

T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ BİLİM DALI

KIRIKKALE YÖRESİ HALAYLARININ
ZURNA İLE İCRASI ÜZERİNE BİR İNCELEME
(KESKİN HALAYI ÖRNEĞİ)

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı
Doç. Hamit ÖNAL

Hazırlayan
Mustafa Kürşat SEVİMLİ

Kırıkkale-2019

T.C.
KIRIKKALE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ BİLİM DALI

KIRIKKALE YÖRESİ HALAYLARININ
ZURNA İLE İCRASI ÜZERİNE BİR İNCELEME
(KESKİN HALAYI ÖRNEĞİ)

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı
Doç. Hamit ÖNAL

Hazırlayan
Mustafa Kürşat SEVİMLİ

Kırıkkale-2019

KABUL - ONAY SAYFASI

Doç. Hamit ÖNAL danışmanlığında Mustafa Kürşad SEVİMLİ tarafından hazırlanan “Kırıkkale Yöresi Halayların Zurna İle İcrası Üzerine Bir İnceleme (Keskin Halayı Örneği)” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

11/07/2019

[Unvanı, Adı ve Soyadı] (Başkan)

Prof. Dr. Salih Akbaş

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Doç. Hamit ÖNAL

[Unvanı, Adı ve Soyadı]

Dr. Öğr. Şy. G. Filiz ÖNAL

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

.../.../20..

(Ünvan, Adı Soyadı)

Enstitü Müdürü

Kişisel Kabul Sayfası

Yüksek Lisans Tezi Dönem Projesi olarak sunduğum Kırıkkale Yöresi Halaylarının Zurna İle İcrası Üzerine Bir İnceleme (Keskin Halayı Örneği) adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve faydalandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak faydalanılmış olduğunu beyan ederim.

.../.../20..

Mustafa Kürşat SEVİMLİ

ÖZET

Halk kültürünün önemli alanlarından birisi de halk müzikleri ve onların ayrılmaz parçası olan halk oyunlarıdır. Halk oyunları türleri içinde icra edildikleri alanın büyüklüğü ve eser sayısı bakımından halaylar, halk oyunları sınıflamasında önemli bir yere sahiptir. Genellikle davul ve zurna ikilisi ile icra edilen halaylar gerek oyun ve gerekse müzik bakımından yakın bölgelerde bile bazı farklılıklarla oynanabilmektedir. Orta Anadolu bölgesinde yer alan Kırıkkale yöresinde de halay oyunları sıklıkla oynanan bir halk oyunu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmamız, Kırıkkale'nin Keskin ilçesinde oynanan Keskin Halayı adlı oyunun ilin farklı ilçelerinde farklı icracılar tarafından seslendirilişi sırasında oluşan ezgisel farklılıklarının zurna ile icrasını kapsamaktadır. Bu bağlamda; öncelikle her farklı ilçede Keskin Halayını icra eden zurna icracıları ile görüşülmüş, Keskin Halayını icra etmeleri istenmiştir. Daha sonra yapılan icra kayıt altına alınmış ve bu kayıtların çözümlemesi yapılarak eserin notası yazılmıştır. Eserin zurna ile icra sırasında oluşan farklılıklar ilçe bazında karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup, görüşme yöntemiyle desteklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kırıkkale, Keskin, Halay, Zurna ile İcra.

ABSTRACT

One of the important fields of folk culture is folk music and folk dance which is an inseparable part of them. Halay has an important place in folk dances classification in terms of the size of the field they are performed and the number of works within the folk dances. Halay, which is usually performed with the duo of drum and zurna, can be performed with some differences even in the near regions in terms of both dance and music. In the province of Kırıkkale in the Central Anatolia region, it is seen that halay dances are often performed as a folk dance.

Our study consists of the performances of the melody differences with zurna that occurred during the performance of Keskin Halay, performed in Keskin district of Kırıkkale province, by different performers in different districts of the province. In this context; firstly, Zurna performers who perform Keskin Halay in each different district were interviewed and asked to perform Keskin Halay. Later, the performances was recorded and the notes of the performances were written by analyzing these records. Differences during the performance of the piece with zurna were evaluated comparatively on the basis of district. In the study, qualitative research method is used and it is supported by interview method.

Qualitative research method is ready and supported by interview method.

Key Words: Kırıkkale, Keskin, Halay, Performance with Zurna

ÖNSÖZ

Türk kültürünün önemli bir bölümünü oluşturan Türk halk müziği, halkın geleneğine bağlı maddi ve manevi kültürünü, yaşantısını, düşüncelerini, sevinç ve acılarını anlatan en zengin kültür değerlerinden biridir. Halk müziğini oluşturan en önemli kurucu parçalarından ikisi ise müzik ve oyundur. Müziğin ayrılmaz parçası olan yöresel oyunlar içinde yer alan halaylar, genel halk oyunları içinde önemli bir ağırlığa sahiptir. Orta Anadolu'nun merkezi konumunda yer alan Kırıkkale ve yöresi bazı araştırmacılar tarafından halk oyunları sınıflamasında halay bölgesi içinde değerlendirilmektedir.

Teknolojik alanda yaşanan gelişmeler ve internetin yoğun olarak kullanılması bilim, kültür ve sanat dünyasında çok yönlü bir değişime neden olmaktadır. Bu durum halk kültürü ve halk müziği kültürü üzerinde de etkisini hissettirmektedir. Ayrıca yeni neslin geleceğini köylerden ziyade daha büyük ve kalabalık şehir oluşumlarında arıyor ve bir anlamda buluyor olmaları, bu değişimi hızlandıran diğer önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu durum Türk halk müziği ve oyunları bağlamında ele alındığında, önceki dönemlerde büyük-küçük bütün yerleşim birimlerinde yaygın olarak yaşanan ve oynanan halk oyunlarımızın son dönemlerde şehir düğünlerinde daha az, köylerde ise eskisi kadar olmasa da yaşatılmaya devam edildiğini göstermektedir.

Araştırmacılar tarafından Kırıkkale yöresi halk oyunları araştırmalarına yönelimin yeterli olmaması ve yukarda sıralanan etkenlerden dolayı, yöre halk oyunları ile ilgili, son yıllarda Türkiye Halk Oyunları Federasyonu yarışmalarına dâhil edilmenin dışında yeterli ilgi ve uygulamanın olmadığını söyleyebiliriz.

Beş yıl süresince eğitim aldığım Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümündeki ve Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalındaki eğitimim doğrultusunda, Kırıkkale Yöresi halaylarının zurna ile icrası özelinde bilimin yöntemlerini kullanarak gerçekleştirilen bu çalışma, alanda var olan bilgi karmaşasının aydınlığa

kavuşmasına yardımcı olacak ve ilgili araştırmacıların çalışmalarına katkı sağlayacaktır.

Çalışmamın başından sonuna kadar desteğini benden esirgemeyen her konuda yanımda olan, bilgi birikiminden yararlandığım Danışmanım Sayın Doç. Hamit ÖNAL' a, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme, her konuda ve her zaman yanımda olup beni akademik anlamda çalışma yapmaya teşvik eden Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Sayın Yaşar SEÇKİN' e, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Sayın Yunus EMRE' ye, bilgi ve birikiminden yararlandığım değerli hocam Sayın Dr. Öğretim Üyesi Gülden Filiz ÖNAL' a, yöredeki mahalli sanatçılar ile görüşmemi sağlayan Sayın Kamil ŞAHİN ve Sayın Levent BARİN' e, müzikal anlamda görüşlerinden yararlandığım Sayın Ferhat KARAÖNÇEL' e, teşekkürlerimi sunuyorum.

Mustafa Kürşat SEVİMLİ

Kırıkkale 2019

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1: Mehter Musikisinde Zurnalar	35
Fotoğraf 2: Karagöz Musikisinde Davul ve Zurna	36
Fotoğraf 3: Yıldız Sarayı Tiyatrosunda Program Yapan Ortaoyunu	38
Fotoğraf 4: Yıldız Sarayı Tiyatrosunda Program Yapan Saz Heyeti.....	39
Fotoğraf 5: Trakyalı Kaba zurna Sanatçısı	41
Fotoğraf 6: Egeli Bir Kaba zurna Sanatçısı	41
Fotoğraf 7: Davul.....	57
Fotoğraf 8: Kaval.....	58
Fotoğraf 9: Cura Zurna ve Orta Kaba Zurna	59
Fotoğraf 10: Bağlama	60
Fotoğraf 11: Keman.....	61
Fotoğraf 12: Darbuka.....	62
Fotoğraf 13: Def ve Zilli Def.....	63

NOTA DİZİNİ

Nota 1: Uzatma (Legato) Bağı	16
Nota 2: Cümle (Deyim) Bağı	17
Nota 3: Sözlü Tremolo Bağ Şarkı Örneği	17
Nota 4: Çalgı Tremolo Örneği 1	18
Nota 5: Açık Bağ	18
Nota 6: Nokta (Staccato)	19
Nota 7: Aksan, Vurgu (Marcato)	19
Nota 8: Basit Tril Örneği	20
Nota 9: Şu Dağlar Ulu Dağlar	65
Nota 10: Karanfil Suyu Neyler	68
Nota 11: Zülûf Dökülmüş Yüze	69
Nota 12: Keskin Halayı	71
Nota 13: Değirmenin Bendine	74
Nota 14: Suda Balık Oynuyor	75
Nota 15: Allı Durnam Bizim Ele Varırsan	77
Nota 16: Başımda Altın Tacım	79
Nota 17: Bugün Ayın Işığı	83
Nota 18: Helkemi Suyu Daldırdım	86
Nota 19: Sunayı Deli Gönül	88
Nota 20: Yaylalar İçinde Erzurum Yayla	90
Nota 21: Yüce Dağ Başına Yağan Kar İdim	92
Nota 22: Köprü'den Geçti Gelin	94
Nota 23: Dağlar Dağladı Beni	98
Nota 24: Mavilim Mavişelim	100
Nota 25: Ağırlama (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)	109
Nota 26: İkileme (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)	110
Nota 27: Hoplatma (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)	111
Nota 28: Yanlama (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)	112
Nota 29: Ağırlama (Kaynak Kişi Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)	114
Nota 30: İkileme (Kaynak Kişi Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)	115

Nota 31: Hoplatma (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)	117
Nota 32: Ağırlama (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barin).....	120
Nota 33: İkilme (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barin).....	121
Nota 34: Hoplatma (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barin)	122
Nota 35: Yanlama (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barin)	123
Nota 36: Avşar (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barin)	124
Nota 37: Ağırlama (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin).....	126
Nota 38: İkilme (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin).....	127
Nota 39: Hoplatma (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)	129
Nota 40: Ağırlama (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin)	132
Nota 41: İkilme (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin)	134
Nota 42: Hoplatma (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin).....	136
Nota 43: Yanlama (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin)	138
Nota 44: Avşar (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin)	139
Nota 45: Ağırlama (Arzu Kamber) (Kaynak Kişi:Cihangir İçten-Yaşar Çöke). 140	
Nota 46: İkilme (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke).....	142
Nota 47: Hoplatma (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke)	145
Nota 48: Yanlama (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke).....	146
Nota 49: Ağırlama (Kaynak Kişi: Allahverdi Barin - Güven Şahin)	149
Nota 50: İkilme (Kaynak Kişi: Allahverdi Barin - Güven Şahin).....	151
Nota 51: Hoplatma (Kaynak Kişi: Allahverdi Barin - Güven Şahin)	153
Nota 52: Yanlama (Kaynak Kişi: Allahverdi Barin - Güven Şahin).....	155
Nota 53: Ağırlama (Urum Kızı) (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke) ..	156
Nota 54: İkilme (Urum Kızı) (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke)	157
Nota 55: Hoplatma (Urum Kızı) (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke) .	158
Nota 56: Ağırlama (Kaynak Kişi (Levent Barin - İlker Barin)	161
Nota 57: İkilme (Levent Barin - İlker Barin).....	163
Nota 58: Hoplatma (Levent Barin - İlker Barin)	165
Nota 59: Ağırlama (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin).....	168
Nota 60: İkilme (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin).....	169
Nota 61: Hoplatma (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)	171
Nota 62: Hopbaralim (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin).....	173

Nota 63: Ağrlama 1. Porte.....	176
Nota 64: Ağrlama 2. Porte.....	177
Nota 65: Ağrlama 3. Porte.....	178
Nota 66: Ağrlama 4. Porte.....	179
Nota 67: Ağrlama 5. Porte.....	180
Nota 68: Ağrlama 6. Porte.....	181
Nota 69: Ağrlama 7. Porte.....	182
Nota 70: Ağrlama 8. Porte.....	183
Nota 71: Ağrlama 9. Porte.....	184
Nota 72: Ağrlama 10. Porte.....	185
Nota 73: Ağrlama 1. Porte.....	186
Nota 74: Ağrlama 11. Porte.....	187
Nota 75: Ağrlama 13. Porte.....	188
Nota 76: Ağrlama 14. Porte.....	189
Nota 77: Ağrlama (Arzu Kamber) (Kaynak Kişi:Cihangir İçten-Yaşar Çöke). 190	
Nota 78: İkilme 1. Porte.....	192
Nota 79: İkilme 2. Porte.....	193
Nota 80: İkilme 3. Porte.....	194
Nota 81: İkilme 4. Porte.....	196
Nota 82: İkilme 5. Porte.....	197
Nota 83: İkilme 6. Porte.....	198
Nota 84: İkilme 7. Porte.....	199
Nota 85: İkilme 8. Porte.....	200
Nota 86: İkilme 9. Porte.....	201
Nota 87: İkilme 10. Porte.....	202
Nota 88: İkilme 11. Porte.....	203
Nota 89: İkilme 12. Porte.....	204
Nota 90: İkilme 13. Porte.....	205
Nota 91: İkilme 14. Porte.....	206
Nota 92: İkilme 15. Porte.....	207
Nota 93: İkilme 16. Porte.....	208
Nota 94: İkilme 17. Porte.....	209

Nota 95: İkileme (Urum Kızı) (Kaynak Kişi:Cihangir İçten-Yaşar Çöke)	210
Nota 96: Hoplatma 1. Porte	211
Nota 97: Hoplatma 2. Porte	213
Nota 98: Hoplatma 3. Porte	214
Nota 99: Hoplatma 4. Porte	215
Nota 100: Hoplatma 5. Porte	216
Nota 101: Hoplatma 6. Porte	217
Nota 102: Hoplatma 7. Porte	218
Nota 103: Hoplatma 8. Porte	219
Nota 104: Hoplatma 9. Porte	220
Nota 105: Hoplatma 10. Porte	221
Nota 106: Hoplatma 11. Porte	222
Nota 107: Hoplatma 12. Porte	223
Nota 108: Hoplatma 13. Porte	224
Nota 109: Hoplatma 14. Porte	225
Nota 110: Hoplatma 15. Porte	226
Nota 111: Yanlama 1. Porte	227
Nota 112: Yanlama 2. Porte	228
Nota 113: Yanlama 3. Porte	229
Nota 114: Yanlama 4. Porte	230
Nota 115: Yanlama 5. Porte	231
Nota 116: Yanlama 6. Porte	232
Nota 117: Yanlama 7. Porte	233
Nota 118: Yanlama 2/4 Bölümü 1. Porte	234
Nota 119: Yanlama 2/4 Bölümü 2. Porte	235
Nota 120: Yanlama 2/4 Bölümü 3. Porte	236
Nota 121: Yanlama 2/4 Bölümü 4. Porte	237
Nota 122: Yanlama 2/4 Bölümü 5. Porte	238
Nota 123: Yanlama 2/4 Bölümü 6. Porte	239
Nota 124: Avşar Bölümü 1. Porte	240
Nota 125: Avşar Bölümü 2. Porte	241
Nota 126: Avşar Bölümü 3. Porte	242

Nota 127: Avşar Bölümü 4. Porte	243
Nota 128: Avşar Bölümü 5. Porte	244
Nota 129: Avşar Bölümü 6. Porte	245
Nota 130: Hopbaralim Bölümü (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal-Hüseyin Şahin)	246



İÇİNDEKİLER

KABUL-ONAY	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET.....	III
ABSTRACT	IV
ÖNSÖZ.....	V
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	VII
NOTA DİZİNİ	VIII
İÇİNDEKİLER	XIII
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem.....	2
1.2. Alt Problemler.....	3
1.4. Araştırmanın Önemi	4
1.5. Sınırlılıklar.....	5
İKİNCİ BÖLÜM	6
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1. Türk Halk Müziği	7
2.1.1. Uzun Havalar (Serbest Ritimli Ezgiler).....	9
2.1.2. Kırık Havalar (Ritimli Ezgiler).....	10
2.1.2.1. Oyunlu Kırık Hava Türleri.....	10
2.1.2.2. Oyunsuz Kırık Hava Türleri	10
2.1.3. Geleneksel Türk Halk Müziği Makam Dizileri Üzerine Görüşler	11
2.1.4. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Usuller	13
2.2. Nota Yazım Kuralları Çerçevesinde Bağlar	15
2.3. Nota Yazım Kuralları Çerçevesinde Vurgulama, İfade Bildiren Terimler.	18
2.4. Nota Yazım Kuralları Çerçevesinde Tril	19
2.5. Türk Halk Müziğinde Çalgılar.....	20
2.5.1. Telli Çalgılar	21
2.5.2. Nefesli Çalgılar	27

2.5.3. Ritim Çalgıları	29
2.6. Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Zurnanın Yeri ve Önemi	32
2.6.1. Mehter Musikisi'nde Zurnanın Kullanımı	32
2.6.2. Karagöz ve Ortaoyununda Zurnanın Kullanımı	36
2.6.3. Türk Sanat Müziğimizde Zurnanın Kullanımı	39
2.6.4. Türk Halk Müziği ve Halk Oyunlarında Zurnanın Kullanımı	40
2.7. Kırıkkale Yöresinde Düğün Gelenekleri	46
2.8. Kırıkkale Yöresi Türk Halk Müziği	50
2.9. Kırıkkale Yöresi Türk Halk Müziği'nde Kullanılan Çalgılar	56
2.10. Keskin Halayında Kullanılan Diğer Türküler ve Notaları	64
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	102
3.1. Yöntem	102
3.2. Evren ve Örneklem	103
3.3. Verilerin Toplanması	103
3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	104
3.5. İlgili Araştırmalar	104
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	108
BULGULAR ve YORUMLAR	108
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	108
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	113
4.2.1. Keskin Halayının Balışeyh İlçesinde Zurna İle İcrası	113
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	119
4.3.1. Keskin halayının Çelebi İlçesinde Zurna İle İcrası	119
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	125
4.4.1. Keskin Halayının Delice İlçesinde Zurna İle İcrası	125
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	131
4.5.1. Keskin Halayının Karakeçili İlçesinde Zurna İle İcrası	131
4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	148
4.6.1. Keskin Halayının Keskin İlçesinde Zurna İle İcrası	148
4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum	160
4.7.1. Keskin Halayının Sulakyurt İlçesinde Zurna İle İcrası	160

4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum.....	167
4.8.1. Keskin Halayının Yahşihan İlçesinde Zurna İle İcrası	167
4.9. İlk Sekiz Alt Probleme İlişkin Karşılaştırmalı Bulgular ve Yorumlar	175
4.9.1. Keskin Halayının Bahşılı, Balıseyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt ve Yahşihan İlçelerinde Zurna İle İcrasının Karşılaştırılması.....	175
SONUÇLAR ve ÖNERİLER	248
KAYNAKLAR	270



BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Kültür bir toplumun yüzyıllarca biriktirip sahip çıktığı ve günümüze kadar geliştirerek aktardığı maddi – manevi tüm değerlerin toplamıdır. Bu birikimin en önemli unsurlarından biri hiç şüphesiz sanat kavramıdır. “Yaşamın içinden çıkan bir insan etkinliği olarak sanatın insanlıkla yaşıt olduğu söylenebilir. Genel olarak her hangi bir etkinliğin ya da bir işin yapılmasıyla ilgili yöntemlerin, bilgilerin ve kuralların tümüne birden sanat denir. Sanatsal etkinliği, bazı düşüncelerin, amaçların, duyguların, durumların ya da olayların, deneyimlerden yararlanarak, beceri ve düş gücü kullanılarak ifade edilmesine ya da başkalarına iletilmesine yönelik yaratıcı bir insan etkinliği diye de tanımlanabilir!”. (Bozkurt, 1995: Aktaran; Akdoğan syf.1)

Sanatın vazgeçilmez unsurlarından biri ise müziktir. “Yalın bir tanımla müzik, seslerle düşünme, sesler aracılığıyla yaşamı duyumsama sanatıdır. Bir başka yönden duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri belirli bir amaç ve yöntemle belirli bir güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerle işleyip anlatan estetik bir bütündür”.(Selanik (1996) ve Uçan (2005) ‘den Aktaran; Nacakçı ve Canbay (20013)’den Aktaran; Satır Ömer Can)

Toplumlar birçok değerini müzik yoluyla yaşar ve gelecek nesillere aktarırlar. “Dünyada yaşamakta olan tüm müzik türleri, hayat bulduğu milletlerin, toplumların, toplulukların yaşayış biçimleri, değer yargıları, inançları ve ihtiyaçları üzerine kurulmuştur. Bu açıdan bakıldığında ülkemizde icra edilen müzik türlerinin, toplumsal yapımızla direkt ya da dolaylı bir ilişkisi olduğu, kişisel ve toplumsal etkilere sahip olduğu açıktır. Geleneksel müziklerimizin oluşumundan günümüze geçirdiği süreç içerisinde, toplumsal yapımızın önemli etkileri görülebilmektedir. Bu etkileşim sürecinde kimi zaman toplumsal yapımız, kimi zaman kültürel yapımız, kimi zaman da müzik türlerimiz belirleyici rol üstlenmektedir.

Türk toplum yapısı, sahip olduğu köklü özellikler ve zamanla gelişen ve değişen değerleriyle sanatsal ve kültürel anlamda yaşanan gelişmelerin odak noktasını oluşturmuştur. Diğer bir yandan da geleneksel müzik türlerimiz taşıdığı kişisel ve toplumsal işleviyle toplumsal ve kültürel yapımızın şekillenmesinde rol oynamıştır”. (Kurtuldu, syf;503)

Ülkemizde farklı müzik türleri mevcut olmasına rağmen insanımızın yaşayış biçimleri, değer yargıları, inançları ve ihtiyaçlarını daha yoğun bir biçimde yansıtan Türk Halk Müziği geleneğinin anlaşılması, yaşatılması ve geleceğe aktarılması konusunda önemli bir yere sahiptir. Türk Halk Müziği içinde sahibi bilinen veya bilinmeyen uzun hava, kırık hava, karma ritimli ezgiler gibi farklı ezgi biçimleri olduğu gibi yöresel halk danslarına eşlik eden sözlü veya sözsüz birçok eser mevcuttur. Farklı yörelerde farklı halk çalgılarıyla oynanan halk danslarımız içinde halaylar ve eşlik çalgıları davul – zurna önemli bir yere sahiptir.

Türk kültüründe önemli bir yere sahip olan halay geleneği ülkemizin pek çok yöresinde uzun yıllardır varlığını devam ettirmektedir. Halay geleneği yörelere göre farklılıklar gösterse de toplumumuzun ortak kültürünü temsil etmektedir. Halay kültürünün yaygın olarak yaşatıldığı ortamlardan birisi de düğünlerdir. Oyunu ve müziği ile beraber halay, birlik beraberliği temsil ettiği gibi mutluluğu, hüznü, sevgiyi olduğu gibi aktaran kültür araçlarından biridir.

1.1. Problem

Araştırmacının Kırıkkaleli ve aynı zamanda yöre zurna ve asma davul icracısı olması, hem icracı olarak hem de davetli olarak çok sayıda yöresel düğüne katılmış olması, düğünlerde aynı adla icra edilen halayın farklı ezgiler ile seslendirildiğini gözlemlemiş olması araştırmacıyı bu alanda çalışma yapmaya sevk etmiştir. Kırıkkale halkının özellikle düğün törenlerinde halay oyunlarında icra edilen müziklerden sadece birkaçına yoğun talebi nedeniyle zaman içerisinde diğer icra edilen ezgiler unutulmaya başlamıştır.

Halk müziği ve bozlak denildiğinde akla ilk gelen yörelerden biri de Kırıkkale'nin Keskin ilçesidir. Kırıkkale'nin en büyük ilçesi olarak Keskin'de Halk müziği ile ilgilenen çok sayıda kişi bulunmakta, yöre düğünlerinde icra edilen halayların ezgileri çeşitlilik göstermekte ve Keskin Halayı olarak bilinen halk oyunu Kırıkkale'nin bütün diğer ilçelerinde de oynanmaktadır. Fakat zamanla gerek halay tipleri ve gerekse halayda icra edilen ezgi çeşitliliği azalarak tek tipleşmeye doğru bir gidiş gözlenmektedir.

Kırıkkale'nin Bahşılı, Balışeyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt ve Yahşıhan İlçelerinde yöresel icracılarla yapılan görüşmeler ve elde edilen bilgiler doğrultusunda halay ve halaylarda icra edilen müzikler konusunda bir azalmanın ve tek tipleşmenin olduğu görülmektedir. Yörede birçok halay ezgisinin varlığı biliniyorken aynı bölümde sadece tek bir ezgi ile halaylarını icra edildiği gözlenmiştir.

Bu veriler doğrultusunda çalışmanın problem cümlesi “Kırıkkale Yöresi Halaylarının Zurna İle İcrası Üzerine Bir İnceleme (Keskin Halayı Örneği)” şeklinde belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

Kırıkkale'nin Keskin ilçesi genelde abdal diye tabir edilen müzikle uğraşan toplulukların yoğun olarak yaşadığı yerleşim yerlerinin başında gelmektedir. Müzisyen abdalların bu alandaki etkinlik çeşitliliğine bakıldığında ise genellikle düğünlerde veya muhabbet diye tabir edilen eğlencelerde aktif olarak bulundukları görülmektedir. Müzisyen abdallar Keskin başta olmak üzere Balışeyh'in Uzunlar, Delice'nin Elmalı Köyü'nde ikamet etmelerine rağmen, Kırıkkale'nin diğer ilçelerinde de özellikle düğünlerde en önde gelen yöre halk müziği icracılarıdır. Kırıkkale yöresinde etkin olan müzisyen abdallar, Keskin Halayı diye bilinen halayın özellikle müziğini icra etmektedirler. Halayın oyun bölümünü ise ya düğünün yapıldığı bölgeden ya da çevre köylerden veya ilçelerden düğüne gelen misafirler arasından oluşan ekiplerle oynanmaktadır. Bu müzisyen abdalların müzikte ortaya koydukları icra farklılıkları ve oynayanların

oyunu yorumlamalarından kaynaklanan oyun farklılıkları Keskin Halayının Kırıkkale'nin bütün ilçelerinde bazı farklılıklarla oynanmasına neden olabilmektedir. Bu nedenlerle, elde edilen bilgiler ışığında araştırmanın alt problemleri dokuz alt başlık altında belirlenmiştir.

- Keskin Halayının Bahşılı İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Balışeyh İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Çelebi İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Delice İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Karakeçili İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Keskin İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Sulakyurt İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Yahşihan İlçesinde Zurna İle İcrası Nasıldır?
- Keskin Halayının Bahşılı, Balışeyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt ve Yahşihan İlçelerinde Zurna İle İcrasının Karşılaştırılması Nasıldır?

1.3. Araştırmanın Amacı

Özü kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel Türk halk müziği nefesli çalgılarından olan zurnanın; Kırıkkale yöresi halk müziğinde yer alan halay oyunlarında (Keskin Halayı) kullanımı, ilçelerdeki icra farklılıklarının belirlenmesi ve konu ile ilgili olarak yöre nefesli çalgılarından zurna ve halay oyunları ile ilgili kaynak yaratmak çalışmamın amacını oluşturmaktadır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma;

- Türk Halk Kültürüne katkıda bulunması,
- Türk Halk Müziğine katkıda bulunması,

- Türk Halk Oyunları müzikleri ile ilgili katkıda bulunması,
- Halay oyunları icrasına ve envanterine katkıda bulunması,
- Kırıkkale Yöresi halk oyunlarından halay oyunları ile ilgili detay bilgi vermesi,
- Keskin Halayının aynı ilin bütün ilçelerinde nasıl seslendirildiğinin tespit edilmesi ve notaya alınmış olması,
- Bu farklı ezgilerin zurna ile nasıl seslendirildiğinin tespiti ve
- Türk Halk Müziği ve oyunları terminolojisine katkı sağlaması bakımından önemlidir.

1.5. Sınırlılıklar

Çalışmanın sınırlılıkları ile ilgili hususlar kısaca şöyledir:

Bu çalışma, imkânlar ve zaman göz önünde bulundurularak, Kırıkkale ili merkez ve merkeze bağlı ilçelerinde oynanan; halay geleneğinde bulunan oyunlardan Keskin Halayının zurna ile icrası ile sınırlandırılmış.

İKİNCİ BÖLÜM

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Uygulama alanına göre müzik, Türk toplumu içinde türlü dallara ayrıldı. Kentlerde, sarayla ve soyluların konaklarında fasıl müziği (peşrev, kâr, beste, semai, şarkı...); camide dinsel müzik (çalgı eşliği olmadan ezan, salât, dua, tekbir, temcit, münacaat...); tekkelerde tasavvuf müziği (naat, ilahi, nefes...); köylerde halk müziği (türkü, bozlak, uzun hava, oyun havası, zeybek...) ; uç beyliklerde, sınır illerinde serhat müziği (kahramanlık türküleri) ; ordunun barınağı olan kışlada ve savaş amacıyla yapılan seferlerde, mehter müziği (marşlar) doğdu. (Sözer, 2012: 244)

Çalgı; müzik yapmaya yarayan aletlere denir. Üflemeli çalgılar, içindeki havanın titreşmesiyle sesin oluştuğu çalgıların ortak adıdır. Üflemeli çalgılarda çıkan sesin tiz (ince) ya da bas (kalın) olması borunun uzunluğu ile ilgilidir. Boru kısaldıkça ses tizleşir, boru uzadıkça ses pestleşir.

Araştırmamın konusu olan zurna ise nefesli Türk halk çalgılarının en tiz ve en gür sesli çalgısıdır. Bu nedenle genellikle meydanlarda davul ile birlikte çalınmaktadır. Düğün bayram gibi önemli günlerde çalındığı gibi, eski Türklerin savaşlarına da katılıp mehter takımlarında da çok önemli bir yer almıştır. Üflemeli halk çalgılarının başında gelen zurnanın kökeni Orta Asya'ya dayanmaktadır. Yurdun her yöresinde açık hava çalgısı olarak davul ile birlikte yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu bağlamda İç Anadolu bölgesinde icra edilen zurnanın yapısı ve halay ezgilerinin icra şekli kültürel geçiş bölgelerinde farklılık kazanması aşikâr bir durumdur.

Zurnanın boyu 30 cm ile 56 cm arasında değişmektedir. Gövde, metem ve avurtlak olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Ön yüzünde 7, arka yüzünde de 1 olmak üzere 8 adet ses perdesi bulunmaktadır. Bu perde deliklerinden başka kalak üzerinde daha küçük çaplarda “Cin Delikleri” denen perdeler bulunmaktadır.

Türkiye’de zurnalar doğudan batıya doğru gittikçe belirgin bir büyüme kaydettiği görülür. Büyüklük ve küçüklüklerine ayırt edilirler.

2.1. Türk Halk Müziği

Halk müziği olarak adlandırılan bu müzik türü, doğrudan halkın kendisine ve halkın öz değerlerine hitap ettiği için hiçbir şekilde halkın genel duygu-düşünce ve algılayışından ayrı tutulamaz. Dini temaların etkisiyle başlayıp, sosyal alanda birçok iletişim ağını yansıtan Türk Halk Müziği’nin tanımını “Klasik musiki yahut san’at musikisi dışında kalan, halk dehasının umumi, müşterek mahsulü olan ve bestekârları meçhul bulunan musiki.” Olarak yapabiliriz (Öztuna, 2000: 140).

Ya da bir başka ifade ile: “Halkın estetik eğilimini yansıtan, bir yandan halkın yarattığı, öte yandan sevgi ile benimsediği, çoğunlukla dinlediği müzik” türüdür (Özbek, 1998: 88).

Türk Halk Musikisi genel bir ifadeyle; dünyada çok geniş alanlara yayılmış, çok çeşitli haklarla iletişime girmiş ve tesirlerde bulunmuş, büyük bir halk sanatıdır. Nüans, tavır ve şivelerinde farklılıklar bulunsa da Kafkasya, Türkistan, Ural, Kırım ve Sibiryâ bölgelerinde yaşayan tüm Türk ülke ve topluluklarında, müzik hususiyetlerinde ve algılayışlarında benzerlikleri görmek mümkündür (Yücel, 2011: 2).

Günümüzde Türk Müziği olarak adlandırılan bu sanat alanı, çoğunlukla Anadolu Bölgesi ve bu bölgeye yakın yerlerin halkına özgü bir müzik şekli olarak adlandırılmaktadır. Bununla birlikte Klasik müzikten farklı olarak büyük oranla şehir hayatının ve bu hayata bağlı yaşam kültürünün, şehirleşmenin etkisiyle gelişen yerlerden çok, küçük yerleşim yerlerinde kendini göstermektedir.

Halk Müziği, halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan halk sanatçıları tarafından yakılmış, bestelenmiş, değişimler ve yoğunlularla dilden dile, telden tele, kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müziktir (Büyükyıldız, 2009: 89).

“Anadolu Türk Halk Musiki’sinde, kendine mahsus şekiller vardır. Bu şekiller, çok defa bestelenen şiirin formunun adını taşır: Koşma, destan, varsağı, mani, divan, kalenderi, karşılama, semai vb. Kompozisyon bakımından şarkı formunun daha serbest bir çeşidi olan türkü şekli çerçevesinde mütalaa edilebilirler. Usul ve üslupça da isimlenir: Maya, bozlak, uzun hava, kırık hava, oyun havası... gibi. Büyük merkezlere yakın çevrelerde teşekkül eden halk musikisi mahsulü ve sahibi meçhul türkülerin, çok defa klasik musikimizin şarkıları ile ayırt edilebilmeleri imkânsızdır. Bunların, çok kabiliyetli, hatta tereddütsüz iddia edilebilir bazıları şüphesiz deha sahibi meçhul bestekârların eserleri olduğu anlaşılmaktadır.” (Öztuna, 2000: 141).

Türkiye’de Türk Halk Müziği üzerine çeşitli görüşlere dayalı olarak birçok tanım yapılmıştır. Geleneksel Türk Halk Müziği’ne ilişkin tanımlardan bazılarına aşağıda yer verilmiştir. Bunlar;

- ✓ Halil Bedii Yönetken’e göre; Türk halk müziği folklorik, anonim bir karakter taşır, yaratıcıları belli değildir. Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin, Türk âşıklarının müziğidir (Emnalar, 1998: 25).
- ✓ Muzaffer Sarısözen’e göre; Halkın sahibini bilmeden çalıp söylediği ezgilere halk musikisi denir (Emnalar, 1998: 25).
- ✓ Geleneksel Türk halk müziği; sözlerinde çok değişik konuları da bulunan pek çok örneklerle doludur. Yörelere, seslendirme ortamlarına, söz ve ezgi yapılarına göre çeşitli özellikler gösteren Türk Halk Müziği, Batıdan Adriyatik kıyılarından başlayarak, bütün balkanlarda, Anadolu’da; Doğu’da Sibiry’a’dan Lena ırmağına, Çin Seddi’ne kadar uzanan topraklarda, Kırım’da, Urallar’da, Kuzey İran’da, Bütün Orta Asya’da,

Arap Yarımadasının Anadolu'ya yakın yörelerinde; bir başka deyişle Türkçenin konuşulduğu her yerde Türk Halk Müziğine ve onun çalgılarına rastlanmaktadır (Pelikoğlu, 2007: 22).

Türk halk müziğini detaylı bir şekilde incelediğimiz zaman, uzun havalar ve kırık havalar olmak üzere iki bölümden oluştuğu görmekteyiz.

2.1.1. Uzun Havalar (Serbest Ritimli Ezgiler)

Türk Halk Müziği içinde yer alan eserlerin bir bölümü belirli bir ölçüye sahipken bazı eserler ise serbest ölçüde yazılmıştır. Serbest ölçüde yazılan ve serbest ritme sahip olan eserlerin ise kendi içlerinde belirli ölçülere göre düzeni vardır.

Ölçü ve düzum bakımından serbest olduğu halde, belli bir dizisi ve bu dizi içinde belli bir seyri bulunan serbest ağızla söylenen halk ezgisi olarak tanımlanabilir (Özbek, 1998: 194).

Uzun havalar, en eski ezgi ve söyleme türü olarak ilk çağlardan günümüze dek gelmişlerdir. Mahmut Râgıp Gâzimihiâl'e göre etimolojik olarak uzun hava sözü "Ozannama yani Ozanlama" dan gelmektedir (Büyükyıldız, 2009: 146).

Uzun havalar Türk halkının severek dinlediği, içindeki edilgenliği, birikimi, haykırışı, isyanı, dışa vurumu en güzel ortaya koyan sanat ürünlerinden biridir. Hem üreteni, hem yeniden-üreteni (icra edeni) ve hem de tüketeni (dinleyeni), duygululuğu ve içtenliğiyle derinliğine etkileyen, güzel bir söyleyişle "gönül telini titreten" müzikal yaratmalardır (Büyükyıldız, 2009: 147).

Genel olarak serbest ritimli (usûlsüz), diğer bir deyişle uzun havalarımız, yöresel özelliklerine ve söyleniş biçimlerine göre; "Arguvan havaları, Barak havaları, Bozlaklar, Divanlar, Gurbet havaları, Hoyratlar, Mayalar, Müstezatlar ve Yol (yayla) havaları" olmak üzere 9 madde de toplamak mümkündür (Emnalar, 1998: 240).

2.1.2. Kırık Havalar (Ritimli Ezgiler)

Hemen hemen yurdun her bölgesinde görülen kırık havalar, konuları, ezgisel yapıları çalgıları ve oynandığı oyuna vb. göre çeşitli tür ve tiplerde karşımıza çıkarlar. Geleneksel Türk Halk Müziğinde bazı ezgiler belirli bir dizi ve seyir gösterdikleri gibi, ritim ve usûl bakımından da koşulludurlar. Belirli bir usûl içindedirler (Hoşsu, 1997: 12).

Kırık havaların ölçüsü belirli olmakla birlikte, ölçü her ezgide, ezgi boyunca aynı ölçü değerleri yerine, yer yer değişiklik gösterebilir. 9/8'lik başlayan bir ezgi akışkanlığı içinde 8/8, 7/8 vb. ölçü değişikliklerini ve tekrar aynı ölçüye dönüşü bünyesinde barındırabilir. Bu ritim değişikliklerinin çok çeşitli biçimleriyle karşılaşmak mümkündür (Büyükyıldız, 2009: 145).

Kısaca kırık havaları (ritimli ezgiler) tanımlayacak olursak, kırık havalar; belli bir ölçüsü ve usulü olan türkülerdir. Bunları da kendi arasında oyunlu ve oyunsuz kırık havalar şeklinde incelememiz mümkündür.

2.1.2.1. Oyunlu Kırık Hava Türleri

Geleneksel Türk Halk Müziği içersinde bulunan oyunlu kırık hava türleri; “halay, bar, zeybek, semah (samah), hora, karşılama, mengi, bengi, kasap havaları, güvende, kaşık havaları, horon, teke havaları” olmak üzere 13 çeşittir (Pelikoğlu, 2007: 27).

Bazı ezgilerimizde, sadece halk çalgılarıyla çalınan bir sözlü bölümü olmayan yapıdadırlar. Bu ezgilere (enstrümantal) saz havaları veya oyun havaları denir (Hoşsu, 1997: 12).

2.1.2.2. Oyunsuz Kırık Hava Türleri

Geleneksel Halk Müziğimizde, söz ögesi önemli bir unsur olup, duygu, düşünce ve anlatımda ezgiyle bir bütünlük sağlar. Kırık hava olsun, uzun hava olsun, bir

ezgi, bir söz (halk Şiiri) ile birlikte türkü adını alır. Sözlü Halk Müziği de dediğimiz türküler, kırık ve uzun hava biçiminde oluşur. Türküler, çalgı eşliğinde ve vokal, yalın uygulananlar olmak üzere iki kısımda toplanır (Hoşsu, 1997: 13).

Geleneksel Türk Halk Müziği içersinde bulunan oyunsuz kırık hava türleri; “ağıt, divan, tatyan, nefes, ilahi, güzelleme, yiğitleme, karşılıklı türküler, destan, kına türküler, iş (meslek) türküler, sohbet türküler, kahramanlık (serhat) türküler, ninni, varsağı”dır (Pelikoğlu, 2007: 27).

2.1.3. Geleneksel Türk Halk Müziği Makam Dizileri Üzerine Görüşler

Geleneksel Türk Halk Müziği makam dizileri ile ilgili olarak teorik bilgiler geniş şekilde araştırılmıştır.

Özkan’a göre makam, “Bir dizide durak ve güçlünün belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmektir” (Özkan, 1984: 94).

Arapça kama kökünden türemiş bir sözcük olan ve durulan yer, bulunulan yer anlamlarında Türkçede karşılık bulan makam sözcüğü, ilk kez Maragalı Abdulkadir tarafından kullanılmıştır. “Türk musikisinin şekillenmesine üsluplaşmasına nazariyatının bir düzene sokulmasına birinci derecede yardımcı olmuş en büyük musikişinaslardan biridir” (Ak, 2004: 56).

Emnalar’a göre makam, “Bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir. Makamın en önemli perdeleri durak ve güçlü perdeleridir” (Emnalar, 1998: 529).

Halk müziğinde makama karşılık müzikal anlamda yanlış olarak “ayak” terimi, âşık müziğinde ise makamı karşılamadığı halde makam terimi kullanılmaktadır. Bu ayak veya makam olarak adlandırılan kalıp ezgi niteliğindeki bu melodik yapıların çok az bir kısmı tam ve düzenli bir seyir gösteren bir dizi olma anlamı

taşırılar. Bu bakımdan âşık makamı olarak adlandırılan melodik yapıları Türk müziğindeki makamlar gibi algılamamak gerekir (Özarslan, 2001: 38).

Savaş Ekicinin Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler(Ayak, Makam ve Dizi Kavramları) adlı çalışmasında ayak terimini şöyle açıklamaktadır;

“Ayak kavramının dizi veya makam karşılığı olarak kullanılmasının âşık edebiyatı veya âşıklık geleneği ile ilgili olduğu düşünülmektedir. Âşıkların atışması sırasında hangi âşığın daha güçlü olduğunun en belirleyici özelliklerinden birisi bilindiği gibi irticalen şiir söyleme gücü veya yeteneğidir. Bunu ölçebilmek için ise âşıklara bir söz kalıbı veya dörtlüğü verilir ve bu sözlerden başlayarak kendisinin irticalen çalıp söylenmesi istenir. Fakat burada sözel anlamda ayağı dışarıdan başka birisi verirken, melodik anlamda ayağı ilk çalıp söylemeye başlayan âşık vermektedir. İlk âşığın bıraktığı yerden başlayan ikinci veya üçüncü âşık kendisi yeni sözler söylerken makamda herhangi bir değişiklik yapmamaktadır. Yani sözü alan ilk âşık aynı zamanda makamsal anlamda ayağı vermektedir. Bu nedenle sözdeki ayak kavramının daha sonraki süreçte melodi veya makam karşılığı olarak da kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir” (Ekici, 2009: 25-26).

Pelikoğlu’na göre ayak terimi;

“Geleneksel Türk halk müziğinde ayakların çok olmasının nedeni, olasılıkla, coğrafi açıdan yöreselliğe dayanmaktadır. Çünkü her yörenin (bu yöreler bazen çok dar bir alanı kaplar) saz şairlerinin (âşıklarının) o yöre için verdikleri isimler dolayısıyladır. Denebilir ki, ne kadar yöre varsa o kadarda ayak ismi vardır. Bu itibarla her birinin ayrı ayrı tetkik edilmeleri çok zor ve neredeyse imkânsızdır. Geleneksel Türk halk müziğine 'ayak' terimi nereden gelmiştir? Sorusunun cevabını vermek için toplumun yaşayış biçimine, adet ve görgülerine ve özellikle kültürel alandaki yaşayış tarzına bakmak gerekir. Yaşamlarını kırsal alanda, küçük topluluklar halinde devam ettiren bireyler, adet ve göreneklerine ziyadesiyle bağlı kalmakta, bunlardan ayrılmak veya uygulamayı azaltmak ya da

kesmek gibi bir faaliyette bulunmayı düşünmemekte, eski görenek ve bu göreneklere uyan yaşam tarzlarında değişiklik kabul eder bir düşünce içinde olmamaktadırlar” (Pelikoğlu, 2012: 54).

Türk Halk Müziği dizilerinin isimlendirilmesine yönelik akademik çalışmalar devam etmektedir. İlgili tüm çevrelerce benimsenen ortak bir görüş belirleninceye kadar bu dizilerin makam kurallarıyla değil, ancak makam dizileri içinde ifade edilmesi isabetli olacaktır (Yener, 1991: 340).

Sümbüllü (2006) ayak-makam ilişkisine yönelik şöyle açıklama yapmıştır:

“Geleneksel Türk Halk Müziğinde karmaşık yapıya sahip olan ve dizi olarak adlandırdığımız “Ayak” teriminin anlamı ve içeriği güncelliğini halen korumaktadır. “Ayak” kavramı yerine “Makam” kavramının kullanılmasını savunanlar olmasına rağmen, “Ayak” kavramının kesinlikle “Makam” olmadığını, hatta “Ayak” ve “Makam” yerine farklı bir kavram kullanılması gerektiğini düşünen kişilerle karşılaşmakta mümkündür” (s. 138).

Pelikoğlu (1998) “Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin isimlendirilmesinin Değerlendirilmesi” adlı çalışmasında ise, geleneksel Türk halk müziği dizilerini isimlendirmede hem makam dizilerinden hem de makam isimlerinden faydalanılmasının müzikte birlik beraberlik sağlayabilmek adına daha tercih edilebilir olacağını belirtmektedir (s. 55). Pelikoğlu, M. C. (1998).

2.1.4. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Usuller

Usûl, belirli düzümlerden oluşan, kalıp halinde tespit edilmiş ölçülerdir. Bir başka ifadeyle, düzümün özel kalıplar haline getirilmiş şeklidir. Vuruşların değerleri birbirine eşit veya eşit olmayabilmektedir. Ancak kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların değişik şekilde sıralanma, usûller arasındaki farklılaşmayı meydana getirmektedir. Bir usûlün oluşabilmesi için en azından bir kuvvetli, bir zayıf vuruşa ihtiyaç vardır (Emnalar, 1998: 110).

Türk Halk Musikisi usûllerini kendi bünyesinin icaplarına göre tasnif edilince, bu usûllerin başlıca üç esasa dayandığı görülmektedir (Sarısözen, 1962: 6).

Ana Usûller

Türk Halk Musikisi usûllerinin temelini oluşturan ana usûller iki, üç ve dört vuruşlarla bunların üçerli şeklidir. Bu usûllerden iki ve dört vuruşlarla bunların üçerli şekilleri çok, üçlülerin üçerli şekilleri azdır (Sarısözen, 1962: 8).

- İki vuruşlular (2/2, 2/4, 2/8), üçerli şekli (2+2+2=6/8).
- Üç vuruşlular (3/4, 3/8), üçerli şekli (3+3+3=9/8).
- Dört vuruşlular (4/4), üçerli şekli (4+4+4=12/8) şekilleri halinde ifade edilmektedir (Büyükyıldız, 2009: 157).

Birleşik Usûller

“Ana usûllerin belli kurallar gereğince bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Birleşik usûller, halk müziğinin en önemli ve en zengin tarafıdır. Aslında ana usûllerin birleşmesinden başka bir şey olmayan bu usûllerde ikili ve üçlülerin sıralanışındaki incelik bütün dünya müzik âlemini ilgilendirecek kadar renkli ritm özellikleri oluşturur” (Sarısözen, 1962: 54).

- Beş vuruşlular (5/4, 5/8) şeklinde olup A (3+2) ve B (2+3).
- Altı vuruşlular (6/4, 6/8) olup (4+2) ve (3+3).
- Yedi vuruşlular (7/4, 7/8); A (3+2+2), B (2+3+2), C (2+2+3).
- Sekiz vuruşlular (8/8); A (2+3+3), B (3+2+3), C (3+3+2).
- Dokuz vuruşlular (9/4, 9/8, 9/16); A (3+2+2+2), B (2+3+2+2), C (2+2+3+2), D (2+2+2+3) Şekilleri halindedir (Büyükyıldız, 2009: 157).

Karma Usûller

“Karma usûller adı altında topladığımız bu grup, birleşik usûllerin veya ana usûllerle birleşik usûllerin bir araya gelmesiyle oluşur. Ana ve birleşik usûllere göre daha az bulunan karma usûller, ritm yönünden ilginç özellikler gösterir. Karma usûllerin birçok rastlanmaktaysa da biz bunlardan muntazam olan ve yapılışından bir kural çıkarılabilenleri ele almış bulunuyoruz. Bugüne kadar yapılışı bir kuralla açıklanabilen sekiz türlü karma usûl tespit edilmiştir. Bunlar; 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21 zamanlı karma usûllerdir. Yarın, belki başka çeşitlerini de bulacağız fakat bundan sonra karşılaşmamız ihtimali olan yeni bir karma usûlün, burada açıkladığımız kuralların dışında kalmayacağı kuvvetle tahmin edilebilir” (Sarısözen, 1962: 96).

- On vuruşlular (10/4, 10/8, 10/16); A $[a (3+2)+b(2+3)]$, B $[b (2+3)+a (3+2)]$ şeklinde,
- On bir vuruşlular A (7+4), B (5+6) şeklinde,
- On iki vuruşlular A (2+3+2+3+2), B (3+2+2+2+3) şeklinde,
- On beş vuruşlular (15/4, 15/8); A (7+8) iki birleşik usûl, B (7+8) bir birleşik, iki ana usûl, C (8+7) iki birleşik usûl şeklindedir.
- On altı vuruşlular (16/8), (9+7) şeklinde,
- On sekiz vuruşlular (18/8), (12/8+6+8) şeklinde, yirmi vuruşlular (20/8); $[(3+3) (6/8)+ (2+2+3) (7/8) + (3+2+2) (7/8)]$ şeklinde,
- Yirmi bir vuruşlular (21/8); (12/8+9/8) şeklindedir (Büyükyıldız, 2009: 159).

2.2. Nota Yazım Kuralları Çerçevesinde Bağlar

Genel olarak nefesli halk çalgılarında özelde ise zurnanın icrası sırasında çok sayıda bağ tekniği kullanılmaktadır. Bağ, müzik eserlerinde notaların bağlı

çalınması gerektiğinde kullanılan şekillerdir. Müzik yazımında kullanılan dört çeşit bağ vardır. Bunlar;

- Uzatma (legato) Bağı
- Deyim (cümle) Bağı
- Tremolo (heceleme) Bağı
- Açık Bağ

Uzatma (Legato) Bağı;

Aynı adı taşıyan ve aynı sesi çıkaran genelde iki komşu notayı bazen de daha fazla notayı birbirine bağlayan şekildir. Uzatma bağı ile bağlanan notaların süreleri birbirine eklenir. İkinci notanın süresi birincisine eklendiğinden, ikinci nota tekrar çalınmadan birinci notanın süresine birleştirilir. Uzatma bağı aynı şekilde ikiden fazla birçok notayı birbirine bağlayabilir ve ölçü çizgisi atlayabilir. Bağ'ın şekli; Hafifçe bükülmüş ortası bombeli çizgidir. Uzatma bağı nota başı tarafına yazılır bağın uçları nota başına değmez.(Güngör, 2012;63-118)

Nota 1: Uzatma (Legato) Bağı



Cümle (Deyim) Bağı;

Müzik eserlerinde en küçük ses grubundan cümleye kadar kullanılan anlam bildiren bağlardır. Cümle bağı genelde küçük ses gruplarında kullanıldığında vokal ve nefesli çalgı notalarında bağlı olan grubun tek bir nefeste seslendirileceğini, yaylı çalgılarda kullanıldığında tek bir arşe hareketiyle seslendirilmesini ifade eder.

Deyim bağları nota başlarının yoğun olduğu taraftan yazılır. Deyim bağlarının içinde uzatma bağıda olabilir uzatma ve deyim bağı aynı müzik cümlesinde birlikte de kullanılabilirler. (Güngör, 2012;63-118)

Nota 2: Cümle (Deyim) Bağı



Tremolo;

Müzik eserlerinde arka arkaya tekrarlanan notaların kısaltılarak yazım şekline tremolo denir. Kısaltılarak tremolo yazılmış notalarda birbirlerine bağlandıklarında tremolo bağı ile bağlanır. (Güngör, 2012;63-118)

Tremolo (Heceleme, Kesik) Bağı;

Kesik çizgilerden oluşan bağıdır. Tremolo bağı vokal (sözlü) müzikte aynı ezginin tekrarında ezgisel değişiklikler ile sözlerinin heceleme yapılarının değişikliğinde kullanılır. Çalgı müziğinde birbirine bağlı nota gruplarının, tremolo yazım olarak kısaltılmış notalarla yazıldığında tremolo bağı kullanılır. (Güngör, 2012;63-118)

Nota 3: Sözlü Tremolo Bağ Şarkı Örneği



(Kaynak; AKKAŞ, 2007, s.85)

Nota 4: Çalgı Tremolo Örneği 1



Açık Bağ:

Seslendirilen notanın ya da akor seslerin kendisinden sonra gelen başka bir notaya bağlanmayan açık (uzatma) bağlardır. Açık bağlar notanın süresinin bitimine kadar sesin tınısının devamı için kullanılan bağlardır. Örnekleri aşağıda verilmiş olan açık bağ, gitarda seslerinin çalınmasından sonra sesin uzamasına izin verilmesini sağlar. (Güngör, 2012;63-118)

Nota 5: Açık Bağ



2.3. Nota Yazım Kuralları Çerçevesinde Vurgulama, İfade Bildiren Terimler

Genel olarak nefesli halk çalgılarında özelde ise zurnanın icrası sırasında çok sayıda vurgu tekniği kullanılmaktadır. Bunlar:

Nokta (Staccato):

Nota başı tarafına konulan nokta, üzerine konulduğu notayı arkasından gelen notadan ayırmak için kullanılır. Bu ayırmayı yapmak için staccato notasının süresi kısılır, notanın kısa ve kesik çalınacağını belirtir.

Nota 6: Nokta (Staccato)



Aksan, Vurgu (Marcato):

Nota başı tarafına konulan işaret (yatay veya dikey) olarak kullanılabilir, bulunduğu yerdeki notaların diğer notalara göre daha kuvvetli çalınacağını belirtir. (Güngör, 2012;63-118)

Nota 7: Aksan, Vurgu (Marcato)



2.4. Nota Yazım Kuralları Çerçevesinde Tril

Genel olarak nefesli halk çalgılarında özelde ise zurnanın icrası sırasında bağ ve vurgu kadar olmasa da tril tekniği kullanılmaktadır.

Müzik eserlerinde herhangi bir sesi temel alarak o notanın kendisinden sonra gelen tam ses veya yarım ses uzakta bulunan komşu notasıyla sıralı çok hızlı tekrardır. Tril, bir tür titretimdir ve dizeğin üzerine yazılır.

Tril'in başladığı sesin üzerinden "tr" harfleri eğik olarak yazılır. Trilin süresinin ve uygulamasının uzaması durumunda tr ile başlayıp ve kırık çizgilerle devam edilerek gösterilir. Süslenen sesin üst komşu sesle çok defa hızlı değiştirilmesine basit tril denir. Bu trilin süresi süslenen sesin süresine eşittir. (Güngör, 2012;63-118)

Nota 8: Basit Tril Örneği



(Kaynak; CASTÉRÈDE, s.181)

2.5. Türk Halk Müziğinde Çalgılar

Türk halk müziğimizde kullanılan çalgı aletlerini,

1. Telli Çalgılar
2. Nefesli Çalgılar
3. Ritim Çalgıları olarak üç grup şeklinde incelemek daha iyi olacaktır.

Halk müziğinde kullanılan çalgı aletlerinin büyük bir kısmını telli çalgılar diye yukarıda belirttiğimiz bölüm oluşturmaktadır. Bu çalgı aletlerini de tezeneli ve yaylı çalgılar şeklinde iki bölümde incelemek mümkündür.

Nefesli çalgılar diye belirttiğimiz ikinci bölüm de ise üflemeli ve hava depolu olmak üzere iki bölümde inceleyebiliriz. Bu çalgı aletlerini de dilli ve dilsiz üflemeli olarak ikiye ayırabiliriz.

Ritim algıları diye bahsettiğimiz üçüncü bölüm ise bizim geleneklerimizde yeri çok eskilere dayanmaktadır. Bu eski geleneğin kökeni Şamanizm’e dayanmaktadır. Dini ayinlerde, düğün ve bayramlarda kullanılan bu çalgı aletlerini de vürmalı ve arpalı olarak iki bölümde incelemek mümkündür.

2.5.1. Telli algılar

Türk halk müziğinin en önemli çalgılarından biri olan bağlama gerek tarihi geçmişi, gerekse icra bakımından halk müziğinin temelini oluşturmaktadır. Geçmişten günümüze çeşitli değışimler ile en son halini alan bağlamanın kökeninin kopuza dayandığını birçok araştırmacı yapmış olduğı araştırmalarda belirtmiştir. Bu yüzden öncelikle kopuzun tarihçesinin incelenmesinin önemli olduğı düşünölmüştür.

Kelime olarak “kopuz”, “kopsamak” fiilinin kökünden gelmektedir. Bu fiil hem kopmak, fırlamak, seğırtmek, defetmek gibi hareketi ifade eden fiilleri hem de kopuzu alanın el ve parmak becerikliliğini anlatmaktadır. Kopuz kelimesi ve ondan türetilen diğler fiiller (kopsalmak, kobzalmak, kobşalmak, kopzamak, kopzaşmak, kopzatmak, kopuzluğ vb.) incelendiğinde; kopuzun Asya’nın Balasagun bölgesindeki Müslüman Türk kültüründen Macaristan’da yerleşen Hristiyan Kumanlar’ın müziğine kadar yayıldığı ve ayrıca İlk ağ’a ait Çin kaynaklarında da aynı kelime ve çalgılara rastlandığı görölmüştür (Gazimihal 2001).

“Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu’ya taşınan kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiğı olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır” (Parlak, 2000: 62).

Bağlamanın atasının Orta Asya kökenli bir enstrüman olan kopuz olduğı tespit edilmiştir. Bu konuyla ilgili yapılan birçok araştırmada bağlamanın, kopuzun devamı olan bir enstrüman olduğı fikri savunulmaktadır. Kopuz, çeşitli aşamalardan geçip Asya’dan Anadolu topraklarına gelmiştir. Bu gelişin akabinde bağlama sazının temelleri atılarak gelişim ve değışimini sürdürmüştür.

“Kopuz ve onun devamı olan bağlama, en önemli değişim ve gelişimini Anadolu'da sağlamıştır. Asya müzik kültürünün köklü bir uzantısı olarak Anadolu'ya taşınan kopuz, çeşitli medeniyetlerin beşiği olan Anadolu topraklarının zengin kültürü içinde yoğrularak, zamanla çok gelişmiş bir yapıya ulaşmıştır. Fiziksel özellikleri, tınısı ve çalış teknikleri ile özgün bir karakteri olan ve sürekli gelişerek, büyüyerek gelen bu sazın ufkunu ve oluşabilecek yeni gelişmelerini kestirebilmek, bugün bile güçtür. Kopuzda geçmişte meydana gelen köklü değişikliklerden en önemlisi, metal tele geçiştir. Zira metal tel bu çalgıya tınlayış ve kullanım (el ile ve mızrapla) bakımından at kılı, bağırsak ve ipek tel gibi birbirine yakın mat tınılardaki, dayanıksız maddelerin çok ötesinde farklılıklar getirmiş, adeta çığır oluşturmuştur” (Parlak, 2000: 62).

Bağlama sazının tarihi geçmişi hakkında;

“Bağlama ve bağlama ailesindeki sazların, çok büyük kültürel ve icrasal çeşitlilikleri bünyelerinde barındırmalarına rağmen, bugünkü fiziksel şekilleri itibari ile ortalama yetmiş ile yüz yıllık geçmişleri olan sazlar olduğu saptanmıştır. Daha açık bir ifadeyle, günümüzde kullanılan standart boyutlardaki bağlama ve bağlama ailesindeki sazların tarihinin, Cumhuriyet dönemiyle başladığı düşünülmektedir”) demektedir (Haşhaş, 2013: 6).

Bağlamanın da kendi içinde farklı türleri mevcuttur. Bu türler ise şöyledir;

Meydan Sazı

“Bu sazımıza genel yerlerde ve meydanlarda çalınmasından dolayı Meydan Sazı denilmiştir. 12 teli bulunması nedeniyle bazı yörelerde 12 telli saz da denilmektedir.(...)Meydan sazı bağlama ailesinin en büyük sazıdır. Sapında 30-32 perdesi vardır. En inceteli 35-40 numaradır.” Meydan sazı günümüzde unutulmaya yüz tutmuş sazlarımızdan biridir” (Açın, 1994: 90).

Divan Sazı

“Meydan sazından biraz daha büyüktür. Üçerden dokuz teli vardır. Bazı icracılar alta 3, ortaya ve üste ikişerli olmak üzere, toplam 7 tel takmaktadırlar.” (Açın, 1994: 91).

Cöğür

“Divan sazına yakın büyüklükte 9 ile 6 tel takılmakta ve 15 kadar perdesi bulunmaktadır. Akordu; alt iki tel La, orta tellerin birisi La diğeri re, üst teller Sol sesine akort edilir.” (Açın, 1994: 91).

Bağlama

“Bağlama adını alan ailenin temel sazıdır. 17-24 perdesi vardır. Meydan sazından bir oktav, divan sazından ise beş ses tizdir. Üçerli gruplar halinde 6 ile 9 tel takılır. Alt telleri La sesine akort edilir.” (Açın, 1994: 91).

Bozuk

“Bağlamanın ikinci bir adına da bozuk denir. 15-18 perdesi vardır. Üçerli gruplar halinde 9 tel takılır.” (Açın, 1994: 91).

Âşık Sazı

“Âşıkların (halk ozanlarının) çalmış oldukları bağlamaya âşık sazı denilmektedir. Normal bağlama ile arasında pek az fark vardır. Sapı normale göre daha kısadır.” (Açın, 1994: 92).

Tanbura

“Bağlamadan daha küçüktür. Divan sazından bir oktav tizdir ve divan sazının curası olarak bilinir.” (Açın, 1994: 92).

Cura Bağlama

“Bağlamanın ve tanburanın küçüğüdür. 6 telli, seri ve oynak çalınması gereken melodiler için çok kullanışlı bir sazdır.” (Açın, 1994: 92).

“3 telli olduğu gibi son dönemlerde tezene ile çalınan 6 tellisi de vardır. Üç tellisi pençe denilen parmakların vuruşuyla çalınır.” (Birdoğan, 1988: 80).

Tanbur;

Tanbur kelimesinin kökeni hakkında araştırmacılar değişik görüşler ifade etmektedir. Nereden geldiği konusunda kesin bir kayıt bulunmayan “tanbur” kelimesi, kaynaklarda “tunbur, tınbar, tonbur, pandur, pantur, pandor, pandura, tanbura, tanbûr-alhorasâni, tanbur-al bağdâri, tunbûr-al mizani, Arap tanburu, şarki tanburu, tanbur-ı şarvanî, nay-ı tanbur, tanbur-ı kebîr-i türkî vs” gibi tamlamalarla karşımıza çıkmaktadır (Öksüz, 1998: 12).

Tanburun kökeni ve ortaya çıkışı şüphesiz çok eskilere dayanmaktadır. Türk kavimlerini incelediğimizde birçok farklı tanburun olduğunu görmekteyiz. Tanbur 15. yy. dan önce uzun saplı ve gövdeli çalgıların genel adıydı. Bu çalgılar sap uzunlukları, ilkel perde bağları, gövdelerinin biçimi ve tutuş şekilleri açısından birbirleriyle büyük farklılıklar gösteriyorlardı. Tanbur adı verilen çalgının kökenine inilmek istendiğinde, iki telli çalgının doğuşuna değin gidilebildiği görülmektedir (Sarı, 2012: 55).

Tanburun kökeninin çok eskilere dayandığından dolayı birçok medeniyetin ilk enstrümanlarından biri olmuştur. İki telli, armudi gövdeli ve uzun saplı şekilleriyle karşımıza çıkmaktadırlar.

Ayrıca birçok musiki bilgini eserlerinde tanburdan bahsetmişlerdir. Farabi “el Mûsikâl kebîr” adlı eserinde “tûnbûr-i mizânî” ve “tunbûr-ı Horasâni” adıyla iki tanbur türünü ayrıntılı biçimde tanıtmıştır. Sonrasında İhvan-ı Safâ, İbn Sina, İbn

Zeyle, Safiyyüddin el-Urmevi ve Abdukkâdir Merâgi eserlerinde çeşitli tanburlardan bahsetmişlerdir (Karakaya, 1988: 553).

Bulgarî:

“Bulgarinin on altıncı ve on yedinci yüzyıllardan itibaren Anadolu’da kullanılmaya başlandığı anlaşıyor. Karadeniz’in kuzeyinden göç ederek Avrupa’ya gelen kopuzun benzeridir. Daha çok kayseri dolayları ile güney Anadolu da kullanılır. Genellikle dört nadiren iki tellidir; on altı perdesi vardır”(Özalp, 2000, s.440).

Irızva:

“Irızva bağlama büyüklüğünde bir çalgıdır ve üç tellidir. Tekne kenarları tabana doğru konik bir biçimde indiği için şekli biraz üçgene benzer. Tezenesiz yani parmakla çalınır”(Özalp, 2000, s.440).

İki Telli:

Özalp(2000) çalışmasında iki telli ile ilgili şunları sunmaktadır; “Bu grubun en eski üyelerinden biri olan iki tellinin büyüklüğü cura bağlama kadardır. Genellikle çifttellilerin icrasında kullanıldığı için bu ismi almıştır. İki grup teli vardır. Çok yaygın olarak kullanılan bir sazdır”(s.440).

Tar:

Özellikle kuzeydoğu Anadolu İran Azerbaycan Kırım’da çoğunlukla kullanılan bu yörelere özgü bir halk çalgısıdır. Perdelidir ve tezene ile çalınır. Teknesi arka arkaya geçirilmiş, oyulmuş ağaçtan yapılan biri diğerinden küçük adeta çanak misali bir yapıdadır. Çalım şekli yönüyle göğüs üzerinde çalınır. 12 teli vardır. Özalp(2000, s. 441-442) çalışmasında;

Bunlardan altısı alt teller olup ikisi ağ sim(Do4), orta iki tel sarı sim(sol3), Üst iki telin gök sim biri (do4), diğeri (do3)'e göre akort edilir. Bu tellerden sonra yukarıya doğru sadece dem tutmaya yarayan ve *zeng* adı verilen ahenk telleri gelir. *Vurguç* adı verilen boynuzdan yapılmış bir tezene ile çalınır.

Şeştar;

“Perdeli, altı telli, mızrapsız olarak çalınan eski bir sazdır. Şeştar da çok eski senelerde unutilan sazlar arasındadır. Taptuk Emre'nin bu sazı çaldığına göre XIII. yüzyıldan beri Anadolu'da kullanılmaktaydı”(Özalp, 2000, s.182).

Kemençe;

“Orta ve doğu Karadeniz ile iç Anadolu'nun kuzeydoğu yörelerinde kullanılan yaylı bir sazdır. Batıdan geldiği ileri sürülse de yanlış bir kanıdır. Kemençe de bütün yaylı sazlar gibi Orta Asya kökenlidir”(Özalp, 2000, s.442).

Üç telli bir çalgıdır. Do-Fa-Sib tarzında, dörtlü aralık ile akort edilir. Otururken kucakta dize dayanılarak, ayakta ise, gövdesi aşağıya sarkık olarak çalınır. Yayının ağaç kısmı, eski savaş aracı olan ‘yay’ı andırır şekilde hafifçe eğiktir. Kılı atkuyruğundandır. Kılın gerilmesi için, keman yayında olduğu gibi mekanik bir aracı yoktur. Çalıcı, kılı parmağı ile gerek veya gevşetir (2004, s. 213).

Kemane;

“Kemana benzer, fakat kemandan biraz daha büyükçe ve beş telli bir Türk halk çalgısıdır. Keman gibi, çene altına sıkıştırılarak değil de, kucakta, Karadeniz kemençesine yakın bir tarzda çalınır”(Arseven,2004, s.212).

Kabak Kemane;

“Bilinen su kabağının gövdesi uzunlamasına ikiye bölünerek, üzerine ince bir deri gerilmekle yapılan tipik bir Türk halk çalgısıdır. Anadolu'nun bazı yerlerinde *ağıt*

da deniliyor. Üç tellidir ve telleri kırıstendir. Yay eşliği ile ses verir hale gelir”(Arseven, 2004, s.212).

Tırnak Kemane;

“Kastamonu dolaylarında kullanılan tıpkı sanat musikimizde gibi klâsik kemençeye benzeyen, diz üzerine konarak dikey durumda çalınan bir yaylı çalgıdır. Bu sazda da tellere parmak basılmadan tırnaklar tellere yandan dayanarak çalınır. Yayı diğerinde olduğu gibidir”(Özalp, 2000, s.443).

2.5.2. Nefesli Çalgılar

Balaban;

Balaban saızı ile ilgili Samedov (2008, s. 5-6) çalışmasında şu bilgileri sunmaktadır;

Balaban Azerbaycan geleneksel musikisinde çok kullanılan, kamışla çalınan, iki ana bölümden oluşan bir nefesli müzik aletidir. Kafkas, Orta Asya ve yakın şark ülkelerinde kullanımı çok yaygınlaşmıştır. Esasen kayısı ağacından yapılır, uzunluğu ve delik sayısı balaban çeşidine göre değişir. Baş kısmı kamıştan yapılır, ismine de kamış veya dil denir. Ebadına göre sesleri değişir. (Samedov, 2008)

Cığirtma;

“Kartal kemiğinden yapılan bir Türk halk çalgısıdır. Üstte altı, altta bir ses deliği vardır. Tahtadan, ya da madenden yapılmış olanları da vardır. İnce ve parlak bir sesi olan bir çoban çalgısıdır” (Arseven, 2004, s.204).

Cifte;

“Zurna ailesinden bir Türk halk çalgısıdır. Ancak zurna gibi yuvarlak yapılı olmayıp, yassı bir kutuyu andırır. Bazılarında iki sıra delik olması, çalgıya çok sesli bir özellik verir. Bir melodi çalgısıdır”(Arseven, 2004, s.204).

Kaval;

Kaval ile ilgili Özalp(2000, s. 447) çalışmasında;

Adı öz Türkçeden *içi boş* anlamına gelen *kav* sözcüğünden kaynaklanır. Ihlamur, erik, meşe, ardıç, gürgen, özellikle şimşir gibi ağaçlardan hazırlanan çubukların içi kızgın şişlerle dağlanarak delinir. *Sarı*'dan yapılmış kavallar da vardır. Uzunluğu 50-70 santimetre arasında değişir. Her türünde ön yüzünde 6, arka yüzünde 1 tane olmak üzere 7 perde deliği vardır.

Mey;

Arseven (2004, s. 205) çalışmasında mey ile ilgili şu bilgileri vermektedir;

Zurna ailesinden olup, zurnadan daha uzun ve daha mistik bir sesi vardır. Kamıştan, ağaçtan ve madenden yapılır. Kars Artvin bölgeleri çalgılarından olan mey, Kafkas ve Azerbaycan müzik etkileri ile de ilgili olarak tam bir Türk karakteri taşımaktadır. 30-35 cm boyundadır. Ceviz ve erik ağacından yapılanları yeğ tutulur. Zurna gibi kamışlı bir çalgıdır.

Tulum;

Özalp (2000, s. 450) çalışmasında tulum ile ilgili şu ifadelerde bulunmuştur;

Doğu Karadeniz bölgesinde çok kullanılan üflemeli bir sazdır. Balkanlarda ve bazı Avrupa ülkelerinde kullanılan gayda ve farfar'ın benzeridir. Keçi ya da koç derisinden yapılmış bir tulumun kollarına *nav* ve *ağızlık* denen parçaların takılması ile elde edilir. Her iki düdükte eşit olarak altışar tane perde deliği vardır. Düdükler şimşir ağacından yapılır.

Zurna;

Arseven (2004, s. 206) çalışmasında zurnanın tarihi ve yapısı ile ilgili şu bilgileri sunmaktadır;

Doğu efsanesi, zurnanın icadını Cemşid'e atfeder ki, esas efsanenin ana motifleri, Sanskrit masallar ile birleşir. Selçuk ve ilhanlı tabılhanelerinde ve en son Osmanlı mehterhanesinde, Kırım hanlarının nakkare hanesinde boy boy zurnalar, takımların baş melodi çalgılarıydı. Faslı gezgin İbn Batuda, kuzey Afrika'dan Çin'e kadar her yerde, Anadolu, Kırım ve Hatta Bizans'ta bile davul zurna takımları dinlediğini 14. yüzyılda yazar. Asyalı Türk hakanları dost beyliklere geleneksel protokol icabı davul, zurna takımları gönderir olmuşlardı. Zurna açık hava çalgısıdır. Keskin ve cırtlak bir sesi vardır. Üflenerek çalınan, kamışlı bir çalgıdır. Üst tarafında yedi, altında bir tane ses deliği vardır.

2.5.3. Ritim Çalgıları

Davul;

“Davul basit bir kasnak ile üzerine çift taraflı gerilen deriden ve iki tokmaktan ibarettir. Bu tokmalardan sağ elde tutulana büyükçe ve topuzludur. Sol elde tutulana ki buna *zipzibi* derler, uzunca ve ince bir değnektir” (Arseven, 2004, s.210).

“Zurnanın en yakın arkadaşı olan davul aslında bir meydan sazıdır. Bilinen en eski örneği ‘şaman davuludur’ (Özalp, 2000, s.432).

Geçmişten günümüze kadar Türklerin toplumsal geleneklerinde, tinsel ayinlerinde, nöbet törenlerinde v.b davulun içerisine dâhil olmadığı hiçbir olay yoktur. Halen günümüzde de Anadolu'nun her tarafında devam eden bu gelenek, ramazanları sahur davulcuları, düğünlerde oyun havaları, halaylar, cirit oyunları festivaller, güreş oyunları, asker uğurlamaları, gelin çıkartmaları, karşılamalar gibi birçok alanda kullanılmaktadır.

Def;

Çok eski çağlardan beridir kullanılan bir çalgıdır. İsmi hakkında çeşitli görüşlerde vardır. “Def sözcüğüne tarihte ilk kez *harzemşahlar* zamanında rastlanır.

Kum Türkleri ise ‘taf’ ismini kullanırdı. Çeşitli Türk boylarında çok çeşitli şekillerde kullanılmıştır. Mesela

Özbek, Uygur, Azeri Türklerinde bir süre daire denmişse de sonradan terk edilmiştir” (Özalp, 2000, s.158).

Arseven (2004, s. 211) çalışmasında şu şekilde tarif eder;

Def, gerek Türk halk müziğinde gerek tekke gerekse divan müziğinde kullanılan bir vurmali çalgıdır. Dar bir kansak ile yalnız bir tarafına gerilmiş ince bir deriden ve kasnaktaki yarıklara geçirilmiş karşılıklı sekiz küçük çift zillerden ibarettir. Ziller ince pirinçten yapılıdır. Zilsiz olanları da vardır. Parmaklarla, deriye vurularak ya da tek elle havada şingırdatılarak çalınır.”

Darbuka;

Arap dünyasında küs olarak bilinen, Klasik müziğimizde 20.yy başlarından itibaren kullanılmaya başlanmış daha çok halk müziğinde tercih edilen, özellikle düğünlerde eğlencelerde kullanılan bir ritim sazıdır.“Anadolu da bazı yörelerde dümbelek de denilir” (Arseven,2004, s.210).

Özalp (2000, s. 161) çalışmasında darbuka ile ilgili bizlere şu bilgileri sunmaktadır;

Darbuka genellikle sırsız bir toprak gövdenin ağız bölümüne işkembe, eski davul derileri ya da iyi ses veren iyi cins bir deri yapıştırılarak elde edilir. Günümüzde bazen plastik zarlar da kullanılıyor. Zamanla bu çömlek gövde sırlanmış, süslenmişse de sırsız gövdelerin daha iyi ses verdiği kabul edilir. Son yıllarda bakır, alüminyum, pirinç gibi metal ve alaşımlar, alçı, porselen, ağaç ve cam elyaftan yapılmış gövdeler kullanılmaktadır.

Zilli Maşa;

Arseven (2004, s. 211) çalışmasında zilli maşa hakkında şu bilgileri sunmaktadır;“Maşa biçiminde iki ana koldan meydana gelmiş bir Türk halk çalgısıdır. Her iki kolun uç tarafları iki çatalla ayrılmış ve bu çatalların uçları birbirine ayrı çubukla bağlanmıştır.”

Özalp(2000, 434) çalışmasında ise zilli maşa hakkında şu bilgileri vermektedir;

Zilli maşa mangal maşasının biraz daha büyüğü, birbirine eklenmiş çift v şeklinde değişik bir türdür. Kadın çalgısı olmakla birlikte iyi ve usulüne göre çalınırsa velveleli, neşeli bir ritim duygusu verir. Sol el ile tutularak çalınır. Sapı siyah demirden olduğu için zenci boynuna, sarı zilleri göze benzetilerek Çankırı yörelerinde *arap* adı ile anılır.”

Kasık;

Anadolu’nun belli yörelerinde ritim unsuru olarak kullanılan bir çalgıdır. Bildiğimiz tahta kaçıktan farksızdır. “İki elde ikişer olmak üzere birbirine çarparak, ya da dize dayatılarak şaklatılmak suretiyle çalınır. Özellikle Konya yöresi Folklor müziğinde büyük yer tutar” (Arseven, 2004, s.211).

Sakrak (Çarpara);

“Ağaçtan yapılmış yassı tahtaların, ikişerli olarak dört tanesinin bir araya getirilmesinden ibaret bir tartım (ritim) çalgısıdır. Uçları ufak menteşelere bağlanır ve dize konularak, ya da elde şaklatılarak çalınır.” (Arseven, 2004, s.210).

Zil;

“Sarı pirinçten yapılan, yassı tabak biçiminde iki parçadan ibaret bir Türk ritim çalgısıdır. Azıcık çıkıntılı olan orta kısmına bir delik delinerek birer tasma

geçirilir, bu tasmadan tutularak birbirine çarpmak suretiyle çalınır” (Arseven, 2004, s.211).

2.6. Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Zurnanın Yeri ve Önemi

2.6.1. Mehter Musikisi’nde Zurnanın Kullanımı

Orta Asya bozkırlarından itibaren kökü ordusuna dayanmış olan Türklerin, diğer dünya milletlerinden gerek anlam ve önem, gerekse müzik ve icra yönünden tamamen ayrı özelliklere sahip bir topluluğu ve bir musikisi bulunmaktadır. Türk’ün bu topluluğu “Mehteran“ müziği de “ Mehter Musikisi”dir.

Türk askerinin duygularını dile getiren mehter musikisinin varlığına ortaya koyan belgelerin, çok eski çağlara kadar uzandığı görülmektedir. Kelime anlamı olarak “ mehter “, mızıkacı, çadırcı ve kavas gibi anlamlarda kullanılmıştır. Farsça da “mihter“ olarak geçen bu kelimenin, “en büyük (ekber), pek ulu (azam)“ gibi anlamlar taşır. Mehterhane ise, bandonun Osmanlılar tarafından kabulünden önce onun yerine tutan çalgı takımına takılan addır.

Osmanlı askeri musikisi olan mehter, Osman Gazi devrinde hayat bulmuş, bundan böyle savaşlarda ve çeşitli sebeplerle yapılan törenlerde adet olduğu üzere her gün çalınmıştı. Fatih devrine dek bu teşkilat hakkında kesin bilgiler mevcut değildir. Fatih ile beraber İmparatorluğun gelişen müessesesi gibi mehter teşkilatında da esaslı bir gelişmenin başladığına rastlanmaktadır.

“Mehter havalarına ise en eski olarak XVI: yüzyılda rastlanmaktadır. Bununla beraber, büyük Türk musiki ustası Abdülkadir Meragi’nin Yıldırım Beyazıd Han devrinde Osmanlı ülkesine geldiği ve Türk ordusu için bir mehter havası bestelediği de bilinmektedir. Bu devirde Nefiri Behram Ağa ile Emir-i Hac tarafından mehter havaları bestelendiği görülmüştür. Hasan Can ile Kırım Hanı Gazi Giray Han tarafından bestelenen bazı havalarında mehter takımları tarafından çalındığı bilinir. XVII. yüzyılda Türk musikisinde de büyük bir gelişme oldu. Bu arada Zurnazen başı İbrahim Ağa, Zurnazen Dağı, Edirneli Ahmed

Çelebi, Edirneli Mehter Ahmed gibi mehterlerin de mehter havaları bestelediklerine rastlanmaktadır.

Evliya Çelebi, XVII. yüzyılın tam ortasında mehterhane ve mehter musikisi hakkında önemli bilgi vermektedir. “ İstanbul’daki mehterhane-i Hümayun’da 300 sanatkâr vardır. Bunlar gayet değerli, ağır maaş alan kimselerdir. Yedikule’de ayrıca - burası bir kale olması dolayısıyla 40 kişilik bir mehter takımı vardır. Günde üç nöbet vururlar, yani üç konser vererek halka Türk askeri musikisi dinletirler. Bu, Fatih kanunudur. Ayrıca bunlardan başka İstanbul’da 1.000 mehter sanatkârı daha vardır. Bunların takımları Eyüp Sultan’da, Kasımpaşa’da (Türk Deniz Kuvvetlerinin Merkezi olan kaptan-ı Deryalık), Galata’da, Tophane’de, Rumelihisarı’nda, Beykoz’da, Anadolu Hisarı’nda, Üsküdar’da, Kız Kulesi’ndedir. Buralarda seher ve akşam vakitlerinde bu mehter takımları, günde iki nöbet vururlar (yani konser verirler)”

Mehterhane Yeniçerilerin kaldırılmasına kadar çeşitli değişikliklere uğrayarak varlığını korudu. En son şekline göre her biri dokuz adet olmak üzere davul, zurna, nakkare, zil ve borudan ibaretti. Bu takıma “Dokuz katlı mehterhane” denirdi.

Mehter, teşkilat ve kuruluşundaki değişimlere paralel olarak musiki ve icra yönlerinden de birçok gelişmeler gösterdi. Toplumun sanat ve kültür alanlarındaki yenilenmeleri musiki dalını da önemli biçimde etkiledi. XVII. yüzyılda sarayın musiki hocalarından Hanende Recep Çelebi, Zurnazen başı İbrahim Ağa, Eyyubi Mehmet Çelebi, aynı zamanda ünlü bir tarihçi de olan Solakzade Mehmed Hendemi, XVII. yüzyılın en büyük musiki üstatlarından biri olan III. Selim’in musiki çalışmaları ve yaptıkları besteler, mehter musikisinin yenilenmesinde ve repertuarın en ileri bir şekilde genişlemesine belli başlı etkenler oldu.

II. Mahmut devrinde (1808 - 1839) Osmanlı İmparatorluğu’nda batılı anlamdaki köklü ıslahat gerçekleşirken, bu köklü geleneksel kuruluş da ortadan kaldırıldı. Saray ve çevresinde reformist çabalar etkisiyle bir “ frenk usulü musiki temasası “ yayılırken II. Mahmud da mehteri bir yana bırakıp batıdaki emsaline uygun bir “

bando “ kurulmasını istedi. 1831 yılında Muzika-i Humayun’un resmen faaliyete geçmesiyle en az 500 yıllık bir geçmişı bulunan Mehter’in de tarihinde karanlık bir devir başlamış oldu.

Eski çağlardan günümüze ulaşan belgelerden, Türklerin orta Asya’daki Tuğ takımında yer alan çalgıların şunlar olduğu anlaşılmaktadır. Yurağ (zurna), Sıbızgı (Sipsili nefir, boru), Hun borusu (Şahnay), burguv (Boru), kuğruv (Kös), Tümrük (Davul) ve Çeng (zil) .

Osmanlılarda iki çeşit zurna kullanılırdı. Kaba zurna denilen ve kalın ses veren birisi Osmanlı ve Kırım mehterhanelerinde çalınırdı. XVII. yüzyılda İstanbul’da 100 sazende kaba-zurna çalıyordu. Cura-zurna denilen ince sesli ve küçük boy zurna ise davul veya “ çifte na’ra “ ile birlikte çalınırdı. Evliya Çelebi, İstanbul’da Tersane bahçesini anlatırken “ Anda hünkârlar mahsus kayıkhaneler vardır. Kaçan, Padişah Yeni-Saray’a ve gayri bir yere gitmek murad etse kırlangıç kayığının kışında cevahir kubbe altında mücevher taht üzerinde sade cura-zurna ve çifte na’ra faslı ederek Haliç’in tarafeyninde olan kat kat yalılar bağ ve bahçe ve tersaneleri seyr ü temaşa ederek murad buyurdukları yere giderler “ diyor. Cura-zurna, 1917 tarihinde Enver Paşa’nın teşkil etmek istediği ordu mehter takımlarına Kaba zurna’nın yanında “küçük zurna” adı ile alınmak istemişti. İstanbul’da XVI. yüzyılda kaba - zurna yapıcıları vardı. Osmanlı mehterhanesinde çalınan sazlar şu gruplarda toplanabilir.

Nefesli Sazlar; Kaba zurna, Cura zurna, Boru, Mehterdüdüğü, Klarnet

Vurmalı Sazlar; Kös, Davul, Nakkare, Tabılbaz, Def

Ziller – Çingiraklar; Zil, Çoğan

Mehter takımları kendi bünyelerinde bölüklere ayrılırdı. Bölüklerin sayısı çalınan sazların çeşitleri kadardı. Bölüklerin bir bölükbaşısı vardı.

Zurnazenler Bölüğü: Başında zurnazen denilen bölük ağası bulunurdu ki aynı zamanda mehterbaşı hüvviyetini de taşırdı. Bölüğün diğer efradına zurnacı veya zurnazen adı verilirdi. Bunlar er rütbesinde bulunurlardı. Zurnazenler başlarına mor kavuk, üzerine beyaz destar, beyaz entari, belinde kuşak, kırmızı şalvar, sarı yemeni ve kırmızı biniş giyerlerdi. Boruzenler Bölüğü; Nakkarezenler Bölüğü, Zilzenler Bölüğü, Davulcular Bölüğü, Kös Bölüğü, Çoğan Bölüğü Mehterhanenin diğer bölüklerini oluştururlardı.

Zurna, Mehter takımının en başta gelen temel sazıdır. Bütün musikiyi tek başına yalnız zurna çalabilir. Sesi renkli, canlı, pastoral, heybetli duygulu ve oynaktır. Sesten sese kayışlar, kısa ve keskin sesler elde edilebilir. Türk musikisi sazları arasında en yüksek icra sanatına elverişli bu sazın, zurnazen başı İbrahim Ağa ve Edirneli Dağı Ahmed Çelebi gibi isimleri günümüze dek ulaşan çok değerli virtüözleri yetişmiştir. Ayrıca Osmanlı paşaları arasında zurnazen Mustafa paşa gibi büyük bir zurna üstadı da bulunmaktadır.(Sanlıkol 2001syf: 5)



Fotoğraf 1: Mehter Musikisinde Zurnalar

2.6.2. Karagöz ve Ortaoyununda Zurnanın Kullanımı

Karagöz musikisinde çalgılar “perdedeki çalgılar” ve “perde gerisindeki çalgılar” olmak üzere iki bölümde ele alınır. Perdedeki çalgıların hemen hepsi halk musikisi çalgılarıdır. Çalgılı tasvirlerin kullanıldığı 9 oyun tespit edilmiştir. İncelemeye tutulan oyunların üçte birinde çalgılı tasvirler yer almaktadır. Bu çalgılar arasında davul, zurna ve saz (bağlama) başta gelmektedir. Davul ve zurnayı ise yalnız Hacivat ve Karagöz’ün çaldığı belirlenmiştir. Perde gerisinde kullanılan başlıca çalgılar, Türk sanat musikisi çalgıları olup; keman, ud, kanun, klarnet (veya zurna)’dır.

Karagöz’ün bahçe Safası oyunu;

Makamlar: Rast, Eviç, Hicazkâr, Uşşak, İsfahan, Hüseyinî, Karcığâr, Bestenigâr.

Çalgı: Zurna (Hacivat)



Fotoğraf 2: Karagöz Musikisinde Davul ve Zurna

Karagöz musikisinde kaba zurnanın kullanıldığına dair elde edilen belgeler çok fazla değildir. Ancak Karagöz musikisinde kullanılan makamların çalım kolaylığı açısından, yazılı kaynaklardan bahsedilen zurnanın, kaba zurna olduğu düşünülmekte ve elde edilen tasvirlerden de bu savın doğru olduğu anlaşılmaktadır.

Orta Oyununda :“ Orta oyunu, Osmanlı İmparatorluğu içinde yaşayan çeşitli halk tabakalarının belirli tiplerinin konuşmaları, kıyafetleri, ev, bahçe, hamam, kahvehane, meyhane, sosyal yaşayışları, hayat mücadeleleri, bize has olan hovardalık, çapkınlık, kabadayılık, zorbalık ve çeşitli yönleri ile kadın-erkek münasebetlerini mizahi görüşle işleyen oyunlardan ibarettir.

Ortaoyununda musikiyi icra eden çalgılar Karagöz oyunundaki çeşitliliğe karşı tek “ zurna “ ve ona ritim eşliği eden “ nakkare “ den ibarettir. Bu iki parçalık takım bütün oyun metinlerinde aynı şekilde kaydedilmekte ise de “ kunduracı “ oyunundu takımı Davul-zurna olarak göstermektedir. Konu icabı sünnet oyunu gibi eğlentili durumlarda da ihtiyaç olarak başka musiki aletleri de oyunda görülmektedir. Zurna, nakkare ile birlikte genellikle meydanın uygun bir kenarında oturarak musikiyi icra ederler.

Örnek: Çeşme Oyunu

Zurna “Pişekâr havası” çalar “Pişekâr gelir”

Zurna “kavuklu havası” çalar “kavuklu cüce ile gelir”

Zurna çalarken zenne gelir ve şarkı söyler.

“Pişekâr havası” Segâh

“Kavuklu havası” Hüseyini ve Hicaz makamlarındandır.

Bütün oyunlarda bu iki tip meydana gelirken bu özel havalar zurna ve nakkare ile icra edilir.

Yukarıda bahsedilen özel havaların makamları kaba zurna ile çalınan son derece uygun eserlerdir. Ayrıca elde edilen fotoğraflardan da anlaşılacağı gibi burada adı geçen zurna “kaba zurna”dır.



Fotoğraf 3: Yıldız Sarayı Tiyatrosunda Program Yapan Ortaoyunu

Yıldız Sarayı Tiyatrosunda başta yabancılar olmak üzere pek çok sanatçı, müzik, tiyatro ve opera temsilleri vermiştir. Bunlar bazen doğrudan doğruya saray tarafından organize edilir, bazen de İstanbul'a (Beyoğlu) gelen tanınmış topluluk ve sanatçılar arasından Padişah'ın isteğine uygun olarak seçilir ve davet edilirlerdi. Bazı Türk sanatçılar da bu gruplar içinde çalışmıştır. Nitekim sarayda gösteri yapan ortaoyunu sanatçıları aynı zamanda Muzika-ı Humayun kadrosunda oldukları bilinmektedir. Ortaoyunu ve tiyatro dışında bu tiyatrodanda pandomimler, hokkabazlık gösterileri ve Karagöz oyunları da yapılmıştır. (Sanlıkol 2001 syf: 8)

2.6.3. Türk Sanat Müziğimizde Zurnanın Kullanımı

Osmanlı döneminde yüzyılın başında İstanbul'un bildiği ve kullandığı musiki aletlerinin sayısı pek çoktu. Ancak bir kısmı terk edilmiş ve unutulmuştur. Bu müzik aletlerinin isimleri şöyledir. Ravza, Şeştar, Kara zurna, Punkar, Berbet, Kaba zurna, Cura zurna, Asafi zurna, Arabi zurna, Acemi zurna, Şehri zurna, Çoban kavalı, Kaba düdük, Çığırta, Dilli düdük, Mızmar düdüğü, Danyika düdüğü, Tulum düdüğü, Eyüp borusu ve Kamış mızmar.



Fotoğraf 4: Yıldız Sarayı Tiyatrosunda Program Yapan Saz Heyeti

Osmanlı dönemi saray musikisinde kaba zurna kullanıldığına dair yazılı kaynaklar çok fazla olmamakla birlikte, elde edilen fotoğraflardan bu müzik aletinin kullanıldığı görülmektedir.(Sanlıkol 2001 syf: 8)

2.6.4. Türk Halk Müziği ve Halk Oyunlarında Zurnanın Kullanımı

Zurna, Türk Halk müziği sazları arasında birçok yörede kullanılması bakımından önemli bir yer tutar. Bu derece önemli olan bu saz, son yıllara gelinceye kadar gerektiği gibi yaygınlaşıp, kullanım sahası bulamamıştır. Bize göre bunun temel nedeni Türk Halk müziğindeki türkü okuma geleneğidir. Bu geleneğe en iyi şekilde cevap verebilen, melodinin yanı sıra tezene hareketleriyle aynı zamanda bir ritim görevini de yerine getirebilen T.H.M.nin temel sazı olan bağlamadır.

Bunun yanı sıra zurna yapım ustalarının çok az olması, diğer müzik aletleri gibi kolay elde edilememesi, icrasının güç olması, sazın yaygınlaşmasını etkileyecek icracıların az olması bu sazın aktif duruma geçmesini engelleyen nedenler arasındadır.

Kaba zurna, Tokat, Sivas, Yozgat, Ankara, Çorum, Kırşehir ve Kırıkkale’de özellikle Trakya ve Ege’de yaygın olarak kullanılmaktadır. Zeybek ve Karşılama oyunlarında, oyunların özelliğini, tavrını ortaya koyması açısından mutlaka olması gereken bir sazdır.

Batı Anadolu’da oynanan halk oyunları genellikle zeybek oyunlarıdır. Zeybek havaları geleneksel olarak gezinleme denilen bölümle başlar. Bu bölüm sadece çalgılarla icra edilen bir bölümdür. Ritmik ezgi başladığında oyuncular da oyuna başlar. Zeybek oyunlarında genellikle iki tane kaba zurna kullanılır. Bir tanesi melodiyi çalarken diğeri ona dem tutar.

Karşılama oyunları Trakya bölgesinde oynanan oyunlardır. Ağır bir tempoda başlar ve gittikçe hızlanır. Oyunlarda çift davul ve çift zurna kullanılır. Zurnalarda biri melodiyi çalarken diğeri dem tutar.

Halaylar ve Barların vazgeçilmez unsuru olan davul zurna Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu bölgesinde kullanılmaktadır. Bu bölgede kullanılan zurna çeşidi ise cura zurnadır. Burada da aynı şekilde oyunlarda çift davul ve çift zurna kullanılır. Zurnalardan biri melodiyi çalarken diğeri dem tutar. Gaziantep’te

zurnaya verilen önemi göstermek için burada zurna icracılarının zurnaları gümüş işlemeler ile süslenmiştir. Sadece Doğu Anadolu bölgesinde çift zurna ve davul kültürü bulunmamaktadır.

Zurna halk oyunlarında aktif olarak kullanılmaktadır. Bu sazın günümüze kadar gelmesinde ve geniş kitlelere duyurulmasında halk oyunları çok büyük rol oynamıştır.



Fotoğraf 5: Trakyalı Kaba zurna Sanatçısı



Fotoğraf 6: Egeli Bir Kaba zurna Sanatçısı

2.7. Kırıkkale Yöresinin Kültürel Dokusu

Kırıkkale ili eski çağlardan günümüze kadar çeşitli medeniyetlere sahne olmuş ve birçok kültürün yoğrulup özleştği; sözü, müziği, giyimi-kuşamı, oyunu-düğünü ve hayatın çeşitli dönemleri ile (doğum, evlenme, ölüm v.b) ilgili adet ve inançları, misafirperverliği, insan sevgisi, hayat felsefesi, dünya görüşü, höyükleri, tarihi yapıları ile halkbilimi konusunu teşkil edebilecek değerlere sahip zengin bir ilimizdir. (Kırıkkale il yıllığı, 2009)

Halk müziği ve halk oyunları açısından bilimsel alan araştırmalarına konu olabilecek birikime sahip, çoğu yerde rastlanmayacak kadar özgün ve zengin kültürel değerler hazinesi olan Kırıkkale ili günümüze kadar detaylı ve yeterli bir çalışmaya konu olmamıştır. Ancak bilimsel araştırmalar için ön çalışmalar başlatılmış bulunmaktadır.

Türk ve yabancı bilim adamlarının yapmış olduğu arkeolojik kazılar sonucunda elde edilen bilgiler doğrultusunda milattan önceki dönemlerde bile insanların yaşadığı zengin medeniyetlerin varlığını kanıtlayan eski tunç çağından kalma çanak, çömlek parçaları, mağaraları, höyükleri ve günümüze kadar bütünlüğünü koruyarak gelebilen tarihi eserleri ile insanlık tarihi ve kültürün aynası niteliğindedir.

Folklorumuzun bugüne gelişinde bu yapının şüphesiz etkisi vardır. Teknolojinin ilerlemesi ve iletişim araçlarının gelişip yaygınlaşması ile kültürlerin daha hızlı kaynaşması ve değişmesi arasında sıkı bir bağ vardır. Bu kaynaşma ve değişim sürecini, Kırıkkale İli'nin folklorik birçok unsurlarında görmek mümkündür. Bu değişime giyim-kuşam, gelenek ve göreneklerin yanı sıra, değer yargılarında da rastlamaktayız.(Kırıkkale il yıllığı, 2009)

Kırıkkale Adının Kaynağı

Kırıkkale isminin menşei hakkında çeşitli rivayetler vardır.

Kırıkkale'nin adının, şehrin 3 km. Kuzeyindeki Kırık köyü ile kendin merkezindeki Kaletepe'nin kısaltılarak birleştirilmesinden ortaya çıktığı söylenir. Bu ismin halk tarafından yakıştırıldığı kanaati yaygın olmakla beraber bölgenin ismi Osmanlı arşiv belgelerinde, şimdiki haliyle Kırıkkal'a biçiminde geçmektedir.

XVI. ve XVII. Yüzyıllarda, doğudan gelen çeşitli Türk aşiret ve cemaatlerinin Anadolu'da - bilhassa Orta Anadolu'da- iskân edildikleri bilinmektedir. Bunlardan "Oğuz, Oğuz han" adı verilen büyük bir oymağın Ankara yakınlarında, o zamanki söyleyişle " Kırıkkal'a " ya yerleştirildikleri belgelerde ifade edilmektedir. Yörükân taifesinden olduğu zikredilen Oğuz Oymağı, Anadolu'yu Türkleştirerek ve İslamlaştırarak, Türk vatani haline getiren, aynı zamanda " Türkmen adıyla da bilinen büyük bir aşirettir. Bu durumda bölgenin adının en az 400 yıllık bir tarihe sahip olduğunu kabul etmek gerekir.

Türklerden Önce yörenin çok eski bir tarihi geçmişi mevcuttur. Bugün Kırıkkale il sınırları içinde kalan bazı tarihi kalıntılar, ören yerleri ve höyüklerin varlığı ile bazı araştırma ve incelemelerde M.Ö. yıllara ait arkeolojik buluntulara rastlanması, Kırıkkale'nin coğrafi alanının ne kadar eski bir yerleşim sahası olduğunu göstermektedir. (Aslıyüce, 1974: 20)

Yörenin Tarihi Süreci

Tarihin her devrinde, Orta Anadolu coğrafyasında önemli bir yeri bulunan Kızılırmak'ın Kırıkkale ve yöresinin tarihinin oluşmasında da mühim bir rolü olduğu söylenebilir.

1071 Malazgirt Zaferinden kısa bir süre sonra bu coğrafyada, çeşitli Türk cemaat ve aşiretlerine tabi bazı kimselerin yaşamaya başladığı görülmektedir. Dünya Tarihinin gelmiş geçmiş en büyük imparatorluklarından birini kurmuş olan, Oğuzun Bozok kolundan ve 24 boydan ilki olan Kayı'ya bağlı Karakeçili aşireti, reisleri Ertuğrul Gazi (Osman Gazinin babası) ile birlikte bugün Kırıkkale'nin ilçesi olan Karakeçilide belli bir süre kalmıştır. Osmanlı devletinin kurucusu

Osman Gazinin kayın pederi aynı zamanda devletin manevi kurucusu olarak ta bilinen Şeyh Edebali'de bu coğrafya da yaşamıştır. (Sakallı, 2001: 2)

Kırıkkale ve havalisi Anadolu Selçukluları ve Danişmentlilerin yönetiminden sonra bir süre Osmanlılar, Karamanlılar ve Timur kuvvetleri arasında el değiştirdikten sonra 15. Yüzyılda Osmanlı topraklarına katılmıştır.

Bu konuda Prof. Dr. Beşir ATALAY “*Kırıkkale ve çevresinin özel bir konumu vardır; yani Orta Anadolu’nun ortasındadır. Çok korunmuş, dışa geç açılmış ve yine de az açılmış bir bölgedir. 1071 yılında Malazgirt Muharebesi ile Müslüman Türklerin Anadolu’ya açılışından itibaren yerleşilen, badireli günlerde dahi hiç işgal görmemiş bir bölgeye sahiptir. Etnik dağınıklığı az olan fazla karışmamış bir bölgedir. Dini açıklık ise çok belirgindir. Türkiye’nin en az kültür değişmesi geçiren bölgesidir. Denilebilir ki kültür safiyeti önemli oranda korunmaktadır.*” demektedir.

11. yüzyıldan sonra Kırıkkale yöresine çeşitli Türk boyları yerleştirilerek iskâna açılmıştır. Özellikle Oğuz Türkmenlerinden Kayı, Yazır, Avşar, Beğdili, Yuva, Karkın, İmir ve Bügdüz olmak üzere diğer boy, aşiret ve cemaatler yerleştirilmiştir. Kayı Boyuna bağlı Karakeçili aşireti de bunlardan birisidir. (Sakallı, 1998: 23).

Bu konuda Prof. Dr. İsmail ÖZÇELİK’ e göre “ *Kırıkkale’nin Karakeçili İlçesinde yaşayan Karakeçililer, Anadolu’nun diğer yerlerinde yaşayan Karakeçililerle akrabadırlar. Karakeçililer Osmanlı kayıtlarında Ulu Yörük şeklinde anılan ve diğer bazı boyları da ihtiva eden birliğin koludur.*” Demektedir.

Keskin ilçesi Kırıkkale’nin en eski yerleşim yerlerinde birisi olarak bilinmektedir. 16. Yüzyıla ulaşıldığında Osmanlı’nın arşiv kayıtlarında, Keskin ismine çoğunlukla rastlanmaya başlanmıştır. Osmanlı’ da yapılan idari düzenlemelerde Keskin adı nahiye, kaza, hatta bazen Keskin’e il denildiği de görülmüştür. Keskin denilince şimdiki ilçe sınırları değil o bölge ve buradan Ankara’ya kadar uzanan

alanı kapsayan bölgeye verilen isim olarak bilinmesi gerektiğinin düşüncesindeyim.

Cumhuriyetten sonra 1925 yılında Top ve Mühimmat Fabrikasının temellerinin atılması, Kırıkkale'nin Şehirleşmesinin çekirdeğinin oluşturur. Aynı kuruma bağlı fabrika sayısı arttıkça personel ve işçi sayısı da artar. Görülmemiş bir biçimde nüfus artışı görülür. Yeni gelen işçilerin konutları halka halka mahalleler çevreye yayılır. Demiryolu fabrikalar ile yerleşim bölgesi arasında sınır oluşturur.

1960'lı yıllarda Kırık köyü ve Yuva Köyünü mahalleleri içine katan Kırıkkale, 1970'li yıllardan itibaren hızlı nüfus artışı ile birlikte mahalle sayısını da artırmıştır. Kırıkkale 1925' lerde 12 hanelik bir köyden 2013 te 27 mahalleye ve 192 bin nüfuslu bir yerleşim alanına ulaşmıştır. (Altın, 2008: 46-48)

Kırıkkale, sahip olduğu coğrafi konum ve iklim açısından tarıma müsait bir ildir. Kırıkkale tarıma elverişli olma nedeni, endüstri ve ticaret merkezlerine olan uzaklığında önemli bir etken olmuştur.

Kırıkkale yöresinde özellikle kırsal kesimlerde yaşayan halkın büyük bir bölümünün geçim kaynağı bağcılık, buğdaycılık ve hayvancılıktır. Dağ köylerinde yaşayanlar ise ülkenin verimli topraklarına sahip illerine gidip mevsimlik işçi olarak geçimlerini sağlamaktadırlar.

Bunun sonucunda mevsimlik işçilerin gittikleri yerlerin kültürleri ile etkileşim haline geçmekte ve bu etkileşimin sonucunda, kendi köylerinin kültürleri ile gittikleri yerlerin gelenekleri arasında bir kültür uyuşmazlığı içine düşmektedir. Bu durum, halkın geleneğini, yaşamını, müziklerini hatta düğün geleneğini bile etkilemektedir.

Yöre insanların geçim kaynağı çiftçilik olduğundan dolayı günlük yaşamlarını bu yönde etkilediği görülmektedir. Bu durumdan dolayı yöre oyunlarına da konu olmuştur.

İklim ve coğrafi şartlardan dolayı halk hayvancılık ve tarımla uğraşmaktadır. Karasal iklimin göstermiş olduğu özellikler, yazların kurak ve sıcak geçmesi, kışların soğuk ve sert olması bunların sonuçlarının getirmiş olduğu hüznün, sevinç, kuraklık, bolluk, isyankârlık yöre halk oyunlarında açıkça görülen hareketlerdir.

Tüm bu duygular yöre halk oyunlarında farklı hareketlerde ortaya çıkmış ve çeşitlenmiştir.

Yılın bol mahsullü bitmesi ve hasat sevinci oyunlarda coşku ve şölen havasını yaratmıştır. Sıcaklıktan dolayı gelen kuraklı ve halkın yağmur duasına çıkması, hayvancılıkla uğraşan köylülerin yaz aylarında yaylalara göç etmelerini ve orada başlarından geçenleri anlatmaları göz önünde bulunan başlıca nedenlerdir.

Kısaca iklim, tabiat ve coğrafi koşullarla olan mücadele yöre halk oyunlarını ve halk müziklerini etkileyen en önemli etkenlerdir. Kızılırmak nehrinden dolayı birçok türkü yakılmış ve bu türküler oyunlara yansıtılmıştır.

2.7. Kırıkkale Yöresinde Düğün Gelenekleri

Genç kızlar ve delikanlılar evlilik çağına geldiklerinde bu düşüncelerini daha çok anneye açarlar. Anne, babayla görüştüktan sonra uygun kararı vermeye çalışırlar. Genelde annenin eve getirilecek gelin hakkında ön bilgisi olur.

Sadi YANER “ Eski Türk Düğünleri “ adlı eserinde “ *oğlan anaları, hatta köy delikanlıları kızları pınar başında, tarlada, bağ ve bahçelerde, harmanda, imece günlerinde, dibek taşında görebilirler; göz koyduklarını isteyebilirlerdi* “ değerlendirmesi Kırıkkale yöresi içinde geçerli bir görüştür.

Kırıkkale’de genç kızların veya delikanlıların evlilik için özel bir davranışları dikkat çekmez. Ancak gencin davranışları, psikolojik özellikleri bu isteğin sezilmesinde etmen rol oynar. Sitem ve istek dolu manilerinde kullanıldığı görülür. Örneğin;

Hey hızzara hızzara,		Aksaman sarı saman,
Dalda kiraz kızzara	veya	Aman dostlarım aman,
Ana benim çağım geldi,		Eller düğün ediyor,
Durma bana kızzara.		Bizim düğün ne zaman?

Beğenilen ve istenilen genç kızz için özel hazırlıklar yapıldıktan sonra görücü gidilir. Bu ilk gidişte ailelerin birbirini tanıma ve misafirlik ön plandadır. Töreye göre misafir gelen aile ağırlanır. İkramlarda bulunulur. İkinci gidişte konuyu açarak belli etmeye çalışılır. Bu görüşmelerde kızz ailesi tarafından “ Allah yazdıysa olur “ görüşü belirtilir. Bu temenninin altında olabilirlik sezgisi yatar. Daha sonra delikanlının ailesi, akraba ve dost çevresi, kızz evine dünürcü gider. Ailenin ileri gelenlerinden biri “ Allah’ın emri Peygamber’in kavlince kızzı Oğluna ister “ buna söz kesme denir. Kızz ailesinin kabul etmesiyle, kızzın başına *yağlık bağlanır*. Tatlı ve şerbet ikram edilir.

Daha sonraki günlerde altın takı, nişan yüzüğü ve giyecekler ile ilgili alışveriş yapılır. Nişanlı kalma süresince kızz ve delikanlı birbirini daha yakından tanıma imkânı bulur.

Kırıkkale il merkezinde, ilçelerinde ve köylerde düğünler genelde Cuma günü, Cuma namazından sonra başlar. Cami’den çıkan cemaat, imam ve diğer davetliler “Bayrak yemeği” diye adlandırılan yemeği yerler.

Daha sonra uzun bir sıraya takılan Türk bayrağı üzerinde ayna ve elma olduğu halde erkek evinin çatısına veya balkonuna dikilir. Yapılan bu işlemler tabi ki dua eşliğinde olur. Bayrak kaldırma düğün başlangıcı olduğundan, halkça kutsal bir tören sayılır. Bütün Anadolu da geçerli olan yas alma töresi Kırıkkale’de de uygulanır. Köyde, mahallede düğün başlayacağı sırada cenazesi olan aileden izin alınır. Bu sevgi ve saygı ifadesidir. Cenazede üzüntüye ortak olma; düğünde neşeye ortak olma özelliği vardır. Davul ve zurna ondan sonra çalmaya başlar.

Şehir merkezinde dostlara davetiye verilirken akrabalara “okuntu” dağıtılmaktadır. Düğünden bir hafta önce kız evinde “çeyiz eşyası sergisi” açılır. Kızın yaptığı el emeği, göz nuru eserler hafta boyunca sergilenir. Konu, komşu, akraba, eş ve dostların getirdiği hediyelerde yine burada sergilenir.

Cuma günü bayrak kaldırıldıktan sonra genelde düğün evine akrabalar gelir. Bunlar gelirken hediye getirirler. Köylerde bu koyun, koç olabildiği gibi şehirde ev eşyası biçiminde görülmektedir. Düğüne gelenler bilhassa köylerde üç el silah sıkırlar. Gelen misafirleri karşılayan düğün sahibi de buna karşılık verir. Davul zurna eşliğinde davetliler karşılanır. Davetliye saygı, sevgi ve yemek ikramında bulunulur. Düğün kâhyası ya da düğün sahibi tarafından uğurlanırlar.

Burada düğün sofrası geleneği üzerinde durmak ta yarar vardır. Anadolu düğünleri için bu çok önemlidir. Türk düğün sofraları bereketin, bolluğun ve cömertliğin işareti sayılır. Çorba, fasulye patlıcan, etli pilav, salata, baklava tatlısı gibi yemekler ve tatlılar davetlilere ikram edilir.

Kız kınası yine önemli düğün geleneklerindendir. Oğlan evi (genelde cumartesi günü) davul zurna eşliğinde “ kına yakma “ törenini düzenler. Büyük bir tepsi içinde çeşitli çerezler ve geline getirilen çeşitli hediyeler bulunur. Kına alayı eşliğinde kız evinde yapılan bu törende; düğün sahiplerince, seçilen bayanlardan birisi gelin adayına kınasını yakar. Bu sırada kızı ağlatmak için kına türküsü söylenir.

Kına Türküsü

Bismillah diyelim kınaya

Çağırın gelin anaya

Yan yana ağlayan

Al yeşil kınan kutlu olsun

Orada dirliğin tatlı olsun

Elimi soktun astara
Elimi kesti testere
Mevlam şirinlik göstere
Al yeşil kınan kutlu olsun
Orada dirliğin tatlı olsun

Asbap yuduğum taşlar
Gölgelendi ağaçlar
Misafir olan ağaçlar
Al yeşil kınan kutlu olsun
Orada dirliğin tatlı olsun

Ana hamama vardın mı?
Yunduğum yeri gördün mü?
Ana kadrime bildin mi?
Al yeşil kınan kutlu olsun
Orada dirliğin tatlı olsun

Baba pazara vardın mı?
Ayağıma lastik aldın mı?
Ekmeğini tuza bandın mı?
Al yeşil kınan kutlu olsun
Orada dirliğin tatlı olsun

Kına alayı kızın kinasını yaktıktan sonra neşe içinde oğlan evine döner. Davul zurna kız evinde kalır. Bu seferde kız evi davul zurna eşliğinde yine aynı özelliklerle süslenmiş tepsi ile oğlan evine gelir. Oğlan kinası neşe içinde yakılır. Sadıç burada damadı korumak ve ona zarar gelmesini önlemek zorunda kalır.

Gelin alma Kırıkkale il merkezinde olsun, köylerde olsun Pazar günü olur. Pazar günü gelin almak için erkenden hazırlık yapılır. Önceden ayarlanan araçlar süslenir. Gelin beyaz gelinliği içinde, erkek kardeşin kolunda evden çıkarılır. Babası tarafından da erkek tarafından teslim edilir. Oğlan evi neşelidir. Davul zurna içli havalar çalar. Bu an, hüznün gözyaşı ile birleştiği andır.“ Gelin Götürme “ de dediğimiz bu gelenek gelinin yeni evine götürülmesi ile sona erer. (Kırıkkale İl Yıllığı, 1989-2009: 331-333)

“Duvak Açma “ geleneğini ise Erdoğan Aslıyüce “ Her Yönüyle Kırıkkale“ adlı eserinde şöyle anlatıyor; “ *Gelin er evine geldiğinin ertesi günü okuyucu kadınlar tarafından, komşu ve akrabalar gelinin duvağını açmaya davet edilirler. Misafirlerin gelmesiyle gelinin yüzü kibleye gelecek şekilde yüksek bir yere oturtulur. Önce mevlit okutulur, mevlitten sonra gelinin sağ yanına yufka ekmek yapmakta olan oklava ile bir erkek çocuk; bir ağaç kaşıklı kız çocuk dikilir. Gelin duvağı üç kere açılır kapanır. Üçüncüsünden sonra temelli açılır. Gelin misafirlerin elini öper, kapının ağzında ayakta bekler. Misafirlerde ‘gelin, Allah yerine yakıştırsın, ağzın tatlı olsun ‘ derler. Aile Türk Milletince kutsal sayılan bir müessesedir. Onun için yöremizde de düğün geleneklerine çok önem verilir. Eş ve dost düğün yapan aileye maddi ve manevi yardımda bulunarak aileye yardımda bulunurlar. “*

2.8. Kırıkkale Yöresi Türk Halk Müziği

Kırıkkale yöresi halk müziği kültürünün ağırlıklı yaratıcısının Türkmen-Abdalların oluşturduğu görülür. Bu bağlamda, Abdal kelimesinin etimolojik kökeni, Abdalların sosyo-kültürel, ekonomik ve dinsel özellikleri şöyledir;

Kelimenin etimolojisi üzerine M. Fuat Köprülü' nün Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi' ne yazmış olduğu “Abdal” maddesi en derli toplu çalışma niteliğindedir. Zira M. Fuat Köprülü Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi için kaleme aldığı bu çalışma sırasında konuyla ilgili birçok kaynağa ulaşarak, önemli bilgi ve bulguları analitik bir şekilde değerlendirmiştir. Yine kalender yaşayışlı derviş veya göçebe, gezgin anlamı da kelimenin taşıdığı bir diğer anlamdır (Gürsoy, 2006: 64).

Abdal Kelimesinin kök bilimsel yapısı, bir sosyal grubun tanımlamasını yapabilecek kadar açık değildir. Kelime karşılıklı birbirinin yerine geçen anlamındaki “bedel”, “bedil” kökünden gelmekle birlikte anlam olarak abdal kavramını çok da karşılamamaktadır (Köprülü, 1935:26).

Sözcük anlamı *değişmek, değiştirmek, bir şeyi bir şeyin karşılığında o şeyin yerine koymak* anlamındaki Arapça ‘bedel’ sözcüğünün çoğulu olmakla birlikte, Abdal kelimesi *zâhid, derviş, dindar, ermiş* ve *kalender* insanlar için kullanılır. Abdallara, Türkiye’nin çeşitli yerlerinde, Diyarbakır’da *âşık, mıtrıp*, Urfa ve Adıyaman’da *gevende, govende*; Gaziantep ve Kahramanmaraş’ta *abdal, kirve* gibi farklı bölgesel isimler de verilir (Okumuş 2005: 593 599).

Türkiye’nin çeşitli yörelerinde yerleşen Abdalların özellikle Kırşehir ve çevresinde bulunması müziksel açıdan ayrı bir önem teşkil eder (Okumuş 2005: 489-512).

Abdallar, kendilerine has ifadeleri içerisinde yarattıkları zengin kültür mirası ile Anadolu müzik medeniyetinin en özgün topluluklarından biridir. Özel ve ayırt edici yaşam biçimleri; toplumsal ilişkileri, inanç sistemleri, âdet ve gelenekleri, manevi evrenleri içerisinde yarattıkları değer ve görüşler kendilerine özgü kültürlerinin ana kaynağıdır. Anadolu Müzik Medeniyetinin beslendiği en önemli kaynakların başında gelen bu özgün topluluk, dört bir yanına dağıldıkları kültür zengini, bereketli Anadolu topraklarının müzik kültürünü sevgi, saygı, barış ve kardeşlik duygusuyla dolu engin gönülleri ile Hak yolunda çağlar boyu yeniden inşa etmişlerdir.

Anadolu'ya has bir inanç ve görgü ile sürdürdükleri; abartıdan uzak, sade yaşamları boyunca, meslekten sanatkâr olmaları ve bu mesleği kuşaklar boyu sürdürmeleri sonucu, gelişerek çoğalan münhasır bir kültür hazinesi oluşturmuşlardır.

Ege müziğinin zeybekler başta olmak üzere en seçkin örneklerini; davul zurnalarıyla Aydın ve çevresi Abdalları, Anadolu'nun Caz'ı olarak görülen bozlakları, ilginç form ve ses özellikleriyle halayları, türküleri, oyun havaları, deyişleri; Orta Anadolu Abdalları, âşıklık geleneğinin incelikli söylemlerini, yanık Barak havalarını, yiğitlemeleri; Çukurova ve Barak Abdalları emek ve özveri ile yaşatmaktadırlar. Bu ezgilerde Anadolu' ya ait tarihi, kültürel dokuyu, Türkmen dilinin duru inceliklerini bulmak mümkündür (Parlak, 2012: 290).

Abdallar, Türkmen boy, aşiret ve oymaklarıyla birlikte Horasan' dan Yağmur Dede' nin önderliğinde Anadolu' ya gelmişlerdir. Abdalların Kırşehir'deki ilk yerleşim yerlerinin adı da “Yağmur Dede” den olsa gerek Yağmurlu (Büyük Oba) dır. Bazı kaynaklarda Abdalların Alevi olduklarına dair görüşler olmasına rağmen, Anadolu'daki bütün Abdalların alevi olup olmadıkları kesin olarak anlaşılmamıştır. Yalnız Abdalların yaşayış, ayin ve inançları bakımından incelendiğinde, Türklüklerine şüphe yoktur. (Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi 1935:23, Sayı: 1)

Anadolu Aleviliği içinde yer alan diğer Alevilerden farklı özelliklere sahip olan Abdallar, nüfus açısından az olmalarına rağmen, kapalı bir Türk topluluğudur (Ayata 2006: 3).

Tokel bu konuda “Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan'ın söylediği bazı türkülere, bozlaklara ve ayrıca Yörük/ Türkmen aşiretlerinin göç ve iskân haritasına bakarak Kırşehir, Kırıkkale ve Keskin civarındaki kendilerine Abdal denilen toplulukların, Cerit Aşiretlerine tabi olmaları kuvvetli ihtimal dâhilinde görünüyor demektedir. (Tokel, 1999:61).

Abdalların mesleklerinin, çalgıcılık başta olmak üzere; sünnetçilik, aşçılık, elekçilik, sepetçilik, kazancılık gibi mesleklerden oluşu, Çingenelerle karıştırılmalarına neden olmuştur. Abdallar ise asla Çingene olmadıklarını ısrarla söylenmektedirler.

Abdallar ile ilgili genel olarak şunlar söylenilebilir:

- ✓ Abdallara meslekleri gereği hemen hemen bütün boy, aşiret ve oymaklarda ihtiyaç duyulmuş ve zaman içinde aranan kişiler oluşlardır.
- ✓ Abdallar girdikleri toplumların kültür yapısının bir parçası haline gelmişlerdir.
- ✓ Abdallar sadece Türkmen Bozlağı değil Avşar ve Cerit Bozlaklarını da okumuşlardır.
- ✓ İşte bu açıdan bakıldığında Hacı Taşan' da tarihi gelişim içerisinde Orta Asya'dan göç eden Oğuz boylarının kollarından olan Türkmenler, Ceridler ve Avşarların ezgilerini, ortak bir sentez içinde oya gibi işlemişlerdir (Özdeş ve Demir, Aktaran; Önal, 2018:34).
- ✓ “Abdalların çalgıcılık, yani çalıp söylemenin dışında fazla bir iş ellerinden gelmemiştir. Dolayısıyla çalgıcılık onların yegâne meslekleri, aynı zamanda rızık kapıları olmuştur. Bu gün bile halen bu müziğin, hem öğrenildiği hem de en çok icra edildiği mekanlar düğünlerdir ve “düğün çalgıcılığı onlar için çoğu zaman tek ve en önemli meslektir (Özdeş ve Demir, Aktaran; Önal, 2018:35).
- ✓ Bir Abdal müzisyen olan Neşet Ertaş, Abdalların ekonomik durumunu şöyle özetler: *“Yoksulduk. Her zaman düğün olmazdı. Babam saz çalmakla bizi geçindirirdi. Onurlu bir ozandı. Bağımız, bahçemiz, evimiz yoktu. Tanınıp sevildiği için bir köye gidip kalırdı. O köyde üç beş ay bakarlardı. Un, bulgur toplayıp verirlerdi. Sonra başka bir köye geçerdı. Anadolu’da*

buğdayını kaldırıp satınca düğün yapabilirdi. Babam da çalıp söyleyip bahşiş toplardı. O bahşişler, bizi geçindirmeye yetmiyordu” (Aktaran: Aydın 1998, erişim: 02 Aralık 2018).

Edinilen bulgulardan yola çıkıldığında, Kırıkkale yöresi halk müziği kültürü Abdal müzisyenlerle temsil edilir. Sosyo-kültürel bağlamda eğitim seviyesi oldukça düşük olan Abdalların/Abdal müzisyenlerin toplum tarafından hor görülüp dışlandıkları için aynı yerleşim bölgelerinde bir arada yaşadıkları görülür. Sabit bir gelire sahip olmadıkları için ekonomik seviyeleri de düşük düzeyde olan Abdallar/Abdal müzisyenler, dinsel bağlamda çoğunlukla Alevi-Bektâşi inancındadır. Hacı Taşan ile oğulları Seyfettin ve Sondur Taşan ile yeğeni Kudret Taşan ve kardeşleri, Çekiç Ali ve oğlu Aydın Çekiç, Muharrem Ertaş ve oğlu Neşet Ertaş, Bahri Altaş ve oğlu Tufan Altaş gibi babadan oğula süren bir gelenek içinde var olduğu görülür.

Bir yorumcu ve yaratıcılık olarak da Kırıkkale yöresi müzik kültürünün geleneksel hâlini temsil eden Hacı Taşan dışında, Neşet Ertaş ve Hacı Taşan ile aynı dönemlerde ulusal plakları olan, ancak hayatta olmayan diğer yaratıcı-yorumcular; Âşık Dede Bekâr, Cevdet Babacan, Nuh Akgün, Salman Çoker, Seyit Çevik ve Erol Cöke, Fahri ve Ekrem Çelebi, Seyfettin ile Sondur Taşan, aileden gelen Abdal müziği geleneğini temsil eden diğer yorumculardır.

Kırıkkale yöresine âit eserler incelendiğinde, uzun hava olarak Bozlak, ağıt ile kırık hava olarak türkü ve deyiş formlarının kullanıldığı, ayrıca yöreye ve Abdallara özgü uzun-kırık hava formunun aynı eser içinde kullanıldığı belirlenmiştir. Bu bağlamda, Kırıkkale yöresi halk müziği kültürü uzun hava formu olarak Bozlak, kırık hava formu olarak da Bozlak türkü formları ile incelenmesi gerekir.

Kırıkkale yöresi Abdal halk müziği kültürünü temsil eden Bozlakla ilgili tanımlamalar ise şöyledir:

Bozlak ve bozulamak gibi kavramların bütün Türk dünyasında *bağırarak, feryad etmek, devenin bağırması* ya da *deve gibi acıyla yüksek sesle ağlamak* gibi benzer anlamlar taşıdığı görülür. (Mirzaoğlu 1998: 412).

“Bozlak bir uzun hava türü: “Bozlak, Orta Anadolu, Doğu Anadolu’nun batısı ile Batı Anadolu’nun doğu kesimi ve Çukurova’nın bulunduğu geniş bir alanda yaygın olarak okunan bir uzun hava türüdür. Afşar bozlağı ve Türkmen Bozlağı bu türün en karakteristik olanlarıdır.” (Parlak, 1990:8-13)

“Bozlak: halk müziğimizde bir uzun hava çeşiti... Bu geleneksel ezgilerin ustaları çoğunlukla Orta Anadolu da ki “Abdallar” dır... Anadolu Abdallarının son kuşağı sayılan usta halk sanatçıları, Kırşehir, Keskin bölgesinde yetişmiştir... Bu halk sanatçılarının önde gelenleri, Keskinli Hacı Taşan, Kırşehirli Çekiç Ali, Kırşehirli Muharrem Ertay ve onun oğlu Neşet Ertaydır. Özellikle Ankara’nın Keskin kazası ile Kırıkkale ve Kırşehir yörelerinde yaşayan Abdallar yüzyıllar boyunca sevgi dolu, inançlı yürekleri ile bozlak geleneğine sınıksız sarılmışlar, bu geleneğe omuz vererek, yaşadıkları bu bölgenin, bozlağın merkezi olmasını sağlamışlar. Bozlaklar, Türk milletinin asırlar boyu yaşamış olduğu ve yaşamaya devam ettiği dini, coğrafi, edebi, sosyal ve kültürel olayların etkileri sonucunda büyük bir olasılıkla Asya’da doğmuş, Türk göçleri ile Anadolu’ya gelmiş bu sırada yayılmış ve özellikle Orta Anadolu’nun çeşitli yörelerinde güçlü bir kişilik kazanarak geniş insan kitlelerinin ortak zevki olmuştur (Şen & Aksu: 1999:107).

Bozlakların yaygın olduğu bölgelerdeki insanlar, çalıp, söylerken, dinlerken, başka duygulanır, bozlağa ve bozlak çalıp söyleyene başka bir sevgi ve saygı duyarlar. İşte bu saygı ve sevgi sonucunda buralardan büyük bozlak ustaları yetişmiştir. Üstün saz ve hançere tekniklerinin yanında bugün bu yörelerde yerleşmiş bir deyim olarak, kendi adlarıyla bilinen bir saz düzeni (Abdal Düzeni) ve bozlak türü (Teber Ağzı Bozlak) de vardır. (Şen & Aksu: 1999:107)

Bozlaklar, Türk milletinin asırlar boyu yaşamış olduğu ve yaşamaya devam ettiği dini, coğrafi, edebi, sosyal ve kültürel olayların etkileri sonucunda büyük bir olasılıkla Asya'da doğmuş, Türk göçleri ile Anadolu'ya gelmiş burada yayılmış ve özellikle Orta Anadolu'nun çeşitli yörelerinde güçlü bir kişilik kazanarak geniş insan kitlelerinin ortak zevki olmuştur.

Başta Türkmenler olmak üzere bazı Türk boyları arasında doğan bu köklü gelenek, daha sonraları özellikle, tarihin çeşitli dönemlerinde, Doğu Türkistan, Afganistan, İran ve Türkiye sınırlarında rastlanan ve kelime anlamı yer yer “Veli, Sofu, Derviş, Meczup, Divane, vb. olan Abdal’lar tarafından hayatlarının önemli bir parçası olarak yaşatılmış ve günümüze kadar getirilmiştir (Önal, 2018:3-38).

2.9. Kırıkkale Yöresi Türk Halk Müziği’nde Kullanılan Çalgılar

Kırıkkale yöresi Türk Halk Müziğinde Kullanılan Çalgılar yaygın olarak bağlama, keman, darbukadır. Yörede icra edilen halaylarda ise genellikle davul ve zurna kullanılmaktadır. Kullanılan sazları listeleyecek olursak şunlardır;

- Tef
- Bendir
- Davul
- Zurna
- Kaval
- Keman
- Darbuka
- Bağlama

Davul

Vurmalı sazlarımızın başında zurnanın ayrılmaz eşi “Davul” gelir. Daima açık alanlarda çalınan davulun boyutları değişik olmasına rağmen, yapıları aynıdır.

Türk kültüründe davulun yeri büyüktür. İlk dinsel törenlerden savaş alanlarına, mehter takımlarından meydana kadar hayatın vazgeçilmez bir parçasını teşkil etmiştir.

Davulla oynanan oyunlara sık sık rastlanmakta olup, davulun değişik cins ve boyda olanları vardır. Büyük olanına ‘‘Kara davul’’ küçük olanına ‘‘Cura davul’’ veya ‘‘Davlumbaz’’ denmektedir. Kasnak, deri çemberi, çakşır, kasnak kayışı, tıkmak, çubuk, davul derisi olmak üzere altı parçadan meydana gelmektedir. Geniş bir kasnağın iki yanına deri gerilmek suretiyle yapılan bu saz, tokmak ve çubukla çalınır. Ayakta çalındığı için, iki tarafından tutturulan kayışlarla çalanın omzuna asılır. Kırıkkale İli’nde davul kasnağında çam ağacı, deri olarak da keçi derisi kullanılmaktadır. Tokmağa tokaç, çubuğa çoğu yerde olduğu gibi ‘‘çıbık’’ değil çubuk denmektedir. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Davul> Erişim: 05/12/2018)

Davul Kırıkkale yöresinde en fazla kullanılan ve ilk sıralarda gelen enstrümanlarımızdandır. Kullanılan davul kasnağının çapı 45-50 cm arasındadır. Kasnak derinliği 25-30 cm’yi geçmez.



Fotoğraf 7: Davul

Kaval

Dilli ve dilsiz nefesliler olmak üzere ikiye ayrılır.

Dilli Nefesli Sazlar: Hemen hepsi ağacın içi oyularak yapılır. Boyları 20 cm den 80 cm'ye kadar değişiklik gösterir. Bu enstrümanların ağza gelen kısmından başlamak üzere, nefesi kontrol ederek ses çıkartmasını sağlayan bir parça yerleştirilmiştir ki buna ‘‘ Dil’’ denir. Dilin hemen bittiği yerde sazın üstüne ya da arkasına gelecek şekilde ses çıkarmaya yarayan oyuk açılmıştır. Bu sazlarda çeşitli tonlarda ses elde etmeye yarayan ve 7 tanesi üstte ve 1 tanesi de altta olmak üzere 8 delik vardır ki buna ‘‘Şeytan deliği’’ denir. Dilli nefesli sazlar sabit perdelidirler. Bunlardan arızalı sesler elde edebilmek oldukça zor ve ustalık isteyen bir beceridir. Dilli nefesli sazlardan bazıları şunlardır: Çoban Kavalı, Dilli Düdük, Kaval Düdüğü, Tütek, Dillice, Yelli Düdük, Dilli Damak, Hoppü, Hosüttük, Şudurbu, Höbü vb.

Dilsiz Nefesli Sazlar: Pirinçten yada ağaçtan imal edilirler. Bunlar da dilli nefeslilerde olduğu gibi 20 cm ile 80 cm arasında değişen boyutlardadır. Genellikle ‘‘Çoban Kavalı’’ olarak tanınırlar.

Bu ad, dilsiz nefeslilerin delik sayıları dilli nefeslilerdeki gibidir. Birçok yörede kutsal olduğu kabul edilir. Ses delikleri kromatik sesleri çıkarabilmektedir. Kartal kemiğinden yapılan ‘‘Çığırma’’ da dilsiz nefesli sazlardandır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaval> Erişim:05/12/2018)



Fotoğraf 8: Kaval

Zurna

Kamışlı nefesli sazlara girmektedir. Açık hava ve meydanlarda çalınan bir halk çalgısıdır. Küçüklerine ‘Cura zurna’ ve ‘ Zil zurna’ orta büyüklükte olanına ‘Orta kaba zurna’ ve en büyüklerine ise ‘ Kaba zurna’ adı verilir. Zurnalar üç ayrı parçadan oluşur. Büyük parçası gövde, kamıştan yapılan küçük parçası ‘ Sipsi’ veya ‘Metem’ adıyla bilinir. Kamışla büyük parça arasındaki parçaya da ‘Dil’ veya ‘Nazik’ denir. Dil’in büyük bir kısmı gövdenin içine girer. Gövde üstünde 7, arka tarafında ise 1 delik vardır. Zurnada da kavalda olduğu gibi şeytan deliği vardır. Kamış bölümüne daire şeklinde bir parça geçirilir. Buna ise ağızlık ya da avurtlak denir.

Zurnada 2 oktava yakın ses çıkartmak başarı sayılır. En makbulu ise erik ağacından yapılanıdır.



Fotoğraf 9: Cura Zurna ve Orta Kaba Zurna

Bağlama

Kırıkkale’de bağlama sazı bir hayli yaygınlaşmış olup, kullanılan çeşit bakımından bağlama ve cura halk müziğimize eşlik etmiştir.

Yapı ve biçim bakımından aynı, boyutları açısından birbirinden farklı olan Bağlama ailesi şu çeşitlerden oluşur.

- a) Divan sazı (meydan sazı)
- b) Bağlama
- c) Tanbur
- d) Cura

Tekne, sap, göğüs, bulgular, alt, orta ve üst eşikleri, perdeler ve tellerden oluşan bağlama ailesi, her türlü ağaçtan oyma veya çember olarak yapılabilir. Bütün yörelerimizde çalınan bu saz, bazı aşiretler arasında kutsaldır.



Fotoğraf 10: Bağlama

Keman

Kemanın Türk ülkesine ne zaman geldiği tam olarak bilinmemektedir. İstanbul ve Trabzon gibi Latin ülkeleri ile sıkı ilişkiler içinde bulunan şehirlerde çok eskiden beri kemanın en eski örneklerinin bulunduğu ileri sürülmüştür. Kanun’i Sultan Süleyman’ın sadrazamlarından Makbul İbrahim Paşa’nın gençliğinde padişahın şehzadesi olarak Manisa da bulunduğu yıllarda keman çaldığı biliniyor.

Yine bu yüzyılda yaygınlık kazanmış bir saz olarak klasik musikimize girememiş olmakla birlikte halk arasında çok tutuluyor ve koltuk meyhanelerinde çalınıyordu. Kemanı üst düzey sınıf arasına sokan kişinin Sultan 1. Mahmut dönemi sanatkarlarından olan Corci olduğu ileri sürülür. Kemandan önce musikimizin yegâne sazı Rebab idi.

Kemanın metalden ya da hayvan bağırsağından yapılmış dört teli vardır. Akort sistemi pestden tize doğru Sol, Re, La, Mi olarak düzenlenmiştir. Batı kemanlarıyla aynı akort sistemine sahip olmasına rağmen Türk Musikisine uygun bir şekilde isimlendirilmiştir. Do, Sol, Re, La. Bazı icracılar La telini ince sol düzeninde kullanmaktadır. Bu konuda çeşitli fikirler öne sürülmüştür. Eskiden kullanılan ve Avrupa’dan getirilen kemanların beş esas, altı ahenk telinin olduğu ve aynı telin ince sol olarak akort edildiği biliniyor. Bir başka görüş ise Rebab ve ud gibi çalgıların akorduna benzetmek için böyle hareket edildiğidir. La akort Türk musiki icralarında çığ kalmakla birlikte bazı makamlar transpoze edildiğinde icrada zorluklar oluşmaktadır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Keman> Erişim:05/12/2018)



Fotoğraf 11: Keman

Darbuka

Darbuka, Orta Doğu'da kullanılan vurmalı bir çalgıdır ve daha çok oynak ve eğlence amaçlı müziklerde kullanılır. Darbukada Düm ve Tek olarak adlandırılan iki ses vardır:

İlk ses, ritmin temelini sağlar ve aletin ortasına vurularak sağlanır, ikinci ses daha çok süsleme ve doğaçlama için kullanılır. Darbuka aynı zamanda düğün nişan sünnet düğünlerinde kullanılan bir tür vurmalı çalgıdır.

Milattan önceki dönemde günümüz darbukasına benzer çalgılar, çeşitli biçim ve büyüklüklerde Anadolu, Mezopotamya ve Orta Asya uygarlıklarında kullanılmışlardır. Daha sonra ki süreçler içinde değişip gelişerek yine aynı coğrafyalar içinde kullanılmıştır.

Önceleri pişmiş toprak kullanılarak üretilen bu vurmalı çalgı, giderek sırsız toprağın yanı sıra bakır, alüminyum, çeşitli metal alaşımlar, alçı, porselen, ağaç ve cam elyaf v.b. gibi malzemeler kullanılarak da yapılmıştır.

Genellikle bir tarafı geniş, diğer tarafı dar bir boru görünümündeki çalgıda, hayvan derisi ve son zamanlarda ise çoğunlukla sentetik deri kullanılmaktadır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Darbuka> Erişim:05/12/2018)



Fotoğraf 12: Darbuka

Tef

Yuvarlak daire biçimindeki tahta kasnağın, bir veya iki yanına deri geçirilerek yapılan ve parmak hareketiyle çalınan bir müzik aleti. Habeşistan'ın yüksek dağlarında yetişen hoş kokusu olan bir bitkiye de def ismi verilmektedir.

Yapılan kazılardan anlaşıldığına göre def'in tarihi M.Ö. yaşamış Sümer ve Hititlere kadar ulaşmaktadır. Mezopotamya ve diğer yerlerde yapılan arkeolojik kazılarda, ellerinde def bulunan figürlere rastlanmaktadır. Ayrıca Mısır, Fenike, genellikle Hindistan'da Orta ve Kuzey Asya ile Amerika kıtasında yaşayan topluluklar da defe önem vermişler ve onu eğlencelerinde kullanmışlardır. Seyahatları ile Ünlü olan Evliya Çelebi eserinde deften bahsetmektedir. Peygamberimiz her bakımdan karanlıkta olan Mekke halkına İslamiyeti tebliğ etmeye başladığı zaman def yaygın halde kullanılıyordu. Allahü tealadan vahiyler geldikçe insanların kötü alışkanlıkları kaldırılıyor, zulmet nura dönüyordu. İçki, her türlü çalgıların çalınması, dinlenmesi yasağı, kan davasının kaldırılması, kardeşlik, yardımlaşma, kadınlara iyi muamele, faizin haram olması, devlet adamlarına itaat, daha binlerce insanları huzura saadete götüren ilahi emirler, bunlardan bazılarıydı.

Peygamberimiz, sadece kadınların düğünlerde def çalarak eğlenmelerine müsaade ettiler; “Düğününüzü def çalanlarla birlikte kutlayınız.” diye buyurdular. Defler genelde yuvarlak olurlar. Dar köşeli olanları da mevcuttur. Bunlar kullanıldığı bölgelere göre isim almaktadır. Anadolu'nun bazı yerlerinde def “daire”, Trakya'da “dare” adı ile de bilinmektedir. Düğünlerde kullanılan defler de bunlardır. Deflerin; Acem defi, zilli def, hanende defi, Çingene defi vs. gibi çeşitleri vardır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Def> Erişim:05/12/2018)



Fotoğraf 13: Def ve Zilli Def

2.10. Keskin Halayında Kullanılan Diğer Türküler ve Notaları

Kırıkkale ilçelerinde davul-zurna icra eden usta müzisyen abdallar ve geçimlerini bu işten sağlayan mahalli sanatçılar; Allahverdi BARİN, Yetiş BARİN, Savaş BARİN, İlker BARİN, Levent BARİN, Cihangir İÇTEN, Aslan ÇULHA, Yaşar ÇULHA, Şenol TAŞAN, Nusret TAŞAN, Murat ÇELEBİ, Sebahattin ÇÖKE, Tuncer ÇÖKE, Metin ÖGE, Ekrem KARAKUŞ, Tacettin KÖKSAL, Celal ŞAHİN, Kamil ŞAHİN, Benzer ŞAHİN, Güven ŞAHİN, Serkan ŞAHİN, Tolga ŞAHİN, Hüseyin ŞAHİN, Muharrem ŞAHİN, Ufuk ŞAHİN, Oktay TAŞÇI, Ercan DOLU, Mehmet DOLU, Efe DOLU, Yusuf TAŞKIRAN, Tuncay ŞAHİN, Süleyman ŞAHİN, Erol ÇORLU ile yapılan görüşmelerde halay çekmek için gelen oyuncuların istekleri üzerine bazı türküler icra edildiği bilgisine ulaşılmıştır.

Bunlar;

- Alı Turnam
- Başında Altın Tacım
- Bu Gün Ayın Işığ
- Dağlar Dağladı Beni
- Değirmenin Bendine
- Helkemi Suyu Daldırdım
- Karanfil Suyu Neyler
- Keskin Halayı
- Köprüden Geçti Gelin
- Mavilim Mavişelim
- Suda Balık Oynuyor
- Sunayı Deli Gönül
- Şu Dağlar Ulu Dağlar
- Taşan Geliyor
- Yaylalar İçinde Erzurum Yayla
- Yüce Dağ Başına Yağan Kar İdim
- Zülûf Dökülmüş

Bu eserlerin notaları TRT arşivindeki sıra numarasına göre aşağıda verilmiştir.

Nota 9: Şu Dağlar Ulu Dağlar

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 33
İNCELEME TARİHİ : 27. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ: 1990

YÖRE
KIRŞEHİR
KAYNAK KİŞİ
MUHARREM ERTAŞ

SÜRE : 90

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

ŞU DAĞLAR ULU DAĞLAR

(SAZ - - - - -)

ŞU DAĞ LA RU -
ŞU DAĞ LA ROL -

LU DAĞ LAR VAY LEY LÂM LÂM (SAZ - - - - -)
MA SAY DI VAY LEY LÂM

GÖL GE Sİ KO YU DAĞ LA R
Çİ ÇE Ğİ SOL MA SAY DI

VAY LEY LÂM LÂM GÖL GE Sİ KO YU DAĞ LA R
VAY LEY LÂM LÂM Çİ ÇE Ğİ SOL MA SAY DI

VAY LEY LÂM LÂM (SAZ - - - - -)

ŞU DAĞLAR ULU DAĞLAR

DER Dİ Mİ BE—N SÖY LE SEM
 Ó LÜM AL LA HİN EM Rİ

VAY LEY LÂM (SAZ—)
 VAY LEY LÂM

GÖĞ DE Kİ BU LU DAĞ LA—R VAY LEY LÂM
 AY Rİ LİK OL MA SAY Dİ VAY VAY LEY LÂM

GÖĞ DE Kİ BU LU DAĞ LA—R VAY VAY LEY LÂM
 AY Rİ LİK OL MA SAY Dİ VAY VAY LEY LÂM

LEY LÂ LEY LÂ LEY LÂ YÂR LEY LÂ YÂR
 LEY LÂ LEY LÂ LEY LÂ YÂR LEY LÂ YÂR

HER GÜN AK ŞAM BÖY LE YÂ—R BÖY LE YÂR
 HER GÜN AK ŞAM BÖY LE YÂ—R BÖY LE YÂR

• 3 •
ŞU DAĞLAR ULU DAĞLAR



KÜS TÜN | SE SÖY LE YÄ — R SÖY LE YÄR
KÜS TÜN | SE SÖY LE YÄ — R SÖY LE YÄR



(SAZ —



GENÇTÜRK

Nota 10: Karanfil Suyu Neyler

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 41
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990

YÖRE
KIRŞEHİR
KAYNAK KİŞİ
MUHARREM ERTAŞ
SÜRE : 100

KARANFİL SUYU NEYLER

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

♩ = 100

(SAZ - - - - -)

KA RAN Fİ — L SU YU NE — Y NE — R
KA RAN Fİ LİM (SAZ - - -) SU SU ZU — M

GÜ ZE — L KO KU YU NE — Y NER
KAÇ GÜ — N DÜ RUY KU SU ZUM

İ KI BAŞ BİR YAS DİK DA
VAR SAM YÂ RİN YA Nİ NA

O GÖ ZUY KU YU NE — Y NE — R
Dİ Lİ — M DUR MAZ HUY SU ZU — M

ŞİAÇTÖRK

KARANFİL SUYU NEYNER
GÜZEL KOKUYU NEYNER
İKİ BAŞ BİR YASTIKTA
O GÖZ UYKUYU NEYNER

KARANFİLİM SUSUZUM
KAÇ GÜNDÜR UYKUSUZUM
VARSAM YÂRİN YANINA
DİLİM DURMAZ HUYSUZUM

NEYNER : Neyler, ne yapar

Nota 11: Zülûf Dökülmüş Yüze

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

T H M REPERTUAR No : 50

İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973

2. İNCELEME TARİHİ : 1990

YÖRE

KIRŞEHİR

KAYNAK KİŞİ

NEŞET ERTAŞ

SÜRE : ♩ = 60

DERLEYEN

NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ

1966

NOTALAYAN

NİDA TÜFEKÇİ

ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE

(SAZ)

ZÜ LÜF DÖ KÜL MÜŞ YÜ ZE A MAN
BU EL LER DE GEZ GAY Rİ A MAN
GÜN DOĞ DU AŞ DI BÖY LE A MAN

KAŞ LAR YA KIŞ MIŞ GÖ ZE A MA
KÂ Tİ BOL DA YAZ GAY Rİ A MA
GÖ NÜL DÜR COŞ DU BÖY LE A MA

- 2 -
ZÜLÜF DÖKÜLMÜŞ YÜZE

NA MAN U SAN DIM BU
NA MAN BİR KAZ MA AL
NA MAN SE NO RA DA

2-3 -
CA NIM DA NA MA NA MAN DER Dİ LE GE
BİR KÜ RE KA MA NA MAN ME ZA Rİ Mİ
BEN BUR DA A MA NA MAN ÖM RÜ MÜZ GEÇ

2-
ZE GE ZE (SAZ
KAZ GAY Rİ
Dİ BÖY LE

GENÇTULAK

Nota 12: Keskin Halayı

YÖRESİ

KİMDEN ALINDIĞI
AYBARS BAŞARAN
SÜRESİ : 56

KESKİN HALAYI (AĞIRLAMA)

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
21-8-1977

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ



KESKİN HALAYI
(Sahife 2)

The musical score is written on ten staves. The first five staves contain a melodic line with various ornaments and rhythmic patterns. The sixth staff is marked with a tempo of 108 and the word 'HOPLATMA'. The remaining five staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

♩ = 108 HOPLATMA

KESKİN HALAYI
(Şehiye 3)



KESKİN HALAYI
(Sahife 4)



Nota 13: Değirmenin Bendine

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 561
İNCELEME TARİHİ : 22 / II / 1973

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
KESKİN

KİMDEN ALINDIĞI
SELMAN ÇOKER
VE HACI TAŞAN

DEĞİRMENİN BENDİNE

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :



Nota 14: Suda Balık Oynuyor

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 574
İNCELEME TARİHİ: 15/11/1974

YÖRESİ
KIRŞEHİR

KİMDEN ALINDIĞI
NEŞET ERTAŞ

SUDA BALIK OYNUYOR

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NÖTAYA ALAN
M. SARISOZEN

SÜRESİ :

(SAZ.....)

SU DA BA LIK OY NU YOR
SU DA BA LIK YAN GI DER

SU DA BA LI K O YU NU YOR CA NIM SA NA
SU DA " " " YAN GI DER AÇ MA YA RAM

KA YI NI YO RU CA NIM SA NA KAY NI YOR
KAN GI DER AÇ MA YA RAM KAN GI DER

(SAZ.....)

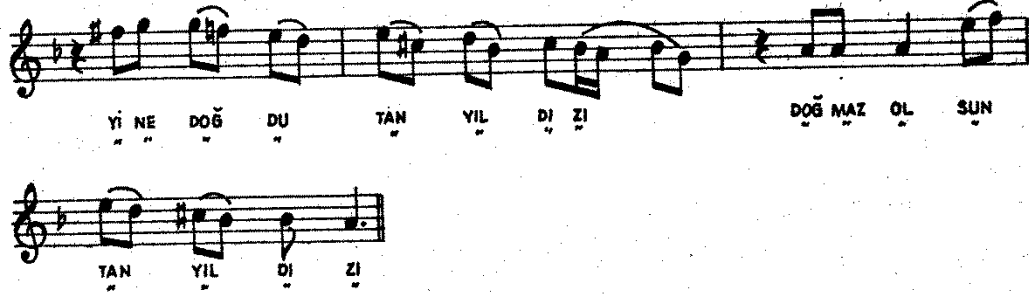
DÜŞ TUM MER HA
AÇ MA GÜ ZEL

MET Sİ Sİ ZE DÜŞ TUM MER HA MET Sİ Sİ ZE
Sİ NE Nİ AÇ MA GÜ ZEL Sİ NE Nİ

HİÇ HA LİM DEN BİL Mİ YO RU HİÇ HA LİM DEN
CA Hİ LİM AK LİM GI DER CA Hİ LİM AK

BİL Mİ YOR { LEY Lİ LEY Lİ KÖ YÜ LÜ Kİ Zİ
LİM GI DER SEN AL LAR GEY BEN KIR MI Zİ

(SUDA BALIK OYNUYOR)



(1)

SUDA BALIK OYNUYOR
CANIM SANA KAYNIYOR
DÜŞTÜM MERHAMETSİZE
HIÇ HALİMDEN BİLMİYOR

(Bağlantı) { LEYLİ LEYLİ KÖYLÜ KIZI
SEN ALLAR BEY BEN KIRMIZI
YİNE DOĞDU TAN YILDIZI
DOĞMAZ OLSUN TAN YILDIZI

(2)

SUDA BALIK YAN GİDER
AÇMA YARAM KAN GİDER
AÇMA GÜZEL SİNEİ
CAHİLİM AKLIM GİDER

(Bağlantı)

Nota 15: Allı Durnam Bizim Ele Varırsan

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 944
İNCELEME TARİHİ : 10 - 2 - 1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
KESKİN

KİMDEN ALINDIĞI
SALMAN ve HACI TAŞAN
SÜRESİ:

ALLI DURNAM BİZİM ELE VARIRSAN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

AL LI DUR NAM Bİ ZİM E LE VA RİR
AL LI DUR NAM NE GE ZER SİN HA VA

SAN DA ŞE KER SÖY LE KAY MAK
DA A RA BAM KI RİL Dİ

SÖY LE 1. BAL SÖY LE GÜ LÜM GÜ LÜM
KAL DİM 2- BU RA — DA " " " "

Kİ RİL Dİ KO LUM DUT MU YOR E LİM DUR NA LA REY
" " " " " " " "

SAZ --- AH GÜ LÜM GÜ LÜM YAR GÜ LÜM GÜ LÜM
" " " " " " " "

KIZ GÜ LÜM GÜ LÜM DUR NA LA REY
" " " " " " " "

E ĞER Bİ Zİ SU AL E DEN O LUR
NE ON MA MIŞ KU LU MU ŞUM DÜN YA

SA DA BOY NU BÜ KÜK BEN Zİ SO LUK
DA AK ŞAM OL — SUN AL LI DUR NAM

ALLI DURNAM BİZİM ELE VARIRSAN
(Sahife-2)

YAR SÖY LE DÖN GE Rİ GÜ LÜM GÜ LÜM Kİ RİL Dİ KÖ LÜM DÜT MÜ YOR

E LİM DUR NA LA REY AH GÜ LÜM GÜ LÜM

YAR GÜ LÜM GÜ LÜM KIZ GÜ LÜM GÜ LÜM DUR NA LA REY

SAZ SAZ

N. D. Yal

Nota 16: Başımda Altın Tacım

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 954
İNCELEME TARİHİ : 30_4_1975

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ
KIRŞEHİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUHARREM ERTAŞ

BAŞIMDA ALTIN TACIM (HALAY)

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRESİ : Ağırılama

BA Sİ ÇİM DA AL TİN TA Cİ MA MAN
Gİ Dİ _____ YOM E Lİ NİZ DENGÜ LÜM

(BAŞIMDA ALTIN TACIM)
(Sahife - 2)

SAZ-----

HEM SU SU ZU
KUR TU LAM

Di M HE MA CI M
LI NİZ DE N

SAZ-----

YA Rİ Mİ BA
YE ŞİL BA ŞÖR

NA VE RİN GE
DE KOL SAM SU Rİ
İÇ

Sİ A NAM BA CI MA MAN
MEM GÖ LÜ NÜZ DE NA MAN

Saz-----

SAZ-----

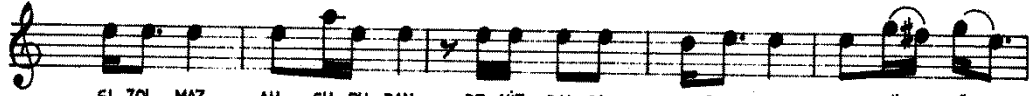
SAZ-----

(BAŞIMDA ALTIN TACIM)
(Sahife- 3)

Hoplatma



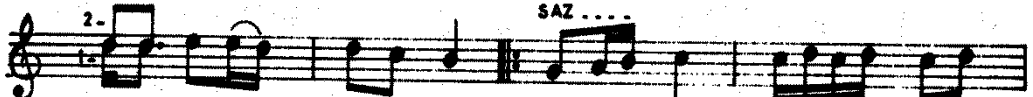
VAY GÜ LÜM DE NİZ DAL GA
" " " DE Nİ ZE DA



SI ZOL MAZ AH GU RU BAN DE NİZ DAL GA SI ZOL MAZ VAY GÜ LÜM
LA YIM MI AH GU RU BAN DE Nİ ZE DA LA YIM MI " " "

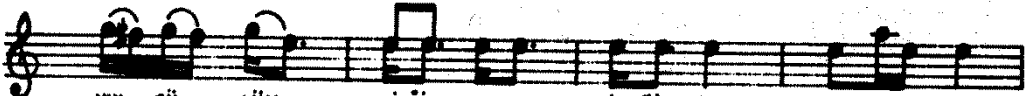
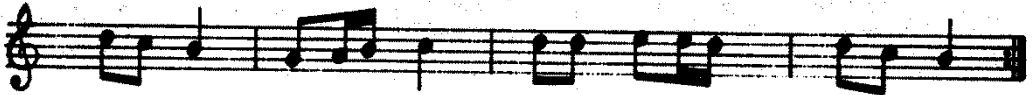


GÜ ZEL SEV DA SI ZOL MAZ GÜ ZEL SEV DA SI ZOL MAZ
BİR BA LIK AV LA YIM MI BİR BA LIK AV LA YIM MI

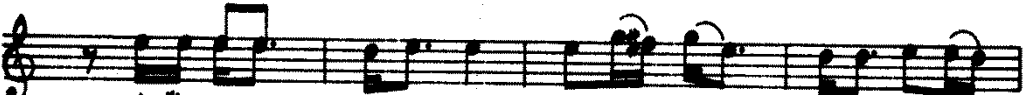


GÜ ZEL SEV DA SI ZOL MAZ
BİR BA LIK AV LA YIM MI

SAZ ...



VAY GÜ LÜM Yİ Ğİ DO LAN Yİ Ğİ DİN AH GU RU BAN
" " " AY DOĞ DU ŞA FA KAT TI " " " "



Yİ Ğİ DO LAN Yİ Ğİ DİN VAY GÜ LÜM BA ŞI SEV DA
AY DOĞ DU ŞA FA KAT TI " " " DA MA VAL VA

(BAŞIMDA ALTIN TACIM)
(Sahife - 4)

SI ZOL MAZ BA ŞI SEV DA SI ZOL MAZ BA ŞI SEV DA
RA YIM MI DA HA YAL VA RA YIM MI DA HA YAL VA

SI ZOL MAZ VAY GÜ LÜM SEN NER DE SİN NER DE SİN
RA YIM MI " " " " " " " "

VAY GÜ LÜM KAL DIR CA MIN PER DE SİN VAY GU RU BAN
" " " " " " " "

A LA CA ĞIM BEN SE Nİ VA YI GÜ LÜM
" " " " " " " "

GA LA BA LIK YER DE SİN DE Lİ DE Lİ DE Lİ DE Lİ
" " " " " " " "

DE Lİ DE Lİ DE Lİ DE Lİ DE Lİ DE Lİ GA LA
" " " " " " " "

BA LIK YER DE SİN
" " " "

(BAŞIMDA ALTIN TACIM)
(Sahife - 5)

AĞIRLAMA KISMI

—1—

BAŞIMDA ALTIN TACIM AMAN
HEM SUSUZUM HEM ACIM
YARIMI BANA VERİN
GERİSİ ANAM BACIM AMAN.

—2—

GİDİYOM ELİNİZDEN GÜLÜM
KURTULAM DİLİNİZDEN
YEŞİL BAŞ ÖRDEK OLSAM
SU İÇMEM GÖLÜNÜZDEN AMAN

HOPLATMA KISMI

—1—

VAY GÜLÜM DENİZ DALGASIZ OLMAZ, AH GURBAN DENİZ DALGASIZ OLMAZ.
VAY GÜLÜM GÜZEL SEVDASIZ OLMAZ, GÜZEL SEVDASIZ OLMAZ, GÜZEL SEVDASIZ OLMAZ.
VAY GÜLÜM YİĞİT OLAN YİĞİDİN, AH GURBAN YİĞİT OLAN YİĞİDİN.
VAY GÜLÜM BAŞI SEVDASIZ OLMAZ, BAŞI SEVDASIZ OLMAZ, BAŞI SEVDASIZ OLMAZ.

Bağlantı — VAY GÜLÜM SEN NERDESİN NERDESİN
VAY GÜLÜM KALDIR CAMIN PERDESİN
VAY GURBAN ALACAĞIM BEN SENİ
VAY GÜLÜM GALABALIK YERDESİN
(Deli, deli, deli, deli, deli, deli, deli, deli, deli, deli.)
GALABALIK YERDESİN.

—2—

VAY GÜLÜM DENİZE DALAYIMMI, AH GURBAN DENİZE DALAYIMMI.
VAY GÜLÜM BİR BALIK AVLAYIMMI, BİR BALIK AVLAYIMMI, BİR BALIK AVLAYIMMI.
VAY GÜLÜM AY DOĞDU ŞAFAK ATTİ, AH GURBAN AY DOĞDU ŞAFAK ATTİ.
VAY GÜLÜM DAHA YALVARAYIMMI, DAHA YALVARAYIMMI, DAHA YALVARAYIMMI.
Bağlantı..

Nota 17: Bugün Ayın Işığı

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1339
İNCELEME TARİHİ: 25_5_1977

DERLEYEN
İSTANBUL RADYOSU
ARŞİVİ

YÖRESİ
KESKİN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HACI TAŞAN

BUGÜN AYIN IŞIĞI

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

BU GÜ NA YI Nİ Sİ Ğİ E LİN DE BAL
KAR Şİ DAN GEÇ Tİ GE. Ğİ LİN E LİN DE DES

GA Tİ Sİ GE Ğİ Lİ N Gİ NE NE Rİ DEN
SAL LAN BO YUN

GE Lİ YON DA MEH LE NİN YA
GÖ RE YİM DE GENÇ Lİ GİM GE. Ç

Kİ Sİ Ğİ Gİ NE NER DEN GE Lİ YO N DA
Tİ GE LİN SAL LAN BO YUN GÖ RE Yİ M DE

BUGÜN AYIN İSGİ
(Sahife- 2)

MEH LE NİN YA Kİ Sİ Gİ
GENÇ LI GİM GE Ç TI GE LİN

VAY NER DE Sİ N NER DE SİN
VAY NE O LU R NE DE O LUR

GAL DIR CA MI N NE Rİ DE SİN
SEV DA SI RI N O LUR

Dİ YE CE ĞİM CO ĞAM MA DA PEK GA
GÖZ DU RA LE MI GE ZER DE GO LA
NÜ L

BA LIK YER DE SİN Dİ YE CE Ğİ
Bİ RI NE NO LUR LUR GÖZ DU RA LE

M CO ĞAM MA DA PEK GA BA LI
MI GE ZER DE GO NUL LA Bİ RI K

YER DE SİN
NE NO LUR

BUGÜN AYIN IŞIĞI
(Sahife - 3)



Nota 18: Helkemi Suya Daldırdım

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1361
İNCELEME TARİHİ: 25-5-1977

DERLEYEN
TRT. 1st. Rd.

YÖRESİ
KESKİN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HACI TAŞAN

HELKEMİ SUYA DALDIRDIM (— ARZU KAMBER HALAYI —)

SÜRESİ :
J, 66

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

HEL KE Mİ SU YA DAL DIR DIM
DOL DU Dİ YE GAL DI R DI . . . M
İ Kİ GÖ ZÜ M HEY GA M BER
Bİ LE Zİ Ğİ Mİ BEN AL DI . . . R DIM
AR ZUM BEN SU YA GE L ME DIM

ARZU KAMBER HALAYI
(Sahife-2)



E LİM DE YÜ ZÜ M YU MA DI M

GÖZ LE RİM KÖ RO L SUNA R ZU M

Bİ LE Zİ Gİ Nİ BE N AL MA DIM

EM DOL SUN DE Lİ GÖ NÜ L EM DOL SUN

MU HAB BE Tİ Mİ Z CAN DA NO L SU N

Nİ YE GÖ ZÜ NE YE Mİ NE Dİ YO N

Bİ LE ZİK SE N DE DUR SUN

— 1 —
HELKEMİ SUYA DALDIRDIM
DOLDU DİYE GELDİRDİM
İKİ GÖZÜM EY GAMBER
BİLEZİĞİMİ BEN ALDIRDIM

— 2 —
ARZUM BEN SUYA GELMEDİM
ELİMDE YÜZÜM YUMADIM
GÖZLERİM KÖR OLSUN ARZUM
BİLEZİĞİNİ BEN ALMADIM

— 3 —
EMDOLSUNDA DELİ GÖNÜL EMDOLSUN
MUHABBETİMİZ CANDAN OLSUN
NİYE GÖZÜNE YEMİN EDİYON
BİLEZİK SENDE DURSUN

NOT: Güfte aralarında saz bölümü çalınır.

Nota 19: Sunayı Deli Gönül

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1473
İNCELEME TARİHİ: 29.9.1977

DERLEYEN
İSTANBUL RADYOSU THM. ŞB.

YÖRESİ
KESKİN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
BAHRİ İLHAN

SUNAYI DELİ GÖNÜL (HALAY HAVASI)

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRESİ :



SU NA YI DA DE Lİ GÖ NÜ L
A TAS YAN MA YIN CA DU MA N
SA BAH TA NUĞ RA DI M YA RI N

SU NA MI TÛ YUR DU YI TER NA BEN YO LU NA
AK GER DA NUS DA YA NA MAM

TER KE DE Y LE Dİ M
TÛN DE GA Cİ ME N Sİ LA
Mİ Bİ DER Dİ

SUNAYI DELİ GÖNÜL
(Sahife - 2)

YI TER NE AR MA ĞAN GÖN DER DİM TEL Lİ
VAK Tİ GEL ME YİN CE BUL BUL
YI Kİ LA Sİ KAR Lİ DA ĞI

DUR NA YI İ NER Gİ DER BİR GÖ... Z
MÜ Ö TER Ö TER
NAR DI NA A ŞAR " " " "

LE Rİ SÜR ME Lİ AR MA ĞAN GÖN
" " " " " VAK Tİ GEL ME
" " " " " YI Kİ LA Sİ

DER DİM TEL Lİ DUR NA YI İ NER Gİ DER
YİN CE BUL Lİ BUL MÜ Ö TER Ö TER
KAR Lİ DA ĞIN AR DI NA A ŞAR " "

BİR GÖ... Z LE Rİ SÜR ME Lİ
" " " " " " " "

Nota 20: Yaylalar İçinde Erzurum Yayla

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No 1946
İNCELEME TARİHİ 3.10.1979

YÖRESİ
KESKİN

KİMDEN ALINDIĞI
HACI TAŞAN

SÜRESİ 96

DERLEYEN
Ank. Rad T H M. Sb Md

DERLEME TARİHİ

YAYLALAR İÇİNDE ERZURUM YAYLA (HALAY HAVASI)

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKLI
15.2.1979

YAY LA LA Rİ N DE ER ZU RU M YAY
AS LA NİN BİN Cİ — N DE ER A RAP KU RA — Y
AS LA NİN BİN Dİ — Gİ YIL DİZ Lİ E

LA — N A MA — N A MA — N SE HİR LE Rİ
LA — N .. " " " " Gİ NE Mİ GE
GE — R .. " " " " HER GE LE — N GUR

Cİ — N DE GON YA Dİ Rİ GON YA
Lİ — N YO — R GA RA Lİ BA — Y RA — M
SU — N LA — R AS LA NA DE GE — R

VU RUL MU SAS LA NI — M
A NA Sİ Ö TU — R MU — S
A NA Sİ Ö TU — R MU — S

YAYLALAR İCİNDE ERZURUM YAYLA
(Sayfa - 2)

2.3

SE NOL SU N DÜN YA RA A MA N A MA N
OG LU NA HAY RA N
OG LU NU O GE R

DÖ SE Yİ NE V LE Rİ AS LA N GE Lİ
..

YO R GE YİN Mİ S GU SA N Mİ S
..

AS LA N GE Lİ YO R
..

uysal

Nota 21: Yüce Dağ Başına Yağan Kar İdim

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2658
İNCELEME TARİHİ : 21 - 2 - 1985

DERLEYEN
PLAKTAN YAZILDI

YÖRE
ANKARA - KESKİN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HACI TAŞAN

YÜCE DAĞ BAŞINA YAĞAN KAR İDİM (HALAY)

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI
- 1964 -

SÜRESİ :
♩ = 76

YÜ CE DAĞ BA SI NA YA ĞAN GA RI — DI — M
YÜ CE DAĞ BA SI NA YA YAT MIS U YU — MU — S

1. YAĞ DI YAĞ MU — R GÜ NE — S YURU DU E RI — DİM
2. E LA GOZ LE — R RI NI — S UY — KU BU RU — MUŞ

E RI — DI — M E RI — DI — M
BU RU MU S BU RU MU S

E RI — DI — M E RI — DI — M
BU RU MU S MO — F BU RU MU S

EV VEL YA RIN
EV VEL GÜÇ ÇÜ

2. SEV DI Ğİ DE BE Nİ DI — M
GÜ DÜ ŞİM DI BU YU MU — S

(YÜCE DAĞ BAŞINA YAĞAN KAR (DİM)
(Sahife - 2)

ŞİM Dİ U ZA K LA R DA N BA KAN
BE NO L DUM BE NO L DU M
BE NO L DU M BE NO L DU MO F
BE NO L DU M SON. uydu

Nota 22: Köprü'den Geçti Gelin

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3251
İNCELEME TARİHİ : 28. 11. 1988

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

YÖRESİ
KIRŞEHİR

DERLEME TARİHİ

KÖPRÜ'DEN GEÇTİ GELİN

KİMDEN ALINDIĞI
NEŞET ERTAŞ

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

SÜRESİ :

SAZ

KÖPRÜ'DEN GEÇTİ GELİN

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is presented in a single staff with lyrics in Turkish underneath. The score consists of seven lines of music. The first line is an instrumental introduction. The second line begins the vocal melody with the lyrics 'KÖP RÜ DEN DEN GEÇ Tİ GE LİN'. The third line continues with 'GEÇ Tİ GE LİN SAÇ BA ĞI'. The fourth line has 'DÜŞ TÜ GE LİN Dİ LOY LÖY EY EY'. The fifth line features 'HAL DAN BİL MEZ Dİ LOY LOY LOY'. The sixth line includes 'SÖ ZAN LA NIAZ NE FAY DA'. The seventh line concludes with 'E SEN ĞİL BEN BİR DEN'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and dynamic markings like '2' and '2-'. The lyrics are written in a stylized font with some characters in uppercase and some in lowercase.

KÖP RÜ DEN DEN GEÇ Tİ GE LİN
KÖP RÜ DEN DEN GEÇ Tİ GE LİN
GEÇ Tİ GE LİN SAÇ BA ĞI
GEÇ Tİ GE LİN SAÇ BA ĞI
DÜŞ TÜ GE LİN Dİ LOY LÖY EY EY
HAL DAN BİL MEZ Dİ LOY LOY LOY
SÖ ZAN LA NIAZ NE FAY DA
E SEN ĞİL BEN BİR DEN

KÖPRÜ'DEN GEÇTİ GELİN

YOL GEÇTİ ÖTİN PEYİM A MA ESEN GİL BEN BİR DEN

YOL GEÇTİ ÖTİN PEYİM A MA GENÇ BEN Lİ SEN GİM DEN

GEÇTİ Çİ GE Mİ YOM Dİ LOY Dİ LOY LOY LOY

HAL DAN BİL MEZ Dİ LOY Dİ LOY LOY LOY

SÖ ZAN LA MAZ NE FAY DA SÖ ZAN LA MAZ NE FAY DA

Dİ LOY Dİ LOY Dİ LOY Dİ LOY Dİ LOY

Dİ LOY Dİ LOY LOY LOY

KÖPRÜ'DEN GEÇTİ GELİN

HAL HAL DAN DAN BİL BİL MEZ MEZ

DI LOY DI LOY LOY LOY

SÖ ZAN LA SÖ ZAN LA İMAZ İMAZ NE İYAY DA NE İYAY DA

S. SABUNCU

Nota 23: Dağlar Dağladı Beni

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO:3731
İNCELEME TARİHİ: 11.3.1992

DERLEYEN
İST.RD.THM.ŞB.MD.

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ
KIRŞEHİR
KİMDEN ALINDIĞI
NEŞET ERTAŞ

DAĞLAR DAĞLADI BENİ

NOTAYA ALAN
HAMİT ÖZBAY

SÜRESİ :

DAĞLAR DAĞ LA DI BE Nİ
DA ĞI DU MA N O LA Nİ N

GÖ RE N AĞ LA DI BE Nİ
HA Lİ YA MA N O LA NİN

DAĞLAR DAĞLADI BENİ
(SAYFA - 2)

A YIR DI ZA LİM FE LE
UY KU GİR ME Z GÖ ZÜ NE

K DER DE BA Ğ LA DI BE Nİ
GÖN LÜ Vİ RA N O LA NİN

A YIR DI ZA LİM FE LE
UY KU GİR ME Z GÖ ZÜ NE

K DER DE BA Ğ LA DI BE Nİ
GÖN LÜ Vİ RA N O LA NİN

VAY BA NA VA Y LAR BA NA

SU VE_R ME_Z ÇA_Y LA_R BA NA

GİT Tİ_YA_Rİ_M GİT Tİ_YA_Rİ_M

GEL_ME_Dİ Yİ LO_L DU AY

LA_R BA NA

MÖZBULAK

Nota 24: Mavilim Mavişelim

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No : 4043
İNCELEME TARİHİ : 11. 1. 1996

DERLEYEN
TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI
THM ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ

YÖRE
KIRIKKALE/Koskin
KAYNAK KİŞİ
HACI TAŞAN

MAVİLİM MAVİŞELİM

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
SONER ÖZBİLEN

SÜRE :

(SAZ

MA — VI LİM MA VI ŞE LİM
MA — VI LİM HER GE Dİ YO
MA — VI LİM KALK GI DE LİM

MA — VI LİM MA VI ŞE LİM TEN HA DA BU LU ŞA LİM
MA — VI LİM HER GE Dİ YO HER GI Nİ TER KE Dİ YO
MA — VI LİM KALK GI DE LİM FE NE Rİ YAK GI DE LİM

MA — VI LİM MA VI ŞE LİM
MA — VI LİM HER GE Dİ YO HER GI Nİ TER KE Dİ YO
MA — VI LİM KALK GI DE LİM FE NE Rİ YAK GI DE LİM

KUR — BA NOL DU ĞUM AL LAH KUR — BA NOL DU ĞUM AL LAH
HER — GİN DE BA BA BA BA BA BA ŞİN YE ŞİN
Bİ — ZİM LE GE LEN OL MAZ Bİ — ZİM LE GE LEN OL MAZ

TEZ GÖN — DER KA VU ŞA LİM MA — VI LİM TEZ GÖN — DER
YÂ Rİ — MEL DEN Cİ Dİ YO MA — VI LİM YÂ Rİ — MEL
Sİ LA — Yİ TER KE DE LİM MA — VI LİM Sİ LA — Yİ

-2-
MAVİLİM MAVİŞELİM

2-3- 2

KA VU ŞA LIM MA VI LIM
DEN Gİ Dİ YO MA VI LIM
TER KE DE LIM MA VI LIM

GLNCTURK

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.1. Yöntem

Araştırma yöntemi, araştırmanın amacına ulaşması için izlenen yol olarak tanımlanabilir. Araştırma; Kırıkkale de özü kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel Türk müziği çalgılarından olan zurnanın yapısının ve bu enstrüman ile icra edilen halay ezgilerinin farklılık göstermesi, bu farklılıkların tespiti ile karşılaştırmalarının yapılmasını amaçlamaktadır. Araştırma, genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından durum tespiti için tarama modelini esas alan nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir araştırmadır.

“Araştırmada, var olan bir durumu olduğu gibi ortaya koymak amaçlandığından model olarak betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Bu modelde araştırılan bir durumu olabildiğince tam ve dikkatli bir şekilde tanımlamak amaçlanır.” (Nazıroğlu, Vahapoğlu,2015: 109)

“Betimleme, bütün bilim kollarında ilk aşamayı oluşturur; amacı araştırma konusu olguları ve bu olgular arasındaki ilişkileri saptama, sınıflama ve kaydetmedir” (Yıldırım,2000:56).

“Betimsel araştırmalarda kullanılan yöntem Survey ya da betimleme yöntemi denir. Survey araştırmaları olayların, objelerin, varlıkların, kurumların, grupların ve çeşitli alanların “ne” olduğunu betimlemeye, açıklamaya çalışır. Bu tür incelemeler mevcut durumları, şartları ve özellikleri olduğu gibi ortaya koymaya çalışır. Buna “tarama modeli” de denilmektedir. Verilerin analizi ve açıklanması suretiyle yorumlama, değerlendirme ve yeni durumlara uygulanacak şekilde genellemelere varma gibi işlemlere yer vermektedir. Survey metodu anket, mülakat (görüşme), gözlem ve test teknikleri ile gerçekleştirilir. Özellikle anket ve görüşme tekniklerinin Survey araştırmalarında önemli bir yeri vardır.” (Aslantürk,1999: 101)

“Görüşme (mülakat), sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Bilgi alınacak kişilerle karşılıklı konuşma şeklinde yapılır. Yüz yüze bir ilişkiye dayanması, verilerin elde edilmesinde açıklık ile kesinlik kazandırır. Görüşme, amacına, katılanların sayısına, görüşmedeki kuralların katılığına bağlı olarak sınıflandırılabilir.” (Seyidoğlu,1997, 37).

Bir araştırma tekniği olarak görüşme, araştırmacı ile araştırmanın öznesi konumunda yer alan kişi arasında geçen kontrollü ve amaçlı sözel iletişim biçimidir (Cohen ve Manion, 1994: 271).

Eğitimbilim alanında yapılan çalışmalarda genelde görüşme tekniğinin üç türü kullanılmaktadır (Patton, 1987: 109; Robson, 1993: 230; Wragg, 1994: 272; Gall, Borg ve Gall, 1996: 310; Holstein ve Gubrium, 1997: 113): (a) Yapılandırılmış görüşme, yarı yapılandırılmış görüşme ve yapılandırılmamış görüşme. Patton, Qualitative Methods (1987); How to use qualitative methods in evaluation. London: Sage Pub. Bu çalışmada yapılandırılmamış görüşme tekniği uygulanmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Kırıkkale ve ilçelerinde zurna ile icra edilen tüm halk müziği eserleri çalışmanın evrenini, bu il ve ilçelerdeki halay ezgilerinden Keskin Halayının zurna ile icrası ise çalışmanın örnekleminin oluşturmaktadır.

3.3. Verilerin Toplanması

Kırıkkale’de halay ezgilerinin icra edildiği yerler ve bu yerlerde icra edilmiş şekilleri incelenirken kaynakların doğal ortamlarında olduğundan emin olunmuş ve bu konu hakkında bilgiler gözlem ve görüşme yöntemi uygulanarak toplanmış, bazıları ise araştırmacı tarafından kaynaklar incelenirken eklenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Müziyenin izni alınarak görüşme sırasında yapılan ses kayıtları önce yazıya döküldü, sonra çözümlendi. Anlaşılmayan ifadeler olduğu takdirde açıklama sahibine tekrar gidilip kendi söylediklerini kontrol etme imkânı verildi. Bu durum, görüşme yoluyla elde edilen verilerin doğruluğunu ve geçerliliğini güçlendirmiştir.

Veriler çözümlenirken araştırmanın temel problemi ve alt problemler doğrultusunda görüşmede sorulan soru ve müzisyenlerin bu soruya verdiği cevaplar dikkate alınarak değerlendirilmiş, ilgili kaynaklar tasniflenmiş ve elde edilen bulgular arasında olabilecek olası farklılaşmalar çalışmaların yazarlarının belirttikleri görüş ve öneriler de dikkate alınarak sunulmuştur.

3.5. İlgili Araştırmalar

Yapılan araştırmada genelden özele doğru bir sıralama yapılarak inceleme yapılmış ve geniş bir yelpazede incelemelerde bulunulmuştur. Bu kapsamda konu ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmaların bazıları şunlardır;

Kitaplar:

Hamit Önal' ın “Hacı Taşan Türkülerinde Makam” adlı kitabında, Türk Halk Müziğine önemli katkılar sağlamış bir değer; eserleri, sanatçı kişiliği, Abdal ve Bozlak geleneği ile ilgili ilişkisi, eserlerindeki melodik yapının Türk Sanat Müziği makam kuramına göre değerlendirilmesi ve öylece her iki tür müziğin ortak bir terminoloji üzerinden ifade edilmesi ile ilgili bilgiler içermektedir.

Makaleler:

Erol Parlak'ın “Anadolu Türkmen Müzik Sanatında Bir Abdal Deha: Neşet Ertaş”, ismi ile yapmış olduğu makale sanatın ve müzik biliminin ilerlemesine, ülke tanıtımına katkıda bulunmuş Neşet Ertaş' ın sanatının temelinde yatan ana

kaynakların saptanması ve bunlara dair gizli kalmış yönlerin gerçek nitelikleri ile ortaya konularak gelecek kuşaklara doğru aktarılabilmesi amacı ile ve abdal topluluklarının hayatları ile ilgili bilgileri incelemektedir.

Oğuz Karakaya ve Hamit Önal’ ın, “Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak” isimli makalesinde, Bozlak teriminin Orta Asya’dan günümüze kadar uzanan Yörük Türkmen oymaklarının kültürlerinin ifade ediliş biçimi olduğunu ve bu terimin etimolojik açıdan incelemesini anlatan, günümüze kadar kimlerin getirdiği, en iyi temsilcilerinin kimler olduğu hakkında bilgiler içermektedir.

Hamit Önal’ ın “Kırıkkale Yöresi Halk Ezgilerinde Usül (Keskin Halayı)” adlı makalesinde, Türk sanat müziği ve Türk halk müziğindeki usülleri, Kırıkkale yöresinin halk müziği kültürünü, yörede kullanılan davulun tarihçesini, yöre oyun geleneği ile müzik kültürünün bir arada olduğunun tespitlerini yapmış. Halay geleneğinde oynanan oyunların asma davul darpları ile birlikte usüllerinin notaya alınmasını sağlayarak Kırıkkale yöresine katkıda bulunan bilgiler içermektedir.

Savaş Ekici’ nin “Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusundaki Düşünceler (Ayak, Makam ve Dizi Kavramları)” adlı makalesinde, Türk halk müziğinin en önemli problemlerinden birisinin terminoloji olduğu ve melodik ve ezgisel yapının nasıl adlandırılması gerektiği ile ilgili kavramaların incelenmesi hakkında bilgiler vermektedir.

Tezler:

Yüksek Lisans Tezleri:

Oğuz Karakaya’nın “Türk Halk Müziğinde Bozlak Kavramı Üzerine Bir Araştırma” adlı yüksek lisans tezi, bozlak kelimesinin etimolojik kökeni, bozlak diye hitap edilen türküleri günümüze kadar kimlerin getirdiği, bozlak terimi günümüzde en iyi temsil edenlerin kimler olduğu, hangi illerde bu tarz türkülerin icra edildiği ve çeşitlerinin neler olduğu ile ilgili bilgileri incelemektedir.

Ezel Acar' ın “15 ve 16. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Musıkisi Sazları” isimli yüksek lisans tezi, 15. ve 16. yüzyıllarda kullanılan Türk musıkisi sazlarını ve bu sazların musıkimize olan etkilerini araştırmaktadır. Ayrıca bu çalgı alatlerinin etimolojik incelemelerini, çeşitli dönemlerde geçirmiş olduğu evrimlerini inceleyerek bu sazları gelecek nesillere iyi tanıtmayı amaçlayan bilgiler içermektedir.

Yakup Açar' ın “Trt Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Kına Türkülerinin, Makam Dizileri, Usûl Ve Güfte Yönünden Analizi” adlı yüksek lisans tezi, TRT Türk halk müziği repertuarında bulunan kına türkülerinin makamsal, usûl ve güfte özelliklerinin ortaya konulmasını, türkülerin karar perdeleri, güçlüleri, yedenleri ve asma kalışlar incelenerek makamsal özellikleri; zaman, birim, usûl türü, usûl kalıpları, metronomları ve nota sürelerinin incelenerek usûl özellikleri; kafiye, kafiye düzenleri ve vezinleri ile birlikte güfte özelliklerini belirlenmeye çalışmıştır.

Can Doğan' ın “Geleneksel Halk Müziği Çalgılarından Zurnanın Tarihçesi Eğitsel Ve Öğretsel Süreçleri” isimli yüksek lisans tezi, Türk Halk Müziği çalgılarından yöresel özellikleri bakımından önemli bir yere sahip olan zurnanın tarihsel süreçlerini ortaya koyan eğitim ve öğretim tekniklerinin metodolojisini anlatan bilgiler içermektedir.

Ahmet Serdar Kastelli' nin “Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Nefesli Çalgıların Orkestrasyon İçindeki Kullanımı ve Yörelere Göre İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezi, Türk halk oyunlarında kullanılan nefesli çalgı aletlerinin sınıflandırılması, yörelerde genellikle ne şekilde kullanıldığı, orkestrasyona dahil olduğunda ne şekilde kullanılması gerektiği ile ilgili bilgiler içermektedir.

Yunus Emre' nin “Manisa İli Turgutlu İlçesinde İcra Edilen Si Akortlu Orta Zurnanın Tavırsal Özelliklerinin Otantisite Bağlamında Tespit Ve Analizi: Subaşı Mahallesi Örneği” isimli yüksek lisans tezi, Türk Halk Müziği alanı içerisinde eşlik saızı olarak yer alan Manisa İli Turgutlu İlçesi Subaşı Mahallesi örneğinde; yöreye özgü si kararlı orta zurnayı icra eden mahalli sanatçılar, onların icra özellikleri ve ilk

kez kayıt altına alınan eserlerin otantisite bağlamında tespiti ve analizini anlatan bilgiler içermektedir.

Doktora Tezi

Okan Sağlambilen’ in “Geleneksel Türk Müziği Çalgıları Eğitiminde Lüleburgaz Yöresi Kaba Zurna İcracılarının Çalgıya İlişkin Görüş Ve Uygulamalarının İncelenmesi” adlı doktora tezi, geleneksel Türk müziği çalgıları eğitiminde kaba zurnaya dikkat çekerek, kaba zurna icra sanatının yaşatılması için yapılması gerekenler ilgili bilgileri ve Türkiye’de Kaba zurna öğrenimine yönelik özelliklerin tespit edilerek eğitime yönelik alt yapının oluşturulması için gerekli önlemlerin alınmasını, Kaba zurna kullanımının yaygınlaştırılabilmesi için de çalgının tanıtılması ile ilgili bilgiler içermektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR ve YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.1.1. Keskin Halayının Bahşılı İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Bahşılı İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı, Bahşılı ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Yetiş BARİN' in icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Yetiş BARİN, Keskin Halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma ve Yanlama olarak dört bölüm halinde icra etmektedir. Bu bölümlerin sırasıyla Ağrlama 4/4 lük, İkileme 4/4 lük, Hoplatma 2/4 lük ve Yanlama Bölümünün ise 6/8 lik ve 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı;

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 101,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 82,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 88,

Yanlama bölümü metronomu; Noktalı dörtlük notaya 97 ve dörtlük notaya 111 olarak tespit edilmiştir.

Nota 25: Ağır lama (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)

Ağır lama

Kaynak Kişi: Yetiş BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 101



Nota 26: İkileme (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)

İkileme

Kaynak Kişi: Yetiş BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 82



Nota 27: Hoplatma (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)

Hoplatma

Kaynak Kişi Yetiş BARİN
İlker BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 88



Nota 28: Yanlama (Kaynak Kişi: Yetiş Barin-İlker Barin)

Yanlama

Kaynak Kişi: Yetiş BARİN
İlker BARİN
♩. = 97

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩. = 97

♩. = 103

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.2.1. Keskin Halayının Balıseyh İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Balıseyh İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı Balıseyh ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Tacettin KÖKSAL' ın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Tacettin KÖKSAL, Keskin Halayını Ağrlama, İkileme ve Hoplatma olarak üç bölüm halinde icra etmektedir. Bu bölümlerin sırasıyla Ağrlama 4/4 lük, İkileme 4/4 lük ve Hoplatma bölümünün 2/4 lük usulde olduğu tespit edilmiştir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı;

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 89,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 75,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 101 ve 110 olarak tespit edilmiştir.

Nota 29: Ağır lama (Kaynak Kişi Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

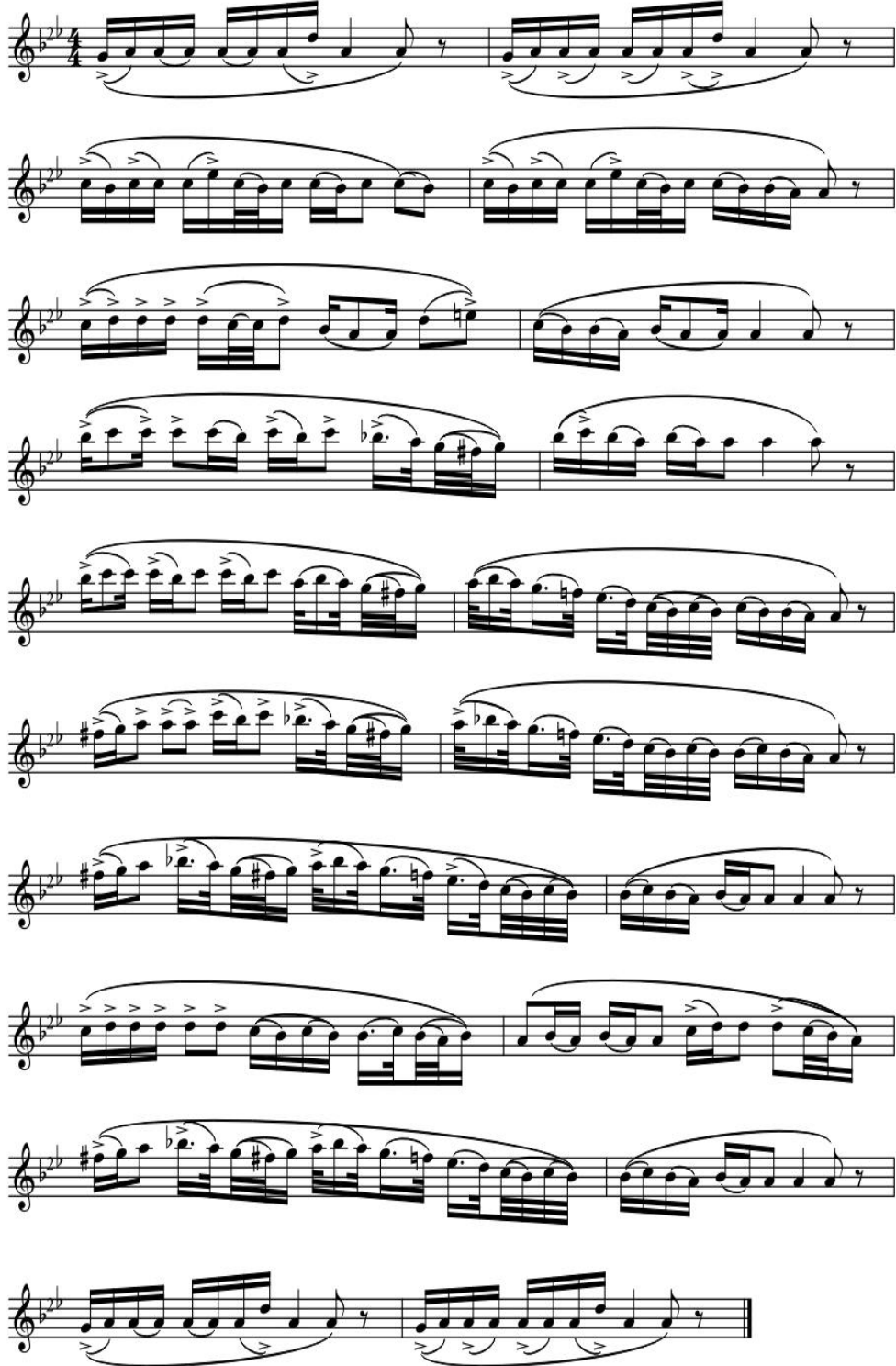
Ağır lama

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Hüseyin ŞAHİN

♩ = 89



Nota 30: İkileme (Kaynak Kişi Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

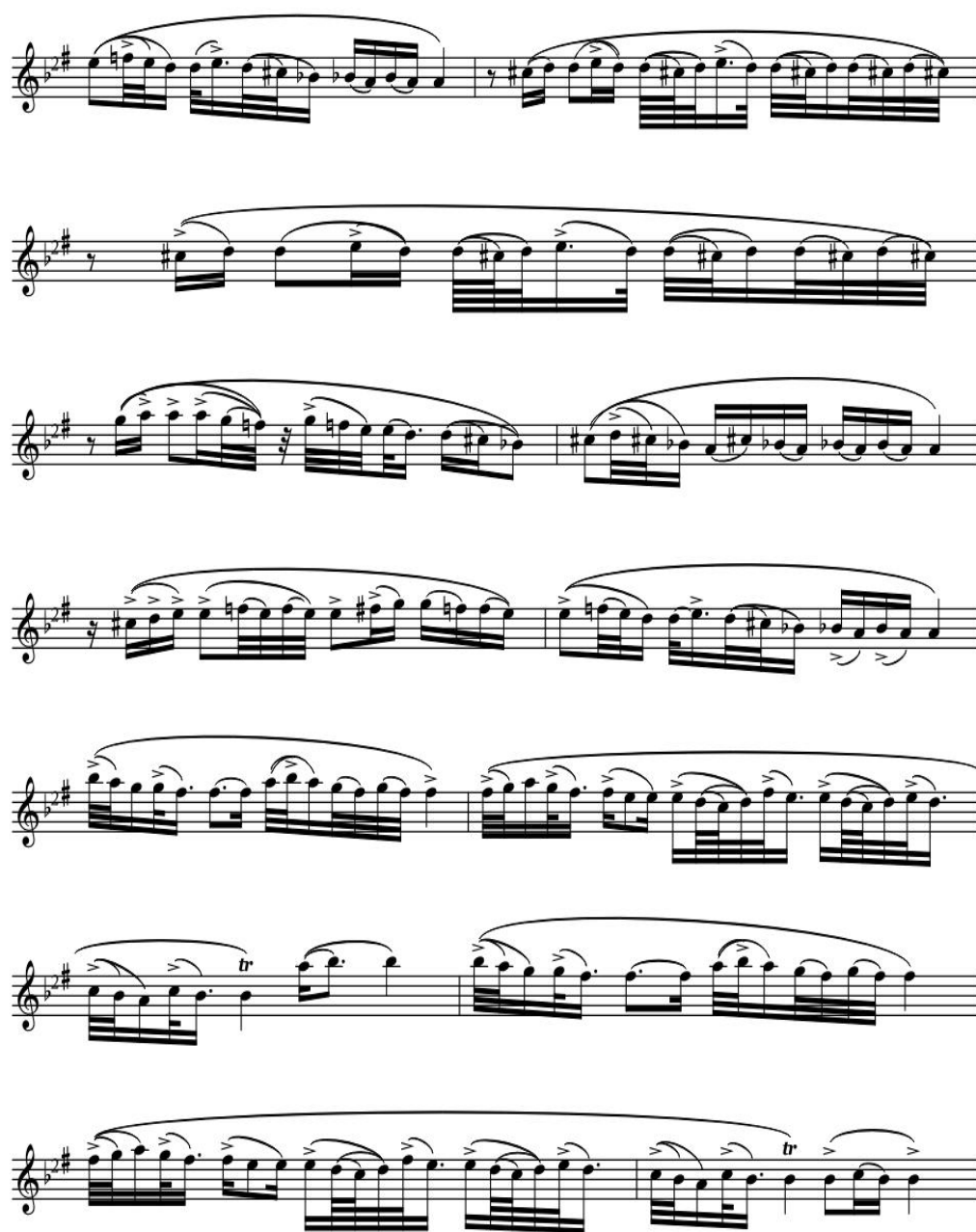
İkileme

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin ŞAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 75

The musical score is written on eight staves in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 75. The melody is highly complex, featuring numerous slurs, ties, and rapid sixteenth-note passages. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues across the subsequent staves, with various rhythmic patterns and melodic intervals. The score is a single melodic line, likely for a piano or a similar instrument.



Nota 31: Hoplatma (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

Hoplatma

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin ŞAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

$\text{♩} = 101$



♩ = 110

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as 110 beats per minute. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a tempo marking of 110. The music is written in a single melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff contains a repeat sign. The third staff also contains a repeat sign. The fourth staff contains a repeat sign. The fifth staff ends with a double bar line and repeat dots.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.3.1. Keskin halayının Çelebi İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Çelebi İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı Çelebi ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Aslan ÇULHA' nın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Aslan ÇULHA, Keskin Halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma, Yanlama ve Avşar olarak beş bölüm halinde icra etmektedir. Bu bölümlerin sırasıyla Ağrlama 4/4 lük, İkileme 4/4 lük, Hoplatma 2/4 lük, Yanlama 6/8 ve 2/4 lük usullerde ve Avşar bölümünün ise 2/4 lük usulde olduğu tespit edilmiştir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı;

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 101,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 84,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 109,

Yanlama bölümü metronomu; Noktalı dörtlük notaya 109 Dörtlük notaya 117

Avşar bölümü metronomu; Dörtlük notaya 117 olarak tespit edilmiştir.

Nota 32: Ağır lama (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barın)

Ağır lama

Kaynak Kişi: Aslan ÇULHA

Savaş BARIN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 101



Nota 33: İkileme (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barin)

İkileme

Kaynak Kişi: Aslan ÇULHA
Savaş BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 84

The musical score for 'İkileme' is written on a single treble clef staff. It begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is indicated as quarter note = 84. The score consists of 11 staves of music, each containing a single melodic line. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic flow. The piece ends with a double bar line on the 11th staff.

Nota 34: Hoplatma (Kaynak Kişi: Aslan ulha - Savaş Barin)

Hoplatma

Kaynak Kişi: Aslan ULHA

Savaş BARIN

Notaya Alan: M. Kırşat SEVİMLİ

♩ = 109



Nota 35: Yanlama (Kaynak Kişi: Aslan ulha - Savaş Barin)

Yanlama

Kaynak Kişi: Aslan ULHA

Savaş BARIN

Notaya Alan: M. Kırşat SEVİMLİ

♩. = 109

♩. = 117

Nota 36: Avşar (Kaynak Kişi: Aslan Çulha - Savaş Barin)

Avşar

Kaynak Kişi: Aslan ÇULHA
Savaş BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 117



4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.4.1. Keskin Halayının Delice İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Delice İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı Delice ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Tacettin KÖKSAL' ın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Tacettin KÖKSAL, Keskin Halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma olarak üç bölüm halinde icra etmektedir. Bu bölümlerin sırasıyla Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı;

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 89,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 75,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 101-110 olarak tespit edilmiştir.

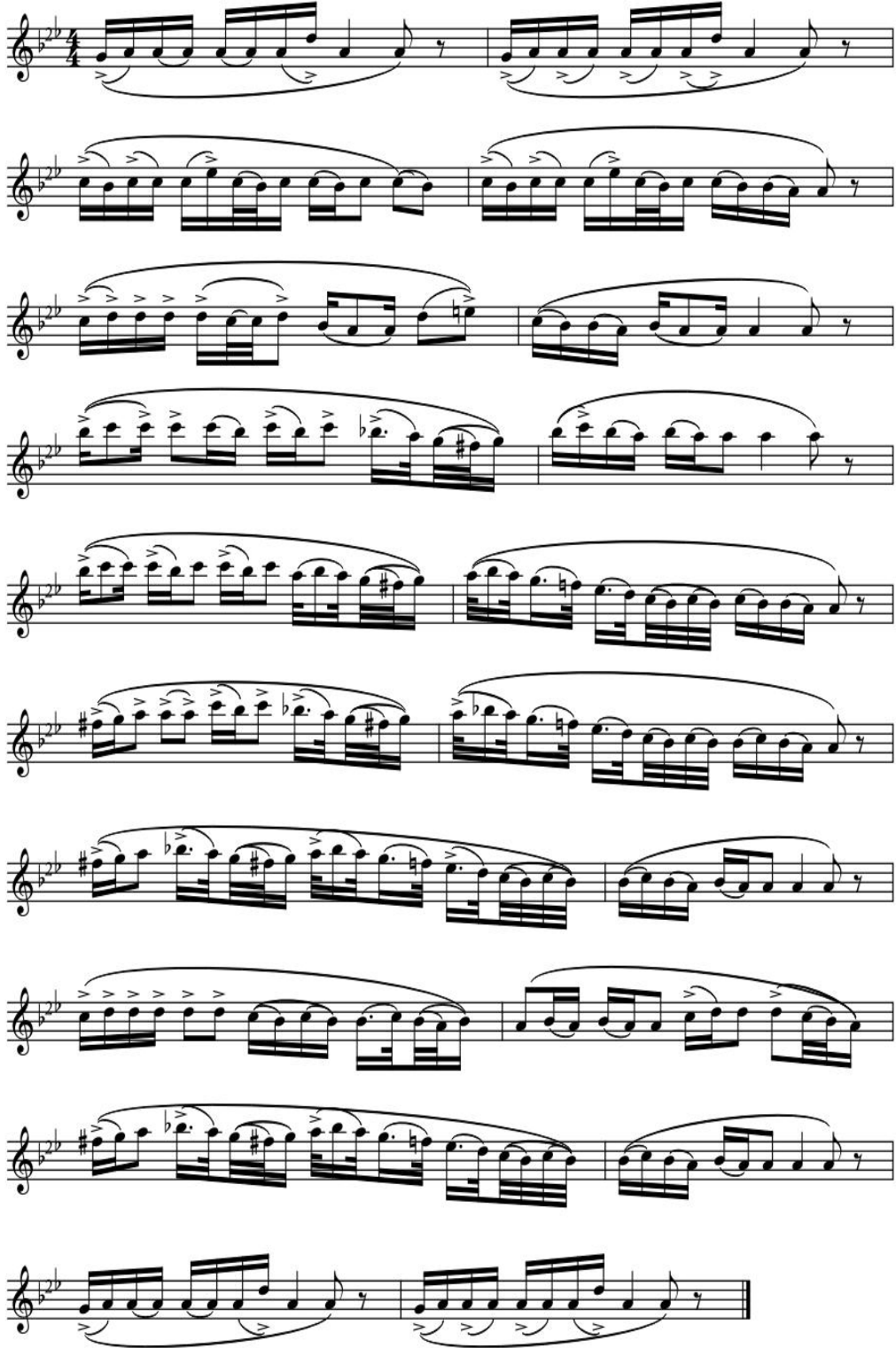
Nota 37: Ağır lama (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

Ağır lama

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin ŞAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 89



Nota 38: İkileme (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

İkileme

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin ŞAHİN

Notaya Alın: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 75

The musical score is written on eight staves in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The melody is highly ornamented with numerous slurs and ties, indicating a fast and intricate performance. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp and one flat. The tempo is marked as quarter note = 75. The score is a single melodic line with no accompaniment.

Nota 39: Hoplatma (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

Hoplatma

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin ŞAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 101



♩ = 110

The musical score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 110. The music consists of eighth and sixteenth notes, many of which are beamed together. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff features a repeat sign at the end. The fourth staff also includes a repeat sign. The fifth staff concludes the piece with a final repeat sign. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.5.1. Keskin Halayının Karakeçili İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Karakeçili İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı Karakeçili ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Cihangir İÇTEN ve zurnacı Levent BARİN' in icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Levent BARİN, Keskin Halayını Ağırlama, İkileme, Hoplatma, Yanlama ve Avşar olarak beş bölüm halinde icra etmektedir. Bu bölümler sırasıyla Ağırlama 4/4 lük, İkileme 4/4 lük, Hoplatma 2/4 lük, Yanlama 6/8 ve 2/4 lük usullerde ve Avşar bölümü ise 2/4 lük usuldedir. Cihangir İÇTEN ise Keskin Halayını Ağırlama, İkileme, Hoplatma ve Yanlama olmak üzere dört bölümde icra etmektedir. Fakat Ağırlama bölümünde sözsüz icra edilen Ağırlama bölümü yerine, Arzu Kamber Halayı isimli eseri icra etmiştir. Bu bölümler sırasıyla Ağırlama 4/4 lük, İkileme 4/4 lük, Hoplatma 2/4 lük ve Yanlama bölümünü ise 6/8 ve 2/4 lük usullerdir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı *Levent BARİN' in icrasında;*

Ağırlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 98,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 82,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 103,

Yanlama bölümü metronomu; Noktalı Dörtlük notaya 108 Dörtlük notaya 117

Bpm

Avşar bölümü metronomu; Dörtlük notaya 105,

Cihangir İÇTEN' in icrasında ise;

Ağırlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 98,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 74,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 100,

Yanlama bölümü metronomu; Noktalı Dörtlük notaya 99, Dörtlük notaya 108 olarak tespit edilmiştir.

Nota 40: Ağrlama (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin)

Ağrlama

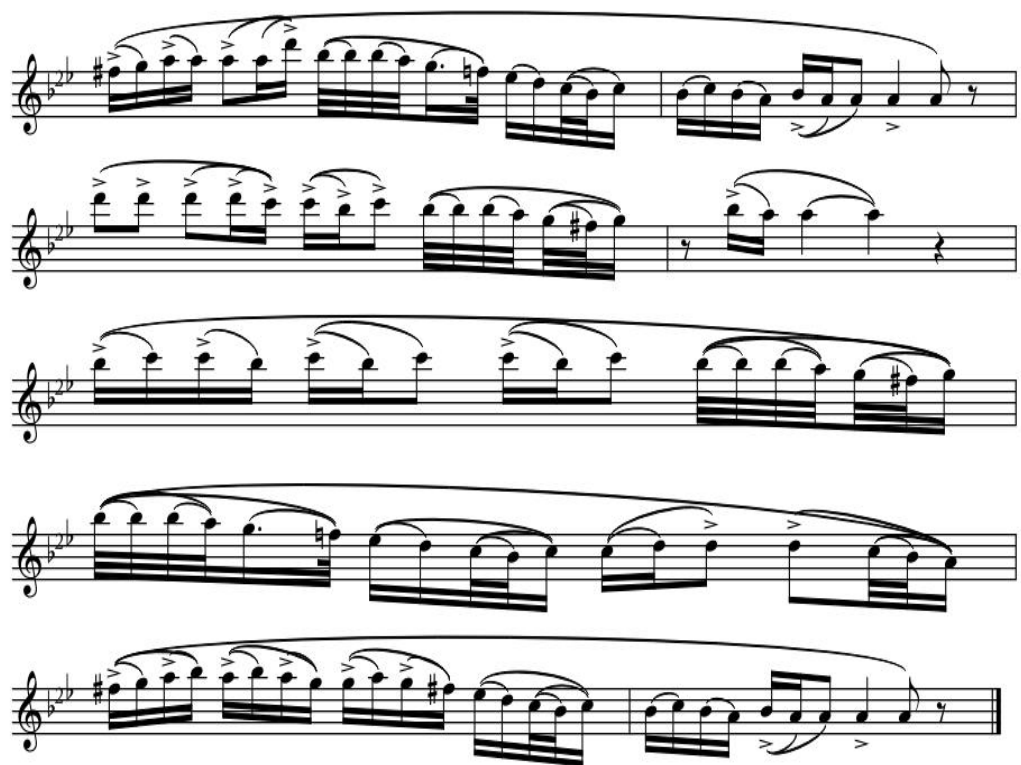
Kaynak Kişi: Levent BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 98

The musical score for 'Ağrlama' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with 'tr' and slurs indicating phrasing. The score is a single melodic line.



Nota 41: İkileme (Kaynak Kişi: Levent Barın - İlker Barın)

İkileme

Kaynak Kişi: Levent BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 82

The musical score is written on ten staves in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 82. The melody is highly complex, featuring numerous slurs, ties, and rapid sixteenth-note passages. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody continues across the staves, with many notes beamed together in groups of four or eight. The score ends with a final note on the tenth staff.

The image displays ten staves of musical notation, each containing a melodic line in G major (one sharp, F#). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and triplets, indicating complex melodic and harmonic exercises. The staves are arranged vertically, showing a progression of musical ideas. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a standard musical staff format, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible. The exercises involve a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and are often grouped by slurs or ties. Some staves feature triplets, indicated by the number '3' below the notes. The overall structure suggests a series of technical exercises for a musical instrument, possibly a piano or a string instrument, focusing on melodic development and harmonic structure.

Nota 42: Hoplatma (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin)

Hoplatma

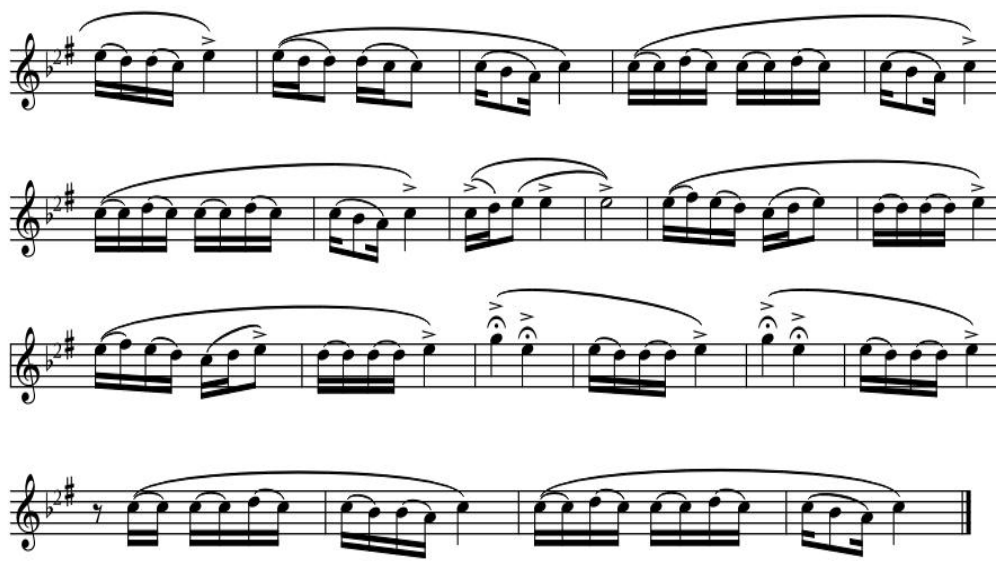
Kaynak Kişi: Levent BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 103





Nota 43: Yanlama (Kaynak Kişi: Levent Barin - İlker Barin)

Yanlama

Kaynak Kişi: Levent BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩. = 108

♩. = 108

♩. = 117

Nota 44: Avşar (Kaynak Kişi: Levent Barın - İlker Barın)

Avşar

Kaynak Kişi: Levent BARİN

Notaya Alan: M. Kırşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 105



Cihangir İÇTEN' in icrası;

Nota 45: Ağrlama (Arzu Kamber) (Kaynak Kişi:Cihangir İÇten-Yaşar Çöke)

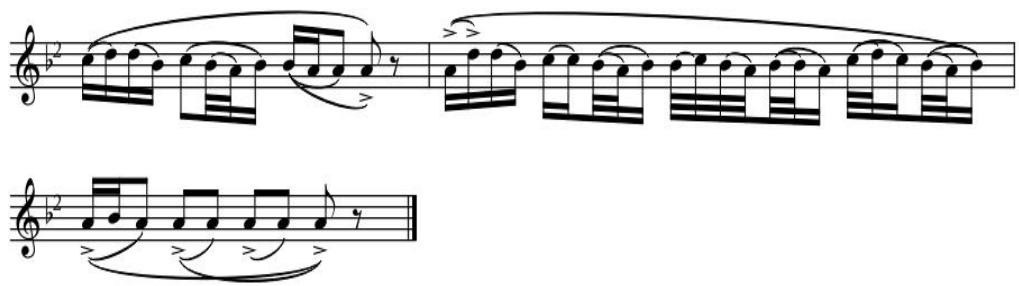
Ağrlama (Arzu Kamber)

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN
Yaşar ÇÖKE

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 98

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is indicated as ♩ = 98. The score is divided into ten staves, each containing two measures of music. The melody is highly rhythmic, featuring many sixteenth notes, often beamed in groups of four or eight. There are several ornaments, including grace notes and trills, throughout the piece. The piece ends with a final measure on the tenth staff.



Nota 46: İkileme (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke)

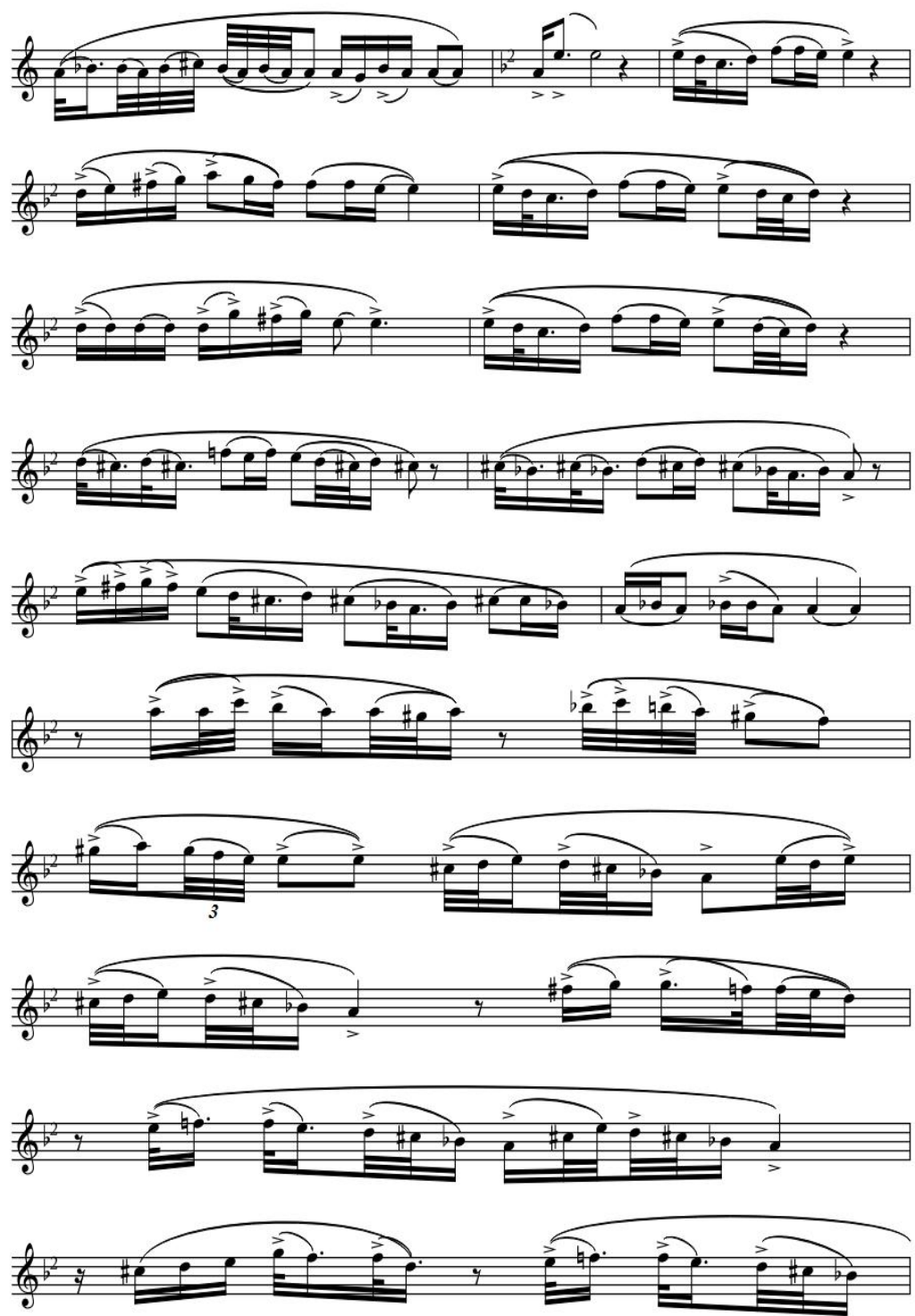
İkileme

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN
Yaşar ÇÖKE

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 74

The musical score is written on ten staves in 4/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 74. The score is characterized by a high density of triplets, many of which are grouped under long slurs. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (accents). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The subsequent staves continue the melodic development, with some staves starting with a common time signature (C) and others with a 7/8 time signature. The score concludes with a final staff that ends with a double bar line.





Nota 47: Hoplatma (Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN - Yaşar ÇÖKE)

Hoplatma

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN

Yaşar ÇÖKE

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 100

The musical score for 'Hoplatma' is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and beams, with various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings. The score is presented in a single system, with each staff containing a measure of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music is written in a single system, with each staff containing a measure of music. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and beams, with various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings. The score is presented in a single system, with each staff containing a measure of music.

Nota 48: Yanlama (Kaynak Kişi: Cihangir İçten - Yaşar Çöke)

Yanlama

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Yaşar ÇÖKE

♩. = 99

The musical score for 'Yanlama' is written in a single melodic line. It begins in 6/8 time and continues for 9 staves. The 10th staff changes to 2/4 time. The tempo is marked as ♩. = 99. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody is written in treble clef and includes various ornaments and slurs.



4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.6.1. Keskin Halayının Keskin İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Keskin İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı Keskin ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Allahverdi BARİN ve Cihangir İÇTEN' in icra ettiği şekillerde notaya alınmıştır. Allahverdi BARİN, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma ve Yanlama olarak dört bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde, Yanlama 6/8 ve 2/4 lük usullerde. Cihangir İÇTEN ise Keskin Halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma olarak icra etmektedir. Fakat halayın tamamında Urum Kızı adlı eseri icra etmiştir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı *Allahverdi BARİN' in icrasında;*

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 101,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 79,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 91,

Yanlama bölümü metronomu; Noktalı dörtlük notaya 100, Dörtlük notaya 111,

Cihangir İÇTEN' in icrasında ise;

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 92,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 82,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 96 olarak tespit edilmiştir.

Nota 49: Ağrlama (Kaynak Kişi: Allahverdi Barın - Güven şahin)

Ağrlama

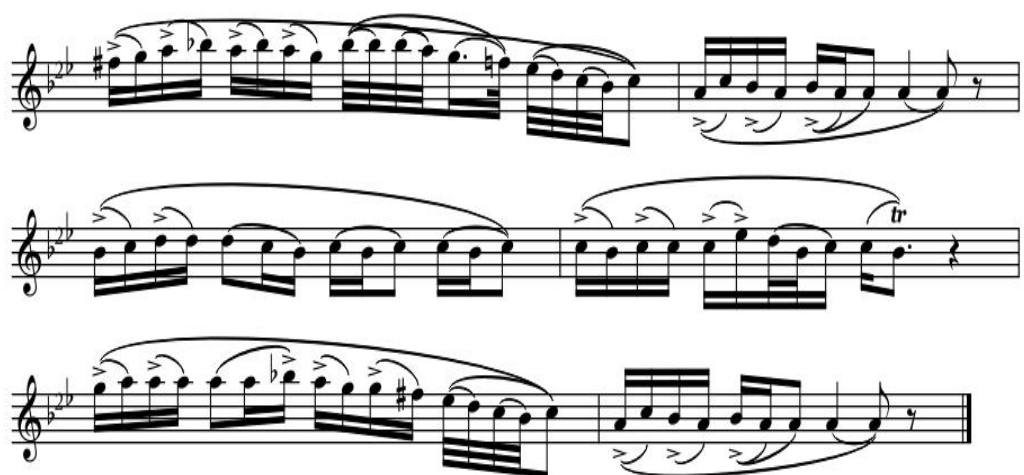
Kaynak Kişi: Allahverdi BARIN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Güven şAHİN

♩ = 101

The musical score for 'Ağrlama' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked as 101 beats per minute. The score consists of 10 staves of music. The melody is highly ornate, featuring numerous slurs, ties, and trills. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music is written for a single melodic instrument, likely a flute or clarinet. The score is arranged by M. Kürşat Sevimli, based on the original by Allahverdi Barın. The title 'Ağrlama' is written in bold, and the source information is provided at the top.



Nota 50: İkileme (Kaynak Kişi: Allahverdi Barin - Güven Şahin)

İkileme

Kaynak Kişi: Allahverdi BARİN
Güven ŞAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 79

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩ = 79. The music is characterized by a high density of notes, with many slurs and ties indicating a continuous, flowing melodic line. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.



Nota 51: Hoplatma (Kaynak Kişi: Allahverdi Barin - Güven şahin)

Hoplatma

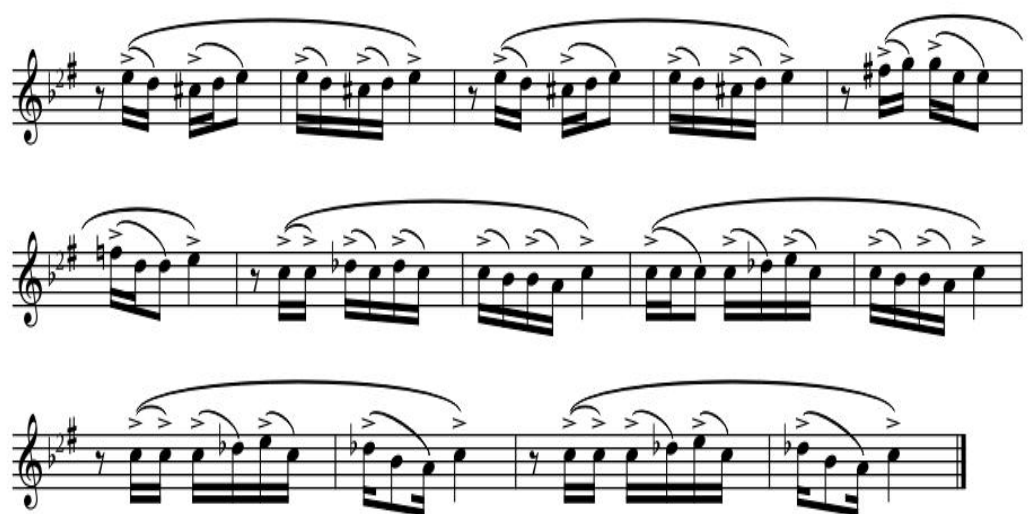
Kaynak Kişi: Allahverdi BARİN

Güven şAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 91





Nota 52: Yanlama (Kaynak Kişi: Allahverdi Barin - Güven şahin)

Yanlama

Kaynak Kişi: Allahverdi BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Güven şAHİN

♩. = 100

The musical score for "Yanlama" is written in a single system with multiple staves. It begins in 6/8 time with a tempo of 100. The first four staves are in 6/8 time, featuring a series of eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs. The fifth staff marks a tempo change to 111. The subsequent staves are in 2/4 time, continuing the melodic development with more complex rhythmic patterns and slurs. The piece concludes with a final staff in 2/4 time, ending with a double bar line.

Cihangir İÇTEN' in İcrası;

Nota 53: Ağrlama (Urum Kızı) (Kaynak Kişi: Cihangir İÇten - Yaşar Çöke)

Ağrlama (Urum Kızı)

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN
Yaşar ÇÖKE

Notaya Alan: M.Kürşat SEVİMLİ

♩ = 92



Nota 54: İkileme (Urum Kızı) (Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN - Yaşar ÇÖKE)

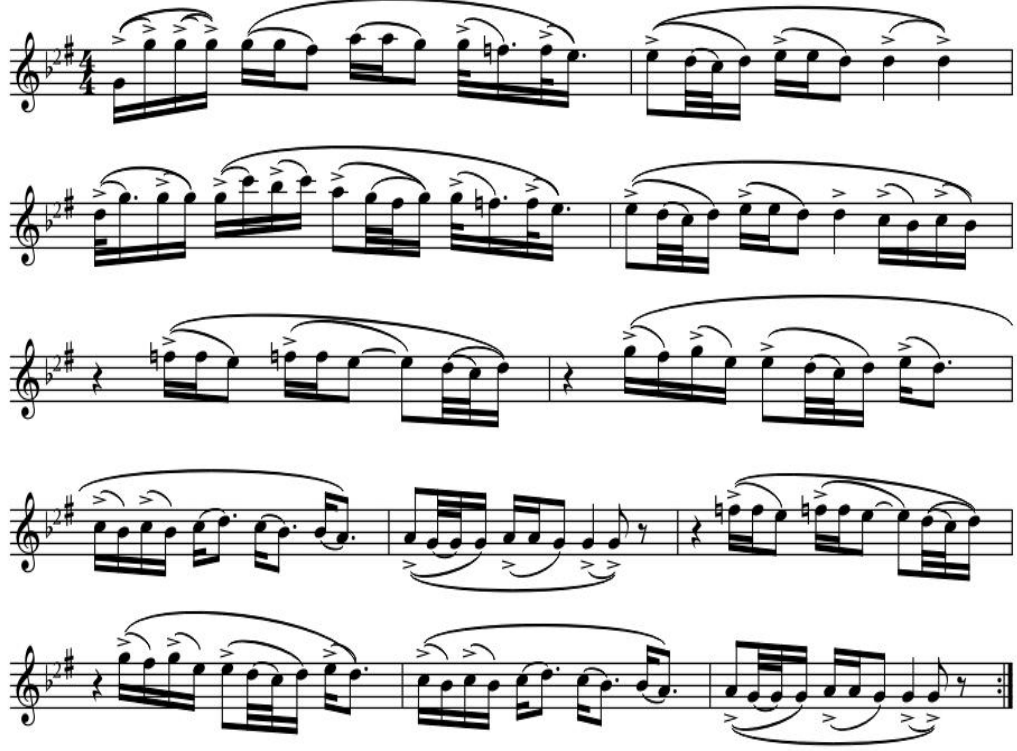
İkileme (Urum Kızı)

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Yaşar ÇÖKE

♩ = 82



Nota 55: Hoplatma (Urum Kızı) (Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN - Yaşar ÇÖKE)

Hoplatma (Urum Kızı)

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN
Yaşar ÇÖKE

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 95





4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.7.1. Keskin Halayının Sulakyurt İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Sulakyurt İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı Sulakyurt ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Levent BARİN' in icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Levent BARİN, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma olarak üç bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı;

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 98,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 82,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 103 olarak tespit edilmiştir.

Nota 56: Ağrlama (Kaynak Kişi (Levent Barin - İlker Barin)

Ağrlama

Kaynak Kişi: Levent BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 98

The musical score for 'Ağrlama' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills marked with 'tr' and slurs indicating phrasing. The score is a single melodic line.

Nota 57: İkileme (Levent Barin - İlker Barin)

İkileme

Kaynak Kişi: Levent BARİN

İlker BARİN

♩ = 82

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

The musical score is written on ten staves in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩ = 82. The melody is highly complex, featuring numerous slurs, ties, and rapid sixteenth-note passages. The first staff begins with a series of slurs and ties, followed by a series of sixteenth-note runs. The subsequent staves continue this pattern, with some staves showing more complex rhythmic patterns and ties. The score is a single melodic line, likely for a piano or guitar.

The image displays ten staves of musical notation in G major (one sharp, F#). The notation includes various melodic and rhythmic patterns, often grouped by slurs and accented. The first staff begins with a long slur over a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar patterns, including a triplet of eighth notes. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a long slur over a series of eighth notes. The fifth staff includes a triplet of eighth notes. The sixth staff has a long slur over a series of eighth notes. The seventh staff features a triplet of eighth notes. The eighth staff has a long slur over a series of eighth notes. The ninth staff includes a triplet of eighth notes. The tenth staff ends with a double bar line and a final note.

Nota 58: Hoplatma (Levent Barin - İlker Barin)

Hoplatma

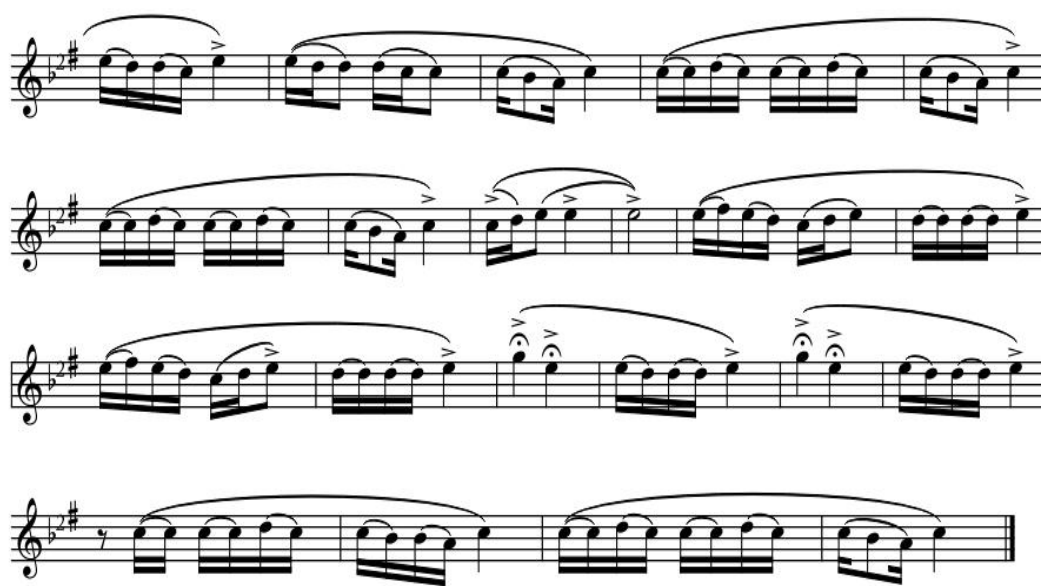
Kaynak Kişi: Levent BARİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

İlker BARİN

♩ = 103





4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorum

4.8.1. Keskin Halayının Yahşihan İlçesinde Zurna İle İcrası

Keskin Halayının Yahşihan İlçesinde zurna ile icrasında aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Keskin Halayı Yahşihan ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Tacettin KÖKSAL' ın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Tacettin KÖKSAL, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma ve Hopbaralim olarak dört bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde, Hopbaralim 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

Keskin Halayı bölümlerinin hızı;

Ağrlama bölümü metronomu; Dörtlük notaya 89,

İkileme bölümü metronomu; Dörtlük notaya 75,

Hoplatma bölümü metronomu; Dörtlük notaya 101-110,

Hopbaralim bölümü metronom; Dörtlük notaya 106-117 olarak tespit edilmiştir.

Nota 59: Ağır lama (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

Ağır lama

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin ŞAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 89



Nota 60: İkileme (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

İkileme

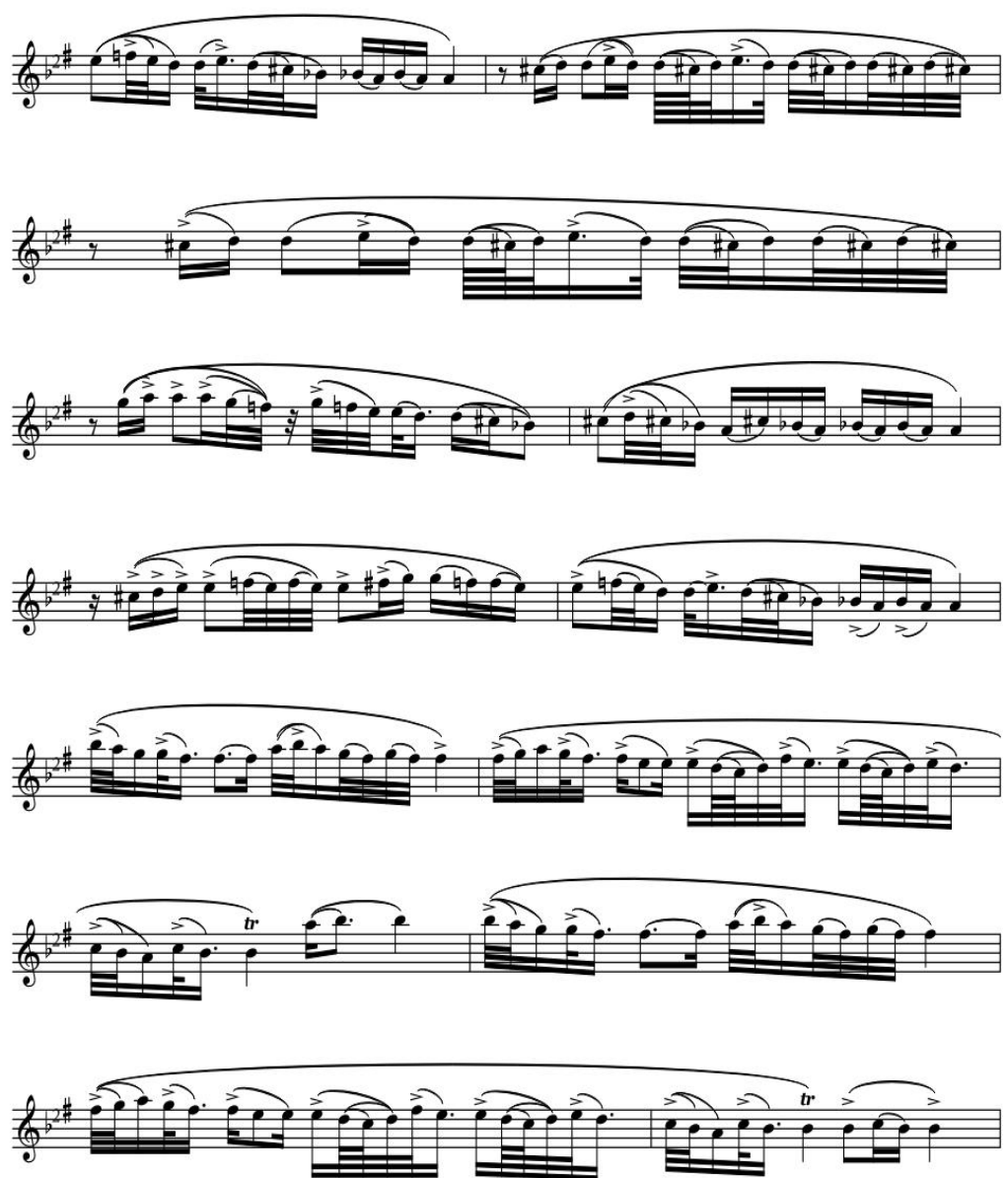
Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Hüseyin ŞAHİN

♩ = 75

The musical score is written on eight staves in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The melody is highly ornamented with numerous slurs and ties, indicating a fast and intricate performance. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked as quarter note = 75. The score is a single melodic line with no accompaniment shown.



Nota 61: Hoplatma (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin şAHİN)

Hoplatma

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin şAHİN

Notaya Alan: M. K rşat SEVİMLİ

♩ = 101





Nota 62: Hopbaralim (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal - Hüseyin Şahin)

Hopbaralim

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL
Hüseyin ŞAHİN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

♩ = 106

♩ = 117



4.9. İlk Sekiz Alt Probleme İlişkin Karşılaştırmalı Bulgular ve Yorumlar

4.9.1. Keskin Halayının Bahşılı, Balıseyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt ve Yahşihan İlçelerinde Zurna İle İcrasının Karşılaştırılması

Keskin Halayının Bahşılı, Balıseyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt ve Yahşihan ilçelerinde zurna ile icrasında karşılaştırmalı olarak yapılan değerlendirme sonucunda aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

Yapılacak olan değerlendirmede kodlama yöntemi kullanılarak mahalli icracıların kısaltmaları yapılmıştır. Bunlar;

A = Allahverdi BARİN

B = Aslan ÇULHA

C = Levent BARİN

D = Tacettin KÖKSAL

E = Yetiş BARİN

F = Cihangir İÇTEN

Keskin Halayı Ağırlama bölümü Bahşılı, Balıseyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt, Yahşihan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Ağırlama 1. Porte

Nota 63: Ağırlama 1. Porte

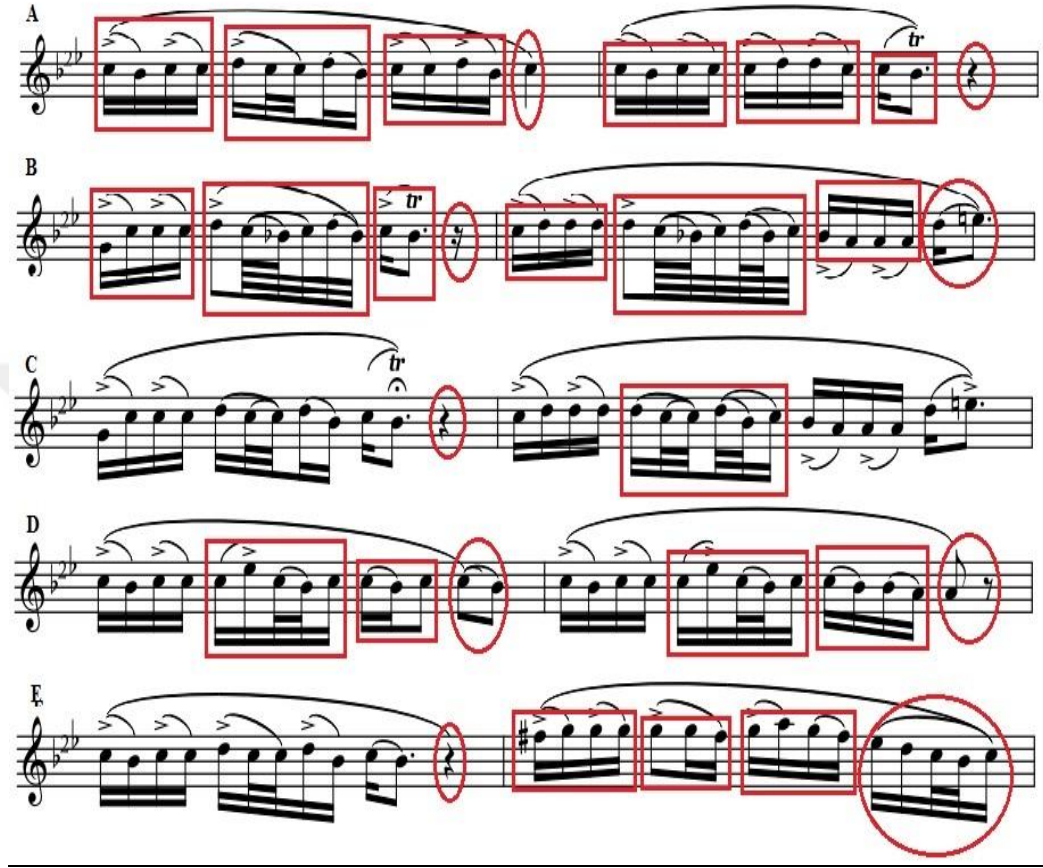
The image displays five staves of musical notation, labeled A through E, representing different performances of the 'Ağırlama 1. Porte' piece. Each staff is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, often grouped with beams and slurs. Red circles and rectangles highlight specific musical motifs or patterns across the staves. Blue circles highlight other specific motifs. The annotations are used to compare and contrast the performances of the different players (A, B, C, D, E).

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 1. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

B, C ve E zurna icracılarının 1. ölçüde çaldığı motifler aynıdır. A zurna icracısı 1. ölçünün 3. zamanında iki sekizlik tartım kalıbı ile karar sesini vurgulamıştır. D zurna icracısı ise 1. ölçünün 2. zamanında dört onaltılık tartım kalıbı ile icra etmiştir. 2. ölçünün 1. zamanında benzerlik B ve C zurna icracılarının motiflerinde görülmekte. Fakat 2. zamanda hiç benzerlik bulunmamaktadır. 3. zamanda benzerlik sadece B ve C zurna icracılarında görülmektedir. 4. zamanda ise B, C ve D zurna icracılarında benzerlik vardır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu vurgular ve bağlar kısmen benzerlik göstermektedir.

Ağırlama 2. Porte

Nota 64: Ağırlama 2. Porte



Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 2. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün 1. zamanında A, D ve E zurna icracılarının motiflerinde benzerlik varken B ve C zurna icracılarının motifleri de birbiri ile benzerlik göstermektedir.
2. zamanda A, C ve E zurna icracılarının motifleri benzerlik gösterirken B ve D icracılarının ki birbirlerinden farklıdır.
3. zamanda B, C ve E icracılarının motifleri birbiri ile benzerlik gösterirken, A ve D icracılarının ki birbirinden farklıdır.
4. zamanda A ve D icracıları dışındaki icracılar sus ile birinci ölçüyü bitirmişlerdir.
2. ölçünün 1. zamanı B, C ile A, D icracılarının motifleri birbiriyle benzerlik gösterirken, E icracısının motifi farklıdır.
2. zamanda ise icracıların motiflerinin

tamamen birbirinden farklı olduğu gözlemlenmiştir. 3. zamanda B ve C icracılarının motifleri benzerlik gösterirken diğer icracıların motifleri farklıdır. 4. zamanda ise B ve C icracılarınınkinde benzerlik bulunurken diğerleri tamamen birbirinden farklıdır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 3. Porte

Nota 65: Ağırlama 3. Porte

The image displays five staves of musical notation, labeled A through E, representing different performances of the 'Ağırlama 3. Porte' piece. Each staff is written on a single line with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Red annotations are used to highlight specific features: red boxes enclose certain groups of notes, and red circles highlight individual notes. For example, in staff A, the first four measures are boxed, and the eighth measure is circled. In staff B, the first measure is boxed, and the second and eighth measures are circled. In staff C, the first measure is boxed, and the second and eighth measures are circled. In staff D, the first measure is boxed, and the second and eighth measures are circled. In staff E, the first measure is boxed, and the second and eighth measures are circled. The notation is complex, with many notes beamed together and various accidentals.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 3. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün 1. zamanı incelendiğinde bütün icracıların motiflerinin birbirinden farklı olduğu tespit edilmiştir. 2. Zamanda ise A ve D icracısının motifleri

birbirine benzerdir. Ayrıca C ve E icracılarının motiflerinde de benzerlik olduğu tespit edilmiştir. B icracısının motifi tamamen farklıdır. 3. zamanda ise C ve E icracılarının motifleri birbirine benzer diğer icracıların motifleri birbirinden farklıdır. 4. zamanda da B, C ve E icracılarında benzerlik bulunurken diğer icracılarınki farklıdır. 2. Ölçünün 1. ve 2. Zamanında icracıların hepsi farklı motifler çalmıştır. 3. zamanda A, D ve E icracılarında benzerlik olduğu görülmekte. 4. zamanda D ve E icracılarının motifleri birbirine benzerken diğer icracıların motiflerinin farklı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 4. Porte

Nota 66: Ağırlama 4. Porte

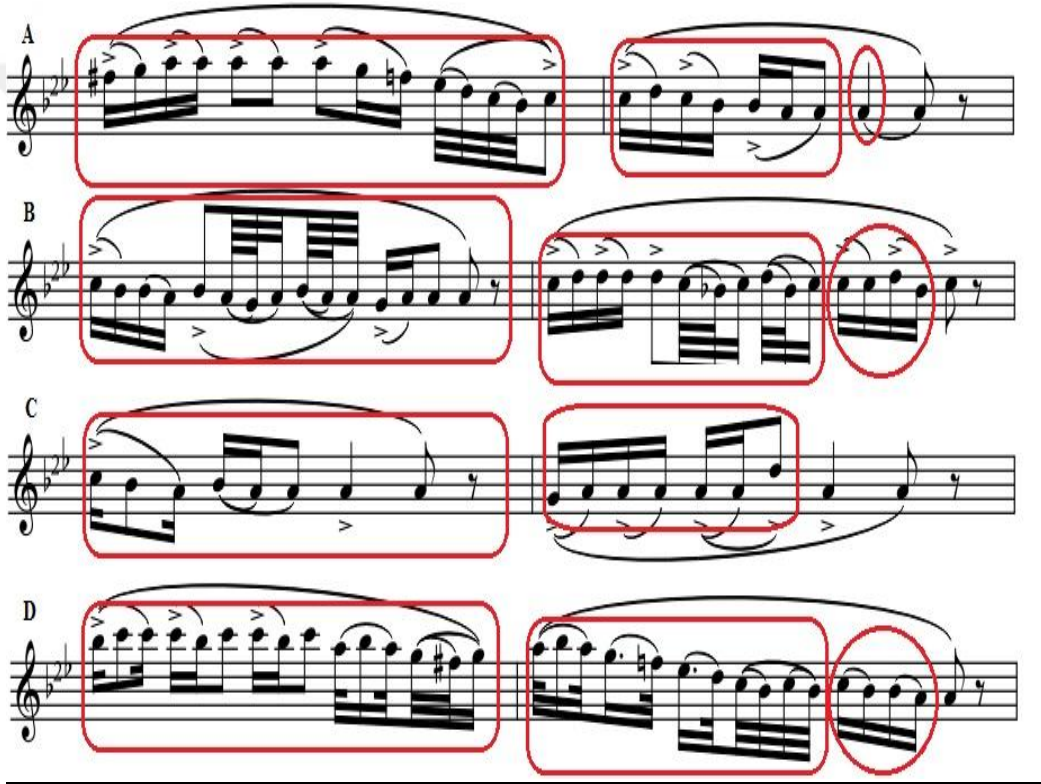
The image displays four staves of musical notation, labeled A, B, C, and D, representing different players or parts of a zurna ensemble. Each staff contains a series of notes, primarily eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. Red annotations are used to highlight specific features: red boxes enclose groups of notes, and red circles highlight individual notes or small groups. Staff A shows a sequence of notes with a red box around the first group and a red circle around the last note. Staff B has a red box around the first group and a red circle around the last note. Staff C includes a trill (tr) annotation over a note, with a red box around the first group and a red circle around the last note. Staff D has a red box around the first group and a red circle around the last note. The notation is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

2. ölçünün 4. zamanında A ve E icracılarının motiflerinde benzerlik bulunurken 1. ölçünün 4 zamanı ve 2. ölçünün 3 zamanı tamamen birbirlerinden farklıdır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 5. Porte

Nota 67: Ağırlama 5. Porte



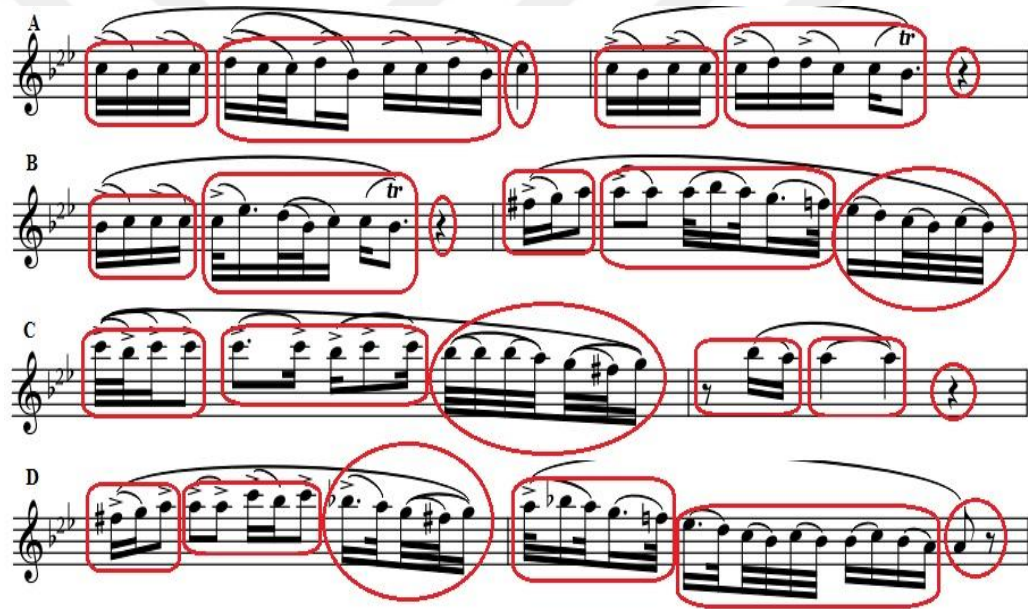
Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün ilk 3 zamanındaki motifler İcracı yorumu kapsamında birbirlerinden farklıdır. Fakat 4. zamanda B ve C icracılarının motifleri birbiri ile benzerlik göstermektedir. 2. ölçünün ilk 2 zamanında icracıların motifleri tamamen farklıdır.

3. zamanda A ve C icracılarının motiflerinde benzerlik söz konusudur. 4. zamanda ise icracıların bütün motiflerinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca icracı yorumu açısından E icracısının çaldığı türkü, sözlerin tamamının çalınmamasından dolayı erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 6. Porte

Nota 68: Ağırlama 6. Porte



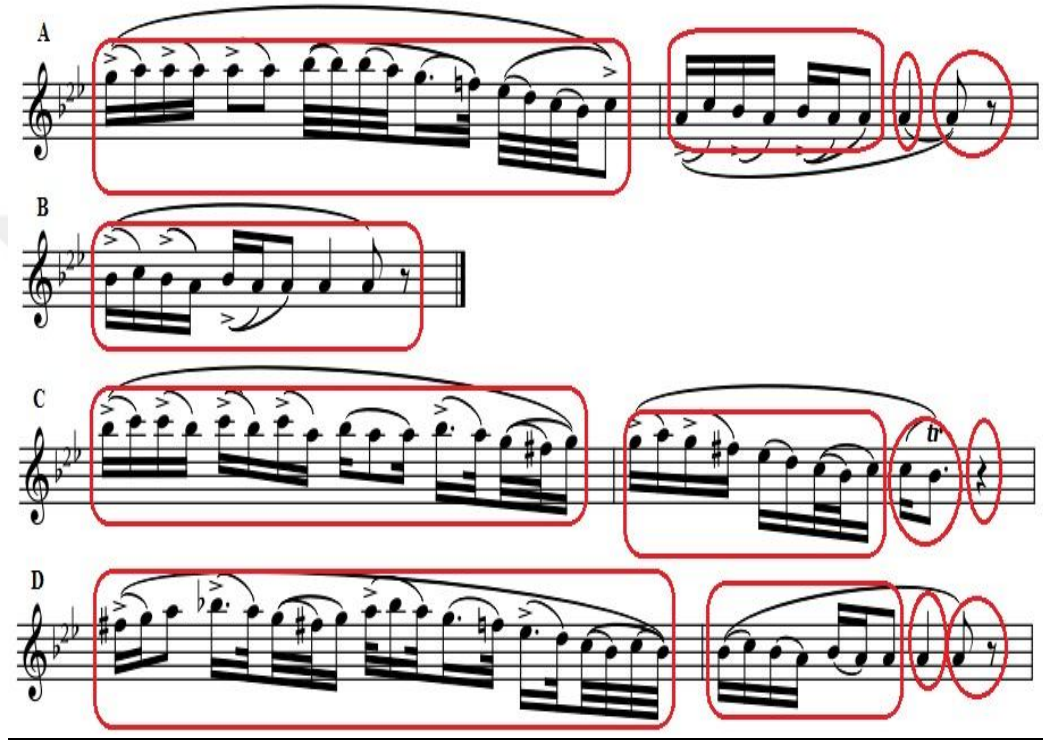
Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 6. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün bütün zamanları, 2. ölçünün ilk 3 zamanı İracı yorumu kapsamında tamamen birbirlerinden farklıdır. Fakat 2. ölçünün 4. zamanında A ve C icracılarının motifleri aynı iken diğer icracıların motiflerinin farklı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu

bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 7. Porte

Nota 69: Ağırlama 7. Porte

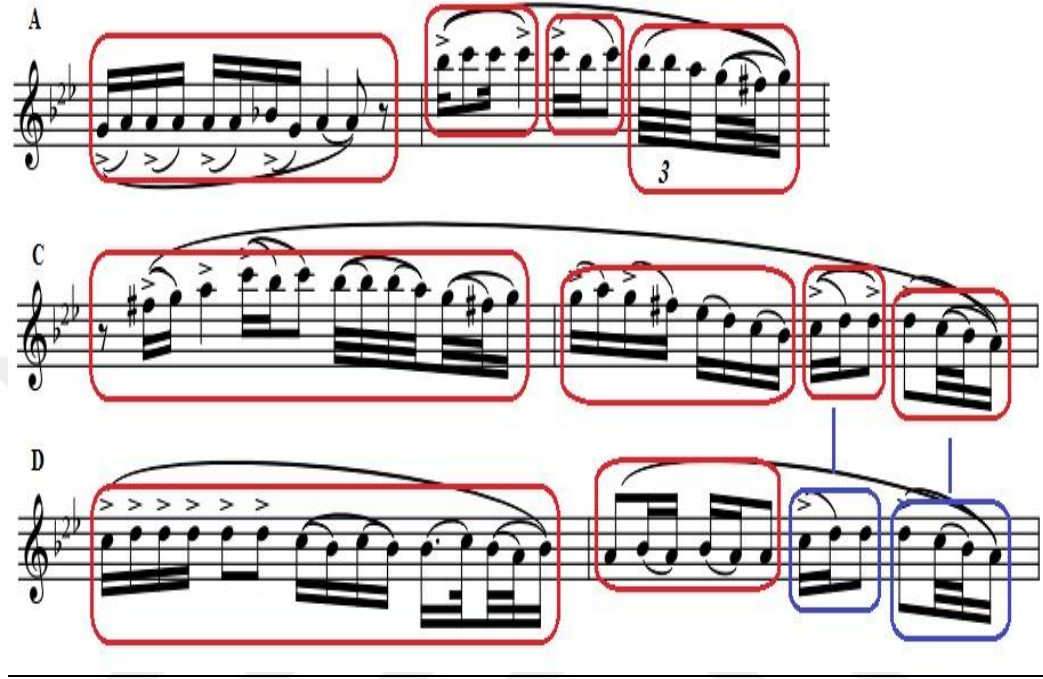


Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 7. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

İcracı yorumu kapsamında 1. ölçünün tamamı, 2. ölçünün ilk 2 zamanı tamamen birbirinde farklıdır. Sadece 2. ölçünün 3. ve 4. zamanında A ve D icracısının motiflerinde benzerlik bulunmaktadır. İcracı yorumu kapsamında B icracısı türkünün tamamını çalmamasından dolayı erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 8. Porte

Nota 70: Ağırlama 8. Porte

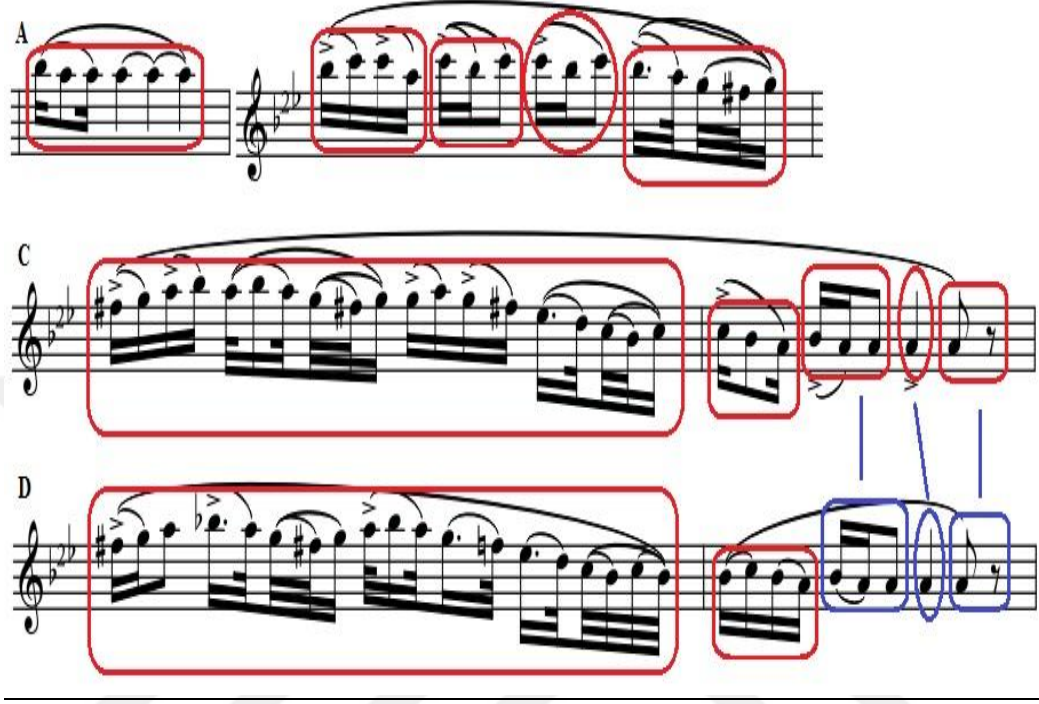


Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 8. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

İcracı yorumu kapsamında 1. ölçünün tamamı, 2. ölçünün ilk 2 zamanı tamamen birbirinde farklıdır. Sadece 2. ölçünün 3. ve 4. zamanında C ve D icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber Sadece C icracısının uyguladığı bağ daha uzun iken diğer icracılar her ölçüde bir bağ kullanmıştır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 9. Porte

Nota 71: Ağırlama 9. Porte

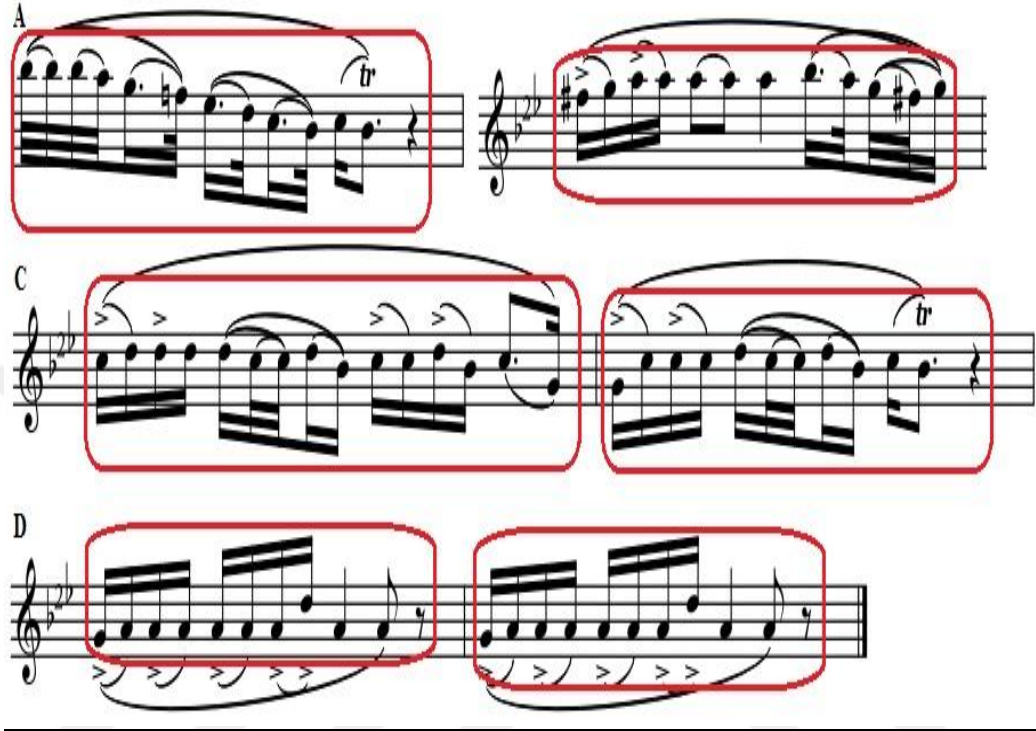


Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 9. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

İcracı yorumu kapsamında 1. ölçünün tamamı, 2. ölçünün ilk zamanı tamamen birbirinde farklıdır. Sadece 2. ölçünün 2. 3. ve 4. zamanında C ve D icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber Sadece C icracısının uyguladığı bağ daha uzun iken diğer icracılar her ölçüde bir bağ kullanmıştır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 10. Porte

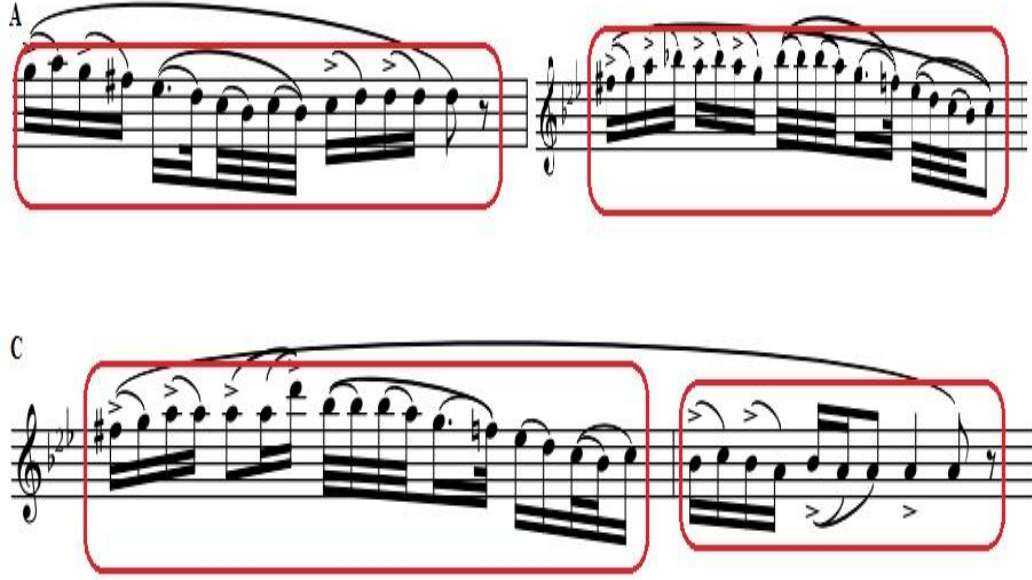
Nota 72: Ağırlama 10. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 10. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 11. Porte

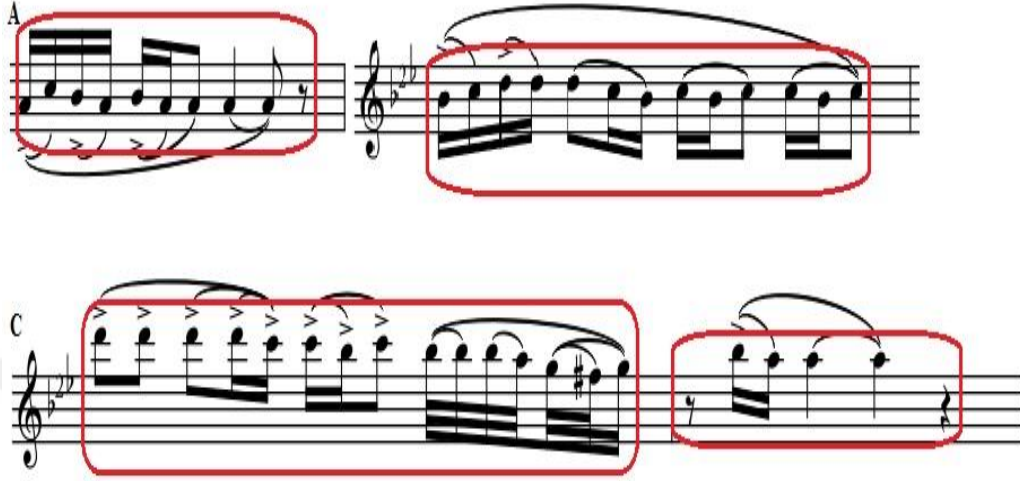
Nota 73: Ağırlama 1. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 11. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. D icracısının yorumlamasından kaynaklı ezgi erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber Sadece C icracısının uyguladığı bağ daha uzun iken diğer icracı her ölçüde bir bağ kullanmıştır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 12. Porte

Nota 74: Ağırlama 11. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 12. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 13. Porte

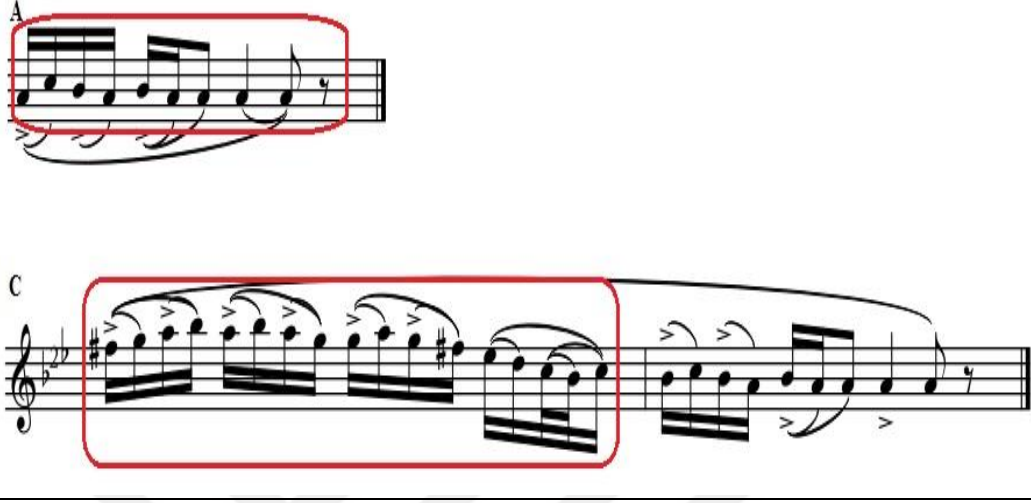
Nota 75: Ağırlama 13. Porte

The image displays three staves of musical notation for the 'Ağırlama 13. Porte' section. The first staff, labeled 'A', contains two measures: the first is enclosed in a red box and the second in a blue box. The second staff, labeled 'C-1', contains one measure enclosed in a red box. The third staff, labeled 'C-2', contains one measure enclosed in a blue box. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 13. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber Sadece C icracısının 1. ölçüde ve 2. ölçüde uyguladığı bağ daha uzun iken diğer icracı her ölçüde bir bağ kullanmıştır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Ağırlama 14. Porte

Nota 76: Ağırlama 14. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırlama ezgisinin 14. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece A icracısının son ölçüsü ile C icracısının son ölçüsündeki 2. 3. ve 4. zamanlar birbiriyle benzerlik göstermektedir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber Sadece C icracısının uyguladığı bağ daha uzun iken diğer icracı her ölçüde bir bağ kullanmıştır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Cihangir İçten' in icra ettiği Ağırlama Ezgisi tamamen farklı melodilerden oluştuğundan dolayı incelemeye dâhil edilmemiştir. Cihangir İçten'in icra ettiği Arzu Kamber Halayı isimli eser;

Nota 77: Ağrlama (Arzu Kamber) (Kaynak Kişi:Cihangir İÇTEN-Yaşar Çöke)

Ağrlama (Arzu Kamber)

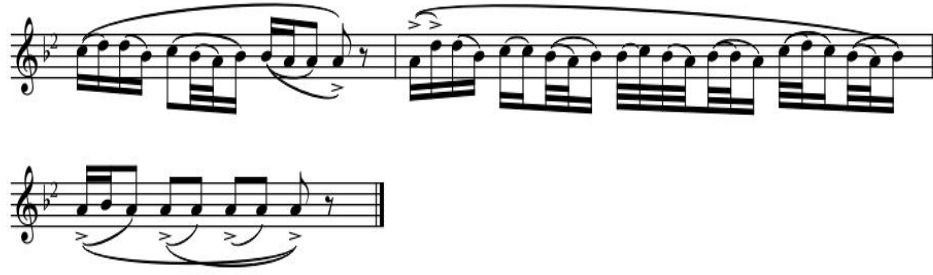
Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Yaşar ÇÖKE

♩ = 98

The musical score is written for a single melodic line in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as ♩ = 98. The score consists of ten staves of music. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The music flows through various intervals, including major and minor thirds, fourths, and fifths, with some chromatic movement. The notation includes many slurs, ties, and accents, suggesting a fast and intricate melodic line. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a consistent key signature throughout.



Cihangir İten icra esnasında yapmış olduğu bağlar her lde benzerlik göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve bitimine yakın, oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Keskin Halayı İkileme bölümü Bahşılı, Balıseyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt, Yahşıhan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı tespit edilmiştir.

İkileme 1. Porte

Nota 78: İkileme 1. Porte

The musical notation for Nota 78: İkileme 1. Porte is presented in six staves, labeled A through F. Staves A, B, C, D, and E are in 4/4 time and feature a complex melodic line with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. Staff F is in 4/4 time and features a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. Red circles and boxes highlight specific motifs and notes across the staves, indicating similarities and differences between the different players (icracılar).

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 1. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün ilk 2 zamanında bütün icracıların motiflerinde farklılıklar olduğu tespit edilmiş olup, 3. zamanda C ve E icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu gözlenmiştir. 1. ölçünün 4. zamanında ise B, C, D ve E icracılarının motiflerinin benzer olduğunu görmekteyiz. 2. ölçünün 1., 2. ve 3. zamanlarında B, C ve E icracılarının motiflerinin benzer olduğu, diğer icracıların motiflerinin birbirinden

farklı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının yapış olduğu bap 1. ölçünün 3. Zamanından 2. ölçünün bitimine kadar devam etmektedir. Vurgular da genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 2. Porte

Nota 79: İkileme 2. Porte

The image displays seven staves of musical notation, labeled A through F-2, representing different versions of the 'İkileme 2. Porte' (Double 2. Gate) technique. The notation is written on a single line of music, likely a zurna, with various notes, rests, and accidentals. Red boxes highlight specific measures in staves A, B, C, and E, indicating areas of interest or comparison. Staff A shows a single measure highlighted. Staff B shows three measures highlighted. Staff C shows three measures highlighted. Staff E shows three measures highlighted. Staves D, F-1, and F-2 show more complex rhythmic patterns with triplets and other markings. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some measures containing multiple notes beamed together.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 2. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün tüm zamanlarında birbiri ile benzerlik gösteren icracılar B, C ve E icracılarıdır. Diğer icracıların motiflerinde herhangi bir benzerlik görülmemektedir. 2. ölçünün tamamında icracıların yorumlama yapmasından kaynaklı zamanların hiçbirinde benzerlik bulunmamaktadır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber sadece F icracısının 1. ölçüde 2 farklı bağı bulunmaktadır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 3. Porte

Nota 80: İkileme 3. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A through F, representing different performers (icracılar) for the 'İkileme 3. Porte' (Nota 80). The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staves are arranged vertically. Staves A, B, and E have red annotations: a red box around a group of notes in A, a red circle around a note in B, and red boxes and circles around notes in E. Staves C-1 and C-2 show a continuous melodic line with many notes. Staff D shows a similar melodic line. Staff F shows a melodic line with a red box around a group of notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 3. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün 1. zamanında icracıların motiflerinde hiçbir benzerlik görülmemektedir. Fakat 2. zamanda A ve E icracısının motiflerinde benzerlik söz konusudur. 3. zamanda da herhangi bir benzerlik bulunmamakla beraber, 4. zamanda A ve E icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu gözlenmiştir. 2. ölçünün ilk 3. zamanında icracıların motiflerinde benzerlik yoktur. Fakat B ve E icracılarının 3. ve 4. zamanları birbiri ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.



İkileme 4. Porte

Nota 81: İkileme 4. Porte

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of eight staves, labeled A through F-2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Red annotations are present: a red box around a group of notes on staff B, a red circle around a note on staff B, and a red box around a note on staff D. The score is written in a single system, with the staves arranged vertically. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a common time signature, with a key signature of one flat (B-flat). The score is written in a single system, with the staves arranged vertically. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a common time signature, with a key signature of one flat (B-flat).

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkilime ezgisinin 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçüde motiflerde benzerlik olan sadece B ve E icracılarıdır. Bu benzerlik ise 3. ve 4. zamanda olduğu gözlenmiştir. Bunun dışındaki zamanlarda icracıların yorumlama kapsamında motiflerinde benzerlik yoktur. 2. ölçüde sadece B ve D icracılarının 4. zamanın yarısında benzerlik olduğu görülmektedir. Belirtilen

zamanın dışındaki diğer zamanlarda herhangi bir benzerlik olduğu görülmemiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısı, C icracısının 2. ölçüsü ve F icracısının 2. ölçüsünde nefes alarak icra ettiğinden dolayı bağlar kesilmiştir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 5. Porte

Nota 82: İkileme 5. Porte

The image displays eight staves of musical notation, labeled A through F-2, representing different interpretations of the 'İkileme 5. Porte' (Double 5. Gate) in Zurna. Each staff is written on a five-line staff with a treble clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as accents (>) and slurs. The key signature for all staves is one flat (B-flat). The staves are arranged vertically, with A at the top and F-2 at the bottom. The notation is complex, with many notes beamed together, indicating rapid passages. Some staves (A, B, D, E, F-1, F-2) have a key signature change to one sharp (F#) in the middle. The staves are labeled A, B, C-1, C-2, D, E, F-1, and F-2.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin

tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısı nefes alarak çaldığı için 1. ölçüde kesinti oluşturmaktadır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 6. Porte

Nota 83: İkileme 6. Porte

The image displays six variations of a zurna melody, labeled A-1 through F. Each variation is written on a single staff in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The variations show different phrasing and ornamentation, with some variations including trills (tr) and grace notes. The notation is in a standard musical score format with a treble clef and a key signature of one flat.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 6. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin

tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A, B ve C-1 icracılarının bağlarında nefes aldığı için kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 7. Porte

Nota 84: İkileme 7. Porte

The musical score for İkileme 7. Porte consists of seven staves, each representing a different player or part. The notation is in treble clef. The key signature for staves A, B-1, B-2, and F is one flat (B-flat). The key signature for staves C-1, C-2, and D is one sharp (F-sharp). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and beams. Some notes are highlighted with red boxes, specifically in staves C-2 and D. The score is written in a standard musical notation style, with notes, stems, and beams clearly visible.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 7. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat 2. ölçünün 4. zamanında C-2 (C icracısının 2.ölçüsü) ve D icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A ve C icracılarındaki bağlarda kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 8. Porte

Nota 85: İkileme 8. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A through F, representing different interpretations of the 'İkileme 8. Porte' (Double 8. Gate). Each staff is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. Red boxes are used to highlight specific motifs or notes across the staves:

- Staff A: No red boxes.
- Staff B: A red box highlights a motif in the 4th measure.
- Staff C-1: No red boxes.
- Staff C-2: No red boxes.
- Staff D: A red box highlights a motif in the 4th measure.
- Staff E: A red box highlights a motif in the 2nd measure.
- Staff F: A red box highlights a motif in the 1st measure.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 8. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat 1. ölçünün 2. zamanında E ve F icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu, 2. ölçünün 1. zamanında B ve D icracılarının motiflerinin birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber C icracısının bağında kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 9. Porte

Nota 86: İkileme 9. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A through F, representing different interpretations of the 'İkileme 9. Porte' (Double 9. Gate). Each staff is written on a single-line staff with a treble clef. The notation includes various note values, rests, and ornaments (trills, grace notes). Staff A shows a complex melodic line with many ornaments. Staff B has a similar structure but with different ornamentation. Staff C includes a triplet of eighth notes marked with a '3'. Staff D and E show more complex rhythmic patterns with many ornaments. Staff F is similar to E but has a different ending. A red circle highlights a specific note in staff E and staff F, indicating a point of comparison or a specific performance detail.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 9. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin

tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece 1. ölçünün 4. zamanında E ve F icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu diğer icracıların motiflerinde İracı yorumu kapsamında hiçbir benzerlik olmadığı tespit edilmiştir. İracı yorumu kapsamında B icracısının ezgisi tamamen bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının bağında kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 10. Porte

Nota 87: İkileme 10. Porte

The musical score for Nota 87: İkileme 10. Porte consists of six staves, each representing a different player or part. The staves are labeled A, C-1, C-2, D, E, and F. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and triplets. Dynamic markings such as accents (>) and slurs are used throughout the score. The staves are arranged vertically, with A at the top and F at the bottom. The score is presented on a white background with black musical notation.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 10. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. E icracısının İcracı yorumu kapsamında ezgisinin bittiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A ve e icracısının bağlarında nefes aldığından dolayı kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 11. Porte

Nota 88: İkileme 11. Porte

The image displays five staves of musical notation for the 'İkileme 11. Porte' section. The staves are labeled A, C-1, C-2, D, and F. The notation is written in a single system with a common time signature of 2/4. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The staves are connected by a single horizontal line at the bottom.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 11. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. C icracısının İcracı yorumu kapsamında ezgisinin bittiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 12. Porte

Nota 89: İkileme 12. Porte

The image displays four staves of musical notation for the 'İkileme 12. Porte' section. The staves are labeled A, D, F-1, and F-2. Staff A is in G major (one sharp) and 2/4 time, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Staff D is in D major (two sharps) and 2/4 time, showing a similar rhythmic pattern with slurs and accents. Staff F-1 is in F major (one flat) and 2/4 time, with a simpler melodic line. Staff F-2 is in F major (one flat) and 2/4 time, featuring a more complex rhythmic pattern with slurs and accents. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 12. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısının 2. ölçüsündeki bağında kesinti oluşur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 13. Porte

Nota 90: İkileme 13. Porte

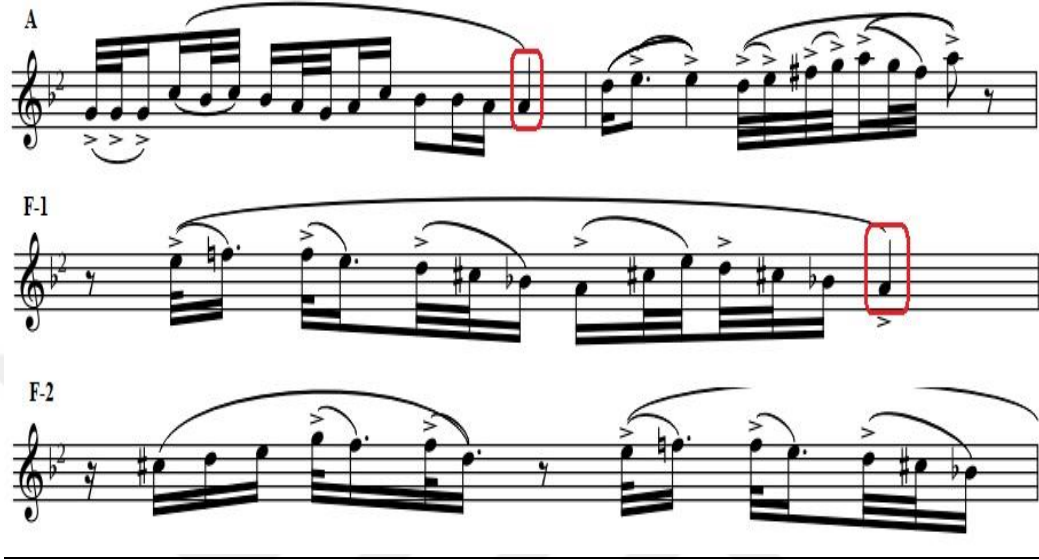


İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 13. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısının 1. ve 2. ölçüsündeki bağlarda nefes aldığından dolayı kesinti oluşur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 14. Porte

Nota 91: İkileme 14. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 14. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece 1. ölçünün 4. zamanında A ve F-1 (F icracısının 1. ölçüsü) icracısının motiflerinde benzerlik olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısı, F icracısının 2. ölçüsündeki bağlarda kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 15. Porte

Nota 92: İkileme 15. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 15. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının 1. ölçüsünde ve F icracısının her iki ölçüsünde bağlarda kesinti oluşur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 16. Porte

Nota 93: İkileme 16. Porte

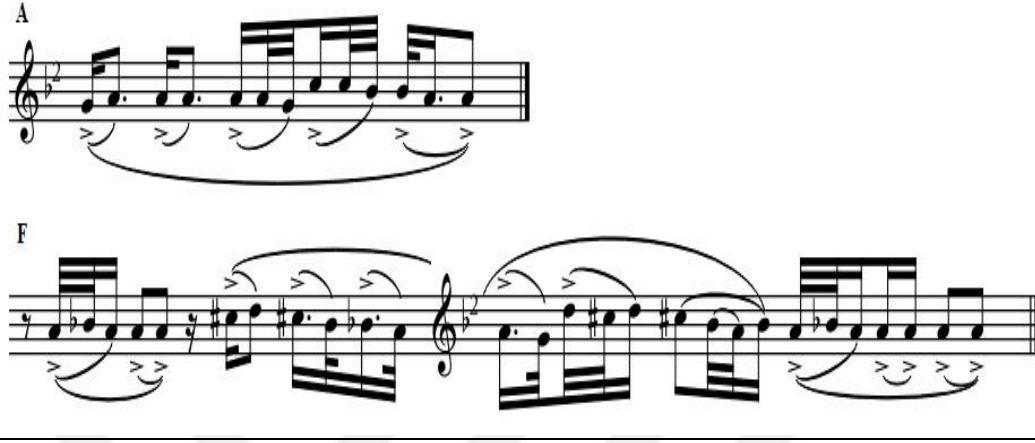


İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 16. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının 1. ölçüsünde ve F icracısının 3. ölçüsünde kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

İkileme 17. Porte

Nota 94: İkileme 17. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 17. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. A ve F icracısının İcracı yorumu kapsamında ezgisinin bittiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısının bağlarında kesintiler bulunmaktadır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Cihangir İçten'in Urum Kızı adlı icra ettiği eser tamamen farklı melodilerden oluştuğu için incelemeye dâhil değildir. Cihangir İçten'in İcrası;

Nota 95: İkileme (Urum Kızı) (Kaynak Kişi:Cihangir İçten-Yaşar Çöke)

İkileme (Urum Kızı)

Kaynak Kişi: Cihangir İÇTEN

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Yaşar ÇÖKE

♩ = 82



Cihangir İçten' in icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve sonunda görülmektedir.

Keskin Halayı hoplatma bölümü Bahşılı, Balıseyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt, Yahşıhan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı tespit edilmiştir.

Hoplatma 1. Porte

Nota 96: Hoplatma 1. Porte

The image displays seven staves of musical notation for the 'Hoplatma 1. Porte' section. The notation is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The staves are labeled A through G. Staves A through E show a sequence of eighth and sixteenth notes with various ornaments and slurs. Staves F and G are labeled 'F-Suda Balık' and 'F-Urum Kızı' respectively. Red boxes highlight specific notes in each staff: A (first and second measures), B (first and second measures), C (third and fourth measures), D (first and second measures), E (third measure), F (first and second measures), and G (first and second measures). The notation includes many slurs, ornaments, and dynamic markings.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 1. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün 1. zamanında A, B ve F (Suda balık) icracılarının icra etmiş olduğu motifler aynıdır. 2. zamanda A ve B icracılarının motiflerinde benzerlik görülürken, D ve F (Urum kızı) icracılarının da 2. zaman motiflerinin aynı olduğu tespit edilmiştir. 2. ölçünün 2. zamanında A ve C icracılarının motifleri birbiri ile uyushmaktadır. 3. ölçünün 1. zamanında E ve F (Suda balık) icracılarının motifleri birbiriyle aynıdır, 2. zamanında ise D ve F (Urum kızı) icracılarının motiflerinin aynı olduğu gözlenmiştir. 4. ölçünün 2. zamanında A ve C icracılarının motifleri birbiri ile aynıdır. Diğer ölçü ve zamanlarda İcracı yorumu kapsamında ölçüler birbirinden farklıdır.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber D ve F (Urum Kızı) icracılarının 4. ve 5. ölçüdeki bağlar birbiriyle aynı ve vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 2. Porte

Nota 97: Hoplatma 2. Porte

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 2. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

B icracısının 4. ölçünün 1. ve 2. zamanında ki motifi ile C icracısının 5. ölçüsündeki motifler birbiri ile aynıdır. D icracısının 2. ölçüsünün 2. zamanı ile F (Urum kızı) icracısının 2. zamanındaki motiflerin birbiri ile uyduğu görülmüştür. Diğer ölçülerdeki motiflerde ise hiçbir benzerlik bulunmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar A, D ve F icracısının her iki ölçüsünde farklılıklar görülmektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 3. Porte

Nota 98: Hoplatma 3. Porte

The image displays seven staves of musical notation for the piece 'Hoplatma 3. Porte'. The notation is written in a single system, with each staff labeled with a letter or name. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation is highly rhythmic, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and accents. The staves are labeled A, B, C, D, E, F-Suda Balık, and F-Urum Kız.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 3. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 4. Porte

Nota 99: Hoplatma 4. Porte

The image displays seven staves of musical notation, labeled A through G. Staves A, B, and C are in the key of D major (one sharp). Staves D, E, F, and G are in the key of D minor (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. A red box highlights a specific measure in staff B, which contains a quarter note and an eighth note. The staves are arranged vertically, with staff A at the top and staff G at the bottom.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Yalnız B ve C icracılarının 2. ölçülerinin tamamının birbiri ile uyumlu olduğu görülmüştür. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 5. Porte

Nota 100: Hoplatma 5. Porte

The image displays seven staves of musical notation, labeled A through G. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings. The notation is in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The staves are labeled A, B, C, D, E, F-Suda Balık, and G-Urum Kız. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with A at the top and G at the bottom.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ama A ve B icracılarının 5. ölçünün 2. zamanında ki motiflerinin aynı olduğu, C icracısının 7. ölçünün 2. zamanındaki motif ile D icracısının 5. ölçünün 2. zamanındaki motif ile uyduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 6. Porte

Nota 101: Hoplatma 6. Porte

The image displays seven staves of musical notation for the 'Hoplatma 6. Porte' exercise. The staves are labeled A through F-Urum Kızı. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various musical symbols indicating dynamics and phrasing. The notation is written in a single system, with each staff occupying one line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 6. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 7. Porte

Nota 102: Hoplatma 7. Porte

The image displays seven staves of musical notation, labeled A through G. Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes highlighted by red boxes. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings. The staves are arranged vertically, with A at the top and G at the bottom. The notation is in a standard musical format, with notes and rests connected by lines and beams. The red boxes highlight specific notes in each staff, likely indicating points of interest or comparison in the study.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 7. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Bu gözlemler şöyledir;

A ve B icracılarının 1. ölçünün 1. ve 2. zamanındaki motiflerin ve 3. ölçülerinin 1. ve 2. zamanındaki motiflerinin birbiri ile aynı olduğu gözlenmiştir. C icracısının 3. ölçü 2. zamanında ki motif ile D icracısının 4. ölçüsünün 2. zamanındaki motif ile uyuştugu gözlenmiştir. Diğer ölçü ve zamanlardaki farklılık İcracı yorumu kapsamında değerlendirilmiştir. B ve E icracılarının çaldığı ezgi kendi yorumlaması kapsamında erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 8. Porte

Nota 103: Hoplatma 8. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 8. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 9. Porte

Nota 104: Hoplatma 9. Porte

The image displays five staves of musical notation for the 'Hoplatma 9. Porte' exercise. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first four staves are labeled A, C, D, and F-Suda Balık, while the fifth staff is labeled F-Urum Kızı. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The music is characterized by a series of eighth-note patterns, often grouped with beams and slurs, and accented with 'x' marks. The staves are arranged vertically, with a horizontal line separating the first four staves from the fifth.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Hoplatma ezgisinin 9. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. F (Suda balık) icracısının yorumlama kapsamında çaldığı ezgi erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 10. Porte

Nota 105: Hoplatma 10. Porte

The image displays four staves of musical notation for the 'Hoplatma 10. Porte' section. The staves are labeled A, C, D, and F-Urum Kızı. Each staff contains a series of notes with various musical symbols, including slurs, accents, and dynamic markings. A red box highlights a specific motif in the D and F-Urum Kızı staves, which appears to be a sequence of notes with a specific rhythm and pitch.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 10. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece D icracısının 4. ölçünün 2. zamanındaki motifi ile ve F (Urum kızı) icracısının 4. ölçünün 2. zamanındaki motifinin benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 11. Porte

Nota 106: Hoplatma 11. Porte

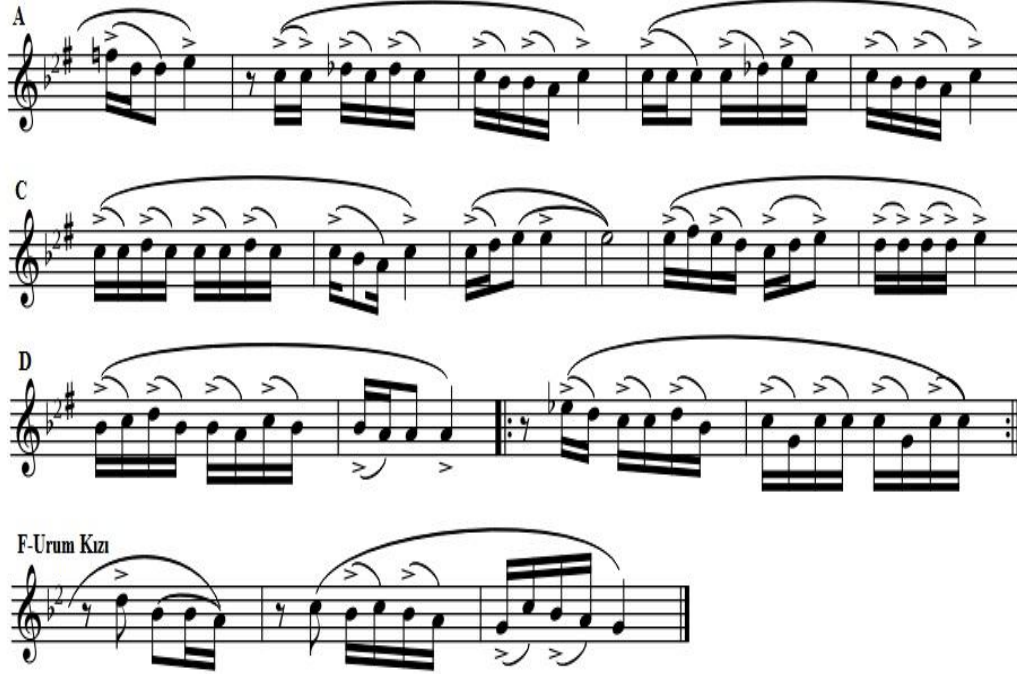
The image displays four staves of musical notation for the 'Hoplatma 11. Porte' exercise. The staves are labeled A, C, D, and F-Urum Kızı. The notation is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked as 110. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 11. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 12. Porte

Nota 107: Hoplatma 12. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 12. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. F (Urum kızı) icracısının icra ettiği eser bitmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 13. Porte

Nota 108: Hoplatma 13. Porte

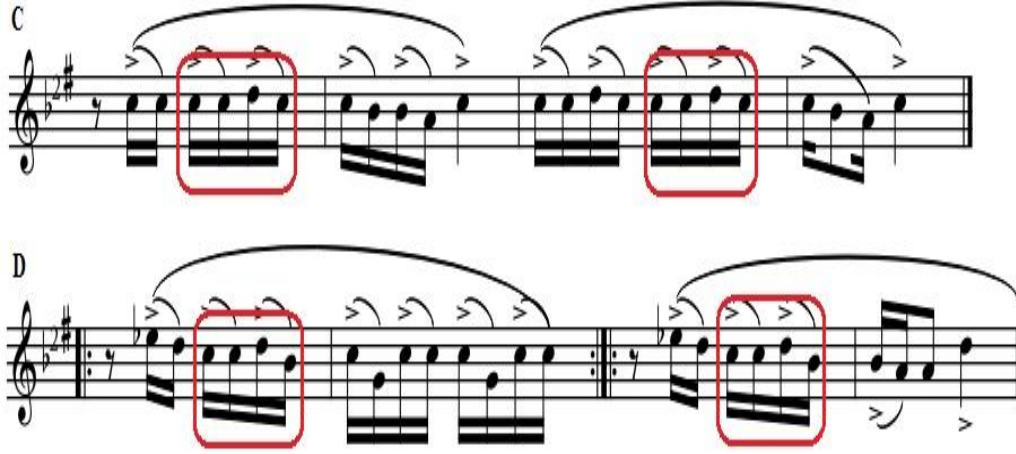


İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 13. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat A icracısının eseri kendi yorumlaması kapsamında çaldığı ezgi bitmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 14. Porte

Nota 109: Hoplatma 14. Porte



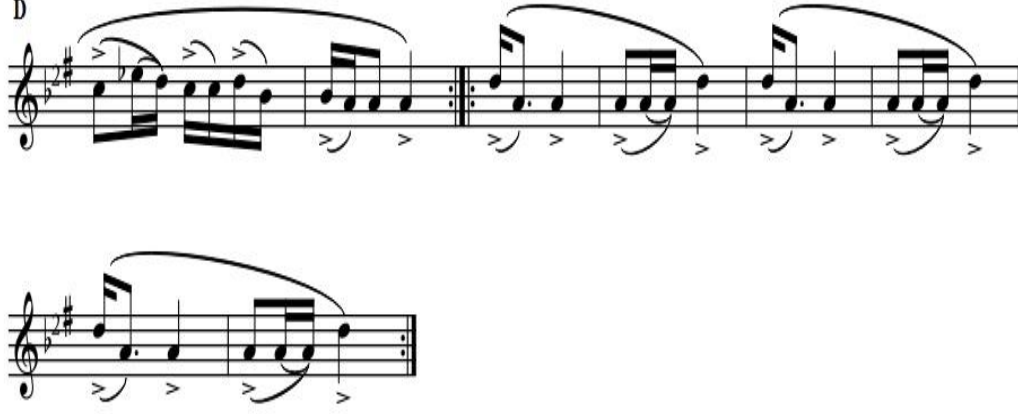
Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 14. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçünün 2. zamanında C ve D icracılarının motiflerinin birbiri ile aynı olduğu gözlenmiştir. 3. ölçünün 2. zamanındaki motiflerinde benzerlik bulunmaktadır. Bunun dışındaki ölçüler birbirinden tamamen farklıdır. C icracısının icra etmiş olduğu eser bitmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Hoplatma 15. Porte

Nota 110: Hoplatma 15. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından D icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Keskin Halayı Yanlama bölümü Bahşılı, Çelebi, Karakeçili, Keskin, Yahşıhan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında eserlerin icra edildiği tespit edilmiştir.

Yanlama 1. Porte

Nota 111: Yanlama 1. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A, B, C, E, and F, representing different performers or versions of the 'Yanlama 1. Porte' piece. The notation is in 8/8 time and features a key signature of one flat (B-flat). Each staff contains a sequence of notes and rests, with some notes marked with accents (>) and slurs. Red boxes highlight specific motifs in staves A, B, C, E, and F. In staff C, a blue box highlights a motif, and a blue line connects it to a blue box in staff E. The motifs highlighted in red boxes are: A) measures 1-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11; B) measures 1-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11; C) measures 1-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11; E) measures 1-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11; F) measures 1-3, 4-5, 6-7, 8-9, 10-11.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 1. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

1. ölçülerin tüm zamanlarındaki icracıların motifleri birbiri ile aynıdır. 2. ölçünün tüm zamanındaki A, B, E ve F icracılarının motifleri birbiri ile uyumaktadır. C icracısının 2. ölçüdeki motifi farklıdır. 3. ölçüde A ve F icracısının motifleri

birbirinin aynısıdır. B, C ve E icracılarının 4. ölçüdeki motiflerinin aynı olduğu gözlenmiştir. A icracısının 6. ölçüdeki motifi ile B icracısının 5. ölçüsündeki motiflerin birbiri ile aynı oldu görülmektedir. C ve E icracısının 5. ölçülerinin 1. zamanındaki motiflerin aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 2. Porte

Nota 112: Yanlama 2. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A, B, C, E, and F. Each staff contains a sequence of notes and rests, with various motifs highlighted by red and blue boxes. The notation is in a 2/4 time signature, indicated by the '2' and '4' in the bottom right of the first staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The red boxes highlight specific motifs across the staves, while a blue box highlights a motif in staff B. The staves are arranged vertically, with A at the top and F at the bottom.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 2. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

A, B, C ve E icracılarının 1. ölçüdeki tüm motiflerinin birbiri ile uyduğu görülmektedir. A ve C icracılarının 2. ölçüdeki tüm motiflerinin aynı olduğu gözlenmiştir. A, B ve C icracılarının 3. ölçüdeki tüm motifleri birbiriyle aynıdır. B ve F icracılarının 2. ölçüde icra etmiş olduğu motifler de birbirinin aynısıdır. A icracısının 4. ölçüdeki icra etmiş olduğu motif E icracısının 4. ölçüdeki motifi ile uyushmaktadır. B icracısının 5. ölçüdeki motifi ile F icracısının 5. ölçüdeki motifinin aynı olduğu gözlenmiştir. A icracısının 5. ölçüsünün 2. zamanındaki motif ile E icracısının 5. ölçüsünün 2. zamanındaki motif ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 3. Porte

Nota 113: Yanlama 3. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A, B, C, E, and F. Each staff represents a different performer's part. The notation is in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The staves are arranged vertically. Motifs are highlighted with colored boxes: red boxes highlight motifs in measures 1, 2, 3, 4, and 5 of staves A, B, C, E, and F. Blue boxes highlight motifs in measures 3 and 4 of staves A and F. The motifs are short, rhythmic phrases, often consisting of eighth and sixteenth notes, sometimes with slurs or accents.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 3. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

A ve C icracılarının ilk 2 ölçüsündeki bütün motifler biriyle aynıdır. B icracısının 3. ve 4. ölçüdeki icra ettiği motif ile C icracısının 3. ve 4. ölçülerinin birbiri ile uyuştugu görülmüştür. C icracısının 7. ölçüdeki icra etmiş olduğu motif ile F icracısının 6. ölçüdeki icra etmiş olduğu motifinde birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 4. Porte

Nota 114: Yanlama 4. Porte

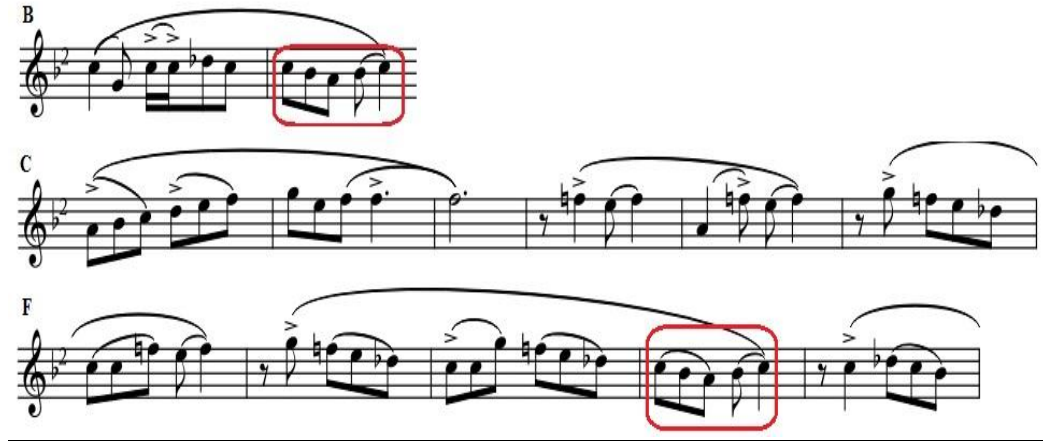
The image displays six staves of musical notation, labeled A, B, C, E, and F, representing different performers or versions of the 'Yanlama 4. Porte'. The notation is in 2/4 time and uses a key signature of one flat (B-flat). The staves are arranged vertically. Staves A, B, C, and E show motifs highlighted with red and blue boxes, indicating specific musical elements being compared. Staff F shows a different set of motifs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

C ve E icracılarının 1. ve 2. ölçüdeki motifleri birbiri ile aynıdır. B ve F icracılarının 1. ölçünün 2. zamanındaki icra etmiş olduğu motiflerin aynı olduğu gözlenmiştir. A icracısının 2. ölçüdeki motifi ile B, C ve E icracılarının 3. ölçülerdeki icra etmiş olduğu motiflerin aynı olduğu tespit edilmiştir. A icracısının 3. ölçü 2. zamanındaki motif ile C icracısının 4. ölçü 2. zamanındaki motiflerin aynı olduğu gözlenmiştir. A ve E icracılarının icra etmiş olduğu ezgi bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 5. Porte

Nota 115: Yanlama 5. Porte

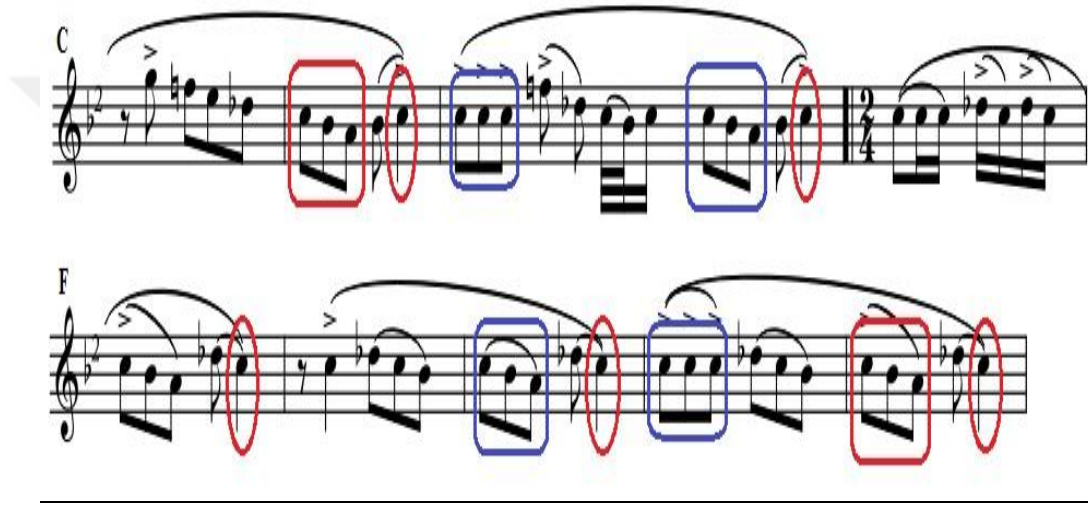


İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat B icracısının 2. ölçüdeki icra etmiş olduğu motif ile F icracısının 4. ölçüdeki icra etmiş olduğu motifin aynı olduğu tespit edilmiştir. B icracısının icra etmiş olduğu ezgi bitmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 6. Porte

Nota 116: Yanlama 6. Porte



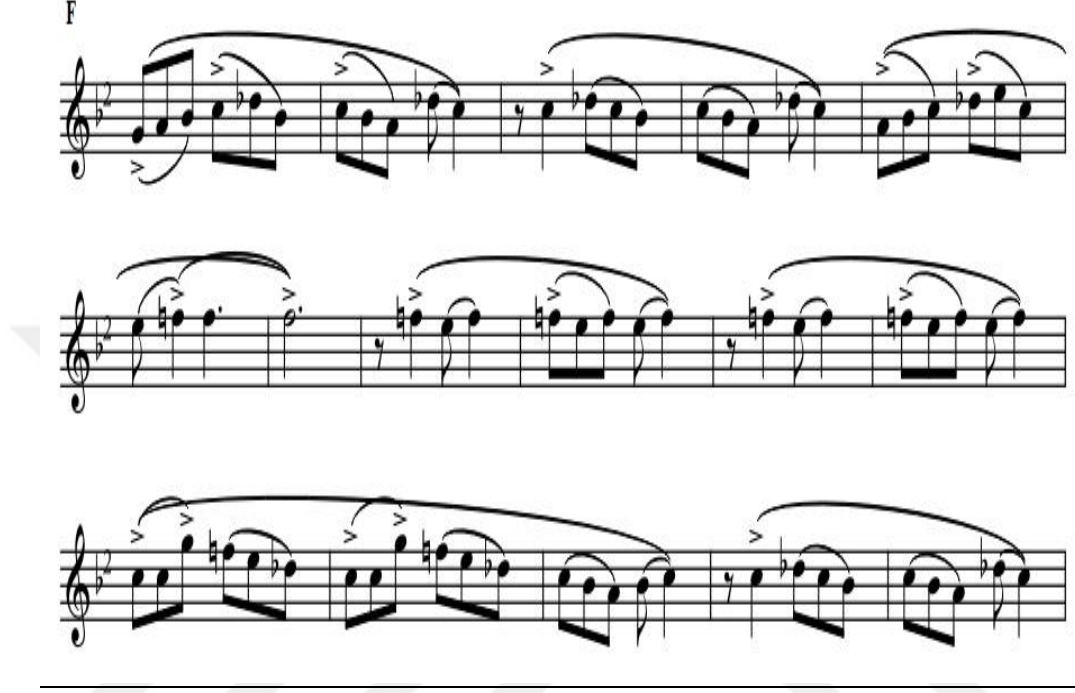
Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

C ve F icracılarının 3. ve 4. ölçünün 1. zamanındaki icra etmiş olduğu motifler birbiriyle aynıdır. 2. ölçünün 1. zamanın tamamı 2. zamanın yarısındaki motiflerde aynıdır. C icracısının icra ettiği eser bitmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 7. Porte

Nota 117: Yanlama 7. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından F icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 2/4 Bölümü 1. Porte

Nota 118: Yanlama 2/4 Bölümü 1. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A through F, representing different performers (icracılar) in a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. Red and blue boxes highlight specific motifs or groups of notes across the staves. Staff A shows a sequence of motifs, with some notes circled in red and others in blue. Staff B shows a different set of motifs, with some notes circled in red. Staff C shows a sequence of motifs, with some notes circled in red and others in blue. Staff E shows a sequence of motifs, with some notes circled in red and others in blue. Staff F shows a sequence of motifs, with some notes circled in red and others in blue. The notation is written in a standard musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 2/4 lük bölümü 1. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

A, E ve F icracılarının 1. ölçünün 1. zamanında icra etmiş olduğu motifler birbiri ile uyumaktadır. A, B, C ve F icracılarını 1. ölçünün 2. zamanındaki motiflerinde benzerlik olduğu görülmüştür. A ve F icracısının 2. ölçünün tamamındaki motifleri birbiriyle aynıdır. Fakat A ve F icracılarının 2. ölçünün 1. zamanındaki motif ile E ve C icracılarının 2. ölçülerinin 1. zamanlarında aynı olduğu görülmektedir. E icracısının 4. ölçüdeki motifleri ile F icracısının 6. ölçüdeki motifleri birbiriyle aynıdır. A icracısının 3. ölçü 2. zamanındaki motifle de C icracısının 2. ölçü 2. zamanındaki motifle de uyduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 2/4 Bölümü 2. Porte

Nota 119: Yanlama 2/4 Bölümü 2. Porte

The image displays six staves of musical notation, labeled A through F, representing different interpretations of a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing marks. Red and blue boxes and circles highlight specific motifs and notes across the staves, indicating similarities and differences between the versions. For example, staves A and B show a motif in the 4th measure, while staves C and F show a motif in the 1st measure. Staves E and F show a motif in the 5th measure. The notation is written in a style typical of traditional Turkish music notation, with a focus on the rhythmic structure of the 'Porte' section.

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 2/4 lük bölümü 2. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

C ve F icracılarının 2. ölçü 1. zamana kadar olan motiflerinde benzerlik olduğu görülmüştür. E ve F icracılarının 5. ölçü 2. zamandaki motifleri birbiri ile aynıdır. A icracısının 4. ölçü 2. zamanındaki motifle de C icracısının 3. ölçü 2. zamanındaki motifle uyduğu görülmüştür. A icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ile B icracısı 1. ölçü 2. zaman, 3. ölçü 2. zaman, C icracısı 4. ölçü 2. zaman, F icracısı 4. ölçü 2. zamandaki motifle aynı olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 2/4 Bölümü 3. Porte

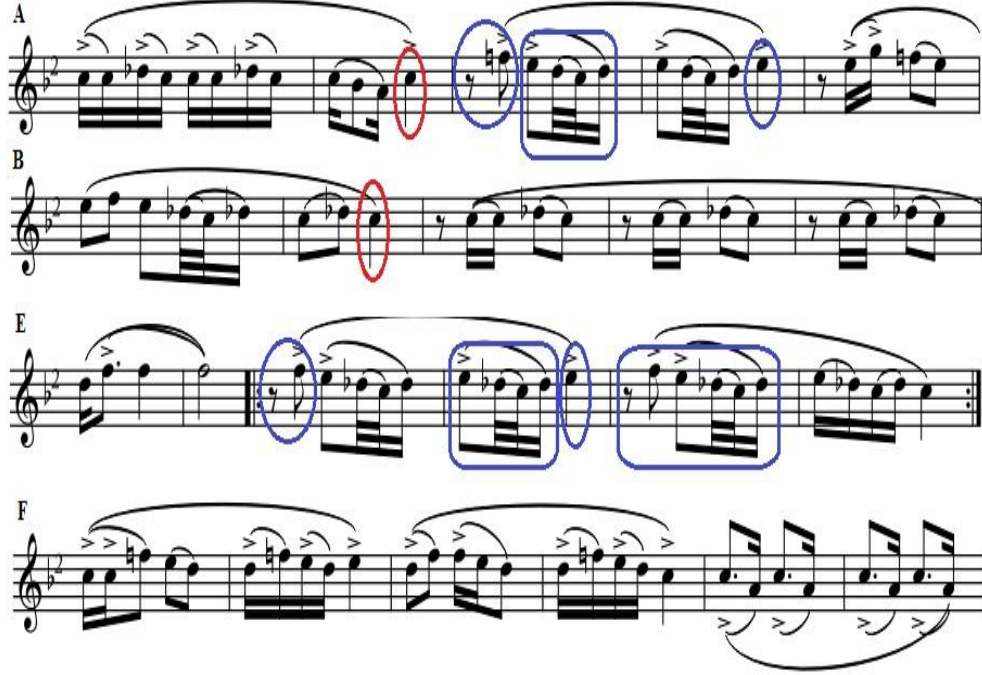
Nota 120: Yanlama 2/4 Bölümü 3. Porte

Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 2/4 lük bölümü 3. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

C ve E icracılarının 1. ölçü 1. zamanındaki icra etmiş olduğu motifler aynıdır. A icracısının 2. ölçü 1. zamandaki motifi ile de F icracısının 1. ölçü 1. zamandaki motifinin aynı olduğu gözlenmiştir. Aynı zaman yine A icracısının 4. ölçüdeki icra etmiş olduğu motif ile C icracısının icra etmiş olduğu motifle uyduğu görülmektedir. B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motif ile C icracısı 1. ölçü 2. zaman, F icracısı 1. ölçü 2 zamandaki motifleri birbirinin aynısıdır. C icracısının icra etmiş olduğu eser bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 2/4 Bölümü 4. Porte

Nota 121: Yanlama 2/4 Bölümü 4. Porte

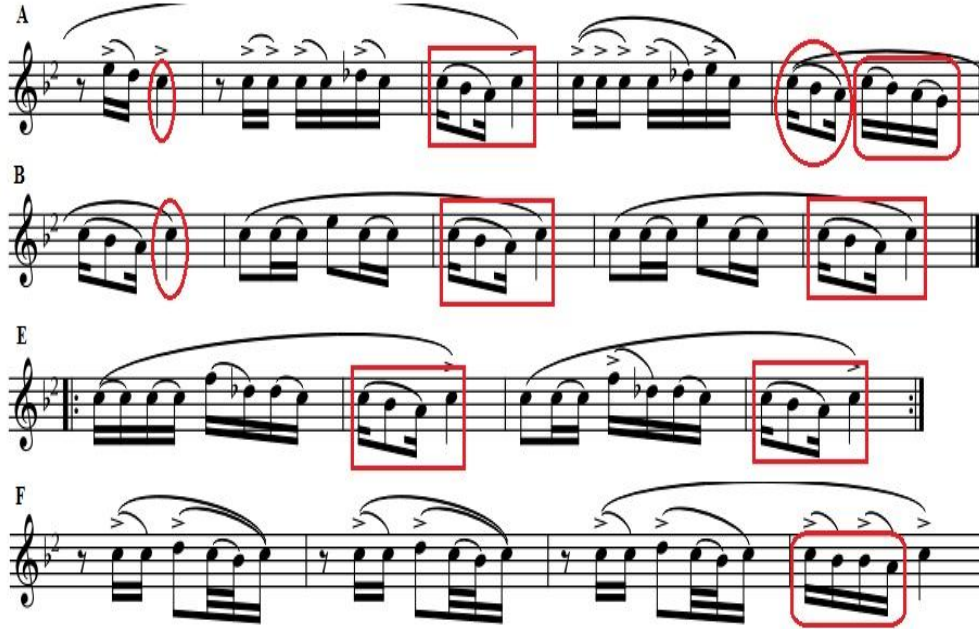


Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 2/4 lük bölümü 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

A icracısının 2. ölçü 2. zamandaki motifi ile B icracısının 2. ölçü 2. zamandaki motifi, E icracısının 3. ölçü 2. zamandaki motifi ile A icracısı 4. ölçü 2. zamandaki motiflerinin uyuştugu gözlenmiştir. A icracısının 3. ölçünün tamamı ile E icracısının 4. ölçünün tamamının birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 2/4 Bölümü 5. Porte

Nota 122: Yanlama 2/4 Bölümü 5. Porte



Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 2/4 lük bölümü 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

A icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ve 3. ölçünün tamamındaki motifi ile B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ve 3. ölçünün tamamındaki motifinin birbiriyle aynı olduğu gözlenmiştir. B icracısının 3. ölçüdeki motifi ile E icracısının 2. ölçüdeki motifi de birbiriyle uyushmaktadır. Yine B icracısının 5 ölçü 1. zamandaki motifi ile A icracısının 5 ölçü 1. zamandaki motifi aynıdır. A icracısının 5 ölçü 2. zamandaki motifi ile de F icracısı 4 ölçü 1. zamandaki motifinin birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. A, B ve E icracılarının icra etmiş oldukları eserler bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Yanlama 2/4 Bölümü 6. Porte

Nota 123: Yanlama 2/4 Bölümü 6. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından F icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkısına istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Keskin Halayı Avşar bölümü Çelebi ve Karakeçili, ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı tespit edilmiştir.

Avşar Bölümü 1. Porte

Nota 124: Avşar Bölümü 1. Porte



Bu bölüm yörede her bölgede oynanmamakla beraber bütün icracılar bu ezgiyi bilmiyorlar. Bu bağlamda İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Avşar ezgisinin 1. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Fakat 1. porteler incelendiğinde bağlar genellikle 2 ölçüyü kapsamaktadır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Avşar Bölümü 2. Porte

Nota 125: Avşar Bölümü 2. Porte

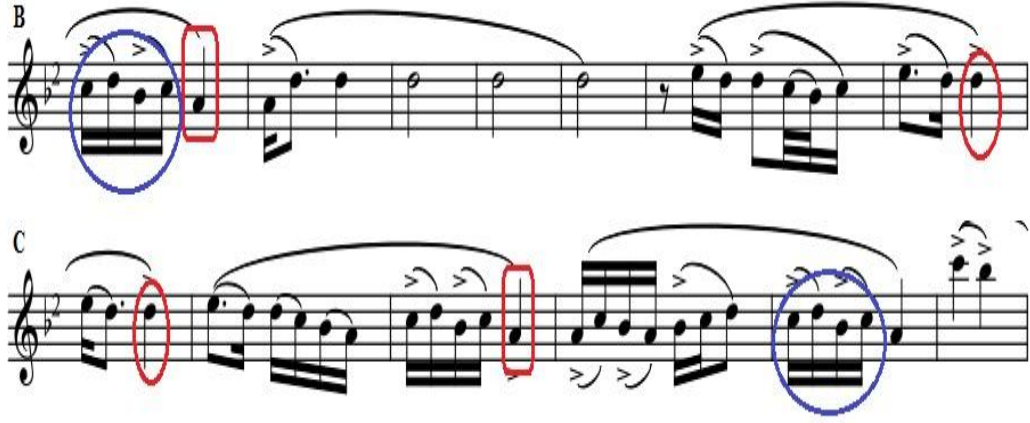


Bu bölüm yörede her bölgede oynanmamakla beraber bütün icracılar bu ezgiyi bilmiyorlar. Bu bağlamda İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Avşar ezgisinin 2 portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat B icracısının 1. ölçünün tamamındaki icra etmiş olduğu motifle C icracısının 6. ölçüdeki icra etmiş olduğu motiflerin birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Avşar Bölümü 3. Porte

Nota 126: Avşar Bölümü 3. Porte



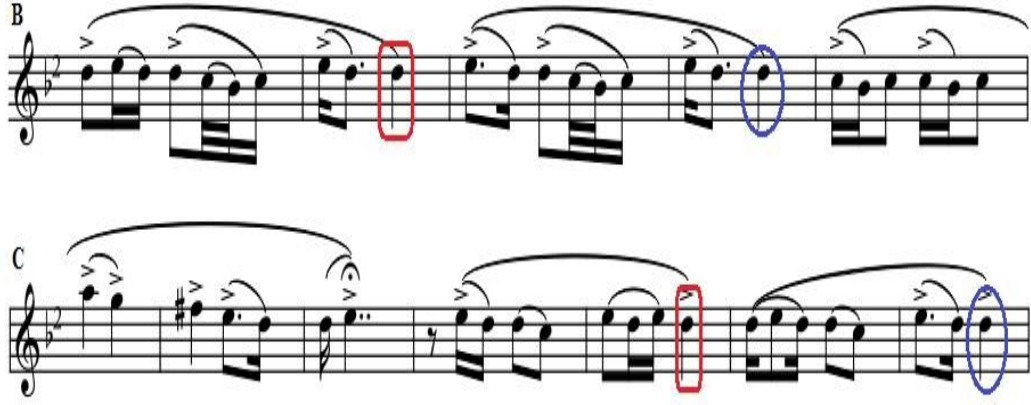
Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Avşar ezgisinin 3. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

B icracısının 1. ölçü 1. zamandaki motif ile C icracısının 5. ölçü 1. zamandaki motifleri aynıdır. B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motif ile C icracısının 3. ölçü 2. zamandaki motifinin birbiri ile aynı olduğu görülmektedir. B icracısının 7. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifinin aynı olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Avşar Bölümü 4. Porte

Nota 127: Avşar Bölümü 4. Porte



Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Avşar ezgisinin 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

B icracısının 2. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 5. ölçü 2. zamandaki motifi birbiri ile aynıdır. Aynı zamanda B icracısının 4. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 7. ölçü 2. zamandaki motifinin aynı olduğu tespit edilmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Avşar Bölümü 5. Porte

Nota 128: Avşar Bölümü 5. Porte



Yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Avşar ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve bazı farklılıkların olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Bu bulgular şöyledir;

B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 5. ölçü 2. zamandaki motifinin aynı olduğu tespit edilmiştir. B icracısının icra etmiş olduğu eser yorumlama kapsamında erken bitmiştir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Avşar Bölümü 6. Porte

Nota 129: Avşar Bölümü 6. Porte



İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından C icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Keskin Halayı Hopbaralim bölümü genellikle Kırıkkale'nin Yahşıhan ilçesinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında tespit edilmiştir.

Hopbaralim Bölümü

Nota 130: Hopbaralim Bölümü (Kaynak Kişi: Tacettin Köksal-Hüseyin Şahin)

Hopbaralim

Kaynak Kişi: Tacettin KÖKSAL

Notaya Alan: M. Kürşat SEVİMLİ

Hüseyin ŞAHİN

♩ = 106

The musical score for Hopbaralim consists of 10 staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 106 beats per minute. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams, with some notes marked with accents. The music is written in a single melodic line.

♩ = 117



Bu bölüm yörede her bölgede oynanmamaktadır. Bu bağlamda İcracı yorumu kapsamında sadece Kırıkkale'nin Yahşihan ilçesinde düğünlere giden Tacettin KÖKSAL' ın icra etmiş olduğu eser notaya alınmıştır. Yöredeki diğer mahalli zurna icracılarıyla yapılan görüşmelerde halayda böyle bir bölümün olmadığı gerekçesiyle çalmaya gerek olmadığını söylemişlerdir. Bu eserde bağlar genellikle 2 ve 3 ölçüyü kapsamaktadır. Vurgular ise genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

SONUÇLAR ve ÖNERİLER

Bu çalışmada Kırıkkale yöresi halaylarının zurna ile icrasının farklı icracılar tarafından yorumlandığı biçimiyle tespit edilmesi ve bu icraların karşılaştırılması Keskin Halayı örneği üzerinden ele alınmıştır.

Yapılan bu çalışmayla halay geleneği içerisinde yer alan Keskin Halayına ait Ağırlama, İkileme, Hoplatma, Yanlama, Avşar ve Hopbaralim adıyla altı farklı bölümün var olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Yörede eskiden icra edilen fakat günümüzde sadece Abdal düğünlerinde yaşatılmaya çalışılan Arzu Kamber ve Urum Kızı adıyla iki halayın varlığı tespit edilmiştir.

Sekiz farklı ilçede Keskin Halayının zurna ile icrası konusunda elde edilen bulgulara ilişkin şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Keskin Halayı Bahşılı ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Yetiş BARİN' in icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Yetiş BARİN, Keskin halayını Ağırlama, İkileme, Hoplatma ve Yanlama olarak dört bölüm halinde icra etmektedir. Ağırlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde Yanlama 6/8 lik ve 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.
- Keskin Halayı Balışeyh ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Tacettin KÖKSAL'ın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Tacettin KÖKSAL, Keskin halayını Ağırlama, İkileme ve Hoplatma olarak üç bölüm halinde icra etmektedir. Ağırlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.
- Keskin Halayı Çelebi ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Aslan ÇULHA' nın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Aslan ÇULHA, Keskin halayını Ağırlama, İkileme, Hoplatma, Yanlama ve

Avşar olarak beş bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde, Yanlama 6/8 ve 2/4 lük usulde, Avşar 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

- Keskin Halayı Delice ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Tacettin KÖKSAL' ın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Tacettin KÖKSAL, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma olarak üç bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.
- Keskin Halayı Karakeçili ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Cihangir İÇTEN ve zurnacı Levent BARİN' in icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Levent BARİN, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma, Yanlama ve Avşar olarak beş bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde, Yanlama 6/8 ve 2/4 lük usulde, Avşar bölümü 2/4 lük usulde, Cihangir İÇTEN ise Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma ve Yanlama olmak üzere dört bölümde icra etmiştir. Ağrlama bölümünde Arzu Kamber Halayı Adlı eseri icra etmiştir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde, Yanlama 6/8 ve 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.
- Keskin Halayı Keskin ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Allahverdi BARİN ve Cihangir İÇTEN' in icra ettiği şekillerde notaya alınmıştır. Allahverdi BARİN, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma ve Yanlama olarak dört bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde, Yanlama 6/8 ve 2/4 lük usullerde. Cihangir İÇTEN ise Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma olarak icra etmektedir. Halayın tamamında Urum Kızı adlı esri icra etmiştir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

- Keskin Halayı Sulakyurt ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Levent BARİN' in icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Levent BARİN, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma olarak üç bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.
- Keskin Halayı Yahşihan ilçesinde Kırıkkale yöresi mahalli sanatçılarından zurnacı Tacettin KÖKSAL' ın icra ettiği şekilde notaya alınmıştır. Tacettin KÖKSAL, Keskin halayını Ağrlama, İkileme, Hoplatma ve Hopbaralim olarak dört bölüm halinde icra etmektedir. Ağrlama 4/4 lük usulde, İkileme 4/4 lük usulde, Hoplatma 2/4 lük usulde, Hopbaralim 2/4 lük usullerde olduğu tespit edilmiştir.

Sekiz farklı ilçede Keskin Halayının zurna ile icrası konusunda elde edilen bulgular arasındaki var olan farklılıklarla ilgili şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Keskin Halayı Ağrlama bölümünün Bahşılı, Balışeyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt, Yahşihan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı sonucuna ulaşılmıştır. Ağrlama Bölümü ile ilgili elde edilen sonuçlar şunlardır:

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri incelendiğinde B, C ve E zurna icracılarının 1. ölçüde çaldığı motifler aynıdır. A zurna icracısı 1. ölçünün 3. zamanında iki sekizlik tartım kalıbı ile karar sesini vurgulamıştır. D zurna icracısı ise 1. ölçünün 2. zamanında dört onaltılık tartım kalıbı ile icra etmiştir. 2. ölçünün 1. zamanında benzerlik B ve C zurna icracılarının motiflerinde görülmekte. Fakat 2. zamanda hiç benzerlik bulunmamaktadır. 3. zamanda benzerlik sadece B ve C zurna icracılarında görülmektedir. 4. zamanda ise B, C ve D zurna icracılarında benzerlik vardır.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 2. porteler incelendiğinde 1. ölçünün 1. zamanında A, D ve E zurna icracılarının motiflerinde benzerlik varken B ve C zurna icracılarının motifleri de birbiri ile benzerlik göstermektedir. 2. zamanda A, C ve E zurna icracılarının motifleri benzerlik gösterirken B ve D icracılarınınki birbirlerinden farklıdır. 3. zamanda B, C ve E icracılarının motifleri birbiri ile benzerlik gösterirken, A ve D icracılarının ki birbirinden farklıdır. 4. zamanda A ve D icracıları dışındaki icracılar sus ile birinci ölçüyü bitirmişlerdir. 2. ölçünün 1. zamanı B, C ile A, D icracılarının motifleri birbiriyle benzerlik gösterirken, E icracısının motifi farklıdır. 2. zamanda ise icracıların motiflerinin tamamen birbirinden farklı olduğu gözlemlenmiştir. 3. zamanda B ve C icracılarının motifleri benzerlik gösterirken diğer icracıların motifleri farklıdır. 4. zamanda ise B ve C icracılarınınki benzerlik bulunurken diğerleri tamamen birbirinden farklıdır.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 3. porteler incelendiğinde 1. ölçünün 1. zamanı incelendiğinde bütün icracıların motiflerinin birbirinden farklı olduğu tespit edilmiştir. 2. Zamanda ise A ve D icracısının motifleri birbirine benzerdir. Ayrıca C ve E icracılarının motiflerinde de benzerlik olduğu tespit edilmiştir. B icracısının motifi tamamen farklıdır. 3. zamanda ise C ve E icracılarının motifleri birbirine benzer diğer icracıların motifleri birbirinden farklıdır. 4. zamanda da B, C ve E icracılarında benzerlik bulunurken diğer icracılarınki farklıdır. 2. Ölçünün 1. ve 2. Zamanında icracıların hepsi farklı motifler çalmıştır. 3. zamanda A, D ve E icracılarında benzerlik olduğu görülmekte. 4. zamanda D ve E icracılarının motifleri birbirine benzerken diğer icracıların motiflerinin farklı olduğu tespit edilmiştir. 2. ölçünün 4. zamanında A ve E icracılarının motiflerinde benzerlik bulunurken 1. ölçünün 4 zamanı ve 2. ölçünün 3 zamanı tamamen birbirlerinden farklıdır.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 4. porteler incelendiğinde 1. ölçünün ilk 3 zamanındaki motifler İcracı yorumu kapsamında birbirlerinden farklıdır. Fakat 4. zamanda B ve C icracılarının motifleri birbiri ile benzerlik göstermektedir. 2. ölçünün ilk 2 zamanında icracıların motifleri tamamen farklıdır.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 5. porteler incelendiğinde 3. zamanda A ve C icracılarının motiflerinde benzerlik söz konusudur. 4. zamanda ise icracıların bütün motiflerinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca icracı yorumu açısından E icracısının çaldığı türkü, sözlerin tamamının çalınmamasından dolayı erken bitmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 6. porteler incelendiğinde 1. ölçünün bütün zamanları, 2. ölçünün ilk 3 zamanı İracı yorumu kapsamında tamamen birbirlerinden farklıdır. Fakat 2. ölçünün 4. zamanında A ve C icracılarının motifleri aynı iken diğer icracıların motiflerinin farklı olduğu tespit edilmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 7. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında 1. ölçünün tamamı, 2. ölçünün ilk 2 zamanı tamamen birbirinde farklıdır. Sadece 2. ölçünün 3. ve 4. zamanında A ve D icracısının motiflerinde benzerlik bulunmaktadır. İracı yorumu kapsamında B icracısı türkünün tamamını çalmamasından dolayı erken bitmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 8. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında 1. Ölçünün tamamı, 2. Ölçünün ilk 2 zamanı tamamen birbirinde farklıdır. Sadece 2. ölçünün 3. ve 4. zamanında C ve D icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu tespit edilmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 9. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında 1. ölçünün tamamı, 2. ölçünün ilk zamanı tamamen birbirinde farklıdır. Sadece 2. ölçünün 2. 3. ve 4. zamanında C ve D icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu tespit edilmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 10. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağırhama ezgisinin 10. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 11. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağır lama ezgisinin 11. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. D icracısının yorumlamasından kaynaklı ezgi erken bitmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 12. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağır lama ezgisinin 12. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 13. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağır lama ezgisinin 13. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri 14. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Ağır lama ezgisinin 14. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece A icracısının son ölçüsü ile C icracısının son ölçüsündeki 2. 3. ve 4. zamanlar birbiriyle benzerlik göstermektedir.

Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber C icracısının icra esnasındaki cümle bağları 8, 9, 11 ve 12 portelerde farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

- Keskin Halayı İkileme bölümünün Bahşılı, Balışeyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt, Yahşihan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı sonucuna ulaşılmıştır. İkileme Bölümü ile ilgili elde edilen sonuçlar şunlardır:

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri incelendiğinde 1. ölçünün ilk 2 zamanında bütün icracıların motiflerinde farklılıklar olduğu tespit edilmiş olup, 3. zamanda C ve E icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu gözlenmiştir. 1. ölçünün 4. zamanında ise B, C, D ve E icracılarının motiflerinin benzer olduğunu görmekteyiz. 2. ölçünün 1., 2. ve 3. zamanlarında B, C ve E icracılarının motiflerinin benzer olduğu, diğer icracıların motiflerinin birbirinden farklı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının yapış olduğu bap 1. Ölçünün 3. Zamanından 2. Ölçünün bitimine kadar devam etmektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2. porteler incelendiğinde 1. ölçünün tüm zamanlarında birbiri ile benzerlik gösteren icracılar B, C ve E icracılarıdır. Diğer icracıların motiflerinde herhangi bir benzerlik görülmemektedir. 2. ölçünün tamamında icracıların yorumlama yapmasından kaynaklı zamanların hiçbirinde benzerlik bulunmamaktadır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber sadece F icracısının 1. ölçüde 2 farklı bağı bulunmaktadır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 3. porteler incelendiğinde 1. ölçünün 1. zamanında icracıların motiflerinde hiçbir benzerlik görülmemektedir. Fakat 2. zamanda A ve E icracısının motiflerinde benzerlik söz konusudur. 3. zamanda da herhangi bir benzerlik bulunmamakla beraber, 4. zamanda A ve E icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu gözlenmiştir. 2. ölçünün ilk 3. zamanında icracıların motiflerinde benzerlik yoktur. Fakat B ve E icracılarının 3. ve 4. zamanları birbiri ile benzerlik göstermektedir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 4. porteler incelendiğinde 1. ölçüde motiflerde benzerlik olan sadece B ve E icracılarıdır. Bu benzerlik ise 3. ve 4. zamanda olduğu gözlenmiştir. Bunun dışındaki zamanlarda icracıların yorumlama kapsamında motiflerinde benzerlik yoktur. 2. ölçüde sadece B ve D icracılarının 4. zamanın yarısında benzerlik olduğu görülmektedir. Belirtilen zamanın dışındaki diğer zamanlarda herhangi bir benzerlik olduğu görülmemiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısı, C icracısının 2. ölçüsü ve F icracısının 2. ölçüsünde nefes alarak icra ettiğinden dolayı bağlar kesilmiştir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 5. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısı nefes alarak çaldığı için 1. ölçüde kesinti oluşturmıştır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 6. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 6. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A, B ve C-1 icracılarının bağlarında nefes aldığı için kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 7. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 7. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat 2. ölçünün 4. zamanında C-2 (C icracısının 2.ölçüsü) ve D icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu tespit

edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A ve C icracılarındaki bağlarda kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 8. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 8. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat 1. ölçünün 2. zamanında E ve F icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu, 2. ölçünün 1. zamanında B ve D icracılarının motiflerinin birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber C icracısının bağında kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 9. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 9. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece 1. ölçünün 4. zamanında E ve F icracılarının motiflerinde benzerlik olduğu diğer icracıların motiflerinde İcracı yorumu kapsamında hiçbir benzerlik olmadığı tespit edilmiştir. İcracı yorumu kapsamında B icracısının ezgisi tamamen bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının bağında kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 10. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 10. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. E icracısının İcracı yorumu kapsamında ezgisinin bittiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A ve e icracısının bağlarında nefes aldığından dolayı kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi

başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 11. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 11. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. C icracısının İracı yorumu kapsamında ezgisinin bittiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 12. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 12. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısının 2. Ölçüsündeki bağında kesinti oluştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 13. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 13. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısının 1. ve 2. Ölçüsündeki bağlarda nefes aldığından dolayı kesinti oluştur. vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 14. porteler incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 14. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece 1. ölçünün 4. zamanında A ve F-1 (F

icracısının 1. ölçüsü) icracısının motiflerinde benzerlik olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısı, F icracısının 2. ölçüsündeki bağlarda kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 15. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 15. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının 1. ölçüsünde ve F icracısının her iki ölçüsünde bağlarda kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 16. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 16. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber A icracısının 1. ölçüsünde ve F icracısının 3. ölçüsünde kesinti olmuştur. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 17. porteler incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının İkileme ezgisinin 17. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. A ve F icracısının İcracı yorumu kapsamında ezgisinin bittiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber F icracısının bağlarında kesintiler bulunmaktadır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

- Keskin Halayı Hoplatma bölümünün Bahşılı, Balıseyh, Çelebi, Delice, Karakeçili, Keskin, Sulakyurt, Yahşihan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı sonucuna ulaşılmıştır. Hoplatma Bölümü ile ilgili elde edilen sonuçlar şunlardır:

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri incelendiğinde 1. ölçünün 1. zamanında A, B ve F (Suda balık) icracılarının icra etmiş olduğu motifler aynıdır. 2. zamanda A ve B icracılarının motiflerinde benzerlik görülürken, D ve F (Urum kızı) icracılarının da 2. zaman motiflerinin aynı olduğu tespit edilmiştir. 2. ölçünün 2. zamanında A ve C icracılarının motifleri birbiri ile uyumaktadır. 3. ölçünün 1. zamanında E ve F (Suda balık) icracılarının motifleri birbiriyle aynıdır, 2. zamanında ise D ve F (Urum kızı) icracılarının motiflerinin aynı olduğu gözlenmiştir. 4. ölçünün 2. zamanında A ve C icracılarının motifleri birbiri ile aynıdır. Diğer ölçü ve zamanlarda İcracı yorumu kapsamında ölçüler birbirinden farklıdır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar aynı olmakla beraber D ve F (Urum Kızı) icracılarının 4. ve 5. ölçüdeki bağlar birbiriyle aynı ve vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2. porteleri incelendiğinde B icracısının 4. ölçünün 1. ve 2. zamanında ki motifi ile C icracısının 5. ölçüsündeki motifler birbiri ile aynıdır. D icracısının 2. ölçüsünün 2. zamanı ile F (Urum kızı) icracısının 2. zamanındaki motiflerin birbiri ile uyduğu görülmüştür. Diğer ölçülerdeki motiflerde ise hiçbir benzerlik bulunmadığı tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar A, D ve F icracısının her iki ölçüsünde farklılıklar görülmektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 3. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 3. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında

farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 4. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 4. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Yalnız B ve C icracılarının 2. ölçülerinin tamamının birbiri ile uyumlu olduğu görülmüştür. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 5. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ama A ve B icracılarının 5. ölçünün 2. zamanında ki motiflerinin aynı olduğu, C icracısının 7. ölçünün 2. Zamanındaki motif ile D icracısının 5. ölçünün 2. zamanındaki motif ile uyduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 6. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 6. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 7. porteler incelendiğinde A ve B icracılarının 1. ölçünün 1. ve 2. zamanındaki motiflerin ve 3. ölçülerinin 1. ve 2. zamanındaki motiflerinin birbiri ile aynı olduğu gözlenmiştir. C icracısının 3. ölçü 2. zamanında ki motif ile D icracısının 4. ölçüsünün 2. zamanındaki motif ile uyduğu gözlenmiştir. Diğer ölçü ve zamanlardaki farklılık İracı yorumu kapsamında değerlendirilmiştir. B ve E icracılarının çaldığı ezgi kendi yorumlaması kapsamında erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 8. porteleri incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 8. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 9. porteleri incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Hoplatma ezgisinin 9. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. F (Suda balık) icracısının yorumlama kapsamında çaldığı ezgi erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 10. porteleri incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 10. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Sadece D icracısının 4. ölçünün 2. zamanındaki motifi ile ve F (Urum kızı) icracısının 4. ölçünün 2. zamanındaki motifinin

benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 11. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 11. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 12. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 12. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. F (Urum kızı) icracısının icra ettiği eser bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 13. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının hoplatma ezgisinin 13. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat A icracısının eseri kendi yorumlaması kapsamında çaldığı ezgi bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 14. porteleri incelendiğinde 1. ölçünün 2. zamanında C ve D icracılarının motiflerinin birbiri ile aynı olduğu gözlenmiştir. 3.

ölçünün 2. zamanındaki motiflerinde benzerlik bulunmaktadır. Bunun dışındaki ölçüler birbirinden tamamen farklıdır. C icracısının icra etmiş olduğu eser bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 15. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından D icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

- Keskin Halayı Yanlama bölümünün Bahşılı, Çelebi, Karakeçili, Keskin, Yahşihan ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında eserlerin icra edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Yanlama Bölümü ile ilgili elde edilen sonuçlar şunlardır:

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 1. porteleri incelendiğinde 1. ölçülerin tüm zamanlarındaki icracıların motifleri birbiri ile aynıdır. 2. ölçünün tüm zamanındaki A, B, E ve F icracılarının motifleri birbiri ile uyushmaktadır. C icracısının 2. ölçüdeki motifi farklıdır. 3. ölçüde A ve F icracısının motifleri birbirinin aynısıdır. B, C ve E icracılarının 4. ölçüdeki motiflerinin aynı olduğu gözlenmiştir. A icracısının 6. ölçüdeki motifi ile B icracısının 5. ölçüsündeki motiflerin birbiri ile aynı oldu görölmektedir. C ve E icracısının 5. ölçülerinin 1. zamanındaki motiflerin aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2. porteleri incelendiğinde A, B, C ve E icracılarının 1. ölçüdeki tüm motiflerinin birbiri ile uyduğu görülmektedir. A ve C icracılarının 2. ölçüdeki tüm motiflerinin aynı olduğu gözlenmiştir. A, B ve C icracılarının 3. ölçüdeki tüm motifleri birbiriyle aynıdır. B ve F icracılarının 2. ölçüde icra etmiş olduğu motifler de birbirinin aynıdır. A icracısının 4. ölçüdeki icra etmiş olduğu motif E icracısının 4. ölçüdeki motifi ile uyumaktadır. B icracısının 5. ölçüdeki motifi ile F icracısının 5. ölçüdeki motifinin aynı olduğu gözlenmiştir. A icracısının 5. ölçüsünün 2. zamanındaki motif ile E icracısının 5. ölçüsünün 2. zamanındaki motif ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 3. porteleri incelendiğinde A ve C icracılarının ilk 2 ölçüsündeki bütün motifler biriyle aynıdır. B icracısının 3. ve 4. ölçüdeki icra ettiği motif ile C icracısının 3. ve 4. ölçülerinin birbiri ile uyduğu görülmüştür. C icracısının 7 ölçüdeki icra etmiş olduğu motif ile F icracısının 6. ölçüdeki icra etmiş olduğu motifinde birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 4. porteleri incelendiğinde C ve E icracılarının 1. ve 2. ölçüdeki motifleri birbiri ile aynıdır. B ve F icracılarının 1. ölçünün 2. zamanındaki icra etmiş olduğu motiflerin aynı olduğu gözlenmiştir. A icracısının 2. ölçüdeki motifi ile B, C ve E icracılarının 3. ölçülerdeki icra etmiş olduğu motiflerin aynı olduğu tespit edilmiştir. A icracısının 3. ölçü 2. zamanındaki motif ile C icracısının 4. ölçü 2. zamanındaki motiflerin aynı olduğu gözlenmiştir. A ve E icracılarının icra etmiş olduğu ezgi bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 5. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının yanlama ezgisinin 5. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat B icracısının 2. ölçüdeki icra etmiş olduğu motif ile F icracısının 4. ölçüdeki icra etmiş olduğu motifin aynı olduğu tespit edilmiştir. B icracısının icra etmiş olduğu ezgi bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 6. porteleri incelendiğinde C ve F icracılarının 3. ve 4. ölçünün 1. zamanındaki icra etmiş olduğu motifler birbiriyle aynıdır. 2. ölçünün 1. zamanın tamamı 2. zamanın yarısındaki motiflerde aynıdır. C icracısının icra ettiği eser bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 7. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından F icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2/4'lük bölüm 1. porteleri incelendiğinde A, E ve F icracılarının 1. ölçünün 1. zamanında icra etmiş olduğu motifler birbiri ile uyushmaktadır. A, B, C ve F icracılarını 1. ölçünün 2. zamanındaki motiflerinde benzerlik olduğu görülmüştür. A ve F icracısının 2. Ölçünün tamamındaki motifleri birbiriyle aynıdır. Fakat A ve F icracılarının 2. ölçünün 1. zamanındaki motif ile E ve C icracılarının 2. ölçülerinin 1. zamanlarında aynı olduğu görülmektedir. E icracısının 4. ölçüdeki motifleri ile F icracısının 6. ölçüdeki

motifleri birbiriyle ayıdır. A icracısının 3. ölçü 2. zamanındaki motifle de C icracısının 2. ölçü 2. zamanındaki motifle de uyduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2/4'lük bölüm 2. porteleri incelendiğinde C ve F icracılarının 2. ölçü 1. zamana kadar olan motiflerinde benzerlik olduğu görülmüştür. E ve F icracılarının 5. ölçü 2. zamandaki motifleri birbiri ile aynıdır. A icracısının 4. ölçü 2. zamanındaki motifle de C icracısının 3. ölçü 2. zamanındaki motifle uyduğu görülmüştür. A icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ile B icracısı 1. ölçü 2. zaman, 3. ölçü 2. zaman, C icracısı 4. ölçü 2. zaman, F icracısı 4. ölçü 2. zamandaki motifle aynı olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2/4'lük bölüm 3. porteleri incelendiğinde C ve E icracılarının 1. ölçü 1. zamanındaki icra etmiş olduğu motifler aynıdır. A icracısının 2. ölçü 1. zamandaki motifi ile de F icracısının 1. ölçü 1. zamandaki motifinin aynı olduğu gözlenmiştir. Aynı zaman yine A icracısının 4. ölçüdeki icra etmiş olduğu motif ile C icracısının icra etmiş olduğu motifle uyduğu görülmektedir. B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motif ile C icracısı 1. ölçü 2. zaman, F icracısı 1. ölçü 2. zamandaki motifleri birbirinin aynıdır. C icracısının icra etmiş olduğu eser bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2/4'lük bölüm 4. porteleri incelendiğinde A icracısının 2. ölçü 2. zamandaki motifi ile B icracısının 2. ölçü 2. zamandaki motifi, E icracısının 3. ölçü 2. zamandaki motifi ile A icracısı 4. ölçü 2.

zamandaki motiflerinin uyuştuğu gözlenmiştir. A icracısının 3. ölçünün tamamı ile E icracısının 4. ölçünün tamamının birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2/4'lük bölüm 5. porteleri incelendiğinde A icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ve 3. ölçünün tamamındaki motifi ile B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ve 3. ölçünün tamamındaki motifinin birbiriyle aynı olduğu gözlenmiştir. B icracısının 3. ölçüdeki motifi ile E icracısının 2. ölçüdeki motifi de birbiriyle uyushmaktadır. Yine B icracısının 5 ölçü 1. zamandaki motifi ile A icracısının 5 ölçü 1. zamandaki motifi aynıdır. A icracısının 5 ölçü 2. zamandaki motifi ile de F icracısı 4 ölçü 1. zamandaki motifinin birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. A, B ve E icracılarının icra etmiş oldukları eserler bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 2/4'lük bölüm 6. porteleri incelendiğinde İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından F icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

- Keskin Halayı Avşar bölümü Çelebi ve Karakeçili, ilçelerinde mahalli sanatçılar tarafından yapılan zurna icrasında bu ilçelerin hepsinde oynandığı sonucuna ulaşılmıştır. Avşar Bölümü ile ilgili elde edilen sonuçlar şunlardır:

Bu bölüm yörede her bölgede oynanmamakla beraber bütün icracılar bu ezgiyi bilmiyorlar. Bu bağlamda İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Avşar ezgisinin 1. portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Fakat 1. porteler incelendiğinde bağlar genellikle 2 ölçüyü kapsamaktadır. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

Bu bölüm yörede her bölgede oynanmamakla beraber bütün icracılar bu ezgiyi bilmiyorlar. Bu bağlamda İracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarının Avşar ezgisinin 2 portelerinin karşılaştırılması yapılmıştır ve ölçülerin tamamında farklılıkların olduğu gözlenmiştir. Fakat B icracısının 1. ölçünün tamamındaki icra etmiş olduğu motifle C icracısının 6. ölçüdeki icra etmiş olduğu motiflerin birbiri ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 3. porteleri incelendiğinde B icracısının 1. ölçü 1. zamandaki motif ile C icracısının 5. ölçü 1. zamandaki motifleri aynıdır. B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motif ile C icracısının 3. ölçü 2. zamandaki motifinin birbiri ile aynı olduğu görülmektedir. B icracısının 7. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 4. porteleri incelendiğinde B icracısının 2. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 5. ölçü 2. zamandaki motifi birbiri ile

aynıdır. Aynı zamanda B icracısının 4. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 7. ölçü 2. zamandaki motifinin aynı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 5. porteleri incelendiğinde B icracısının 1. ölçü 2. zamandaki motifi ile C icracısının 5. ölçü 2. zamandaki motifinin aynı olduğu tespit edilmiştir. B icracısının icra etmiş olduğu eser yorumlama kapsamında erken bitmiştir. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

A, B, C, D, E ve F yorumcularının 6. porteleri incelendiğinde İcracı yorumu kapsamında yapılan inceleme sonucunda mahalli zurna icracılarından C icracısının motifleri diğer icracıların icra etmiş olduğu eserler bittiğinden dolayı karşılaştırma yapılmamıştır. Ayrıca yöredeki zurna icracılarının icra esnasında yapmış olduğu bağlar İcracı yorumu kapsamında birbirinden farklılık göstermektedir. Vurgularda genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

- Keskin Halayı hopbaralim bölümünün genellikle Kırıkkale'nin Yahşıhan ilçesinde mahalli sanatçılar tarafından zurna ile icra edildiği sonucuna ulaşılmıştır. Hopbaralim bölümü ile ilgili elde edilen sonuçlar şunlardır:

Bu bölüm yörede her bölgede oynanmamaktadır. Bu bağlamda İcracı yorumu kapsamında sadece Kırıkkale'nin Yahşıhan ilçesinde düğünlere giden Tacettin KÖKSAL' ın icra etmiş olduğu eser notaya alınmıştır. Yöredeki diğer mahalli zurna icracılarıyla yapılan görüşmelerde halayda böyle bir bölümün olmadığı gerekçesiyle çalmaya gerek olmadığını söylemişlerdir. Bu eserde bağlar genellikle 2 ve 3 ölçüyü kapsamaktadır. Vurgular ise genellikle ezgi başlangıcında ve oyuncunun coşkusuna istinaden icracıda değişiklik göstermektedir.

KAYNAKLAR

1. Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (organoloji)*, Yenidoğan Basımevi Ltd. Şti. İstanbul.
2. ALTIN, Y. (2008). *Arşiv Belgelerine Göre Kırıkkale*, Çetin Ofset, Ankara
3. AK, A. (2004). *Türk Musikisi Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
4. AKDOĞAN, B. *Sanat, Sanatçı, Sanat Eseri ve Ahlak*,
5. AKDOĞU, O. (1987). *Lise Türk Müziği*, Reform Matbaası, İzmir.
6. AKDOĞU, O. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları/1347, Sanat-Mûzik Dizisi/33-1, Ankara.
7. AKDOĞU, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir.
8. AKKAŞ, S. (2005). *Mûzik 2*. Bilgi Ders Kitapları Yayınevi, Ankara.
9. AKKAŞ, S. (2007). *Orf Çalgıları ve Blokflüt ile Mûzik Eğitimi*, Bilge Ders Kitapları Yayın Dağıtım Tic. Ltd. Ş. Ankara,
10. ARSEVEN, V. (2004). *Biyografisi, Makaleleri ve Mûzik Eserleri*, Özkan, Ankara.
11. ASLIYÜCE, E. (1974). *Her Yönüyle Kırıkkale*, Ankara
12. ASLANTÜRK, Z. (1999) *Araştırma Metot ve Teknikleri*, Emre Matbaası, İstanbul.
13. ATAÖV, T. (1982). *Bilimsel Araştırmalar El Kitabı*. Savaş Yayınları, Baskı, Ankara

14. AYATA, S. (2006). *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*. Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
15. AYDIN, G. (03 Mayıs 1998). *Bozlak Feryattır*. *Hürriyet Gazetesi*.
<http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=-17070>
16. AZİZ, Prof. Dr. Aysel (2011). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntem ve Teknikleri*, Nobel Yayın Dağıtım, İstanbul.
17. BİRDOĞAN, N. (1988). *Notalarıyla Türkülerimiz*. Özgür, İstanbul.
18. BOZKURT, N. (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*, 2. Bsk, Sarmal Yayın evi, İstanbul
19. BÜYÜKYILDIZ, H. Z. (2009). *Türk Halk Müziği-Ulusal Türk Müziği*, Papatya Yayıncılık Eğitim, İstanbul.
20. CASTÉRÈDE, Jasques; *Müzik Kuramı*, Gérard Billaudot, Paris.
21. COHEN, Louis and MANİON, Lawrence (1994). *Research Methods in Education*. Routledge, London.
22. ÇELİKKOL, E. (1988a). *Türk Mûsikîsi Bölümü 3. Sınıf*, Büyükşehir Belediyesi Konservatuar Yayınları No:3, Bursa.
23. ÇELİKKOL, E. (1988b). *Türk Mûsikîsi Bölümü 4. Sınıf*, Büyükşehir Belediyesi Konservatuar Yayınları No:4, Bursa.
24. EMNALAR, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
25. EKİCİ, Doç. Dr. Metin (2007). *Halk Bilgisi (Folklor)*, Geleneksel Yayıncılık

26. EKİCİ, S. (2009). *Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler (Ayak, Makam ve Dizi Kavramları)*, Akademik İncelemeler 4 (1) 21-32.
27. GALL, M. D. , Barg, W. R., ve Gall, j. P. (1996). *Educational research: an introduction* (6111 ed.), Longman, NewYark.
28. GAZİMİHAL, M. R. (1928). *Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz*, İstanbul
29. GAZİMİHAL, M. R. (1975). *Türk Ötkü Çalgıları*, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara
30. GAZİMİHAL, M. R. (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, Türk Hava Kurumu Basımevi
31. GÜNGÖR, K. (2012). *Uluslararası Müzik Yazısının İncelenmesi*. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı Müzik Bilimleri Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi
32. GÜRSOY Ş. (2006: 64). *Türkiye Abdalları Kırşehir Örneğinde Sosyo-Kültürel yapı Çözümlemesi*, Platin Yayınları, Ankara
33. HAŞHAŞ, S. (2013). *Bağlama Eğitiminde Bağlama Tutuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, Erzurum.
34. HOLSTEİN, J. A, Gubrium, J. F. (1997). Active interviewing. D. Silverman (Ed.), *Qualitative research: theory, method and practise* (s.113-129), Sage Publications, London.
35. HOŞSU, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*, Peker Ambalaj Kâğıt San. Tic. Ltd, İzmir.

36. KAHVECİ, O. (2013). *Trabzon Yöresinde Kullanılan Cura Zurna'nın Yapısı Ve İcra Edilen Ezgilerden Dokuzu'nun Notaya Alınması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul.
37. KAPTAN, S. (1998). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*, Ankara.
38. KARADENİZ, M. E. (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
39. KARAKAYA, F.(1988). *Tanbur*, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, (C.39, s.553), Ankara.
40. KARASAR, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara
41. Kırıkkale İl Yıllığı (1989-2009) Yeni Basım
42. KURTULDU, M. K. *Türk Toplum Yapısı Ve Geleneksel Müzik Türleri Etkileşimi*,
43. KUTLUĞ, Y.F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
44. KÖPRÜLÜ, F. (1935). 26. “Abdal” Maddesi, *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi*, İstanbul.
45. MİRZAOĞLU, F. G. (1998). Toroslar'dan Çukurova'ya Yankılanan Ses: ‘Bozlak’. ed. M. Özarslan ve Ö. Çobanoğlu. *Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı* içinde (s. 407-418), Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara.
46. NACAĞI Z. ve CANBAY. A. (2013). *Müzik Kültürü*,
47. NAZIROĞLU B. A./VAHAPOĞLU V. (2015). *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, ss. 103-140, Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi,

48. OKUMUŞ, E. (2005). *Türkiye’de Marjinal Bir Grup Olarak Abdallar. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 3 (6), 489-512.
49. ÖGEL, B. (1991). *Türk Halk Musikisi Aletleri (Hunlardan Osmanlılara)*. Türk Kültür Tarihine Giriş VI. Kültür Bakanlığı Yayınları. Başbakanlık Basımevi. Ankara.
50. ÖKSÜZ, M. A. (1998). *Türk Musikisinde Tanbur Sazının Gelişimi*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
51. ÖNAL, H. (2018). *Hacı Taşan Türkülerinde Makam*, Gece Kitaplığı, Ankara.
52. ÖNAL, H. (2018). *Kırıkkale Yöresi Halk Ezgilerinde Usül (Keskin Halayı)*, Güzel Sanatlar Alanında Akademik Çalışmalar, Ankara
53. ÖRNEK, S. V. (1995). *Türk Halk Bilimi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
54. ÖZALP, M. N.(2000). Türk musikisi tarihi.(c. 1-2), Milli Eğitim, İstanbul.
55. ÖZARSLAN, M. (2001). *Erzurum Âşıklık Geleneği*, Akçağ Yayınları, Ankara.
56. ÖZBEK, M. (1998). “*Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*”, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayıncılığı, Ankara.
57. ÖZDEŞ, F. ve DEMİR, S. (2017). “*Abdallık Geleneği Temsilcileri Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan’ın Seslendirdikleri Eserlerin Farklı Açılardan Tasnifi*”, Online journal of Music Sciences, Cilt; 3, Sayı;1
58. ÖZERGİN, M. (1967). “*Türklerde Musiki Aletleri*”. Akbank Yayınları, İstanbul.
59. ÖZGÜR, Ü. ve AYDOĞAN, S. (2006). “*Müziksel İşitme Okuma Eğitimi ve Kuram II*”, Gazi Kitap evi, Ankara.
60. ÖZKAN, İ. H. (1984). “*Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri – Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat A.ş. İstanbul.

61. ÖZTUNA, Y.(1969). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
62. ÖZTUNA, Y. (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayıncılığı, Ankara.
63. PARLAK, E. (1990). İ.T.Ü. T.M. Devlet Konservatuarı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
64. PARLAK, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
65. PARLAK, E. (2012), *Anadolu Türkmen Müzik Sanatında Bir Abdal Deha: Neşet Ertaş*, Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Ankara.
66. PELİKOĞLU, M. C. (2007). *Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlerinin Değerlendirilmesi*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
67. PELİKOĞLU, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açidan Adlandırılması*, Mega Ofset Matbaacılık, San. Tic. Ltd. Şti, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Erzurum.
68. PELİKOĞLU, M. C. (1998). *Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
69. ROBSON, C. (1993). *Real world research*. Blackwell Publisliers Ltd, Oxford.
70. SAMEDOV, A. (2008). *Balaban Metodu*, İstanbul.
71. SARI, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları*, Nota Yayıncılık, İstanbul.
72. SARISÖZEN, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usûlleri*, Resimli Posta Matbaası Ltd. şirketi, Ankara.

73. SEYİDOĞLU, H. (1997). *Bilimsel Araştırma ve Yazma El Kitabı*, Güzem Yayınları, No:13, 7. Baskı, İstanbul.
74. SÖZER, V. (2001). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitap evi, İstanbul.
75. ŞEN & AKSU (1999). *Uzun Havalarımızdan Bozlak Ve Ustaları*, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Sayı:12, Erzurum.
76. TOKEL, B. B. (1999). *Neşet Ertuş Kitabı*, Akçağ Asım Yay. Pazar. A.Ş. Ankara.
77. UZUN, M. Ö. (2009). *Müzik Eğitiminde Metotsuzluk Problemi ve Mey Sazının Öğretimi İçin Bir Metot Önerisi*, Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu
78. SAKALLI, B. (2001). *Kırıkkale'nin Tarihi Yerleri*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
79. SANAL, H. (1964). *Mehter Musikisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
80. SANLIKOL, M. A. (2001). *Origins of the Instruments Inthe 17TH Century 'Mehterhane': Toward Definingthe Musical Problems behind the Musician Mehters*, Boston.
81. SUN, M. (1998). *Türk Müziği Makam Dizileri Piyano İçin*, Önder Matbaası, Ankara.
82. SÜMBÜLLÜ, H. T. (2006). *Türkiye'de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
83. Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi (1935). Sayı: 1
84. YAVUZOĞLU, N. (2009). *Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

85. YENER, S. (1991). *Bağlama Öğretim Metodu III*, 2. Baskı, Karadeniz Gazetecilik ve Matbaa Sanayi, Trabzon.
86. YILDIRIM, C. (2000). *Bilim Felsefesi*, Remzi Kitap evi, İstanbul.
87. YÜCEL, H. (2011). *Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme*, Akademik Bakış Dergisi Sayı: 26 Eylül – Ekim 2011, Türk Dünyası Kırgız–Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZİSTAN.
88. YÜRÜK, Ü. (1992). *Halk Çalgılarımızdan Zurna*, İTÜ DMDK, Çalgı Eğitim Bölümü. Bitirme Ödevi, İstanbul.
89. WRAGG, E. C. (1994). Conducting and analysing interviewies.
90. <http://www.evodevcim.com/uflemeli-nefeslicalgilar-hakkinda-bilgi>
91. <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/TR,12707/uflemeli-calgilar.html>
92. <http://www.angelfire.com/art2/otken/giris.htm>
93. <http://aregem.kulturturizm.gov.tr/uflemeli-calgilar.html>
94. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Davul>
95. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Kaval>
96. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ba%C4%9Flama>
97. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Keman>
98. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Darbuka>
99. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Def>

Sözlü Kaynaklar

1. BARİN Allahverdi, 1969 Keskin doğumlu, İlkokul mezunu, Mahalli Müzisyen (Zurnacı), Keskinde ikamet etmektedir.
2. BARİN İlker, 1993 Keskin doğumlu, Lise Mezunu, Mahalli Müzisyen (Davulcu), Kırıkkale' de ikamet etmektedir.
3. BARİN Levent, 1979 Keskin doğumlu, İlkokul mezunu, Mahalli Müzisyen (Zurnacı), Keskinde ikamet etmektedir.
4. BARİN Savaş, 1968 Keskin doğumlu, İlkokul mezunu, Mahalli Müzisyen (Davulcu), Keskinde ikamet etmektedir.
5. BARİN Yetiş, 1966 Keskin doğumlu, İlkokul mezunu, Mahalli Müzisyen (Zurnacı), Keskinde ikamet etmektedir.
6. ÇÖKE Yaşar, 1980 Keskin doğumlu, Lise Mezunu, Mahalli Müzisyen (Davulcu), Keskin de ikamet etmektedir.
7. ÇULHA Aslan, 1977 Keskin doğumlu, İlkokul Mezunu, Mahalli Müzisyen (Davulcu), Keskin de ikamet etmektedir.
8. İÇTEN Cihangir, 1963 Keskin doğumlu, İlkokul mezunu, Mahalli Müzisyen (Zurnacı), Keskinde ikamet etmektedir.
9. KÖKSAL Tacettin, 1965 Balıseyh doğumlu, İlkokul mezunu, Mahalli Müzisyen (Zurnacı), Kırıkkale' de ikamet etmektedir.
10. ŞAHİN Benzer 1975 Balıseyh doğumlu, İlkokul mezunu, Mahalli Müzisyen (Davulcu), Kırıkkale' de ikamet etmektedir.
11. ŞAHİN Celal, 1956 Balıseyh doğumlu, İlkokul terk, Mahalli Müzisyen (Zurnacı), Kırıkkale' de ikamet etmektedir.
12. ŞAHİN Güven, 1988 Balıseyh doğumlu, Lise mezunu, Mahalli Müzisyen (Davulcu), Kırıkkale' de ikamet etmektedir.
13. ŞAHİN Kamil, 1980 Balıseyh doğumlu, Lise mezunu, Mahalli Müzisyen (Davulcu), Kırıkkale' de ikamet etmektedir.