

AYDIN KADIOĞLU ZEYBEĞİNİN KEMANA UYARLANMASI*

Adaptation of *Aydın Kadioğlu Zeybek* to Violin

Ozan GÜLÜM**

ÖZ

Araştırmanın amacı, Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel davul-zurna icralarında bulunan karakteristiği yansıtıcı bir keman uyarlamasını ortaya koymak; bu uyarlamanın nasıl yapılacağına ilişkin gerekli adımları belirlemek; Aydın Kadioğlu Zeybeği geleneksel davul-zurna icra karakteristiği ve uluslararası keman çalma tekniklerini bir arada kullanırken karşılaşılabilecek sorunlara çözüm önerileri geliştirmek; Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel üç davul-zurna icrasının detaylı notasyonunu ve bu notasyonun analizini yaparak kayıt altına almaktır. Nitel bir araştırma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli benimsenmiştir. Ayrıca keman uyarlamasının geleneksel icralarda görülen karakteristik müzikal unsurları ne düzeyde yansıttığının tespitine yönelik 5'li likert tipine uygun bir görüşme formu hazırlanmıştır. Araştırma sonucunda, Aydın Kadioğlu Zeybeği üç davul-zurna icrasında 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 diziliminin kullanıldığı; icraların ana zurna, dem zurna ve davul olmak üzere üç partiden oluştuğu; ezginin neveser makamına geçki bulunan nikriz makamı ile oluştuğu tespit edilirken; karakteristik öğelerin dem ses, çarpma, çift çarpma, vibrato, glissando, ritardando, accelerando ve üçleme olduğu belirlenmiştir. Keman uyarlamasının müzikal analizinde nikriz makam seslerinin kullanıldığı; sağ elde detache, legato, staccato ve ricochet yay teknikleri kullanıldığı; sol elde çift tel çalma, pizzicato, glissando, çarpma, çift çarpma, trill, aksan ve flajöle kullanıldığı ve I-II-III-IV.konumlar kullanıldığı tespit edilmiştir. Alan uzmanlarının görüşleri neticesinde Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının, araştırma kapsamında belirlenen karakteristik öğeler doğrultusunda, geleneksel icralardaki karakteristiği yansıttığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Keman, Keman Eğitimi, Uyarlama, Zeybek, Aydın Kadioğlu Zeybeği.

ABSTRACT

The aim of the research is to reveal a violin adaptation of *Aydın Kadioğlu Zeybek* that reflects the characteristic musical auditory found in traditional *davul* and *zurna* performances; to determine the necessary steps on how to make this adaptation; to develop solutions to problems that may arise while using traditional sensations and international violin techniques together; to create the detailed musical notation of traditional Aydın Kadioğlu Zeybek's three davul-zurna performances and make the analysis of this notation. In this qualitative study, one of the descriptive research methods, the general survey model was adopted. In addition, an interview form suitable for the 5-Likert type was prepared to determine to what extent the violin adaptation reflects the characteristic musical elements seen in traditional performances. At the end of the research, the following results were found. 3+2+2+2 form of 9/2 odd meter was used in Aydın Kadioğlu Zeybeği three davul-zurna performance. The performances consist of three parties which are the main zurna, drone zurna, and davul. It was determined that the melody was formed with the *makam nikriz*, which transitions to the *makam neveser*. It was determined that the characteristic musical elements are drones, grace notes, double *appoggiaturas*, *vibratos*, *glissandos*, *ritardandos*, *accelerandos*, and triplets. In the musical analysis of the violin adaptation, it was determined that; the notes of nikriz makam are used, *detache*, *legato*, *staccato* and *ricochet* bow techniques are used in the right hand, double string playing, *pizzicato*, glissando, grace notes, double apporriatura, trill, accent, and harmonics were used in the left hand and positions I-II-III-IV. As a result of the opinions of field experts, it was determined that Aydın Kadioğlu Zeybeği violin adaptation reflected the characteristic musical elements in traditional performances.

Keywords: Violin, Violin Education, Adaptation, Zeybek, Aydın Kadioğlu Zeybeği.

Araştırma Makalesi/Research Article - Geliş Tarihi/ Received Date: 09.09.2020 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 07.12.2020

* Bu çalışma, "Keman Eğitimde Zeybek Müziğinin Kullanımı Üzerine Bir Araştırma" başlıklı doktora tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

** **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim dalı, ozan.gulum@atauni.edu.tr ORCID ID: 0000-0001-6123-3607

Atf/Citation: Gülüm, O. (2020) Aydın Kadioğlu Zeybeğinin Kemana Uyarlanması. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (17), 77-110.

Extended Abstract

Violin teaching involves the applications of numerous techniques and various types of music as of its repertoire. Thus, the course of violin teaching cannot be conducted by focusing only on a specific genre or a technique. The main reason for this is that having advanced throughout the centuries; the violin held an international status and got involved with a variety of musical genres. Consequently, for a student to learn and apply the manner and style of Turkish folk music alone is unthinkable in the course of expected techniques to be performed and national-international repertoire to be played. Correspondingly, violin students are not expected to have an absolute mastery in every genre of music and to prove superior skills in these genres as the result of their learning period. Therefore, it is sensible to say that one of the subjects that feel absent is the violin adaptations of Turkish folk music in which the students would get to know and properly perform the traditional manner within the limited time of violin learning and amidst the necessities like technical abilities that should be obtained. To clarify the requirement of the existence of violin adaptations of traditional style in the violin teaching, the concept of adaptation within the scope of performance tradition of Turkish folk music should be mentioned and the difference between sheet music of Turkish folk music and the performance of this sheet music needs to be explained.

Because the adaptations of Turkish folk music generally occur by themselves in natural process, they became ordinary along with the tradition. To exemplify, it is possible to listen to the *zeybek* on one *bağlama* alone with preserving its touch and manner which is normally played on two *zurnas* and one *davul*. In this case, what we are listening to is the natural adaptation derived from what became a tradition throughout the years of interaction between the local musicians. These adaptations usually come true because of the environmental conditions and feasibilities. While listening to the *zeybek* on the *bağlama*, we are still able to hear the beats of the *davul* and the performance behaviour of the drone *zurna*. In a technical view, a terrific art of adaptation arises in consequence of a careful notation preserving each sound of the performance along with the tradition that comes from years of colloquial accumulation, the manner of *zeybek* that is formed through the aural norms pertain to *bağlama*. However, it is seen that in today's *zeybek* music scores, usually only the main melody has been transcribed. Many reasons might be behind this situation. Knowing that the sheet music they see only represents the main melody, Turkish folk music performers apply the interpretation that roots from master apprentice system experiences and thus they perform. For this reason, from time to time, performing Turkish folk music scores as they are may end up with deficient voicing of the performance characteristics. The examples that are going to be given are from the content of TRT (Turkish Radio and Television Corporation), which has open access written repertoire of Turkish folk music. This aforementioned subject appears in the majority of *zeybek* melodies which fall under especially the wordless traditional dance music in TRT Turkish folk music repertoire. Hence, it should not be found adequate to use solely the TRT scores for a *zeybek* adaptation to be used in violin teaching. The performance characteristics of the pieces to be used for adaptation ought to be studied together with the repertoire scores. To do this, elaborately transcribing several traditional performances provides convenience for analysing the performance characteristics.

The aim of the research is to reveal a violin adaptation of Aydın Kadioğlu *Zeybek* that reflects the characteristic musical auditory found in traditional *davul* and *zurna* performances; to determine the necessary steps on how to make this adaptation; to develop solutions to problems that may arise when using traditional sensations and international violin techniques together; to create the detailed musical notation of traditional Aydın Kadioğlu *Zeybek*'s three *davul-zurna* performances and make the analysis of this notation. In this qualitative study, one of the descriptive research methods, the general survey model was adopted. In addition, an interview form suitable for the 5-Likert type was prepared to determine to what extent the violin adaptation reflects the characteristic musical elements seen in traditional performances.

At the end of the research, the following results were found. $3 + 2 + 2 + 2$ form of $9/2$ odd meter was used in Aydın Kadioğlu *Zeybeği* three *davul-zurna* performance. The performances consist of three parties which are the main *zurna*, drone *zurna*, and *davul*. It was determined that the melody was formed with the *makam nikriz*, which transitions to the *makam neveser*. It was also determined that the characteristic musical elements are drones, grace notes, double *appoggiaturas*, *vibratos*, *glissandos*, *ritardandos*, *accelerandos* and triplets. In the musical analysis of the violin adaptation, it was determined that; the notes of *nikriz makam* are used, *detache*, *legato*, *staccato*, and *ricochet bow* techniques are used in the right hand, double string playing, *pizzicato*, *glissando*, grace notes, double *apporturatura*, *trill*, *accent* and *harmonics* were used in the left hand and positions I-II-III-IV. As a result of the opinions of field experts, it was determined that Aydın Kadioğlu *Zeybek* violin adaptation reflected the characteristic musical elements in traditional performances.

Uyarlama kelimesi dilimizde İngilizceden geçen adaptasyon kelimesinin eř anlamlısıdır. Say (2010a); bu terimi adaptasyon başlığı altında, “bir mzık eserini değişik tını anlayışıyla yeniden düzenlemek ya da başka tre uyarlamak” olarak tanımlamıştır (s. 17). Aynı kaynakta uyarlama kelimesine bakıldığında ise bu kez “batı dillerindeki karşılığı adaptation olmasına rağmen dilimizde düzenleme anlamında kullanılan sözcük” tanımı görülmektedir (s. 557). Yabancı literatür tarandığında ise Türkçede uyarlama kelimesi ile kast edilmek istenen olgunun ağırlıklı olarak düzenleme anlamına gelen *arrangement* ile kullanıldığını fakat *transcription* ve *adaptation* kelimelerinin de kullanıldığını görmekteyiz.

Müzikte uyarlama terim olarak ‘*transcription*’ ve ‘*adaptation*’ gibi anlamlarda kullanılsa da *The New Grove Dictionary of Music* sözlüğünde ve mzık terminolojisi hakkında yazılan kaynaklarda *transcription* terimi “zellikle bir orkestra eserinin piyanoya aktarılması” olarak ifade edilmektedir. Öte yandan *uyarlama* için *adaptation* teriminin ‘bir eserin bir çalgı için uygunlaştırılması, uyarlanması, ona özgü olması aktarılması’ anlamı taşması bu konu yabancı literatür için daha açıklayıcı bir terim olduğu gerçeğini yansıtmaktadır (Erkan, 2012, s. 100).

Harvard Dictionary of Music kitabında Apel (1974), bu kavramı “bir kompozisyonun orijinal olarak yazıldığı ortamdaki farklı bir ortama uyarlanması, müzikal unsurların esas olarak değişmeden kalması” şeklinde tanımlamıştır. Yine aynı kaynakta *adaptation* başlığına bakıldığında (s. 12) “bkz. arrangement” karşımıza çıkarken *transcription* ifadesine bakıldığında (s. 859) ise tekrar “bkz. arrangement” ifadesi görülmektedir.

Problem Durumu

Keman eğitimi süreci birçok teknik uygulamayı ve repertuarı itibariyle de çeşitli müzik türlerini kapsamaktadır. Bu nedenle yalnızca bir türe veya bir tekniğe odaklanarak keman eğitim süreci gerçekleştirilemez. Bunun en önemli nedeni kemanın yüz yıllar içerisinde gelişerek uluslararası hale gelmesi ve pek çok müzik türüne dâhil olmasıdır. Bu durum, keman eğitimi sürecinde bir öğrencinin uygulaması beklenen teknikler ve alabilmesi gereken ulusal-uluslararası repertuarın arasında, yalnızca Türk halk müziği yöresel tavır ve üslubunu öğrenmesini ve tatbik etmesini olanaksızlaştırmaktadır. Paralel olarak keman eğitimi süreci sonunda öğrencilerin tüm müzik türlerinde tam bir hkimiyet sağlaması ve bu türlerde ustalık sergilemesi de beklenmemektedir. Dolayısıyla eksikliği hissedilen bir konunun, sınırlandırılmış süreli keman eğitiminde ve bu eğitim boyunca kazanılması gereken teknik beceriler gibi zaruretlar arasında, ğrencilerin Türk halk müziği eserlerindeki geleneksel üslubu tanıyacakları ve icra edecekleri yazılı keman uyarlamaları olduğu söylenbilir. Gülüm ve Albuz (2019) “keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik ğretim elemanı görüşleri” başlıklı araştırmada; keman eğitimcilerinin, *Türk halk müziği eserleri kemana uyarlanırken yörenin ve bölgenin müzikal üslubu yansıtılmaya alışılmaldır* maddesine yüksek düzeyde (%8,1 kısmen, %29,7 katılıyorum, %62,2 kesinlikle katılıyorum, n=37) olumlu görüş bildirdikleri sonucuna ulaşmışlardır. Geleneksel üslubun keman uyarlamaları ile keman eğitiminde yer alması ihtiyacı netleştirmek adına; Türk halk müziği icra geleneği içerisinde uyarlama kavramına değinilmesi ve Türk halk müziği repertuar notası ve bu notanın icrası arasındaki farkın açıklanması gerekmektedir.

Türk halk müziğinde uyarlamalarla; hem gelenek içerisinde algılar arası, hem de gelenek dışında çok seslendirme uygulamalarında sıklıkla karşılaşırız. Türk halk müziği geleneği mensubu icracılarının *tabii* olarak yaptıkları uyarlamalar, klasik batı müziği uyarlamalarına kıyasla oldukça dikkate değer ve etkileyicidir. Bunun sebebi, gelenekte çoğunlukla işitsel olarak kurgulanan Türk halk müziği uyarlamalarının, yazılı olarak ifade edilmesiyle uyarlama sanatına dair üstün yapısının göz önüne serilmesi. Türk halk müziğindeki uyarlamalar çoğunlukla doğal bir süreç içerisinde kendiliğinden gerçekleştirilmekte olduğundan gelenek içerisinde sıradanlaşmıştır. Örneğin, iki zurna ve davul üçlüsünden dinlediğimiz bir zeybeği, tavır ve dokuları ile tek bir bağlamadan dinleyebiliriz. Dinlediğimiz şey aslında yöre müzisyenlerinin yıllarca etkileşimleri ile gelenekselleşmiş bir tarz çerçevesinde gerçekleştirilen doğal bir uyarlamadır. Bu uyarlamalar genellikle evre koşullarının ve imknların neticesinde ortaya çıkmıştır. Bağlamada bir zeybek dinlediğimizde davulun ırpılarını

ve dem zurnayı temsil eden icra davranışlarını duyabiliriz. Üç sazın tek bir saz ile seslendirilmesi notaya alındığında ise ortaya çıkan yapı; ustaca, komplike ve heterofoniktir. “Zeybek ezgileri kapalı alana girdiğinde açık alan sazı olan zurna, yerini bağlamaya bırakmaktadır. Müziğin geleneğinde yer alan bir sazdan başka bir saza halkın yaptığı *doğal uyarlama* denilebilecek bu durum bugün bağlamada zeybek tavrının oluşum sebeplerinden biri olarak gösterilebilir” (Erzincan, 2006, s.19).

Yıllar süren birikimler neticesinde halk arasında kalarak gelenekselleşen, işitsel kaidelerle oluşmuş bağlamaya özgü zeybek tavrı, icra sırasında ortaya çıkan tüm seslerle notaya alındığında, teknik açıdan ortaya harikulade bir uyarlama sanatı çıkmaktadır. Fakat günümüz zeybek müziği notalarında çoğunlukla yalnızca ana ezginin notaya alındığı görülmektedir. Bu durumun birçok nedeni bulunabilir. Türk halk müziği icracıları gördükleri eser notasının yalnızca eserin ana ezgisini simgelediğini bilerek usta-çırak yolu ile edindikleri yorum tecrübelerini esere katar ve icralarını gerçekleştirirler. Bu nedenle bir Türk halk müziği eser notasının olduğu gibi seslendirilmesi, icra karakteristiğinin *kimi zaman* eksik ifade edilmesine neden olabilmektedir. Ulaşılabilen en geniş yazılı repertuar TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) Türk halk müziği repertuarı olduğundan, vereceğim örnekler bu kapsamda olacaktır. TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan özellikle sözsüz oyun havaları altında bulunan zeybek ezgilerinin çoğunluğunda bahsedilen bu konu göz önündedir. Dolayısıyla keman eğitiminde kullanılmak üzere yapılacak bir zeybek uyarlamasında, TRT repertuar notasının yalın haliyle kullanılması yeterli görülmemelidir. Repertuar notalarıyla birlikte, uyarlama için ele alınan eserlerdeki icra karakteristiğini incelemek gereklidir. Bunun için birkaç geleneksel icrayı detaylı biçimde notaya almak icralardaki karakteristiği analiz etmekte kolaylık sağlayacaktır.

Transkripsiyon (notasyon anlamıyla); dinamikler, ritim, boğumlama, perde ilişkileri ve entonasyon konusunda gözden kaçırılma ihtimali bulunan öğeler hakkında farkındalık yaratır. Çünkü kişiler, müziğin bu yönlerini taklit etmeye çalışırken eseri dikkatle dinlemek durumunda kalır. Transkripsiyon ayrıca, işitsel deneyimlere tekrar tekrar maruz kalınması neticesinde kavram ve sezgi arasında bir denge yaratır. Eserlerin yazıya dökülmesiyle müzikal cümleler daha kolay anlaşılır ve icralarda bu cümlelerin daha doğru ifade edilmesi kolaylaşır (Hinz, 1995). Bu noktadan sonra uygulanabilecek en önemli adım ise geleneksel icralarda ortaya çıkan karakteristik öğelerin uyarlama sırasında ne kadar korunabileceğidir.

En nihayetinde bahsedilen tüm konular çalışmayı bir ihtiyaç ve bir sorun çerçevesine getirmektedir. İhtiyaç, kemanın geniş repertuarı ve sınırlandırılmış eğitim süreci içerisinde zeybek yöresine ait müzik karakteristiğini notasında gösteren bir uyarlamayı ortaya koymaktır. Bu sayede eğitimcinin nota üzerinden öğrencisine eseri öğretmesi ile birlikte, öğrencinin seslendirilen eserin yöre tavrına ilişkin genel bir birikime ve bilgiye sahip olacağı söylenebilir. Sorun ise keman icracılarının seslendirebileceği, zeybek müziği davul-zurna icra geleneğine ait karakteristik öğeleri içerisinde barındıran ve keman eğitim süreciyle uyumlu herkesçe tanınabilir uluslararası icra tekniklerini içeren bir uyarlamanın nasıl yapılacağıdır.

Araştırmanın ele aldığı problemin çerçevesi ve problemin gündeme gelme gerekçeleri bu şekilde özetlenmişken, bu çalışmada zeybek müziğinin ele alınmasının genel sebepleri ise aşağıdaki yer alan maddeler ile belirtilmiştir.

- Zeybek müziklerindeki yiğitlik ve kahramanlık teması ile özdeşleşen güçlü ve keskin melodik yapıların, keman ile seslendirildiğinde yayın farklı kullanım şekillerine katkı sağlayacağı düşünülmüştür.
- İki zurna ve bir davul ile seslendirilen zeybek müziklerinin, içerisinde bir ritim ve bir dem ses partiyonu ile heterofoni özelliği taşıması.
- Üç çalgılı yapının kemana uyarlanması ile hem sağ elde hem de sol elde kullanılacak teknik yaklaşımların kemanın ifade gücü ile bir araya gelmesi neticesinde keman eğitimine katkı sunacağı düşünülmüştür.
- Sözsüz ezgilerden oluşan zeybek müziği repertuarının, çalgısal uyarlamaya uygun olduğu düşünülmüştür.
- Zeybek müziğinin geleneksel icra yapısı içerisinde dem ses, tremolo, trill, staccato, grupetto, çarpma, çift çarpma, glissando gibi müzikal unsurların yer almasının; Türk halk müziği ezgileri ve evrensel keman çalım tekniklerini bir arada işleme olgusuna destek olacağı düşünülmüştür.

Zeybek müziği ekseninde bu konuları ele almak bakımından Aydın Kadioğlu Zeybeği üzerinde çalışılmıştır.

Bu bilgiler ışığında araştırmanın problem cümlesi “Aydın Kadioğlu Zeybeğinin keman uyarlanması nasıl olmalıdır?” şeklinde ortaya çıkmıştır.

Bu problem kapsamında araştırmanın alt problemleri şu şekilde oluşturulmuştur;

1. Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icralarının seslendirilme biçiminin göre nota gösterimleri nasıldır?
2. Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlanması nasıl notalanacaktır?
3. Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeği, uzman görüşlerine göre davul-zurna icralarında görülen ve kemana aktarılabilen zeybek karakteristiğini ne düzeyde yansıtmaktadır?

Amaç

Türkiye’de yapılan keman ile ilgili pek çok alan çalışmasında araştırmacılar, keman eğitiminde kemana özgü Türk müziği eserlerinin daha fazla kullanılması gerektiğini ve/veya niceliksel yetersizliğini vurgulamışlardır (Akyürek, 2002; Albuz, 2001; Alpagut, 2001; Akpınar, 2002; Bulut, 2001; Çit, 2014; Efe, 2007; Feyzi, 2013; Gülüm ve Albuz, 2019; Gürel, 2011; Haner, 2018; Hatipoğlu, 2013; Hatipoğlu, 2016; Koç, 2007; Kurtaslan, 2009a; Kurtaslan, 2009b; Müezzinoğlu, 2012; Parasız, 2009; Taşçı, 2012). Bu araştırma özelinde önemli görülen husus ise eksikliğinden bahsedilen eserlerin “kemana özgü” olma durumudur. Dolayısı ile uyarlanması yapılacak Türk halk müziği eserlerinin kemana özgü düzenlenmesi önemlidir. Aydın Kadioğlu Zeybeği üzerinden geleneksel karakteristiği koruma hedefinde bir keman uyarlamasını ortaya koymak; bu hedef dâhilinde bir uyarlamanın nasıl yapılacağına ilişkin adımları belirlemek; geleneksel karakteristiği kemana aktarma esnasında karşılaşılan sorunlara ilişkin çözüm yöntemleri sunarak bu alanda yapılacak diğer çalışmalara ışık tutmak ve hem geleneksel öğeleri hem de uluslararası keman icra tekniklerini içeren bir uyarlama eseri keman literatürüne kazandırmak bu araştırmanın temel amaçlarıdır. Bu amaç etrafında, Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel davul-zurna icralarından üçünün notasyonu yapılmıştır.

Önem

Türkü derleme faaliyetleri, Türkiye’de Cumhuriyet sonrasında bir plan-program dâhilinde hız kazanmıştır. Bugün TRT Türk halk müziği repertuarı olarak bildiğimiz arşivin ortaya çıkmasında bu derleme faaliyetlerinin katkısı çok büyüktür. Bunun yanında Türk halk müziğinde karşılaştığımız kulaktan kulağa, kuşaktan kuşağa uygulaması türkülerin sözlü kültür ortamında aktarımının temel taşı olarak görülmektedir. Özellikle zeybek yöresinde iki zurna bir davul takımında yer alan dem zurnanın çırak olması ve ana zurna olan ustası ile birlikte çalması, bu kişilerin akraba olması ve öğrenerek ustalaşması bu uygulamaya işaret etmektedir.

Bir kaba zurna ekibinde usta zurna ezgiyi çalarken, çırak zurnalar karar sesinde dem tutmakta, davullar ise ritim fonksiyonunu üstlenmektedir. Yöresel müzisyenlerce kullanılan repertuar, usta-çırak ilişkisi içerisinde oluşan bir silsile üzerinden kuşaklar arasında kulaktan kulağa aktarılmaktadır. İcracılar nota vb. bir müzik yazım sistemi kullanma ihtiyacı hissetmemektedirler (Aydın, 2013, s. 251).

Yerel gelenekte müzik öğrenimi, tamamen pratik düzeyde gelişir. Bu eğitim, yazıya dayalı veya teorik bir eğitim değildir. Müzisyenlikteki yetişme süreci tamamen yetenek, yatkınlık, eğilim ve hatta ihtiyaçlar çerçevesinde şekillenmektedir. Yerel müzisyenlerin takım oluşturma eğilimlerine bakıldığında, “aile” ve “akrabalık” ilişkilerinin çoğunlukla belirleyici ve hâkim durumda olduğu görülür. Sözelimi tipik bir takım, baş zurna çalan baba ile iki oğul veya oğul ve kardeşten oluşur. Eğer takım “aile” içinde kurulamıyorsa, meslek gereği yakın akrabalarından çalgıcı temini yoluna gidildiği görülür. Sonuçta yerel müzisyenler, müzik kültürünü doğrudan pratik düzeyde öğrenen-öğreten-aktaran bir sistem kurmuşlardır (Öztürk, 2014, s. 13-14).

Bu gibi özellikler zeybek müziğine doğal bir kuşaklar arası aktarım imkânı sunmaktadır. Geleneğine ve köklerine bağlı toplumlarda bu tür aktarımların geleceği her ne kadar çok karanlık olmasa da, notaya alınmayan ve kaydedilmeyen her materyalin kaybolması tehlikesi her zaman bulunmaktadır. Ayrıca yazılı hale getirilmeyen her icranın ilerde ses kayıtlarının kaybolması durumunda aslının bilinemeyecek olması da bir gerçektir.

Nitekim Doğan Zentur bir anlamda babadan oğula geçen bir sanat olarak gördükleri bu iş kolunda yeni neslin maddi kaygılardan ötürü gelecekte bu mesleği çok da tercih etmek istemeyebileceğine işaret etmektedir (Öztürk, 2006, s. 124).

Aydın Kadioğlu Zeybeğinin notasyonlarının yapılmasının ardından üç çalgılı yapının tek bir saza indirgenmesine ilişkin çerçeve çizen ve geleneksel icraları kapsayıcı bir uyarlama yapılması sıradaki hedef olarak görülmüştür.

İster müzik eğitiminde kullanılacak isterse topluma açık bir konserde sergilenecek olsun otantik olarak ele alınıp uyarlanan-düzenlenen bir müzik, artık orijinal sergi sahasının dışındadır. Bu nedenle düzenleme ya da uyarlama yapacak olan kişilerin sorumluluğu ritimleri, akort düzenini ve tonu, özel ifadeleri çalgının limitleri dâhilinde olabildiğince aslına uygun tutmaktır (Bieber, 1997, s. 74).

“Bir yörenin yerleşik insanları tarafından üretilen, söylenen ve çalınan, o yöre insanının ortak yapıtı haline gelen ve kulaktan kulağa aktararak yaşatılıp günümüze kadar ulaşan ve yerel kültürlerin izlerini taşıyan müzikler yöresel müzik olarak adlandırılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde o yörede yaşamış tüm uygarlıkların müziksel yaşam biçimlerinin oluşturduğu bir bütün çerçevesindeki tüm çeşitlilik ve zenginlikler ise söz konusu yörenin müzik kültürünü oluşturmaktadır” (Çınardal, Çınardal, Çelik, 2017, s. 117). Türkiye’de yaşayan farklı yörelerden insanların yıllar içerisinde biriktirdiği bir kültürün, yaşanmışlığın neticesinde ortaya çıkan türküler, sözsüz oyun havaları vb. uyarlamaya konu edilmek istendiğinde “özü koruma” kavramı daha da önem kazanmaktadır.

Hem zeybek müziği özelinde hem de Türk halk müziği genelinde keman için bestelenmiş, uyarlanmış-düzenlenmiş eser repertuarının sayısal yetersizliği pek çok bilimsel çalışmada sözü edilen bir durumdur.

Osmanlı’nın Batılılaşma hareketleri döneminde ülkemize giren Batı Müziği ve Batı Kemanı, Cumhuriyet döneminde açılan bütün müzik eğitimi kurumlarında yer bulmuş ancak metodolojik ve eser dağarı açısından Batıdan alındığı sınırlar içinde kalmış, geleneksel müziğimizden yararlanma konusunda ise yazılmış çok kıymetli fakat az sayıdaki eserle, hem Türk Müziği Keman Okulu’nu yaratamamış hem de evrensel müziğe kendi ezgisel dünyasını duyuramamıştır (Efe, 2007, s. 3). Türkiye’de uygulanmakta olan keman eğitiminin en büyük eksikliği kendi sistemini tam anlamıyla yaratamayıp, kendi özüne ait eserleri eğitim müziğine yeterli derecede dâhil edememiş olmasıdır (Parasız, 2009, s. 20).

Hatipoğlu (2013) mesleki keman eğitiminin sorunlarını metot, albüm ve dağar sıkıntısı; eğitimde birliğin ve sisteminin oluşturulamaması; keman öğretim kitaplarında yer alan eserlerin nasıl icra edileceği dolayısıyla geleneksel üslubun nasıl oluşturulacağına yönelik açıklamaların olmaması, geleneksel üslubun ve uluslararası keman çalma tekniklerinin bir arada yer aldığı eser, alıştırma, etüt vb. materyalin eksikliği olarak sıralamıştır (s. 6).

Haner (2018), keman eğitimi amaçlı Türk müzik kültürünün kendi birikiminden türemiş, egzersiz, etüt, metot, küçük ve büyük dinleti konser parçaları ve nihayetinde uluslararası yetkinliğe ulaştıran bir genel yol, düzey ve ekol üretilmemiş olma durumunu değerlendirirken, bu öğelerin eğitim amaçlı bir bakış açısıyla taranmadığını, elenmediğini, derlenmediğini, sınıflandırılmadığını ve ihtiyaca yönelik uygun formlarda somutlaştırılmadığını, dolayısıyla bu çalgının yerel eğitim literatürünü oluşturma çabasına yeterince girilmediğini vurgulamıştır (s. 37).

Gülüm ve Albuz (2019) öğretim elemanı görüşlerine dayalı olarak yaptıkları güncel araştırmada bir sonuç olarak, keman eğitiminde hâlâ Türk halk müziği kaynaklı etüt, egzersiz ve uyarlama eser eksikliği bulunduğunu belirlemişlerdir (s. 9).

Sistematığı, keman eğitiminin her düzeyinde alınabilir geniş eser repertuarı, farklı birçok metodolojik yaklaşımı ile uluslararası bir hale gelen kemanın eğitimi sürecinde Türk halk müziği, hak ettiği yere gelmelidir. Bunun için uluslararası keman literatürüne katkı sunacak ve yeni soluklar getirme hedefinde, Türk halk müzik kimliğini, bu kimliğe ait sistematığı, keman eğitiminin her düzeyinde alınabilir birçok eser repertuarını ve bu eserlerin icrasına dönük metodolojik yaklaşımları hızla çoğaltmak, desteklemek gereklidir. Bu hedeflere ulaşmanın bir basamağı olarak Türk halk müziği eserlerinin kemana uyarlanması, eserlerin daha çok seslendirilmesine olanak sağlayacaktır. Dolayısı ile birçok ortamda alınması neticesinde eserlerin çok boyutlu olarak varlığını sürdürmesine de katkı sunulacaktır. Ayrıca eseri icra eden kişi seslendirdiği eserin tavrı ve üslubu hakkında fikir sahibi olacak ve bu gibi eserleri seslendirdike Türk halk müziğine ilişkin ilgisi, bilgisi ve birikimi artacaktır.

Bu düşüncelerle;

- Aydın Kadioğlu Zeybeğine ait günümüz geleneksel davul-zurna icralarından nn notasyonlarını literatüre yazılı kayıt olarak sunması,
- Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasına ilişkin uygulanacak adımları tespit etmesi,
- Kemanın teknik olanakları çerçevesinde bir Türk halk müziği eserinin özündeki tavrı kemanda yansıtması,
- Geleneksel icrada var olan müzikal ögeleri uluslararası icra tekniklerini gözeterek kemana aktarması,
- Kimi geleneksel icra tekniklerini kemanda yansıtırken yaşanabilecek sorunlara çözüm nerileri geliştirmesi,
- En nihayetinde bu perspektifte keman literatürüne bir eser sunması bakımından bu araştırma önemlidir.

Yöntem

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntemlerinden genel tarama modeli benimsenmiştir. Ayrıca keman uyarlamasının geleneksel icralarda görülen karakteristik ögeleri ne düzeyde yansıtığının tespitine yönelik 5’li likert tipine uygun bir görüşme formu hazırlanmıştır.

“Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır” (Karasar, 2009, s. 77). “Genel tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir gurup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir” (Karasar, 2009, s. 79).

Verilerin Toplanması

Bu aşamada konu alanına ilişkin dijital ve basılı literatür incelenmiştir. Aydın Kadioğlu Zeybeğine ilişkin  farklı geleneksel davul-zurna icra kaydına ulaşılmıştır. Bu kayıtlar bilgisayar ortamında aktarılmış, dikkatle dinlenerek notaya alınmıştır. Uyarlama sürecine ilişkin atılacak adımların belirlenmesine yönelik literatür araştırması yapılmıştır. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin geleneksel yapısındaki karakteristik unsurların keman uyarlamasında yansıtılma durumunu belirlemek amacıyla 5’li likert tipine uygun bir görüşme formu oluşturulmuştur. Görüşme formu hazırlanırken, kapsam geçerliliğinin sağlanabilmesi için tüm konunun yansıtılıp yansıtılmadığına yönelik uzman görüşleri alınmıştır. Form bu aşamanın ardından araştırma kapsamında zurna icralarının notalarında karşılaşılan ve geleneksel icra karakteristiği olan unsurların 5 madde ile belirlenmesi neticesinde son halini almıştır. Form maddeleri güvenirlik testine tabi tutulmuştur.

Tablo 1. Görüşme Formuna İlişkin Cronbach’s Alpha Güvenirlik Testi Sonuçları

Sorular	N	Cronbach’s Alpha
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan çift zurna yapısı fark edilmektedir.		,617
Keman uyarlamasında, Türk müziğine ilişkin makamsal etki ve yapı korunmuştur.		,829
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan süsleme notaların kullanımına zen gösterilmiştir.	10	,829
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan ritmik yapıya dikkat edilmiştir.		,617
Keman uyarlamasında, zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu yansıtılmaktadır.		,629
Toplam	10	,777

Tabloda, anket sorularının teker teker güvenilirlik durumları ve anket toplam soru güvenilirlik durumları görülmektedir. Anketin hem ayrı ayrı soru bazında, hem de toplam soru bazında güvenilirliği sağladığı (Cronbach's Alpha (α) = 0,777 > 0,60) yapılan istatistiksel analiz sonucunda belirlenmiştir.

Form, değerlendirme yapılmasından önce üç farklı zurna icrasını dinleyerek notalarını inceleme ve ardından keman uyarlamasını dinleyerek notasını inceleme basamaklarını içermektedir. Bu adımların uzmanlarca takibini kolaylaştırmak bağlamında video düzenleme programı ile tüm icralar ve notaları sırasıyla bir videoda birleştirilmiştir. Ayrıca videonun başında araştırmacı tarafından formun genel yapısı ve izlenecek adımlar açıklanmıştır. Video sonunda ise uzmanlar internet ortamına aktarılan görüşme formuna yönlendirilmiştir.

Bu aşamadan sonra geçerlik ve güvenilirliği sağlanan görüşme formu, farklı kurumlardaki Türk halk müziği koro şefleri, Türk halk müziği ses sanatçıları, bağlama sanatçıları, zurna sanatçıları, konservatuvarların Türk halk müziği bölümlerinde, güzel sanatlar fakültelerinde, müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan ve alan uzmanlığı Türk halk müziği olan toplam 10 (on) uzmana uygulanmıştır.

Uyarlama süreci. Bir müziğin aslının uyarlaması sırasında detaylandırmalar ve sadeleştirmelere izin verilir. Farklı bir çalgı ya da bir çalgı grubuna da uyarlansa, uyarlanan müziğe ait esas materyaller daima tanınabilir durumda kalmalıdır (Vaughn, 2015, s. 4). “Bir uyarlamanın çalgının yapısına uygun ve müzikal bütünlüğü bozmadan çok dikkatli bir şekilde hazırlanması ve eserin yeni uyarlanan çalgıda iyi duyulması için uyarlama sırasında bazı değişiklikler yapılması da gerekmektedir” (Paftalı Bottazzini, 2012, s. 2).

Uyarlama sırasında eserde yer alan melodik, ritmik, armonik yapılar tanınmaz hale getirilmemeli, eserin yapı taşı olan müzikal materyalleri, uyarlama yapılan alanın ihtiyaçları ve amaçları doğrultusunda dikkatlice uyarlanarak yeni alana uygulanmalıdır. Bu konuda bazı araştırmacıların görüşleri şu şekildedir:

“Sanatın hangi dalında olursa olsun, uyarlama tekniğini uygulayacak kişilerin, alanında yetkin olması ve uyarlanacak eseri iyi özümsemiş olması, eserdeki bütünlüğün korunması ve anlam kargaşası olmaması açısından önemli bir husustur” (Erzincan, 2006, s. 8). “Uyarlama bir değiştirme, bir dönüştürme ve bir adapte etme işidir; bu konuda sıkı kurallar olmasının beklenmesi doğru değildir. Ancak yapılan uyarlamada eserin bütünüdür dengeli duyulması ve asıl eserin karakteristik özelliklerinden ödün verilmemesi, dikkat edilmesi gereken en önemli noktalar” (Paftalı Bottazzini, 2012, s. 2). Uyarlama ya da düzenleme için eser seçerken, eserin uyarlanabilirliği, akort düzeni ve tonu, çalgıya uygunluğu, armonik-melodik-ritmik yapısı, dokusal bütünlüğü ve zorluk düzeyi göz önünde bulundurulması gereken ölçütlerdir (Bieber, 1997, s. 31).

Çalgısal uyarlama amaçlı ele alınacak Türk halk müziği eserinin seçimi sırasında; eserin makamı, usulü, seslendirildiği geleneksel çalgılara özgü unsurları, bu unsurların yeni çalgıda yansımalarının nasıl olacağı, çalgının icra stili ve tekniği bakımından avantajları ile dezavantajları gibi konular ayrıntılı bir şekilde ele alınmalıdır. Bu aşamalar üzerine düşünülmeden yapılacak çalgısal uyarlamalar, eseri sadece ezgisel çizgisi ile ifade etmekten öteye gitmeyecektir. Ayrıca tersi bir yaklaşımla geleneksel icraları birebir taklit yoluna gitmek, uyarlanan çalgıya özgü icra stillerini ortadan kaldıracığından, olumsuz sonuçlar doğuracaktır.

Bieber (1997)'in çalgısal uyarlamadaki görüşlerine istinaden söylediği üzere *keman rebap değildir* (s. 14). Ayrıca eser seçiminde dikkat edilmesi gereken bir unsur da, bir sanat eserinin uyarlamaya konu olabilmesi için yeniden uygulanabilme, icra edilebilme, tekrarlanabilir ve yeniden yorumlanabilir olma gibi bazı özelliklere de sahip olması gerekliliğidir (Erzincan, 2006, s. 3).

Bir eseri seçtikten sonra yapılması gerekenlerden biri eserin dinlenerek notaya alınmasıdır. Notaya alma esnasında aşırıya kaçılmamalı fakat içinde bulunan ve icrayı özel kılan unsurlar mutlaka notaya aktarılmalı ve belirtilmeli, aslını yansıtacak tempo, dinamikler ve diğer işaretlerin kullanılma durumu ele alınmalı, uyarlama sırasında ise performansı gerçekleştirecek kişilerin icra tekniği düzeyleri göz önünde bulundurulmalıdır (Bieber, 1997, s. 76-82).

Uyarlama kavramı ve uyarlama yapılırken dikkat edilmesi gereken noktalar, ilgili literatürden kısa örneklerle bu şekilde belirtilebilecekken önemli bir diğer konu, ele alınan bir müziğin geleneksel boyutuna ilişkin temellerin ortaya koyulabilmesi ve özellikle sözsüz eserlerde çalgıda karakteristik icra biçimlerinin neler

olduğuyla ilgilidir. Bu noktada zeybek müziğinin davul-zurna icra karakteristiği genelinde ortaya çıkan dem ses, çarpma, çift çarpma, geçiş notalar, trill, mordan, grupetto, tremolo, vibrato ve glisando gibi unsurların uyarlamada geleneksel etkinin yansıtılabilmesi adına ele alınması gereklidir.

Tüm bu bilgiler ışığında eser uyarlaması; sırasıyla aşağıdaki adımlar izlenerek ortaya koyulmuştur.

1. Uyarlamaya konu olan eserin daha derin analizini yapabilmek adına üç farklı icrası ele alınmıştır.
2. Üç icranın her biri için bir çalışma takvimi belirlenmiştir.
3. Tüm icra kayıtları bilgisayar ortamına aktarılmış, gerekli transpoze ve tempo yavaşlatma uygulamalarına tabi tutularak detaylıca dinlenmiştir.
4. Bilgisayarda nota yazma yazılımları kullanılarak her seferinde bir ikilik vuruş olacak şekilde önce davul icraları notaya alınmıştır.
5. Davul icralarının ritardando ve accelerando davranışları göz önüne alınarak her bir icra için yaklaşık bir metronom değeri atanmıştır.
6. Ortaya çıkarılan yaklaşık metronom değeri, usul ve ritim kalıpları temel alınarak, her dinleme sürecinde bir ikilik vuruş olacak şekilde ezgiler notaya alınmıştır.
7. Bir ölçünün nota yazımları bittiğinde; o ölçü tekrar önce kayıttan, sonra nota yazma programından dinlenerek karşılaştırılmış ve sağlanması yapılarak eksiklik ve yanlışlıkları giderilmiştir.
8. Ölçü bitimleri sonrası yapılan sağlamanın ardından, aynı işlem eser genelinde tekrarlanmıştır.
9. Üç icrada ezgisel ve ritmik unsurlar arasındaki ortak ve farklı noktalar belirlenmiştir.
10. Tespit edilen ezgi ve ritim motifleri, geleneksel icraların karakteristiğinde yer alma durumu, teknik ve müzikal açıdan kemana katkısı, kemanın teknik kapasitesi doğrultusunda kemana uyarlanabilme durumu çerçevesinde icra notaları içerisinden olduğu haliyle başka bir şablona aktarılmıştır.
11. Ezgilerdeki geçici seslerin, grupetto tarzı işlemeli notaların ve nota çarptırmalarının yapısı analiz edilerek keman literatüründe tanınabilecek genel geçer bir nota gösterimi ile yeniden tasarlanmıştır.
12. İcralar içerisinden seçilen ezgi motifleri ile eser, üç icrayı da yansıtması bakımından yeniden tasarlanmıştır.
13. Tüm geleneksel icralardaki yaklaşık metronom değerleri çerçevesinde uyarlamada ortalama bir değer olarak dörtlüğe 60 metronom değeri belirlenmiştir.
14. Ana zurna, dem zurna ve davul yapısından oluşan ezgi kompozisyonunun solo kemana indirgenmesi için gerekli teknik ve müzikal çalışmalar yapılmıştır.
15. Dem zurnanın yansıtılabilmesi için kemanda icra bakımından fazla güçlük arz etmediği bölümlerde sol teli eşliğinde ana ezgi, güçlük arz ettiği bölümlerde ise hem davul vuruşlarını hissettirmek hem de dem zurna etkisinin devamını sağlamak bakımından sol el pizzicatosu kullanılmıştır.
16. Davul icralarının bazı vurguları sol el pizzicatosu ile duyurulmaya çalışılmıştır.
17. Davulda sıkça kullanılan çarpma ve çift çarpma hareketleri hem ezgideki süsleme notalar ve triller hem de ricochet yay tekniği ile aktarılmaya çalışılmıştır.
18. Davul icralarında karşılaşılan ritmik yapılar, üç çalgılı icradan tek çalgılı icraya indirgeme ve ezgisel yürüyüşteki bütünlüğün korunması göz önünde bulundurularak belirli yerlerde kullanılmış, bunun yanında 9/2'lik usulün 3+2+2+2 yapısını duyurmak adına ezgide gerekli yerlere vurgu işareti koyulmuştur.
19. Kemanda kullanılan sol teli ve sol el pizzicato kullanımını sebebiyle kendiliğinden ortaya çıkan bazı konumlar ve parmak numaralarının yanında, eserin geleneksel icralardaki tınıları çağrıştıracı hangi kapalı ya da açık konumların ve hangi parmak numaralarının kullanılacağı belirlenmiştir.

20. Ezginin anlatım bütünlüğü ve usul yapısı göz önünde bulundurularak uyarlamada temel yay tekniklerinden legato, detache ve staccato belirlenmiştir.
21. Yayda çek ve it hareketleri icrayı kolaylaştırıcı ve ezgi bütünlüğünü koruyacak şekilde belirlenmiştir.
22. Geleneksel olarak ön planda bulunan zurnaya has vibrato tekniği, ulusal-uluslararası literatür araştırılarak ve Türk halk müziğinin icra özellikleri göz önüne alınarak kemana aktarılmıştır. Geleneksel icralardaki vibrato tekniği kemanda icra stili açısından yeniden yorumlanarak uyarlamaya aktarılmıştır.

Uyarlamada izlenen süreç böylelikle ortaya koyulurken açıklanmak istenen bir diğer konu ise zurna icralarındaki vibrato tekniğinin aktarımına dair yapılan çalışmadır. Diğer müzikal unsurların bazı yerlerde birebir, bazı yerlerde kemanın teknik kapasitesi doğrultusunda çeşitli yorumlarla aktarılması mümkün olsa da geleneksel zurna icralarındaki vibrato için özel bir aktarım çalışması yapılması gerekmiştir. Bunun en önemli iki sebebi zurna icralarındaki vibratonun belirli bir salınım sıklığının olması ve tuşe üzerinde kemanda yapılan vibratodan daha geniş bir salınım yüzeyine ihtiyaç duymasındır. Bu nedenle geleneksel icralarda karşılaşılan vibratonun kemana aktarımına dair yapılan literatür taraması, teknik çözümler ve görüşler bir alt başlıkta açıklanmıştır.

Zurna icralarındaki vibratonun kemana aktarılması. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin kemana uyarlanması sırasında zurna icralarında karşılaşılan vibrato, keman literatüründe karşılaşılan alışıldık ve bilindik vibrato tekniğinden farklıdır. Bunun en önemli sebebi yapılan vibratonun la sesinden, si bemol sesine yakın bir noktaya çıkacak kadar geniş, aynı zamanda sık olmayan salınım yapısıdır. Üç icrada da karşımıza çıkan bu vibrato, kullanılma sıklığı açısından oldukça dikkat çekicidir. Bu nedenle geleneksel icralarda görülen vibratonun kemana aktarımı yönünde çalışmalar yapılmıştır. Klasik batı müziği keman literatüründe vibrato tekniğinin çok geniş yapılması ile elde edilen şekli bulunsa da bu vibrato ile elde edilen sesin, zurna icralarında karşılaşılan vibratoya yakınlığı bakımından eksik kaldığı görülmüştür. Öncelikle la ve si bemol sesleri arasında trill, ardından ise vibrato denenmiştir. Her iki teknik de zurnadaki vibratoya yaklaşmamıştır. Trill ile elde edilen seslerde hem tam si bemol sesini basma zorunluluğu ortaya çıkmış, hem de iki notanın net ve ayrı duyulması nedeni ile verim elde edilememiştir. Vibrato için ise parmak, kol ve bilek uygulamaları hem ayrı ayrı hem de bir arada denenmiş; vibratonun sıklık ve seyreklik kombinasyonları ile birleştirilmiş; fakat gerekli duyum yakalanamamıştır. Literatür incelemesi neticesinde Türk müziği ve klasik batı müziği keman icralarında bulunan, trill ve vibratonun bir arada kullanılması uygulamasında karar kılınmıştır.

İcralarda zurnadan dinlenen vibratoyu elde etmek adına la4 notası, re telinin üçüncü konumunda ikinci parmakla basılmış; üçüncü parmak ise ikinci parmağa bitişirilerek tele çok yakın konumlandırılmıştır. Hemen ardından başlatılan vibrato ile her salınımda üçüncü parmak tele basmadan flageolet tekniğinde olduğu gibi sadece dokunmuş ve ortaya çıkan yapının zurna icralarındaki yapıya benzerliği sağlanmıştır.



Şekil 1. Aydın Kadioğlu Zeybeği Zurna İcralarında Duyulan Vibrato Yapısının Kemanda Gösterimi

Not: Solda, salınım sırasında üçüncü parmağın tele temas olmayan şekli; sağda, salınım sırasında üçüncü parmağın tele temas ediliş şekli.

Türk halk müziği alan uzmanlarına üç zurna icrası ve keman uyarlaması dinletilerek geleneksel icralarda ortaya çıkan karakteristiğinin kemana aktarımına dair görüşleri alınmıştır. Görüşme formundaki maddelerden birisi, *keman uyarlamasında, zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu yansıtılmaktadır* maddesi olmuş ve alınan cevaplar neticesinde zurna vibratosuna benzer tınılar yakalandığı anlaşılmıştır. Bu çalışmadaki vibrato yaklaşımının benzer uygulamalardan bir yorumlama ile elde edilmesine katkı sunan yönlendirici ifadelere ve icralara literatür taramasında rastlanmıştır.


İlk olarak barok dönem ile ilgili kaynaklarda karşılaşılan bazı ifadeler dikkat çekmiştir. Donington (1963) Christopher Simson'un 1659 yılında yazmış olduğu *Division-Violist* kitabında vibrato için yaptığı açıklamada, iki parmak kullanılarak yapılan vibratonun, sesin salınım aralığının geniş olduğunu ve sonuç olarak bilindik vibratodan daha göze çarpan bir vibrato elde edildiğini belirttiğini aktarmaktadır (s. 167-168). Diğer bir örnek olarak Donington (1963) Jean Rousseau'nun 1687 yılında yazmış olduğu *Traite de la Viole* kitabında vibratonun ekstrem formundan bahsettiğini belirtmiş ve Jean Rousseau'nun buna dair açıklamasını şu şekilde aktarmıştır; iki parmağın birbirine bastırılması suretiyle bir parmağın tel üzerinde kalması diğer parmağın ise çok hafif tele vurması ile yapılır. Ayrıca Donington, Rousseau'nun normal vibrato tanımından da bahsetmiş, burada iki parmak kullanımının mümkün olmadığı serçe parmak konumlarında bilinen tek parmak vibratosunun kullanıldığından bahsetmiştir (s. 168). Neumann (1991) Fransız Viola da Gamba icracılarının iki çeşit vibrato benimsediklerini ve bunlardan esasen tercih edileninin iki parmak ile yapıldığını belirtmektedir. Neumann iki parmakla yapılan vibratoyu ise şu şekilde açıklamaktadır; ilk olarak parmak, basılan notanın teldeki konumuna yerleştirilir, ardından gelen parmak basılı olan parmağa sıkıca bastırılır, salınım hareketi ile birlikte diğer parmağın yanına konumlandırılmış olan parmak tele nazikçe temas eder, sonuç olarak trill benzeri mikrotonal ses üreten bir salınım elde edilmiş olur (s. 20-21). Bu tarz trill benzeri bir teknik sadece üç parmakta kullanılmaya uygun olmakla birlikte serçe parmakta sadece parmağın sallanması olarak gerçekleştirilmekteydi. Yaklaşık 1700 yılından sonra Marais¹ ve diğer icracılar tek parmakla yapılan vibratonun geniş yelpazedeki potansiyelini fark ederek tekniği tüm parmaklara uygulamışlar; fakat bunu yaparken iki parmakla yapılan vibratoyu terk etmemişlerdir (Neumann, 1991, s. 21).

Bu bilgiler ışığında barok döneme ait bazı yaylı çalgı vibrato uygulamaları ile bu araştırmada kullanılan vibrato yaklaşımı arasında oldukça yakın bir benzerlik bulunduğu söylenebilir. Fakat burada vurgulanması gereken bu tarz vibratoların kullanıldığı çalgıların viol ailesine mensup olmaları, perdeli yapılarının bulunması, eski dönemden kalma bilgilerdeki teknik uygulamaların görüntü kayıtları olamayacağından nasıl bir uygulama yapıldığının ve nasıl bir ses elde edildiğinden tam olarak emin olunamayacak olmasıdır.

Bir çok yazar Francesco Geminiani'nin *The Art of Playing on the Violin* (1751) eserini, profesyonel kemancılar için içerisinde detaylı ve spesifik talimatlar bulunan ilk keman öğretim metodu olarak değerlendirmektedir (Deverich, 2006, s. 11). Geminiani'nin bu eseri bu çalışmanın yapıldığı yılda internet ortamında kolayca ulaşılabilecek durumdadır. Eser incelendiğinde içerisinde vibrato ile ilgili bir bölüm bulunduğu görülmektedir. Geminiani (1751), kitabında vibratoyu, parmağın kemanda tel üzerine kuvvetlice bastırılmasının ardından bileği yavaşça ve eşit şekilde içeri ve dışarı doğru hareket ettirmek şeklinde tanımlamıştır. Devamında vibratonun uzun sürmesi ile sese hacim kazandıracağını, yayın köprüye yaklaştırılması ile de güçlü bir sonlandırma yakalanarak sesin görkemini yansıtılabileceğini vurgulamıştır. Geminiani'ye göre kısa, kısık ve daha yumuşak yapılacak bir vibrato, hastalığı ve korkuyu ifade etmektedir. Bu nedenle Geminiani'ye göre vibratoların sık yapılması gerekmektedir (s. 8). Mozart'ın 1756 tarihli *Violinschule*, Spohr'un 1832 tarihli *Violinschule* ve Flesch'in 1924 tarihli *The Art of Violin Playing* kitaplarında da vibrato konusuna değinilmiş ve vibratonun tek parmak kullanılarak yapılma şekilleri anlatılmıştır (Donington, 1963, s. 168-169).

Bu bilgiler ışığında keman ile ilgili yazılmış eski tarihli metotlarda vibratonun viol benzeri iki parmakla yapılan yaklaşımının değil, tek parmak ile yapılan yaklaşımının benimsendiği söylenebilir. Bu durum, araştırma kapsamında ele alınan vibratoya yakın bir uygulamanın barok dönemde (*öncesi uygulamaların olmasını bilimsel olarak reddetmeden, araştırma kapsamında ulaşılabilen en eski tarih*) viol çalgısında kullanıldığı ve sonrasında bu uygulamaya gerek duyulmadığı şeklinde yorumlanabilir.

¹ Marin Marais. 1696 yılında yazmış olduğu *Pièces de viole* kitabı ünlüdür.

Zurna vibratosunun kemanda yansıtılması bakımından ortaya çıkarılan yaklaşımı destekleyici bir diğer çalışma ise Rashed Juma (2002)'nin kaleme aldığı *A Guide to Arabic Violin Technique for the Classical Violinist* başlıklı doktora hazırlık çalışmasında görülmektedir. Yazar,  sembolünü kullanarak sembolleştirdiği teknik altında Arap müziği tarzı keman icra tekniğine göre bir vibrato örnekleme bulmuştur. Bu vibrato ile yaptığı açıklamada yazar, “yukarıdaki komşu parmak hafif baskı ile kullanılır” ifadesini kullanmıştır (s. 24).



Şekil 2. Juma'nın Bahsettiği Vibratoya İlişkin Çalışmasında Kullandığı Görsel (Juma, 2002, S.24)

Türk müziği keman icra stilinde ise parmağın tel üzerine koyulması ve bir bilek vibratosu hareketi eşliğinde başlatılan salınım ile ardından gelen parmağın tele çarptırıldığı ya da hafif baskıyla kullanıldığı trill biçemi bulunmaktadır. Esas itibari ile bu teknik bir vibrato biçemi olmasa da, vibrato ve trill yapılarını aynı anda içinde barındırması bakımından araştırmada ortaya konan vibratoya benzerlik göstermekte ve katkı sunmaktadır. Bu yapıya sayısız örnek verilebileceği gibi, değerli üstatların keman icralarının bazı bölümleri aşağıda örnek olarak sunulmuştur:

- İlyas Tetik'in nihavent keman taksiminin 1.41'inci dakikasında görülen tam ses ile vibratolu trill yapısı (<https://www.youtube.com/watch?v=bpY3xQLkOe8>).
- Turay Dinleyen'in uşşak keman taksiminin 0.24'üncü dakikasında görülen yarım ses ile vibratolu trill yapısı (https://www.youtube.com/watch?v=6YUAWGeA_K0).
- Baki Kemancı'nın hicaz keman taksiminin 2.32'inci dakikasında görülen yarım ses ile vibratolu trill yapısı (<https://www.youtube.com/watch?v=xuTfBgx7x8E>).
- Yener Elmas'ın hicaz keman taksiminin 2.01'inci dakikasında görülen tam ses ile vibratolu trill yapısı (https://www.youtube.com/watch?v=kt_ei9wLkg8).

Buradan hareketle; Aydın Kadioğlu Zeybeği eserinin zurna icralarında karşılaşılan vibratonun kemana aktarımında kullanılan teknik yaklaşıma benzeri durumların, hem Türk müziği keman icralarında hem klasik batı müziği tarihinde hem de Juma (2002)'nin öne sürdüğü üzere Arap müziği keman icralarında var olduğu söylenebilir. Bu araştırmada kullanılan vibrato, örnek verilen benzer uygulamalardan *farklı olarak*; komşu sesi hafif ya da kuvvetli baskı uygulama ile duyurmaktan ziyade hiçbir şekilde tele baskı uygulamadan salınım aralığını genişletmektedir. Komşu parmak bir önceki parmağın vibrato yapmasındaki devinim ile tele flageolet tekniğinde olduğu gibi hafifçe dokunur. Bu sayede, komşu sese gedip gelen nispeten belirgin bir ses aralığından ziyade tek sesin vibrato salınım frekans aralığı genişletilmiş olur. Tüm bu bilgilerden hareketle; tekniğin biçiminde Türk müziği, Arap müziği, klasik batı müziği tarihinde karşılaşılan temeller kullanılsa da uygulandığı farklıdır. Araştırma kapsamında ortaya koyulan bu vibrato biçemi işitsel açıdan bir farklılık gösteriyor olsa da yeni bir teknik olup olmadığı çok detaylı bir araştırma ve keman alan uzmanları ile geniş katılımlı bir görüşmeyle ispata muhtaçtır. Dolayısı ile bu vibrato biçemi yeni bir tekniktir demek yerine, klasik batı müziği keman tekniği ekseninde yapılan Türk halk müziği keman uyarlamalarında ilk kez betimlenmiş ve kullanılmıştır demek daha doğru olacaktır.

Bulgular ve Yorum

Aydın Kadioğlu Zeybeği Davul-Zurna İcralarının Seslendirilme Biçiminin Nota Gösterimleri Nasıldır? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icra notalarında, bazı müzikal unsurlara ilişkin kullanılan semboller aşağıda açıklanmıştır.

İcralarda peş peşe duyulan bazı yarım seslerin zaman zaman vibrato kaynaklı olduğu görülürken, ilk ses sabit olmakla beraber vibratonun salınım genişliği nedeni ile tam olarak o anki nota frekansını vermediği tespit edilmiştir. Bu nedenle ilk ses notada normal gösterilmiş fakat ardından gelen ses dizekte ilgili çizgi ya da aralıktan daha aşağıya yazılarak tam yarım aralık oluşturmadığı ve mikrotonal bir tını gösterdiği görselleştirilmeye çalışılmıştır. Notada görülen vibrato yazısının hemen üzerinde yer alan işaret ise vibratonun ne kadar süre devam ettiğini belirtmek için koyulmuştur.



Şekil 3. Zurna İcra Notalarında Kullanılan Vibrato Gösterimi



Şekil 4. Zurna İcra Notalarında Kullanılan Glissando Gösterimi

Davul icrasının nota gösteriminde standart nota simgesi tokmak vuruşları için x sembolü nota, çubuk vuruşları için ise standart nota simgesi kullanılmıştır.



Şekil 5. Davul İcra Notalarında Kullanılan Tokmak-Çubuk (Düm-Tek) Gösterimi

Davul icrasında bazen tokmak ve çubuk aynı anda ses üretmiştir. Standart ve x sembolü nota üst üste yazılarak bu durum notaya aktarılmıştır.



Şekil 6. Davul İcra Notalarında Tokmak ve Çubuğun Aynı Anda Kullanımının Gösterimi

Davul icrasında bazen vuruşa başlamadan önce çubuk ile çift çarpma hareketi yapılmış ve bu icra notada şekildeki gibi gösterilmiştir.



Şekil 7. Davul İcra Notalarında Kullanılan Çift Çarpmanın Gösterimi

Tokmak ile kasnağa vurularak çıkartılan ses, küçük notalar ile gösterilmiştir.



Şekil 8. Davul İcra Notalarında Kullanılan Tokmak İle Kasnaktan Ses Çıkarmanın Gösterimi

Halil Çokyürekli icrasının notasyonuna ilişkin bulgular ve yorum. Halil Çokyürekli icra notasında metronom değeri, ikilik birim vuruşta yaklaşık 32-33 olarak görülmektedir. İcranın bütünü üç çalgıdan oluşmaktadır. Bu çalgılardan ilkinizi ezgiyi çalan ana zurna, ikincisini baştan sona makamın karar perdesini seslendiren dem zurna, üçüncüsünü ise davul oluşturmaktadır. İcra baştan sona 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 kurulumunda devam etmektedir. En çok kullanılan nota birleşimleri 32'likler ağırlıkta olmak üzere 16'lık, 32'lik ve 64'lükler ile oluşturulmuştur. Müzikal cümlelerin birbirinden sus yardımıyla ayrıldığı bir icra gözlenmiştir. İcrada nota süreleri incelendiğinde açık yazımıyla çarpma ve çift çarpma örnekleri görülmektedir. Üçleme notalar sıklıkla kullanılmıştır. Vibrato ve glissando kullanılmıştır. Dört kez ritardando ile gösterilen ritmik genişleme bölgeleri, bir kez de accelerando ile gösterilen ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır. Davulda velveleli ve senkoplu icrayla beraber, tokmak ile vurulan *düm*'lerde sıklıkla çift çarpma kullanıldığı görülmüştür. Birinci ölçüde si bemol dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. İkinci ölçüde si bemol dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Üçüncü ölçünün başlangıcında neveser makamına geçki yapılmıştır. Re neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmış ve tekrar nikriz dizisine geçilerek rast perdesinde nikriz beşlisi ile karar verilmiştir. Dördüncü ölçüde re neva perdesindeki rastlı ve buselikli diziyle birlikte nikriz dizisini oluşturan bütün sesler kullanılarak yeden gösterilmiş ve tekrar nikriz dizi ile karara gelinmiştir. Beşinci ölçünün başlangıcında neveser makamına geçki yapılmıştır. Re neva perdesinde hicazlı asma kalış yapılmış ve tekrar nikriz dizisine geçilerek rast perdesinde nikriz beşlisi ile karar verilmiştir. Altıncı ölçüde si bemol dik kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir.

Bu bulgular neticesinde; eserin makam geçkileri ve asma kalışlarıyla nikriz makamında olduğu, eserde kullanılan karakteristik unsurların dem ses, çarpma, çift çarpma, glissando, ritardando, accelerando, vibrato ve üçleme olduğu görülmüştür. Halil Çokyürekli icra notası aşağıda gösterilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği

Seslendiren: Halil ÇOKYÜREKLİ
Notaya Alan: Ozan GÜL ÜM

Ana Zurna ♩-32-33

Dem Zurna ♩-32-33

Davul ♩-32-33

2 rit. a tempo vibrato vibrato

3 rit. a tempo accel.----- vibrato

4 a tempo rit. vibrato

4 rit. a tempo

Şekil 9. Halil Çokyürekli İcra Notası

Tibet Var icrasının notasyonuna ilişkin bulgular ve yorum. Tibet Var icra notasında metronom değeri, ikilik birim vuruşta yaklaşık 37 olarak görülmektedir. İcranın bütünü üç çalgıdan oluşmaktadır. Bu çalgılardan ilkinizi ezgiyi çalan ana zurna, ikincisini baştan sona makamın karar perdesini seslendiren dem zurna, üçüncüsünü ise davul oluşturmaktadır. İcra baştan sona 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 kurulumunda devam etmektedir. En çok kullanılan nota birleşimleri 32'likler ağırlıkta olmak üzere 16'lık, 32'lik ve 64'lükler ile oluşturulmuştur. Müzikal cümlelerin birbirinden sus yardımıyla ayrıldığı bir icra gözlenmiştir. İcrada nota süreleri incelendiğinde çarpma ve çift çarpma örnekleri açık yazımları ile görülmektedir. Üçleme notalar sıklıkla kullanılmıştır. Vibrato ve glissando kullanılmıştır. İki kez ritardando ile gösterilen ritmik genişleme bölgeleri, bir kez de accelerando ile gösterilen ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır. Davulda *noktalı sekizlik/on altılık/sekizlik sus/sekizlik* nota kalıbı ve türevleri sıkça kullanılmıştır. Senkoplu icra yapısı görülmektedir. Davulda tokmak ile vurulan *düm*'lerin başına sıkça çubukla yapılan çift çarpma eklenmiştir. Birinci ölçü Tarz-1 Nevin dizisi ile başlayıp, nikriz beşlisinin gösterilmesi ile devam ederek tekrar tarz-1 nevin dizisi ile bitirilmiştir. İkinci ölçü Tarz-1 Nevin dizisi ile başlayıp, nikriz beşlisinin gösterilmesi ile devam ederek tekrar tarz-1 nevin dizisi ile bitirilmiştir. Üçüncü ölçüde neveser makamına geçki yapılmış, sonra nikriz dizisi ile karara gelinerek, tarz-1 nevin dizisine geçilmiş ve rast perdesinde karar verilmiştir. Dördüncü ölçüde neva perdesinde rastlı ve buselikli asma kalışlar gösterilip nikriz beşlisi ile karara gelinerek, ölçü sonunda tarz-1 nevinli rast perdesine gelinmiştir. Beşinci ölçüde tarz-1 nevin makam dizisi içinde müzik cümleleri yapılmış, nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir.

Bu bulgular neticesinde; eserin makam geçkileri ve asma kalışlarıyla nikriz makamında olduğu, eserde kullanılan karakteristik unsurların dem ses, çarpma, çift çarpma, glissando, ritardando, accelerando, vibrato, üçleme olduğu görülmektedir. Tibet Var icra notası aşağıda gösterilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği

Seslendiren: Tibet Var

Notaya Alan: Ozan GÜLÜM

The musical score is arranged in a three-staff system for each section, labeled 1 through 5. The top staff is for Ana Zurna, the middle for Dem Zurna, and the bottom for Davul. The piece begins with a tempo of ♩=37. The Ana Zurna part is characterized by intricate triplets and vibrato. The Dem Zurna part consists of a simple, sustained melodic line. The Davul part provides a rhythmic accompaniment with various accents and patterns. Performance instructions include *vibrato*, *accel.*, *rit.*, and *a tempo* throughout the score.

Şekil 10. Tibet Var İcra Notası

Bekir Onur icrasının notasyonuna ilişkin bulgular ve yorum. Bekir Onur icra notasında; metronom değeri, ikilik birim vuruşta yaklaşık 27-30 olarak görülmektedir. İcranın bütünü üç çalgıdan oluşmaktadır. İlk çalgı ezgiyi çalan ana zurna, ikinci çalgı baştan sona makamın karar perdesini seslendiren dem zurna, üçüncü çalgı ise davuldur. İcra baştan sona 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 kurulumunda devam etmektedir. En çok kullanılan nota birleşimleri 32'likler ağırlıkta olmak üzere 16'lık, 32'lik ve 64'lükler ile oluşturulmuştur. Müzikal cümlelerin birbirinden sus yardımıyla ayrılarak seslendirildiği bir icra gözlenmiştir. İcrada nota süreleri incelendiğinde çarpma ve çift çarpma örnekleri görülmektedir. Üçleme notalar sıklıkla kullanılmıştır. Vibrato ve glissando kullanılmıştır. İki kez ritardando ile gösterilen ritmik genişleme bölgeleri, bir kez de accelerando ile gösterilen ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır. Davul icrasında yalın bir anlatıma yer verilmiştir. Davulda sıkça, tokmak ile vurulan düm'lerin başına çubukla yapılan çift çarpma ve tremolo eklenmiştir. Birinci ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. İkinci ölçüde nikriz makamının neva perdesi üzerindeki rast ve buselik dizileri kullanılarak karara gelinmiştir. Neva perdesinde rast dizisinin devamı olarak gerdaniyede rastlı bir asma kalış yapılarak, nevadaki buselik dizinin kullanılmasıyla ve yeden gösterilmesiyle sol rast perdesinde nikrizli karara gelinmiştir. Üçüncü ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Dördüncü ölçüde neva perdesinde rastlı buselikli ve hüseyini perdesinde kürdili asma kalışlar yapıp tekrar nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Nikriz makamının güçlü perdesi vurgulanmıştır. Beşinci ölçüde neveser makamına geçki yapılmış ve tekrar nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Altıncı ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış ve nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Yedinci ölçüde gerdaniyede buselikli asma kalış yapılmış, hüseyini perdesinde kürdili asma kalışlar yapılarak nikriz beşlisi ile karara gelinmiştir. Sekizinci ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Dokuzuncu ölçüde kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmış, nikriz beşlisi ile müzik cümleleri yapılarak ve yeden gösterilerek ölçü sonunda rast perdesinde karar verilmiştir. Onuncu ölçüde nikriz makamının neva perdesi üzerindeki rastlı ve buselikli dizileri kullanılarak güçlü perdesi gösterilmiştir. On birinci ölçüde neveser makam dizisine geçilip tiz durak gerdaniye perdesinde neveserli karar verilmiştir.

Bu bulgular neticesinde; eserin makam geçkileri ve asma kalışlarıyla nikriz makamında olduğu, eserde kullanılan karakteristik unsurların dem ses, çarpma, çift çarpma, tremolo, glissando, ritardando, accelerando, vibrato ve üçleme olduğu görülmektedir. Bekir Onur icrasının notası aşağıda gösterilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği

Seslendiren: Bekir ONUR
Notaya Alan: Ozan GÜLÜM

The musical score is presented in three systems. The first system is labeled 'Ana Zurna' and 'Serbest bölüm' with a tempo marking of '♩-27-30'. It features a complex rhythmic pattern with 'vibrato' markings. The second system is labeled 'Dem Zurna' and also has a tempo marking of '♩-27-30', showing a simpler melodic line. The third system is labeled 'Davul' and shows a drum pattern with 'accel.' markings. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 9/2 time signature.

The image displays a musical score for the piece "Aydın Kadioğlu Zeybeğinin Kemana Uyarlanması". The score is organized into three systems, each consisting of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a percussion staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Specific performance instructions are provided, including "vibrato" markings above certain passages, "rit." (ritardando) and "a tempo" markings above measures 5 and 6, and a "3" marking above a triplet in measure 8. The percussion staff uses 'x' marks to indicate rhythmic patterns. The page number "95" is located in the top right corner.

Şekil 11. Bekir Onur İcra Notası

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının birinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum

Şekil 12. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Birinci Ölçü Notası

Usulün 3+2+2+2 yapısının hissettirilmesi adına eserin girişinde ilk üçlü bölüme dördüncü konumda başlanmıştır. Dördüncü konumun, ayrıca vibrato yapısının gerçekleştirilmesinde uygun olan üçüncü konuma geçiş için kullanıldığı görülmektedir. Nikriz makamı içerisinde Tarz-ı nevin dizi seslerinin kullanıldığı görülmektedir. Tek tel üzerinde bir cümle içerisinde anlatım güçlendirilmiş ve ilk 3/2'lik bölüm bir bütün halinde ele alınmıştır. Devamında dönülen birinci konum ve vurgu bir sonraki ikilinin başı olarak gösterilmiş ve böylece 2/2'lik bölüm belirtilmiştir. Zurnadan vibratonun ilk dizekte nasıl çalınacağı görselleştirilmiş ve sayfa bitiminde icra ile ilgili gerekli açıklamaları yapılmıştır. Geleneksel üç davul-zurna icrasında görülen müzikal cümleleri birbirinden sus yardımıyla ayrılarak seslendirme birinci dizek onuncu dörtlükte staccato ve bir sekizlik sus, ikinci dizek dördüncü dörtlükte vurgulu ve hızlı olarak otuzikilikler peşine sekizlik bir sus ile gösterilmiştir.

Ölçü geneli itibari ile vurgular 3/2+2/2+2/2+2/2 yapısını betimlemek adına koyulmuştur. İkinci dizekte peş peşe görülen üç vurgu, Tibet Var ve Bekir Onur icralarının birinci ölçülerinin aynı bölümünde olan davul yapısı ile benzerlik göstermektedir. Ölçü sonunda güçlü bir sol el pizzicatosu ile bitiş etkisi verilmiştir. Bir sonraki ölçüde görülecek olan dem zurna yapısına giriş teşkil eden sol el pizzicatosu, doğal bir tınlama ile uzayarak devamında gelen tek sesli melodiye eşlik etmiş ve bu sayede dem zurna yapısı hissettirilmiştir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının ikinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum

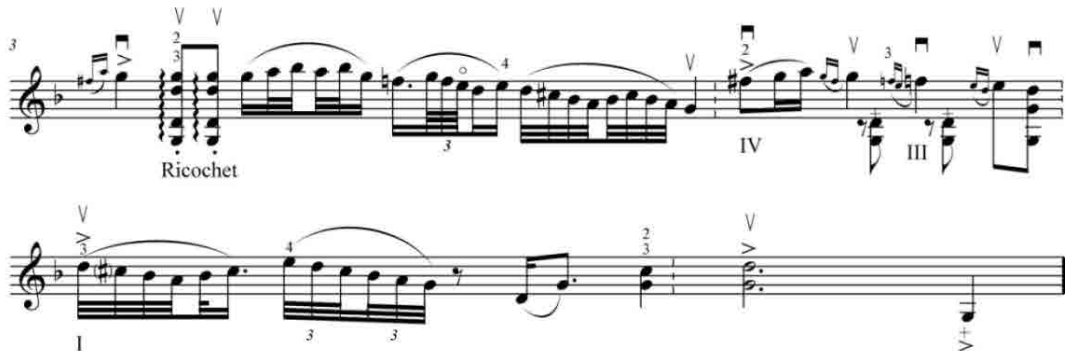


Şekil 13. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının İkinci Ölçü Notası

İkinci ölçüde ezgi yapısı temelde aynı olmakla beraber, ezginin ilk ölçüden farklı olarak ele alındığı ve çeşitli değişiklikler ile işlendiği görülmektedir. İlk ölçüden farklı olarak ikinci ölçüde dem zurna yapısı ve süsleme notalar görülmektedir. Eserin ilk iki dörtlüğünde davul icralarının tamamında karşılaşılan çarpma ve çift çarpma yapıların altmışdörtlük nota ve trill ile betimlendiği ve hemen ardından dem zurna için iki adet sol el pizzicatosu kullanıldığı görülmektedir. Devamındaki iki dörtlükte dem ses ile davulun çarpma hareketi bir arada yansıtılmış ve ardından bir glissando yapılmıştır. Yedinci dörtlükte Halil Çokyürekli icrasının hemen hemen tamamında görülen iki onaltılık peşine bir sekizlik davul ritim kalıbı yansıtılmıştır. Ayrıca sol el pizzicatosu doğal bir tınlama ile devam ederek devamında gelen tek sesli melodinin altını doldurmuş ve bu sayede dem zurna yapısı yansıtılmıştır.

İkinci dizekte tek tel üzerinde yapılan fa4 diyez-sol4, la4-si bemol4 ve do diyez5 re5 çıkışı ile Bekir Onur icrasının aynı ölçüsünün aynı bölümünde duyulan ses rengi aktarılmıştır. Ayrıca bu sayede sol telinin dem ses olarak uzatılabildiği görülmektedir. Ardından gelen vuruş yine tüm icralardaki davul yapısında görülen güçlü vuruş öncesi gelen çarpma hareketini yansıtmaya amacıyla süsleme notası ile gösterilmiştir. Ölçü sonunun birinci ölçüdeki ile aynı şekilde tamamlandığı görülmektedir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının üçüncü ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 14. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Üçüncü Ölçü Notası

Üçüncü ölçünün ilk dörtlüğüne vurgu ve çift çarpma ile başlanmıştır. Hemen ardındaki ricochet tekniği ile yapılan kırık akorların Halil Çokyürekli icrasının üçüncü ölçüsünün sonunda görülen davul ritmiyle benzeştiği görülmektedir. Aynı dizeğin dördüncü vuruşunda Bekir Onur icrasının üçüncü ölçüsünde davul vuruşunun hemen vuruş öncesi gerçekleştirdiği tremolo ile çarpma hareketi yansıtılmıştır. Birinci dizeğin yedinci dörtlüğünde dördüncü konuma geçildiği ve bu sayede devamında gelecek sol el pizzicatosu hareketlerine hazırlık yapıldığı görülmektedir. Aynı dizeğin sekizinci, dokuzuncu ve onuncu dörtlüğünde ise Bekir Onur icrasının dördüncü ölçüsünün yedinci, sekizinci, dokuzuncu ve onuncu vuruşlarındaki hem dem zurna hem ana ezgi hem de davul yapıları bir arada görülmektedir. Son dizeğin ikinci dörtlüğünde davul icralarında görülen tremolo yapısına bir benzetme görülmektedir. Ölçü yalnız bir anlatımla dem ses üzerine odaklı devam ettirilmiş olup, yine tınısının sonra gelecek ölçüye dem ses olarak sarkması adına güçlü bir sol el pizzicatosu ile tamamlanmıştır.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının dördüncü ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 15. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Dördüncü Ölçü Notası

Dördüncü ölçünün pek çok noktadan üçüncü ölçü ile aynı tutulduğu, üçüncü ölçü son dizekte soru motifi kabul edilebilecek bölümün bazı değişiklikler ile cevaplandığı görülmektedir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının beşinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 16. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Beşinci Ölçü Notası

Beşinci ölçüde neveser makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Üçüncü ve dördüncü dörtlüklerde, ele alınan üç geleneksel icrada da görülen glissando yapısı, ikinci parmakla birinci konuma dönülmesi ile taklit edilmiştir. Ayrıca sekizlik re5 ile dörtlük re5 arasına Bekir Onur icrasının on birinci ölçüsünün üçüncü ve dördüncü vuruşlarında açık yazımı ile bulunan işleme seslerinin koyulduğu görülmektedir. Dokuzuncu dörtlüğün ardından gelen nefes işareti, geleneksel icralarda karşılaşılan müzikal ifadeleri birbirinden sus yardımıyla ayırarak seslendirilmesine bir benzetme olarak görülmektedir. Ayrıca üçüncü konumda güçlü bir sol3-re4 sol el pizzicatosu için gerekli konuma gelmeye bir süre yaratıldığı görülmektedir. İkinci dizeğin ilk iki dörtlüğünde

Tibet Var icrasının üçüncü ölçü beş ve altıncı dörtlüklerinde görülen dem ses, ezgi ve davul yapısının bir varyasyonu görülmektedir. Ölçü sonunda ise Bekir Onur icrasının onuncu ölçüsündeki bölümün yansıtıldığı ve herhangi bir davul ritmi etkisine yer verilmeden sadece nikriz makamının güçlü sesi ve karar sesinin bir arada duyurulduğu görülmektedir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının altıncı ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 17. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Altıncı Ölçü Notası

Altıncı ölçünün son bölümü hariç beşinci ölçü ile benzer olduğu görülmektedir. Son 2/2'lik bölümde bir önceki ölçünün sonunda re5 sesinde bırakılan yarım kalış etkisinin çözüldüğü görülmektedir.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının yedinci ölçüsünün notasyon gösterimine ilişkin bulgular ve yorum



Şekil 18. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Yedinci Ölçü Notası

Yedinci ölçünün son satırı ritardando ve puandorg sonrasında çekerek yapılan sol3-sol4 oktavı ile tamamlanarak bitiriş etkisi güçlendirilmiştir. Ölçünün bu son dizeği hariç tamamıyla ikinci ölçü ile aynı olduğu görülmektedir.

Kaynak Kişiler
Halil ÇOKYÜREKLİ
Bekir ONUR
Tibet VAR

AYDIN KADIOĞLU ZEYBEĞİ

Kemana Uyarlayan ve Notaya Alan
Ozan GÜLÜM

$\text{♩} = 60$

The musical score is written in 9/8 time and consists of six systems. It features various musical notations including triplets (3), slurs, and fingerings (1, 2, 3, 4). The score is divided into six systems with labels IV, III, I, III, Ricochet, and I. The first system includes a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and a key signature of one flat. The second system includes a key signature change to two flats. The third system includes a key signature change to one flat and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The fourth system includes a key signature change to two flats and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The fifth system includes a key signature change to one flat and a tempo marking of $\text{♩} = 60$. The sixth system includes a key signature change to two flats and a tempo marking of $\text{♩} = 60$.

*Eserin zurna icrasında görülen vibrato yapısını duyurmak için ikinci parmak tel üzerindeki konumuna yerleştirildikten sonra üçüncü parmak ikinci parmağa bitişirilerek, üçüncü parmağın vibrato ile her salınımda baskı yapmadan sadece tele temas ettirilmesi sağlanmalıdır.

**Glissando hızlı ve sesi fırlatırcasına aniden yapılarak çabucak flajöle yakalanmalıdır.

2

Ricochet

IV III I

I II V+

II I II III V+

V I V+

II I II III V+

V I V

7 3

III Re telinde-----

rit. I

III I

Şekil 19. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Notası

Kemana Uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeği, Uzman Görüşlerine Göre Davul Zurna İcralarında Görülen ve Kemana Aktarılabilen Karakteristiği Düzeyde Yansıtılmaktadır? Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeğinin, üç geleneksel davul-zurna icrasında karakteristik olarak görülen müzikal yapıları ne düzeyde yansıttığını belirleme sürecinde, farklı kurumlardaki Türk halk müziği koro şefleri, Türk halk müziği ses sanatçıları, Türk halk müziği bağlama sanatçıları, zurna sanatçıları ve konservatuvarların Türk halk müziği bölümlerinde, güzel sanatlar fakültelerinde, müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapan ve alan uzmanlığı Türk halk müziği olan alan uzmanlarının (n=10) görüşleri alınmıştır.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının icra geleneğindeki karakteristik olarak görülen müzikal yapıları yansıtma düzeyine ilişkin görüşme formundan elde edilen verilerin analizinde frekans (f) ve yüzde (%) dağılımları kullanılmış ve sonuçlar bu işlemlere göre yorumlanmıştır. Burada frekans ve yüzde dağılımları, 5'li likert ölçeğine göre hazırlanan form maddelerine verilen puanların olumlu ya da olumsuz yöndeki birikimlerini göstermekte ve bu birikimlere göre yoğunluğun nerede olduğu saptanıp, verilerin yorumlanması sağlanabilmektedir. Uzmanların cevaplarına dair frekans-yüzde tablosu aşağıda gösterilmiştir.

Tablo 2. Aydın Kadioğlu Zeybeği Keman Uyarlamasının Davul-Zurna İcra Geleneğindeki Karakteristiği Yansıtma Durumuna İlişkin Frekans Yüzde Tablosu

Ölçütler	Yanıtlar	Frekans	Yüzde
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan çift zurna yapısı fark edilmektedir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	1	10
	Katılıyorum	2	20
	Kesinlikle Katılıyorum	7	70
Keman uyarlamasında, Türk müziğine ilişkin makamsal etki ve yapı korunmuştur.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	-	-
	Katılıyorum	-	-
	Kesinlikle Katılıyorum	10	100
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan süsleme notaların kullanımına özen gösterilmiştir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	-	-
	Katılıyorum	-	-
	Kesinlikle Katılıyorum	10	100
Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan ritmik yapıya dikkat edilmiştir.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	1	10
	Katılıyorum	1	10
	Kesinlikle Katılıyorum	8	80
Keman uyarlamasında, zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu yansıtılmaktadır.	Kesinlikle Katılmıyorum	-	-
	Katılmıyorum	-	-
	Kısmen Katılıyorum	-	-
	Katılıyorum	3	30
	Kesinlikle Katılıyorum	7	70
Toplam		10	100,0

Tabloda görüldüğü üzere *keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan çift zurna yapısı fark edilmektedir* maddesine uzmanların %10'u kısmen katılıyorum, %20'si katılıyorum %70'i ise kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Keman uyarlamasında, Türk müziğine ilişkin makamsal etki ve yapı korunmuştur* maddesine uzmanların tamamı kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan süsleme notaların kullanımına özen gösterilmiştir* maddesine uzmanların tamamı kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Keman uyarlamasında, davul-zurna icralarında yer alan ritmik yapıya dikkat edilmiştir* maddesine uzmanların %10'u biraz katılıyorum, %10'u katılıyorum %80'i kesinlikle katılıyorum yanıtını vermişlerdir. *Aydın Kadioğlu Zeybeğinin kemana uyarlamasında; zurna icralarında kullanılan vibrato duyumu*

yansıtılmaktadır maddesine uzmanların %30'u katılıyor, %70'i kesinlikle katılıyor yanıtını vermişlerdir. Elde edilen bulgular ışığında; geleneksel icralarda yer alan çift zurna, makam, ritmik yapı, süsleme notalar ve vibrato yapılarının keman uyarlamasında yansıtıldığı görülmektedir. Buradan hareketle Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icra geleneğinde görülen karakteristiğin keman uyarlamasında ele alındığı ve başarıyla yansıtıldığı söylenebilir.

Sonuç ve Tartışma

Sonuç

Aydın Kadioğlu Zeybeği davul-zurna icralarının seslendirilme biçiminin nota gösterimleri nasıldır? Alt problemine ilişkin sonuçlar. Aydın Kadioğlu Zeybeği eseri davul-zurna icralarının nota gösterimlerine ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Üç icranın da notasyonu ana zurna, dem zurna ve davul partilerinden oluşmaktadır.
- Üç icranın da notasyonunda 9/2'lik bileşik usulün 3+2+2+2 biçimi bulunduğu tespit edilmiştir.
- Notasyonun tamamında 32'lik notalar başta olmak üzere en çok kullanılan nota birleşimleri 16, 32 ve 64'lük notalar arasında olmuştur.
- Tüm notasyonlarda vibrato bölümleri belirli bir sürede yapıldığı için açıkça gösterilmiş ve salınım yapısı ilk sestten sonra gelen sesin dizekteki olağan yerinden aşağıya yazılarak gösterilmiştir.
- Davul notasyonunda tokmakla yapılan düm vuruşları için standart nota sembolü, çubukla yapılan tek vuruşları için x sembolü ile gösterilen nota simgesi kullanılmıştır.
- Halil Çokyürekli icra notasında metronom değeri yaklaşık olarak ikilik birim vuruşa 32-33 arasındadır.
- Halil Çokyürekli icrasında ritardando ile betimlenen beş adet ritmik genişleme bölgesi ve accelerando olarak ifade edilen bir adet ritmik daralma bölgesi bulunmaktadır.
- Halil Çokyürekli icrasında kullanılan müzikal unsurlar dem ses, glissando, vibrato, çarpma ve çift çarpma olmuştur.
- Halil Çokyürekli icra notasyonu toplam altı ölçüden oluşmaktadır.
- Tibet Var icra notasında metronom değeri yaklaşık olarak ikilik birim vuruşa 37'dir.
- Tibet Var icrasında bir adet ritardando ve bir adet accelerando bölümü bulunmaktadır.
- Tibet Var icrasında kullanılan müzikal unsurlar dem ses, glissando, vibrato, çarpma ve çift çarpma olmuştur.
- Tibet var icra notasyonu toplam beş ölçüden oluşmaktadır.
- Bekir Onur icra notasında metronom değeri yaklaşık olarak ikilik birim vuruşa 27-30 arasındadır.
- Bekir Onur icrasında iki ritardando ve bir accelerando bölümü bulunmaktadır.
- Bekir Onur icrasında kullanılan müzikal unsurlar dem ses, glissando, vibrato, çarpma, çift çarpma ve tremolo olmuştur.
- Bekir Onur icra notasyonu toplam on bir ölçüden oluşmaktadır.
- Üç icranın da makamı nikriz makamıdır. Üç icranın da içerisinde neveser geçkisi bulunmaktadır. Bekir Onur ve Tibet Var icrasında Tarz-ı nevin dizi sesleri kullanılmıştır.

Aydın Kadioğlu Zeybeği keman uyarlamasının notasyon gösterimleri nasıldır? alt problemine ilişkin sonuçlar. Aydın Kadioğlu Zeybeği eserinin keman uyarlamasının notasyon gösterimine ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Metronom değeri dördlük birim vuruşa 60'tır.
- Nikriz makamındadır.
- İçerisinde neveser makamına geçki bulunmaktadır.
- Tarz-1 nevin dizi sesleri kullanılmıştır.
- Sağ elde; detache, legato, staccato ve ricochet yay teknikleri kullanılmıştır.
- Sol elde; çift tel çalma, pizzicato, glissando, çarpma, çift çarpma, trill, aksan ve flajöle kullanılmıştır.
- I-II-III-IV.konumlar kullanılmıştır.
- Geleneksel icralarda duyulan vibrato, ilgili yerde nota üzerinde açık gösterilerek yönergesi sayfa altına yazılmıştır.
- Notasyonda usulün içyapısını belirtmek adına 3+2+2+2 bölümlerinin her biri kesik ölçü çizgisi ile gösterilmiştir.
- Ölçüler bir ölçü iki dizek olacak şekilde tasarlanmıştır. Burada 5/2+4/2 yaklaşımı kullanılmıştır.
- Ezgi ve usul, yapısı gereği içerisinde fazlaca 64'lük ve 32'lik notalar bulunduğundan okumayı kolaylaştırmak ve birim vuruş sürelerinin yerlerini netleştirmek adına, nota kuyrukları 4'lük ve 8'lik birim vuruşları betimler şekilde organize edilmiştir.
- Notasyon toplam yedi ölçüden oluşmaktadır.

Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeği, uzman görüşlerine göre davul zurna icralarında görülen ve kemana aktarılabilen karakteriştiği ne düzeyde yansıtılmaktadır? Alt problemine ilişkin sonuçlar. Kemana uyarlanan Aydın Kadioğlu Zeybeğinin, uzman görüşlerine göre geleneksel icra biçeminde görülen karakteriştiği yansıtma düzeyine ilişkin aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Davul-zurna icralarında görülen çift zurna yapısı keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Davul-zurna icralarında görülen makamsal etki ve yapı korunmuştur.
- Davul-zurna icralarında görülen süsleme notalar keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Davul-zurna icralarında görülen ritmik yapılar keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Davul zurna icralarında görülen vibrato keman uyarlamasında yansıtılmıştır.
- Aydın Kadioğlu Zeybeği geleneksel davul-zurna icralarında görülen karakteriştiği yansıtan bir keman uyarlaması yapılmıştır.

Tartışma

Aydın Kadioğlu Zeybeğinin ortaya koyulan geleneksel üç davul-zurna icra notaları ile TRT repertuarında yer alan notalar arasında benzerlikler kadar farklılıklar da araştırma sürecinde görülmüştür. Bu farklılıklar, detaylıca notasyonu yapılan ana zurna-dem zurna-davul üçlüsünün ayrı partilerde fakat bir arada gösterilmesi neticesinde belirginleşmektedir. TRT repertuarında yer alan Aydın Kadioğlu Zeybeği notalarının kaynak kişi bölümünde yöre ekibi yazması ve tam olarak hangi çalgıdan için notaya alındığının bilinmemesi, yapılacak çalgısal uyarlamalara kaynak teşkil etmesi bakımından tek başına yeterli görünmemektedir. Ayrıca repertuarda yer alan Aydın Kadioğlu Zeybeği notasında yalnızca ana ezgi gösterilmektedir. TRT notalarında görülen Aydın Kadioğlu Zeybeği icra gösterimlerinin daha çok bağlama icraları ile benzerlik teşkil ettiği söylenebilir. Dolayısıyla burada yer alan

notaların bağlama ile seslendirmeye daha uygun olduğu kanısı oluşmaktadır. Oysa kemanın uzun ses çalabilme kabiliyetinin zeybek m¼ziđi icra geleneğinde bulunan zurnada da g¼r¼lmesi, bu anlamda iki çalgıyı birbirine daha çok yaklaştırmaktadır. Dolayısıyla zeybek m¼ziđi üzerine yapılacak keman ve diğer yaylı çalgı uyarlamalarında, ¼ncelikle davul-zurna icralarının kaynak olarak ele alınması, TRT repertuarı notasında ezginin ana hatlarını betimleme geleneği nedeniyle nota ¼zerinde yer almayan bazı gelenekselleşmiş karakteristik ¼geleri de ortaya çıkaracaktır. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin TRT repertuarında yer alan notası şu şekildedir:

Y¼RESİ AYDIN	KADIOĞLU ZEYBEĞİ (AYDIN ÇEŐİTLEMESİ)	DERLEME TARİHİ: 1975
KAYNAK KİŞİ: Y¼RE EKİBİ		NOTALAYAN: NİHAT KAYA
S¼RE: ¼ = 56		DERLEYEN: TALİP ¼ZKAN

şekil 20. Aydın Kadioğlu Zeybeği TRT Repertuar Notası

Y¼re ekibinden alınan ve Aydın denince akla ilk gelen zeybek ezgilerinden biri olan Kadioğlu Zeybeğini y¼re ekibinin tamamı mı çaldı acaba? Mutlaka en az ana melodiyi çalan bir zurna, bir dem zurna ve bir de davulcu eşliğinde oynanmıştır ya da icra edilmiştir. Neden kaynak kişi olarak bunların isimleri yazılmamış? Derlenen ve TRT arşivinde notası bulunan birçok ezgi ile ilgili çok net bilgilere ulaşmak m¼mk¼n değildir. Aydın'ın usta zurnacılarından hayatta olmayan Saadettin Doğan, yaşayan zurnacılar arasında Germencik'li Basri Eğriboyun ve kardeşleri, yeni kuşak zurnacıardan Tibet Var tarafından alınan Kadioğlu Zeybeği kişisel ¼slup ve icra ustalığından dolayı farklılıklar g¼steriyor olsa da, ezginin ana kalıbı b¼t¼n zurnacılar tarafından neredeyse aynı alınmaktadır. Maalesef elimize belge olarak ulaşan bu notada hem kaynak kişi bilgileri belirtilmemiş, hem de notalama konusunda çok hassas davranılmamış (Demir, 2013. s.317).

Geleneksel icraların birebir yapılan adeta transkripsiyon diyebileceğimiz yaklaşımla notaya alınması neticesinde ortaya çıkan ürünün, özellikle zeybek müziği ile yakından ilgilenmeyen ve icra etmeyen kişileri dahi tavır ve üslup içeren bir deşifreye yönlendirmesi oldukça olasıdır. Bu çerçevede aşağıda Aydın Kadioğlu Zeybeğinin Mehmet Erenler tarafından bağlama ile icra edilmesi neticesinde ortaya çıkan notasyona göz atmakta fayda var.

Şekil 21. Mehmet Erenler'in Aydın Kadioğlu Zeybeği İcra Notası (Beyter, 2013, s. 53)

TRT repertuarında yer alan notasyonu yöre tavrına uygun, böylesine bir icra ile ortaya koymak, yıllar süren bir birikim ve deneyim istemektedir. Türk halk müziğinde zeybek yöresine ait bir ezgiyi işitsel boyutta uyarlayarak böylesi bir yapıda çalabilmek oldukça etkileyici bir hadisedir. Bu durum Türk halk müziğinin bazı noktalarda avantajı, bazı noktalarda ise dezavantajı olabilmektedir. Dezavantaj olarak görülebilecek en önemli nokta, yöre tavrını yöredeki eserlerin çoğu üzerinden usta-çırak ilişkisiyle çalışmayan ve Türk halk müziğine hâkim olmayan hiç kimsenin TRT repertuarındaki benzer mantıkta bir notayı yukarıdaki notada örneklendiği gibi seslendiremeyecek olmasıdır. Normal şartlarda ulaşılabilecek ilk kaynak olan TRT Türk halk müziği repertuarından Aydın Kadioğlu Zeybeği notasının kemanda olduğu hali ile seslendirmesi ile yöre tavrının yakalanamayacağı da bu nedenle ortadadır.

Çalgı eğitimi, usta-çırak eğitimi yanında basılı notalardan oluşan metotları sürece dâhil ederek ilerlemektedir. Nota eğitimi ile usta-çırak eğitimi arasındaki denge çoğu çalgı eğitimi süreçlerinde olduğu gibi keman eğitiminde de sağlanmış durumdadır. Türk halk müziği geleneğinde kemanın kullanımına rastlansa da uluslararası icra standartları dâhilinde keman; bağlama, zurna, kabak kemane gibi güçlü biçimde geleneksel Türk halk müziğine ait bir saz değildir. Dolayısı ile her ne kadar yazılı bir gösterimi henüz standartlaştırılmamış olsa da zeybek tavrı, keman eğitiminin aksine, var olduğu hali ile bağlama eğitiminde daha işlenebilir bir konumdadır. Bu nedenlerle günümüz keman eğitiminin koşulları, bu eğitimin sınırlandırılmış süresi, metodolojisi ve amaçları göz önünde bulundurulduğunda keman eğitimi veren ve alan kişilerin meşk yöntemi ile Türk halk müziği yöresel tavırlarının tamamını icra etmesi ve öğretmesi beklenmemelidir. Yine aynı gerekçelerle kemanın eğitiminde Türk halk müziğinin tavrı ile icrasının kendiliğinden oluşmasını beklemek anlamlı görülmemektedir. Geleneksel Türk halk müziği sazlarının alışıl gelmiş geleneksel icra alanlarına kıyasla keman, repertuarı itibari ile doğal olarak daha geniş bir icra alanında bulunur. Türk halk müziği repertuarı yanında, kemana özgü uluslararası repertuar ve bu repertuvara ait pek çok müzik türü bulunmaktadır. Ayrıca bu müzik türlerinin kemana sunduğu teknik katkılar neticesinde pek çok keman icra tekniği de bulunmaktadır. Bu nedenle, günümüz keman eğitimi, uluslararası icra teknikleri ve uluslararası öğretim metodolojisini içeren belirli düzeyde bir standarda sahiptir.

Günümüz keman eğitiminde kullanılacak Türk halk müziği eserlerinin kemana özgü uyarlanarak notalanmasının bir gereklilik olduğu ortadadır. Bu uyarlamalar yapılırken, yöresel tavırların kemanın icra teknikleri, teknik kapasitesi doğrultusunda yakalanmaya çalışılması önemli görölmektedir. Bu şekilde keman eğitiminde ve keman eğitimi repertuarında Türk halk müziğinin yöresel tavırlarının var olmasının mümkün olacağı düşünölmektedir.

Hatipoğlu (2013) doktora tez çalışmasında mesleki keman öğretiminin temel sorunlarından biri olarak, geleneksel üslubun ve uluslararası keman çalma tekniklerinin bir arada yer aldığı eser, alıştırma, etüt vb. materyallerin eksikliğini vurgulamıştır (s. 7). Yazar ayrıca çalışmasının sonunda Türk müziği dağarında yer alan saz ve söz eserlerinin keman eğitiminde kullanılabilir biçimde düzenlenmesi gereğini de vurgulamıştır (s. 421).

Türk halk müziği eserlerinin keman eğitimi özelinde dünya çapında temsiline katkı sunulması adına; kişilerin yöre tavrı hakkında fikir sahibi olabileceği, kişilerde bu yöre hakkında merak uyandıracak, geleneksel icra karakteristiğini yansıtmaya hedefinde uyarlamaların, etütlerin, alıştırma artmasının önemli olduğu görölmektedir. Bu fikir araştırma sürecinde bir merak haline gelmiştir. Nihayetinde Conservatorio statale di Musica Alfredo Casella mezunu olan İtalyan bir keman icracısı ile uzaktan çevirim içi bir görüşme gerçekleştirilmiş ve eseri icra etmesi istenmiştir. Aydın Kadioğlu Zeybeğinin uyarlama notasını çalışma esnasında bu kişiden eser hakkındaki görüşleri de alınmıştır. Araştırma adına kendisinin söylediği en önemli söz, eserdeki tüm teknikleri bildiği, yazılı olan tüm notaları, açıklamaları ve işaretleri anlayabildiği ve eseri ilk resitalinde çalmak istediğidir. Ayrıca bu esnada kendisinin daha önce hiç Türk halk müziği eseri seslendirmedeği ve Türk halk müziği hakkında bir bilgisinin olmadığı da öğrenilmiştir. Çalışma sonunda kişi, özellikle bu şekilde farklı zeybek ezgilerini dinlemek istediğini ve asıl icraları nereden nasıl dinleyebileceğini öğrenmek istediğini belirtmiştir. Çalışma sonunda kişide yöreye ve Türk halk müziğine ilişkin ilgi ve bilgilenme isteği de artmıştır. 2 haftalık eser çalışmasının ardından kişi, eseri başarıyla seslendirmiş ve ilerideki çalışmalarda kullanılmak üzere kişinin video kaydı alınarak arşivlenmiştir.

Piyanist Hakan Ali Toker (2020) “Piyano için Geleneksel Türk Müziği Albümü” isimli kitabının ön sözünde benzer bir konuya değinmiştir. Toker, geleneksel Türk müziğinin vaz geçilmez öğelerinden birisinin tavrı olduğuna vurgu yaparak, bugüne değin ezgilerimizin daha çok sade halleriyle Batı çalgıları için düzenlendiğinden bahsetmiştir. Kanun sanatçısı Göksel Baktagir kitap hakkındaki görüşünü belirtirken “Hem Batı müziğinin estetik değerlerini ve armoni zenginliğini koruyan, hem de geleneksel Türk müziğinin ruhu olan üslup ve tavrı özelliklerini içinde barındıran bu düzenlemeler, bugün ihtiyaç duyduğumuz zengin tınıları kalbimize ulaştırıyor” ifadesini kullanmıştır.

Araştırmada elde edilen sonuçlar her ne kadar tek bir eser üzerinden örneklenmiş olsa da benzer adımların izlenmesi halinde hem uluslararası keman icra tekniklerini hem de geleneksel icrada ortaya çıkan karakteristiği içeren uyarlamaların yapılabileceğini ortaya koymaktadır. Bu pencereden söylenebilir ki; bir uyarlama yapılmak istendiğinde kuşkusuz önemli olan konulardan birisi birçok farklı icranın dinlenerek tüm detaylarıyla ve incelikle notaya alınması, ardından müzikal analizinin yapılarak uyarlamaya kaynak teşkil edecek verilerin elde edilmesidir. Bu nedenle geleneksel tavrılara ilişkin karakteristiğin dâhil edilmek istendiği uyarlamalar yapılmak isteniyorsa uyarlama öncesi ele alınan bir Türk halk müziği eserinin var olan notası tek başına yeterli görülmemelidir.

Türk halk müziğinin tavrı ve üslup özelliklerini içerisinde barındıran özgün eserler, uyarlamalar, alıştırmalar, etütler ve bu konuya ilişkin bilimsel araştırmalar arttıkça kuşkusuz bu yolda daha fazla ilerleme kaydedilecektir. Dolayısıyla benzer çalışmalar desteklenmeli, arttırılmalı ve bu gibi çalışmalar bilimsel toplantılarda tartışmaya açılmalıdır.

Kaynakça/References

- Akpınar, M. (2002). Türk halk müziğinin keman ile seslendirilmesi üzerine bir araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, 47-55.
- Akyürek, R. (2002). *Trabzon’da müzik eğitimi yetiştirmeye dönük lise ve yükseköğrenim kurumlarında ege türkleri yoluyla başlangıç düzeyindeki keman tekniklerinin öğrencilere kazandırılması ve bu yaklaşımın keman eğitiminde kullanılabilirliği* (Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi), Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.
- Alimdar, S. (2016). *Osmanlı’da Batı müziği*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Alpagut, U. (2001). *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalında Türk halk ezgilerinin kemana uyarlanmasının keman eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitimine yansıtılabilirliği* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Apel, W. (1974). *Harvard dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University.
- Aydın, A. F. (2013). Aydın kaba zurna ekiplerinin yöresel repertuarında yer alan ağır zeybeklerin melodik ve ritmik özellikleri. *Zeybek Ateşi 2.Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu*, 250-265.
- Beyter, E. (2013). *Mehmet Erenler’in bağlama icrasının altı zeybek üzerinde analizi ve notaya aktarılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Bieber, A. B. (1997). *Adapting transcribing and arranging world music for western instrumental performance* (Yayımlanmamış doktora tezi), Columbia University, New York.
- Bulut, M. H. (2001). *Sivas yöresi halaylarının kültürel çeşitlilik açısından incelenerek keman eğitiminde kullanılması* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Çınardal, F. C., Çınardal, L. & Çelik, A. (2017).Yöresel müzik kültürünün yaşatılmasında sivil toplum kuruluşlarının rolü: Kars ili örneği. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 17 (1), 115-131.
- Çit, U. (2014). *Batı müziği keman eğitiminde Türk müziği eserleri ve etütleri* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi, Kırıkkale.

- Demir, Z. (2013). Zeybek ezgilerinin notalanması ve bağlama ile icrasında tavır notasının gerekliliği. *Zeybek Ateđi 2.Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kùltürü Sempozyumu*, 311-318.
- Deverich, R. K. (2006). *How did they learn? An overview of violin pedagogy with an emphasis on amateur violinists*. Erişim Tarihi: 04 Mart, 2020, <https://www.violinonline.com/images/christmas/historyofviolinpedegogy.pdf> sayfasından erişilmiştir.
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. London: Faber and Faber.
- Efe, M. (2007). *Geleneksel Türk sanat müziği kemani bestekârlarının eserlerindeki Batı müziğine ait müzikal unsurlar ve keman eğitiminde kullanılabilirliği* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Erkan, Ç. (2012). Türk müziğinde uluslararası sanat müziğindeki bir besteleme tekniğinin kullanımı: "uyarlama". *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 2, 99-105.
- Erzincan, M. (2006). *Türk halk müziğinde uyarlama kavramı ve bağlamaya uyarlanan dört zeybek ezgisi üzerinde müzikal analiz* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Feyzi, A. (2013). *Keman öğretiminde ADDIE yaklaşımı esas alınarak hazırlanan öğretim modelinin uşşak ezgilerin kemanla seslendirilmesine etkileri* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Geminiani, F. (1751). *The art of playing on the violin*. Erişim Tarihi: 10 Mart, 2020, [https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_\(Geminiani%2C_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/The_Art_of_Playing_on_the_Violin%2C_Op.9_(Geminiani%2C_Francesco))
- Gülüm, O. & Albuz, A. (2019). Keman eğitiminde Türk halk müziği eserlerinin kullanılma durumuna yönelik öğretim elemanı görüşlerinin değerlendirilmesi. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 1-11. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.486851>
- Gürel, M. (2011). Keman eğitiminde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ve buna yönelik alıştırmaların oluşturulması (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Hatipoğlu, V. (2013). Rast makamındaki kar-ı natık eserlerinden oluşturulan seyr-i natık örneğinin keman öğretiminde kullanılabilirliğinin değerlendirilmesi (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Hatipoğlu, V. (2016). Türk müziği keman öğretimine yönelik yeni kaynak hazırlamada beylik aranağmelerden oluşturulan çeşitlemelerin yeri ve öneminin değerlendirilmesi. *Turkish Studies*. 11 (19), 417-442. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11228>
- Haner, O. (2018). Türk müziği ezgi yapılarına dayalı keman eğitimi modeli (Yayımlanmamış doktora tezi), İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Hinz, B. (1995). Transcribing for Greater Musicality. *Music Educators Journal*. 82 (1), 25-28, Erişim Tarihi: 3 Ağustos, 2018, <https://www.jstor.org/stable/3398881>
- Juma, R. (2002). *A guide to arabic violin technique for the classical violinist* (Yayımlanmamış doktora deneme yazısı), University of Miami, Florida.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar-ilkeler-teknikler*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Koç, T. (2007) *Bir yöntem olarak bölgesel müziklerin keman eğitiminde kullanımı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van.
- Kurtaslan, Z. (2009a). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda ulusal keman eğitimi materyallerinin yeri ve önemi. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 23-25. Erişim Tarihi: 11 Mart, 2020, <http://acikerisim.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/7024/258513.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Kurtaslan, Z. (2009b). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 409-429.

- Müezzinoğlu, A. (2012). *Kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılması* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Neumann, F. (1991). The vibrato controversy. *Performance Practice Review*, 4 (1), 15-27. <http://dx.doi.org/10.5642/perfpr.199104.01.3>
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek kültürü ve müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2014). Ağır zeybeklerin ritmik özelliklerinin geleneksel usûl teorisi bağlamında incelenmesi. *Müzik-Bilim Dergisi*, 5, 11-26.
- Paftalı Bottazzini, Z. (2012). *La Camoanella ve Zigeunerweisen: Kemandan viyolaya iki uyarlama* (Sanatta yeterlilik), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Parasız, G. (2009). *Keman öğretiminde kullanılmakta olan çağdaş Türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların işgörüsellik ve etkililik yönünden incelenmesi* (Yayımlanmamış doktora tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Say, A. (2010a). Adaptasyon. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (c.1, s.557). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2010a). Uyarlama. *Müzik Ansiklopedisi* içinde (c.3, s.557). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Taşçı, G. (2012). *Türk halk musikisi saz eserlerinin ortaöğretim mesleki keman eğitiminde kullanım olanakları yönüyle incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Trakya Üniversitesi, Edirne.
- Toker, H. A. (2020). *Piyano için geleneksel Türk müziği albümü*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Vaughn, J. B. (2015). *Tosca: an original arrangement for violin and piano* (Yayımlanmamış doktora tezi), Florida State University, Florida.