

YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
SANATTA YETERLİK TEZİ

ZEYBEK OYUNLARININ SAHNE
SUNUMLARINDA ORKESTRASYON VE ÖZGÜN
KOMPOZİSYON DENEMELERİ

HASAN ALİ DAĞLI

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. ÖZGE USTA

2020 İZMİR

SANATTA YETERLİK TEZİ JÜRİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Özge USTA
Yaşar Üniversitesi



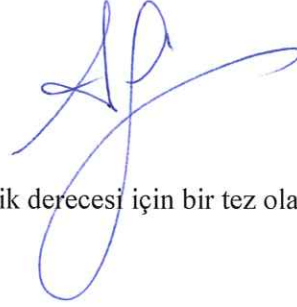
Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Jüri Üyesi: Prof. Zehra Sak BRODY
Yaşar Üniversitesi



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Jüri Üyesi: Dr. Öğrt. Üyesi Aslı Giray AKYUNAK
Yaşar Üniversitesi



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Jüri Üyesi: Doç. Dr. Füsün AŞKAR
Ege Üniversitesi



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre sanatta yeterlik derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

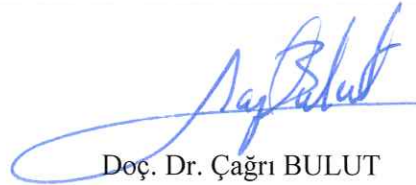
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Ömer Barbaros ÜNLÜ
Ege Üniversitesi



Doç. Dr. Çağrı BULUT

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü



ÖZ

ZEYBEK OYUNLARININ SAHNE SUNUMLARINDA ORKESTRASYON VE ÖZGÜN KOMPOZİSYON DENEMELERİ

Hasan Ali DAĞLI

Sanatta Yeterlik Tezi, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Danışman: Doç. Dr. Özge USTA

2020

Geleneksel Zeybek müziklerinin çalgılama ve orkestrasyon teknikleri ile kompozisyonu, eksik bilgi, zaman tasarrufu, eğitim, farklı bakış açıları veya başka nedenler ile uygulayıcılar tarafından hep ikinci planda tutulmuştur. Bu sebeple, geleneksel yaklaşımlar ile yapılan birçok çalışma ve uygulamanın, orkestrasyon teknikleri ile müzik yazısına (partitür)'e aktarılamaması büyük bir sorun oluşturmaktadır. Bu bağlamda, söz konusu olan çalışma, literatürün oluşması ve sonraki çalışmalara model oluşturacak olması açısından büyük önem taşımaktadır.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim deseni kullanılmıştır. Yapılan katılımcı gözlem, görüşme ve literatür taraması sonucu ile elde edilen veriler, karşılaştırmalı ve betimsel analiz yöntemleri ile incelenmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde, Zeybek müzik geleneği kendi yapısı içinde değerlendirilip, elde edilen tespitler belirtilmiştir. İkinci bölümde, oyun, müzik ve sahne etkileşimi bağlamında Zeybek oyun ve müziklerinin sahneleme aşamaları belirtilip, elde edilen veriler ile müzik düzenleme önerisi getirilmiştir. Orkestrasyon teknikleri bağlamında Zeybek oyun ve müziği eşliğinde kullanılan GTHM çalgılarının, çalgılama bilgileri oluşturulup, partitür ve orkestra modelleri için oturma düzeni önerileri getirilmiştir. Sahnelemesi yapılmış iki Zeybek müziği, tespit edilen ve oluşturulan tüm veriler çerçevesinde düzenlenip, orkestra partitürleri yazılmıştır. Üçüncü bölümde, bestelemiş olduğum Zeybek formundaki özgün iki oda orkestrası eseri ve orkestra partitürleri bulunmaktadır.

Çalışma neticesinde, Zeybeğin tür olmasını sağlayan özelliklerine bağlı kalınarak, geleneksel çalgılar ile icra edilen müzik uygulamalarının, uluslararası kompozisyon, orkestrasyon bilgi ve teknikleri ile yeniden ele alınıp, geleneksel çalgıların çalgılama bilgileriyle partitürlerinin hazırlanması ve önerilen orkestra modelleri ile hiçbir sözel anlatıma gerek kalmadan, ulusal ve uluslararası platformlarda seslendirilebileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelime: Zeybek, Halk müziği, Kompozisyon, Orkestrasyon, Çalgılama.

ABSTRACT

ORCHESTRATION AND ORIGINAL COMPOSITION

EXPERIMENTS IN STAGED ZEYBEK DANCE

PERFORMANCE

Hasan Ali DAĞLI

Proficiency In Art Thesis

Advisor: Assoc. Özge USTA

2020

The instrumentation and orchestration techniques for traditional Zeybek music has always been ignored by practitioners due to such reasons as lack of knowledge, time or education, as well as differing points of view. This causes a major problem as many works practiced by traditional approaches cannot be transferred into a score via orchestration techniques. In this context, the study carries major importance in terms of creating a source and model for further research.

This work utilizes phenomenological pattern as one of the methods of quantitative research. The data obtained by participatory observation, interview and literature review was analyzed by comparative and descriptive methods. In the first part of the study, the Zeybek music tradition was evaluated and the findings were presented. In the second part, the staging process of the Zeybek dance and music in context of dance, music and stage interaction were defined and music arrangement suggestions were given. Within the context of orchestration techniques, the instrumentation information for the Turkish traditional folk music instruments used in Zeybek dance and music were created and seating charts have been prepared for both scoring and orchestra models. Two examples of Zeybek music, which had already been staged, were arranged and the orchestra partitions were written in the framework of all of the collected data. The third part of the thesis contains two original chamber orchestra works that I have composed in Zeybek form, complete with their orchestra scores and instrumental parts.

As a result of the study, it is concluded that by relying on the qualities that comprise the Zeybek genre, it is possible to stage the music practices performed by traditional instruments on national and international platforms, after dealing with them in accordance with international composition and orchestration techniques. The thesis also suggests that it is possible to perform these traditional dance pieces without a need for any verbal explanations through the preparation, and hence availability of their scores based on traditional performance information.

Keywords: Zeybek, Folk music, Composition, Orchestration, Instrumentation

TEŞEKKÜR

Tez çalışmasının planlanmasında, yazılmasında, yürütülmesinde ve tamamlanmasında ilgi ve desteğini esirgemeyen, engin bilgi birikimi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren, sayın hocam Doç. Dr. Özge USTA'ya teşekkürlerimi sunarım.



Hasan Ali DAĞLI

İzmir, 2020

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunmuş olduğum “ZEYBEK OYUNLARININ SAHNE SUNUMLARINDA ORKESTRASYON VE ÖZGÜN KOMPOZİSYON DENEMELERİ” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.



Hasan Ali DAGLI

İMZA

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY SAYFASI.....	II
ÖZ.....	III
ABSTRACT.....	IV
TEŞEKKÜR METNİ.....	V
YEMİN METNİ.....	VI
İÇİNDEKİLER	VII
TABLO LİSTESİ.....	X
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	XI
KISALTMALAR	XIII
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

ZEYBEK MÜZİK GELENEĞİ

1.1. Zeybek Müziği ve Yapısal Özellikleri.....	4
1.1.1. Zeybek Müziklerinde Ritmik Yapı.....	8
1.1.1.1. Ritim Kümeleri ve Kalıpları.....	11
1.1.2. Zeybek Müziklerinde Melodik Yapı.....	15
1.1.2.1. Ses ve Perde Dizgeleri.....	16
1.1.2.2. Ses Genişliği.....	17
1.1.2.3. Makamsal Yapı.....	19
1.2. Zeybek Müziklerinde Geleneksel Çalgı ve Çalgı Takımları.....	22
1.2.1. Geleneksel Çalgılar.....	24
1.2.2. Geleneksel Çalgı Takımları.....	26
1.3. Zeybek Müziklerinde Oturtum.....	28

2.BÖLÜM

SAHNE SUNUMLARINDA ZEYBEK MÜZİĞİ VE ORKESTRASYON

2.1. Oyun, Müzik ve Sahne İlişkisi Bağlamında Müzikal Dinamikler	32
2.1.1. Sahnelemeli Zeybek Oyunlarında Müzikal Düzenleme Aşamaları ve Önermeler	36
2.2. Orkestrasyon.....	40
2.2.1. Çalgılama	41
2.2.1.1. Vurmalı Çalgılar	42
2.2.1.1.1. Asma Davul	43
2.2.1.1.2. Bendir	45
2.2.1.1.3. Darbuka	47
2.2.1.1.4. Tef	50
2.2.1.1.5. Tek Tınlı Vurmalı Çalgılar.....	54
2.2.1.2. Üflemeli Çalgılar	55
2.2.1.2.1. Tahta Üflemeli Çalgılar.....	56
2.2.1.2.1.1. Zurna	56
2.2.1.2.1.2. Kromatik Dilsiz Kaval.....	59
2.2.1.2.1.3. Bölgesel Olan Tahta Üflemeli Çalgılar	61
2.2.1.3. Telli Çalgılar.....	65
2.2.1.3.1. Mızrap ile Çalınan Telli Çalgılar.....	66
2.2.1.3.1. Bağlama Ailesi	66
2.2.1.3.2. Yaylı Telli Çalgılar.....	73
2.2.1.3.2.1. Kabak Kemane	74
2.2.2. Zeybek Müzikleri İçin Partitür Önerisi	77
2.2.3. Zeybek Müzikleri İçin Oturma Düzeni Önerisi.....	82
2.3. Sahne Sunumlarında Zeybek Müzikleri İçin Orkestrasyon Çalışmaları	87
2.3.1. Aydın Kadioğlu Zeybeği İçin Orkestrasyon Denemesi	87

2.3.2. Denizli Ayşem Zeybeği İçin Orkestrasyon Denemesi	94
---	----

3.BÖLÜM

ÖZGÜN KOMPOZİSYON DENEMELERİ

3.1. “Ege Sahilinde Bir Sabi” Zeybek Formunda Özgün Kompozisyon Denemesi.....	98
3.2. “Demir Adam” Zeybek Formunda Özgün Kompozisyon Denemesi	105
SONUÇ.....	114
KAYNAKÇA.....	116
EKLER	119
Ek.1. İzmir Kordon Kadın Zeybeği Geleneksel Notasyonu	119
Ek.2. Sakarya Gevye Kent Zeybeği Geleneksel Notasyonu.....	120
Ek.3. İzmir Hantuman Kır Zeybeği Geleneksel Notasyonu	121
Ek.4. Ozan Kurgen ile Yapılan Görüşme	122
Ek.5.Tarkan Erkan Tarafından Yapılan Müzik Düzenleme Partileri	119
ÖZGEÇMİŞ	159

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. Zeybek müziği alt türleri	8
Tablo 2. Zeybek Tavrı'nda Kümeler.....	12
Tablo 3. Zeybek Tavrında Kullanılan Bağlama Tezeneleri	12
Tablo 4. Zeybek Müziğinde Ses Genişliği ve Bölgenişi	19
Tablo 5. Zeybek Müziği İcrasında Açık Alan Çalgıları.....	24
Tablo 6. Zeybek Müziği İcrasında Kapalı Alan Çalgıları.....	25
Tablo 7. Zeybek Müziği İcrasında Kullanılan Çalgılar.....	26
Tablo 8. Zeybek Oyun ve Müziklerinin Eşliğinde Kullanılan Çalgı Takımları	28
Tablo 9. Asma Davul'un Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri	44
Tablo 10. Bendir 'in Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri.....	46
Tablo 11. Darbuka'nın Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri	49
Tablo 12. Zilli Tef'in Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri	52
Tablo 13. Bağlamada Zeybek Tezeneleri ve Vuruşları.....	69
Tablo 14. Tüm Orkestra Kadroları.....	83

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Zeybek Melodilerinde Kullanılan Ses Alanları	18
Şekil 2. Karar Seslerine Bağlı Olarak Ses Sahalarının Yerleşimi	19
Şekil 3. Çargâh Makamı Dizisi	20
Şekil 4. Yağmur Yağdı Zeybeği Homofonik Yapı ve Davul-Zurna Takımı İcrası	30
Şekil 5. Fethiye Zeybeği Polifonik Yapı ve Cura bağlama icrası	30
Şekil 6. Aydın Kadioğlu Zeybeği Asma Davul Partisyonundan Bir Ölçü	45
Şekil 7. Aydın Kadioğlu Zeybeği Bendir Partisyonundan Bir Kesit	47
Şekil 8. Darbuka Partisyonu	49
Şekil 9. Zilli Tef İçin Üç Çizgili Ritm Anahtarı	51
Şekil 10. Ayşem Zeybeği Zilli Tef Partisyonu	53
Şekil 11. İzmir Bergama “Al Basmadan Donu Var” Zeybeği Yöresel Tek Tımlı Vurmalı Çalgılar Partisyonu	55
Şekil 12. Mi bemol Akortlu Kaba Zurna Ses Genliği ve Ses Bölgeleri	58
Şekil 13. Si Akortlu Selanik Orta Zurna Ses Genliği ve Ses Bölgeleri	58
Şekil 14. Kadioğlu Zeybeği E bemol Akortta Kaba Zurna Partisyonu	59
Şekil 15. Gündoğdu Zeybeği Si Akortlu Selanik Zurna Partisyonu	59
Şekil 16. La akortlu Kromatik Dilsiz Kavalın Ses Genliği ve Ses Bölgeleri	60
Şekil 17. Gündoğdu Zeybeği Dilsiz Kaval Partisyonu	61
Şekil 18. Si Akortlu Diyatonic Dilli Dūdük Ses Genliği ve Ses Bölgeleri	63
Şekil 19. Eğridere İki Parmak Zeybeği Si Akortlu Dilli Dūdük Partisyonu	63
Şekil 20. Si Akortlu Sipsi Ses Genliği ve Ses Bölgeleri	65
Şekil 21. Fethiye Ölü Deniz Si Akortlu Sipsi Partisyonu	65
Şekil 22. Bozuk Düzendeki Tel Grupları ve Akortlanmaları	67
Şekil 23. Bağlamada Bozuk Düzen Yazılışı ve Tınlayışı	68
Şekil 24. Bozuk Düzendeki Si Akortlu Tanbura Bağlama Ses Genliği	70

Şekil 25. Bozuk Düzendeki Alt Si Akortlu Tanbura Bağlama Ses ve Tel Bölgeleri.....	70
Şekil 26. İzmir Nalbandım Zeybeği Si Akortlu Tanbura Bağlama Rumuzlu ve Rumuzsuz Partisyonu.....	70
Şekil 27. Si Akortlu Divan ve Divan Altı Bağlama Ses Genliği Yazılışı ve Tınlayışı	71
Şekil 28. İzmir Nalbandım Zeybeği Si Akortlu Divan ve Divan Altı Bağlama için Rumuzlu ve Rumuzsuz Partisyon	72
Şekil 29. Alt Teli Si Akortlu Cura Bağlama Ses Genliği Yazılışı ve Tınlayışı	73
Şekil 30. İzmir Nalbandım Zeybeği Si Akortlu Divan Bağlama Rumuzlu ve Rumuzsuz Partisyonu.....	73
Şekil 31. Kabak Kemanede Bozuk Düzen Akordu	75
Şekil 32. Kabak Kemanede 2.telin B4 frekansı ile eşleştirilmesi sonucu oluşan bozuk düzen akordu	75
Şekil 33. Bozuk Düzendeki Si Akortlu Kabak Kemanede Tel Genlikleri, Genel Ses Genliği ve Ses Bölgeleri	76
Şekil 34. İzmir Gündoğdu Zeybeği Si Akortlu Kabak Kemane Partisyonu.....	76
Şekil 35. İkili Senfoni Orkestrası Partitürü Üzerinde Çalgı ve Çalgı Grupları Yerleşimi	78
Şekil 36. Zeybek Oyun ve Müziği Eşliğinde Kullanılan GTHM Çalgı ve Çalgı Gruplarının Partitür Üzerindeki Yeri ve Ses Genlikleri.....	80
Şekil 37. Zeybek Müzik İcralarında Kullanılacak Oda Orkestrası Partitürü Örneği	81
Şekil 38. GTHM Çalgıları ile 2'li Senfoni Orkestra Partitür Örneği	82
Şekil 39. Orkestra Oturma Düzeni	84
Şekil 40. Senfoni Orkestralarının Üç Farklı Oturma Düzenleri.....	85
Şekil 41. GTHM Çalgıları Eklenmiş Senfoni Orkestrası Oturma Düzeni.....	86
Şekil 42. GTHM Çalgıları Eklenmiş Oda Orkestrası Oturma Düzeni	86

KISALTMA LİSTESİ

EÜDTMK	: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı
BPM	: Beats Per Minute
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
GTM	: Geleneksel Türk Müziği
GTSM	: Geleneksel Türk Sanat Müziği
TDK	: Türk Dil Kurumu
THM	: Türk Halk Müziği
THO	: Türk Halk Oyunları
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon
TSM	: Türk Sanat Müziği

GİRİŞ

Toplumların oluşturmuş olduğu sosyal normlar, sözlü kültür ürünleri içinde önemli bir yere sahiptir. Nesilden nesile aktararak yaşatılan sözlü kültür ürünleri, o topluma ait olan kültürel belleğin oluşmasını sağlarlar. Sözlü kültür ürünleri içerisinde önemli işlevlere sahip olan Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM), halk sanatçılarının yaratıları ve halkın hayata dair bir yansıması olarak nitelenen sözlü, sözsüz ezgidir.

GTHM repertuarı bakımından zengin olan ülkemizde, yedi farklı bölgenin bulunması ve bu bölgelerin kendi içinde de küçük farklılıklara sahip olması, yapılacak bilimsel çalışmaların çok titiz bir şekilde planlanması gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Ülkemizin Batı Anadolu bölgesinde karşılaşılan, GTHM ve geleneksel Türk halk oyunlarının (GTHO) bir türü olan Zeybekler, bu çalışmanın temel konusunu oluşturmaktadır.

Zeybek kelimesinin kökeni ile ilgili birçok araştırma yapılmıştır. Bu araştırma çalışmalarında “Saybak”, “Seybek”, “Efe” vb. gibi birçok kelimedenden türediği belirtilmektedir. Türk Dil Kurumu’na göre Zeybek kelimesi, “Batı Anadolu efesi” ve “Ege yöresine özgü bir müzik veya oyun türü, zeybek havası.” olarak belirtilmektedir (TDK, 2019). Genel olarak Batı Anadolu’da bulunan Ege Bölgesi ve civarında, zeybek, efe, kızan kelimeleri, milli mücadele döneminde düşmanlara karşı olan üstün başarıları sebebiyle, halk tarafından kahramanlık, yiğitlik anlamları ile özleştirilip, kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısı ile halk tarafından önemli bir yere sahip olan Zeybeklerin oynamış oldukları oyun ve eşliğinde kullanılan müzik, halkın kültürel belleğinde yer edinmiş ve geçmişten günümüze kadar gelen önemli bir miras olarak kabul görmüştür.

Geleneksel halk oyun ve müziğinde önemli bir yere sahip olan Zeybekler, oynanışında ve icra edilişinde birtakım özellikler taşımaktadır. Kendi içlerindeki uyumu ve bütünlüğü bağlamında dansları oluşturan hareketler ile müziği oluşturan ritim ve melodiler, uyum içerisinde birleşmiş, izleyenler tarafından haz alınan görsel ve işitsel şölen halini almışlardır. İcra biçimlerindeki özellikler Zeybek oyun ve müziği GTHM ve GTHO’nun bir türü olarak belirlenmiş, bilimsel araştırma çalışmalarının konusu haline gelmiştir. Akdoğu’ya göre zeybek türü, kır, kent ve kadın zeybekleri olarak üçe ayrılmıştır. Türkiye genelinde saptanmış olan 526 zeybek ezgisinden %45’i kır zeybekleri, %25’i kent zeybekleri ve %30’u da kadın zeybekleri olarak belirtilmiştir (Akdoğu, 2004:1151).

Bu çalışmanın temel hedefleri, Zeybek oyun ve müziği eşliğinde kullanılan Türk halk müziği çalgılarının, uluslararası çalgılama bilgilerinin oluşturulmasıdır. Klasik batı müziği çalgılarıyla birlikte, orkestrasyon tekniklerinin uygulandığı orkestralarla, Zeybek müziğinin tür özelliklerine ve geleneklerine bağlı olan kompozisyon çalışmalarının oluşturulmasıdır. Genel olarak bestecilerin geleneksel çalgıları kullanarak, zeybek formunda eserler yazması, konu ile yapılacak çalışmalara model oluşturması ve konservatuvarların kompozisyon bölümlerinde kaynak olarak kullanılması öngörülmektedir.

Bu çalışmanın amaçları doğrultusunda birtakım görüş ayrılıkları ile karşılaşmıştır. Yoğun olarak kabul gören görüş, tek sesli olan Zeybek müziğinin çok seslendirme ve uluslararası orkestrasyon teknikleri ile yazılmasının Zeybek müziğinin doğasını, tavrısal özelliklerini ve müzikal karakterinin bozulacağı ile ilgili öngörüdür. Bir diğer problem ise Türk müziği sistemi içerisinde kullanılan perde sistemleridir. Zeybek müziklerinin ve icralarında kullanılan çalgıların perde sistemlerinin, eşit olmayan on yedili perde sistemi ile ifade edilmesine karşın batı müziğinde bu sistemin bir karşılığının olmamasıdır. Ayrıca bu sistem ile notalaması yapılan Zeybek müziklerinin, uluslararası nota yazım teknikleri ile ortak bir dile sahip olmaması, çalışmada karşılaşılabilecek ayrı bir problem olarak düşünülmektedir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim deseni kullanılmaktadır. Yapılacak katılımcı gözlem, görüşme ve literatür tarama sonuçları ile elde edilen veriler, karşılaştırmalı ve betimsel analiz yöntemleri ile incelenmekte, tespit edilen bulgular paylaşılmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, Zeybek müzik geleneği kendi yapısı içinde değerlendirilmekte, elde edilen bulgu ve tespitler belirtilmektedir. İkinci bölümde, oyun, müzik ve sahne etkileşimi bağlamında Zeybek oyun ve müziklerinin sahneleme aşamaları belirtilmekte, elde edilen veriler ile müzik düzenleme önerisi getirilmeye çalışılmaktadır. Orkestrasyon teknikleri bağlamında Zeybek oyun ve müziği eşliğinde kullanılan GTHM çalgılarının, çalgılama bilgileri oluşturulmaya çalışılıp, partitür ve orkestra modelleri için oturma düzeni önerileri getirilmektedir. Sahnelemesi yapılmış iki Zeybek müziği, tespit edilen ve oluşturulan tüm veriler çerçevesinde düzenlenip, orkestra partitürleri hazırlanmaktadır. Üçüncü bölümde, Zeybek formunda özgün iki oda orkestrası eseri bestelenmekte ve orkestra partitürleri yazılmaktadır.

1.BÖLÜM

ZEYBEK MÜZİK GELENEĞİ

Türk Dil Kurum'una (TDK) göre “Gelenek” terimi, “Bir kuşaktan diğerine tarihsel ve toplumsal bazı değişikliklere uğradıktan sonra ve yalnız konuşma yoluyla geçerek çağımıza ulaşan, kültürel kalıntılar, alışkanlıklar, bilgi, töre ve davranışlar” olarak ifade edilmiştir (TDK, 2019). Toplumlar arası farklılıklar gösteren ve toplumların karakteristik yapısını anlamamıza yardımcı olan gelenekler, sosyoloji, antropoloji, halk bilimi gibi birçok bilim dallarının konu aldığı önemli bir kültürel mirastır.

Gelenekler, geçmişe ait olmakla birlikte günümüzde birçok toplum tarafından korunmakta ve yaşatılmaktadır. Zaman içerisinde geleneklerin kuşaktan kuşağa olduğu gibi aktarımının yanı sıra olumlu ya da olumsuz birtakım değişimlere uğradığı, hatta bazı geleneklerin unutulduğu da düşünülmektedir. Geleneklerin oluşumundan günümüze kadar olan süreci içerisinde geçirmiş olduğu evrimleri doğru tespit etmek ve incelemek büyük önem arz etmektedir.

Anadolu coğrafyası, birbirinden farklı toplumların bir arada yaşadığı ve kendilerine ait zengin kültür ve geleneklerini, kendinden sonraki kuşaklara aktaran topluluklara ev sahipliği yapmıştır. Bu sebeple, Anadolu coğrafyası içinde var olan kültür ve gelenekler, toplumsal yapının algılanması, sürdürülebilirliğinin sağlanması bağlamında büyük önem arz etmektedir. Anadolu'nun batı bölgesinde yer alan ve 18.yy.'dan 20.yy.'ın ilk çeyreğine kadar olan dönemde yaşamış olan “Zeybekler”, milli mücadele dönemindeki direnişleri, kahramanlıkları konu alınarak kültürel ürünleri ile yaşatılmak istenmiştir. Zeybeklerin ve halkın ürettiği bu kültürel ürünlerin en başında Zeybek dansı ve müziği gelmektedir. Zaman içerisinde içselleştirilerek, taklit edilerek ya da yeniden üretilerek, dilden dile yayılan, oynanan, icra edilen, yaşatılan ve sonraki kuşaklara aktarılan Zeybek dans ve müziği, bir gelenek halini almıştır ve halk tarafından yaşatılmıştır. Bu gelenek, zaman içerisinde birçok bilimsel çalışma ile araştırılmış, incelenmiş ve sınıflandırılmıştır (Özbilgin, 2012:11-12).

Zeybek dans ve müzik geleneğini oluşturan dans ve müzik uygulamaları, birbirinden ayrı olarak araştırılabilir; ancak kendi bağlamlarında değerlendirilmelidir. Zeybek müziğinin en temel özelliği, icra edilen ortamlar dikkate alındığında dans ile olan ilişkisidir. Ezgilerin çoğunda ezgisel akış ve ritim yapılarının belirleyicisi olarak dans düşünülmektedir. Aynı ortamda birlikte icra edilen dans ve müzik, tür bağlamında tek bir isim altında toplanıp, sınıflandırılmıştır. Bu durum, Zeybek türünde

icra edilen dans ve müziğin, oluşturmuş olduğu bütünlükten ayrıştırılarak anlaşılamayacağını ve ayrı düşünülmemesi gerektiğini anlatmaktadır (Mirzaoğlu, 2000:178). Geçmişte yapılan birçok çalışma, bu bakış açısı ile araştırılıp, incelenmiştir. Bu sebeple Zeybek müziğinin bu bağlamda düşünülerek incelenmesi yararlı olacaktır.

1.1.Zeybek Müziği ve Yapısal Özellikleri

Zeybek müziği, Anadolu müzik kültürlerinin önemli parçalarından bir tanesidir. Cumhuriyet döneminde başlayıp, günümüze kadar gelen halk müziği ve oyunları alanlarında yapılan derleme çalışmaları, bölgesel ve yöresel farklılıkların, çeşitliliklerin saptanmasında önemli bilgiler sunmuştur. Bu farklılık ve çeşitlilikler, araştırmacıların tür bağlamında çalışmalar yapmasına ve çeşitli sınıflandırmaları ortaya koymasında temel oluşturmuşlardır. Gelenen son noktada Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) tür çalışmaları, Akdoğu tarafından “Genel olarak Türküler”, “Müstezad”, “Zeybek”, “Maya”, “Bozlak”, “Gurbet”, “Barak”, “Hoyrat”, “Divan”, “Güvende takımı”, “Barana takımı” ve “Müzikli öykü” olarak sınıflandırılıp belirtilmiştir (Akdoğu, 2003:161).

Tür belirleme çalışmalarındaki en önemli unsur, incelenen yapının kendisine ait bir ya da birden fazla belirleyicisinin ve değişmeyen özelliklerinin bulunmasıdır. Zeybek müziğinin, GTHM türleri sınıflandırmasında ana bir tür olarak belirtilmesinin nedeni ise Zeybek müziğini, diğer müzik türlerinden ayıran genel özellikler ve değişmeyen müzikal unsur ve öğelerin olmasıdır. Bu sebeple, konunun daha iyi anlaşılması açısından Zeybek müziğinin müzikal unsur ve öğeleri hakkında bilgi sahibi olmak yerinde olacaktır.

Bu müzikal unsur ve öğeler Akdoğu tarafından dört maddede belirtilmiştir: İlk olarak, Zeybek türünün oluşumundaki en temel unsurun mutlaka dokuz zamanlı düzünsel birleşimlerden oluştuğudur. İkinci öğe, her dokuz zamanlı ölçü içerisinde mutlaka en az iki sürede vurgu bulunmasıdır. Üçüncü öğe, tavrısal öğelerin bulunmasıdır. Zeybek tavrı olarak adlandırılan yöresel ve kişisel beğeniler sonucu oluşmuş motiflerin kullanılmasıdır. Son öğe ise bilhassa temponun adagio ve allegro arası bir hızda olması gerekliliğidir (Akdoğu, 2004:429-431).

Zeybek türünün oluşumunda bir diğer yaklaşım ise: Usul, tavır ve oyun eşlikli olması gerekliliğidir. Evfer ve Rast aksağı dışındaki dokuz zamanlı tüm usullerin kullanılması önem arz etmektedir. (2+2+2+3), (3+2+2+2), (3+3+3) şeklindeki birleşimler temel yapıyı oluşturmaktadır. Zeybekler tempo bağlamında Adagio,

Andante, Moderato veya Allegretto tempo aralıklarında ağır ve kıvrak zeybekler olarak ikiye ayrılmaktadır. Kıvrak zeybeklerin çoğunluğu kadınlar, Ağır zeybeklerin çoğunluğu erkekler tarafından icra edilmektedir. Makamsal bağlamda Hüseyini, Karcıgar, Nikriz, Hicaz ve Evç en çok rastlanan dizi ve makamlardır (Emnalar, 1998:327-328).

Belirtilen unsurlar, zeybek dans ve müziklerindeki usul ve tempo değişimleri, zeybek türünün alt türlerinin belirlenmesinde büyük rol oynamışlardır. Dolayısı ile Zeybek dans ve müzikleri üzerine yapılan sınıflandırma çalışmalarında: “Ağır Zeybek Oyunları” ve “Yürük (kıvrak) Zeybek Oyunları” olarak ikiye ayrılmıştır. Ağır zeybek oyunlarında metronom değerleri göz önünde bulundurularak kendi içinde ayrılmıştır. Metronom değerleri 20-30 bpm arasında olan “Çok Ağır Zeybekler”, metronom değerleri 40-60 bpm arasında olan “Ağır Zeybekler” şeklinde sınıflandırılmıştır (Taraç, 1988:31).

Ağır zeybek oyunları erkekler tarafından icra edilen, genel olarak İzmir, Aydın, Muğla, Manisa ve Denizli illerinde yaygın olan, 9/2 ve 9/4 ‘lük (3+2+2+2) düzümlerle, hız bağlamında temposu düşük oyun ve müziklerdir. Kıvrak zeybek oyunları ise karma ya da sadece erkek veya kadınlar tarafında icra edilen, genel olarak Akdeniz Bölgesi’nin tamamında ve Ege Bölgesi’nin güneydoğusundan rastlanan 9/8 ve 9/16’lık (2+2+2+3), (3+2+2+2) düzümlerinden oluşan daha hızlı tempolarda oynanan ve “Kırık Zeybek” olarak adlandırılan oyun ve müziklerdir (Özbilgin , 2003:130-133).

Araştırmacıların yapmış olduğu çalışmaların sonucunda bazı ortak öğeler ve tespitler bulunmaktadır. Bu öğeler ve tespitler, Zeybek müziklerinin tür ve alt tür ayrımı ve sınıflandırmasında belirleyici olmuşlardır. Bu öğeler ve tespitlerin büyük önem taşıdığı, tür ve alt türlerin oluşmasında büyük etken olduğu kolayca anlaşılmaktadır. Ancak Akdoğu, Zeybeklerin “Ağır zeybekler ve kıvrak zeybekler” şeklinde ayrılmasını yanlış bulup, bu ayrımların hiçbir müziksel dayanağının olmadığını ifade edip, bu ayrımın yalnızca folklorik bulgular olabileceğini belirtmektedir (Akdoğu, 2003:177). Bunun sebebi olarak bu iki ayrımın zeybek türlerini sınıflandırmada yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Nitekim belirtilen “Ağır ve Kıvrak” terimlerinin, hangi zeybeğin net olarak ne kadar ağır ya da ne kadar hızlı tempoda olduğunu ifade edememekle birlikte düzümsel karakterlerini belirtme konusunda da eksiklerinin olduğu belirtmektedir. Akdoğu, tespit ettiği hataları ve eksiklikleri, yaptığı yeni sınıflandırma ile diğer alt tür sınıflandırma çalışmalarından farklı olarak üçe ayırmış ve şu şekilde belirtmiştir:

“Kadın Zeybeği:

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

Kent Zeybeği:

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

Kır Zeybeği:

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

Yukarıda bahsedilen tüm verilerin dayanak noktası tempo, kullanılan usul ve düzüm birleşimlerinden oluşturmaktadır. Ancak “Ağır” ve “Kıvrak” zeybek ayrımının, alt türleri belirlemede ve sınıflandırmada yetersiz kaldığı düşünülmektedir.

Akdoğan belirlemiş olduğu alt tür adlandırmalarının çıkış noktasını müziklerin üretildiği yerlere göre adlandırmıştır. “Kadın” ve “Kent” zeybek alt türlerinin kırsal kesimde üretilmediğini, kentlerde ya da kent merkezine yakın yerlerde üretildiğini, Kır Zeybeklerinin ise kırsal alanlarda üretildiğini belirtmiştir (Akdoğan, 2004:490).

Akdoğan’ın yapmış olduğu çalışmanın literatürdeki en kapsamlı çalışma olduğu tespit edilmiştir; ancak çalışmanın yapıldığı tarihten bugüne, yeni yapılan alan ve derleme çalışmaları sonucu repertuvara yeni eklenmiş ya da eklenecek olan zeybek müziklerinin olduğunu ve bu yeni derleme zeybek müziklerinin tespit edilen, sınırlandırılan özelliklerden farklı olabileceği de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu sebeple, Akdoğan’ın alt tür sınıflandırmasının yeniden düzenlenerek ya da eklemeler yapılarak belirtilmesi önem taşımaktadır. Genel hatları ile zeybek alt türleri ve

özelliklerine (2+3+2+2), (2+2+3+2) ve (3+3+3) düzümsel bireşimler ve özellikle Kır Zeybeği alt türünde tespit edilen çok ağır tempolu zeybeklerin olması sebebi ile Largo temposuda eklenerek aşağıda belirtilen şekilde ifade edilmiştir:

Kadın Zeybeği:

Kadın zeybekleri dokuz zamanlı olup, (3+2+2+2) düzümünden oluşmaktadır. GTSM usulleri içinde “Oynak” usulü ile icra edilir. Tempo olarak Allegretto ve Moderato tempoları arasında seslendirilir. Tempo bağlamında birim zaman sekizlik olduğundan genel olarak 9/8’lik ölçü içerisinde notalanır. (Bknz-Ek-1)

Kent Zeybeği:

Kent zeybekleri dokuz zamanlı olup, (2+2+2+3) düzümünden oluşmaktadır. Geleneksel Türk Sanat Müziği (GTSM) usulleri içerisinde “Aksak” usulü ile icra edilir. Düzümsel bireşim içinde yer alan üçlü kümenin açılımı (1+1+1) şeklindedir. Tempo olarak Allegretto ve Moderato tempoları arasında seslendirilir. Tempo bağlamında birim zaman sekizlik yada dördlük olabileceğinden genel olarak 9/8 veya 9/4’lük ölçü içerisinde notalanır. (Bknz Ek-2)

Kır Zeybeği:

Kır zeybekleri dokuz zamanlı olup, genel olarak tüm dokuz zamanlı düzüm bireşimlerini kapsamaktadır: (3+2+2+2), (2+3+2+2), (2+2+3+2), (2+2+2+3) ve (3+3+3). GTSM usulleri içinde “Oynak”, “Aksak”, “Rast Aksağı”, “Evfer” usulleri ile icra edilir. Tempo olarak Andante, Adagio ve Largo tempoları arasında seslendirilir. Özellikle Largo ve Adagio tempolarında olan zeybeklerde seslendirme sırasında “gecikme¹” yapılmaktadır. Tempo bağlamında birim zaman, ikilik, dördlük, ya da sekizlik olarak tespit edilebileceği için 9/2, 9/4 ya da 9/8’lik ölçüler içerisinde notalanır (Akdoğan, 2004:432-434). (Bknz Ek-3)

¹ ***Gecikme:** Süsleme sesleri kapsamına giren bir figür: Bir melodinin ya da akorun yürüyüşünde, akora ait seslerden birinin geciktirilmesi ile armoni içinde sürpriz özelliğinde bir hava yaratılması (Say, 2012:215).

*Sesin süresini seslendiricinin beğenisi doğrultusunda kastırarak uzatma. Özellikle solo dansa eşlik amacı ile yapılan seslendirmelerde ise, seslendiricinin beğenisi değil, dansçının hareketlerindeki tempo dikkate alınarak geciktirme yapılır (Akdoğan, 2004:433).

Tablo 1. Zeybek müziği alt türleri

Zeybek Müziği				
Alt Tür	Ölçü Sayısı	(GTHM)Düzümler	(GTSM) Usûller	Tempo ²
KadınZeybeği	9/8	3+2+2+2	Oynak	Moderato Allegretto
Kent Zeybeği	9/8	2+2+2+3	Aksak	Moderato
	9/4	2+2+2+3	Ağır Aksak	Allegretto
Kır Zeybeği	9/8	3+2+2+2	Oynak	Largo Adagio Andante
		2+3+2+2	Rast Aksağı	
	9/4	2+2+3+2	Aksak	
	9/2	2+2+2+3	Evfer	
		3+3+3	Mürekkeb Semai	

Yapılan literatür taramasında tam anlamı ile Zeybek müziği için net bir tanımlama bulunamamıştır. Bu durum, yapılan tüm tespitler ve eklenen güncel bilgiler ışığında, Zeybek müziği tanımlamasının yapılması gerekliliği doğmuştur. Zeybek müziğini şu şekilde tanımlamak doğru olacaktır: Dokuz zamandan oluşan ve içinde mutlaka iki kuvvetli vuruşun olduğu, dokuz zamanın bileşik tüm düzümlerinden olmak üzere Largo ile Allegretto tempo aralığında, yöresel motif ve tavırlar ile sözel ya da çalgısal olmak üzere icra edilen GTHM türüdür.

Tanımdan da anlaşılacağı üzere usul, düzum ve tempo öğeleri zeybek müziğinin ve dolayısı ile ritmik yapısını oluşmasında büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple, konunun daha iyi anlaşılması bağlamında Zeybek müziklerindeki ritmik yapının ve onu oluşturan diğer öğelerin incelenmesi faydalı olacaktır.

1.1.1.Zeybek Müziklerinde Ritmik Yapı

Müziğin oluşumundaki üç temel unsurdan biri olan ritim kavramı hakkında bilgi sahibi olmak konunun daha iyi anlaşılması açısından önem taşımaktadır.

Ritim, “Müziğin hareketini, dolayısı ile karakterini belirler. Ritmin doğması için en az iki sesin art arda gelmesi ve o iki sestten birinin daha güçlü duyurulması gerekir...” (Say, 2012:451). Bu durumda güçlü olan ve zayıf olan ses gürlükleri

² *Belirtilen tempolar, ilgili zeybek kategorisinin tümü için geçerlidir.

oluşup, ritmik hareketlere dönüşmektedir. Peşin sıra belirli bir zaman ve düzen içinde oluşan ve tekrar eden bu hareketler, ritim yapısının temelini oluşturmaktadır. Erkan ise Ritim kavramını şu şekilde tanımlamaktadır: “Biri vurgulu olmak koşulu ile en az iki sesin ard arda gelerek oranlı süreler halinde kümelerin parçalanarak tekrarlanmasına veya belli bir kalıp içerisinde tekrarlanmasına, seslendirilmesine ritim denir” (Erkan, 2015:60). Bu tanımlamalar ile ritim kavramını oluşturan en temel unsurların, zamanın akıcılığı içinde yani tempo ile oluşan, atım, tartım, düzum, usul olduğunu göstermektedir.

Atım, aynı şiddette ve kuvvette oluşan vuruşların, eşit birim ve sürelerde sürekli olarak tekrar etmesidir. Tartım, eşit şiddetteki birimlerin, eşit olmayan şiddetteki birimlere dönüşümü ile ortaya çıkan katmandır. Müziğin atımını belirleyen ve birimlerin usûl ile vurgulanışından oluşan kalıptır. Düzum, dizmek ve düzmek fiilinden gelen, süre bağlamında kuvvetli ve zayıf vuruşların birleşmesi ile oluşan kümelerin birbiri ardında dizilmesidir. Bir başka deyişle süre olarak zamanın muntazam nispetler içinde parçalara ayrılmasıdır. Usul, kuvvetli ve zayıf zamandan oluşan vuruşların, zaman içerisinde periyodik bir şekilde düzen içinde uygulanmasına denir (Erkan, 2015:60).

Tanımlaması yapılan ritim yapısını oluşturan unsurlar, zaman içindeki küçük yapıların kesitler halinde birleşmesi ile oluşmaktadır. Zaman içindeki vuruşların, kümelerin tekrar etme sayısı, sıklığı tempo olarak ifade edilmektedir. Tempo, “Müzikte, çok ağırdan çok hızlıya kadar bütün hız derecelerini kapsayan kavram” olarak belirtilmektedir (Say, 2012:515). Tempo sadece müziğin vuruş hızını değil, birim değerlerini ve ölçütlerin oluşmasındaki hükmü belirleyen de bir durumdur.

Tempoyu ölçen alete “Metronom³” adı verilmektedir (Erkan, 2015:60). Metronom, sayısal değerler ile bir dakika içerisinde vurulan vuruş sayısını anlatmaktadır. Birim değer olarak “Beats per munit (bpm)” kullanılmaktadır. Buna göre lüteratürdeki tempo ve metronom değerleri en yavaştan en hızlıya olacak şekilde aşağıda belirtilmiştir.

³ ***Metronom:** Tempo belirlemeye yardımcı olmak üzere, değişik hızlara ayarlanabilen sarkaç. Üzerinde bir ağırlık parçası bulunan ve bu parçanın kaydınılmasıyla sallanma hızı değişen sarkacın düzenli vuruşları, bir saatin tik-taklarıyla tempo derecesini belirler (Say, 2012:344).

“Grave	: 40-42bpm
Largo	: 44-50bpm
Lento	: 52-56bpm
Larghetto	: 58-66bpm
Andante	: 66-72bpm
Sostenuto	: 72-80bpm
Comodo Maestoso	: 80-88bpm
Moderato	: 88-104bpm
Allegretto	: 104-120bpm
Animato	: 120-132bpm
Allegro	: 132-144bpm
Allegro assai	: 144-160bpm
Allegro vivace	: 160-168bpm
Vivace	: 168-184bpm
Presto	: 184-192bpm
Prestissimo	: 192-208bpm” (Say, 2012:344).

Zeybek müziklerinde en önemli unsurun tempo olduğunu ve alt türleri belirlemede ayrıştırıcı bir özelliği bulunduğu bahsedilmiştir. Bu sebeple, zeybek müziklerinde doğru tempo tespiti, notalama aşamasında kullanılacak olan birim zamanı belirlemede büyük etkindir. Bu sebeple araştırma çalışmaları ve birebir yapılan görüşmelerde bir takım uygulamalar ile karşılaşılmıştır. Bu uygulamalar, temposu tespit edilen Zeybek müziklerinin doğru birim zaman kullanılarak notalanması hususunda tempo değerlerinin etkin bir şekilde kullanıldığını göstermektedir. Zeybek müziklerinde tespit edilen tempo, notalamada hangi birim zamanın (2’lik, 4’lük, 8’lik) kullanılacağını belirlemektedir. Daha rahat notalanması, okunması, icra edilmesi ve vurguların doğru olarak oturtulması bağlamında doğru tempo ve birim zaman tespiti, incelenen Zeybek müziğinin hangi türe ait olduğunu belirleyecek olması açısından hayati önem taşımaktadır. Notasyonlarda birim sürenin dörtlük olarak belirlenmesi, transkripsiyonlarda küçük süre değerlerinden kaçınılması amacıyla tercih edilmektedir (Öztürk, 2003:175-176). Bu uygulama Zeybek

ezgilerinin doğru tempo, usul, çalgılamının tespit edilmesini sağlayarak, ezgilerin doğru notalanması bağlamında önemli bir uygulamadır. Birçok araştırmacı ve derlemeci tarafından yapılan tespit ve notalama çalışmasında söz konusu olan Zeybek müziklerinin doğru olmayan tempo ve birim zaman kullanılarak hatta yanlış dizi ve sesler kullanılarak notalandığını göstermektedir. Türkiye Radyo Televizyon (TRT) Kurum'unun arşivinde bulunan zeybek repertuarında bu durum birçok müzik araştırmacısı ve bilim adamı tarafından yapılan edisyon kritik çalışmaları ile tespit edilmiştir.

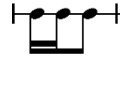
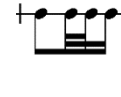
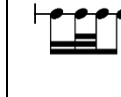
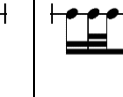
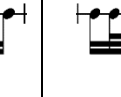
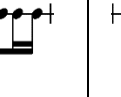
Ritmik yapıların oluşumunda belirleyici olan bir diğer unsur, yöresel özellikleri ve yöresel karakteri içinde barındıran "Tavır" kavramıdır. Tavır, "Uzun süreli seslerin kişisel ya da yöresel beğeni sonucu daha küçük sürelerle bölündükten sonra, ortaya çıkan yeni sürelerin bölünen süreyle ilgili sesin çoğaltılması yanında, bu sesin üzerinde ya da altında bulunan diğer seslerle birlikte işittirilmesi" (Akdoğan, 2004:431). Bu kavram, özellikle Geleneksel müzik ve türlerinde müzikaliteye zenginlik, icra tekniklerine de çeşitlilik kazandırmaktadır. Dolayısı ile GTHM türlerinden biri olan Zeybek müziğini de oluşturan ve tür olmasını sağlayan en temel unsurlardan birisi de Zeybek tavrıdır.

Zeybek tavrını, genel olarak yörede oyun eşliğinde icra edilen başta davul, zurna ve bağlama ailesi çalgılarının yöresel beğeniler ve gelenekler ile oluşan çalım stilleri belirlemektedir. Bu çalgılar ile icra edilen ritim ve ses kalıpları, ezgilerin belirli bir usul içerisinde seyretmesine, oyun ile müziğin senkronize olarak icra edilmesine katkı sağlamaktadır. Zeybek tavrını anlamamız bağlamında, ezginin, ritmin nasıl şekillendirildiğini, ritmik ve melodik motif yapıları ile nasıl örtüştüğünü anlamak bakımından ritim motiflerini incelemek önem arz etmektedir (Öztürk, 2003:179).

1.1.1.1.Ritim Kümeleri ve Kalıpları

Zeybek müziklerinde ritmik yapıyı oluşturan en temel unsur genel olarak kullanılan ritmik kalıplardır. Akdoğan Zeybek tavrında ve tavrın uygulandığı Zeybek müziklerinde bugüne kadar yapılagelmiş bölünmeleri, kümeleri şu şekilde sınıflandırmıştır:

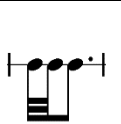
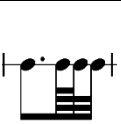
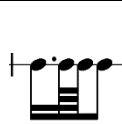
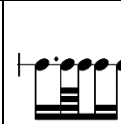
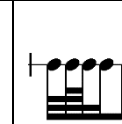
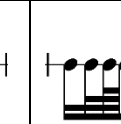
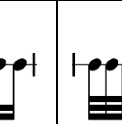
Tablo 2. Zeybek Tavrı'nda Kümeler (Akdoğan, 2004:431).

Genel Olarak Kullanılan Kümeler					
1	2	3	4	5	6
					

Bu sınıflandırma dörtlük birim zaman içindeki altı farklı vuruş kümelerinden oluşmaktadır. Akdoğan bu kümelerin uygulanış biçimini şu şekilde belirtmiştir: “Herhangi bir zeybek ezgisi seslendirildiğinde, yukarıdaki kümeler uzun süreli seslere uygulanarak, seslendirme gerçekleştirilir” (Akdoğan, 2004:431).

Bu kümeler, özellikle Zeybek ezgilerinde sık olarak kullanılmaktadır. Tavırsal bağlamda bu ritmik kümeler, yörede kullanılan bağlama ve davul icralarında yoğun olarak görülmektedir. Bağlama icralarında tavrı olgusu tezene hareketlerinin düzen içerisinde uygulanması ile oluşmaktadır. Bu sebeple çeşitli tartım kalıpları tezene kalıplarında görülmektedir. Tezene kalıpları ile oluşan tavrın en büyük göstergesi, bağlamada tartımları uygulayan sağ eldir. Küçük farklar ile oluşmuş tezene vuruşları, bağlamada tavrı ögesini oluşturmaktadır (Oral, 2010:20). Dolayısı ile bağlama çalgısı ile özdeşleştirilip, Zeybek tezenesi⁴ olarak nitelenen kavramı incelemek, Zeybek tavrı ve tezenesinde kullanılan kümeleri belirtmek, yöresel ritim kalıplarının tespit edilmesi ve anlaşılması açısından doğru olacaktır. Zeybek tezenesi, bağlamaya özgü olan, özellikle ağır tempolu zeybek ezgilerinde duyulmaktadır. Çalan kişinin becerisi ve beğenisi ile ezgi yapısındaki vurguya bağlı olarak uygulanmaktadır. Yapılan araştırmalar, birçok farklı tezene kalıplarını tespit etmiştir (Gültaş, 2012:106). Bahsedilen tezenelerde icra edilen kalıplar şu şekildedir:

Tablo 3. Zeybek Tavrında Kullanılan Bağlama Tezeneleri (Gültaş, 2012:106-107).

Bağlamada Zeybek Tezeneleri						
Z	Z1	Z1a	Z2	Z2a	Z3	Z4
						

⁴ *Tezene (Mızrap):” Lir, lavta, ut, gitar, mandolin, bağlama vb. telli çalgıların, tellerine dokunarak titreşimler oluşturmaya yarayan küçük araç... Türk halk çalgısı bağlama ve boylarının mızrabına tezene ya da tazene denir (Sözer, 2012:155).

Yapılan birebir görüşmelerde Gldaş, Zeybek tezenelerini oluşturan bu kümelerin, tempoya bağlı olarak uzun süreli vuruş ve seslerde icra edildiğini, tavrı kavramını oluşturan bu kümelerin, mevcut repertuvardaki tüm zeybek türlerinde rastlandığını belirtmektedir (Gldaş, Zeybek Tezeneleri, 2019).

Kümeler incelendiğinde tüm kümelerin bir dörtlük süre içerisinde velveleli⁵ varyasyonlardan oluştuğu tespit edilmiştir. Ayrıca tempo bağlamında bu kümelerin düşük tempolarda uygulanması, ‘‘ırpma⁶’’ olarak adlandırılan tezene tekniği ile zenginleştirilmiştir. Z, Z1, Z1a ve Z2 tezene kümeleri senkoplu⁷ vuruşlar içermektedir. Z2a, Z3 ve Z4 tezene kümelerinde vuruşlar aksatılmadan uygulanmaktadır.

Belirtilen tüm mevcut kümeler ve velveleli varyosyanlarından oluşturulan yöresel ritimler, Oldaç’ın Aydın yöresine ait ‘‘Kocaarap’’ adlı Kır Zeybeği ve ‘‘Abalımın Cepkeni’’ adlı Kent zeybeğinde örneklemede şu şekilde notalanmıştır:

Koca Arap Zeybeği (Oldaç, 2000:41).



⁵ *Velvele: Türk Musikisinde, Usul’n darp parçacıklarına ayrılarak vurulması şekli (Tuna, 2000:550).

⁶ *ırpma: Bağlama alt tel gruplarında altmışdrtlk birimde tezene vuruşları meydana gelen tezene tekniği. Özellikle ağır tempolu icralarda yöresel tavrı bağlamında ok kullanılır (Gldaş, 2019).

⁷ *Senkop (Aksatım): Ritmik harekette vurguların yerleşme düzeninde eşitlilik yaratmak üzere, olağan vurgu dzeninin değiştirilmesi yöntemi (Say, 2012:20).

Koca Arap Ritim Notası



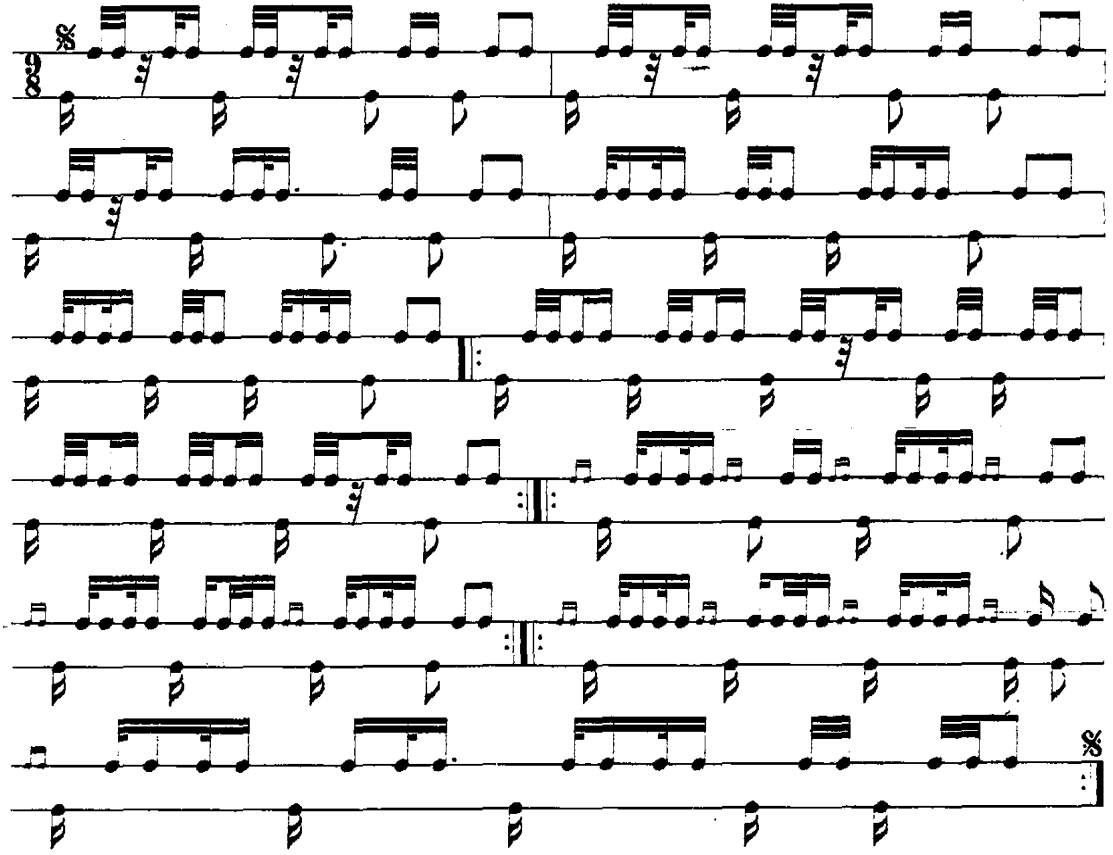
Musical notation for Koca Arap Ritim Notası, consisting of two systems of two staves each. The notation is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melody and includes a fermata over the final note.

Abalımın Cepkeni Zeybeği (Oldaç, 2000:42).



Musical notation for Abalımın Cepkeni Zeybeği, consisting of five staves. The notation is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and rests. The first two staves are marked *Moderato* and the last three staves are marked *Adagio*. The notation is in a key signature of one flat and includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Abalının Cepkeni Ritim Notası



Zeybek tavrını oluşturan ve belirtilen tüm küme çeşitleri ya da birleşimleri ile temel kümelerden oluşan kombinasyonlar, tempo, usul, düzum kavramları vasıtası ile bir düzen ve kalıp içinde kullanılan ya da bestelenecek olan zeybek müziklerinin genel ritmik yapısını, tavrısal özelliklerini ve temelini oluşturmaktadır. Dolayısı ile ritmik yapının ses organizasyonları ile işlenmesi ve geliştirilmesi, zeybek müziğindeki melodik yapı zemininin hazırlanmasında önemli rol oynamaktadır. Bu sebeple ritmik yapı ile başlayıp, ses organizasyonları ile geliştirilen Melodik yapıyı incelemek konunun daha iyi anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

1.1.2. Zeybek Müziklerinde Melodik Yapı

Müziği oluşturan üç temel katmandan bir diğeri Melodi'dir. Türkçe karşılığı "Ezgi" olarak da ifade edilmektedir. Melodi, değişik yüksekliklerdeki ses perdelerinin birbirine bağlı, ard arda gelecek şekilde birbirinden farklı ya da aynı sürelerde seslendirilmesi, ses bütünlüğünün anlam kazanmasıyla oluşan dinamik ses çizgisi ve demetidir (Say, 2012:340). Başka bir ifade ile birbirinden farklı yükseklikte olan seslerin ardı sıra sıralanmasıyla bir anlam bütünlüğü oluşturan ses çizgisidir (Akdoğan, 2003:11). Melodiyi oluşturan her bir sesin süresinin olması, her sürenin de ritmik

yapıyı oluşturduğu düşünülür ise, ritim ile melodi arasındaki ilişki, birbirinden ayrılmaz bir bütün olarak nitelenebilir (Say,2012:340).

Geleneksel müziklerde melodik yapıyı oluşturan en temel öğeler: ses ve perde dizgeleri, ses genişliği ve makamsal yapılar ile oluşan, bir anlam ve ifade yüklenen ses organizasyonlarıdır. Buradaki en temel unsur: yöresel beğeniler, geleneksel olan uygulamalar sonucu oluşan ritmik yapıya, yine yöresel beğeniler ve geleneksel uygulamalar ile oluşturulan monofonik⁸ ses organizasyonlarının eklenmesidir. Geleneksel ritim ve ses organizasyonları ile oluşturulan, bir anlam, bir ifade kazanan melodileri daha iyi anlamak için: öncelikle ses ve perde dizgeleri hakkında kısa bir bilgi edinmek faydalı olacaktır.

1.1.2.1. Ses ve Perde Dizgeleri

Geleneksel Türk Müziği içerisinde üç ayrı ses ve perde dizgesi kullanılmaktadır. Bunlar: “Tampere”, “Onyedili Perde” ve “Komalı Ses” dizgeleridir.⁹ Konu bağlamında yapılan kaynak taramalarında GTHM altürlerinden biri olan Zeybek melodilerinin oluşumunda “Onyedili Perde Dizgesi” kullanıldığı ifade edilmektedir (Özbilgin, 2012:77). Akdoğu'nun tanımlamasına göre onyedili perde dizgesi, “Geçmiş yüzyıllardan 20. yy'ın başına değin geleneksel türlerimizin kullandığı perde dizgesidir... Perdeler, Mızıka-yı Hümayun'un kurulduğu 1828 yılından başlamak üzere nota yazısıyla ifade edilmeye çalışılmıştır... Bir tam aralık içinde eşit olmayan üç perde bulunur” (Akdoğu, 2003:7). Onyedili perde dizgesinde, bir büyük ikili içinde tizleşmiş ya da pestleşmiş perdeler, diyez ve bemol işaretleri ile belirtilmektedir. Belirtilen perdenin ne kadar pestleştirilip ya da tizleştirildiği, kullanılan bemol ya da diyezin yanındaki rakam ile belirtilmektedir.

Günümüzde nota yazımlarında onyedili perde dizgesinin yanı sıra “Komalı Ses” dizgeleri türüne ait olan Rauf Yekta (1871-1935) tarafından oluşturulan ancak “Arel-Ezgi Sistemi” olarak isimlendirilen bu sistemde perde anlayışı yerine bir oktav içinde frekans değerleri belli ve değişmez yirmidört ses bulunduğu “Yirmidörtlü” ses dizgesinin de yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Yirmidörtlü ses dizgesinde bir tam aralık eşit dokuz parçaya bölünür. Bölünen her parça bir koma olarak adlandırılır. Bölüme neticesinde 1, 4, 5 ve 8. seslerin kullanıldığı ifade edilmektedir. Dolayısı ile

⁸ ***Monophony, monophonie** (İng., Alm.). “Tek seslilik”. Müzikte çokseslilik yöntemlerinden polyphonie ve homophonie'den ayrı olarak, yalnızca melodi çizgisinden oluşan tek partili müzik (Say, 2012:352).

⁹ ***Dizge**: Bir müzik eserinin makamsal olarak algılanmasını sağlayan, karar ses ve güçlü sesi belli olan, müziksel anlamda fikir veren notalar kümesidir (Özbilgin, 2012:77).

büyük ikili aralığın birbirine eşit olmayan beş aralığa bölünür. Ara seslerin tizlik ve pestlik durumu, bemol, diyez işaretlerinin yanına koma sayısının eklenmesi ile oluşmaktadır (Akdoğu, 2003:9-10). Ancak bu sistem, makamlar için kullanılan birçok perdenin batı müziğindeki gibi standart bir sistem oluşturulma çabası sonucu hiçe sayılmış ve kullanılmayacak olması sebebi ile bazı milliyetçi müzikologlar tarafından reddedilmiştir (Öztürk, 2003:165).

Yapılan kaynak taramaları sonucu: Zeybek müziklerinin melodik yapısında kullanılan ses ve perde dizgesi olarak birçok kaynak Onyedili perde sisteminin kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca günümüz notalama sistemine uyumluluk sağlaması bağlamında perde yerine koma sistemi getirilmek istenerek, mikrotonal¹⁰ seslerin kullanıldığı yirmidörtlü ses sistemi kullanımının varlığı da tespit edilmiştir. Bu sistem özellikle GTSM ve Batı müzik icracıları ve bestecileri tarafından kullanılıp, uygulanmaktadır. Belirtilen dizgeler, seslendirilen müzik ile notalanan müzik arasında çelişki taşıdığı düşünülmesi sebebi ile günümüzde hâla tartışılmaktadır. Ancak bu dizge kullanımları günümüzde hâla yaygın ve benimsenmiştir (Akdoğu, 2003:11).

Sonuç olarak kullanılan dizgelerin günümüzde sürekli olarak tartışılır olması, bir standart ses sisteminin oturtulamamış olması çok ciddi bir sorun olarak gözlenmektedir. Bu konu bağlamında yapılacak bilimsel çalışmalar, büyük önem taşıması sebebi ile bir gereklilik olarak tespit edilmiştir. Hangi dizge olursa olsun, melodi kurulumunda sesler veya perdelerle oluşturulan tüm aralıklar, dizge ve makam yapılarının işlevsellik kazanması bağlamında büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple öncelikle Zeybek melodilerinin oluşumunda kullanılan ses genişliklerini incelemek faydalı olacaktır.

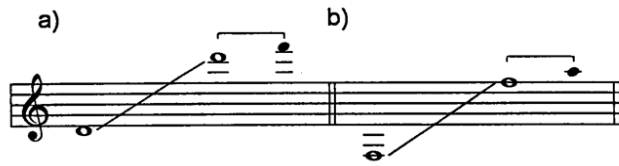
1.1.2.2. Ses Genişliği

Ses genişliği, bir çalgı ya da insan sesinden elde edilen en tiz ve en kalın sesler arasında kalan ses alanı olarak ifade edilmektedir (Say, 2012:476). Melodik yapıdaki ses organizasyonlarının temelini oluşturan ses ve kullanılan ses alanları, melodiyi analiz etme bağlamında büyük önem taşımaktadır.

Zeybek melodilerinin ses genişliğinin tespit edilmesi, yapının tam olarak anlaşılması bağlamında yarar sağlayacaktır. Zeybek müziğinin çalgısal ve sözel bir tür

¹⁰ ***Mikroton:** Yarım perdeden küçük olan aralıklar. En küçük perde, ses. Melodik işlevi ve entonasyondaki yeriyle ilkçağdan beri kullanılır. Doğu ve daha çok Ortadoğu ülkelerinin makamsal müzikleri, eşit olmayan mikrotonal aralıklar içerir (Say, 2012:346).

olması, ses genişliğinin belirlenmesinde kullanılan çalgıların ya da vokal icracılarının ses genişliği ile bağlantılı olduğu düşünülür. Bu sebeple çalgısal melodiler ile sözel icralarda kullanılan ses genişliklerinde farklılıklar tespit edilmiştir. Genel olarak iki oktavlık ses genişliğine sahip olan Zeybek melodileri, vokal icralı melodilerde çoğunlukla bir oktav ya da onlu aralığa kadar, çalgısal icralarda iki oktav hatta çalgı fiziği ve icracının yetisine bağlı olarak tiz alanlarda iki oktava dâhil olarak bir küçük üçlü aralığa kadar gelişme gösterebilmektedir (Öztürk, 2003:151).


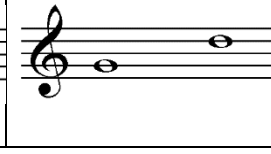
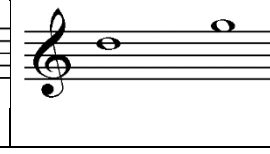



Şekil 1. Zeybek melodilerinde kullanılan ses alanları: a) Geleneksel yazıya göre b) yaklaşık olarak gerçek akort (Öztürk, 2003:151).

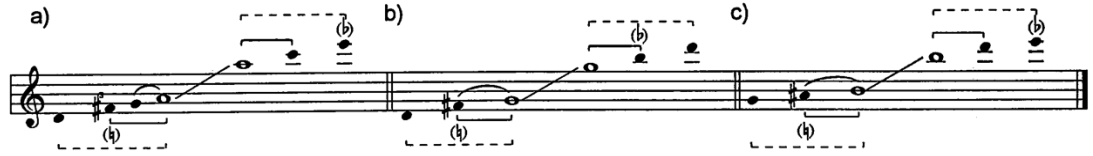
Çalgıların akort özellikleri ve çeşitliliklerine bağlı olarak ses genişlikleri değişkenlik gösterebilmektedir. Ses genişliği özellikle makamsal yapıların karar (eksen) seslerine: “Düğüah (La), Rast (Sol), Segâh (Si tek koma), Bûselik (Si bekar), Çargâh (Do), Nevâ (Re)” bağlı olarak notasyondaki gösterimi ile birbirinden farklı ses alanlarının oluşmasına sebep olmuştur. Bu alanları Öztürk üç ana bölgeye ayırmıştır: “Alt bölge”, “Orta bölge” ve “Üst bölge”. Birinci bölge olarak Yegâh (Re) perdesinden Rast (Sol) perdesine kadar dörtlü aralığı içinde olan alanı “alt bölge” olarak belirtmiştir. İkinci bölge kendi içinde iki kısım olarak ele alınmıştır. İlk olarak Rast perdesinden Nevâ perdesine kadar olan beşli aralıktan oluşan alanı “Orta alt bölge”, Nevâ perdesinden Gerdâniye perdesine kadar dörtlü aralıktan oluşan alanı “Orta bölge üst kısım” şeklinde ayırmıştır. Üçüncü bölge olarak Gerdâniye perdesinden Tiz Nevâ perdesine kadar oluşan beşli aralığı kapsayan alanı da “Üst bölge” olarak kullanmıştır. Makamların yerleşim yerleri bakımından şekillenen melodiler, orta bölgenin, alt ve üst kısımların daha çok kullanıldığı, alt bölge ile üst bölgenin, melodilerin gelişimleri bakımından sınırlılık gösterdiği tespit edilmiştir (Öztürk, 2003:152).

Ses bölgeleri, seslerin tizliğini ve pestliğini belirtmektedir. Müzik literatüründe ses alanları: “Pest”, “Orta”, “Tiz” bölge olmak üzere üç gruba ayrılmaktadır (Demir, 2005:2). Önceden belirtilen bilgiler bağlamında konuyu yeniden ele alırsak Zeybek müziklerinde kullanılan ses genişliği ve bölgeleri şu şekilde belirtmek doğru olacaktır:

Tablo 4. Zeybek Müziğinde Ses Genişliği ve Bölgenişi (Öztürk, 2003:300).

Pest Bölge	Orta Bölge		Tiz Bölge
	Orta Alt Bölge	Orta Üst Bölge	
			

Sonuç itibari ile Zeybek melodilerinin genel olarak iki oktav, istisnai durumlarda küçük üçlü daha genişyerek 2.3 oktavlık ses genişliği içinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Eksen sesi Dügâh (La), Rast ve Bûselik perdeleri olarak ele alınan melodiler, Yegâh perdesinin kullanılan en kalın, Tiz Nevâ perdesinin ise kullanılan en tiz sesi olarak tespit edilmiştir. Bu durumu Öztürk aşağıda verilen şekildeki gibi belirtmiştir (Öztürk, 2003:300):



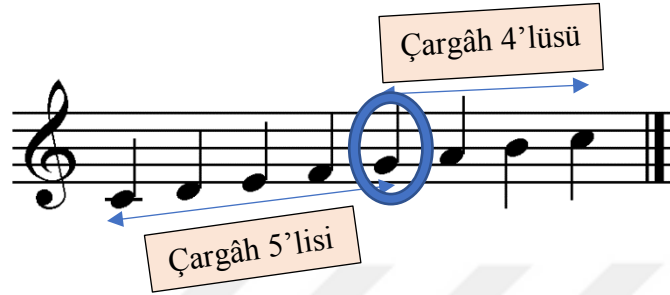
Şekil 2. Karar Seslerine Bağlı Olarak Ses Sahalarının Yerleşimi a) Dügâh kararlı b) Rast Kararlı c) Bûselik kararlı (Öztürk, 2003:300).

1.1.2.3. Makamsal Yapılar

Geleneksel müziklerde ses organizasyonlarının ana parçası, makamsal yapılarıdır. Makam, kısaca geleneksel müziklerde bir dizinin belli karakteristik özellikleri ile işleniş şeklini belirten kavramdır. Bir durak (tonik-eksen ses) ile güçlü (dominant) ses çevresinde oluşan seslerin seyri, akışı olarak da belirtilmektedir (Say, 2012:331). Üç temel öğenin: “Dizi”, “Güçlü” ve “Durak” bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Bu üç temel öğeden herhangi birisinin değişmesi ile makam da değişmektedir (Akdoğan, 2003:12-13).

Makamların oluşumunu ve çeşitlenmesini sağlayan en önemli unsur, kalıplaşmış dörtlü ve beşli aralıkların birleşimleridir. Bu birleşim, bir dörtlü üzerine beşlinin ya da bir beşlinin üzerine bir dörtlü ses dizgesinin eklenmesi ile oluşmaktadır. Birleşen bu dörtlü ve beşli ses dizgeleri ait oldukları makamın temel dizisini meydana getirmektedirler. Dörtlü ve beşli ses dizgelerinin isimleri: Çargâh, Bûselik, Kürdî,

Rast, Uşşâk, Hicaz dörtlü ve beşlileridir. Birleşimin nasıl meydana geldiğini hakkında örnek vermek gerekirse, Çargâh makam dizisi, Kaba çargâh perdesi ekseninde çargâh beşlisinin üstüne Rast perdesinde çargâh dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmaktadır. Dolayısı ile Kaba çargâh perdesi karar ses (Tonik-Eksen-Durak), çargâh beşlisi ve çargâh dörtlüsünün birleştiği ses olan Rast (Sol) perdesi güçlü (dominant) ses olmaktadır.



Şekil 3. Çargâh Makam Dizisi

Buradaki temel nokta, belirtilen tüm beşli ve dörtlüler, belli perde ekseninde farklı dörtlü ve beşli dizgeler ile birleşerek farklı makam dizilerini oluşturmaktadır. Bu diziler ile oluşan makamlara “Basit Makamlar”, bu dizilerin simetrik olarak başka perdeye aktarılması (transpoze) ile oluşan makamlara da “Şed Makamlar” denir. Basit makamların oluşumu için dört ayrı özelliğin bulunması gerekmektedir. Bu özellikler:

- 1- Bir tam dörtlü aralığın bir tam beşli aralığa ya da bir tam beşli aralığın bir tam dörtlü aralığa eklenmesi ile oluşmasıdır.
- 2- Makamın güçlü sesi, dörtlü aralık ile beşli aralığın birleştiği ses olmalıdır.
- 3- Makamın birinci ve dördüncü derecedeki sesleri arasında tam dörtlü oranında aralığın olmasıdır.
- 4- Makam kalıpları ve seyir özellikleri bağlamında dinleyici üzerinde birtakım etkiler bırakılması olarak belirtilmektedir.

Belirtilen bu özellikleri taşımayan makamlar “Mürekkep Makamlar” olarak adlandırılmaktadır. Mürekkep makamlar, bir basit makam ile bazı dörtlü ve beşli dizilerin eklenmesi ile oluşmaktadır. Billinen ve en çok kullanılan mürekkep makamlar: Bestenigâr, Evc, Ferâhnâk, Hüzzâm, Isfahân, Nîkrîz, Sabâ, Segâh ve Şehnâz olmak üzere dokuz tanedir. Basit makamlar: Çargâh, Bûselik, Kürdî, Rast, Uşşâk, Beyâti, Nevâ, Hicâz, Hümâyûn, Uzzâl, Zirgüle, Karcıgar ve Sûzinâk olmak üzere toplam on üç tane makamdan oluşmaktadır. Bazı basit makamların şedleri ise: Çargâh, Acem aşîrân ve Mâhur, Bûselik, Sultâni yegâh, Rûhnevâz ve Nihâvend, Kürdî-Ferâhnûma, Aşk-Efzâ ve Kürdîli Hicâzkâr, Rast- Nişâbürek, Zirgüle-Şed-i

Arabân, Arabân, Suz-i Dil, Evcârâ, Hicâzkâr ve Zirgüleli Sûzînâk'tır (Öztuna, 2000:32-280-450).

Türk müziği makamları ile ilgili bugüne kadar birçok çalışma yapılmıştır. Ancak yapılan kaynak taramaları sonucunda Zeybek müziklerindeki makamsal yapılar ile ilgili en kapsamlı çalışmanın Akdoğu tarafından yapıldığı tespit edilmiştir. Akdoğu, Türkiye genelinde saptamış olduğu beşyüzyirmialtı Zeybek ezgisinin analizini yapıp, zeybek ezgilerinde kullanılan toplam yirmi altı farklı makam olduğunu belirtmiştir. Bu tespit sonucu yapılan sınıflandırmada, ilk üç sırada yer alan makamlar: Hüseyinî, Uşşâk ve Rast'tır. İlk altı sırada yer alan makamlar: Hüseyinî, Uşşâk, Rast, Hicâz, Karcıgar, Nîkrîz ve Segâh'tır. Bu altı makam ile dörtyüzondört zeybek ezgisi üretilmiştir. Bu oran, Türkiye içindeki zeybek ezgilerinin %50'sinin üzerinde olduğunu ifade etmektedir. Özellikle bu makamların tercih edilmesi ve Hüseyinî, Uşşâk gibi makamların en çok kullanılan ilk iki makam olması, kırsal kesimin işitsel ve içsel beğenisini belirtmektedir. Kullanılan makamların çoğu özgün ve etkisi büyük makamlardır.

Zeybek ezgilerini üreten kişiler ya da üretildiği yörelerde en eski olarak kabul edilen basit makamlar dışında başka makamların kullanılarak ezgi üretilmesi düşünülemez. Söz konusu basit makamlar dışında kullanılacak makamları icra etmek zordur ve işitsel etkilerinin anlaşılması için müziksel birikim gerekliliği doğmaktadır (Akdoğu, 2004:1151-1152).

Türk müzikçilerin birçoğu tarafından makam olgusunun Türk halk müziğinde kullanılmasının yanlış bir uygulama olduğu düşünülmektedir. Makam olgusu yerine bazı kesimler, özellikle gelenekselciler "Ayak¹¹" kavramının, bazı kesimler ise "Dizi¹²" kavramının kullanılmasının daha doğru olduğunu düşünmektedirler. Bunun sebebi olarak makam yapısı içindeki seyir yaklaşımının mutlak suretle eser ya da türkü içerisinde uygulanması gerektiğini düşünmektedirler. Dizi bağlamında bir fark olmadığını; ancak eserin makam olmasını sağlayacak geleneksel makam

¹¹ ***Ayak**: Halk müziğimizin makamlarını tanımlama amacı güden yerel, yaygın terim. Ayakların batı müziği dizilerinde olduğu gibi, perdeleri belirleyen kuralları yoktur. Geleneksel Türk sanat müziğindeki makamların çeşnisi özelliğindedir (Say, 2012:49).

¹² ***Dizi**: Ses perdelerinin belirli kurallara göre birbirini izleyerek bir müzik sistemine temel olan ardıl lığı. Sadece bir soyutlama özelliğinde olan ses dizileri, melodinin kaynağıdır (Say, 2012:159).

özelliklerinin: “Geçki¹³”, “Asma karar¹⁴”, “Seyir¹⁵”, tam olarak uygulanmadığını düşünmektedirler. Bu durumda birçok kavramsal yaklaşımla beraber, bir kavram karmaşası doğmaktadır. Bahsedilen geçki, asma karar ve özellikle seyir, makamların oluşmasında katkı sağlayan temel öge olmayıp, makamın gelişmesini ya da hoş işitilmesini sağlayan özelliklerdir.

Makamın oluşmasını sağlayan temel öğeler, konunun başında ifade edilen dörtlü ve beşliler ile oluşan makam dizileri, karar ses ve güçlü seslerdir. Bu sebeple diğer özelliklerin eser ya da türkü içinde bulunmaması ya da az rastlanması, eserlerin bahsedilen makama ait olmadıklarını belirlemez. Belirleyen unsur mutlak suretle: Dizi, karar ses ve güçlü sesleridir (Akdoğu, 1999:62). Makam kavramı, Zeybek müziği örneklerinden elde edilen veriler edvarlarda belirtilen özellikler çerçevesinde kavramlaştırma ile büyük benzerlik göstermektedir. Kullanılan perdeler, karar sesler, inici, çıkıcı, inici-çıkıcı, çıkıcı-inici gibi melodi karakterleri ile makam kavramında belirtilen unsurlar ile örtüşmektedir (Öztürk, 2003:246).

Sonuç olarak Zeybek müziklerindeki melodik yapıları makam ya da makamsal dizi olarak belirtilmesi doğru olacağı düşünülebilir. Karar ses, güçlü ve dizi bağlamında Basit, Şed ya da mürekkep makamlar ile bestelenmiş ya da bestelenecek Zeybek melodileri, makamın kendisiyle ya da makamsal dizi terimleri ile açıklanabilir.

1.2. Zeybek Müziklerinde Geleneksel Çalgı ve Çalgı Takımları

Anadolu’da yaşamış ya da yaşamakta olan toplumun, geçmiş çağlardan günümüze süzülerek gelen kültürel değerlerinin yansıtıldığı, yaşatıldığı, GTHM’nin bir türü olan Zeybek müzikleri icrasında kullanılan çalgı, geleneksel çalgılar ve geleneksel çalgı toplulukları olarak nitelenen çalgı takımları terimlerini açıklamak, konunun daha sağlıklı anlaşılması bağlamında önem taşımaktadır. Çalgı, “Müzikal sesler üretmek amacıyla yapılmış, belirli biçim, kullanım ve tını özellikleri olan alet. Batı dillerinde yazım değişikliği aynı anlama gelen terim: Instrument. Dilimizde eski

¹³ ***Geçki**: Bir makamdan diğer makama geçiş... Modulation (Fr., İng.) (Öztuna, 2000:130).

¹⁴ ***Asma Karar**: Türk Musikisi’nde bir eser içinde yapılan geçici karar. Hane veya eser sonundaki gerçek karar değil, hane içerisinde yapılan ve makamın alı durak perdesinden başka bir perdede durulan karardır (Öztuna, 2000:22).

¹⁵ ***Seyir**: Ülkemizde, geleneksel bir müzik terimi olarak ezginin yürüyüşü. Makam anlayışı içinde belli bir ses perdesinden sonra hangi perdenin kullanılması gerektiğiyle ilgili kavrayış. 19. Yüzyılın sonuna kadar yazılmış bulunan bütün edvarlar da makamların seyir yöntemiyle açıklandığı ve bu yönetime göre bestelendiği görülür (Say, 2012:478).

kullanımı ile “Saz”, ya da Fransızca söylenişi ile “Enstrüman” da denir” (Say, 2012:122).

Geleneksel çalgılar, halkın mevcut imkânları içerisinde basit araç-gereçler ile elde yaptığı, akustik kanunlara ve disiplinlere uymayan, standart ölçü ve kalıpları olmayan, etnografik özellikleri bulunan çalgılardır (Uysal,1982:16).

Geleneksel Çalgı takımı terimi açıklayacak olursak, özellikle Anadolu’da kullanılan geleneksel çalgılar ile oluşturulan, yöresel düğün, dernek, askere uğurlama, gelin alma vb. gibi geleneksel ritüellerde, geleneksel müzik ve oyunların icrası sırasında eşlik eden geleneksel çalgı topluluklarına verilen isimdir.

Çalgı yapılarını ve özelliklerini inceleyen bilim dalına Organoloji¹⁶ denir. Bu bilim dalının temel hedefi, bütün medeniyetlerce insanlık tarihinin bütün zamanlarında estetik, dini ve pratik bir anlayışla, sesleri veya gürültüleri oluşturan en küçük çalgılardan en büyük çalgılara kadar ele alarak bu çalgıların tanıtılması ve sınıflandırmasının yapılmasını sağlamaktır (Uzunbaş, 2012:6). Dünya üzerindeki çalgıları yapısal ve icra özelliklerine göre inceleyen bu bilim dalı, birçok araştırmacı tarafından faydalanılmaktadır. Geçmişten günümüze birçok çalgı, zaman içinde unutulmaya yüz tutmuş ya da icra edeni bulunmadığı için unutulmuştur. Bu bağlamda geleneksel bir müziğin en karakteristik ve en önemli özelliklerini içinde barındıran geleneksel çalgı ve çalgı takımlarının, bu disiplin ile araştırılması ve incelenmesi, takımları oluşturan çalgıların yapısal ve fiziksel özelliklerinin belirlenmesi, unutulması ya da yok olmasını engellemek bağlamında önemlidir.

GTHM ve müzikal karakterinin oluşmasında, yaratılmasında ve seslendirilmesinde kullanılan geleneksel çalgı ve çalgı takımlarının etkisi büyük önem taşımaktadır. Anadolu’da belirli yöre ve bölgelere has birçok karakteri yansıtan çalgılar incelendiğinde çok çeşitli oldukları görülmektedir. Bunu sebebi olarak, Türk toplumunun geçmişten günümüze, dünyanın çeşitli bölgelerine yayılmış, diğer toplum ve uluslarından edindikleri kültürler ile kendi kültürlerini harmanlayarak çok renkli ve çeşitli kültür birikimine sahip olmaları olarak düşünülebilir (Emnalar, 1998:51-55). Bu sebeple, konu bağlamında Zeybek müziklerinin icrasında kullanılan geleneksel çalgıları belirtmek doğru olacaktır.

¹⁶ ***Orgonoloji:** Organologie (Alm.) Çalgı bilim. Çalgıların sistematik sınıflandırılmasına yönelik bilim dalı. Etnomüzikolojik araştırmacı yaklaşımdan da yararlanarak bütün zamanlar için geçerli olmak üzere, çalgıların yapı ve kullanım biçimlerini, ses özelliklerini, gelişim süreçlerini inceler. Orgonoloji biliminin, bestecilik öğreniminde yeri olan çalgılaşma (Instrumentation) denen bilgi koluyla karıştırılmaması gerekir (Say, 2012:400).

1.2.1. Geleneksel Çalgılar

GTHM'nin bir türü olan Zeybek müziklerinin icrasında kullanılan çalgılar için yapılan görüşme ve literatür taraması çalışmalarında, çalgıların fiziksel, yapısal ve çalgılama özellikleri bağlamında belli bölgeler tercih edilmiştir. Bu araştırma çalışmalarının daha çok lisansüstü tez çalışması olarak yapıldığı, genel bir sınıflandırma çalışması ya da araştırmanın olmadığı, genellenmek istenen çalışmaların daha çok etimolojik ve organolojik bağlamda bölgesel ya da yöresel saptama ve sınıflandırmalar olduğu tespit edilmiştir.

Genel olarak çalgıların gürlük derecelerine ve icra edildiği mekanlara göre yapılan çalgı sınıflandırmaları: açık alanlarda ve kapalı alanlarda kullanılan çalgılar olarak ikiye ayrılmıştır. Bu sınıflandırma temel olan ses gürlüğü yüksek olan çalgıların kapalı alanlarda, ses gürlüğü orta ve az olan çalgıların icralarının kapalı ya da daha küçük alanlarda gerçekleştirilmesidir. Açık alanlarda kullanılan çalgılar: davul, zurna, dem zurna, keman, klarnet, cümbüş, darbuka, sipsi, bağlama, üç telli, kapalı alanlarda kullanılan çalgılar: el ile çalınan davul, sipsi, üç telli, keman, dört telli cura, darbuka, cümbüş, bağlama şeklinde belirtilmiştir (Erkan, 2000:25).

Tezin konusu bağlamında GTHM'nin bir türü olan zeybek müziğinin icrasında kullanılan çalgıların, organolojik sınıflandırma ve çalgılama tekniklerinden ile incelenmesi büyük yarar sağlayacaktır.

Zeybek müziklerinin icrasında kullanılan geleneksel çalgılar, yapılan birebir görüşmeler ve kaynak taramalarından elde edilen bilgiler dahilinde tekrar ele alınıp, Tablo 5.'te gösterilen çalgılar tezin ikinci bölümünde "Çalgılama" başlığı altında detaylı olarak belirtilmektedir:

Tablo 5. Zeybek Müziği İcrasında Açık Alan Çalgıları

	Vurmahılar	Üflemeliler		Telli	
		Tahta	Bakır	Mızraplı	Yaylı
Açık Alan Çalgıları	Asma Davul				
	Grangaz Davulu				
	Bendir	Zurna		Bağlama Ailesi	Keman
	Darbuka	Klarnet	Trompet	Cümbüş	Kabak Kemane
	Trampet	Sipsi		Üç Telli	
	Zilli Maşa				

Yukarıda belirtilen Tablo 5.'te Zeybek müziklerinin icra edildiği tüm bölgelerde açık alanda icra edilen Vurmali Çalgılar: Asma Davul, Grangaz Davulu (özellikle Denizli bölgesinde), Bendir, Darbuka, Trampet, Zilli Maşa, Tahta Üflemeli Çalgılar: Zurna, Klarnet ve Sipsi, Bakır Üflemeli Çalgılar: Trompet, Mızrap ile icra edilen Telli Çalgılar: Bağlama ailesi, Cümbüş ve Üç telli cura, yay ile icra edilen Telli Çalgılar: Keman ve Kabak kemaneden oluşmaktadır.

Tablo 6. Zeybek Müziği İcrasında Kapalı Alan Çalgıları

	Vurmahlar	Üflemeliler		Telli	
		Tahta	Bakır	Mızraplı	Yaylı
Kapalı Alan	Davul (El ile)	Kaval Dilli Düdük Sipsi Çam Sipsi		Bağlama Ailesi Üç Telli Cura Dört Telli Cura Cümbüş Ud Lavta	Keman Hegit K.Kemane
	Bendir				
	Darbuka				
	Tef				
	Parmak Zili				
	Zilli Maşa				
	Dımıdan Çalgılar (Bakraç, Leğen vb.)				
	Kaşık				

Tablo 6.'da Zeybek müziklerinin icra edildiği tüm bölgelerde kapalı alanda icra edilen Vurmali Çalgılar: El ile çalınan Davul, Bendir, Darbuka, Tef, Parmak Zili, Zilli Maşa, Bakraç, Leğen, Kazan, Delbek vb. gibi ev eşyalarının özellikle kadın eğlencelerinde ters çevrilip icra edilmesi ile yörelerde “ Dımıdan” olarak anılan ritim çalgıları, Tahta Üflemeli Çalgılar: Kaval, Dilli düdük, Sipsi ve özellikle Denizli bölgesinde icra edilen Çam Sipsi, Bakır Üflemeli Çalgılar: özellikle Denizli ve İzmir Bergama bölgesinde icra edilen Trompet, Mızraplı ile icra edilen Telli Çalgılar: Bağlama ailesi, Üç ve Dört telli cura, Cümbüş, Ud ve Lavta, Yay ile icra edilen Telli Çalgılar: Keman, Hegit (Tırnak Kemançe) ve Kabak kemaneden oluşmaktadır.

Tablo 7. Zeybek Müziği İcrasında Kullanılan Çalgılar

	Vurmahılar	Üflemeliler		Telli	
		Tahta	Bakır	Mızraplı	Yaylı
Açık Alan	Asma Davul				
	Davul (El ile)				
	Grangaz Davulu				
	Bendir	Zurna		Bağlama Ailesi	
	Darbuka	Klarnet		Üç Telli Cura	Keman
	Tef	Kaval		Dört Telli Cura	K.Kemane
	Parmak Zili	Dilli Düdük	Trompet	Ud	Hegit
	Zilli Maşa	Sipsi		Cümbüş	
	Trampet	Çam Sipsi		Lavta	
	Kaşık				
	Dımdan Çalgılar (Bakraç,Leğen vb.)				

Tablo 7.'de Zeybek müziklerinin icra edildiği tüm bölgelerdeki Vurmali Çalgılar: Asma Davul, Grangaz Davulu, Bendir, Darbuka, Tef, Parmak Zili, Zilli Maşa, Bakraç, Trampet, Kaşık, Dımdan Çalgılar. Tahta Üflemeli Çalgılar: Zurna, Klarnet, Kaval, Dilli düdük, Sipsi, Çam Sipsi. Bakır Üflemeli Çalgılar: Trompet. mızrap ile icra edilen Telli Çalgılar: Bağlama ailesi, Üç ve Dört telli cura, Ud, Cümbüş ve Lavta. yay ile icra edilen Telli Çalgılar: Keman, Kabak kemane ve Hegit'ten oluşmaktadır.

1.2.2. Geleneksel Çalgı Takımları

Geleneksel Çalgı Takımı, yerel müzik kültürü içerisinde yetişen, bölgenin ve yörenin geleneksel müzik dağarcığına sahip kişiler tarafından icra edilen, en az iki farklı çalgının bir araya gelmesi ile oluşan, çalgı grubu ya da grupları için kullanılan bir terimdir. Yapılan kaynak taramalarında, terimin ne zaman kullanılmaya başlandığı ile ilgili net bir yazılı kaynak tespit edilmediği belirtilmektedir. Alan araştırmalarında görüşülen yöre insanları tarafından kullanıldığı belirtilen bu terimin, tüm ege

bölgelerinde özellikle bazı çalgı grupları için ortak, bazı çalgı grupları içinse farklı yöresel adlandırmalarının olduğu tespit edilmiştir (Kurgun, 2010:99).

Geleneksel Çalgı takımları, ortak müzikal değerleri olan, aynı ya da birbirine yakın bölgelerde yaşayan icracılar tarafından, ortak beğeniler ve gereksinimler doğrultusunda bir araya gelen ya da getirilen çalgıların birlikte icra edilmesi ile oluşmaktadır. Her yörede birbirinden farklı ya da aynı olan çalgılardan oluşan çalgı takımlarına rastlamak mümkündür. Bu takımlar, gelenek içinde özellikle düğün, dernek, oturak alemleri, eğlence, asker uğurlama, kına, sünnet vb. gibi etkinliklerde geleneksel oyunlara eşlik ve müzikal gereksinimlerin karşılanması amacıyla kullanılmaktadır (Sütoğlu, 2011:43), (Kurgun, 2010:99-100).

Yapılan birebir görüşmeler ve kaynak tarama çalışmaları neticesinde, Ege bölgesinde Zeybek oyun ve müziklerinin eşliğinde kullanılan beş çalgı takımı tespit edilmiştir. Bunlar: asma davul, kaba veya selanik zurnası, dem zurnadan oluşan “Davul-Zurna Takımları”. Asma davul, trampet, klarnet ve trompetten oluşan ve özellikle İzmir ve Balıkesir bölgelerinde icra edilen “Davul-Klarnet Takımları”. Grangaz (zilli davul), trampet, trompet ve klarnetten oluşan Denizli bölgesinde karşılaşılan “Grangaz Takımları”. Bağlama ailesi, kaval, dilli düdük, sipsi, kabak kemane, hegit, tef, darbuka, kaşık, bendir, davul, dımıdan çalgılardan oluşabilen “Bağlama Takımları”. Keman, cümbüş, klarnet, ud, lavta, tef, darbuka, zilli maşa, parmak zili ve dımıdan çalgılarından oluşan “İnce Saz Takımları”dır.

Geleneksel çalgılar başlığı altında, tezin bir önceki konusu içinde belirtilen ve sınıflandırılan çalgılardan oluşan bu çalgı takımları, çalgıların icra edildikleri mekanlar bağlamında belirtilen sınıflandırma ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Çalgı takımları Okdan tarafından, Açık mekan (alan) çalgı takımları: Davul-Zurna Takımları, Grangaz Takımları. Kapalı mekan (alan) çalgı takımları: Türk halk müziği (Bağlama) takımı ve İnce saz takımı olarak sınıflandırılmaktadır (Okdan, 2014:1-6).

Tablo 8. Zeybek Oyun ve Müziklerinin Eşliğinde Kullanılan Çalgı Takımları

Açık Alan Çalgı Takımları			Kapalı Alan Çalgı Takımları	
Davul-Zurna Takımları	Davul-Klarnet Takımları	Grangaz Takımları	Bağlama (T.H.M) Takımları	İnce Saz Takımları
Asma Davul	Asma Davul	Grangaz Davulu	Bağlama Ailesi	Keman
Kaba Zurnası	Tramper	Tramper	Kaval	Cümbüş
Selanik Zurnası	Klarnet	Klarnet	Dilli Düdük	Klarnet
Dem Zurna	Tromper	Tromper	Sipsi	Ud
			Kemane	Lavta
			Hegit	Tef
			Tef	Darbuka
			Darbuka	Zilli Maşa
			Kaşık	Parmak Zili
			Bendir	Dımdan Çalgılar
			Davul	
			Dımdan Çalgılar	

Yukarıda verilen bilgiler, alan araştırmaları ve alana hâkim kişiler ile yapılan birebir görüşmeler neticesinde, bazı çalgı türlerinin yörelere göre biçim özelliklerinin değişmesi sonucu, tınısal ve icrasal bağlamda birtakım farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Takımların içerisinde belirtilen çalgılar, sayı bağlamında her birinden en az bir tanesinin bulunması zorunluluğu taşımaktadır. Özellikle bağlama ve ince saz takımlarında belirtilen çalgılardan en az iki tanesi ile oluşturulabilir. Bu tamamen yöredeki kişiler ve çalgı takımlarını kuran icracılar tarafından tamamen kişisel ve yöresel beğeniler doğrultusunda belirlenmektedir.

1.4. Zeybek Müziklerinde Oturtum

Oturtum, “Bir eserin seslendirilmesinde yer alan ses ya da çalgıların görevlendirilmesi konusunda gerçekleşen dağılım” olarak tanımlanmaktadır (Say, 2012:407). Başka bir tanımlada: bir eseri meydana getiren melodilerin tamamında çalgıların ve insan sesinin, eserin neresinde, hangi çalgıların, hangi amaçla

görevlendirileceğini belirten, melodinin etkisini arttırmak ve değiştirmek için uygulanan çalgı dağılımı olarak ifade edilmektedir. Bu uygulamanın yapılabilmesi için oturtumu sağlayacak kişinin, çalgı bilgisine sahip olma gerekliliği doğmaktadır. Oturtum terimi, 18. yy. da “batak” ya da “ karabatak” adları ile Hızır Ağa, Tanburi Cemil Bey ve Hüseyin Sadeddin Arel gibi bazı Türk besteciler tarafından kullanıldığı belirtilmektedir (Akdoğan, 2003:41).

Geleneksel Zeybek müziği icrasında kullanılan çalgı takımları, en az iki farklı çalgı ve en az üç icracıdan oluşmaktadır. Özellikle çalgısal olan Zeybek müziklerinde, bağlama ailesine üye olan çalgılar ve dem unsurunun bulunduğu çalgı takımlarında “polifonik¹⁷” bir üslup bulunduğu belirtilmektedir. Bağlama ailesine üye olan çalgılardaki polifonik yapı, çalgıların farklı akort uygulamaları ve çalış pozisyonlarındaki değişiklikler ile karşımıza çıkmaktadır. Bağlamada tezene ile uygulanan: “çırpma”, “çiftleme” ve “tarama” olarak adlandırılan tezene tekniklerinin, birbirinden farklı akortlara çekilen tellerin bir arada kullanılması sonucu, farklı ses demetlerinin bir ahenk içinde polifoniği oluşturduğu görülmektedir. Zurna icralarında ise polifonik yapıyı destekleyen en önemli husus, takımda birden fazla bulunan zurnalardan birinin melodiyi icra eden solist çalgı, diğerinin ise dem (karar ses, pedal ses) seste kalan eşlik çalgı olarak görev almasıdır (Öztürk, 2003:194-195).

Genel olarak tüm çalgı takımlarında ana melodiyle birlikte karar sesin icra edilmesi, polifoniği oluşturup, müziğin ahengi bağlamında takımı oluşturan çalgıların görevlerinin bulunduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu durumun oluşması için özellikle davul-zurna ya da davul-klarnet takımlarında en az üç kişinin bir arada çalma zorunluluğunu oluşturmaktadır. Ayrıca Zeybek melodilerini icra eden tüm takımlarda görülen dem unsurunun “homofonik¹⁸”, farklı sayıda ve tipteki çalgılardan oluşan çalgıların bir araya geldikleri icraların da “heterofonik¹⁹” olduğu ifade edilmektedir. Zurna, klarnet, sipsi, bağlama, TSM (Türk Sanat Müziği) çalgıları vb. gibi oluşan çalgı takımlarının icrasında, çalgıların teknik özellikleri ve tını özellikleri bağlamında kendilerine özgü süslemeler ile yapılan melodik icraların heterofonik olduğu düşünülmektedir (Öztürk, 2003:196-198).

¹⁷ ***Polifonik:** Çok seslilik, çok sesli müzik...Her biri belli özellikler taşıyan birden çok ezgi çizgisinin birbiriyle kaynaşmasıdır (Say, 2012:250-430).

¹⁸ ***Homofonik:** Bir melodinin eşlik partileriyle ya da akorlarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesi (Say, 2012:250).

¹⁹ ***Heterofonik:** İki ya da daha fazla sayıdaki ünison sesin benzersizlik içinde tınlaması. Kendiliğinden ortaya çıkan bu olgu, genelde doğaçtan yapılan seslendirmelerde söz konusudur. Çoğunlukla Asya müziklerinde, Yahudi müziklerinde ve Endonezya’daki Gamelan müziğinde yer alır (Say, 2012:246).

Bahsedilen yapıların hepsinde çalgı takımlarını oluşturan çalgılardan bir tanesinin solist çalgı olarak ana melodiyi, diğer çalgıların ise ana melodiyi destekleyen pedal sesler ile eşlikte bulunduğu görülmektedir. Öztürk'ün bu konu bağlamında yapmış olduğu edisyon kritik çalışmaları şu şekilde belirtilmiştir:

AĞIR ZEYBEK

Yağmur Yağdı Zeybeği

Ağır zeybek ezgisi-Yağmur Yağdı Zeybeği (Aydın);
Saadetin Doğan (solist zurna), Ali Doğan (dem zurna)
ve Ali Bıçak (davul) tarafından çalınmıştır;
Transkripsiyon-Okan Murat Öztürk (2002)

Şekil 4. Yağmur Yağdı Zeybeği Homofonik Yapı ve Davul-Zurna Takımı İcrası (Öztürk, 2003:330).

Fethiye Zeybeği

Ağır Zeybek ezgisi- kopuz (parmak curası), kopuz (bağlama)
düzeni ile Ramazan Güngör (Muğla-Fethiye) tarafından çalınmıştır;
Kaynak - Kalan Müzik Arşiv Serisi CD 079, Track 15;
Transkripsiyon Okan Murat Öztürk (2002).

♩ 64 MM.

Şekil 5. Fethiye Zeybeği Polifonik Yapı ve Cura bağlama icrası (Öztürk, 2003:331).

Yukarıda belirtilen notasyon çalışmaları bağlamında homofonik, polifonik ve heterofonik tespitler, çalgı ve çalgı takımları ile yapılan Zeybek müziği icralarında, icra edilen çalgıların, bir düzen içerisinde birtakım görevler üstlendiğini

kanıtlamaktadır. Bu durum, Zeybek müziklerindeki oturtum kavramının varlığını açıkça ortaya koymaktadır.

Alana hâkim kişilerle yapılan birebir görüşmeler, kaynak taramaları ile elde edilen bilgiler sonucu, geleneksel Zeybek müzikleri içindeki icraların, zaman içinde yöresel icracılar tarafından, önceden belirlenen ya da icra esnasında doğaçlama olarak oluşan, doğal oturtum yapısına sahip olduğu görülmektedir. Belirtilen oturtum yapısı, tek bir çalgının solo olarak melodiyi icra etmesi sırasında takımda bulunan diğer çalgıların, eserin karar sesinde kalarak dem tutması, belli melodi cümlelerinde ünison, üst veya alt oktavı ya da güçlü olan sesleri icra ederek, solist çalgıyı desteklemesi ile oluşmaktadır. Ayrıca ritmik yapıyı desteklemek amacı ile usullü dem tutmak, ya da eseri renklendirmek için çalgıların karakteristik özelliklerinden faydalanılarak birtakım müzikal görevler üstlenmesi de oturtum yapısını oluşturmaktadır. Geleneksel çalgı ve çalgı takımları tarafından icra edilen Zeybek müziklerinin, çalgı bilgisine sahip kişiler tarafından analizinin yapılması ve doğal oturtumlarının tespit edilmesi, yapılacak edisyon kritik çalışmaları ile notalara aktarılması, Türk müziği orkestrasyonu ve bu alanda yapılacak birçok çalışmaya büyük katkı sağlayacaktır.

2.BÖLÜM

SAHNE SUNUMLARINDA ZEYBEK MÜZİĞİ VE ORKESTRASYON

2.1. Oyun, Müzik ve Sahne İlişkisi Bağlamında Müzikal Dinamikler

İnsanoğlu bulunduğu zaman dilimi içerisinde hissettiklerini ya da algıladıklarını, önce içselleştirip, sonra da dans, müzik, resim, şiir, heykel...vb. gibi sanat dalları vasıtası ile çıkarımlarını topluma iletmek, sonraki kuşaklar için mesaj vermek istemişlerdir. Sanatsal boyutta üretimin var oluşunun temelini de bu oluşturmaktadır. Dans ve müzik, bu sanat dalları arasında geleneksel oyun kavramının oluşmasında etkin rol oynayan sanat dallarıdır. Geleneksel oyunların en çok düğün, dernek, eğlence...vb. gibi tören ve etkinliklerde sunulduğu görülmektedir. Bu etkinlikler, halkın genel olarak haz almasına yönelik, geleneksel oyunların bir arada icra edildiği, dans eden ile müzisyen kişilerin edindiği birikimleri, yetenekleri doğrultusunda performanslarına yansıttıkları ve halka sundukları önemli ritüellerdir. Sunulan dans ve müzik performansları, etkinliğe katılanlar tarafından bir bütün olarak izlemekte ve değerlendirilmektedir. Bu sebeple, dans ve müzik her ne kadar ayrı olarak düşünülse de performans bağlamında birbirleri ile etkileşim sağlayıp, bir bütünü oluşturmaktadırlar. Başarılı bir sunum için performanslar büyük önem taşımaktadır. Verimli bir sunumun oluşması, aynı duyguların, yoğunluğun ve konsantrasyonun devamlılığı ile geleneksel dans ve müzik performanslarının izleyiciler tarafından bir bütün olarak algılanmasına, beğenilmesine bağlıdır. Dansçı ve müzisyenin başarılı bireysel performansları sonucunda oluşan başarılı oyun sunumu, izleyiciyi üzerinde etki yaratmakta, iletilmek istenen duygu ve düşüncelerin, dansçı, müzisyen ve izleyici arasında oluşan güçlü iletişimsel bir bağ ve etkileşim ile oluştuğu düşünülür.

Geleneksel dans ve müzikler, gelenekte performans bağlamında birbirinden ayrılmaz bir bütündür. Oyun kavramını oluşturan geleneksel dans ve müzikler, sanatsal bir kaygı duyulmaksızın üretilmişlerdir. Tamamı ile ait oldukları bölgenin estetik beğenisi ile şekillenip biçimlendirilmişlerdir. Dolayısı ile kırsaldaki estetik beğeniler doğrultusunda yaratılan geleneksel dans ve müzikler, doğal ortamları olmayan yerlerde icra edildiklerinde yeteri kadar ilgi görememe tehlikesi ile karşı karşıya kalabilmektedir. Bu sebeple, geleneksel oyunların geniş izleyici kitlelerine sunulabilmesi için geleneksel ortamlarındaki icralarından ziyade sunulacağı kitlelerin estetik beğenisine uygun bir hale dönüştürülmesi büyük gereklilik olarak düşünülür. Bu dönüşümün, doğal ortamında olamayacak olması sebebiyle yapay bir biçimde sahneye aktararak oluşması öngörülmektedir. Çünkü aynı dans ve müziğin sürekli

olarak kendini tekrar eden bir yapıda sunulması, monotonluğa ve tek düzeliğe yol açmaktadır. Bu sebeple, geleneksel oyunların tekdüzelikten ve monotonluktan çıkması önemlidir. Ancak, yapılacak olan düzenlemeler yeni bir dans ve müzik yaratmak bağlamında düşünülmemelidir. Temel nokta, geleneksel dans ve müziklerinin karakterlerini ve özelliklerini yok etmemek olmamalıdır. Sanatsal ve estetik kaygılar bağlamında danslar için koreografi²⁰, müzikler için uygulanacak orkestrasyon teknikleri ile izleyicinin ilgisini çekmek, haz uyandırmak vb. gibi hedefler ile dansın ve müziğin yeniden düzenlenmesi daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Yapılacak düzenlemeler ile görsel ve işitsel bütünlük içinde izleyiciye sunulacak olan dans ve müziğin, geleneğe bağlı ancak çağdaş bir dille aktarımı sağlamalıdır. Geleneksel dans ve müziğin sanat yapıtı olacak şekilde yeniden düzenlenmesi, sahnenin doğru olarak kullanılması, bilgi birikime sahip alanında uzman olan insanlar ile mümkündür. Bu kişiler: yönetmen, dekor, ışık, kostüm tasarımcıları, makyaj uzmanı, dansçılar, müzisyen ve en önemlisi tüm yapıtın oluşmasında ve sahneye aktarılmasında etkin rol oynayan yönetmen, besteci (müzik düzenleme) ve koreografıdır (Elcik, 2009:23-25).

Geleneksel oyunlar, yaratılmalarına sebep olan etkilere bağlı olarak, bölümleri, ifade tarzları, bölgesel ayrımları, ritimleri, tekrarlanan ya da değişen adımları bağlamında ele alınmalıdır. Yapılan ön çalışmalarla danslara bağlı olarak müziklerin oluşumunda yol gösteren öğeler: kurgu, tema, geleneksel müzikler, ritmik yapı, tempo ve buna bağlı olarak her sahnenin süresi, koreografi ile tasarlanmaktadır (Altuğ, 1987:6).

Sahnelenen oyunda müzik unsuru, temel olarak hareketleri tekrara yöneltmeyecek, kendi yapısı içinde işlevselliğini kaybetmeyecek şekilde kullanılmalıdır. Dansçıların sahneye giriş ve çıkışlarından, pattern²¹ değişikliklerine kadar dans içinde yapılan tüm hareketlerin, müzik ile senkronize bir şekilde, görsel ifade bütünlüğü oluşturmalıdır. Senkronizasyonun doğru bir şekilde sağlanması, müzik ve dansın uyumunu oluşturur. Uyumun sağlanması için yapılacak ilk çalışma, notasyon ve notaların birbirine paralel olarak bir düzen içinde, geleneksel biçimleri bozulmadan saptanması ve notalanmasıdır. Müzik cümlelerinin kaç ölçüden oluştuğu net bir şekilde tespit edilmelidir. Dans sıralamalarını oluşturan repertuvarında, doğru

²⁰ ***Koreografi**: Bale eserlerindeki sanatsal dans dilinin bütüncül bir ifade içinde sahne düzeni estetiğine göre tasarımı olarak uygulanması. Koreografik düzenlemeyi yapan yönetmene “Koreograf” denir (Say, 2012:307).

²¹ ***Pattern (Paten)**: Yanyana, ardarda, sırt sırta duruşlardan oluşan çizgi-daire biçimleri ve ikili-üçlü vb. sayıda oyuncuların, sahne üzerinde, simetrik veya asimetric dağılımlarından oluşan şekillerin genel adıdır (Şenel, 1993:33).

müzik geçişleri ve bağlantılar için, dans düzenlemesinin doruk noktası, cümle tekrarları, müzikal uyum bağlamında kullanılacak müzikal form ve koma seslerin tespit edilmesine yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Koreoloji yazım sisteminde her hareket, mutlaka tempo, tartım, ritim, ve müzik ölçüleri gibi müzikal unsurlar paralelliğinde saptanıp, oyun-müzik senkronu oluşturmak için uyumlu hale getirilmelidir (Şenel, 1993:19).

Geleneksel oyunların sahneye aktarımlarında belirtilen tüm unsurlar ile Türk halk oyunları türlerinin sahneye aktarılması aşamasında da karşılaşılmaktadır. Bu sebeple, belirtilen unsurlar büyük bir titizlik içinde incelenmeli ve tespit edilmelidir. Türk halk oyunları müziklerinde ki en önemli yapılar, yöresel uygulamalar ile oluşan ritmik ve melodik yapılarıdır. Melodilerin seslendirileceği zaman aralıklarını ritim belirlemektedir. Oyun müziğinde ritim büyük önem taşımaktadır. Dinleti müziklerinde icra edilen ritim yapısına göre oyun müziklerindeki ritmik yapı daha belirgin olmaktadır. Oyunları oluşturan hareketler temel bağlamda ritme bağlı olduğundan, ritmik değerler ile oluşan birim zamanlar, hareketlerin hangi birim zaman içerisinde sergilenmesi gerektiğini belirlemektedir. Dolayısı ile oyun bağlamında yaşanan değişimler, müziğin temposunun artması ya da azalmasına sebep olarak, ritmik ve buna bağlı olarak melodik, armonik yapının değişmesine sebep olmaktadır (Kurtişoğlu, 1998:64-65).

Ayrıca oyunlar arası geçiş, makam ve cümle yapılarının tespit edilmesi, sahnelenecek oyun ve müzik kurgusunu belirleyecek olması bağlamında önem taşımaktadır. Farklı makamsal yapıda peşin sıra icra edilen müzikler, bağlantıların kurulması, icrada kullanılacak çalgıların teknik kapasitelerinin belirlenmesi, geleneksel müzik uygulamaları olan ritmik ve melodik yapıların düzenleme içerisine nasıl aktarılacağı konusunda belirleyici olması bağlamında önem taşımaktadır.

Sahnelemesi yapılacak oyunda ilk olarak oyunun kurgusal yapısı, partiyonları, adım ve müzik cümleleri eşleştirmeleri, cümle çeşitlemeleri, oyunların sıralanış düzeni ile biçimlerinin belirlendiği kuruluş formunun saptanması gerekmektedir.

Oyun müziğinin kuruluş formu, Şenel tarafından şu şekilde belirtilmiştir:

- “1- Bir oyun müziğinde, kaç dönem (bölüm) bulunduğu,
- 2- Her bölümde, kaç müzik cümlesi bulunduğu,
- 3- Dönemler ve cümleler arasındaki, çeşitlemeler, farklılıklar ve ilişkiler ile,
- 4- Müziğin dönemleri ile oyun bölümleri arasındaki ilişkilerin saptanmalıdır.
- 5- Müziğin Cümleleri ile Oyun Bölümleri arasındaki ilişkiler saptanmalıdır.
- 6- Her dönemle Oyun Bölümleri, her Müzik Cümlesi ve Adım Cümlesi eşleştirilerek, kotlanmalıdır.
- 7- Her bir Müzik Cümlesinin, kaç ölçü ve kaç sayıdan oluştuğu,
- 8- Her bir Müzik Cümlesinde kaç oyuncu sayısı olduğu,
- 9- Varsa, hangi Dönem ve Müzik Cümlesinde şarkı bulunduğu ve sözleri saptanmalıdır.
- 10- Geleneksel Form düzene göre, Dönem ve Cümleler sıralanır ve röpriz (tekrar) lar belirlenmelidir.” (Şenel, 1993:23).

Oyun müziğinin kuruluş formunda genel olarak dansın ve müziğin: bölüm, cümle ve adım cümle yapılarının belirlenmesinin mutlaka yapılması gerekliliği ifade edilmektedir. Bunu sebebi, müzik cümleleri ile adım cümlelerinin eşleşmesini önleyebilecek birtakım farklılıkların oluşmasıdır. Bu durumu önlemek için müzik, oyun bölümleri, müzik, adım cümle yapılarının belirlenmesi ve birbirleri ile doğru olarak eşleştirilmesi mutlaka sağlanmalıdır. Bu eşleştirme çalışmalarında bir kodlama ve yazım biçimi uygulanmaktadır. Bu uygulamada, müzik dönemleri (bölümleri) (A) (B)...şeklinde, oyun bölümleri ise (A) (B)...şeklinde gösterilmektedir. Müzik cümleleri (M1) (M2) Adım cümleleri ise A, B veya A1, A2...şeklinde kodlanmaktadır. Bazı durumlarda bir müzik cümlesi kendisini tekrar ederek bir müzik bölümünü ya da farklı olarak bir müzik cümlesi birden fazla ölçüden oluşabilmektedir. Genel olarak bakıldığında müzik bölümleri, birden fazla müzik cümleleri ile oluşmaktadır. Ayrıca bazı durumlarda birden fazla adım cümlesi, bir müzik cümlesine denk gelebilmektedir. Dolayısı ile müzik, adım bölümleri ve cümlelerinin doğru bir şekilde analizinin yapılması ve kodlanması, koreografi ve müzik düzenlemelerinin eşleşmesi bağlamında hayati derecede önem taşımaktadır (Şenel, 1993:23-24).

Sahneye aktarılan oyunlarda koreografin, dans adım cümlelerini bildiği gibi müzik cümlelerini de iyi bilmesi gerekir. Bu durumda müziği düzenleyen kişinin yani bestecinin de dans ve adım cümlelerini asgari düzeyde bilmesi gerekmektedir. Besteci, bölgesel nitelikleri, müzik karakterini ve yerel çalgı özellikleri hakkında yapacağı ortak çalışmalar ile sınırları iyi belirlemeli ve bilmelidir. Koreograf ve besteci, kurgu çalışmalarından başlayarak oyunun sahnelenmesi aşamasına kadar birlikte çalışmalı ve organik bir ilişki kurmalıdır. Genel olarak bakıldığında dans adım cümleleri ve müzik cümlelerinin birbirine paralel ilerlediği görülmektedir. Dansların birbirleri arasındaki bağlantıları ve geçişleri, müzik bağlamında da ele alınmalıdır. Hareketler ve figürler çerçevesinde müzikal unsurlar daha dikkatli düşünülmelidir. Dansları yavaş tempoludan hızlıya doğru sıralamak, performans ve izleyici bağlamında iyi sonuç alınmasına sebep olacaktır. Müzik ve dans adım cümlelerinin birlikte tamamlanması, dans ve müzik geçişlerinin birlikte senkron içinde tamamlanmasına bağlıdır (Elcik, 2009:54).

Oyun, müzik ve sahne ilişkisi bağlamında genel olarak belirtilen tüm müzikal dinamikler, sahnelenecek olan halk oyunlarının diğer sahne sanat dalları ile olan bağı, etkileşimini ve iletişim içinde olması gerekliliğini ortaya koymaktır. İfade edilen müzikal yaklaşımlar, daha verimli ve birbiri ile uyum içerisinde gerçekleşen sunumların oluşması bağlamında büyük önem taşımaktadır. Belirtilen bilgi ve veriler, müzik düzenlemesi yapılacak tüm THO (Türk halk oyunları) türleri için de geçerli olacağı düşünülmektedir. Dolayısı ile konumuz bağlamında THO'nun ana bir türü olan Zeybek oyun müziklerinin sahne sunum dinamikleri genel hatları ile belirtilmiştir. Konunun daha detaylı incelenmesi ve günümüzde uygulanan sahneleme çalışmalarında Zeybek oyun müziklerinin sahne sunumlarındaki düzenleme çalışmaları hakkında bilgi vermeden önce düzenleme nedir, düzenleyici kimdir, düzenleme çalışmalarında ki yaklaşımlar ve aşamalar nelerdir, çalışma aşamalarındaki prensipleri tespit edip, belirtmek büyük önem taşımaktadır.

2.1.1. Sahnelemeli Zeybek Oyunlarında Müzikal Düzenleme Aşamaları ve Önergeler

Müzikte düzenleme kavramı, özgün olan bir müzik eserinin temel özelliklerinin korunarak, eser üzerinde yapılan değişiklikler şeklinde ifade edilmektedir. Genel olarak orkestralama ve uyarlama terimleri ile karıştırılsa da, amaç bağlamında yazılan esere başka bir bakış açısıyla orjinaline bağlı ancak farklı bakış açısı ile nitelikler kazandırmak için yapılan çalışma olarak belirtilmektedir (Sözer,

2012:80). Müzikal düzenlemeyi yapacak bestecinin düzenleme çalışmasının daha verimli olması için sahneleme teknikleri bağlamında dört temel aşama olan: “bilgi edinme-ön araştırma”, “tasarım”, “uygulama” ve “sunum” aşamalarını doğru bir şekilde uygulaması, sahne sunumu ve müzik düzenlemesinin uyumu bağlamında başarılı olabilmesi açısından büyük önem taşımaktadır (Eravcı, 2015:92-93).

İlk aşama olan bilgi edinme-ön araştırma aşamasında, gerçekleştirilecek sunumun tasarım aşamasındaki ana hatlarını belirleyen yardımcı bilgilerin toplanması olarak düşünülebilir. Genel olarak bu aşamada bir ön araştırmaya yapılarak: sunumun genel amacının ne olduğu, sunumun süresi, müziklerin icra edileceği sahne ve unsurları, düzenlemesi yapılacak zeybek müziğinin yöresel özellikleri ve doğal ortamlarında uygulanış biçimleri hakkında genel bilgi edinerek, bir sonraki aşamaya geçilmesi uygun olacaktır.

İkinci aşama olan tasarımda, sunumda seçilmiş ve sıralaması belirlenmiş oyun müziklerinin koreografik analizleri paralelinde müzikal analizlerin gerçekleştirilip, düzenleme fikirlerinin olgunlaştırılması ve tespit edilmesi hedef alınmaktadır. Düzenlemesi yapılacak Zeybek müzikleri tek tek ele alınarak: yöresel farklılıkları, icra stilleri, geleneksel ritim ve melodik yapıları, formu, uygulanış biçimleri ve notaya alınan tüm eski notasyon çalışmaları edisyon kritik edilerek ya da yapılabiliirse kaynak kişi ile yapılan derleme çalışmalarına ulaşarak, orjinale en yakın notasyonun tespit edilmesi ve notalanması kapsayan çalışmaların yapılması gerekliliği doğmaktadır. Çalışmalarda önemle üzerinde durulması gereken nokta, birbirinden farklı makam, dizi ya da tona sahip olan oyun müziklerinin, birbirleri ile bağlantı kurularak işitme ahengini bozmayacak şekilde uyumlu hale getirilmesi üzerine çalışılması faydalı olacaktır. Farklı karar sesleri (tonik), güçlü ses (dominant) ve donanımdan oluşan melodilerin, kendinden bir önce ya da bir sonra gelen farklı karar ve güçlü ses ile farklı donanıma sahip melodilere olan bağlantısında uyumu bozmayacak şekilde geçki²²lerin (modulation-madülasyon) yapılması da ayrıca üzerinde durulması gereken bir konudur. Bu araştırma ve analizlerden elde edilen bilgiler doğrultusunda, koreografik düzeni belirlenmiş oyunların: sahne planları, oyun geçişleri, patenleri, adım sıralamaları ve doruk noktaları üzerine yönetmen ve koreograf ile oyunların müzik kurgusunun belirlenmesi bağlamında görüşmelerin gerçekleştirilip, düzenlemede

²² *Geçki: Bir mod ya da tonaliteden başka bir tonaliteye geçme işlemi... Müziğin akışı içerisinde gerçekleştirilen eksen değişimi. Geçki, müzikte tekdüzeliği gidermek ve çeşitliliği artırmak amacıyla kullanılan temel yöntemlerden biridir. Batı dillerinde modulation olarak belirtilir (Say, 2012:216).

kullanacak şablon üzerine müzikal fikirlerin belirlenmesi ve bir sonraki uygulama aşamasına geçilmesi düşünülür.

Üçüncü aşama olan uygulama aşamasında, bilgi edinme ve tasarım aşamasında edinilen önbilgilerin ve analizlerin neticesinde tespit edilen müzikal unsurlar, fikirler, orkestrasyon teknikleri kullanılarak çalgı ve çalgı grup partilerinin belirlenip, notasyonlarının yapılarak, orkestra partitürünün hazırlanmasından oluşmaktadır.

Uygulama aşamasına düzenlemede kullanılacak geleneksel ve uluslararası çalgı ya da çalgı gruplarının belirlenmesi ile başlanması faydalı olacaktır. Zeybek oyun ve müziklerinde ritmik yapı, dans ve müzik performanslarının uyum sağlaması açısından bir temel oluşturduğu düşünülür. Bu sebeple, sahnelecek oyunların koreografik analizleri sonucu belirlenen dans adım cümleleri, paten ve oyun geçişleri bağlamında adımlar ile senkronizasyonu sağlamak için vurgular ve kuvvetli-zayıf zaman unsurlarının belirtildiği bir ritim partisi hazırlanması düşünülür. Hazırlanan ritim partisi, müzik düzenlemesinde ki ritmik yapıyı ve dolayısı ile ünison partilerin temelini oluşturacağı için büyük bir titizlik içinde notalanması büyük önem arz etmektedir.

Tasarım aşamasında edisyon kritiği yapılarak notalanan geleneksel melodiler, ritim partisi bağlamında tekrar revize edilip: çalgılaması ünison olarak yapılacak Zeybek melodilerinin, diğer aşamalarda belirlenen sıralama, cümle kurguları ve sunumlar bağlamında notasyonunun yapılması düşünülür. Böylece ritmik ve melodik unsurların uyumlu hale getirildiği, oyun adımlarına senkronize olan, sonraki aşamada partiyonların oluşturulmasını sağlayacak, temel ritim ve ünison partilerinin oluşturulmasının önemli olduğu düşünülür.

Çalgı partiyonlarının oluşturulmasındaki temel yaklaşım, geleneksel uygulamalardan esinlenmek ve sahne planlamalarında yer alan oyun adımları ve patenlerin: kadın için solo ya da toplu, erkek için solo ya da toplu, kadın-erkek için solo ya da toplu olarak sunulan dansların, partiyonları seslendirecek orkestradaki geleneksel ve uluslararası çalgı ve çalgı gruplarının yayılımının tutti ya da solo olarak yapılması açısından belirleyici olacağı düşünülür. Bu sebeple, düzenlemede solo ve tutti nitelikte kullanılacak geleneksel çalgı tercihleri, tezin birinci bölümünde belirtilen kapalı mekan ve açık mekan çalgı ve çalgı takımlarına göre oluşturulması faydalı olacaktır. Sahne adımları ve patenleri bağlamında solo veya toplu kadın oyunlarında: ince saz takımlarında yer alan çalgılar, solo veya toplu erkek oyunlarında: davul-zurna, davul-klarnet ve bağlama takımlarında yer alan çalgılar, kadın ve erkeğin toplu olarak

icra ettiği oyunlarda ise tüm çalgı takımlarının icralarını kapsayan yaklaşım ile geleneksel çalgı ve çalgı takım partiyonları belirlenip, notasyonlarının Őef partitürüne aktarımının yapılması düşünölmektedir.

Uluslararası algı ve çalgı grup partiyonlarında temel yaklaşım, ünison ya da geleneksel çalgı partiyonlarını ritmik ve melodik bağlamda desteklemek, armonik katmanı oluşturmak, düzenlemede vurgulanmak istenen unsurları belirtmek, pekiştirmek amacıyla kullanılması ve kurgulanması şeklinde düşünölmektedir. Partiyonları oluşturulan ritim ve ünison partileri, öncelikle armonik yapının oluşturulması, ardından akor, ritmik ya da ünison algılamalarla müzikal düşünce ve fikirler işlenerek Őef partitürüne aktarılması, orkestra partitürünün tamamlanması büyük önem taşımaktadır.

Söz konusu Zeybek melodilerinin makamsal yapıları içerisinde kullanılan komalı sesler, kullanılacak uluslararası çalgıların bazılarında bu ara seslerin icra edilememesi paralelinde, bir takım ses eşleşmesi ve entonasyon problemleriyle karşılaşılacağı düşünölmür. Özellikle yaylı gruplarının bu bağlamda ki ses esnekliği ve hareket kabiliyeti, oluşturulacak unison algılamayı destekleyebilecek özelliklere sahip olması, problemin kısmi olarak çözülebileceği düşüncesini vermektedir. Ayrıca, armonik katmanda oluşturulacak derece ve akor yapılarında ünison partideki koma sesler ile eşleşme uyumunu yakalamak için, ünison partide koma seslerin bulunduğu kümelerde denk gelen akor yapılarında: mevcut koma sese karşılık gelen sesin kullanılmaması ya da ikili ya da dörötlü suspension akor kurulumunun uygulanmasının uyum açısından daha faydalı olacağı düşünölmektedir.

Sunum aşaması, hazırlanan orkestra partitürünün orkestra eşliğinde, sahne provalarının yapılıp, canlı olarak sunumun gerçekleşmesi veya daha öncesinden ses kayıt stüdyolarında çalgı partilerinin tek tek ya da toplu olarak kayıt edilmesiyle düzenlenmiş Zeybek müziğinin hazır hale getirilmesi aşaması olarak düşünölmektedir.

Belirtilen aşamalardaki tüm yaklaşımlar ve önermeler, düzenlemesi yapılmış ya da yapılacak olan Zeybek müziğinin sahnede sunulacak koreografik düzenlemelerle senkronize olabilmesi bağlamında müzikal fikirlerin işlenmesine yönelik temel gereklilikler olarak düşünölmektedir. Ayrıca düzenleme aşamalarında belirtilen tüm müzikal unsur ve partitürler, sonraki konularda: partitür önerisi, oturma düzeni önerisi ve sahne sunumlarında Zeybek müzikleri için orkestrasyon çalışmaları başlığı altında belirtilecektir.

Yapılacak düzenleme çalışmalarında müziği hazırlayacak bestecinin ya da kişinin, özellikle Zeybek oyun ve müzikleri ve orkestrasyon teknikleri hakkında bilgi sahibi olmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple, tezin birinci bölümünde belirtilen geleneksel çalgıların, orkestrasyon bilgi ve teknikleri kullanılarak müzikal fikirlerin yazılı hale doğru bir şekilde getirilebilmesi bağlamında ihtiyaç duyulan orkestrasyon sanatının ve biliminin açıklanması ve kapsamlarının belirtilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir.

2.2. Orkestrasyon

Orkestrasyon, seslendirilecek bir eserin orkestra bilgileri kullanılarak partilere bölüştürülmesi sonucu oluşan yazma sanatı ya da bilimi olarak ifade edilmektedir. Eserin duygu ve karakterini, çalgıların ses birleşimleri ile canlandırmak ve partitür üzerinde göstermek için yaratılan bir sentezdir. Orkestrayı oluşturan çalgıların özelliklerini ve sınırlılıklarını bilip, tanımanın yanı sıra müziği oluşturan ses birleşimlerine bir usta edasıyla ulaşılmasını sağlayan bilimsel ve sanatsal temellere dayanmaktadır (Say, 2012:402-403).

Orkestralama terimiyle de ifade edilmekte olan orkestrasyon, birbirinden farklı veya birbiri ile benzer çalgılaması yapılmış olan bölümler arasında yaratılan zıtlıkların, belirli bir düzen içerisinde uygulanan teknikler ile çoğaltılması ya da azaltılması olarak ifade edilir. Müzikal olan fikirlerin, hislerin ve hareketlerin, eserin genel karakterinin çalgılama aracılığı ile ifade edilip, desteklenmesi veya anlatılması konularını kapsamaktadır. Ayrıca eserin formununun güçlendirilmesini sağlamaktadır. Soyut bir kavram olan form, estetik yaratılara bağlı olarak birbirinden farklı renklerin oluşumunu sağlayan çalgılama ve orkestrasyon (orkestralama) ile daha da kuvvetlenmektedir. Bir partiyonun çalgılaması iyi fakat orkestrasyonu kötü olabilir. Ölçüler tek tek analiz edildiğinde çalgı dengeleri, müzikal fikirler vb. kapsayan teknik sorunlar olmayabilir. Çünkü bu unsurlar çalgılamanın konusudur. Belli ölçü grupları veya bölümler arasında yeterli düzeyde zıtlıklar yoksa, aynı çalgılama kendini tekrar ediyor ve estetik, tutarlılık, yapısal denge yoksa başarılı bir orkestrasyondan söz edilemez. Eğer kötü bir çalgılama var ise yine iyi bir orkestrasyondan söz edilemez. Bu bağlamda, başarılı bir orkestrasyon için öncelikle iyi bir çalgılama yapılması ön koşul oluşturmaktadır (Sevsay, 2014:xv-xvi).

Belirtilen bilgiler kapsamında başarılı bir orkestrasyona, doğru çalgı bilgisi ile harmanlanmış, doğru çalgılama tekniklerinin uygulanması ile ulaşılacağı açıkça

anlaşılmaktadır. Bu sebeple, çalgılama ve çalgılamayı oluşturan unsurların belirtilmesi, konunun daha iyi anlaşılması açısından yararlı olacaktır.

2.2.1. Çalgılama

Çalgılama (Enstrümantasyon), çalgı özelliklerinin incelenmesinin yanı sıra, bir müzik kompozisyonu içerisinde kullanılacak çalgıların özellikleri bağlamında seçilip, bir araya getirilmesini konu almaktadır (Yarkın, 2019). Kompozisyon içerisinde çeşitli ses renklerinin yaratılması için benzer veya farklı çalgıların, birlikte nasıl ve hangi parametreler ile kullanılabileceğini öğreten bir teknik kavramdır. Çalgıların ve orkestranın farklı perdeleri, aynı çalgı üzerinde ses üretmek için kullanılan yöntemler, artikülasyon, benzer ya da farklı ses renklerinin oluşturulması gibi konuları kapsayan müzikal bir disiplindir (Sevsay, 2014:xv).

Bir müzikal eserin akışını, orkestrayı oluşturan çalgılara en doğru şekilde paylaştırılmasını hedef alan çalgılama, besteciler ve orkestra şefleri tarafından bilinmesi gereken önemli teknik bir bilgi dalıdır. Bestecinin çalgılar ile ilgili bilgilere sahip olması, notaya aktarılan seslerin, çalgıların özellikleri doğrultusunda tınlayışını hissetmesi ve düşünsel olarak duyması, yaratının ve kompozisyonun oluşması bağlamında ön koşul niteliği taşımaktadır. Çoksesli bir kompozisyonu icra edecek orkestradaki çalgıları belirlemek ve çalgı icralarının orkestra partitürü üzerinde göstermenin yolu, kompozisyonda belirlenen müzikal hatları çalgıların ses karakterine, ses alanlarının ayrı özelliklerine, ses genişliğine, rengine ve hissettireceği etkilerine göre özenle kurgulanmasıdır. Bestecinin çalgılama sanatındaki başarısı, çalgı seslerinin orkestranın genel tınlayış bütünlüğü oluşturabilmesinden geçer. Bütün çalgıların kendisine has bir karakteri ve kişiliği bulunmaktadır. Bazı çalgıların ses özellikleri: dokunaklı, hüzünlü, tatlı, okşayıcı, coşkulu, ürkütücü, gizemli, şiirsel ya da sevinçli vb. gibi hisler uyandırarak, esere anlam kazandırabilmektedir. Bir kompozisyonun ifade gücünü artırmak, çalgıların ses karakterlerinin doğru bir çalgılama ile tasarlanmasından geçmektedir (Say, 2012:124).

Belirtilen bilgiler ve konu bağlamında Zeybek müzikleri için başarılı bir orkestrasyon ve buna bağlı olarak başarılı bir çalgılama, orkestra içerisinde kullanılacak geleneksel çalgıların akustik ve yapısal özelliklerinin iyi bilinmesine bağlıdır. Yapılan literatür taramaları sonucu uluslararası çalgıların, çalgılama bilgilerinin birçok kaynakta yer aldığı ancak; Zeybek müziklerinde kullanılacak geleneksel çalgıların, bir kısmı hariç, çalgılama bilgilerinin bulunmadığı tespit edilmiştir. Bu sebeple, tezin birinci bölümünde belirtilen Zeybek müzik icralarında kullanılan en önemli ve pratik çalışmaya

faydalı olabilecek geleneksel çalgı ve çalgı takımlarının, orgonolojik sınıflandırma tekniklerinden yararlanarak incelenmesi faydalı olacaktır. Çalgılar: “Vurmalı Çalgılar”, “Üflemeli çalgılar”: “a.Tahta Üflemeli Çalgılar”, “Bakır Üflemeli Çalgılar”, “Telli Çalgılar”: “a. Telli (Mızraplı) Çalgılar”, “b. Telli (Yaylı) Çalgılar” ve “Tuşlu Çalgılar” olmak üzere sınıflandırılıp, bu bölümde detaylı ve tek tek incelenip, çalgılama bilgileri belirtilerek açıklanacaktır.

2.2.1.1. Vurmalı Çalgılar

Vurmalı çalgılar, tarihi şaman dönemlerine kadar gittiği düşünülen ve en eski çalgıların önemli bir bölümünü içinde barındıran çalgı grubudur. Tarihte ilk olarak kullanıldığı düşünülen ve çok çeşitli olan vurmalı çalgılar, çalınış yöntemleri bağlamında bir yüzeyin üzerine deri veya deriye benzer başka maddelerin gerilmesi sonucunda üzerine el ya da başka bir cisim yardımıyla vurularak, sallanarak, sürtülerek ve ovularak ses elde edilmektedir. Dolayısıyla ile bu yöntemler vesilesi ile ses elde edilebilen her çalgı, vurmalı çalgılar sınıfının içine girebilmektedir. Çalgı toplulukları ve orkestralar içerisinde büyük önemi olan vurmalı çalgılar, müziğin ritim, renk ve dinamik anlatım gücüne katkı sağlamak ile kalmayıp, armonik ve melodik katmanların oluşmasına da katkı sağlamaktadırlar (Uzunbaş, 2012:9).

Vurmalı çalgılar kendi içinde birçok farklı sınıflara ayrılmaktadır. Güncel olarak en yaygın sınıflandırmalarda çalgının yapısı, kökeni ve orkestrasyon içindeki işlevleri temel alınmıştır. Bu sebeple vurmalı çalgılar iki şekilde sınıflandırılmıştır: “İdiyon” ve “Mebrakon”. İdiyon çalgılar, çalgının kendi kendine titreşmesi sonucu ses üretirler. Çarpma, sallama ve sürtme eylemleri sonucu titreşerek ses verirler. Her türlü metal ve kabuklu ürünler ile elde edilen: büyük ziller, el zilleri, çalpara, celeste, marimba, gong, kastanyet...vb gibi çalgılardır. Mebrakon çalgılar, üzerine germe yöntemi ile konulan deri, zar gibi maddelerin bir darp vasıtası ile titreşmesi sonucu ses üretmektedir. Tarihin en eski vurmalı çalgıları bu gruptadır. İçi oyulmuş ağaç gövdelerine deri geçirilerek yapılan çalgı olan davul, en eski örneklerden biridir. Orta çağ’ın ilk dönemlerinde elle çalınan bu çalgılar, zaman içerisinde sopa gibi materyeller vasıtası ile de icra edilmiştir. Her türlü davul, bongo, kongo, darbuka, kös, bendir, çember, arbane..vb gibi çalgılar bu gruba aittir (Uzunbaş, 2012:13-14).

Vurmalı çalgıların çok çeşitli olması farklı anahtar kullanımını da beraberinde getirmiştir. Ses alanı belli olan olan melodik vurmalı çalgılar, fa ve sol anahtarı ile beş çizgili dizek üzerinde gösterilirken, ses alanı belli olmayan çalgılar ritim anahtarı kullanılarak bir, iki ya da üç çizgili dizekler ile belirtilmektedir (Kaya, 2017:35).

Zeybek müziklerinin geleneksel icrasında kullanılan vurmali çalgılar grubuna ait asma davul, grangaz davul, bendir, darbuka (dümbelek, dümbek), dımıdan çalgıları (bakraç, leğen, güğüm), kaşık, def, zilli maşa, parmak zil, trampet tezin birinci bölümünde belirtilmiştir. Ancak belirtilen vurmali çalgılardan kaşık, dımıdan çalgılar, zil ve zilli maşa, kendilerine ait tek bir tınıya sahip olmaları sebebi ile tek başlık altında incelenip, çalgılama bilgileri belirtilecektir. Trampet ve grangaz davul ise tezin giriş kısmında belirtilen sınırlılıklar sebebi ile konu dışında bırakılıp, geriye kalan diğer vurmali çalgılar bu bölümde çalgılama bağlamında tek tek incelenecek ve tespit edilen açıklanacaktır.

2.2.1.1.1. Asma Davul

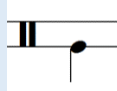
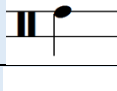
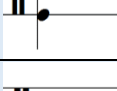

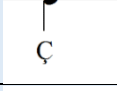
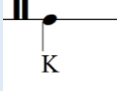
Asma davul, vurmali çalgılar ailesinde mebrafone sınıfına giren çift mebranlı, silindirik şekline getirilmiş ağacın iki yüzüne ip ile gerilen, telleri bulunmayan, omuza asılarak, gerilen derilerin tokmak-çırpı ya da el ile vurulması ile icra edilen vurmali bir çalgıdır. Deri, kasnak, çember, kasnak bağı, askı olmak üzere beş parçadan oluşmaktadır. Asma Davul, fiziksel yapılarına göre üç gruba ayrılmaktadır. Küçük boy: Çapı 60 cm, Orta Boy: Çapı 70 cm. ve Büyük Boy: Çapı 80 ile 90 cm olan davullardır (Emnalar, 1998:101-102). En küçük olan davul, Ege bölgesinde Aydın ve Muğla civarlarında kullanılmakta ve “findık davul” olarak adlandırılmaktadır.

Ses özelliği bağlamında yoğun ve kuvvetli bir ses rengine sahiptir. Tokmak vasıtası ile derisi kalın olan taraftan bas ses (düm), derisi daha ince olan diğer taraftan çırpı vasıtası ile tiz ses (tek) elde edilmektedir. Ses gürlüğü olarak geniş bir alana sahiptir. Çok hafif (pp)’den çok kuvvetli (ff)’ye kadar kullanılabilir. Çok hafif vuruşlarda bile bas ses mükemmel yakın bir şekilde işitilmektedir. Çok kuvvetli icralarda da orkestra içinde yoğun bir şekilde işitilebilir ve belirgindir. Düm, tek, yek, cız, kasnak ve çember olmak üzere farklı altı tını elde edilmektedir. Elde edilen tınılar belirsiz frekanslar üretmektedirler. Dolayısı ile ses alanları belli değildir. Çift mebranlı bir çalgı olması sebebiyle rezonans darptan sonra belli oranda uzamaktadır.

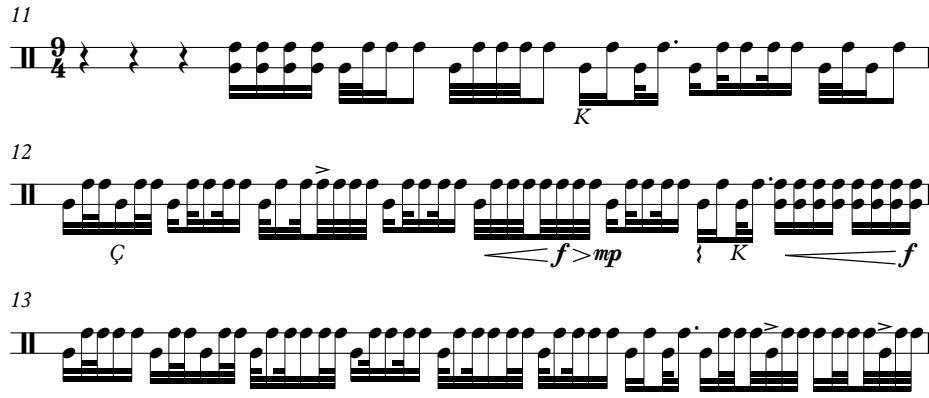
Çalgılama bağlamında el ya da tokmak-çırpı ile çalınmaktadır. Tokmak, kalın ve hafif ağaçlardan üretilen bir sopadır. Çırpı ise ince bir ağaç ya da günümüzde de kullanılan plastik maddeden yapılan ince çubuktur. Bu sebeple tokmak ile kalın derili olan taraftan “düm”, çırpı ile ince derili olan taraftan “tek”, çırpının tiz tarafa bastırılarak tokmakla düm tarafına vurulması ile de “cız” elde edilmektedir. Ayrıca tokmak ile kalın olan deri yüzey haricinde kasnağa ve ağaç olan çembere vurularak kısa ve keskin olan sesler elde edilebilmektedir.

Yapılan literatür taraması ve araştırmalar sonucunda özellikle İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (İTÜDK) ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı (EÜDTMK) Halk Oyunları Bölümlerinin ritim derslerinde günümüzde aktif olarak kullanılan ve eğitimi verilen asma davul ve bendir çalgıları için aynı temelde ancak birtakım farklılıkları olan notalama sisteminin varlığı tespit edilmiştir. Özellikle EÜDTMK Türk Halk Oyunları Bölümü öğretim görevlileri Tarkan Erkan, Bortan Oldaç, Emir Cenk Aydın ve Teoman Dalcı'nın öncülüğünde evrensel kurallara dayanan bir asma davul notalama sistemi geliştirilmiş ve rol model olarak diğer sanat kurumlarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu notalama sistemi, çift çizgili ritim anahtarı kullanılarak alçak frekansların portenin alt kısmına, yüksek frekansların ise portenin üst kısmına yazılan ve diğer anahtarlarla (açkılarla) da prensipte aynı olan bir sistemdir. Dolayısı ile belirtilen sistemin notalama bağlamında tüm gereklilikleri karşıladığı düşünüldüğü için tezin bu aşamasında belirtilecek ve kullanılacaktır (Emir Cenk Aydın, 2018:546-549).

Tablo 9. Asma Davul'un Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri

TINI	ÇALGILAMA	NOTASYON
Düm	Tokmak ile davulun kalın derisine yapılan vuruş ile elde edilir.	
Tek	Çırpı ile davulun ince derisine yapılan vuruş ile elde edilir	
Yek	Tokmak ve Çırpı ile davulun her iki derisine yapılan vuruş ile elde edilir.	
Cız	Çırpının ince deriye sabit bir şekilde bastırılması sırasında tokmak ile kalın deriye yapılan vuruş ile elde edilir.	
Çember	Tokmak ile davulun çemberine yapılan vuruş ile elde edilir.	
Kasnak	Tokmak ile davulun kasnağına yapılan vuruş ile elde edilir.	

Tablo 9.'da belirtilen asma davula ait tınlar ile asma davul partisinin oluşturulması bağlamında Aydın yöresine ait Kadioğlu Zeybeği'nin asma davul partisyonununun bir kesit Şekil 6.'da belirtilmiştir.



Şekil 6. Aydın Kadioğlu Zeybeği Asma Davul Partisyonundan Bir Kesit

2.2.1.1.2. Bendir

Bendir, vurmali çalgılar ailesinde mebrafone sınıfına giren tek mebranlı çember şeklindeki ahşap bir parçanın bir yüzüne ip ya da vidalı çubuklar ile gerilmiş bir deri olmak üzere toplam iki parçadan oluşan, rezonans telleri olmayan, diz üstünde, bir el ile havada ya da bacak arasına alınarak el ve parmaklarla icra edilen vurmali bir çalgıdır. Kullanılan ahşap malzemeler genellikle ceviz ağacı, akça ağaç v.b. birçok ağaç çeşitlerinden elde edilir. Deri olarak da keçi, kuzu, geyik, at ve köpek derisi hatta hayvanların işkembeleri ve günümüzde film deri olarak bilinen deriler de kullanılmaktadır (Akdemir, 2011:8).

Yapısal özellikleri bağlamında bendir çalgısı, dört ayrı parçanın tek yapı haline getirilmesi ile oluşmaktadır. Bunlar, bendirin tınısal özelliklerini oluşturacak rezonans kutusu olan “kasnak”, ana gövdenin şekillendireceği titreşimleri oluşturan bendirin “derisi”, kasnak ve deriyi birleştiren ve derinin kasnağa gerilmesi için kasnağı dışından kavrayan esnemeyen, dayanıklı ve metal maddelerden yapılan “çember” ve derinin kasnağın üzerine doğru bir şekilde sabitlenmesini ve derinin gerilmesi işlemini sağlayan dayanıklı sert metal yapılan “germe aparatı”dır (Akdağ, 2016:4).


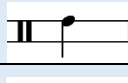

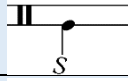
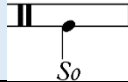


Ses özellikleri bağlamında asma davul kadar yoğun olmayan bir ses rengine sahip olmasının yanında ses gürlüğü bağlamında geniş bir alana sahiptir. Çok hafif (pp)’den çok kuvvetli (ff)’ye kadar kullanılabilir. Çok hafif vuruşlarda bile bas tonlar mükemmel yakın bir şekilde işitilebilir. Genel olarak bendir, bas (düm), tiz (tek) ve yek (bas ve tiz) olmak üzere üç temel tınıya sahiptir. Düm tınısı, uzayan ve yumuşak, tek tınısı kısa ve serttir. Özellikle düm ve yek tınıları darptan sonra oluşan rezonans ile belirli oranda uzamaktadır. Keskin ve net vuruşlar için mutlak suretle mebran parmak ya da el ile tutulup, rezonans kesilmelidir.

Çalgılaşma bağlamında hareketli ve velveleli pasajlar için uygun olmasının yanısıra düşük tempolu eserlerde de bir o kadar verimli olabilecek bir çalgıdır. Bendir dört temel çalım tekniğine sahiptir. Bunlar: “Diz üstünde çalma”, “Sehpada çalma”,


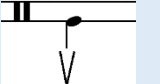

“Bacak arasında çalma” ve “Elde çalma” teknikleridir. Özellikle elde çalma tekniği haricinde diğer tekniklerin uygulanışı genel olarak icracının tercihi doğrultusunda olmaktadır. Çalım teknikleri, tınısal olarak küçük farklılıklar oluştursa da genel anlamda büyük bir işitme farkı yaratmamaktadır. Bendirde, düm tınısı genel olarak el ya da toplu parmak vuruşları ile gerilmiş mebranın herhangi bir bölgesinden elde edilebilirken, tiz tınısı parmak ya da parmaklar vasıtası ile gerilen mebranın çembere yakın bölgelerinden elde edilmektedir. Günümüzde her ne kadar akort edilebilen bendirler üretilsede bir standart sağlamaması sebebiyle ses alanları belirlenememektedir. Ses alanı belli olmayan ve düm ve tek tınlarına sahip olan bendirin, çift çizgili ritim anahtarı ile notalanmasının doğru olacağı düşünülmektedir.

Çalgılamanın, el ve parmaklar vasıtası ile yapıyor olması, çeşitli çalım tekniklerinin, el ve parmak pozisyonlarının, notalamada belirtilmesi gerekliliğini doğurmaktadır. EÜDTMK THO Bölümü Ritim Bilgisi derslerinde evrensel kurallara dayanan bendir notalama sisteminin uygulandığı tespit edilmiştir. Söz konusu sistem, tüm gereklilikleri karşıladığından çalgılamada kullanılacak notasyon bilgileri Tablo 10.’da belirtilecektir.

Tablo 10. Bendir ‘in Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri

TINI	ÇALGILAMA	NOTASYON
Düm	Parmak ya da parmaklar ile bendirin orta kısmına yapılan darp ile oluşan bas tını.	
Tek	Parmak ya da parmak grubu ile bendirin kenar kısmına yapılan darp ile oluşan tiz tını.	
Yek	El ya da parmak ile bendirin orta kısmına, diğer el ya da parmaklar ile bendirin kenar kısmına aynı anda yapılan darplar ile oluşan bas ve tiz tını.	
Slap (Tokat)	Bendirin merkezine sağ ya da sol el ile yapılan darp ile oluşan kesik bas olan tını.	
Open Slap (Açık Tokat)	Bendirin merkezine sağ ya da sol el ile yapılan darp ile oluşan uzayan bas olan tını.	
Sol El	Darbın, sol el ile vurulması.	
Sağ El	Darbın, sağ el ile vurulması.	


Tablo 10. Devamı

TINI	ÇALGILAMA	NOTASYON
Finger (Parmak)	Darbin sol ya da sağ el parmağıyla ile vurulması. Sol ve sağ el baş parmağından başlayarak sırası ile 0,1,2,3,4 şeklinde belirtilir.	
Sol El Girifte ²³	Sol el deriyi tutarken, sağ elin vuruş yapması.	
Sağ El Girifte	Sağ el deriyi tutarken, sol elin vuruş yapması.	

Tablo 10.'da belirtilen bendire ait tınlar ile bendir partisinin oluşturulması bağlamında kullanılacaktır. Partisyonda öncelikle bendirin hangi çapta ve hangi çalım tekniği ile icra edileceğinin tercihi yapıp, partiyonun başında belirtilmesi büyük önem taşımaktadır. Belirtilen tüm çalgılama bilgileri sonucunda Aydın yöresine ait Kadioğlu Zeybeğinin bendir partisyonunun bir kesit Şekil 7.'de gösterilmektedir.

Bendir

$\text{♩} = 40$
1 *Bacak Arasında Çal*



Şekil. 7. Aydın Kadioğlu Zeybeği Bendir Partisyonundan Bir Kesit

2.2.1.1.3. Darbuka

Darbuka, genel olarak orta doğuda kullanılan tek mebranlı birbirinden farklı büyüklüklerde olan, toprak ya da döküm metalden oluşturulmuş, ana gövde üzerine keçi veya dana derisi ile kaplanmış bir ucu açık vazo şeklindeki vurmali çalgılardan biridir. Bazı bölgeler debelek, debilek, deblek, deplek ve devlek gibi adlarla kullanılan, özellikle yüksek tempolu ve neşeli müziklerde gerek solo ya da diğer çalgılara eşlikte

²³ *Girifte: Deriyi bir el ile tutup, diğer el ile çarparak çalma işlemidir (Erkan, Tarkan Erkan Ritim Bilgisi Ders Notları, 2019).

kullanılan çalgıdır. Oturur pozisyonda diz üstüne ya da iki diz arasında konularak, el ve parmaklar ile icra edilir (Emnalar, 1998:104), (Sevsay, 2014:195).

Darbukanın yapısal bağlamda farklı çeşitleri bulunmaktadır. Bu farklılıkları oluşturan durum, gövdenin yapımında kullanılan maddelerdir. Bu sebeple çeşit olarak Döküm, çömlek (toprak) ve bakır maddelerinden üretilen darbukalar görülmektedir. Genel olarak toprak ya da metalden yapılmış vazo şeklindeki gövde, deri ya da sentetik deri, deriyi tutmaya yarayan çember ve deriyi germek ve gevşetmeye yarayan birbirine eşit uzaklıkta olan altı ya da sekiz vidalı aparatdan oluşmaktadır. Ortalama 29 cm çember çapı, 22 cm deri ve 44 cm boy uzunluğundadırlar. Mevcut oranların artırılması ile 35 çember çapı, 28,5 cm deri ve 57 cm boyunda olan bas döküm ya da çömlek darbuka elde edilmektedir (Şehircahyasıoğlu, 2006:7-9).

Ses özellikleri bağlamında yoğun ve parlak bir ses rengine sahip olmasının yanında ses gürlüğü bağlamında geniş bir alana sahiptir. Çok hafif (pp) den çok kuvvetli (ff) ye kadar kullanılabilir. Genel olarak darbuka, bas (düm), tiz (tek) ve yek (bas ve tiz) olmak üzere üç temel tınıya sahiptir. Düm tınısı, rezonansı çok fazla uzamayan ve net, tek tınısı ise kısa, sert ve delici bir karaktere sahiptir.

Çalgılama bağlamında hareketli ve velveleli pasajlar için ideal bir çalgıdır. Tremelo ve trill olan notaları başarılı bir şekilde icra edilebilmektedir. Özellikle neşeli ve yüksek tempolu eserlerde ritmik yapıyı renklendirebilir. Bas (düm) tınısı baş parmak hariç diğer parmakların grup olduğu el ile gerilmiş mebranın merkez bölgesine vurulup çekilmesi ile elde edilmektedir. Tiz (tek) tınısı parmak ya da parmaklar vasıtası ile gerilen mebranın çembere yakın bölgelerinden elde edilmektedir. Bendirde olduğu gibi slap (tokat), open slap (açık tokat) ve girifte vuruş teknikleri bulunmaktadır. Ayrıca sadece bakır darbukalarda “fiske” olarak adlandırılan parmaklarla uygulanan özel bir vuruş tekniği vardır.

Ses alanı belli olmayan ve temel olarak düm, tek ve yek tınılarına sahip olan darbukanın, çift çizgili ritim anahtarı ile notalanmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Darbukada çalgılamanın, bendir çalgısındaki çalım teknikleri, el ve parmak pozisyonlarının benzer nitelikte olduğu tespit edilmiş ve Tablo 11’de darbukaya ait tınların ve el ve parmak tekniklerinin notasyon bilgileri belirtilmiştir.

Tablo 11. Darbuka'nın Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri

TINI	ÇALGILAMA	NOTASYON
Düm	Baş parmak hariç diğer parmakların birleşimi ile darbukanın merkez bölgesine el ile yapılan darpla oluşan bas tını.	
Tek	Parmak ya da parmak grubu ile darbukanın kenar kısmına yapılan darp ile oluşan tiz tını.	
Yek	El ya da parmak ile darbukanın merkez bölgesine, diğer el ya da parmaklar ile darbukanın kenar kısmına aynı anda yapılan darplar ile oluşan bas ve tiz tını.	
Slap (Tokat)	Darbukanın merkez bölgesine elin bütün parmaklarının avuç açar pozisyona getirilmesi ile yapılan darp sonucu elin mebranda kalması ile oluşan kesik, sert ve bas olan tını.	
Open Slap (Açık Tokat)	Darbukanın merkez bölgesine sağ ya da sol el ile yapılan darp ile oluşan hafif uzayan bas olan tını.	
Sol El	Darbin, sol el ile vurulması.	
Sağ El	Darbin, sağ el ile vurulması.	
Finger (Parmak)	Darbin sol ya da sağ el parmağıyla ile vurulması. Sol ve sağ el baş parmağından başlayarak sırası ile 0,1,2,3,4 şeklinde belirtilir.	
Sol El Girifte	Sol el deriyi tutarken, sağ elin vuruşu yapması.	
Sağ El Girifte	Sağ el deriyi tutarken, sol elin vuruşu yapması.	

Tablo 11.'de belirtilen darbukaya ait tınılar ile darbuka partisinin oluşturulması bağlamında kullanılacaktır. Belirtilen tüm çalgılama bilgileri darbuka partiyonununun bir kesit Şekil 8.'de gösterilmektedir.

♩ = 80

Darbuka

Darb.

Şekil 8. Darbuka Partiyonu

2.2.1.1.4. Zilli Tef

Zilli Tef , diğer adları ile delbek, delbenk, germe, kabran, kobran olan yaklaşık 30 ile 40 cm kasnağın, tek yüzüne gerilmiş bir deri, kasnağın orta kısmında pirinçten yapılan zilleri olan tek mebranlı vurmali bir çalgıdır. Zilli tef, bir elin avuç içine yerleştirilip, diğer el ve parmakları ile gerilmiş deri ve pirinçten zillere vurularak, sallanarak ya da yuvarlama tekniği ile icra edilmektedir. Özellikle gerilen derinin kalın ve tok olması daha iyi bir tını elde edilmesi açısından önemlidir (Arı, 2011:108-111).

Yapısal bağlamda tahta kasnak, deri, çember, kasnağın içinde oyulmuş bölümlerde sayıları 20 ye kadar ulaşan, ortalama çapları 5 cm olan uçları hafif bükülmüş küçük pirinç ziller ve derinin gerilip, gevşemesini sağlayan vida sisteminden oluşmaktadır.

Ses özelliği bağlamında çok iyi duyulan, metal komponentli tıngırtılı bir sese sahiptir. Mebranlı bölümden tok ve sert bir tını elde edilmektedir. Mebranın merkez bölgesinden bas (düm), çembere yakın bölümlerinden parmak ile sert ve keskin tiz (tek) tınısı ve parmak vuruşları ya da parmak yuvarlamaları ile zil tınısı elde edilmektedir.

Çalgılama bağlamında yapılan literatür taraması ve araştırmalar sonucunda çalgılama bilgilerinin çok kısıtlı olduğu tespit edilmiştir. Yapılan birebir görüşmeler, icracı sunumları ve yapılan araştırma çalışmaları neticesinde, zilli tef için alanda kullanılan çalgılama terimleri ile uygulamaların var olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen bilgiler, icracılar ile yapılan birebir uygulama çalışmaları ile analiz edilip, zilli tefin çalgılama bilgileri oluşturulmaya çalışılacaktır.

Zilli tef, çalım tekniği bağlamında birden fazla teknik ile icra edilmektedir. Öncelikle sadece mebranın kullanıldığı, tok ve sürdinli tınların elde edildiği, icracıların “kasnak, kapalı, kemik” vb. gibi isimlendirmeler yaptığı, zillerin tınlarının duyulmasını sağlamak amacıyla sallanarak ya da parmaklar vasıtası ile yoğun zil sesi tınısı alınan, icracıların “Sallama, hoplatma, eksen sallama, silkme” vb. gibi isimlendirmeler yaptığı, son olarak zillerin yuvarlamalı parmak vuruşları ile uygulanan, icracılar tarafından “yuvarlama, parmak çalım” vb. gibi isimlendirmeler yaptığı, toplam üç çalım tekniği olduğu tespit edilmiştir. Söz konusu çalım teknikleri için alanda yapılan isimlendirmelerden “Kemik”, “Sallama” ve “Yuvarlama” terimleri bu teknikler için kullanılacaktır.

Kemik çalım tekniği, mebranın işaret parmakları ile sürdindiği, diğer parmaklar ile tok, sert ve net slap düm ve tek tınlarının elde edildiği bir çalım stildir. Bu teknikte zil tınısı kullanılmamaktadır. Bu sebeple, zil sesini yok etmek ya da minimum düzeye indirmek için dik konumda olan tef, öne doğru 45 derecelik açı ile eğilir ve baş parmakların kasnakta, diğer parmakların mebranın üzerinde olduğu bir pozisyona geçilerek çalınır. Genelde solo olarak lirik ve velveleli pasajların icrasında kullanılması daha uygun olacaktır.

Sallama çalım tekniği, tefi tutan elde sağa-sola, ileri-geri gibi küçük bilek hareketleri ya da kolun yukarı-aşağı hareketlerle, diğer elin mebrana slap (tokat) vuruş ile düm veya parmaklar ile tek tınısının alındığı bir çalım tekniğidir. Bu teknikte teften üç temel tını elde edilir. Düm ve tek ya da zil tınısı. Zil tınısı yukarı-aşağı sallamanın etkisiyle tüm zillerin sallanması sonucu güçlü zil tınısına, bilekten yana doğru yatay hareketler ile zillere trill veya tremolo uygulanmaktadır. Özellikle senkoplar, hareketli, trill veya tremololu pasajlar için kullanılan çok yönlü bir tekniktir.

Yuvarlama çalım tekniği, bir elin tefi tuttuğu, diğer elin ise mebrandan düm veya tek alması ya da tek bölmedeki zil grubunun sürdinli bir şekilde, icracını tercihine göre 4-3-2-1, 3-2-1 numaralı parmakların kullanılması ile küçük zamanlı üçlemelerin, altılamaların uygulandığı çalım tekniğidir. Bu teknikte önemli olan husus, tefi tutan elin baş parmağının vuruş yapılacak tek bölmedeki zilleri, baş parmağın zile uyguladığı baskı ile zilleri sürdinlemesi ya da serbest bırakarak zil rezonansının uzamasıdır. Genel olarak sürdinli zil sesinin yoğun olarak kullanılacağı pasajlarda tercih edilmesi önerilmektedir.

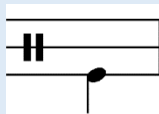
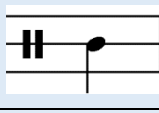

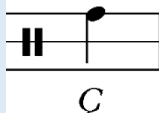

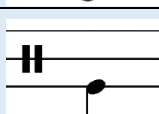
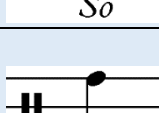

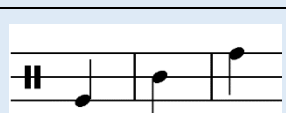

Belirtilen tüm bilgiler ekseninde, zilli tefin çalgılamasında kullanılacak nota sisteminin belirlenmesi büyük önem taşımaktadır. Öncelikle, zilli tefin ses alanının belli olmaması ve sahip olduğu üç temel tını sebebiyle üç çizgili ritim anahtarının kullanılmasının doğru olacağı düşünölmektedir. Birinci çizgi düm, ikinci çizgi tek, üçüncü çizgi zil tınlarını ifade etmektedir. Çalgılamada, çalım teknikleri dizeğin üst bölümüne yazılır. Bu sebeple, zilli tefe ait olan çalım tekniklerinden hangi tercih ediliyorsa, dizeğin üst kısmında belirtilmesi doğru olacaktır.

*Kemik
*Sallama
*Yuvarlama

Zilli Tef					
-----------	--	--	--	--	--

Şekil. 9. Zilli Tef İçin Üç Çizgili Ritim Anahtarı

Tablo 12. Zilli Tef'in Tını, Çalgılama ve Notasyon Bilgileri

TINI VEYA TEKNİK	ÇALGILAMA	NOTASYON
Düm	Zilli tefi tutan el haricinde tefin merkez bölgesine baş parmak kullanılmadan diğer el ile yapılan darpla oluşan bas tını.	
Tek	Tefi tutan el hariç diğer elin parmak ya da parmak grubu ile zilli tefin kenar kısmına yapılan darp ile oluşan tiz tını.	
Zil	Her iki elin baş parmakları hariç olmak üzere parmak vasıtası ile zilli tefin bir grup zillerine yapılan vuruşlar ile oluşan tını.	
Çember	Zilli tefi tutan el haricinde diğer el ile tefin çemberine yapılan vuruş ile tüm zillerin tınlamasını sağlayan vuruş	
Slap (Tokat)	Zilli tefin merkez bölgesine tefi tutan el haricinde diğer el ile yapılan darpla elin mebranda kalmasıyla oluşan keskin ve tok tını.	
Open Slap (Açık Tokat)	Zilli tefin merkez bölgesine tefi tutan el haricinde diğer el ile yapılan darpla elin mebrandan geri çekilmesi ile oluşan keskin ve tok tını.	
Sol El	Darbin, sol el veya parmakları ile vurulması. Zilli tef genelde sol el ile tutulduğundan sadece sol elin parmakları zillerde kullanılabilir.	
Sağ El	Darbin, sağ el veya parmaklar ile vurulması. Zilli tef genel olarak sol el ile tutulduğundan doğal olarak tüm vuruşları sağ el yapmaktadır.	
Finger (Parmak)	Darbin sol ya da sağ el parmağıyla ile vurulması. Sol ve sağ el baş parmağından başlayarak sırası ile 0,1,2,3,4 şeklinde belirtilir.	
Sürdin²⁴	Zilli tefte mebranın ya da zillerin sürdinlenmesi. Kemik ve Yuvarlama çalım teknikleri sürdinli çalım teknikleridir. Kemikte mebran işaret parmakları ile, yuvarlamada ziller tefi tutan elin baş parmağı ile sürdinlenir. Ekstra olarak belirtmek istenirse dizek üstünde "Con sord." Yazılması uygun olacaktır.	

²⁴ **Sürdin:** it: Con sordino, ing: with a mute, Fr: avec sourdine, Çalgıların küçük ve hızlı titreşimlerine mâni olarak doğuşkanların kuvvetini azaltma ve bunun sonucunda sesin kapalı, koyu ve uzak bir şekilde duyulmasıdır (Sevsay, 2014:52).

2.2.1.1.5. Tek Tınlı Vurmalı Çalgılar

Zilli maşa, maşa biçiminde birbirine paralel iki ya da üç ana kolun uçlarında birbirlerine karşılık gelecek şekilde altlı üstlü yerleştirilmiş zillerden meydana gelen maşaya benzer idiyofon bir vurmalı çalgıdır. Ana kolların ucundaki üst üste gelen zillerin birbirlerine çarptırılması sonucu ses vermektedir. Oturur pozisyonda maşanın alt kısmı diz üstüne, maşanın üst kısmı diğer elin avuç içine çarptırılması ya da maşanın el ile sıkıştırılması ile icra edilmektedir. Ses gürlüğü yüksektir. Ses rengi parmak zil gibi net ve delicidir. Ses gürlüğü yüksek olup, hareketli, neşeli eserlerde kullanılması önerilmektedir (Emnalar, 1998:107), (Uzunbaş, 2012:9).

Parmak zil, tabak şeklindeki pirinç iki parçadan oluşan bir idiyofon vurmalı çalgıdır. Zilin ortasına doğru çıkıntılı olan bölgenin orta kısmında bir delik açılarak, parmaklara bağlanması amacıyla birer tasma geçirilmektedir. Bu tasma vasıtası ile zil tutularak ve birbirlerine çarptırılarak çalınmaktadır. Farklı boyut ve ebatlarda olanları bulunmaktadır. Geleneklerde kadın eğlencelerin kapalı alanlarda parmaklara takılarak icra edilmektedir. Özellikle ritmik ve hareketli pasajlarda kullanılması önerilmektedir (Emnalar, 1998:107).

Dımıdan Çalgılar, bakraç, leğen, güğüm, kazan, tencere gibi bakır, metal ya da alüminyum gibi hammaddeler ile yapılan daha çok ev içinde kullanılan gereçlerdir. Gelenekte kadın müzikli eğlencelerde kullanılan bu ev gereçleri, ters çevrilip, el ve parmaklar ile ritim tutulup, birer vurmalı çalgı haline dönüşmektedirler. Bu çalgılar ile yapılan icralarda herhangi bir başka enstrüman eşliği ile karşılaşmamaktadır. Genel olarak vokal icraların eşliğinde kullanılmaktadır. Gelenekte bu çalgılar eşliğinde söylenen türkülere “Dımıdan havaları” denilmektedir. Bu sebeple, bu türkülerin eşliğinde kullanılan çalgılar “Dımıdan çalgıları” olarak adlandırılmaktadır (Sütoğlu, 2011:31-32), (Emnalar, 1998:105).

Kaşık, Anadolu’da geçmişte günümüze hem mutfakta hem de eğlencelerde eşlik için kullanılan bir gereçtir. Vurmalı çalgı olarak çalınan en iyi kaşık şimşir ağacından yapılır. Anadolu’nun bazı bölgelerinde hem oyun hemde müzik eşliğinde kullanılmaktadır. Büyüklüğü yörelere göre değişiklik gösteren kaşıklar, elin iç ve dış tarafları, parmaklar, diz üstünde hatta bazı bölgelerde farklı tını almak bağlamında ağıza kapatılarak ya da dayandırılarak da icra edilmektedir. Zeybek müzik icralarında özellikle Uşak, Afyon, Bursa, Denizli ve Kütahya bölgelerinde geleneksel oyun ve müzik icralarında kullanılan bir vurmalı çalgıdır. Özellikle kadın oyunlarında oyunun coşkusunu artırmak ve ritm vermek için kullanılır ancak; Denizliye bağlı Acıpayam

ve Çameli gibi ilçelerde 9/8'lik erkek zeybek oyunlarında da kaşık kullanılmaktadır. (Emnalar, 1998:106-107), (Sütoğlu, 2011:31).

Yukarıda belirtilen yöresel tek tınlı ve idiyofon vurmali çalgıları, sahip oldukları tek tını ve ses alanlarının belli olmaması sebebiyle tek çizgili ritim anahtarı ile notalanmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Söz konusu çalgılar için aşağıda örnek partiyonlar belirtilmiştir.

♩ = 45

The image shows a musical score for four percussion instruments: Dımıdan Çalgılar, Kaşık, Parmak Zil, and Zilli Maşa. The score is in 9/8 time and marked *mp*. The tempo is indicated as ♩ = 45. Each instrument has a unique rhythmic pattern. The Dımıdan Çalgılar part consists of a continuous eighth-note pattern. The Kaşık part consists of a pattern of eighth notes and quarter notes. The Parmak Zil part consists of a pattern of eighth notes and quarter notes. The Zilli Maşa part consists of a pattern of eighth notes and quarter notes.

Şekil 11. İzmir Bergama “Al Basmadan Donu Var” Zeybeği Yöresel Tek Tınlı Vurmali Çalgılar Partiyonu

2.2.1.2. Üflemeli Çalgılar

Üflemeli çalgılar, üfleme eylemi ile çalgıya aktarılan havanın, çalgıda oluşturmuş olduğu basınç ile ses elde edilen bir çalgı türüdür. Dilimizde diğer bir adıyla “Nefesli çalgılar” olarak nitelendirilmesine rağmen bu terimin kullanımının doğru olmadığı düşünülmektedir. Bir çalgının nefes alıp-vermesinin mümkün olmaması sebebi ile günümüzde üflemeli çalgılar olarak ifade edilmesi daha doğru ve yaygındır (Say, 2012:558).

Üflemeli çalgılar, çalgı bilim sınıflandırmasına göre aerofonlar sınıfı içerisine girmektedir. Aerofon, ses üretimi için havayı kullanan çalgılar ile ifade edilmektedir. Büyük bir bölümünü üflemeli çalgılar oluşturmaktadır. Org, armonika, akordeon vb. gibi çalgıların aksine icracının nefesi ile icra edilen çalgılardır. Organolojik bağlamda üflemeli çalgılar iki sınıfa ayrılmaktadırlar. Bu sınıflandırma, çalgıların yapımında kullanılan materyallerin çeşidine göre belirlenmektedir. Bunlar; “Tahta Üflemeli” ve “Bakır Üflemeli” çalgılar olarak sınıflandırılmaktadır (Michels & Vogel, 2015:25-47).

Konumuz bağlamında tezin birinci bölümünde Zeybek oyun ve müziklerinin eşliğinde kullanılan üflemeli çalgılar, zurna, kaval, dilli düdük, sipsi, klarnet ve trompet olarak belirtilmiştir. Tezin giriş kısmında belirtilen sınırlılıklar bağlamında klarnet ve trompet çalgıları konu dışında bırakılıp, diğer çalgılardan tüm bölgelerde karşılaşılan zurna, dilsiz kromatik kaval başlıklar halinde, lokal bölgelerde icra edildiği tespit edilen dilli düdük ve sipsi bölgesel olan tahta üflemeli çalgılar adlı tek başlık altında incelenmekte, literatür taraması yapılmakta ve tespit edilen bilgiler belirtilip, açıklanmaktadır.

2.2.1.2.1. Tahta Üflemeli Çalgılar

Tahta üflemeli çalgılar, ses rengi bağlamında heterojen bir yapıya sahiptirler. Birbirlerinden farklı özellikleri ve ses rengi çeşitlilikleri açısından diğer çalgılara göre avantajlı, ses dengeleri, entenosyon ve detone olabilme ihtimalleri dahilinde de dezavantajlı olarak ifade edilmektedirler. Tahta üflemeli çalgılar, genel olarak kendi içinde “çalgı ailelerine göre”, “ağızlıklara göre” ve “titreşen hava sütununa göre” üç şekilde sınıflandırılmaktadır. Çalgı ailelerine göre olanlar, ana sesleri belli olan aktarımlı, ana sesi do olan aktarımsız çalgılar olarak sınıflandırılır. Ağızlıklara göre olanlar, “kamışsız”, “tek kamışlı” ve “çift kamışlı” olarak sınıflandırılmaktadır. Titreşen hava sütununa göre olanlar, “silindirik” ve “konik” olarak sınıflandırılır (Sevsay, 2014:82).

Konu bağlamında belirtilen Zeybek oyun ve müziklerinin icralarında genel olarak kullanılan tahta üflemeli çalgılar olan zurna, kromatik dilsiz kaval, bölgesel olarak kullanılan tahta üflemeli çalgılardan dilli düdük ve sipsinin çalgılama bilgilerini başlıklar halinde belirtmek faydalı olacaktır.

2.2.1.2.1.1. Zurna

Zurna, konik şeklinde ağaç gövdeye sahip ve tek kamışlı aerofon bir tahta üflemeli çalgıdır. Ana gövde üzerinde altı tanesi önde, bir tanesi arkada olmak üzere toplam yedi perdeden (ses deliği) oluşmaktadır. Gövdenin ön alt kısmında karşılıklı olarak üçerli toplam altı küçük “şeytan ya da cin” deliği olarak nitelenen delikler bulunmaktadır. Bu delikler, zurnanın alt kısmındaki son iki perdenin entonasyonunun sağlanması ve rezonansın yayılması sebebiyle açılmaktadır.

Yapısal olarak, sert ağaçtan yapılan konik şeklinde ana gövde, gövdenin ağız kısmının içine geçirilen borunun takıldığı, silindir şeklinde ağaç aparat olan nazik, naziğin içine yerleştirilen boru (kanel, kanal, tüp) ve borunun ucuna ip ile sabitlenen

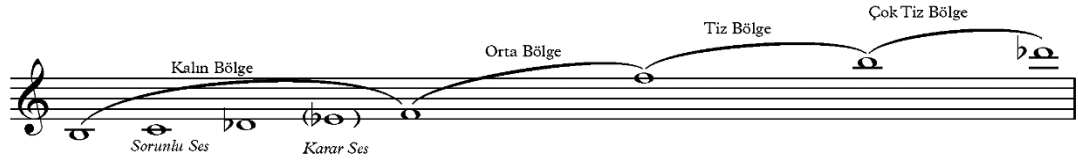
kamış ve zurnanın icrası sırasında dudakların yerleştirildiği daire şeklinde olan karşılık olmak üzere beş parçadan oluşmaktadır. Ses çıkarma aparatları, kamış ve kamışın takıldığı tüp olan kaneldir. Zurnalar, genel olarak boyutlarına göre sınıflandırılmaktadır. Kaba, orta ve cura zurna şeklinde üçe ayrılır. Ayrıca günümüzde zurnalar akorduna göre de nitelendirilip, kullanılmaktadır. Zurnada genel olarak üstten altı perdenin kapalı olduğu ses la olarak kabul edilmektedir. Zurnanın tonu ya da akordu, la pozisyonunda elde edilen sesin, bir akort aletinde ya da piyanoda eşleşen ses ile adlandırılmaktadır. Kısacası zurnadan la perdesinden elde edilen ses, akort cihazı ya da piyanoda re sesi ile eşleşiyorsa, o zurna re zurna olarak kabul edilmektedir. Kaba zurnalar, boy uzunlukları 50-55 cm arasında değişen, en pest kaba zurna olan Re, Mi bemol, Mi ve Fa tonunda olan zurnalardır. Orta zurnalar genel olarak 35-45 cm arasında değişen, Sol, La, Si ve Do tonunda olan zurnalardır. Cura zurnalar genel olarak 35cm. den küçük olan, Re ve en tiz zurna olarak bilinen Mi tonunda zurnalardır (Emre, 2015:11-15).

Ses rengi bağlamında, parlak, sert ve çok gür bir tınıya sahiptir. Ses gürlüğü genel olarak forte (f) gürlükten aşağıya düşmemektedir. Zurna ile solo ya da tutti çalınacak pasajlarda orkestra ile ses dengesinin sağlanması amacıyla zurna oturma düzeninde en arka bölüme alınmalı ve orkestranın mutlaka forte gürlükte çalması önerilmektedir.

Zeybek oyun ve eşliğinde iki tip zurna kullanılmaktadır. Özellikle Aydın, Muğla civarlarında Mi bemol akortlu kaba zurna kullanılmaktadır. Ancak söz konusu yörelerdeki farklı zurna çalım teknikleri ile mi bemol akortlu zurnalar, çalımların transpoze edilmesi ile genel olarak si tonda icra edilmektedir. Diğer bölgelerde ise genel olarak La ya da Si akortlu Selanik zurnası olarak adlandırılan orta zurnalar kullanılmaktadır.

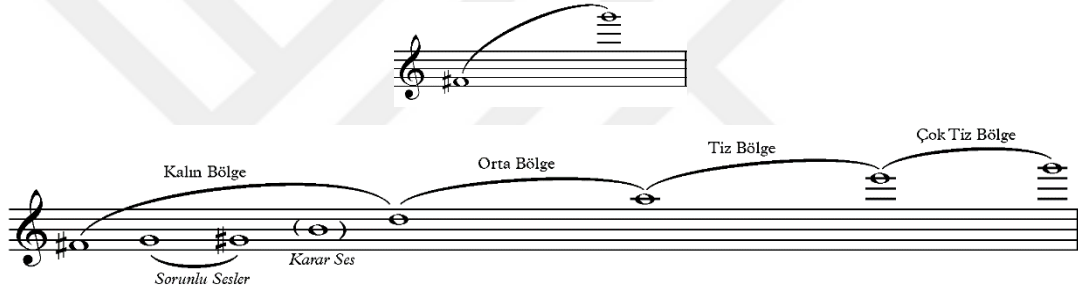
Mi bemol akortlu Kaba Zurna, genel olarak iki oktav ses genişliğine sahiptir. Ancak icracıya ya da icra edilen kamışın kalitesine bağlı olarak tiz olan bölgede bir ya da iki ses daha genişleme görülebilmektedir. Söz konusu genliğin 3. oktav ile 5. oktav Re bemol ses sınırları içinde olması sebebi ile soprano parti içerisinde olup, partisyonda sol anahtarı ile gösterilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Belirtilen ses genliği ve ses bölgeleri Şekil. 12'de şu şekilde belirtilmiştir:





Şekil 12. Mi bembol Akortlu Kaba Zurna Ses Genliği ve Ses Bölgeleri

Si Akortlu Selanik Orta Zurna, genel olarak iki oktavlık ses genişliğine sahiptir. Ancak icracıya ya da icra edilen kamışın kalitesine bağlı olarak tiz olan bölgede bir ya da iki ses daha genişleme görülebilmektedir. Söz konusu genişliğin 4. oktavdaki Fa diyez ile G6 ses sınırları içinde tespit edilmiştir. Bu sebeple, soprano parti içerisinde olan si akortlu Selanik zurnasının, partiyon yazımında sol anahtar ile gösterilmesinin uygun olduğu düşünülmektedir.



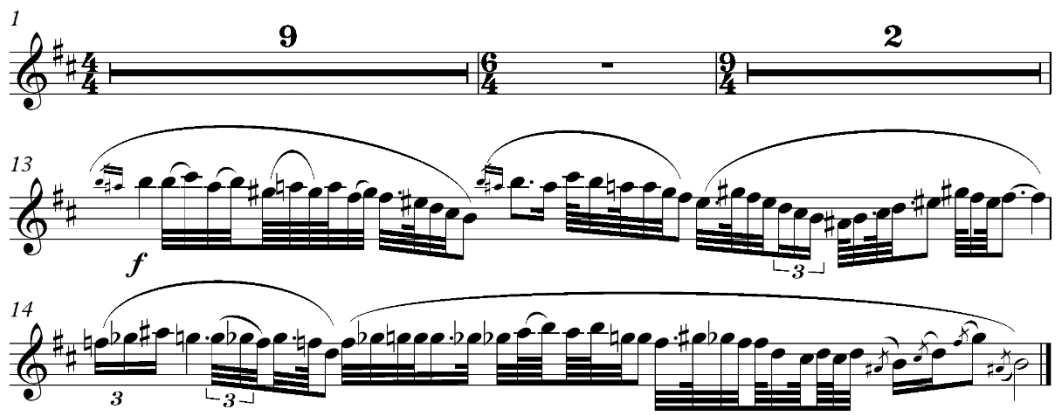
Şekil 13. Si Akortlu Selanik Orta Zurna Ses Genliği ve Ses Bölgeleri

Çalgılama özellikleri bağlamında zurna, nefes çevirme tekniği ile icra edilmektedir. Nefes çevirme, Zurna icrası sırasında ağızdan hava üflenirken, üfleme eylemini kesmeden burundan hava çekilmesi eylemine verilen isimdir. Bu teknik sayesinde uzun soluk gerektiren pasajlar, zurna ile icra edilebilmektedir. Ayrıca zurna'nın anatomik yapısı, dil yardımı ile uygulanan çalım teknikleri gereği, glissando, staccato ve legato gibi nüans ve çalım ifadeleri rahatlıkla uygulanabilmektedir. Zurna partiyonu yazılırken, partiyonun başına "Score in C" yazılarak, işitilmek istenen seslerin partiyona yazılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Zurna icracısı, gerekli olan ses aktarımını yaparak ya da farklı bir akorttaki zurnayı tercih ederek söz konusu olan zurna partisinde, işitilmek istenen sesleri rahatlıkla icra edebileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda Mi bembol kaba zurna ve Si akortlu Selanik orta Zurna için aktarılan çalgılama bilgileriyle oluşturulması düşünülen zurna partileri, Şekil 13. ve Şekil 14.'te şu şekilde belirtilmiştir:

Eb Kaba Zurna

♩ = 40

Score In C




Şekil 14. Kadıoğlu Zeybeği E bemol Akortta Kaba Zurna Partisyonu

Selanik Zurna in B

♩ = 45

Score In C



Şekil 15. Gündoğdu Zeybeği Si Akortlu Selanik Zurna Partisyonu

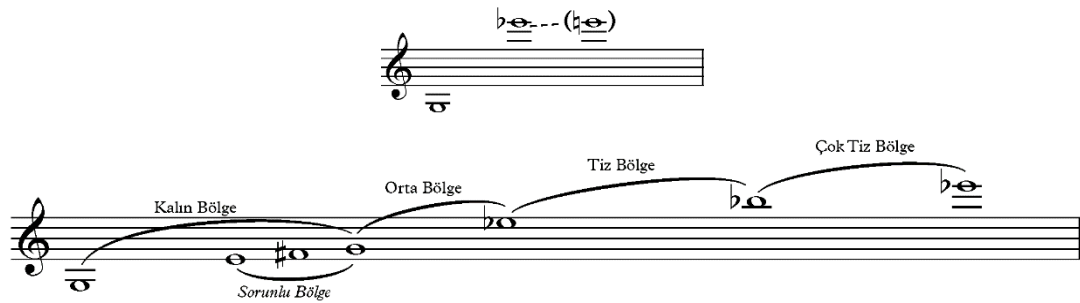
2.2.1.2.1.2. Dilsiz Kaval

Dilsiz Kaval, iki ucu açık, silindirik boru şeklinde, içi oyulmuş ağaç, kargı, metal ve plastik gibi materyallerden yapılan, kamışsız, kaval ailesinden aerofon bir tahta üflemeli çalgıdır. Yüzyıllar boyu Anadolu’da çoban sazı olarak kullanılmıştır.

Yapısal bağlamda kaval, en büyüğü la kaval olmak üzere küçük si kavala kadar her yarım ses için ayrı boylarda ve akortlarda 15 kaval bulunmaktadır. Bu kavallar, en büyüğünden en küçüğüne kadar 27-85 cm arasında boya, 14-20 mm arasında iç çapa sahip olup, yedi tanesi önde, bir tanesi arkada olmak üzere ortalama dış çapları 18 ila 26mm arasında olan toplam sekiz ses deliklerine sahiptir. Kavalın alt kısmında sekiz delikten bağımsız olarak, ses deliklerinin son iki tanesinin entenasyonu sağlamak amacıyla “şeytan” ya da “cin” deliği olarak adlandırılan birtakım delikler bulunmaktadır. Bu delikler entenasyon ve rezonans dağılımını sağlamak içindir. İcra sırasında kullanılmazlar (Tekşahin, 20115-6).

Kavaldan ses çıkarmak için üflenilen yere ağızlık denilmektedir. Özellikle ağızlık için sert ağaç malzemenin yanı sıra fiber malzemeler de günümüzde tercih edilmektedir. Ağızlığın birkaç mm. yükseltilmesi ile kavalın akordu pestleşmektedir. Dilsiz kaval, sol-la ve mi bemol-fa aralığı hariç kromatik bir tahta üflemeli çalgıdır. Kavalların akortları her kaval için 7 ses perdesinin kapalı, 8. Ses perdesinin açık olduğu pozisyon ile tespit edilir. Bu pozisyon la perdesi olarak kabul edilmektedir. Kavalda la perdesinden çıkan ses, piyano ya da akort aletinde hangi sesi gösteriyorsa, kavalın akorttu ya da tonu olarak kabul edilmektedir. Belirtilen yöntem ile literatürde taraması sonrasında karşılaşılan kaval akortları, La, Si bemol, Si, Do, Do diyez, Re, Mi bemol, Mi, Fa, Fa diyez, Sol, Sol diyez, La, Si bemol ve Si olarak belirtilmektedir (Tekşahin, 2011:5-6).

Kaval, genel olarak 2,5 oktav ses genişliğine sahiptir. Ancak icracıya ya da icra edilen kavalın kalitesine bağlı olarak tiz olan bölgede bir ya da iki ses daha genişleme görülebilmektedir. Söz konusu genlik, en pes olan La akortlu dilsiz kavalda 3. oktavdaki Sol sesi ile 6. oktavdaki Mi bemol ses sınırları içinde tespit edilmiştir. Bu sebeple kavalın, soprano parti içerisinde olması ve sol anahtarı ile gösterilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Şekil 16.'da söz konusu genlik, notasyon üzerinde gösterilmektedir. Belirtilen genlik, diğer akortlardaki kavallara uygulanacak aralıkların simetrik olarak transpozese ile diğer akortlardaki kavalların genlikleri belirlenebilmektedir.



Şekil 16. La akortlu Kromatik Dilsiz Kavalın Ses Genliği ve Ses Bölgeleri

Çalgılama bağlamında doğru tutuş, üfleme ve dudak pozisyonu ile sağlıklı seslerin elde edilmesi mümkündür. Kaval, çalım tekniği bağlamında 2 perde sistemi ve her sistem için geçerli olan 3 kademeli üfleme tekniği ile icra edilir. Perde sistemleri, “1. perde sistemi” ve “2. perde sistemi” olarak ikiye ayrılır. Kavalda kullanılan iki perde sistemi, pozisyon gereği yeri değişen arka perdenin etkilediği aralıklar hariç, tüm perdelerdeki ses aralıklarının fiziki yapıları ve yerlerinin

korunması, dilsiz kavalın perde yapısının standart olmasına sebep olmaktadır (Yurtçu, 2006:90).

Kavalda, özellikle pest bölgelerdeki sesler zayıf kalmaktadır. Dolayısı ile diğer çalgılar hafif gürlüklerde çalsalar bile kaval içlerinde kolayca kaybolabilir. Crescendo ve decrescendo başarılı bir şekilde uygulanabilir. Kaval ile ses genliği içirişinde bulunan her türlü pasaj icra edilebilir. Bu açıdan çok kullanışlı bir çalgıdır. Hızlı nota tekrarları, gamlar, arpejler, legato çizgiler, geniş atlamalar, dil vuruşları, frullato (kurbağa dili) kullanılabilir. Glissando, triller ve tremololar çeşitli bölgelerde ve gürlüklerde icra edilebilir. Ancak özellikle kademe geçiş bölgelerindeki triller ve tremoloları uygulamak güçtür. Ses rengi bağlamında hareketli pasajların yanı sıra lirik ve dokunaklı pasajları başarılı bir şekilde icra edebilir. Genel olarak flüt'ün bir benzeridir. Bu sebeple, flüt için belirtilen çalgılama teknikleri, kaval içinde uygulanabilir nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Dilsiz Kaval partiyonu yazılırken, partiyonun başına “Score in C” yazılarak, işitilmek istenen seslerin partiyona yazılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Ayrıca kaval icracısının, gerekli olan transpozeyi yapabilmesi ya da kavalı hangi akortta tercih etmesi gerektiğini partiyonun başında önermek ya da belirtmek, söz konusu kaval partisinde işitilmek istenen seslerin rahatça icra edilebilmesi bağlamında faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda aktarılan çalgılama bilgileriyle oluşturulması düşünülen kaval partisi, Şekil 17.'de şu şekilde belirtilmiştir:

Si Akortta Dilsiz Kaval

♩=45

Score In C

mp

f

2

mf

8^{va}

Şekil 17. Gündoğdu Zeybeği Dilsiz Kaval Partiyonu

2.2.1.2.1.3. Bölgesel Olan Tahta Üflemeli Çalgılar

Konu bağlamında bu başlık altında belirtilecek olan si akortlu diyatonik dilli düdük ve si akortlu sipsi, Ege Bölgesi'nde bulunan lokal kesimlere ait zeybek oyun ve

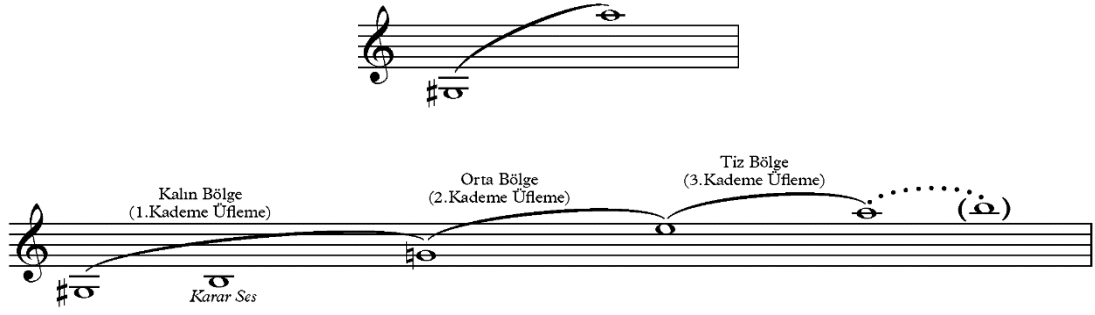
müziklerinin icralarında kullanılmaktadır. İlkel ancak spesifik birtakım özellikleri bulunan bu çalgılar, bazı bölgelerdeki kırsal kesimlerde hala yöresel icracılar tarafından icra edilmektedir.

Diyatonik dilli düdük (kaval), çoban düdüğü olarak halk arasında kullanılan, genel adı itibari ile dik uçlu, önden seslenişli dilli kaval ailesine mensup aerofon bir tahta üfleli çalgıdır. Ağaç ve kamış olmak üzere iki çeşittir. 8 ile 16 mm arasında iç çapa sahip, birbirinden farklı boyları mevcuttur. Yapısal olarak kromatik ve diyatonik olarak ön tarafta yedi, arka tarafta bir perde olmak üzere toplam sekiz perdeye sahiptir. Üfleme eşiğinin ağız ile buluştuğu yerde 1-2 mm boşluk bulunur. Bu boşluktan üflenilen hava, dil denilen parça sayesinde sese dönüşür. Her sese ait dilli düdük bulunmaktadır. Pest sol sesinden tiz tınıya sahip si sesine kadar ayrı olarak çeşitli boylarda on yedi tane dilli düdük bulunmaktadır. Dilli düdük, yapısal bağlamda hemen hemen dünyanın birçok yerinde görünmektedir. Diyatonik perde diziliminde sahip olması ortak özellik olarak kabul edilmektedir. Arka delik dahil olmak üzere altı perdenin kapatıldığı pozisyon “La” perdesi olarak kabul edilmektedir. Bu pozisyon ile elde edilen ses, dilli düdüğün tonunu ifade etmektedir (Kastelli, 2014:12-18).

Çalgılama bağlamında dilli düdük, iki oktav ses genişliğine sahiptir. Ancak icracıya ya da icra edilen dilli düdüğün kalitesine bağlı olarak tiz olan bölgede bir ya da iki ses daha genişleme görülebilmektedir. Genel olarak ses gürlüğü kalın bölgede çok sönüktür. Ancak orta ve tiz bölgede tınısı çok güçlüdür. Ayrıca perdeler arasında entonasyon bağlamında net bir standart bulunmadığı tespit edilmiştir. Özellikle tril, tremolo, arpej ve çok hız gerektiren pasajları icra etmede başarılıdır. Ancak yazılacak olan partiyonlarda arıza sesler içeren pasajlardan ziyade diyatonik aralık içeren pasajların yazılmasının çalgılama başarısı açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Tezin konusu bağlamında en çok kullanılan dilli düdük si akortlu diyatonik dilli düdüktür. Söz konusu dilli düdük, 3. oktavdaki Sol Diyez sesi (G diyez 3) ile 5. Oktavdaki La (A5) ses sınırları içinde tespit edilmiştir. Bu sebeple, soprano parti içerisinde olması ve sol anahtarı ile gösterilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir.

Şekil 18’de söz konusu genlik ve ses alanları notasyon üzerinde gösterilmektedir. Belirtilen genlik ve ses alanları, diğer akortlardaki Diyatonik dilli düdüklere uygulanacak aralıkların simetrik olarak transpozisi ile diğer akortlardaki düdüklerin genlikleri de belirlenebilmektedir.



Şekil 18. Si Akortlu Diyatonik Dilli Düdük Ses Genliği ve Ses Bölgeleri

Dilli Düdük partiyonu yazılırken, partiyonun başına “Score in C” yazılarak, işitilmek istenen seslerin partiyona yazılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Ayrıca dilli düdük icracısının, gerekli olan transpozeyi yapabilmesi ya da düdüğü hangi akortta tercih etmesi gerektiğini partiyonun başında önermek ya da belirtmek, söz konusu dilli düdük partisinde işitilmek istenen seslerin rahatça icra edilebilmesi bağlamında faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda aktarılan çalgılama bilgileriyle oluşturulması düşünülen dilli düdük partisi, Şekil 19.’da şu şekilde belirtilmiştir:

Dilli Düdük in B

Score In C



Şekil 19. Eğridere İki Parmak Zeybeği Si Akortlu Dilli Düdük Partiyonu

Sipsi, dilli ve doğrudan üflemele ile icra edilen, kamıştan gövde ve ağızlıktan (cukcuk) oluşan, genel olarak 18-30 cm arasında boyu bulunan tiz karakterli aerofon tahta üflemeli bir çalgıdır. Anadolu’da zipçi, zıpçı, zıpçık, cukcuk adları ile de anılan özellikle Burdur, Isparta, Denizli ve Antalya çevresinde, genel olarak da Toroslar’dan

başlayıp, Ege Bölgesi'nin bir kısmını da içine alan bir alanda yaygın olarak icra edilmektedir. THM türlerinden boğaz ve gurbet havaları, teke ve Zeybek ezgilerinin icrasında solist saz olarak kullanılmaktadır. Gövde ve ağızlık oluşan sipsi, kamıştan yapılmaktadır. Gövde, arka tarafta bir, ön tarafta beş perdesi olan toplam altı perdeden oluşan kamış yapısıdır. Ağızlık ise kamıştan yapılan "cukcuk", "sipsi borusu" adı verilen bir ucunun sipsi gövdesine girdiği, diğer uç kısmının ağız içine alınarak, havanın üflendiği genel olarak 4-6 cm uzunluğunda olan bir dile sahiptir. Çok kuvvetli hava üflenmesi ile icra edilmektedir. Ses seviyesi oldukça yüksektir. Arka delik dahil olmak üzere beş perdenin kapatıldığı pozisyon "La" perdesi olarak kabul edilmektedir. Bu pozisyon ile elde edilen sesin, akort ya da piyanoda karşılık gelen ses, sipsinin tonunu ifade etmektedir. Birçok tonda sipsi yapılabilmekte ve kullanılmaktadır. Günümüzde en çok Fa, Sol, Si, Do akortlardaki sipsiler yoğun olarak kullanılmaktadır. Ayrıca ağızlık kısmındaki sarılan ip ile mevcut akort yarım sese kadar tiz ya da pestleştirilebilmektedir (Kastelli, 2004:16), (Kastelli, 2014:37).

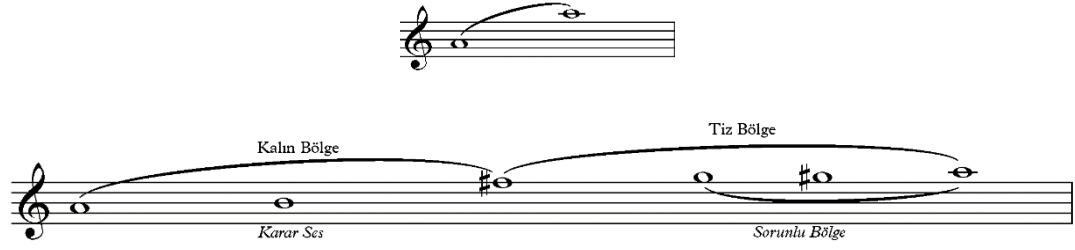
Çalım tekniği bağlamında diş ile icra edilmektedir. Ağız içine alınan ağızlığa (cukcuk), üfleme esnasında diş ile basınç uygulanarak icra edilir. Diş ile uygulanan basınç ile sipsiden çıkan sese vibrasyon (titreşim) uygulanmaktadır. Dolayısı ile ses karakteri bağlamında özel bir efekt elde edilir.

Çalgılama bağlamında sipsi, bir oktav ses genliğine sahiptir. Genel olarak ses gürlüğü güçlü ve parlaktır. Ayrıca perdeler arasında entonasyon bağlamında net bir standart bulunmadığı tespit edilmiştir. Özellikle bol vibrasyonlu, glissandolu, trilli ve genliği içinde hız gerektiren pasajları icra etmede başarılıdır. Ancak perdelerin standardı sağlayamaması sebebi ile arıza gerektiren pasajlar yerine diyatonik aralıklı pasajların yazılmasının çalgılamanın başarılı olabilmesi açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.

Tezin konusu bağlamında en çok kullanılan sipsi, si akortlu olan sipsidir. Söz konusu sipsi, 4. oktavdaki La sesi (A4) ile 5. oktavdaki La (A5) ses sınırları içinde tespit edilmiştir. Bu sebeple, soprano parti içerisinde olması ve sol anahtarı ile gösterilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Ancak, 5. oktavdaki Sol, Sol diyez ve La perdeleri için sipside perde deliği bulunmadığı için bu sesler, üfleme ve diş tekniği uygulanarak elde edilmektedir. Söz konusu perdeler sorunlu bölge olarak belirtilecektir.

Şekil 19'da söz konusu genlik ve ses alanları notasyon üzerinde gösterilmektedir. Belirtilen genlik ve ses alanları, diğer akortlardaki sipsilere

uygulanacak aralıkların simetrik olarak transpozese ile diğer akortlardaki sipsilerin genlikleri de belirlenebilmektedir.



Şekil 20. Si Akortlu Sipsi Ses Genliği ve Ses Bölgeleri

Sipsi partiyonu yazılırken, partiyonun başına “Score in C” yazılarak, işitilmek istenen seslerin partiyona yazılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Ayrıca sipsi icracısının, gerekli olan transpozeyi yapabilmesi ya da sipsiyi hangi akortta tercih etmesi gerektiğini partiyonun başında önermek ya da belirtmek, söz konusu sipsi partisinde işitilmek istenen seslerin rahatça icra edilebilmesi bağlamında faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda aktarılan çalgıbilme bilgileriyle oluşturulması düşünülen sipsi partisi, Şekil 21’de şu şekilde belirtilmiştir:

Sipsi In B

Score In C



Şekil 21. Fethiye Ölü Deniz Si Akortlu Sipsi Partiyonu

2.2.1.3. Telli Çalgılar

Telli çalgılar, çalgı bilim kapsamında “Cordophone” çalgılar olarak sınıflandırılmaktadır. Cordophone, iki sabit materyal arasına gerilmiş bir telin titreştirilmesi ile ses elde edilen bütün çalgıları kapsamaktadır. Tel üzerindeki titreşimi oluşturmak için kullanılan yöntem ve araçlar bakımından telli çalgılar üç gruba ayrılmaktadır. Teldeki titreşimi, bir yay aracılığı ile yapan grup “Yaylılar”, teldeki titreşimi, mızrapla, parmakla veya tırnakla çekerek yapan grup “Mızraplılar” ve teldeki titreşimi, tokmak vb. gibi materyalleri çarptırarak yapan grup “Tokmaklılar” olarak üçe ayrılmaktadır (Say, 2012:515).

Tezin konusu bağlamında birinci bölümde belirtilen Zeybek oyunları ve müziklerinin eşliğinde kullanılan telli çalgılar, bağlama ailesi, kanun, ud, cümbüş, kabak kemane ve tırnak kemeçe (Hegit) olarak belirtilmiştir. Kanun, ud, cümbüş ve tırnak kemeçenin TSM çalgıları olmaları sebebi ile çalışmanın dışında tutulup, tezin konusu bağlamında THM çalgıları olan bağlama ailesi mızraplı telli çalgılar, kabak kemane yaylı telli çalgılar başlıkları altında araştırılıp, incelenip, çalgılama bilgileri oluşturulmaya çalışılacaktır.

2.2.1.3.1. Mızraplı Telli Çalgılar

Mızraplı telli çalgılar, çalgının ana gövdesi üzerine gerilmiş olan tellerin, parmaklarla vurulması, çekilmesi ya da mızrap, tezene, pena ile titreştirilip, ses elde edilen çalgıları kapsamaktadır. Bu çalgı grubunda, bağlama ailesini oluşturan ve tek başlık altında incelenecek olan cura bağlama, tanbura bağlama, divan bağlama araştırılıp, incelenecek, tespit edilen bilgiler paylaşılıp, çalgıların çalgılama bilgileri oluşturulmaya çalışılacaktır.

2.2.1.3.1. Bağlama Ailesi

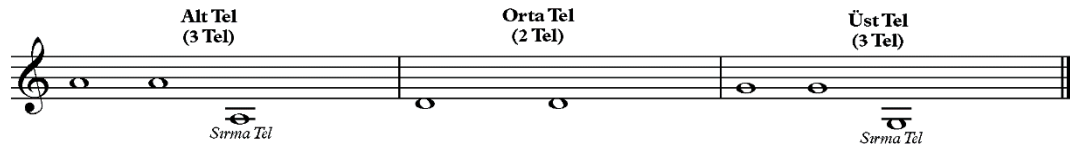
Bağlama ailesini (takımı) meydana getiren çalgılar ülkemizde yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu çalgılar, çeşitli boylarda olmalarından dolayı farklı isimler ile adlandırılmıştır. Bağlama ailesi içerisinde bulunan bu çalgılar, Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde meydan sazı, divan sazı, tambura, bağlama, çöğür, cura, kopuz vb. gibi isimler ile kullanılmıştır. Belirtilen bu çalgıların, bölgeden bölgeye çeşitlilik göstermesi, zaman içerisinde farklı tınılara sahip olma gereksinimi ile farklı boyutlarda üretilmesine sebep olmuştur. Bundan dolayı ülke çapında genel olarak bağlama ailesini oluşturan ve kullanılan Tanbura bağlama, Divan bağlama ve Cura bağlama konu çerçevesinde araştırılıp, incelenecek ve tespit edilen bilgiler ile çalgılama bilgileri oluşturulmaya çalışılacaktır.

Tüm bağlama ailesini oluşturan bağlamalar farklı boyutlarda olmasına karşın aynı akort, perde, tavır ve yapısal özellikleri göstermektedirler. Yapısal özellikleri bağlamında bu çalgılar, ağaçtan yapılan ve içi oyunlan gövde (tekne), sesin tablası olarak ifade edilen göğüs veya ses kutusu, üzerine perdelerin eklendiği klavye olan “sap”, telleri girmek ve gevşetmek için kullanılan “akort burguları”, akort burgularının yerleştirildiği kulak olarak ifade edilen “burguluk”, tellerin üzerinden geçtiği ve belirli bir yükseklik kazanmasını sağlayan “üst eşik”, “alt eşik” ve “orta eşik”, klavye üzerine eklenen ses perdeleri ve tellerden oluşmaktadır. Bağlamayı oluşturan parçaların yukarıdan aşağı doğru, burgular, üst eşik, klavye (sap), kapak (ses

kutusu), tekne (gövde), orta ve alt eşik olarak sıralanmasının doğru olacağı düşünülmektedir (Gültaş, 2012:1), (Oral, 2010:7).

Bağlama ailesinde bulunan çalgılarda üç ayrı tel grubu bulunmaktadır. Bunlar, alt tel, orta tel ve üst tel olarak nitelenmektedir. Alt tel, birisi bam (sırma) teli²⁵ olmak üzere toplam üç telin olduğu gruptan oluşur. Orta tel, iki telden oluşan grup, üst tel ise birisi sırma olmak üzere toplam iki telden oluşan gruptur (Özbek, Bayraktar, Önder, Tuğcular, & Sun, 1989:47).

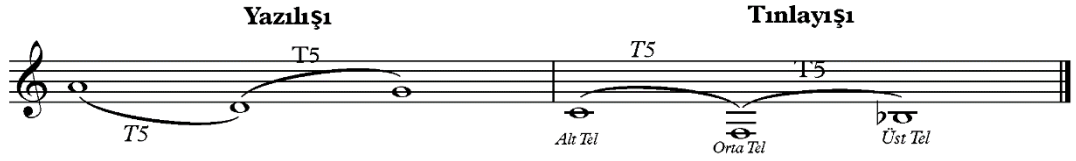
Bağlama ailesi için tezin konusu bağlamında Zeybek müziği icralarında genel olarak bozuk (kara) düzen akordu kullanılmaktadır. Bozuk düzende birinci olan alt tel grubuna La teli, ikinci olan orta tel grubu Re teli ve üçüncü olan üst tel grubu Sol teli olarak ifade edilmektedir. THM ezgilerinin notalanması esnasında da bu prensip üzerinden hareket edilmektedir. Burada önemli olan husus, alt ve üst tel gruplarında bulunan sırma tellerin, ilgili tellerin akortlandığı frekansın bir alt sekizlisinden tınlamasına sebep olmaktadır (Gültaş, Bağlama Metodu, 2012:3).



Şekil 22. Bozuk Düzende Tel Grupları ve Akortlanmaları

Şekil 22’de belirtilen bilgiler bağlamında bozuk düzen akordunda teller standart olarak beşli aralıkla akortlanmaktadır. Bağlama ailesi içinde bulunan çalgılarda alt tel, Türk müziği sistemine bağlı olarak La perdesi olarak kabul edilmektedir. Dolayısı ile notalama da buna göre yapılmaktadır. La olarak kabul edilen perdenin frekans karşılığı, bağlamanın akortlanmasının istendiği tona çekilmekte ve diğer tel gruplarının akortları da tam beşli olacak şekilde yapılmaktadır. Söz konusu bozuk düzen akortlanırken, alt tel 4. oktavdaki Do frekansına çekildiğinde, orta tel, do frekansının tam beşlisi olan 3. oktavdaki Fa frekansına, üst tel ise Fa frekansının tam beşlisi olan 2. oktavdaki si bemol frekansına çekilmesi ile oluşmaktadır. Ancak üst tel grubunda bulunan sırma tel hariç tel yapısal özelliğinden dolayı mevcut oktava inemediği için bir oktav tize akortlanmaktadır.

²⁵ ***Bam Teli (Sırma tel):** Bazı sazlarda kalın ses veren tel veya kiriş (TDK, 2019).



Şekil 23. Bağlamada Bozuk Düzen Yazılışı ve Tınlayışı

Çalgılama bağlamında bağlama ailesi içinde bulunan çalgılar, genel olarak mızrap (tezene) ile icra edilmektedir. Özel olarak kullanılan diğer çalgılama teknikleri ise şelpe²⁶ ve pençe²⁷ olarak adlandırılır. Belirtilen teknikler, el ve parmaklar vasıtasıyla icra edilmektedir. Özellikle tril, tremolo, mordan, slide, glissando, arpej ve akor unsurlarını içeren müzikal pasajlar, rahatlıkla icra edebilmektedirler. Ses gürlüğü bağlamında zayıftır. Bu sebeple bağlama sayısının orkestra içerisinde kalabalık tutulması önerilmektedir. Crescendo ve decrescendo rahatlıkla uygulanabilir.

Diğer bir husus, çalışmanın birinci bölümünde ifade edilen ritmik kümeler başlıklı konuda, Zeybek tavrının oluşmasında ve icrasında, bağlamada uygulanan tezene vuruşlarının büyük önem taşıdığı ifade edilmiştir. Söz konusu tezene vuruşları ile Zeybek tavrının oluşması, özellikle grup bağlama icralarında birlik ve senkronizasyon sağlanması bağlamında büyük önem taşımaktadır. Bu sebeple, çalgılama bağlamında büyük önem taşıyan ve tavrın oluşmasını sağlayan Zeybek tezenelerini ve vuruş özelliklerini belirtmek büyük önem taşımaktadır. Yapılan literatür taramalarında söz konusu olan Zeybek tezeneleri ve vuruşlarını içeren birçok metod kitabının olduğu tespit edilmiştir. Yapılan inceleme sonucunda söz konusu metotların, tezene vuruşları ile kümelerin birleştiği ancak isimlendirme ya da rumuzlama bağlamında ayrıştığı tespit edilmiştir. Bu sebeple bu çalışmada Tablo. 13.' te belirtilecek olan Zeybek tezene ve vuruşları esas alınacaktır.

²⁶ ***Şelpe Tekniği:** yaygın olarak bağlama düzeninde kullanıldığı ayrıca bu düzen dışında özellikle teke yöresinde birçok akort düzeni olduğu bilinmektedir. Parmak vurma tekniği; Anadolu el ile bağlama çalma geleneği içerisinde yer alan teke bölgesi Yörük Türkmen kültürüne ait özgün bir ses çıkartma tekniğidir. Parmak vurma tekniği geleneksel olarak, bağlamada açık tellerin bir tam beşli tizindeki perdeye, genellikle işaret parmağı, bazen de orta parmakla vurup çekilmesini ifade eden bir ses çıkartma tekniğidir (Ceylan, 2018:7).

²⁷ ***Pençe:** Pençe tekniği; sağ el parmaklarının tellere bir bütün halde farklı biçimlerde vurulmasını ifade eden, göğüs ve sap üzeri olmak üzere iki pozisyonda uygulanan bir tekniktir (Ceylan, 2018:8).

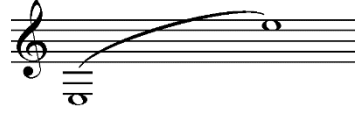
Tablo 13. Bağlamada Zeybek Tezeneleri ve Vuruşları (Güldaş, Bağlama Metodu, 2012:106-107).

Bağlamada Zeybek Tezeneleri ve Vuruşları						
Z	Z1	Z1a	Z2	Z2a	Z3	Z4

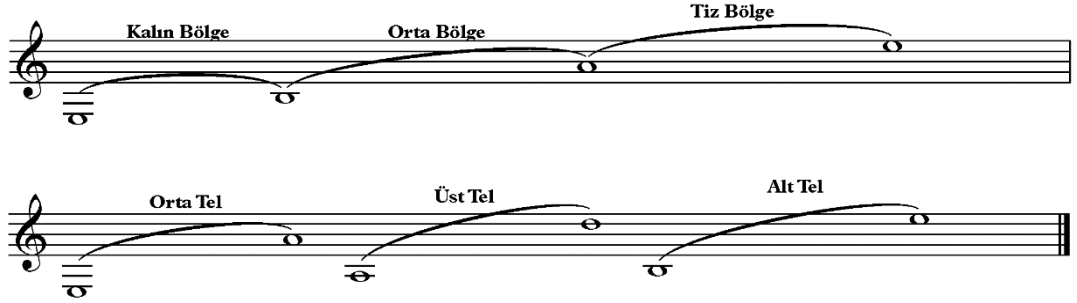
Ses genliği bağlamında sırma teller değerlendirme dışında bırakılırsa genel olarak tüm bağlamalarda iki oktavlık ses genliği bulunmaktadır. Zeybek müziklerinin icrasında kullanılan zurna çalgısının si akortta olması, genel olarak bağlamaların da alt tel akortlarının si olmalarına sebep olmaktadır. Buradan yola çıkarak, genel olarak çalgılama bilgileri belirtilen bağlama ailesinin akortları ve ses genlikleri, si akort üzerinden incelenecek ve belirtilecektir.

Bağlama ailesini oluşturan çalgıların en başında tanbura bağlama gelmektedir. Tanbura bağlama, bağlama ailesinin en yaygın olarak icra edilen çalgısıdır. Saz, bağlama, çöğür gibi isimler ile de kullanılmaktadır. Boyut bağlamında Cura ve Divan bağlamaların arasında kalan orta büyüklükte ve tonda olan bir bağlamadır (Özbek, Bayraktar, Önder, Tuğcular, & Sun, 1989:47).

Alt telin B4 frekansına akortlanması ile bozuk düzende en pest tel grubu olan orta tel, alt telin tam beşli altı olan E3 frekansına, üst tel ise orta telin tam beşli altında olan A2 frekansına akortlanacak olmasına rağmen, ilgili telin özelliği gereği (tel çapı) bir sekizli yukarıda tınlayacak şekilde akortlanır. Bu sebeple, söz konusu telin tınısı dizekte A3'ün tınladığı yere yazılarak notalanır. Tezin konusu bağlamında en çok kullanılan tanbura bağlama, bozuk düzende si akortlu olan bağlamadır. Söz konusu bağlama, 3. oktav Mi sesi (E4) ile 5. oktav Mi (E5) ses sınırları içinde tespit edilmiştir. Bu sebeple, alto parti içerisinde olması ve sol anahtar ile gösterilmesinin uygun olacağı düşünülmektedir. Şekil 24.'te söz konusu genlik ve Şekil 25.'te tel grupları üzerindeki ses bölgeleri ve genlikleri notasyon üzerinde gösterilmektedir. Belirtilen genlik ve ses alanları, diğer akortlardaki bağlamalara uygulanacak aralıkların simetrik olarak transpozisi ile diğer akortlardaki bağlamaların genlikleri de belirlenebilmektedir.

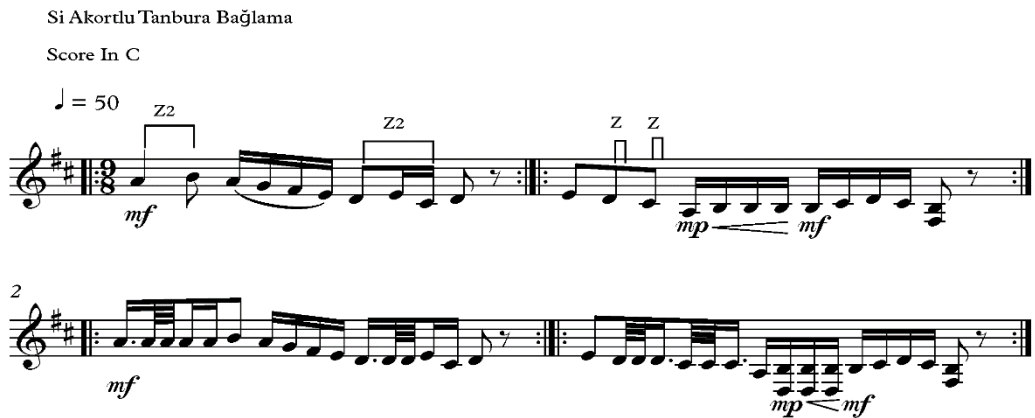


Şekil 24. Bozuk Düzende Si Akortlu Tanbura Bağlama Ses Genliği



Şekil 25. Bozuk Düzende Si Akortlu Tanbura Bağlama Ses ve Tel Bölgeleri

Tanbura bağlama partiyonu yazılırken, partiyonun başına “Score in C” yazılarak, işitilmek istenen seslerin partiyona yazılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Ayrıca bağlama icracısının, gerekli olan transpozeyi yapabilmesi ya da bağlamayı hangi akortta tercih etmesi gerektiğini partiyonun başında önermek ya da belirtmek faydalı olacaktır. Söz konusu bağlama partisinde işitilmek istenen seslerin ve vurguların, diğer bağlamalar ile aynı tezene vuruşları ile rahatça icra edilebilmesi bağlamında notasyon içerisinde belirtilen zeybek tezenesi rumuzlarının özellikle grup bağlama icralarında belirtilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda aktarılan çalgılama bilgileriyle oluşturulması düşünülen tanbura bağlama partisi, Şekil 26’ da birinci dizek rumuzlu olan notasyon, 2. dizek rumuzsuz açık bir biçimde şu şekilde belirtilmiştir:



Şekil 26. İzmir Nalbandım Zeybeği Si Akortlu Tanbura Bağlama Rumuzlu ve Rumuzsuz Partiyonu

Zeybek müziklerinin eşliğinde kullanılan divan bağlama, icracılar ile yapılan birebir görüşmeler sonucunda boyut bağlamında meydan sazı olarak belirtilen bağlamadan daha küçük, tanbura bağlamadan daha büyük bir bağlama olduğu belirtilmektedir. Günümüzde divan bağlama, çok büyük ve uzun olması, icrada sıkıntılar yaratması, zeybek icralarında genel olarak kullanılan si akorda çekilememesi sebebi ile gerçek boyutlarıyla nadir olarak kullanıldığı belirtilmektedir. Dolayısı ile divan bağlamanın tekne boyutunun ve tel kalınlığının biraz düşürülmesi ile boyut bağlamında küçülen, si akorda çekilebilen, icracılar tarafından “divan altı bağlama” olarak anılan ve günümüzde yaygın bir şekilde bu bağlamanın kullanıldığı belirtilmektedir (Kurgun, Divan Bağlama, 2019).

Divan altı bağlama, alt tel grubu, biri sırma olan üç telden, orta tel grubu, biri diğer bağlamalardaki sırma tellerden daha kalın olan iki telden, üst tel grubu, biri sırma olan iki telden olmak üzere toplam yedi telden oluşmaktadır. Sırma ve diğer tellerin tanbura bağlamaya nazaran daha kalın oluşu, bas ihtiyacını karşılamak içindir. Ağırlıklı olarak orta telde bulunan çok kalın sırma telin, icra sırasında yoğun olarak kullanılması ile genel olarak bas tınının işitilmesine sebep olmaktadır. Dolayısı ile icra sırasında alt ve üst oktavın aynı anda tınlaması sonucu üst oktavın az, sırma teller sebebi ile alt oktav daha baskın olduğu tespit edilmiştir. Doğal olarak divan, divan altı bağlamada tanbura bağlamanın bir alt oktavı işitilmektedir. Özellikle günümüzde grup bağlama icralarında bas ihtiyacını karşılamak için özellikle kullanıldığı belirtilmektedir (Kurgun, Divan Bağlama, 2019).

Tüm akort, çalgılama ve icra özellikleri bağlamında tanbura ve cura bağlama ile aynı özelliklere sahiptir. Bu sebeple, tanbura bağlamada belirtilen çalgılama unsurları divan ya da günümüzde sıklıkla kullanılan divan altı bağlama için de geçerlidir. Bu sebeple aktarımlı bir çalgı olan divan ve divan altı bağlama, sol anahtarı ile gösterilip, yazılan notasyonun bir alt oktavının tınladığı tespit edilmiştir.



Şekil 27. Si Akortlu Divan ve Divan Altı Bağlama Ses Genliği Yazılışı ve Tınlayışı

Divan ve Divan altı bağlama partiyonu yazılırken, partiyonun başına “Score in C” yazılarak, işitilmek istenen seslerin partisyona yazılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Ayrıca divan ya da divan altı bağlama icracısının, gerekli olan

transpozeyi yapabilmesi ya da her iki bağlamayı hangi akortta tercih etmesi gerektiğini partiyonun başında önermek ya da belirtmek faydalı olacaktır. Söz konusu iki bağlama partisinde işitilmek istenen seslerin ve vurguların, diğer bağlamalar ile aynı tezene vuruşları ile rahatça icra edilebilmesi bağlamında notasyon içerisinde belirtilen zeybek tezenesi rumuzlarının özellikle grup bağlama icralarında belirtilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda aktarılan çalgılama bilgileriyle oluşturulması düşünülen divan bağlama partisi, Şekil 28’de birinci dizek rumuzlu olan notasyon, 2. dizek rumuzsuz açık bir biçimde şu şekilde belirtilmiştir:

Si Akortlu Divan Bağlama
Score In C

♩ = 50

mf mp mf

mf mp mf

Şekil 28. İzmir Nalbandım Zeybeği Si Akortlu Divan ve Divan Altı Bağlama için Rumuzlu ve Rumuzsuz Partisyon

Cura bağlama, bağlama ailesinin en tiz ve en küçük bağlamasıdır. Çeşitli boylarda olmasına rağmen günümüz itibari ile tambura ve bağlama curası olarak iki tür icra edilmektedir. Bağlama curası boyut olarak tanbura curasına göre daha büyüktür. Genel olarak bozuk düzene akortlanarak icra edilmektedir. Tel sayısı bağlamında üç telli, altı telli ve yedi telli olanları mevcuttur. Özellikle üç telli olan cura bağlamalar, hem tezene hem de şelpe ve pençe teknikleri ile icra edilmektedir (Oral, 2010:10), (Özbek, Bayraktar, Önder, Tuğcular, & Sun, 1989:41).

Tüm akort, çalgılama ve icra özellikleri bağlamında tanbura, divan ve divan altı bağlamalar ile aynı özelliklere sahiptir. Bu sebeple, diğer bağlamalar da belirtilen çalgılama unsurları cura ve tanbura cura bağlama için de geçerlidir. Genel olarak tanbura bağlamanın bir oktav üstü tınlamaktadır. Bu sebeple aktarımlı bir çalgı olan cura bağlama, sol anahtarı ile gösterilip, yazılan notasyonun bir üst oktavının tınladığı tespit edilmiştir.

Bu çalgı grubunda, THM çalgısı olması sebebiyle tek başlık altında incelenecek olan kabak kemane, araştırılıp, incelenecek, tespit edilen bilgiler paylaşılıp, çalgılama bilgileri oluşturulmaya çalışılacaktır.

2.2.1.3.2.1. Kabak Kemane

Kabak Kemane, GTHM çalgılarından biri olan, yay ile icra edilen telli bir çalgıdır. Köken bağlamında Orta Asya'ya dayanmaktadır. İki telli olan "ıklık" adı verilen Orta Asya'ya ait çalgının, kabak kemanenin atası olduğu belirtilmektedir. 1950 yılından öncesine kadar sadece Batı Anadolu da bulunan Yörükler tarafından icra edildiği düşünülmektedir. 1950'li yıllarda TRT Yurttan Sesler Topluluğu içinde icra edilmeye başlanıp, günümüzde tüm yurttan icra edilen bir çalgı haline gelmiştir (Çelik, 209:19).

Kabak kemane, yapısal bağlamda üç ana parçadan oluşmaktadır. Bu parçalar, ana malzemesi su kabağı olan ve üzerine dana yürek zarı gerilen ana gövde (ses kutusu), ağaçtan yapılan sap (klavye) ve yaydır. Kabak kemanenin yapılmasında öncelikle olgun ve bekletilmiş su kabağı ortalama 8- 12 cm çapında kesilerek üzerine deri gerilmektedir. Daha sonra gürgen ağacından yapılan sap kısmının üst bölümünde yer alan burguluğa burguların yerleştirilmesi, üst eşik, alt eşik ve köprüden oluşan parçaların eklenmesinden sonra sapla gövdenin birleştirilmesi ve tellerin takılmasıyla kabak kemane oluşturulmaktadır. Günümüzde kemanede toplam dört tel kullanılmasına rağmen iki, üç hatta beş telli olan kemane ile karşılaşmaktadır. Kemanede ortalama iki eşik arası 32-33 cm, toplam boy ise 70 cm'dir. Üçüncü ana parça olan yay ise 60 cm'lik gürgen ağacından hazırlanan yay şeklindeki parçaya at kılı veya misina gerilmesi ile yapılmaktadır. Kabak kemanenin günümüzdeki tutuş şekli, kemanenin oturur pozisyonda diz üzerinde dik bir şekilde tutularak, sol elin klavyeyi tuttuğu, sağ el ise yayı tuttuğu pozisyonda yapılmaktadır. Yay tutuşu genel olarak sağ elin işaret ve baş parmaklar ile yapılır. Orta ve yüzük parmakları, yay ile kıllar arasında kalan boşluğa yerleştirilir. Geriye kalan serçe parmak, yüzük parmağına bitişik bir biçimde tutularak, yayın kıllarını germek için kullanılır. Ancak günümüzde yarım keman yayı ve $\frac{3}{4}$ keman yayı da yoğun olarak kullanılmaktadır. Keman yayındaki mekanizma sayesinde kıllar gergin olduğu için geleneksel yayda kullanılan parmaklar yayın sağlıklı bir şekilde tutulabilmesi için kullanılmaktadır. Yay kemanede 180 derecelik bir açı ile köprüye paralel olarak teller sürtülerek icra edilmektedir (Çelik, 209:18-24).

Kabak kemanede birbirinden farklı boyutlarda olan dört tel kullanılmaktadır. Bu teller genel olarak bağlamada kullanılan çelik tellerdir. Bu tellerin en ince olanı 0,20 kalınlığında olan birinci tel (Re teli), daha sonra sırası ile 0,30 kalınlığında ikinci (La teli), taşlanmış ince sırma tel olan “üçüncü tel” (Kalın Re teli) ve taşlanmış kalın sırma olan ve en kalın tel “dördüncü tel” (Kalın La) teli kullanılmaktadır. Bazı özel durumlarda 1. tel olan re teline 0,18, 2. Tel olan La teline 0,25 numaralı tellerde takılabilmektedir. Geleneksel akortlama sisteminde kemanenin birinci telinden başlanarak Re-La-Re-La şeklinde akortlanmaktadır. Bir başka akort düzeni, kemanenin bağlama ile toplu olarak icrasında bozuk düzene göre Re-La-Re-Sol olarak da yapılmaktadır. GTHM topluluklarında genel akort’un Do ya da Si olarak belirlenmesi ile kemanede ikinci tel C4 ya da B4 frekanslarına denk gelecek şekilde akortlanmaktadır (Çelik, 2019:20-21).



Şekil 31. Kabak Kemanede Bozuk Düzen Akordu

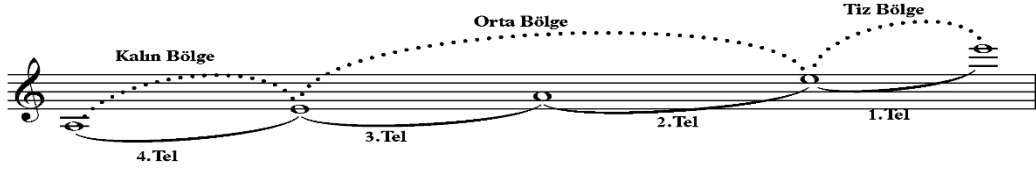
Bu çalışmada Zeybek müziklerinin genel olarak si akortta icra edilmesi ve kemanenin bağlama ailesi ile çalgılanacak olması sebebi akordun bozuk düzende yani Re-La-Re-Sol şeklinde yapılması ve 2. telin (La) B3 frekansına akortlanması esas alınacak ve tespit edilen çalgılama bilgileri belirtilecektir.

İlk olarak mevcut bozuk düzen akordunun B4 frekansına aktarılması büyük yarar sağlayacaktır. Aktarım, ikinci telin B4 frekansına çekilmesi sonucu boş tel akortlarının frekans karşılıklarına gelen notasyon Şekil 32.’de belirtilmektedir.



Şekil 32. Kabak Kemande 2.telin B4 frekansı ile eşleştirilmesi sonucu oluşan bozuk düzen akordu

Kabak kemane icracılar tarafından iki buçuk oktav ses genliği ile kullanılmaktadır. Ancak icracının kapasitesine ya da icra edilen kabak kemanenin kalitesine bağlı olarak Si akortta en kalın A3 ve en tiz nokta E6’ya kadar tespit edilmiştir. Kabak kemanede tel genlikleri, genel ses genliği ve ses bölgeleri Şekil 33.’de şu şekilde belirtilmiştir:



Şekil 33. Bozuk Düzende Si Akortlu Kabak Kemanede Tel Genlikleri, Genel Ses Genliği ve Ses Bölgeleri

Çalgılama bağlamında kabak kemanenin özellikle pest bölgelerdeki sesleri zayıf kalmaktadır. Dolayısı ile diğer çalgılar hafif gürlüklerde çalsalar bile kemane içlerinde kolayca kaybolabilir. Crescendo ve decrescendo başarılı bir şekilde uygulanabilir. Kemane ile ses genliği içerisinde bulunan her türlü pasaj rahatlıkla icra edilebilir. Bu açıdan çok kullanışlı bir çalgıdır. Hızlı nota tekrarları, gamlar, arpejler, legato çizgiler, geniş atlamalar kullanılabilir. Glissando, tril ve tremolo çeşitli bölgelerde ve gürlüklerde icra edilebilir. Ancak özellikle tel geçiş bölgelerindeki triller ve tremololar için dikkat etmek gerekir. Ses rengi bağlamında hareketli pasajların yanı sıra lirik ve dokunaklı pasajları başarılı bir şekilde icra edebilir. Genel olarak kemanın bir benzeridir. Bu sebeple, keman için belirtilen tüm çalgılama teknikleri, kemane içinde uygulanabilir nitelikte olduğu düşünülmektedir. Özellikle keman için kullanılan yay tekniklerinin hepsi uygulanabilmektedir.

Kabak kemane partiyonu yazılırken, partiyonun başına “Score in C” yazılarak, işitmek istenen seslerin partiyona yazılmasının doğru olacağı düşünülmektedir. Ayrıca kemane icracısının, gerekli olan transpozeyi yapabilmesi ya da kemaneyi hangi akortta tercih etmesi gerektiğini partiyonun başında önermek ya da belirtmek, söz konusu kemane partisinde işitmek istenen seslerin rahatça icra edilebilmesi bağlamında faydalı olacağı düşünülmektedir.

Bu bağlamda aktarılan çalgılama bilgileriyle oluşturulması düşünülen kaval partisi, Şekil 34.’de şu şekilde belirtilmiştir:

Si Akortta Kabak Kemane
Score In C

$\text{♩} = 40$
molto vibrato

mp

2

mf

tr

Şekil 34. İzmir Gündoğdu Zeybeği Si Akortlu Kabak Kemane Partiyonu

2.2.2. Zeybek Müzikleri İçin Partitür Önerisi

Zeybek müzikleri için partitür önerisine geçmeden önce partitür ve parti teriminin anlamını belirtmek faydalı olacaktır. Partitür, orkestra, koro, oda müziği grubu gibi çalgı toplulukları tarafından seslendirilmek üzere çalgıları tek tek ele alarak yazılmış olan çok partili eserin, müzik yazısıyla bütün olarak ifade edildiği genel bir terimdir. Kısacası senfoni, opera, konçerto vb. gibi büyük eserlerin seslendirilmesi için bütün çalgıları ve partilerini kapsayan büyük boyutlu notadır. Piyano, ses veya orkestra partitürü gibi çalgı ya da çalgı topluluklarının partilerini nitelemek için kullanılmaktadır. Partitür terimi Almanca bir terimdir. Diğer dillerdeki karşılıkları Fransızca “partition”, İngilizce “score”, İtalyanca “partitura” ya da “partizione” ve İspanyolca “partitura” olarak kullanılmaktadır (Say, 2012:415). Parti ise partitür içinde bulunan sadece bir sese, çalgıya veya küçük çalgı grubuna ait olan müzik yazısıdır. Dolayısı ile tek bir ses, çalgı ya da çalgı grubu için yazılan müzik yazısına parti, bütün sesleri, çalgıları ve çalgı topluluklarını kapsayan büyük müzik yazısına partitür denilmektedir. Besteci tarafından topluluk için yazılan her çalgı partisi, orkestra partitürüne aktarılır ve orkestra şefine teslim edilir. Bestecinin yazmış olduğu müzik, orkestra partitürü sayesinde tarife gerek kalmadan orkestra şefi tarafından bütün partilerin ve tüm inceliklerinin aynı sayfa üzerinde görülmesi ile seslendirilmiş olur (Say, 2012:415). Batı müziği orkestraları değişik çalgı gruplarını içinde barındırmaktadır. Genel olarak bando, senfoni, yaylı, nefesli, oda veya üç, dört, beş vb. gibi çalgı ya da çalgı gruplarından oluşan büyük ya da küçük orkestralar ile eserler seslendirilmektedir. Yapılan literatür taramaları sonucundan bu orkestralar için yazılan partitürler bulunup, incelendiğinde, orkestra kadrolarının tahta üflemeli, bakır üflemeli, vurmali, piyano, arp ve yaylı ailesi gibi çalgı ve çalgı gruplarından oluşturuldukları tespit edilmiştir. Orkestra partitürleri, kimi zaman kullanılan çalgı ve çalgı grupları sebebi ile birbirinden farklı olarak yazılıp, hazırlanabilmektedir. Dolayısı ile bu orkestraların partitürlerinin hazırlanması aşamasında bir takım uygulamalar kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu sebeple yapılacak partitür incelemeleri sonucunda orkestra içinde kullanılan hangi çalgının veya çalgı grubunun orkestra partitürü üzerinde nereye yazılması gerektiğini tespit edip, belirtmek, faydalı olacaktır (Güngör, 2012:56).

Partitür hazırlamada temel yaklaşımın, çalgı gruplarının kendi içinde en tiz karaktere sahip olan çalgılardan başlanarak, en pes karakterli çalgıya kadar sıralanması olarak tespit edilmiştir. Çalgı gruplarının, partitür üzerindeki yerleri en üstten en aşağıya kadar sırası ile tahta üflemeliler, bakır üflemeliler, vurmali çalgılar, harp,

piyano, vokaller ya da solist çalgılar ve yaylı çalgılar şeklinde sıralandığı ve ilgili çalgı gruplarının dizek bağları ile birbirine bağlandığı tespit edilmiştir. Söz konusu çalgı ve çalgı grupları ikili senfoni orkestrası kadrosu ile Şekil 35.'te şu şekilde belirtilmiştir:

The image displays a musical score for a symphony orchestra, organized into 18 staves. Each staff is labeled with an instrument or group of instruments. The staves are arranged in a vertical column, with the following labels from top to bottom: Flute, Oboe, Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, Trumpet in B, Trombone, Tuba, Timpani, Bass Drum, Xylophone, Piano, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Each staff contains a series of horizontal lines representing musical notation, with a treble clef on the left and a 4/4 time signature. The staves are connected by a vertical line on the left side, indicating they are part of a single musical score.

Şekil 35. İkili Senfoni Orkestrası Partitürü Üzerinde Çalgı ve Çalgı Grupları Yerleşimi

Çalışmanın konusu olan sahnelemeli Zeybek müzikleri için yapılan düzenleme çalışmaları incelendiğinde, geleneksel çalgı ve çalgı gruplarıyla birlikte uluslararası çalgı ve çalgı gruplarından vurmali, yaylı ve tahta üflemeli çalgıların yoğun olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu sebeple, geleneksel ve uluslararası çalgılar ile Zeybek oyun müziklerinin geleneğe bağlı ancak çağdaş bir yaklaşım ile seslendirilecek olması bağlamında orkestra modeli olarak bu çalışmada oda orkestrasının (chamber orchestra) kullanılması önerilmektedir.

Oda orkestraları, küçük kadrolu orkestraları nitelemek için kullanılmaktadır. Çalgı kadrosu açısından serbest olan, minimum trio'dan başlayıp, yaklaşık olarak 20-30 sanatçının bir araya geldiği çalgısal eserleri, bestecinin tercih ettiği çalgı ve çalgı grupları ile seslendiren bir orkestradır (Say, 2012:382-383).

Dolayısı ile çalışmanın, çalgılama başlığı altında incelenen ve çalgılama bilgileri belirtilen Zeybek oyun ve müziği eşliğinde kullanılan GTHM çalgılarının öncelikle kendi içinde oluşturulacak çalgı ve çalgı gruplarının, partitür içinde yer alacakları konum ve sıralamanın belirtilmesi büyük önem taşımaktadır.

Tespit edilen ve belirtilen uluslararası partitür oluşturma yaklaşımı ve uygulamaları bağlamında söz konusu GTHM çalgı ve çalgı gruplarının partitür sıralamaları ve ses genlikleri Şekil 36.'da şu şekilde belirtilmektedir:

YAZILIŞ TINLAYIŞ

Si Akortlu Selanik Zurna

Eb Akortlu Kaba Zurna

Si Akortlu Kaval

Si Akortlu Dilli Dütük

Si Akortlu Sipsi

Bölgesel Vurmalı Çalgılar

Zilli Tef

Darbuka

Bendir

Asma Davul

Si Akortlu Kabak Kemane

Si Akortlu Cura Bağlama

Si Akortlu Tanbura Bağlama

Si Akortlu Divan Altı Bağlama

Şekil 36. Zeybek Oyun ve Müziği Eşliğinde Kullanılan GTHM Çalgı ve Çalgı Gruplarının Partitür Üzerindeki Yeri ve Ses Genlikleri

Belirtilen GTHM çalgıları ile uluslararası çalgı ve çalgı gruplarının, bu çalışmada model olarak seçilen oda orkestrası kadrolarını oluşturmaları düşünülmektedir. Bu bağlamda oda orkestrası partitüründe tüm çalgı ve çalgı gruplarının yerleri ve sıralamalarının belirtilmesi büyük önem taşımaktadır. Uluslararası çalgı ve çalgı gruplarının yeri ve sıralamalarının belli olması sebebiyle söz konusu GTHM çalgı ve çalgı grupları, Şekil 36.'da belirtilen sıralama ile partitürde solist çalgı olarak, yaylı çalgı grubunun hemen üstünde yer alması düşünülür ve önerilir. Şekil 37.'de Zeybek müziklerinin icrasında kullanılacak tüm çalgı ve çalgı gruplarının kapsayan oda orkestrası partitürü şu şekildedir:

The image displays a musical score for a Zeybek performance. It consists of 20 staves, each representing a different instrument. The instruments listed are: Oboe, Clarinet in A, Timpani, Piano, Selanik Zurna, Dilsiz Kaval, Dilli Duduk, Sipsi, Bölgesel Vurmali Çalgı, Zilli Tef, Darbuka, Bendir, Asma Davul, Kabak Kemane, Cura Bağlama, Bağlama, Divan Bağlama, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Each staff is marked with a 4/4 time signature and contains a single bar with a dash, indicating a placeholder or a specific rhythmic value. The staves are arranged vertically from top to bottom in the order listed.

Şekil 37. Zeybek Müzik İcralarında Kullanılacak Oda Orkestrası Partitürü Örneği

Şekil 36.'da belirtilen Zeybek müzik icralarında kullanılan GTHM çalgıları partitür sıralaması ile daha büyük orkestra olan 2'li, 3'lü ya da 4'lü senfoni orkestraları tercih edilmek istenir ise söz konusu olan GTHM çalgılarının solist çalgı olarak ele alınarak, tüm orkestra partitürlerinde solist çalgı olarak yaylı grubunun hemen üstünde belirtilmesinin faydalı olacağı düşünülür ve önerilir. Şekil 38.'de GTHM çalgılarının eklenmesi ile oluşturulması önerilen ikili senfoni orkestra partitür örneği şu şekildedir:

Şekil 38. GTHM Çalgıları ile 2'li Senfoni Orkestra Partitür Örneği

2.2.3. Zeybek Müzikleri İçin Oturma Düzeni Önerisi

Geçmişten günümüze orkestraların kadro sayıları, dönemler bazında stil özelliklerine göre zaman içinde birtakım farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıkların temel sebebi olarak, bestecilerin zaman içinde değişen kompozisyon karakter yapısı, dokusu, çalgılaması, duyuşu ve zevki olarak düşünülebilir. Senfoni orkestraları da bu bağlamda zamanla birtakım değişikliklere uğrayıp, kendi içinde birtakım farklılıklar gösterip, ikili, üçlü, dörtlü senfoni orkestraları olarak şekillendirilmişlerdir. Bu

şekillenmenin dayanak noktası, tahta üflemeli çalgı ve çalgı grubu kadrolarındaki icracı ve çalgı değişimlerinden kaynaklanmaktadır. Senfoni orkestralarının klasik dönemden bu yana tahta üflemeli çalgı kadroları, ikili orkestra: 2 flüt, 2 obua, 2 Klarnet ve 2 fagot, Üçlü orkestra: 2 flüt, 1 pikolo, 2 obua, 1 korangle, 2 klarnet, 1 bas klarnet, 2 fagot ve 1 kontrfagot, Dörtlü orkestra: 3 flüt, 1 pikolo, 3 obua, 1 korangle, 3 klarnet, 1 bas klarnet, 3 fagot ve 1 kontrfagottan oluşmaktadır (Karcılıoğlu, 2011:13).

Tahta üflemeli çalgı kadrolarındaki artış ve azalışa bağlı olarak orkestra ses dengesi bağlamında günümüzde kuralan küçük kadrolu oda orkestralarından, büyük kadrolu orkestralara kadar tüm orkestra kadroları da değişim göstermiştir. Klasik orkestralar, küçük orkestralar ya da oda orkestraları ve tam kadrolu büyük senfoni orkestraları kadroları Tablo 13.'te şu şekilde belirtilmiştir:

Tablo 14. Tüm Orkestra Kadroları (Kennan & Grantham, 2011:3).

		Instruments in the Orchestra		
		LATE CLASSICAL ORCHESTRA	SMALL OR CHAMBER ORCHESTRA	FULL ORCHESTRA
WOODWINDS	Piccolo			1
	Flute	2	1	2-4
	Alto Flute			1
	Oboe	2	1	2-4
	English Horn			1
	E _♭ Clarinet			1
	Clarinet	2	1	2-4
Bass Clarinet			1	
Bassoon	2	1	2-4	
Contrabassoon			1	
BRASS	(French) Horn	2	1 or 2	4-6
	Trumpet	2	(1)	2-4
	Trombone		(1)	3
	Tuba			1
PERCUSSION	Percussion	1	2*	4* or more
	Harp	(1)	(1)	1-2
STRINGS	1st Violins	6-8	4-8	16
	2nd Violins	6-6	3-6	14
	Violas	4-6	2-4	12
	Cellos	4-6	2-3	12
	Double Bases	2-4	1-3	10

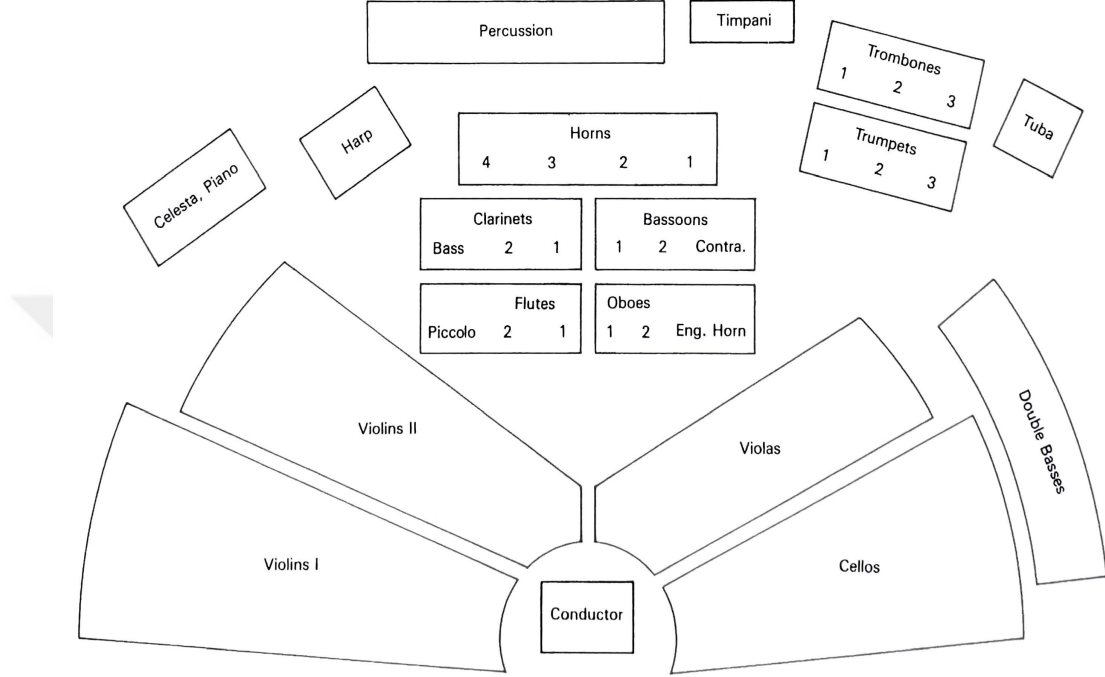
*These figures indicate the number of percussion players including the timpanist.

**It is extremely difficult to give even approximate figures for these string groups, since there was wide variation in their size and no "standard" number for each.

Farklı ses rengi ve gürlüğüne sahip olan çalgı ve çalgı grupları, besteci tarafından ses dengeleri göz önünde bulundurularak kullanılmaktadır. Ancak bu her ne kadar besteci tarafından düşünülse bile orkestra içindeki ses dengelerinin sağlıklı bir şekilde işitilmesi açısından yeterli gelmemektedir. Orkestrasyonu iyi yapılmış bir eserin, besteci tarafından istenilen ses dengesi bağlamında işitilebilmesi, çalgı ve çalgı gruplarının ses karakterleri ve gürlüklerine göre oturtulması gerekliliği doğurmaktadır. Bu sebeple, orkestranın sağlıklı ve dengeli bir şekilde işitilebilmesi bağlamında

geçmişten günümüze bir takım oturma düzenleri oluşturulmuştur. Geline son noktada söz konusu orkestra oturma düzeni Şekil 39.'da şu şekilde belirtilmektedir:

FIGURE 1.1 Typical Orchestra Seating Arrangement

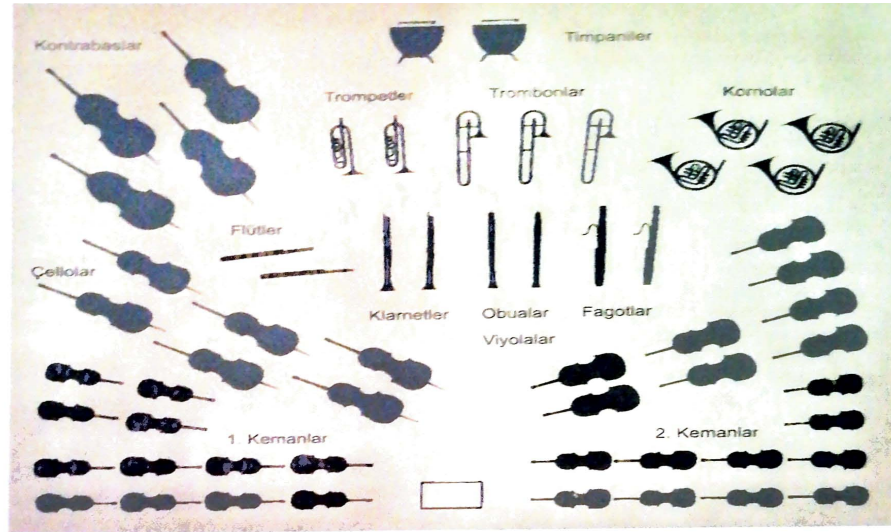


Şekil 39. Orkestra Oturma Düzeni (Kennan & Grantham, 2011:5).

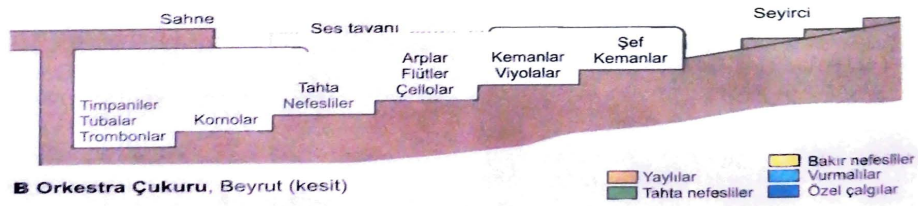
Şekil 39.'da belirtilen oturma düzeni incelendiğinde ses gürlüğü yüksek olan vurmali çalgılar en arkada, önlerinde gürlüğü yüksek bakır üflemeli çalgılar ve sol tarafta piyano, celeste ve harp yerleştirilmiştir. Orta bölümde, bakır üflemeli çalgıların ön kısmında tahta üflemeli çalgılar bulunmaktadır. Ön tarafta şefin sol tarafında birinci ve ikinci kemanlar, sağ tarafın iç tarafında orta ve bas sesler olan viyolalar, dış tarafında viyolonseller ve sağ tarafın en arkasında kontrbaslar yerleştirilerek orkestra dengesi sağlanmıştır.

Geçmişten günümüze orkestralar birbirinden farklı boyut ve özelliklere sahip sahnelerde yerlerini almışlardır. Bestecilerin zaman içindeki teknik koşullar, yeni kompozisyon stilleri veya çeşitli ses ihtiyaçlarını karşılamak istemeleri amacıyla bestelemiş oldukları eserlerde daha büyük ya da daha küçük orkestraları tercih etmişlerdir. Dolayısıyla ile orkestraların büyümesi ya da küçülmesi sonucunda oturma düzenlerinde de birtakım küçük farklılıklar oluşmuştur. Zaman içinde klasik senfoni orkestra kadrolarının artmasıyla ve kompozisyonlardaki orkestra dengesi ve tınısı

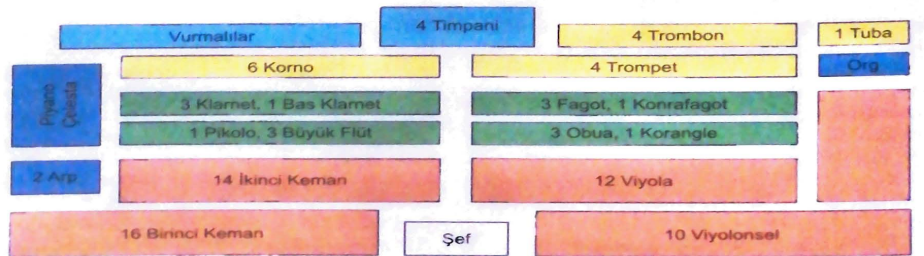
bağlamında oturma düzenlerinde birtakım farklılıklar oluşmuştur. Bahsedilen oturma düzenleri senfoni orkestralarında eski, orkestra çukuru ve yeni oturma düzenleri Şekil 40.'da şu şekilde belirtilmiştir:



A Klasik senfoni orkestrası, eski oturma düzeni



B Orkestra Çukuru, Beyrut (kesit)

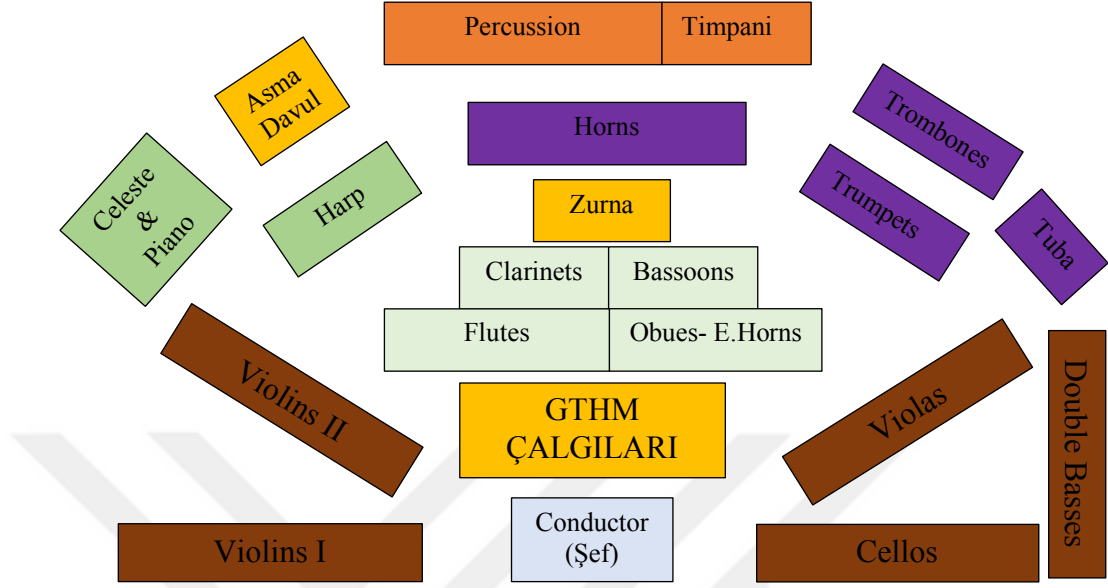


C Büyük senfoni orkestrası, yeni oturma düzeni

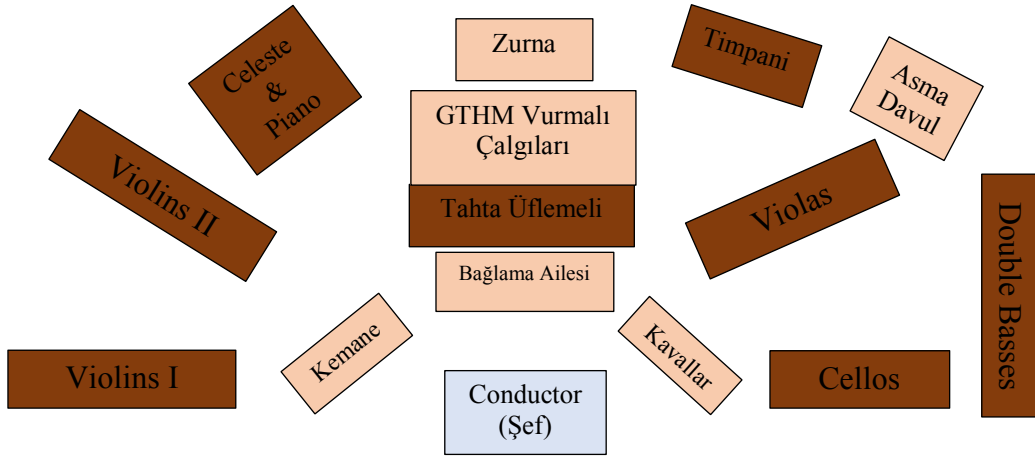
Şekil 40. Senfoni Orkestralarının Üç Farklı Oturma Düzenleri (Michels & Vogel, 2015:62).

Tüm senfoni orkestralarında solist çalgılar ve sesler, orkestranın önünde şefin sol tarafında veya ön tarafında yer almaktadır. Çalışmamızda model olarak tercih edilen ve önerilen oda ve ikili senfoni orkestra bağlamında Zeybek oyun ve müziklerinin eşliğinde kullanılan GTHM çalgılarının partitür oluşturma başlığında solist çalgı olarak önerilmesi, söz konusu olan oturma düzeninde ise ses gürlüğü yüksek olan asma davul ve zurna haricindeki çalgıların, şefin önünde bulunan alanda, asma davulun vurmalı çalgılar bölümünde, zurnaların ise tahta üflemeli çalgıların arkasında, bakır üflemeli çalgıların hemen önündeki alanda oturma düzeni olması

düşünülür ve önerilir. Söz konusu olan GTHM çalgıları ile senfoni ve oda orkestrası oturma düzenleri Şekil 41. ve 42.'de şu şekildedir:



Şekil 41. GTHM Çalgıları Eklenmiş Senfoni Orkestrası Oturma Düzeni



Şekil 42. GTHM Çalgıları Eklenmiş Oda Orkestrası Oturma Düzeni

6 (tr)

Timp. *mp* < *f*

Cym. *mp* < *f*

K.Zrn.1 Açış (doğaçlama)

K.Zrn.2

Bendir *mp* < *f* > *mp*

B.Bendir *mp* < *f*

A.Davul

C.Bağ

Bğl 1

Bğl 2

Bğl 3

Bğl 4

D.Bğl

Vln. I *unis.*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

10 3

Timp. *pp* *ff*

Cym. *pp* *ff*

K.Zrn. 1

K.Zrn. 2

Bendir *pp* *ff*

B.Bendir *pp* *ff*

A.Davul *pp* *ff*

C.Bağ

Bğl 1

Bğl 2

Bğl 3

Bğl 4

D.Bğl

Vin. I *sfz*

Vin. II

Vla.

Vc.

Cb.

ff

Timp.

Cym.

K.Zrn.1

K.Zrn.2

Bendir

B.Bendir

A.Davul

C.Bağ.

Bğl 1

Bğl 2

Bğl 3

Bğl 4

D.Bağ.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12 5

Timp.

Cym.

K.Zrn. 1

K.Zrn. 2

Bendir

B.Bendir

A.Davul

C.Bağ

Bğl 1

Bğl 2

Bğl 3

Bğl 4

D.Bağ

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

13

Timp.

Cym.

K.Zrn. 1

K.Zrn. 2

Bendir

B.Bendir

A.Davul

C.Bağ

Bğl 1

Bğl 2

Bğl 3

Bğl 4

D.Bğl

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

ff

Ord.

tr

14 7

Timp.

Cym.

K.Zrn. 1

K.Zrn. 2

Bendir

B.Bendir

A.Davul

C.Bağ

Bğl 1

Bğl 2

Bğl 3

Bğl 4

D.Bğl

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

2.3.2. Denizli Aşem Zeybeği İin Orkestrasyon Denemesi



Aşem Zeybeği

Düz. Hasan Ali DAĞLI

Score in C

Score in C

con sord.

Pene

Şelpe

Şelpe

mp

mp

mp

f

♩=45

Cymbals

Selanik Zurna

Tiz Bendir

Bas Bendir

Askı Davul

Cura

Bağlama 1

Bağlama 2

Bağlama 3

Bağlama 4

Divan Bağlama

Şan

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

5 (tr)

Cym. ||

S.Zur. Açış (Doğaçlama)

T.Bnd. ||

B.Bnd. ||

A.Dvl. ||

C.Bğl. ||

Bğl. 1 ||

Bğl. 2 ||

Bğl. 3 ||

Bğl. 4 ||

D.Bğl. ||

Şan ||

Vln. 1 gliss.

Vln. 2 gliss.

Vla. sfz

Vc. sfz

8 $\text{♩} = 90$

Cym. $\frac{5}{4}$

S.Zur. $\frac{5}{4}$

T.Bnd. $\frac{5}{4}$

B.Bnd. $\frac{5}{4}$

A.Dvl. $\frac{5}{4}$

C.Bğl. $\frac{5}{4}$

Bğl. 1 $\frac{5}{4}$

Bğl. 2 $\frac{5}{4}$

Bğl. 3 $\frac{5}{4}$

Bğl. 4 $\frac{5}{4}$

D.Bğl. $\frac{5}{4}$

Şan $\frac{5}{4}$

Vln. 1 $\frac{5}{4}$

Vln. 2 $\frac{5}{4}$

Vla. $\frac{5}{4}$

Vc. $\frac{5}{4}$

Ay şem kaş la rın... in ce

f

f

f

f

3.BÖLÜM

ÖZGÜN KOMPOZİSYON DENEMELERİ

3.1. “Ege Sahilinde Bir Sabi” Zeybek Formunda Özgün Kompozisyon Denemesi

AYLAN BEBEK ANISINA SÜİT

4. Ege Sahilinde Bir Sabi

Hasan Ali Dağlı

♩ = 45

The musical score is for the piece "Ege Sahilinde Bir Sabi" by Hasan Ali Dağlı. It is in 2/4 time and has a tempo of 45 beats per minute. The score is written for a full orchestra and includes traditional Turkish instruments. The instruments and their parts are:

- Flauto:** Rest throughout the piece.
- Oboe:** Rest throughout the piece.
- Clarinetto (A):** Rests in the first four measures, then plays a melodic line in the fifth and sixth measures, starting at *mp* and ending at *f*.
- Fagotto:** Rest throughout the piece.
- Bendir:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Asma Davul:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with rests.
- Violini I:** Rests in the first four measures, then plays a melodic line in the fifth and sixth measures, starting at *pp*.
- Violini II:** Rests in the first four measures, then plays a melodic line in the fifth and sixth measures, starting at *pp*.
- Violo:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with rests, alternating between *mp* and *pp*.
- Violoncelli:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with rests, alternating between *mp* and *pp*.
- Contrabassi:** Rests in the first four measures, then plays a melodic line in the fifth and sixth measures, starting at *mp*.

8

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Bndr.

A.Dvl.

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

mp *f* *mp*

pp *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

pp *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

[3]

15

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Bndr.

A.Dvl.

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

f

mp

pp

22

Fl.

Ob.

Cl. *mp* 6

Fag.

Bndr.

A.Dvl.

VI. I

VI. II

Vle. *pp mp pp mp pp mp pp*

Vlc. *pp mp pp mp pp mp pp*

Cb.

34

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Bndr.

A.Dvl.

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc.

Cb.

mp < *mf* *mp* *p* *f*³

mp < *mf* *mp* *p* *f*³

36 7

Fl. *mp* *mf*

Ob. *mp* *mf*

Cl. *mp* *mf*

Fag. *mp* *mf*

Bndr. *mp*

A.Dvl. *mp*

Vi. I

Vi. II

Vle.

Vlc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 7 of a section starting at measure 36. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Bass Drum (Bndr.), and Alto Saxophone (A.Dvl.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature melodic lines with dynamic markings of mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*). The Bassoon part has a more rhythmic, lower-register line. The Bass Drum and Alto Saxophone parts play a steady, rhythmic accompaniment. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass) is present but has no notation on this page, indicated by a horizontal line with a fermata.

3.2. “Demir Adam” Zeybek Formunda Özgün Kompozisyon Denemesi

Demir Adam

DİRENİŞ

Hasan Ali DAĞLI

$\text{♩} = 50$

Obue

Piano

Asma Davul

Cura

Bağlama

Divan Bağlama

Violin 1

Violin 2

Viola

Violoncello

Contrabass

Ob.

Pno.

A.Dvl. *mp* *f* *mp* *f* *mf* *f*

C.Bğl.

Bğl.

D.Bğl.

Vln.1

Vln.2

Vla.

V.c.

C.b.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 2. It contains ten staves for different instruments. The first staff is for Oboe (Ob.), the second for Piano (Pno.), the third for Alto Flute (A.Dvl.), the fourth for Clarinet in B-flat (C.Bğl.), the fifth for Bass Clarinet (Bğl.), the sixth for Bassoon (D.Bğl.), the seventh for Violin 1 (Vln.1), the eighth for Violin 2 (Vln.2), the ninth for Viola (Vla.), and the tenth for Cello (V.c.) and Double Bass (C.b.). The Alto Flute part is the only one with musical notation, starting with a 7/8 time signature. It features a series of eighth notes with dynamic markings: *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mf*, and *f*. There are also two triplet markings (3) over eighth notes. The other instruments have whole rests throughout the page.

67 3

Ob. *sfz* *mp* *mf* *mf*

Pno. *mf* *mf* *sfz* *sfz* *mp* *mf* *f* *mf*

A.Dvl. *mf* *mf* *p* *mf* *mp* *f* *mp*

C.Bğl.

Bğl.

D.Bğl.

Vln.1

Vln.2 *sfz* *mf* *mf* *mp* *mp*

Vla. *mf* *sfz* *mf* *f* *mp* *mp*

V.c. *mf* *sfz* *sfz* *mf* *f* *mp* *mp*

C.b. *mf* *sfz* *sfz* *mf* *f* *mp* *mp*

4
75

Ob. *f mp mf*

Pno. *f mp marcato*

A.Dvl. *f mp mp*

C.Bł.

Bł.

D.Bł.

Vln.1 *mp*

Vln.2 *f mp mf*

Vla. *f mp mf*

V.c. *f mp mf*

C.b. *f mp mf*

80

Ob. *mp* *mf* *sfz* *sfz*

Pno. *mf* *sfz* *sfz* *sfz*

A.Dvl. *f*

C.Bğl. *f*

Bğl. *f*

D.Bğl. *f*

Vln.1 *mf* *sfz* *sfz*

Vln.2 *mf* *sfz* *sfz*

Vla. *mf* *sfz* *sfz*

V.c. *mf* *sfz* *sfz*

C.b. *mf* *sfz* *sfz* *mp*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 80 to 83. The Oboe part begins with a melodic line in measure 80, marked *mp*, followed by a triplet of eighth notes in measure 81 marked *mf*, and then a series of notes in measures 82 and 83 marked *sfz*. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand, with triplets in measures 81 and 82. The Trumpet, Trombone, and Contrabass parts have similar rhythmic patterns. The Violin and Viola parts play a melodic line with triplets in measures 81 and 82, and a glissando in measure 83. The Violoncello part has a rhythmic pattern with triplets in measures 81 and 82. The score concludes in measure 83 with various dynamics including *sfz* and *mp*.

6 86

Ob.

Pno.

A.Dvl.

C.Bğl.

Bğl.

D.Bğl.

Vln.1

Vln.2

Vla.

V.c.

C.b.

89 7

Ob.

Pno. *mp*

A.Dvl.

C.Bģl.

Bģl.

D.Bģl.

Vln.1 *p*

Vln.2 *mp*

Vla. *mp*

V.c.

C.b.

8 ⁹¹

Ob.

Pno. *dolce*

A.Dvl.

C.Bĭl.

Bĭl.

D.Bĭl.

Vln.1

Vln.2

Vla.

V.c.

C.b.

93 9

Ob.

Pno.

A.Dvl.

C.Bğl.

Bğl.

D.Bğl.

Vln.1

Vln.2

Vla.

Vcl.

C.b.

SONUÇ

Çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim deseni bağlamında konu ile ilgili veri toplamak için literatür taraması, gözlem ve görüşme yapılmıştır. Elde edilen veriler, betimsel ve karşılaştırmalı analiz yöntemleri ile işlenmiş, çözümlenmiş ve raporlanmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde, öncelikle Zeybek müziğinin tür olmasını sağlayan özellikler ve tespit edilen Zeybek türleri belirtilmiştir. Ayrıca Zeybek müziği tanımlaması yapılmış, ritmik, melodik, kullanılan ses ve perde dizgeleri, ses genlikleri, makamsal yapıları incelenmiş, tespit edilen veriler belirtilmiştir. Zeybek müziği icrasından kullanılan geleneksel çalgı ve çalgı takımları tespit edilip, açık ve kapalı alan çalgıları olarak yapılan sınıflandırmalar belirtilmiştir. Oturtum terimi açıklanmış, Zeybek müzik geleneği içerisinde var olan çalgı oturtumları, örnek notasyonlar ile belirtilmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde konular ile ilgili literatür taraması yapılmış, tespit edilen veriler analiz edilmiş ve oyun, müzik ve sahne ilişkisi belirtilip, müzik bağlamında değerlendirilmiştir. Zeybek oyunlarının sahnelenmesi aşamasında müzik düzenleme ile ilgili kaynak taraması yapılmış, elde edilen veriler bağlamında dört aşamadan oluşan müzik düzenleme önerisi getirilmiştir. Orkestrasyon, çalgılama terimleri ile ilgili literatür taraması yapılmış, elde edilen veriler incelenmiş ve belirtilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde bahsedilen çalgıların sadece GTHM çalgıları bağlamında çalgılama bilgileri için literatür taraması yapılmış ancak yazılı kaynağın sınırlı sayıda olduğu, sadece bağlama, kaval ve kemane için metot yazıldığı tespit edilmiştir. Vurmalı çalgılardan, asma davul ve bendir için yazılmış birkaç lisansüstü tez çalışması ve birkaç konservatuvar bünyesindeki dersler ile öğretilen metotlar olduğu tespit edilmiştir. Zeybek müziği eşliğinde kullanılan GTHM çalgılarının çalgılama bilgileri oluşturulmuş, notasyonlar ile belirtilmiştir. Çalgılama bilgileri oluşturulan çalgıların, solist çalgı olarak uluslararası partitürde yaylı ailesinin üzerinde, solist çalgılar bölümünde belirtilmiştir. Orkestralarda uygulanan oturma düzenleri incelenmiş, GTHM çalgılarının da olduğu oda ve ikili senfoni orkestrası modellerinin oturma düzenleri oluşturulmuştur.

Çalışma aşamasında çalgıların genel olarak standart bir yapıya sahip olmadıkları tespit edilmiştir. Birbirinden farklı boyutlarda, farklı yapım teknikleri ile yapılan çalgıların entensiyon ve perde ayarlarında problemler olduğu tespit edilmiştir. Dolayısı ile çalgılar bağlamında belli bir standart'ın oluşturulması çerçevesinde gerekli çalışmaların yapılması önerilmektedir.

Çalgıların çalım tekniklerinin incelenmesi ve analizi aşamasında literatür taraması ve icracılar ile yapılan görüşmeler sonucu, tespit edilen bilgiler ile çalım teknikleri simge ve işaretler ile tablo halinde gösterilmiş, örnek notasyonlar ile örneklendirilmiştir.

Çalışmanın hedefleri doğrultusunda, Zeybek oyun ve müziği eşliğinde kullanılan Türk halk müziği çalgılarının, uluslararası çalgılama bilgileri oluşturulmuştur.

Genel olarak çalgılama, partitür ve oturma düzenleri oluşturulan çalgıların, ulusal ve uluslararası orkestralarında yer almasına yardımcı olacak ortak bir dil oluşturulmuştur.

Zeybeğin tür olmasını sağlayan özelliklerine bağlı kalınarak, geleneksel çalgılar ile icra edilen müzik uygulamalarının, uluslararası kompozisyon, orkestrasyon bilgi ve teknikleri ile yeniden ele alınmış, geleneksel çalgıların çalgılama bilgileriyle düzenleme ve beste denemeleri yapılmış ve partitürleri hazırlanmıştır.

Önerilen orkestra modelleri ile hiçbir sözel anlatıma gerek kalmadan, ulusal ve uluslararası platformlarda Zeybek müziği ile ilgili kompozisyonların, geleneksel çalgılarında bulunduğu orkestralarca seslendirilebileceği sonucuna varılmıştır. Bununla ilgili çalışma örnekleri ve denemeler bir model olarak sunulmuştur.

Son olarak, özellikle konservatuvarlarca alana hâkim besteci, orkestra şefi, müzik teorisyeni ve iyi Türk müziği çalgı icracılarından oluşturulacak bir kurul ile “Türk Müziği Çalgıları Çalgılama Bilgisi” bağlamında kapsamlı bir akademik çalışmanın veya projenin yapılması gerekliliği ve buna ihtiyaç olduğu tespit edilmiştir.

KAYNAKÇA

- Adler, S. (2016). *The Study Of Orchestration Fourth Edition*. New York-London: W.W. Norton and Compony.
- Akdağ, C. (2016). Bendirin Yapısına Göre Ses Özellikleri ve El-Parmak Tekniğinin İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul, Türkiye.
- Akdemir, M. (2011). Bendir Çalgısının Profesyonel Performansına Yönelik Metodolojik Bir Yaklaşım. *Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul, Türkiye: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı .
- Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. İzmir: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Akdoğu, O. (2003). *Türler ve Biçimler* (3.Baskı b.). İzmir: Meta Basım.
- Akdoğu, O. (2004). *Bir Baş Kaldırı Öyküsü Zeybekler Tarihi-Ezgileri-Dansları*. izmir: Sade Matbaacılık.
- Altuğ, N. (1987). Halk Oyunları Sahnelemesinde Müzikle İlgili Sorunlar. *Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri* (s. 6). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.
- Arı, A. (2011). *Kültür ve Turizm Bakanlığı Anadolu Halk Çalgıları Vurmalı Çalgılar* (Cilt 3). Ankara, Türkiye: Hazal Matbaacılık.
- Aydın, E. C., & Cömert, N. (2018). Konservatuvarların Türk Halk Oyunları Bölümlerinde Ritim Bilgisi Eğitimi Sorunları ve Çözüm Önerileri. *II. Uluslararası Multidisipliner Akademik Çalışmalar Sempozyumu Tam Metin Bildiriler Kitabı Sosyal Bilimler* (s. 545-554). İstanbul: Berikan Yayınevi.
- Ceylan, Ş. (2018). Şelpe Öğretimi İçin Kullanılan Metot Kitaplarının, Semboller ve İşaretler Yönünde Analizi. *Yüksek Lisans Tezi*. Van, Türkiye: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı.
- Çelik, Ö. (2009). *Kabak Kemane Metodu-1*. İzmir: Ege Üniversitesi Rektörlüğü Basımevi Müdürlüğü.
- Dağlı, H. A. (2012). Manisa Turgutlu Yöresinde Halk Oyunları ve Halk oyunlarına Eşlik Eden Yöresel Sazlar. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir, Bornova, Türkiye: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dağlı, H. A. (2016). Doç.Dr. Özge Gülbey Usta Müzik Kompozisyon Ders Notları. İzmir, Türkiye.
- Demir, A. (2005). *Geleneksel Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı-1*. İzmir: Sade Matbaacılık ve Grafik.
- Elcik, P. (2009). "Ekin" Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Biçimleri. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir, Türkiye: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yöreleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir, TÜRKİYE: Ege Üniversitesi Basım Evi.
- Emre, Y. (2015). Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavırsal Özelliklerinin Otantisite Bağlamında Tespit ve Analizi: Subaşı Mahallesi Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul, Türkiye: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı.
- Eravcı, A. (2015, Şubat). Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesi: Aşamalar ve Teknikler. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Müzikoloji ve Folklor Yüksek Lisans Programı.

- Erkan, T. (2000). Türk Halk Oyunları Müziğinde Toplu Çalgılama (Muğla Örneği). *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir, Türkiye: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı.
- Erkan, T. (2015). İzmir Vilayeti Torbalı Bölgesinin Musiki Folklorunun Tetkiki. *Doktora Tezi*. Bakü, Azerbaycan: Azerbaycan Cumhuriyeti Eğitim Bakanlığı Ü.Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi.
- Erkan, T. (2019). Tarkan Erkan Ritim Bilgisi Ders Notları. *Ders Notları*. İzmir, Türkiye.
- Erkan, T. (2019, Ekim 28). Vurmali Çalgılar. (H. A. Dağlı, Röportaj Yapan)
- Erkan, T. (2019, Ekim 28). Zeybek Müziklerinde Çalgı, Çalgı Takımları, Oturtum ve Düzenleme Dinamikleri. (H. A. Dağlı, Röportaj Yapan)
- Gültaş, T. (2012). *Bağlama Metodu*. İzmir, Türkiye: Ünal Ofset Matbaacılık.
- Gültaş, T. (2019, Ekim 14). Zeybek Tezeneleri. (H. A. Dağlı, Röportaj Yapan)
- Güngör, K. (2012). Uluslararası Müzik Yazısının İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. Kırıkkale, Türkiye: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri Bilim Dalı.
- Karademir, A. (2019, Kasım 5). Zeybek müziklerinde çalgı ve çalgı takımlarının icra sırasındaki müzikal görevleri. (H. A. DAĞLI, Röportaj Yapan)
- Karcılıoğlu, İ. (2011, Ekim). 18.Yüzyıl Standart Orkestra Çalgılarının 20.Yüzyılda Genişletilmiş Çalgı Teknikleriyle Kullanımı. *Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul, Türkiye: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon Sanat Dalı Kompozisyon Programı.
- Kastelli, S. (2004). Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Nefesli Çalgıların Orkestrasyon İçindeki Kullanımı ve Yörelere Göre İncelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir, Türkiye: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı.
- Kastelli, S. (2014). Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar. *Sanatta Yeterlik Tezi*. Afyon, Türkiye: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı .
- Kaya, O. (2017). İzmir İli Bergama İlçesi Müzik Uygulamalarında Asma Davul İcrası. *Yüksel Lisans Tezi*. İzmir, Türkiye: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Türk Müziği Yüksek Lisans Programı.
- Kennan, K., & Grantham, D. (2011). *The Technique Of Orchestration Sixth Edition*. New Jersey: Stratford Publishing Service/Prentice Hall.
- Kurgen, O. (2010). İzmir ve Çevresi Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden Geleneksel Çalgı Takımları. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir, Türkiye: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı.
- Kurgen, O. (2019, Aralık 18). Divan Bağlama. (H. A. Dağlı, Röportaj Yapan)
- Kurtişoğlu, B. (1998, Ekim). Türk Halk Oyunlarında Sahneleme Aşamaları. *Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul, Türkiye: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Michels, U., & Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. (S. Uçar, Dü.) İstanbul, Türkiye: Alfa Müzik.
- Mirzaoğlu, F. G. (2000, Şubat). Zeybek Türküleri ve Dansları. *Doktora Tezi*. Ankara, Ankara, Türkiye: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı.
- Okdan, H. Y. (2014). Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden Çalgı Takımları. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 1-7.
- Oldaç, B. (2000). Geleneksel Türk Müziğinde Varolan Usullere Göre Asma Davul Çalım Metodu. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı.

- Oral, M. (2010). Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen ile Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul, Türkiye: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı.
- Oral, M. (2010). Bağlamada Belli Başlı Yöresel Tavrıların İcrasında Bozuk Düzen ile Bağlama Düzeni Arası Transpozisyonda Oluşan Duyum Farklılıkları. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul, Türkiye: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı.
- Özbek, M., Bayraktar, E., Önder, B., Tuğcular, E., & Sun, M. (1989). *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü.
- Özbilgin, M. (2003). *Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.
- Özbilgin, Ö. (2012). *İzmir Zeybek Oyunları*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*. Ankara: Can Reklamevi Basın Yayın Ofset Matbaacılık.
- Öztürk, O. M. (2003, Nisan). Zeybek Kültürü ve Müziği. *Yüksek Lisans Tezi*. Ankara, Türkiye: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Say, A. (2012). *Müzik Sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sevsay, E. (2014). *Orkestrasyon Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
- Sözer, V. (2012). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sütoğlu, S. (2011). Denizli ve Yöresi Halk Oyunlarında Kullanılan "Çam Sipsi" ve "Grangaz Takımı" nın Yöre Oyun Kültürüne Etkileri. *Yüksek Lisans Tezi*. İzmir, Türkiye: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı.
- Şehirkahyasıoğlu, K. (2006, Ekim). Türk Müziğinde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Şenel, S. E. (1993). *Halk Oyunları Yazımı Üçüncü Kitap*. İzmir: Levent Müzik Evi Yayınları.
- Taraç, B. (1988). *Ege Bölgesinde Yaşayan Halk Müziği Ezgileri, Zeybekler ve Elli Altı Ezginin Çeşitli Yönleriyle Katologlanması*. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Yayınları.
- TDK. (2019, Ekim 6). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı
- Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz Kaval Metodu*. İzmir: Nilmer Ofset & Matbaacılık.
- Uysal, S. (1982). Türk Halk Çalgıları. *Türk Halk Müziği ve Oyunları Dergisi*, 1(1).
- Uzunbaş, F. (2012, Eylül). Türk Dünyasında Kullanılan Geleneksel İdiyon ve Membrafon Vurmalı Çalgılar ve Koltuk Davulu Notasyon Örneği. *Yüksek Lisans Tezi*. Sakarya, Türkiye: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yarkın, N. (2019). Geleneksel Türk Müziği Enstrümanlarının Konçertino Kullanımlarıyla, Konçerto Grosso Türünde Eser Çalışması. *Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul, Türkiye: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümü.
- Yurtçu, C. (2006, Temmuz). Bir Performans Aracı Olarak Kaval. *Sanatta Yeterlik Tezi*. İstanbul, Türkiye: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Türk Halk Müziği Programı.

EKLER

Ek.1. İzmir Kordon Kadın Zeybeği Geleneksel Notasyonu

Bir Başkaları: Öyküleri-Zeybekleri Tarihi, Ragileri, Dansları Onur Akdoğan

Kordon Zeybeği (İzmir Kadın Zeybeği)

Moderato



Bu zeybek, 1975'de Demirsipahi tarafından da yayımlanmıştır¹²⁹⁹. Cemile Aytaç'tan derlendiği anlaşılan bu notalamada göze çarpan en büyük hata, daha önceki Demirsipahi notalamalarında da karşılaştığımız gibi, ezginin yanlış olarak 9/4'lük notalanmasıdır. Bunun yanında, bu kadar yaygın olan bir ezginin, bu notalamada son iki ölçüsünün yanlış yazılmasıdır. Bunun nedeni ise, kaynak kişinin güvenli olmaması yanında, notalayan kişinin yanlış işitmesi olabilir.

Bu notalamanın tıpkıbasımını veriyoruz:

¹²⁹⁹ Demirsipahi, Notu No: 313.

Ek.2. Sakarya Geyve Kent Zeybeği Geleneksel Notasyonu

Bir Başkaldırı Öyküsü-Zeybekleri Tarihi, Ezgileri, Dansları' Onur Akduğu

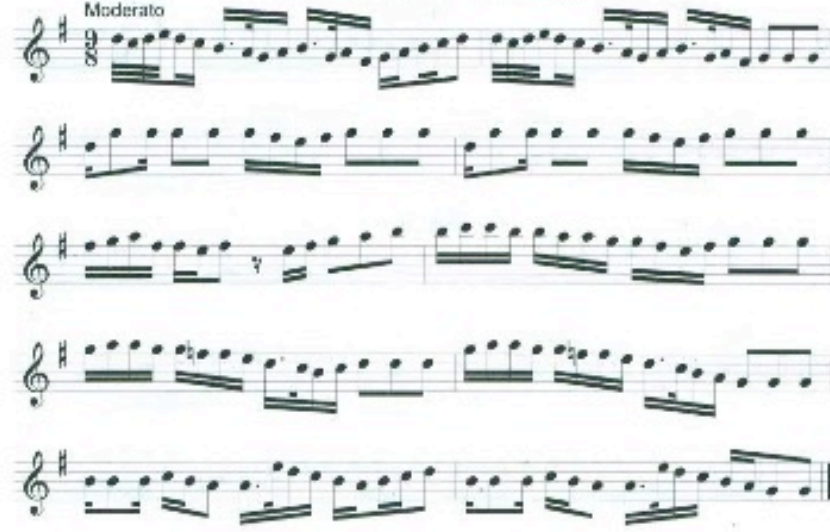
Geyve Zeybeği:

Gürkan Çakmak'ın Çağlar Altun'dan notaladığı bir *Kent Zeybeği* olup, Rast makamında ezgilendirilmiştir. Yöresi Sakarya-Geyve'dir¹²⁴.

Geyve Zeybeği

(Sakarya-Geyve/ Kent Zeybeği)

Moderato



¹²⁴ Ali Akgül, *Marmara Bölgesindeki Manavlarda Zeybek Kültürü (Geyve-Taraklı, Pamukova ve Korudere Zeybeği)*.

Ek.3. İzmir Hantuman Kır Zeybeği Geleneksel Notasyonu

Bir Başkaldırı Öyküsü-Zeybekler Tarihi, Eğilimleri, Dansları ve Ozan Akaloğlu

Hantuman:

Derleyen ve kaynak kişinin belli olmadığı bir *Kır Zeybeği*'dir. Rast makamında ezgilendirilmiştir. Yöresi, İzmir-Menemen'dir¹⁵³⁸

Hantuman

(İzmir-Menemen' Kır Zeybeği)



¹⁵³⁸ Tarkan Erkan'ın el yazması defterinden alınmıştır.

Ek.4. Ozan Kurgen İle Yapılan Görüşme

TARİH: 18/12/2019

YER : Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü

KİŞİ : Bağlama icracısı, Öğretim Görevlisi Ozan Kurgen

HASAN ALİ DAĞLI: Hocam merhaba! Tez çalışmam gereği divan bağlamalarıyla ilgili çalgılama bilgilerini yazmak istiyorum. Bu sebeple size divan bağlamanın yapısal özellikleri ve çalgılama üzerine günümüzde gerek stüdyo kayıtlarında gerekse canlı icralarda yaptığınız çalgılama bağlamında ya da kullanılan bilgiler dahilinde ne söylemek istersiniz Divan bağlama hakkında ve Cura bağlama hakkında?

OZAN KURGEN: Divan bağlama hakkında ve cura.... Diğer çalgılarda olduğu gibi aslında bu tamamen başka frekanslarda ses elde etmekten doğan bir şey normal bağlama boyutlarını düşündüğümüz zaman birden fazla bağlama ile çaldığımızda hep aynı frekans olmasın, bir bas bir de tiz frekanslı çalgı olsun diye sonradan divan bağlama icat edilmiş. Aynı şekilde bir oktav tiz tınlaması için de cura bağlama boyutları değiştirilerek tekrar yaratılmış. Şimdi orkestra ile çalmakla sola çalmak arasında çok fark var. Özellikle hem cura hem de divan için. Şimdi sola çaldığımız zaman çalgıcı hangi boyutta isterse o şekilde seçebilir. Ya da aynı şekilde okuyacaksa sesli uygun frekansı çeken bağlamayı alıp çalabilir yani burada bağlamadan kastım divan ya da cura. Ama orkestra ile ilgili çalacaksa orkestra bizim genelde tambura bağlama dediğimiz yaygın olarak kullanılan Türkiye’de yaygın olarak kullanılan bağlamanın çektiği akort piyanoda si ya da piyano da Do’ya denk geliyor. Şimdi o tona denk gelen bir divan bağlamanın imal edilmesi uygun olmuyor çünkü elimizdeki divan bağlama dediğimiz boyutlardaki bağlamanın alt tellerini Si’ ye çekemiyoruz. Sıkıntı çıkıyor o yüzden biz de divan altı sonradan icat edilen bu da divan bağlamadan biraz küçük ama tambura bağlamadan biraz daha büyük en azından alt teli si ‘ye ayarlayabileceğimiz orkestra ile

beraber çalarken bize eşlik edebilecek bir bağlama ortaya çıkmış, ancak bunda da yapıyoruz; tel gruplarında farklılıklar var, tambura bağlamada normalde grup teller altta iki ince bir bam tel ortada iki orta tel üste bir tane ince bir tane bam tel bu şekilde alt teli Si' ye çektiğimiz zaman uyum sağlıyor ama bizim amacımız 1 oktav pes elde etmek ya divan bağlamada o yüzden orkestrasyon ile çalışacağız o zaman ne yapıyoruz? Ya alt teli orta tel grubu ile değiştiriyoruz ya da hiçbir şekilde değiştirmeden ama bu sefer orta telleri yapıyoruz. Bir tane orta tel bir tane de ekstra bir kalın normal bamdan daha da kalın bam tel takıyoruz. Aslında kullandığımız bam telde şey divana alt tel taktığımız tel ile aynı hemen hemen o boyutta bir bam tel takıyoruz. Tabii bir de ne yapıyoruz ekstradan akort düzenini de değiştiriyoruz. Çünkü bizim amacımız dediğimiz gibi bu bam tel kullanmak o yüzden bam tel grubunu yine boşta si akorda denk gelecek şekilde akortluyoruz. Bu şekilde icra ediyoruz. Curaya gelince cura da dediğim gibi zaten eğer akordumuz Si ise o da aynı şekilde yani altta boş tel si çekecek bağlama ya da curayı bulmak sıkıntı. Özel imal ediliyor. Biraz daha normalde ufak. Ona göre tel grubu belirliyoruz. Normalde bağlamalarda 0,20 tel kullanıyoruz. Ya da 0,18 çekeceğimiz akort göre ama curada da 0,18'i 0,16 bulabilirsek 0,16 kullanıyoruz. Çünkü si çekmek sıkıntı curada. Aynı sıkıntıyı biz curada da yaşıyoruz.

HASAN ALİ DAĞLI: O yüzden tel boyutlarını değiştirmiş oluyoruz.

OZAN KURGEN: ya tel boyutlarını değiştiriyoruz ya da bağlama boyutunu değiştiriyoruz. Yani bir şekilde boyut değişiyor mutlaka ama bunu neden yapıyoruz; orkestra ile icra sırasında bu şekilde yapmak zorundayız.

HASAN ALİ DAĞLI: ya da toplu olarak bağlama ailesi çalımında....

OZAN KURGEN: Sadece bağlama ailesi değil. Bağlama ailesi ile çalarken de o geneldeki ses ya da hangi akortdu yapacaksa ona uygun şekilde yapmak zorundayız. Ya bağlama ailesi ya da başka çalgılarla orkestra ile yaparken de genelde biz ya si ya da do alıyoruz frekansımızı.

Onlar içinde mutlaka böyle bir uygulama gerekiyor. Hem divan bağlama için hem de cura bağlama için.

HASAN ALİ DAĞLI: Peki. Şeyi sormak istiyorum. Toplu icrada yani bağlama ailesi divan, tanbura bağlama ve cura bağlama aynı anda çalacak dolayısıyla zeybek çalacağınız için zeybek de kullanılan birden fazla tavrı da belirleyen zeybek tezenesi var. Bu birleşimi nasıl yapıyorsunuz? Eğer! Notasyon da rumuzlar yazılmadıysa nasıl birliktelik sağlıyorsunuz ya da rumuz mutlaka olmalı mı eğer toplu çalınacaksa?

OZAN KURGEN: Toplu çalınacaksa rumuz olmalı tabii ki. Onu yapıyoruz öncesinde prova yaparken diyoruz ki öncesinde bunu yapalım. Burada bu rumuzdaki tezeneyi atalım. Burada bunu yapalım diyerek öncesinde bir birliktelik sağlıyoruz. Ya da yine aynı şekilde prova öncesi yazan arkadaşlardan rica ediyoruz. Bunları şunları yaz ona göre biz birlikte yapalım. Mutlaka bir öncesi gerekiyor. Ama aynı anda çalmaya başlayınca mutlaka farklılıklar olacak. Yani onda kaçarı yok. Farklılık olsa bile şöyle bir şey var zeybekleri ve bu civarda yani bu zeybek civarı denen bölgede icra yapan bağlamacıların %95 'i %90-%95'lik gibi şeyi sağlıyorlar çalım esnasında aynı rumuzdaki şeyleri atıyorlar.

HASAN ALİ DAĞLI: o da yılların vermiş olduğu tecrübe

OZAN KURGEN: aynen bu da çok fazla çalmış olmaktan dolayı kaynaklanıyor. Ya da daha önce çalınmış bu şekilde ve çok dinlemişiz. Bu şekilde bize geçmiş bu. Ama tek başına çalarken bambaşka şeylerde yapabiliyorsun. Çünkü serbest olduğu için yani zeybekler zaten 904-902'lik ağırsa çok fazla serbest tezin atılabileceği yerler var. Burada tamamen kişiye çalıcıya düşüyor olay.

HASAN ALİ DAĞLI: PEKİ. Şöyle bir şey düşünelim. Diyelim ki ben zeybek formunda çok güzel bir beste yaptım ve bağlama grubu çaldırmak istiyorum canlı orkestrada büyük orkestra ile. Şimdi partiyonu yazarken dolayısıyla bildiğiniz bir zeybek olmadığı için yeni bir beste olduğu için

notasyonda önünüze mesela rumuzun gelmesi sizi çok rahatlatacak bir şey mi bir unsur mu, hani en azından benim istediğim gibi tezene atabilin diye. OZAN KURGEN: HAA. O besteciyi ekstra özel bir şey istiyorsa ona göre oraya rumuzu belirtmesi lazım. Hiçbir rumuz yazmadıysa ya da çalıcayı da yönlendirmiyorsa o zaman çalıcı zaten dediğim gibi o şöyle bir şey ezgiyi yabancı ilk defa duyduğumuz ezgi bile olsa nota kümesinden hangileri olabileceği, hangi rumuzların uygun olabileceğini önceden çalmış olmak önceden tecrübe ile öngörebiliyoruz biz. Ama tabi ters düştüğümüz ya da bambaşka şeyler hissettiğimiz de olabiliyor diğer başka çalıcılarla onda da tekrar hemen konuşup burada bu biraz daha yakışıyor. Olay yakıştırmak ya da işte tabi yakışıyor da o yakıştırmaya tamamen kişiye göre değişir. Karşıkine göre başka türlü yakışıyor. Ama o bizim daha önceki yıllarca çaldığımız o zeybeklerin bir tecrübesi aslında bize kazandıran böyle olursa daha uygun olur ya da olmaz gibi ya da kuvvetli zaman zayıf zaman onu hissetmek başka bir şey, ona uygun ne olabilirse onların içinden bize birkaç tanesi işte çok fazla bir şey yok da onların içinden en uygun ne olabilir onu seçiyoruz.

HASAN ALİ DAĞLI: anladım. Teşekkür ediyorum.

OZAN KURGAN: Ben teşekkür ederim.

Ek.5. Tarkan Erkan Tarafından Yapılan Müzik Düzenleme Partileri
İzmir Gaziemir Belediyesi Halk Dansları Topluluğu 32 Adam Projesi
Stilize Zeybek Ekibi'nin

intro

The image shows a handwritten musical score for 10 staves. The score is written in treble clef with a 6/4 time signature. The first staff (1) contains the main melody, starting with a series of eighth notes and followed by a triplet of eighth notes. The second staff (2) is empty. The third staff (3) contains a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The fourth staff (4) is empty. The fifth staff (5) contains a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The sixth staff (6) is empty. The seventh staff (7) contains a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The eighth staff (8) is empty. The ninth staff (9) is empty. The tenth staff (10) is empty.

Tarkan Erkan

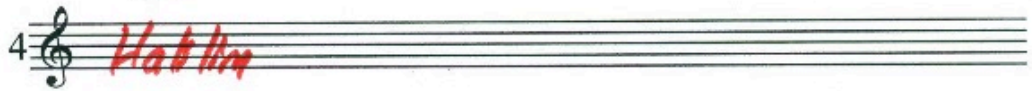
intro

Keman
①

1 

2 

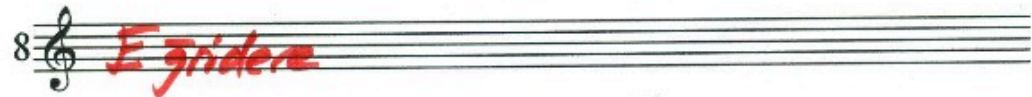
3 

4 **Hatim** 

5 

6 

7 

8 **Egidere** 

9 

10 

Tarkan Erkan

Keman
②

1

2

3

4

5

6

7

8

9 **Yank AD**

10 Tarkan Erkan

Keman
③

Handwritten musical score for 10 staves, numbered 1 to 10. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like "Pizz" and "tr". The notation is dense and appears to be a guitar or piano arrangement.

Tarkan Erkan

Lesson
④

1

2

3 **Kasnak**

4 Pizz

5

6 trem

7 Pizz

8 Pizz.

9

10

Tarkan Erkan

KAZAK ZETBEÇİ

Yeman
5

Handwritten musical score for 'KAZAK ZETBEÇİ' and 'SABAHIN SEHER VAKTI'. The score consists of 10 staves. Staves 1-8 contain the first piece, 'KAZAK ZETBEÇİ', which starts with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). Staves 9-10 contain the second piece, 'SABAHIN SEHER VAKTI', which starts with a 9/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Tarkan Erkan

Keman
⑥

1

2

3

4

5

6 **GEKIN KIRATUMI**

7 4/4

8 BOY

9 trem-

10

Tarkan Erkan

Torban 16 Parmak

Keman
7

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Torban 16 Parmak". The score is written on ten staves, numbered 1 through 10. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks. The first staff begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The notation includes many beamed notes, often with stems pointing downwards, and some notes with stems pointing upwards. There are numerous accidentals throughout the piece, including flats (b) and naturals (♮). Some notes have a "3" above them, indicating triplets. The score is densely packed with notes and rests, and there are some handwritten annotations in red ink, such as "+ b2" and "i b2". The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

Tarkan Erkan

Kemay
⑧

Handwritten musical score for 10 staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations include 'Pizz', 'trém', 'BOM', and 'kızıkca'. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature.

Tarkan Erkan

intro

①

Handwritten musical score for guitar, consisting of 10 staves. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and rhythmic markings. Labels like "Zurna", "Cumbur", "Keman", "Bam Sıkı", and "Tarkan Erkan" are present. A circled "1" is in the top right corner.

Staff 1: Treble clef, 16/4 time signature. Labels: Zurna, Cumbur.

Staff 2: Treble clef.

Staff 3: Treble clef. Labels: 2, T+2, 3.

Staff 4: Treble clef.

Staff 5: Treble clef. Labels: Keman, T+2.

Staff 6: Treble clef.

Staff 7: Treble clef.

Staff 8: Treble clef.

Staff 9: Treble clef. Labels: Bam Sıkı, 1, 2, 3, 4.

Staff 10: Treble clef. Labels: 5, 6, 7, 8, Tarkan Erkan.

3

EGRIDERE İKİ PARMAK

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. System A is in 3/4 time, B in 4/4, C in 3/4, and D in 4/4. The notation includes guitar-specific symbols such as 'tr' for trills and numbers 1-9 for fret positions. System A: Treble staff has notes with fret numbers 1, 2, 3 tr, 4; Bass staff has notes with fret numbers 5, 6, 2, 8, 9. System B: Treble staff has notes with fret numbers 1 tr, 2, 3 tr, 4; Bass staff has notes with fret numbers 1, 2, 3, 4. System C: Treble staff has notes with fret numbers 1, 2, 3 tr, 4, 5; Bass staff has notes with fret numbers 6, 7, 8, 9. System D: Treble staff has notes with fret numbers 1 tr, 2, 3 tr, 4, 5, 6; Bass staff has notes with fret numbers 1, 2, 3, 4.

Tarkan Erkan
08/02/2012

TARKAN ERKAN

4

Yörük ALİ

Gıziş (B+A)²

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a 4/4 time signature, and a series of chords with fingerings 1, 2, 2, 7, 5, 6.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef, a 3/4 time signature, and a series of chords with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef, and a series of chords with fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

Four sets of empty musical staves.

2

Berkke

Tarkan D. Kan

Kande

⑤

Handwritten musical notation for two parts, A and B, in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (Bb). Part A is written in a treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9. Part B is also in a treble clef and contains a sequence of eighth notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8. Slurs are present over the first three notes of both parts. A sharp sign (#) is written above the fourth note in both parts.

6

TARKAN ERKAN / Türk Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler

Kazak Zeybeği (Kostak Ali)

(İzmir – Menemen / Zeybek)

♩=40 (Largo)

A₁

A₂

B

C

“Menemen Kazak Zeybeği” ya da “Kostak Ali” isimleri ile bilinen bu oyun müziği, Melih Damar, Ahmet Pehlivan, Serkan Akkoç, Erban Kavak, Ufuk Er ve Tarkan Erkan tarafından 2002 yılında Mehmet Ündev’den derlenmiş ve aynı yıl Tarkan Erkan tarafından notalanmıştır.

(2)

TARKAN ERKAN / Türk Halk Oyunları Müziklerinden Örnekler

Sabahın Seher Vakti

(İzmir – Cumaovası / Zeybek)

♩=54 (Largo)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

1 2 3 4 5 6 7 8 9

E.Ü. D.T.M.K. T.H.O. Bölümü tarafından, 1999 yılında Yaşar Okyay ve Ramazan Onur'dan alınarak derlenmiş ve aynı yıl Tarkan Erkan tarafından notalanmıştır.

Ayrıca TRT çalgısal repertuarında 184 sıra numarası ile kayıtlı olan ve 9/2'lik ölçü ile yazılmış "Sabah Namazı Zeybeği" ile benzerlik göstermesi ilginçtir.

Gelen Kırattımı

8

1 Se lam lar söy le yin an ne me

2

3 Kar deş le ni me

4

5 aq la ma an nem aq la ma

6

7 ben ge ne ge li rim

8

9

10

Tarkan Erkan

Torbali iki Parmak

9

A

1 2 3 4

5 6 2 3 8 9

B

1 2 3 4

5 6 2 3 8 9

C

1 2 3 4

5 6 2 3 8 9

17/02/2011
Tarkan Erkan

Tarkan Erkan

Gazlemir

(1)

Intro 12 → 2 8-9-10-11 → T+2
 34 → Cimbir 12-13 → Keman
 567 → 2 14-15-16 → T+2

Halelim A → THM + Emre
 B → K.T. + Emre E → T+2 + Emre
 C → 123 → 2 47 → T+2 + Emre
 D → K.T. + Emre

Eğri de			
A	1-8 Kabak Kaval	C	1-5 → Kabak + Kaval
	9 T+2		6 → Baş
D	1-4 Kabak Kaval	D	78 2
	5-6 T+2		9 T+2
A	1-2 T+2		12 2 → oklav
	3-4-5-6 2		34 2
	78 → 2 + Baş		56 T+2
	9 → T+2		
B	1-4 2 + Başlama		
C	1-4 K.T.		
	5-6 2		
	7-8-9 Kabak + Kaval		
D	1-6 2		

Yerölçü A6

②

Gidiş	1-2 → Pense
	3-456 → Z
A	12 T
	3-45 Cıya
	6789 T+Z
B	123 Gitar + ...
	4567 Kıt. Akor Terken
	89 T+Z
A	123 Bağ
	456 T+Z
	789 Z
B	123 T
	4567 → Z
	89 → Kıt. Akor Terken
A	123 T
	456 Z
	7. Kaval
	89 Bağlama
B	123456 Klarnet + Gitar + Akor Terken
	789 T+Z

Kasnak

(3)

A 1234 Emreⁱⁿ Kabak
5 7+2
67 Baş Ridmib
89 Emreⁱⁿ Kabak

B 11 2
22 Klarinet
33 Baş
EE Huh 2. es sonu karer ses/
45678 → 7+2 → Emre
aa

A 12 Klarinet
345 k.t.
6789 Emre + Kabak
in

B 12345 7+2
678 → 2 + Emre Vokal
in + aaa

↓
 kaval + d3d3k
 Joing

KAZAK

(4)

C 1256789 K.T. Tardqan Vokal

A₂ 1234567. 2

89 T+E

B 12 T+E

34 Kaval + d3d56

567 Dluon

89 T+E

C 123456789. 2

A₁ (123) T+E (45) (6) Bag 789 → 2 + Emre + kaval d3d56 vokal j3l3g

SABAHIN JETTER VACTI

A I	1-5 K.T.	6-9 T	A I	2 T+E	123 4-9
A II	Emre ünl + kabak		A II	Bag	
B I	T+E 1-7	89	B I	2	123 (6789) K.T.
B II	2	Bag + 2	B II	1-5 K.T.	(6-9) T+E
B III	(123) Bag	45 Bag	B III	1-5 T+E	(6789) ↓
		(6-9) 2 Emre			2 + Emre ünl
		Ünl Jen + kaval d3d56			T+E + kaval d3d56

Gelin Kiratımı

(5)

Adı
Gökeç

12	2
2345	K.T. 61-2 K.T.
6	63-4 T+2
7	BOP
8	T+2

Torbali İki Parmak

A 1-9 Başlama
Keman Kaval

B 123 Baş+Keman+kaval
ve 4567(2)
89 T+2

C 1 T+2
234567(2)
89 T+2

A 123456789(2)

B 1234567(2)
89 Baş+keman+kaval

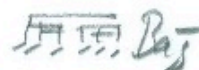
C 123 T+2
45 2
6789 K.T.

B 123456(2)
678 T+2+Emre
999

9 Vesud

Bom Gikip

A 12 Keman
34 Cura

5 usulü dem  Baş

678 T+2

Intro

L=66

Bam A1-2

2

Ganderde A 3-4

Cimbiç

1 // 4

2 //

Sisli B1234

2

3 //

4 //

Kazmir A1234

7-8

Kemen

Tire

C 7 6 7 2

0 7 8 9

5 //

6 //

7 //

8 //

9 //

10 //

Tarkan Erkan

Gazimur

①

Kıble Atarın 1/4 15/8 birimde at

1 ||

Hakkim 1=89
TAM

2 || 3/8

3/4

3 || 20

8

4 ||

5 ||

6 || 15/4

7 ||

8 ||

9 ||

10 ||

Egirdere 1=78

Kaval Kabak

11 ||

12 ||

13 ||

14 ||

15 ||

16 ||

17 ||

18 ||

19 ||

20 ||

21 ||

22 ||

23 ||

24 ||

25 ||

26 ||

27 ||

28 ||

29 ||

30 ||

31 ||

32 ||

33 ||

34 ||

35 ||

36 ||

37 ||

38 ||

39 ||

40 ||

41 ||

42 ||

43 ||

44 ||


45 ||


28/4

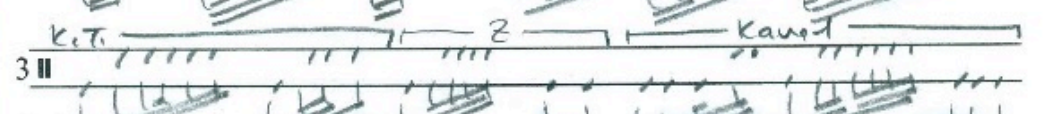
Tarkan Erkan


②


2 ————— | Bağlama 2/7 | 7+2 ————

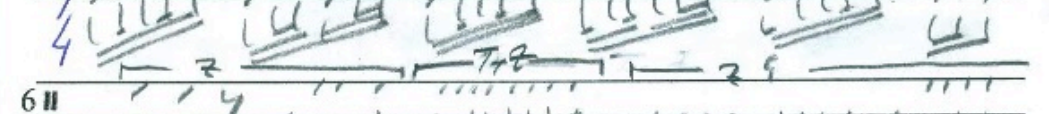
1 || 


2 || 

3 || 

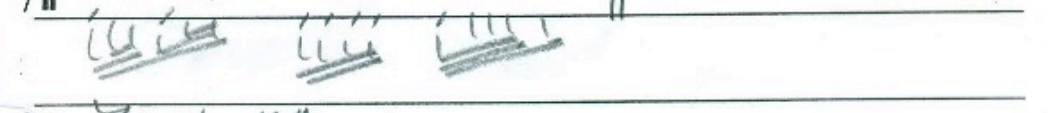
4 || 

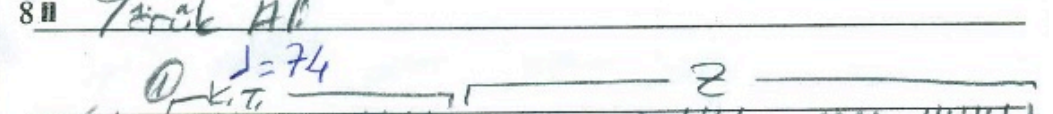
5 || 

6 || 

7 || 

8 || **Yarık Ali**

9 || 

10 || 

Tarkan Erkan

3

7+2

3 Gitar

Handwritten musical notation on ten staves (1-10). The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff 1: "7+2" above the staff.
- Staff 2: "K.T." written below the staff.
- Staff 3: "4 Baslama" written below the staff.
- Staff 4: "2" written below the staff.
- Staff 5: "5" written to the left of the staff.
- Staff 6: "K.T." written below the staff.
- Staff 7: "Kaval" and "Basma" written below the staff.
- Staff 8: "7" written to the left of the staff.
- Staff 9: "7+2" written below the staff.
- Staff 10: "10" written to the left of the staff.

Tarkan Erkan

KADNAK $\downarrow=74$

(4)

Kabak

1 II $\downarrow=74$ Bay

2 II kabak 2 klornet

3 II $\downarrow=62$ sessiz $\downarrow=74$ $\downarrow=72$ klornet

4 II klornet

5 II k.i.t. kabak

6 II $\downarrow=72$ vokal

KAZAK $\downarrow=62$

k.i.t.

8 II $\frac{7}{4}$

9 II $\frac{9}{4}$ 2

10 II $\downarrow=62$

Tarkan Erkan

2

Handwritten musical notation on five staves (1-5). The notation includes rhythmic patterns and melodic lines. Above the staves, there are labels: "T+Z" above staff 1, "kaval" above staff 2, "başlama" above staff 3, "T+Z" above staff 4, and "Kaval" above staff 5. There are also some circled numbers and arrows indicating specific parts of the music.

6 SABAHIN SEHER VAKTI

Handwritten musical notation on five staves (6-10). Above staff 6, there is a tempo marking "t=44" and a time signature "9/8". Labels include "komp-kiti" above staff 7, "Kabak" below staff 7, "T" above staff 8, "T+Z" above staff 9, and "Bost" above staff 10. The notation consists of rhythmic patterns and melodic lines.

Tarkan Erkan

6

baş+2 — + başlama — vokal —

1 II

2 II

3 II başlama

4 II başlama — k.t.

5 II k.t. — T+2

6 II T+2 — vokal — ka d=33

7 II GİRİN KIRATLI

8 II $\frac{4}{4}$ d=66 2 2

9 II

10 II

Tarkan Erkan

7

Kap

7+7

1 II

2 II Torbali 1ki Parmak

3 II $\frac{9}{4}$ ① $\text{♩} = 54$ T

4 II

5 II ②

6 II

7 II ③

8 II

9 II ④

10 II

Tarkan Erkan

5

1 II

2 II

3 II

4 II

5 II

6 II

7 II

8 II

9 II

10 II

S=31

Tarkan Erkan

Özgeçmiş

27 Mayıs 1983 yılında Manisa'nın Akhisar ilçesinde doğdu. İlk, Orta ve Lise eğitimini Akhisar'da tamamladı. 2003-2008 seneleri arasında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda (EÜDTMK) müzik eğitimini tamamladı. 2008-2012 yılları arasında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anasanat Dalında yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2003 yılından itibaren birçok konser ve projelerde görev aldı. İzmir TRT, İzmir Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu ve İzmir Devlet Tiyatrolarında nefesli saz sanatçısı olarak konser ve projelerde görev aldı. Ayrıca birçok profesyonel müzik projelerinde aranjör, kompozitör ve saz sanatçısı olarak görev aldı. 2008 yılından itibaren EÜDTMK'nda öğretim elemanı olarak mey, zurna ve kaval dersleri vermeye başladı. Eylül 2014'te doktora eğitimi için Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programına başlayıp, Doç.Dr. Özge Usta ile orkestrasyon, form analiz ve kompozisyon eğitimine devam etmektedir. 10 Aralık 2014 tarihinden itibaren EÜDTMK'nda öğretim görevlisi olarak çalgı eğitimi, müziksel işitme ve okuma derslerini vermekte, görevine hâlâ burada devam etmektedir.