



**T.C.  
GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**DOKTORA  
TEZİ**

**ORTA ANADOLU ABDALLARI'NIN KEMAN İCRÂ  
ÖZELLİKLERİNİN TESPİTİ VE KABAK KEMANE'YE  
UYARLANMASI**

**TİMUR EŞİGÜL**

**TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**TEMMUZ 2018**



**ORTA ANADOLU ABDALLARI'NIN KEMAN İCRÂ  
ÖZELLİKLERİNİN TESPİTİ ve KABAK KEMANE'YE  
UYARLANMASI**

**Timur EŞİGÜL**

**DANIŞMAN Doç. Dr. Sevilay ÇINAR**

**DOKTORA TEZİ**

**TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

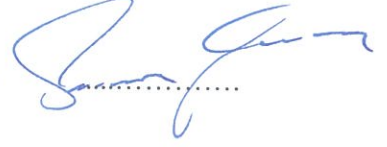
**TEMMUZ 2018**

Timur Eşigül tarafından hazırlanan “Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından ~~OY BİRLİĞİ~~ OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalında DOKTORA TEZİ olarak kabul edilmiştir.

**Danışman:** Doç. Dr. Sevilay ÇINAR

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Başkan :** Doç. Dr. Gökhan EKİM

Türk Halk Müziği Anabilim Dalı, Ege Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Doç. Dr. Burçin UÇANER ÇİFDALÖZ

Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Doç. Dr. Cenk GÜRAY

Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Hacettepe Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



**Üye :** Dr. Öğr. Üye. Emrah HATİPOĞLU

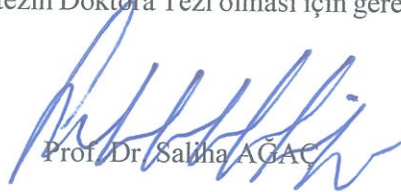
Türk Müziği Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Doktora Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~



Tez Savunma Tarihi: 03 /07/2018

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.



Prof. Dr. Salma AĞAÇ


Enstitü Müdürü

## ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Timur EŞİGÜL

03.07.2018

ORTA ANADOLU ABDALLARI'NIN KEMAN İCRÂ ÖZELLİKLERİNİN  
TESPİTİ ve KABAK KEMANE'YE UYARLANMASI

(Doktora Tezi)

Timur EŞİĞÜL

GAZİ ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Temmuz 2018

ÖZET

Türk Halk Müziği sözlü ve çalgısal icra bağlamında ele alındığında, müzik pratiklerinin yörelere göre şekillendiği göze çarpmaktadır. Sözlü icralar uzun hava ve kırık hava türlerinde, çalgısal icralar ise oyun havası türlerinde yörelerin ezgi karakterleri içerisindeki melodik ve ritmik motifler ile seslendirilmektedir. Yörelere müzik pratikleri bakımından birbirinden ayıran özellikler içerisinde yerel ezgi karakterleri, icra şekilleri ve çalgı takımları bulunmakla birlikte, bazı çalgılar vardır ki ait olduğu yöre ezgilerinin tınılarıyla adeta bütünlük içerisinde. Bu çalgılardan bir tanesi de kabak kemanedir. Günümüzde Türk Halk Müziği bünyesinde yer alan tüm yöre ezgilerinin seslendirildiği bir çalgı konumunda olmasına karşın, kabak kemane denildiğinde akla gelen ilk yer “Teke Yöresi”dir. Kabak kemane gibi yerel icra ve tını özelliklerini saklayan çalgıların dışında bir de gerek tınısı gerekse icra özellikleri bakımından girdiği her müzik türünde rahatlıkla yer bulan çalgılar vardır. Bunlardan bir tanesi, uluslararası boyutta tüm dünya müziklerine uyum sağlamasının yanı sıra Türk Müziği icralarının da vazgeçilmezleri arasında olan kemandır. Bu araştırmanın amacı, kabak kemanede Teke Yöresi haricinde Orta Anadolu Bölgesi ezgilerinin de icra şekillerini sağlamak suretiyle çalgının kullanım alanını genişletmek ve bu sayede yerel bir kimliği olan kabak kemaneye ulusal bir kimlik kazandırmaktır. Bu bağlamda, araştırmada fiziki özellikler bakımından benzerlik oranı fazla olan ve Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde renk saz olarak kullanılan keman referans alınmıştır. Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde kemanda kullanılan teknik ve tavır özelliklerini tespit etmek amacıyla, Kırşehir, Kırşehir ili Kaman ilçesi ve Kırıkkale ili Keskin ilçesinde ikâmet etmekte olan dört katılımcı ile çalışılmıştır. Katılımcıların keman icralarına ilişkin teknik ve tavır özelliklerini belirlemek amacıyla gözlem ve görüşme yöntemi kullanılmıştır. Bulgular ve yorum bölümünde, katılımcıların keman icra özelliklerine ilişkin yapmış oldukları benzer ve farklı pratikler ayrıntılı olarak yazılmıştır. Katılımcıların keman icra özelliklerine ilişkin tespit edilen pratiklerin kabak kemanede nasıl uygulanabileceğine ilişkin icra çalışmaları yapılmış, yapılan bu çalışmalar araştırma içerisinde görsel destekler kullanılarak ayrıntılı bir biçimde açıklanmıştır.

Bilim Kodu : 401.7.023  
Anahtar Kelimeler : Orta Anadolu, Abdal, Abdal Müziği, Keman, Kabak Kemane  
Sayfa Adedi : 209  
Danışman : Doç. Dr. Sevilay ÇINAR

DETECTION OF THE VIOLIN PERFORMANCE FEATURES OF CENTRAL  
ANATOLIAN ABDALS AND ADAPTATION OF THEM TO KABAK KEMANE  
(Ph. D. Thesis)

Timur EŞİGÜL

GAZİ UNIVERSITY  
INSTITUTE OF FINE ARTS  
July 2018

ABSTRACT

When the Turkish Folk Music is considered within the context of verbal and instrumental performance, it can be seen that the music practices are shaped according to the regions. The vocal performances are performed with unetered folk song and fragmented folk song types, while the instrumental performances are performed with melodic and rhythmic motifs in the melody characters of the regions in the traditional dance music types. Among the features that distinguish the regions from each other in terms of musical practices are local melody characters, performance forms and instrumental sets which are and there are some instruments which are almost in unison with the sounds of the local melodies to which they belong to. One of these instruments is a kabak kemane. Although it is in the position to be an instrument with which all the local melodies in the Turkish Folk Music are performed in our modern Day, the first place that comes to mind when kabak kemane is mentioned is "Teke Region". Within this context, the kabak kemane still retains its identity as a local instrument without undergoing too many changes in terms of types of performances and timbre characteristics. There are also some musical instruments that can be used in different applications in the world music in terms of timbre as well as the performance characteristics, and these can easily be accommodated in every kind of music they enter. One of them is the violin which is an indispensable part of the Turkish music performances, as well as it adapts to all world music on the international scale. The aim of this research is to extend the area of usage of the kabak kemane by extending it to the Central Anatolia Region by encouraging the performances of the Central Anatolian Region melodies besides the Teke Region, in order to give a national identity to the kabak kemane which has a local identity. Within this context, the violin, which is used as a color saz (a traditional Turkish stringed instrument) within the Central Anatolian Abdal music tradition and which has a huge similarity in terms of physical characteristics, is used as a reference instrument. In order to determine the technical and attitude characteristics used in violin music tradition in the Central Anatolia Abdal music tradition, we carried out the research with four participants who are residing in Kırşehir province, in Kırşehir province Kaman district and in Kırıkkale province Keskin district. In order to determine the technical and attitude characteristics of the participants' violin performances observation and interviewing methods have been used. In the findings and interpretation section, the similar and different practices of the participant's violin performance characteristics have been written in detail. The exercises about how to apply the practices of the participant's violin performance features in the kabak kemane were made, and these works were explained in detail in the research by using visual aids.

Bilim Kodu : 401.7.023  
Anahtar Kelimeler : Central Anatolia, Abdal, Abdal Music, Violin, Kabak Kemane  
Sayfa Adedi : 209  
Danışman : Doç. Dr. Sevilay ÇINAR

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşum, gelişim ve sonuçlandırılma süreçlerinde bilgi, tecrübe ve desteklerini benden hiçbir zaman esirgemeyen danışmanım Sayın Doç. Dr. Sevilay ÇINAR'a, değerli vakitlerini ayırıp tez çalışmama önemli katkılar sağlayan tez izleme komitesi üyeleri Dr. Öğr. Üyesi Emrah HATİPOĞLU ve Doç. Dr. Cenk GÜRAY hocalarıma, çalışmanın kaynağını oluşturan ve alan araştırması süreçlerinde beni hiçbir zaman geri çevirmeyerek özverili bir şekilde çalışma ortamı sağlayan Abdal Müzik Geleneği'nin önemli temsilcileri, engin gönüllü insanlar; Çetin İÇTEN, Haydar AKYOL, Birol ERTAŞ ve Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı öğretim elemanı Okan ERTÜRK'e, alan araştırmasının Kırıkkale ayağında beni yalnız bırakmayarak destek veren konservatuvar yıllarında aynı sıraları paylaştığım dostum, arkadaşım, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Türk Dünyası Müzik Topluluğu Kaval Sanatçısı Mustafa EKE ve fotoğraf sanatçısı Eren EKE'ye, aynı şekilde alan araştırmasının Kırşehir ayağında beni yalnız bırakmayarak destek veren konservatuvar yıllarında aynı sıraları paylaştığım dostum, arkadaşım Levent DERİNYOL'a, çalışmanın yöntem kısmının oluşmasında büyük emeği olan mesai arkadaşım, dostum Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZKELEŞ'e, dikte edilen notaların kontrolünde desteğini esirgemeyen, konservatuvar yıllarında aynı sıraları paylaştığım mesai arkadaşım ve dostum Öğr. Gör. Aytunç AYDIN'a, çalışma sürecinde manevi desteklerini esirgemeyen mesai arkadaşlarım ve dostlarım Dr. Öğr. Üyesi V. Yasin AKYÜZ ve Öğr. Gör. Erdal KARAKURT'a, kabak kemane icrasını öğrenmeme vesile olan Öğr. Gör. Ayca ÖZDEMİR ve kabak kemane icrasına yönelik ufkumu genişleten Öğr. Gör. Dr. Özgür ÇELİK hocalarıma, keman icrasına ilişkin her zaman bana zamanlarımı ayıran, bilgi ve tecrübelerini en ince ayrıntısına kadar aktararak pratik yapmamı sağlayan keman üstâdları, dostum, abim Raci PAZARCIOĞLU ve kardeşim Mert PAZARCIOĞLU'na, kabak kemane ile ilgili fotoğrafların çekimini sağlayan değerli öğrencim Emrah Can VAYNİ'ye, var olma sebeplerim annem Zahide EŞİĞÜL'e (merhume), babam Ali EŞİĞÜL'e, hayatımın her anında yanımda olan ablalarım Nurdan Eşigül ve Nilgün Aslan'a, çalışma hayatımın yoğunluğu ve koşturmacası içerisinde hayatıma girip, bu yoğunluk ve koşturmacayı benimle paylaşarak hep destek olan değerli eşim ve mesai arkadaşım Öğr. Gör. Dr. Züleyha EŞİĞÜL'e teşekkürü borç bilirim.



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	xii
RESİMLERİN LİSTESİ.....	xx
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xxii
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Türk Müziği'nde Kabak Kemanenin Yeri.....	6
1.2. Türk Müziği'nde Kemannın Yeri.....	17
1.3. Problem Durumu.....	27
1.4. Amaç.....	29
1.5. Önem.....	30
1.6. Varsayım.....	30
1.7. Sınırlılıklar.....	30
1.8. İlgili Araştırmalar.....	30
1.9. Anahtar Kelimeler.....	36
2. YÖNTEM.....	37
2.1. Araştırmanın Modeli.....	37
2.2. Çalışma Grubu.....	38
2.3. Veri Toplama Teknikleri.....	42
2.3.1. Doküman İnceleme.....	42
2.3.2. Gözlem.....	43
2.3.3. Görüşme.....	44
2.3.4. Geçerlik.....	45
2.3.4.1. İç Geçerlik.....	45

2.3.4.2. Dış Geçerlik .....	46
2.3.5. Güvenirlilik .....	46
2.3.5.1. İç Güvenirlilik .....	47
2.3.5.2. Dış Güvenirlilik .....	47
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması .....	47
3. KIRŞEHİR, KAMAN, KESKİN ABDALLARI VE İCRA ORTAMLARINDA MÜZİĞİN YERİ .....	49
4. ORTA ANADOLU YÖRESİ ABDALLARI'NIN KEMAN İCRASINDA KULLANDIKLARI TEKNİKLER .....	73
4.1. Yay (Sağ el) Teknikleri .....	73
4.1.1. Detache .....	74
4.1.2. Legato .....	74
4.2. Süsleme (Sol el) Teknikleri .....	74
4.2.1. Çarpma .....	75
4.2.1.1. Değerini Kendisinden Önceki Sesten Alan Çarpma .....	75
4.2.1.2. Çift Çarpma .....	75
4.2.2. Mordan .....	75
4.2.3. Glissando .....	76
4.2.4. Trill .....	76
4.2.5. Vibrato .....	76
5. BULGULAR VE YORUMLAR .....	79
5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	79
5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	83
5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	88
5.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	113
5.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	140
5.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	142
5.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar .....	143
6. SONUÇ VE ÖNERİLER .....	145
6.1. Sonuçlar .....	145

6.1.1. Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcra Özelliklerine Yönelik Sonuçlar .....	145
6.1.2. Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcra Özelliklerinin Kabak Kemane'ye Uyarlanmasına Yönelik Sonuçlar .....	147
6.1.3. Örnek eser .....	148
6.2. Öneriler .....	151
KAYNAKLAR .....	153
EKLER .....	159
ÖZGEÇMİŞ .....	209



## ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge 2.1. Çalışma grubuna ait demografik veriler .....	38
Çizelge 2.2. K1'in keman ile icra etmiş olduğu eserler.....	39
Çizelge 2.3. K2'nin keman ile icra etmiş olduğu eserler.....	40
Çizelge 2.4. K3'ün keman ile icra etmiş olduğu eserler.....	41
Çizelge 2.5. K4'ün keman ile icra etmiş olduğu eserler.....	41
Çizelge 5.1.K1'in keman icrasındaki yay kullanım durumu .....	94
Çizelge 5.2. K2'nin keman icrasındaki yay kullanım durumu .....	99
Çizelge 5.3. K3'ün keman icrasındaki yay kullanım durumu .....	104
Çizelge 5.4. K4'ün keman icrasındaki yay kullanım durumu .....	110
Çizelge 5.5. Katılımcıların repertuvarlarında yer alan türlerde yay (sağ el) tekniklerini kullanım durumları .....	111
Çizelge 5.6. K1'in süsleme (sol el) tekniklerini kullanım durumu.....	118
Çizelge 5.7. K2'nin süsleme (sol el) tekniklerini kullanım durumu.....	123
Çizelge 5.8. K3'ün süsleme (sol el) tekniklerini kullanım durumu.....	128
Çizelge 5.9. K4'ün süsleme (sol el) tekniklerini kullanım durumu.....	133
Çizelge 5.10. Katılımcıların repertuvarlarında yer alan türlerde süsleme (sol el) tekniklerini kullanım durumları .....	135
Çizelge 5.11. Katılımcıların repertuvarlarında yer alan türlerde çarpma ve trill teknikleri ile K2, B2, K3 ve T4'lü aralıklarını kullanım durumları...	137

## ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil 1.1.	Çalgıların köken bilgilerrine ilişkin yaklaşımlar.....	2
Şekil 1.2.	İklimin ilk örneğine rastlanılan ve sonraki dönemlerde yayıldığı kabul edilen bölgeler .....	5
Şekil 1.3.	Türk Müziği icralarında kemanın yer almasından önce kullanılmış olan çalgılar .....	18
Şekil 1.4.	Halil Bedi Yönetken'in araştırmaları kapsamında kemanın Türk Müziği icralarında kullanımına ilişkin bir tespiti.....	21
Şekil 1.5.	Abdal-Kıbrıs-keman bağlantısına ilişkin bir bilgi.....	24
Şekil 2.1.	Çalışmanın yöntem kısmı.....	37
Şekil 2.2.	Veri toplama teknikleri.....	42
Şekil 2.3.	Doküman tekniği ile ulaşılmak istenen bilgiler.....	43
Şekil 2.4.	Gözlem tekniği ile ulaşılmak istenen bilgiler.....	44
Şekil 2.5.	Görüşme tekniği ile ulaşılmak istenen bilgiler.....	45
Şekil 2.6.	Yöntem bölümünün son kısmı ile ulaşılmak istenen bilgiler .....	48
Şekil 3.1.	Çalışmanın sınırlılığını oluşturan bölgeler.....	49
Şekil 3.2.	Abdal kavramının anlamları.....	50
Şekil 3.3.	Abdal kavramının Anadolu'ya geliş şekli, tasavvufi yönünü oluşturan ve günümüz Orta Anadolu Abdalları ile bağlantısını sağladığı düşünülen tarikatlar.....	55
Şekil 3.4.	Anadolu/Rûm Abdalları ile günümüz Orta Anadolu Abdalları arasındaki bağlantıyı sağladığı düşünülen kavramlar .....	59
Şekil 3.5.	Tekke ve Âşık Edebiyatı'nın 13. yy.'dan günümüze kadar taşınmasında rol almış temsilcilerinden örnekler.....	64
Şekil 4.1.	Orta Anadolu Adalalları keman icracılarının kullanmış oldukları yay (sol el) ve süsleme (sağ el) teknikleri.....	73
Şekil 4.2.	Detache.....	74
Şekil 4.3.	Legato.....	74
Şekil 4.4.	Çarpma .....	75

Şekil 4.5. Değerini kendisinden önceki sestten alan çarpma.....	75
Şekil 4.6. Çift çarpma.....	75
Şekil 4.7. Mordan .....	76
Şekil 4.8. Glissando.....	76
Şekil 4.9. Trill.....	76
Şekil 4.10. Vibrato.....	77
Şekil 5.1. Resim 5.8. ve 5.9.'un sol anahtarı üzerinde gösterimi.....	88
Şekil 5.2. Orta Anadolu Abdal müziğinde kullanılan keman akort sistemi .....	88
Şekil 5.3. Şekil 5.2.'nin bir müzik cümlesi içerisindeki örnek gösterimi .....	88
Şekil 5.4. K1'in Kızılırmak adlı eserde detache (bağısız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	89
Şekil 5.5. K1'in Kızılırmak adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	90
Şekil 5.6. K1'in Bugün ayın ışığı adlı eserde detache (bağısız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	90
Şekil 5.7. K1'in Bugün ayın ışığı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	91
Şekil 5.8. K1'in Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde detache (bağısız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	91
Şekil 5.9. K1'in Ahu gözlerini sevdiğim adlı eserde detache (bağısız) tekniği ile dem ses ettiği bir bölüm .....	92
Şekil 5.10. K1'in Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	92
Şekil 5.11. K1'in dut ağacı dut verir adlı eserde detache (bağısız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	93
Şekil 5.12. K1'in Dut ağacı dut verir adlı eserde detache (bağısız) tekniği ile dem ses elde ettiği örnek bir bölüm .....	93
Şekil 5.13. K1'in dut ağacı dut verir adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	93
Şekil 5.14. K2'nin Avşar bozlağı adlı eserde detache (bağısız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	95

Şekil 5.15. K2'nin Avşar bozlağı adlı eserde legato (bağlı) tekniği ile dem ses elde ettiği örnek bir bölüm .....	96
Şekil 5.16. K2'nin Avşar bozlağı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	96
Şekil 5.17. K2'nin Bugün ayın ışığı adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	96
Şekil 5.18. K2'nin Bugün ayın ışığı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	97
Şekil 5.19. K2'nin Keskin semahı adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	97
Şekil 5.20. K2'nin Keskin semahı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	98
Şekil 5.21. K2'nin Sallan boyuna bakayım adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	98
Şekil 5.22. K2'nin Sallan boyuna bakayım adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	99
Şekil 5.23. K3'ün Avşar bozlağı adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	100
Şekil 5.24. K3'ün Avşar bozlağı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	101
Şekil 5.25. K3'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	101
Şekil 5.26. K3'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	102
Şekil 5.27. K3'ün Köprüden geçti gelin adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	102
Şekil 5.28. K3'ün Köprüden geçti gelin adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	103
Şekil 5.29. K3'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	103
Şekil 5.30. K3'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde detache (bağsız) tekniği ile dem ses elde ettiği örnek bir bölüm .....	103
Şekil 5.31. K3'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	104

Şekil 5.32. K4'ün Avşar bozlağı adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	105
Şekil 5.33. K4'ün Avşar bozlağı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	106
Şekil 5.34. K4'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	106
Şekil 5.35. K4'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	107
Şekil 5.36. K4'ün Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	107
Şekil 5.37. K4'ün Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde detache (bağsız) tekniği ile dem ses elde ettiği örnek bir bölüm .....	108
Şekil 5.38. K4'ün Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	108
Şekil 5.39. K4'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde detache (bağsız) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	108
Şekil 5.40. K4'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde detache (bağsız) tekniği ile dem ses elde ettiği örnek bir bölüm .....	109
Şekil 5.41. K4'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde legato (bağlı) tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	109
Şekil 5.42. K1'in Kızılırmak adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	113
Şekil 5.43. K1'in Kızılırmak adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm ...	114
Şekil 5.44. K1'in Kızılırmak adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	114
Şekil 5.45. K1'in Bugün ayın ışığı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	114
Şekil 5.46. K1'in Bugün ayın ışığı adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	115
Şekil 5.47. K1'in Bugün ayın ışığı adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	115
Şekil 5.48. K1'in Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	115



Şekil 5.49. K1'in Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	116
Şekil 5.50. K1'in Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	116
Şekil 5.51. K1'in Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	117
Şekil 5.52. K1'in Dut ağacı dut verir adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	117
Şekil 5.53. K1'in Dut ağacı dut verir adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	117
Şekil 5.54. K1'in Dut ağacı dut verir adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	118
Şekil 5.55. K2'nin Avşar bozlağı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	119
Şekil 5.56. K2'nin Avşar bozlağı adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	119
Şekil 5.57. K2'nin Avşar bozlağı adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	119
Şekil 5.58. K2'nin Bugün ayın ışığı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	120
Şekil 5.59. K2'nin Bugün ayın ışığı adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	120
Şekil 5.60. K2'nin Bugün ayın ışığı adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	120
Şekil 5.61. K2'nin Bugün ayın ışığı adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	121
Şekil 5.62. K2'nin Keskin semahı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	121
Şekil 5.63. K2'nin Keskin semahı adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	121
Şekil 5.64. K2'nin Keskin semahı adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	122
Şekil 5.65. K2'nin Sallan boyuna bakayım adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	122

Şekil 5.66. K2'nin Sallan boyuna bakayım adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	122
Şekil 5.67. K2'nin Sallan boyuna bakayım adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	123
Şekil 5.68. K3'ün Avşar bozlağı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	124
Şekil 5.69. K3'ün Avşar bozlağı adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	124
Şekil 5.70. K3'ün Avşar bozlağı adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	124
Şekil 5.71. K3'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	125
Şekil 5.72. K3'ün Avşar bozlağı adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	125
Şekil 5.73. K3'ün Avşar bozlağı adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	125
Şekil 5.74. K3'ün Köprüden geçti gelin adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	126
Şekil 5.75. K3'ün Köprüden geçti gelin adlı eserde mordan tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	126
Şekil 5.76. K3'ün Köprüden geçti gelin adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	126
Şekil 5.77. K3'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	127
Şekil 5.78. K3'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	127
Şekil 5.79. K3'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	127
Şekil 5.80. K3'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	128
Şekil 5.81. K4'ün Avşar bozlağı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	129
Şekil 5.82. K4'ün Avşar bozlağı adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	129

Şekil 5.83. K4'ün Avşar bozlağı adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	129
Şekil 5.84. K4'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	130
Şekil 5.85. K4'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	130
Şekil 5.86. K4'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	130
Şekil 5.87. K4'ün Bugün ayın ışığı adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	131
Şekil 5.88. K4'ün Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	131
Şekil 5.89. K4'ün Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	131
Şekil 5.90. K4'ün Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	132
Şekil 5.91. K4'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde çarpma tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	132
Şekil 5.92. K4'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde glissando tekniği kullandığı örnek bir bölüm .....	132
Şekil 5.93. K4'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde trill tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	133
Şekil 5.94. K4'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde vibrato tekniği kullandığı örnek bir bölüm.....	133
Şekil 5.95. Katılımcılar tarafından icra edilen eserlerin toplamında süsleme (sol el) tekniklerinin kullanım durumu .....	136
Şekil 5.96. K2, B2, K3 ve T4 aralıklarının çarpma ve trill tekniği şeklinde kullanım durumları .....	138
Şekil 5.97. Türk Halk Müziği icralarında kullanılan kabak keman akordu .....	140
Şekil 5.98. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman icrasında kullanılan akort sisteminin kabak kemanede uygulanması.....	141
Şekil 5.99. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde kullanılan keman akort sisteminin kabak kemanede uyarlanmış şekli .....	141
Şekil 5.100. Şekil 5.98.'e örnek bir müzik cümlesi.....	142

Şekil 5.101. Resim 5.10. ve 5.11.'in açıklaması.....	143
Şekil 5.102. Örnek eser .....	148
Şekil 5.103. Uyarlama çalışması sonucunda örnek eserin icrasında kullanılan kabak kemane akordu .....	149



## RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 1.1.	Ravanastron .....	3
Resim 1.2.	Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan bir Hitit kabartması .....	4
Resim 1.3.	Ahmedoğlu Şükrullah' Risâle-i Mûsikî adlı eserinde ıklığ.....	11
Resim 1.4.	Teke yöresinde tespit edilen bir ıklığ.....	12
Resim 1.5.	Burdur'da ıklığ çalan bir mahalli sanatçı .....	12
Resim 1.6.	Aydın, Dereköy'de kabak çalan bir kişi .....	12
Resim 1.7.	Kabak'ın ön ve yan görünümü .....	12
Resim 1.8.	Kabak kemanede yay tutuşu .....	15
Resim 1.9.	Günümüzde icra edilen dört telli kabak kemane .....	16
Resim 1.10.	Kabak kemane icrasında kullanılan keman yayı.....	16
Resim 1.11.	Antalya, Yeniköy'de kemane çalan bir kişi .....	16
Resim 1.12.	Yörük kemanesi çalan bir mahalli sanatçı .....	16
Resim 1.13.	Viola d'amore/Sinekeman .....	19
Resim 1.14.	Keman çalan Türk musikiciler.....	20
Resim 1.15.	Antalya/Kötekli yörüklerinden Hasan Deniz keman ve Bayram Altıntaş'ın üç telli kemane kullanımı .....	21
Resim 1.16.	Antalya/Serik Abdalları'ndan Mehmet Nazlı'nın keman kullanımı.....	24
Resim 1.17.	Uluslararası standartlarda kullanılan dört telli keman .....	25
Resim 1.18.	Uluslararası standartlarda kullanılan keman yayı.....	26
Resim 5.1.	K1'in birinci şekilde keman tutuşu .....	79
Resim 5.2.	K1'in ikinci şekilde keman tutuşu.....	80
Resim 5.3.	K2'nin birinci şekilde keman tutuşu .....	80
Resim 5.4.	K2'nin ikinci şekilde keman tutuşu.....	81
Resim 5.5.	K2'nin üçüncü şekilde keman tutuşu .....	81
Resim 5.6.	K3'ün keman tutuşu .....	82

Resim 5.7. K4'ün keman tutuşu .....	82
Resim 5.8. Uluslararası Sanat Müziği'nde kullanılan keman akordu .....	87
Resim 5.9. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde kullanılan keman akordu.....	87
Resim 5.10. Kabak kemane'de Re (Neva) telinde yay çekildiği esnada sağ ve sol elin konumu.....	143
Resim 5.11. Kabak kemane'de La (Dügâh) telinde yay çekildiği esnada sağ ve saol elin konumu.....	143
Resim 5.12. Keman'da sol el parmak numaraları.....	144
Resim 5.13. Kabak kemane'de sol el parmak numaraları .....	144



## SİMGELER VE KISALTMALAR

### Simgeler



### Açıklamalar

Çekme



İtme

### Kisaltmalar

### Açıklamalar

**TSM**

Türk Sanat Müziği

**THM**

Türk Halk Müziği

**TRT**

Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu

**USM**

Uluslararası Sanat Müziği

**bkz.**

bakınız

**K2**

Küçük İkili Aralığı

**B2**

Büyük İkili Aralığı

**K3**

Küçük Üçlü Aralığı

**T4**

Tam Dörtlü Aralığı

**P. N.**

Parmak Numarası

**vb.**

ve benzeri

## 1. GİRİŞ

Şüphesiz ki müzik kültürünün oluşmasında birçok ulusun etkisinin olduğu Anadolu coğrafyasında, yüzyıllardır seslendirilmekte olan Türk müziği, gerek tarihinin çok eskilere dayanması, gerekse özündeki zenginliği ile Anadolu müzik kültürünün temelini oluşturan önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Halman (2011)'in sözleriyle;

Ülkemizde müziğin uzun ve görkemli bir tarihi var. Anadolu milattan birkaç bin yıl önce Hititlerin ezgilerini dinlemişti. Sonraki uygarlıklar da Anadolu'nun müzik kültürünü zenginleştirdi. Orta Asya'dan ön Asya'ya gelen Türkler, nice medeniyetlerin, dinlerin, geleneklerin ezgilerini, güzel seslerini, ayinlerini buldular buralarda. Kendi müzik yaşantılarını da getirip, burada yeni sentezler yarattılar, yaşattılar (Halman, 2011, s. 3).

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

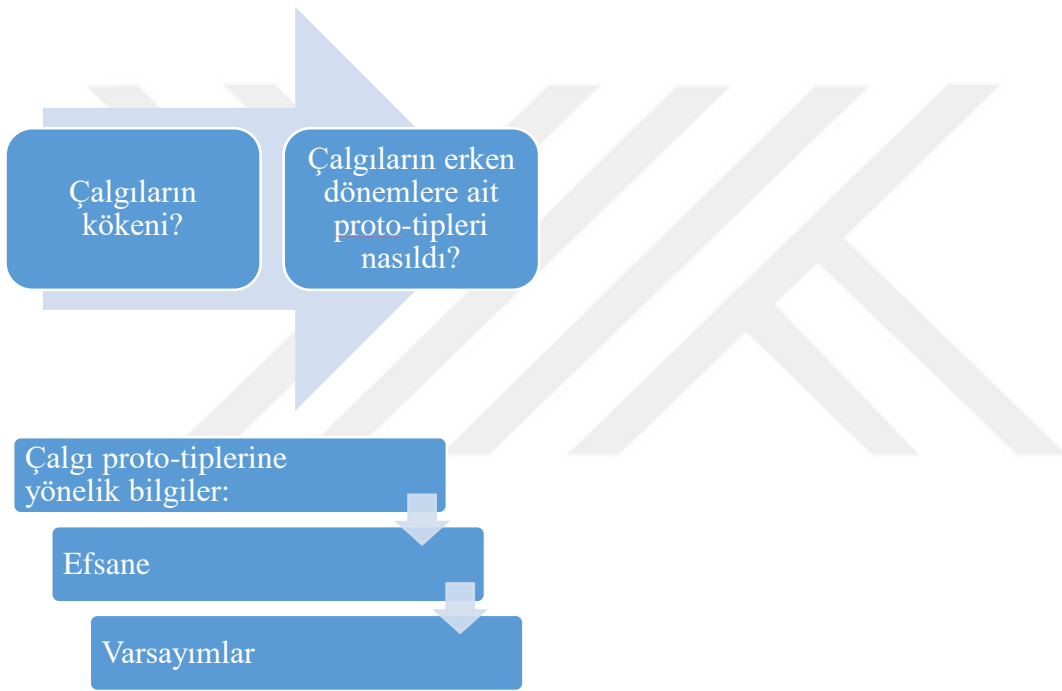
Dünya üzerinde varlığını sürdürmüş/sürdürmekte olan toplumları birbirinden ayırt eden temel özelliklerden bir tanesi, müziğin de yer aldığı kültürdür ki sözgelimi, “**Türk kültürü** denildiğinde, Türk sahnesine çıkışından başlayarak günümüze dek süregelen ve Türklerin yerleştikleri, yaşadıkları, bugün de yaşamakta oldukları yerlerde yarattıkları, bugün de etkinliğini sürdüren kültür anlaşılmaktadır” (Turan, 2014, 53). Bu bağlamda, Türk müzik kültürü de çalgı türleri ve icra zenginliği bakımından dünya müzikleri içerisinde kadim türler arasında yer almakla birlikte asırlardır edebiyat ile müziğin, çalgı ile sesin uyumunu günümüze taşımıştır.

Toplumların kültürel kimliğinin, müzik anlayışının, tanınması-tanımlanmasında rolü olan çalgılar da yukarıda bahsi geçen tarihsel süreç içerisinde önemli veriler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği gibi insan topluluklarında yüzyıllar öncesinden günümüze gelene kadar kullanılan çalgılar, form özellikleri bakımından değişikliklere uğramış ve farklı isimlerle anılmıştır. Çalgıların dünya üzerindeki dağılımına baktığımızda da birbirine benzer ve birbirinden farklı birçok çalgıyı görebilmek mümkündür. Toplumlar, yaşadıkları coğrafi bölgenin imkânları



doğrultusunda, etkileşim içinde oldukları farklı kültürlerden de faydalanarak, kendi çalgılarını oluşturma, fiziki ve icra bağlamında şekillendirme yoluna gitmiş olabilir.

Ancak çalgılardaki değişim süreci, dijital kayıt cihazlarının olmadığı dönemlerde net bir şekilde belgelenemediği için günümüzde araştırmacılar, çalgıların kökeni ile ilgili bilgilere arkeolojik kazılar ve eski metinler aracılığı ile ulaşmaktadır. Dolayısıyla, eldeki kaynakların sınırlı olması, bugün çalgıların nasıl şekillendiği konusunda kesin yargılara varmamızı engellese de çeşitli varsayımlar sunmamıza olanak sağlamaktadır.

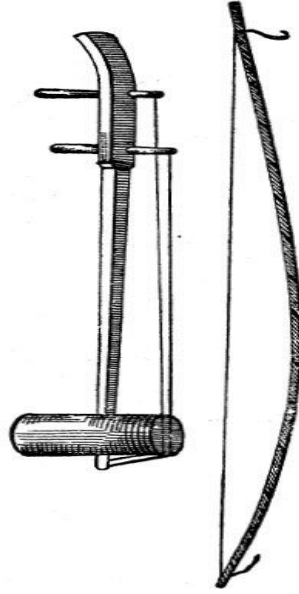


Şekil 1.1. Çalgıların köken bilgilerine ilişkin yaklaşımlar

Çalışma konumuz içerisinde yer alan yaylı çalgıların kökeni ve kronolojik olarak şekillenmesi hususunda net bilgilere ulaşamamamız da pek tabii ki bu sebeptir. Söz konusu durumu Yeğin şöyle açıklamıştır, “yaylı çalgıların serüveni hangi tarihte başlamıştır? Çalgı gruplarının erken dönemlerine ait proto-tipleri nasıldı? Bu tür sorular çalgı biliminin en önemli ve en problemleri çalışmalarından birine işaret eder. Çalgıların proto-tiplerine yönelik bilgiler, daha çok efsane ve varsayımlara dayandığı için, çalgıların tarihçesi ve kökenine ilişkin belirsizliklerin tam olarak giderilemediği görülmektedir” (Yeğin, 2007, s. 686). Yeğin çalışmasında, çalgıların değişim ve gelişim şekilleri hakkında şu bilgilere de yer vermiştir; “Çalgılar,

yayıldıkları coğrafyalarda aynı tarihsel dönem içerisinde birbirlerine denk ve paralel bir evrim çizgisi izlememişlerdir. Her çalgı yayıldığı kültür bölgesindeki toplumların gelenek, beğeni ve müziksel ihtiyaçlarına göre şekil almış ve evrimleşmiştir” (Yeğin, 2007, s. 686).

Yeğin’in açıklamalarını örneklendirebileceğini düşündüğümüz yaylı çalgıların ortaya çıkışı hakkında, eski bir Hint efsanesi olan *Ravanastron*’da ilginç bir anekdot yer almaktadır. Efsanede, *Ravanastron* isimli yaylı çalgının ilkçağda kullanıldığına dair bir görüş vardır. Konuyla ilgili Gazimihal (1958)’in çalışmasında “Ravanastron efsanesi, yaylı sazın icadını Seylan hesabına İsa’dan iki bin yıl öncelere çıkarır. Bu masal, elinde yaylı saz bulunan bir Apollon tasvirindeki mübalağaya andırır ki, sonuncusu garpta çizilmişti. Başkaca mübalağalı rivayetler de batıda hep kayda geçirilmişti. Eti medeniyetinde yaylı çalgı kullanıldığı tahmini, bir Hitit kabartmasının yanlış yorumlanmasından doğmuştu. İlkçağda yaylı saz yoktu” (Gazimihal, 1958, s. 8). Gazimihal yaylı çalgıların Hindistanda ortaya çıkış tarihiyle ilgili olarak da şöyle bir bilgi aktarmıştır, “Yaylı çalgının bazı ülkelere geçmesi sanıldığından çok daha geç vuku bulmuştu: Meselâ, “**ravanastron**” efsanesine rağmen, en güney Hind topraklarında onsekizinci yüzyıldan önce yaylı çalgının kullanılmışlığına dair en ufak bir iz ve kayıt yoktur (C. Marcel-Dubois)” (Gazimihal, 1958, s. 7-8).



**Resim 1.1.** *Ravanastron* <https://aerbook.com/books/ViolinMaking-8412.html> (Erişim Tarihi:

10.10.2017)

Gazimihal *Ravanastron* efsanesinde bahsetmiş olduğu, Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan bir Hitit kabartmasını, “ ... Bu resimdeki sazıcının kuşak bükümünü, önce bir yedek yay sanılmış, fakat sonradan bir acemilik eseri olduğu anlaşılmıştır” şeklinde yorumlamıştır (Gazimihal, 2001, s. 14).



**Resim 1.2.** Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde bulunan bir Hitit kabartması [http://www.eksd.org.tr/turk muzigi/turk muzigi tarihi.php](http://www.eksd.org.tr/turk_muzigi/turk_muzigi_tarihi.php) (Erişim Tarihi: 10.10.2017)

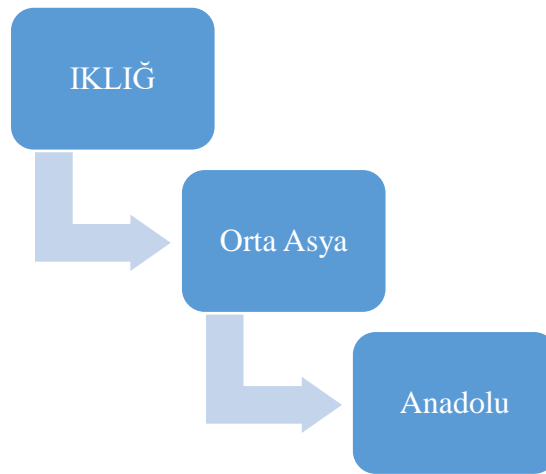
Curt Sachs (1940, s. 216) yaylı çalgılar tarihi ile ilgili ilk bulguları 9. veya 10. yüzyıllara ait olduğunu ifade ederken, başka bir görüşte bunun 6. yüzyıl olduğu şeklinde düşünmüşlerdir. Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak yaylı çalgıların ilk örneklerine 6. ve 10. yüzyıllar arasında rastlandığı kabul edilebilir.

Yaylı çalgılar tarihi ile ilgili olarak yapılan araştırmalarda ilk çağda herhangi bir bulguya rastlanmadığı öne sürülmekte ve bu dönemlerde yaysız telli çalgıların var olduğu düşüncesi görülmektedir. Çelik (2010, s. 1) Türk müzik kültürüne ait üç farklı yaylı çalgı üzerinde yapmış olduğu çalışmasında, “Yaylı çalgıların ortaya çıkış döneminin yapılan araştırmalar ve bulunan duvar resimleri ışığında, Orta Çağ Dönemi olduğu düşünülmektedir. İlk çağda ise telli, yaysız çalgıların var olduğu ve gerili tellerin yay ya da ok denilen araç ile çalınması fikrinin Orta Çağ'dan itibaren oluştuğu ve geliştiği düşünülmektedir” şeklinde açıklamıştır.

Yaylı çalgılara ait ilk bulgulara ilk çağda rastlanmadığına dair bir diğer yaklaşım da bir sınıflandırma ile karşımıza çıkmaktadır; “ilk medeniyetlerde kenditınlak, göntınlak, havatınlak ve teltınlak çalgılara dair kalıntılar ve görsel malzemeler

bulunurken teltinlak yaylı çalgılar hakkında bir bilgiye rastlanmamaktadır. Bu durum teltinlak yaylı çalgıların göçebe kültürü ile ilişkisine bağlanmaktadır” (Yalgın, 2009, s. 161-163 akt., Tetik, 2015, s. 29). Yaylı çalgılar hakkında bilgelere Orta Çağdan daha eski bir tarihlere kadar ulaşılmasının bir nedeni de yapıldıkları malzemeler olarak gösterilmektedir. Yaylı çalgıların tarihçesi ve kökeni ile ilgili yapılmış olan bir çalışmada, “üflemeli çalgıların tarih başlangıcı 45 bin yıllık bir geçmişi hesaplattığı halde, günümüz belgelerinin ışığında, yaylı çalgıların tarih başlangıcı 6. yüzyıldan daha eskiye gidememektedir. Ahşabın yüzyıllık bir dirençten sonra fosilleşme sürecine girmesi ve yaylı çalgıların da son derece narin bir yapıya sahip olması, araştırmaları tam anlamı ile tarih ve arkeolojik bulgulara bağımlı kılmaktadır” (Yeğin, 2007, s. 686).

Konuyla ilgili yukarıda bahsi geçen bilgiler ve atıf yapılan kaynaklar doğrultusunda yaylı çalgıların ilk izlerine orta çağda rastlanıldığı genel geçer bir görüş halini almasına karşın, adı anılan çalgıların ilk çağdaki durumları ile ilgili herhangi bulguya rastlanmamıştır. Yaylı çalgılar ile ilgili tartışılan diğer bir konu ise ilk olarak hangi coğrafya ve toplumlarda kullanıldığına dairdir. Konuya ilişkin genel fikir birliği ise Orta Asya, Çin ve Hindistan yönündedir. Arkeolojik kazılardan elde edilen bilgiler yaylı çalgıların ilk örneklerinin bu bölgelerde görüldüğünü işaret etmektedir. Bir farklı görüşte Avrupa’da olduğuna dair olsa da Yeğin yukarıda yer alan görüşü şu ifadelerle aktarmaktadır, “yaylı çalgıların ana vatanı Orta ve Güneydoğu Asya’dır. Albert Caressa, konu üzerinde aynen şunları ileri sürüyor “*Yunanlılar ve Romalılar’da boş yere yaylı çalgıların varlığı arandı*” sözü de bu savı doğrular niteliktedir” (Yeğin, 2007, s. 686) .



**Şekil 1.2.** *Ikkig*’in ilk örneğine rastlanılan ve sonraki dönemlerde yayıldığı kabul edilen bölgeler

Yaylı çalgılar üzerine yapılan araştırmalarda, Orta Asya ve Doğu Asya’da birçok çeşidine rastlandığı, günümüzde varlığı farklı coğrafyalara yayılan bu çalgıların gerek fiziki olarak, gerekse icra şekilleri bakımından fazla değişikliğe uğramadığı; bazı çalgıların ise fiziki yapıları ve icra şekillerinde değişim ve gelişimlerin fazla olduğu yazılı, görsel ve işitsel kaynaklar aracılığıyla görülebilmektedir.

Yeni çalgıların ortaya çıkması ve onların gelişimi farklı insan topluluklarındaki düşünce ve estetik zevklerin zenginleşmesinin bir sonucu olarak kabul edilebilir. Vurma çalgılardan başlayarak üfleme, telli, parmakla ve daha sonra yayla çalınan çalgıların çeşitleri, şekilleri ve grupları insan toplumunun kültür, müzik, sahne sanatları ve üretim tekniğinin ilerlemesine doğrudan bağlı olarak gelişir. Dolayısıyla bazı çalgılar kendi yapı özellikleri nedeniyle yüzyıllarca orijinal şeklini koruyarak günümüze kadar değişmeden gelirken bazıları ise performans ihtiyaçlarını karşılayamadıkları için yok olur ve yerine başka çalgılar gelir (Kerimov, 2012, s. 1).

Yukarıda belirtilen açıklamalar doğrultusunda çalışmamızda, yaylı çalgılar içerisinde değişim ve gelişimin az olduğu, Türk müzik tarihinde karşımıza çıkan *kabak kemane* ile söz konusu değişimin fazla olduğu, Avrupa müzik tarihinde karşımıza çıkan *keman* çalgıları ele alınacaktır.

Çalışmanın devamında; *kabak kemane* ve *keman* çalgılarının Türk müziği icrasındaki kullanımını ve aralarındaki etkileşim ile ayrıca çalışmanın problem durumunu ortaya koyan “uyarlama” kavramı üzerinde durulacaktır.

### 1.1. Türk Müziği’nde Kabak Kemane’nin Yeri

Yaylı çalgıların yeryüzündeki dağılımına baktığımızda geniş bir coğrafyaya yayıldıklarını görmekteyiz. Bu kadar geniş bir alana dağılmalarında ve birçok farklı müzik türünün icrasında kendilerine yer bulmalarında tınlarının<sup>1</sup> etkisinin olduğu şüphesizdir. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde, yaylı bir çalgı olan *kabak kemane* ile ilgili bilgilere yer vermeden önce -yaylı çalgıların dağılımı doğrultusunda- fiziki olarak ve icra yönünden çok benzediği *ıklığ* üzerinde durulacaktır. Bu noktada, ‘*kabak kemane* günümüzdeki fiziki yapısını ve icra şeklini nasıl almıştır’ sorusunun cevaplandırılması gerekliliği ile ilgili olarak *ıklığ* hakkında bilgilere yer verilecektir.

<sup>1</sup> **Tını:** “Türlü müzik araçlarının verdiği sesleri birbirinden ayırt etmeyi sağlayan ses özelliği” (<http://www.tdk.gov.tr>) (Erişim tarihi: 12.11.2017).

**Tını (Fr. timbre):** “Sesin ayırt ettirici ögesi, bir ses ötekinden ayıran özellik: Her ses tını’sıyla bir diğerdenden ayırt edilir” (Özbek, 1998: 185).

Yaylı çalgıların çıkış noktasının Orta Asya olduğu ve daha sonra diğer bölgelere yayıldığı hakkında sadece tahminlere dayalı görüşler mevcuttur. İlk örneğinin ise Türk kültürüne ait *ıklığ* isimli bir çalgı olduğu beyan edilmektedir. Gazimihal'in *kabak kemanenin* atası olarak da kabul edilen *ıklığ* üzerine yapılmış kapsamlı çalışmasında; "İklığ adı Türk diyeleklerine münhasırdı dedik: tarihte Türk kültürünü çevreleyen Çin, Hint, Fars, Arap ve kuzeyden Slav dillerinde bu addan en ufak bir intikal izi yoktur. (Sonraki izafi adlar epey yayılabilmiş görünüyorlar) Yaylı çalgının yukarı Karadeniz yolları ile Kıpçak topraklarına ve aşağı yollardan Anadoluya geçtiği seziliyor. Aracılığı çoğu zaman Asyalı boylarda görüyoruz: bilhassa Türklerde" (Gazimihal, 1958, s. 7).

Gazimihal'in açıklamalarında da görüldüğü üzere *ıklığ*'ın değişim, yayılım ve Anadolu kültüründe yer alma süreci hakkında kesin bir bilgi verilememektedir. Ancak sözlü kültürün yansıdığı edebî metinlerde, farklı yüzyıllarda yazılmış ve içerisinde *ıklığ* ile ilgili bilgilerin de olduğu dizelere rastlanılmaktadır.

Picken ( Farmer, 1966'dan aktaran, 1975, s. 192) "ıklığ" kelimesinin Anadolu'daki kullanımına ilişkin şu bilgileri aktarmıştır, "15. yüzyıl ortalarında Türk yazarlarından Bursalı Ahmedoğlu Şükrullah eserini oluştururken 14.yüzyıla ait anonim Farsça yazılmış bir kaynak olan *Kenzü't-tuhaf*'tan (*Kanz al-tuhaf*) faydalanmıştır. Kaynakta *gizak* ya da *gicak* olarak ifade edilen çalgıyı Türkçe karşılığı olarak *ıklığ* kelimesi ile tanımlamıştır.

"**İklığ**ı anacak surette elde kalabilmiş en eski Türkçe metin Selçukî çağının Anadolu'daki kapanış dönemindedir. Evvelce Raif Efendi de bulunup nâzımı bilinmeyen şiirin şu mısralarında **ıklığ** ve **kopuz** baş başa anılıyorlar:

Gerü varam bir kişi yolda gezerdi

Urur kâmancı şeyler ol ıklık

Bizi sevenlere budur konukluk

Dahi birisünün söyler kopuzu

Cefadır dostlarımın aşî tuzu" (Gazimihal, 1957, s. 23).

Yukarıdaki şiirde yer alan *kâmancı* (*kemancı*) ifadesinin, yay çeken bir kişi olarak tanımlanmış olması muhtemeldir. Çünkü bazı kaynaklarda *keman* kelimesi günümüzde kullanılan çalgı anlamı ile değil *yay* anlamında kullanılmaktadır. "Kirişe

sürtülen vasitanın kimi “ok” kimi “yay” adını taşımasına ve hatta aletin kendisine de –yine doğuda- “*keman*” (= yay) ve bazan “ok” denilebilmesine karşılık, batı dillerinde Arco, Arhet, Bogen gibi adların sırf yay hakkında kullanılabilirliği basit bir istihfamin konusu sayılabilir “(Gazimihal, 1958, s. 5-6).

Gazimihal (1958, s. 23-24) *ıklığ* üzerine yaptığı çalışmasında XIV., XV. yüzyıllarda edebî metinlerdeki kullanımını da şöyle aktarmıştır; “Germiyanlı Şeyhoğlu Mustafa'nın "Hurşit ve Ferahşat"ında sazın adı şöyle geçer:

Görür ıklık çalar bir köse Durmuş  
Halâyuk derli gelmiş kulak urmuş.

XV. yüzyıldan yine Germiyanlı olan Ahmed-i Dâî'nin "Çenknâme"sindeki şu mısralarda *rebab* ve *ıklığın* yan yana düşürülmesi sebepsiz değildir(O çağda *rebab*<sup>2</sup> henüz mızrablı bir kopuzun Farsça’daki adıydı):

Kulağı halkalı def eski yârum  
Rebab, ıklık yanumca destiyorum  
Bana şuşta ve ud âhenk ederler  
Neraya gösterürsem yol giderler.

XIV. yüzyıldan Aydınlı Dede Ömer Ruşeni'de şunu okuyoruz:

Sen benim yanımda görsen ıklığı  
Nidügün ol dem bilürdün saklığı

Aynı yüzyıl ortalarında Türkçeye çevrilen **Bahrülğaraib** ferhenginde<sup>3</sup> saza ait türlü adların *ıklığ* ile karşılandığına dikkat edildiğini görmüştük”. Rebab ile ilgili bilgilerin olduğu bazı kaynaklarda yer alan dikkat çekici bir nokta ise çalgının geçmişte icra edildiği şeklidir. “Günümüzde yaylı olarak bilinen rebâb belli dönemlerde mızrablı çalgı türünün adı olarak kullanılmıştır. Osmanlı’da kopuz olarak adlandırılan çalgı aynı zamanda rebâb olarak da bilinmektedir” (Tüfekçioğlu, 2015: 124). *Rebabın*

<sup>2</sup> Gazimihal’in de desteklediği üzere **Rebab:** “M. X. Yüzyıldan Farabi, Horasan ve Irak sazlarına tercüman olurken “rebab” sazından gerçi bahsetmiştir; fakat bu, o çağda henüz oklu (yaylı) söz açmamıştır” (Gazimihal, 1958: 9). Bu açıklamalar doğrultusunda *rebabın* yukarıda belirtilen tarih ve bölgelerde yaysız, yani mızrapla icra edildiği düşüncesi çıkarılabilir.

<sup>3</sup> **Ferheng:** Farsça kökenli bir kelimedir. “Kültür” ve “sözlük” anlamına gelmektedir (<http://ctle.pau.edu.tr>) (Erişim tarihi: 10.112017).

tanımlanmasına yönelik şöyle bir bilgi mevcuttur, “Meninski, rebâb aslında bir tür uddur” (Farmer, 1999: 60). Gazimihal, Tüfekçioğlu ve Farmer’in vermiş oldukları bilgilerde *rebabın* ismine yönelik ortak bir görüşe varamamıştır; buna rağmen adı anılan araştırmacıların açıklamalarında, çalgının geçmişte mızrap ile icra edildiği hususunda bir birliktelik vardır.

Buraya kadar ifade edilen tüm bilgilerden hareketle, *İklîğ*, Orta Asya’dan diğer bölgelere ve Anadolu’ya göç yoluyla taşındığı ve Anadolu’nun Türkler tarafından yurt edinme sürecinde müzik kültürlerinin bir parçası olarak yer almış olabileceği söylenebilir. *İklîğ* ve benzeri yaylı çalgıların Orta Asya’dan farklı coğrafyalara dağılmış oldukları konusu, Avrupalı çalgı bilimi araştırmacıları tarafından da kabul edilmektedir. Konuya ilişkin olarak Çelik (2010, s. 19) Garibayev’den yapmış olduğu aktarımda, “Al Farabi’nin müzikle ilgili eserine gönderme yapan Alman müzikolog Doktor Verner Bahman yaylı müzik aletlerinin vatanını Orta Asya kabul etmektedir. Yaylı müzik aletlerinin Rusya’da ortaya çıkışı ve yayılmasıyla ilgili olarak N. Budaşkin şöyle yazmıştır. Onun kökenini (burada yaylı müzik aleti gidjak kastedilmektedir) araştırmacılar Asya kabul etmektedir”.

Yaylı çalgıların oluşum, değişim ve gelişim süreçleri hakkındaki belirsizlikler kendini bu çalgıların kelime anlamlarında da göstermektedir. Ögel (1987)’nin belirttiği üzere, bazı kaynaklarda *ıklîğ*, “en eski Türk kemençesi olarak da adlandırılmaktadır” (Ögel, 1987, s. 270). *İklîğ* ve benzerlik taşıyan yaylı çalgılara yönelik etimolojik açıdan yapılan tanımlamalarda farklı görüşler ortaya atılmıştır. Genel bir fikir birliği olmasa da bazı görüşler *ok* ile bağlantı kurarak anlamlar türetmiştir.

Orta Asya’da göçebe kültürlerde avlanma aracı olarak kullanılan *ok*’un daha sonraları yaylı çalgılarda bulunan **kirişlere**<sup>4</sup> sürtme yoluyla ses elde etmek için kullandıkları ileri sürülmektedir. Yukarıda *ok*’un yay anlamına geldiğinden bahsetmiştik. *İklîğ* ile *ok* arasındaki ilişkiye baktığımızda *ıklîğ*’ın oklu çalgı anlamını karşılayabileceğini söyleyebiliriz. Bazı kaynaklarda *ıklîğ*’ın ilk iki harfi olan “ık” ile “ok” *ok* kelimesi bir arada geçmektedir. **Ak, Ok, Ik** veya **Yık** adı (hep tek kelimenin çeşitli söylenişleri halinde) yer yer takılı kalmıştır; geleneği Saray musıkicilerine kadar ülkemizde de devam etmiştir. Antep’li Asım Efendi

<sup>4</sup> **Kiriş:** Bazı telli müzik araçlarında kullanılan, hayvan bağırsaklarından yapılan tel (<http://www.tdk.gov.tr>) (Erişim tarihi: 13.11.2017).

**Kiriş:** Bağırsak, sinir ya da kursaktan yapılmış tel: “Kiriş ve ipek teller çok eskilerden beri Anadolu’da kullanılmaktadır.” (Özbek, 1998: 116).



şöyle diyor: “İklık ve *kemançe*<sup>5</sup> çalacak yay şeklinde nesneye **kemençe oku** tabir olunur” (1799). İkliğ (= oklu) adının kökünde keza **ok** kelimesi bulunduğunu ve bir metinde **okluğ** da yazılabildiğini göreceğiz. Sürgeç<sup>6</sup> **ok** diyen yerler yurttâ hâlâ vardır (Gazimihal, 1958: 6).

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere *ıklığı* çalmak için kullanılan *ok* aleti'nin günümüzdeki adı *arşe*<sup>7</sup>dir. *İkliğ*, “ok ve okluğ” arasındaki bağlantıya değindikten sonra Gazimihal *ıklığa* dair etimolojik açıdan yaptığı bir açıklamada şu ifadelerle yer vermektedir, “XV. yüzyıl başlarından o'an Tuhfet-üz-Zekiyede bir oğluk imlası geçer. Bu pek mühimdir. Aynı eserde *ıklık* ve *ıklığı* imlalarının da hep bir anlamda kullanılmış görünmeleri işin önemini büsbütün artırmıştır. Böylece *ıklığ=okluğ* aynılığına bizde tam bir etimolojici kavrayışıyle ilk defa onun tarafından dikkat ve işaret edildiği anlaşılıyor” (Gazimihal, 1958, s. 24).

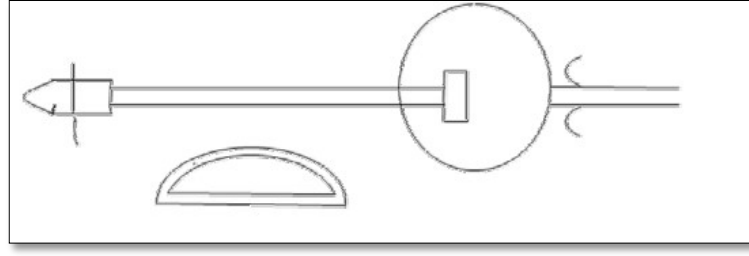
*İkliğ*ın yapımında kullanılan malzemeler çalgının Orta Asya kökenli olduğuna dair bir işaret verebilir. Orta Asya'da göçebe kültürü yaşamış Türk boylarında *at* ve *okun* hayatlarını sürdürmede ne kadar önemli olduğu tartışmasız bir gerçektir. Günlük hayatlarında yer almış olan bu iki unsurun müzik kültürleri içerisinde de kullanılmış olduğu bilinmektedir. Gazimihal (1958) *ıklığ* ile göçebe kültür arasındaki ilişkiyi de şu şekilde açıklamıştır, “ıklığın, yüz zarı Asya'da at derisindendi. Çalgının kendi telleri de at kılından bükülü tutamlardı.<sup>8</sup> Tibet ıklığı'nın boyun kısmı tepesinde hemen daima bir at başı uygulanmış bulunur. Bütün bunlar **at kültürü** çağından ongun hatıraları sayılabilir, kıdem delilleri” (Gazimihal, 1958, s. 7).

<sup>5</sup> **Kemançe:** “Yarımküresel gövdeli viyol” (Farmer'den akt. Gökçen, 1999: 61). “Merâğî'nin Câmîü'l-Elhân ve Makasidül-Elhan, Abdülaziz'in Nekâvetü'l-Edvâr adlı eserinde adı geçmektedir. Mecrûr telli sazlar içinde yer alır. İki türdür. Bazıları kâsesini Hindistan cevizinden yaparak üzerine at kılı tel çekerler. Bazılarıysa kâsesini tahtadan yontarak üzerine ibrişim (kalın ipek tel) teller bağlarlar. Her iki türde de üzerine sığır karnının derisi gerilir. Ağaçtan oyulup, ipek bağlanan tür daha güzel ve lezzetlidir. Akord şekli ise en alttaki telin bir üstündeki telin dörtte üçü oranında kurulmasıdır. Bu onun alışılmış akord şeklidir ancak kullanıcıların isteğine göre başka bilinmeyen yollarla da kullanılır. Bu saz kemâne (yay) ile çalınır “(.Sezikli, Karabaşoğlu ve Koç'tan akt. Tüfekçioğlu, s. 137-138).

<sup>6</sup> **Sürgeç:** Anadolu'nun köy kemanelerinde kullanılan yaya denir. Kemaneciler şahadet (işaret) parmağıyla sürgeçi gerdirerek kullanırlar; çünkü kılları gevşek tertiplidir.

<sup>7</sup> **Arşe (fr. Archet):** Yay (Sözer, 2005, s. 51), **Yay (fr. archet, ita. Arco, ing. bow).**Arşe: Keman, viyola, viyolonsel, kontrbas, tambur, kemençe vb. çalgıların tellerine sürüldüğünde, titreşim yoluyla ses elde edilmesini sağlayan araç (2005, s. 759).

<sup>8</sup> İkliğın telleri demetlenmiş at kuyruğundan yapılır. Dileyen de ıklığının la telini ak at kuyruğundan, re telini ise siyah at kuyruk kılından takar (Ekinci, 2010: 123). Araştırmacının 2010 da yapmış olduğu bu tespit Gazimihalın yukarıdaki tespitlerini doğrulamaktadır. Bu araştırmada tespit edilen ıklığ dört tellidir. Akord'u: kalın telden itibaren la-re-la-mi şeklindedir. İkinci'nin tespit ettiği önemli bir nokta ise; yüksek köylerde çalınan ıklığ'ın telleri at kuyruğundan, ova ve yüksek bölgelerin arasındaki köylerde kırışden (bkz. 4. dipnot), dağ eteklerindeki köylerde ise çelik teldir şeklinde tespitleri bulunmaktadır.



**Resim 1.3.** Ahmedoğlu Őukrullah' Risâle-i Mûsikî adlı eserinde *ıklığ*<sup>9</sup>

*İklığ*ın Anadolu'daki kullanımını ve *kabak kemane* ile bağlantısına geçmeden önce, *ıklığ*ın fiziki özelliklerinden bahsetmek, görünüm olarak *ıklığ*a benzeyen *kabak kemanenin* ortaya çıkış durumu ile ilgili fikir edinme açısından katkı sağlayabileceği düşünceyle Çelik'in aktarımı yerinde olacaktır.

*İklığ*, iki telli yaylı bir çalgı olup, ilk şekli Orta Asya'da yapılmıştır. Şekil ve yapı açısından *kabak kemane*<sup>10</sup> ile oldukça benzerlik gösteren *ıklığ*, özellikle 15. yüzyıldan itibaren Farsça'nın etkisi ve Tanzimat dönemi aristokratlarınca daha yaygın olarak kullanılan "kemençe" ve "rebab" gibi adlar ile anılmış ve zamanla tel sayısındaki artışla "ıklığ" adı unutulmuştur. *İklığ*ın isminde yapılan bu değişikliği onun şekil ve yapısındaki değişiklikler izlemiş ve "su kabağı"ndan yapılan ve "yay" ile çalınan anlamında "*kabak kemane*" olarak adlandırılmış olabilir (Çelik, 2010, s. 79).

Çelik'in yukarıdaki ifadelerine ek olarak, Anadolu'nun Güney bölgelerinde günümüzde *kabak kemane* ile çok benzerlik gösteren iki telli *ıklığ* isminde bir çalgı, bölgede yaşayan Yörükler tarafından icra edilmektedir. "Kabak<sup>11</sup> (*kabak kemane*) Anadolu'da 12. ve 13. yüzyıldan beri tanınan ve kullanılan *ıklığ*'ı çağrıştırır. Kabak iki veya üç tellidir, boyun kısmında perdeleri yoktur " (Reinhard. 2007: 80). *Kabak kemaneyi* TRT kurumunda ilk defa çalan ve Türkiye'de tanınmasında önemli katkıları olan Salih Urhan<sup>12</sup> bir açıklamasında; *kabak kemaneye* eski tarihlerde *ıklığ*

<sup>9</sup> " Ahmed Oğlu Őukrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri" (Kamiloğlu, 2007, s.142).

<sup>10</sup> Günümüzde Uygur Türkleri tarafından kullanılan "Gicek/Ghirhek"adlı çalgı dört telli ve yuvarlak tekneli olup Kabak kemane'ye şekil bakımından benzemektedir (Çelik, 2010, s. 6).

<sup>11</sup> **Kabak:** Günümüzde "kabak kemane" olarak icra edilen çalgı araştırmanın yapıldığı tarihlerde bölgede "kabak" olarak tanımlanmıştır.

<sup>12</sup> **Salih Urhan:** 1924 yılında Burdur'un Yeşilova ilçesinde doğmuş, müzikle ilgilenmeye küçük yaşlarda bağlama çalarak başlamıştır. 1939-1945 yılları arasında Isparta/Gönen Köy Enstitüsü'nde eğitim görmüş ve Burdur'un Yeşilova ilçesi Navlu İlkokulu'na başöğretmen olarak atanmıştır. 1969 yılı'nda TRT'nin açmış olduğu sınavı kazanarak kabak kemane sanatçısı olarak göreve başlamıştır. 1988-1994 yılları arasında TRT Ankara Denetleme ve Repertuvar Kurulu'nda, 1994-2003 yılları arasında ise Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak çalışmıştır. Urhan'ın T.H.M.'ne kazandırdığı birçok derlemesi, kendisine ait besteleri, Kabak Kemane Metodu, Öyküleri ve Notaları'yla Gurbet Havaları ve şiirlerini bir araya topladığı kitabı

denildiğini ifade etmiştir. Fakat bu ismin neden kullanıldığına ve sonraki tarihlerde neden *kabak kemane* denildiğine dair bir açıklaması olmamıştır.



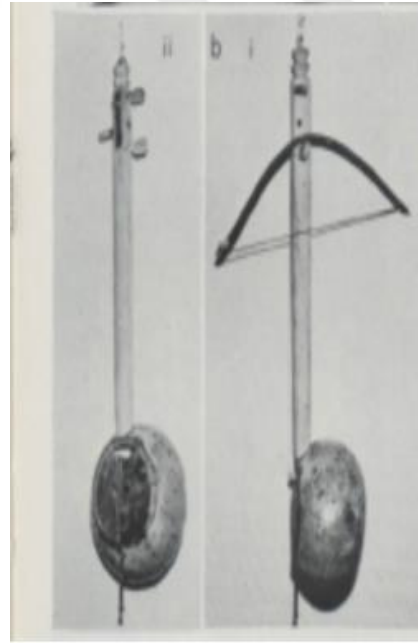
**Resim 1.4.** Teke yöresinde tespit edilen *ıklığ* (Ekinci, 2010: 115)



**Resim 1.5.** Burdur'da *ıklığ* çalan bir mahalli sanatçı Emin KÖK (Ekinci, 2010: 123)



**Resim 1.6.** Aydın, Dereköy'de *kabak* çalan. 1955 (Reinhard, Kurt, 2007: Fotoğraf bölümü/16)



**Resim 1.7.** *Kabak*ın ön ve yan görünümü (Picken, 1975: 192)

bulunmaktadır. Kabak kemane ve Türk Halk Müziği adına önemli katkıları olan Urhan, 2017 yılında vefat etmiştir.

*İklîğ* ve *kabak kemane* terimleri farklı yüzyıllarda kullanılmış olsa da *kabak kemanenin ikliğ*ın devamı niteliğindeki bir çalgı olduğu ihtimali yüksektir. Ahmedoğlu Şükrullah'ın XV. yüzyılda yayımlanmış olduğu “Risâle-i Mûsikî” adlı eserinde on yedinci fasılda yer verdiği *ikliğ* resmi (Resim 1.3.) ile Reinhard (Resim 1.6., 1955) ve Picken (Resim 1.7., 1975)'in kaynaklarında verilmiş olan *kabak kemanenin* görüntü ve yay<sup>13</sup> açısından benzerliği dikkat çekicidir. Farklılığın sadece tel sayısında olduğu Resim 1.3.'te görülmektedir. Resimde *ikliğ* iki telli olarak betimlenmiştir; fakat diğer resimlerde görülmekte olan *kabak kemaneler* ise üç tellidir. Tel sayılarının adetlerindeki farklılıkların sebebinin, çalgıların buldukları dönemlerin müzik icra şekilleri ile ilgili olabileceği söylenebilir. Çünkü herhangi bir türkünün ses sahası eşlik edecek çalgınınkinden fazla ise bu durum icrada sıkıntılara yol açabilir. İcracının, eseri ses sahasına uygun bir şekilde çalabilmesi için pozisyon kullanması gerekebilir. Pozisyon kullanımı da *ikliğ*, *kabak kemane* vb. çalgılarda teknik anlamda zor olduğundan (özellikle de *kabak kemanenin* iki telli olduğu dönemleri düşünürsek) çalgının ses sahasını genişletmek amacıyla bir tel daha takılmış olabileceği düşünülebilir ki tel sayısı arttırma işlemi bazı yapımcılar tarafından günümüzde de hâlâ yapılmaktadır. Bu muhtemel bilgiler doğrultusunda, yaylı çalgılardaki tel sayısını arttırma genelde ses sahalarını genişletmek ve icrada kolaylık sağlama düşünülerek yapılmış olabilir.

Amerikalı araştırmacı Picken (1975, s. 192) 1960'lı tarihlerde Anadolu'da yaptığı araştırmaların sonucunda *kabak kemane* ile ilgili bazı bilgilere yer vermiştir. Kitapta *kabak kemanenin* kullanıldığı bölgeler harita üzerinde gösterilmiştir. Bu haritaya göre, *kabak kemane*, Aydın, İzmir, Denizli ve Urfa'da<sup>14</sup> tespit edilmiştir. Ayrıca Picken; *kabak kemaneye*, yay ile çalınan, sivri uçlu, çanak şeklindeki telli çalgılar sınıfında yer vermiş ve bu sınıflandırma içinde *kabak kemaneyi*, dışa doğru uzanan birleşik sivri ucu olan ve doğal ses gövdeli (rezonatörlü) çalgı olarak tanımlamıştır. Yukarıdaki resimde görülen *kabak kemane* (Resim, 1.6.-1.7.) günümüzde icra edilen *kabak kemanelerle* fiziki yapı olarak aynıdır ve sadece üç tellidir<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Resimlerdeki çalgıları çalmaya yarayan yay'ın ok'a benzerliği giriş bölümünde ok ve yay ilişkisi üzerine yapılan açıklamaları doğrular niteliktedir.

<sup>14</sup> Kabak kemane üzerine yazılan kaynakların hiçbirinde kabak kemane bölge olarak Urfa taraflarında gösterilmemiştir. Picken kitapta yöredeki kullanımı ile ilgili görsel ve yazılı bir kanıt sunmamıştır.

<sup>15</sup> Kabak kemandeki tel sayısı ile ilgili bilgiye aşağıda değinilecektir.

Kurt-Ursula Reinhard ise Anadolu’da yapmış oldukları derleme gezileri esnasında *kabak kemaneyi* “kabak” ismiyle kayıt altına almışlardır. Ayrıca, armudî teknesi olan *hegite* benzer bir çalgıyı da *kemane*<sup>16</sup> olarak tanımlamıştır. Reinhard, 1973 yılında Antalya dolaylarında yaptığı gezide Karahacılı köyünde *kemaneyi* şu ifadelerle tanımlamıştır; “Kemane yarım armut şeklinde bir gövde kısmı, buna bağlı bir boyun kısmı ve üzerine gerilmiş üç telden oluşmuştur” (Reinhard, 2007: 79). Reinhard *kemanenin* kullanımına ilişkin verdiği bilgide, çalgının oturarak ve gövde kısmının iki bacak arasına alınarak icra edildiğini belirtmiştir (Resim 1.6.). Reinhard’ın araştırma yaptığı dönemlerde görüldüğü üzere *kabak kemane* bugünkü ismiyle değil sadece kabak kelimesiyle ifade edilmiş, armudî görünümü olan çalgı ise *kemane* (*Yörük kemesi* bkz. Resim 1.6. ve 1.7.)<sup>17</sup> ile ifade edilmiştir.

*Kabak kemane* fiziksel özellikler açısından ele alındığında, yukarıda Reinhard (1955) ve Picken’in (1975) yapmış oldukları araştırmalarda görüntülenen *kabak kemaneler* (Resim 1.6.-1.7.) ile günümüzde icra edilen *kabak kemanenin* (Resim 1.8.) hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Reinhard (1955)’in ve Picken (1975)’in yapmış oldukları araştırmalarda, kayıt altına aldıkları *kabak kemane* (kabak)’ler üç telli, günümüzde kullanılan standart *kabak kemaneler* ise dört tellidir (Resim 1.8.). Bu çalışma kapsamında irdelenen kaynaklar doğrultusunda, yukarıda belirtilen dönemlerde kullanılan *kabak kemanelerin* tutuş şeklinde farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Resim 1.6.’da *kabak kemanenin* (kabak) icra eden kişi tarafından sağ dizinin üzerine sol ayağını atarak onun üzerinde ve yatay bir şekilde tutulduğu görülmektedir. Günümüzde ise *kabak kemane* genel olarak sol diz üzerinde ve dik bir şekilde tutularak kullanılmaktadır (Resim 1.8.).

Eldeki kaynaklarda, Reinhard ve Picken’in araştırma yapmış oldukları tarihlere ait *kabak kemane* (*kabak*) ile yapılmış video kaydı olmadığı için çalgının o dönemlerine ait icra özellikleri hakkında herhangi bir tespit yapılamamıştır. Günümüzde ise *kabak kemane*, sol elle diz üzerinde tutulmakta, icra esnasında ise hem çalgı hem de yay; tellerin kullanım durumuna ve açısına göre sağ ve sol yön ekseninde esnek bilek hareketleriyle çevrilerek icra edilmektedir.

<sup>16</sup> **Kemane:** Yay demektir (Reinhard, 2007: 144).

<sup>17</sup> Abdurrahman Ekinci, Antalya/Serik’te yapmış olduğu alan araştırmasında Akçaören köyünde bir köylü ile yaptığı sohbetten çalgının Kambır Osman ve Ümmet isimli bir köylü tarafından 50-60 yıl önce yapıldı cevabını aktarmıştır. Yukarıda ismi geçen köylüler aynı zamanda çalgıyı icra etmektedir (Ekinci, 2010, s. 128-129).

Fiziki özellikleri bağlamında ele alındığında, *kabak kemane* icrasında kullanılan yayın, -kılar haricinde<sup>18</sup>- *keman* yayı gibi ölçü ve kullanılan malzeme yönünden bir standardı bulunmamaktadır. Bu sebeple *kabak kemane* icrasında;

- *kabak kemane* yapımcılarının referans aldıkları ya da kendi belirledikleri ölçü ve malzemelerden yapılan yaylar,
- 3/4 veya 2/4 *keman*, *klasik kemençe* vb. yay çeşitleri kullanılmaktadır.

Tutuş özellikleri bakımından ele alındığında ise; *keman* yayından farklı olarak aşağıda Resim 1.8.'deki gibidir.

Kullanım özellikleri bakımından ise *kabak kemane yayı*, *keman yayından*<sup>19</sup> uzunluk olarak daha kısa olduğu için icra esnasında yayda kullanılan mesafelerde azalmalar ortaya çıkmaktadır.



**Resim 1.8.** *kabak kemane* yay tutuşu

*İklğla* benzerliği düşünüldüğünde, kökeninin Orta Asya'ya dayanabileceği olasılığı bulunan *kabak kemanenin*, Türk müzik kültürü içerisinde Teke yöresi ezgilerinin seslendirildiği bir çalgı olarak kullanıldığı bilinmektedir. Günümüzde Teke yöresi<sup>20</sup> haricinde diğer yörelerin de müzik özelliklerine uyum sağlaması *kabak kemaneyi* icra bakımından olumlu yönde etkilemiş, bu sayede *kabak kemanenin* repertuar ve icra alanı genişlemiştir.<sup>21</sup> *Kabak kemane*'nin yaygınlık kazanmasında, gerek TRT ve Kültür Bakanlığı Korosu *kabak kemane* sanatçıları gerekse üniversitelerde *kabak kemane* eğitimi veren araştırmacı/sanatçı akademisyenler önemli rol oynamıştır.

<sup>18</sup> At kılı kullanılmaktadır.

<sup>19</sup> Katılımcıların tümü 4/4 yay kullanmaktadır.

<sup>20</sup> "Merkez Antalya, İç-El (Mersin), Adana, Burdur, Isparta, Muğla(Milas ve Bodrum hariç), Denizli, Uşak, Afyon'un bir bölümü, Konya'nın güneyini içine alan sahaya TEKE YÖRESİ" denir (Ekinci, 2010:23).

<sup>21</sup> TRT'de yapılan ilk kayıtlarda özellikle "gurbet havaları" ve ona bağlı olarak icra edilen, Burdur, Antalya yörelerinden "9/16"lık türkülerin icrasında kullanılmıştır. Bunun nedeni ise, *kabak kemanenin* bu yöreye ait bir çalgı olarak düşünülmesidir. TRT Ankara Radyosu'nda yıllarca ses teknikeri olarak görev yapan Ertuğrul Karabulut, Behçet Bostan'ın zaman zaman kayıtlarda *kabak kemane* çaldığını, Emin Aldemir'in radyodaki kayıtlarda, zaman zaman *kabak kemaneyi* Bolu türkülerinin icrasında da kullandığını belirtmiştir (Çelik, 2010, s. 97-98).



**Resim 1.9.** Günümüzde icra edilen 4 telli kabak kemane



**Resim 1.10.** kabak kemane icrasında kullanılan keman yayı



**Resim 1.11.** Antalya, Yeniköy’de kemane çalan. 1971 (Reinhard, Volker, 2007: Fotoğraf böl./17) 2010)



**Resim 1.12.** Yörük kemanesi çalan bir mahalli sanatçı/Alibey Çoruh (Ekinci, 2010)

Çalışma içerisinde kullanılmış olan ilgili kaynaklardan anlaşıldığı üzere, yaylı çalgılar gerek fiziki yapıları gerekse icra şekilleri bakımından kendi içerisinde farklılıkların ve benzerliklerin yer aldığı zengin bir yelpazeye sahiptir. Buldukları coğrafya ve kültürlerin bu çalgıların günümüzdeki hallerini almasında büyük etkileri olduğu söylenebilir. Bu bilgiler ışığında, kabak kemaneyi Teke yöresi dışında bazı yörelerin yerel ezgilerinin icrasında kullanırken çalgıda farklı akort ve icra şekillerinin uygulanma gerekliliği anlaşılabilir olmaktadır.

Teke yöresinde kimlik kazanan, yaylı bir çalgı olan *kabak kemanenin* kullanım alanının genişliğini ve genişletilmesi gerekliliği düşünüldüğünde, yaylı bir çalgı olan ve bu sebeple *kabak kemaneye* uyarlanması mümkün görünen *keman* çalgısı ile karşılaşılmaktadır. Bu noktada, Orta Anadolu ve bölgenin müziksel kimliğini temsil eden Abdallar ve bu topluluğun birincil çalgıları arasında yer alan *keman*, yörede kullanılan diğer çalgılarla aynı müzik ortamında uyumlu bir şekilde icra edilebilmesi için yöreye özgü bir akort sistemi ile kullanılmaktadır. Günümüz *kabak kemane* icrası ve eğitimi göz önüne alındığında ise Orta Anadolu yöresi ezgilerinin, bu çalgı ile seslendirilme çabası, yöredeki *keman* icrası özelliklerinin *kabak kemanede* uygulanma gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Çalışmanın içeriğini oluşturacak olan bu uygulamalar da, “uyarlama” başlığı altında yapılacaktır.

## 1.2. Türk Müziği’nde *Kemanın* Yeri

*Keman* da bazı çalgılarda olduğu gibi günümüzdeki form özelliği ve icra şeklini alana kadar birçok değişime uğramıştır. Bu süreçte birçok kültürün müzik icralarının seslendirildiği bir çalgı olmuş ve farklı isimlerle anılmıştır. Kurtaslan *Kemanın* farklı dillerdeki kullanımını, “Fransızca’da “violon” , İtalyanca’da “violona”, Almanca’da “violin” denilmiştir. *Keman*, birçok ülkenin geleneksel müziklerinde de kullanılan halk çalgısı olmuş ve o ülkelere özgü isimleriyle anılmıştır. Örneğin Macarca’da “hegedii”, Almanca’da “geige”<sup>22</sup>, Rusça’da “skripka”, Türkiye’de ise *keman* sözcüğü çalgıyı anlatmaktan ziyade yayı anlatmak için kullanılmıştır” şeklinde açıklamıştır (Kurtaslan, 2010, s. 1).

*Kemanın* Türk müzik kültürü içerisinde yer almasından önce dönemin Türk Müziği icralarında yaylı çalgı olarak *ıklığ*, *kemençe* ve *sinekeman* kullanıldığına yönelik bilgiler mevcuttur. “Bazı ayrılıklarla birlikte günümüzde kullanılan kemençe şekli Osmanlı kaynaklarında ilk kez Kemâni Hızır Ağa’nın 1749’da yazdığı kitabında<sup>23</sup> görülmektedir. Kitapta kemençe haricinde ise *ıklığ* ve *sinekemanın* da resimlerine yer verildiği belirtilmektedir” (Sarı, 2012: 148-149). Osmanlı döneminde *ıklığ*<sup>24</sup> ve

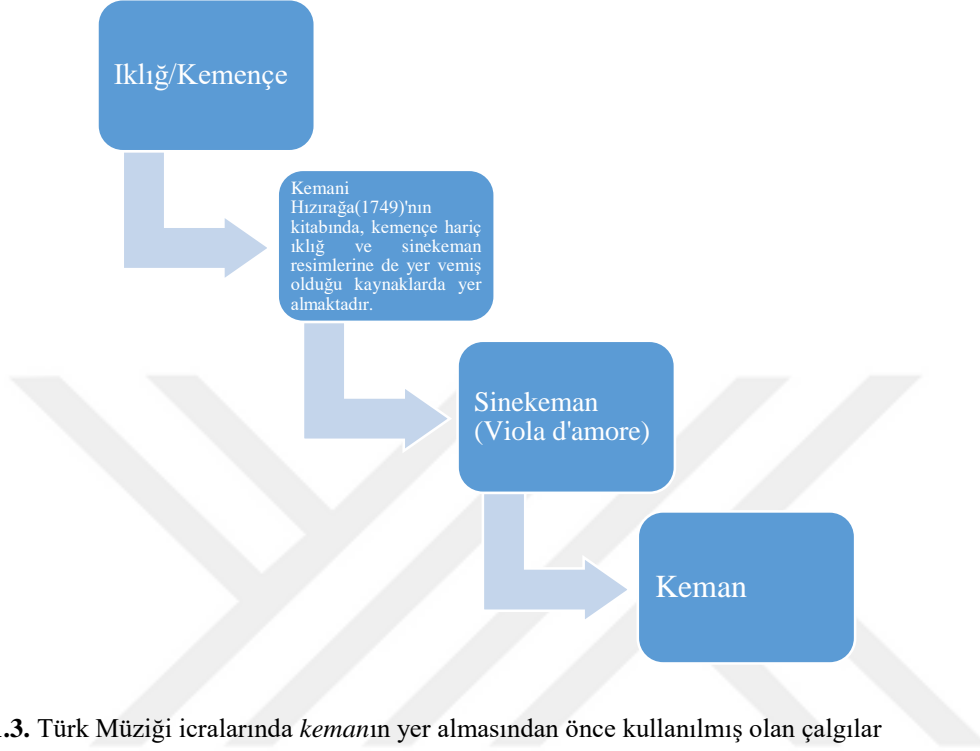
<sup>22</sup> “Rechte Diskant = Geige” diye adlandırılan çalgı, hemen hemen modern bir keman görünümündedir (Praetorius’tan akt. Alapınar, 2003: 13)

<sup>23</sup> Hızır Ağa “Tefhim-ü l Makamat”

<sup>24</sup> Reinhard (2007, s. 85) *ıklığ*’ın tarifini yapmış ve 17. yüzyılda Türk Sanat Müziği eğitiminden çekilmiş olduğunu yazmıştır. Bu açıklamadan, *sinekeman*’ın o dönem Türk Müziği icrasında yer almış olabileceğini söyleyebiliriz.



*sinekeman* haricinde yaylı çalgı olarak *rebab*<sup>25</sup> isminden de bahsedilmiştir. “18. yüzyılın ikinci yarısında *ud* ve *lavtaya* beraber, *armudî rebab* da sık kullanılmış, bu çalgıya o dönemde *rebab Türki* veya *arnaba* ismi verilmiştir” (Sarı, 2012: 149).



**Şekil 1.3.** Türk Müziği icralarında *kemanın* yer almasından önce kullanılmış olan çalgılar

Avrupa kökenli bir çalgı olan *kemanın* Türk Müziği icralarında kullanımına ilişkin net bir bilgi olmamasına karşın, “Fonton batı kemanını doğuya Rumlardan kör Yorgi’nin (yahut Corci) getirdiğini, o zamana kadar kemanın ancak meyhanelerde tutunabildiğini söylüyor” (Aksoy, 2003: 105). Bu çalışma kapsamında belirtilen ilgili kaynaklarda, Aksoy’un Fonton’dan aktardığı bu bilgiyi destekleyici nitelikte açıklamalara da yer verildiği görülmektedir. Yorgi ve *sinekeman* ilişkisini Alapınar (2003, s. 60) şöyle aktarmıştır, “Sümbülzâde Vehbi, (Ö. 1799) şu dize ile onu anmıştır: “Yakışır sine-i Corci’ye keman”. Alapınar (2003) bu dizelerdeki *sine* ve *keman* sözcüklerini birleştirerek *göğüse dayanarak çalınan keman* şeklinde bir tanımlama yapmıştır. Behar (2015, s. 37) kitabında *sinekemana* ilişkin, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul’da icra edilen *viola d’amore* adlı bir çalgının

<sup>25</sup> Behar (2015, s. 37) 17. yüzyılda Osmanlı/Türk Müziği içerisindeki yaylı çalgılar ile ilgili şöyle bir açıklama yapmaktadır, “Kökene çok eskilere dayanan ve bugün benzerlerinin de İran ve Azerbaycan’daki benzerleri olan keman/kemançe şeklinde tanımlıyor. Dikey tutularak çalınan uzunca bir sapı, Hindistan cevizi kabuğundan veya ahşap deriyle kaplı küresel bir teknesi olan, iki ya da üç ibrişim teli bulunan ve kıvrık bir yayın yardımıyla çalınan bu çalgıya birçok kaynakta rebab da deniyor. 1751’de Fonton bu çalgıyı ayrıntılı bir şekilde tasnif eder ve resmeder.

göğüse dayanarak çalındığı için *sinekemanı* adını aldığı ve Rum kemancı Yorgi tarafından çalındığına dair bir kaydın olduğunu belirtmiştir. Bu açıklamalara ek olarak, bir dönem basit bir meyhane çalgısı olarak görülen *kemanın*, XIX. yüzyıldan itibaren fasıl icralarında kullanıldığına ilişkin bilgiler de ilgili kaynaklarda yer almaktadır.



**Resim 1.13.** Viola d'amore/Sinekeman <http://www.adamblackbourn.com/song/2015/5/3/m-viola-damore> (Erişim Tarihi: 10.10.2017)

Yaylı çalgıların ortaya çıkışı, isimlendirilmesi ve geçirdiği değişimlerle ilgili kaynakların kesin bilgiler verememesi açıklamaların sadece tahminlerden oluşmasına neden olmaktadır. *Kemanın* Türk Müziği içerisinde kullanımına yönelik bazı açıklamalar da aşağıdaki gibidir; Birincisi, “XIII. yüzyıldan beri Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul, Trabzon gibi bir-iki şehrin o zamanki levantenleri<sup>26</sup> arasında Latin kemanlarının ve en eski viol şekillerinin kullanılmış olacağı muhakkaktır” (Gazimihal, 1939,s. 80).

İkincisi; Aksoy'un (2003, s.106) kitabında, “kemanın Osmanlı musikisine girişiyle ilgili olarak Fonton ile Blainville'in kitaplarından daha eski bir belge, 1737-1742 yılları arasında İstanbul ve İzmir'de İsviçreli ressam Liotard'ın çizdiği “*Keman Çalan Türk Musikiciler*” adlı resmidir (bkz. 41. resim). Bu resim belki de, Fonton'un sözünü ettiği, kör Yorgi'den önce meyhanelerde çalan *kemancıları* canlandırıyor.

<sup>26</sup> Levanten; Fr. Levantin. Yakın Doğu'da yerleşmiş veya evlenerek soyu karışmış Avrupalı kimse (TDK,1998).

Elimizde, Fonton ile Blainville’i yalanlayabilecek, Liotard’ın resminden de eski, şimdilik tek kaynak vardır. Perrault’un *Paralleles des Anciens et des Modernes* (1697) adlı kitabında Fransa’nın İstanbul elçisinin evinde İran asıllı bir Türk musikicinin *keman* çaldığından söz edilir” şeklinde açıklamalara yer verilmekte; ayrıca bahsi geçen çalgının Avrupa kökenli keman olma ihtimalinden söz edilmektedir.

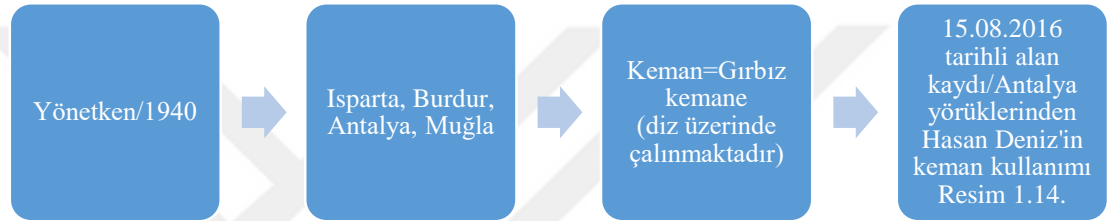


**Resim 1.14.** *Keman* çalan Türk musikiciler. J. E. Liotard, 1737-1742 (Aksoy, 2003: 105/41. resim)

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere *kemanın* Türk Müziği icralarında kullanılmasına dair farklı tarih ve görüşler bulunmaktadır. Verilen bilgilerde, 13. yy., 17. yy.’ın sonu ve 18. yy. üzerinde durulmasına rağmen, eldeki kaynaklar ışığında 18. yüzyıl ilgili kaynaklarda belirtilen birçok araştırmacının ortak görüşünün olduğu bir yüzyıl olmuştur. Ayrıca *kemanın* Türk Müziği icralarında kullanılmasına yönelik bazı görüşlerin Rum *kemancı* Yorgi etrafında toplanması ve fasıllardaki kullanımının XIX. yüzyıl olarak belirtilmesinden dolayı, çalgının öncelikle saray dışındaki müzisyenler tarafından kullanılmış olduğunu işaret etmektedir. Dönemin müzik türleri hakkında bilgi veren Tanrıkorur (2011, s. 13), “Osmanlı saray ve halk müzisyenlerinin askerî, dinî, klasik ve folklorik (Türk Halk Müziği) türlerde ürettiği ve toplumun her kesiminde kullanılmış bir sanat olup bir ucu Çin’e, bir ucu Fas’a kadar uzanan 25 yüzyıllık Türk Müsîkîsinin yaklaşık 500 yıllık bir bölümünü teşkil eder”. Ayrıca kitapta Türk Halk Müziği, kasaba ve köylerde icra edilen, köy hayatı ile ilgili konuları işleyen ve anonimlik özelliği olan bir tür olarak tanımlanmıştır. Bu çalışma içerisinde keman üzerine verilen tüm bilgilerden yola çıkarak, *kemanın* saray

fasıllarına girmeden önceki durumu göz önünde bulundurulduğunda halk müziği icracıları tarafından da kullanılmış olabileceği söylenebilir.

*Kemanın* Türk Halk Müziği icrasındaki kullanımının nasıl şekillendiği yönünde, Anadolu’da yapılan bazı derleme çalışmalarında *keman* kullanımına ilişkin bilgilerin toplandığı tespit edilmiştir. Yönetken (2006, s. 131-132) 1940’lı yıllarda Isparta, Burdur, Antalya ve Muğla dolaylarında yapmış olduğu tespitite, Eğridir-Anamas yaylası arasında Avrupa *kemanına*, *gırbız kemane* denildiğini ve dizde çalındığını belirtmiş, çalgının isminden dolayı Kıbrıs ile bir bağlantısı olup olmayacağına yönelik bir bilgi sunmuştur.



**Şekil 1.4.** Halil Bedi Yönetken’in araştırmaları kapsamında *kemanın* Türk Müziği icralarında kullanımına ilişkin bir tespiti.



**Resim 1.15.** Antalya Kötekli yöreklerinden Hasan Deniz’in *keman*, Bayram Altıntaş’ın 3 telli *kemane* kullanımı (15.08.2016 tarihindeki alan araştırması kaydı)

*Kemanın* Türk Halk Müziği icrasında ne zaman, nasıl kullanıldığına ve *gırbız-gırbız kemane* kullanımının nasıl oluştuğuna dair kesin olmayan fakat konuya açıklık getirebileceği düşünülen Parlak’ın (2000, s. 12-13) kitabında, Özcan Seyhan’ın

Silifke Yöresi Türkmenler'inden Ahmet Duman'dan edinmiş olduğu bilgi dikkat çekicidir; “Halen köylülerin dize koyarak çaldığı batı kemanına kızıyor. Biz eskiden dırnak kemesi çalardık, bu Gıbrız kemesi çikalıberi terkettik dırnak kemesini. Gıbrız kemesi nereden çıktı diye sorduğumda da, beyim padişahlar zamanında Gıbrız alınınca bizim aşiretlerle doldurmuşlar orayı, dönüşlerinde Gıbrız'dan getirmişler bu kemesiyi, biz onun için buna Gıbrız kemesi deriz”.

Yukarıda ifade edilmiş olan *gırbız* ve *gıbrız* ifadeleri muhtemelen aynı çalgı için kullanılmıştır. Ahmet Duman'ın ifadelerinden Osmanlı döneminde *turnak kemesinin* de Yörük Türkmenleri tarafından icra edildiğini ve *keman* ile tanışmalarından sonra bu çalgının kullanımının azalmış olabileceği söylenebilir. Bu tespitler kesin olmamakla birlikte günümüzde *kemanın* Yörük Türkmenleri tarafından kullanılmış olma ihtimali artmıştır. Ayrıca, Osmanlı döneminde Yörük Türkmenleri ve Orta Anadolu Abdalları'nın uzunca bir süre göçebe hayatı yaşamış oldukları düşünüldüğünde birbirleri ile iletişime geçmiş olmaları muhtemeldir.<sup>27</sup> Çünkü Yörük aşiretlerinin yaşamış oldukları Anadolu'nun Güney bölgeleri, Abdalların da yerleşim merkezlerinden bir tanesi olmuştur. Aynı bölgede ve göçebe yaşam şekilleri olduğu düşüncesinden hareketle, kültürel olarak birbirlerinden etkilenmeleri sonucunda Yörüklerde kullanılmakta olan *kemanın* bu yolla güneyde yaşamış Abdallara onlardan da Orta Anadolu Abdalları'na geçmiş olabileceği düşüncesini oluşturmaktadır. Bir diğer düşünce ise Abdalların Ermeni, Rum vb. yabancı kökenli insanlarla aynı bölgede yaşamış ve ya bir şekilde etkileşime geçmiş olması sebebiyle *keman* ile tanışmış olabilirler.

*Gırbız* ya da *gıbrız kemesinin* Kıbrıs'la bağlantısını sorguladığımız açıklamalarda; “Kıbrıs'ta 1571'de Osmanlılar tarafından fethedilmiştir. Anadolu, Karaman, Rum ve Dülkadiye Kadıları şehir ve kasabalarda oturan zenaat ve meslek sahipleri arasında seçme yapılarak, aileler Kıbrıs'a gönderilmiştir” (Sabahattin'den akt. Müezzinoğlu, 2012, s. 18). Ayrıca Müezzinoğlu (2012) Kıbrıs'ta icra edilmekte olan çalgılar içerisinde temel çalgı olarak *kemanı* belirtmiş, net bir tarih belirtmemekle birlikte *kemana* bölgede *kemane* de denildiğini ifade etmiştir. Müezzinoğlu'nun *kemana* yönelik aktarmış olduğu bu bilgiler ile Ahmet Duman'ın açıklamalarında yer verdiği

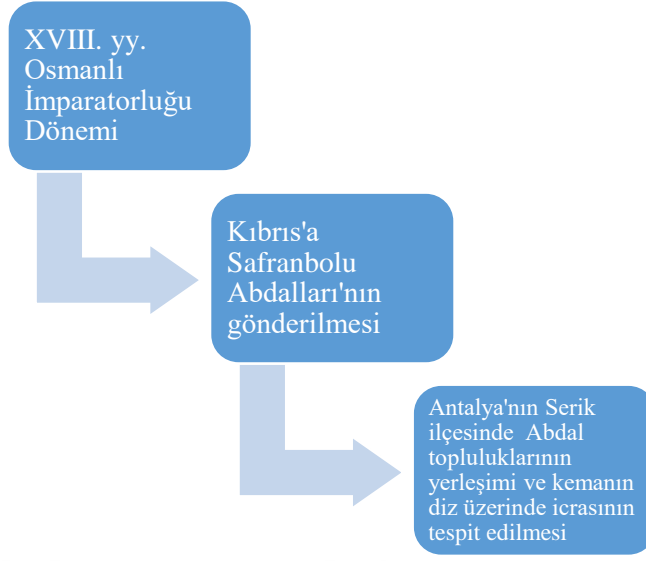
---

<sup>27</sup> 18.08.2016 tarihinde Antalya'da yapılmış olan alan araştırmasında, Antalya merkezde Hasan Deniz isimli bir yörük ve Serik ilçesinde Mehmet Nazlı isimli bir Abdal *keman*'ı dizde icra ettikleri kayıt altına alınmıştır.

*gırbız-gıbrız kemanesi* olarak belirtilen algılar arasında bağlantı durumu düşünöldüğünde *gırbız-gıbrız kemanesinin*, *keman* ile olan bağı daha fazla netlik kazanmaktadır.

Ahmet Duman'ın yapmış olduğı açıklamalar ve Müezzinoğlu'nun vermiş olduğı bilgiler birleştirildiğinde, Duman'ın ifadesindeki *gıbrız* kelimesi Kıbrıs olarak netlik kazanmaktadır. Ayrıca Duman'ın, Seyhan'ın *gıbrız kemanesi* nerden çıktı sorusuna, "beyim padişahlar zamanında Gıbrız alınca bizim aşiretlerle doldurmuşlar orayı, dönüşlerinde Gıbrız'dan getirmişler bu *kemaneyi*, biz onun için buna Gıbrız *kemanesi* deriz " şeklinde cevap vermesi tarih olarak bir netlik olmamasına karşın *kemanın* Anadolu'ya Kıbrıs'tan gelmiş olabileceğı düşüncesini oluşturmaktadır.

*Keman* ile Kıbrıs bağlantısını sağlayacak bir diğere bilgi de Safranbolu'da yaşadığı tespit edilmiş olan Abdallarda mevcuttur. "XVIII. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nun Anadolu'da çeteleşmiş göçmen oymaklarını Kıbrıs'a sürdüğü belirtilmiştir. Devamında ise Kıbrıs'ın Venedik hâkimiyetinde olduğı dönemlerde azalmış olan nüfusu arttırmak için Anadolu'nun belirli bölgelerinden oralara insan grupları gönderildiğı ve bunlar içinde Safranbolu Abdalları'nın oraya gönderilip tekrar dönmüş olan Abdallar'ın torunları olma ihtimali belirtilmektedir" (Köprölü, 2004, s. 356-357). Köprölü'nün verdiğı bilgiler Safranbolu Abdalları 'nın da Kıbrıs alındıktan sonra oraya gönderilen gruplar içerisinde yer aldığını göstermektedir. Müezzinoğlu'nun *kemanın* o dönem Kıbrıs 'ta en gözde çalgı olduğına dair verdiğı bilgiler ile Köprölü'nün ifadeleri birleştirildiğinde, *kemanın* Abdal müzik geleneğine Safranbolu Abdalları tarafından getirildiğı sonra da diğere Abdal aşiretlerine yayıldığı fikrini doğurmaktadır.



Şekil 1.5. Abdal-Kıbrıs-Keman bağlantısı olma ihtimaline ilişkin bir bilgi

Safranbolu Abdallarının Kıbrıs'a gönderildiği yol hattı olarak Antalya ili olabileceği düşünüldüğünde, aşağıda Resim 1.15.'te görülmekte olan mahalli keman sanatçısı Mehmet Nazlı'nın da üyesi olduğu Antalya/Serik Abdalları ile Safranbolu Abdalları arasında bir bağlantı olabileceği düşüncesini kuvvetlendirmektedir.



Resim 1. 16. Antalya/Serik Abdalları'ndan Mehmet Nazlı, mahalli *keman* sanatçısı (diz üzerinde icra etmektedir.) (15.08.2016 tarihindeki alan araştırması kaydı)

Yukarıdaki bilgiler doğrultusunda *kemanın* Abdal müzik geleneği içerisinde yer almasına kronolojik açıdan bakıldığında, Kıbrıs'ın 16. yüzyılda Türkler tarafından fethedilmeden önce Venediklilerin hâkimiyetinde olması, *kemanın* Avrupa'dan Kıbrıs'a Venedikliler yoluyla gitmiş olma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Osmanlı döneminde Kıbrıs'a gönderilmiş olan Abdal ve Yörük aşiretlerinin, *kemanla*

tanışmalarının bu vesile ile olduğu ve göçmen gruplarının Anadolu'ya dönüşlerinde *keman*da beraberlerinde getirmiş olabilecekleri ihtimalini göstermektedir. *Kemanla* ilgili yukarıdaki gibi bir tarihsel süreç oluşmuşsa, *keman*ın farklı coğrafyalara Avrupa'dan yayıldığı fikri, bu görüşü doğrular niteliktedir.

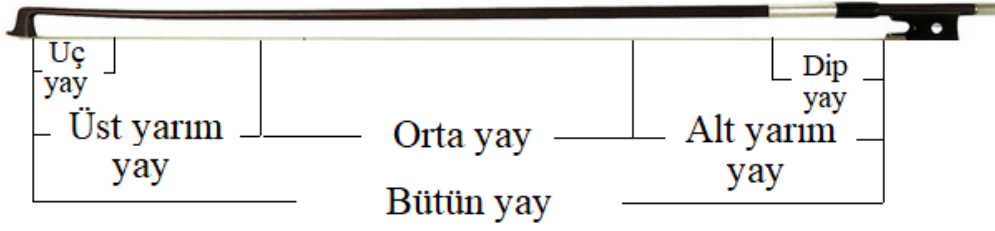
Bu çıkarımlar da Gazimihal'in, *keman*ın Anadolu'da 13. yüzyılda İstanbul ve Trabzon'da yaşamış olan Ceneviz ve Venedikli levantenler arasında kullanılmış olması fikrini doğrulamakta ve çalgının Anadolu'ya onlar aracılığı ile getirilmiş olabileceği düşüncesini güçlendirmektedir.

Ayrıca Parlak (2013, s. 212) kitabında, *keman*ın Abdallar arasında yayılmasında Kırşehir'de yaşamış olan Ermeniler'in rolü olduğunu belirtmiştir. Köprülü ve Parlak'ın vermiş olduğu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, *keman* ile ilgili şöyle bir gelişim sürecinden bahsetmek mümkündür: *Keman* 13. yüzyılda levantenler aracılığı ile Anadolu'ya gelmiş, Ermeni ve Rumlar arasında yayılmış, son süreçte ise Ermeniler vasıtasıyla Orta Anadolu Abdalları'na geçmiştir.



**Resim 1.17.** Uluslararası standartlarda kullanılan dört telli *keman*  
<http://davidofsantabarbara.blogspot.com.tr/2016/04/a-quick-view-of-some-special-historical.html>  
(E.T.12.02.2018)





**Resim 1.18.** Uluslararası standartlarda kullanılan *keman* yayı <https://fiddlershop.com/blog/anatomy-of-the-violin> (E.T. 12.02.2018)

Avrupa kökenli *keman*ın Türk Müziği icralarında yer almaya başladığı tarihlerden itibaren zaman içerisinde gözde bir çalgı konumuna gelmesi, Türk yaylı çalgılarından *ıklığ*, *rebap*, *tırnak kemane* vb. çalgıların icra alanlarının azalmasına sebep olmuştur. Günümüzde de *keman*ın hem Türk Halk Müziği hem de Türk Sanat Müziği icralarında yaygın bir şekilde kullanılmasının zeminini, yukarıda açıklanan tarihsel süreci hazırlamakla birlikte, Osmanlı döneminde *keman*ın saray fasıllarında kullanılmaya başlamış olması da bu süreci hızlandırmıştır. Orta Anadolu yöresi ezgilerinin usta icracıları olan Orta Anadolu Abdalları tarafından *keman* icra edilmesi de yukarıdaki açıklamaların THM ‘ne yansması olarak yorumlanabilir. *Keman*ın, Orta Anadolu Abdalları müzik kültürü içerisine nasıl girdiğine dair net bilgiler olmamakla birlikte bu çalgı, bölgenin müzik icraları ve ortamlarının vazgeçilmez bir parçası olmuştur.

Bu bağlamda, Orta Anadolu yöresindeki *keman* icra şeklinin *kabak kemane*de de uygulanarak çalgının kullanım alanını farklı bölgelere yayma düşüncesi, Orta Anadolu Abdalları *keman* icrası özelliklerinin tespit edilmesi ve bu özelliklerin *kabak kemane*ye uyarlanmasına yönelik bir çalışma yapma gerekliliğini ortaya çıkarmıştır.

Bu araştırmada nitel yöntemle çalışılmış betimsel bir tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmada; Abdal teriminin tanımı, anlamları, Abdalların tarihçesi, coğrafi dağılımları, gelenekleri, görenekleri, inançları, yaşam felsefeleri ile Abdallarda çalgıcılık, müzik vb. konulara yönelik bilgi edinmek amacıyla konuyla ilgili kitap, makale, tez, dergi, bildiri ve web kaynakları kullanılmak suretiyle istenilen bilgilere doküman incelemesi tekniği ile ulaşılmıştır. Abdal müzik geleneği içerisinde yetişmiş olan mahalli *keman* sanatçılarının *keman* tutuşu, yay kullanımı, çalgı tekniği ve süsleme tekniklerine yönelik doğrudan veri toplayabilmek için gözlem tekniği kullanılmıştır. Araştırmada, mahalli *keman* sanatçılarına Abdallık ve müzik

gelenekleri, *keman* çalma süreçleri, *kemanda* kullandıkları teknikler ve akort sistemi ile ilgili sorular yöneltilecek verilere görüşme tekniğiyle ulaşılmıştır. Bu çalışmada, Orta Anadolu yöresi abdal müzik geleneği içerisinde yer alan ezgilerin *keman* çalgısı haricinde, aynı akort ve icra şekli uygulanmaya çalışılarak Türk müzik kültürüne ait ve yaylı bir çalgı olan *kabak kemane* ile de icra edilebilirliği ve literatüre<sup>28</sup> kazandırılması amaçlanmıştır.

### 1.3. Problem Durumu

Uyarlama; sanat dallarının birçoğunda kullanılmaktadır ve kelime anlamı olarak “adaptasyon, yani adapte etmek veya adapte olmak” şeklinde ifade edilmektedir. Tiyatro’da sıklıkla uygulanan uyarlama çalışmasına ilişkin bazı tanımlar aşağıdaki gibidir. Birincisi, “yabancı dilde bir tiyatro yapıtını yerli dilde sahneleme esnasında, oyunun dramatik yapısına ve aksiyonuna dokunmadan, muhtevayı, konuyu, oyun kişilerini, olayları ve dil özelliklerini yerlileştirme şeklinde tanımlanmıştır” (Çalışlar, 1978: 333). İkincisi, “uyarlama iki türlü olarak açıklanmıştır; a) özgün esere bağlı kalarak uyarlama, özgün eser, tema ve konusunun ana çizgileri korunarak, yeni kişiler ve olaylar eklenmeden, b) serbest uyarlamada, eserin yapısını bozmamaya özen göstermek suretiyle konuda bazı değişiklikler yapılabilir, yeni kişiler ve sahneler eklenebilir şeklindedir” (Özakman, 2004: 286-287).

Müzikteki kullanımı ise, bir eserin mevcut olan özelliklerinin bozulmadan başka bir türde çalışmaya dönüştürülmesi şeklinde açıklanmaktadır. Çağrıhan Erkan'a (2012, s. 100) göre, “müzikte uyarlama (*ing.adaptation, transcription*) bir temanın ya da eserin, herhangi bir çalgı için (çoksesli müzikte daha çok piyano için) ritimsel, tonal, doku ve yapı kurgusu düşünülerek, çokseslilik uygulamalarından yararlanılarak, o çalgının teknik özelliklerini, genlik, tınsal farklılıklarını göz önüne alarak kısmen yeni bir eser hâlinde tasarlanmasıdır”.

Uyarlamanın Türk Halk Müziği’ndeki kullanımını ise Erzincan (2007, s. IV) şöyle açıklamıştır,

Türk Halk Müziğinde bugüne kadar çok kullanılan fakat üzerinde çalışılmamış bir kavramdır çalgısal müzik icralarında her çalgının kendine özgü bir tavrı ve icra biçimi olduğu gerçeğinden yola çıkacak olursak, uyarlama yapılmış eserlerde meydana gelecek değişimlerin ve eser üzerindeki doku değişiminin kaçınılmazlığı

<sup>28</sup> **Literatür:** Kaynak (TDK, Erişim tarihi: 21.11.2017).

kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Çalgısal müzikte yapılan uyarlamaları iki şekilde tanımlayabiliriz. Bizim “doğal uyarlama” ve “yapay uyarlama”<sup>29</sup> olarak isimlendirdiğimiz bu uyarlama biçimlerinin meydana gelmesi sırasında sosyal etkileşimler ve kültürel alışverişler önemli rol oynar. Türk Halk Müziği icrasında da sıkça uygulanan, fakat üzerinde fazla çalışma yapılmamış bir kavramdır.

Yukarıda yer alan açıklamalardan yola çıkarak uyarlama çalışmasının hem eserler hem de çalgılar üzerinde uygulanabileceği söylenebilir. Bu bağlamda çalgılar üzerine yapılan uyarlamalar iki farklı şekilde örneklendirebilir. Birincisi, herhangi bir yörenin müzik ortamına sonradan katılmış bir çalgının yöredeki diğer çalgılarla uyumlu bir şekilde icra sağlayabilmesi için mevcut akordundan farklı bir akort düzeni ve icra şekli ile kullanılmasıdır. Çalışmanın alan kısmını oluşturan Orta Anadolu Abdalları'nın müzik icra ortamları bu uygulamanın yapıldığı yerlerden bir tanesidir. Örneğin, Avrupa kökenli bir çalgı olan *kemanda* Uluslararası Sanat Müziği<sup>30</sup> ve Türk Sanat Müziği icralarındaki kullanımından farklı bir akort ve icra şekli uygulanmaktadır. İkincisi ise herhangi bir çalgının yöresinde kullanıldığı akort ve icra şekilleri üzerinde hiçbir değişiklik yapılmadan o bölgenin müzik kültürü dışında yer alan benzer bir çalgıda uygulanması şeklindedir. Çalışmanın amacına yönelik olan bu uygulamalar alt problemlerde tekrar ele alınarak ve görsellerle birlikte desteklenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Türk Halk Müziği icrasında yöreler önemli bir özellik göstermektedir. Sözlü (vokal) ve çalgısal icra biçimlerinde yörelere göre benzerlikler ve farklılıklar olabilmektedir. Bu bağlamda, çalgılar da herhangi bir yörenin icra özelliklerini oluşturan unsurların ortaya çıkmasında rol alan önemli araçlardan bir tanesidir. Son yıllarda, teknolojinin gelişmesi, sosyal ve kültürel etkileşimler sonucunda bir yöreye ait bir ezginin farklı yörelere ait çalgılar tarafından icra edilebildiğini görmek mümkündür. *Kabak kemane* de bu ifadeye örnek olarak gösterilebilecek çalgılardan bir tanesidir. *Kabak kemane* ile 1950'lere kadar sadece Teke yöresi ezgileri icra edilirken bu tarihlerden

---

<sup>29</sup> **Doğal uyarlama:** “Doğal Uyarlamalar” adından da anlaşılacağı gibi, kendiliğinden gelişen bir icra biçimidir. Anadolu’da yapılan düğünlerde ve kına gecelerinde davul-zurna vazgeçilmez çalgılardır. Davul ve zurnanın birlikte icra ettiği Halayları, barları, oyun havalarını bir başka çalgıdan ( klarnet, bağlama vb.) da dinlemek mümkündür.

**Yapay uyarlama:** Müzik uyarlamalarının bir de kentsel boyutu vardır ki. Bunu da “yapay uyarlama” diye adlandırmamız mümkündür. Bu uyarlama çeşidinde doğal uyarlamanın tam tersine bilinçli ve iradi bir uygulama söz konusudur. Bu uyarlamalarda ilk etapta vurgulanması gereken husus, icracıların veya akademisyenlerin “müziğe yenilikler katma” ve “yenilik arayışları” içinde olmalarıdır ( Erzincan, 2007, s. 13-14).

<sup>30</sup> “Batı Müziği” ifadesi yaygın olarak kullanılmaktadır. Çalışmada, Erkan (2012) ve Özkeleş (2014)’ün kaynağı referans alınarak “Uluslararası Sanat Müziği” ifadesi kullanılmıştır.

İtibaren farklı yörelere ait ezgiler de icra edilmeye başlanmıştır. Teke yöresi dışında farklı bir yörenin yerel ezgilerinin *kabak kemane* ile icra edilmesinde, yörenin icra ve tavrı özelliklerinin bozulmaması açısından çalgı üzerinde bazı uygulamaların yapılmasını gerekli kılmaktadır. Kaynak olarak kullanılacak çalgının akort ve icra şekilleri değiştirilmeden *kabak kemanede* uygulanması esnasında bir adaptasyon yani uyarılma ortaya çıkmaktadır.

Bu açıklamalardan yola çıkarak, Orta Anadolu Abdalları'nın *keman* icra özelliklerinin tespit edilme gerekliliği ve söz konusu çalgının icra özelliklerinin *kabak kemaneye* uyarlanması bu araştırmanın problemi oluşturmaktadır.

Araştırma çerçevesinde aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* nasıl kullanılmaktadır?
2. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* nasıl akort<sup>31</sup> edilmektedir?
3. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleri nelerdir?
4. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleri nelerdir?
5. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan akort sistemi *kabak kemanede* nasıl uygulanır?
6. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleri *kabak kemanede* nasıl uygulanır?
7. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleri *kabak kemanede* nasıl uygulanır?

#### 1.4. Amaç

Bu çalışmanın amacı, Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde yer alan *keman*, icra ve tavrı özellikleri bağlamında inceleyip, bu özellikleri *kabak kemaneye* uyarlayarak günümüz *kabak kemane* icrasının gelişmesine katkıda bulunmaktır.

---

<sup>31</sup> Akort: Bir çalgıyı öngörülen seslere uyarlamak, akort etmek (Aktüze, 2010, s. 13). Akort etmek: Çalgıların perdelerini belirli ve kesin oranlara göre düzenleme işlemi. Geleneksel Türk sanat müziği için bkz. Âhenk maddesi, Anadolu halk müziğinde bağlama düzenleri için bkz. Düzen maddesi (Say, 2005, s. 36). Âhenk (Fars.): Düzen, akord (Say, 2005, s.25). Düzen: "Akort", "âhenk" (Say, 2005, s. 494).

### 1.5. Önem

Bu çalışma, Türk Halk Müziği içerisinde sıkça uygulanan, fakat üzerinde akademik olarak fazla çalışma yapılmamış olan “uyarlama” kavramı doğrultusunda, Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde *keman* ile icra edilmekte olan Orta Anadolu yöresi ezgilerinin *kabak kemane* ile de uygulanması açısından önemlidir.

### 1.6. Varsayımlar

Bu araştırmada;

Araştırmaya katılacak olan mahalli sanatçıların, hazırlanan görüşme formundaki soruları içtenlikle yanıtladıkları ve bununla ilgili olarak gerçek görüşlerini yansıttıkları varsayılmıştır.

### 1.7. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- a. Konuyla ilgili ulaşılabilen yazılı kaynaklar,
- b. Orta Anadolu Bölgesi Kırşehir, Kaman ve Kırıkkale/Keskin’de ikâmet etmekte olan Abdallar ve Abdallar arasında *keman* icracılığındaki seviyeleri ve mesleki tecrübeleri dikkate alınarak seçilmiş 4 mahalli sanatçı,
- c. Mahalli sanatçıların *keman* icrâ özelliklerini tespit etmek amacıyla, repertuarları göz önünde tutulmuştur. Yörede Kırık Hava (Türkü), Bozlak (Uzun Hava), Ağıt, Halay, Oyun Havası ve Semah olarak isimlendirilmiş olan türlerden toplamda 4 farklı tür olmak kaydıyla 1’er eser icrası ile sınırlı olacaktır.

### 1.8. İlgili Araştırmalar

Alşan (2012) “Horasan Erenleri-Melâmetiler, Ahiler, Bacılar, Gazîler, Abdallar” adlı kitabında, İslâmiyet’in Asya ve Anadolu topraklarında yayılmasında öncülük etmiş ve tasavvuf anlayışı içerisinde hareket etmiş olan toplulukları ele almıştır. Yazar kitabında bu toplulukların İslâmiyet’i hangi bölgelerde ve ne şekilde yaydıklarını aktarmanın yanı sıra tasavvufî anlamlar taşıyan kelimelerin de tanımlarını yapmıştır. Alşan kitabında öncelikle Horasan Erenleri olarak adlandırılan tasavvuf düşüncesi öncülerinin yetiştiği bölge olarak kabul edilen Horasan bölgesi, bu bölgede yetişmiş erenleri ve onların tasavvufî karakterleri üzerine bilgi vermiştir. Çalışmanın

devamında 1. Kuşak Horasan Erenleri başlığı altında “Melâmetiler” olarak adlandırılan, Bağdat, Şam, Horasan-Nişabur ve Mısır’da öncülük eden tasavvuf hareketlerinden ve bu hareketin içerisinde yer almış olan erenlerden bahsetmektedir. Kitabın diğer bölümlerinde ise Anadolu’nun Türkleşme ve İslâmlaşma sürecinde rol almış 1. Kuşak Horasan Erenleri olarak adlandırılan topluluklardan bahsetmiştir. Yazar bu bölümde Horasan Erenleri’ni, Abdâlân-ı Rûm, Gazîyân-ı Rûm, Ahîyân-ı Rûm ve Bacyân-ı Rûm başlıkları altında incelemiş ve bu topluluklarda öncülük etmiş erenler hakkında ayrıntılı bilgilere yer vermiştir.

Aksoy (2003) “Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki” adlı kitabında, Avrupalı araştırmacıların Osmanlı Devleti’nin kurulduğu tarihten itibaren Türk tarihi, devlet, toplum, hukuk ve askerlik düzeni, gelenek ve görenekleri, dil ve kültürleri ile birlikte Türk Müziği üzerinde yapmış oldukları araştırmalardan bahsetmektedir. Kitapta, Avrupalılara ait seyahatnâme, anı, günlük, mektup gibi kaynaklarda Türk müziğiyle ilgili yapmış oldukları tespitler üzerinde durulmuştur. Aksoy kitabında Avrupalıların XV. yüzyıldan XIX. yüzyıl sonlarına doğru başta İstanbul olmak üzere bazı Osmanlı şehirlerine de giderek Türk müziğiyle ilgili yapmış oldukları gözlemleri ve Avrupalıların Türk Müziği’ne olan bakış açılarını değerlendirmektedir. Kitabın birinci bölümünde, on beşinci ve on altıncı yüzyıl seyahatnameleri ele alınmakla birlikte, on altıncı yüzyıl çalgıları ve bu çalgılar içerisinde keman ve keman akordu ile ilgili bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde, on yedinci yüzyıl gözlemleri ele alınmıştır ve mevlevî ayini, tanbur, mehter ve müzik kitaplarındaki Türk Müziği ile ilgili bilgilere değinilmiştir. Üçüncü bölümde, on sekizinci yüzyıldaki gözlemler ve saz takımları ile ilgili bilgilerden bahsedilmiştir. Dördüncü bölümde, on dokuzuncu yüzyılda Türk Müziği’nin batılılaşma süreci, Osmanlı Müziği ve Avrupa müzelerinde yer alan Türk sazlarından söz edilmektedir. Beşinci bölümde, Osmanlı döneminde gündelik hayatta müzik üzerine yapılmış olan gözlemler üzerinde durulmuştur. Altıncı bölümde, Türk Müziği’nin Avrupalı araştırmacılar tarafından nasıl gözlemlenmiş olduğuna dair bilgiler aktarılmış ve bu bilgiler yorumlanarak ulaşılan bazı sonuçlar açıklanmıştır. Yedinci bölümde ise yazılı ve görsel belgelere yer verilmiştir.

Bekki (2012) “Abdallık Geleneği ve Neşet Ertaş” isimli makalesinde Abdal teriminin edebi ve tasavvufî kaynaklarda yer alan anlamları hakkında bilgiler vermiştir.

Makalede Anadolu Abdalları (Rûm Abdalları)'nın Anadolu'ya hangi tarihlerde geldiklerine ve bu toplulukların hangi tarikatlarla bağlantısı olduğuna yönelik bilgiler verilmiştir. Çalışmada Abdalların Anadolu'da, Orta Anadolu Abdalları'nın ise İç Anadolu Bölgesi'nde hangi bölgeleri yerleşim alanı olarak seçtikleri açıklanmıştır. Bekki Orta Anadolu Abdallarını usta saz ve söz yorumculuklarıyla dış çevrelere tanıtan Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan ve özellikle Neşet Ertaş hakkında bilgilere yer vermiştir.

Çelik (2010) "Türk Dünyası'nda Üç Yaylı Çalgı: Kalkobuz, Kamança ve Kabak Kemane" adlı kitabında, Türk yaylı çalgıları ve bunların Orta Asya ile olan bağlantısından bahsetmiştir. Kitapta, Türklerin yayıldıkları farklı coğrafyalarda kullanılan çalgıların fiziki yapı, kullanılan malzeme ve icra şekilleri bakımından benzerlik ve farklılıklar ele alınmıştır. Çalışmanın giriş bölümünde, yaylı çalgıların ortaya çıkışı ve bu çalgıların *ok* ile bağlantısı, Türk Yaylı Çalgıları'ndan *ıklığ* ve tarihçesi, Anadolu'ya ve Türk Müziği'ne girişi, *keman* vb. konular hakkında bilgiler aktarılmıştır. Kitap içerisinde, nefesli, vürmalı ve telli çalgılar hakkında bilgiler verilmiş, yaylı çalgılarda kullanılan yayın Türk kültüründe *ok* olarak adlandırılması ve zamanla Farsça'nın etkisiyle yayın *keman* vb. kelimelerle adlandırılması üzerine bilgiler aktarılmıştır. Ayrıca çalışmanın bu bölümünde *ıklığ* ve *kabak kemane* bağlantısına değinilmiştir. Kitabın *kalkobuz* adlı birinci bölümünde, çalgının neden *kalkobuz* olarak isimlendirildiği etimolojik açıdan incelenmiş, *kalkobuz*'ün yapımında kullanılan malzemeler, yapımı, icrası ve *kalkobuz* ile çalınan örnek eserlere yer verilmiştir. Kamança adlı ikinci bölümde, çalgının neden *kamança* olarak isimlendirildiği etimolojik açıdan incelenmiş, *kamança* yapımında kullanılan malzemeler, yapımı, icrası ve *kamança* ile çalınan örnek eserlere yer verilmiştir. Kabak kemane adlı üçüncü bölümde, çalgının neden *kabak kemane* olarak isimlendirildiği etimolojik açıdan incelenmiş, *kabak kemane* yapımında kullanılan malzemeler, yapımı, icrası ve *kabak kemane* ile çalınan örnek eserlere yer verilmiştir. Sonuç kısmında ise Türk yaylı çalgıları hakkında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

Çınar (2008) tarafından hazırlanan "Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye'de Kadın Âşıklar" isimli doktora tezinde, kadın âşıkların halk kültürü ve âşıklık geleneği içerisindeki konumundan ve yirminci yüzyılın son çeyreğine kadar kadın

âşıklarla ilgili yeterli çalışmaların yapılmamış olduğundan bahsedilmiştir. Çalışmanın esas inceleme konusunu yaşayan kadın âşıklar oluşturmuştur; yanı sıra çalışma içerisinde kadın âşıkların sanatçı kimlikleri, yaşam biçimleri, halk sanatı üzerine ortaya koydukları ürünler ve bu ürünlerin geleneksel ve çağdaş sunuş şekilleri üzerinde de durulmuştur.

Erkan (2012) “Türk Müziği’nde Uluslararası Sanat Müziğindeki Bir Besteleme Tekniğinin Kullanımı: Uyarlama” başlıklı makalesinde, uyarlama çalışmalarının müzik açısından çok önemli olduğunu ve Türk Müziği içerisinde de kullanılması gerektiğini ifade etmiştir. Erkan çalışmasında Türk Müziği içerisinde sözlü eserlerde ve çalgısal eserlerde uyarlama çalışmaları yapılabileceğine değinmiş, Türk çalgıları ve uluslararası müzik icralarında kullanılan çalgılar ile hem tek sesli hem de çok sesli uyarlama çalışmaları ile yorumlanan eserlerin müzik türlerine canlılık getireceğinden bahsetmiştir. Çalışma içerisinde uyarlamanın tanımı yapılmış, Uluslararası müzikte hangi türlerde ve ne şekilde uygulandığı açıklanmış, Türk müziği içerisinde sözlü ve çalgısal olarak özgün eserler üretebilmenin önemli bir kıstası olarak uyarlama çalışmasının yapılması gerekliliğini vurgulamıştır. Erkan çalışmasında Uluslararası müzikte yapılmış olan uyarlama çalışmalarından örnekler vermiş ve Türk Müziği’nde hangi türlerde uyarlama çalışması yapılabileceğini de açıklamıştır.

Erzincan (2006) “Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı Ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz” isimli yüksek lisans tezinde, farklı kaynaklardan alınan bilgiler doğrultusunda “Uyarlama” kelimesinin tanımlarını yapmış, Türk Halk Müziği içerisinde “Doğal” ve “Yapay” olmak üzere iki farklı uyarlama tekniği kullanımından bahsetmiş ve bu uyarlama tekniklerinin tanımlarına yer vermiştir. Erzincan çalışmasının birinci bölümünde, Güzel Sanatlar ve Sahne Sanatları, Müzik ve Türk Halk Müziği’nde çalgısal uyarlamanın uygulanma şekillerine yönelik bilgiler vermiştir. İkinci bölümde, Türk Halk Müziği’nde uyarlama olgusu ve kullanım alanları başlığı altında; çalgısal müzik icralarında bölgesel tavır özellikleri, Türk Halk Müziği eserlerinin doku özellikleri ve bunların değişim esasları, yöresel müzik uygulamalarında doğal uyarlama ve halk müziği eserlerinde modern anlayışla yapılan uyarlama biçimleri konuları üzerinde durmuştur. Erzincan üçüncü bölümde ise *zurna* çalgısıyla icra edilen örnek zeybek



ezgilerinin *bağlama* çalgısına ne şekilde uyarlandığı ve bu uyarlamanın sonucunda icra şekilleri ile ilgili bilgilere de yer vermiştir.

Farmer (1999, çev. M. İlhami Gökçen) “Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları” isimli kitabında ilk olarak Evliya Çelebi’nin müzikal kimliğinden bahsetmiştir. Yazar çalışmasında Çelebi’nin ses ve çalgı icracılığının yanı sıra müzik teorisi alanında da eğitim almış olduğundan bahsetmiştir. Farmer Çelebi’nin Türk Çalgıları’nı tanımladığını ifade etmiş, ayrıca bu bölümde “Seyahatnâmesi”nin yabancı dildeki çevirilerinden ve çağdaşı Meninski’nin “Thesaurus (Sözlük)” undan faydalandığını belirtmiştir. Farmer çalışmasının diğer bölümlerini Titreşen Zar Çalgıları, Nefesli Çalgılar, Telli Çalgılar başlıkları altında ayırarak birçok çalgı hakkında bilgilere ve kendi notlarına yer vermiştir.

Gazimihal (1957) tarafından hazırlanan “Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ” isimli kitapta, yerli ve yabancı kaynaklardan edindiği bilgiler doğrultusunda yaylı çalgılar tarihinin orta çağ olduğu yönünde bir çıkarım yapmıştır. Gazimihal çalışmasında, öncelikle yaylı çalgıların icrasında kullanılan yayın Türkçe ve batı dillerinde nasıl adlandırıldığına dair bilgiler vermiştir. Çalışma içerisinde *ıklığ* adının Türkçe olduğunu açıklamış ve Türk yerleşim bölgeleri etrafında yaşamış olan kültürlerde bu adın kullanılmamış olduğundan bahsedilmiştir. Gazimihal kitapta *ıklığ* kelimesini etimolojik yönden incelemiş, yerli ve yabancı kaynaklar ışığında *ıklığın okluğ*dan gelmiş olabileceğini açıklamış ve *ıklığ* ile ilgili ayrıntılı bilgilere değinmiştir. Ayrıca Gazimihal Türkçe yazılmış edebi kaynaklardan da faydalanarak *ıklığ*, *kemançe* ve *rebap* adlarının kullanımına ilişkin bilgileri de sıralamıştır. Gazimihal çalışmasında yukarıda belirtilen çalgılar haricinde *hegit*, *karadeniz kemençesi*, *kalkopuz* vb. çalgılar ve bu çalgıların icrasında kullanılan *ok*, *yay* ve *sürgeç* olarak adlandırılan aletlerin tanımlarına yer vermiştir.

Köprülü (2004) tarafından hazırlanan “Edebiyat Araştırmaları 1-2” isimli 2 ciltlik kitabın 1. cildini, kendisine ait toplam 11 makaleyi birleştirerek oluşturmuştur. Köprülü bu ciltte Türk Edebiyat Tarihi’nde Usûl kavramının tanımını yapmış, Türk Edebiyat Tarihi’nin hangi usûllere dayanarak yazılması gerektiğini belirtmiş ve edebiyat dışındaki diğer ilim dallarının da kendisine özgü olan ilmi usuller kullanılarak devamlılıklarını sağlayabilecekleri görüşünü ifade etmiştir. Ayrıca

Köprülü kitapta meddahlar, Türk Müziği Tarihi, vezin, ozan kelimesinin anlamı ve tarihçesi, saz şairleri, âşık, âşık tarzı, âşık tarzında edebiyat unsurları ile birlikte Türk Edebiyatı'nın Ermeni Edebiyatı üzerindeki etkileri gibi konuları da açıklamıştır. Köprülü 2. ciltte ise Azerî-Farisî Lehçesi, Azerî-Türk Lehçesi, Azerî ve Çağatay Edebiyatı üzerine bilgiler vermiş, bununla birlikte on yedinci yüzyıl saz şairlerinden Kayıkçı Kul Mustafa ve Tevfik Fikret ve Ahlâkı'na ilişkin bilgiler aktarmıştır. Bu bilgilerin yanı sıra Abdal kavramının anlamı, tasavvufî ve dinî yönleri, Abdalların Anadolu'ya geliş tarihleri, Anadolu Abdalları (Rûm Abdalları) ve bunların Hacı Bektaşî Veli ile olan bağlantıları üzerine ayrıntılı bilgiler vermiştir.

Özbek (1998) tarafından hazırlanan “Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü” isimli sözlükte, “Abdal” kelimesinin üç farklı anlamı ile ilgili tanımlar yapılmıştır. Ayrıca sözlüğün farklı bir bölümünde ise “Âşık” ve “Âşık ağzı” kelimelerinin tanımları yapılarak bu kelimeler hakkında kısa bilgilere yer verilmiştir.

Parlak (2013) tarafından hazırlanan “Garip Bülbül Neşet Ertaş- Hayatı-Sanat-Eserleri 1-2” isimli kitabın 1. cildinde, giriş bölümünde kitap içerisindeki başlıkları özetleyen Abdallar'ın sosyo-kültürel yapıları, Orta Anadolu Abdalları ve Neşet Ertaş'ın Orta Anadolu Abdalları içerisindeki konumu, müziğin Orta Anadolu Abdalları'ndaki önemi, Orta Anadolu Abdalları ve dini inançları, Neşet Ertaş'ın fikirleri ve Neşet Ertaş'ın yaşam öyküsünden kesitlerin yer aldığı genel bilgilere yer verilmiştir. Kitabın Neşet Ertaş'ın Hayatı bölümünde, “Abdal” ve “Teber” kelimesinin tanımı ve anlamları, Abdallar'ın tarihçesi ve coğrafi dağılımları, Anadolu Abdalları (Rûm Abdalları) ve Anadolu Tasavvufu, Anadolu Abdalları'nın sosyo-kültürel yapısı ve meslekî uğraşları, Anadolu Abdalları'nda çalgıcılık ve müzik gibi konular ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Neşet Ertaş'ın doğduğu ve yetiştiği çevrenin özellikleri bölümünde, Orta Anadolu Abdalları'nın sosyo-kültürel yapısı, yaşam tarzları, meslekî uğraşları, dil özellikleri, inanç ve yaşam felsefeleri, Orta Anadolu Abdalları çalgıcılık geleneğinde bozlak, sanat geleneğinin günümüzdeki durumu ve Orta Anadolu Abdalları'nda Neşet Ertaş'ın konumu gibi konular ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Kitabın diğer bölümlerinde, Neşet Ertaş'ın çocukluk dönemi, ilk gençlik yılları ve yetişme dönemi, olgunlaşma dönemi, olgunluk dönemi gibi konular üzerinde durulmuştur.

Reinhard (2007, Çev. Sinemus Sun) “Türkiye’nin Müziği/Cilt 2 Halk Müziği” isimli kitabında, Anadolu’da Türk Halk Müziği alanında yapmış olduğu araştırma gezilerinden elde ettiği bilgileri bu kitapta toplamıştır. Kitabın 1. bölümünde Türk Halk Müziği’nin Asya ve Yakın Doğu ile olan bağlantısı, Türk Halk Müziği’nde form ve stiller, halk şiiri, Türkü çeşitleri ve söz-ses ilişkisi ile birlikte dans ve benzeri türlerle ilgili bilgiler açıklanmıştır. 2. bölümde, Anadolu’da tespit etmiş oldukları ritm, üflemeli ve yaylı çalgılar hakkında bilgilere ve görsellere yer verilmiştir. 3. bölümde Türklerin müzik yaşamları, ozanlar, âşıklar, müzik dernekleri ve okul müzikleri ile ilgili bilgilere, 4. bölümde ise Almanya’da yaşayan Türk işçilerin müzik yaşamları hakkında bilgilere yer verilmiştir.

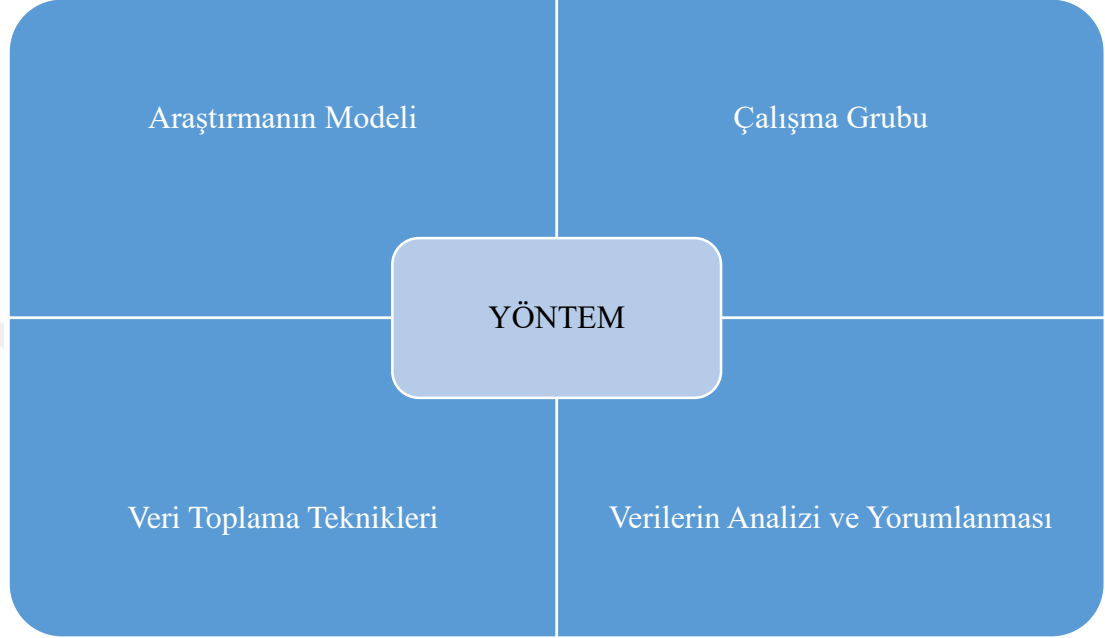
Yağmur (2011) “Ay Dost Kırşehir Türküleri” isimli kitabında, Kırşehir türkülerinin metinlerini bir araya toplamış, bu sebeple seksen kaynak taraması yapmış ve dörtüyonbeş metin üzerinden çalışmasını yazmıştır. Yazar kitabında Kırşehir’e ait ağıt, bozlak ve kırık hava türündeki eserleri toplamış, ayrıca bu eserler üzerinde şekil, yapı incelemesi ve motif çalışması yapmıştır. Yağmur çalışmasında türkü kavramının tanımlarına yer vermiş, türkülerin Kırşehir kültüründeki yeri ve öneminden bahsederek Kırşehir türkülerinde kullanılan çeşitli unsurlar ve kalıp ifadeler üzerine bilgiler vermiştir. Yazar kitapta son olarak Kırşehir’de yetişen âşıklar ve Abdallar’a ilişkin bilgiler aktarmıştır.

### **1.9. Anahtar Kelimeler**

Orta Anadolu, Abdal, Abdal Müziği, Keman, Kabak Kemane.

## 2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, verileri toplamada kullanılan araçlar, verilerin toplanması, toplanan verilerin işlenmesi ve çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikler yer almaktadır.



Şekil 2.1. Çalışmanın yöntem kısmı

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli, Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde yer alan *keman*, icra ve tavır özellikleri bağlamında inceleyip, bu özellikleri *kabak kemaneye* uyarlayarak günümüz *kabak kemane* icrasının gelişmesine katkıda bulunmayı amaçlayan betimsel bir araştırmadır. Araştırmada, gözlem, görüşme ve doküman analizi tekniklerinin yer aldığı nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Nitel araştırmayı şu şekilde tanımlayabiliriz:

"Nitel araştırma, gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırmadır" (Yıldırım ve Şimşek, 2004: 35).

Günümüz Orta Anadolu Abdalları ile geçmiş tarihlerde yaşamış olan Abdal lâkabını kullanan kişilerin inanç, yaşam şekli, müzikal yönden bağlantı ve benzerlik durumları ile Orta Anadolu Abdalları'nın keman icra özelliklerinin kabak kemaneye uyarlanmasına yönelik tarama modeli kullanılmıştır.

Nitel araştırmalarda tarama modelleri çalışma sürecinde doğru sonuçlara ulaşmada önemli bölümlerdir. Niyazi Karasar (2002, s. 77) tarama modelleriyle ilgili şu açıklamaları ifade etmiştir, “Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Tarama modelleri, bir araştırmada tek başına uygulanmakla birlikte, taramanın yer almadığı bir araştırma modelinin tek başına var olması düşünülemez”.

## 2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın alışma grubunu, Kırşehir merkez, Kırşehir ili Kaman ilçesi ve Kırıkkale ili Keskin ilçesinde Abdal müzik geleneğini sürdürmekte olan mahalli *keman* sanatçıları oluşturmaktadır. Çalışma grubundaki katılımcılara ait demografik veriler, mesleki deneyimi fazla olan katılımcıdan az olana doğru sıralanmak suretiyle aşağıda çizelgedeki gibi (K1, K2, K3 ve K4 şeklinde) gösterilmiştir.

**Çizelge 2.1.**alışma grubuna ait demografik veriler

No	İkmet ettiği il/ile- doğum tarihi	İcra Ettiği algı(lar)	Eğitim Durumu	Mesleki Deneyimi
<b>K1</b>	KIRŞEHİR/Kaman- 1954	Bağlama/Keman	İlkokul	55 yıl
<b>K2</b>	KIRIKKALE/Keskin- 1958	Keman	İlkokul	52 yıl
<b>K3</b>	KIRŞEHİR/Merkez- 1959	Bağlama/Keman	İlkokul	51 yıl
<b>K4</b>	KIRŞEHİR/Kaman- 1994	Keman	niversite	12 yıl

Aşağıda, alışma grubunda yer alan her bir katılımcının seslendirdiği eserlere ilişkin bilgiler yer almaktadır.

**Çizelge 2.2.** K1'in keman ile icrâ etmiş olduğu eserler

No	Eser Adı	Makam <sup>32</sup>	Usûl	Form
1	Kızılırmak	Muhayyer Kürdi	Serbest	Uzun Hava/Ağıt
2	Bugün Ayın Işığı	Hicaz <sup>33</sup>	Sofyan	Halay
3	Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber	Karcîğâr <sup>34</sup>	Nim Sofyan	Kırık Hava
4	Dut Ağacı Dut Verir	Karcîğâr <sup>35</sup>	Nim Sofyan	Oyun Havası

<sup>32</sup> Eserlerin makamlarına ilişkin tanımlamalar başlangıç ve söz kısımlarına göre yapılmıştır.

<sup>33</sup> Hicaz makamı, çalışmaya ilişkin yapılan kaynak taramalarından bir tanesinde Nühüft-i kadim olarak tanımlanmıştır. Nühüft-i kadim: muhayyer perdesinden Uşşâk yapmaya başlayıp Uzzâl karar verir (Tura, 2006, s. 51). Katılımcılardan elde edilen verilerin analizinde, katılımcıların Bugün ayın ışığı adlı eserin icrasını Hicaz makamının yukardaki tanımında yer alan şekliyle yaptıkları belirlenmiştir. K1, Si perdesini Türk Sanat Müziği'ndeki kullanımından farklı olarak 4 koma değerindeki Dik Kürdi perdesi yerine 5 koma değerindeki Kürdi perdesiyle icra ettiği tespit edilmiş, bu bağlamda donanımda 4 koma değerindeki Bakiye bemolü yerine 5 komalık Mücenneb-i Sagîr bemolü yazılmıştır.

<sup>34</sup> K1, Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber adlı Kırık Hava'nın icrasında Segâh perdesini TSM'deki kullanımından farklı olarak 2 koma değerinde, 4 koma değerindeki Hisar perdesinin yerine ise 5 koma değerinde Nîm Hisar perdesiyle icra ettiği tespit edilmiş, bu bağlamda donanımda Si koma bemolü (Segâh) yerine 5 komalık Mücenneb-i Sagîr bemolü üzerinde 2 rakamı konularak, 4 koma değerindeki Bakiye bemolü yerine 5 koma değerindeki Mücenneb-i Sagîr bemolü yazılmıştır.

<sup>35</sup> bkz. 34. dipnot

**Çizelge 2.3.** K2 ‘nin keman ile icrâ etmiş olduğu eserler

No	Eser Adı	Makam	Usûl	Form
1	Avşar Bozlağı	Bâyati <sup>36</sup>	Serbest	Uzun Hava
2	Bugün Ayın Işığı	Hicaz <sup>37</sup>	Sofyan	Halay
3	Döndün mü Benden Yüzü Dönesi- “Keskin Semahı”	Bayzan kürdi <sup>38</sup>	Raks Aksağı	Semah
4	Sallan Boyuna Bakayım	Tâhîr-i kebîr <sup>39</sup>	Nim Sofyan	Oyun Havası

<sup>36</sup> K2, Avşar Bozlağı’nın icrasında Segâh perdesini Türk Sanat Müziği’ndeki kullanımından farklı olarak 2 koma değerinde icra ettiği tespit edilmiş, bu bağlamda donanımda Si koma bemolü (Segâh) yerine 5 komalık Mücenneb-i Sagîr bemolü üzerinde 2 rakamı konularak yazılmıştır.

<sup>37</sup> bkz. 33. dipnot

<sup>38</sup> K2, Keskin Semahı’nı Bayzan kürdi makamında icra etmiştir (Pan Yayıncılık, 2002, (çev., Eugenia Popescu-Judetz), s. 33). K2, eserin icrasında 1 koma değerindeki Segâh perdesini 5 koma değerinde Kürdi icra ettiği tespit edilmiş, bu bağlamda donanıma Si koma bemolü (Segâh) ve Re bakiye bemolü 5 komalık Mücenneb-i Sagîr bemolü yazılmıştır.

<sup>39</sup> Tahîr-i kebîr (Büyük Tahîr): Bir Gerdâniye ve bir Muhayyer perdesi gösterdikten sonra Tiz Çârgâh perdesinden Râst yapmaya başlayıp bir Evc ve bir Hüseyîni, yine bir Evc ve Gerdâniye perdesinden Râst yapmaya başlar ve Nevâ’da biraz eğlenerek Tahîr-i sagîr şeklinde karar verir (Tura, 2006, s. 45).

**Çizelge 2.4.** K3'ün keman ile icrâ etmiş olduğu eserler

No	Eser Adı	Makam	Usûl	Form
1	Avşar Bozlağı	Bayatı <sup>40</sup>	Serbest	Uzun Hava
2	Bugün Ayın Işığı	Hicaz <sup>41</sup>	Sofyan	Halay
3	Köprüden Geçti Gelin	Hüseyni <sup>42</sup>	Sofyan	Kırık Hava
4	Sallan Boyuna Bakayım	Tâhîr-i kebîr <sup>43</sup>	Nim Sofyan	Oyun Havası

**Çizelge 2.5.** K4 'ün keman ile icrâ etmiş olduğu eserler<sup>44</sup>

No	Eser Adı	Makam	Usûl	Form
1	Avşar Bozlağı	Bâyâtî	Serbest	Uzun Hava
2	Bugün Ayın Işığı	Hicaz	Sofyan	Halay
3	Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber	Karcığar	Nim Sofyan	Kırık Hava
4	Sallan Boyuna Bakayım	Tâhîr-i kebîr	Nim Sofyan	Oyun Havası

<sup>40</sup> bkz. 36. dipnot

<sup>41</sup> bkz. 33. dipnot

<sup>42</sup> K3, Köprüden Geçti Gelin adlı Kırık Hava'nın icrasında Segâh perdesini Türk Sanat Müziği'ndeki kullanımından farklı olarak 2 koma değerinde icra ettiği tespit edilmiş, bu bağlamda donanımda Si koma bemolü (Segâh) yerine 5 komalık Mücenneb-i Sagîr bemolü üzerinde 2 rakamı konularak yazılmıştır.

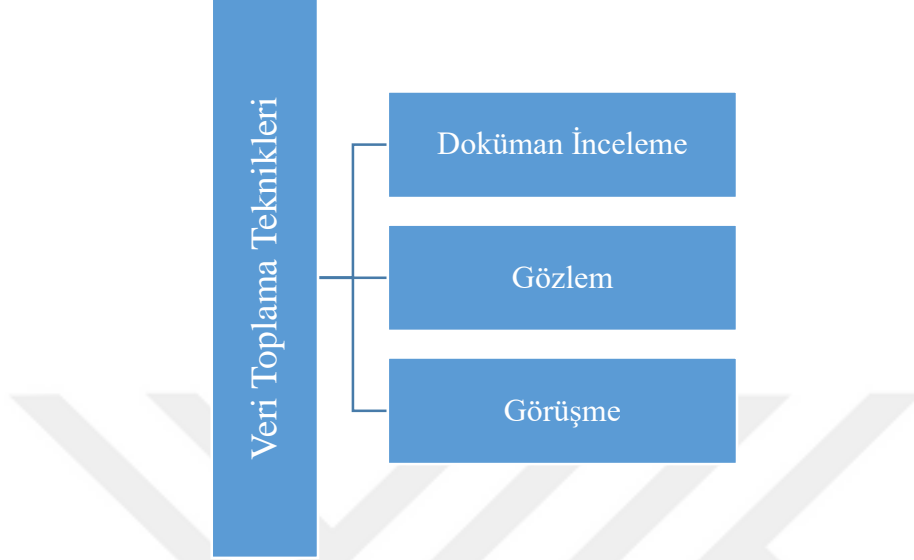
<sup>43</sup> Bkz. 39. Dipnot

<sup>44</sup> 1 no'lu eser için 36. dipnot, 2 no'lu eser için 33. dipnot, 3 no'lu eser için 34. dipnot, 4 no'lu eser için 39. dipnota bakınız.



### 2.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu çalışmanın ortaya çıkarılmasında doküman inceleme, gözlem ve görüşme teknikleri kullanılmıştır.

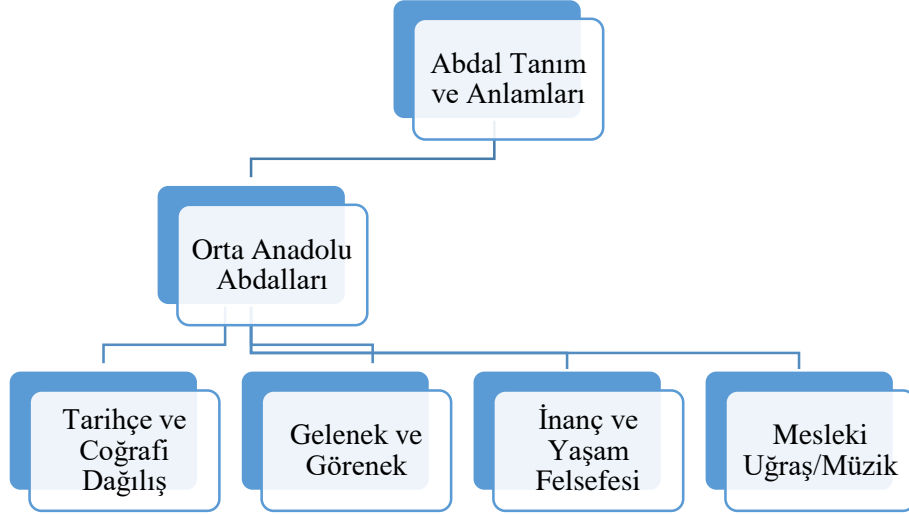


Şekil 2.2. Veri toplama teknikleri

#### 2.3.1. Doküman inceleme

Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. Öte yandan, nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanıldığında “verinin çeşitlendirilmesi” (datatriangulation) amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde arttıracaktır (Yıldırım ve Şimsek, 2013, s. 217-218).

Bu araştırmada, Abdal teriminin tanımı ve anlamları, Abdalların tarihçesi ve coğrafi dağılımları, gelenek ve görenekleri, inanç ve yaşam felsefeleri, mesleki uğraşlar, Abdalarda çalgıcılık ve müzik vb. konulara yönelik bilgi edinmek amacıyla konuyla ilgili kitap, makale, tez, dergi, bildiri ve web kaynakları kullanılmak suretiyle istenilen bilgilere doküman inceleme tekniği ile ulaşılmıştır.

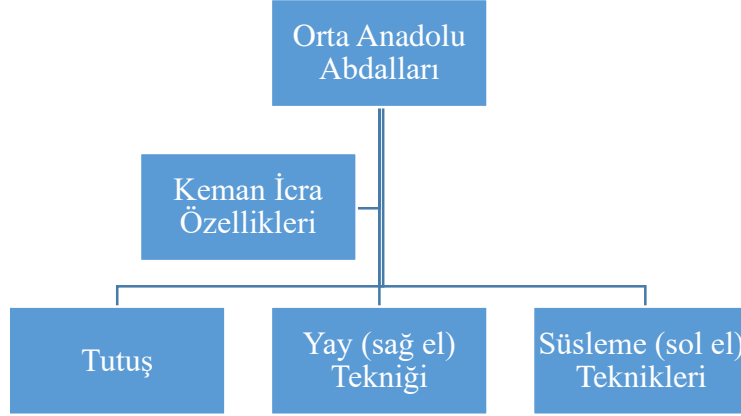


Şekil 2.3. Doküman inceleme tekniği ile ulaşılmak istenen bilgiler

### 2.3.2. Gözlem

"Bir şeyi iyi anlamak için onun kendi kendine meydana çıkan her türlü belirtilerini gözden geçirmektir." Daha açık bir deyişle, gözlem belli bir kimse, yer, olay, nesne, durum ve şarta ait bilgi toplamak için" belirli hedeflere yöneltilmiş bir bakış ve dinleyiştir" ( Özsoy 1970'den aktaran Karasar, 2013: 156). "Nitel araştırmada yapılan bir gözlem sürecinde her şeyi gözlemlemek mümkün değildir. Bu nedenle gözleme başlamadan önce neyin hangi kapsamda gözleneceğinin açık bir biçimde ortaya konması, yani araştırmacının belirli bir yönelimi olması gerekmektedir" (Patton 1987, Schwartz ve Schwartz, 1969'dan aktaran Yıldırım ve Şimsek, 2013: 205). Bu bağlamda katılımcıların keman tutuşu, yay (sağ el) ve süsleme (sol el) tekniklerine ilişkin doğrudan veri toplayabilmek için gözlem formu düzenlenmiştir. Gözlem formu Ek-4'te yer almaktadır.

Çalışma grubunda yer alan katılımcılardan, Abdal müzik geleneğindeki *keman* tutuşu, yay (sağ el) ve süsleme (sol el) tekniklerine yönelik doğrudan veri toplayabilmek için gözlem tekniği kullanılmıştır.



Şekil 2.4. Gözlem tekniği ile ulaşılmak istenen bilgiler

### 2.3.3. Görüşme

Nitel araştırmalarda, çalışma yapılacak konuya ilişkin veri toplayabilmek için bazı durumlarda alan çalışması yapılması gerekmektedir. Bu bağlamda, çalışmanın yapılacağı bölgede yaşayan bireylerden güncel bilgi edinilmesi açısından “Görüşme Tekniği” önemli bir rol oynamaktadır.

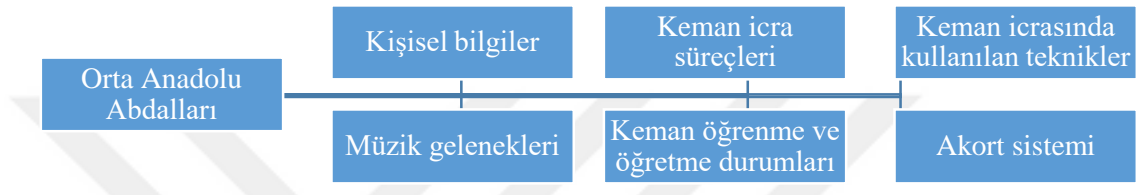
Görüşme ("interview", mülakat), sözlü iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniğidir. Görüşme, çoğun, yüz yüze yapılmakta ise de, telefon ve televizyonlu telefon gibi anında ses ve resim iletilicileriyle de olabilir. İnsan yaşamında, görüşmenin, önemli ve o kadar da eski bir yeri vardır. Görüşme, bireylerin, çeşitli konulardaki bilgi düşünce, tutum ve davranışları ile bunların olası nedenlerinin öğrenilmesinde en kestirme yol olarak kullanılmaya gelmiştir (Karasar, 2013, s. 165-166).

Görüşmenin, “beceri, duyarlık, yoğunlaşma, bireyler arası anlayış, öngörü, zihinsel uyanıklık ve disiplin gibi pek çok boyutu kapsaması açısından, hem sanat, hem de bilim olduğunu belirtmiştir” (Patton 1987'den aktaran, Özkeleş, 2014: 92). Farklı bir tanımlamada ise görüşme, “önceden belirlenmiş ve ciddi bir amaç için yapılan, soru sorma ve yanıtlama tarzına dayalı karşılıklı ve etkileşimli bir iletişim süreci” olarak tanımlanmıştır (Stewart ve Cash'dan aktaran, Özkeleş, 2014: 92).

Tanrıoğan (2011, s. 151) yarı yapılandırılmış görüşmeyi, “yapılandırılmış ve yapılandırılmamış görüşmeden farklı olarak, görüşme formunun yarısı yapılandırılmış, yarısı da yarı yapılandırılmış bir şekilde hazırlanır. Görüşmecinin görüşme sırasında vereceği tepkilere dayalı olarak açık uçlu ve farklı seçenekler de eklenmek suretiyle görüşme formu esnek olarak hazırlanır” şeklinde tanımlamıştır. Araştırmada, katılımcılardan konuyla ilgili olarak doğrudan veri toplayabilmek için

yarı yapılandırılmış görüşme formu düzenlenmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşme formu Ek-‘te yer almaktadır.

Çalışma grubunda yer alan katılımcılara, Abdallık ve müzik gelenekleri, *keman* çalma süreçleri, *kemanda* kullandıkları teknikler ve akort sistemi, öğrenme-öğretme durumlarına ilişkin verilere görüşme tekniğiyle ulaşılmıştır (Grafik 2.5.).



Şekil 2.5. Görüşme tekniği ile ulaşılmak istenen bilgiler

#### 2.3.4. Geçerlik

Herhangi bir nitel araştırmada en önemli ölçütlerden bir tanesi geçerliktir. Yıldırım ve Şimşek (Kirk ve Miller 1986’dan aktaran, 2013, s. 289) nitel araştırmada geçerliği, “araştırmacının araştırdığı olguyu, olduğu biçimiyle ve olabildiğince yansız gözlemesi anlamına gelmektedir” şeklinde açıklamıştır. Ayrıca, Yıldırım ve Şimşek (2013, s. 290) nitel araştırmada geçerliğe ilişkin şunlara da değinmiştir, “eğer bir araştırmada toplanan bilgiler geçerli ise aynı türden başka bir araştırmada aynı olmasa bile benzer bilgileri elde etme olasılığı yüksektir. Bu nedenle nitel araştırmada geçerlik konusu güvenilirlik konusuna göre daha öncelikli hale gelmektedir” şeklinde tanımlamıştır. Araştırmacının verileri ayrıntılı bir şekilde sunması ve sonuçları nasıl elde ettiğini açıklaması nitel bir araştırmada geçerliğin önemli ölçütleri arasında yer almaktadır.

##### 2.3.4.1. İç geçerlik

Araştırma sürecinde elde edilen verilerin incelenmesi, analiz edilmesi ve yorumlanması sonucunda elde edilen bulguların kendi içerisinde tutarlı olması ve kavramsal çerçeveye uyumlu olmasıyla çalışmanın iç geçerliği oluşturulmuştur.

Katılımcıların *keman* icrası özelliklerinin tespit edilmesine yönelik hazırlanmış olan görüşme soruları, Orta Anadolu Abdal müzik geleneğine hâkim 1 Kültür Bakanlığı *kabak kemane* sanatçısı ve bu alanda akademik çalışmaları olan 1 öğretim üyesi ile *keman* eğitiminde uzman 3 öğretim üyesinin incelemesine sunulmuş ve son şekli verilmiştir.

Yapılan uyarlama çalışmasına yönelik uzman görüşü alınabilmesi için; uzman görüş formu düzenlenmiş, hem görüntü kayıtları hem de uzman görüş formu lisans düzeyinde eğitim veren alanında uzman üç kabak kemane eğitimcisinin incelemesine sunulmuş ve çalışmanın geçerliği sağlanmıştır. Yapılan uyarlama çalışmasına ilişkin katılımcı ve araştırmacının örnek görüntü kaydı ile uzman görüş formu ise Ek-‘te yer almaktadır

Araştırmaya yönelik görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile elde edilen verilerin analiz ve yorumlanma süreçleri tamamlanarak sonuçlar ortaya çıkarılmıştır. Bu bağlamda, verilerin analizi iki öğretim elemanı tarafından da yapılmış ve sonuçların birbiriyle tutarlı olduğu tespit edilerek çalışmanın iç geçerliği sağlanmıştır.

#### **2.3.4.2. Dış geçerlik**

Katılımcılardan *keman* icra özelliklerinin tespit edilmesine yönelik elde edilen veriler, doğasına sadık kalınarak yazılı ortama aktarılmış ve yorum katmadan okuyucuya sunulmuş ve araştırmanın dış geçerliği sağlanmıştır. Bu bağlamda, katılımcıların icra şekilleri betimsel olarak kayıt altına alınmış ve bilgisayar ortamında notaya aktarılmıştır. Katılımcıların görüntü kayıtlarından bir tanesi örnek eser olarak seçilmiş (bkz. Şekil 5.102., s. 148), aynı eser araştırmacı tarafından analiz edilmiş ve icrası görüntü kaydı olarak bir cd’ye aktarılmıştır.

#### **2.3.5. Güvenirlik**

Nitel araştırmalarda sonuçların inandırıcı olması açısından önemli olan bir diğer nokta güvenirliliğin sağlanabilmesidir. “Güvenirlik, kısaca araştırma sonuçlarının tekrar edilebilirliği ile ilgilidir” (LeCompte ve Goetz 1982’den aktaran, Yıldırım ve Şimşek, 2013: 289). Araştırmanın güvenirliliğini oluşturan unsurlar aşağıdaki başlıklar altında açıklanmıştır.

### 2.3.5.1. İç güvenirlilik

İç güvenirlilik, “toplanan verilerin öncelikle betimsel bir yaklaşımla doğrudan sunulmasıyla ilgilidir. Yani araştırmacı; “görüşme, gözlem ve dokümanlar yoluyla elde ettiği verileri herhangi bir yorum katmadan okuyucuya sunmalı ve yorumunu daha sonraya bırakmalıdır. Doğrudan alıntılarla zenginleştirilebilecek bu tür betimlemeler, araştırmacının daha sonra yapacağı yorumlara ve açıklamalara temel olacaktır” (LeCompte ve Goetz'e 1982'den aktaran Özkeleş, 2014: 94). Araştırmada, katılımcıların *keman* icrası özelliklerine ilişkin elde edilen veriler yorumlanmadan yazılı ortama aktarılmış ve katılımcıların görüşlerini yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılara yer verilerek çalışmada iç güvenirlilik sağlanmıştır.

### 2.3.5.2. Dış güvenirlilik

Araştırmada; veri toplama ve analiz yöntemleri, elde edilen bulguların yorumlanması ve araştırmanın sonuçlarına nasıl ulaşıldığı ile ilgili bilgiler ayrıntılı bir şekilde açıklanmış ve katılımcıların farklı görüşlerine de yer verilerek dış güvenirlilik sağlanmıştır.

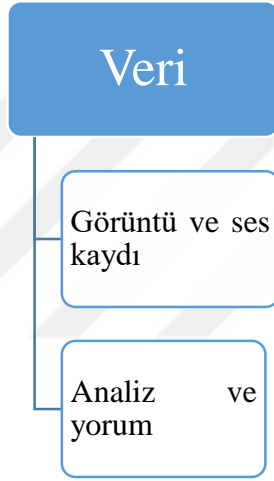
## 2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Bu çalışmada, katılımcıların *keman* icra özelliklerini tespit etmek amacıyla görüntü kayıtları alınmış ve bu kayıtlar notaya aktarılarak *kabak kemaneye* uyarlanmak üzere çalgı tekniği, tavır ve müzikal özellikler açısından analizi yapılmıştır.

Wolcott veri analizinde üç yol önermektedir. Birinci yol, toplanan verinin özgün (orijinal) formuna mümkün olduğu kadar sadık kalarak ve gerektiğinde araştırmaya katılan bireylerin söylediklerinden doğrudan alıntı yaparak betimsel bir yaklaşımla verileri okuyucuya sunmaktır. Bu yaklaşımda, veriler ve ulaşılan sonuçlar birbirine “anlatım” olarak çok yakındır. Örneğin, görüşmelerden uzun aktarımlar yapılabilir ve gözlem notları özgün haline yakın bir biçimde betimlenebilir. İkinci yol ise, birinci yaklaşımı da içeren bir biçimde, bazı nedensel ve açıklayıcı sonuçlara ulaşmak amacıyla “sistemik analiz” yapmaktır. Yani veriler betimsel bir yaklaşımla sunulur ve buna ek olarak belirlenen bazı temalar ve temalar arası ilişkiler belirlenir. Bu yaklaşımda araştırmacı, veri analizini bir adım öteye götürmekte ve okuyucuya yardım olabilecek birtakım ek analizler yapmaktadır. Üçüncü yaklaşımda ise araştırmacı, birinci veya ikinci yaklaşımı temel alır ve buna ek olarak, veri analiz sürecine kendi yorumlarını da dâhil eder. Burada araştırmacının katılımcı ve öznel yönü daha çok ön plana çıkmakta, veri toplamanın yanında veri analizinde de, kendi yorumları ve anlayışı ile araştırmacı daha etkin bir rol üstlenmektedir (Wolcott 1994'den aktaran, Yıldırım ve Şimşek, s. 253-254).

Görüşme ve Gözlem verilerinin analizinde Wolcott'un üçüncü yaklaşımı doğrultusunda, konu ile ilgili bilgiler kaynak ve araştırmalardan doküman inceleme yöntemiyle tespit edilmiştir. Çalışmanın;

- Birinci aşamasında, katılımcılardan elde edilen icra kayıtları *Finale 2016* programı kullanılarak notaya aktarılmış,
- İkinci aşamasında, katılımcıların ses ve görüntü kayıtları ile görüşmeler sonucunda belirlenmiş olan *keman* icra özellikleri tespit edilerek yazılı olarak açıklanmış,
- Üçüncü aşamada ise, katılımcılardan tespit edilen keman icra özelliklerinin *kabak kemane* de nasıl uygulanması gerektiği ayrıntılı olarak belirtilmiştir.

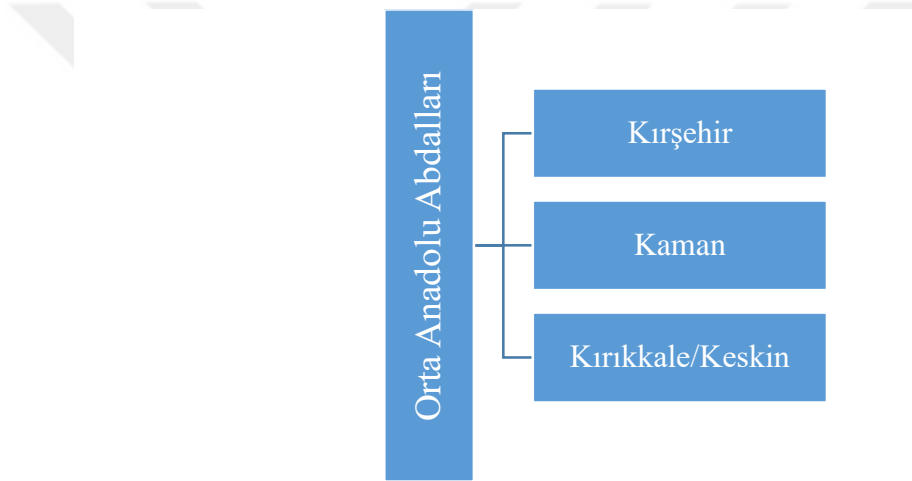


**Şekil 2.6.** Yöntem bölümünün son kısmı ile ulaşılmak istenen bilgiler

Verilerin analizleri doğrultusunda Orta Anadolu yöresi Abdal müzik geleneğindeki *keman* icra özellikleri *kabak kemane*ye taşınarak bir uyarlama yapılmıştır.

### 3. KIRŞEHİR, KAMAN, KESKİN ABDALLARI VE İCRA ORTAMLARINDA MÜZİĞİN YERİ

Terminolojik açıdan anlam farklılığı olan, birçok kaynakta farklı anlamlarla karşımıza çıkan Abdal kelimesi hakkında kesin bir tanımlama yapmak kolay olmasa da ilgili kaynaklar yardımıyla çalışmada; Abdal kelimesinin anlamı ve diğer bölgelere nasıl yayıldığı, farklı tarihlerde yaşamış ve Abdal olarak adlandırılan kişiler arasındaki benzerlik ve farklılıklar, Kırşehir, Kaman ve Keskin bölgesindeki Abdallar'ın<sup>45</sup> yaşayış şekilleri, inanışları ve müzik geleneklerine yönelik temel bilgiler üzerinde durulmuştur.



Şekil 3.1. Çalışmanın sınırlılığını oluşturan bölgeler

Anadolu haricinde farklı coğrafyalarda da kullanılan Abdal kelimesine dair eldeki kaynaklar değerlendirildiğinde;

Tarihte ilk kez M. IV. asırda Akhunlar'ın kullandığı bilgisini edinmekteyiz. Hint kaynaklarında “Akhun, Huna, Eftalid, Abdal”, Çin kaynaklarında “Yetha”, Bizans kaynaklarında “Ephtalit, Abdal, Neftalit”, Ermeni kaynaklarında “Hepital”, Sanskritçe kaynaklarda “Huna”, Sasanilerle sıkı teması olan İslâm kaynaklarında ise “Heyâtıla, Hebâtıla” olarak geçer. Süryani kaynaklarında “Eftalit” ve “Abdal” olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeki Velidi Togan da “Usunlar doğusunda, Doğu Tiyeşan'da Abdal yahut Heptal=Eftalit denilen bir kavim yaşamıştır ki, Karluk ve Kencine Türklerinin ecdadı sayılıyorlar. (Konukçu ve Togandan akt. Ayata, 2006, s. 6).

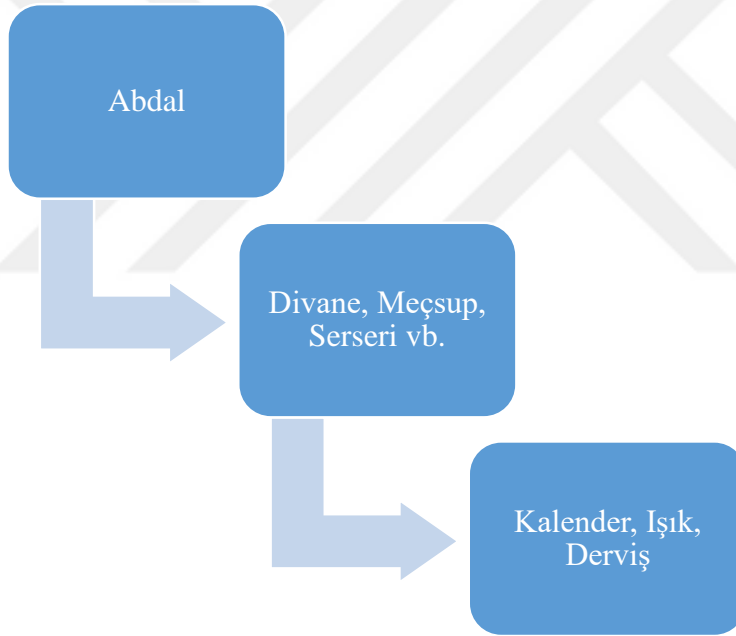
Köprülü (1935, s. 23) Abdal kelimesinin, “en çok Oğuz Türkleri'nin Şark ve Garp şubeleri arasında yaygın olduğu”ndan ve genel olarak “şaşkın, sersem, ahmak,

<sup>45</sup> Kırşehir, Kaman ve Keskin Abdalları çalışmanın geri kalan bölümünde “Orta Anadolu Abdalları” olarak tanımlanmıştır.



budala” anlamında, “serseri, dilenci dervişlere verilmiş özel isim” olduğundan bahsetmektedir. Geçmişten günümüze kadar yapılan çalışmalar sonucunda elde edilen bilgilerde Abdal tabirinin çok eskilere dayandığı ve diğer bölgelere nazaran Anadolu coğrafyasında daha çok kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca, “Anadolu ve Rumeli’de *Rûm Abdalları* ismi altında serseri derviş zümresinin asırlarca önem kazandığını ve Anadolu dışında Afganistanda Dürrâni kabilesinde Abdâli<sup>46</sup>, Doğu Türkistan ve Azerbaycan’ın bazı bölgelerinde Abdal ismini taşıyan toplulukların olduğundan” da bahsetmiştir (Köprülü, 1935, s. 23-24).

Farklı zamanlarda ve coğrafyalarda budala, serseri vb. anlamlarla kullanılmış olan Abdal kavramının zaman içerisinde bu ifadelerden kurtularak tasavvufî anlamlarda da kullanıldığına dair bilgiler çalışmaya ilişkin kaynaklarda görülmektedir.



**Şekil 3.2.** Abdal kavramının anlamları

Anadolu Türk-İslâm felsefesi ve tasavvuf anlayışını benimsemiş (Türk-İslam sentezini oluşturmuş) toplumlar inanç ve yaşam şekilleri açısından her dönem Batılı araştırmacıların ilgisini çekmiştir. Abdal olarak adlandırılan topluluklar da tasavvuf anlayışı içerisinde olan Türk topluluklarından olması sebebiyle araştırmacı J. K. Birge’nin dikkatini çekmiş ve onu bu alanda araştırmaya yöneltmiştir. Birge (1991, - Çeviren: Reha Çamuroğlu, s. 248) Abdal kelimesini kitabının terimler sözlüğü

<sup>46</sup> 07.12.2016 tarihinde Keskin Abdalları’ndan Çetin İçten ile yapılan görüşmede, dedelerinin Anadolu’ya Horasandan, Horasana da Afganistan’dan geldiklerine dair bir bilgi vermiştir.

bölümünde, “Tasavvufta kullanıldığı haliyle bu sözcük ruhani hiyerarşiye bir göndermedir. Arapça bedel sözcüğünün çoğuludur ve fiziksel durumdan ruhsal bir duruma geçebilenleri ifade etmek için kullanılır. Yalnızca derviş anlamında da kullanılır ve bu anlamda Kalender ve Işık’la eş anlamlı” olduğunu açıklamıştır. Birge, Abdal kelimesinin diğer kullanımlarından bahsetmemiş, sadece tasavvufi boyutta ermiş kişilere verilen derviş anlamını tanımlamıştır.

Abdal kavramı kaynakların büyük çoğunluğunda *divane*, *meçsup* olarak görülen kişileri tanımlamada kullanılmış olmasına rağmen, tasavvufî anlamda tanımlandığı kaynaklar da mevcuttur. Tasavvuf da, Allah inancı ve manevî hayatın önemi temel esaslardandır. Yılmaz (2004, s.59) tasavvufu, “Tasavvufun gayesi, insanı kötü ahlâktan, çirkin huylardan uzaklaştırmak, güzel vasıflarla bezemek, Allah ve Rasûlü’nün ahlâkını benimseterek Hz. Peygamber’e (s.a.v.) tam bir ittiba ile **insan-ı kâmil** yetiştirmek”, bir başka ifadeyle, “müslüman için ebedî saadeti sağlamak” şeklinde açıklamıştır. Tasavvuf anlayışının önemli temsilcilerinden İbn-i Arabî, “insan-ı kâmil kavramını, kalbül’l-arif yani arifin kalbi (ruhani kalb) ifadesindeki arif kelimesinin karşılığı olarak, kelimenin diğer anlamlarını ise, en yüksek makamdaki Velî ya da Mükemmel İnsan” olarak vermiştir (Izutsu, 2010: 178). Alevi-Bektaşîlik ve tasavvuf ‘un temel felsefesi olan vahdet-i vücud anlayışı ile insan-ı kâmil olgusuna ilişkin yapılan bir tanımlamada, “kâmil insan tüm ahlâkî erdemleri şahsında örnekleyen dolayısıyla, çok güçlü bir şekilde olmasa da Tanrı’da var olan nitelikleri temsil eden kimsedir. Kamil insan: anlayış, hayırseverlik, merhamet ve manevî yücelme bakımından insan gelişiminin en üst seviyesini sembolize eder ve Tanrı’yla insan arasında köprü vazifesi görür” (Leaman, Çeviren: Öcal Ş., Özdemir M., 2014, s. 118-119) vb. anlamlar taşıyan cümlelerle tanımlanmıştır.

Abdallar, göçler vasıtasıyla Anadolu’ya geldiklerinde bir bölgeyi yerleşim merkezi olarak seçmemişler gruplar halinde farklı bölgelere dağılarak yerleşik hayata geçiş süreci içerisinde girmişlerdir. Abdallar’ın Anadolu’daki dağılımlarına baktığımızda batı, güney ve orta kesimler ağırlıklı olarak yerleşmiş oldukları bölgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ülkütaşır (1968, s. 43) Abdalların Anadolu’ya geliş şekli ile ilgili bazı önemli bilgiler aktarmıştır, “Anadolu’da eskiden beri yerleşmiş Abdal oymakları vardır. Bugünkü Abdallar kendilerinin, haklı ve doğru olarak, Türk ırkından ve İslâm olduklarını ifade ederler. Bu ifadelerine ilâve olarak da, ulu ve aziz

saydıkları “Kara Yağmur”un reisliği altındaki “Horasan Erleri” (Güney ve Doğu Abdalları ise, Oğuzlardan “Beydili” boyu) ile beraber Anadolu’ya geldiklerini ısrarla söylerler “. Ülkütaşır’ın Abdalların nereden gelmiş olabileceklerine yönelik tespit etmiş olduğu bilgileri günümüzde Kırşehir (merkez), Kırşehir (Kaman) ve Kırıkkale (Keskin)’de yaşayan Abdallar da benzer ifadeler kullanarak aktarmışlardır. Abdallarla farklı tarihlerde alan araştırması kapsamında yapılan görüşmelerde *Horasan* bölgesi gelmiş oldukları merkez olarak belirtilmiştir. Alşan (2012, s. 233) Horasan ile ilgili olarak şu bilgileri vermektedir, “Sûfi hareketlerinin odak noktalarından biri olarak gösterilmektedir. Sûfilik, Mâveraünnehir ve civarından sonra Türkistanda yayılmaya başlamıştır. Buhâra, Semerkand ve Kâşgar gibi İslam merkezlerinden gelen dervişler sûfilîği Türkler arasında hızla yayılmasını sağlamışlardır”.

Abdallar bir taraftan Anadolu’da yerleşik hayata geçiş sürecini tamamlarken bir taraftan da sosyo-kültürel ve inanç yapılarını şekillendirmişlerdir. Abdallar, maneviyatı çok derinlerde olan kültürel değerlerini ve özellikle de müzik pratiklerinin yer aldığı köklü geleneklerini fazla değişime uğratmadan tüm zenginliğiyle günümüzde profesyonelce sergilemektedirler. Konuyla ilgili olarak Tokel’in aktarımı şu şekildedir;

Bu geleneğin iki ana damarı var: Birincisi Hacı Bektaş Veli Hazretlerinden başlayarak Yunus Emre’lerin, Aşık Paşa’ların, Ahmet Gülşehri’lerin, Koyun Abdal ve Aşık Musa’ların Hakk’ı ve halkı terennüm eden sade dilleri ve aydınlık gönüllerinin asırlardır sönmeyen ışığı... İkincisi de, çevre illerle birlikte yoğun Türkmen nüfusunu bünyesinde barındıran Kırşehir’in; bu göçebe Türkmen aşiretlerinin Orta Asya’dan getirdikleri saf şiir ve müzik kültürünün, bir başka deyişle söz ve saz kültürünün kutsal topraklarından biri oluşu... (Tokel, 1999, s. 14-15).

Yukarıda verilen bilgilere ek olarak, Orta Anadolu bölgesinde Kırşehir ile birlikte, Kırşehir ili Kaman ve Kırıkkale ili Keskin ilçesinde yaşayan Abdallar da bu açıklamaları örneklendirmesi açısından önemlidir ve bu üç bölgede yaşayan Abdal’ların birbirleriyle akrabalıkları da bulunmaktadır.

Orta Anadolu’da abdalların, kendilerine özgü sosyal, kültürel, dinsel ve ekonomik tutum ve davranışlarının tipik olarak gözlemleneceği en önemli merkez Kırşehir’dir. Kırşehir’de yaşayan abdallarla Kaman, Kırıkkale merkez ve Keskin, Nevşehir-Hacıbektaş, Ankara-Polatlı, Gölbaşı Soğulcak köyü ve Haymana’da yaşayan abdallar arasında geçmişe dayanan bir ilişki vardır (Gürsoy 2006’dan aktaran, Bekki, s. 10).

Orta Anadolu Abdalları'nın hangi bölgeden/bölgelerden Anadolu'ya geldiklerini ve bu bölgedeki yerleşim merkezleri hakkında kısa bir bilgi verdikten sonra bu bölümde Abdalları'nın tasavvufu ile olan bağlantısı ile Kırşehir (merkez), Kırşehir (Kaman) ve Kırıkkale (Keskin) Abdalları'nın müzik geleneği üzerine tespitler yapılmıştır.

Orta Anadolu Abdalları'nın Bektaşî felsefesini benimsediklerinden hareketle Alevi-Bektaşîlikteki tasavvuf anlayışına değinmek gerekmektedir. Konuya ilişkin olarak Varlık (1995, s. 44) Alevi-Bektaşîlik'teki tasavvuf anlayışını, "Alevi Bektaşîlik bütün iyi ahlakın gelmesi, kötü ahlakın gitmesi, Allah'la olma halidir. Kalbi Hakk'a bağlamaktır. Yakıcı bir ateştir. Mümkün olduğu kadar nefsi terbiye etmektir" cümleleriyle belirtmiştir. Alevi-Bektaşîlik felsefesi ile ilgili yapılan bu tanımlama, Hacı Bektaş-î Veli'ye ait olduğu belirtilen "eline, beline, diline sahip ol" cümlesinin açıklaması olarak düşünülebilir. Çünkü Alevi-Bektaşî inancına mensup bireylerden bir kimse yukarıdaki unsurlardan bir tanesine riayet etmediği durumlarda 'düşkün' olarak adlandırılan duruma düşmektedir, yani yaşadığı bölgedeki zümrelerle aynı ortama girememekte ve 'Cem' törenlerine katılamayarak ibadetini gerçekleştirememektedir. Bu bağlamda, tasavvuftaki bu olguların Alevi-Bektaşîliğin olmazsa olmazlarından olduğu söyleyenebilir.

Köprülü'nün Abdal kelimesinin Tasavvufî yönündeki açıklaması da şu şekildedir;

Abdâl kelimesi, tasavvuf ıstılahı olarak, milâdi IX. asırdan beri maruf bir kelimedir. Bu ıstılah, sonraları bütün tasavvuf zümreleri arasında büyük bir mevki alan ve muhtelif müellifler tarafından birbirinden farklı şekillerde îzah olunmakla beraber esasta müşterek olan *Ricâlü'l-Gayb* nazariyesiyle alâkalıdır: Allah, dünyanın manevi nizamının muhafazasına halkın bilmediği bir takım sevgili kullarını memur etmiştir. Herkesçe meçhul oldukları için kendilerine Ricâl-i Gayb denilen bu adamlar arasında muntazam bir mertebeler silsilesi vardır. Mertebelerin en yüksek derecesinde *Kutbu'l-Aktâb* bulunur; ondan sonra sırasıyla *iki imam, evlâd, efrâd, abdâl* gelir; onun altında da muhtelif silsileler vardır. Mertebeler aşağı ya doğru indikçe, ona mensup olanların sayıları çoğalır. Yukarı mertebelikler kendilerinin aşağısındaki mertebelere mensup olanları bilirler. Fakat aşağıdakiler yukarıdakileri bilmezler. Her hangi bir silsilede bir yer boş kalsa, onu takip eden mertebeye kadar gider. Bunların hepsi muayyen sahalara memurdurlar. Gerek bu meratip silsileleri gerek her mertebeye mensup olanların sayısı, vazifeleri, faaliyet mıntıkları hakkında muhtelif nazariyeler ortaya konmuştur; fakat esas itibarıyla bütün mutassavıflarca kabul edilen bu Ricâl-i Gayb nazariyesi, maddî hayatın içtimaî meratib silsilesi tasavvurundan başka bir şey değildir (Köprülü, 2004, s. 334).

Abdal kelimesinin tasavvufi bir terim olarak kullanıldığı 9. yy'dan günümüze kadar geçen süreçte belirli dönemlerde farklı anlamlar içerdiği çalışmaya ilişkin yazılan kaynakların birçoğunda benzer ifadelerle görebilmek mümkündür. Köprülü'nün Abdal kavramı ile ilgili vermiş olduğu bilgilere ek olarak, Uludağ (1988) çalışmasında Abdal kavramının, “Dünya ilgilerinden kurtularak kendisini Allah yoluna adayan ve ricâlû'l-gayb diye adlandırılan evliya zümresi içinde yer alan sûfi veya erenler” şeklinde kullanıldığından bahsetmiştir (Uludağ, 1988, s. 59). Anadolu coğrafyası dışına taşarak birçok ülke ve bölgede karşımıza çıkan bu kavram, İran da mevcut olan edebî kaynaklarda ise, “12. ve 14. yüzyıllarda tasavvufi bir anlam içeren derviş vb. kelimelerle” ifade edildiği belirtilmiştir (Uludağ, 1988, s. 61).

Abdâlân-ı Rum olarak da bilinen Anadolu Abdalları'nın Bektaşî felsefesini benimseme ve o yönde hizmet etmelerine yönelik tespitlerin eldeki kaynaklar doğrultusunda verilmesi, günümüz Kırşehir (merkez), Kırşehir (Kaman) ve Kırıkkale (Keskin) Abdalları'nda Hacı Bektaşî Veli<sup>47</sup>'ye bağlılık ve Bektaşî felsefesinin<sup>48</sup> nasıl oluştuğuna dair bilgi vermesi açısından önemli olacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda geçmişe doğru gittiğimizde karşımıza Vefâilik, Kalenderilik, Haydârîlik, Melâmetilik ve Yesevîlik gibi sûfi inanç şekilleri çıkmaktadır. Poroy (2011, s. 96) kitabında yer ayırdığı tasavvuf ile alakalı bölümde, Anadolu sûfilîği'nin oluşmasında etkisi ve birbirleriyle bağlantısı olan yukarıdaki tasavvuf anlayışlarından sadece Kalenderiliği ve bunlarla yakın bağlantısı olan Bektaşîliğe yer vermiş diğerlerinden bahsetmemiştir. Oysa ki, Vefâilik, Kalenderilik, Haydârîlik, Melâmetilik, Yesevîlik ve Bektaşîlik birbirlerinden çok fazla ayrı düşünülebilecek tarikatlar değil, aksine birbirleriyle bağlantısı olan tarikatlardır.

---

<sup>47</sup> 1) “Horasan Erenleri diye bilinen Kalenderiyye akımına mensup ve dolayısıyla Melâmetiyye Mektebinden” olduğuna dair kuvvetli ihtimallerin olduğu düşünceler kaynaklarda yer almaktadır (Ocak, 2016: 167). 2) “Vilayetname de, Ahmed-i Yesevî ve Kutbeddin Haydar geleneklerini sıkı sıkıya koruyan bir Haydarî şeyhi olduğu belirtilmektedir. 3) Elvan Çelebi (Menâkıbu'l-Kudsiyye), Ahmed Eflâkî (Ariflerin Menkıbeleri) ve Âşıkpaşazade'nin (Tevarih-i Al-i Osman) eserlerinde ise, Vefâî şeyhi olan Baba İlyas-ı Horasanî'nin halifesi olarak gösteriliyor ve kaynaklardan yola çıkılarak, Haydarîlik tarikatı mensubu olarak Anadolu'ya gelmiş, sonra Baba İlyas-ı Horasanî çevresine girerek Vefâîlik tarikatının bir üyesi olduğu belirtilmektedir” şeklinde ifadeler kaynaklarda belirtilmektedir (Ocak, 2016, s. 171-172).

<sup>48</sup> Bektaşîlik Tarikatı: Hacı Bektaşî Veli piri kabul edilmektedir. “Babaî hareketlerinin bir araya topladığı heteredoks sûfi tarikatlarından Haydarîlik içerisinde, 14. yüzyıl Rum Abdallar'ından Abdal Musa tarafından Hacı Bektaşî Veli kültürü etrafında geliştirilmiş, 16. Yüzyıl başında Balım Sultan tarafından bağımsız bir tarikat olarak ortaya çıkarılmıştır” (Ocak, 2016: 19-20).



**Şekil 3.3.** Abdal kavramının Anadolu’ya geliş şekli, tasavvufî yönünü oluşturan ve günümüz Orta Anadolu Abdalları ile bağlantısını sağladığı düşünülen tarikatlar

Köprülü (2004, s.339)’ye göre Abdal kelimesinin, “XII. yüzyılda derviş karşılığında Türkler ve İranlılar arasında tek bir ifadeyle kullanılmış, fakat *Melâmetiyye* felsefesinden doğan *Kalenderiyye’lere*<sup>49</sup> ve onlara benzemekte olan dervişleri tanımlamak için” de kullanıldığından bahsetmiştir. Ayrıca, Abdal tabiri “XII. – XIV. asırlarda İran’da yazılmış edebî ve tarihi Farisî metinlerde derviş manasında kullanılmasına rağmen, XV. asır metinlerinde meczup, divane” anlamlarında kullanıldığına dair bilgiler vermiştir (Köprülü, 2004).

Türk Sufiliği ve Kalenderîler üzerine önemli çalışmalar yapmış olan Ocak (2016, s. 71-72), Kalenderîliğin tahminen X. yüzyıldan itibaren örgütlenerek Horasan’dan Maverâünnehir bölgeleri arasında sûfilere oluşan bir tasavvuf akımı olarak ortaya çıkmış olabileceğinden ve X. yüzyılın ikinci yarısıyla XI. yüzyılın ilk yarısında yaşamış Kalender unvanını taşıyan kimselerden bahsetmiştir. Bu açıklamalar ışığında Abdal kelimesinin Kalenderîlikle olan bağlantısını sağlayan Ebû Ahmed-i Abdal-i Çiştî ismi karşımıza çıkmaktadır. Kaynaklarda, Ebû Ahmed-i Abdal-i Çiştî’nin, Abdal lâkabını taşıyan- ilk Kalenderler’den olduğu söylenebileceğinden bahsedilmektedir. Bir rivâyete göre de, bir gün av esnâsında, içinde büyük şeyh Ebû İshak-ı Şâmî’nin de bulunduğu *Ricâlü’l-Gayb*’i<sup>50</sup> görür; her şeyini terk ederek Ebû İshak’a mürid olur. Ocak (2016)ın, “Ebû Ahmed-i Abdal’ın büyük olasılıkla Melâmetiyye mektebinin içinden geliyordu” şeklindeki açıklaması ile Köprülü (2004)nün Melâmetiyye-Kalenderiyye bağlantısını birleştirdiğimizde, Abdal

<sup>49</sup> “Mevlânâ dönemi Anadolu’sunun en dikkate değer tasavvuf akımlarından biri de Melâmetilik ve Kalenderîliktir (Yazıcı’dan akt. Ocak, 2016: 86). Ocak devamında Kalenderîliğin büyük oranda Melâmetîliğin uygulamalarını devam ettirdiğine dair benzer bir ifade kurmuş’tur (Ocak, 2016: 86).

<sup>50</sup> Bkz. Uludağ’ın Abdal tanımı (1988: 59).

kavramını ilk Ebû Ahmed-i Abdal-i Çiştî'nin kullanmış olma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır.

Anadolu coğrafyasında birçok tarikat olduğu gibi Kalenderîlerde yer almıştır. Kaynaklarda, Kalenderîlerin<sup>51</sup> Anadolu'ya XIII. yüzyılda Moğol istilası sebebiyle geldiği yazmaktadır. Ocak (2016, s. 116-117) kitabında XIII. yüzyılda Kalenderîlerin Anadolu'daki durumu ile ilgili olarak şu bilgileri vermiştir, "1240'ta Baba İlyas-ı Horâsânî tarafından hazırlanıp Baba İshak tarafından çıkarılan *Babaî* isyanını<sup>52</sup> düzenleyen Vefâî tarikatı içerisinde Kalenderî dervişlerinde olma ihtimalinin fazla olduğu, hatta Vefâîliğin<sup>53</sup> kısmen Kalenderîliğin etkisi altında kalmış olabileceği" de vurgulanmıştır. Ayrıca, Osmanlı Devletinin kuruluş aşamasında ortaya çıkmış olan Abdâlan-ı Rum veya Rum Abdalları adı altındaki kişilerin çoğunluğunun Babaî isyanındaki Kalenderî zümrelerle bağlantısının olduğu da belirtilmektedir.

Tekin Arıcı (2017) konuya ilişkin olarak şu açıklamalarda bulunmuştur;

Kuruluş döneminde Abdalan-ı Rum içinde aktif rol oynadıkları bilinen Kalenderîlerin, Osmanlı yönetimiyle ilişkileri, Şeyh Bedrettin İsyanı ve Torlak Kemal isyanındaki takibata ve Arnavutluk seferi sırasında sultana düzenlenen suikast girişiminde Otman Baba'nın dervişlerinin sorumlu tutulmasına kadar devam etmiştir. Bunun üzerine Rumeli'deki Kalenderî dervişler Anadolu'ya sürülmüştür. XVI. yüzyıldan itibaren Şîî-Safevi propagandası sebebiyle Kalenderîlere karşı daha sert bir tavır alınmaya başlanmıştır. XVII. yüzyıldan itibaren de Kalenderîler, Bektaşîliğin içine karışmışlardır (Ocak, 2016a ve Azamat, 2001'den aktaran Tekin Arıcı, 2017, s. 35).

Abdâlan-ı Rum tabirini ise ilk kez kullanan XV. yüzyıl tarihçisi ve Baba İlyas-ı Horâsânî şeyh sülâlesinden gelen Âşıkpaşazâde Derviş Ahmed'dir. Âşıkpaşazâde tarihinde, o dönemler Anadolu'da dört tâyife'den bahsedilmiştir: 1) Gaziyan-ı Rûm, 2) Ahîyân-ı Rûm, 3) Abdâlân-ı Rûm,<sup>54</sup> 4) Bâcıyân-ı Rûm (Ocak, 2016: 137).

Bir önceki paragrafta yer alan Rum Abdalları'nın Kalenderîlikle olan bağlantısını Âşıkpaşazâde'nin amcası Elvan Çelebi, *Menâkıbu'l-Kudsiyye*'sinde Baba İlyas'ın

<sup>51</sup> Kalenderîlik: Tasavvufta , "Allah'a ulaşma olarak tanımlanan Vahdet-i Vücut" anlayışını benimsemiş bir tarikattir.

<sup>52</sup> "Babaî isyanı içerisinde *Abdâlan-ı Rum* veya *Rum Abdalları* adı altında Kalenderî zümrelerin olduğu da belirtilmektedir. Abdal-Kalenderî bağlantısının olduğunu örnekleyen bir bilgi niteliğinde olabilir "(2016: 47).

<sup>53</sup> Vefâîlik:" Babaî yapısı içindeki kişilerin çoğunlukla intisap ettiği, Şeyh Edebali, Geyikli Baba ve Hacı Bektaş Veli gibi ilk dönem Osmanlı tarihinin önemli kişiliklerini etkilemiş"tir (Erünsal ve Ocak'tan akt. Güray, 2012: 87).

<sup>54</sup> Kaynaklarda," XV. yüzyılda Anadolu'da Rûm Abdalları (Abdâlân-ı Rûm) adlı dervişlerin olduğu belirtilmektedir"dir (Köprülü, 2004: 340).

müridlerini abdal lakabıyla andığını belirtmesi, Rum Abdalları'nın Babaî zümresiyle bağlantısını göstermektedir;

Hulefâ kopdı nice abdâl

Görmedi bunların gibi meh ü sâl

Dili Türkçe tolu ki ya'ni pür

Işk u şevk mahabbet ü ikbal

Gerçi abdâl muktedâ olmaz

Muktedâ olmayan bulamı visâl

Büdelâ kim bu yolda kopmuşdur

Bunlara keşf idi cevab u sual. (Ocak, 2016, s. 138).

Ayrıca Osmanlı kaynaklarında yer alan Rûm Abdalları ile ilgili anlatıların, Rûm Abdalları'nın Kalenderîlikle bir bağlantısı olabileceği ihtimalini ortaya çıkarmaktadır. Rûm Abdalları olarak adlandırılan kişilerin başında, “*Baba ve Abdal* lâkaplarını taşıyan Geyikli Baba, Doğlu Baba, Postînpûş Baba, Abdal Musa, Abdal Murad ve Abdal Mehmed” vb. erenler gelmektedir (Ocak, 2016, s. 138-139). Yukarıda ismi geçen erenlerden bazılarının tasavvufî kimliklerinin yanında Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasında ve sonrasında önemli mevkilerde bulduklarına ilişkin bilgilere konuya ilişkin bazı kaynaklarda yer verilmiştir. “Abdal Musa, Geyikli Baba ve Abdal Murat, Osmanlı Devleti kurucularından Orhan Bey üzerinde etkileri olan ve Osmanlı devletinin güçlü kalmasında rolleri olan erenlerdendir. Bu sebeple Evladı Nebi” olarak anıldıklarından bahsedilmektedir (Kaya, 2005: 197-198).

Çalışmaya ilişkin bazı kaynaklarda zamanla tasavvuf anlayışı içerisinde oluşmuş olan tarikatların İslam dininin Anadolu'da yayılmasında aktif rol oynadıkları yer aldığı belirtilmektedir. Gölpınarlı (2009)'un konuya ilişkin aktarımında;

Tek tanrılı bütün dinlerde mezheplerin kaynağı kutsal kitap olmakla birlikte, kaynaktan zamanla kopuş ve değişik kültürler tarikatlaşmayı hızlandırmıştır. İslam dininin Arap yarımadasından kuzeye yayılışı sırasında bu coğrafyada çok zengin ve yerleşik kültürlerle karşılaşılması sonucu Tasavvuf adı verilen düşünce sistemi oluşmuş, bu oluşumu tarikatlar izlemiştir. Bu tarikatlar içinde ise Mevlevilik ve Bektaşılık” Müslümanlıkta en çok yayılan iki tarikat olmuştur.



Gölpınarlı'nın bu açıklamaları yukarıda izah edilen İslamiyet'in, tasavvuf ve tarikat ile ilgili olan ilişkisini destekleyici nitelikte bir ifadedir (Gölpınarlı, 2009, s. 495).

Memmedli (2013) ise,

“Hoca Ahmed Yesevi'den<sup>55</sup> gelen bir gelenekle İslam-Türk şairleri kendi şiirlerini gezergi şairler-dervişler vasıtasıyla en uzak Türk topluluklarına ulaştırmalarıdır. Türk kültürünün, milli-manevi değerlerinin koruyucuları olan abdal şairler de aslında İslam tasavvufundaki *Cununluk*, *Divanelik* adı altında ilahi hakikatlerin topluma ulaşmasında mühim hizmetleri olan insanlarla aynı mevkidedirler. Abdal mertebesine ermiş kişi İslam'ın batini mahiyetine - Hakikatin mutlak ve doğrudan bilgisine erişebilmekte” olduğundan bahsetmiştir (Memmedli, 2013, s. 595).

Abdalların, İslamiyetin Anadolu'da yayılmasındaki önemini vurgulayan Memmedli buna ek olarak da, Abdal felsefesinde yer alan Ehli-Beyt, Hazreti Ali, İslam ve Kuran'a yönelik sevgilerinden de bahsetmiştir. Bu açıklamalar doğrultusunda, İslamiyet'in Anadolu'ya Abdallar tarafından da tasavvuf anlayışı içerisinde yayılmış olabileceği söylenebilir. Anadolu'da Türk-İslam düşüncesinin oluşmasına ilişkin Güray (Ocak ve Barkan'dan aktaran, 2012, s. 90) çalışmasında, “1071'deki Malazgirt savaşı ile başlayan ve Moğol istilası ile tekrar hız kazanan bu göçlere baba, dede, abdal ya da sultan lakapları ile anılan (kolonizatör) dervişler ön ayak olmaktadır” şeklinde açıklamalara yer vermiştir.

Anadolu'da XII. yüzyılda başlayıp XVI. yüzyılda devam eden tasavvuf anlayışının yayılmasında tarikatların öncülük etmiş olabileceğine dair bilgilerin konuyla ilgili kaynaklarda mevcut olmasıyla birlikte, Ocak (2016) tasavvuf anlayışını coğrafi ve tarihsel olarak şu şekilde ayırmıştır:

- 1) Türkistan Erenleri: Orta Asya'da Ahmed-i Yesevî ile başlamış Türk sûfilîği,
- 2) Horasan Erenleri: Türkistan Erenleri'nin kaynağı niteliğinde ve üçüncüsünü de geniş ölçüde etkileyen *Horasan Melâmetiyyesi*'ni (İran sûfilîği),
- 3) Rum Erenleri: Bir ve ikinci anlayışın temelinde oluşmuş, Mevlânâ, Hacı Bektaş ve Yunus Emre tarafından temsil edilen Anadolu sûfilîği şeklinde tanımlamıştır. (Ocak, 2016, s. 37).

---

<sup>55</sup> “Yaklaşık dokuzyüz yıl kadar önce, Seyram (bugünkü Ispicab) şehrinde doğup, Sir-derya havzasındaki Yesi (bugünkü Türkistan) şehrinde 1666-67 tarihinde vefat etmiştir. Kaynaklara göre, Orta Asya'da oluşan Türk halk Müslümanlığının ilk öncüsü sayılır. *Horasan Melâmetiyyesi* düşüncesini benimseyerek *Yesevilik* Tarikatını kurmuş”tur (Ocak, 2016: 35-37).

Yukarıdaki tanımlarda da görüldüğü gibi tarikatların ortaya çıkmış oldukları bölgeler farklı olmasına rağmen, düşünce olarak birbirlerinden etkilenerek ve aynı düşünceyle hareket ederek günümüz Anadolu'sunda Müslümanlığın yayılmasına öncülük ederek, bu yolla da Türk-İslam tasavvuf anlayışının Anadolu'da oluşmasını sağlamış olabileceği söylenebilir. Konuya ilişkin kaynaklar incelendiğinde Anadolu'da farklı tarikatlar tarafından aynı düşünce içerisinde yer alan oluşumlar sağlanırken karşımıza Abdal kelimesini lâkap olarak kullanmış derviş, eren vb. ifadelerle nitelendirilen kişiler ve toplulukların çıktığı görülmektedir.

Konuyla ilgili olarak Güray (2012) şu aktarımı yapmıştır:

Moğol saldırılarının hem de Babâi isyanlarının ortaya koyduğu nüfus hareketleri ve bunlara dayalı sosyal değişim süreci özellikle Türkmen nüfus arasında Vefâilik, Kalenderilik, Haydârîlik, Melâmetilik gibi inanç sistemlerinin etkisini arttırmıştır. Bu etkilere dayalı olarak ortaya çıkan ve XVI. Yüzyıldan sonra Bektâşilik olarak adlandırılacak inanç sistemini merkez olarak kabul edecek Abdâlân-ı Rum yapıları ise Anadolu'nun Türkleşmesi ve İslâmlaşmasında öncü bir rol oynamışlardır. Kaygusuz Abdal, Abdal Musa, Geyikli Baba, Şeyh Edebalı ve Kızıl Deli Sultan gibi inanç önderleri hep bu sinsile içinde ortaya çıkmıştır. Abdal kavramı o dönemde, Melâmeti-Kalenderi dervişlerini tanımlamak için kullanılan özel bir terim olarak kullanılmaktadır. Dolayısıyla Abdâlân-ı Rum yapısının ana karakterinin bu ve benzeri derviş gruplarından oluştuğu söylenebilir (Su ve Karamustafa'dan akt. Güray, 2012, s. 92-93).



**Şekil 3.4.** Anadolu/Rûm Abdalları ile günümüz Orta Anadolu Arasındaki bağlantıyı sağladığı düşünülen kavramlar

Geçmişte Anadolu’da Abdâlân-ı Rûm, Rûm Abdalları ya da Anadolu Abdalları olarak adlandırılan derviş gruplarının veya bu gruplar içerisinde yer almış Abdal lâkaplı önderlerin uzantılarını yani aynı lâkabı taşıyan grupları günümüz Anadolu’sunda da görebilmekteyiz.

Yukarda konuyla ilgili açıklamalardan yola çıkarak her iki Abdal grubunun ortak noktasının müzik ve inanç şekilleri olabileceği ifade edilebilir. Abdallar üzerine yapılmış olan bir çalışmada Rum Abdalları’nın müzikle olan ilişkisi şu şekilde aktarılmıştır; “Zaman zaman ellerindeki dâyre ve kudümleri çalıp boynuzlar öttürerek gruplar halinde dolaşmaktadırlar” (Ocak, 2016:173). Ayrıca kitap’ta, “bazılarının bedeninde Zülfikar resmi bulunduğu, bazılarında ise Hz. Ali’nin adı yazdığı, Hz. Ali’yi ve On İki İmam’ı da benimsedikleri” şeklinde ifadelere yer verilmiştir (Vâhidî’den akt. Ocak, 2016: 173).

Ocak’ın belirtmiş olduğu Rum Abdalları ile günümüz Orta Anadolu Abdalları arasında müzik ve inanç bağlamında benzerliklerin olması ile birlikte her iki grubun da yaşadığı tarihsel dönemlerin şartları düşünüldüğünde, bu iki unsurda değişimlerin olabileceği muhakkaktır. Ancak, inanç ve müzik sayesinde her iki Abdal grubu arasında tarihi bir köprü kurulmuş olsa gerek ki, geçmişte Rum Abdalları tarafından yapılmış bazı davranışların günümüz Orta Anadolu Abdalları tarafından da tekrar edilerek icra edilmesi, aralarında bir bağ olduğunu işaret edebilir.

Bu düşünceleri daha açıklayıcı bir bilgiyle pekiştirmek gerekirse Richard Schechner’in ‘performans’ tanımına bakılabilir. Carlson’un (2013, s. 35) Schechner ‘den alıntılacağı üzere performans, “eski haline iade edilmiş (restored) davranış” olarak tanımlanmaktadır. Yani Schechner bu tanımla, performans kategorisine giren ve insan eylemlerine dayanan her türlü etkinliğin asla orijinal niteliğini taşımadığını; geçmişte yapılmış olan edimsel bir davranışın, diğer bir deyişle performatif bir icranın **tekrar** yoluyla kuşaklara aktarıldığını kastetmektedir. Performatif icraların tekrar yoluyla kuşaklara aktarımı daha çok sözlü kültür içinde gerçekleşmektedir. Walter J. Ong (2010, bkz. s. 46-96), sözlü kültürde bilginin yazılı olmayan bir kaynak olarak insan deneyimleri yoluyla aktarıldığını belirtir. Buna göre Ong (2010), metinden yoksun olan sözlü kültürde, bilgi kaynakları performatif davranış kalıplarının taklit (mimesis) yoluyla kuşaktan kuşağa deneyimlenerek aktarıldığını ve

böylece gelenek dediğimiz soyut kültürel olgunun meydana geldiğini imâ eder. Sözlü kültürler insan deneyimleriyle elde edilen birikimlerin yok olmaması için çeşitli performatif davranış kalıpları geliştirmiştir. Bu da kuşaktan kuşağa bilgi aktarımını kolaylaştırmış ve toplumsal bellek oluşumuna katkı sunmuştur.

Yukarıdaki akıl yürütmelerden hareketle, bilginin yazı ve yazı dışındaki başka yöntemlerle saklanarak çoğaltılıp yaygınlaştırılması geleneğinin henüz yerleşmediği bir dönemde, sözlü kültürün içinde varlık göstermiş olan Rum Abdalları'nın icra ettiği bazı müzikal performansların, taklit (mimesis) yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüz Orta Anadolu Abdalları 'na taşındığı sonucuna varılabilir.

Bu bağlamda, Kırşehir (merkez),<sup>56</sup> Kırşehir (Kaman)<sup>57</sup> ve Kırıkkale (Keskin)'deki<sup>58</sup> Abdallarla yapılan görüşmelerde uygulamada farklılıklar olsa da hepsi Türkmen ve Alevi-Bektaşî olduklarını, Hacı Bektaşî Veli'ye<sup>59</sup> olan bağlılıkları ile birlikte köklerinin Horasan'a dayandığını ifade etmişlerdir. Günümüz Kırşehir (merkez), Kırşehir (Kaman) ve Kırıkkale (Keskin) Abdalları'nda mevcut olan Hz. Ali ve Oniki İmam'a olan sevgi, Hacı Bektaşî Veli'ye olan bağlılık ve köklü bir müzik kültürlerinin olması sebebiyle bu Abdal topluluğu Abdâlân-ı Rûm olarak adlandırılan grubun uzantısı olarak düşünülebilir.

### **Kırşehir, Kaman ve Keskin Abdalları'nda Müzik Geleneği**

Çalışmaya ilişkin yukarıda yer alan bilgiler ışığında Abdal ve müzik kavramları yan yana getirildiğinde tarihsel süreç bizi günümüz Orta Anadolu Abdalları'ndan (Kırşehir, Keskin, Kaman) ile Abdâlân-ı Rûm ya da Rûm Abdalları olarak adlandırılan Anadolu Abdalları'na kadar götürdüğü düşünülmektedir. Rûm Abdalları'nın yaşadıkları dönemin şartlarında sokaklarda belirli çalgılarla yapmış oldukları müzik icralarına dair işitsel verilerin olmaması, bu grup ile Orta Anadolu Abdalları'nın müzik icraları arasında benzerlik veya farklılık olup olmadığına dair net bir fikir üretmemize engel olmaktadır. Rûm Abdalları'nın icra şekilleri hakkında

<sup>56</sup> **K3**, Alevî-Bektaşî inancına mensup olduklarını ifade etmişlerdir. (Görüşme, 2017).

<sup>57</sup> **K1**, Alevî-Bektaşî inancına mensup olduklarını ifade etmişlerdir. (Görüşme, 2017). **K4**, Alevî-Bektaşî inancına mensup olduklarını ifade etmiştir. (Görüşme, 2017).

<sup>58</sup> **K2**, Alevî-Bektaşî inancına mensup olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca, kendisinin de aktif olarak katıldığı Cem Törenleri'ni yöneten Dedeleri'nin (Pîr) olduğunu söylemiştir. İçten bu bilgilere ek olarak, kendilerinin de musahipli olduklarını ifade etmiştir. (Görüşme, 2016).

<sup>59</sup> "Hacı Bektaşî Velî, Anadolu sūfilği'nin temsilcisi olarak Rum ( Anadolu) Erenleri içerisinde gösterilmiş"tir (Ocak, 2016: 37). Ayrıca, Alevi-Bektaşî inanışında Pîr olarak görülen ve Türk-İslam felsefesinin Anadolu'da yayılmasını sağlayarak Anadolu sūfilği'nin oluşmasını sağlayan öncülerdendir.

elimizde bir bilgi olmamasına rağmen, günümüz Orta Anadolu Abdalları'nın bazı icralarında Abdal lâkaplı dervişlerin<sup>60</sup> nefeslerini seslendirmeleri bizi her iki Abdal grubu arasında bir bağ kurmaya itmektedir. Orta Anadolu Abdal topluluğuna mensup bir kişiyle yapılan görüşmede, "Pir Sultan Abdal'ın soyundan geldiklerini"<sup>61</sup> ifade etmeleri bu fikri desteklemektedir.

Anadolu'da Türk-İslâm felsefesi ve tasavvuf anlayışının yayılmasında Abdalların önemli rolleri olduğundan bir önceki bölümde bahsetmiştik. Abdallar'ın bu anlayışı yayma eylemini şiirlerini çalgı eşliğinde okuyarak ya da sadece çalgı icra etmek suretiyle yapmış olmaları muhtemeldir. Çünkü Köprülü'nün (2004, s. 345), "... Kudümler, boynuzlar çalarak alayla dolaşırlar ve birçok gençleri kandırarak yanlarına alırlardı" cümlesi, Abdallar'ın tasavvuf anlayışını yayma şekillerinin nasıl olduğuna dair bir bilgi niteliğinde olabilir. Rûm Abdalları'nın bu uygulamaları ile günümüz Âşıklık geleneği içerisinde yetişmiş olan halk ozanlarının yapmış oldukları uygulamalar birebir aynı olmasa da düşünce, inanç vb. şeyleri çevrelerinde yaşayan insanlara anlatma veya benimsetmeye çalışmada çalgı eşliği kullanmaları yönünden benzerlik taşımaktadır. Abdalların<sup>62</sup> bu uğraşları sonucunda Tekke ve Âşık Edebiyatının temelleri atılıp, Âşıklık Geleneği şeklini alarak bir sonraki kuşağa aktarılmak suretiyle (usta-çırak ilişkisi şeklinde) günümüze kadar gelmiş olabileceği söylenebilir.

Eroğlu (2017, s. 517)'nin Anadolu Âşıklık geleneği ile ilgili yaklaşımı şu şekildedir, "Orta Asya'daki çeşitli Türk kavimlerinde kam, baksı, bahşı, şaman gibi adlarla bilinen şair/çalgıcılar, Türklerin Anadolu'ya yerleşmeleri ile birlikte yerlerini âşıklara veya saz şairlerine bırakmışlardır". Günümüz Orta Anadolu Abdalları'nın, Âşıklık geleneği ile bağlantısını ve kendilerini etkilemiş olan bu geleneğin aktarıcılarında bahsetmeden önce Âşık kavramı üzerinde durulması konunun anlaşılır olması açısından önemlidir.

---

<sup>60</sup> Pir Sultan Abdal, Kaygusuz Abdal, Abdal Musa, Teslim Abdal vb. pîrlerin şiirlerinde Abdal kelimesini kullanmış oldukları görülmektedir. Örnek; Urum Abdalları gelir dost deyü/Eğnimizde abâ, hırka, post deyü..(Kaygusuz Abdal).

<sup>61</sup> Abidin Ertem'den akt. Parlak, 2012: 46.

<sup>62</sup> "Anadolu Abdalları'nın, Dede Korkut ozan geleneği ve Hoca Ahmed Yesevî'den Hacı Bektaş-ı Velî'ye uzanan inanç, felsefe ve kültürel geleneklerin sürdürücüleri oldukları, böylelikle bu değerler ile beslenen Türk Halk Müziği ve Edebiyatı'nın gelişiminde önemli katkıları olduğu görülmekte"dir (Parlak, 2013: 192).

Artun (2017, s. 1) âşıklık geleneği'ni, “Âşık; sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve âşıklık geleneğine bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçısıdır. Bu söyleme biçimine “âşıklık-âşıklama”; âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de “âşıklık geleneği” adı verilmektedir” şeklinde tanımlamaktadır. Bazı bölgelerde özellikle Anadolu'nun doğu bölgelerinde âşıklar saz icraları esnasında irticalen şiirler üreterek Âşıklık geleneği 'ne yönelik uygulamalar yapmaktadır. Orta Anadolu Abdalları'nda ise bu uygulama biraz farklıdır. Abdallar, geçmiş yüzyıllarda yaşamış Pir Sultan Abdal, Şah Hatayî, Kaygusuz Abdal vb. tasavvuf âşıklarının nefeslerini<sup>63</sup>, sosyal olayları anlatan ve aynı ortamda feyz aldıkları kişilerin çalıp söylediği eserleri söyleyerek, yani Artun'un sazlı (telden)<sup>64</sup> şeklinde tanımladığı özellikleri uygulayarak bir nevi âşıklık geleneğini devam ettirmektedirler.

Âşık unvanının, Ozan yerine kullanıldığını belirten Nihad Sami Banarlı; Türk Edebiyatı Tarihi Ansiklopedisi'nde: “Âşık” kelimesinin, kendilerini din dışı mahiyette şiir söyleyen bütün şairlerden ayıran tasavvuf şairleri tarafından benimsenmiş bir unvan olduğunu belirtmiştir. Bu unvanın, XIII. yüzyıldan başlayarak -Yunus Emre'nin Hak Âşığı unvanı gibi- tekke şairleri tarafından kullanıldığı; fakat, tekke şairlerinin Hak Âşıklığı, zamanla neredeyse bütün saz şairlerinin hususiyeti olduğu ve sazlarıyla birlikte, din dışı konular üzerinde etkili şiirler söyledikleri bilgisini vererek, tekke dışı saz şairlerine de “âşık” denmeye başlandığını açıklamıştır. Bu unvanın, saz şairleri tarafından oldukça benimsendiğini de açıklamasına eklemiştir” (Banarlı'dan akt. Çınar, 2008, s. 17).

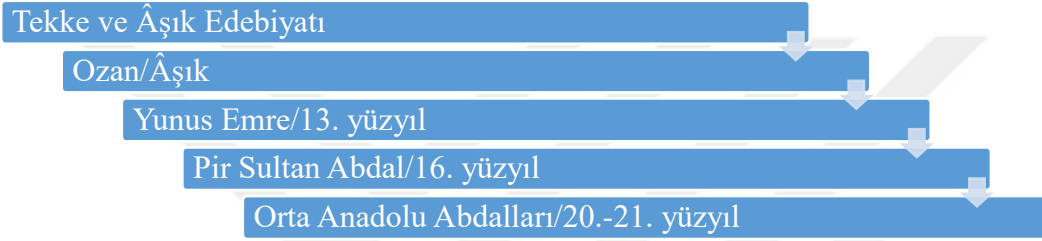
“XV. asırdan sonra, Azeri ve Anadolu sahalarında “ozan” kelimesinin yerine kullanılan “âşık” kavramını: Anadolu'nun çeşitli köşelerinde âşık unvanını taşıyan ve çaldığı sazla kendisinin veya başkalarının şiirlerini icrâ eden “Şair Çalgıcılar”; yani, “Saz<sup>65</sup> Şairleri” olarak ifade eder” (Köprülü'den akt. Çınar, 2008, s. 16). Abdallar hakkında yukarıda yer alan açıklamalar ile Çınar'ın aktardığı âşık kavramı birleştirildiğinde Rum Abdalları ve günümüz Orta Anadolu Abdalları'ı yaşadıkları dönemlerin Âşıkları ve Âşıklık geleneğinin aktarıcıları olarak tanımlanabilir.

<sup>63</sup> Nefes:” Bektaşî âşıklarınca yazılan tasavvuf konulu şiirler”dir (Artun, 2017: 143). Halk arasında nefeslere “deyiş” te denmektedir.

<sup>64</sup> Artun (2017, s. 68) kitabında, “âşıklar'ın saz eşliğinde şiir söylemeyi 'telden söylemek' şeklinde ifade ettiklerini aktarmış”tır.

<sup>65</sup> Saz, Bağlama ya da kopuz olma ihtimali yüksektir.

Bu bağlamda Pir Sultan Abdal<sup>66</sup> örneğinden yola çıkıldığında, 16. yüzyılda yaşamış, Tekke ve Âşık Edebiyatı<sup>67</sup> alanlarında önemli eserleri bulunan ve Âşıklık geleneğinin en önemli isimlerinden birisi olarak karşılaşılmaktadır. Pir Sultan Abdal'a ait pek çok *nefes* 16. yüzyıldan günümüze kadar Âşıklık geleneğine bağlı pek çok saz üstâdı tarafından icra edilmek suretiyle günümüze kadar aktarılmıştır. Günümüzde ise, Orta Anadolu Abdalları'nın bu konumda olduğu söylenebilir. Kendilerine özgü çalıp-söyleme şekilleri ile icralarında dîni ve din dışı şiirleri çalgıları eşliğinde seslendirerek, Alevî-Bektaşî inanç ve felsefesini yaşatmanın yanı sıra Âşıklık geleneğinin de aktarıcıları konumunda yer almaktadır.



**Şekil 3.5.** Tekke ve Âşık Edebiyatı'nın 13. yy.'dan günümüze kadar taşınmasında rol almış temsilcilerinden örnekler

Orta Anadolu Abdalları köklü ve zengin bir müzik kültürü içerisinde buldukları için daha doğmadan müzikal unsurlarla kodlanmaktadır. Küçük yaşlardan itibaren ise kendilerinden önce müzik geleneklerinin temsilcileri olmuş kişilerle (dede, baba, ağabey, amca vb.) aynı ortamda bulunarak müzik öğrenimleri başlamaktadır. Abdallarda, bir sonraki kuşağa müzik aktarımı ise usta-çırak ilişkisi içerisinde olmakla birlikte, Çınar (2008, s. 19) konuya ilişkin genel bir tanımlamayı Âşık Mûsikîsi başlığı altında terimsel olarak şu şekilde açıklamıştır, “Âşık” adı verilen saz şairlerinin icrâ ettikleri mûsikî. Âşıklık geleneğinde, şiir söylemede olduğu gibi mûsikîde de usta malı kullanılır ve bir ustaya bağlanan çırak<sup>68</sup>, ustasından sadece söz söylemeyi değil, sözü melodi ile birleştirmenin inceliklerini de öğrenir. Usta malı

<sup>66</sup> Yukarıda yer alan açıklamalar ışığında Pir Sultan Abdal, Abdâlân-ı Rûm ya da Rum Abdalları olarak adlandırılan derviş grubunun bir sonraki temsilcisi olarak tanımlanabilir.

<sup>67</sup> 13. Yüzyıldan itibaren Anadolu'da bir dinî tasavvufî âşık şiiri oluşmaya başlamış”tır (Başgözden akt. Artun, 2017, s. 56). Ayrıca 16. Yüzyıldan sonra Alevîlik, Bektaşîlik, Mevlevîlik gibi tarikatlar bünyesinde bu türden şiirler yer almaktadır. Ayrıca, “Yunus Emre ve Pir Sultan Abdal gibi büyük söz ustaları tarikatlarının özelliklerini şiirlerinde dile getiren âşıklar olarak tanımlanmış”tır (Başgöz (1969) ve Albayrak (1993)'tan akt. Artun, 2017, s. 56).

<sup>68</sup> Bölgede çırağın ustaya bağlanma durumu kendiliğinden oluşmaktadır. Usta-çırak ilişkisi: Yörenin müzikal özelliklerinin aktarımı, babadan oğula, kardeşe vb. akrabalara geçmektedir.

melodi kalıpları çeşitli dizi, seyir ve melodileri içine alır. Âşık mûsikîsinin melodi kalıpları uzun hava veya kırık hava tarzında, ya da her iki türün özelliğini taşıyan bir biçimde olabilir”.

Şenel’in (2007) Âşıklık geleneğinde yer alan müzik pratikleri ile ilgili açıklaması ise şu şekildedir,

Âşıklar, hem eski usta âşıklara ait deyişleri, hem de kendi deyişlerini çoğunlukla usta malı kalıp ezgilere döşeyerek ya da geleneksel ezgi stillerini kendilerince kompoze ederek seslendirirler. Ancak üslûp, tavır ve süslemeler, kişiden kişiye veya yöreden yöreye değişiklik ve çeşitlilik gösterir. Âşıkların kullandıkları okuyuş şekilleri ve ağız kullanımları da âşık musikisinde bir tarz hüviyeti taşır (Şenel, 2007, s. 65).

Yukarıda âşıklıkla ilgili yer verilen bilgilerle Orta Anadolu Abdalları yan yana getirildiğinde her iki unsurun birbiriyle birebir uyduğu görülmektedir. Bu bağlamda, Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş bu açıklamaları doğrulayacak örneklerin başında gösterilebilir. Orta Anadolu Abdal Müzik Geleneğinin tabiri caizse ekollerinden olan Neşet Ertaş yöreye özgü *bağlama* çalma ve sözlü icra pratiklerini ilk olarak babası olması yanında ilk ustası da olan Muharrem Ertaş ‘tan öğrenmiştir. Zaman içerisinde elde ettiği öğrenimlerine kendine özgü *bağlama* çalma ve sözlü icra şekillerini de katarak bir nevi yukarıda yazılmış olan âşıklık geleneğindeki müzik pratiklerini uygulamıştır. Kendilerine özgü çalgı çalma ve sözlü icra şekilleri olan bu topluluk, sadece bölgenin müzik kimliğini yansıtmamış aynı zamanda Orta Anadolu Abdal Müzik Geleneği ‘nin geniş bir coğrafyada tanınmasını sağlamıştır.

Orta Anadolu bölgesi ezgileri asırlardır devam eden Anadolu’daki çalıp-söyleme geleneğini içerisinde yer almış, bu bölgede yaşayan Abdal toplumu da bu geleneği geçmişten günümüze kadar getiren ve günümüzde de yaşatmakta olan önemli aktarıcıları olmuştur. Orta Anadolu Abdalları’nda bunun örneklerine rastlamak mümkündür, yukarıda da belirtildiği gibi Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş örneği bu örnekler arasında en güçlü ve popüler olanlarıdır.

Parlak (2013) müziğin Abdal toplumundaki yerini şöyle ifade etmiştir;

Sanatın ve çalgı çalıp türkü söylemenin Abdal yaşantısında geçim kaynağı olmaktan öte, çok önemli bir yeri vardır. Kavmi özelliklerinden gelen üstün yetenekleri ile Abdallar müziği bir başka algılar, başka severler. Bu sevgi;



müziğin Abdal yaşantısında çağlar boyu, ibadet edercesine yapılan bir gelenek olmasını sağlamış ve günümüze kadar yaşamasında en büyük etken olmuştur. Abdallar için müzik; para, sanat vb. gibi kendi dışındaki bir amaç değil, kendileri içindir ve yaşamın kendisi müziktir. Deyim yerindeyse, müzik ile soluk alıp veren topluluklar olan Abdallar, dilden dile dolaşan ve müzikal açıdan başyapıt olarak nitelenebilecek pek çok eserden oluşan derin bir kültürün yaratıcılarıdır. (Parlak, 2013, s. 192).

Parlak'ın yukarıdaki açıklamalarına ek olarak, müzik ve çalıp-söyleme geleneğinin Abdal yaşantısının ayrılmaz bir parçası olduğunu gösteren bir bilgiyi Köprülü (1935, s. 24) şu şekilde aktarmıştır, “Anadolu’daki Abdallar, halk arasında hikâyecilikle, çalgıcılık ve oyunculukla şöhret kazanmış oldukları gibi, Kafkas Azerbaycan’ındaki Abdallar köyü de bilhassa âşıklar, yani saz şâirleri yetiştirmekte meşhurdur”.

Sözlü icradaki ustalıklarına teknik olarak bakıldığında Orta Anadolu Abdalları'nın üst seviyelerde olduğu şüphesizdir. Bu özellikleri gerek kırık hava gerekse uzun hava icralarında yapmış oldukları hançerelerde görebilmek mümkündür. Ayrıca, çalgısal icrada da kendilerine özgü bir tavır oluşturan Abdallar Türk müzik kültürü içerisinde farklı bir noktada olmuştur. Parlak (2013, s. 192) çalgı çalmanın Abdal toplumu tarafından ne kadar önemli olduğunu, “böylesi köklü bir geleneğin içerisinde doğup yetişen Abdallar, daha yürümeyi öğrendikleri sırada müzik aletleri ile tanışıp içerisindeki derin sevgi ile bunlara dört elle sarılarak öğrenmeye başlarlar. Doğduğunda başucuna çalgılar bırakılıp bunları çalması beklenen çocuğa aklı ermeye başladığında ileriki yaşamı ile ilgili yapılan konuşmalar da bu yöndedir” cümleleriyle aktarmıştır.

Orta Anadolu Abdalları'nda müzik aktarımı çocuklara evde aile büyükleri tarafından kazandırılmaya başlamaktadır. Abdallar ev ortamlarında hangi çalgılar mevcutsa onlardan bir tanesini öğrenmeye başlar, sonraki süreçlerde ise aynı çalgıyla devam eder veya farklı bir çalgıya geçer. Ayrıca, Abdallar gerek kalıtsal olarak kendilerine geçen gerekse müzik ortamlarında yetişmelerinin vermiş olduğu müzik kabiliyeti sayesinde birkaç çalgıyı da ustalıkla icra edebilmektedir. Konuyla ilgili olarak Kırıkkale 'de 03.08.2016 tarihinde yapılmış olan alan çalışmasında yöredeki mahalli *keman* sanatçılarından Çetin İçten'e çalgıyı öğrenme durumuna ilişkin “*keman* çalmayı nasıl öğrendiniz?” sorusuna, kendim öğrendim ve hiç kimseden ders almadım şeklinde bir yanıt vermiştir. İçten'le yapılan görüşmeler sonrasında aileden öğrenmenin yanı sıra aynı bölgede yaşayan akrabalar içerisinde mesleki yönden daha

tecrübeli olan icracıları görme yoluyla *keman* öğrenme şekli ile de karşılaşmaktadır. Orta Anadolu Abdalları 'nın geçmişten günümüze kadar uzanan usta-çırak ilişkisi şeklindeki müzik pratiklerini öğrenme durumlarında günümüzde farklı bir yön oluşarak akademik düzeyde eğitim alma durumunun da eklendiği görülmektedir. Son yıllarda oluşan bu öğrenme durumundaki değişimlerin Abdallar'ın dış çevreyle olan bağlantılarının artmasından kaynaklanmış olabileceği söylenebilir.

Orta Anadolu Abdalları icra ortamları bakımından ele alındığında düğünler, asker uğurlama ve kendi aralarında yapmış oldukları muhabbet ortamları öncelikli olarak ortaya çıkmaktadır. Küçük yaşlardan itibaren yukarıda bahsedilen müzik ortamlarında yetişen Abdal bireyler sözlü icraya ve çalgı icrasına ilişkin tüm incelikleri buralarda büyüklerinden görmekte ve duymaktadır. Abdallar sonraki aşamada ise çalıp söyleme bakımından belirli bir yetkinliğe geldiklerinde icra ortamlarında kendilerine göre oluşturdukları çalma ve söyleme şekillerini uygulamaya başlamaktadır. Bu bağlamda icra ortamları Abdallarda müzik öğrenimi ve aktarımının ve bu yolla da geleneğin devamlılığının sağlandığı önemli yerlerdir. Orta Anadolu Abdalları 'nın müzik ortamlarında icra edilen türlere ilişkin Keskin Abdalları 'ndan Çetin İçten, ağıt, bozlak (uzun hava), halay, kırık hava (türkü), oyun havası türlerinin icra edildiğini ifade etmiştir.

Orta Anadolu Abdalları 'nın diğer bir icra ortamı içerisinde geçmişte daha sık yapılan günümüzde ise neredeyse hiç uygulanmayan Cem Törenleri de yer almaktadır. Şüphesiz ki Alevi-Bektaşî felsefesinin temelini, Allah inancı, ona karşı olan bağlılık ve sevgi oluşturmaktadır. Bunu dîni ritüelleri olan Ayin-i Cemlerde okunan dualarda, söylenen nefeslerde ve dönülen semahlarda görebilmek mümkündür. Cem törenlerinde *bağlama* eşliğinde nefesler söylenmekte ve semahlar dönülmekte, inançsal yöndeki müzik pratiklerinde diğer Alevî-Bektaşî topluluklarında olduğu gibi sadece *bağlama* yer almaktadır. Neşet Ertaş'ın Cem törenleri ile ilgili görüşünde, "birlik olma, gerçeğe erme, söz verme, küskünlükleri kaldırma, Semah dönerek günahlardan arınma vb. tüm olguları kendi dizeleri ve Abdal müzik geleneği içerisinde havalandırdığı bir Semah ile dile getirmiştir(Semah'ın ilk ve son kıtası yazılmıştır):

*Allah Allah söyleyelim,*

*Semah döne, döne, döne.*

*Gönlümüz hoş eyleyelim,*

*Semah döne, döne, döne.*

*Yeter ey Garib<sup>69</sup>'im yeter,*

*Dost bağında bülbül öter,*

*Hep olalım katar katar,*

*Semah döne, döne, döne.* (Parlak, 2013, s. 109-110).

Yukarıdaki Semah'ın sözlerinden de anlaşılacağı üzere ALLAH(c.c.) zikrediliyor ve Alevî-Bektaşî kültürünün temelinde mevcut olan birlik olma çağrısında bulunuyor. Kırşehir (merkez), Kırşehir (Kaman) ve Kırıkkale (Keskin)'de farklı tarihlerde yapılan görüşmelerde Kırşehir ve Kamanda Cem törenlerinin günümüzde hiç gerçekleştirilmediği geçmiş tarihlerde yapılmış olduğu ifade edilmiş, Keskinde ise son yıllarda geçmişe oranla daha nadir yapıldığı bunun sebebi olarak ta Cem Törenlerini yürütmekte olan Alevî-Bektaşî dedelerinin bu bölgelere gelmemesi gösterilmektedir. İçten (Görüşme, İçten, 2016), “günümüzde hâlâ Cem Törenlerinde "Döndün mü Benden Yüzü Dönesi (Keskin Semahı)" ve "Armut Ağacı" isimli semahların icra edildiğini ve bu semahlara sadece *bağlama* çalgısı ile eşlik edildiğini” ifade etmiştir.

Yukarıdaki açıklamalardan yola çıkarak inançsal bağlamdaki uygulamaların günümüzde Kırşehir ve Kaman'da uygulanmadığı tespit edilmiştir. Alevî-Bektaşî kültüründe önemli bir yeri olan Pîr Sultan Abdal'a ait bir Semahın Orta Anadolu Abdal Müzik Geleneği'nin önemli temsilcilerinden hem Hacı Taşan hem de Çetin İçten tarafından farklı tarihlerde icra edilmiş olması, Keskin'de yaşamakta olan Abdallar'ın bir bölümünün Alevi-Bektaşî kültürüne inanç bağlamında bağlılıklarını ve bu kültürün sürekliliğini sağlamış olduklarını göstermektedir.

Orta Anadolu Abdalları ile ilgili yapılmış bazı çalışmalarda çalgı sınıflandırması ile ilgili farklı bilgilerin yazıldığı yapılan araştırmalarda tespit edilmiştir. Yıldız (Elçi 2006'dan akt., 2010, s. 123) Kaman Abdalları'nın Halk Bilimi Açısından İncelenmesi başlıklı yüksek lisans tezinde, Kaman Abdalları'nda Halk Müziği adlı

---

<sup>69</sup> Garip; Neşet Ertaş'ın mahlasıdır.

bölümün Türküler alt başlığında, “Abdalların icra ettikleri müzik yöresel karakterli yerli müziktir; çalgıları da ince saz tabir edilen cümbüş, *keman*, klarnet, kanun grubu ile davul, *zurna*, *bağlama*, zil, kaşık, darbuka vb. yerel çalgılardır” şeklinde Kaman Abdalları’nın müzik icralarında kullandıkları çalgılara ilişkin bir sınıflandırma yapmıştır. Yıldız’ın bu açıklamalarının bir bölümüne katılmakla birlikte, 16.06.2017-22.09.2017 tarihlerinde Kamanda yapılmış olan alan araştırmalarında *cümbüş*, *klarnet*, *kanun* grubu olarak yer verilen çalgıların Abdal müzik geleneği içerisinde kullanıldığına dair bölgedeki Abdallar tarafından bir açıklama duyulmamış, ayrıca farklı tarihlerde araştırmacının yer aldığı düğün ortamlarında bu çalgıların icrası kayıt altına alınmamıştır.

Kırşehir Valiliği tarafından desteklenerek çıkarılmış olan *Kırşehir Halk Müziği* isimli kitabın *Kırşehir Halk Müziği’nin Ana Özellikleri* bölümünde Abdallarla ilgili açıklama yapılan kısımda çalgı sınıflandırmasında, “davul, *zurna*, *keman*, *bağlama*, *def*, dümbelek (darbuka) ve *ud*’dan” (Turhan, Kara, Tan, Gündüz, 2007, s. 33) bahsetmişlerdir. Kitapta yer alan açıklamaların geneline katılmakla birlikte, farklı tarihlerde Kırşehir’de yaşamakta olan Abdallarla yapılan görüşmelerde *def* ve *udun* hiçbir şekilde bahsi geçmemiş ve 13-18 Ağustos 2016 tarihleri arasında katılım yapılan düğün ortamlarında *def* ve *ud* icrasına rastlanılmamıştır.

Orta Anadolu Abdalları ile ilgili farklı tarihlerde bu bölgelerde yapılan alan araştırmalarında, gerek kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde gerekse bulunulan icra ortamlarında *davul*, *zurna*, *bağlama*, *keman*, *darbuka* ve *kaşık* müzik geleneğinin içerisinde yer alan çalgılar olarak tespit edilmiştir. Ayrıca bir düğün ortamında bu çalgıların yanı sıra *bendir* icrası da yapılmıştır. Çalgılar genelde düğünlerde çift *davul* çift *zurna* ya da tek *davul* tek *zurna*, *bağlama*, *keman*, *darbuka* ve *kaşık* yer alır ve yörede oluşan gruba *çalgı takımı* denmektedir. Konuya ilişkin bir kaynaktan, “Davul-zurna Kırşehir’de ‘Kaba Çalgı’ olarak adlandırılmaktadır. *Bağlama*, *keman* ve *darbukanın* ise ‘İnce Ses’ olarak adlandırıldığı belirtilmiştir” (T.C. Kırşehir Valiliği, 1998: 201). Türk halk müziği icralarında yer alan çalgıların Anadolu’daki dağılımına bakıldığında *davul-zurna* ikilisini bütün yörelerde görmek mümkündür. Bu ikilinin bu kadar yaygın olmasında şüphesiz ki Türk müzik kültüründe yer almış olduğu tarihin diğer çalgılara nazaran daha eskilere dayanmasından kaynaklanmış olabileceği söylenebilir. Türklerin göçebe yaşam şeklinden yerleşik hayata geçme

evrelerinde bu iki çalgı kültürlerinin bir parçası olarak devamlı yanlarında yer almış, bu sebeple daha geniş bir alana yayılma imkânı bulmuştur. Bu bağlamda Orta Anadolu Abdalları'nın müzik kültürü içerisinde bu çalgılar diğerlerine göre daha önce yer alması sebebiyle Abdalların çalgı icralarının şekillenmesinde aktif rol oynamış olabileceği söylenebilir. Abdal toplumu için *davul* ve *zurna* çalgılarının nedeni önemli olduğunu Parlak'ın (2013, s. 192), “*Birçok çevrede verilen; oku da doktor ol, avukat ol, mühendis ol gibi öğütlerin yerine inşallah bir elin davullu, bir elin zurnalı olur* şeklinde öğütler verilmekte ve çocuk bu mesleklere yönlendirilmektedir” aktarımında görebilmek mümkündür. Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde yetişmiş *davul* ve *zurna* icracılarından, Adem Göçer (Davul/Kaman), Emir Ertürk (Davul/Kaman), Ayvaz Başaran (Zurna/Kırşehir), Metin Öge (Zurna/Keskin), Tacettin Köksal (Zurna/Keskin) hem kendilerine özgü çalım şekilleriyle yörede isim yapmış hem de geleneğin sonraki kuşaklara aktarımını sağlamış/sağlamaktadır.

Abdal müzik geleneği içerisinde *davul* ve *zurna*'nın haricinde *bağlamanın* kullanımı da eskilere dayanmakla birlikte çok yaygındır. Asırlardır göçebe Türklerin ayrılmaz bir parçası olmuş olan *bağlama* Orta Anadolu Abdalları'nın müzik pratikleri içerisinde yerini almıştır. Orta Anadolu Abdal müziğinin tanınmasında öncü olmuş olan Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan ve Neşet Ertaş gibi isimlerin *bağlama* icracısı olması dikkat çekicidir. Bu isimlerin *bağlamayı* seçmelerinde, Orta Anadolu Abdalları'nda var olan Âşıklık geleneğinin<sup>70</sup> getirmiş olduğu bir doğal aktarım ya da sözlü icralarda en iyi performans *bağlama* ile yakalamış olmaları etkili olabilir. Çünkü *davul* eşlik amaçlı kullanılan bir ritm saz olduğu için sadece *davul* eşliğinde sözel icra yapılmamaktadır. *Zurna*, yörede genellikle *davul* ile birlikte Halay, Oyun Havası ağırlıklı olmak üzere Kırık Havalanın saz bölümlerinin icrasında kullanılmaktadır. Bu sebeple, *zurna* icrasında *bağlamada* olduğu gibi yaygın bir çalıp söyleme geleneği yoktur.<sup>71</sup>

Çalışmanın hedef çalgılarından bir tanesi olan *keman* ise Orta Anadolu Abdalları'nın müzik pratikleri içerisinde diğer çalgılardan daha sonra yer bulmuştur. Avrupa kökenli bir çalgı olmasına rağmen Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde

<sup>70</sup> Köprülü'nün “Şair Çalgıcılar - Saz Şairi” ni açıkladığı bölüm, bkz. s. 65.

<sup>71</sup> **Örnek;** 07.12.216 tarihinde Ordu Üniversitesi Morfoloji Binası Konferans Salonu'nda gerçekleşen “Kırıkkale Ustalar Topluluğu Bozkırın Sesleri” konserinde Tacettin Köksal yöreye ait bir bozlağı zurna ile çalarak kendisi seslendirmiştir.

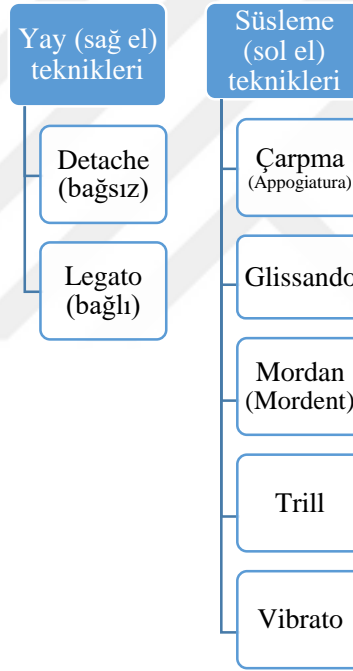
*keman* ile de çalıp söyleme şekli başlamış ve sonraki kuşaklara aktarılarak *bağlamadaki* gibi geleneksel icra şekilleri oluşmuş, bu oluşumla birlikte Erol Cöke, Seyit Çevik, Çetin İçten (Keskin), Birol Ertaş (Kırşehir), Haydar Akyol ve Okan Ertürk (Kaman) vb. *keman* icracıları Abdal müzik geleneği içerisinde yetişmiştir.





## 4. ORTA ANADOLU YÖRESİ ABDALLARI'NIN KEMAN İCRÂSINDA KULLANDIKLARI TEKNİKLER

Fiziki yapı ve icra bağlamında gelişimini tamamlamış olan *kemanda* yay (sağ el) ve süsleme (sol el) olmak üzere iki farklı teknik kullanılmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, katılımcıların kullandığı yay ve süsleme tekniklerini ne şekilde uyguladıklarına dair tanımlar ve açıklamalar yapılmıştır. İçerik analizi yapılan ses kayıt örnekleri üzerinden çalışma grubunda yer alan kaynak kişilerin icralarında yukarıda belirtilen yay (sağ el) ve süsleme (sol el) tekniklerinden; *detache*, *legato*, *çarpma* (*appoggiatura*), *glissando*, *mordan* (*mordent*), *trill* ve *vibrato* (Grafik 4.1.) tekniklerini kullandıkları tespit edilmiştir.



**Şekil 4.1.** Orta Anadolu Abdalları *keman* icracılarının kullandıkları yay (sağ el) ve süsleme (sol el) teknikleri

### 4.1. Yay (Sağ El) Teknikleri

Yaylı çalgıların icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleri icracıların performanslarını aktarmasında rol alan önemli unsurlardan bir tanesidir. Bu bağlamda, yay kullanım şekilleri icracıların kişisel performanslarını da doğrudan etkilemektedir. “*Kemanda* yay teknikleri *keman* çalma tekniğinin ana boyutlarından biridir. Yay tekniği, yayı anlamlı kullanma yöntemi demektir. Yay tekniği *keman* sesinin temel karakterini belirlemektedir. Yay tekniği, yayı kullanma becerisinin belli



bir anlatım için biçimlendirilmesi ile oluşmaktadır. *Keman* çalmada çok çeşitli anlatım yolları ve dolayısıyla çok çeşitli yay teknikleri vardır” (MEB, 2006’dan aktaran Müezzinoğlu, 2012: 22).



#### 4.1.1. Detache

“Fransızca bir terimdir. Notaların birbirinden ayrı olarak seslendirilmesi. Bağımsız seslendirme. Yaylı çalgılarda, birbirinden ayrı, bağımsız sesler üretmek üzere, yayın kullanım özelliği. Almanca *abgesetzt, getrennt*. Fransızca'da ayrıca şu terimler kullanılır. *Grand detache*: Bağlanmadan ama genişlik içinde; *detache sec*: kuru, kesik bir seslendirmeyle” (Say, 2002:147).



Şekil 4.2. *detache*

#### 4.1.2. Legato

“İtalyanca "Bağlı" demektir. Notaların birbirine bağlanarak seslendirilmesi. Fransızca *lie*, Almanca *gebunden*, İspanyolca *ligado*” (Say, 2002:321). Bağ işareti ile gösterilir. “Yaylı çalgılarda; yayla yapılan legato tekniği, çalgılardan ses üretmenin var olan en mükemmel ve en doyurucu yöntemidir. Legato herhangi bir şekilde dizilmiş notaların, aynı yay çekişinde ya da itişinde çalınacağını belirten temel bir yay tekniğidir. Bağlı yay tekniğiyle çalınması istenen notalar, altlarına “” ya da üstlerine “” simgelerinden biri konularak belirtilir” (Göbelez, 1996, s. 76).



Şekil 4.3. *legato*

#### 4.2. Süsleme (Sol El) Teknikleri

Yaylı çalgı icracılığında kişisel yorumu ve anlık performans durumunu etkileyen faktörlerden bir tanesi süsleme (sol el) teknikleridir. “Herhangi bir sesi (genelde ezgilerde) süsleyen, renklendiren ve belirten ses veya karakteristik ses gruplarına süsleme denir” (Hacıev, 1999: 165).

#### 4.2.1. Çarpma

“Çarpma, süslenen sestten önce tınlayan kısa bir sestir. Küçük bir sekizli notayla işaretlenir. Sapı yukarı doğru çekilir ve sapının üzerine küçük bir çizgi çizilir“ (Hacıev, 1999:165 ).



Şekil 4.4. çarpma

##### 4.2.1.1. Değerini kendisinden önceki sestten alan çarpma

Değerini kendisinden önceki sestten alan çarpmada, “Süslenen sestten sonra gelen ve onun zamanı içinde tınlayan bir veya daha fazla sestten oluşur. Süsleyen seslerin hepsi küçük değerli notalarla yazılır ve legato işareti ile süslenen sese bağlanır” (Hacıev, 1999:169).



Şekil 4.5. Değerini kendisinden önceki sestten alan çarpma

##### 4.2.1.2. Çift çarpma

“Bunlar süslenen sestten önce gelen, birkaç sestten oluşan süslemelerdir. Çift çarpma, sapları yukarı doğru çekilmiş onaltılık notalarla yazılmaktadır” (Hacıev, 1999:166).



Şekil 4.6. çift çarpma

#### 4.2.2. Mordan (Mordent)

“Mordent, üzerinde bulunduğu bir perdenin aşağısına doğru hızlıca sürçüp geri çıkma hareketidir. Uzanımı yukarıya doğru olan üstten hareketli ya da ters çevrilmiş mordent’den ayırt edilmesi için bu şekline “alttan hareketli mordent” da denilebilir” (Griffiths, 2006:521). Bir başka deyişle mordent, “ana sesin bir üstteki veya alttaki komşu sese gidip gelmesi” şeklinde de tanımlanabilir “ (Michels ve Vogel,

1977/2015: 75, 77). *Mordent* sözcüğü Fransızca “sürçme” anlamına gelmekte olup, “mordan” şeklinde okunur.



Şekil 4.7. *mordan*

#### 4.2.3. Glissando

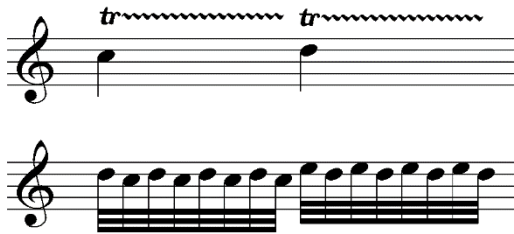
“İtalyanca "Kaydırmak" anlamına gelmektedir. Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme” (Say, 2002: 225). “Tekniği tel üzerine konulan bir parmağın aşağı ya da yukarıya doğru ve çoğunlukla başka bir perdeye kaydırılması şeklinde uygulanır” (Sevsay, 2005/2015: 42).



Şekil 4.8. *glissando*

#### 4.2.4. Trill

"Titretim. En yaygın süsleme biçimlerinden biri. Ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme. Kısaltılmış yazımı *tr*” (Say, 2002: 528). “*trill*, birbirinin ardı sıra gelen bütün sesler üzerinde uygulanacak olursa, porteye bir *trill* işaretinin yazılmasıyla birlikte yanına dalgalı bir çizgi de eklenir” (Sevsay, 2015: 37).

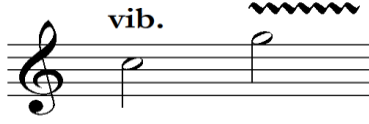


Şekil 4.9. *trill*

#### 4.2.5. Vibrato

“İtalyanca "Salınım". Sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından

uygulanan titreştirme (salınım) tekniği” (Say, 2002: 562). “*vibrato*, Batı müziğinde normal icranın bir parçası olduğu için ayrıca bir nota yazım biçimini gerektirmez “(Sevsay, 2015: 36). *Vibrato*, vokal müzikte ve çalgı müziğinde önemli bir unsurdur. Nota üzerinde vib. yazarak ya da dalgalı bir çizgi simgesi ile gösterilmektedir.



Şekil 4.10. *vibrato*



## 5. BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde 1., 2. 3., 4. ve 5. alt problemlere ilişkin bulgular; çalışma gurubu içerisinde yer alan katılımcılardan görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile elde edilen veriler doğrultusunda, katılımcıların eserlerin icrasında kullandıkları yay (sağ el) ve süsleme (sol el) tekniklerinin analizi yapılarak notasyon desteğiyle birlikte incelenerek yorumlanmıştır. Yukarıdaki alt problemlere ilişkin bulgulara ulaşabilmek için dört katılımcı ile görüşülmüştür.

### 5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Çalışmanın birinci alt problemine yönelik yanıtlara katılımcılar ile yapılan görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile ulaşılmıştır. *Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman çalgısı nasıl kullanılmaktadır?*

**K1:** *Keman çalmaya küçük yaşlarda omuzda kullanmaya başladım. K1'in birinci alt probleme ilişkin olarak kemanı omuzda (Resim 5.1.) ve icra esnasında sine (göğüs) üzerinde (Resim 5.2.) kullanmış olduğu gözlem ve görüşme tekniği aracılığı ile tespit edilmiştir.*



**Resim 5.1.** K1'in omuz üzerinde *keman* tutuşu



**Resim 5.2.** K1'in sine (göğüs) üzerinde *keman* tutuşu

**K2:** “*Keman* çalmaya küçük yaşlarda başladım. 4-5 sene diz üstünde çaldıktan sonra omuzda çalmaya başladım”. K2'nin birinci alt probleme ilişkin cevabı omuz (Resim 5.3.) ifadesi olmasına rağmen *kemanı*; sine (göğüs) üzerinde (Resim 5.4.),



**Resim 5.3.** K2'nin omuz üzerinde *keman* tutuşu

vücudunun sine (göğüs) ve omuz arasındaki bir bölümünde<sup>72</sup> (Resim 5.5.),



**Resim 5.4.** K2'nin sine (göğüs) üzerinde *keman* tutuşu

Ayrıca boyun altında da (Resim 5.5.) icra etmiş olduğu gözlem tekniği aracılığı ile tespit edilmiştir.



**Resim 5.5.** K2'nin boyun altında *keman* tutuşu

**K3:** “*Keman* çalmaya küçük yaşlarda başladım. K3 kollarım kısa kaldığı için çalmada zorlanıyordum” şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. K3'ün birinci alt probleme ilişkin cevabı omuz ifadesi olmasına rağmen *kemanı*; sine (göğüs) üzerinde

<sup>72</sup> Tam olarak sine (göğüs) üzerinde değil, omuz üzerinde.



sol dizinden destek olarak kullanmış olduğu<sup>73</sup> gözlem tekniği aracılığı ile tespit edilmiştir (Resim 5.6.).



**Resim. 5.6.** K3'ün sine (göğüs) üzerinde *keman* tutuşu

**K4:** “*Keman* çalmaya küçük yaşlarda omuzda çalarak başladım”. K4'ün birinci alt probleme ilişkin olarak *kemanı* omuzda kullanmış olduğu görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile tespit edilmiştir (Resim 5.7.).



**Resim 5.7.** K4'ün omuz üzerinde *keman* tutuşu

<sup>73</sup> K3'e yaşadığımız bölgede kemanı omuz haricinde kullanan var mı sorusuna ise; Haydar Garip isimli bir kemancının dizde kullanmış olduğunu belirtmiştir.

## 5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

Çalışmanın ikinci alt problemine yönelik yanıtlara katılımcılar ile yapılan görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile ulaşılmıştır. *Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman nasıl akort edilmektedir?*

**K1:** *Bağlamanın Re perdesine göre akort ediyorum.*

**K2:** *Bağlamaya göre akort ediyorum.*

**K3:** *Bağlamanın Re perdesine göre akort ediyorum.*

**K4:** *Bağlamanın Re perdesine göre akort ediyorum.*

Katılımcıların, Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *kemanın* akort edilmesine ilişkin yanıtları değerlendirildiğinde; K1, K2 K3 ve K4'ün *bağlamayı* referans alarak akort ettikleri tespit edilmiştir. Katılımcılara bu akort sisteminin bir adı var mı? Şeklinde bir soru yöneltildiğinde;

**K1:** Herhangi bir isimlendirme yapmamıştır.

**K2:** *Neşet Düzeni* şeklinde tanımlamıştır.

**K3:** Herhangi bir isimlendirme yapmamıştır.

**K4:** *Abdal Akordu* şeklinde bir tanımlamıştır.

Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde kullanılmakta olan *keman* akort şekline değinmeden önce, çalışmanın ana hedefi olan *kemandaki* icra şeklinin *kabak kemane*ye uyarlanması hususunda bu uygulamanın ilk olarak *kemanın* Türk müziği icralarında yer alması ile birlikte başlamış olacağını söylemek yanlış olmayacaktır. *Keman*, Türk müziği icralarında yer almasıyla birlikte akort şekillerinde birçok değişikliklere uğramıştır. Hatipoğlu (2017, s. 289) *kemanın* Türk müziği icralarında kullanılmaya başlamasından itibaren kullanıldığı akort şekillerini: “

1. Sol (Kaba Rast)- Re (Yegâh)- La(Dügâh)- Mi(Hüseyni),
2. Sol (Kaba Rast)- Re (Yegâh)- La(Dügâh)- Re (Nevâ),
3. Do (Kaba Çargâh), Sol (Rast), Re (Nevâ)- La (Muhayyer),
4. Do (Kaba Çargâh), Sol (Rast), Re (Nevâ)- Sol (Gerdâniye)<sup>74</sup>”

<sup>74</sup> 3. ve 4. Akort şekli “transport-aktarım akort” olarak tanımlanmıştır. Transport-aktarım akort şu şekilde oluşmaktadır, U.S.M. ‘ne göre 440 hz. frekansı referans alındığında, 1. ile 3., 2. ile de 4. ‘deki notalar aslında aynı frekansa sahip notalardır. 3. ve 4. ‘deki sıralama, keman’ın Türk Müziği icralarına uygun hale getirilmesi için düşünsel olarak T5 aralığı değerinde aşağıya aktararak oluşturulmuş

olarak belirtmiştir. Yukarıdaki *keman* akort şekillerinden anlaşılacağı üzere U.S.M. *keman* akordunda I. şekil “Mi”, II. ise “Re” olarak belirtilmiştir. Hatipoğlu ‘nun U.S.M. ‘de ve Türk Müziği ‘nde *keman* da neden farklı akort şekilleri kullanıldığına dair Rauf Yekta Bey ‘in *ikdam* gazetesinde vermiş olduğu bilgilerden de faydalanarak aktarmış olduğu bilgiler dikkat çekicidir;

... *Kemanın* Türk müziğinde kullanılmaya başlanmasından önce Türk müziğinde icra edilen yaylı sazların (rebab, kemençe ve sinekeman) birinci telinin “re (nevâ)” olarak akort edilmesi dolayısıyla icracılarının kulağında var olan tınıları elde edebilmeleri amacıyla *kemanın* birinci telinin “mi (hüseyni)” yerine “re (nevâ)” olarak akort edilmesinin temel nedenlerinden biri olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte *kemanın* Türk müziğinde kullanılmasıyla rebab, kemençe ve sinekeman icracılarının asıl sazlarını bırakarak ya da asıl sazlarının yanında *keman* icra etmeleri ile var olan alışkanlıklarını devam ettirmeleri, *kemanın* birinci telini “re (nevâ)” olarak akort edilmesi durumunu ortaya çıkartmış olduğu düşünülmektedir.

Türk müziğinde var olan makamların olduğu biçimiyle icra edilebilmesi, o makama ait perdelerin iniş ve çıkış cazibelerinin dikkate alarak icra edilmesi ile mümkün olmaktadır. Rauf Yekta Bey’in belirttiği üzere “re (nevâ)” perdesinin sabit olan perdelerden, “mi (hüseyni)” perdesinin ise sabit olmayan perdelerden olmasından hareketle makam seyirleri içinde sıklıkla kullanıldığı ve makamın icrasında kalıplaşmış ezgilerin icrasını kolaylaştırması ve dolayısıyla doksandan fazla makamın olması gerektiği biçimde icra edilebilmesi amacıyla *kemanın* birinci telinin “re (nevâ)” olarak akort edildiği görülmektedir (Hatipoğlu, 2017, s. 303-304).

Konuya ilişkin olarak Çergel ‘in Rauf Yekta Bey ‘in *ikdam* gazetesinde vermiş olduğu bilgilerden yapmış olduğu aktarım da dikkat çekicidir, “Bazıları bâlâda ta’dât edilen makâmât gibi (nevâ) perdesini çok kullanan makâmlarda alelekser bir takım nağmeler vardır ki onların da açık giriş üzerinden çıkarılması Osmanlı mûsikîsi ile iştiğâl edenlere göre bir mecbûriyeti katıyye hükmündedir. Bu gibi mevkilerde açık nevâ isti’mâli icâb edince – santrel “mi”ye çekilmiş ise– açık nevâ bulunmadığından kapalı nevâ kullanılmak mecbûriyeti hâsıl olur ki *keman* gibi en mükemmel bir saz için de bundan büyük noksan tasavvur olunamaz” (Rauf Yekta Bey ‘den akt. Çergel, 2007: 363). Yani belirli makamların icralarında “Re” sesini boş tel üzerinden kullanmanın bazı ezgi kalıplarını daha iyi duyuracağından bahsetmektedir.

---

akort şekilleridir. Örnek, Türk Müziği ‘nde Dügâh (La) notasında karar veren bir eserin icrası sona erdiğinde karar sesi 1. ve 2. ‘de II. tel olarak belirtilen Dügâh (La) telinde değil, Yegâh (Re) telinde 1. parmağı basmak suretiyle elde edilmektedir. Yani frekans olarak Hüseyni (Mi) notası seslendirilmektedir. Hüseyni (Mi) notasından ise düşünsel olarak 5 ses aşağıya indiğimizde Dügâh (La) notası denk gelmektedir.

Hatipoğlu ve Çergel ‘in ‘Mi’ ve ‘Re’ telleri arasındaki kullanım farklılıklarına yönelik aktarımlarına değindikten sonra, dönemin *keman* akort şekillerinde bahsedilen ‘‘transport-aktarım akord (bkz. s. 72, 3. ve 4. madde)’’ un neden uygulandığına dair aktarım da şu şekildedir, ‘‘ 20. yüzyıl itibari ile hanendelere refakat sırasında ortaya çıkan zorluklar nedeni ile transport-aktarım akordun (‘‘DO-SOL-RE-LA’’ ve ‘‘DO-SOL-RE-SOL’’) kullanılmaya başlanıldığı ve bu akort nev’inin icracılar arasında yerleşerek günümüzde kullanılan akort nev’i olduğu belirlenmiştir’’ (Hatipoğlu, 2017, s. 305). Bu akort şeklinin kullanılmasının bir gayesi de dönemin *keman* sanatçılarının makamların seyirlerini daha iyi icra edebilmek için bu yola başvurduklarından bahsetmektedir. Ayrıca Hatipoğlu çalışmasında *keman* icracılarının akort değiştirme yoluna gitmelerinde, eğitim ve teknik yeterlilik durumlarının diğer bir etken olduğuna dair tespit bulunmuştur.

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşılacağı üzere *keman* ın Türk Müziği ‘ne girmesiyle birlikte icracılar eserleri daha iyi yorumlamak, çalgıya teknik olarak hâkim olmak ve hanendelere uygun bir şekilde eşlik etmek amacıyla çalgıda farklı akort şekilleri denemişlerdir. Bunları da telleri farklı seslere akort ederek ve *keman* da transport-aktarım akordu<sup>75</sup> uygulamak suretiyle yapmışlardır. *Kemanın* Türk Müziği ‘ne girmesiyle birlikte yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı akordunda yapılmış olan değişikliklerin Orta Anadolu Abdalları’nın müzik ortamlarına girmesiyle de uygulandığı yapılan araştırmalar sonucunda tespit edilmiştir. Bu uygulamalar şu şekildedir:

- Şekil 5.1.’den anlaşılacağı üzere Orta Anadolu Abdalları’nın müzik icralarında *kemanda* I. tel Mi (Hüseyni) yerine Do (Çargâh) sesine, II. tel de La (Dügâh) yerine Sol (Rast) sesine akort edilmektedir. Bu akort şeklinde I., II. ve III. teller arasında T4 aralık değeri oluşmaktadır ve tel geçişleri 2. parmak kullanılarak yapılmaktadır. Yaylı çalgı icrasına başlangıç ve sonraki süreçlerde 1. (işaret) ve 2. (orta) parmak 3. ve 4. parmağa<sup>76</sup> göre daha rahat ve sık kullanıldıkları için kas yapısı olarak diğerlerine göre daha güçlüdür. 2. parmağın kullanımı özellikle tel geçişleri ile *çarpma* ve *trill* kullanımında ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple

<sup>75</sup> bkz. 74. dipnot.

<sup>76</sup> Yaylı çalgılarda parmak numarası: 1 (işaret parmağı), 2 (orta parmak), 3 (yüzük parmağı), 4 (serçe parmak) şeklindedir.

çalgı icrasında gerek nüans gerekse teknik olarak uygulamalar 1. ve 2. parmak aracılığı ile daha iyi yansıtılmaktadır. Orta Anadolu Abdalları’da bu düşüncelerden hareketle *keman* icralarında istedikleri performansı yakalayabilmek için akort ‘ta böyle bir uygulamaya gitmiş olmaları muhtemeldir.

- Şekil 5.1. ‘de görüldüğü gibi yukarıda belirtilen transport-aktarım akort<sup>77</sup> teller üzerinde uygulanmak suretiyle yöredeki *keman* icracıları tarafından da kullanılmaktadır. Katılımcıların repertuarlarında yer alan, “Bayâtî, Bayzan kürdi (bkz. 38. dipnot), Hicaz (bkz. 33. dipnot), Hüseyni, Karcığar, Muhayyer Kürdi ve Tâhîr-i kebîr (bkz. 39. dipnot)” makamlarından oluşan “La (Dügâh)” kararlı 4 farklı türde eser belirlemişlerdir. Mahalli sanatçılar bu eserleri *kemanda*, U.S.M. ‘deki “La” telini değil “Re” telini karar sesi olarak icra etmişlerdir. Bu bağlamda 20. yy. ‘dan itibaren Türk Müziği *keman* icralarında kullanılmaya başlanmış olan transport-aktarım akord ‘un Orta Anadolu abdalları tarafından da kullanıldığını görmekteyiz. Yani çalışma grubunda yer alan icracılar makamsal özelliklerini bozmadan eserleri “La” sesinden “Re” sesine aktarmış oluyorlar. Dolayısıyla, sol anahtarında yazılmış olan “La (Dügâh)” kararlı eserlerin icrada “Re” ve onu takip eden notaların frekanslarında seslendirildiği durumu ortaya çıkmaktadır. Yöredeki *keman* sanatçıları transport-aktarım akord ‘u hiç kullanmamış, yani U.S.M. ‘deki “La” notasını karar sesi almış olsaydılar;
- *Keman* ‘da tel geçişlerinde zorluklar ve I. (en ince) telde eserlerin tiz bölgelerinde pozisyon kullanımını kaçınılmaz kılacaktır. Böyle bir durum, hem yöredeki eserlerin makam seyirleri içerisindeki ezgi yapılarında hem de mahalli *keman* sanatçılarının icra şekillerinde deformasyona yol açma ihtimalini beraberinde getirmiş olacaktır. Ayrıca yöredeki diğer çalgıların yukarıda belirtilen makamların icrasında karar verdikleri perdeler dikkate alındığında *bağlama* ve *zurna* “Re”, *keman* ise “La” perdesini karar sesi olarak kullanması gerekeceğinden, aynı müzik ortamlarında icra şekillerinin oluşma durumları olmayacaktı ve bu durum *keman* ‘ın Orta

---

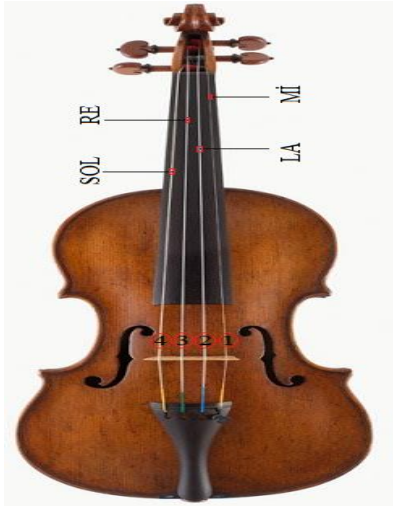
<sup>77</sup> bkz. 74. dipnot.

Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde tek başına kullanılma ya da hiç kullanılmama durumunu ortaya çıkarmış olacaktır.

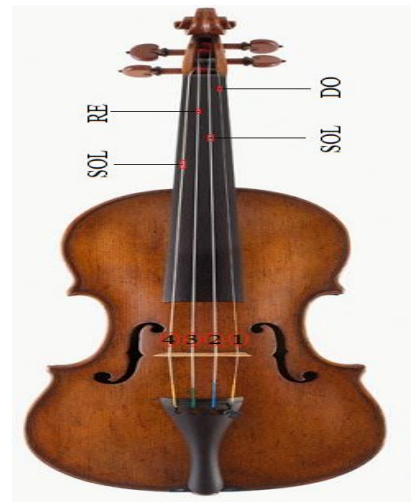
Çalışmaya ilişkin ulaşılabilen kaynaklar ve Kırşehir, Kaman, Keskin ‘de Abdal müzik geleneği içerisinde yetişmiş *keman* icracıları ile yapılmış olan alan çalışmaları sonucunda, Şekil 5.1. ‘deki uygulamaların:

- Çalgıya icra bağlamında hâkimiyet sağlama,
- Yukarıda belirtilen makamlardaki türkülerin yapılarında mevcut olan belirli ezgi kalıplarını yöredeki icra şekillerine uygun bir biçimde icra edebilme,
- Yörenin müzik geleneğinin karakteristik çalgılarından, *bağlama* ve *zurna* ile aynı ortamda uyumlu bir icra şekli oluşturabilme açısından yapıldığı düşünülmektedir.

K1, K2, K3 ve K4’ten gözlem ve görüşme teknikleri yoluyla elde edilen veriler doğrultusunda *keman* ‘ın, Orta Anadolu Abdal müzik geleneği icrasında inceden kalına doğru; Do-Sol-Re-Sol seslerine akort edildiği ve icrada da şekil 5.1. ‘deki transport-aktarım akord ‘u kullandıkları tespit edilmiştir. Aşağıda *Kemanın* Uluslararası Sanat Müziğinde ve Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde kullandığı akort şekilleri *keman* resmi ve *porte* üzerinde gösterilmiştir;



**Resim 5.8.** U.S.M.'de kullanılan *keman* akordu



**Resim 5.9.** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde kullanılan *keman* akordu

<http://davidofsantabarbara.blogspot.com.tr/2016/04/a-quick-view-of-some-special-historical.html>  
(E.T.12.02.2018)

	1	2	3	4
ULUSLARARASI SANAT MÜZİĞİNDE KULLANILAN KEMAN AKORDU				
ORTA ANADOLU ABDAL MÜZİĞİNDE KULLANILAN KEMAN AKORDU				

Şekil 5.1. Resim 5.8. ve 5.9.'un sol anahtarları üzerinde gösterimi

	1	2	3	4
T.H.M.'NDE YAZILIR				
U.S.M.'NDE DUYULUR				

Şekil 5.2. Orta Anadolu Abdal Müziği'nde kullanılan keman akort sistemi (Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü tel U.S.M.'nde T5 aralığında pestleşerek duyulmaktadır).

T.H.M.'NDE YAZILIR								
U.S.M.'NDE DUYULUR								

Şekil 5.3. Yukarıdaki müzik cümlesi Şekil 5.2.'deki akort sistemine örnek olarak verilmiştir.

### 5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Çalışmanın üçüncü alt problemine yönelik yanıtlara katılımcılar ile yapılan görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile ulaşılmıştır. Katılımcıların, Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan yay (sağ el) tekniklerine ilişkin yanıtları değerlendirildiğinde;

**K1:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullandığı yay (sağ el) tekniklerine ilişkin soruyu terimsel olarak cevaplandırmamış, *detache* (bağsız) ve *legato* (bağlı) yay tekniklerini kullandığı gözlem tekniği yoluyla tespit edilmiştir.

### K1-Kızılırmak



Şekil 5.4. K1'in icrasında *detache* (bağsız) kullandığı bir bölüm

K1, Muhayyer Kürdi makamında icra etmiş olduğu Kızılırmak adlı bozlağın tamamında dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik ve noktalı onaltılık/otuzikilik vb. nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.4.). İcracı eser içerisinde dörtlük nota değerlerinde bütün yay, sekizlik ve onaltılık notalarda ise orta yay'ı tercih etmiş, sadece onaltılık nota değerlerinden oluşan tartımlarda *detache* 'yi daha kısa süreli kullanmıştır. K1, tel geçişlerini yay'da hassas ve seri bilek hareketleri uygulayarak yapmıştır. İcracının eserde böyle bir yay kullanım şekli oluşturmasında, yörede örnek aldığı *keman* icracılarını taklit etmenin ve icra esnasındaki anlık performans durumunun etkisinin olması muhtemeldir. Ayrıca, yörede aynı ortamlarda icra edilmekte olan *bağlama*'daki mızrap hareketlerini yayla taklit etme yoluyla da bu uygulamayı yapmış olabileceği söylenebilir. Çünkü yörede *keman* ve *bağlama* icracıları aynı müzik ortamlarında sıklıkla buldukları için müzik pratikleri açısından birbirlerinden etkilenmiş olmaları muhtemeldir. K1, bozlağın genişleme bölgesinin başladığı La (Muhayyer) perdesinde bütün yay ile *detache* tekniğini kullanmıştır. Bu bağlamda, icracı bozlağın müziksel karakteri içerisinde dörtlük nota değerlerinden oluşan uzun soluklu müzik cümlelerindeki duyguyu hissettirebilmek için *detache*'yi yayın bütününde kullanmayı tercih etmiştir. İcracı son ölçüde yer alan bir dörtlük nota değerindeki La (Dügâh/Karar) perdesini bağlı bir şekilde ve yavaşlayarak üst yarım yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.

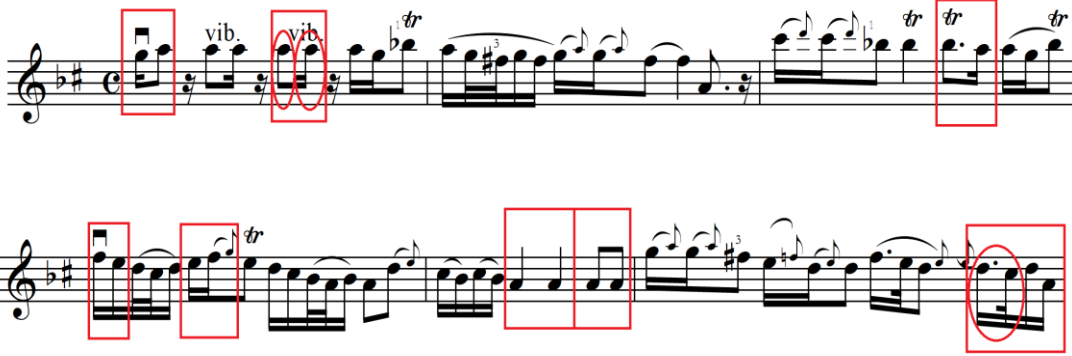




Şekil 5.5. K1'in icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölüm

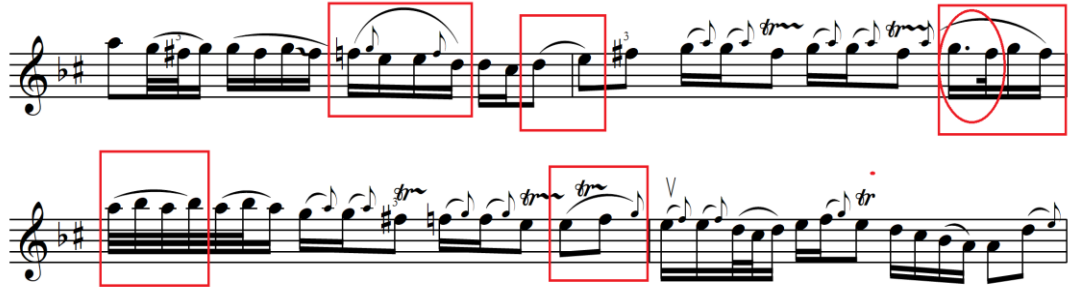
*Legato* tekniğini ise dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik ve noktalı sekizlik/onaltılık-onaltılık/otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda ve eser içerisinde *detache* tekniğine göre daha sık kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.5.).

### K1-Bugün Aym Işığı



Şekil 5.6. K1'in icrasında *detache* (bağısız) kullandığı bir bölüm

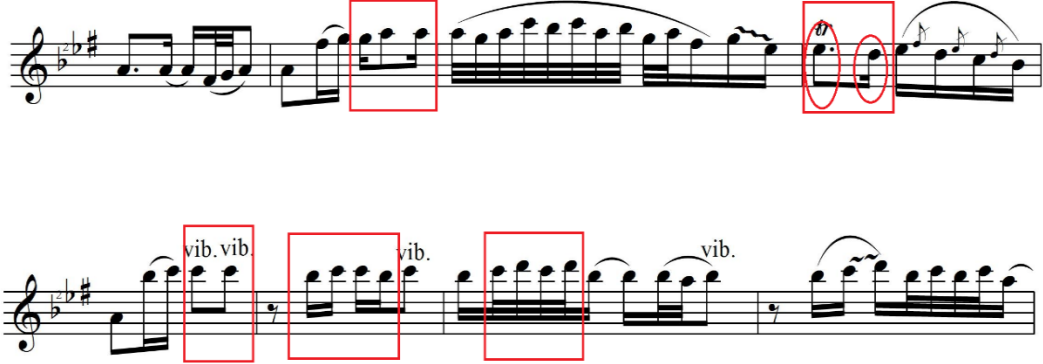
K1, Hicaz makamında icra etmiş olduğu Halay'ın tamamında dörtlük, sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık/otuzikilik nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.6.). Yukarıda Şekil 5.8.'de görüldüğü üzere, eserin ilk ölçüsünde Sol (Gerdâniye) ve La (Muhayyer) perdesi örneğinde bir onaltılık, sekizlik ve onaltılık sus'tan oluşan kalıplar görülmektedir. İcracı bu tür tartımlarda *detache* 'yi onaltılık notalarda kısa süreli kullanarak alt yarım yay ile sekizlik notalarda ise orta yay ile uzun süreli vurgulu bir şekilde icra etmiştir. Bu bağlamda, bu tür tartımların olduğu eserlerde duyguyu verebilmek için *zurna* icracıları dil tekniğini, *bağlama* icracıları ise mızrap tekniğini kullanarak yöreye özgü kesik kesik icra şekilleri oluşturmuştur. Zurna ve *bağlama* icracılarının oluşturdukları bu çalım tavrını *keman* icracıları ise *detache* tekniğini kullanarak yaptıkları tespit edilmiştir.



Şekil 5.7. K1'in icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölüm

*Legato* tekniğini ise dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik, noktalı sekizlik/onaltılık-onaltılık/otuzikilik<sup>78</sup> nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.7.).

### K1-Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber



Şekil 5.8. K1'in icrasında *detache* (bağısız) kullandığı bir bölüm

K1, Karciğar makamında icra etmiş olduğu Kırık Hava türündeki eserin tamamında sekizlik, onaltılık, otuzikilik, noktalı sekizlik/onaltılık<sup>79</sup> nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.8.). İcracı eserin genelinde *detache* tekniğini orta yay ile kullanmış, bazı onaltılık ve otuzikilik nota değerlerinde ise üst yarım yayı kullanmayı tercih etmiştir. Eser içerisinde kullanım sıklığı az olmakla birlikte Mi ( Hüseyini)/Re (Nevâ) perdelerinden oluşan noktalı sekizlik/onaltılık tartım kalıplarında noktalı olan notada orta yay ile uzun süreli kullanarak vurgulu bir şekilde, noktasız olanda ise üst yarım yay ile diğerine göre daha kısa sürede yay çekişini tamamlamıştır.<sup>80</sup> İcracının eserin sadece üç ölçüsünde

<sup>78</sup> İcracı sadece bir ölçüde çift noktalı sekizlik/otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımı *Legato* (bağlı) icra etmiştir.

<sup>79</sup> İcracı noktalı onaltılık/otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda da *Detache* (bağısız) tekniğini kullanmıştır.

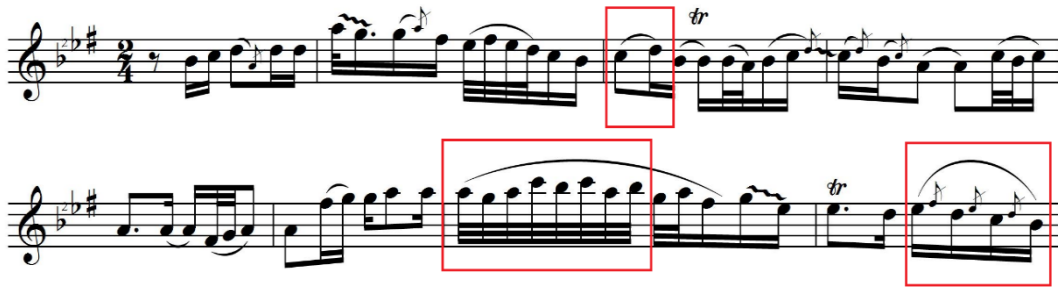
<sup>80</sup> Eserde yer alan noktalı tartımların icrasında yörede zurna icracıları dil, bağlama icracıları ise mızrap tekniği kullanarak kesik kesik icra şekilleri oluşturmuştur. Benzer icra şeklini ise yöredeki keman icracıları yay'da *Detache* tekniği kullanarak yapmaktadır. Yukarıda açıklaması yapılmış olan durum

yer alan otuzikilik nota değerinden oluşan tartımlarda *detache* tekniği kullanmasına rağmen *legato* (bağlı) tekniği ile yaptığı icralarda sesler daha net duyulduğu belirlenmiştir. Otuzikilik değerdeki notalarda oluşan bu icra farklılıklarının enstrüman ve yayın fiziki durumu ile icracının o anki performans durumundan kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir. İcra son ölçüde yer alan iki adet sekizlik La (Dügâh/Karar) perdesini ayrı bir şekilde ve yavaşlayarak alt yarım yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.



Şekil 5.9. K1'in icrasında *detache* (bağısız) tekniği ile dem ses elde ettiği bölümler

K1, K3 ve K4'te olduğu gibi Re (Neva) ve La (Dügâh) perdelerini *detache* tekniğini kullanarak seslendirmiş ve böylelikle dem ses elde ettiği tespit edilmiştir (Şekil 5.9.).



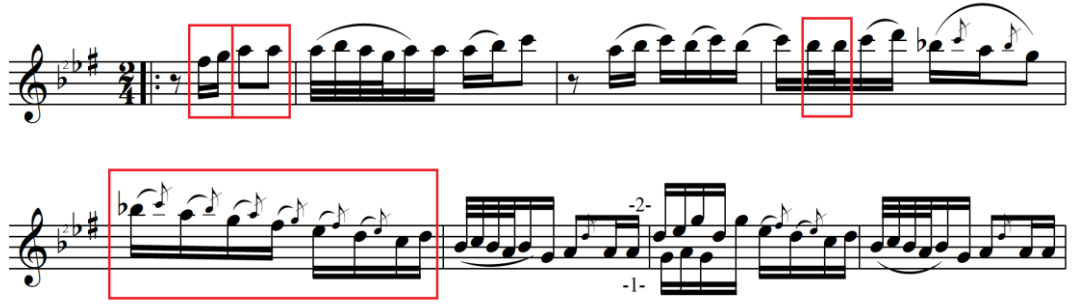
Şekil 5.10. K1'in icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık, otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda<sup>81</sup> kullandığı tespit edilmiştir. İcra eserde *legato* tekniğini bütün ve orta yay ile kullanmayı tercih etmiştir (Şekil 5.10.).

K2, K3 ve K4 içinde geçerli olmakla birlikte, konuyla ilgili olarak çalışmanın geri kalan bölümlerinde bu bilgilere yer verilmemiştir.

<sup>81</sup> İcra sadece bir ölçüde noktalı onaltılık/otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımı *Legato* (bağlı) icra etmiştir.

## K1-Dut Ağacı Dut Verir



Şekil 5.11. K1'in icrasında *detache* (bağısız) kullandığı bölümler

K1, Karcıgar makamında icra etmiş olduğu Oyun Havası türündeki eserin tamamında sekizlik ve onaltılık nota değerleri<sup>82</sup> kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.11.). İcracı eserin genelinde *detache* tekniğini kısa süreli kullanarak orta, üst yarım ve uç yay ile icra etmeyi tercih etmiştir.



Şekil 5.12. K1'in icrasında *detache* (bağısız) tekniği ile dem ses elde ettiği bölümler

K1, Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde yaptığı gibi bazı ölçülerde La (Muhayyer) ve Sol (Rast)<sup>83</sup> perdelerinin icrası esnasında küçük bir yay hareketiyle Re (Nevâ) perdesini *detache* tekniğini kullanarak seslendirmiş ve dem ses elde ettiği tespit edilmiştir (Şekil 5.12.).



Şekil 5.13. K1'in icrasında *legato* (bağlı) tekniği kullandığı bölümler

<sup>82</sup> İcracı eserde sadece ikinci ölçüde otuzikilik notayı *Detache* tekniği ile icra etmiştir.

<sup>83</sup> Aynı yay hareketi yukarıda örnekte gösterildiği gibi Sol ( Gerdâniye)-Re ( Yegâh) perdeleri arasında da yapılmıştır.

*Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık ve otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.13.). Ayrıca K1, bozlağın son ölçüsünde yer alan iki adet dörtlük La (Dügâh/Karar) perdesini bağlı bir şekilde icra etmeden önce eserin eserin melodik yapısı içerisinde olmayan bir ölçülük otuzikilik notalardan oluşan seslendirmeler yapmıştır. İcracının böyle bir yay kullanımı yapmasının eserde bitiş hissini verebilmek için anlık performans durumuyla ilgili olabileceği düşünülmektedir.

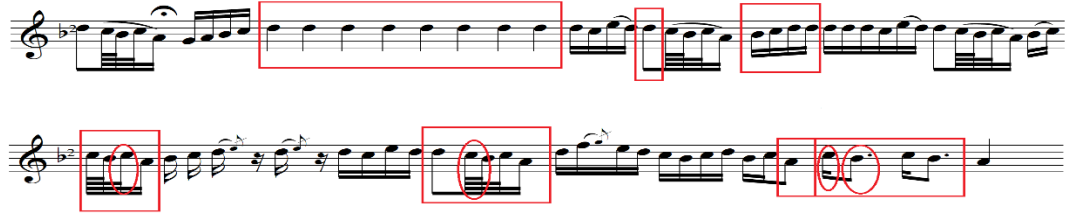
**Çizelge 5.1.** K1'in yay kullanım durumu

K1	Bütün yay	Orta yay	Alt yarım yay	Üst yarım yay	Dip yay	Uç yay
Kızılırmak	✓	✓	✓	✓	-	✓
Bugün Ayın Işığı	✓	✓	✓	✓	-	✓
Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber	✓	✓	✓	✓	-	✓
Dut Ağacı Dut Verir	✓	✓	✓	✓	-	✓

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı, Uzun Hava, Halay, Kırık Hava ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında hem *detache* tekniğini (bütün yay, orta yay, alt-üst yarım ve uç yay kullanarak) hem de *legato* (bağlı) tekniğini kullanmış, *detache* tekniği ile uyguladığı yay kullanımlarında üst yarım yay'ı orta ve uç yay'a nazaran daha fazla tercih etmiş olduğu tespit edilmiştir.

**K2:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullandığı yay (sağ el) tekniklerine ilişkin soruyu terimsel olarak cevaplandırmamış, *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) yay tekniklerini kullandığı gözlem tekniği yoluyla tespit edilmiştir.

## K2-Avşar Bozlağı

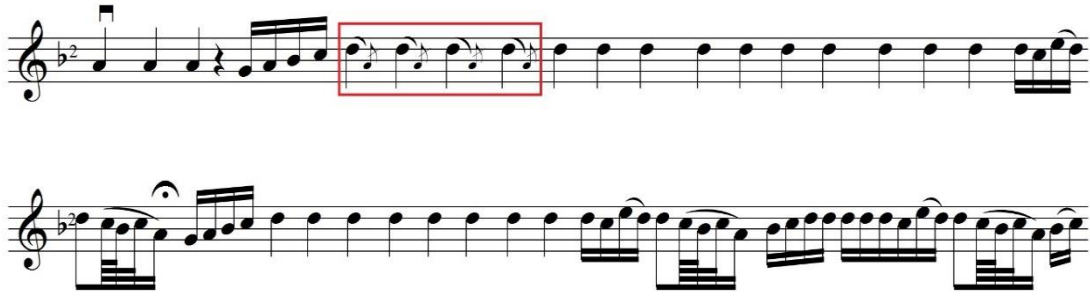


Şekil 5.14. K2'nin icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bir bölüm (örnek icra)

K2'nin, Bayatî makamında icra etmiş olduğu Avşar Bozlağı'nın tamamında dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik, altmışdörtlük ve onaltılık/noktalı sekizlik vb. nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* yay tekniğini uygulamış olduğu tespit edilmiştir (Şekil 5.14.). İcracının, eser içerisinde dörtlük nota değerlerinde bütün yay, sekizlik notalarda ise orta yay ile *detache* tekniğini uyguladığı belirlenmiş; onaltılık, otuzikilik ve altmışdörtlük nota değerlerinden oluşan ve daha seri bilek hareketleri gerektiren tartımlarda ise orta ve üst yarım yayı tercih ederek *detache*'yi kısa süreli kullandığı belirlenmiştir.

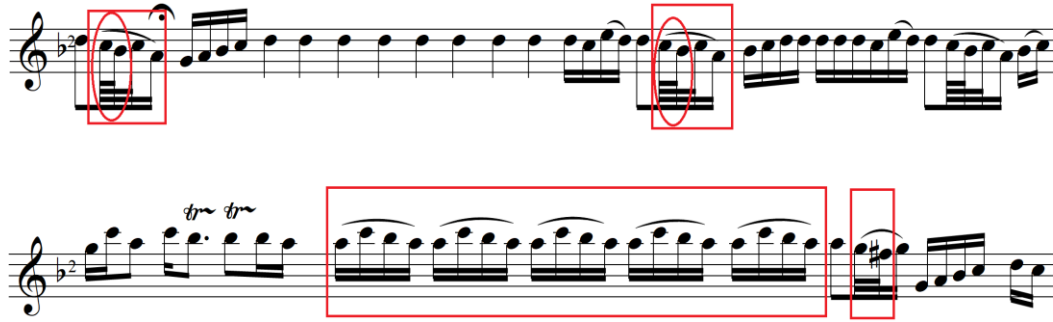
K2'nin bileğini seri bir şekilde kullanarak yayın orta ve üst bölümünü (orta ve üst yarım yay) tel geçişlerinde kullanmasında, yörede örnek aldıkları *keman* icracılarını taklit etmenin ve icra esnasındaki anlık performans durumunun etkisi olması muhtemeldir. Ayrıca, yörede aynı ortamlarda icra edilmekte olan *bağlamadaki* mızrap hareketlerini yayla taklit etme yoluyla da bu uygulamayı yapmış olabileceği düşünülebilir. Çünkü icracı, kendisiyle yapılan görüşmelerde, *keman* öğrenme sürecinde *sadece yöredeki kemancıları değil, bağlamacıları da örnek aldığını* belirtmiştir.

K2, bozlağın ikinci derecede güçlüsü olan Re (Nevâ), Do (Tiz Çargâh) ve La (Muhayyer) perdelerinde *detache* tekniğini yayın bütününe yayarak kullanmıştır. İcracının, Bozlağın müziksel karakteri içerisinde dörtlük nota değerlerinden oluşan uzun soluklu müzik cümlelerindeki duyguyu hissettirebilmek için *detache*'yi bütün yayla uygulamayı tercih etmiş olması muhtemeldir. Son ölçüde yer alan bir adet dörtlük La (Dügâh/Karar) perdesini ayrı bir şekilde ve yavaşlayarak üst yarım yay ile icra etmiş olan K1'in, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.



Şekil 5.15. K2 'nin Avşar Bozlağı'nda Re (Neva) perdesini seslendirdiği esnada yay ile La (Dügâh) perdesinden dem ses elde ettiği bir bölüm

K2, Re (Neva) ve La (Dügâh) perdelerini *legato* tekniğini kullanarak aynı anda seslendirmiş ve böylelikle tam dörtlü aralığı tınlatarak dem ses elde ettiği tespit edilmiştir (Şekil 5.15.).



Şekil 5.16. K2'nin icrasında *legato* tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise onaltılık, otuzikilik, altmışdörtlük nota değerinden oluşan tartımlarda ve eser içerisinde *detache* tekniğine göre daha az kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.16.).

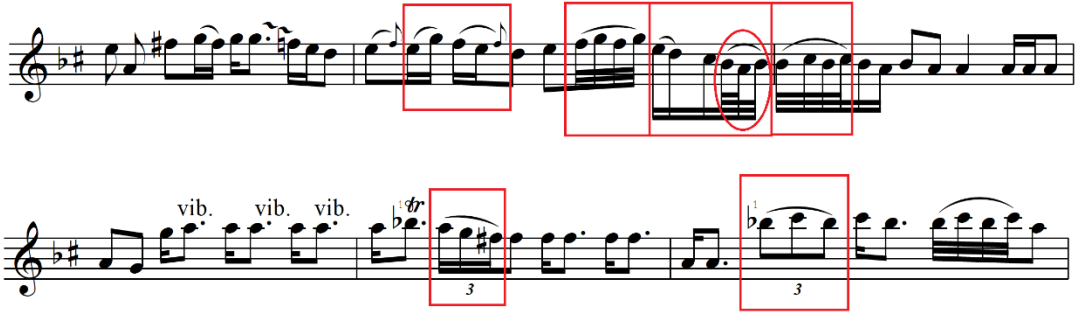
### K2-Bugün Ayın Işığı



Şekil 5.17. K2'nin icrasında *detache* tekniğini kullandığı bölümler

K2, Hicaz makamında (bkz. 33. dipnot) icra etmiş olduğu Halayın tamamında dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.17.). Yukarıda yer alan Bugün ayın ışığı adlı Halay ezgisinde Sol (Gerdâniye) ve Fa# (Eviç) perdesi örneğinde olduğu gibi yöre repertuarında

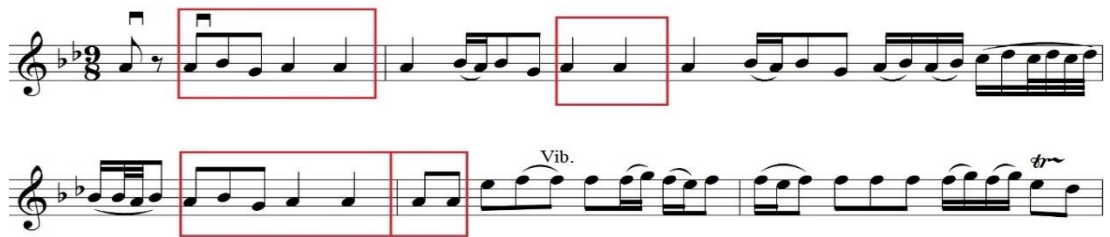
bulunan bazı eserlerde icrada noktalı tartım içeren kalıplar sıklıkla kullanılmaktadır. Bu tür tartım kalıplarında *detache*, noktasız olan nota ‘da kısa süreli kullanılarak üst yarım yay ile noktalı olanda ise uzun süreli kullanılarak orta yay ile vurgulu bir şekilde icra edilmektedir. Bu bağlamda bu tartımların olduğu eserlerde duyguyu verebilmek için *zurna* icracıları dil tekniğini, *bağlama* icracıları ise mızrap tekniğini kullanarak yöreye özgü kesik kesik icra şekilleri oluşturmuştur. *Zurna* ve *bağlama* icracılarının oluşturdukları bu çalım tavrını *keman* icracıları ise *detache* tekniğini kullanarak yaptıkları tespit edilmiştir.<sup>84</sup> İcraçı son ölçüde yer alan bir adet dörtlük La (Dügâh/Karar) perdesini bağlı bir şekilde ve yavaşlayarak üst yarım yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.



5.18. K2'nin icrasında *legato* tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise onaltılık, otuzikilik ve altmışdörtlük nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.18.).

### K2-Keskin Semahı

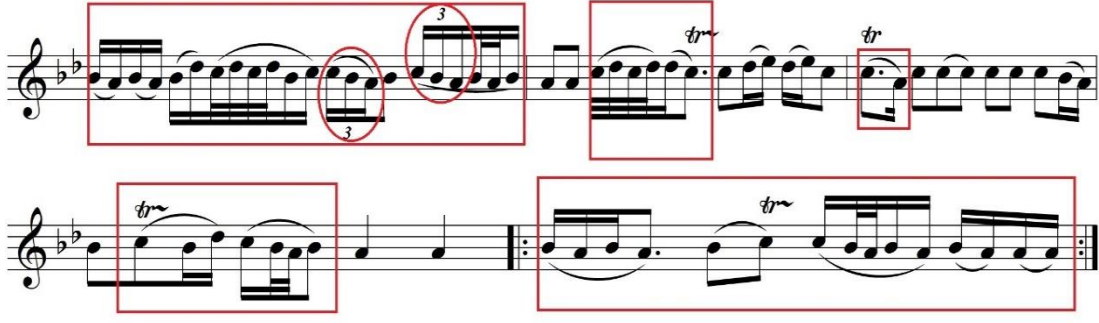


5.19. K2'nin icrasında *detache* tekniğini kullandığı bölümler

K2, Bayzan kürdi makamında (bkz. 38. *dipnot*) icra etmiş olduğu Semah'ın tamamında dörtlük ve sekizlik nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan perdelerde *detache* tekniğini uygulamış, ayrıca eserdeki duyguyu verebilmek için ağırlıklı olarak dörtlük notalarda orta yay kullanmayı tercih etmiş olabileceği düşünülebilir (Şekil 5.19.).

<sup>84</sup> bkz. 80. *dipnot*.

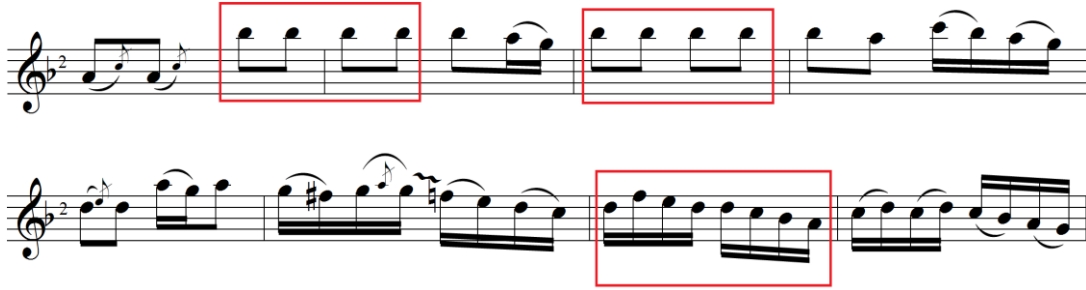




#### 5.20. K2'in icrasında *legato* tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise sekizlik nota değerlerinden oluşan tartımlarda *detache* tekniğine nazaran daha az, onaltılık, otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda ise yoğun olarak kullandığı belirlenmiştir (Şekil 5.20.). K2, noktalı sekizlik/onaltılık nota değerlerinden oluşan tartımlarda ve triole (üçleme) tartımlarında da bu tekniği kullandığı tespit edilmiştir. İcracı son ölçüde yer alan iki dördlük nota değerindeki La (Dügâh/Karar) perdesini bağlı bir şekilde ve yavaşlayarak bütün yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.

#### K2-Sallan Boyuna Bakayım



#### Şekil 5.21. K2'nin icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

K2, Tâhîr-i kebîr makamında (bkz. 39. *dipnot*) icra etmiş olduğu eserin tamamında sekizlik ve onaltılık nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uygulamıştır (Şekil 5.21.). K2, eser içerisinde sekizlik notalarda *detache* 'yi uzun süreli kullanarak yayın orta kısmında, onaltılık nota değerlerinin olduğu tartımlarda ise eserin temposunu düşürmemek için yayın çekiş ve itiş hızını artırarak kısa süreli kullanarak üst yarım yayla icra etmiş olduğu tespit edilmiştir. İcracı eserin söz bölümünün vokal icrayla seslendirilme şekline benzer bir icra tavrı yaratmak için sekizlik nota değerlerinde *detache* tekniğini yayın tamamına yayarak kullanmış olabileceği söylenebilir.



Şekil.5.22. K2'nin icrasında *legato* tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise onaltılık ve otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.22.).

Çizelge 5.2. K2'nin yay kullanım durumu

K2	Bütün yay	Orta yay	Alt yarım yay	Üst yarım yay	Dip yay	Uç yay
Avşar Bozlağı	✓	✓	-	✓	-	-
Bugün Ayın Işığı	✓	✓	-	✓	-	-
Keskin Semahı	✓	✓	-	✓	-	-
Sallan Boyuna Bakayım	✓	✓	-	✓	-	-

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı, Uzun Hava, Halay, Semah ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında hem *detache* tekniğini (bütün yay, orta yay ile üst yarım yay kullanarak) hem de *legato* (bağlı) tekniğini kullanmış, *detache* tekniği ile uyguladığı yay kullanımlarında orta ve üst yarım yay'ı bütün yay'a nazaran daha fazla tercih etmiş olduğu tespit edilmiştir.

**K3:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullandığı yay (sağ el) tekniklerine ilişkin soruyu terimsel olarak cevaplandırmamış, *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) yay tekniklerini kullandığı gözlem tekniği yoluyla tespit edilmiştir.

### K3- Avşar Bozlağı



Şekil 5.23. K3'ün icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

K3, Bayatî makamında icra etmiş olduğu Avşar bozlağının tamamında dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik ve noktalı sekizlik/onaltılık-onaltılık/otuzikilik vb. nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.23.). İcracı eser içerisinde dörtlük nota değerlerinde yayın tamamını, sekizlik notalarda ise yayın orta kısmı ile *detache* tekniğini kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıca, onaltılık, otuzikilik ve altmışdörtlük nota değerlerinden oluşan ve daha seri bilek hareketleri gerektiren tartımlarda ise orta yay ve üst yarım yay 'ı tercih ederek *detache* 'yi kısa süreli kullanmıştır. K3'ün bileğini seri bir şekilde kullanarak yayın orta, üst ve uç bölümünü (orta ve üst yay) teller arasında kullanmasında, K1 'de olduğu gibi örnek aldıkları *keman* icracılarını taklit etmenin ve icra esnasındaki anlık performans durumunun etkisinin olması muhtemeldir. Ayrıca, K2 örneğinde olduğu gibi K3'de yörede aynı ortamlarda icra edilmekte olan *bağlama*'daki mızrap hareketlerini yayla taklit etme yoluyla da bu uygulamayı yapmış olabileceği söylenebilir. Çünkü icracı ile yapılan görüşmelerde *keman* öğrenme sürecinde sadece yöredeki *kemancıları* değil *bağlamacıları* da örnek aldığını belirtmiştir. K3 bozlağın güçlüsü olan Re (Nevâ) ve eserin söz kısmına giriş verdiği La (Muhayyer) perdesinde bütün yayla *detache* tekniğini kullanmıştır. Bu bağlamda, icracının Bozlağın müziksel karakteri içerisinde dörtlük nota değerini kullanarak icra edilmiş olan uzun soluklu müzik cümlelerindeki duyguyu hissettirebilmek için *detache*'yi tercih etmiş olabileceği söylenebilir. Ayrıca, icracının *detache* tekniğini sözlere girmeden önce dörtlük nota değerlerinden oluşan La (Muhayyer) perdesinde giriş hissini verebilmek için yayın tamamında kullanmış olabileceği söylenebilir.



Şekil 5.24. K3'ün icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise onaltılık ve otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda ve eser içerisinde *detache* tekniğine göre daha az kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.24.).

### K3-Bugün Ayın Işığı

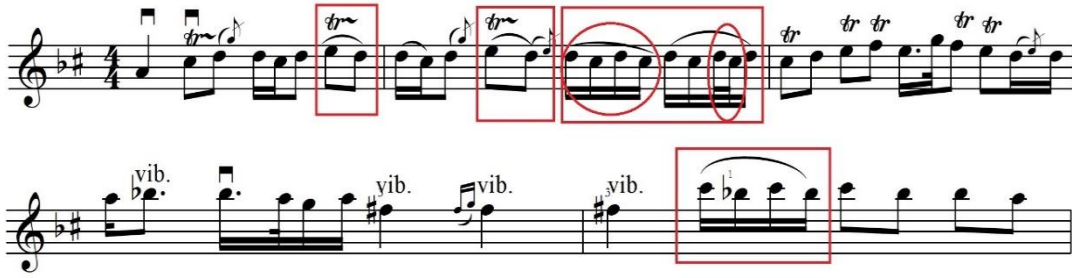


Şekil 5.25. K3'ün icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

K3, Hicaz makamında (bkz. 33. dipnot) icra etmiş olduğu Halayın tamamında dörtlük, sekizlik, onaltılık, onaltılık/noktalı sekizlik ve noktalı onaltılık/otuzikilik vb. nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.25.). K2 'nin Bugün ayın ışığı adlı Halay ezgisi örneğine benzer bir şekilde K3 'de icrada noktalı tartım içeren kalıplarda aynı yay tekniğini kullandığı belirlenmiştir<sup>85</sup>. Bu tür tartım kalıplarını K3 aynı eserde K2 ile aynı yay tekniğini uygulamış, noktasız olan nota 'da *detache* 'yi kısa süreli kullanılarak orta ve üst yay ile noktalı olan 'da ise uzun süreli kullanarak orta yay ile vurgulu bir şekilde icra etmiştir. K3, K2 'den farklı olarak kısa süreli *detacheleri* sadece üst yayla değil orta yayla da icra etmiş, eserin söz bölümünde ise Si (Tiz Segâh) ve La (Dügâh) perdelerinin icrasında *detache* tekniğini sadece bütün yay ile değil orta yay ile de uyguladığı tespit edilmiştir. İcracı son ölçüde yer alan iki dörtlük La (Dügâh/Karar) perdesini ayrı bir şekilde ve

<sup>85</sup> bkz. 80. dipnot.

yavaşlayarak üst yarım yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.



Şekil 5.26. K2'nin icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık ve otuzikilik nota değerleriyle icra edilmiş tartımlarda *detache* tekniğine nazaran daha az, onaltılık, otuzikilik nota değerleriyle icra edilmiş tartımlarda yoğun olarak kullanmıştır (Şekil 5.26.). Ayrıca icracının noktalı sekizlik/onaltılık-otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda ve triole (üçleme) tartımlarında da bu tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

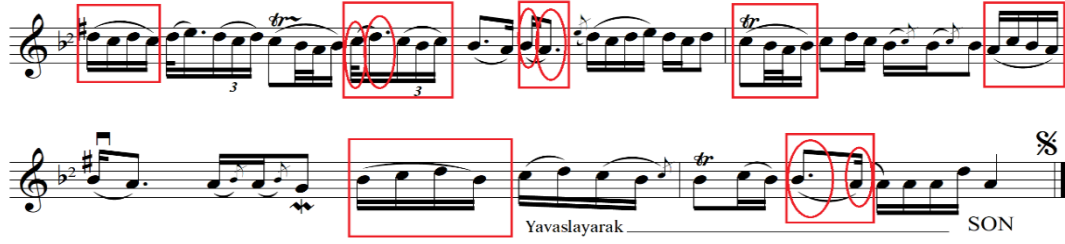
### K3-Köprüden Geçti Gelin



Şekil 5.27. K3'ün icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

K3, Hüseyini makamında icra etmiş olduğu Kırık Hava türündeki eserin tamamında dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.27.). Ayrıca eser içerisinde az olmakla birlikte noktalı sekizlik/onaltılık-onaltılık/otuzikilik tartım kalıpları da kullanılmıştır. Bu tür tartım kalıplarında noktasız olan nota 'da *detache* kısa süreli kullanılarak üst yay ile noktalı olan da ise uzun süreli kullanılarak orta yay ile vurgulu bir şekilde icra edilmiştir.<sup>86</sup>

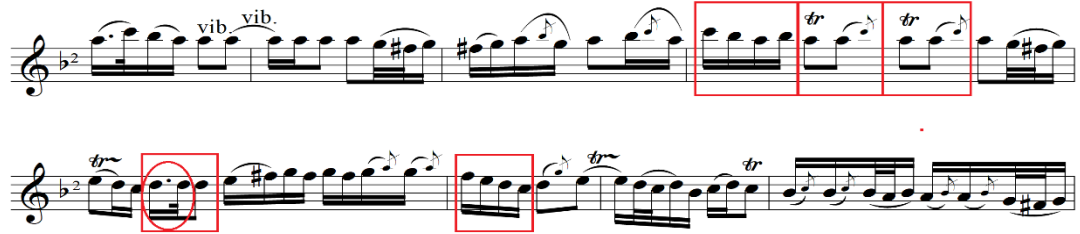
<sup>86</sup> bkz. 80. dipnot.



Şekil 5.28. K3'ün icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

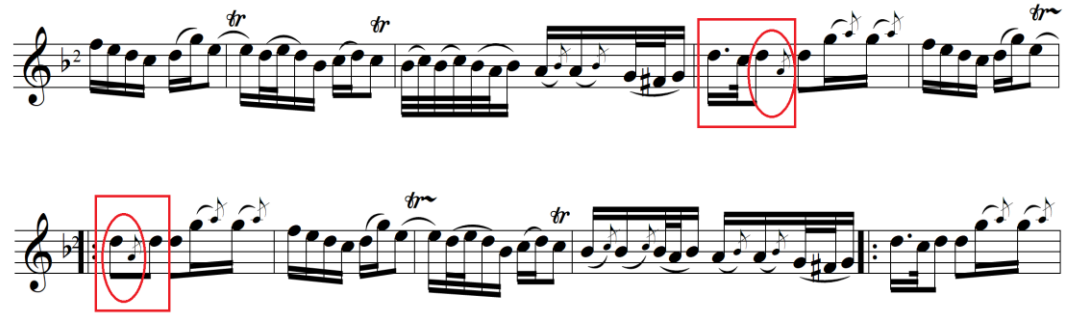
*Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık, otuzikilik ve noktalı sekizlik/onaltılık-onaltılık/otuzikilik vb. nota değerlerinden oluşan tartımlarda *detache* tekniğine göre daha yoğun kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.28.).

### K3-Sallan Boyuna Bakayım



Şekil 5.29. K3'ün icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

K3, Tâhîr-i kebîr (*bkz. 39. dipnot*) makamında icra etmiş olduğu eserin tamamında sekizlik, onaltılık ve noktalı onaltılık/otuzikilik nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan perdelerde *detache* tekniğini kullanmıştır (Şekil 5.29.). K3 eserin icrasında yukarıda belirtilen nota değerlerinin olduğu tartımlarda eserin temposunu düşürmemek için *detache* tekniğini kısa süreli kullanarak orta ve üst yarım yay 'da icra etmiş olabileceği düşünülebilir. Ayrıca, icracı eserin söz bölümünün vokal icrayla seslendirilme şekline benzer bir icra tavrı yakalamak için sekizlik notalar 'da *detache* 'yi orta yay kullanarak icra etmiş olması muhtemeldir.



Şekil 5.30. K3 'ün Sallan boyuna bakayım adlı eserde Re (Neva) perdesini seslendirdiği esnada yay ile La (Dügâh) perdesinden dem ses elde ettiği bir bölüm

K3, Re (Neva) ve La (Dügâh) perdelerini *detache* tekniğini kullanarak seslendirmiş ve böylelikle dem ses elde ettiği tespit edilmiştir (Şekil 5.30.).



Şekil 5.31. K3'ün icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık, otuzikilik ve noktalı onaltılık/otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.31.).

Çizelge 5.3. K3'ün yay kullanım durumu

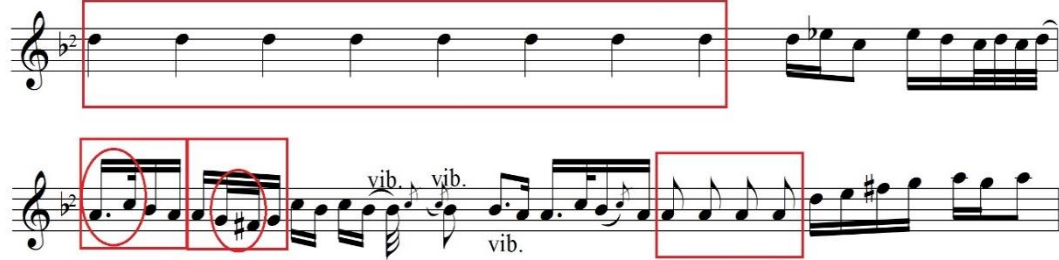
K3	Bütün yay	Orta yay	Alt yarım yay	Üst yarım yay	Dip yay	Uç yay
Avşar Bozlağı	✓	✓	-	✓	-	-
Bugün Ayın Işığı	✓	✓	-	✓	-	-
Köprüden Geçti Gelin	✓	✓	-	✓	-	-
Sallan Boyuna Bakayım	✓	✓	-	✓	-	-

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı, Uzun Hava, Halay, Kırık Hava ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında hem *detache* tekniğini (bütün yay, orta yay ile üst yarım yay kullanarak) hem de *legato* (bağlı) tekniğini kullanmış, *detache* tekniği ile uyguladığı yay kullanımlarında orta ve üst yarım yay'ı bütün yay'a nazaran daha fazla tercih etmiş olduğu tespit edilmiştir.

**K4:** *Detache* ve *legato* tekniklerini kullanıyorum. K4 küçük yaştan itibaren müzik eğitimi aldığını ve Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Müzik Eğitimi Fakültesinden mezun olduğunu belirtmiştir. K4, küçük yaşlardan itibaren belirli bir müzik eğitimi aldığı için Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında

kullanılan yay (sağ el) tekniklerine ilişkin soruya, *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) tekniklerini kullandığı şeklinde cevaplamıştır.

#### K4-Avşar Bozlağı

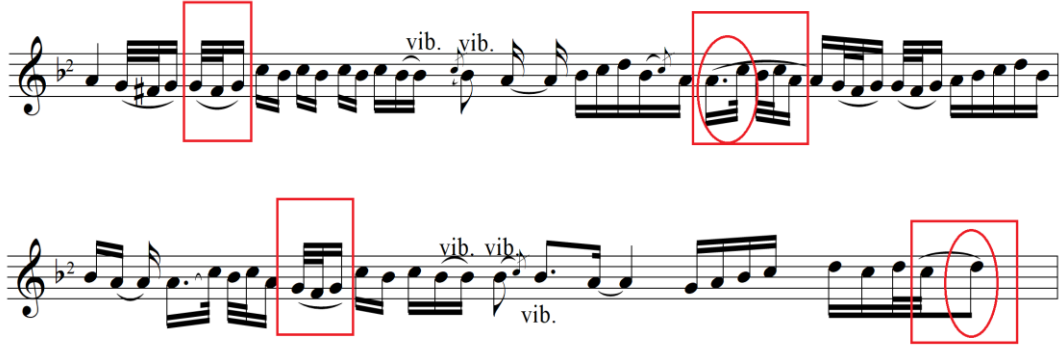


Şekil 5.32. K2'nin icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

K4, Bayâtî makamında icra etmiş olduğu Avşar bozlağının tamamında dörtlük, sekizlik, onaltılık, otuzikilik ve noktalı sekizlik/onaltılık-onaltılık/otuzikilik vb. nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.32.). İcracı eser içerisinde dörtlük nota değerlerinde yayın üst yarım kısmını, sekizlik notalarda ise üst yarım kısmının daha az bir bölümünü kullanarak *detache* 'yi tercih ettiği belirlenmiş, ayrıca, onaltılık ve otuzikilik nota değerlerinden oluşan ve daha seri bilek hareketleri gerektiren tartımlarda ise yayın uç kısmını tercih ederek diğerlerine oranla *detache* 'yi daha kısa süreli kullanmıştır. K4'ün bileğini hassas ve seri bir şekilde hareket ettirerek yayın orta ve üst bölümünü (orta ve üst yay) tel geçişlerinde kullanmasında yörede örnek aldığı *keman* icracılarını taklit etmenin, *keman* eğitimi almasının ve icra esnasındaki anlık performans durumunun etkisinin olması muhtemeldir. Ayrıca, K1 ve K2 örneğinde olduğu gibi yörede aynı ortamlarda icra edilmekte olan *bağlama*'daki mızrap hareketlerini yayla *keman* icrasında uygulamış olabileceğini söyleyebiliriz. Çünkü yörede *keman* ve *bağlama* icracıları aynı müzik ortamlarında sıklıkla buldukları için müzik pratikleri açısından birbirlerinden etkilenmiş olmaları muhtemeldir. K4, bozlağın ikinci derecede güçlüsü olan Re (Nevâ), Do (Tiz Çargâh) ve La (Muhayyer) perdelerinde üst yarım yayla *detache* tekniğini kullanmıştır. Bu bağlamda, icracının Bozlağın müziksel karakteri içerisinde dörtlük nota değerlerinden oluşan uzun soluklu müzik cümlelerindeki duyguyu hissettirebilmek için *detache*'yi K1 ve K2 gibi yayın bütününde değil ortası ve uç kısmı arasında kullanmayı tercih etmiş olabileceği söylenebilir. İcracı son ölçüde yer alan bir dörtlük La (Dügâh/Karar) perdesini ayrı bir şekilde ve yavaşlayarak üst



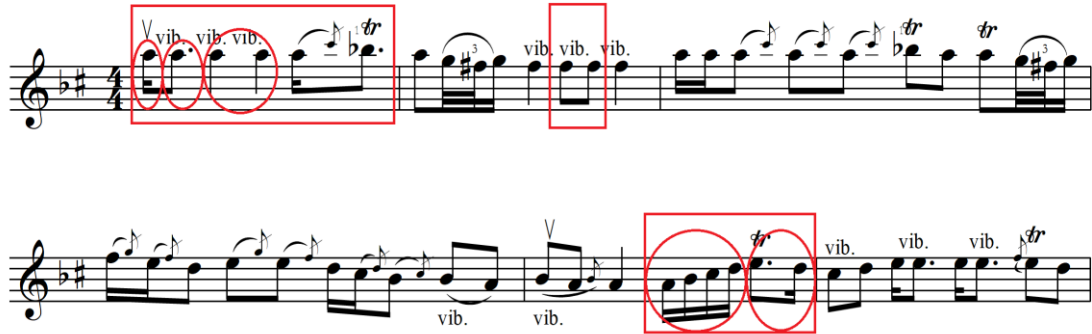
yarım yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.



Şekil 5.33. K2'nin icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık, otuzikilik ve noktalı onaltılık/otuzikilik nota değerlerinden oluşan tartımlarda ve eser içerisinde *detache* tekniğine göre daha az kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.33.).

#### K4-Bugün Ayın Işığı



Şekil 5.34. K4'ün icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

K4, Hicaz makamında (bkz. 33. dipnot) icra etmiş olduğu Halayın tamamında dörtlük, sekizlik ve onaltılık nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.34.). Yukarıda yer alan Bugün ayın ışığı adlı Halay ezgisinde Mi (Hüseyini) ve La (Muhayyer)<sup>87</sup> perdesi örneğinde olduğu gibi yöre repertuarında bulunan bazı eserlerde icrada noktalı tartım içeren kalıplar sıklıkla kullanılmaktadır. K2 ve K3 örneğinde olduğu gibi K4'de noktalı tartımlarda benzer yay kullanımları yapmış<sup>88</sup>, diğerlerinden farklı olarak bu tür tartımlarda *detache*yi noktalı ve noktasız olan nota 'da eşit süreli kullanılarak üst yarım yay ile vurgulu bir şekilde icra etmiştir. İcracı

<sup>87</sup> Aynı tartımlar eser içerisinde Mi-Fa# (Hüseyini-Eviç) ve Sol-Fa# (Gerdâniye-Eviç) perdelerinde de yapılmıştır.

<sup>88</sup> bkz. 80. dipnot.

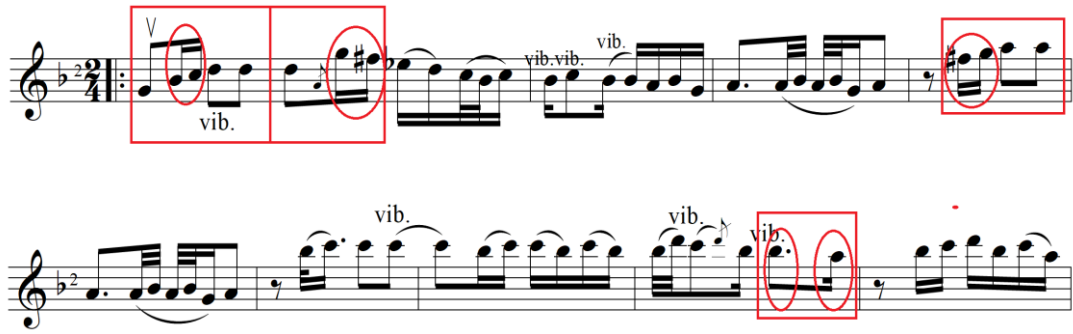
son ölçüde yer alan iki adet dörtlük La (Dügâh/Karar) perdesini ayrı bir şekilde ve yavaşlayarak bütün yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.



Şekil 5.35. K4'ün icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık, otuzikilik, noktalı sekizlik/onaltılık-onaltılık/sekizlik nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.35.).

#### K4-Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber



Şekil 5.36. K4'ün icrasında *detache* (bağısız) tekniğini kullandığı bölümler

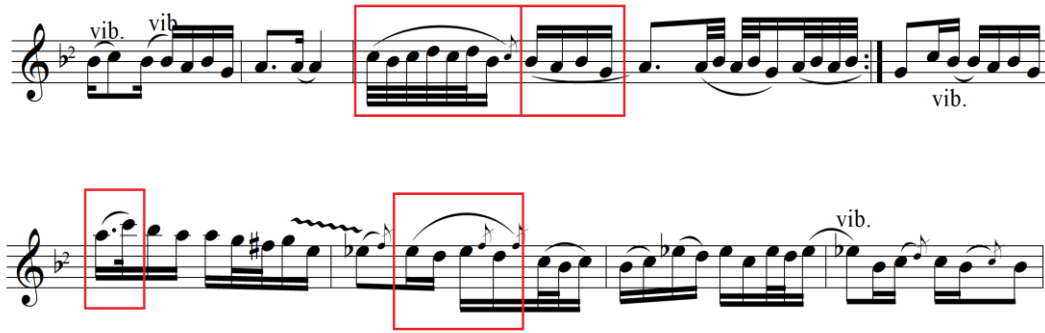
K4, Karcığar makamında icra etmiş olduğu Kırık Hava türündeki eserin tamamında sekizlik ve onaltılık nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı tespit edilmiştir (Şekil 5.36.). Eser içerisinde kullanım sıklığı az olmakla birlikte noktalı sekizlik/onaltılık tartım kalıplarında noktasız olan nota 'da *detache* kısa süreli kullanılarak üst yarım yay ile noktalı olan da ise uzun süreli kullanılarak orta yay ile vurgulu bir şekilde icra edilmiştir<sup>89</sup>.

<sup>89</sup> bkz. 80. dipnot.



Şekil 5.37. K4 ‘ün Ahu gözlerini sevdiğim dilber adlı eserde Re (Neva) perdesini seslendirdiği esnada yay ile La (Dügâh) perdesinden dem ses elde ettiği bir bölüm

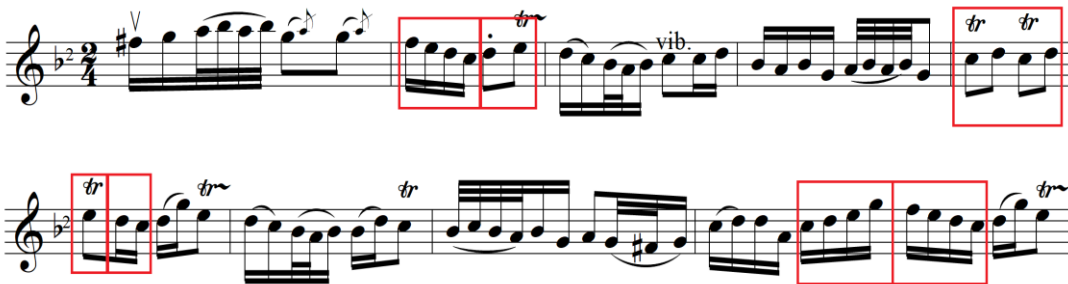
K4, Re (Neva) ve La (Dügâh) perdelerini *detache* tekniğini kullanarak seslendirmiş ve böylelikle dem ses elde ettiği tespit edilmiştir (Şekil 5.37.).



Şekil 5.38. K4’ün icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölümler

*Legato* tekniğini ise onaltılık, otuzikilik, noktalı onaltılık/otuzikilik nota değerleri ile icra edilmiş tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.38.). İcracı son ölçüde yer alan iki adet dörtlük La (Dügâh/Karar) perdesini bağlı bir şekilde ve yavaşlayarak bütün yay ile icra etmiş, böyle bir yay kullanımını eserde bitiş hissini vermek için tercih etmiş olabileceği söylenebilir.

#### K4-Sallan Boyuna Bakayım



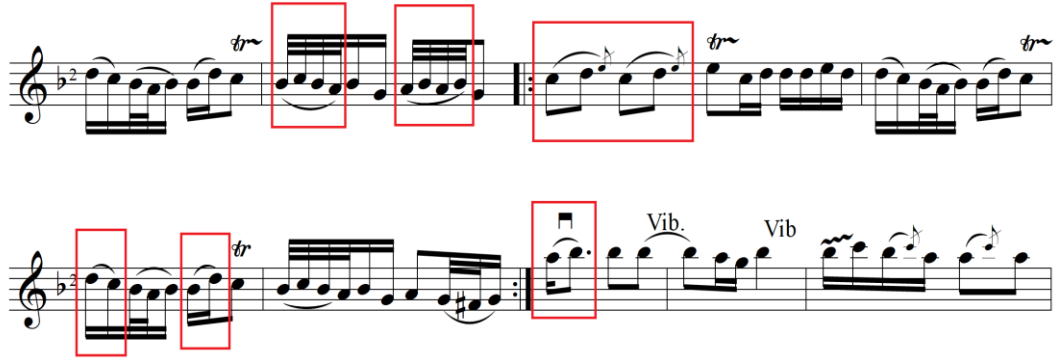
Şekil 5.39. K4’ün icrasında *detache* (bağısız) kullandığı bir bölüm

K4, Tahîr-i kebîr makamında (bkz. 39. *dipnot*) icra etmiş olduğu Oyun Havası türündeki eserin tamamında sekizlik ve onaltılık nota değerleri kullanmak suretiyle eserin melodik yapısı içerisinde yer alan tüm perdelerde *detache* tekniğini uyguladığı

tespit edilmiştir (Şekil 5.39.). İcracı eserin genelinde *detache* tekniğini kısa süreli kullanarak üst yarım yay ile bazı yerlerde de orta yay ile icra etmeyi tercih etmiştir.



Şekil 5.40. K4'ün icrasında *detache* (bağısız) tekniği ile dem ses elde ettiği bölümler K4, Ahu Gözlerini Sevdiğim adlı eserin icrasında olduğu gibi Re (Neva) ve La (Dügâh) perdelerini *detache* tekniğini kullanarak seslendirmiş ve böylelikle dem ses elde ettiği tespit edilmiştir (Şekil 5.40.).



Şekil 5.41. K4'ün icrasında *legato* (bağlı) tekniğini kullandığı bölüm *Legato* tekniğini ise sekizlik, onaltılık, otuzikilik, onaltılık/noktalı sekizlik nota değerlerinden oluşan tartımlarda kullandığı tespit edilmiştir (Şekil 5.41.).

**Çizelge 5.4.** K4'ün yay kullanım durumu

K4	Bütün yay	Orta yay	Alt yarım yay	Üst yarım yay	Dip yay	Uç yay
<b>Avşar Bozlağı</b>	-	✓	-	✓	-	✓
<b>Bugün Ayın Işığı</b>	-	✓	-	✓	-	✓
<b>Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber</b>	-	✓	-	✓	-	✓
<b>Sallan Boyuna Bakayım</b>	-	✓	-	✓	-	✓

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı, Uzun Hava, Halay, Kırık Hava ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında hem *detache* tekniğini (orta yay ile üst yarım ve uç yay kullanarak) hem de *legato* (bağlı) tekniğini kullanmış, *detache* tekniği ile uyguladığı yay kullanımlarında üst yarım yay'ı orta ve uç yay'a nazaran daha fazla tercih etmiş olduğu tespit edilmiştir.

**Çizelge 5.5.** K1, K2, K3 ve K4'ün repertuvarlarında yer alan türlerde yay (sağ el) tekniklerini kullanım durumları

KATILIMCI	HALAY				KIRIK HAVA <sup>90</sup>				OYUN HAVASI				SEMAH <sup>91</sup>				UZUN HAVA			
	Detch.	Detch (bağısız) dem ses	Legt.	Legt. (bağlı) dem ses	Detch.	Detch. (bağısız) dem ses	Legt.	Legt. (bağlı) dem ses	Detch.	Detch. (bağısız) dem ses	Legt.	Legt. (bağlı) dem ses	Detch.	Detch. (bağısız) dem ses	Legt.	Legt. (bağlı) dem ses	Detch.	Detch. (bağısız) dem ses	Legt.	Legt. (bağlı) dem ses
K1	✓	-	✓	-	✓	✓	✓	-	✓	✓	✓	-	-	-	-	-	✓	-	✓	-
K2	✓	-	✓	-	-	-	-	-	✓	-	✓	-	✓	-	✓	-	✓	-	✓	✓
K3	✓	-	✓	-	✓	-	✓	-	✓	✓	✓	-	-	-	-	-	✓	-	✓	-
K4	✓	-	✓	-	✓	✓	✓	-	✓	✓	✓	-	-	-	-	-	✓	-	✓	-

<sup>90</sup> K2, Kırık Hava türünde eser icra etmemiştir.

<sup>91</sup> K1, K3 ve K4, Semah türünde eser icra etmemişlerdir.

K1, K2 ve K3'ün *keman* icrasına yönelik bir eğitim almadığı, *keman* öğrenimi usta-çırak ilişkisi şeklinde ve taklit etme yoluyla olduğu düşünüldüğünde eserlerin icrasında yukarıda yer alan *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) yay tekniklerini kendisine örnek aldığı kişilerin icra şekillerini taklit etme ve anlık performans durumuna göre uygulamış olması muhtemeldir. K4'ün *keman* öğreniminde ise K1, K2 ve K3 ile benzerlikler olduğu gibi farklılıklarında bulunduğu görüşme tekniği kullanılarak belirlenmiştir. K4, usta-çırak ilişkisi şeklinde ve taklit etme yoluyla *keman* öğrenimi sağlamasının yanı sıra akademik düzeyde *keman* eğitimi de almıştır. Bu bağlamda icracının *keman* öğrenim şekilleri düşünüldüğünde, eserlerin icrasında yukarıda yer alan *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) yay tekniklerini kendisine örnek aldığı kişilerin icra şekillerini taklit etme, *keman* eğitimi ve anlık performans durumuna göre uygulamış olması muhtemeldir.

Yukarıdaki çizelgeden anlaşılacağı üzere K2'in sadece Uzun Hava türünde farklı bir yay kullanımı yaptığı doküman analizi tekniği kullanılarak belirlenmiştir. İcracı eserde, Re (Neva/esas perde) perdesini icra ettiği esnada *legato* (bağlı) yay tekniği kullanarak La (Dügâh/karar perdesi) perdesini de aynı yay çekişi içerisinde seslendirmiş, bu şekildeki bir yay kullanımı ile aynı süre içerisinde esas perde daha gür diğeri ise daha zayıf duyulmuştur. Çalışma gurubu içerisinde yer alan K2 bu icra şeklini “dem ses alma” olarak ifade etmiştir. İcracı repertuarında yer alan Halay, Oyun Havası ve Semah türlerindeki eserlerde “dem ses alma” durumuna ilişkin bir icra şekli uygulamamıştır.

K1, K3 ve K4'ün yörede “dem ses” alma olarak ifade edilen icra şeklini *detache* tekniğini kullanarak elde ettikleri doküman analizi tekniği kullanılarak tespit edilmiştir. K3; sadece Oyun Havası türünde, K1 ve K4<sup>92</sup>; Kırık Hava ve Oyun Havası türlerinde *detache* tekniğini kullanarak “dem ses” elde etmişlerdir. İcracılar, *detache* (bağısız) yay tekniği ile Re (Nevâ/esas perde) perdesinin olduğu tel üzerinde yay çektikleri esnada, esnek ve seri bilek hareketleriyle La (Dügâh/karar) perdesinin olduğu telde kısa süreli yay dokunuşları ile ikinci bir ses elde etmişlerdir. Bu şekilde yapılan yay kullanımlarında, esas perde daha gür ve uzun süreli diğeri ise zayıf ve kısa süreli duyulmaktadır. Çalışma gurubu içerisinde yer alan K1, K3 ve K4 bu icra

---

<sup>92</sup> K4, Oyun Havası türünde La (Muhayyer) ve Sol (Rast) perdelerinin icrası esnasında *Detache* tekniği ile Re (Nevâ) perdesini seslendirmiş ve dem ses elde etmiştir.

şeklini “dem ses alma” olarak ifade etmişlerdir. Ayrıca, K3, Halay, Kırık Hava ve Uzun Hava, K1 ve K4 ise Halay ve Uzun Hava türlerindeki eserlerde “dem ses alma” durumuna ilişkin bir icra şekli yapmamışlardır.

Çalışma grubu içerisinde yer alan icracıların tümü, eserlerde yer alan onaltılık, otuzikilik ve altmışdörtlük gibi kısa süreli nota değerlerinden oluşan tartımlarda *legato* (bağlı) tekniğini *detache* (bağsız) tekniğine nazaran daha sık tercih ettikleri tespit edilmiştir. İcracıların böyle bir tercihe gitmesinde; yaylı çalgılarda yukarıda bahsedilen kısa süreli notaların yer aldığı tartımlarda *legato* (bağlı) tekniğinin *detache* (bağsız) tekniğine göre daha rahat bir icra sağlayacağı düşüncesinden hareketle, performanslarını üst düzeylerde tutabilmek ve yayı uzun süreli kullandıkları esnada sol el (süsleme) tekniklerini uygulamak suretiyle *keman* icrasına kişisel yorumlarını katabilmek için bu tekniği tercih etmiş olabilir.

#### 5.4. Dördüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Çalışmanın dördüncü alt problemine yönelik yanıtlara katılımcılar ile yapılan görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile ulaşılmıştır. Katılımcıların, Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sol el) tekniklerine ilişkin yanıtları değerlendirildiğinde;

**K1:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleri nelerdir sorusunu cevaplandırmamış, soru ile ilgili yanıtlara gözlem tekniği aracılığı ile ulaşılmıştır.

#### K1- Kızılmak

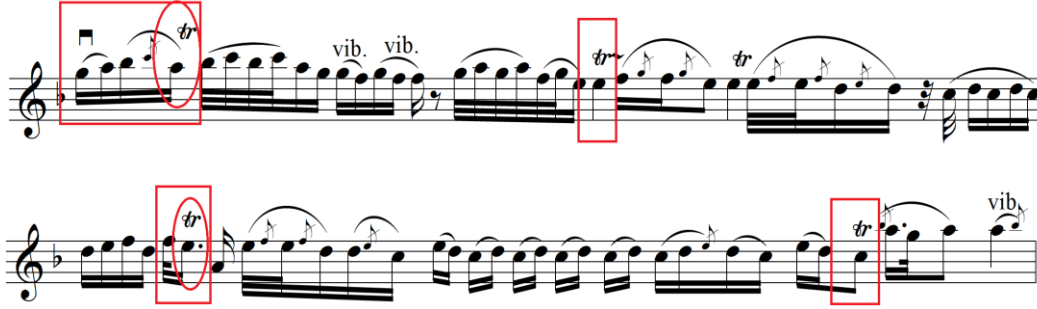


Şekil 5.42. K1'in icrasında *çarpma* tekniği yaptığı bölümler

K1'ün, Muhayyer Kürdî makamında icra etmiş olduğu Uzun Hava'nın melodik yapısı içerisinde La (Dügâh) perdesinde Si (Kürdî), Si (Kürdî-Sünbüle) perdesinde Do (Çargâh-Tiz Çargâh), Mi (Hüseyni) perdesi öncesinde ve sonrasında Fa (Acem),

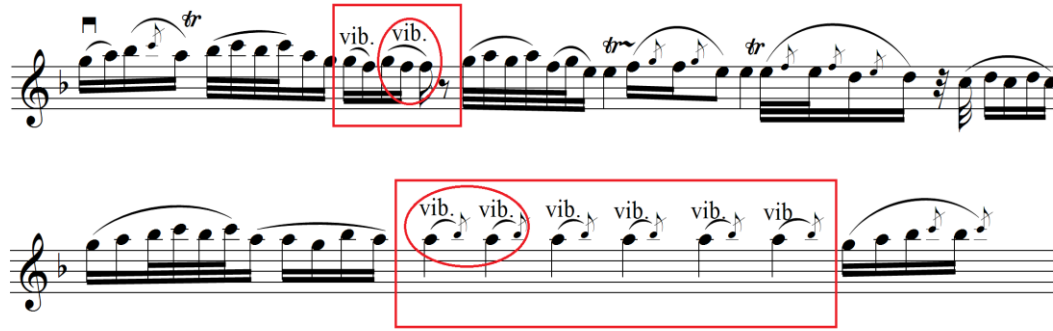


Sol (Gerdâniye) perdesinde La (Muhayyer) ve La (Muhayyer) perdesi öncesinde ve sonrasında Si (Sünbüle) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (5.42.),



Şekil 5.43. K1'in icrasında *trill* tekniği yaptığı bölümler

Do (Çargâh) perdesinde Re (Neva), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem) ve La (Muhayyer) perdesinde ise Si (Sünbüle) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil5.43.),



Şekil 5.44. K1'in icrasında *vibrato* tekniği yaptığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Fa (Acem), Sol (Gerdâniye) ve La (Muhayyer) perdelerinde ise *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

### K1- Bugün Ayın Işığı



Şekil 5.45. K1'in icrasında *çarpma* tekniği yaptığı bölümler

K1'ün, Hicaz makamında (*bkz. 33. dipnot*) icra etmiş olduğu Halay'ın melodik yapısı içerisinde Re (Nevâ) perdesi öncesinde ve sonrasında Mi (Hüseyni), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem), Fa (Acem) perdesinde Sol (Gerdâniye), Sol (Gerdâniye)

perdesi öncesi 3 koma değerinde Fa diyez (Eviç) sonrası La (Muhayyer) ve Do diyez (Tiz Nîm Hicaz) perdesinde Re (Tiz Nevâ) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.45.),



Şekil 5.46. K1'in icrasında *trill* tekniği yaptığı bölümler

Do diyez (Nîm Hicaz) perdesinde Re (Nevâ), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem), 3 koma değerindeki Fa diyez (Eviç) perdesinde Sol (Gerdâniye) ve Si (Tiz Segâh) perdesinde Do diyez (Tiz Nîm Hicaz) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.46.),



Şekil 5.47. K1'in icrasında *vibrato* tekniği yaptığı bölümler

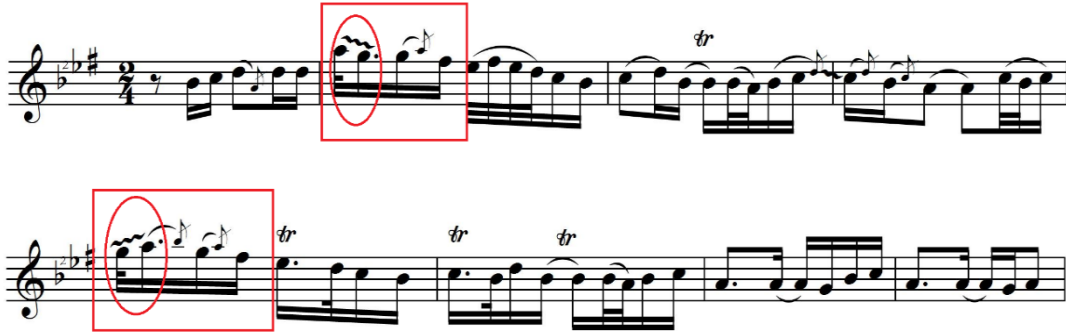
Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere La (Muhayyer) perdesinde ise *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

### K1- Ahu Gözlerini Sevdığım Dilber



Şekil 5.48. K1'in icrasında *çarpma* tekniği yaptığı bölümler

K1'ün, Karcığar makamında icra etmiş olduğu Kırık Hava'nın melodik yapısı içerisinde La (Dügâh) perdesinde 2 koma değerinde Si (Segâh), 2 koma değerindeki Si (Segâh) perdesinde Do (Çargâh), Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ), Re (Neva) perdesinde Mi bemol (Nîm Hisar), Mi bemol (Nîm Hisar) perdesi öncesi ve sonrasında Fa diyez (Eviç), Fa diyez (Eviç) perdesinde Sol (Gerdâniye), Sol (Gerdâniye) perdesinde La (Muhayyer) ve Si (Sünbüle) perdesinde ise Do (Tiz Çargâh) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.48.),



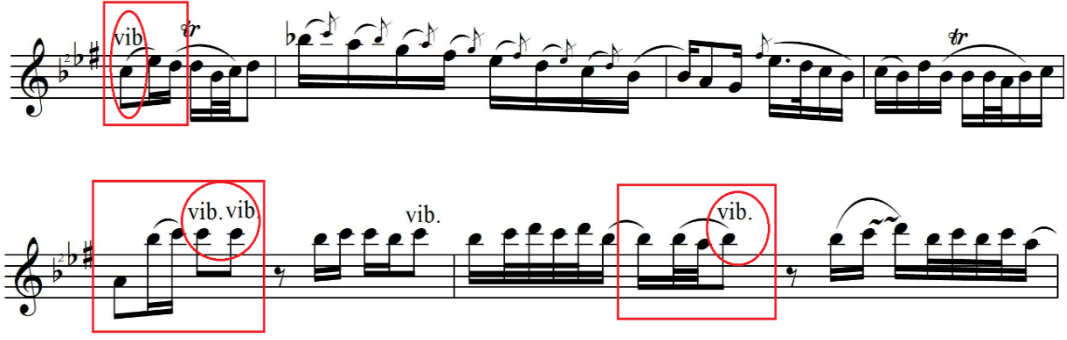
Şekil 5.49. K1'in icrasında *glissando* tekniği yaptığı bölümler

La (Dügâh) ve Do (Çargâh), Re (Nevâ) ve Mi bemol (Nîm Hisar), Sol (Gerdâniye) ve Mi bemol (Nîm Hisar), Sol (Gerdâniye) ve La (Muhayyer ile Si (Tiz Segâh) ve Re (Tiz Nevâ) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.49.),



Şekil 5.50. K1'in icrasında *trill* tekniği yaptığı bölümler

2 koma değerindeki Si (Segâh) perdesi ve Do (Çargâh), Do (Çargâh) ve Re (Nevâ), Re (Nevâ) ve Mi bemol (Nîm Hisar) ile Mi bemol (Nîm Hisar) ve Fa diyez (Eviç) perdeleri arasında *trill* tekniği (Şekil 5.50.),



Şekil 5.51. K1'in icrasında *vibrato* tekniği yaptığı bölümler  
Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Si (Segâh-Tiz Segâh) ve Do (Çargâh-Tiz Çargâh) perdelerinde *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

### K1- Dut Ağacı Dut Verir



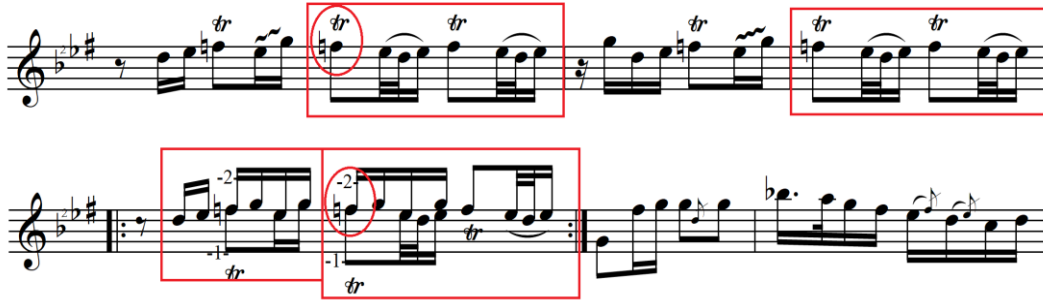
Şekil 5.52. K1'in icrasında *çarpma* tekniği yaptığı bölümler

K1'ün, Karcığar makamında icra etmiş olduğu Oyun Havası'nın melodik yapısı içerisinde Re (Nevâ) ve Mi bemol (Nîm Hisar), Mi bemol (Nîm Hisar) ve Fa diyez (Eviç), Sol (Gerdâniye) ve La (Muhayyer), La (Muhayyer) ve Si (Sünbüle), Si (Sünbüle) ve Do (Tiz Çargâh) ile Do (Tiz Çargâh) ve 2 koma değerinde Si (Tiz Segâh) perdeleri arasında *çarpma* tekniği (Şekil 5.52.),



Şekil 5.53. K1'in icrasında *glissando* tekniği yaptığı bölümler

Mi bemol (Nîm Hisar) ve Sol (Gerdâniye) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.53.),



Şekil 5.54. K1'in icrasında *trill* tekniği yaptığı bölümler

Yukarıda görüldüğü üzere Fa (Acem) perdesinde Sol (Gerdâniye) perdesini seslendirerek *trill* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

Çizelge 5.6. K1'in süsleme (sol el) teknikleri kullanım durumu

K1	Çarpma	Glissando	Mordan	Trill	Vibrato
Kızılırmak	✓	-	-	✓	✓
Bugün Ayın Işığı	✓	-	-	✓	✓
Ahu Gözlerini Sevdiğim Dilber	✓	✓	-	✓	✓
Dut Ağacı Dut Verir	✓	✓	-	✓	-

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı repertuvarında yer alan Uzun Hava, Halay, Kırık Hava ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında; *çarpma* ve *trill*'i tüm eserlerde, *glissando*'yu Kırık Hava ve Oyun Havası türündeki eserlerde, *vibrato*'yu Uzun Hava, Halay ve Kırık Hava türündeki eserlerde kullanmış, *mordan*'ı ise hiçbir eserde kullanmadığı tespit edilmiştir.

**K2:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sağ el) tekniklerine ilişkin soruyu terimsel olarak cevaplandırmamış, *çarpma*, *glissando*, *trill* ve *vibrato* süsleme tekniklerini kullandığı gözlem tekniği yoluyla tespit edilmiştir. K2'nin süsleme tekniklerinden *trill*'i parmaklarıyla görsel olarak ifade etmeye çalıştığı gözlemlenmiştir.

## K2-Avşar Bozlağı



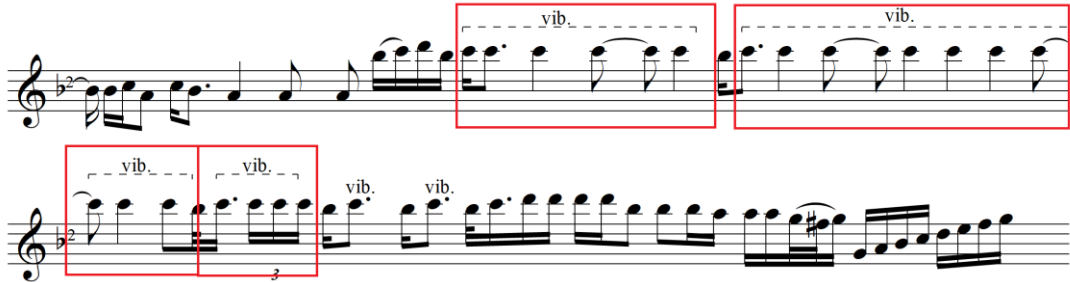
Şekil 5.55. K2'nin icrasında *çarpma* kullandığı bölümler

K2'nin, Bayâtî makamında icra etmiş olduğu Uzun Hava'nın melodik yapısı içerisinde Re (Neva) perdesinde Mi (Hüseyni) ve Fa (Acem) perdesinde Sol (Gerdâniye), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem) ve 2 koma değerindeki Si (Segâh) perdesinde ise Do (Çargâh) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.55.),



Şekil 5.56. K2'nin eserin icrasında *trill* tekniği kullandığı bölümler

2 koma değerindeki Si (Segâh-Tiz Segâh) perdesinde Do (Çargâh-Tiz Çargâh) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.56.),



Şekil 5.57. K2'nin eserin icrasında *vibrato* tekniği kullandığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Do (Tiz Çargâh) perdesinde ise *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

## K2- Bugün Ayın Işığı



Şekil 5.58. K2'nin eserin icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölümler

K2'nin, Hicaz makamında (bkz. 33. dipnot) icra etmiş olduğu Halay'ın melodik yapısı içerisinde Re (Neva) perdesinde Mi (Hüseyni) ve Fa (Acem) perdesinde Sol (Gerdâniye), Mi (Hüseyni) perdesinde ise Fa (Acem) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.58.),



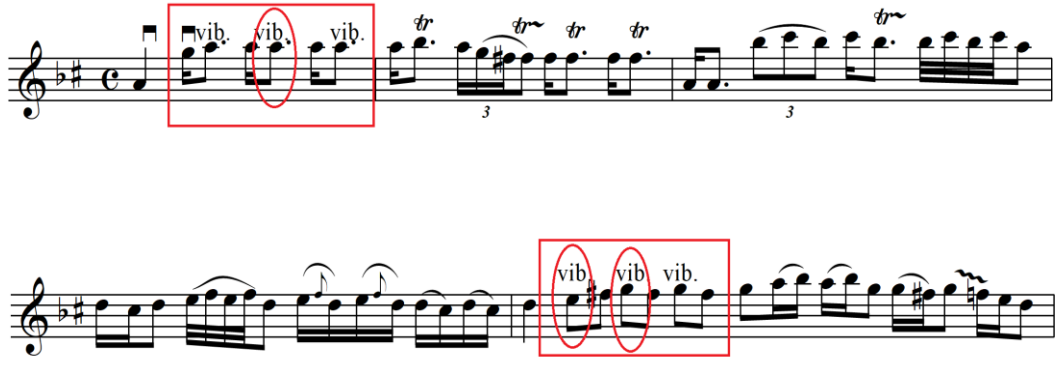
Şekil 5.59. K2'nin eserin icrasında *glissando* tekniği kullandığı bölümler

Fa (Acem) ve Sol (Gerdâniye) perdelerinde *glissando* tekniği (Şekil 5.59.),



Şekil 5.60. K2'nin eserin icrasında *trill* tekniği kullandığı bölümler

Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem) ve Fa (Eviç) perdesinde Sol (Gerdâniye) ve 1 koma değerindeki Si (Tiz Segâh) perdesinde Do (Çargâh) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.60.),



Şekil 5.61. K2'nin eserin icrasında *vibrato* tekniği kullandığı bölümler

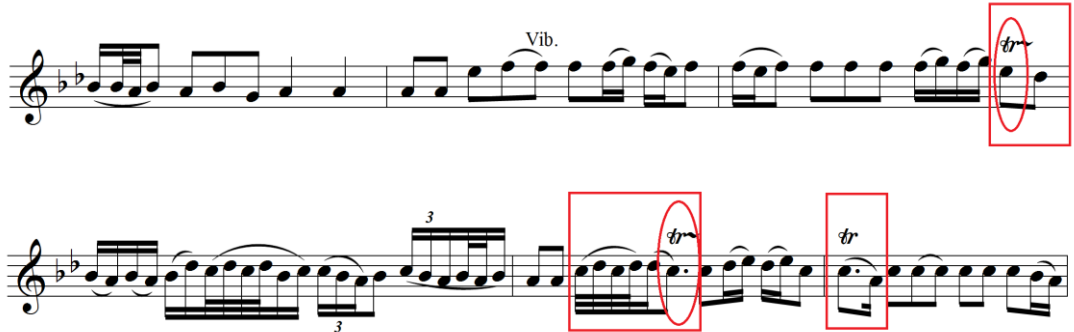
Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere, Mi (Hüseyni), Sol (Gerdâniye) ve La (Muhayyer) perdelerinde ise *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

### K2-Keskin Semahı



Şekil 5.62. K2'nin eserin icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölümler

K2'nin, Bayzan kürdi makamında (bkz. 38. *dipnot*) icra etmiş olduğu Semah'ın melodik yapısı içerisinde Si (Kürdî) perdesinde La (Dügâh) ve Re (Nevâ) perdelerini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.62.),



Şekil 5.63. K2'nin eserin icrasında *trill* tekniği kullandığı bölümler

Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ) ve Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.63.),

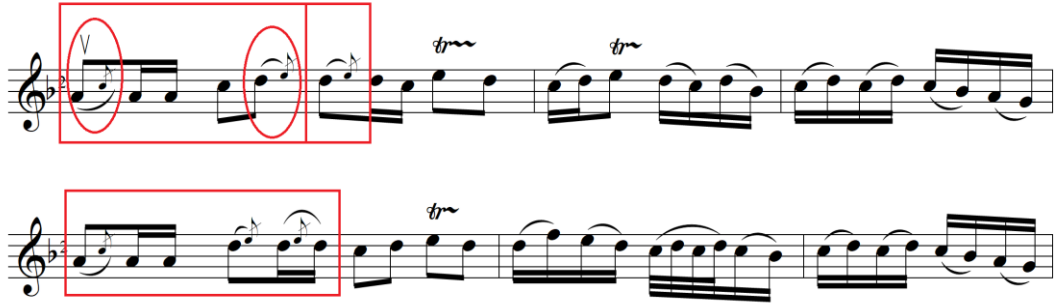




Şekil 5.64. K2'nin eserin icrasında *vibrato* tekniği kullandığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Do (Çargâh) ve Mi (Hüseyni) perdelerinde ise *vibrato* tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

### K2-Sallan Boyuna Bakayım



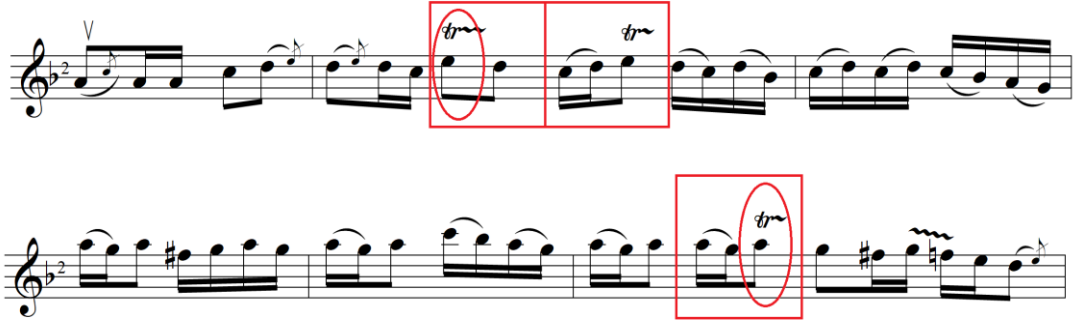
Şekil 5.65. K2'nin eserin icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölümler

K2'nin, Tahîr-i kebîr makamında (bkz. 39. *dipnot*) icra etmiş olduğu Oyun Havası'nın melodik yapısı içerisinde Re (Nevâ) perdesinde Mi (Hüseyni), Sol (Gerdâniye) ve La (Dügâh) perdesinde Do (Çargâh) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.65.),



Şekil 5.66. K2'nin eserin icrasında *glissando* tekniği kullandığı bölümler

Fa (Acem) ve Sol (Gerdâniye) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.66.),



Şekil 5.67. K2'nin eserin icrasında *trill* tekniği kullandığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem), La (Muhayyer) perdesinde ise Si (Tiz Segâh) perdesini seslendirerek *trill* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

Çizelge 5.7. K2'nin süsleme (sol el) teknikleri kullanım durumu

K2	Çarpma	Glissando	Mordan	Trill	Vibrato
Avşar	✓	-	-	✓	✓
Bozlağı					
Bugün	✓	✓	-	✓	✓
Aydın Işığı					
Keskin	✓	-	-	✓	✓
Semahı					
Sallan	✓	✓	-	✓	-
Boyuna					
Bakayım					

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı repertuarında yer alan Uzun Hava, Halay, Semah ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında; *çarpma* ve *trill*'i tüm eserlerde, *glissando*'yu Halay ve Oyun Havası türündeki eserlerde, *vibrato*'yu Uzun Hava, Halay ve Semah türündeki eserlerde tercih etmiş, *mordan*'i ise hiçbir eserde kullanmadığı tespit edilmiştir.

**K3:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sağ el) teknikleri nelerdir sorusunu cevaplandırmamış, soru ile ilgili yanıtlara gözlem tekniği aracılığı ile ulaşılmıştır. K3 *keman* icrasında kullanılan süsleme çeşitleri nelerdir sorusunu cevaplandırmamış, sadece süsleme çeşitlerinden *trill*'i "Titretme" şeklinde tanımlamıştır.

### K3-Avşar Bozlağı



Şekil 5.68. K3'ün eserin icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölümler

K3'ün, Bayâtî makamında icra etmiş olduğu Uzun Hava'nın melodik yapısı içerisinde 2 koma değerindeki Si (Segâh) perdesinde Do (Çargâh), Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ), Mi bemol (Nîm Hisâr) perdesinde Fa (Acem) ve La (Muhayyer) perdesinde 2 komalık Si (Tiz Segâh) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.68.),



Şekil 5.69. K3'ün eserin icrasında *glissando* tekniği kullandığı bölümler

Mi (Hüseyni) ve Re (Nevâ) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil. 5.69.),



Şekil 5.70. K3'ün eserin icrasında *trill* kullandığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere 2 koma değerindeki Si (Segâh) perdesinde Do (Çargâh) perdesini, Do (Çargâh) perdesinde ise Re (Nevâ) perdesini seslendirerek *trill* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

### K3-Bugün Ayın Işığı



Şekil 5.71. K3'ün eserin icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölümler

K3'ün, Hicaz makamında (bkz. 33. dipnot) icra etmiş olduğu Halay'ın melodik yapısı içerisinde La (Dügâh) perdesinde Si (Kürdî) , Si (Kürdî) perdesinde Do (Çargâh), Çargâh perdesinde Re (Nevâ), Re (Nevâ) perdesinde Mi (Hüseyni) ve Sol (Gerdâniye) perdelerini, Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem), Fa (Acem) perdesinde Sol (Gerdâniye), Sol (Gerdâniye) perdesinde La (Muhayyer) ve Mi (Hüseyni) perdesinden önce onaltılık nota değerindeki 3 koma değerindeki Fa diyez (Eviç) ve Rast (Gerdâniye) perdelerini birlikte (çift *çarpma*) seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.71.),



Şekil 5.72. K3'ün eserin icrasında *trill* tekniği kullandığı bölümler

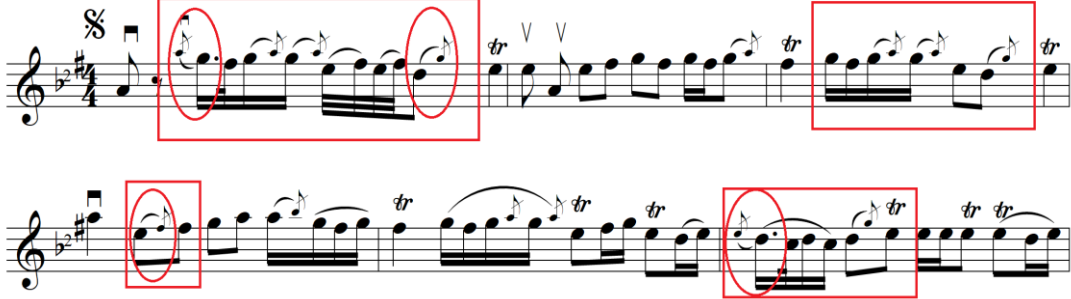
Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem), Fa (Acem) perdesinde Sol (Gerdâniye) ve La (Muhayyer) perdesinde ise Si (Sünbüle) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.72.),



Şekil 5.73. K3'ün eserin icrasında *vibrato* tekniği kullandığı bölümler

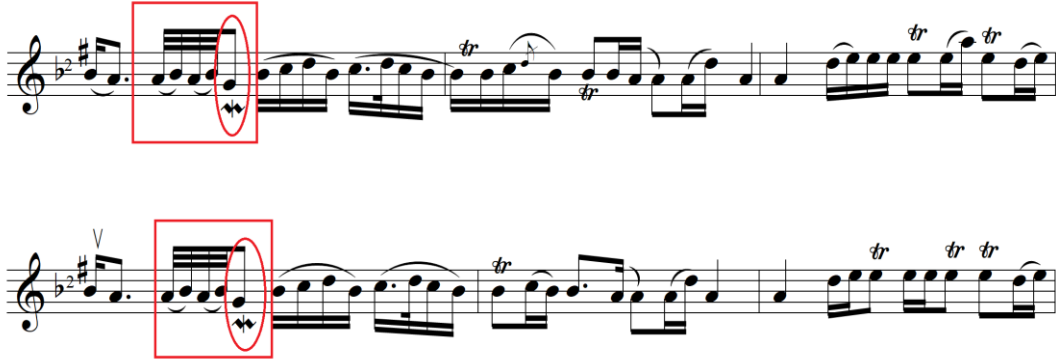
Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Fa diyez (Eviç) ve Si (Sünbüle) perdelerinde *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

### K3-Köprüden Geçti Gelin



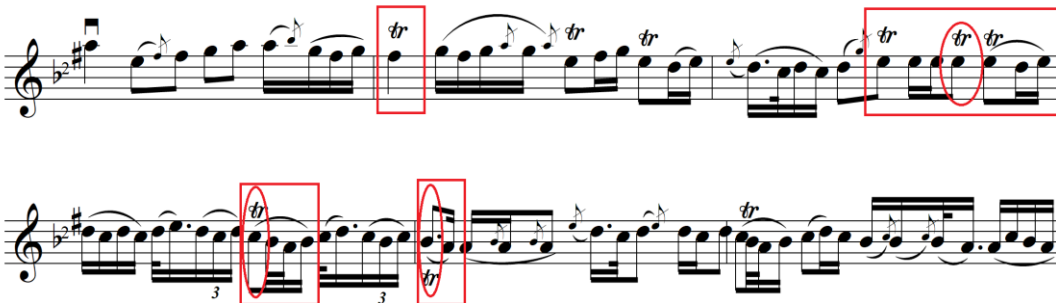
Şekil 5.74. K3'ün eserin icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölümler

K3'ün, Hüseyini makamında icra etmiş olduğu Kırık Hava'nın melodik yapısı içerisinde Re (Nevâ) perdesinden önce Mi (Hüseyini), sonrasında Sol (Gerdâniye), Mi (Hüseyini) perdesinde Fa (Acem), Sol (Gerdâniye) perdesinde La (Muhayyer) ve La (Muhayyer) perdesinde ise 2 koma değerindeki Si (Tiz Segâh) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.74.),



Şekil 5.75. K3'ün eserin icrasında *mordan* kullandığı bölüm

Sol (Rast) perdesinde *mordan* tekniği (Şekil 5.75.),



Şekil 5.76. K3'ün eserin icrasında *trill* kullandığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere 2 koma değerindeki Si (Segâh) perdesinde Do (Çargâh), Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ), Mi (Hüseyini) perdesinde Fa (Acem)

ve Fa diyez (Eviç) perdesinde ise Sol (Gerdâniye) perdesini seslendirerek *trill* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

### K3-Sallan Boyuna Bakayım



Şekil 5.77. K3'ün eserin icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölümler

K3'ün, Tahîr-i kebîr makamında (bkz. 39. *dipnot*) icra etmiş olduğu Oyun Havası'nın melodik yapısı içerisinde La (Dügâh) perdesinde 2 koma değerinde Si (Segâh), 2 koma değerindeki Si (Segâh-Tiz Segâh) perdesinde Do (Çargâh-Tiz Çargâh) perdesini, Sol (Gerdâniye) perdesinde La (Muhayyer) ve La (Muhayyer) perdesinde ise Si (Tiz Segâh) ve Do (Tiz Çargâh) perdelerini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.77.),



Şekil 5.78. K3'ün eserin icrasında *glissando* tekniği kullandığı bölüm

La (Muhayyer) ve 2 koma değerindeki Si (Tiz Segâh) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.78.),



Şekil 5.79. K3'ün eserin icrasında *trill* tekniği kullandığı bölümler

Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem) ve La (Muhayyer) perdesinde 2 koma değerinde (Tiz Segâh) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.79.),



Şekil 5.80. K3'ün eserin icrasında *vibrato* tekniği kullandığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere La (Muhayyer) ve 2 koma değerindeki Si (Tiz Segâh) perdesinde *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

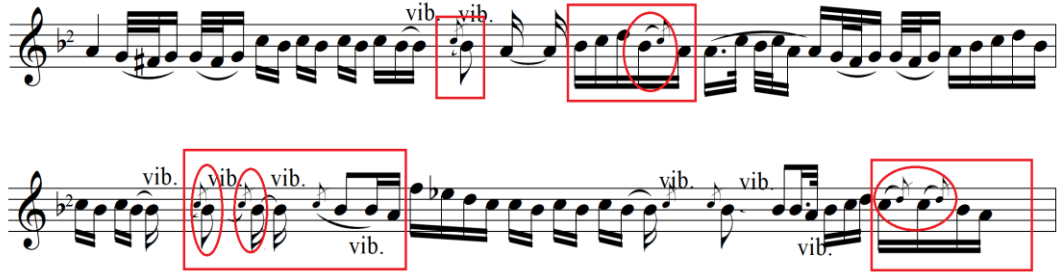
Çizelge 5.8. K3'ün süsleme (sol el) teknikleri kullanım durumu

K3	Çarpma	Glissando	Mordan	Trill	Vibrato
Avşar	✓	✓	-	✓	-
Bozlağı					
Bugün	✓	-	-	✓	✓
Aydın Işığı					
Köprüden	✓	-	✓	✓	-
Geçti					
Gelin					
Sallan	✓	✓	-	✓	✓
Boyuna					
Bakayım					

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı repertuarında yer alan Uzun Hava, Halay, Kırık Hava ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında; *çarpma* ve *trill*'i tüm eserlerde, *glissando*'yu Uzun Hava ve Oyun Havası türündeki eserlerde, *mordan*'i Kırık Hava türündeki eserlerde, *vibrato*'yu Halay ve Oyun Havası türündeki eserlerde kullandığı tespit edilmiştir.

**K4:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sağ el) teknikleri nelerdir sorusunu, *çarpma*, *glissando*, *trill* ve *vibrato* süsleme (sağ el) tekniklerini kullandığı şeklinde cevaplandırmıştır.

#### K4-Avşar Bozlağı



Şekil 5.81. K4'ün icrasında *çarpma* tekniği yaptığı bölümler

K4'ün, Bayâtî makamında icra etmiş olduğu Uzun Hava'nın melodik yapısı içerisinde La (Dügâh) perdesinde Do (Çargâh), 2 koma değerindeki Si (Segâh-Tiz Segâh) perdesinin öncesinde ve sonrasında Do (Çargâh-Tiz Çargâh), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem) ve Do (Tiz Çargâh) perdesinde Re (Tiz Neva) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.81.),



Şekil 5.82. K4'ün icrasında *glissando* tekniği yaptığı bölümler

Fa (Acem) ve Mi bemol (Nîm Hisar) perdeleri ile La (Muhayyer) ve Do (Tiz Çargâh) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.82.),

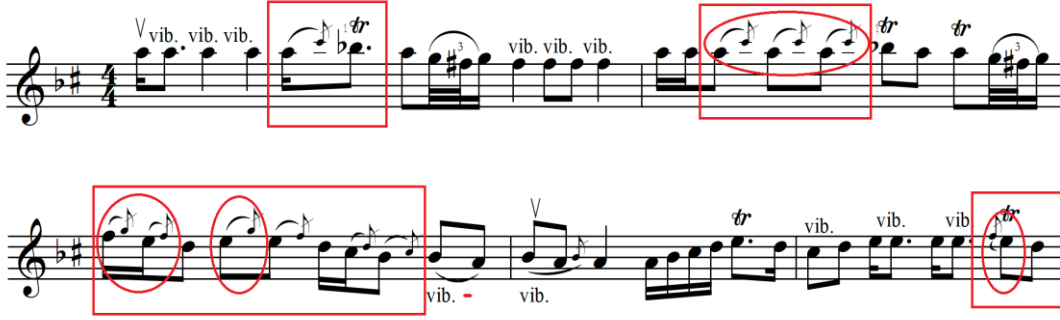


Şekil 5.83. K4'ün icrasında *vibrato* tekniği yaptığı bölümler

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere 2 koma değerindeki Si (Segâh-Tiz Segâh) perdesinde *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.



## K4-Bugün Ayn Işığı



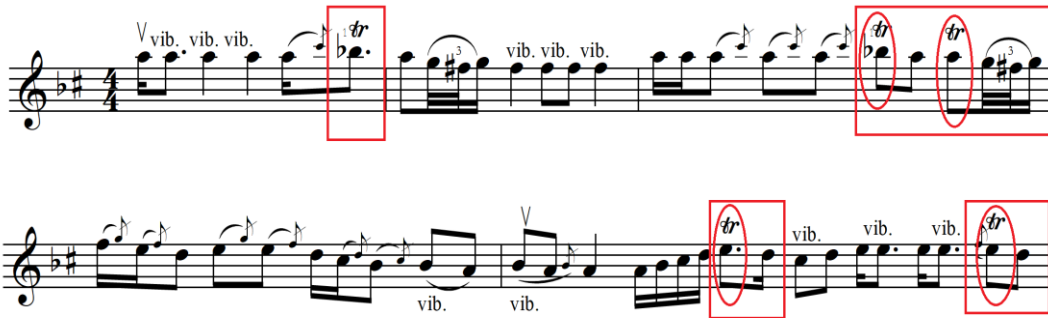
Şekil 5.84. K4'ün icrasında *çarpma* tekniği yaptığı bölümler

K4'ün, Hicaz makamında (*bkz. 33. dipnot*) icra etmiş olduğu Halay'ın melodik yapısı içerisinde Si (Kürdî) perdesi öncesinde ve sonrasında Do diyez (Nîm Hicaz), Do diyez (Nîm Hicaz) perdesinde Re (Nevâ), Re (Nevâ) perdesinde Mi (Hüseyni), Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem) ve Sol (Gerdâniye), Sol (Gerdâniye) perdesinde La (Muhayyer) ve La (Muhayyer) perdesinde ise Si (Sünbüle) ve Do diyez (Tiz Nîm Hicaz) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.84.),



Şekil 5.85. K4'ün icrasında *glissando* tekniği yaptığı bölümler

Sol (Gerdaniye) ve Fa (Acem) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.85.),



Şekil 5.86. K4'ün icrasında *trill* yaptığı bölümler

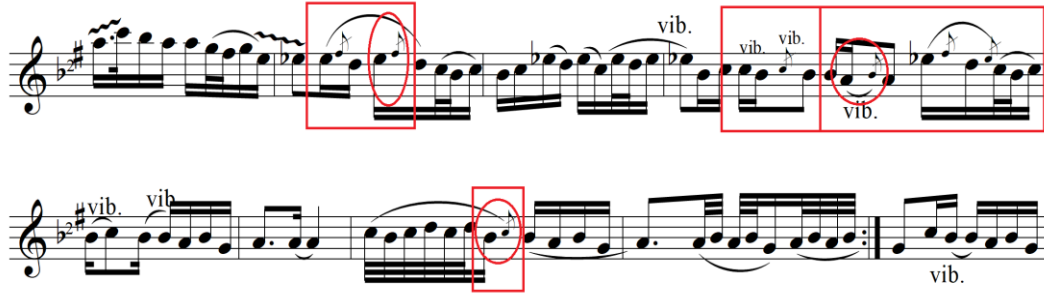
Mi (Hüseyni) perdesinde Fa (Acem), La (Muhayyer) perdesinde Si (Tiz Segâh) ve Si (Tiz Segâh) perdesinde Do (Tiz Çargâh) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.86.),



Şekil 5.87. K4'ün icrasında *vibrato* yaptığı bölümler

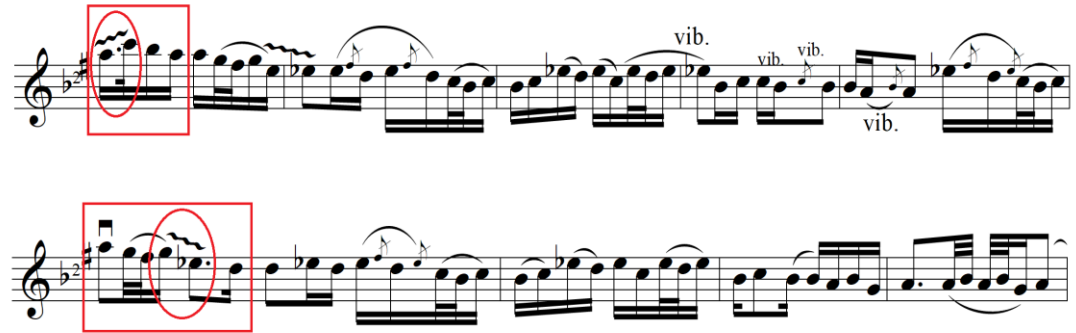
Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Si (Kürdî), Do (Çargâh), Mi (Hüseynî), Fa (Acem), Sol (Gerdâniye) ve La (Muhayyer) perdesinde *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

#### K4-Ahu Gözlerini Sevdığım Dilber



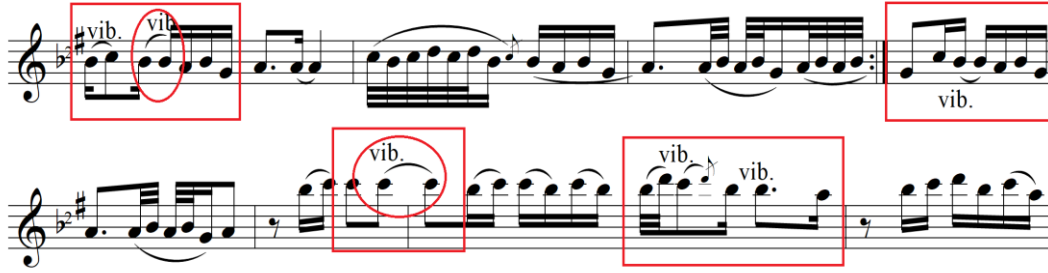
Şekil 5.88. K4'ün icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölüm

K4'ün, Karcıgar makamında icra etmiş olduğu Kırık Hava'nın melodik yapısı içerisinde La (Dügâh) perdesinde 2 koma değerinde Si (Segâh), 2 koma değerindeki Si (Segâh) perdesi öncesinde ve sonrasında Do (Çargâh), Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ) ve Mi bemol (Nîm Hisâr), Re (Nevâ) perdesinde Mi bemol (Nîm Hisâr), Mi bemol (Nîm Hisâr) perdesinde Fa diyez (Eviç), Fa diyez (Eviç) perdesinde Mi bemol (Nîm Hisâr) ve Sol (Gerdâniye) ve Do (Tiz Çargâh) perdesinde ise Re (Tiz Nevâ) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.88.),



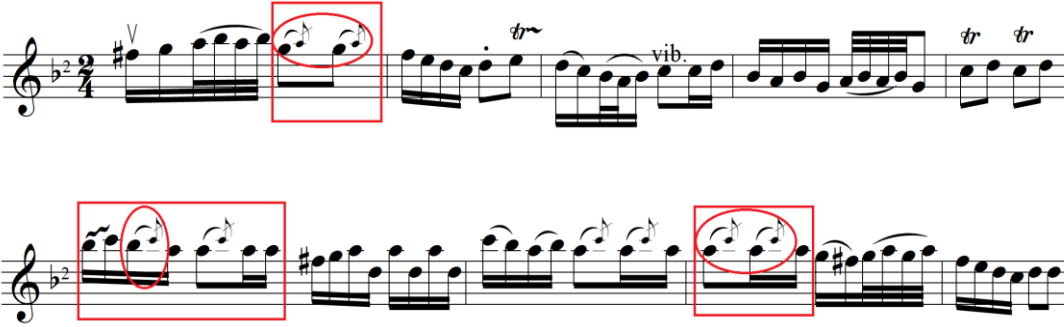
Şekil 5.89. K4'ün icrasında *glissando* tekniği kullandığı bölüm

Sol (Gerdâniye) ve Mi bemol (Nîm Hisâr) ile La (Muhayyer) ve Do (Tiz Çargâh) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.89.),



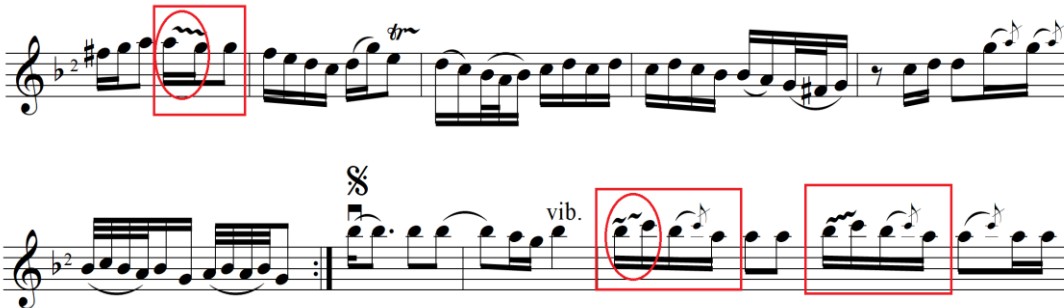
Şekil 5.90. K4'ün icrasında *vibrato* kullandığı bölüm  
Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Si (Segâh-Tiz Segâh), Do (Çargâh), Re (Nevâ) ve Mi bemol (Nîm Hicaz) perdesinde *vibrato* tekniği uyguladığı tespit edilmiştir.

#### K4-Sallan Boyuna Bakayım



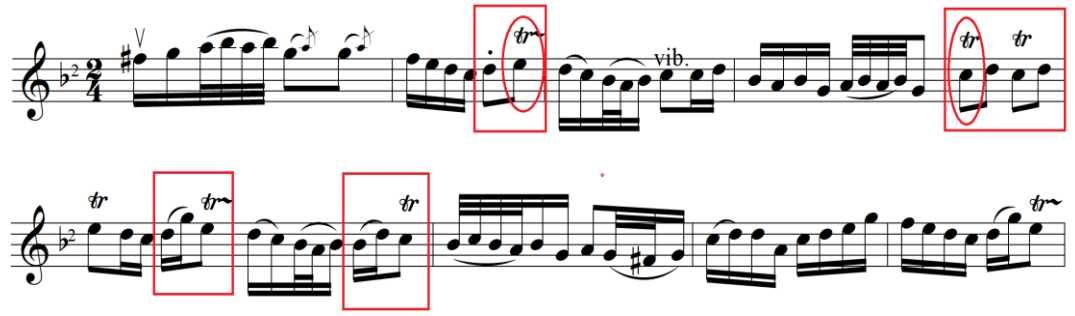
Şekil 5.91. K4'ün icrasında *çarpma* tekniği kullandığı bölüm

K4'ün, Tahîr-i kebîr makamında (bkz. 39. dipnot) icra etmiş olduğu Oyun Havası'nın melodik yapısı içerisinde Re (Nevâ) perdesinde Mi (Hüseyni) ve Sol (Gerdâniye), Mi (Hüseyni) perdesinde Re (Nevâ) ve Fa (Acem), Sol (Gerdâniye) perdesinde La (Muhayyer) ve Si (Tiz Segâh) perdesinde ise La (Muhayyer) ve Do (Çargâh) perdesini seslendirerek *çarpma* tekniği (Şekil 5.91.),



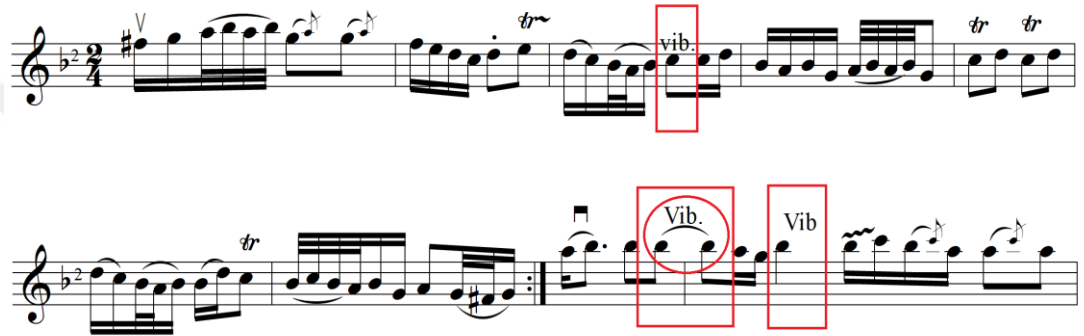
Şekil 5.92. K4'ün icrasında *glissando* tekniği kullandığı bölüm

La (Muhayyer) ve Sol (Gerdâniye) perdeleri ile Si (Tiz Segâh) ve Do (Tiz Çargâh) perdeleri arasında *glissando* tekniği (Şekil 5.92.),



Şekil 5.93. K4'ün icrasında *trill* tekniği kullandığı bölüm

Do (Çargâh) perdesinde Re (Nevâ) ve Mi (Hüseyni) perdesinde ise Fa (Acem) perdesini seslendirerek *trill* tekniği (Şekil 5.93.),



Şekil 5.94. K4'ün icrasında *vibrato* tekniği kullandığı bölüm

Yukarıdaki şekilde görüldüğü üzere Do (Çargâh) ve Si (Tiz Segâh) perdelerinde *vibrato* tekniği kullandığı tespit edilmiştir.

Çizelge 5.9. K4'ün süsleme (sol el) teknikleri kullanım durumu

K4	Çarpma	Glissando	Mordan	Trill	Vibrato
Avşar	✓	✓	-	-	✓
Bozlağı					
Bugün	✓	✓	-	✓	✓
Aydın Işığı					
Ahu	✓	✓	-	-	✓
Gözlerini					
Sevdiğim					
Dilber					
Sallan	✓	✓	-	✓	✓
Boyuna					
Bakayım					

Yukarıdaki çizelgede görüldüğü üzere icracı repertuvarında yer alan Uzun Hava, Halay, Kırık Hava ve Oyun Havası türündeki dört eserin icrasında; *çarpma*, *glissando* ve *vibrato*'yu tüm eserlerde, *trill*'i Halay ve Oyun Havası türündeki eserlerde kullanmış, *mordan*'i ise hiçbir eserde kullanmadığı tespit edilmiştir.



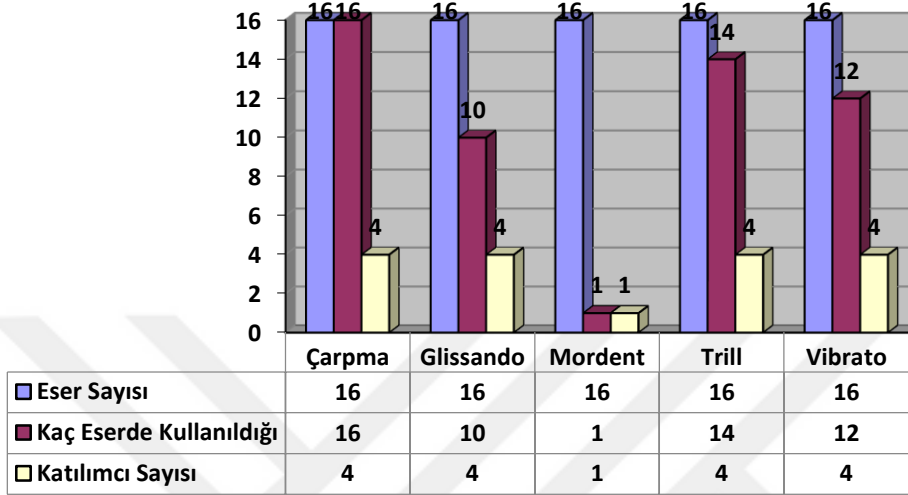
Çizelge 5.10. Katılımcıların repertuvarlarında yer alan türlerde süsleme (sol el) tekniklerini kullanım durumları

KATILIMCI	HALAY					KIRIK HAVA <sup>93</sup>					OYUN HAVASI					SEMAH <sup>94</sup>					UZUN HAVA				
	Çarp.	Gliss	Mor.	Tr.	Vib.	Çarp.	Gliss	Mor.	Tr.	Vib.	Çarp.	Gliss	Mor.	Tr.	Vib.	Çarp.	Gliss	Mor.	Tr.	Vib.	Çarp.	Gliss	Mor.	Tr.	Vib.
K1	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	-	✓	-	-	-	-	-	-	✓	-	-	✓	✓
K2	✓	✓	-	✓	✓	-	-	-	-	-	✓	✓	-	✓	-	✓	-	-	✓	✓	✓	-	-	✓	✓
K3	✓	-	-	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	✓	-	-	-	-	-	✓	✓	-	✓	-
K4	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	-	✓	✓	-	-	-	-	-	✓	✓	-	-	✓

<sup>93</sup> K2, Kırık Hava türünde eser icra etmemiştir.

<sup>94</sup> K1, K3 ve K4, Semah türünde eser icra etmemişlerdir.

Yukarıdaki Çizelgeden anlaşılacağı üzere çalışma grubu içerisinde yer alan *keman* icracıları içerisinde; K1, K3 ve K4 ise Halay, Kırık Hava, Oyun Havası ve Uzun Hava türünde, K2 ise Halay, Oyun Havası, Semah ve Uzun Hava, türünde birer eser icra etmişlerdir.



Şekil 5.95. Katılımcılar tarafından icra edilen eserlerin toplamında süsleme (sol el) tekniklerinin kullanım durumları

Katılımcıların süsleme (sol el) tekniklerini uygulama durumlarına ilişkin;

- *çarpma* tekniği; dört farklı türde tüm katılımcılar,
- *glissando* tekniği; Halayda K2 ve K4, Kırık Hava'da K1 ve K4, Oyun Havasında tüm katılımcılar, Uzun Hava'da K1 ve K4,
- *mordan* tekniği; Sadece Kırık Hava'da K3,
- *trill* tekniği; Halay ve Oyun Havası'nda tüm katılımcılar, Kırık Hava'da K1 ve K4, Semah'ta K2 ve Uzun Hava'da K1, K2 ve K3,
- *vibrato* tekniği; Halay'da tüm katılımcılar, Kırık Hava'da K1 ve K4, Oyun Havasında K3 ve K4, Semah'ta K2 ve Uzun Hava'da K1, K2 ve K4 tarafından kullanılmıştır.

Yukarıdaki şekilden anlaşılacağı üzere çalışma içerisinde; *çarpma* tekniği 16, *glissando* tekniği 10, *mordan* tekniği 1, *trill* tekniği 14 ve *vibrato* tekniği ise 12 eserde icra edilmiştir.

 K2, B2, K3 ve T4 uygulanmıştır.

 K2, B2, K3 ve T4 uygulanmamıştır.

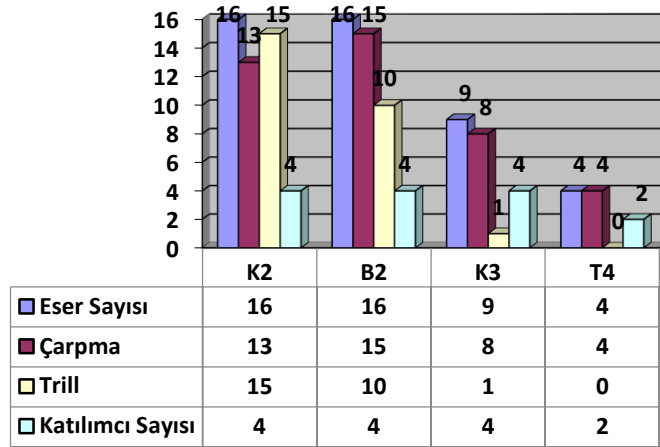
Çizelge 5.11. Katılımcıların repertuarlarında yer alan türlerde *çarpma* ve *trill* teknikleri ile K2, B2, K3 ve T4 aralıklarının kullanım durumları

KATILIMCI	HALAY								KIRIK HAVA <sup>95</sup>								OYUN HAVASI								SEMAH <sup>96</sup>								UZUN HAVA												
	Çarpma				Trill				Çarpma				Trill				Çarpma				Trill				Çarpma				Trill				Çarpma				Trill								
	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4	K2	B2	K3	T4					
K1	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■			
K2	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■		
K3	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	
K4	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■

<sup>95</sup> K2, Kırık Hava türünde eser icra etmemiştir.

<sup>96</sup> K1, K3 ve K4, Semah türünde eser icra etmemişlerdir.





Şekil 5.96. K2, B2, K3 ve T4 aralıklarının *çarpma* ve *trill* tekniği şeklinde kullanım durumları  
Katılımcıların K2, B2, K3 ve T4 aralıklarını *çarpma* ve *trill* tekniği şeklinde uygulama durumlarına ilişkin;

- K2<sup>97</sup> aralığı dört farklı tür içerisinde:
  - *çarpma* tekniği şeklinde; Halay türünde tüm katılımcılar, Kırık Hava türünde K1, K3 ve K4, Oyun Havası türünde K1 ve K4, Semah türünde K2, Uzun Hava türünde K1, K2 ve K4,
  - *trill* tekniği şeklinde; Halay türünde tüm katılımcılar, Kırık Hava türünde K1 ve K3, Oyun Havası türünde K2, K3 ve K4, Semah türünde K2, Uzun Hava türünde K1,
- B2<sup>98</sup> aralığı dört farklı tür içerisinde:
  - *çarpma* tekniği şeklinde; Halay, Oyun Havası ve Uzun Hava türünde tüm katılımcılar, Kırık Hava türünde K1, K3 ve K4,

<sup>97</sup> Katılımcıların, Hüseyini, Karcığar ve Tâhîr-i kebir makamında 2 koma değerindeki Si (Segâh-Tiz Segâh) perdesinde Do (Çargâh-Tiz Çargâh), Hicaz makamında Si (Tiz Segâh) perdesinde Do (Tiz Çargâh) ve 3 koma değerindeki Fa diyez (Eviç) perdesinde Sol (Gerdâniye) perdesini seslendirerek Çarpma ve Trill teknikleri uyguladıkları tespit edilmiş, fakat aralık olarak küçük ikili ve büyük ikili arasında bir değerde olduğu ve kaynaklarda bu değeri karşılayan bir tanımlama olmadığı için herhangi bir isimlendirme yapılamamıştır.

<sup>98</sup> Katılımcıların Hicaz (bkz. 33. *dipnot*) makamında La (Muhayyer) perdesinde Si (Tiz Segâh) perdesini seslendirerek Çarpma ve Trill teknikleri uyguladıkları tespit edilmiş, fakat aralık olarak küçük ikili ve büyük ikili arasında bir değerde olduğu ve kaynaklarda bu değeri karşılayan bir tanımlama olmadığı için herhangi bir isimlendirme yapılamamıştır.

- *trill* tekniđi Őeklinde; Halay tűrűnde K2 ve K3, Kırık Hava tűrűnde K1 ve K3, Oyun Havası tűrűnde K1, K3 ve K4, Semah tűrűnde K2, Uzun Hava tűrűnde K ve K3,
- K3 aralıđı dűrt farklı tűr iŐerisinden:
  - *Őarpma* tekniđi Őeklinde; Halay ve Kırık Hava tűrűnde K4, Oyun Havası tűrűnde tűm katılımcılar, Semah tűrűnde K2, Uzun Hava tűrűnde K1,
  - *trill* tekniđi Őeklinde; Halay, Oyun Havası, Semah ve Uzun Hava tűrűnde hiŐbir katılımcı tarafından kullanılmamıŐ, sadece Kırık Hava tűrűnde K1 tarafından kullanılmıŐtır.
- T4 aralıđı dűrt farklı tűr iŐerisinden:
  - *Őarpma* tekniđi Őeklinde; Halay ve Kırık Hava tűrűnde K3, Oyun Havası tűrűnde K3 ve K4, Semah ve Uzun Hava tűrűnde hiŐbir katılımcı tarafından kullanılmamıŐtır.
  - *trill* tekniği Şeklinde hiÇbir katılımcı tarafından kullanılmamıŐtır.

Yukarıdaki Őekilden anlaŐılacađı űzere ŐalıŐma iŐerisinde K2; *Őarpma* tekniği Őeklinde 13, *trill* tekniği Őeklinde 15, B2; *Őarpma* tekniği Őeklinde 15, *trill* tekniği Őeklinde 10, K3; *Őarpma* tekniği Őeklinde 9, *trill* tekniği Őeklinde 8, T4; *Őarpma* tekniği Őeklinde 4 eserde icra edilmiŐ, ayrıca T4 aralığı *trill* tekniği Őeklinde hiŐbir eserde icra edilmemiŐtir.

K1, K2 ve K3'űn *keman* icrasına yűnelik bir eđitim almadıđı, *keman* űđrenimi usta-Őıracak iliŐkisi Őeklinde ve taklit etme yoluyla olduđu dűŐűnűldűđűnde eserlerin icrasında sűsleme (sol el) tekniklerini kendisine űrnek aldıđı kiŐilerin icra Őekillerini taklit etme ve anlık performans durumuna gűre uygulamıŐ olması muhtemeldir. K4'űn *keman* űđreniminde ise K1, K2 ve K3 ile benzerlikler olduđu gibi farklılıklarında bulunduđu gűrűŐme tekniđi kullanılarak belirlenmiŐtir. K4, usta-Őıracak iliŐkisi Őeklinde ve taklit etme yoluyla *keman* űđrenimi sađlamasının yanı sıra akademik dűzeyde *keman* eđitimi de almıŐtır. Bu bađlamda icracının *keman* űđrenim Őekilleri dűŐűnűldűđűnde, eserlerin icrasında sűsleme (sol el) tekniklerini kendisine

örnek aldığı kişilerin icra şekillerini taklit etme, *keman* eğitimi ve anlık performans durumuna göre uygulamış olması muhtemeldir.

### 5.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

Türk yaylı çalgılarından *kabak kemane* nin Teke yöresi dışında Orta Anadolu bölgesi ezgilerinin icrasında kullanılması durumunda, çalgının akort ve icra şekillerinde bazı uygulamalar yapılması gerekli olmaktadır. Bu tür uygulamaların yapılma gerekliliği de çalışmanın başlığında yer alan ve problem durumunu oluşturan uyarılama çalışmasını ortaya çıkarmıştır. Bu sebeple çalışmanın problem durumunda açıklanan ve çalgılar üzerine tanımlaması yapılmış olan uyarılama kavramının ikinci şekli doğrultusunda<sup>99</sup>; Orta Anadolu bölgesi ezgilerinin karakteristik icra şekillerini bozmadan *kabak kemane* ile seslendirebilmek için bölgenin müzik kültürünün adeta temsilcisi durumunda olan Kırşehir/Kaman ve Kırıkkale/Keskin Abdallarının çalgı takımları içerisinde yer alan ve yaylı bir çalgı olan *Kemanın* akort sistemi referans alınmıştır. Çalışmanın beşinci alt problemini oluşturan; “Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan akort sistemi *kabak kemane* de nasıl uygulanır” sorusu, yukarıda belirtilen uyarılama kavramı yoluyla cevaplandırılmıştır. Yaylı çalgılar ailesi içerisindeki *keman* ve *kabak kemane* hem fiziki hem de icra şekilleri yönünden benzerlik oranları fazla olan çalgılardır. Bu bağlamda, her ikisi de dört telli olan yaylı çalgılardan; *Kemanın* Orta Anadolu Abdalları'nın müzik geleneği içerisinde kullanıldığı akort sistemine *kabak kemane*'de akort edilerek beşinci alt probleme yönelik uygulamalar aşağıda yer alan şekiller aracılığı ile açıklanmıştır.

**TÜRK HALK MÜZİĞİNDE KULLANILAN KABAK KEMANE AKORDU**

İkinci ses, icra edilen eserin karar sesine göre kullanılabilmektedir

Şekil 5. 97. Türk yaylı çalgılarından *kabak kemanenin* akort sistemi

<sup>99</sup>Ayrıntılı bilgi için bkz. Birinci bölüm, s. 27 “Problem Durumu” bölümü.

Şekil 5.97.'de görüldüğü üzere Teke yöresi çalgısı olarak bilinen ve Türk Halk Müziği icralarında kullanılan *kabak kemanenin* akort sistemi; birinci tel Fa (Acem), ikinci tel Do (Çargâh), üçüncü tel Fa (Acem Aşiran) ve dördüncü tel Do (Kaba Çargâh) seslerine akort edilmektedir. 2 rakamı ile gösterilen Si (Kaba Kürdî) sesi ise gerekli görüldüğünde Sol (Rast) kararlı eserlerin icralarında kullanılmaktadır.

TÜRK HALK MÜZİĞİNDE KULLANILAN KABAK KEMANE AKORDU

ORTA ANADOLU ABDAL MÜZİĞİNDE KULLANILAN KEMAN AKORDU

Şekil 5. 98. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan akort sisteminin *kabak kemane*de uygulanması

ORTA ANADOLU ABDALLARI MÜZİK GELENEĞİNDE KULLANILAN KEMAN AKORDUNA UYARLANMIŞ KABAK KEMANE AKORDU

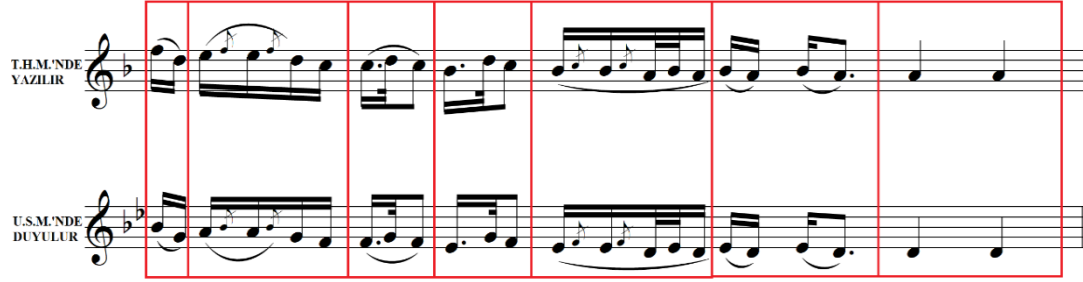
T.H.M.'NDE YAZILIR

U.S.M.'NDE DUYULUR

Şekil 5. 99. Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan akort sisteminin *kabak kemane*'de uyarlanmış şekli. Birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü teller U.S.M'nde T5 aralığında pestleşerek duyulmaktadır.

Şekil 5.96.'da oklarla gösterildiği üzere; *kabak kemane*deki birinci tel Fa (Acem) sesi Do (Çargâh), ikinci tel Do (Çargâh) sesi Sol (Rast), üçüncü tel Fa (Acem Aşiran) sesi Re (Yegâh) ve dördüncü tel Do (Kaba Çargâh) sesi Sol (Kaba Rast) sesine düşürülmüş, bu bağlamda birinci, ikinci ve dördüncü tel T4'lü, üçüncü tel ise K3'lü

aralığında pestleşmiştir. Şekil 5.97.'de görülen *kabak kemane* akordu ile katılımcıların repertuvarlarında yer alan eserlerde örnek icra çalışmaları araştırmacı tarafından yapılmıştır. Bu bağlamda, katılımcıların uyguladığı *keman* icrası özellikleri *kabak kemane* ile de denenerek çalışmanın beşinci alt problemine ilişkin uyarılama çalışmasının yapılabileceği sonucuna varılmıştır.



Şekil 5. 100. Yukarıdaki müzik cümlesi Şekil 5.97.'deki akort sistemine örnek olarak verilmiştir

### 5.6. Altıncı Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

Çalışmanın üçüncü alt problemine ilişkin Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleri *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) olarak belirlenmiş, ayrıca eserlerin icrasında K1, K3 ve K4'ün *detache* (bağısız) yay tekniğini, K2'nin ise *legato* (bağlı) yay tekniğini kullanarak yörede “dem ses alma” olarak ifade edilen bir yay kullanım şekli uyguladıkları gözlem ve görüşme tekniği aracılığı ile tespit edilmiştir.

Doküman analizi tekniği ile katılımcıların icra şekillerinden tespit edilen *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) yay (sağ el) teknikleri ile katılımcıların yapmış oldukları “dem ses alma” uygulamaları *kabak kemane* yayı ile de aynı eserlerde denenerek örnek icra çalışmaları yapılmıştır. Bu bağlamda katılımcıların kullanmış olduğu yay (sağ el) tekniği kullanımları, *kabak kemane* yayı ile de uygulanmış ve çalışmanın altıncı alt problemine ilişkin uyarılama çalışmasının yapılabileceği tespit edilmiştir.



**Resim 5.10.** Re (Nevâ) telinde yay çekildiği esnada *kabak kemanenin*, sağ ve sol elin konumu



**Resim 5.11.** La (Dügâh) telinde yay çekildiği esnada *kabak kemanenin*, sağ ve sol elin konumu

Kabak kemane sol yöne doğru döndürülerek, yay ise çekme ve itme esnasında geriye doğru küçük bilek hareketiyle çekilerek Re (Nevâ) teli seslendirildiği esnada, kısa süreli yay çekmelerle La (Dügâh) teli de seslendirilerek "dem ses" elde edilmektedir

**Şekil 5.101.** Resim 5.10 ve 5.11'in açıklaması

### 5.7. Yedinci Alt Probleme Yönelik Bulgular Ve Yorumlar

Çalışmanın dördüncü alt problemine yönelik bulgulara gözlem ve görüşme tekniği aracılığı ile ulaşılarak Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde *keman* icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleri, *çarpma*, *glissando*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* olarak tespit edilmiştir.

Yaylı çalgılar sınıfında olan *kabak kemane* ve *keman* icra şekilleri yönünden ortak özellikler taşımaktadır. Bu özelliklerden bir tanesi de sol el kullanımındır. Her iki çalgıda da süsleme (sol el) tekniklerine ilişkin parmak kullanımı ve numaralandırılması aynıdır (Resim 5.12. ve 13.).



**Resim 5.12.** *Kemanda* sol el parmak numaraları  
<http://keman-kursu.com/tag/kemanda-sol-el-teknigi/>  
(E.T. 15.02.2018)



**Resim 5.13.** *Kabak kemane*de sol el p. n.

Çalışmanın dördüncü alt problemine yönelik Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde katılımcıların *keman* icrasında kullanmış oldukları süsleme (sol el) teknikleri ve parmak numaralarının sıralaması uluslararası standartlardaki kullanılan şekli gibidir ve bu kullanım şekilleri *kabak kemane* icrasında da uygulanmaktadır. Katılımcıların icra şekillerinden tespit edilen *çarpma*, *glissando*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* süsleme (sol el) teknikleri kullanım şekilleri *kabak kemane* ile de aynı eserler üzerinde denenerek örnek icra çalışmaları yapılmıştır. Bu bağlamda katılımcıların kullanmış olduğu süsleme (sol el) tekniği kullanımları, *kabak kemane* ile de uygulanmış ve çalışmanın yedinci alt problemine ilişkin uyarılama çalışmasının yapılabileceği tespit edilmiştir.

## 6. SONUÇ VE ÖNERİLER

### 6.1. Sonuçlar

Bu çalışmada, Orta Anadolu Abdalları'nın *keman* icrâ özellikleri bağlamında; *keman* tutuşu, akordu ile *keman* icrasında kullandıkları yay (sağ el) ve süsleme (sol el) teknikleri tespit edilmiş ve *kabak kemanenin* icra özellikleri doğrultusunda bir uyarlama çalışması yapılarak elde edilen sonuçlar ve sonuçlara ilişkin öneriler başlıklar halinde açıklanmıştır.

#### 6.1.1. Orta Anadolu Abdalları'nın keman icra özelliklerine yönelik sonuçlar

Doküman analizi, görüşme ve gözlem tekniği aracılığı ile Abdal kavramı, tasavvufla olan bağlantısı, Orta Anadolu Abdalları'nın müzik gelenekleri ve *keman* icrası özelliklerine ilişkin tespitler yapılmıştır. Bu tespitler doğrultusunda;

- Doküman analizi aracılığıyla, dokuzuncu yüzyıldan itibaren tasavvufi anlamlarda kullanılmaya başlanmış olan Abdal kavramının, on birinci yüzyıldan itibaren Anadolu'ya gelmiş, âşıklık/saz şairliği yönleri olan “Abdalan-ı Rûm/Rum Abdalları/Anadolu Abdalları” olarak adlandırılan ve Anadolu Türk-İslam felsefesinin yayılmasında öncü olmuş tasavvuf ehli kişiler tarafından da kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Aynı lakabı kullanmakta olan ve çalıp-söyleme geleneğini ustalıkla sürdürerek bir nevi âşıklık/saz şairliği yapan günümüz Orta Anadolu Abdalları'nın, adı geçen lakabı kullanmaları, inanç ve müzikal kimliklerinin benzer olması ile birlikte elde edilen verilerin yorumlanması doğrultusunda yukarıda belirtilen Rum Abdalları ile bağlantılarının olabileceği,
- *Kemanın* Anadolu'ya gelmesinde ve Türk Müziği icralarında kullanılmasında;
  1. Ceneviz ve Venedikli tüccarlar aracılığı ile Anadolu'ya gelmiş olabileceği,
  2. Ermeni ve ya Rum kökenli kemancılar aracılığı ile Türk Müziği icralarında kullanılmış olabileceği,
  3. Kıbrıs'a gönderilip daha sonra tekrar Anadolu'ya yerleşen Akdeniz Bölgesi Yörük veya Safranbolu Abdal Aşiretleri aracılığıyla Anadolu'ya gelmiş olabileceği,



- Görüşme ve gözlem tekniği aracılığıyla, Orta Anadolu Bölgesi'nde yaşamakta olan Kırşehir, Kaman ve Keskin Abdalları'nın müzik öğrenme şekilleri ve pratikleri birbiriyle çok benzer olmakla birlikte icra alanları genellikle düğünler, belirli günlerde bir yerde toplanarak yapmış oldukları müzikli sohbetler, asker uğurlamaları ve bir bölümünde geçmişte sık uygulanıp günümüzde bu uygulamalara pek rastlanılmayan Cem törenleri vb. ortamlar olduğu saptanmıştır. Orta Anadolu Abdalları'nın müzik pratiklerine yönelik en fazla uygulama yaptıkları yerler olan düğün ortamlarında genellikle; Orta Anadolu Bölgesi'ne ait ağıt, bozlak, halay, kırık hava, oyun havası türleri ve nadiren de olsa bu türlerde farklı yörelere ait ezgiler seslendirdikleri tespit edilmiştir. Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde gerek akort gerekse icra şekilleri bakımından yöreye özgü bir çalım tavrı olan *bağlama*, *davul* ve *zurna* adeta bölgenin müzik kimliğinin simgesi olmuştur. Yukarıda bahsedilen çalgılardan sonraki zaman sürecinde Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde kullanılmaya başlanmış olmasına rağmen, *kemanın* gerek akort şekli gerekse icra tavrı yönünden yörenin müzik pratiklerine uyum sağlayarak çalıp-söyleme geleneğinin bir parçası haline gelmiş olduğu belirlenmiştir. Bu bağlamda katılımcılardan;

- K1, K2 ve K4 'ün, *kemanı* U.S.M.'ndeki şekliyle omuzda kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca, K1, K2 ve K3'ün *kemanı* sine (göğüs) üzerinde ve K2'nin *kemanı* boyun altında icra etmek suretiyle kendilerine özgü bir kullanım şekli oluşturdukları,
- Tümünün, U.S.M. ve Türk Sanat Müziği'nde kullanılan *keman* akort sistemi dışında yöredeki müzik ortamlarında *bağlama* ve *zurna* ile uyumlu bir icra şekli sağlayabilmek için *kemanda* farklı bir akort sistemi kullandıkları,
- Tümünün *keman* icrasında; U.S.M.'ndeki *detache* (bağısız) ve *legato* (bağlı) yay tekniklerini kullandıkları tespit edilmiştir. Ayrıca, yörede *bağlama* icracılarının mızrap aracılığı ile yapmış oldukları ve "dem ses alma" olarak ifade edilen: bir telin seslendirildiği esnada kısa süreli mızrap hareketleriyle bir üstteki telden de ses elde etme durumunu, K1, K3 ve K4'ün *detache*

(bağsız) yay tekniği kullanarak elde ettikleri, K2'nin ise “dem ses alma” yı *legato* (bağlı) tekniği ile her iki teli aynı anda seslendirerek elde ettiği ve böylelikle yöredeki *keman* icracılığına özgü bir yay kullanımı yaptıkları,

- Tütünün, *keman* icrasında U.S.M.'ndeki süsleme (sol el) tekniklerinden; *çarpma*, *glissando*, *mordan*, *trill* ve *vibrato*'yu sıklıkla kullandıkları belirlenmiştir. Bu teknikler içerisinde *çarpma* ve *trill*'i K2, B2 haricinde K3 ve T4 aralıkları ile aynı ezgi kalıpları içerisinde art arda kullanarak yöreye özgü bir *keman* icra şekli uyguladıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

### **6.1.2. Orta Anadolu Abdalları'nın keman icra özelliklerinin kabak kemane'ye uyarlanmasına yönelik sonuçlar**

Katılımcılardan elde edilen bulgular ve bu bulgulardan elde edilen sonuçlar doğrultusunda;

- Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde *kemanda* kullanılmakta olan akort sisteminin, *keman* gibi dört telli ve yaylı bir çalgı olan *kabak kemane*de de uygulanabileceği,
- Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde *keman* icrasında kullanılmakta olan *detache* (bağsız) ve *legato* (bağlı) yay teknikleri ile bu tekniklere bağlı olarak yapılmakta olan “dem ses alma” olarak ifade edilen yöredeki *keman* icracılığına özgü yay kullanma şeklinin, *kabak kemane* yayı ile de uygulanabileceği,
- Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde *keman* icrasında kullanılmakta olan *çarpma*, *glissando*, *mordan*, *trill* ve *vibrato* süsleme (sol el) teknikleri ile yöredeki *keman* icracılığına özgü K3 ve T4 aralıkları ile yapılmakta olan *çarpma* ve *trill*'in, konuya ilişkin yapılan icra denemeleri sonucunda *kabak kemane* ile de uygulanabileceği sonuçlarına ulaşılmıştır.

### 6.1.3. Orta Anadolu Abdalları'nın keman icra özelliklerinin kabak kemane'ye uyarlanmasına yönelik sonuçların örnek eser üzerinden uygulanma şekli

#### KÖPRÜDEN GEÇTİ GELİN

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 12.08.2016

Kaynak Kişi: Birol ERTAŞ  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

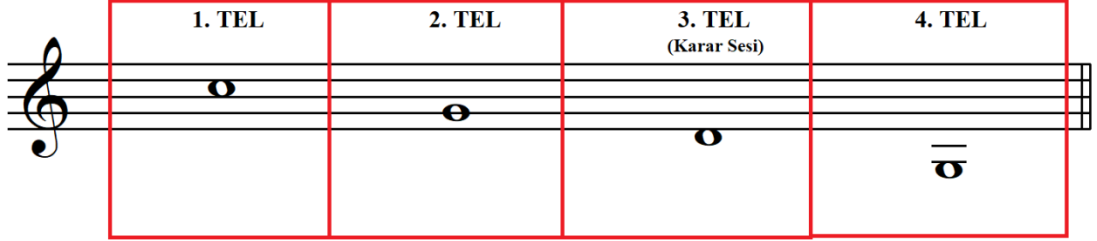
♩: 84

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff changes to a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third staff returns to a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff changes to a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff returns to a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff changes to a bass clef and a key signature of one flat. The seventh staff returns to a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff changes to a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various ornaments such as trills (tr), grace notes (V), and slurs. Below each staff is a line of numbers representing fingerings, ranging from 0 to 3. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

SON

Şekil 5.102. Örnek eser

### **Kabak kemane akordu:**



Şekil 5.103. Uyarlama çalışması sonucunda örnek eserin icrasında kullanılacak kabak kemane akordu

Uyarlama çalışmasına ilişkin örnek eserin icrasında kabak kemane akordu Şekil 5.103.'de görüldüğü üzere uluslararası ses sistemi düşünülerek;

- 1. Tel: Do<sup>100</sup>
- 2. Tel: Sol
- 3. Tel: Re
- 4. Tel: Sol

seslerine akort edilmesi gerekmektedir.

### **Örnek eserin kabak kemanede icra şekli:**

- Eserin icrasına başlamadan önce uygulanması gerekenler;
  1. Katılımcı ve araştırmacı tarafından yapılmış olan ses ve görüntü kaydı (bkz. Ek-10) dikkatlice analiz edilmelidir.
  2. Şekil 5.102.'de görülen eserin solfeji yapılmalıdır.
- Sağ el kullanımında uygulanması gerekenler;
  1. Aşağıda belirtilen yay çekme ve itme durumlarına dikkat edilmesi gerekmektedir.

<sup>100</sup> Tel sıralaması; ince telden kalın tele doğrudur.

▣: Çekme

∨: İtme

101

- Sol el kullanımında uygulanması gerekenler;
1. Aşağıda belirtilen sol el kullanımına (parmak numaralarının sıralamasına)<sup>102</sup> dikkat edilmesi gerekmektedir;
    - 0: Boş tel
    - 1: Birinci parmak (İşaret parmağı)
    - 2: İkinci parmak (Orta parmak)
    - 3: Üçüncü parmak (Yüzük parmağı)
    - 4: Dördüncü parmak (Serçe parmak)
- Eserin icrasında dikkat edilmesi gereken önemli noktalar;
1. Eser Karcıgar makamında, yani karar perdesi La (Dügâh) olduğu için kabak kemanenin 3. (Re, bkz. Şekil 5.103.) teli<sup>103</sup> La (Dügâh) sesi olarak düşünülmesi,
  2. Karcıgar makamında La (Dügâh) ve La (Muhayyer) sesleri arasında gam ve etüt (bkz. Ek-9) çalışması yapılması gerekmektedir.
  3. Detache olan bölümlerde uç ve üst yarım yay, legato olan bölümlerde ise üst yarım yay (bkz. Resim. 1.18., s. 26) kullanımına,
  4. Eserde belirtilmiş olan süsleme (sol el) teknikleri<sup>104</sup> (bkz. 4. bölüm, s. 65) ve bu tekniklerin seslendirildiği parmak numaralarının sıralamasına dikkat edilmesi gerekmektedir.
  5. Eserde tam anlamıyla icra bütünlüğü sağlanana kadar;
    - Birinci ölçüden son ölçüye kadar her bir ölçü ayrı şekilde düşük tempolarda,

<sup>101</sup> Üzerinde bağ işareti olan notaların tamamı (Legato bölümlerde) yay yönü değiştirilmeden tek seferde seslendirilmelidir (bkz. Şekil 4.3., s. 74).

<sup>102</sup> bkz. Resim 5.13., s. 143.

<sup>103</sup> Orta Anadolu yöresi ezgilerinin icrasında kullanılacak olan bu akort sisteminde tel sıralaması ve isimlendirmesi şu şekilde algılanmalıdır: 1. tel: Sol, 2. Tel: Re, 3. Tel: La, 4. Tel: Re (bkz. Şekil 5.99, s. 140).

<sup>104</sup> Eserin icrasında entenasyonun sağlanabilmesi açısından süsleme (sol el) teknikleri ayrı bir şekilde parmak egzersizleriyle çalışılmalıdır.

- Tüm ölçülerde genel anlamda icra bütünlüğü oluşturulduktan sonra eserin tamamı düşük tempolarda,
- Son aşamada ise eserin tamamının notada belirtilen temposuyla icra edilmesi<sup>105</sup> gerekmektedir.

## 6.2. Öneriler

Çalışmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda;

- Yaylı çalgıların çıkış noktası/noktaları, dağıldıkları coğrafi bölgeler ve günümüze kadar geçen süreçte farklı kültürler içerisinde; fiziki yapılarında, kullanım ve icra şekillerinde değişim ve gelişimlerin ne doğrultuda olduğunu tespit etmeye yönelik çalışmaların yapılması,
- Orta Anadolu Bölgesi Abdalları ile Anadolu ve Dünya üzerinde farklı coğrafyalara dağılmış olan diğer Abdallar ve etnik topluluklar arasında; yaşam, inanç ve kültürel açıdan benzerlik ve farklılıkların olup olmadığını tespit etmeye yönelik çalışmaların yapılması,
- *Kemanın* kullanım, akort ve icra şekillerine ilişkin daha farklı bilgiler edinilmesi açısından; Orta Anadolu Abdal müzik geleneği içerisinde kullanılmakta olan *keman* icrasına yönelik hazırlanan bu çalışma doğrultusunda başka yörelerdeki *keman* kullanım, akort ve icra şekillerinin tespit edilmesine yönelik çalışmalar yapılması,
- *Kabak kemanenin* Teke yöresi ezgileri icrasında kullanıldığı akort ve icra şekilleri dışında farklı bölgelerin yerel ezgilerinin seslendirilmesinde de kullanılarak çalgının icra özelliklerinin ve kullanım alanının zenginleştirilmesi açısından; “Orta Anadolu Abdalları’nın *Keman* İcrâsı Özelliklerinin Tespiti ve *Kabak kemaneye* Uyarlanması” çalışması doğrultusunda başka bölgelere yönelik bu tür uyarlama çalışmalarının yapılması,
- *Kabak kemane* icrasında; Orta Anadolu Yöresi ezgilerinin icra özelliklerinin özgünlüğünün korunması açısından, bölgenin yerel çalgısı halini almış

---

<sup>105</sup> Eser üzerinde yukarıda belirtilen icra çalışmaları yapıldığı esnada araştırmacının görüntü kaydı referans alınmalıdır.

*kemanın* Orta Anadolu Abdal müzik geleneğindeki akort ve icra Şeklinin *kabak kemanede* de uygulanması,

- Üniversitelerin müzik bölümlerinde verilmekte olan *kabak kemane* eğitiminde; Orta Anadolu Yöresi ezgilerinin icra özelliklerinin özgünlüğünün korunması açısından, bölgenin yerel çalgısı halini almış *kemanın* Orta Anadolu Abdal müzik geleneğindeki akort ve icra Şeklinin *kabak kemanede* uygulanarak öğretilmesi önerilmektedir.



## KAYNAKLAR

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Alapınar, H. (2003). *Keman Yapım Tarihi*. Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları.
- Alşan, M. H. (2012). *Horasan Erenleri-Melâmetiler, Ahiler, Bacılar, Gaziler, Abdallar*. İstanbul: Kurtuba Kitap.
- Artun, E. (2017). *Âşıklık Geleneği Ve Âşık Edebiyatı, Edebiyat Tarihi/Metinler*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Artun, E. (2017). *Dinî-Tasavvufî Halk Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Atayata, S. (2006). *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bekki, S. (2013). Abdal müzik Geleneği Ve Neşet Ertaş. *Ahi Evran Aktüel Dergisi*, 3, 10-13.
- Birge, J. K. (1991). *Bektaşilik Tarihi*. (Çev. R. Çamuroğlu). İstanbul: Ant Yayınları.
- Bozkurt, F. (2013). *Aleviliğin Tarihsel Boyutu*. Ankara: Tekin Yayınevi.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Pegem Akademi.
- Carlson, M. (2013). *Performans/Eleştirel Bir Giriş*. (Çev. B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Eserin orijinali 1996 ve 2004 'de yayımlandı).
- Çağrıhan, E. (2012). Türk Müziğinde Uluslararası Sanat Müziğindeki Bir Besteleme Tekniğinin Kullanımı: 'Uyarlama'. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Dergisi*, 2, 99-105.
- Çalışlar, A. (1978). *Gerçekçi Tiyatro Sözlüğü*. İstanbul: Kültür Yayınevi.
- Çelik, Ö. (2010). *Türk Dünyası'nda Üç Yaylı Çalgı: Kalkobız, Kamança Ve Kabak Kemane*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Çergel, M. A. (2007). *Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Müsikişi Konulu Makâleleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çınar, S. (2008). *Yirminci Yüzyılın İkinci Yarısında Türkiye' De Kadın Âşıklar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ekinci, Abdurrahman, *Tekeli'nin Dilinden Telinden I*, Ankara, 2010.
- Eroğlu, T. (2017). Türk Halk Müziğinin Türkiye'deki Coğrafi Bölgelere Göre Temel Özellikleri Bakımından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 41, 517.
- Erzincan, M. (2007). *Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı Ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eşiğül, T., Çınar, S. (2018). Abdallığın Tasavvufî Yönü ve Kültürel Aktarım Aracı Olarak Abdal Müzik Geleneği. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 66, 586-613.



- Farmer, H. G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*. (Çev. Dr. M. İlhami Gökçen). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gazimihal, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri I. Cilt*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1958). *Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ*. Ankara: Ses Ve Tel Yayınları Organorafya Araştırmaları: 1.
- Gazimihal, M. R. (2001). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız (II. Baskı)*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Göbelez, C. (1996). *Çalgılar Dünyasında Keman*. İstanbul: Liszt Müzikevi Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2009). *Mevlana'dan Sonra Mevlevilik*. Konya: İnkılap Kitabevi.
- Griffiths, P. (2006). *New Penguin Dictionary Of Music*. (First Published 2004). Cornwall: Penguin Books Ltd.
- Güray, C. (2012). *Anadolu'daki İnanç Ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Hacıev, P. (1999). *Temel Müzik Teorisi (I. Baskı)*. (Çev. A. Dönmez). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Halman, T. (2011). *Türkiye'de Müzik Kültürü (I. Baskı)*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Hatipoğlu, V. (2013). *Rast Makamındaki Kâr-I Nâtik Eserlerinden Oluşturulan Seyr-İ Nâtik Örneğinin Keman Öğretiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Hatipoğlu, V. (2017). Türk Müziği Keman Akordu. *İdil Dergisi*, 6 (29), 289-309.
- Izutsu, T. (2010). *İslâm Mistik Düşüncesi Üzerine Makaleler*. (Çev. R. Ertürk). İstanbul: Ağaç Kitabevi Yayınları. (Kitabın Orijinal Adı: Creation And The Timeless Order Of Things: Essays In Islamic Mystical Philosophy)
- Kamiloğlu, R. (2007). *Ahmed Oglu Sükrullah Ve "Edvâr-I Müsikî" Adlı Eseri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara, 2007.
- Karasar, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi (11. Baskı)*, Ankara, 2002.
- Karasar, Niyazi, *Bilimsel Araştırma Yöntemi (25. Baskı)*, Ankara, 2013.
- Kaya, B. (2005). *Türk Felsefe Tarihi*. İstanbul: AsyaŞafak Yayınları.
- Kerimov, R. (2012). *Çalgıların Sınıflandırma Sistemleri Ve Bir Model Önerisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri.
- Kırşehir Valiliği (1998). *Kültür Şehri Kırşehir*. Ankara: Kırşehir Valiliği.
- Köprülü, F. (1935). *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi*. İstanbul: Burhaneddin Basımevi.
- Köprülü, F. (2004). *Edebiyat Araştırmaları 2*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurtaslan, Z. (2010). *Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Keman Eğitiminde Çağdaş Türk Keman Eserlerinin Kullanılma Durumuna İlişkin Öğretim Elemanı Görüşleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Leaman, O. (2014). *İslâm Felsefesi*. (Çev. Ş. Öçal, M. Özdemir). Ankara: Hece Yayınları. (Orijinal İsmi: Islamic Philosophy).

- Memmedli, N. (2013, 13-14 Mayıs). *Kaygusuz Abdal'ın Eserlerinde Abdallığın Dini-Felesefi Esasları*. Uluslararası Bozkırın Tezenesi Neşet Ertaş Sempozyumunda sunuldu. Kırşehir.
- Michels, U., Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. (Çev. Semih Uçar). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti. (Eserin orijinali 1977'de yayımlandı).
- Müezzinoğlu, A. (2012). *Kemana Uyarlanmış Halk Ezgilerinin Kemana Eğitiminde Kullanılması*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ocak, A. Y. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Marjinal Sûfilik: Kalederiler-Xiv.-Xvii. Yüzyıllar-*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ong, W. J. (2010). *Sözlü ve Yazılı Kültür/Sözün Teknolojileşmesi*. (Çev. S. Postacıoğlu Banon). İstanbul: Metis Yayınları. (Eserin orijinali 1982'de yayımlandı).
- Ögel, B. (1987). *Türk Kültür Tarihine Giriş*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öğüt, E. (2001). *Kemana Eğitiminde Yay Teknikleri ve Bu Tekniklerin Kemana Öğrencilerine Aktarımı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bolu
- Özakman, T. (2004). *Oyun Ve Senaryo Yazma Tekniği-Tiyatro, Radyo, Televizyon, Sinema*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği Terimler Kitabı I Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Özkeleş, S. (2014). *Müzik Eğitimi Bölümlerinde Yürütülen Müzik Biçimleri Dersine Yönelik Öğretim Program Modeli*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi: Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (Birinci basım, Cilt I-II). Ankara: Orient Yayınları.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de El İle(Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği Ve Çalış Teknikleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş Hayatı-Sanatı-Eserleri I*, İstanbul: Demos Yayınları.
- Picken, L. (1975). *Folk Musical Instruments Of Turkey*. London: Oxford University Press.
- Poroy, A. (2011). *Türklerde Felsefe Var Mı?*. İstanbul: Dharma Yayınları.
- Reinhard, K.-U. (2007). *Türkiye'nin Müziği (Cilt 1)* (Çev. S. Sun). Ankara: Sun Yayınevi.
- Reinhard, K.-U. (2007). *Türkiye'nin Müziği (Cilt 2)* (Çev. S. Sun). Ankara: Sun Yayınevi.
- Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton Company.
- Sarı, A. (2012). *Türk Müziği Çalgıları "Ud, Tanbur, Kanun, Kemençe, Ney, Kudüm"*. İstanbul: Nota Yayıncılık.
- Say, A. (2010). *Müzik Ansiklopedisi: Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar. (Cilt 3). (1. Baskı)*, Ankara.
- Sevsay, E. (2015). *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. (Çev. Ertuğrul Sevsay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları – 4305. (Eserin orijinali 2005'te yayımlandı).

- Şenel, S. (2009). Kastamonu ‘da Âşık Fasılları-Türler/Çeşitler/Çeşitlemeler I. Cilt İnceleme. İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını: 12.
- Tanrıkorur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıoğen, A. (Editör). (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. 3. Baskı. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Tekin Arıcı, E. (2017). *Orta Anadolu Ve Ege Abdal Kültürleri Arasındaki İlişkinin Müzikal Analiz Üzerinden Değerlendirilmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tetik Işık, S. (2015). *Organolojide Metodoloji (Çalgıların Gelişimine Analitik Yaklaşımlar)*. Ankara: Sonçağ Yayıncılık.
- Tokel, B. B. (1999). *Neşet Ertaş Kitabı*. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.
- Turan, Ş. (2014). *Türk Kültür Tarihi, Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Tüfekçioğlu, S. (2015). *XV. Yüzyıl Edvâr Kitaplarında Enstrümanlar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ülkütaşır, M. Ş. (1968). Abdallar, Coğrafı Dağılışı, Etnik Menşeleri, İçtimâî Hayatları. *Türk Kültürü, Aylık Dergi*, 64. 251-255.
- Varlık, A. A. (1995). *Allah Hedef-Can Nokta (Alevi-Bektaşilikte Tasavvuf)*. İstanbul: Can Yayınları.
- Yağmur, F. (2011). *Ay Dost Kırşehir Türküleri*. Kırşehir: Kırşehir Belediyesi.
- Yeğen, V. (2007, 14-16 Aralık). *Yaylı Çalgılar İçerisinde Tırnak Kemane'nin Serüveni*. Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumunda sunuldu, Kocaeli.
- Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (9. Baskı)*. Ankara: 2013.
- Yılmaz, H. K. (2004). *Anahatlarıyla Tasavvuf Ve Tarikatlar*. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları I*. Ankara: Sun Yayınevi.
- İnternet: Uludağ, S. (1988). Abdal. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.islamansiklopedisi.info%2Fdia%2Fayrmetin.php%3Fidno%3D010059-61+&date=2018-05-23> adresinden 23 Mayıs 2018 ‘de alınmıştır.
- İnternet: Keman resmi. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fdavidosantabarbara.blogspot.com.tr%2F2016%2F04%2Fa-quick-view-of-some-special-historical.html&date=2018-05-23> adresinden 23 Mayıs 2018 ‘de alınmıştır.
- İnternet: Yay (Arşe) resmi. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=https%3A%2F%2Ffiddlershop.com%2Fblog%2FAnatomy-of-the-violin&date=2018-05-23> adresinden 23 Mayıs 2018 ‘de alınmıştır.
- İnternet: Keman’da sol el kullanımı. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fkeman-kursu.com%2Ftag%2Fkemanda-sol-el-teknigi%2F&date=2018-05-23> adresinden 23 Mayıs 2018 ‘de alınmıştır.

İnternet: Keman'da sağ el kullanımı. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.endcliffeorchestra.org.uk%2Fabout-us%2Fdevelopment-programme%2Fperformances-with-soloists+&date=2018-05-23> adresinden 23 Mayıs 2018'de alınmıştır.

İnternet: Viola d'amore. Web: <http://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fwww.adamblackbourn.com%2Fsong%2F2015%2F5%2F3%2Fm-viola-damore&date=2018-07-06>







**EKLER**

## **EK-1. Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcra Özelliklerinin Tespit Edilmesinde Kullanılan Gözlem Formu**

**Amaç:** Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman icrasında; keman tutuşu, yay (sağ el) ve süsleme (sol el) tekniklerini gözlemleyerek tespit etmektir.

### **SORULAR**

- 1) Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman nasıl tutulmaktadır?
- 2) Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleri nelerdir?
- 3) Uluslararası Sanat Müziği ve Türk Sanat Müziği'nde keman icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleriyle benzerlik ve farklılıklar var mıdır? Varsa bunlar nelerdir?
- 4) Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleri nelerdir?
- 5) Uluslararası Sanat Müziği ve Türk Sanat Müziği'nde keman icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleriyle benzerlik ve farklılıklar var mıdır? Varsa bunlar nelerdir?

## **EK-2. Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcra Özelliklerinin Tespit Edilmesinde Kullanılan Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu**

### **GİRİŞ**

Merhaba. Ben, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Türk Müziği Türk Halk Müziği Anasanat Dalında öğretim görevlisi olarak çalgı eğitimi dersi kapsamında kabak kemane derslerini yürütmekteyim. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalında **“Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması”** adlı doktora tez çalışması yapmaktayım. Bu araştırma kapsamında, Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman icra ve tavır özelliklerinin tespit edilmesi ve bu özelliklerin kabak kemaneye uyarlanmasına yönelik kabul ederseniz katılımcı olarak görüşünüze başvurmak istiyorum.

### **SORULAR**

- 1) Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman nasıl kullanılmaktadır?
- 2) Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman nasıl akort edilmektedir?
- 3) Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleri nelerdir?
- 4) Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinde keman icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleri nelerdir?



### EK-3. Uyarlama Çalışmasına Yönelik Uzman Görüş Formu

Sayın Hocam

Ben, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Türk Müziği Türk Halk Müziği Anasanat Dalı'nda öğretim görevlisi olarak kabak kemane derslerini yürütmekteyim.

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı'nda doktora tezi kapsamında **“Orta Anadolu Abdalları'nın Keman İcrâ Özelliklerinin Tespiti ve Kabak Kemane'ye Uyarlanması”** adlı çalışmam için alan uzmanı olarak görüşünüze başvurmak istedim. Çalışmanın amacı, Orta Anadolu Abdalları'nın müzik geleneği içerisinde yer alan keman çalgısını, icra ve tavır özellikleri bağlamında inceleyip, bu özellikleri kabak kemane çalgısına uyarlayarak günümüz kabak kemane icrasının gelişmesine katkıda bulunmaktır. Bu amaç kapsamında Türk Halk Müziği içerisinde sıkça uygulanan, fakat üzerinde akademik düzeyde pek çalışma yapılmamış olan “uyarlama” kavramı doğrultusunda, Abdal müzik geleneği içerisinde keman çalgısı ile icra edilen Orta Anadolu yöresi ezgilerinin kabak kemanede uygulanması açısından önemli olacağını düşünmekteyim.

Çalışmamın problem durumu ise şu şekildedir; Bildiğiniz üzere, uyarlama; sanat dallarının birçoğunda kullanılmaktadır ve kelime anlamı olarak “adaptasyon, yani adapte etmek veya adapte olmak” şeklinde ifade edilmektedir. Müzikte ki kullanımı ise, bir eserin mevcut olan özelliklerinin bozulmadan başka bir türde çalışmaya dönüştürülmesi şeklinde açıklanmaktadır.

Uyarlamanın Türk Halk Müziği'ndeki kullanımını ise Erzincan (2007) şöyle açıklamıştır; “Türk Halk Müziği'nde bugüne kadar çok kullanılan fakat üzerinde çalışılmamış bir kavramdır. Çalgısal müzikte yapılan uyarlamaları iki şekilde tanımlayabiliriz. Bizim “doğal uyarlama” ve “yapay uyarlama” olarak

isimlendirdiğimiz bu uyarlama biçimlerinin meydana gelmesi sırasında sosyal etkileşimler ve kültürel alışverişler önemli rol oynar”<sup>106</sup>.

Türk Halk Müziği icrasında yöreler önemli bir özellik gösterdiğinden her yörenin kendine özgü bir tavrı ve icra biçimi bulunmaktadır. Ayrıca yöre ezgilerinin icra özelliklerini ortaya çıkaran çalgılar mevcuttur. Yöre müziklerinin icrasında kullanılan çalgıların kendilerine has tavırları ve icra biçimleri de yörelere göre farklılık göstermektedir. Son yıllarda teknolojinin gelişmesi ile sosyal ve kültürel etkileşimler sonucunda bir yöreye ait ezginin farklı yörelere ait çalgılar tarafından icra edilebildiğini görmek mümkündür. Bu bağlamda kabak kemane bu ifadeye örnek olarak gösterilebilecek çalgılardan bir tanesidir. Kabak kemanede 1950’lere kadar sadece Teke yöresi ezgileri icra edilirken bu tarihlerden itibaren farklı yörelere ait ezgiler de icra edilmeye başlanmıştır. Bu sayede, farklı yörelere ait ezgiler icra ve tavrı özellikleri bağlamında kabak kemanenin icra özelliklerine uygun olarak uyarlanacaktır.

Bu açıklamalardan yola çıkılarak, Orta Anadolu Abdalları’nın keman icra özelliklerinin tespit edilme gerekliliği ve söz konusu çalgının icra özelliklerinin kabak kemaneye uyarlanması bu araştırmanın problemini oluşturmaktadır. Bu problem doğrultusunda aşağıda uyarlama çalışmasına ilişkin hazırlanmış sorulara cevaplar aranacaktır.

1. Orta Anadolu Abdallık Geleneği’nde keman icrasında kullanılan akort sistemi kabak kemaneye aynı şekilde aktarılmış mıdır?
2. Orta Anadolu Abdallık geleneğinde keman icrasında kullanılan yay (sağ el) teknikleri kabak kemaneye aynı şekilde aktarılmış mıdır?
3. Orta Anadolu Abdallık geleneğinde keman icrasında kullanılan süsleme (sol el) teknikleri kabak kemaneye aynı şekilde aktarılmış mıdır?

---

<sup>106</sup> ERZİNCAN, Mercan, *Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı Ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006.

Çalışma kapsamında veriler, Kırıkkale (Keskin) ve Kırşehir (Merkez)/ Kırşehir (Kaman) bölgelerinde yaşamakta olan Abdal müzik geleneği içerisinde yetişmiş mahalli keman sanatçılarının keman icra özelliklerine ilişkin standartlaştırılmış açık uçlu görüşme formu ve gözlem formu dahilindeki ses ve görüntü kayıtları ile toplanmıştır. Orta Anadolu Abdalları'nın keman icra özelliklerinin kabak kemaneye uyarlanması adlı çalışmada katılımcılardan elde edilen ses ve görüntü kayıtları ile araştırmacı tarafından kabak kemanede icra edilen ses ve görüntü kayıtlarının değerlendirmesini yaparak aşağıda Uzman Değerlendirme Formu'nu "Uygun, Uygun Değilse Öneriniz" seçenekleri doğrultusunda görüş ve önerilerinizi yazmanız çalışmanın sonuçları açısından önem arz etmektedir. Desteğiniz ve ilginiz için teşekkür eder saygılarımla iyi çalışmalar dilerim.

Öğr. Gör. Timur EŞİĞÜL

Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Türk Müziği Bölümü Türk Halk Müziği Anasanat Dalı

Ordu Üniversitesi Cumhuriyet Yerleşkesi

52000 Ordu

İletişim: 0530 372 29 35

## UZMAN DEĞERLENDİRME FORMU (UDF)

### Uyarlama Çalışmasına Yönelik Sorular

1. Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrasında kullanmış oldukları akort sistemi kabak kemaneye uygun şekilde uyarlanmış mıdır?

Uygun:

Uygun Değilse Öneriniz:

2. Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrasında kullanmış oldukları yay (sağ el) teknikleri kabak kemaneye uygun şekilde uyarlanmış mıdır?

Uygun:

Uygun Değilse Öneriniz:

3. Orta Anadolu Abdalları'nın keman icrasında kullanmış oldukları süsleme (sol el) teknikleri kabak kemaneye uygun şekilde uyarlanmış mıdır?

Uygun:

Uygun Değilse Öneriniz:

**Görüş ve Önerileriniz:**

**EK-4.K1'in icra ettiği eserlerin nota 'ya aktarılmış örneği**

## EK-4.1. Kızılırmak (Uzun Hava)

### KIZILIRMAK

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 22.09.2017

Kaynak Kişi: Haydar AKYOL  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

♩:110

The musical score is written in a single system with eight staves. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as quarter note = 110. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Trills (tr) and vibrato (vib.) markings are used throughout. The piece concludes with a double bar line and the word 'SON' written below the final staff.

SON

## EK-4.2. Bugün Ayın Işığ (Halay)

### BUGÜN AYIN IŞIĞI

Yöe: Keskin/KIRIKKALE  
Derleme Tarihi: 22.09.2017

Kaynak Kişi: Haydar AKYOL  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

♩:83

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The music features various ornaments including vibrato (vib.), trills (tr), and triplets. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a trill on a final note.

BUGÜN AYIN IŞIĞI

2

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff contains the first line of music, featuring a triplet of eighth notes, a trill, and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes and a trill. The third staff concludes the piece with a trill and a final note. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and triplets.

Yavaşlayarak \_\_\_\_\_ SON

### EK-4.3. Ahu Gözlerini Sevdığım Dilber (Kırık Hava)

#### AHU GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBİR

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 22.09.2017

Kaynak Kişi: Haydar AKYOL  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

♩:74

The musical score is written in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 74. The score includes various musical ornaments: trills (tr), vibrato (vib.), and vibrato vibrato (vib.vib.). The melody is characterized by its rhythmic complexity and the use of these ornaments to create a 'Kırık Hava' (broken air) effect.



The image displays a musical score for the piece "AHU GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBER". The score is written on eight staves of music, all in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and one sharp (F-sharp), and the time signature is 2/4. The music is characterized by a melodic line with various ornaments, including trills (tr) and vibrato (vib.). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

AHU GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBER

3

The musical score consists of eight staves of music in G major (one sharp). The notation includes various ornaments such as trills (tr) and vibrato (vib.), as well as dynamic markings like *tr* and *vib.*. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The piece concludes with a double bar line.

Yavaşlayarak

SON

## EK-4.4. Dut Ağacı Dut Verir (Oyun Havası)

### DUT AĞACI DUT VERİR

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 22.09.2017

Kaynak Kişi: Haydar AKYOL  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

♩:100

The musical score is written in a single staff with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 100. The piece begins with a repeat sign. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. It includes several trills (tr) and grace notes (b). There are also some ornaments (theta) and dynamic markings like '-1-' and '-2-'. The piece ends with a repeat sign and a final cadence.

DUT AĞACI DUT VERİR

2

The image displays a musical score for the piece "DUT AĞACI DUT VERİR". The score is written on eight staves of music, all in treble clef. The key signature is one flat and one sharp (B-flat and F-sharp), and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. There are several repeat signs (double bar lines with dots) and first/second endings indicated by "-1-" and "-2-". Trills are marked with "tr" and a wavy line. The score concludes with a final cadence.

DUT AĞACI DUT VERİR

3

The image shows a musical score for the piece 'DUT AĞACI DUT VERİR'. It consists of two staves of music. The top staff is a single melodic line in a treble clef, starting with a key signature of one flat and one sharp (B-flat major or D minor). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bottom staff is a single line in a treble clef, starting with the same key signature. It features a series of eighth notes, followed by a few quarter notes and a final half note. The piece concludes with a double bar line. The word 'SON' is written at the end of the second staff.

SON

## EK-5. K2'nin icra ettiği eserlerin nota 'ya aktarılmış örneği

### EK-5.1. Avşar Bozlağı (Uzun Hava)

#### AVŞAR BOZLAĞI

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 07.12.2016

Kaynak Kişi: Çetin İÇTEN  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

♩ : 116

The musical score for Avşar Bozlağı (Uzun Hava) is presented in a single system with eight staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 116 bpm. The music begins with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a melodic line with a trill and a vibrato marking. The third staff continues with eighth and sixteenth notes, including a trill. The fourth staff shows a trill and a vibrato marking. The fifth staff features a vibrato marking and a triplet of eighth notes. The sixth staff continues with eighth and sixteenth notes, including a trill and a vibrato marking. The seventh staff shows a trill and a vibrato marking. The eighth staff concludes with a final cadence.

AVŞAR BOZLAĞI

2

tr~ tr~ tr~

vib.

vib.



SON



## EK-5.2. Bugün Ayın Işığı (Halay)

### BUGÜN AYIN IŞIĞI

Yöre: Keskin/KIRIKKALE  
Derleme Tarihi: 07.12.2016

Kaynak Kişi: Çetin İÇTEN  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

♩ :85

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The tempo is marked as ♩ :85. The score consists of eight lines of music. The first line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a 'vib.' marking, then a quarter note A4 with a 'vib.' marking, and a quarter note B4 with a 'vib.' marking. The second line starts with a quarter note C5 with a 'tr.' marking, followed by a quarter note D5 with a 'tr.' marking, and a quarter note E5 with a 'tr.' marking. The third line begins with a quarter note F#5 with a 'tr.' marking, followed by a quarter note G5 with a 'tr.' marking, and a quarter note A5 with a 'tr.' marking. The fourth line starts with a quarter note B5 with a 'tr.' marking, followed by a quarter note C6 with a 'tr.' marking, and a quarter note D6 with a 'tr.' marking. The fifth line begins with a quarter note E6 with a 'tr.' marking, followed by a quarter note F#6 with a 'tr.' marking, and a quarter note G6 with a 'tr.' marking. The sixth line starts with a quarter note A6 with a 'tr.' marking, followed by a quarter note B6 with a 'tr.' marking, and a quarter note C7 with a 'tr.' marking. The seventh line begins with a quarter note D7 with a 'tr.' marking, followed by a quarter note E7 with a 'tr.' marking, and a quarter note F#7 with a 'tr.' marking. The eighth line starts with a quarter note G7 with a 'tr.' marking, followed by a quarter note A7 with a 'tr.' marking, and a quarter note B7 with a 'tr.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

2

The musical score consists of six staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a quarter note G, followed by eighth notes A-B-A-B with vibrato markings. The second staff continues with eighth notes B-A-G-A, followed by a triplet of eighth notes G-A-B and another triplet of eighth notes G-A-B. The third staff features a series of eighth notes with trills (tr) and vibrato markings. The fourth staff continues with eighth notes and trills. The fifth staff shows a sequence of eighth notes with trills. The sixth staff concludes with eighth notes and trills, ending with a double bar line and the word "SON".

Yavaşlayarak \_\_\_\_\_

### EK-5.3. Döndünmü Benden Yüzü Dönesi (Semah)

#### DÖNDÜNMÜ BENDEN YÜZÜ DÖNESİ (KESKİN SEMAHI)

Yöre: Keskin/KIRIKKALE  
Derleme Tarihi: 07.12.2016

Kaynak Kişi: Çetin İÇTEN  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

♩: 95

The musical score is written in 9/8 time and consists of eight staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various musical ornaments such as trills (tr), vibrato (Vib.), and triplets (3). The first staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff features a trill on the second measure and vibrato on the fifth measure. The third staff continues with eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a triplet of eighth notes on the first measure and trills on the fifth and sixth measures. The fifth staff starts with a trill on the first measure and ends with a repeat sign. The sixth staff has trills on the first and second measures and vibrato on the fifth, sixth, and seventh measures. The seventh staff has vibrato on the first, second, and third measures and a trill on the sixth measure. The eighth staff concludes with a trill on the first measure and eighth notes on the second measure.

DÖNDÜNMÜ BENDEN YÜZÜ DÖNESİ  
(KESKİN SEMAHI)

2

The musical score is written in a single system with six staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills (tr) and vibrato (Vib.) markings are used throughout. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

SON

## EK-5.4. Sallan Boyuna Bakayım (Oyun Havası)

### SALLAN BOYUNA BAKAYIM

Yöre: Keskin/KIRIKKALE  
Derleme Tarihi: 07.12.2016

Kaynak Kişi: Çetin İÇTEN,  
Derleyen ve Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

♩ : 95

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 95. The score consists of eight lines of music. The first line begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4 with a trill (tr~), then a quarter note B4 with a trill (tr~), and a quarter note C5. The second line continues with a quarter note D5, a quarter note E5 with a trill (tr~), a quarter note F5, and a quarter note G5. The third line starts with a quarter note A5, a quarter note B5 with a trill (tr~), a quarter note C6, and a quarter note D6. The fourth line begins with a quarter note E6, a quarter note F6 with a trill (tr~), a quarter note G6, and a quarter note A6. The fifth line starts with a quarter note B6, a quarter note C7 with a trill (tr~), a quarter note D7, and a quarter note E7. The sixth line begins with a quarter note F7, a quarter note G7 with a trill (tr~), a quarter note A7, and a quarter note B7. The seventh line starts with a quarter note C8, a quarter note D8 with a trill (tr~), a quarter note E8, and a quarter note F8. The eighth line begins with a quarter note G8, a quarter note A8 with a trill (tr~), a quarter note B8, and a quarter note C9.

The image displays a musical score for the piece "SALLAN BOYUNA BAKAYIM". It consists of eight staves of music, all written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several instances of slurs and accents throughout the piece. A specific musical ornament, resembling a trill or a grace note with a flourish, is used in the first, third, and seventh staves. The score is presented in a clean, black-and-white format on a white background.

SALLAN BOYUNA BAKAYIM

3



## EK-6. K3'ün icra ettiği eserlerin nota 'ya aktarılmış örneği

### EK-6.1. Avşar Bozlağı (Uzun Hava)

#### AVŞAR BOZLAĞI

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 12.08.2016

Kaynak Kişi: Birol ERTAŞ  
Derleyen ve Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

♩:119

The musical score for Avşar Bozlağı (Uzun Hava) is presented in five staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as ♩:119. The notation includes various ornaments (trills) and a triplet in the second staff. The final staff ends with the word 'Söz' followed by a blank line for lyrics.



## EK-6.2. Bugün Ayın Işığı (Halay)

### BUGÜN AYIN IŞIĞI

Yöre: Keskin/KIRIKKALE  
Derleme Tarihi: 12.08.2016

Kaynak Kişi: Birol ERTAŞ  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

♩:84

The musical score for "Bugün Ayın Işığı" (Halay) is written in 4/4 time and the key of D major. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music is characterized by frequent trills (tr) and triplets (3). The second staff includes a vibrato (vib.) marking. The third staff features a trill (tr) and a triplet (3). The fourth staff has a trill (tr) and a triplet (3). The fifth staff includes a vibrato (vib.) marking. The sixth staff has a trill (tr) and a triplet (3). The seventh staff features a trill (tr) and a triplet (3).

BUGÜN AYIN IŞIĞI

2



Yavaşlayarak

## EK-6.3. Köprüden Geçti Gelin (Kırık Hava)

### KÖPRÜDEN GEÇTİ GELİN

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 12.08.2016

Kaynak Kişi: Birol ERTAŞ  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

♩ : 84

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The piece begins with a common time signature (C) and a key signature change to one sharp (F#). The melody is characterized by frequent trills (tr), grace notes (V), and triplets (3). The piece concludes with a double bar line and a common time signature (C). The word "SON" is written below the final measure, and "Yavaslayarak" is written below the final two measures.

## EK-6.4. Sallan Boyuna Bakayım (Oyun Havası)

### SALLAN BOYUNA BAKAYIM

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 12.08.2016

Kaynak Kişi: Birol ERTAŞ  
Derleyen-Notaya alan: Timur EŞİGÜL

♩: 100

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The piece begins with a repeat sign and a key signature change to one sharp (F#). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs. Various ornaments are used throughout, including trills (tr), vibrato (vib.), and grace notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'SON'.

SON

## EK-7. K4 'ün icra ettiği eserlerin nota 'ya aktarılmış örneği

### EK-7.1. Avşar Bozlağı ( Uzun Hava)

#### AVŞAR BOZLAĞI

Yöre: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 03.08.2017

Kaynak Kişi: Okan ERTÜRK  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

♩:140

The musical score for Avşar Bozlağı (Uzun Hava) is presented in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩:140. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours. Various ornaments, including trills and grace notes, are indicated above the notes. Vibrato markings (vib.) are placed above several notes throughout the piece. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and ornaments. The third staff shows a continuation of the melodic line, with a fermata over a note. The fourth staff is a whole rest, indicating a pause in the melody. The fifth staff resumes the melody with a series of sixteenth notes and vibrato markings. The sixth staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and ornaments. The seventh staff shows a continuation of the melodic line, with a fermata over a note. The eighth staff concludes the piece with a series of eighth notes and a final flourish.

AVŞAR BOZLAĞI

2



AVŞAR BOZLAĞI

3

The musical score for "Avşar Bozlağı" on page 3 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It features a series of eighth notes with vibrato markings ("vib.") above them, followed by a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns, including a triplet of eighth notes and a final eighth note with a vibrato marking. The third staff shows a more complex rhythmic structure with sixteenth notes and rests. The fourth staff concludes the piece with a few final notes and a double bar line. The word "SON" is written below the final staff.

SON

## EK-7.2. Bugün Ayın Işığı (Halay)

### BUGÜN AYIN IŞIĞI

Yöre: Keskin/KIRIKKALE  
Derleme Tarihi: 03.08.2017

Kaynak Kişi: Okan ERTÜRK  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİĞÜL

♩: 89

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Performance instructions such as 'vib.' (vibrato) and 'tr.' (trill) are placed above specific notes. The score is a single melodic line, likely for a string instrument like a baglam or a similar traditional instrument.



## BUGÜN AYIN IŞIĞI

The musical score is written on three staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a melodic line with six measures, each marked with 'vib.'. The second staff continues the melody with six measures, including a triplet of eighth notes in the fourth measure and a triplet of sixteenth notes in the fifth measure, both marked with 'vib.'. The third staff concludes the piece with four measures, including a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of sixteenth notes in the second measure, both marked with 'vib.'. The piece ends with a double bar line.

Yavaşlayarak \_\_\_\_\_ SON

## EK-7.3. Ahu Gözlerini Sevdigim Dilber (Kırık Hava)

### AHU GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBER

Y re: KIRŞEHİR  
Derleme Tarihi: 03.08.2017

Kaynak Kişi: Okan ERTÜRK  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŐİG L

♩ : 75

The musical score is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as 75 beats per minute. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The music features various ornaments, including vibrato (vib.), and a trill (tr). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

The image shows a musical score for the piece 'AHU GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBER'. It consists of three staves of music written in a single system. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a 'vib' (vibrato) marking above the first measure. The second staff continues the melody, also featuring eighth and sixteenth notes, with another 'vib.' marking above the second measure. The third staff concludes the piece with a final cadence, including a 'vib.' marking below the first measure. The score ends with a double bar line.

Yavaşlayarak ————— SON

## EK-7.4. Sallan Boyuna Bakayım (Oyun Havası)

### SALLAN BOYUNA BAKAYIM

Yöre: Keskin/KIRIKKALE  
Derleme Tarihi: 03.08.2017

Kaynak Kişi: Okan ERTÜRK  
Derleyen-Notaya Alan: Timur EŞİGÜL

♩:102

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 102. The score consists of eight lines of music. The first line begins with a dynamic marking of *V* (Vibrato) and includes various ornaments such as *tr* (trills) and *vib.* (vibrato). The second line features a *tr* ornament. The third line includes a *tr* ornament and a *vib.* marking. The fourth line has a *tr* ornament. The fifth line includes a *tr* ornament. The sixth line features a *tr* ornament. The seventh line includes a *tr* ornament and a *Vib.* marking. The eighth line includes a *tr* ornament. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

The image displays a musical score for the piece "SALLAN BOYUNA BAKAYIM". The score is written on eight staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by intricate melodic lines, often featuring sixteenth-note patterns and trills. Various performance markings are present throughout the score, including trills (tr~), vibrato (vib.), and a section marked with a double bar line and a symbol resembling a stylized 'S' or '8'. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings, indicating a complex and expressive piece.

SALLAN BOYUNA BAKAYIM

3

The musical score is written on two staves in a single system. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes marked with a 'tr' symbol. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The bottom staff is also in treble clef with a key signature of one flat. It starts with a repeat sign, followed by a series of notes, and ends with a double bar line. A horizontal line is drawn below the bottom staff, with the word 'Yavaslayarak' written underneath it. The first ending of the bottom staff is marked with a '1.' and the second ending with a '2.'.

Yavaslayarak

SON

## **EK-8. Katılımcılar hakkında biyografik bilgiler**

### **EK-8.1. K1 hakkında biyografik bilgiler**



#### **HAYDAR AKYOL**

Ailesi Kırşehir Yağmurlu köyünden olan Haydar Akyol 01.01.1954 yılında Kırşehir ili Kaman ilçesinde doğmuştur. Müzik hayatına ilkokul yıllarında bağlama çalarak başlayan Akyol bir süre sonra keman çalmaya başlamış ve Orta Anadolu Abdalları içerisinde keman icracısı olarak yerini almıştır. Kendisinin bağlama çaldığı yıllarda bir arkadaşının da keman çaldığını ifade eden Akyol, arkadaşının kemanda sürekli yanlış seslere bastığını ve bundan duyduğu rahatsızlıktan dolayı bağlamayı bırakıp keman çalmaya başladığını belirtmiştir. Amcası (Hüseyin Akyol) kemancı olan ve müzik yeteneğinin genlerinde olduğunu belirten Akyol, keman icrasına yönelik kimseden ders almadığını ve keman çalmayı kendi kendine öğrendiğini aktarmıştır. Alevi-Bektaşî kültürüne mensup olan Akyol, Cem Ritüeli'ni gerçekleştirmek için yaşadıkları bölgeye gelen dede<sup>107</sup>lerine Abdal müzik geleneğinin adeta duayenlerinden olan Muharrem Ertaş'la birlikte kendisinin de keman çaldığını belirtmiş ve bu icralara ilişkin ses kayıtlarının (kaset) olduğunu ifade etmiştir.

---

<sup>107</sup> Alevi-Bektaşî pirlere verilen isim.

Torunu (Fırat Akyol) bağlama, yeğeni (Murat Akyol) ise keman çalarak Orta Anadolu Abdal müzik geleneğinin devamlılığını sağlamaktadır.

Günümüzde aktif olarak Kaman'da düğün vb. eğlence ortamlarında keman çalan Akyol, bununla birlikte Kırşehir, Ankara vb. çevre illerde ve yurt dışında genellikle Avrupa'da Almanya ve Hollanda'da davet edildiği programlarda keman çalmaktadır. Ayrıca Haydar Akyol kardeşi Arafa Akyol ile birlikte *Yeşil Kaman Ustaları 1, 2, 3, 4* isimli dört adet albüm çıkarmıştır.





## EK-8.2. K2 hakkında biyografik bilgiler



### ÇETİN İÇTEN

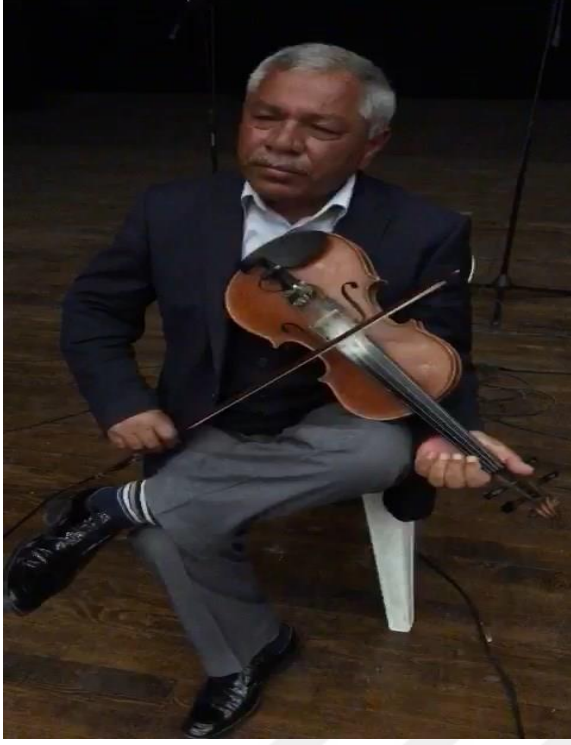
Kırıkkale ili Keskin ilçesinde ikâmet etmekte olan Çetin İçten 01.03.1958'de Keskin'in Hacıeliobası köyünde doğmuştur. 8-9 yaşlarında kendi isteği ile keman çalmaya başlayan İçten, anne ve babasının da yönlendirmesinin olduğunu belirtmiştir. Gerek diz üzerinde keman çalmanın zor gelmesinden gerekse etrafında kendinden yaşça büyük kemancıları düğün ortamlarında görmesinden dolayı, başladıktan 4-5 sene sonra kemani omuzda çalmaya devam etmiştir. Keman çalmayı, Orta Anadolu Abdalları içerisinde önemli keman icracısı olan Seyit Çevik ve Erol Cöke'yi örnek alarak kendi başına öğrenmiştir. Muharrem Ertaş, Hacı Taşan (dayısı) ve Neşet Ertaş'la birlikte birçok müzik ortamında keman çalmıştır. Ailesinde, Barış İçten'in (oğlu) bağlama ile birlikte keman çaldığını aktarmıştır. Ayrıca, kendisine ait *Bizim Obalar*, *Ezgiler Şöleni*, *Kara Sevda*, *Şu Dağlarda Kar Olsaydım* ve *Vurma Bana Dünya*, Fahri Çelebi ve Vedat Cöke'nin de yer aldığı *Dost Muhabbeti* isimli albümleri mevcuttur.

18.05.2015'de Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak kurulan Kırıkkale Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğuna katılmıştır. İçten,

bu toplulukla birlikte yurtiçi ve yurtdışında gerçekleştirilen faaliyetlerde keman icracısı olarak yer almaktadır.



### EK-8.3. K3 hakkında biyografik bilgiler



#### **BİROL ERTAŞ**

20.09.1959'da Kırşehir'de doğmuştur. 7 yaşında bağlama çalmaya başlayan Ertaş, kısa bir süre sonra keman çalmayı öğrenmiş ve 9 yaşında da öğretmenin düğününde keman çaldığını aktarmıştır. Keman öğrenme sürecinde kimseden ders almadığını ve keman çalmayı kendi kendine öğrendiğini ifade etmiş, sadece düğün ortamlarında kendinden yaşça büyük olan keman icracılarından feyz aldığını belirtmiştir.

2001 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı olarak kurulan Kırşehir Ustalar Müzik ve Oyun Topluluğuna katılmıştır. Ertaş, bu toplulukla birlikte yurtiçi ve yurtdışında gerçekleştirilen faaliyetlerde keman icracısı olarak yer almaktadır. Ayrıca, Kırşehir Valiliği tarafından çıkartılan *Kırşehir Ustalar Topluluğu* isimli albümde keman icracısı olarak yer almıştır.

#### **EK-8.4. K4 hakkında biyografik bilgiler**



#### **OKAN ERTÜRK**

05.02.1994'te Kırşehir ili Kaman ilçesinde doğmuştur. Dedesi, babası ve abisinin köklü bir müzik geleneği içerisinde olmasından dolayı, küçük yaşlarda kemanla tanışmış ve onlar aracılığıyla öğrenmeye başlamıştır. Ailesinin keman öğretiminin yanı sıra Bilim Sanat Merkezinde de keman dersleri almıştır. Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Lisesinden mezun olan Ertürk, Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği Bölümü'nde üniversite eğitimini tamamlamıştır. Akademik düzeyde keman eğitimi alması; Ertürk'ün hem Orta Anadolu Abdal müzik geleneğindeki keman icrasına hem de USM ve Türk Sanat Müziği türlerindeki keman icra şekillerine hâkim olmasını sağlamıştır. Ertürk yukarıda belirtilen özelliklerinden dolayı, çeşitli THM, TSM korolarında ve yaylı grupları içerisinde keman icracılığı yapmaktadır. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda ücretli öğretim elemanı olarak keman derslerine girmektedir.

**EK-9. Şekil 5.102.'de yer alan Karcıġar makamındaki örnek esere ilişkin etüt çalışması**

**Karcıġar Makamı'nda Etüt**

**1) Detache ve legato tekniġine ilişkin etüt**

1) Detache ve legato tekniġine ilişkin etüt

1 2 3 1 2 0 1 2 0 1 2 0 1 2 3 1

2 3 1 1 0 2 1 3 2 1 3 2 1 0 2

1 0 2 1 3 2 1 3 2 1 0 2 1 0 3 1 0 0

**2) Çarpma tekniġine ilişkin etüt**

2) Çarpma tekniġine ilişkin etüt

0 1 0 1 0 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 1

0 1 0 1 0 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2 3 2 3 2 3 3

1 2 1 2 1 2 1 1 2 1 2 0 1 0 1 2 3 2 3 1 2 1 2

0 1 0 1 2 3 2 3 1 2 1 2 0 1 0 1 2 3 2 3 1 2 1 2

0 1 0 1 2 3 2 3 1 2 1 2 0 1 0 1 2 3 1 2 0 0

3) Glissando, mordan ve vibrato tekniğine ilişkin etüt

The exercise consists of four staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a glissando (marked 'V') on the first string, followed by a mordent (marked 'M') on the second string. The notes are: G (0), A (2), B (1), C (3), D (2), E (1), F (0), G (2), A (1), B (3), C (2), D (3). The second staff continues with notes: E (1), F (3), G (1), A (1), B (0), C (2), D (1), E (3), F (2), G (1), A (0). The third staff contains notes: B (2), C (1), D (0), E (2), F (1), G (0), A (2), B (1), C (1), D (3), E (2), F (1), G (0). The fourth staff concludes with notes: A (2), B (1), C (0), D (3), E (0), F (0).

4) Trill tekniğine ilişkin etüt

The exercise is a single staff in G major (one sharp) and common time (C). It starts with a glissando (marked 'V') on the first string, followed by a mordent (marked 'M') on the second string. The notes are: G (0), A (1), B (2), C (3), D (1), E (2), F (3), G (1), A (1), B (3), C (2), D (1), E (0), F (2), G (1), A (0).



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : EŞİĞÜL, Timur  
Uyruğu : T.C.  
Doğum tarihi ve yeri : 12/01/1979  
Medeni hali : Evli  
Telefon : 530 372 29 35  
Faks : 0 (452) 226 52 30  
e-mail : timurkeman@gmail.com



### Eğitim Dercesi

	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Ens.	2012
Lisans	Ege Üniversitesi/Dev. Türk Mus. Konsrv.	2006
Lise	Tokat Endüstri Meslek Lisesi	1996

### İş Deneyimi, Yıl

2010- ...

### Çalıştığı Yer

Ordu Üniversitesi

### Görev

Öğr.  
Gör.  
Öğr.  
Elm.

2006- 2010

Ege Üniversitesi

### Yabancı Dili

İngilizce

### Yayımlar

Eşigül, T. (2017). **Orta Anadolu Abdal Müziği'nde Keman İcrası**. European Conference On Science, Art & Culture (*Ecsac'17*) In Prague Czech Republic.

Eşigül, T. (2016). **Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Geleneksel Çalgı Eğitiminde Profesyonellik Kabak Kemane Örneği**. *Müzed Uluslararası 2. İpek Yolu Müzik Konferansı*. Abant İzzet Baysal Üniversitesi/Bolu.

Eşigül, T. (2016). **Türk Yaylı Çalgılarından Kabak Kemanede Farklı Bir Akort Ve İcra Denemesi Orta Anadolu Örneği**. *Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı "Müzikte Performans" Konulu Uluslararası Müzik Sempozyumu*. Uludağ Üniversitesi /Bursa.

**Eşigül, T., Çınar, S., Abdalhğın Tasavvufi Yönü Ve Kültürel Aktarım Aracı Olarak Abdal Müzik Geleneği**. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 66, Mart 2018, S. 586-613.





*GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR*

