



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

DAVUL - ZURNA İLE İCRA EDİLEN AĞIR ZEYBEKLERİN MÜZİKAL
ÇÖZÜMLEMESİ, TRANSKRİPSİYONU VE BAĞLAMAYA UYARLANMASI:
SAADETTİN DOĞAN ÖRNEĞİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Durmuş Ali ÖZTÜRK

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Müzikte İcra Sanatta Yeterlik Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİMŞEK

Temmuz 2025



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

DAVUL - ZURNA İLE İCRA EDİLEN AĞIR ZEYBEKLERİN MÜZİKAL
ÇÖZÜMLEMESİ, TRANSKRİPSİYONU VE BAĞLAMAYA UYARLANMASI:
SAADETTİN DOĞAN ÖRNEĞİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Durmuş Ali ÖZTÜRK
210223009

Çalgı Eğitimi Anasanat Dalı
Müzikte İcra Sanatta Yeterlik Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİMŞEK

Temmuz 2025



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 210223009 numaralı Sanatta Yeterlik öğrencisi Durmuş Ali ÖZTÜRK, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, DAVUL - ZURNA İLE İCRA EDİLEN AĞIR ZEYBEKLERİN MÜZİKAL ÇÖZÜMLEMESİ, TRANSKRİPSİYONU VE BAĞLAMAYA UYARLANMASI: SAADETTİN DOĞAN ÖRNEĞİ başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Mehmet ŞİMŞEK Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
Jüri Üyeleri	Prof. Dr. Attila ÖZDEK Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi	_____
	Doç. Dr. Erhan USLU İstanbul Teknik Üniversitesi	_____
	Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____
	Dr. Öğr. Üyesi Yunus EMRE Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi	_____

Teslim Tarihi : 19.06.2025
Savunma Tarihi : 01.07.2025



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

Tarih

13.12.2024

İmza

Adı Soyadı

Durmuş Ali ÖZTÜRK





Aileme...



ÖNSÖZ

Aydın bölgesine özgü müzik gelenekleri içerisinde köklü bir yere sahip olan “ağır zeybek” formu, kendine has üslubu ve karakteristik yapısıyla Anadolu’nun yerel müzik kültürleri arasında öne çıkan bir müzik türüdür. Lisans öğrenimimin son dönemlerinde ses kayıtlarına ulaşma ve dinleme fırsatı bulduğum usta icracı Saadettin Doğan’ın ağır zeybek icraları, yörede bağlama icrasından farklı ve özgün bir müzikal üslubun varlığını fark etmem açısından belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Bu keşif, hem kişisel hem de akademik düzeyde bu alana yönelmemde etkili olmuş ve tez konusunun temel motivasyonunu oluşturmuştur.

Uzun yıllar boyunca usta icracılar tarafından aktarılan, bağlamayla icra edilen ağır zeybek müziklerinde; tezene kalıplarına dayalı, ezgi merkezli ve dokuz zamanlı ritmik yapı temelinde gelişmiş bir icra geleneği hâkimdir. Bu geleneksel üslup anlayışıyla birçok farklı ortamda performans sergilemiş bir bağlama icracısı olarak, Aydın ağır zeybek müzik kültürünü Saadettin Doğan ve müzisyen arkadaşlarının icraları aracılığıyla tanıdığımda; bağlama ile icra edilen zeybek anlayışının, bölgedeki yerleşik geleneksel icra pratikleriyle belirgin biçimde örtüşmediğini ve müzik estetiği bakımından farklılıklar taşıdığını gözlemledim. Yöre müzisyenlerinin ortak bir müzikal ifade ve üslup birliği içerisinde icra ettikleri bir müzik geleneği söz konusudur. Bağlama icra geleneğinde ise daha bireysel ve toplu icraya yönelik kişisel yorumlara dayalı bir icra birliğinden doğduğu söylenebilir. Dolayısıyla iki icra biçimi arasında belirgin farklılık müzik geleneğini derinlemesine analiz etme gerekliliğini doğurmuş ve “Ağır zeybek müzikleri bağlamayla nasıl temsil edilebilir?” sorusu çerçevesinde bir araştırma süreci başlatılmasına vesile olmuştur. Bu kapsamda, geleneksel müzikal üslubun bağlamaya uyarlanmasına yönelik arayışları; kapsamlı dinleme çalışmaları, analiz süreçleri, yorum denemeleri, transkript etme uygulamaları ve saha araştırmaları yoluyla şekillenmiştir. Yaklaşık dokuz-on yıllık bir zaman diliminde sürdürülen dinleme, analiz, uygulama ve düşünsel değerlendirmeler neticesinde, bu tez çalışması, ağır zeybek müziğine ilişkin birikimin hem teorik hem de uygulamalı boyutlarda akademik alana taşınmasını amaçlamıştır.

Bu süre zarfı boyunca; çalışmama inanan ve değerli katkılarıyla destek veren sevgili tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Şimşek’e minnettarım. Tez sürecinde ve jürilikte değerli görüş ve önerileriyle destek veren Prof. Dr. Attila Özdek, Doç. Dr. Mehmet Söylemez, Doç. Dr. Erhan USLU, Dr. Öğr. Üyesi Yunus EMRE’ye şükran borçluyum. Yine tez sürecinde katkılarından dolayı Prof. Dr. Gökhan EKİM ve Doç. Dr. Sinan Ayyıldız’a ayrıca teşekkür ederim.

Çalışmanın temelini oluşturan Saadettin Doğan’a ait albüm kaydını ulaştırarak bu konuda beni aydınlatan enstrüman yapımcısı Ramazan GÜNDÜZ’e, zurna çalgısına ilişkin teknik ve icra bilgilerini paylaşan Dr. Öğr. Üyesi Yunus EMRE, Hasan KAVALLI ve Buğra KUTBAY’a, yaptığımız birebir görüşmelerde ağır zeybek müzik kültürü ve Saadettin Doğan hakkında değerli bilgi ve deneyimlerini paylaşan emekli Öğr. Gör. Abdurrahim KARADEMİR, Ali Fuat AYDIN, Osman AKGÜNDÜZ, Arslan İYİBAĞIRSAKÇI, Ferhat DOĞAN’a ve yöre icracılarından Doğan ZENTUR ile Tibet VAR’a, notasyon ve transkripsiyon süreciyle alakalı yol gösteren Doç. Dr. Önder ÖZKOÇ ve Dr. Öğr. Üyesi Erberk ERYILMAZ’a, ağır zeybek dansları konusundaki birikiminden yararlandığım ve birlikte meşk etme imkânı bulduğum Selim ÖZYOL’a, çalışma süresince bağlama icralarında bana eşlik eden Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi öğrencileri Harun ÇOBAN ve Furkan BAYAR’a da katkılarından dolayı müteşekkirim.

En derin teŖekkürüm, hayatım boyunca koŖulsuz sevgiyle destekleyen kıymetli ailem; annem Hatice ÖZTÜRK, babam Saadettin ÖZTÜRK, ablam Fatma SARGIN, eŖi Bayram SARGIN ve sevgili yeğenlerim Ceren ile Halil'e, bu yolculuğun her anında bana duydukları inanç ve gösterdikleri sabır için sonsuz teŖekkür borçluyum. Son olarak, hayatımın bu döneminde bana moral ve ilham kaynağı olan, anlayışı ve desteğıyle beni her daim motive eden sevgili Ayşenur GÜNGÖR'e en kalbi duygularımla teŖekkür ederim.

Temmuz 2025

Durmuş Ali Öztürk



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xiii
ÇİZELGE LİSTESİ	xv
ŞEKİL LİSTESİ	xvii
ÖZET	xxv
SUMMARY	xxvii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu	2
1.2. Araştırmanın Amacı	5
1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları ve Sayıltıları	5
1.4. Problemler ve Alt Problemler	6
2. YÖNTEM.....	9
2.1. Araştırmanın Modeli.....	10
2.2. Evren ve Örneklem	10
2.3. Notasyon.....	11
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	13
3.1. Ağır Zeybek Müzikleri Hakkında Kültürel Bakış.....	13
3.1.1. Müzik Kültürü	14
3.1.2. Deve Güreşleri.....	15
3.1.3. Dans	17
3.2. Çalgı Takımları ve Çalgılama	19
3.2.1. Mehter (Kaba) Zurna ve Dem (Kaba) Zurna.....	21
3.2.2. Asma Davul	31
4. SAADETTİN DOĞAN ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN AĞIR ZEYBEKLERİN MÜZİKAL ÇÖZÜMLEMESİ VE BAĞLAMAYA UYARLANMASI	39
4.1. Müzikal Çözümleme	47
4.2. Uyarlama	59
4.2.1. Ağır Milas Zeybeği.....	62
4.2.2. Aydın Zeybeği.....	72
4.2.3. Elifoğlu Zeybeği	78

4.2.4. Harmandalı Zeybeği	85
4.2.5. İki Parmak Zeybeği	92
4.2.6. İnceoğlu Zeybeği	100
4.2.7. Kadioğlu Zeybeği.....	107
4.2.8. Kara Ali Koşması Zeybeği	112
4.2.9. Kerimoğlu Zeybeği.....	120
4.2.10. Kocaarap Zeybeği	128
4.2.11. Kuruoğlu Zeybeği	135
4.2.12. Muğla Zeybeği.....	144
4.2.13. Soğukkuyu Zeybeği.....	152
4.2.14. Tavas Zeybeği.....	158
4.2.15. Yağmur Yağdı Zeybeği.....	164
5. SONUÇ	171
KAYNAKÇA.....	179
EKLER	181

KISALTMALAR

bpm.	: beat per minute (metronom)
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
CD	: compact disk





ÇİZELGE LİSTESİ

Çizelge 4.1 Bağlama İcrasına Yönelik Performans Notları.	61
---	----





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 Dans esnasından bir görsel.....	18
Şekil 3.2 Kaba zurna (Emre, 2024, s. 50)	22
Şekil 3.3 Germencik'te yaşayan kaba zurna icracısı, Tibet Var	23
Şekil 3.4 Yedinci parmak pozisyonunda "la" eksenli majör dizi.....	24
Şekil 3.5 Yağmur Yağdı Zeybeği müziğinde yedinci parmak pozisyonunda kullanılan sesler	24
Şekil 3.6 Kaba zurnada nefes bağları gösterimi.....	26
Şekil 3.7 Vibrato çeşitleri	26
Şekil 3.8 Sekmeli vibrato	27
Şekil 3.9 Birinci ve ikinci tür <i>glissando</i> gösterimi	27
Şekil 3.10 Kuruoğlu Zeybeği müziği üzerinden melizmatik ezgi kalıpları	28
Şekil 3.11 <i>Appoggiatura</i> ve <i>acciaccatura</i> gösterimi ve açılımları	28
Şekil 3.12 <i>Staccato</i> gösterimi (İnceoğlu Zeybeği'nden örnek)	29
Şekil 3.13 Dem zurna ile alakalı not yazısı gösterimi.....	31
Şekil 3.14 Germencik'te asma davul çalan bir genç, Baran Kemçen.....	33
Şekil 3.15 Öztürk (2006a, s. 316) asma davul usûl kalıpları notasyonu	34
Şekil 3.16 Erkan (2024, s. 109) asma davul usûl kalıpları notasyonu.....	35
Şekil 3.17 Çetin (2018, s. 27) asma davul usûl kalıpları notasyonu.....	36
Şekil 3.18 Elifoğlu Zeybeği örnek asma davul notasyonu	37
Şekil 4.1 Saadettin Doğan	39
Şekil 4.2 Hüseyin Doğan	40
Şekil 4.3 Ali Doğan (soldaki) ve akrabası.....	40
Şekil 4.4 Saadettin Doğan ve halk oyunları ekibinden bir görsel 1 (1974).....	42
Şekil 4.5 Saadettin Doğan ve halk oyunları ekibinden bir görsel 2 (1969).....	42
Şekil 4.6 Abdurrahim Karademir ve Saadettin Doğan.....	44
Şekil 4.7 Saadettin Doğan'ın Akgün Plak etiketi ile çıkan kasedi, "Davul Zurna İle Zeybekler" kaset kapağı	45
Şekil 4.8 Saadettin Doğan ve çocukları	47
Şekil 4.9 Kerimoğlu Zeybeği TRT notası örneği.....	49
Şekil 4.10 Kerimoğlu Zeybeği TRT notasından alınan çekirdek ezgi ve motif-cümle ilişkisi	50
Şekil 4.11 Kerimoğlu Zeybeği, Saadettin Doğan'ın icrasından alınan notadan bir bölüm.....	51
Şekil 4.12 Ağır Milas Zeybeği müziği beş zamanlı ölçü gösterimi.....	52
Şekil 4.13 Öztürk (2014, s. 16)'ün "ağır zeybek usûlü" kavramının notasyon görseli	53

Şekil 4.14 <i>Fermata</i> çeşitleri	54
Şekil 4.15 Kadioğlu Zeybeği üzerinde örnek <i>fermata</i> gösterimi.....	54
Şekil 4.16 Donanım işareti gösterimi.....	55
Şekil 4.17 “Tavas Zeybeği” üzerinden perde gösterimine bir örnek.....	58
Şekil 4.18 Müzikten önceki iki ölçülük giriş hazırlanma bölümü.....	58
Şekil 4.19 Ağır Milas Zeybeği müziği ses sahası	63
Şekil 4.20 Ağır Milas Zeybeği “Giriş” bölümü	63
Şekil 4.21 Ağır Milas Zeybeği “a” bölümü	64
Şekil 4.22 Ağır Milas Zeybeği farklı “a” bölümü.....	64
Şekil 4.23 Ağır Milas Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi.....	65
Şekil 4.24 Ağır Milas Zeybeği ölçü değişimi gösterimi	65
Şekil 4.25 Ağır Milas Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.....	66
Şekil 4.26 Ağır Milas Zeybeği fiske vurma gösterimi.....	67
Şekil 4.27 Ağır Milas Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.....	67
Şekil 4.28 Ağır Milas Zeybeği parmak vurma gösterimi	68
Şekil 4.29 Ağır Milas Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi.....	68
Şekil 4.30 Ağır Milas Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	69
Şekil 4.31 Ağır Milas Zeybeği <i>tremolo</i> olan yerlerde bağlamada ezgi kullanımı	69
Şekil 4.32 Ağır Milas Zeybeği <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	70
Şekil 4.33 Ağır Milas Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi.....	71
Şekil 4.34 Ağır Milas Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi.....	71
Şekil 4.35 Aydın Zeybeği müziği ses sahası.....	72
Şekil 4.36 Aydın Zeybeği “Giriş” bölümü.....	73
Şekil 4.37 Aydın Zeybeği “c” bölümü	73
Şekil 4.38 Aydın Zeybeği farklı “c” bölümü.....	73
Şekil 4.39 Aydın Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi.....	74
Şekil 4.40 Aydın Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	74
Şekil 4.41 Aydın Zeybeği fiske vurma gösterimi	75
Şekil 4.42 Aydın Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.....	76
Şekil 4.43 Aydın Zeybeği <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi.....	76
Şekil 4.44 Aydın Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	77
Şekil 4.45 Aydın Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	77
Şekil 4.46 Aydın Zeybeği müziği <i>tuplet</i> gruplamaları	78
Şekil 4.47 Elifoğlu Zeybeği müziği ses sahası	78
Şekil 4.48 Elifoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü	79
Şekil 4.49 Elifoğlu Zeybeği “a” bölümü.....	79
Şekil 4.50 Elifoğlu Zeybeği farklı “a” bölümü.....	80

Şekil 4.51 Elifoğlu Zeybeği fermata gösterimi	80
Şekil 4.52 Elifoğlu Zeybeği tezene kalıpları, uzun seste uyarlama gösterimi.....	81
Şekil 4.53 Elifoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi	81
Şekil 4.54 Elifoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	82
Şekil 4.55 Elifoğlu Zeybeği staccato gösterimi	82
Şekil 4.56 Elifoğlu Zeybeği tremolo gösterimi	83
Şekil 4.57 Elifoğlu Zeybeği yavaş ve hızlı vibrato teknikleri gösterimi	83
Şekil 4.58 Elifoğlu Zeybeği yavaş ve kademeli vibrato teknikleri gösterimi.....	84
Şekil 4.59 Elifoğlu Zeybeği sekmeli vibrato tekniği gösterimi	84
Şekil 4.60 Elifoğlu Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	85
Şekil 4.61 Elifoğlu Zeybeği üçleme gruplamaları	85
Şekil 4.62 Harmandalı Zeybeği müziği ses sahası.....	86
Şekil 4.63 Harmandalı Zeybeği “Giriş” bölümü.....	86
Şekil 4.64 Harmandalı Zeybeği 1. köprü, kalıp melodi.....	87
Şekil 4.65 Harmandalı Zeybeği 2. köprü, kalıp melodi.....	87
Şekil 4.66 Harmandalı Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	88
Şekil 4.67 Harmandalı Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	88
Şekil 4.68 Harmandalı Zeybeği fiske vurma gösterimi	89
Şekil 4.69 Harmandalı Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	90
Şekil 4.70 Harmandalı Zeybeği yavaş ve hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi.....	90
Şekil 4.71 Harmandalı Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	91
Şekil 4.72 Harmandalı Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	91
Şekil 4.73 Harmandalı Zeybeği üçleme gruplamaları	92
Şekil 4.74 İki Parmak Zeybeği müziği ses sahası	92
Şekil 4.75 İki Parmak Zeybeği giriş bölümü	93
Şekil 4.76 İki Parmak Zeybeği “a” bölümü.....	93
Şekil 4.77 İki Parmak Zeybeği farklı “a” bölümü.....	94
Şekil 4.78 İki Parmak Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	94
Şekil 4.79 İki Parmak Zeybeği tezene kalıpları, uzun seste uyarlama gösterimi	95
Şekil 4.80 İki Parmak Zeybeği fiske vurma gösterimi.....	95
Şekil 4.81 İki Parmak Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.....	96
Şekil 4.82 İki Parmak Zeybeği <i>staccato</i> pasajlarda parmak vurma yöntemi	96
Şekil 4.83 İki Parmak Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	97
Şekil 4.84 İki Parmak Zeybeği <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	97
Şekil 4.85 İki Parmak Zeybeği sekmeli vibrato tekniği gösterimi.....	98
Şekil 4.86 İki Parmak Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi.....	99
Şekil 4.87 İki Parmak Zeybeği <i>tuplet</i> gruplamaları	100

Şekil 4.88 İnceoğlu Zeybeği müziği ses sahası	100
Şekil 4.89 İnceoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü	101
Şekil 4.90 İnceoğlu Zeybeği “b” bölümü	101
Şekil 4.91 İnceoğlu Zeybeği farklı “b” bölümü	102
Şekil 4.92 İnceoğlu Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	102
Şekil 4.93 İnceoğlu Zeybeği tezene kalıpları, uzun seste uyarlama gösterimi	103
Şekil 4.94 İnceoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi	104
Şekil 4.95 İnceoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	104
Şekil 4.96 İnceoğlu Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi	105
Şekil 4.97 İnceoğlu Zeybeği yavaş ve hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	105
Şekil 4.98 İnceoğlu Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	106
Şekil 4.99 İnceoğlu Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	106
Şekil 4.100 Kadioğlu Zeybeği müziği ses sahası	107
Şekil 4.101 Kadioğlu Zeybeği “Giriş” bölümü	108
Şekil 4.102 Kadioğlu Zeybeği “a” bölümü	108
Şekil 4.103 Kadioğlu Zeybeği farklı “a” bölümü	108
Şekil 4.104 Kadioğlu Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	109
Şekil 4.105 Kadioğlu Zeybeği tezene kalıpları, uzun seste uyarlama gösterimi	109
Şekil 4.106 Kadioğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi	110
Şekil 4.107 Kadioğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	110
Şekil 4.108 Kadioğlu Zeybeği yavaş ve hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	111
Şekil 4.109 Kadioğlu Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	111
Şekil 4.110 Kadioğlu Zeybeği müziği <i>tuplet</i> gruplamaları	112
Şekil 4.111 Kara Ali Koşması Zeybeği müziği ses sahası	112
Şekil 4.112 Kara Ali Koşması Zeybeği “Giriş” bölümü	113
Şekil 4.113 Kara Ali Koşması Zeybeği “a” bölümü	114
Şekil 4.114 Kara Ali Koşması Zeybeği farklı “a” bölümü	114
Şekil 4.115 Kara Ali Koşması Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	115
Şekil 4.116 Kara Ali Koşması Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	115
Şekil 4.117 Kara Ali Koşması Zeybeği fiske vurma gösterimi	116
Şekil 4.118 Kara Ali Koşması Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	116
Şekil 4.119 Kara Ali Koşması Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi	117
Şekil 4.120 Kara Ali Koşması Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	117
Şekil 4.121 Kara Ali Koşması Zeybeği yavaş ve kademeli <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	118
Şekil 4.122 Kara Ali Koşması Zeybeği hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	118
Şekil 4.123 Kara Ali Koşması Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	119
Şekil 4.124 Kara Ali Koşması Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	119

Şekil 4.125 Kara Ali Koşması Zeybeği üçleme gruplamaları	120
Şekil 4.126 Kerimoğlu Zeybeği müziği ses sahası	120
Şekil 4.127 Kerimoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü	121
Şekil 4.128 Kerimoğlu Zeybeği “b” bölümü	121
Şekil 4.129 Kerimoğlu Zeybeği farklı “b” bölümü	122
Şekil 4.130 Kerimoğlu Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	122
Şekil 4.131 Kerimoğlu Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	123
Şekil 4.132 Kerimoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi	123
Şekil 4.133 Kerimoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	124
Şekil 4.134 Kerimoğlu Zeybeği aynı notada ek tezene kalıpları gösterimi	124
Şekil 4.135 Kerimoğlu Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi	125
Şekil 4.136 Kerimoğlu Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	125
Şekil 4.137 Kerimoğlu Zeybeği yavaş ve kademeli <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	126
Şekil 4.138 Kerimoğlu Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	127
Şekil 4.139 Kerimoğlu Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	127
Şekil 4.140 Kerimoğlu Zeybeği <i>tuplet</i> gruplamaları	128
Şekil 4.141 Kocaarap Zeybeği müziği ses sahası	128
Şekil 4.142 Kocaarap Zeybeği “Giriş” bölümü	129
Şekil 4.143 Kocaarap Zeybeği “a” bölümü	129
Şekil 4.144 Kocaarap Zeybeği farklı “a” bölümü	130
Şekil 4.145 Kocaarap Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	130
Şekil 4.146 Kocaarap Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	131
Şekil 4.147 Kocaarap Zeybeği fiske vurma gösterimi	132
Şekil 4.148 Kocaarap Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	132
Şekil 4.149 Kocaarap Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi	133
Şekil 4.150 Kocaarap Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	133
Şekil 4.151 Kocaarap Zeybeği yavaş ve hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	134
Şekil 4.152 Kocaarap Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	134
Şekil 4.153 Kocaarap Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	135
Şekil 4.154 Kocaarap Zeybeği üçleme gruplamaları	135
Şekil 4.155 Kuruoğlu Zeybeği müziği ses sahası	136
Şekil 4.156 Kuruoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü	136
Şekil 4.157 Kuruoğlu Zeybeği “b” bölümü	137
Şekil 4.158 Kuruoğlu Zeybeği farklı “b” bölümü	137
Şekil 4.159 Kuruoğlu Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	138
Şekil 4.160 Kuruoğlu Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	138
Şekil 4.161 Kuruoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi	139

Şekil 4.162 Kuruoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	139
Şekil 4.163 Kuruoğlu Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi	140
Şekil 4.164 Kuruoğlu Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi.....	140
Şekil 4.165 Kuruoğlu Zeybeği yavaş, hızlı ve kademeli <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	141
Şekil 4.166 Kuruoğlu Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği sıyrıtmalı gösterimi.....	142
Şekil 4.167 Kuruoğlu Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği tezeneli gösterimi.....	142
Şekil 4.168 Kuruoğlu Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	143
Şekil 4.169 Kuruoğlu Zeybeği <i>tuplet</i> gruplamaları	144
Şekil 4.170 Muğla Zeybeği müziği ses sahası	144
Şekil 4.171 Muğla Zeybeği “Giriş” bölümü	145
Şekil 4.172 Muğla Zeybeği “b” bölümü.....	145
Şekil 4.173 Muğla Zeybeği farklı “b” bölümü.....	145
Şekil 4.174 Muğla Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	146
Şekil 4.175 Muğla Zeybeği ölçü değişimi gösterimi	146
Şekil 4.176 Muğla Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.....	147
Şekil 4.177 Muğla Zeybeği fiske vurma gösterimi.....	148
Şekil 4.178 Muğla Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.....	148
Şekil 4.179 Muğla Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi.....	149
Şekil 4.180 Muğla Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	149
Şekil 4.181 Muğla Zeybeği yavaş ve hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	150
Şekil 4.182 Muğla Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi.....	151
Şekil 4.183 Muğla Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi.....	151
Şekil 4.184 Muğla Zeybeği <i>tuplet</i> gruplamaları	152
Şekil 4.185 Soğukkuyu Zeybeği müziği ses sahası	152
Şekil 4.186 Soğukkuyu Zeybeği “Giriş” bölümü	153
Şekil 4.187 Soğukkuyu Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	153
Şekil 4.188 Soğukkuyu Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.....	154
Şekil 4.189 Soğukkuyu Zeybeği fiske vurma gösterimi.....	154
Şekil 4.190 Soğukkuyu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.....	155
Şekil 4.191 Soğukkuyu Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	155
Şekil 4.192 Soğukkuyu Zeybeği yavaş ve hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	156
Şekil 4.193 Soğukkuyu Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi.....	156
Şekil 4.194 Soğukkuyu Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi.....	157
Şekil 4.195 Soğukkuyu Zeybeği üçleme gruplamaları	158
Şekil 4.196 Tavas Zeybeği müziği ses sahası	158
Şekil 4.197 Tavas Zeybeği müziği ses sahası	159
Şekil 4.198 Tavas Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	159

Şekil 4.199 Tavas Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	160
Şekil 4.200 Tavas Zeybeği fiske vurma gösterimi	161
Şekil 4.201 Tavas Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	161
Şekil 4.202 Tavas Zeybeği yavaş ve hızlı <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	162
Şekil 4.203 Tavas Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	162
Şekil 4.204 Tavas Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniğinin sonlarda küçük tezene kalıpları ile gösterimi	163
Şekil 4.205 Tavas Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	163
Şekil 4.206 Tavas Zeybeği üçleme gruplamaları	164
Şekil 4.207 Yağmur Yağdı Zeybeği müziği ses sahası	164
Şekil 4.208 Yağmur Yağdı Zeybeği “Giriş” bölümü	165
Şekil 4.209 Yağmur Yağdı Zeybeği <i>fermata</i> gösterimi	165
Şekil 4.210 Yağmur Yağdı Zeybeği tezene kalıpları gösterimi	166
Şekil 4.211 Yağmur Yağdı Zeybeği fiske vurma gösterimi	167
Şekil 4.212 Yağmur Yağdı Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi	167
Şekil 4.213 Yağmur Yağdı Zeybeği <i>staccato</i> gösterimi	168
Şekil 4.214 Yağmur Yağdı Zeybeği <i>tremolo</i> gösterimi	168
Şekil 4.215 Yağmur Yağdı Zeybeği yavaş, hızlı ve kademeli <i>vibrato</i> teknikleri gösterimi	169
Şekil 4.216 Yağmur Yağdı Zeybeği sekmeli <i>vibrato</i> tekniği gösterimi	169
Şekil 4.217 Yağmur Yağdı Zeybeği <i>glissando</i> teknikleri gösterimi	170
Şekil 4.218 Yağmur Yağdı Zeybeği üçleme gruplamaları	170



DAVUL - ZURNA İLE İCRA EDİLEN AĞIR ZEYBEKLERİN MÜZİKAL ÇÖZÜMLEMESİ, TRANSKRİPSİYONU VE BAĞLAMAYA UYARLANMASI: SAADETTİN DOĞAN ÖRNEĞİ

ÖZET

Ege Bölgesi'nin karakteristik müzik formlarından biri olan zeybekler, Anadolu'nun yerel müzik gelenekleri içerisinde özellikle çalgı repertuarı ve müzikal yapı bakımından önemli bir yer tutar. Bu formun en özgün örneklerinden biri olan "ağır zeybek" müzikleri, Aydın ve çevresinde, kendine has stil ve orkestra düzeniyle öne çıkar. Aydın yöresi ağır zeybeklerinde temel belirleyici unsur olan ağır tempolu usûl yapısı, davul-zurna eşliğinde doğaçlamaya açık melodik yapılarla birleşerek, usta icracıların bireysel üslupları doğrultusunda bölgeye özgü bir müzik estetiği oluşturur.

Bu çalışmanın temel amacı, Aydın yöresine özgü ağır zeybek müziklerini, Saadettin Doğan örneği üzerinden derinlemesine analiz ederek, bu geleneksel müzik formunun teorik bir düzleme oturtulması ve bağlamaya nasıl uyarlanabileceğine üzerine özgün bir model geliştirmektir. Bu tez çalışmasının araştırma kapsamı, Saadettin Doğan'ın albüm kayıtlarındaki ağır zeybek icraları temel alınarak belirlenmiştir. Araştırma, nitel araştırma modelini içermektedir. Araştırma sürecinde, hem literatür taramaları hem de alan araştırmaları gerçekleştirilmiş; ağır zeybek müzikleri ile Saadettin Doğan'ın müzikal yaşamına ilişkin bilgi edinilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, konuyla ilgili akademik tez, makale, kitap gibi yazılı kaynaklar incelenmiş; ayrıca yöre müziği konusunda uzmanlaşmış yerel icracılar ve alan uzmanlarıyla birebir görüşmeler yapılmıştır. Literatür taramaları, nitel veri toplama teknikleri ve yerel müzik kültürü bağlamında yürütülen alan araştırmalarının bulguları doğrultusunda, araştırmanın izleyeceği yöntemsel çerçeve oluşturulmuştur.

Bu çalışmanın merkezinde, Aydın'da yaşamış ve 'usta icracı' kimliğiyle yöresel müzik kültürünün önemli temsilcilerinden biri olan Saadettin Doğan'ın albüm ses kayıtlarına dayanan ağır zeybek icraları yer almaktadır. Literatür taramaları ve alan araştırmaları neticesinde, ağır zeybek müziğinin bölgesel bağlamda halen canlı bir şekilde varlığını sürdürdüğü; özellikle Saadettin Doğan'ın bu gelenekte belirleyici bir icra kimliği taşıdığı tespit edilmiştir. Çalışmada, Doğan'ın icralarından derlenen repertuar temel alınarak, ağır zeybeklerin müzikal yapısı teorik ve pratik yönleriyle değerlendirilmiştir. Müzikal analizler, alfabetik sıraya göre sistemli bir biçimde ele alınmış; her bir zeybek ezgisi için müzikal yapı çözümlemeleri, çalgısal teknikler, form şemaları ve icra özellikleri ayrıntılı biçimde sunulmuştur. Özellikle davul-zurna takımlarının çalgılama teknikleri, ritmik kalıplar, süslemeler, duraklar ve geçiş biçimleri, bağlamaya hangi yöntem ve müzikal malzemelerle uyarlanabileceğinin sorusu üzerinden ele alınarak analiz edilmiştir. Ayrıca, ağır zeybek müziğinde literatürde henüz olgunlaşmamış kuramsal tartışmalar ele alınarak, mevcut yaklaşımlara karşı alternatif bakış açıları geliştirilmiştir.

Sonuç bölümünde ise yapılan analiz ve uyarlamaların bağlama icrasına kazandırdığı teknik, estetik ve repertuar yönlü katkılar kapsamlı biçimde tartışılmıştır. Bu yönüyle tez, hem mahalli müzik geleneklerinin belgelenmesi hem de çağdaş icralarla buluşturulması açısından özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Çalışma kapsamında incelenen eserlerin nota transkripsiyonları "Ekler" bölümünde detaylı biçimde sunulmuş, ayrıca analiz edilen müziklere ait ses ve görüntü kayıtlarına karekodlar aracılığıyla erişim sağlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Ağır zeybek, Kaba zurna, Asma davul, Bağlama, Uyarlama.



MUSICAL ANALYSIS, TRANSCRIPTION, AND BAĞLAMA ADAPTATION OF AĞIR ZEYBEK PERFORMANCES WITH DAVUL AND ZURNA: THE CASE OF SAADETTİN DOĞAN

SUMMARY

Zeybeks, one of the characteristic musical forms of the Aegean Region, hold a significant place within the local musical traditions of Anatolia, particularly in terms of instrumental repertoire and musical structure. Among the most distinctive examples of this musical form are the "ağır zeybek" (literally slow zeibek or slow-tempo zeibek) pieces, which stand out in the Aydın region and its surroundings with their unique stylistic features and instrumental ensemble settings. The defining element in Aydın's ağır zeybeks is their slow-tempo rhythmic structure, which, combined with improvisatory melodic lines performed with davul and zurna, forms a regionally rooted musical aesthetic shaped by the individual styles of master performers.

The primary aim of this study is to conduct an in-depth analysis of the ağır zeybek music specific to the Aydın region through the example of Saadettin Doğan, with the goal of establishing a theoretical framework for this traditional musical form and developing an original model for its adaptation to the bağlama. The scope of this thesis is based on the ağır zeybek performances featured in Saadettin Doğan's album recordings. The research employs a qualitative methodology. Throughout the research process, both literature reviews and field studies were conducted to gather information on ağır zeybek music and Saadettin Doğan's musical life. In this context, academic sources such as theses, articles, and books were examined, and one-on-one interviews were conducted with local performers and field experts who specialize in regional music. Based on the findings of the literature review, qualitative data collection techniques, and field research carried out within the framework of local musical culture, a methodological framework for the study was established.

This study focuses on the slow zeybek performances of Saadettin Doğan, a prominent figure of local musical culture in Aydın, based on his audio album recordings. Through literature review and field research, it has been established that the ağır zeybek tradition remains a living musical practice in the region, with Saadettin Doğan representing a pivotal performance identity within this tradition. The study evaluates the musical structure of the selected repertoire from both theoretical and practical perspectives. Musical analyses were conducted systematically in alphabetical order, and each zeybek piece was examined in terms of musical structure, instrumental techniques, formal schemes, and performance characteristics. Particular attention was paid to the playing techniques of davul-zurna ensembles, rhythmic patterns, ornamentations, pauses, and transitions, all analyzed with reference to how these elements can be adapted to the bağlama instrument.

Furthermore, the study addresses certain theoretical discussions on ağır zeybek music that remain underdeveloped in the existing literature and proposes alternative perspectives. In the conclusion, the technical, aesthetic, and repertoire-based contributions of the analyses and adaptations to bağlama performance are comprehensively discussed. In this context, the thesis aims to make an original contribution by both documenting local musical traditions and integrating them into contemporary performance practices. Transcriptions of the analyzed pieces are presented in detail in the "Appendices" section, and QR codes provide direct access to corresponding audio and video recordings.

Keywords: Zeibek, Kaba zurna, Asma davul, Bağlama, Adaptation.



1. GİRİŞ

“Bir şeyi anlamak için onun hüviyetine bürünmek şarttır.” (Mevlana)

“Bir şeyi resmetmek için evvela o şeyin kendisi olmak gerekir. (Dante)

“Yazmak istediğimiz şeyle aramızdaki mesafe az oldukça onu yakalarız. (Marcel Proust); (akt. Dellaloğlu, 2016, s. 9).

Bireylerin veya toplulukların düşünme biçimleri, değer yargıları ve dünyayı algılayışları yalnızca soyut düzeyde kalmaz; gündelik yaşam pratiklerine, ritüellere ve kültürel ifadelere doğrudan yansır. Bu bağlamda zihniyet, yalnızca bir düşünce yapısını değil, aynı zamanda bu yapının somut eylemler aracılığıyla nasıl yaşandığını ve yeniden üretildiğini de anlamamıza olanak sağlar (Dellaloğlu, 2016, s. 17). Ağır zeybek müzikleri örneğinde de bu durum açıkça görülmektedir. Kahramanlık, onur, mertlik ve hürriyet gibi toplumsal değerlerin içselleştirildiği bir zihniyetin ürünü olan (Öztürk, 2006a) ağır zeybekler, yalnızca melodik yapılarıyla değil, icra biçimleri, ritüelleri ve dans figürleriyle müzik zihniyetini yaşatan köklü bir kültür olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla ağır zeybek müziği, teori ve pratiğin iç içe geçtiği; kültürel bir zihniyetin hem sembolik hem işlevsel düzeyde ifadesine imkân tanıyan bir alan sunmaktadır. Bu sebeple Anadolu yerel müzikleri içerisinde dikkat çekici formlarından biri olan ağır zeybekler, icra karakteri bakımından derinlemesine incelenmeyi hak eden bir yapı sergilemektedir.

Müzik kültürü bağlamında kendine özgü bir yapıya sahip olan Aydın ili ve ilçeleri, ağır zeybek kültürünün merkezi konumundadır. Bu bölgede zeybek müziği, davul-zurna takım çalgıları eşliğinde ve geleneksel danslarla birlikte açık alan müziği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aydın bölgesinde, diğer bölgelere kıyasla müzikal anlamda belirgin farklılıklar taşıyan ve tempo açısından “ağır” biçimde icra edilen ağır zeybekler, çeşitli mahalli icracıların kişisel tarzlarının çeşitliliğiyle birleşerek, köklü ve gelenekselleşmiş yapısıyla özgün bir müzikal değer taşımaktadır.

Bu çalışmada, Aydın yöresine özgü ağır zeybeklerin mahalli üslup farklılıklarıyla zenginleşen icra pratikleri ele alınmış; bu bağlamda, özellikle kaba zurna icrasındaki ustalığıyla tanınan Saadettin Doğan’ın yorumları ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir. Hüseyin Doğan, Basri Eğriboyun, Tibet Var ve Doğan Zentur gibi pek çok önemli yerel icracı bulunmasına karşın, Saadettin Doğan’ın hem geleneksel çevrelerde hem de akademik alanda “usta icracı” olarak kabul edilmesi ve ağır zeybek icrasındaki temsil gücü, bu çalışmada kendisinin odak kişi olarak seçilmesinin başlıca gerekçesini

oluşturmuştur. Daha önce yapılan derleme çalışmalarında ağır zeybekler genellikle sadeleştirilmiş biçimde notaya alınmış; özellikle zurna icrasına özgü artikülasyon, süsleme ve nüans gibi ayrıntılar büyük ölçüde göz ardı edilmiştir. Bu tez çalışmasında ise Saadettin Doğan'ın icraları en küçük ayrıntılarına kadar çözümlenmiş; transkripsiyonlar, davul-zurna icrasındaki özgün karakter korunarak yapılmış ve ardından bağlama çalgısına uyarlanarak, geleneksel müziğin farklı bir çalgısal bağlamda yeniden üretimine yönelik özgün bir yöntem önerilmiştir.

1.1. Araştırmanın Konusu

Bu çalışma, Aydın ve Germencik, İncirliova gibi çevre ilçelere ait ağır zeybek müziklerinin yapısal özelliklerini, icra tekniklerini ve teorik temellerini; yörenin önde gelen mahalli icracılarından Saadettin Doğan örneği üzerinden analiz etmeyi ve bu müziklerin bağlamaya uyarlanmasını konu edinmektedir. Yapılacak analizin yalnızca teknik malzemelere indirgenmesi, onu var eden kültürel, toplumsal ve tarihsel bağlamdan koparılması durumunda, derinlikli ve anlamlı bir çözümleme yapmak oldukça güçleşir. Özellikle Anadolu gibi müzikal çeşitliliğin yoğun olduğu bir coğrafyada, yerel müziklerin sadece biçimsel değil, aynı zamanda nasıl, neden ve hangi koşullarda ortaya çıktığı da önemlidir. Bu çerçevede, ağır zeybek müziğini kültürel bağlamıyla ele almak, yapılacak müzikal analizlere sağlam bir zemin oluşturur. Zeybek müzikleri, yalnızca bir müzik formu değil; toplumsal bellek, yaşama biçimi ve estetik anlayışın da bir yansımasıdır. Her müzik parçası, ait olduğu toplumun tarihsel hafızasına ve kültürel kimliğine dair ipuçları taşır. Bu nedenle kültürel bağlamdan kopmadan yapılan analizler, müziğe çok boyutlu bir bakış açısı kazandırır.

Bu çalışmada, gerek mahallî gerek akademik çevrelerde kaba zurna icrasının önemli temsilcilerinden biri olan Saadettin Doğan'ının albümü temel alınarak, toplam 15 zeybek ezgisi üzerinde kapsamlı bir çözümleme gerçekleştirilmiştir. Usta-çırak ilişkisinde “silsile” kavramının önemini vurgulayan Öztürk (2006a, s. 130); Saadettin Doğan'ın gelenek içerisinde yetişmiş ve ustalık mertebesine ulaşmış olması bakımından önem arz etmektedir. Saadettin Doğan'ın yaşamı ve müzikal geçmişine dair akademik ya da güncel literatürde yer alan bilgi oldukça sınırlıdır. Albüm dışında, icrasına ilişkin kaynaklara da sınırlı ölçüde ulaşılabilmektedir. Bu nedenle, Doğan'ın albüm kayıtlarında yer alan ağır zeybek ezgileri, çalışmanın örneklemini oluşturmak üzere seçilmiştir. Sanatçının biyografik ve müzikal geçmişine ilişkin veriler ise, yakın çevresi ve müzisyen arkadaşlarıyla yapılan kişisel görüşmeler yoluyla elde edilmeye çalışılmıştır.

Müzik incelemelerine geçmeden önce, Aydın yöresine özgü ağır zeybek müziğinde temel icra çalgıları olan davul ve zurnaya ilişkin çalgılama bilgilerine yer verilmiş; bu bilgiler, hem literatürde yer alan teknikler hem de sahaya dayalı gözlemlerle desteklenmiştir. Tez çalışmamızda, bu geleneksel çalgı yapısının örneklenmesi açısından, Saadettin Doğan'ın ve ona eşlik eden icracılar özelinde bir inceleme gerçekleştirilmiştir. Davul ve zurna icrasına dair mevcut teknikler literatürdeki bilgilerle temellendirilmiş, ayrıca literatürde henüz adlandırılmamış bazı müzikal unsurlar için yeni kavramsallaştırmalar önerilerek alana katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Özellikle ağır zeybeklerin geleneksel olarak dokuz zamanlı olarak sınıflandırılmasının aksine, bu yapıların ölçü sisteminden çok usûl odaklı bir anlayışla ele alınması gerektiği savunulmaktadır (Öztürk, 2006b; 2014). Dokuz zamanlı yapı üzerinden yapılan transkripsiyonlarda, cümle ve motif kavramlarının müzik formuna yerleştirilmesinde teorik açıdan çeşitli güçlükler yaşandığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle, dokuz zamanlı bir anlayış yerine, iki zamanlı birimlere dayalı dokuz ölçülük bir cümle yapısının ezgiyi ifade etmede daha uygun olduğu değerlendirilmiştir. Ayrıca dörtlük birim üzerinden dokuz zamanlı transkripsiyon yazım sürecinde, ağır zeybek tempo özelliklerine uymadığı için hız sorunu yaratmaktadır. Müzik-zaman ilişkisi içinde duraklamaların, süre bakımından standart bir hale kavuşması da müziğin oluşumunda önemli konumdur. İrcacıların icralarında teorik makam bilgisi çoğunlukla geri plandadır veya hiç bilinmemektedir. Bu nedenle ezgilerin makam teorisi üzerinden anlatmak yerine, perde kullanımları derece sistemiyle açıklanarak yorumlanmıştır.

Araştırma, tespit edilen ağır zeybek ezgilerinin *“Bağlamaya nasıl uyarlanabilir?”* sorusu üzerine şekillenmiştir. Erzincan'a (2006, s. 3) göre uyarlama, bir sanat eserinin yeni malzemelerle farklı bir biçime bürünerek yeni bir yaratım hâline gelmesidir. Erkan (2013, s. 100) ise konuyu müzik bağlamında ele alarak; bir müzik ya da temanın ritmik, armonik, yapısal, dokusal, tınısal ve çalgısal icra özellikleri gibi unsurlar göz önünde bulundurularak, kısmen yeni bir eser ortaya koyma süreci olarak tanımlar. *“The New Grove Dictionary of Music”* sözlüğünde ise uyarlama, daha çok müzik transkripsiyonu bağlamında ele alınmakta ve orkestra eserinin piyano çalgısına aktarımı olarak ifade edilmektedir. Anadolu yerel müzikleri çerçevesinde Erzincan (2006); uyarlama kavramını ikiye ayırarak *“doğal”* ve *“yapay”* uyarlama terimlerini öne sürer. Doğal uyarlama (2006, s. 4); sanat eserinin kendi yapısı korunarak yeniden vücut bulması ve bu dönüşümün kendiliğinden gerçekleşmesi durumudur. Yapay uyarlama (2006, s. 5) ise; günümüz sosyal etkileşimlerinin sonucu olarak farklılaşan ve değişime uğrayan sanat eserlerini ifade eder. Erzincan (2006, s. 5), *“yapay”*

teriminin olumsuz çağrışımlar içerse de burada, günümüz kent yaşamının geçmişe kıyasla geçirdiği değişimlere dikkat çekmek amacıyla kullanıldığını belirtir.

Geçmişte bağlama icrasında ağır zeybek ezgilerinin aktarımı, çoğunlukla icracıların bireysel yorumları ve doğaçlama yaklaşımları doğrultusunda şekillenmiştir. Talip Özkan ve Yılmaz İpek gibi, bağlama icrasında çığır açmış icracılar zeybek ezgilerinin icrasında kendilerini kabul ettirmiş önemli sanatçılardır. Ancak, “zeybek icrası” kavramının geniş bir çerçevede kullanılması; tezene kalıpları ve dokuz zamanlı yapı temelinde sınırlandırılmış, daha çok kişisel tarzın ön planda olduğu icra modellerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yöredeki mahalli kaynaklar ve Saadettin Doğan örneğinde yapılan müzikal analizler sonucunda ise, ağır zeybek müziğinin sanıldığından çok daha karmaşık bir yapıya sahip olduğu ve yerel icra prensiplerine sıkı sıkıya bağlı şekilde geliştiği anlaşılmıştır.

Ağır zeybek müziklerinin bağlamaya uyarlanmasında öne çıkan önemli isimlerden biri, Aydın müzik geleneğinin yerel icracılarından Emin Tenekeci'dir. Akkuş (2022, s. 21), Tenekeci'nin, Saadettin Doğan'ın ağabeyi olan zurna icracısı (Kara) Hüseyin Doğan ile tanışmasının ve birlikte çalışmasının, onun ağır zeybek icra anlayışı üzerinde belirleyici bir etkisi olduğunu belirtmektedir. Tenekeci'nin yerel ustalarla meşk yoluyla edindiği icra deneyimi, onun zeybek ezgilerini bağlama üzerinde yorumlarken yerel müzik kültürünün özünü yansıtan bir sentez ortaya koymasına olanak tanımıştır. Bu yönüyle Emin Tenekeci'nin icrası, yalnızca yöresel tavırların korunarak aktarımı açısından değil, aynı zamanda ağır zeybek müziğinin bağlamadaki icra yansımalarının öncüsü olarak da değerlendirilmelidir.

Müzikal analizler, alfabetik sıraya göre sistemli bir biçimde ele alınmış; her bir zeybek ezgisi için müzikal yapı çözümlemeleri, çalgısal teknikler, form şemaları ve icra özellikleri ayrıntılı biçimde sunulmuştur. Ezgiler, geleneksel form içerisinde bireysel yorumun nasıl yer bulduğunu göstermek amacıyla hem genel hem de özgül bağlamda değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular neticesinde, davul-zurna takımının birlikte yarattığı müzikal tını ve icra teknikleri, bağlamaya uyarlama sürecinde önemli ölçüde müzikal malzeme sağlamaktadır. Uyarlama süreci, bağlamanın geleneksel yapısını bozmadan yeniden icranın nasıl gerçekleştirilebileceğine dair veriler sunmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, geçmişten günümüze bağlama ile icra edilmiş ağır zeybek ezgilerinin, mahalli icracılar ve yöre müzik kültürü çerçevesinde yapılan detaylı analizlerle yeniden yorumlanması, uyarlama açısından önemli bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir.

Bu tez, ağır zeybek müziğine ilişkin mevcut teorik çerçeveyi yeniden tartışmaya açarak, hem yerel icra pratiklerine hem de müzik kuramına dair yeni kavramsal yaklaşımlar sunmaktadır. Özellikle Saadettin Doğan'ın icra biçimi üzerinden yapılan derinlemesine analizler sayesinde, yalnızca bölgesel müzik anlayışına ışık tutmakla kalmayıp, aynı zamanda ağır zeybek müziğinin müzikal karakterine dair literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Davul-zurna icralarından bağlamaya yapılan uyarlamalar sayesinde, yerel müziğin karakteristik yapısının nasıl korunabileceğini ve bu süreçte yeniden yaratımın nasıl mümkün olabileceğini göstermesi bakımından alana model oluşturacak niteliğe kavuşması önceliğimizdir. Bu yönüyle çalışma, müziklerin sadece müzikoloji ve etnomüzikoloji alanlarına değil, aynı zamanda geleneksel müziklerin çağdaş yorumuna dair yöntem arayışlarına bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın temel amacı, Aydın yöresine özgü ağır zeybek müziklerini, Saadettin Doğan örneği üzerinden derinlemesine analiz ederek, bu geleneksel müzik formunun teorik bir düzleme oturtulması ve bağlamaya nasıl uyarlanabileceğine üzerine özgün bir model geliştirmektir. Literatür taramaları ve alan araştırmaları neticesinde, ağır zeybek müziğinin bölgesel bağlamda halen canlı bir şekilde varlığını sürdürdüğü; özellikle Saadettin Doğan'ın bu gelenekte belirleyici bir icra kimliği taşıdığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda tez, geleneksel davul-zurna icralarında yer alan ağır zeybek ezgilerinin yapısal özelliklerini kapsamlı biçimde incelemekte; bu veriler ışığında bağlamaya aktarılacak icra tekniklerini, yorumlama biçimlerini ve müzikal dönüşüm süreçlerini sistematik hale getirmeyi hedeflemektedir. Ayrıca, ağır zeybek müziğinde bugüne dek yeterince ele alınmamış olan teorik kavramlar tartışmaya açılarak, mevcut yaklaşımlara karşı alternatif teorik açılımlar önerilmektedir. Böylece çalışma, sadece müzikal analiz düzeyinde değil, aynı zamanda yerel müzik kültürü, icra geleneği ve çalgı uyarlamaları bakımından da alan yazına çok boyutlu katkılar sunmayı amaçlamaktadır. Sonuç olarak çalışmanın amacı; “bağlamada ağır zeybek icrası” başlığı altında çağdaş, kuramsal temellere dayalı ve uygulamaya dönük bir icra modeli geliştirilmesi, bu tezin hem akademik hem de pratik bağlamda özgün değer taşımasını hedeflemektedir.

1.3. Araştırmanın Sınırlılıkları ve Sayıtları

Çalışma, albümde elde edilen 15 adet ağır zeybek müzikleri kapsamında sınırlandırılmıştır. Çalışmada analiz edilen müzikler, kaba zurna icracısı Saadettin

Doğan'a ait albüm kayıtlarının dijitalleştirilmiş bir versiyonuna dayanmaktadır. Bu kayıtlar, Ramazan Gündüz ve Ali Fuat Aydın aracılığıyla tarafımıza ulaştırılmıştır. Bu sınırlılık doğrultusunda örneklemin, evreni desteklediği ve temsil ettiği varsayılmaktadır. Alınan transkripsiyonlar sonucunda bağlama icrasına uyarlanabilecek malzemeler, çalgı icrası açısından müzikal analizler yapılmıştır. Seçilen müziklerin aynı yapılarda olmasına dikkat edilmiştir. Albüm kaydının özellikle dinleme ve transkripsiyona alma açısından anlaşılabilir olmasına dikkat edilmiş, sınırlılık çerçevesinde değerlendirilmiştir.

1.4. Problemler ve Alt Problemler

Bu tez çalışmasının temel problemi, Aydın yöresi ağır zeybek müziklerinin geleneksel davul-zurna icra yapısından hareketle, bağlamaya hangi yöntem ve müzikal malzemelerle uyarlanabileceğinin tespit edilmesidir. Bu bağlamda, mahalli kaba zurna icracısı Saadettin Doğan'ın albüm kayıtlarının yer alan ağır zeybek icraları temel alınarak, yöresel icra anlayışı, repertuvar özellikleri ve icracı kimliğinden yola çıkılarak, bağlamada ağır zeybek icrasına yönelik model önerisi geliştirmek amaçlanmaktadır. Problem durumu tespitinde, aşağıda yer alan alt problemler ortaya çıkmıştır.

1. Aydın yöresi ağır zeybek müzikleri yerel bağlamda hangi kültürel, müzikal ve yapısal özellikler çerçevesinde tanımlanmaktadır?
2. Aydın yöresine ait ağır zeybek müziklerine ilişkin teorik altyapı hangi düzeydedir? Bu teorik çerçeve müziği tariflendirme açısından yeterli midir?
3. Aydın yöresine özgü ağır zeybek müzik repertuarı üzerine yapılmış müzikal analizler, derleme çalışmaları ve sistemli kataloglamalar yeterli midir? Bu repertuvar, çeşitlilik ve özgünlük açısından nasıl bir yapı arz etmektedir?
4. Kaba zurna icracısı Saadettin Doğan'ın Aydın yöresi müzik kültürü ile olan etkileşimi ve bu kültür içerisindeki temsil gücü ve konumu nedir?
5. Saadettin Doğan'ın kaynak kişi olarak yöre müzik geleneğine kazandırdığı repertuvar, teknik bilgi ve yorum pratikleri nelerdir?
6. Saadettin Doğan'ın icracı kişiliği, üslup özellikleri, teknik donanımı ve müzikal karakteri, ağır zeybek müziğinin geleneksel çerçevesi içinde nasıl bir özgünlük sunmaktadır?
7. Saadettin Doğan'ın icralarına dayalı olarak tespit edilen teorik müzikal yapı, çalgılama teknikleri ve icra özellikleri bağlamaya hangi yöntem ve

yaklaşımlarla uyarlanabilir? Uyarlama sürecinde hangi müzikal dönüşümler ve yorum farkları ortaya çıkmaktadır?

8. Saadettin Doğan'ın repertuarından seçilen ağır zeybek ezgilerinin transkripsiyonu nasıl gerçekleştirilmiştir? Transkripsiyon sırasında hangi zorluklarla karşılaşmış ve nasıl çözümler üretilmiştir?

9. Elde edilen transkripsiyon verileri ile sahada gözlemlenen icra teknikleri birleştirildiğinde, bağlamaya aktarılabilecek müzikal malzemeler neler olabilir?

10. Elde edilen müzikal malzemelerin icra biçimi üzerindeki etkisi nedir ve “bağlamada ağır zeybek icrası” modeline nasıl katkı sunmaktadır?





2. YÖNTEM

Taramalar, görüşmeler ve alan araştırmaları sonucunda aşağıdaki hususlar belirlenerek yöntem oluşturulmuştur:

- Saadettin Doğan'ın dijitale aktarılmış albüm kayıtları Ramazan Gündüz ve Ali Fuat Aydın aracılığıyla tarafımıza ulaşmış ve bu albümde yer alan ağır zeybek ezgileri tespit edilmiştir.
- Tespit edilen müziklerin müzikal analizleri gerçekleştirilmiş; ortaya çıkan analiz sonuçları kapsamında müziklerin “bağlamada ağır zeybek icrası” modeline uygunluğu tartışılmıştır.
- Tespit edilen ağır zeybek müzikleri, “Sibelius Ultimate” nota yazım programı kullanılarak transkript edilmiştir. Bu süreçte asma davul ve solist zurnaya ait partiyonlar notaya aktarılmış; dem zurnanın karar sesinde sabit kalma özelliği, açıklayıcı notla belirtilmiştir.
- Transkripsiyon sürecinde müzikal ayrıntıya büyük önem verilmiş, asma davul ve kaba zurnanın karakteristik müzikal özelliklerini yansıtan her türlü ögenin nota sistemine doğru biçimde yansıtılmasına özen gösterilmiştir. Bu yaklaşımın, bağlamaya aktarılacak müzikal malzemenin çeşitliliğini artırarak, yeni teknik ve yöntemlere katkı sunması amaçlanmaktadır.
- Elde edilen veriler, alan yazında yazılmış literatürlerle kıyaslama yapılarak doğruluğu tartışılmıştır. Notaya aktarılan müziklerin sağlıklı bir şekilde aktarımının doğruluğu çeşitli yollarla teyit edilmiş; asma davul ve zurna partilerindeki müzikal unsurlar üzerinden detaylı biçimde analiz edilmiştir. Ayrıca, müziklerin form yapısı, usûl özellikleri, ölçü organizasyonu ve melodi içindeki ses ilişkileri gibi yapısal bileşenler değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme süreci, mevcut literatürle karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve doğrulukları tartışmaya açılmıştır.
- Müzikler alfabetik sıraya göre tek tek incelenmiştir. Hemen hemen çoğu müzikal malzemeler aynı olabilecek yapılarda olsa da her müziğin farklı yapılarda olduğu ve müzik üzerinden incelenmesi gerektiği kanaatine varılmıştır.
- Ayrıntılı transkripsiyonlar aracılığıyla, bağlamaya hangi müzikal unsurların nasıl uyarlanabileceği detaylı olarak açıklanmaya çalışılmıştır. Müzikler alfabetik sıraya göre tek tek analiz edilmiştir. Her ne kadar bazı müzikal

malzemeler ortak özellikler taşısa da, her bir ezginin kendi içerisinde farklı yapılara sahip olduğu ve bu farklılıkların bireysel olarak incelenmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Uyarlama esnasında bağlamanın geleneksel icra stillerinin korunmasına dikkat edilmiştir.

- İncelenen müzik örneklerine ait transkripsiyonlar tezin “Ekler” bölümünde sunulmuş; ilgili ses ve video kayıtları ise karekodlar aracılığıyla erişilebilecek şekilde, YouTube video paylaşım platformunda yayımlanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu tez çalışmasının araştırma kapsamı, Saadettin Doğan'ın albüm kayıtlarındaki ağır zeybek icraları temel alınarak belirlenmiştir. Araştırma, nitel araştırma modelini içermektedir. Yıldırım ve Şimşek (2006) nitel araştırmayı “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 39). Alan araştırmalarında gözlem ve katılımcı gözlem teknikleri kullanılarak veri elde edilmesi yoluyla yapılmıştır. Kaplan (2013, s.134) katılımcı gözlem tekniğiyle alakalı; “Gözlemcinin standart bir gözlem aracı kullanmadan gözlem konusu yaptığı olaya doğrudan doğruya katılarak gözlemde bulunması” şeklinde tariflendirmektedir.

Araştırma sürecinde, hem literatür taramaları hem de alan araştırmaları gerçekleştirilmiş; ağır zeybek müzikleri ile Saadettin Doğan'ın müzikal yaşamına ilişkin bilgi edinilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, konuyla ilgili akademik tez, makale, kitap gibi yazılı kaynaklar incelenmiş; ayrıca yöre müziği konusunda uzmanlaşmış yerel icracılar ve alan uzmanlarıyla birebir görüşmeler yapılmıştır. Literatür taramaları, nitel veri toplama teknikleri ve yerel müzik kültürü bağlamında yürütülen alan araştırmalarının bulguları doğrultusunda, araştırmanın izleyeceği yöntemsel çerçeve oluşturulmuştur. Saadettin Doğan'ın yayınlanmış ses taşıyıcılarından (kaset, CD, plak, dijital platformlar vd.) yararlanılması ve bu kayıtların transkripsiyonları alınması nedeniyle tarama modeli kullanılmıştır. Bu yöntemsel yaklaşım, hem geleneksel müzik anlayışının özgün yönlerini ortaya koymayı hem de bu anlayışın çağdaş bağlama icrasına nasıl uyarlanabileceğini açıklamayı hedeflemektedir.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni, ağır zeybek müziklerinin bağlamaya uyarlanmasıdır. Bu evren içerisindeki örneklem ise, Aydın yöresinde ‘usta icracı’ olarak kabul gören kaba zurna

sanatçısı Saadettin Doğan'dır. Saadettin Doğan, hem akademik çevrelerde hem de yerel müzik camiasında ağır zeybek icrası bakımından önemli bir konuma sahip olup, alanında referans olarak gösterilmektedir. Kendisi hakkında yapılan akademik çalışmalar yalnızca yüzeysel değinmelerle sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu sebeple, Doğan'ın örneklem olarak seçilmesinin gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Araştırmanın örneklemindeki müzikler Saadettin Doğan'ın albüm kayıtlarında tespit edilen 15 adet ağır zeybek ezgileridir. Albüm kaydının özellikle dinleme ve transkripsiyona alma açısından anlaşılabilir olmasına dikkat edilmiştir. Tespit edilen ağır zeybek müzikleri şunlardır: Ağır Milas Zeybeği, Aydın Zeybeği, İki Parmak Zeybeği, Elifoğlu Zeybeği, Harmandalı Zeybeği, İnceoğlu Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği, Karaali Koşması Zeybeği, Kerimoğlu Zeybeği, Kocaarap Zeybeği, Kuruoğlu Zeybeği, Muğla Zeybeği, Soğukkuyu Zeybeği, Tavas Zeybeği, Yağmur Yağdı Zeybeği.

2.3. Notasyon

Bu çalışmada yapılan transkripsiyonlarda kullanılan notasyon tercihlerinin, yalnızca teknik bir başlık altında sınırlı şekilde ele alınması yerine, analiz sürecine entegre biçimde ve müzikal bağlam üzerinden açıklanması tercih edilmiştir. Çünkü ağır zeybek müzikleri, ritmik, melodik ve yapısal olarak standart kalıplardan farklı ve çoğu zaman yorum odaklı yapılar içerdiği için, kullanılan notasyon sisteminin doğrudan müzik analiz süreciyle birlikte değerlendirilmesi hem teorik hem de uygulamalı açıdan daha işlevsel bir yaklaşım sunmaktadır.

Bu nedenle notasyon açıklamaları, tezde "Notasyon" başlığı altında kısa ve teknik bir biçimde sunulmak yerine, her müzik parçasının analizinde, o ezgiye özgü müzikal özelliklerin ortaya konulduğu yerlerde gerekçeleriyle birlikte detaylandırılmıştır. Böylece kullanılan müzikal malzemeler sadece görsel değil aynı zamanda işitsel ve analitik bir zeminde değerlendirilmiştir. Bu yöntem, analiz edilen müziklerin karakterini daha doğru yansıtmak ve bağlamaya aktarım sürecinde hangi müzikal malzemelerin nasıl notaya geçirildiğini açıklıkla ortaya koymak açısından daha uygun bulunmuştur.



3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Çalışmanın kavramsal çerçevesini oluşturan bu bölümde, ağır zeybek müziklerinin çözümlemesine yön veren kuramsal yaklaşımlar ile araştırmanın temellendirildiği literatür yer almaktadır.

3.1. Ağır Zeybek Müzikleri Hakkında Kültürel Bakış

Bir müzik analizinin yalnızca müzikal malzemelere indirgenerek, onu var eden kültürel, toplumsal ve tarihsel bağlamdan yoksun bir biçimde ele alınması, müzik hakkında derinlemesine bilgi edinmeyi ve anlamlı bir inceleme yapmayı güçleştirmektedir. Anadolu coğrafyası gibi, yöreden yöreye farklılık gösteren zengin müzik geleneklerinin bulunduğu bir kültürel yapıda, herhangi bir yerel müziğin yalnızca teknik bileşenleri değil; bu bileşenlerin nasıl, neden ve hangi tarihsel-sosyal koşullarda ortaya çıktığı da büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda, ağır zeybek müzik kültürüne dair bilgi edinmek, yapılacak müzikal çözümlemelere sağlam bir zemin oluşturacaktır. Yaşama biçimi, toplumsal bellek ve estetik anlayış açısından kendine özgü karakteristik niteliklere sahip olan zeybek müzikleri, yalnızca biçimsel bir yapı değil, aynı zamanda kültürel bir anlatı olarak da değerlendirilmelidir. Her müzik örneği, ait olduğu yörenin toplumsal yapısına, tarihsel hafızasına ve zaman algısına dair izler taşır. Dolayısıyla, kültürel bağlamından kopmadan yapılan değerlendirmeler, müzikal analizlere çok boyutlu bir perspektif kazandırmak ve çözümlemelerin derinliğini artırmak açısından anlam kazandırır.

Özellikle Saadettin Doğan gibi gelenek silsilesi içinde yetişip aynı zamanda farklı müzikal mekanlarda bulunmuş ve icra tekniğini ustalaştırmış kişilerin, bölgesel müzik kültürünün bireysel ifade alanında nasıl hayat bulduğunu göstermesi açısından son derece değerlidir. Yöredeki icracılar, müziği sadece yalnızca bir sesler bütünü olarak değil, aynı zamanda yaşamın sürekliliği içerisinde kuşaktan kuşağa aktarılan bir anlatı olarak ele alırlar. Dolayısıyla ağır zeybek müziklerinin karakteristiğini çözümleyebilmek, aynı zamanda bu müziği ortaya çıkaran kültürel yapıyı ve onun içinde şekillenen performans pratiklerini anlamakla mümkün olacaktır. Bu bölümde, analiz sürecine sağlıklı bir zemin oluşturmak amacıyla, ağır zeybek müziklerinin ortaya çıktığı bölgenin kültürel yapısı, gelenekleri ve bu müziği şekillendiren dinamikler ele alınacaktır.

Bu bağlamda; bu bölümde verilecek bilgilerin zeybek kavramının ve kültürünün tüm coğrafi yayılımını kapsayan genel bir değerlendirme sunmak yerine, özellikle Aydın yöresine özgü ağır zeybek müzik kültürüne odaklanmak tercih edilmiştir. Zeybek

kültürü, tarihsel olarak Batı Anadolu'nun geniş bir coğrafyasına yayılmış, hem sosyokültürel hem de müzikal yönleriyle incelenmeye değer zengin bir gelenektir. Ancak, zeybek müzikleri yöreden yöreye farklı müzikal kimlikler ve üslup biçimleri sergilediğinden, “zeybek” kavramı oldukça geniş ve çeşitli bir yapı arz etmektedir. Bu sebeple belirgin ve anlamlı bir şekilde ortaya konabilmesi amacıyla, bölgesel bir odaklanma tercih edilmiştir. Aydın yöresi, ağır zeybek formunun hem müzikal hem de dans estetiği anlamında en karakteristik biçimlerinin görüldüğü merkezlerden biri olup, bu yönüyle bölgesel bir odaklanma gerekliliği doğmuştur. Ayrıca zeybeklik kurumu ve müziği hakkında tarihsel açıdan hatırı sayılır derecede tez, makale, kitap vb. akademik çalışmalar bulunmaktadır.¹ Birçok akademik çalışma daha çok zeybeklerin tarihi, dans figürleri, kostüm yapıları, genel ritmik-melodik özellikler, Batı Anadolu ölçeğindeki dağılımlar üzerine yoğunlaşmıştır. Ancak Saadettin Doğan gibi belirli bir üslup ve bölgesel karakteri temsil eden icracıların analizine dayalı, Aydın yöresi ağır zeybek müzik kültürünü derinlemesine ele alan çalışma sayısı oldukça sınırlı, hatta hiç yok denecek kadar azdır. Bu nedenle, literatürdeki bu boşluğu doldurmak ve yöreye özgü müzikal kodları daha detaylı ortaya koyabilmek adına, bu çalışmada Aydın yöresi ağır zeybek müzik kültürünün müzikolojik bağlamda incelenmesi önceliklendirilmiştir.

3.1.1. Müzik Kültürü

Aydın ve çevresine özgü müzik türlerinden biri olan “ağır zeybek”, karakteristik ezgileri ve danslarıyla dikkat çeken bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Sosyal ve tarihsel yaşantısı bakımından semantik anlamda da “kahramanlık” olgusunu yansıtan bu müzik, erkekler tarafından solo olarak oynanır ve davul-zurna icracıları tarafından eşlik edilir. Mirzaoğlu'nun (2000, s. 281) Aydın efelerinden aldığı bilgiye göre, bu müziklerin eskiden beri solo şeklinde oynandığı ve uzun soluklu, özgürce, istenildiği gibi icra edildiği belirtilmektedir. Günümüzde de dansın solo olduğunu ve davul-zurna çalgılarının eşlik ettiğini belirten Aydın (2011, s. 24); doğaçlamanın ön planda olduğunu vurgular. Davul-zurna takımının yanı sıra bağlama, cümbüş, klarnet, sipsi, kabak kemane, darbuka gibi çalgıların da az da olsa icra edildiğini ifade eden Aydın, kadın dansçıların oynadığı zeybeklerde ise davul-zurna takımlarının yer almadığını belirtir.

¹ Bazıları için bkz. Yavi (1991), Hakalmaz (1992), Yetkin (1996), Keleş (1998), Mirzaoğlu (2000, 2003), Karademir (1991, 2003), Özbilgin (2003), Akdoğu (2004), Avcı (2004), Öztürk (2006, 2012, 2014), Yavuz (2006), Aydın (1997, 2001, 2002, 2003, 2005, 2011, 2012).

Acet (2019, s. 13); günümüzde ağır zeybek müziklerinin düğün, sünnet, asker uğurlama gibi yöreye özgü gelenekler içerisinde varlığını sürdürdüğünü belirtir. Halkın müzikle iç içe, yıllardır süregelen dans ritüelinin soyutlanmadan, güncel formuyla devam ettiğini vurgulayan Acet, bu ritüellerin mekânsal olarak genellikle açık alanlarda gerçekleştiğini; bunun da davul-zurna çalgılarının yüksek ses şiddetine sahip olmasından kaynaklandığını ifade etmektedir. Aydın (2011, s. 25); bu etkinliklerde geleneksel kılık kıyafetlerin yerini genellikle gündelik giysilerin aldığını belirtir. Ancak müzikli eğlencelerde oynanan ve icra edilen zeybek havalarında, eşkıyalığı simgeleyen figürler hâlen yer almaktadır. Kültürel ve yaşamsal açıdan bazı değişimlere uğramış olsa da zeybek müzikleri, bölgede yaşatılmaya ve sürdürülmeye devam eden bir gelenek olarak varlığını korumaktadır (Aydın, 2011b, s. 25).

3.1.2. Deve Güreşleri

Bu müzikli eğlencelerin başında, Anadolu'ya özgü bir gelenek olan “deve güreşleri” gelmektedir. Deve güreşleri, ‘Devecilik Kültürü ve Deve Güreşleri Federasyonu’ tarafından her hafta sonu (Pazar günü) olacak şekilde açıklanan takvime göre düzenlenmektedir. Takvim hazırlığı 2013 yılından bu yana federasyon bünyesindedir. Günümüzde başta Aydın ili olmak üzere, İzmir, Manisa, Muğla, Denizli, Balıkesir, Çanakkale ve Antalya gibi illerde de deve güreşleri gerçekleştirilmektedir (Berrakçay, 2015, s. 38-39). Her fikstür her yerde yılda bir kere olacak şekilde düzenlenir ve “arena” olarak adlandırılan eğimli toprakla çevrili düz bir zeminden oluşan yerlerde sergilenir (Aydın, 2011b).

Çulha (2008); deve güreşlerinin ilk deve güreşlerinin Aydın Germencik ilçesinin Hıdırlar köyünde yapıldığını tespit etmiştir. A. Munis Armağan ise, II. Mahmut döneminde Tire civarlarında olduğunu savunarak konuyu daha eskilere götürür² (Çulha, 2008; akt. Çetin, 2018, s. 10). Beyru (2000, s. 279), Spectateur Oriental Gazetesi'nde yer alan bir haberde, İzmir'de Meles Çayı yakınlarında bulunan ve zengin bir Türk'e ait geniş bir bahçede düzenlenen deve güreşi organizasyonundan bahsetmektedir. Haberde, etkinliğe izleyici olarak yaklaşık on bin kişinin katıldığı bilgisi yer almaktadır. Beyru, 19. yüzyıl sonlarında deve güreşlerinin İzmir ve çevresinde giderek popülerleştiğini ve geniş bir alana yayıldığını aktarmaktadır (akt. Berrakçay, 2015, s. 36).

² A. Munis Armağan: Batı Anadolu Tarihinde İlginç Olaylar

Çetin'e (2018, s. 11) göre, deve güreşlerinde deve sahipleri, ekonomik refah düzeyleri yüksek, varlıklı kişilerdir. Önceden hazırlık gerektiren bu organizasyonlar oldukça maliyetlidir. Bu hazırlıklar, yöre halkı açısından geleneğin sürdürülmesi ve yıl boyunca heyecanla beklenen bir etkinlik olması bakımından günler öncesinden yapılmaktadır. Güreşlerde folklorik kıyafetlerini giymeyi ihmal etmezler. Ayrıca deve sahipleri için deve güreşleri, şanlarını devam ettirme açısından da önem taşımaktadır. Kılıçkiran (1987), deve sahiplerinin günler öncesinden gelerek kahvehane, lokanta gibi mekânlarda halkla sohbet ettiklerini ve geçmişte yaşadıkları deve güreşi anılarını anlattıklarını belirtmektedir. Çetin (2018, s. 11), şan meselesini deve sahipleri ve yöre toplumunda "hayatın merkezi" konumda olduğunu belirtir. Germencik Deve Güreşi Sevenler ve Yaşatma Derneği Başkanı Hüseyin Kartal ile yaptığı kişisel görüşmede Kartal; "Sahibinin ve kendisinin namını rezil ya da vezir edecek kadar önemli bir saygınlık meselesidir. Tarihte, devesi güreş alanından kaçtığı için kendini asan, devesi galip geldiği için üç gün üç gece ziyafet veren deve sahiplerine rastlanmıştır." bilgisini vererek saygınlık meselesinin ne kadar ciddi olduğuna vurgu yapmaktadır (akt. Çetin, 2018, s. 11).

Deve güreşlerinde davul ve zurna takımları önemli bir konumdadır. Deve güreşlerinden bir gün öncesi develerin tanıtımının yapıldığı bir kortej gösterisi yapılır. Berrakçay (2015, s. 90); süreçle ilgili şu bilgileri vermektedir:

Güreşlerden bir gün önce, (cumartesi) develer kamyonlarla güreş yapılacak ile, ilçeye veya köye getirilirler. Her güreşte görülmemekle birlikte, genellikle ritüel yapısı önemli olan güreşlerde geleneksel biçimiyle süslenen develer toplu halde cumartesi öğlen saatlerinde şehir içinde davul zurna ile çalınan müzikler eşliğinde gezdirilir. Müzik hizmetini genellikle belediye veya komite tarafından kiralanan müzisyenler sağlamakla birlikte kendi olanaklarıyla gelen müzisyenlerin de bahşiş karşılığı bu hizmeti verdikleri görülür. (Berrakçay, 2015, s. 90)

Deve güreşlerinin yapıldığı alanlarda da davul-zurna takımını yine ön plandadır. Develerin hazırlık süreci, güreşin başlaması ve bitimine kadar davul-zurna takımları sürekli olarak icralarını gerçekleştirirler. Çetin (2018, s. 12); bu davul-zurna ritüelini güreş sırasında vazgeçilmez bir unsur olarak tanımlamaktadır. Devamında Çetin, durumu şu ifadelerle aktarmaktadır: "Deve sahipleri ve orada bulunan halk, icra edilen müzikle şevklenip bu etkinliklere danslarıyla eşlik etmektedirler" (Çetin, 2018, s. 12). Bu unsurun, yöre halkı tarafından ne denli benimsendiğinin bir diğer göstergesi ise danslardaki yansımadır. Bazı akademik çalışmalarda, dans hareketlerinin hayvan davranışlarından esinlenerek oluştuğu ve bu nedenle bir tür taklit niteliği taşıdığı yönünde görüşler yer almaktadır. Özbilgin (2003, s. 206), zeybek danslarını, Türk devletleri tarihinde yırtıcı kuşların sembolik anlamı olduğu teziyle ilişkilendirerek; "kartal, şahin, atmaca gibi avcı, yabanî kuşların hareketlerinin taklit edildiği" bir dans öykünmesi olarak değerlendirmektedir. Öte yandan, Çetin (2018, s. 9) bu görüşün

aksine, bölgenin coğrafi yapısının büyük ölçüde düz ovalardan oluştuğunu, bu nedenle yırtıcı kuşlardan ziyade, deve güreşlerinde gözlemlenen hayvan hareketlerinin özellikle Aydın bölgesinde danslara daha fazla etki etmiş olabileceğini ileri sürmektedir. Konuyla alakalı Çetin (2018, s. 12) şu cümlelerle aktarmaktadır:

Dans eden kişi tarafından bakıldığında ortamda üç unsur görülmüştür; meydandaki deve, müzik ve dans eden kişinin kendi dansı. Güreşlerdeki ana unsurun deve olduğu, müzik ve dansın da onunla iç içe bir bütünlük gösterdiği düşünüldüğünde, devenin ağır aksak, soğukkanlı, cesur tavırları ve heybeti, dansçıları için bir esin kaynağı olabileceği görüşünü akla getirmiştir. Çünkü yapılan görüşmelerden elde edilen verilere göre deve, orada bulunanlar için 'estetik' bir varlıktır. (Çetin, 2018, s. 12)

Bu doğrultuda, zeybek danslarının kimi hareketlerinin hayvan davranışlarına öykünme yoluyla şekillendiği görüşü, yalnızca koreografik değil, kültürel bir anlam taşır. Söz konusu figürlerin toplumsal hafızada sembolleşmesi, zeybek danslarına yalnızca bir dans değil, anlam yüklü bir duruş kimliği kazandırmıştır.

3.1.3. Dans

Ağır zeybek müziğinde dans, müziğin vazgeçilmez bir unsurudur. Mirzaoglu (2000, s. 281)'na göre; Anadolu coğrafyalarında dans ile müzik arasındaki ilişki, müziğin dansa eşlik ederek dansçıya yol göstermesiyle şekillenir. Dansçı; hâlini, tavrını ve duruşunu müzik aracılığıyla belirler. Müzik ve dans ilişkisi yalnızca dansın tavrını belirginleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda izleyicilerin nasıl bir beklenti içerisine gireceklerini de etkilediği ifade edilmektedir. Anlam yüklemeleri aracılığıyla, yerel müzik içinde var olan ezgiler; izleyici ile dansçı arasındaki etkileşim sonucunda anlam kazanmaktadır. Ortaya çıkacak bütünlük, icracıların kendi tarzlarını yansıtabilmeleri açısından, müzik ve dansın birbiriyle uyum içerisinde olmasını gerekli kılar. "Yiğitlik", "kahramanlık" ve "mertlik" gibi kavramların özellikle müzik ve dans aracılığıyla ifade edilmesi önem arz etmektedir. Müziğin bu kavramlarla olan uyumu, icranın niteliğini doğrudan etkilemektedir. Nitekim dansçı, görkemli biçimde icra edilen müzik sayesinde dansı coşkuyla sergileme imkânı bulmaktadır (Mirzaoglu, 2000, s. 282).

Dans icralarında kadın-erkek ayrımı olduğu ve her iki cinsin dans icralarının aynı müzikal ortam içerisinde gerçekleşmediği görülmektedir. Çetin'e (2018, s. 92) göre, gelenekte dans icraları kadın ve erkek olarak ayrılmakta ve bu iki cins birlikte dans etmemektedir. Erkek ve kadın eğlenceleri de birbirinden ayrı şekilde düzenlenmektedir. Benzer şekilde, Acet (2019, s. 7) de dansların kadın-erkek birlikteliği içerisinde gerçekleştirilmediğini vurgular. Acet ayrıca, bu dansların tamamen bilinçli bir şekilde icra edildiğini; dansçının "korkusuzluk", "yiğitlik" ve "mertlik" gibi kavramları, mizah ve ciddiyet anlayışıyla harmanlayarak dansına yansıttığını ifade etmektedir.

Aydın yöresinde, davul ve zurna eşliğinde icra edilen ağır zeybeklerde dans, erkekler tarafından gerçekleştirilir. Bu icralar genellikle solo olarak, yani tek kişiyle yapılır. Erkekler, bireysel performanslar şeklinde danslarını sergilerler. Tek başına icra edilmesi nedeniyle, dans yapısı büyük ölçüde serbesttir. Bu serbestliği “zaman tanımazlık” olarak tanımlayan Mirzaoğlu (2000, s. 348), özellikle bu özgürlüğün kahramanlık anlatısını tematik açıdan pekiştirdiğini ve dansla uyumlu bir yapı oluşturduğunu belirtmektedir. Aynı hususta Acet (2019, s. 16); dansçıların dansesnasında efelerin yaşantı figürlerini taklit yoluyla destekleyen parmak şıklatma, nara atma, tabanca ve bıçak gibi aletler kullanma gibi eşkıyalık temalarına özgü hareketler sergilediklerini vurgulamaktadır. Bu tür vurgular, efelerin üstünlük iddiasını fiziksel güç gösterileriyle pekiştirmektedir. Dansçılar, danslarını doğaçlama bir şekilde ve kendilerine özgü hareketlerle zenginleştirirler. Dansın süresi ve akışı ise dansçının tercihiyle değişkenlik gösterebilmektedir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Dans esnasından bir görsel.

Aydın bölgesindeki zeybek müzik ve dans icralarını doğu ve batı şeklinde ikiye ayıran Çetin (2018, s. 17–18), araştırmamızın kapsamı içerisinde yer alan Aydın’ın batı bölgesinde kalan Germencik, İncirliova, Söke, Koçarlı ve Çine gibi ilçe ve köylerde, ağır zeybekler özellikle davul-zurna takımları eşliğinde ve fermata yapıların sıkça yer aldığı, duraklamalı ve serbest müzik icralarıyla gerçekleştirilmektedir. Serbest yapıda icra edilen bu oyunlarda, dansçının ağır tempolu hareketler sergilediğini ve yere yakın

sıçrayışların yoğunlukta olduğunu belirtmektedir. Çetin ayrıca, bölgedeki zeybek müziklerinin akademik literatürde “ağır zeybek” olarak tanımlandığını ve bu müziklerin doğaçlama ve bireysel bir yapıda icra edildiğini vurgulamaktadır.

Ağır zeybek dans figürleri hakkında Mirzaoğlu (2000, s. 326); dansların her tekrar edilen figür yapılarının genellikle aynı olduğunu belirtir. “Gezinme, kolları havaya kaldırma, el çıtlatma ve dönme, ayağı yere vurma, diz vurma, yerden ağırca kalkış” gibi figürleri tespit eden Mirzaoğlu, bu figürlerin dans içerisinde vazgeçilmez figürler olduğunu vurgulamaktadır. Konu hakkında Mirzaoğlu, araştırmaları sonucu elde ettiği verilerden oluşan figürlerin bilgisini aşağıda vermektedir:

Gezinme: “Zeybek”, oyuna başlayacağı zaman oyun alanına gelir. Ellerini toprağa sürer ve bu alanda gerinerek gezinir. Oyun alanını dairenin etrafında dönercesine baştan başa dolaşma şeklindeki bu gezinmenin anlamı “bu vatan benim, bu topraklarda istediğim gibi dolaşırım” demektir. (Erol 1999; Özkan 1999; Arzuhan 1998; akt. Mirzaoğlu, 2000, s. 326)

“Kolları havaya kaldırma: Gezinmeden sonra, oyunun başlaması kolların yavaş ve mağrur bir ifadeyle kolların havaya kaldırılmasıyla olur. Kartal duruşunun canlandırılması görünümündeki bu hareket, “Dağların ovaların hakimi benim” manasına gelir. (Tenekeci 1999; Özkan 1999; Erol 1999; akt. Mirzaoğlu, 2000, s. 326)

El çıtlatma ve dönme: Kollar havaya kaldırılıp oyuna başlandığında eller şıklatılır. “Çatlatma” da denilen bu el çıtlatmanın anlamı “böyle silah atarım” demektir. Parmaklar çıtlatılarak dönme hareketlerine geçilir (Erol 1999; Arzuhan 1999; akt. Mirzaoğlu, 2000, s. 326)

Ayağı yere vurma: Oyun sırasında ezginin vurgulu yerlerinde, yani davulun “güm” dediği yerde ayak veya diz yere vurulur. Bu hareketin anlamı ise, “bu vatana kimse yan gözle bakamaz, yan bakarı işte böyle ezerim” demektir. (Erol 1999). Bu hareket aynı zamanda “yerden kuvvet alma ve düşmanı korkutma” olarak da yorumlanmaktadır. (Tenekeci 1999; akt. Mirzaoğlu, 2000, s. 326-327)

Diz vurma: Zeybek oyunu devam ederken oyun havasındaki ritm vurgularının en belirgin olduğu yerlerde öne doğru eğilerek sağ ve sol dizler yere vurulur. Zeybek oyununa karakter kazandıran en önemli figürlerden olan diz vurmanın anlamı “hasmının göğsünden vurma”, “onun kaburga kemiklerine vurma” olarak ayıklanmaktadır. (Tenekeci 1999; Yıldız 1999; akt. Mirzaoğlu, 2000, s. 327)

Yerden ağırca kalkış: “Zeybek ya da efenin ağırbaşlılığı” anlamına gelmektedir. Çünkü, efeler ve zeybekler genelde ağır ve her halleriyle ciddi kişilerdir. Bu kişilerin oturduğu kalkışı ve diğer bütün hareketleri ağırdır, mağrur ve heybetlidir. (Mirzaoğlu, 2000, s. 327)

Bu hareket figürleri ekseninde, ağır zeybek dansları tamamen dansçıların bireysel yaratıcılığıyla şekillenmekte ve her bir dansçı kendi figürlerini doğaçlama bir biçimde ortaya koymaktadır. İcra edilen figürler, müziğin temposuna ve ritmik yapısına bağlı olarak şekillenir. Dansçılar müziğin akışına ve duraklamalarına duyarlı bir biçimde, anlık olarak kendi beden dillerini oluşturarak dansı icra ederler. Bu durum, hem müzik ile dans arasındaki sıkı ilişkiyi ortaya koymakta hem de zeybek danslarının doğasında var olan özgürlükçü ve bireysel yapıyı yansıtmaktadır. Dansçının fiziksel yorum gücü ve müziği hissetme biçimi, ortaya çıkan dansın karakterini doğrudan etkiler.

3.2. Çalgı Takımları ve Çalgılama

Aydın yöresine özgü zeybek müziğinde temel icra çalgılarını davul ve zurna oluşturmaktadır. Halk arasında "milli takım çalgısı" olarak da anılan bu topluluk, bir asma davul ve biri kaba zurna, diğeri dem zurna olmak üzere üç ana çalgıdan meydana gelmektedir (Halat, 1999; akt. Mirzaoğlu, 2000, s. 293). Kaba zurna ezgiyi seslendirirken, dem zurna sürekli aynı sesi tutarak melodik yapıya karşı ses oluşturur; bu durum zeybek müziğinde karakteristik bir tını elde edilmesini sağlar. Davul ise hem vurmali çalgı olarak ritmi belirler, hem de danstan kaynaklanan yapısal vurgulara eşlik eder. Bu yapı; ritmik, melodik, dans uyumunu temsil etmekte, müzikal birlikteliği ortaya çıkarmaktadır.

Tez çalışmamızda bu geleneksel çalgı yapısının örneklenmesi açısından, Aydın zeybeği geleneğinin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Saadettin Doğan'ın icrası özelinde bir inceleme yapılmıştır. Saadettin Doğan'ın icracılığı, kişisel yorumunun ötesinde, Aydın yöresi zeybek müziğinin temel niteliklerini yansıtmaları açısından da önem arz etmektedir. Bu yönüyle Doğan, geleneksel icracılar arasında önemli bir yere sahiptir ve çalışmamızda bu doğrultuda ele alınmıştır. Doğan'ın albüm kayıtlarına dayalı analizde, icranın solist kaba zurna icracısı olarak Saadettin Doğan'ı içerdiği, ona bir dem zurna ve iki asma davul eşlik ettiği tespit edilmiştir. Alan araştırmaları ve yazılı kaynaklar aracılığıyla yapılan incelemelerde bu icra düzeninin hem geleneksel yapıyla uyumlu olduğu hem de bölgesel müzik anlayışını sürdürme açısından önemli bir örnek teşkil ettiği, geleneksel zeybek icralarının yapısal özellikleri açısından önemli bir örnek sunduğu belirlenmiştir.

Müziklerin analiz kısmına geçmeden önce, albümde yer alan çalgıların fiziksel, işitsel ve fonksiyonel özelliklerinin detaylı biçimde incelenmesi, müzikal çözümlerinin daha sağlam temellere oturtulması açısından önem arz etmektedir. Bu ön inceleme sayesinde, ilerleyen bölümlerde gerçekleştirilecek olan müzikal analizlerin yalnızca duymasal algıya değil; teknik, teorik ve icrasal verilere dayandırılarak daha açıklayıcı ve bilimsel bir çerçevede ele alınması mümkün olacaktır.

Bu bağlamda, Saadettin Doğan'ın albümünde ve müzik kültüründe kullanılan geleneksel çalgılar—kaba zurna, dem zurna ve asma davul—ayrı başlıklar altında teknik yönleriyle değerlendirilecektir. Her bir çalgının yapısal özellikleri, ses üretim biçimleri, icra teknikleri ve çalgılar arası işlevsel ilişkiler analiz edilerek, albüm icrasına özgü tınısal yapı bütüncül bir yaklaşımla ortaya konulacaktır. Çalgıların teknik özelliklerinin incelenmesi, hem bireysel ses karakterlerinin hem de toplu icra içindeki karşılıklı etkileşimlerin daha sağlıklı yorumlanmasına olanak tanımaktadır.

Bu yaklaşım doğrultusunda yapılacak analizler, yalnızca ilgili çalgıların teknik kapasitelerini tanıtmakla kalmayacak; aynı zamanda Aydın yöresi zeybek icra geleneğinin tınısal evrenini anlamaya yönelik metodolojik bir zemin oluşturacaktır. Böylece, Saadettin Doğan'ın albümündeki icralar üzerinden geleneksel ağır zeybek müziği pratiği, hem teorik hem de uygulamalı boyutlarıyla ele alınarak çalışmanın kapsam ve derinliğinin artırılması amaçlanmıştır.

3.2.1. Mehter (Kaba) Zurna ve Dem (Kaba) Zurna

Yörede kullanılan zurnalar, yapısal özellikleri ve ses tınısı nedeniyle "kaba" sıfatıyla anılmaktadır. Uzun boyu ve geniş çaplı gövdesi, ona karakteristik olarak pes ve kalın bir ses kazandırır (Kastelli, 2014, s. 30). Zurna icrasındaki iki figürden biri "Çırak" (Demci) veya "Yardımcı", diğeri ise "Usta" (Mehter) olarak tanımlanır. Genellikle zurna sayısı iki veya daha fazla olur. Bunun nedeni, usta zurna icracısının ana melodiyi çalarken, çırak ya da yardımcı zurnacısının karar sesinde dem tutarak ustanın tonunu sabit tutmasına yardımcı olmasıdır. Böylece, mehter zurna icracısının ses tonu sürekli olarak dengede kalır ve tondan sapma engellenir. İki zurna icracısının birlikte çalmasının bir diğer nedeni ise, mehter zurnacısının yorulması durumunda yardımcısının devreye girerek ezgiyi çalmaya devam etmesidir. Bu süre zarfında dem tutma işini mehter üstlenir ve böylece usta dinlenmiş olur (Aydın, 2011a, s. 45). Bu çalışmada kavramsal çerçeve doğrultusunda zurnalar, "mehter zurna" ve "dem zurna" olmak üzere iki ana kategoriye ayrılmıştır.

Mehter zurna, çıraklık ve yardımcı zurnacılık gibi evreleri başarıyla tamamladıktan sonra, ezgileri ezberlemiş vxe ustalık seviyesine ulaşmış bir icracıdır. Geleneksel ezgileri akılda tutarak, eski kültürel unsurlarla çatışmadan kendine özgü bir "bireysel yaratıcılık" sergileyen usta, bu sayede kendi tarzını geliştirir. Aydın (2011, s. 88-89); bu süreci gelenekte "olumlu değişme", "tarz oluşturma" ve "gelişme" kavramlarıyla tanımlar. Bu evrede mehter zurnacı, çaldığı ezgilere kendine ait bir imza atarak, müzikal ifadesini kişiselleştirir ve böylece ustalık seviyesine ulaşmış olur.

Mehter zurna, bu orkestra düzeninde lider konumunda olup müziğin yönlendirici tarafını oluşturur. Repertuvar boyunca ana melodiyi ustalıkla bir şekilde üstlenen mehter zurna, hem tonun sürekliliğini sağlayan dem zurnanın üstlendiği destek rolünü denetler hem de ritmik bütünlüğü kuran davulcunun vurgularıyla etkileşimde bulunur. Bu nedenle, icra sırasında müzikal kararlar çoğunlukla mehter zurna tarafından şekillendirilir; diğer zurnacı ve davulcular, onun tonal ve tempo tercihlerini izleyerek uyum sağlar. Böylece mehter zurna, toplu icranın "dominant karakteri" olarak, müziğin yönünü tayin eden kilit unsur konumundadır.

Günümüzde Aydın'da tercih edilen kaba zurnaların boyu genellikle 55 ile 65 santimetre arasında değişmektedir (Şekil 3.2). Yapısal olarak diğer zurna türlerine kıyasla daha geniş bir gövdeye sahiptir. Ana gövdenin büyümesine paralel olarak deliklerin boyutu da artar, bu da çalgının ses sahasını genişletir. Yaklaşık iki oktava kadar ulaşan ses aralığı sayesinde çalımını görece daha rahat kabul edilir. (Yürük, 2001, s. 9; akt. Emre, 2015, s. 14). Deliklerin genişliği, yarım seslerin daha rahat elde edilmesine olanak tanımakla birlikte, çalgıyı entonasyon açısından oldukça zor bir enstrüman hâline getirir. Kamıştan üfleme yoluyla, parmak pozisyonunda herhangi bir değişiklik yapmaksızın yarım ses icrası mümkün olabilmektedir (Aydın, 2011b, s. 104).

Aydın kaba zurnasını diğer bölge zurnalarından ayıran başlıca özellikler arasında çalım esnasında yedi ses perdesi deliğinin etkin biçimde kullanılması yer almaktadır (Şekil 3.3). Buna karşın, diğer yörelerde genellikle beş delik kullanılmaktadır. Ayrıca, bu yedi perde deliğinin alt kısmında, zurnanın ucu yakınında yer alan ve “şeytan deliği” olarak adlandırılan küçük delikler bulunmaktadır. Bu delikler, enstrümanın akort edilmesinde işlevsel rol üstlenmektedir (Mirzaoğlu, 2000, s. 293–294).



Şekil 3.2 Kaba zurna (Emre, 2024, s. 50).



Şekil 3.3 Germencik'te yaşayan kaba zurna icracısı, Tibet Var.

Kaba zurna icrasında yedi parmak kullanımı, bölgeye özgü bir teknik maharet olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel olarak zurnalar, Türkiye'nin farklı bölgelerinde genellikle beş parmak çalınırken, Aydın yöresine ait kaba zurnalarda yedi parmak pozisyonu tercih edilmektedir. Zentur'un aktardığına göre (Zentur, 2024, kişisel görüşme); geçmiş kuşak icracılar bu uygulamayı "kara düzen" olarak adlandırmış; bu düzen içerisinde yedinci perdenin kullanımı müzikal merkezin oluşmasında belirleyici olmuştur. Aynı anlatıda, Saadettin Doğan'ın, Zentur'un yedinci parmağını etkili biçimde kullanmasını takdirle anması da bu perdeye verilen önemi pekiştirmektedir. Bu örnekler, yedi perdeli çalma anlayışının, Aydın zurna geleneğinde hem teknik bir beceri hem de müzikal kimlik unsuru olarak benimsendiğini göstermektedir.

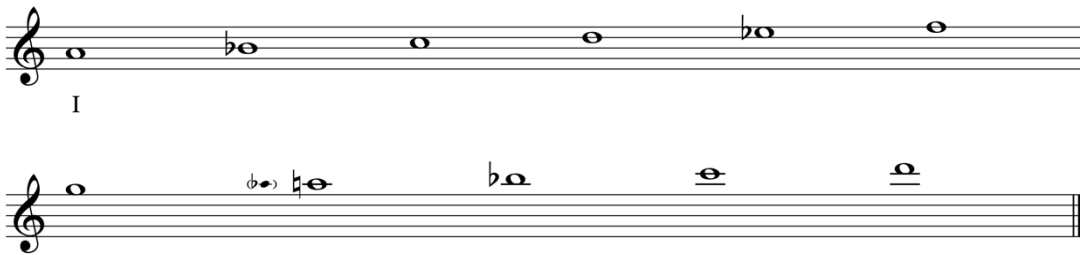
Aydın yöresi zurna icrasında dikkat çeken önemli teknik özelliklerden biri, yedi parmak pozisyonunun sağladığı doğal majör dizi temeline rağmen, icracıların bu yapının ötesine geçerek farklı diziler ve mikrotonal seslerle zenginleştirilmiş melodik yapılar oluşturabilmesidir (Şekil 3.4). Geleneksel zurna eğitimi çerçevesinde yedi temel delik pozisyonu, Batı müziği perspektifinden değerlendirildiğinde genellikle doğal majör dizilere karşılık gelse de, Aydın zurnacılar bu diziyi sabit kalıplar hâlinde kullanmak yerine, perde geçişleri ve boğumlu parmak teknikleri aracılığıyla çeşitli dizi dönüşümlerine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda, temel majör dizilime ek olarak hem

yerel seyir anlayışı hem de icracının bireysel yetkinliği doğrultusunda makam karakterine yaklaşan melodik varyasyonlar meydana gelmektedir. Özellikle pest ve tiz alanlar arasında yapılan esnek geçişler, *glissando* benzeri süslemeler, belirli perdelerin eksiltilerek veya mikrotonlara çekilerek çalınması, kaba zurna icrasında karmaşık ancak yerel geleneğe özgü bir ses dili oluşturur. Bu durum, Aydın yöresi zurna icrasını yalnızca bir teknik başarı örneği olarak değil, aynı zamanda yüksek düzeyde yaratıcı ve esnek bir müzikal ifade biçimi olarak değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır.

Örneğin; albümde icra ettiği “Yağmur Yağdı Zeybeği” adlı müzikte Saadettin Doğan, karar sesi olarak yedi parmak pozisyonunda ikinci, üçüncü, beşinci, altıncı ve yedinci perdeleri yarım ses pesleştirerek müzikte var olan dizi yapısını oluşturmayı tercih etmektedir (Şekil 3.5).³ Doğan, müzikte kullanılan bu sesleri teknik olarak beşinci parmak pozisyonunda daha kolay elde edebilecek durumda olmasına rağmen, özellikle yedinci parmak pozisyonunda icra etmekte ısrarlı davranmaktadır. Bu uygulama, hem teknik bir hâkimiyetin hem de doğaçlama odaklı geleneksel icra anlayışının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Yedi parmak pozisyonu teorik olarak majör diziye verirken, Doğan’ın bu dizilim içinde farklı diziye ait sesleri entegre etmesi, onun dizi ve perde anlayışını yeniden inşa ettiğini göstermektedir. Bu durum, yerel üsluba dayalı yaratıcı bir yorum süreci içerdiğini ortaya koymaktadır.



Şekil 3.4 Yedinci parmak pozisyonunda "la" eksenli majör dizi.



Şekil 3.5 Yağmur Yağdı Zeybeği müziğinde yedinci parmak pozisyonunda kullanılan sesler.

³ İracının tercih ettiği dizi yapısına bağlı olarak müzik, “la” sesini eksen alacak şekilde notaya alınmıştır. Bu tercih, geleneksel Türk halk müziğinde “la” eksenli transkripsiyon tercihinden kaynaklı yapılmıştır.

Aydın yöresine ait zurna icralarında, yörede çalınacak ezginin ses alanı, karar perdesinin belirlenmesinde temel belirleyici unsurdur. Bu durum, zurna icrasındaki karar perdesinin eserin yapısal özelliklerine göre esnek biçimde belirlendiğini göstermektedir (Emre, 2024, s. 109). İcracılar, çalgının yapısal esnekliğinden yararlanarak oldukça geniş bir transpozisyon yelpazesıyla performans sergileyebilmektedirler. Komalı ve yarım aralıklı sesler, icracı tarafından üfleme şiddeti ve parmakların tam ya da kısmi açılıp kapatılmasıyla elde edilir. Bu teknik hassasiyet, hemen her parmak pozisyonunda farklı ses bölgelerine geçiş yapılabilmesine olanak tanır (Kastelli, 2014, s. 78). Özellikle yedinci parmak pozisyonundan çaldıkları zeybeklerin yanı sıra, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı parmak pozisyonlarında da birçok zeybek ezgileri çalmaktadırlar.⁴ Dolayısıyla kaba zurna üzerinde, istenilen herhangi bir perde temel alınarak farklı dizilere uygun parmak pozisyonları geliştirilebilmektedirler.

Aydın yöresi zurna icrasında nefes kontrolü, icracının teknik yeterliliğini belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu bölgede çalgıya hâkimiyetin önemli bir göstergesi olarak kabul edilen nefes çevirme tekniği, özellikle uzun soluklu pasajların kesintisiz bir şekilde icra edilebilmesini sağlar. Aydın yöresi repertuvarında yer alan eserlerin büyük çoğunluğunun ağır tempolu ve salınımlı karakterde olması, icracının nefes alıp verme gerekliliğini artırmaktadır. (Emre, 2024, s. 109). Her ne kadar analiz edilen eserler ses kayıtları üzerinden değerlendirildiği için nefes çevirme tekniğinin uygulandığı noktalar doğrudan gözlemlenemese de, tahmini olarak her motiftten sonra bir nefes alarak müziğe devam ettiği düşünülmektedir. Her motiftten sonra nefes bağları notasyona eklenmiştir (Şekil 3.6). Özellikle ölçü çizgisi üzerine yerleştirilen *fermatalar*, herhangi bir nota icra edilmeksizin müzikte duraksama yapıldığını ifade eder. Bu tür *fermatalar*, “es (sus)” işlevi görerek üfleme çalgı icracıları için nefes alma fırsatı yaratmasının yanı sıra, fiziksel bir dinlenme alanı da sunar. Sevsay (2015, s. 130), üfleme çalgılarda bu duraksamaların yalnızca nefes alımı amacıyla değil, aynı zamanda dil, dudak, boyun, baş ve çalma sürecine dâhil olan diğer kas gruplarının gevşeyip toparlanabilmesi açısından da önemli olduğunu belirtmektedir.

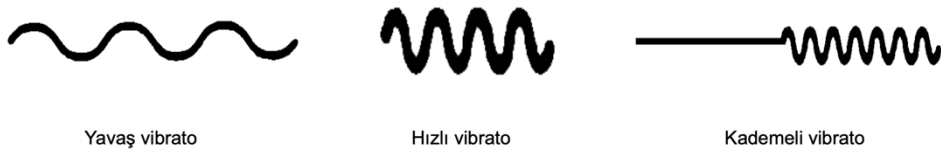
⁴ Bkz. Albümde Saadettin Doğan’ın yedinci parmak pozisyonu dışında icra ettiği zeybekler; Elifoğlu Zeybeği, İki Parmak Zeybeği, Inceoğlu Zeybeği, Kara Ali Koşması Zeybeği, Kuruoğlu Zeybeği, Soğukkuyu Zeybeği.



Şekil 3.6 Kaba zurnada nefes bağları gösterimi.

Kaba zurna icrasında, müzikal ifadenin zenginleşmesi ve duygusal derinliğin artırılması amacıyla müzikal ornament teknikleri sıklıkla kullanılmaktadır. Bu ornamentler, çalınan ezgilerin daha dinamik ve etkileyici bir şekilde sunulmasına olanak tanırken, aynı zamanda çalgıcının teknik yetkinliğini ve ifade gücünü de ortaya koymaktadır.

Kaba zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir teknik olan *vibrato* teknikleri, incelenen müziklerde üç farklı tipte icra edildiği tespit edilmiştir. Ertuğrul Sevsay'ın "Orkestrasyon / Çalgılama ve Orkestralama Sanatı" adlı çalışmasından kavramsal olarak alıntıladığımız *vibrato* türleri (Sevsay, 2015, s. 36), kaba zurna çalgısına da kavramsal çerçeve kapsamında aktarılabileceği görülmüştür. Kaba zurna üzerinde *vibrato* türleri, "yavaş *vibrato*", "hızlı *vibrato*" ve "kademeli *vibrato*"⁵ olarak sınıflandırılabilir. "Yavaş *vibrato*", uzun süreli sesler üzerinde yayvan titreşimde bir tekniktir. "Hızlı *vibrato*" ise daha hızlı titreşimlerle yapılan bir uygulamadır. Üçüncü vibrato ise sesin başlangıçta düz bir şekilde çalınması ve ardından belirli bir noktadan sonra kademeli bir şekilde titreşimli hale gelmesiyle oluşan "kademeli *vibrato*"dur. Bu üç farklı vibrato türü, zurna icrasında sesin ifade gücünü artırmak ve melodik yapıyı zenginleştirmek için önemli bir rol oynamaktadır. Vibrato tekniklerinin sınıflandırmaları, Şekil 3.7'de görselleştirilmiştir.



Şekil 3.7 Vibrato çeşitleri.

⁵ Sevsay'ın üçüncü taraf ettiği *vibrato* çeşidi "gürlük içeren *vibrato*"dur. Yaylı çalgılarda bu kavram, sesin gürlüğü ile alakalı olan *vibrato* çeşidi olarak tarif edilmektedir (2015, s. 36). Zurna, sesi stabil bir şekilde forte (**f**) gürlüğünde sürdürebilen bir çalgıdır. Kaba zurnada görülen *vibrato*da, sesin ilerleyen süreçte kademeli bir şekilde titreştiği görülmektedir. Bu kademeli titreşim sebebiyle, "kademeli vibrato" kavramı geliştirilmiştir.

Zurna icrasında, kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sıçramalarıyla oluşan *vibrato* benzeri bir teknik gözlemlenmektedir. Bu teknik, icracının fazla dilleme kullanımı sonucunda ortaya çıkmakta olup, istemsiz şekilde üçlü veya beşli dilleme hareketleriyle gerçekleşmektedir. Zurnacılar, kamış dillerinin yanına aldıklarında dilde oluşan boşluk hissi nedeniyle bu istemsiz teknik ortaya çıkmakta ve ses akışında belirgin bir sekme etkisi yaratmaktadır. Bu teknik, hem hava akışının hem de dil hareketlerinin birleşimiyle karakterize edilmekte olup, kontrollü veya istem dışı şekilde oluşabilen bir icra unsuru olarak değerlendirilmektedir (Buğra Kutbay, 2024, kişisel görüşme). Bu nedenle, ardışık ve sıçramalı ses geçişleriyle oluşan bu özel vibrato tekniği için "sekmeli vibrato" terimi uygun görülmüştür (Şekil 3.8).



Sekmeli vibrato

Şekil 3.8 Sekmeli vibrato.

Kaba zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik, *glissando* tekniğidir. Tekniğin son derece karakteristik olduğunu vurgulayan Öztürk (2006a, s. 172), "çoğunlukla usûl ve ezgi kesitlerinin son sesleri üzerinde, kısa süreli durgularla birlikte, üzerinde kalınan sestən aşağıya doğru" olduğunu vurgular. *Glissando* tekniğinin müzikler içerisinde iki farklı icra biçimi olduğu tespit edilmiştir. Birinci tür *glissando*, bir notadan diğer notaya sesin kaymasıyla elde edilen geçiştir. İkinci tür *glissando* ise zurnanın nefes tüketiminin sonuna yaklaştığında, istem dışı oluşan ses düşmesi olarak tanımlanabilir. Bu düşüş, genellikle büyük üçlü aralığını aşmayan bir kayma şeklinde gerçekleşmektedir. Birinci ve ikinci tür *glissandoların* gösterimi Şekil 3.9'da verilmiştir.



Şekil 3.9 Birinci ve ikinci tür *glissando* gösterimi.

Ağır zeybek müziklerinde, kaba zurnanın özellikle süslemeli ve sık melodi üretimine dayalı icrası ön plana çıkmaktadır. Bu tür eserlerde süsleme zenginliği dikkat çekici

düzeydedir. İcra biçiminin melizmatik yönüne dikkat çeken Öztürk (2006a, s. 172), “kısa çarpmalar, çift çarpmalar, triller, mordanlar, grupettolar zeybek icrasının karakteristik süsleme unsurları arasındadır” ifadeleriyle bu zenginliği vurgulamaktadır. Zentur’un ifadesiyle (akt. Öztürk, 2006a, s. 134), “çalışkan parmaklar”ın ustalık ve müzik icracılığı içerisinde çok önemli bir yeri vardır. Doğaçlama karakteri taşıyan bu müzikal cümleler, Doğan tarafından adeta nakış gibi işlenmektedir. Şekil 3.10’da verilen Kuruoğlu Zeybeği örneğinde, Doğan’ın büyük ölçüde giden onaltılık, otuzikilik ezgi pasajlarını yüksek bir hız ve maharetle sergilediği görülmektedir. *Appoggiatura* ve *acciaccatura* olarak adlandırılan ek süsleme notaları, bu müziklerde etkin bir şekilde yer almaktadır. *Appoggiatura* esas notanın önüne konulan ve belirtilen birim değeri kadar icra edilen bir süsleme unsurudur. *Acciaccatura* ise esas notadan önce belirtilen birim değeri kadar icra edilen bir diğer süsleme unsurudur. Şekil 3.11’de *appoggiatura* ve *acciaccatura* süslemelerinin açıklayıcı hali görselleştirilmiştir.

Kuruoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

K.Z.

K.Z.

Şekil 3.10 Kuruoğlu Zeybeği müziği üzerinden melizmatik ezgi kalıpları.

Appoggiatura

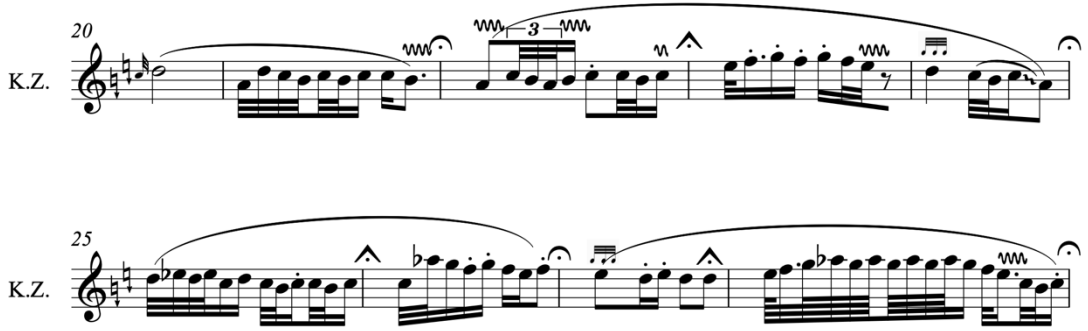
Acciaccatura

Açılımı

Açılımı

Şekil 3.11 *Appoggiatura* ve *acciaccatura* gösterimi ve açılımları.

Kaba zurna çalım tekniğinde *staccato*, müzik icrasında sık kullanılan bir tekniktir. Notaların kısa ve kesik şekilde seslendirilmesi, melodik akışın bölümlenmesini sağlayarak icracının müzik zenginleştirmesine katkı sunar. Bunun yanı sıra, *staccato* kullanımı, nefes kontrolünü ve dudak baskısını ön plana çıkaran bir üslup gerektirdiğinden, icracının teknik hâkimiyetini de gözler önüne serer. *Staccatonun* yanı sıra, *tenuto*, vurgu gibi ezginin zenginleşmesini sağlayan bazı müzikal süslemelere de rastlanmaktadır. Şekil 3.12’de İncaoğlu Zeybeği müziğine ait *staccato* icrasına ilişkin bir görsel yer almaktadır.



Şekil 3.12 *Staccato* gösterimi (İncaoğlu Zeybeği'nden örnek).

Kaba zurna çalımında tercih edilen kamış türü, icracının görevine göre farklılık gösterir. Melodiyi çalan kaba zurnacı, doğrudan nefes kullanarak çaldığı için sesin gürlüğü ve netliği büyük önem taşır. Bu nedenle, sesin daha tok ve belirgin çıkmasını sağlayan sert, büyük ve kalın kamışlar kullanılır. Özellikle hızlı ve kesik dil vuruşlarının yer aldığı pasajlarda kamışın esnememesi gerekir. Bu, hem kontrolü artırır hem de performansın sürdürülebilirliğini sağlar. Öte yandan, dem sesi üreten yani pedal sesi sabit şekilde tutan zurnacının kullandığı kamış yapısı daha farklıdır. Bu icracı, sürekli ses elde edebilmek için nefes çevirme tekniğini uygular. Bu teknik, hem akciğer hem de ağız içi nefes kontrolünü gerektirir. Dolayısıyla daha az hava ile daha kolay ses çıkaran, yumuşak ve esnek bir kamış bu görev için daha uygundur. Böylece dem sesinin kesintisiz devam etmesi mümkün olur (Kastelli, 2014, s. 33).

Zurna eğitiminde çıraklık süreci, öncelikle nefes çevirme tekniğinin öğrenilmesiyle başlar. Yöresel olarak “dem tutma” şeklinde adlandırılan bu teknik, ağızdan üflenen nefesin kesilmeden burundan alınması prensibine dayanır ve sürekli ses üretimini mümkün kılar. Bu becerinin kazandırılması, geleneksel olarak su dolu bir bardağın içine kamış yardımıyla kesintisiz şekilde üflenerek su yüzeyinde sürekli kabarcık oluşturma işlemiyle sağlanır. Nefes bitimine yakın burundan alınan yeni bir nefesle üfleme devam ettirilir; amaç, sesin kesintiye uğramamasıdır (Aydın, 2011b, s. 86).

Nefes çevirme, yalnızca teknik bir yeterlilik değil, aynı zamanda çıraklık sürecine geçişin temel koşuludur. Çırağın, usta zurnacıya dem tutarak karar sesini sürekli duyurması; böylece icra esnasında ezginin ton dışına çıkmaması ve melodik boşlukların doldurulması hedeflenir. Bu süreçte çırak, sadece müzikal görevler değil, aynı zamanda ustasına karşı sosyal sorumluluklar da üstlenir. Ustasının zurnalarını taşımak, kamışını ıslatmak, karar sesine göre kamışı ayarlamak ve gerekirse cin deliklerini kapatmak gibi görevlerin yanı sıra günlük yaşamda da ona hizmet eder. Usta yemeğe başlamadan başlamaz, yemeğini bitirdiğinde ellerini yıkaması için su döker. Bu ilişkiler ağı, geleneksel usta-çırak ilişkisinin bir parçası olup, saygı temelli öğrenmeyi teşvik eder. Eğer çırak bu evrede yeterli yetkinliği gösteremezse, eğitim süreci ilerlemez ve çırak statüsünde kalır (Aydın, 2011b, s. 87).

Zentur, zurna icrasında dem unsurunun işlevine dair dikkat çekici bir değerlendirmede bulunur. Dem, zeybek müziğinin icrasında yalnızca bir eşlik unsuru değil, aynı zamanda melodiyi icra eden zurnacı için yön gösterici bir işleve sahiptir. Demin, melodik akış içerisinde “dönülecek yeri işaret etmesi” temel işlevlerinden biri olarak vurgulanır. Zentur bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Döner, dolaşır nereye geleceğimizi biliriz. Dem müziği tatlandırır. Ayrıca, düşünme, soluklanma fırsatı verir. Müziği zenginleştirir” (akt. Öztürk, 2006a, s. 135). Zentur ayrıca, dem kavramının köken itibarıyla Orta Anadolu’da müzikal icralar gerçekleştiren Abdal topluluklarının müzik kültürüyle ortak özellikler taşıdığını belirtir. Ancak, bu topluluklarda dem zurnası kullanımının görülmemesini önemli bir eksiklik olarak değerlendirir. Zentur’a göre bu eksiklik, müzikal ifadenin derinliğini ve bütünlüğünü olumsuz yönde etkileyebilmektedir (Öztürk, 2006a, s. 135).

Zeybek ezgilerinde, karakteristik bir icra özelliği olarak, ezginin sonlandığı perde yani *karar sesi* üzerinde uzun süreli kalıplara sıklıkla rastlanır. Bu uzun süreli durağanlık, karar sesinin yalnızca ezginin bitiş noktası olmasından öte, yapının merkezî unsuru hâline gelmesini sağlar. Ezgilerin sonlandığı bu perde, süre bakımından dikkat çekici bir yoğunluğa sahip olduğu için, karar sesi olarak işlevselleşir ve dinleyici nezdinde belirginleşir. Karar sesi, ezgisel formasyonun temel referans noktası olup, çevresindeki diğer seslerin bu merkeze göre anlam kazandığı bir yapı oluşturur. Bu bağlamda karar sesi, melodik organizasyonun çekim merkezidir ve ezgiler bu merkeze “tabileşmiş” bir biçimde yerleşir. (Öztürk, 2006a, s. 153).

Analiz edilen ağır zeybek müziklerinde, karar sesine ilişkin olarak dem zurna tarafından icra edilen sabit bir perde mevcuttur. Bu perde, ezginin tonal merkezini oluşturan karar sesidir ve müziğin bütünlüğü açısından belirleyici bir rol üstlenmektedir. Dem zurna, icra süresince yalnızca bu karar sesini sürekli olarak

duyurarak, melodik yapının ton dışına çıkmasını engellemekte ve icraya hem yön hem de istikrar kazandırmaktadır.

Yapılan analizlerde, karar sesi dışında herhangi bir farklı dem sesinin kullanılmadığı tespit edilmiştir. Dem zurnanın fonksiyonu, melodik gelişimi desteklemekten ziyade, karar perdesini sürekli hatırlatarak müzikal bir zemin oluşturmaktır. Bu nedenle, dem zurnanın seslendirdiği karar sesi, notasyon sistemine birebir nota değerleriyle aktarılmamış; bunun yerine, partiyon üzerine “Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.” şeklinde açıklayıcı bir not düşülmüştür (Şekil 3.13). Bu yaklaşım, analiz sürecinde notanın işlevsel kullanımını sadeleştirmekte ve dem zurnanın görevine dair anlaşılabilirliği artırmaktadır.

Elifoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

K.Z.

K.Z.

Şekil 3.13 Dem zurna ile alakalı not yazısı gösterimi.

3.2.2. Asma Davul

Asma davul, Anadolu müziklerinde özellikle zurna eşliğinde gerçekleştirilen icraların temel ritmik dayanağını oluşturmaktadır. Zurna ile davul arasındaki bu güçlü birliktelik, icranın hem müzikal hem de ritüel boyutunda vazgeçilmez bir bütünlük yaratır. Kaba zurna melodik yapının taşıyıcısı olurken, ritmik yapı asma davul tarafından desteklenir ve tamamlanır. Bu nedenle davul - zurna icralarının ayrılmaz bir parçası olup, müziğin coşkusu ve hareketliliğini belirleyen temel unsurlardan biridir.

Bu iki çalgı arasındaki ilişki yalnızca seslerin birleşimiyle sınırlı kalmayıp, kültürel ve işlevsel bir tamamlayıcılık biçiminde değerlendirilmektedir. Aydın (2011, s. 89)'a göre; asma davul icracılığına yönelen bireyler, genellikle kaba zurna çalmaya ilgi duymayan ya da bu çalgıda yeterli yetkinlik gösteremeyen çocuklar arasından seçilmektedir. Zurna icracılığında gözlemlenen belirgin aşamalar, davul eğitiminde aynı keskinlikte bulunmamaktadır. Ancak her müzik alanında olduğu gibi, başarılı bir davul icracısı

olabilmek için öncelikle yetenek, ardından ilgi ve sürekli çalışma gereklidir. Asma davul icracıları yetiştirme süreçlerinde, zeybek ezgilerine uygun usûl kalıplarını öğrenerek, icra becerilerini geliştirirler. Bu bağlamda davulun temel işlevi, zurnanın çaldığı ezgiye bağlı olarak şekillenmektedir. Aynı hususta Öztürk (2006a, s. 143-144), davul icrasında sağlam bir işitme yetisinin, güçlü bir ritim duygusunun ve zurnacının icra ettiği ezginin dikkatle takip edilmesinin zorunlu nitelikler olduğunu vurgulamaktadır. Davulcu, ezgileri yalnızca desteklemekle kalmamakta, aynı zamanda ezginin yapısal özelliklerini doğru yorumlayabilmek için en az zurnacı kadar iyi bilmek zorundadır. Özellikle ağır zeybek ezgilerinde görülen duraksama ve geçişlerin doğru şekilde yönetilebilmesi için davulcunun ritim kalıplarında esneklik göstermesi büyük önem taşımaktadır. Bu doğrultuda, davulcular öğrenim süreçlerinde ezgilerin belirli bölümlerine karşılık gelen ritim kalıplarını öğrenmekte ve böylece bir ritim repertuarı oluşturmaktadırlar. İcra sırasında ise, bu repertuvardan uygun kalıpları ezginin yapısına bağlı olarak ve mutlak bir sıra izlemeksizin seçmektedirler. Aydın yöresi asma davul çalgısının fiziksel özelliği incelendiğinde, bu çalgının gelenekte küçük yapıda olduğu bilinmektedir. Karademir (2024, kişisel görüşme)'e göre, ses tonunun orkestra içindeki uyumunun yanı sıra, müzisyenin rahat ve hızlı hareket edebilmesi açısından da davulun küçük yapıda olması önemlidir. Konuya ilişkin olarak Karademir durumu şu şekilde açıklamaktadır:

Gelenekte, özellikle köy düğünlerinde köy müzisyenlerinin davulları neden küçüktür, şöyle söyleyeyim: Hem zurnanın tonuyla akort olması bakımından. Zaten deridir. Şimdilerde cam deri kullanılıyor, özellikle Romanlarda. Çubuk çok daha velveleli çaldığı için. Ama dokuz ikilik zeybeklerde öyle olmaması gerekiyor. Neden küçük oluyor? Dedğim gibi, paranın para olduğu dönemlerde bozuk para vermek düğüncüye ayıp kaçardı. Kâğıt para vereceksin. Davulcuya uzaktan şöyle gösterir parayı. Davulcu geldi yanına, 'şurada bir tur at, bir daha at, bir daha at'... Biraz da oraya bağlıyorum. (Karademir, 2024, kişisel görüşme)

Aydın ve Muğla yörelerinde kullanılan asma davullar, Türkiye'nin diğer bölgelerinde görülen örneklerle kıyasla daha küçük çapta olduğunu belirten Aydın (2012), yörenin önemli icracılarından edindiği bilgiler neticesinde asma davulların çapı yaklaşık olarak 40 cm olduğunu bildirmektedir. Genellikle ceviz ağacından yapılan kasnağın her iki yüzeyine erkek derisi gerilerek imal edilir. Çalgı, omuzdan geçirilen bir askı yardımıyla karın hizasında tutulur. Sağ taraftaki deriye tokmak adı verilen ve söğüt ağacından yapılan bir çubukla, sol taraftaki deriye ise çoğunlukla mersin dalından yapılan ince bir çubukla vurularak çalınır (Aydın, 2012). Gelenek içerisinde hayvan derisi zamanla yerini cam plastik deri almıştır (Şekil 3.14).



Şekil 3.14 Germencik'te asma davul çalan bir genç, Baran Kemçen.

Aydın yöresi ağır zeybek müziğinde asma davul icrası, belirli usûl kalıplarına dayanmakta olup, ritmik yapının ezginin karakterine uygun şekilde desteklenmesi ve yönlendirilmesi işlevini üstlenir. Kullanılan usûl yapıları, temel olarak standart ölçü kalıplarını esas almakla birlikte, Türk müziğinin geleneksel icra anlayışına özgü biçimlerde şekillenmiş, kendine özgü ritmik örgülere sahiptir. Terzi (1992, s. 65)'ye göre usûller, ikili ve üçlü ritmik düzümlerin farklı sıra ve sayılarla bir araya gelmesiyle oluşur; bu düzümler ise taşıdıkları vurgu özelliklerini genetik bir biçimde usûllerin yapısına aktarır. Öztürk (2006a, s. 176)'e göre usûl, toplam süreye dayalı bir kavramdan ziyade, belirli bir ritmik ilişkiler bütünü ve bu ilişkilerin tanımladığı bir "kalıp" olarak tanımlar.

Geleneksel müziklerin ritmik analizinde Terzi (1992, s. 72) "müziği saymak ve usûlü vurmak arasında belirsizliği şu cümlelerle aktarmaktadır: "Türk Halk Müziği camiasında usûl vuruşu kavramı ile ölçü vuruşu kavramı birbirine karıştırılmaktadır.

Oysa bu iki eylem birbirinden farklıdır. Usûl vuruşu eyleminde kuvvetli ve zayıf zamanların darpları vardır. Buna karşılık, ölçü vuruşları denildiğinde, ölçü limitini veren birim zaman sayılarının ve sıralarının sayımı akla gelir" (akt. Uzunkaya, 2012, s. 181). Bu bağlamda, ağır zeybek müziklerinin analizinde Öztürk (2006b, s. 15), "birim süre" temelinde yapılan bir analizin, usûl kalıpları etrafında şekillenen bir müzik için yeterli olmayacağı görüşündedir. Var olan usûllerin birim zamana göre

hesaplanması ölçülebilir bir durum olmakla birlikte, birim zaman içinde hangi usûl kalıbının öne çıkarıldığı açıkça belirtilmediği sürece tek başına yeterli olmayacaktır (Öztürk, 2006a, s. 177).

Bir davul icracısı, uzun yıllar süren sürekli çalma pratiğiyle, belirli ritim kalıpları ve çalma tekniklerinde ustalık kazanır. Bu süreç, yerel müzisyene hem kapsamlı bir “ritm repertuarı” sağlamakta hem de bu kalıpları ezgi kesitlerine uygun biçimde uygulama becerisini kazandırmaktadır. Sosyalizasyon niteliğindeki bu gelişim evresinin sonunda, davulcu yöresel ezgiler eşliğinde geniş bir ritm kalıbı koleksiyonuna sahip olur ve bunları çalma teknikleri bakımından yeterince özümlemiş olur. Sahip olduğu repertuarı, icra sırasında esnek ve doğaçlamaya da imkân verecek biçimde kullanabilmektedir (Öztürk, 2006a, s. 180).

Yörede icra edilen asma davul usûl kalıplarına ilişkin olarak, Öztürk (2006a, s. 316), ağır zeybek türündeki müziklerin ritmik yapısını temsil eden genel bir usûl şablonu sunmuştur. Şekil 3.15'te yer alan bu notasyon örneği, ağır zeybek müziklerinin belirli usûl kalıpları doğrultusunda nasıl yapılandırıldığını göstermesi bakımından kılavuz niteliği taşımaktadır. Öztürk'ün sunduğu bu örnek, asma davul icrasının temel ritmik çerçevesini ortaya koymakta ve ağır zeybek müziklerinin bu yapılar etrafında nasıl icra edilebileceğine dair teorik bir temel sunmaktadır.

**AĞIR ZEYBEKLERİN DAVULLA İCRASINDA KULLANILAN
KARAKTERİSTİK RİTM KALIPLARI**

40 < ♩ < 80 M.

(3+2+2+2)

316

Nota-16: Ağır zeybeklerin davulla icrasında kullanılan başlıca ritm kalıpları.

Şekil 3.15 Öztürk (2006a, s. 316) asma davul usûl kalıpları notasyonu.

Erkan (2024, s. 109), Kemal Eğriboyun'un asma davul icrasından yola çıkarak "Yağmur Yağdı Zeybeği" adlı zeybek müziğine ait bir asma davul notasyonu örneği sunmuştur. Söz konusu çalışma, Türk halk müziğinin ritmik bileşenleri ve asma davul notasyon sistemine odaklanmakta olup, özellikle ağır zeybek türündeki icraların ritmik analizine önemli katkılar sağlamaktadır. Erkan, Eğriboyun'un icrasını temel alarak oluşturduğu bu notasyonla, ağır zeybek müziğinde asma davulun nasıl bir ritmik yapı içerisinde icra edildiğine dair açıklayıcı bir model geliştirmektedir. Bu bağlamda çalışma, hem geleneksel performans pratiklerinin notaya aktarımı hem de bu icraların kuramsal zeminde analiz edilmesi açısından önemli bir kaynak teşkil etmektedir (Şekil 3.16).

Aydın Yağmur Yağdı Zeybeği Ritim Notasyonu

Kaynak Kişi : Kemal Eğriboyun
Notaya Alan : Tarkan Erkan
Tarih : 13 Şubat 2012



Şekil 3.16 Erkan (2024, s. 109) asma davul usûl kalıpları notasyonu.

Çetin (2018, s. 27), Kemal Eğriboyun'un asma davul icrasından derlediği bir zeybek parçasını notaya aktarırken, asma davulun icra özelliklerini de göz önünde bulundurarak, bu özelliklerin notasyona yansımaları sağlamıştır. Çetin'in notasyonu, yalın ve sade bir yapıya sahip olup, asma davulun karakteristik vuruşları ile usûl yapısını doğrudan yansıtan bir biçimde düzenlenmiştir. Ayrıca, Çetin bu notasyonu geleneksel ağır zeybek usûlü olarak tanımlamakta ve söz konusu usûl kalıplarının benzer zeybek repertuvarlarında da geçerliliğini koruyabileceğini öngörmektedir (Şekil 3.17).

Geleneksel 9/2lik Aydın Zeybek Kalıbı

Yöre: Aydın-Germencik
Kaynak Kişi: Kemal EĞRİBOYUN
Notaya Alan: Necip ÇETİN



Şekil 3.17 Çetin (2018, s. 27) asma davul usûl kalıpları notasyonu.

İncelenen tüm notasyon örneklerinin ortak noktası, ağır zeybek müziğine özgü olarak dokuz zamanlı ölçü yapısına dayanmasıdır. Ancak bu notasyonlar arasında belirgin farklılıklar mevcuttur. Bazı notasyon örneklerinde asma davul icrasına ilişkin ayrıntılı vuruş teknikleri ve enstrümantasyon özellikleri ön plana çıkarken, bazı örneklerde ise yalnızca temel usûl kalıplarının görselleştirilmesine odaklanıldığı görülmektedir. Bu durum, asma davul icrasının doğru şekilde notaya aktarılabilmesi için, yalnızca usûl yapılarının bilinmesinin yeterli olmadığını, aynı zamanda ayrıntılı bir enstrümantasyon analizinin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Nitekim Erkan'ın çalışmasında, Kemal Eğriboyun'un icrasına dayanan örneğin, asma davulun özgün çalım tekniklerini daha

ayrıntılı yansıtması, bu bağlamda icraya daha yakın bir notasyon anlayışı sunduğunu göstermektedir. Öte yandan, Öztürk notasyonunda ise ağırlıklı olarak usûl kalıplarının kavranmasına yönelik şematik bir yaklaşım benimsenmiş olup, bu örnekler daha çok kuramsal açıklayıcılığı ön planda tuttuğu anlaşılmaktadır. Çetin'in notasyonunda da aynı varsayımı çıkarmak mümkündür.

Bu tez kapsamında kullanılan asma davul notasyonları, alanyazında yer alan örneklerle hem benzerlikler hem de farklılıklar göstermektedir. Tarafımızca oluşturulan notasyon örneği, Şekil 3.18'de sunulmuştur. Söz konusu notasyon, müzik dahil olmak üzere iki zamanlı bir yapı çerçevesinde yazılmıştır. Bu iki zamanlı yapının tercih edilme gerekçeleri, 4.1. Müzikal Çözümleme başlıklı bölümde ayrıntılı olarak açıklanmıştır. Müzik içerisindeki sık duraksamalar nedeniyle, notasyona *fermata* işaretleri eklenmiştir. Duraklamaların yaklaşık olarak iki farklı süre aralığında gerçekleşmesi sebebiyle, iki ayrı *fermata* tipi kullanılmıştır. Asma davulun temel vuruşları olan “düm” ve “tek” ise, süre değerlerine uygun klasik nota işaretleriyle gösterilmiştir. Usûl kalıbının başlamasından önce, çırpı (ince sopa) ile davul kasnağının kenarına yapılan ikileme vuruşlar, uluslararası nota yazımında yaygın biçimde kullanılan ve İngilizce terminolojide “cross” olarak adlandırılan “x” şeklindeki nota başlarıyla ifade edilmiştir. Ayrıca, asma davul icrasında sıklıkla başvuru ve hızlı vuruşların art arda yapılmasıyla elde edilen *tremolo* kalıpları, yaklaşık süre değerlerini yansıtacak şekilde otuzikilik nota gruplarıyla notasyona yerleştirilmiştir.

Elifoğlu Zeybeği

The image displays musical notation for the piece 'Elifoğlu Zeybeği'. It consists of four staves. The first staff is labeled 'Asma Davul' and features a 2/4 time signature. The subsequent three staves are labeled 'A.D.' and contain measures 6, 10, and 15 respectively. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano). A tremolo effect is indicated by a series of 'x' marks above the notes in measure 15. The notation is written on a single-line staff with a key signature of one sharp (F#).

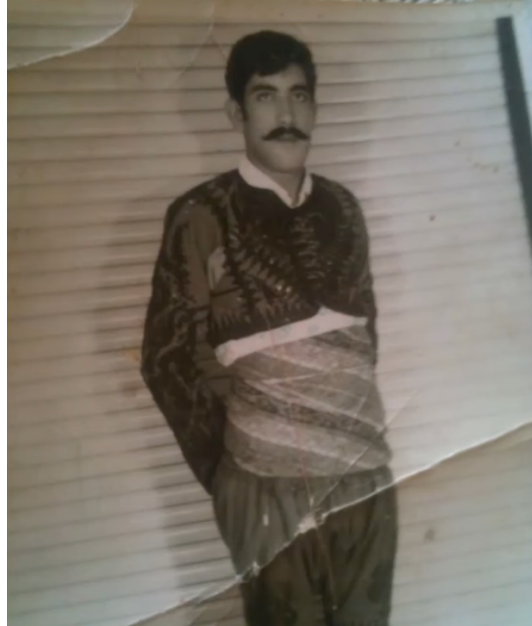
Şekil 3.18 Elifoğlu Zeybeği örnek asma davul notasyonu.



4. SAADETTİN DOĞAN ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN AĞIR ZEYBEKLERİN MÜZİKAL ÇÖZÜMLEMESİ VE BAĞLAMAYA UYARLANMASI

Aydın yöresi ağır zeybek geleneğinin en önemli temsilcilerinden biri olan Saadettin Doğan, kaba zurna icrasındaki ustalığı ve karakteristik üslubuyla bölgesel müzik kültürü içerisinde seçkin bir konuma sahiptir. Doğan, sadece teknik becerileriyle değil, aynı zamanda zeybek müziğinin ruhunu yansıtan tavır, üslup ve repertuvar bilgisiyle de dikkat çeker. Usta-çırak geleneği içinde yetişmiş olması, onun bilgi aktarımındaki sürekliliği sağlaması açısından ayrı bir önem taşırken, icralarında sergilediği özgün tavır, Aydın zeybeğinin müzikal kimliğini koruma ve temsil etme açısından değerlidir. Bu yönüyle Saadettin Doğan, hem bir icracı hem de kültürel bir taşıyıcı olarak ağır zeybek geleneğinin günümüzdeki en güçlü seslerinden biri olarak öne çıkmaktadır.

Saadettin Doğan'ın yaşamına dair mevcut bilgiler oldukça sınırlıdır. Torunu Ferhat Doğan (2025, kişisel görüşme)'dan elde edilen e-Devlet kayıtlarına göre; 30 Ocak 1948 tarihinde doğmuş, 1 Eylül 1999 tarihinde hayatını kaybetmiştir. Babasının adı Ali, annesinin adı ise Şerife'dir. Aydın'ın İncirliova ilçesine bağlı Sınırteke köyünde dünyaya gelen Doğan, ilerleyen yıllarda ailesiyle birlikte merkez yerleşim alanlarına göç etmiş ve müzikal faaliyetlerini bu bölgelerde sürdürmüştür. Etnik kökenine ilişkin olarak Abdurrahim Karademir (2024, kişisel görüşme), Saadettin Doğan'ın Kiroba (Çine) köylerinden göç etmiş, düğün müzisyenliği yapan Abdal topluluğuna mensup olduğunu ve göçebe yaşam tarzı ile müzikal geleneğin temsilcisi konumundaki önemli kaynak kişiler arasında yer aldığını belirtmiştir.



Şekil 4.1 Saadettin Doğan.

Doğan'ın müzikal eğitimi, herhangi bir kurumsal yapıdan ziyade geleneksel usta-çırak ilişkisi ve çevresel gözlem yoluyla biçimlenmiştir. Müzikal kimliği, yalnızca bireysel yetenekten ibaret olmayıp, aynı zamanda ailesel ve kültürel bir sürekliliğin ürünüdür. Karademir'in (2024, kişisel görüşme) aktardığına göre, Saadettin Doğan'ın babası Ali Doğan (Kara Ali) da bir zurna icracısıdır. Ancak, Aydın'ın (2025, kişisel görüşme) belirttiğine göre Doğan, asıl müzik eğitimini babasından değil, ağabeyi Hüseyin Doğan'dan aldığını ifade etmiştir. Zentur (2024, kişisel görüşme) ise; Doğan ailesinin tamamına yakın bir şekilde müzisyen olduğunu ve özellikle ağabeyi Hüseyin Doğan'ın bölgedeki icra pratiğinde "meşhur" bir zurnacı olarak tanındığını belirtmektedir. Ayrıca Zentur, aileden birinin daha usta düzeyinde bir zurna icracısı olduğu, ancak erken yaşta rahmetli olduğu bilgisini paylaşmaktadır.



Şekil 4. 2 Hüseyin Doğan.



Şekil 4.3 Ali Doğan (soldaki) ve akrabası.

Saadettin Doğan'ın halk oyunlarında icracılık sürecini Karademir (2024, kişisel görüşme); Doğan'ın Ankara'da er olarak yaptığı askerlik döneminde asteğmen Aydın Yerlikaya'nın askerlerden oluşturduğu halk oyunları toplulukları yönlendirmesiyle Antep, Elazığ gibi farklı yörelerin müziklerini çalarak başladığı bilgisini verir. Ancak temel icra karakteri, zeybek müzikleri üzerine inşa edilmiştir. Bu süreçteki Doğan'ın müzikal gelişimini Abdurrahim Karademir (2024, kişisel görüşme) şu sözlerle aktarmaktadır:

1969'da Aydın Turizm Folklor Derneği diye bir dernek kurduk. O yöreleri, toplulukları çalıştık, çalıştırdık. Kime çaldıracağız, Saadettin Doğan'a çaldırmamız lazım. Çünkü o biraz olsun askerde öğrenmiş. O zaman askerden döndüğünde 20'li yaşlardaydı. Öyle başladık. (Karademir, 2024, kişisel görüşme).

Konuyla alakalı Aydın Yerlikaya (2025, kişisel görüşme); askerlik döneminde yedek subaylık görevini Trabzon'da sürdürdüğü dönemde, gazino subayı olarak görev yapmıştır. Kurmay başkanlığı tarafından, yeni gelen subaylar arasında halk oyunları ile ilgilenen bir personelin olup olmadığının araştırılması üzerine, bu konuda deneyimi olan Yerlikaya görevlendirilmiştir. Kolordu Komutanlığı emriyle, tüm topçu taburunun yer aldığı bir gece etkinliği kapsamında halk oyunları çalışmaları kendisine tevdi edilmiştir. Konuyla alakalı devamında Yerlikaya şu cümleleri aktarmaktadır:

Bir gün, hafta sonu resmi elbiseyle gezmeye çıktım. *Zağnos Köprüsü* diye bir yer var. Karşıdan baktım, bir asker geliyor. Ben de resmiyim. Geldi, birden boynuma atladi. Bizim İsmail Şahinkaya. Rahmetli oldu. İsmail bando bölüğündeydi, çok güzel davul çalardı o da. Konuyu anlattım, ne yapacağız diye sordum. O da bölükte bir arkadaşının olduğundan, müthiş zurna çaldığından bahsetti. Akşam orduvine geldiler ikisi. Hatta bando evindeki durumdan memnun değildiler, buraya bizi al demişlerdi. Siz devam edin, ben zaman zaman sizi alırım demiştim. Böyle tanıştık. (Yerlikaya, 2025, kişisel görüşme).

1969 yılında Aydın Turizm Folklor Derneği'nin kurulmasıyla birlikte Doğan, dernek bünyesindeki halk oyunları çalışmalarına dahil olmuş ve bölgesel repertuvarın sahneye taşınmasında belirleyici rol oynamıştır. Derleme çalışmalarında da önemli imzalar atan Abdurrahim Karademir, Saadettin Doğan'dan çok şeyler öğrendim diyerek bir çok ağır zeybek ezgilerini ondan aldığını belirtir. Bayındır Koşması, Elifoğlu Zeybeği ve Karaali Koşması gibi birçok yerel ezgi, onun aracılığıyla icra edilerek halk oyunları repertuvarına kazandırılmıştır. Bu tür ezgiler, o döneme kadar yalnızca düğünlerde çalınan anonim parçalar olarak varlığını sürdürmekteydi (Karademir, 2024, kişisel görüşme).



Şekil 4.4 Saadettin Doğan ve halk oyunları ekibinden bir görsel 1 (1974).



Şekil 4.5 Saadettin Doğan ve halk oyunları ekibinden bir görsel 2 (1969).

İzmir'deki yarışmalarda Saadettin Doğan'ı gördüğünü belirten Aydın Yerlikaya (2025, kişisel görüşme), ilk karşılaşmasında duygusal anekdotu şu cümlelerle aktarmaktadır:

Ege yarışmalarının hemen hemen hepsinde Saadettin Doğan vardı. İlk görüşmem şöyle oldu. Sanırım o İzmir'de ilk yaptığım ya da daha sonra yaptığım yarışmada. Ben jüri başkanlığı yapıyordum. Seramoniye dizdik ekipleri. Baktım karşıda, elinde zurnasıyla bana bakıp bakıp hıçkırarak ağlıyor. Gittim yanına. hayrola dedim. Sarıldı, elimi öptü. Saadettin sen ne arıyorsun burada dedim. Hocam ben Egelliyim biliyorsun dedi. Çok duygulandım. Boylu poslu bir adamdı, o zaman palabıyık bırakmış. Sonradan tanıdım. Öyle de bir anım var. 70'li yıllardı. (Aydın Yerlikaya, 2025, kişisel görüşme).

Saadettin Doğan'ın kayıtlı müzik üretimi 1980'li yıllarda başlamış ve büyük ilgi görmüştür. Saadettin Doğan'ın ağabeyi Hüseyin Doğan, bu dönemden önce Çokran Plak firması aracılığıyla 33'lük plaklar (*long play*) yayımlamış ve bu plaklar Ege Bölgesi'nde geniş bir dinleyici kitlesi tarafından ilgi görmüştür. Osman Akgündüz (2025, kişisel görüşme) ve Arslan İyibağırsakçı (2025, kişisel görüşme)'nın

aktardıklarına göre, Ege Bölgesi'nde davul-zurna icralarının ilk plak kayıtlarından biri, Saadettin Doğan'ın ağabeyi Hüseyin Doğan ile gerçekleştirilmiştir. Osman Akgündüz ve Arslan İyibağırsakçı'nın ortak kurdukları Akgün Plak Şirketi üzerinden dönemin koşulları gereği yapımçı belgeleri henüz alamadıklarından kaynaklı bu kayıtlar Bursa'da faaliyet gösteren Çokran Plak'ın sahibi aracılığıyla yayımlanmıştır. Karademir'in belirttiğine göre (2024, kişisel görüşme), Söz konusu plakların tanıtımı için şehir içinde minibüs ya da fayton kiralanarak dolaşıldığı ve tanıtım faaliyetlerinin yoğun olarak sürdürüldüğü ifade edilmiştir. Aynı şekilde İyibağırsakçı (2025, kişisel görüşme), kendisinin kaset dükkanında plakları almak için insanların kuyruk oluşturduğundan bahseder.

Plakların elde ettiği yüksek satış başarısından yola çıkılarak, Saadettin Doğan adına da benzer bir kayıt projesinin gerçekleştirilmesine karar verilmiş ve böylelikle Doğan'ın albüm süreci başlatılmıştır.⁶ Abdurrahim Karademir (2024, kişisel görüşme), Saadettin Doğan'ın albüm sürecine ilişkin gelişmeleri şu şekilde aktarmaktadır:

Halk oyunları alanında yürütülen çalışmalar kapsamında dönemin çeşitli yarışmalarında dereceler elde edilmiş, bu süreçte yöresel müzik icralarının kayıt altına alınması fikri gündeme gelmiştir. Aydın'da kasetçilik yapan Arslan Bağirsakçı'nın, o dönem aktif olan yerel davul-zurna icracılarıyla bir kaset yapılması önerisiyle bu düşünce somutlaşmıştır. (Karademir, 2024, kişisel görüşme)

Albüm kayıtları, İzmir'in yetiştirdiği ve çok sayıda sanatçılara tonmaisterlik hizmeti vermiş olan Göbek Ahmet lakaplı Ahmet Şenyüz'ün stüdyosunda gerçekleştirildiği bilgisi verilmiştir (Karademir, Akgündüz, İyibağırsakçı, kişisel görüşmeler). Karademir (2024, kişisel görüşme), albüm kayıtlarında Saadettin Doğan'a asma davul ile eşlik ettiğini ve birlikte icrada bulunan bir diğer asma davul icracısının, yörede tanınan isimlerden Kemal Eğriboyun olduğunu aktarır. Öte yandan, kayıtlarda dem zurna icrasını gerçekleştiren müzisyenin ismini ise hatırlayamadığını belirtmiştir. Akgündüz ve İyibağırsakçı'ya da aynı soru yöneltilmiş, ancak her ikisi de dem zurnayı icra eden kişinin ismini hatırlamadıklarını belirtmişlerdir (Akgündüz, İyibağırsakçı, 2025, kişisel görüşme). Yörede bilinen birçok ezgiyi icra ettiklerini ifade eden Karademir, albümde yer alan eserlerin seçiminde müzik prodüktörünün satış politikalarının etkili olduğunu ve bu nedenle yalnızca bazı ezgilerin albüme dâhil edildiğini aktarmaktadır. Albümün oluşum sürecine ilişkin Karademir (2024, kişisel görüşme) şu ifadeleri kullanmaktadır:

İzmir Alsancak'ta, şu anki bit pazarının karşı köşesindeki binanın dördüncü katında İzmir Radyosu'nun kayıtlarını yapan Göbek Ahmet'in (soyadını hatırlamıyorum, o da vefat etti) stüdyosunda makara kayıt olarak sabahdan akşama ne kadar ezgi varsa çalmıştık. Söz konusu

⁶ Saadettin Doğan'ın Çokran Plak etiketiyle "Keklik - Şen Ola Düğün" adlı taş plak kaydı bulunmaktadır. Osman Akgündüz ve Arslan İyibağırsakçı'ya plak hakkında sorduğumuzda kayıtların kendileri tarafından yapımadıklarını belirtmişlerdir (Akgündüz, İyibağırsakçı, 2025, kişisel görüşmeler).

oturumda ben ve Kemal Eğriboyun davul çalmış, Saadettin Doğan zurna icra etmiş, dem zurnada ise kimin yer aldığı bilinmemektedir. O gün Saadettin ezgileri, ben ve Kemal Eğriboyun davul çaldık. Bir dem zurna da vardı ama kim bilmiyorum. Bütün ezgilerin tamamını çaldık. Ama şimdi kaset yapacak arkadaş ne tutar mantığıyla bazı ezgileri seçti. Diğerlerini keşke bana verseydi. Nerede onlar bilmiyoruz şimdi, kayboldu gitti. Ama Saadettin o gün bize ne biliyorsa çaldı. (Karademir, 2024, kişisel görüşme)



Şekil 4.6 Abdurrahim Karademir ve Saadettin Doğan.

Albümün basım sürecine dair daha ayrıntılı bilgiler, Osman Akgündüz ve Arslan İyibağırsakçı (2025, kişisel görüşmeler) tarafından aktarılmıştır. İlgili kişilerin beyanına göre, albümün ilk sürümü, Akgündüz ve İyibağırsakçı'nın ortak olduğu Akgün Plak şirketinin yayımlamaya dair yapımcı belgeleri bulunmadığı için albüm ilk olarak Ege Müzik Üretim şirketi aracılığıyla yayımlanmıştır. Daha sonra gerekli yapımcı belgelerinin temin edilmesiyle birlikte, albüm bu kez kendi plak şirketi üzerinden yeniden yayımlanmıştır. Ege Müzik Üretim etiketiyle yayımlanan albümde toplam 19 eserin kaydı yayımlanmış olmasına rağmen, kaset formatında yalnızca 12 parça yer alabilmiştir. Ali Fuat Aydın (2025, kişisel görüşme), Ege Müzik Üretim tarafından yayımlanan bu kasetin dijital ortama kendisi tarafından aktarıldığını ifade etmiş, dijitale aktarılmış albüm kaydı kendisinden temin edilmiştir. Öte yandan, Akgün Plak etiketiyle yayımlanan kaset, "Kitantik" e-ticaret sitesinden satın alınarak ulaşılmıştır. Kasette yalnızca 12 eser olduğu tespit edilmiştir. Akgündüz (2025, kişisel görüşme), bu durumu tonmaister Ahmet Şenyüz'ün makara bant kayıtlarını yanlışlıkla silmesi, teknik yetersizlikler ve prodüksiyon sürecindeki çeşitli zorluklarla açıklamaktadır.

İyibağırsakçı (2025, kişisel görüşme), Ege Müzik Üretim'in iflasının ardından kayıtların Yavuz Kasetçilik tarafından devralındığını ve CD formatına aktarıldığını ifade etmiştir. Ancak Yavuz Kasetçilik'in sahibi Yavuz Ayalp'ten edinilen bilgiye göre, Saadettin Doğan'a ait herhangi bir CD basımı bulunmamaktadır. Ali Fuat Aydın (2025, kişisel görüşme), analizde kullanılan dijital kayıtların, Ege Müzik Üretim tarafından

yayımlanan kasetten aktarıldığını belirtmekle birlikte, söz konusu kasetin orijinalinin şu an elinde olmadığını ifade etmiştir.



Şekil 4.7 Saadettin Doğan'ın Akgün Plak etiketi ile çıkan kasedi, “Davul Zurna İle Zeybekler” kaset kapağı.

Ağır zeybekler, yörede icra edilen yerel müzikler doğaçlama taksimleri içeren Saadettin Doğan'ın albümü, yerel halk müziği belleğinde önemli bir yer edinmiş, bu albümle birçok genç müzisyen yetişmiştir. Doğan'ın çıraklarından Tiber Var (kişisel görüşme, 2024); “Ben o albümle büyüdüm. O harmandalı albümünü arkalı önlü çok iyi bilirdim... Milim sapmazdı bende onun çaldıkları.” cümleleriyle Saadettin Doğan'a ait albümün kendi müzikal gelişimi üzerindeki etkisini dile getirmektedir.

Bu ifade, Saadettin Doğan'ın icra ustalığının ve albümünün genç kuşak müzisyenler üzerindeki derin etkisini göstermektedir. Doğan'ın müzik pratiğindeki özgünlük ve teknik ustalık, yerel müzik geleneğinin aktarımında kritik bir rol oynamıştır.

Zentur'un aktardığına göre, Saadettin Doğan yöresinde son derece sevilen, dinlenen ve itibarlı bir müzisyen olarak tanınmıştır. Özellikle zurna icrasındaki ustalığı, onu yörede eşsiz kılmıştır. Doğan'ı “sanatın profesörü” olarak tanımlayan Zentur (kişisel görüşme, 2024); “Tutulur, sevilir, dinlenirdi. Ama çok acılar çekti. Ama yetiştirme tarzında çok acı çeker bir hali vardı. Okuma yazma bilmeyen adama cahil derler. Halbuki sanatın profesörüydü.” ifadesiyle tanımlamaktadır.

Müzikolog Ali Fuat Aydın ise Saadettin Doğan'ın geleneksel müzik alanındaki icrasına dair değerlendirmesinde, Doğan'ın müziklerini belirli bir standartlaşma doğrultusunda şekillendirdiğini belirtmektedir. Aydın'a göre (kişisel görüşme, 2025); Emin Tenekeci ile birlikte, Saadettin Doğan halk oyunlarına eşlik eden ezgileri daha sabit yapılar içine sokarak, lokal varyasyonları minimize etmeye çalışmıştır. Bu çaba, ezgilerin tekrarlı dönüşleri ve karar sesleri açısından bir standardizasyon amacını taşımaktadır. Bağlamaya uyması açısından Doğan'ın kaba zurnayı altı parmak pozisyonunda çalmasına değinen Aydın (kişisel görüşme, 2025); “Yörede belki lokal farklılıklara

hitap eden değişiklikler olmuştur. Ezgiler, tekrar dönüşleri, karar sesleri anlamında standart yapıya geçmeye çalışmışlar. Bağlamaya uysun diye altı parmağa geçmişler. Zurna için hiç olmayacak şey aslında. Ama transpozisyon yeteneği yüksek olduğu için onları aşabilmiş.” cümleleriyle açıklamaktadır.

Bu bağlamda, Doğan’ın icrasında görülen transpozisyon yeteneği, zurnanın geleneksel kaba düzenine kıyasla daha karmaşık teknik gereksinimlere uyum sağlama becerisini ortaya koymaktadır. Ancak Aydın, bu standartlaşmanın geleneksel icra tavırlarından bir ölçüde uzaklaşmaya neden olabileceğini vurgular. Özellikle kaba düzenden çalınan eserlerin, bağlama müziğine uyum sağlamak amacıyla altı parmak sistemine adapte edilmesi, geleneksel zurna pratiğinin terk edilme riski taşıdığına işaret etmektedir (Aydın, 2025, kişisel görüşme):

Niye kaba düzendeki bir eseri altı parmaktan icra etmek gerekiyor, bağlamaya uysun diye. Bu durum geleneği terk etme olarak bakılabilir. Çünkü o zamanlar bağlamaları “do” sesine akortlamışlar. Normal ebattaki sazı “si”, “sib” sesine yapmamışlar. Halk oyunları yarışmalarının etkisiyle oluşan orkestrasyon anlayışından kaynaklı zurnayı “do” sesinden çalmışlar. “Do” karar da genellikle kaba zurnada altı parmağa denk gelen bir şey. (Aydın, 2025, kişisel görüşme)

Bununla birlikte, kayıtlar ve uygulamalar göstermektedir ki Saadettin Doğan, zorunluluk olmadığı durumlarda, geleneksel kaba düzenine bağlı kalarak icra pratiğini sürdürmüştür. Bu durum, onun müzikte hem yenilikçi hem de geleneğe saygılı bir duruşa sahip olduğunu göstermektedir. Albümde icra edilen eserlerin, yöre üslubuna sadık kalınarak yerel karakteristiğe uygun şekilde seslendirildiği görülmektedir. Form açısından her ne kadar Aydın’ın (2025, kişisel görüşme) da belirttiği üzere belirli kalıplar ve yapılar gözlemlense de, Saadettin Doğan’ın icrasındaki yüksek doğaçlama yetisi sayesinde melodik açıdan standart kalıpların ötesine geçildiği anlaşılmaktadır. Kullandığı süslemeler, ritmik varyasyonlar ve geçişlerdeki özgünlük, onun yenilikçi yönünü ortaya koyarken; orkestrasyon ve repertuar seçimleriyle geleneksel kültüre duyduğu saygının bir göstergesi olmuştur. Bu bağlamda Doğan, icra ettiği müziğe bireysel yorumunu katarken, özünden sapmadan geleneği yaşatma bilinciyle hareket ettiği görülür.

Saadettin Doğan’ın sanat hayatı kadar özel yaşamı da çeşitli trajedilerle örülmüştür. Evlilik hayatında birçok defa evlenip ayrılıklar yaşamış, çocuklarından birini trajik bir şekilde kaybetmiş, bu kayıpların ardından psikolojik olarak ciddi bir çöküntü yaşadığı bilgisi verilmiştir (Karademir, 2024; Zentur, 2024; Var, 2024; Doğan, 2025; Akgündüz, 2025 kişisel görüşmeler). Torunu Ferhat Doğan, dedesi Saadettin Doğan’ın

istemeyerek evladının ölümüne sebep olduğu bilgisini verir⁷. Tibet Var, hayatının son dönemlerinde Doğan'ın parmağını kaybetmesi, alkol ve madde kullanımı sonucu psikolojik sıkıntılar çekmesi sebebiyle halk oyunlarını bıraktığını; sonrasında ise önce Basri Eğriboyun'un, ardından da kendisinin Saadettin Doğan'ın yerini doldurduğunu belirtmiştir (Var, 2024, kişisel görüşme). Doğan, 1 Eylül 1999 tarihinde hayatını kaybetmiştir.



Şekil 4.8 Saadettin Doğan ve çocukları.

4.1. Müzikal Çözümleme

Saadettin Doğan'ın icrasına dayalı olarak ele alınan bu tez çalışmasında, toplam 15 adet ağır zeybek ezgisi analiz edilmektedir. Eserlerin alfabetik sıraya göre inceleneceği uyarlama bölümüne geçmeden önce, ağır zeybek müziğine dair bazı teorik yaklaşımların ve kavramsal temellerin açıklığa kavuşturulması gerekli görülmektedir. Zira yalnızca müzikal icranın teknik yönleri değil, bu icraların beslendiği kültürel, bölgesel ve yapısal özelliklerin de değerlendirilmesi, yapılacak analizlerin daha sağlıklı temellendirilmesini sağlayacaktır. Geleneksel müziğin doğasında yer alan sözlü aktarım ve pratik odaklı öğrenme süreçleri, çoğu zaman yazılı teoriyle birebir örtüşmeyebilir. Bu nedenle kuramsal yaklaşımların, sahadaki uygulamalarla çelişmeyecek şekilde kurgulanması, gelenekle teori arasında dengeli bir bağ kurulması açısından önem arz etmektedir. Bu bağlamda, müzik analiz sürecine geçmeden önce ağır zeybek müziğinin icra pratikleri teorik bir çerçevede sunulacak,

⁷ Bu bölümde yer alan bilgiler, görüşmecilerin kişisel anlatılarına dayanmaktadır. Hassasiyet arz eden konular nedeniyle, kişisel görüşmelerde bu hususlara ilişkin bilgiye sınırlı ölçüde yer verilmiştir.

takip eden bölümde yapılacak olan müzikal analizlerin hem bağlam içinde değerlendirilmesi hem de konuya dair bütüncül bir bakış açısına sahip olunması amaçlanmaktadır.

Ağır zeybeklerin en yaygın bilinen özelliği, dokuz zamanlı olmalarıdır. Cumhuriyet Dönemi'nden itibaren zeybek müziği ve usûller alanında yapılan çalışmalarda, bu müzik türünün dokuz zamanlı yapısı vurgulanmıştır (Bkz. Arsunar, 1953; Sarısözen, 1962). Öztürk, özellikle Muzaffer Sarısözen'den başlayan bu süreçte "Türk Halk Müziği Usûlleri" adlı çalışmasını usûl kavramından tamamen kopuş olarak değerlendirir.⁸ Sarısözen, ölçü ve usûl kavramlarını aynı anlam içerisinde ele alarak, Anadolu yerel müziklerinin türleşme sürecini ölçü sayısına dayalı bir yaklaşımla kuramsallaştırmıştır. Bu anlayış zamanla benimsenmiş ve zeybek müziğinde dokuz zamanlı ölçü yapısı şeklinde standartlaşmış hali literatürde baskın hâle gelmiştir. Söz konusu yaklaşım, millî şuur doğrultusunda şekillenen müzik yapılanmasının bir yansıması olarak görülebilir. Batı Anadolu'nun bazı bölgelerinde zeybek ezgileri dokuz zamanlı bağlamda metrik sistem içerisinde değerlendirilebilir. Ancak bir müzik türünü yalnızca ölçü birimi üzerinden tanımlamak, ne usûl ne de ritmik yapı açısından derinlikli bir analiz olanağı sağlar. Bu durum, müziğin karakterine dair sağlıklı bir bilgi de sunmaz. Nitekim, dansa uyum sağlama amacıyla özellikle duraklamaların belirgin biçimde hissedildiği, rubato özelliği taşıyan ve metronom içinde esnek salınımlar sergileyen ağır zeybek müziğini, katı dokuz zamanlı kalıp üzerinden analiz etmek ciddi güçlükler doğurmaktadır.

Zeybek müziklerinin dokuz zamanlı ölçü birimiyle yazılması, motif-cümle ilişkisi açısından değerlendirildiğinde bazı yapısal sorunları beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda, belirli zeybek ezgilerinin yalnızca iki ya da üç ölçülük ezgi kalıplarından oluşuyor gibi görünmesi, esasen melodik yapının tam olarak anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Şekil 4.9'da görülen örnekte; Aydın yöresine ait ve icrası oldukça yaygın olan Kerimoğlu Zeybeği'nin ezgi kalıbı, TRT repertuar notasında dokuz zamanlı ölçü biriminde yazılmıştır. Bu gösterimde, hem melodik hem de sözel yapı dokuz zamanlı ölçüye oturtulduğunda, ezginin üç ölçüden ibaret olduğu izlenimi doğmaktadır. Oysa bu tür bir gösterim, ezginin doğal akışı ve yapısal bütünlüğüyle örtüşmemektedir. Müzik literatüründe "motif" kavramı en az iki notadan oluşan en küçük anlamlı birim olarak tanımlanırken, "cümle" kavramı ise en az iki ölçüden oluşan ve bir fikri tamamlayan yapısal bir unsur olarak ele alınmaktadır (Karolyi, 1995, s.

⁸ <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=275>

107). Bu bağlamda, her cümle bir motif olarak değerlendirilirse, müziğin yalnızca küçük bir “a” bölümünden oluştuğu gibi yüzeysel bir yargıya varmak mümkündür. Ancak ezginin melodik gelişimi ve karakteristik yapısı, bu tür bir sınıflandırmanın yeterli olmadığını ve zeybek müziğinin çok daha katmanlı bir yapı arz ettiğini ortaya koymaktadır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 3591
İNCELEME TARİHİ: 1.3.1991

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

YÖRESİ
MUĞLA
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ :

ŞU MUĞLA'NIN ÇAMLARI (Kerimoğlu Zeybeği)

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY



Şekil 4.9 Kerimoğlu Zeybeği TRT notası örneği.

Ezgilerin dokuz zamanlı ölçü birimiyle yazılması, pratikte çeşitli sorunlara da yol açmaktadır. Öncelikle bu tür yazımlarda ölçü taşmaları sık görülmekte, ezgi belirli ölçü kalıplarına sığdırılmak istendiğinde yapay bölünmeler başvurulmaktadır (Şekil 4.9). Bu da ezginin akıcılığına zarar vermekte ve icra gerçekliğinden uzaklaşılmasına neden olmaktadır. Ayrıca TRT notasında ezgi dörtlük birim içerisinde yazıldığı için otuzikilik nota kullanımında artış gözlemlenmektedir. Bu sebeple notalarda metronom değerlerinin belirtilmemiş olması, ezginin temposuna ilişkin belirsizlik yaratmakta ve icracının müziğin doğru hızda çalınmasını sağlamasını zorlaştırmaktadır. Ezginin iki zamanlı ölçü birimiyle yazılması durumunda, motif–cümle ilişkisinin daha açık bir biçimde ortaya çıktığı görülmektedir. Kerimoğlu Zeybeği müziğine ait motif–cümle şeması, Şekil 4.10'da sunulmuştur. Literatürde genellikle dokuz zamanlı olarak tanımlanan yapının gerçekte dokuz ölçülük bir cümle yapısını yansıttığı anlaşılmaktadır.

A

Kerimoğlu Zeybeği

(Çekirdek Ezgi)

The image displays three systems of musical notation for the 'Kerimoğlu Zeybeği' (Çekirdek Ezgi). Each system consists of two staves. System 'a' shows a motif of 3 measures followed by a motif of 2 measures. System 'b' shows a motif of 3 measures followed by a motif of 2 measures. System 'c' shows a motif of 3 measures followed by a motif of 2 measures. The notation is in 2/4 time and G major (one sharp).

Şekil 4.10 Kerimoğlu Zeybeği TRT notasından alınan çekirdek ezgi ve motif-cümle ilişkisi.

Bu noktada tempo meselesi de kritik bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Öztürk (2006a, s. 147), zeybeklerin hız değerlerini türlerine göre yaklaşık olarak sınıflandırmaktadır: ağır zeybekler için 40–80 bpm, ağırca zeybekler için 80–100 bpm ve yürük zeybekler için 100 bpm civarında hız değerleri önerilmektedir. Bu bilgi göz önüne alındığında, TRT repertuvarında yer alan bazı notalarda dokuz zamanlı ölçüde dörtlük birimle yazılmış ezgilerin yaklaşık 50 bpm metronomla çalındığı varsayılırsa, müzik notada yazıldığı biçimiyle iki kat daha hızlı algılanmaktadır. Başka bir deyişle, gelenekte 50 bpm civarında çalınan bir ezgi, dörtlük değerle yazıldığında ve aynı metronom değeri kullanıldığında, gerçek ritmik karakterine kıyasla 100 bpm hızında duyuluyormuş gibi bir algı yaratmaktadır. Bu durum, ağır zeybeklerin geleneksel icra temposuyla örtüşmemektedir. Dolayısıyla, birim sürenin (nota değerinin) bir kademe büyütülerek yazılması, hem gerçek çalım temposuna uygunluk sağlayacak hem de ezginin ritmik karakterini daha doğru yansıtacaktır. Böyle bir notasyon tercihinde,

daha sade, anlaşılır ve geleneksel icra pratiğine yakın bir yazım dili elde edilecektir. Saadettin Doğan'dan aktardığımız asma davul–kaba zurna notası da bu yaklaşımla, dörtlük birim temel alınarak ve iki zamanlı şekilde yazılmış bir bölümü Şekil 4.11'de görselleştirilmiştir.

Kerimoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Saadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

♩=80

Kaba Zurna

Asma Davul

6

K.Z.

A.D.

10

K.Z.

A.D.

Şekil 4.11 Kerimoğlu Zeybeği, Saadettin Doğan'ın icrasından alınan notadan bir bölüm.

Müziğin dokuz zamanlı yapıya uymamasının bir nedeni, icra sırasında bazı melodik taşmaların yaşanmasıdır. Dörtlük zaman birimi içerisinde bazı melodik yapıların taşması nedeniyle, sekizlik zaman birimi kullanılarak bazı ölçülerin beş zamanlı yazılması zorunluluğu ortaya çıkmıştır. Şekil 4.12'de verilen örnekte; Ağır Milas Zeybeği müziğinde adeta beş zamanlı çalarmışçasına bir pasaj ortaya çıkmaktadır. Salınımlı icranın baskın olduğu ağır zeybek müziklerinde, bu tür ezgi sarkmaları sıkça karşılaşılan bir durumdur. Fermata ile yapılan duraklamalara rağmen, melodi taşması genellikle ölçü birimiyle ilgilidir. Örnekte bariz bir şekilde, ölçü sonundaki sekizlik “mi”

sesinin taşması, zorunlu olarak bir sekizlik daha eklenmesini ve bu nedenle beş zamanlı ölçü zamanının kullanılmasını gerekli kılmıştır.⁹ Bu geçici olarak adlandırılabilir ölçü değişikliği, hem melodik yapının bütünlüğünü korumak hem de ritmik akışı sekteye uğratmamak adına tercih edilmiştir (Şekil 4.12).

Ağır Milas Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

K.Z.

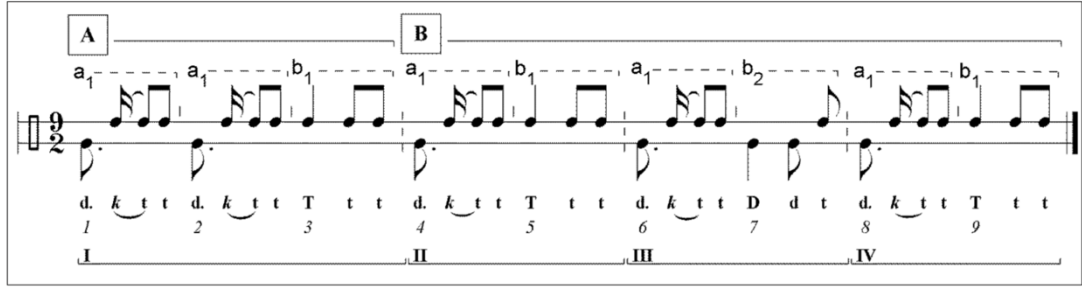
A.D.

Şekil 4.12 Ağır Milas Zeybeği müziği beş zamanlı ölçü gösterimi.

Öztürk'e (2006a, s. 179-180) göre zeybek müziği "usûle" dayanan bir müziktir. Bu müzik türünde, özellikle davul olmak üzere, bağlama ailesine ait çalgılarda da belirli ritim kalıplarının uygulanması, ezgilerin belirli bir usul anlayışı çerçevesinde icra edildiğinin açık bir göstergesidir. Yerel müzisyenler, geleneksel anlamda ölçü sayma pratiğini kullanmamaktadırlar; daha doğrusu, ölçü sayma ihtiyacı hissetmemektedirler. Bunun yerine ezgiyi takip ederek, melodik yapının hangi bölümünde nasıl bir ritim kalıbı uygulamaları gerektiğini, yetişme çağlarından itibaren edindikleri deneyim ve sürekli pratik yoluyla öğrenmişlerdir.

⁹ 2018 yılında Saadettin Doğan'ın icra ettiği beş adet zeybeğini notaya aldığım da, duraklamaları da ölçü içine dahil ederek beş ve dokuz zamanlı yapılarda notaya almıştım. Belirli bir metronom doğrultusunda yapılan bu transkripsiyonlarda, icramda keskin duraklamaların yer aldığı statik ve hesap edilebilir durum ortaya çıktı. Ancak, geleneksel müzikteki serbestliği de göz önünde bulundurarak ilerleyen zamanlarda müzikleri tekrar dinlediğimde, fermataların biri uzun, diğeri kısa olmak üzere iki farklı şekilde bariz duraklamalar içerdiğini fark ettim. Bu duraklamaların yaklaşık sürelerinin, müzik içerisinde birbirleriyle tutarlı olduğunu gözlemledim. Bu nedenle, duraklamaları ölçü içerisine yazmaktan vazgeçip 2/4 zaman birimi içerisinde yazıp, iki farklı fermatayı da bu doğrultuda göstermeyi daha uygun buldum.

Türk müziği literatüründeki mevcut usûl kalıplarının ve adlandırmaların yetersiz kaldığını belirten Öztürk (2014, s. 22), “ağır zeybek usûlü” adını verdiği yeni bir usûl kavramı ortaya koymuştur. Öztürk, geleneksel usûl kalıbını Şekil 4.13’te göstermiştir. Bu şekil, ağır zeybeklerdeki ritimsel döngünün dört kesit hâlinde düzenlenişini temsil etmektedir. Bu kesitlerden yalnızca ilkinde, iki açılış ve bir kapanış olmak üzere üç ritimsel hücre yer alırken; diğer üç kesitte, bir açılış ve bir kapanıştan oluşan ikişer ritimsel hücre bulunmaktadır. Şekilde kare içine alınarak büyük “a” harfiyle gösterilen kesit, ağır zeybek ezgilerinde ezgisel değişimlerin yaşandığı üç hücreli bölümü ifade etmektedir. Büyük “b” harfi ise, zeybek ezgilerinde yer alan üç adet iki hücreli kesiti simgelemektedir. Bu kesitlerde ağır zeybekler genellikle yinelenen, nakarat karakterli ezgisel yapılara sahiptir (Öztürk, 2014, s. 16).



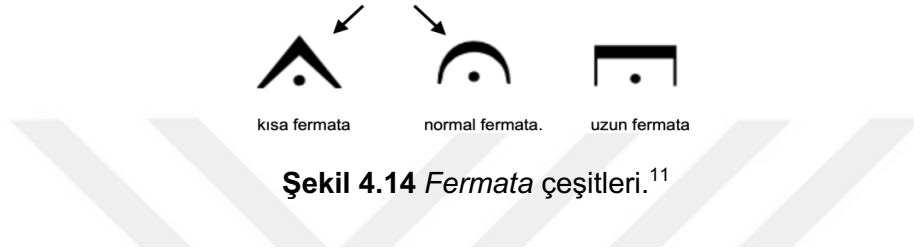
Şekil 4.13 Öztürk (2014, s. 16)'ün “ağır zeybek usûlü” kavramının notasyon görseli.

Müzikler içerisinde duraklamalı pasajlara sıkça rastlanmaktadır. Dans ilişkisi açısından önemli bir yere sahip olan bu duraklamalar, müziğin karakterini yansıtan temel unsurlardan biridir. Dansçı-icracı arasındaki uyumun kusursuz olduğunu gösteren bu duraklamalar, icracıların “ayağa çalma metodu” sayesinde gerçekleşir. Ayağa çalma metodunda tek kişilik dans gösterisinde icracının dansçıya göre tempo, vurgu, duraksama ve diğer nüanslara ilişkin bireysel yorumları belirgin şekilde ön plana çıkar. Çalgıdaki ustalığın önemli göstergelerinden biri, dansçının icrasına gösterilen duyarlılık ve sağlanan uyum olarak kabul edilmektedir (Ödemiş, 2011, s. 391).

Ağır zeybek dans icralarında icra edilen müzikler, yavaş tempoda olmasıyla öne çıkmaktadır. Bu yavaşlık ise doğrudan dansın icra biçiminden kaynaklanmaktadır. Bir dansçı, bu tür ağır tempolu icralarda; dengede kalışındaki istikrar, yavaş hareketlerin vücutta yarattığı kasılmaları izleyiciye yansıtmadan gerçekleştirebilme yetisi, müzikle olan uyumu ve özgün figürler ortaya koyma becerisiyle değerlendirilir. Eğer müzik, dansa eşlik amacıyla icra ediliyor ve dans da doğal olarak ağır bir yapıya sahipse, müziğin de benzer bir yavaşlıkta olması beklenir. Bu bağlamda, icra ve dans arasında kusursuz bir eşgüdüm sağlamayı amaçlayan “ayağa çalma metodu”, zaman zaman

tempo oldukça düşük ve duraklamalar ortaya çıkmasıyla müzik, serbest ritimli bir yapıya yaklaşabilir (Ödemiş, 2011, s. 393). Konuyla alakalı Öztürk (2006a, s. 184) “oyuncuya tabi olmak”tan kaynaklı gecikmelerin asma davul tarafından sağlandığını, “çubukla yapılan tremololar, durgu (pause)” sık sık görüldüğünü vurgulamaktadır.

Literatürde üç farklı *fermata* çeşidi¹⁰ görülmektedir. Bu çalışmada incelenen müziklerdeki duraklamalar, sürelerine bağlı olarak “kısa” ve “normal” fermata olmak üzere iki ana kategoride ele alınmıştır (Şekil 4.14). Bu duraklamalar, müzikal akışa süreleri doğrultusunda entegre edilmiştir. Şekil 4.15’de söz konusu fermatalar görselleştirilmiştir.



Şekil 4.14 Fermata çeşitleri.¹¹

Kadıoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

K.Z.

A.D.

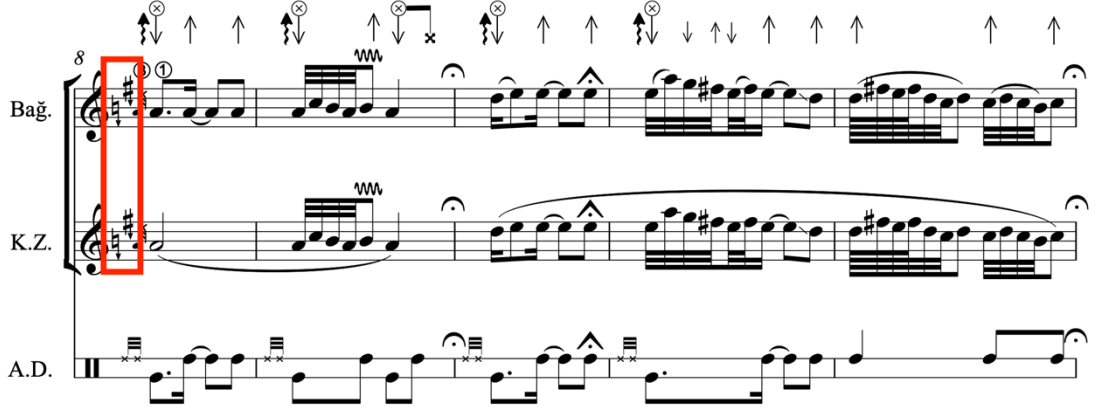
Şekil 4.15 Kadıoğlu Zeybeği üzerinde örnek *fermata* gösterimi.

¹⁰ Bazı modern besteciler (Francis Poulenc, Krzysztof Penderecki, György Kurtág ve Luigi Nono gibi) fermata sembolünün kullanım alanını genişleterek yaklaşık süreleri belirtmek amacıyla farklı boyutlarda fermatalar, kare ve üçgen biçiminde fermata sembolleri gibi çeşitli varyasyonlar kullanmışlardır. Bu uygulama, eserdeki duraklamaların süresini esnek bir şekilde belirlemek ve müzikal anlatımı zenginleştirmek amacıyla geliştirilmiştir (Kaynak: Wikipedia).

¹¹ Ok işaretleri ile gösterilen *fermata* çeşitleri, transkripsiyonda kullanılan fermatalardır.

Kullanılan koma sesler, halk müziğinde yaygın olan harfli gösterim yerine, Avrupa notasyon sisteminde tercih edilen oklu işaretlerle ifade edilmiştir. Arel sisteminde “si koma” perdesi "ters bemol", halk müziğinde ise "si bemol2" işareti kullanıldığı göz önünde bulundurulursa, mikrotonal notasyonda kullanılan altere natürel işareti, perdenin tam oluşunu açık biçimde ortaya koyarken, alt kısmındaki ok işareti ise sesin hangi yöne doğru kaydırıldığını yani entonasyon yönünü belirtir (Öztürk, 2022, s. 55). Bağlamada perdeler her ne kadar ayarlanabilir olsa da, temelde sabit bir yapıya sahiptir.¹² Bu sabit perdelerdeki komalar, bağlama nota literatüründe genellikle rakamlarla gösterilmiştir. Çoğu halk müziği çalgı notasyonunda da bu rakamsal gösterim tercih edilmektedir. Transkripsiyonda elbette bu yaklaşım sürdürülebilir olsa da, çalışmanın yalnızca yerel literatürle sınırlı kalmaması adına, bağlama ve kaba zurna nota alımında uluslararası literatürde kabul gören oklu koma işareti tercih edilmiştir.

Porte üzerinde mikrotonal seslerin gösterimi, standart natürel ve diyez işaretlerine eklenen aşağı ok sembolleriyle sağlanmaktadır. Bu semboller, ilgili sesin 12 tanperenman eşit aralıklı (TET) sistemdeki standart frekansından daha pes icra edileceğini belirtir. Şekil 4.16’da verilen örnekte; donanım üzerinde “si” nota çizgisi üzerinde yer alan aşağı ok ile gösterilen natürel işareti, si koma sesini işaret eder. Aynı şekilde “fa” çizgisi üzerinde yer alan aşağı oklu diyez işareti, fa diyez koma çalınması gerektiğini ifade eder.



Şekil 4.16 Donanım işareti gösterimi.

¹² “Yeni müzik”te mikrotonal işaretlerinin yanında kaç cent basılacağı hakkında bilgi nota üzerinde ya da müziğin açıklama kısmında özellikle belirtilir. Ancak bağlamanın standart koma yapısından kaynaklı böyle bir açıklama yapmaya gerek duyulmamıştır.

Ağır zeybek müziklerini incelerken makam üzerinden analizden ziyade perde ilişkisini esas alan bir yaklaşımın daha uygun olacağı düşünülmektedir. Çünkü yerel kaba zurna icracılarının makam bilgisi ve isimleri hakkında bilgileri bulunmamaktadır. Çünkü öğrenme süreçleri makam bilgisi üzerinden gitmemektedir. Usta-çırak ilişkisine dayalı öğrenme sürecinde icracı, müzikal bilgiyi işitme, gözlemlleme ve tekrar yoluyla edinip geliştirmesiyle ilerler. Bu yöntem aynı zamanda geleneksel kültür aktarımının da temelini oluşturur (Öztürk, 2022, s. 48). Saadettin Doğan hakkında bilgi edinme sürecinde kişisel görüşme yaptığımız Germencik yerel zurna icracılarından Tibet Var (2024, kişisel görüşme) konuyla alakalı şu cümleleri söylemektedir:

Makam bilgisi bende de yok. Makam olarak şimdi eskiden 'karadüzen' derlerdi (Karar perdesinden bahsetmekte.). Hâlâ da eski ustalar böyle söylerler. Biz de karadüzen çalarız. Kulaktan dolma. Saadettin Doğan çaldığı parçanın hangi makamda olduğunu biliyor muydu, bilmiyorum. Tahmin ediyorum, bilmiyordur. Kime sorarsan, burada doğru düzgün makam bilgisi ya da nota bilgisi olan yoktur. Harmandalı çalışırsa, Harmandalı çalışırdur. Onun makamını bilmezler. Ha, taksimlerden belki olur; Hicaz taksimi gibi. O taksimler de içinden nasıl geliyorsa, öyle bir şey çalışırlar. Onun Uşşak, Kürdilihicazkar vs. olduğunu bilmezler. Ne olursa, harmanlanmış bir şekilde çalışırdur. Tamamıyla kulak dolgunluğu, bizim yaptığımız iş. (Var, 2024, kişisel görüşme)

Konuyla alakalı Germencik yerel zurna icracılarından Doğan Zentur (2024, kişisel görüşme) şu görüşlerini aktarmaktadır:

Biz nota bilmediğimiz için onun rotasını biliriz. Kafamızda bir şey bulur çıkarırız. Adını da bilmeyiz. Hangi taksim olduğunu bilmeyiz. Ama notadan anlayan insanlar bilebilir hangi Taksim çaldığımızı. Sen derler bize. Bir saba makamını duymuşumdur, Hicaz duymuşumdur. Onun üzerinde de fazla çalışmıyoruz şimdi. Bazen denk geliyor yapıyoruz da. (...) Kulaklarımız çok sağlamdır bizim. Önemli olan o. Ben notistlerle de çalıştım. Çok söyledim onlara notayı öğretin dedim. Senin ihtiyacın yok dediler. Çünkü sende o kulak var, duyduğunu çalışıyorsun dediler. (Zentur, 2024, kişisel görüşme)

Her iki icracının da belirttiği gibi, makam teorisi ve isimlendirmeye dayalı bir öğrenim biçiminin aksine işitsel aktarımın güçlü olduğu müzikal bilincin varlığını ortaya koyar.

Teorik makam sistemi çerçevesinde bu dizilere karşılık gelen makam adlandırmaları mevcuttur ve söz konusu müziklere bu kuramsal çerçeve uyarlanabilir. Nitekim yapılan literatür incelemelerinde, kimi çalışmalarda makam ve çeşni temelli analizlerin yer aldığı görülmektedir. Ancak, perdeler yalnızca teorik sistemlere göre sabitlenmiş teknik unsurlar değildir; pratikte icracıya bağlı olarak müzik türünün dinamiklerine göre farklılık gösterebilir. Öztürk (2022, s. 48)'e göre; “meselenin bu yönü, sanat müziği ile halk müziği uygulamalarında, gerek teorik ses sistemi tartışmalarının bir tezahürü olarak, gerekse de her iki müziğin farklı üslup ve alışkanlıklarla şekillenmiş gelenek ve göreneklere bağlılıkları nedeniyle, ‘aynı’ makam açısından ‘farklı’ uygulamaların geçerlilik taşımasını sağlamıştır.” ‘Halk müziği’, ‘sanat müziği’ gibi tarif edilen ayrımlar, kendi içerisinde farklı türleri ve formları barındıran; bu tür ve formlar içinde dahi yöreye, icracıya ve geleneğe bağlı olarak çeşitli üslup ve içerik farklılıkları gösteren çok katmanlı bir müzik alanıdır. Bu denli çeşitlilik gösteren bir yapının, genel hatlarıyla

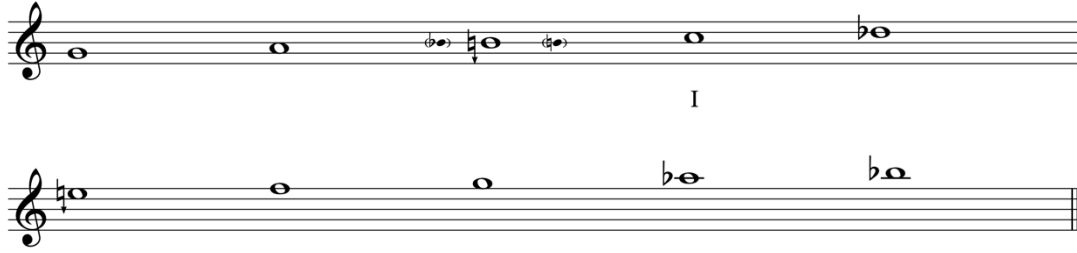
"halk müziği" ve "sanat müziği" gibi geniş kategoriler altında sınıflandırılarak teorik yaklaşımlarla açıklanmaya çalışılması, akademik inceleme açısından çok geniş ve derinlemesine inceleme alanı oluşmamaktadır. Dolayısıyla, bu ayrım üzerinden sağlıklı ve kapsayıcı bir müzik teorisi geliştirmek oldukça güçtür.

Nitekim bu durum, örneğin Aydın yöresinde icra edilen ve Saadettin Doğan kaydından referans aldığımız 'Kuruoğlu Zeybeği' müziğinin ezgi kalıplarında, "buselik", bazı pasajlarda "nikriz" olarak adlandırılan makam dizi seslerinin kullanımının yanı sıra, müzik içerisinde aynı zamanda "pentatonik" dizi kalıbından da motif kalıpları sergilediği görülmektedir. İşte bu noktada, hangi sistemle açıklama yapılacağı sorusu önem kazanmaktadır; zira geleneksel teorik sistemlerin dışında kalan bu tür dizi kullanımları, farklı kültürel ve işitsel algıların birleşimiyle ortaya çıkan hibrit yapılardır. Bu hibrit yapıların oluşumu, farklı coğrafi, kültürel ve geleneksel bağlamlarda şekillenen perde anlayışlarının doğal bir sonucudur. Dolayısıyla bu tür dizilerde, 'Eser, buselik makamındadır' gibi kesin ve tekil bir cümle kurmak çoğu zaman yanıltıcı olabilir.

Bu nedenle, kendine özgü ve spesifik bir Anadolu yerel müziği örneği olan ağır zeybek müzikleri özgün bir tür olarak değerlendirilmeli, tek bir teorik modele bağlı kalmak yerine, kullanılan perde ve seslerin çok katmanlı bir değerlendirmeye almak daha yerinde olacaktır. Bu tür yerel müzikler genellikle klasik makam teorisi çerçevesinde değil; geleneğin içinde yer alan dinamikler doğrultusunda ortaya çıkan müzikal malzemeler üzerinden değerlendirilmelidir. Kaba zurna icrasındaki perdelerin melodik yapı içerisindeki işlevi ise, ancak detaylı transkripsiyon çalışmalarıyla ortaya konulabilmektedir. Zurnaya özgü karakteristik yapıların, hangi perdeler üzerinde nasıl şekillendiği ve bu yapıların melodik yapı içerisindeki işlevlerinin ne olduğu gibi sorular, yapılan ayrıntılı transkripsiyonlar aracılığıyla analiz edilmiştir. Bu analizler doğrultusunda ortaya çıkan melodik ilişkiler, bağlamaya uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır. Her bir müzik parçasında, kaba zurna icrasında kullanılan parmak pozisyonlarına ilişkin bilgiler, tezde yer alan "4.2. Uyarlama" başlığı altında incelenen her müzikte ayrıntılı biçimde sunulacaktır. Uyarlama sürecinde, bağlamada hangi düzen (akort) içerisinde çalındığı, kullanılan seslerin dizisel yapısı ve bu dizilerin derece sistemiyle gösterimi notasyon üzerinde açık şekilde ifade edilecektir. Müzik içerisinde var olan aynı veya farklı perdelerde değişimler parantez içinde küçük notalarla gösterilmiş, ayrıntılı açıklamaları müzik analizinde derece sistemi üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır. Şekil 4.17'de; Tavas Zeybeği örneği üzerinden müzikte kullanılan perdeler gösterilmektedir.

Tavas Zeybeği

(Perde Gösterimi)



Şekil 4.17 “Tavas Zeybeği” üzerinden perde gösterimine bir örnek.

Genellikle ağır zeybekten önce, dansçının gelmesi ve turlaması sırasında solist kaba zurnacı tarafından doğaçlama şeklinde bir açılış taksimi gerçekleştirilir. Bu kısma yörede “gezinleme” denir. Kaba zurna icracısı ve dansçı tarafından, oyuna başlamadan önce mecazi anlamda bir ısınma turu olarak görülür. Ağır zeybeğin, özellikle asma davul icracısı tarafından ezgiye başlamadan önce iki ölçülük usûl kalıbı vurulur. Bu, Aydın yöresinde tavrı belirleyen önemli bir unsurdur. Bu usûl kalıbı, icracılar ve dansçılar için dansın başladığını gösteren bir işarettir (Aydın, 2011a, s. 46). İki ölçülük asma davul usûl kalıpları, dem ve solist kaba zurnanın ton birlikteliği ile birlikte Şekil 4.18’de Muğla Zeybeği üzerinden görselleştirilmiştir. Dem zurnanın müzik boyunca devam ettiğine dair not, görselde de yer almaktadır.

Muğla Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

f

A.D.

K.Z.

Şekil 4.18 Müzikten önceki iki ölçülük giriş hazırlanma bölümü.

4.2. Uyarlama

Bu bölümde, Aydın yöresine ait asma davul ve kaba zurna ekibinden oluşan ağır zeybek müziklerinin analizi, Saadettin Doğan ve arkadaşları tarafından icra edilmiş albüm müzikleri temel alınarak yapılacaktır. Saadettin Doğan, hem akademik çevrelerde hem de yerel müzik camiasında ağır zeybek icrası bakımından önemli bir konuma sahiptir. Mirzaoğlu (2000, s. 308), Saadettin Doğan ve abisi Kara Hüseyin lakabıyla tanınan merhum Hüseyin Doğan'ın ustalıklarının yalnızca yöreyle sınırlı kalmadığını belirtir. Konuyla ilgili yapılan görüşmelerde, ağır zeybek icralarının önemli yerel icracılarından Emin Tenekeci (akt. Mirzaoğlu, 2000, s. 309), Doğan kardeşlerin icrasının nerede duyulursa duyulsun tanındığını ve büyük beğeni topladığını ifade etmektedir. Konuyla ilgili yaptığı kişisel görüşmelerden edindiği bilgilere dayanarak Öztürk (2006a, s. 130), yöredeki yerel icracıların Saadettin Doğan'ı büyük bir usta olarak kabul ettiklerini ifade eder. Saadettin Doğan ile çalışmış olmak, usta-çırak ilişkisi bağlamında "silsile" içerisinde yer almak açısından önem arz etmektedir. Bu nedenle, kaba zurna icracıları kendilerini geleneğin sürdürücüleri olarak görürler ve bu bağlamda, ustalıklarının meşruiyetini de bu silsile ilişkisi üzerinden kazandıklarını düşünürler (Öztürk, 2006a, s. 130).

Çalışma kapsamında incelenen albümde toplam 15 adet ağır zeybek ezgisi yer almaktadır. Bu bölümde, söz konusu ezgiler alfabetik sıraya göre tek tek ele alınarak bağlamaya uyarlanma süreci detaylarıyla açıklanacaktır. Her müziğin analizinde kullanılan yöntemler, perde yapıları, ritmik özellikler, icra tavırları vb. özellikler dikkate alınarak değerlendirme yapıp elde edilen müzikal malzemeler sonucunda bağlamaya nasıl aktarıldığına dair bilgiler sunulacaktır. İncelemeye alınan müzikler alfabetik sıraya göre şu şekildedir:

1. Ağır Milas Zeybeği
2. Aydın Zeybeği
3. Elifoğlu Zeybeği
4. Harmandalı Zeybeği
5. İki Parmak Zeybeği
6. İncoğlu Zeybeği
7. Kadioğlu Zeybeği
8. Kara Ali Koşması Zeybeği
9. Kerimoğlu Zeybeği

10. Kocaarap Zeybeği
11. Kuruoğlu Zeybeği
12. Muğla Zeybeği
13. Soğukkuyu Zeybeği
14. Tavas Zeybeği
15. Yağmur Yağdı Zeybeği

Bu çalışmada yapılan müzikal uyarlamada kullanılacak enstrüman olarak uzun saplı bağlama ve tezeneli çalım tekniği tercih edilmiştir. Her ne kadar farklı bağlama türleri ve çeşitli çalım teknikleriyle de benzer uyarlamaların yapılmasının önü açık olsa da, bu tercih tez çalışmasının akademik sınırlılıkları ve kapsamı doğrultusunda belirlenmiştir. Uzun saplı bağlamanın tercih edilmesinde, bağlama icrasında zeybek repertuvarının kökleşmiş ve gelenekselleşmiş bir arka planının bulunması da etkili olmuştur. Ayrıca, yapısal ve akustik özellikleri bakımından ağır zeybek repertuvarının ihtiyaçlarını karşılamaya daha elverişli olduğu değerlendirilmiştir. Özellikle icra denemelerinde 43 cm ve üzeri tekne boyutuna sahip bağlamalar tercih edilmiştir. Bu tercihin başlıca nedenleri arasında; kaba zurna icrasında sık rastlanan uzun ve yoğun melodik pasajların bağlamada daha geniş bir alana yayılabilmesi, asma davulun “düm” ve “tek” gibi vurmali kalıplarının bağlamanın gövdesi üzerinde uyarlama esnasında daha dolgun ve derin tınılarla yansıtılabilmesi, dem zurnanın uzun süreli ve tok tınısının bağlamadaki karşılığının sağlanabilmesi ile özellikle orta tele bam teli takılarak daha güçlü ve derinlikli bir ses elde edilmesinin mümkün olması yer almaktadır. Ancak, 43 cm ebatın aşağısındaki uzun saplı bağlamalarla da uyarlanan müzikler rahatlıkla icra edilebilmektedir.

Uzun saplı bağlamada kullanılan akort düzenleri, kaba zurnanın karar perdeleri ile bağlama icra geleneğinde yerleşik olan akort yapıları arasında ortak bağ kurularak belirlenmiştir. Bu bağlamda, her bir müziğin icra analizinde tercih edilen akort düzenlerine detaylı olarak yer verilmiştir. Ayrıca, eserlerin mikrotonal yapısını daha ayrıntılı bir şekilde yansıtmak amacıyla, zaman zaman Neşet Ertaş gibi abdal geleneği temsilcilerinin bağlamalarında rastlanan sık koma perdeli bağlamalar da tercih edilmiştir. Sık perdeli bağlamalar, özellikle glissando, vibrato gibi icra tekniklerinin daha incelikli uygulanmasına olanak tanımakta; koma aralıklarının daha hassas şekilde ifade edilmesini sağlamaktadır. Bununla birlikte, uzun saplı bağlamalarda yaygın biçimde kullanılan standart perde sistemleriyle de icra süreci sorunsuz bir biçimde gerçekleştirilmiş, melodik yapıların bütünlüğü ve karakteristik özellikleri korunmuştur.

Müzik analizlerine geçmeden önce, çalışmada incelenen ağır zeybek ezgilerinde uyarlanan tekniklerin genel görünümünü sunmak amacıyla aşağıdaki Tablo 2’de hazırlanmıştır. Bu tablo, icralarda öne çıkan temel bağlama tekniklerinin kısa açıklamaları verilmiştir. Tekniklerin nasıl uyarlandığı ve uygulandığı, müzikler üzerinde detaylı açıklanacaktır.

Çizelge 4.1 Bağlama İcrasına Yönelik Performans Notları.

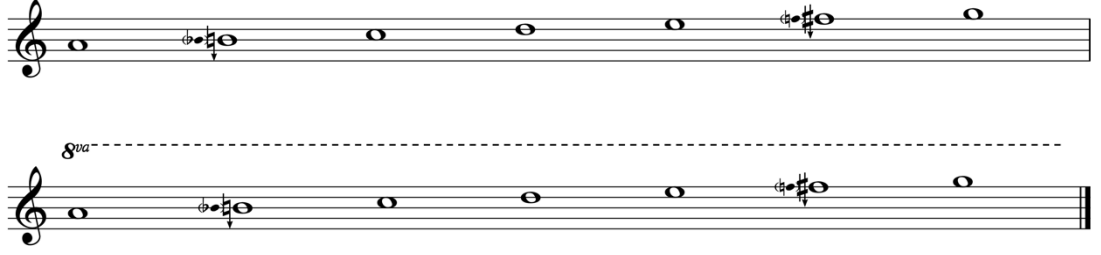
Bağlamada düzenler	Abdal düzeni “la” karar, “do” müstezad ve “re” karar
Tel Numaraları gösterimi	① ② ③
Mikrotonal değiştirici işaret gösterimleri	
Metronom gösterimi	
Fermata gösterimi	 kisa fermata normal fermata.
Ölçü birimleri	Ağırlıklı olarak 2/4, bazı ölçü taşmalarında 5/8, ölçü girişlerinde 5/16, 1/4
Asma davul “düm” (melodi varsa) tezene gösterimi	
Asma davul “tek” (melodi varsa) tezene gösterimi	
Asma davul “tek” (melodi yoksa veya uzayan melodide) fiske gösterimi	
Asma davul usûl kalıp tartımı gösterimi	
Küçük ek tezene kalıpları gösterimi	
Bağlı icralar için bağ gösterimi	

Bağlı icrada parmak vurma gösterimi	
Kesik icrada parmak vurma gösterimi	
Tremolo gösterimi	
Vibrato gösterimi	 yavaş vib. hızlı vib. kademeli vib.
Sıyırtma tezenesi (sekmeli vibratonun uyarlanması) gösterimi	
Glissando gösterimi	 Birinci tür glissando (Notadan notaya doğru kaydırarak) İkinci tür glissando (Ses düşmesi sonucu)

4.2.1. Ağır Milas Zeybeği

Müziğin ezgi hattı iki oktavlık ses sahası içerisinde yer almaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden 'abdal' düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece "la" notası tercih edilmiştir. Donanımda, ikinci dereceye ait naturel koma değiştirici işareti eklenmiştir. Müziğin ikinci derecesi bazı yerlerde komalı, bazı yerlerde bemol olarak değişime uğradığı gözlemlenmiştir. Benzer şekilde, müziğin yedinci derecesi bazı yerlerde komalı, bazı yerlerde naturel

olarak değişim gösterdiği tespit edilmiştir. Müzikte kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.19’da belirtilmiştir.



Şekil 4.19 Ağır Milas Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 60 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.20). Müzikal formu, “a” ve “b” bölümleri şeklinde yapılandırılmış olup, bu bölümlerin gelişimi belirli pasajlarda küçük melodik farklılıklarla türetilmektedir. Örnek olarak, Şekil 4.21’de gösterilen “a” bölümündeki ezgi, farklı “a” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “a” bölümünü geliştirmektedir (Şekil 4.22). “a” ve “b” tekrarlarında doğaçlama karakteri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Ağır Milas Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk Yorum: Sadettin Doğan

60

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

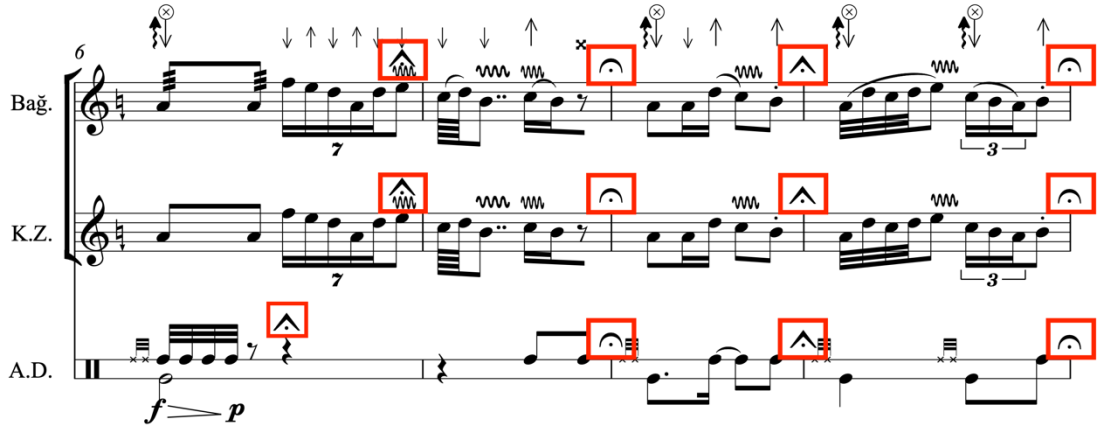
f

Şekil 4.20 Ağır Milas Zeybeği ‘Giriş’ bölümü.

Şekil 4.21 Ağır Milas Zeybeği "a" bölümü.

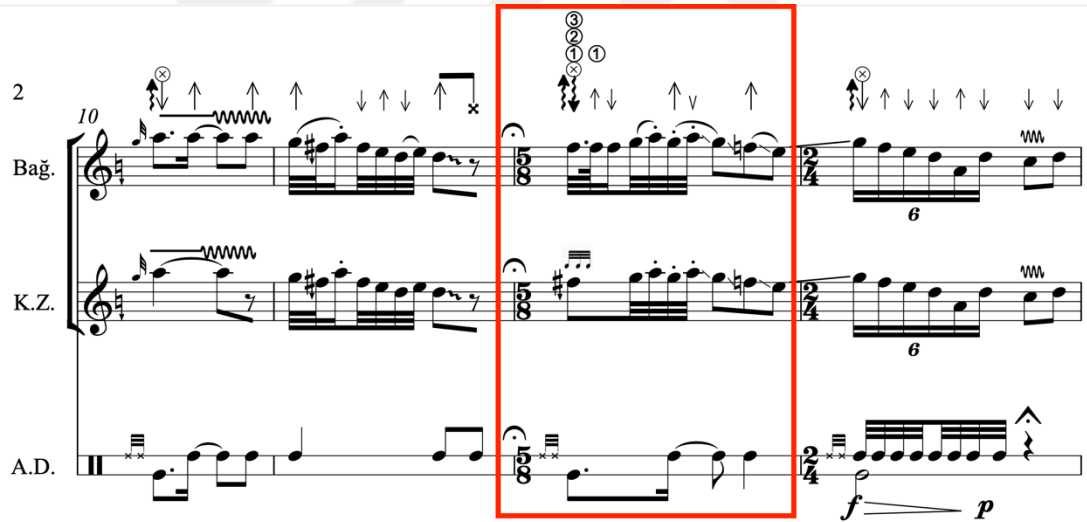
Şekil 4.22 Ağır Milas Zeybeği farklı "a" bölümü.

Müzik içerisinde duraklamalı pasajlara sıkça rastlanmaktadır. Dans ilişkisi açısından önemli bir yere sahip olan bu duraklamalar, müziğin karakterini yansıtan temel unsurlardan biridir. Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.23). Literatürde üç farklı gördüğümüz *fermata* çeşidi, incelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



Şekil 4.23 Ağır Milas Zeybeği *fermata* gösterimi.

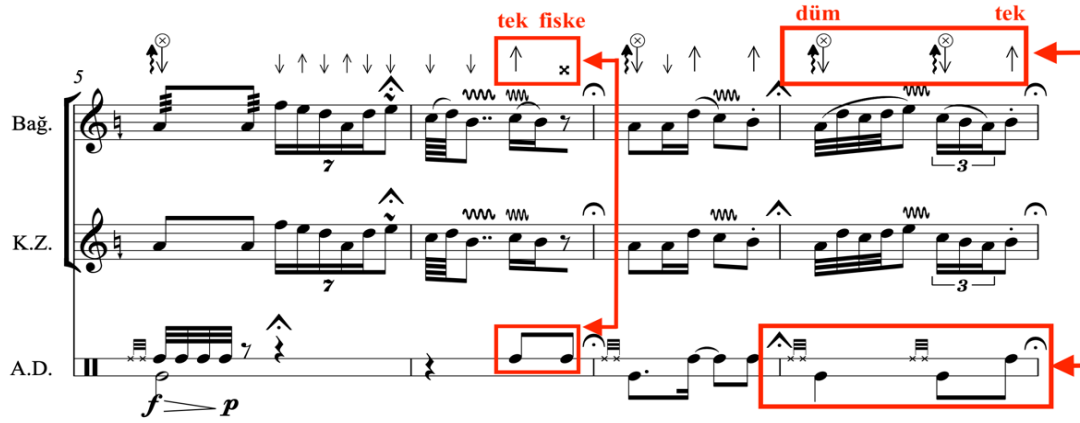
İcra genel olarak 2/4'lük usûl içerisinde seyretmekle birlikte, bazı bölümlerde melodik yapı bu usûl kalıbının sınırlarını aşarak ölçü dışına taşmaktadır. Özellikle *fermata* gibi geçici duraklama noktalarında görülen bu taşmalar geçici bir 5/8'lik ölçü ile ifade edilmektedir (Şekil 4.24). Bu geçici ölçü değişikliği, hem melodik yapının bütünlüğünü korumak hem de ritmik akışı sekteye uğratmamak adına tercih edilmiştir.



Şekil 4.24 Ağır Milas Zeybeği ölçü değişikliği gösterimi.

Ağır Milas Zeybeği müziğinde asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru

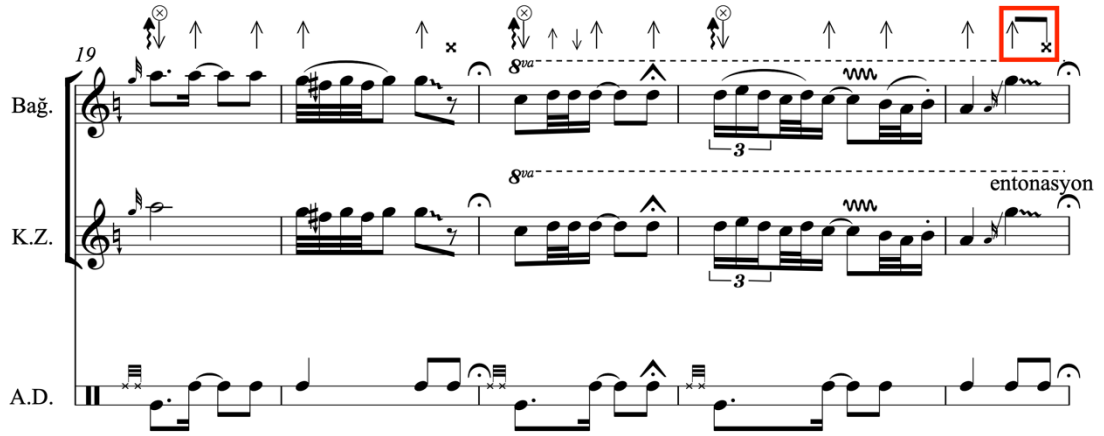
taranmasıyla gerçekleştirilmiştir¹³. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Özellikle asma davulun çaldığı usûl kalıplarının daha belirgin olması amacıyla, usûl darplarının sırası gelene kadar melodik akışın bağlı çalım tekniğiyle ifade edilmesi sağlanmıştır (Şekil 4.25).



Şekil 4.25 Ağır Milas Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.26).

¹³ Bu teknik, Emin Tenekeci'den esinlenerek uyarlanmıştır.

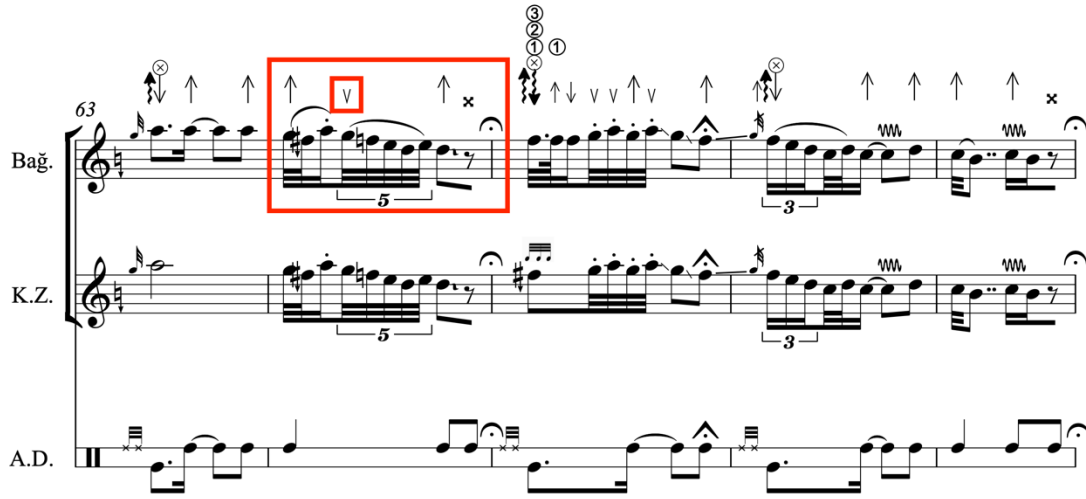


Şekil 4.26 Ağır Milas Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları (Şekil 4.27) ve parmak vurma (Şekil 4.28) yardımıyla elde edilen yöntem melodik yapı içerisine entegre edilmiştir. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması olarak küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır.

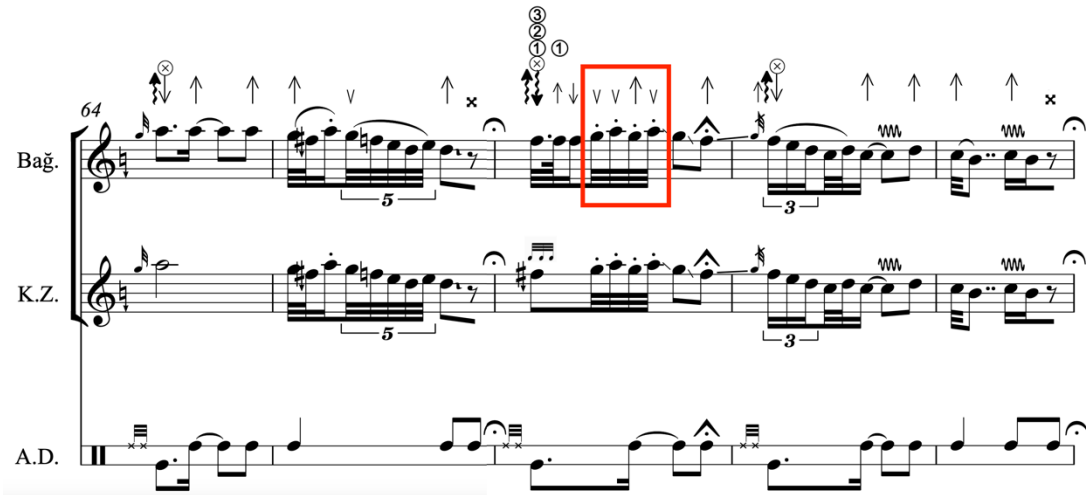


Şekil 4.27 Ağır Milas Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.



Şekil 4.28 Ağır Milas Zeybeği parmak vurma gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.29). *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada gösterilmiştir. Davul temposunun bulunduğu bölümlerde, mızrap vuruşu ile birlikte *staccato* icrası mevcutsa, parmak hafifçe çekilerek *staccato* etkisinin belirginleşmesine dikkat edilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır. Böylelikle, bağlama icrasında *staccato* vurgularının müzikal akış içerisinde belirgin hale getirilmesi amaçlanmıştır.



Şekil 4.29 Ağır Milas Zeybeği *staccato* gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değişkenlik gösteren *tremolo* kalıpları, bağlamada hızlı bir şekilde tezeneli icra tekniği kullanılarak benzer bir *tremolo* efekti oluşturacak şekilde uygulanmıştır (Şekil 4.30). Asma davulun

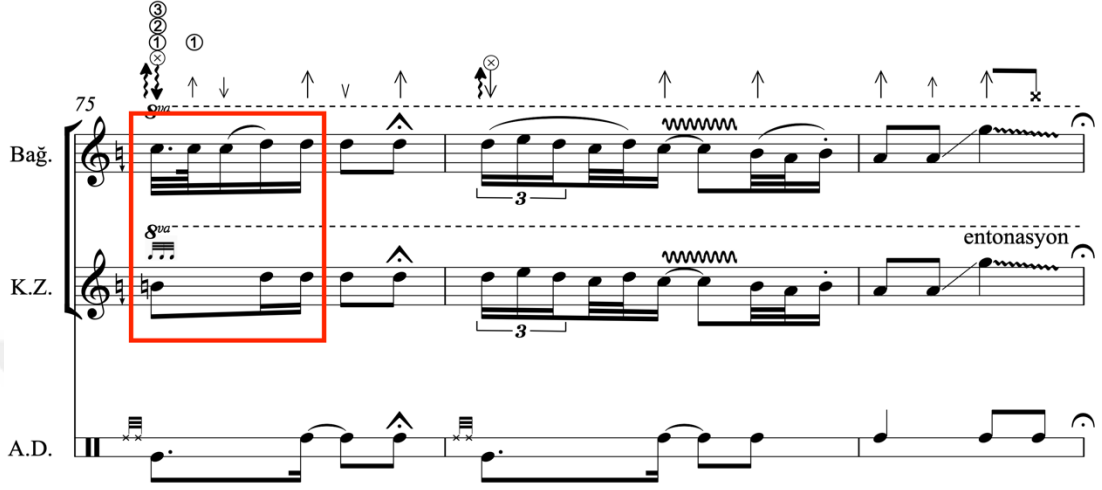
The image displays a musical score for three instruments: Bağlama (Bağ.), K.Z. (Kamış Zurna), and A.D. (Ağır Milas Zeybeği). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 28 and the second at measure 33. The Bağlama part features various vibrato techniques indicated by wavy lines and arrows. The K.Z. part also shows vibrato techniques. The A.D. part includes dynamic markings 'f' and 'p'.

Şekil 4.32 Ağır Milas Zeybeği *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurna icrasında, kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sıçramalarıyla oluşan *vibrato* benzeri bir teknik gözlemlenmektedir. Bu teknik, icracının fazla dilleme kullanımı sonucunda ortaya çıkmakta olup, istemsiz şekilde üçlü veya beşli dilleme hareketleriyle gerçekleşmektedir. Zurnacılar, kamış dillerinin yanına aldıklarında dilde oluşan boşluk hissi nedeniyle bu istemsiz teknik ortaya çıkmakta ve ses akışında belirgin bir sekme etkisi yaratmaktadır. Bu teknik, hem hava akışının hem de dil hareketlerinin birleşimiyle karakterize edilmekte olup, kontrollü veya istem dışı şekilde oluşabilen bir icra unsuru olarak değerlendirilmektedir (Buğra Kutbay, 2024, kişisel görüşme). Bu nedenle, ardışık ve sıçramalı ses geçişleriyle oluşan bu özel *vibrato* tekniği için "sekmeli *vibrato*" terimi uygun görülmüştür.

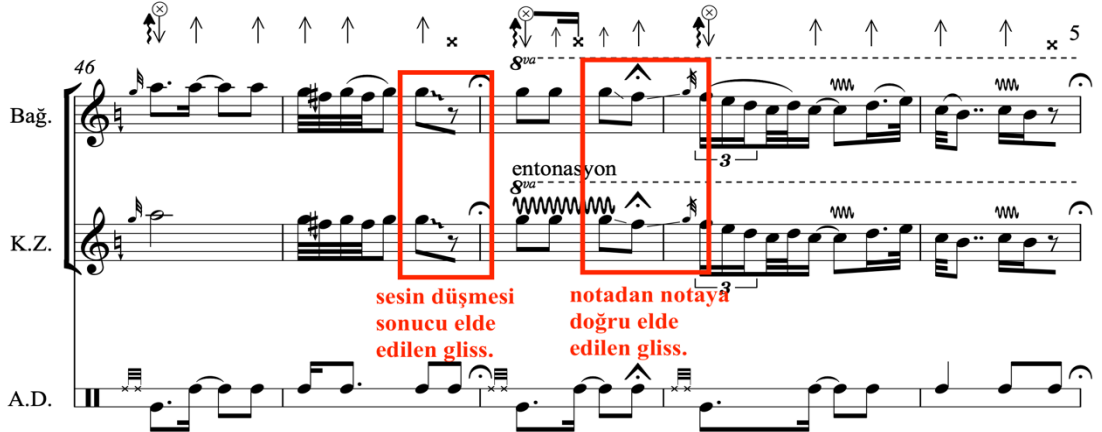
Sekmeli *vibrato*, bağlama icralarında yaygın olarak kullanılan ve "sıyırtma tezenesi" olarak adlandırılan teknik aracılığıyla uyarlanmıştır (Şekil 4.33). Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle

meydana gelen bu efektif hareket, bağlamada hızlı ve hafif temas eden tezene vuruşlarıyla sağlanmıştır. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur.



Şekil 4.33 Ağır Milas Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

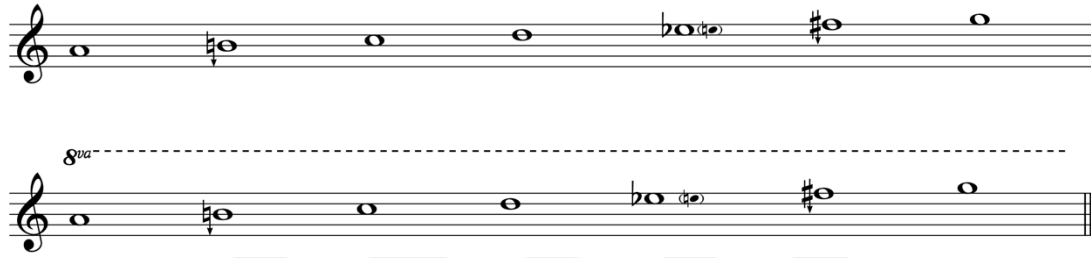
Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando*, bir notadan diğer notaya sesin kaymasıyla elde edilen geçiştir. Bu tür *glissando*, bağlama icrasında tek tel ve tek parmak kullanılarak, bir notadan diğerine doğru kaydırılarak gerçekleştirilmiştir. İkinci tür *glissando* ise zurnanın nefes tüketiminin sonuna yaklaştığında, istem dışı oluşan ses düşmesi olarak tanımlanabilir. Bu düşüş, genellikle büyük üçlü aralığını aşmayan bir kayma şeklinde gerçekleşmektedir. Bağlama icrasında da benzer bir etkiyi yaratmak amacıyla, tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.34).



Şekil 4.34 Ağır Milas Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

4.2.2. Aydın Zeybeği

Müziğin ezgi hattı iki oktavlık ses sahası içerisinde yer almaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden ‘abdal’ düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece “la” notası tercih edilmiştir. Donanımda, ikinci dereceye ait naturel koma ve yedinci dereceye ait diyez koma değiştirici işaretleri eklenmiştir. Müziğin beşinci derecesi bazı yerlerinde komalı, bazı yerlerinde ise naturel olarak değişim gösterdiği tespit edilmiştir. Müzikte kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.35’te belirtilmiştir.



Şekil 4.35 Aydın Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 76 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük ölçü birimi içerisinde, “a” bölümüyle doğrudan başlamaktadır. Bu bölümde, mehter zurna ezgiye girerken dem zurna karar sesini duyurmaktadır. Ardından asma davul, usûl kalıplarıyla icraya dahil olmaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.36). Müzikal form, “a”, “b” ve “c” bölümlerinden oluşmakta olup, her tekrarlarında bu bölümlerin gelişimi küçük melodik farklılıklarla sağlanmaktadır. Örneğin, Şekil 4.37’de gösterilen “c” bölümü, müziğin farklı bir yerinde tekrarlandığında küçük melodik değişikliklerle geliştirildiği gözlemlenmiştir (Şekil 4.38). Bu tür form tekrarlarında doğaçlama karakteri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Aydın Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk ③ ② ① ①

Yorum: Sadettin Doğan

♩ = 75

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Şekil 4.36 Aydın Zeybeği “Giriş” bölümü.

62

Bağ.

K.Z.

A.D.

Şekil 4.37 Aydın Zeybeği “c” bölümü.

73

Bağ.

K.Z.

A.D.

Şekil 4.38 Aydın Zeybeği farklı “c” bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.39). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride

ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.

Şekil 4.39 Aydın Zeybeği *fermata* gösterimi.

Asma davulun icra ettiği usûl kalıpları bağlama uyarlanmaya çalışılmıştır. Tokmak kullanılarak oluşturulan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene tekniği ile sağlanmıştır. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme formunda ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş; melodi içermeyen pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.40'ta verilen bir pasajda, asma davulun darpları ile bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir. Özellikle, asma davulun çaldığı usûl kalıplarının belirginliğini artırmak amacıyla, usûl darplarının sırası gelene kadar melodik akışın bağlı çalım tekniğiyle sürdürülmesi sağlanmıştır. Cümle sonlarında yer alan uzun sesler bağlamaya aktarılırken aynı ses üzerinde korunmuş ve asma davulun usûl vuruşları tezeneye usûl kalıpları eklenerek uyarlanmıştır.

Şekil 4.40 Aydın Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında aynı tartım içinde fiske yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.41).

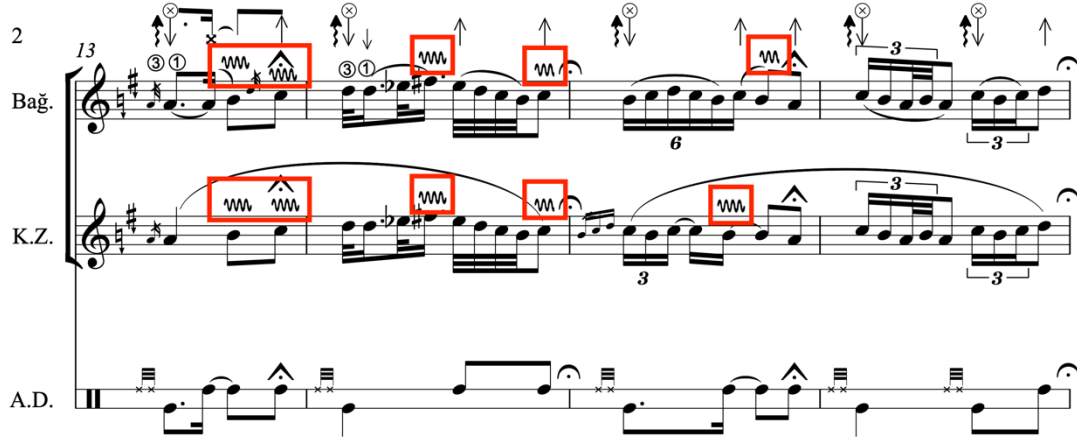
Şekil 4.41 Aydın Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Aydın Zeybeği müziğinde de bağı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları yardımıyla elde edilen yöntem, melodik yapı içerisine entegre edilmiştir (Şekil 4.42). Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. Aynı notanın peş peşe gelmesi durumu da ek tezene kalıplarıyla belirtilmiştir. Bu bağlamda, usûl yapısı korunarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde icranın gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.



Şekil 4.42 Aydın Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Aydın Zeybeği müziğinde ağırlıklı olarak hızlı *vibrato* tekniğinin kullanımı tespit edilmiştir. Bağlama icrasında, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. Şekil 43'te hızlı *vibrato*nun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



Şekil 4.43 Aydın Zeybeği *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyirtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikte uyarlanmıştır. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.44'te sekmeli *vibrato*nun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



Şekil 4.44 Aydın Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

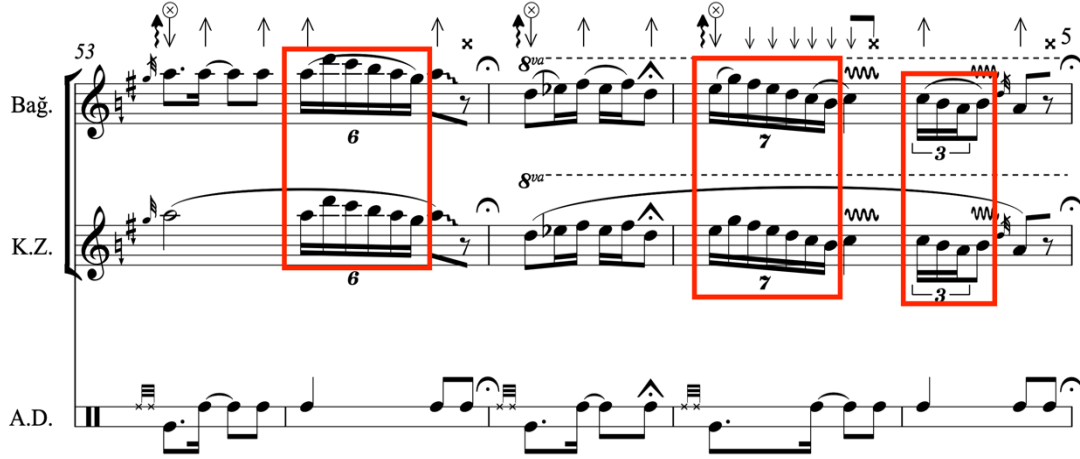
Aydın Zeybeği müziğinde *glissando* tekniği sınırlı bir kullanım alanına sahip olup, iki farklı türde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Birinci tür *glissando*, bir notadan diğer notaya sesin kaymasıyla elde edilen geçiştir. Bu tür *glissando*, bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando* ise zurnanın nefes tüketiminin sonuna yaklaştığında, istem dışı oluşan ses düşmesi olarak tanımlanabilir. Bu düşüş, genellikle büyük üçlü aralığını aşmayan bir kayma şeklinde gerçekleşmektedir. Bağlama icrasında da benzer bir etkiyi yaratmak amacıyla, tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.45).



Şekil 4.45 Aydın Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Aydın Zeybeği müziğinde, melodik yapının kesik kesik icrasından ziyade daha bağlı bir şekilde melodi kullanımlarının olduğu gözlemlenmiştir. İngilizce'de "*tuplet*" kavramıyla ifade edilen üçleme, beşleme, altılama ve yedileme gibi ritmik kalıpların,

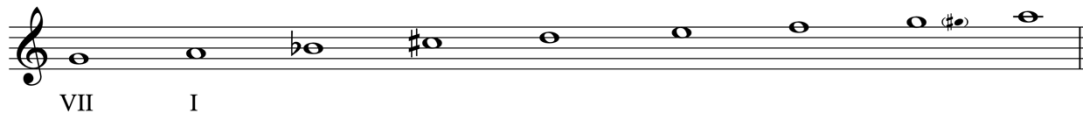
müzikte poliritmik bir yapı içerisinde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu icra tekniği, serbest melodik akıcılığı artırırken ritmik yapıya da özgün bir karakter kazandırmaktadır. Ancak, bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.46).



Şekil 4.46 Aydın Zeybeği müziği *tuplet* gruplamaları.

4.2.3. Elifoğlu Zeybeği

Müziğin ezgi hattı bir oktavlık ses sahasından oluşmaktadır Zurna icrasında karar perde, altıncı parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden 'abdal' düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece "la" notası tercih edilmiştir. Donanımda, ikinci dereceye ait bemol ve üçüncü dereceye ait koma diyez değiştirici işaretleri bulunmaktadır. Müziğin yedinci derecesi ana sesi naturel olmasına karşın bazı yerlerde diyez olarak değişim gösterdiği tespit edilmiştir. Müzikte kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.47'de belirtilmiştir.



Şekil 4.47 Elifoğlu Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 80 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4'lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır.

Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir ( ekil 4.48). Müzikal formu, “a” bölümünden oluşmakta olup, bu bölümün gelişimi belirli pasajlarda küçük melodik farklılıklarla türetilmektedir.  rnek olarak,  ekil 4.49’da gösterilen “a” bölümündeki ezgi, farklı “a” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “a” bölümünü geliştirmektedir ( ekil 4.50). Bu tarz doğaçlama karakterleri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Elifoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali  zt rk Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

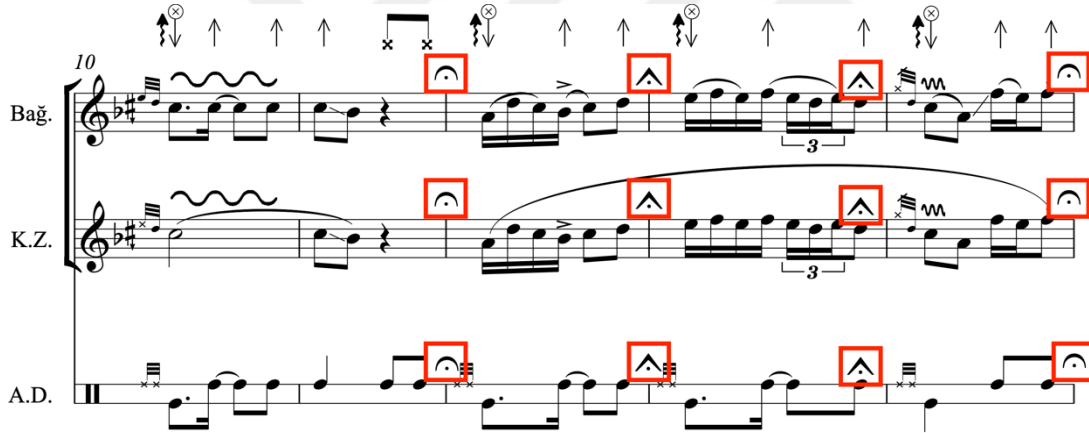
Şekil 4.48 Elifoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü.

Şekil 4.49 Elifoğlu Zeybeği “a” bölümü.



Şekil 4.50 Elifoğlu Zeybeği farklı "a" bölümü.

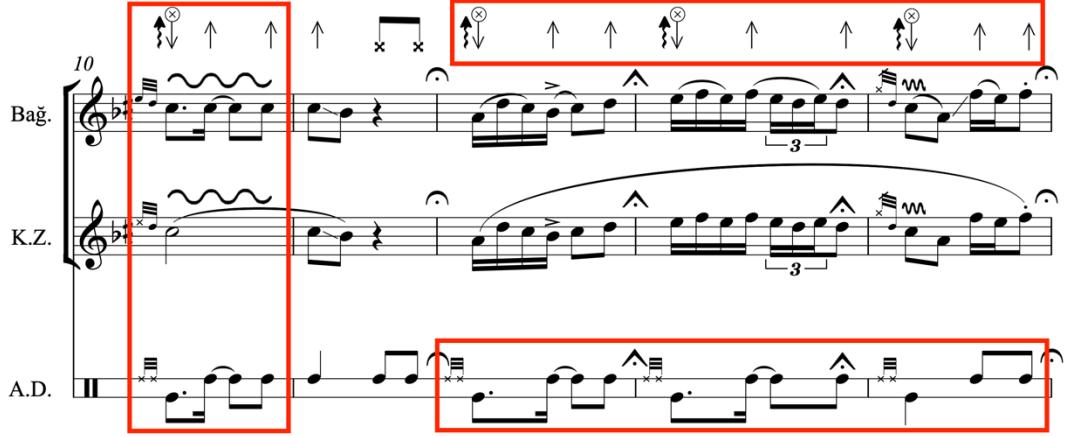
Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.51). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



Şekil 4.51 Elifoğlu Zeybeği fermata gösterimi.

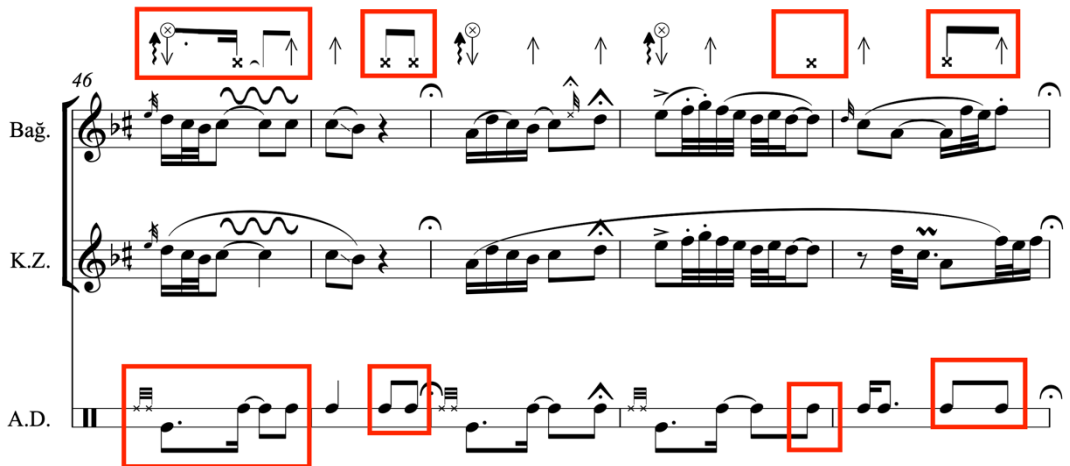
Elifoğlu Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.52'de asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir. Özellikle asma davulun çaldığı usûl kalıplarının daha belirgin olması amacıyla, usûl darplarının sırası gelene kadar melodik akışın bağlı çalım tekniğiyle ifade edilmesi sağlanmıştır. Cümle

sonlarında yer alan uzun sesler bağlamaya aktarılırken aynı ses üzerinde korunmuş ve asma davulun usûl vuruşları tezeneye usûl kalıpları eklenerek uyarlanmıştır (Şekil 4.52).



Şekil 4.52 Elifoğlu Zeybeği tezene kalıpları, uzun seste uyarlama gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında aynı tartım içinde fiske yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.53).



Şekil 4.53 Elifoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları (Şekil 4.54) yardımıyla elde edilen yöntem melodik yapı içerisine entegre edilmiştir. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması olarak küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır.

Nota: Durmuş Ali Öztürk Yorum: Sadettin Doğan

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Şekil 4.54 Elifoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.55).

Bağ.

K.Z.

A.D.

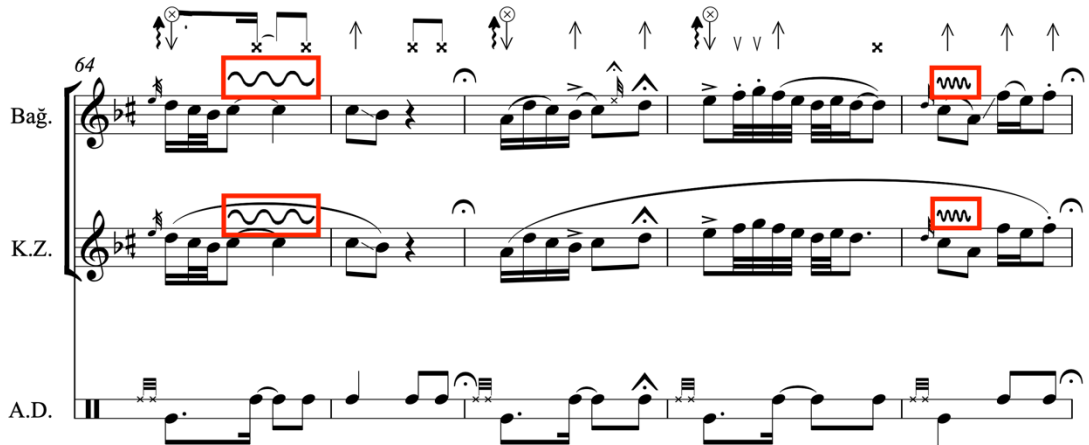
Şekil 4.55 Elifoğlu Zeybeği staccato gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değişkenlik gösteren *tremolo* kalıpları, bağlamada hızlı bir şekilde tezeneli icra tekniği kullanılarak benzer bir *tremolo* efekti oluşturacak şekilde uygulanmıştır (Şekil 4.56).

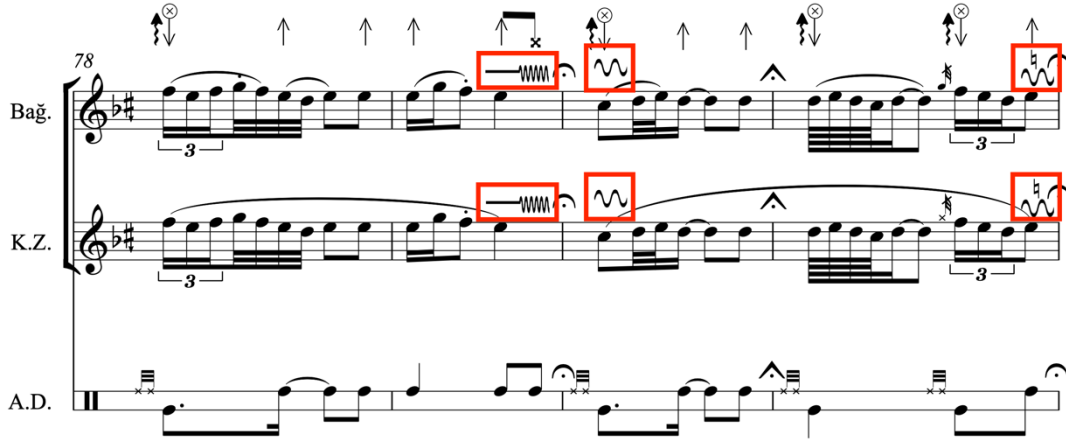


Şekil 4.56 Elifoğlu Zeybeği tremolo gösterimi.

Elifoğlu Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato*, hızlı *vibrato* ve notanın belirli bir noktasından sonra başlayan *vibrato* olarak sınıflandırılabilir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Şekil 4.57’de yavaş *vibrato* ve hızlı *vibratonun* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir. Şekil 4.58’de kademeli *vibrato* ve yavaş *vibratonun* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir. Şekil 4.58’deki yavaş *vibratonun* üzerinde naturel değiştirici işareti bulunmaktadır. Müzik içerisinde, ilgili notanın bir yarım ses yukarısına doğru yavaş ilerleyen vibrato uygulandığı belirtilmiştir.



Şekil 4.57 Elifoğlu Zeybeği yavaş ve hızlı vibrato teknikleri gösterimi.



Şekil 4.58 Elifoğlu Zeybeği yavaş ve kademeli vibrato teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında ““sıyırtma tezenesi”” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.59’da sekmeli *vibratonun* uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



Şekil 4.59 Elifoğlu Zeybeği sekmeli vibrato tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, müzik içerisinde tek türde görülmektedir. Bir notadan diğer notaya sesin kaymasıyla elde edilen geçiş tekniğiyle kullanılan *glissando*, bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır (Şekil 4.60).



Şekil 4.60 Elifoğlu Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Elifoğlu Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.61).

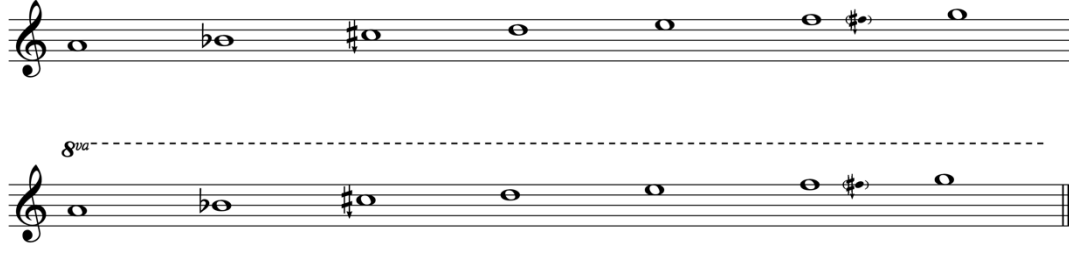


Şekil 4.61 Elifoğlu Zeybeği üçleme gruplamaları.

4.2.4. Harmandalı Zeybeği

Müziğin ezgi hattı iki oktavlık ses sahasından oluşmaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden 'abdal' düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece "la" notası tercih edilmiştir. Donanımda, ikinci dereceye ait bemol ve üçüncü dereceye ait koma diyez değiştirici işaretleri bulunmaktadır. Altıncı derece ana eksende naturel olarak görülmekte iken kısım kısım komalı diyez

aldığı görülmektedir. Müzikte kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.62’de belirtilmiştir.



Şekil 4.62 Harmandalı Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 84 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük ölçü birimi içerisinde, mehter zurna ezgiyi, dem zurna karar sesini, asma davul ise usûl kalıplarını icraya dahil ederek doğrudan “a” bölümüyle başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.63). Müzikal formun “a”, “b” ve “c” bölümlerinden oluştuğu tespit edilmiştir. Her bölümün başında, üçer ölçülük köprü kalıp melodiler bulunmaktadır. Bu kalıp melodilerin iki çeşit olduğu tespit edilmiş, Şekil 4.64 ve Şekil 4.65’de gösterilmiştir. Birinci köprü melodi “a” bölümünden önce yer almakta, ikinci köprü melodi ise çoğunlukla “b” bölümüne geçiş kalıbı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, müziğin yapısal bütünlüğünü sağlarken aynı zamanda bölümler arasındaki geçişleri belirginleştiren işlevsel bir özellik olarak değerlendirilmektedir.

Harmandalı Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Şekil 4.63 Harmandalı Zeybeği “Giriş” bölümü.

Yorum: Sadettin Doğan

Notla: Dürmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Baglama

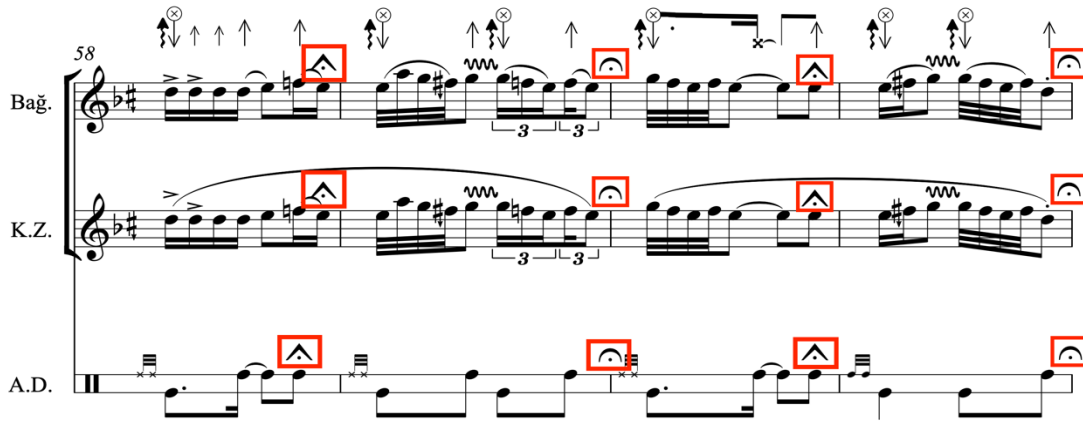
Kaba Zurna

Asma Davul

Şekil 4.64 Harmandalı Zeybeği 1. köprü, kalıp melodi.

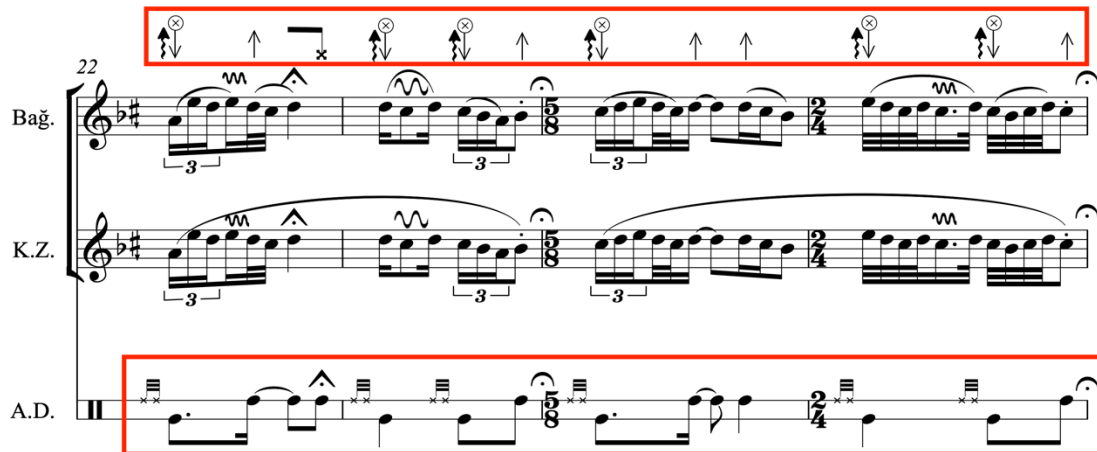
Şekil 4.65 Harmandalı Zeybeği 2. köprü, kalıp melodi.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.66). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



Şekil 4.66 Harmandalı Zeybeği *fermata* gösterimi.

Harmandalı Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.67'de asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir. Özellikle asma davulun çaldığı usûl kalıplarının daha belirgin olması amacıyla, usûl darplarının sırası gelene kadar melodik akışın bağlı çalım tekniğiyle ifade edilmesi sağlanmıştır. Cümle sonlarında yer alan uzun sesler bağlamaya aktarılırken aynı ses üzerinde korunmuş ve asma davulun usûl vuruşları tezeneye usûl kalıpları eklenerek uyarlanmıştır.



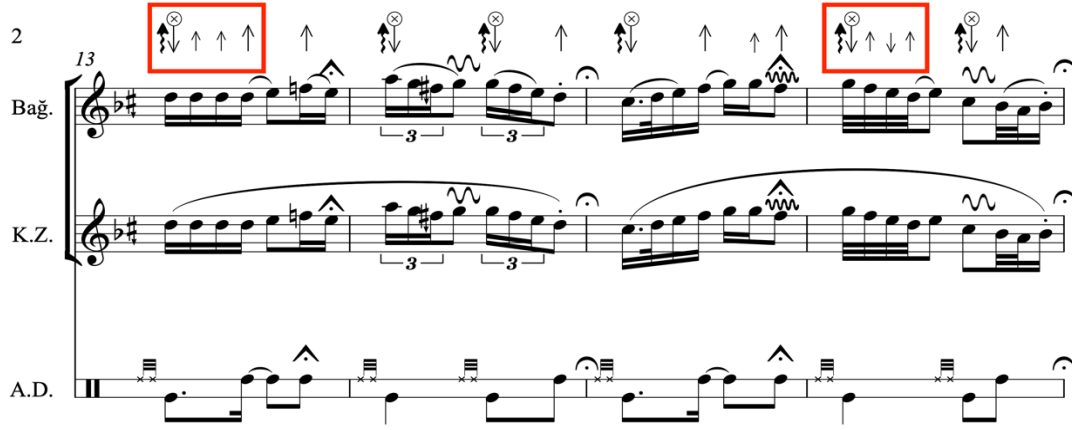
Şekil 4.67 Harmandalı Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağılı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında ve asma davul icrasında aynı tartım içinde giden bir akış yoksa, fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.68).

The image shows a musical score for three parts: Bağ. (Baglamas), K.Z. (Kazama), and A.D. (Asma Davul). The A.D. part is marked with a 4/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fiske marks (x) with arrows indicating the hitting technique. A red box highlights a specific section of the A.D. part.

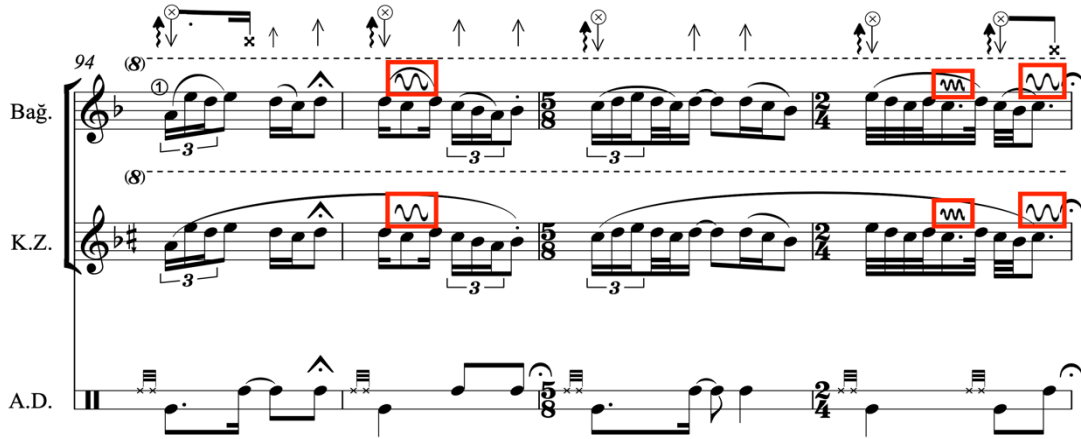
Şekil 4.68 Harmandalı Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağılı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları yardımıyla elde edilen yöntem, melodik yapı içerisinde entegre edilmiştir. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürliğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. Aynı notanın peş peşe gelmesi durumu da ek tezene kalıplarıyla belirtilmiştir. Bu bağlamda, usûl yapısı korunarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde icranın gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir (Şekil 4.69).



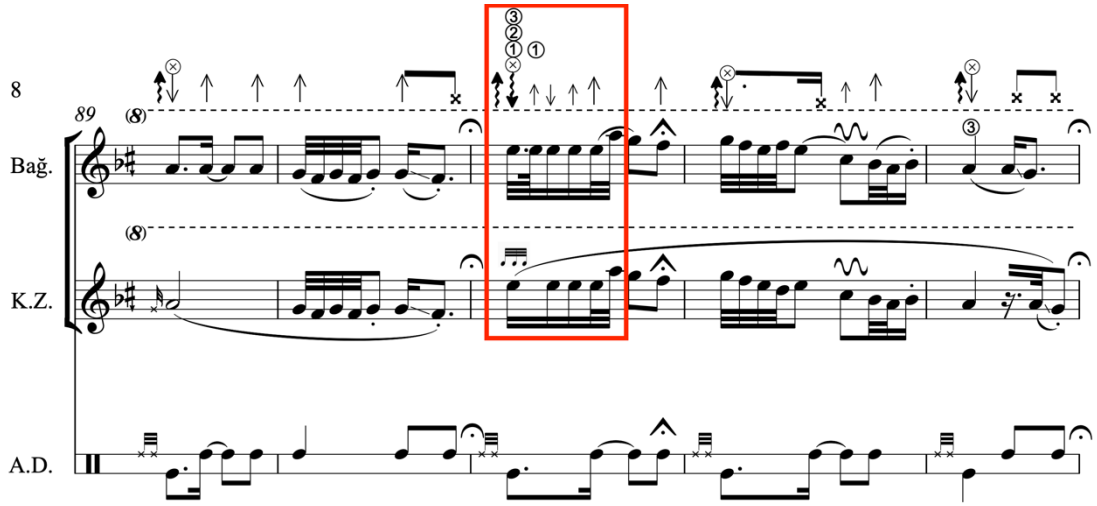
Şekil 4.69 Harmandalı Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Harmandalı Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, iki farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato* ve hızlı *vibrato*dur. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Şekil 4.70’de yavaş *vibrato* ve hızlı *vibratonun* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



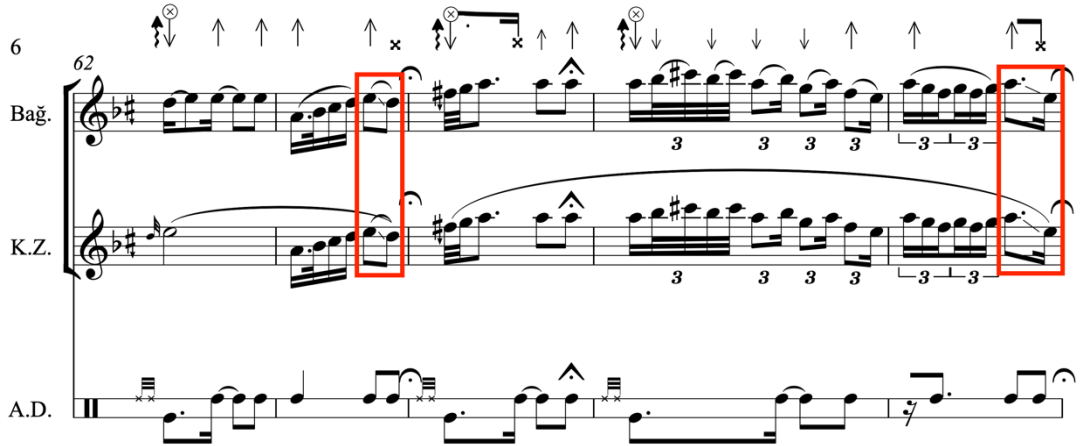
Şekil 4.70 Harmandalı Zeybeği yavaş ve hızlı *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyırtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.71’de sekmeli *vibratonun* uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



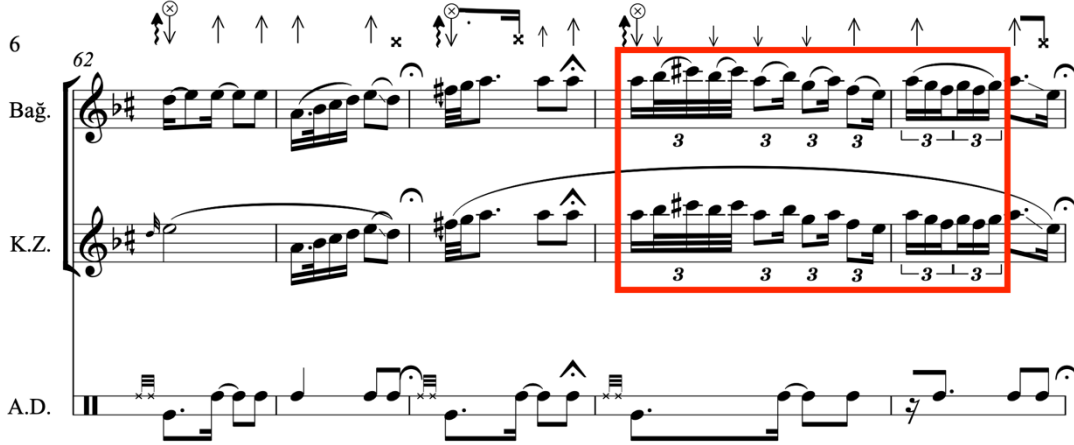
Şekil 4.71 Harmandalı Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, müzik içerisinde tek türde görülmektedir. Bir notadan diğer notaya sesin kaymasıyla elde edilen geçiş tekniğiyle kullanılan *glissando*, bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır (Şekil 4.72).



Şekil 4.72 Harmandalı Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

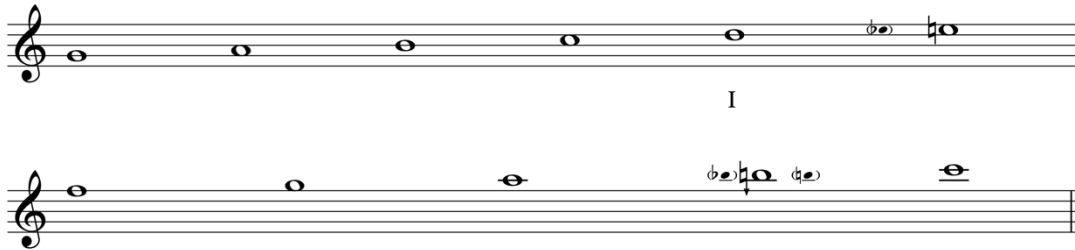
Harmandalı Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.73).



Şekil 4.73 Harmandalı Zeybeği üçleme gruplamaları.

4.2.5. İki Parmak Zeybeği

Müziğin ezgi hattı, bir buçuk oktavlık bir ses sahası içerisinde yer almaktadır. Zurna icrasında karar perde, üçüncü parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için, karar perdesi bağlamada “re” olarak belirlenmiş ve bu ses birinci derece olarak kabul edilmiştir. Donanımda değiştirici işaret bulunmamaktadır. Müziğin ikinci derecesi çoğunlukla naturel olarak kullanılmış olmakla birlikte, bazı pasajlarda bemol şeklinde icra edildiği gözlemlenmiştir. Benzer şekilde, altıncı derece de kimi yerlerde koma değerinde, kimi yerlerde doğal; özellikle *vibrato* bölümlerinde ise bemol karakterde duyulmaktadır. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.74’te belirtilmiştir.



Şekil 4.74 İki Parmak Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dördlük nota birimi üzerinden 76 BPM olarak belirlenmiştir. Müzikten önce icracı, yörede ‘Çatapat’ adı verilen uzun hava açışını icra etmektedir. Zeybek müziği, dem zurnanın açıştan itibaren dem tutmasıyla birlikte mehter zurnanın melodik icrasıyla başlamaktadır. Asma davul, ikinci ölçüden itibaren müziğe dahil olmakta ve ritmik yapıyı desteklemektedir. Dem zurna, müzik boyunca karar sesini sabit bir şekilde duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.75).

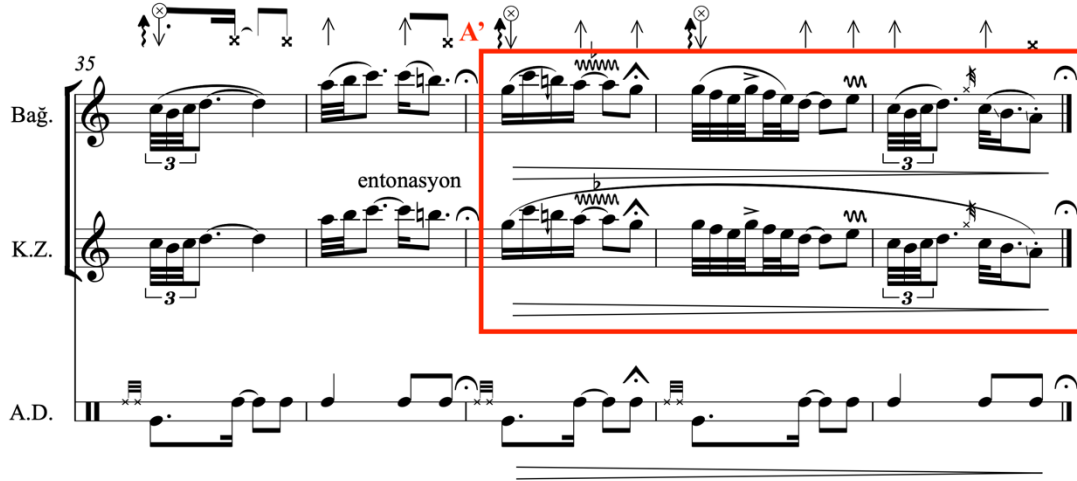
İki Parmak Zeybeği

[illegible]

Şekil 4.75 İki Parmak Zeybeği giriş bölümü.

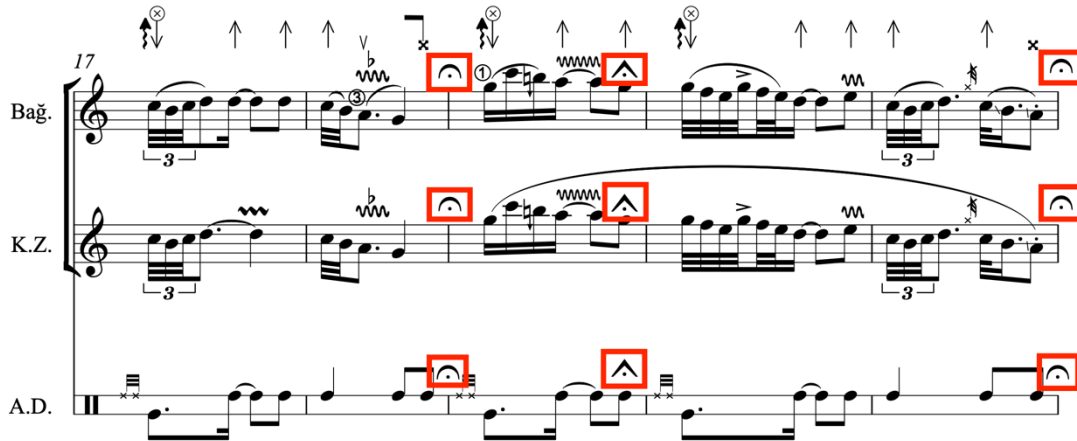
Müzikal formu, “a” bölümünden oluşmakta olup, bu bölümün gelişimi, özellikle başlangıç kısmında küçük melodik varyasyonlarla sağlanmaktadır. Örnek olarak, Şekil 4.76’da gösterilen “a” bölümündeki ezgi, farklı “a” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “a” bölümünü geliştirmektedir (Şekil 4.77). Bu tarz doğaçlama karakterleri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Şekil 4.76 İki Parmak Zeybeği “a” bölümü.



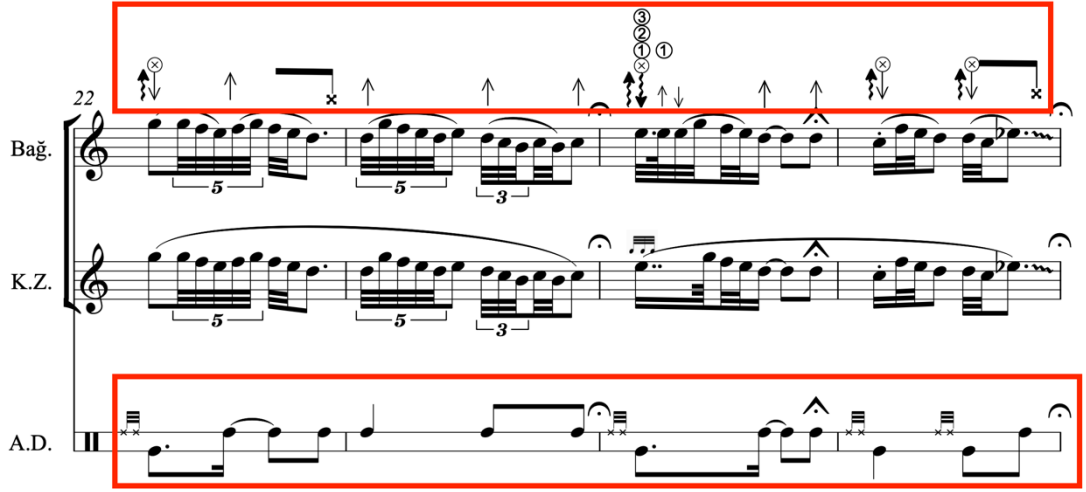
Şekil 4.77 İki Parmak Zeybeği farklı "a" bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.78). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



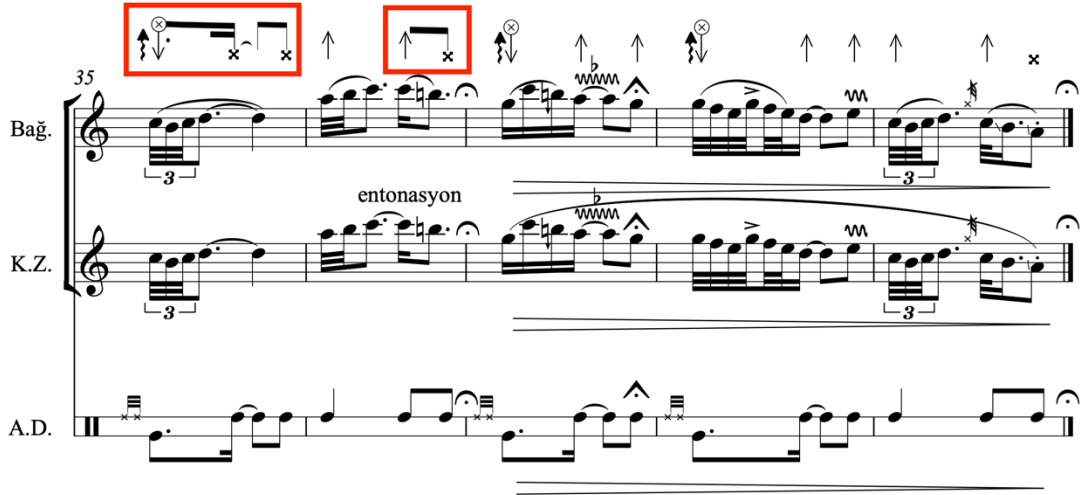
Şekil 4.78 İki Parmak Zeybeği *fermata* gösterimi.

İki Parmak Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.79'da asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.79 İki Parmak Zeybeği tezene kalıpları, uzun seste uyarılma gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.80).



Şekil 4.80 İki Parmak Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları yardımıyla elde edilen yöntem melodik yapı içerisine entegre edilmiştir (Şekil

4.81). Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano (p)* gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması olarak küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. *Staccato* olan melodik pasajlarda parmak vurmayla kesik bir şekilde icrası gerçekleştirilmeye çalışılmıştır (şekil 4.82).

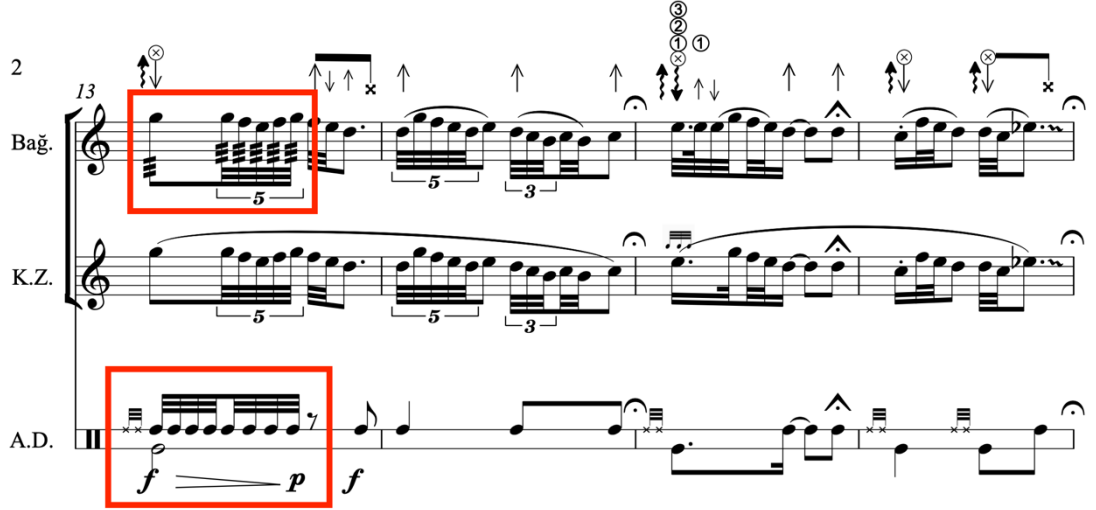
The image shows a musical score for three staves: Bağlam (Bağ.), K.Z. (K.Z.), and A.D. (A.D.). The Bağlam staff is marked with a forte (f) dynamic and contains a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The K.Z. staff is marked with a piano (p) dynamic and contains a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The A.D. staff contains a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The score is marked with 'f' and 'p' dynamics.

şekil 4.81 İki Parmak Zeybeğİ ek tezene kalıpları gösterimi.

The image shows a musical score for three staves: Bağlam (Bağ.), K.Z. (K.Z.), and A.D. (A.D.). The Bağlam staff is marked with a forte (f) dynamic and contains a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The K.Z. staff is marked with a piano (p) dynamic and contains a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The A.D. staff contains a red box highlighting a specific rhythmic pattern. The score is marked with 'f' and 'p' dynamics.

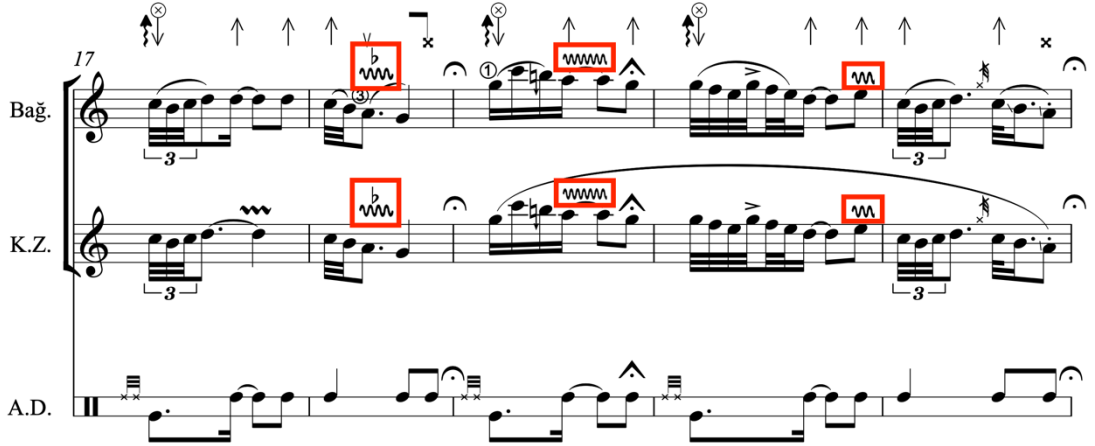
şekil 4.82 İki Parmak Zeybeğİ *staccato* pasajlarda parmak vurma yöntemi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değİşkenlik gösteren *tremolo* kalıpları, bağlamada hızlı bir şekilde tezeneli icra tekniğİ kullanılarak benzer bir *tremolo* efekti oluşturacak şekilde uygulanmıştır (şekil 4.83).



Şekil 4.83 İki Parmak Zeybeği *tremolo* gösterimi.

İki Parmak Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği ağırlıklı olarak hızlı *vibratonun* kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Müzik akışı içerisinde bazı *vibrato* uygulamalarının, ilgili notaya bir yarım ses yukarı yönünde gerçekleştirildiği gözlemlenmiş ve bu uygulamalar, değiştirici işaretlerle desteklenerek belirtilmiştir (Şekil 4.84).



Şekil 4.84 İki Parmak Zeybeği *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyirtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli vibrato, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi

oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.85'te sekmeli *vibratonun* uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.

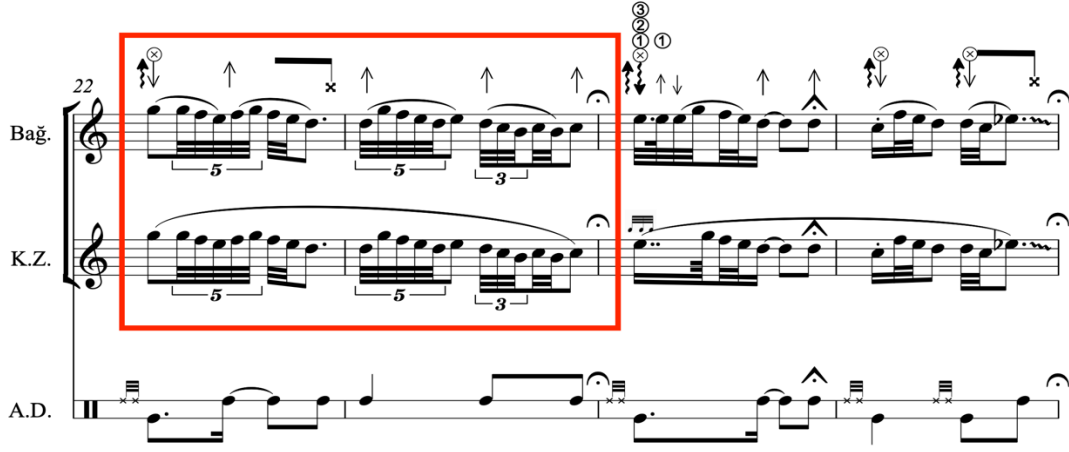


Şekil 4.85 İki Parmak Zeybeği sekmeli vibrato tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando* bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.86).

Şekil 4.86 İki Parmak Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

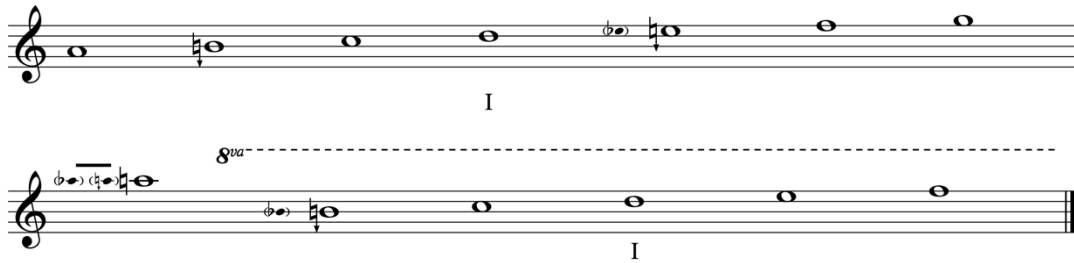
İki Parmak Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme, beşleme gibi yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.87).



Şekil 4.87 İki Parmak Zeybeği *tuplet* gruplamaları.

4.2.6. İnceoğlu Zeybeği

Müziğin ezgi hattı iki oktavlık ses sahasına yakındır. Zurna icrasında karar perde, dördüncü parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için, karar perdesi bağlamada “re” olarak belirlenmiş ve bu ses, birinci derece olarak kabul edilmiştir. Donanımda, ikinci ve altıncı derecelere ait naturel koma değiştirici işaretler eklenmiştir. Müziğin ikinci derecesi çoğunlukla naturel koma olarak kullanılmış olmakla birlikte, bazı pasajlarda bemol şeklinde icra edildiği gözlemlenmiştir. Benzer şekilde altıncı derece de çoğunlukla koma değerindedir; ancak özellikle *vibrato* bölümlerinde bemol karakterinde duyulmaktadır. Beşinci derece ise müzik içerisinde sıkça kullanılan bir ses olarak karşımıza çıkmaktadır. Müziğin akışı içerisinde “la naturel” şeklinde karşımıza çıkan bu sesin zaman zaman bemol, zaman zaman ise koma naturel olarak kullanıldığı görülmektedir. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.88’de belirtilmiştir.



Şekil 4.88 İnceoğlu Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 76 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır.

Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.89). Müzikal formu, “a” ve “b” bölümleri şeklinde yapılandırılmış olup, bu bölümlerin gelişimi belirli pasajlarda küçük melodik farklılıklarla türetilmektedir. Örnek olarak, Şekil 4.90’da gösterilen “b” bölümündeki ezgi, farklı “b” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “b” bölümünü geliştirmektedir (Şekil 4.91). “a” ve “b” tekrarlarında doğaçlama karakteri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

İnceoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Şekil 4.89 İnceoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü.

Bağ.

K.Z.

A.D.

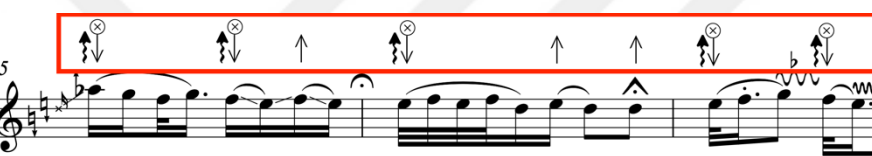
Şekil 4.90 İnceoğlu Zeybeği “b” bölümü.

Şekil 4.91 İnceoğlu Zeybeği farklı “b” bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.92). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.

Şekil 4.92 İnceoğlu Zeybeği *fermata* gösterimi.

ve asma davulun usûl vuruşları tezeneye usûl kalıpları eklenerek uyarlanmıştır.



4

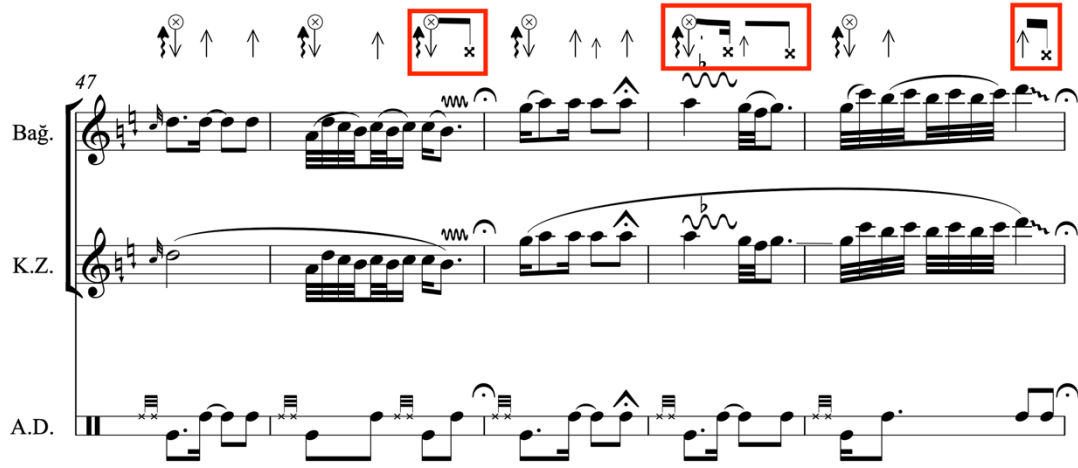
35

Bağ.

K.Z.

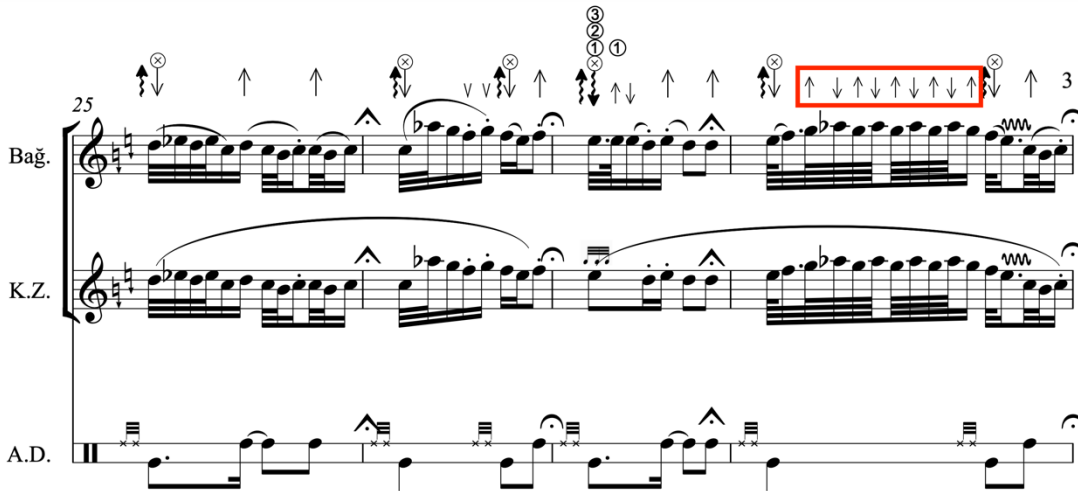
A.D.

Melodi olmayan ya da bağılı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında aynı tartım içinde fiske yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.94).



Şekil 4.94 İnceoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları (Şekil 4.95) yardımıyla elde edilen yöntem, melodik yapı içerisine entegre edilmiştir. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürülüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. Aynı notanın peş peşe gelmesi durumu da ek tezene kalıplarıyla belirtilmiştir. Bu bağlamda, usûl yapısı korunarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde icranın gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.



Şekil 4.95 İnceoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada

gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.96).

Şekil 4.96 İnceoğlu Zeybeği *staccato* gösterimi.

İnceoğlu Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, iki farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato* ve hızlı *vibrato*dur. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Müzik akışı içerisinde bazı *vibrato* uygulamalarının, ilgili notaya bir yarım ses yukarı yönünde gerçekleştirildiği gözlemlenmiş ve bu uygulamalar, değiştirici işaretlerle desteklenerek belirtilmiştir. Şekil 4.97’de yavaş *vibrato* ve hızlı *vibratonun* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.

Şekil 4.97 İnceoğlu Zeybeği yavaş ve hızlı *vibrato* teknikleri gösterimi.

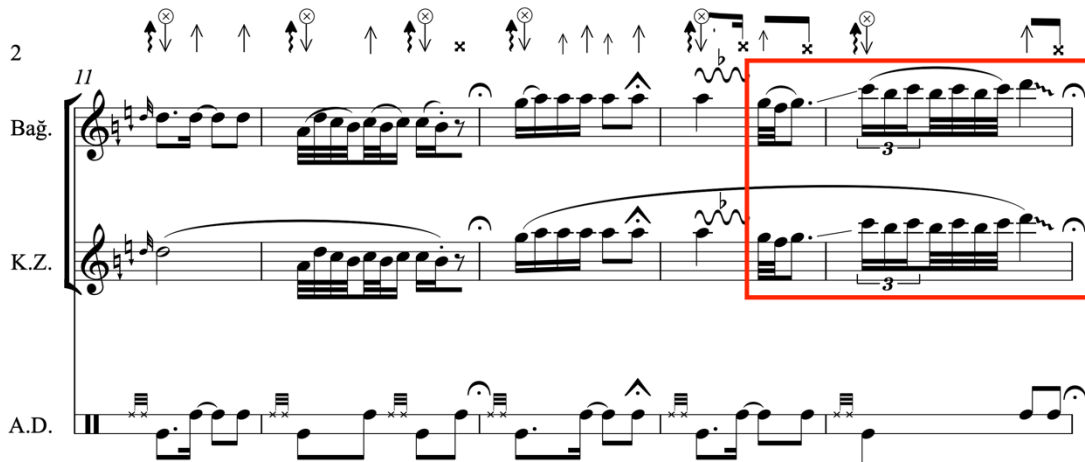
Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyırtma tezenesi”

olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli vibrato, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.98’de sekmeli *vibrato*nun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



Şekil 4.98 İnceoğlu Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

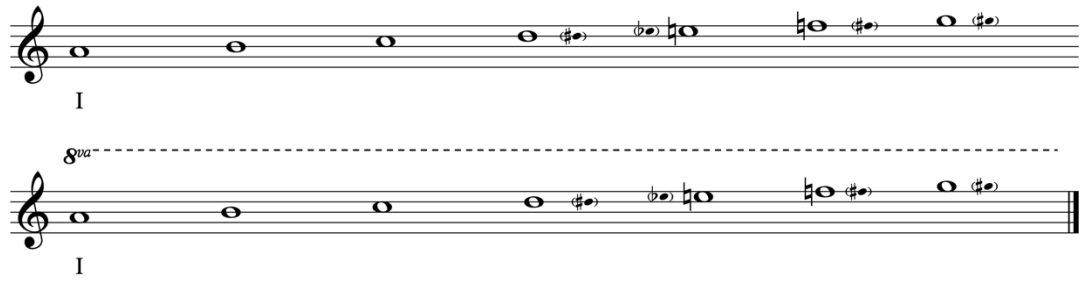
Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando* bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.99).



Şekil 4.99 İnceoğlu Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

4.2.7. Kadioğlu Zeybeği

Müziğin ezgi hattı iki oktavlık ses sahasından oluşmaktadır Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden ‘abdal’ düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece “la” notası tercih edilmiştir. Donanımda değiştirici işaret bulunmamaktadır. Müziğin dördüncü, altıncı ve yedinci derecesi, çoğunlukla naturel olarak kullanılmakla birlikte, bazı pasajlarda diyez şeklinde icra edildiği gözlemlenmiştir. Benzer şekilde, beşinci derece de kimi yerlerde naturel olarak kullanılırken, bazı pasajlarda bemol karakterde duyulmaktadır. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.100’de belirtilmiştir.



Şekil 4.100 Kadioğlu Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 76 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.101). Müzikal formu, “a”, “b” ve “c” bölümlerinden oluşmakta olup, bu bölümün gelişimi belirli pasajlarda küçük melodik farklılıklarla türetilmektedir. Örnek olarak, Şekil 4.102’de gösterilen “a” bölümündeki ezgi, farklı “a” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “a” bölümünü geliştirmektedir (Şekil 4.103). Bu tarz doğaçlama karakterleri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Kadıoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Şekil 4.101 Kadıoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü.

Bağ.

K.Z.

A.D.

Şekil 4.102 Kadıoğlu Zeybeği “a” bölümü.

Bağ.

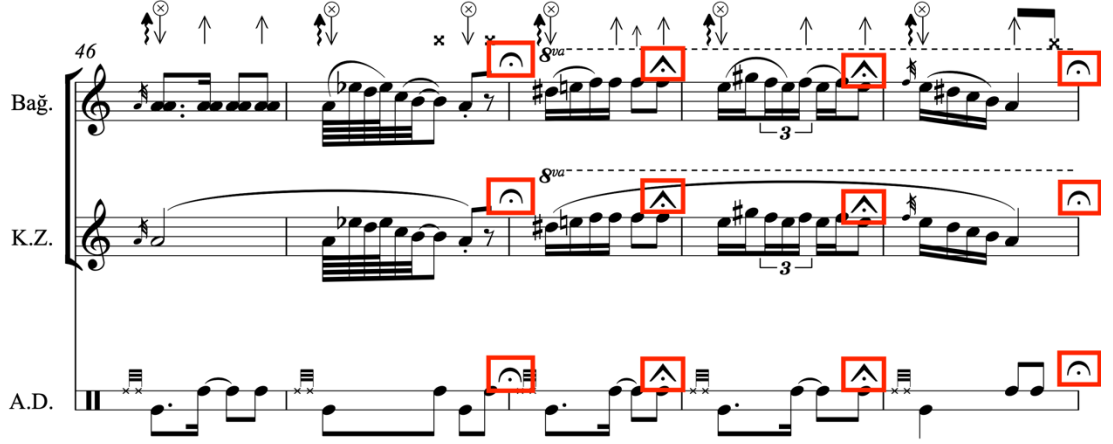
K.Z.

A.D.

Şekil 4.103 Kadıoğlu Zeybeği farklı “a” bölümü.

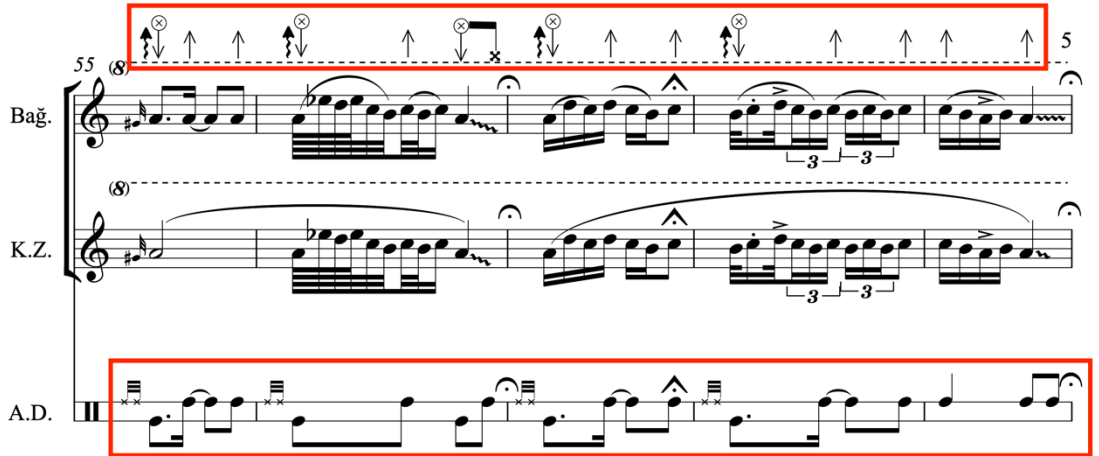
Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.104). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride

ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



Şekil 4.104 Kadıoğlu Zeybeği *fermata* gösterimi.

Kadıoğlu Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.105'te asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



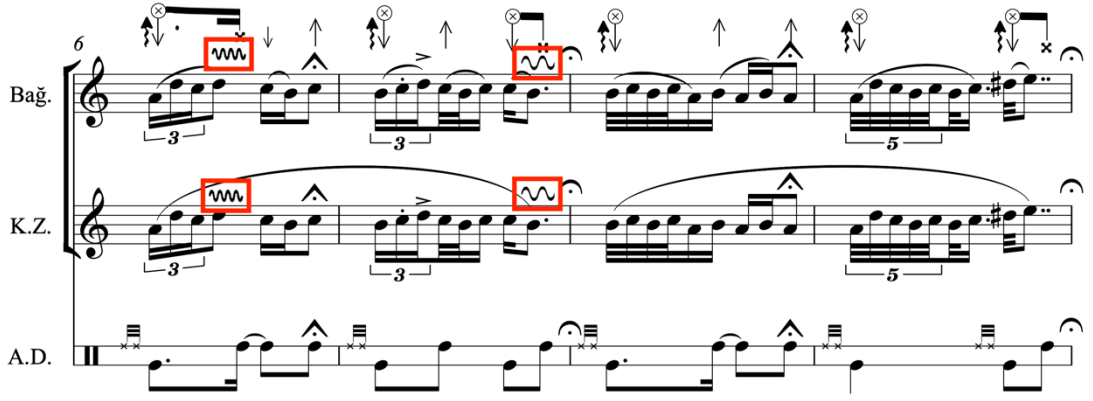
Şekil 4.105 Kadıoğlu Zeybeği tezene kalıpları, uzun seste uyarlama gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde

Bağlı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları yardımıyla elde edilen yöntem, melodik yapı içerisine entegre edilmiştir. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (**p**) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. Aynı notanın peş peşe gelmesi durumu da ek tezene kalıplarıyla belirtilmiştir. Bu bağlamda, usûl yapısı korunarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde icranın gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir (Şekil 4.107).

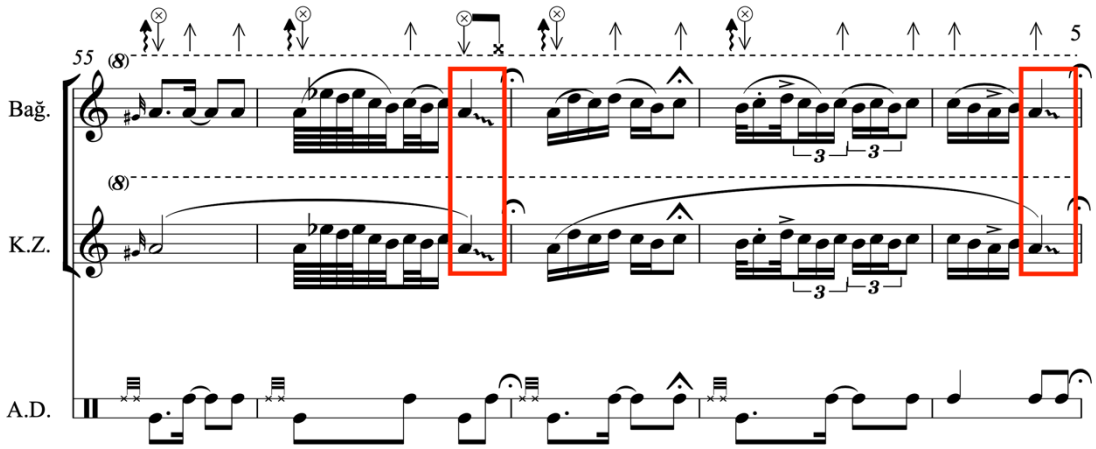
110

İnceoğlu Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, iki farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato* ve hızlı *vibrato*dur. Müzik içerisinde sekmeli vibratoya rastlanmamıştır. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Müzik akışı içerisinde bazı *vibrato* uygulamalarının, ilgili notaya bir yarım ses yukarı yönünde gerçekleştirildiği gözlemlenmiş ve bu uygulamalar, değiştirici işaretlerle desteklenerek belirtilmiştir.. Şekil 4.108'de yavaş *vibrato* ve hızlı *vibratonun* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.108 Kadiroğlu Zeybeği yavaş ve hızlı *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği müzik içerisinde çok sık kullanılmamakla birlikte, daha çok ikinci tür *glissando* olan ve bağlama icrasında tek parmak kullanılarak, büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde küçük adımlarla kademeli bir düşüş sağlanan *glissando* çeşidi tercih edilmektedir (Şekil 4.109).



Şekil 4.109 Kadiroğlu Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

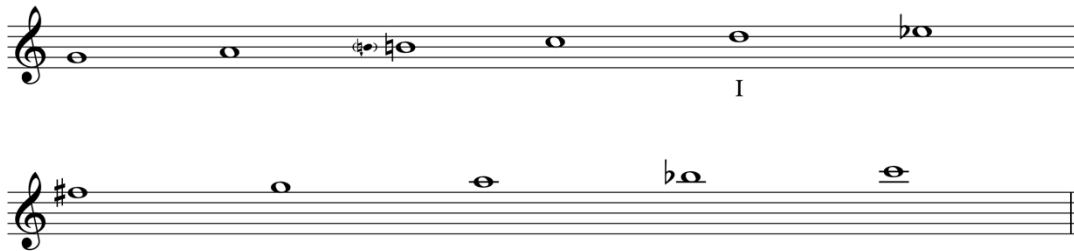
Kadıoğlu Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. İngilizce'de "*tuplet*" kavramıyla ifade edilen üçleme, beşleme, altılama gibi ritmik kalıpların, müzikte poliritmik bir yapı içerisinde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu icra tekniği, serbest melodik akıcılığı artırırken ritmik yapıya da özgün bir karakter kazandırmaktadır. Ancak, bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.110).



Şekil 4.110 Kadıoğlu Zeybeği müziği *tuplet* gruplamaları.

4.2.8. Kara Ali Koşması Zeybeği

Müziğin ezgi hattı yaklaşık br buçuk oktavlık ses sahası içerisinde yer almaktadır. Zurna icrasında karar perde, ikinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için, karar perdesi bağlamada "re" olarak belirlenmiş ve bu ses birinci derece olarak kabul edilmiştir. Donanımda ikinci ve altıncı dereceye ait bemol ve üçüncü dereceye ait diyez işareti bulunmaktadır. Müziğin pes bölgesinde altıncı derece çoğunlukla naturel olarak kullanılmakla birlikte, bazı pasajlarda komalı şekilde icra edildiği gözlemlenmiştir. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.111'te belirtilmiştir.



Şekil 4.111 Kara Ali Koşması Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 76 BPM olarak belirlenmiştir. Müzikten önce Doğan, kısa bir açış icra etmektedir. Müzik, dem zurnanın açıştan itibaren dem tutmasıyla birlikte davulun usûl vuruşları, mehter zurnanın müziğe girmesiyle başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.112). Müzikal form, “a” bölümünden oluşmakta olup, formun son dört ölçüsü aynı ezgi kalıbı türetilerek kullanılmaktadır. Her “a” formunun ilk beş ölçüsünde ezgi farklılıklarının yoğun olduğu gözlemlenmiştir. Örneğin, Şekil 4.113’da yer alan “a” bölümüne ait ezgi, farklı bir “a” bölümünde yeni bir ezgi türetilmiş izlenimi verecek şekilde geliştirilmiştir (Şekil 4.114). Bu tarz doğaçlama karakteri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Kara Ali Koşması Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Şekil 4.112 Kara Ali Koşması Zeybeği “Giriş” bölümü.

Bağlama

Dem zurna, müzik süresi boyunca
karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

Şekil 4.113 Kara Ali Koşması Zeybeği "a" bölümü.

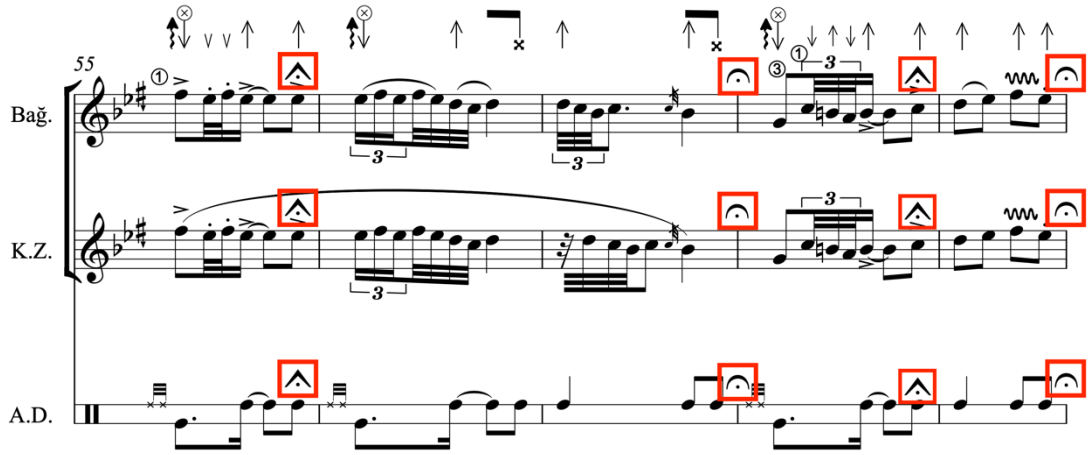
Bağ.

K.Z.

A.D.

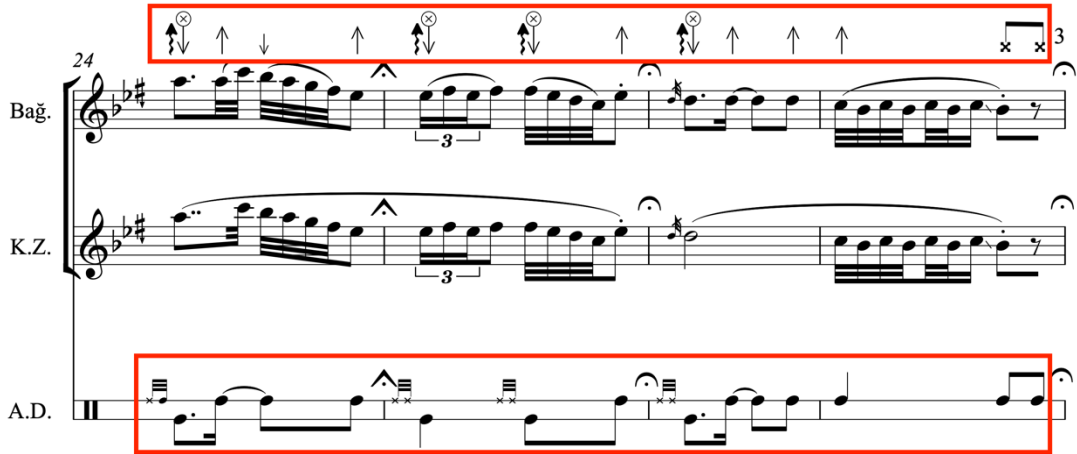
Şekil 4.114 Kara Ali Koşması Zeybeği farklı "a" bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.115). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



Şekil 4.115 Kara Ali Koşması Zeybeği *fermata* gösterimi.

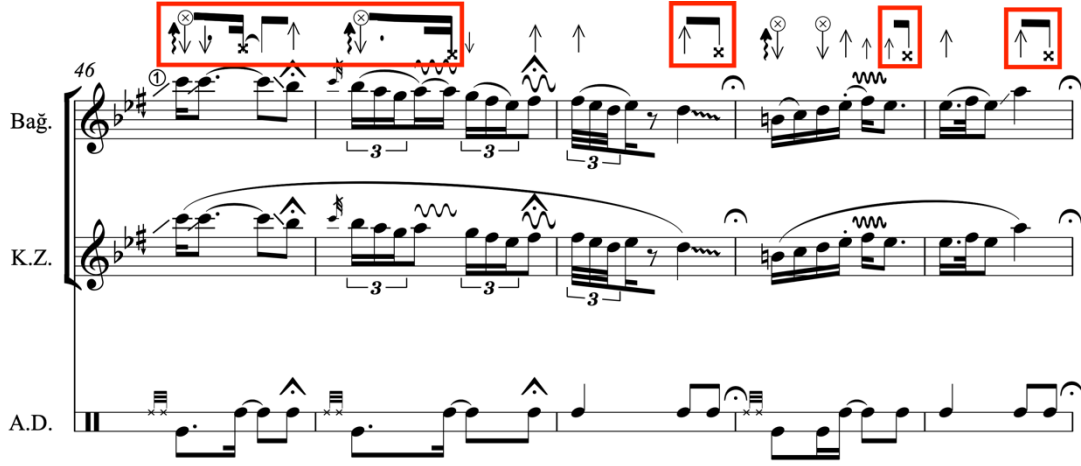
Kara Ali Koşması Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.116'da asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.116 Kara Ali Koşması Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma

davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.117).



Şekil 4.117 Kara Ali Koşması Zeybeği fiske vurma gösterimi.

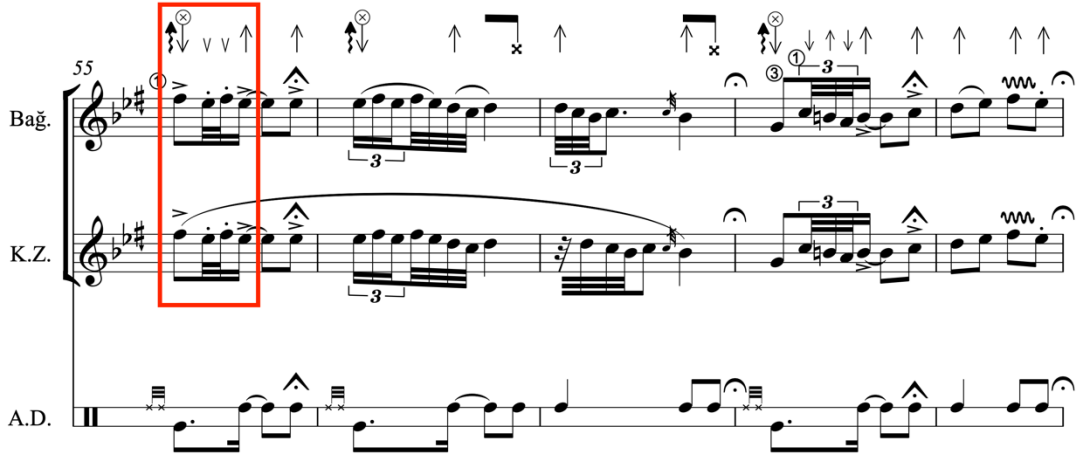
Bağlı çalım tekniği bazı melodik bölümlerde yeterli gelmediği durumlarda, ana darbın karakterini bozmadan bazı ek tezene kalıpları (Şekil 4.118) kullanılmıştır. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır.



Şekil 4.118 Kara Ali Koşması Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada

gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.119).



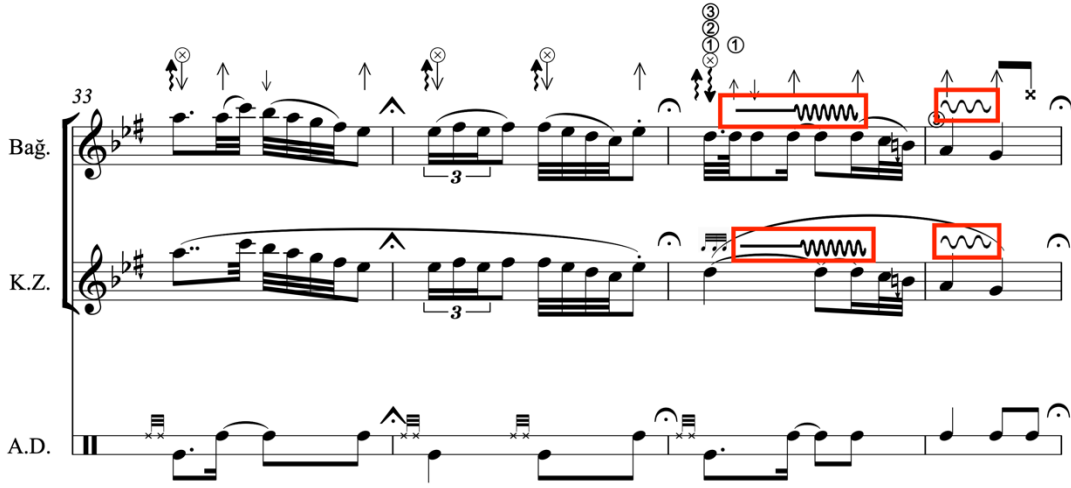
Şekil 4.119 Kara Ali Koşması Zeybeği *staccato* gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değişkenlik gösteren *tremolo* kalıpları, bağlamada hızlı bir şekilde tezeneli icra tekniği kullanılarak benzer bir *tremolo* efekti oluşturacak şekilde uygulanmıştır (Şekil 4.120).

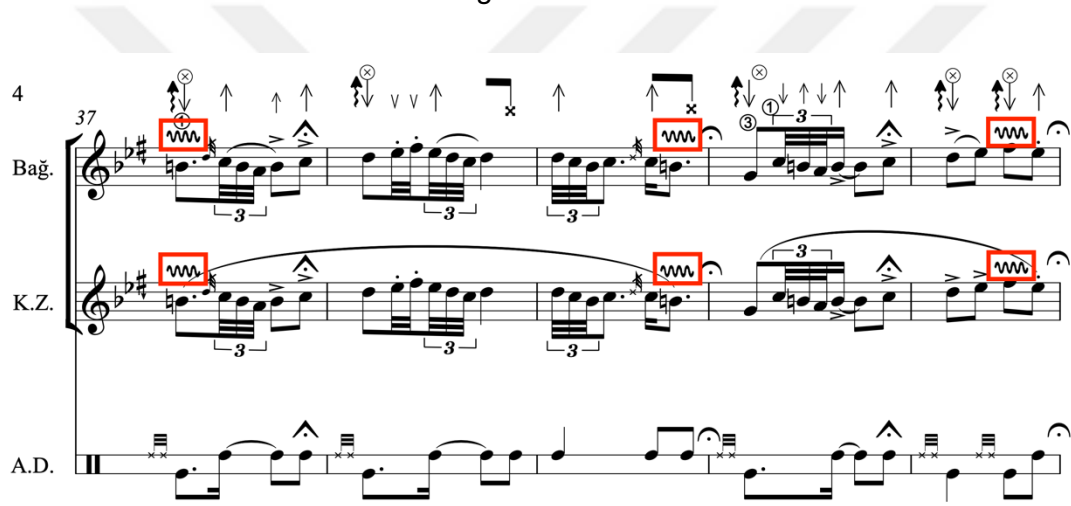


Şekil 4.120 Kara Ali Koşması Zeybeği *tremolo* gösterimi.

Kara Ali Koşması Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato*, hızlı *vibrato* ve kademeli *vibrato* olarak sınıflandırılabilir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Şekil 4.121'de yavaş ve kademeli *vibrato* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir. Kademeli *vibrato* uygularken uzun seste davulun tezene icrası da uyarlanmıştır. Şekil 4.122'de hızlı *vibratonun* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.121 Kara Ali Koşması Zeybeği yavaş ve kademeli *vibrato* teknikleri gösterimi.



Şekil 4.122 Kara Ali Koşması Zeybeği hızlı *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyirtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli vibrato, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.123’te sekmeli *vibratonun* uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.

Şekil 4.123 Kara Ali Koşması Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

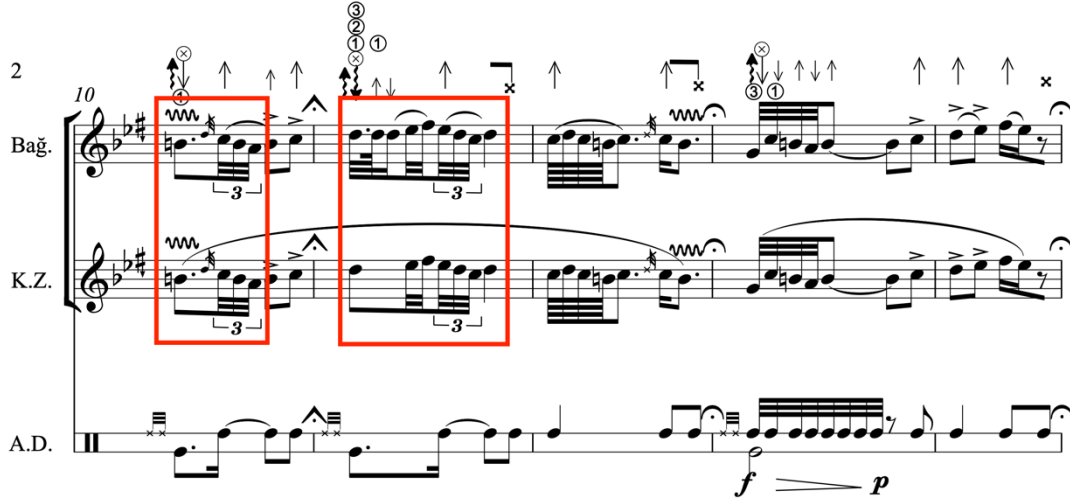
Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği müzik içerisinde çok sık kullanılmamakla birlikte, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando* bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.124).

The image shows a musical score for three instruments: Bağ. (Baglama), K. Z. (Klarinet Zing), and A.D. (Ağır Davul). The score is written in 2/4 time and features various musical notations including notes, rests, and articulation marks. Red boxes highlight specific passages in the Bağ. and K. Z. parts, likely indicating areas of interest or difficulty. The A.D. part is written in a simplified notation with vertical strokes and horizontal lines.

Şekil 4.124 Kara Ali Koşması Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Kara Ali Koşması Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası,

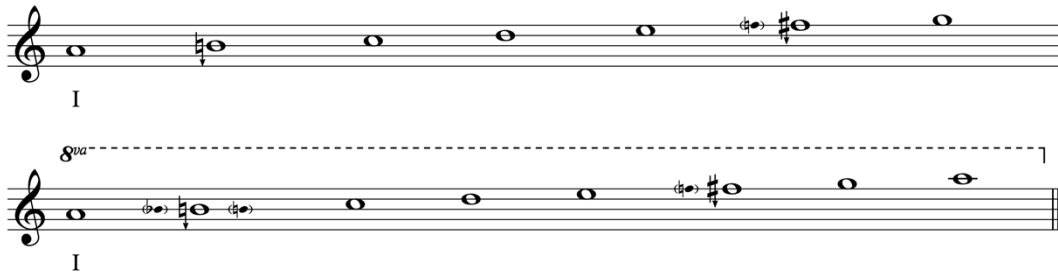
asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.125).



Şekil 4.125 Kara Ali Koşması Zeybeği üçleme gruplamaları.

4.2.9. Kerimoğlu Zeybeği

Müziğin ezgi hattı iki oktavlık ses sahasından oluşmaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden 'abdal' düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece "la" notası tercih edilmiştir. Donanımda, ikinci dereceye ait naturel koma ve altıncı dereceye ait diyez koma değiştirici işaretleri eklenmiştir. Müziğin altıncı derecesi çoğunlukla diyez koma olarak kullanılmakla birlikte, bazı pasajlarda naturel olarak icra edildiği gözlemlenmiştir. Benzer şekilde, tiz bölgede ikinci derece genellikle naturel koma şeklinde kullanılmış, ancak bazı pasajlarda naturel ve bemol karakterde olduğu da tespit edilmiştir. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.126'da belirtilmiştir.



Şekil 4.126 Kerimoğlu Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 80 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4'lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır.

Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir ( ekil 4.127). Müzikal formu, “a”, “b” ve “c” bölümlerinden oluşmakta olup, bu bölümün gelişimi belirli pasajlarda küçük melodik farklılıklarla türetilmektedir.  rnek olarak,  ekil 4.128’de gösterilen “b” bölümündeki ezgi, farklı “b” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “b” bölümünü geliştirmektedir ( ekil 4.129). Bu tarz doğaçlama karakterleri taşıyan müzikal cümleler, ba lama icrasına mümkün oldu unca uyarlanarak aktarılmaya  alı ılmı tır.

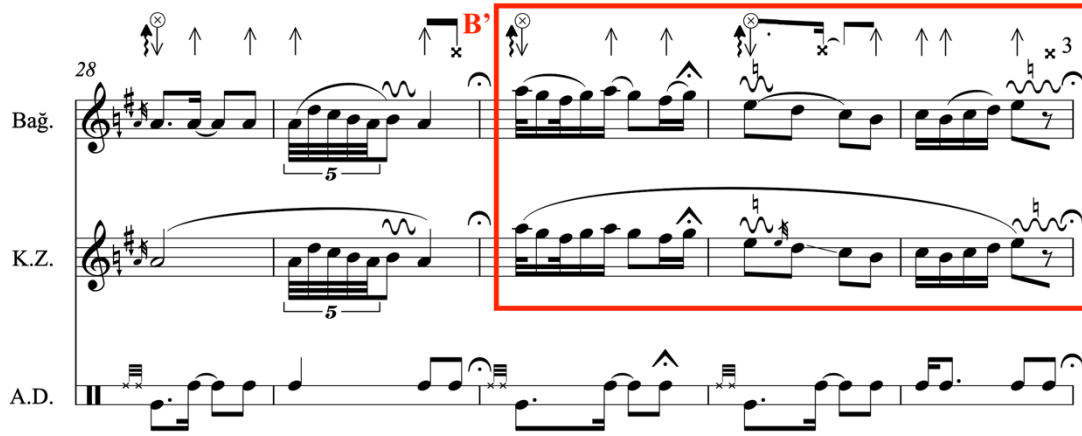
Kerimo lu Zeybe i

Nota: Durmu  Ali  zt rk

Yorum: Sadettin Do an

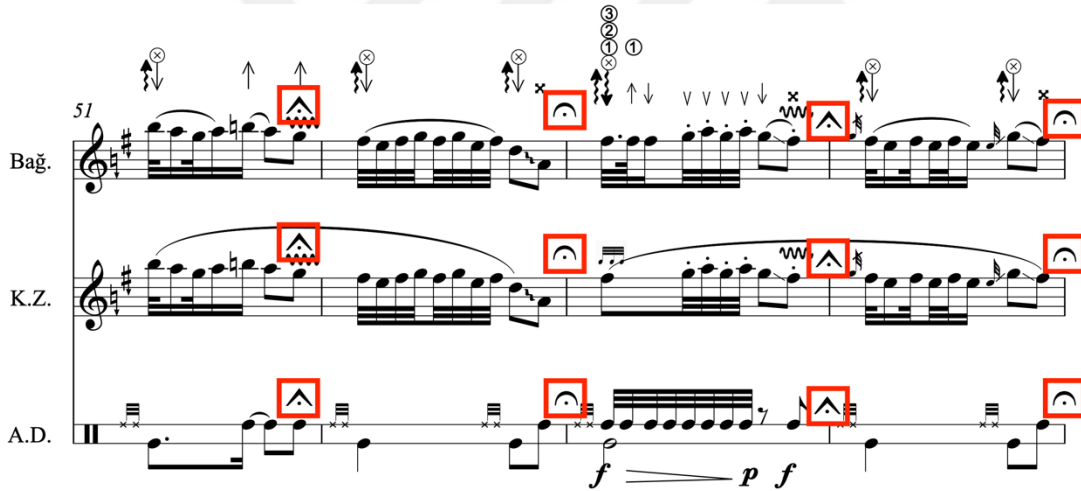
Şekil 4.127 Kerimoğlu Zeybeği “Giriş” bölümü.

Şekil 4.128 Kerimoğlu Zeybeği “b” bölümü.



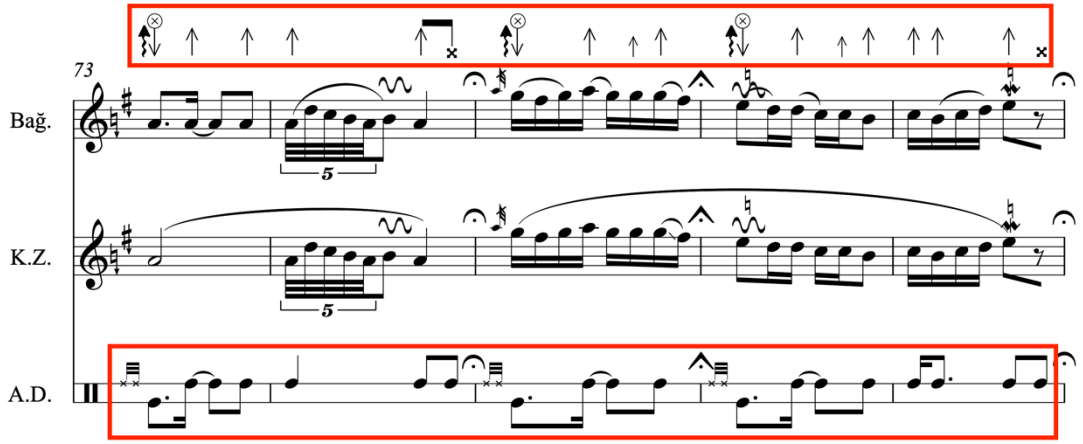
Şekil 4.129 Kerimoğlu Zeybeği farklı "b" bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.130). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



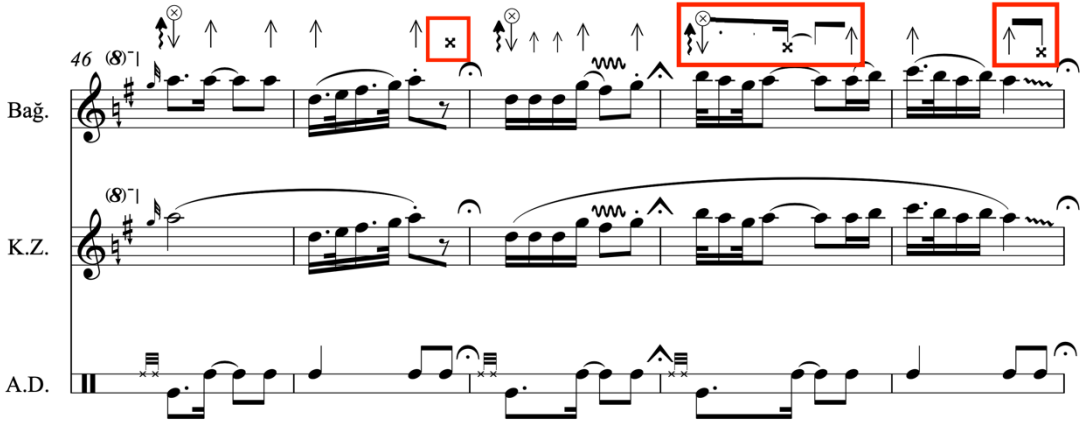
Şekil 4.130 Kerimoğlu Zeybeği *fermata* gösterimi.

Kerimoğlu Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.131'de asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.131 Kerimoğlu Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.132).



Şekil 4.132 Kerimoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniğinin bazı melodik akışlarda yetersiz kaldığı gözlemlenmiştir. Bu durumun önüne geçmek amacıyla, ana darbın etkisini kaybetmeden ek tezene kalıpları yardımıyla elde edilen yöntem, melodik yapı içerisine entegre edilmiştir (Şekil 4.133). Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece,

icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. Aynı notanın peş peşe gelmesi durumu da ek tezene kalıplarıyla belirtilmiştir (Şekil 4.134). Bu bağlamda, usûl yapısı korunarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde icranın gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.

Şekil 4.133 Kerimoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Şekil 4.134 Kerimoğlu Zeybeği aynı notada ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.135).



Şekil 4.135 Kerimoğlu Zeybeği *staccato* gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değişiklik gösteren *tremolo* kalıpları, müzik akışında melodik pasajların yoğunluğu nedeniyle yer verilmemiştir. Bunun yerine, ezginin icrasının ön planda tutulması tercih edilmiştir (Şekil 4.136).



Şekil 4.136 Kerimoğlu Zeybeği *tremolo* gösterimi.

Kerimoğlu Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato*, hızlı *vibrato* ve kademeli *vibrato* olarak sınıflandırılabilir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Müzik akışı içerisinde bazı *vibrato* uygulamalarının, ilgili notaya bir yarım ses yukarı yönünde gerçekleştirildiği gözlemlenmiş ve bu uygulamalar, değiştirici işaretlerle

desteklenerek belirtilmiştir.Şekil 4.137’de yavaş, hızlı ve kademeli *vibrato* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.

Şekil 4.137 Kerimoğlu Zeybeği yavaş ve kademeli *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyırtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli *vibrato*, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.138’de sekmeli *vibrato*’nun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.

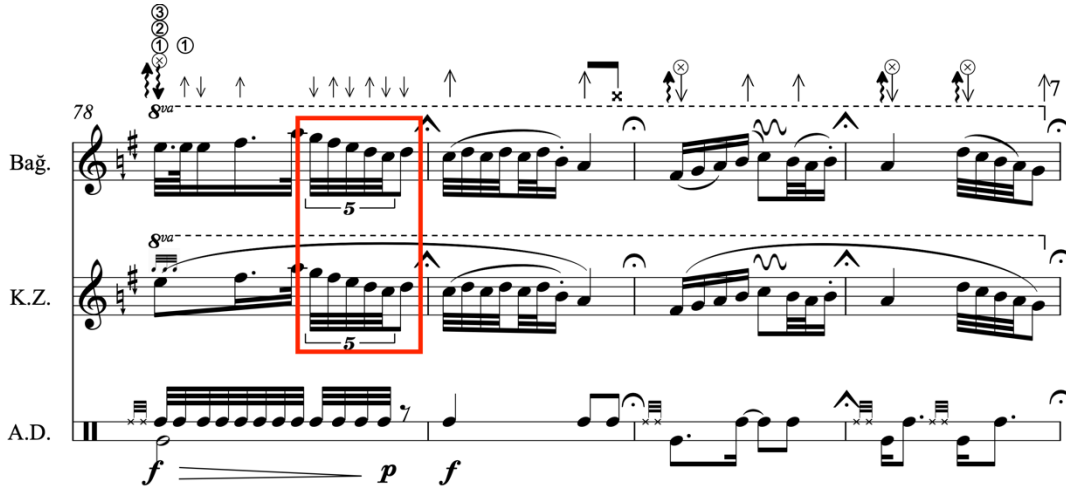
The image shows a musical score for a piece titled "Bağlamada". It consists of three staves: Bağlamada (Bağ.), K.Z. (Kemençe), and A.D. (Ağır Def). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Two specific sections of the music are highlighted with red boxes, indicating areas of focus or analysis.

Şekil 4.138 Kerimoğlu Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando* bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.139).

Şekil 4.139 Kerimoğlu Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Kerimoğlu Zeybeği müziğinde üçleme, beşleme, altılama gibi yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.140). Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.



Şekil 4.140 Kerimoğlu Zeybeği *tuplet* gruplamaları.

4.2.10. Kocaarap Zeybeği

Müziğin ezgi hattı bir oktavlık ses sahasından oluşmaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden ‘do müstezat’ düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece do notası tercih edilmiştir. Donanımda değiştirici işaret bulunmamaktadır. Müziğin ikinci derecesi bemol değiştirici işareti almaktadır. Yedinci derece kimi yerlerde naturel olarak kullanılırken, bazı pasajlarda bemol karakterde olduğu görülmüştür. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.141’de belirtilmiştir.



Şekil 4.141 Kocaarap Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 84 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.142). Müzikal formu, “a” ve “b” bölümlerinden oluşmakta olup, bu bölümün gelişimi belirli pasajlarda küçük melodik farklılıklarla türetilmektedir. Örnek olarak, Şekil 4.143’te gösterilen “a” bölümündeki ezgi, farklı “a” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “a” bölümünü geliştirmektedir (Şekil 4.144). Bu tarz doğaçlama karakterleri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Kocaarap Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Şekil 4.142 Kocaarap Zeybeği "Giriş" bölümü.

Nota: Durmuş Ali Öztürk

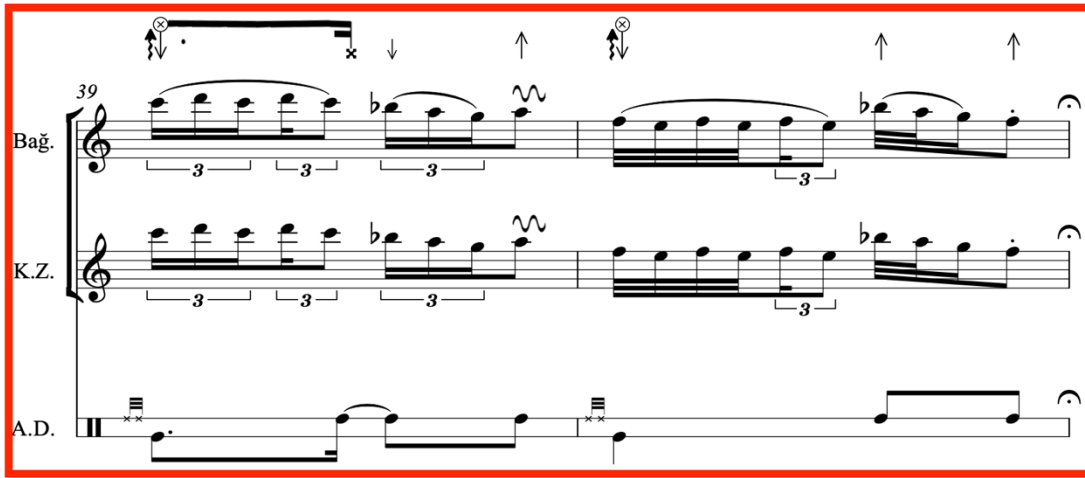
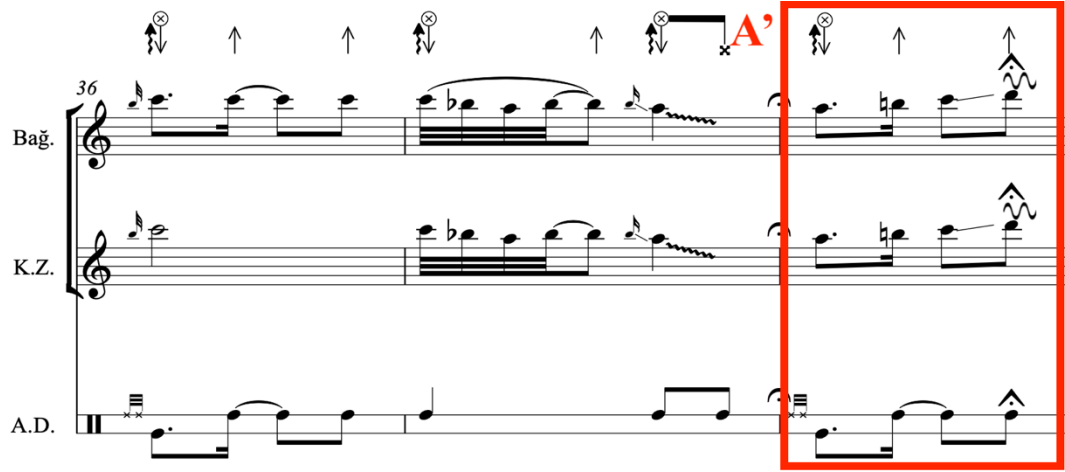
Yorum: Sadettin Doğan

Bağ.

K.Z.

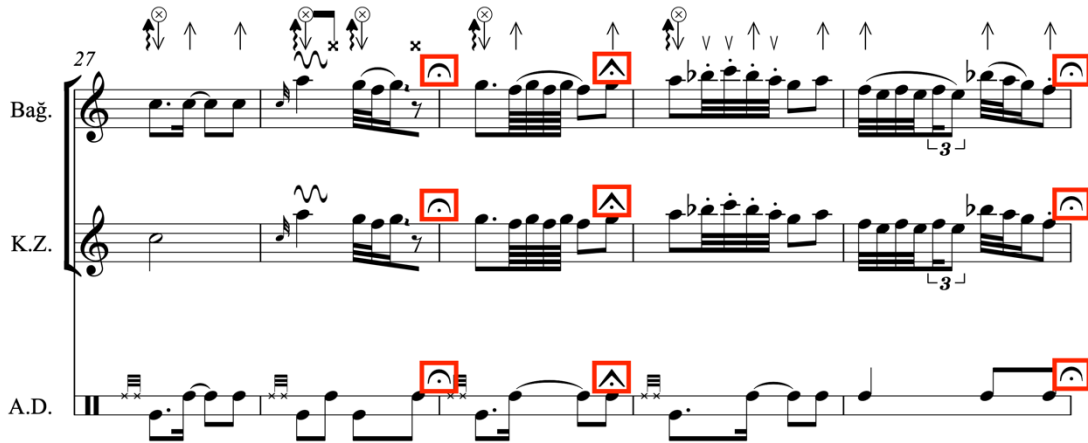
A.D.

Şekil 4.143 Kocaarap Zeybeği "a" bölümü.

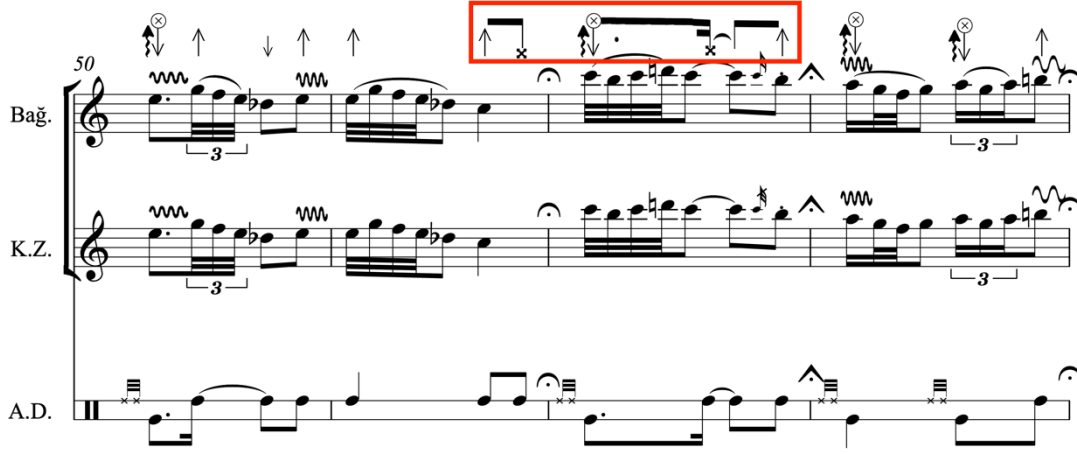


Şekil 4.144 Kocaarap Zeybeği farklı “a” bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.145). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.



Şekil 4.145 Kocaarap Zeybeği *fermata* gösterimi.



Şekil 4.147 Kocaarap Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniği bazı melodik bölümlerde yeterli gelmediği durumlarda, ana darbın karakterini bozmadan bazı ek tezene kalıpları kullanılmıştır (Şekil 4.148). Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır.



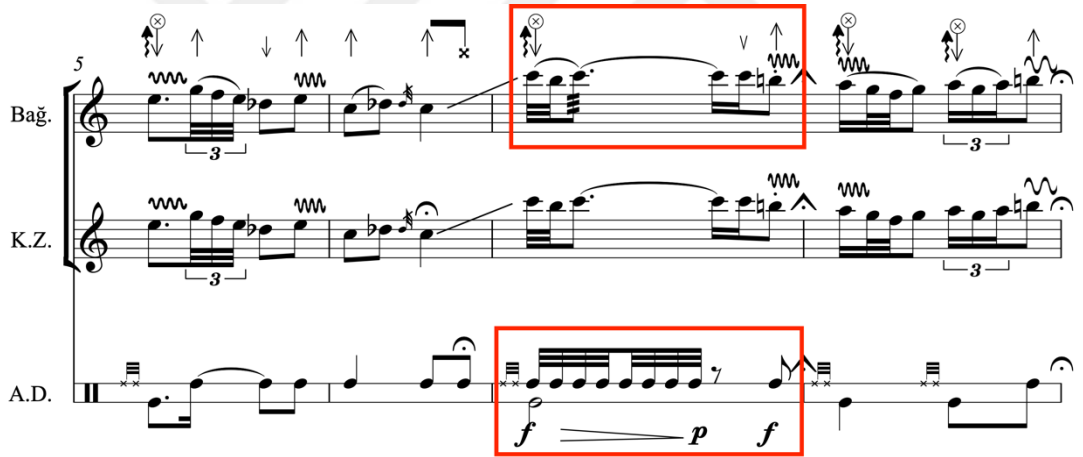
Şekil 4.148 Kocaarap Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.149).



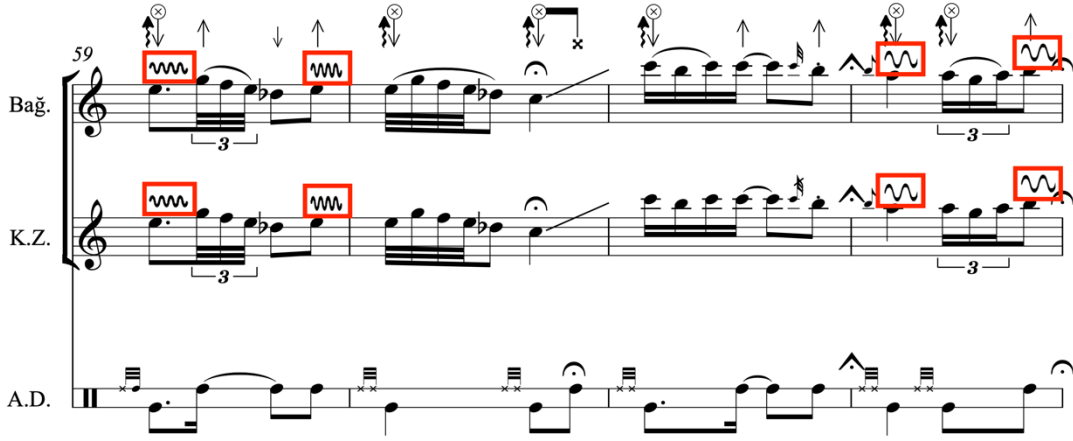
Şekil 4.149 Kocaarap Zeybeği *staccato* gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen *tremolo* kalıpları, müzik içerisinde sadece yedinci ölçüde bulunmaktadır. *Tremolo*, kısa ve efektif bir biçimde, bağlamada hızlı tezeneli icra tekniği kullanılarak benzer bir *tremolo* etkisi yaratacak şekilde uygulanmıştır (Şekil 4.150).



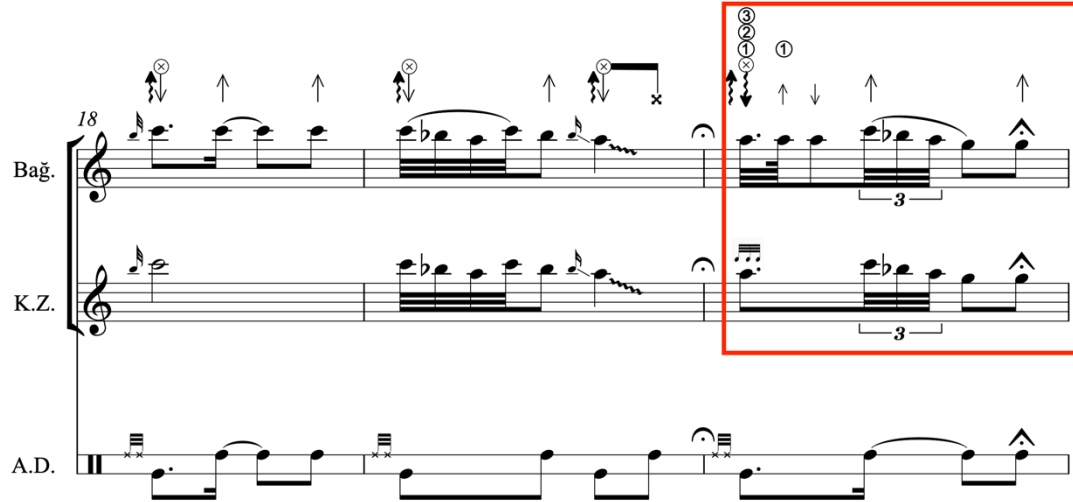
Şekil 4.150 Kocaarap Zeybeği *tremolo* gösterimi.

Kocaarap Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, iki farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato* ve hızlı *vibrato*dur. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibrato*nun yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Şekil 4.151’de yavaş *vibrato* ve hızlı *vibrato*unun uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.151 Kocaarap Zeybeği yavaş ve hızlı *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyırtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli *vibrato*, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.152’de sekmeli *vibrato*’nun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



Şekil 4.152 Kocaarap Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando*

bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.153).



Şekil 4.153 Kocaarap Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Kocaarap Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.154).



Şekil 4.154 Kocaarap Zeybeği üçleme gruplamaları.

4.2.11. Kuruoğlu Zeybeği

Müziğin ezgi hattı, bir buçuk oktavlık bir ses sahası içerisinde yer almaktadır. Zurna icrasında karar perde, üçüncü parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 82 BPM olarak belirlenmiştir. Müzikten önce Doğan, 5/16'lık olarak tespit ettiğimiz bir ölçülük kısa bir melodik pasaj sergilemektedir. Ardından 2/4'lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte müzik başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.156).

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

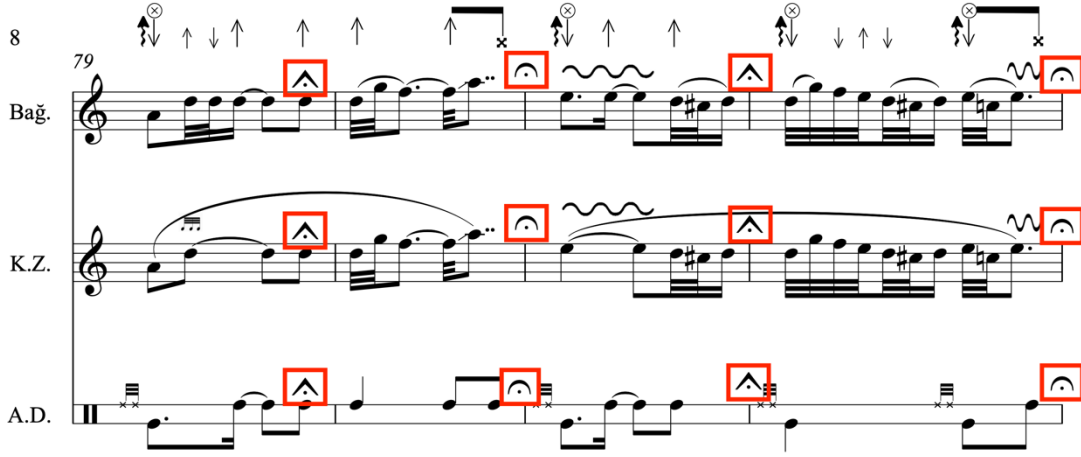
Müzikal form, “a”, “b” ve “c” bölümlerinden oluşmakta olup, tüm bölümlerin son dört ölçüsünde aynı ezgi kalıbı kullanılmaktadır. Her bölüm, belirli pasajlarda küçük

melodik farklılıklarla geliştirilerek türetilmiştir. Örnek olarak, Şekil 4.157’de gösterilen “b” bölümünden bir pasaj, farklı “b” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla geliştirmektedir (Şekil 4.158). Bu tarz doğaçlama karakterleri taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Şekil 4.157 Kuruoğlu Zeybeği “b” bölümü.

Şekil 4.158 Kuruoğlu Zeybeği farklı “b” bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir. İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır (Şekil 4.159).



Şekil 4.159 Kuruoğlu Zeybeği *fermata* gösterimi.

Kuruoğlu Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.160'da asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.160 Kuruoğlu Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma

davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.161).

Şekil 4.161 Kuruoğlu Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniği bazı melodik bölümlerde yeterli gelmediği durumlarda, ana darbın karakterini bozmadan bazı ek tezene kalıpları kullanılmıştır. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansımaları küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır (Şekil 4.162).

Şekil 4.162 Kuruoğlu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada

gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.163).

Şekil 4.163 Kuruoğlu Zeybeği *staccato* gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen *tremolo* kalıpları, müzik içerisinde sadece otuzdördüncü ölçüde bulunmaktadır. Süreleri icra akışına göre değişkenlik gösteren *tremolo* kalıpları, müzik akışında melodik pasajların yoğunluğu nedeniyle yer verilmemiştir. Bunun yerine, ezginin icrasının ön planda tutulması tercih edilmiştir (Şekil 4.164).

Şekil 4.164 Kuruoğlu Zeybeği *tremolo* gösterimi.

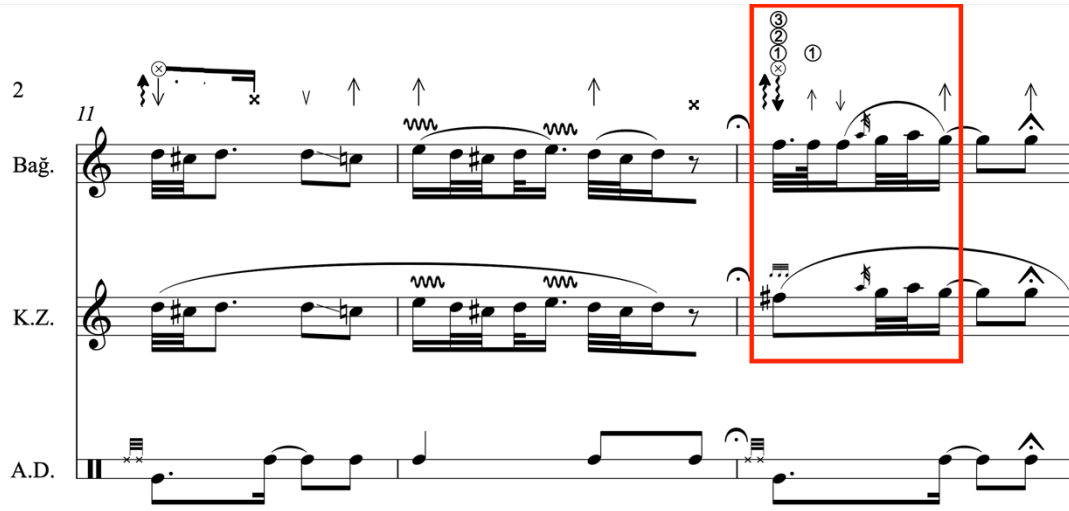
Kuruoğlu Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato*, hızlı *vibrato* ve kademeli *vibrato* olarak sınıflandırılabilir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır.

Vibratonun yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Şekil 4.165'te yavaş, hızlı ve kademeli vibrato uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.

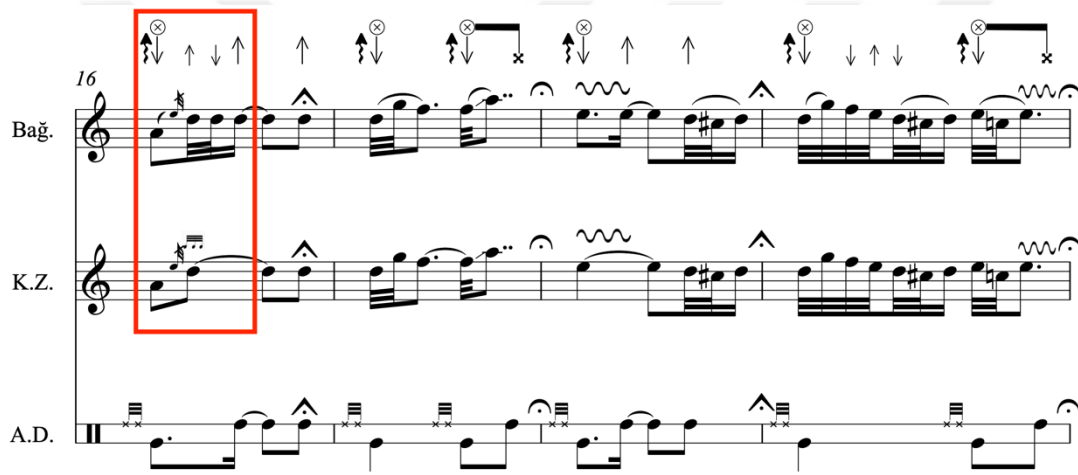
The image displays a musical score for three instruments: Bağlama (top), K.Z. (Kürdî Zeybeği, middle), and A.D. (Ağır Dümne, bottom). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 7 and the second at measure 2. Red boxes highlight specific vibrato techniques: a wavy line for slow vibrato, a series of 'x' marks for fast vibrato, and a series of 'w' marks for stepped vibrato. Arrows indicate finger movements and breath control. The A.D. part is in a lower register and uses a different notation for the dümne.

Şekil 4.165 Kuruoğlu Zeybeği yavaş, hızlı ve kademeli *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyırtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır (Şekil 4.166). Sonlarda meydana gelen sekmeli *vibrato*, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir (Şekil 4.167). Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur



Şekil 4.166 Kuruoğlu Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği sıyrıtmalı gösterimi.

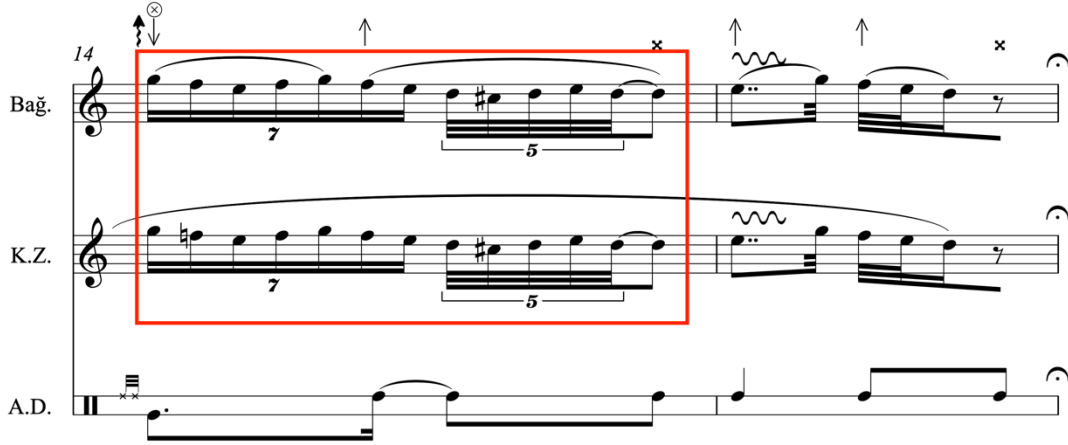


Şekil 4.167 Kuruoğlu Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği tezeneli gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando* bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.168).

Şekil 4.168 Kuruoğlu Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

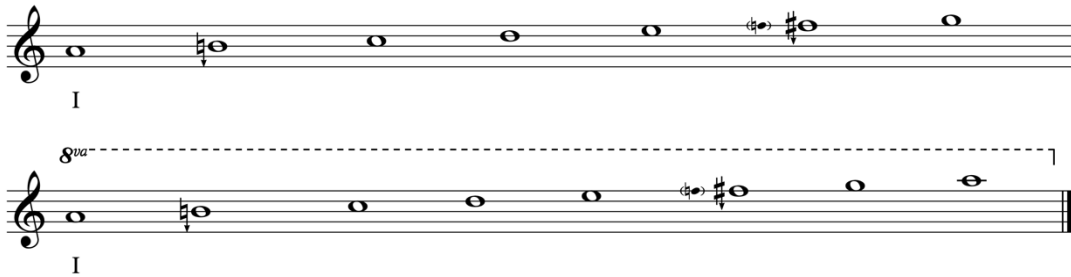
Kuruoğlu Zeybeği müziğinde üçleme, beşleme, yedileme gibi yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.169). Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.



Şekil 4.169 Kuruoğlu Zeybeği *tuplet* gruplamaları.

4.2.12. Muğla Zeybeği

Müziğin ezgi hattı iki oktavlık ses sahasından oluşmaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden ‘abdal’ düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece “la” notası tercih edilmiştir. Donanımda, ikinci dereceye ait naturel koma, altıncı dereceye ait diyez koma değiştirici işaretleri eklenmiştir. Müziğin altıncı derecesi çoğunlukla diyez koma olarak kullanılmakla birlikte, bazı pasajlarda naturel olarak icra edildiği gözlemlenmiştir. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.170’te belirtilmiştir.



Şekil 4.170 Muğla Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 84 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.171). Müzikal formu, “a” ve “b” bölümlerinden oluşmakta olup, bu bölümün gelişimi belirli pasajlarda küçük melodik farklılıklarla türetilmektedir. Örnek olarak, Şekil 4.172’de gösterilen “b” bölümündeki ezgi, farklı “b” bölümünün geldiği yerde ufak melodik farklılıkla “b” bölümünü geliştirmektedir (Şekil 4.173). Bu tarz doğaçlama karakterleri

taşıyan müzikal cümleler, bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Muğla Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Bağlama

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

Şekil 4.171 Muğla Zeybeği "Giriş" bölümü.

B

Bağ.

A.D.

K.Z.

Şekil 4.172 Muğla Zeybeği "b" bölümü.

B'

Bağ.

A.D.

K.Z.

Şekil 4.173 Muğla Zeybeği farklı "b" bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir. İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır (Şekil 4.174).

Şekil 4.174 Muğla Zeybeği *fermata* gösterimi.

İcra genel olarak 2/4'lük usûl içerisinde seyretmekle birlikte, bazı bölümlerde melodik yapı bu usûl kalıbının sınırlarını aşarak ölçü dışına taşmaktadır. Özellikle fermata gibi geçici duraklama noktalarında görülen bu taşmalar geçici bir 5/8'lik ölçü ile ifade edilmektedir. Bu geçici ölçü değişikliği, hem melodik yapının bütünlüğünü korumak hem de ritmik akışı sekteye uğratmamak adına tercih edilmiştir (Şekil 4.175).

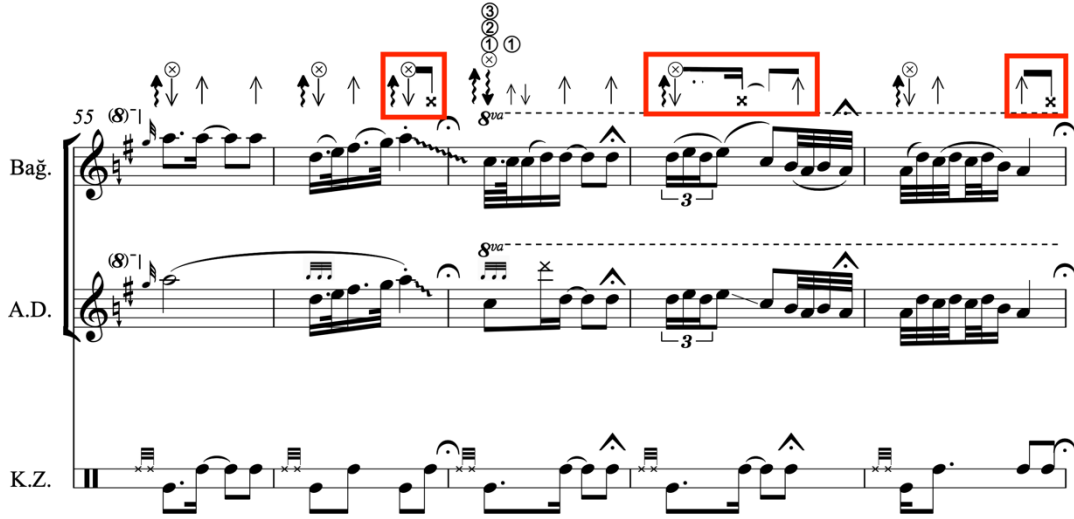
Şekil 4.175 Muğla Zeybeği ölçü değişimi gösterimi.

Muğla Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle

gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.176'da asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.

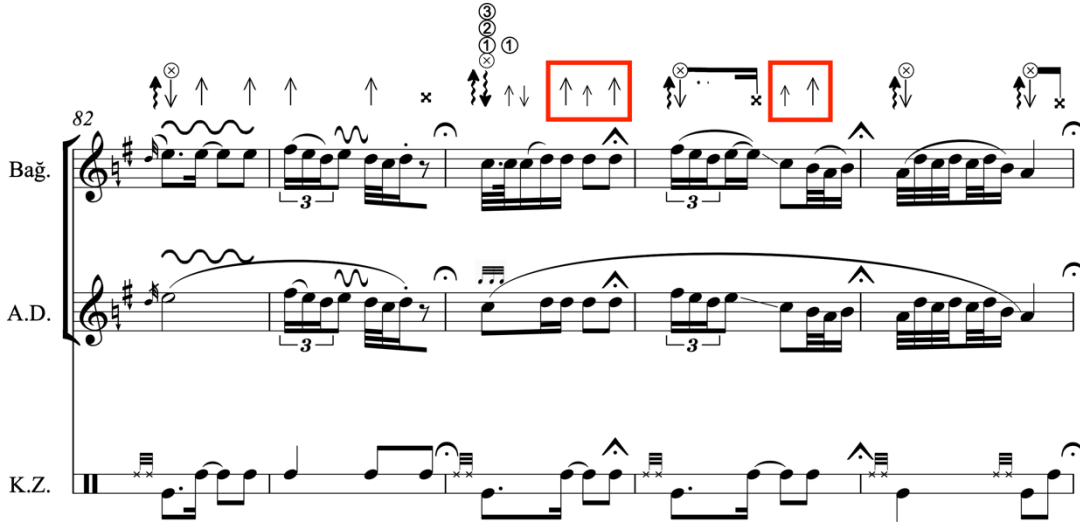
Şekil 4.176 Muğla Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.177).



Şekil 4.177 Muğla Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniği bazı melodik bölümlerde yeterli gelmediği durumlarda, ana darbın karakterini bozmadan bazı ek tezene kalıpları kullanılmıştır. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansıması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. Aynı notanın peş peşe gelmesi durumu da ek tezene kalıplarıyla belirtilmiştir (Şekil 4.178). Bu bağlamda, usûl yapısı korunarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde icranın gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.



Şekil 4.178 Muğla Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada

gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.179).

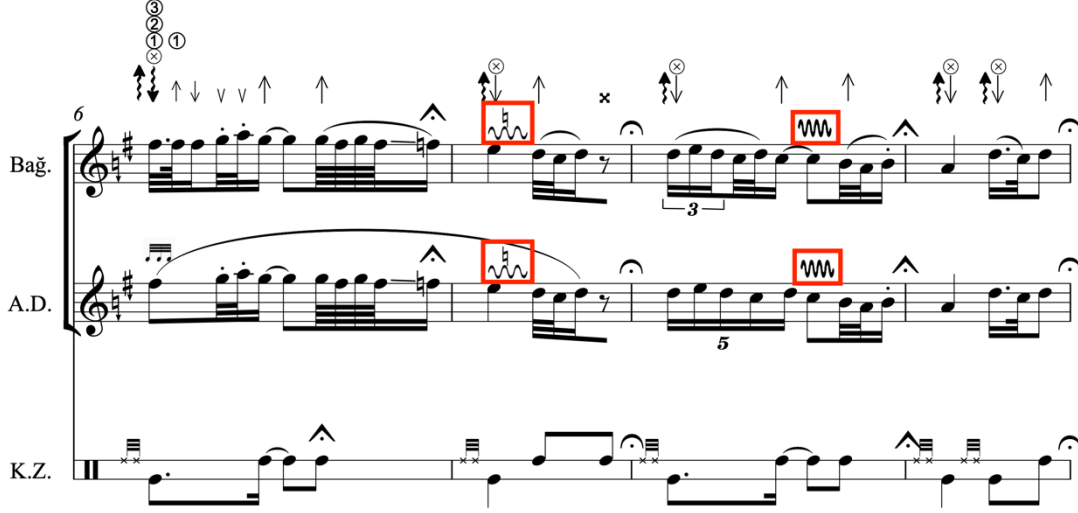
Şekil 4.179 Muğla Zeybeği *staccato* gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen *tremolo* kalıpları, müzik içerisinde sadece yirmiyedinci ölçüde bulunmaktadır. Süreleri icra akışına göre değişkenlik gösteren *tremolo* kalıpları, müzik akışında melodik pasajların yoğunluğu nedeniyle yer verilmemiştir. Bunun yerine, ezginin icrasının ön planda tutulması tercih edilmiştir (Şekil 4.180).

Şekil 4.180 Muğla Zeybeği *tremolo* gösterimi.

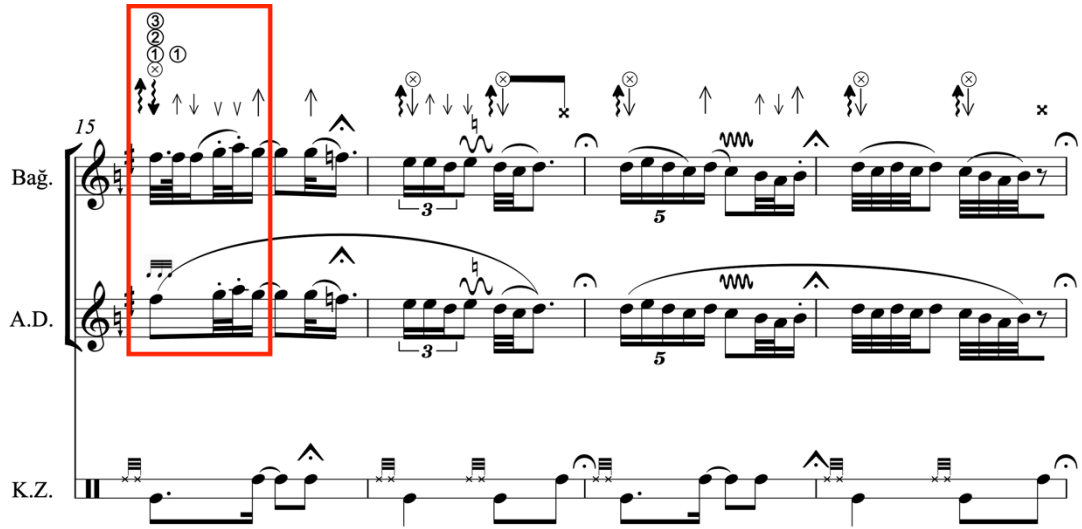
Muğla Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, iki farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş ve hızlı *vibrato* olarak sınıflandırılabilir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde

olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Müzik akışı içerisinde bazı *vibrato* uygulamalarının, ilgili notaya bir yarım ses yukarı yönünde gerçekleştirildiği gözlemlenmiş ve bu uygulamalar, değiştirici işaretlerle desteklenerek belirtilmiştir. Şekil 4.181’de yavaş ve hızlı *vibrato* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



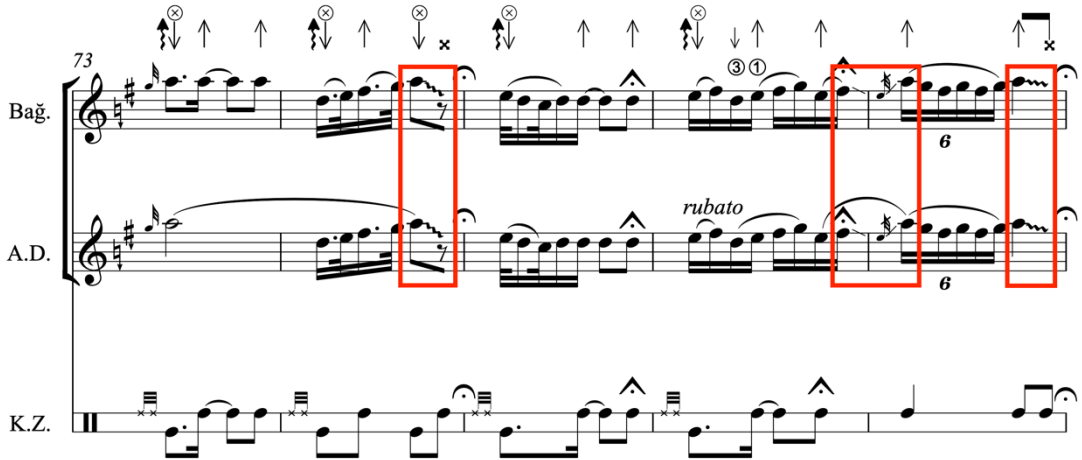
Şekil 4.181 Muğla Zeybeği yavaş ve hızlı *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyırtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli *vibrato*, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.182’de sekmeli *vibrato*’nun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



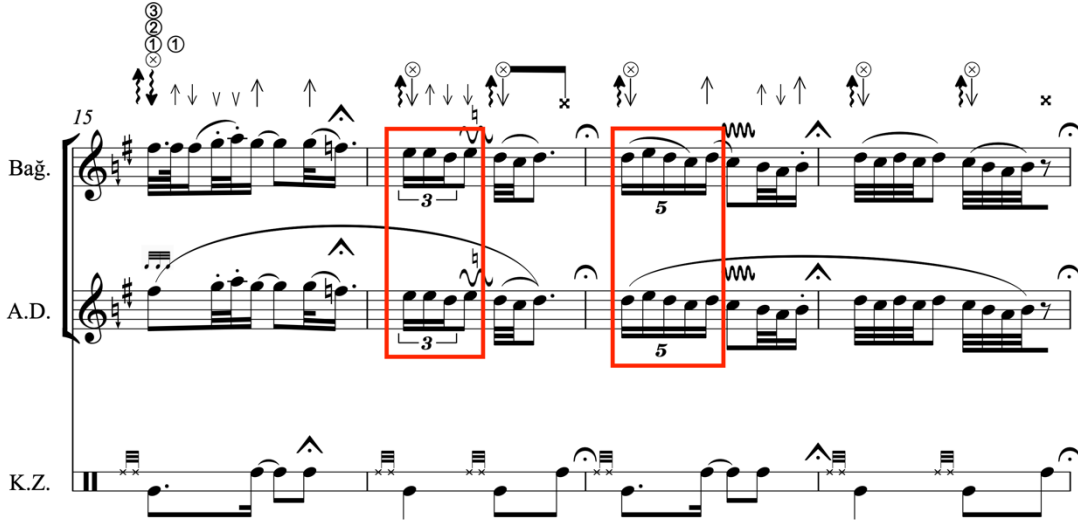
Şekil 4.182 Muğla Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando* bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.183).



Şekil 4.183 Muğla Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Muğla Zeybeği müziğinde üçleme, beşleme gibi yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.184). Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.



Şekil 4.184 Muğla Zeybeği *tuplet* gruplamaları.

4.2.13. Soğukkuyu Zeybeği

Müziğin ezgi hattı bir oktavlık ses sahasından oluşmaktadır. Zurna icrasında karar perde, dördüncü parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için, karar perdesi bağlamada “re” olarak belirlenmiş ve bu ses, müziğin birinci derecesi olarak kabul edilmiştir. Donanımda, ikinci ve altıncı dereceye ait bemol, üçüncü dereceye ait diyez koma değiştirici işaretleri eklenmiştir. Müziğin pes bölgesinin altıncı derecesi çoğunlukla naturel olarak icra edildiği gözlemlenmiştir. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.185’te belirtilmiştir.



Şekil 4.185 Soğukkuyu Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dördümlük nota birimi üzerinden 82 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.186). Müzikal form, “a” ve “b” bölümlerinden oluşmaktadır. Bu müzikte doğaçlama karakterli ezgi yapılarının sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Buna rağmen, müzikal cümleler bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Soğukkuyu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

50

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Şekil 4.186 Soğukkuyu Zeybeği "Giriş" bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir. İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır (Şekil 4.187).

53

Bağ.

K.Z.

A.D.

Şekil 4.187 Soğukkuyu Zeybeği *fermata* gösterimi.

Soğukkuyu Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske

atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.188'de asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.

Şekil 4.188 Soğukkuyu Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.189).

Şekil 4.189 Soğukkuyu Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniği bazı melodik bölümlerde yeterli gelmediği durumlarda, ana darbın karakterini bozmadan bazı ek tezene kalıpları kullanılmıştır. Tezene kalıplarının ana

usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansımaları küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır (Şekil 4.190).

Şekil 4.190 Soğukkuyu Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değişiklik gösteren *tremolo* kalıpları, bağlamada hızlı bir şekilde tezeneli icra tekniği kullanılarak benzer bir *tremolo* efekti oluşturacak şekilde uygulanmıştır (Şekil 4.191).

Şekil 4.191 Soğukkuyu Zeybeği *tremolo* gösterimi.

Soğukkuyu Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, iki farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş ve hızlı *vibrato*dur. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibrato*nun yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Müzik akışı içerisinde çoğu *vibrato* uygulamalarının, ilgili notaya bir yarım ses yukarı yönünde gerçekleştirildiği

gözlemlenmiş ve bu uygulamalar, değiştirici işaretlerle desteklenerek belirtilmiştir (Şekil 4.192).

Şekil 4.192 Soğukkuyu Zeybeği yavaş ve hızlı vibrato teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli vibrato, bağlama icrasında “sıyırtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli vibrato, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.193'te sekmeli vibratonun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.

Şekil 4.193 Soğukkuyu Zeybeği sekmeli vibrato tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. Bu müzikte yer alan ikinci tür *glissando*, bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla kademeli bir yükseliş sağlamak amacıyla uygulanmıştır (Şekil 4.194). Önceki müziklerde incelenen *glisandolarda* düşüş yönünde bir hareket söz konusuysen, burada icracı, yükselişin ön plana çıkardığı bir ifade biçimini tercih etmiştir.

Şekil 4.194 Soğukkuyu Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Soğukkuyu Zeybeği müziğinde melodik yapının bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun

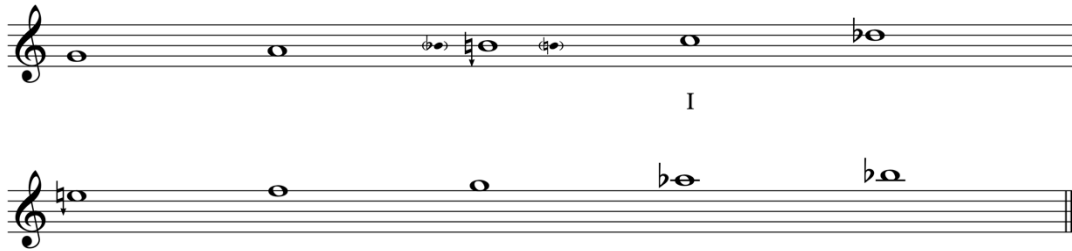
usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.195).



Şekil 4.195 Soğukkuyu Zeybeği üçleme gruplamaları.

4.2.14. Tavas Zeybeği

Müziğin ezgi hattı yaklaşık bir buçuk oktavlık sahasından oluşmaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bununla birlikte, altıncı derecenin de zaman zaman karar işlevi gördüğü gözlemlenmiştir. Ancak dem zurnanın icrasında herhangi bir tona doğru eksen değişimi olmamıştır. Bu pozisyonların bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden ‘do müstezad’ düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece “do” notası tercih edilmiştir. Donanımda üçüncü ve yedinci dereceye ait naturel koma, ikinci ve altıncı dereceye ait bemol değiştirici işaretleri eklenmiştir. Müziğin yedinci derecesi çoğunlukla naturel koma olarak kullanılmakla birlikte, bazı pasajlarda bemol ve naturel olarak icra edildiği gözlemlenmiştir. Tiz bölgedeki yedinci derece genellikle bemol kullanıldığı tespit edilmiştir. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.196’da belirtilmiştir.



Şekil 4.196 Tavas Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 82 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4'lük iki ölçü içerisinde dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın "a" bölümünü icra etmesiyle birlikte başlamaktadır. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmekte, asma davul ikinci ölçüden itibaren müziğe dahil olmaktadır. (Şekil 4.197). Müzikal formu "a", "b" ve "c" bölümlerinden oluşmakta olup, müzik genellikle "b" ve "c" bölümü üzerinden ilerlemektedir. Bu müzikte, doğaçlama karakterli ezgi yapılarının sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Buna rağmen, müzikal cümleler bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Tavas Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

The musical score for Tavas Zeybeği is presented in three staves. The top staff is for Bağlama, the middle for Kaba Zurna, and the bottom for Asma Davul. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staves, there are several arrows and symbols indicating specific musical instructions or performance techniques.

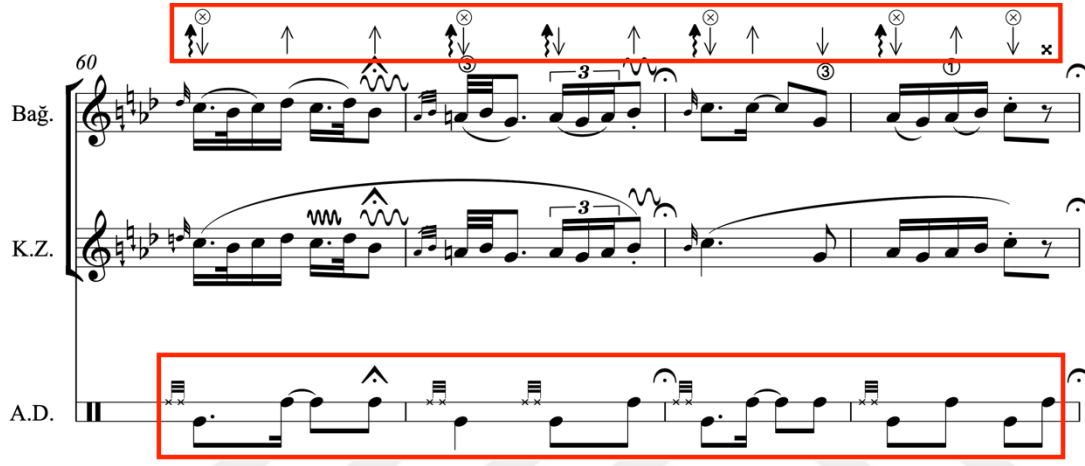
Şekil 4.197 Tavas Zeybeği müziği ses sahası.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.198). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.

The musical score for Tavas Zeybeği is presented in three staves. The top staff is for Bağlama, the middle for K.Z., and the bottom for A.D. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Red boxes highlight specific fermata markings on the Bağlama, K.Z., and A.D. staves, indicating where the music pauses for a short or normal duration.

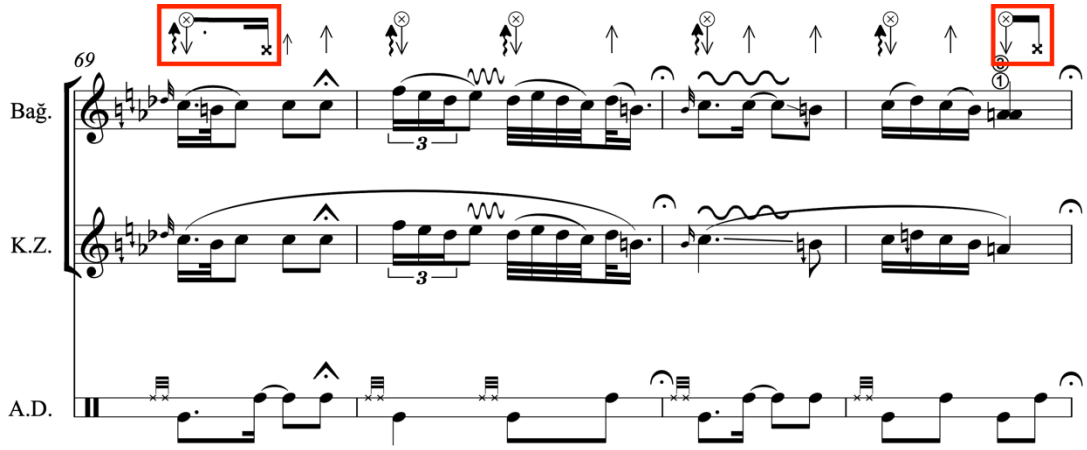
Şekil 4.198 Tavas Zeybeği *fermata* gösterimi.

Tavas Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.199'da asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



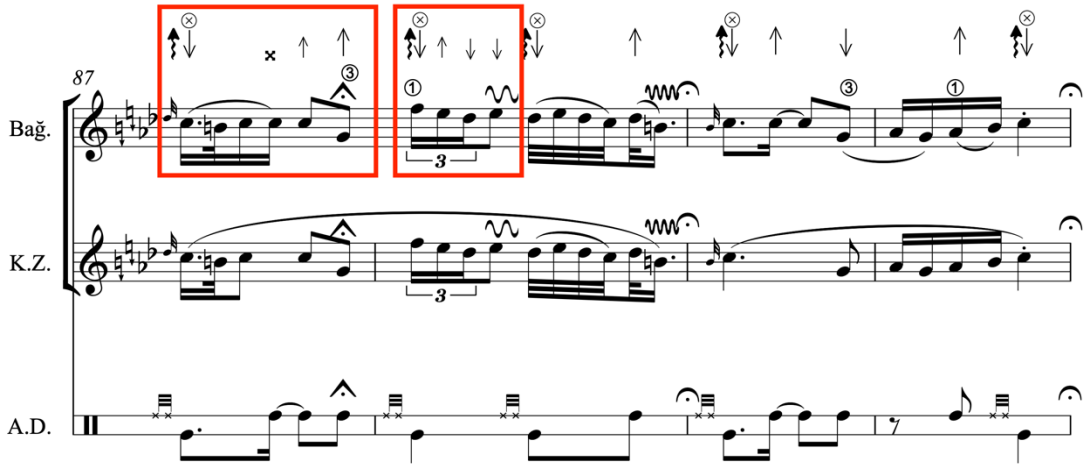
Şekil 4.199 Tavas Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.200).



Şekil 4.200 Tavas Zeybeği fiske vurma gösterimi.

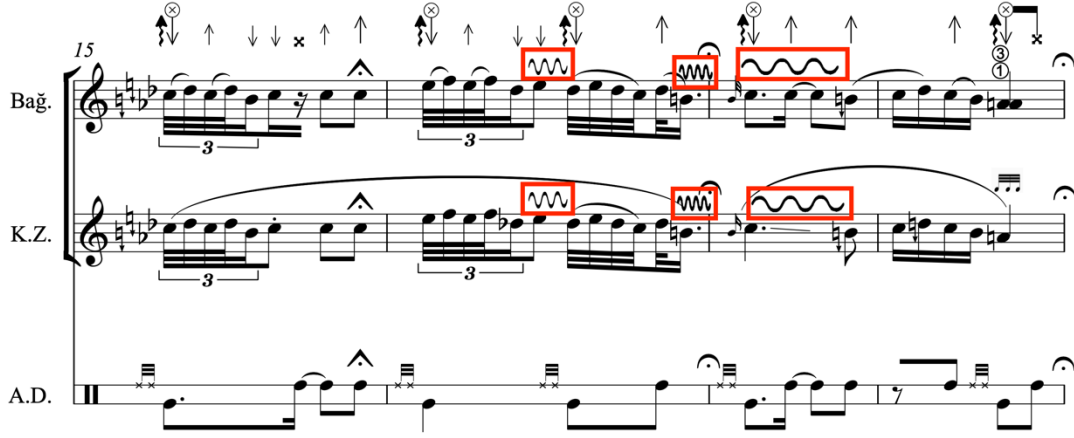
Bağlı çalım tekniği bazı melodik bölümlerde yeterli gelmediği durumlarda, ana darbın karakterini bozmadan bazı ek tezene kalıpları kullanılmıştır. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansması küçük oklarla gösterilmiştir (Şekil 4.201). Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır. Aynı notanın peş peşe gelmesi durumu da ek tezene kalıplarıyla belirtilmiştir. Bu bağlamda, usûl yapısı korunarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde icranın gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.



Şekil 4.201 Tavas Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

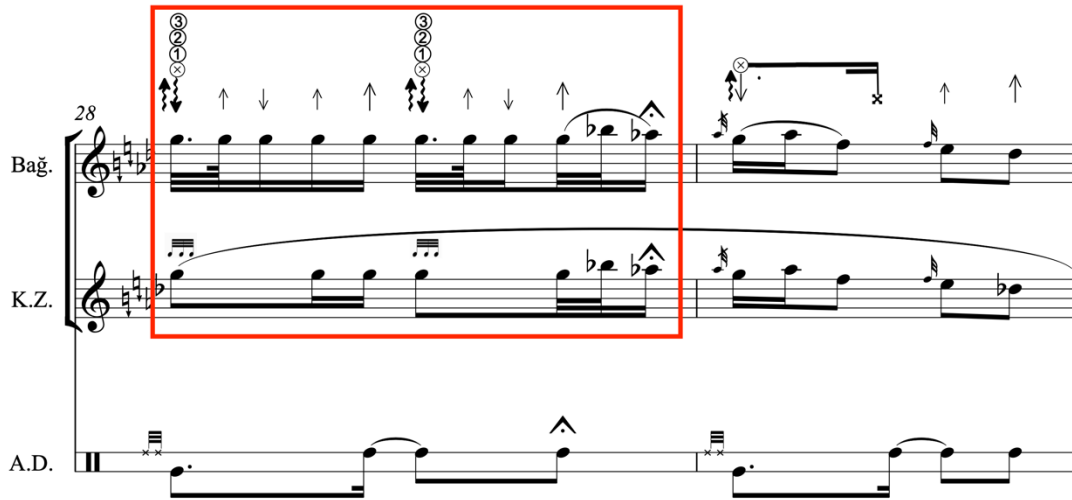
Muğla Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, iki farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş ve hızlı *vibrato* olarak sınıflandırılabilir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde

olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Şekil 4.202’de yavaş ve hızlı *vibrato* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.202 Tavas Zeybeği yavaş ve hızlı *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyirtma tezenesi” olarak adlandırılan teknikle uyarlanmıştır. Sonlarda meydana gelen sekmeli *vibrato*, küçük tezene kalıplarının hızlı bir şekilde icra edilmesiyle elde edilmiştir (Şekil 4.203). Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.204’te sekmeli *vibratonun* uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.

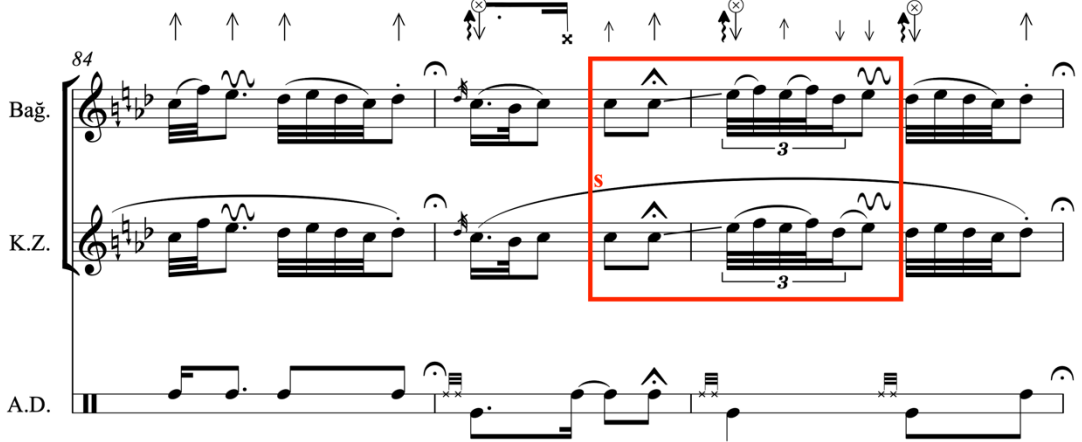


Şekil 4.203 Tavas Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.



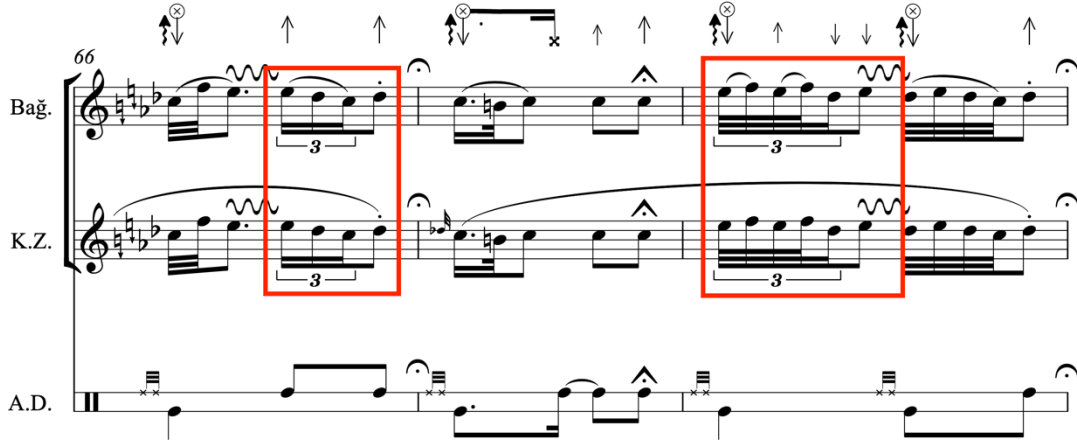
Şekil 4.204 Tavas Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniğinin sonlarda küçük tezene kalıpları ile gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, müzik içerisinde tek türde görülmektedir. Bir notadan diğer notaya sesin kaymasıyla elde edilen geçiş tekniğiyle kullanılan *glissando*, bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır (Şekil 4.205).



Şekil 4.205 Tavas Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

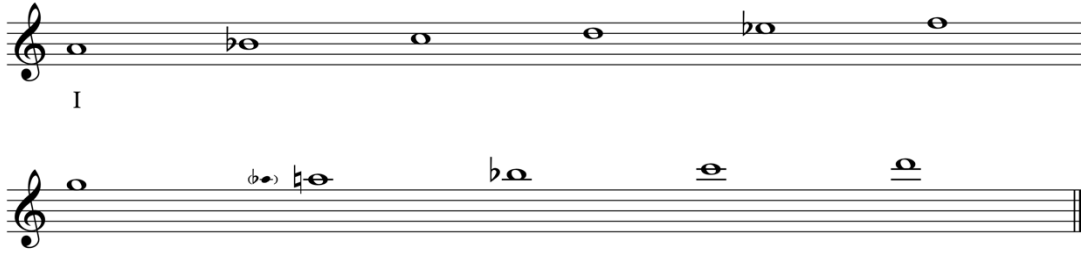
Tavas Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.206).



Şekil 4.206 Tavas Zeybeği üçleme gruplamaları.

4.2.15. Yağmur Yağdı Zeybeği

Müziğin ezgi hattı yaklaşık bir buçuk oktavlık sahasından oluşmaktadır. Zurna icrasında karar perde, yedinci parmak pozisyonuna karşılık gelmektedir. Bu pozisyonun bağlama üzerinde temsil edilebilmesi için bağlama düzenlerinden ‘abdal’ düzeni kullanılmış, karar sesi olarak birinci derece “la” notası tercih edilmiştir. Donanımda, ikinci derece ve beşinci dereceye ait bemol işaretleri eklenmiştir. Müziğin tiz bölgesinde birinci derece çoğunlukla karar sesinde kullanılmakla birlikte, bazı pasajlarda bemol olarak icra edildiği gözlemlenmiştir. Bağlama icrasında kullanılan sesler nota üzerinde Şekil 4.207’de belirtilmiştir.



Şekil 4.207 Yağmur Yağdı Zeybeği müziği ses sahası.

Müziğin tempo süresi yaklaşık olarak dörtlük nota birimi üzerinden 70 BPM olarak belirlenmiştir. Müzik, 2/4’lük iki ölçü içerisinde; davulun usûl vuruşları, dem zurnanın karar sesini duyurması ve mehter zurnanın tonu yakalamasıyla birlikte “a” bölümü ile başlamaktadır. Ses kayıt teknolojisinde *fade-in* (sesin yavaşça yükselmesi) tekniğinin uygulanması nedeniyle, müzik kaydının giriş kısmı belirgin değildir; bu bağlamda, eser “a” bölümünün ikinci ölçüsünden itibaren işitilebilir duruma gelmektedir. Dem zurna müzik boyunca karar sesini duyurmaya devam etmektedir (Şekil 4.208). Müzikal formu, “a”, “b” ve “c” bölümlerinden oluşmaktadır. Bu müzikte doğaçlama

karakterli ezgisel yapılara rastlansa da, söz konusu yapıların diğer eserlerle kıyaslandığında daha sınırlı olduğu gözlemlenmiştir. Buna rağmen, müzikal cümleler bağlama icrasına mümkün olduğunca uyarlanarak aktarılmaya çalışılmıştır.

Yağmur Yağdı Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk Yorum: Sadettin Doğan

70

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Şekil 4.208 Yağmur Yağdı Zeybeği "Giriş" bölümü.

Müzikte duraklamaların iki farklı şekilde yansıtıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 4.209). İncelenen müzikte duraklamalar kısa ve normal *fermata* olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Bu duraklamalar, sürelerine bağlı olarak müzikal akışa eklenmiş ve bağlama icrasına uyarlanmıştır.

2

12

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

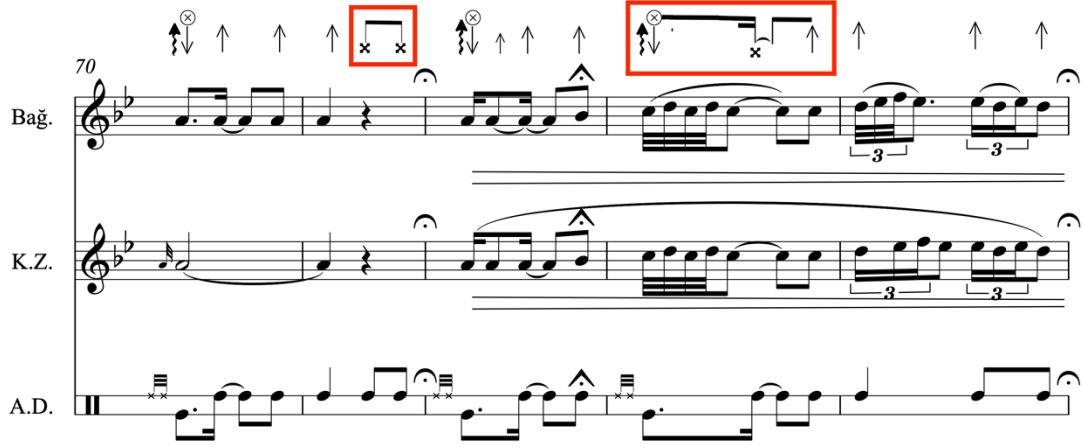
Şekil 4.209 Yağmur Yağdı Zeybeği *fermata* gösterimi.

Yağmur Yağdı Zeybeği müziğinde de asma davulun üstlendiği usûl kalıplarının bağlamaya aktarılması hedeflenmiştir. Asma davulda tokmak icrasıyla ortaya çıkan "düm" vurgusu, mızrap tutan elin kapağa vurması ve üst tezene kullanılması tekniğiyle

gerçekleştirilmiştir. "Düm" vurgusundan önce yer alan çırpı vuruşlarının ikileme şeklinde ön hazırlık icrası, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Davulun "tek" vurgusu, alt tezene yardımıyla icra edilmiş, melodi olmayan pasajlarda ise bağlamanın kapak veya gövde bölgesine fiske atılarak desteklenmiştir. Şekil 4.210'da asma davulun darpları ve bu darplara karşılık gelen tezene kalıplarının uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.

Şekil 4.210 Yağmur Yağdı Zeybeği tezene kalıpları gösterimi.

Melodi olmayan ya da bağlı notaların olduğu yerlerde davulun ritmik yapısı, fiske tekniği ile vurgulanarak usûl kalıplarının sürekliliği sağlanır. Melodi içerisinde değerinin üzerinde bir fiske vurma x işaretiyle gösterilmektedir. Ancak melodi akışında asma davul ile aynı tartım içinde usûl kalıbı yoksa fiske işaretinin üzerine asma davulun usûl kalıbının gösterimini belli eden işaretler konulur. Bu durum, ritmik yapının daha net bir şekilde belirlenmesini sağlamak amacıyla yerleştirilmiştir. Fiske işaretinin üzerinde bulunan tartım göstergesi, ritmik yapının doğru şekilde uygulanmasına yönelik bir yönlendirme sağlarken, usûl kalıbının süre dilimlerinin net bir şekilde ortaya konulmasına olanak tanımaktadır (Şekil 4.211).



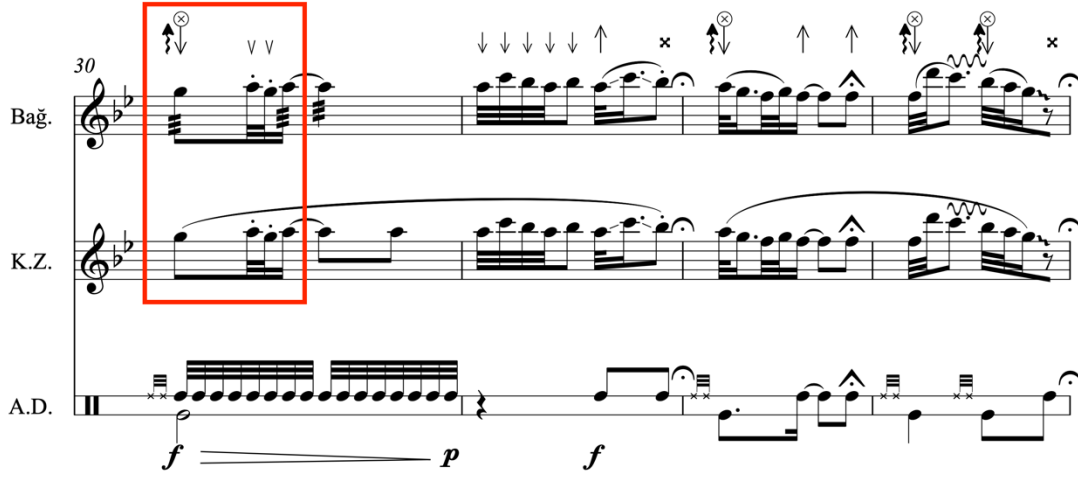
Şekil 4.211 Yağmur Yağdı Zeybeği fiske vurma gösterimi.

Bağlı çalım tekniği bazı melodik bölümlerde yeterli gelmediği durumlarda, ana darbın karakterini bozmadan bazı ek tezene kalıpları kullanılmıştır. Tezene kalıplarının ana usûlü bastırmaması için *piano* (*p*) gürlüğünde icra edilmiş, notada tezene kalıplarının yansması küçük oklarla gösterilmiştir. Böylece, icra edilen ezginin usûl yapısını koruyarak belirgin bir ritmik yapı içerisinde sunulması amaçlanmıştır (Şekil 4.212).



Şekil 4.212 Yağmur Yağdı Zeybeği ek tezene kalıpları gösterimi.

Melodik yapı içerisinde bazı bölümlerde yer alan *staccato* ifadeleri, bağlama icrasında perde basan el tarafından parmakla vurularak uygulanmaya çalışılmıştır. *Staccato* işaretine ek olarak parmakla vurulacağını gösteren vurgu işareti de notada gösterilmiştir. Tekil olarak yer alan *staccato* notaları ise, parmağın hafifçe çekilmesiyle icra edilerek karakteristik kesik seslerin oluşması sağlanmıştır (Şekil 4.213).



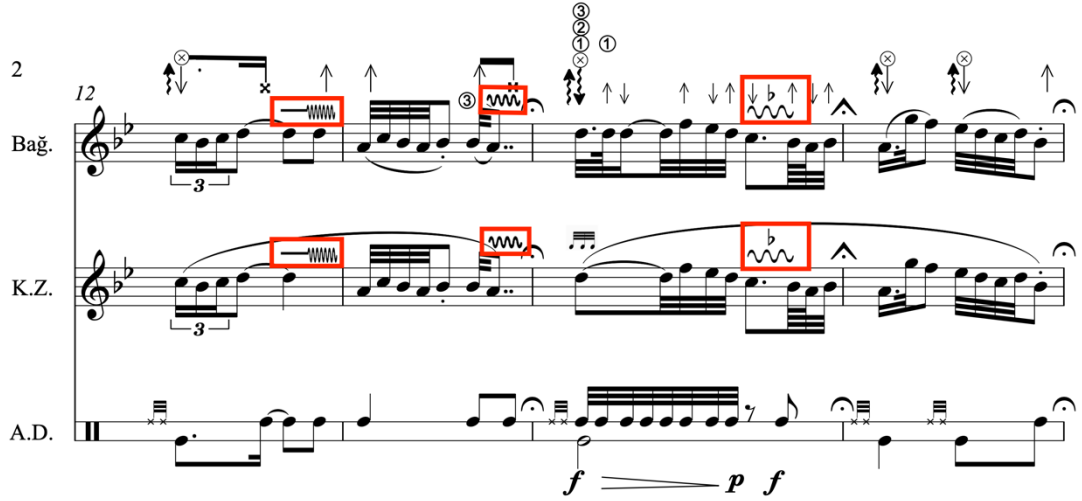
Şekil 4.213 Yağmur Yağdı Zeybeği *staccato* gösterimi.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değişiklik gösteren *tremolo* kalıpları, bağlamada hızlı bir şekilde tezeneli icra tekniği kullanılarak benzer bir *tremolo* efekti oluşturacak şekilde uygulanmıştır (Şekil 4.214).



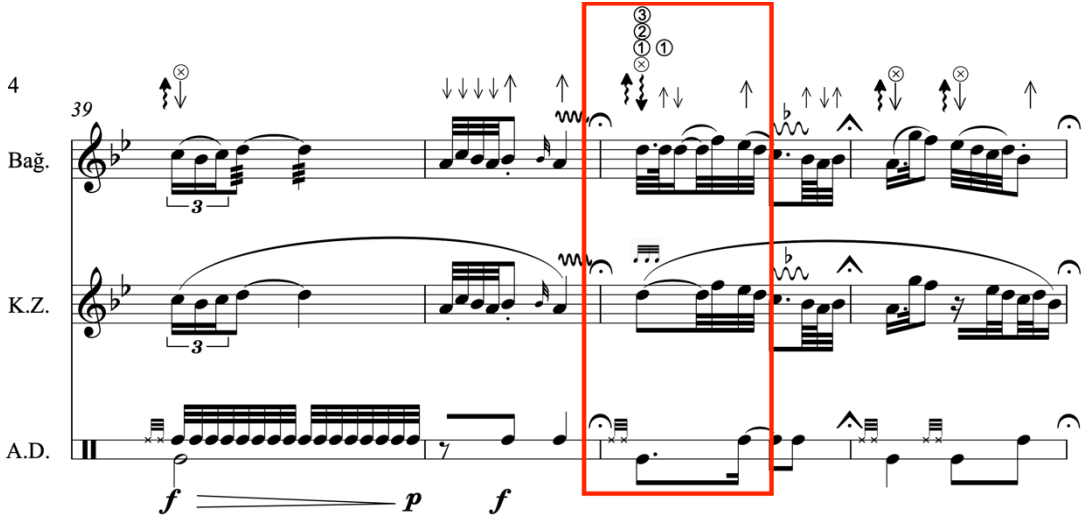
Şekil 4.214 Yağmur Yağdı Zeybeği *tremolo* gösterimi.

Yağmur Yağdı Zeybeği müziğinde *vibrato* tekniği, üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato*, hızlı *vibrato* ve kademeli *vibrato* olarak sınıflandırılabilir. Bağlama icrasında *vibrato* tekniği, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla yarım veya çeyrek seslerle desteklenerek uygulanmıştır. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Müzik akışı içerisinde bazı *vibrato* uygulamalarının, ilgili notaya bir yarım ses yukarı yönünde gerçekleştirildiği gözlemlenmiş ve bu uygulamalar, değiştirici işaretlerle desteklenerek belirtilmiştir. Şekil 4.215'te yavaş, hızlı ve kademeli *vibrato* uyarlanma süreci görselleştirilmiştir.



Şekil 4.215 Yağmur Yağdı Zeybeği yavaş, hızlı ve kademeli *vibrato* teknikleri gösterimi.

Zurnada kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan ve ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen sekmeli *vibrato*, bağlama icrasında “sıyırma tezenesi” olarak adlandırılan teknikte uyarlanmıştır. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur. Şekil 4.216’da sekmeli *vibrato* nun uygulandığı pasajlardan bir bölüm gösterilmektedir.



Şekil 4.216 Yağmur Yağdı Zeybeği sekmeli *vibrato* tekniği gösterimi.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, iki farklı türde görülmektedir. Birinci tür *glissando* bağlamada tek tel ve tek parmak üzerinde bir notadan diğerine kaydırma tekniği ile uygulanmıştır. İkinci tür *glissando*

bağlama icrasında tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır (Şekil 4.217).

52

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

Şekil 4.217 Yağmur Yağdı Zeybeği *glissando* teknikleri gösterimi.

Yağmur Yağdı Zeybeği müziğinde melodik yapının daha bağlı bir şekilde icra edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca, üçleme yapıların müzikal dokuda belirgin bir şekilde yer aldığı gözlemlenmiştir. Bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası, asma davulun usûl kalıpları korunarak melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir (Şekil 4.218).

70

Bağ.

K.Z.

A.D.

Şekil 4.218 Yağmur Yağdı Zeybeği üçleme gruplamaları.

5. SONUÇ

Ağır zeybek müziklerini Saadettin Doğan özelinde bağlamaya uyarlanma sürecini anlatan bu tez; teknik, teorik ve kültürel yönden özgün bir yorum dili geliştirmiştir. Mahalli kaba zurna icrasının önemli temsilcilerinden Saadettin Doğan'ın icraları örneklem alınarak gerçekleştirilen detaylı transkripsiyon ve analiz çalışmaları, bu alandaki kuramsal ve uygulamalı eksikliği gidermeye ve “bağlama ile ağır zeybek icrası” modeline yönelik özgün veriler sunmuştur. Ağır zeybek müziğinin kültürel bağlamdan kopmadan incelenmesiyle elde edilen bulgular; makam, perde, ölçü ve süsleme ilişkilerine dair literatürde eksik kalan yönleri bütüncül bir yaklaşımla ele almış, bağlama icrası için yeni bir yorum dili geliştirilmesine imkân tanımıştır.

Bu bağlamda tez, sadece bir müzikal aktarım modeli sunmakla kalmamış; aynı zamanda yöresel müzik kültürünün belgelenmesi, yorumlanması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından da önemli bir katkı sağlamıştır. Geliştirilen yöntem, müzikoloji, etnomüzikoloji ve icra alanlarında yapılacak yeni çalışmalara referans oluşturacak nitelikte olup, bağlamada ağır zeybek icrasına dair kuramsal ve pratik bir temel önerisi getirmektedir. Kavramsal çerçeve bölümünde, ağır zeybek müzik kültürü hakkında yapılan literatür taraması ve saha çalışmaları kapsamında gerçekleştirilen kişisel görüşmeler ışığında elde edilen bilgiler aktarılmıştır. Bu nedenle, bir müzik türünün nasıl, neden ve hangi tarihsel-toplumsal koşullarda ortaya çıktığını, nasıl şekillendiğini ve içinde oluşan performans pratiklerini incelemek, sağlıklı ve bütüncül bir analiz zemini oluşturmak açısından büyük önem taşımaktadır. Kavramsal çerçeve içerisinde, davul-zurna çalgı takımları ve çalgılama pratiği hakkında literatür taramaları ve alan araştırmaları kapsamında elde edilen bilgilere yer verilmiştir. Yörede “milli takım çalgıları” olarak adlandırılan davul-zurna takımları gelenekte halen devam ettiği görülmüş, Saadettin Doğan'ı içerdiği; ona bir dem zurna ve iki asma davulun eşlik ettiği tespit edilmiştir. Bu örneklem doğrultusunda; kaba zurnanın fiziksel yapısı, parmak pozisyonları, solist zurnanın melodi üzerinde perde kullanımlarının nasıl şekillendiği, müzikal ornamentlerinin detaylı analizleri, müzik içerisinde solist ve dem zurnanın konumu detaylı gösterimlerle kavramsal çerçevede açıklanmıştır. Asma davulun fiziksel yapısı, icra biçimi, usûl kalıpları müzik içerisinde yansıtılması gibi konular verilmiştir. Ayrıca, çalışmada ritmik anlayışta ölçü ve usûl kavramlarının bir tutulması sebebiyle kavram kargaşasına yol açtığı, müziğin tamamen usûl odaklı olduğu görülmektedir. Literatürde yer alan asma davul notasyon örneklerine tezde yer verilmiş; buna ek olarak, eserlerden aktardığımız asma davul transkripsiyonları ele alınmış ve detaylı bir şekilde açıklanmıştır.

Ağır zeybeklerin müzikal çözümlemesi ve bağlamaya uyarlama sürecinden önce, ağır zeybek müziğine dair bazı teorik yaklaşımların açıklığa kavuşturulması gerekli görülerek, özellikle ağır zeybek müziklerinin, dönemin müzik yapılanması doğrultusunda şekillenen, literatürde dokuz zamanlı olarak tariflenmiş olması, usûle dayalı ritmik kalıplar, yoğun duraklamalar ve salınımlı icra özellikleri nedeniyle güncel ağır zeybek icralarıyla tam anlamıyla örtüşmediği ortaya koyulmuştur. İncelenen ağır zeybek müziklerinde, dokuz zamanlı bir yapı olmaktan ziyade, ikili zaman biriminde yazıldığında dokuz ölçüden oluşan bir cümle yapısı gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, “dokuz zaman” yerine “dokuz ölçü” kavramı kullanılarak müzikteki “dokuz” vurgusu daha anlamlı bir biçimde açıklanmıştır. Müziğin form analizi, metronom verileri, melodik taşmaların farklı birimden yazılması, notasyondaki sadelik gibi konular çalışmada daha açıklayıcı hale gelmiştir.

Müziklerin ezgisel yapıları, klasik makam nazariyatına dayalı teorik yaklaşımlar üzerinden değil; doğrudan ezgilerin perde ilişkileri temelinde analiz edilmesinin uygun olduğu kararına varılmıştır. Geleneksel icra pratiklerinde makam kuramlarına dayalı sistematik bir eğitimden çok, işitme, gözlem ve tekrar temelli bir öğrenme biçimi olmasından kaynaklı, ezgi içerisinde hangi perdelerin sabit olarak kullanıldığı ve bu perdelerin değişken bağlamlarda nasıl işlev kazandığına odaklanan bir analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Bu da; ancak detaylı transkripsiyon çalışmaları aracılığıyla açık şekilde ortaya konulabilmektedir. Her bir eserde sabit perdeler ile bu perdelerin varyasyon gösterdiği bağlamlar ayrı ayrı değerlendirilmiş, dizi üzerinden gösterilmiştir. Notasyonda kullanılan mikrotonal sesler, uluslararası literatüre dayanarak Avrupa notasyon sisteminde kullanılan oklu işaretler adapte edilmiştir.

Uyarlama bölümünde; Aydın yöresine ait asma davul ve kaba zurna ekibinden oluşan ağır zeybek müziklerinin analizi, Saadettin Doğan'ın albümü referans alınarak yapılmıştır. Çalışma kapsamında incelenen albümde toplam 15 adet ağır zeybek ezgisi yer almaktadır. Bu zeybekler (alfabetik sıraya göre); Ağır Milas Zeybeği, Aydın Zeybeği, Elifoğlu Zeybeği, Harmandalı Zeybeği, İki Parmak Zeybeği, İnceoğlu Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği, Kara Ali Koşması Zeybeği, Kerimoğlu Zeybeği, Kocaarap Zeybeği, Kuruoğlu Zeybeği, Muğla Zeybeği, Soğukkuyu Zeybeği, Tavas Zeybeği, Yağmur Yağdı Zeybeği'dir. Belirtilen zeybekler başlıklandırılarak nasıl bir uyarlama sürecinin gerçekleştiği detaylı bir analiz edilmiştir.

Uyarlamada kullanılacak enstrüman olarak uzun saplı bağlama ve tezeneli çalım tekniği kullanılmıştır. Özellikle icra denemelerinde 43 cm ve üzeri tekne boyutuna sahip bağlamalar tercih edilmiştir. Bu tercihin başlıca nedenleri arasında; kaba zurna icrasında sık rastlanan uzun ve yoğun melodik pasajların bağlamada daha geniş bir

alana yayılabilmesi, asma davulun “düm” ve “tek” gibi vurmali kalıplarının bağlamanın gövdesi üzerinde daha dolgun ve derin tınılarla yansıtılabilmesi, dem zurnanın uzun süreli ve müziği altyapısını dolduran tınının bağlamadaki karşılığının sağlanabilmesi, özellikle orta tele bam teli takılarak daha güçlü ve derinlikli bir ses elde edilmesinin mümkün olması yer almaktadır. Ayrıca, eserlerin mikrotonal yapısını daha ayrıntılı bir şekilde yansıtmak amacıyla, zaman zaman Neşet Ertaş gibi abdal geleneği temsilcilerinin bağlamalarında rastlanan sık koma perdeli bağlamalar da tercih edilmiştir. Sık perdeli bağlamalar, özellikle glissando, vibrato gibi icra tekniklerinin daha incelikli uygulanmasına olanak tanımakta; koma aralıklarının daha hassas şekilde ifade edilmesini sağlamaktadır.

Kaba zurna icralarının karar perdeleri, zurnanın parmak pozisyonlarıyla ilişkili olarak belirlenmiştir. Yapılan analizler sonucunda, karar perdelerinin büyük çoğunluğunun yedinci parmak pozisyonuna karşılık geldiği tespit edilmiştir. İncelenen müziklerde karar perdeleri; 9’unda yedinci parmak, 1’inde altıncı parmak, 2’sinde dördüncü parmak, 2’sinde üçüncü parmak ve 1’inde ikinci parmak pozisyonunda yer almaktadır. Bu parmak pozisyonlarında icra edilen müziklerin ses sahası ve kullandıkları perdeler ilgili diziler üzerinde gösterilmiş; zaman içerisinde değişim gösteren perdeler ise küçük nota ve değiştirici işaretleriyle belirtilmiş, çalışma içerisinde açıklamalı bir şekilde değinilmiştir.

Bağlama akort sistemine yapılan aktarım sürecinde, 8 eserde “la karar abdal düzeni”, 5 eserde “re karar” ve 2 eserde “do müstezad” akort düzenleri tercih edilmiştir. Zurnadan bağlamaya geçiş sürecinde bazı müziklerin perde pozisyonları bağlamaya doğrudan uyarlanmıştır. Örneğin; zurnada tüm deliklerin kapalı olduğu ve çalgının en pes sesinin elde edildiği yedinci parmak pozisyonunun, bağlamada işlevsel karşılığını koruyabilmek amacıyla, karar sesi en pes tel olan alt boş tele denk gelecek şekilde aktarılması tercih edilmiştir. Böylelikle, hem çalgıların fiziksel yapıları hem de icra karakteristikleri göz önünde bulundurularak, zurnadaki karar pozisyonu ile bağlamadaki en düşük ses aralığı arasında örtüşme sağlanmıştır.

Akort tercihlerinin belirlenmesinde, müzik içerisinde kullanılan perdelerin yanı sıra, bağlama icra geleneğinde daha önce ortaya konmuş varyasyonlar da dikkate alınmıştır. Örneğin, yedinci parmak pozisyonunda icra edilen Kocaarap Zeybeği, perde kullanımlarındaki çeşitlilik ve geçmişte bağlama repertuarında “do müstezad” akordu ile icra edilmiş olması nedeniyle, bu akort düzeniyle aktarılmıştır. Dolayısıyla, birebir transpozisyon yerine, müzikal işlevsellik, bağlamaya uygun ses sahası ve icra kolaylığı gibi unsurlar dikkate alınarak, bağlama icra geleneğinin özüne ve ifade karakterine sadık kalınacak şekilde uyarlama yapılmıştır.

Müziklerin metronom değerleri her parçada yaklaşık birim sürelerde belirtilmiştir. Yörede yapılan alan araştırmaları ve literatür taramaları sonucunda icra edilen müziklerin daha yavaş tempoda icra edildiği gözlemlenmiştir. Albümden aktarılan müziklerin tempo değerlerinin 60–84 bpm aralığında olduğu tespit edilmiştir. İcracıların oyuna bağlı olarak tempo belirlemeleri ve müzik içerisinde sık sık duraklamalı pasajlara rastlanması, bu tempo değerlerinin yaklaşık olarak verilmesini gerekli kılmıştır.

Müzikal analizler sonucunda, eserlerdeki cümle ve motif ilişkileri açıklığa kavuşturulmuş, her bir müziğin form yapısına dair bilgiler sistematik biçimde ortaya konmuştur. Müziklerin yapısal çözümlemesinde; motif, cümle, köprü ve form gibi temel müzikal yapı taşları esas alınarak detaylı bir analiz gerçekleştirilmiştir. Her bir müzik parçası, bu kavramlar çerçevesinde biçimsel olarak incelenmiş; melodik tekrarlar, varyasyonlar, geçiş bölümleri ve form bütünlüğü bağlamında değerlendirilmiştir. Müziklerin başlangıç karakteristikleri, formlar arasında yer alan doğaçlama ezgi bölümleri ve bu bölümlerin nasıl değişken yapılar sergilediği, bağlamaya uyarlama sürecinde dikkate alınarak aktarılmıştır. Özellikle aynı form içerisinde yer alan doğaçlama ezgi kalıpları belirlenmiş; her formun farklı ezgi yapılarını yansıtan bölümleri analiz edilerek, bağlama icrasında bu çeşitlilik korunmuştur. Bu süreçte, form içinde yer alan varyasyonların ezgisel karakteri ve doğaçlamaya açık yönleri ifade edilir hale getirilmiş; böylece icra pratiğinde hem aslına sadık hem de bağlamaya uygun bir aktarım yöntemi geliştirilmiştir.

İncelenen müziklerdeki duraklamalar, “kısa” ve “normal” fermata olmak üzere iki kategoride ele alınmıştır. Analiz sonucunda, motiflerin içinde daha kısa süreli duraklamalar gözlemlenmiştir. Bu nedenle bu noktalarda “kısa fermata” kullanılmıştır. Her motifin bitişinde ise, bu kısa duraklamalara kıyasla biraz daha uzun süren beklemeler bulunduğundan, bu bölümlerde “normal fermata” tercih edilmiştir. Böylelikle, eserin yapısal duraklama noktaları notasyonda sistemli bir şekilde ayrıştırılmış ve icra sürecinde daha anlaşılır hale getirilmiştir. Burada notasyonun iki zamanlı üzerinden yazılması sayesinde cümle-motif kavramının oturtulması ve fermataların bu teorik zeminde oturtulması önem kazanmaktadır. Bazı ezgi pasajlarında melodik taşmaların yaşanması sebebiyle fermata göstermek yerine beş zamanlı sekizlik birim üzerinden yazılmış, böylece melodinin açıklığı belli olmuş, transkripsiyonda kolay icra etmenin önünü açmıştır. Ölçünün geçici olarak beş zamanlı yazılması, müziğin dokuz zamanlı algılanmasının aksine dokuz ölçülük bir müzik cümlesi oluşturduğu yönündeki tezi zayıflatmamış, aksine bu yapısal bütünlüğü daha da pekiştirmiştir.

İncelenen müziklerde asma davulun ritmik işlevi, bağlamaya uyarlama sürecinde tezene kalıpları ve tezene tutan elin perküsif hareketlerinin desteklenmesiyle sağlanmıştır. Asma davulda tokmakla icra edilen güçlü “düm” vurgusu, bağlamada mızrap tutan elin çalgının kapağına hafifçe vurması ve üst tezene tekniğinin kullanılmasıyla karşılanmıştır. “Düm” vurgusundan hemen önce yer alan çırpı vuruşları ise, bağlamada tüm tellerin aşağıdan yukarıya doğru taranmasıyla, ikileme şeklinde bir ön hazırlık olarak uygulanmıştır. “Tek” vurgusuna karşılık gelen ritmik öğeler alt tezene kullanılarak icra edilmiş; melodi içermeyen pasajlarda ise, bağlamanın kapak veya üst gövde kısmına fiske atılarak perküsif bir destek sağlanmıştır. Özellikle usûl kalıplarının doğru zamanlama ve ölçü içerisinde hissedilmesi amacıyla, melodinin bu kalıplar doğrultusunda süre içinde bağlı asma davulun usûl kalıpları, bağlamada uygun tezene kalıpları ve bağ işaretleriyle notasyon üzerinde gösterilmiş; böylece ritmik yapının hangi tartım değerlerine karşılık geldiği açık biçimde ortaya konmuştur. Melodik yoğunluğun arttığı bölümlerde ise, ana usûl yapısını bastırmamak adına daha küçük ölçekli tezene hareketlerine yer verilmiş ve bu kalıplar *piano* dinamik işaretiyle, düşük yoğunlukta icra edilmek üzere notaya alınmıştır. Melodi içermeyen bölümlerde ise usûl yapısının varlığını hissettirmek amacıyla fiske kalıpları kullanılmış; böylece melodi ve ritmin tek bir enstrüman üzerinde dengeli bir biçimde ifade edilmiştir. Ayrıca, melodi ile birlikte davulun hangi birimlerle eşlik ettiğinin anlaşılabilmesi için, fiske bölümlerine asma davulun usûl kalıplarındaki vuruşların ikonları yerleştirilmiştir. Bu yöntem, ritmik yapının görsel ve işitsel açıdan daha net anlaşılmasına olanak tanımış ve bağlama icrasında geleneksel davul-zurna ritminin başarılı bir şekilde aktarılmasını mümkün kılmıştır.

Asma davulda çubuk yardımıyla elde edilen ve süreleri icra akışına göre değişkenlik gösteren *tremolo* kalıpları bağlamada hızlı bir şekilde tezeneli icra tekniği kullanılarak benzer bir *tremolo* efekti oluşturacak şekilde uygulanmıştır. Asma davulun *tremolo* tekniği kullandığı başka pasajlarda ezgi akışının sık olduğu yerler görülmektedir. Bu sebeple ezgi akışının bozulmaması için bağlamada *tremolo* tekniğinden ziyade küçük mızrap kalıpları kullanılarak ezginin temel icrası aktarılmıştır. Dolayısıyla, *tremolo* etkisinin bağlamaya aktarımında birebir teknik karşılık arayışından ziyade, işlevsel benzerlik ve müzikal ifadeye hizmet eden uygun icra yöntemleri uygulanmıştır. Bu iki yaklaşım, müziğin ritmik-melodik bütünlüğünü koruma amacıyla yapılmıştır.

Melodik çeşitliliği yansıtan müzikal süslemeler (ornamentasyonlar), incelenen eserler içerisinde tespit edilmiş ve bu öğelerin bağlamaya nasıl aktarılabilceği üzerine çeşitli yöntemler geliştirilmiştir. Kaba zurna icrasının karakteristik özelliklerinden biri olan *staccato* tekniği, bağlamaya uyarlanırken özellikle perde basan elin aktif kullanımı ön

plana çıkarılmıştır. Bu teknik, bağlamada perdeye vurularak kısa ve kesik seslerin elde edilmesiyle uygulanmıştır. *Staccato* efektinin doğru biçimde ifade edilmesi için yalnızca *staccato* noktalama işaretiyle yetinilmemiş; aynı zamanda ilgili nota üzerine, parmakla vurularak icra edileceğini gösteren özel bir vurgu işareti de eklenmiştir. Bu yaklaşım, zurnadaki artikülasyonun bağlamada teknik karşılığını bulmasını sağlamış ve icra edilebilirliği artırmıştır. Özellikle tekil olarak yer alan *staccato* notalarında ise, parmağın tellere hafifçe dokunarak ardından hızlıca çekilmesi yöntemiyle kısa, kesik ve net sesler elde edilmiştir. Böylece, kaba zurna icrasına özgü artikülasyon özellikleri, bağlama tekniğiyle uyumlu biçimde yeniden üretilmiş; bu durum hem çalgıya özgü fiziksel olanaklar hem de müzikal ifade açısından tutarlı bir aktarımı mümkün kılmıştır.

Kaba zurnanın karakterini yansıtan bir diğer teknik olan *vibrato* teknikleri, incelenen müzik üç farklı şekilde kullanıldığı görülmektedir. Bu *vibrato* türleri; yavaş *vibrato*, hızlı *vibrato* ve kademeli *vibrato* olarak sınıflandırılmıştır. Bağlama icrasında *vibrato* teknikleri, tek parmak kullanılarak veya ikinci bir parmak yardımıyla çeyrek seslerle desteklenmiştir. *Vibratonun* yavaş veya hızlı şeklinde olan salınımı el çabukluğuna göre sağlanmıştır. Uzun süreli notalar üzerinde gözlemlenen ve zamanla artan salınım şiddeti ile karakterize edilen *vibrato* tekniği ise, “kademeli *vibrato*” olarak tanımlanmış ve bağlama icrasında da bu dinamik yapı korunmuştur. Yarım ses arasında uygulanan *vibrato* uygulamalarında, *vibratonun* yapıldığı nota üzerine ilgili değiştirici işaretler eklenmiş; böylece bağlamada doğru ses üzerinden *vibrato* uygulanmıştır. Sonuç olarak, kaba zurnada uygulanan *vibrato* çeşitliliği dikkate alınarak, transkripsiyonda üç farklı tür şeklinde ayrıştırılmış ve notaya yansıtılmış, bağlama icrasında da bu sınıflandırmaya uygun bir icra adaptasyonu sağlanmıştır.

Zurna icrasında, kamışa üfleme anında çeperin genişliğinden kaynaklanan, bu sebeple icracının fazla dilleme kullanımı sonucunda ortaya çıkan *vibrato* benzeri bir teknik gözlemlenmiş, sıçramalı istemsiz şekilde üçlü veya beşli dilleme oluşan bu özel *vibrato* tekniği için “sekmeli *vibrato*” terimi uygun görülmüştür. Sekmeli *vibrato*, bağlama icralarında yaygın olarak kullanılan ve “sıyırtma tezenesi” olarak adlandırılan teknik aracılığıyla uyarlanmıştır. Zurnada ardışık ses sekmeleriyle meydana gelen bu efektif hareket, bağlamada hızlı ve hafif temas eden tezene vuruşlarıyla sağlanmıştır. Bu teknikte, tezene tel üzerinde kısa ve seri kaydırmalarla uygulanarak, kontrollü bir sekme etkisi oluşturulmuştur. Böylece, zurnada doğal yollarla meydana gelen üçlü veya beşli dilleme hareketlerinin bağlamadaki karşılığı sağlanmış ve icra edilen müziğin karakteristiği korunmuştur.

Zurnanın karakterini belirginleştirmekte etkili bir diğer teknik olan *glissando* tekniği, müzikler içerisinde iki farklı türde olduğu görülmüş ve bağlamaya aktarılmıştır. Birinci tür *glissando*, bir notadan diğer notaya sesin kaymasıyla elde edilen geçiştir. Bu tür *glissando*, bağlama icrasında tek tel ve tek parmak kullanılarak, bir notadan diğerine doğru kaydırılarak gerçekleştirilmiştir. İkinci tür *glissando* ise zurnanın nefes tüketiminin sonuna yaklaştığında, istem dışı oluşan ses düşmesi olarak tanımlanabilir. Bu düşüş, genellikle büyük üçlü aralığını aşmayan bir kayma şeklinde gerçekleşmektedir. Bağlama icrasında da benzer bir etkiyi yaratmak amacıyla, tek parmak kullanılarak ve büyük üçlü aralığını aşmayacak şekilde, küçük adımlarla, kademeli bir düşüş sağlanmaya çalışılmıştır. Böylece zurna icrasındaki doğal ifade karakteri bağlama tekniğiyle yeniden üretilmiştir.

Bazı müzikler içerisinde aritmik bir şekilde ilerleyen melodik kalıplar bağlamaya da aktarılmış, ritmik yapının bozulmamasına özen gösterilmiştir. İngilizce'de "*tuplet*" kavramıyla ifade edilen üçleme, beşleme, altılama ve yedileme gibi ritmik kalıpların, müzikte poliritmik bir yapı içerisinde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu icra tekniği, serbest melodik akıcılığı artırırken ritmik yapıya da özgün bir karakter kazandırmaktadır. Ancak, bu türden bir melodik süsleme ve varyasyonun uygulanması sırasında, zeybek müziğinin temel ritmik çerçevesini oluşturan davul usulünün bozulmaması büyük önem taşımaktadır. Bu bağlamda bağlama icrası ve uyarlaması, asma davulun usûl kalıpları ve melodik yapının bütünlüğünü sağlayacak şekilde düzenlenmiştir.

Bu çalışma kapsamında elde edilen bulguların zenginliği, ağır zeybek müziğinin bağlamaya uyarlanmasında ortaya konan yaklaşımı hem teorik hem de pratik açıdan son derece değerli kılmaktadır. Özellikle Saadettin Doğan'ın icralarını temel alan örneklem üzerinden yapılan analizler, literatürde ilk kez bu denli ayrıntılı biçimde gerçekleştirilen müzikal çözümlemeler ve notasyon aktarımları ile dikkat çekmektedir. Bu yönüyle tez, yalnızca mevcut bilgileri derlemekle kalmamış; ağır zeybek müziğine dair özgün teorik yaklaşımlar geliştirmiş ve bu müziğin bağlamaya aktarımı noktasında yeni yöntemsel yollar önermiştir. Böylece hem geleneksel müziğin analitik düzlemde yeniden değerlendirilmesi hem de bağlama icrasında kültürel temelli ve işlevsel bir yorum dilinin oluşmasına katkı sağlanmıştır. Mevcut literatürde çoğunlukla yüzeysel şekilde ele alınan ölçü, usûl, makam-perde ilişkisi, duraklamalar, motif-cümle yapıları ve süsleme öğeleri gibi müzikal unsurlar; bu tezde kültürel bağlam göz ardı edilmeden, alan araştırmalarına dayalı, sistematik ve çok katmanlı bir analiz yöntemiyle yeniden değerlendirilmiştir. Araştırmada uygulanan alan çalışmaları ve detaylı transkripsiyonlar sayesinde, yöresel icracıların müzik anlayışı, teknik tercihleri

ve performans pratikleri sistematik olarak kayıt altına alınmış, böylece müziğin sadece teorik yapısı değil, yaşayan performans geleneğiyle ilişkisi de netlik kazanmıştır.

Bugüne dek bağlama ile gerçekleştirilen ağır zeybek icraları, büyük ölçüde icracıların bireysel tavırlarına ve biçimsel tekrarlara dayalı, melodi odaklı yaklaşımlarla sınırlı kalmıştır. Oysa ağır zeybek müziği, özünde usûle dayalı ve ritmik yapısı bakımından derinlikli bir müzikal form taşımaktadır. Buna karşın mevcut bağlama icralarında bu yapı çoğunlukla dokuz zamanlı kalıplarla sınırlandırılmış, zengin ritmik ve kültürel bağlam yeterince yansıtılamamıştır. Geçmişten günümüze bağlama ile icra edilen yorumlara alternatif olarak, bu çalışmada önerilen yaklaşım; eser merkezli, bütüncül, kültürel ve teknik olarak derinlikli bir müzik teorisinin gerekliliğini ortaya koymuştur. Böylece, hem ağır zeybek müziğinin analitik düzeyde daha derinlikli bir anlayışla kavranması hem de bağlamaya aktarımında işlevsel, geleneksel yapıya uygun ve bağlamına özgün bir metodolojik çerçeve ortaya koymuştur.

Bu sebeple, ağır zeybek müziği ve onun bağlamaya aktarımı alanında hem teorik hem de pratik açıdan önemli ve bağlamada zeybek icrası modelinde eksiklikleri tamamlamak adına kapsamlı bir boşluğu doldurmaktadır. Mevcut akademik literatürde eksikliği hissedilen detaylı müzikal analizler ve kültürel bağlama dayalı yaklaşımlar, bu çalışmada sistematik bir şekilde ele alınmış; yöresel müzik icrasının özgün dinamikleri, teknik özellikleri ve kültürel kodları daha derinlemesine kavranmıştır. Böylece, müzik icrasının bireysel yorumların ötesinde, yöresel ve tarihsel köklerle uyumlu, müzikal ve kültürel derinliği koruyan bir anlayışla yaşatılması sağlanacaktır. Ayrıca, bu özgün yaklaşım; yerel icracıların geleneksel bilgi ve deneyimlerinin kayıt altına alınması, müzik eğitiminde yeni pedagojik yaklaşımların geliştirilmesi ile müzik bilimi ve ilgili disiplinlere, müzikologlara, folklor araştırmacılarına ve icracılara zengin ve yeni referanslar sunması açısından büyük önem taşımaktadır. Sonuç olarak, çalışmanın ağır zeybek müziğine ve bağlamada ağır zeybek icrası modeline yeni bir müzikal soluk getirmesi ve bu alanda gelecek çalışmalara yol göstermesi beklenmektedir.

KAYNAKÇA

- Acet, C. (2019). Aydın Yöresi Zeybek Dansı Hareket Semiyotikleri ile Çağdaş Dans Koreografisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanhe Sanatları Anasanat Dalı, Modern Dans Programı, Yüksek Lisans Eser Metni.
- Akgündüz, O. (2025). *Osman Akgündüz ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [MP3].
- Akkuş, M. (2022). Aydın Geleneksel Müzik Kültürü İçinde Kaynak Kişi Ve Ağır Zeybek İcracısı Olarak Emin Tenekeci, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Aydin, A. F. (2011a). A Brief Introduction to the Camel Wrestling Events in Western Turkey, *The Camel Conference/School of Oriental and African Studies [SOAS]*.
- Aydin, A. F. (2011b). Anadolu Zeybek Müziği Kaba Zurna Repertuvarında Sözlü Aktarım Teknikleri. *Zeybek Ateşi 1. Ulusal Efe Kurultayı Bildiriler Kitabı*, 102–106.
- Aydın, A. F. (2012). Aydın Ağır Zeybek Oyunlarının Eşlik Çalgısı Olarak Kaba Zurna, *Türk Halk Oyunları Kongresi*. Erişim: https://www.academia.edu/29836986/Aydın_Ağır_Zeybek_Oyunlarının_Eşlik_Çalgısı_Olarak_Kaba_Zurna
- Aydin, A. F. (2025). *Ali Fuat Aydın ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [Video].
- Berrakçay, O (2015). Deve Güreşi Ritüellerinde Müzik ve Müzisyenlik, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Çetin, N. (2018). Aydın Geleneksel Halk Danslarının Etnokoreolojik Açidan Değerlendirilmesi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Dellaloğlu, B. (2016). Bir Tanpınar Fetişizmi, Kadim Yayınları, Ankara.
- Doğan, F. (2025). *Ferhat Doğan ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [Video].
- Emre, Y. (2015). Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavırsal Özelliklerinin Otantisite Bağlamında Tespit Ve Analizi: Subaşı Mahallesi Örneği, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Emre, Y. (2024). Türkiye'deki Zurna İcra Pratiklerinde Yaygın Tını Ve Üslup Farklılıklarının Çalgıbilimsel Bir Çerçeve Değerlendirilmesi, Ankara Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, Doktora Tezi.
- Erkan, Ç. (2013). Türk Müziğinde Uluslararası Sanat Müziğindeki Bir Besteleme Tekniğinin Kullanımı: 'Uyarlama'. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 99-105.
- Erzincan, M. (2006). Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı Ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- İyibağırsakçı, A. (2025). *Arslan İyibağırsakçı ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [MP3].

- Kaplan, A. (2005). *Kültürel Müzikoloji* (2. Baskı), İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karolyi, O. (1995). *Müziğe Giriş* (Mehmet Nemutlu, Çev.), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Kastelli, A. S. (2014). *Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar*, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Karademir, A. (2024). *Abdurrahim Karademir ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [MP3].
- Kutbay, B. (2024). *Buğra Kutbay ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [MP3].
- Mirzaoglu, F. G. (2000). *Zeybek Türküleri ve Dansları*, Ankara Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Ödemiş, S. (2011). Zeybeklerde Dans ve Müzik İlişkisi Dansa Eşlikte Ayağa Çalma. *Porte Akademik*, 2, 391-396.
- Özbay, H. (1991). *Şu Muğlanın Çamları (Kerimoğlu Zeybeği)* [Müzik notası], Erişim: [https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/su_mugla%27nin_camlari_\(kerimo_glu_zeybegi\).pdf](https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/su_mugla%27nin_camlari_(kerimo_glu_zeybegi).pdf)
- Özbilgin, M. Ö. (2003). *Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları*, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Öztürk, O. M. (2006a). *Zeybek Kültürü ve Müziği*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2006b). Benzerlik Farklılıklar: Bütünleşik Bir 'Geleneksel Anadolu Müziği' Yaklaşımına Doğru, *20. Yıl Pan'a Armağan*, İstanbul: Pan Yayıncılık Erişim: <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=275>
- Öztürk, O. M. (2014). Ağır Zeybeklerin Ritmik Özelliklerinin Geleneksel Usûl Teorisi Bağlamında İncelenmesi. *Müzik-Bilim Dergisi*, 5 (Güz), 11-26.
- Öztürk, O. M. (2022). *Türk Müziğinin Temeli Olarak Halk Müziği Teorisi ve Uygulaması I* (1. Baskı), Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon / Çalgılama ve Orkestralama Sanatı* (1. Baskı), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Terzi, C. (1992). Türk Halk Müziği Metrik Yapısının Tespit Ve Tasnifinde Karşılaşılan Problemler Ve Çözüm Yolları, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Uzunkaya, E. (2011). Türk halk oyunları müziklerine ait geleneksel ritmik yapıların ölçü ve usul kavramları çerçevesinde değerlendirilmesi. *Uluslararası İnsan Bilimleri*, (9), 2, 1-5.
- Var, T. (2024). *Tibet Var ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [Video].
- Yerlikaya, A. (2025). *Aydın Yerlikaya ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [MP3].
- Yıldırım, A. ve Şimşek H (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (23. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Zentur, D. (2024). *Doğan Zentur ile görüşme*, (D. A. Öztürk, Görüşmeci) [MP3].
- Wikipedia. (2025): Fermata. *Wikipedia*. Erişim: <https://en.wikipedia.org/wiki/Fermata>

EKLER



Karekod 1: Ağır Milas Zeybeği Bağlama İcrası

Ağır Milas Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Asma Davul

Bağlama

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p*

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

10

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p*

14

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p*

17

Bağ.

K.Z.

A.D.

6 3

19

Bağ.

K.Z.

A.D.

3

8va

entonasyon

24

Bağ.

K.Z.

A.D.

7

6

3

8

f *p*

28

Bağ.

K.Z.

A.D.

5

3

5

3

4

33

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p*

37

Bağ.

K.Z.

A.D.

entonasyon

entonasyon

42

Bağ.

K.Z.

A.D.

46

Bağ.

K.Z.

A.D.

8va

entonasyon

3

5

51

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

7

6

7

6

3

f

p

p

54

Bağ.

K.Z.

A.D.

3

3

6

57

Bağ.

K.Z.

A.D.

60

Bağ.

K.Z.

A.D.

64

Bağ.

K.Z.

A.D.

69

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p*

72

Bağ.

K.Z.

A.D.

75

Bağ.

K.Z.

A.D.

8va

entonasyon

69

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p*

72

Bağ.

K.Z.

A.D.

75

Bağ.

K.Z.

A.D.

8^{va}

entonasyon



Karekod 2: Aydın Zeybeği Bağlama İcrası

Aydın Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk ^③ ^① ^① Yorum: Sadettin Doğan

♩=75

Bağlama

Dem zurna, müzik süresi boyunca
karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

2

13

Bağ.

K.Z.

A.D.

17

Bağ.

K.Z.

A.D.

22

Bağ.

K.Z.

A.D.

26

Bağ.

K.Z.

A.D.

31

Bağ.

K.Z.

A.D.

35

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

40

Bağ.

K.Z.

A.D.

44

Bağ.

K.Z.

A.D.

49

Bağ.

K.Z.

A.D.

53

Bağ.

K.Z.

A.D.

58

Bağ.

K.Z.

A.D.

62

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

67

Bağ.

K.Z.

A.D.

70

Bağ.

K.Z.

A.D.

73

Bağ.

K.Z.

A.D.

76

Bağ.

K.Z.

A.D.

78

Bağ.

K.Z.

A.D.

80

Bağ.

K.Z.

A.D.

8 85

Bağ.

K.Z.

A.D.

89

Bağ.

K.Z.

A.D.

94

Bağ.

K.Z.

A.D.

98

Bağ.

K.Z.

A.D.

103 (8)

Bağ.

K.Z.

A.D.

106 (8)

Bağ.

K.Z.

A.D.



Karekod 3: Elifoğlu Zeybeği Bağlama İcrası

Elifoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

♩=80

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

6

Bağ.

K.Z.

A.D.

10

Bağ.

K.Z.

A.D.

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

15

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

19

Bağ.

K.Z.

A.D.

24

Bağ.

K.Z.

A.D.

28

Bağ.

K.Z.

A.D.

33

Bağ.

K.Z.

A.D.

37

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

42

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

46

Bağ.

K.Z.

A.D.

51

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

55

Bağ.

K.Z.

A.D.

60

Bağ.

K.Z.

A.D.

64

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

69

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

73

Bağ.

K.Z.

A.D.

78

Bağ.

K.Z.

A.D.

82

Bağ.

K.Z.

A.D.

87

Bağ.

K.Z.

A.D.

90

Bağ.

K.Z.

A.D.



Karekod 4: Harmandalı Zeybeği Bağlama İcrası

Harmandalı Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi
boyunca karar sesini
duyurmaktadır.

84

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

4

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

Bağ.

K.Z.

A.D.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

13

Bağ.

K.Z.

A.D.

17

Bağ.

K.Z.

A.D.

22

Bağ.

K.Z.

A.D.

26

Bağ.

K.Z.

A.D.

entonasyon tutturma

8va

3

31

Bağ.

K.Z.

A.D.

(8)

35

Bağ.

K.Z.

A.D.

(8)

3 2 1

4

39

Bağ.

K.Z.

A.D.

42

Bağ.

K.Z.

A.D.

44

Bağ.

K.Z.

A.D.

49 (8) 1

Bağ.

K.Z.

A.D.

53

Bağ.

K.Z.

A.D.

58

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

62

Bağ.

K.Z.

A.D.

67

Bağ.

K.Z.

A.D.

71

Bağ.

K.Z.

A.D.

76

Bağ.

K.Z.

A.D.

80

Bağ.

K.Z.

A.D.

84

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

89

Bağ.

K.Z.

A.D.

94

Bağ.

K.Z.

A.D.

98

Bağ.

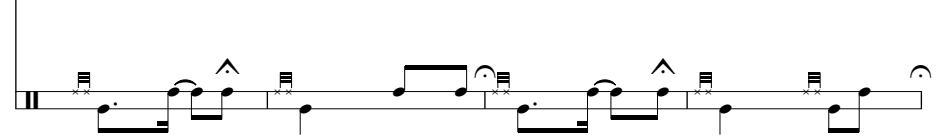
K.Z.

A.D.

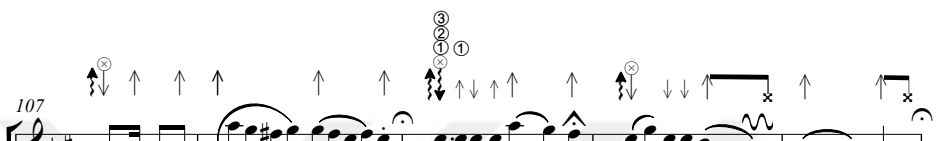
103 (8) 7 9

Bağ. 

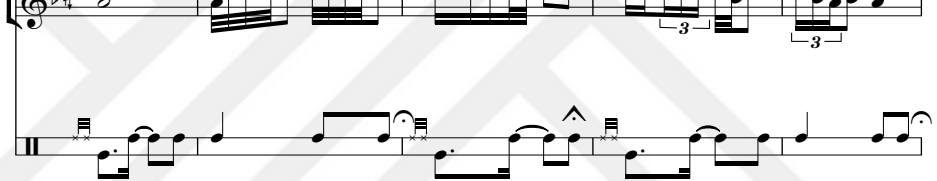
K.Z. 

A.D. 

107

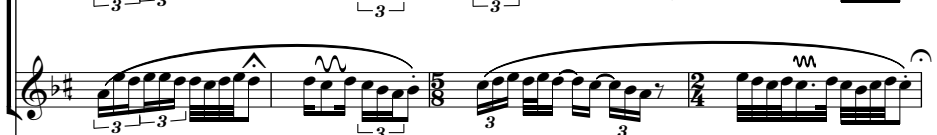
Bağ. 

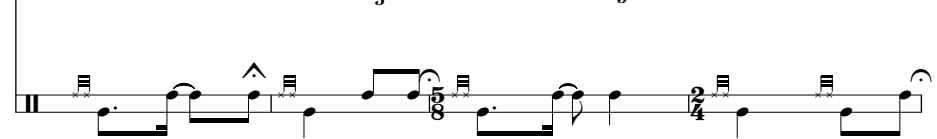
K.Z. 

A.D. 

112

Bağ. 

K.Z. 

A.D. 

10

116

Bağ.

K.Z.

A.D.

121

Bağ.

K.Z.

A.D.

125

Bağ.

K.Z.

A.D.

129 8 11

Bağ.

K.Z.

A.D.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Bağlamas (Bağ.), the middle for K.Z. (Kemençe), and the bottom for A.D. (Davul). The key signature is one sharp (F#). The Bağlamas and K.Z. parts feature intricate melodic lines with many triplets and eighth notes. The A.D. part provides a steady rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. Above the Bağlamas staff, there are several upward-pointing arrows and a circled 'X' with a downward arrow, indicating specific performance techniques or accents. The measure numbers 129 and 11 are indicated at the beginning and end of the section, respectively.



Karekod 5: İki Parmak Zeybeği Bağlama İcrası

İki Parmak Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Bağlama $\text{♩} = 76$

Kaba Zurna f

Asma Davul f

Bağ.

K.Z.

A.D.

Bağ.

K.Z.

A.D.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

13

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

17

Bağ.

K.Z.

A.D.

22

Bağ.

K.Z.

A.D.

26

Bağ.

K.Z.

A.D.

31

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

35

Bağ.

K.Z.

A.D.

entonasyon



Karekod 6: İnceoğlu Zeybeği Bağlama İcrası

İnceoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

♩=76

Bağlama

Dem zurna, müzik süresi boyunca
karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

Bağ.

K.Z.

A.D.

7

Bağ.

K.Z.

A.D.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

Bağ.

K.Z.

A.D.

16

Bağ.

K.Z.

A.D.

20

Bağ.

K.Z.

A.D.

25

Bağ.

K.Z.

A.D.

29

Bağ.

K.Z.

A.D.

33

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

35

Bağ.

K.Z.

A.D.

38

Bağ.

K.Z.

A.D.

43

Bağ.

K.Z.

A.D.

45

Bağ.

K.Z.

A.D.

47

Bağ.

K.Z.

A.D.

52

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

56

Bağ.

K.Z.

A.D.

61

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

63

Bağ.

K.Z.

A.D.



Karekod 7: Kadioğlu Zeybeği Bağlama İcrası

Kadioğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

6

10

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Bağ.

K.Z.

A.D.

Bağ.

K.Z.

A.D.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

15

Bağ.

K.Z.

A.D.

19

Bağ.

K.Z.

A.D.

24

Bağ.

K.Z.

A.D.

28

Bağ.

K.Z.

A.D.

33

Bağ.

K.Z.

A.D.

37

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

42

Bağ.

K.Z.

A.D.

46

Bağ.

K.Z.

A.D.

51

Bağ.

K.Z.

A.D.

55

Bağ.

K.Z.

A.D.

60

Bağ.

K.Z.

A.D.

64

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

69 (8)

Bağ.

K.Z.

A.D.

73 (8)

Bağ.

K.Z.

A.D.

78 (8)

Bağ.

K.Z.

A.D.

82

Bağ.

K.Z.

A.D.

87

Bağ.

K.Z.

A.D.

91

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

96

Bağ.

K.Z.

A.D.

The musical score consists of three staves. The top staff is for Bağlamada (Bağ.), the middle for K.Z. (Kemençe), and the bottom for A.D. (Davul). The key signature has one sharp (F#). The time signature is 8/8. The score begins at measure 96. The Bağlamada and K.Z. parts feature intricate melodic lines with numerous ornaments (circles with crosses) and slurs. The A.D. part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern and occasional rests.



Karekod 8: Kara Ali Zeybeği Bağlama İcrası

Kara Ali Koşması Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca
karar sesini duyurmaktadır.

76

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

10

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p*

15

Bağ.

K.Z.

A.D.

19

Bağ.

K.Z.

A.D.

24

Bağ.

K.Z.

A.D.

28

Bağ.

K.Z.

A.D.

entonasyon sorunu

f *p* *f*

33

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

37

Bağ.

K.Z.

A.D.

42

Bağ.

K.Z.

A.D.

46

Bağ.

K.Z.

A.D.

51

Bağ.

K.Z.

A.D.

55

Bağ.

K.Z.

A.D.

60

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

64

Bağ.

K.Z.

A.D.

The musical score is for three instruments: Bağlamada (Bağ.), K.Z. (Kemençe), and A.D. (Ağır Def). The score is in 6/8 time and D major. The Bağlamada part features a melodic line with various ornaments and a 3-measure rest. The K.Z. part features a melodic line with a 3-measure rest. The A.D. part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.





Karekod 9: Kerimoğlu Zeybeği Bağlama İcrası

Kerimoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

♩=80

Bağlama

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

6

Bağ.

K.Z.

A.D.

10

Bağ.

K.Z.

A.D.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

15

Bağ.

K.Z.

A.D.

19

Bağ.

K.Z.

A.D.

24

Bağ.

K.Z.

A.D.

28

Bağ.

K.Z.

A.D.

33

Bağ.

K.Z.

A.D.

37

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

42

Bağ.

K.Z.

A.D.

46

Bağ.

K.Z.

A.D.

51

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

55

Bağ.

K.Z.

A.D.

60

Bağ.

K.Z.

A.D.

64

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

66

Bağ.

K.Z.

A.D.

69

Bağ.

K.Z.

A.D.

73

Bağ.

K.Z.

A.D.

78

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

82

Bağ.

K.Z.

A.D.

87

Bağ.

K.Z.

A.D.



Karekod 10: Kocaarap Zeybeği Bağlama İcrası

Kocaarap Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

♩=84

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

Bağ.

K.Z.

A.D.

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

3

5

f *p* *f*

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

9

Bağ.

K.Z.

A.D.

14

Bağ.

K.Z.

A.D.

18

Bağ.

K.Z.

A.D.

21

Bağ.

K.Z.

A.D.

23

Bağ.

K.Z.

A.D.

27

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

32

Bağ.

K.Z.

A.D.

36

Bağ.

K.Z.

A.D.

39

Bağ.

K.Z.

A.D.

41

Bağ.

K.Z.

A.D.

45

Bağ.

K.Z.

A.D.

50

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

54

Bağ.

K.Z.

A.D.

57

Bağ.

K.Z.

A.D.

59

Bağ.

K.Z.

A.D.

63

Bağ.

K.Z.

A.D.

67

Bağ.

K.Z.

A.D.

72

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

76

Bağ.

K.Z.

A.D.

The musical score is written for three instruments: Bağlamas (Bağ.), K.Z. (Kemençe), and A.D. (Davul). The score begins at measure 76. The Bağlamas and K.Z. parts are written on treble clefs and feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The A.D. part is written on a single line and provides a steady drum accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



Karekod 11: Kuruoğlu Zeybeği Bağlama İcrası

Kuruoğlu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

82

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

4

Bağ.

K.Z.

A.D.

7

Bağ.

K.Z.

A.D.

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

11

Bağ.

K.Z.

A.D.

14

Bağ.

K.Z.

A.D.

16

Bağ.

K.Z.

A.D.

20

Bağ.

K.Z.

A.D.

25

Bağ.

K.Z.

A.D.

29

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

32

Bağ.

K.Z.

A.D.

34

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

38

Bağ.

K.Z.

A.D.

43

Bağ.

K.Z.

A.D.

47

Bağ.

K.Z.

A.D.

52

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

56

Bağ.

K.Z.

A.D.

58

Bağ.

K.Z.

A.D.

61

Bağ.

K.Z.

A.D.

65

Bağ.

K.Z.

A.D.

70

Bağ.

K.Z.

A.D.

74

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

79

Bağ.

K.Z.

A.D.

83

Bağ.

K.Z.

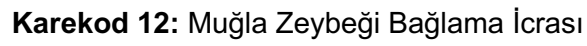
A.D.

88

Bağ.

K.Z.

A.D.



Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

3
2
1
x

84

Bağlama

Kaba Zurna

Asma Davul

f

3

Bağ.

A.D.

K.Z.

3
2
1
x

6

Bağ.

A.D.

K.Z.

3

5

262

2

10

Bağ.

A.D.

K.Z.

15

Bağ.

A.D.

K.Z.

19

Bağ.

A.D.

K.Z.

4

37

Bağ.

A.D.

K.Z.

42

Bağ.

A.D.

K.Z.

46

Bağ.

A.D.

K.Z.

51

Bağ.

A.D.

K.Z.

55 (8)

Bağ.

A.D.

K.Z.

60 (8)

Bağ.

A.D.

K.Z.

6

64 (8)

Bağ.

A.D.

K.Z.

69 (8)

Bağ.

A.D.

K.Z.

73

Bağ.

A.D.

K.Z.

rubato

78

Bağ.

A.D.

K.Z.

82

Bağ.

A.D.

K.Z.

87

Bağ.

A.D.

K.Z.

8

91 (8)

Bağ.

A.D.

K.Z.

8va

sallanti

96 (8)

Bağ.

A.D.

K.Z.

100 (8)

Bağ.

A.D.

K.Z.



Karekod 13: Soğukkuyu Zeybeği Bağlama İcrası

Soğukkuyu Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk Yorum: Sadettin Doğan

♩ = 82

Bağlama

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

5

Bağ.

ritm - melodi a-senkron

K.Z.

A.D.

10

Bağ.

K.Z.

A.D.

2

14

Bağ.

K.Z.

A.D.

ritm - melodi
a-senkron

f *p* *f*

18

Bağ.

K.Z.

A.D.

22

Bağ.

K.Z.

A.D.

[illegible]

31

Bağ.

K.Z.

A.D.

ritm - melodi
a-senkron

f *p* *f*

35

Bağ.

K.Z.

A.D.

The musical score for measures 35-38 is presented in three staves. The top staff, labeled 'Bağ.', features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. Above the staff, there are several upward-pointing arrows and some downward-pointing arrows with a circled 'x' above them. A circled '3' is placed above the staff in measure 36. The middle staff, labeled 'K.Z.', also has a treble clef and one sharp. It contains similar rhythmic patterns with slurs and ornaments. The bottom staff, labeled 'A.D.', has a bass clef and one sharp. It features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various ornaments and slurs. Above the staff, there are several upward-pointing arrows and some downward-pointing arrows with a circled 'x' above them. A circled '3' is placed above the staff in measure 36.

4

39

Bağ.

K.Z.

A.D.

ritm - melodi
a-senkron

44

Bağ.

K.Z.

A.D.

49

Bağ.

K.Z.

A.D.

ritm - melodi
a-senkron

53

Bağ.

K.Z.

A.D.

58

Bağ.

K.Z.

A.D.

63

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

67

Bağ.

K.Z.

A.D.

71

Bağ.

K.Z.

A.D.

75

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

80

Bağ.

K.Z.

A.D.

83

Bağ.

K.Z.

A.D.



Karekod 14: Tavas Zeybeği Bağlama İcrası

Tavas Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

82

Bağlama

Dem zurna, müzik süresi boyunca karar sesini duyurmaktadır.

Kaba Zurna

Asma Davul

6

Bağ.

K.Z.

A.D.

10

Bağ.

K.Z.

A.D.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

13

Bağ.

K.Z.

A.D.

15

Bağ.

K.Z.

A.D.

19

Bağ.

K.Z.

A.D.

24

Bağ.

K.Z.

A.D.

28

Bağ.

K.Z.

A.D.

30

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

33

Bağ.

K.Z.

A.D.

37

Bağ.

K.Z.

A.D.

42

Bağ.

K.Z.

A.D.

46

Bağ.

K.Z.

A.D.

48

Bağ.

K.Z.

A.D.

51

Bağ.

K.Z.

A.D.

6

55

Bağ.

K.Z.

A.D.

57

Bağ.

K.Z.

A.D.

60

Bağ.

K.Z.

A.D.

64

Bağ.

K.Z.

A.D.

66

Bağ.

K.Z.

A.D.

69

Bağ.

K.Z.

A.D.

8

73

Bağ.

K.Z.

A.D.

75

Bağ.

K.Z.

A.D.

78

Bağ.

K.Z.

A.D.

87

Bağ.

K.Z.

A.D.

The score for 'K. Z.' consists of three staves. The top staff is for Bağlama (Bağ.) and the middle staff is for K.Z. (K. Z.). The bottom staff is for A.D. (A. D.). The music is in 4/4 time and features a complex melodic line with many ornaments and a steady bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

10

91

Bağ.

K.Z.

A.D.

93

Bağ.

K.Z.

A.D.

This musical score is for three instruments: Bağlama (Bağ.), K.Z. (Kemençe), and A.D. (Davul). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 91-92) shows the Bağlama and K.Z. playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the A.D. provides a steady bass line. The second system (measures 93-94) continues the melodic development with more complex rhythms and includes various performance markings such as accents, slurs, and breath marks. The A.D. part remains consistent, providing a rhythmic foundation for the melodic instruments.



Karekod 15: Yağmur Yağdı Zeybeği Bağlama İcrası

Yağmur Yağdı Zeybeği

Nota: Durmuş Ali Öztürk

Yorum: Sadettin Doğan

Sheet music for the song "Yağmur Yağdı Zeybeği" featuring three instruments: Bağlama, Kaba Zurna, and Asma Davul. The tempo is marked as 70. The music is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The sheet music is organized into three systems, each corresponding to one of the instruments:

- Bağlama:** The first system shows the initial melody with a tempo of 70. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system features a more intricate melody with triplets and other advanced techniques.
- Kaba Zurna:** The first system shows a simple melody. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system features a more intricate melody with triplets and other advanced techniques.
- Asma Davul:** The first system shows a simple melody. The second system continues the melody with more complex rhythmic patterns. The third system features a more intricate melody with triplets and other advanced techniques.

Copyright © Durmuş Ali Öztürk

2

12

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

16

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

21

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

25

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

30

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

34

Bağ.

K.Z.

A.D.

4

39

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

43

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

48

Bağ.

K.Z.

A.D.

52

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

57

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

61

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

6

66

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

70

Bağ.

K.Z.

A.D.

75

Bağ.

K.Z.

A.D.

f *p* *f*

