

**ANADOLU TÜRKÜLERİNİN İKİ KEMAN İÇİN DÜZENLENMESİ VE KEMAN  
TEKNİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ**

**Pamukkale Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Yüksek Lisans Tezi  
Müzik Anasanat Dalı  
Müzik Performansları Programı**

**Onurcan ÇELEBİ**

**Danışman: Prof. Dr. Özgül GÖK AKÇAKOYUNLUOĞLU**

**Haziran 2023**

**DENİZLİ**

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

İmza

Onurcan ÇELEBİ

## ÖNSÖZ

Anadolu türkülerinin iki yaylı çalgı için düzenlemelerine ilk kez 2017 yılında Gazi Üniversitesi öğretim üyeleri Sn. Şinasi ÇILDEN ve Sn. Şebnem ORHAN'dan dinlediğim viyolonsel resitalinde tanık olmuştum. Çilden'in kendi düzenlemelerinden oluşan “*İki Çello Bir Anadolu*” çalışmasını dinlediğimde Çilden'in yaratıcılığında oldukça etkilenmiş ve adeta müziğin büyüüne kapılmıştım. Henüz Lisans I öğrencisi iken ilham aldığım bu çalışmadan esinlenerek, gelecekte bir lisansüstü programa kabul edilme durumumda, benzer bir çalışmayı bir yüksek lisans tezi olarak keman için yapmayı hedeflemiştim. Neticesinde uzun yıllar sonra benzer bir çalışmayı kendi düzenlemelerimi yaratarak, araştırarak ve geliştirerek, Anadolu coğrafyasındaki ezgileri kullanarak keman repertuvarına, keman yorumculuğuna ve kemanda teknik gelişime katkı sağlayacak özgün bir çalışma ortaya koymuş olmanın mutluluğunu yaşamaktayım. Bu durumda 3 yıllık emek harcayarak, büyük bir titizlikle üzerinde çalıştığım yüksek lisans tezimi hazırlama aşamasında desteğini yıllardır hissettiğim, beni her zaman yüreklendirerek öz motivasyonumu sağlamamda yardımcı olan, mesleğimde uzun yıllardır rol model olarak gördüğüm keman hocam, aynı zamanda tez danışmanım Prof. Dr. Özgül GÖK AKÇAKOYUNLUOĞLU'na, hayatımı güzelleştiren tüm dostlarıma ve varlıkları ile dünyaya her gün minnet duymamı sağlayan, hayatım boyunca mutluluğum için çabalayan, sevgilerini benden hiçbir zaman esirgemeyen çok kıymetli annem Rahmiye ÇELEBİ, babam Mustafa ÇELEBİ ve ağabeyim Uğurcan ÇELEBİ'ye teşekkürlerimi sunarım.

Onurcan ÇELEBİ

2023

## ÖZET

# ANADOLU TÜRKÜLERİNİN İKİ KEMAN İÇİN DÜZENLENMESİ VE KEMAN TEKNİKLERİ AÇISINDAN ANALİZİ

ÇELEBİ, Onurcan

Yüksek Lisans Tezi

Müzik Anasanat Dalı

Müzik Performansları Programı

Tez yöneticisi: Prof. Dr. Özgül GÖK AKÇAKOYUNLUOĞLU

Haziran 2023, XI + 149 sayfa

Bu çalışmada Anadolu türküleri iki keman için düzenlenerek keman teknikleri açısından analiz edilmiştir. Anadolu'daki 7 coğrafi bölgeden birer adet olmak üzere toplam 7 adet türkü üzerinde çalışılmıştır. Türkülerin seçilme aşamasında TRT repertuvarına ait birçok türkü müzikal olarak incelenerek ait olduğu yörenin ezgisel ve ritmik özelliklerini taşıyor olması göz önünde bulundurulmuştur. Seçilen türkülerin iki keman için düzenlenmesi aşamasında çeşitli keman teknikleri kullanarak türkülerdeki ezgisel ve ritmik yapıların, özlerini koruyarak aktarılmasına dikkat edilmiştir. Düzenlemelerde müzikal bütünlüğü sağlama amacıyla nüans ve artikülasyon ifadelerine, birlikte çalma becerisine katkı sağlama amacıyla partiler arasında eşitlik ve iletişime yer verilmiştir. Düzenlemeleri notaya aktarma aşamasında Finale Notepad 2014.5 programından yararlanılmıştır. Çalışmada, bilimsel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli ve içerik analiz modelinden yararlanılmıştır. Giriş bölümünün içeriğinde; çalışmanın konusuna, amacına, önemine, çalışmada belirlenen sayıtlara, sınırlılıklara, tanımlara, ilgili araştırmalara ve kullanılan yöntemlere yer verilmiştir. 1. bölümde Anadolu'da Müzik konusunu oluşturan kavramlar sistematik bir biçimde, genelden özele doğru bir örüntü dahilinde açıklanmıştır. 2. bölümde; Keman, Türkiye'de Keman Eğitimi ve Keman Teknikleri'ne yer verilmiştir. 3. bölümde araştırmaya konu edilen iki keman için düzenlenen 7 Anadolu türküsünün özgün derlemeleri ve iki keman için düzenlemeleri ritmik ve ezgisel olarak ayrı ayrı incelenmiş, düzenlemelerin müzikal yorum analizlerine yer verilmiştir. Sonuç kısmında araştırmanın problem durumlarına yönelik sonuçlara, öneriler kısmında konuyla ilgili diğer problemleri gidermeye yönelik bazı önerilere yer verilmiştir.

**Anahtar kelimeler:** keman, keman teknikleri, anadolu, türkü

**ABSTRACT****THE ARRANGEMENT OF ANATOLIAN FOLK SONGS FOR TWO VIOLINS AND ANALYSIS IN TERMS OF VIOLIN TECHNIQUES**

ÇELEBİ, Onurcan

Master's Thesis

Music Art Major

Music Performances Program

Thesis supervisor: Prof. Dr. Özgül GÖK AKÇAKOYUNLUOĞLU

June 2023, XI + 149 pages

**In this study, Anatolian folk songs were arranged for two violins and analyzed in terms of violin techniques. A total of 7 folk songs, one from each of the 7 geographical regions in Anatolia, were studied. During the selection of folk songs, many folk songs belonging to the TRT repertoire were examined musically, and it was taken into account that they had the melodic and rhythmic characteristics of the region they belonged to. During the arrangement of the selected folk songs for two violins, attention was paid to convey the melodic and rhythmic structures of the folk songs by preserving their essence by using various violin techniques. In the arrangements, nuance and articulation expressions were included in order to provide musical integrity, and equality and communication between the parties in order to contribute to the skill of playing together. Finale Notepad 2014.5 program was used in the stage of transferring the arrangements to the notes. In the study, general scanning model and content analysis model, which are scientific research methods, were used. In the content of the introductory part; The subject, purpose, importance of the study, the assumptions determined in the study, limitations, definitions, related studies and the method used are included. In the first chapter, the concepts constituting the subject of Music in Anatolia are explained systematically, in a pattern from general to specific. In the 2nd part; Violin, Violin Education in Turkey and Violin Techniques are included. In the third chapter, the original compilations of 7 Anatolian folk songs for the two violins and their arrangements for the two violins were analyzed separately as rhythmic and melodic, and the musical interpretation analyzes of the arrangements were included. In the conclusion part, the results about the problem situations of the research are given, and in the suggestions part, some suggestions for solving other problems related to the subject are given.**

**Keywords:** violin, violin education, anatolia, folk song

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	xi
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM: ANADOLU'DA MÜZİK.....	13
1.1. Anadolu'da Müziğin Yeri .....	13
1.2. Anadolu'da Halk Müziği .....	14
1.2.1. Türkülerde Makam .....	16
1.2.2. Türkülerde Usul.....	16
1.2.3. Türkülerde Tavır.....	17
1.3. Türk Halk Çalgıları.....	17
1.3.1. Bağlama .....	18
1.3.2. Kabak Kemane .....	19
1.3.3. Kemeñçe.....	19
1.3.4. Zurna .....	20
1.3.5. Davul.....	21
1.3.6. Tef.....	23
1.3.7. Kaval.....	23
1.3.8. Kaşık .....	25
1.3.9. Sipsi .....	25
1.4. Anadolu'da Müziğin Bölgesel Olarak İncelenmesi.....	26
1.4.1. Ege Bölgesi'nde Müzik Kültürü.....	27
1.4.2. Akdeniz Bölgesi'nde Müzik Kültürü.....	29
1.4.3. Karadeniz Bölgesi'nde Müzik Kültürü.....	31
1.4.4. Marmara Bölgesi Müzik Kültürü .....	33
1.4.5. İç Anadolu Bölgesi'nde Müzik Kültürü .....	34
1.4.6. Doğu Anadolu Bölgesi'nde Müzik Kültürü.....	37
1.4.7. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Müzik Kültürü .....	39

2. BÖLÜM: KEMANIN YAPISI, TÜRKİYE’DE KEMAN EĞİTİMİ VE KEMAN TEKNİKLERİ .....	43
2.1. Kemanın Yapısı ve Tarihçesi .....	43
2.2. Türkiye’de Keman Eğitiminin Yeri.....	45
2.2.2. Musiki Muallim Mektebi .....	48
2.2.3. Konservatuvarlar .....	49
2.2.4. Devlet Senfoni Orkestraları ve Devlet Opera ve Balesi .....	50
2.2.5. Diğer Kurumlar .....	51
2.2.6. Türk Bestecilerin Keman Eserleri .....	52
2.3. Kemanda Sağ El Teknikleri .....	53
2.4. Kemanda Sol El Teknikleri.....	61
3. BÖLÜM: İKİ KEMAN İÇİN DÜZENLENEN ANADOLU TÜRKÜLERİNİN ANALİZİ.....	65
3.1. Evreşe Yolları Türküsü .....	65
3.1.1. Evreşe Yolları Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri .....	65
3.1.2. İki Keman İçin Evreşe Yolları Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri 66	
3.1.3. İki Keman İçin Evreşe Yolları Düzenlemesinde Kullanılan Keman Sağ ve Sol El Teknikleri.....	66
3.1.4. İki Keman İçin Evreşe Yolları Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi....	67
3.2. Feraye Türküsü.....	69
3.2.1. Feraye Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri .....	69
3.2.2. İki Keman İçin Feraye Türküsü Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri 69	
3.2.3. İki Keman İçin Feraye Türküsü Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri .....	70
3.2.4. İki Keman İçin Feraye Türküsü Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi...	71
3.3. Elmaların Yongası Türküsü .....	75
3.3.1. Elmaların Yongası Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri .....	75
3.3.2. İki Keman İçin Elmaların Yongası Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri.....	76
3.3.3. İki Keman İçin Elmaların Yongası Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Teknikleri.....	76
3.3.4. İki Keman İçin Elmaların Yongası Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi 76	

3.4.	Ceyranım Gel Gel Türküsü .....	78
3.4.1.	Ceyranım Gel Gel Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri .....	78
3.4.2.	İki Keman İçin Ceyranım Gel Gel Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri.....	79
3.4.3.	İki Keman İçin Ceyranım Gel Gel Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri .....	79
3.4.4.	İki Keman İçin Ceyranım Gel Gel Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi	80
3.5.	Evlerinin Önü Mersin Türküsü.....	83
3.5.1.	Evlerinin Önü Mersin Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri.....	83
3.5.2.	İki Keman İçin Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesinin Ritmik ve Ezgisel özellikleri.....	84
3.5.3.	İki Keman İçin Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri.....	85
3.5.4.	İki Keman İçin Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi	85
3.6.	Hış Hış Hış Hançer Türküsü.....	90
3.6.1.	Hış Hış Hış Hançer Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri.....	90
3.6.2.	İki Keman İçin Hış Hış Hış Hançer Türküsü Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri.....	90
3.6.3.	İki Keman İçin Hış Hış Hış Hançer Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri .....	91
3.6.4.	İki Keman İçin Hış Hış Hış Hançer Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi ..	91
3.7.	Ah Dağlar Serin Dağlar Türküsü.....	95
3.7.1.	Ah Dağlar Serin Dağlar Türküsü Ritmik ve Ezgisel Özellikleri.....	95
3.7.2.	İki Keman İçin Ah Dağlar Serin Dağlar Düzenlemesinin Ritmik ve Ezgisel Özellikleri.....	95
3.7.3.	İki Keman İçin Ah Dağlar Serin Dağlar Düzenlemede Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri.....	96
3.7.4.	İki Keman İçin Ah Dağlar Serin Dağlar Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi	97
	SONUÇ .....	102
	ÖNERİLER .....	107
	KAYNAKÇA .....	108
	EKLER.....	115
	EK 1. TÜRKÜLERİN DÜZENLEMELERİ.....	115



EK 3. TÜRKÜLERİN MAKAM VE DİZİLERİ .....	148
ÖZGEÇMİŞ.....	149

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Saz çalan sanatçı kabartması .....	14
Şekil 2: Özay Gönlüm ve yaren çalgısı.....	18
Şekil 3: Kabak kemane .....	19
Şekil 4: Kemeñçe .....	20
Şekil 5: Zurna .....	21
Şekil 6: Davul .....	22
Şekil 7: Tef.....	23
Şekil 8: Kaval .....	24
Şekil 9: Kaşık .....	25
Şekil 10: Sipsi.....	26
Şekil 11: Türkiye'de coğrafi bölgeler.....	27
Şekil 12: Kemanın yapısı .....	44
Şekil 13: Muzika-i Hümayun .....	47
Şekil 14: Musiki Muallim Mektebi'nde bir keman dersi .....	48
Şekil 15: Arşenin yapısı .....	54
Şekil 16: Détaché.....	54
Şekil 17: Staccato .....	55
Şekil 18: Bağlı Staccato .....	55
Şekil 19: Legato.....	56
Şekil 20: Portato .....	56
Şekil 21: Martelé.....	57
Şekil 22: Spiccato .....	57
Şekil 23: Sautillé.....	58
Şekil 24: Ricochet.....	58
Şekil 25: Sul ponticello .....	59
Şekil 26: Sul tasto .....	59
Şekil 27: Col legno .....	60
Şekil 28: Barriolage .....	60

Şekil 29: Pizzicato .....	61
Şekil 30: Sol el pizzicato .....	61
Şekil 31: Flageolet .....	62
Şekil 32: Çift sesler ve akorlar .....	62
Şekil 33: Glissando .....	62
Şekil 34: Pozisyon değiştirme .....	63
Şekil 35: Kromatik dizi üzerinde parmak konumları.....	63
Şekil 36: Süslemeler .....	64
Şekil 37: Evreşe Yolları düzenlemesi, ölçü 1 - 4 .....	67
Şekil 38: Evreşe Yolları düzenlemesi, ölçü 17 - 18.....	68
Şekil 39: Evreşe Yolları düzenlemesi, ölçü 24 - 26.....	68
Şekil 40: Feraye düzenlemesi, ölçü 1 - 5 .....	72
Şekil 41: Feraye düzenlemesi, ölçü 9 - 12 .....	72
Şekil 42: Feraye düzenlemesi, ölçü 13 .....	73
Şekil 43: Feraye düzenlemesi, ölçü 17 - 19 .....	73
Şekil 44: Feraye düzenlemesi, ölçü 22 .....	74
Şekil 45: Feraye düzenlemesi, ölçü 25 - 27.....	75
Şekil 46: Elmaların Yongası düzenlemesi, ölçü 1 - 2.....	77
Şekil 47: Elmaların Yongası düzenlemesi, ölçü 9 - 11 .....	77
Şekil 48: Elmaların Yongası düzenlemesi, ölçü 22 - 24.....	78
Şekil 49: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 1 - 4.....	80
Şekil 50: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 10 - 19.....	81
Şekil 51: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 20 - 29.....	82
Şekil 52: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 46 - 49.....	82
Şekil 53: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 51 - 59.....	83
Şekil 54: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 1 - 2.....	86
Şekil 55: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 4 .....	86
Şekil 56: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 5 .....	87
Şekil 57: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 8 - 9.....	87
Şekil 58: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 12 - 13 .....	88
Şekil 59: Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesi, ölçü 17 - 19 .....	89

Şekil 60: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 20 .....	89
Şekil 61: Hış Hışı Hançer düzenlemesi, ölçü 1 - 4 .....	92
Şekil 62: Hış Hışı Hançer Düzenlemesi, ölçü 5 - 12 .....	92
Şekil 63: Hış Hışı Hançer düzenlemesi, ölçü 13 – 16 .....	93
Şekil 64: Hış Hışı Hançer düzenlemesi, ölçü 21- 27 .....	94
Şekil 65: Hış Hışı Hançer düzenlemesi, ölçü 40 – 43 .....	94
Şekil 66: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 1 - 8 .....	97
Şekil 67: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 13 - 16 .....	98
Şekil 68: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 22 - 26 .....	98
Şekil 69: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 37 – 41 .....	99
Şekil 70: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 42 - 51 .....	100
Şekil 71: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 52 - 60 .....	101

## SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

**THM:** Türk Halk Müziği

**TSM:** Türk Sanat Müziği

**TRT:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

**CSO:** Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası

**Pizz. :** Pizzicato

**II:** Yay ile çekerek

**V:** Yay ile iterek

**Vb. :** Ve benzeri

## GİRİŞ

Müziğin, ifade yoluyla toplumlara kendi kültürlerinden izlenimler ve öğeler aktararak toplumun kültürel bir bilinç oluşturması ile kültür yapısını zenginleştirdiği ve diğer kültürlerle etkileşimin sağlanmasında önemli bir etken olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Dünyada bulunan bütün müziklerdeki sesler, kültürler arasında sağlanan bu etkileşimin asıl aracıdır. Bir titreşim sonucuyla oluşan bütün sesler/notalar dünyanın her yerinde aynı titreşime sahip olsa da, bir müzik eserine dönüşürken bulunduğu toplumların kültürlerinden etkilenirler. Tüm toplumlar, tarih boyunca kendilerini müzik yoluyla ifade ederlerken kendi kültürlerinin karakteristik özelliklerini kullanmışlardır; bu sayede dünyanın farklı bölgelerinde çeşitli müzik tarzları ortaya çıkmıştır. Bu çeşitlilikler toplumların dünyadaki yerini ve özgünlüğünü göstermektedir.

Türk Halk Müziği'nin, Anadolu'nun üç kıta arasında yer alan konumu ve bu sayede yüzyıllar boyunca kültürel alışveriş ile sentezlenerek devinim halinde olduğu düşünüldüğünde, dünyada eşsiz bir müzik türü olduğu aşikârdır. Anadolu coğrafyasında yer alan her bölgeye özgü çeşitli karakteristik tınlar ve makamsal altyapının uyumu bu eşsizliği destekler niteliktedir. Müziğin evrensel bir etkileşim aracı olduğu göz önünde bulundurulduğunda, Anadolu türkülerinin halk müziği çalgıları dışında da diğer çalgılar için düzenlemeler yapılarak dünya müzik kültürüne ve sahnelerine taşınması önem arz etmektedir.

Toplumların kendi varlıklarını sürdürebilmesi kendi kültürlerini korumalarına bağlıdır. Fakat korunan kültürün ve kültürel öğelerin zenginleşmeye ve yeni renkler kazanmaya ihtiyaçları vardır. Özellikle sanata yönelik politikaların kültürel ürünleri korumaya karşı yaratıcı ve yenilikçi olmaya hazır olması gerekmektedir. Sanatta taklit ne kadar kaçınılması gereken bir eğilim ise kültürel ürünleri korumak adına değişime ve yeniliğe kapalı olmak da bir o kadar kaçınılması gereken bir durumdur. Bu bağlamda müzik kültürü ve müzik eğitimi de onu oluşturan insanla birlikte değişen, gelişen ve dönüşen bir özellik gösterir. (Parpucu, 2021: 1)

Müzik eğitiminde en önemli etkenlerden biri kişinin müziği kendi yaşantısı aracılığıyla öğrenmesidir. Her kültür kendi tarihini yansıtan etnik unsurları içinde barındırır. Eğitimin yakından-uzağa ilkesi göz önünde bulundurulduğunda, müzik eğitiminde halk ezgilerinin kullanılması önem taşımaktadır. (Müezzinoğlu, 2012: 1)

Uyarılama, Türk halk müziği geleneğinde doğal bir süreç iken, Türk halk müziğinin çalgı eğitimi malzemesi olarak ele alınmasıyla birlikte planlı bir sürece dönüşmektedir. Keman için yazılmış olmayan Türk halk müziği repertuarına ait bir notayı keman ile çalmanın bu bağlamda yetersiz kalacağı düşünülmektedir. Geleneksel halk çalgıları ile yorumlanan Türk halk müziği eserleri keman eğitimi sürecine dâhil edilmek istendiğinde, kemanın teknik olanakları göz önüne alınarak uyarlanmaktadır. (Gülüm, 2019: 4) Bu bağlamda ulusal ve etnik bir müzik türünün uluslararası bir nitelik taşıması için; uyarılama veya düzenleme amacıyla kullanılacak olan çalgı veya çalgıların evrensel bir boyutta olması ve halk müziğindeki geleneksel izlenimleri yansıtırken çalgı için geliştirilmiş olan tekniklerden yararlanılmasının gerekli olduğu düşünülmektedir.

Dünyanın diğer ülkelerinde de olduğu gibi Türkiye’de de müzik eğitiminde geleneksel ve yerel müzik öğelerine yer verilmiştir. Buna ek olarak, Avrupalı besteciler de eserlerini üretme aşamasında kendi coğrafyalarına ait yerel müziklerden esinlenerek klasik müzikte yeni biçimler oluşturulmasına katkı sağlamışlardır. Türkiye’de de Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana ulusalcılık akımını benimseyen pek çok Türk besteci tarafından çok sayıda ve farklı müzik formlarında çalgısal ve vokal eserler üretilmiştir. Yüzyıllardır makamsal sistemde üretilen Geleneksel Türk Müziği tarzındaki eserlerin, tampere sistemde çalınan çalgılar için düzenlenmesinin Türk müziğinin evrensel bir nitelik taşımasına ve önemli adımlar atılmasına katkı sağladığı görülmektedir. A. A. Saygun (1907 – 1991), U. C. Erkin (1906 – 1972), C. R. Rey (1904 – 1985), H. F. Alnar (1906 – 1978), N. K. Akses (1908 – 1999)<sup>1</sup>, M. Sun (1932 – 2021), Y. Tura (d. 1934) ve benzeri Cumhuriyet Dönemi Türk bestecileri ve müzik eğitimcileri Anadolu müziğini evrenselleştirme, yayma ve geliştirme hususunda Anadolu’ya ait türkü ve danslardan ve bu dansların ritmik kalıplarından etkilenmiş ve eserlerinde bu unsurlara fazlasıyla yer vermişlerdir. Elde edilen bu bilgiler

---

<sup>1</sup> Musa Eren İşkodralı, “Cumhuriyet, Türk Müziği ve Türk Beşlileri”, *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 1/1, Edirne 2019, s. 25 – 29.

doğrultusunda her ulusun geleneksel müziğinin evrenselleşmesi ile ilgili yapılan çalışmaların, dünyada en çok kabul gören ve evrensel nitelik kazanmış olan bir sistemin çerçevesinde yapılmasının, bu çalışmaların amacına hizmet edeceği düşünülmektedir. Birlikte çalmanın, bir müzisyenin müzik kalitesini olumlu yönde etkilediği ve çalgıda gelişim sağladığı bilinmektedir. Bu konu ile ilgili Larson; birlikte çalmanın çalgı eğitimi alan öğrencilerin bir parçada bulunan sesleri detaylı olarak birbirinden ayırt edebilmeyi öğrendiğini ve birlikte yapılan bir etkinlik olduğundan dolayı sorumlu hissetme ve sorumluluklarının farkına varma becerilerini olumlu etkilediğini düşünmektedir. Bunun yanı sıra öğrenciler kendilerini eleştirmekle beraber gelişen müzikalitetlerinin sayesinde aynı zamanda kendilerine eşlik eden kişileri de dinleyerek analiz edebilmektedirler. Bununla beraber kendi seslendirdiği eseri dinlerken zamanla diğer çalgıların da temiz seslerle çalıp çalmadığını da duyabilmektedirler. (Öğreten, 2022: 24) Bu durumda, uyarlanan halk türkülerinin müzikal ve teknik zenginlik kazanması ve çalan kişilerin müzikal becerilerini geliştirmesi amacıyla tek çalgı yerine 2 keman için düzenlenmesi uygun görülmüştür.

Müzik tarihinde keman için çok sayıda eserler üreten ve dünyadaki keman eğitimi/keman repertuvarına şekil veren W. A. Mozart (1756 – 1791), L. Spohr (1784 – 1859), J. F. Mazas (1782 – 1849), I. Pleyel (1757 – 1831) ve R. Kreutzer (1766 – 1831) gibi önemli besteci ve keman eğitimcileri iki keman için birçok etüt ve eser üzerinde çalışmışlardır. Bu çalışmalar ayrı basımlar olarak bulunduğu gibi günümüzde yaygın olarak kullanılan derleme keman metotlarında da yer almaktadır. Ayrıca Macar besteci ve müzikolog B. Bartok (1881 – 1945) bestelemiş olduğu “İki Keman İçin 44 Duet” adlı eserinde; Macar, Slovak, Sırp, Rumen ve Çingene topluluklarının yer aldığı Balkan ve Doğu Avrupa coğrafyasının belirgin müzik öğelerini, klasik batı müziği tekniği ile harmanlayarak 2 keman için düzenlemiştir. Bu çalışma geleneksel müziğin izlerini evrensel bir boyuta ulaştırmakla beraber, iki keman repertuvarına sağladığı katkı ile de büyük bir önem taşımaktadır.

Yapılan bu çalışmalar sayesinde günümüzdeki müzik eğitimcileri ve bestecileri, eserlerinde Türk Müziği etkilerine ve aynı zamanda zeybek, horon gibi halk danslarına yer vererek bu ulusal akımın kemanda sürdürülebilmesi için çalışmaktadırlar. Bu çalışmalar Türk Müziği'nin ifade olarak zenginleşmesi ve evrenselleşmesi ile beraber, keman yorumculuğuna da katkı sağlar niteliktedir. Bu çalışma ile Anadolu türküleri iki keman için düzenlenerek



Anadolu coğrafyasına ait müzikal ve kültürel değerlerin evrensel bir yorum kazanması amaçlanırken aynı zamanda yöreye ait dansların, ritmik kalıpların ve türkülerin içerdiği söz ve anlam gibi unsurların çeşitli keman teknikleri ile eserlere aktararak keman yorumculuğunun geliştirilmesine katkı sağlanması beklenmektedir.

### **Araştırmanın Problemi**

Bu araştırma, Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlenmesinin keman tekniği öğretiminde ve keman yorumculuğunun geliştirilmesindeki katkılarının incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Araştırmanın ana problem cümlesi de bu durumla ilgili olup ifadesi şu şekildedir: İki keman için düzenlenen Anadolu türkülerinin keman eğitimi ve yorumculuğunda kullanılabilirlik durumu nedir?

### **Alt Problemler**

1. Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlemelerinin keman tekniği öğretimine katkıları nelerdir?
2. Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlemelerinin keman yorumculuğuna katkıları nelerdir?
3. Anadolu türkülerinin keman için düzenlemelerinde türkülerin ritmik ve ezgisel özelliklerinin keman teknikleri kullanılarak yansıtılabilme durumu nedir?

### **Araştırmanın Amacı**

Bu çalışmada, Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlenerek keman tekniği ve keman yorumculuğu eğitimi, türkülerdeki yöresel ritmik ve ezgisel içeriğin etkilerinin keman teknikleriyle özdeşleştirilmesi yardımıyla keman tekniklerinin geliştirilmesi, Türk keman ve oda müziği repertuarına katkı sağlanması, keman yorumcuları, eğitimcileri ya da öğrencileri tarafından icra edilebilir nitelikte özgün düzenlemeler yapılması amaçlanmaktadır.

## **Araştırmanın Önemi**

Bu çalışma; Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlenerek keman tekniği ve keman yorumculuğuna katkı sağlanması, Anadolu türkülerinde yer alan ritmik ve ezgisel özelliklerin keman teknikleri kullanılarak yansıtılması, Türk keman ve oda müziği repertuvarına çeşitlilik sağlanması, keman yorumcuları, eğitimcileri ya da öğrencileri tarafından ulusal ve/veya uluslararası sahnelerde icra edilebilir nitelikte özgün düzenlemeler yapılması açısından önem teşkil etmektedir.

## **Sayıtlar**

Bu araştırmada şu sayıtlara yer verilmiştir:

- 1- Seçilen araştırma yöntemi, araştırmanın amacına, konusuna ve problem çözümüne uygundur.
- 2- Araştırma için belirlenen veri toplama araç ve teknikleri araştırma için gerekli, geçerli - güvenilir bilgilere ulaşılmasını sağlayabilecek niteliktedir.
- 3- Seçilen türkülerin erişilen TRT derlemeleri özgündür.
- 4- Seçilen türkülerin makamsal yapıları tampere sisteme uyarlamak için uygundur.
- 5- Seçilen türküler, ait oldukları bölge ve yörenin ritmik ve ezgisel özelliklerini belirgin bir şekilde yansıtmaktadır.
- 6- Seçilen türkülerin çok seslendirilip iki keman için düzenlenmesi ile Türk Müziği'nin evrensel bir nitelik kazanmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

## **Sınırlılıklar**

Bu araştırma:

1. TRT repertuvarında bulunan ve Anadolu'nun 7 farklı bölgesinden olmak üzere iki keman için düzenlemeye uygun olduğu düşünülen 7 Anadolu türküsü ile
2. Konuyla ilgili yapılan araştırmalarla ve erişilebilen kaynaklarla,

3. Yüksek Lisans programı için belirlenen süre ve araştırmacının sahip olduğu maddi olanaklarla sınırlıdır.

## **Tanımlar<sup>2</sup>**

**Accelerando:** Gittikçe hızlanarak.

**Ad libitum:** Tempo ve ifadenin, yorumcunun isteğine bırakılması.

**Adagio:** Ağır ve gösterişli, tutumlu bir anlatımdaki tempo.

**Andante espressivo:** Ağırca ama ifadeli.

**Akor:** En az 3 ya da daha çok ayrı sesin bir anda uyum oluşturacak tarzda birlikte duyulması.

**Allegro scherzando:** Şakacı, oyalayıcı tarzda.

**Arpej:** Sesleri kırık akorlar şeklinde, art arda serpiştirerek çıkartmak.

**Crescendo:** Sesin gürlüğünün artmasını belirleyen terim

**Descrescendo:** Sesin gürlüğünü azaltarak.

**Forte:** Kuvvetli, güçlü.

**Fortissimo:** Çok güçlü.

**İmprovizasyon:** Doğaçlama, hazırlık yapmadan seslendirme.

**Kromatik:** Yarım seslerin sırasıyla gelmesi.

**Leggiero:** Hafif, şen, oynak.

**Lento:** Yavaş ve soylu.

**Mezzopiano:** Orta yumuşaklıkta.

**Moderato:** Orta hızda, ölçülü.

**Modülasyon:** Bir ton merkezinden başka bir ton merkezine geçiş.

---

<sup>2</sup> İrkin Aktüze, *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, İstanbul, 2003.

**Pianissimo:** Çok hafif.

**Piano:** Hafif, yumuşak sesle.

**Puandorg:** Durgu.

**Ritardando:** Yavaş yavaş ağırlaşarak.

**Senkop:** Ölçüde güçlü bir vuruş yerine zayıf vuruşun devam etmesi.

**Sforzando:** Tek bir sesi ya da bir akoru birden güçlendiren vurgulama işareti.

**Simile:** Seslendirmenin aynı şekilde devam etmesi.

**Tampere:** Eşit ya da düzenli oluş.

**Tenuto:** Sesi tam değerinde tutmak, sürdürmek.

**Tetrakord:** 4 sestem kurulu dizi.

**Tonal:** Bir merkez ses çevresinde kurulu ezgisel ve armonik uygunlukta yazılan müzik.

**Transpoze:** Bir müziği tümüyle koruyarak yazıldığı tondan başka bir tona aktarmak.

**Unison:** Tüm çalgı ya da seslerin ezgiyi aynı seslerde veya oktavlı aralıklarda duyurması.

**Uyarlama:** Düzenleme, aranjman.

**Üçleme:** Herhangi bir değerdeki notanın 3 eşit parçaya bölünmesi.

### **İlgili Araştırmalar**

Şinasi Çilden 2008 yılında yayınladığı “İki Keman İçin Anadolu Ezgileri” adlı kitabında, Anadolu’nun farklı yerlerinden yirmi adet türkü belirleyerek iki keman için düzenlemesini yapmıştır. Bu çalışmada, Doğu Türkistan yöresinden “Altın Bişşik”; Rumeli yöresinden “Vardar Ovası” ve “Yörükler Yaylası” düzenlemelerinin dışında, her biri Anadolu coğrafyasına ait olan, içlerinde “Katibim”, “Yemen Türküsü”, “Yörük Ali Efe Zeybeği”, “Aman Doktor” gibi halk arasında oldukça yaygın olarak bilinen türküler de bulunmaktadır. Çilden, çalışmasında türküleri düzenleme hususunda partilerin birbirleriyle iletişimi konusuna önemle yaklaşmış ve iki parti arasında sürekli olarak eşlik ve ezgi

alışverişine yer vermiştir. Çalışma Çilden tarafından yine 2008 yılında iki viyolonsel için düzenlediği aynı adlı türkülerin kemana da uyarlanması yoluyla yapılmıştır. Çilden, bir albüm niteliğinde olan bu çalışmayla keman yorumcularının bütünüyle seslendirebileceği veya birbirinden bağımsız parçalar olarak konser ve resital programlarında yer verebileceği, Anadolu müziğinin çok seslendirilerek evrenselleştirilmesi ve kemanda teknik ilerlemeye ve yorumculuğa katkı sağlar nitelikte bir çalışma ortaya koymuştur. (Çilden, 2008)

Mehmet Efe 2009 yılında yayınladığı “Keman ve Piyano İçin Türk Ezgileri” adlı kitabında “Havada Bulut Yok”, “Bülbülüm Altın Kafeste”, “Kütahya’nın Pınarları” gibi popüler halk ezgileri yer alırken aynı zamanda Klasik Türk Müziği repertuarında yer alan “Sultaniyegah Sırto”, “Nihavent Longa”, “Şenlik Raksı” gibi eserler de yer almaktadır. Kitapta bulunan düzenlemeler aynı zamanda çevrimiçi ortamda piyano eşliği ile birlikte kayıt edilerek dinleyiciye sunulmuştur. Efe, kitaptaki eserlerin düzenlemelerinde makam ve benzeri özellikler yerine kemanın ses rengine ve ses sınırlarına uygunluk gözeterek düzenlemelerini yapmıştır. Düzenlemelerde, ezgide yer alan bazı müziksel çeşitlilikler için farklı yay teknikleri ve sağ el için süslemeler kullanılarak keman teknik gelişimine katkı bulunması amaçlanmıştır. Çalışmadaki eserlerle konservatuvar, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar liseleri gibi eğitim kurumlarındaki öğrencilere hem teknik hem müzikal olarak katkı sağlayabilecek nitelikte üretimlerde bulunmuştur. (Efe, 2009)

Ozan Gülüm, 2019 yılında yazdığı “Keman Eğitiminde Zeybek Müziğinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma” başlıklı doktora tezinde, zeybek müziği örneği olarak “Aydın Kadioğlu Zeybeği”ni kullanmıştır. Gülüm, zeybek dansı içerisinde bulunan müziksel her türlü motifin belirli keman teknikleri ile özdeşleştirilebilmesi konusunda detaylı bir inceleme yaparak, Anadolu müziğinin etkilerini barındıran bir ezginin kemanda kullanılabilmesi ve bu etkileri yansıtabilecek keman tekniklerini analiz ederek benzer konularda çalışmak isteyen araştırmacılara yol gösterici bir kaynak ortaya koymuştur. (Gülüm, 2019)

Alev Müezzinoğlu, 2012 yılında yazdığı “Kemana Uyarlanmış Halk Ezgilerinin Keman Eğitiminde Kullanılması” başlıklı doktora tezinde Kıbrıs’a ait türkülerden yola çıkarak düzenlenmiş halk ezgilerinde kemanın kullanılabilirliği üzerine detaylı bir araştırma yapmıştır. Kaynak tarama yöntemi kullanarak Kıbrıs bölgesinde kaynaklara geçmiş halk türkülerini uzman görüşü yardımıyla belirleyerek, Türk Müziği’ne ait bazı mikrotonal sesler,

değiştirici işaretler ve benzeri unsurlar değiştirilmiş ve tekrar notaya alınmıştır. Düzenlemeler yapılırken parmak numaraları, bağ sayıları gibi keman eğitiminde detay içeren unsurlar analiz edilip çalışmada yer verilmiştir. Uyarlanan halk ezgilerinin öğrencilere olan katkılarını saptamak için örnekleme giren 12 öğrenci ile deneysel yöntem kullanılmıştır. Araştırma sonucunda halk ezgilerini kemana uyarlamının, keman eğitimi üzerinde olumlu etkileri olduğu saptanmıştır. Halk ezgileri kullanılarak oluşturulan bu çalışma, keman eğitimi içeriğine dair detaylı araştırmalar ile halk ezgilerinin kullanılabilirliğine ve keman eğitimindeki teknik gelişime katkı sağladığı sonucuna varılması itibariyle araştırmacılar için yol gösterici bir kaynak niteliği taşımaktadır. (Müezzinoğlu, 2012)

Hayri Akbudak, 2017 yılında yazmış olduğu “Malatya Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılması Üzerine Bir Çalışma” isimli yüksek lisans çalışmasında TRT repertuvarında bulunan ve keman eğitimi için uygun görülen 30 Malatya türküsünü müzikal özellikleriyle incelemiştir. Daha sonra bu türkülerde sağ ve sol el keman teknikleri için ortaya çıkabilecek zorlukları tespit etmiş ve bu zorlukların giderilmesine yönelik önerilerde bulunmuştur. Akbudak, çalışmasında halk ezgilerinin evrensel bir çalgı olan keman ile daha dinamik, özü bozulmadan çalınabileceğini belirtmiştir. (Akbudak, 2017: 98)

Hüseyin Parpucu, 2016 yılında yapmış olduğu “Akseki ve Yöresi Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği” konulu araştırmasında TRT repertuvarında bulunan ve keman eğitimi için uygun görülen 20 Akseki ve yöresi türküsünü müzikal olarak incelemiştir. Bu araştırmanın sonucunda türküleri keman için uyarlayıp evrensel keman eğitiminde ortaya çıkabilecek teknik zorlukları tespit etmiştir ve bu zorlukları gidermeye yönelik önerilerde bulunmuştur. (Parpucu, 2016: 112)

Nergis Tokgöz 2019 yılında yapmış olduğu “Bağlamada Kullanılan Zeybek Tavrının Kemanda Kullanılabilirliği Üzerine Bir Araştırma” konulu tez çalışmasında farklı yörelere ait 10 zeybek türküsünü incelemiştir. Ardından türkülerin keman ile yorumlanması aşamasında sağ ve sol el keman teknikleri ile ilgili ortaya çıkabilecek teknik ve müzikal bazı sorunları tespit ederek bu zorlukları kolaylaştırmaya yönelik bazı öneriler ortaya koymuştur. Çalışmanın sonunda Türk Müziği’nin ulusallıktan sıyrılıp evrensel boyutlara ulaşmasına katkı sağlanabileceğini belirtmiştir. (Tokgöz, 2019: 62)

Tuna Koç, 2007 yılında yaptığı “Bir Yöntem Olarak Bölgesel Müziklerin Keman Eğitiminde Kullanımı” konulu araştırmasında Türkiye kırsalında keman eğitimi almış öğrencilerin müzikalite sorunlarının nedenlerini araştırmış ve bu sorunların çözümlerini gidermeye yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Bu bağlamda Koç, derleyip notaya aldığı 77 adet Van yöresine ait halk oyunu ezgisini evrensel keman tekniklerini kullanarak kemana uyarlamıştır. Yaptığı araştırmanın aynı zamanda ulusal müzik repertuvarına katkı sağlamasını beklediğini belirten Koç, Anadolu coğrafyasının halk müziği mirasına sahip çıkmanın Anadolu’da eğitim almış özverili insanlar ile mümkün olacağını ifade etmiştir. (Koç, 2007: 132)

Cemre Yılmaz 2021 yılında yapmış olduğu “Güzel Sanatlar Liseleri Keman Eğitiminde Kullanılmak Üzere Oluşturulan Çok Sesli Beş Halk Türküsünün İcrasına Yönelik Model Bir Çalışma Önerisi” konulu araştırmasında güzel sanatlar liselerindeki keman öğrencilerine fayda sağlaması amacıyla 5 adet halk türküsü düzenlemiştir. Bu düzenlemelerde keman eğitiminde önemli bir yere sahip olduğu düşünülen sağ ve sol el teknikleri, pozisyon geçişleri ve müzikalite bilgileri gibi etkenleri göz önünde bulundurarak, bu konularda gelişim sağlanmasını amaçlamıştır. Yaptığı araştırmanın alanında yapılacak diğer araştırmalara yön gösterecek bir nitelik taşıdığını belirten Yılmaz; aynı zamanda konservatuarlar, eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakültelerinin müzik bölümleri vb. kurumlardaki öğrenciler için geliştirici bir çalışma ortaya koymayı amaçlamıştır. (Yılmaz, 2021: 41)

## **Yöntem**

Bu araştırmada Anadolu Müziği ve benzeri müzik tarzlarının alan dışı çalgılar için düzenlenebilme durumuna dair çalışmalar taranmış ve uygun olan içeriklerin kaynak olarak gösterilmesi ve yararlanılması adına genel tarama modeli kullanılmıştır. Genel tarama modeli, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılacak düzenlemelerin tümüdür. (Karasar, 2018: 111)

Bu çalışmada düzenlemesi yapılan türkülerin incelenmesi aşamasında nitel araştırma yöntemlerinden “İçerik Analiz Modeli” kullanılmıştır. İçerik analizi, belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır. İçerik analizi yalnızca metinler üzerinde kullanılan bir teknik değildir. Öğrenci resimleri gibi görsellerin ve televizyon programları, çekimlerin incelenmesinde de kullanılır. Metinler kitap, kitap bölümü, mektup, tarihsel dokümanlar, gazete başlıkları ve yazılardan oluşabileceği gibi, tartışmalar, konuşmalar, sohbetler, tiyatro gösterileri vb. unsurlar da içerik analizi tekniği kullanılarak incelenebilir. (Büyüköztürk vd, 2014: 240 – 241)

### **Evren ve Örneklem**

Bu araştırmanın evrenini, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu (TRT) repertuvarında yer alan Anadolu türkeleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise ritmik, ezgisel ve karakteristik yönleri ele alınarak keman teknikleri ile özdeşleştirilebileceği düşünülen ve keman için tampere sistemde düzenlenmesi uygun görülen, her coğrafi bölgeden birer adet olmak üzere seçilen toplam 7 adet Anadolu türküsüdür. Bu türküler Karadeniz Bölgesi’nden “Ah Dağlar Serin Dağlar”, Doğu Anadolu Bölgesi’nden “Ceyranım Gel Gel”, İç Anadolu Bölgesi’nden yöresinden “Elmaların Yongası”, Akdeniz Bölgesi’nden “Evlerinin Önü Mersin”, Marmara Bölgesi’nden “Evreşe Yolları”, Ege Bölgesi’nden “Feryat” ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nden “Hış Hışı Hançer” türküleridir.

### **Verilerin Toplanması ve Analizi**

Bu çalışmada elde edilmesi istenen veriler için, benzer konularda yazılmış tez, makale ve kitaplardan ve çevrimiçi ortamlardan yararlanılmıştır. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Halk Müziği Repertuvarı’nda kaynaklara geçen türküler genel tarama modeli ile taranmıştır. Bu aşamadan sonra kemanın teknik özellikleriyle özdeşleştiği düşünülen, her biri Anadolu’nun farklı bölgesine ait olan yedi türkü seçilerek iki keman için düzenlenmiştir. Düzenlemelerin yapılması için Finale Notepad 2014.5 isimli bilgisayar programından yararlanılmıştır.



Düzenlemeler yapılırken türkülerdeki ezgisel, ritmik vb. unsurlar için, Türk Müziği'ndeki geleneksel izlenimleri yansıtabileceği düşünülen keman teknikleri ile ilgili daha önce benzer konularda yazılmış çalışmalardan yararlanılmıştır. Düzenlemeler yapıldıktan sonra, türkülerin ritmik ve ezgisel özellikleri, kemanda sağ ve sol el teknikleri açısından incelenerek her bir türkü için müzikal yorum analizi yapılmış ve keman eğitimciliği/keman yorumculuğuna sağlayabileceği katkılar ortaya konmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ANADOLU'DA MÜZİK

#### 1.1. Anadolu'da Müziğin Yeri

Yaklaşık olarak 12 bin yıl önce başlayan ve bilim dünyasının “Anadolu’da Neolitik Devrim” olarak nitelendirdiği süreçte insanlık, uygar dünyaya doğru çıktığı yolculuğun ilk adımlarını atmıştır. Bu devrimde artık yerleşik düzenin ilk yapıları ortaya çıkmaya başlamış, insanoğlunun yaşamında köklü değişiklikler oluşmuş, Paleolitik çağda yaşanan avcılık ve toplayıcılığa dayalı yaşam, tarım ve hayvancılığa dayalı olarak ilk ilkel köy sistemleri düzenine dönüşmüştür. Artık üreten bir yapı meydana getiren Anadolu insanı, yerleşik düzene geçiş sürecinde, dünyada ilk kez yapılanan Çayönü (Diyarbakır), Cafer Höyük (Malatya), Aşıklı Höyük (Aksaray), Kuruçay (Burdur), Çatalhöyük (Konya) ve Hacılar (Burdur) gibi yerleşkelerde küçük gruplar halinde yaşamaya başlamıştır. Tüm gelişmeler ve belgeler açıkça göstermiştir ki; İnsanlık tarihi açısından yeni bir yapı oluşturan Anadolu toplulukları, insanlığın uygarlığa yönelişinin merkezinde yer almış, elde ettikleri bilgi birikimi ve donanımları ile farklı bölgelerdeki toplulukları etkilemiş, onları kendi merkezlerine çekmişlerdir. Beraberlerinde getirdikleri kültürel ve yaşamsal etkileşim ile yeni yaşam tarzlarını bir sentez haline getirip, uygar dünyanın kültür ve sanatının temelini yapı taşlarının oluşmasını sağlamışlardır. (Karaağaç, 2017: 286)

İnsanoğlu yüzyıllar boyunca doğadaki sesleri taklit ederek çeşitli tını ve ezgileri elde etmiş, duygu ve düşüncelerini ifade etmeye çabalamıştır. Anadolu ve Mezopotamya coğrafyalarında efsanelere dahi konu olan müzik, bu coğrafyalardaki toplumlarda önemli bir yapı taşı olmuştur. Sümerler, Asurlular, Hititliler ve diğer birçok uygarlık Anadolu’da müziğin gelişimine önemli ölçüde katkı sağlamışlardır. Müzik; düğünler, savaşlar, törenler ve müsabakalarda önemli rol oynamıştır. Yeni Asur Dönemi krallarından olan II. Sargon’un, kralın hâkimiyetindeki görevlileri hediyeleri ile beraber kabul etmesi ve müzik eşliğinde verdiği şölen metinlerde anlatılmıştır. Mezopotamya’da müziğin spor ve çeşitli oyunlarla beraber kullanıldığına dair en belirgin kanıtlardan birisi; Mesilim Dönemi’ne ait bir adak levhasında tasvir edilen kurban sahnesinde, güreşe yeni başlayan iki güreşçinin yanında

davul çalan müzisyenlerin gösterilmiş olmasıdır. Bu da müzik ritminin müsabakalarda sporcuları teşvik ettiğine ya da orada bulunan seyircileri eğlendirdiğine kanıt niteliği taşımaktadır. (Yamaner, 2018: 92 – 93)

Hitit uygarlığında ise arkeolojik bulguların ışığında, belirli istisnalar dışında her türlü tören ve etkinlikte müziğe yer verildiği görülmektedir. Müziğe savaş, cenaze, tören gibi etkinliklerde yer verilirken aynı zamanda sakinleştirici ve etkileyici özelliği de Hitit Uygarlığınca bilinmektedir. Mitolojide tanrıça İştara, şarkı söyleyerek karşısındaki canavarı cezbetmeye çalışmıştır. İştara'nın yardımcıları Ninatta ve Kulitta tanrıçaları ise tef ve davul gibi vurmali çalgılar çalmaktadır.



**Şekil 1:** Saz çalan sanatçı kabartması

Kaynak: <https://www.zdergisi.istanbul/makale/hititlerde-muzik-332>, (Erişim tarihi: 15.10.2022)

## 1.2. Anadolu'da Halk Müziği

Bohlan'a göre halk kelimesinin kökeni İngilizcede *folk* kelimesidir. İngilizcede *Folk*-Halk, *Lore*-Bilgi anlamına gelmektedir (Almanca *Volk*: halk, ulus). "Folklore" kelimesi ilk defa 1846 yılında İngiliz William J. Thoms tarafından kırsal bölgelerin gelenek, görenek ve batıl inançlarını tanımlamak için kullanılmış, daha sonraları ise geleneksel müzik ve dansı tanımlamıştır. Folklor kelimesi için Türk Dil Kurumu'nun (TDK) tanımı "Belli bir ülkede

yaşayan halkın kültür ürünlerini; geleneklerini, törelerini, inanışlarını, müziğini, oyunlarını, masallarını, efsanelerini, türkülerini, geleneksel tiyatrosunu, halk hekimliğini, konut yapımını, araç-gereçlerini vb. inceleyen bilim” şeklindedir. (Müezzinoğlu: 2012: 8)

Karadeniz’e göre folklorun bölümlerinden biri olan halk müziğinin her ne kadar genel bir tanımı bulunsa da incelenirken toplumların özgün yapısı ile değerlendirilmesi gerekmektedir. Çünkü yöresellik boyutunda bile çokça çeşitlilik gösteren halk müziği, daha genel ve geniş bölgesel tanımlamalarda daha karmaşık olabilmektedir. Halk türküsü genel tanımıyla, söz ve ezgiyle sahibi bilinmeyen ve yöresel ya da daha geniş bir çevrede tüm halka mal edilmiş müzik eseridir. Akılda kalabilecek ezgisel ve armonik yapısından dolayı kulaktan kulağa yayılmasının kolay olması ve bu yolla giderek tüm topluma mal olmuş bir özellik taşıması temel kabul edilmektedir. (Parpucu, 2016: 17)

Halk müziği, oyun havaları, türküler, maniler, tekerlemeler, oyun müzikleri, seyirlik, koşmalar, tören gibi içinde bulunulan toplumun yaşantısındaki her türlü içeriği konu edinir. Halk müziği, belli bir sınırlılığa ve kurallara tabi olmadığı için herhangi bir sınırlılığı yoktur. Ancak bununla beraber kültürel derinliği en fazla olan müzik türlerinden biridir. Ortaya çıkış amacı sanatsal kaygı taşımasından ziyade ölüm, doğa olayları, hasret, düşün ve buna benzer birçok olayların etkisiyle meydana gelirler. İçeriği genellikle bağlı olduğu geleneği olduğu gibi yansıtan, düzeni değiştirmekten ziyade serzeniş ve yakınma şeklindedir. Yöresel özellikleri taşıyan, basit, anlaşılması kolay ve serbest bir yapıdadır. Her dönemin ve çağın toplumsal, ideolojik yapısından etkilenmiştir. (Kaygısız, 2000: 176)

Halk müziğinin en yaygın formu olan türkü 12. Yüzyılda Farsçada “Türk’e ait” anlamında Türki terimi olarak kullanılmış, daha sonra Türkçeleştirilerek Türkü halini almış ve günümüze kadar gelmiştir. (Pelikoğlu, 2012: 21) Anadolu türküleri yapısına göre iki şekilde incelenebilir: Uzun hava ve kırık hava. Belli bir ölçü formunda düşünülmeyen ve genellikle serbest bir şekilde seslendirilen türküler çoğunlukla uzun hava formundadırlar. Bu yapıya ait türküler doğaçtan ve konuşur gibi seslendirilirler. Uzun hava formuna ait türküler Türkiye’nin çeşitli bölgelerinde Bozlak, Maya, Garip, Kerem, Hoyrat, Divan, Kesik, Yanık, Müstezat, Aydest, Türkmeni ve Ağıt vb. isimler ile bilinmektedir. (Parpucu, 2021: 53) Kırık hava yapısındaki türkülerin ise özel bir ölçüsü ve tartımı bulunmaktadır. Uzun hava gibi doğaçlama olmayıp, belirli bir kalıp halindedir. Halk müziğini oluşturan ezgisel yapılar; o

eseri meydana getiren dizi, makam, usul, ses genişliği, durak, güçlü gibi unsurlardan oluşmaktadır. (Fidan, 2014: 14)

### 1.2.1. Türkülerde Makam

Makam, belli seslerin belli bir seyir düzeninde işlenmesi anlamına gelir. Belirli kurallarla bir durak ve güçlü ses etrafında seyreden dizidir. Her makamın kendine has ezgisel çizgisini ortaya koyan bir seyri vardır. Her makamın da diğer makamlardan farklı olan, karakteristik bir seyri vardır. (Karakaş, 2019: 19) Türk Halk müziğinde makam kavramı, Durak ve yeden sesleri ile belirlenerek belli bir ezgisel seyir içinde, çeşitli ses kalıplarının birleştirilmesiyle oluşan ezgisel yapıdır. (Akbudak, 2017: 13)

### 1.2.2. Türkülerde Usul

Geleneksel sanat müziğinde belirli bir zaman içinde vuruşların değerlerinin birbirine eşit veya eşit olmadığı, fakat mutlaka kuvvetli ve zayıf vuruşların belirli bir şekilde yan yana gelmesiyle oluşan zaman kalıplarına denir. Bu durumda Fidan'ın tespitine göre Kaçar; usul, vuruş süreleri birbirine eşit olan veya olmayan, kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanlardan meydana gelen ritim kalıplarıdır. Herhangi bir ezgisel motif oluşturabilmek için iki birim vuruş süreye ihtiyaç vardır. Bu durumda bir vuruşlu bir ezgi olmayacağı gibi bir vuruşlu usulün de olmayacağı sonucuna varılabileceğini belirtmiştir. (Fidan, 2014: 16)

Akbudak, (2014: 14) Türk musikisinde usulleri küçük usuller, büyük usuller, dizi usuller ya da basit usuller, bileşik usuller ve karma usuller olarak adlandırmıştır. Küçük usuller iki zamanlıdan başlayıp, on beş zamanlıya kadar olan usullerdir. Örnek olarak Nimsofyan (2/4), Türk aksağı (5/8), Ayin Devr-i Revanı Usulü (14/8). Büyük usuller on altı zamanlıdan başlayıp, seksen sekiz zamanlıya kadar olan usullerdir. Örnek olarak Çifte Düyek (16/4), Hafif (32/4). Dizi usuller ise yüz yirmi zamanlıdan başlayıp, yüz yirmi dört zamanlıya kadar olan usullerdir. Örnek olarak Zencir (120/4).

### 1.2.3. Türkülerde Tavır

Akdoğu, türkülerde tavrı, yöresel seslendirme biçimi olarak tanımlayıp ezgi içinde yer alan uzun süreli seslerin, belirli bir bilinç ya da yöresel alışkanlık sonucu bölünerek yeni süreler, dolayısıyla yeni kümeler oluşturması ve oluşturulan bu sürelerin her birini, telli çalgıda (örneğin bağlamada) çalgının tellerine bölüştürülerek seslendirilmesi olarak açıklamaktadır. (Parpucu, 2016: 21)

### 1.3. Türk Halk Çalgıları

Müzik aletlerinin tarihi ile ilgili bulgulara arkeolojik araştırmalar ışık tutmuştur. Bununla beraber yazılı kaynaklar, hikâyeler ve efsaneler çalgıların nasıl olduğundan, çalma tekniklerine kadar insanoğluna fikir vermektedir. Bu bağlamda Tüfekçioğlu'na göre (2015: 29) çalgıların nasıl olduklarına dair birçok farklı görüş bulunmaktadır. İlk çalgıların doğadaki sesleri taklit etme ve insan sesine eşlik etme amaçlı üretildiği düşünülebilir. Daha sonrasında çalgıların kimisi unutulmuş, kimisi ise çeşitlendirilmiştir. Örneğin, düdükten flütler, iptidai balabandan obua, eski çengten arp türetildiği düşünölmektedir.

Türkülerde yer verilen birden çok müzik aleti bulunmaktadır. Bu müzik aletleri türkünün konusu, içeriği ve türkünün türüne göre (ninni, koşma, yiğitleme, güzelleme, taşlama vb.) çeşitlilik göstermektedir. Bununla beraber bulunan yöre, coğrafi bölge ve o bölgeye ait olan halk dansları da kullanılan müzik aletlerinin çeşitliliğini destekler niteliktedir. Örneğin, Ege Bölgesi ile özdeşleşen Zeybek ile Karadeniz Bölgesi ile özdeşleşen Horon müziklerinde ve danslarında bariz bir farklılık olduğu gibi, bu müziklerde kullanılan müzik aletleri arasında da belirgin farklar görölmektedir. Kullanılan çeşitli müzik aletleri, Anadolu coğrafyasındaki müzik kültürünün farklı renklerini gözler önüne sermektedir. Bağlama, kabak kemane, kemençe, zurna, davul, tef, kaval, kaşık ve sipsi, en karakteristik Türk halk çalgıları olarak kabul edilmektedir.

### 1.3.1. Bağlama

Yastıman'a göre bağlama, saz olarak da anılan, parmaklar veya mızrap ile çalınan telli bir çalgı türüdür. Sümer, Mısır ve Eti uygarlıklarından günümüze kalan resimlerden, bu dönemlerde kullanılan bir çalgı olduğu anlaşılmaktadır. Orta Asya'dan Anadolu'ya göç eden Oğuz Boyları'nın kullandığı bağlama ile Eski Uygurlar'ın kullandığı bağlamanın (kopuz) büyük oranda benzerlik gösterdiği bilinmektedir. Kopuz, şairlerin çalgısı olarak kullanılmaktayken, ardından çeşitlenerek Selçuklu Dönemi'nde de Anadolu'ya yayılmıştır. (Şen: 1998: 161)

Bağlama, Anadolu'da Türk müzik kültürü ile özdeşleşmiş ve çoğu bölgede tarih boyunca sıkça kullanılmıştır. Özellikle halk âşıkları arasında uygulanan usta – çırak ilişkisi ile eğitimi nesilden nesile aktarılmıştır. Modernleşme süreci ile günümüzde akademik eğitim kurumlarında da yerini alarak, araştırma ve geliştirme için uygun bir malzeme haline gelmiştir. Kullanım alanları ve çalma yöntemleri bölgeden bölgeye değişiklik göstermektedir. Modern Türkiye'de çeşitli bağlama ustaları, perde sayısında veya sap uzunluklarında değişiklikler yaparak bağlamaya yeni biçimler kazandırmışlardır. Türk Halk Müziği sanatçısı ve bağlama ustası Özay Gönlüm, bağlama ve türevleri olan tambura ve curayı birleştirmiştir ve bu çalgıya “yaren” adı verilmiştir. (Şekil 2)



**Şekil 2:** Özay Gönlüm ve yaren çalgısı

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zay\\_G%C3%B6nl%C3%BCm](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zay_G%C3%B6nl%C3%BCm)  
(Erişim tarihi: 17.04.2023)

### 1.3.2. Kabak Kemane

Kabak kemane, su kabağı kullanılarak yapılan ve yay kullanılarak çalınan bir Türk Müziği çalgısıdır. “İkliğ” adlı iki telli çalgıdan şekil alarak günümüzdeki haline ulaşmıştır. Kabak kemanenin bölgesinden sıyrılıp, Türkiye’nin diğer kısımlarında yaygınlaşmasında, şüphesiz TRT radyolarının çok büyük bir etkisi vardır. Emin Aldemir (1925 – 2005)<sup>3</sup> TRT radyolarında ilk kez kabak kemanenin sesini duyuran kişidir. Kabak kemane 1960’lı yıllarda, yerelde olduğu gibi, TRT’de de daha çok Teke Yöresi olarak anılan bölgenin (Burdur, Antalya, Muğla, Denizli illerinin bazı bölgeleri) türkülerinin yorumlarında solo çalgı olarak kullanılırken, zamanla diğer bölgelerin türkülerinde de kullanılmaya başlamıştır (Çelik, 2009: 89)



Şekil 3: Kabak kemane

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabak\\_kemane](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabak_kemane) (Erişim tarihi: 17.04.2023)

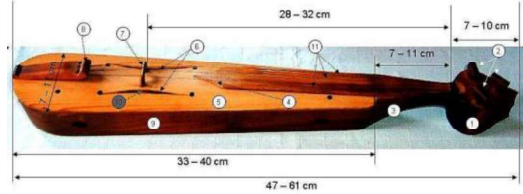
### 1.3.3. Kemeñçe

Kemeñçe, ya da Karadeniz kemeñçesi 3 teli bulunan ve yay ile çalınan bir çalgıdır. Özellikle Karadeniz bölgesi ile özdeşleşen horon oyununda yaygın olarak kullanılan bir çalgıdır. Çalan kişinin, çaldığı esnada horon oyununa eşlik edebilmesi amacıyla ayakta çalmaya müsait bir şekilde tasarlanmıştır. Tel değişimleri sırasında kemeñçe sağa ve sola çevrilerek yay sabit yönde kalmaktadır. Karadeniz kemeñçesi çalım, tutuş, karakter açısından

<sup>3</sup> (<https://www.medya14.net/kultur/bolulu-muzik-adami-emin-aldemir-h3138.html>, Erişim tarihi: 25.04.2023)



Türk Halk Müziği'nde çok farklı bir yere sahip olmakla beraber oldukça geniş bir coğrafyada kullanılmaktadır. Kemeçe çalgısının bir diğer türü genellikle Türk Sanat Müziği (Klasik Türk Müziği/Osmanlı Saray Müziği) yorumlarında kullanılan, Osmanlı ve Bizans dönemlerinde de görülen Klasik Kemeçe ismi verilen çalgıdır. (Gedik, 2019: 5 – 6)



**Şekil 4: Kemeçe**

Kaynak:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Kemen%C3%A7e#/media/Dosya:Lyra\\_Measurements.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kemen%C3%A7e#/media/Dosya:Lyra_Measurements.jpg) (Erişim Tarihi 22.10.2022)

#### 1.3.4. Zurna

Kaya, zurnayı çift kamışlı ve üflemeli bir çalgı olarak tanımlamaktadır. Dünyanın birçok farklı bölgesinde değişik isimlerle anılmakla beraber Türkçede kullanılan zurna kelimesinin kökeninin Farsçadan geldiğini ve “düğün, ziyafet, şenlik” anlamına gelen *sur* sözcüğü ile “kamuş” anlamına gelen *nay* kelimesinin bir araya gelmesinden oluşabileceğini belirtmiştir. Halk arasında zamanla değişerek “zurna” ismini almıştır. (Doğan, 2015: 29)

Emnalar'a göre zurnanın salonlardan ziyade açık hava çalgısı olma durumu bulunmaktadır. Bu duruma, zurnanın gür ve yüksek desibelli bir sese sahip olması sebep olmuştur. Zurna çalgısı, ilk çağlardan günümüze kadar en az değişikliğe uğrayan çalgılardan birisidir. Savaşlarda ve saray nöbetlerinde Osmanlı imparatorluğu döneminde ulusal bando olarak yer almıştır. Köylerde yaşayan Türklerin müzik ihtiyacını yıllarca davul ile beraber karşılamıştır. (Arslan, 2017: 3)

Yapılan araştırmalar sonucu Artvin, Kırklareli, Kırıkkale, Manisa, Erzurum, Sivas, Şanlıurfa ve Trabzon illerinde; zurnanın yeri ve önemi, tarihçesi, halay oyunu ile ilişkilendirilmesi, farklı tavır özellikleri, çalmada teknik yöntemlerin geliştirilmesi üzerine

birçok çalışma yapıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda zurnanın, Anadolu coğrafyasının birçok yerinde kullanılan popüler bir çalgı olduğu kabul edilebilir.



**Şekil 5:** Zurna

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Zurna#/media/Dosya:Zournas.jpg> (Erişim tarihi, 24.10.2022)

### 1.3.5. Davul

Davul, genellikle hayvan derisi geçirilmiş bir tahta parçasına tokmak ve/veya çubukla vurularak çalınan bir vurmali çalgıdır. Davul insanlığın ilk yıllarından itibaren haberleşme ve iletişimde, savaşlarda, eğlencelerde ve danslarda kullanılmıştır. Birçok etkinlikte kullanılan davul, bazı dini törenlerde de yerini almıştır. Orta Asya Türklerinin ateşe taptığı dönemlerde inanca göre kötü ruhların kovulması amacıyla davullar çalınmaktaydı. İlk çağlardaki aşiret ve kabile kavgalarında kahramanca duyguları pekiştiren bir duygu ifade yolu olmuştur. Basit yapısı ve doğada kolayca erişilebilen malzemelerden oluşması, davulun dünyanın hemen hemen her yerinde kullanılabilen bir çalgı olmasını sağlamıştır. Arkeolojik

araştırmalar, davulun neolitik çağa uzanan bir geçmişi olduğunu göstermektedir. (şahin, 2009: 11 - 12)

Halk müziğinde eşlik çalgısı olarak kullanılan davul aynı zamanda bir Türk dans çalgısı olarak kabul edilmektedir. Günümüzde çoğu yerde popülerliğini kaybetmiş olmasına rağmen bazı yerlerde devamlılığını sağlayabilen bu danslar ‘‘Türk Davul Dansları’’ olarak bilinmektedir. Bölgeden bölgeye değişiklik gösteren bu danslar, davulcunun doğaçlama yapmasına müsait durumdadır. Hun İmparatorluğu’nda hakan otağınınnnde bayrak ile beraber davul bulunması, Osmanlı İmparatorluğu’nda mehter ekibindeki davulların duruma göre verilmesi, savaşlarda belirli stratejik hamlelerin mehter ekibinden gelen davulların ritmi ile verilmesi, davulun Türk toplumunda aynı zamanda askeri alanda da oldukannemli bir konumu olduğunu göstermektedir. (<http://ajanda.ibu.edu.tr/turk-kulturunde-davul-ve-avrupa-muzigine-etkisi/> Erişim tarihi 25.10.2022)



**şekil 6:** Davul

Kaynak: <http://greathighlandwear.com/davul/1188-davul-turkish-40cm-x-28cm-157x11.html>, (Erişim tarihi: 25.10.2022)

### 1.3.6. Tef

Tef, vurmalı bir halk çalgısıdır. Anadolu, Mısır ve Mezopotamya'daki eski uygarlıklar aracılığıyla Osmanlı'ya ulaşmış, dini ve dünyevi amaçlarda kullanılmıştır. Bu bölgeler üzerinden Avrupa'ya da geçtiği bilinmektedir. Yaklaşık olarak 30 – 40 cm boyutlarında olan tef, genellikle ceviz ağacından yapılan ahşap dairenin etrafına hayvan derisi gerdirilerek üretilmektedir. Çift olarak bulunan demir halkalar, bu daireye çarparak birbiriyle çarpışır ve renkli bir tını ortaya çıkar. Daha farklı boyutlarda da görülebilen tef çalgısının boyutça büyük olanı, eski çağlarda şamanlar tarafından kullanılmıştır. (<https://www.ktb.gov.tr/EN-98688/dairetef-tambourine.html> Erişim tarihi, 25.10.2022) Günümüzde tefin toplumda yaygın kullanımına örnek olarak kına eğlencelerinde çalan müziğe ritmik destek sağlama amacı ile kullanılması gösterilebilir. Bununla beraber tef, popüler kültürde farklı birçok biçimde karşımıza çıkabilmektedir.



Şekil 7: Tef

Kaynak: <https://www.ktb.gov.tr/EN-98688/dairetef-tambourine.html> Erişim tarihi 25.10.2022)

### 1.3.7. Kaval

Kaval, üflemeli bir halk çalgısıdır. Kaval ifadesi; üfleme şekli, perde sistemi ve yapısal açıdan değişiklik gösteren birçok kamışsız, dilli veya dilsiz üflemeli çalgıyı kapsamaktadır. Kavalın tarihinin M.Ö. 2800 yıllarına kadar dayandığı düşünülmektedir. Bu

tarihlere yakın olduğu düşünölen bir Sümer mezarında görölen flüt, kaval vb. çalgıların en eski örneği olarak görölmektedir. 4800 yıllık tarihi sürecinde kavalın zaman içerisinde biçimsel olarak değişiklik gösterdiği düşünölmektedir. (Yurtçu, 2006: 162 - 166)

Çalgının yapımında genel olarak kayısı ve erik ağaçları tercih edildiği görölmüştür. Kaval yapımında çalgı yapımcılarının sabit bir ölçüye bağlı kalmıyor olması, çalgının farklı boyutlarda karşımıza çıkabildiğini göstermektedir. Anadolu'nun hemen hemen her yerinde görölmesine karşın, özellikle dilli kavalın, Erzincan, Tokat, Diyarbakır, Sivas, Bolu, Amasya ve diğer birçok ilde yorumcusuna rastlanmaktadır. Türk Halk Müziği yorumları içerisinde kavalın, bağlama ve kabak kemane eşliğinde ve ayrıca solo çalgı olarak yer aldığı ve Türk müzik kültüründe oldukça önemli bir rolü olduğu bilinmektedir. (Paksoy ve Gök Akyıldız, 2020: 41)



**Şekil 8:** Kaval

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaval> Erişim tarihi, (25.10.2022)

### 1.3.8. Kaşık

Kaşık, genellikle şimşir ağacından yapılan bir vurmali çalgıdır. Kaşıkların sapları parmaklarla kavranır ve gövde kısımları avuç içine yerleştirilerek kaşıklar birbirine vurularak ses çıkartılır. Kaşık tutmanın farklı yöntemleri de bulunmaktadır. (<https://www.ktb.gov.tr/EN-98687/kasik-spoons.html> Erişim tarihi 25.10.2022) Birden çok kişinin bir araya gelerek kaşık çalarak dans ettiği, Konya yöresi ile özdeşleşen Kaşık Oyunu, Türk halk kültüründe kaşığın en yaygın kullanım alanlarından biri olarak görülmektedir. (Köse, 2006: 55)

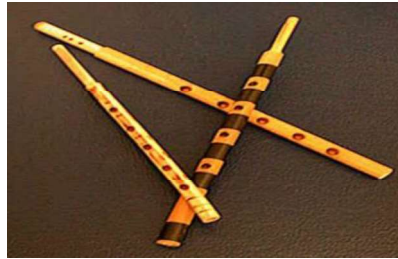


**Şekil 9:** Kaşık

**Kaynak:** <https://www.ktb.gov.tr/EN-98687/kasik-spoons.html>, (Erişim tarihi: 25. 10. 2022)

### 1.3.9. Sipsi

Sipsi, Teke yöresi Türk Halk Müziği eserlerinde yer alan en önemli çalgılardan biri olarak kabul edilmektedir. Genellikle su kamışından yapılan ve iki ana parçadan oluştuğu bilinen sipsi, Türkiye’de en yaygın olarak Altınyayla (Dirmil) / Burdur’da ve çevre bölgelerinde kullanılmaktadır. Toplam 6 deliği bulunan diyatonik bir perde yapısına sahiptir. (Yıldız, 2017: 42) Teke bölgelerinde sipsi, yapı ve görüntü itibarı ile benzerlik gösterirken, çalım tekniği açısından yöreden yöreye farklılık gösterebilmektedir. Sipsinin bir solo çalgı olarak kullanılabilirken aynı zamanda, davul, cura, bağlama, kabak kemane gibi diğer çalgılarla da birlikte icra edildiği görülmektedir. (Sütoğlu, 2011: 25)



**Şekil 10:** Sipsi

Kaynak: <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/burdur/nealinir/sps> (Erişim tarihi, 25.10.2022)

#### **1.4. Anadolu’da Müziğin Bölgesel Olarak İncelenmesi**

Anadolu’da var olan müziklerin ve müzik türlerinin arasında bu kadar çeşit olmasının sebebi kullanılan birçok çalgı ve müzik yorum tarzı, yaşanan durum ve olaylar, savaşlar ve toplumsal unsurlar ile beraber, birçok coğrafi bölgeye ve bu bölgelerin kendilerine özgü bir kültüre sahip oluşudur. Anadolu coğrafyası, binlerce yıldır birçok büyük medeniyete ev sahipliği yapmış; bu medeniyetlerdeki toplumların kültürel izlerini taşımış ve yansıtmıştır. Ülkenin doğusunda, batısında, kuzeyinde ve güneyinde tüm toplumlar bu kültürel yansımalar ışığında kendi kültürel benliklerini oluşturmuş ve bu durum her bölgenin kendine özgü bir kültür ve yaşayış şekli olduğunu göstermiş; Anadolu’daki bölgeler arasında çok kültürlü bir yaşam oluşmasını sağlamıştır.

Bu konuyla ilgili Eroğlu (2017: 516) şunları belirtmiştir:

“Oldukça geniş bir coğrafi alana sahip olan Türkiye’nin, her bölgesinin, her şehrinin, hatta bazı ilçelerinin bile kendine özgü bir müzik yapısı ve icrası olabilmektedir. Bu durum yer yer türdeş olmayan kültürel bir yapıyı göstermekle beraber, çoğunlukla yöre insanının bulunduğu coğrafyanın şartlarına ve temas ettiği insanlarla olan etkileşimine bağlı olarak türdeş olan yerel-mahallî bir kültüre ulaşıldığını göstermektedir.”

Birinci Coğrafya Kongresi 6 – 21 Haziran 1941 tarihleri arasında Ankara’da Dil ve Tarih – Coğrafya Fakültesi’nde toplanmıştır ve bu kongre sonucunda Türkiye 7 büyük coğrafi bölgeye ve 22 alt bölgeye ayrılmıştır. Bu bölgeler Karadeniz, Marmara, Ege,

Akdeniz, İç Anadolu, Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu bölgeleridir. (Özçağlar, 2003: 12 – 13)



**Şekil 11:** Türkiye'de coğrafi bölgeler

Kaynak:

[http://cografyaharita.com/haritalarim/4mturkiye\\_cograf\\_bolge\\_bolumler\\_haritasi2.png](http://cografyaharita.com/haritalarim/4mturkiye_cograf_bolge_bolumler_haritasi2.png)  
(Erişim tarihi, 10.11.2022)

Geçiş bölgelerinde ortak noktalar ve benzerlikler bulunmasına karşın her bölge hem coğrafi olarak, hem de kültürel olarak belirgin çizgilerle birbirinden ayrılmaktadır. Kültürel farklılıkların sonucu giyim kuşam, konuşma şekilleri ve şiveler, mutfak kültürü gibi unsurlar ile beraber müzikal yapıda da birçok çeşitlilik görülmekte, her bölgenin kendine özgü bir müzik kültürü bulunmaktadır.

#### 1.4.1. Ege Bölgesi'nde Müzik Kültürü

Ege Bölgesi Türkiye'nin batısında bulunan, kuzeyinde Marmara, güneyinde Akdeniz, doğusunda İç Anadolu, batısında Ege denizi yer alan; İzmir, Manisa, Aydın, Denizli, Muğla, Afyon, Kütahya ve Uşak illerini kapsayan coğrafi bölgedir. Ege Bölgesi Eski Yunan medeniyetleri başta olmak üzere birçok uygarlıkları sınırlarında barındıran, tarih boyunca çeşitli kültürlerin harmanlandığı bir bölge olmuştur. THM repertuarında tür olarak kabul edilen Teke yöresi türküleri, semahlar ve bölge ile en çok özdeşleştiği kabul edilen Zeybekler



Ege Bölgesi'nin en belirgin müzik türleridir. Bağlama ve bağlama türleri, kabak kemane, sipsi, zurna, davul ve tefin Ege Bölgesi türkülerinde en yaygın olan çalgılar olduğu görülmektedir. (Kulaboğa, 2007: 25)

#### **1.4.1.1. Zeybek Kültürü**

Zeybek tanımı ile ilgili birçok görüş bulunmaktadır. Emnalar'a göre Zeybek kelimesinin kökeni güçlü koruyucu anlamına gelen "saybak" kelimesinden gelmektedir. (Paksoy ve Gök Ayyıldız, 2011: 16) Kulaboğa'ya göre (2007: 26) Zeybek, Ege Bölgesi ile özdeşleşen, sözlü veya sözsüz bir müzik türü olmakla beraber geleneksel bir halk dansı, aynı zamanda Türk toplumunda uzun süre varlığını sürdürmüş olan bir kimliktir.

Yavuz ise zeybeği; tarihi eski zamanlara kadar uzanan, Batı Anadolu bölgelerinde yüzyıllar boyunca önem taşımış; inanç, gelenek ve nitelik bakımından Anadolu'daki köylülerin tipik örneği olan, kendilerine has kıyafet, halk dansı ve müzikleri olan toplumsal bir kuruma ilişkin kişi olarak tanımlamaktadır. (Gülüm, 2019: 28)

Zeybekler 18. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yıllarına kadar olan dönemde Anadolu'nun batısında yaşayan eşkıya toplulukları olarak bilinmektedir. Kurtuluş Savaşı öncesinde Batı Anadolu'da Yunan saldırılarına karşı silahlı direnişi başlatan ve saldırının hızını yavaşlatarak ordunun kurulmasına yardımcı olan topluluklar zeybeklerdir. (Paksoy ve Gök Ayyıldız, 2011: 17)

Erişilen bilgiler doğrultusunda zeybek kimliğinin milli mücadele yıllarında halkın güvenliğini sağlamanın yanı sıra, edindikleri kahraman kimliği ile kültürün unsuru olan müzik ve oyunları da kendileri ile özdeşleştiği söylenebilir.

#### **1.4.1.2. Zeybek Müziği**

Zeybek kültürünün tarihi ile ilgili birçok farklı görüş bulunduğu gibi, Zeybek türkülerinin yapısal olarak sınıflandırılması aşamasında da farklı yorumlar görülmektedir. Akdoğu, zeybekleri Kadın Zeybeği, Kır Zeybeği ve Kent Zeybeği olarak; Taranç ise Ağır Zeybek ve Yürük Zeybek olarak sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmalar yapılırken zeybeklerin

genellikle metronom sayıları, ritim ve makam özellikleri üzerinde durulmuştur. (Tokgöz, 2019: 22)

Ağır zeybekler genellikle 9/2 ve 9/4'lük ölçü sayılarına sahip, fakat 4 vuruşlu aksak ölçüde meşhur Türk oyunu olarak tanımlanmaktadır. Aydın, Manisa, Muğla ve Teke yöresi de dâhil olmak üzere Güneybatı Anadolu'da görülmektedirler. Avşar, Kocaaarp, Kerimoğlu, Alyazma, Yağcılar, Feraye zeybeklerini ağır zeybek olarak gruplandırmak mümkündür. Ağır Zeybeklerde oldukça gururlu, kararlı, ağır başlı, heybetli ve soylu bir tavır sergilenmektedir. Bilinçli olarak yavaş yapılan bu hareketlerin temelinde mertlik ve yiğitlik kavramları bulunmaktadır. (Paksoy ve Gök Ayyıldız, 2011: 20 – 21)

Uzunbaş, zeybek müziğinde kullanılan çalgılar arasında davul ve zurnanın en yaygınları olduğunu; davul ve zurna ikilisinin zeybek oynanan her bölgede, özellikle erkeklerin oynadığı ağır zeybek oyunlarında, benzer veya farklı ebatlarda karşımıza çıkabileceğini, eğer çoklu zurna kullanımı var ise bir zurna ezgiyi seslendirirken diğerinin karar sesi tuttuğunu belirtmiştir. Bunun yanı sıra, daha çok mehterde karşımıza çıkan grangaz takımları da seslerin gürlüğü ve tınısı sebebi itibariyle davul ve zurnaya alternatif olduğunu düşünmektedir. (Tokgöz, 2019: 23 – 24)

#### 1.4.2. Akdeniz Bölgesi'nde Müzik Kültürü

Akdeniz, Türkiye'nin güneyinde yer alan, batısında Ege, doğusunda Güneydoğu Anadolu, kuzeyinde İç Anadolu bölgeleri bulunan, Adana, Antalya, Burdur, Hatay, Isparta, Mersin, Osmaniye illerini ve Kahramanmaraş, Konya, Karaman, Gaziantep, Niğde ve Denizli illerinin bazı ilçelerini kapsayan geniş bir bölgedir. Kültürel olarak birbirinden farklı illerin bir arada görüldüğü Akdeniz bölgesinde müzik kültürünün de çeşitliliği barizdir. Yörede 2, 4 ve 9 zamanlı usuller yaygındır. Zeybek, teke, bengi, semai, türü oyun ve müzikleri icra edilip oynanmaktadır. Uzun hava olarak bozlak türü uzun havalar icra edilmektedir. Yörede kullanılan halk sazları, davul, zurna, bağlama, kabak kemane, sipsi, parmak curası ve üç telli bağlamadır. (<https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12716/akdeniz-bolgesi.html#:~:text=Y%C3%B6rede%20%20%2C4%20ve%209,curas%C4%B1%20ve%20%20%2C3%BC%20%20%2C7%20telli%20ba%C4%9Flamad%C4%B1r>. Erişim tarihi 01.11.2022)

Hatay ve Adana’da Barak Avazı, Mersin’e bağlı Silifke, Anamur ve Mut gibi ilçelerde oldukça yüksek tempolu Türkmen – Yörük türküleri, Adana’da Âşıklık geleneği görülmektedir. (Eroğlu, 2007: 524)

#### **1.4.2.1.Teke Kültürü**

Teke kelimesinin kökeni ve bölgeye neden Teke yöresi denildiği ile ilgili farklı görüşler bulunmaktadır. Bu görüşlerden ilki bölgenin ismini erkek keçi anlamına gelen Teke sözcüğünden geldiği ve bölgede fazla miktarda teke oluşundan kaynaklı olduğu, diğer bir görüş ise Selçuklu İmparatorluğu’nun çöküşünün ardından bölgeye hükmeden Teke Bey’den aldığı yönündedir. Yıldız, (2017: 13) çalışmasında yaptığı araştırmalar ve saha çalışmaları sonucunda Teke bölgesinin kültürel sahası olarak Burdur ve Isparta’nın tamamını, Muğla’nın Fethiye, Seydikemer, Dalaman ve Ortaca ilçelerini, Denizli’nin Çameli, Beyağaç, Honaz, Serinhisar, Acıpayam, Honaz, Bozkurt ve Çardak ilçelerini, Afyonkarahisar’ın Başmakçı, Dinar, Dazkırı ve Evciler ilçelerini, Antalya’nın Gazipaşa dışında tüm ilçelerini kapsadığını belirterek, aynı zamanda kültürel sahanın siyasi sınırlarla belirlenemeyeceğini eklemiştir.

Bugün yörede yaşayan insanların birçoğunun zamanında yurtlandırılan Türkmenlerden oluştuğu, konargöçer topluluğun ise tamamen Türkmenlerden oluştuğu, bu bağlamda Yörük Türkmen müziklerini icra eden insanların uzun süredir Teke Yöresinde yaşamakta olduğu düşünülebilir. (Ayyıldız, 2013: 17)

#### **1.4.2.2.Teke Müzikleri**

Yüzyıllar önce belirli yerleşim alanlarına yerleşerek o toprakları yurt kabul eden Yörük ve Türkmenlerin Orta Asya’dan getirdikleri kültürleri, sahip oldukları ezgiler ve sazlar Teke Yöresinin müzik kültürünün temelini oluşturmaktadır. Teke Yöresi ezgilerine genellikle “Teke Havası” adı verilmektedir. Bu türkülerde efelik, kız kaçıрма, sevda, ölüm ve gurbet gibi temaların işlendiği görülmektedir. Çine’ye göre Teke yöresindeki türküler; gurbet havaları, teke zortlatmaları, teke zeybekleri, kabardıç, kırık havalar, dımıdan ve boğaz havaları şeklinde sıralanmaktadır. (Uludağ, 2009: 11)

Yapılan derleme çalışmalarının araştırılıp incelenmesi sonucu Gedikli; Akdeniz Bölgesi'nde Teke yöresinin ağırlıkta olduğu bölge ezgilerinde, genellikle hızlı, 9 zamanlı aksak tartım ile beraber, basit tartımların da sıkça kullanıldığını, ritim bakımından ise çok zengin ezgiler olduğunu saptamıştır. (Gedikli, 2013: 20)

### 1.4.3. Karadeniz Bölgesi'nde Müzik Kültürü

Karadeniz bölgesi, Türkiye'nin kuzeyinde yer alan, batısında Marmara bölgesi, güneyinde İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgesi bulunan coğrafi bölgedir. Karadeniz kıyısında oldukça geniş bir alana yayılan bu bölge Türkiye'nin %18'ini kapsamaktadır. Rize, Trabzon, Artvin, Tokat, Gümüşhane, Samsun, Sinop, Kastamonu, Bolu, Düzce, Karabük, Zonguldak, Bartın, Bayburt, Çorum, Amasya ve Ordu illeri Karadeniz bölgesinde bulunmaktadırlar. (<https://www.tck.org.tr/tr/makaleler/fiziki-cografya/bolgeler-ve-iller> Erişim tarihi: 07.11.2022)

Karadeniz Bölgesi geçmişten bu yana bünyesinde Gürcü, Laz, Acem, Rus ve Ermeni gibi birbirinden farklı etnik grupları barındırmıştır. Bundan kaynaklı oldukça geniş bir kültür alanı bulunmaktadır. (Albekoğlu, 2004: 16)

Karadeniz Bölgesi, Karadeniz'in kıyısında yükselen dağların, derelerin, gür ve yeşil ormanların bulunduğu engebeli arazilere sahip bir bölgedir. Eroğlu'ya göre (2017: 523) bu arazilerde yetişen, bölgenin en önemli geçim kaynağı çay ve fındık hasadı ve bununla beraber hırçın denizlerde balık avı bu bölgenin insanların hareketli ve hızlı bir yapıya sahip olmasını sağlamıştır. Bu durum bölge müziklerinde oldukça hızlı yapıda 7/8'lik, 7/16'lık gibi aksak usullerin bulunmasını, ses genişliğinin çok fazla olmadığı ezgilerin yer almasını sağlamıştır. Karadeniz Bölgesi'nin Batı, Orta ve Doğu Karadeniz olarak ayrılması, kültürel bakımdan da farklılıklar görülmesine sebep olmuştur. Karasal kısımlarda Doğu ve İç Anadolu Bölgelerinin kültürleri ve müzikleri ile benzerlikler görülmektedir. Doğu Karadeniz'in Artvin, Rize, Trabzon, Ordu ve Giresun gibi kıyı şehirlerinde kemençe, tulum, cura, zurna, davul ve akordeon gibi çalgılar görülmektedir. Özellikle kemençe Doğu Karadeniz kültürünün en önemli yapı taşlarından biri olarak kabul edilmektedir.

Araştırmada kemençe ile ilgili bilgi verilirken belirtildiği üzere kemençe, Karadeniz bölgesinde özellikle horon oyunları ile özdeşleşen bir çalgı olarak kabul edilmektedir.

#### **1.4.3.1.Horon**

Horon kelimesinin kökeni ile ilgili birçok görüş bulunmaktadır. Hora, horan, horum sözcüklerinden birçok kaynakta Yunan, Rum, Ermeni, Fars Laz ve Eski Helen dillerinde çeşitli kökenlere dayandırılmıştır. “Horon” ismine Orta ve Doğu Karadeniz’de oynanan bir oyun türü olarak rastlamakla beraber aslında bu kelime de “halay” gibi bölgede oynanan oyunların bir genellemesi niteliğinde olup, yöreden yöreye farklılıklar gösterebilmektedir. Horon oyunu, temposuna göre “ağır” ve “sert” horonlar olarak ayrılmaktadır. Horonlar türkü veya çalgı eşliğinde; sadece kadınlar, sadece erkekler veya kadın – erkek karışık biçimde oynanabilmektedir. (Kızılay, 2013: 8 – 9)

Horonlar neşeli zamanlarda, düğünlerde, imecelerde, askere uğurlamada ve eğlencelerde; halka, yarım çember veya düz çizgi şeklinde dizilerek el ele oynanmaktadır. Kardeşliğin ve mertliğin simgesi olarak görülen horonda oyuncuların omuz sallaması, eğilmesi, çöküp kalkması, ileri gidip gelmesi, diz kırması vb. hareketlerinde büyük bir coşku, özveri, samimiyet ve mutlak bir disiplin bulunmaktadır. Bu hareketlerin; denizin dalgası, denizden balığın çıkışı, yağmurun yağışı, yaprakların havada savrulduğu gibi doğada gerçekleşen olayları sembolize ettiği düşünülmektedir. (<https://trabzon.ktb.gov.tr/TR-57735/horon-ve-calgilarimiz.html> Erişim tarihi, 10.11.2022)

#### **1.4.3.2. Köçek Geleneği ve Köçek Oyunları**

Köçeklik, erkeklerin kadın kılığında dans etmesi kültürüdür. Osmanlı İmparatorluğu döneminde saray eğlenceleri, bayramlar, meyhane ve kıraathane eğlenceleri gibi birçok etkinlikte köçeklere yer verilmiştir. Günümüzde köçeklik geleneği babadan oğula usta çırak ilişkisi ile sürdürülmekte olup en yaygın olarak İç Anadolu’nun kuzeyi ve Batı Karadeniz bölgelerinde görülmektedir. Köçek dansı yaygın olarak 2 ya da 4 köçekle birlikte yapılır. Köçekler hareketlerini eş zamanlı ya da ekipten bağımsız olarak yapabilir. Kollar yukarıda tutularak parmak zili ile oynanır. Danslarda omuz titretme, bel kıvrma, göbek atma, yere çökme, dönme, kalça titretme vb. hareketler bulunur. Köçek danslarına eşlik eden müziklerde

kullanılan çalgılar genellikle davul, zurna, cümbüş, keman, klarnet ve teftir. Müziklerin yöreden yöreye farklılıklar göstermesi ile beraber genellikle bölgede popüler olan oyun havaları kullanılır. (Erkan, 2010: 41 – 45)

#### **1.4.4. Marmara Bölgesi Müzik Kültürü**

Marmara Bölgesi güneyinde Ege Bölgesi, doğusunda Karadeniz Bölgesi, güneydoğusunda İç Anadolu bölgesi bulunan; İstanbul, Edirne, Kırklareli, Tekirdağ, Bursa, Balıkesir, Çanakkale, Bilecik, Yalova, Kocaeli ve Sakarya il merkezlerini ve çoğu ilçelerini kapsayan bölgedir. Yüzölçümü olarak Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nden sonra en az toprağa sahip olan bölge olmasına karşın İstanbul, Kocaeli ve Bursa gibi büyük şehirlerin varlığı sebebiyle Türkiye'nin en kalabalık bölgesidir. Bünyesinde Balkan coğrafyasında bulunan Trakya'yı da barındırmaktadır.

Marmara Bölgesi bu bağlamda Anadolu ve Trakya olmak üzere iki kültür bölgesine ayrılabilir. Trakya bölgesinde müzikler genellikle 9/8 ve 9/16'lık usulde, oldukça hareketlidir. Tekirdağ, Edirne ve Kırklareli bölgesinde Kosova, Yunanistan, Bulgaristan, Makedonya, Bosna Hersek'ten göç eden çok sayıda Türk, Arnavut ve Boşnak göçmenlerin yaşıyor oluşu, bu civardaki müziklerde Balkan ezgileri ile Anadolu ezgilerinin sentezlenip ortak bir karakteristik tını ortaya çıkmasını sağlamıştır. (Eroğlu, 2017: 525)

Marmara Bölgesi'nde oluşan bu kültür ayrılığı, bölgeye ait müziklerin de çeşitlilikler göstermesine sebep olmuştur. Örneğin Sakarya'da manav oyunları görülürken, Karadeniz Bölgesinden ve Balkanlardan aldığı göç sonucu horon oyununu ve çeşitli Trakya oyunlarını da kültürel bünyesinde barındırmaktadır. (Yılmaz, 2009: 23) Türkiye'deki Romanlar yoğunlukla İstanbul ve Trakya civarında yaşayıp kültürlerini bu bölgelerde yaşattıklarından dolayı Roman kültürünü ve müziklerini Marmara Bölgesi ile beraber incelemek uygun ve gerekli görülmüştür.

##### **1.4.4.1. Roman Kültürü**

Antropolojik çalışmalar sonucu Romanların, Kuzey Hindistan kökenli olduğu ve çeşitli nedenlerle dünyanın birçok yerine göç ettiği ve duraklarının İran olduğu kanısına varılmıştır. Avrupa'ya gelen Romanlar toplumda kabul görme süresince çeşitli toplumsal zorluklarla karşılaşmış, alt sınıf olarak görülmüş ve zorlu yaşam koşullarıyla

karşılaşmışlardır. Avrupa'nın kuzeyi ile beraber yoğunlukla Güney Avrupa ve Balkan coğrafyasında görülmektedirler. Romanlar dünyanın birçok yerinde farklı isimlerle anılmalarına karşın “çingene” ve “roman” kelimeleri kimlikleri ile ilişkili en çok kabul gören ifadelerdir. Trakya bölgesinin çok kültürlü yapısı düşünüldüğünde Romanların, bu çeşitliliğin sadece bir kısmını oluşturdukları ancak varlıklarının topluma belirgin etkileri olduğu anlaşılmaktadır. (Engin, 2016: 14 – 15)

#### **1.4.4.2. Roman Müzik ve Dansları**

Roman müzik ve danslarında genellikle 9/8'lik aksak usulde, oldukça hızlı tempoda ezgiler görülmektedir. Müzikler genellikle Roman oyunlarındaki enerjik karaktere alt yapı niteliği taşımaktadır. Türkiye'deki çingene müziklerinin özellikle Rumeli ve Balkan coğrafyasından bazı izler taşıdığı görülmektedir. Günümüzde çevrimiçi ortamlar aracılığıyla erişilen müzik eserleri incelendiğinde kullanılan çalgılar arasında genellikle davul ve klarnet ile beraber elektronik müzik aletlerinin de bulunduğu görülmüştür. Müzik eserlerindeki temalar genel olarak yaşayış tarzı, mahalle kültürü ve kadın – erkek ilişkilerini ele almaktadır. Roman dansları incelendiğinde ise 2'li ya da topluluk halinde oynandığı görülmüştür. Danslarda göbek atma, omuz sallama vb. hareketler bulunmaktadır.

Ülkemizin müzik endüstrilerinin kayıt stüdyolarında daha çok Arabesk – Türk Sanat Müziği icrası yapan Romanların müziği, özellikle 90'lı yıllardan itibaren başlı başına Roman müziği kayıt etmeye başlamalarıyla beraber daha tanınır hale gelmiştir. (Engin, 2016: 20)

#### **1.4.5. İç Anadolu Bölgesi'nde Müzik Kültürü**

İç Anadolu Bölgesi, Anadolu'nun orta kısmında yer alan; içerisinde Ankara, Konya, Kayseri, Eskişehir, Sivas, Kırıkkale, Aksaray, Karaman, Kırşehir, Niğde, Nevşehir, Yozgat ve Çankırı illerini bulduran bölgedir. Kuzeyinde Karadeniz, kuzeydoğusunda Marmara, batısında Ege, güneyinde Akdeniz, doğusunda Doğu Anadolu bölgeleri bulunmaktadır.

İç Anadolu Bölgesi THM'ye çok sayıda eser ve besteci kazandırmış bir bölgedir. Bozlaklar, sürmeliler, halaylar daha yoğun olarak bu bölgede görülmektedir. Bölgede bağlama ana çalgı olarak kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra zurna, davul, zilli maşa, kaval

da yaygın olarak kullanıldığı görülen çalgılar arasındadır. Birçok usulde ve ses genişliğinde eserler icra edilmektedir. Bununla beraber toplu söyleme – çalma geleneği Çankırı Yaren Sohbetlerinde, Kırşehir ve Ankara Ahi ve Seğmen kuruluşlarının müzik toplantılarında önemli bir yer tutmaktadır. Konya şehrinin kendine has bir bağlama icra etme tarzı ile önemli bir üsluba sahiptir. Konya türkülerinin birçoğu kaşık ile birlikte çalınmaktadır. Uzun hava türünde türküler ise Konya’da çok fazla rastlanmamaktadır. (Eroğlu, 2017: 524)

Koyuncu’ya göre (2001: 1 – 4) İç Anadolu Bölgesi’nde genellikle halay, kaşık havası, sürmeli, mengi, semah ve zeybek gibi kırık hava türleri görülmektedir. Çankırı’da halay ve zeybek, Eskişehir’de karşılama, zeybek, kaşık, Niğde’de uzun hava, alay havaları, kaşık oyunları ve halaylar, Afyon’da zeybek, kaşık, Ankara’da kaşık, zeybek, halay türü oyunlar görülmektedir. Yerel halk ile yapılan görüşmeler sonucu Kırşehir, Kırıkkale, Yozgat, Nevşehir, Niğde ve Afyon bölgelerindeki türkülerin halk ile iç içe yaşayan, yaşamını müzik ile devam ettiren, Bektaşilik geleneği ile ilgisi olduğu düşünülen Abdallar tarafından yakıldığı sonucuna varılmıştır. Bu insanlara Ozan, Şaman, Bahşi, Kam geleneğini Anadolu’da devam ettiren Aşiret Sanatçıları denilebilmektedir. Bölgedeki düğün, yaren geceleri ve diğer bütün müzikli etkinlikler bu Abdal Türkmenlerinin katılımıyla gerçekleşmektedir. Araştırmalar sonucunda Abdalların bağlama ve bağlama ailesi ile beraber keman, viyola, cümbüş, kabak kemane vb. çalgıları virtüöz derecesinde icra ettikleri gözlenmiştir.

Konya ilindeki müzik çeşitliliği de bölgedeki müzik kültürüne örnek olarak gösterilebilecek niteliktedir. Geleneksel halk müziği türleri ile beraber tasavvuf müziği de görülmektedir. Mevlevihanelerde icra edilen tasavvuf müziği aynı zamanda yöredeki halk müziği unsurlarını da etkilemektedir. Yörede aynı zamanda aşıklık geleneği de görülmektedir. Tosun, (2019: 6 - 12) Konya şehrinin müzik kültüründeki önemli etkenlerden birinin Konya oturakları olarak adlandırılan müzikli sohbetler olduğunu; Konya oturaklarında müziklerin ağırdan hızlıya doğru sıralanarak çalındığını belirtmiştir. Araştırma için uygun görülüp iki keman için düzenlenen Elmaların Yongası türküsünün de Konya oturaklarının 3. bölümünde çalınan bir türkü olduğu görülmüştür.

İç Anadolu Bölgesi’ndeki türkülerde tür, usul ve tavır ve halk oyunu türlerinde de bu denli çeşitlilik olması durumu, bölgenin Anadolu’nun merkezi olarak görülebilecek bir



konumda yer almasıyla beraber diğer birçok bölgeye komşu olmasının sonucu olarak, civardaki yöreler ile kültürel bir etkileşim içerisinde olması ile ilişkilendirilebilir.

#### **1.4.5.1. Ahi ve Seymen Kültürü**

Efe; mecazi anlamda cesur, yiğit, mert, kahraman anlamlarına gelmektedir. Efeler, iyiliği ve insanlara yardım etmeyi seven, gözü pek ve kahraman kişilerdir. Efeler Ege Bölgesi'nde ve Batı Anadolu'da Zeybek; Orta Anadolu ve özellikle Ankara'da Seymen adıyla anılmaktadırlar. (Şahin, 1998: 8)

Ahi kelimesi ise etimolojik olarak Arapça 'ya dayanmaktadır; kardeş, dürüst ve cömert gibi anlamlar taşımaktadır. Ahilik Osmanlı İmparatorluğu'nda bir esnaf kuruluşu olarak devleti, milleti, ahlakı ve ahlakın edebi önemini, eğitim ve öğretimi ön planda tutmuştur. Ahilik teşkilatının dini, ahlaki, sosyal ve iktisadi boyutlarının olmasının yanı sıra, tabii olduğu dönemin şartları gereği Ahiler, güvenliklerini güç ve silahlı birlikler olan Seymenler ile sağlamışlardır. Ahiler ve seymenler kendilerine has ilkelerini her zaman yaşatmış ve günümüze kadar ulaştırmayı amaçlamıştır. (Akca, 2022: 78)

Seymen oyunları da zeybekler gibi davul, zurna ve oturak geleneğinde bağlama takımları eşliğinde oynanmaktadır. Yörede seymenlere bazen zeybek denilmesi, aslında seymen oyunları olan bazı oyunların zeybek olarak anılmasına sebep olmuştur. Ankara Zeybeği, Seymen Zeybeği, Karaşar Zeybeği bunlara örnek olarak gösterilebilir. (Şahin, 1998: 16)

#### **1.4.5.2. Kaşık Oyunu**

Kaşık oyunu, oyuncuların iki elinde ikişer kaşık ile birbirleri etrafında daire yaparak oynanan Türk halk dansıdır. Türkmen aşiretlerinin düğünlerinde ve oturak alemi gibi günlük eğlencelerde oynadıkları, mizahi öğeler taşıyan, aşk ve sevgi gibi konuları işleyen kız – erkek oynanan oyunlardır. Kaşıklar aynı zamanda müziğin ritim sazı görevini de üstlenmektedir. Yapılan araştırmalarda kaşık oyunlarının 16. ve 17. yy.'a ait minyatürlerde Horasan bölgesinde "kaşoğ" adıyla eski zamanlardan beri oynandığı görülmüştür. Kaşıklar, sapları

yukarı gelecek şekilde tutulur ve sırt kısımları birbirine vurulur. Kaşığın çalınışı ritme bağlı olarak oldukça uyumludur ve müziğe canlılık kazandırmaktadır. Ayrıca oyuna görsel estetik olarak da hizmet etmektedir. Kaşık oyunlarının çoğu türkölüdür. Oyunlar genellikle 2/4, 4/4 zamanlıdır. Karma usullerden 8/8, 9/8 ve 9/16'lık ölçü sayıları da kullanılır. Oyunlara kaşık ile beraber kabak kemane, sipsi, klasik kemençe, bağlama, cura ve zilli maşa da eşlik ettiği görülmüştür. (Köse, 2006: 47 – 50)

#### **1.4.6. Doğu Anadolu Bölgesi'nde Müzik Kültürü**

Doğu Anadolu Bölgesi; Anadolu'nun doğusunda yer alan, Ağrı, Ardahan, Bitlis, Bingöl, Elâzığ, Erzincan, Erzurum, Hakkâri, Iğdır, Kars, Malatya, Muş, Tunceli ve Van illerini kapsayan coğrafi bölgedir. Kuzeyinde Karadeniz, batısında İç Anadolu, güneyinde Güneydoğu Anadolu bölgeleri bulunmaktadır.

Doğu Anadolu Bölgesi, Türklerin Anadolu coğrafyasına girdikleri kapı olarak bilinmektedir. Malazgirt Savaşı'ndan (1071) sonra 1085'te Harput fethedilmiş ve henüz İstanbul'da Türkleşme görülmemişken dahi bu bölgelerde kurallı Türk Müziği icrası görülmüştür. Bölgede ağırlıklı olarak davul, zurna, klarnet, bağlama, kaval gibi sazlar görülürken özellikle Erzurum ve Elazığ'da ut, kanun, keman gibi sazların da kullanıldığı görülmüştür. Bununla beraber Çığırta adı verilen çalgı, kartalın kanat kemiğinden yapılan üflemeli bir çalgı olup Elazığ'ın ilgi çeken sazlarından biridir. Elazığ'ın köklü bir tarihe dayanan yerleşim yeri olan Harput'ta, kurala dayalı müzik yapma geleneği kürsübaşı ve havuzbaşı gibi sohbetlerde sürdürülmüştür. Bu bölgede Harput avazı, ova avazı, hizmeker avazı gibi türkü söyleyiş biçimleri ile beraber divan, maya, bağrıyanık vb. birçok uzun hava örneği görülmektedir. (Eroğlu, 2017: 522)

Yapılan araştırmalar sonucu Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki türküler tür, usul, tavrı vb. özellikler açısından birçok çeşitlilik gösterdiği kanısına varılmıştır. Müzik ve halk oyunları gibi kültür unsurları bölgenin farklı yörelerinde birbirinden farklı özellikler göstermektedir. Bunun sebebi olarak Doğu Anadolu Bölgesi'nin Anadolu'da oldukça büyük bir alanı kapsaması, dolayısıyla her yörenin yaşayış biçiminin birbirine özgü olması gösterilebilir.

Haşhaş, (2017) yaptığı araştırmada Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki türkülerini tür, makam, usul vb. unsurlar dahilinde incelemiş ve bununla beraber birçok sonuca varmıştır. Bu araştırmaya göre Van, Tunceli, Malatya, Hakkâri, Bingöl, Ağrı ve Ardahan'da en yaygın usul 4/4, Muş ve Elazığ'da 10/8, Erzincan ve Bitlis'te 2/4, Kars ve Iğdır'da 6/8 ve 12/8'lik ölçü sayılarıdır. Hemen hemen her yörede davul, zurna ve bağlama ve kaval en yaygın çalgılar arasındadır. Kars ve Iğdır'da Azerbaycan müziği ile benzerlikler dahilinde akordeon ve tar çalgıları yaygın olarak kullanılmaktadır. Yörede yaygın olarak halay müzikleri ile benzerlik görülmesi ile beraber Malatya ve Erzincan'da Alevi – Bektaşî kültürünün etkisinde deyişler ve semahlar bulunmaktadır. Bunlarla beraber Tunceli yöresinde TRT repertuarına aktarılmış 2 sesli notalar bulunması, Elâzığ yöresinde TSM çalgılarının türkülerde icra ediliyor olması, Erzincan'da Eğin Ağzı denilen özel bir okuma yöntemi bulunması gibi birçok durum Doğu Anadolu Bölgesi'nin müzik kültürünün oldukça geniş bir yelpazede incelenebileceğini gözler önüne sermektedir. (s. 157 – 165)

#### 1.4.6.1. Aşıklık Geleneği

Aşık, sazlı veya sazsız olarak doğaçlama sözler söyleyerek geleneğin kurallarına göre hareket eden, halk hikâyeleri anlatan gezgin kişilere verilen isimdir. Topluluk önünde şarkılar söyleyip hikâyeler anlatma geleneği ise âşıklık geleneği olarak adlandırılmaktadır. Türk kültüründeki ozanlık kavramı toplumdaki kültürel değişimlerden etkilenerek âşıklık adını almış ve halk âşıkları, kendilerini diğer konuları işleyen âşıklardan ayırmış ve mahlaslarının başına “pir”, “abdâl”, “emre”, “budala”, “sultan” gibi isimler eklemişlerdir. Âşıklık geleneğinde müzik ve edebiyatın iç içe olması durumundan kaynaklı âşıklar hem edebiyat hem de çalgı yorumculuğu alanında yetenekli kişiler olarak kabul edilmekteydi. Buldukları dönemde âşıklar; doğaçlama sözler söylemesi, iyi derecede saz yorumcusu olması, hikâyeler anlatması, toplumun sözcüsü olma gibi özelliklerle halkın ilgisini çekmekteydi ve bu sayede âşıklar halkın sevgisini kazanmaktaydı. (Yalçın, 2018: 35 – 36)

Birinci dönem olarak adlandırılan 12 ve 15. Yüzyıllarda âşıklar genellikle dini konular üzerinde durmuşlardır. Bazı dini tarikatların da eserlere konu olduğu görülmüştür. Özellikle Alevi – Bektaşî inancının etkileri âşıkların şiirlerinde belirgin olarak kendini göstermektedir. Ancak Yunus Emre ve onun gibi öncü olarak kabul edilen diğer âşıklar bu

dönemde mezhep anlayışına bağlı kalmayıp, dini ve mistik konuları işlemişlerdir. 16. ve 17. yüzyılda görülen âşıklık geleneğinde yoğunlukla Hacı Bektaş Veli inancını ve yaşayış felsefesi işlenmiştir. Bu âşıkların oluşturduğu dini ve tasavvufi edebiyat anlayışında tarikata ait ayinler, erkanlar, itikatlar, inançlar ve adaplar bulunmaktadır. Osmanlının gerileme döneminden itibaren âşıklık geleneği de bu durumdan etkilenerek gerilemeye başlamıştır. Bu dönemde yaşayan âşıklar ve üretilen eserler nitelik bakımından yetersiz görülmüş ve eski eserler tekrar yorumlanmıştır. Osmanlı'nın batılılaşma sürecinden etkilenen edebiyatçılar, batı edebiyatını takibe almış ve bu türde eserler vermişlerdir. Halk hikâyeleri yerini roman ve gazetelere bırakmıştır. Bu değişim süreci âşıkları olumsuz etkilemiş ve âşıkların toplumun gözünde değerini yitirmesine sebep olmuştur. Yalnızca köy ve göçebe toplumlarda âşıklık geleneği sürdürülmeye devam ettirilmiştir. (Yalçın, 2018: 41 – 43)

#### **1.4.6.2. Bar Oyunu**

Bar kelimesi Çağatayca'da "barlamak, sıraya gelmek" anlamlarına gelmektedir. Bar oyunu Kuzeydoğu Anadolu'nun Artvin, Erzurum, Kars dolaylarında görülen; yan yana, omuz omuza, el ele oynanan bir halk dansıdır. Bar oyunlarının yan yana, sıralı bir şekilde oynanması eski geleneklerin yansıması şeklinde açıklanabilir. Barlar, kadın barları ve erkek barları olarak 2'ye ayrılmaktadır. Kadın barlarının çoğu türkölüdür. Erkek barlarında daha sert ve keskin çizgiler görülür. Bar oyunlarının ezgileri genellikle iki, beş, altı ve dokuz zamanlıdır. Davul ve zurna eşliğinde oynandığından dolayı bir açık hava oyunu olarak nitelendirilmektedir. (Demir, 2008: 11 – 12)

#### **1.4.7. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Müzik Kültürü**

Güneydoğu Anadolu Bölgesi Türkiye'nin güneydoğusunda yer alan, kuzeyinde Doğu Anadolu, batısında Akdeniz Bölgesi bulunan; Gaziantep, Diyarbakır, Şanlıurfa, Batman, Adıyaman, Siirt, Mardin, Kilis ve Şırnak illerini kapsayan bölgedir. Yüzölçümü olarak Türkiye'nin en küçük bölgesidir.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi, Türk tarihinde ilk Müslüman Türk devletinin kurulduğu bölge olması nedeniyle tarihsel boyutu ve jeopolitik konumu oldukça önem

taşımaktadır. Bu bölgedeki türküler incelendiğinde iki oktavı dahi aşan, oldukça tiz aralıklara sahip türkü ve uzun havaların bulunduğu gözlenmiştir. Bölgede bulunan Gaziantep şehri müzik kültürünün çeşitliliği açısından dikkat çekmektedir. Şehir merkezinde TSM icrası ve çalgılarını görmek mümkündür. Eski çağlarda mehterhane, kilise koroları ve fasıl heyetiyle etkili bir müzik kültürünün yaşandığı Gaziantep'ten önemli çalgı yorumcuları ve besteciler yetişmiştir. İslahiye ve Nurdağı bölgelerinde olduğu gibi yaylalarda ve dağlık bölgelerde barak müziğinin etkileri ile beraber kültürel farklılıklar da görülmektedir. Şanlıurfa şehrinde de müzik önemli bir yere sahiptir. Düğünlerde, kına gecelerinde, bayramlarda, sıra gecelerinde ve cenazelerde müziğe yer verilmiştir. Eğlence etkinliklerinde şarkı, türkü, hoyrat ve gazeller okunurken; tasavvuf toplantılarında mevlitler ve ilahilere yer verilmektedir. Bu etkinliklerdeki icralar, geleneksel usulden ziyade birtakım kurallar dâhilinde gerçekleştirilmiştir. Bu kuralların başında makam geleneği gelmektedir. Şanlıurfa müziğinde, yörede sıra gecesine ya da sıra gezmesi olarak bilinen toplantıların oldukça büyük bir önemi vardır. Bölgenin önemli kültür ve sanat merkezlerinden biri Adıyaman şehridir. Adıyaman'da geçmişten günümüze kadar devam etmiş olan müzik toplantıları harfane olarak adlandırılmaktadır. Osmanlı'da kurulmuş olan ahilik teşkilatındaki esnafların toplantıları zamanla halk arasında yaygınlaşmıştır. Bu toplantılarda türküler ve maniler söylenerek bazı oyunlar oynanmıştır. Adıyaman'da geçmişte icra edilen tekke ve tasavvuf müzikleri günümüzde de görülmektedir. Bu müziklerde eşlik çalgısı genellikle bendir, tef ve kudüm olmuştur. Güneydoğu Anadolu Bölgesinde yaygın olarak kullanılan çalgılar cümbüş, tambur, keman, ut, kanun, kaval, davul ve zurnadır. Yöredeki genellikle 2/4 ve 4/4 gibi basit zamanlı ritim yapıları ile beraber 5/8, 10/8, 9/8'lik usuller de görülmektedir. (Eroğlu, 2017: 522 – 523)

#### **1.4.7.1. Barak Kültürü**

Barak sözcüğünün anlamına yönelik yapılan araştırmalarda barak kelimesinin; köpek başı anlamında kullanıldığı ve bu kullanımda vurgunun köpeklerin hızlı koşma özelliğine atıfta bulunduğu, “kurt – at” sözcüğünden “kıl – barak” sözcüğüne geçiş yapıldığı ve “köpek – at – kurt” üçlemesinden akıl ve güç kullanımı, saldırganlık ve koruma yaklaşımının cesareti simgelediği sonuçlarına varılmıştır. Barak kelimesine ilk kez Oğuz Kağan

destanında rastlandığı belirtilmektedir. Bununla birlikte tarihte barak isimli hükümdarlar da bulunmaktadır. Barak Türkmenleri 15. yüzyılda Orta Asya'dan Horasan'a gelerek bir süre burada ikamet etmişlerdir. Daha sonra Anadolu'ya göç etme kararı almışlardır. Kendilerine önderlik etmesi amacıyla seçilen Feriz Bey'in hayatı ve kişiliği, Baraklar arasında destansı bir anlam kazanmış ve o dönemki iskân ve göç türkülerine konu olmuştur. Doğu Anadolu'nun çeşitli kısımlarına yayılan Baraklar ve yerli halk arasında oluşan sorunlardan dolayı Osmanlı İmparatorluğu Baraklara karşı bir iskân siyaseti uygulamış ve Barakları Urfa – Rakka arasına göç ettirmiştir. Feriz Bey önderliğinde, 4 bini abdallardan oluşmak üzere, 84 bin hane bu coğrafyaya yerleşmiştir. (Hartavioğlu, 2013: 10 – 14)

Barak kültüründe en önemli yapı sözlü gelenek olarak kabul edilmektedir. Sözlü geleneğin sürdürüldüğü ve nesilden nesle aktarıldığı mekanlar Barak Odalarıdır. Barakların yerleşik hayata geçişiyle çadır kültürü yerini oda kültürüne bırakmıştır. Bu odalarda sözlü tarih ve halk hikâyeleri ve fıkralar anlatılmakta, günlük konular üzerine sohbetler edilmekte ve özellikle Âşık Garip, Âşık Hurşit, Âşık Kerem gibi halk ozanlarının türküleri seslendirilmekteydi. (Çete, 2019: 11)

Barak türkülerinde yüzlerce yıldır süren kültürel yapının korunduğu, bozulmadan günümüze taşındığı görülmektedir. Bu kültürel yapının korunmasında abdallar önemli bir rol oynamaktadır. Barak türküleri genel olarak uzun hava formundadır. Bu yöredeki uzun havalar oldukça geniş ses aralığına sahiptir. Bazı uzun havaların aralarında benderi adı verilen kırık hava formunda ezgiler çalınır. Kırık hava formundaki türkülerin çoğunluğu leylim veya halay ezgileridir. Barak türküleri ağız ve tavır farklılıklarıyla da özgün bir karaktere sahiptir. Barak türkülerine eşlik eden en önemli çalgı zurna; kapalı mekanlarda ise bağlama olarak kabul edilmektedir. (Çete, 2019: 23- 25)

#### **1.4.7.2. Halay Oyunu**

Sivrikaya'ya göre halay kelimesinin; Anadolu'nun çeşitli yörelerinde “alay”, “aley”, “halay”, “haley” şeklinde ifadelerle bilinen, kalabalık insan topluluğu anlamına gelen “alay” sözcüğünden ortaya çıktığı düşünülmektedir. Bu kelimeler birlik, beraberlik, yardımlaşma, toplu hareket, devamlılık ve süreklilik anlamları taşımaktadır. Halaylar ya da halay oyunları,

toplu olarak oynanan ve en az 3 kişiden başlayıp genişleyebilen, düz bir dizi şeklinde ya da halka şekline gelerek ve el ele tutuşarak oynanan halk oyunudur. Kadın – erkek ayrı ayrı veya karma olarak oynanabilen halay oyununun kendine has figürleri bulunmaktadır. Bu figürler genellikle ayak hareketlerinden oluşmakla beraber yöreden yöreye farklılıklar göstermektedir. İlkel törenlerin yansıtıldığı bir oyun türüdür. Oyunların kaynağı, törenlerin taklididir. Örneğin konu iş ile ilgili ise oyunu kadınlar; av ile ilgili ise erkekler oynamaktadır. Ritmik olarak incelendiğinde genellikle 2 ya da 4 zamanlı olduğu görülen halay oyunlarında aynı zamanda 5, 7, 9, 10 zamanlı gibi bileşik usuller de görülmektedir. (Demir, 2008: 9 – 10)

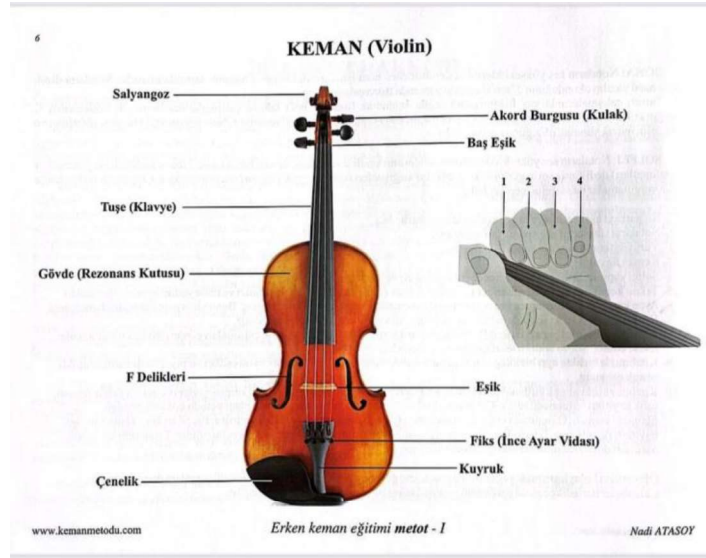
## İKİNCİ BÖLÜM

### KEMANIN YAPISI, TÜRKİYE'DE KEMAN EĞİTİMİ VE KEMAN TEKNİKLERİ

#### 2.1. Kemanın Yapısı ve Tarihçesi

Keman yaylılar ailesinde bulunan en tiz ses aralıklı çalgıdır. Gövde, baş ve boyun olarak üç ana kısmı bulunsa da 80 ayrı parçadan oluşmaktadır. Gövde kısmı ladin ve akçaağaçtan oluşup kemana estetik yapısını kazandırmakla beraber, üretilen sesin F delikleri ile kemanın içerisinde yayılmasını sağlayarak ses kalitesini belirler. Boyun kısmı yaklaşık 13 cm uzunluğundadır. Parmakların perdesiz bir tuşe üzerine konumlandırılmasıyla farklı pozisyonlar ve çalma teknikleri ile ses üretilir. Tuşe ise boyun kısmına bağlıdır ve abanoz ağacından yapılır. Boyun kısmının devamında bulunan baş kısmında 4 adet burgu ve burgu delikleri bulunur. Burgular gerilerek 5'li aralıklara göre akort işlemi yapılır. Kemanda 4 adet tel vardır. Bunlar *sol (G3)*, *re (D4)*, *la (A5)* ve *mi (E5)* telleridir. Teller yaklaşık olarak 32,8 cm uzunluğundadır. Yapımında bağırsak, naylon, gümüş, bakır, alüminyum ve çelik malzemeleri kullanılabilir. Yay yaklaşık 74 cm uzunluğundadır. At kılları ve orda kısmında içe doğru kavisli bir tahtadan oluşur. Ucundaki vida ile gerginliği ayarlandıktan sonra kılı olan kısmı köprü ile tuşe arasına konumlandırılarak ses çıkarılır. Fazla gergin bir arşe, arşenin yapısı için zararlı olduğu gibi, fazla gevşek bir arşe ise kemana kıllarla beraber tahta kısmının da temas etmesine sebep olur ve verimsiz bir ses üretimine sebep olur. Şekil 12'de kemanın parçaları gösterilmektedir.





Şekil 12: Kemanın yapısı<sup>4</sup>

Tahminler doğrultusunda telli ve yaylı çalgıların ortaya çıkışı ok ve yaydan gelmiştir. Avrupalıların ise yaylı çalgılarla tanışması 9. ve 11. yüzyıllara dayanmaktadır. Her coğrafyada değişik biçimlerle ve farklı isimlerle görülen yaylı çalgılar Avrupa’da oldukça yaygınlaşmıştır. Bunun ardından *fidel* ve *rebek* ortaya çıkmıştır. 13. yüzyılda Fidel, saraylara kadar yayılmış, hatta fidel orkestraları kurulmuştur. Yaylı çalgıların zaman içinde değişimi *viola da gamba*, *viola da braccio*, gibi çalgıların türemesini beraberinde getirmiştir. (Hüseynova, 2007: 118) *Viola da gamba*, “bacak viyolü” anlamına gelmektedir. “C” şeklinde ses delikleri bulunan bu çalgının 6 teli vardır. Yaylılar ailesinin bilinen en eski çalgılarından biridir. Rönesans ve Barok dönemde üzerine solo eserler bestelenmiştir. Çağımızda viyolonsele denk gelen tenor ses aralığı vardır. “Kol viyolü” anlamına gelen *viola da braccio* ise omuzdan destek alınarak kol ile çalınır. 4 telli ve perdesiz olan, “F” delikleri bulunan *viola da braccio* perdesizdir ve beşli aralıklara göre akort edilir. (Ergün, 2006: 19)

<sup>4</sup> Nadi Atasoy *Erken Keman Eğitimi Metod – I*, Ankara, 2015, s. 6

## 2.2. Türkiye’de Keman Eğitiminin Yeri

Keman, yüzyıllardan beri dünyanın farklı coğrafyalarından insanların çaldığı, araştırdığı ve teknik olarak geliştirdiği bir çalgı olmuştur. Dünyadan birçok milletin kendine özgü eser yorumlama ve çalma yöntemi olduğu gibi Türk keman eğitimcileri de Türkiye’deki keman öğrencilerinin ve sanatçıların yorumculuklarını ve çalma tekniklerini geliştirmeye yönelik yöntemler geliştirmiş ve çalışmalar yapmışlardır. Türkiye’de keman eğitiminin gelişmesi, yaygınlaşması ve kültürel bir kazanç niteliği taşımasında birçok müzik eğitim kurumunun rolü oldukça büyüktür.

Türkiye’de modern kemanın yaygın bir çalgı olarak kabul görmesinin süreci Osmanlı’ya dayanmaktadır. Farklı uluslardan ve farklı inançlardan insanların bir arada yaşadığı Osmanlı Devleti, 600 yıllık yönetiminde bu çeşitliliklerin beraber sentezlenmesi ile özgün bir kültür üretmesine aracı olmuştur. Törenlerde, anmalarda, cenazelerde ve savaşlarda müzik kullanılmış ve bu toplumun önemli bir unsuru haline gelmiştir. (Dökmeci, 2021: 2555) Fransızcada *violon*, İngilizcede *violin*, İtalyancada *violino*, Rusçada *skripka* olarak adlandırılan keman, Türkçedeki anlamını “yay” kelimesinden kazanmıştır. (Kurtaslan, 2002: 411) Türkiye’de keman eğitiminin tarihsel süreci incelendiğinde batı müziği eğitimi ile paralel olduğu düşünülmektedir. Batı kültürüne artan ilgi ile beraber Batı müziğine olan ilgi de artmıştır. Osmanlı İmparatorluğu’nda Avusturya’dan gelen çalgı grupları zaman zaman sarayda konserler vermişlerdir. Bu konserler sarayda dikkatleri üzerine çekmiştir. (İlyasoğlu, 1998: 10)

Fonton’a göre 18. Yüzyıla kadar keman, sarayda çalınmaya başlanmadan önce, daha çok meyhane vb. alanlarda Çingene, Yahudi, Yunan ve Ermeni çalgıcılar tarafından seslendirilmekteydi. Fasıllarda ise yaylı çalgı ailesinden çoğunlukla rebap, yaylı kopuz ve kemençe gibi çalgılar çalınmaktaydı. Zaman içinde bu çalgılar, fasıllardaki yerini kaybederek onların yerini sarayda da yer edinmeye başlayan keman gibi modern çalgılar almaya başlamıştır. (Lekesizgöz, 2022: 57)

### 2.2.1. Muzika-i Hümâyun

Gazimihal'e göre Osmanlı İmparatorluğu döneminde keman eğitimi ve batı müziği kültürünün yaygınlaşmasında önemli rol oynayan kurumlardan biri Muzika-i Hümâyun'dur. Askeri bir bando oluşumu hedefiyle 1831'de kurulan Muzika-i Hümâyun'a nitelikli sanatçılar yetiştirme amacıyla Avrupa'dan eğitimciler getirilmiştir. Gelen keman eğitimcilerin arasında olan İtalyan kemancı Camulova, Valz, Bugvani, Boris (Mülazimi Sani), Josef Romano (Serçavuş), Josef Gayto Efendi ve meşhur keman virtüözü Samuel gibi isimler bu dönemin önde gelen keman eğitimcileri arasında gösterilmektedir. Bu sanatçılar Klasik Batı Müziği keman eğitiminin, Türk kültüründe yaygınlaşmasına öncü olan ilk eğitimcilerdir. (Parpucu, 2021: 44)

Sultan II. Mahmud'un (1785 – 1839) daveti üzerine Guiseppe Donizetti (1788 - 1856) İstanbul'a gelerek okulun başına geçmiştir. G. Donizetti ile beraber okula yaylı sazlar bölümü açılmıştır ve Avrupa'dan eğitimciler getirilmiştir. İstanbul'da keman yeteneği ile adından söz ettiren usta sanatçı Vondra Bey, dönemin padişahı tarafından eğitim için Viyana'ya gönderilmiştir ve geri döndükten sonra Türkiye'deki öğrencileri yetiştirmiştir. Yetiştirdiği öğrenciler arasında Osman Zeki Üngör de (1880 – 1958) bulunmaktadır. (Dalkıran, 2017, s. 40) G. Donizetti'nin ardından İspanyol müzisyen Fernando de Aranda (1846-1919) yönetimi ile Muzika-i Hümâyun, saray konserlerinin yanı sıra halk arasında da konserler vermiştir. Bu konserler müzik kültürünün toplumda yaygınlaşması açısından önem taşımaktadır. 1909 yılında okulun başına Saffet Atabinen (1858 – 1939) getirilmiştir. Atabinen döneminde orkestra ilk kez Beethoven 7. Senfonisi ve Osman Zeki Üngör'ün solistliğinde Mendelssohn Keman Konçertosu gibi büyük orkestra eserleri seslendirmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile İstanbul'dan Ankara'ya taşınan Muzika-i Hümâyun'un ismi önce Riyaset-i Cumhur Müzik Heyeti, askeri birlikten ayrıldıktan sonra Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası olarak değiştirilmiştir ve heyetin başında bir dönem Osman Zeki Üngör görev yapmıştır. Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası daha sonra günümüzdeki ismi olan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adını alacaktır. (<http://cso.gov.tr/tarihce/> , Erişim tarihi: 28.09.2022) Şekil 13'te yer verildiği gibi Muzika-i Hümâyun oldukça kalabalık ve çeşitli yaylı ve nefesli çalgıların yer verildiği büyük bir çalgı topluluğu idi.



**Şekil 13:** Muzika-i Hümayun

Kaynak: <https://tekinkayahan.wordpress.com/2020/06/27/mehterhaneden-senfoniorkestrasina/> , (Erişim tarihi: 25.04.2023)

Osman Zeki Üngör'ün Muzika-i Humayun'daki öğrencilerinden biri, Cumhuriyet Dönemi'ndeki keman sanatçılarından en önemli temsilcilerinden Suna Kan'ın (1936 - 2023) babası olan Nuri Kan'dır. Babasının tescilli bir keman sanatçısı oluşuyla hanesinde keman sanatı ile iç içe büyüyen Suna Kan, erken yaşlarda yeteneğinin fark edilmesi ile keman eğitimine başlamıştır. Çok kısa süre içerisinde konserler veren S. Kan, bu konserler sayesinde yeteneğini duyurmuş ve ilgili çevrede üne kavuşmuştur. Henüz genç yaşlardayken W. A. Mozart "La Majör Keman Konçertosu"nu 2 haftada ezberlemiştir. 1949 yılında Harika Çocuk Yasası kapsamında eğitim almak üzere Roma'ya, ardından Paris'e gönderilmesi, hayatının dönüm noktası olmuştur. 1958 yılında CSO'da solist, 1971'de Devlet Sanatçısı olmuştur. Sağlığı nedeniyle keman hayatına devam edemeyen Kan, Türkiye'deki en önemli keman yorumcularından biri olarak tarihe geçmiştir. (Renda, 2016: 33 – 36)

### 2.2.2. Musiki Muallim Mektebi

Musiki Muallim Mektebi Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'deki müzik eğitiminin gelişimi adına en çok önem arz eden kurumlardan biridir. 1924'de Ankara'da müzik öğretmeni yetiştirmek amacıyla kurulan okulun ilk eğitim kadrosu "Riyaset-I Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası" üyelerinden oluşmaktaydı. 1926 yılında daha nitelikli öğrenciler yetişmesi amacıyla Avrupa'ya öğrenci gönderilmesine karar verilip ve bu doğrultuda çalışmalar yapılmıştır. Zaman içerisinde öğrenci sayısı 150'ye ulaşan okulun ismi Gazi Orta Öğretmen ve Terbiye Enstitüsü Müzik Şubesi olarak değiştirilmiştir. Müzik öğretmeni yetiştirmenin yanı sıra nitelikli sanatçı yetiştirme hedefiyle Prof. Paul Hindemith (1895 - 1963) , Hindemith'in tavsiyesi üzerine ünlü keman pedagogu Prof. Eduard Zuckmayer'in (1890 – 1972) Ankara'ya çağırılması ile Ankara Devlet Konservatuvarı'nın temelleri atılmıştır. Çeşitli kurumlardan sanatçılar ve eğitimcilerle kadrosunu genişleten Musiki Muallim Mektebi günümüzde Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı adıyla eğitim vermektedir ve müzik öğretmenleri yetiştirmektedir. (<https://gef-guzelsanatlar-muzik.gazi.edu.tr/view/page/26429> ,Erişim tarihi: 30.09.2022)



**Şekil 14:** Musiki Muallim Mektebi'nde bir keman dersi

Kaynak: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Musiki\\_Muallim\\_Mektebi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Musiki_Muallim_Mektebi) (Erişim tarihi 18.04.2023)

### 2.2.3. Konservatuvarlar

Türkiye’de diğer çalgı eğitimleri ile beraber keman eğitimi ve keman kültürünün yaygınlaşmasının bir diğer aracı konservatuvarlar olmuştur. Ulucan Weinstein’a göre (2011: 143) konservatuvarlar, öğrencilere bireysel veya toplu olarak müzik ve sanat dalları eğitiminin verildiği ve içeriğinde teori, kompozisyon ve seslendirme ile çalgı eğitiminin bulunduğu kurumlardır. Konservatuvarlar, akademik bir sistemde dünya standartlarına denk seviyede sanatçı yetiştirmek açısından önem taşımaktadır.

Temelleri Musiki Muallim Mektebi’nde atılan Ankara Devlet Konservatuvarı 1936’da kurularak ilk öğrencileri Musiki Muallim Mektebi’nden seçilmiştir. 1938 yılında müzik öğretmeni yetiştiren Musiki Muallim Mektebi’nden ayrılan Ankara Devlet Konservatuvarı 1982 yılına kadar Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı faaliyet gösterirken aynı yıl Hacettepe Üniversitesi bünyesine bağlanarak Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı adını almıştır. Alanında ismini dünyaya tanıtmış ve Türkiye’deki en önemli eserleri üreten besteciler Ankara Konservatuvarı’nda yıllarca ders vermişlerdir. (<http://adk.hacettepe.edu.tr/>, Erişim Tarihi: 04.10.2022)

Osmanlı İmparatorluğundan Türkiye Cumhuriyetine kalan önemli sanat kurumlarından biri Dârülbedâyi (Şehir Tiyatroları) diğeri Dârülelhan, bugünkü adıyla İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarıdır. 1 Ocak 1917’de kurulan Dârülelhan *melodiler evi* anlamına gelmektedir ve Osmanlı’da kurulmuş ilk resmi müzik okuludur. İlk yıllarında Türk Müziği ağırlıklı eğitim veren kurum, Cumhuriyet’in ilanı ile Batı Müziği eğitimini de müfredatına katmış, çalgı derslerine ağırlık vermiştir ve ismi İstanbul Konservatuvarı olarak değiştirilmiştir. Kurumda düzenlenen oda müziği konserleri halk tarafından büyük talep görmüştür. 1944’te İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak adı değiştirilen kurum, 1986 yılında İstanbul Üniversitesi’ne bağlanarak İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adını almıştır. Öğrencilerin çalgı eğitimlerinde teknik gelişimlerine katkı sağlama amacıyla farklı ülkelerden sanatçılar ve eğitimcileri bünyesinde barındırmıştır. (<https://konservatuvar.istanbul.edu.tr/tr/content/konservatuvarimiz/tarihce>, Erişim Tarihi: 03.10.2022)

İstanbul Belediye Konservatuvarı faaliyetlerini sürdürürken 1970 yılında Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü’ne bağlı İstanbul Devlet Konservatuvarı adında

başka bir okul kurulmuştur.1982 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne bağlanan konservatuvar, 2003 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı adını almıştır. Kuruluşundan bu yana Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, İlhan Usmanbaş, Bülent Tarcan gibi alanlarında tanınmış ve uzman kabul edilen bestecilerden oluşan kadrosuyla öğrencilere eğitim – öğretim sağlamıştır. (<https://msgsu.edu.tr/akademik/istanbul-devlet-konservatuvarı/bolumler/muzik-bolumu/>, Erişim Tarihi: 03.10.2022)

Genellikle Batı Müziği ağırlıklı eğitime devam eden İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarının yanı sıra, İstanbul'da Türk Müziği değerlerini koruma, sahip çıkma ve araştırma amacıyla 1975'te Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı kurulmuştur. 1982'de İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesine bağlanarak İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı adını alarak halen aynı kurumda eğitime devam etmektedir. Eğitim – öğretim süresince bünyesinde Alâeddin Yavaşca, Yücel Paşmakçı, Yalçın Tura, Cihat Aşkın gibi uzman kişiler barındırmıştır. (<https://tmdk.itu.edu.tr/hakkimizda/tarihce>, Erişim Tarihi: 04.10.2022) Türkiye'de en çok tanınan keman sanatçılarından biri olan Cihat Aşkın da bir dönem İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarında eğitim görmüştür. Cihat Aşkın Türkiye'de keman eğitiminin yaygınlaşması, gelişmesi ve gençlerin keman çalmaya özenmesini amaçlayarak 2001 yılında CAKA (Cihat Aşkın ve Küçük Arkadaşları) projesini oluşturmuş ve Türkiye'nin bazı şehirlerinde keman çalışmaları gerçekleştirmeye başlamıştır.

#### **2.2.4. Devlet Senfoni Orkestraları ve Devlet Opera ve Balesi**

En az müzik eğitim kurumları ve konservatuvarlar kadar, devlet senfoni orkestraları ve Devlet Opera ve Balesi de müzik ve sahne sanatları kültürünün toplumda görünür olması ve yaygınlaşması bakımından oldukça önem taşımaktadır. Günümüzde Ankara (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası), İstanbul (İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası), İzmir (İzmir Devlet Senfoni Orkestrası), Bursa (Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası), Adana (Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası), Antalya (Antalya Devlet Senfoni Orkestrası) illerinde yer alan senfoni orkestraları Kültür Bakanlığı'na bağlı devlet kurumları olarak etkinliklerini

sürdürmektedir. Bununla beraber 1970 yılına kadar Devlet Tiyatroları'na bağlı faaliyet sürdüren Devlet Opera ve Balesi, 1970 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlanarak Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü adını almıştır. Günümüze kadar yazılmış en önemli operalar ve balelerin temsillerini Türkiye'nin farklı yerlerindeki izleyici ve dinleyicilerin beğenisine sunmuştur. Ülkemizde bale kültürünün ve çoksesli müziğin zor ve erişilmez sanat dalları olduğu düşüncesini geride bırakarak bu sanat dallarını toplumun her kesiminin hizmetine sunma gayesiyle günümüzde İstanbul, Ankara, İzmir, Mersin, Antalya ve Samsun'da faaliyetlerini sürdürmektedir. (<https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx> Erişim Tarihi: 04.10.2022)

### 2.2.5. Diğer Kurumlar

Devlet bünyesinde faaliyet gösteren kurumlar önderliğinde klasik müzik kültürü ve keman eğitiminin halk içerisinde yaygınlaşması; özel orkestraların da kurulmasını ve Türkiye'nin birçok şehrinde müzik eğitim kurumlarının faaliyet göstermesini beraberinde getirmiştir. Günümüz Türkiye'sinde her ilde konservatuvarlar, müzik ve sahne sanatları fakülteleri, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dalları, güzel sanatlar fakülteleri, sanat ve tasarım fakülteleri, güzel sanatlar liseleri, müzik hazırlık ilk ve ortaokulu, müzik ve sahne sanatları lisesi vb. okullarda birçok keman öğrencisi yetişmektedir. Bununla beraber çok sayıda özel müzik kurumları, müzik evleri, müzik dershaneleri ve bireysel hizmet vermekte olan çalgı öğretmenleri bulunmaktadır. Müzik kurumları toplumun her kesiminde yaygınlaştıkça aileler, çocuklarını müzik eğitime yönlendirme konusunda daha emin adımlar atabilecektir. Bu kurumlardaki öğrencilerin müziğe duydukları ilgi ve talebin, aldıkları eğitim dâhilinde gelecek yıllarda profesyonel ve mesleki bir eğitim sürecine temel atma isteği oluşturduğu ve oluşturacağı öngörülmektedir. Bu bağlamda Türkiye'de bulunan çeşitli müzik kurumları, toplumda keman eğitime karşı duyulan ihtiyacı karşılamaya yönelik olumlu gelişmeler sergilemektedir.



### 2.2.6. Türk Bestecilerin Keman Eserleri

Türkiye’de keman eğitiminin gelişmesinde rol oynayan en önemli unsurlardan biri de şüphesiz, özellikle Cumhuriyet Dönemi’nde Türk Beşleri’nin ve diğer Türk bestecilerin keman için yazmış oldukları eserlerdir. Bu besteciler yazmış oldukları eserlerde Türk Müziği’ne özgü karakteristik ritmik, bölgesel, folklorik, ezgisel, makamsal öğeler kullanarak kendi yöntemlerince yenilikler getirmişlerdir.

Cemal Reşit Rey’in (1904-1985), keman ve orkestra için bestelemiş olduğu “Keman Konçertosu”, ezgileri ve orkestrasyondaki tını açısından Çağdaş Türk Müziği’nin temel eserlerindedir. Türk Müziği’ndeki saba, nikriz, hüseyini hicaz vb. makamlarla benzerlik gösteren tınlara yer verilen konçerto, ülkemizdeki keman yorumcuları ve orkestralar tarafından yaygın olarak yorumlanmaktadır.

Aynı şekilde Ulvi Cemal Erkin’in (1906-1972) bestelemiş olduğu “Ninni, Improvisation ve Zeybek Türküsü” eseri Türk ezgilerinin kullanıldığı eserler arasındadır. “Ninni” bölümü Hüseyini Makamı ve Türk modları ile benzerlik gösterirken “İmprovizasyon” bölümünde Türk Müziği’ndeki taksime benzer bir şekilde başlayıp canlı bir oyun havası ile bitmektedir. “Zeybek Türküsü” bölümünde ise Türkiye’de Ege Bölgesi ile özdeşleşen Zeybek karakterinin izlenimi 4/8 ve 5/8’lik ölçülerle ritmik ve ezgisel olarak yansıtılmıştır. (Etem, 2018: 33 – 37) Gök Pekcan (2010: 87), Erkin’in “Ninni, Improvisation ve Zeybek Türküsü” adlı eserini yorumlamasının ardından Erkin’in keman yazımının önceki keman eserlerine göre konçertoda daha karmaşık hale geldiğini ve kemanda daha fazla çeşitlilik kullandığını belirtmiştir. Gök Pekcan’a göre Erkin’in Keman Konçertosu; içinde makam, aksak ritimler ve halk oyunları izlenimleri bulunduran, sağ ve sol el için virtüöz keman teknikleri kullanılan bir eser olup türünün başyapıtları arasında görülmektedir.

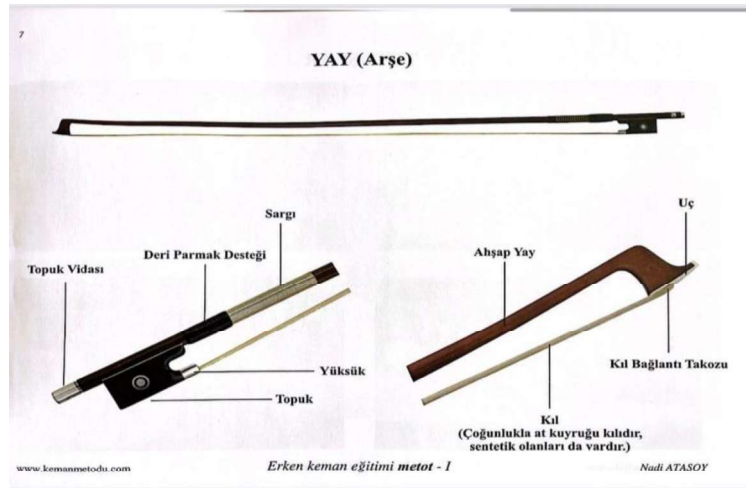
Türk izleniminin etkilerini taşıyan bir diğer eser besteci Ahmet Adnan Saygun’un “Keman – Piyano Sonatı”dır. Bu etkiler özellikle sonatın 2. bölümünde hissedilmektedir. Saygun, bu bölümde Karadeniz bölgesi ile özdeşleşen horon dansından ilham almış ve bölümü 7/8’lik ölçüde yazmıştır. Gerek ritmik ve ezgisel, gerek teknik açıdan bu bölümde horon dansının izlenimleri belirgin bir şekilde görülmektedir. Saygun’un Anadolu müziğine ait izlenimlerin yansıtıldığı bir diğer eseri “Keman – Piyano Süiti (Demet), Op: 33”tür. “Prelüd, Horon, Ağır Zeybek ve Sepetçioğlu” isimli 4 bölümden oluşan bu süitin ülkemizde

farklı basımları bulunmakla beraber, Türk keman repertuvarında en çok yorumlanan eserlerden biridir. “Prelüd” bölümü re karar sesinde Türk Müziği’nde saba makamına benzer bir modda birbirini tekrarlayan figürlerden meydana gelmiştir. Ritmik olarak belirsiz ve rubato stiline benzer olan bu bölüm bir uzun hava izlenimi taşımaktadır. “Horon” bölümü, Saygun’un diğer eserlerindeki horon bölümüne kıyasla daha enerjik, çevik ve hızlıdır. Etem’e göre “Horon” bölümünde besteci kemanın bir kemeñçe gibi duyulmasını istediği için, yorumcunun mümkün olduğunca açık (boş) tel kullanması kemeñçenin karakterini yansıtmaları açısından gayet önemlidir. 3. bölüm olan “Ağır Zeybek”te Ege Bölgesi ile özdeşleşen Zeybek dansı izlenimi bulunmaktadır. Bölüm ağır bir tempoda olup 9/4’lük ölçüde yazılmıştır. Son bölüm olan “Sepetçioğlu”, Kastamonu yöresine ait bir halk şarkısı ve dansıdır. (Etem, 2018: 57 – 62)

Türk Beşleri ve diğer Türk bestecileri sayesinde Türkiye’de keman eğitiminde içerisinde bulunulan coğrafyaya ait karakteristik içeriklerin kullanılabilirliği kanıtlanmıştır. Bununla beraber Anadolu coğrafyasına özgü temaların ülke sınırlarının dışarısında da yorumlanabilmesine olanak tanınmıştır.

### 2.3. Kemanda Sağ El Teknikleri

**Arco:** Arşenin kılları kullanılarak, kemanda tuşe ile köprü arasında bulunan boşluğa uygulanan herhangi bir keman tekniği *arco* olarak ifade edilir. Müzik metni içerisinde *arco* ifadesi genellikle *pizzicato*, *sol el pizzicato*, *col legno* gibi arşe kullanılmayan tekniklerden sonra arşe ile çalınacağını belirtmek için kullanılır. Arşe müzikteki ses üretiminin gerekliliğine göre dip, alt yarı, orta, üst yarı, uç, bütün yay gibi farklı kısımlarda kullanılabilir. Şekil 15’te arşenin kısımları gösterilmektedir.

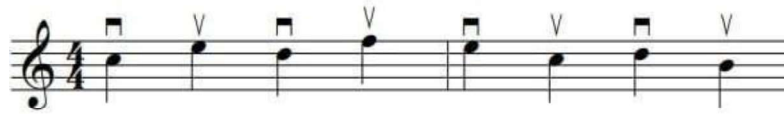


**Şekil 15:** Arşenin yapısı<sup>5</sup>

**Cekerek:** Arşenin topuk - uç arasında kullanılarak aşağı yönde yapılan harekettir.

**İterek:** Arşenin topuk - uç arasında kullanılarak yukarı yönde yapılan harekettir

**Détaché:** Her bir nota için uygulanan ayrı arşe hareketlerine *détaché* adı verilir. *Détaché* çalınırken her sese uygulanan basınç aynı olmalıdır. Sesler arasında süreklilik esas olduğundan, aksansız çalım olmalıdır. Şekil 16’da verilen örnekte *détaché* tekniği uygulanmaktadır.



**Şekil 16:** Détaché<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Nadi Atasoy *Erken Keman Eğitimi Metod – I*, Ankara, 2015, s. 7

<sup>6</sup> Şekil 16 – 24, 27, 30 – 36 yazar tarafından hazırlanmıştır.

**Staccato:** Arşeyi herhangi bir kısımda kesintilerle beraber çalma *Staccato* olarak adlandırılır. *Staccato* çalarken arşeyi tel üzerinden kaldırmamak, belirgin hareketlerle sesleri kesmek, arşenin hızını ve yönünü göz önünde bulundurmamak önemli olarak kabul edilir. *Staccato* ayrı arşe hareketleriyle çalınabileceği gibi bir bağ içerisinde de çalınabilir.



**Şekil 17:** Staccato

**Bağlı Staccato:** Arşeyi aynı yönde keserek çalmaya *bağlı staccato* adı verilir. *Bağlı staccatoda* arşenin yönünün sabit kalması önemli kabul edilir. Gerek çekerek, gerek iterek uygulanan *bağlı staccatoda* arşeyi iterken işaret parmağı ile yön vermek, çekerken diğer parmaklar ile kontrol etmek daha verimli bir ton elde etmek için uygun görülür.



**Şekil 18:** Bağlı Staccato

**Legato:** Arşeyi durdurmadan birden fazla notayı tek bir yay hareketiyle bağlama tekniği *legato* olarak adlandırılır. *Legato* tekniği ile gerektiğinde onlarca nota birbirine bağlanabilir. *Legato* tekniği ile birbirine bağlanan notaların miktarı arşenin hıza göre değişebilir; yavaşça bir hareketle daha fazla nota birbirine bağlanabilir. *Legato* çalınırken sağ el

kontrolünü sağlamak için, sol el parmaklarının tuşeye olan basıncı dengeli olmalıdır. Şekil 19'daki metin *legato* kullanımına bir örnek olarak gösterilebilir.



Şekil 19: Legato

**Portato:** Bir bağ içerisinde verilen notaları hafifçe yayı durdurarak çalma işlemi *portato* olarak ifade edilir. Bağ içerisinde arşeyi durdururken bu işlemi yavaşlatarak ve sönümleyerek yapmak, *staccato* ile *portato* arasındaki farkı belirginleştirmektedir. Şekil 20'de verilen örnekte 2 bağlı olan notalar, üzerlerindeki çizgi ile ayrılarak *portato* tekniğini metin üzerinde göstermektedir.



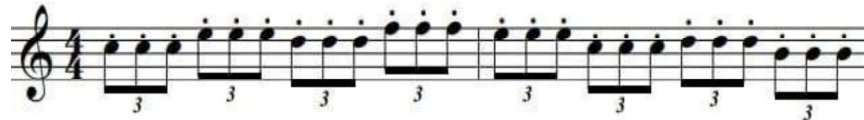
Şekil 20: Portato

**Martelé:** Çekiçleme anlamına gelir. Her sesin başında anlık bir vurgu yapılarak ve arşe tel üzerinde durdurularak elde edilir. Bu sayede sesler arasında küçük bir boşluk oluşmaktadır. *Martelé* tekniğinde arşeye uygulanacak olan vurgu işaret parmağı ile sağlanmaktadır. Bu vurgu, arşenin ters yönüne gelene kadar devam etmemelidir; esas notanın başlangıcında anlık olarak sağlanıp ters yöne geldiğinde yavaşlanmalıdır. Yavaşlatma işlemi ise işaret parmağındaki basıncı durdurarak diğer parmaklara ağırlık verilmesiyle gerçekleştirilir.



**Şekil 21:** Martelé

**Spiccato:** Yayı, yukarıdan çok hafif bir hareket ile indirip kaldırma, yani sıçratma ile gerçekleştirilen çalma tekniği *spiccato* olarak adlandırılır. Bu hareket sırasında ağırlık başparmak ve işaret parmağı ile sağlanırken denge ve kontrol için serçe parmak kullanılır. İdeal bir *spiccato* karakteri için uygulanan basınç ve bu basıncın kontrollü olması ile beraber, arşenin yönü ve konumlandırıldığı nokta göz önünde bulundurulmalıdır. Arşeyi kaldırıp koyma işleminde kontrolünü sürdürmesi adına, arşenin konumlandırılması gereken en ideal yer denge noktasına yakın bir konum olarak kabul edilmektedir. Şekil 22’de verilen metin *spiccato* kullanımına örnek olarak gösterilmektedir.



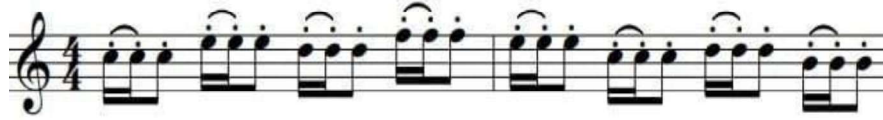
**Şekil 22:** Spiccato

**Sautillé:** Sautillé, müzikte hızlı geçişlerde arşeyi kaldırıp koymadan tel üzerinde sıçratarak, daha uygun bir deyişle kontrollü bir şekilde savurarak oluşan bir keman sağ el tekniğidir. *Spiccato*dan en belirgin farkı, arşeyi kaldırma hareketinin olmaması, tel üzerinde kalmasıdır. Buradaki sıçratma etkisi, kontrollü parmak hareketi ile sağlanır. Şekil 23’teki örnekte *sautillé* tekniğinin kullanımına yer verilmiştir.



**Şekil 23:** Sautillé

**Ricochet:** Arşenin yukarıdan bırakarak serbest bir şekilde zıplamasına olanak tanıyarak ses elde edilmesi *ricochet* olarak adlandırılır. Bu teknikte zıplatma için bilekten veya parmaklardan yardım alınmamalıdır. Arşe çubuğu ve kılların gerginliği kullanılarak ses çıkarılmalıdır. Arşe sıçratıldıktan sonra elde edilecek olan nota sayısı kontrollü bir şekilde belirlenmelidir. Bağ içerisindeki kesik seslerin miktarı arttıkça sıçratma işlemi daha yukarıdan yapılarak *ricochet* tekniği ile sesler elde edilir



**Şekil 24:** Ricochet

**Sul ponticello:** Arşenin, köprüye çok yakın bir noktaya veya bitişiğine konumlandırılarak ses üretilmesi *sul ponticello* olarak adlandırılır. Arşenin köprüye olan yakınlığı ile daha belirgin doğuşkan ve pürüzlü sesler ortaya çıkmaktadır. Şekil 25'te *sul ponticello* tekniği için arşenin konumlandırılması gereken yer gösterilmektedir.



**Şekil 25:** Sul ponticello<sup>7</sup>

**Sul tasto:** Arşeyi tuşeye çok yakın bir yere konumlandırarak ses üretilmesine sul tasto adı verilir. *Sul ponticello* ve *sul tasto* teknikleri genellikle müzikte olağanın dışında, farklı bir karakterde tını elde etmek için kullanılır. Solo keman eserlerinde olduğu gibi orkestra partilerinde de görülmektedir. Şekil 26'da *sul tasto* tekniği için arşenin ideal konumu gösterilmektedir.



**Şekil 26:** Sul tasto

---

<sup>7</sup> Şekil 25 – 27, 29 yazarın arşivinden alınmıştır.

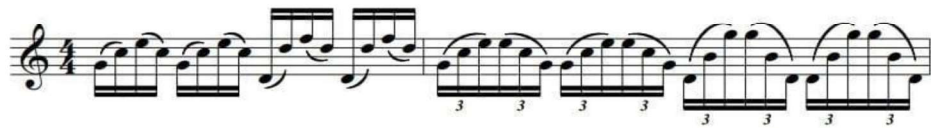


**Col legno:** Yayın tahta kısmının tellere değdirilmesi ile ses üretilmesi *col legno* tekniği olarak adlandırılır. *Col legno; détaché, spiccato, staccato* vb. tekniklerle beraber kullanılabilir.



**Şekil 27:** Col legno

**Bariolage:** 2 veya daha fazla tel üzerinde parmakların sabit bir akor üzerinde konumlandırılması ve bu teller arasında ayrı veya bağlı şekilde hızlıca geçiş yapılması *bariolage* tekniği olarak adlandırılır. *Bariolage* tekniğinde sabit kalınan ses genellikle boş tel olabileceği gibi parmakla üretilmiş notalarda da görülür. Şekil 28'de parmakta ve boş telde sabitlenen akorlar ile çalınan *bariolage* tekniğine bir örnek gösterilmiştir.



**Şekil 28:** Bariolage

**Pizzicato:** Arşenin kılları veya tahtası ile değil, parmak ile telin aşağı yönde çekilmesi ile oluşan keman tekniği *pizzicato* olarak adlandırılır. Müzik metninde *pizz.* olarak gösterilir. Tek tel ile çalınabileceği gibi çift tel veya akor ile beraber çalınabilir. Şekil 29'da kemanda *pizzicato* kullanımında bir örneğe yer verilmiştir.



Şekil 29: Pizzicato

#### 2.4. Kemanda Sol El Teknikleri

**Sol el pizzicato:** Sol eldeki parmaklar ile telin çekilmesi ile oluşan keman tekniği *sol el pizzicato* olarak adlandırılır.



Şekil 30: Sol el pizzicato

**Flageolet:** Yaylı çalgılarda sol el parmaklarının tuşeye dokunmaksızın, tel üzerine temas ederek ıslık sesine benzer doğuşkan seslerin elde edilmesine *flageolet* adı verilir. *Flageolet* sesler ile tek bir parmağın tele hafif teması ile doğal, bir parmağın dokunarak diğer bir parmağın hafifçe tele teması ile yapay doğuşkan sesler elde edilebilir.



**Şekil 31:** Flageolet

**Çift Sesler ve Akorlar:** Arşeyi aynı anda iki tel üzerine konumlandırarak üretilen seslere çift sesler, 3 veya 4 tel üzerine konumlandırarak üretilen seslere *akor* adı verilir. Çift sesler ve akorlar da tek seste olduğu gibi *legato*, *détaché*, *martelé* gibi yay teknikleri ile beraber çalınabilir.



**Şekil 32:** Çift sesler ve akorlar

**Glissando:** Sol el parmaklarının tuşede aynı tel üzerinde kaydırılması *glissando* olarak adlandırılır.



**Şekil 33:** Glissando

**Pozisyonlar:** Çalınmak istenen nota temel pozisyonundan farklı bir konumda olduğunda sol el köprü yönüne doğru ilerletilerek ya da geriye çekilerek yeniden konumlandırılır. Bu işlem

*pozisyon geçmek* olarak adlandırılır. Şekil 34’te temel pozisyondan başlayan do ve mi seslerinden sonra re sesinde 1. parmak kullanılarak 3. pozisyona geçilerek bir sonraki ölçüde mi sesinde 3. parmak geri çekilmiştir. Ardından 2. parmak ile re sesinden 1. parmak si sesine geçilerek temel pozisyona dönüş yapılmıştır.



**Şekil 34:** Pozisyon değiştirme

**Parmak genişletme – daraltma:** Parça içerisindeki bir notayı çalmak için pozisyon geçmenin gerekli olmadığı yerlerde pozisyon sabit kalarak sadece parmağın konumunun değiştirilmesi *parmak genişletme – daraltma* olarak adlandırılır. Müzik metni içerisinde pozisyon geçme veya parmak genişletme – daraltma işleminin gerekliliği ve uygunluğu notalar üzerindeki parmak numaralarıyla anlaşılabilir. Şekil 35’te ise parmak uzatma – daraltma örneği bir kromatik dizi üzerinden gösterilmiştir.



**Şekil 35:** Kromatik dizi üzerinde parmak konumları

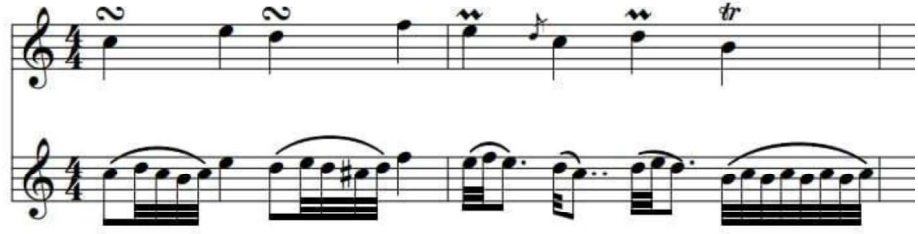
**Vibrato:** Sol el parmağını tuşe üzerinde parmak sabit kalarak ileri – geri titretme hareketine *vibrato* olarak adlandırılır. Parmak el veya kol yardımıyla sağlanabilir. *Vibrato* genellikle eserlere estetik bir yorum kazandırmak için kullanılır. Müzik metninde vibrato için özel bir şekil yoktur. Ancak bazı eserlerde yorumcuların vibratoyu yoğun bir şekilde kullanması uygun görülürse *molto vibrato* ya da *espressivo* ifadeleri kullanılır.

**Çarpma**: Asıl nota çalınmadan önce genellikle komşu olan sesin mümkün olduğu kadar kısa bir şekilde çalınarak elde edilen süsleme biçimi müzikte çarpma olarak adlandırılır.

**Grupetto**: Esas notanın üst ve alt komşu notalarının peş peşe gelmesiyle oluşan süsleme biçimine *grupetto* adı verilir. Şekil 36'da *grupetto* ifadesi ve açılımı gösterilmektedir.

**Mordan**: Esas notanın ardından komşu notanın hızlıca çalınması *mordan* olarak adlandırılır. Şekil 36'da 2. ölçüde mi ve re seslerinde *mordan* kullanımı ve açılımı gösterilmektedir.

**Trill**: Esas notanın ve komşu notanın, nota değeri boyunca sürekli olarak tekrar edilmesi *trill* olarak adlandırılır. Şekil 36'da *trill* kullanımı ve açılımı gösterilmektedir.



Şekil 36: Süslemeler

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### İKİ KEMAN İÇİN DÜZENLENEN ANADOLU TÜRKÜLERİNİN ANALİZİ

Bu bölümde araştırmaya konu edilen Karadeniz Bölgesi'nden "Ah Dağlar Serin Dağlar", Doğu Anadolu Bölgesi'nden "Ceyranım Gel Gel", İç Anadolu Bölgesi'nden "Elmaların Yongası", Akdeniz Bölgesi'nden "Evlerinin Önü Mersin", Marmara Bölgesi'nden "Evreşe Yolları", Ege Bölgesi'nden "Feraye" ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nden "Hış Hış Hançer" türküleri üzerine yapılan iki keman için düzenlemeler incelenmiştir. Her bir türkünün orijinal derlemesinin ezgisel ve ritmik özellikleri, iki keman için yapılan düzenlemesinin ezgisel ve ritmik özellikleri, düzenlemelerde kullanılan sağ ve sol el keman teknikleri ele alınmış ve düzenlemelerin müzikal yorum analizlerine yer verilmiştir. Türkülerin TRT derlemelerinde ve iki keman için düzenlemelerinde kullanılan makam ve dizilere EK-3'te yer verilmiştir.<sup>8</sup>

#### 3.1. Evreşe Yolları Türküsü

##### 3.1.1. Evreşe Yolları Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Evreşe Yolları türküsü Çanakkale'nin Evreşe yöresinde kayıtlara geçmiştir. İnternet aracılığıyla erişilen görsel ve işitsel kayıtlarda türkünün farklı yorumcular tarafından yorumları incelendiğinde türkünün hareketli, enerjik, dinamik ve neşeli bir karakter taşıdığı görülmüştür. THM koroları ve çalgı topluluklarının yorumlarında genellikle klarnet, bağlama, davul, zilli maşa çalgıları yoğunlukla kullanılmıştır. Bunların yanı sıra, türkünün çok sesli koro için düzenlemeleri ve güncel müzik yorumları da bulunmaktadır. Marmara Bölgesi müzik kültürü ile ilgili yapılan araştırmalar sonucu elde edilen bulgular ışığında Evreşe Yolları türküsünün, bölgenin karakteristik müzikal değerlerini taşıdığı kanısına varılmış ve incelenerek iki keman için düzenlenmesi uygun görülmüştür. Türkü'nün ölçü

<sup>8</sup> EK-3'te yer alan türkülerin makamlarına ilişkin şekiller Repertükül websitesinden alınmıştır. (<https://www.repertukul.com/MakamsalDizi>, Erişim tarihi 19.06.2023). Düzenlemelerde kullanılan dizi seslerine ilişkin şekiller yazarın arşivinden alınmıştır.

sayısı 9/8’lidir; vuruşlar 2 + 2 + 2 + 3 şeklinde gruplanmıştır. Orijinal derleme sol karar sesi üzerine kuruludur. THM makamlarından Mahur ile benzerlik göstermektedir. (<https://www.repertukul.com/EVRESE-YOLLARI-DAR-1575>, Erişim tarihi: 16.01.2023)

### 3.1.2. İki Keman İçin Evreşe Yolları Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Evreşe Yolları türküsünün iki keman için düzenlenmesi aşamasında, erişilen görsel ve işitsel kayıtlar ve orijinal derlemedeki ritmik özellikleri incelenerek, buradaki özellikler ile uyumlu olması amaçlanmıştır. Bu bağlamda türkünün ritmik yapısı değiştirilmemiş; türkünün dinamik yapısını destekleyeceği ön görülen birçok sağ ve sol el tekniği kullanılmıştır. Orijinal derlemede sol olan karar sesi, kemanda çalım rahatlığı bakımından ve daha parlak bir tını sağlayacağı düşünüldüğünden la sesine transpoze edilmiştir ve ilgili makamdaki aralıklar tampere sisteme uyarlanmıştır.

### 3.1.3. İki Keman İçin Evreşe Yolları Düzenlemesinde Kullanılan Keman Sağ ve Sol El Teknikleri

**Pizzicato**: Düzenlemenin ilk 8 ölçüsünde tını ve müzikal karakteri pekiştireceği düşünülerek *pizzicato* kullanılmıştır. *Pizzicato* kullanımı ile türkünün incelenen yorumlarında kullanıldığı görülen zilli maşa tınısının müziğe katmış olduğu karakterin yansıtılması amaçlanmıştır ve düzenlemenin girişi için uygun görülmüştür.

**Bağlı staccato**: Evreşe yolları türküsü 9/8’lik bir türkü olup, güçlü vuruşlar 2 + 2 + 2 + 3 şeklinde gösterildiğinden dolayı, bir sonraki ölçüye “çekerek” hareketiyle gelmek için son iki vuruşu peş peşe iki kere itmek gerekmektedir. Bu durum doğal olarak *bağlı staccato* kullanımını beraberinde getirmektedir.

**Spiccato**: Ana ezginin olduğu ölçülerde *leggiero*, yani hafif çalma ifadesini yansıtabileceği düşünülerek *mezzopiano* nüansında *spiccato* tekniği uygun görülmüştür.

**Sautillé**: 18. ve 30. ölçülerde 16’lık notaların çalımını için daha serbest bir arşe kullanımıyla sağlanabilen *sautillé* tekniği kullanılmıştır.

**Sol El Pizzicato:** 23 – 26. ölçülerde eşlik pozisyonunda olan 1. keman partisinde tınısal zenginlik ile beraber teknik çeşitlilik katması amaçlanarak *sol el pizzicato* tekniği kullanılmıştır.

**Çift Sesler:** Armonik zenginlik ve tını bütünlüğü sağlaması nedeniyle eşlik pozisyonunda olan partilerde çift sesler kullanılmıştır.

### 3.1.4. İki Keman İçin Evreşe Yolları Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi

Evreşe Yolları türküsü 9/8'lik ölçü sayısı ve hızlı temposu ile dinamik, enerjik ve neşeli bir karaktere sahiptir. Bu sebeple düzenlemenin başlığı için hızlı ve neşeli anlamında gelen *allegro scherzando* ifadesi uygun görülmüştür. İlk 8 ölçüde 1. kemanda tını olarak, türküdeki enerjik, hareketli karakteri ile beraber yöre çalgılarından zilli maşa izlenimini yansıtabilme amacıyla *pizzicato* kullanılmıştır. Bu kısımda 2. keman *pizzicato* çift seslerle eşlik görevindedir. Türkünün nakarat kısmının iki tekrarlı olarak çalındığı bu kısım, düzenlemenin giriş kısmını oluşturmaktadır.



**Şekil 37:** Evreşe Yolları düzenlemesi, ölçü 1 - 4<sup>9</sup>

9. ölçüde 2. keman arşe kullanımına geçiş yapmaktadır. 2 ölçülük girişin ardından 1. keman da türkünün TRT derlemesindeki sözlü kısım ile beraber arşe kullanımına geçmektedir. Burada türkünün dinamik karakterini pekiştireceği düşünülen ve hafif çalım yöntemi gerektiren *leggiero* kısmında *spiccato* tekniği kullanılmıştır. Buradaki *spiccato* kullanımı için arşeyi mümkün olduğu kadar baskısız ve az kıl miktarı ile kullanmakta fayda vardır.

<sup>9</sup> Şekil 36 – 71 arasında bulunan bütün şekiller, yazarın iki keman için türkü düzenlemelerinden alınmıştır.



15. ölçüde orijinal derlemenin nakarat kısmı bulunmaktadır. Ezgi 1. kemandayken 2. keman bas seslerde yürüyen bir ezgi ile eşlik görevindedir. 9/8'lik ölçü sayısının 2 + 2 + 2 + 3 şeklinde gruplandırılması sonucu ölçü başlarında arşeyi çekebilmek için son 2 vuruşta peş peşe itmek gerekmektedir. Bu durum *bağlı staccato* kullanımını sağlamaktadır. 18. ölçüde 2. kemanda 16'lık sesler için hızlı çalma gerektiğinden *sautillé* tekniği uygun görülmüştür. Buradaki dizisel yapı nakaratin 2. tekrarına geçiş görevi görmektedir. (Şekil 38)



Şekil 38: Evreşe Yolları düzenlemesi, ölçü 17 - 18

22. ölçünün ilk vuruşunda nakarat çözüme kavuşurken 1. keman eşlik görevine geçmektedir. 1 ölçülük girişin ardından türkünün sözlü olan 2. tekrarı 2. kemanda bir oktav aşağıdan çalınmaktadır. Burada 1. kemanın eşliğinde *sol el pizzicato* kullanılmıştır. Buradaki amaç tınısal ve teknik zenginlik sağlamaktır. *Sol el pizzicato* kullanımını her 2. ve 4. notada görülmektedir. Çalım kolaylığı sağlama amacıyla *sol el pizzicato* olan sesler genellikle boş tel ya da 1. parmak kullanımına denk getirilmiştir. Ölçülerdeki diğer sesleri arşe ile *spiccato* çalmak gerekmektedir. (Şekil 39)



Şekil 39: Evreşe Yolları düzenlemesi, ölçü 24 - 26

27. Ölçüde tekrar nakarat gelmektedir. Buradaki eşlik de düzenlemenin ilk kısmındaki hali ile benzerlik göstermektedir: Bas seslerde ezgisel yürüyüşler kullanılmıştır. 35. ölçüde 1 vuruşluk gecikme ile beraber *pizzicato* ile la kararında sonlanmaktadır.

### 3.2. Feraye Türküsü

#### 3.2.1. Feraye Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Feraye türküsü farklı kaynaklarda “Ferahi”, “Ferayi”, “Ferayidir Kızın Adı” isimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Ölçü sayısı 9/4 olan bu türkü Ege Bölgesi’nin Muğla yöresine aittir. 9/4’lük ölçü sayısının 2 + 2 + 2 + 3 şeklinde gruplanmış olması ve tempo ifadesinin yavaş olması dolayısıyla yöre müzik ve danslarından ağır zeybek ile benzerlik göstermektedir. Çevrimiçi müzik ortamları üzerinden erişilen farklı icralardan yola çıkarak, türkünün THM yorumlarında ağırlıklı olarak zurna, davul ve bağlama çalgılarının kullanıldığı; sözlerinden yola çıkarak ise türkünün temasının genel olarak aşk ve sevdâ konularında olduğu tespit edilmiştir. Aynı zamanda türkünün güncel müzik tarzlarında farklı yorumları da bulunmaktadır.

Sol karar sesinde derlenen türkü, THM makamlarından “Neveser” ile benzerlik göstermektedir. (<https://www.repertukul.com/FERAYI-DIR-KIZIN-ADI-FERAYI-761> Erişim tarihi, 16.01. 2023)

#### 3.2.2. İki Keman İçin Feraye Türküsü Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Feraye türküsünün iki keman için düzenlemesinde türkünün TRT derlemesinin ritmik ve ezgisel özelliklerine genel hatlarıyla bağlı kalınmıştır; ölçü sayısı 9/4’lüktür. İnternet aracılığıyla türkünün farklı yorumları incelenmiş ve tespit edilen genel bir yorum karakteri ile beraber kullanılan çalgılar, vokal teknikleri ve türkünün duygu yoğunluğu göz önünde bulundurulmuş, çeşitli keman teknikleri kullanılarak türküye farklı bir yorum getirilmesi amaçlanmıştır. Kullanılan keman teknikleri müzikal çeşitlilik, teknik gelişim ile beraber armonik zenginlik de gözetilmiştir. Çalım rahatlığı ve tını zenginliği nedeniyle orijinal derlemede sol olan karar sesi iki keman için düzenlemede re sesi üzerine transpoze edilerek yeniden yazılmış ve ilgili makamdaki aralıklar tampere sisteme uyarlanmıştır. Düzenlemede

her iki partiye de teknik ve ezgisel olarak eşit bir dağılım amaçlanmıştır. Düzenlemede, giriş ve bitiş kısımları için TRT derlemesinden farklı olarak doğaçlamaya dayalı 2 tema oluşturulmuştur. Bu kısımlarda türkünün karakteristik temaları ile beraber genel olarak yöre müzik kültürünün izlerini taşıdığı düşünülen bazı ezgiler, çeşitli keman teknikleri kullanılarak yansıtılmaya çalışılmıştır.

### 3.2.3. İki Keman İçin Feraye Türküsü Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri

**Legato:** Düzenlemenin birçok yerinde ses, motif ve cümle gibi birçok müziksel ögenin tını olarak bağlılığını sağlama amacıyla *legato* tekniğine yer verilmiştir.

**Détaché:** Genellikle eşlik rollerinde karşı parti ile ortak tını elde edilmesi gereken yerlerde tını olarak seslerin birbirinden ayrı olarak çalınması uygun görülmüş ve *détaché* tekniğine yer verilmiştir.

**Marcato:** Eşlik rollerinde, zeybek müziğindeki 9/4'lük ölçünün güçlü vuruşlarını gösterme amacıyla özellikle çift sesler ile beraber *marcato* tekniğinin kullanımı uygun görülmüştür.

**Sul Ponticello:** Düzenlemenin giriş kısmında standart çalma tekniğinden farklı olarak daha puslu ve durgun bir tını elde etmekle beraber düzenlemeye hem sanatsal, hem de teknik olarak çeşitlilik katma amacıyla *sul ponticello* tekniğine yer verilmiştir.

**Col Legno:** Düzenlemenin giriş kısmının son ölçüsünde yöre ile özdeşleşen zeybek müziği ve dansının yaygın bir çalgısı olan davul izlenimini yansıtmak amacıyla yayın tahta kısmı ile üretilen *col legno* tekniği uygun görülmüştür.

**Barriolage:** 1. keman partisinin eşlik görevi gördüğü 17. ve 21. ölçüler arasında sol, re ve la olmak üzere 3 tel geçişli bağlı *barriolage* tekniği kullanılmıştır.

**Tremolo:** Düzenlemenin 23. ölçüsünde yükselen nüans ve dinamizmi pekiştirme amacıyla *tremolo* kullanılmıştır.

**Pizzicato:** 2. keman partisinin eşlik görevinde olduğu yerlerde güçlü vuruşları belirginleştirme amacıyla aksanlı *pizzicato* tekniği kullanımı uygun görülmüştür.

**Cift Sesler:** İlk 7 ölçüde 2. kemanda, 8 ve 16. ölçüler arasında her iki partide dönüşümlü olarak, 22 - 25. ölçülerde 2. kemanda, 24. ölçüde her iki partide, 26. ve 27. ölçülerde 1. kemanda armonik zenginleştirme ve zeybeğin güçlü vuruşlarını belirginleştirmek için çift sesler kullanılmıştır.

**Süslemeler:** Süslemeler: 15. ölçüde 1. kemanda, 16. ölçüde 2. kemanda müzikteki gelenekçi izlenimi pekiştirme amacıyla trill kullanılmıştır.

**Sul G (Sol Teli Üzerinde):** 26. ve 27. ölçülerde 2. kemanda tını zenginliğinin pekiştirilmesi amacıyla sol teli üzerinde çalım uygun görülmüştür.

### 3.2.4. İki Keman İçin Feraye Türküsü Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi

Feraye türküsü Muğla yöresinde kayıtlara geçmiş, ritmik ve ezgisel yapısı itibariyle zeybek türlerinden ağır zeybek müziği ve dansı ile benzerlik gösteren bir türküdür. Türkünün ezgisel yapısı, tonal ve makamsal ağırlığı ve çalgısal karakteri analiz edildiğinde Ege Bölgesi'ne ait müzikal karakteristik özellikleri taşıdığı tespit edilmiş ve iki keman için düzenlenmesi uygun görülmüştür. Düzenleme aşamasında türkünün TRT derlemesine ezgisel ve ritmik olarak bağlı kalınmıştır. Çevrimiçi müzik ortamları ile erişilen türkü yorumlarından yola çıkarak Feraye türküsünün aslında oldukça duygulu, acıklı bir hikâyeye dayandığı; geleneksel Türk Müziği izlerinin ise bu izler ile pekiştirildiği söylenebilir. Bu bilgiler ışığında düzenleme aşamasında doğaçlamaya dayalı bir tema oluşturulmuştur. Bu kısım düzenlemede *andante espressivo* olarak ifade edilmiştir. Bu temada keman tekniklerinden standart çalma yönteminin dışında, köprüye yakın çalınarak daha puslu, özgün bir tınıya sahip olan *sul ponticello* tekniği kullanılmıştır. Bu kısımda Şekil 40'ta görüldüğü gibi I. keman partisinde türkünün nakarat kısmında bulunan "Feraye" kelimesinde yer alan müzikal aralıklar tekrar edilmektedir. 4. ölçüde II. kemanın re – la boş tellerine aksanlı bir şekilde giriş yapmasının ardından I. keman, mi teli üzerinde farklı bir cümleye giriş yapmaktadır. Bu cümlede orijinal derlemenin 5. ölçüsünde bulunan, mi bemol – re – do diyez geçişi transpoze edilen ton üzerinde si bemol – la – sol diyez olarak duyulmaktadır. (Şekil 40)

**Andante espressivo**

Şekil 40: Feraye düzenlemesi, ölçü 1 - 5

Sekizinci ölçü ile gelen temada II. keman partisinde *marcato* tekniği ile türkünün orijinal derlemeye bağlama için yazılmış olan tematik ezgisi yer almaktadır. Bu ezgi çift sesler ile zenginleştirilmiştir. Hemen ardından I. kemanın müziğe dahil olmasıyla gerçekleşen iki keman arasındaki bu karşılıklı çalma yöntemi, *andante espressivo* bölümünün çözümüne gösterişli bir yorum katma amacındadır. On ikinci ölçüde arşenin tahta kısmı ile çalınan *col legno* tekniği ile zeybek müziğinin karakteristik bir çalgısı olan davul izlenimi verilmek istenmiştir. (Şekil 41)

Şekil 41: Feraye düzenlemesi, ölçü 9 - 12

Düzenlemenin 13. ölçüsü, türkünün TRT derlemesinde bağlama solosunun başlangıcına denk gelmektedir. 13. ve 16. ölçüler arasında ezgi ve eşlik her ölçüde bir yer değiştirmektedir; örneğin 13. ölçüde 1. keman ezgi, 2. keman eşlik görevindeyken 14. ölçüde bu durum tam tersi şeklindedir. Bu ölçülere eşlik görevinde olan partilerde de, ezgiye

paralel giden, ezgi ile benzerlik gösteren, ezgideki tutan sesleri tamamlayan motifler bulunmaktadır.



Şekil 42: Feraye düzenlemesi, ölçü 13

17. ölçüde re sesinde çözüme kavuştuktan sonra 3. vuruşta orijinal derlemede sözlü kısmın başladığı yeri II. keman çalarken, I. keman eşlik rolündedir. Türkünün orijinal derlemesinde sözün girdiği bu kısım için kemanda sol teli üzerinde oldukça ifadelî, yoğun ve duygu yüklü bir çalma yöntemi gerektiğinden dolayı, eşlik partisine bu kısımda çift sesler yerine, çok sesliliği daha bağılı ve yumuşak bir dokunuşla sağlayacağı düşünülen *barriolage* tekniği uygun görülmüştür. 17. ölçüde açık bir şekilde yazılan eşlik partisi, 18. ölçüden itibaren akor şeklinde yazılarak *simile* ifadesi ile benzer tekniğe devam edilmesi gerektiği vurgulanmıştır.



Şekil 43: Feraye düzenlemesi, ölçü 17 - 19

21. ölçünün 6. vuruşunda ezgi re kararında çözüldükten sonra son 3 vuruşta nakarat kısmına *legato* tekniği ile geçiş yapılmaktadır. 22. ölçüde ezgi I. kemana geçiş yaparken eşlik rolündeki II. keman partisinde 3 sesli *pizzicato* akorlar yer verilmiştir. Bu *pizzicato* akorlar zeybeğin güçlü vuruşlarını belli etmeye yönelik olduğundan oldukça vurgulu çalınmasında fayda vardır. (Şekil 44)

23. ölçünün son 3 vuruşunda müziksel zenginlik ve nüans yüksekliğini pekiştirmek amacıyla *tremolo* tekniği kullanılmıştır.



Şekil 44: Feraye düzenlemesi, ölçü 22

24. ölçüde her iki partiye de ezgi verilmiştir. Ezgiler arasında bir oktavlık fark bulunmaktadır. Her iki parti de kendi içinde birbirlerine eşlik etmektedirler. Burada her bir güçlü vuruş, *marcato* tekniği ile çift sesler kullanılarak belirginleştirme amacındadır. 25. ölçüde nüans düşüklüğü ile parçanın çözümüne hazırlık yapılmaktadır.

26. ölçüde I. keman re – re oktav seslerini tutarken II. keman sol teli üzerinde yürümekte olan ezgi ile düşük nüansta kalırken, la sesine ulaştığında iki partinin aynı anda *pianissimodan fortisissimoya* kadar ulaşan yükselişi ile beraber eser sona ermektedir. (Şekil 45)



Şekil 45: Feraye düzenlemesi, ölçü 25 – 27

### 3.3. Elmaların Yongası Türküsü

#### 3.3.1. Elmaların Yongası Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

“Elmaların Yongası” türküsü İç Anadolu Bölgesi’nin Konya yöresinde kayıtlara geçirilmiş bir türküdür. Türkünün internet aracılığıyla erişilen farklı yorumları incelendiğinde oldukça hareketli, enerjik ve dinamik bir yapıya sahip olduğu tespit edilmiştir. İncelenen yorumların birçoğunda kullanılan çalgılar bağlama, kaval ve kaşık öne çıkmaktadır. İç Anadolu Bölgesi’ne ait müzik kültürü genel hatlarıyla incelendiğinde Elmaların Yongası türküsünün; müzikal ve ritmik olarak yorumlama şekilleri itibariyle yöre özelliklerini belirgin bir şekilde taşıdığı tespit edilmiş ve iki keman için düzenlenmesi uygun görülmüştür. Düzenleme aşamasında Konya yöresi ile beraber İç Anadolu Bölgesi’ne ait karakteristik öğelerin yansıtılması amacıyla çeşitli keman teknikleri kullanılmıştır.

Elmaların Yongası türküsünün ölçü sayısı 4/4’lüktür. Do karar sesinde notaya aktarılmıştır. THM makamlarından “Çargâh” ile benzerlik göstermektedir. Türkünün konusu genel hatlarıyla aşk ve seveda üzerinedir. (<https://www.repertukul.com/ELMALARIN-YONGASI-1491>, Erişim tarihi: 21.02.2023)

Yonga kelimesi; kesilen, yontulan veya rendelenen bir şeyden koparılan parça anlamına gelmektedir. (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi, 23.02.2023)



### 3.3.2. İki Keman İçin Elmaların Yongası Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Elmaların Yongası türküsü iki keman için düzenlenme aşamasında türkünün farklı yorumları incelenmiştir. Bu yorumlar ışığında türküde kullanılan çalgılar, türkü ile beraber oynanan ve bölge kültürü ile özdeşleşen kaşık oyunu ve yörenin müzik kültürü gibi bazı izlenimlerin, çeşitli keman teknikleri ile yansıtılması amaçlanmıştır. Bu durumda kaşık çalgısının türküye katmış olduğu ritmik destek, keman üzerinde eşlik partilerinde farklı ritmik kalıplar ile denenmiş olup, neticesinde bir sekizlik ve iki onaltılık nota ile yansıtılması uygun görülmüştür. Yapılan düzenleme ezgisel ve ritmik olarak TRT derlemesine büyük oranda benzerlik göstermektedir. Çalım rahatlığı ve daha parlak bir tını elde edilmesi amacıyla TRT derlemesinde do olan karar sesinin iki keman için düzenlemede re'ye transpoze edilmesi, görülen farklılıklar arasındadır.

### 3.3.3. İki Keman İçin Elmaların Yongası Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Teknikleri

**Legato:** Düzenlemede türkünün TRT derlemesindeki sözcüklerde yer alan hece bağlarını yansıtmak amacıyla *legato* tekniğine yer verilmiştir.

**Détaché:** Düzenlemenin; TRT derlemesinde sözlü kısmın geldiği kısımdan itibaren ayrı seslerin tını açısından daha uygun olacağı düşünüldüğü için *détaché* tekniği kullanılmıştır.

**Spiccato:** Düzenlemede İç Anadolu Bölgesi ve Konya yöresi ile özdeşleşen kaşık oyununun ritmik izlenimlerini yansıtmak amacıyla *spiccato* tekniği kullanılmıştır.

**Çift Sesler:** Düzenlemenin son ölçüsünde parçanın karar sese çözümünü güçlendirme ve armonik zenginlik kazandırma amacıyla çift seslere yer verilmiştir.

### 3.3.4. İki Keman İçin Elmaların Yongası Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi

Düzenlemeye 2. keman yöreye özgü karakteristik ritim ile forte nüansında giriş yapmaktadır. Bir sonraki ölçüde 1. kemanın ezgiyi çaldığı kısımlarda eşlik görevi için decrescendo ile ölçü sonuna doğru düşüş yapmaktadır. Konya yöresi ve çevresinde yaygın

olarak görülen kaşık oyunu izlenimini düzenlemede yansıtabilmek için peş peşe bir 8'lik ve iki 16'lık nota ile spiccato tekniği kullanılmıştır. Bu kısımda güçlü vuruşları belirginleştirebilmek için her bir 8'lik notayı hafif vurgu ile beraber çalmanın, yöreye özgü müziği ve kaşık oyunu izlenimini daha iyi bir şekilde yansıtabileceği düşünülmektedir. (Şekil 46)

**Allegro vivo**

**Şekil 46:** Elmaların Yongası düzenlemesi, ölçü 1 - 2

5. ölçüde 1. keman çıkıcı dizi ile beraber eşlik pozisyonuna geçerken 2. keman çift ses ile cümleyi tona çözmektedir. Bu çıkıcı dizi sırasında *decrescendo* ile düşüş yapılarak 1. keman partisinde eşliğe hazırlamanın gerekliliği düşünülmüştür. 9. ölçüde 1. kemanda inici, 2. kemanda çıkıcı dizi ile cümle çözüme kavuşurken 10. ölçüde TRT derlemesinin sözlü olan kısmı gelmektedir. Burada her iki partide de yay kullanımı geçici seslerde legato, tutan seslerde *détaché* şeklindedir. (Şekil 47)

**Şekil 47:** Elmaların Yongası düzenlemesi, ölçü 9 - 11

17. ölçüde tema tekrardan 1. kemana geçerken 2. kemanın eşliğinde bu sefer çift sesler kullanılmıştır. 20. ölçüde 2. keman *crescendo* ile yükselerek 21. ölçüye *forte* ile giriş yaparak ezgiye geçiş yapmaktadır. Burada eşlik görevinde olan 1. kemanda *spiccato arpejler* bulunmaktadır. 2. kemanda yer alan ezginin daha belirgin duyulması amacıyla 1. Keman

partisinde yer alan *spiccato* arpejlerin bulunduğu kısmın daha hafif çalınması gerektiği düşünülmüş ve *mezzoforte* nüansı uygun görülmüştür. 24. ölçüde 1. kemanın çift sesleri ile beraber *crescendo* ile nüans yükselerek *fortissimo* ile parça sona ermektedir. (Şekil 48)



Şekil 48: Elmaların Yongası düzenlemesi, ölçü 22 - 24

### 3.4. Ceyranım Gel Gel Türküsü

#### 3.4.1. Ceyranım Gel Gel Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Ceyranım Gel Gel türküsü, Doğu Anadolu Bölgesi'nin Kars yöresinde kayıtlara geçmiş 6/8'lik (3 + 3) ölçü sayısına sahip bir türküdür. Çevrimiçi ses ve görüntü ortamları kullanılarak yapılan araştırmalarda türkünün genel olarak enerjik, hareketli bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Ancak türküyü ağır tempoda yorumlayan THM koro performanslarının olduğu da görülmüştür. İncelenen türkü yorumlarında kullanılan çalgılar arasında yoğunlukla bağlama, davul, kaval, akordeon ve tar bulunduğu tespit edilmiştir.

Türkünün ölçü sayısı, ritmik yapısı ve kullanılan çalgılar itibariyle Azeri ve Kafkas yörelerinin müzik kültürünün etkisi altında olduğu düşünülmektedir. TRT derlemesinin sözlerinde geçen "Gel adı ceyran özü ceyran, bele men sene heyran sene gurban" ifadeleri ile beraber ceyran kelimesinin Azericede "ceylan" anlamına geliyor olması (<https://pauctle.com/aztr/soz/ceylan/> Erişim tarihi, 23.02.2023) bu çıkarımı desteklemektedir.

Türkünün konusu genel itibariyle aşk ve sevdâ temaları üzerinedir. La karar sesinde yazılmış olan bu türkü THM makamlarından Hicaz ile benzerlik göstermektedir. (<https://www.repertukul.com/CEYRANIM-GEL-GEL-1270> Erişim tarihi, 23.02.2023)

### 3.4.2. İki Keman İçin Ceyranım Gel Gel Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

İki keman için Ceyranım Gel Gel türküsü TRT derlemesine genel hatlarıyla benzerlik göstermektedir. 6/8'lik ölçü sayısında ve la karar sesinde yazılmıştır.

Bölüm başlığı, canlı ve tempolu anlamına gelen “*vivace*” dir. (<https://www.m5music.hk/en/dictionary/vivace/> Erişim tarihi, 23.02.2023)

Düzenleme aşamasında türküye ve yöredeki diğer müzik eserlerine ait en belirgin karakteristik detaylardan biri olduğu düşünülen ritmik yapıyı koruma ve çeşitlendirme amacı göz önünde bulundurulmuştur. Bu bağlamda türkünün THM yorumlarında davul ile verilen ritmik yapı ve bu yapının çeşitli yansımaları sürekli olarak eşlik partisine verilmiştir. Bununla beraber ezgisel partilerde çalgısal ve vokal yorumlama yöntemleri, çevrimiçi ortamlardaki yorumlardan esinlenerek türkünün özgün yapısını koruma amacıyla kemanda çeşitli tekniklerle ve süslemelerle aktarılmaya özen gösterilmiştir.

### 3.4.3. İki Keman İçin Ceyranım Gel Gel Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri

**Spiccato**: Türküdeki enerjik ve dinamik yapıyı yansıtabilme ve ritimdeki karakteristik yapıyı belirginleştirebilme amacıyla düzenlemede *spiccato* tekniğine yer verilmiştir.

**Legato**: Özellikle türkünün sözlü kısımlarına denk gelen yerlerde hecelerin bağlılığını sağlama amacıyla *legato* tekniği kullanılmıştır.

**Marcato**: Ritmik yapıdaki vurguların ve güçlü vuruşların belirginleşmesini sağlama amacıyla düzenlemede *marcato* tekniği kullanılmıştır.

**Détaché**: Türkünün ezgisel ve eşlik kısımlarında seslerin ve cümlelerin ayrı duyulması gereken yerlerde *détaché* kullanımı uygun görülmüştür.

**Bağlı Staccato:** Ezgisel kısımlarda düzenlemeye yay tekniği açısından zenginlik kazandırmak için *bağlı staccato* kullanılmıştır.

**Mordan:** Türkünün çevrimiçi ortamlarda incelenen yorumlarında karşılaşılan süslemeleri ve karakteristik yapısını kemanda yansıtmak amacıyla *mordan* tekniğine yer verilmiştir.

**Çift Sesler:** Düzenlemeye teknik ve armonik zenginlik katarak müziği destekleme amacıyla çift sesler kullanılmıştır.

### 3.4.4. İki Keman İçin Ceyranım Gel Gel Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi

Düzenlemede ezgiye 1. keman başlamaktadır. Bu kısımlardaki motifler için uygun olan yay kullanım şekli, şekil 49’da görüldüğü üzere “çekerek – çekerek – iterek (II-II-V), çekerek – iterek – iterek (II-V-V)” şeklindedir. Bunun amacı güçlü vuruşlara çekerek başlamak ve ölçü sonuna gelen güçsüz vuruşları sönmülemekle beraber, yay kullanımı açısından çeşitlilik sağlamak ve türkünün ritmik yapısını yay kullanımı ile yansıtmaktır. Bu sayede *bağlı staccato* ve *spicatto* teknikleri beraber kullanılmıştır. Eşlik görevinde olan 2. kemanda *senkoplu* ritmik öğeler barındıran çift sesler kullanılmıştır. Bu sesler ölçünün 1. ve 3. sekizlik notalarına denk gelmektedir.



Şekil 49: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 1 - 4

7. ölçü giriş kısmının ikinci tekrarı niteliğindedir. Burada 1. kemanda aynı olan ezgiye eklenen *mordan* süslemeler düzenlemeye geleneksel bir izlenim kazandırmaktadır. 2. kemanda ise eşliğe 2.vuruşlara aksanlı sesler eklenmiştir. 13. ölçüde orijinal derlemenin sözlü kısmını yansıtan ezgi 2. kemana geçmiştir. Burada sözlü müziksel anlatımın ön planda

olması amaçlandığından genellikle *legato* ve *détaché* tekniği kullanılmış, ritmik olarak belirginlik sağlayan yay kullanımı sadeleştirilmiştir. Ezgi partisinde müzikal ve teknik yorum sadeleştirildiği için, eşlik partisinde bu durum desteklenerek *mezzopiano* nüansında çift sesler ile *détaché* tekniği kullanılmıştır.

**Şekil 50:** Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 10 - 19

21. ölçüde ezgi yeniden 1. kemana geçiş yapmaktadır. Burada teknik olarak bir değişiklik görülmemekle beraber nüans olarak yükselme mevcuttur. Eşlik pozisyonundaki 2. kemanda ise yörenin müziğine ait karakteristik ritmik öğeleri barındıran bir ezgi kullanılmıştır. Türkünün başında yer verilen yay kullanımı (II-II-V-II-V-V) bu kısımda da görülmektedir. 25. ölçüdeki ezgi orijinal derlemede bağlamaya ait iken, düzenlemede bu kısım 2. keman bir oktav aşağıdan çalmaktadır. (Şekil 51)

Şekil 51: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 20 - 29

29. ölçüde 1. kemanın ezgiyi devralmasından sonra 31. ölçüdeki *crescendonun* ardından 2. kemanın eşliğinde süregelen ritmik kalıptan çıkılıp geniş arşe kullanımı ile tamamlanan bu kesitten sonra türkünün nakarat kısmına gelinmektedir. 37. ölçüdeki nakarat kısmında ezgi 2. kemana geçiş yaparken 1. kemanın eşliğinde düzenlemenin giriş kısmındaki yay kullanımından ve aynı ritmik kalıptan yararlanılmıştır.

Müzikal zenginlik ve karşıtlık ilkesi gözetilerek, tekrarı olan nakarat kısmının ilk tekrarının piano, ikinci tekrarının *forte* çalınması uygun görülmüştür. 44. ölçüde gelen kesit ile beraber müzikte hissedilen coşku ifadesi ve nüans yükselişinin ardından, eşlikte daha aksanlı sesler görülmektedir.

Şekil 52: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 46 – 49

51. ölçüdeki *ritardando*nun ardından bir sonraki ölçüde *lento* ifadesi yer almaktadır. Burada yükselen nüans ile, her iki partideki çift seslerle beraber oluşan armoni aracılığıyla müzikte görkemli bir kadans izlenimi verilmek istenmiştir. 53. ölçüde *puandorg* ile bitiş hissi verildikten sonra her iki parti de ezgiyi *piano* nüansında ve *spiccato* tekniği ile çalmaktadır.

56. ölçüde re ve do diyez seslerinden oluşan küçük 2'li aralığın çarpışmasıyla oluşan gerginliğin ardından, *accelerando* ve *crescendo* ile nüans ve tempo yükselmektedir. *Fortissimo* nüansı ile her seste aksan yapılarak eser çözüme kavuşmaktadır.

Şekil 53: Ceyranım Gel Gel düzenlemesi, ölçü 51 – 59

### 3.5. Evlerinin Önü Mersin

#### 3.5.1. Evlerinin Önü Mersin Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Evlerinin Önü Mersin türküsü Akdeniz Bölgesi'nin Isparta yöresinde kayıtlara geçirilmiş 9/4 (2 + 2 + 2 + 3) ve 7/4'lük (2 + 2 + 3) ölçü sayılarına sahip olan türküdür. 9/4'lük ölçü sayısı ile başlayan türkü, derlemenin 8, 16 ve 18. ölçülerinde 7/4'lük ölçü



sayısına geçmektedir. Ritmik yapısı ve müzikal karakteri itibariyle ağır zeybek müziğine benzerlik göstermektedir.

Türkünün çevrimiçi ortamlar aracılığıyla erişilen yorumları incelendiğinde, kullanılan çalgılar arasında bağlama, cura ve davul olduğu görülmüştür. Buna ek olarak türkünün güncel ve popüler müzik tarzlarında, orkestrasyonda yaylılar ve gitar gibi birçok çalgının kullanıldığı çok sesli yorumlar da bulunmaktadır.

Sol karar sesinde derlenen türkü THM makamlarından Nihavent ile benzerlik göstermektedir. Türkünün orijinal derlemesinde yer alan “Al hançeri gadınım, vur ben öleyim. Ah kapınızda bidanem, kul ben olayım” ifadelerinden yola çıkarak türkünün aşk ve seveda konularıyla ilişkili olduğu söylenebilir. (<https://www.repertukul.com/EVLERININ-ONU-MERSIN-1024>, Erişim tarihi: 26.02.2023)

### **3.5.2. İki Keman İçin Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesinin Ritmik ve Ezgisel özellikleri**

İki keman için Evlerinin Önü Mersin türküsü düzenlemesi TRT derlemesine büyük oranda benzerlik göstermektedir. Ölçü sayısı 9/4'lüktür. 12 ve 18. ölçülerde 7/4'lük ölçü sayısına geçiş yapılmaktadır. TRT derlemesine sabit kalınıp sol karar sesinde düzenlenmiştir. Yöreye ait zeybek türlerinin keman üzerinde izlenimlerini yansıtmaya amacıyla çeşitli birçok keman tekniğine yer verilmiştir.

Çit'e göre (2020: 268) TSM makamlarından batı müziği keman eğitiminde kullanılabilirlik durumu olanların sayısı sınırlıdır. Acemaşiran, Hicaz, Nihavent, Kürdîlihiczakâr, Sultanîyegâh, Suzidil, Acemkürdi ve Buselik makamları bunlardan bazılarıdır. Bu bağlamda Nihavent makamı olan Evlerinin Önü Mersin türküsünün düzenlenmesi aşamasında çok seslilik özelliklerinden yararlanılmış ve çift sesler aracılığıyla türküye armonik ve kontrapuntal birçok zenginlik kazandırılmıştır.

### 3.5.3. İki Keman İçin Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri

**Legato**: Türkünün ezgisel yapısını yansıtabileceği düşünülüp, derlemedeki sözlerin hecelerini bağlı ve bütün ifadelerle duyurabilme amacıyla *legato* tekniği kullanılmıştır.

**Détaché**: Seslerin ve hecelerin ayrı duyulması gereken yerlerde *détaché* kullanımı uygun görülmüştür.

**Staccato**: Bir motif içerisinde özellikle kısa tutulması, uzatılmaması gereken yerlerde *staccato* kullanılmıştır.

**Portato**: Özellikle cümle sonlarında, bağ içerisinde ayrı seslerle duyulması gereken yerlerde *portato* kullanılmıştır.

**Martelé**: Güçlü vuruşları belirginleştirmek ve zeybek müziği izlenimini desteklemek için *martelé* kullanılmıştır.

**Çift sesler**: Eşlik partilerinde armonik zenginlik kazandırma amacıyla çift sesler kullanılmıştır.

**Flageolet**: 13. Ölçüde cümle sonuna sanatsal bir yorum kazandırma amacıyla *flageolet* kullanılmıştır.

**Süslemeler**: Düzenlemede türkünün geleneksel izlerini yansıtabilmek ve ezgisel zenginlik kazandırmak için çarpmalar kullanılmıştır.

### 3.5.4. İki Keman İçin Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi

1. ölçüde I. keman ezgiyi çalarken *forte*; 2. keman eşlik rolünde *mezzoforte* nüansındadır. 2. kemanın eşlik ezgisinde çift sesler aracılığıyla üst seslerde *kromatik* bir iniş ile beraber alt seslerde sol minör *tetrakord* duyurulmaktadır. 2. ölçüde ezgi aynı şekilde devam ederken son 3 vuruşta iki partide de *portato* tekniği kullanılmıştır.

**Moderato con moto**



Şekil 54: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 1 - 2

3. ölçüde süregelen ezginin tekrarı bu sefer müzikte karşıtlık ilkesinden yola çıkarak bir derece düşük nüansta; 1. kemanda *piano* ve 2. kemanda *pianissimo* şeklindedir. Burada 2. keman partisinde ilk ölçüde kullanılan akor sesleri çıkıcı arpej şeklinde açılarak *legato* tekniği ile birlikte kullanılmıştır.

4. ölçüde, bir ölçü öncesinde kullanılan çıkıcı arpej, bu kez inici şekilde kullanılmıştır. Ölçünün son üç vuruşu 1. kemanda tekrar *portato* tekniğindedir. Burada amaç zeybek müziğinin 9/4'lük ölçü sayısının son üç vuruşuna gelen güçlü vuruşlarla beraber zeybek oyunundaki ağır adımları yansıtmaktır.



Şekil 55: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 4

5. ve 6. ölçülerde düzenlemede farklı bir temaya geçiş yapıldığı görülmektedir. Bu geçişin müziğe, bir önceki cümlelere kıyasla daha gergin ve yoğun bir çalım biçimi gerektirdiği düşünülmüştür. Bu bağlamda 2. keman partisinde nüans bir derece yükseltilmiştir. 2. kemanda *legato* ve *staccato* sesleri görülürken eşlik rolündeki 1. kemanda

cümledeki gergin ifadeyi pekiştirmek amacıyla *sforzando* kullanılmıştır. *Sforzando* ifadesinin keman teknikleri arasından *martelé* ile yansıtılabileceği düşünülmüştür.



Şekil 56: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 5

6. ölçünün son vuruşunda I. kemanın alt sesindeki sol sesine karşılık üst seste altılama görülmektedir. Bahsedilen altılama kısmında tını bütünlüğü açısından re telindeki çıkıcı dizi ile beraber boş tel solü mümkün olduğunca aksanlı bir şekilde çalmak gerekmektedir. 8. ölçünün sonunda decrescendo ile yeniden *portato* tekniği kullanılarak mevcut cümlede tona çözüm gerçekleşmektedir.

Düzenlemenin 9. ölçüsü orijinal derlemede sözlü kısmın başlamış olduğu kısma denk gelmektedir. Bu ölçüde ezgi yeniden 1. kemana geçmektedir. Ölçünün 5. vuruşunda 1. keman, mi telinde sol sesini tutarken 2. kemanın çift seslerinde sol telinde *crescendo* ile desteklenen “sol-la-si bemol-do-re” yürüyüşü ile beraber “boş tel re sesi” duyulmaktadır. Bu yürüyüşün ezgideki ifadeyi güçlendirdiği düşünülmektedir. (Şekil 57)



Şekil 57: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 8 - 9

12. ölçüde 7/4'lük ölçü sayısına geçiş yapılmıştır. Burada ezgi yeniden 2. kemana geçmiştir. Eşlik rolündeki 1. kemanda Si bemol majör tonalitesine geçiş yapılmasının beraberinde 2. kemanın bu partiyi daha ifadeli ve tutkulu çalması önerilir. Bu durumun *legato* ve mümkün olduğu kadar bol *vibrato* ile *tenuto* çalarak sağlanabileceği düşünülmektedir. Aynı kısımda 1. keman mevcut sesleri çift sesler ile destekleyerek cümleye ifadeli ve armonik bir zenginlik kazandırmaktadır. 13. ölçüde yeniden 9/4'lük ölçüye geçiş yapılmıştır.



Şekil 58: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 12 - 13

15 – 17. ölçülerde; 9-11. ölçülerde kullanılan ezgi, ifade ve keman teknikleri partiler arasında eşitlik sağlanabilmesi amacıyla yer değiştirilmiştir. Ezgi 2. kemana geçerken eşlik 1. kemana geçmektedir. 17. ölçünün son vuruşundaki *crescendo* nüansı ile desteklenen 32'lik notalar ile birlikte 7/4'lük ölçü sayısına geçiş yapılırken burada bir oktav yukarıdan, mi telinde çalınmaktadır. Eşlik rolündeki 2. kemandaki sesler ise üçlü dörtlü ve beşli çift sesler armoniyi bozmayacak şekilde üst oktavda duyulmaktadır.

Şekil 59: Evlerinin Önü Mersin Düzenlemesi, ölçü 17 - 19

20. ölçüde *ritardando* ve *decrecendo* ile nüans ve temponun düşürülmesi ile eser dingin ve sakin bir şekilde sona ermektedir. Ölçünün 6. vuruşunda virgül ile belirtilen yerde çözümden önce kısa bir nefes niteliğinde durak yapılması önerilir.

Şekil 60: Evlerinin Önü Mersin düzenlemesi, ölçü 20

### 3.6. Hış Hışı Hañer Türküsü

#### 3.6.1. Hış Hışı Hañer Türküsü Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

Hış Hışı Hañer türküsü Güneydoğu Anadolu Bölgesinin Gaziantep yöresinde kayıtlara geçirilmiş bir türküdür. 10/8'lik ölçü sayısında yazılmış olması itibariyle yöre ile özdeşleşen müzik ve danslardan halay ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Türkünün çevrimiçi ortamlar aracılığıyla erişilen yorumları incelendiğinde kullanılan çalgılar arasında çoğunlukla bağlama, davul, zurna ve kaval kullanıldığı görülmüştür. Bununla beraber güncel ve popüler müzikte de türkünün günümüz çalgılarının kullanıldığı yorumları ve çok sesli koro için düzenlemeleri de bulunmaktadır.

La karar sesinde yazılan türkü, Türk Halk Müziği makamlarından Hicaz ile benzerlik göstermektedir. (<https://www.repertukul.com/HIS-HISI-HANCER-BOYNUMA-1106> Erişim tarihi, 02.03.2023) Türkünün hikâyesi ve konusu üzerine araştırmalar yapılmış, ancak yeterli bilgiye erişilememiştir. Ancak ritmik ve ezgisel yapı, makamsal dizi ve yörenin müzik kültürüne ait diğer özellikler göz önünde bulundurulduğunda Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin müzikal kimliğini belirgin bir şekilde yansıttığı düşünülmüş ve iki keman için düzenlenmesi uygun görülmüştür.

#### 3.6.2. İki Keman İçin Hış Hışı Hañer Türküsü Düzenlemesinin Ezgisel ve Ritmik Özellikleri

İki keman için Hış Hışı Hañer Türküsü düzenlemesinde giriş ve gelişme kısımları *adagio ad libitum* ve *moderato* şeklinde adlandırılmıştır. Düzenleme TRT derlemesine bağlı kalınarak la karar sesinde yazılmıştır. *Adagio ad libitum* kısmı 4/4'lük, *moderato* kısmı 10/8'lik ölçü sayısında yazılmıştır.

Düzenlemede kullanılan keman teknikleri seçilirken Güneydoğu Anadolu Bölgesi müzik kültürü ile özdeşleşen uzun hava, halay gibi müzik ve dans türlerini keman üzerinde yansıtılma amacı göz önünde bulundurulmuştur. Bu bağlamda iki keman için düzenlemede birçok sağ ve sol el keman tekniğine ve çalma yöntemlerine yer verilmiştir.

Birlikte çalma bağlamında yorumcular arasındaki iletişimi pekiştirme amacıyla partiler arasında birçok geçiş yapılarak, düzenlemede bulunan teknikler her iki partide de kullanılmıştır.

### 3.6.3. İki Keman İçin Hış Hışı Hançer Düzenlemesinde Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri

**Legato**: Düzenlemenin birçok yerinde, özellikle TRT derlemesine benzer şekilde sözlü kısmın yansıtıldığı yerlerde bolca kullanılmıştır. Türküde ses, motif ve cümlelerin bağlılığı açısından *legato* tekniği kullanılması uygun görülmüştür.

**Portato**: 18. ölçüde kullanılmıştır. Bir önceki ölçüde yükselen nüans ve hız ile beraber birbiri ile bütünleşen partilerin ve müzikteki gerilimin ardından, çözüm öncesi durgun ve dingin bir karakter kazandırabilmek adına *portato* kullanımını uygun görülmüştür.

**Spiccato**: 24. ölçü itibari ile eşlik görevi gören bütün partilerde kullanılmıştır. Güçlü vuruşları belirginleştirmek ve halay dansının özelliklerini yansıtabilme amacıyla *spiccato* tekniği uygun görülmüştür.

**Cift sesler**: Eşliğe armonik zenginlik kazandırması amacıyla üçlü, dördü, beşli, altılı çift sesler kullanılmıştır.

**Süslemeler**: Ezgisel zenginlik kazandırmak ve müziği etnik öğelerle güçlendirmek adına çarpmalar kullanılmıştır.

**Flageolet**: 16. ölçüde I. keman partisinde la teli üzerinde çözüme farklı bir ifade katma amacıyla doğal armonik sesler kullanılmıştır.

**Sul G**: II. keman partisinin ilk yedi ölçüsünde tını olarak dolgunluk ve belirgin *vibratolar* kullanılması nedeniyle sol teli üzerinde çalınması uygun görülmüştür.

### 3.6.4. İki Keman İçin Hış Hışı Hançer Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi

*Adagio ad libitum* ifadesi dahilinde, çalan kişinin nota değerlerine tam olarak bağlı kalmayıp, doğaçlamaya benzer, serbest formlu, yoruma dayalı çalması hedeflenmektedir. Bu ifadeyle, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaygınca söylenen "uzun hava"yı keman üzerinde yansıtılabilmek amaçlanmıştır. La karar sesine bağlı kalınarak dizi sesleri üzerinde



her iki parti için geleneksel ve dramatik bir ezgi oluşturulmuştur. II. kemanın çalmakta olduğu ezginin, sol teli üzerinde bol *vibrato* ile yorumlanması düşünülmüştür. Karar sesi her iki keman partisinde de tek ses (La) veya beşlisi ile (Mi) birlikte duyulur.

*Adagio ad libitum*

Şekil 61: Hış Hışı Hançer düzenlemesi, ölçü 1 - 4

5. ölçüdeki üçlemeler ile oluşturulan müzik, bir sonraki ölçüde 16'lık sesler ile *legato* çalınarak dinamizm kazanmış ve anlatımı güçlendirmiştir. 7. ölçüde 1. keman 32'lik seslerin bulunduğu hızlı bir dizi ile uzun hava temasını devralmaktadır ve benzer müzikal içeriklerle sürdürmektedir. 9. ölçülerde gelen mi sesleri bir sonraki ölçüde boş tel ile *unison* çalınarak zenginleştirilmiştir. Buradaki fa seslerinde çarpma ile oluşan küçük ikili aralık ifadeyi güçlendirmiştir. *Adagio ad libitum* ifadesi 14. ölçüde la teli üzerinde *flageolet* ile bitmektedir.

Şekil 62: Hış Hışı Hançer Düzenlemesi, ölçü 5 - 12

15. Ölçü ile gelen kesitte, türkünün sözlerinde yer alan ve tematik ezgisini oluşturan “incili küpe taşıyam” sözlerindeki müziğin 4/4lük ölçüye sıkıştırılmış bir yansıması oluşturulmuştur. Bu kısımda ezgi ve eşlik, her ölçüde bir yer değiştirmektedir. Verilen temada her bir ölçüde modülasyon, eşlik partiyonlarında akor seslerine eklenen geçici sesler ile oluşturulan üçlemeler yer alır. Bu tema *crescendo* ile yükselerek ve *accelerando* ile hızlanarak 18. ölçüde *forte*ye ulaşır ve la majör akorunda çözüme kavuşur. Buradaki artikülasyon ifadelerinin dahilinde ezgi ve eşlik partilerindeki sesler birbirine karışarak güçlü, ifadeli ve gösterişli bir çözüm hazırlığı amaçlanmıştır.



Şekil 63: Hış Hış Hançer düzenlemesi, ölçü 13 – 16

*Moderato* kısmında türkünün TRT derlemesi, aktarılmıştır ve 10/8’lik ölçü sayısı ile yazılmıştır. Ezgi ilk ölçüde *pianissimo* nüansı ile *unison* çalınmaktadır. 2. Ölçüde 1. Keman çift sesler ile eşlik görevindedir. 24. ölçüde 1. keman ezgiyi çalarken *mezzoforte* 2. keman ise *spiccato* seslerini *piano* çalmaktadır. Eşlik, akor seslerinde *arpej* ile yazılmıştır. *Spiccato* sesler birinci, üçüncü, altıncı ve sekizinci vuruşlarda aksan ile çalınarak güçlü vuruşları göstermektedir. Güçlü vuruşlarda aksan kullanılarak halayın ritmik özelliğini yansıtması amaçlanmıştır. 27. ölçüde 2. keman sol diyez ve si bemol seslerinde (eksik üçlü aralık) *crescendo* ile büyüyerek ezgiyi devralırken 1. keman aynı şekilde nüansı düşürerek eşlik rolünü almaktadır. Bu durum partiler arasındaki iletişimi pekiştirmektedir.

Şekil 64: Hış Hışı Hançer düzenlemesi, ölçü 21- 27

40. ölçüde, 15. ölçüde 4/4'lük ölçü sayısına sıkıştırılmış olarak yazılan tema türkünün TRT derlemesinde yer alan 10/8'lik ölçü sayısına genişletilmiş ve eşlikteki üçlemelerin yerini 16'lık notalar almıştır. *Crescendo* ile büyüyen nüansla beraber partilerde daha sonra, *ritardando*ya yer verilmiş ve eser la karar sesinde çözüme ulaşmıştır.

Şekil 65: Hış Hışı Hançer düzenlemesi, ölçü 40 – 43

### 3.7. Ah Dağlar Serin Dağlar Türküsü

#### 3.7.1. Ah Dağlar Serin Dağlar Türküsü Ritmik ve Ezgisel Özellikleri

Ah Dağlar Serin Dağlar türküsü Karadeniz Bölgesi'nin Trabzon yöresinde kayıtlara geçmiş bir türküdür. 7/8'lik (2 + 2 + 3) ölçü sayısında olan bu türkü, ritmik ve ezgisel olarak incelendiğinde oldukça enerjik bir karaktere sahip olduğu; Karadeniz Bölgesi ile özdeşleşen horon dansı ile benzerlik gösterdiği ve Karadeniz Bölgesi müzik kültürünü belirgin bir şekilde yansıttığı tespit edilmiş ve iki keman için düzenlenmesi uygun görülmüştür.

Çevrimiçi ortamlar aracılığıyla türkünün farklı yorumları incelendiğinde kullanılan çalgılar arasında yoğunlukla kemençe, bağlama, zilli maşa kullanıldığı görülmüştür. Türk Müziği makamlarından Hicaz ile benzerlik gösteren ve la karar sesinde notaya aktarılmış olan türkünün sözleri incelendiğinde konusunun genel hatlarıyla aşk, seveda üzerine olduğu ve doğa yaşantısından bazı izlenimler aktarıldığı görülmüştür. (<https://www.repertukul.com/AH-DAGLAR-SERIN-DAGLAR-382> Erişim tarihi, 29.03.2023)

#### 3.7.2. İki Keman İçin Ah Dağlar Serin Dağlar Düzenlemesinin Ritmik ve Ezgisel Özellikleri

İki keman için Ah Dağlar Serin Dağlar türküsü düzenlemesi TRT derlemesine bağlı kalınarak 7/8'lik ölçü sayısı ile la karar sesi üzerinden yazılmıştır. Düzenleme aşamasında Karadeniz Bölgesi ile özdeşleşen müzikal ve ritmik yapı ile beraber horon dansı izlenimi yansıtma amacı gözetilmiştir. Bu bağlamda 7/8'lik ölçü sayısının güçlü vuruşları için çeşitli ritmik yapılar oluşturulmuş ve bu yapılar farklı keman teknikleri kullanılarak aktarılmıştır. Bunun yanı sıra türkünün çeşitli yorumları incelenerek, kullanılan vokal yorumlama yöntemleri kemanda süslemeler kullanılarak aktarılmıştır.

### 3.7.3. İki Keman İçin Ah Dağlar Serin Dağlar Düzenlemede Kullanılan Sağ ve Sol El Keman Teknikleri

**Spiccato:** Düzenlemenin ezgi ve eşlik partilerinde her bir notayı belirginleştirerek parçada ritmik bir bütünlük sağlama amacıyla *spiccato* tekniğine yer verilmiştir.

**Bağlı Staccato:** : Ah Dağlar Serin Dağlar türküsü 7/8'lik bir türkü olmakla beraber, güçlü vuruşlar 2 + 2 + 3 şeklinde gösterildiğinden dolayı, bir sonraki ölçü başına “çekerek” hareketiyle gelmek için son iki vuruşu peş peşe iki kere “itererek” hareketiyle sağlamak gerekmektedir. Bu durumda düzenlemede doğal olarak *bağlı staccato* kullanımı görülmektedir.

**Legato:** Düzenlemede bulunan motif ve cümlelerin bağlılığını TRT derlemesindeki sözlü kısımlar ile bağdaştırabilme amacıyla *legato* tekniğine yer verilmiştir.

**Détaché:** Motif ve cümlelerin birbirinden ayrı duyulması gereken yerlerde *détaché* tekniği kullanılmıştır.

**Marcato:** Düzenlemenin ezgi ve eşlik kısımlarında Karadeniz Bölgesi müziği ile özdeşleşen horon dansı ve 7/8'lik ölçü sayısındaki son güçlü vuruşları belirginleştirerek bu izlenimi kemanda yansıtma amacıyla *marcato* tekniğine yer verilmiştir. *Marcato* ifadesi notada aksan işareti eklenen notalarda kullanılmıştır.

**Pizzicato:** Düzenlemeye müzikal ve teknik zenginlik kazandırma amacıyla 1. kemanda 37 – 44. ölçüler arasında *pizzicato* tekniği kullanılmıştır.

**Süslemeler:** Orijinal derlemede bulunan 32'lik notalar, iki keman için düzenlemede müziğin geleneksel izlenimini yansıtma amacıyla *trill* kullanılarak aktarılmıştır.

**Çift Sesler:** Düzenlemeye müzikal, teknik ve armonik zenginlik kazandırma ve Karadeniz Bölgesi'nin yerel çalgısı olan kemençe izlenimi verme amacıyla çift sesler ve akorlara yer verilmiştir.

**Tremolo:** 1. kemanda 55 – 58. ölçüler arasında eserin bitişi öncesi farklı bir tını kazandırma amacıyla çift sesler ile beraber *tremolo* tekniğine yer verilmiştir.

### 3.7.4. İki Keman İçin Ah Dağlar Serin Dağlar Düzenlemesinin Müzikal Yorum Analizi

İki keman için Ah Dağlar Serin Dağlar türküsünün düzenleme aşamasında, Karadeniz Bölgesi ile özdeşleşen horon dansı ile beraber 7/8'lik ölçü sayısının güçlü vuruşlarını belirginleştirme amacıyla birçok ritmik kalıp üretilmiştir. Bu ritmik kalıpları doğru bir şekilde yansıtabilmek için birçok keman tekniğine yer verilmiştir. Bununla beraber çevrimiçi ortamlar aracılığıyla türkünün birbirinden farklı yorumları incelenerek kullanılan çalgılar ve vokal yöntemler tespit edilerek, bu yorumları çeşitli keman teknikleri ile aktarabilmek amaçlanmıştır.

Düzenleme eşlik görevindeki 2. kemanın 7/8'lik ölçü sayısının güçlü vuruşlarını aksan ve çift sesler ile belirginleştirilmesi ile başlamaktadır. *Pianissimo* ile başlayan nüans, 4. ölçünün sonuna doğru yükselerek 1. kemanın müziğe dahil oluşu ile *mezzoforteye* ulaşmaktadır. Müziğe 4. ölçünün son vuruşunda dâhil olan 1. keman burada türkünün orijinal derlemesindeki giriş ezgisini çalmaktadır. *Forte* nüansında geniş bir yay kullanımı ile ezgiyi çalmakta olan 1. keman 8. ölçüde çift sesler ile beraber, çalmakta olduğu ezginin tekrarına geçiş yapmaktadır. (Şekil 66)

**Presto**

The musical score is written for two violins in 7/8 time. The first system shows Violin I and Violin II. Violin II starts with a piano (pp) dynamic and a 'simile' marking. Violin I enters in the 4th measure with a forte (f) dynamic. The second system shows the continuation of the piece, with Violin I playing a melodic line and Violin II providing a rhythmic accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (mf) and a trill (tr) marking.

Şekil 66: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 1 - 8

Giriş ezgisinin tekrar edildiği 9. ölçüden itibaren 1. keman partisinde bu sefer türküdeki geleneksel izlenimi yansıtip müziği zenginleştirme amacıyla *trill* kullanımına yer

verilmiştir. 12. ölçüde cümle sonundaki vuruşlar çift sesler ve *marcato* tekniği ile verildikten sonra ezgiyi 2. keman devralmaktadır. Giriş ezgisinin çift sesler ve *spiccato* ile zenginleştirildiği bu kısımda 1. keman ana ezgiden farklı bir ezgi ile eşlik etmektedir. (Şekil 67)



Şekil 67: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 13 - 16

20. ölçüde sona eren bu bölümden sonra 21. ölçü, orijinal derlemede sözlü kısmın başladığı yeri yansıtmaktadır. Bu kısımda ezgiyi 1. keman *mezzoforte* nüansı ile çalmaktadır. Orijinal derlemedeki sözlerin, motif ve cümlelerin bağlılığını sağlama amacıyla bu kısımda *legato* ile beraber bol miktarda *trillere* yer verilmiştir. Eşlik görevinde olan 2. keman *piano* nüansında güçlü vuruşların belirgin olduğu bir ritmik kalıp göstermektedir. 4 ölçü süren bu cümlelerin ardından cümle tekrarında partiler yer değiştirilerek ezgi 2. kemana, eşlik 1. kemana geçmiştir. (Şekil 68)



Şekil 68: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 22 - 26

29. ölçünün 2. keman partisinde eşlik ezgisi için düzenlemenin 13. ölçüsündeki ezgi kullanılmıştır. Bu kısımlarda da TRT derlemesindeki karakteri ve türkünün vokal yorumlarını yansıtmaya amacıyla *trillere* yer verilmiştir. 36. ölçüde sona ermekte olan bu kısımdan sonra TRT derlemesine göre nakarat kısmı gelmektedir. 2. keman ezgiyi çalarken 1. keman 3'lü akorlar ve *pizzicato* tekniği ile eşlik görevindedir.



**Şekil 69:** Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 37 – 41

Nakaratın 2. tekrarında partiler yer değiştirmektedir. 1. keman ezgiyi devralırken 2. keman partisinde çift seslerin olduğu eşlik partisi yer almaktadır. Bu kısımda yorumcunun tercihiyle ilgili olarak 2 seçenek sunulmuştur. Buna göre, asıl 2. keman partisinde 45 – 51. ölçüler arası ikinci keman tarafından arco olarak çalınabileceği gibi, yorumcunun isteğine bağlı olarak “x” işareti ile gösterilen 4'lük notalar arşenin tahtası ile kemanın gövdesinin yanlarında bulunan kısma dokundurularak çalınabilir. Bu teknik ile güçlü vuruşları tahta sesi



ile belirginleştirmek ile beraber horon dansında güçlü vuruşlara denk gelen sert adımları ve ayak seslerini yansıtmak amaçlanmıştır. (Şekil 70)

The musical score for 'Ah Dağlar Serin Dağlar' (Şekil 70) is presented in three systems. The first system (measures 42-46) shows the violin parts with trills and the cello part with arco playing. The second system (measures 47-51) continues the violin parts with trills and the cello part with pizzicato playing. The score includes dynamic markings like *f* and *tr*, and a section marked with an asterisk (\*) indicating a specific technique.

Şekil 70: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 42 - 51

52. ölçüden itibaren düzenlemeye gösterişli bir bitiriş kazandırma amacıyla, 2. keman partisinde *pizzicato* sesler *accelerando* ile hızlandığı sırada 1. keman si bemol ve sol seslerini *tremolo* ile tutmaktadır. 55 – 58. ölçüler arasındaki *pizzicato* ve *tremolo* tekniğinin kullanıldığı kesite *crescendo* eklenmiş ve *fortissimo* nüansı ile görkemli bir final yapılması amaçlanmıştır. (Şekil 71)

52

ord.

*pp*

pizz.

*pp*

accel.

57

arco

*ff*

*ff*

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 52-56) shows the piano part with a melodic line and a bass line. The piano part includes dynamics such as *pp* (pianissimo) and *pizz.* (pizzicato), and an *accel.* (accelerando) marking. The violin part (V) is marked *ord.* (ordinario) and features a melodic line with a *pp* dynamic. The second system (measures 57-60) shows the piano part with a melodic line and a bass line. The piano part includes dynamics such as *ff* (fortissimo) and *arco* (arco). The violin part (V) is marked *ff* and features a melodic line with a *ff* dynamic.

Şekil 71: Ah Dağlar Serin Dağlar düzenlemesi, ölçü 52 - 60

## SONUÇ

Araştırmanın bu kısmında Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlenerek bu düzenlemelerin keman teknikleri açısından analizine yönelik elde edilen bulgular ışığında varılan sonuçlara yer verilmiştir. Bu bağlamda araştırma dâhilinde incelenen ve üzerinde çalışılan Anadolu türkülerinde; kullanılan keman teknikleri ve seçilen türküler üzerinde kemanın kullanım alanları analiz edilmiştir.

Araştırmanın ilk aşamasında TRT repertuarında kayıtlara geçmiş her bölgeden Anadolu türküleri, çevrimiçi ortamlar aracılığı ile erişilen kayıtlar üzerinden dinlenerek ve notaları incelenerek, araştırma konusu için uygun olup olmayacağı analiz edilmiştir. Bunun sonrasında Anadolu'nun 7 bölgesinden birer adet olmak üzere iki keman için düzenlemeye uygun olabileceği düşünülen 7 türkü (Ah Dağlar Serin Dağlar, Ceyranım Gel Gel, Elmaların Yongası, Evlerinin Önü Mersin, Evreşe Yolları, Feraye ve Hış Hışı Hançer) seçilerek iki keman için düzenlenmiştir. Düzenleme aşamasında bölgelerin yöresel özelliklerini keman teknikleri kullanarak yansıtma ve partiler arasında sürekli olarak iletişim sağlayarak birlikte çalmayı pekiştirme amacı göz önünde bulundurulmuştur. Bahsi geçen türkülerde kullanılan keman teknikleri açıklanarak bu tekniklerin hangi amaçla kullanıldığına, keman tekniğine ve yorumculuğuna sağlanması beklenen katkılar açıklanmıştır.

### **Birinci Problem Durumuna İlişkin Sonuçlar**

Araştırmanın giriş kısmında yer verilen “Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlemelerinin keman tekniği öğretimine katkıları nelerdir?” problemine yönelik elde edilen sonuçlar şunlardır:

- İki keman için düzenlenen 7 Anadolu türküsünde sağ ve sol el için keman tekniklerinden *legato*, *détaché*, *spiccato*, *staccato*, *bağlı staccato*, *portato*, *martelé*, *sautillé*, *pizzicato*, *sol el pizzicato*, *çift sesler ve akorlar*, *süslemeler*, *marcato*, *sul ponticello*, *col legno*, *sul G*, *barriolage*, *tremolo*, *süslemeler* ve *flageolet* tekniklerine yer verilmiştir.

- Sol el teknikleri arasından çift sesler ve akorların kullanılmasının, düzenlemelerde evrensel müzikte çok seslilik ilkesi göz önünde bulundurularak armonik zenginlik kazandırdığı görülmüştür.
- Süslemelerden *çarpma*, *trill* ve *mordan* kullanılmıştır. Düzenlemelerde süslemelerin; türkülerin TRT derlemelerinde bulunan kısa nota değerlerini (16'lık veya 32'lik) pratik bir şekilde kullanma, türkülerin çevrimiçi kaynaklar aracılığı ile erişilen farklı yorumlarında gözlenen vokal yorumlama yöntemlerini keman üzerinde yansıtma ve bu sayede türkülerdeki geleneksel izleri yansıttığı gözlemlenmiştir.
- Sağ el tekniklerinden *legato*, *détaché*, *staccato* ve *bağlı staccato* tekniklerinin; türkülerin TRT derlemelerine göre sözlü kısımların bulunduğu yerlerin aktarıldığı kısımlarda hece, söz ve cümle yapısını yansıtarak hem vokal hem çalgısal bir bütünlük sağladığı görülmüştür.
- Sağ el tekniklerinden *spiccato* ve *sautillé* teknikleri, özellikle hareketli türkü düzenlemelerinde, türkülerdeki enerjik, dinamik ve neşeli karakteri yansıtmış ve bu sayede müzikal zenginlik kazandırmıştır.
- Sağ el tekniklerinden *martelé*, *marcato* ve *portato* tekniklerinin türkülerin buldukları yöreye ait müzik ve danslarda bulunan güçlü vuruşları, eğer varsa danslardaki ağır adımları yansıtarak türkülerin öz yapılarını keman aracılığıyla yansıttığı görülmüştür.
- Sağ el tekniklerinden *col legno* tekniğinin “Feraye” düzenlemesinde zeybek müziğinde davul izlenimini yansıttığı ve “Ah Dağlar Serin Dağlar” düzenlemesinde önerilen yayın tahta kısmı ile kemanın telleri yerine gövdesine dokundurma yönteminin horon oyunundaki güçlü vuruşları ve ayak seslerini yansıttığı görülmüştür.
- *Pizzicato*, *sol el pizzicato*, *flageolet*, *sul ponticello*, *sul G*, *tremolo*, ve *barriolage* tekniklerinin düzenlemelerde müzikal, teknik ve tını açısından çeşitlilik kazandırdığı görülmüştür.

## İkinci Problem Durumuna İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın giriş kısmında yer verilen “Anadolu türkülerinin iki keman için düzenlemelerinin keman yorumculuğuna katkıları nelerdir?” problemine yönelik elde edilen sonuçlar şunlardır:

- Araştırma için seçilen Anadolu türkülerinin, Anadolu coğrafyasında ortaya çıkmış birer sözlü müzik aracı olmasının beraberinde, ezgisel olarak da zenginlik içerdiği görülmüştür. Bu durumda araştırmaya konu olan 7 Anadolu türküsünün iki keman için düzenlemelerinde; Türk kültürüne ait etnik ve yerel müzik izlenimleri ile kemanın yoğun, hisli ve karakteristik tınısı ile birleşmiştir. Bunun bir sonucu olarak yorumcuların, belirtilen yay tekniklerinin ışığında, müziğe kendi ifadeleri ve yay kullanımları ile özgün bir yorum kazandırmalarının mümkün olduğu görülmüştür.
- Araştırma konusu olarak seçilen hareketli türkülerin; (Evreşe Yolları, Elmaların Yongası, Ceyranım Gel Gel ve Ah Dağlar Serin Dağlar) karakter ve müzikal yapılarına göre seçilen keman tekniklerinin doğru bir şekilde uygulanması durumunda, türküler ile özdeşleşen dinamik, enerjik ve neşeli yapıyı daha iyi yansıttığı görülmüştür. Bununla beraber bu türkülerin TRT derlemelerindeki sözlü kısımlarına da iki keman için düzenlemelerde yer verildiği göz önünde bulundurulduğunda, yorumculara bu kısımları çeşitli yay kullanma olanağı kazandırdığı görülmüştür.
- Araştırma konusu olarak seçilen orta ve ağır tempodaki türkülerin iki keman için düzenlemelerinin; (Feraye, Evlerinin Önü Mersin, Hış Hış Hış Hançer) ezgisel yapısı sebebiyle geniş yay kullanımına olanak sağlamaktadır. Bu durumda yorumcular bu türkülerini yorumlama aşamasında bireysel yaratıcılık unsuru ile çeşitli yorumlama yöntemleri ve ifade şekillerini kullanabilmektedirler. Feraye ve Hış Hış Hış Hançer türkülerinin giriş kısımlarında bulunan *adagio ad libitum* vb. ifadeler yorumcuların, doğaçlamaya dayalı bir ifade geliştirmelerini mümkün kılarak bu düzenlemeleri yorumlamaya katkı sağlamaktadır.

### Üçüncü Problem Durumuna İlişkin Sonuçlar

Araştırmanın giriş kısmında yer verilen “Anadolu türkülerinin keman için düzenlemelerinde türkülerin ritmik ve ezgisel özelliklerinin keman teknikleri kullanılarak yansıtılabilme durumu nedir?” problemine yönelik elde edilen sonuçlar şunlardır:

- Marmara Bölgesi’nden Çanakkale yöresine ait “Evreşe Yolları” türküsünün iki keman için düzenlemesinde yörenin müzik kültürü ile benzer özellik gösteren ritmik kalıp ve müzikal yapı, keman tekniklerinden *spiccato*, *bağlı staccato* ve *sol el pizzicato* ile sağlanmıştır. *Spiccato* tekniği türkünün ezgisindeki neşeli ve canlı karakteri yansıtmakta, *bağlı staccato* tekniği simetrik yay kullanımını sağlayarak ritmik bütünlük kazandırmaktadır. *Sol el pizzicato* tekniği ise yörede kullanılan zilli maşa çalgısının tınısı ile benzerlik göstermektedir.
- Ege Bölgesi’nden Muğla yöresine ait “Feraye” türküsünün iki keman için düzenlemesinde yöre ile özdeşleşen zeybek müziği ve zeybek oyununun izlenimleri *marcato* tekniği ile aktarılmıştır. *Pizzicato* ve *col legno* tekniklerinin kullanımı türküdeki davul çalgısı izlenimi kazandırmaktadır. *Marcato* ve *pizzicato* teknikleri aynı zamanda 9/4’lük zeybek müziğinin güçlü vuruşlarını belirginleştirmektedir. Çift sesler ile *marcato* tekniğinin beraber kullanımı bu durumu pekiştirmektedir.
- İç Anadolu Bölgesi’nden Konya yöresine ait “Elmaların Yongası” türküsünün iki keman için düzenlemesinde ezgisel özellikler *legato* ve *détaché* teknikleri ile sağlanmış; yörenin yaygın oyunlarından kaşık oyununun karakteri *spiccato* tekniği ile yansıtılmıştır.
- Doğu Anadolu Bölgesi’nden Kars yöresine ait “Ceyranım Gel Gel” türküsünün iki keman için düzenlemesinde ezgisel özellikler *legato*, *détaché* ve süslemeler ile aktarılmıştır. Yöre müzik ve danslarında sıkça görülen 6/8’lik ritmik kalıp *bağlı staccato* tekniği ile sağlanmıştır.
- Akdeniz Bölgesi’nden Isparta yöresine ait “Evlerinin Önü Mersin” türküsünün iki keman için düzenlemesinde ezgisel özellikler keman tekniklerinden *détaché*, *portato* ve süslemeler ile, türküye ait ritmik özellikler *martelé* ve *staccato* teknikleri ile yansıtılmıştır.

- Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nden Gaziantep yöresine ait “Hış Hışı Hançer” türküsünün iki keman için düzenlenmesinde ritmik ve ezgisel özellikler için *legato*, *détaché*, *sul G*, süslemeler ve *spiccato* kullanılmıştır. Bu sayede hece bütünlüğü korunmuş; türkünün ezgisel ve ritmik özellikleri yansıtılmıştır.
- Karadeniz Bölgesi'nden Trabzon yöresine ait “Ah Dağlar Serin Dağlar” türküsünün iki keman için düzenlenmesinde ezgisel özellikler için *legato*, *détaché* ve süslemelerden yararlanmış, *marcato* ve *spiccato* teknikleri ile yöreye ait ritmik özellikler ve horon oyunundaki güçlü vuruşlar yansıtılmıştır.

Elde edilen bu bilgiler ışığında Anadolu'nun 7 coğrafi bölgesinden seçilen Anadolu türkülerine ait; ezgisel (yöreye ait müzikal yapılar, vokal yorumlama yöntemleri vb.) ve ritmik (horon, zeybek, kaşık oyunu, halay vb. halk oyunlarındaki motifler) özelliklerin keman teknikleri kullanılarak yansıtılabildiği tespit edilmiştir. Bölgelerin ezgisel ve ritmik özelliklerin izlenimlerini taşıma amacıyla yer verilen bu keman tekniklerinin, kemanda teknik gelişime, kemanda birlikte çalma repertuvarına, keman öğretimine ve keman yorumculuğuna katkı sağlayabileceği görülmüştür.

## ÖNERİLER

Araştırmanın bu kısmında elde edilen sonuçlara göre benzer bir kavramsal çerçevede çalışmayı amaçlayan araştırmacılara ışık tutması amacıyla araştırma konusunu geliştirmeye yönelik şu önerilere yer verilmiştir:

- Anadolu türkülerinin keman üzerinde çalışılması ve yorumlanması aşamasında, türkülerin buldukları yöre ile özdeşleştirilen müzikal ve ritmik özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır.
- Keman yorumcuları, iki keman için Anadolu türkülerini seslendirirken türkülerin ritmik ve ezgisel özelliklerini aktarabilmek için çeşitli artikülasyon çalışmalarına yönelmelidirler.
- Bu araştırmadan esinlenerek Anadolu türkülerinin evrensel bir boyut kazanması amacıyla diğer Anadolu türkülerinin keman üzerinde kullanılabilirliği araştırılmalıdır.
- Bu araştırmanın keman öğretimine yer verilen eğitim kurumlarında uygulanmasıyla, keman tekniği ve yorumculuğuna katkıları incelenebilir.



## KAYNAKÇA

- Akbudak, H. (2017). *Malatya Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılması Üzerine Bir Çalışma*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Akca, Ü. (2022). *Safranbolu Seymenlik Kültüründe Müziğin Önemi ve Yeri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayın, İstanbul.
- Albekoğlu, D. (2004). *Karadeniz Yerel Müziğinin Kullanıldığı Popüler Müzik Çalışmaları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Arslan, E. (2017). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nefesli Enstrümanlarından “Zurna” nın Erzurum Bölgesine Ait İcralarda Tavrı Özelliklerinin Tespiti*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Atasoy, N. (2015). *Erken Keman Eğitimi Metodu – I*, Önder Matbaacılık, Ankara.
- Ayyıldız, S. (2013). *Teke Yöresi Yörük Türkmen Müzik Kültüründe Yerel Çok Seslilik Özellikleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Pegem Akademi, Ankara.
- Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu’da Kabak Kemane ve İcra Geleneği*, (Basılmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çete, A. (2019). *Gaziantep Barak Türküleri (Yeni Derlemeler ve Bunların Notaya Alınması)*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Çilden, Ş. (2008). *İki Keman İçin Anadolu Ezgileri*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Çit, U. (2020). *Başlangıç Keman Eğitimine Türk Bestecilerin Türk Ezgiler İle Yaptıkları Katkılar ve Bu Ezgilerin Kullanılabilirliğinin Araştırılması*, (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Demir, E. (2008). *Doğu Anadolu Bölgesindeki Halayların Müziksel Çözümlemesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, C. (2015). *Geleneksel Halk Müziği Çalgılarından Zurnanın Tarihçesi Eğitsel ve Öğretsel Süreçleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Sivas.
- Dökmeci, S. C. (2021). “Osmanlı Devleti’nde Batı Müziği ve Keman Ailesi Enstrümanları Üzerine İnceleme”, *Rast Müzikoloji Dergisi*, IX – 1, 2555 – 2572.

- Efe, M. (2009). *Keman ve Piyano İçin Türk Ezgileri-I*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Engin, G. I. (2016). *Kültürel Performans Bağlamında Edirne Roman Düşünlerinin İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ergün, G. (2006). *Kemanın Tarihsel Gelişimi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Erkan, S. (2010), *Türk Halk Danslarında Köçeklik Geleneği*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Eroğlu, T. (2017, Mart). “Türk Halk Müziğinin Türkiye’deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi”, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, V/41, 513 – 527.
- Etem, Z. İ. (2018). *Türk Beşlerinin Keman Yapıtlarının Araştırılması ve İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Fayez, S. (2001). *Kuramdan Uygulamaya Başlangıç Keman Eğitimi Teknik İlke ve Yöntemler*, Yurtrenkleri Yayınevi, Ankara.
- Fidan, C. (2014). *Keman Eğitiminde Van Türkülerini Çalma ve Yorumlama Yöntemleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gedik, Ö. (2019). *Karadeniz Kemeçesi Üzerine Bir Araştırma*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Gedikli, N. (2013). “Akdeniz Bölgesi Halk Musikisi Çalışmalarına Toplu Bir Bakış”, *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 3, 11 – 22.
- Gök Pekcan, Ö. (2010). *Ulvi Cemal Erkin: The Concerto For Violin and Orchestra*, (Basılmamış Doktora Tezi), University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois.
- Gülüm, O. (2019). *Keman Eğitiminde Zeybek Müziğinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Hartavioğlu, Z. (2013). *Barak Müziği ve Geleneğinin Tespiti*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Haşhaş, S. (2017). *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Yörelere Özgü Müzikal Kimlik Saptamaları ‘Doğu Anadolu Bölgesi Örneği’*, (Basılmamış Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.
- İlyasoğlu, E. (1998). *Çağdaş Türk Bestecileri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- İşkodralı, M. E. (2019). “Cumhuriyet, Türk Müziği ve Türk Beşlileri”, *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, Cilt: I/1, 23 – 30.
- Karaağaç, B. (2017, Ekim). “Arkeolojik Çağlarda Anadolu’da Müzik”, *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: XX/1, 285 – 298.

- Karakaş, B. (2019). *Amasya Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliğine İlişkin Bir Çalışma*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde Müzik*. (1.Basım), Kaynak Yayın, İstanbul.
- Karasar, N. (2018). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri: Kavramlar İnkeler Teknikler*. (33. Basım), Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- Kızılay, E. (2013), *Horon Ezgilerinden Yola Çıkararak Çok Sesli Tonal Müzik Odaklı Bir Kompozisyon Denemesi: Keman ve Piyano İçin “Tepebaşı Horon”*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Koç, T. (2007). *Bir Yöntem Olarak Bölgesel Müzik eserlerinin Keman Eğitiminde Kullanımı*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Koyuncu, S. (2001), *İç Anadolu Bölgesi Türkülerimizin Türk Musikisindeki Makamsal Karşılıkları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Köse, F. (2006). *Türk Halk Oyunları Türlerinden Kaşık Oyunları'nın Yapısal Özellikleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Kulaboğa, A. H. (2007). *Ege Bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümünde Verilmekte Olan Kabak Kemane Eğitimine Uygulanabilirliği ve Bu Çalışmanın Uzmanlar Tarafından Değerlendirilmesi*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Kurtaslan, Z. (2002). *Türk Keman Okulunun Oluşum Süreci ve Temsilcileri*, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 409 – 429.
- Lekesizgöz, Y. (2022). *Keman Çalma Teknikleri Açısından Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği Arasındaki Farklılıkların İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Müezzinoğlu, A. (2012). *Kemana Uyarlanmış Halk Ezgilerinin Keman Eğitiminde Kullanılması*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Öğreten, M. (2022). *Keman Eğitimcilerinin İki Keman İçin Yazılmış Eğitim-Öğretim Materyallerinin İşlevselliğine İlişkin Görüşleri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Özçağlar, A. (2003). “Türkiye’de Yapılan Bölge Ayrımları ve Bölge Planlama Üzerindeki Etkileri”, *Coğrafi Bilimler Dergisi*, I/1, 3 – 18.
- Paksoy, O. ve Gök Ayyıldız, S. (2020). “Anadolu’da Kullanılan Dilli Kaval”, *Yalvaç Akademi Dergisi*, Cilt: V/1, 35 – 42.

- Parpucu, H. (2016). *Akseki ve Yöresi Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Parpucu, H. (2021). *Keman Öğretiminde Teke Yöresi Türkülerinin Seslendirilmesine Yönelik Bir Alıştırma Modeli Önerisi ve Uygulamadaki Görünümü*, (Basılmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*, (1. Baskı), Mega, Erzurum.
- Renda, Ş. T. (2016). *Türkiye 'de Uluslararası Düzeyde Tanınan Keman Solistlerinin Eğitim Geçmişleri ve Yorumculuk Yöntemlerinin İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Sütoğlu, S. (2011). *Denizli ve Yöresi Halk Oyunlarında Kullanılan "Çam Sipsi" ve "Grangaz Takımı"nın Yöre Oyun Kültürüne Etkileri*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Şahin, M. (1998). *Ankara Seymen Oyunlarının Davul Üzerindeki Ritmik Vurguları*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şahin, M. (2009). *Türk Halk Oyunları Türlerine Göre Asma Davulun İncelenmesi*, (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şen, Y. (1998). "Türk Müziği Eğitiminde Bağlamın Yeri ve Önemi", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Cilt: IV: 161 – 167.
- Tokgöz, N. (2019). *Bağlamada Kullanılan Zeybek Tavrının Kemanda Uygulanabilirliği Üzerine Bir Araştırma*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara
- Tosun, T. S. (2019). *Konya Yerel Müzik Geleneğinde Varyant Olgusu*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Tüfekçioğlu, S. (2015). *XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Enstrümanlar*, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ulucan, S. (2005). *Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ulucan Weinstein, S. (2011). *Türk Keman Okulu'nun Oluşumu*, (Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uludağ, E. (2009). *Teke Yöresi Müzik Kültüründe İki Telli Kozagaç Curası*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yalçın, E. (2018). *Kültürel ve Toplumsal İletişim Bağlamında Aşıklık Geleneği ve Aşık Beyhani nin Hayatı*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Yamaner, M. (2018). *Eski Mezopotamya ve Anadolu'da Müzik*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli
- Yıldız, D. (2017). *Teke Yöresi Halk Çalgılarından "Sipsi"nin Yapısal ve İcra Özelliklerinin İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Burdur.
- Yılmaz, C. (2021). *Güzel Sanatlar Liseleri Keman Eğitiminde Kullanılmak Üzere Oluşturulan Çok Sesli Beş Halk Türküsünün İcrasına Yönelik Model Bir Çalışma Önerisi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, K. C. (2009). *Sakarya Yöresi Halk Oyunlarının Ezgi ve Ritim Bakımından İncelenmesi*, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Yurtçu, C. (2006). *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*, (Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- WEB\_1. (2022). Saz çalan sanatçı kabartması. <https://www.zdergisi.istanbul/makale/hititlerde-muzik-332>, (Erişim tarihi: 15.10.2022).
- WEB\_2. (2023). Özay Gönülüm ve yaren çalgısı. [https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zay\\_G%C3%B6nl%C3%BCm](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96zay_G%C3%B6nl%C3%BCm), (Erişim tarihi: 17.04.2023).
- WEB\_3. (2023). Emin Aldemir. <https://www.medya14.net/kultur/bolulu-muzik-adami-emin-aldemir-h3138.html>, (Erişim tarihi: 25.04.2023).
- WEB\_4. (2023). Kabak kemane. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabak\\_kemane](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kabak_kemane), (Erişim tarihi: 17.04.2023).
- WEB\_5. (2022). Kemeççe. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kemen%C3%A7e#/media/Dosya:Lyra\\_Measurements.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kemen%C3%A7e#/media/Dosya:Lyra_Measurements.jpg) (Erişim Tarihi 22.10.2022).
- WEB\_6. (2022). Zurna. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Zurna#/media/Dosya:Zournas.jpg> (Erişim tarihi, 24.10.2022).
- WEB\_7. (2022). Davul. <http://greathighlandwear.com/davul/1188-davul-turkish-40cm-x-28cm-157x11.html>, (Erişim tarihi: 25.10.2022).
- WEB\_8. (2022). Tef. <https://www.ktb.gov.tr/EN-98688/dairetef-tambourine.html>, (Erişim tarihi: 25.10.2022)
- WEB\_9. (2022) Kaval. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaval>, (Erişim tarihi: 25.10.2022)
- WEB\_10. (2022). Kaşık. <https://www.ktb.gov.tr/EN-98687/kasik-spoons.html>, (Erişim tarihi: 25.10.2022).
- WEB\_11. (2022). Sipsi. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/burdur/nealinir/sps>, (Erişim tarihi, 25.10.2022).

- WEB\_12. (2022). Türkiye’de coğrafi bölgeler. [http://cografyaharita.com/haritalarim/4mturkiye\\_cografi\\_bolge\\_bolumler\\_haritasi2.png](http://cografyaharita.com/haritalarim/4mturkiye_cografi_bolge_bolumler_haritasi2.png) (Erişim tarihi, 10.11.2022).
- WEB\_13. (2022). Akdeniz Bölgesi’nde müzik kültürü. <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12716/akdeniz-bolgesi.html#:~:text=Y%C3%B6rede%20%20%2C4%20ve%209,curas%C4%B1%20ve%20%C3%BC%C3%A7%20telli%20ba%C4%9Flamad%C4%B1r>. (Erişim tarihi 01.11.2022).
- WEB\_14. (2022). Karadeniz Bölgesi’nde müzik kültürü. <https://www.tck.org.tr/tr/makaleler/fiziki-cografya/bolgeler-ve-iller> (Erişim tarihi: 07.11.2022).
- WEB\_15. (2022). Horon. <https://trabzon.ktb.gov.tr/TR-57735/horon-ve-calgilarimiz.html> (Erişim tarihi, 10.11.2022).
- WEB\_16. (2022). Kemanın yapısı. <https://www.vsl.info/en/academy/strings/violin>. (Erişim tarihi: 19.11.2022)
- WEB\_17. (2023). Muzika-i Humayun. <https://tekinkayahan.wordpress.com/2020/06/27/mehterhaneden-senfoni-orkestrasina/>, (Erişim tarihi: 25.04.2023).
- WEB\_18. (2023). Musiki Muallim Mektebi’nde bir keman dersi. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Musiki\\_Muallim\\_Mektebi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Musiki_Muallim_Mektebi), (Erişim tarihi 18.04.2023).
- WEB\_19. (2022). Devlet Opera Balesi. <https://www.operabale.gov.tr/tr-tr/kurumsal/genel-mudurluk/Sayfalar/Tarihce.aspx> (Erişim Tarihi: 04.10.2022).
- WEB\_20. (2023). Evreşe Yolları Türküsü TRT derlemesi. <https://www.repertukul.com/EVRESE-YOLLARI-DAR-1575>, (Erişim tarihi: 16.01.2023).
- WEB\_21. (2023). Feraye Türküsü TRT derlemesi. <https://www.repertukul.com/FERAYI-DIR-KIZIN-ADI-FERAYI-761>, (Erişim tarihi, 16.01. 2023).
- WEB\_22. (2023). Elmaların Yongası Türküsü TRT derlemesi. <https://www.repertukul.com/ELMALARIN-YONGASI-1491>, (Erişim tarihi: 21.02.2023).
- WEB\_23. (2023). Yonga kelimesi. <https://sozluk.gov.tr/>, (Erişim tarihi, 23.02.2023)
- WEB\_24. (2023). Ceyran kelimesi. <https://pauctle.com/aztr/soz/ceyran/> (Erişim tarihi: 23.02.2023)
- WEB\_25. (2023). Ceyranım Gel Gel Türküsü TRT derlemesi. <https://www.repertukul.com/CEYRANIM-GEL-GEL-1270> (Erişim tarihi: 23.02.2023)
- WEB\_26. (2023). Vivace. <https://www.m5music.hk/en/dictionary/vivace/>, (Erişim tarihi: 23.02.2023)
- WEB\_27. (2023). Evlerinin Önü Mersin Türküsü TRT derlemesi. <https://www.repertukul.com/EVLERININ-ONU-MERSIN-1024>, (Erişim tarihi: 26.02.2023)

WEB\_28. (2023). Hış Hışı Hançer Türküsü TRT derlemesi.  
<https://www.repertukul.com/HIS-HISI-HANCER-BOYNUMA-1106>, (Erişim tarihi,  
02.03.2023).

WEB\_29. (2023). Ah Dağlar Serin Dağlar Türküsü TRT derlemesi.  
<https://www.repertukul.com/AH-DAGLAR-SERIN-DAGLAR-382>, (Erişim tarihi:  
29.03.2023)

WEB\_30. (2023). Repertükül WEB sitesi, Makamsal Diziler.  
<https://www.repertukul.com/MakamsalDizi> , (Erişim tarihi: 19.06.2023)

**EKLER****EK 1. TÜRKÜLERİN DÜZENLEMELERİ**



# Evreşe Yolları

## Canakkale Türküsü

Allegro scherzando

Düzenleme: Onurcan ÇELEBİ

Violin I

Violin II

5

9

13

*pizz.*

*p*

*pizz.*

*p*

*arco*

*leggiero*

*mp*

*p*

*mf*

*mp*

2

## Evreşe Yolları

17

Vln. I

Vln. II

20

Vln. I

Vln. II

24

Vln. I

Vln. II

28

Vln. I

Vln. II

31

Vln. I

Vln. II

*mf*

*p*

*pp*

*mf*

*mp*

*mf*

*f*

*ff*

*ff*

*pizz.*

*pizz.*

*sol el pizz.*

*arco*

Detailed description: This page contains the musical score for the second system of 'Evreşe Yolları'. It features two staves for Violin I and Violin II. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems of measures. The first system (measures 17-19) shows Vln. I with a melodic line and Vln. II with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 20-23) includes dynamic markings of *p* and *pp* for Vln. I, and *mf* for Vln. II. A 'sol el pizz.' instruction is present above the Vln. I staff. The third system (measures 24-27) features *mp* for Vln. I and *mf* for Vln. II, with an 'arco' instruction above the Vln. I staff. The fourth system (measures 28-30) continues the accompaniment. The fifth system (measures 31) concludes with *f* for Vln. II and *ff* for Vln. I, both with 'pizz.' instructions. The piece ends with a double bar line.

# Feraye

## Muğla Türküsü

Düzenleme: Onurcan Çelebi

**Andante espressivo**  
sul ponticello

Violin I  
Violin II

*pp*  
*mp*  
*f*  
*ff*

*ppp*  
*sfp*

arco  
arco

6  
ad libitum

3 3 3 3

Vln. I  
Vln. II

*f*  
*marcato*

9  
*accel.*  
*ff*  
*a tempo*  
col legno  
col legno

13  
*f*  
arco  
arco

2

Feraye

The musical score is for two violins, Vln. I and Vln. II, in a key with three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 14, 15, 17, 18, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system (measures 14-15) features Vln. I with a *mf* dynamic and Vln. II with a *f* dynamic. The second system (measures 15-16) shows Vln. I with dynamics *f*, *p*, *ff*, *mf*, and *p*, and Vln. II with *mf*, *f*, and *p*. The third system (measures 17-18) has Vln. I playing a triplet of eighth notes with a *p* dynamic, and Vln. II with a *mf* dynamic and *espress.* marking. The fourth system (measures 18-19) includes a *simile* marking for Vln. I and a *cresc.* marking for Vln. II. The fifth system (measures 19-20) shows Vln. I with a *mf* dynamic and Vln. II with a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

## Ferafe

3

21

Vln. I

Vln. II

22

Vln. I

*f*  
pizz.

Vln. II

*ff*

23

Vln. I

*p* *fp* *mf* *f*

Vln. II

V arco

*p* *fp*

24

Vln. I

*ff*

Vln. II

*ff*

25

Vln. I

*rit.*

*fp* *pp* *fff*

3 3 sul G

Vln. II

*p* *fp* *fff*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 21 through 25 of a piece titled 'Ferafe'. The score is for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 21 shows Vln. I with a melodic line and Vln. II with a rhythmic accompaniment. Measure 22 features Vln. I playing *f* pizzicato while Vln. II plays *ff* chords. Measure 23 has Vln. I with dynamics *p*, *fp*, *mf*, and *f*, and Vln. II playing *p* and *fp* chords. Measure 24 shows both violins playing *ff*. Measure 25 includes a *rit.* marking, triplets in Vln. I, and a change to 4/4 time. Vln. I ends with *fff* and Vln. II with *pp* sul G, both leading to a final *fff* dynamic.

## Elmaların Yongası

Düzenleme: Onurcan Çelebi

**Allegro vivo**

The musical score is arranged in four systems, each with two staves. The first system is for Violin I and Violin II. The second system is for Violin I and Violin II. The third system is for Violin I and Violin II. The fourth system is for Violin I and Violin II. The score includes dynamic markings *f*, *mf*, and *p*. A rehearsal mark is present at the beginning of the second system. The tempo is marked **Allegro vivo**.

2 Elmaların Yongası

9

Vln. I *mf*

Vln. II *p*

12

Vln. I *f*

Vln. II *mf*

15

Vln. I *mp*

Vln. II *p*

18

Vln. I

Vln. II

20

Vln. I *mf*

Vln. II *f*

## Elmaların Yongası

3

22

Vln. I

Vln. II

*ff*

*ff*

The image shows a musical score for two violins, Vln. I and Vln. II, in the key of D major (indicated by two sharps). The score covers measures 22, 23, and 24. Measure 22 begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The Vln. I part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The Vln. II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Both parts end with a double bar line and a fermata. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed at the end of each staff. There are also accents (>) over the final notes of measures 23 and 24.



# Ceyranım Gel Gel

Kars Türküsü

Düzenleme: Onurcan Çelebi

**Vivace**

Violin I

Violin II

*f*

Vln. I

Vln. II

5

10

*mp*

*mf*

Vln. I

Vln. II

16

V

## 2 Ceyranım Gel Gel

Musical score for Ceyranım Gel Gel, measures 21-42. The score is written for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II) in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The piece is in 2/4 time.

Measures 21-25: Vln. I starts with a *f* dynamic, playing a melodic line. Vln. II provides a rhythmic accompaniment with chords. A *mf* dynamic is indicated at the end of measure 25.

Measures 26-30: Vln. I continues with a melodic line, and Vln. II provides a rhythmic accompaniment. A *f* dynamic is indicated at the start of measure 26, and a *mf* dynamic is indicated at the start of measure 29.

Measures 31-36: Vln. I continues with a melodic line, and Vln. II provides a rhythmic accompaniment. A *f* dynamic is indicated at the start of measure 31.

Measures 37-41: Vln. I continues with a melodic line, and Vln. II provides a rhythmic accompaniment. A *mf* dynamic is indicated at the start of measure 37, and a *f* dynamic is indicated at the start of measure 41.

Measures 42-46: Vln. I continues with a melodic line, and Vln. II provides a rhythmic accompaniment. A *f* dynamic is indicated at the start of measure 42, and a *ff* dynamic is indicated at the start of measure 44.

## Ceyranım Gel Gel

3

47

Vln. I

Vln. II

*ff*

*rit.*

*Lento*

*f*

53

Vln. I

Vln. II

*a tempo*

*accel.*

*p*

*f*

*p*

*f*

58

Vln. I

Vln. II

*ff*

*ff*

Detailed description: This is a musical score for two violins, Vln. I and Vln. II, in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into three systems. The first system (measures 47-52) features Vln. I with a melodic line starting on a half note G4, followed by eighth notes, and ending with a *Lento* section. Vln. II provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *ff* and *f*. The second system (measures 53-57) shows Vln. I with a more active melodic line, including *a tempo* and *accel.* markings. Vln. II continues with eighth notes. Dynamics range from *p* to *f*. The third system (measures 58-60) is a concluding section where both violins play a final melodic phrase with *ff* dynamics.

# Evlerinin Önü Mersin

## Isparta Türküsü

Moderato con moto

Düzenleme: Onurcan ÇELEBİ

Violin I *f*

Violin II *mf*

Vln. I *p*

Vln. II *pp*

Vln. I

Vln. II

Vln. I *sfz*

Vln. II *f*

2

## Evlerinin Önü Mersin

Musical score for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II), measures 6 through 12. The score is in 7/4 time and B-flat major. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece is titled "Evlerinin Önü Mersin".

Measures 6-7: Vln. I starts with a *sfz* dynamic. Vln. II has a *f* dynamic. Both parts feature a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 7.

Measures 8-9: Vln. I has a *mf* dynamic. Vln. II has a *mp* dynamic. The melodic lines continue with various articulations and dynamics.

Measures 10-11: Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II has a *mf* dynamic. The melodic lines continue with various articulations and dynamics.

Measure 12: Vln. I has a *f* dynamic. Vln. II has a *f* dynamic. The melodic lines continue with various articulations and dynamics.

The score includes dynamic markings (*sfz*, *f*, *mf*, *mp*) and articulations (accents, slurs, triplets). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 7/4. The piece is titled "Evlerinin Önü Mersin".

Evlerinin Önü Mersin

3

14 *mp*

Vln. I

Vln. II

*mf*

16 *mf*

Vln. I

Vln. II

*f*

17

Vln. I

Vln. II

18 *mf*

Vln. I

Vln. II

*mp*

20 *rit.*

Vln. I

Vln. II

*rit.*



2 Hış Hışı Hançer Moderato

Vln. I

Vln. II

17

rit.

10/8

pp

a tempo

pp

21

p

mf

p

25

28

subito p

mf

31

7

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for Violin I and Violin II. The first system (measures 17-20) includes a tempo change to Moderato and dynamic markings of pp and a tempo. The second system (measures 21-24) features dynamics of p and mf. The third system (measures 25-27) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 28-30) includes a subito p marking. The fifth system (measures 31-34) concludes with a 7-measure phrase in the first violin part. The score is in 10/8 time and includes various articulations such as slurs, accents, and breath marks.



Hış Hışı Hançer

34 *subito p*

Vln. I

Vln. II

37 *p*

Vln. I

Vln. II

40 *mf p cresc.*

Vln. I

Vln. II

42 *rit. f pp*

Vln. I

Vln. II

# Ah Dağlar Serin Dağlar

Trabzon Türküsü

Düzenleme: Onurcan ÇELEBİ

**Presto**

Violin I

Violin II

*pp*

*simile*

*f*

Vln. I

Vln. II

*mf*

Vln. I

Vln. II

*tr*

Vln. I

Vln. II

*mf*

*f*

## Ah Dağlar Serin Dağlar

17

Vln. I

Vln. II

*mf*

*p*

22

Vln. I

Vln. II

*p*

*tr*

*mf*

27

Vln. I

Vln. II

*tr*

*mf*

*mp*

32

Vln. I

Vln. II

*mp*

*f*

*pizz.*

37

Vln. I

Vln. II

*f*

*tr*



**EK 2. TÜRKÜLERİN TRT DERLEMELERİ**



TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA NO : 761  
İNCELEME TARİHİ : 4/10/1974

YÖRESİ  
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI  
GALİP BİRGİLİ VE  
RAZİYE GÜLTEN

SÜRESİ :

## FERAHI - FERAYE (ZEYBEK)

DERLEYEN  
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ  
10/8/1942

NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

(SAZ.....)

FE RA DE MİR Yİ Cİ DİR LER Gİ DE

SAZ....

Zİ NA Dİ FE RA Yİ DE  
MİR DÖ GER TUN CO LUR NÖF

YAN DIM A MAN ES ME Rİ YA RİM DE

(SAZ.....)

A MAN DA FE RA Yİ TÜRK  
TUN CO LUR SE Yİ

MEN DE Gİ Zİ GA TAR LA  
P SE VİP AY RİL MA

(SAZ.....)

MİŞ MA YA Yİ NÖF  
Sİ GÜ CO LUR NÖF

FERAHI – FERAYE  
(Zeybek)  
(2)

YA RI YANDI MA MAN ES ME RI YA RIM DE  
A MAN DA MA YA GÜ CO YI LUR NİN Nİ NİN NA NİN Nİ  
NİN NA NİN Nİ NİN Nİ NA NAY NAM A MAN DA NAM MAN FE RA  
YI A MAN DA NAM MAN FE RA YI

(1)

FERAYİDİR GİZİN ADI, FERAYİ DE YANDIM AMAN, ESME R YÂRİMDE, AMANDA FERAYİ  
TÜRKMEN DE GİZİ, GATARLAMIŞ MAYAYI ÖF YÂR YANDIM AMAN ESME R YÂRİM DE AMANDA MAYAYI

(Bağlantı)

NİN Nİ NİN NA, NİN Nİ NİN NANA, NİN NİN Nİ, NİN ANAY NAM, AMANDA AMAN FERAYİ

(2)

DEMİRCİLER DEMİR DÖĞER, TUNCOLUR ÖF YANDIM AMAN, ESME R YÂRİMDE, AMANDA TUNCOLUR  
SEVİP SEVİP AYRILMASI, GÜCOLUR ÖF YÂR YANDIM AMAN ESME R YÂRİMDE, AMANDA GÜCOLUR



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 1491  
İNCELEME TARİHİ : 23\_2\_1978

YÖRESİ  
KONYA

KİMDEN ALINDIĞI  
AHMET ÖZDEMİR

SÜRESİ :  $\text{♩} = 84$

## ELMALARIN YONGASI

DERLEYEN  
YÜCEL PAŞMAKCI

DERLEME TARİHİ  
1966

NOTAYA ALAN  
YÜCEL PAŞMAKCI

EL MA LA RIN YON GA SI  
EL MA LA RIN İN CE Sİ

AS LA NI MAM MAN NAM MA NA MA NE Y

HAY Dİ SAĞ CE BİN BİN DE AY NA SI A MA  
Dİ DE DİR DE DİR GON CA Sİ

NAM MA NA MA N SAG CE BİN DE AY NA SI  
Dİ BİN DE DİR GON CA Sİ

VAY VAY

DİZ Kİ DU VA RA RA Sİ AS LA NI MAM MAN NAM MA NA  
Dİ ZE O TU RUR KEN

MA NE Y HAY Dİ HO VA R DA LAR GEL Dİ  
CI KA GEL Dİ

VA Y LA Sİ A MA NAM MA NA MA N HO VAR DA LAR  
AM CA Sİ CI KA GEL Dİ

ELMALARIN YONGASI  
( Sahife - 2 )

VAY LA SI AM CA SI VAY VAY HOP TA RA LEY LI LEY LI ...

EL CE RI NE E Y SA RI LAY DI MO IN

CE CIK BEL LE RI NE VAY VAY uysal

— 1 —

ELMALARIN YONGASI ( Aslanim aman aman aman ey )  
HAYDI SAĞ CEBİNDE AYNASI ( Aman aman aman )  
AMAN " " " ( Vay vay )

İKİ DUVAR ARASI ( Aslanim aman aman aman ey )  
HAYDI HOVARDALAR VAYLASI ( Aman aman aman )  
AMAN " " " ( Vay vay )

Bağlantı — HOP TARA LEYLİ LEYLİ ELLERİNE,  
SARILAYDIM O İNCECIK BELLERİNE ( Vay vay )

— 2 —

ELMALARIN İNCESİ ( Aslanim aman aman aman ey )  
HAYDI DİBİNDE'DİR GONCASI ( Aman aman aman )  
AMAN " " " ( Vay vay )

DİZ DİZE OTURURKEN ( Aslanim aman aman aman ey )  
HAYDI ÇIKAGELDİ AMCASI ( Aman aman aman )  
AMAN " " " ( Vay vay )  
Bağlantı.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SİR No: 1270  
İNCELEME TARİHİ : 24 \_5\_ 1977

DERLEYEN  
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ  
KARŞ

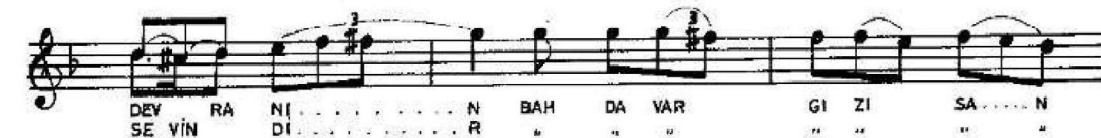
DERLEME TARİHİ  
...1970...

KİMDEN ALINDIĞI  
KARŞ EKİBİ

## CEYRANIM GEL GEL

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFEKÇİ



CEYRANIM GEL GEL  
(Sahife-2 )



BU Şİ RİN DÜN YA NİN GE LA DI CE Yİ  
" " " " " " " " " " " " " " " "

RA NÖ ZÜ CE Yİ RAN BE LE MEN SE NE HE Yİ RAN SE NE GU RU  
" " " " " " " " " " " " " " " "

BAN GEL GE LA DI CEY RA NÖ ZÜ CEY  
" " " " " " " " " " " " " " " "

RA ..... N BE LE MEN SE NE HE Yİ RAN SE NE GU RU  
" " " " " " " " " " " " " " " "

BA ..... N -SON- Ö ZÜ CEY RA ..... N SÖ ZÜ CE Yİ  
" " " " " " " " " " " " " " " "

RA ..... N Ö ZÜ CE Yİ RAN SÖ ZÜ CE Yİ RA NAY BA LAM  
" " " " " " " " " " " " " " " "

MEN SE NE HE Yİ RA ..... N N. Uyan

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA No: 1024  
İNCELEME TARİHİ : 12\_6\_1975

DERLEYEN  
M. SARISOZEN

YÖRESİ  
İSPARTA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
GÖNEN'Lİ KADIR ACAR

## EVLERİNİN ÖNÜ MERSİN

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN  
M. SARISOZEN

Saz-----

EV LE Rİ NİN  
EV LE Rİ NİN

Ö NÜ MER SİN  
Ö NÜ SU SAM

AH SU LA RIÇ MEM GA DI NİM TE . . . . . R  
AH SU BUL SAM DA .. .. . ÇEV . . . . . RE -

SİN TER SİN TE . . . . . R SİN TER SİN  
Mİ YU SAM ÇEV . . . . . RE Mİ YU SAM

EVLERİNİN ÖNÜ MERSİN  
( Sahife- 2 )

MEV LÂM SE Nİ  
AÇ SAM YÜ ZÜ NÜ

BA NA VER SİN  
BAK SAM DUR SAM

AL HAN ÇE Rİ GA DI NIM VUR

BE NÖ LE YİM AH KA PI NIZ DA Bİ DA

NEM KUL BE NO LA YİM

- 1 -

EVLERİNİN ÖNÜ MERSİN  
Ah SULAR İÇMEM GADINIM TERSİN, TERSİN  
MEVLÂM SENİ BANA VERSİN.  
Bağlantı — AL HANCERİ GADINIM, VUR BEN ÖLEYİM  
AH KAPINIZDA BIDANEM, KUL BEN OLAYIM.

- 2 -

EVLERİNİN ÖNÜ SUSAM  
Ah SU BULSAM DA GADINIM ÇEVREM! YUSAM  
AÇSAM YÜZÜNÜ BAKSAM DURSAM  
Bağlantı..

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUAR SIRA No: 1106  
İNCELEME TARİHİ: 13.11.1975

DERLEYEN  
M. SARISÖZEN

YÖRESİ  
GAZİANTEP

DERLEME TARİHİ  
29.12.1944

KİMDEN ALINDIĞI  
AZIN KÖRÜKCÜ

HİŞ HİŞİ HANCER BOYNUMA  
( HALAY HAVASI )

SÜRESİ:

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

HİŞ Hİ Şİ HAN CER BOY NU MA LE LE Yİ KÜ PE Lİ  
ÇE KİN HA LAY Dİ ZİL SİN LE LE Vİ MAH MUR

KIZ LAR VA NI MA BEN HA LA YIN BA  
GÖZ LER SÜ ZÜL SÜN

Şİ YAM LE LE Yİ BEN HA LA YIN BA Şİ YAM LE

LE Yİ İN Cİ Lİ KÜ PE KA Şİ YAM

— 1 —

HİŞİŞİ HANCER BOYNUMA LELE  
KÜPELİ KIZLAR YANIMA  
Bağlantı: BEN HALAYIN BAŞIYAM LELE  
İNCİLİ KÜPE KAŞIYAM.

— 2 —

ÇEKİN HALAY DİZİLSİN LELE  
MAHMUR GÖZLER SÜZÜLSÜN..  
Bağlantı.....

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM No: 382

DERLEYEN  
MUZAFFER SARISOZEN

YÖRESİ  
TRABZON

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
HÜSEYİN DİLÂVER  
SÜRE

## AH DAĞLAR SERİN DAĞLAR

NOTAYA ALAN  
MUZAFFER SARISOZEN

AH DAĞ LAR SE RİN DAĞ LAR KU ZU LAR ME  
KAR ŞI DA NEL EY LE ME YAR BE Nİ DE  
KO YUN KU ZU YA YI LIR YAY LA NİN BE

LE RAĞ LAR DOST AK LI MA GE LEN DE  
LEY LE ME ÖL DÜ RÜR SEN SE NÖL DÜR  
LE NİN DEN NE DIR BU ÇEK TİK LE RİM

YA NAR YÜ RE ĞİM SİZ LAR YAR VU RUL DUM VU RUL DUM  
KÖ TÜ YE KU LEY LE ME  
ŞU FE LE ĞİN E LİN DEN

SE NİN KA RA KA ŞI NA NE YA ZI LAR

YA ZİL MIŞ. HA BÜ GA RİP BA ŞI MA

-2-  
KARŞIDAN EL EYLEME  
YAR BENİ DENEYLEME  
ÖLDÜRÜRSEN SEN ÖLDÜR  
KÖTÜYE KUL EYLEME  
bağlantı

-3-  
KOYUN KUZU YAYILIR  
YAYLANIN BELENİNDEN  
NEDİR BU ÇEKTİKLERİM  
ŞU FELEĞİN ELİNDEN  
bağlantı

-4-  
MELER KUZULAR MELER  
YÜREKLERİMİ DELER  
UZAKLAŞDIM SİLADAN  
HEP DÜŞMANLARIM GÜLER  
bağlantı



## EK 3. TÜRKÜLERİN MAKAM VE DİZİLERİ

### Evreşe Yolları Türküsü

Orijinal Derleme - Makam Sesleri



Düzenleme – Dizi sesleri



### Feraye Türküsü

Orijinal Derleme - Makam Sesleri



Düzenleme – Dizi Sesleri



### Elmaların Yongası Türküsü

Orijinal Derleme - Makam Sesleri



Düzenleme – Dizi Sesleri



### Evlerinin Önü Mersin Türküsü

Orijinal Derleme - Makam Sesleri



Düzenleme – Dizi Sesleri



### Ceyranım Gel Gel, Hış Hış Hançer, Ah Dağlar Serin Dağlar Türküleri

Orijinal Derleme - Makam Sesleri



Düzenleme – Dizi Sesleri

