

**ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARI ve  
BU ÇALGILAR ÜZERİNE ÖZGÜN BAĞDALAR**  
A. Serdar KASTELLİ  
Sanatta Yeterlik Tezi  
Danışman: Prof. Dr. M. Hakan CEVHER  
Mayıs, 2014  
Afyonkarahisar

**T.C.**  
**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARI ve**  
**BU ÇALGILAR ÜZERİNE ÖZGÜN BAĞDALAR**

**Hazırlayan**  
**A. Serdar KASTELLİ**

**Danışman**  
**Prof. Dr. M. Hakan CEVHER**

**AFYONKARAHİSAR 2014**

## YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik tezi olarak sunduğum “Anadolu Geleneksel Nefesli algıları ve Bu algılar Üzerine Özgün Bağdalar” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gűsterilen eserlerden olduğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

07/05/2014

Ahmet Serdar KASTELLİ

## TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

<u>JÜRİ ÜYELERİ</u>		<u>İMZA</u>
<u>Tez Danışmanı</u>	: Prof. Dr. M. Hakan CEVHER	.....
<u>Jüri Üyeleri</u>	: Prof. Dr. Fırat KUTLUK	.....
	Prof. Dr. Öcal ÖZBİLGİN	.....
	Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN	.....
	Yrd. Doç. Dr. Bahadır TUTU	.....

Müzik anasanat dalı sanatta yeterlik öğrencisi A. Serdar KASTELLİ'nin, "Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar" başlıklı tezi 07/05/2014 tarihinde, saat 10:00'da Lisanüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Selçuk AKÇAY**

**MÜDÜR**

## ÖZET

### ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARI ve BU ÇALGILAR ÜZERİNE ÖZGÜN BAĞDALAR

A. Serdar KASTELLİ

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK ANASANAT DALI

Mayıs 2014

**Danışman: Prof. Dr. M. Hakan CEVHER**

Nefesli çalgılar, insanoğlunun müziği keşfettiğinden beri kullandığı müzik araçlarıdır. Boş bir ağaç veya kamış parçası, şekil değiştirerek çalgıya dönüşmüş, bulunduğu toplumun folklor örüntülerinden birini oluşturmuştur.

“Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu Çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar” isimli bu çalışmada, çalgıların etimolojik, yapısal ve icra analizlerine yönelik literatür taramalarına, gözlem ve görüşme yoluyla toplanan verilere ve analizlere yer verilmiştir. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları ve bu çalgıları destekleyici farklı çalgılar ile altı farklı eser bestelenmiş, düzenlenmiş ve seslendirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel, bağda, nefesli çalgılar.

## **ABSTRACT**

### **ANATOLIAN TRADITIONAL WIND INSTRUMENTS and INVENTIVE MUSIC PIECES PERFORMED BY THEM**

**A. Serdar KASTELLİ**

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY  
THE INSTITUTE of SOCIAL SCIENCES  
DEPARTMENT of MUSIC**

**May 2014**

**Advisor: Prof. Dr. M. Hakan CEVHER**

Wind instruments are being made and used for a very long time since mankind discovered music. A piece of wood has involved to a musical instrument as a unit of folklore where it belongs. Etimolgical, physical, literature, performance analyses and personal interviews are done in that work named; “Anatolian Traditional Wind Instruments and Inventive Music Pieces Performed By Them”. In addition, six musical pieces are written and performed for such group of instruments.

**Key Words:** Traditional, composition, wind instruments.

## ÖNSÖZ

Bünyesinde bulunduğum sanatta yeterlik programında ve tezimde bana destek olan danışman hocam Prof. Dr. M. Hakan CEVHER'e, Sanatta Yeterlik programını ülkemize kazandıran Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müdürü Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN'e, görev yaptığım, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü öğretim elemanlarına ve Böl. Bşk. Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ, Öğr. Gör. Abdurrahim KARADEMİR'e, Öğr. Gör. Levent Uslu'ya, Afyon Kocatepe Üniversitesi öğretim görevlileri; Uğraş Önal BURÇ ve Haykad KULABOĞA, Yrd. Doç. Çağhan ADAR'a, besteleriyle Ergün PALA ve Özgür ÇELİK'e, kayıtlarda özveriyle yer alan M. Ali EDİS, Hüseyin ÖZDOĞAN, Fırat DUYULUR, Çağdaş Yaylı Gurubu ve Sami HOSSEİNİ'ye, ses düzeniyle Mert BULUTSUZ'a, çalgılarıma hayat veren tüm çalgı yapımcılarına ve destekleriyle yanımda olan eşime teşekkür ederim.

A. Serdar KASTELLİ

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	
RESİMLER LİSTESİ.....	x
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xiii
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ

1. ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARI.....	3
2. ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARIN SINIFLANDIRILMASI.....	3
2.1. KAVALLAR.....	4
2.1.1. Üfleme Eşğine Göre Kavallar.....	4
2.1.2. Perde Sistemine Göre Kavallar.....	4
2.1.3. Ses Pencerelerine Göre Kavallar.....	4
2.2. KAMIŞ AĞIZLIKLIL NEFESLİ ÇALGILAR.....	5
2.3. GÖVDELERİNE GÖRE NEFESLİ ÇALGILAR.....	5
2.4. POLİFONİK NEFESLİ ÇALGILAR.....	5
3. DİLSİZ KAVAL .....	6
3.1. DİLSİZ KAVAL'IN YAPISI.....	8
3.2. AĞAÇ DİLSİZ KAVAL .....	9
3.3. ÜÇ PARÇALI AĞAÇ DİLSİZ KAVAL.....	9
3.4. KAMIŞ DİLSİZ KAVAL.....	10
3.5. PLASTİK DİLSİZ KAVAL.....	10



3.6. METAL DİLSİZ KAVAL.....	11
<b>4. DİLLİ KAVAL .....</b>	<b>12</b>
4.1. DİK UÇLU, ÖNDEN SESLENİŞLİ AĞAÇ VE KAMIŞ DİLLİ KAVAL'IN YAPISI.....	15
4.1.1. Ağaç Dilli Kaval.....	15
4.1.2. Kargı (Kamış) Dilli Kaval.....	16
4.2. KESİK UÇLU, ARKADAN SESLENİŞLİ DİLLİ KAVAL'IN YAPISI..	19
4.2.1. Kromatik Dilli Kaval.....	19
4.2.2. Diyatonik Dilli Kaval.....	20
<b>5. ÇIĞIRTMA .....</b>	<b>21</b>
5.1. ÇIĞIRTMA'NIN YAPISI.....	22
<b>6. NEY .....</b>	<b>22</b>
6.1. NEY'İN YAPISI.....	24
<b>7. MEY .....</b>	<b>26</b>
7.1. MEY'İN YAPISI.....	27
<b>8. ZURNA .....</b>	<b>30</b>
8.1. ZURNA'NIN YAPISI.....	32
<b>9. SİPSİ .....</b>	<b>36</b>
9.1. SİPSİ'NİN YAPISI.....	39
<b>10. ZAMBİR .....</b>	<b>42</b>
10.1. ZAMBİR'İN YAPISI.....	45
<b>11. TULUM .....</b>	<b>46</b>
11.1. TULUM'UN YAPISI.....	49
<b>12. MİSKÂL .....</b>	<b>52</b>
12.1. MİSKÂL'İN YAPISI.....	56
<b>13. ARAŞTIRMANIN AMACI .....</b>	<b>57</b>
<b>14. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....</b>	<b>57</b>
<b>15. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI .....</b>	<b>58</b>

## İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

<b>1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....</b>	<b>59</b>
<b>2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ.....</b>	<b>59</b>

<b>3. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ.....</b>	<b>60</b>
3.1. GÖZLEM VE GÖRÜŞME YÖNTEMİ.....	61

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**BULGULAR VE YORUMLAR**

<b>1. DİLSİZ KAVAL'IN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>62</b>
<b>2. DİLLİ KAVAL'IN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>67</b>
<b>3. ÇIĞIRTMA'NIN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>71</b>
<b>4. NEY'İN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>72</b>
<b>5. MEY'İN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>75</b>
<b>6. ZURNA'NIN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>77</b>
<b>7. SİPSİ'NİN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>83</b>
<b>8. ZAMBİR'İN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>85</b>
<b>9. TULUM'UN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>87</b>
<b>10. MİSKÂL'İN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>89</b>
<b>SONUÇ VE ÖNERİLER.....</b>	<b>95</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>97</b>
<b>EKLER.....</b>	<b>101</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>113</b>

## RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
<b>Resim 1.</b> Kaval Çeşitleri.....	4
<b>Resim 2.</b> Kamış Ağızlıklı Nefesli Çalgılar.....	5
<b>Resim 3.</b> M.Ö. 30,000’de Almanya’nın Güneybatısında Bulunan Çalgılar.....	7
<b>Resim 4.</b> Kaval Kabı.....	8
<b>Resim 5.</b> Ağaç Dilsiz Kaval.....	9
<b>Resim 6.</b> Üç Parçalı Dilsiz Kaval.....	10
<b>Resim 7.</b> Kargı Dilsiz Kaval.....	10
<b>Resim 8.</b> Plastik Dilsiz Kaval.....	11
<b>Resim 9.</b> Metal Dilsiz Kaval.....	11
<b>Resim 10.</b> Rezonans Delikleri.....	12
<b>Resim 11.</b> Salamuri.....	14
<b>Resim 12.</b> Dilli Kaval Çeşitleri.....	12
<b>Resim 13.</b> Ağaç Dilli Kaval’ın Yapısı.....	16
<b>Resim 14.</b> Kamış Dilli Kaval’ın Yapısı.....	17
<b>Resim 15.</b> Kamış Dilli Kaval’ın Perde Şeması.....	18
<b>Resim 16.</b> Kromatik Dilli Kaval.....	20
<b>Resim 17.</b> Kromatik Dilli Kaval’ın Yapısı.....	20
<b>Resim 19.</b> Kamış Çığırtma.....	22
<b>Resim 20.</b> Başpâre Çeşitleri.....	25
<b>Resim 21.</b> Mey’in Kamışının Yapısı.....	28
<b>Resim 22.</b> Mey’in Kamışının Kıskacı.....	29
<b>Resim 23.</b> Mey.....	23
<b>Resim 24.</b> Zurna’nın Kamışı.....	33
<b>Resim 25.</b> Tütün Tabakası.....	34
<b>Resim 26.</b> Zurna’nın Metem’i.....	34
<b>Resim 27.</b> Zurna Avurtlağı.....	35
<b>Resim 28.</b> Zurna Kanel’i.....	36
<b>Resim 29.</b> Zurna İcrâcısında Bulunan Malzemeler.....	36
<b>Resim 30.</b> Çifte Sipsi.....	38
<b>Resim 31.</b> Çam Düdük.....	39
<b>Resim 32.</b> Sipsi.....	39

<b>Resim 33.</b> Sipsi Borusu (Gövdesi).....	40
<b>Resim 34.</b> Sipsinin Kamışı.....	40
<b>Resim 35.</b> Sipsi Avurtlağı.....	40
<b>Resim 36.</b> Sipsi'nin Kiraz Ağacı Dalı Kabuğunun Geçirilmiş Hali.....	41
<b>Resim 37.</b> Launeddas, Mijviz, Aulos.....	42
<b>Resim 38.</b> Zummara.....	43
<b>Resim 39.</b> Kemik ve Kamış Zambır.....	45
<b>Resim 40.</b> Zambır'ın Yapısı.....	46
<b>Resim 41.</b> Macaristan Gaydası.....	48
<b>Resim 42.</b> Tulum'un Ağızlığı.....	50
<b>Resim 43.</b> Tulum Derisi ve Kılıfı.....	50
<b>Resim 44.</b> Tulum Nav'ının Arka Bölümü.....	51
<b>Resim 45.</b> Tulum Nav'ının Ön Bölümü.....	52
<b>Resim 46.</b> Sheng.....	54
<b>Resim 47.</b> Pan Flüt.....	54
<b>Resim 48.</b> Pan Flüt İcracısı.....	56
<b>Resim 49.</b> Miskâl Çeşitleri.....	57
<b>Resim 50.</b> Dilsiz Kaval'da 1. Pozisyon Perde Şeması.....	64
<b>Resim 51.</b> Dilsiz Kaval'ın Perde Şeması.....	66
<b>Resim 52.</b> Dilli Kaval'ın Perde Şeması.....	68
<b>Resim 53.</b> Kromatik Dilli Kaval'ın Perde Şeması.....	69
<b>Resim 54.</b> Diatonik Dilli Kaval'ın Perde Şeması.....	70
<b>Resim 55.</b> Çığırma'nın Perde Şeması.....	71
<b>Resim 56.</b> Ziya Santur'un Ney Perde Şeması.....	73
<b>Resim 57.</b> Ney'in Perde Şeması.....	74
<b>Resim 58.</b> Mey'in Perde Şeması 1.....	76
<b>Resim 59.</b> Mey'in Perde Şeması 2.....	76
<b>Resim 60.</b> Kaba Zurna.....	77
<b>Resim 61.</b> Kaba Zurna'nın Perde Şeması.....	79
<b>Resim 62.</b> Gaziantep Gümüşlü Zurna.....	80
<b>Resim 63.</b> Orta Zurna'nın Perde Şeması.....	81
<b>Resim 64.</b> Cura Zurna'nın Perde Şeması.....	82
<b>Resim 65.</b> Sipsi'nin Perde Şeması.....	84
<b>Resim 66.</b> Zambır'ın Perde Şeması.....	86

<b>Resim 67.</b> Tulum'un Perde Şeması 1 .....	87
<b>Resim 68.</b> Tulum'un Perde Şeması 2.....	88
<b>Resim 69.</b> Köçek.....	90
<b>Resim 70.</b> Miskâl Minyatürler.....	92
<b>Resim 71.</b> Miskâl'in Perdeleri.....	93

## FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

	Sayfa
<b>Fotoğraf 1.</b> Basil Çapar.....	44
<b>Fotoğraf 2.</b> Miskâl'i Üfleme Şekli.....	91
<b>Fotoğraf 3.</b> 17 Borulu Miskâl (Tugay Başar).....	91

## GİRİŞ

Nefesli çalgılar, insanoğlunun müziği keşfettiğinden beri kullandığı müzik araçlarıdır. Boş bir ağaç veya kamış parçası, şekil değiştirerek çalgıya dönüşmüş, bulunduğu toplumun folklor örüntülerinden birini oluşturmuştur. Çalgılar ile yapılan icrâlar, içinde bulunduğu toplumun müzikal dağarcığını etkilemiş ve süreç içinde müzikal ürünlere dönüşmüştür. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları, icrâ bakımından yetkin ustalara sahip, coğrafi dağılım bakımından zengin ve çeşitlidir. Bu zengin kültür, tarihinde yaşayan toplulukların kültürel etkileşimlerinden oluşan kültürdür. Bu nedenle Anadolu sahası için Büyük Larousse (cilt 2, 1986: 569), şu bilgileri vermektedir:

Türkiye Cumhuriyeti devletinin Asya kıtası üzerindeki topraklarının adı... Anadolu, coğrafya bakımından uzun bir yerleşme tarihinin, birbirini ve çevre ülkeleri etkilemiş değişik kültürlerin izlerini taşıyan özgün karakterli bir beşeri coğrafya bölgesi, bir ırklar ve kültürler potasıdır...Zamanımızdan yaklaşık 7-5 binyıl öncelerinde, yani bakırtaş döneminde farklı tarih öncesi kültürler tüm Anadolu'ya yayıldı. Anadolu'da yaşayan uygarlıklar ve devletler: Trakyalılar, İyonyalılar, Hattiler, Luviler, Palalar, Kaşkalar, Huriler, Hititler, Arzavalılar, Urartular, Frigyalılar, Kimmerler, Kassitler, Kolhisliler, Kayralılar, Lidyalılar, Misyalılar, Likyalılar, Pamfilyalılar, Kapadokyalılar, Kilikyalılar, Keltler, Muşkiler, Fenikeliler, Ermeniler, Medler, Persler, Tabalar, Antik Yunanlar, Asurlular, Yahudiler, Ahameniş İmparatorluğu, Selevkos, Asya Eyaleti, Lazika, Roma Yunanistanı, Galatya, Ermeni Krallığı, Bitinya, Roma İmparatorluğu, Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans), Kilikya Ermeni Krallığı, Sasani İmparatorluğu, Bizans-Arap Savaşları, Selçuklular, Anadolu Selçuklu Devleti, Moğollar, İlhanlılar, Anadolu beylikleri ve Osmanlı İmparatorludur.

Birçok medeniyetin beşiği olan Anadolu, kültür haznesinde birçok kültürel değer taşımaktadır. Sonradan kurulan medeniyetler tarafından kabul gören bu kültürel değerler günümüze kadar gelmektedir.

Türkiye, hemen her bölgesinde, değişik bir müzikal tavıra ve aynı bölge içinde olmasına rağmen icracılar arasında farklı bir üslûblara sahip bir ülkedir. Bu çalışmada, nefesli çalgıların; etimolojik ve yapısal olarak incelemelere yer verilip, geleneksel icrâları hakkında fikirler, bulgular ve bilgiler yer almaktadır. Bu bağlamda çalışmada, araştırma yönü ile birlikte, icrâ yönündeki irdelemeler ve analizler bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Türkiye sınırları içinde kullanılan, on başlık altında toplanabilecek nefesli çalgıların etimolojik, yapı, icrâ özelliklerinin dışında çalgıların sık kullanılan parmak pozisyonları incelenip, her çalgı için perde şemaları çalgının kendi resmi üzerinde görselleştirilecektir. Bulgular ve yorum bölümünde kaynaklardan, gözlem ve görüşmelerden yola çıkılarak toplanan veriler ve bu veriler ışığında yorumlar yer almaktadır.



## **BİRİNCİ BÖLÜM**

### **ARAŞTIRMANIN İÇERİĞİ**

#### **1. ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARI**

Bu çalışmada, Anadolu geleneksel nefesli çalgıları; dilsiz kaval, dilli kaval, çığırta, ney, mey, zurna, sipsi, zambır, tulum, miskâl şeklinde on başlık altında incelenmektedir.

#### **2. ANADOLU GELENEKSEL NEFESLİ ÇALGILARININ SINIFLANDIRILMASI**

Anadolu geleneksel nefesli çalgıların sınıflandırılması hakkında birkaç çalışma olmasına rağmen tam olarak görüş birliğine hâlen varılamamıştır. Bu konuda önemli çalışmaları bulunan Ögel, “*Türk Kültür Tarihi*” adlı kitabında bir sınıflandırma modeli oluşturulmamış genellikle çalgı isimleri doğrudan verilerek maddeler halinde incelemektedir. Bunun yanında Gazimihal “*Türk Ötkü Çalgıları*” adlı kitabında çalgı isimleri maddelendirerek incelenmiştir. Çalgıları her yönü ile ele alan sınıflandırmalardan biri Laurence Picken’in “*Folk Musical Instruments of Turkey*” adlı kitabında yer almaktadır. Bu sınıflandırma çalgı bilim açısından hazırlanmış oldukça kapsamlı bir sınıflandırma içermektedir. Fakat bu çalışmada, daha genel bir sınıflandırmanın faydalı olacağı düşünülmektedir.

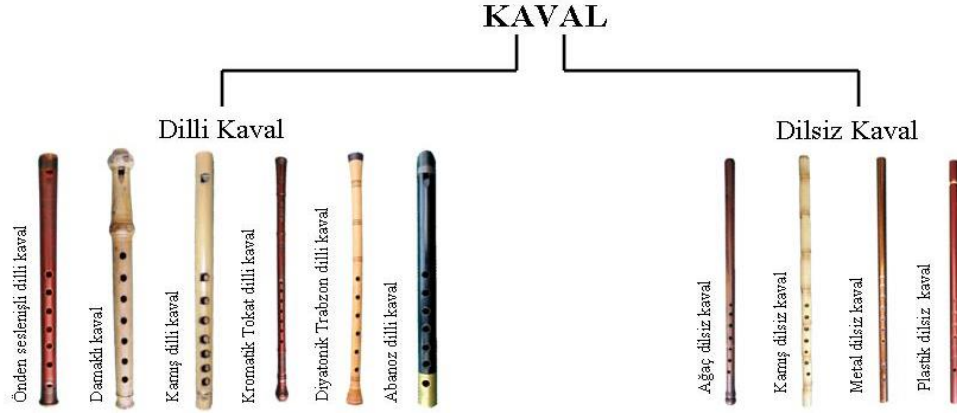
## 2.1. KAVALLAR

Kavalların üç çeşit sınıflandırma modeli bulunmaktadır. Bunlar;

### 2.1.1. Üfleme Eşiğine Göre Kavallar

- 1) Dilli kaval → Ağaç, kamyş
- 2) Dilsiz kaval → Ağaç, kamyş, metal, plastik

Resim 1. Kaval Çeşitleri



### 2.1.2. Perde Sistemine Göre Kavallar

- 1) Kromatik dilli kaval
- 2) Kromatik dilsiz kaval
- 3) Diyatonik dilli kaval
- 4) Diyatonik dilsiz kaval

### 2.1.3. Ses Pencerelerine Göre Kavallar

- 1) Önden seslenişli dilli kaval
- 2) Arkadan seslenişli dilli kaval

## 2.2. KAMIŞ AĞIZLIKLILIKLI NEFESLİ ÇALGILAR

*Resim 2. Kamyş Ağızlıklılık Nefesli Çalgılar*



## 2.3. GÖVDELERİNE GÖRE NEFESLİ ÇALGILAR

### **Kamyş Gövdeli**

- 1) Dilli kaval
- 2) Dilsiz kaval
- 3) Sipsi
- 4) Zambır, argun
- 5) Ney
- 6) Miskâl
- 7) Tulum, çimon

### **Ağaç Gövdeli**

- 1) Dilli kaval
- 2) Dilsiz kaval
- 3) Zurna
- 4) Mey

### **Metal Gövdeli**

- 1) Kromatik dilsiz kaval
- 2) Tulum
- 3) Zambır

## 2.4. POLİFONİK NEFESLİ ÇALGILAR

- 1) Tulum

2) Zambır, argun ve çifte şeklinde sınıflandırmak mümkündür. Görüldüğü üzere yapılan bu sınıflandırma, çalışmanın içeriği gereği, icrâ teknikleri ve dış görünüşlerine göre yapılmaktadır.

### 3. DİLSİZ KAVAL

Dil kavramı, nefesli çalgılar için ne anlama geldiğini, Öztuna (2000: 95), şu şekilde açıklamaktadır; “...nefesli sazlarda ayrıca ağız alınmaya mahsus ve takılıp çıkarılabilen uç kısmı ki, klasik Türk Müsikîsi’ndeki ‘başpâre’ ve Türk Halk Müsikîsi’ndeki ‘cukcuk’un aynıdır”. Gazimihal (2001: 39), dilsiz kavalı eski Türk çalgısı olarak nitelendirmektedir. İçi boş bir borudan oluşan dilsiz kaval’ın nefes eşliğinde, üflemeye yardımcı bir parça bulunmadığı için dil kelimesi kullanılmıştır. Anadolu ve Türk dünyasında, dilsiz kavalın farklı sesletimlerini ve isimlerini bazı kaynaklar şu şekilde açıklar: “Türkçe kaval kelimesi, içi ‘kav’(çakmak kabuğu) olan şey demektir...Anadolu’da yaşayan Yörükler, **Kuval**, **Guval** veya **Gaval** diye isimlendirmişlerdir” (Gazimihal, 2001: 7). “Kaval sözcüğünün Türkçe ‘Kavlamak’ mastarından, ‘Kav’ kökünden türediği ve ...kelime olarak ‘içi boş’ anlamına geldiği bilinmektedir...1933 yılında Macaristan’da arkeolojik kazılarda ortaya çıkan bir mezarda, Avar Türk çobanına ait bir kavala rastlanmıştır” (Yılmaz, 2006: 4). “Halil Bedîi Yönetken, 1966 yılında yaptığı tespit, Türkiye’nin Doğu İllerinde kavala, Bilur diye adlandırıldığını belirtmiştir. Radlof, kamış kaval için Çogur, kaval çalana Çogurçi ismini kullanmıştır ve Kırgız kavallarına Çoor, yani çöğür deniliyordu. Türkmen kavallarından, fazla bir ayrılıkları yoktu” (Ögel, cilt 8, 1991: 447).

Çogur ismi için Ögel (cilt 9, 1991: 455); “Anadolu’da ağacın içi, kesintisi ve bir tür dikenli ağaç için söylendiğini belirtmiştir. Bu bakımdan **Çöğür** ve **Çokur** sözünün, kaval ile ilgisi bulunabilir” açıklamasında bulunmaktadır.

Anadolu’da kaval, nefesli çalgıların genel ismi olarak kullanılmaktadır. Bu kapsamda değerlendirildiğinde, Yurtçu’nun kullandığı ‘kaval ailesi’ tanımı tüm bunları kapsayacak bir isimlendirme sayılabilmektedir.

Yapısal bakımdan kaval kelimesi, birçok türleri ile karşımıza çıkan kamışsız, dilli veya dilsiz üflemeli halk çalgılarını kapsamaktadır. Başka bir deyişle, temel özellikleri aynı olan, fakat üfleme şekli, perde sistemi ve yapısal bakımdan farklılıklar gösteren ve birçok farklı tipi olan dilli veya dilsiz, kromatik ya da diyatonik, beş ya da yedi perde delikli, uzun ya da kısa, üflemeli halk çalgılarının büyük bir çoğunluğunu kapsamaktadır. Bunları “Kaval Ailesi” şeklinde nitelendirebiliriz (Yurtçu, 2006: 8).

Kaval sanatçısı Sinan Çelik ile yapılan kişisel iletişimde; kromatik dilsiz kaval'ın Anadolu'da yaygın olduğunu, kaval kelimesinin Türkçe olup, bu isimle adlandırılan yerlerde kaval'm, Anadolu'dan yayıldığı ihtimalini varsayabilmekteyiz. Çelik, Bulgaristan'daki kaval metotlarında, kaval kelimesinin Türkçe bir kelime olarak geçtiğini belirtmektedir.

Anadolu'da kromatik ve diyatonik perde dizilimine sahip iki tür dilsiz kaval çeşidi vardır. Rıza Yalgın tarafından (akt. Picken, 1975: 395), 1940 yılında, *Suya İndirme Havası* olarak belirtilen *Karakoyun* havasının, yedi parmak kapatılarak icrâ edildiği, bu bağlamda, ön yüzeyde yedi perdesi olan kavalın, kromatik perde dizilimine sahip olduğu tahmin edilmektedir.

Diyatonik dilsiz kaval, mey, zurna, dilli kaval perde dizilimi olarak birbirinin aynısıdır. Dünyada bu perde dizilimine sahip nefesli çalgılar sıkça görülür. Hindistan'da bansuri, Çin'de di-zi, Mısır'da kavala (selimiye), Japonya'da shakuachi, Alman blok flütler ve hatta beş parmak kapatılması ile oluşan pozisyonlarda saksafon, flüt, klarnet aynı perde diziliminde görülür.

*Resim 3. M.Ö. 30,000'de Almanya'nın Güneybatısında Bulunan Çalgılar  
(<http://acayiphane.blogspot.coml>, 15 Temmuz2012).*



M.Ö. 30.000'de, Almanya'nın Güneybatısında bulunan bu çalgıların, Anadolu'da kullanılan kaval'lara benzerliği çarpıcıdır. Bu da, diyatonik perde dizilimine sahip nefesli çalgıların, dünyada yaygın olarak görülmesine bir örnek teşkil etmektedir.

### 3.1. DİLSİZ KAVAL'IN YAPISI

Kaval icrâ eden Anadolu insanı, günlük hayatta karşılaştığı içi boş olan her nesneden dilsiz kaval yapmayı başarmıştır. Bozulup kullanılmayan bir masanın ayakları, demir veya pirinç bir boru delinip temizlenerek dilsiz kaval yapılabilmektedir. İçi boş çam ağacı dalı, Türkiye’de sıkça yetişen su kamışları gibi nesnelere, dilsiz kaval yapımı için idealdir. Kaval çalan kişi için, kavalı, çok değerlidir ve ayrılmaz parçasıdır. Koyun otlatan bir çoban için kaval, onun can yoldaşı sayılır. Genellikle kaval icrâ eden çobanlarda, kaval’ını yanında taşımak ve dış etkenlerden korumak amacıyla bir taşıma kabı bulunmaktadır.

**Kap:** Çorap gibi tek iğne ile örülen, içi boş üstüvane gibi bir örgüdür. Bu örgünün içine maktan tulanî ikiye bölünmüş bir ağaç hazırlanır ve bunun da içi kavalı alabilecek gibi müdevver oyularak örgü kabı içine yerleştirilir. Bu sayede gergin ve muntazam bir kaval muhafazası sağlanmış olur. Kabın bir ucuna bir ip bağlanır ve bu ipi *bağaskı* denir. Askı veya bağın vazifesi kavalı omuzda taşımaktır.

**Çıbık:** Kavalın içini temizlemek maksadı ile ince ve düz bir dal parçasının ucuna 5-6 cm uzunluğunda küçük bir demet keçi kılı geçirilir ve bağlanır. Bu kıl demeti tereyağı ile yağlanır. Çıbık vasıtası ile kaval sık sık yağlanır ve temizlenir (Gazimihal, 2001: 8).

*Resim 4. Kaval Kabı*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Tokat Yapımı, 2012)*



Dilsiz kaval’ın bilinen altı çeşidi vardır. Yapı bakımından birbirlerine benzerlikler gösterir fakat materyaller farklıdır. Bu kaval çeşitlerini şu şekilde gösterebilmekteyiz:

### 3.2. AĞAÇ DİLSİZ KAVAL

Ağaç dilsiz kaval, kaval icrâcıları arasında en fazla kabul görenidir. Sesi yumuşak ve hüznülüdür. Genellikle kayısı, erik, kiraz gibi meyve ağaçlarından yapılmasına rağmen, son yıllarda şimşir, gül ve ceviz gibi sert ağaçlardan da yapılmaktadır.

En iyi çoban kavalı Erik ağacı ve Diken Ardıcından olur. Yaşlı ve özlü ağacın, gövde kısmından yapılır. Ağacın düz damarlı olmasına dikkat edilir. Kaval yapılmak için kesilen 75 -80 cm. uzunluğundaki yaş ağaç gövdesi önce ortadan dörde bölünerek özü çıkarılmış olur. Daha sonra ağaçlar güneş görmeyen kapalı bir yerde kurumaya bırakılarak en az bir yıl bekletilir. Kurumuş olan ağacın iç çapı yapılmak istenilen Kaval'ın karar sesine göre 14-15-16-17-18-19 mm çaplarında delinir. Delinen ağaçlar tornada boru şekline getirilir, daha sonra uç kısmına daha güzel ses versin diye kemik, boynuz, abanoz gibi sert malzemeden parça eklenerek ağızlık yapılır. Uç kısmından ölçü alınarak aşağıya doğru perde delik yerleri işaretlenir, ince uçlu matkapla delindikten sonra ateşte kızdırılmış demir çubuk yardımıyla aşağı ve yukarı kaydırmak suretiyle delinir. Kavalı en alt deliğinden sonraki kısım biraz uzun bırakılır. Cin deliği adı verilen delikler delinerek en alt perdenin ses akordu yapılır. İçi ve dışı tamamen yağlandıktan sonra çalmaya hazır hale gelir (Bedel, 2009: 6).

Ağaç dilsiz kavallar, bir süre üflendikten sonra ısınır. Isındıktan sonra sesinin güzelleştiği, tüm kaval icrâcıları arasında bilinen bir gerçektir. Kaval'ın, en az haftada bir kez zeytinyağı veya diğer bitkisel yağlarla yağlanması gerekir. Gözeneklerinden hava kaçırmayan ağaç kavaldan, daha duru ve net ses elde edilmektedir.

*Resim 5. Ağaç Dilsiz Kaval*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Mehmet Bedel Yapımı, Antalya, 2000)*



### 3.3. ÜÇ PARÇALI AĞAÇ DİLSİZ KAVAL

Üç parçalı, ağaç dilsiz kaval, çeşitli meyve ağaçlarından yapılmaktadır. Üç parçalı olmasının birkaç nedeni vardır. Yekpare ağaç kavallara göre içinin oyulması, kısa olması nedeni ile daha kolaydır. Ağaçların, budaksız en sert bölümlerini

kullanması çalgının doğru ses vermesi için gereklidir. Sökülüp takılması nedeni ile temizlemesi ve yağlanması kolaydır. Geçme yerlerine yapılan süsleme ve şekillerle güzel bir görünüm barındırır. Daha çok Bulgaristan'da kullanıldığı bilinen bu tür kavallara, kaval icrâcısı Sinan Çelik, Anadolu'nun birçok bölgesinde rastladığını belirtmektedir. Bu bağlamda Picken (1975: 298), şimşir ağacından, 1966'da Ahmet Ömer Uysal tarafından İstanbul'da yapılan, Ankara-Karataş, Beypazarı ve Nallıhan'da görülen üç parçalı kavalları tespit etmektedir.

*Resim 6. Üç Parçalı Dilsiz Kaval*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Mehmet Çeltek Yapımı, İzmir, 2010)*



### 3.4. KAMIŞ DİLSİZ KAVAL

Kamış dilsiz kaval'ın, kromatik dizilime sahip olan bu çeşidi, 1990'lardan bugüne görülmektedir. Genellikle sekiz eşit boğumdan oluşan kargıdan yapılıdır. Ağaç kavallar gibi yağlanması gerekir. Ses rengi biraz cılızdır. Tiz seslerde, ilk boğumun olması nedeni ile mükemmel sonuç vermektedir. Kamış dilsiz kaval, Adana'da faaliyetini sürdüren, Ferhan Gültekin tarafından geliştirildiği bilinmektedir.

*Resim 7. Kargı Dilsiz Kaval*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Ferhan Gültekin Yapımı, Adana, 1999)*



### 3.5. PLASTİK DİLSİZ KAVAL

Yapımı ve bakımı en kolay olan dilsiz kaval çeşididir. Son yıllarda Türkiye'de ucuz olması nedeni ile sıkça görülmektedir. Sesi diğer kavallara göre verimsizdir. Nefes eşığının (üflenen bölüm) üç-dört cm. altından, ateş yardımıyla



ısıtılarak iplik sarılır ve böylece bir boğum oluşturulur. Bu boğum, kavalın, tiz seslerdeki hâkimiyeti arttırdığı, kaval icrâcıları tarafından belirtilmiştir.

*Resim 8. Plastik Dilsiz Kaval*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Faik Özpehlivan Yapımı, İzmir, 2004)*



### 3.6. METAL DİLSİZ KAVAL

Anadolu'nun birçok bölgesinde çobanların veya mahalli sanatçıların en çok kullandığı kavallardandır. Alüminyum ya da pirinç tercih edilir. Çevresel şartlara en dayanıklı materyal olduğu için sık kullanılır. “Ses rengi plastik kavallara göre daha verimlidir. Soğuk havalarda icrâsı zordur” (Tekşahin, 2011: 8). Çobanlar metali, günlük hayatta kullandığı eşya parçalarından temin etmektedirler. Demir bir yatağın parçası bile dilsiz kaval olarak kullanılabilir.

*Resim 9. Metal Dilsiz Kaval*

*(Serdar Kastelli koleksiyonu, Faik Özpehlivan yapımı, İzmir, 2004)*



“Dilsiz kaval’ın üfleme yerine ağızlık denir” (Tekşahin, 2011: 5). Ağızlık kavalın, bütünü ile yekpare olması dışında, derlin, şimşir, abanoz, boynuz ve bilardo topundan da yapılabilir. Düşme ve çarpmalara karşı ağız bölümünü koruyan ve sesin koyu bir tını ile çıkmasını sağlayan önemli bir bölümdür. Ağızlık olarak kullanılan materyaller, icrâcının tercihinine göre değişmektedir.

Dilsiz kaval’ın ön yüzeyinde, yedi delik, arka yüzeyinde ise bir delik vardır. Perde olarak kullanılmayan en alttaki deliklere, “...bazı kavalcılar ön yüzeydeki deliğe Şeytan deliği, arka yüzeyinde bulunanlara Hazreti Ali deliği adını

vermektedirler” (Gazimihal, 2001: 8). Şeytan deliği söylencesine dair; İhsan Kurt, şeytandan hâsıl olan kötü düşüncelerin, insan zihninden kaval’a, kaval’dan ise şeytan deliğine giderek uzaklaştığına inanılmıştır. “Kaval’ın mübarek halleri anlatılır” (Gazimihal, 2001: 38). Bu delikler işlevsel olarak büyük önem taşımaktadır. Kaval’ın son perdesine en yakın olan perdenin akordu bu delikler sayesinde yapılmaktadır.

Resim 10. Rezonans Delikleri



Günümüzde daha çok rezonans (tınlaşım) deliği denilmektedir. Kavalların en büyüğü Lâ kaval olup, küçük si kaval dâhil her yarım ses için 15 ayrı boyda kaval yapılabilir. Kavalların boyları 27- 85 cm arasında olup, iç çapları, küçükten büyüğe 14 mm. İle 20 mm. arasında değişebilir. Yapım aşamasında, kaval perdelerinin delineceği orta bölgesinin dış çapı özellikle çok önemlidir. Perde deliklerinin bulunduğu bu bölümün dış çapı da 18- 26 mm. arasında değişkenlik gösterebilir. 1. perdenin delindiği yer ile 8. perdenin delindiği yerin dış çapının eşit olması gerekmektedir (Tekşahin, 2011: 6).

#### 4. DİLLİ KAVAL

Halk arasında genellikle dilli kaval yerine, *dilli düdük*, *çoban düdüğü* adları da kullanılmaktadır. Bu isimlerin kullanışı yöreden yöreye değişiklik gösterir. Dil kelimesinin, kaval çalgısı için anlamı şu şekilde açıklanmaktadır: “Türkçede gövdesi kamıştan düdüğe dilli düdük denilmesi eskidir. Bazı düdüklerin baş tarafının altında, ışıklık denilen bir pencerecik ve onun içinde düz meyilli yontulmuş bir bölüm bulunur. Düdük tepeden üflenince nefes, ışıklıktan geçerek, altındaki yontulmuş bölüme çarpar ve gövdeye iletilir” (Gazimihal, 2001: 37).

Perde dizilimi açısından iki çeşit dilli kaval vardır:

- Diyatonic perde dizimli dilli kaval
- Kromatik perde dizimli dilli kaval

yapı bakımından;

- Dik uçlu, önden seslenişli dilli kaval
- Kesik uçlu, arkadan seslenişli dilli kaval

icrâ bakımından ise;

- Yalın sesli dilli kaval
- Horlatmalı dilli kaval bilinen çeşitlerdir.

Dilli kaval, Anadolu’da basit görülmüş ve gereken özen gösterilmemiştir. “Düdük kelimesi, tren düdüğü, fabrika düdüğü, polis düdüğü gibi yeni anlamlara kaymıştır. Düdük, ancak oyuncak çalgılar için kullanılır ve kaval adının dengi sayılmaz” (Gazimihal, 2001: 36). Basit yapısı olmasına karşın, basit bir çalgı değildir ve kompleks bir icrâ kabiliyeti gerektirir. İcrâ alanı o kadar geniştir ki hemen her tür müzik eserlerinde kullanılmaya müsait bir çalgıdır. Barok müzik çalgılarından, dilli kaval’a yapısal olarak benzerlik gösteren blok flüt üzerine, birçok besteci tarafından bestelenmiş pek çok konçerto vardır. Birçok ülkede benzerleri değişik isimlerle bulunur. Halk arasında adı geçen düdük, tüm nefesli çalgıları içinde barındıran geleneksel bir terimdir. Bu yüzden nefesli çalgılar ile ilgili kaynaklarda araştırmacılar tarafından çalgıların çeşitleri yeterince incelenmemiştir ve kaynakların çoğunda çalgı resimleri yeterince yoktur. Bu nedenle dilli kaval, basit görülmüş yeteri kadar araştırılmamış ve sınıflandırma harici kalmıştır.

Yapı bakımından, Anadolu’daki dilli kaval’a benzerlik gösteren çalgılar; “Slovakya’da med, Almanya’da dudal, Slovenya’da tuti, Macaristan’da duda, dud, Rusya’da dudka, dudki, dudha, Litvanya’da duda” (Picken, 1975: 347), Anadolu’da dilli düdük, tüytük, Azerbaycan’da tütek gibi çalgılardır.

Ögel (1991: 451) dilli kaval için; “Dilli düdük, tüytük insan sesine çok benzer. Bunun için uyumlu olarak şarkı söyleyenlere eşlik ederler. Kargı Düdük gibi dilli düdük de, kırsal bir çalgı olduklarından yavaş yavaş kullanımdan kalkmaktadır.... Azerbaycan’ın Türkiye’ye yakın bölgelerinde, Dilli kavala Tütek denir” tanımına yer vermektedir.

Ögel (1991: 450), kromatik perde dizilimli dilli kaval için; “Türkmen düdüklere, ses skalarlarının çok daha kompleks olmalarıyla, diğerlerinden ayrılırlardı.

Kromatik basamakları geniştir. Altı delikli bu Türkmen düdüklerinin, üfledikçe ses skalaları genişlemektedir” bilgisine yer vermektedir.

Ermenistan’da shvi isimli çalgı, yapı itibariyle Anadolu’daki dilli kaval’ın neredeyse aynısıdır. Çok ünlü icrâcıları ve shvi üzerine yazılmış eserleri mevcuttur. Halk türküleri ve orkestralarda halen kullanılmaktadır.

Gürcü halk müziklerinde, salamuri’nin rolü büyüktür. Gürcistan’ın bütün bölgelerinde özellikle, Kartli, Kaheti, Meskheta, Tusheti, Pshavi ve İmereti’de, icrâcıları vardır. Bazen iki icrâcı birbirleri ile çalarlar. Ezgiler akıcı ve çok hızlıdır. “Erkek halk oyunlarında genellikle bu çalgı çalar. Salamuri repertuarı, ağırlıklı olarak çoban melodilerinden oluşmaktadır. Bu çalgıya genellikle Panduri isimli telli çalgı eşlik eder. Bugün bu çalgı, Gürcü halk topluluklarında istikrarlı bir yere sahiptir” (<http://www.hangebi.ge>, 12 Eylül 2012). Diatonik bir çalgıdan kromatik sesleri elde etmek büyük ustalık ister ama Gürcü icrâcılar, bunu büyük bir maharetle yapmaktadırlar. Hatta yan yana iki salamuriyi aynı anda büyük bir ustalıkla icrâ etmektedirler. İkinci salamuri, melodinin üçlüsünü seslendirmektedir.

*Resim 11. Salamuri*



İrlanda ve İskoçya’da, dilli kaval’a yapısal olarak neredeyse tamamen benzerlik gösteren tin whistle isimli çalgı vardır. Genellikle metal olur. Gayda çalan icrâcıların hepsi bu çalgıyı aynı ustalıkla seslendirmektedirler.

Coğrafi ve kültürel bakımdan, Anadolu kültürüyle benzerlik gösteren Mısır’da aynı çalgının kullanılması olağandır. “Mısırda dilli kaval, Souffârah veya Cahabbâbeh ismiyle geçer” (Aksoy, 2003: 225).

Dilli kaval, düdük, farklı sesletimlerle, bu çalgının genel adıdır ve yapısal olarak benzerleri dünyada hemen her yerde görülmektedir. Ortak özelliği, diatonik perde dizilimine sahip olmasıdır. Anadolu’da icrâ edilen dilli kaval’da, Türk halk müziğinde kullanılan  $si^2$  perdesinin kaval üzerinde perde olarak yer almasıdır. Ön yüzeyde dört parmak kapatılması ile oluşan pozisyonda, parmak veya dudak

hareketine gerek duyulmadan bu ses çıkar. Her sesin ayrı dilli kaval'ı vardır ve pest *sol* sesinden tiz *si* sesine kadar on yedi ayrı dilli kaval yapılabilir.

*Resim 12. Dilli Kaval Çeşitleri*

*(A. Serdar Kastell'nin Koleksiyonu, Ağaç Kavallar Tokat, Yaşar Güç Yapımı, 2011, Kamış kavallar Gaziantep, Memik Avcı Yapımı, 2011, Abanoz Dilli Kaval Ankara Yapımı, Yapan Bilinmiyor,1975)*



#### 4.1. DİK UÇLU, ÖNDEN SESLENİŞLİ AĞAÇ VE KAMIŞ DİLLİ KAVAL'IN YAPISI

Bu tip dilli kaval'ın, ağaç ve kamış olarak iki çeşidi bulunmaktadır.

##### 4.1.1. Ağaç Dilli Kaval

Kayısı, erik gibi meyve ağaçlarından yapılmaktadır. İç çapları 8-16 mm. arasında, boylarına göre değişir. Ön tarafta yedi delik arkada bir delik bulunur. Üflenen bölüm dik uçlu olacak şekilde kesilir ve içine en üst bölümde 1-2 mm açıklık kalacak şekilde şimşir gibi sert ağaçlardan yapılan bir parça yerleştirilir. Bu parça ağız ile devamlı temas halinde olduğundan, ıslanıp bozulmayacak sert bir ağaç

olmalıdır. İçi torna ile oyulur delikler tornada ya da kızgın uçlu metal bir parça ile delinir.

Resim 13. Ağaç Dilli Kaval'ın Yapısı



#### 4.1.2. Kargı (Kamış) Dilli Kaval

Gaziantep, Kilis, Antakya ve çevresinde kullanılmaktadır. Türkiye’de çalgı yapılacak en iyi kamışlar bu bölgede, özellikle Hatay’ın Samandağ ilçesinde yetişen kamışlardır. Dilli kaval yapılacak kamışta uzun bir yüzey olmalıdır. Boğum arasında delik açılmaz. Uç kısmına, yine ayrı bir kamış parçası ile dil yerleştirilir. Delikler çakı ya da kızgın uçlu metal bir parça ile delinir.

Resim 14. Kamış Dilli Kaval'ın Yapısı

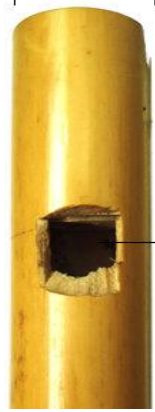


Kamış dilli kaval'ın ön yüzeyi



Kamış dilli kaval'ın arka yüzeyi

Üfleme eşiği



Sesin çıktığı yer

Üfleme eşiği: İnce ve düz bir kesit olarak öndeki kutuya kadar iner.



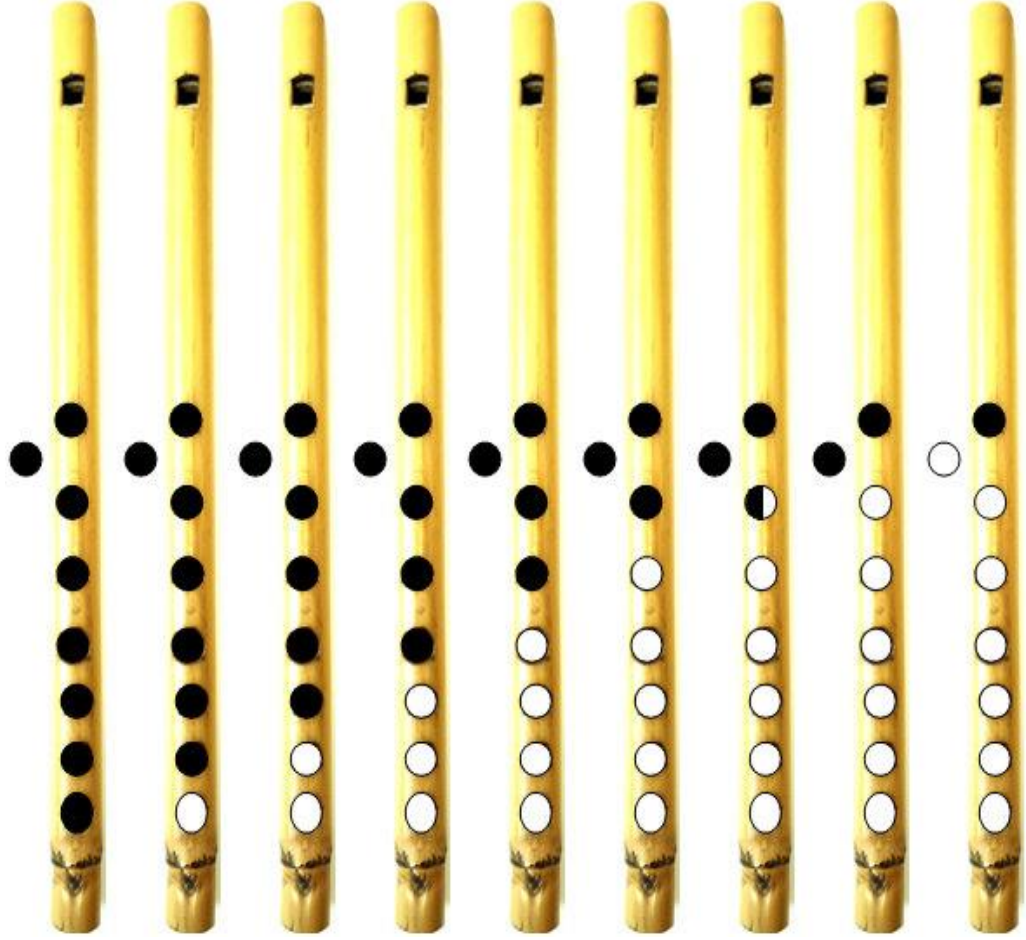
Dil: Bu kamış kavalda, dil olarak mantar kullanılmıştır. Kamış düz boru halindeyken mantar parçası yerleştirilmiş ve keskin bir çakı ile kamış ve mantar kesilerek bu şekle getirilmiştir.

“la” sesi, ön yüzeyde, altıparmak kapalı pozisyondan elde edilir ve bu bölgede, zurna çalgısı için de genellikle bu pozisyon kullanılmaktadır.

Bu pozisyon dahilinde kamış dilli kaval'ın perde şeması şu şekildedir:

Resim 15. Kamış Dilli Kaval'ın Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik



*mf*→ sol la sib2 do re mi fa fa# sol  
*ff*→ sol la sib2 do re mi fa fa# sol



## 4.2. KESİK UÇLU, ARKADAN SESLENİŞLİ DİLLİ KAVAL'IN YAPISI

Bu tip dilli kaval'ın, kromatik ve diyatonik perde dizilimli olarak iki çeşidi bulunmaktadır.

### 4.2.1. Kromatik Dilli Kaval

Kayısı, erik gibi meyve ağaçlarından veya şimşir, ceviz gibi sert ağaçlardan yapılmaktadır. İç çapları, 14-18 mm. arasında boylarına göre değişir. Gövde uzunlukları 60- 90 cm. arasındadır. Ön tarafta yedi delik, arka yüzeyde bir delik bulunmaktadır. Kaval'ın en altında, akord yapmaya yardımcı rezonans delikleri bulunur. Bu tip kaval'lar, genellikle Tokat'ın Niksar ilçesinin, Erikbelen köyündeki ustalar tarafından imal edilir. “Bu kaval çeşidinin kullanıldığı ve üretildiği diğer bir il ise Bolu'dur....Bolu'nun ilçesi olan Kıbrısçık, hem kaval'ın icrâ tekniği, hem de yapısal özellikleri açısından farklılıklar gösteren bir yerdir” (Yurtçu, 2006: 42).

*Resim 16. Kromatik Dilli Kaval*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Yaşar Güç Yapımı, 1998)*



ön yüzeyi



arka yüzeyi

Resim 17. Kromatik Dilli Kaval'ın Yapısı



#### 4.2.2. Diyatonic Dilli Kaval

Diyatonic dilli kaval, genellikle Karadeniz’de yoğun olarak icrâ edilmektedir. Karadeniz kavalı olarak da bilinir. Bu tür kaval’a, Gazimihal (2001: 36), eskiden yörede yaşayan Rumlar tarafından şulavri adı verildiğini belirtmektedir.

Karadeniz müziği içinde önemli bir yere sahiptir. Sadece kaval ile oynanan birçok halk oyunu vardır. Trabzon ve Ordu’da sıkça görülür. Güçlü sesi ile açık ve kapalı alan çalgısı olarak düğün, bayram, şenliklerde ve yol havalarında eşlik için mükemmel bir çalgıdır. Küçük yapısı ve taşıma kolaylığı açısından icrâsının yanından ayırmadığı çalgılardandır.

Genellikle şimşir ve kiraz ağacından imal edilirler. Kaval’ın iç çapı 12-15 mm arasında uzunlukları 40- 60 cm arasında seslere göre değişir. Üst bölümü kesiktir ve içinde şimşir ağacından yapılmış sesin çıkmasını sağlayan dil vardır. Arka tarafında küçük bir pencere vardır ve bu açıklık horlatma sesinin çıkması için büyük önem taşır. Alt dudağın bir kısmı arkadaki ses çıkan pencerenin en üst bölümüne değdirilerek üflenir. Dilden geçen hava, penceredeki dudakta titreşerek sekizli oktav sesin ve doğuşkanlarının duyulmasını sağlar. Bu yüzden, bu pencere dudakların temasını sağlamak amacıyla arka tarafa açılır ve ses buradan çıkar. Ön yüzeyde altı arka yüzeyde bir delik vardır. Ses dizgesi, iki buçuk oktav olmasına karşın genellikle

horlatma tekniği ile icrâ edildiğinden bir oktav içindeki sesler kullanılır. Şimşir ağacının özelliğinden dolayı uzun olan kaval'lar, yapıldıktan kısa bir süre sonra belirgin bir eğrilik gözlenir. Bu eğrilik kaval iyice ıslatıldıktan sonra düzeltilebilir. Fakat zamanla yine eğrilecektir. Bu yüzden Karadeniz bölgesinde kullanılan bu kavallar genellikle eğri olur.

On ayrı tonda kaval çeşidi vardır. En büyük ve pest kaval *re*, en tiz ise *si* tonundaki kavaldır. Ton isimleri, üstten beş parmak kapatılması ile oluşan pozisyona göre verilir.

*Resim 18. Diyatonik Dilli Kaval*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Trabzon, Ömer Usta Yapımı, 2010)*



## 5. ÇIĞIRTMA

Çığırtma, Anadolu'da nadir olarak bulunan, günümüzde kaybolmuş bir çalgıdır. “Üsküp'te icat edilmiştir. XVII yüzyılda, altmış beş icrâcısı vardı. Evliya Çelebinin Seyahatname'sinde Kâr-ı Çaağırtam Düdük ismi ile yer almıştır. Doğuda pek yaygındır” (Farmer, 1999: 24). Picken (1975: 391), Elazığ ve Burdur'un Aziziye köyünde, çığırtma ve çırıtma şeklinde isimlendirilerek icrâ edildiğini tespit etmektedir. Nefesli çalgı yapım ustası Mehmet Bedel, Burdur'da çığırtmaya; kemik düdük, dilsiz düdük denildiğini belirtmektedir. Ses rengi, küçük dilsiz kaval'ın hemen aynısıdır. Bu çalgının en önemli özelliği kara kartalın kanadından, kaz veya turna kuşunun bacağından yapılmasıdır. Ağaç ve kamıştan olanları da vardır, fakat kemik olanı makbuldür. Tiz sesli bir çalgı olduğundan çığırtmak kelimesinden türediği tahmin edilmektedir.

## 5.1. ÇIĞIRTMA'NIN YAPISI

20- 30 cm arasında uzunluğu 8- 9 mm. iç çapı vardır. Gövdesi, kara kartal kanadı, kaz veya turna kuşunun bacağından yapılır. Gövde üzerindeki perde delikleri, ısıtılıp kızdırılmış bir demir parçası ile delinir. John Covel'in 25 Mayıs 1975'te, Şehzade Mustafa'nın sünnet düğünündeki çalgılardan, çığirtma çalgısının yapısıyla ilgili tespiti şu şekildedir: "...benim gördüklerimden bazıları, karga, toy ve pelikan gibi kuşların kanatlarından ve eskiden tibia denilen ayak kemiklerinden yapılmıştı" (Aksoy, 2003: 297).

Ön tarafta 2+3 veya 3+3 şeklinde tutulan beş delik arkada gövdenin ortasında bir delik vardır. Genellikle bir oktav ses dizgesine sahiptir.

Günümüzde kemik çığirtma, kara kartalın nesli tükenmekte olduğu için çok az bulunmaktadır. Bedel, günümüzde kamıştan örneklerini yapmaktadır. Bu örnekler genellikle altı delikten oluşan çığirtmalardır.

*Resim 19. Kamış Çığirtma*



## 6. NEY

Ney, Anadolu kültüründe ve Türk mûsikisi'nde hatırı sayılır bir yere sahip köklü bir çalgıdır. Anadolu'da kullanılan en eski çalgılardandır ve Mevlevîlikle birlikte yaygınlaşmıştır. "Sulzer'in gözlemine göre, tanbur ve ney Mevlevîlerin en çok değer verdikleri sazlardır, özellikle ney, bütün zorluğuna rağmen, Mevleviler için en önemli sazdır. Toderini mûsiki dinlemeyi hafiflik sayan Türklerin bile ney icrâ edilen bir mûsiki söz konusu ise tavır değiştirdiklerini, çünkü neyin 'yüksek

düzyeyde bir saz olarak kabul edildiğini belirtir” (akt. Aksoy, 1994: 177). Bu kutsal olgunun nasıl oluştuğı hakkındaki önemli bilgiyi Fonton (1987: 80), şu şekilde açıklamaktadır:

Neyin icadı Şarkta çok eskilere dayanır. Birçok güzel eserin yazarı olan ve Atar lâkabı ile anılan Feridüddin, Mantık ül Tayr eserinde neyin kökenini Muhammed’in zamanına kadar götürür. Feridüddin’e göre, bir gün Müslümanların peygamberi olan Muhammed, damadı Ali’ye sıkıca saklamasının tenbihlediğı bir sır tevdi etmiş. Bir kuyunun başındaki Ali, başını kuyunun içine eğerek Muhammed’in esrarlı sözlerini tekrarlamış. Bunu yaparken de, etrafta kimse olmadığından, kendisine verilen emre karşı çıktığını da düşünmemiş. Ali’nin yeminine ettiği bu sadakatsizliği ortaya çıkarmak isteyen Allah, o kuyuda son derece uzun bir kamyş yaratmış. Oradan geçmekte olan bir çobanda bu kamyşın ucunu keserek kendine bir kaval yapmış. Bu çobanla günün birinde karşılaşan Muhammed Ali’ye tevdi etmiş olduğu sırların çobanın kamyşından çıktığını görünce şaşırılmış. Damadını azarladığında da Ali, onları sadece bir kuyuya söylediğini belirtmiş; Allah’ın bu kabahati ortaya çıkarmak için yarattığı mucizeyi görünce de Peygamberin ayaklarına kapanıp af dilemiş. O zamandan beri Müslümanlar kamyşlara büyük itibar gösterirler. Belki de neylerin hâlâ Hazret-i Muhammed’in kutsal sözlerini tekrarladığını sanıyorlardır. Bunun içindir ki ney, öncelikle dinsel, mistik ve ahlâki bir nitelik taşır. Celaleddin’in Mesnevi’si baştan sona bu konudur. Dönerek ibadet eden dervişler, tarikâtlarını doğrudan ilgilendiren ve pirleri tarafından yazılmış bu kitabı kutlu sayarlar (Fonton, 1987: 80).

“Ney, Farsça ‘nây’ kelimesinin muhaffefitir ve ‘kamyş’ demektir.... Türkçeden birçok Avrupa diline de geçmiştir. Kelimenin menşei çok eskidir ve Sümerce’de bir nefesli saza verilen ‘na’dan türediğı ileri sürülmüştür” (Öztuna, 2000: 298).

Rauf Yekta, ney’e benzerlik gösteren pîşe isimli çalgıyı açıklamaktadır. “Türk Musiki yazarı Ahmed oğlu Şükrullah’a (Onbeşinci yüzyıl) göre nây’a pîşe deniliyordu” (akt. Farmer, 1999: 20). Fakat pîşe, bugünkü neyden farklı daha çok Anadolu’da kullanılan çığırtma isimli çalgıya benzerliğini Gazimihal (2001: 20)’in tanımından anlıyoruz:

Pîşe de kamyştan yapılırsa da, göze henüz sarı görünen kamyştan değil de, son derece olgun kamyştan meydana getirilir; kuraklaşınca yerinde kesilen kamyştan.. Bu çalgıya en elverişli kamyşlar Horasan’ın Nişâbur’undan ve Bağdat’tan getirilir; dümdüz olmalıdırlar. Pîşe, tiz sesler çıkaran bir çalgıdır, uzunluğu bir karış ile 2 parmağı geçmemelidir. Bazıları yedi deliklidir, bir takımlarında dokuz delikli olur. Bir de kaba pîşe vardır: bunun uzunluğu 2 karış ile 4 parmaktan aşağı olmaz; delikleri daha seyrek ve ağızları daha kuvvetlidir. (Görünüşe göre, bu, moşte de denilmiş olan neyin aynı olup, Arapların mostak dedikleri şey ondan çıkmıştır)

## 6.1. NEY'İN YAPISI

Ney algısı dokuz boğumdan oluşan kamıştan yapılır. Ney yapmaya müsait en iyi kamışlar Doğu Akdeniz civarında, ayrıca Antakya ve Suriye çevresinde yetişen kamışlardır. Fakat her kamıştan da ney yapılamaz. Kamışın et kalınlığının (dış çapının) ince ve pürüzsüz olması gerekir ve boğumlarının birbirine eşit uzunlukta olması gerekmektedir. Ney'in üzerine delinecek altı ön ve bir arka delik boğum aralarına denk gelmemelidir. Türk mûsikisinde kullanılan ney'e başpare takılır ki bu özelliği ile Arap dünyasında icrâ edilen ney'den ayrılmaktadır. Nitekim, Arapların neyelerinde başpare bulunmaz sadece kamışın ucu sivrileştirilir. Tek parçadan oluşan Arap neyelerine karşın Türk neyleri, iki parçadan oluşmaktadır.

Başpare; ney'in en üst boğumuna takılan ve üfleme kolaylığı sağlayan bir çeşit ağızlıktır. İlk olarak manda boynuzundan imal edilen başpareler günümüzde boynuz yetersizliği sebebiyle yerlerini alternatif malzemelere bırakmıştır. En yaygın olarak kullanılan malzeme derlin olarak adlandırılan sert bir plastik türüdür. Bunun dışında fiber ve çeşitli ağaç türleri de başpare yapımı için kullanılmaktadır.

Başpâre, ney çalgısının sadâsını önemli ölçüde etkiler. Tamamen icrâcının isteğine göre şekillenir ve hemen her icrâcı için özel yapılmaktadır. Tasavvuf mûsikisinde kabul görmüş tonu elde etmek için ney, muhakkak başpâre ile seslendirilmelidir. Estetik özelliklere sahip ve çalgıyı en yüksek verime ulaştırabilecek başpâreler, teknolojinin de yardımı ile bir sanat haline dönüşmüştür.

Neyzenlerin öncelikle tercih ettiği başpare türü; boynuz başparedir. Manda boynuzundan yapılan başparenin kalitesini belirleyen en önemli etmenler, yapısında çatlak ve kırık olmayacak şekilde sıkı olması ve ölçülere uygun olarak özenle hazırlanıp doğru şekilde cilalanmış olmasıdır. Sağlık ve estetik açıdan en verimli başpâreler bu türden olur. Fakat büyük parça, hava kaçırmayan boynuz bulmak oldukça zordur. Bu nedenle, başpârenin geniş dış yüzeyleri bazen başka bir boynuz parçasından veya ceviz, abanoz, yılan ağacı gibi ağaçlarla birleştirilerek son derece estetik görünüme sahip başpâreler de üretilmektedir.

*Resim 20. Başpâre Çeşitleri*

*(Neyzen Kâşif Demiröz'ün Başpâre Koleksiyonu)*



Ney'in gövdesi dokuz boğumdan oluşan kamış üzerine ön yüzeyde altı, arka yüzeyde bir delik açılması ile oluşur. Basit görünen yapısına karşın ince hesaplarla yapılır. Fakat aslında en önemli bölüm kamışın yapısıdır. Kamışın yapısına müdahale edilemediği için her kamışa ayrı bir oran kullanılır. Bunun yanı sıra kamış kalınlığı da her icrâcının istediğine göre seçilir. Pest tonlarda kalın kamış verimlidir fakat tiz tonlarda ince kamış tercih edilir. Bu nedenle bir icrâcıda aynı tonlarda birkaç ney bulunur. Neyzen icrâ edeceği müzik türüne ve ses genliğine göre ney seçer. Bu anlamda gövde için bir standart olmaması son derece olağandır. Ney'in yapısı

hakkında birçok bilgi mevcuttur. Fonton, ney'in yapısıyla ilgili şu önemli açıklamalarına yer vermiştir:

Neyin üst kısmına, şekli kesik bir koniye benzeyen, boynuz ya da fildişinden yapılmış bir ağızlık takılır. Bu ağızlığın içi oyuktur ve dışına göre ters bir diğer kesik koni oluşturur. Şekilde görüldüğü gibi dış koninin A, B, C, kesiti aynı zamanda iç koninin tabanıdır. Bu içi koni, dış koninin tabanını oluşturan D, E, F noktalarında kesilmiştir. Bu iki koninin yükseklikleri eşittir. Hacimlerinin oranı taban yüzeylerinin ve taban yarıçaplarının oranına eşittir. İç koninin alt kesitinin yarıçapını bulmak için koninin alt yarıçapı olan DF ile üst kesitinin yarıçapı olan AC'yi alalım.  $AC$  aynı zamanda iç koninin taban yarıçapıdır. İç koninin alt kesit yarıçapı  $X$  ise,  $DF/C = AC/X$ . Oysa  $DF$  16,  $AC$  ise 9 çizgidir. Dolayısıyla bilinmeyi bulmak için 9'la 9'u çarpar 16'ya böleriz. 81'i 16'ya bölmenin sonuca aşağı yukarı 5'dir. Demek ki iç koninin alt kesitinin yarıçapı 5 çizgiden az fazla olacaktır. Yani neyin konisinin üst ucunun yarıçapı 5 çizgi olduğunda ağızlığın yarıçapı 9 çizgidir. Bu orantı tüm neylerde aynıdır. Ağızlığın yarıçapı Davud'lar da 10 çizgiye dek gidebilir (Fonton, 1987: 79).

Parazvâne, kamışın çatlamaması için gövdenin üst ve alt ucuna takılan metal bileziğe verilen isimdir. Özellikle üst bölüme takılan parazvâne, başparenin takıldıktan sonra kamışı çatlatmamasını sağlayan önemli bir parçadır. Parazvâne'de metalin ek yerlerinin belli olmaması ustalık isteyen bir beceridir.

## 7. MEY

Mey, Anadolu'da genellikle Erzurum, Kars, Erzincan, Bayburt, Ağrı, Muş ve Artvin'de sıkça kullanılan bir nefesli çalgıdır. Evliya Çelebi, mey'i Asya'daki adıyla şu sözlerle açıklamaktadır: “Belban veya Balban (Türkmen kamışlı düdüğü) Şiraz da icat edilmiştir. Zurnadakine benzer kulağı yoktur. Türklerce çok kullanıldı. Yüz çalanı vardır” (Gazimihal, 2001: 41).

Mey çalgısı, Ermenistan'da duduk, Azerbaycan ve Gürcistan'da balaban, İran'da narmeh ney, Rusya ve Ukrayna'da dudka, Çin'de ve Kore'de piri, Japonya'da hichiriki olarak adlandırılmıştır. Özellikle Azerbaycan ve Gürcistan'da kullanılan balaban ve duduk çalgıları, mey ile büyük benzerlik gösterir. “Vertkov'a göre Özbek ve Karakalpak balabanları, tıpkı zurna gibidirler. Yalnızca sipsi yerine, ince ağızlıkları vardır” (akt. Ögel, 1991: 435). Bazı kaynaklarda mey çalgısı için şu bilgilere ve tespitlere yer verilmektedir:



Hazar ötesi Türkmenleri halen bu sazı severek kullanmaktadır. Elde en eski yazılı metin de, Meragalı İbni Gaibi 1435 yılında Farsça kitabında “Nay-i Balaban” (kamuşlu düdük) diye bahsetmiştir. Böylelikle en eski Anadolu yazıların da, balaban adına rastlamak mümkündür. Ayrıca Anadolu’da, Balaban kuşunun da, sesinin yumuşak ve güzel oluşundan dolayı, balaban çalgısı, adını bu kuştan almış olabileceği de düşünülmektedir (Gazimihal, 2001: 41).

meyin, Azerbaycan’da kendisine çok benzeyen kamuş borulu (balaman, yaşlı balaman) Sovyet Ermenistan (duduk), Gürcistan (duduki), Dağıstan (balaban)nın, antik çağın son dönemlerine ait *monaulos* ile benzerliği vardır. Evliya Çelebi’nin balabanının, mey olduğundan kuşku duyulmaz. Saygun’un, Kars yöresinden sekiz delikli çalgısına ait raporu, Azerbaycan, Ermenistan, Gürcistan ve Dağıstan kaynaklı çalgılar tarafından da desteklenir. Brüksel Müzesi’nde, Ptolemaic Mısır’ına ait sekiz perde delikli monaulos’ta da vardır (Picken, 1975: 479).

Maragalı Abdülkadir’in nayçe-i balaban’ının, günümüzde kullanılan mey ve balaban olduğuna dair herhangi bir şüphemiz yoktur. Ancak nayçe-i balaban ismi bazı değişikliklere uğramıştır. Bazı bölgelerde yaşayanlar, *balaban*, *belman*, *balaman*, *yasti balaban*, *nay* ismini kullanarak bu çalgıyı günümüze kadar yaşatmışlardır. Türkiye’de ise mey ismini almıştır. Bu çalgının isminin neden mey olduğu konusunda yöre sanatçıları ile görüşülmüş, ancak bundan fazla sonuç alınamamıştır. Kimine göre mey; yumuşak anlamına gelmekte ve sesinin yumuşaklığı nedeniyle bu ismi almaktadır. Kimine göre muhabbet anlamındadır. ney’den ayırmak için ‘mey’ isminin verildiğini de söyleyen olmuştur.

Mey isminin nereden kaynaklandığı konusunu düşündüğümüzde; *nay-ı balaban* veya *nayçe-i balaban* isminin günümüze yansımaları denilebilir. Bilindiği gibi Farsça “çe” küçültme ekidir. Nay ise eski İran dilindeki nada’dan türemiş ve anlamı kamuş olan bir kelimedir. Nay, Türkçede incelerken ney olmuştur. Mey kamuşla çalınan bir çalgıdır ve kamuş bu çalgıya karakteristik özelliğini verir. Büyük bir olasılıkla, mey kelimesi dilimize nay’dan incelerken giren ney’den ayrılması için kullanılan bir kelimedir....Cumhuriyet döneminde ise, ilk olarak 1929 yılında ‘mey’ sözcüğünü Türk Dil Kurumu sözlüklerine Gazimihal kendisinin verdiğini söylemektedir. Aynı yıl basılan ‘Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları’ adlı kitapta da, bu çalgıya yer vermiştir. *Türk Nefesli (Ötkü) Çalgıları* adlı kitapta da Gazimihal: ‘Firavunlar Mısır’ından kabartmalarda resmi var, adı o ilk çağda Mayıt’ tı, fakat; sonradan uzun asırlar unutulmuştur. mey’i ve Mayıt kelimeleri arasındaki morfoloji tıpkılığı açıktır’ demektedir. Ancak bu açıklamada iki çelişki vardır. Birincisi Gazimihal’in iddiasına göre uzun yıllar unutulmuş bir çalgı nasıl oluyor da Kars’ta ‘mey’ adı ile çıkıyor. İkincisi ise Mısır kabartmalarında bu çalgının ismi ‘Mayıt’ değil ‘Mait’ olarak geçmektedir (Karahasanoğlu, 2002/4: 206).

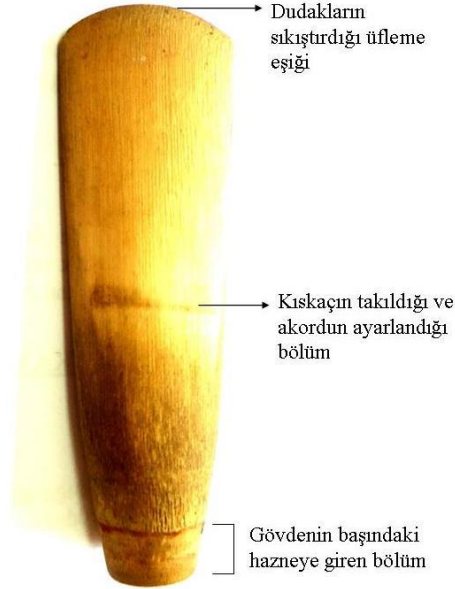
## 7.1. MEY’İN YAPISI

Mey çalgısı üç parçadan oluşmaktadır.

- Kamuş
- Kısaç
- Gövde

Ses çıkmasını sağlayan ve mey çalgısının karakteristik ton özelliğini veren bölüm kamış bölümüdür. Tatlı su kamışından yapılır. Mey kamışını yapmak, ustalık gerektiren zahmetli bir iştir. En zor bölümü silindirik bir kamış boruyu zarar vermeden yassı bir hale getirmektir. Bunun yanında kamışın fazla kalın, halkın deyişi ile etli olmaması gerekir. Çok ince olan kamışı kırmadan ve aynı oranda ezerek yassılaştırmak suretiyle yapılmaktadır. “Kamış boyları ortalama olarak 80 mm ile 150 mm., kamışın ağzı ise 20 mm ile 40 mm. arasında değişmektedir. Boğumlarından kesilen kamışın bir ucu yassılaştırılarak düzeltilmiştir. Diğer ucu da yuvarlak bırakılmıştır” (Karahasanoğlu, 2002/4: 206).

Resim 21. Mey'in Kamışının Yapısı



Kısıkaç bölümü, mey'in akordunu sağlayan önemli bir parçadır. Genellikle kamışın ortasında bulunmaktadır. Akordu yapmanın yanı sıra, çalgıdan en verimli tonun çıkmasını ayarlamak, bu kısıkaçın görevidir. Kısıkaç olmadan mey'den uygun ve düzenli ses çıkmaz. Karahasanoğlu (2002/4: 212), mey yapım ustası Antakya'lı Ali Zeynel Çiftçi ustanın kısıkaç yapımını şu şekilde açıklamaktadır:

Kısıkaç yapımında, sert ve bükümü rahat olmasından dolayı dardağan ağacını tercih ediyor. Ağacı 6+4mm çapında yatar elmas bıçak makinesi ile kesiyor. Daha sonraki kesimler için kıl testere kullanıyor. Akabinde yine kıl testere ile ip yerlerini açıyor ve oya ipi ile kısıkaçları bağlıyor. Bağlanan kısıkaçlar tekrar sıcak suya batırılarak, kendisinin kama kama adını verdiği ağaçtan yapılmış parçanın üzerine takılıyor. Üç gün sonra kullanıma hazır hale geliyor (Karahasanoğlu, 2004/4: 212).

*Resim 22. Mey'in Kamışının Kıskaçı*



Mey'in gövdesi, meyve ağaçlarından veya sert ağaç cinslerinden yapılmaktadır. Son yıllarda şimşir, abanoz ve gül ağacından yapılmaya mey'ler çok ilgi görmektedir. Mey'in ses kutusu genellikle kamış olarak bilinir. Nitekim kamışın ucunda oluşan titreşim, kamış aracılığıyla gövdeye iletilir ve notalar gövdedeki perde deliklerinden çıkar. Bu nedenle hava kaçırmayan içi düzgün ve kusursuz şekilde oyulmuş mey gövdeleri sesin berraklığı açısından oldukça önemlidir. Mey'in gövdesinin ön yüzeyinde yedi, arka yüzeyinde ise bir delik vardır. Perde dizilimi diyatoniktir. Delik çapları, mey'in uzunluğuna göre ve kendi içinde değişiktir. Üst tarafta kamışın girmesine olanak verecek şekilde huni şeklinde bir oyuk vardır. Kamışın yuvaya tam oturması için seslendirmeden önce yuvarlak ucu ısıtılarak bu oyuk bölüme takılmalıdır.

*Resim 23. Mey*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Ali Zeynel Yapımı, 1999)*



Ana mey, orta mey ve cura mey şeklinde bilinen üç çeşit mey çeşidi bulunmaktadır. Farklı tonları elde etmek için, farklı ebattaki kamışlar kullanılır. Kısaca bir mey'den farklı kamışlarla altı ayrı tonda mey elde etmek mümkündür. Son yıllarda sekiz ayrı mey gövdesi ve fazlası takım halinde bulunmaktadır.

## 8. ZURNA

Zurna, Anadolu'da hemen her bölgede icrâ edilen yaygın bir nefesli çalgıdır. Sesini gür olması nedeniyle zurna, açık alan çalgısı olarak kullanılır. Genellikle davulla birlikte bir takım oluştururlar. Düğünlerin, halk oyunlarının ve Türk mehter mûsikisi'nin baş çalgısı olmuştur. Anadolu'da yaşayan insanların hemen hepsinin bildiği ve sevdiği bir çalgı olan "...zurna çalgısının Avrupa'ya pek erken geçtiği ve Haubois ve başka adlarla orada tekamülünü tamamladığı tahmin edilir" (Yılmaz, Motif, sayı 33: 2003). Anadolu'nun bazı bölgelerinde şekil değiştirerek ortaya çıkar. Genellikle boyut olarak sınıflandırılır. Bu sınıflandırma ise;

- Kaba zurna
- Orta zurna
- Zil (cura) zurna olarak bilinmektedir.

Zurna, kaba sıfatını, yapısından ve ses renginden alır. Boyu uzun ve gövdesinin çapı kalındır. Bu nedenle kaba; pes, kalın ses çıkar. "Baz, tümkaba zurna; bunlar kalın sesli zurnalardır. Güney Anadolu yörüklerinde görülür. Baz, tümkaba zurnada üçer şeytan deliği (rezonans delikleri) vardır. Ancak baz zurnalar daha az çalınırlar" (Yalçın, akt. Ögel, Cilt 8: 1991). Genellikle Ege bölgesi ve Edirne ve Kırklareli'nde yaygındır. Bunun yanında Sivas, Erzurum ve Tokat'ta, boyu (kaba zurnaya göre) kısa fakat kalın iç çaplı olması nedeniyle kalın sadâlı zurna'lara rastlanmaktadır.

Orta zurna, Anadolu'da en çok kullanılan zurna tipidir. Hemen bütün bölgelerde bu zurna tipine rastlamak mümkündür. Ege ve Karadeniz bölgesi haricinde her bölgede ufak farklarla bu zurna tipi kullanılmaktadır.

Zil (cura) zurna ise; genellikle Karadeniz bölgesinde yaygındır.

Zurna'nın kökeni ve tarihçesi hakkında şu bilgileri bulmaktayız.

"Efes (Ayasuluk)'te gömülü Cemşid tarafından icat edildi. Türk Mehterhânenin baş çalgısıdır. Birçok türleri vardır. Yedi dükkan ile kırk yapıcısı vardır" (Çelebi, akt. Farmer, 1999: 28).

Farsça Sür ( düğün ) ile nüy ( düdük, boru ) kelimelerinin bir araya gelmesinden yapılmış bir söz olduğu da iddia edilir. Buna ait bir iki kayıt şöyledir.

‘Nay-i Türki bazıları indine Sürnay’dır ki Türki de tarifile zurna dedikleridir. Sür ile Nay’dan mürekkebdir. Sür-i ferah ve düğün ve “ iyş ü “ işaret ma’nasındadır ve bir kavilde anifen nay maddesinde zikr olunan borudur ki Hata ve Hutun Türkleri’ne mahsusdur.’

‘Sürnay, Türki’de tarifile zurna derler, tabıl ile bilece çalarlar. Sür ile Nay’dan mürekkebdir. Sür-i ferah ve düğün ve iyş’ü işret manasındadır. Saz-ı mezbur ekseriya düğünlerde ve eyyam-ı ferah ve iyyidde çalınmağla bu isimler tesmiye olundu ve ona sehnay dahi denir.’

Bu kayıtlarda ve başka bir takım buna benzer kayıtlarda zurnanın Farsça olduğu gururla belirtilir ve Türkçe’ye sonradan girme bir kelime olduğu ileri sürülür. Halbuki Zurna *zur* kökü ile *na* ekinden meydana gelmiş Türkçe sözdür. Yapılış bakımından turna kelimesinin aynıdır. *zur* kökü ses taklidini göstermektedir. Türkçe’de *cur, yur, ır, cir, yır, sur, sar, car, şar, çar, sır*, onomatopelerinin Z ile başlayanından başka bir şey değildir. Sümerce’de *sur, sir, ser* kelimelerinin *tegonni* manasına alındığını biliyoruz. Görülüyor ki bu kelimeler Sümerce’den beri *Musikî* ifade etmektedir. Hece başındaki ve ortasındaki ses değişimleri kelimelerin mortolojik birliğine halel vermiyor.

Zurna kelimesinin Kalmuklar’da *Zurr* olarak bulunuşu ve muhtelif Türk lehçelerinde Zurna adlarındaki ittatsızlık da zurna’yı onometope olarak göstermektedir. *Surnay, Surnay, Zurnay, Sarna, Sorna* ( Azarbaycan ), *San* ve *Sarna* kökünden gelen *Sarın = Teganni* ( Şor, Televt, Kırgız lehçeleri ), *Surnamak = şarka söylemek* ( Karaim lehçesi ) kelimelerinden de Zurna’nın ses taklidinden yapılmış Türkçe bir söz olduğu anlaşılıyor

... Zurna sazının, Avrupa’ya pek erken geçtiği ve *Havbois* ve başka adlarla orada tekammülünü tamamladığı tahmin edilir. XVIII. yy’ da Avrupa’nın Türk Mehter Musikisi’ne dikkatle eğildiği sıralarda bestekarlar zurna işleyişli ezgilerini yazmaya başladılar. Zurna’ya verilen *Cor des Turcs, Cornet des Turcs, Corne Turc* isimleri bu yüzyılın mahsulüdür. Macaristan’da ise Zurna Türkler’den gelmeliğini ve *Török Sip, Taragato Sip* isimlerinde muhafaza etti.

Sibirya’nın öbür uçunda yaşayan Yakut Türkleri bile *Surna* adıyla bu çalgıyı kullanırlardı....Zurna en ünlü halk kelimesimizdir. İran’daki Türkmenler dahi Zurna deyip, asıl İranlılar halen *Surna*’nın sonuna *y* bulundurmaktan kullanıyor ve yazıyor. Esasen onların halk dilinde *nay, ney* karniş demektir. Surna’nın *Düğün neyi* sanılması dilcilik bakımından halk etimolojisinden başka bir şey değildir.

Zurna, *zurnamak (zurlamak)* yansıtmasının baş kısmı mahiyetindedir. (Zırlamak kaba düşmüştür ) *Turna* yapısında Türkçe sözdür. Sonundaki *na* eki Farsça *nay* olamaz, çünkü kelime o dilde yoktur.

Şimdi dikkat edelim: Asya’nın Türkçe diyeklerinde, *Sarnamak, Sarına*, ezgilemek demektir. Mesela, Kaybol Türkçe’ sinde *Sarancı*, şarkıcı ezgici anlamıyla vardır. Zurna’nın menşei Orta Asya ve adının bir yansıtma olduğu her şeyden seziliyor.

...zurna X. yüzyılda bile Asya’da davulun arkadaşlığı ile yaygındı.

... Fransız şarkıyatçısı Willoteau geçen yüzyıl başında Mısır’da *Kaba Zurna* ile *Cura Zurna* ikiliğini bulduğundan adlarının Türk kültürüne aidiyeti açıktır (Sanal, akt. Yılmaz, 2003: 28).

“Obua’nın bir türü. Ney’de olduğu gibi borusu kamış veya sazdan olmayıp, ağaçtandır. Bunu Türkiye çingeneleri gerçekten çok güzel bir tavırla çalarlar” (Yekta, akt. Farmer, 1999: 28).

“Zurna ismi Türkçe değildir. Picken, Arapça Sur (boru) veya Persçe Sürna sözcüklerinin geliştirilmesiyle elde edilmiş olduğu, anlam ve olanak çeşitliliği üzerinde durmuştur. Eski Türk terminolojisindeki adı Yırağ veya Yorağ’dır ve onuncu yüzyılda Asya’da yaşayan Türk halkları kullanmıştır” (akt. Reinhard, 2007: 72).

Eski ferhenk kitaplarında zurnanın öteki adı *Nay-i Türkî*’ dir ki menşee atıftır.” şeklinde yer alır. Rusçada ve Kafkas dillerinde hep *Zurna* söylenişiyse bilinir. Yunanistan’da *Zurnas*, Arnavutçada *Zurne* olmuştur. Gürcü konuşmasında... *Zurnavi* derler. Asya’da *Zurnayçe* derler; bu ad Farsçada yoktur, İran’da bilinmez. Asya’da baştanbaşa *Zurna* vardır. Macarların *Torok Sip* ve *Haborn Sip* dediği çalgıya *Ragoczy Pfeife* denilmiştir....Çince *r* bulunmadığı için *Su-na* derler (Gazimihal, 2001: 55).

## 8.1. ZURNA’NIN YAPISI

Zurna genellikle meyve ağaçlarından ve son dönemlerde abanoz, ceviz ağaçlarından yapılmaktadır. Ön yüzeyde yedi delik (rezonans delikleri hariç), arka yüzeyde bir delik vardır. Huni şeklinde inceden kalına doğru bir yapısı vardır. En alt bölümlerde sağda ve solda dört yada daha fazla rezonans delikleri bulunur. Bu delikler zurnanın akordu için önemlidir. Kağıt parçaları veya balmumu ile kapatılıp açılarak çalgının akordu sağlanmaktadır.

Zurna dört ayrı parçadan oluşur. Bunlar;

Kamış, “Zurna çalgısı için kamış çok önemlidir. Halk arasında bu kamışa sipsi veya zurna sipsisi denir” (Ögel, cilt 8, 1991: 404). Sesi çıkaran ve çalgının akordunun yapıldığı yer kamış bölümüdür. Sazlıklarda yetişen ince su kamışı veya şeker kamışından yapılır. Bu uzun kamıştan bir parça kesilip bu parçanın içindeki ince zar alınır. Islatılıp yumuşayan kamışın altına bir ip sıkıca bağlanarak uç tarafı küçük bir çakı yardımıyla keskinleştirilir. Böylece kamıştan ses çıkar hale getirilir. Fakat kamış cinsleri ve kalınlıkları icrâcının isteğine göre şekillenir. Kaba, orta ve cura zurna’da, kullanılan kamış cinsi, boyu ve genişliği farklıdır.

Resim 24. Zurna'nın Kamışı



Metemin sivri ucu yukarıdaki şekilde görülen siyah çizgiye kadar getirilir. (Ege'li zurna icrâcılarının geleneksel söylemi ile ağız ağıza getirilir). Burada kullanılan ip muhakkak yorgan ipi olmalıdır. Islanan ipin genişleyip sıklığını kaybetme riskine karşın yorgan ipi tercih edilmektedir.

Zurna tiplerine göre kamış boyutları farklıdır. Bu bağlamda kaba, orta ve cura zurna kamış tercihlerini şu şekilde inceleyebiliriz;

Kaba zurna'da kalın, büyük ve sert kamış tercih edilir. Ezgileri çalan kaba zurna, nefes çevirme yapılmadan icrâ edilir. Kısa ve seri dil hareketleri gereklidir. Bu nedenle kamışın deforme olmaması ve sesinin kalın çıkması için sert ve büyük kamış kullanılır. Nitekim, aynı kaba zurnada dem tutan zurna'nın kamışının yumuşak olması gereklidir. Dem tutan demci, nefes çevirme yöntemi ile sürekli bir pedal ses sağlar. Nefes çevirmenin bozulmaması için yumuşak, az nefesle ses çıkaran bir kamış kullanılır.

Orta zurna'da, kaba zurna'ya göre daha küçük ve yumuşak bir kamış kullanılır. Orta zurna, genellikle nefes çevrilerek icrâ edilir. Bu nedenle kamışın yumuşak olması makbuldür.

Cura (zil) zurna'da yumuşak, kısa ve küçük kamış kullanılır. Nefes çevrilerek icrâ edildiği için cura (zil) zurna'da, bu kamış türü makbuldür.

Kamışın bakımı oldukça hassasiyet gerektirir. Zurnacılar, kamış parçalarının zarar görmemesi için genellikle metal tütün tabakasının içine koyarlar. Günümüzde kamışlar için yapılmış özel kutular mevcut olmasına rağmen metal tütün tabakası geleneğini korumaktadır.

Resim 25. Tütün Tabakası



Kamışı bağlamak için fazla kalın olmayan yorgan veya dikiş iplikleri kullanılır ve ağzın içinde düğüm yerlerinin rahatsız etmemesi ve sıkıca bağlanması için özel düğümler atılır. Kamışın üst bölümü küçük ve keskin bir çakı veya jiletle keskinleştirilir bu sesin daha belirgin çıkmasını sağlar. Zurna'cılar, düğünlerde hiç durmadan çok uzun süre çalarlar. Bu sürede, kamış yumuşayıp deforme olur. Geçici olarak kamışı sertleştirmek için; yanan bir sigarayı, kamışın ön ve arka yüzeyine bastırarak kamışı kavlatırlar, bu şekilde kamışın sertleşmesi sağlanır.

Metem, Zıvana, Etem: Bu parça pirinç bir borudur. Kamış bu borunun ucuna geçirilerek sıkıca bağlanır. Bu parçanın alttaki bölümü zurna'nın gövdesinde ayrıca bulunan *nezik* isimli ağaç parçanın içine yerleştirilir. Bu parçanın delik çapına göre meteme ip sarılır ve sıkıca girmesi ses kaçırmaması sağlanır. "...zurnanın ağzına kuvvet vererek çatlamamasına yardım eder" (Ögel, cilt 8, 1991: 404). Ayrıca ip sarılıp çıkarılarak bu parçanın uzayıp kısalması sağlanır. Bu şekilde çalgının pest ve tiz koma akordları yapılır.

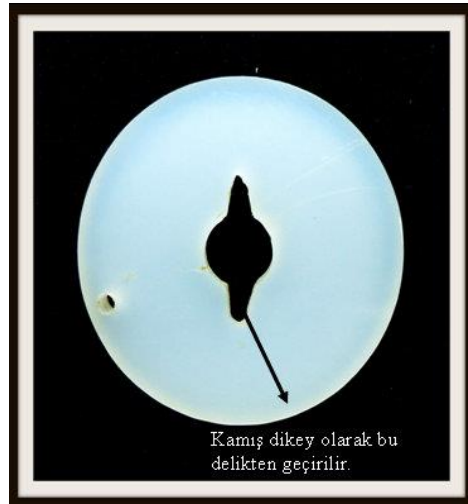
Resim 26. Zurna'nın Metem'i





Lüle (Avurtlak) ise; metem'e geçirilen bir parçadır. Nefes çevirmeye yardımcı olur. Yapı malzemesi olarak daha çok sedef kullanılır. Zurna kamışı, bu aksamın içerisine geçirilir. Zurna çalınırken dudak bu kısımdan destek alır. Ağız içi boşluğuna biriktirilen hava kamıştan üflenirken burundan aynı anda nefes alınarak kesintisiz çalma tekniği (nefes çevirme) elde edilir. Zurnacı için çok önemli bir parçadır. Nefes çevirirken dudakların daha rahat hareket etmesine yardımcı olur. Ağaçtan, plastikten, madenden ve bazen büyük bir düğmeden yapılır. "Avurtlakların en makbulü koyunun kürek kemiğinden yapılmıştır" (Gazimihal, 2001: 12). Yaklaşık 3-4 cm çapında yuvarlak ve 1 mm kalınlığında olup, ortası sadece kamışın içinden geçeceği şekilde açılmıştır.

Resim 27. Zurna Avurtlağı

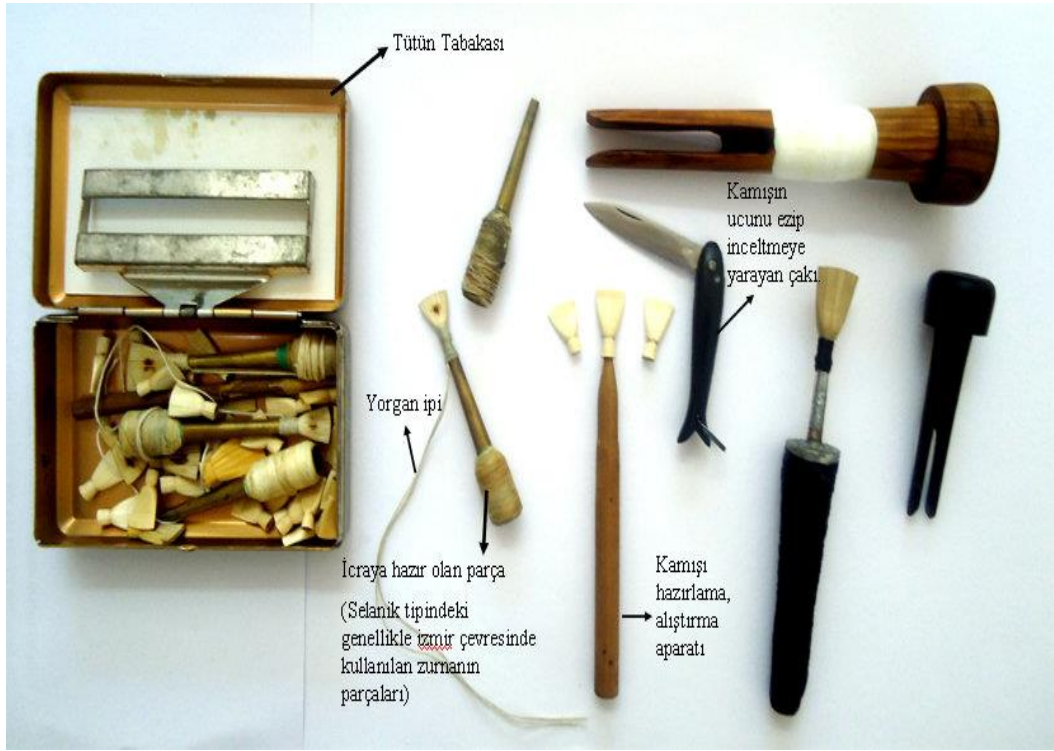


Nezik (Nazik, Zaynak, Kanel) ise; zurna'nın gövdesinde üflenen yere başında sert ağaçlardan şimsir veya abanoz gibi malzeme ile yapılan takıp çıkarılabilen bir parçadır. Zurna'nın metem bölümü, burada özel olarak açılan küçük deliğe sıkıca yerleştirilir. Sıkıca olması için metem'e, nazik'in deliği çapında ip sarılarak hava kaçırılmaması sağlanır. "...zurnanın başına geçik dilli kısmına Kürt denilen zurnacı Zaynak adını vermesine karşılık, Abdal zurnacı Nazik demiştir" (Gazimihal, 2001: 21). Uzunlukları ve kalınlıkları içine geçirilen zurna'nın çapına göre değişmektedir.

Resim 28. Zurna Kanel'i



Resim 29. Zurna İcrâcısında Bulunan Malzemeler



## 9. SİPSİ

Anadolu geleneksel nefesli çalgıları içinde sipsi, Batı Akdeniz’de başta Dirmil olmak üzere kullanılan ve diğer çalgılara göre tiz karaktere sahip bir çalgıdır. Gurbet havaları, teke zotlatmaları ve kıvrak zeybek havalarında sıkça icrâ edilir. “Söğüt dalından yapılan düdük. Buna çıpcıg da denir, ilkbaharda çıkan bir ot adı. Bundan da düdük yapılmış olmalıdır. Bunların hepsinde, aşağı yukarı boru ve düdük

anlamı vardır” (Ögel, 1991: 461), Picken (1975: 350) ise, sipsi isminin Anadolu’da zipçi, zipçı, zipçik, cukcuk gibi söylenişleri olduğunu belirtmekte ve klarnetin atasının bu çalgı olabileceği ihtimalini açıklamaktadır. “...zurna kamışı veya ağza alınıp çalınan kamış parçaları için de, sipsi denilir. Ancak bu anlayış, kaynaklarda pek görülmemektedir” (Ögel, 1991: 461).

Yukarıda açıklandığı gibi Anadolu’nun birçok bölgesinde zurna çalgısının kamış bölümüne zurna sipsisi denilmektedir. Ögel’in ve Picken’nin da açıklamalarından çalgının ses çıkarmaya yarayan bölümüne aslında sipsi denildiği anlamaktayız. Çünkü tulum, zambır ve zurna icrâcıları bu parçalara genellikle sipsi adını vermektedirler. Burdur’lu sipsi yapım ustası Mehmet Bedel, sipsi adının Burdur ve çevresinde kullanılmadığına, bu çalgıya halk arasında dilli düdük denildiğini belirtmektedir. Bunun yanı sıra, Gazimihal, Ögel ve Rus araştırmacı Vertkov, Kazaklarda kullanılan sızgı isimli nefesli çalgının, yansıtma adının sipsi olduğunu belirtmektedir. Fakat sızgı çalgısı, 50- 70 cm arasında değişen, kaval veya persian ney benzeri kamıştan yapılmış ve dış tekniğiyle seslendirilen bir çalgıdır. Bu nedenle, sızgının, genel olarak kamıştan yapılmış çalgılara verilen ad olduğu düşünülmektedir.

Nitekim, Dirmil’li sipsi icrâcısı Mehmet Yıldırım ile yapılan görüşmede, sipsi ismini kullanmamış, ses çıkarmaya yarayan bölümüne ağızlık, deliklerin bulunduğu bölüme delikli ve halk arasında götlük ismi ile anıldığını belirtmektedir.

“Zurna, bakırdan yapılmış düdükler, dilli düdük, gümüş borular, imdat ve lânet için çalınan borular hepsi sipsi sözü içinde toplanmışlardır...Lapseki, Çanakkale ve Edirne’de, söğüt dalından yapılmış düdükler için söyleniyordu. Söğüt dalından yapılmış bir düdük için ise, Bartın’da, çıpçığ deniyordu” (Ögel, 1991: 488).

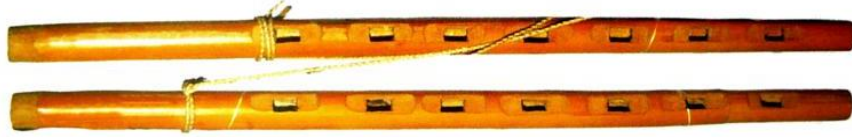
Sipsi’nin günümüzde bilinen hali dışında genellikle eskiden kullanılan bugün unutulmaya yüz tutmuş sipsi çeşitleri de kullanılmıştır. Bedel (2005: 2), “Gövde ve ağızlıktan oluşan sipsi, Burdur’un Bucak ilçesi Çamlık Kasabası ve Devri köyünde görülür. Bu bölgede çalınan sipsiler ağızlık ve gövde kısımları tek parça kargıdan yapılan sipsilerdir. Bu nedenle bucak sipsisi denilmektedir”, bilgisiyte tek boğum kamış parçasından oluşan sipsi örneğini vermektedir. Diğer bir sipsi çeşidi olarak Bedel, “Bir diğer tür olarak çifte sipsi vardır. Eskiden Batı Akdeniz ve çevresinde,

delikleri aynı olan iki sipsi yan yana iple bağlanarak çalınır, buna çifte sipsi denirdi. Ancak bu tür sipsiler fazla kullanışlı olmadığına günümüzde kullanılmamaktadır” bilgisiyile günümüzde unutulmuş bir sipsi çeşitini açıklamaktadır. Bedel’in bahsettiği çifte sipsi için; “...Yine Azerbaycan- Türk kültür çevresinde görülür. 25 cm. uzunluğunda çift düdüktür. Yedi deliklidir ve İçasya’da Fergana bölgesinde yaygındır” (Ögel, 1991: 485).

Şekilde görüldüğü üzere Bedel’in bahsettiği çifte sipsi, Etem Ruhi Üngör’ün koleksiyonunda yer almaktadır.

*Resim 30. Çifte Sipsi*

*(Anadolu Halk Çalgıları, Cilt II, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayın no:362, Halk Müziği ve Oyunları Dizin No: 27, Ankara, 2011).*



Bir başka sipsi çeşidi olan gizli düdük, Denizli ili, Çameli ilçesi, Gökçeyaka köyünde icrâ edilen farklı bir sipsi çeşidi bulunmaktadır. Çam sipsi ve çam düdüğü ismi ile de anılır. Perde deliklerinin bulunduğu bölüm kamıştan yapılır. Ağızlığı ise kızılcamın filizlerinden boru şeklinde çıkarılarak kamış kısma monte edilir. Ses çıkması için yine bu çamın daha küçük bir filizi boru şeklinde çıkarılıp çakı ile ucu inceltilir ve zurna kamışına benzer bir hale getirilir. Bu küçük parça yaklaşık 10 cm. olan boru halindeki çam parçasının içine yerleştirilir. Kamış bölümündeki delik sayısı ön yüzde beş arka tarafta bir delik şeklindedir. Sipsi icrâ edenler bu çalgıyı da seslendirebilir. Fakat ses dizgesi en fazla altı sestem oluşur. Sipsideki ses genliği, bu çalgıda bulunmaz. Çalgının sesinin yüksekliği, sipsiye oranla çok daha azdır. Bu nedenle gizli düdük denilmiştir. Gizli düdük (çam düdüğü, çam sipsi) ton olarak, sipsi çalgısına oranla daha kalın bir karakter taşır. Boğaz havaları, gelin gaydesi, gelini ata bindirme havaları ve teke zotlatmaları icrâ edilmektedir. Tek başına ya da cura ile birlikte seslendirilmektedir.

Resim 31. Çam Düdük



Sipsi kelimesinin çeşitli anlamdaşlığı karşısında Abdurrahman Ekinci, Dirmil ve Gölhisar çevresinde sipsi icrâ eden sanatçıların görüşü doğrultusunda bu kavram kargaşası hakkında tespitlerde bulunmuştur. Bu tespitler ise şu şekilde açıklanmaktadır:

Yukarıda sipsili nedir? Sipsi nedir? Neresi sipsidir? Neresi borusudur demiştik. Sipsili iki bölümden oluşmaktadır. Yukarıda adı geçen bütün ustalar da sipsiliye iki ayrı isim takmaktadırlar.

(Gövde, götlük, altlık, götlek) Üzerinde deliklerin bulunduğu, hava selenlerinin uzatılıp, kısaltıldığı boru kısmı,

(Ağızlık, cukcuk, sızızgu, cıkışık, sebezgu) Sipsi olarak adlandırılan yer. Sipsinin boruya takılarak elde edilen bu sazımızın adı öyleyse nedir? Sipsi artı boru eşittir sipsi diyemeyiz. Bu birleşimin içinde hem sipsi, hem de boru vardır. Bu sazımızın adına sipsi diyemeyiz. Çünkü sipsi zurnada, tulumda sipsi bulunmaktadır.

Sipsi zurnada, tulumda sesin oluşması için titreyen ses oluşturan bölümdür. Boru ise üzerinde delikler bulunan, içi boş kargıdan, kanat kemiğinden, ağaçlardan yapılan bölümdür.

Mahmut Ragıp Gazimihal hocamızda bize öncülük ediyor. Öncelikle bu sazımızın iki parçasına birden sipsi diyemiyoruz. Boru ve ağızlık, sipsili olur. Zaten bu sazımızı çalanlar, yapanlar deliklerin olduğu yere ayrı isim, üst tarafa titreşimin olduğu bölüme de ayrı bir isim koymuşlardır. Öyleyse bu çalgı sipsilidir (Ekinci, <http://golhisarhem.meb.gov.tr>, 5 Haziran 2102).

## 9.1. SİPSİ'NİN YAPISI

Resim 32. Sipsi

(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Mehmet Bedel Yapımı, 2013).



Sipsi, iki bölümden oluşur.

Ağızlık (Sipsi);

Resim 33. Sipsi Borusu (Gövdesi)



Resim 34. Sipsinin Kamışı

Deliklerin bulunduğu kamış boru (gövde, götlük, altlık);



Ağızlığın altına bazı icrâcılar nefes çevirmeyi kolaylaştırması için avurtlak, ağızlıktan geçirilerek takılır. Büyük bir düğme, sedef veya ağaç parçasından olanları bulunmaktadır.

Resim 35. Sipsi Avurtlağı



Boru bölümünde, deliklerin arasına kiraz ağacının dış kabuğu soyularak yüzük takar gibi kamışın üzerine geçirilir. Bu kabuk, hem çalgının estetiği açısından güzel görüntü vermekle birlikte, hem de çalgının akustik açıdan sesinin düzensiz yayılımını önlemektedir.

*Resim 36. Sipsi'nin Kiraz Ağacı Dalı Kabuğunun Geçirilmiş Hali*



Dere ve göl kenarında bulunan kamışlar yetiştikleri coğrafi şartlar altında buldukları yere göre çok çeşitlilik gösterirler. Bu nedenle her kamıştan sipsi yapılmaz. Ağızlık bölümünde ise farklı bir tür ince kamış kullanılır. Kesilen kamış düz bir zeminde, oda sıcaklığında altı ay kendiliğinden kurumaya bırakılır.

Sipsi tonlarına göre 15-25 cm. arasında değişir. Kendiliğinden kuruyan kamışın içindeki yumuşak zar ince bir çubukla zedelemekten temizlenir. Kamıştan net ve duru bir ses elde etmek için bu zarın temizlenmesi gerekir.

Sipsi'nin yapımı hakkında bazı kaynaklar şu bilgilere yer vermektedir:

Daha sonra perdelerin yerleri ölçülü bir şekilde işaretlenir ve 4 mm çapındaki yuvarlak ucu sivri şiş ateşte kızdırılarak işaretlenmiş olan perdelerin üzeri yakılarak delinir ve içinin çapağı temizlenir. Sipsinin perdelerini delip temizledikten sonra üzeri alaeğri denilen dikenli bir ağaç olan çöğürün dalları ilkbahara girmeden Sipsinin kalınlığına göre kesilir, içindeki etli kısım çıkartılır, asıl dışarıdaki kabuk kısmı kalır ve boru şeklinde 1-2 cm uzunluğunda kesilen kabuk yüzük gibi delik aralarına geçirilir. Ağaç gövdesinden çıkarıldıktan 10 yıl sonra da kullanılabilen "Alaeğri" sipsinin üzerine süs diye konulduğu gibi sağlamlık da yaratır. Bu geçirilen kabuklar kaydırılarak perde deliklerinin bir kısmı kapatılmak suretiyle akort yapmaya da yardımcı olmaktadır.

Sipsinin ağızlık kısmı da gövdesi gibi sert su kamışından yapılmaktadır. Ağızlık yapılmak istenilen kamışın seçimi de yapımı kadar çok önemlidir. 4 mm çapında ince ve içi boş kargı tek tarafı düzgün olacak şekilde kesilir. Kesilen boru şeklinde kargıyı 1-1,5 mm derinliğinde bir kanal ve 2-3 cm'lik yatay bir kanal açılır. Açılan bu kanalın üzerindeki parçaya "Ağızlık Kapağı" denir. Söz konusu kargının içinde çapak ve pislikler olduğundan yine kesilmiş kargı ile içi temizlenir. Daha sonra kapağın üzeri kalın ise keskin çakı ile az miktarda yani üzerinin kabuğu alınacak şekilde yakılır. Bunun nedeni ise, ağızlığın icrâ sırasında tutukluk yapmasını

önlemektir. Bazı icrâcılar ağızlığa saç kılı geçirerek tutukluk yapmasını önlemektedirler.

Boyları, akortlarına göre değişen ağızlıkların üstüne ip dolanır. Bu ip sayesinde ince akort yapabildiğimiz gibi, mevcut olan akordu yarım sese kadar tizleşebilir (Sipsi, <http://karamanli.biz>, 8 Ocak 2013).

## 10. ZAMBIR

Çift borulu nefesli çalgılar dünyada da sıkça kullanılan çalgılardandır. Değişik şekillerle ya da hava deposuna takılarak kullanılan birçok çeşidi vardır. Antik Yunan'da aulos, eski Mısır'da mijviz, arghoul, İtalya'da launeddas ve Kürt dünyasında duzare (juzole) isimleri ile karşımıza çıkar. Çift borulu olması sebebiyle polifonik icrâ kabiliyetine sahiptir. Klarnet ve hava depolu çalgıların atası olarak belirtilmektedir.

*Resim 37. Launeddas, Mijviz, Aulos*



Yapı ve ses bakımından birbirine benzeyen bu tipteki çalgılar, Arap dünyasında zummara ve argun ismi ile bilinir. “Ancak, iki borunun yan yana getirilmesi ile oluşan bütün nefesli sazlar Arapçada ‘zummâra’ diye anılmıştır” (Sachs, akt. Aksoy, 1994: 243). “Türkiye’de daha çok ‘çifte kaval’ diye anılır” (Aksoy, 1994: 243). Fakat bir borusu çok daha uzun olan iki kamışlı çalgı tipine argun (arghoul) ismi verildiği birçok kaynakta belirtilmiştir. Zummarada çift gövde üzerinde yedişer delik bulunur ve gövdesi genellikle kartal kanadı veya leylek bacağı kemiğinden yapılır. Zummara’da eksen ses bulunmaz. Ezgi iki çalgı icrâ ediyormuş



gibi seslendirilir. Fakat istenirse balmumu parçaları ile bir taraftaki delikler kapatılarak eksen ses kullanılabilir. Nitekim icrâcı, kabiliyeti neticesinde eksen seslerini tulum çalgısındaki gibi parmaklarla kapatarak zengin bir polifonik icrâ elde edebilmektedir.

*Resim 38. Zummara*

*(A.Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Kerkük Yapımı, 1970)*



Zambır'ın farklı bir çeşiti olan argun'da, kamıştan olmasının yanı sıra bir taraf daha uzun olur ve ezgiye bir oktav pes veya icrâ edilen ezginin beşli dem sesi şeklinde eşlik etmektedir. Bu nedenle zummara ve argun (arghul, arghoul) aslında farklı çalgılardır. Fakat ses tonunun aynı olması ve icrâcılarının bu tarz çalgıları icrâ edebilmesi nedeniyle isimler birbirinin içine geçmektedir.

Nitekim Gazimihal (2001: 23), "Hatay'da kullanılan özel bir ötkü çalgısıdır. Adını argın veya gargın söyleyenleri çoktur. Yan yana ekli iki kamış düdükten yapılmış çifte kavaldir. Kargı bilindiği gibi Türkçede kamış anlamına gelir. Anadolu'nun birçok yerlerinde kargı, kargın veya kargılı adı altında epey köyler vardır", açıklaması ile argun isminin kargıdan geldiğini varsayımında bulunmaktadır. Fakat burada bahsedilen çalgının iki borusu da birbirine eşit uzunlukta olması muhtemeldir. Nitekim, Arap dünyasında bu çalgıya, arghul (argul, arghoul, arghool, yarghul) ismi verilmektedir. Bu adlandırma için; John Kruth (<http://www.youtube.com>, 2 Temmuz 2013), Nil nehri kıyısındaki kamışlardan geldiği belirtmiştir ki, bu düşünce Gazimihal'in varsayımıyla aynıdır.

"Suriye Arapçasında büyüğünün adı argul-ül-kebir, küçüğü argul-ül-sagir ise de, bütün Araplık ülkelerinde ne bu sıfatlı adların, ne de Suriye ötesinde bu tip çalgının kullanılmışlığına dair tarihte ve folklorda tek iz yoktur" (Gazimihal, 2001: 23).

Reinhard'ın (2007: 75) “Güneydoğu Anadolu’ da pek sık görülmeyen, kamıştan yapılmış yalın klarnet, komşu Suriye’de “arghul” veya “çifte” adıyla kullanılmaktadır” tespiti argun söyleyişini pekiştirmektedir. Tüm bunların yanı sıra çift borulu bu çalgıların adının, çifte kaval ismi ile anıldığını Gazimihal (2001: 28, 29) şu şekilde açıklamaktadır:

Anadolunun çiftkaval’larının çeşitlerini görüp yokladık...Anadolu’nun çoğu yerlerinde çifte Kaval’dan kalıntılara rastlanıyor...Ürgüp’ün Şahin köyünde, elindeki çifte, kartal kanadı kemiklerinden olan Mehmet’i dinledik....Çifte kaval, seyrek olarak Anadolu’dan Tunceli, Van Toros oymakları, İskenderun Bela Yaylası ve Safranbolu taraflarında görülmüştür....Borucukları bitişik ve nispeten küçük boy ötkeçin Asyadaki tarihi ilkçağa kadar gerilektir...Macar ülkesinde Avarlara ait olarak bulunup açılan bir mezarda bir Avar çobanının iskelet elinde yine böyle bir kartal kanadından yapılmış bir ikizli düdüğ bulunmuş, hatta yenisi yapılarak bir süreti Dolmabahçe Sarayının o yıllardaki müzesi için Macar bilginlerince İstanbul’a gönderilmiş, Avarlar bölümünün bir camlığına konulmuştu; ötkeçi orada görmüştük. Kafkasya, Türkistan ve özellikle İtil (Volga) bölgesi kavimlerinde benzerlerine bugünde rastlanmaktadır. Bu eser kavimler göçü çağından kalmış biricik çalgıdır. ...Bartha, Arkeologia Hungarika serisinden ayrı bir ciltte her çift kaval tipini inceleyerek şu sonuca varıyor: İtil civarındaki örneklerinin Avar zummara tipinden daha çok gelişmiş oluşu bu kavalların yayılma merkezinin de Ural ile Altay arasındaki saha olması düşüncesini kuvvetlendiriyor.

Bu çalgıya Hatay’ın Samandağ ilçesinde yaşayan çalgı yapım ustası, Basil Çapar, bu çalgıya çifte zurna ismi ile anıldığını belirtmektedir.

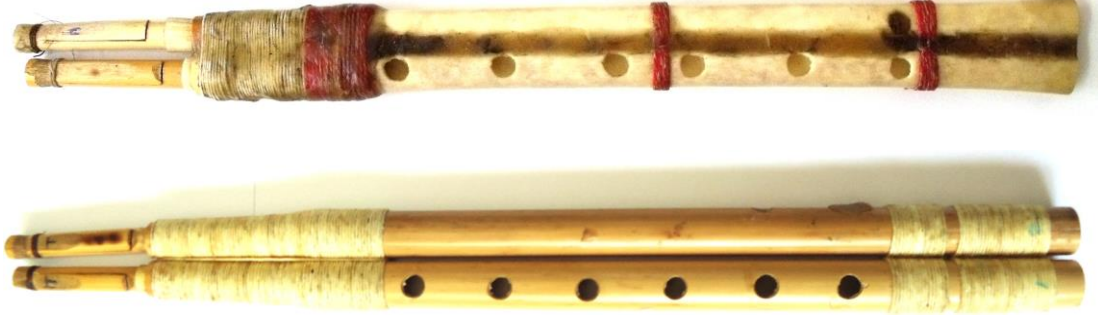
*Fotoğraf 1. Basil Çapar*



Birbirine benzeyen formlarla hayat bulan bu çalgı, Anadolu’da ise Gaziantep, Kilis ve Antakya civarında, zambır adı alarak karşımıza çıkmaktadır.

*Resim 39. Kemik ve Kamış Zambır*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Kemik Zambır Kerkük Yapımı, 1970)*



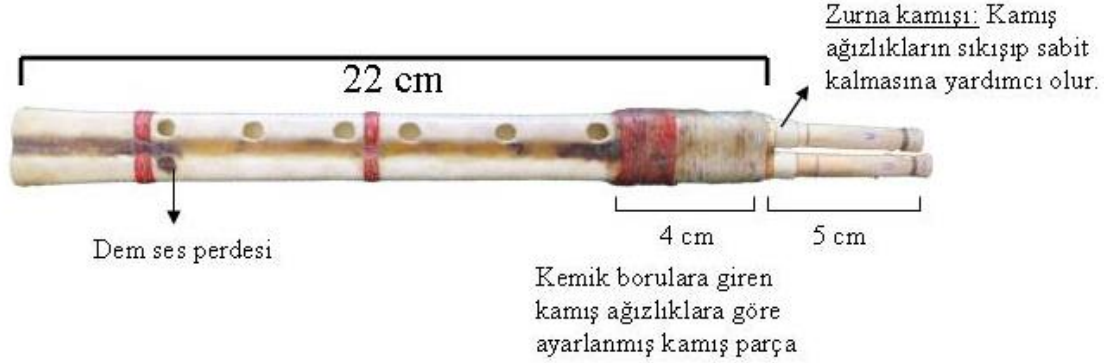
Zambır ismine dair farklı yaklaşımlar mevcuttur. Bunlardan biri; zambır arısı adı altında bilinen bir arı türü vardır ki, bu arı büyük olduğu için çok ses çıkarır, seri ve sınırlı daireler çizerek yol alır. Bu yaklaşımla; zambır çalgısı da bu arının uçarken çıkardığı sesin hemen aynısına sahiptir.

Ömer Asım Aksoy (1946: cilt III: 780), zambır kelimesini; Gaziantep Barak bölgesinde, öfke anlamında kullanıldığını belirtmiştir. Arsunar (akt. Ekici, 2005: sayı 2: 16), zambır'ın Arapça, arı anlamına geldiğini belirtmektedir.

#### 10.1. ZAMBIR'IN YAPISI

Zambır çalgısının gövdesi kartal kanadı, turna ya da leylek bacağından yapılır. Fakat günümüzde kemik materyalinin zor bulunmasından dolayı kamış veya metal olanları sıklıkla kullanılmaktadır. Üç ayrı parçadan oluşur fakat kamış ağızlıkların girdiği bölüm üzerine iplik ve balmumu sarılarak sabitlenir bu görünüşü ile iki parça halindedir.

Resim 40. Zambır'ın Yapısı



Kamış ağızlıklar istenilen sese göre uzun ya da kısa olabilir. Kamış ağızlıkların arasına kapanıp tutukluk yapmasını önlemek amacıyla geleneksel bir yöntem olarak saç kılı geçirilir. Tüm yüzeye yapışmasını ve ses kaçırmasını önlemek amacıyla balmumu ısıtılarak yumuşatılır ve birleşim yerlerine sürülür. Ayrıca balmumu parçacıkları ile seslerin ayarlanması için delikler kapatılıp açılmaktadır.

## 11. TULUM

Tulum, genellikle Doğu Karadeniz bölgesinde, Rize, Artvin, Çayeli, Pazar, Ardeşen, Hemşin, Çamlıhemşin, Fındıklı, Arhavi, Hopa, Şavşat, Yusufeli, İspir ve Giresun'un Şebinkarahisar ilçesinde rastlanmaktadır. Fakat bunun yanı sıra Ağrı, Kars illerinde de, bazı köylerde, zurna yerine icrâ edilir. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları arasında polifonik icrâ şekline sahip önemli bir çalgıdır. Genellikle halk oyunları eşlik müziklerinde, düğünlerde, şenliklerde, açık alanda icrâ edilen çalgılarımızdandır.

Tulum, Türkçe bir kelimedir. Göktürkçe ve Uygur Türkçesinde *o* ile *u* aynı işaretle gösterildiği için kelime kökünün *tul-* veya *tol-* olduğu ayırt edilememektedir. Divanı-Lugat-ı Türk'te *tul-* biçiminde geçmektedir. Kutadgu Bilig'de *tu-* 'kapatmak, tıkamak, kaplamak', *tul-* 'kaplanmak, kapanmak' anlamlarında kullanılmıştır. Çağatay Türklerinin bu çalgıyı kullandıklarını yazılı kaynaklarından anlamaktayız: *Hâce kelân neyinin ayda meclis-i sürb boldı, bücur nevahî sıydağı kâfirler bir neçe tulumu çağırurlar, kilurlar* (Babürnâme).

Çağdaş Kıpçak Türkçesinde ve Başkurt Türkçesinde kelime *tul* biçiminde söylenmektedir. Eski Türkiye Türkçesinde *tuluk*, *tulguk*, *dulkuk*, *duluk* biçiminde kullanılmaktaydı.

Öyle görünmektedir ki tulum kelimesini ve bu çalgıyı Türkiye'ye Oğuz Türklerinden çok önceleri Karadeniz Bölgesi'ne gelip yerleşen Peçenek, Kuman / Kıpçak Türkleri getirmiş olmalıdır. Yani Türkiye Türkçesine Kuzey Türkçesinden geçmiş gibi görünmektedir. Çünkü Oğuz Türkleri bu fiili *tol-* biçiminde söylemektedirler. İkinci bir konu da fiil köküne gelen ektir. Kelimenin Eski Türkiye Türkçesi ve Türkiye Türkçesi ağızlarında *tuluk* biçiminin kullanıldığı kaynaklardan ve yapılan araştırmalarla ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Oğuzlar bu fiili -uk ekiyle (*il-ik, yol-uk, yit-ik, ört-ük, ...* isimleştirdikleri anlaşılmaktadır. Kuzey Türkçesinde ise *düzüm* (düz-üm) 'dizi, inci dizisi', sokum (sok-um) 'lokma, parça' örneklerinde olduğu gibi -um eki yürürlüğe konulmuş gibi görünmektedir. Nitekim ekteki -ım>-ıb/ıp ses değişimiyle kelime Kazak Türkçesinde ve Kırgız Türkçesinde yürürlüktedir: *tulup* Kazak Türkçesinde 'hayvan yavrusunun derisi yüzüldükten sonra içine ot veya hava doldurulmuşu', Kırgız Türkçesinde 'tulum şeklinde yüzülen buzağı derisi' demektir (Demir, <http://www.necatidemir.net/images/demir/bkosem/tulum.pdf>, 24 Nisan 2013).

"Hüseyin Kazım merhuma göre 'Tulum' sözünün aslı Rumca *dulimos* kelimesidir ve gayda demektir! –Türkçenin aslı *tolmak* fiilinin kökündendir diye istediğiniz kadar ısrar ediniz, fayda yok; yorum bir kere kitapta yer almıştır" (Gazimihal, 2001: 44).

Nitekim, Demir ise, *Dulimos* kelimesinin Türkçeden geçtiğini belirtmektedir. "Tulum: 'göğüs ve pantolon veya etek kısmı bitişik giysi; avcıların gölde ıslanmamaları için giydikleri, çoğunlukla keçi derisinden yapılmış bir çeşit pantolon'....Kelime Yunancaya **dulimos** biçiminde geçmiştir" (Demir, <http://www.necatidemir.net>, 24 Nisan 2013)

Bu görüşlerin yanı sıra Gazimihal (2001: 44-46), sözlüğünde *tulumzurna* maddesi ile tulum çalgısını adlandırmaktadır:

Eski metinlerimizde *Tulum düdük* ve *Tulum boru* birleşimleri var. *Tulumzurna* doğu Karadenizlilerimizde yalnız halde var gibi görünüyor. Sadece *Tulum* kelimesi hiçbir zaman gayda anlamdaşlığında kullanılmamış görünüyor....Doğu karadenizimizin Rum sekenesi kendi dillerinde gaydaya '*aski*', fakat çok iyi konuştukları ikinci dil olan Türkçede '*tulumzurna*' derlerdi; onu çalan, kısaca *tulumcu* oldu.

XVI. yüzyıldan Nimetî yurdumuzda 'erganon' kelimesini Farsça sayarak kendi ferhenk çevirmesinde onu şöyle tarif ediyor: 'Bir maruf sazdır ve *koltuk Sipsisi* diyor.

Nitekim Gazimihal, Adnan Saygun'unda bu çalgıyı *tulumzurna* başlığı altında açıkladığını belirtmektedir.

Bütün bu adlandırmaların yanı sıra İbn Sînâ (2004: 108), çalgıları tanımlarken, "mizmâru'l-cerab" (torbalı mizmâr) gibi elle yapılan bir aletle üflenenler" bilgisiyle tulum çalgısı için torbalı mizmâr ismini kullanmaktadır.

Ayrıca tulumun, diğer ülkelerde bulunan gayda çalgısı ile yapı ve ses bakımından yakınlığı dikkat çekicidir. Bu çalgılar: Bock (Çek Cumhuriyeti), Dankiyo (Trabzon), Cimpoi (Romanya), Duda (Macaristan/Polonya), Koza (Polonya), Diple (Hırvatistan), Tulum (Türkiye), Tsambouna (Yunanistan On iki ada), Askambandoura (Girit), Gajdy (Polonya/Çek Cumhuriyeti/Slovakya), Gaita (İspanya), Surle (Sırbistan/Hırvatistan) Mezoued/Zukra (Kuzey Afrika) ve Bagpipe (İskoçya) isimleri ile yer almaktadır. Bu çalgılar, Anadolu'da kullanılan tulum çalgısı hariç diğerleri genellikle tek borudan oluşur. Hepsi polifonik bir yapıya sahiptir fakat ikinci duyulan ses genellikle derinin üzerinde ek bir boru uzatılarak sürekli pedal ses sağlanması ile oluşan polifonik seslendirir. Bazı Arap ve Tunus gaydalarında, dem ses olmayan şekli bulunmaktadır.

*Resim 41. Macaristan Gaydası*



Meleyen Keçi adlı Macaristan'da 20. yüzyılın başlarında yapılan bir türü vardır. Bu alette köruk kol altına alınır. Oğlak derisinden yapılmış tulumu şişirmek için tulumun içine hava pompalanır. Bir kamışı bulunan kıvrımlı borudan, dem sesinde sürekli pes bir ses çıkar. Tulum, bunun yanı sıra çift dedende bulunan çift kamışa üfürme yapar (Ardley, 1996: 16).

## 11.1. TULUM'UN YAPISI

Tulum algısı Anadolu geleneksel algıları içinde yapılması en zahmetli çalgılardan biridir. Çünkü hava deposu olarak, keçi ve olak derisinden faydalanılmaktadır. Bu derinin terbiye işlemleri oldukça karmaşık ve zordur. Bunun yanı sıra ses çıkan bölümde ayrıca kamışların içine konduğu nav bölümü oldukça zahmetlidir ve özen gerektiren işlemlerden geçer. Yedi ayrı parçadan oluşur. Bu parçaların geleneksel isimleri mevcuttur. Tulumun bölümler şu şekildedir:

Ağızlık (Dudula, Lülük, Üfürecek); genellikle şimsir, gürgen ve ardı ağaçlarının budaksız bölümlerinden yapılır. Tulumu şişirmek için kullanılan ağızlık, (dudula) yuvarlak bir ağacın içi delinerek yapılır. Hava geriye kaçmasın diye, iç tarafa naylondan bir kapak yapılarak raptiye ile tutturulur. Bu bölümde, hava verdikten sonra geriye boşluktan kaçmasın diye bir tür sibob yapılır. “Ağızlığın deri içinde kalan deliğine hava geçirmeyen ve yumuşak bir maddeden (şambrel, elastik top parçası, muşamba) apından daha büyük ve yuvarlak şekilde kesilen parçayı, ağacın kenarına raptiye yardımıyla yerleştirerek sibob yapılır” (Bölükbaşı, 2007: 28). Bu sibob son yıllarda geliştirilen tulum çalgısı için büyük kolaylık sağlayan bir araçtır. Daha önceleri icrâcı, hava kesesi doldurmak için devamlı hava sirkülasyonu sağlamak zorunda kalmaktadır. Fakat bu sibob yapıldıktan sonra hava geriye kaçmadığı için icrâcıya rahat nefes alabilme imkânı oluşmuştur. Bu nedenle tulum icrâcıları, aynı zamanda tulum icrâ ederken türkü söyleyebilme becerisi kazanmışlardır. Bu gelişme tulum çalgısı ve geleneksel Karadeniz müziği için önemli bir özellik taşımaktadır. Bu nedenle tulum icrâcısı tek başına bir horonu idare edebilir hale gelmiştir. Nitekim nefesli algıları seslendirirken türkü söylenebilen tek nefesli çalgı bu özelliği ile tulum algısıdır.

Resim 42. Tulum'un Ağızlığı



Gövde (Deri kısmı, Guda) ise; tulum çalgısının yapımı en zor ve zahmetli bölümüdür. Ayrıca tulum icrâcısı, bu deriye devamlı bakım yapmak zorundadır.

Tulumun gövdesi genellikle keçi derisinden yapılır. Keçinin özellikle bir yaşında olmasına dikkat edilir. Çünkü bir yaşından küçük olan keçilerin derisi yumuşak (taze) olduğundan çabuk bozulmaktadır. Keçi kesildikten sonra derisi çok dikkatli bir şekilde delinmeden tulum olarak çıkartılır. Suyla karışık ateş külünde 2-3 gün bekletildikten sonra tüylerin dökülmesi sağlanır. Tabaklama işlemi yapıldıktan sonra baş tarafı ve arka kısmı içeri gelecek şekilde tersten sıkıca bağlanır. Ön ayaklarının birine dudula bağlanarak şişirilip asılır. Kuruduktan sonra sürekli yumuşak kalması için badem yağı ya da gliserin sürülür. Yağ ile bakım yapılmadığı takdirde deri kuruyup çatlamakta ve hava kaçırmaktadır. Bu yüzden tulum özelliğini yitirmektedir. Tulumun cephesinin güzel görünmesi için üzerine değişik renk ve desenlerle kılıf yapılmaktadır (Demir, <http://www.necatidemir.net>, 24 Nisan 2013).

Resim 43. Tulum Derisi ve Kılıfı

(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, 2000).



Nav; “Farsçada iyi oyulmuş odun anlamına gelmektedir. Navlar hafif kıvrık boynuzu andırırlar” (Demir, <http://www.necatidemir.net>, 24 Nisan 2013). Bu bölüm delikli kamışların (analık) yerleştirildiği, ağaçtan yapılan bir haznedir. Analıklarını koruyan bir kutucuk şeklinde olup sesin gür çıkmasını sağlayan tulumun en önemli



bölümüdür. “Yörede kalak görevi gören bu parça ‘kar’aşın’ olarak da adlandırılmaktadır” (Kaya, 2007: 101).

Nav özellikle şimşir ağacından yapılmaktadır. Yaklaşık kırk derece eğri şimşir ağacının içi düzgün bir biçimde oyulmaktadır. Sonra analıklar denilen delikli 10 mm. Çapında borular ve kamıştan özel olarak yapılan çibun denilen sipsiler özenle ve düzgün bir şekilde nav’a yerleştirilir. Burada önemli olan iki adet sipsinin de aynı sesi vermesidir (Demir, <http://www.necatidemir.net>, 24 Nisan 2013).

Nav’ın başında bulunan ve ses çıkmasını sağlayan küçük kamışlara çibun denmesinin yanı sıra, dillik, zizmak isimleri verilmektedir.

Resim 44. Tulum Nav’ının Arka Bölümü



Navın kepçe şeklinde duran ses haznesine genellikle şimşir ağacından yapılır. Bu hazne sesi toparlayıp karşıya, net bir şekilde duyurma görevini görmektedir.

Resim 45. Tulum Nav'ının Ön Bölümü



## 12. MİSKÂL

Miskâl çalgısı, Anadolu nefesli çalgıları içinde üfleme tekniği ve yapı bakımından özgünlük gösteren çalgılarımızdandır. Miskâl'in değişik söylenişleri anlamları vardır. Farmer (1999: 27), miskâl isminin anlamını şu şekilde açıklamaktadır:

*Musikâr* terimi eski Arap yazarları zamanında *mûsikici* anlamına geliyordu. Meniski, *musikâ*=*musicus* (musikici) demektedir. Nitekim musikâl'a başka bir anlam verip, *musica* ve *müsica* için *fistula inaequalibus calamis compacta* (bir arada eşit olmayan kamıştan düdük) anlamını veriyor. Bunun bir kalem sürçmesi olduğu anlaşılıyor, çünkü musikâl yahut Miskâl'in pan flüt olduğunu gösteren yeterli kanıt olduğu gibi, *müsica* yahut *müsiça* bir çeşit kuş anlamındadır.

“Sazın adının etimolojisi bunun bir diğer kanıtıdır. Köken olarak miskâl sözcüğü ‘sürtmek’ anlamına gelen bir kökten türetilmiştir. Nitekim, miskâl üflenirken dudakların borulara sürtünmesi gerekmektedir” (Fonton, 1987: 68). Romanya’da miskâl’e yapı olarak benzeyen pan flüttür. “Mızmar: Pan flütlerin bir türü idi. Türkler artık bu çalgıyı kullanmadıkları halde, Romanyalılarda bulunmaktadır” (Farmer,1999: 27).

Ahmet Hakkı Turabi, (Sina, 2004: 132) İbni Sina'nın Musikî makalelerinde adı geçen mızmar çalgısını açıklamak için Jenkins, Olsen ve Sachs'tan derlediği bilgiler ışığında, bu çalgıya mezâmîr, mizvec gibi isimlerle adlandırıldığını belirtmiştir. Fakat İbni Sina (2004: 108), mızmar için; “...mizmâr gibi ucundan üflenenler” sınıflandırması içine almaktadır. Halbuki miskâl, sıra sıra borulardan

oluşur ve bir ucu yoktur. Bu nedenle İbni Sina'nın, Arap dünyasında kullanılan mizmardan bahsettiği ihtimali üzerinde durulmaktadır. Nitekim, Arap dünyasında, nefesli çalgıların hepsi için mizmâr sözcüğü kullanıldığı bilinmektedir.

Bununla birlikte, Güner Özkan, koleksiyonunda, miskâl çalgısının envanter adı, mızmar olarak belirtilmektedir. Bu da, Farmer'ın tespitini doğrular nitelikte olabilir. Fakat miskâl, günümüz icrâcıları tarafından kullanılan ve bilinen isimlendirmedir. Mızmar, Suriye ve Arap dünyasında bilinen, Anadolu'da kullanılan sipsi'ye benzer fakat daha büyük farklı bir çalgının adıdır.

“Sazendegân-ı Musıkarân bölümünde bu aleti, Fisagoris'in halifesi Musa tarafından yapıldığı söyleniyordu. Bu aleti çalanlar, 51 nefermiş ve başlarında da tarihçi Solak-zade bulunuyormuş. Bunun bir adı da Mıskaal idi. Battal ve Girift olmak üzere iki çeşit miskâl bulunurmuş” (Çelebi, akt. Ögel, 1991: 74).

Öztuna (2000: 273)'nın, Abdülkaadir Merâgî'nin *Câmî u'l-Elhan*'dan yaptığı tercüme de ise miskâl için değişik ve çarpıcı örneklere de yer vermektedir:

Birkaç ney'in bir araya getirilmesinden teşekkül eden bir nefesli çalgıdır. neyler uzun olanı pes, kısa olanı tiz ses çıkarır. Bazen neyin içine bir miktar yuvarlak balmumu konulunca, o neyin sesi tizleşir. Bu çalgıya miskal de denilmiştir. Mûsikaar' a benzediği için *Mûsikaar-ı Hitâyî* (Hitay Mûsikaarı= Doğu Türkistan Mûsikaarı) denilen pek ilgi çekici ve orjinal bir Türk çalgısı daha vardır ki, Türkler buna *Çapçak* ismini vermişlerdir. Değişik boylardaki neylerin yan yana getirilmesi ile yapılmıştır. Ancak miskalde her boruya ayrı üflenirken, çapçak adlı çalgıda, tek bir pirinç borudan üflenir, oradan nefes, istenilen neye intikal eder. Çapçak üfleyen san'atkâr, elleriyle hangi neyin deliğini açarsa, oradan ses çıkar. Bu suretle, birkaç neyin sesi bir arada işittirilir.

Çapçak isimli çalgı ile (Abdülkaadir Merâgî'nin verdiği bilgiler ışığında) sheng adlı uzakdoğu nefesli çalgısı arasındaki benzerlik göze çarpar. Bu benzerlik, sheng çalgısının, Türk çalgısı olma ihtimalini beraberinde getirmektedir. Bu çalgı hakkında Çelebi (akt. Farmer, 1999: 34), “Şeyh Şüşteri tarafından Çin gölge oyunu (zıll-i hayal) için icad edildi. Kamışlardan yapılmıştır. Yüz çalıcı” açıklamalarını, kamış mızmar başlığı altında vermektedir.

Pan flütü daha evvel musikal ve mızmar düdüğü olarak gösterildiğinden, kamış mızmar'ın Çin şeng'i olması olasılık dışı değildir...Başka yerde gösterildiği gibi, şeng, Araplarca muştak sını ve Acemlerce muştâ-yi sını olarak biliniyordu. İbni Gaybi, Çince adıyla (ç'ao-çeng) bundan çubçık olarak söz eder. Bu, Türklerin Evliya Çelebi zamanında bu çalgıyı da bildiklerini daha olası kılar (Farmer, 1999: 34).

*Resim 46. Sheng*

*(A. Serdar Kastelli'nin koleksiyonu, Çin yapımı, 2011)*



Ekvator bölgesinde yaşayan, çok çeşitli flütleri ile ünlü Andes Music denilen tarzda müzikal ürünler veren Bolivya, Peru gibi ülkelerde, sıkça pan flüt kullanılır. Çok farklı boyları ve çeşitleri vardır. Boruları, 5 cm.den 170 cm kadar olan pan flütler bulunmaktadır. Yapı bakımından miskâl'le benzerlikler göstermektedir.

*Resim 47. Pan Flüt*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, Ekvator Yapımı, 2012).*



Farklı isimlerle başka bölgelerde görülen bu pan flütler, yapı bakımından Anadolu'da ki miskâl'in hemen aynısıdır. Fakat icrâ tarzı, bulunduğu ülkenin

müzikal geleneğine göre şekillenir. Dünyada sıkça kullanılan pan flüt, XVII ve XVIII yy.'da Osmanlı imparatorluğu zamanında miskâl ismi ile İstanbul'da sıkça kullanılan bir çalgıydı. "Evliya Çelebi, on yedinci yüzyıl ortalarında, İstanbul'da, elli bir miskâl icrâcısı olduğunu bildirir ve seyyahlara göre onsekizinci yüzyılda miskâl, ney ve tanbur ile beraber gözde bir çalgıydı" (Can, 2011: 213).

Miskâl'in Anadolu'da icrâ edildiğine dair bilgileri, Aksoy (2003: 92) tespitlerinde şu şekilde açıklamaktadır:

Lady Montagu'nun mektubunda;

Çocuklarıyla ırmak kıyısına oturmuş, birbirine eşit olmayan kamışlardan yapılan, antik Fistula'nın (pan flüt) tıpatıp benzeri bir köy çalgısını çalarak eğlenen pek çok insan gördüm. Bu çalgının sesi ilkel ama hoş gidecek kadar yumuşak.

Fistula, yani pan flüt diye adlandırdığı çalgı Türklerin, Miskâl dedikleri çalgıdır. Zaten, Miskâl gören her Avrupalı, antik pan flütünü gördüğünü ve dinlediğini sanmıştır. Lady Montagu, burada folklor ve eğlenceden mûsikîye geçerek şu ilginç duygusunu dile getirir.

Bu ülkenin insanları, Eski Yunan ve Roma heykellerinde görülen bütün çalgıları kullanıyorlar

Farklı kültürlerde yapı bakımından benzerlikler gösteren miskâl, Anadolu'da özellikle XVII. yüzyılda kullanılan gözde bir çalgı olarak kullanılmaktaydı. Yine Avrupalı gezginlerden Pierre Belon Du Mans (1547- 1554), miskâl için, çalgının Anadolu'da kullanıldığının tespitini şu şekilde yapmaktadır:

Çalmasını bilen Türklerin, sanki *flutes d'Almant* (Alman Flütü veya yan Flüt) çalıyorcasına zarif bir şekilde çaldıkları, kamış borulardan yapılan bir çalgı var. Gerçekten de, bir gün yolda geçmekte olan bir Türk bu çalgıyı çalıyordu, o sırada Monsieur d'Aramont'nun evinde bulunanlar Alman flütü çalındığını sanmışlar ama pencereden dışarı bakınca çalgının tıpkı *Pignes* veya *chalumeaux des saneurs* gibi yirmi dört veya on sekiz borudan yapıldığını görmüşlerdi. Çalgıyı dinlememiş olanlar bizim hor gördüğümüz bu çalgıdan nasıl bu kadar tatlı bir ses çıktığına kolay kolay inanamazlar (akt. Aksoy, 2003: 292).

Buradan anlaşılacağı gibi miskâl, Anadolu'da genellikle flüt ve ney icrâsına benzer bir icrâ şekli ile seslendiriliyordu. Pan flütte kullanılan hızlı teknikler, Anadolu'da daha sakin, latif bir üslupla icrâ edilmekteydi.

Miskâl çalgısını, Ögel (cilt 9, 1991: 393), Ağız Orgları başlığı altında açıklamaktadır. Kamış borulardan oluşan miskâl'in görünüm olarak org çalgısına

benzetildiği varsayılmaktadır. Uygur Türkleri arasında görülen bu çalgı Uygur mabet duvarlarındaki fresklerinde görülmüştür.

*Resim 48. Pan Flüt İcracısı*

*(Ögel, cilt 9, 1991: 393).*



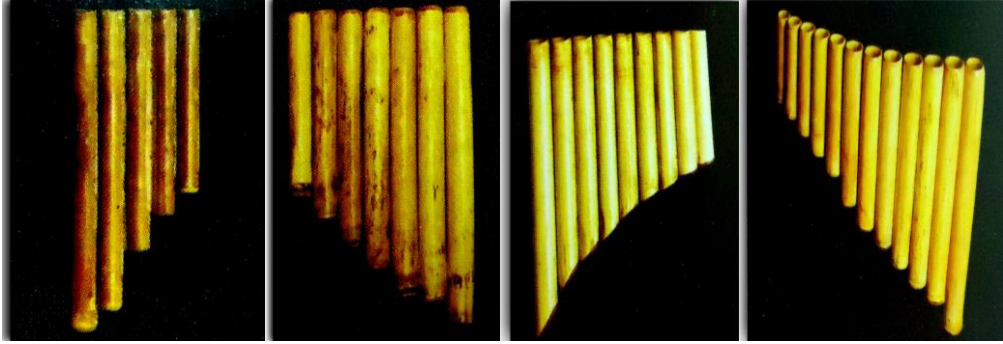
### 12.1. MİSKÂL'İN YAPISI

Miskal çalgısı yapı bakımından kamış borulardan oluşmaktadır. Görünüm itibariyle pan flütün hemen aynısıdır. “...genellikle Türk miskâl'i yirmiiki ney'den yapılmış ve üç sekizli genişliğindedir” (Öztuna, 2000: 273). “Battal(kaba/büyük) ve girift (küçük/cura) denilen çeşitli büyüklükte olurlar” (Çelebi, akt. Farmer, 1999: 26). Bu bağlamda; yirmi iki ve on beş borulu olanlara battal, dokuz, yedi ve beş borulu olanlara girift adı verildiği belirtilmektedir. Miskâl türleri hakkında Fonton (1987: 86) ise; ney çalgısı ekseninde yapılan isimlendirmeye miskâl'in türlerini tanımlamaktadır:

Miskâller iki ayrı boyda olurlar Biri *Şah Mansur* diğeri de *Küçük Mansur* adını alırlar. İlkinin boruları hem daha uzun hem de sayıca daha fazladır. Dolayısıyla daha pestir. Ney ve Miskâlde bu ayırım, onlara eşlik eden insan seslerine kolaylık sağlamak amacıyla yapılır. Sesler sıkça *Küçük Mansura* ulaşamazlar, ancak *Şah Mansur* ile kolayca uyum sağlayabilirler.

*Resim 49. Miskâl Çeşitleri*

*Güner Özkan Koleksiyonu, (Müziksev katalog, 2011: 8-9).*



Kamışlar boğumlarından kesilir. İstenen boya göre ayarlanır. Kamışlar kısıdan uzuna doğru sıralanarak birbirine yapıştırılır. Üflenecek yerler zımparalanır. Boruların içinde, alt kısmına, istenilen sese göre balmumu sıvanarak akort yapılmaktadır.

### **13. ARAŞTIRMANIN AMACI**

Türkiye, hemen her bölgesinde, değişik bir müzikal tavıra ve aynı bölge içinde olmasına rağmen icracılar arasında farklı bir üslûblara sahip bir ülkedir. Bu çalışmada, nefesli çalgıların; etimolojik ve yapısal olarak incelemelere yer verilip, geleneksel icrâları hakkında fikirler, bulgular ve bilgiler yer almaktadır. Bu bağlamda çalışmada, araştırma yönü ile birlikte, icrâ yönündeki irdelemeler ve analizler bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

### **14. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ**

Anadolu geleneksel nefesli çalgıları etimolojik, yapısal ve icrâ analizlerine yönelik bu çalışma aynı zamanda bu çalgılarla özgün eserler üretilmesi yönü ile önem taşımaktadır. Bunların yanında eklerde fasikül olarak verilen çalgıların perde

şemaları ve yörelerde kullanımı görselleştirmek amacı ile hazırlanan nefesli çalgılar haritası yönü ile önem arz etmektedir.

## **15. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI**

Araştırma, Türkiye resmi sınırları içinde kullanılan geleneksel nefesli çalgıları ve icraları ile sınırlandırılmaktadır.



## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

#### 1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu çalışma içeriği, yöntemi ve amacı bakımından niceliksel araştırma modelleri içinde yer alan tarihsel ve betimsel modelleri esas alan bir çalışmadır. Tarihsel modeli Ali Atıf Bir, şu şekilde açıklamaktadır: “Tarihsel modelle, belli bir geçmiş olay ve bu olayın günümüze etkileri incelenmektedir...Tarihsel araştırmaların verilerini, yazılı kaynaklar (örneğin, kitaplar, dergiler, resmi yazışmalar, sözleşmeler vb.) ve sözlü kaynaklar (örneğin, olayı yaşamış kişilerle yapılan görüşmeler) oluşturmaktadır” (1999: 7). Bu çalışmada, tarihsel modelle, çalgıların kökeni ve tarihi hakkında kaynaklardan alıntılar ve çalgı icracıları ile görüşmelerden elde edilen bilgiler yer almaktadır. Betimsel modelle, halihazırdaki durum tespiti yapılarak, çalgıların yapısı hakkında bilgiler, icracıların sık kullandığı parmak şemaları ve geleneksel icrâları hakkında analizler incelenmektedir.

#### 2. ARAŞTIRMANIN EVREN VE ÖRNEKLEMİ

Evren, çalışma yapılacak alanın genellemesi anlamında kullanılmaktadır. “Üzerinde çalışılan bir dizi sınırlı sayıdaki değişken arasında bulunan ilişkiler belirli güvenlik aralıklarıyla değişkenlerin dahil olduğu evrene genellenir. Bu nedenle, değişkenlerin dahil olduğu evrenin kesin hatları ile belirlenmesi önemlidir” (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 101). Bu çalışmanın evreni, Türkiye sınırları içinde yaşayan toplulukların seslendirdiği, on başlık altında toplanabilecek geleneksel nefesli çalgıları ve icrâ şekilleridir.

Bu ögeler kapsamında çalışmada, nefesli çalgıların; etimolojik ve yapısal olarak incelemelere yer verilip, geleneksel icrâları hakkında fikirler, bulgular ve

bilgiler yer almaktadır. Bu bağlamda çalışmada, araştırma yönü ile birlikte, icrâ yönündeki irdelemeler ve çalgıların görselliği, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Evrenin kesin hatlarıyla belirlenmesi araştırmacının bütün sorunlarını çözmez, çünkü evren genellikle bir araştırmacının ulaşamayacağı kadar büyüktür. ...Bu sorunu çözmek için bilim adamları 'örneklem' kavramını keşfetmişlerdir. Bütün evreni çalışmak yerine, evreni temsil etme gücüne sahip sınırlı sayıda birey, olay veya olguyu araştırma kapsamına dahil etmek pratik bir çözümdür....Bu özelliklerle örneklem, olasılık kuramından türetilmiş pratik bir araştırma aracıdır. Olasılık kuramı belirli özelliklerin evrende normal dağıldığı ilkesine dayanır.... Özelliklerinin normal dağıldığının varsayıldığı bu durumlarda 'seçkisiz (random) örnekleme' ile seçilen grubun evreni temsil ettiği varsayılır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 101, 102).

Bu bağlamda çalışmanın örnekleme, Anadolu geleneksel nefesli çalgıların icracılarıdır. Genellikle mahalli sanatçılardan oluşan icrâcıların, çalgılar ve müzikal ürünleri hakkındaki bilgiler, gözlem ve görüşmelerden yola çıkarak toplanan veriler, bulgular ve yorumlar bölümünde analiz halinde açıklanmaktadır.

### **3. VERİ TOPLAMA YÖNTEMLERİ**

Veri'nin tanımı şu şekilde yapılmaktadır. "Bir akıl yürütmenin, bir araştırmanın temeli olan ve olduğu gibi kabul edilen ana öge" (Büyük Larousse, cilt 23, 1986: 12164). Araştırmaya veri sağlamak amacıyla kaynaklardan, makaleler ve bildirilerden, broşür, kişisel dokümanlar, kişisel arşivlerden, derleme çalışmalarından, web siteleri, ses ve görüntü kayıtlarından ve bunların dışında bilimsel araştırma tekniklerinden gözlem ve görüşme yöntem ve teknikleri kullanılarak veriler toplanmıştır.

### 3.1. GÖZLEM VE GÖRÜŞME YÖNTEMİ

“Gözlem, herhangi bir ortamda ya da kurumda oluşan davranışı ayrıntılı olarak tanımlamak amacıyla kullanılan bir yöntemdir...Eğer bir araştırmacı, herhangi bir ortamda oluşan bir davranışa ilişkin ayrıntılı, kapsamlı ve zamana yayılmış bir resim elde etmek istiyorsa, gözlem yöntemini kullanabilir” (Bailey, akt. Yıldırım ve Şimşek, 2006: 169).

“Görüşme, sosyal bilimlerde ve özellikle Sosyoloji’de en sık kullanılan araştırma yöntemlerinden biridir. Yirminci yüzyılın son çevreğinde pek çok sosyal bilim alanında görüşme, etkili bir veri toplama yöntemi olarak yerini almıştır....Rubin (akt. Yıldırım ve Şimşek, 2006: 121) görüşmeleri dörde ayırır: ‘sabit format anket görüşmesi’, ‘açık uçlu anket görüşmesi’, ‘açık uçlu duyarlaştırıcı görüşme’ ve ‘açık uçlu yoğunlaşmış görüşme.’Bu çalışmada veriler, nefesli çalgı icracıları ile yapılan araştırma ve derleme çalışmalarında yapılan görüşmelerle toplanmaktadır. Açık uçlu duyarlaştırıcı görüşme, içerik ve yöntem açılarından sıradan bir konuşmadan pek farklı değildir. Araştırmacı görüşmede üzerinde durmak istediği konudan söz açar ve görüşmeciden bu konuda düşündüklerini ve algılarını yansıtmalarını ister. Oysa açık uçlu yoğunlaşmış görüşmede, araştırmacının elinde önceden saptanmış bir dizi konu ve alan vardır. Bu tür görüşmelerde de önceden hazırlanmış sorular yoktur, ancak araştırmacı görüşmenin akışı içinde önceden saptadığı alanlara yoğunlaşmayı hedefler (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 121).

Bu çalışmada, çeşitli müzik ortamlarında, derleme ve araştırma projelerinde, düğün ve şenliklerde ve halk oyunlarındaki yarışmalarında, bilimsel araştırma yöntem ve tekniklerinden açık uçlu duyarlaştırıcı ve açık uçlu yoğunlaşmış görüşme yöntemi kullanılarak elde edilen veriler yer almaktadır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUMLAR

#### 1. DİLSİZ KAVAL'IN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Dilsiz kaval'da, ses çıkarma en önemli unsurdur. Uzun yıllar çalışıldıktan sonra bir kaval icrâcısı, çalgıdan istediği tınıyı çıkarabilir. Her icrâcının, kendine has bir kaval tınısı vardır. Bu nedenle kaval çalgısı için bir standart tını yoktur. Fakat Anadolu'da kaval icrâcılarının sıklıkla icrâ ettiği, horlatma tekniği, bu çalgının makbûl gören tınısı olarak kabul edilmektedir. Doğuşkanların belirgin bir şekilde duyulduğu bu teknik farklı dudak pozisyonu ile uygulanmaktadır. Horlatma tekniğiyle, paralel sekizli ve dördümlü sesler, tek perdeden duyulur. Doğuşkan seslerle oluşan horlatma tekniği için, Yurtçu ve Say'ın görüşleri şu şekildedir:

...ses doğma sıralaması da doğuşkanların meydana geliş sıralamasının aynısıdır. Yani herhangi bir üflemeli çalgıda aynı perdede kalarak, petsen tize önce bir oktav, bunun üzerine beşli, bunun üzerine dördümlü bu dördümlünün üzerine de majör üçlü elde edilebilir (Yurtçu, 2006: 86).

Kaval bağlı notaları seslendirişte çevikliği ile öne çıkar. Dilli çalış, soluk vurgulamalarıyla yapılabilir. Uzun sesler, soluğun yettiği oranda sürdürülebilir. Ayrıca, *Horlatma* denen özel bir çalış şekli de uygulanır. Horlatma seslendirişte perdeler, alt oktavlarıyla birlikte duyulur. Öte yandan Kaval'ın kalın ses bölgesindeki piano sesler, ince bölgeye doğru gidildikçe forte ye kadar yükselen gürlükte de elde edilebilir (Say, 2002: 289, 290).

Anadolu'daki icrâcılar, dilsiz kaval'ı genellikle horlatma tekniği ile seslendirirler ve horlatma çalan kaval icrâcısı, toplum içinde saygın bir yer alır. Sivas'ta bir kaval icrâcısının şu sözleri horlatma tekniğinin önemini belirtmektedir:

“Onun çaldığı Kaval'ın bayağı düdükten ne farkı var. Ben ağzımla ıslık çalsam ondan daha tesirli olur” (Picken, 1975: 396).

Dilsiz kaval'la icrâ edilen ezgiler daha çok irticalen seslendirilen uzun havalardır. Gazimihal araştırmaları sırasında dokuz adet kaval havası tespit etmiştir:

*Yüksek Hava*: Daima tiz ve hazin iniltilerle kulakları neşelendiren havalardır. Bu havalalar güreş ve düğün koşullarında süratli bir tarzda çalınan havalardandır.

*Aman Havası:* Bu hava aşkıta, savaşta ve buna benzer durumlarda teslimiyet ve iltica manâlarını yaşatan havadır. Genellikle sakin ve aheste çalınırlar.

*Senir Havası:* Senir, yalçın bir dağın çok meyilli, parlak ve düz kayalık yerlerine denir. Bu yerde bulunulduğunda duyulan heyecanla icrâ edilen havadır.

*Ağıt Havaları:* Bir kişi öldükten sonra çalınan havalardır. Bu havalar aheste, kalın seslerde çalınır.

*Hollu havası:* Bu havanın bir adı da Halay Havasıdır ve bir oyun havasıdır. Düğünlerde, kol kola tutulup oynanan oyunların kavalla çalınan bölümüne Hollu denir. Bu Havada ezgi oynak olmakla beraber, baştan hafif ve aheste başlarken gitgide hızlanır ve oyun sonunda Kaval'ın dehşetli hızı oyunun karışarak bitmesine neden olur.

*Suya Endirme(İndirme) Havası:* Kavalcılar için bir konudur ve hikâyesini bilmek gerekir.

*Çan Havası:* Bu hava, türlü sesler çıkaran koyun çanlarının, senelerden beri sürüde çabanın Kaval'ına yaktığı ezgidir.

*Telez Otlatma Havası:* Telez, tel gibi ince bir oyun ismidir. Bu ot 2000 rakımlı yayların üzerinde ağustos ayında yetişir. Koyunlar ve Keçiler, bu otu yerken sevinçlerinden âdeta oynarlarmış. Kavalcı Çobanlar, bu oynayışı besteleyerek Telezotlatma Havasını seslendirmişlerdir.

*Zeybek Havası:* Ege ve çevresinde görülen oyun havalarıdır (Gazimihal, 2001: 9).

Bunlara ek olarak Yurtçu'nun (2006: 65) tespit ettiği kaval havaları ise şunlardır:

*“Gelin Alma Havası:* Köy düğünlerinde gelini oğlan evine getirmek amacı ile yapılan merasimlerde çalınır. Çoğu yörelerimizde zurna ile çalınan bu havalar, Bolu-Kıbrısçık'ta kavalla çalınır.

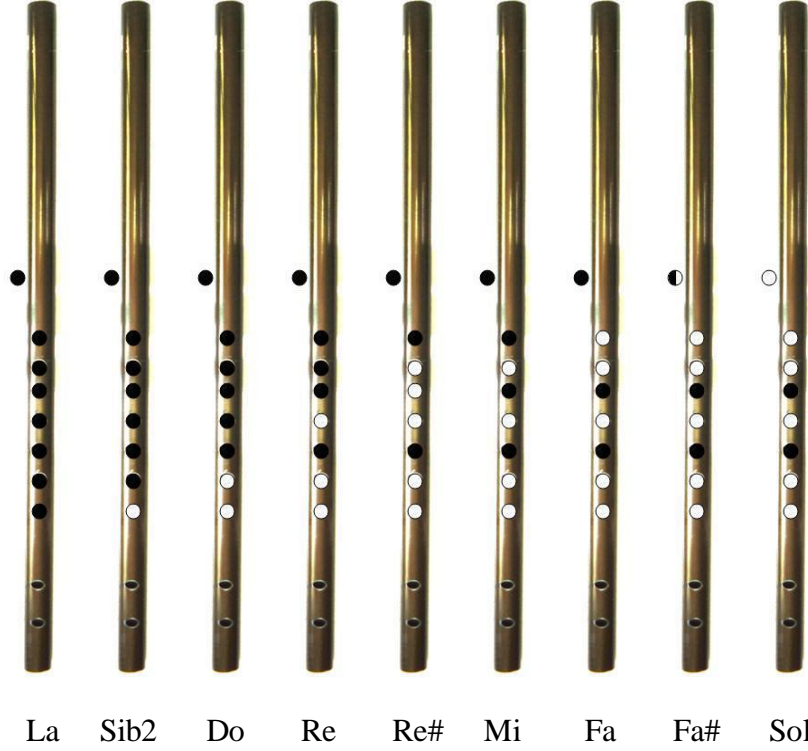
*Cezayir Havası:* Cezayir Havası, gelin at üstünde yola koyulduğu zaman icrâ edilen bir yürüyüş havasıdır. Bazı bölgelerde Cezayir Havası'nın bazı varyantlarına rastlanır. Bolu'nun Kıbrısçık ilçesinde 1991 yılında yapılan araştırmada bu ezginin iki varyantını tespit edilmiştir”

Anadolu'da geleneksel icrâda sıkça kullanılan pozisyon 1. pozisyonudur (perde sistemi). 1. pozisyon kavramı, ilk olarak Sinan Çelik tarafından isimlendirilmiştir. Daha sonra profesyonel kaval icrâcıları tarafından benimsenerek bu isimle süregelmektedir. Karar sesinde bütün perdeler kapalıdır. Bu yüzden 1. pozisyon diye isimlendirilmektedir. Horlatma tekniği, bu pozisyonda daha zengin olarak kullanılır. Genellikle Türkiye'nin Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesinde icrâcılar, 1. pozisyonu kullanırlar. Bu nedenle çalgıdan, genellikle horlatma tonu çıkmaktadır.

En çok kullanılan Hüseyini dizisi için 1. pozisyon perde şeması ise şu şekildedir:

Resim 50. Dilsiz Kaval'da 1. Pozisyon Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik



Türkiye'nin doğu illerinde farklı bir üfleme stili olan diş tekniği oldukça yaygın bir tekniktir. Kazak Türklerinden gelen bu stil, dünyada nefesli çalgılar üfleme teknikleri arasında sadece Anadolu'ya ve Türklere özgü son derece önemli bir tekniktir. İcracı, kaval'ı dudakları büzürerek değil, üst dişlerinin arasına sıkıştırarak seslendirir. Ögel, diş tekniğini şu şekilde açıklar: “Kaval icrâ ederken, eğilerek öne tutulur. Dişler, kamışın üstüne konur. Kaval'ın mırıldanmalarına, alçak sesle eşlik edilir. Parmak yaygın olarak üst delikler üzerinde tutulur” (Ögel, cilt 8, 1991: 452). Bu stil, genellikle Doğu Anadolu'daki çobanların ve dengbejlerin kullandığı bir stil olarak öne çıkmaktadır. Kaval'ın baş kısmı, dişlerin arasına girmesi için sivri ve keskin olmalıdır. “(...)bu teknik kavaldan elde edilen horlatma tonunun çok daha güçlü çıkmasını sağlar. Kaval'ın üflenene kenarı, üstteki iki diş arasına yerleştirilir. Bu üfleme tekniğinde, üst ve alt dudak kaval'ın ağızlığının dışında kalır” (Tekşahin, 2011: 252). Bu teknikte vibrasyon üst dudak titreştirerek ya da kaval'ı

sallayarak yapılabilmektedir. Dudak çekme yöntemi ile bir üst sese çarpma yapılabilir. Diş tekniği, kaval'ın yapısı ve bu teknikle seslendirilen icrâ hakkında şu bilgileri bulmaktayız:

Kaval, altı boğumlu bir kamıştan yapılmalıdır. En iyi ses ancak böyle elde edilebilir. Kamışın ağzı keskinleştirilir veya madenden bir ağızlık konur. Böylece ses, daha kolay ve yalın çıkar. Bu Türkmen kavallarının altı deliği vardır. Bu deliklerden birisi alttadır. Diğerleri ise 3+2 şeklinde ölçülmüş ve delinmiştir. Diyatonic çalgılardandır. İcra edilirken iki buçuk oktava kadar çıkabilirler.

Solo, kavalla sık yapılır. Bazen, iki kavalcı karşı karşıya gelerek de çalarlar. Bu ikili icrâda kavalcılar adeta birbirlerine cevap verir gibilerdir. Düet, daha çok melodilerin yenilenmeleri yoluyla yapılır. Çalgının içi iyice ıslatılır. Böylece Kaval'da bir ses kaymasının ve yanılmasının önüne geçilir. Bunun için kavalcılar, kavallarına büyük özen gösterirler ve deriden bir torba içinde saklarlar (Ögel, cilt 8, 1991: 452).

Diş tekniğiyle icrâ edilen, Türk dünyasında Kurnay, Kazak Türklerinin sızgı diye isimlendirdiği bu tür kamış kavallar, Arap dünyasında persian ney ile yapı bakımından aynı özellikleri göstermektedir. Picken (1975: 356), bu benzerlik hakkında açıklamalarda bulunmaktadır ve İran'daki Türkmenlerin kaval, sızgı ismi ile beş delikli bu çalgıyı seslendirdiklerini belirtmektedir. Kazak Türklerinin kullandığı bu çalgıya, Arap dünyasında persian ney adı verilmektedir,

Kazak Türk'lerinin uyguladığı, Türk üfleme tekniği olan bu teknik, değerlendirilmesi gereken bir detaydır. Bu tekniği en ilginç yanı, üflerken gırtlaktan, ezginin seyrine uygun pedal seslerini duyurmasıdır. Yani icrâcı, seslendirdiği ezgilere gırtlaktan verdiği dem sesini değiştirerek armoni yaratmaktadır.

Türkiye'nin genellikle her bölgesine yayılmış olan dilsiz kaval, birçok geleneksel eser icrâ edebilmesi ve zengin ses dizgesi nedeniyle en yaygın nefesli çalgılardan biridir. Türkiye'nin Doğu, Güneydoğu ve Orta Anadolu bölgelerinde genellikle 1. pozisyon ile icrâ edilmesine karşın, eğitim kurumlarında öğretilen ve genellikle uygulanan parmak pozisyonlarını şu şekildedir:

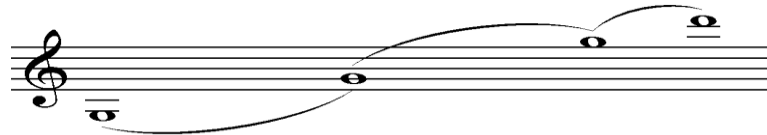
Resim 51. Dilsiz Kaval'ın Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik



<i>p</i> →	sol	sol#	la	sib	sib2	si	do	do#	re	mib	mi	fa	fa#
<i>mf</i> →	sol	sol#	la	sib	sib2	si	do	do#	re	mib	mi	fa	
<i>f</i> →	re(2)		mi	fa	fa#2	fa#	sol	sol#	la	sib	si(a)	do(a)	
<i>ff</i> →	sol(2)		la(2)	sib(2)	sib2	si	do	do#	re				

Dilsiz kaval'da piyanoya göre üçüncü oktavdaki her notanın ayrı bir kaval'ı vardır. Dilsiz kaval'ın ses dizgesi şu şekildedir:





## 2. DİLLİ KAVAL'IN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Ağaç dilli kaval, çoban çalgısı olarak da bilinir. Toplantı ve şenliklerde kapalı alan çalgısı olarak ta kullanılmaktadır. Çoğunlukla Doğu Anadolu'da, Erzincan'ın Eğin ilçesinde ve Tokat'ta görülür. İcra ettiği dizi, genellikle Hüseyini dizisidir. Kırık hava ve uzun havalar ağaç dilli kaval'ın repertuarını oluşturmaktadır.

Dilli kaval'ın geleneksel icrâsında ezgiler, triller, çarpmalarla süslenir. Genellikle *fa*, *fa#* ve *sol* kavallar kullanılır. Doğu Anadolu'da kullanılan dilli kaval'ın yapısı blok flüte oldukça benzer. Doğu Anadolu'daki bazı icrâcıların, blok flütü, dilli kaval tekniği ile icrâ ettikleri görülmektedir.

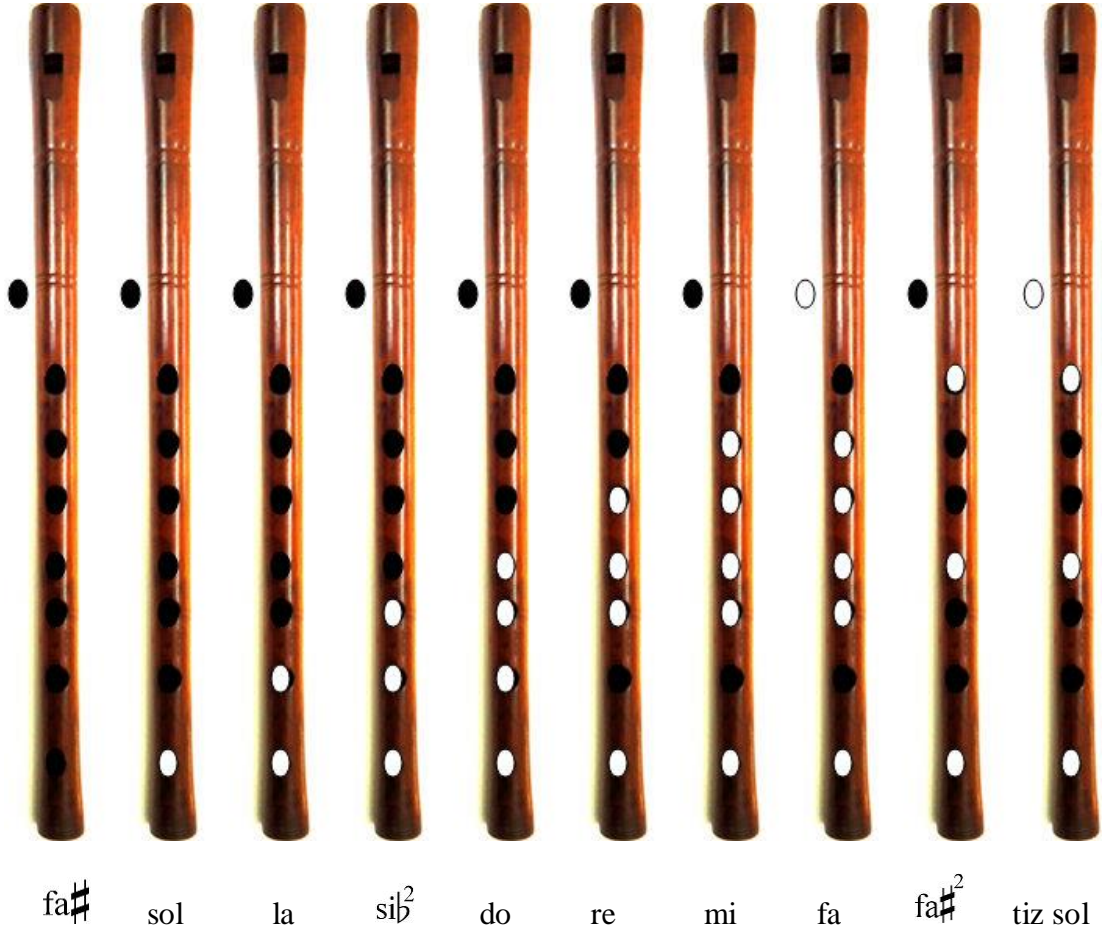
Tokat ve civarında, bölgenin türkülerine genellikle açış ve uzun hava şeklinde eşlik edilmektedir. Ağaç dilli kaval'ın, horlatmalı kaval, solo vokal veya cura bağlama ile düetleri sıkça karşılaşılır. Özellikle dilli kaval'ın, horlatmalı kaval ile düetlerinde bir oktav tiz sestem icrâsı, tamamlayıcı unsurlar içermektedir. Tiz seslerde genişlemeler yapar. İcra ettiği melodik yapı, eşlik ettiği çalgıya veya ve eşlik ettiği vokale göre şekillenmektedir.

Dilli kaval icrâcıları, genellikle zurna, mey, gibi nefesli çalgıları da icrâ etmektedirler. Perde dizilimi açısından mey ve zurna, dilli kaval'la tamamen aynıdır. Bu nedenle, mey ve zurna icrâ eden icrâcılar, dilli kaval'ıda aynı maharetle icrâ edebilmektedirler. Zurna icrâ etmek için, amatör icrâcılar öncelikle dilli kaval'ı öğrenmek zorundadır. Zurna, gür ve tiz sesli bir çalgı olduğundan, amatör icrâcılar, pratiklerini bu çalgı ile yapmaktadırlar. Bu nedenle Anadolu'da dilli kaval'a, talebe düdüğü denilmektedir.

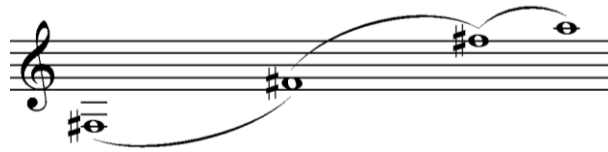
Ağaç dilli kaval'ın, Anadolu'da genellikle kullanılan perde şeması şeklindedir:

Resim 52. Dilli Kaval'ın Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik



Dilli kaval'da piyanoya üçüncü ve dördüncü oktav içindeki her sesin ayrı bir kaval'ı vardır. Ağaç dilli kaval'ın ses dizgesini şu şekildedir:



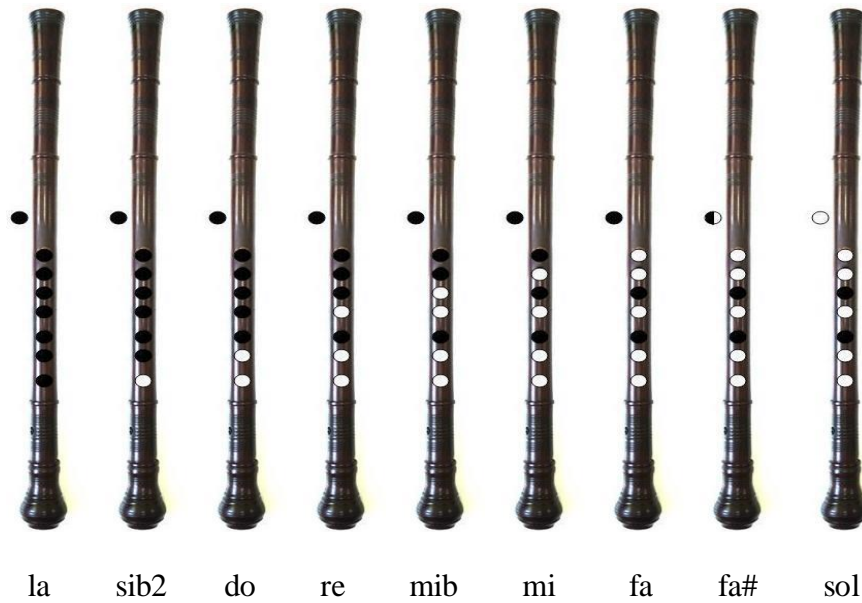
Kromatik dilli kaval'da, horlatma tekniğinin hâkim olduğu bir icrâ şekli ile göze çarpmaktadır. Bu bağlamda, bu kavalın adına horlatma kavalı'da denir. Horlatma sesi; alt dudakın bir kısmı arkadaki ses çıkan pencerenin en üst bölümüne değdirililerek elde edilmektedir. Dil'den geçen hava, penceredeki dudakta titreşerek sekizli oktav sesin ve doğuşkanlarının duyulmasını sağlar. Yani ses Anadolu'daki söylenişle horluyor, sızlıyor gibi çıkar. Kromatik dilli kaval'da, horlatma tekniğiyle icrâ edilen bölüm bir oktavidir. Bu yüzden bu çalgının ses dizgesi iki oktav olmakla birlikte sadece horlatma icrâ edildiği için bir oktav olarak kullanılmaktadır.

Bu horlatma tekniği, özellikle Tokat ve Bolu çevrelerine özgüdür. Tokat'ta uzun havalara bu kaval'la eşlik edilir. İnsan sesine çok yakın olduğu için vokalle yaptığı eşlikte uyum içindedir. Güçlü bir sese sahip olan bu kaval'da, ezginin ritim vurguları ön planda duyulmaktadır. Nefesi, ölçü başlarında hızlı vererek ezginin ritmi de belirginleşir. Bu kaval'da *la, si, do, do#, re, mi<sup>b</sup>, mi, fa, fa#, sol* sesleri horlatma tonu ile icrâ edilmektedir. Bu nedenle genellikle 1. pozisyon kullanılır.

Kromatik dilli kaval'ın, Tokat ve çevresinde icrâ edilen pozisyonuna göre perde şeması ise şu şekildedir:

Resim 53. Kromatik Dilli Kaval'ın Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik

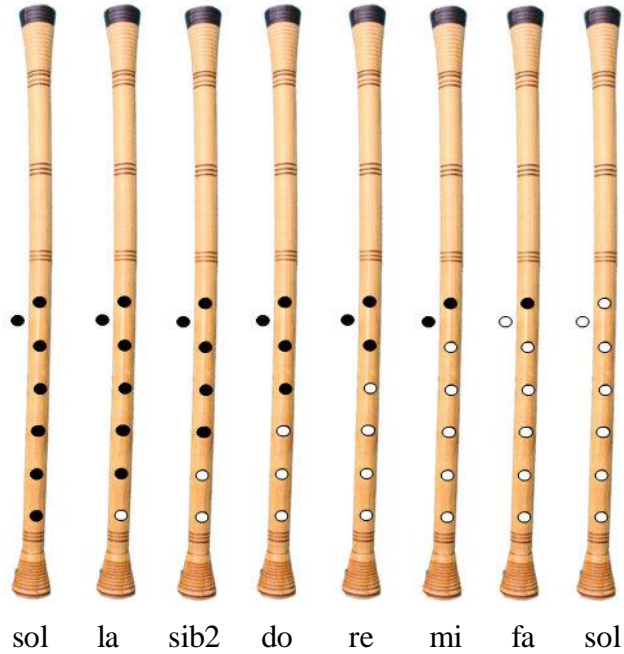


Kendine has bir tınıya sahip bu kaval çeşidi yeterince bilinmemektedir. Dilsiz kaval icrâ eden sanatçı, bu kaval'ı da aynı ölçüde seslendirebilir. Nitekim fazla bilinmeyen bu çalgıda, dikkat çekici sesleri elde etmek dilsiz kaval'a göre çok daha mümkündür. Zengin perde yapısı ile hemen her müzik türünde kullanılmaya müsait bir çalgıdır.

Diyatonik dilli kaval, güçlü bir tona sahiptir. Horon oyunlarında ve yol havalarında önemli bir eşlik çalgısıdır. Tek başına horon oyununu idare edebilir. İcra sırasında, ezginin ritim yapısı, parmaktaki seri hareketlerle hissedilir. Özellikle Karadeniz müziğinde tavrı oluşturan, hemen her perdedeki parlak triller, bu kaval'ın icrâ biçimini oluşturmaktadır. Yol havalarında, vokalin hançerelerini taklit eder. Arka tarafında bulunan pencereye dudak değdirilerek horlatma elde edilir. Diyatonik dilli kavalın perde şeması ise şu şekildedir:

*Resim 54. Diyatonik Dilli Kaval'ın Perde Şeması*

● Kapalı delik  
○ Açık delik



### 3. ÇIĞIRTMA'NIN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

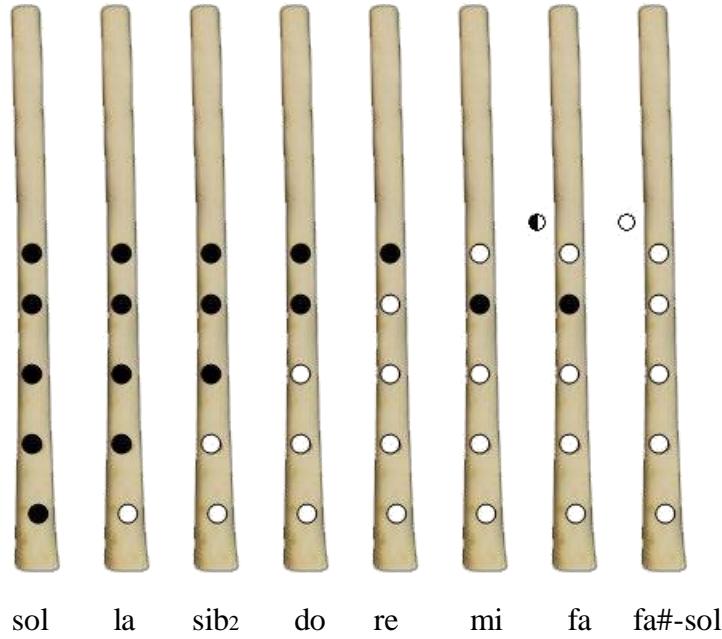
Çığirtma, kaval'in en ilkel hali olarak görülmektedir. Ön yüzeyinde beş delik olması neticesinde 2+3 parmak dizilimi vardır. Bu pozisyon genellikle beş delikli çalgılar için halk arasında kullanılan genel bir pozisyondur fakat karar sesi dört parmakta oluşmaktadır. Tulum, zambır, sipsi gibi beş delikli çalgılarda, üst elde işaret ve orta parmak, aşağıdaki elde işaret, orta ve yüzük parmağı yerleştirilerek parmak pozisyonu uygulanmaktadır.

Çığirtmanın ses dizgesi iki oktava kadar çıkabilir. Fakat Anadolu'da geleneksel icrâda, çalgının sesi tiz olduğundan genellikle bir oktav kullanılır. Yer yer dilli kaval seslenimi verir. Fakat kemikten yapılması dolayısıyla kendine has özel bir tonu vardır.

Çığirtma'nın perde dizilimi ise şu şekildedir:

Resim 55. Çığirtma'nın Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik



“Burdur merkez Aziziye köyünde boğaz havası söyleyen kişiye eşlik ederek halen icrâ edilmektedir” (Bedel, 2009: 8).

#### 4. NEY'İN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

“Ortaçağ'da ehemmiyet kazanan ney, Mevlevî tarîkatinde bir çeşit kutsal saz olmuş ve çok itibar kazanmıştır. (...)ney, yalnız tasavvuf mûsikisinde değil, askeri mûsiki hariç, dindışı mûsikide de en ehemmiyetli nefesli saz haline gelmiş ve diğer nefesli sazları adeta silip süpürmüştür” (Öztuna, 2000: 298). Tasavvuf Mûsikîsi'nde büyük bir rağbet ve ehemmiyetle üflenen ney, Mevlevî müziğinin baş sazıdır. Ayinlerde, genellikle baş taksimi, ney seslendirmektedir. Ney çalgısına hürmet gösterildiği gibi ney üfleyen neyzene de aynı hürmet gösterilmektedir. Tasavvuf Mûsikîsinin yanı sıra, XVI. yy.'dan sonra Türk Mûsikîsinde de kullanılmaya başlamıştır. Zengin ses dizgesi nedeni ile her türlü müzik eserini icrâ etmeye müsaittir. Aynı zamanda çeşitleri yirmi adeti bulmaktadır. Ney çeşitleri, karar sesinin Türk mûsikisinde aldığı isime göre belirlenmektedir. Bemollü sesler mabeyn (örn. kız mabeyn), bir oktav tiz (yani küçük boylarda) neylere, bağlı bulunduğu sesin yanına nisfiye (örn. şah nisfiye) adlandırılması ile belirtilir. Ney'in çeşitleri, mansûr (dügâh), mansûr mâbeyni (kürdi), şâh (segâh), dâvûd (çârgâh), dâvûd mâbeyni (hicaz), bolaahenk (nevâ), bolaahenk mâbeyni (hisâr), siptirde veya ahterî (halk dilinde: süpürde) (hüseynî), müstahsen (acem), müstahsen mâbeyni (evc), kızneyi (gerdâniye), kız neyi mâbeyni (şehnâz) olarak sıralanmaktadır.

Ney çalgısında tını, dem ses denilen temel sesler ve bunların doğuşkanlarından elde edilir. En hafif üflemede önce sesin kendisi ya da temel ses, daha şiddetli üflendiğinde onun sekizlisi, sonra bir önceki sesin beşlisi ve son olarak aynı oktavın sekizlisi en çok kullanılan sesleri oluşturur. Böylece kaba rasttan tiz neveya kadar iki buçuk oktav olan ses sahası, üç oktava yakın bir noktaya kadar genişletilebilir. Perdelere yarım basma ya da dudak - başpare açısını değiştirme gibi yöntemlerle istenilen koma sesler elde edilebilmektedir.

Ney'in sesi, pek çok nefesli çalgıda olduğu gibi zamanla güzelleştiği bilinmektedir. Ancak tınısal karakterdeki bu değişim neyde çok belirgindir. Üflendikçe ilk boğum kararır ve hava kaçırmamaya başlar. Neyzenler arasında yanma diye tabir edilen bu olay neyin tam olarak pişmeye başladığı anlamına gelir ve sesinin güzelleştiğine inanılır. Bu durum çok yavaş bir süreç içinde gerçekleşir. Bu

süreç tamamlanana yani ney'in tüm iç kısmı kararına kadar geçen zamanda ney'den çıkan ses gittikçe güzelleşerek doğuşkanlar yönünden zengin, güçlü dem seslere sahip etkileyici bir karakter kazanır.

Ney metodu altında birçok çalışma olmasına rağmen ney, muhakkak meşk yöntemi ile öğretilmelidir. Ney'in Tasavvufi yönü, bu anlamda zaman ve meşk gerektirir. Metod çalışmasına yönelik, ney'in perde sistemini gösteren ilk çalışmalardan biri 1954'de Ziya Santur'un şemasıdır.

Resim 56. Ziya Santur'un Ney Perde Şeması

(akt. Sarı, [http://www.muzikoloji.org/arsiv/yazi/yazi\\_goster\\_uye.asp?yazi\\_id=240](http://www.muzikoloji.org/arsiv/yazi/yazi_goster_uye.asp?yazi_id=240), 3 Haziran 2013).

1) Birinci derece

Bu perdeden itibaren aklak hareketlenmeye başlıyoruz. Birinci derece için kaba mi, an-  
-hacı ve kaba re naturel ve şuri vaziyetle  
- farklı olarak kaba do ve kaba do diyez ve  
- kaba re naturel ve şuri vaziyetle birbirinden farklı kaba mi bemoller çıkar.  
- Şuri vaziyetinde kaba re naturel ve şuri vaziyetinde kaba mi bemoller çıkar.  
- Şuri vaziyetinde kaba re naturel ve şuri vaziyetinde kaba mi bemoller çıkar.

İkinci derece

2) Üçüncü derece

Bu perdeden itibaren sağ elin aşağıdan birinci parmağın yarım açub kapamakla çıkan en yüksek si naturel bu perdeden çıkar.

Dördüncü derece

Bu perdeden itibaren sağ elin aşağıdan ikinci parmağın yarım açub kapamakla çıkan en yüksek si naturel bu perdeden çıkar.

5. derece

Kaba sol naturel ve ters şuri vaziyetle en yüksek kaba fa diyez  
 ● Yarı açub kapamakla kaba la bemol ve kaba sol diyezler  
 ● Kaba la naturel  
 ● Kaba si bemol  
 ● Kaba si naturel  
 ● Yarı açub kapamakla yüksek si natureller  
 ● Kaba do naturel  
 ● Kaba do diyez ve re bemol  
 ● Kaba re naturel ve şuri vaziyetle birbirinden farklı kaba mi bemoller  
 ● Kaba mi naturel (1)

Sol naturel  
 ● Yarı açub kapamakla la bemol sol  
 ● la naturel  
 ● Si bemol  
 ● Si naturel  
 ● Yarı açub kapamakla yüksek si natureller  
 ● Do naturel  
 ● Do diyez ve re bemol  
 ● Re naturel (ve şuri vaziyetle pestce mi bemol)

Re naturel  
 ● Yarı açub kapamakla mi bemol ve re diyezler  
 ● Mi naturel  
 ● Fa naturel  
 ● Fa diyez  
 ● Yarı açub kapamakla çıkan fa diyezler  
 ● Tiz sol naturel  
 ● Tiz sol diyez ve la bemoller  
 ● Tiz la naturel  
 ● Tiz yüksek si naturel (2)

Tiz sol naturel  
 ● Tiz la naturel  
 ● Tiz si bemol  
 ● Ti si naturel  
 ● Yarı açub kapamakla yüksek si natureller  
 ● Tiz do naturel  
 ● Tiz do diyez ve re bemol  
 ● Tiz re naturel  
 ● Tiz mi naturel  
 ● Tiz fa naturel

Ziya Santur'un verdiği tablo, görüldüğü üzere son derece detaylı bir parmak pozisyon tablosudur. Bu bilgiler ışığında genellikle kullanılmakta olan parmak pozisyonları şu şekilde gösterilmektedir:

Resim 57. Ney'in Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik

<i>p</i> →	sol	sol#	la	si♭	si♭	si♭	si	do	do#	re	mi♭	mi	fa	fa#
<i>mf</i> →	sol	sol#	la	si♭	si♭	si♭	si	do	do#	re	mi♭	mi	fa	fa#
<i>f</i> →	re(2)	mi♭	mi	-	fa	fa#	fa#	sol	sol	la	-	si(2)	do(2)	-
<i>ff</i> →	sol(2)	-	la(2)	si♭	si♭	si♭	si	do	do#	re	-	-	-	-

Başı daha fazla eğerek



## 5. MEY'İN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Anadolu'da, Erzurum, Kars, Erzincan, Bayburt, Ağrı, Muş ve Artvin'de görülen, zurna icrâ eden sanatçıların icrâ bir çalgı olarak kullanılmaktadır. Nitekim mey sanatçıları aynı zamanda zurna sanatçılarıdır ve mey çalgısı zurnanın etüt çalgısı olarak seslendirilmektedir. Perde deliklerinin sıralanışı zurna ile aynıdır lakin zurnadaki gibi oktav özelliği yoktur. Çünkü ses çıkaran bölüm yassı bir kamıştan oluşur ki, zurnada bir oktav yukarıya çıkmak için kullanılan hızlı nefes ile üfleme tekniği bu çalgıda kullanılmamaktadır. Genellikle, kapalı alanda icrâ edilen çalgı olarak, Hüseyini, Uşşak, Kürdi makamı dizileri, mey ile icrâ edilebilir. Bunların yanı sıra, icrâcının kabiliyetine göre, komalı sesler parmak yardımıyla icrâ edilmektedir.

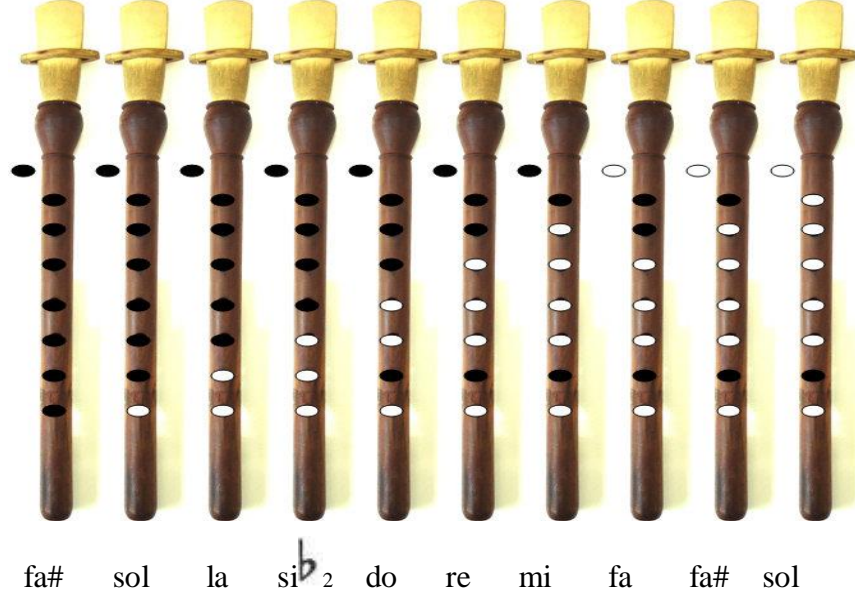
Bardakçı (akt. Karahasanoğlu, 2002/4: 205) mey çalgısı hakkında; "Maragalı Abdülkadir (1350?-1435) tarafından yazılan, ...eserde, "Nayçe-i Balaban, surnaya benzer, surnayın talimi bununla yapılır, yumuşak ve hazin sesi vardır" bilgisine yer vermektedir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi mey, bir anlamda zurna çalgısının öğrenilmesi için çalgıci adayının geçmesi gereken bir merhale olarak görülmektedir. Nitekim zurna çalgısı, çok gür sesi olması dolayısıyla her yerde etüt edilemez. Mey, kapalı alan çalgısı olduğu için, daha verimli bir etüt çalgısı özelliğini de bünyesinde barındırmaktadır.

Mey'in geleneksel icrâsında, vibrasyon hemen her perdede uygulanır. Vibrasyon, çenenin yukarı-aşağı sallanması ile sağlanır ve ezgi içinde uzun seslerin hepsinde bu teknik kullanılmaktadır. Mey çalgısı, tıpkı zurna gibi sesin devamını sağlamak için nefes çevirme tekniği ile icrâ edilmesi gerekir. Ayrıca çarpma ve alttaki elin parmaklarının perde delikleri üzerinde vurması ile ritmik bir duyum sağlanır. Tiz seslere çıkıldıkça nefes şiddetinin akorda göre artırılıp azaltılması gerekmektedir. Mey'in kamışından, zırlıtlı bir ton çıkması mey'in karakteristik ses özelliğidir. Bu nedenle kamış üzerindeki kıskaç, bu zırlıtlı sesin çıkarılmasında büyük rol oynamaktadır.

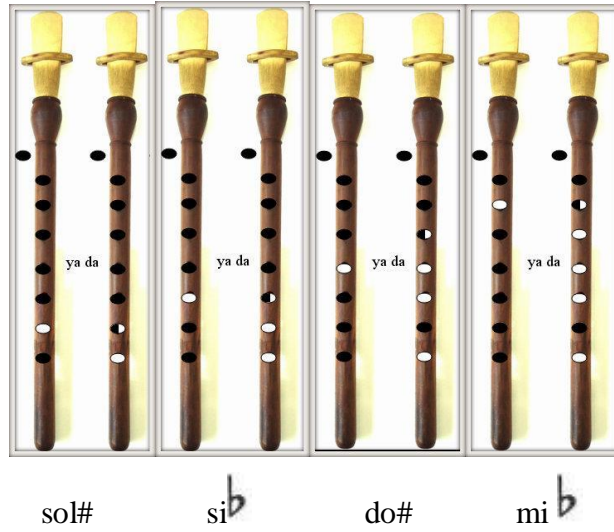
Resim 58. Mey'in Perde Şeması 1

- Kapalı delik
- Açık delik



Mey'de perde olarak bulunmayan bazı yarım sesler, deliklerin yarım yada daha az açılıp istenilen koma değerini seslendirmesi ile oluşmaktadır. Fakat bazı mey'lerde bu sesler farklı parmak pozisyonları ile seslendirilir. Nitekim her mey gövdesi için bu pozisyonlar geçerli olmayabilir. Bu nedenle kapalı perde pozisyonları ile birlikte yarım parmak pozisyonları ile oluşan perde şemalarını şu şekilde gösterilmektedir:

Resim 59. Mey'in Perde Şeması 2



Mey'in ses dizgesi şu şekilde gösterilmektedir:



## 6. ZURNA'NIN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Kaba zurna, Ege bölgesinde ve Trakya çevresinde sıkça görülen en büyük ve kalın sadâlı zurna tipi olarak kullanılmaktadır. Diğer zurna çeşitlerinden tonu pest, yapı bakımından en büyük zurna olarak görülmektedir.

*Resim 60. Kaba Zurna*

*(A. Serdar Kastelli'nin Koleksiyonu, 2012)*



Kaba zurna'nın yanında mutlaka dem tutan bir zurna daha bulunur. Dem tutan zurna ve ezgiyi seslendiren zurnanın kamış çeşitleri farklıdır. Dem tutan zurnacının kamışı devamlı nefes çevirdiği için yumuşak, ezgiyi seslendiren zurna'nın kamışı sert yapılıdır. Dem tutma konusunda Öztürk (2006: 194)'ün açıklamaları şu şekildedir:

Zurnaların icrâsında polifonik anlamda dikkat çeken yön, zurnalardan birinin melodiyi çalması, diğerinin ise buna 'dem' (drone-pedale) tutmasıdır. Bu anlamda, çalınan ezginin 'karar sesi' (final tone, finalis, tonic) bir zurna icrâcısı tarafından, melodinin başından sonuna dek üflemetedir.

Dem sesinin yerel müzisyenler üzerindeki etkisi ve müzik pratiği içindeki önemini, David Reck, Hint müziği üzerine yaptığı bir çalışmada, oldukça çarpıcı benzetmelerle açıklamaktadır. 'Açık sakin, hareketsiz, durağan durumdaki dem sesi, müzisyenlerin melodilerinin uçtukları, yol alıp ve terar oraya döndükleri bir yer gibidir. Gerçekte bu görüntü, hareket ve renklerin üzerine yansıtıldığı, boş bir sinema perdesine benzer; aslında perde hiçbir şey yapmamaktadır, ama o olmazsa da film kaybolup, hiçliğe yansiyacaktır'.

Ege bölgesinde icrâ edilen ezgiler, zeybek kültürünün ve zeybek oyun kültürünün yansımaları şeklinde yer almaktadır. Bu nedenle zeybek melodileri, vokal unsurlarının ve kaba zurna unsurlarının oluşturduğu bir müzikal kimlik kazanır. kaba

Zeybek ezgileri, süslemeler bakımından, son derece zengin durumdadır.(...) Vokal unsurlarda görülen ‘süslemeli’ üslup, zeybeklerin çalgılarla icrâsında da görülür. Buna göre ‘uzun süreli’ seslerin, süslenmeden tek tek çalınışı heceli olarak değerlendirilirken; çeşitli süslemelerle çalınışı, süslemeli olarak değerlendirilebilir.

Süslemeli üslup, çalgılarda, oldukça zengin süsleme ve ton elde etme tekniklerinin kullanılması yoluyla gerçekleştirilmektedir: Kısa çarpmalar, çift çarpmalar, triller, mordanlar ve grupettolar, zeybek icrâsında sık görülen unsurlardır. Bu arada, tremolo, vibrato, glissando ve slide teknikleri de icrâda sıkça kullanılan teknikler olarak ortaya çıkmaktadır.....Ağır zeybeklerin zurnayla icrâsında son derece karakteristik glissandolarla yer verilir. Zurna icrâcıları, çoğunlukla usul ve ezgi kesitlerinin son sesleri üzerinde, kısa süreli durgularla birlikte, üzerinde kalınan sestem aşıya doğru, karakteristik glissandolar yaparlar. Grupettoların sıklığı da dikkat çekicidir (Öztürk, 2006: 162).

Kaba zurna icrâcıları, çok zengin bir tranpoze ile çalgıyı seslendirmektedirler. Komalı sesler ve yarım sesleri, icrâcı, üflediği nefes şiddeti ve parmakları yarım ya da daha az açarak elde etmektedirler. Bu nedenle hemen her parmakta transpoze yapmak mümkündür. Bu bağlamda iki parmak ve beş parmak kapatılması ile oluşan perde diziliminde birçok zeybek ezgisi bulunmaktadır. İcracı iki parmak kapalı pozisyonu karar sesi olarak tutar ve oktav seslere çıkarak diziyi tamamlar. Kısaca kaba zurna üzerindeki her perdeden istenilen diziyeye göre parmak pozisyonları oluşturulabilir.

Bu çalışmada, genellikle kullanılan 'si' karar perdesini baz alarak parmak pozisyon şeması şu şekilde gösterilmektedir:

Resim 61. Kaba Zurna'nın Perde Şeması

● Kapalı delik  
○ Açık delik



*f* → la si do re mi fa sol la  
*ff* → la si do re mi fa sol la

Kaba zurna'nın ses dizgesi ise şu şekilde gösterilmektedir. Yedi parmak kapalı pozisyon, kaba zurna'da piyanoya göre ikinci oktav 'si' sesine gelmektedir.



Orta zurna, Anadolu'da en çok görülen zurna tipi olarak görülmektedir. Boyları 40-60 cm arasında değişir. Genellikle, karar sesi beş parmak (Gaziantep, Antakya ve Kilis çevresinde altıparmak) pozisyonunda olmak suretiyle kullanılır. Orta zurna, halay zurna'sı olarak bilinir. Kıvrak ve ritmik melodiler genellikle bu zurna tipi ile seslendirilmektedir. Kalak kısmı yöreden yöreye farklılar gösterir. Sivas

ve Erzurum’da kalak bölümü oldukça geniştir. Tokat’ta gümüş bilezikler takılarak süslenir. Gaziantep ve Kilis’te, zurna için özel gümüş süslemeler oldukça göz alıcı ve abartılı bir biçimde görülür. Genellikle meyve ağaçlarından yapılır ve kamış oldukça serttir.

*Resim 62. Gaziantep Gümüşlü Zurna*

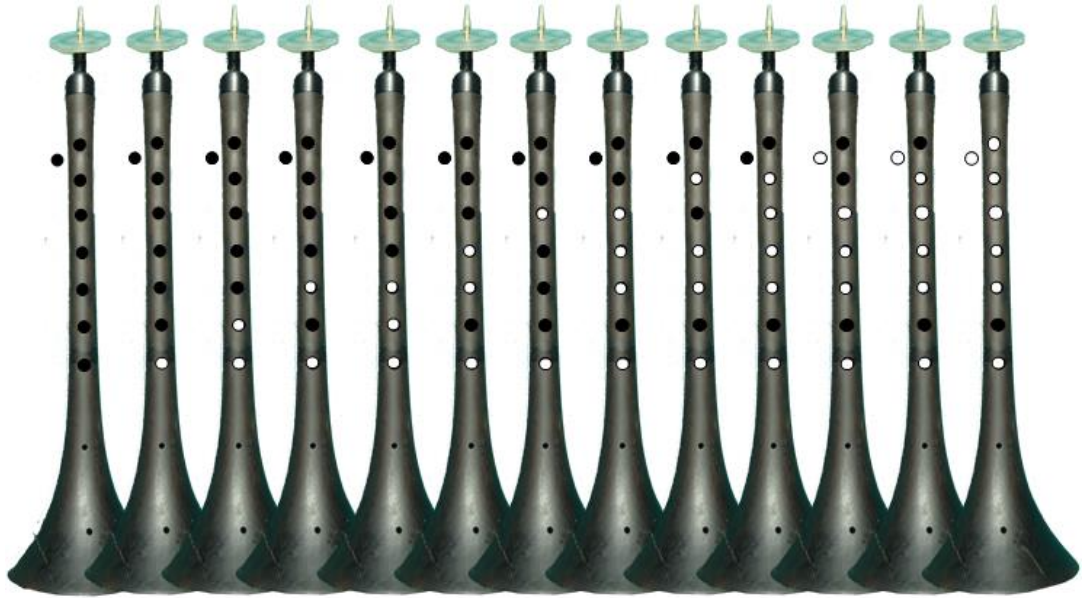


Halay oyun müziklerinin tüm süslemeleri, aslında zurna çalgısından gelmektedir. Nefes eşiğine yakın perdelerde ritmik hızlı çarpmalar ve devamlı hissedilen hızlı vibrasyon bu zurna tipinin icrâ tekniğini oluşturmaktadır. Vibrasyon, dile yerleştirilen kamışın, dil ile titreşiminden oluşur. Nefes çevirme, bu zurnanın üfleme tekniğidir. İcrâ sırasında devamlı nefes çevrilir ve bu nedenle genellikle dem zurnaya ihtiyaç duymaz. Fakat görkemli düğün ve şenliklerde zurnacı sayısı yediye kadar çıkabilmektedir. Zurna çalgısının akordu oldukça maharet ister. Bu nedenle zurna icrâcısının iyi bir müzik kulağına ihtiyacı vardır. Neredeyse her perdede nefes şiddeti değişir. Gaziantep ve Kilis’te özel bir teknik olan, haşarı, hasarlı, jom, com diye tabir edilen farklı bir teknik ilgi çekmektedir. Bu teknik üflenen sesin haricinde doğuşkan seslerin duyulması ile oluşur. Yani üflenen sesle birlikte bir oktav tiz perdesi ve dörtlü ses seslendirilir.

Orta zurna’da, haşarı, hasarlı, jom, com diye tabir edilen bu teknikle ana sesin doğuşkanlarının oluşturduğu melodilerle beraber oldukça hızlı parmak darpları ile seyir eden Karıştırma, Feriz Bey, Seyid Ahmed ve Tılhabeş havaları icrâ edilir. Üstten iki parmak kapalı pozisyona, Tılhabeş denildiğini, Ali Gezer belirtmektedir.

Bu geleneksel tekniklerin dışında, Kilis’li zurnacı, Cafer Esoğlu’nun uyguladığı zurnanın kamışı ile melodi üretebilme becerisi, çalışma kapsamında önemli bir zurna icrâ tekniğini kazandırmaktadır. Zurna’nın sınırları zorlayan bu teknik, çalgıyı bir oktav kadar arttırmaktadır. Genellikle, glissando ile üretilen bu teknikte icrâcı perde olmayan bir nesne ile ezgilere çıkarabilmektedir. Oldukça yüksek bir basınçla çıkabilen bu sesler, kontrolü güç seslerdir. Bu sesleri mahalli bir sanatçının çıkarması, aslında bu bölgede yetişen çalgı icrâcılarının, geleneğinden gelen ve yetenekleri ile gelişen bir müzik kültürü olduğunun göstergesidir.

Resim 63. Orta Zurna'nın Perde Şeması



*f* → fa# sol la sib sib2 do do# re mib mi fa fa# sol

*ff* → fa# sol la sib sib2 do do# re mib mi fa fa# sol

Not: Yarım sesler bağlı bulunduğu perdeyi yarım kapatılarak da elde edilebilir.

Beş parmak kapalı pozisyon, orta zurna’da piyanoya göre genellikle ‘si’ ve ‘la’ sesine gelmektedir. Orta zurna’nın ses dizgesi şu şekildedir:



Burada görüldüğü üzere zurna iki oktav bir ses dizgesine sahiptir. Fakat bu genliğin oluşması, kamış ve çalgının iyi yapıya sahip olması ile doğrudan ilgilidir. Bu bağlamda, orta zurna ile icrâ edilen ezgiler genellikle bir oktav içinde seyreder.

Boyları 25-30 cm. arasında değişen bir zurna çeşididir. “Trabzon’un kıyı kesimlerinde do ve re tonunda ve küçük boylu olan bu zurnaya genellikle zil zurna adı verilmektedir. Zil zurna ile hızlı ezgileri çalmak daha kolaydır. Trabzon ve ona yakın olan yerlerde ezgiler hızlı olduğundan bu tür zurnalar tercih edilir” (Kaya, 2007: 80). Karadeniz bölgesinin vokal hançere tekniklerinin taklitleri bu zurnada kullanılır. ‘Do’ ve ‘si’ notalarında genellikle triller kullanılır. Sıklıkla kullanılan ‘re’ ve ‘mi’ çarpmaları, genellikle ‘la’ kararlı dörtlü eksende gezen melodilerde (geleneksel adlandırma olarak; gaydelerde) ufak çarpmalar halinde duyulur ve ritmik unsurlar içermektedir. Cura zurna icrâ tekniğinde, orta zurnadaki gibi bir vibrasyon kullanılmaz. En alt delik olan “fa#” perdesindeki çarpmalar, her ezgi kümesinin başında kullanılmaktadır.

Karadeniz bölgesi zurna’larında ezgiler çok seri ve hareketli olduğundan yarım sesler genellikle kullanılmaz. Zurna çok küçük olduğu için ezgiler bir oktav içinde seyreder. Fakat yarım seslerde kullanılmak istenirse uygulanan parmak pozisyonu ile elde edilebilir. Cura zurna’nın perde şeması, orta zurnanın perde şeması ile aynıdır. Fakat tiz oktavlar zurna küçük olduğu için kullanılmamaktadır.

Resim 64. Cura Zurna'nın Perde Şeması

- Kapalı delik  
○ Açık delik



fa# sol la sib sib2 do do# re mib mi fa fa# sol



Beş parmak kapalı pozisyon, cura zurna'da piyanoya göre genellikle 're' sesine gelmektedir. Cura zurna'nın ses dizgesi şu şekildedir:



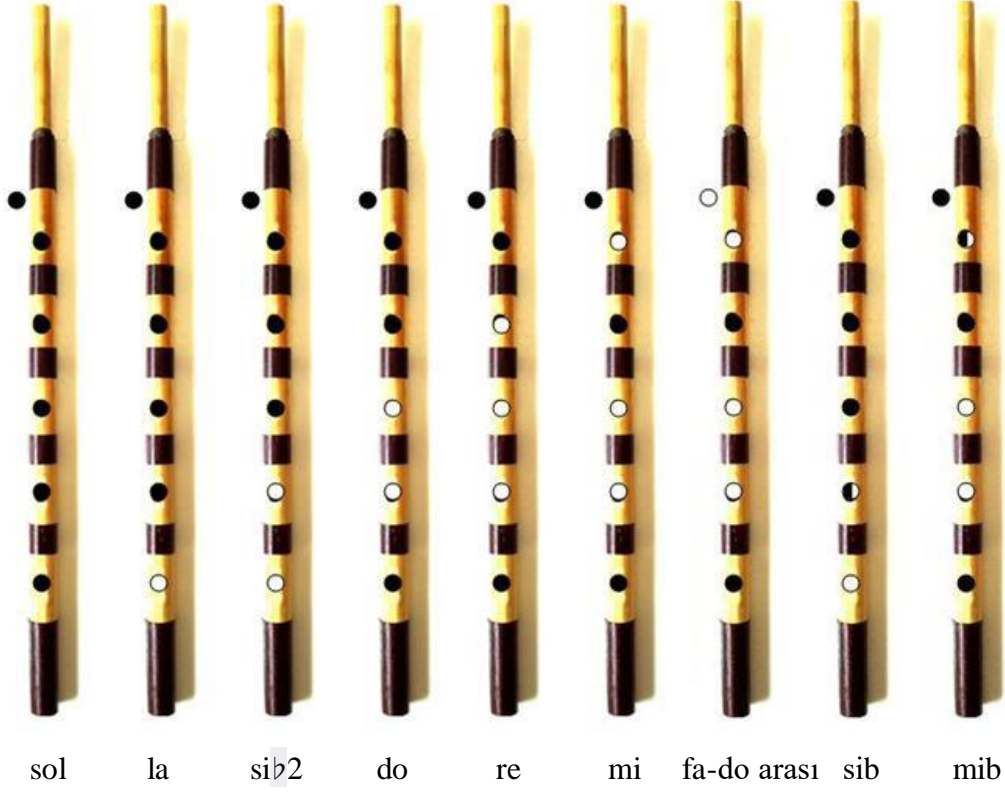
## 7. SİPSİ'NİN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Sipsi ismi ile Anadolu'da bilinen çalgı, seslerdeki hakimiyet ve sesinin güçlü olması bakımından icrâsı çok zor olan çalgılarımızdandır. İcracının müzik kulağının çok iyi olması gerekir ki nitekim *mi* sesinden sonraki altı veya yedi nota tamamen arka delik üzerindeki nefes şiddeti ile sağlanmaktadır. Dirmil civarında yaşayan usta icrâcılar, genellikle sipsi'den on farklı sesin çıkartıldığı görüşünde birleşmektedirler. Sipsi icrâsında, çarpmaların sıkça görüldüğü bir icrâ tekniği hakimdir. Ölçü başlarının belirten ritmik vurgu, genellikle *arka delik* ve *mi* ve *re* perdesi sayesinde olur. Bu bağlamda icrâcı genellikle 9/16'lık olan yöre ezgilerinin ritimsel yapısını, bu sesleri ritmik olarak çarpmasıyla sağlar. Bu nedenle icrâ sırasında ne kadar çok çarpma yapılırsa icrâcı o kadar iyi icrâcı kabul edilmektedir. Dişin baskısı sonucu ağızlık üzerindeki kesik aralık açılıp- kapanarak vibrasyon sağlanır. Sipsi'nin genel icrâsında sıkça vibrasyon yer alır. Önce uzun bir sesle başlar ve başka bir perdeye geçmeye yakın vibrasyon uygulanır ki nitekim bu vibrasyonda yine dişin, ağızlık üzerine kısa aralıklarla baskısı ile titretilmesi ile sağlanır.

Ön yüzeyde beş delik, arka yüzeyde bir delik bulunan sipsi çalgısı, üst elde iki parmak, alt elde üç parmak kapatılarak seslendirilir. Genellikle *re* perdesinin üzerindeki melodilerde dişle baskı uygulanarak *sol sesi*, *re* perdesinin altında seyreden melodilerde, *re* perdesi ritmik olarak duyurularak ezgi yapısı şekillendirilir. 9/8'lik havalarda dokuzuncu vuruşta genellikle *sol sesi* ile çarpma yapılır ve 9/16'lık havalarda, yedinci vuruşta *sol sesi*, çarpma olarak duyurulur.

Resim 65. Sipsi'nin Perde Şeması

- Kapalı delik
- Açık delik
- ◐ Yarım kapalı delik



Dört parmak kapalı pozisyon, genellikle 22 cm. boyundaki sipsi'de, piyanoya göre dördüncü oktavdaki 'fa' ve 'la' sesine gelmektedir. Burada bu sesi, Türk halk müziğinin göre 'la' olarak gösteriyoruz. Sipsi çalgısının ses dizgesi şu şekildedir:

Bu bölümde icracı, sol-do arasındaki sesleri nefes şiddeti ile sağlar.



## 8. ZAMBIR'IN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

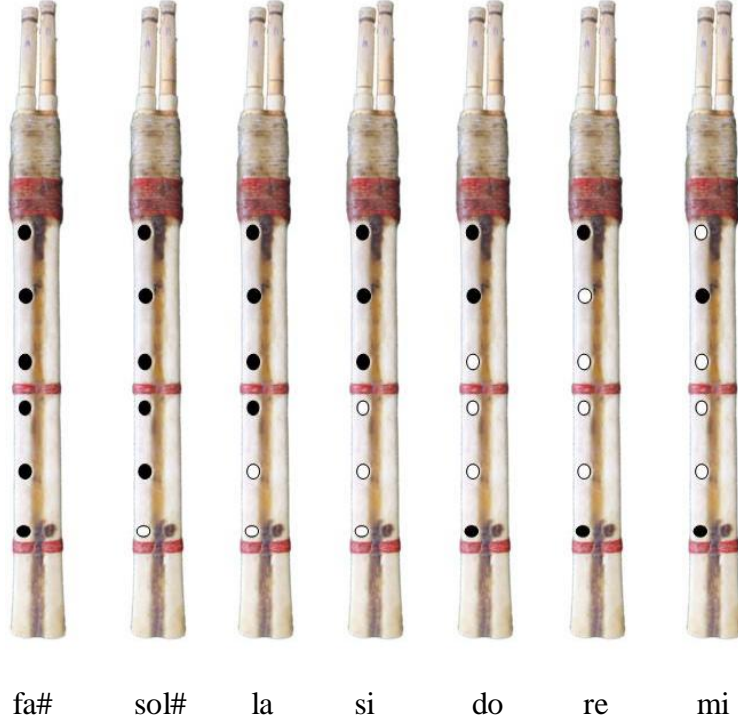
Zambır çalgısının birinci borusunda altı eşit delik vardır. 3+3 şeklinde parmak pozisyonu ile seslendirilir. Gaziantep, Kilis ve Antakya çevresinde geleneksel olarak adlandırılan dört parmaktan çalınır. Nefes çevirme ile sürekli nefes sağlanır. Ezgiler, genellikle Uşşak, Bayati ve Sabâ dizisi dörtlüsü üzerinde seyrederek. Genellikle uzunhavalılar, Delâl, Valde, Galata, Koseyri gibi oyun ezgileri seslendirilir. Nitekim icrâcılar, aslında zurna icrâcıları olduğu için, zurnada dört veya beş ses üzerinde seyreden tüm ezgileri zambır'la seslendirebilmektedirler. Uzun seslerin hemen hepsinde vibrasyon duyulur. Vibrasyon, zambır çalgısında üflenen sesin bir üsteki perdede, parmak vasıtasıyla yapılır ki, sipsi'deki gibi dış yardımcı ile yapılmaz. Sık kullanılan çarpmalar ve güçlü parmak darpları çalgıya, ritmik vurguları duyurmada yardımcı olur. İkinci boruda devamlı olarak dem sesin tınlaması ile zambır'ın kendine has tonu ortaya çıkar. Karar sesinde ise diğer dem sesteki karar sesin birleşmesiyle çalgı chorus etkisi yaratır. Bu perdedeki vibrasyonla yukarıda bahsi geçen arı sesi benzetmesi yerini bulur.

Güneydoğu Anadolu' da pek sık görülmeyen, kamıştan yapılmış yalın klarnet, komsu Suriye'de 'arghul' veya 'çifte' adıyla kullanılmaktadır. Bu çalgı düğünlerde dansçının arzusuna göre zurnanın yerine çalınırdı. Bu çalgı da hiç nefes kesmeden aralıksız çalınır, yani çalarken nefes alınıp verilir. Arghul'a davul, sesini bastırmayacak şekilde tokmakla değil el ile çalarak eşlik eder. Arghul çalarken tempo çok hızlıdır. Figürler tek tek algılanmaz. Akord alt ve üst kısımda belirgin değildir, çünkü parmak hareketleri çok hızlı olduğundan sesler hafif bir vuruşla çıkar. Ezgiler daha çok ana sesin üstündeki üçlü alanda hareket ederler ve bu alanı parlak triller, apojetürler, çift vuruşlarla süslemek için terk ederler veya birleşirler. Dissonant ikili ve buna bağlı olarak dörtlü durak sesinin sık sık ana sese dönmesi, arghul' un tipik bir icrâsıdır. Bize parlak ve dissonant görünen bu armonilerde etkili, heyecan verici efektler bulunur, çünkü askıda- dalgalı diyafoni kulakta dikkati uyarıcı bir etki yaratır. Bütün bu süslemeler, ezgisel monotonluğun olduğu birleşim ve aşırı ritmik hareketler bu çalgının müziğinin etkisini ortaya çıkarır (Reinhard, 2007: 88).

Zambır çalgısının parmak dizilimleri melodinin genişliğine ve karar sesine göre şekillenir. Bunun yanında Uşşak, Bayati ve Sabâ dizilerinde genellikle 3+3 perde dizilimi ile oluşmaktadır

Resim 66. Zambır'ın Perde Şeması

- Kapalı delik  
○ Açık delik



Delikler üzerinde yarım veya çeyrek basılarak koma sesler elde edilir. İcracı burada icrâ edilen diziye göre koma değerlerini, kendisi, parmak yardımı ile seslendirir. Yukarıda bahsi geçtiği üzere genellikle dört parmak kapalı karar sesi kullanılır. İcra edilen ezginin genişliğine veya eşlik edilen tona göre dem sesler değiştirilerek beş ve altıparmak kapalı pozisyondaki ezgilerde icrâ edilir. Dem sesler genellikle birinci borunun yan tarafına delinir ki, bu sayede parmaklar çarpıp dem sesini etkilemez.

Beş parmak kapalı pozisyon, zambır'da, piyanoya göre üçüncü oktavda genellikle *mi, fa, fa#* seslerine gelmektedir.



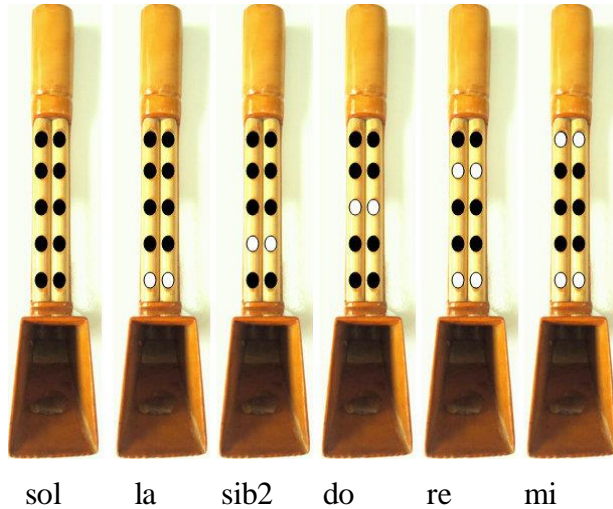
## 9. TULUM'UN İCRASINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Tulum çalgısının, başka bir eşlik çalgısına ihtiyaç duymaması, diğer Anadolu geleneksel nefesli çalgılardan ayıran bir özelliktir. İcra sırasında, ezgideki ritmik özellikleri ve vurguları icrâcı yere ayak vurarak belli eder. Bu nedenle, herhangi bir ritim çalgısına ihtiyaç duymaz. Aynı zamanda çalgının kendisi, küçükbaş hayvan gövdesinden oluştuğu için geniş bir hava deposu vardır. Son yıllarda, tulumcu türkünün havanın geriye kaçmaması için sibob sistemi yerleştirildiğinden tulumcu türkünün ara sazını çaldıktan sonra ilgili türküyü söyleme geleneği geliştirmiştir. Bu nedenle tulumcu uzun süre tek başına horonu idare edebilir. Bu bağlamda icrâcıya türkü söyleme imkânı tanınması özelliği ile diğer nefesli çalgılardan ayrı bir yere sahiptir.

Tulum polifonik seslendirilen bir çalgıdır. Nav üzerinde bulunan iki ayrı kamaş, zaman zaman aynı perdeyi duyurmakla birlikte farklı parmak pozisyonları ile ayrı perdelere de icrâ edilir. Anadolu geleneksel çalgıları içinde polifonik seslendirilebilmesi nedeniyle özel bir çalgıdır. Nitekim bu özelliği ile tulum icrâcıları arasında polifonik sesleniş pozisyonları, usta icrâcı olabilmeyi belirleyen en önemli unsurdur. Bu özellik tulum müziğine ayrı bir özellik, tulum icrâcısına ayrı bir nitelik kazandırır. Bu nedenle icrâ edildiği yerde, usta olan tulumcu başka bir çalgıya gereksinim duymamaktadır.

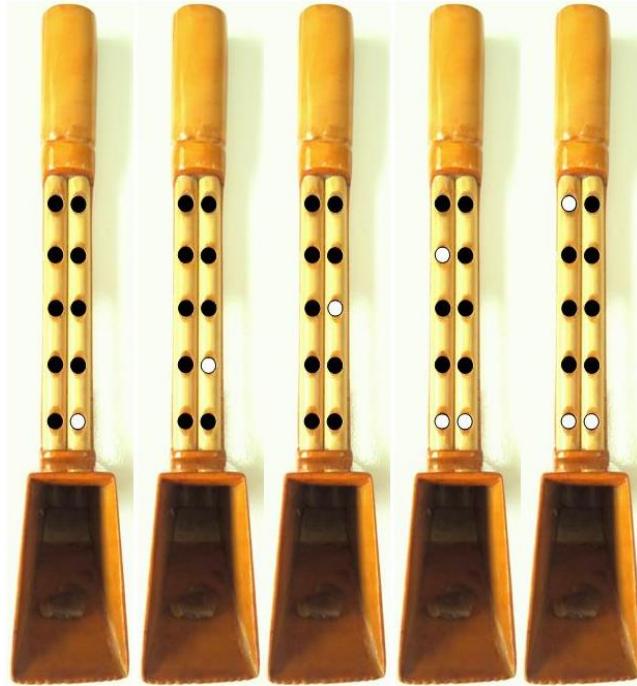
Resim 67. Tulum'un Perde Şeması 1

- Kapalı delik
- Açık delik



Tulum çalgısında sıklıkla duyulan iki seslilik, çalgıyı özel kılan en önemli özelliktir. Nitekim alğının icrâcıları arasında iki sesli pozisyonlar hangi icrâcıda fazlaysa en usta icrâcı sayılır. Trill bu alğının vazgeçilmez süslemesidir. Hemen her perede sıklıkla seri bir şekilde duyulur. Karadeniz vokal hançere tekniklerinin taklitlerini yapar. İki sesli duyum için tulumda kullanılan pozisyonları ise şu şekildedir:

Resim 68. Tulum'un Perde Şeması 2



1. boru (sol)	sol	sol	sol	re	mi
2. boru (sağ)	la	sib2	do	la	la

Tulumda en çok kullanılan pozisyonlardır. Fakat icrâcının isteğine göre pozisyonlar çoğaltılabilir.

## 10. MİSKÂL'İN İCRÂSINA İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM

Genellikle XVIII yy. Türk Musikîsinde kullanılan miskâl çalgısının icrâsı ve akordu konusunda Fonton (1987: 86), şu bilgileri vermektedir:

Miskâlin her borusu ayrı bir ses verir. İlki *Yegâh*, ikincisi *Aşiran*, üçüncüsü *Arak* vs. Yarım tonlar için boru yoktur. Bu ara sesleri icracı nefesiyle boruyu az ya da çok doldurarak elde eder. Bu da büyük maharet ve uzun emekler gerektirir. Zira sesin falsolu ya da pürüzlü çıkmaması gerekir. Bazen de, bu zorluğu yenmek için balmumundan yapılmış küçük toplar kullanılmıştır. Bu top, sesi pesleştirecek borunun içine sokulup çıkarılabilir. Topun çapı borununkinden küçük olduğundan aradan hava geçip topu çevreleyebilir. Esnek bir cisim olmayan top, hava akımını sıkıştırıp titreşimleri azaltmakta ve böylece ses biraz daha pes çıkmaktadır. Sonucun kulağa hoş gelmesi ise, her şeye rağmen sazı üfleyen maharetine kalmıştır. Şark mûsikisinin sahip olduğu küçük ses aralıklarını duyurmak içinde icracının çok mahir olması gerektiği açıktır.

Aksoy (2003: 181, 182), miskâl'in icrâsı ile ilgili, az bilinen bir icrâ şeklini açıklamaktadır:

Miskâl, XVI. ve XVII. yüzyıllarda çok gözde bir çalgıydı. 1553'de İstanbul sokaklarında çok güzel Miskâl çalan sazanelere rastlanabiliyordu....seçkin mûsiki meclislerinde, ney ile birlikte icrâ ediliyordu. Aynı yüzyılın sonlarında, 1589'da Lubenau, Miskâli, ney, tanbura ve santurla birlikte en yaygın çalgılar arasında sayıyordu....Evliya Çelebi'ye göre, yüzyılın ortalarında İstanbul'da onbeş Miskâl yapımcısı ile elli bir Miskâlî bulunuyordu. Elli bir sazende, Miskâl'in yaygın bir çalgı olduğunu gösterebilecek çok yüksek bir sayıdır. Bu dönemde sarayın harem bölümünde Miskâl çalan cariyeler de vardı. 1679'da haremde *Arap Neveser* adında bir cariye *Miskâli İbrahim*'den mûsiki dersleri alıyordu. Aynı yüzyılda (1670-1679), İstanbul'da bulunan Dr. John Covel'in, miskâlin Köçek Musikî'sinde kullanıldığını kaydetmesi önemlidir. Miskâl, ritmik ses verebilen bir nefesli çalgı olması dolayısıyla bir ritim sazı gibi de kullanılıyor olmalıydı. Covel'in miskâl'in perde düzeni yüzünden bu çalgıyla bütün ezgilerin çalınamayacağını sözlerine eklemesi, Miskâl'in bir ritim çalgısı olarak da kullanılabildiğini akla getirir. Bu yönüyle ele alınırsa, miskâlin ney ile birlikte aynı çalgı takımında kullanılması pek yadırganamaz.

Aksoy'un miskâl'i, köçek mûsikisi'nde kullanıldığına bu önemli tespitini doğrular nitelikte Osmanlı minyatürlerinde 1582 yılına ait Osmanlı şenliklerinden bir resim dikkat çekmektedir.

Resim 69. Köçek

(Surnâme-i Humâyûn, akt. Ögel, cilt 9, 1991: 396).



“Yirmi iki neyden yapılan miskal çeşidi, üç sekizli genişliğindedir. Her ney, yegâhtan başlayarak tam ses verir ve diğer sesler icrâcı tarafından elde edilir” (Öztuna, 2000: 273). Buradan anlaşılacağı gibi miskâl üç oktavlık ses dizgesine sahiptir. Aşağı üflenerek ses çıkarılır. Üflenen hava borusuna eğim vererek komalar ve glisendolar icrâ edilebilir. Hüzünlü, yumuşak bir sesi vardır. Tiz seslerde dilli kaval seslenimi verir. Pes seslerde ise vibrasyon yaparak ney seslenimi verilebilir. Miskâl’de vibrasyon, çalgıyı yumuşak bir şekilde, yukarı-aşağı sallayarak yapılır. Türk müziği icrâsında, miskâl’de genellikle uzun sesler hâkimdir. Böylece miskâl’in icrâsı, Türk musikîsi’ne uygun bir anlayışla şekillenir. Ayrıca komalar ve yarım sesler, çalgıyı, yukarı-aşağı eğerek sağlanır. Pan flütteki icrâ tarzından, vibrasyon ve özellikle çarpmalarla ayrılır. Küçükten büyüğe sıralanmış ve yapışmış kamış parçalarından oluşur. Sesler, her bir kamışın boyuna göre değişir. Diyatonic bir perde dizilimine sahiptir. Miskâl’de, komalı sesleri elde etmek için icrâcılar, kamış boruların içine balmumu kürecikleri koyarlardı. Bu balmumu parçaları, icrâ edilecek eserde, istenilen komanın değerine göre büyür veya küçülür. Bu anlayışla her makam için farklı miskâl kullanmak gerekebilir. Fakat usta icrâcılar tek bir miskâl’le her makamı icrâ edebilirler. Miskâl’in icrâsının zor olması, günümüzde unutulmasının ve tercih edilmemesinin nedeni olarak görülmektedir.



Fotoğraf 2. Miskâl'i Üfleme Şekli



Fotoğraf 3. 17 Borulu Miskâl (Tugay Başar)



Can ve Aksoy, miskâl'in icrâsı ve boru sayıları hakkında şu tespit ve incelemeleri yapmaktadırlar:

Diyatonik diziyeye göre akort edilmiş yirmi üç borulu miskâl'in ses alanı yaklaşık olarak üç oktavdır. Ancak XVIII. yy. da Türk Müziğindeki artan süsleme ve geçkiler miskâl'in kapasitesini zorlayacak hale gelmişti. Bir oktavı on yedi aralığa bölen eski sistem, ilk sesin sekizlisiyle birlikte bir sekizli içerisinde, on sekiz perde bulundurmaktaydı. Miskâl, kromatik diziyeye akortlanırsa, fiziksel olarak çok fazla büyüyecek ve icrâ son derece zorlaşacaktı. Diğer taraftan miskâl, diyatonik perde diziliminde akortlanırsa, on beş boruya düşecek ve icrâ kolaylaşacaktı ancak bu defa geçkileri icrâ edemeyecekti. Yüzyılın sonlarına doğru miskâl, unutulmaya başlayarak tercih edilmemeye başlandı. Nefesli çalgı ihtiyacı, ney çalgısı ile tamamlanmaya başlandı (Can, 2006: 214).

XVI. yüzyılda Dernschwam, ney, miskâl ve daire ile birlikte tanburadan oluşan bir saz takımının kadrosunu vermişti. Aynı yüzyılda Lubenauen, rebap, miskâl, ney ve santurun yanında, tanburadan oluşan takımı en yaygın çalgılar olarak göstermiştir

Covel bir köçek takımında yer alan çalgıların adlarını ve özelliklerini belirtiyor; bunlar miskâl, santur, mızraplı bir telli saz, bir vurmali çalgı ve bir de çalpara. Miskâl ile santurun raks mûsikisinde kullanılması bu çalgıların tarihi bakımından anılmaya değer.(...) Miskâller genellikle on dokuz, yirmi, yirmi iki, yirmi üç, yirmi dört borulu olarak tanımlanmıştır. Otuz iki borulu miskâl ile ilk kez Covel'da karşılaşırız (Aksoy, 2003: 68, 72).

Eski Osmanlı minyatürlerine bakıldığında, miskâl çalgısının on dokuz borudan oluşan çeşidini görmekteyiz. Fakat, Covel'in bahsettiği otuz iki borulu miskâl için, Türk mûsikisi'nde kullanılan komalı seslere ait borular eklendiği düşünülmektedir. Yirmi iki borulu miskâl, genellikle tampere sisteme göre yapılandırılmıştır ve üç oktav genişliğindedir. Covel'in bahsettiği otuz iki borulu miskâl, dört oktav olması beklenmemelidir çünkü dördüncü oktavdaki kamış boyları çok küçük olacağı için uygulanamaz. Büyük bir ihtimalle, Hicaz, Hüseyini ve Hüzam gibi makamları icrâ etmek için boruların yanına komalı borular eklenmiştir.

Otuz iki borulu miskâl'in kullanıldığına dair Avrupalı gezginlerden John Covell'in 1675'te yaptığı tespit şu şekildedir:

Sesleri tizleştikçe boyları kısalan yirmi, yirmibeş, otuz ve en çok otuziki kamışlı pan flüt başta gelir. Türkiye'ye geldiğimden beri bu çalgıyı üç dört kere dinledim, bence doğadaki hiçbir ses insanı bu çalgının sesi kadar büyüleyemez, ama sesleri sabittir, istenildiği zaman bemole ve diyeze çevrilemez. Bu yüzden, belirli ezgilere göre düzenlenmiş olan bu çalgı bütün eserlerde kullanılamaz (akt. Aksoy, 2003: 298).

Aşağıdaki minyatürlerde çeşitli çalgı takımları arasında yer almıştır. Zurna, saz, tef ve miskâl'den oluşan çalgı takımı ilginçtir. Bunların içinde sesi en güçlü olan zurna çalgısıdır. Zurna çalgısının, diğer çalgıların sesini duyulmasına imkan vermemesi muhtemeldir fakat miskâl'in, minyatürlerde, böyle bir çalgı takımının içinde yer aldığı gösterilmektedir. Yine bir diğerinde dört adet tef, zurna ve miskâl'den oluşan çalgı takımını görmekteyiz. Bu demek oluyor ki, Anadolu'da sıkça görülen davul-zurna ikilisinin değişik oluşumları, Osmanlı Müsikisi'nde fazlaca görülmekteydi. Bu da, Osmanlı imparatorluğu dönemi müzik anlayışında, müzikal çeşitliliğin ve zenginliğin göstergesidir. Diğer minyatürde iki adet, tahminen ondokuz borulu, iki adet miskâl, tef eşliğinde bir çalgı takımı oluşturmuşlar. Özellikle Anadolu nefesli çalgılarında, tek sesli müzikal anlayışta, aynı iki çalgının birlikte icrâsı pek görülmez. Aşağıdaki bu minyatürde iki adet miskâl aynı anda icrâsı görülmektedir. Bu bağlamda, bir miskâl diğerine, ritmik yapıyı (usûl) destekleyerek eşlik ediyor olabilir.

*Resim 70. Miskâl Minyatürler*

*(Metin And, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, Türkiye'de Müzik Kültürü, 2011: 20, 155, 213).*

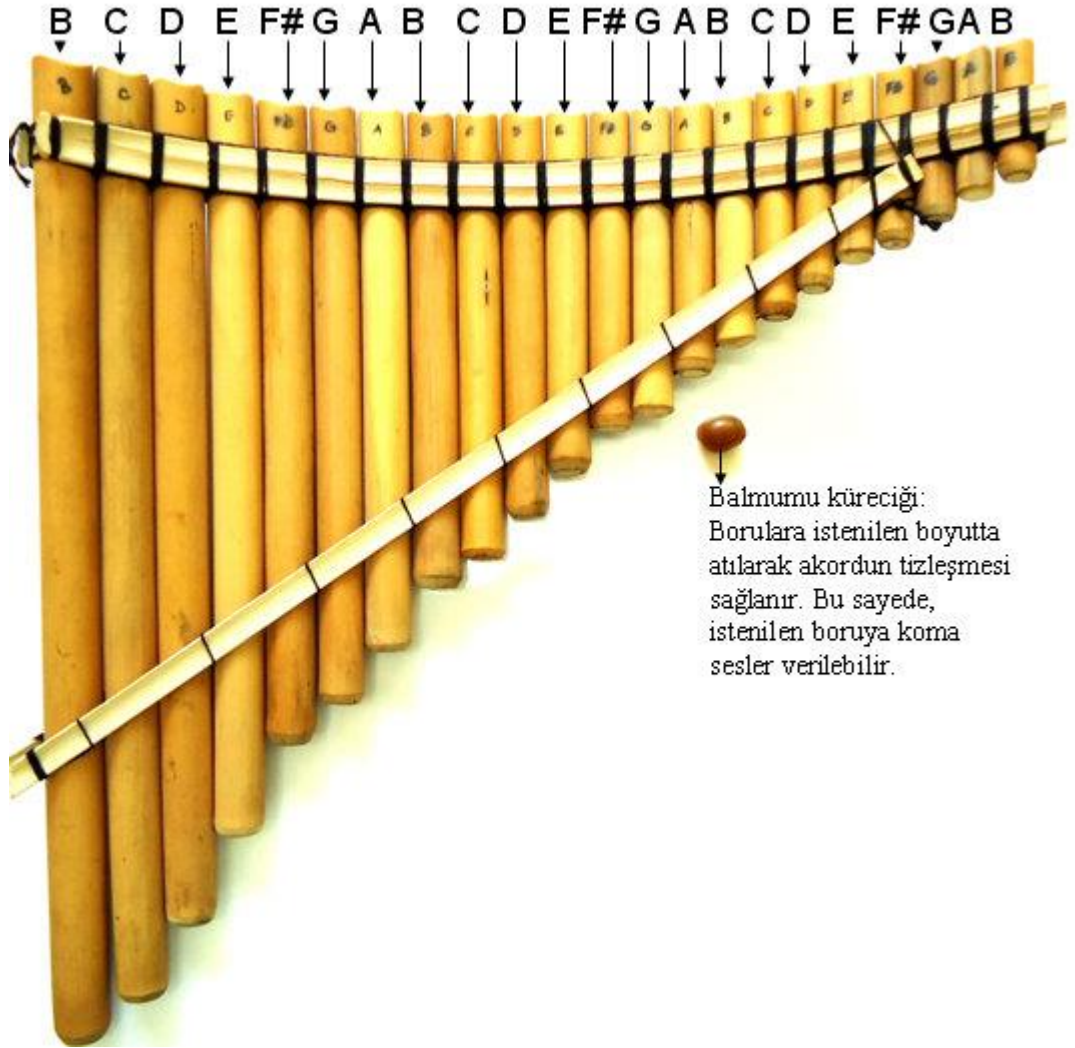


Aksoy (2003: 183), miskâl çalgısının kullanımdan kalkmasının nedenlerini ve değerlendirmelerini şu şekilde belirtmektedir:

Bu çalgının kayboluşunun asıl nedenini sarayın bu çalgıya önem vermemesinde değil, Osmanlı mûsikisinin XVIII. yüzyılın sonlarında bir bütün olarak önemli bir dönüşüme uğrasında aramak gerekir....Yılmaz Öztuna'ya göre miskâlî İsmet Ağa miskâl'in XVIII. yüzyılda son temsilcisidir.

Miskâl'in terk edilişi, büyük ihtimalle, XVIII. yüzyıl sonlarındaki makam uygulamasının gitgide daha karmaşık hale gelmesinin bir sonucudur. Bu dönemde düzenlenen yeni makamlarla, perde düzeni ve perde sayısı değişikliğe uğramış, yeni şedlere, yeni besleyici seslere, yeni geçkilere ihtiyaç duyulmuştur. Ana perdeler dışındaki seslerin balmumu topların yardımıyla, hatta kimi zaman borulara kağıt parçaları yerleştirilerek elde edilebildiği miskâl'in icrâ edilmesi, o günlerin çalgı tekniği içinde bu yüzden çok zorlaşmıştır.

Resim 71. Miskâl'in Perdeleri



XVI. ve XVII. yüzyıllarda miskâl, icrâcısı oldukça fazla olan bir çalgıydı. Hem ezgileri, hem de ezginin ritim yapısını icrâ edebilmesiyle özel bir çalgı olan miskâl, XVIII. Yüzyılda unutulmuş ve yerini ney çalgısına bırakmıştır. Fakat bu süre içinde ney ile birlikte çalgı takımları arasında yer alan miskâl, XVIII. yüzyılda, mûsiki anlayışının değişime uğraması ile tercih edilmemeye başlanmıştır.

## SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmanın evreni, Türkiye sınırları içinde değerlendirilmektedir. Türkiye sınırları içinde yaşayan toplulukların, geleneksel çalgıları ve icrâları çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Bilindiği gibi Türkiye, her bölgesinde farklı kültür, folklor ve müzikal örüntülere sahiptir. Hemen her bölge değişik bir müzikal tavra ve aynı bölge içinde bile icrâcılar arasında farklı bir üslûblara sahiptir. Konumuz içinde yer alan nefesli çalgılar için; etimolojik ve yapısal yönden incelemeler, geleneksel icrâları hakkında fikirler, bulgular ve bilgiler ışığında irdelemeler ve analizler yer almaktadır. Bu aşamalar sırasında, yazılı kaynaklardan, Anadolu geleneksel nefesli çalgıları hakkında, alıntılara ve tespitlere yer verilmektedir. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları, araştırma yönü ile birlikte, icrâ yönündeki irdelemeler ve çalgıların görselliği, ön planda tutularak incelenmektedir.

Bu çalışmalarla birlikte, Türkiye sınırları içinde kullanılan, on başlık altında toplanabilecek nefesli çalgıların etimolojik, yapı ve icrâ özelliklerinin dışında çalgıların sık kullanılan parmak pozisyonları (genellikle mahalli sanatçıların uyguladığı) incelenip, her çalgı için parmak pozisyon şeması çalgının kendi resmi üzerinde görselleştirilmiştir. Bu çalışmalarla, Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları (Perde Şemaları) başlığı ile on beş sayfalık fasikül haline getirilmiştir. Bu çalışmanın evrenini belirleyen Türkiye sınırları içinde, nefesli çalgıların kullanımını görselleştirmek amacı Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgılar başlığı altında bir harita oluşturulmuştur.

Anadolu geleneksel nefesli çalgıların sınıflandırılması hakkında birkaç çalışma olmasına rağmen tam olarak görüş birliğine hâlen varılamamıştır. Bu konuda önemli çalışmaları bulunan Ögel, “*Türk Kültür Tarihi*” adlı kitabında bir sınıflandırma modeli oluşturamamış genellikle nefesli çalgıların isimlerini doğrudan vererek maddeler halinde incelemektedir. Bunun yanında Gazimihal’in “*Türk Ötücü*

*Çalgıları*” adlı kitabında nefesli çalgılar yine maddeler halinde açıklanmaktadır. Anadolu geleneksel nefesli çalgıları, her yönü ile ele alan sınıflandırmalardan biri Laurence Picken’in “*Folk Musical Instruments of Turkey*” adlı kitabında yer almaktadır. Bu sınıflandırma çalgı bilim açısından hazırlanmış oldukça kapsamlı bir sınıflandırma içermesine rağmen, bu çalışmada daha genel bir sınıflandırmanın faydalı olacağı düşüncesinden hareketle sınıflandırma modelleri oluşturulmuştur.

Anadolu bilindiği gibi köklü uygarlıklara tanık olmuş, kültürel öğeleri ile bugünkü topraklara kültürel hazineler bırakmıştır. Bu hazineleri kendi kültürel öğeleriyle harmanlayan toplumlar, kendi kültürlerini oluşturmuşlardır. Bu kültür içinde yer alan nefesli çalgılar Anadolu’da önemli bir yere sahiptir. Özellikle zurna çalgısı açık alan çalgısı olma özelliği ile Türkiye’nin hemen her bölgesinde kullanılır hale gelmiştir. Bunun yanında dilsiz kaval son yıllarda zengin kullanıma sahip ses dizgesi nedeni ile hemen her bölgede kullanılmaktadır. Zambır, tulum, mey, sipsi, diyatonik dilli kaval daha özel alanlara hitap etmiş, ney çalgısı tasavvuf müziğinde yaygınlaşmıştır.

“*Anadolu Geleneksel Nefesli Çalgıları ve Bu çalgılar Üzerine Özgün Bağdalar*” isimli bu çalışmada, Anadolu geleneksel nefesli çalgıları ve bu çalgıları destekleyici farklı çalgılar ile altı farklı eser bestelenmiş ve 40 dakikalık bir konserle seslendirilmiştir.

## KAYNAKÇA

- And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatlar*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aksoy, A. (1946). *Gaziantep Ağzı cilt III*. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Ardley, N. (1996). *Görsel Kitaplar Müzik*. İtalya: Mondadori Basımevi.
- Arsunar, F. (1962). *Gaziantep Folkloru*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, akt. S. Ekici. (2013). *Gaziantep & Barak Müzik Kültür*. Gaziantep: Logos Matbaacılık.
- Bedel, M. (2005). *Teke Yöresi Nefesli Halk Çalgılarından Sipsi ve Kaval*, 1. Burdur Sempozyumu. Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Burdur.
- Bölükbaşı, S. (2007). *Türk Halk Müziği Sazlarımızdan Tulumun Yapımı ve Gelişmiş Hali*. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Can, N. (2011). *Unutulan Çalgılarımız Çeng, Miskal ve Santur*. O. Bozdoğan, M. Kalpaklı ve O.Murat Öztürk, (Ed.) Türkiye’de Müzik Kültürü Kongresi Bildirileri, içinde (211-216) İstanbul: Sarıyıldız Ofset Ltd. Şti.
- Çalışır, F. (2004). *Müzik Dili Sözlüğü* (2. Baskı). İstanbul: Evrensel Yayımevi.
- Farmer, Henry G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*. (M. İlhami Gökçen Çev.) Ankara: T.H.K Basımevi.
- Fila, H. (1986). *Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*. İstanbul: İnterpress Basın ve Yayıncılık A.Ş.

- Fonton, C. (1987). *18.Yüzyılda Türk Müziği* ( C.Behar Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gazimihal, Mahmut R. (2001). *Türk Nefesli Çalgıları (Türk Ötkü Çalgıları)* (2.baskı). Ankara: Hilmi Usta Matbaası.
- İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı. *Müziksev Katalog*.
- Karahasanoğlu, S. (2002). *Mey, Gövde ve Kamış Yapımı*. Folklor/ Edebiyat, 4. Sayı.
- Kaya, E. (2007). *Doğu Karadeniz Müzik Kültürü İçerisinde Nefesli Sazların Yeri*. (Yayınlanmamış YL Tezi). Erciyes Üniversitesi, Kayseri.
- Nezan, K., Mehrdad, I., Tatsumura, A., Mutlu, E., Poche, C., Christensen, D., Komitas, A. (1996). *Kürt Müziği*. İstanbul: Avesta yayımları.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (2. baskı). cilt 8, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (2. baskı) cilt 9, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Can Matbaacılık.
- Öztürk, O.M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Picken, L. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.
- Reinhard, K. ve Reinhard, U. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. (Çev: S. Sun.). Ankara: Sun Yayınevi
- Sanal, H. (1964), A. (2003). *Motif*. akt. A. Yılmaz. (2003). *Kaba Zurnanın Tarihçesi*. İstanbul: Pınarbaşı Matbaacılık.
- Say, A. (2002): *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sina, İ. (2004). *İbn Sinâ Mûsikî*. (A. Turabi çev.) İstanbul: Çınar Matbaacılık.



- Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz Kaval Metod*. İzmir: Nimler Ofset & Matbaacılık.
- Üngör, E.R. (2011). *Anadolu Halk Çalgıları*. Cilt II, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Yıldırım, Ali. ve Şimsek, Hasan. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yurtçu, C. (2006). *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Almanya'nın Güneybatısında Bulunan Çalgılar*. 15 Temmuz 2012  
[http://acayiphane.blogspot.com/2009\\_11\\_01\\_archive.html](http://acayiphane.blogspot.com/2009_11_01_archive.html).
- Belaiev, V. *The Longitudinal Poen Flutes of Central Asia*. 11 Şubat 2013,  
<http://mq.oxfordjournals.org/content/XIX/1/84.citation>.
- Çapar, B. (25 Haziran 2010). *Çifte Zurna*. 10 Eylül 2013,  
<http://www.youtube.com/watch?v=oqCyigTr7kg>.
- Demir, N. *Tulum*. 11 Şubat 2013,  
<http://www.necatidemir.net/>.
- Ekinci, A. *Müzik Kültürümüzde Teke Yöresi Burdur Sipsilisi (Sipsisi)*. 5 Haziran 2102, <http://golhisarhem.meb.gov.tr/arastirmalar/sipsi.htm>.
- Kruth, J. (3 Nisan 2012). *Arghoul*. 2 Temmuz 2013,  
<http://www.youtube.com/watch?v=LDQGgtFHbss>.
- Lutzu, M. *Le Launeddas*. 24 Ekim 2013,  
<http://www.laterradinessuno.it/il-mondo-popolare/gli-strumenti-musicali/le-launeddas-20080128261.html>.
- Salamuri. 12 Eylül 2012  
<http://www.hangebi.ge/un-reededsalamurien.htm>.

Sipsi. 8 Ocak 2013

<http://karamanli.biz/Sipsi>.

Trovadores, *Música en la antigüedad*. 24 Ekim 2013,

<http://musica13.wordpress.com/category/multimedia/musica-en-la-antigüedad-musica-2/>.

Wikipedia, *Bombus arisi*. 30 Ekim 2013,

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Bombus>.

Wikipedia, *Mijwiz*. 24 Ekim 2013,

<http://en.wikipedia.org/wiki/Mijwiz>.

## EKLER

### Ek 1. Sanatta Yeterlik Performans Konseri Program Broşürü

**TEŞEKKÜR**

Danışmanım Prof. Dr. M. Hakan CEVHER, değerli jüri üyeleri: Afyon Kocatepe Üniversitesi Müzik Bölümü müdürü ve Sanatta Yeterlik programı bölüm başkanı Doç. Dr. Uğur TÜRKMEN, Dokuz Eylül Üniversitesi Müzik Bilimleri Anabilim Dalı başkanı Prof. Dr. Fırat KUTLUK, Ege Üniversitesi D.T.M. Konservatuarı ve Etnografya Müzesi Müdürü Prof. Dr. Oual ÖZBİLGİN, ve Ege Üniversitesi D.T.M. Konservatuarı Müdür yardımcısı Doç Dr. Bahadır TUTU'ya,

T. H. O. bölüm başkanı Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ'a,

Afyon Kocatepe Üniversitesi öğretim görevlileri: Uğraş Onal BURÇ ve Baykal KULABOĞA'ya,

bestecileriyle Ergün PALA ve Özgür ÇELİK'e,

Kayitlarda özveriyle yer alan M. Ali EDİS, Hüseyin ÖZDOĞAN, Fırat DUYULUR ve Çağdaş Yaylı Gurubu, Sami HOSSEİNİ'ye

ses düzeniyle Mert BULUTSUZ'a,

konser çalgılarını yapan ve tasarımlarda yardımcı olan: Falk ÖZPEHLİVAN, Mehmet ÇELTEK, İlhan ODEN, Yaşar GÜÇ, Süren ASADURYAN, Ferhan GÜLTEKİN, Vladisvar NADISHANA ve Miyazawa'ya,

destekleriyle yanımda olan eşime, mesal arkadaşlarıma, müze personeli ve siz değerli dostlarıma teşekkür ederim.

**ÖZGEÇMİŞ**

1974'te Gaziantep'te doğdu. 1999'da Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümünden mezun oldu. 2004'te Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim dalında yüksek lisansını tamamladı. 2008'de Afyon Kocatepe Üniversitesi, Müzik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik programını kazandı.

2004'te Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Kısa Film Festivalinde "En iyi film müziği" ödülü ve 2007 yılında "Halkın Müziği Bilgisayarla Beste Yarışması"nda ikincilik ödülü aldı. Bir çok halk oyunları yarışması, dans tiyatrosu müziklerinde besteci, aranjör, yönetmen ve enstrümanist olarak yer aldı. "Deva Music Project" isimli gurubun kurucularındandır.

Bir çok albümde ney, kaval, yan flüt, bansari, zambir, dilili kaval, saxafon, mey, dudak, hu-lu-si, acarina gibi çalgıları seslendirdi.

Halen, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarında öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.



**SERDAR KASTELLİ**

Sanatta Yeterlik Performans Konseri

YER : Ege Üni. Etnografya Müzesi  
TARİH : 7 Mayıs 2014  
SAAT : 11:30

**1-DİNMEYEN ARZULAR**

Beste : Serdar KASTELLİ, Ergün PALA  
Ney, Dilili Kaval, Hu-lu-si : Serdar KASTELLİ  
Gitar : Mehmet Ali EDİS  
Bas Gitar, Davul Prog : Serdar KASTELLİ  
Mix ve Mastering : Serdar KASTELLİ

**2-İSİMSİZ**

Beste : Özgür ÇELİK  
Ney, Dilili Kaval : Serdar KASTELLİ  
Gitar : Mehmet Ali EDİS  
Bas Gitar : Fırat DUYULUR  
Davul Prog : Serdar KASTELLİ  
Mix ve Mastering : Serdar KASTELLİ

**3-GÜZELLEME**

Beste, Düzenleme : Serdar KASTELLİ  
Dilsiz Kaval, Mey : Serdar KASTELLİ  
Gitar : Mehmet Ali EDİS  
Bas Gitar : Fırat DUYULUR  
Yırmalı Çalgılar : Hüseyin ÖZDOĞAN  
Davul Prog : Serdar KASTELLİ  
Yaylılar : Çağdaş Yaylı Gurubu  
Mix ve Mastering : Serdar KASTELLİ

**4-KERVAN**

Beste, Düzenleme : Serdar KASTELLİ  
Kaval, Flüt : Serdar KASTELLİ  
Gitar : Mehmet Ali EDİS  
Yırmalı çalgılar : Hüseyin ÖZDOĞAN  
Mix ve Mastering : Serdar KASTELLİ

**5-KARAKOYUN**

Beste, Uyarılama, Düzenleme,  
Mix ve Mastering: Serdar KASTELLİ

**6-ZAMBİR**

Kabaklı Zambir : Serdar KASTELLİ  
Erbane : Sami HOSSEİNİ

Ek 2. Dinmeyen Arzular, İsimli Çalışma

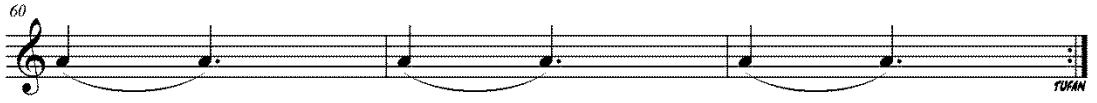
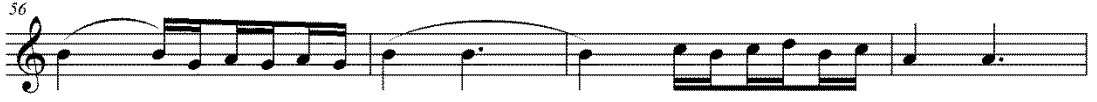
BAĞDA: A. Serdar KASTELLİ / Ergün PALA

The musical score is written in 3/8 time and consists of ten staves of music. The notation is as follows:

- Staff 1: Measures 1-5. Starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and quarter notes C5, B4, A4.
- Staff 2: Measures 6-10. Starts with a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 3: Measures 11-15. Starts with a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4.
- Staff 4: Measures 16-20. Starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Staff 5: Measures 21-25. Starts with a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Staff 6: Measures 26-30. Starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Staff 7: Measures 31-35. Starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Staff 8: Measures 36-40. Starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Staff 9: Measures 41-45. Starts with quarter notes G4, A4, B4, C5, quarter notes B4, A4, G4, quarter notes F4, E4, D4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.
- Staff 10: Measures 46-50. Starts with a quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4.

# DİNMEYEN ARZULAR

-2-



Ek 3. İsimsiz, İsimli Çalışma

BAĞDA: Özgür ÇELİK

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of seven staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff starts with a measure rest and a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic line. The fourth staff includes a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The fifth staff begins with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff ends with a double bar line and a repeat sign, followed by the word 'SON'. The seventh staff is a bass line consisting of four measures of whole notes, ending with the word 'TUFAN'.

Ek 4. Güzelleme, İsimli Çalışma

BAĞDA: A. Serdar KASTELLİ

5

9

13

17

20

23

27

31

35

# GÜZELLEME

-2-





Ek 5. Kervan, İsimli Çalışma

BAĞDA-DÜZENLEME  
A. Serdar KASTELLİ

1.

2.

7

13

1.

2.

17

2.

22

1.

2.

27

32

37

TUHAN

Ek 6. Karakoyun, İsimli Çalışma

DÜZENLEME: A. Serdar KASTELLİ

7

13

19

25

29

33

40

47

# KARAKOYUN

-2-

12/8

3

5

7

9

11 1. 2.

15

17 Serbest-----

TUHAN



**Ek 8. Anadolu Geleneksel Nefesli algıları Parmak Şemaları Fasikülü**

**Ek 9.** Anadolu Geleneksel Nefesli algıları ve Bu algılar Üzerine Özgün Bağdalar İsimli alışmanın, Sanatta Yeterlik Performans Konseri Görüntü Kayıtları.

## ÖZGEÇMİŞ

1974'te Gaziantep'te doğdu.1999' da Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'ndan mezun oldu. 2004'te Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı'da yüksek lisans yaptı. 2009'da Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik programını kazandı.

Bir çok albümde ney, kaval, yan flüt, bansuri, zambır, dilli kaval, alto ve soprano saksafon, quena, mey, duduk, di-zi, hu-lu-si, ocarina gibi nefesli çalgıları seslendirdi. Bir çok halk oyunları müzikleri, dans tiyatrosu müziklerinde besteci, yönetmen, aranjör ve enstrumanist olarak yer aldı. 2007'de Halıcı Bilgisayarla Beste Yarışması'nda ikincilik ödülü aldı. "Deva Music Project" isimli gurubun kurucularındandır.

Halen, Ege Üniversitesi, Devlet Konservatuarı bünyesinde öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır.