

ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

ANADOLU'NUN KADİM TINISI KABAK KEMANEDE YENİLİKÇİ

YAKLAŞIMLAR

INNOVATIVE APPROACHES TO THE ANCIENT TIMBRE OF

ANATOLIAN KABAK KEMANE

Atıf/Citation

Eşigül, T. (2021). Anadolu'nun kadim tınısı kabak kemanede yenilikçi yaklaşımlar. *Online Journal Of Music Sciences*, 6 (2), 195-221. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1026560>

Timur EŞİGÜL 

Dr. Öğr. Üyesi, Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne
Sanatları Fakültesi, Türk Müziği Bölümü,
timurkemane@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6941-0169>

Cilt/Volume: 6

Sayı/Issue: 2

Aralık/December 2021

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 21.11.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 27.12.2021

Yayın Tarihi/Published: 31.12.2021



<https://doi.org/10.31811/ojomus.1026560>

ÖZ

Teke Yöresi müzik pratikleri, Türk kültürünün önemli bir bölümünü oluşturmasının yanı sıra bölge insanının da gündelik yaşamının bir parçasıdır. Yörüklerin geçmişten günümüze uzanan yaşamışlıklarını bir çalğının tınısında veya bir avazda dinlemek mümkün olduğu gibi; çalıpsöylemedeki ustalıklarından, müzik kültürlerine verdikleri önem de anlaşılabilir. Yörük kültürünün simgesi olmuş çalğılar vardır ki, bunlardan bir tanesi kabak kemanedir. Çalğının iki ve üç telli olarak icra edildiği dönemler bilinmektedir, günümüzde ise yaygın olarak dört telli icra edilmektedir. Kültürün diğer bir simgesi de halk müziği eserleridir. Teke Yöresi müzik repertuarındaki eserler incelendiğinde, bazılarının ses genişliğinin bir oktavın üzerinde seyrettiği görülmektedir. Bahsi geçen eserlerin standart kabak kemane akordu kullanılarak yapılan icralarında, tiz bölgelerde pozisyon kullanım zorunluluğu olmaktadır. Pozisyon kullanılmasında meydana gelmesi muhtemel sorunları önlemek adına çalgıda akort değişimine gidilmesi icra bütünlüğü açısından önemli olacaktır. Bu çalışma, Orta Anadolu Abdallarının kemanda kullandığı akort sisteminin kabak kemanede uygulanarak ses genişliği bir oktavın üzerindeki Teke Yöresi ezgilerinin icra edilebilirliğini amaçlayan betimsel bir çalışmadır. Tarama modelinin kullanıldığı çalışmada verilere doküman inceleme tekniği ile ulaşılmıştır. Araştırma, kırık hava/türkü, teke zortlatması, uzun hava ve zeybek türünde dört adet eserle sınırlandırılmıştır. Eserlerin icrası kabak kemane ile detaylı bir şekilde yapılmış, ses genişliği bir oktavın üzerindeki eserlerin belirtilen akort sistemiyle icra edilebileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Teke Yöresi, Kabak Kemane, Orta Anadolu Bölgesi, Abdal Keman Akordu, Yöresel İcra.

ABSTRACT

Teke Region music practices are an important part of Turkish culture, as well as a part of the daily life of the people of the region. It is possible to listen to the experiences of the nomads from the past to the present, in the timbre of an instrument or in a voice, and besides, the importance they attach to musical cultures can also be understood from their mastery of playing and singing. There are instruments that have become the symbol of the nomadic culture, one of which is the kabak kemane. It is known that instrument was performed with two and three strings, and today it is commonly performed with four strings. Another symbol of the culture is folk music pieces. When the works in the music repertoire of Teke Region are examined, it is seen that the vocal width of some of them is above an octave. In the performances of the works using the standard kabak kemane tuning, there is a necessity to use positions in the treble regions. Changing the tuning of the instrument to prevent possible problems that may occur when the use of the position will be important for the integrity of the execution. This study is a descriptive study aiming at the

performance of Teke Region melodies, whose pitch is above an octave, by applying the tuning system used by the Middle Anatolian Abdals in the violin to the kabak kemane. In this study, in which the scanning model was used, the data were obtained by the document analysis technique. This research is limited to four works in the genres of folk song, teke zortlatması, unmetered folk song and zeybek. The performances of the works were done in detail with the kabak kemane, and it was concluded that the works with a vocal width above one octave could be performed with the specified tuning system.

Keywords: Teke Region, Kabak Kemane, Central Anatolia Region, Abdal Violin Tuning, Regional Performances.

1. GİRİŞ

Derin bir tarih sürecine sahip olan Anadolu toprakları, geçmişten günümüze değin birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, her medeniyet var oldukları süreçte birçok ögeyi içinde barındıran kültürünü yaratmıştır. Kültür, bir toplumda geçerli olan ve gelenek halinde devam eden her türlü dil, duygu, düşünce, inanç, sanat ve yaşayış öğelerinin tümüdür (Turan, 1990).

Tylor'a göre ise, Kültür ya da uygarlık, bir toplumun üyesi olarak insanoğlunun öğrendiği (kazandığı) bilgi, sanat, gelenek-görenek ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütün'dür (akt. Bozkurt Güvenç, 1984).

İnsanlar yaşadıkları sosyal deneyimler sonucunda kültürlerini oluşturmuştur. İnsana dair birçok şey kültür içerisinde yer almaktadır ki müziğin bunlar arasında muazzam bir yeri vardır. Çünkü müzik, insanın geçirdiği süreçlere ve olaylara paralel olarak gelişmiş, değişmiş ve zaman içerisinde kültür kavramıyla birlikte kullanılmıştır. Budak (2000), müzik kültürünü, ulusa özgü müziksel düşünce, davranış, sanat ve yaşayış öğelerinin tümü olmaktadır, şeklinde tanımlamıştır.

Dünya üzerindeki her toplum; bulunduğu coğrafyanın özelliği, inanç ve yaşam biçimi ile çevresindeki farklı toplumlarla olan ilişkisi doğrultusunda müzik kültürünü şekillendirmiştir. Sanatın en önemli dallarından bir tanesi olan müzik ve buna bağlı gelişen müzik kültürünün en çarpıcı adreslerinden bir tanesi muhakkak ki Anadolu'dur. Anadolu topraklarında doğan ve tınlayan müziğin dünya müzik algısına olan katkısı ve yön vermesi tartışılmaz bir gerçektir.

20. yy'ın başından beri yapılmakta olan arkeolojik araştırmalar, Anadolu müzik tarihinin yeniden yapılanması için gerekli olan bulguların önemli bir şekilde artması nedeniyle çok olumlu sonuçlar ortaya çıkardı. İçinde çalgıların ve müzisyenlerin tanımlamalarının da yer aldığı bu bulguların ve Hitit çivi yazısı tabletlerinden elde edilen bilgilerin değerlendirmesi, bölgedeki müziksel yaşamın daha iyi anlaşılmasına yol açmıştır. Anadolu, Ortadoğu'nun

Timur EŞİGÜL

ve Akdeniz'in tarih öncesi kültürel ortamından çok daha fazla gelişmiş gibiydi ve burada bulunan imal edilmiş, geliştirilmiş çalgıların çeşitliliği daha önce düşünülenlerden çok daha fazlaydı. Yaygın inanışa göre "Anadolu öncelikle bir geçiş notasıydı Mezopotamya, Doğu Akdeniz ülkeleri, Kafkaslar ve Akdeniz gibi ileri kültür seviyesindeki uygarlıkların bir köprüsü ve Anadolu'da yaşayan toplumlar çoğunlukla yabancı kültürel gelenekleri benimsiyorlardı" düşüncesi artık iddia edilemez. Gerçekten de Tunç çağına ait birçok yerel öğelerin bulguları, Anadolu müzik kültürünün ve Anadolu insanının güçlü yaratıcılık yapısının varlığını kanıtlamıştır. (Bachmann, 2011, s. 95)

Anadolu müzik kültürü, üzerinde yaşamış her medeniyetin kendinden bir parça bırakmasıyla tarihsel süreç içerisinde olgunlaşarak günümüze kadar gelmiştir. Anadolu'daki müziğin günümüze kadar ulaşmasındaki en büyük rol şüphesiz ki Türklerindir ve kadim topraklar olduğu bilinciyle Anadolu'yu yurt edinen Türkler kendi müzik pratiklerini uygulamak suretiyle asırlardır bu toprakların müzik kültürünün de temsilciliğini yapmaktadır.

Toplumların kültürel oluşumlarında tarihi geçmişleri, yaşadıkları bölgenin coğrafi özellikleri ve diğer kültürlerle olan etkileşimleri önemli rol oynamaktadır. Türkler Orta Asya'dan Anadolu'ya göç ettiklerinde sadece yeni bir yurt edinmemiş, yeni yaşam bölgelerinde müzik kültürlerini korumuş, geliştirmiş, tüm coğrafyaya yayarak bu kültürün devamlılığını ve günümüzdeki icra şeklini almasını sağlamıştır. (Eşigül, 2018, s.1)

Anadolu'daki müziğin temsilcisi konumunda olan Türk müziği; ezgisel zenginlik, çalgı icrası, vokal icra ve ses sistemi bağlamında dünyadaki müzikler içerisinde en önemli müzik türleri arasında yer almaktadır. Halman (2011), Türk Müziği'nin beğenilme durumunun ne kadar üst düzeyde olduğunu aşağıdaki cümlelerle açıklamıştır:

Ülkemizde müziğin uzun ve görkemli bir tarihi var. Anadolu milattan birkaç bin yıl önce ezgilerini dinlemişti. Sonraki uygarlıklar da Anadolu'nun müzik kültürünü zenginleştirdi. Orta Asya'dan ön Asya'ya gelen Türkler, nice medeniyetlerin, dinlerin, geleneklerin ezgilerini, güzel seslerini, ayinlerini buldular buralarda. Kendi müzik yaşantılarını da getirip, burada yeni sentezler yarattılar, yaşattılar. Onların musikisi bizim musikimize benzemiyordu, daha çekici ve daha coşkuluymdu. Bunu Hiuan Tsang isimli Çinli bir rahip milattan sonra yedinci yüzyılda yazmıştı. Bu Çinli rahip, Orta Asya Türk toplulukları arasında gezi yapmıştı. Türklerin müziğini daha hoş, daha coşkulu bulduğunu söylüyordu. Türklerde müzik hakkında ilk kayıttır bu, övgüyle dolu bir kayıt. (s. 3)

Müzik pratikleri bakımından geleneksel bir yapıya sahip olan Türk müziği; gündelik yaşamda, doğum, ölüm, evlilik, savaş vb. törenlerde asırlardır seslendirilmektedir. Geçmiş çok eski tarihlere

dayanan bu geleneksel müziğin dinamikleri Türk kültürünün gelişimine ve değişimine paralel olarak günümüzdeki şeklini almıştır.

Türk Dünyası'nın müzikle tanışmasının başlangıcı destanlar devrine değin uzanır. “Şaman” ile “Bakşı-Bahşı” bu devirlerde müzik adamlığını da üstlenmiş iki sembol olarak bugün hala bazı topluluklar içinde adet ve işlevleri ile yaşamaktadırlar. Biri elinde “Şaman davulu” ile kötü ruhları kovmak için dans edip şarkı söylerken, diğeri elinde sazı (Kopuz, komuz, dombra, ilh.) kabilesinin, boyunun, soyunun tarihini, menkıbelerini, kahramanlıklarını terennüm ediyor, aşık geleneğini başlatıyordu. (Ayangil, 2014, s. 138)

Dünya üzerinde farklı coğrafyalara da yayılmış olan Türk Müzik Kültürü'nün gerek müzik pratikleri gerekse çalgılar bağlamındaki çeşitlilik ve zenginliği aşıkardır. Konu, Anadolu odaklı olarak ele alındığında, müzik pratikleri ve çalgılar bölgelerin geleneksel kodları olarak şekillenmektedir. Örneğin, bir bölgenin temsilini “zeybek müzikleri” yaparken başka bir bölgenin temsilini ise “halay müzikleri” yapmaktadır. Bir bölge de uzun hava formunda “gurbet havası” üç telli bağlama veya kabak kemane ile seslendirilirken, başka bir bölgede ise “bozlak” bağlama veya keman ile seslendirilmektedir. Verilen örnekleri müzik pratikleri ve çalgı icraları olarak çoğaltmak mümkündür.

İnsanlara asırlardır yarenlik yapmış/yapmakta olan çalgılar bir bakıma insanların kültürel olarak geçirmiş oldukları değişim ve gelişimlere de şahit olmuştur/olmaktadır. Bu bağlamda toplumların kültürel olarak geçirdikleri değişim ve gelişimler doğal olarak çalgıları da etkilemiştir. Toplumlar, yaşadıkları coğrafi bölgenin imkânları doğrultusunda, etkileşim içinde oldukları farklı kültürlerden de faydalanarak, kendi çalgılarını oluşturma, fiziki ve icra bağlamında şekillendirme yoluna gitmiş olabilir (Eşigül, 2018).

Teke yöresine göçmüş olan Türkmen Yörükleri edinmiş oldukları sosyal deneyimler doğrultusunda çalgılarının fiziki ve icra şekilleri bakımından günümüzdeki haline gelmesini sağlamıştır. Teke yöresi müzik kültürü; çalgı çeşitliliği ve çalgıların icra şekilleri bakımından teferruatlı bir yapıya sahiptir. Teferruatlı yapıdan kasıt, yukarda belirtilen unsurların yerel bağlamda yöreyi tanımlayıcı özellikler göstermesidir. Yörük sazlarının çeşitliliği ile ilgili Koruk (2009)'un görüşü şöyledir:

Teke Yöresi çalgıları, Türk boylarının Anadolu'ya göçleri sırasında beraberlerinde getirdikleri kültürlerinin en önemli örneklerindedir. Yörede, göçer kültürünün yaşamaya devam etmesi, bu kültürün günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Anadolu topraklarının binlerce yıldır birçok uygarlığın beşiği olduğu ve bu uygarlıkların kültürel izlerini taşıdığı düşünüldüğünde, günümüze ulaşan kültürel zenginliği yalnızca bir topluma aitmiş gibi kabul etmek de yanlış olacaktır. Yaşadığımız topraklar, zengin kültürel birikimlerini

Timur EŞİGÜL

birbirine aktararak günümüze ulaştıran toplumların izini taşımaktadır. Bu nedenle, Teke Yöresi Müzik Kültürü, Türkler' in Anadolu'ya getirdikleri ve Anadolu topraklarında buldukları kültürün bir sentezidir. Çalgılarda görülen çeşitliliğin nedeni de budur. (s. 27)

Koruk'un yörük kültüründeki çalgı çeşitliliğine ilişkin yukardaki açıklamalarına ek olarak Parlak (2011) eşsiz tınılarla bezenmiş olan Teke yöresi çalgılarına dair aşağıdaki açıklamaları yapmıştır:

Teke bölgesi konar-göçer Yörük Türkmen geleneğinin görüldüğü bir bölgedir. Bu bölgenin başta Burdur ve Muğla olmak üzere çeşitli yöreleri saz ve ezgi kültürü bakımından karakteristik özellikler taşımaktadır. Bu yöre sazları iki ve üç telli sazlar olup, genellikle küçük yapıdadırlar. Hareketli yaşam gereği pratikçe yapılmış olan küçük boyutlu sazlar, boylarının aksine zengin Yörük kültürünün ve Yörük insanının hayal dünyasının inceliklerini ve derinliklerini bünyesinde barındırmaktadırlar. (s. 177)

Kabak kemane, Teke yörüklerinin gündelik hayatlarının bir parçası olarak her zaman yanlarında yer alan bir çalgıdır. Fiziki olarak hafif ama icrası da bir o kadar zor ve zengin olan kabak kemane asırlardır yörük ezgilerinin aktarıcısı konumundadır. Kabak kemane, geçmişten günümüze kadar gelen süre zarfında bir dönem sadece üç telli icra edilirken, 2019 yılında yörede yapılmış olan alan çalışmasında¹ mahalli icracılar tarafından hala üç telli icra edildiği, ayrıca bazım yapımların ustalarının ise çalgıyı dört telli imal ettiği tarafımda tespit edilmiştir.

Kabak kemane icrası ve yapımının Teke bölgesi dışına çıkıp Anadolu'da yaygınlık kazanması, çalgının fiziki özelliklerinde ve icra şekillerinde birtakım değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Fiziki değişim; çalgıda geçmişte hayvan bağırsağından yapılan teller kullanılırken, günümüzde çelik teller tercih edilmesi vb. şekilde olmuştur. İcradaki değişim ise, kabak kemanenin sadece teke yöresi sınırları içerisinde icra edildiği dönemlerde yerel ezgiler seslendirildiği bilinmektedir. Bunun dışında, çalgının TRT kurumu ve üniversitelerin müzik bölümlerinde yer almasıyla birlikte farklı yörelerden ezgiler, hatta profesyonel icracıların bireysel yeteneklerine ve tercihlerine bağlı olarak yerli ve yabancı türde eserler de icra edilmektedir. Günümüzde teknolojik ilerlemelerin insan hayatında fazlaca yer almasıyla birlikte, kabak kemane icrası ve yapımıyla uğraşan her bir kişinin deneyimlerini çalgıya yansıtması bu tür değişimleri kaçınılmaz kılmıştır.

Yukarda belirtilen açıklamalar doğrultusunda tel sayısındaki artışın ve farklı akort kullanımlarının kabak kemandeki başlıca değişimler arasında yer aldığını söylemek doğru bir ifade olacaktır. Mahalli icracılar tarafından iki ve üç telli olarak icra edilen kabak kemane günümüzde yerel icranın

¹ "Teke ve Çukurova Yöresi Özelinde, Saz Şairleri İle Meddahların Müzikal Ve Teatral Üretimlerinin Etnografi (Kültür Analizi) Çerçevesinde Derlenerek Akademik Ders Materyaline Dönüştürülmesi" (Ordu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen A-1805 no'lu araştırma projesi)

yanı sıra Anadolu'nun birçok bölgesinde dört telli olarak çalınmaktadır. Ayrıca müzik eğitimi veren devlet kurumlarında ve özel kurumlarda dört telli olarak eğitimi verilmesinin yanı sıra profesyonel icracılar tarafından da dört telli² olarak icra edilmektedir. Kabak kemane eğitimine ve icrasına önemli katkıları olan hocamız Salih Urhan, çalgının günümüzde dört telli olarak icra edilmesinde de önemli bir rol oynamıştır. Urhan (2014), 1970 yılında TRT kurumunda kabak kemane sanatçısı olarak göreve başladıktan sonra kabak kemane yapımcısı Mehmet Çoşkun ile yaptıkları çalışmalar sonucunda çalgının bugünkü formuna kavuşmasını ve o zamanlar üç telli olan çalgıya bir tel daha ekleyerek günümüzde kullanılan dört telli kabak kemaneyi meydana getirmişlerdir.

Gereken (2020), tel sayısı ve buna bağlı olarak oluşturulan akort (düzen) kavramını aşağıdaki gibi açıklamıştır:

Tel/Akort Düzeni, en az iki tele sahip olan tüm telli sazların, tellerinin birbirleri ile olan ses yakınlığının-uzaklığının, belli makamsal, tınısal ve icraya ilişkin sanatsal kaygıya dayalı dinamiklere bağlı olarak ayarlanması sonucu ortaya çıkan teller arası ses mesafesi ilikisidir. Geçmişten günümüze “düzmek”, “düzüm”, “ayar”, ve “akort” gibi kavramlarla ifade edilen bu teller arası ses uzaklığını düzenleme olgusu, çok sayıda tel (akort) düzenlerini/akort sistemlerini meydana getirir. (s. 52)

Bir müzikal performansın üst düzeyde olmasını sağlayan unsurların başında çalgıların akordu gelmektedir. Konuya ilişkin olarak telli çalgılar ele alındığında; tellerin birbirleriyle uyumlu bir şekilde akort edilmesi hassas ve çalgı performansına direkt etki eden bir husustur. Örnek verecek olursak; Türk Müziği'nin temel çalgılarından olan bağlamada çalınan eserlerin makamına göre farklı akort düzenleri kullanılmaktadır. Taptık (1972) bağlamada kullanılan akort düzenlerinin belirlenmesi durumunu aşağıdaki gibi ifade etmiştir;

Çalınacak türkülere göre düzen yapılması, yerine göre tellerin hepsine birden vurulduğu zaman veya özel olarak parmak basmak suretiyle, alt, orta ve üst tellerin birlikte kullanılması halinde çıkacak olan sesin armonili ve uyumlu olması için gereklidir. Bu gereklilik çeşitli bölgelerde çeşitli düzenlerin doğmasını sağlamış ve başlangıcı bilinmeyen tarihlerden bugünlere kadar böylece kullanılagelmiştir. (s. 191)

Bağlamada olduğu gibi benzer özellikteki Türk dünyasının telli bir çalgısı olan Azerbaycan Sazı'nda da akort oluşturma şekli belirli faktörlere göre yapılmaktadır. İmamverdiyev (2010) Azerbaycan Sazının Akort Sistemi adlı çalışmasında Azerbaycan'daki ozanların bahsi geçen çalgının akort düzeninin belirlenmesini şu şekilde aktarmıştır:

² Günümüzde profesyonel kabak kemane icracıları içerisinde kabak kemaneyi beş ve altı telli olarak kullanan da mevcuttur.

Türk bağlamasından farklı olarak, sazın tellerinin hepsinin aynı incelikte olmasıyla, (0.20 mm) farklı tipte ve mahiyette bağlanan perdeleriyle ve muhtelif perdelerdeki bu havaların çeşitli makamlara göre düzenlenmesiyle göstermektedir. Yani tel, perde ve havaların makam özellikleri Azerbaycan sazının akort yapısını teşkil etmektedir. (s. 157)

Kabak kemanede akort sistemleri

Anadolu'nun müzik hazinesi içerisindeki yerel icralar ve bu icraların dinleyiciyle buluşmasını sağlayan çalgılar kültürel bağlamda çok önemlidir. Yerel müzik denilince de çalgı ve ezgi çeşitliliği göz önünde bulundurulduğunda Teke yöresi ve yörenin güzide çalgılarından kabak kemane ön plana çıkmaktadır. Kabak kemanenin fiziki ve icra özelliklerinin uygunluğu standart kullanım şekline farklı olarak, çalgıda belirli uygulamaların yapılmasına da olanak sağlamaktadır.

Geçmişten günümüze kadar geçen tarihsel süreç içerisinde kabak kemanenin çeşitli akort düzenlerinde kullanıldığı ve bu akort düzenlerinin belirlenmesinde, tel sayısı, eserlerin ses genişliği, eşlik ettiği vokal icracının cinsiyeti, icracının performansını en iyi şekilde sağlayabilme düşüncesi ve yetiştiği kültürdeki müzikal uygulamaların etkili olduğu düşünülmektedir.

Kabak kemanenin geçmişte ve günümüzde kullanıldığı akort düzenlerini açıklamadan önce atası olarak kabul edilen ve oldukça benzerlik gösteren ıklığa ve akort düzenine değinmenin konu bütünlüğü açısından faydalı olacağı düşünülmektedir. Gazimihal (1958), ıklığ ile ilgili çalışmasında, ıklığ adı Türk diyeleklerine münhasırdı dedik: tarihte Türk kültürünü çevreleyen Çin, Hint, Fars, Arap ve kuzeyden Slav dillerinde bu addan en ufak bir intikal izi yoktur. (Sonraki izafi adlar epey yayılabilmiş görünüyorlar) Yaylı çalgının yukarı Karadeniz yolları ile Kıpçak topraklarına ve aşağı yollardan Anadolu'ya geçtiği seziliyor. Aracılığı çoğu zaman Asyalı boylarda görüyoruz: bilhassa Türklere, şeklinde vermiş olduğu bilgilerden; çalgının Türk kültürüne ait olduğu ve Anadolu'ya hangi yollardan geldiği anlaşılabilir. Gazimihal (1958), ıklığın yapımında kullanılan malzemelere ilişkin, yüz zarı Asya'da at derisindedir. Çalgının kendi telleri de at kılından bükülü tutamlardır. Tibet ıklığının boyun kısmı tepesinde hemen daima bir at başı uygulanmış bulunur. Bütün bunlar at kültürü çağından ongun hatıraları sayılabilir, kıdem delilleri, şeklinde bilgilere yer vermiştir.

Türk müziği üzerine önemli çalışmalar yapmış olan Yekta (1986) ıklığa ilişkin yapmış olduğu çalışmada, bu ayak üzerinde ve ayağın alete giriş noktasında iki teli takmak için çengel bulunur. Müellif aletin sapının badem veya ceviz gibi sert ağaçtan ve tercihen abanozdan oyulması gerekir. Aletin beşliye akort edilen iki teli olması gerekir, şeklindeki son cümlesinde ıklığın iki telinin hangi ses aralıkları arasında akort edildiğine değinmiş, fakat hangi seslere akort edildiğini açıklamamıştır.

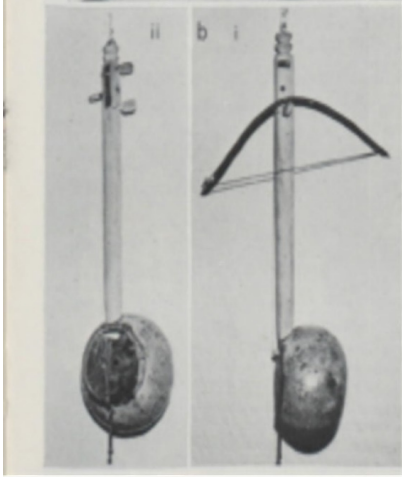
Anadolu'nun Kadim Tınısı Kabak Kemanede Yenilikçi Yaklaşımlar

Anadolu toprakları batılı araştırmacılar da her zaman merak uyandıran ve onların odaklandığı bir çekim merkezi olmuştur. İngiliz müzikolog ve bilim adamı Laurence Picken'de bahsi geçen araştırmacılarıdır ve 1970'lerde belirli periyotlarda Anadolu'da Türk müzik kültürü üzerine düzenli araştırmalar yapmıştır. Picken'in yapmış olduğu araştırmalar içerisinde kabak kemaneye yönelik bilgiler de mevcuttur.

Araştırmacı Picken (1975), 1960'lı tarihlerde Anadolu'da yaptığı araştırmaların sonucunda kabak kemane ile ilgili şu bilgilere yer vermiştir. Kitapta kabak kemanenin kullanıldığı bölgeler harita üzerinde gösterilmiş, bu haritaya göre kabak kemane; Aydın, İzmir, Denizli ve Urfa'da tespit edilmiştir. Ayrıca Picken; kabak kemaneye, yay ile çalınan, sivri uçlu, çanak şeklindeki telli çalgılar sınıfında yer vermiş ve bu sınıflandırma içinde kabak kemaneyi, dışa doğru uzanan birleşik sivri ucu olan ve doğal ses gövdeli (rezonatörlü) çalgı olarak tanımlamıştır.

Resim 1.1. Kabak'ın Ön ve Yan Görünümü

(Picken, 1975, S. 192)



Picken (1975) yapmış olduğu araştırmalarda, Aydın ve Denizli illerinde üç telli kabak kemanelerin olduğunu tespit etmiştir. Aydın'da kabak kemane akordunun: "Do (C) - Sol (G) - Re (D)", gene aynı bölgede "kabak düzeni" olarak adlandırılan ve "Do (C) - Sol (G) - Sol (G)" şeklinde yapılan akort düzenlerinin olduğunu tespit etmiştir. Denizli'de ise, "Mi (E) - Si (B) - Mi (E)" seslerinden oluşan ve "Taksim Düzeni" olarak adlandırılan akort düzeninin olduğunu tespit etmiştir.

Anadolu'da Türk müzik kültürü üzerine derleme gezileri yapmış ve kemane ile ilgili bilgi aktaran Avrupalı araştırmacılar arasında Kurt-Ursula Reinhard'da yer almaktadır. Reinhard (2007), Türkiye'nin Müziği 2" adlı kitabında kabak³ isimli bir çalgıdan bahsetmiştir. Çalışmada, kabak'ın ıklığ ve rebap ile olan benzerliğinden, ayrıca çalgının iki veya üç telli olduğundan bahsedilmiştir.

³ Picken ve Reinhard'ın kitabında yer verdiği kabak isimli çalgı, Resim 1.1 ve 1.2'den de anlaşılacağı üzere günümüzde icra edilen kabak kemanenin üç telli halidir.

Timur EŞİGÜL

Araştırmacılar kitapta çalgının hangi seslere akortlandığına dair herhangi bir bilgiye yer vermemiştir.

Resim 1.2. Aydın, Dereköy'de Kabak Çalan, 1955
(Reinhard, 2007, Fotoğraf Bölümü/17)



İnsanlar ilkel dönemlerden günümüze gelinceye dek sürekli değişim ve gelişim içerisinde olmuştur. İhtiyaçlarını karşılama gerekliliği ve daha iyi bir yaşam isteği insanları çeşitli arayışlara yöneltmiş, bu arayış durumu insanların değişim ve gelişim süreçleri boyunca sosyal yaşamlarının bir parçası olan müzikte de kendini göstermiştir. Konuya ilişkin olarak kabak kemane örneğinden yola çıkıldığında; bir dönem iki veya üç telli olarak icra edilmiş olan çalgının günümüzde dört, beş hatta altı telli olarak kullanıldığı bilinmektedir. Çalgıdaki bu değişimin, icracıların ve yapımcıların daha iyiyi elde etme arayışı sonucunda ortaya çıkmış olabileceği anlaşılabilir olmaktadır.

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde kullanılan keman akordunu kabak kemane uygulayarak; ses genişliği bir oktavın üzerindeki Teke Yöresi ezgilerinin icra edilebilirliğini sağlamak ve bu yolla günümüz kabak kemane icrasının gelişimine katkıda bulunmaktır.

Problem

Ses genişliği bir oktavı aşan Teke Yöresi ezgileri, standart kabak kemane akordu yerine Orta Anadolu Abdallarının kullandığı akort sisteminde nasıl icra edilebilir?

Alt problemler

1. Standart kabak kemane akordu nasıldır?
 - 1.1. Mendilim dilim dilim adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli nasıldır?

- 1.2. Yayla yollarında yürüyüp gelir adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli nasıldır?
- 1.3. Adını sevdiğim avşar beyleri adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli nasıldır?
- 1.4. Yağmur yağar şıpır şıpır adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli nasıldır?
2. Orta Anadolu Abdalları'nın kullandığı Abdal düzeni adlı akort sistemi nasıldır?
 - 2.1. Mendilim dilim dilim adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli nasıldır?
 - 2.2. Yayla yollarında yürüyüp gelir adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli nasıldır?
 - 2.3. Adını sevdiğim avşar beyleri adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli nasıldır?
 - 2.4. Yağmur yağar şıpır şıpır adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli nasıldır?

1.2. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, ses genişliği bir oktavı aşan Teke Yöresi ezgilerinin icrasında standart kabak kemane akordu yerine Orta Anadolu Abdalları'nın kullandığı akort sistemi kullanılarak;

1. Kabak kemanenin 1. pozisyonda icra sahasının genişletilmesi,
2. Kabak kemane icracılarının bir oktavı aşan la (dügah) kararlı eserlerin tiz bölgelerinde yer alan perdeleri sol el konumunu değiştirmeden icra ederek yöre tavrını olduğu şekliyle aktarabilmesi,
3. Alanda çalışma yapacak araştırmacılara kaynak oluşturması açısından önemlidir.

2. YÖNTEM

Bu araştırma, ses genişliği bir oktavı aşan Teke Yöresi ezgilerinin standart kabak kemane akordu yerine Orta Anadolu Abdalları'nın kullandığı akort sistemi ile icra edilebilirliğinin ortaya konmasını hedefleyen nitel bir araştırmadır.

Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Araştırmanın Modeli

Araştırmada, Orta Anadolu Abdalları'nın kemanda kullandığı akort sisteminin kabak kemanede uygulanarak ses genişliği bir oktavın üzerindeki Teke Yöresi ezgilerinin icra edilebilirliğini amaçlayan betimsel bir tarama modeli kullanılmıştır. Karasar (2002), tarama modelini aşağıdaki gibi açıklamıştır:

Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya

da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. (s. 77)

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evrenini kabak kemanede kullanılan akort sistemleri, örneklemini ise standart kabak kemane akordu ve Orta Anadolu Abdalları'nın kemanda kullandığı akort sistemi oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada veri toplama yöntemi olarak doküman incelemesi tekniği kullanılmıştır. Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2013). Çalışmaya ilişkin eserler TRT repertuarından elde edilmiş ve Finale programında güncel nota aktarımı yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada elde edilen veriler, içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. İçerik analizi yöntemi, benzer verileri bazı kavram ve temalar çerçevesinde okuyucunun anlayabileceği şekilde düzenleyip yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

Araştırmaya yönelik belirlenmiş eserler, Orta Anadolu Abdalları'nın kemanda kullandığı akort sisteminin kabak kemanede uygulanarak ses genişliği bir oktavın üzerindeki Teke Yöresi ezgilerinin icra edilebilirliğini sağlamak üzere çalgı tekniği, tavır ve müzikal özellikler açısından analiz edilmiştir.

2.1. Araştırmanın Etik İzinleri

Yapılan bu çalışmada "Yükseköğretim Kurumları Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi" kapsamında uyulması belirtilen tüm kurallara uyulmuştur. Yönergenin ikinci bölümü olan "Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiğine Aykırı Eylemler" başlığı altında belirtilen eylemlerden hiçbiri gerçekleştirilmemiştir.

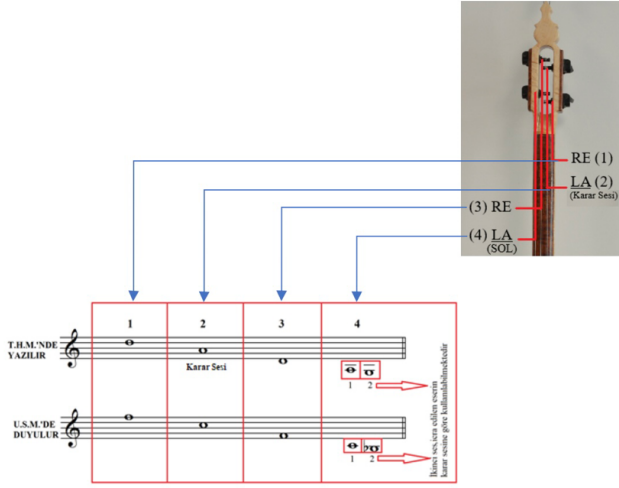
3. BULGULAR

Bu bölümde 1., ve 2. alt problemlere ilişkin bulgular; doküman inceleme tekniği ile elde edilen veriler incelenerek yorumlanmıştır.

1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Teke yöresi kimliğiyle tanınan ve zaman içerisinde ulusal bir kimlik kazanan kabak kemane günümüzde Anadolu'nun genelinde icra edilen ve eğitimi verilen bir çalgı olmuştur. Kabak kemane icrası ve eğitiminde yaygın olarak kullanılan standart akort düzeni ve tel sıralaması⁴ aşağıda yer alan resim 1.1.'deki gibidir:

Şekil 1.1. Standart Kabak Kemane Akordu



Şekil 1.1.'de görüldüğü üzere standart kabak kemane akordunda; birinci tel Fa, ikinci tel Do, üçüncü tel Fa ve dördüncü tel Do/Sibemol sesine akort edilmektedir. Kabak kemanenin yukarıda belirtilen akort sisteminde tellerin THM notasyonuna ilişkin isimlendirilmesi ise şu şekildedir (Şekil1.1.); birince tel Re, ikinci tel LA, üçüncü tel Re, dördüncü tel La/Sol⁵ olarak isimlendirilmektedir.

Teke yöresi ezgileri ses genişliği bağlamında incelendiğinde; bir oktavın altında ve bir oktavın üstünde seyreden eserlerin olduğu görülmektedir. Ses genişliği bir oktavın altındaki eserlerin icrasında kabak kemanede 1. pozisyon kullanılmaktadır. Yani sol el tutuş konumu; Şekil1.2.' de görüldüğü üzere 2. bölgede⁶ ve 1. parmak mi notasına denk gelecek şekilde olmaktadır. Bu durumda sap üzerinde sol el konumu değişmemektedir. Ses genişliği bir oktavı aşan eserlerin icrasında ise tiz bölgelerdeki perdelerin seslendirilmesinde; ya bir önceki tele (2. tel) geri dönüş yaparak bir oktav pestteki perdelerden icra edilmesi ya da pozisyon kullanılması gerekmektedir.

⁴ Çalışma içerisindeki resimlerde yer alan "1,2,3,4" rakamları inceden kalına doğru kabak kemanenin tel sıralamasını göstermektedir.

⁵ 2 rakamı ile gösterilen Sol (Kaba Rast) sesi gerekli görüldüğünde Sol (Rast) kararlı eserlerin icralarında kullanılabilir.

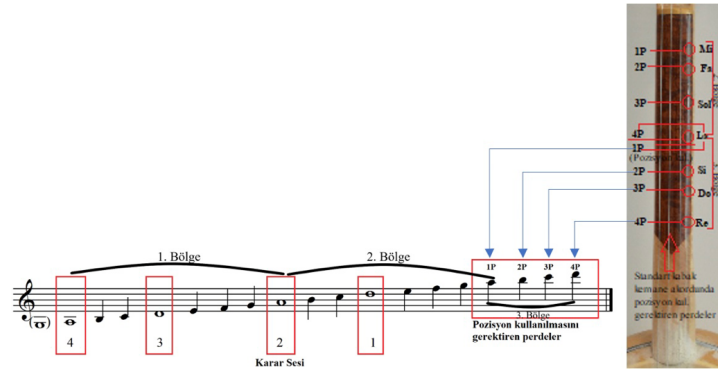
⁶ Re telinde 2. Bölge olarak adlandırılan perdeler; Hüseyini, Acem, Gerdaniye) ve Muhayyer'dir.

Timur EŞİGÜL

Bu tür icralarda 2. tele dönülerek bir oktav pestteki seslerin kullanılması Teke yöresi ezgilerinin yörede icra edildiği tavırla aktarılabilmesi açısından yeterli olmayacaktır.

Ses genişliği bir oktavı aşan eserlerin tiz bölgelerinde yer alan perdelerin icrasını yapabilmek için diğer bir tercih ise pozisyon kullanılmasıdır. Tiz bölgelerde yer alan perdeler şekil 1.2. 'de görüldüğü üzere standart kabak kemane akordunda 3. bölgeye⁷ denk gelmektedir ve bu eserlerin seslendirilmesinde pozisyon kullanılması icranın doğal seyri içerisinde ortaya çıkmaktadır. 3. bölgede seyreden perdelerin seslendirilmesinde sol elin konumu bu bölgeye taşınmaktadır ve 4. pozisyon kullanılmaktadır. Böylesi bir uygulamada parmak sıralaması; 1. parmak la, 2. parmak si, 3. parmak do ve 4. parmak re notasına basacak konumda olmaktadır.

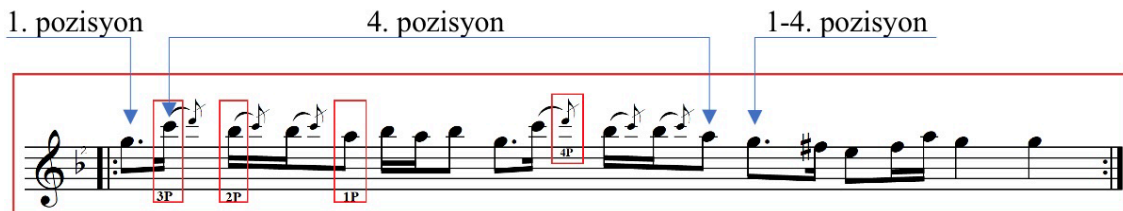
Şekil 1.2. *Skk' da Oluşan Ses Sahası*⁸



1.1. Mendilim Dilim Dilim adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli

Aşağıda şekil 1.3.'de; Teke yöresi repertuarında yer alan Mendilim Dilim Dilim adlı zeybeğin saz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.

Şekil 1.3. *Mendilim Dilim Dilim (Zeybek)/Saz Bölümü (3. Bölge)*



⁷ Re telinde 3. bölge olarak adlandırılan perdeler; Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Neva'dır.

⁸ Resim 1.4.'de; Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Neva perdeleri üzerinde bulunan 1P, 2P, 3P ve 4P; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü parmak anlamına gelmektedir.

Zeybek formundaki eserin seçilmiş olan bölümü standart kabak kemane akordunda 2. ve 3. bölgeye denk gelmektedir. Yukarıda görüldüğü üzere bir ölçü içerisinde yer alan birinci tartımda; başlangıç sesi gerdaniye olduğu için sol el konumu 2. bölgede yer almaktadır ve icrada 3. parmak kullanılmaktadır. Başlangıç sesinin yanında ise tiz çargâh perdesi yer almaktadır ve icra esnasında; sol el 3. bölgede, tiz çargâh perdesinde 3. parmak, üzerinde yer alan tiz neva çarpmasında ise 4. parmak kullanılmaktadır. Yani sol el konumu gerdaniye perdesini seslendirirken 1. pozisyon, tiz çargâh perdesini seslendirirken ise 4. pozisyonda olmaktadır. İkinci ve üçüncü tartımda; sol el 4. pozisyonda tiz segâh perdesinde 2. parmak, üzerinde yer alan tiz çargâh çarpmasında 3. parmak ve muhayyer perdesinde ise 1. parmak kullanılmaktadır. Dördüncü ve beşinci tartımda birinci ve ikinci tartımdaki icra şekilleri uygulanmaktadır. Altıncı tartımdan itibaren ise gerdaniye, eviç ve hüseyini perdesi; 1. pozisyonda veya 4. pozisyonda bir önceki tele geçilerek sırasıyla 3., 2. ve 1. parmakla seslendirilmektedir. Ayrıca yedinci tartımdaki muhayyer perdesi sol el 4. pozisyonda olduğu için 1. parmakla seslendirilmektedir.

1.2. Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli

Aşağıda şekil 1.4.'de; Teke yöresi repertuarında yer alan Yayla yollarında yürüyüp gelir adlı Teke zortlatmasının söz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.

Şekil 1.4. *Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir (Teke Zortlatması) /Söz Bölümü (3. Bölge)*

4. pozisyon 4. pozisyon 4. pozisyon

2P 3P 4P 1P

Yay la yol la rın da yü rü yüp ge lir oy ge lin

Oyun havası formundaki eserin seçilmiş olan bölümü standart kabak kemane akordunda 2. ve 3. bölgeye denk gelmektedir. Bu bölgede yer alan birinci tartımdaki başlangıç sesi tiz segâh perdesi olduğu için sol el konumu 3. bölgede olmaktadır, yani icra direkt olarak 4. pozisyon ile başlayarak 2. parmak kullanılmaktadır. İkinci ve üçüncü tartımdaki tiz çargâh perdesinde 3. parmak kullanılmaktadır. Dördüncü tartımdaki tiz neva perdesinde 4. parmak kullanılmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü ölçüde yer alan muhayyer perdesinde 1. parmak kullanılmaktadır. Dördüncü ölçünün sonunda yer alan gerdaniye, eviç ve hüseyini perdesi; 1. pozisyonda 3., 2. ve 1. parmak kullanılarak veya 4. pozisyonda bir önceki tele (la) geçilerek sırasıyla 3., 2. ve 1. parmak kullanılarak seslendirilmektedir.

1.3. Adını Sevdiğim Avşar Beyleri adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli

Aşağıda şekil 1.5.'de; Teke yöresi repertuarında yer alan Adını Sevdiğim Avşar Beyleri adlı Gurbet havasının söz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.

Şekil 1.5. Adını Sevdiğim Avşar Beyleri (Gurbet Havası) /Söz Bölümü (3. Bölge)

4. pozisyon. 4. pozisyon 1- 4. pozisyon

A di ni se v di ğim de av şar öf fõ
Top la diz gin lc ri ko ru

Uzun hava formundaki eserin serbest ölçü ile yazılan bu bölümü standart kabak kemane akordunda 3. bölgeye denk gelmektedir. Bu bölgede yer alan birinci tartımdaki başlangıç sesi muhayyer perdesi olduğu için sol el konumu 3. bölgede olmaktadır, yani icra direkt olarak 4. pozisyon ile başlayarak 1. parmak kullanılmaktadır. Aynı tartımda ve diğer tartımlarda yer alan tiz çargâh perdesinde ise 3. parmak kullanılmaktadır. Tiz segâh perdesinin olduğu tartımlarda ise 2. parmak kullanılmaktadır. Ayrıca devam eden ölçüde muhayyer ve tiz segâh perdesi ile aynı tartımda yer alan gerdaniye perdesi; 1. pozisyonda (2. bölge) 3. parmak kullanılarak veya 4. pozisyonda bir önceki tele geçilerek 3. parmak kullanılarak seslendirilmektedir.

1.4. Yağmur Yağar Şıpr Şıpr adlı eserin standart kabak kemane akordunda icra şekli

Aşağıda şekil 1.6.'da; Teke yöresi repertuarında yer alan Yağmur Yağar Şıpr Şıpr adlı Kırık Havanın söz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.

Şekil 1.6. Yağmur Yağar Şıpr Şıpr (Kırık Hava) /Söz Bölümü (3. Bölge)

4. pozisyon 4. pozisyon 1- 4. pozisyon

Yağ mur ya ğar şı pır şı pır buz gi bi E ri yo rum

Kırık Hava formundaki eserin seçilmiş olan bölümü standart kabak kemane akordunda 2. ve 3. bölgeye denk gelmektedir. Bu bölgede yer alan birinci ve ikinci tartımdaki tiz çargâh perdesinde sol el konumu 3. bölgede olmaktadır, yani icra direkt olarak 4. pozisyon ile başlayarak 3. parmak kullanılmaktadır. Tiz çargâh üzerindeki tiz neva çarpmasında ise 4. parmak, aynı tartımdaki tiz segâh perdesinde 2. parmak kullanılmaktadır. Devam eden ölçülerde seyreden tiz segâh ve

muhayyer perdesi sırasıyla 2. ve 1. parmakla seslendirilmektedir. Ayrıca üçüncü ölçünün ikinci tartımında ve dördüncü ölçünün birinci tartımında yer alan gerdaniye ve eviç perdesi; 1. pozisyonda 3. ve 2. parmak kullanılarak veya 4. pozisyonda bir önceki tele geçilerek sırasıyla 3. ve 2. parmak kullanılarak seslendirilmektedir.

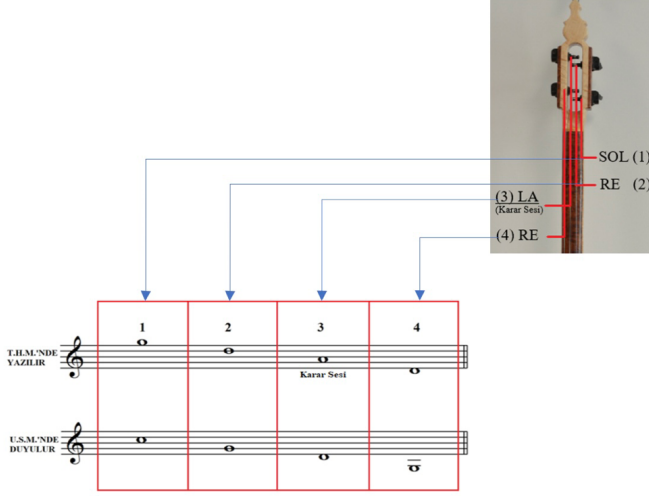
Kabak kemanede sağ ve sol elin birbiriyle uyumlu olması iyi bir performans elde edilmesini sağlarken, uyumsuz olması ise performansı olumsuz yönde etkilemektedir. Bu bağlamda, icra esnasında iyi bir performans sağlanabilmesi açısından tel geçişlerinde çalgının yönünü dengeli bir şekilde değiştirmek gerekmektedir, aksi takdirde istenilmeyen bir durumla karşılaşılabilir. Ayrıca, standart kabak kemane akordunda pozisyon kullanılarak sol el konumunun değişmesi özellikle temposu hızlı olan eserlerde çalgı hakimiyetini kaybetmeye ve bunun sonucunda perdesiz bir çalgı olan kabak kemanede entonasyon bozukluklarına yol açabilmektedir. İcracının böyle bir durumla karşılaşmaması ve Teke yöresi ezgilerinin yörede icra edildiği tavrıla aktarılabilmesi açısından çalgıda akort değişikliğine gidilmiştir.

Çalışmaya yönelik Türk dünyasının iki önemli topluluğu olan; Teke Yöresi Yörük-Türkmenleri ve Orta Anadolu Abdalları ele alınmıştır. Teke yöresinin karakteristik bir çalgısı olan kabak kemanede Orta Anadolu Abdal müzik kültüründe kullanılan keman akordu uygulanmıştır. Bu akort sisteminde; muhayyer perdesi ve takip eden tiz segâh, tiz çargâh ve tiz neva notalarının pozisyon değişimine ihtiyaç duymadan 1. pozisyonda icra edilebildiği tespit edilmiştir. Teke yöresi repertuarında yer alan ve ses genişliği bir oktavı aşan eserlerin 3. bölgesindeki melodik yapıların yöredeki icra tavrıyla seslendirilebilmeleri çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bu amaca yönelik Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrasında kullandığı akort sisteminin kabak kemane de uygulanma şekli "Abdal Düzeni" başlığı altında incelenerek aktarılmıştır.

2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

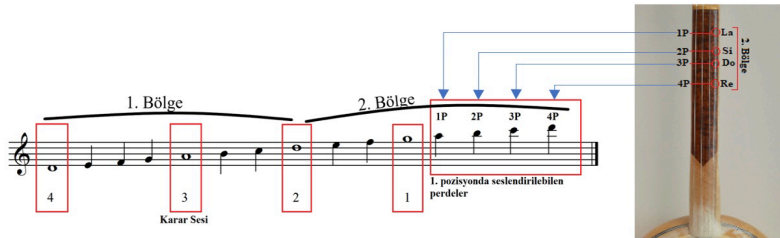
Kabak kemane icrası ve eğitiminde kullanılan Abdal düzeni ve tel sıralaması aşağıda şekil 1.7.'deki gibidir:

Şekil 1.7. Kabak Kemane' De Abdal Düzeni



Şekil 1.7.'de görüldüğü üzere Abdal düzeninde; birinci tel Do, ikinci tel Sol, üçüncü tel Re ve dördüncü tel Sol sesine akort edilmektedir. Kabak kemanenin yukarıda belirtilen akort sisteminde tellerin THM notasyonuna ilişkin isimlendirilmesi ise (Şekil1.7.); birince tel Sol, ikinci tel Re, üçüncü tel La, dördüncü tel Sol şeklindedir.

Teke yöresi repertuarında yer alan ve ses genişliği bir oktavın üzerindeki eserler skka'nun aksine, Abdal düzeniyle 1. pozisyonda ve bir önceki tele geçiş yapma zorunluluğu olmadan icra edilebilmektedir. Yani sol el tutuş konumu; şekil1.8.' de görüldüğü üzere 2. bölgede olmaktadır. Bu durumda, 2. bölgede yer alan; muhayyer perdesi ve takip eden tiz segâh, tiz çargâh ve tiz neva perdelerinin icrası 1. telde sol el konumu değişmeden sağlanabilmektedir.

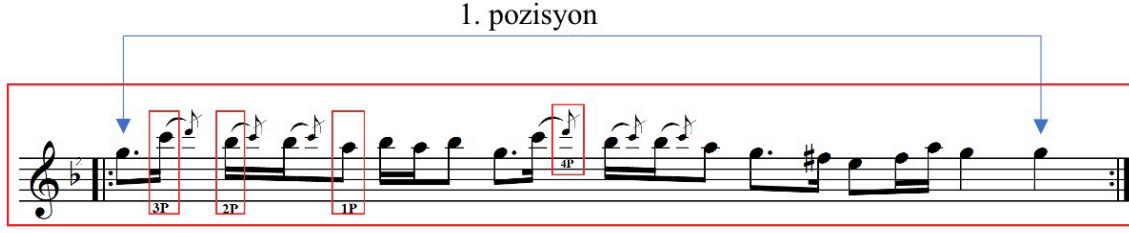


Şekil 1.8. Kabak Kemane' De Abdal Düzeninde Oluşan Ses Sahası

2.1. Mendilim Dilim Dilim adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli

Aşağıda şekil 1.9.'da; Teke yöresi repertuarında yer alan Mendilim Dilim Dilim adlı zeybeğin saz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.

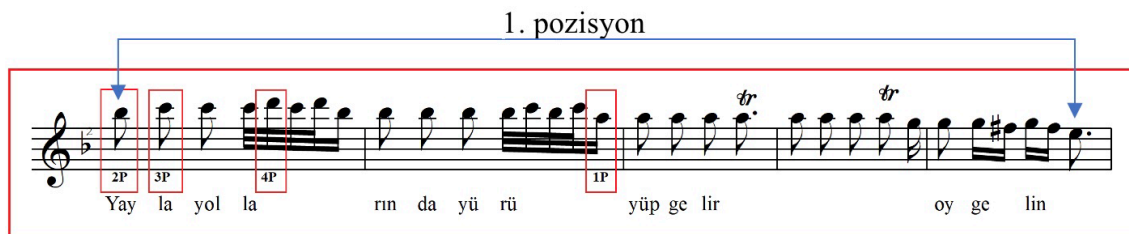
Şekil 1.9. Mendilim Dilim Dilim (Zeybek)/Saz Bölümü (2. Bölge)



Zeybek formundaki eserin seçilmiş olan bölümü Abdal düzeninde 2. bölgeye denk gelmektedir ve 1. pozisyon kullanılmaktadır. Yukarıda görüldüğü üzere birinci tartımda; başlangıç sesi gerdaniye perdesi olduğu için sol el konumu 2. bölgede yer almaktadır ve icrada 1. telin boş sesi kullanılmaktadır. Başlangıç sesinin yanında ise tiz çargâh perdesi yer almaktadır ve tiz çargâh perdesinde 3. parmak, üzerinde yer alan tiz neva çarpmasında ise 4. parmak kullanılmaktadır. İkinci ve üçüncü tartımda; tiz segâh perdesinde 2. parmak, üzerinde yer alan tiz çargâh çarpmasında 3. parmak ve muhayyer perdesinde ise 1. parmak kullanılmaktadır. Dördüncü ve beşinci tartımda birinci ve ikinci tartımdaki icra şekilleri uygulanmaktadır. Altıncı tartımdan itibaren ise gerdaniye, eviç ve hüseyini perdesi; 2. telde sırasıyla 3., 2. ve 1. parmakla seslendirilmektedir. Yedinci tartımdaki muhayyer perdesi 2. telde 4. parmakla veya 1. telde 1. parmakla seslendirilmektedir. Ayrıca, 8. ve 9. tartımdaki gerdaniye perdesi ise; 1. telde parmak baskısı yapılmadan veya 2. telde 3. parmakla seslendirilmektedir.

2.2. Yayla yollarında yürüyüp gelir adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli

Aşağıda şekil1.10.'da; Teke yöresi repertuarında yer alan Yayla yollarında yürüyüp gelir adlı Teke zortlatmasının söz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.



Şekil 1.10. Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir (Teke Zortlatması) /Söz Bölümü (2. Bölge)

Oyun havası formundaki eserin seçilmiş olan bölümü Abdal düzeninde 2. bölgeye denk gelmektedir ve 1. pozisyon kullanılmaktadır. Bu bölgede yer alan birinci tartımdaki başlangıç sesi tiz segâh perdesi olduğu için sol el konumu 2. bölgede olmaktadır ve 2. parmak kullanılmaktadır. İkinci ve üçüncü tartımdaki tiz çargâh perdesinde 3. parmak kullanılmaktadır. Dördüncü tartımdaki tiz neva perdesinde 4. parmak kullanılmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü ölçüde yer alan muhayyer perdesinde 1. parmak kullanılmaktadır. Dördüncü ölçünün sonunda ve beşinci ölçüde

Timur EŞİGÜL

yer alan gerdaniye perdesi; 1. telde parmak baskısı yapılmadan veya 2. telde 3. parmakla, eviç ve hüseyni perdesi ise; 2. telde sırasıyla 2. ve 1. parmakla seslendirilmektedir.

2.3. Adını Sevdığım Avşar Beyleri adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli

Aşağıda şekil 1.11.'de; Teke yöresi repertuarında yer alan Adını Sevdığım Avşar Beyleri adlı Gurbet havasının söz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.

1. pozisyon

A dı nı se v diğim de av şar öf fö
Top la diz gin le ri ko ru

Şekil 1.11. Adını Sevdığım Avşar Beyleri (Gurbet Havası) /Söz Bölümü (2. Bölge)

Uzun hava formundaki eserin seçilmiş olan bölümü Abdal düzeninde 2. bölgeye denk gelmektedir ve 1. pozisyon kullanılmaktadır. Bu bölgede yer alan birinci tartımdaki muhayyer perdesinde sol el konumu 3. bölgede olmaktadır ve icraya 1. parmak kullanılarak başlanmaktadır. Serbest ölçü ile yazılmış bu bölümde; tiz çargâh perdesinde 3. parmak, muhayyer perdesinde 1. parmak ve tiz segâh perdesinde 2. parmak kullanılmaktadır. 5/8 (Raks Aksağı)'lik usulle yazılmış olan bölümde ise; muhayyer perdesi 1. parmakla ve tiz segâh perdesi 2. parmakla seslendirilmektedir. Ayrıca usulle yazılmış bölümde yer alan gerdaniye perdesi ise; 1. telde parmak baskısı yapılmadan seslendirilmektedir.

2.4. Yağmur Yağar Şıpr Şıpr adlı eserin Abdal düzeninde icra şekli

Aşağıda şekil 1.12.'de; Teke yöresi repertuarında yer alan Yağmur Yağar Şıpr Şıpr adlı Kırık Havanın söz bölümünden bir kesit çalışmaya ilişkin incelenmiştir.

Şekil 1.12. Yağmur Yağar Şıpr Şıpr (Kırık Hava) /Söz Bölümü (2. Bölge)

1. pozisyon

Yağ mur ya ğar şı pır şı pır buz gi bi E ri yo rum

Kırık Hava formundaki eserin seçilmiş olan bölümü Abdal düzeninde 2. bölgeye denk gelmektedir ve 1. pozisyon kullanılmaktadır. İlk ölçüde yer alan birinci ve ikinci tartımdaki tiz çargâh

perdesinde sol el konumu 2. bölgede olmaktadır ve icraya 3. parmak kullanılarak başlanmaktadır. Tiz çargâh üzerindeki tiz neva çarpmasında 4. parmak, aynı tartımdaki tiz segâh perdesinde 2. parmak kullanılmaktadır. Devam eden ölçülerde seyreden tiz segâh ve muhayyer perdesi sırasıyla 2. ve 1. parmakla seslendirilmektedir. Üçüncü ölçünün ikinci tartımında ve dördüncü ölçünün birinci tartımında yer alan gerdaniye ve eviç perdesi iki şekilde seslendirilmektedir. Birinci şekilde; gerdaniye perdesi 1. telde parmak baskısı yapılmadan ve eviç perdesi 2. telde 2. parmakla seslendirilmektedir. İkinci şekilde; gerdaniye ve eviç perdesi 2. telde sırasıyla 2. ve 1. parmakla seslendirilmektedir. Ayrıca dördüncü ölçünün ikinci tartımında yer alan dik kürdi perdesi ise 1. telde 2. parmak kullanılarak seslendirilmektedir.

4.TARTIŞMA, SONUÇ ve ÖNERİLER

Kabak kemaneyi, yerelden evrensele ulaştırma gayesiyle hazırlanan bu çalışmada yapılan analizler ışığında aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

Çalışmada, Teke yöresi repertuarında bulunan ve ses genişliği bir oktavın üstünde seyreden uzun hava, kırık Hava, teke zortlatması ve zeybek formunda birer tane eser analiz edilmiştir. Uzun hava, kırık Hava ve teke zortlatması türündeki eserler düğâh, zeybek ise rast perdesinde karar kılmaktadır. Düğâh kararlı eserlerin ses genişlikleri düğâh ve tiz neva sesleri arasında, rast kararlı eserin ses genişliği ise rast ve tiz neva sesleri arasında seyretmektedir.

Ses genişliği bir oktavın üzerindeki bu eserlerin 3. bölgesinde yer alan muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh ve tiz neva seslerinin skka ile icrasında; sol el konumu 1. pozisyon ve 4. pozisyon arasında değişerek anlık hareketler sergileyecektir. Böyle bir durumda çalgıda icra hâkimiyeti sağlamak zor olmaktadır, hatta temposu hızlı olan eserlerde icracının çalgıya olan hâkimiyetini kaybetmesine bile yol açabilmektedir. Diğer bir durum ise, 4. pozisyonda yer alan sesler arasındaki mesafe kısaldığı için doğal olarak parmakların birbiriyle olan mesafesi de kısılacaktır. Mesafenin kısa olmasından dolayı icra esnasında parmaklar 1. pozisyondaki gibi rahat kullanılamayacak ve çarpma, glisando, tril vb. tekniklerin uygulanması zorlaşacaktır. Kabak kemanede böyle bir durumun ortaya çıkması, Türk Halk Müziği içerisinde karakteristik bir yapısı olan Teke tavrının yörede uygulandığı şeklinin bozulmasına yol açacaktır.

Çalışmaya ilişkin seçilen eserlerin 3. bölgesindeki muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh ve tiz neva sesleri Abdal düzeni ile sol el konumu değişmeden 1. pozisyonda icra edilebilmektedir. Bu durumda, sol el parmakları arasındaki mesafede kısılmayacağı için çarpma, glisando, tril vb. teknikler performans anında rahatlıkla kullanılabilir.

Çalışmada, ses genişliği bir oktav ve üzerinde seyreden eserlerin “standart kabak kemane akordu” yerine “Abdal düzeni” olarak belirtilen akort sistemiyle icra edildiğinde; Teke yöresindeki

Timur EŞİGÜL

icra stillerinin herhangi bir deformasyona uğramadan olduğu şekliyle aktarılabilceği sonucuna varılmıştır.

Araştırmanın Etik Beyanı

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara uyulduğunu yazar beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Online journal of music sciences'ın hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazarına aittir.

Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

AÇIKLAMALAR

Bu çalışmayı yapma fikri; 2018 yılında Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalında tarafımda tamamlanan “Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması” adlı tez çalışması döneminde doğmuştur. Çalışmada; Türk yaylı çalgılarından kabak kemanenin, Teke yöresi dışında Orta Anadolu bölgesi ezgilerinin icrasında kullanılması amaçlanmıştır ve yaylı bir çalgı olan keman referans alınmıştır. Orta Anadolu Bölgesinin müziksel kimliğini temsil eden Abdallar ve bu topluluğun birincil çalgıları arasında yer alan keman, yörede kullanılan diğer çalgılarla aynı müzik ortamında uyumlu bir şekilde icra edilebilmesi için yöreye özgü bir akort sistemi ile kullanılmaktadır. Orta Anadolu yöresi ezgilerinin kabak kemane ile seslendirilme çabasına yönelik, kemanın yörede kullanıldığı icra özellikleri kabak kemane de uygulanmıştır. Çalışma içerisinde yer alan katılımcılara kemanda kullandıkları akort sisteminin adı sorulduğunda bir tanesi “Abdal düzeni” şeklinde yanıt vermiştir. Bu noktada, Orta Anadolu yöresi ezgilerinin öğretiminde ve icrasında; kemanda uygulanan akort sistemi ve yukarıda yer verilen “Abdal düzeni” ismi bu çalışmam ile kabak kemane eğitimi ve icrasına ilişkin diğer çalışmalarım da aynı şekilde kullanılacaktır.

KAYNAKÇA

- Ayangil, R. (2014). Türk dünyasının müziği. *Yeni Türkiye*, 57, 138. <https://yeniturkiye.com/turk-musikisi-ozel-sayisi>
- Bachmann, W. B. (2011). *Anadolu'nun tarih öncesi müzik arkeolojisi, Türkiye'de müzik kültürü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Budak, O. A. (2000). *Türk müziğinin kökeni-gelişimi (deneme)*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Eşigül, T. (2018). *Orta anadolu abdalları'nın keman icra özelliklerinin tespit edilerek kabak kemane'ye aktarılması*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi.

- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve anadolu kaynaklarında ıklıĝ*. Ses ve Tel Yayınları.
- Gerekten, S. E. (2020). *Baĝlama'da/saz'da misket düzeni için egzersiz ve etütlere dayalı öğretim modeli önerisi ve öğrenci başarısına etkisi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Güvenç, B. (1984). *İnsan ve kültür, (Tylor'dan aktaran)*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Halman, T. (2011). *Türk musikisi üzerine bir değerlendirme, Türkiye'de müzik kültürü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- İmamverdiyev, İ. C. (2010). Azerbaycan sazının akort sistemi, *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*. 8, 157. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/31310>
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel araştırma yöntemi (11. Baskı)*. Nobel Yayın.
- Koruk, Ç. (2009). *Teke yöresinde telli ve yaylı çalgılar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Parlak, E. (2011). *Anadolu parmak tekniği ile (tezenesiz) bağlama çalma geleneğinin tarihsel süreç içerisindeki gelişimi, Türkiye'de müzik kültürü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Oxford University Press.
- Reinhard, K.-U. (2007). *Türkiye'nin müziği 2*. Sun Yayınevi Yayınları.
- Turan, Ş. (1990). *Türk kültür tarihi*. Bilgi Yayınevi.
- Taptık, G. (1972). *Baĝlama büyük metot*. Güray Taptık Yayınları.
- Urhan, S. (2014). *Kabak kemane metodu*. Tezer Matbaası.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi nazariyatı*. Pan Yayıncılık.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (9. baskı)*. Seçkin Yayıncılık.

EXTENDED ABSTRACT

1. Introduction

Having also spread to various geographies around the world, the variety and richness of Turkish Music Culture in terms of both musical practices and instruments is pretty obvious. When looking at it from Anatolian perspective, musical practises and instruments are shaped as the traditional codes of regions. For instance, while a region is represented by "zeybek music" another region is represented by "halay music". In one region, "gurbet havası" is performed with a three-stringed bağlama or kabak kemane in its unmetered form, while in another region "bozlak" is performed with a bağlama or a violin.

Timur EŞİGÜL

Instruments that have made friends with people for centuries have also witnessed/is witnessing the cultural changes and developments that people have undergone. In this context, the cultural changes and developments of societies naturally affected the instruments.

Turkmen nomads who immigrated to the Teke region underwent various social experiences there and, in line with their experiences, enabled their instruments to become what they are today in terms of physical and performance styles. The music culture of the Teke region has a detailed structure in terms of instrument diversity and the way the instruments are performed. What is meant by the elaborate structure is that the above-mentioned elements show characteristics that define the region in the local context.

The performance and production of the kabak kemane went out of the Teke region over time and became common in Anatolia. As a result, some changes have occurred in the physical characteristics of the instrument and the way it is performed. While strings made of animal intestines were used in the instrument in the past, steel strings have been preferred today and a physical change has taken place in this way. The change in performance was as follows. It is known that local melodies were performed during the periods when the kabak kemane instrument was performed only within the borders of the Teke region. Apart from this, tunes from different regions and even local and foreign types of works are performed depending on the individual talents and preferences of professional performers, as the instrument is included in the Turkish State Television and Radio Institution and in the music departments of universities. Today, with the technological advances taking place in human life, the reflection of the experiences of each person who is involved in performing and making the gourd violin to the instrument has made such changes inevitable.

Under the light of the above given explanations, it is possible to say that the increase in the number of strings and use of different chords are among the main differences that came across in the performance of kabak kemane. Kabak kemane used to be performed only with two or three strings in the past by local performers but nowadays four-stringed instruments are being widely used in many corners of Anatolia.

Anatolian music heritage includes local renderings as well as the instruments that make it possible for the renderings to meet people, and all these play a significant role in cultural context. When talking about local music from a perspective of instrument and melody variety, the forerunners seem to be Teke region and kabak kemane, one of the distinguished instruments of the region. The conformity of physical and performance characteristics of kabak kemane make it possible to have certain practises with the instrument, as opposed to the standard usage style.

It is thought that the kabak kemane has been used in various tunings from the past to the present, and the number of strings, the sound width of the works, the gender of the accompanying vocal

performer, the idea of providing the best performance of the performer, and the musical practices in the culture in which he grew up have all contributed to this.

2. Method

This study is qualitative research aiming to prove that Teke Region melodies, whose sound width exceeds one octave, can be performed with the chord system used by Central Anatolian Abdals, rather than using the standard kabak kemane chord.

In the study, a descriptive screening model has been used, which aims to prove that Teke Region melodies, whose sound width exceeds one octave, can be performed with the chord system used by Central Anatolian Abdals.

Study population consists of chord systems used in kabak kemane and sampling consists of standard kabak kemane chord as well as the chord system used by Central Anatolian Abdals in violin.

Data collection has been performed through document review technique. The acquired data have been analysed through content analysis method. The pieces selected for the research have been analysed in terms of instrument technique, attitude and musical characteristics in order to prove that Teke Region melodies, whose sound width exceeds one octave, can be performed with the chord system used by Central Anatolian Abdals.

3. Findings, Discussion and Results

When Teke region tunes are reviewed under the scope of sound width, it is concluded that there are pieces below one octave and above one octave. When performing pieces with a sound width below one octave, 1st position is used in kabak kemane. In this case, the position of the left hand does not change on the handle. When performing pieces with a sound width exceeding one octave, it is necessary to go back to the previous string (2nd string) or use a position when performing high-pitched parts of the piece. In such performances, going back to 2nd string and using the sounds in one octave pest would not be sufficient to convey the Teke region tunes in the same way as the locals do.

Another option for performing the high-pitch parts in the pieces with a sound width exceeding one octave is to use position. Pitches in high-pitch areas correspond to the 3rd area in kabak kemane chord and the use of position when performing these pieces occur during the natural progress of the performance. When performing the pitches progressing in 3rd area, the position of the left hand is moved to this area and 4th position is used. In such a case, the order of fingers is as follows; 1st finger pressing la, 2nd finger pressing si, 3rd finger pressing do and 4th finger pressing re.

Having the left and right hands in harmony with each other when playing kabak kemane helps to achieve good performance, while non-harmony, naturally, leads to a bad performance. So to ensure a good performance, it is necessary to change the direction of the instrument in string

passages in a balanced way, otherwise undesired effects can be experienced. In addition, when 4th position is used rather than 1st position in standard kabak kemane chord, the change of left hand's position will lead to a loss of dominance of the instrument especially in pieces with a slower tempo. As a direct consequence, this can lead to intonation problems in kabak kemane, which is a non-pitched instrument. In order to ensure that the performer is not faced with such an issue and Teke region tunes are performed with the same attitude as the locals, it has become a necessity to make a change in the chord of the instrument.

Under the scope of the current study, two significant communities of the Turkish world, Teke Region Nomad-Turkmens and Central Anatolian Abdals have been reviewed. Kabak kemane, a characteristic instrument of Teke region, has been subjected to violin chord used in the Central Anatolian Abdal music culture. It has been observed that with this chord system it was possible to perform la (muhayyer) and following si (tiz segâh), do (tiz çargâh) and re (tiz neva) in 1st position without the need to change position. One of the aims of the study is to ensure that the melodic structures in the 3rd areas of the pieces included in the Teke region repertoire and have a sound width exceeding one octave can be performed the same way as it is performed by the locals. The kabak kemane-adaptation of the chord system used by Central Anatolian Abdals when performing violin has been reviewed under the title "Abdal Düzeni".

Prepared with the ultimate aim of conveying kabak kemane from local levels to a universal level, the analyses of this current study have led to the following conclusions:

One piece each from the forms of uzun hava, kırık Hava, teke zortlatması and zeybek have been analysed in the study. All these pieces are part of the Teke region repertoire and have a sound width exceeding one octave. Pieces in the genre of uzun hava, kırık Hava and teke zortlatması are intent on the sound of la (dügah), while zeybek is intent on sol (rast). The sound widths of pieces with an intent on la (Dügah) range between la (dügah) and re (tiz neva) sounds, while the sound width of pieces intent on sol (rast) progresses between the range of sol (rast) and re (tiz neva) sounds.

The sound width of these pieces is above one octave. In the performance of the sounds of la (muhayyer), si (tiz segah), do (çargah) and re (tiz neva) in the 3rd region with standard kabak kemane chord, the left-hand position will change between the 1st position and the 4th position, exhibiting instant movements. In such a case, it is difficult to achieve dominance on the instrument, and in pieces with a fast tempo, it may even cause the performer to lose his dominance over the instrument. Another issue is that since the distance between the sounds in the 4th position is shortened, the distance between the fingers will naturally shorten. Due to the short distance, the fingers will not be able to be used comfortably during the performance as in

the 1st position. In addition, it will be difficult to apply techniques such as glissando and trill. The emergence of such a situation in kabak kemane will lead to the deterioration of the style of Teke, which has a characteristic structure in Turkish Folk Music, in the region.

La (muhayyer), si (tiz segah), do (çargah) and re (tiz neva) sounds in the 3rd area of the pieces selected for the work can be performed with an Abdal style in the 1st position without having to change the position of the left hand. In such a case, the distance between the left-hand fingers would not become shortened and therefore techniques such as glissando and trill can be used easily during the performance.

The conclusion of this current study is that, when performing the pieces with a sound width progressing in one octave or above with an Abdal-style chord system rather than standard kabak kemane chord, the performance styles of Teke region pieces can be conveyed as they are, without going through any deformations.