

T. C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMDALI

SOLO PİYANO İÇİN YAZILMIŞ ZEYBEK
HAVALARININ İNCELENMESİ

Ömer Alper ERDOĞAN
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK

Konya - 2016



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Adı Soyadı	Ömer Alper ERDOĞAN
Numarası	128309021008
Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Bilim Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Tezin Adı	Solo Piyano İçin Yazılmış Zeybek Havalarının İncelenmesi

Bu tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

Ömer Alper ERDOĞAN

Öğrencinin imzası
(İmza)



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Adı Soyadı	Ömer Alper ERDOĞAN
Numarası	128309021003
Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Bilim Dalı
Programı	Tezli Yüksek Lisans
Tez Danışmanı	Prof. Z. Seçkin CÖKBUDAK
Tezin Adı	Solo Piyano İçin Yazılmış Zeybek Havalarının İncelenmesi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan *Solo Piyano İçin Yazılmış Zeybek Havalarının İncelenmesi* başlıklı bu çalışmaya 05.10.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

- 1- Prof. Z. Seçkin Cökbudak (Danışman)
- 2- Doç. Dr. Oğuz Karakaya (Üye)
- 3- Yrd. Doç. Dr. Özer Kutluk (Üye)

ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR

Ulusal müziğimizin değerini duyurmak için çıkılan yolda bestecilerimizin gösterişli, cesur ifadeleri ile bilinen zeybek havalarını örnek almaları dikkat çekicidir. Eserlerin yayımlanma tarihi açısından bakıldığında 1926 dan 2003'e kadar genç bir zaman dilimini kapsayan bu çalışmada, eserlerin kapsadıkları aralıklar, ton ve makamlar, kullanılan piyano teknikleri gibi müziksel açılardan incelemeleri yapılmış, ortak ve farklı yanları saptanmaya çalışılmıştır.

Bu çalışmada, eserlere ulaşmamda bana yardım eden öğrencim Musa YİĞİT'e eserlerin armoni incelemelerinde yardımcı olan Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Öğretim Görevlisi Sayın Oxana BÖLLÜ'ye, eserleri Türk Halk Müziğindeki makamsal yönleri açısından incelememde verdiği destek için Sayın Ali Kemal AKTAŞ'a, yardımları ile bana destek olan babam Doç. Dr. Hamit ERDOĞAN ve annem Türkşen ERDOĞAN'a, her zaman yanımda olan eşim Merve ERDOĞAN'a, çalışmamı oluşturmamda bana yol gösteren hocam Sayın Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK'a içten teşekkürlerimi sunarım.

Ömer Alper ERDOĞAN

2016



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ



Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ömer Alper ERDOĞAN	No: 128309021008
	Ana Bilim/ Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin Adı		Solo Piyano İçin Yazılmış Zeybek Havalarının İncelenmesi	

ÖZET

Bu çalışmada, Zeybek Kültürü ve Müziğinin Türk Piyano Edebiyatındaki karşılığı olan, bestecilerimizin bu güne kadar oluşturdukları solo piyano için yazılmış zeybek havalarının taşıdığı müzikal özelliklerin belirlenmesi hedeflenmiştir.

Araştırmada, bestecilerimiz üzerinde büyük etkisi olduğu düşünülen otantik zeybek havalarının, solo piyano için yazılmış olan zeybek havaları ile ilişkisi ortaya çıkarılmaya çalışılmış; piyano için yazılan eserlerin ne gibi tonal - makamsal özelliklere sahip olduğu, piyanoda hangi hangi karar seslerinin sıklıkla tercih edildiği, bağlamadaki zeybek tavrının piyanoda gösterilmesi için ne gibi tekniklerin kullanıldığı şeklinde başlıklarla sonuçlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu konularda uzman görüşleri de alınarak bestecilerin ne gibi müziksel materyallerden faydalandıkları ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır.

Eserlerin incelenmesi sonucunda, bestecilerimizin genel olarak eserlerini Türk Halk Müziğindeki zeybek havalarının karakter özelliklerine benzer bir şekilde yazdıkları, zeybek havalarında kullanılan makamlara yakın ton ve diziler kullandıkları, ancak eserlerde bestecilerin yorum ve sanatsal ifadelerinin katkısı oranında farklılıklar bulunduğu ve otantik hallerinden uzaklaştığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Piyano, zeybek, zeybek havaları, karar sesleri



T.C.

NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ



Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü

Öğrencinin	Adı Soyadı	Ömer Alper ERDOĞAN	No: 128309021008
	Ana Bilim/ Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı	
	Danışmanı	Prof. Z. Seçkin GÖKBUDAK	
Tezin Adı		Solo Piyano İçin Yazılmış Zeybek Havalarının İncelenmesi	

SUMMARY

In the research, it was attempted to reveal the relationship between the authentic zeybek tunes, which are considered to have a great impact on our composers and the zeybek tunes written for solo piano.

In this study; it was attempted to identify such points as what kind of tonal-modal features do the zeybek works, written for solo piano, possess, which “makam” and which “karar sounds” are often preferred on the piano, how much rhythmic characteristics of the authentic zeybek tunes take place in the works written for the piano, which playing – vocalizing techniques are used to express the bağlama zeybek mood on the piano, and, taking expert opinions on the subject, information concerning the musical materials used by the composers was interpreted.

As a result of the analyzing of the works, it was seen that the composers generally write their works in a manner similar to the character features of the zeybek tunes in Turkish Folk Music, they use tones and sequences similar to the “makam” used in the zeybek tunes, but there is a difference in the rate of contribution of the interpretations and the artistic expression of the composers in the works and there is a divergency from the authentic states in the same rate.

Key words: Piano, zeybek, zeybek tunes, karar sounds

İÇİNDEKİLER

Bilimsel etik sayfası.....	ii
Yükseklisans Tezi Kabul Formu.....	iii
Önsöz ve Teşekkür.....	iv
Özet.....	v
Summary.....	vi
1. BÖLÜM KURAMSAL ÇERÇEVE.....	1
Giriş.....	1
1.1.Tanımlar.....	2
1.1.1. Zeybek.....	2
1.1.2. Efe.....	2
1.2. Zeybekliğin Ortaya Çıkışı.....	3
1.2.1. Cumhuriyet Döneminde Zeybekler.....	4
1.3. Zeybekler ve Müzik İlişkisi.....	5
1.4. Cumhuriyet Döneminde Müzik Çalışmaları ve Atatürk'ün Müzik İle İlgili Düşünceleri.....	6
1.5.Türk Halk Müziğinde Zeybek Havalarının (Müziklerinin) Özellikleri.....	10
1.5.1. Zeybek Havalarının Ölçü, Usül ve Tempo Özellikleri.....	10
1.5.2. Zeybek Havalarında Kullanılan Ses Genişliği.....	12

1.5.3. Zeybek Ezgilerinde ve Geleneksel Türk Halk Müziğinde Kullanılan Ayaklar ve Karşılığı Olabilecek Makamlar	12
1.5.4. Zeybek Tavrı ve THM de TAVIR Kavramı.....	14
1.6. Bağlamada Ses Düzeni.....	19
1.7. Araştırmanın Amacı.....	20
1.8. Araştırmanın Önemi	20
1.9. İlgili Yayın ve Araştırmalar.....	21
2. BÖLÜM YÖNTEM	24
2.1. Araştırmanın Modeli.....	24
2.2. Araştırmanın Evreni.....	25
2.3. Araştırmanın Örnekleme.....	25
2.4. Araştırmanın Kapsamı.....	27
2.5. Araştırmanın Yöntemi.....	27
2.6. Varsayımlar (Sayılıtlar).....	27
2.7. Sınırlılıklar.....	27
2.8. Problem.....	28
2.8.1. Alt Problemler.....	28
2.9. Verilerin Elde Edilmesi ve Analizi.....	28
3. BÖLÜM BULGULAR VE YORUM	30
3.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular (Eserlerin ses genişlikleri açısından incelenmesinden elde edilen bulgular).....	29
3.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular (Eserlerin kullanılan ton-makam ve modlar açısından incelenmesinden elde edilen bulgular).....	33

3.2.1. İlhan Baran “Ege Şarkısı”.....	33
3.2.2. Erdal Tuğcular “Pamukçu Bengi Zeybeği”.....	34
3.2.3. Ali Küçük “Zeybek -1 ”.....	36
3.2.4. Özer Kutluk “Ankara Zeybeği”.....	37
3.2.5. İlhan Baran “Ağır Zeybek 3” (Çocuk Parçaları Albümü).....	38
3.2.6. Muammer Sun “Zeybek”.....	40
3.2.7. Özer Kutluk “Somalı Zeybeği”	41
3.2.8. Ali Küçük Zeybek- 2	43
3.2.9. Necdet Levent “Efe”.....	45
3.2.10. İlhan Baran “Zeybek VII” (Siyah Beyaz).....	46
3.2.11. Ulvi Cemal Erkin “Zeybek Havası”.....	48
3.2.12. Cemal Reşit Rey “Ağır Zeybek Havası -2”.....	50
3.2.13. A. Adnan Saygun “Zeybek”.....	53
3.2.14. Cemal Reşit Rey “Danse” (Sarı Zeybek).....	55
3.2.15. Cemal Reşit Rey “Aydın Havası”.....	57
3.2.16. Cemal Reşit Rey “Yürük Zeybek Havası - 1”.....	59
3.2.17. Cemal Reşit Rey “Yürük Zeybek Havası -5”	62
3.2.18. İlhan Baran “Zeybek” (3 Soyut Dans).....	65
3.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular (Eserlerin Kullanılan Karar Sesleri Açısından Değerlendirilmesinden Elde Edilen Bulgular).....	68

3.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular (Eserlerin Ritim ve Ölçü Özellikleri Açısından Değerlendirilmesinden Elde Edilen Bulgular).....	69
3.5. Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular (Eserlerde Aksayan Zamanın (3' ün) Yerine Ait Bulgular.).....	70
3.5.1. Aksak Zamanın (3'ün) Başta Olması Durumu.....	70
3.5.2. Aksak Zamanın (3'ün) Ortada Olması Durumu.....	71
3.5.3. Aksak Zamanın (3'ün) Sonda Olması Durumu.....	72
3.5.4. Aksak Zamanın (3'ün) Yerinin Sonradan Değişmesi Durumu.....	72
3.5.5. Ölçüsü Farklı Olan ve Aksağı Olmayan Eserler.....	72
3.6. Altıncı Alt Probleme Ait Bulgular (Piyanoda Zeybek Tavrı Gösterebilmek İçin Kullanılan Çalma - Seslendirme Tekniklerine Ait Bulgular.).....	73
4. BÖLÜM SONUÇ ve ÖNERİLER.....	78
KAYNAKÇA.....	81
İnternet Kaynakları.....	85
Kısaltmalar Listesi.....	86
Şekiller Listesi.....	87
Tablolar Listesi.....	88

1.BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

GİRİŞ

Her ulusun kültürel özellikleri o ülke insanının yaşantısına dair her türlü unsuru içermektedir. Ülke halkının bilgi, inanç, gelenek ve becerilerden oluşan ve nesilden nesle aktarılan bir sosyal miras olduğunu söyleyebileceğimiz kültür; bir toplumun düşünüş, duyuş ve davranış şekilleriyle meydana gelen ve toplumu meydana getiren fertler tarafından öğrenilen ve paylaşılan bir bütündür (Yazıcı 2015: 1). Toplumların var oluşunun önemli bir göstergesi olan bu kültürel bütünlük elbette ki aynı şekilde, Türk toplumunun da var oluşunda önemli bir etkidir.

Türk kültür ve müziksel zenginlikleri ile ilgili tespit ve çalışmalar ancak büyük önder Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliği ile başlatılabildiği. Çalışmalar süresince bu zenginliklerden biri olan ve “Anadolu'nun ses hazineleri” denilebilecek önemde olan türkü ve müzikler kayıt altına alınmış ve böylece sahip olunan bu büyük değer farkına varılmıştır. İşte bu dönemde yapılan gerek derlemeler, gerekse yurt dışına eğitim için gönderilen öğrenciler ve yeni açılan kültür-sanat kurumları ile önemli bir kültür-sanat devrimi oluşturulmaya çalışılmış ve ciddi bir çaba gösterilmiştir.

Yurt dışından dönen öğrencilerin bu kurumlara atanmasıyla yeni bir dönemin başladığı ve henüz gelişmekte olan çok sesli müzikte “yerel renklerden yararlanarak kendi ulusal sesimizi oluşturma” fikrinin ağır bastığı görülmektedir. Cumhuriyet dönemi bestecilerinde o dönemlerde yaygın bir görüş olan bu düşüncede en çok karşılaşılan tür zeybek havaları olmaktadır. Türk Halk Müziğinin (THM) kendine özgü makam, usul (ritim) ve tavrı olan zeybek havalarından sadece çalgı için değil, insan sesi için yazılan eserlerde de faydalandığı görülmektedir. Buna örnek olarak, Cemal Reşit Rey'in “Sarı Zeybek” adlı eseri, A. Adnan Saygun'un “Harmandalı ”

adlı şan eseri hatta eşliksiz koro için yine aynı bestecinin “Çaktım Çaktım Almadı” ve “İzmir Zeybeği” gibi eserleri gösterilebilir.

Hem Cumhuriyetin ilk dönemlerinde hem de sonraki kuşak genç bestecilerde zeybek temalı eserlerin sıklıkla yazılmış olması, zeybek kültürü ve müziğinin besteciler üzerindeki etkisinin somut kanıtlarını göstermektedir. Zeybek müzikleri ile ilgili olan çalışmalara bakıldığında, konunun birçok farklı yönüyle ele alındığı görülmektedir. Bu çalışmalarda zeybeklerin dansları, tarihsel olaylar ile ilişkileri, zeybek müziğinin kaynağı, belirli bölgelerin söz-müzik ilişkisi gibi konunun müzikolojik yönleri üzerinde çalışıldığı görülmektedir. Ancak piyano için yazılmış zeybek havalarının incelendiği bir çalışmaya hiç rastlanmamıştır.

Zeybek havalarının otantik hallerinden farklı olan, ancak zeybek özelliği ve ifadesi içeren bu eserler; taşıdıkları özelliklerin incelenmesi ve belirlenmesi açısından önemli olmasıyla beraber, bestecilerin ortak ve farklı yanlarını göstermesi açısından da önem arz etmektedir. Eserlerdeki zeybek tavrını canlandırmak için kullanılan çalma ve seslendirme teknikleri, eserlerin içerdikleri ortaklık ya da farklılıklar, eserlerin hangi tonal düşüncelerle yazıldıkları, THM’deki zeybekler ile ne kadar ortaklık taşıdıklarını belirleyebilmek, gelecekteki çalışmalara da yol gösterecektir.

Atatürk’ün direktifleriyle başlayan Cumhuriyet Dönemindeki kültür devriminin ülkemizdeki başarısını göstermesi açısından da faydalı olabilecek olan çalışma, THM formunda yer alan bir yapının çok sesli ulusal müziğin oluşturulmasına olan katkıları hakkında bilgilendirici olacaktır.

1.1. Tanımlar

1.1.1. Zeybek

Türk Dil Kurumu İnternet Sözlüğüne göre ansiklopedik tanımı “Batı Anadolu efesi”, “Ege yöresine özgü bir müzik veya oyun türü” şeklindedir. (www.tdk.gov.tr.)

1.1.2. Efe

Efe sözcüğü Türk Dil Kurumu internet sözlüğüne göre *Yiğit, Ağabey, Kabadayı Kaptan* anlamlarını da içermektedir (www.tdk.gov.tr). Halk dilinde ve birçok sözlükte ise korkusuz, mert anlamlarını taşımaktadır. Bununla birlikte efelik ve efelenmek kelimesi halk dilinde kabadayılık, “baş eğmemek, diklenmek, kafa tutmak” anlamlarına da gelmektedir.

1.2. Zeybekliğin Ortaya Çıkışı

Zeybek ve zeybekliğin ortaya çıkışı ile ilgili olarak zeybeklerin 18. yüzyılda Batı Anadolu’da görülen sosyal eşkıyalar oldukları; ancak zeybekliğin kendi içerisinde kuralları, törenleri ve gelenekleri olan sosyal ve kültürel bağlantıları da içeren bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır (Avcı 2012: 71-89-103; Özbilgin 2003: 69-74).

Zeybek kelimesinin kaynaklarda ilk defa yer alması 18. yüzyıla rastlamaktadır (Öztürk 2003: 23). Karşılaşılan bazı araştırmalarda zeybeklik olgusunun daha eski dönemlere gittiğine yönelik çeşitli görüşler ve iddialarla da karşılaşmak mümkündür. Örneğin araştırmacı yazar Ali Haydar Avcı (Avcı 2012: 135, 136) zeybekliğin kökeni ile ilgili olarak araştırmacılar tarafından ortaya konan görüşleri toparlayarak bunların altı temel noktaya oturtulduğunu belirlemiştir. Bunlar;

1-Eski Anadolu uygarlıklarında ortaya çıkmış Dionysos benzeri kimi kurumların değişikliğe uğramış şeklinin Ege bölgesinde ortaya çıkması.

2-Bozdağ civarında yerleşmiş bulunan eski Tiral halkının inanç ve geleneklerinin yok olması kaygısıyla dağlara sığınmış kalıntıları.

3-Orta Asya kökenli Türk göçleriyle birlikte Anadolu’ya taşınmış bir yiğitlik teşkilatı.

4-Ege bölgesinde eski denizci topluluklarından geriye kalanlar ve kara yaşamına uyum sağlamış yansımaları.

5-XVI. Yüzyılda ortaya çıkmış Celali topluluklarının devamı.

6-XIV. Yüzyılda Anadolu’da çeşitli adlarla ortaya çıkan Kızılbaş toplulukları benzeri kapalı bir tarikat topluluğunun kalıntısı olduklarıdır.

Çeşitli oranlarda haklılık payları olmasına rağmen bütün bu söylenenlerden herhangi birinin tamamen doğru olduğunu söylemek zordur. Ancak dikkatle bakılırsa bunların hepsinden de zeybeklik kurumuna katılımlar olduğu ve zeybeklik kurumunun bunların hepsinden izler taşıdığını söylemek mümkündür (Avcı 2012: 135, 136; Özbilgin 2003: 30).

Günümüzde zeybeklik ve efelik olgusu, bölge insanlarıncı sırf taşıdığı “simgesel” içeriğiyle kültürel anlamda bir “kimlik” ve “kişilik” ifadesi durumundadır. Konunun bu yönü bir “kültürel sistem” ve “anlam” dünyası olarak zeybekliğe özgü kimi uygulama ve alışkanlıkların bölge insanlarıncı sürdürülmesini sağlamaktadır. Bölgede yerel sivil toplum kuruluşları anlamında kimi dernekler ve vakıflar eliyle sürdürülen çeşitli etkinliklerde zeybekler, bölge insanların kültürel özdeşleşmesi anlamında ve ayrıca folklorik-turistik bakımlardan da “simge” durumuna gelmiştir (Öztürk 2003: 8).

Yukarıdaki bilgilerin ışığında çeşitli kaynaklarda zeybeklik olgusunun daha eskilere götürülme çabalarına rastlanmış olsa da 18. Yüzyıldan çok geriye gitmenin mümkün olmadığı görülmektedir. Bu dönemde ateşli silahların yaygın olarak kullanılmaya başlandığı, zeybeği de silahından ayrı düşünmek mümkün olmadığına göre silahın, tüfeğin olmadığı bir yerde zeybeklik töresini yerine getirmek zor olacağı, ok ve yay gibi silahlarla zeybeklerin herhangi bir kaçaktan farklarının olmayacağı düşünülmelidir. Bu durumda zeybekler için ateşli silahların yaygın olarak kullanıldığı 18. yüzyılda ortaya çıkmışlardır demek doğru bir yaklaşım olmalıdır (Özbilgin 2003: 74).

Osmanlı dönemi boyunca zeybeklerin ve eşkıyalığın devam ettiği, ancak Cumhuriyet dönemi ile birlikte başka bir anlam kazandığı görülmektedir.

1.2.1. Cumhuriyet Döneminde Zeybekler

Cumhuriyet dönemi zeybeklerin “eşkıyalık” kimliğini kaybedip “vatansever” ve “kahraman” kimliği kazandıkları, kültürel bir değer haline geldikleri dönemdir. Bunun nedeni Ege’de yaşanan işgal ve sonrasında Yunanlılara ilk cevabı verenlerin,

Milli Cemiyet ve teşkilatları kuran, güçlendiren ve halkı silahlandırarak işgalcilere karşı eğitenlerin zeybekler olmasıdır. Daha kurtuluş savaşı başlamadan, İzmir ve Aydın'ın işgalinden hemen sonra Yörük Ali Efe diğer efelerle birleşmiş, asker ve subaylarla görüşerek milli bir teşkilat kurmuş, cephe hazırlanmış, Malgaç'taki Yunan karakoluna saldırarak işgalci Yunanlılara ilk kaybı verdimiş ve direniş ateşini yakmıştır (Burhan 92: 127). Efelerin mücadeleye katılması bu dönemde ne yapacağını bilemeyen Anadolu halkı için önemli bir başlangıç noktası ve moral kaynağı olmuştur.

Osmanlı için amansız eşkıyalar olan zeybekler Cumhuriyetle birlikte kahramanlık anlamı ve değeri kazanmışlar ve Cumhuriyetle özdeşleşmişlerdir. Bu duruma Atatürk'e verilen "sarı zeybek" lakabı en güzel örnektir. Sosyal tarih açısından bu olay Anadolu kültürüne ait değerlerin ön plana çıkması açısından önemlidir.

Zeybekler, Cumhuriyet dönemi ve şartların değişmesi ile normal hayatlarına dönmüşlerdir. Cumhuriyet döneminde Batı Anadolu'da kaydedilmiş önemli eşkıyalık olaylarına rastlanmamaktadır.

1.3. Zeybekler ve Müzik İlişkisi

Zeybeklik, kıyafet, silah, dans ve müzikle bir bütünlük içerisindedir. Müziksiz zeybeğin düşünülmemeyeceği, zeybeklerin yanlarında bağlama, cura gibi çalgıları taşıdıkları, dağda gezerlerken mutlaka müzikle iç içe oldukları ve çalıp oynadıklarına dair bilgiler birçok kaynakta mevcuttur. Ünlü efelerin çoğunun çetesinde müzikle ilgili bir kişi bulunmaktadır. Mesela Demirci Mehmet Efe'nin çetesinde Zurnacı Ali Efe, Çakırcalı Mehmet Efe'nin çetesinde bağlama-cura çalan Çoban Mehmet olması bunu göstermektedir. Yine 19. Yüzyılda tam teçhizatlı bir zeybek fotoğrafında bir de cura bulunması bunu kanıtlar. Bunun dışında kendisi müzikle ilgili olan efeler de vardır. Kendisi de ozan olan efelerden İslamoğlu Efe'nin çeşitli deyiş ve türküleri bulunmaktadır. İslamoğlu Efe'nin deyişlerinden birinde "*Ben sazımın tellerinden hız*

aldım”, diğesinde “*Gönül aşksız, dağlar sazsız olmuyor*” demesi bunu göstermektedir. (Özbilgin 2003: 95; Avcı 2012: 79-81; Öztürk 2003: 122).

1.4. Cumhuriyet Döneminde Müzik Çalışmaları ve Atatürk’ün Müzik İle İlgili Düşünceleri

Ülkemizdeki hem çok sesli müzik hayatı hem de müziğin yapısı ve zenginliği ile ilgili çalışmaların yapılması ancak Cumhuriyet dönemi ile hız kazanmıştır. Halen devam etmekte olan bu çalışmalarda öncelikle ülkemizin müziksel değerleri saptanmaya çalışılmış ve bu amaçla derlemeler yapılmıştır. Bu derlemelerin sağladığı birikimden hareketle Anadolu’nun sesini dünyaya duyuracak eserler yaratılması amaçlanmıştır.

Müziksel değerlerimizin kaybolmaması ve bu güne kalmasını borçlu olduğumuz bu çalışmalar, Cumhuriyetimizin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk’ün görüşleri ve çabaları ile başlatılmıştır. Atatürk’ün musiki devrimine verdiği önem ile ilgili birçok örnek karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birisi 1934 yılında yaptığı bir konuşmasında “Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki özünü halk musikisinden alan çok sesli bir musiki olacaktır” demesidir (Avcı 2012: 65; Güner 2000: 2).

Atatürk’ün halk müziğini “halkın sesi” olarak görmesine ve değerinin dünyaca bilinmesi için duyduğu endişeye Adnan Saygun ile yaşadığı şu anı da örnek gösterilebilir: Çankaya köşkünde yapılan, müzik konulu bir toplantıya çağırılan Adnan Saygun’dan, Öztürkçe’ye çevrilmiş bir şarkı güftesini, piyano ile o an gelişen yeni bir beste ile çalması istenir. Atatürk, Saygun’a bu yeni şarkıyı birkaç kez tekrar ettirir ve heyecanla misafirlerine dönerek şunları söyler. “... Efendiler! O sözler Osmanlıca’dır ve onun musikisi de Osmanlı musikisidir. Bu sözler Türkçe’dir ve bu musiki Türk musikisidir... yeni toplum! yeni müzik! ” (Tunçay 2009: 26-27).

Atatürk’ün THM’nin değeri ve onun dünyada hak ettiği yere ulaşmasında duyduğu arzu ile ilgili olarak şu sözleri çok önemlidir. “*Birçok defa Türk Musikisinin tam haysiyetini bulamıyoruz. İste dinlediğimiz bu musiki hakiki bir Türk Musikisidir ve hiç şüphesiz ki yüksek bir medeniyetin musikisidir. Bu musikiyi dünyanın anlaması lazımdır. Onu bütün dünyaya anlatabilmek için, bizim milletçe bu günkü dünyanın*

seviyesine ulaşmamız gerekir” (Tunçay 2009: 26-27; Güner 200: 2-3). Atatürk, müziği ulusun kültürünü oluşturan toplumsal bir kurum olarak görmüştür ve ona göre bu kurum diğer bütün kurumlarla etkileşim halindedir. (Güler 2010: 7)

Nitekim Cumhuriyet rejimi kurulur kurulmaz uzmanlar davet edilmiş ve çalışmalara başlanmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında öncelikle derleme çalışmaları yapılmıştır. Bu derlemelere öncülük eden iki kurum İstanbul Belediye Konservatuvarı (İBK) ve Ankara Devlet Konservatuvarıdır (ADK). ADK'nın bu çalışmalara başlamasında Alman besteci Paul Hindemith ve Macar besteci Bela Bartok'un da görüşlerinin etkili olduğu düşünülmektedir.

Türkiye'ye ilk gelenlerden biri olan ve çalışmalarını rapor olarak sunan Paul Hindemith: *“Bence sizin hazineniz “halk musikisi” diye adlandırdığımız musikidir. Pek az millete nasip olacak kadar zengindir. İklimleriniz gibi çeşitlidir. Aralarında polifonik olanlar da vardır. Yarınki bestecileriniz ancak bunlardan, bu halk türkülerinin ve halk musikisinin motiflerinden faydalanabileceklerdir. Unutmayınız batılı birçok besteci bu yoldan geçmişlerdir”* demiştir. (Kahramankaptan ve Yavuz 2013: 35).

Benzer görüşte olan Bela Bartok ise yapılması gerekenler ile ilgili olarak düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: *“Türk milli karakterini taşıyan esas musikiyi yaratmanın esas şartı halk musikisini derhal toplamayı başarmaktır; milli musikiyi ilerletmenin ikinci şartıysa yaratıcı kompozitörlerin yetiştirilmesidir”* (Öztürk 2003: 66).

Çalışmacılar köylü havalarının, daha doğrusu iptidâî musikinin tetkiki, musiki tekâmülünün birçok karanlık meselelerini tenvir edecektir. Yılmadan ve yorulmadan, mümkün olduğu kadar medeniyetten uzak kalan köşeleri aramak icap eder... (<http://www.musikidergisi.net>.)

Bartok'un bu sözlerinin bir önemi de derleme çalışmalarına yol göstermesi ve derlemelerin nasıl yapılacağı ile ilgili çok değerli bilgiler içermesidir.

Müziğimizin değerini takdir eden ve yapılan çalışmaların önemine değinen bir diğer besteci de Dimitri Şostakoviç'dir. Atatürk'ün Rusya ile kültür işbirliğine verdiği önem nedeniyle 1935 yılında ülkemize davet ettiği sanatçılardan biri olan Dimitri Şostakoviç kendisine takdim edilen türkü derlemelerini “*el değmemiş bir hazine*” olarak nitelendirmiş, “*bu ezgi ve renklerden besteleyeceği eserlerde mutlaka faydalanacağını*” iletmiştir (Tahirova 2010: 73, 74).

Çağdaş Türk müziğinin oluşturulmasında modern Avrupa bestecileri çapında çalışmalar yapmış olan Türk besteci Cemal Reşit Rey (CRR), Türk halk ezgilerinin kullanılmasına yönelik verdiği önemi şu sözleriyle ifade etmiştir: “*Her yaratılan sanat eseri, yurdumuzun toprağından yayılan hararetle canlanarak, bütün Türk ulusuna ait duyguların ebedi ifadesi olmalıdır. Bu amaç, bir defa elde edilirse, Türk müziğı doğmuş sayılır. Eğer bu düşünce tarzı doğru ise, gelecek müziğimizin dayanağını halk türkülerinden başka nerede bulabiliriz? Onlar, memleketimizin, milletimizin, vatanımızın ruhudur. Kalbimize hayat veren duyguları o melodilerde hayrete değer bir açıklık ve samimiyetle, özellikle her türlü yapmacıktan ari olarak ifade edilmiş buluruz. Geleceğin bütün bestecilerinin memleketimizin duygularını terennüm edebilmek için bu kaynaktan bol bol faydalanmaları yeter. Müzik dehasına sahip besteciler, ülkelerinin müzik rengi ile kendi duygularını birleştirerek nefis eserler yaratabilirler. Bu toprağına mahsus musiki eseri yaratmak azminde olan her besteci en büyük önemi, halk türkülerimizde bol bol bulunan bu renklere ve ritimlere vermelidir*” (Yokuş 2015: 21).

İlk yapılan derlemeler İstanbul Belediye Konservatuarının (İBK) 1925 ve 1927 yıllarında, Ankara Devlet Konservatuarının (ADK) ise 1938, 1942, 1947, 1948, 1949 yıllarında gerçekleştirdikleridir. Zeybek müziklerine ilişkin ilk derlemeler Seyfettin ve Sezai Asal kardeşlerin çalışması sonucu gerçekleştirilmiş, Kütahya çevresinden toplanan ezgiler İBK tarafından “*Yurdumuzun Nağmeleri*” adıyla 1926 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Zeybek müziklerinin daha geniş bir derlemesi ise 1927 yılında İBK tarafından düzenlenmiştir. Hatta bu ezgilerden sekiz kadarı Columbia firması tarafından plak haline getirilmiştir. İBK'nın 1926-1929 yılları arasında yapılan dört gezi sonucunda toplanan 250 ye yakın ezgi *Anadolu Halk Şarkıları*

adıylayla (3. 4. 6. 7. defterler) yayınlanmıştır. 1928 de yapılan gezide Kütahya bölgesi incelenmiş ve “*Halk Türküleri*” adıyla (8. 9. 10. 11. defterler) yayınlanmış, 1932 yılında yapılan son derleme gezisinden ise yayın yapılmamıştır (Öztürk 2003: 73, 74).

ADK'nın yaptığı derlemeler 1937-1957 yılları arasını kapsamaktadır. Bu derlemelerde yaklaşık 10.000'e yakın müzik folkloru gereci derlenmiştir. Bunun dışında çeşitli tarihlerde özel olarak ya da kişisel dernek vs. derlemeleri de bulunmaktadır (Öztürk 2003: 73, 74).

Sonuç olarak derlemeler, Anadolu kültürü hakkında somut bilgilere ulaşılmasını sağlamış ve “bölgesellik” özelliklerinin yoğunluğunu göstermiştir. Derlenen eserler sınıflandırılmaya çalışılırken belirgin bir ritmik yapı içerenler “usüllü” diğerleri ise “usül açasından serbest” veya diğer bir anlatımla “usülsüz” şeklinde ikiye ayrılmıştır. Serbest usüllü havaların Anadolu'da derleme yapan Bela Bartok tarafından “*parlando*” şeklinde adlandırdığı, Bartok dışındaki çeşitli besteciler tarafından ise “*rubato, serbest ritim, resitativ*” gibi adlandırmaların kullanıldığına da rastlanmaktadır (Sipos 2009: 26; Öztürk 2003: 147- 146).

İlk amaç yukarıda Bartok'un da söylediği gibi ürünleri toplayıp kaybolmamalarını sağlamak, daha sonra üzerinde bestecilerin çalışması için fırsat yaratmak olmalıdır. Daha sonra bu materyalleri işleyecek olan iyi eğitimi ve değerli müzisyenlerin elinde bu ürünler Türk müziğini dünyaya tanıtacaktır.

Cumhuriyetin ilanının daha 3 yıl sonrasında, yani 1926 yılında bu heyecanla yazılan ilk eserlerden bir kaçı Cemal Reşit Rey (CRR) tarafından Paris'te seslendirildiğinde müthiş bir ilgi görmüş ve beğerilmiştir. Dönemin ünlü orkestra şefi Alfred Wolff'ün sonbahar programına dört türküyü almak istemesi üzerine Rey, aslında kısa süre için gittiği Paris'te bestelediği türkülerin orkestrasyonunu yetiştirebilmek için tüm bir yaz boyunca çalışmak zorunda kalmıştır. Notaların şan ve piyano için yazılmış hali Heugel Matbaası tarafından daha önce basılmış, Magador Tiyatrosunu dolduran üç bin kişilik seyirci topluluğu, Alfred Wolff

yönetimindeki Padeloup Orkestrasından Türkçe olarak dinledikleri esere hayran kalmışlar; önceden dağıtılan Fransızca metinlerle eseri takip etme olanağı bulmuşlardır. Bu yıl aynı zamanda CRR'in besteciler birliğine seçildiği yıldır. Rey bu sayede eserleri dünyanın neresinde çalınırsa çalınсын kendisine telif ödenmesi hakkını kazanmıştır. (Güner 2000: 10)

CRR'in yurt dışında kazandığı bu başarının, diğer bestecilerimizin üzerinde önemli ve olumlu bir etki yaptığı, onların da ulusal müziğimizden yararlanarak isimlerini duyurmak konusunda bu başarıdan etkilendiklerini düşünmek olasıdır.

Düzenlenen eserler içerisinde gösterişli, güvenli ifadeleriyle zeybek havalarının, besteciler tarafından sıklıkla başvurulmuş kaynaklardan olduğu görülmektedir. Bu durum zeybek havalarının bestecilerce beğenilmiş olduklarını düşündürmektedir. Anadolu'nun sesini piyano çalgısında duyurmak yolunda zeybek havaları birçok bestecinin ortak noktası konumundadır.

Ancak piyanoda sıklıkla seslendirilen zeybek havalarının hangi ortak özelliklere sahip oldukları, halk müziğinde taşıdıkları özelliklerin ne kadarının piyano çalgısına yansiyabildiği gibi konularda bir çalışma yapılmamış olduğu görülmektedir. Bu çalışmada piyano için yazılmış zeybek havalarının çeşitli açılardan incelemeleri yapılarak bu sorulara cevap aranılmıştır.

1.5. Türk Halk Müziğinde Zeybek Havalarının (Müziklerinin) Özellikleri

THM'deki zeybek havalarının en temel özellikleri, kullanılan makamlar ve çalınmasında uygulanan zeybek tavrı, usül ve tempo özellikleri ve gezindikleri ses aralıklarıdır. Bu noktalar zeybek havalarının karakteristik özelliklerinin bilinmesi açısından önem arz etmektedir.

1.5.1. Zeybek Havalarının Ölçü - Usül ve Tempo Özellikleri

Zeybek müzikleri ise belirli bir usüle sahip olmaları nedeniyle "kırık havalar" içerisinde değerlendirilmektedir. Sözlü ve sözsüz çeşitleri mevcuttur. Yapılan araştırmalarda genel görüş, zamanları açısından zeybek müziklerinin en belirleyici

özelliğinin (9/2, 9/4 9/8 gibi) 9 zamanlı aksak ölçüyle yazılmaları olmaktadır (bazı kaynaklara göre 4 zamanlı aksak ölçü ya da aksak dokuzlular şeklinde ifade edildiklerine de rastlanılmaktadır) (Öztürk 2003, Gök 2011, Önder 2010, Özbilgin 2003). Zeybek müziğini icra eden müzisyenlere göre ise bu müzik bir “oyun müziği” olarak görülmektedir ve “oyuna ve oynayana tabi olmanın” esas olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla bu müzisyenler oynayana göre ritmik yapıyı da değiştirebilmekte, oyuncunun hareketlerine göre müziği de ayarlamaktadırlar (Öztürk 2003: 167).

Zeybek müzikleri tempoları bakımından sınıflandırıldıklarında genellikle “ağır” ve “yürük” olarak iki kısımda değerlendirilmektedirler (Akdoğan 1994, Özbilgin 2009, Say 2005, Sürmeli 2010: 14, 27). Ancak bazı araştırmacılar sınıflamayı üçe ayırmaktadır örneğin araştırmacı Öztürk (2003) ve Gök (2011)’e göre zeybekler:

1-Ağır zeybekler: (♩ <40 metronom (metr.) altında İzmir, Aydın, Manisa, Denizli, Muğla illerinde (Teke yöresi dâhil) 9/2 ve 9/4 lük şekilde ve sıklıkla (3+2+2+2) sıralanışta görülmektedir.

2-Ağırca-yürük veya kıvrak zeybekler (Bazı kaynaklarda ağırca yerine yürük veya kıvrak olarak geçmektedir) (Bkz. Gök 2011: 20). Genelde ♩ <80 metr. altında 9/8) lik şekilde seslendirilirler. Tüm Ege’de görülürler, ağır zeybeklerden biraz daha hareketlidirler.

3-Yürük, kıvrak zeybekler: (♩ >100 metr.’un üstünde ve 9/8 lik şekilde) Teke yöresi dâhil tüm Ege ve Akdeniz’de görülürler. Kadın oyunlarının büyük bir kısmı bu gruba dâhildir. (Gök’e göre bu basamağın adı kırık zeybeklerdir (Bkz.: Gök 2011: 20).

Usul açısından değerlendirildiğinde ise Akdoğan ve Arsunar’a göre ağır zeybeklerde aksayan zaman (3) ya başta ya da sonda yer almaktadır. Aksayan

zamanın (3'ün) ortada olduğu bir durum Akdoğu ve Arsunar'a göre zeybek müziklerinde mevcut değildir (Önder 2012: 10).

1.5.2. Zeybek Ezgilerinde Kullanılan Ses Genişliği

Ses genişliği açısından konuya bakıldığında Öztürk'e göre "...ezgilerde genel olarak iki oktavlık bir ses alanı kullanılmaktadır. Bu genişlik bazen ezgiye, bazense çalgıların ve icracının performansına göre bir buçuk oktavda seyredilmekte, bazense oktavı aşan on iki, on üçlü aralığa da çıkabilmektedir..." (Öztürk 2003: 152- 153).

Burada söz konusu olan çalgıların zurna-bağlama gibi çalgılar olduğu düşünülürse bu çalgıların tüm ses sınırları içerisinde gezindikleri kolayca anlaşılabilir. Bu nedenle piyano çalgısında doğal olarak gezinme aralıklarının farklı olabileceği anlaşılmaktadır.

1.5.3. Zeybek Ezgilerinde ve Geleneksel Türk Halk Müziğinde Kullanılan Ayaklar ve Karşılığı Olabilecek Makamlar.

THM' de makam kavramının karşılığı arandığında karşımıza "Ayak" kavramı çıkmaktadır. Bununla ilgili çeşitli görüş ayrılıkları mevcut olmasına karşın (Bkz Ekici 2009) son yıllarda kavramsal kargaşaya çözüm olması amacıyla makam karşılığının ayak olması gerektiği düşüncesi yaygın bir görüş olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak türküler incelendiğinde sanatsal bir gaye ile yazılmadıklarından, makamların tam seyir özelliklerini göstermemeleri ya da bir türkünün birkaç makamın benzer özelliklerini göstermesi gibi durumlarla da karşılaşılabilir (Toptaş 2012: 58-60).

Yine de sonuç olarak THM nazariyatında "Makam"ın karşılığı olarak en yakın adlandırmanın "Ayak" olabileceği görülmektedir. Bu durumun nedenleri sıralandığında:

1- THM ve Türk Sanat Müziğinin (TSM) birbirlerini tamamlayıcı bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiği,

2- THM'deki ayakların karşılığı olan makamların TSM'de bulunabildiği ancak tam tersi bir durumun olmadığı,

3- THM'deki ezgilerin makamsal yapılarını, TSM'deki 4lü ve 5lilerle açıklamak ve karşılığı olarak gelen "Makam" ile hüviyetini tespit etmenin mümkün olduğu anlaşılmaktadır. THM de kullanılan ayaklar ve karşılığı olabilecek TSM makamları aşağıda sıralanmıştır (Toptaş 2012: 59).

Tablo - 1: THM de kullanılan ayaklar ve karşılığı olabilecek TSM makamları (Toptaş 2012: 59).

TSM DE KULLANILAN MAKAMLAR	THM DE KULLANILAN AYAKLAR
Hüseyini Makamı Uşşak Makamı Karcığâr Makamı Neva Makamı Tahir Makamı Gülizar Makamı Bayati Makamı Muhayyer Makamı Bayati-Araban Makamı Muhayyer-Kürdi Makamı	Kerem Ayağı ve çeşitleri
Rast Makamı Nikriz Makamı Hicazkâr Makamı Nihavent Makamı Mahur Makamı Zavil Makamı	Müstezat Ayağı ve çeşitleri

Acemaşiran Makamı Sultaniyegâh Makamı Hicaz-Buselik Makamı Şehnaz-Buselik Makamı Ferahfeza Makamı Buselik Makamı	
Hicaz Makamı Uzzal Makamı Şehnaz Makamı Şedaraban Makamı Suzidil Makamı	Garip Ayağı
Segâh Makamı Müstear Makamı Ferahnak Makamı Hüzzam Makamı	Misket Ayağı ve çeşitleri
Saba Makamı Bestenigâr Makamı Dügâh Makamı	Kalender- Derbeder Ayağı

1.5.4. “Zeybek Tavrı” ve THM de “Tavır” Kavramı

Eserin zeybek olduğunu gösteren en önemli ifade şekli tavır özelliğidir, bu ifadeli çalma şekli bağlama çalgısında ve THM de büyük önem taşımaktadır.

Tavır kavramı ile ilgili olarak literatürde birçok tanım bulunmaktadır:

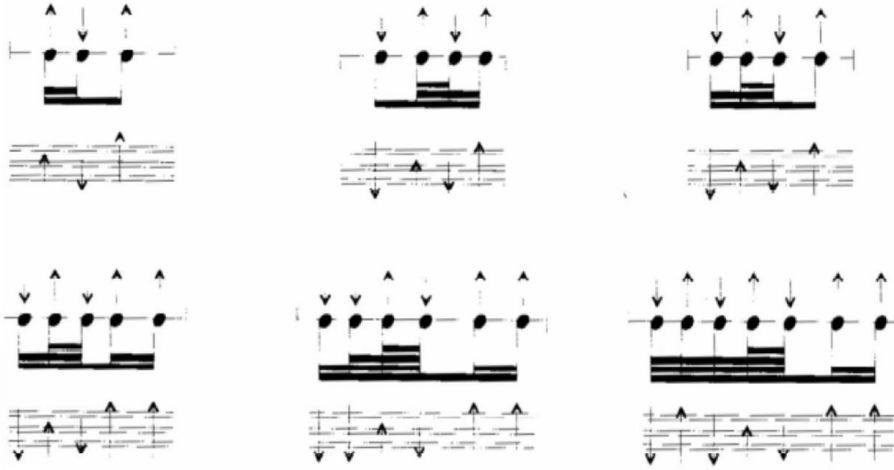
Özbek’e göre tavır: “*Halk ezgilerinde, bir sanatçının, bir yörenin, bir topluluğun kendine özgü görüş, duyusu, anlayış ve anlatış özelliği ve söyleyiş biçimidir*” (Gök: 2011: 3).

Akdoğu'ya göre tavrı: *“Uzun süreli seslerin kişisel ya da yöresel beğeni sonucu daha küçük seslere bölündükten sonra, ortaya çıkan yeni sürelerin bölünen süreyle ilgili sesin çoğaltılması yanında, bu sesin üzerinde ya da altında bulunan diğer seslerle birlikte işittirilmesi”*. Yani Akdoğu'ya göre zeybek tavrı belli ritim kalıplarının uzun seslere uygulanmasıyla oluşmaktadır (Önder 2012: 12).

Osman Önder'e göre ise tavrı, zeybek ezgilerinin bağlama ile icrasında, “çırpma”, “çiftleme” ve “tarama” adı verilen, belirli ritim kalıplarının mızrap ile uygulandığı tekniklerdir (Önder 2012: 12).

Bağlama çalgısında zeybek türünün belirlenmesinde en önemli öge'nin tavrı olduğu ve bağlamada tavrı belirleyen önemli etkenlerden birinin ise mızrap-tezene hareketleri olduğu anlaşılmaktadır (Özbilgin 2003: 316). Çeşitli araştırmacılar zeybek tavrını belirleyebilmek için aşağıdaki gibi çalışmalarda bulunmuşlardır.

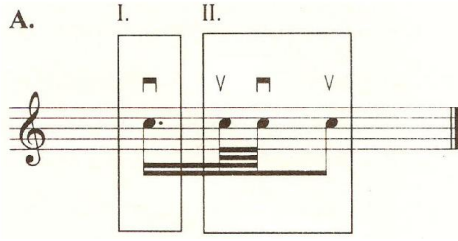
Onur Akdoğu'ya göre zeybek mızrabı (Önder 2012: 12).



Sevilay Gök'e göre Zeybek mızrabı (Gök 2011: 22).



Savaş Ekici'ye göre Zeybek mızrabı (Ekici 2006: 205).



Görüldüğü üzere üç araştırmacı da kendi açılarından zeybek tavrını oluşturan “zeybek mızrabını” ifade etmeye çalışmışlardır. Araştırmacı Erzincan ise konuyu tezene hareketlerinden öte, ifadeli çalış, vurgu ve yöresel kimliğin gösterilebilmesi açısından değerlendirmiş; sadece tezene hareketlerinin bir yörenin tavrı için yeterli olamayacağını şöyle ifade etmiştir.

“Yöre icralarında tavrı sadece tezenenin kullanımıyla ortaya çıkmaz. Örneğin, “Silifke Tavrı” denilince akla “ Silifke Tezenesi” gelirse de bu, tavrı belirleyen öğelerden yalnızca bir tanesidir. Buradaki tezenenin kullanımı ritmik yapının bağlamaya taşınmasını sağlamak maksadı niteliğindedir. Oysa ritmik yapı, tavrın belirlenmesinde sadece etkenlerden bir tanesini teşkil eder. Ayrıca “Yurttan sesler” icrasında, Silifke tavrında ortaya çıkan durumun, benzerini diğer yerel tavlarda da görmek mümkündür. Örneğin, Ali Ekber Çiçek, Silifke'ye oldukça uzak bir coğrafi konumu olan Erzincan yöresi ezgilerini icra ederken, bu tavra benzer bir tezene kullandığı halde çaldığı ezgilerdeki tavrı özellikleri Silifke tavrıyla karşılaştırıldığında, burada teknik

benzerlikten ileri bir ilişkinin olmadığı net bir şekilde ortaya çıkar” (Erzincan 2006: 25).

Erzincan’ın tavrı ile ilgili açıklamasından bir yörenin bağlamadaki tavrının ifadesi için sadece tezene hareketlerinin yeterli olmadığı ve tezene hareketlerinin tavrı belirlemedeki birkaç unsurdan biri olduğu anlaşılmaktadır ancak, tavrı belirleyen diğer unsurlar belirtilmemektedir.

Erzincan’ın düşüncelerine Ekici (2006) da şu sözlerle katılmaktadır ve tavrı belirleyen diğer unsurlarla ilgili olarak bilgi de vermektedir: “...yöre tavrılarının tam olabilmesi için ne nota ne de söz ile anlatılamayan müzikal ifadelerin bilinmesi gereklidir. Başarılı bir icranın sırrı da burada gizlidir. Bu sırra erebilmek için ise mutlaka halk oyunlarının izlenmesi, müzik icra ortamının gözlenerek o ruhun hissedilmesi gereklidir. Bu ise öğretilemez, anlatılamaz ancak kaynaktan doğrudan görerek izlenerek öğrenilebilir” (Ekici 2006: 205).

Ekici’nin bu açıklamasından zeybek tavrının doğru seslendirilebilmesinin güçlükleri bir yana, öğrenilmesinin zorlukları da anlaşılabilir. Bu öğretim öylesine geleneksellik içermektedir ki, anlatmakla söylemekle notaya almakla olmamakta, içten gelen bir ruhla canlandırılması, izlenerek öğrenilmesi gerekmektedir.

Zeybek tavrının farklı çalgılarda (özellikle orijinal icrası kabul edilen davul – zurna) icrasını inceleyen Erzincan çok çarpıcı olan bu çalışmasında bu icra farklarını inceleyerek notaya almış ve aşağıdaki gibi yorumlamıştır.

Zurna icrasında



Bağlama icrasında



Bu konuyu Erzincan şöyle açıklamıştır: “Burada karşımıza son derece önemli ve özel bir durum çıkmaktadır. Şöyle ki, tek bir sestem oluşan müzik

figürü (öğesi) zurna icrasında son derece anlamlıdır ve tek sesin uzayan tınısı ezgiye özel bir anlam kazandırmaktadır. Zira burada bir uzun sesin altında davulun özgün vuruşları zeybek oyununa yön verir niteliktedir. Hâlbuki bağlamada bu metronom değerinde böylesine bir sesi, uzunluğunu muhafaza ederek çıkarmak mümkün değildir ve elbette çıkarılsa dahi bunu destekleyecek ritmik temel uygulama bulunmamaktadır. Bu sebeple bağlama icrasında yakın seslerden destek alarak tarama yapmak zorunluluğu kendiliğinden doğar. Ayrıca do sesinden apajiatür (abantı) ve la sesinden destek alınarak yapılan tarama, farklı bir müzik algısının doğmasına sebep olur” (Erzincan 2006: 40).

Zeybek müzikleri esasında biri dem zurna diğeri solo zurna ve davul olmak üzere en az 3 kişilik takımlar halinde icra edilmektedir. Bu davul zurna takımları gerektiğinde iki dem zurna ve iki davula da çıkarılabilmekte ancak solo zurna her zaman bir tane olmaktadır. Bu durum müziğin akışını oynayana göre belirleyen ve ritmin akışı konusunda davula yol gösteren solo zurnanın önemini göstermektedir.

Seslendirildikleri çalgılar açısından incelendiğinde zeybek müziklerinin seslendirildikleri yörelere göre farklı çalgılarla da icra edilebildikleri görülmektedir. Örneğin davul-zurna takımı dışında cura, bağlama, parmak curası, kopuz, iki telli, tambura, saz, sipsi, klarnet, kaval, kemane, keman gibi çalgıların da kullanıldığı bilinmektedir (Öztürk 2003: 128, Gök 2011: 22-23). Ancak zeybek müziğinin asıl yöresinin Batı Anadolu ve Aydın yöresi olduğu bilinmektedir ve bu bölgede davul zurna takımları dışında en yaygın icra şekli bağlama ile (Öztürk 2003: 128; Erzincan 2006: 18).

Bağlama ile yapılan icralarında ise bağlama icracıları aynı üçlü gurubu (solo-dem zurna ve davul) tamamen taklit etmeye çalışmaktadır. Ünlü zeybek müziği icracısı yerel müzisyen Emin Tenekeci ile yapılan çalışmasında Öztürk konuyu şöyle açıklamaktadır: “Bağlamada tezeneyi tutan sağ el davulcunun ritim fonksiyonunu, sol el ise solist zurnanın ezgi çalma fonksiyonunu doğrudan yerine getirmeye çalışmakta, bu arada farklı akort düzenleri ile de dem zurnanın fonksiyonu gerçekleştirilmeye çalışılmaktadır...” (Öztürk 2003: 127). Buradan hareketle Emin

Tenekeci'nin hareketlerinden Öztürk, bağlamada seslendirilen zeybek müziklerinin davul-zurna takımlarının fonksiyonlarını yerine getirmeye çalıştıklarını ifade etmiştir. Aynı durum saptamasını araştırmacı Mercan Erzincan da “...yöre sanatçılarının uyarlamalarında tezenenin davulu, sol elin ise zurnayı taklit yoluyla bağlamada zeybek tavrını ortaya koyduğu...” şeklinde gözlemlemiştir (Erzincan 2006: 24).

Öztürk ve Erzincan'ın araştırmalarından da anladığımız kadarıyla Zeybek Müziği icra eden müzisyenler hangi çalgıyı kullanırlarsa kullansınlar aslında bu müziğin orijinalinde olan davul, dem zurna, solo zurna üçlüsünü taklit etmektedirler.

Bu durumun dışında müziğin farklı çalgılarla icrası müzisyeni tavır oluşturmaya zorlamış, bu durum müzisyeni farklı teknikler bulmaya itmiştir. Örneğin bağlama icracıları dem zurnayı duyurabilmek için alt telin farklı seslere göre akort edilmesi, zurnanın uzun süren sesini taklit edebilmek için sağ elle tremolo'ya benzer ritim uzatmaları gibi yöntemleri tercih etmiştir (Erzincan 2006: 25).

Konuyla ilgili çalışmasında Önder, Anadolu'da “Üç Telli” denilen bağlamanın aslında 17.yüzyıla kadar metal tel takılmadığı için mızrap ya da tezene kullanılmadan el ile çalındığını, Cumhuriyet döneminden sonra metal tellerin yaygınlaşmasıyla tezene-mızrap'ın yerleştiğini bu durumun da bağlamadaki çalınma tavrını etkilediğini ortaya koymuştur. (Önder 2012: 10). Zeybek havalarının icrasında en çok kullanılan çalgının bağlama olmasından hareketle bağlamanın ses düzeni hakkında bilgi sahibi olunması büyük önem arz etmektedir.

1.6. Bağlamada Ses Düzeni

Geleneksel Türk Müziğinde dokuz koma değerindeki ikili aralığa “en büyük ikili”, sekiz koma değerindeki ikili aralığa “büyük ikili”, beş koma değerindeki ikili aralığa “orta ikili” dört koma değerindeki ikili aralığa “küçük ikili”, oniki-onüç koma değerindeki ikili aralığa “artık ikili” denir (Akdoğan 1994: 11).

THM ilgililerinin üzerinde ittifakla anlaştıkları ender konulardan biri en alt telin la olduğu varsayıldığında 3. Perdenin si olduğu ve 9 koma değerindeki en büyük ikili aralığının oluştuğudur. Bir diğeri de aşağıda büyük harflerle yazılan seslerin natürel olması durumudur (Akdoğu 1994: 11).Sib2 perdesinin doğruluğu varsayılırsa bağlamanın perdeleri diyatonik dizge içinde aşağıdaki gibi gösterilebilir (Akdoğu 1994: 11).

Tablo – 2: Bağlamanın perdeleri

S i b	Sib2	S İ	D O	Reb	Reb 2	R E	Mi b	Mib 2	M İ	F A	Sol b	Solb 2	S O L	Lab	La b2	L A
-------------	------	--------	--------	-----	----------	--------	---------	----------	--------	--------	----------	-----------	-------------	-----	----------	--------

LA - Sib5 - Sib2 – Sİ – DO - Reb5 - Reb2 – RE

4 3 2 (top.9) 4 3 2 (top.9)

Buradan hareketle Akdoğu bağlamanın perde dizgesinin, en büyük ikilinin eşit olmayan üç aralığa bölünmesi sonucu oluştuğunu söylemektedir. Akdoğu'ya göre bu bölünmede asıl şaşırtıcı olan konu son 20-25 yıldır kullanılan bu dizgenin geçmişten 19.yy. ortalarına kadar Geleneksel Türk Müziğinde aynen kullanılmış olmasıdır ve Akdoğu düşüncelerine kaynak olarak Yalçın Tura'nın "Türk Musikisinin Meseleleri" adlı eserini göstermektedir (Akdoğu 1994: 12). Akdoğu'nun ifade ettiği bu tablo bize otantik zeybek müziklerinin bağlama icralarında kullandığı aralıkları göstermektedir ve anlaşıldığı kadarıyla 19.yy. ortalarına kadar değişmeden kullanılan bölünmeyi olduğu gibi içermektedir.

1.7. Araştırmanın Amacı

Solo piyano için düzenlenmiş ve/veya bestelenmiş zeybek havalarının sahip oldukları özellikleri ortaya çıkarmaktır.

1.8. Araştırmanın Önemi

Çalışmanın THM'deki zeybek havaları ile Çağdaş Türk Müziğinde solo piyano için yazılmış zeybek havaları arasındaki ilişkileri ortaya koyabilmesi açısından bu konuda yapılan ilk çalışmadır. Bu özelliği ile ileride yapılacak çalışmalara faydalı olacağı düşünülmektedir.

1.9. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Avcı (2012) “Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi” adlı eserinde Anadolu'daki zeybeklik olgusunu, kimliksel, sosyal anlam, kurallar, zeybekliğin sosyal isyancılık yönü açılarından değerlendirmiş, zeybekliğin seğmenlik ile ortak yönleri karşılaştırılmış ve zeybeklerin yaşantıları ile ilgili konular tarihi ve resmi kaynaklara dayanarak belgelenmeye çalışılmıştır. Avcı'nın bu çalışması daha önce yapılan çalışmaları da bir araya getirmesi açısından önem arz etmektedir.

Güldoğan (1999) “Ulvi Cemal Erkin'in Piyano Eserleri Aracılığıyla Geleneksel Müziklerimizden Çağdaş Türk Müzik Sanatına Taşdığı Müzikal Unsurların İncelenmesi” Adlı çalışmasında, besteci tarafından Türk Halk Müziği formları olan kırık ve uzun hava formlarını gelenekselin dışına taşarak armonik ve motifsel gelişmelerle bir bölümlü olarak değil üç bölümlü şarkı formu olarak değiştirildiğini belirlemiş; besteci tarafından Halk Müziğindeki “dem tutma” geleneğine eserlerde sıklıkla yer verildiğini, sanat müziğinde kullanılan makamların orijinalinden daha farklı bir anlayışla ve transpoze edilerek kullanıldığını belirtmiştir.

Erkılıç (2011) “Ahmet Adnan Saygun'un Piyano Eserlerinde Türk Halk Müziğinin Özellikleri” adlı yüksek lisans çalışmasında Saygun'un piyano müziğinin THM ile bağlantısı ortaya konulmaya çalışılmış; İnci'nin Kitabı, Sonatine, Anadolu'dan albümü, Aksak Tartılar Üzerine 10 Etüd adlı eserlerindeki THM etkileri makamsal ve nazari açılarından incelenmiştir. Daha çok betimsel bir çalışma olan bu incelemede Saygun'un THM'nin geleneksel yapısı özümşenerek makamlar, modlar, majör ve minör diziler kullanıldığı, homofonik ve polifonik tekniklere yer verildiği, geleneksel tartımların kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır.

Erzincan (2006) “Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz” adlı çalışmada Türk Halk Müziğindeki uyarlama kavramı açıklanarak Koca Arap, Kerimoğlu, Harmandalı ve Kadioğlu zeybeklerinin aslen zurna olan icrasının bağlama ve başka çalgılarca icrası sırasında ortaya çıkan değişiklik, tavır ve ifade farkları ortaya konularak müzikal analizi yapılmış ve otantik-yöresel icrasından uzaklaşıldığı gerçeğine ulaşılmıştır.

Kurgen (2010) “İzmir ve Çevresi Zeybek Oyunlarına Eşlik Eden Geleneksel Çalgı Takımları” adlı çalışmada açık alanda çalınan erkek zeybek havalarını seslendiren çalgı takımları araştırma konusu olarak alınmıştır. Bu çalışmada merkezi İzmir ili ve çevresi olmak üzere altı temel dans karakteri belirlenmiştir. Eserlerdeki temel ses genişliğinin 1 ila 1,5 oktav arasında olduğu saptanmış, davul ve iki zurnanın (bir dem diğer solo zurna) temel olmak üzere farklı çalgıların da eşlik edebildiği üç tipte müzik takımının zeybeklere eşlik ettiği belirlenmiştir.

Gök (2011) “Teke Yöresi ve Muğla Zeybeklerinin Tür, Ayak, Tavır, Usül, Söz Bakımından İncelenmesi ” araştırmasında belirtilen başlıklar üzerinde inceleme yapılmıştır. Araştırmacının çalışmasında “*Yahyalı Kerem Ayağı*”nın en yaygın olarak kullanılan ayak olduğu, Muğla yöresinde 7’li, Teke yöresinde 11’li hece ölçüsünün sıklıkla kullanıldığı, tavır ve usüllerdeki hızlar açısından bir fark bulunmadığı ancak ayak ve sözlerde farklılıklar olduğu belirlenmiştir.

Öztürk (2003) “Zeybek Kültürü ve Müziği” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında zeybek kültürünü çok detaylı bir şekilde inceleyerek, zeybekliğin tarihini, ortaya çıkma nedenlerini, 19.yy. içerisindeki yerini ortaya koymaya çalışmış; zeybek ezgilerinin temelde “sofyan” ve “düyek” olarak adlandırılan usül yapılarının çeşitli birleşimler ve çeşitlemeler halinde kullanımına dayalı olduğunu belirlemiştir. Semai, nim-sofyan, sofyan ve düyek usüllerinin, zeybek icrasında dört vuruşlu, aksak dokuzluların oluşumunu sağladığı görülmüştür.

Bu konuda yapılan en detaylı çalışmalardan biri olan Öztürk'ün, araştırmasında bunlara ek olarak, makam kullanımında bir öneri getirilmiş ve makam kavramının dizi yaklaşımı ile değil “ezgi çekirdekleri” yaklaşımı ile incelenmesinin daha sağlıklı olacağı açıklanarak ifade edilmiştir.

Öğütçü (2009) “Ulvi Cemal Erkin’in Ninni, İmprovisation ve Zeybek Türküsü Adlı Eserlerinin Keman Teknikleri ve Biçimsel Yönden İncelenmesi” adlı çalışmasında adı geçen eserler keman teknikleri açısından inceleyerek farklı parmak numaraları ve farklı çalışma teknikleri ile ilgili önerilerde bulunulmuştur. Eserlerin Türk Halk Müziğinin ritimsel ve ezgisel özelliklerini tam olarak yansıttığı ve eserlerin ninni, improvisation ve zeybek oyununun karakterlerine uygun olarak yapılandırıldığı belirtilmiştir.

Önder (2012) “Zeybek Müziklerinin Viyolonsel Eğitiminde Kullanılabilirliği ve Viyolonsel Eğitime Uyarlanması” adlı eserinde zeybek müziklerinin katılımcı viyolonsel eğitimcileri tarafından viyolonsel eğitimindeki görüşleri incelenmiş ve zeybek müziklerinin viyolonsel eğitiminde hiç kullanılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Buna ek olarak, katılımcı viyolonsel eğitimcilerinin bu müziklerin kullanılmasının faydalı olacağına inandıkları, viyolonselin zeybek müzikleri seslendirmek için uygun bir çalgı olduğu, tampere sisteme adapte edilmiş zeybek müziklerinin viyolonsel eğitimi ve repertuarına katkı sağlayacağına inanıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Araştırmacı tarafından söz konusu zeybek müziklerinin yöresel özellikleri, bu eserlerde kullanılan aralıkları ve ritimsel özellikleri açısından detaylı bir tablo ortaya konulmuştur.

Sürmeli (2010) “Ege Yöresi Zeybek Oyunlarının Adlarına Göre Tasnifi ve İncelemesi” adlı çalışmada zeybek oyunlar genel özellikleri ile tasnif edilmiş, metronom sayıları, solo veya grup oynanmaları, kadın-erkek oyunu olma özellikleri gibi çeşitli başlıklara ve bölgelere göre sınıflanmıştır.

Türk (2012) “Aydın Yöresine Ait 9/4 Lük Zeybeklerde Yöresel ve TRT Ritim Saz İcralarının Karşılaştırılması” adlı çalışmada müzisyenlerin en çok

kullandıkları ritim kalıpları, bunların farklılıkları ve kullanım sıklıkları belirlenmiştir. Örnek alınan çeşitli zeybeklerin ritimsel düzum sıralamaları açısından iki seslendirme yorumunda da düzömsel farklılıklar olduğu ortaya çıkarılmıştır. Eserlerin TRT yorumunda davulun yanında bendir kullanıldığı, otantik-yöresel icrasında ise sadece davulun kullanıldığı belirlenmiştir.

2. BÖLÜM

YÖNTEM

Bu bölümde, araştırma modeli, evreni ve örnekleme ile verilerin elde edilmesi ve analizi yer almaktadır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Tarama modelinde olan bu çalışmada alan yazın (literatür) taraması yapılmıştır. Bahsedilen yöntem kapsamında piyano için yazılmış zeybek havalarına ilişkin çeşitli üniversite kütüphaneleri ve kişisel arşivlerdeki kaynaklar ve dokümanlar taranmıştır.

Araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak doküman incelemesi, görüşme yöntemleri ve içerik analizi ile gerçekleştirilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Nitel araştırmada doküman incelemesi tek başına bir veri toplama yöntemi olabileceği gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte de kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek: 2011: 187). Doğrudan gözlem ve görüşmenin olanaklı olmadığı durumlarda veya araştırmanın geçerliğini arttırmak amacıyla gözlem ve görüşme yöntemlerinin yanı sıra çalışılan araştırma problemiyle ilgili yazılı ve görsel materyal ve malzemeler de araştırmaya dahil edilebilmektedir. Yani doküman incelemesi ve analizi kendi başına bir araştırma yöntemi olabildiği gibi ek bilgi kaynağı olarak da araştırmalarda kullanılabilir (Yıldırım ve Şimşek: 2011: 187).

2.2. Araştırmanın Evreni

Araştırmanın evrenini solo piyano için yazılmış zeybek eserleri oluşturmaktadır.

2.3. Araştırmanın Örnekleme

Araştırmanın evren ve örnekleme aynıdır. Örnekleme zeybek havası özelliğini taşıyan 18 adet solo piyano eseri oluşturmuştur. Eserlerin seçiminde solo piyano için yazılmış olmaları, zeybek havası özelliğini barındıran çalma - seslendirme özelliklerine sahip olmaları tercih edilmiştir. Bu durumun nedeni THM de zeybek havaları ile ilgili kesin ve belirleyici çizgilerin olmaması ve çalışmanın sınırlarını belirlemenin gerekliliğidir. Eserler bu incelemede, kullandıkları ses genişlikleri (en ince ve en kalın ses), tonal-modal-makamsal-ayaksal açıdan kullandıkları diziler, karar sesleri, zeybek havalarında kullanılan karakteristik 9 zamanlılık ve aksak zamanın (3'ün) bulunduğu yer, ve son olarak da zeybek tavrını canlandırabilmeleri için piyanoda kullanılan teknik tavrı özellikleri açısından incelenmişlerdir.

Araştırma sırasında Kemal İlerici'nin "Efe Kaprisi" adlı bir zeybek eseri olduğu bilgisine ulaşılmış ancak esere ve notalara ulaşmak mümkün olmadığı için çalışmaya dahil edilememiştir.

Eserler bestecilerin soyadı sırası önceliğine göre aşağıda yer almaktadır.

İlhan Baran:

- 1- "Çocuk Parçaları" albümünden "Ağır Zeybek 3" (1956)
- 2- "Çocuk Parçaları" albümünden "Ege Şarkısı" (1956)
- 3- "Üç Soyut Dans" albümünden "Zeybek" (1968)
- 4- "Siyah Beyaz" albümünden "Zeybek" (1976)

Ulvi Cemal Erkin:

5- “*Duyuşlar*” albümlerinden “*Zeybek Havası*” (1929-1932)

Özer Kutluk: *Çağrışımlar* adlı piyano albümünden (2003)

6- *Ankara Zeybeği*

7- *Somalı Zeybeği*

Ali Küçük: *Küçük Albüm – Piyano için Çocuk Parçaları* (2005)

8- *Zeybek*

9- *Zeybek*

(Besteci Ali Küçük, eserlerine 1 ve 2 şeklinde bir adlandırma yapmamıştır bu çalışmada eserlerin karışmaması için eserler Zeybek-1 ve Zeybek-2 olarak adlandırılmıştır.)

Necdet Levent: “*Piyano için on parça*” albümünden (1978-1979)

10-*Efe*

Cemal Reşit Rey: “*Türk Sahneleri, Anadolu Halk Dansları Üzerine*” albümünden (1926)

11- *Yürük Zeybek Havası (1)*

12- *Ağır Zeybek Havası*

13-*Aydın Havası*

14-*Yürük Zeybek Havası 5*

15-*Danse (Sarı Zeybek* adlı şan-piyano eserinin “*Danse*” adlı solo piyano bölümü.)

Ahmet Adnan Saygun: “*Anadolu’dan*” adlı albümünden

16- *Zeybek*” (1957)

Muammer Sun: “*Yurt Renkleri 4*” albümünden (t.y.)

17- *Zeybek*

Erdal Tuğcular: “*Piyano için 23 parça*” adlı albümünden (2003)

18- “*Pamukçu Bengi Zeybeği*”

2.4. Araştırmanın Kapsamı

Araştırma, zeybek karakteri taşıyan ve solo piyano için yazılmış eserleri kapsamaktadır.

2.5. Araştırmanın Yöntemi

Eserlere ulaşmada ve incelemede kaynak tarama yöntemi uygulanmış, eserlerin değerlendirilmesinde ve sonuçların ortaya çıkmasında uzman görüşlerinden faydalanılmıştır.

2.6. Varsayımlar (Sayılılar)

a) Solo piyano için yazılmış zeybek müziklerinin elde edilebilen 1926-2003 yılları arasında bestelenmiş 18 (on sekiz) eserle sınırlı olduğu,

b) Eserlerde kullanılmış olan Türk Müziği makam ve ayaklarının karşılıkları olarak tampere sisteme uygun olan batı müziği tonal ve modal sisteminin kullanılabileceği,

c) Araştırma için kullanılan kaynakların geçerli, yeterli ve güvenilir olduğu,

d) İzlenen yöntemin, araştırmanın amacına, konusuna ve kapsadığı problemin çözümüne uygun olduğu,

e) Görüşleri alınan uzman kişilerin yetkin ve görüşlerinin güvenilir olduğu,

f) Araştırma için bulunabilen eserlerin güvenilir ve yeterli olduğu varsayılmıştır.

2.7. Sınırlılıklar

Araştırma konusu 1926-2003 yılları arasında bestelenmiş-düzenlenmiş solo piyano için yazılmış ulaşılabilen zeybek eserleri ile ve seçilen eserlerin, tonal-makamsal, ezgisel, ritimsel, karar sesleri ve biçimsel analizleri ile sınırlıdır.

2.8. Problem

Solo piyano için yazılmış zeybek havaları THM'deki zeybek havalarının müziksel özelliklerini ne oranda yansıtmaktadır?

2.8.1. Alt Problemler

Bu amaca ulaşabilmek için aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır.

- 1- Solo piyano için yazılmış zeybek havaları piyanoda hangi ses genişliklerini kullanmışlardır?
- 2- Solo piyano için yazılmış zeybek havalarında daha çok hangi makam-ton ve modlardan faydalanılmıştır?
- 3- Solo piyano için yazılmış zeybek havalarında hangi karar sesleri kullanılmıştır?
- 4- Solo piyano için yazılmış zeybek havalarında orijinal zeybek havalarının karakteristik özelliği olan 9 zamanlı olma özellikleri ne oranda yansıtılmaktadır?
- 5- Orijinal zeybek havalarında karakteristik bir özellik olan aksak zamanın solo piyano için yazılmış zeybek havalarındaki yorumu nasıldır?
- 6- Solo piyano için yazılmış zeybek havalarında piyanoda zeybek tavrını canlandırabilmek için eserlerde hangi piyano çalma - seslendirme teknikleri ve müziksel unsurlardan faydalanılmıştır?

2.9. Verilerin Elde Edilmesi ve Analizi

Veriler, eserlerin kapsadıkları ses genişlikleri, içerdikleri ayak ve makamsal özellikler ve bunların karşılığı olabilecek tonal - modal isimlendirmeler, seslendirmede kullanılan teknikler ve ölçü içerisindeki aksayan zaman (3'ün yeri) gibi zeybek havalarının karakteristik özelliğini belirleyen kriterler açısından

değerlendirilmiştir. Eserlerde kullanılan oktav genişlikleri klavye üzerinde ve çubuk grafik şeklinde gösterilmiştir. Eserlerdeki karar seslerinin kullanılma sıklıkları yüzdeler oranları açısından yorumlanmıştır. Eserlerin yüzdeler oranlarının hesaplanmasında basit yüzde hesaplama formülü uygulanmıştır, bu hesaplama şekli $A \text{ Sayısının } \% B'si = A \times B / 100$ şeklinde olmaktadır.

Eserlerdeki karar seslerinin kullanılma sıklıkları pasta grafiği şeklinde; eserlerde kullanılan makam ve ayakların birbirlerine oranları ise çubuk grafik şeklinde gösterilmiştir. Araştırmada kullanılan ses dizileri Sibelius 2003 programı ile yazılmıştır.

3. BÖLÜM

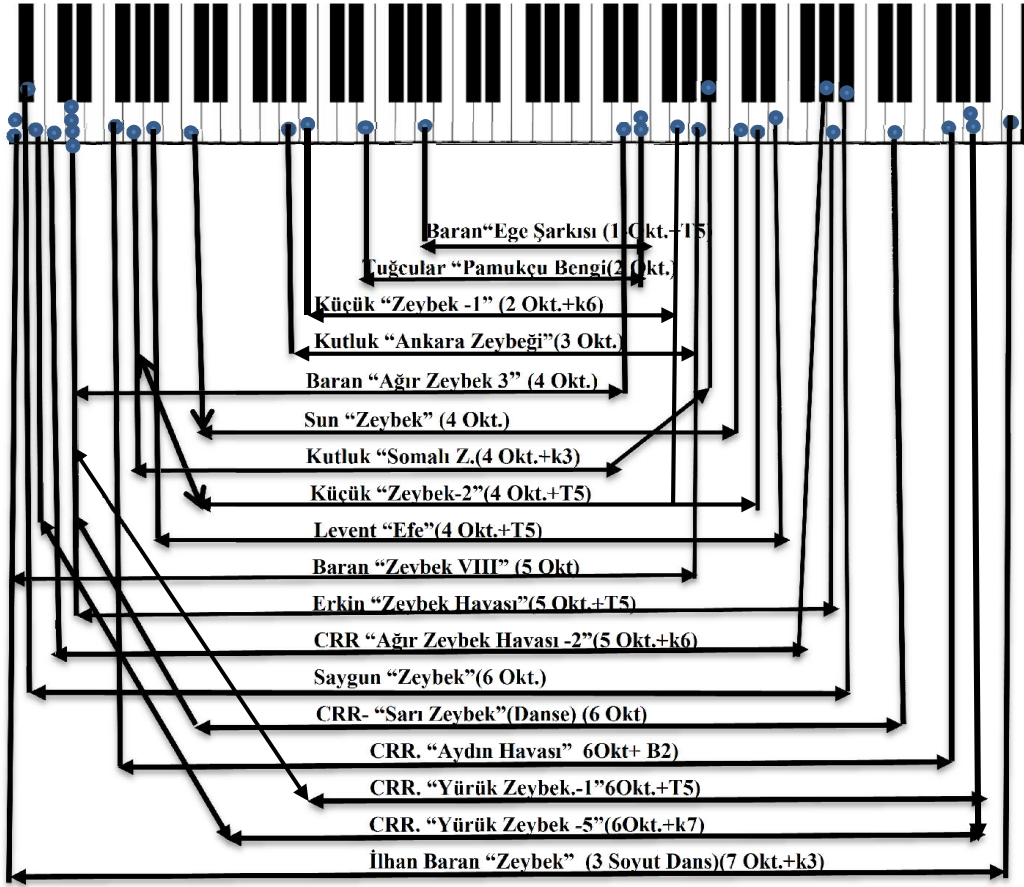
BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, araştırmanın amacı ve analiz edilen literatür doğrultusunda, solo piyano için düzenlenmiş / bestelenmiş zeybek havalarının sahip oldukları özellikler ortaya çıkartılmış ve elde edilen bulgular 6 alt problem çerçevesinde sunulmuş ve yorumlanmıştır.

3.1.Birinci Alt Probleme Ait (Eserlerin Ses Genişlikleri Açısından İncelenmesinden Elde Edilen) Bulgular

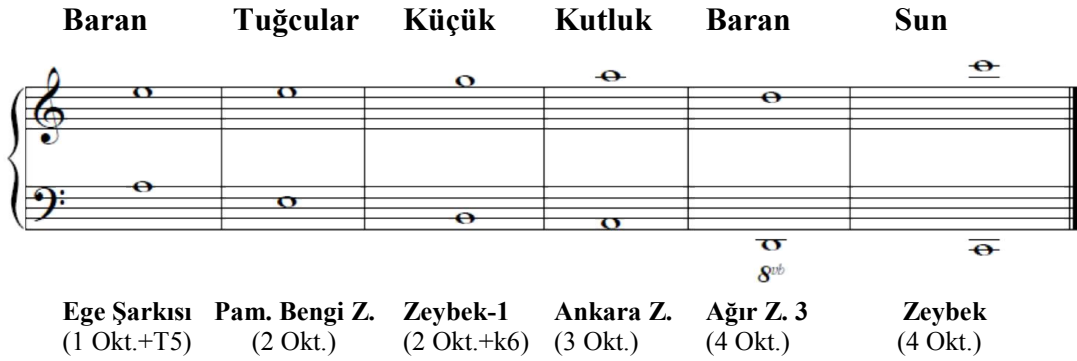
Kullanılan en tiz ve pes seslerin klavye üzerinde gösterilmesi, kullanılan ses genişliğini net olarak ifade edeceğinden aşağıdaki şekilde gösterilmiştir.







Şekil-1 Eserlerin kullandıkları ses genişliklerinin piyano klavyesi üzerinde gösterilmesi

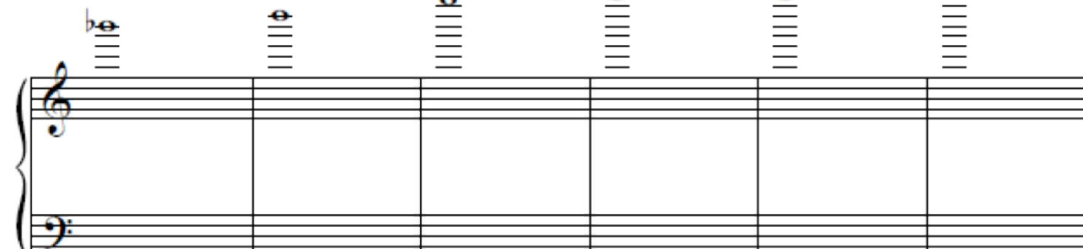
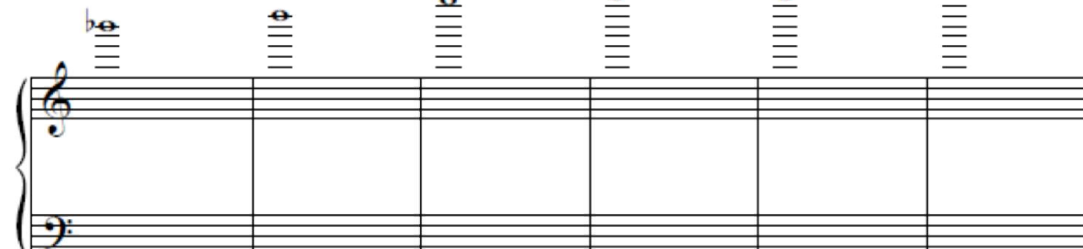
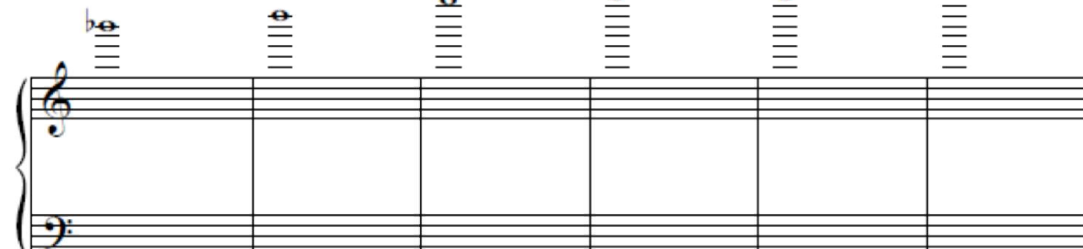
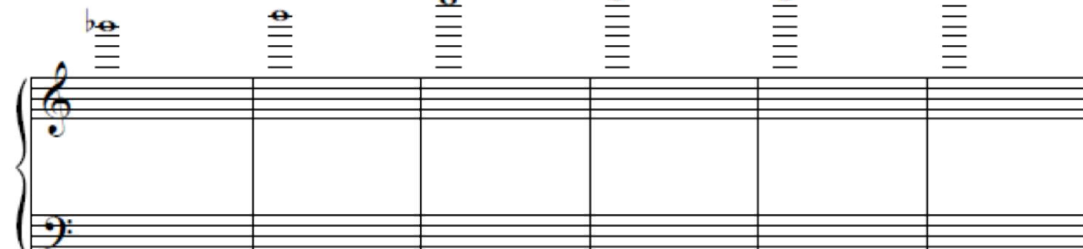
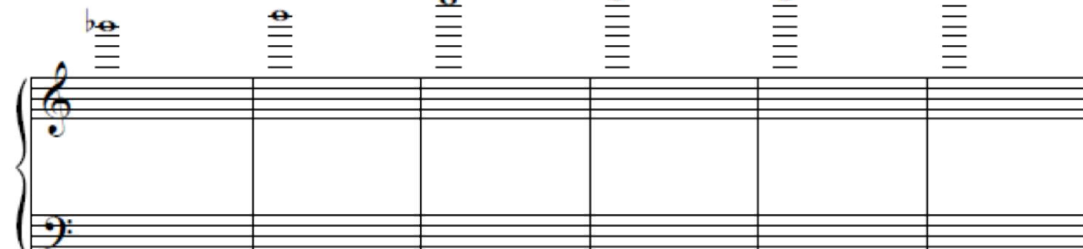
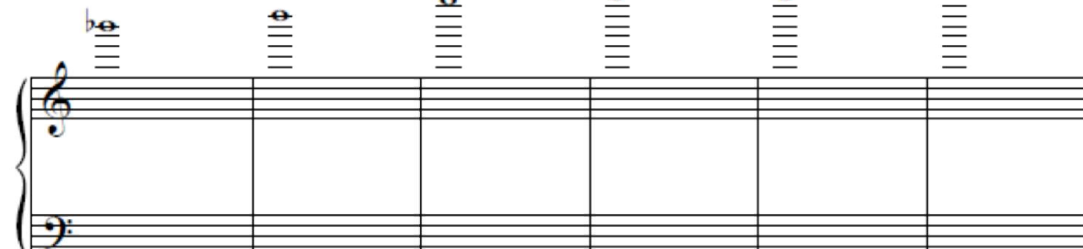


Yukarıdaki şemada eserlerin tamamının kapsadıkları alan görsel olarak ifade edilmiştir. Aynı durumun dizek üzerindeki ifadesi aşağıdaki şekildedir.

Şekil - 2: Eserlerin kullandıkları ses genişliklerinin dizek üzerinde gösterilmesi



Kutluk	Küçük	Levent	Baran	Erkin	Rey
					
Somalı Z. (4 Okt.+k3)	Zeybek 2 (4Okt.+T5)	Efe (4 Okt+T5)	Zeybek VIII (5 oktav)	Zeybek H. (5 okt.+T5)	Ağır Z.H. 2 (5okt.+k6)

Saygun	Rey	Rey	Rey	Rey	Baran
					
Zeybek (6 okt.)	"Danse" 6 okt.)	Aydın H. (6okt.+B2)	Yürük Z.(1) (6okt.+T5)	Yürük Z (5) (6okt.+k7)	Zeybek (7okt.+k3)

Yukarıdaki şekillerde, eserlerin klavyede kullandıkları en ince ve kalın sesler gösterilmektedir. Kullanılan oktav genişliklerinin hangi sıklıklarda kullanıldığının grafik olarak gösterilmesi ise aşağıdaki gibidir.

Şekil-3: Oktav genişliklerinin kullanılma sıklıkları grafiği



- 1- Tabloya göre eserlerde oktav kullanımı değişkenlik göstermektedir. Yani oktav kullanımında kesin bir ortaklık görülmemektedir
- 2- Oktav genişliklerinin eserlerin yazılma şekline göre yorumlanması halinde şu tablo ortaya çıkmaktadır:
 - a) Orijinale daha bağlı kalınmış eserlerin dar aralıklarda yazıldıkları görülmektedir. Bu durum esinlenme özelliği gösteren eserlerde de farklı olmamaktadır ve bestecilerin orijinalden uzaklaştıkça daha geniş aralıkları kullandıkları söylenebilir. (Ulvi Cemal Erkin'in Zeybek Havası, CRR'in Yürük Zeybek Havası 5 ve Danse adlı eserleri).
 - b) Beste şeklinde olan eserlerde de durum farklı değildir. Tamamen beste özelliği gösteren eserler kendi aralarında ortaklık göstermemektedirler.
- 3- Kullanılan aralıkların ortaklıkları açısından tablolar değerlendirildiğinde piyano için yazılmış zeybek havalarında en çok kullanılan klavye genişliğinin 4 ve 6 oktav civarında oldukları söylenebilir.
- 4- Hem en geniş hem de en dar aralığı kullanan besteci tüm klavyeyi kullanmasıyla İlhan Baran olmuştur. CRR ise üç adet 6 oktavı aşan bir tane de 5 oktavın üzerinde eseriyle ikinci geniş aralık kullanan bestecilerdir.
- 5- Piyanoda Do#, Re#, Fa# ile ilgili tonların hiç tercih edilmemiş olması dikkat çekicidir.

- 6- Daha çok beyaz tuşların kullanıldığı tonlar tercih edilmiştir, siyah tuşlardan sadece sib ve lab ile ilgili tonlar kullanılmıştır.

3.2. İkinci Alt Probleme Ait (Eserlerde Daha Çok Hangi Makam-Ton ve Modlardan Faydalandığıyla İlgili) Bulgular

Burada, eserler öncelikle Batı Müziği kurallarına göre anlamlandırılmaya çalışılmış, daha sonra Türk Müziği kurallarına göre nasıl yorumlanabilecekleri üzerinde düşünülmüştür. Bu çalışmalar yapılırken konuyla ilgili yapılmış araştırmaların yanısıra, Necdet Levent'in "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni", ve İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Musikisi Nazariyatı ve Kudüm Velvelleri" adlı kaynaklardan faydalanılmıştır. Batı Müziği ve Türk Müziğinde iki ayrı uzman görüşü alınmıştır. Çalışmada eserlerin durak sesleri, aldıkları değiştirici işaretler, eserlerde sıklıkla kullanılan aralıklar, dizi-makam- modal-tonal uyum ve benzerlikler gibi noktalar üzerinde durulmuştur.

Eserlerin sıralamasında oktav genişliğindeki sıralamaya uyulmuştur.

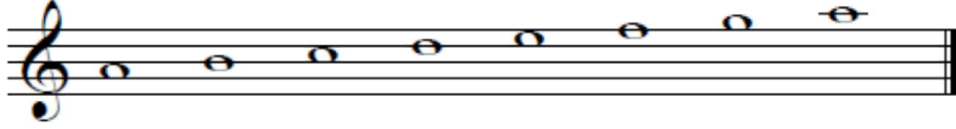
3.2.1. İlhan Baran "Ege Şarkısı"

Ege Şarkısı 6 Aegean song

Semplice (♩ = c. 192)

İncelenen eserler içerisinde en dar ses aralığına sahip eser olan "Ege Şarkısı" baştan sona kadar la minör tonu özellikleri göstermektedir. Ara sıra gelen fa# sesi geçici bir alterasyon olarak değerlendirilebilir, eser modal bir özellik göstermemektedir.

La minör dizisi



TSM'de makamsal karşılığı olarak buselik makamı olduğu söylenebilir (Özkan 2015: 122).

3.2.2. Erdal Tuğcular “Pamukçu Bengi Zeybeği”

Eserdeki Batı Müziği kurallarına göre uzman görüşü başlangıçta tekrar işaretine kadar net bir şekilde la armonik minör olarak ilerlediğidir.

Pamukçu Bengi Zeybeği

Andante Düzenleme
Erdal TUĞCULAR

Yukarıda la armonik minörün görüldüğü yerler net olarak görülmektedir.

Aynı şekilde 2. Satır 4.ölçüde tekrar işaretinden sonra ise la minörün adaş majörü olan La majörü duyurulmakta ancak tonal duygu tam anlamıyla la majöre geçiş yapılmamaktadır. Temel ses la üzerindeyken do # alarak sadece 5 nota üzerinde la majör duyurulmaktadır. Eser hemen sonra minöre dönmektedir.

Pamukçu Bengi Zeybeği'nde adaş tonlar arası geçiş

Eserin taşıdığı özellikler göz önüne alındığında batı müziği uzman görüşü modal bir yapıda olmadığı ve tonal adlandırma açısından en yakın adlandırmanın la minör olabileceği şeklindedir

Türk müziği uzman görüşü açısından, eser içerdiği aralıklar ve aldığı değiştiriciler göz önüne alındığında TSM makamlarından ise hicaz makamına daha yakındır.

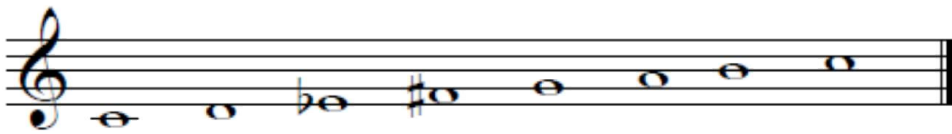
Hicaz Makamı Dizisi

3.2.3. Ali Küçük “Zeybek-1”



Zeybek isminin yanındaki “1” ibaresi bestecinin iki eserinin karıştırılmasını önlemek amacıyla konulmuştur. Orijinalinde bu şekilde bir adlandırma bulunmamaktadır. Eser A-B-A şarkı formunda yazılmıştır. A kısmının her ikisinde de sol sesinde yarım karar verip tekrar asıl kararı olan do sesinde durmaktadır. Fazla tonal geçişler ve değişiklikler gözlenmeyen eserde tam kararlı duruşlar olmadığı, incelenen diğer eserlerdeki gibi merkezi belirsiz kalıpların bulunduğu görülmektedir. Geçiş ve yürüyüşler konusunda batı müziği uzman görüşü 3. derecesi pes lidyen modu'nun kullanılmış olduğu şeklindedir ve bunun ve karşılığı Türk Müziğinde hicaz dörtlülerinin ve dolayısıyla hicaz makamının kullanıldığı şeklindedir. Eserin modal olarak adlandırılması 3. derecesi pes lidyen modu olmaktadır ancak eserde tamamen modal bir yapı söz konusu değildir.

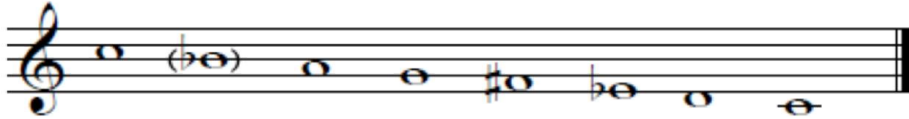
III.derecesi pes Lidyen modu



Eserin Türk müziği uzman görüşü açısından değerlendirilmesinde ise sıklıkla kullanılan yapının hicaz olmasından dolayı do üzerinde hicaz olduğu şeklindedir. Bu açıklama daha geçerli bir tanımlama gibi görünmektedir. Bu konudaki THM uzman görüşü eserin do üzerinde nikriz makamında yazıldığı şeklindedir. Bunun nedenleri sıralanırsa eserin asıl kararının “do” sesi olması; re sesinin üzerinde mib ve fa# işaretlerini alarak hicaz dörtlüsünü oluşturması ve hicaz dörtlüsünün 1 ses peste karar veriyor oluşu nedeniyle do üzerinde nikriz makamı olduğunu söylemek daha

doğrudur. Do'ya göçürülmüş nikriz makamı aşağıdaki şekilde piyanoda seslendirilebilmektedir.

Do'ya göçürülmüş Nikriz Makamı (asıl halinde sib bulunmaktadır.)



3.2.4. Özer Kutluk “Ankara Zeybeği”

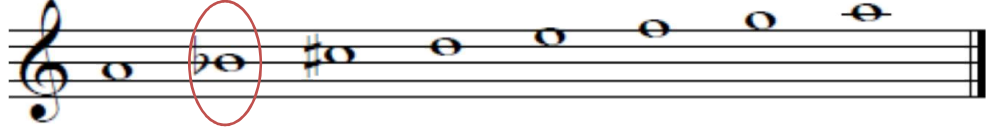
ANKARA ZEYBEĞİ

Düz. Özer Kutluk

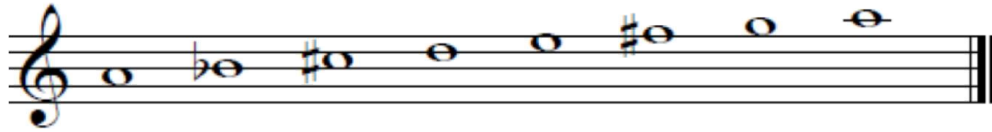
$\bullet = 66$

Eser la kararlıdır ve la-sib-do# sıralamasındaki artık ikili aralığı majör-minör olarak adlandırılmasına engel olmaktadır. Batı nazariyatı uzman görüşü III.derecesi tizleştirilmiş frigenen modu'nun kullanılmış olduğu şeklinde olduğudur. Türk müziği açısından incelendiğinde eser hicaz makamı ile tam bir uyum göstermektedir. Eserin içerdiği hicaz dörtlülerinin bir kısmı yukarıda işaretlenmiştir.

Frigyen modü (La üzerinde ve III. derecesi tizleştirilmiştir.)



Hicaz Dizisi



Yukarıdaki bilgiler ışığında eseri TSM makamları ile isimlendirmek gerektiğinde hicaz makamı ile adlandırılabilirdi, batı nazariyatında isimlendirmek gerekirse 3.derecesi tizleştirilmiş la üzerinde frigyen modü olarak adlandırmanın mümkün olduğu görülmektedir. Ancak eserin THM eseri olması nedeniyle hicaz makamında yazıldığını belirtmenin daha doğru bir yaklaşım olduğu söylenebilir.

3.2.5. İlhan Baran “Ağır Zeybek 3”

Ağır Zeybek **3** Aegean dance



Orijinali “Sarı Zeybek Türküsü” olan ve aslı TRT arşivinde olan bu eserin teması bir kez İlhan Baran iki kez de Cemal Reşit Rey tarafından armonize edilmiştir. Eserin orijinal hali Osman Pehlivan’dan 1920 yılında derlenmiş ve Halil Bedii Yönetken tarafından notaya alınmıştır. TRT repertuar sıra numarası 69 olan orijinal eserin yöresi kayıtlarda yer almamaktadır.

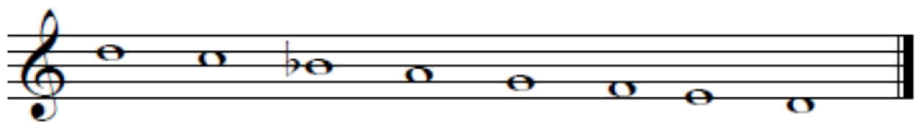
İlhan Baran'ın bu eseri çocuk parçaları albümüne almış olması eğitim amaçlı olarak düzenlendiğini düşündürmektedir. Eser bu nedenle aynı temayı kullanan diğer sürümlerine göre daha sadedir.

Genel anlamda incelendiğinde eserin donanım kısmında hiç değiştirici almadan başladığı görülmektedir. 9. 10 ve 11. ölçüden sonra sib sesi kullanılmış ve aynı şekilde si sesinin bemol alması durumu 13. 14. ve 15. ölçülerde (diğerlerinin tekrarı) yinelenmiştir. Batı müziği uzman görüşü eserin re sesinde karar kılması, sib değiştiricisini alması, bitiş akorunda sib ve la sesinin yer alması gibi faktörler re minör olduğu konusundaki kanaati güçlendirdiği şeklindedir. Besteci, tonik 5lisi ve subdominant 5lisi akorlarını bu etkiyi güçlendirmek için kullanmaktadır. Subdominant etkisinin eser boyunca hissedildiği söylenilebilir. Bu durum dinleyicideki karar beklentisini sakinleştirmek, baskılamak düşüncesini göstermektedir.

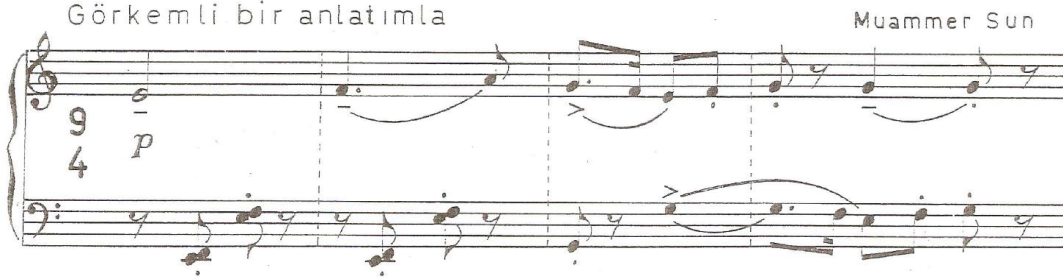
Parçanın asıl halinde birbirine bağlı olan sözlü ve sözsüz 4/4 ve 9/8 lik ölçüyle yazılmış iki kısım vardır. THM uzman görüşü eserin orijinalinin TRT arşivinde bulunan orijinal notasında la kararlı olduğu şeklindedir.

THM bakış açısıyla piyano notası incelendiğinde aldığı değiştiriciler, aralıklarının benzerliği ve karar sesleri eserin uşşak makamına yakınlığını düşündürmektedir. Eserin piyano notasının bağlama ile seslendirilmesi halinde re kararlı olmasından dolayı mib2 kullanılmalıdır. Sonuç olarak bu notada fa# ve mib2 gibi değiştiriciler olmadığına göre en yakın makamın re üzerinde uşşak olduğunu düşünmek ve bu yönde karar vermek daha doğru bir yaklaşım olmaktadır. (Eserde mib sesinin de mi bekar şeklinde kullanılmış olduğu dikkate alınmalıdır.)

Re üzerinde Uşşak Makamı



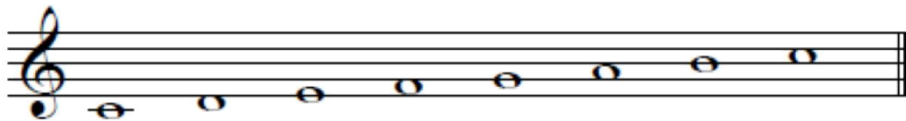
3.2.6. Muammer Sun “Zeybek”



Eserde do majör etkisi tam olarak duyulmaktadır. Eserin başından sona kadar daha farklı bir etki ya da yoğun bir makamsal bir duygu bulunmamaktadır. Buna karşın eserin 3.ölçüsünden itibaren başlayan kısmında (ikinci sayfasında) sol kararlıyken sib kullanılması ilk planda eserin sol minöre mi geçtiğine dair bir şüphe uyandırmasına rağmen sol minör olduğunu düşünmek bağlantılar açısından mantıklı görünmemektedir. Bu konudaki batı müziği uzman görüşü Sol minör tonunun burada yakın akraba tonlardan değil, çok uzak ilişkili bir akraba ton olması şeklinde yorumlanabilmektedir. Buna neden olarak Sol minöre gidiş için önce subdominant minör ton olan fa minöre, oradan da subdominant ton olan sib majöre ve oradan ilgili minör olan sol minöre gidilmesi gerektiği düşünüldüğünde durum daha net anlaşılabilir. Sonuç olarak eser batı müziği uzman görüşü açısından do majör tonundadır ve batı müziği kuralları ile kolay açıklanabilir bir konumdadır.

Türk Müziği uzman görüşü majör dizinin karşılığı olan “yerinde çargah” olarak adlandırılabilceği şeklindedir.

Do majör dizisi – Çargâh makamı



3.2.7. Özer Kutluk “Somalı Zeybeği”

Düz. Özer Kutluk

“Somalı Zeybeği” daha önce incelenen “Ankara Zeybeği” ile tonal çizgiler bakımından aynı özellikleri taşımaktadır. Eserin batı nazariyatındaki uzman görüşü adlandırmak istenildiğinde daha önce benzer bir şekilde bahsedildiği gibi “3.derecesi tizleştirilmiş frigyen modu” şeklinde adlandırılabilir.

Frigyen Modu (La sesi üzerinde ve III. derecesi tizleştirilmiştir.)

Türk müziğinde makamlar açısından incelendiğinde eserdeki hicaz dörtlüleri belirgin bir şekilde görülebilmektedir.

Somalı Zeybeğinde kullanılan hicaz dörtlülerinden bazı örnekler aşağıdaki sayfada işaretlenmiştir.

SOMALI ZEYBEĞİ

Düz. Özer Kutluk

The musical score for Somali Zeybeği is written in 2/4 time with a tempo of 66. It consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a forte (f) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a mezzo-forte (mf) dynamic. Red circles highlight specific intervals in the melody: a half note interval in the first system, a quarter note interval in the second system, and a half note interval in the third system. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamics, and fingering numbers.

Yukarıda kırmızı halka içerisine alınan yerler eserdeki bazı hicaz dörtlülerini göstermektedir. Eserin la kararlı olması, aldığı değıştiriciler ve içerdığı hicaz dörtlüleri göz önüne alınarak makamsal adlandırmasıyla hicaz makamında olduğunu söylemek mümkündür.

La üzerinde Hicaz Makamı

The musical notation shows the Hicaz Makam scale starting on La. The scale is written on a single staff in treble clef. The notes are: La (natural), Bb, C#, D, E, F#, G, A. The scale is marked with a double bar line at the end.

3.2.8. Ali Küçük “Zeybek-2”

Zeybek

Gösterişli Ali Küçük

The musical score for 'Zeybek' by Ali Küçük is presented in two systems. The first system features a treble clef staff with a melody starting on G4, marked 'Gösterişli' and 'f'. The bass clef staff has a bass line starting on G2. The second system continues the melody and bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

Batı müziği uzman görüşü bakış açısıyla eser yorumlanmaya çalışıldığında eserin dört dizekten oluşan ilk bölümü sağ elde üç adet do ve sol elde do-sol sesleriyle duraksamasına karşın kalıcılık etkisi vermediği şeklindedir. (Bkz. Eserin 2. ve 4. Ölçüsü). Eserin subdominant akorunda ve devam etmek ister gibi bir duyuş hissi vermesi yorumlanmasını zorlaştırmaktadır.

Eserin ikinci kısmında (5. ölçü ve sonrası) hem mi bemol hem de fa diyez alması “armonik majör olduğunu düşündürmektedir. Ancak karar sesi üzerinde kesin bir karar vermek doğru görünmemektedir. (Ülkemizde tanım olarak pek bilinmemesine rağmen majör bir dizinin VI. derecesinin yarım ton pesleşmesiyle oluşan diziyi “armonik majör” denilmektedir). (Majör dizilerin armonik ve melodik halleri için bkz. Elhankızı 2012: 112)

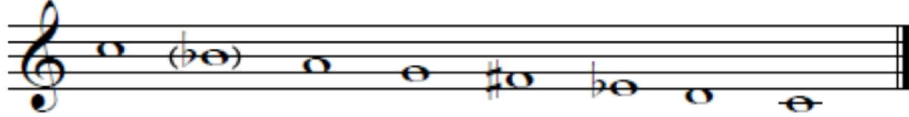
Eserin 5. 6. ölçülerinde adaş minör-majör geçişleri

Eserin yukarıda gösterilmekte olan ikinci sayfası incelendiğinde (5-6.ölçü) eş adlı (adaş) minör ve majör tonlar kullanarak eserin tonal duygusunun genişleyip daraldığı görülmektedir. Besteci sib ile tonal duyguyu kapatmakta, si bekar ile açmaktadır. Bestecinin bu durumu başka seslerde de uyguladığı, örneğin donanımda aldığı fa# sesini burada natürel olarak kullandığı, aynı şekilde mib sesini bekar olarak kullandığı söylenebilir. Daha açık bir söyleyişle örneğin fa#' i kullanarak sol üzerinde majör duygusu verirken aynı yerde fa bekar ve sib aldığıında sol minör duygusu ile daha kapalı olan minör etkisi yaratmaktadır. Eser form-biçim açısından A-B-A şeklinde şarkı formundadır. Sonuç olarak eser tonal bir adlandırılmaya uygun bulunmamıştır.

Eser Türk Müziği açısından incelendiğinde ise kalıcılık duygusunun do sesi üzerinde olduğu fark edilmektedir. Sol sesi asma karar olarak kullanılmıştır. Eserin asıl karar sesi “do” sesidir. Ancak re üzerindeki mib ve fa# sesleri re üzerinde hicaz dörtlüsü olduğunu göstermektedir. Hicaz dörtlüsünün ise bir ses peste karar veriyor oluşu do üzerinde nikriz makamı olduğunu düşündürmektedir. Sonuç olarak Türk

Müziğindeki asıl yeri sol olan nikriz makamının burada do sesi üzerine göçürülmüş-aktarılmış hali olabilir.

Do üzerinde Nikriz Makamı



3.2.9. Necdet Levent “Efe”

Necdet Levent ile yapılan kişisel görüşmede besteci piyano albümünde yer alan eserleri Muammer Sun’un ısrarı ile 70’li yıllarda yazmaya başladığını; ortaya çıkan eserleri daha sonra 1978-79 yıllarında “Piyano için on parça ” adı altında toplayıp albüm olarak bastırmaya karar verdiğini ifade etmiştir. İncelenecek olan Efe adlı eser de Muammer Sun ile dörtlü armoni çalışmaları sırasında ortaya çıkan eserlerden biridir. Levent daha sonra buradaki bazı temaları Çoban Yıldızı Bale Sütünde de kullandığını söylemiştir (Levent ile kişisel iletişim 13.03.2014).

EFE

allegretto ♩ = 96

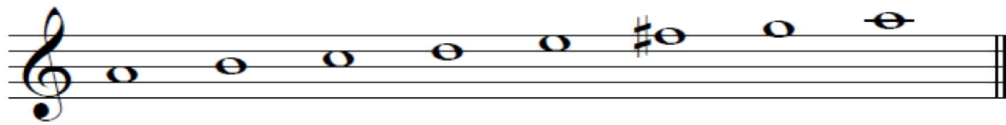
Necdet LEVENT

mf

Necdet Levent, eserini la hüseyni dizisinde yazdığını belirtmektedir. Levent kişisel görüşmemde eserini dörtlü armoni sisteminde oluşturduğunu; Kemal İlericinin dörtlü armoni sistemi için temel dizi olarak la hüseyni dizisini aldığını

kendisinin de buradan yola çıktığını belirtmiştir (Necdet Levent ile kişisel iletişim 13.03.2014; Levent 2009: 7). İlerici ve Levent'in bu düşünce ve belirlemeleri ile ilgili olarak Hüseyini makamının THM içerisinde birleştirici bir görevi olduğunu ifade eden başka araştırmacıların da varlığı dikkat çekicidir. (Kınık 2011: 458). Hüseyini makamı tampere sisteme göre düşünüldüğünde batı müziğindeki doryen modu ile ortaklıklar içerdiği de görülmektedir. Doryen modu kısaca açıklamak istenirse “Doğal minör dizinin VI. derecesinin tizleşmesi veya herhangi bir majör dizinin II. derecesine kurulan dizi” olarak tanımlanmaktadır (Say 1992: 828; <http://tr.wikipedia.org/wiki/Modlar>).

Necdet Levent'e göre la hüseyini makamı ve la doryen modu aşağıda yer almaktadır (Levent 1999: 108)



3.2.10. İlhan Baran “Zeybek VIII”

Eserde giriş kısmı gibi başlayan bir kısım bulunmaktadır. Bu nedenle eseri iki kısım olarak incelemek gereklidir. Başta çalınan birinci kısım daha sonra (25.ölçüsünden sonra) tekrar gelmektedir. Eserde asıl melodik olan bölüm arada kalan bölümdür.

Eserin başlangıcında 8 ölçü boyunca çalınan bölümden sonra asıl tema gelmektedir. Bestecinin başa ve sona böyle bir kısım eklemesi ancak bu kısımların asıl temayı seyirciye hazırlamayan bir yapıda oluşu; eserdeki bu kısımların dinleyiciyi şaşırtmak ve tondan uzaklaştırmak amaçlı olarak konulduğunu ve eserin modern fikirlere sahip olduğunu göstermektedir.

VIII ZEYBEK

Serioso (♩ circo 60)

The musical score is written for piano and voice. The piano part is in 2/4 time, marked 'mf secco' and 'mf pesante'. The vocal part is marked 'con maesta' and includes a 'Red.' (Reduction) section. The score is in G minor (one flat) and features a melodic line in the voice and a supporting piano accompaniment.

Melodik kısma bakıldığında genel olarak eserde kalıcılık etkisi olmadığı ve bestecinin modern döneminin akımları ve etkisini sağlamak için çaba gösterdiği söylenebilir. Bestecinin en çok dönüş yaptığı la sesinde karar etkisi olmasına rağmen aslında la sesi de tam bir kalış etkisi yaratmamaktadır. Bestecinin 25. ölçüdeki sağ elde bitiş akorundaki re-mi-la seslerinden re olmasa eser için “la minör” tanımlaması yapmak mümkündür. Çünkü başlangıçta ve donanımda hiçbir değiştirici işaret yoktur ve eser la minör tonuna uygun bir seyir izlemektedir. Ancak akordaki re sesi la minör tonundaki düşünceyi dağıtmaktadır. Eserdeki bu gibi durumlar tonal merkez hissini zayıflatmaktadır.

Tüm bilgiler ışığında besteci tarafından merkezsiz bir melodi yaratılmaya çalışıldığı, la minör üzerinde minör dominant kullanılarak toniğe gidiş etkisinin zayıflatılmaya çalışıldığı gözlenmektedir. Bu durum 20. Yüzyıl bestecilerinde sık rastlanan tonal duygudan uzaklaşma çabası ve merkezsiz bir müzik yazma düşüncesi olabilir. Tonal açıdan eserin daha önce belirtildiği gibi la minör olduğu söylenebilir. Ancak eser herhangi bir makamsal etkiye sahip olmadığı için Türk müziğinde anlamlandırılmamıştır.

3.2.11. Ulvi Cemal Erkin “Zeybek Havası”

Düzenleme bir eser olan bu parçanın asıl melodisi “Şu Dalmadan’dan geçtin mi? - Yörük Ali” türküsünden alınmıştır. Muzaffer Sarısözen tarafından Aydın - Nazilli yöresinde derlenen uşşak makamındaki türkünün TRT repertuar numarası 801dir.

Benzerliklerin görülebilmesi için eserin orijinali aşağıya konulmuştur.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 801
İNCELEME TARİHİ 4 . 10 . 1974

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
NAZİLLİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

ŞU DALMADAN GEÇTİN Mİ (YÖRÜK ALI)

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ

SU DAL MA DAN GEC DIN MI SO ĞUK SU LAR İÇ DIN MI
SU DAL MA NIN ÇEŞ ME Sİ NE HOŞ O LUR İÇ ME Sİ
CEPKE Nİ NİN KOL LA RI PA RIL DI YÖR PUL LA RI

E FE LE RİN İ ÇİN DE YÖ RÜ KA Lİ Yİ SEÇ DIN MI
YÖ RÜK DE 2-A Lİ Yİ SO RAR SAN E FE LE RİN SEC ME Sİ
YÖ RÜK DE A - Lİ GE Lİ YOR A ÇIL - AY DIN YOL LA RI

HEY Gİ Dİ NİN E FE Sİ E FE Sİ E FE LERİN E FE Sİ

Ulvi Cemal Erkin’in “Zeybek Havası” eseri önce bu melodi ile fakat biraz daha farklılaştırılmış bir ritim ile başlamaktadır. Eserde birinci tema olarak görülen bu bölümün Erkin yorumu aşağıda bulunmaktadır.

Zeybek Havası XI Zeybek Tune

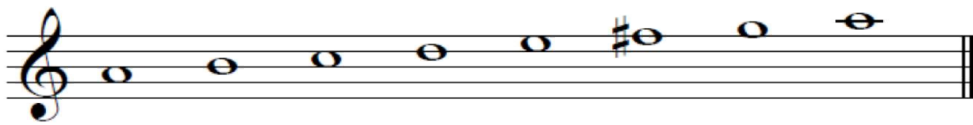
Allegro moderato

The musical score is presented in three systems, each with three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The tempo is marked "Allegro moderato". The first system begins with a forte (f) dynamic. The second system includes a second ending marked "2" and a triplet of sixteenth notes marked "6". The third system includes a triplet of eighth notes marked "8".

Eser Batı müziği bakış açısı ile değerlendirildiğinde yine la doryen modu ile karşılaşılmaktadır. Eserde armonik açıdan fazla değişiklik bulunmamaktadır. Eser armonik özelliklerinden çok içerdiği tavrı ve süslemeler açısından dikkat çekmektedir. Eserin 3 dizekli bir yapıya sahip olması üstelik her iki elin aktif bir

şekilde kullanılıyor olması, sol elin sağın üzerinden geçerek bazı kısımları çalması açısından dikkat çekicidir. Klavsen, Org, Piyano gibi tuşlu çalgılarda ellerin çapraz bir şekilde -bir elin diğerinin üzerinde- kullanılmasına *Abbasamento di mano* denilmektedir (Sözer 1964: 1). Eserdeki bu gibi süslemelerin varlığı bağlamında uygulanan zeybek tavrı özelliklerinin piyanoda taklit edilmesi amacıyla yazıldığını düşündürmektedir. 3 dizek ile yazım şekli ise incelenen eserler içerisinde sadece İlhan Baran'ın daha önce incelenen Siyah-Beyaz albümünde bulunan “Zeybek” adlı eserinde vardır. Ancak bu eser de Erkin'in “Zeybek Havası” adlı eserinde olduğu kadar aktif kullanılmamaktadır. Si koma bemolün piyanoda seslendirilememesi nedeniyle ortaya çıkan la hüseyni dizisi ve la doryen modu aşağıdaki gibi olmaktadır.

La Doryen Modu, ve Hüseyni Makamı



3.2.12. Cemal Reşit Rey “Ağır Zeybek Havası -2”

Eser Türk müziği açısından uygunluk içermemektedir. Bu nedenle tamamen batı müziği kurallarına göre incelenmiştir. Uzun bir eser olan Ağır Zeybek Havası doğaçlama yaparcasına içtenlikle çalınan bir temayla başlamaktadır. Eser sanki re minörde yazılmış gibi başlamaktadır. Eserin aldığı değiştiriciler ve kalan etkenler de bunu düşündürmektedir. Ancak tonal olarak tam bir kesinliğin olmaması ve eserin la merkezli olması doğal minörün dominantının duyurulması olarak yorumlanabilir. Bu durum bir beklenti yaratmaktadır. Re üzerindeyken arada mib alması da 2.derecenin pesleştirilmiş (alterasyonlu) kullanıldığını düşündürmektedir.

Eserde dikkat çeken öge aslında eserin taşıdığı biçimsel (form) özellikleridir. Belki de bu nedenle eserde armonik değişiklikler göze çarpmamaktadır. Eserde belirgin olan toplam iki ana tema gözlenmektedir. Eserin başlangıcı aşağıda kırmızı ile işaretli olan ve doğaçlama ifadesiyle çalınan birinci temayla başlamaktadır.

Ağır Zeybek Havası-2 deki birinci tema



Yukarıdaki fotoğrafta yer alan birinci tema farklı kadanslarla dört kez tekrarlanmaktadır. Ancak birinci çalınışında (yukarıda mavi ile işaretlenen) la sesinde kalış yapmakta; ikinci tekrarında ise re sesinde kalış yapmaktadır.

Birinci temanın sergilenmesinin ardından ikinci tema gelmektedir

Ağır Zeybek Havası-2 de İkinci tema (5. 6. ölçüler)



Yukarıda görülen ikinci tema büyük oktavda do sesiyle başlamakta birinci tema gibi tam dört kez tekrarlanmaktadır. İkinci tema sergilendikten hemen sonra birinci temayı terk eder, sonra dört kez tekrarlanır ve dominant üzerinde bir kalış ile ikinci kısma geçilir. Eser içerdiği özellikler ve yapısı ile farklı ve ilginç bir eserdir.

Eserin orta bölümü yapısal anlamda Maurice Ravel'in *Bolero* adlı eserini hatırlatmaktadır. İzlenimci bir yapısının oluşu, tekrar eden ve gelişen temasının sürekli dönmesi *Bolero*'dan etkilenildiği düşüncesini uyandırmaktadır.

Rey hem bu eserinde hem de aynı albümde yer alan Yürük Zeybek Havası-1 adlı eserinde ostinato fikrini kullanmıştır. Ostinato aynı perdede sürekli olarak tekrarlanan motif veya ifadeye verilen isimlendirmedir. Türkçe’de kelime karşılığı *inatçı* dır. Ostinato kullanılmış olan ve en çok tanınan parça Maurice Ravel’in *Bolero*’sudur (Say 1992: 1006; <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ostinato>)

Besteci ostinato’yu tam 15 ölçü (satır) boyunca tam 45 kez tekrarlamıştır. Her tekrarda üzerinde doğaçlama yapılmış adım adım parça geliştirilerek re sesinde durmuştur. Bunların dışında tonal anlamda re minörden fa# minöre geçiş de çok dikkat çekici ve ilginç bir bağlantı olarak göze çarpmaktadır. Akla gelen şey bestecinin re minörün dominantını fa# minörün 3. derecesi olarak kullanmış olabileceğidir. Aşağıda ostinato’nun ikinci temadan doğduğu yer bulunmaktadır. Besteci ostinato melodisini ikinci temadan çıkarmıştır ve ostinato melodisi eserde önce la sesinde, sonra re sesinde duruş ile iki kez çalınmaktadır.

Ostinato’nun ikinci temadan ayrılması (9.ölçü)

Arada geçen kısa bir bölümden sonra eserde önemli yer kaplayan ostinato melodisi aşağıda görüldüğü gibi 12.ölçüden itibaren duyulmaya başlar.

Ağır Zeybek Havası-2 deki ostinato melodisi (12.ölçü)

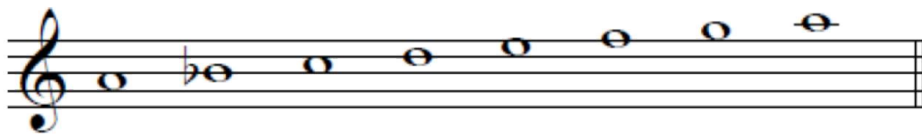
Rey'in *Bolero* ile benzer olan özelliği sadece tekrar etmesi değildir. Benzerlik Rey'in *Bolero*'daki gibi eseri sürekli yenileyip değiştirmesi ve temanın her dönüşünde onu geliştirmesidir.

Rey'in bu eserinde karşılaşılan bir özellik de doğaçlamaya benzer bir ifadeye yer vermesidir. Örneğin eserin en başında çalınan birinci tema bu ifadeyle tam 4 kez çalınmaktadır. Doğaçlama ifadesiyle çalış şekline incelenen diğer eserlerde karşılaşılmamıştır. Eserde ostinato bölümünden sonra çarpmalarla gelen kısım sadece bir köprü görevi görmekte ve son olarak da birinci tema tekrar doğaçlama ifadesiyle gelerek sona ulaşılmaktadır.

Son sayfada önce birinci tema, ardından çarpmalar, sonra ostinato'nun gelişi de bir bağlantı kurmadan bitişe gidip "kıyaslamalarla sona gelişi" ifade ediyor olmalıdır. Eserde kullanılan ostinato fikri izlenimcilik (impressionism) akımının etkilerini net bir şekilde duyulmakta ve Ravel'in *Bolero* eserindeki etkiyi yaratmaktadır.

Sonuç olarak uzman görüşü eserin la frigen modunda olduğu; ancak belirgin bir makamsal kalış ve makam izlenimi vermediği için Türk müziği makamları açısından kesin olarak değerlendirilemediği şeklindedir. Mutlaka bu açıdan değerlendirilmek gerekirse TSM deki kürdi makamı özelliklerini daha fazla içerdiği söylenebilir.

Kürdi Makamı, La Frigen Modu



3.2.13. A. Adnan Saygun "Zeybek"

Eserin donanımında diğer eserlerden farklı olarak bu kez sib majör tonunun değiştiricileri olan sib ve mib görülmektedir. Bu durum ve ilk akorlar, parçanın sib majör olduğu düşüncesi gibi görünmekle birlikte aslında kalış etkisi yaratmadığı için aslında akılda bir soru işareti yaratmaktadır. Devamında gelen akorlar ve kalış yerleri

sib majör olduğunu düşündürse de tam anlamıyla sib majör fikri konusunda karar verilememektedir.

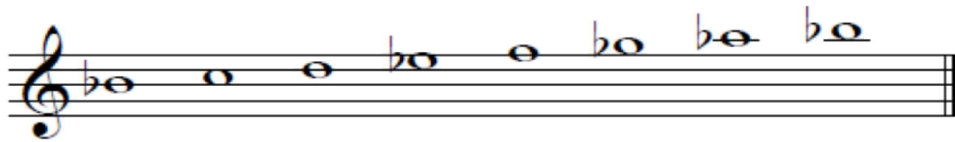
Eser genel olarak subdominant tonalitesine yapılan gidişlerle o dönemde popüler olan ve diğer eserlerde de görülen “kalıcılık” duygusunu azaltarak dinleyiciyi şaşırtmayı amaçlayan bir ifadeye sahiptir.



Do dan mi b e kadar çıkıp sonra sib de kalışı sanki tam bir karar havasından çok devam hissini vermektedir. İkinci satırın sonunda sib majör akoru duyurulmakta, basta mi b ve daha sonra re ye gidilerek sağ eldeki yürüyüş ile sol minör duyurulmaktadır. Bunlar eserde bulunan normal kadanslardır, yine de tam sib majörde kalış duygusu verilmemektedir.

Yukarıda söylenenlerin ışığında eser için aldığı sib ve mi b değiştiricilerine bakarak sib majör demek tam anlamıyla doğru olmamakta, bunun yerine majör dizilerde 6.ve 7. derecenin pesleşmesi ile oluşan “melodik majör” veya 6. ve 7.derecelerin” alterasyonlu” kullanıldığını söylemek daha doğru olabilmektedir. (Melodik majör için bkz. Elhankızı 2012: 112-115)

Sib Melodik Majör veya (VI.-VII. derecelerin alterasyonlu kullanımı)



Melodik majör düşüncesinin kanıtı olarak eserin son iki dizeğinde kullanılan lab ve solb seslerine bakmak yeterli olacaktır. Bu kavram eğer tartışmalı olarak görüldüğü takdirde lab ve solb seslerinin alterasyonlu olarak kullanıldığı kabul

edilebilir. Biçimsel açıdan adlandırılmak istenirse eser A-B-A şeklinde şarkı formunda olduğu söylenebilir.

Türk Müziği uzman görüşü eserin majör dizi karşılığı olarak sib'e göçürülmüş Çargah, Mahur veya Rast makamlarından biri ile adlandırılabilceği şeklindedir. Ancak TM de sib kararlı herhangi bir makam bulunmamasından dolayı eser Türk müziği açısından adlandırılmamıştır.

3.2.14. Cemal Reşit Rey “Danse” (Sarı Zeybek)

Eser orijinal adı “Sarı Zeybek” olan türkünün aynı isimdeki şan eserinde bulunan solo piyanolu dans kısmıdır. Eserin türkü şeklindeki orijinalinde önce sazlı bir giriş kısmı vardır ve söz daha sonra giriş yapmaktadır. Cemal Reşit Rey'in eserinde ise önce şan bölümü, ortada çalgısal bölüm bulunmaktadır. Asıl ilginç olan, Rey'in bu temayı solo piyano için bir kez daha “Türk Sahneleri” adlı albümünde 5.sıradaki “Yürük Zeybek Havası -5” adıyla kullanmış olmasıdır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 69
İNCELEME TARİHİ : 26 - 9 - 1977
YÖRESİ

KİMDEN ALINDIĞI
OSMAN PEHLİVAN
SÜRESİ :

SARI ZEYBEK

DERLEYEN
HALİL BEDİ YÖNETKEN

DERLEME TARİHİ
- 1920 -

NOTAYA ALAN
HALİL BEDİ YÖNETKEN



Eserin TRT repertuarındaki orijinalinde la kararında olduğu ve si sesinin 2 koma bemol çalınması nedeniyle minör diziye yakın olan uşşak makamında olduğu görülmektedir.

Eserin CRR yorumu olan Danse adlı parça ise donanım kısmında sib almıştır ve re minör tonunda başlamaktadır ancak ilk birkaç satırında ve sonrasında si naturel alması, majör sub dominant ton olan sol majörü duyurmaktadır. Bu sürekli geliş gidişler tam kalış duygunu zayıflatmaktadır, bestecinin başka bir amacı da makamsal bir duyuluş sağlamak istemesi olabilir.

Eserde subdominant etkisi eser boyunca hissedilmektedir. Bu durum dinleyicideki karar beklentisini sakinleştirmek, baskılamak düşüncesini göstermektedir. Eserin kalanı incelendiğinde CRR'in 17.ölçüden itibaren sağ elin sol elde taklidi ile kanon halinde uygulayarak ve farklı kadanslarla eseri renklendirmeye çalıştığı görülmektedir. Aynı durum 21. ölçüde ve eserin devamında da tekrar karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki gösterimde kanon ve kadans düşüncesi beraberce görülmektedir.

Sarı Zeybek "Danse" 15. ölçüden itibaren:

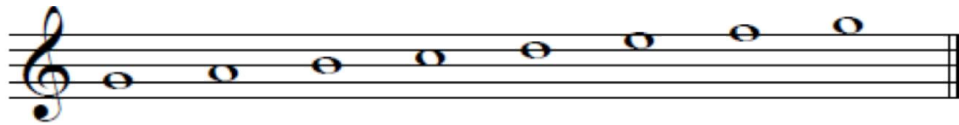
Rey'in kadans ve kanonlar ile parça içinde yaptığı değişiklikler eseri zenginleştirmiştir. Parçada kesin denilebilecek bir makamsal duyuluş bulunmamaktadır. Ancak mutlaka isimlendirilmek istenirse minör diziyeye yakınlığı sebebiyle "re üzerine göçürülmüş uşşak makamı" şeklinde isimlendirmek mümkün olabilir.

Re Minör Dizisi, Re ye göçürülmüş Uşşak Makamı

3.2.15. Cemal Reşit Rey “Aydın Havası”

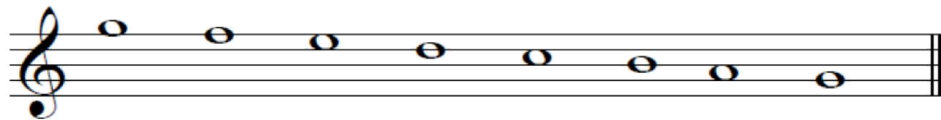
Albümün dördüncü sırasında olan eser, sağ elde doğaçlama ifadesiyle çalınan bir temayla dinleyiciyi karşılamaktadır. Tonal anlamda ise dinleyicinin tona karar vermesini engelleyen geçişler bulunmaktadır. Örneğin eserin donanımda hiç değiştiricisi yoktur. Eserin başında sağ el mi üzerinde başlamakta ve hemen sağ eldeki melodi la sesinde durmaktadır. Ancak bastaki sesler sol majör akorunu duyurmaktadır. Bunun gibi fa#, mi b veya sib gibi değiştiriciler ve durak düşüncesinden kaçınılıyor olması tonal-modal-makamsal bir isim verilmesini zorlaştırmaktadır. Eserde geçen mi b değiştiricisi bir alterasyon olarak düşünülmelidir. Baştan sona devam eden bu oyunlara karşın eserin geneli için II.derecesi tizleştirilmiş bir miksolidyen (mixolydian) modunda yazıldığı söylenebilir. Eserde miksolidyen modu bitişte sol üzerinde kalış yapmıştır.

Sol Miksolidyen Modu (II. derece tizleştirilmiştir.) ve Necdet Levent’in isimlendirmesine göre Sol Yegâh (Levent 2009: 114)



En yakın makam karşılığı TSM’ de VII. derecesi pes düşünölmüş bir çargâh makamı şeklinde adlandırılabilir. Bu dizinin tam karşılığı aynı şekilde Necdet Levent’e göre “*Sol Yegâh*” olarak adlandırılmıştır (Levent 2009: 114)

Çargâh Makamının 7.derecesi pes hali



Bunun dışında eserin içerisinde çeşitli yerlerde hicaz ve buselik dörtlüleri gibi Türk Müziğimizdeki makamsal öğelere sıklıkla rastlanmaktadır. Aşağıda bulunan 8. 9. ölçüler hicaz dörtlüsünün kullanımını göstermektedir.

“Aydın Havası” 8.9.ölçülerdeki Hicaz dörütlüleri

Eserin birçok yerinde benzer kullanımlar görmek mümkündür. Ancak asıl ilginç olan şey bestecinin kullandığı imitasyonlardır. Bu imitasyonlar eserin beşinci ölçüsünde sağ elde çalınan 2. temanın aralıklarıyla diğer elde taklit edilmesiyle başlamaktadır.

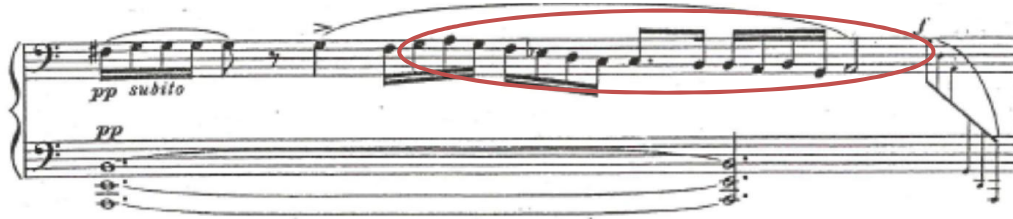
Aydın Havası’nda imitasyon örnekleri

Yukarıda bulunan ölçüde sağ el si-do-re-mi yani Y-T-T aralıkları şeklinde devam ederken sol elde re-mib-fa-sol, yani Y-T-T şeklinde ve re sesinden; yani farklı sestten ama aynı aralıklarla taklit edilmiş yani imitasyon yapılmıştır. Besteci bunları kullanarak eserin içinde bir “çatışma” yaratmaktadır.

Eserdeki batı müziği uzman görüşü üçüncü sayfasında aslında daha önceden duyurulmuş olan temanın burada sanki yeni bir temaymış ve yeni bir bölümün başlangıcıymış gibi sunulmakta olduğu, mib minör tonuna geldiği şeklindedir. Yine

doğaçlama ifadesiyle devam edip biten tema ile 23.ölçüde farklı bir tonda tekrar karşılaşılmaktadır. Bu ölçüde bestecinin a tempoya döndüğünü ve kalın seslerle koyu bir renk seçtiği görülmektedir. 23.ölçünün sonunda basta sol-re-la akor sesleri üzerinde temanın sağ elde la da durduğu görülmektedir. Sağ elde la sesindeki duruş sol majörün dominantının dominantı (çift dominant) üzerinde bir duruş olarak açıklanabilir. 27.ölçü ve devamında temanın entonasyonu çeşitlendirilmektedir. 30.ölçü ile başlayıp devamında ise merkezsiz bir şekilde sol'e girmektedir. Bestecinin bu kısımda re üzerinde hicaz dörtlüsü kullanarak la da kalışı ve mib fa# kullanarak makamsal bir etki yarattığı görülmektedir.

Aydın Havası 31.ölçünde Hicaz dörtlüsü ve la da kalış.



görülmektedir. Tüm bunlar eserin sol majör ve mi minör arasında gidip gelmesini sağlamaktadır. Aslında besteci eserde çok farklı tonlara gitmemektedir.

Sayfanın devamında sürekli devam eden ostinato melodisi ve ostinato'nun yönü gösterilmektedir.

DJÉMAL RĒCHID

1 - Yuruk Zeïbek Havassi^o)

Vif, nerveux et rythmé (♩ = 176)

PIANO

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The first system includes the title '1 - Yuruk Zeïbek Havassi', the composer's name 'DJÉMAL RĒCHID', and performance instructions: 'Vif, nerveux et rythmé (♩ = 176)' and 'PIANO'. The score is in 4/8 time. The left hand plays a repeating ostinato melody, which is highlighted by red ovals in each system. Blue arrows point to the right, indicating the direction of the melody's progression. The right hand plays a more complex melody with various dynamics and articulations.

Yukarıda halka içerisine alınan kısımlar sürekli tekrarlanan ostinato'nun 1.ve 2. Temasını göstermektedir. Oklar melodinin gidiş yönünü göstermektedir. Daha

ilerilerde 18. ölçüden itibaren gelen bir imitasyon göze çarpmaktadır. Ancak bunun da asıl tema üzerinde yapılmamış olması şaşırtıcı bir etki bırakmaktadır.

Yürük Zeybek Havası-1'de 24.ölçü ve devamı

Orta bölümde (24.ölçü ve sonrası) re majör si minör arası geçiş ve daha sonrasında köprü bulunmaktadır. Burada la üzerinden çıkan sol elin çaldığı melodi do sesi natürel olduğu için mod gibi duyulmaktadır. Daha sonra karşımıza çıkan re-fa#-la bize sol majörün dominantını düşündürmektedir ama tam re majör tınısı vermediği ve re majörde 7. derecenin natürel olması nedeniyle II. derecesi tizleştirilmiş miksolidyen modu olduğuna karar verilebilir.

Re Miksolidyen Modu (II. derecesi tizleştirilmiştir-normalde mi sesi b dür.)

Eserin kalanı incelendiğinde farklı tonlara gidişi yapıldığı görülmektedir. Örneğin 27-27.ölçü ve sonrasında eski temanın sib majör ve sol minöre arasında değiştiğini aynı temanın 31-32.ölçülerde reb majör ve si minör tonlarına geçtiği, geçtiği görülmektedir. Yani tema aynıdır fakat farklı tonlara geçiş yapılmaktadır.

Bu zamana kadar anlatılanlar tonalite planının değiştirilmiş olduğunu göstermektedir. Örneğin besteci bitişte tam bir bitiş etkisi yaratacakken, kullandığı VI. derece sesi ile kırık kadanstakine benzer bir etki yaratmaktadır.

Tüm bu geçişlerden sonra eser için şöyle denilebilir. Besteci dolaştığı hiçbir tonda kesin bir kalış hissi vermemektedir. Tonlar arası geçişlerde normalde yapılanı yani bir tonun sonuna gelindiğinde olduğu gibi kadans yaparak durma hissini vermemektedir. Eserin genelinde I. ve VI. dereceler arasında gidişler yapılmaktadır. Temanın ucunu açık bırakan besteci, temayı bitirecek gibiyken oluşturduğu köprü ihtiyacı ile kurduğu tonal köprüler sayesinde tonlar arasında gezinmektedir.

Bestecinin bu tonal geçişleri bir form halinde yazıldığında ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır. Bir temanın sergisi, köprü, temanın yeni tonlarda gezdirilmesi ve daha dinamik olarak eski tona dönüş.

Eserin sonunda kalıcılığa gidiş duygusu güçlüdür, ancak besteci son akorda kullandığı do ile bitişe gelmiştir bu da başlangıçta kullandığı akoru kullanmış ve re sesini duyurarak kalış sağlamıştır. Ancak bu da tam bir kalış düşüncesi vermemektedir. Burada ve başta kullanılan akor, kadans kök akordur (kadans derecelerinin temel sesleridir, yani sol tonundaki kök ses sol, IV. derecede kök olan do, V. derece olan re ve akorun III. derecesi olan si' nin birlikteliğinden oluşan akordur.)

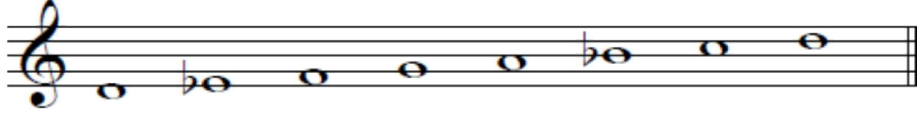
Eser makamsal açıdan incelendiğinde, Türk müziğinde kullanılan çeşitli makamların dörtlü ve beşlilerini içerdiği görülmüştür. Ancak tam bir isimlendirme yapacak bir kalış duygusu olmadığı ve eserin makamsal bir duyuluş sağlamadığı görülerek makam dizileri ile adlandırma yapılmamıştır.

3.2.17. Cemal Reşit Rey “Yürük Zeybek Havası -5”

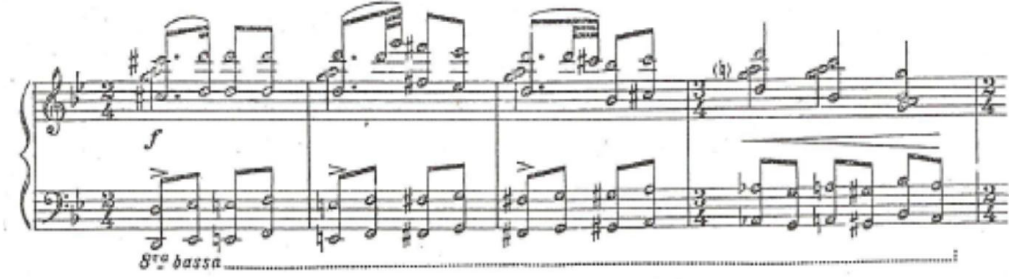
Eserde kullanılan tema “Sarı Zeybek” türküsünün sözsüz ilk bölümünden alınmıştır. Aynı eserin teması daha önce CRR'in “danse” ve İlhan Baran'ın “Ağır Zeybek” adında iki eserinde daha kullandığından bahsedilmiştir. Ancak bu eser aynı temanın kullanılışı, geliştirilmesi yani yapısal gelişim açısından diğerlerinden farklıdır. Burada tema daha gerilerden duyulmakta, ritim ön plana çıkmaktadır. Eser armonik olarak incelendiğinde şu belirlemelerle karşılaşılmaktadır.

Eser re minörün ikinci derecesi pesleştirilmiş gibi görünse de aslında re üzerinde frigen modundadır ve bu mod'un dominant sesi olan la sesiyle bitiş yapmıştır. Eserin çok net bir ritmi vardır ve tema birçok kez tekrarlanmaktadır.

Kürdi Makamı ve Re üzerinde Frigyen Modu



125. ölçü ve devamı



Final kısmında ise ritim bazen ayna gibi ters yönde kullanılmakta bazense paralel yönde ilerlemektedir. Burada bastaki tema hemen ardında sopranoda, daha sonra basta seslendirilmektedir. (Aynı seslerin diğer partideki tekrarları aynı renklerle gösterilmiştir).

Finaldeki inici ve çıkıcı yürüyüşler: 129.ölçü



Sağ ve sol elde bu hareketler ters ve paralel yönde de olmaktadır. Aşağıda bulunan eserin 144.ölçüsü ve devamında bu durum gözlenebilir.



Yukarıda oklarla izlenen paralel ve ters hareketli yürüyüşlerin aynı zamanda kromatik adımlar şeklinde olması dinleyiciyi “sonuç” fikrine götürmekte ve beklentiyi arttırmaktadır. Yukarıda mavi renkte halkalar kromatik yürüyüşü

belirginleştirmek için konulmuşlardır. Besteci daha sonraki kromatik bölümde ana tonda armonik modülasyonlar kullanmıştır.

Bütün bunlar eserin ileri derecede bir armoni bilgisi ile yazıldığını göstermektedir. Besteci temayı fazla değiştirmeden, daha fazla armoniksel değiştirme ve geliştirmeye ve tonun değişimiyle eserin yeni tınlamasını sağlamıştır. Bu nedenle eserin varyasyon (çeşitleme) gibi olmadığı söylenebilir. Süslemelerin de çok kullanılmamış olması bu düşünceyi desteklemektedir. Ritim değişmemekte ve aynı kalmaktadır, değişen öge armoni olmaktadır. Bütün bunlara rağmen eser bir son duygusu ile bitmemiştir. Dominant tonunda bir kalış ile kışkırtıcılık sağlanmıştır.

3.2. 18. İlhan Baran “Zeybek” (3 Soyut Dans)

Bu eser de tonal merkeze uzak olan eserlerden biri olarak görülebilmektedir. Besteci eserde başta ve sonda la ve do sesini kullanmıştır ancak bunun dışındaki kalan yerlerde herhangi bir sesle ya da tonla ilgili bir bağlantıya rastlanılmamaktadır. Başlangıç sesi olan la üzerine bir ton (yani la minör veya la majör) özellikleri kullanılmamaktadır. Tüm bunlara ek olarak eserde herhangi bir ses ile de bir bağlantı kurulmadığı gözlenmektedir. Buradan hareketle bu eser “atonal” olarak adlandırılabilir.

Tonal bağlantılar bir kenara bırakılıp eserin ritmik özellikleri göz önüne alındığında; bestecinin eserde zeybek dansının ritim özelliklerini ön plana çıkarmaya çalıştığı söylenebilir. Ancak bu dans fikri klasik anlamda zeybek dansı değil, sürekli birim zamanı değişen, modern anlamda bir danstır. Gerçekten de besteci piyanoyu tonal bir çalgı gibi değil de daha çok ritmik bir çalgı gibi kullanarak dansın ritim özelliklerini ve ruhunu ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Yalnız besteci bunu yaparken de ritim ögesi ile sürekli oynayarak dinleyiciyi şaşırtmaktadır. Eserdeki ritim değişiklikleri alışılmışın çok dışındadır. Eserin başından itibaren ölçülere bakıldığında 3/4, 2/4, 8/4, 7/4 gibi ölçüler arasında sürekli değişikliğe gittiğini görmekteyiz bunun yanı sıra, 1/4, 6/4 gibi pek rastlanmayan ölçüler de göze çarpmaktadır.

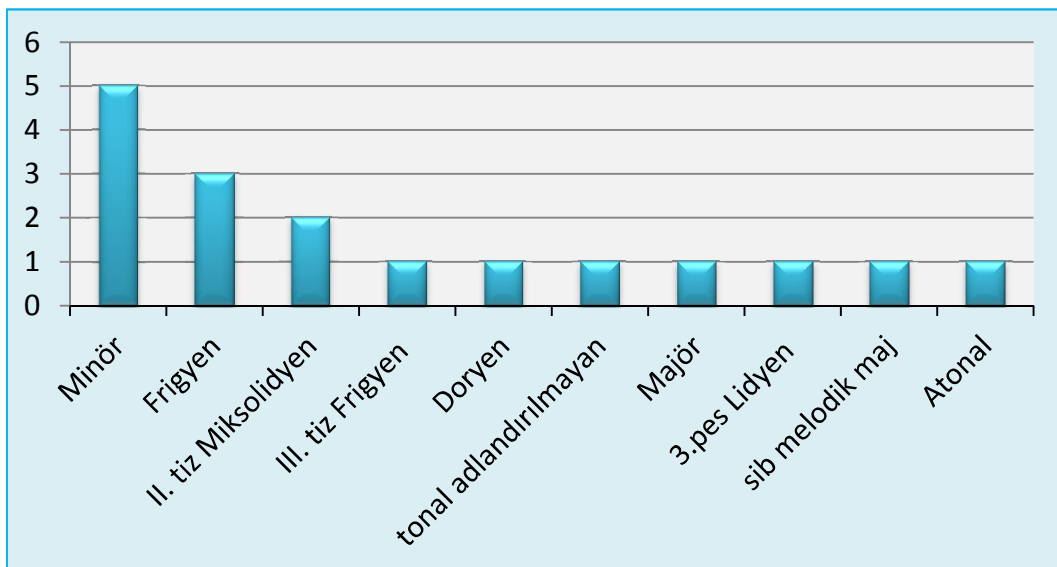
Bestecinin buradaki sesleri sıkıştırarak kullanması durumu (yan yana ikili aralıklar, bitişik ve yakın akorlar) ritmik bir etki yaratmak için 20.yüzyıl bestecilerinin de başvurduğu bir yöntem olarak düşünülebilir. Nitekim Şostakoviç gibi bu dönem bestecilerinin değişik ses renkleri elde etmek için benzer davranışlara başvurdukları bilinmektedir. İlhan Baran'ın da burada kullandığı çok yakın aralıklar ve çakışan seslerle, yan yana ikililer ile bunu ifade etmeye çalıştığı düşünülebilir. Eser ile ilgili olarak göze çarpan ilginç bir özellik ise eserin başlangıçta subkontra, kontra gibi pes oktav alanlarından adım adım tize doğru çıkması ve son olarak en tiz oktavda eserin bitişidir.

Sonuç olarak eser atonaldır ve ritmik özellikleri ön planda olan modern bir eserdir.

Eserin hiçbir şekilde makamsal duygu vermemesi, kalıcılık ve karar sesi özelliklerinin olmaması ve THM nazariyatına uzak oluşu nedeniyle bu açıdan yorumlanamamıştır.

İkinci alt probleme ait bulguların grafik şeklinde gösterimi aşağıda yer almaktadır.

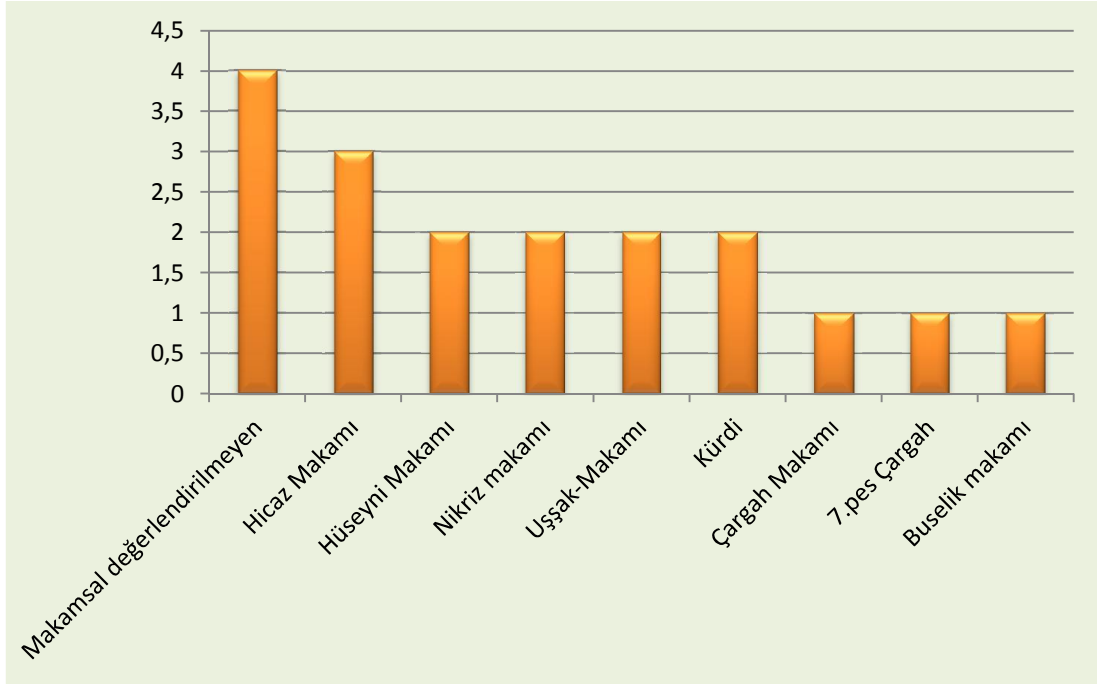
Şekil-4: Eserlerde ton ve modların kullanılma sıklığı grafiği.



- 1- Eserlerde en çok kullanılan tonların % 27,7 oranıyla minör tonlar olduğu görülmektedir.
- 2- İkinci derecede tercih edilen modal dizi % 16,6 ile frigen olmaktadır
- 3- Sırasıyla arkadan % 11,1 yüzdelik oranıyla 2.tiz Miksolidyen modu gelmektedir,
- 4- Diğer mod ve tonların kullanılma sıklıkları %5,5 ile aynı kalmaktadır.

Eserlerin tamamının tonal bakış açısıyla incelenmesinden elde edilen bulgular yukarıdaki şekli ortaya çıkarmıştır. Aşağıda ise eserlerin makamsal bakış açısı ile elde edilen bulgular bulunmaktadır.

Şekil - 5: Eserlerde makamların kullanılma sıklığı grafiği

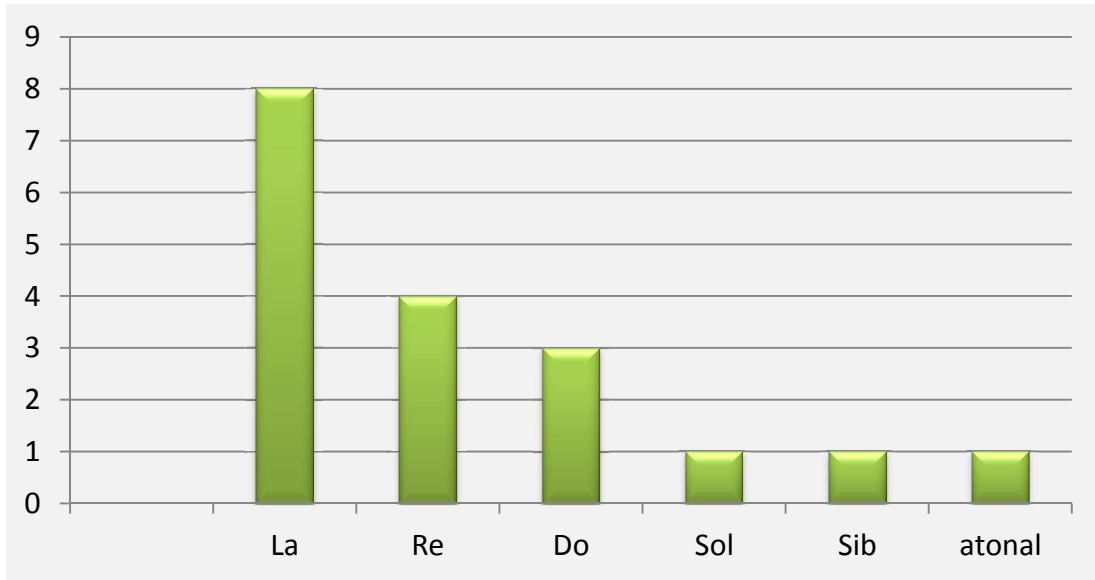


- 1- Makamsal olarak değerlendirmeye alınmayan eserlerin %22,2 ile yüksek bir oranda olduğu görülmektedir
- 2- Hicaz makamının %16,6 ile birinci sırada olduğu;
- 3- Hüseyini, Buselik, Nikriz, Uşşak makamlarının 11,1'er yüzdeyle aynı oranda olduğu görülmektedir.

- 4- Tabloda göze çarpan en önemli bulgu THM’de otantik zeybek havalarını seslendirmede kullanılan makamların eserlerde sıklıkla kullanılmış olduğudur.

3. 3. Üçüncü alt probleme ait bulgular (eserlerin kullanılan karar sesleri açısından değerlendirilmeleri)

Şekil-6: Eserlerde kullanılan karar sesleri.



- 1- Tablo incelendiğinde La kararının kullanılma oranının %44,4 ile birinci sırada olduğu görülmektedir.
- 2- Re sesinin karar olarak kullanılma yüzdesi %22,2 ile ikinci sıradadır.
- 3- Do sesinin karar olarak kullanılma yüzdesi %16,6 ile üçüncü sıradadır.
- 4- Sol, Si b ve atonal olarak değerlendirilen eserlerin bütüne oranla yüzdesi birer kez ile % 5,5oranında kalmaktadır.

Eserlerde la kararının daha sık kullanılmış olması bağlama çalgısının karar sesinin la olması ve bestecilerin zeybek havalarının bağlama ile seslendirilmiş orijinal halinden etkilenmeleri ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

3.4. Dördüncü Alt Probleme Ait Bulgular (Eserlerin 9 Zamanlı Olmaları Açısından Değerlendirilmeleri)

Zeybek havalarının en karakteristik özelliği 9 zamanlılığı ve usül yapısı açısından aksak zamanın (3'ün) büyük oranda sonda olmasıdır (Tanses 1997: 11, Öztürk 2003: 186).

Aksak 9lu eserlere (9/4 ve 9/8) 19.yy. ve Cumhuriyet dönemindeki "beste" şeklindeki zeybek havalarında sıklıkla rastlanmaktadır (Öztürk 2003: 190). Piyano için yazılan ve düzenlenen eserlerin de benzer bir durumu taşıyor olması piyanoda zeybek tavrının varlığı ile ilgili kanaati güçlendirmektedir. Eserlerin bestelenme şekillerine göre sınıflandırılmasında ölçülerinin de eklenmesi aşağıdaki gibi bir sıralamayı ortaya çıkarmaktadır.

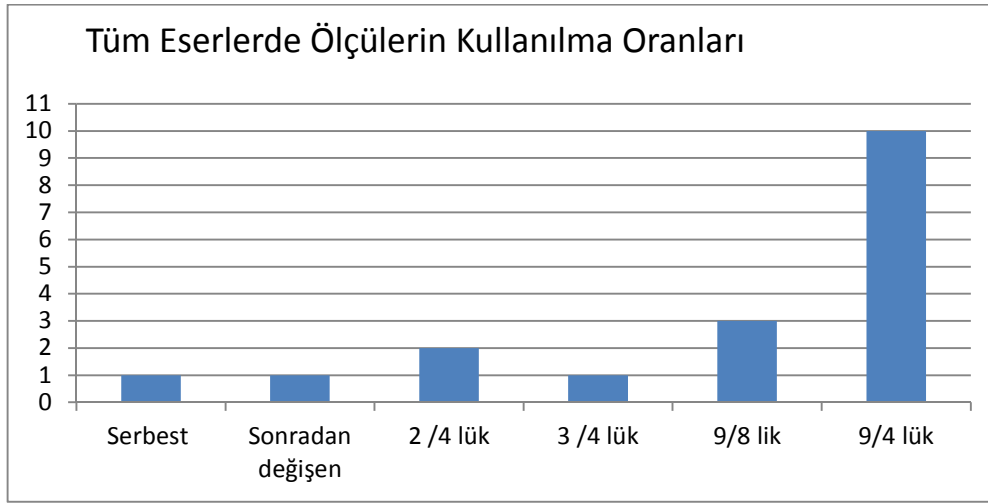
Düzenleme olanlar:

- 1-Ankara Zeybeği (9/4) 2+2+2+3
- 2-Rey Danse (9/4) 2+2+2+3
- 3-Baran Ağır Zeybek-3 (9/4) 2+2+2+3
- 4-Rey Yürük Z.H-5 (9/4) 2+2+2+3
- 5-Pamukçu Bengi Z. (9/8) 3+2+2+2
- 6-Erkin Zeybek Havası (9/8) 2+2+2+3
- 7- Baran Ege Şarkısı (9/8) 2+2+2+3
- 8- Somalı Zeybeği (2/4)

Besteleme olanlar

- 1-Sun Zeybek (9/4) 2+2+2+3
- 2-Küçük Zeybek-1 (9/4) 2+2+2+3
- 3-Saygun Zeybek 9/4) 2+2+2+3
- 4-Rey Aydın H. (9/4) Belirsiz?
- 5-Rey Yürük Z.-1 (9/8) 4+5
- 6-Rey Ağır Zeybek - 2 (9/4)
- 7-Efe (3/4)
- 8-Baran Zeybek VIII (2/4)
- 9-Baran Zeybek (serbest)
- 10-Küçük Zeybek-1(2/4+9/4)değişken

Şekil- 7: Eserlerde ölçülerin kullanılma oranları



Tablodan elde edilen bulgu otantik zeybek havalarının 9 zamanlı olma özelliğinin piyano için yazılan zeybek havalarında da büyük oranda korunmuş olduğudur. 18 eser içerisinde 9 zamanlıların toplamı 13 olmaktadır bunun yüzdeler oranı %72,2 ile karşımıza çıkmaktadır.

3.5. Beşinci Alt Probleme Ait Bulgular (Eserlerde Aksak Zamanın Bulunduğu Yer.)

Dokuz zamanlı zeybek havalarında aksağın nerede olduğu konusu, eserin ritmini aksatması, tavır ve ifadeyi güçlendirmesi nedeniyle önem arz etmektedir. 2+2+2 şeklinde devam eden bir yapıda 3'ün gelmesi zamanı aksatmakta ve bu durum asimetrik bir ritimsel bölünmeye neden olmaktadır. Zeybek havalarında aksağın yeri ile ilgili olarak Akdoğu ve Arsunar' gibi bazı araştırmacılar ağır zeybeklerde aksak zamanın (3'ün-aksağın) her zaman sonda olduğunu ve farklı bir şeklinin görülmesinin söz konusu olmadığını belirtmişlerdir. (Önder 2012: 10). Ancak piyano için yazılmış eserlerde başta, sonda veya ortada olmasının dışında değişken yerlerde de aksama ile karşılaşılabilir.

3.5.1. Aksak Zamanın Başta Olması Durumu

Pamukçu Bengi Zeybeği (Düz.: Erdal Tuğcular) $9/8 = 3+2+2+2$

Pamukçu Bengi Zeybeği

Andante Düzenleme
Erdal TUĞCULAR

Aksak zamanı başta olan eserler:

1-Pamukçu Bengi Zeybeği-(Düz. Erdal Tuğcular) $9/8 = 3+2+2+2$

2- Zeybek-A. Adnan Saygun- $9/4=3+2+2+2$

3-Aydın Havası-CRR- $9/4=3+2+2+2$ (Sondaki 2lik nota, 3'ün başta olduğunu düşündürmektedir).

3.5.2. Aksak Zamanın Ortada Olması Durumu

Yürük Zeybek Havası -1 (Cemal Reşit Rey) $9/8= 2+2+3+2$

DJÉMAL RĚCHID

1 - Yuruk Zeïbek Havassi^{a)}

Vif, nerveux et rythmé (♩ = 176)

Eser $9/8$ ölçüdedir ve $4+5$ şeklinde gösterilmiştir ve $(2+2+3+2)$ şeklinde bölümlenmiştir. Birinci ölçü görüldüğü üzere $4/8$, diğer ölçü $5/8$ şeklindedir. Bu bölümlenme çok sık rastlanmayan bir bölümlenme şeklidir.

3.5.3. Aksak Zamanın Sonda Olması Durumu

Ankara Zeybeği 3. Ölçü



Aksak zamanı sonda olan eserler:

- 1-Ankara Zeybeği (Özer Kutluk) 9/4= 2+2+2+3
- 2-Zeybek Havası (Ulvi Cemal Erkin) 9/8 = 2+2+2+3
- 3- Zeybek -1 (Ali Küçük) 9/4lük kısmında = 2+2+2+3
- 4- Zeybek -2 (Ali Küçük) 9/4 = 2+2+2+3
- 5-Zeybek (Muammer Sun) 9/4 = 2+2+2+3
- 6-Ege Şarkısı (İlhan Baran) 9/8= 2+2+2+3

Aşağıdaki 3 eser aynı temanın farklı düzenlemeleridir. Bu nedenle ritimsel özellikleri benzerdir. Eser 2/4 şeklinde başlayıp 3.ölçüde 3/4lük ölçüye geçmekte ve sürekli olarak 9/4e tamamlanmaktadır. Bu özelliği nedeniyle 9/4 lük eserler arasına alınmıştır.

- 6-Danse (Düz.CRR) 9/4 = 2+2+2+3
- 7-Ağır Zeybek 3 (Düz. İlhan Baran) 9/4 = 2+2+2+3
- 8-Yürük Zeybek Havası - 5 (Düz.CRR) 9/4 = 2+2+2+3

Bazı eserlerde ise aksak zamanın yeri sonradan değişmektedir:

3.5.4. Aksak Zamanın Yerinin Sonradan Değişmesi Durumu:

Ağır Zeybek-2 (CRR) (başta 3+2+2+2 daha sonra 3+3+3 olarak sonradan değişmektedir.)

3.5.5. Ölçüsü Farklı Olan ve Aksak Zamanı Olmayan Eserler:

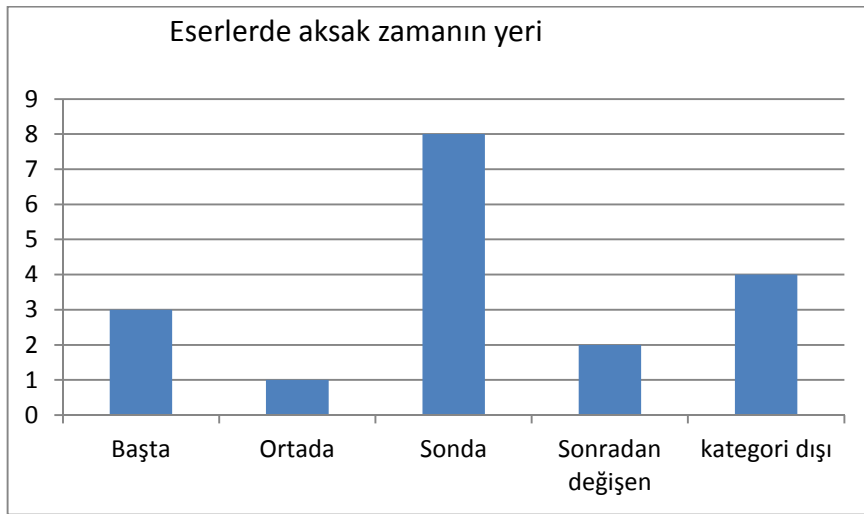
- 1-Somalı Zeybeği Özer Kutluk-2/4
- 2-Efe-Necdet Levent -3/4

3-Zeybek VIII İlhan Baran -2/4

4-Zeybek (Soyut Dans albümünden) İlhan Baran-(Serbest, değişken ölçü)

Bu durum incelenen bütün eserler göz önüne alınarak bir grafik şeklinde gösterildiğinde aşağıdaki gibi bir grafik ortaya çıkmaktadır.

Şekil - 8: Eserlerde aksak zamanın (3'ün) yeri grafiği



- 1- Grafiğe göre ağır zeybeklerde istisnasız olan 3'ün sonda olması durumu piyano için yazılan zeybek eserlerinde % 44,4 oranındadır.
- 2- 3'ün başta olma oranı % 16,6 dır.
- 3- 3'ün sonradan değişen şekilde olması %11,1 oranındadır ve iki kez gerçekleşmiştir.
- 4- Kategori dışındaki 4 zeybek eserinin oranı %22,2 dir. (Bu eserler ölçülerinin farklı olmalarına rağmen zeybek eseri oldukları için tabloda yer almaktadırlar.)

Piyano için yazılmış zeybek havalarında aksak zamanın yeri ile ilgili olarak tamamen farklı bazı istisnai durumlarla da karşılaşılabilirdiği bulgusuna ulaşılmıştır. Bu durumlardan biri zeybek havalarında hiç rastlanmayan 3+3+3 şeklinde bir diziliş şeklindedir. Buna örnek olarak CRR'in *Ağır Zeybek Havası-2* eserinde 3+2+2+2 şeklinde başlayan sıralamanın daha sonra 3+3+3 şekline döndüğü gösterilebilir. Bu durum eserin beste şeklinde olması nedeniyle bestecinin kişisel değerlendirmesi ve yorumu olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırma sürecinde bu şekilde (3+3+3) bulunabilen sadece bir orijinal esere ulaşılabilmektedir. Bu eser de THM repertuar sıra no 597 olan “Sabahın Yemişi” adındaki Azeri havasındaki türküdür.

3.6. Altıncı Alt Probleme Dair Bulgular (Piyanoda Zeybek Tavrı Gösterebilmek İçin Kullanılan Çalma-Seslendirme Teknikleri)

Bağlamadaki tavrı özelliklerini piyanoda göstermek için bestecilerin piyanodaki çalma-seslendirme tekniklerinden ve süslemelerden faydalandıkları görülmektedir. Bu durum otantik zeybek havalarının karakteristik özelliklerini ve piyanoda zeybek tavrının canlandırılması için yapılan gayretleri ortaya koyacaktır.

Sıçrama: Çeşitli aralıklara yapılan atlamalardır. Eserlerin hepsinde küçük aralık sıçramaları görülmesine rağmen önemli bir bölümünde oktav atlamalarına da sıklıkla rastlanmaktadır. İncelenen eserlerde en sık karşılaşılan tekniktir.

Örnek 1: Baran Ağır Zeybek-3 (oktava sıçrama)



Örnek 2: Saygun Zeybek (Oktava sıçrama-si sesi oktavından alınmıştır)



Çarpma: Sık kullanılan süslemelerden birisidir.

Örnek: Cemal Reşit Rey “Ağır Zeybek Havası 2”



Staccato: İfadeyi daha keskin ve belirgin hale getirmek için sıklıkla kullanılmıştır

Örnek: Özer Kutluk “Ankara Zeybeği”



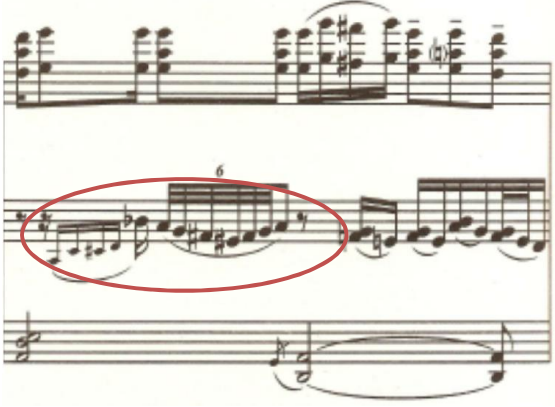
Legato: Bütün eserlerde karşımıza çıkmaktadır.

Örnek: Necdet Levent “Efe”



Tremolo ve Tremolo etkisi: Bağlamadaki zeybek tavrı ve zeybek tezenesine ulaşmak için uygulandığı düşünülmektedir. Kısa zamanlar içine sıkıştırılan 32’lik notalarla da tremolo etkisi yaratılmaya çalışılmıştır.

Örnek Ulvi Cemal Erkin “Zeybek Havası”



Vurgu (Aksan): Eser içerisinde bazı zamanların vurgulu bir ifadeyle çalınmasıdır.

Örnek: İlhan Baran “Ağır Zeybek 3”

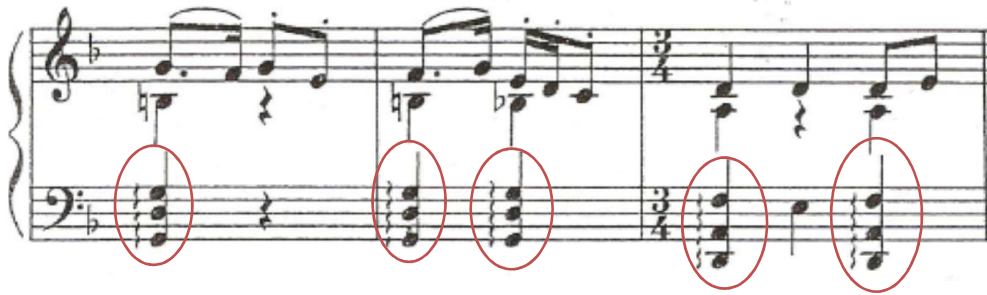


Abbasamento di mano: (Klavyen, Org, Piyano gibi tuşlu çalgılarda ellerin çapraz bir şekilde-bir elin diğerinin üzerinde-kullanılması) (Sözer 64: 1) Bu teknik sadece Ulvi Cemal Erkin’in “Zeybek Havası” eserinde kullanılmıştır. Eserin büyük kısmı bu şekildedir. Örnek olması açısından aşağıda kısa bir bölüm alınmıştır.



Akorların kırık şekilde kullanılması: Sık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bağlama etkisi vermek için kullanıldığı düşünülmektedir.

Örnek: CRR “Sarı Zeybek-Danse”



Glisando: Oktav atlamalarının farklı bir ifadesi olarak karşımıza çıkan bir durumdur.

Örnek: CRR “Aydın Havası”



Düzenleme eserlerden Pamukçu Bengi, Ankara ve Somalı Zeybeklerinde orijinaline olabildiğince bağlı kalınarak ifade ve zenginliklerinin korunmaya çalışıldığı gözlenmektedir.

İncelenen piyano eserlerinden Ulvi Cemal Erkin'in "Zeybek Havası" adlı eseri tüm eserlerden daha farklı olarak bağlama tavrılarını gösterme açısından daha ön planda olduğu gözlenmiştir. Erkin zeybek tavrındaki süslemeleri gösterebilmek için eseri 3 dizek üzerinde yazarak sol eldeki çarpma ve oktav notaları duyurmak için serbest bırakmayı amaçlamıştır. Ek olarak bağlamadaki tremolo etkisi için farklı zamansal bölümlenmeleri tercih etmiştir. (İlhan Baran'ın Siyah-Beyaz albümündeki Zeybek eserinde de 3 dizek kullanılmasına rağmen aynı durum gözlenmemektedir.)

4. BÖLÜM

SONUÇ

Bu bölümde, araştırma bulgularına dayalı olarak varılan genel sonuçlara ve önerilere yer verilmiştir.

4.1. Sonuçlar

- Solo piyano için yazılmış olan zeybek havaları kendi içlerinde içerdikleri ses genişlikleri açısından belirgin bir ortaklık içermemektedir. Bununla beraber orijinal-otantik zeybek ezgilerden uzaklaşıldıkça daha geniş oktav aralıklarının kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Solo piyano için yazılmış olan zeybek havaları kullanılan tonlar ve makamlar açısından değerlendirildiğinde eserlerin orijinal zeybek havalarında kullanılan makamlara yakın diziler kullanılmış olduğu, bunu sağlayacak modal - makamsal ya da tonal yapıların tercih edildiği tespit edilmiştir.
- Buradan hareketle bestecilerin otantik zeybek havalarından etkilendikleri ancak bu durumun modern bir ifade ile uygulandığı

belirlenmiştir. Bestecilerin modern dönemin etkisi ile kalış duyguları ve kadans etkilerinden kaçınmaları bu duruma örnek gösterilebilir.

- Eserlerde otantik zeybek etkisinin en büyük kanıtı eserlerin çok büyük bir oranda la kararı üzerinde yazılmış olmalarıdır. Bundaki en büyük etken ise yaygın halk çalgısı olan bağlamanın la kararlı olmasıdır. Bu durum bestecilerin daha çok bağlama için notaya alınmış yorumlar üzerinde çalıştıkları varsayımını da ortaya çıkarmıştır.
- Eserlerde kullanılan ölçü ve zamansal bölünmelerin zeybek havaları ile %72,2 gibi büyük ortaklıklar taşınması aradaki ilişkiyi doğrular niteliktedir. Aynı durum aksak zamanın sonda olması konusunda da benzerlikler taşımakla beraber, bestecilerin zamanlar konusunda daha farklı arayış ve denemelere girdikleri; serbest ölçülerde ve farklı zamanlarda da zeybek eserleri yazdıkları belirlenmiştir.
- Piyanoda zeybek havası ve tavrının canlandırılması konusunda bestecilerin en çok kullandıkları unsurun zeybek ezgilerinin biraz önce bahsedilen ölçü-zamansal bölünme ve zeybek ezgilerinde sık rastlanılan oktav atlamaları gibi unsurlar olduğu belirlenmiştir. Bunun dışında besteciler içerisinde bağlama çalgısındaki zeybek tavrını piyanoda canlandırabilmek için çalma-seslendirme öğelerini de sıklıkla kullandıkları belirlenmiş; ancak bu konuda kuşkusuz en büyük örnek Ulvi Cemal Erkin'in Zeybek Havası adlı eseri olmaktadır.

4.2. Öneriler

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre aşağıdaki öneriler sunulmuştur.

1. Piyanoda için yazılan eserler üzerinde etkili olduğu düşünülen halay, oyun havası vb. gibi diğer THM biçimleri de ayrı ayrı çalışmalar şeklinde incelenebilir.
2. Bu çalışma sonucunda piyanoda için yazılan zeybek havalarında THM etkisinin yoğun bir şekilde olduğu belirlenmiştir. Aynı şekilde, Türk piyanoda edebiyatına kazandırılmış diğer solo piyanoda eserlerinde THM

etkisinin olup olmadığı konusu ile ilgili daha kapsamlı çalışmaların yapılması önerilir.

3. Çalışma, çok sesli müzikte o dönem bestecilerinin yerel seslerden yararlanma düşüncesi ile önlerinde örnek olmadan ürettikleri çabaların ürünlerini göstermektedir. Çokseslilik ve Ulusalcılık fikirleri ile üretilen bu eserlerin ne sıklıkla seslendirildikleri ve piyanistlerimizce konser repertuarlarına alındıklarına dair bir istatistik çalışma yapılabilir. Böylece eserlerin ne sıklıkla seslendirildikleri ve yaratılma amacına ne kadar yaklaşıldığı öğrenilebilir.
4. Bu gibi eserlerin bestecilerinin yaşadıkları ve eser ürettikleri dönemin özelliklerinin eserlerine olan etkileri üzerine belirleyici bir çalışma yapılabilir.
5. Çalışma sırasında çok sayıda bilinmeyen kayıt ve notalara ulaşılmıştır. Aslında çok değerli olan bu eserlerin tanınması için daha sık seslendirilmesi, bulunan ses kayıtları ve notalarının çoğaltılarak müzik bölümleri ve konservatuarların arşiv ve kütüphanelerinde hak ettiği yeri alması ile olabilecektir. Bu amaca ulaşabilmek için gerekli olan çalışmaların yapılması önerilir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, Onur. (1994) *Türk Müziğinde Perdeler*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara

Aktaş, Ali Kemal ile kişisel iletişim 10.04.2015

Avcı, Ali Haydar. (2012) *Zeybeklik ve Zeybekler Tarihi*. Barış Kitap. Ankara

Baran, İlhan. (1970) *Piyano için Çocuk Parçaları Albümü*. Devlet Konservatuarı yayınları No:54. Ankara

Baran, İlhan. (1975) *Siyah Beyaz Piyano Albümü*. Devlet Konservatuarı yayınları No:73. Ankara

Baran, İlhan. (1968) *Üç Soyut Dans Piyano Albümü*. Devlet Konservatuarı yayınları No:37. Ankara

Burhan, Sabahattin. (1992) *Egenin Kurtuluş Destanı 1-2-3“Yörük Ali Efe”*. Yeni Asya Yayınları. İstanbul

Elhankızı, Aynur. (2012) *Uygulamalı Temel Müzik Bilgileri*. Eğitim Kitabevi. Konya

Ekici, Savaş. (2009) *Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler Ayak, Makam ve Dizi Kavramları*. Akademik İncelemeler Dergisi, 4 (1), 25-26

Ekici, Savaş. (2006) *Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikler*. Yurt Renkleri Yayınevi. Ankara

Erkin, Ulvi Cemal. (2007) *Duyuşlar Piyano albümü*. Sun yayınevi. Ankara

Erzincan, Mercan. (2006) *Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anabilim Dalı. İstanbul

Gök, Sevilay. (2011) *Teke Yöresi Ve Muğla Zeybeklerinin Tür, Ayak, Tavrı, Usül ve Söz Yönünden İncelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı. Konya

Gül, Ali Tahsin. (2010) *Kırıkkale Yöresinde Bozlak Dışında Kalan Uzun Havaların Makamsal Analizi*. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale

Güler, Gizem. (2010) *Cemal Reşit Rey'in Çağdaş Türk Müziğine Katkıları*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı. Adana

Güner, Ebru. (2000) *Cemal Reşit Rey'in Yaşamı ve Piyano Yapıtlarına Derin Yaklaşımlar*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi. Ankara

Kahramankaptan, Şefik. Yavuz, Elif Damla. (2013) *Hindemith Raporları 1935/1936/1937 (1.Baskı)*. SCA Vakfı Müzik Yayınları. İstanbul

Kınık, Mehmet. (2011) *Türk Halk Müziği Kültüründe Birleştirici Unsur Olarak Hüseyini Dizisi ve Hüseyini Türküler*. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8.(16),455-469

Kutluk, Özer. (2003) *Çağrışımlar Piyano Albümü*. Kuzucular ofset. Konya

Küçük, Ali. (2005) *Küçük Albüm Piyano İçin Çocuk Parçaları*. Sözkese Matbaacılık. Ankara

Levent, Necdet ile kişisel iletişim 13.03.2014

Levent, Necdet (2009) *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*. Bilim Ofset. İzmir.

Levent, Necdet (t.y.) *Piyano İçin On Parça*. Levent Müzikevi. İzmir

Janos Sipos. (2009) *Anadolu'da Bartok'un İzinde*. (Çeviren: Sanat Deliorman) Pan Yayıncılık. İstanbul

Oxana Böllü ile kişisel iletişim (17.04.2015)

Önder, Osman. (2012) *Zeybek Müziklerinin Viyolonsel Eğitiminde Kullanılabilirliği ve Viyolonsel Eğitiminde Uyarlanması*. Bursa Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Bursa

Özbilgin, Mehmet Öcal. (2003) *Zeybeklik Kurumu Ve Zeybek Oyunları*. Ege Üniversitesi Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Folklor (Halk Bilimi) Bilim Dalı Doktora Tezi. İzmir

Özkan, İsmail Hakkı. (2015) *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. (8. Baskı). Ötüken Kitap ve Neşriyat İstanbul

Öztürk, Okan Murat. (2003) *Zeybek Kültürü ve Müziği*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilimdalı Yüksek Lisans Tezi. Ankara

Rey, Cemal Reşit. (1928) *Türk Sahneleri, Anadolu Halk Dansları Üzerine*. Piyano albümü. Heugel Yayınevi Paris

Say, Ahmet. (1992) *Müzik Ansiklopedisi*. (Cilt.3, 4) Sanem Matbaası. Ankara

Saygun, Ahmet Adnan.(1945) *Anadolu'dan Piyano Albümü*. Peer Musik Verlag Berlin-Hamburg

Sözer, Vural. (1964) *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi Atlas Kitabevi*. İstanbul

Sun, Muammer. (2009) *Yurt Renkleri -4 Piyano İçin On Parça*. Sun Yayınevi. Ankara

Sürmeli, Fatih. (2010) *Ege Bölgesi Zeybek Oyunlarının Adlarına Göre Tasnifi Ve İncelemesi*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Folklor Müzikoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Kocaeli

Tanses, Hamdi. (1997) *Notalarıyla Zeybekler ve Ege Akdeniz Türküleri* Say yayınevi. İstanbul

Tahirova, Ferah. (2010) *Dimitri Şostakoviç ve Türkiye*. Pan Yayıncılık. İstanbul

Toptaş, Barış (2012) *Halk Türkülerinin Sistemik Olarak Piyano Eğitiminde Kullanılması*. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi. Konya

Tuğcular, Erdal. (2003) *Türkünün Rengi Piyano İçin 24 Parça*. Müzik Eğitimi Yayınları. Ankara

Tunçay, Çağlar. (2009) *Atatürk döneminde müzik alanında yapılan çalışmalar*. Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk ilkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi. İzmir

Yazıcı, Hilmi. (2015) “*Selman Ada'nın Aşk-I Memnu Operasının Ulusalçılık Açısından İncelenmesi*”. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Tezi. Konya

Yıldırım, Ali. Şimşek Hasan. (2011) *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık, Ankara

Yokuş, Hamit. (2005) *Ülkemizde Türk Halk Müziği Kaynaklı Piyano Eserlerinin Piyano Eğitiminde Kullanılabilirliğinin Değerlendirilmesi*, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi. Bursa

İnternet kaynakları:

<http://www.musikidergisi.net/?p=1218> erişim tarihi: 11.10.2014

http://www.turkuler.com/nota/ezgi_su_dalmadan_gectin_mi.html erişim tarihi
[20.03.2015](#)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Modlar> (erişim tarihi 20.03.2015)

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Ostinato> (erişim tarihi 20.04.2015)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GT.S.5687db896bbc67.55466910 (erişim tarihi 20.15.2015)

KISALTMALAR LİSTESİ

ADK: Ankara Devlet Konservatuarı

Bkz: Bakınız

CRR: Cemal Reşit Rey

Düz.: Düzenleme

GTM: Geleneksel Türk Müziği

İBK: İstanbul Belediye Konservatuarı

İTÜ: İstanbul Teknik Üniversitesi

TDK: Türk Dil Kurumu

THM: Türk Halk Müziği

TSM: Türk Sanat Müziği

TRT: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

MİAM: İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi

Metr: Metronom

Okt.: Oktav

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil-1 Eserlerin kullandıkları ses genişliklerinin piyano klavyesi üzerinde gösterilmesi.....	30
Şekil-2 Eserlerin kullandıkları oktav aralıklarının dizek üzerinde gösterimi.....	31
Şekil 3 Oktav aralıklarının kullanılma sıklıkları grafiği.....	32
Şekil-4 Eserlerde ton ve modların kullanılma sıklığı.....	66
Şekil-5 Eserlerde makamların kullanılma sıklığı grafiği.....	67
Şekil-6 Eserlerde kullanılan karar sesleri.....	68
Şekil-7 Eserlerde ölçülerin kullanılma oranları.....	70
Şekil-8 Eserlerde aksak zamanın (3'ün) yeri grafiği	73

TABLolar LİSTESİ

Tablo-1: THM de kullanılan ayaklar ve karşılığı olabilecek TSM makamları.....	13
Tablo-2: Bağlamanın perdeleri	20