



**AMASYA TÜRKÜLERİNİN KEMAN EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİNE İLİŞKİN BİR ÇALIŞMA**

Beyza Karakaş

**YÜKSEK LİSANS
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

OCAK, 2019

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU

Bu tezin tüm hakları saklıdır. Kaynak göstermek koşuluyla tezin teslim tarihinden itibaren 6 (altı) ay sonra tezden fotokopi çekilebilir.

YAZARIN

Adı : Beyza

Soyadı : KARAKAŞ

Bölümü : Müzik Öğretmenliği

İmza :

Teslim tarihi :

TEZİN

Türkçe Adı: Amasya Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliğine İlişkin Bir Çalışma

İngilizce Adı: A Study On The Usability Of Amasya Ballads In Violin Training

ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI

Tez yazma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyduğumu, yararlandığım tüm kaynakları kaynak gösterme ilkelerine uygun olarak kaynakçada belirttiğimi ve bu bölümler dışındaki tüm ifadelerin şahsıma ait olduğunu beyan ederim.

Yazar Adı Soyadı: Beyza KARAKAŞ

İmza :.....

JÜRİ ONAY SAYFASI

Beyza KARAKAŞ tarafından hazırlanan “Amasya Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliğine İlişkin Bir Çalışma” aşağıdaki jüri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Mehlika Dünder

Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

.....

Başkan: Doç. Dr. Mehmet Akpınar

Güzel Sanatlar Anabilim Dalı, Gazi Üniversitesi

.....

Üye: Doç. Dr. Burçin Uçaner Çifdalöz

Türk Müziği Anabilim Dalı, Hacı Bayram Veli Üniversitesi

.....

Tez savunması Tarihi:/.../2019

Bu TezinAna Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olması için şartlarını yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Selma YEL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Öncelikle lisans ve lisansüstü eğitimim süresince hocalığımı yapan, bilgi ve tecrübesiyle gelişmemde önemli katkılarda bulunan ve tez çalışma sürecimde bana her anlamda desteği bulunan sevgili hocam ve danışmanım Prof. Mehlika Dünder'a, fikir ve önerileriyle çalışmama önemli katkılar sağlayan Doç. Dr. Mehmet Akpınar hocama, tez çalışmam boyunca bilgi, fikir ve tecrübeleriyle yardımlarını hiç esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Murat Karabulut hocama, beni yetiştiren günlere getiren annem ve babama, bir anne edasıyla üzerime titreyen ablam Gizem Karakaş'a ve çok sevdiğim küçük kardeşime teşekkürü bir borç bilirim.

**AMASYA TÜRKÜLERİNİN KEMAN EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİNE İLİŞKİN BİR ÇALIŞMA
(Yüksek Lisans Tezi)**

**Beyza Karakaş
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
Ocak 2019**

ÖZ

Bu araştırmanın genel amacı, Amasya türkülerini evrensel öğretim yöntem ve teknikler doğrultusunda ele alarak keman eğitiminde kullanılabilir hale getirilmesidir. Araştırmanın evrenini TRT repertuarında bulunan Amasya türkülerini, örneklem grubunu ise uzman görüşleri dahilinde seçilen 25 Amasya türküsü oluşturmaktadır. Örneklem grubunu oluşturan bu türküler makamları, seyir özellikleri, karar perdeleri, yeden sesleri, ses aralıkları, başlangıç ve bitiş sesleri, usulleri ve form yapıları bakımından incelenmiştir. Ayrıca ele alınan türküler üzerinde türkünün doğal yapısını bozmadan ritmik sadeleştirmeler yapılmış, müzikal ifade ve çalım rahatlığı sağlayacak yay hareketleri oluşturulmuş, çeşitli yay teknikleri kullanılmış ve parmak numaraları yazılmıştır. Bu çalışmalar sonucunda 25 Amasya türküsü 3 düzeyde kategorize edilmiştir. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analiz modeli kullanılmış olup, veri toplamak ve Amasya türkülerine kaynak oluşturmak için literatür taraması yapılmıştır. Analizler sonucu ortaya çıkan bulgular tablo ve grafiklerle açıklanmış ve yorumlanmıştır. Türkülerin notaya alınması ve düzenlenmesi gibi işlemlerinde ise, Finale 2014 nota yazım programı kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Keman Eğitimi, Türk Halk Müziği

Sayfa Adedi : 188

Danışman : Prof. Mehlika Dündar

**A STUDY ON THE USABILITY OF AMASYA BALLADS IN VIOLIN
TRAINING
(Masters Thesis)**

**Beyza Karakaş
GAZI UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATIONAL SCIENCE
January 2019**

ABSTRACT

The general aim of this research is to present a study by addressing Amasya ballads within the scope of universal teaching methods and techniques to use them for violin training. In this study, the modes, the course properties, frets, octaves, tessituras, beginning and ending sounds, methods and form structures of Amasya ballads which were considered suitable to be used in violin training within the context of the universe of Amasya ballads were examined. In order to make Amasya ballads useable in violin training, rhythmic changes have been made on ballads, and string movements have been formed in accordance with musical expression and playing comfort, and various string techniques have been used based on the real interpretation of the ballad. Finger numbers were written in order to provide sound quality and playing comfort in violin training. As a result, 25 Amasya ballads were categorized at 3 different levels. In this study, a content analysis model, being one of the qualitative research models was used and a literature review was performed in order to collect data and to generate references for Amasya ballads. The results of the analyzes were explained and interpreted using tables and graphs. Finale 2014 notation program was used during the processes such as note writing and editing of the ballads.

Key Words : Violin, Violin Education, Turkish Folk Music

Page Number : 188

Supervisor : Prof. Mehlika Dündar

İÇİNDEKİLER

TELİF HAKKI VE TEZ FOTOKOPİ İZİN FORMU	i
ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANI.....	ii
JÜRİ ONAY SAYFASI.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZ	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiv
BÖLÜM 1	1
GİRİŞ.....	1
1.1.Problem Durumu.....	1
1.1. Araştırmanın Problemi	5
1.2. Araştırmanın Amacı	5
1.3. Araştırmanın Önemi.....	5
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	6
1.6. Tanımlar.....	6
1.7. İlgili Araştırmalar	8
BÖLÜM 2	13
YÖNTEM.....	13
2.1. Araştırmanın Modeli.....	13
2.2. Evren ve Örneklem	14
2.3. Verilerin Toplanması	14

2.4. Verilerin Analizi	14
BÖLÜM 3	15
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	15
3.1. Kültür	15
3.2. Geleneksel Müzik	16
3.3. Halk Müziği	17
3.3.1. Türk Halk Müziği, Dizi ve Ritim Özellikleri.....	18
3.3.1.1. <i>Basit Makamlar</i>	20
3.3.1.2. <i>Göçürülmüş Makamlar (Şed Makamlar)</i>	20
3.3.1.3. <i>Bileşik Makamlar (Mürekkep Makamlar)</i>	21
3.3.1.4. <i>Usuller</i>	21
3.3.2. Türk Halk Müziği Tür ve Biçimleri.....	22
3.3.2.1. <i>Kırık Havalar</i>	22
3.3.2.2. <i>Uzun Havalar</i>	22
3.4. Amasya Tarihi	23
3.5. Amasya Folkloru	25
3.5.1. Maniler	25
3.5.2. Türküler	26
3.5.3. Ağıtlar	26
3.6. Amasya Türkülerinin Derlenmesi ve Musiki Kuruluşları	26
3.7. Amasya Türküleri Özellikleri	28
3.8. Amasya Yöresinde Kullanılan Halk Müziği Çalgıları.....	30
3.8.1. Meydan Sazı	30
3.8.2. Divan Sazı	30
3.8.3. Bağlama.....	30
3.8.4. Cura.....	31
3.8.5. Kopuz	31
3.8.6. Cümbüş	31
3.8.7. Ud.....	32
3.8.8. Keman	32
3.8.9. Klarnet	32

3.8.10. Kaval	33
3.8.12. Davul	33
3.8.13. Tef.....	33
3.8.11. Zurna.....	34
3.8.14. Dümbelek	34
3.8.15. Darbuka	34
3.8.16. Kaşık.....	35
3.8.17. Zil.....	35
3.9. Amasya Yöresi Halk Oyunları ve Özellikleri	35
3.10. Amasya’da Oynanan Oyunlar	36
3.11. Keman.....	37
3.11.1. Kemanda Sağ El Teknikleri.....	38
3.11.1.1. <i>Legato</i>	39
3.11.1.2. <i>Detache (Detşe)</i>	39
3.11.1.3. <i>Martele</i>	39
3.11.1.4. <i>Spiccato (Sipikkato)</i>	40
3.11.1.5. <i>Sautille (Sotiye)</i>	40
3.11.1.6. <i>Portato</i>	41
3.11.1.7. <i>Pizzicato</i>	41
3.11.1.8. <i>Ricochet (Rikoşe)</i>	41
3.11.1.9. <i>Colle (Kole)</i>	41
3.11.2. Kemanda Sol El Teknikleri.....	41
3.11.2.1. <i>Entonasyon (Ses temizliğı)</i>	42
3.11.2.2. <i>Konum (pozisyon) Değıştirme</i>	42
3.11.2.3. <i>Çift Sesler</i>	42
3.11.2.4. <i>Süslemeler</i>	43
3.11.2.5. <i>Flageolet (Flajöle)</i>	43
3.11.2.6. <i>Glissando</i>	43
3.11.2.7. <i>Vibrato</i>	44
3.11.3. Keman Eğitimi	44
3.11.4. Keman Eğitiminde Halk Türkülerinin Yeri ve Önemi	46

BÖLÜM 4.....	49
BULGULAR VE YORUMLAR.....	49
4.1. Birinci Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar	49
4.1.1. Amasya Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	50
4.1.2. Amasya Türkülerinin Seyir Perdelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	52
4.1.3. Amasya Türkülerinin Karar Perdelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	54
4.1.4. Amasya Türkülerinin Yeden Seslerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	56
4.1.5. Amasya Türkülerinin Ses Aralıklarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	58
4.1.6. Amasya Türkülerinin Başlangıç ve Bitiş Seslerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	60
4.1.7. Amasya Türkülerinin Usullerine İlişkin Bulgular	62
4.1.8 Amasya Türkülerinin Form Yapılarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	64
4.2. İkinci Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	65
4.2.1. Bileşik ve Karma Usullerin Kullanılmasından Kaynaklı Sağ El Ve Sol Elde Ortaya Çıkan Problemler.....	66
4.2.2. Küçük Nota Değerlerinin Kullanılmasından Kaynaklı Sağ El ve Sol Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar	68
4.2.3. Türkü İçerisinde Farklı Usullerin Art Arda Gelmesinden Kaynaklı Sağ El ve Sol Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	69
4.3. Üçüncü Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	70
4.3.1. Komalı Seslerin Keman Eğitiminde Kullanılmasında Sol Elde Yaşanan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	70
4.3.2. Makamsal Aralıkların Bulunmasından Kaynaklı Sol Elde Karşılaşılan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar	73
4.4. Dördüncü Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar	75
4.4.1. Hece Bağlarının Yer Alması Bakımından Sağ El ve Sol Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular	75

4.4.2. Bir Hecenin Art Arda Gelen Aynı Sesler ile Bağlanmasıdan Kaynaklı Sağ Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	76
4.4.3. Bağlama Tavrına Uygun Olarak Notaya Alınmış Türkülerin Keman İcrasında Sağ El ve Sol Elde Ortaya Koyduğu Zorlukların Tespit Edilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar..	78
4.5. Beşinci Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar	79
BÖLÜM 5.....	117
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	117
5.1. Sonuçlar.....	117
5.2. Öneriler	121
KAYNAKÇA	123
EKLER	129

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 <i>Amasya Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular</i>	50
Tablo 2 <i>Amasya Türkülerinin Seyir Özelliklerine İlişkin Bulgular</i>	52
Tablo 3 <i>Amasya Türkülerinin Karar Perdelerine İlişkin Bulgular</i>	54
Tablo 4 <i>Amasya Türkülerinin Yeden Seslerine İlişkin Bulgular</i>	56
Tablo 5 <i>Amasya Türkülerinin Ses Aralıklarına İlişkin Bulgular</i>	58
Tablo 6 <i>Amasya Türkülerinin Başlangıç ve Bitiş Seslerine İlişkin Bulgular</i>	60
Tablo 7 <i>Amasya Türkülerinin Usullerine İlişkin Bulgular</i>	62
Tablo 8 <i>Amasya Türkülerinin Form Yapılarına İlişkin Bulgular</i>	64
Tablo 9 <i>Bileşik ve Karma Usullerden Kaynaklanan Zorluklara İlişkin Bulgular</i>	67
Tablo 10 <i>Küçük Nota Değerlerinin Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklara İlişkin Bulgular</i>	68
Tablo 11 <i>Bir Türkü İçinde Farklı Usullerin Art Arda Gelmesinden Kaynaklı Zorluklara İlişkin Bulgular</i>	69
Tablo 12 <i>Komalı Seslerin Keman Eğitiminde Kullanılmasında Sol Elde Yaşanan Zorluklara İlişkin Bulgular</i>	72
Tablo 13 <i>Makamsal Aralıkların Bulunmasından Kaynaklı Olarak Sol Elde Karşılaşılan Zorluklara İlişkin Bulgular</i>	73
Tablo 14 <i>Artmış İkili Aralığında Ezgilerin Yer Aldığı Türkülerin Makamlarına İlişkin Bulgular</i>	74
Tablo 15 <i>Hece Bağlarının Yer Almasından Kaynaklı Sağ El ve Sol Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular</i>	75

Tablo 16 <i>Bir Hecenin Art Arda Gelen Aynı Sesler ile Bağlanmasından Dolayı Sağ Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular</i>	77
Tablo 17 <i>Bağlama Tavrına Uygun Olarak Notaya Alınmış Türkülerin Keman İcrasında Sağ El ve Sol Elde Ortaya Çıkan Zorluklara İlişkin Bulgular.....</i>	78
Tablo 18 <i>Amasya Türkülerinin Düzeylerine İlişkin Bulgular.....</i>	80

ŞEKİLLER LİSTESİ

<i>Şekil 1.</i> Amasya ve yöresi türkülerinin makamlara göre dağılımı	51
<i>Şekil 2</i> Amasya türkülerinin seyir özelliklerine göre dağılımları	53
<i>Şekil 3</i> Amasya türkülerinin karar perdelerine göre dağılımı	55
<i>Şekil 4</i> Amasya türkülerinin yeden seslerine göre dağılımı	57
<i>Şekil 5</i> Amasya türkülerinin ses aralıklarına göre dağılımı	59
<i>Şekil 6</i> Amasya türkülerinin başlangıç seslerine göre dağılımı	61
<i>Şekil 7</i> Amasya türkülerinin bitiş seslerine göre dağılımı.....	61
<i>Şekil 8</i> Amasya türkülerinin usullerine göre dağılımı.....	63
<i>Şekil 9</i> Amasya türkülerinin form yapılarına göre dağılımı.....	65
<i>Şekil 11.</i> Felek şad olacak günün görmedim türküsünden örnek bir kesit.....	67
<i>Şekil 12.</i> Evleri görünüyor türküsünden örnek bir kesit.....	67
<i>Şekil 13.</i> Zilha gelin türküsünden örnek bir kesit.....	68
<i>Şekil 14.</i> Karşıdadır evleri türküsünden örnek bir kesit	68
<i>Şekil 15.</i> Pencerede perde ben türküsünden örnek bir kesit	69
<i>Şekil 16.</i> Felek şad olacak günün görmedim türküsünden örnek bir kesit.....	69
<i>Şekil 17.</i> Gökyüzünde bölük bölük durnalar türküsünden örnek bir kesit.....	70
<i>Şekil 18.</i> Pencerede perde ben türküsünden örnek bir kesit	70

<i>Şekil 19</i> Çıktım yaylaları gezdim türküsünden örnek bir kesit	72
<i>Şekil 20.</i> Dostun bahçasına girdim türküsünden örnek bir kesit	72
<i>Şekil 21.</i> Gelin kaynana türküsünden örnek bir kesit	73
<i>Şekil 22 .</i> Evlerine vardım kapı sürgülü türküsünde örnek bir kesit	74
<i>Şekil 23.</i> Gelin kaynana türküsünden örnek bir kesit	74
<i>Şekil 24.</i> Mail Oldum Hub Cemale bakmaya türküsünden örnek bir kesit	74
<i>Şekil 25.</i> Karşıdadır evleri türküsünden örnek bir kesit	76
<i>Şekil 26.</i> Bulguru kaynatırlar türküsünden örnek bir kesit	76
<i>Şekil 27.</i> Pınarın Başına Taş Ben Olayım	76
<i>Şekil 28.</i> Dedem beni bir bahçıya gönderdi türküsünden örnek bir kesit	77
<i>Şekil 29.</i> Zilha gelin türküsünden örnek bir kesit	77
<i>Şekil 30.</i> Bugün benim efkarım var türküsünden örnek bir kesit	78
<i>Şekil 31.</i> Evlerine vardım kapı sürgülü türküsünden örnek bir kesit	78
<i>Şekil 32.</i> Merzifon karşılaşması türküsünden örnek bir kesit	79
<i>Şekil 33.</i> Tek kapıdan çıktım yüzüm peçeli türküsünden örnek bir kesit	79

BÖLÜM 1

GİRİŞ

1.1.Problem Durumu

Kültür, doğuştan itibaren bilinçli ya da bilinçsiz olarak edindiğimiz bilgilerin tümüdür. Bu edindiğimiz bilgiler davranışlarımızla, sözlerimizle ve yaptığımız çeşitli araç ve gereçlerle dışarıya yansır. Müzik yapma, söyleme, dinleme ve çalma da şüphesiz bir davranış şeklidir ve zihnimizdeki bilgi ve kavramların bir ürünüdür. Geçmişteki deneyimlerimiz ve anılarımız da bu bilgi ve kavramların şekillenmesinde etkili olur.

Her alanda olduğu gibi kültürümüzün önemli bir parçası olan müzikte de davranış ve yorumlarımızın kaynağını yüzyıllar boyunca var olan ve birçok değişikliğe uğrayarak günümüze dek özünü koruyan bilgi, kavram ve deneyimler oluşturur.

Kültür, toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktarıp öğrettiği maddi-manevi her şeyden oluşan karmaşık ve en dayanıklı kültürel öğelerden biri olduğu için, söz konusu olan herhangi bir ulus, etnik ya da kültürel bir grubu anlamayı sağlayacak anahtardır (Clarke'dan aktaran Atasoy, 2013, s.89).

Geçmişten günümüze kadar ortaya konan kültür varlıkları içinde, zenginliği ve kuvveti bakımından Türk kültürü göze çarpmaktadır. Bu eşsiz kültür Orta Asya'da filizlenmiş, ilk önemli gelişmelerini yine bu coğrafyada yaşamıştır. Bu anlamda bütün Türk kültürü, Türk sanatı ve Türk müziği için Orta Asya ve burada kurulan devletler büyük önem arz etmektedir (Vural, 2011, s.1).

Türk kültür tarihinde başlangıçtan günümüze müzik vardır. Dolayısıyla Türk kültüründe müzikle ilişkili geleneklerin 4000 (hatta 6000'e varan) yıllık geçmişi bulunmaktadır. İlk

birikimler Türk dilinin gelişmesinden önceki zamanlarda başlar (Uçan, 2000, s.14). İlk zamanlarda danslı törenlerde yer alan müzik, dilin gelişmesiyle birlikte sözlü çalışmalarda da yayılarak toplum içinde daha da etkin bir şekilde yer edinmeye başlamıştır.

Türklerde İslamiyet öncesi dönemde müzik, yaşamın her alanında varlığını koruyan bir kültür haline gelmiştir. Müslümanlık dinine mensup olduktan sonra Türkler, İslamın yaşandığı topraklara göç ederek bulundukları yerlere var olandan daha gelişmiş bir uygarlığı getirmişlerdir. İslamiyet öncesi dönemde geliştirdikleri kültürle İslam toplumlarını olumlu yönde etkilemişlerdir. Arap toplumu geleneğinde ötekileştirilerek, her anlamda uzak durulması gereken ve yasak sayılan müzik, Türk müzik kültürünün getirdiği saygınlık ve olgunlukla dinsel ortamlara kadar girerek toplumun yadsınamaz bir parçası haline gelmiştir. Şamanlıktan kalma ezgi yapısına sahip olan yuğ töreni geleneğini İslamın din temalı Türkçe kasidelerine uygulayarak eski ve yeni geleneğini yaşatmışlardır ve böylece de Türk müzik kültürü kayda değer bir önem kazanmıştır.

Türkiye'nin toplum yapısı ve Türk müzik kültürü geçmişten günümüze hep ilgi odağı olmuş, önemli araştırmalara temel teşkil etmiştir. Köklü bir geçmişe sahip olan toplumsal ve kültürel yapımız hem kendi geliştirdiği hem de dışarıdan aldığı müzik türlerini bünyesinde barındırabilen nadir yapılardan biridir. Bunların yanında ülkemiz hızlı bir sanayileşme ve kentleşme sürecine girmiş, gittikçe daha çağdaş ve demokratik bir yapıya kavuşarak dışarı açılmaya başlamıştır. Türkiye'nin yaşadığı bu gelişim süreci sanatın tüm dallarına yansıdığı gibi müziğimize de yansımaktadır (Kurtuldu, 2008, s.504).

Coğrafi konumu dolayısıyla ve binlerce yıllık tarihi ile Türkiye, doğu batı, güney kuzey kesimlerinin müzik kültürlerini içinde barındıran zengin bir kültürel yapıya sahiptir. Her alanda olduğu kadar müzik sanatında da varlığını gösteren kültürel zenginliğimiz ve bu kültürel zenginliğin önemli bir parçası olan geleneksel müziklerimizin ülkemiz adına uluslararası boyutlara taşınması önemli ve gereklidir. Bu sebeple ulusal müziklerimizi bir araya getirmeli, bu müzikler son genel müzik kurallarına ve keman eğitimine fayda sağlayacak şekilde işlenmelidir.

Her ulusun olduğu gibi Türk ulusunun da kendine ait kültürünün en önemli unsurlarından biri olan müzik kültürü, ait olduğu toplumun kültürel, sosyal, tarihsel, psikolojik, yaşayış biçimi hatta coğrafik olarak sahip olduğu nitelikleri üzerinde yansıtan en önemli kültürel ürün çeşitlerinden biridir. Müzik kültürü, topluma mal olmuş tüm verileri bünyesinde

bulundurmasının yanı sıra toplumun eğitim, bilim ve sanat gibi alanlarda kendini kalkındırması adına içinde bulunduğu zengin kültürel çeşitliliği ve daha birçok zenginliğini bu alanların malzemesi konumuna getirebilmelidir.

“Bireyin davranışlarında kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak istendik değişme meydana getirme sürecine eğitim denir.” (Ertürk, 1997, s. 12).

“Müzik eğitimi bireye kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme ya da bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma ve geliştirme sürecidir.” (Uçan, 1997, s.8).

Müzik eğitiminin en önemli öğelerinden birisi olan çalgı eğitimi, bireyin müziksel yeteneklerini geliştirmesi ve öğrenim sağlaması adına sistemli bir şekilde kalıcı ve istendik davranış değişikliği edinmesidir.

Çalgı eğitimi, bir çalgının çalınabilmesinde uygulanan, yöntemler bütünüdür. Bireysel çalgı eğitiminde öğrencilere, doğru bir teknikle çalma, verimi artıracak şekilde çalışma süresini ayarlama, çalgısı aracılığıyla müzik kültürlerini en iyi şekilde kavratma ve müzikal becerilerini arttırma amacına uygun olarak yapılan çalışmalar çalgı eğitiminin en temel hedefleridir (Parasız, 2009, s.19).

Çalgı eğitiminde teknik becerilerin yanı sıra müzikal becerilerin ve davranışların gelişmesinde en önemli unsurlardan biri çalgı için yazılmış eser ve etütlerdir. Türkiye’de müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda ve keman eğitimi verilen birçok kurumda batı müziği tekniklerinin esas alındığı eser ve etütlerle keman eğitimi verilmektedir. Ancak Türk halk müziği ya da Türk müziği ezgilerinden oluşan keman eğitiminde kullanılmak üzere hazırlanmış eser ve etüt yeteri kadar mevcut değildir. Mevcut eser ve etütlerin ise seslendirilmesinde güçlükler yaşanmakta bunun yanı sıra her seviyeye uygun şekilde oluşturulmuş metotlar da yeterli ölçüde değildir. Dolayısıyla evrensel tekniklerle icra edilen eser ve etütlerin öğrencilerin kendi kültürlerine ait olan geleneksel müziklerle bütünleştirilerek keman eğitimi repertuarına kazandırılmasına ihtiyaç vardır.

Çalgı eğitiminde kullanılacak eserler, enstrümanın yapısına uygun olarak belirlenmeli, evrensel müziklerin yanı sıra ulusal müzikler de çalgı eğitiminde kullanılmalıdır. Çalgıya yönelik yazılan eserler öğrencilerin müzikal ve teknik becerilerinin gelişmesinde en önemli araç niteliğindedir. Öğrencilerin istenen davranış ve becerileri geliştirmeleri icra ettikleri

eserlerle gerçekleştiği için, çalgıya yönelik meydana getirilen dağarcığın ve bu dağarcık içerisinden seçilen eserlerin önemi büyüktür (Bulut, 2008: 2).

Çalgı eğitimi alanında yapılan araştırmalar ve yazılan görüşler kapsamında, çalgı eğitiminin ulusaldan evrensele anlayışıyla gerçekleştirilmesi fikri ağırlıklı olarak benimsenmesine rağmen, bu alanda yapılan çalışmaların yetersiz olduğu ve hazırlanan çalışmaların ise yaygın olarak bilinmediği mevcut eserlerin ise seslendirilmesinde güçlükler yaşandığı görülmektedir (Parasız, 200, s. 1920).

Konuyla ilgili olarak Gökalp de şu ifadelerde bulunmuştur: Medeniyete giden yolda yeni kültürün kaynağını ulusal halk kültürü oluşturacaktır. Milli müzik için Avrupa'nın ilmini öğrenip bu ilmi köylerde söylenen halk türkülerine uyarlamak gerekmektedir (Gökalp'den aktaran Balkılıç, 2009, s. 156).

“Dünyada birçok ülkenin çalgı eğitiminde kendi halk müziklerinden faydalandıkları bilinen bir gerçektir. Her ulus kendi kültürel mirasına sahip çıkıp, müziklerini dünyaya tanıtmaya çalışmaktadır. Bu tanıtım çabasına yardımcı olan yöntemlerden biri de çalgı eğitiminde kullanılan kaynak kitaplardır.” (Nacaklı, 2004, s. 166).

Eski müzik eserlerimizin; özellikle çevreden derlenecek müziklerin eğitsel müzik ğretiminde yer almasının, öğrencinin, çevresinde duyduğu müzikleri okulda da yaşatmasına, çevresine ve kendisine yabancılaşmasına olanak sağlayacak; evre müziklerinin gelişmesini, bunlar içinden seçkin nitelikte olanların bütün yurda yayılarak ulusallaşmasını sağlayacak, Türkiye'de ve farklı bölgeler arasında müzik birliğinin oluşmasına olanak sağlayacaktır. evre müzikleri Türk okul müziğinin mayası olacak, evre müzikleri ve Türk okul müziği Ulusal Müzik Dağarcığını oluşturacaktır (zeren, 2003, s. 229).

Bütün bu açıklamaların sonucunda, keman eğitiminde Türk halk ezgilerinden yararlanılmasının, gerek teknik gerek müzikal gerekse psikolojik anlamda keman eğitimi süreci içerisinde bir gelişim ve ilerleme olanağı yarattığı kanısına varılabilir. Buna istinaden Anadolu'nun sosyal, kültürel ve tarihi zenginliğinin, doğal eşitliklerle donanmış coğrafyasının, özünde yaşattığı değer yargılarının ve zenginliğinin evrensel tekniklerle sentezlenerek keman eğitiminde kullanılması, bu kültürel mirasların ele alınarak işlevsel hale getirilmesi ve eğitim alanında fayda sağlayacak imkanlar oluşturulması bakımından önem ve gereklilik arz etmektedir.

1.1. Araştırmanın Problemi

Amasya türküleri keman eğitiminde kullanılmak amacıyla evrensel yöntem ve teknikler doğrultusunda nasıl seslendirilip yorumlanabilir ?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın genel amacı Amasya türkülerinin keman eğitiminde bilimsel, sistemli, verimli ve işlevsel bir şekilde kullanılmasıdır. Bu genel amaç doğrultusunda aşağıda bulunan alt amaçlar da ele alınmıştır.

- 1) Amasya türkülerinin makamları, seyir özellikleri, karar perdeleri, yeden sesleri, ses aralıkları, başlangıç ve bitiş sesleri, usulleri, yapısal formları nelerdir?
- 2) Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan ritimsel problemler nelerdir?
- 3) Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan makamsal problemler nelerdir?
- 4) Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında türkü sözlerinden kaynaklanan problemler nelerdir?
- 5) Bağlama ile keman çalgısının yapısal ve teknik farklılıklarından kaynaklanan problemler nelerdir?
- 6) Amasya türkülerinin seslendirilmesinde hangi yay teknikleri kullanılabilir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma;

- 1) Amasya türkülerinin müzikal ve teknik yönden incelenip evrensel tekniklerle sentezlenerek keman eğitiminde işlevsel olarak kullanılabilir hale getirilmesi ve uluslararası boyutlarda yer alması,
- 2) Kendi kültürel ürünümüz olan türkülerimizin kullanılmasıyla, keman eğitimi için teknik, müzikal ifade ve psikolojik anlamda da motivasyon kaynağı oluşturmasında etkin ve verimli hale gelebilmesi,
- 3) Amasya türkülerinin daha önce keman eğitimi alanında kullanılmak üzere incelenmemiş olması ve bundan sonra yapılacak olan benzer çalışmalar için yol gösterici nitelikte olması,

- 4) Keman eğitimcileri ve öğrencilerine kaynak oluşturarak, yeni bir materyal oluşmasında ve nitelikli keman eğitimi sürecinde ilerleme olanağı sağlaması,
- 5) Bu alanda yapılan çalışmaların sınırlı olmasından dolayı, bundan sonra yapılacak olan bu ve buna benzer başka çalışmalara yol göstermesi ve geleneksel müziğimizin keman eğitiminde kullanılmasına ilişkin yeni bir dağar oluşturulması bakımından önemli görülmektedir.

1.4. Varsayımlar

- 1) Araştırmanın keman eğitiminde işlevsel olarak kullanılması bakımından katkı sağlayacağı,
- 2) Araştırmanın yöntemlerinin konu ve amaca uygun olduğu,
- 3) Araştırma süresince taranan ve toplanan kaynakların çalışma için yeterli ve uygun olduğu,
- 4) Amasya türkülerinin belirli hedef ve davranışların gerçekleştirilebilmesi bakımından keman eğitimi için kullanılabilecek bir materyal niteliği taşıdığı varsayılmıştır.

1.5. Sınırlılıklar

Araştırma;

- 1) TRT repertuarına ve Amasya türkülerinin bulunduğu diğer yazılı kaynaklarla, keman eğitimine uyarlanmasının uygun olduğu düşünülen 25 türkü ile,
- 2) Araştırmanın yürütüldüğü süreç içerisinde ulaşılabilen kaynaklarla,
- 3) Yüksek Lisans programı dahilindeki mevcut süre ve maddi olanaklarla sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Adagio: Tempo terimi: Ağır ama oturaklı, rahat huzur veren bir ağırlıkta. Terim, sonat, senfoni, konçerto, yaylılar kuarteti gibi formların ağır tempolu bölümünde başlık olarak da kullanılır (Say, 2005, s. 15).

Adagietto: “Tempo terimi: ağırca. Adagio’dan biraz hızlı (Say, 2005, s. 15).

Allegro: Tempo terimi: canlı, sevinçli bir çabuklukla, metronomda 132- 144 arası. Bölüm başlığı olarak da kullanılır. “sonat allegrosu” deyiimi ise klasik dönemde “sonat formu” nu belirleyen ilk formu niteler (Say, 2005, s. 51).

Allegretto: Canlı, yaşam dolu. 18. yy’dan başlayarak kullanılan bu terim, “allegro” kadar hızlıca olmayan bir tempoyu belirtir. Metronomda 104-120 arasına tekabül eden bu terim, bir parçanın ya da bölümün başlığı olarak da kullanılır (Say, 2005, s. 51).

Andante: Tempo terimi: Rahat, ağırca. İtalyanca andare “yürümek” sözcüğünden kaynaklanır. Metronomda 66-72 arası. Terim, bir parça ya da bölümde başlık olarak da kullanılır (Say, 2005, s. 70).

Andantino: Andante’den hızlıca. Metronomda 72. Terim olup, bir parçada ya da bölümde başlık olarak da kullanılır (Say, 2005, s. 70).

Allegretto: Tempo terimi: canlı, yaşam dolu 18’inci yüzyıldan başlayarak kullanılan bu terim, “allegro” kadar hızlıca olmayan bir tempoyu belirtir. Metronomda 104-120 arası. Terim bir parçanın ya da bölümün başlığı olarak da kullanılabilir (Say, 2005, s. 51).

Largo: 1) “Geniş”. Tempo tempo terimi olarak “adagio” dan daha ağır,oturaklı. Terim Latince largus “zenginlik” sözcüğünden kaynaklanır.

2) Bölüm başlığı olarak ağır tempolu, oturaklı, geniş parçaları nitelemek için kullanılır. Beethoven’ın op.15ve op.37 piyano konçertolarının ağır bölümleri bu başlığı taşır (Say, 2005, s. 343).

Larghetto: “Ağır, ama largodan biraz daha hızlıca.” (Say, 2005, s. 343).

Moderato: “Orta karar” Tempo terimi olarak “orta hızda” örneğin “allegro moderato: ölçülü bir çabuklukta; andante moderato: andante kadar ağır değil; con moderaizone: ölçülü bir tempoyla (Say, 2005, s.490).

Presto: “Hızlı”. Terim olarak “çok hızlı” anlamındadır; metronomda 184- 192. 18’inci yüzyılda allegro ile presto arasında fark yoktu; presto 19. Yüzyıldan başlayarak “çok hızlı” tempo için kullanılmıştır; prestissimo: olağanüstü hızlı: presto ma non troppo: çok hızlı değil: presto assai ve molto presto: çok hızlı. 18’inci yüzyılın sonlarında presto terimi senfonilerin son bölümünde başlık olarak kullanılmıştır (Say, 2005, s.86).

Piano: Gürlük terimi: “Hafif bir sesle” kısaltılmış yazımı “p” pianissimo: “çok hafif bir sesle”: kısaltılmış yazımı “pp” piano pianissimo: “olabildiğince hafif bir sesle” kısaltılmış yazımı “ppp” (Say, 2005, s.47).

1.7. İlgili Araştırmalar

Müezzinoğlu ve Öztürk (2016) tarafından hazırlanan “Kemana Uyarlanmış Halk Ezgilerinin Keman Eğitiminde Kullanılması” adlı çalışmada, kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılmasının öğrencilerin keman dersindeki başarısına olan katkısını tespit etmek amaçlanmıştır. Çalışmada Kıbrıs halk ezgileri arasından seçilen “Sirto” ve “Zeybek” kemana uyarlanmıştır. Araştırma deneysel “tek grup ön test, son test” modeli olup, Doğu Akdeniz Üniversitesinde 12 öğrenciden oluşan bir örneklem grubu üzerinde gerçekleştirilmiştir. Ön gözlemde ezgiler uyarlanmamış, son gözlemde ise uyarlanmış şekliyle deney grubuna çaldırılmıştır. Veri toplama aracı olarak gözlem formu kullanılmıştır. Veriler nitel ve nicel olarak çözümlenmiştir. Araştırma neticesinde, kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitimi alan öğrencileri teknik ve müzikal anlamda olumlu yönde etkilediği sonucuna varılmıştır.

Taşçı (2016) tarafından hazırlanan “Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi” adlı çalışmada, Türk Halk Musikisi saz eserlerinin ortaöğretim mesleki musiki eğitimi veren kurumlardaki keman programlarında öğrencilerin keman teknik becerilerinin geliştirilebilmesi ve Türk musikisinin yorumunu algılamak amacı doğrultusunda başlangıç düzeydeki Batı müziği etüt kitaplarının yanı sıra Türk Halk Musikisi saz eserlerinde Batı müziği tekniklerinin karşılığını uygulamak amaçlanmıştır. Araştırma genel tarama modeli ve partiyon incelemesi içeren niteliksel araştırma yöntemine uygun olarak hazırlanmıştır.

Parasız (2009) tarafından hazırlanan “Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Hazırlayıcı Alistirmaların İşgörsellik ve Etkililik Yönünden İncelenmesi” adlı doktora tezinde, ilk aşama olarak Türkiye’de müzik eğitimi verilen üniversitelerde keman dersi öğretim elemanlarına, anket uygulanmış ve anket sonuçlarına göre de, Çağdaş Türk Müziği eserlerinden keman eğitiminde yeteri ölçüde kullanılmadığı, seslendirme açısından zorluklar yaşandığı, keman eğitiminde kullanmak amacıyla oluşturulan eser dağarcığının yeterli sayıda olmadığı ve keman eğitiminde sıklıkla kullanılan 9 Çağdaş Türk Müziği eseri tespit edilmiştir. Ele alınan

bu eserlerin makamsal, formsal ve keman teknikleri açısından içerik analizleri yapılmış ve batı çalma tekniklerine uygun olduğu tespit edilmiştir. Eserlerin zorluk derecelerini tespit etmek amacıyla I, II, III ve IV. Sınıf keman öğrencilerine görüşme yöntemi uygulanmış ve buna göre, eserlerin seslendirilmesinde bazı zorlukların bulunduğu ve çok az sayıda öğrenciler tarafından seslendirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmanın deneysel kısmını ise, ön test-son test kontrol gruplu model oluşturmaktadır.

Albuz ve Özdek (2009) tarafından hazırlanan “Makamsal Karakterdeki Gitar Müziği Eserlerinin Lisans Eğitiminde Kullanımına Yönelik Görüşler.” adlı araştırma, makamsal karakterdeki gitar müziği eserlerinin kullanım durumunun belirlenmesi ile ilgili betimsel nitelikte bir çalışmadır. Araştırma modeli olarak ise literatür tarama ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır. Üniversitelerin eğitim fakültelerine bağlı müzik eğitimi ana bilim dalları ve güzel sanatlar fakültelerine bağlı müzik ile ilgili bölümlerde görev yapmakta olan 16 gitar öğretim elemanına yönelik hazırlanmış 10 soruluk görüşme formu uygulanmıştır. Çalışmanın betimsel özelliğini yansıtması bakımında önem teşkil eden bu veriler analiz edilerek değerlendirilmiştir. Makamsal yapıdaki gitar eserlerinin eğitimde kullanılmasının öğrencilere farklı kültürlere ait müzikal değerlerin bir araya gelişini öğrenmeyle ilgili katkılar sağlamış ve Batı müziğine ait tekdüze yapılardan farklı olarak çok yönlü bir zemin hazırlayacağı ortaya konulmuştur.

Kaya ve Gökbudak (2011) tarafından hazırlanan “Viyolonsel Eğitiminde Makamsal Etüt ve Egzersizlerin Kullanım Durumuna İlişkin Bir Araştırma” adlı çalışmada, eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarındaki viyolonsel eğitimi dersinde makamsal etüt ve eserlerin kullanım durumu ve sağladığı katkılar üzerine çalışılmıştır. Çalışmada, deney grubu öğrencilerine makamsal etüt ve eserler, kontrol grubuna ise tonal etüt ve egzersizleri kullandırılarak öğrencilerin hedeflenen davranışları edinmede performans düzeyleri arasındaki farklar ve gelişmeler ölçülmüştür. Araştırmada çalışma grubu, Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı viyolonsel öğrencileridir. Öğrencilerden rastgele seçilerek oluşturulan deney ve kontrol gruplarının eşitlik durumları öğrencilere bir etüt çaldırılarak ölçüldükten sonra, grupları çalıştırmak üzere araştırmacı tarafından 10 haftalık uygulamalı bir süreç geçirilmiştir. Çalışma sonunda elde edilen ön-test ve son-test sonuçlarına göre, deney ve kontrol gruplarındaki performans farklılıkları gözlemlenmiştir.

Akpınar (2014) tarafından hazırlanan “Kemanda Martele Yay Tekniğinin Öğretilmesinde Türk Halk Ezgilerinin Kullanılması”adlı araştırmada Türk halk ezgilerinden yararlanılarak Batı müziği keman eğitiminin önemli bir unsuru olan martele yay tekniğinin öğretilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda da birçok halk ezgisi incelenmiş ve martele yay tekniğinin uygulanmasında uygun olduğu düşünülen üç ezgi örneklem grubu olarak incelenmiştir.

Parpucu (2016) tarafından hazırlanan “Akseki Ve Yöresi Türkülerinin Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği”adlı yüksek lisans tezinde keman eğitimine uygun olduğu düşünülen 20 Akseki yöresine ait türküyü makamsal, ezgisel ve ritmik açıdan incelemek ve ezgilerin sağ el, sol el tekniklerine göre seslendirilmesi sırasında ortaya çıkan zorlukları tespit ederek Güzel Sanatlar Liseleri Keman dersinde kullanılabilir hale getirmek amaçlanmıştır. Betimsel nitelikte olan araştırmada veri toplamak için kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır. Toplanan veriler nitel araştırma yöntemlerinden “içerik analiz modeli”ile analiz edilmiştir. Araştırmada 20 Akseki ve Yöresi Türküsünün içerisinde 8 türkünün makamı ‘Hüseyni’, 15 türkünün karar sesi ‘La’, 15 türkünün yeden sesi ‘Sol’, 6 türkünün başlangıç sesi ‘Re’, 15 türkünün bitiş sesi ‘La’, 7 türkünün usulü 4/4 lük (Sofyan) ve 6 türkünün ses aralığı 7’li olduğu sonucuna varılmıştır.

Erol (2007) tarafından hazırlanan “Nihavent Ezgilerin İstatiksel Metotlara Dayalı Olarak Kemana Uygunluğunun Belirlenmesi” adlı doktora tezinde 100 Minör ve 100 Majörden oluşan toplamda 200 Batı müziği keman etüdü ve Düyek usulünde 100 Nihavent şarkı ritm özellikleri, aralıklar, tessitura, ses alanı, ezgisel hareket, uzunluk gibi özellikler açısından incelenerek, özgün özellikleri, farklılıkları ve benzerlikleri belirlenerek Nihavent makamının keman çalgısına uygun olup olmadığı üzerine çalışılmıştır. Araştırma neticesinde hem benzer hem de farklılıkların olduğu sonucuna varılmıştır.

Parasız ve Gülüm (2018) tarafından hazırlanan “Türk Halk Müziğindeki Doğal Çok Sosliliğin Müzik Eğitimindeki Yansımaları” adlı araştırmada Türk halk müziğinin doğal çok sesli yapısının var olduğunu, Cumhuriyet döneminden sonraki süreçte bu doğal yapının bilinçli olarak çok seslilik sistemine dönüştüğünü ve bu sistemin müzik eğitiminde kullanılma durumunun ortaya konulması amaçlanmıştır. Betimsel bir çalışmadır. Araştırmada Türk halk müziği çalgılarının birçoğunda çok sesliliğin mevcut olduğu ve çalgılardan üretilen bu ezgilere ikinci bir sesle (çok seslilik) eşlik edilebileceği kanısına varılmıştır. Ayrıca çalışmada, Türk halk müziği çalgılarındaki bu çok sesliliğin doğal

yapısından ötürü temel düzeyde olduğu ileri sürülerek Cumhuriyet dönemi sonrası çok seslilik üzerine yapılan farklı çalışmalar doğrultusunda halk müziğinin ‘Çok Sesli Türk Müziği’ şeklinde geliştirilerek müzik eğitiminde yer bulduğu belirtilmektedir.

Bulut (2011) tarafından hazırlanan “Piyano Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynaklı Eserlerin Seslendirilmesine Yönelik Oluşturulan Bir “Çoklu Analiz Modeli” adlı çalışma piyano çalgısı için oluşturulan Türk halk müziği kökenli eserlerin seslendirilmesine özgü bir model ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Araştırmada söz konusu olan ‘Çoklu Analiz Modeli’ eserin geleneksel ve çok seslilik olmak üzere iki farklı yönden analizinin yapılmasıyla oluşmuştur. Eserlerin geleneksel boyuttaki analizi, müzikbilimsel analiz, geleneksel haliyle eserin dinlenilmesi ve geleneksel halk oyununun izletilmesi olarak incelenmiştir. Eserlerin çok seslilik boyutunda yapılan analizini ise, armonik ve biçimsel analiz oluşturmaktadır. İstemihan Taviloğlu’na ait “Op.11 Gençler İçin I” adlı yapıtında yer alan “Hoş Gelişler Ola” eser örneklemini oluşturmuş ve “Çoklu Analizi” yapılmıştır.

Alpagut (2001) tarafından hazırlanan “Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında Türk Halk Ezgilerinin Kemana Uyarlanması ve Keman Eğitimi Yoluyla Müzik Öğretmenliği Eğitimine Yansıtılabilirliği” adlı doktora tezinde ele alınan Türk Halk Ezgilerinin kemana uyarlanarak keman eğitimi vasıtasıyla müzik eğitimine katkıda bulunabilirliği amaçlanmıştır. Araştırmada “öntest-eğitim/çalışma-sontest+dinletme” olmak üzere desene dayalı, deneysel ağırlıklı bir yöntem izlenmiş olup, Türk Halk Ezgilerinin keman eğitiminde kullanılmasıyla öğrencilerin bilişsel, duyuşsal ve devinışsel davranışları gerçekleştirebilmelerine yönelik öneriler ve bulgular ortaya çıkarılmıştır.

Nacaklı (2004) tarafından hazırlanan “Türk Halk Müziği Eserlerinin Viyola Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Bir Araştırma” adlı çalışmada TRT Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği repertuarından çeşitli bölgelere ait viyola eğitimine uygun olduğu düşünülen yetmiş türkü ele alınmıştır. Bu türküler sekiz yarıyılık dönem içerisinde her dönem için ayrı hazırlanmış bir viyola eğitimi olacak şekilde “Halk Ezgileri” dağarcığını oluşturmuştur. Oluşturulan bu dağarcığın, öğrencilerin müzikal ve teknik becerilerini geliştirmeleri, çalgılarına olan ilgi ve alakalarının artması, evrensel yay tekniklerini geliştirmeleri ve mesleki hayatlarında çalgılarını kullanmada daha işlevsel hale gelme bakımından olumlu bir sonuç vereceği beklenmektedir.

Kaya (2010) tarafından hazırlanan “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Makamsal Etüd ve Egzersizlerle Viyolonsel Eğitiminin Uygulanabilirliği” adlı doktora tezi eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi anabilim dallarında makamsal etüd ve egzersizlerin viyolonsel eğitimi dersinde kullanılabilme durumları ve sağladığı katkılar üzerine yapılan bir araştırmadır. Çalışmada, makamsal etüd ve egzersizleri kullanan deney grubu ile tonal etüd ve egzersizleri kullanan kontrol grubu öğrencilerinin hedef davranışları gerçekleştirmede performans düzeylerindeki farklılıklar ve gelişmeler karşılaştırılarak ele alınmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitim Fakültesi Anabilim Dalı viyolonsel öğrencilerinden rastgele seçilen öğrenciler oluşturmaktadır. Deney ve kontrol grubu olarak seçilen bu öğrenciler 10 haftalık süre boyunca uygulamalı olarak çalıştırılmıştır. Elde edilen ön test-son test bulgularına göre, gruplar arasındaki performans farklılıkları tespit edilip karşılaştırılmıştır. Bunun yanında deney ve kontrol grubu öğrencilerinden çalışma sürecine dair yazılı olarak da görüş alınmıştır.

BÖLÜM 2

YÖNTEM

Bu bölümünde, araştırmanın modeli, evren, örneklem ve veri toplama tekniklerine, verilerin çözümlenip yorumlanmasıyla ilgili açıklamalara yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, Türk halk müziği ezgileri kapsamında Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılması amacıyla analiz edilmesi bakımından betimsel bir çalışmadır. Araştırma için kaynak oluşturmak amacıyla kaynak tarama yöntemi kullanılmıştır.

Araştırmanın örneklemi oluşturulan 25 Amasya türküsünün analiz edilmesi sırasında “içerik analiz modeli” kullanılmıştır. “Metin, kitap, belge vb. Malzemenin belli özelliklerinin belirlenmesi amacı ile yapılan bir tür tarama olan içerik analizi, nicelleştirme ölçülerini önceden geliştirerek, malzemeyi belli beklentiler ışığında incelemektir.” (Karasar’dan aktaran Yüksel, 1995, s. 184).

İçerik analizi özellikle sosyal bilimler alanında sıklıkla kullanılan, bir mesajın belli özelliklerinin objektif ve sistematik bir şekilde tanınmasına yönelik çıkarım yapılan bir tekniktir (Çakmak, Karadeniz, Büyüköztürk, Demirel & Akgün, 2018, s. 246).

İçerik analizi sadece metinler üzerinde kullanılan bir teknik olmayıp, öğrenci resimleri gibi görsellerin ve televizyon programları, çekimlerin incelenmesinde de kullanılır (Stemler’den aktaran Çakmak vd., 2007, s. 246,247).

İçerik analizinin amacı, sözel olmayan dökümanları nicel verilere çevirmektir. İçerik analizi; metodolojik araç ve teknikler bütünü, kontrollü yorum yapma, nesnel, sistematik ve nicel yollardan betimleme, önceden belirlenmiş ölçütlere göre inceleme, anlam çıkarma, açık

talimatlara göre nicelleştirme işlemi, niteli nicele dönüştüren bir işlem, kavramların ölçülmesi ve belirli bir anlam çıkarılması amacıyla sınıflara ayrılması olarak tanımlanabilir (Tavşancıl-Aslan'dan aktaran Yüksel, 2001, s. 21-22).

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini TRT repertuarında yer alan Amasya türküleri, örneklemine ise usul ve makamsal özellikleri itibariyle keman eğitiminde uygun olduğu düşünülen ve uzman görüşleri dahilinde seçilen 25 Amasya türküsü oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanması

Araştırma için oluşturulan veriler, çalışma ile ilgili kaynak oluşturabilecek gerekli kitap, makale, dergi, tez, metot, bildiri gibi materyallerin taranmasıyla elde edilmiştir.

Çalışma için kullanılacak materyallere ulaşmak amacıyla alanyazın taraması yapılarak keman eğitiminde kullanılması uygun olduğu düşünülen ve TRT repertuarında bulunan 25 Amasya türküsü seçilmiştir. Bu türküler üzerinde uygun parmak numaraları, yay şekilleri, nüanslar, hız terimleri ve bazı tartımsal sadeleştirmeler yapılarak türkülerin daha dinamik ve etkili seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılmıştır. Belirli müzikal unsurlar ışığında keman için uyarlanan 25 Amasya türküsü son olarak da keman eğitiminde ulaşılması beklenen amaç ve hedefler kapsamında 3 düzeye ayrılmıştır.

2.4. Verilerin Analizi

Araştırmanın problem durumunun çözümüne yönelik elde edilen veriler alanyazın taraması yöntemi ile toplanmıştır.

TRT repertuarında yer alan Amasya türküleri, nota, ses kaydı, video, metot, kitap, internet sitesi gibi kaynaklardan elde edilen verilerle bir araya getirilmiş ve makam yapıları, seyir özellikleri, karar perdeleri, yeden sesleri, ses aralıkları, başlangış ve bitiş sesleri, usulleri, yapısal form özellikleri gibi unsurlarla incelemeye alınmıştır. Uzman görüşleri dahilinde de keman eğitime kazandırılması uygun görülen 25 Amasya türküsü müzikal ve teknik ifadelerin öğretilmesi ve geliştirilmesi doğrultusunda analiz edilmiştir. Analiz edilen bu türküler Finale 2014 nota yazım programı ile notaya alınmış ve seslendirilmiştir. Çalışmanın içerisinde yer alan grafik ve tablolar da Microsoft ve Excel programları aracılığıyla oluşturulmuştur.

BÖLÜM 3

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Kültür

Kültür, pek çok karşılığı bulunan ve geniş kapsamda ele alınması gereken bir kavramdır. Buna istinaden, belli bir kalıp ve tanım ile sınırlandırılması mümkün değildir. Ancak günümüze kadar kültürün pek çok yazar ve düşünür tarafından yapılmış çeşitli tanımları mevcuttur.

“Kültür Latince ‘colere’ kelimesinden türetilen ve kelime olarak yetiştirmek, ‘ekin ekmek ve bakmak’ gibi anlamlara gelir.” (Kluckhohn’ dan aktaran Güvenç, 2016, s.122).

Kültürün yapılan çeşitli tanımları içerisinde en kapsamlı olanı Edward B. Taylor’a aittir ki bunu şu sözlerle ifade etmektedir: “Kültür, toplumun bir üyesi olarak insanın elde ettiği bilgi, inanç, sanat, moral, hukuk, diğer yetenek ve alışkanlıkları da kapsayan karmaşık bir bütündür.” (Tylor’dan aktaran Güvenç, 2016, s. 129).

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere, kültür bir milletin sahip olduğu maddi, manevi değerlerin tamamını kapsayan bir bütündür. Her millet sahip olduğu ve benimsediği değerler doğrultusunda var olmuştur ve böylelikle birbirlerinden ayrılan özellikleriyle farklı kültürleri oluşturmuşlardır.

Kültürün ve toplumun taşıdığı özellikleri, yapısını ve dinamiğini en iyi şekilde yansıtan öğeler arasında müzik sanatı yer almaktadır. Dolayısıyla müzik ve kültür arasında önemli ölçüde etkileşim söz konusudur.

“Türkler geçmişten günümüze değin çok zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Av eğlencelerinde, dini merasimlerde, savaşlarda, çalışma sırasında, doğum ve ad verme

merasimlerinde müzik her zaman önemle yer almıştır.” (Hey’et’den aktaran Vural, 2011, s.56).

Toplumların kültürlerinin oluşmasında en önemli unsurlardan birisi de müziktir. Öyle ki ulusların taşıdıkları tüm değerler, kültürel birikimler, bilgiler ve belirleyici özellikleri bünyesinde bulunduran temel bir ögedir. Bu bağlamda kendi kültürümüzü ele aldığımızda, geleneksel mziklerimizin kültürümüzün ve müzik kültürümüzün en önemli yapıtaşlarını oluşturduğu sonucuna varmak mümkündür.

Kültürümüzün vazgeçilmez ögesini oluşturan geleneksel mziklerimizin müzik eğitimi yoluyla özünün korunup, geliştirilerek gelecek kuşaklara aktarılması amaç edinilmelidir.

3.2. Geleneksel Müzik

Gelenek unsuruna tabi olan, bunu muhafaza ederek tüm varlığının korunmasını ve devam ettirilmesini sağlayan müzik biçimidir. Geleneksel müzik kavramı halk müziği (kırık hava ve uzun hava), sanat müziği (dinsel ve din dışı), askeri müzik (tuğ, tabılhane, mehterhane) gibi farklı müzik türleriyle birlikte kullanılmaktadır (Say, 2005, s. 646).

Geleneksel müzik, içinde bulunduğu toplumun asırlar öncesinden bu yana oluşturduğu tüm unsurların, özelliklerin, değerlerin yalın ve katıksız bir şekilde aktarılmasında yadsınamaz ölçüde öneme sahiptir. Kendine has kural ve biçimlerden oluşur, bunun nedeni ise gelenek kavramına bağlı olarak ortaya çıkmış olmasıdır.

Geleneksel müzik ‘ferdi’ ve ‘anonim’ olarak iki sınıfa ayrılmaktadır. Anonim olarak adlandırılan eserlerin gerçekte bir sahibi vardır ancak belli bir zaman sonra hatırlanmamıştır. Geleneksel müzikler bilinenin aksine icra anlamında anonim özelliğe sahiptir, ancak ferdi nitelikteki geleneksel müzik ürünlerini meydana getiren belli bir isim vardır. Geleneksel müzikler, kulaktan kulağa yayılarak akılda kalıcılığı olan, ait olduğu topluluğun kültürünü yansıtan, halkın benimsediği ezgiler olup zamanla değişime maruz kalmıştır. Böylelikle halka mal olmuş ve anonim bir özellik göstermektedirler. Sanatsal anlamda en kayda değer özellikte olanları ise geçmişe tanıklık etmiş, akıllarda kalanların yaşatıldığı eserlerdir (zarslan, 2016, s. 111,112).

Yerel kültürün kendine has özelliklerinin temsili olarak dşnlmeleri sebebiyle, geleneksel müzik ile halk müziği kavramları genellikle birbirinden ayrı düşünülmemektedir.

3.3. Halk Müziği

Halk müziği, oyun havaları, türküler, maniler, tekerlemeler, oyun müzikleri, seyirlik, koşmalar, tören gibi içinde bulunduğu toplumun yaşantısındaki sözlü ve sözsüz, oyunlu ya da danslı her türlü içeriği konu edinir. Halk müziği, belli bir sınırlılığa ve kurallara tabi olmadığı için ilerleme sınırlılığı yoktur. Ancak kültürel derinliği en fazla olan müzik türlerinden biridir. Ortaya çıkış amacı sanatsal kaygıdan çok ölüm, doğa olayları, hasret, düğün, sema, ocak-locası ve buna benzer birçok nedenlerin etkisiyle meydana gelirler. İçeriği genellikle bağlı olduğu geleneği olduğu gibi yansıtan, düzeni değiştirmekten ziyade serzeniş ve yakınma şeklindedir. Yöresel özellikleri taşıyan, basit, anlaşılması kolay ve serbest bir yapıdadır. Her dönemin ve çağın toplumsal, ideolojik yapısından etkilenmiştir (Kaygısız, 2000, s. 176).

Halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde daima var olan halk sanatçıları tarafından yakılmış, yaratılmış, bestelenmiş, değişimler ve yoğrulmalarla dilden dile, telden tele kulaktan kulağa yayılarak geçmişten günümüze ulaşmış geleneksel müziktir. Bir milletin özüne özgü ulusal müziği halk müziğidir (Büyükyıldız, 2015, s. 89).

Halk müziği ürünlerinin genellikle kim tarafından yazıldığı bilinmemektedir, bunun sebebi ortaya çıktığı zamanlarda nota yazım imkanı olmamasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla anonim özelliktedir.

Müziğin yalın, sade bir şekilde ifade edildiği bir müzik biçimi olan halk müziği ürünleri, bu özelliği hasebiyle bilim ve sanat alanları için büyük bir öneme sahiptir. Halk müziği, sezgi, dürtü, doğaçlama, içgüdü gibi çevresinde var olan yaşamsal unsurlar ışığında ortaya çıkması dolayısıyla ulusal bir özellik taşımaktadır (Özbek, 2014, s. 87).

Halk müziğinin yöresellik veya bölgesellik özelliği vardır. Her ulusun halkının genel zevkine yönelik sanatsal motiflerin yer almasının yanı sıra, bunları birbirlerinden ayıran yöresel veya bölgesel motif, tarz ve tavır farklılıklarıdır. Türk halk müziği açısından bakıldığında Karadeniz horonlarının Konya türkülerinden; Erzurum tatyanlarının, Rumeli veya serhat türkülerinden; Safranbolu seymen havalarının, Ege zeybeklerinden melodi, ritim ve tavır özellikleri açısından çok farklı oldukları görülmektedir. Ayrıca bugün Türkiye sınırları dışında olan Selanik, Üsküp, Kerkük gibi eski Türk şehirlerindeki halk ezgilerinin de Türk ulusal müzik karakterini yansıttığı görülmektedir (Büyükyıldız, 2015, s. 92).

3.3.1. Türk Halk Müziği, Dizi ve Ritim Özellikleri

Türk halk müziği, Türklerin tarihi kadar eski bir tarihi geçmişe sahiptir. Bağlı olduğu geleneğin, köklerinin uzandığı ve içerisinde bulunduğu toplumun sahip olduğu tüm değerlerini, yaşayış biçimini, kültürel, toplumsal, tarihi, etnik, ekonomik, sözlü-sözsüz geleneksel birikimlerini, yöresel unsurlarını en iyi şekilde temsil eden ve aktaran Türk müzik biçimidir.

Menşei Orta Asya göçebe kültüründen gelen Türk halk müziği, sözleri Türkçe, halk şiiri ile bağdaşmış, özgün söyleyiş tarzı ve çalış tavrı, çalgıları olan, zengin form yapısı ve dağarıyla 20. yüzyılın ortalarına kadar Türk toplumunda yer almıştır. Toplumun ortak kültürünü, beğeni ve yaşayış tarzını temsil etmektedir. Din dışı ve kırsal temelli yapıya sahip olup, sade, yalın, açık ve samimi bir ifade biçimi vardır. Anonim özellikte olup, türkülerin ana kaynakları aşık ve türkü yakıcılarıdır (Say, 2005, s. 520).

Türk halk müziğinin duygusal ve otantik içerikli birçok tanımı mevcuttur. Bu tanımlarından başka, dünya kültürlerinden biri olarak da nitelendirilen Türk halk müziği, özgün ve çağdaş ürünler oluşturmak için evrensel teknik ve esasların, ulusal ölçü ve ritim kurallarına uyarlanması üzerinde durulması gereken önemli bir husustur (Alpagut ve Uçan, 2015, s. 26).

Türk halk müziği türleri içerisinde temelleri halk şiirine dayanan türkü formu yer almaktadır. Türküler, ait oldukları toplumun yaşadığı olayları, sosyal, kültürel, tarihi birikimlerini, inanç, gelenek ve göreneklerini yansıttığı bir müzik biçimidir.

Türk halk müziğinin en yaygın bir türü olan türküler, ezgilerine, konularına ve yapılarına göre sınıflandırılmaktadır.

Ezgilerine göre türküler, ‘usullü’ ve ‘usulsüz’ olmak üzere iki sınıfa ayrılır. Usullü türküler belli bir ölçü ve sistem dahilinde, dans veya oyun havalarını da içerisine alan kırık hava veya oturma havası olarak da kategorize edilmektedir. Belirli bir ölçü ve sistemi olmayan türkölere de usulsüz türküler denilmektedir, uzun hava buna örnektir. Usulsüz türküler bölgelere göre ‘divan’, ‘bozlak’, ‘barak’, ‘hoirat’, ‘maya’, ‘kayabaşı’, ‘Çukurova’ gibi türleri de vardır. Konularına göre türküler, söyleniş amaçları, işledikleri konular, anlattığı olaylar bakımından ‘lirik türküler’, ‘taşlama’, ‘yergi ve türkölere’, ‘anlatı türkölere’, ‘iş türkölere’, ‘tören türkölere’, ‘oyun ve dans türkölere’ şeklinde sınıflandırılmaktadır. Yapılarına göre türküler, halk şiirini oluşturan temel öğeler olan ‘mani’ ve ‘koşma’ türleri üzerine oluşturulmuştur. Türkü ya da ezgide bu iki türün yapısından kaynaklanan ve ezgiye uyarlanırken yapılan

değişikliklerle ‘yapılarında kararlılık gösteren’ ve ‘yapılarında kararsızlık gösteren’ olarak ikiye ayrılırlar. Ezgiden kaynaklanan ekleme veya çıkarmaların sonucunda ‘nakarat’ veya ‘kavuştak’ adı verilen bölümler oluşur (Özarslan, 2016, s. 116).

Türk halk müziğinde standart bir ton ve makam bulunmamaktadır. Ancak asırlar boyunca aynı yörede, kapalı ve dingin ekonomik ve toplumsal yaşayış biçimlerine sahip olan insanlar, zamanla ortak bir müzik dili ortaya çıkartmışlardır. Birbirine benzer ezgi ve ritim kalıpları, ezgi yürüyüşleri ve diziler meydana geldi. Böylece, halk arasında bazen havası bazen dizisel yapısı, ele aldığı konuları, çalgıları ve söyleyiş tarzlarıyla aynı özellikler taşıyan ‘ayaklar’ meydana geldi (Kaygısız, 2000, s. 193).

Anadolu’da en yaygın olan ayaklar ise şu şekildedir; Kerem, Kesik Kerem, Yanık Kerem, Kandilli Kerem, Maya, Ayağı, Hüseyini Ayağı, Kalender Ayağı, Azeri Ayağı, Misket Ayağı, Yörük Ayağı, Müstezat, Derbeder, Misket, Bozlak, Deyiş ya da Aşıklama. Divan müziği makamları: Nikriz, Saba, Hüseyini, Kürdi, Hicaz, Rast. Yerel ağız veya ağızlar: Şirvani, İbrahimiye, Elazığ, Hakkari ağızı vb. (Kaygısız, 2000, s. 193).

Halk müziğinde ayak kavramı, klasik Türk musikisindeki makama karşılık gelmektedir. Halk müziğinde makamın adı ayaktır da denilebilir. Bir takım halk müziği çevrelerinde klasik Türk müziğindeki makam kavramının halk müziği karakterine uymadığını ileri sürseler de Mahmut Ragıp Gazimihal, Sadi Yaver Ataman, Ferruh Arsunar ve Suphi Ezgi gibi birçok müzik insanı halk müziğinin ezgisel yapısını açıklarken makam kavramını kullanmıştır. Ancak bunun yanında makam kavramının halk ezgileri bünyesinde her zaman kullanılamayacağını da açıklamışlardır (Güreñ, 2007, s. 10)

Makam, belli seslerin belli bir seyir düzeninde işlenmesi anlamına gelir. Belirli kurallarla bir durak ve güçlü ses etrafında seyreden dizidir. Her makamın kendine has melodik çizgisini ortaya koyan bir seyri vardır. Her makamın da diğer makamlardan farklı olan, karakteristik bir seyri vardır (Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2012, s. 20).

Makamın oluşmasında tamamlayıcı öğeler olarak bilinen durak(karar), güçlü, yeden, seyir, asma karar perdeleri, donanım gibi kavramlar bulunmaktadır. Bunları kısaca şu şekilde tanımlayabiliriz.

Donanım: Bir nota yazımında, ölçüleri, tonaliteyi, makamların özelliklerini belirleyen ve eserin en başında bulunan sembollerdir. Eserin ölçüsünü belirleyen rakamlarla zaman

donanımı, makamın dizisinde bulunan ses değıştirici işaretlerle de tonal ya da makamsal donanım gösterilmektedir (Say, 2005, 471).

Durak (Karar): Makamın tüm özelliklerini gösteren dizinin başlangıç ve bitiş sesine denir. Eksen ses ya da karar sesi olarak da bilinir.

Asma Karar Perdeleri: Durak ve güçlüden farklı olarak bitiş hissi zayıf olan perdeler üzerinde yapılan kalışlara denir. Asma kalış hareketleri genellikle birden fazla olmaktadır ve her makamda farklı şekillerde gerçekleşir (Can, 2007)

Güçlü: Dizide durak perdesinden sonra gelen en önemli perdedir. Basit makamların meydana getirilmesinde kullanılan ‘dörtlü ya da beşlilerin birleştiğı ses’ olarak tanımlanır (Say, 2005, s. 705)

Yeden: Karar sesinin bir ses altında yer alan perdedir. Bitiş hissi vermek için kullanılır.

Seyir: Seyirin oluşmasında durak ve güçlü gibi iki tonal merkez arasındaki ilişki önemli bir unsurdur. Makama ait tonal merkezlerin aralarındaki yön hareketine göre seyirler çıkıcı seyir, inici seyir, inici-çıkıcı seyir olarak üç sınıfa ayrılabilir (Can, 2007).

Türk müziğinde yer alan makamlar üç ana başlıkta sınıflandırılmaktadır.

3.3.1.1. Basit Makamlar

Bir tam dörtlü ve bir tam beşli veya bir tam beşli ve bir tam dörtlü ses dizilerinin birbirine eklenmesiyle meydana gelen dizilerdir. Bu makamlarda güçlü, dörtlü veya beşlinin birleştiğı yerde bulunur. 13 tane Basit Makam vardır bunlar: Çargah Makamı, Buselik Makamı, Rast Makamı, Uşşak Makamı, Hicaz Makamı, Uzzal Makamı, Hümayun Makamı, Zirgüleli Makamı, Hicaz Makamı, Neva Makamı, Hüseyini Makamı, Karcığar Makamı, Basit Suzinak Makamı, Kürdi Makamı olarak sıralanabilir.

3.3.1.2. Göçürölmüş Makamlar (Şed Makamlar)

Bir makamı, kalıbını bozmadan esas yerinden başka bir yere götürmek şed makamları meydana getirmektedir. Bu makamlar, Acemaşiran, Mahur, Sultaniyegah, Nihavend, Kürdilihicazkar, Zirgüleli Suzinak, Şedaraban, Evcara, Hicazkar, Suz-i dil, Ruhnevaz, Ferahnüma, Aşkefza Heftgah makamlarından oluşmaktadır.

3.3.1.3. Bileşik Makamlar (Mürekkap Makamlar)

Yapısında farklı makam dizileri bulunduran makamlara Bileşik Makamlar denilmektedir. Bunlar, Hüzam, Segâh, Nikriz, Sabâ, Neveser, Irak, Eviç, Nişâbürek, Ferahnâk, Acem, Acem kürdî, Muhayyer kürdî, Sazkâr, Gerdâniye, Gülizar, Şehnaz, Ferahfeza, Bestenigâr, Bayatî Araban, Isfahan şeklinde sıralanabilir.

3.3.1.4. Usuller

Geleneksel müzikte ritim vuruşlarının çeşitlenmesi ve bunların ritmik kalıp şekillerini almasıyla usuller oluşmaktadır (Say, 2005, s. 555).

Sarisözen'in "Türk Halk Mûsikîsi Usûlleri" adlı kitabında geçen "...kırık havaları notaya alırken görüyoruz ki, bunlardan bir kısmı klâsik Türk mûsikîsinin, bir kısmı da garp mûsikîsinin usullerine benzemektedir. Bunlardan ayrı olarak, her iki mûsikîdeki klâsik usullerle yazılamayan orijinaler de vardır." (Sarisözen'den aktaran Tilavel, 2017, s. 205) ifadesinde Türk halk müziğinin kendine has bir usul sisteminin olması gerektiğine dikkat çekmiştir. Türk halk müziği usulleri şu şekilde sınıflandırılabilir:

Basit (Ana) usuller: 2, 3, 4 vuruşlu usullerle bunların üçerli şekillerinden oluşmuştur.

1. İki vuruşlular (2/2, 2/4, 2/8), üçerli şekli (2+2+2=6/8)
2. Üç vuruşlular (3/4, 3/8), üçerli şekli (3+3+3=9/8)
3. Dört vuruşlular (4/4), üçerli şekli (4+4+4= 12/8)

Birleşik usuller: 5, 6, 7, 8, 9 vuruşlular ve onların farklı şekillerinden oluşmuştur.

1. Beş vuruşlular (5/4, 5/8) şeklinde olup A (3+2) ve B (2+3) şekilleri
2. Altı vuruşlular (6/4, 6/8) olup (4+3) ve (4+3) şeklinde
3. Yedi vuruşlular (7/4, 7/8; A (3+2+2), B (2+3+2), C (2+2+3) şekilleri
4. Sekiz vuruşlular (8/8); A (2+3+3), B (3+2+3), C (3+3+2) şekilleri
5. Dokuz vuruşlular (9/4, 9/8, 9/16); A (3+2+2+2), B (2+3+2+2), B (2+3+2+2), C (2+2+3+2), D (2+2+2+3) şekilleri

Karma usuller: 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20 ve 21 vuruşlu olarak sınıflandırılmaktadır.

1. On vuruşlular (10/4, 10/8, 10/16); A [a (3+2) + b (2+3), B [b(2+3) +a (3+2)]
2. Onbir vuruşlular A (7/4), B (5+6) şekilleri
3. Oniki vuruşlular A (2+3+2+3+2), B (3+2+2+2+3) şekilleri

4. Onbeş vuruşlular (15/4, 15/8);
A (7+8) İki birleşik usul
B (7+8) Bir birleşik, iki ana usul
C (8+7) İki birleşik usul
5. Onaltı vuruşlular (16/8, (9+7)
6. Onsekiz vuruşlular (18/8), (12/8+ 6/8)
7. Yirmi vuruşlular (20/8); [(3+3) (6/8) + (2+2+3) (7/8) + (3+2+2) (7/9)]
8. Yirmibir vuruşlular (21/8); (12/8+ 9/8)

3.3.2. Türk Halk Müziği Tür ve Biçimleri

Türk halk müziği ezgileri yapısal özellikleri bakımından iki sınıfa ayrılmaktadır.

3.3.2.1. Kırık Havalar

Belirli bir dizide seyreden, ölçüsü ve ritmi bilinen Türk halk müziği ürünleridir. Zeybek, Teke Zortlatması, Bengi, Güvende, Halay, Bar, Horon, Kaşık Havası, Karşılama, Sallama, Kol Havası, Yalı Havası olarak örneklendirilebilir (Tüfekçi'den aktaran Büyükyıldız, 2009, s.145)

Ritim kalıpları, basit ölçüler, aksak ölçüler ve karma ölçülerden oluşur. Halk ezgileri bir tek parçadan oluşabilir, bunu yanı sıra da bir kırık hava ağır ve hızlı olmak üzere iki bölümlü de olabilir. Semalar üç veya dört bölümlü olabilir. Bazı zamanlarda süit gibi birçok türkü bağlanabilir. Çobanlama, seyirlik oyunları gibi halk oyunlarında buna benzer durumlar görülebilmektedir (Kaygısız, 2000, s. 194).

3.3.2.2. Uzun Havalar

Türk halk müziğinde yer alan eserlerden bazılarının ölçüsü yoktur, fakat belirli bir dizi ve kurallara bağlı olan bir gidişatı vardır. Yörelere göre çeşitli isimlerle anılmaktadır bunlar, 'Bozlak', 'Maya', 'Garip', 'Kerem', 'Hoyrat', 'Divan', 'Kesik', 'Yanık', 'Müstezat', 'Aydos', 'Eğin', 'Türkmeni', 'Ağıt' olarak belirtilebilir (Sarısözen'den aktaran Büyükyıldız, 2009, s. 146,147).

Uzun havaların halkın severek dinlediği, içindeki edilgenliği, birikimi, toplumun yaşadığı tüm duygu durumlarının en güzel şekilde yansıtıldığı sanat ürünleridir. Üreteni, icra edeni, dinleyeni, içli özelliği ve samimiyetiyle derinden etkileyen ‘gönül telini titreten’ müzik türlerinden biridir (Büyükyıldız, 2009, s. 147).

3.4. Amasya Tarihi

“Amasya, çeşitli uygarlıkların yerleşip geliştiği, tarihi zengin kentlerimizden biridir. Amasya il sınırları içinde yapılan kazılar ve Türkiye tarihini aydınlatan yazılı belgeler, Amasya hakkında zengin bilgiler içermektedir.” (Güneş, 2006, s.6).

Tarihi geçmişinde Osmanlı şehzadelerinin yetiştirildiği bir sancak şehri olması, Anadolu Selçuklu Devleti döneminde kayda değer isyanların gerçekleştiği bir şehir olması ve Pontus İmparatorluğu için önemli şehirlerden biri konumunda olması, Osmanlıyı Cumhuriyete taşıyan önemli değerlerin yetişmesi, Ulu Önder Mustafa Kemal Atatürk tarafından yürütülen Milli Mücadelenin etkin şehirlerinden biri olması, Kurtuluş Savaşında Milli İradenin oluştuğu, Cumhuriyet yolunda Mustafa Kemal Paşa ve arkadaşları tarafından ilk yazılı belge niteliğindeki Amasya Genelgesi’nin imzalanarak yeniden teşkilatlanma kararlarının alındığı bir şehir merkezi olması gibi sebeplerden dolayı Amasya şehri bünyesinde oldukça çeşitli kültürel zenginlikler bulundurmaktadır.

Amasya’nın bilinen ilk adı Hititler Dönemi’ndeki belgelerde “Hakmiş” olarak geçmiştir. İÖ. 190-211 yılları arasında yaşamış olan Roma İmparatoru Septimus Severus adına Amesia sikkesi basılmıştır. Bu sikkenin üzerinde Yunan Tanrısı Hermes’in şehrin kurucusu olduğu yazmaktadır. Helenistik Dönemden kalma yazıtlarda ise kentin adı “Amesia” olarak geçmektedir. Avrupalı tarihçilerden Maspero ve Morgan’a göre “Amasit” Hitit Konfederasyonunu oluşturan on üç hükümetten biri idi. Amasya Kalesi ve dolayları da bu hükümetin merkezi durumundaydı. Kentin adını tarihte, savaşçı kavimler arasında ün yapmış olan Amazonlardan aldığı da edinilen bilgiler arasındadır. Amasya adı Mısır krallarından Amesis ve Danişmend Sultanı; Melik Danişmend Ahmed Gazi’nin karısı Emasiye’nin, adlarından geldiği yönünde görüşler bulunmaktadır (Güneş, 2006, s.6).

Çevresinde bulunan değerli Hitit eserleriyle Hititler dönemine kadar uzandığı anlaşılan Amasya, Yeşilırmak vadisinde doğal güzelliklerle bezenmiş bir şehirdir. Eski çağlardan bu yana önemli bir yerleşim yeri olan Amasya Pontus Krallığının başkenti, Roma devletinin

önemli şehirlerinden biri ve piskoposluk merkezi idi. Şehir önemini Bizans döneminde de sürdürmüştür (Özbakır ve Sünbül, 2007, s.17).

Amasya, Anadolu Selçuklu döneminin özellikle II. Kılıçaslan ve Sultan Mes'ud zamanında en önemli kentlerden biriydi. Şehrin Türklüğe ulaşması Danişmedliler ile gerçekleşmiştir. Yıldırım Beyazıt tarafından da Amasya, Osmanlı topraklarına dahil edilmiştir. 17 yy. ortalarına kadar, şehzadelerin bilimsel, kültürel ve idari anlamda deneyim kazanmaları için gönderildikleri iller arasından biriydi. Burada yetiştirilen şehzadeler Amasya halkı ile birlikte yaşıyor; bilim, kültür ve sanat alanında halkı bilgilendirip bu bilgilerin yayılmasını sağlıyorlardı. Amasya halkına İstanbul saraylarından ulaşan ve yayılan edebiyat, müzik ve diğer güzel sanatlar halkın yüksek beğeni sahibi, bilgili ve bilinçli insanlardan oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla Amasya'da diğer illerden farklı ölçüde bir müzik, edebiyat ve güzel sanatlar beğenisi oluşmuştur. Ayrıca müziğe oldukça ilgi ve alakası bulunan Amasya şehrinde Selçuk döneminde şifa evi olarak addedilen Bimarhâne'de müziğin akıl hastalarını tedavi etmede kullanıldığı söylenmektedir (Ülker, 2007, s. 13).

Amasya ili; Orta Karadeniz Bölümünün iç kısmında yer almaktadır. Şehrin doğusunda Tokat, güneyinde Tokat ve Yozgat, batısında Çorum, kuzeyinde Samsun ili bulunmaktadır. Şehrin denize kıyısı bulunmaması sebebiyle daha çok İç Anadolu Bölgesi'nin sosyal, ekonomik ve kültürel özelliklerini taşımaktadır. Geçim kaynağı ağırlıklı olarak tarım olup, misket elması ile ün kazanmıştır.

Amasya, yarı engebeli yarı da geniş ovalık alanlara sahip bir ildir. Doğal güzelliklerinden biri olan Yeşilirmak, vadi boyunca uzanarak iki ayrı dağın oluşmasına neden olmuştur. Şehrin kuzeybatısı ve güneybatısı dağlık olup, güneybatıda Sakarat dağları bulunmaktadır. İl sınırları içerisindeki en yüksek noktayı Akdağ oluşturmaktadır. Ovalar genellikle Yeşilirmak ve çevresinde bulunmaktadır (Güneş, 2006, s.11).

Amasya ilinde bulunan Borabay Gölü, Şarlayık Şelalesi, Çakallar Mesiresi, Yeşilyenice (Gölbaşı), Ziyaret Beldesi, Derbent Bağları, Tozanlı Suyu doğal güzelliklerini oluşturmaktadır.

7500 yıllık tarihi geçmişe sahip olan ve birçok kültürel zenginliği içerisinde barındıran Amasya hakkında Gezgin Georges Perrot şunları söylemiştir: “Selçuklulardan bu yana Amasya aydın bir kent, bir üniversite kenti olarak tanınmıştır. Yani Amasya'ya Anadolu'nun Oxford'u denilebilir. Geçmişten bugüne birçok uygarlığı bünyesinde taşımış Amasya şehri

kültürel, tarihi ve doğal güzellikleriyle “Müze Kent”, “Tacın Gizemli Şehri”, “Dünya Kültür Mirası”, “Tarihin Tapusu, Kültür ve Uygarlığın Beşiği”, “Tarih Sahnesinden Hiç Çekilmeyen Kent” (Poroy’dan aktaran Güneş, 2002, s. 16,17) gibi çeşitli vecizelerle önemini gözler önüne sermiştir.

Amasya ve yöresinin bugünkü yaşamı ilk olarak Araplar daha sonra ise Türkler olmak üzere Müslümanlığın da yayılması ile birlikte bölgenin kültürel yapısını şekillendirmede önemli etkenler olarak görülmektedir. Bu bakımdan yörenin kültürünü oluşturan değerler kapsamında Türk-İslam uygarlığı belirleyici rol oynamaktadır. Bölgenin kültürel yapısının yanı sıra ahlaki ve sanatsal değerlerinin oluşumunda da İslamlık temel önem teşkil etmektedir (Güneş, 2006, s. 34).

Amasya şehrinin Anadolu toprakları üzerinde bulunan diğer şehirlerden farklı ve önemli bir konumda olduğu aşikardır. Bu denli kıymete değer bir şehir olmasının en önemli sebepleri ise, Amasya’nın Osmanlı siyasetinde göz ardı edilemeyecek ölçüde önemli bir pozisyonda oluşu, yüzyıllar boyunca sahip olduğu bu önemli konumu muhafaza edip, çok kültürlü yapısı ile donatarak, bu özellikleriyle müzikal anlamda da kültürel zenginlik ve çeşitliliğe sahip olmuş olmasıdır. Dolayısıyla gerek tarihi gerekse etnomüzikoloji açısından Amasya şehri, ‘Anadolu’nun kuzeyindeki şirin bir kent’ olarak addedilmesinden de öte bir önem arz etmektedir (Duygulu, 2015, s. 332).

3.5. Amasya Folkloru

3.5.1. Maniler

Amasya folkloru ele alındığında manilerin büyük ölçüde önem arz ettiği görülmektedir. Maniler, söz söyleme sanatı olarak bilinir, çoğunlukla ayrılık ve sevdâ temalarını etkileyici bir şekilde işler ve bu da yöre hakkında fikir edinmede fayda sağlamaktadır. Halkın kendi müziksel beğenisi doğrultusunda ezgisel ve ritmik unsurlarla da birleştirilebilen maniler, insanlar üzerinde farklı hissiyatlar uyandırabilir (Güneş, 2006, s.185).

Mani söyleyecek kişi bir yandan da eline “el tefi” alarak hem çalıp hem söylemeye koyulur ve birlikte mani söylemek için eşlik edebilecek birini arar. Mani söylemekte istekli olmayan kişileri teşvik etmek adına ve atışmaya dahil etmek amacıyla kişiyi kızdıracak ölçüde maniler söylenir. Sonuç olarak mani söylemek istemeyen kişi bu duruma karşılık mahiyetinde mani söylemeye başlar ve böylece de mani atışması gerçekleşmiş olur.

3.5.2. Türküler

Derin tarihi, kültürel çeşitliliği ve medeniyet zenginliğiyle Amasya şehri Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde sözlü edebiyatta pek çok değerli kişilerin yetişmesinde çok önemli bir rol oynamıştır. Çoğunlukla türkü ve deyişlerin seslendirilmesinin yanı sıra, bu dönemlerde Türk Sanat Müziği de kayda değer ölçüde dinlenir ve söylenirdi. Aşık geleneği 20. yy’ da önemini yitirmiş bunun yerine daha çok “Destancılık” geleneği yer almaya başlamıştır. Destancılık kültüründe ise, Alevi ve Bektaşî anlayışının hakim olması Amasya yöresi halk edebiyatının gelişmesine ön ayak olmuştur (Güneş, 2006, s. 244).

“1970’li yıllarda Kültür Bakanlığı (H.A.G.E.M) bünyesinde deyişlerle ilgili olarak derleme çalışmaları yapılarak, pek çok ozanın deyişleri tespit edilmiştir.” (Güneş, 2006, s. 244).

Amasya yöresine ait türkülerde ağırlıklı olarak Sivas-Çorum vb. yörelerin etkisi görülmektedir. Köylerde genellikle ezgiyle birlikte söylenen ağıtlar ve maniler seslendirilmektedir. Günümüze değin Amasya türkülleri üzerine yapılan çalışmaların pek çoğunun deyişler üzerine olması, esasında Amasya türküllerinin giderek ortadan kaybolmasına sebebiyet vermiştir (Güneş, 2006, s. 244).

3.5.3. Ağıtlar

Orta Anadolu’da ölen kişilerin ardından sevenlerinin ağıt yakması vardır. Bu durum bir gelenek olarak benimsenmiştir. Ağlamak kişiye duyulan sevginin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Ölen kişinin ardından ağlamamak olumsuz bir şekilde yorumlanır ve ağlamayanlar ile ilgili iyi şeyler düşünülmez. Ağıt sırasında insanlar dizlerine vurarak, birbirlerine sarılarak, bedenlerini hırpalayarak, sağa sola sallanarak ağlarlar. Ağıtlar genel olarak yaşanmış olayları ve kişileri konu eder. Ağıtlar, ölenin hayatta iken yaptığı iyilikleri, güzel özelliklerini ezgiyle birlikte insanlara anlatmak amacıyla yakılır. Bu gelenek Anadolu’nun şehirlerinden ziyade daha çok kırsal yerlerinde süregelmektedir (Güneş,2006, s. 260).

3.6. Amasya Türküllerinin Derlenmesi ve Musiki Kuruluşları

Yüzyıllar hatta binlerce yıl öncesinden günümüze kadar varlığını koruyan türküllerimiz, Türk kültür ve müziğini en güzel şekilde yansıtır, dinleyenleri değişik duygularla etkileyen en önemli kültürel değerlerimizden birini oluşturmaktadır. Türküllerin sadece dilde kalıp notaya alınmaması, ilk ortaya çıktıkları zamanlardan bugüne değin birçok değişikliğe maruz

kalması birçoğunun unutulmasına sebep olmuştur. Cumhuriyet'in kurulmasıyla 1926 yılında İstanbul Belediye Konservatuarı (bugünkü İstanbul Üniversitesi Belediye Konservatuarı) öğretim üyeleri ile birçok ile gidilerek buralarda türkülerden oluşan derleme çalışmaları yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalar 1937 yılında kurulan Ankara Devlet Konservatuarı'nın katkılarıyla hızlanmış ve yaklaşık 10 bin türkü notaya alınarak bir arşiv oluşturulmuştur. Ayrıca 1964 yılında kurulan Türkiye Radyo Televizyon (TRT) Kurumu'nun da katkılarıyla bu çalışmalar 1971 yılına kadar devam etmiştir (Güneş, 2006, s. 245).

Amasya'da ilk "Musiki Cemiyetkavri" Türk besteci Girifzen Asım Bey tarafından 1900 yılında kurulmuştur. Bu kursta birçok kişinin yetişmesi Amasya ilinde sanat müziği anlayışının da gelişmesine katkı sağlamıştır. 1928 yılında Girifzen Asım Beyin İstanbul'a gitmesi ve orada vefat etmesi üzerine müzik çalışmalarında gerilemeler olmuştur. Daha sonra 1932 yılında Türk Ocakları'nın kapatılıp yerine Halkevleri kurulmasıyla Cemiyet'e ait binanın satılmasına karar verilmiştir ve tüm çabalara rağmen sonunda Musiki Cemiyeti kapatılmıştır (Güneş, 2006, s. 245).

Saadettin Sünbül tarafından 8 Temmuz 1954 yılında "Amasya Musiki Yurdu" adıyla yeniden kurulan Amasya Musiki Cemiyeti, Türk halk Müziği ağırlıklı olarak faaliyet göstermeye başlamıştır. Musiki Yurdu'na halktan ve esnaf kişilerden oluşan insanlardan da katılım sağlanarak çeşitli etkinlikler, törenler düzenlenmiştir. İsmail Acardağ, Cemal Önal, Mustafa Doğançay, Burhan Özbakır, Namık Şentin, Cemal Nasipoğlu, Asım Kemeroğlu, Kemal Arpacıoğlu, Alaattin Palandöken, Şerafettin Tayyar gibi önemli isimler Amasya'da müzik şöleni yaşattılar. Etkinlikleri, çalışmaları bütün ülkeye Ankara Radyosu'ndan yayınlama fırsatı bulundu. Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği alanında yetkin görülen bazı kişiler (Mustafa Topçam, Arif Meşhur, Seyit Al...) 1966 yılında açılan TRT Ankara Radyosu giriş sınavlarında başarı göstermeleri sonucu TRT kadrosuna dahil edilmiş ve böylece TRT repertuarında Amasya Türküleri de yerini bulmuştur (Güneş, 2006, s. 245,246).

1990 yılında Belediye Başkanı Ömer Kabakçı tarafından müzikle ilgilenen kişilerin bir araya toplanmasına vesile olan, 45 kişilik kadrosuyla bir "Konservatuvar" açılmıştır. Açılan Konservatuvarda Ruhat Yörgüç tarafından Türk Sanat Müziği dersleri verilmiş, çeşitli konser ve etkinlikler düzenlenmiştir (Güneş, 2006, s.246).

Amasya’da Burhan Özbakır ve Mehmet Tanrıverdi’nin öncülüğünde Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğü kapsamında bağlama ve Türk halk müziği kursları verilmiştir.

19 Mayıs Üniversitesi Amasya Eğitim Fakültesi Türk Sanat Müziği Korosu Öğretim Görevlisi Fikret Ak tarafından 1988 yılından beri Türk Sanat Müziği ve çeşitli müzik çalışmaları devam etmektedir. Bunun yanında yine 1988’den beri “Gençlik Konserleri” adıyla birçok konser çalışmaları yapmaktadır. Amasya Belediye Başkanı Hüseyin Baş öncülüğüyle 2000 yılında Türk Halk Müziği, Tasavvuf Müziği, Türk Sanat Müziği ve Tiyatro kurslarının verildiği, Amasya Bimarhanesi “Darüşşifa” da kurulmuş olan “Belediye Konservatuvarı” açılmıştır. Konservatuvar kapsamında ülke genelinde çeşitli konserler, etkinlikler düzenlenmiş ve hala düzenlenmektedir. Kurumlar bazında düzenlenen müzik çalışmaları dışında Amasya ili içerisinde Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve pek çok enstrüman üzerine ders veren iki müzik okulu mevcuttur (Güneş, 2006, s. 246).

3.7. Amasya Türküleri Özellikleri

Amasya ilinin kendine has bir yöresel müzik kültürü vardır. Muhitinde bulunan illerin kültürleriyle de etkileşim içerisinde olup, bu kültürlerle bezenmiş bir özelliğe sahiptir. Amasya yöresinin kültürel, etnik, dini ve çevresel faktörler yönünden çeşitli bir yapıya sahip olması ve bu çeşitliliğin müzik kültürüne de doğrudan yansıdığı açıkça görülmektedir. Bu bağlamda yörenin tarihi geçmişinden, toplumsal yapısına, yaşanan olaylara, yöresel çeşitliliğine, düğün törenlerine, yeme içme kültürüne kadar bünyesinde bulunan her şey tüm özgünlüğüyle türkülere de aksetmiştir.

Amasya il, ilçe ve köy yerleşim yerlerindeki müzik kültüründe ‘uzun hava’ ve ‘kırık hava’ olmak üzere iki müzik biçimi görülmektedir. Bununla birlikte bu iki türün birleşiminden oluşan karmaşık halk müziği türleri de yörede bulunmaktadır (Duygulu, 2015, s. 339).

Amasya türkülerinin usul yapısı incelendiğinde, 28 türküyle 4/4 usulünün ağırlıklı olarak yer aldığı, 17 türkünün 2/4’lük ve 12 türkünün 9/8’lik türkülerden oluştuğu, 11 türkünün ise serbest usulde yazıldığı görülmektedir. Türkülerin dizi yapıları incelendiğinde ise uşşak dizisindeki türküler 19 ile çoğunluğu oluşturmaktayken, 17 türkünün hicaz, 14 türkünün hüseyini, 13 türkünün kürdi makamında yazıldığı tespit edilmektedir. Bunlardan başka hüzzam, rast ve diğer dizilerden oluşan bestelerin de mevcut olduğu görülmektedir. Amasya türküleri ayrılık, dini konular ve isimler, acı, aşk, gurbet gibi temaları konu edindiği gibi

içerisinde mizahi yönü bulunan türkülerin de var olduğu bilinmektedir (Yücel, 2018, s.384,385).

Ele alınan 25 Amasya türkülerinde ağırlıklı olarak kırık havalar yer almaktadır. Usul yapısı ele alındığında en çok 4/4 olmak üzere, 2/4 ve 9/8 usulleri çoğunlukla kullanılmakla birlikte, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9 zamanlı usul şekilleri dağılım göstermektedir. Amasya yöresine ait ezgilerin genellikle ‘Garip’, ‘Kerem’, ‘Yahyalı Kerem’ ve derecelerinden oluşan dizilerden meydana gelmektedir. Ezgilerin seyri, genellikle ardışık ya da komşu seslerin inici-çıkıcı şeklinde karar sesine ulaşmasıyla oluşmaktadır. Çalışmada ele alınan türkülerin makamsal dağılımı en çok hüseyni, karcıgar, hicaz ve bunu takiben de uşşak makamlarıdır.

Söz unsurunun yörede önemle yer aldığı göz önünde bulundurularak, sözlü kültürün en önemli türlerinden biri olan türküler Amasya müzik kültüründe ağırlıklı olarak yer almaktadır. Amasya türkülerinin söz kısımlarında daha çok maniler ve aşık şiirlerinden aktarılan koşmalar yer edinmiştir. Karacaoğlu, Aşık Garip, Köroğlu, Kitabı, Veli, Seyrani, Sümmani aşıklarının ‘nefes’, ‘koşma’, ‘güzelleme’, ‘koçaklama’, ‘divan’, ‘mersiye’, ‘kalenderi’ gibi türlerine ve yöredeki icracıların manilerinden ortaya çıkan ‘gelin havası’, ‘ağıt’, ‘kına havası’, ‘karşılama’, ‘deme’ türlerine de rastlanmaktadır. Ayrıca sözleri maniden oluşan türküler iki, üç ve dört bent halinde ve genellikle bağlantılı (kavuştak) biçimde türküler de Amasya halk müziği dağarında yer almaktadır (Duygulu, 2015, s. 339).

Yörenin dağlık kesimlerindeki yerleşim yerlerinde Aşık üslubunda deyişler yer almaktadır. Ayrıca Amasya yöresine yerleşmiş Azeri Türklerinin de buranın müzik kültürünü etkilediği hatta Azeri müzik tarzının yöreye yansıdığı bilinmektedir.

Amasya müzik kültürüne has oyun ve müzik türlerinin dışında olmasına rağmen yine de yöre ve çevresinde yer alan bazı müzik türleri de vardır. Bunlar ‘zeybek’, ‘bozlak’, ‘kaşık oyunu’, ‘Sümmani ağzı’ olarak sıralanabilir. Yöre kültürü özelliklerini taşımasalar da Amasya müzik kültüründe yer aldığı bilinen bu müzik biçimlerinin kültürel etkileşim sonucu burada yer edindiği sonucuna varılmıştır (Duygulu, 2015, s. 339).

3.8. Amasya Yöresinde Kullanılan Halk Müziği Çalgıları

3.8.1. Meydan Sazı

Bağlama ailesini oluşturan çalgıların en büyüğüdür, ancak ‘aşıklık meydanı’nda çalınmasından ötürü ‘meydan sazı’ adı verilmiştir. Belli bir özelliğe sahip değildir. Yaklaşık 125 cm boyunda üçerden dört öbek şeklinde 12 telden oluşur, bunun yanında kolunda bir sekizlide 12 perde bağı bulunan saza da “meydan sazı” denilmektedir. ‘Aşık sazı’ olarak da bilinmektedir. Azerbaycan aşıklık geleneğinde ‘tavar saz’ olarak addedilmektedir (Özbek, 2014, s. 132).

Bu çalgıya meydanda çalınmasından dolayı meydan sazı adı verilmiştir. Meydan sazı icra eden bazı kişilerin kollarının enstrumana yetişememesi durumunda saplarının kısaltıldığı bilinmektedir.

3.8.2. Divan Sazı

Yaklaşık 45 cm teknesi, 75 cm uzunluğuyla bağlama ailesi içerisindeki en büyük çalgılardan birini oluşturmaktadır. Bağlamadan bir oktav pes bir sese sahiptir. İkişerli ve üçerli olarak dizilen teller alttaki tel la, ortadaki re, üstteki de mi şeklinde düzenlenmiştir (Say, 2005, s. 461).

Kısaca ‘divan’ olarak da adlandırılan divan sazı, 18 perdelik Türk halk müziği çalgısıdır.

3.8.3. Bağlama

Bilinen en eski ve en yaygın telli-tezeneli Türk halk çalgısıdır. Tekne, sap, burguluk, dip eşik, eşik, tel geçen ve burgu şeklinde parçalardan oluşmaktadır. Akordu alt tel (la), orta tel (alt tele göre tam beşli re), üst tel tam dörtlü (mi) olarak ayarlanır ve bu akorda ‘bağlama düzeni’ denir. Hepsi ikişer telden oluşmak üzere 3 öbek teli vardır. Akord yapısıyla kendine has bir çalgı olma özelliğine sahip olsa da, halk içerisinde bu yapıya sahip farklı boyutlardaki çalgılara ‘bağlama’ denilmektedir (Özbek, 2014, s. 22).

Kökleri kopuza uzanan halk müziği teli çalgımız olan bağlama, 14.yy’dan bu yana Anadolu’nun neredeyse her kesiminde kullanılmaktadır. Çalgıya verilen ismin sap üzerindeki perde bağlarından kaynaklanabileceği üzerine görüşler ortaya atılmıştır. Türkü ve halk danslarında kullanılan bir eşlik çalgısıdır. ‘Saz’ olarak da ifade edilen bu çalgının ses genişliği ortalama iki oktav kadardır. Farklı boyut ve ses özellikleriyle orta boy, kısa sap

gibi çeşitleri mevcuttur. Bağlama ailesini oluşturan çalgılar büyükten küçüğe; meydan sazı, divan sazı, çoğür, bağlama, bozuk, tanbura, cura bağlama, cura, ikitelli, bulgari şeklinde sıralanabilir (Say, 2005, s. 152).

3.8.4. Cura

Yaygın olarak ikişerden üç öbek şeklinde düzenlenmiş, bağlama ailesi içerisindeki en küçük çalgılardan birini oluşturmaktadır. İkişer telli dört öbekten oluşan curayı da Yörük ve Türkmenler kullanmaktadır. Üst iki tel alt tele göre pes düzenlenebileceği gibi, üst tellerden birinin alt telle aynı, diğer teller ise tam dörtlü pes sese düzenlenebilmektedir (Say, 2005, s. 363).

3.8.5. Kopuz

Tamburaya benzer özelliktedir ve genellikle Oğuz Türkleri'nde yaygın olarak kullanılan bir çalgıdır. Karakalpaklarda 'dutar', 'gıjjak', Türkmen bahşılarda ise 'dombra' olarak adlandırılır. Bir bağlama çalgısı atası olan kopuz, Oğuzlarda ozanların kullandığı bir çalgı, Altaylarda ise şaman dansına eşlik ederken kullanılan bir çalgıdır. Çoğunlukla Azerbaycan ve İran Türkleri tarafından bilinen ve kullanılan bir çalgıdır. Altı telden oluşan kopuz sazı, yıllar önce yazılmış eserlerde altı telli kopuz olarak icra edilmiştir. Anadolu topraklarında 'şeştar' olarak da bilinmektedir. Kopuz, bahsi geçen yerlerin müzik kültürünü, ezgisel özelliklerini, edebi ve sanatsal özgünlüklerini yansıtarak çeşitli biçimlerde ele alınmaktadır (Feyzioğlu, 2006, s. 239,240).

3.8.6. Cümbüş

Saz yapımcısı Zeynel Abidin Cümbüş tarafından yirminci yüzyıl başlarında imal edilmiş bir sanat müziği çalgısıdır. Teknesi alüminyumdan yapılmış olup, göğüs kısmı deri ile kaplanmıştır. Geleneksel çalgı grubuna ait değildir. İkişer diziler halinde altı telden oluşmaktadır. Uda benzer bir ses özelliğine sahiptir. Genellikle eğlence müziklerinde yer alan bu çalgının gövdesi alüminyum maddesinden yapıldığı için ses gürlüğü oldukça fazladır (Say, 2005, s. 364).

Çalgıya 'cümbüş' isminin Atatürk tarafından verildiği bilinmektedir. Cümbüşün günümüzde daha çok eğlence ve yerel müziklerinde kullanıldığı görülmektedir, fakat cümbüşün ortaya

çıkıldığı ve kullanılmaya başlandığı ilk zamanlarda Klasik Türk Müziği ve Batı Müziği alanlarında kullanılan bir çalgı olduğu bilinmektedir (Deniz, 2017, s. 44).

3.8.7. Ud

Geleneksel Sanat müziğinde kullanılan telli bir çalgıdır. Teknesi armut görünümüne benzemekte olup, sap kısmı kısadır. İsmi Arapça kökenlidir ve ‘odun, ağaç’ anlamına gelmektedir. Mızrap aracılığıyla çalınır. İkişerli olmak üzere altı öbekten oluşur. Ses genişliği yaklaşık üç buçuk oktavdan oluşur.

Yıllardan beri makam ve fasıl geleneğinin devam ettiği Konya, Elazığ, Diyarbakır ve Urfa gibi illerde halk çalgısı olarak anılmaktadır (Özbek, 2014, s. 191).

Müslüman Araplar’ın Horasanlılardan alıp geliştirdiği bu çalgının bugünkü halinin Farabi tarafından şekillendiği bilinmektedir. Endülüsler tarafından Avrupa ülkelerinde de kullanılan bir çalgı haline gelen ud, lavta ve gitarın yapımında model alınmıştır (Demir, s.17,18).

3.8.8. Keman

Dört telli, yayla çalınan ve kendine has ses niteliğiyle yaygın olarak bilinen solo ve orkestra çalgılarından biridir. Tekne, sırt, göğüs ve yanlık olmak üzere dört bölümden oluşur. İlk ortaya çıkışı 16. yüzyılda Avrupa’da olmuştur. Akord düzeni pesten tize doğru, sol, re, la, mi olarak ayarlanmaktadır. Türk Müziğinde kullanımı 19. yüzyılda başlamıştır. Türk Sanat Müziği ve Klasik Türk Müziği alanında da sıklıkla kullanılmaktadır.

3.8.9. Klarnet

Halk ağzında ‘gırnata’ olarak da ifade edilen klarnet, halk müziğinde önemli bir yere sahiptir. Tek kamışlı ve nefesli bir çalgıdır.

Klarnet 20. Yüzyılda geleneksel sanat müziğimizde kullanılmaya başlamıştır ve çoğunlukla ‘incesaz’ toplulukları ve piyasa müziğinde yer almıştır. Halk müziğinde ise özellikle Ege Bölgesi zeybek havalarında bazen zurnanın, Elazığ yöresinde ‘çığırtma’ adı verilen çalgının yerine kullanılmıştır. Erzurum, Kars bölgesinde sıklıkla kullanılan zurna ve mey çalgılarından başka klarnet de önemle yer almaktadır (Say, 2005, s. 278).

3.8.10. Kaval

Halk arasında ‘kuval, guval, gavval’ gibi ifadelerle de bilinen üflemeli bir çalgıdır. Gürge, meşe, şimşir gibi ağaçlardan ve pirinç alaşımından yapıldığı bilinse de en kaliteli kavallar erik ağacından yapılmaktadır. İki çeşidi vardır bunlar dilli ve dilsiz kaval olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca ‘hortlatma kavalı, çoban kavalı, kırma kavalı’ olarak da bilinmektedir (Özbek, 2014, s. 103, 104).

3.8.12. Davul

Büyük, geniş bir kasnağın üzerine deri gerilerek meydana gelen, tokmak veya çubuk denen gereçlerle vurularak çalınan, gür sesli vurmali bir çalgıdır.

Çağlar öncesinden beri kullanılagelen, müzik yapmak amaçlı kullanımının M.Ö. 3000 yılından itibaren başladığı ve pek çok uygarlıkta yer almış, Asya kökenine mensup bir çalgıdır. Bilinen en eski çalgılardan biri olma özelliğine sahip, büyük ölçüde, perdesi belirsiz, güçlü bir sese sahip, Halk müziğinde zurnaya eşlik edilirken kullanılan bir çalgı olarak bilinmektedir. Düğünlerde, şenliklerde, özel günlerde, geleneksel törenlerde sıklıkla kullanılır (Say, 2005, s. 419).

Amasya yöresinde oynanan halk oyunları içerisinde özellikle halaylar, davul-klarnet veya davul-zurna eşliğiyle birlikte oynanmaktadır.

3.8.13. Tef

Zilli veya zilsiz bir kasnağın üzerine gerilmiş deriden oluşur ve vurmali bir çalgıdır. Kırgız ve Uygur Türkleri’nde “dap”; Azerbaycan’da ‘gaval’, ‘def’; Başkurtla’da ‘şöngörtlü baraban’; Kazaklar’da ‘buvben’, ‘dan’, ‘dabil’; Özbekler’de ‘daire’, ‘çildirme’; Tatarlar’da ‘söldirli baraba’; Türkmenistan’da ‘deprek’ olarak adlandırılmaktadır (Özbek, 2014, s.178).

İlkçağlardan bu yana Ortadoğu başta olmak üzere pek çok ülkede kullanılan, perdesi belirsiz vurmali bir çalgıdır. Parmak uçlarıyla vurularak, titreterek ve sallayarak çalınan Halk müziği, popüler müzik ve sanat müziğinde kullanılan çalgılardan biridir. Oyun havalarına eşlik eden, ses gürlüğü hafif, oynak ve yumuşak, ritim kalıplarını seslendirmede nitelikli bir özelliğe sahiptir. ‘Bendir’, ‘girbal’ gibi farklı boyutlarda çeşitleri vardır. Ayrıca tasavvuf müziğinde de bendir (ya da mazhar) çalgısı sıklıkla kullanılmaktadır (Say, 2005, s. 455).

Amasya yöresinde “el tefi” olarak da söylenegelen tef çalgısı, mani söyleyen kişiler tarafından hem çalılıp hem söylemek adına eşlik amaçlı kullanılan geleneksel bir çalgıdır.

3.8.11. Zurna

Başta Avrupa olmak üzere yabancı kaynaklar zurnayı ‘oboe Turc’ veya ‘Turkish oboe’ ifadeleriyle tanımlarlar ve obuanın atası olarak kabul etmektedirler. Şimşir ağacından elde edilmektedir. Kamışlı ağız yapısından üflenerek ses elde edilir. Tiz, parlak ve gür bir sese sahip olan zurna, çoğunlukla davul eşliğinde çalınmaktadır. İki oktavlık bir ses genişliğine sahiptir. Üst yüzünde yedi, altta bir olmak üzere toplamda sekiz perdeden oluşur. İlk çağlardan beri kullanılagelen oldukça eski bir çalgıdır. Uygur, Kırım, Moğolistan, Çin, Hindistan, Mısır, Selçuklular, Bizans ve Osmanlı gibi birçok devletin müzik kültüründe yerini almış, günümüzde ise Türk halk oyunlarında, eğlence ve şenliklerde sıklıkla kullanılan Anadolu halk çalgısıdır. Mehter takımında çalan zurna icracısına zurnazen denilmektedir (Demir, t.y., s. 6,7).

3.8.14. Dümbelek

Genellikle halk müziğinde kullanılan vürmalı, küçük bir çalgıdır. “Dümbelek” ya da “düblek” de denilen bu çalgı, bir çömleğin üzerine deri geçirilerek elde edilir. Evliya Çelebi’ye göre dümbelek ve çeşitlerinin, Hicaz, Yemen ve Mısır kökenli olduğu bilinmektedir (Say, 2005, s. 492).

3.8.15. Darbuka

Darbuka kelimesi dilimize Arapça “darb” sözcüğünden gelmektedir. Maden, pişmiş toprak ve ağaçtan yapılır. Topraktan yapılmış olanlara “çömlek” denilmektedir ve geniş kısmına oğlak derisinin geçirilmesiyle yapılır. Parmak ve tırnak vurularak çalınan, perdesi tanımsız, halk müziği ve sanat müziği alanlarında kullanılan ancak özellikle halk müziğinde yer alan vürmalı bir çalgıdır (Say, 2005, s. 411).

Darbukada “Düm” ve “Tek” olmak üzere iki ayrı ses vardır. “Düm” sesi ritmin temelini oluşturur ve bu ses, çalma alanının ortasına vurularak elde edilir. “Tek” sesi ise daha çok ritmi süsleme, çeşitlendirme ve emprovize amacıyla kullanılmaktadır.

3.8.16. Kaşık

Vurmalı bir halk çalgısı olup, genellikle şimşir ağacından imal edilen, halk oyunlarında kullanılan, kısa saplı, bilinen kaşık görünümüne sahip geleneksel bir ritim çalgısıdır. Kaşıkların sırt kısımları birbirine temas edecek şekilde avuç içerisine yerleştirilir ve parmaklar aracılığıyla çarpıştırılarak çalınır. Orta Anadolu geleneksel müzik ve oyunlarında daha çok kullanılır.

Amasya yöresine ait halk oyunlarında da el tefi ve kaşık kullanılmaktadır.

3.8.17. Zil

Küçük daire şeklindeki metallerden meydana gelen geleneksel ritim çalgısıdır. İyi kaliteye sahip olanlarının pirinç hammaddesinden yapıldığı bilinmektedir. Türk ve Orta Doğu müzik kültürüne ait vurmalı bir çalgıdır. Zillerin orta kısmında parmaklara geçirilmek için ipten veya deri parçasından yapılmış kısımlar vardır. Bu kısımların parmaklara geçirilip zillerin birbirine çarpılması sonucu ses elde edilir.

3.9. Amasya Yöresi Halk Oyunları ve Özellikleri

Amasya, halk oyunları bakımından zengin bir kültüre sahiptir. Ancak bu zengin yapısı oyunlara yeteri kadar aktarılamamıştır. Amasya ilçesi olan Taşova'da karşılama tarzında oyunlar yer almaktadır. Bu çeşit oyunlar ve kıyafetler, Kırklareli yöresine ait oyun ve kıyafetlere benzerlik göstermektedir. Ekonomik, coğrafi özellikler gibi çeşitli sebeplerden ötürü Amasya'ya yapılan göçler ilçelerde farklı kültürlerin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu ilçelerden biri olan Taşova'da yaşam şartları ve coğrafi özellikler diğer ilçelere göre değişiklik göstermektedir. Nitekim farklı yerlerden gelen göçler sonucunda göç edilen yerlerde gelen insanların getirdikleri yeni kültür, gelenek, görenek, örf ve adetler de mevcut yerlerde farklı kültür, örf, adet, gelenek ve göreneklerin şekillenmesine neden olmuştur (Güneş, 2006, s. 160)

Amasya yöresinde oynanan oyunların çoğu halay özelliği taşımaktadır. Halaylar, 5 ya da 6 kişi şeklinde oynanmaktadır. Genellikle sim sim oyunu için yakılan ateşin etrafında oynanır. Bu oyunun oynanması ise göstermektedir ki Türk şaman inancı, gelenekleri günümüze kadar ulaşmış ve devam etmektedir. Hatta bu gelenek Amasya ilinin doğu kesimlerinde de görülmektedir. Halay kimi ilçe ve köylerde kadın-erkek birlikte kiminde ise ayrı ayrı çekilmektedir. Alevi kültürünün hakim olduğu yerleşim yerlerinde genellikle kadın-erkek

birlikte halay çekilmektedir. Ayrıca özel gün ve etkinliklerde Alevi köy meydanlarında toplu şekilde semah dönülür (Güneş, 2006, s. 165).

Oyun kültüründe çok fazla çeşitlilik bulunmasına rağmen Amasya yöresinde genellikle halay türü yer almaktadır. Amasya yöresinde söz unsurunun ağırlıklı olarak yer alması, mani geleneğinin yaygın olması dolayısıyla halaylar genellikle sözlü bir biçimde olduğu görülmektedir. Davul- zurna ya da klarnet-davul eşlik çalgılarıyla birlikte sözsüz halayların yanı sıra, çalgı olmadan yalnızca türkü seslendirilerek oynanan halaylar da Amasya halk oyunları kültüründe yer almaktadır.

Sözlü halaylar seslendirilirken ritmik formundan önce serbest bir biçimde ‘aman ey, öf aman öf, amanın da aman, öf aman ey’ gibi duyguları belirtmek amacıyla çeşitli söz öbekleri kullanılır. Sözlü halaylarda görülen bu serbest şekilde seslendiriliş deyiş, türkü, duvaz, semah türlerinde de görülebilmektedir. Halaylar, daha çok Amasya ilinin güney ve batı kısımlarında hakimken, ‘çiftetelli’, ‘karşılama’ gibi türler de merkez ve kuzey çevrelerinde görülmektedir. Amasya’da ağırlıklı olarak oynanan oyunlardan birini ateşin üzerinden atlanarak oynanan sinsin diğerini ise çeşitli toplulukların oynadığı sema/semah oyunu oluşturmaktadır. Buna ek olarak Amasya’ya göç eden Asya Türkleri ve burada yaşıyor olan Kafkas Göçmenleri yöreye ait olan geleneksel oyunları oynamamaktadırlar. Dolayısıyla her topluluk kendine has zenginlikleri ve kültürel yapısıyla varlığını sürdürmektedir (Duygulu, 2015, s. 337).

3.10. Amasya’da Oynanan Oyunlar

Amasya ili halk oyunlarını oluşturan oyun türlerinden biri de doğaçlama oyunlardır. Doğaçlama oyunlar: Sim Sim (Sin Sin); Amasya Sim Simi (Tek erkek oynar), Taşova Sim Simi (Kadın-Erkek oynar), Göynücek Sim Simi (Tek erkek oynar); Kasap Oyunu, Dıv Dıv Oyunu.

Çoğunlukla düğünlerde, sim sim oyunu için yakılan ateşin etrafında oynanan seyirlik oyunlar Amasya ilinde yaygın olarak görülmektedir.

Seyirlik Oyunlar: Kartal Oyunu, Kaplumbağa Oyunu, Arap Oyunu, Deve Oyunu, Kelle Oyunu, Aveyit Oyunu.

Kültür Bakanlığı Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı tarafından belirlenen Amasya yöresine ait halk oyunları şunlardır: Tamzara Oyunu, Hoşbilezik Oyunu, Mahirçavuş(Şilo) Oyunu.

Türk Halk Oyunları Öğretmeni Silvan Güneş'in katkılarıyla derlenen Amasya Halk Oyunları: Amasya Ağırlaması, Oduncular Oyunu, Düz Ağır lama, Sıçan Oyunu, Soğanotu Oyunu, Candarma Oyunu, Karanfil Oyunu, Ters Halay.

1984 yılında Amasya'da oynanan halk oyunları tespiti üzerine yapılan çalışmada bulunmayan fakat oynanıyor ve biliniyor olan oyunlar ise: Narilli (Narey) Oyunu, Topalkız (Şırıklı) Oyunu, Karlıdağlar Oyunu, Temürağa (Diktopuk) Oyunu, Sarhoş Halayı, Mektepli Oyunu, Yanlama Oyunu, Yelleme(Sallama) Oyunu, Burçak Tarlası Oyunu, Sarıkız Ağırlaması ve Yellemesi Oyunu, Horon, Hoşbilezik Oyunu, Mahirçavuş (Şilo) Oyunu.

Oyun olarak bilinmeyen ancak isimleri bilinen oyunlar vardır. Bu oyunlar: Manili Oyunu, Dallike(Dalliko) Oyunu, Noktalı, Merzifon Karşılması, Kol Oyunu, Alay Havası.

Belli bir hikayesi ve oynanış şekli olan oyunlar: Mahir Çavuş Oyunu, Küştahlı (Püştahlı) Oyunu, Yelleme Oyunu, Yanlama Oyunu, Sarıkız Oyunu, Topal Kız (Şırıklı) Oyunu, Sarhoş Oyunu, Karlı Dağlar, Soğanotu Oyunu.

3.11. Keman

Kemanı oluşturan başlıca öğeler, salyangoz, ağaç burgular, sap eşiği, sap, teller, tuşe, f delikleri, ses eşiği, fiksler, tel takacağı, kiriş eşiği, kiriş düğmesi, çenelik ve omuzluktur. Gövdesi titreşim sağlayan bir üst kapak (göğüs), bir alt kapak (sırt) ve bunları çevreleyen kasnaklardan (yanlıklardan) oluşur. Telleri kalından inceye doğru sol, re, la, mi şeklinde tam beşli aralıklarla akord edilir (Say, 2005, s. 256).

Yaylı çalgılar yüzyıllar öncesinden beri bilinmesine rağmen, mızraplı ve parmakla çalınan diğer telli çalgılara göre çok daha gençtir. Bazı kaynaklarda yaylı çalgıların vatanının Hindistan olduğu, bu çalgıların Hindistan'dan Perslere, Araplara, Kuzey Afrika halklarına geçtiği, buradan da 10.-12. Yüzyıllarda Bizans İmparatorluğu ve Müslüman ülkeleri üzerinden Batı Avrupa'ya yayıldığı belirtilmektedir (Otterstedt ve Reiners'den aktaran Kerimov, 2002, s.20). Modern kemanın atasının, armut şekline benzer, Arap rebabı kökenli, üç telli bir çalgı olan 'rebec' olduğu bilinmektedir. Rebec, 8. yüzyılda İber yarımadasının fethi dönemlerinde Moor'lar (Mağribi) tarafından İspanya'ya getirilmiştir (Bachmann'dan aktaran Kerimov, 2013, s.1). Kemanın ata çalgılarından biri olduğu bilinen diğer çalgı Fidel çalgısıdır. 13. Yüzyılda Avrupa'da ortaya çıkmıştır. Ortaçağ Avrupa'sının en yaygın çalgısı ve modern kemanın atalarından biri

konumundadır. ‘Vielle’ olarak da addedilen bu çalgı Rönesans Dönemindeki viol’ların ilk oluşumlarından biri ve bugünkü viyolanın atasıdır (Chisholm’dan aktaran Kerimov, 1910, s.320).

Keman ilk olarak 17. Yüzyılda gelişme göstermiştir. İlk keman yapımcısı ise İtalya’nın Brenya kentinde doğan Gaspara Da Salo isimli kişidir. Yine 17. Yüzyılda İtalya’da keman gelişimi artarak Fransa, İngiltere, Almanya, Rusya ve diğer ülkelerde devam etmiştir. Kemana verilen önem arttıkça besteciler keman çalgısı için eserler yazmaya başlamışlardır (Hüseynova, 2007, s. 118, 121).

Keman çalgısı uluslararası sanat müziğinde yaklaşık 600 yıldan beri yer alarak evrensel niteliğini kanıtlamıştır. Ses olanakları oldukça geniş bir yaylı çalgıdır. Dünyada en yaygın şekilde kullanılan çalgılardan biridir. Kendine has ses rengiyle insanoğluna özgü farklı duygu durumlarını yansıtabilme özelliğine sahip, ifade zenginliği yüksek bir solo çalgıdır. Sıcak tınısı ve geniş anlatım kapasitesiyle solo çalgı olmasının yanı sıra oda müziği ve orkestradaki rolü de oldukça büyüktür (Say, 2005, s. 255).

Keman, gerek ses üretimi gerekse tını bakımından en verimli ve esnek özelliğe sahip bir çalgıdır. Bu konuda insan sesine de yaklaşıır. On yedinci yüzyıldan beri gelişmekte olan keman edebiyatı, sanatçının eğitimini, parmaklarına ve yaya hakim olmasına olanak sağlar. Keman çalmada sağ ve sol elin kendi işlevlerine tam uyumu ile insan beyninin üst merkezlerinden gelen uyarılar, istenen tını, gürlük ve karakterde keman sesinin oluşmasını sağlar (Yüreğir’den aktaran Çuhadar, 2009, s. 122).

Keman çalma kendine özgü bir davranışlar örüntüsüdür. Bu örüntü kendi içinde birtakım davranış türlerine ayrılabilir. Bu davranış türleri devinişsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlar olarak adlandırılabilir. Bu davranışlar birbirleriyle bağlantılı olup birbirlerinin hazırlayıcısı, tamamlayıcısı ve bütünleyicisidir. Esasında keman çalma eylemi, sözkonusu davranış türlerinin tümünü içerir ve onların bir bileşkesidir (Günay ve Uçan, 1980, s. 18).

3.11.1. Kemanda Sağ El Teknikleri

Keman çalma sağ el ve sol el olmak üzere iki temel ögenin birbiriyle uyumlu bir biçimde işleyişiyle gerçekleşmektedir. Sağ el yay kontrolünü sağlayan aynı zamanda da sol el ile birlikte senkron yakalanmasıyla işleyen bir mekanizmanın parçasıdır. Sağ el yay teknikleri Legato, Detache (Detaşe), Martele, Spiccato (Spikkato), Sautille (Sotiye), Portato, Pizzicato (Pizz.), Ricochet

(Rikoşe), Colle tekniklerinden oluşmaktadır ve aşağıda bunlarla ilgili tanım ve açıklamalar yer almaktadır.

3.11.1.1. Legato

Bir veya birkaç sesin kesintisiz olarak çalınmasına ve değiştirildiği belli olamayan yay kullanım şekline Legato denmektedir. Ses kalitesinde hiçbir farklılık- aksine bir işaret yoksa- olamayışı, seslerin değerlerine göre veya paylaşımları çalınma özellikleridir (Büyükaksoy, 1997, s.40).

Legato hareketinde, farklı notalar birbirlerinden ayrılmadan yumuşak bir hareketle çalınmalıdır. Buna ek olarak; notaların tuş üzerindeki farklı tellerde ve pozisyonlarda tınlatılması mümkün olabileceğinden, yay da tuş ve köprü arasında mutlaka köprüye “paralel” olarak devinmelidir (Ulucan, 2005, s.26).

3.11.1.2. Detache (Detache)

Kelime anlamı, bölünmüş, kıyılmış küçük parçalara ayrılmış, birbirlerine bağlı olamayan olarak ifade edilmektedir. Yay tekniğinde ise, her ses için ayrı yay kullanılır. Sürüş akıcı ve pürüzsüz olur, basınç değişmez. Sesler arasında duraklama olmaz, bu yüzden her yay sürüşü bir sonraki ses devreye girinceye kadar devam eder. Böyle bir yay sürüşüyle yapılan çalınış “basit detache” olarak adlandırılabilir (Büyükaksoy, 1997, s.42).

Her nota için ayrı yay hareketi kullanılır ve yayda basınç farklılıkları yoktur, basınç aynıdır. Notalar ve yay baskıları arasında durulmaz, bu nedenle nota ve yay hareketleri bir diğerine kadar devam eder. Basit detache yayın en küçük bölümünden en uzun bölümüne ya da herhangi bir bölümünde çalınabilir (Galamian, 1985, s. 67).

“Tekrarlanan tel değiştirme hareketleri için egzersizler, keman etütleri içerisinde sayısız miktarlarda yer alır ve bilekte en iyi şekilde esneklik elde edene dek geniş ölçüde çalışılmalıdır.” (Galamian’dan aktaran Göküstün , 2012, s.67).

3.11.1.3. Martele

Çekiçlemek, kısa ve güçlü sert bir şekilde vurmak anlamına gelmektedir. Martele tekniği kemanın en temel olan tekniklerindendir. İyi bir martele tekniğine sahip olan öğrenci diğer tüm yay tekniklerine daha kolay geliştirebilir (Büyükaksoy, 1997, s.46).

Martele, her bir notanın başına uyumlu ve keskin darbeler vurmazdır. Bu hareketteki vurgu ilk yay basıncı verilmeden hazırlanır yani yay harekete başlamadan önce ‘sıkıştırılır’ bu sıkıştırma gerekenden daha da kuvvetli bir baskıdır ve bu elde edilecek sesin başında gerekli vurgu üretilene kadar sürdürülür daha sonra baskı gereken seviyeye düşürülür. Bu hazırlayıcı baskı daha sonra bırakılırsa gereken aksan oluşmayacaktır; eğer baskı geç bırakılırsa da gıcırta oluşacaktır. Bu nedenle doğru uygulama zamanlama ve koordinasyon meselesidir (Galamian, 1985, s.71).

Martele tekniği; yayın her bölümünde uygulanabilir. Eğer yay çekişin sonunda yay baskı tamamen kaldırılmazsa, martele sesin kalitesi bozulur. Yayı çekerken yayın kaymamasına dikkat edilmelidir (Tamer, 2002, s.17).

“Martele’yi sağlamak için yayda sağlam bir tutuş geliştirilmelidir. Fakat bu sağlamlığın bilek yumuşaklığına engel olmasına izin vermemeye dikkat edilmelidir.” (Menuhin’den aktaran Ulucan, 2005, s.41).

3.11.1.4. Spiccato (Sipikkato)

İtalyanca spiccare (spikkare) fiilinden türeyen ve çarpmak, indirmek anlamına gelen spiccato; yayı hafif bir darbe ile kullanma eylemini tanımlar (Ulucan, 2005, s.41).

Sağ el önemli yay tekniklerinden biridir. Dinleyicilerin ilgisini çeker dolayısıyla da kemancılar da bu yüzden bu tekniğe ilgi duyar. Kelime anlamı; yumuşak darbe, çarpma, indirme olarak belirleniyor (Büyükaksoy, 1997, s.51).

3.11.1.5. Sautille (Sotiye)

Bu teknik de yayı zıplatmanın başka bir türüdür. Fakat Sautillede, spiccato’daki gibi her seste özel bir düşürme ya da kaldırma hareketi bulunmamaktadır.

Yaydaki zıplama, tamamen yay çubuğunun esneme/yaylama özeliğine dayalıdır. Bu teknik, en iyi yayın ortasında çalınca sonuç verir (Büyükaksoy, 1997, s.53).

Yavaş bir hızda çalınacaksa yayın biraz daha altı kullanılabilir, ancak yayın ortası ve çevresinde çalınarak daha iyi sonuç elde edilebilir. Yumuşak ve hızlı çalmak için ise yayın ortasından biraz yukarı bölgeler kullanılabilir. Bu konumlar yayların elastik yapılarının farklılığına göre değişebilir. Yavaş tempolarda çoğunlukla spiccato tekniği kullanılmaktadır ancak Sautillé tekniği çok hızlıdan ağır tempoya kadar geniş kullanım alanına sahiptir (Galamian’dan aktaran Göküstün, 1985, s.77).

3.11.1.6. Portato

Notaları belirgin biçimde, genişçe, sesin hakkını vererek, ancak bağlamadan duyurma; legato ile staccato arası (Say, 2005, s.78).

Cantabile karakter taşıyan pasajlarda kullanılır. İki ya da bir grup bağlı nota, okşar gibi çalınır. Her nota çok nazikçe artiküle edilir. Bir nota diğerine taşınıyor gibidir. Ses hafif başlar, büyür ve diminuendo ile yumuşak bir şekilde biter. Sağ el baskısı değiştirilerek değişik sesler üretilir. Sağ elin işaret parmağı burada önemlidir ve çalış esnasında hareketlidir (Çuhadar, 2009, s. 125).

3.11.1.7. Pizzicato

“Mızraplama, çimdikleme; teli parmak yardımıyla çekerek ses üretme”. Yaylı çalgılarda uygulaması yapılan pizzicato, müzik tarihinde ilk olarak 17’inci yüzyılın ilk yarısında Claudio Monteverdi’nin eserlerinde belirtilmiştir (Say, 2005, s.63).

3.11.1.8. Ricochet (Rikoşe)

Keman yorumculuğunda bir tür yay zıplatma tekniğidir (Say, 2005, s.151).

Ricochet yay çitasının doğal sıçrayışının ürettiği bir harekettir. Karakteri kısa, kesik (bağlantısız) ve kuru olmakla beraber; telli ve mızraplı enstrümanların tınısını andırmaktadır (Ulucan, 2005, s.44).

3.11.1.9. Colle (Kole)

Bu teknikle yay tellerin üzerine bırakılır ve tellere temas ettiği an, tel yumuşak fakat keskin bir şekilde sıkıştırılır. Bu sıkıştırılmayla birlikte ses vurgulanır ve sesin duyulduğu an yay hafifçe kaldırılır. Bir sonraki sürüşe hazırlanılır (Büyükaksoy, 1997, s.50).

Bu teknikle yay havaya kaldırıldıktan sonra tel üzerine konur ve tel hafif ama hızla çekilir. Yani colle yayla yapılan bir tüy pizzicato’dur (Tamer, 2002, s.20).

3.11.2. Kemanda Sol El Teknikleri

Keman çalmada sol el, bilek ve kolun uygun şekilde aktifleştirilmesi, ses temizliği (entonasyon), parmakların iyi ses elde edilebilmesi için doğru ve rahat şekilde konumlandırılması, sağ elle koordine sağlanması gibi unsurlar bakımından önem arz etmektedir.

Keman çalma; sol el tekniği, parmak hareketleri ile omuz, önkol ve elin hareketlerinden oluşur. Bu hareketler birbiriyle sıkı bir ilişki içerisinde. Elin bir pozisyondan başka bir pozisyona geçerek hareket etmesi, parmakların kemanın tuşesinin farklı kısımlarında ve teller üzerine doğal bir biçimde inmesine olanak tanır. Bu birbirine bağlı olan hareketlerin akılda tutulması ve parmakların rahat bir şekilde hareket edecek şekilde uygun bir durumda tutulması amaçlanmalıdır (Memedaliyev, 2010, s.65).

3.11.2.1. Entonasyon (Ses temizliği)

Ses temizliği parmakların dikkatlice kullanılmasını ve kulakla birlikte denetimini gerektirir. Bu teknikle birlikte dokunmanın ve hissetmenin de payı büyüktür. Sol el doru yeri hissedecek bununla birlikte parmaklar da doğru yeri dokunduğunda hissedecektir. Bütün bunlar kulağın denetiminde olacaktır (Büyükaksoy, 1997, s.9).

3.11.2.2. Konum (pozisyon) Değiştirme

Konum değiştirmeler iki sınıfa ayrılır: Tam ve Yarım konum değiştirme. Tam konum değiştirmede hem el hem de parmak yeni bir konuma geçer. Yarım konum değiştirmede ise başparmağın keman ile temas ettiği nokta değişmez. Fakat başparmak olduğu yerde sabitlenmek yerine, temas noktası değişmeden kıvrılarak ya da gevşetilerek, el ve parmakların başka konumlara geçmesine yardım eder. Konum değiştirmede üç temel hareket bulunmaktadır:

- 1- *Parmakla Konum Değiştirme:* Hareketten önceki sesi de konum değiştikten sonraki sesi de aynı parmak çalar.
- 2- *Boş Tel Aracılığıyla Konum Değiştirme:* Açık tel kullanılırken konum değişikliğiyle yeni ses istenilen parmakla çalınır.
- 3- *Değişik Parmakla Konum Değiştirme:* Hareket telin üstündeki parmakla yapılır, değişimden sonraki sesi de yeni parmaklar çalar (Büyükaksoy, 1997, s. 10,11).

3.11.2.3. Çift Sesler

Çift sesler, yaylı çalgılarda en büyük problemlerden biri olup hem sağ hem de sol eli kapsayan bir meseledir. Sol el söz konusu olduğunda, temel sorunlar, çift ses çalınması sırasında iki parmak çok sıkılır ve aşırı baskı tehlikesiyle gereksiz bir gerilim meydana gelir. Bu gerilim baş parmağa ve daha sonra tüm ele yayılır. Öğrencinin Öğrencinin elinin

sertliğini ve krampını önlemek için, çift ses seslerde aşırı baskı yapmaması konusunda uyarılması gerekir (Galamian, 1985, s. 27).

3.11.2.4. Süslemeler

Süslemeler adından da anlaşılacağı üzere, ezgi içerisindeki sesleri süsleyen, sürelerini bağlı oldukları asıl seslerden alan ses ya da ses kümecikleridir. Yazıldıkları dönemlerin ve bestecilerin stiline uygun ve nota yazısında ifade edildikleri biçimlere göre çalınırlar ve bununla ilgili sol ve sağ el teknikleri vardır. İki elin koordinasyonu, bilhassa sol el parmaklarının çabukluğu önemlidir. Sağ elde yapılacak olan martele, vurgu gibi hareketler süslemeleri belli eder ve ortaya çıkarır. Süslemeler yazılış tarzına göre isimlendirilirler: çarpma'lar, mordan'lar, gurupetto'lar, tril'ler.

Çarpma: Tek sesle yapıldığı gibi, ikili, üçlü, ses kümeciklerinden de oluşur. Çalınması istenen seslerin parmakları kesin bir yay hareketiyle, tele belirgin biçimde düşürülerek elde edilir ve ana sese bağlanırlar.

Mordan: Ana sese bağlı ses kümeciklerinin başladığı sese göre alt ses veya üst sestten başlamak üzere ii şekilde çalınırlar. Çarpmalardaki gibi çalınma teknikleri aynıdır.

Grupetto: Yazıldığı şekle göre çalınan, ana sese bağlı, bir alt ve bir üst sesler arasında dolaşan ses kümecikleridir. Eserin temposuyla orantılıdır.

Tril: Bir ana ses ve ona bağlı bir de yarım ya da tam perde uzaklıkta süsleyen ses vardır. Diğer parmağın bu sese birçok kez belli hız ve eşit sürelerde düşürülmesiyle gerçekleşir. (Büyükkaksoy, 1997, s. 14-16).

3.11.2.5. Flageolet (Flajöle)

Keman tekniğinde kullanılan “ıslıksı” seslerdir. İki farklı şekilde elde edilirler 1) parmağın dokunmasıyla. 2) Bir parmağı tele basıp diğer parmağın tele dokunmasıyla elde edilenler (Büyükkaksoy, 1997, s.17).

3.11.2.6. Glissando

El ve kolun birlikte koordine bir biçimde tel üzerinde kaydırılmasıdır. Bu teknikte birlikte ses kaydırılmış bir şekilde çıkıyor olarak tarif edilebilir (Büyükkaksoy, 1997, s.18).

Sol eldeki kromatik glissando, teknik olarak sağ elin staccatosuna çok benzerdir ve aynı şekilde uygulanmalıdır. Glissandoyu oluşturan parmak, uzatılmış (uzatılmış) konumda olmalıdır. El bileği kaydırmaya doğru uzatılmalıdır, el ve kol gerginleşir ve parmak basıncı sabit kalır. Aşağı doğru uzun glissando için, çalıcının çenesi enstrümanı sağlam bir şekilde kavramak zorundadır. Başparmak boynu boyunca geriye doğru uzanır ve el ve kol aynı anda aşağıdan yukarıdan aşağıya doğru hareket ederken, alet ve stakkato hareketi sol elle yapılır. Tüm bu hareket sırasında parmak, uzatılmış şeklini kaybetmemeli ve alt pozisyonlara erişinceye kadar bilek bükülmemelidir (Galamian, 1985, s. 31).

3.11.2.7. Vibrato

Vibrato, titreşim anlamına gelen bir sözcüktür. Fakat burada sözünü ettiğimiz vibrato, yayı tele sürerek elde ettiğimiz telin titreşimi değil, elde edilen sesin, sol elin yaptığı kol, el ve parmak hareketleriyle dalgalandırılmasıdır (Büyükkaksoy, 1997, s.22).

Genel olarak vibrato, fortede daha yoğun ve daha geniş, pianoda daha hafif, daha dar ve daha yavaş olan yayın dinamiğine göre adapte edilmesi gerekir. Kol vibratosu çok kuvvetli, parmak vibratosu daha yumuşaktır. Sağlam dinamiklerin, kolu harekete geçirme olanağı daha çoktur; yumuşak geçişler ancak el ve parmak ile sınırlı olacaktır. Ancak istisnalar vardır ki: bazı yumuşak geçişler vibratonun hızlı ve çok kuvvetli olmasını gerektirir, çoğu zaman en güçlü dinamikler el vibratosu ile gerçekleştirilmektedir (Galamian, 1985, s. 37,38).

3.11.3. Türk Kültüründe Keman ve Keman Eğitimi

Bugünkü modern Avrupa kemanının Osmanlı İmparatorluğuna girmesinden önce ıklığ, giçek, ki-yak, yaylı kopuz ve kemençe gibi yaylı çalgıların Türk müziğinde önemli bir yeri vardır.

Doğu müziği üzerine araştırmalarda bulunan Charles Fonton'a göre batı kemani doğuya Rumlardan kör Yorgi tarafından getirilmiştir. Fonton, kemanın daha çok eğlence alanlarında kullanılması bakımından Yorgi'den sonra unutulacağı, Türklerin yaylı çalgı olarak aslında rebaba önem verdiklerini ve kemanın rebap karşısında zayıf kalacağını belirtmiştir. (Fonton'dan aktaran Kurtaslan, 2002, s. 411). Bu öngörülerin aksine rebab çalgısı kemandan daha çok rağbet görür hale gelmiştir.

Modern Avrupa kemanının ilk olarak İstanbul’da müzikli konser salonu görevi yapan kahvehanelerde ve tavernalarda, Çingene, Yunan, Yahudi ve Ermeni çalıcılar tarafından kullanıldığı, dönemin meşhur çalıcılarının ise kör Yorci, Miron, Kemani İzak, Denizoğlu Ali Bey, Sebu, Sinekemani Kapril, Nikagos ve Tatyos olduğu belirtilmiştir (Atasoy’dan aktaran Kurtaslan, 2016, s.412).

Kemanın Türk kültüründe görülmeye başlanması hakkındaki verilen bilgiler yeterince net olmasa da, özellikle 18. yüzyıl ortalarından sonra kemanın Türk müziği icralarında yer alan diğer yaylı çalgılarından çok daha fazla ön planda olduğu bilinmektedir.

Batı toplumlarıyla tarih içerisinde yaşanan kültürel alışveriş sonucunda Türk müzik kültürü içerisinde yer edinen çalgılardan birisi kemandır. Türk müzik kültüründe bu çalgının ortaya çıkmasına dair ilk bilgilerin 16. Yüzyıl olduğu bilinmektedir. Geleneksel Türk müziği ve kemanın bu yüzyılda başlayan birlikteliği, 19. yüzyıl başlarına kadar irticali bir şekilde devam etmiştir. Tanzimat döneminde Türk müzik kültüründeki değişimle birlikte, bu çalgı Osmanlı imparatorluğu topraklarında yaşayan yabancı müzik eğitimcileri sayesinde formal bir eğitim sürecine dahil edilmiştir. Muzika-i Hümayun’un açılmasıyla başlayan bu formal eğitim sürecinde ağırlıklı olarak Klasik Batı Müziği eğitimi esas alınmıştır. 19. yüzyıl sonlarında, müzik eğitimciliğinin profesyonel bir meslek haline gelmesi ve müzik eğitimcisi yetiştiren okulların 20. yüzyıl başlarında açılmasıyla, kemanın Türk müzik kültürü içerisinde kullanımı resmiyete kavuşmuş, fakat kemanla geleneksel müziğin icra tekniği ve üslubundaki değişimlerin gözlemlenmeye başlanması ancak 20. Yüzyıl ortalarından sonra görülmeye başlamıştır (Feyzi, 2016, s.127).

Eğitim genel anlamıyla insanları belli amaçlara göre yetiştirme sürecidir. Bu süreçten geçen insanın kişiliği farklılaşır. Bu farklılaşma ise eğitim sürecinde kazanılan bilgi, beceri, tutum ve değerler yoluyla meydana gelir. Okullar eğitim sürecinin en önemli kısmını oluşturur ancak eğitim yalnız okullarda gerçekleşmez. Okul dışında da insanları bir mesleğe hazırlamak ve onların hayata adapte olmalarını kolaylaştırmak için kısa süreli eğitim veren kurumlar mevcuttur. Buna ek olarak eğitim ailede, iş yerinde, çeşitli insan topluluklarında da yer alır. Sonuç olarak eğitim toplumdaki “kültürleme” sürecinin bir parçasıdır (Fidan, 2012, s. 4).

Müzik eğitiminin en önemli yapıtaşlarından biri de çalgı eğitimi kapsamında ele alınan keman eğitimidir.

Keman eğitimi Uçan' a göre, "keman eğitimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturduğu toplulukların devinîşsel, bilişsel ve duyuşsal davranışlarında, kendi yaşantıları yoluyla ve kasıtlı olarak istendik değışiklikler oluşturma ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci" (Uçan, 1980, s. 8) olarak tanımlanmaktadır. Müzik öğretmenliği eğitimi, Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, doktora eğitim programı gibi birçok eğitim aşamalarında keman eğitimi önemle yer almaktadır. Bunun nedeni ise keman çalgısının çok geniş ve çeşitli bir niteliğe sahip olmasıdır (Alpagut ve Uçan, 2015, s. 26).

"Bilindiğı gibi, keman çalma, öğrencinin belli amaçlar doğrultusunda ve belli tekniklerle çalgıdan ses üretme işidir. Keman çalan bir öğrencinin fiziki durumu, müzikal yeteneğı ve yeterli teknik bilgilerle donanması gereklidir." (Öztosun ve Barış, 2004, 12).

Bu bağlamda keman eğitiminin en doğru şekilde ilerleyebilmesi için belli hedefler ve kurallar oldukça önemlidir. Keman eğitimi sürecinde elde edilecek kazanımların başarıya ulaşması yolunda belirlenen hedefler doğrultusunda belirli ilkeler göz önünde bulundurulmalıdır. Bu ilkeler Uçan (1980) tarafından şu şekilde belirtilmiştir:

- 1) İnsanın doğasına (yapısına) uygunluk,
- 2) Kemanın yapısına uygunluk
- 3) İnsanın doğası ile kemanın yapısı arasında uyumluluk
- 4) Türk Müziğı'ne uygunluk
- 5) Evrensel müziğe açık oluşluluk
- 6) Çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk
- 7) Türkiye'nin somut koşullarıyla tutarlılık.

Yapılan açıklamaların sonucunda, keman eğitimi bireyin çeşitli davranış biçimleri üzerinde, keman çalma becerilerinin yerine getirilmesine yönelik olarak belli bir plan, program ve yöntem dahilinde yürütölen süreçtir.

3.11.4. Keman Eğitiminde Halk Türkülerinin Yeri ve Önemi

Her kültür sahip olduğı tarihsel dokuların yansıması olan etnik unsurları bünyesinde taşır. Keman çalgısı, Türk halk ezgilerinin karakteristik özelliklerini etkili bir biçimde yansıtabilecek teknik ve yorum kapasitesine sahiptir. Halk ezgilerinin ritimsel, ezgisel, makamsal öğelerinden yararlanılarak ve kemanın teknik imkanlarını kullanarak keman

eğitimi için düzenlemeler ve uyarlamalar yapılabilmektedir (Akpınar'dan aktaran ztrk ve Müezzinoğlu, 2010, s. 694).

Öğrencilerin keman eğitiminde kullanılan evrensel teknikleri, bilgilerini ve yaratıcılıklarını deneyerek kullanabilecekleri bir çalışma alanı oluşturarak kemanın güçlüklerini daha kolay aşabilecekleri düşünülmektedir. Buna ek olarak bu gibi çalışmaların öğretmenlerin meslek hayatında öğrencilere birçok eğitsel olanaklar ve faydalar sağlayabileceği öngörülmektedir (Alpagut ve Uçan, 2015, s. 32,33).

Türk okul müzik eğitiminin önemli bir ögesini oluşturan çalgı eğitiminde, Türk halk müziğinden yararlanılması, hem çalgı eğitiminin daha verimli ve etkin hale getirilmesi hem de Türk halk müziğinin ağdaş tekniklerle işlenip dünyaya tanıtılması fikri Cumhuriyet döneminden günümüze kadar üzerinde önemle durulan bir konu olmuştur. Birçok müzik eğitimcisi ve bestecisi halk müziği motiflerinden yararlanarak, evrensel boyutta değerli eserler vermişlerdir (Akpınar, 2002, s.50).

Bu açıklamaların ışığında, keman eğitiminde geleneksel müziğimizin ritmik yapısı ve ses dizisi ile evrensel müzik sistemi ve tekniklerinin sentezlenerek gerek keman eğitimi gerekse eğitsel müzik alanında kullanılmak üzere uyarlama ve besteleme çalışmalarının yapılması ve bu çalışmaların çoğaltılması gerekmektedir.

BÖLÜM 4

BULGULAR VE YORUMLAR

Bu bölümde, araştırmanın konusunu ve örneklem grubunu oluşturan Amasya türkülerinden elde edilen veriler çözümlenip bulgular ve yorumlar halinde incelenmiştir. Bulgular alt amaçların içeriği ve sırası doğrultusunda tablolar ve sözel ifadeler aracılığıyla ele alınmıştır.

4.1. Birinci Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Amasya türkülerinin makamsal tespitleri ve dağılımları, seyir özellikleri, karar perdeleri, yeden sesleri, ses aralıkları, başlangıç ve bitiş sesleri, usulleri, yapısal form özellikleri nelerdir?

Bu alt bölümde Amasya yöresine ait 25 türkünün makamları, seyir özellikleri, karar perdeleri, yeden sesleri, ses aralıkları, başlangıç ve bitiş sesleri, usulleri, yapısal formları ilişkin bulgular ve yorumlar yer almaktadır.

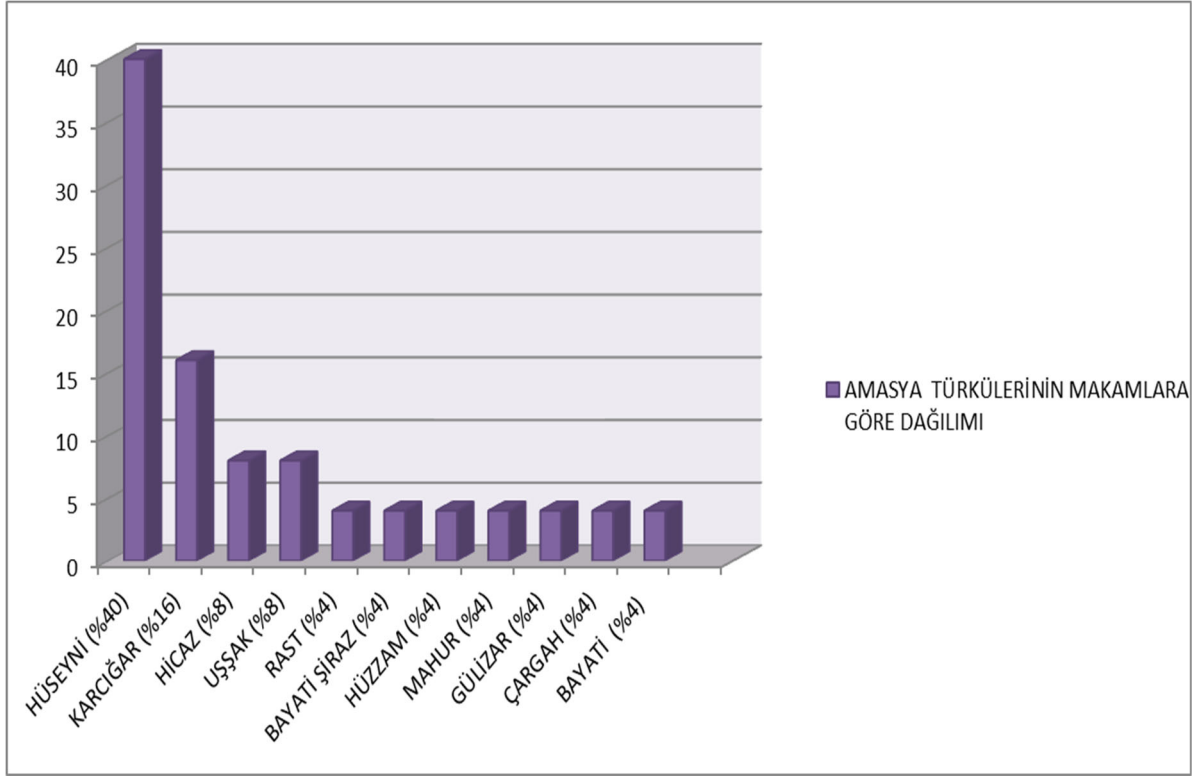
4.1.1. Amasya Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 1

Amasya Türkülerinin Makamlarına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Makam
Amasya'nın Dağları	Bayati
Babayiğit Oyun Havası	Hüseyni
Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	Uşşak
Bugün Benim Efkarım Var	Hicaz
Bulguru Kaynatırlar	Hüseyni
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	Bayati Şiraz
Çıktım Yaylaları Gezdim	Hüseyni
Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi	Hüseyni
Dostun Bahçasına Girsem	Hüseyni
Eşimden Ayrıldım	Uşşak
Evleri Görünüyor	Çargah
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Karcığar
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	Hüseyni
Geline Bakın Geline	Karcığar
Gelin Kaynana	Karcığar
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Hüseyni
Karşıdadır Evleri	Hüseyni
Kilo Kilo Elmalar	Rast
Merzifon Karşılması	Gülizar
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Hüzzam
Paçalı	Karcığar
Pencerde Perde Ben	Mahur
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	Hüseyni
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	Hicaz
Zilha Gelin	Hüseyni

Ele alınan 25 Amasya türküsü içerisinde 10 türkünün “Hüseyin” (%40), 4 türkünün Karcıgar (%16), 2 türkünün Hicaz (%8), 2 türkünün Uşşak, 1 türkünün Rast (%4), 1 türkünün Bayati (%4), 1 türkünün Bayati Şiraz (%4), 1 türkünün Hüzzam (%4), 1 türkünün Mahur (%4), 1 türkünün Gülizar (%4), 1 türkünün Çargah (%4) makamından oluştuğu görülmektedir.



Şekil 1. Amasya ve yöresi türkülerinin makamlara göre dağılımı

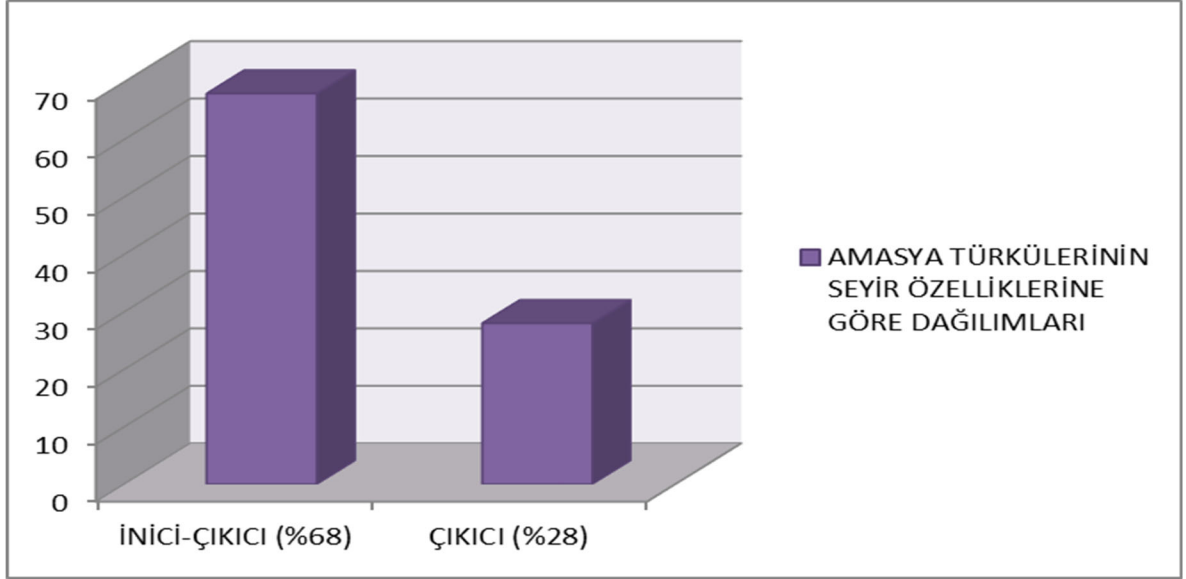
4.1.2. Amasya Türkülerinin Seyir Perdelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 2

Amasya Türkülerinin Seyir Özelliklerine İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Seyir
Amasya'nın Dağları	Çıkıcı
Babayiğit Oyun Havası	İnici-Çıkıcı
Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	Çıkıcı
Bugün Benim Efkarım Var	İnici- Çıkıcı
Bulguru Kaynatırlar	İnici- Çıkıcı
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	İnici- Çıkıcı
Çıktım Yaylaları Gezdim	İnici- Çıkıcı
Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi	İnici-Çıkıcı
Dostun Bahçasına Girsem	İnici-Çıkıcı
Eşimden Ayrıldım	Çıkıcı
Evleri Görünüyor	Çıkıcı
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	İnici-Çıkıcı
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	İnici-Çıkıcı
Geline Bakın Geline	İnici-Çıkıcı
Gelin Kaynana	İnici-Çıkıcı
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	İnici-Çıkıcı
Karşıdadır Evleri	İnici-Çıkıcı
Kilo Kilo Elmalar	Çıkıcı
Merzifon Karşılması	Çıkıcı
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Çıkıcı
Paçalı	İnici-Çıkıcı
Pencerde Perde Ben	Çıkıcı
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	İnici-Çıkıcı
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	İnici-Çıkıcı
Zilha Gelin	İnici-Çıkıcı

Ele alınan 25 Amasya türküsü içerisinde 13 türkünün seyri “İnici-Çıkıcı” (%68), 7 türkünün seyri ise “Çıkıcı” (%28) seyir yapılarına sahip olduğu görülmektedir.



Şekil 2 Amasya türkülerinin seyir özelliklerine göre dağılımları

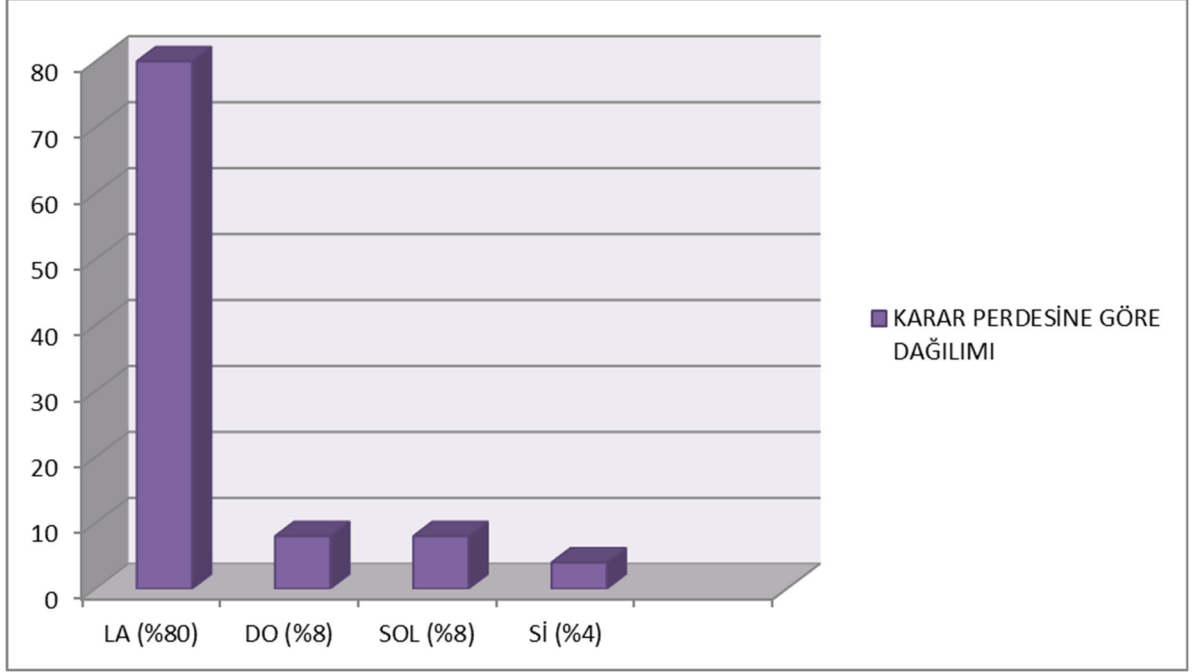
4.1.3. Amasya Türkülerinin Karar Perdelerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 3

Amasya Türkülerinin Karar Perdelerine İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Karar Perdesi
Amasya'nın Dağları	La
Babayiğit Oyun Havası	La
Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	La
Bugün Benim Efkarım Var	La
Bulguru Kaynatırlar	La
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	Do
Çıktım Yaylaları Gezdim	La
Dedem Beni Bir Bahçiya Gönderdi	La
Dostun Bahçasına Girsem	La
Eşimden Ayrıldım	La
Evleri Görünüyor	Do
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	La
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	La
Geline Bakın Geline	La
Gelin Kaynana	La
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	La
Karşıdadır Evleri	La
Kilo Kilo Elmalar	Sol
Merzifon Karşılması	La
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Si
Paçalı	La
Pencerde Perde Ben	Sol
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	La
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	La
Zilha Gelin	La

Amasya yöresine ait 25 türkünden 20 türkünün karar perdesi “la” (%80), 2 türkünün karar perdesi “do” (%8), 2 türkünün “sol” (%8), 1 türkünün de “si” (%4) perdesinden oluştuğu görülmektedir.



Şekil 3 Amasya türkülerinin karar perdelerine göre dağılımı

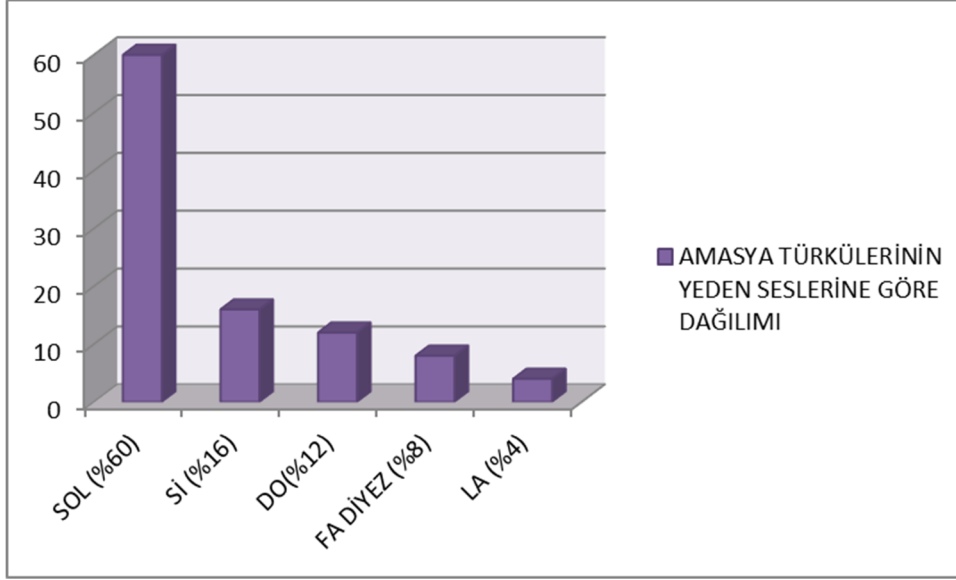
4.1.4. Amasya Türkülerinin Yeden Seslerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 4

Amasya Türkülerinin Yeden Seslerine İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Yeden Perdesi
Amasya'nın Dağları	Sol
Babayiğit Oyun Havası	Sol
Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	Sol
Bugün Benim Efkarım Var	Sol
Bulguru Kaynatırlar	Sol
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	Si
Çıktım Yaylaları Gezdim	Sol
Dedem Beni Bir Bahçiya Gönderdi	Sol
Dostun Bahçasına Girsem	Sol
Eşimden Ayrıldım	Sol
Evleri Görünüyor	Si
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Do
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	Sol
Geline Bakın Geline	Si
Gelin Kaynana	Do
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Sol
Karşıdadır Evleri	Sol
Kilo Kilo Elmalar	Fa Diyez
Merzifon Karşılması	Do
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	La
Paçalı	Si
Pencerde Perde Ben	Fa Diyez
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	Sol
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	Sol
Zilha Gelin	Sol

Araştırmanın örneklem grubunu oluşturan 25 Amasya türküsü içerisinde 15 türkünün yeden perdesi “sol” (%60), 4 türkünün yeden perdesi “si” (%16), 3 türkünün yeden perdesi “si” (%12), 2 türkünün yeden perdesi “fa diyez” (%8), 1 türkünün ise yeden perdesinin “la” (%4) olduğu ortaya çıkmıştır.



Şekil 4 Amasya türkülerinin yeden seslerine göre dağılımı

4.1.5. Amasya Türkülerinin Ses Aralıklarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

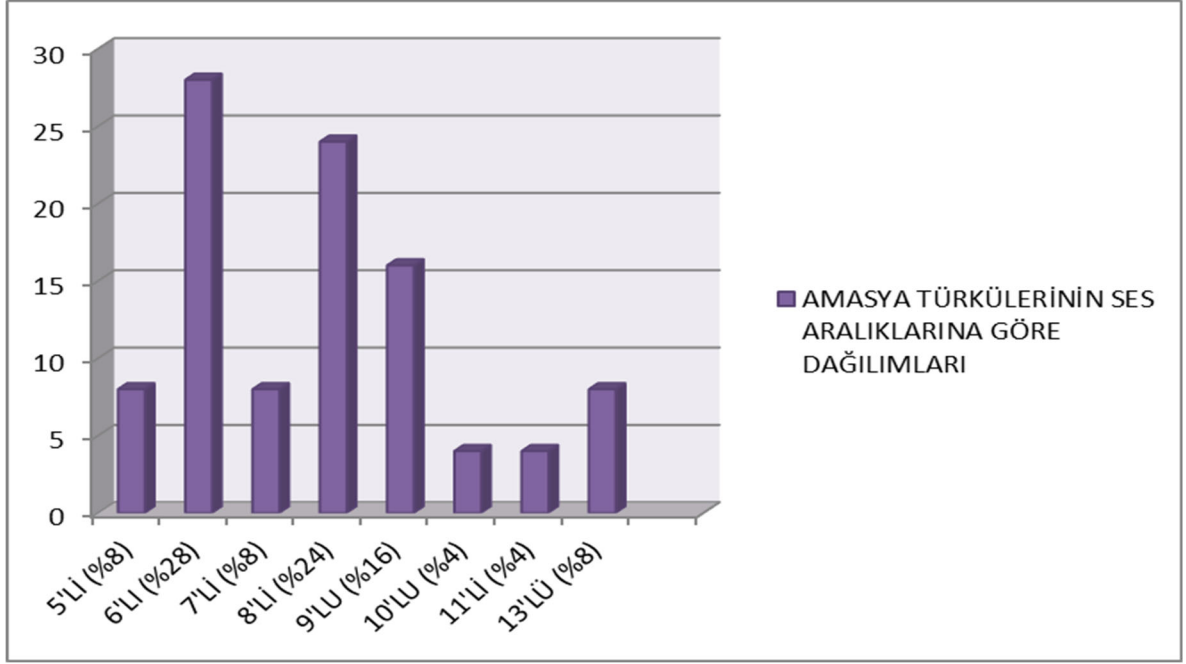
Tablo 5

Amasya Türkülerinin Ses Aralıklarına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Ses Aralığı	En Kalın Ses	En İnce Ses
Amasya'nın Dağları	6'lı	Fa Diyez	Re
Babayiğit Oyun Havası	9'lu	La	Si
Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	6'lı	La	Fa
Bugün Benim Efkarım Var	6'lı	La	Fa
Bulguru Kaynatırlar	9'lu	Sol	La
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	6'lı	Si	Sol
Çıktım Yaylaları Gezdim	5'li	Si	Fa Diyez
Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi	13'lü	Fa Diyez	Re
Dostun Bahçasına Girsem	8'li	Sol	Sol
Eşimden Ayrıldım	6'lı	La	Fa
Evleri Görünüyor	5'li	Si	Fa
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	8'li	Sol	Sol
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	10'lu	La	Do
Geline Bakın Geline	7'li	Si	La
Gelin Kaynana	9'lu	Sol	La
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	8'li	La	La
Karşıdadır Evleri	6'lı	Sol	Mi
Kilo Kilo Elmalar	6'lı	Sol	Mi
Merzifon Karşılması	13'lü	Sol	Re
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	8'li	La	La
Paçalı	11'li	Sol	Do
Pencerede Perde Ben	9'lu	Sol	La
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	8'li	Sol	Sol
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	8'li	La	La
Zilha Gelin	7'li	La	Sol

Tabloya göre 25 Amasya türküsünü ses aralıkları açısından incelediğimizde 2 türkünün 5'li (%8), 7 türkünün 6'lı (%28), 2 türkünün 7'li (%8), 6 türkünün 8'li (%24), 4 türkünün 9'lu

(%16), 1 türkünün 10'lü (%4), 1 türkünün 11'li (%4), 2 türkünün ise 13'lü (%8) ses aralığına sahip olduğu görülmektedir.



Şekil 5 Amasya türkülerinin ses aralıklarına göre dağılımı

4.1.6. Amasya Türkülerinin Başlangıç ve Bitiş Seslerine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

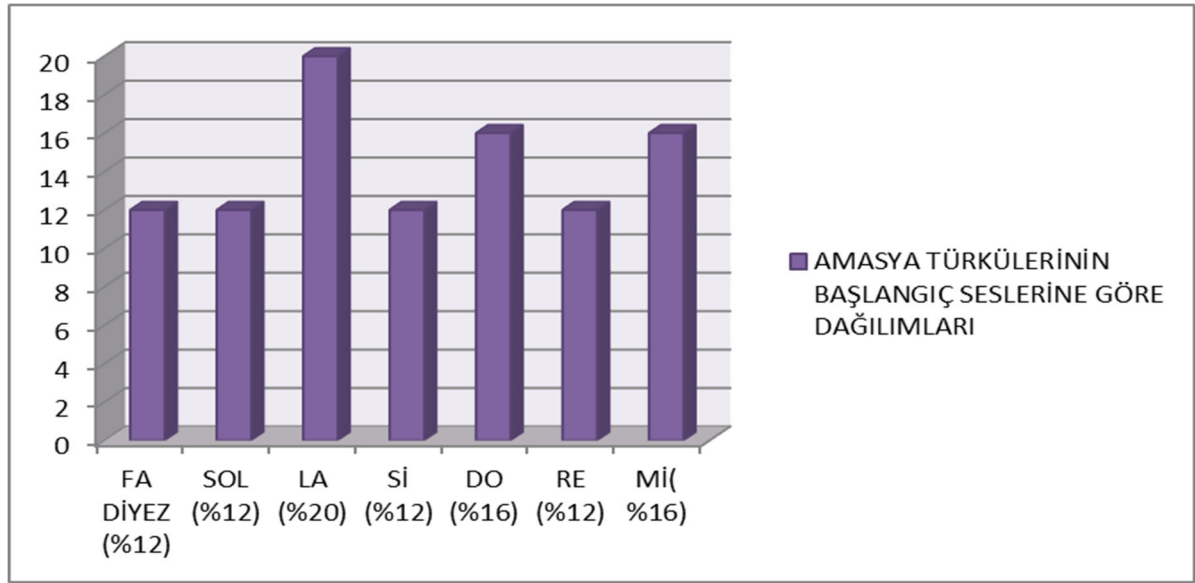
Tablo 6

Amasya Türkülerinin Başlangıç ve Bitiş Seslerine İlişkin Bulgular

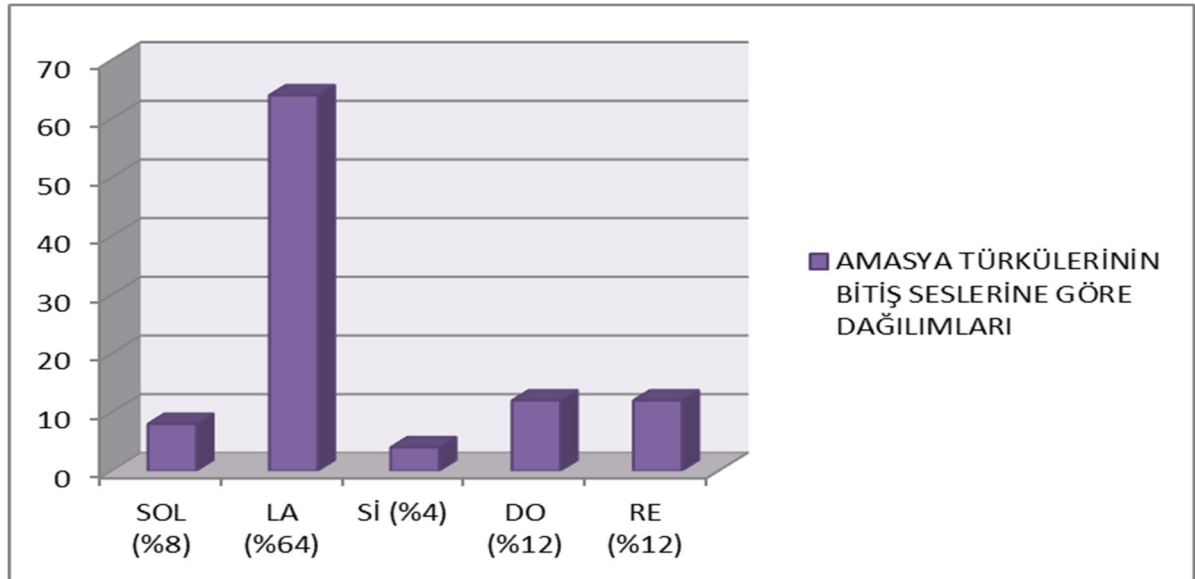
Türkünün Adı	Başlangıç Sesi	Bitiş Sesi
Amasya'nın Dağları	La	La
Babayiğit Oyun HavasıBana Cevreyleyip Geyip Dokunma	Do	La
Bugün Benim Efkarım Var	Do	La
Bulguru Kaynatırlar	Mi	La
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	Re	La
Çıktım Yaylaları Gezdim	Do	Do
Dedem Beni Bir Bahçiya Gönderdi	La	La
Dostun Bahçasına Girsem	Sol	La
Eşimden Ayrıldım	Re	La
Evleri Görünüyor	Mi	La
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Mi	Do
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	La	Re
Geline Bakın Geline	Fa Diyez	La
Gelin Kaynana	Si	Do
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Fa Diyez	La
Karşıdadır Evleri	Sol	La
Kilo Kilo Elmalar	La	La
Merzifon Karşılması	Do	Sol
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Sol	Re
Paçalı	Si	Si
Pencerde Perde Ben	Re	Re
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	Fa Diyez	Sol
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	Mi	La
Zilha Gelin	La	La
	Si	La

Amasya türküleri başlangıç seslerine göre analiz edildiğinde 5 türkünün “la” (%20), 4 türkünün “do” (%16), 3 türkünün “re” (%12), 4 türkünün “mi” (%16), 3 türkünün “fa diyez” (%12), 3 türkünün “sol” (%12), 3 türkünün “si” (%8), sesleri ile başladığı sonucuna varılmaktadır.

Amasya türkülerinin bitiş seslerine göre analiz edilmesine bakılacak olursa, 16 türkünün “la” (%64), 3 türkünün “do” (%12), 3 türkünün de “re” (%12), 2 türkünün “sol” (%8), 1 türkünün “si” (%4) şeklinde tespit edildiği görülmektedir.



Şekil 6 Amasya türkülerinin başlangıç seslerine göre dağılımı



Şekil 7 Amasya türkülerinin bitiş seslerine göre dağılımı

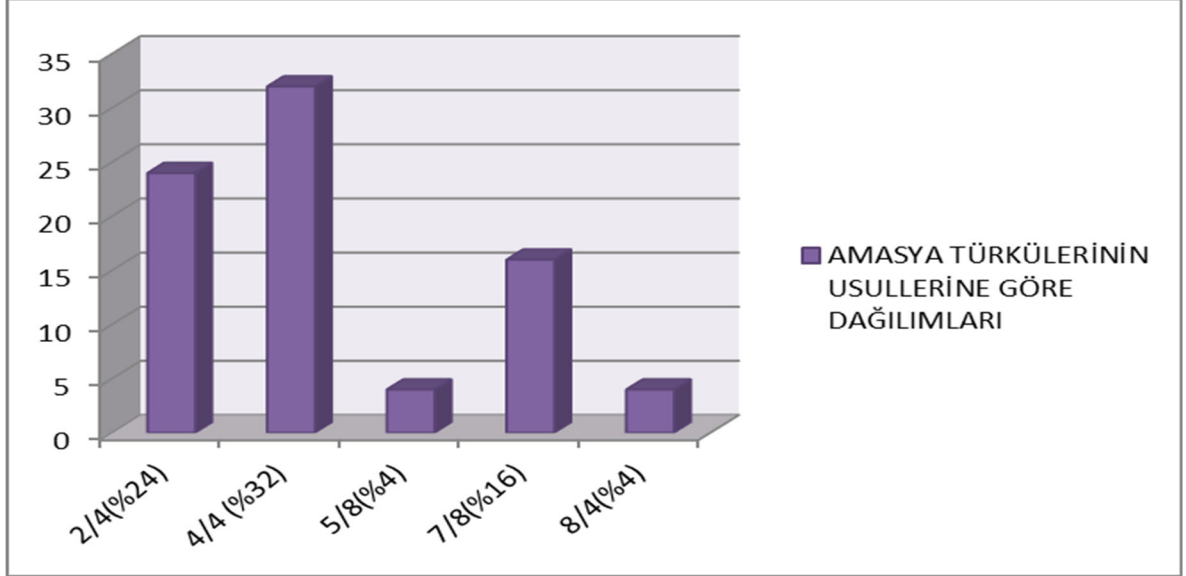
4.1.7. Amasya Türkülerinin Usullerine İlişkin Bulgular

Tablo 7

Amasya Türkülerinin Usullerine İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Usulü
Amasya'nın Dağları	4/4 (Sofyan)
Babayiğit Oyun Havası	2/4 (Nim Sofyan)
Bana Cevreyleyip Geyip Dokunma	2/4 (Nim Sofyan)
Bugün Benim Efkarım Var	7/8 (Devr-i Hindi)
Bulguru Kaynatırlar	9/8 (Aksak)
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	4/4 (Sofyan)
Çıktım Yaylaları Gezdim	9/8 (Raks Aksağı)
Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi	7/8 (Devr-i Hindi)
Dostun Bahçasına Girsem	8/4 (Ağır Düyek)
Eşimden Ayrıldım	4/4 (Sofyan)
Evleri Görünüyor	9/8 (Aksak)
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	4/4 (Sofyan)
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	7/8 (Devr-i Turan)
Geline Bakın Geline	9/8 (Aksak)
Gelin Kaynana	4/4 (Sofyan)
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	7/8 (Devr-i Hindi)
Karşıdadır Evleri	2/4 (Nim Sofyan)
Kilo Kilo Elmalar	9/8 (Aksak)
Merzifon Karşılması	4/4 (Sofyan)
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	4/4 (Sofyan)
Paçalı	2/4 (Nim Sofyan)
Pencerde Perde Ben	2/4 (Nim Sofyan)
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	4/4 (Sofyan)
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	2/4 (Nim Sofyan)
Zilha Gelin	5/8 (Türk Aksağı)

Amasya türkülerinin usul bakımından çözümlenmesinde 6 türkünün “2/4” (%24), 8 türkünün “4/4” (%32), 1 türkünün “5/8” (%4), 4 türkünün “7/8” (%16), 1 türkünün “8/4” (%4), 5 türkünün “9/8” (%20) lik usullerden oluştuğu görülmektedir.



Şekil 8 Amasya türkülerinin usullerine göre dağılımı

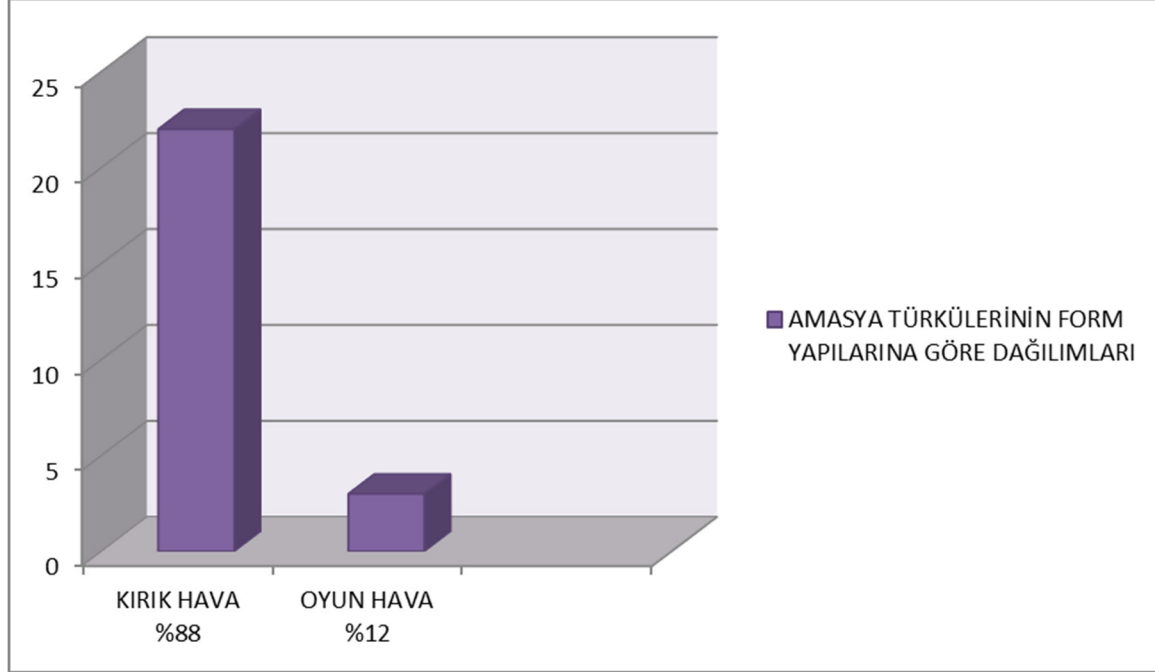
4.1.8 Amasya Türkülerinin Form Yapılarına İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Tablo 8

Amasya Türkülerinin Form Yapılarına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Yapısal Formu
Amasya'nın Dağları	Kırık Hava
Babayiğit Oyun Havası	Oyun Havası
Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	Kırık Hava
Bugün Benim Efkarım Var	Kırık Hava
Bulguru Kaynatırlar	Kırık Hava
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	Kırık Hava
Çıktım Yaylaları Gezdim	Kırık Hava
Dedem Beni Bir Bahçiya Gönderdi	Kırık Hava
Dostun Bahçasına Girsem	Kırık Hava
Eşimden Ayrıldım	Kırık Hava
Evleri Görünüyor	Kırık Hava
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Kırık Hava
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	Kırık Hava
Geline Bakın Geline	Kırık Hava
Gelin Kaynana	Kırık Hava
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Kırık Hava
Karşıdadır Evleri	Kırık Hava
Kilo Kilo Elmalar	Kırık Hava
Merzifon Karşılması	Oyun Havası
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Kırık Hava
Paçalı	Oyun Havası
Pencerde Perde Ben	Kırık Hava
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	Kırık Hava
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	Kırık Hava
Zilha Gelin	Kırık Hava

İncelemeye alınan 25 Amasya halk ezgisi form yapıları bakımından ele alındığında 22 türkünün kırık hava (%88), 3 türkünün ise oyun hava (%12) form biçimine dahil olduğu görülmektedir.



Şekil 9 Amasya türkülerinin form yapılarına göre dağılımı

4.2. İkinci Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan ritimsel problemler nelerdir?

Bu bölümde, ele alınan 25 Amasya türküsünün keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan ritimsel problemler ortaya konulmuştur. Bu problemler şu başlıklar altında incelenmiştir.

- Bileşik ve karma usullerin kullanılmasından kaynaklı olarak sağ el ve sol elde ortaya çıkan problemler.
- Küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklı sağ el ve sol elde oluşan problemler.
- Türkü içerisinde birden fazla usullerin art arda gelmesinden kaynaklı sağ el ve sol elde oluşan problemler.

4.2.1. Bileşik ve Karma Usullerin Kullanılmasından Kaynaklı Sağ El Ve Sol Elde Ortaya Çıkan Problemler

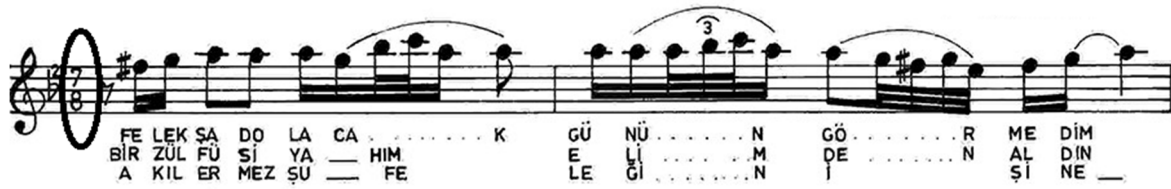
Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılacak şekilde keman çalgısına uyarlanmasında bazı türkülerin birleşik ve karma usullerden oluşması ve bu usul yapısına sahip türkülerin kemanda çalınması esnasında türkünün zihinsel takip ile usul dizilimlerinin doğru algılanıp hız içerisinde sağ el ve sol el koordinasyonunun sağlanarak doğru şekilde icra edilememesi; sağ elde yay hareketlerinin kuvvetli ve zayıf zamanlara uygun düşecek şekilde denk gelmemesi; sol elde hız içerisinde çalarken aksamalardan kaynaklanan problemlerin ortaya çıkabileceği, alanında uzman kişilerin görüşleri dahilinde tespit edilmiştir.

Tablo 9

Bileşik ve Karma Usullerden Kaynaklanan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Türkünün Usulü
Bugün Benim Efkarım Var	7/8
Bulguru Kaynatırlar	9/8
Çıktım Yaylaları Gezdim	9/8
Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi	7/8
Dostun Bahçasına Girsem	8/4
Evleri Görünüyor	9/8
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	7/8
Geline Bakın Geline	9/8
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	7/8 10/8
Kız Pınar Başında Testi Doldurur	9/8
Kilo Kilo Elmalar	9/8
Zilha Gelin	5/8

Ele alınan 25 Amasya türküsü içerisinde bileşik ve karma usullerden oluşan türkülerin sayısı 12'dir.



Şekil 10. Felek şad olacak günün görmedim türküsünden örnek bir kesit



Şekil 11. Evleri görünüyor türküsünden örnek bir kesit



Şekil 12. Zilha gelin türküsünden örnek bir kesit

4.2.2. Otuzikilik Nota Değerlerinin Kullanılmasından Kaynaklı Sağ El ve Sol Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerde gırtlak nağmeleri, süslemeler, bağlama çalgısının yapısı ve teknik özelliklerinin göstergesi olarak onaltılık ve otuzikilik nota değerleri oldukça fazla kullanılmaktadır. Türküler bu özellikleriyle birlikte kemanda çalınırken sağ elde eşit yay basıncının oluşturulamaması ile birlikte sol el ile senkron sağlanamaması; sol elde ise notaların bağlama ya da söyleyişe uygun şekilde yazılmasından dolayı kemanda artikülasyon, ses temizliği ve parmakların rahat konumlandırılmaması gibi zorlukların yaşanabileceği, alanında uzman kişilerin görüşleri dahilinde tespit edilmiştir.

Tablo 10

Küçük Nota Değerlerinin Kullanılmasından Kaynaklanan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Nota Değeri
Amasya'nın Dağları	32'lik
Babayiğit Oyun Havası	32'lik
Bulguru Kaynatırlar	32'lik
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	32'lik
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	32'lik
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	32'lik
Karşıdadır Evleri	32'lik
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	32'lik
Merzifon Karşılması	32'lik
Paçalı	32'lik
Pencerede Perde Ben	32'lik
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	32'lik

25 Amasya türküsü içerisinde küçük nota değerlerinden kaynaklı zorluk içeren 12 türkü bulunmaktadır.



Şekil 13. Karşıdadır evleri türküsünden örnek bir kesit

25 Amasya türküsü içerisinde, bir türkü içerisinde farklı usullerin art arda gelmesinden kaynaklı olarak çalım zorluğu teşkil eden 5 adet türkü bulunmaktadır.



Şekil 16. Gökyüzünde bölük bölük durnalar türküsünden örnek bir kesit



Şekil 17. Pencerede perde ben türküsünden örnek bir kesit

4.3. Üçüncü Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan makamsal problemler nelerdir?

Bu bölümde, ele alınan 25 Amasya türküsünün keman eğitiminde kullanılmasında makamsal yapılarına bağlı olarak zorluk oluşturabileceği düşünülen türküler uzman kişilerin görüşleri dahilinde tespit edilmiş ve bu probleme ilişkin aşağıdaki başlıklar üzerinde durulmuştur.

- Komalı seslerin keman eğitiminde kullanılmasında sol elde yaşanan zorluklar.
- Makamsal aralıkların çalınmasından kaynaklı olarak sol elde karşılaşılan zorluklar.

4.3.1. Komalı Seslerin Kemanda Seslendirilmesinde Sol Elde Yaşanan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Klasik batı müziği minör ve majör olmak üzere iki temel dizi yapısı üzerinden işleyen bir düzene sahipken, Türk müziğinin oldukça karmaşık ve zengin bir altyapısı vardır (İmik, 2017, 204). Türk halk müziği çalgılarından biri olan bağlama, Türk müziği nota sistemine has olan komaların çalınmasında perdeli bir çalgı olmasından dolayı icra sırasında bu seslerin doğru şekilde elde edilmesi bakımından kolaylık göstermektedir. Fakat yaylı çalgılar üzerinde bu seslerin oluşturulabilme olanağı tuşenin perdesiz olmasından kaynaklı olarak

oldukça zordur ancak ve ancak alıcının duyum yeteneği ve teknik kapasitesine bağlı olarak gerekleŖebilir (ilden, 2002, s. 6).

Tablo 12

Komalı Seslerin Keman Eğitiminde Kullanılmasında Sol Elde Yaşanan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Koma
Bana Cevreyleyip Geyip Dokunma	Si b2
Bulguru Kaynatırlar	Si b2
Çıktım Yaylaları Gezdim	Si b3
Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi	Si b2
Dostun Bahçasına Girsem	Si b2
Eşimden Ayrıldım	Si b3
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Si b2
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	Si b2
Gelin Kaynana	Si b2
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	Si b2
Kilo Kilo Elmalar	Si b2
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Fa #3
Zilha Gelin	Si b 2

25 Amasya türküsü içerisinde komalı seslerin kullanılmasından kaynaklı zorluk oluşturabileceği düşünülen 13 türkü yer almaktadır. Bunların içerisinde 10 türkü “si b2”, 2 türkü “si b3”, 1 türkü ise “fa #3” koma değerlerini içerisinde bulundurmaktadır.



Şekil 18 Çıktım yaylaları gezdim türküsünden örnek bir kesit



Şekil 19. Dostun bahçasına girdim türküsünden örnek bir kesit



Şekil 20. Gelin kaynana türküsünden örnek bir kesit.

4.3.2. Makamsal Aralıkların Bulunmasından Kaynaklı Sol Elde Karşılaşılan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türk müziği makamsal diziler üzerine kurulmuş bir ses sistemine sahiptir ve makamsal özellikteki dizilerin içerisinde artmış ikili aralıklar bulunmaktadır. Batı müziğindeki yarım ve tam ses aralıklarının çalınmasından farklı olarak, bu aralıkların seslendirilişinde sol el parmaklarının batı müziği standardının dışında konumlandırılması ve ses temizliğinin elde edilememesi gibi problemlerin ortaya çıkabileceği uzman kişilerin görüşleri dahilinde tespit edilmiştir.

Tablo 13

Makamsal Aralıkların Bulunmasından Kaynaklı Olarak Sol Elde Karşılaşılan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Değiştir
Amasya'nın Dağları	Artmış İkili
Bugün Benim Efkârım Var	Artmış İkili
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Artmış İkili
Geline Bakın Geline	Artmış İkili
Gelin Kaynana	Artmış İkili
Mail Oldum Hub Cemle Bakmaya	Artmış İkili
Merzifon Karşılaması	Artmış İkili
Tek Kapıdan ıktım Yüzüm Peçeli	Artmış İkili

Yukarıdaki tablodan elde edilen bulgulara göre 25 Amasya türküsü içerisinde 8 türkünün "artmış ikili" aralıklardan oluşan türküleri kapsadığı görülmektedir.

Tablo 14

Artmış İkili Aralığında Ezgilerin Yer Aldığı Türkülerin Makamlarına İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Makam
Amasya'nın Dağları	Bayati
Bugün Benim Efkârım Var	Hicaz
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	Karcıgar
Geline Bakın Geline	Karcıgar
Gelin Kaynana	Karcıgar
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya	Hüzzam
Merzifon Karşılması	Gülizar
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	Hicaz

Amasya yöresine ait ele alınan 25 türkünün içerisinde artmış ikili aralıkların bulunduğu 8 türkü yer almaktadır. Bu artmış ikili aralıklar Karcıgar, Hicaz ve Hüzzam makamının yapısında, Bayati ve Gülizar makamındaki türkülerin ise seyir özelliklerinde geçici olarak yer almaktadır.



Şekil 21 . Evlerine vardım kapı sürgülü türküsünde örnek bir kesit



Şekil 22. Gelin kaynana türküsünden örnek bir kesit



Şekil 23. Mail Oldum Hub Cemale bakmaya türküsünden örnek bir kesit

4.4. Dördüncü Alt Amaca İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında türkü sözlerinden kaynaklanan problemler nelerdir?

Bu bölümde, 25 Amasya türküsünün sözlerinden oluşan problemler ve bu problemi oluşturan unsurlar şu şekilde ele alınmıştır.

- Hece bağlarının yer almasından kaynaklı sağ el ve sol elde oluşan problemler.
- Bir hecenin art arda gelen aynı sesler ile birlikte seslendirilmesinden kaynaklı sağ elde oluşan zorluklar.

4.4.1. Hece Bağlarının Yer Alması Bakımından Sağ El ve Sol Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türküler seslendirilirken sözden kaynaklı olarak notalar çoğu zaman çok fazla uzatılmaktadır. Bu uzatma bağlarla sağlanmaktadır. Türk halk müziğinin kendine has yapısından kaynaklı olarak bu ezgilerin bağlama ile icra edilişi veya sözel olarak seslendirilişi rahatlıkla gerçekleşmektedir. Ancak hece bağlarının bulunduğu bu pasajlar kemanda çalınırken sağ elde yay hareketinin kontrolünün iyi sağlanamaması, bağlı notaların çalımı esnasında yayın eşit bölünememesi, yayın hız birimi korunarak sol el ile koordineli bir biçimde acelenin sağlanamaması, yay basıncının dengelenememesi; sol elde notaların iyi artiküle edilerek çalınamaması, hız kontrolünün ve ses temizliğinin koordineli bir şekilde elde edilememesi bakımından birçok zorluk teşkil edebileceği uzman görüşleri dahilinde tespit edilmiştir.

Tablo 15

Hece Bağlarının Yer Almasından Kaynaklı Sağ El ve Sol Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türkünün Adı
Amasya'nın Dağları
Bulguru Kaynatırlar
Çakallardan İner Vermiş Kömürü
Felek Şad Olacak Günün Görmedim
Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya
Pencerede Perde Ben
Pınarın Başında Taş Ben Olaydım
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli

Amasya türkülerin içerisinde araştırma için seçilmiş olan 25 türkü içerisinde 8 türkünün hece bağlarının yer almasından kaynaklı olarak çalım esnasında sağ el ve sol elde problem yaratabileceği uzman görüşleri dahilinde tespit edilmiştir.



Şekil 24. Karşıdandır evleri türküsünden örnek bir kesit



Şekil 25. Bulguru kaynatırlar türküsünden örnek bir kesit



Şekil 26. Pınarın Başına Taş Ben Olayım

4.4.2. Bir Hecenin Art Arda Gelen Aynı Sesler ile Bağlanmasından Kaynaklı Sağ Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerde aynı hecenin art arda gelen birden fazla aynı sese bağlı olarak seslendirilme biçiminin kemana uyarlanmasında bir takım zorlukların yaşanabildiği belirlenmiştir. Kemanda art arda gelen aynı notaların aynı bağ içerisinde çalınması esnasında seslerin birbirlerine bağlanma şekillerinin kemana uygun şekilde düzenlenebileceği ya da seslerin ayrı ayrı belirtilerek çalınması gerektiğine dair bir teknik işaretin eklenebileceği, aksi

takdirde türkünün özüne bağlı kalınarak seslendirilmesinde problemler oluşabileceği uzman görüşleri dahilinde tespit edilmiştir.

Tablo 16

Bir Hecenin Art Arda Gelen Aynı Sesler ile Bağlanmasından Dolayı Sağ Elde Oluşan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türkünün Adı
Bugün Benim Efkarım Var
Bulguru Kaynatırlar
Çakallardan İner Vermiş Kömürü
Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi
Dostun Bahçasına Girsem
Eşimden Ayrıldım
Felek Şad Olacak Günün Görmedim
Geline Bakın Geline
Pencerede Perde Ben
Zilha Gelin

25 Amasya yöresine ait türkünün içerisinde, bir hecenin art arda gelen aynı sesler ile bağlanmasından dolayı sağ elde oluşan zorlukların içerildiği 10 türkü bulunmaktadır.



Şekil 27. Dedem beni bir bahçıya gönderdi türküsünden örnek bir kesit



Şekil 28. Zilha gelin türküsünden örnek bir kesit



Şekil 29. Bugün benim efkarım var türküsünden örnek bir kesit

4.5. Bağlama Tavrına Uygun Olarak Notaya Alınmış Türkülerin Keman İcrasında Sağ El ve Sol Elde Ortaya Koyduğu Zorlukların Tespit Edilmesine İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Türkülerin bağlama tavrılarına ve teknik yapısına uygun olarak icra edilişleri sebebiyle tamamen bağlamaya özgü müzik ifadeleri bulunmaktadır. Bu özellikteki bölümlerin keman çalgısında çalınmasında sağ elde yay hareketlerinin kontrolünün sağlanamaması, kuvvetli ve zayıf zamanlara uygun şekilde yayın itme ve çekme hareketlerinin uygulanamaması, sağ el ve sol elin koordineli bir biçimde sistematığının oluşturulamaması ; sol el parmaklarının ses temizliği ve artikülasyon unsurlarına uygun biçimde konumlandırılmaması, kaliteli ses tınısının ve yapısının elde edilememesi gibi becerilerin gerçekleştirilememesi bakımından bir takım zorlukların oluşabileceği uzman görüşleri dahilinde tespit edilmiştir.

Tablo 17

Bağlama Tavrına Uygun Olarak Notaya Alınmış Türkülerin Keman İcrasında Sağ El ve Sol Elde Ortaya Çıkan Zorluklara İlişkin Bulgular

Türkünün Adı
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü
Merzifon Karşılması
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli

25 Amasya türküsü içerisinde bağlama tavrılarının bulunmasından kaynaklı olarak keman eğitiminde kullanılmasında zorluk teşkil edebilecek 3 türkünün yer aldığı uzman kişiler tarafından tespit edilmiştir.



Şekil 30. Evlerine vardım kapı sürgülü türküsünden örnek bir kesit



Şekil 31. Merzifon karşılaması türküsünden örnek bir kesit



Şekil 32. Tek kapıdan çıktım yüzüm peçeli türküsünden örnek bir kesit

4.6. Altıncı Alt Amaca Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Keman eğitiminde Amasya türkülerinin seslendirilmesinde kullanılan yay teknikleri nelerdir?

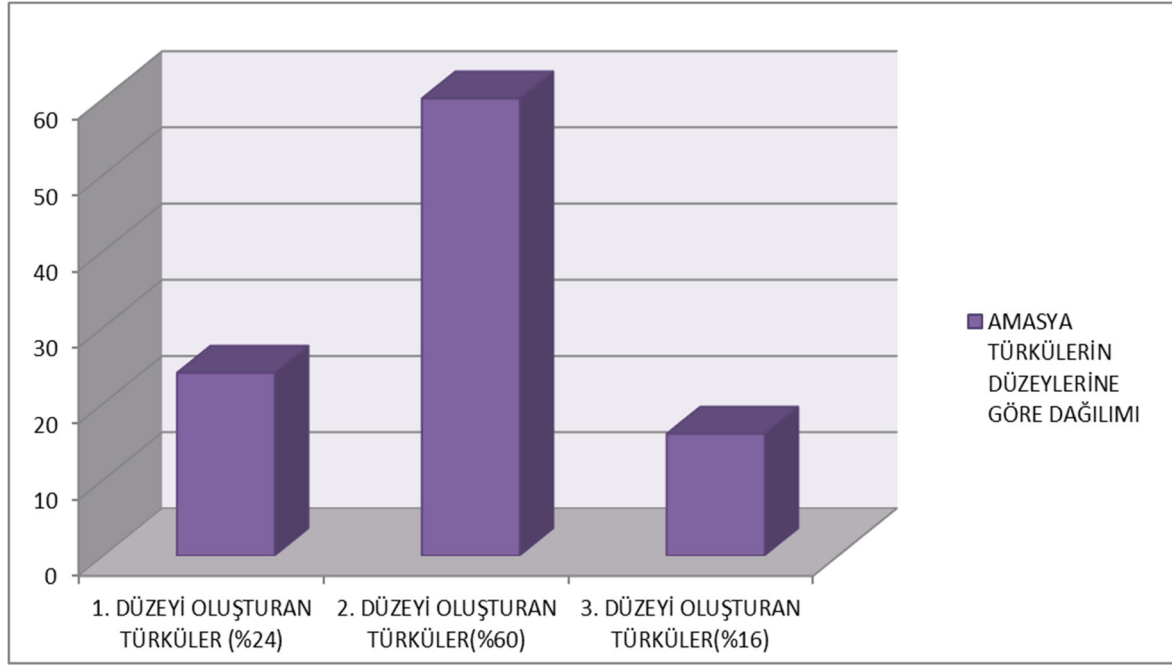
Araştırmanın bu bölümünde, keman eğitiminde kullanılabilirliği uygun görülerek ele alınan 25 Amasya türküsünün seslendirilmesinde hangi yay tekniklerinin kullanıldığına ilişkin bulgular ve yorumlar yer almaktadır. Bunun yanı sıra da yine bu bölüm içerisinde Amasya türküleri, keman eğitiminde kullanılmak amacıyla çalma rahatlığı ve müzikal kalite kapsamında oluşturulan konumlara, genel olarak kullanılan yay tekniklerine, ses aralıklarının sınırlarına, makamsal özelliklerine, türküler üzerinde keman eğitiminde kullanılmasına yönelik yapılan tartımsal sadeleştirmelere göre üç düzeyde sınıflandırılmıştır. Bu unsurlar kapsamında I. Düzey türküler, I. Konumda tüm tellere hakim şekilde çalma; II. Düzey türküler, I ve II. Konum, I ve III. Konum, yalnız II ve yalnız III. Konumlarda geçişli ve kalarak çalma; III. Düzey türküler ise I, II ve III. Konumlarda geçişli ve kalarak çalma gibi hedefler doğrultusunda 3 düzeyde kategorize edilmiştir.

Tablo 18

Amasya Türkülerinin Düzeylerine İlişkin Bulgular

Türkünün Adı	Düzy
Amasya'nın Dağları	2. Düzy
Babayiğit Oyun Havası	2. Düzy
Bana Cevreleyip Geyip Dokunma	2. Düzy
Bugün Benim Efkârım Var	3. Düzy
Bulguru Kaynatırlar	1. Düzy
Çakallardan İner Vermiş Kömürü	1. Düzy
Çıktım Yaylaları Gezdim	3. Düzy
Dedem Beni Bir Bahçiya Gönderdi	2. Düzy
Dostun Bahçasına GİRSEM	1. Düzy
Eşimden Ayrıldım	3. Düzy
Evleri Görünüyor	2. Düzy
Evlerine Vardım Kapı Sürgülü	2. Düzy
Felek Şad Olacak Günün Görmedim	2. Düzy
Geline Bakın Geline	1. Düzy
Gelin Kaynana	2. Düzy
Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar	2. Düzy
Karşıdadır Evleri	1. Düzy
Kilo Kilo Elmalar	1. Düzy
Merzifon Karşılması	2. Düzy
Mail Oldum Hub Cemâle Bakmaya	2. Düzy
Paçalı	2. Düzy
Pencerde Perde Ben	3. Düzy
Pınarın Başına Taş Ben Olaydım	2. Düzy
Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli	2. Düzy
Zilha Gel	2. Düzy

Türküler düzeylerine ilişkin incelendiğinde, I. Düzey türküler 6 (%24), II. Düzey türküler 15(%60), III. Düzey türküler 4 (%16) şeklinde tespit edilmiştir.



Şekil 33 Amasya türkülerinin düzeylerine göre dağılımları

4.6.1.Birinci Düzeyi Oluşturan Türküler

Largo **BULGURU KAYNATIRLAR**

3
mf
1

3

5
mf
1

7

9
mf
1

11

13
mf
2

15

Bulguru Kaynatırlar adlı türkü hüseyini makamında bir türküdür. Makamsal yapısından dolayı iki koma si bemol bulunmaktadır ancak bu durum türkünün keman eğitimi için kullanılmasında zorluk yarattığı için si natural olarak yazılmıştır. Türkünün keman ile çalınmasında I. Konum kullanılmıştır. Re, la ve mi tel geçişleri mevcuttur. Bu türküde evrensel keman yay tekniklerinden Detaşe ve Legato teknikleri kullanılmıştır.

ÇAKALLARDAN İNER VERMİŞ KÖMÜRÜ

Largo



Çakallardan İner Vermiş Kömürü türküsü hüseyini makamında bir türküdür. Makam dizisinden kaynaklı olarak yer alan iki komalık si bemol keman eğitiminde kullanımında zorluk teşkil eden bir durum yarattığından si notası natural olarak yazıma alınmıştır. La ve mi tel geçişleri mevcuttur. I. Konumda kalarak çalınması uygun görülmüştür. Bu türküde evrensel keman yay tekniklerinden Detache ve Legato teknikleri kullanılmıştır.

DOSTUN BAHÇASINA GİRSEM

Largo

3 *mf* I

3 4

5 *mf* I

7 2

9 4

Dostun Bahçasına GİRSEM adlı türkü hüseyini makamında bir türküdür. Makam yapısının getirisi olan iki koma si bemol türkünün keman eğitiminde kullanılması adına düzelenmesi sırasında si natural olarak yazılmıştır. Türkünün I. Konumda çalınması uygun görülmüştür. Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılarak üç tel geçişli ancak ağırlıklı olarak la teli üzerinde 1,2,3 ve 4. parmakların çok yavaş bir hızda parmak hareketlerinin geliştirilmesinde ve nota yerlerinin öğreniminin pekiştirilmesinde kullanılabilir.

GELİNE BAKIN GELİNE

Allegro

1
f

5

9

13

17 §

21

25

29 §

Geline Bakın Geline adlı türkü karacığar makamı özelliklerini göstermektedir. Türküde la ve mi olmak üzere iki tel geçişi bulunmaktadır ve I. Konum kullanılmıştır. Türkünün keman eğitiminde kullanılmasına yönelik olarak Detaşe, Legato ve Markato yay tekniklerine yer verilmiştir. Tüm bu özelliklerinden dolayı Düzey I kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

KARŞIDADIR EVLERİ

Largo

0 3 2

mf *mf*

5

mf

9

mf

13

mf

17

mf

21

mf

25

mf

Karşıdadır Evleri türküsü hüseyini makamında bir türküdür. Türkünün keman eğitiminde kullanılmak üzere I. Konumda çalınması uygun görülmüştür. Detaşe ve Legato yay tekniklerinin kullanım alanı geniş bir türküdür. Üç tel arası geçişler bulunmaktadır ancak ağırlıklı olarak icra seyri la teli üzerinde gerçekleşmektedir.

KİLO KİLO ELMALAR

Allegretto

The musical score for 'Kilo Kilo Elmalar' is written in 3/8 time and consists of a single melodic line. The tempo is marked 'Allegretto'. The score begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The first measure is marked with a forte 'f' dynamic and a first ending bracket. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with various ornaments (accents, slurs, and grace notes) indicating specific playing techniques. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, and 13 indicated. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Kilo Kilo Elmalar adlı türkü rast makamı özelliklerini gösteren bir türküdür. Makam yapısından kaynaklı olarak iki koma si bemol, türkü üzerinde yapılan çalışmalar sonucu si natural olarak yazılmıştır. Türküde iki tel arası geçişler mevcuttur ve türkünün I. Konumda çalınması uygun görülmüştür. Detaşe, Legato ve Martele yay tekniklerinin kullanıldığı bu

türküde, yayın alt yarısı ve ağırlık merkezi çevresi ile her düzum başı vurgulanarak çalınabilir.

AMASYA'NIN DAĞLARI

Adagio

The musical score for 'Amasya'nın Dağları' is written in 4/4 time, Adagio tempo. It consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is written for a single melodic line. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) at the beginning of each staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Amasya'nın Dağları adlı türkü bayati makamı özelliklerini gösteren bir türküdür. Türküde keman ile çalımı esnasında la ve re olmak üzere iki tel geçişleri yer almaktadır ve türkünün I ve II. Konum geçişleri ile çalınması uygun görülmüştür. Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılarak çalınabilir. Türkünün bütün bu özelliklerinden dolayı Düzey 2 kategorisi içerisinde yer alması uygun görülmüştür.

BABAYİĞİT OYUN HAVASI

Largo

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, 2/4 time. It consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Largo'. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and fingerings. Dynamics include a forte 'f' marking at the beginning and a mezzo-forte 'mf' marking later. The piece concludes with a double bar line.

5 *f*

9

13

17

21

25 *mf*

29



Babayiğit Oyun Havası hüseyini makamı özelliklerini göstermektedir. Makam yapısından kaynaklı olarak iki koma si bemol, yapılan çalışmalar sonucu keman eğitimi için kullanıldığında çalım sırasında bir takım zorluklar yaratması sebebiyle si natural olarak yazılmıştır. Oyun havasının keman üzerinde seslendirilmesinde la, re ve mi olmak üzere üç tel geçişleri yer almaktadır. Ezgi, I ve III. Konumda geçişli ve kalarak çalınabilir. Detaşe ağırlıklı olmak üzere, Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılabilir. Bütün bu özelliklere sahip olması bakımından Babayiğit Oyun Havası'nın Düzey 2 kategorisi içerisinde yer alması uygun görülmüştür.

BANA CEVRELEYİP GEYİP DOKUNMA

Adagietto

The musical score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Adagietto'. The first staff contains measures 1-4, with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The second staff contains measures 5-8, with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The third staff contains measures 9-12, with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The fourth staff contains measures 13-16, with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The fifth staff contains measures 17-20, with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The sixth staff contains measures 21-24, with a melodic line starting on a whole note, followed by eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. The piece is divided into two main sections, I and II, with repeat signs. The key signature is one flat (B-flat).

Bana Cevreleyip Geyip Dokunma adlı türkü uşak makamı özelliklerini göstermektedir. Makam yapısından kaynaklı olarak iki koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılması sırasında bir takım zorluklar yaratması sebebiyle si natural olarak yazılmıştır. Türkünün I. ve II. Konumda çalınmasının uygun görülmesinden dolayı la ve re olmak üzere iki tel geçişi yer almaktadır. Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılan türkünün bütün bu özellikleri bulundurması bakımından Düzey 2 kategorisi içerisinde yer alması uygun görülmüştür.

DEDEM BENİ BİR BAHÇIYAGÖNDERDİ

Largo

6

10

15

20

25

30

35

Dedem Beni Bir Bahçıya Gönderdi adlı türkü hüseyini makamı özelliklerini göstermektedir. Makam yapısından kaynaklı olarak iki koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılması sırasında bir takım zorluklar yarattığından si natural olarak yazılmıştır. Türkünün keman ile çalınmasında la, re ve mi olmak üzere üç tel geçişleri yer almaktadır. Türkü, I ve III. Konum geçişleri ve kalarak çalmaya uygun şekilde yazılmıştır. Detaşe ve

Legato yay teknikleri kullanılmıştır. Bütün bu özellikleriyle Düzey 2 kategorisi içerisinde yer alması uygun görülmüştür.

Adagietto

EVLERİNE VARDIM KAPI SÜRGÜLÜ

1. **f** I

3. **f**

5. **f**

6. **f** III

8. **mf**

10. **mf** I

12. **f** I

14. **f**



Evlerine Vardım Kapı Sürgülü adlı türkü karıcığâr makamı özelliklerini göstermektedir. Makam yapısından kaynaklı iki koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılması esnasında bir takım zorluklar yarattığından si natural olarak yazılmıştır. Ayrıca türkünün içerisinde makam özelliğine bağlı olarak seslendirilmesinde zorluk teşkil ettiği düşünülen artmış ikili aralıklar mevcuttur. Bu aralıkların çalınmasında, ses temizliği ve rahat çalım alanı gibi unsurlar göz önünde bulundurularak türküde, I ve III. Konum kullanılmıştır. Türküde la ve mi olmak üzere iki tel geçişleri mevcuttur. Detache ve Legato yay teknikleri kullanılmıştır. Bunların yanı sıra türküde süslemeli yay tekniklerinden ‘Çarpma’ tekniği de bulunmaktadır. Bütün bu özellikleriyle Düzey 2 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

EVLERİ GÖRÜNÜYOR

Largo



Evleri Görünüyor adlı türkü çargah makamı özelliklerini göstermektedir. Türküde la teli üzerinde I ve III. Konum geçişli ve kalarak çalmaya yönelik çalışmalar yapılmıştır. Detaşe, Legato ve Marcato yay teknikleri kullanılmıştır. Tüm bu özelliklerinden kaynaklı olarak da Düzey 2 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

FELEK ŞAD OLACAK GÜNÜN GÖRMEDİM

Andante

1 3 2

f I III I

3 2 *mf* I

3 2 *mf*

1 3 2

III

Felek Şad Olacak Günün Görmedim adlı türkü hüseyini makamı özelliklerini göstermektedir. Makamın yapısından kaynaklı iki koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılmasında bir takım zorluklar ortaya koyduğundan si natural yazılmıştır. Türküde la ve mi olmak üzere iki tel geçişi bulunmaktadır. Türkü üzerinde I ve III. Konumda kalarak ve konum geçişli çalmaya yönelik çalışmalar yapılmıştır. Detaşe ve Legato yay teknikleri sıklıkla kullanılmaktadır. Tüm bu özelliklerinden kaynaklı olarak türkünün Düzey 2 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

GELİN KAYNANA

Moderato

1
f
I

5
mf
II
I
II
I

9
f

13
mf
II
I
II
I

17
f

21
I
II
I
II
I

Gelin Kaynana adlı türkü karcıgar makamındadır. Makam yapısından kaynaklı olarak türküde bulunan üç koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılmasında bir takım zorluklar yarattığından si natural olarak yazılmıştır. Türküde re, la ve mi olmak üzere üç tel geçişi mevcuttur. Keman eğitiminde kullanılması açısından türkünün seslendirilmesinde I ve II. Konum kullanılmıştır. Detaşe, Legato ve Spiccato yay teknikleri kullanılmıştır. Tüm bu özelliklere sahip olması bakımından türkünün Düzey 3 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

GÖKYÜZÜNDE BÖLÜK BÖLÜK DURNALAR

Largo

1
f I

4
III

7
mf I

10
III f

13
mf

16
mf

19
f

Gökyüzünde Bölük Bölük Durnalar adlı türkü hüseyini makamı özelliklerini göstermektedir. Makam yapısından kaynaklı olarak türküde bulunan iki koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılması sırasında bir takım zorluklar yarattığından si natural olarak yazılmıştır. Türküde re, la ve mi olmak üzere üç tel geçişi mevcuttur. Türkünün üzerinde I ve III. Konum aralarında geçişli ve konumda kalarak çalmaya yönelik çalışmalar yapılmıştır. Detaşe ve Legato yay tekniklerine yer verilmiştir. Türkünün karakterini oluşturan onaltılık ve otuzikilik değerindeki notaların bulunduğu motiflerin çalınması, sol elde özellikle 3 ve 4. Parmaklar olmak üzere parmak kaslarının gelişmesi ve parmak hareketlerinin aktifleşmesi

için fayda sağlayıcı olabilir. Bütün bu özelliklere sahip olması bakımından bu türkünün Düzey 2 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

MAİL OLDUM HUB CEMALE BAKMAYA

Andantino

1
mf I III

3
I

5
mf III

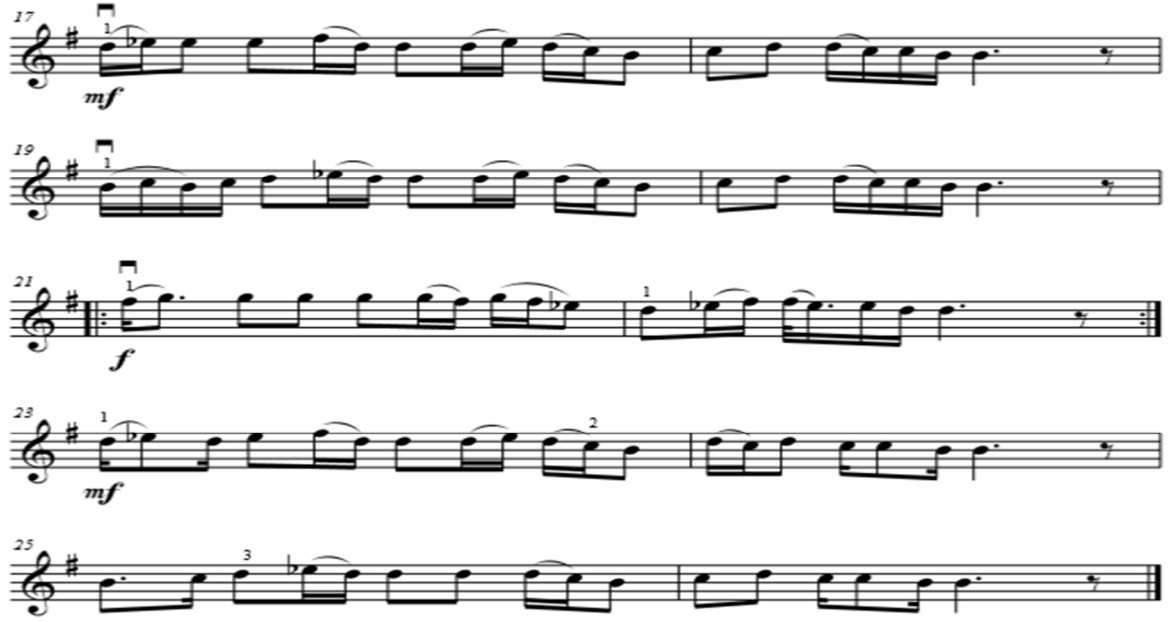
7
I

9
f I

11
mf

13
1

15
f



Mail Oldum Hub Cemale Bakmaya adlı türkü muhalif makamı özelliklerini göstermektedir. Makamın yapısından kaynaklı olarak türküde bulunan üç koma diyez, türkünün keman eğitiminde kullanılmasında bi takım zorluklar yaratması sebebiyle fa diyez olarak yazılmıştır. Türküde la ve mi olmak üzere iki tel geçişi mevcuttur. Türkünün I ve III. Konum geçişli ve kalarak çalınmasına yönelik çalışmalar yapılmıştır. Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılmıştır. Bütün bu özelliklere sahip olmasından dolayı Düzey 2 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

MERZİFON KARŞILAMASI

Andante

1

f

3

5

f

7

9

Fine

11

mf

13

15

f

17

19

21

23

25

27

29

f

mf

f

mf

f

f

D.C. al Fine

Merzifon Karşılması adlı oyun havası gülizar makamı özelliklerini göstermektedir. Türküde re, la ve mi olmak üzere üç tel geçişi mevcuttur. Türkünün I ve III. Konumlarda geçişli ve kalarak çalınması uygun görülmüştür. Detaşe, Legato ve Marcato yay teknikleri kullanılmıştır. Bütün bu özellikleri bulundurmanın bakımından türkünün Düzey 2 kategorisinde yer almasına karar verilmiştir.

PAÇALI

Adagietto

The musical score for 'Paçali' is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Adagietto' and the dynamics 'mf'. The score consists of six staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Adagietto' and the dynamics 'mf'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. There are also some specific markings like 'mf', 'I', 'III', 'V', and '2'.

Paçalı adlı türkü karcıgar makamında bir türküdür. Türkünün I. Konumda çalınması uygun görülmüştür. Türküde la ve mi olmak üzere iki tel geçişleri mevcuttur. Keman eğitimi için I ve III. Konumda kalarak ve geçişli çalınması uygun görülmüştür. Detaşe, Legato ve Portato yay teknikleri kullanılmıştır. Türkü, keman eğitiminde kullanılırken iki tel arası geçişlerin sağlanmasında sağ kol hareketinin geliştirilmesi bakımından fayda sağlar niteliktedir.

PINARIN BAŞINA TAŞ BEN OLAYIM

Andante

The image displays a musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns, specifically the section for the Swan. The score is written for five staves, each representing a different instrument or voice part. The music is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mf* *I*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and others containing rests. The notation includes various articulations and phrasing marks, such as slurs and breath marks. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Moderato



Pınarın Başına Taş Ben Olayım adlı türkü hüseyini makamı özelliklerini göstermektedir. Makam yapısından kaynaklı olarak türküde buluna iki koma si bemol, keman eğitiminde kullanılması esnasında bir takım zorluklar yaratması sebebiyle si natural olarak yazılmıştır. Türkünün la ve mi olmak üzere iki tel geçişleri mevcuttur. Keman eğitimi için I ve III. Konum geçişli ve kalarak çalınması uygun görülmüştür. Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılmıştır. Bütün bu özelliklerinden dolayı türkünün Düzey 2 kategorisinde yer almasına karar verilmiştir.

TEK KAPIDAN ÇIKTIM YÜZÜM PEÇELİ

Adagio

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It consists of six staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various musical notations: eighth and sixteenth notes, rests, slurs, and dynamic markings. The dynamics are marked as 'f' (forte) at measures 1, 8, and 15; 'mf' (mezzo-forte) at measures 5 and 12; and 'rit.' (ritardando) at measure 20. Fingering is indicated by numbers 1, 2, 3, and 0. Bowing techniques are indicated by 'I' and 'III' (third position). The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Tek Kapıdan Çıktım Yüzüm Peçeli adlı türkü hicaz makamı özelliklerini göstermektedir. La, re ve mi olmak üzere üç tel geçişleri mevcuttur. Keman eğitimi için I ve III. Konum geçişli ve kalarak çalınması uygun görülmüştür. Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılmıştır. Türküde bulunan onaltılık ve otuzikilik değerindeki notaların çalınması, keman eğitimi açısından artikülasyon sağlanması ve yay kontrolüyle birlikte müzikal ifadelerin verilmesine ilişkin becerilerin oluşturulmasında ve geliştirilmesinde fayda sağlayacağı düşünülmüştür.

ZİLHA GELİN

Moderato

1
f
6
11
16
21
26
31
36



Zilha Gelin adlı türkü hüseyini makamı özelliklerini göstermektedir. Makam yapısından kaynaklı olarak türküde bulunan iki koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılmasında bir takım zorluklar yarattığından si natural olarak yazılmıştır. Türküde re ve la olmak üzere iki tel geçişi mevcuttur. Türkünün I ve III. Konumlarda çalınması uygun görülmüştür. Türküde Detaşe, Legato ve Marcato yay teknikleri kullanılmıştır. Bütün bu özellikleri bakımından türkünün Düzey 2 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

4.6.3. Üçüncü Düzeyi Oluşturan Türküler

BUGÜN BENİM EFKARIM VAR

Andante

mf

mf

I II III

I II III

I

The image displays a musical score for the piece 'Bugün Benim Efkârım Var' in Hicaz makamı. The score is written on nine staves, each containing a line of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by Roman numerals I, II, and III. The score is divided into measures by vertical bar lines. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece is in Hicaz makamı, which is characterized by its unique melodic structure and intervals. The score is presented in a clear, legible format, suitable for educational or performance purposes.

Bugün Benim Efkârım Var adlı türkü hicaz makamı özelliklerini göstermektedir. Türkünün çalınmasında re, la ve mi olmak üzere üç tel geçişi mevcuttur. Keman eğitiminde kullanılması açısından türkünün seslendirilmesinde I, II ve III. Konum kullanılmıştır. Detaşe, Legato ve Marcato yay teknikleri kullanılmıştır. Tüm bu özellikleri bakımından türkünün Düzey 3 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

ÇIKTIM YAYLALARI GEZDİM

Larghetto



Çıktım Yaylaları Gezdım adlı türkü hüseyini makamındadır. Makam yapısından kaynaklı olarak türküde bulunan iki koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılmasında bir takım zorluklar yarattığından si natural olarak yazılmıştır. Türküde la ve mi olmak üzere iki tel geçişleri mevcuttur. Keman eğitiminde kullanılması açısından I, II ve III. Konumlar kullanılmıştır. Detaşe ve Legato yay tekniklerinin kullanıldığı bu türkü tüm bu özelliklere sahip olması bakımından Düzey 3 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

EŞİMDEN AYRILDIM YAMANDIR HALİM

Adagio

3
mf
II

4
1 2 0 2
I

6
p mf
II

9
1
I

12
p

15
mf
II

17
p

19
mf

2

Eşimden Ayrıldım Yamandır Halim adlı türkü uşşak makamındadır. Makam yapısından kaynaklı olarak türküde bulunan üç koma si bemol, türkünün keman eğitiminde kullanılmasında bir takım zorluklar yarattığından si natural olarak yazılmıştır. Türkünün çalınmasında re, la ve mi olmak üzere üç tel geçişi bulunmaktadır. Keman eğitimi açısından türkünün seslendirilmesinde I, II ve III. Konum kullanılmıştır. Detaşe ve Legato yay tekniklerinin kullanıldığı bu türkünün bulundurduğu özellikler bakımından Düzey 3 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

PENCEREDE PERDE BEN

Andante

3
mf
III

5
mf
II

9
1
2
4

13
1.
2.

17
mf
III

21
mf
III

25
1
2

29
mf
III



Pencerede Perde Ben adlı türkü mahur makamındadır. Türkünün kaman ile seslendirilmesinde re, la ve mi olmak üzere üç tel geçişi mevcuttur. Kaman eğitiminde kullanılması açısından I, II ve III. Konum kullanılmıştır. Detaşe ve Legato yay teknikleri kullanılmıştır. Bütün bu özellikleri bakımından türkünün Düzey 3 kategorisinde yer alması uygun görülmüştür.

BÖLÜM 5

SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde, Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliğine ilişkin bulgular ve yorumlardan oluşan sonuçlar ortaya çıkarılmış ve bu sonuçlara göre öneriler getirilmiştir.

5.1. Sonuçlar

Araştırmanın ilk aşamasında TRT repertuarında yer alan Amasya türkülerinden keman eğitiminde kullanılmasının uzman kişiler tarafından uygun olduğu düşünülen 25 Amasya türküsü seçilmiş ve bu türküler müzikal özellikleri bakımından incelenmiştir. Daha sonra ele alınan türküler üzerinde keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan zorluklar tespit edilmiştir. Evrensel keman teknikleri esas alınarak türkülerin seslendirilmesinde ortaya çıkan zorluklara ilişkin çeşitli düzenlemeler yapılmış ve tüm bunların sonucunda türküler evrensel ilkeler kapsamında keman eğitiminde kullanılabilir hale getirilmeye çalışılmıştır.

Ele alınan 25 Amasya türküsü üzerinde yapılan araştırmanın sonuçlarına göre;

- 1) 10 türkünün 'Hüseyni' makamında olup, örneklem grubunun %40'ını oluşturmaktadır. Diğer türküler ise 4 türkü Karcıgar (%16), 2 türkü Hicaz (%8), 2 türkü Uşşak, 1 türkü Rast (%4), 1 türkü Bayati (%4), 1 türkü Bayati Şiraz (%4), 1 türkü Muhalif (%4), 1 türkü Mahur (%4), 1 türkü Gülizar (%4), 1 türkünün Çargah (%4) şeklinde dağılım göstermektedir.
- 2) Seyir özelliklerine baktığımızda 17 türkünün 'İnici-Çıkıcı', 8 türkünün ise 'Çıkıcı' seyir özelliklerine sahip olduğu tespit edilmiştir.

- 3) 20 türkünün 'la' kararlı olduğu ve toplam türkülerin %80'inini oluşturduğu, diğer türkülerin diğer türküler içerisinde ise 2 türkünün karar perdesinin "do" (%8), 2 türkünün "sol" (%8), 1 türkünün de "si" (%4) olarak dağılım gösterdiği görülmektedir.
- 4) 15 türkünün yeden perdesinin 'sol' olduğu ve toplam türkülerin %60'ını oluşturduğu, diğer türkülerin ise fa diyez, la, si ve do yeden seslerinden oluştuğu tespit edilmiştir.
- 5) 7 türkünün 6'lı ses aralığına sahip olduğu ve toplam türkülerin %28'ini oluşturduğu, diğer türkülerin ise diğer türkülerin ise 2 türkünün 5'li (%8), 2 türkünün 7'li (%8), 6 türkünün 8'li (%24), 4 türkünün 9'lu (%16), 1 türkünün 10'lü (%4), 1 türkünün 11'li (%4), 2 türkünün ise 13'lü (%8) ses aralıklarından oluştuğu tespit edilmiştir.
- 6) 5 türkünün başlangıç sesinin 'la' olduğu ve toplam türkülerin %20'sini oluşturduğu diğer türkülerin başlangıç sesinin ise 3 türkünün "fa diyez" (%12), 3 türkünün "sol" (%12), 2 türkünün "si" (%8), 4 türkünün "do" (%16), 3 türkünün "re" (%12) başlangıç seslerine sahip olduğu tespit edilmiştir.
- 7) 16 türkünün bitiş sesinin 'la' olduğu ve toplam türkülerin %68'ini oluşturduğu, diğer türkülerin bitiş seslerinin ise 2 türkünün "sol" (%8), 1 türkünün "si" (%4), 3 türkünün "do" (%12), 3 türkünün de "re" (%12) bitiş seslerine sahip olduğu tespit edilmiştir.
- 8) 7 türkünün usul yapısının 4/4'lük olduğu ve toplam türkülerin %28'ini oluşturduğu, diğer türkülerin ise 6 türkünün "2/4" (%24), 5 türkünün "9/8" (%20), 4 türkünün "7/8" (%16), 1 türkünün "5/8" (%4), 1 türkünün "8/4" lük (%4) usullerden oluştuğu görülmektedir.
- 9) Ele alanına Türk halk ezgilerinin form yapıları ele alındığında 22'sinin kırık hava (%88), 3'ünün ise oyun havası (%12) formunda olduğu tespit edilmiştir.
- 10) Uzman görüşleri ve incelemeler sonucunda Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan ritimsel problemlere göre,
 - Bileşik ve karma usullerin kullanılmasından kaynaklı olarak sağ elde yay hareketlerinin kuvvetli ve zayıf zamanlara uygun düşecek şekilde denk gelmemesi ve sol elde hız içerisinde çalarken aksamalardan kaynaklanan problemlerin çözümüne ilişkin çalım kolaylığı sağlanması açısından yay hareketlerine uygun düşecek şekilde gerekli görülen yerlerde bağlar aracılığıyla düzenlemeler yapılmıştır. Bu türküler ele alınan 25 Amasya türküsünün 12 sini oluşturmaktadır.
 - Küçük nota değerlerinin kullanılmasından kaynaklı sağ elde dengeli yay baskılarıyla birlikte sol el ile senkron sağlanamaması; sol elde ise notaların bağlama ya da söyleyişe

uygun şekilde yazılmasından dolayı kemanda artikülasyon, ses temizliği ve parmakların rahat konumlandırılmasından kaynaklı problemlerin çözümüne ilişkin tartımsal sadeleştirilmeler, çalım rahatlığına yönelik parmak konumlandırmaları ve bağlar aracılığıyla düzenlemeler yapılmıştır. Bu türküler ele alınan 25 Amasya türküsünün 12 sini oluşturmaktadır.

- Türkü içerisinde birden fazla usulün art arda gelmesinden kaynaklı çalım esnasında aksama hissinin oluşmasının çözümüne yönelik bağlar aracılığıyla yay hareketlerine uygun düzenlemeler yapılmıştır. Bu türküler ele alınan 25 Amasya türküsünün 5 ini oluşturmaktadır.

11) Ele alınan 25 Amasya türküsü içerisinde bileşik ve karma usullerden oluşan türkülerin sayısı 12'dir ve toplam türkülerin %48'ini oluşturmaktadır.

12) Ele alınan 25 Amasya türküsü içerisinde küçük nota değerlerinden kaynaklı zorluk içeren 12 türkü bulunmaktadır ve toplam türkülerin %48'ini oluşturmaktadır.

13) Bir türkü içerisinde farklı usullerin art arda gelmesinden kaynaklı olarak zorluk teşkil eden 5 adet türkü bulunmaktadır ve bu türküler toplam türkülerin %20 sini içermektedir.

14) Uzman görüşleri ve incelemeler sonucunda Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan makamsal problemlere göre,

- Keman eğitimi tampere ses sistemine uygun olarak sürdürüldüğü için Türk müziğine dayalı komalı seslerin olması gerektiği şekilde seslendirilememesinden kaynaklı zorlukların çözümüne yönelik sib2, sib3, fa#3 olmak üzere 3 komalı ses si natural, si natural, fa diyez şeklinde çalınmak üzere düzenlenmiştir. Bu türküler ele alınan 25 Amasya türküsünün 13 ünü oluşturmaktadır.

- Makamsal aralıkların yer almasından kaynaklı sol elde bazı zorluklar yaşanmaktadır. Keman eğitimi, batı müziğinin minör ve majör temelli ses sistemine göre gerçekleşmektedir, ancak Türk halk müziği ezgilerinin makamsal ses dizilerinden oluşması sebebiyle bu ezgilerde alışılmışın dışındaki bazı aralıkların çalınması esnasında sol elde artikülasyon ve ses temizliği problemlerinin çözümüne yönelik, sol el parmaklarının rahat konumlandırılması ve ses kalitesinin elde edilmesi için sesler üzerinde gereken yerlerde bağlar eklenerek ya da kaldırılarak ses temizliği ve çalım rahatlığının sağlanması adına uygun parmak konumlandırmaları yapılmıştır. Bu türküler ele alınan 25 Amasya türküsünün 8 ini oluşturmaktadır.

15) Komalı seslerin kemanda seslendirilmesinde ortaya çıkan zorluklara ilişkin 13 türkü bulunmaktadır ve türkülerin %52 sini oluşturmaktadır. Diğer türküler ise “si b2”, “si b3”, “fa #3” olarak dağılmaktadır.

16) 8 türkünün “artmış ikili” aralıklardan oluşan türküleri kapsadığı görülmektedir ve bu türküler toplam türkülerin %32 sini oluşturmaktadır.

17) Uzman görüşleri ve incelemeler sonucunda Amasya türkülerinin keman eğitiminde kullanılmasında türkü sözlerinden kaynaklanan problemlere göre:

- Hece bağlarının yer almasından kaynaklı olarak sağ elde, birden fazla notanın aynı bağ içerisinde seslendirilmesinden kaynaklı yayın bölümlerinin eşit şekilde kullanılamaması sonucu teknik ve müzikal ifade açısından problem yaratması; sol elde ise notaların artikülasyonunun sağlanamamasının çözümüne yönelik yayın müzikal ve teknik ifadelerin elde edilmesine yönelik eşit bölmelere ayrılmasını sağlayacak bağlı ses kümecikleri, ses kalitesi ve çalım rahatlığının oluşturulmasına uygun düşecek parmak konumlandırmaları yapılmıştır. Bu türküler ele alınan 25 Amasya türküsünün 8 ini oluşturmaktadır.

- Bir hecenin art arda gelen aynı sesler ile birlikte seslendirilmesinden kaynaklı sağ elde aynı bağ içerisinde art arda gelen aynı notanın ayrı ayrı belirtilerek çalınamamasının çözümüne yönelik bahsi geçen motiflerin bağlı ya da bağısız hale getirilmesi veya aynı bağ içerisinde art arda gelen aynı seslerin ayrı ayrı belirtilerek çalınmasına yönelik yay tekniği işareti konulmasıyla ilgili düzenlemeler yapılmıştır. Bu türküler ele alınan 25 Amasya türküsünün 10 unu oluşturmaktadır.

17) Uzman görüşleri ve incelemeler sonucunda Amasya türkülerinin bağlama ile keman çalgısının yapısal ve teknik farklılıklarından kaynaklanan problemler şunlardır:

Bağlama tavrına uygun olarak notaya alınmış türkülerin keman icrasında ortaya koyduğu zorluklara ilişkin tespit edilen problemler.

18) Hece bağlarının yer almasından kaynaklı olarak sağ el ve sol elde oluşan zorluklar içeren 8 türkü bulunmaktadır ve incelemeye alınan 25 türkünün %32’sini oluşturmaktadır.

19) Bir hecenin art arda gelen aynı sesler ile bağlanmasından dolayı sağ elde oluşan zorlukların içerildiği 10 türkü bulunmaktadır ve ele alınan türkülerin %40’ını oluşturmaktadır.

21) Keman eğitiminde Amasya türkülerinin seslendirilmesinde kullanılan yay teknikleri Detaşe, Legato, Marcato, Spiccato ve Portato olarak tespit edilmiştir.

22) Amasya türküleri, keman eğitiminde kullanılması amacıyla konumlara, yay tekniklerine, ses aralıklarının sınırlarına, makamsal özelliklerine, türkülerin ritmik ve melodik yapılarına göre üç düzeyde sınıflandırılmış ve bu unsurlar ışığında I. Düzey türküler, I. Konumda tüm tellere hakim şekilde çalma; II. Düzey türküler, I ve II. Konum, I ve III. Konum, yalnız II ve yalnız III. Konumlarda geçişli ve kalarak çalma; III. Düzey türküler ise I, II ve III. Konumlarda geçişli ve kalarak çalma gibi hedefler doğrultusunda 3 düzeyde kategorize edilmiştir.

5.2. Öneriler

Araştırmadan elde edilen sonuçlara göre şu önerilere yer verilmiştir:

- 1) Araştırmada keman eğitiminde kullanılmak amacıyla üzerinde çalışılan 25 Amasya türküsü ve daha başka yörelere ait türküler iki veya daha fazla keman, piyano eşlikli keman düzenlemeleri için de dağar oluşturulmak adına kullanılabilir.
- 2) Keman eğitiminde sağ el ve sol el koordinasyonunun sağlanmasına yönelik türküler üzerinde çeşitli çalışmalar yapılabilir.
- 3) Türküler üzerinde sağ el tekniklerinin öğretilmesi ve geliştirilmesi amacına yönelik olarak keman eğitiminde kullanılmak üzere metotlar oluşturulabilir.
- 4) Türküler üzerinde sol el tekniklerinin öğretilmesi ve geliştirilmesi amacına yönelik olarak keman eğitiminde kullanılmak üzere metotlar oluşturulabilir.
- 5) Müzikal ve teknik becerilerin kazandırılması ve geliştirilmesi adına türkülerden yararlanılabilir.
- 6) 25 Amasya türküsünün keman eğitiminde kullanılmasında karşılaşılan zorlukların giderilmesine ilişkin çeşitli etüt ve egzersizler oluşturulabilir.
- 7) Türk halk ezgileri kültürel kimliğimizin özelliklerini bünyesinde bulundurması ve makamsal melodilerin rahatlıkla kulakta kalabilmesinden dolayı ezberi kolaylaştırabilir, böylece de keman eğitiminin işlevsel ve etkin geçmesini sağlayabilir.

- 8) Keman eğitiminde Türk halk ezgilerinden yararlanılması öğrenciler için motivasyon kaynağı oluşturmaya ve bu öğrenim sürecini daha verimli ve keyifli geçirmesine olanak sağlayabilir.
- 9) Türk halk müziği eserlerinin keman çalgısına uyarlanması, keman eğitimi için geniş öğretim materyalleri oluşturabilir.
- 10) Türk halk müziğinden örneklerle hazırlanan öğretim materyalleri, evrensel keman teknikleri kullanılarak seslendirildiğinde uluslararası boyutlarda özgün ve zengin örnekler tanıtılmış olur.
- 11) Bu ve buna benzer çalışmalar, gerek genel müzik eğitimi gerekse keman eğitiminde Türk halk müziği ezgileri temel alınarak oluşturulan özgün nitelikli çalışmaların ortaya çıkmasında ön ayak olabilir.

KAYNAKÇA

- Akpınar, M. (2014). Kemanda martelet yay tekniğinin öğretilmesinde türk halk ezgilerinin kullanılması. *Zeitachrift für die Welt der Türken*, 6(3), 91-100.
- Akpınar, M. (2002). Türk Halk Müziğinin Keman İle Seslendirilmesi Üzerine Bir Araştırma. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(47-55).
- Alpagut, U. (2011). *Türk halk ezgilerinin kemana uyarlanması kemana eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitiminde yansiyabilirliği*. Doktora Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Bolu.
- Alpagut, U., & Uçan, A. (2015). *Türk halk ezgilerinin kemana eğitimi yoluyla müzik öğretmenliği eğitimine yansıması*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Atasoy, M.U (2013). Ülkemizde müzik eğitimi anabilim dallarında geleneksel nefesli çalgılarımızdan kavalın yeri ve önemi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(3),88-98
- Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik*. Ankara: Tan.
- Bulut, F. (2011). Piyano eğitiminde geleneksel Türk halk müziği kaynaklı eserlerin seslendirilmesine yönelik oluşturulan bir çoklu analiz modeli. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(11), 31-52.
- Büyükaksoy, F. (1997). *Keman öğretiminde ilkeler ve yöntemler*. Ankara: Armoni.
- Büyükyıldız, H.Z. (2015). *Türk halk müziği; ulusal Türk müziği(1.baskı)*. İstanbul: Arı Sanat.
- Can, C. (t.y). *Geleneksel Türk sanat müziğinde makam ve seyir*. <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=54> sayfasından erişilmiştir.

- Çilden, Ş (2002). “*Türk halk müziğinin keman eğitiminde kullanımıyla ilgili sorunlar*”, Uluslararası “Avrupa’da ve Türk Cumhuriyetleri’nde Müzik Kültürü ve Eğitimi” Kongresi’nde sunulmuş bildiri, Ankara.
- Çuhadar, H. (2009). Kemanda çalma teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 121-132.
- Demir, E. (t.y). *Divan edebiyatında geçen musiki aletleri ve bunlarla alakalı kelimeler*.https://www.academia.edu/15453801/Divan_edebiyat%C4%B1nda_ge%C3%A7en_m%C3%BCzik_aletleri_ve_ilgili_kelimeler sayfasından erişilmiştir.
- Duygulu, M. (2015). Amasya’da müzik kültürü. F. Özdem (Ed). *Yar ile gezdiğim dağlar Amasya içinde* (s. 332-350). İstanbul: YKY.
- Erol, M. (2017). *Nihavent ezgilerinin istatistiksel metodlara dayalı olarak kemana uygunluğunun belirlenmesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Ertürk, S. (1997). *Eğitimde program geliştirme*. Ankara: Meteksan
- Feyzi, A. (2016). “Türk müziğinde keman” geleneksel türk müziğinde kültürel alışveriş ve değişim süreci üzerine bir inceleme. 1. *Erzurum Müzik Bilimleri Sempozyumu*, 109-131.
- Feyzioğlu, N. (2006) Türk Dünyası’nda ve Anadolu’da kopuz. *Ankara Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 31, 233-243.
- Fidan, N. (2012) *Okulda öğrenme ve öğretme*. Ankara: Pegem Akademi.
- Galamian, I. (1985) Principles of violin playing and teaching
https://archive.org/details/Principles_Of_Violin_Playing_And_Teaching_/page/n31 sayfasından erişilmiştir.
- Göher Vural, F. (2011). *İslamiyet’ten önce Türklerde kültür ve müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*. Konya: Çizgi.
- Göküstün, M. (2012). *Galamian yönteminin keman çalma performansı üzerindeki etkisi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, İzmir.
- Gülüm, O., & Parasız, G. (2018). Türk halk müziğindeki doğal çok sesliliğinin müzik eğitimindeki yansımaları. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi*, 1(8) 22-28.

- Günay, E. & Uçan, A. (1980). *Çevreden evrene keman eğitimi I*. Ankara: Yeni Dağarcık.
- Güneş, S. (2002). *Amasya folkloru*. Ankara: Amasya Valiliği
- Gürenç, Ç. (2007). *Türk halk müziğinin çeşitli ayaklarında icraların bilgisayarla frekans analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.
- Güvenç, B. (2016). *İnsan ve kültür*. İstanbul: Boyut.
- Hüseynova, L. (2007). Tarihi gelişim sürecinde keman. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 2, 115-125.
- K. Çakmak, E., Karadeniz, Ş., Büyüköztürk, Ş., Demirel, F., & Akgün, Ö.E. (2018). Bilimsel Araştırma Yöntemleri (24. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Kaya, E., & Gökbudak, S. (2011). Viyolonsel eğitiminde makamsal etüt ve egzersizlerin kullanım durumuna ilişkin bir araştırma. *e-Journal of New World Science Academy*, 6(4), 51-63.
- Kaya, E.E. (2010). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda makamsal etüd ve egzersizlerle viyolonsel eğitiminin uygulanabilirliği*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde müzik*. İstanbul: Kaynak.
- Kerimov, R. (2015). Kemanın oluşum süreci bağlamında eski yaylı çalgıların etkisi üzerine genel bir değerlendirme. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 40, 247-258.
- Kurtaslan, Z. (2009). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 409-429.
- Kurtuldu, M.K (2008). *Türk toplum yapısı ve geleneksel müzik türleri etkileşimi*. 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (Icanas) 3, 365-375.
- MEB (2011). *Müzik Aletleri Yapımı; karmaşık yay teknikleri ve III. Konum*. Ankara: MEB.
- Memedaliyev, R. (2010). *Keman öğretiminde sol el tekniğinin bazı meseleleri*. <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28622> sayfasından erişilmiştir.
- Mirzaoglu, G. (2015). *Halk türkülleri*. Ankara: Akçağ.

- Müezzinoğlu, A., & Gürgün Öztürk, F. (2016) Kemana uyarlanmış halk ezgilerinin keman eğitiminde kullanılması. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5(22), 691-706.
- Nacaklı, Z. (2004). Türk halk müziği eserlerini viyola eğitiminde kullanılabilirliği üzerine bir araştırma. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24(2), 157-171.
- Özarslan M. (2016) *Türk dili kültür ve tarihi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- Özarslan, M. (2016). *Türk dili, kültürü ve tarihi*. <https://hacettepe.academia.edu/Metin%C3%96zarslan/CurriculumVitae> sayfasından erişilmiştir.
- Özbek, M. (2014) *Türk halk müziği el kitabı 1 terim sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Özdek, A., & Albuz, A. (2014). Makamsal karakterdeki gitar müziği eserlerinin lisans eğitiminde kullanımına yönelik görüşler. *Sanat Eğitim Dergisi*, 2(1), 169-195.
- Özeren Ergöz, H. S. (2003). *Müzik eğitiminde geleneksel öğelere yer verilmesi*. Cumhuriyetimizin 80.Yılında Müzik Sempozyumunda sunulmuş bildiri, İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Öztosun, Ö., & Barış, D. (2004). *Bireysel çalgı eğitiminin (keman) ders hedeflerinin gerçekleşme düzeylerinin belirlenmesi*. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumunda sunulmuş bildiri, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta.
- Parasız, G. (2009). *Keman eğitiminde kullanılmakta olan çağdaş türk müziği eserlerinin seslendirilmesine yönelik olarak oluşturulan hazırlayıcı alıştırmaların işgörüşellik ve etkililik yönünden incelenmesi*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Parpucu, H. (2016) *Akseki ve yöresi türkülerinin keman eğitiminde kullanılabilirliği*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi (Cilt 1)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi (Cilt 2)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi (Cilt 3)*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi

- Sünbül, S.T., & Özbakır, B. (2008). *Amasya Türküleri*. İstanbul: Amasya Belediyesi Kültür.
- Tamer, F. (2002). *Kemanda yay teknikleri*. Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tanrıkorur, Ç. (2017). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergah.
- Taşçı, G. (2012). *Türk halk musikisi saz eserlerinin ortaöğretim mesleki keman eğitiminde kullanım olanakları yönüyle incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Tilavel, B. (2017). TRT Türk halk müziği repertuarında yer alan 23 ve 30 zamanlı türküler için Türk müziği usul geleneği ışığında bir değerlendirme. *İstem Dergisi*, 1(29), 199-216.
- Uçan, A. (1997). *Müzik eğitimi/temel kavramlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi
- Uçan, A. (2002). *Türk Müzik Kültürü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi.
- Uçan, A. (2005). *İnsan ve müzik, insan ve sanat eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Ulucan, S. (2005) *Kemanda yay tekniğinin temel bilgileri ve gelişimi*. Yüksek Lisan Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Ülker, M. (2008) Amasya üzerine. S. Sünbül ve B. Özbakır (Ed). *Amasya türküleri içinde* (s.9) İstanbul: Amasya Belediyesi Kültür.
- Vural Göher, F. (2011). *İslamiyet'ten önce Türklerde kültür ve müzik*. Ankara: Çizgi.
- Yücel, H. (2018). Amasya türkülerinin söz ve müzik unsurları bakımından incelenmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(5), 372-386.
- Yüksel, Y. (t.y). *İçerik çözümlemesi*.
https://www.academia.edu/24209083/%C4%B0%C3%87ER%C4%B0K_%C3%87%C3%96Z%C3%9CMLEMES%C4%B0 sayfasından erişilmiştir
- Zhumagaziyeva, A. (2009). *Kültürel değişim sürecinde giysi alışkanlıklarının mahremiyet açısından incelenmesi (Kazakistan-Türkiye örneği)*. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

EKLER

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1898
İNCELEME TARİHİ: 7.2.1979

YÖRESİ
AMASYA

KİMDEN ALINDIĞI
ABDULLAH ÇAKIRER - MUHLİS ORÇUN

SÜRESİ:

♩ = 73

AMASYA'NIN DAĞLARI

DERLEYEN
D. KÖN SERVATUARI

DERLEME TARİHİ
4.7.1947

NOTAYA ALAN
ATES KÖYÜÇÜ
29.5.1978

— 1 —
AMASYA'NIN DAĞLARI
UZUMLUDUR BAĞLARI
PEK HOŞUMA GİDİYOR
SAÇLARININ BAĞLARI
Bağlantı: HAYDİ HAYDİ CİMDALLI
KIZLAR GİYER BİNDALLI
GÖNÜL GÜZELE BAĞLI
ŞİMDİ KIZLAR İLVANLI

— 2 —
KÖŞE BAŞI MEYHANE
ASMA DANDIR KAPUSU
BEN GÖZÜME ALDIRDIM
ONBEŞ SENE MAPUSU
Bağlantı.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M. REPERTUAR No : 470
İNCELEME TARİHİ : 26. 8. 1993

DERLEYEN
Plâktan

YÖRE
AMASYA / Merzifon
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ

BABAYİĞİT OYUN HAVASI

DERLEME TARİHİ
20. 11. 1991
NOTALAYAN
FERHAT DURMUŞ

SÜRE : $\text{♩} = 116$

♩ = 116

BABAYİĞİT OYUN HAVASI
- 2 -

The musical score for "BABAYİĞİT OYUN HAVASI" is presented on eight staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as "2-". The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

GINCIRAK

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 949
İNCELEME TARİHİ : 10.2.1975

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
AMASYA - Gümüşhacıköy - Akpınar

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
BEKTAŞ VILDIZ - AŞUR CEYLÂN

BANA CEVREYLEYİP GEYİP DOKUNMA

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRESİ:

BA NA CEV REY LE YİP GE YİP DO KUN MA NA ZE DER KEN
NEY LER SİN DE E LİN GÜ LÜN A RAR SİN SA NA HAS BAH

HA TI RI MA DO KUN MA YI A ĞAM DA GEL GEL
ÇA DA GON CA GÜ L LER VAR " " " " "

PA ŞAM DA GEL GEL GÜ LÜM DE GEL GEL GEL
" " " " " " " " "

GÜL YE Rİ NE Dİ KEN LE Rİ SO KUN MA SA NA HAS BAH
E Ğİ LİP DE SER ÇEŞ ME DEN SU İÇ ME SA NA A BI

ÇA DA GON CA GÜL LE Rİ VAR A ĞAM DA GEL GEL
HA YAT BUN CA GÜL LE Rİ VAR " " " " "

PA ŞAM DA GEL GEL GÜ LÜM DE GEL GEL GEL
" " " " " " " " "

-1-

BANA CEVREYLEYİP GEYİP DOKUNMA
NAZ EDERKEN HATIRIMA DOKUNMA
Bağlantı = AĞAMDA GEL, GEL, PAŞAMDA GEL GEL,
GÜLÜMDE GEL, GEL, GEL.
GÜL YERİNE DİKENLERİ SOKUNMA
SANA HAS BAĞÇADA GONCA GÜLLER VAR.
Bağlantı = AĞAMDA GEL, GEL, PAŞAMDA GEL GEL,
GÜLÜMDE GEL, GEL, GEL.

-2-

NEYLERSİN DE ELİN GÜLÜN ARARSIN
SANA HAS BAĞÇADA GONCA GÜLLER VAR.
Bağlantı = AĞAMDA GEL, GEL, PAŞAMDA GEL GEL,
GÜLÜMDE GEL, GEL, GEL.

EĞİLİPDE SERÇEŞME' DEN SU İÇME
SANA AB - İHAYAT BUNCA GÜLLER VAR.
Bağlantı = AĞAMDA GEL, GEL, PAŞAMDA GEL GEL,
GÜLÜMDE GEL, GEL, GEL.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4250
İNCELEME TARİHİ : 10.05.2000

YÖRE
AMASYA
KAYNAK KİŞİ
AŞIK ÖZLEMİ

SÜRE :

BUGÜN BENİM EFKÂRIM VAR

DERLEYEN
SABAHAT AKKIRAZ

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
ERDEM ÇALIŞKANEL
ALTAN DEMİREL

(SAZ - - - - -)

BU GÜN BE NİM EF KA RİM VAR ZA RİM VAR DEĞ ME FE LEK

DEĞ ME DEĞ ME TE Lİ ME BE NİM (SAZ - - -) DEĞ ME FE LEK

DEĞ ME DEĞ ME TE Lİ ME BE NİM GÜL YÜZ LÜ - CA

NA Nİ DOST DOST EL DEN AL DİR DİM (SAZ - - -) E CEL O KU

DEĞ Dİ DEĞ Dİ GÜ LÜ ME BE NİM (SAZ - - -) DEĞ ME FE LEK

BUGÜN BENİM EFKÂRIM VAR

- 2 -

DEĞ ME DEĞ ME TE Lİ ME BE NİM DEĞ ME ZA LİM

DEĞ ME DEĞ ME TE Lİ ME BE NİM LOK MAN HE KİM
ÖZ LE Mİ YEM

GEL SE DOST DOST SAR MAZ YA RA Yİ (SAZ - - -) Hİ LE BAZ DOS
BA ŞİM DOST DOST DU MAN LI DAĞ LAR GÖZ LE RİM YAŞ

TU NAN DOST DOST AÇ TI MA RA Yİ (SAZ - - -) Hİ LE BAZ DOS
Lİ DA DOST DOST İ ÇİM KA NAĞ LAR GÖZ LE RİM YAŞ

TU NAN DOST DOST AÇ TI MA RA Yİ NE KÖŞ KÜ MÜ
Lİ DA DOST DOST İ ÇİM KA NAĞ LAR GÜ ZAY LA RI

KOY DU DOST DOST NE DE SA RA Yİ (SAZ - - -) BAY KUŞ LAR TÖ
GEL Dİ HEY DOST BO ZUL DU BAĞ LAR HA ZAN YE Lİ

NE Dİ DOST DOST DA LI MA BE NİM (SAZ - - -) DEĞ ME FE LEK
DEĞ Dİ DOST DOST GÜ LÜ ME BE NİM

BUGÜN BENİM EFKÂRIM VAR

- 3 -

DEĞ ME DEĞ ME TE Lİ ME BE NİM DEĞ ME ZA LİM
 GÜ LÜ ME

DEĞ ME DEĞ ME TE Lİ ME BE NİM
 GÜ LÜ ME

Opus

BUGÜN BENİM EFKÂRIM VAR ZARIM VAR
 DEĞME FELEK DEĞME TELİME BENİM
 GÜLYÜZLÜ CANAN ELDEN ALDIRDIM
 ECEL OKU DEĞDİ GÜLÜME BENİM
 DEĞME FELEK DEĞME GÜLÜME BENİM

LOKMAN HEKİM GELSE SARMAZ YARAYI
 HİLEBAZ DOSTUNAN AÇTIK ARAYI
 NE KÖŞKÜMÜ KOYDU NE DE SARAYI
 BAYKUSLAR TÜNEDİ DALİME BENİM
 DEĞME FELEK DEĞME TELİME BENİM

ÖZLEMİYEM BAŞIM DUMANLI DAĞLAR
 GÖZLERİN YAKILDA İÇİM KAN AĞLAR
 GÜZ AYLARI GELDİ BOZULDU BAĞLAR
 HAZAN YELİ DEĞDİ GÜLÜME BENİM
 DEĞME FELEK DEĞME GÜLÜME BENİM

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 4306
İNCELEME TARİHİ : 9. 10. 2002

DERLEYEN
Ank. Dev. Kons.

YÖRESİ
AMASYA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ABDULLAH ÇAKIRER
MUHLİS ORÇUN

ÇAKALLARDAN İNER VERMİŞ KÖMÜRÜ

NOTAYA ALAN
ALTAN DEMİREL

SÜRESİ: ♩ = 66

ÇA KAL LAR DAN İ NER DE VER MİŞ KÖ MÜ RÜ
ÇA KAL LAR DAN KES MİŞ LE R DE Ü ZÜ MÜ

MEV LAM VER SİN NA Fİ YE ME Ö MÜ RÜ
BA NA GÖS TER NA Fİ YE ME NİN YÜ ZÜ NÜ

A NA MA DA BA BA MA DA VER SİN DE GA FİL Ö LÜ MÜ
KA RAR VE R DİM AL MAM AR TIK SÖ ZÜ MÜ

A MAN DA BE YİM GEZ DİR BE Nİ DO LAŞ TIR
A MAN DA BE YİM GEZ DİR BE Nİ DO DO LAŞ TIR

BEN YAN GI NAM NA Fİ YE ME U LAŞ TIR
BEN YAN GI NAM NA Fİ YE ME U U LAŞ TIR

NA Fİ YE MİN BA KIŞ LA RI LAÇ TIR
NA Fİ YE MİN BA KIŞ LA RI LAÇ TIR

- 1 -
ÇAKALLAR'DAN İNER DE VERMİŞ KÖMÜRÜ
MEVLAM VERSİN NAFİYE'ME ÖMÜRÜ
ANAMA DA BABAMA DA VERSİN GAFİL OLUMU

- 2 -
ÇAKALLAR'DAN KERİMLER DE ÖZÜMÜ
BANA GÖSTER NAFİYE'MİN YÜZÜMÜ
KARAR VERDİM ALMAM ARTIK SÖZÜMÜ

- Bağlantı -

AMAN DA BEYİM GEZDİR BENİ DOLAŞTIR
BEN YANGINAM NAFİYE'ME ULAŞTIR
NAFİYE'MİN BAKIŞLARI İLAÇTIR

ÇAKALLAR = Amasya'da bağlık bir tepelik
VERMİŞ = Çakallar yakınlarında bir köy adı

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA No: 2266

İNCELEME TARİHİ:

YÖRESİ:

AMASYA

KİMDEN ALINDIĞI:

FEYADI HAKKI

SÜRESİ:

DERLEYEN:

NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ:

NOTAYA ALAN:

NİDA TÜFEKÇİ

ÇIKTIM YAYLALARI GEZDİM



— 1 —
ÇIKTIM YAYLALARI GEZDİM
LALELERDEN MERCAN DİZDİM
BEN O GÜLDEN ÇOKTAN BEZDİM

Baş: YANDIM DOLANA FIRLANA
GÜLÜM SERHOS BEN DİVANA

— 2 —
ÇIKTIM YAYLA OBAŞINA
DÜŞTÜM AHI SEVDASINA
YANDIM YARIN EDASINA

— Baş —

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2709
İNCELEME TARİHİ: 3.6.1985

DERLEYEN
ANKARA DEVLET
KONSERVATUARI

YÖRESİ
AMASYA
KİMDEN ALINDIĞI
RÜSTEM COŞAR
SÜRESİ : 4.4. 44

DERLEME TARİHİ

DEDEM BENİ BİR BAHÇIYA GÖNDERDİ

NOTAYA ALAN
İSMET AKYOL

DE DEM BE Nİ BİR BAH ÇI YA GÖN DER Dİ—
E ÇER O BAH ÇA NIN BAĞ BA Nİ VAR SA—

DE DEM BE Nİ BİR BAH ÇI YA GÖN DER Dİ
E ÇER O BAH ÇA NIN BAĞ BA Nİ VAR SA

VAR DM O BAH ÇA NIN GÜL LE Rİ BİR HOŞ
GÜ LÜ NÜ DER DİR MİŞ GER ÇEK E Rİ SE

NE BİR HO—Ş NE BİR HOŞ (SAZ—
E Rİ SE— E Rİ SE

—) YE LE SER DE ÜĞ RÜ NÜĞ RÜN
E ÇER O BAH ÇA NIN İS Mİ

ÜĞ RÜ NÜ—R ÜĞ RÜ NÜR SEL Vİ NİN DAL LA
Dİ Lİ SE— SUL TAN SER HOŞ OL MUŞ DİL LE

Rİ Bİ—R HO—Ş Bİ—R HO—Ş Bİ—R
Rİ " " " " " "

HO—Ş Bİ—R HO—Ş
" " " "

YE LE SER DE ÜĞ RÜ NÜĞ RÜN
E ÇER O BAH ÇA NIN İS Mİ

- 2 -

DEDEM BENİ BİR BAHÇIYA GÖNDERDİ

ÜĞ RÜ NÜ R YE LE SER DE ÜĞ RÜ NÜĞ RÜN
Dİ Lİ SE E ĞER O BAH ŞA NIN İS Mİ

ÜĞ RÜ NÜR ÜĞ RÜ NÜR SEL Vİ NİN DAL LA
Dİ Lİ SE SUL TAN SER HOŞ OL MUŞ DİL LE

Rİ Bİ-R HO Ş Bİ-R HO Ş Bİ-R

HO Ş Bİ-R HO Ş

DEDEM BENİ BİR BAHÇIYA GÖNDERDİ
VARDIM O BAHÇANIN GÜLLERİ BİR HOŞ
YEL ESER DE ÜĞRÜNÜ ÜĞRÜNÜ ÜĞRÜNÜ
ÜĞRÜNÜR SELVİNİN DALLARI BİR HOŞ

ĞER O BAHÇANIN BAĞBANI VARSA
GÜLÜNÜ DEDİRMİŞ GERÇEK ER İSE
ĞER O BAHÇANIN İSMİ DİL İSE
SULTAN SERHOŞ OLMUŞ DİLLERİ BİR HOŞ

T. R. T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T. H. M. REPERTUAR SIRA No : 1878
İNCELEME TARİHİ : 8 - 2 - 1979

DERLEYEN
D. KONSERVATUARI

YÖRESİ
MERZİFON - Gıftacı köyü

DOSTUN BAHÇASINA GİRSEM

DERLEME TARİHİ
9-7-1943

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIR SIRKE

NOTAYA ALAN
ATEŞ KOYUĞLU 8.6.1978

SÜRESİ
♩ = 63

DOS TUN BAH ÇA SI NA GİR SE — M TO MUR ÇAK
GÜL LE RİN DER SEM — — — — — E — L GÖ GÜS TE
SE LÂM VER SE — — M DU RU — R DA NAZ LA Nİ NAZ LA Nİ
BAK BE SU DİL BE Rİ — N NA Zİ NA NE SÜR ME LER ÇEK MİS DE
BE NİM — YA Rİ — M MER DA NE GÜL LE Rİ ÇİN DE
GÖ ZÜ NE Zİ LİF İE Rİ — N YÜ ZÜ NE
BİR DA NE GER DA NE
DÖ KER DE NAZ LA Nİ NAZ LA Nİ DÖN ME Lİ NA — Z
LA Nİ NA — Z LA Nİ uysa

— 1 —
DOSTUN BAHÇASINA GİRSEM
TOMURCUK GÜLLERİN DERSEM
EL GÖĞÜSTE SİLÂM VERSEM
DURUR DA NAZLANI NAZLANI

— 2 —
BAK SU DİLBERİN NAZINA
SÜRMELER ÇIKMIŞ GÖZÜNE
ZİLFLERİN YÜZÜNE
DÖNERDE NAZLANI NAZLANI
DÖNMELİ NAZLANI NAZLANI

— 3 —
BENİM YARIM MERDANE
GÜLLER İÇİNDE BİR DANE
ZİLFLERİN GÖRDANE
DÖKERDE NAZLANI NAZLANI
DÖNMELİ NAZLANI NAZLANI

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1804
İNCELEME TARİHİ : 23-3-1978

YÖRESİ
MERZİFON
KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK HAYDAR ASLAN
SÜRESİ : 69

ESİMDEN AYRILDIM YAMANDIR HALİM

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
10-11-1969

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

E ŞİM DE NAY RIL DIM YA MAN DIR HA LİM

A DET TİR A Şİ ÇİN DA Dİ LE Yİ YAN DIM Dİ LE Yİ YAN DIM Dİ LE Yİ LEY

HA LI DA BÖ Y LO LU R HA LI DA BÖ Y LO LU R

YAR FİK Rİ Mİ ÇEL Dİ ÇEV RİL Dİ YO LUM

MEC NUN DE DİK LE Rİ DE Dİ LE Yİ YAN DIM Dİ LE Yİ YAN DIM Dİ LE Yİ

LEY DE Lİ DE BÖ Y LO LU R DE Lİ DE BÖ Y

LO LU R

Saz

CA NA İ LA Cİ MİŞ AS KİN Zİ RA Bİ
MÜ RA Yİ O LAN LAR BU SİR RA ER MEZ

EŞİMDEN AYRILDIM YAMANDIR HALİM
(Sahife - 2)

BÜL BÜL GÜL DA LIN DA Dİ LE Yİ YAN DIM Dİ LE Yİ YAN DIM
GÖĞ SÜN DE MA NOLAN " " " " " " " "

Dİ LE Yİ LEY CE KER A SI GÜ LA BI MA Z
" " " " " " " " " " " " " "

CE KER A SI GÜ LA BI MA Z BE Nİ MES TEY LE Dİ
A SI GA KIV MA Z YA Nİ NA YAK LA ŞAN

AŞ KIN SA RA BI MAZ KÖ KU YA DOY MAZ DOS TE LİN DEN GE LEN DE Dİ LE Yİ
FİR DEV Sİ A LA NİN DA " " " "

YAN DIM Dİ LE Yİ YAN DIM Dİ LE Yİ LEY DO LU DA BÖ Y
" " " " " " " " " " " " " "

LO LUR DO LU DA BÖ Y LO LUR uysal

- 1 -
EŞİMDEN AYRILDIM YAMANDIR HALİM
ADETTİR AŞIĞIN HALI BÖYLÖLÜR
YAR FIKRİMİ ÇALDI ÇEVİRDİ YOLUM
MECNUN DEDİKLERİ DELİ BOYL'OLUR

- 2 -
CAN A İLAC İMİŞ AŞKIN ZİRABİ
BÜLBÜL GÜL DALINDA ÇEKER GÜLABİ
BENİ MESTYLEDİ AŞKIN ŞARABİ
DOST ELİNDEN GELEN DOLU DA BOYL'OLUR

- 3 -
MÜRAYİ OLANLAR BU SİRRA ERMEZ
GÖĞSÜNDE İMAN OLAN AŞIĞA KIYMAZ
YANINA YAKLAŞAN KOKUNA DOYMAZ
FİRDEVS İ ALÂNIN DA GÜLÜ BOYL'OLUR

Teslim ABDAL'DAN

ZİRAB : ZERAB, BEYAZ ŞARAP
GÜLAB : GÜL SUYU
DOLU : AŞK ŞARABİ
MÜRAYİ : İKİ YÜZÜ
FİRDEVS İ ALÂ : CENNETTE ALTINCI SIRADAKİ BAHÇE

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No: 4595
İNCELEME TARİHİ : 18. 11. 2005

DERLEYEN
ANK. DEV. KONS.

YÖRE
AMASYA / Bağlıca
KAYNAK KİŞİ
MEHMET KEREMOĞLU

DERLEME TARİHİ
06.07.1943

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

EVLERİ GÖRÜNÜYOR

SÖRE: ♩ = 200

EVLERİ GÖRÜNÜYOR
GÖNÜLDÜR YERİNİYOR EY
ÇEKİLECEK DERT DEĞİL
MEVLAM SABIR VERİYOR
UYANAMIYOM ANAM
DAYANAMIYOM

YEMENİMİN YEŞİLİ
BEN BULAMAM EŞİNİ EY
AYRILAN KAVUŞMAZ MI
SİL GÖZÜNÜN YAŞINI
UYANAMIYOM ANAM
DAYANAMIYOM

EVLERİ YOL ÜSTÜDÜR
KEMERİ BEL ÜSTÜDÜR EY
HER GÜN GEL GEÇ BURADAN
KOY DESİNLER DÖSTÜDÜR
UYANAMIYOM ANAM
DAYANAMIYOM

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2135
İNCELEME TARİHİ : 13.10.1982

YÖRESİ
AMASYA

KİMDEN ALINDIĞI
SAADETİN SÜMBÜL
SÜRE :

♩ = 100

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

DERLEME TARİHİ
21.8.1982

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

EVLERİNE VARDIM KAPI SÜRGÜLÜ

EV LE Rİ NE VAR DİM KA PI SÜR CÜ LÜ
U ZU NO LUR A MAS YA NIN SEL Vİ Sİ

A HI EV LE Rİ NE YA R DI M KA PI SÜR CÜ LÜ
U ZU NO LU R A MA S YA NIN SEL Vİ Sİ

Sİ YAH SAC LAR SİR MA İ LE RİM OR HA N GÜ Cİ
BİR TA MEM GEL GE L

BE NİN YA RIM
N CE BEL Lİ

EYLERİNE VARDIM KAPI SÜRGÜLÜ
(Şahife - 2)

A FI DA NE SİN BOY DE N GÖR GÜ LÜ Sİ A HI BE NİM İN CE

YA Rİ M A FI N NE SİN BOY DE N GÖR GÜ LÜ Sİ

HA Dİ YOS MAM BEY HU DE Cİ L VE LE N

ME A LE Y

Lİ M BİR TA NEM GEL GEL

— 1 —
EYLERİNE VARDIM KAPI SÜRGÜLÜ
SİYAH SAÇLAR SİRMA İLE ÖRGÜLÜ, a leydim bir tanem gel
BENİM YARIM ANNESİNDEN GÖRGÜLÜ
HADI YOSMAM BEYHUDE CİLVELENME, a leydim bir tanem gel.

— 2 —
UZUN OLUR AMASYA'NIN SELVİSİ
BENDE BİLMEM BENİM YARIM HANGİSİ, a leydim bir tanem gel
İNCE BELLİ FIDAN BOYLU KENDİSİ
HADI YOSMAM BEYHUDE CİLVELENME, a leydim bir tanem gel.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 1029
İNCELEME TARİHİ : 12_6_1975

DERLEYEN
M.SARISOZEN

YÖRESİ
MERZİFON

DERLEME TARİHİ
14_10_1943

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK MUSA ASLAN

FELEK ŞAD-OLACAK GÜNÜN GÖRMEDİM

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
M.SARISOZEN

- 1 -

FELEK ŞADOLACAK GÜNÜN GÖRMEDİM, (Canan görmedim)
GARIP GÖNLÜM BİR EFKARA DÜŞÜRDÜM
EL UZADIP GONCA GÖLÜN DERMEDİM
BÜLBÜL GİBİ İNTİZARA DÜŞÜRDÜM, (Canan düşürdün)

- 2 -

BİR ZÜLFÜ-SİYAHIM ELİMDEN ALDIN (Cananım aldın)
GÜNAHIM NEYDİ HEY ZALİM NOLDUN
AHIRINDA BENİ GURBETE SALDIN
AKIL ERMEZ BİR DİYARA DÜŞÜRDÜM (Canan düşürdün)

- 3 -

AKIL ERMEZ ŞU FELEĞİN İŞİNE (Canan işine)
DOYULURMU GÜMBÜŞÜNE CÜŞÜNE
AHIRINDA ACU KATTI AŞIMA
EYUBA DERT VERİP YARA DÜŞÜRDÜM (Canan düşürdün)

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No: 4600
İNCELEME TARİHİ: 18. 11. 2005

DERLEYEN
ANKARA DEVLET
KONSERVATUVARI

YÖRE
AMASYA

GELİNE BAKIN GELİNE "Kına havası"

DERLEME TARİHİ
06. 07. 1943

KAYNAK KİŞİ
NACİYE PERİN

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

SÜRE:

(SAZ - - - - -)

GE Lİ NE BA KIN GE Lİ NE Kİ NA LAR YAK MI ŞE Lİ NE
TUZ KA BI Nİ TUZ SUZ KO YAN A NA Sİ Nİ KIZ SİZ KO YAN

GÖ REN MA ŞAL LAHI DE SİN NA ZAR DEĞ ME SİN GE Lİ NE

(SAZ - - - - -)

TUZ KA BI Nİ TUZ SUZ KO YAN A NA Sİ Nİ KIZ SİZ KO YAN
Bİ NE RA TİN İ Yİ Sİ NE Gİ DER YO LUN Kİ Yİ Sİ NA
Kİ ZA NA Sİ Kİ ZA NA Sİ HA Nİ BU NUN Ö ZA NA Sİ

KO CA E Vİ İS SİZ KO YAN Kİ ZİM Kİ NAN KUT LU OL SUN
SE LA ME DİN DA Yİ Sİ NA Kİ ZİM Kİ NAN KUT LU OL SUN
BAK Kİ ZİN GE Lİ NO LU YOR GE LAĞ LA Kİ Zİ NA NA Sİ

Uğur

GELİNE BAKIN GELİNE
"Kına havası"

- 2 -



GE Lİ NE BA KIN GE Lİ NE Kİ NA LAR YA KIN E Lİ NE
GE Lİ NE BA KIN GE Lİ NE Kİ NA LAR YA KIN E Lİ NE
GE Lİ NE BA KIN GE Lİ NE Kİ NA LAR YA KIN E Lİ NE



GÖ REN MA ŞAL LAH DE SIN NA ZAR DEĞ ME SIN GE Lİ NE
GÖ REN MA ŞAL LAH DE SIN NA ZAR DEĞ ME SIN GE Lİ NE
GÖ REN MA ŞAL LAH DE SIN NA ZAR DEĞ ME SIN GE Lİ NE

Özgür

Bağlantı:
GELİNE BAKIN GELİNE
KINALAR YAKMIŞ ELİNE
GÖREN MAŞALLAH DESİN
NAZAR DEĞMESİN GELİNE

TUZ KABINI TUZSUZ KOYAN
ANASINI KIZISIZ KOYAN
KOCA EVİ İSSİZ KOYAN
KIZIM KINAN KUTLU OLSUN

BAĞLANTI

BİNER ATIN İYİSİNE
GİDER YOLUN KIYISINA
SELAM EDİN DAYISINA
KIZIM KINAN KUTLU OLSUN

BAĞLANTI

KIZ ANASI KIZ ANASI
HANI BUNUN ÖZ ANASI
BAK KIZIN GELİN OLUYOR
GEL AĞLA KIZIN ANASI

BAĞLANTI

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1891
İNCELEME TARİHİ: 8 - 2 - 1979

DERLEYEN
D.KONSERVATUARI

YÖRESİ
AMASYA

DERLEME TARİHİ
6.7.1943

KİMDEN ALINDIĞI
NACİYE PERİN

GELİN KAYNANA

NOTAYA ALAN
ATES KOYUGLU
31.5.1978

SÜRESİ :
● = 108

7-108

SA BA HOL DU GAY NA NAM GEL DI SA BA
OG LE NOL DU GO RU MU M GEL DI OG LE
AK SA NOL DU KO M M M AK SA
YAT SI DA SO BA NU GAY NA TAM M YAT SI DA
YAT SI DA SO BA NU GAY NA TAM M YAT SI DA

HOL DU GAY NA NAM GEL DI BU NE HA LIN GE LIN
NOL DU GO RU MUM M M DIR TIR HA NIM YEN GE
MOL DU KO CA M M M TIR HA NIM CI YEN
YA SO DA NU GAY NA TAM M M NE HA LIN GE
3. KI ZIM DE DI BU NE HA LIN GE LIN KI ZIM DE DI
HA NIM " " NE DIR TIR HA NIM " " " " " "
YI YE LIM " " CE TIR HA NIM " " " " " "
HA NIM " " GE LIN NE HA LIN " " " " " "

KAY NA NA CIM CI GE RI KE DI LE R YE DI KAY NA NA CIM
GO RUM CE CIM " " " " " " " " " " " "
E FEN DIM " " " " " " " " " " " "
GAY NA TA CIM " " " " " " " " " " " "
I MAME FEN DI " " " " " " " " " " " "

CI GE RI KE DI LER YE DI OG LUM GEL SIN HAL LE SIN
A BIM ES LA RIN GO RUR SUN
TOP LA ES YA LA RIN SA RI
CA CI RIN MAM GEL SI N
I KI GU RUS ON PA RA NI KA HI N

DE DI OG W M GEL SIN HAL LE SIN DE DI
A B M BI M GO RUR SUN
TOP LA ES YA LA RIN SA RI
CA CI RI N MAM GEL SI N
I KI GU RUS ON PA RA NI KA HIN

AH O KE DI YI TU TU TU TU VER SEM AH O KE
" " " " " " " " " " " " " " " "

GELİN KAYNANA
(Sahife-2)

Di yi TU TU TU TU VER SEM TÜY LE Rİ Nİ YO LU

YO LU VE R SEM SO KA ĞA SO KA ĞA KA TI KA TI VE R SEM

— 1 —

SABAH OLDU GAYNANAM GELDİ
BU NE HALİN GELİN KIZIM DEDİ
KAYNANACIM CİĞERİ KEDİLER YEDİ
OĞLUM GELSİN HALLESİN DEDİ
Bağ - AH O KEDİYİ TUTU TUTUVERSEM
TÜYLERİNİ YOLU YOLUVERSEM
SOKAĞA SOKAĞA KATI KATIYERSEM

— 2 —

ÖĞLEN OLDU GÖRÜMÜM GELDİ
NEDİR HALİN YENGE HANIM DEDİ
GÖRÜMCEĞİM CİĞERİ KEDİLER YEDİ
ABİM GELSİN GÖRÜRSÜN DEDİ
Bağlantı.

— 3 —

AKŞAM OLDU KOCAM GELDİ
GETİR HANIM CİĞERİ YİYELİM DEDİ
EFENDİM CİĞERİ KEDİLER YEDİ
TOPLA EŞYALARIN ÇIK DIŞARI DEDİ
Bağlantı.

— 4 —

YATSİDA DA GAYNATAM GELDİ
NEDİR HALİN GELİN HANIM DEDİ
GAYNATACIM CİĞERİ KEDİLER YEDİ
ÇAĞIRIN İMAM GELSİN DEDİ
Bağlantı.

— 5 —

YATSİDA SONU İMAM GELDİ
BU NE HALİN GELİN HANIM DEDİ
İMAM EFENDİ CİĞERİ KEDİLER YEDİ
İKİ GURUŞ ON PARA NİKAHIN DEDİ

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T REPERTUAR SIRA No:1079
İNCELEME TARİHİ: 16. 6. 1975

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÜZEN

YÖRESİ
MERZİFON

İNCELEME TARİHİ
8. 10. 1946

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK MUSA ASLAN GÖKYÜZÜNDE BÖLÜK BÖLÜK DURNALAR

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÜZEN

SÜRESİ:

GÖK YÜ ZÜN DE BÖ LÜK BÖ LÜK DUR NA LAR
TEL Lİ DUR NAM GÖK YÜ ZÜ NÜN GÜ LÜ DÜR

LEY Lİ LEY Lİ DUR NA LAR DUR NA LA
" " " " GÜ LÜ DÜR GÜ LÜ DÜ

REY REY DUR NA LA REY
GÜ LÜ DÜ GÜ LÜ DÜ REY

NE RE DE DİR MES KE Nİ NİZ E Lİ NİZ
E SİP KONDU 2. CA ĞİN BAĞ DAT E E Lİ Lİ DİR

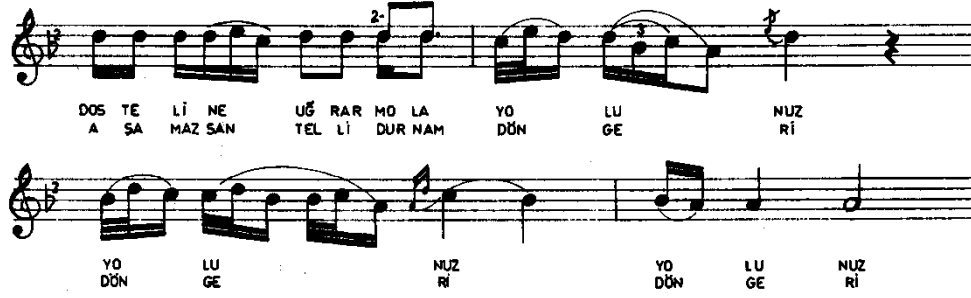
E Lİ NİZ E Lİ NİZ
E Lİ Lİ DİR E Lİ Lİ DİR

BİR NA ME YA ZA YIM YA RE GÖ TÜ RÜN
GÖ ZÜM YA ŞI MAH RA MA LAR ÇU RÜ DÜR

LEY Lİ LEY Lİ GÖ TÜ RÜN GÖ TÜ RÜ
" " " " ÇU RÜ DÜR ÇU RÜ DÜ

NEY REY GÖ TÜ RÜ NEY GÖ TÜ RÜ
ÇU RÜ DÜ ÇU RÜ DÜ NEY

GÖKYÜZÜNDE BÖLÜK BÖLÜK DURNALAR
(Sahife:2)



1
GÖKYÜZÜNDE BÖLÜK BÖLÜK DURNALAR LEYLİ LEYLİ DURNALAR
DURNALAR EY DURNALAR EY DURNALAR EY
NEREDİR MESKENİNİZ ELİNİZ ELİNİZ ELİNİZ
BİR NAME YAZAYIM YARE GÖTÜRÜN LEYLİ LEYLİ GÖTÜRÜN
GÖTÜRÜN EY GÖTÜRÜN EY GÖTÜRÜN EY
DOSTELİNE UĞRARMOLA YOLUNUZ YOLUNUZ YOLUNUZ

2
TELLİ DURNAM GÖKYÜZÜNÜN GÜLÜDÜR LEYLİ LEYLİ GÜLÜDÜR
GÜLÜDÜR EY GÜLÜDÜR EY GÜLÜDÜR EY
ESİP KONDUCAĞIN BAŞOAT ELİDİR ELİDİR ELİDİR
GÖZÜM YAŞI MAHRAMALAR ÇÜRÜDÜR LEYLİ LEYLİ ÇÜRÜDÜR
ÇÜRÜDÜR EY ÇÜRÜDÜR EY ÇÜRÜDÜR EY
AŞAMAZSAN TELLİ DURNAM DÖN GERİ DÖN GERİ

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 51
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
AMASYA
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ
SÜRE ♩ = 60

KARŞIDADIR EVLERİ

DERLEYEN
YÜCEL PAŞMAKÇI

DERLEME TARİHİ
TEMMUZ - 1972

NOTALAYAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

♩

(SAZ--

KAR Şİ DA DIR EV LE Rİ
KÖP RÜ DEN GE ÇE Mİ YOM

HE LE YAN DIM YA Yİ LİR DE VE LE Rİ
HE LE YAN DIM DÜŞ GÖR DÜM SE ÇE Mİ YOM

Dİ LEY Dİ LEY SAL LAN DA GEL (SAZ--
Dİ LEY Dİ LEY SAL LAN DA GEL

O TUR MUŞ İ NEK SA GAR HE LE YAN DIM
SEN BEN DEN GEÇ Tİ NAM MA HE LE YAN DIM

-2-
KARŞIDADIR EVLERİ

TER BEN LE SEN MIŞ Sİ DEN GE NE LE RI ÇE Mİ YOM Dİ LEY Dİ LEY Dİ LEY Dİ LEY

SAL LAN DA GEL SAL LAN DA GEL

GENÇTÜRK

KARŞIDADIR EVLERİ (HELE YANDIM)
YAYILIR DEVELERİ (DİLEY DİLEY SALLAN DA GEL)
OTURMUŞ İNEK SAĞAR (HELE YANDIM)
TERLEMİŞ SİNELERİ (DİLEY DİLEY SALLAN DA GEL)
KÖPRÜDEN GEÇEMİYOM (HELE YANDIM)
DÜŞ GÖRDÜM SEÇEMİYOM (DİLEY DİLEY SALLAN DA GEL)
SEN BENDEN GEÇTİN AMMA (HELE YANDIM)
BEN SENDEN GEÇEMİYOM (DİLEY DİLEY SALLAN DA GEL)

YÖRE
AMASYA
KAYNAK KİŞİ
NECMETTİN KUBA

KİLO KİLO ELMALAR

NÉMETTŰN KUBA

DEĞERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
HECHETTIN KUBA

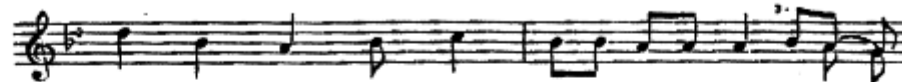
SURE: 1-208



RI	LO	PI	LO	EL	MA	LAT	PA	ZAR	LAR	DA	SA	TAR	LAR
BAH	CE	LE	RE	KAR	GE	UR	RI	LO	RI	LO	MAH	GE	UR
A	MAH	VA	II	BAK	DA	GI	MAH	DA	MAH	SA	DIR	DA	RI



A	MAS	YA	NIN	GENÇ	LT	Rİ	LEY	LEY	LEY	LEY	LAM
A	MAS	YA	NIN	GENÇ	LE	Rİ	LEY	LEY	LEY	LEY	LAM
MEH	ME	ÇİY	LE	ŞAN	DO	LU	LEY	LEY	LEY	LEY	LAM



LEY	LEY	LEY	LEY	LAM	VO	REK	LE	PI	YA	KAR	LA	R
LEY	LEY	LEY	LEY	LAM	AK	SAM	E	VE	ER	GE	II	R
LEY	LEY	LEY	LEY	LAM	CAI	CU	RLM	E	RAT	YA	TA	QI



KİLO KİLO ELMALAR
HAZARLARDA SATARLAR
AMASYANIN GENÇLERİ (LEY LEY LEY LEY LÂM LEY LEY LEY LEY LÂM)
YÜREKLERİ YAKARLAR VAY
(HEN OKUR MEM YAZARLAR)

BAMÇELERE KAR GELİR
KÜLO KÜLO NAR GELİR
AMASYANIN GENÇLERİ (LEY L EY LEY LÂM LEY L EY LEY LÂM)
AKŞAM EVE ER GELİR VAY

AMASYA'NIN BAĞDAÇI
BİR OLMAZSA BİR DAĞI
MEHMETTİLE SAN ODLU (LEY LEY LEY LÂM LEY LEY LEY LÂM)
CARICULUM ERAT YATAĞI VRY

PENCERESİ PERDELI
CÜLUM BEN DE BİR DELİ
YARE KOBUS GİDİYOR İLEY İLEY İLEY LÂM İLEY İLEY İLEY LÂMİ

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO:135
İNCELEME TARİHİ: 22.2.1978

DERLEYEN
NEJAT BUHARA

YÖRESİ
MERZİFON

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

MERZİFON KARŞILAMASI

NOTAYA ALAN
NEJAT BUHARA

SÜRESİ:



MERZIFON KARŞILAMASI
(Şahife 2)



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1901
İNCELEME TARİHİ : 8 - 2 - 1979

YÖRESİ
MERZİFON
KİMDEN ALINDIĞI
YÖRESEL EKİP
SÜRESİ :
♩ = 88

MAİL OLDUM HUB CEMALE BAKMAYA

DERLEYEN
D. KONSERATUARI

DERLEME TARİHİ
8. 7. 1943

NOTAYA ALAN
ATEŞ KÖYOĞLU 5.1.1978

MA Yİ LOL DUM HUB CE MA LE BAK MI

YA MA Yİ LOL DUM HUB CE MA LE BAK MI

YA ŞU DERT Lİ Sİ NE Mİ DOĞ RAR Gİ DE RİM

SU DERT Lİ Sİ NE Mİ DOĞ RAR Gİ DE RİM

HA Sİ RE TEY LE Yİ P MİH NET ÇEK ME DEN

VA RIP DOS TE Lİ NE UĞ RAR Gİ DE RİM

VA RIP DOS TE Lİ NE UĞ RAR Gİ DE RİM

ÇOK ÇAH DET TİM YAR HA LİM DEN BİL ME Dİ

Nİ Çİ NAR ZU HA Lİ M GA BU LOL MA Dİ

Nİ Çİ NAR ZU HA Lİ M GA BU LOL MA Dİ

MAL OLDUM
(Sahife- 2)

GU SU RUM CO KEL DE VA DEM DOL MA DI

OL SE BEP TEN GÜL ME ZAĞ LAR GE ZE RİM

OL SE BEP TEN GÜL ME ZAĞ LAR GE ZE RİM uyl

— 1 —
MAYILOLDUM HUB CEMALE BAK MIYA
SU DERTLİ SINEMI DOĞRAR GİDERİM
HASİRET EYLEYİP MİHNET ÇEKMEDEN
VARIP DOST ELİNE UĞRAR GİDERİM

— 2 —
ÇOK CAHDETTİM YAR HALİMOEN BİLMEĞİ
NİÇİN ARZUHALİM GABUL OLMADI
GUSURUM ÇOK ELDE VADEN DOLMADI
OL SEBEP TEN GÜLMEZ AĞLAR GEZERİM

Not: Varıp dost eline bölümü
saz olarak çalınır.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 125
İNCELEME TARİHİ : 27-9-1977

DERLEYEN
M. SARI SÖZEN

YÖRESİ
AMASYA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
MUHARREM SORGU
SABRİ TINASTEPE
SÜRESİ:

PAÇALI

NOTAYA ALAN
M. SARI SÖZEN

Bitiş

Uysal

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 18
İNCELEME TARİHİ : 7. 6. 1970
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
AMASYA
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ
SÜRE : 76

PENCEREDE PERDE BEN

DERLEYEN
T R T İSTANBUL RADYOSU
THM MÜDÜRLÜĞÜ
DERLEME TARİHİ
1966
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

(SAZ - - - - -)

1 2

3-

PEN CE RE DE PER DE BEN YE Nİ DÜŞ TÖM
EV LE RI GÖ RÜ NÜ RE YOR ÇEL GÖ NÜL DÜR YE
KU PI ÇIN DE I RE ÇER I YI GÜN GE

DER DE BEN YÂRDAN EV VEL Ö LÜR
RI Nİ GE YOR ÇER ÇE Kİ LE ÇEK DERT DE
LİR GE ÇER KO TU YE ME YIL VER

SEM BAY GIN HA Mİ DEM NA SİL YA TAM YER DE
GİL BAY GIN HA Mİ DEM MEV LÂM SA BİR VE RI
ME BAY GIN HA Mİ DEM A HI LE OM RÜN GE

- 2 -
PENCEREDE PERDE BEN

BEN YOR ÇER (SAZ - - - - -) HAY DI DE HAY DI TEL LE Nİ
HAY DI DE HAY DI TEL LE Nİ
HAY DI DE HAY DI TEL LE Nİ

VER VER VER Bİ RA Zİ ÇIK EY LE Nİ VER
Bİ RA Zİ ÇIK EY LE Nİ VER
Bİ RA Zİ ÇIK EY LE Nİ VER

AS KER OL DUM Gİ Dİ YOM
AS KER OL DUM Gİ Dİ YOM
AS KER OL DUM Gİ Dİ YOM

BAY GIN HA MI DEM KA DE RI NE SA YI VER (SAZ)
BAY GIN HA MI DEM KA DE RI NE SA YI VER
BAY GIN HA MI DEM KA DE RI NE SA YI VER

2 VER VER VER
gönçtürk

PENCEREDE PERDE BEN
YENİ DÜŞTÜM DERDE BEN
YARDAN EVVEL ÖLÜRSEM (BAYGIN HAMİDEM)
NASIL YATAM YERDE BEN

EVLERİ GÖRÜNÜYOR
GÖNÜLDÜR YERİNİYOR
ÇEKİLECEK DERT DEĞİL (BAYGIN HAMİDEM)
MEVLAM SABIR VERİYOR

KÜP İÇİNDE İRECEL
İYİ GÜN GELİR GEÇER
KÖTÜYE MEYL VERME (BAYGIN HAMİDEM)
AH İLE ÖMÜR GEÇER

HAYDİ DE HAYDİ TELLENİVER
BİRAZCIK EYLENİVER
ASKER OLDUM GİDİYOM (BAYGIN HAMİDEM)
KADERİNE SAYIVER

BAĞLANTI

BAĞLANTI

YERİNMEK : Gıpta etmek

YÖRE
AMASYA/Merzifon-Sanköy

DERLEME TARİHİ
07. 07. 1943

KAYNAK KİŞİ
RASİM OLGUN

PINARIN BAŞINA TAŞ BEN OLAYIM

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

SÜRE: ♩ = 76

AGIRLAMA

(SAZ

PI NA RIN BA ŞI NA TAŞ BE NO LA YIM
GA LE NİN AR DI NA E KEL LER DA YIM
A LE GÖ ZÜS TÖ NE GAŞ BE NO LA YIM
E KEL LER Bİ ÇEL LER E DEL LER KÂ RI
YA LI NIZ YA TA NA EŞ BE NO LA YIM
YÂ Rİ ÇİN SAK LAR LAR HAY VA Nİ NA Rİ
ÖY LO LUR BÖY LO LUR KÖY LÜ GÖ ZE Lİ
ÖY LO LUR BÖY LÖ LUR İĞ DE Lİ GE LİN
AL GE YER PUL GE YER AK ŞA MU ZE Rİ
İĞ DE SİN AL DIR MEŞ SEV DA Lİ GE LİN

♩ = 100 YENNEME=YELDİRME

HEY GA RA MOL LA O KU YA LIM YA ZA LIM HEY GA RA MOL LA O KU YA LIM YA ZA LIM
HEY GA RA MOL LA O KU YA LIM YA ZA LIM HEY GA RA MOL LA O KU YA LIM YA ZA LIM
SİR Rİ Mİ Zİ SİR BİL ME ZE DÜ ZE LİM BU YIL LİK TA BÖY LE YÂR SİZ GE ZE LİM
SİR Rİ Mİ Zİ SİR BİL ME ZE DÜ ZE LİM BU YIL LİK TA BÖY LE YÂR SİZ GE ZE LİM

4602

PINARIN BAŞINA TAŞ BEN OLAYIM

- 2 -

HEY DAL LI KE DAL LI KE KIZ DAL LI KE DAL LI KE DAL LI KE DER LER A DI MA
 HEY DAL LI KE DAL LI KE KIZ DAL LI KE DAL LI KE DAL LI KE DER LER A DI MA

DO YA MA DİM DA DI NA DAL LI KE NİN BA BA SI ÇA MU RA DÜŞ MÜŞ A BA SI
 DO YA MA DİM DA DI NA DAL LI KE NİN BA BA SI ÇA MU RA DÜŞ MÜŞ A BA SI

GI ZİN GÖN LÜ O LUN CA NE HALT E DER BA BA SI
 GI ZİN GÖN LÜ O LUN CA NE HALT E DER BA BA SI

Özgür

AĞIRLAMA

PINARIN BAŞINA DAŞ BEN OLAYIM
 ALE GÖZ ÜSTÜNE GAŞ BEN OLAYIM
 YALINIZ YATANA EŞ BEN OLAYIM
 ÖYL'OLUR BÖYL'OLUR KÖYLÜ GÜZELİ
 AL GEYER PUL GEYER AKŞAM ÜZERİ

GALENİN ARDINA EKELLER DARI
 EKELLER BİÇELLER EDELLER KARI
 YAR İÇİN SAKLARLAR HAYVAYI NARI
 ÖYL'OLUR BÖYL'OLUR İĞDELI GELİN
 İĞDESİN ALDIRMIŞ SEVDALI GELİN

YENNEMEYELİRME

HEY GARA MOLLA OKUYALIM YAZALIM
 SIRRİMİZİ SİR BİLEMEZE DÜZELİM
 BU YILLIK DA BÖYLE YÂRSIZ GEZELİM

HEY DALLİKE DALLİKE
 KIZ DALLİKE DALLİKE

DALLİKE DERLER ADIMA
 DOYAMADIM DADINA
 DALLİKENİN BABASI
 ÇAMURA DÜŞMÜŞ ABASI
 GİZİN GÖNLÜ OLUNCA
 NE HALT EDER BABASI

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 5
İNCELEME TARİHİ : 7. 6. 1970
2. İNCELEME TARİHİ : 1990

YÖRE
AMASYA
KAYNAK KİŞİ
YÖRE EKİBİ

SÜRE 1. 66

TEK KAPIDAN ÇIKTIM YÜZÜM PEÇELİ

DERLEYEN
TRT ANKARA RADYOSU
THM MÜDÜRLÜĞÜ

DERLEME TARİHİ
1965

NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

(SAZ -----)

TEK KA PI DAN ÇIK DIM YÜ ZÜM
DAĞ DAN YU DI KA YA
ME ZA RI MI HEL VA CI YA

PE ÇE LI AH BAP LA RO TUR MUŞ İ Kİ
LA RI MİZ GA MI LE YOG RUL DU MA RI YA
EŞ SIN LER AL YE Şİ Lİ Ü ZE Rİ ME

GE ÇE LI VAY VAY VAY HU LÜ SİM DE
LA RI SİN LER VAY VAY VAY NO LA TAŞ DOĞR
ORT SÜN LER VAY VAY VAY GE LEN GE ÇEN

AL Nİ Sİ RA PER ÇEM Lİ NEY LE YİM DÜN
SAY DI A NA LA RI MİZ NEY LE YİM DÜN
YA ZİK OL MUŞ DE SİN LER NEY LE YİM DÜN

YA DA DÜN YA MA LI Nİ VAY VAY VAY
YA DA DÜN YA MA LI Nİ VAY VAY VAY
YA DA DÜN YA MA LI Nİ VAY VAY VAY

-2-

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1893
İNCELEME TARİHİ : 8 - 2 - 1979

YÖRESİ
AMASYA

KİMDEN ALINDIĞI
M. HULUSİ ER

SÜRESİ :
♩ = 52

ZİLHA GELİN (KIZILIRMAK)

DERLEYEN
Devlet Konservatuarı

DERLEME TARİHİ
5 - 7 - 1978

NOTAYA ALAN
ATEŞ KÖYOĞLU

Saz.....

AL LA HAL LAH DE DİK A TA Bİ N DİR DİK BİN DİR DİK
LEY Lİ CAN HA YIR DU A Yİ LA YO LA
GÖN DER Dİ K GİB LE TA RA
FİN DA EL DE NA L DİR DİK A L DİR DİK LEY Lİ CAN
NET TİN Kİ Zİ LİR MA KAL LI GE Lİ Nİ
A H ZİL HA GE Lİ Nİ
E Y MAR TİN GE TİR SÜ GAR TA LI
Kİ Zİ LİR MAK Bİ RAK MA MIŞ
VU RA LIM VU RA LIM DAL GİÇ GE TİR SÜ GE Lİ Nİ
HU YU NU HU YU NU KUR BA NET TİK SÜ RÜ LE Rİ
BU LA LIM BU LA LI M BİZ GE LİN SİZ CÜ RE ME BİM

ZİLHA GELİN
{ Kızılırmak }
{ Sayfa- 2 }

NA SIL KÖ YE VA RA LIM VA RA LI M NET TİN KI Zİ
GÜ VE Yİ NİN BO YU NU BO YU NU

LİR MAK ZİL HA GE Lİ Nİ

A NA MA NAM A NA MA NAM GÜ LÜ MÜ

Saz.....

Uysa

—1—
ALLAH ALLAH DEDİK ATA BİNDİRDİK LEYLİ CAN
HAYIR DUAYILA YOLA GÖNDERDİK
GİBLE TARAFINDA ELDEN ALDIRDİK LEYLİ CAN
NETTİN KIZILIRMAK ALLI GELİNİ AH ZİLHA GELİNİ

—2—
EY MARTİN. GETİR SU CARTALI VURALIM
DALGIÇ GETİR SU GELİNİ BULALIM
BİZ GELİNSİZ NASIL KÖYE VARALIM
NETTİN KIZILIRMAK ZİLHA GELİNİ
AMAN AMAN GÜLÜMÜ

—3—
EY KIZILIRMAK BIRAKMAMIS HUYUNU
KURBAN ETTİK SÜRÜLERİ KOYUNU
GÖREMEDİM CÜVEYİNİN BOYUNU
NETTİN KIZILIRMAK ZİLHA GELİNİ
AMAN AMAN GÜLÜMÜ



GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR...