

T.C.
ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLojİ ANABİLİM DALI

ADİYAMAN'DA ZURNA İLE İCRA EDİLEN GELENEKSEL HALK
OYUNLARININ DİLSİZ ÇOBAN KAVALI İLE İCRASINA YÖNELİK
TESPİTLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MEHMET GAZİ BİLGİÇ

DANIŞMAN
PROF. DR. BARIŞ TOPTAŞ

ADİYAMAN, 2025

ÖZET

ADİYAMAN'DA ZURNA İLE İCRA EDİLEN GELENEKSEL HALK OYUNLARININ DİLSİZ ÇOBAN KAVALINA ADAPTASYONU

Mehmet Gazi BİLGİÇ
Müzikoloji Anabilim Dalı

Adıyaman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Temmuz/2025, Sayfa:137
Danışman: Prof. Dr. Barış TOPTAŞ

Adıyaman halk oyunlarının en temel çalgılarından olan zurna çalgısının kadimliği tartışmaya kapalı bir unsur olarak nitelendirilebilmektedir. Bu hususta yapılan çalışmanın özünün bu çalgının dolaylı veya doğrudan varlığını sürdürmesini sağlayacak çalışmalarda bulunmak şeklinde yorumlanabilmektedir. Dilsiz çoban kavalı ise günümüzde modernizasyonu sağlanmış her tarz müziğe olan uygunluğuyla göze çarpan çalgılardan olup yine tarihinin köklü olmasıyla karşımıza çıkmaktadır. Hem bir çalgının varlığını sürdürmesine yardımcı olmak hem de başka bir çalgıya repertuvar kazandırıp kültürü farklı çalgı icralarıyla yaşatmayı hedeflemek bu çalışmanın temel özeti olarak betimlenebilmektedir.

Çalışma kapsamında 2 farklı gruptan toplamda 34 eser notaya alınmış olup çalışmanın sağlam temellerde değerlendirilebilmesi için 2 grubun da ortak şekilde icra ettiği 17 eser (toplam 34 eser) değerlendirilmiştir. Değerlendirilen eserler; notaya alınmıştır. Bu eserlerin dilsiz çoban kavalı ile icrasına yönelik tespitler yazılmış olup bazı eserler icra edilmiştir. İcra edilen eserler QR kod ile eklenmiştir.

Çalışma sonucunda zurna ile icra edilirken elde edilen tüm eserlerin dilsiz çoban kavalı çalgısına uygun olduğu fakat dikkat edilmesi gereken icra teknikleri ve benzeri gibi unsurların olduğu kanısını ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Adıyaman, Zurna, Dilsiz Çoban Kavalı, Adıyaman Halk Oyunları.

ABSTRACT

ADAPTATION OF TRADITIONAL FOLK DANCES PERFORMED WITH ZURNA IN ADIYAMAN TO THE MUTE SHEPHERD'S PIPE

Mehmet Gazi BİLGİÇ
Müzikoloji Anabilim Dalı

Adıyaman University, Graduate Education Institute, July/2025, Page:137
Supervisor: Prof. Dr. Barış TOPTAŞ

The ancientness of the zurna instrument, which is one of the fixture instruments of Adıyaman folk dances, can be described as an indisputable element. The essence of the work carried out in this regard can be interpreted as carrying out studies that will ensure the direct or indirect survival of this instrument. The mute shepherd's pipe, on the other hand, is one of the instruments that stands out with its suitability for every style of music that has been modernised today, and it is also rooted in history. The main summary of this study can be described as both helping an instrument to survive and aiming to keep the culture alive with different instrument performances by providing a repertoire for another instrument.

Within the scope of the study, a total of 34 pieces from 2 different groups were notated and 17 pieces (34 pieces in total) performed jointly by 2 groups were evaluated in order to evaluate the study on a sound basis. The evaluated works were notated. Determinations for the performance of these works with the mute shepherd's pipe were written and some works were performed. The performed works were added with QR code.

As a result of the study, it was concluded that all the works obtained while performing with zurna are suitable for the mute shepherd's pipe instrument, but there are elements such as execution techniques and similar elements to be considered.

Keywords: Adıyaman, Zurna, Dilsiz Çoban Kavalı, Adıyaman Folk Dances.

ÖN SÖZ

Kültürün toplumlar arasında etnik bir anayasa olarak nitelendirilebildiği ve gelenek, görenek, örf, anane, yaşam şekli gibi birçok unsuru içerisinde barındırdığı söylenebilmektedir. Bu unsurlar arasında halk oyunları da bir toplumun kültürel açıdan birçok geleneğini ortak bir alanda bir araya gelmesiyle oluşması göz önünde bulundurulduğunda kültürel açıdan halk oyunlarının dolaylı veya doğrudan gelecek nesillere aktarılması bir toplumun kültürler unsurlarından birçoğunun ayakta kalmasını sağlayabilmektedir.

Bu durumu çalışmamızda yine kültürel bir etnik çalgı olan Dilsiz Çoban Kavalı ile Adıyaman yöresi halk oyunları ezgilerinin gelecek nesillere bahsi geçen çalgı icrası ile aktarılması hedeflenmiş olup, nitel araştırma yöntemi ve bu yöntem içerisindeki durum deseninden yararlanılmıştır.

Bu süreçte başta ailem olmak üzere çalışmanın bu günlere gelmesinde emeği olan danışmanım saygıdeğer Prof. Dr. Barış TOPTAŞ' a, ardından araştırma yöntemleri ile ilgili ve akademik hayatımla ilgili hiçbir şekilde desteğini esirgemeyen saygıdeğer ağabeyim ve hocam olan Dr. Öğr. Üyesi Tuğrul Gökmen ŞAHİN' e, akademik anlamda kusursuz bir çalışmanın nasıl yapılacağını öğrendiğim saygı değer hocam Dr. Mert ŞEN' e gerek akademik çalışmalarını gerek icracılığını benimsediğim ve örnek aldığım ve bu süreçte hiçbir zaman yardımını esirgemeyen saygı değer hocam Doç. Dr. Aytunç AYDIN' a, her zaman beni kendi öğrencisi olarak gören ve lisansüstü eğitim sürecimin her döneminde yardımlarını esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER hocama, jüride bulunan ve olumlu olumsuz eleştirilerini esirgemeyen saygıdeğer hocam Doç. Dr. Uğur Göktaş hocama ve son olarak bu çalışmada kaynak kişi olarak rol alan ve emeklerini esirgemeyen sayın Ali Almaz, sayın Mikail Akgül, sayın Bedir Karaca ve sayın Abuzer Çalgıcı' ya teşekkürü bir borç bilirim.

Saygılarımla...

Mehmet Gazi BİLGİÇ
Adıyaman, Temmuz, 2025
21/07/2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Adıyaman Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....
Mehmet Gazi BİLGİÇ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1.Problem Durumu	3
1.1.1. Alt problemler	4
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi.....	4
1.3. Sınırlılık	4
1.4. Tanımlar	5
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1. Adıyaman Müzik Kültürü.....	6
2.1.1. Düğün müziği kültürü.....	6
2.1.2. İlahili düğün müziği kültürü	6
2.1.3. İncesazlı düğün müziği kültürü	7
2.1.4. Davul zurnalı düğün müziği kültürü.....	7
2.1.5. Orkestralı düğün müziği kültürü	8
2.1.6. Düğün öncesi-sonrası eğlence kültürü.....	9
2.2. Adıyaman'daki Düğün Dışı Müzik Kültürleri.....	9
2.2.1. Harfane geleneği müzik kültürü	9
2.2.2. Dini musiki	10
2.3. Kaval	11
2.3.1. Dilsiz Çoban Kavalı.....	13
2.3.2. Dilsiz Çoban Kavalı icra teknikleri	22
2.3.2.1. Baş Pare ve dudak pozisyonu	22
2.3.2.2. Duruş pozisyonu	24

2.4. Zurna.....	32
2.4.1. Kamış.....	34
2.4.2. Boru	36
2.4.3. Dil.....	38
2.4.4. Gövde.....	39
2.4.5. Emzik/Sedef	40
2.4.6. Zurna boyutları	41
2.4.7. Zurna icrası teknikleri	42
2.4.7.1. Kamış ıslatma	43
2.4.7.2. Trill	43
2.4.7.3. Parmak vibrasyonu	44
2.4.7.4. Dil vibrasyonu.....	44
2.4.7.5 Boğaz/Gırtlak vibrasyonu.....	44
2.4.7.6. Stekato	44
2.4.7.7. Nefes çevirme tekniği	44
2.4.8. Adıyaman'da kullanılan zurna ve özellikleri	44
2.5. Adıyaman Halk Oyunları Çalgıları.....	45
2.5.1. Adıyaman davulu	45
2.5.2. Adıyaman zurnası	47
3. YÖNTEM	54
3.1. Araştırma Deseni	54
3.2. Veri Toplama Aracı ve Verilerin Toplanması	54
3.3. Evren ve Örneklem.....	55
3.4. Çalışma Grubu	55
4. BULGULAR	58
4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular	58
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular	62
4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular	114
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	127
5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	127
5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	127
5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar	128
5.4. Öneriler.....	128

KAYNAKÇA

EKLER

ÖZ GEÇMİŞ



TABLÖLAR DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 3.1. Çalışma grubuna ait bilgiler	55
Tablo 4.1. Elde edilen eserler	58



GÖRSELLER DİZİNİ

	Sayfa
Görsel 2.1. Divje Babe Flütü	12
Görsel 2.2. Kaval çeşitleri.....	12
Görsel 2.3. Baş Pare ve Gövdeden oluşan Dilsiz Çoban Kavalı özellikleri.	14
Görsel 2.4. Farklı ölçülerdeki Kaval baş Pareleri	14
Görsel 2.5. Farklı boyutlardaki Kaval Baş Pare ölçüleri	15
Görsel 2.6. Tek Parça Ağaç Kaval.....	15
Görsel 2.7. 3 Parça Ağaç Kaval Örneği	16
Görsel 2.8. Kamış Kaval.....	16
Görsel 2.9. Bambu Kaval.....	17
Görsel 2.10. Metal Kaval	17
Görsel 2.11. Plastik Kaval	18
Görsel 2.12. Dilsiz Çoban Kavalı ölçüleri	19
Görsel 2.13. 1.Perde Sistemi 1. Kademe Sesleri.....	19
Görsel 2.14. 1.Perde sistemi 2. Kademe Sesleri.	20
Görsel 2.15. 1.Perde sistemi 3. Kademe Sesleri	20
Görsel 2.16. 1.Perde sistemi 4. Kademe Sesleri	20
Görsel 2.17. 2.Perde sistemi 1. Kademe Sesleri	21
Görsel 2.18. 2.Perde sistemi 2. Kademe Sesleri	21
Görsel 2.19. 2.Perde sistemi 3. Kademe Sesleri	21
Görsel 2.20. Dudak ve Baş Parenin dudak üzerindeki pozisyonu	22
Görsel 2.21. Dudak ve Kaval pozisyonu-1	22
Görsel 2.22. Dudak ve Kaval pozisyonu-2	23
Görsel 2.23. Kaval Perdelerinde parmak numaraları.....	23
Görsel 2.24. Oturarak Kaval tutuş ve duruş pozisyonu Vertika.	24
Görsel 2.25. Oturarak Kaval tutuş ve duruş pozisyonu Sağ profil.	25
Görsel 2.26. Oturarak Kaval tutuş ve duruş pozisyonu Sol profil.	26
Görsel 2.27. Ayakta Kaval tutuş ve duruş pozisyonu Vertikal.....	27
Görsel 2.28. Ayakta Kaval tutuş ve duruş pozisyonu sağ profil.....	28
Görsel 2.29. Ayakta Kaval tutuş ve duruş pozisyonu sol profil	29
Görsel 2.30. İcraya hazır bir Cura Zurna	34
Görsel 2.31. Birleştirilmiş Kamış, Boru ve İp	35

Görsel 2.32. Yeni Nesil Kamış Kutusu.....	35
Görsel 2.33. Kamış Kalıbı	36
Görsel 2.34. İcraya hazır olmayan kesilmiş Kamış	36
Görsel 2.35. Kamış kutusu içerisinde icraya hazır sahne ve meydan Zurnaları Kamışları.37	
Görsel 2.36. İcraya hazır kamışlı Zurna Boruları.	38
Görsel 2.37. Zurna Dilleri.....	39
Görsel 2.38. Zurna Gövdeleri.	40
Görsel 2.39. Emzik, Sedef	41
Görsel 2.40. En pesten en tize doğru Kaba Zurna, Orta Kaba Zurna, Orta Zurna, Cura Zurna ve Zil Zurna	41
Görsel 2.41. En pesten en tize Zurnaların Sistemik Özellikleri.....	42
Görsel 2.42. Türkiye Zurna Haritası	42
Görsel 2.43. Adıyaman Davulu örneği-1.....	45
Görsel 2.44. Adıyaman Davulu örneği-2.....	46
Görsel 2.45. Adıyaman Davul Tokmağı örneği.....	46
Görsel 2.46. Adıyaman Davul Çubuğu örneği	47
Görsel 2.47. Adıyaman Zurnası örneği	48
Görsel 2.48. Adıyaman Zurnası Dili.....	49
Görsel 2.49. Adıyaman Zurna Sedefi.	49
Görsel 2.50. Adıyaman Zurnası Kamış.	50
Görsel 2.51. İcraya hazır kamışlı boru.....	50
Görsel 2.52. Adıyaman Zurna Boruları	51
Görsel 2.53. Adıyaman Kamış Kutusu	51
Görsel 2.54. Adıyaman Halk Oyunları Yöresel Kıyafetleri.	52
Görsel 4.1. 1. Grubun icra ettiği Grani adlı eserin notası (1)	62
Görsel 4.2 1. Grubun icra ettiği Grani adlı eserin notası (2).....	63
Görsel 4.3. 2. Grubun icra ettiği Grani adlı eserin notası.	64
Görsel 4.4. 1. Grubun icra ettiği Düz adlı eserin notası.	66
Görsel 4.5. 2. Grubun icra ettiği Düz adlı eserin notası.....	68
Görsel 4.6. 1. Grubun icra ettiği Çeçen Kızı adlı eserin notası.....	70
Görsel 4.7. 2. Grubun icra ettiği Çeçen Kızı (Sevda) adlı eserin notası	72
Görsel 4.8. 1. Grubun icra ettiği Halay adlı eserin notası	74
Görsel 4.9. 2. Grubun icra ettiği Sıviki adlı eserin notası	76

Görsel 4.10. 1. Grubun icra ettiği Kadın Ağırması adlı eserin notası	78
Görsel 4.11. 2. Grubun icra ettiği Kadın Granisi adlı eserin notası..	80
Görsel 4.12. 1. Grubun icra ettiği Fatmalı adlı eserin notası.....	82
Görsel 4.13. 2. Grubun icra ettiği Fatmalı adlı eserin notası.....	83
Görsel 4.14. 1. Grubun icra ettiği Koçari adlı eserin notası	84
Görsel 4.15. 2. Grubun icra ettiği Koçeri adlı eserin notası.....	85
Görsel 4.16. 1. Grubun icra ettiği Topalı adlı eserin notası.....	86
Görsel 4.17. 2. Grubun icra ettiği Topalı adlı eserin notası.....	87
Görsel 4.18. 1. Grubun icra ettiği Şeyh Halid adlı eserin notası.....	88
Görsel 4.19. 2. Grubun icra ettiği Karakoçık adlı eserin notası.....	89
Görsel 4.20. 1. Grubun icra ettiği Bezar adlı eserin notası.....	90
Görsel 4.21. 2. Grubun icra ettiği Bezar adlı eserin notası	91
Görsel 4.22. 1. Grubun icra ettiği Gemi Oyunu adlı eserin notası.	93
Görsel 4.23. 2. Grubun icra ettiği Gemi Oyunu adlı eserin notası	94
Görsel 4.24. 1. Grubun icra ettiği Simsimi adlı eserin notası	95
Görsel 4.25. 2. Grubun icra ettiği Simsimi adlı eserin notası	96
Görsel 4.26. 1. Grubun icra ettiği Çep adlı eserin notası.	98
Görsel 4.27. 2. Grubun icra ettiği Kosari (Çep-Tek Ayak) adlı eserin notası	100
Görsel 4.28. 1. Grubun icra ettiği İki Ayak adlı eserin notası	102
Görsel 4.29. 2. Grubun icra ettiği Dınığı adlı eserin notası	104
Görsel 4.30. 1. Grubun icra ettiği Türkan adlı eserin notası.....	105
Görsel 4.31. 2. Grubun icra ettiği Tırge adlı eserin notası	107
Görsel 4.32. 1. Grubun icra ettiği Serberjeri (Teşi) adlı eserin notası	109
Görsel 4.33. 2. Grubun icra ettiği Serberjeri adlı eserin notası.....	111
Görsel 4.34. 1. Grubun icra ettiği Seyran adlı eserin notası.....	112
Görsel 4.35. 1. Grubun icra ettiği Seyrane adlı eserin notası	113
Görsel 4.36. 2. Grubun icra ettiği Koçeri adlı eserin notası.....	121
Görsel 4.37. Koçeri Oyun Havası İcrası.....	121
Görsel 4.38. 1. Grubun icra ettiği Topalı adlı eserin notası.....	122
Görsel 4.39. Topalı oyun havası icrası.....	122
Görsel 4.40. 1. Grubun icra ettiği Gemi Oyunu adlı eserin notası	123
Görsel 4.41. Gemi Oyunu icrası.....	123
Görsel 4.42. 1. Grubun icra ettiği Çep adlı eserin notası.....	124

Görsel 4.43. Çep oyun havası icrası.....	124
Görsel 4.44. 2. Grubun icra ettiği Dınığı adlı eserin notası	125
Görsel 4.45. Dınığı oyun havası icrası.....	125
Görsel 4.46. 2. Grubun icra ettiği Serberjeri adlı eserin notası	126
Görsel 4.47. Serberjeri oyun havası icrası.....	126



1. GİRİŞ

Adıyaman, tarihin bilinen en eski yerleşim yerlerinden biridir. Yapılan çeşitli incelemeler sonucunda M.Ö. 4000’li yıllara kadar uzanan bir tarihi olduğu bilinmektedir. Birçok medeniyete ev sahipliği yapan Adıyaman’da, bahsi geçen uygarlıklara ait kalıntılar da mevcuttur. “Adıyaman ilinin tarihi kaynakları tarih öncesi dönem ve İlkçağ’da Hitit’lere ait kalıntılara kadar gittiği tespit edilmiştir” (Demirkent, 1977, s.232 akt. Dalmiş, 2022, s.406). Bölgeyi hakimiyeti altına alan uygarlıkları Taşdemir şöyle aktarmaktadır; “Bölgede hâkimiyet kuran devletler sırasıyla; Hititler, Hurriler, Kummuh, Asur, Medler, Persler, Kommagene, Roma, Bizans, Emeviler, Abbasiler, Selçuklular, Artuklular, Zengîler, Eyyübîler, Moğollar, Memlûkler, Dulkadiroğulları ve Osmanlı devleti şeklinde belirtilebilir.” (Taştémir, 1999, 1 akt. Dalmiş, 2022, s. 406).

Adıyaman’da hüküm süren uygarlıklar, bölgede yer aldıkça zaman içerisinde kendi hayatlarından eserler bırakmıştır. Köprü, mağara, kale gibi tarihi kalıntılar bölgeye farklı turizm alanları için bir potansiyel sağlamaktadır. *“Hititler döneminden kalma “Malpınar Hieroglif Yazıtı”, bugün halen kurnalarından su akan, Romalılar döneminden kalma Antik Perre Şehri’ndeki “Roma Çeşmesi”, Kommagene Krallığı döneminden kalma tek kemerli “Cendere Köprüsü”, İslami dönem harikası olan “Altınlı Köprü”, erken dönem Hristiyanlarının yerleşkesi olan “Zey Mağaraları, Gümüşkaya Mağaraları, Turuş Kaya Mezarları, Haydaran Kaya Mezarları, Hısn-ı Mansur Kalesi, Yeni Kale, Gerger ve Besni Kaleleri, Derik Kutsal Alanı, Sofraz’daki Kül Şehri Harabeleri, aynı yerleşim yerindeki Sofraz Tümülüs Mezarları, Eski Besni Harabeleri, Besni Sesönk Tümülüsü’ndeki Sütunlar, her katmanı ayrı bir uygarlığın izlerini taşıyan höyükleri ve bu höyüklerde yapılan arkeolojik kazılardan elde edilen, Paleolitik dönemden günümüze kadar yaşamış her çağa ait 30.413 eserden oluşan zengin bir koleksiyona sahip müzesiyle Adıyaman, kuşkusuz ki çok büyük kültür, inanç ve sağlık turizmi potansiyeline sahip bir İl’dir”* (Kültür, 2025).

Bu bağlamlarda Adıyaman ilinin çok yoğun göçe maruz kaldığı, tarihsel açıdan yaklaşık 40.000 yıl önceye kadar dayandığı, coğrafi, tarihsel ve kültürel açıdan çok zengin bir yapısının olduğu, bu durum nezdinde Adıyaman’ın kültürel mirasının oldukça yoğun olması bu coğrafyada yaşayan insanların hayatlarını da dolaylı veya doğrudan etkilemesi, bu coğrafya insanlarını kültürel açıdan zenginleştirmektedir. Bu zenginlik insanların kültürel açıdan sınıflanmasına yol açıp her grubun kendi kültürel özelliklerini oluşturacağı ve bunları yaşayacağı bir alan yaratma çabasıyla başladığı sonucuna varılabilmektedir.

Bir önceki paragrafta da bahsedildiği üzere bu insanlar farklı kültürel özellikler taşımaktadır. Bu özelliklerden en bariz olanı ise müzik kültürleridir. Bu müzik kültürleri belirli toplumların en çok dikkat ettikleri unsurlardır. Bunun sebebi Adıyaman'ın müzik kültürlerinin dayandığı temellerin toplumsal, dini ve geleneksel kökenlere dayanmasıdır. Bu minvalde değerlendirildiğinde Adıyaman müzik kültürü toplumsal kozmopolitizmle uyumludur.

“Nüfusun büyük çoğunluğu Müslüman olan Adıyaman'da, değişik mezheplerden oluşan Hristiyanlar da bulunmaktadır. İlde, Türkçe, Kürtçe ve Zazaca konuşulmakta, dilin de kültürel yapıyı en az din ölçüsünde belirleyen bir etken olduğu görülmektedir. Türklerin bölgeye egemen olması ile İslam dininin kurallarıyla Adıyaman kültürü, yeni özellikler kazanmış, bölge yaşamında inançlar birinci planda belirleyici olmuştur” (Adıyaman, 2025).

1954 yılına kadar Malatya'ya bağlı olan Adıyaman kültürel anlamda her iki şehrin kültürünü de içerisinde barındırmaktadır. Bu folklorik yapıların birbirlerine benzemesi Adıyaman'ın ozanlarının ve bu ozanların eserlerinin günümüze yeterince aktarılmadığı tespit edilmiştir.

“Ahmet Aşık Malatya doğumlu olup Adıyaman' da yaşamış olan Adıyaman'ın en eski ve ünlü ozanlarından biridir. Buna ek olarak Osman Hulusi Ateş, Mehmet Derviş, Âşık Ali, Avşaroğullarından Remzi, Rifat Baba, Asım Hoca gibi ozanlar yöre ozanları arasındadır” (Adıyaman, 2025).

Adıyaman'ın sahip olduğu içine kapanık kültür uzun süreler özerk bir toplum olmamasından kaynaklanmaktadır. Bu toplumun tüm folklorik unsurlarını derinden etkilemiştir. Adıyaman halk müziği genellikle Malatya kültürünün hâkim olduğu bölgede ortaya çıkmıştır. Adıyaman türküleri genellikle sevda motifini ön planda tutmuştur (Adıyaman, 2025).

“Adıyaman İli halk müziğinde, 2- 4- 5- 10 zamanlı türküler ve Divan, Garip, Maya, Tecnis, Kerem gibi uzun havalar özel bir yer tutmaktadır. Bunun yanı sıra, ezgi ve figüratif yapısı çok zengin olmamakla birlikte, semahların da folklor yapısı içinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Halay bölgesinde yer alan Adıyaman ilinde, tek bölümlü ağırlama halaylar en çok oynanan oyunlardır. Oyunlarda kadın ve erkekler özel giysiler giymekte ve halaylar davul-zurna eşliğinde oynanmaktadır. Yörede kullanılan halk sazları; davul-zurna, bağlamalar, kavallar, keman, ut, kemane, ıklığ, darbuka, cümbüş, leğen, tef vs.dir” (Adıyaman, 2025).

Adıyaman’da günümüzde en çok dikkat çeken müzik kültürü ise düğün müzikleri kültürüdür. Zira günümüzde Adıyaman’daki en aktif müzik kültürü düğün müziği kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum ise düğün müziği kültüründe bir zenginliğe yol açmıştır. Bu durum Adıyaman’ın geçmişten günümüze dek varlığını sürdürdüğü çeşitli kültürel zenginliklere ek olarak yeni bir kültürel dinamiğin Adıyaman’ın bu zenginliklere ev sahipliği yapmasının devamlılık açısından önemini kanıtlayacak nitelikte bir unsur olarak göze çarpmaktadır.

1.1. Problem Durumu

Adıyaman ili, Anadolu’nun kültürel mozaïği içinde önemli bir yere sahip olan ve zengin halk oyunu gelenekleriyle öne çıkan bölgelerden biridir. Ancak bu kültürel zenginliğin belgelenmesi, analiz edilmesi ve farklı müziksel anlatım araçlarıyla yeniden yorumlanması konularında yeterli akademik ve sistematik çalışma bulunmamaktadır. Günümüzde ise Adıyaman’da icra edilen halk oyunlarının hem dans biçimi hem de müziksel içerikleri bakımından detaylı bir şekilde tespit edilmesi ve aynı zamanda şema haline getirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu tespitlerin ardından halk oyunlarında yer alan müzik eserlerinin derlenip notaya alınması, kaynakların korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından büyük önem taşımaktadır.

Ancak sadece derleme ve nota aktarımlarıyla sınırlı kalmak, bu geleneksel yapıların bilimsel çözümlemesi için yeterli olmamaktadır. Elde edilen eserlerin müzikal analizlerinin yapılması ve repertuarın hem geleneksel hem de akademik yönlerinin anlaşılır biçimde akademiye kazandırılması gerektiği düşünülmektedir. Tüm bu süreçlerin sonunda ise, elde edilen halk oyunu müziklerinin dilsiz çoban kavalı gibi geleneksel ama unutulmaya yüz tutmuş çalgılarla icra edilmesi sırasında dikkat edilmesi gereken teknik ve müzikal unsurların belirlenmesi hem icra pratiği hem de çalgı eğitimi açısından yeni bir alan açacaktır.

Bu bağlamda, Adıyaman halk oyunlarının müzikal içeriklerinin sistemli bir şekilde belgelenmesi, analiz edilmesi ve farklı bir çalgı ile yeniden icra edilmesine yönelik çok boyutlu bir çalışma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Bu ihtiyacın giderilmesi gerektiği ve hem yerel müzik kültürünün korunmasına hem de akademik alana özgün bir katkı sunabileceği düşünülmektedir.

Araştırmanın problem cümlesini “Adıyaman ili sınırları içerisinde davul ve zurna ile icra edilen Türk halk müziği ve Türk halk oyunlarına ait eserler, belirli çalgılar dışında

farklı çalgılardan biri olan dilsiz çoban kavalı çalgısına adapte edilebilir mi?” oluşturmaktadır.

1.1.1. Alt problemler

1. Adıyaman’da günümüzde zurna ile icra edilen halk oyunları nelerdir?
2. Adıyaman’da günümüzde zurna ile icra edilen halk oyunlarının müzikal analizi nasıldır?
3. Adıyaman’da günümüzde zurna ile icra edilen halk oyunlarının dilsiz çoban kavalı ile icrası nasıldır?

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışmanın temel amacı, Adıyaman ilinde zurna eşliğinde icra edilen geleneksel halk oyunlarına ait eserlerinin dilsiz çoban kavalı ile icra edilebilirliğini incelemek ve bu uygulama sürecinde karşılaşılan teknik, müzikal ve icraya özgü özellikleri ortaya koymaktır. Çalışma, geleneksel müzik repertuvarının farklı bir çalgı üzerinden yeniden yorumlanarak aktarımını sağlayarak hem icra hem de eğitim alanında özgün katkılar sunmayı hedeflemektedir. Bu çalışmada yer alan eserler, yörede sadece belirli çalgılar ile icra edildiğinden yine aynı eserlerin kaval gibi farklı çalgılar aracılığıyla icra edilmesi alana farklı bir bakış açısı sunacağından bu çalışmanın alan için önemli olabileceği düşünülmektedir. Araştırmanın bir diğer önemli yönü ise dilsiz çoban kavalının icra olanaklarını genişletmek ve bu çalgının geleneksel müzik içerisindeki yerini güçlendirmektir. Bu sayede hem halk oyunlarının müzikal zenginliğinin farklı çalgı olanaklarıyla icra edilebilmesi, hem de kültürel aktarım sürecinin daha çeşitli biçimlerde sağlanabilmesi hedeflenmektedir. Aynı zamanda bu çalışma, müzikoloji alanına özgün bir model sunarak akademik literatürde alternatif uygulama ve analiz örneklerine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

1.3. Sınırlılık

Bu araştırma kapsamında veri toplamak amacıyla yapılan çalışmalarda, Davul ve zurna icracısı olarak mesleklerini yapan 2 zurna icracısının ve 2 davul icracısının çalışmaları ile yaşadıkları Adıyaman ili ile sınırlı tutulmuştur. Çalışma içerisinde icracılardan elde edilen 34 eser 6 farklı makamsal dizi ve 3 farklı usul kalıbı ile icra edilmiştir. Makamsal dizileri ve usul kalıplarını uygulamalı göstermek için 6 eser icra edilmiştir.

1.4. Tanımlar

Derleme: Belirli bir konuda hazırlanmış araştırma sorusuna yanıt bulmak için, belirlenmiş ölçütlere uygun olarak aynı konuda yapılmış çalışmaların sistemli ve yan tutmadan taranması, bulunan geçerliğinin çalışmaların değerlendirilmesi sentezlenerek birleştirilmesidir. Tek bir çalışma yerine birden çok çalışmadan gelen görüşler bir araya getirilerek veya entegre edilerek, tek bir çalışmadan elde edilen bulguların okuyucuyu aşırı derecede etkilemesine, hatta önemli bakış açılarını atlamamıza karşı koruma sağlar. Klinik kılavuzlar, genel olarak, önerilerini tek bir çalışmaya değil, birden çok çalışmanın istatistiksel sentezine (meta-analiz, nicel çalışmaların birleştirilmesi) dayandırmaktadır. (Çınar ve Tecik, 2022, s. 187).

Repertuvar: Türkçe Sözlük'te “Sanatçının söylemek üzere çalışıp hazırlandığı şarkı veya türkü listesi” ve “birikim” gibi anlamlara gelen repertuvar alanda da çeşitli şekilde tanımlanmıştır (TDK, 2025). Vural’a göre repertuvar ““Bir müzik topluluğunun ya da sanatçının yorumlamaya hazır olduğu parçalar, bir müzik türünde yazılmış parçaların tümü” şeklinde tanımlanmaktadır (Sözer, 1996, s.580 akt. Aktaş, 2017, s.73).

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Adıyaman Müzik Kültürü

Adıyaman gerek coğrafi gerek kültürel açıdan çok kıymetli bir kent olarak göze çarpmaktadır. Kendi içerisinde barındırdığı kültürel unsurlar arasından müzik kültürü kavramı çok önemli bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kültürel unsurlar farklı başlıklar altında aşağıda belirtilmektedir.

2.1.1. Düğün müziği kültürü

Adıyaman’da yapılan düğün törenleri toplumun farklı etnik köken ve farklı kültürlere bağlı olmasından ötürü çok zengin bir kültür yapısına sahiptir. Bu müzik kültürü düğün törenleri esnasındaki bu törenler (düğün, kına, nişan, sünnet, çeyiz ve gelin çıkarma) gibi organizasyonlar esnasında icra edilen müzik kültürleri olarak tanımlanabilmektedir. Bu başlık altında düğün müziği detaylı olarak ele alınmaktadır.

2.1.2. İlahili düğün müziği kültürü

“Adıyaman toplumunun müzik ile olan bağları her zaman çok güçlü olmuştur. Anadolu’nun İslam’ı benimsemesi oradaki devletleri ve orada bulunan Adıyaman’ın yaşamı ve müzik kültürünü de gerek doğrudan gerek dolaylı olarak etkilemiştir” (Kızıl ve Güler, 2025, s. 1070). Bölgede toplumun müzik ile bağlantısının şekillendiği bazı organizasyon alanları vardır. Bunların en başında toplumu oluşturan aile kavramının ve akraba bağlarının güçlendirildiği düğün organizasyonlarıdır. “Müziğin en kapsamlı olarak icra edildiği yer olan düğün organizasyonları başı çekmektedir. Fakat Adıyaman dini unsurların da yoğun olarak yaşandığı bir bölge olduğu için davul zurna geleneğinin günah olarak görülmesi toplumu yalnızca dua ve ikramlarla yapılan düğün organizasyonları kültürünün oluşmasına doğru yönlendirmiştir.” (Uysal, 2019, s. 1069-1078, akt. Kızıl ve Güler, 2025, s. 1073). Bölgede, dini bir düğün organizasyonu olarak adlandırılan “mevlüt” programları, toplum normlarını temel alarak oluşturulan kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Düğünün müzikal boyutunda ise farklı tarikat ritüellerinden ve birden fazla çalgıdan yararlanılmaktadır.

Bu hususta Haram-Helal kavramlarının ağır basması sonucu kadın erkeklerin aynı salonda bulunması gerektiği durumlarda salonun ortasından perde çekilmesi gerekmektedir. Bu tören Kur’an tilavetiyle başlamaktadır. Ardından güzel temennilerde ve tavsiyelerde bulunan dua ve ayetler ve hemen ardından şifa dualarıyla süreç devam etmektedir. Ve

ardından yeniden çeşitli dua ve dini ritüellerin ardından ilahi müziği faslı başlamaktadır. Bu fasıl sırasında Türkçe, Kürtçe ve Arapça ilahiler seslendirilmektedir. İcra sırasında kullanılan ritmik çalgılar def, zilli def, bendir, arbane olarak göze çarpmaktadır. Solo çalgı olarak ise temelde ney ve ardından ud, kanun ve keman gibi çalgılar da göze çarpmaktadır. Son dönemlerde ise bu müzikal icrasında veyahut ayrı bir gösteri olarak Mevlevi ritüellerine uygun şekilde sema gösterileri de göze çarpmaktadır. (Kızıl ve Güler, 2025).

2.1.3. İncesazlı düğün müziği kültürü

Adıyaman, geleneksel müzik kültürü içerisinde **ince sazlı müzik** geleneğine önemli bir yer ayırmış ve bu kültür, özellikle düğün ritüellerinde belirgin bir rol oynamıştır. Bu müzik icrasında **cümbüş, keman, darbuka, davul ve nefesli çalgılar** öne çıkmakta olup, nefesli enstrümanlar arasında özellikle **zurna** yaygın olarak kullanılmaktadır. Bununla birlikte, daha nadir de olsa **klarnet ve kanun** gibi enstrümanlar da performans süreçlerine dâhil edilmiştir. Ancak günümüzde, Adıyaman’da ince sazlı müzik kültürünün **yok olma tehdidiyle karşı karşıya olduğu** ifade edilmektedir. Bu durum, bu müzik geleneğini icra eden bir katılımcı ile gerçekleştirilen görüşme kapsamında da dile getirilmiş ve geleneksel müzik icrasının sürekliliğinin giderek azaldığı anlaşılmıştır. Genellikle bu müzik türü Adıyaman’ın yerli halkı tarafından benimsenmektedir. Fakat son dönemlerde bölgedeki Kürtçe halk ezgilerinin popülerleşmesi bu kültürü çok olumsuz yönde etkilenmesine ve bu kültürün yok olmaya yüz tutmuş olması fikrinin benimsenmesine sebep olmaktadır olarak belirtilmiştir (Faruk Işık, kişisel görüşme, Şubat 2025).

2.1.4. Davul zurnalı düğün müziği kültürü

Adıyaman’da düğün, eğlence kültürü organizasyonları arasında önemli bir unsurdur. Bölgenin geçmiş zamanlarında düğün kültüründe yaygın olarak kullanılan davul ve zurna, teknolojik gelişmelerin yaygın olmadığı dönemlerde yöre halkı tarafından kullanılan işlevsel bir eğlence organizasyonunun ürünleridir. Davul ve zurna ile gerçekleştirilen düğün ile ilgili Toprak; Düğün, toplum ve birey için yeni başlangıçları simgeleyen bir eğlence ve kültür unsurudur. Türkiye’nin hemen her yöresinde olduğu gibi Adıyaman’da da bu kültür geçmişten günümüze farklı organizasyon şekilleri ile devam etmektedir. Bu kültürün başat çalgıları ise davul ve zurnadır. Davul ve zurna, her yörede farklı icra edilen, geçmişte köy düğünlerinde bulunan yüksek ses seviyesi sebebiyle tercih edilmesi sonucunda bugün bile günümüzde popülaritesini koruyan düğün öncesi gelin çıkartma,

düğün esnasında ve düğün sonrası eğlencelerde icra edilen bir ikili saz özelliği taşımaktadır. İcrası esnasında Türk halk müziğinden yöreye ait eserler okunması öncelikli olarak amaçlanmıştır. Duyusal anlamda davul ve zurna ile sadece eğlenceli eserler icra edilmez aynı zamanda hüznü içeren türküler de icra edilirdi. Günümüzde ise bu anlayış artık daha popüler müziklerin icrasında kullanılan çalgıların icra edilmesiyle düğün salonlarındaki elektronik çalgıların ki bunlar genellikle icra edilmesi sonucunda farklı şekilde değişmiştir. (Toprak, 2023, s. 291).

2.1.5. Orkestralı düğün müziği kültürü

Düğün, toplumun eğlence kültürünü yansıtan organizasyonlar olarak adlandırılmaktadır. Her toplumda olduğu gibi Adıyaman yöresinde de toplumun birleştirici unsurunu yansıtan bir olgu olarak hayatımızda yer almaktadır. Düğünün gerçekleştirilmesini sağlayan farklı boyutları vardır. Çalışmamızın bu bölümünde ise Adıyaman'da bir düğünün müzikal boyutu incelenmiştir. Kullanılan sazlar, orkestra düzeni, yöresel ve yöresel olmayan ezgilerin kullanım alanları gibi bilgileri Toprak; Adıyaman, düğün kültüründe müziğin nasıl yapıldığı ve hangi çalgılar ile icra edildiği büyük bir önem arz etmektedir. Geçmişten günümüze uzanan kısıtlı bir saz topluluğundan (davul ve zurna), zengin bir saz topluluğuna dönüşen bu çalgılar günümüzde artık yerini orkestra müziği denilen toplu çalım olarak icra edilen ortamlara bırakmıştır. Teknoloji çağına ayak uydurulmasıyla artık bütün çalgılar elektronik boyuta evrilmiş ve düğünlerde bu şekilde icra edilmeye başlanmıştır. Davul ve zurna gibi ses seviyesi yüksek çalgılar, açık hava ve kapalı salon düğünlerinde yöresel bir ezgi isteyen düğün sahibi isteğine göre hala icra edilmeye devam etmektedir. Fakat düğünlerde müziğe ayrılan süre içerisinde çoğunluk olarak elektrik bağlama, klavye gibi çalgılar icra edilmektedir. (Toprak, 2023, s. 291) gibi iletmektedir. Bunların yanı sıra büyük ve çok sayıda çalgı barındıran orkestralar da karşımıza çıkmaktadır. Bu orkestralar genellikle ritim grubu, yaylı grubu, alt yapı diye nitelendirilen çalgıları da içinde barındırabilir. Bu orkestra kültürünün ise popüler müzik kültüründen etkilendiği düşünülebilir. Bu kültürün en temel sebeplerinden biri televizyonun yaygınlaşmasıyla insanların uzun senelerce izlediği Sanatçı İbrahim Tatlıses'in yönettiği "İbo Show" isimli televizyon eğlence programına dayandırılabilir. Bu süreçten sonra çeşitli sanatçıların düğün organizasyonlarına bu şekilde dahil olması bu kültürün daha da ileri bir boyuta taşınmasına destek olmuştur.

2.1.6. Düğün öncesi-sonrası eğlence kültürü

Adıyaman’da, Güneydoğu Anadolu Bölgesindeki diğer şehirlerinde olduğu kendine ait bir müzikli oturma ve sohbet gecesi geleneği bulunmaktadır. Bu gelenek Adıyaman bölgesinde harfane geleneği olarak adlandırılmaktadır. Harfane geleneği, düğün gibi özel günlerde iki farklı boyutta yaşatılarak kültürün yaşatılması sağlanmaktadır. Harfane geleneğinin düğün gibi yöreye has özel eğlence geleneğinin nasıl gerçekleştirildiğini Yağınlı şöyle aktarmaktadır; Adıyaman’ın geleneksel müzik fasılı olarak adlandırılan harfane geleneğinin Adıyaman kültüründe 2 bölümü vardır. Düğün eğlencelerinin vazgeçilmezi olan harfane fasılları, düğün öncesi “oturak alevi”, düğün sonrası “güveği sahresi” olarak iki bölümden oluşmakta veya iki farklı bölümde icrası gerçekleştirilmektedir. Bu eğlenceler, kültürü bilen kalabalık bir topluluk ile icra edilir. Mekân olarak, kışın evlerde, yazın bağ evlerinde ‘Aynalı Kavak’, ‘Hacı Ahmed’in düzü’, ‘Pirin’ denilen mesire yerlerinde bir araya gelirlerdi. Yeme içme fasılları gerçekleşir daha sonra farklı Türk halk müziği formlarında eserler okunur ve dinleyenlerin hem eğlenceli hem de hüzünlü bir gece gerçekleşir. (Yağınlı, 2013, s. 20, akt. Kaçar, 2021, s. 9)

2.2. Adıyaman’daki Düğün Dışı Müzik Kültürleri

Adıyaman düğün organizasyonlarına ilişkin zengin bir kültüre sahip olmasının yanı sıra bu organizasyonlar dışında da müzik yapılan çeşitli organizasyonlar da bulunmaktadır. Bu organizasyonlar çeşitli grupların toplantılarının ardından yapılmıştır. Bu kültürün devamlılığı günümüze kadar gelmiş kimi zaman bu kültürler evrimleşmiş ve az da olsa dinamik bir yapıya doğru yönelmiştir.

2.2.1. Harfane geleneği müzik kültürü

Bu kültür birkaç farklı kaynaktan farklı özellikleri betimlenecek şekilde verilmiştir. Harfane kültürü Adıyaman için çok kıymetli bir unsur olmasının yanı sıra bahsedildiği kaynaklarda da bu önem özellikle vurgulanmıştır. Harfane geleneği toplumsal olarak sorunların görüşülen ve müzikal eğlence ile sonlandırılan bir gelenek olarak bugüne dek sürmüştür.

“Yöre halkı arasında geçmişten günümüze kadar süregelen müzikli toplantılara “Harfane” denilmektedir. Harfane, müzikli toplantı işlevine sahiptir. Osmanlı döneminde kurulmuş olan “Ahilik” teşkilatının üyeleri olan esnafların, hafta sonlarında toplanarak yorgunluk ve stres atmak amacıyla düzenlemiş oldukları toplantılar zamanla halk arasında da

yaygınlaşmıştır. Bu toplantılarda günün konuları ile ilgili sohbetler yapılmakta, şarkı, türkü, mâni ve gazeller söylenmekte ve çeşitli oyunlar oynanmaktadır. Bunlarla birlikte çeşitli yiyecek ve içecekler de ikram edilmektedir. Adıyaman’da geçmişte icra edilen tekke ve tasavvuf müziği günümüzde de görülmektedir. Tekkelerde okunan bu ilahi ve gazellerin eşlik çalgısı çoğunlukla bend (Helile), def ve kudüm olmuştur. Yörede kullanılan sazlar; cümbüş, tanbur, keman, ud, kanun, kaval, ney, bağlama, def ile halay ezgilerinin baş sazları olan davul ve zurnadır” (Müzik, 2025).

Adıyaman’ın ev sahipliği yaptığı müzik kültürlerinden olan Harfane geleneği Adıyaman toplumunda önemli bir değer olarak varlığını sürdürmektedir. Bu geleneğin farklı bölgelerde farklı şekillerde isimlendirilmesi ve uygulanması da göze çarpmaktadır. Elâzığ’da Kürsü başı, Balıkesir’de Barana ve Şanlıurfa’da Sıra geceleri gibi isimlerle de karşımıza çıkmaktadır (Savaş Ekici Ders Notları).

Harfane geleneği, Adıyaman’da toplumun birleştirici unsurlarından biri olarak kabul edilmiş olup geçmiş dönemlerde yaşayan insanların birbirleri ile dayanışma içerisinde olduğu bir gecesi olarak betimlenmektedir. Toplumun belirli gün ve haftalarda yaptıkları bu toplantıya müzik ile farklı bir boyut kazandırılarak şehir müziği kültürü olarak adlandırılmaktadır. Gelenek ile ilgili Kaçar; Bu müzik kültürü şehir müziği kültürü kökenine dayanmaktadır. İnce saz olarak tabir edilen “cümbüş, kanun, darbuka, zilli tef” gibi çalgılar kullanılarak icra edilen ve bir toplantı sonrası yapılan belirli konu ve sorunların görüşüldüğü ve çözüldükten sonra yemek ve eğlence ile noktalanın gece Adıyaman’da “Harfane Gecesi” olarak nitelendirilir. (Kaçar, 2021). Harfane gecesi geleneği, geçmişten bugüne yöre halkı tarafından hala sürdürülmektedir.

2.2.2. Dini musiki

Adıyaman, farklı kültürleri bünyesinde barındıran bir ildir. İslamiyet’in yaygın olduğu Adıyaman’da, Hristiyanlık ve Ortodoks gibi dinler de bulunmaktadır. Adıyaman’da İslam dinine ait mezhep ve tarikatların müzikleri yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu müzikler ile ilgili Demir şöyle bahsetmektedir; Adıyaman’da tekke, cami ve cem evlerinde uygulanan müzik türleri geleneksel açıdan yaygın ve çok kıymet verilen müzik kültürleridir. Camilerde ezan, sala, salat, mevlid vb. gibi müzikal ritüellerin sıkça yapılması, tekkelerde zikir ayinleri, ilahi okuma ritüellerinde ve öncesindeki Kur-an’ı Kerim okumalarında müzikal önemli bir kültür söz konusudur. Adıyaman’da bulunan ve bu ritüelleri kullanan Rifai ve Kadiri tarikatları bunların başlıca örnekleridir. Bunlara ek

olarak bir de cem evi müziği kültürü de Adıyaman'daki Anadolu aleviliğinde önemli bir rol oynamaktadır. Cem evlerindeki Deyiş, Duaz-ı imam, Miraçlama, 12 hizmet, semahlar, tevhidler ve mersiyeler bu kültürü oluşturmaktadır. (Demir, 2024, s. 5-6).

2.3. Kaval

Kaval kelimesinin etimolojik kökeni ile ilgili Gazimihal; Kaval kelimesi etimolojik olarak içi boş boru anlamına gelen “kav” sözcüğünden devşirildiği varsayılmaktadır. (Gazimihal, 1975, s. 39 akt. Yurtçu, 2006, s. 7). Kaşgarlı Mahmut' a ait olan Divan-ü Lugati-t Türk eserinde bu kelime bire bir aynı şekilde izah edilmektedir. Bu kelime Anadolu topraklarında çoban çalgısı olarak nitelendirilir ve bunlara ek olarak Yunanca ve Türkçe' de çeşitli isimlerden değişerek geldiği bilinmektedir. (Picken, 1975, s. 382-383 akt. Yurtçu, 2006, s.7). Ki hala bu konu hakkında belirli çalışmalar yapılması gerektiği vurgulanabilmektedir. (Yurtçu, 2006, s. 7).

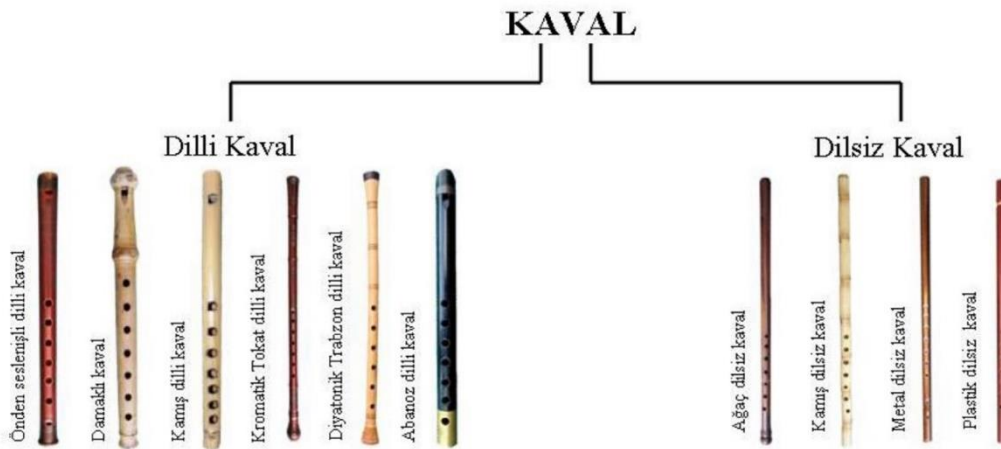
Kaval çalgısının dilli ve dilsiz olarak iki farklı türü vardır. Dilsiz kaval çalgısı dünyanın çeşitli bölgelerinde karşımıza farklı isimlerde, farklı türlerde, farklı materyallerle, farklı icra teknikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Anadolu topraklarının zenginliği her çalgıda olduğu gibi bu çalgıda da kültürel açıdan zenginliğini hissettirmiştir. Bu çalgı Anadolu, Balkan, Orta Asya gibi bölgelerde görülmektedir. Bu çalgı Türkiye, Ermenistan, Bulgaristan, Başkurdistan Özerk Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti bölgelerinde farklı icra teknikleriyle net olarak karşımıza çıkmaktadır. Türkiye'de ki farklı kaval icra şekillerinden birkaç tanesi dem sesli üfleme, diş ile çalma olarak nitelendirilebilir. Dilli kaval çalgısı' da yine dünyanın birçok yerinde farklı isim ve icra şekilleriyle karşımıza çıkmaktadır. Orta Avrupa'da Blok flüt, flüt ve Azerbaycan'da Tütek gibi isimlerle karşımıza çıkmaktadır.

Kaval çalgısı tarihsel açıdan Üst Paleolitik denilen 50.000 ila 10.000 yıl öncelerine dayanan mağara ressamlığı ve avcılık aletlerinin biraz daha ileri taşındığı döneme dayanmaktadır. Buzul çağını da içinde barındırdığı bilinmektedir. Bu dönemde bahsi geçen çalgının ilk yapı malzemesinin ne olduğu bilinmemektedir. Fakat en eski bulgu bizi “Divje Babe Flütü” olarak isimlendirilen bu çalgıya götürmektedir. Bu çalgı 41 adet kemikten yapılmış ve 20. Yüzyıl (1995)' de, Slovenya'nın Cerkno yakınlarında keşfedilmiştir. Bu çalgı adını arkeolojik çalışmaların yapıldığı mağaranın isminden almıştır.



Görsel 2.1. *Divje Babe Flütü* (Divje Babe flütü, 2025).

Kaval çalgısı temelde iki başlık adı altında değerlendirilebilmektedir. Bu iki başlık da kendi içlerinde başka başlıklarla incelenebilmektedir. Bunlar Dilli ve Dilsiz olarak nitelendirilebilmektedir. Bu iki başlıktaki Dilsiz Kaval sınıfı yapı malzemelerine göre Dilli Kaval sınıfı ise yapı malzemelerine, icra etme şekillerine ve icra edildiği yörelere göre değişiklik gösterebilmektedir.



Görsel 2.2. *Kaval çeşitleri* (Kastelli, 2014, s. 4).

Horlatmalı dilli kaval algısının Anadolu topraklarında iki ayrı bölgede kullanıldığını bilinmektedir. Bu bölgelerden biri Tokat yöresi (Tokat ve çevresi)'dir. Yapı malzemeleri erik, kayısı, kara erik vb. ağaçlardan yapılmaktadır. Bu yöredeki kaval çalgısının perde yapısı kromatiktir. algının n yüzünde 7 arka yüzünde 1 toplamda 8 perdesi vardır. algının dil bölümü düz bir kesik şeklindedir. Bunun sebebi ise yöre tavrını icra edebilmek için gerekli icra pozisyonunun daha kolay şekilde elde edilebilmesi olarak tanımlanabilmektedir. (Aydın, 2021).

Bu çalgının kullanıldığı diğerk yöre ise Doğu Karadeniz bölgesi (Trabzon ve çevresi)'dir. Yapı malzemeleri genellikle şimşir, erik ve komar ağaçlarından yapılmaktadır. Bu algı Trabzon içerisindeki doğu batı bölgelerinde bile farklılık gösterebilmektedir. Bölgenin doğu bölgelerinde nde 6 perde ve diğerk bölgelerinde ise nde 6 arkada 1 perde toplam 7 perde vardır. Doğu bölgelerde genelde erik ağacı da sıkça kullanılır batı bölgelerine nazaran. Yine bölgenin doğusunda boyutu 60 cm'ye kadar artan kaval boyutları pes bir tonun benimsendiğini tasdiklemektedir. Batı bölgelerinde 30-35 cm bantlarında daha tiz sesler benimsenmektedir. (Ömer parlak Yöre İcracısı ve Kaval Yapım Ustası 18.03.2025)

Diğerk dilli kaval algılar ise dik açılı bir ağız yapısına sahiptir. Yapı malzemeleri dışında perde yapıları aynıdır. Abanoz, pelesenk, Afrika gl, zeytin gibi ağaçlar nadir olarak kullanılsa da sıkça kullanılan ağaçlar kayısı, erik ve kara erik ağaçları olarak söylenebilir. Ağaç yapı malzemelerine ek olarak kamyştan yapılan dilli kavallar da mevcuttur. Perde yapıları n yüzünde 7 arka yüzünde 1 olmak üzere toplamda 8 perdeye sahiptir. Bu kavallar Anadolu'nun birçok bölgesinde icra edilebilmektedir. Bu algılar Erzincan, Eğin, Tokat, Diyarbakır, Bolu, Gaziantep, Sivas, Kahramanmaraş, Ordu, Adıyaman, Trabzon, Amasya, Giresun gibi bölgelerde kullanılmaktadır. Ses hacmi açısından çok yeterli olmadığı için oturak alemlerinde icra edildiği n görülebilmektedir. (Paksoy ve Gök-Ayyıldız, 2020).

2.3.1. Dilsiz oban Kavalı

Dilsiz kaval temelde 2 parçadan oluşur; baş pare ve gövde olarak iki parça olarak nitelendirilebilir. Bazen kavalların baş pasesi de ağaçtan olabilir yani kaval tek parça olabilmektedir. Perde yapısı kromatik olan n tarafında 7 arka tarafında 1 toplam 8 perdeye sahip olan ağaç, kamyş, plastik ve metal materyallerden yapılabilen bir halk çalgısı olarak literatürde yer etmiştir. Bu perde deliklerine ek olarak ara cin veyahut akort deliği diye tarif

edilen deliklere de rastlamak mümkündür. Aşağıda belirtilen materyallere ek olarak teknolojinin gelişmesiyle de yeni materyaller kullanılmaya başlanmıştır.



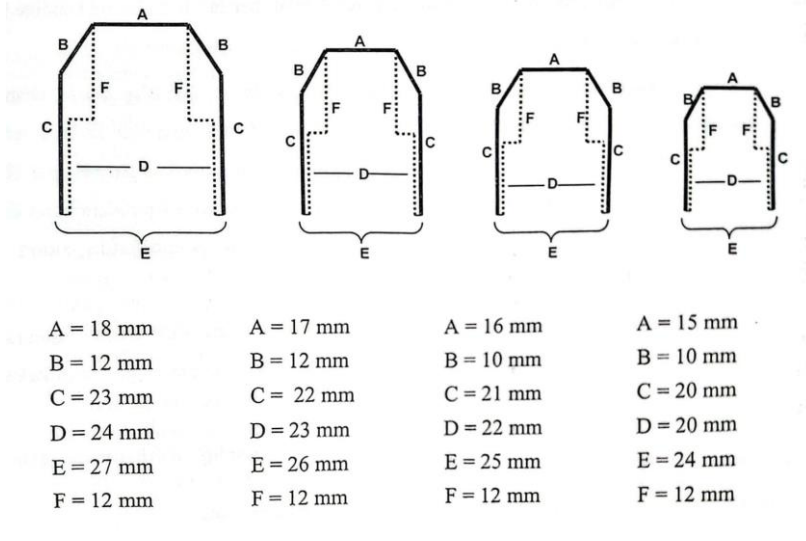
Görsel 2.3. *Baş Pare ve Gövdeden oluşan Dilsiz Çoban Kavalı Özellikleri* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.3.1.1. Baş pare

Kaval baş pasesi genellikle üflemei kolaylaştırmak için daha pes ve daha tiz seslerde daha ergonomik bir icra sağlamak amacıyla yapılmaktadır. Eskiden kavallar tek parça üretilmekteydi fakat son dönemlerde icrayı kolaylaştırmak için genellikle derlin isimli maddeden ve boynuzdan baş pare yapılmaktadır.



Görsel 2.4. *Farklı ölçülerdeki Kaval baş Pareleri* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



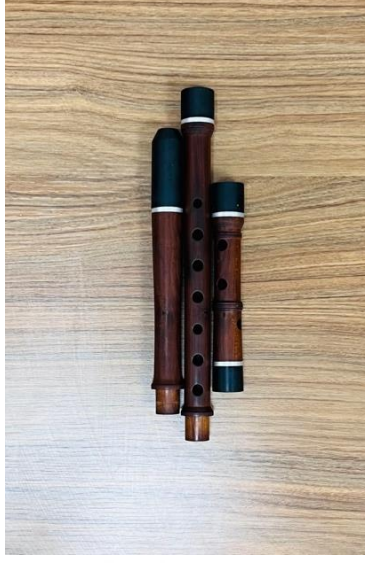
Görsel 2.5. Farklı boyutlardaki Kaval Baş Pare ölçüleri (M. Gazi Bilgiç Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.3.1.2. Dilsiz Çoban Kavalının yapımında kullanılan materyaller

Ağaç kavallar; sıkça erik, kara erik, kayısı, gibi ağaçlardan yapılır fakat zerdali, Afrika gülü, abanoz, pelesenk, zeytin, şimşir, kiraz, dışbudak, yaban armudu ve ardıç ağacı gibi ağaçlardan da yapıldığı bilinmektedir. Bu çalgılar ses hacmi açısından çok güçlü ve çalgının otantik ve gerçek tonunun en kolay ve ergonomik şekilde hissedildiği materyaldir. Ağaç kavallar bu kültürün en önemli mihenk taşıdır. Bu kavallar son dönemlerde tek parça olmaktan ziyade gerek alt üst perde entonasyonunda kolaylık sağlaması ve ergonomik açıdan daha kullanışlı olması sebebiyle 2 veya 3 parçadan oluşan kavallar da mevcuttur. (Yurtçu, 2006).



Görsel 2.6. Tek Parça Ağaç Kaval (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.7. 3 Parça Ağaç Kaval Örneği (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Kamış kavallar ton itibari ile Ney çalgısına benzerliğiyle bilinir. Kullanım alanları günümüzde çeşitli orkestralardır. Elde edilen bulgular sonucunda dilsiz çoban kavalının yoğun olarak icra edildiği bölgelerdeki yöre icracıları ve yöresel icralarda kamış materyaline rastlanılmamıştır. Yine benzer yapıda olan Bambu kamışı ile de yapılan kavallar mevcuttur.



Görsel 2.8. Kamış Kaval (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.9. *Bambu Kaval* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Metal kavallar; bu çalgılar ergonomik olarak ağaç kavallardan daha az bir maliyete sahiptir ve çok çabuk ısınır. Bu da çalgının çok çabuk bir şekilde ağaç tonuna yakın bir şekilde ton vermesine yol açabilmektedir. Bunun için sıkça tercih edilmektedir.



Görsel 2.10. *Metal Kaval* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Plastik kavallar; yine ergonomi, maliyet ve taşıma açısından diğer kavallara göre çok rahat olması tiz seslerin çok rahat çıkarılabilmesi kolay ulaşılabilir olması günümüzde bu kaval türlerinin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Bu kavallar sahne icracıları arasında çok benimsenmektedir. Çoğu yöresel icracının da plastik kaval kullandığı elde edilen bulgular sonucunda teyit edilmiştir.



Görsel 2.11. *Plastik Kaval* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.3.1.3. Dilsiz Çoban Kavalı ölçüleri

Kaval ölçüleri yöre tavrını verebilmek ve icracılara farklı seslerde daha sağlıklı bir icra ergonomisi kazandırmak için bulunmuş bir yöntem olarak dikkat çekmektedir. Bu kavallar toplamda 13 sestem oluşmaktadır. “Pes La sesinden tiz La sesine kadar bulunmaktadır. Pesten tize doğru La, Sib, Si, Do, akortlu olanlar büyük boy kavallar; Do#, Re, Mib, Mi, orta boy; Fa, Fa#, Sol, Sol# ve La (oktav) küçük boy olarak sınıflandırılabilir” (Aytunç, 2021, s.13).

	BOY	İÇ ÇAP	1. PERDE	2. PERDE	3. PERDE	4. PERDE	5. PERDE	6. PERDE	7. PERDE	8. PERDE	9. PERDE (SOL - AKORT DELİĞİ)	1. REZONANS DELİĞİ	2. REZONANS DELİĞİ
LA	83	1,8	40,7	47	50,6	54	57,7	61,25	64,85	68,55	81,1	-	-
SIb	78	1,8	38,2	44,7	47,85	51,25	54,55	58	61,25	64,7	76,3	-	-
SI	80	1,8	35,5	41,3	44,55	47,8	51,1	54,3	57,6	61	71,1	74	77
DO	77	1,7	33,5	38,6	41,6	44,8	48,1	51,15	54,35	57,55	66,8	70	73
DO#	73	1,7	31,3	35,8	38,85	41,9	44,85	48	51,15	54,1	62,3	65,5	68,5
RE	69	1,7	29,4	33,75	36,7	39,65	42,5	45,4	48,3	51,2	59,8	62,5	65
Mİb	64	1,6	27,9	32	34,85	37,6	40,45	43,15	46	48,8	56,3	59	61,5
Mİ	62	1,6	26,3	30,2	32,85	35,4	37,8	40,55	43,1	45,5	53,7	56	58,5
FA	56	1,5	24,7	28,7	31,2	33,5	35,8	38,2	40,5	42,9	50,7	53,5	-
FA#	53	1,5	23,2	27,1	29,6	31,75	34,15	36,25	38,5	40,55	47,7	60,5	-
SOL	50	1,5	21,5	24,7	26,8	28,9	31,25	33,9	35,5	37,55	43,65	47	-
SOL#	47	1,5	20,5	23,7	25,6	27,5	29,6	31,2	33,6	35,6	41,5	44	-
LA	45	14,5	19,1	22	24,1	26	28	29,9	31,9	33,85	39,2	42	-

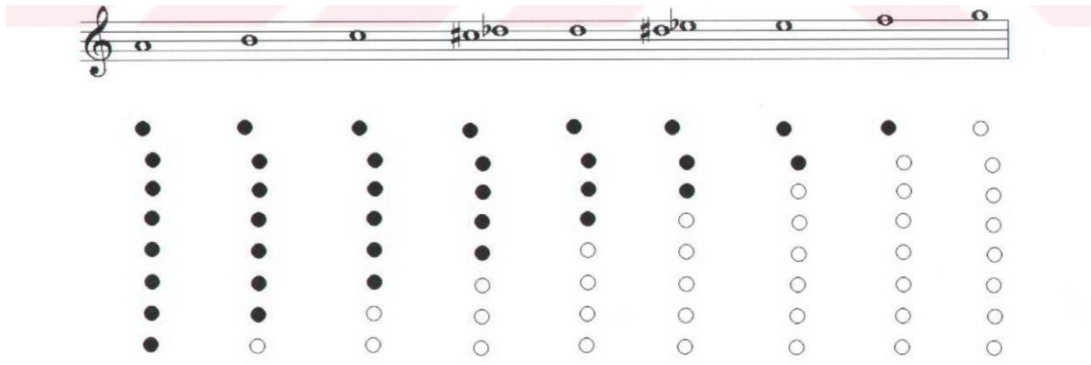
Görsel 2.12. Dilsiz Çoban Kavalı ölçüleri (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.3.1.4. Dilsiz Çoban Kavalı perde yapısı

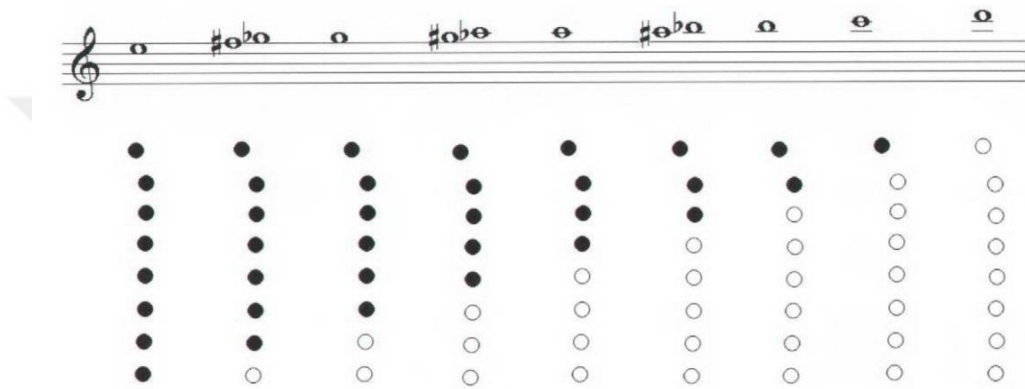
Dilsiz çoban kavalının perde yapısı genel itibarıyla kromatiktir. Yani luthierler tarafından genel itibarıyla her perde arası yarım sese denk gelecek şekilde akortlanmaktadır.



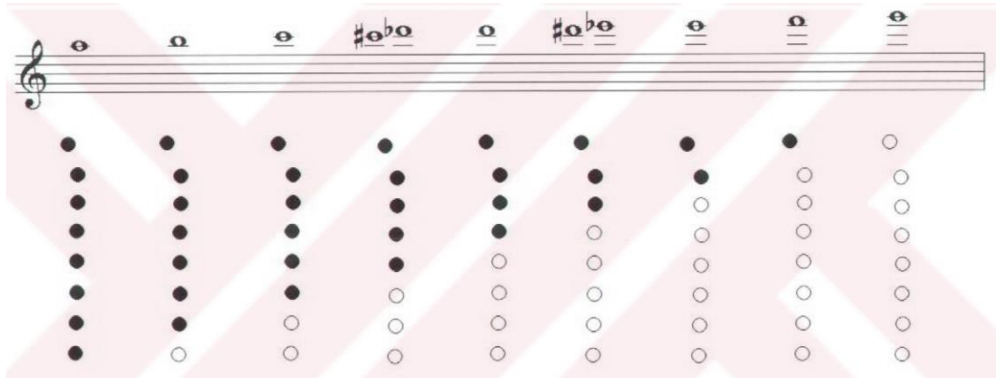
Görsel 2.13. 1. Perde Sistemi 1. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s. 89).



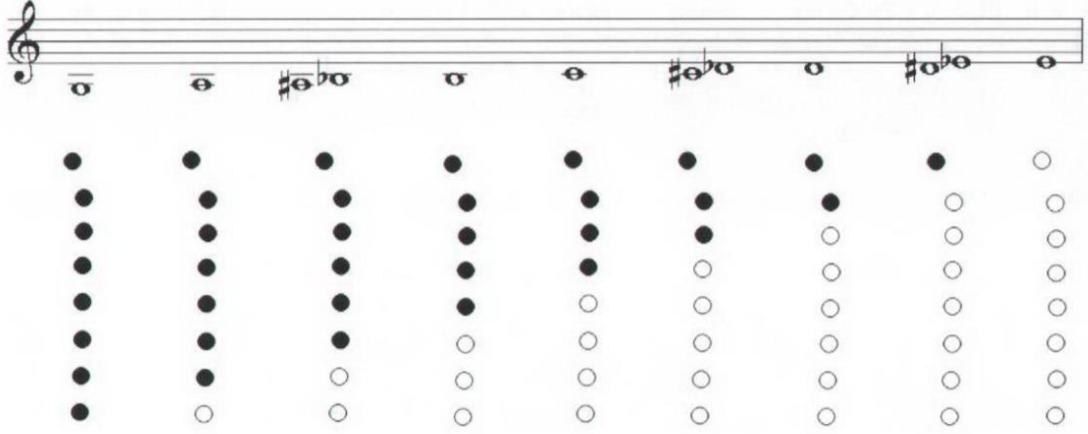
Görssel 2.14. 1.Perde sistemi 2. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s. 89).



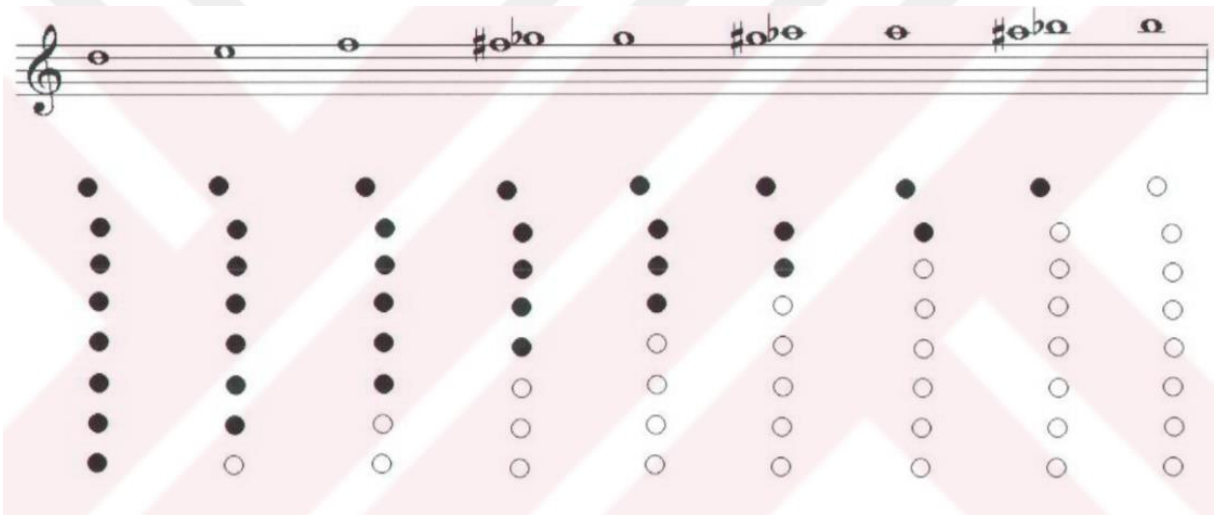
Görssel 2.15. 1.Perde sistemi 3. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s. 90).



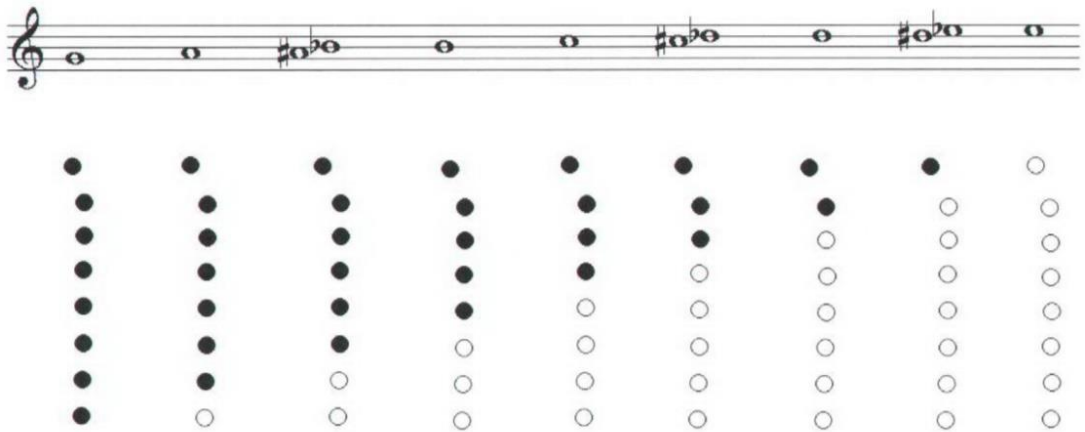
Görssel 2.16. 1.Perde sistemi 4. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s.90).



Görsel 2.17. 2.Perde sistemi 1. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s.92).



Görsel 2.18. 2.Perde sistemi 2. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s.92).

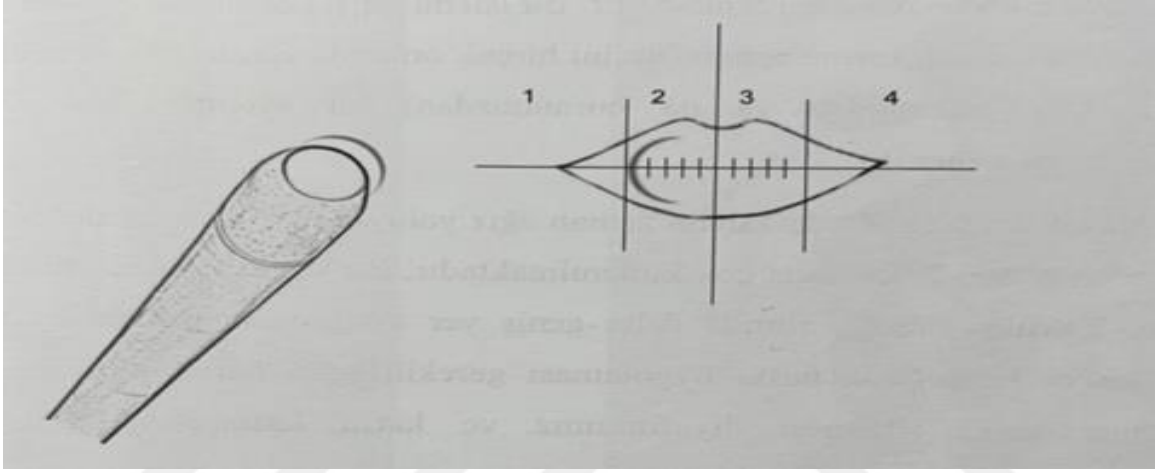


Görsel 2.19. 2.Perde sistemi 3. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s.92).

2.3.2. Dilsiz Çoban Kavalı icra teknikleri

2.3.2.1. Baş Pare ve dudak pozisyonu

Öncelikle kaval sazının dudağa nasıl oturtulması gerektiğini kavramak gerekmektedir. Her enstrüman için geçerli olan bu husus bir enstrümanı icra etme açısından çok önemlidir. Bu işlemleri doğru bir şekilde yapmadan sağlıklı ve uzun soluklu bir icra beklemek sağlıklı olmayacaktır. Aşağıdaki görselde kavalın ağız (baş pare) kısmının dudağa nasıl oturtulacağı verilmiştir.



Görsel 2.20. *Dudak ve Baş Parenin dudak üzerindeki pozisyonu* (Tekşahin, 2011, 26).

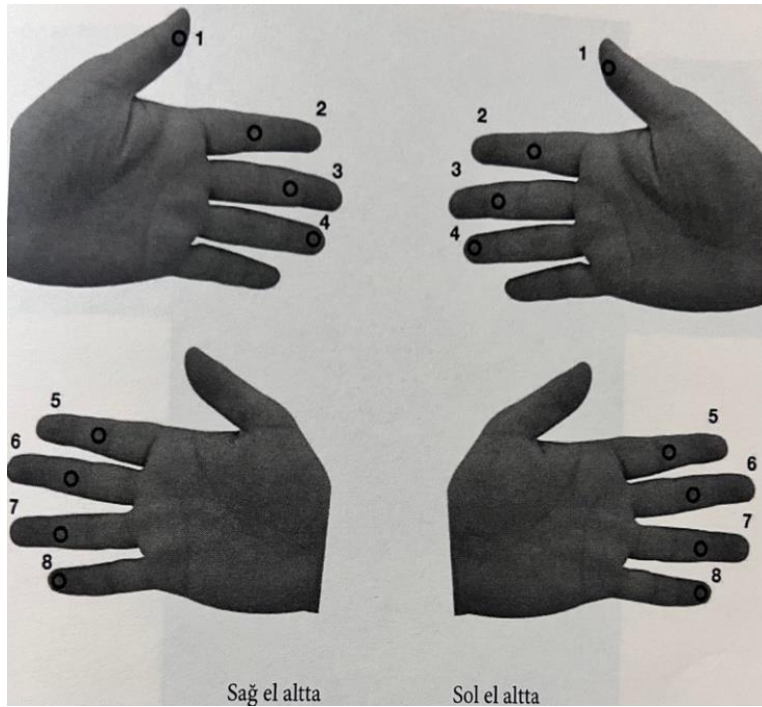


Görsel 2.21. *Dudak ve Kaval Pozisyonu-I* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.22. *Dudak ve Kaval Pozisyonu-2* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Kavalı doğru tutmak parmakların doğru konumlandırılması temel icra için çok büyük bir önem arz etmese de ileri icra sürecinde ergonomik olarak çok büyük problemlere yol açacağı gibi sıkı çalışmalardan sonra büyük acılara da sebep olabilir. Bunlardan yola çıkarak parmakların kavalın perdeleri üzerindeki konumunun önemini anlayabiliriz. Aşağıdaki görselde bu tutuşun doğru konumu verilmiştir. Bu fotoğrafta parmakların konumu icracının sağlak ve solak olması da hesaplanarak tasarlanmıştır.



Görsel 2.23. *Kaval Perdelerinde parmak numaraları* (Aydın, 2021, s. 17).

2.3.2.2. Duruş pozisyonu

Oturarak duruş pozisyonu

Kaval icrasında yine oturuş pozisyonu da bir hayli önem taşımaktadır. Uzun soluklu gerek çalışmalarda ve gerek icralarda ergonomik olmayan bir oturuş icrayı olumsuz yönde etkilemektedir. Aşağıdaki görsellerde doğru oturuş pozisyonu görülmektedir.



Görsel 2.24. *Oturarak Kaval tutuş ve duruş Pozisyonu Vertikal* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.25. *Oturarak Kaval tutuş ve duruş Pozisyonu Sağ profil* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.26. *Oturarak Kaval tutuş ve duruş Pozisyonu Sol profil* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Ayakta duruş pozisyonu



Görsel 2.27. *Ayakta Kaval tutuş ve duruş Pozisyonu Vertikal* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.28. *Ayakta Kaval tutuş ve duruş Pozisyonu sağ profil* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.29. *Ayakta Kaval tutuş ve duruş Pozisyonu sol profil* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi).

Ayakta iken icra ve çalışma gerektiren durumlarda ise ayakta ergonomik bir duruş icracıya olabildiğince konfor sağlama açısından önemlidir. Doğru duruş aşağıdaki görsellerde gösterilmektedir.

Dilsiz çoban kavalı icrasındaki temel unsurlar Tekşahin' in 2011' de yapmış olduğu çalışmasında 5 ana başlık altında incelenmiştir. Bunlar;

- 1- Nefes Kullanımı
- 2- Dudak Kullanımı ve Sesin Elde Edilmesi
- 3- Dil ve Hecelerin Kullanımı
- 4- Yanak-Damak Kullanımı (İleri Dil Teknikleri)
- 5- Parmaklar ve Parmak Boğumlarının Kullanımı, şeklindedir.

Üflemeli çalgıların icra edilmesindeki en önemli etken olan nefes kontrolü icra sırasında doğru ve nitelikli kullanılabilecek bir hava sirkülasyonundan geçmektedir. İracının bunu sağlayabileceği en önemli yöntem ise diyafram nefesi olarak nitelendirilmiştir. Diyafram nefesi denilen uygulama; icra sırasında içe çekilen havanın karın boşluğunda biriktirilmesidir. Yani icracının bunu ayırt edeceği en dikkat çekici unsur ise nefes alırken omuzlarının yükselmesi değil karının şişmesi olarak nitelendirilebilmektedir. Bu tekniğin biraz daha geliştirilmiş halinin ise “Nefes Çevirme Tekniği” olarak literatüre geçtiği belirtilmektedir (Tekşahin, 2011, s. 25).

Dilsiz çoban kavalı icrasında dil teknikleri önemli bir rol oynamaktadır. Bu teknik özellikle, icra edilen yöre tavrını yansıtmada çok önemlidir. Bunun yanı sıra acelitasyon gerektiren eserlerde de fevkalade ergonomi sağlamaktadır. Temel dil tekniğini kaval çalarken “TU-TÜ” hecesi ile betimlemek mümkündür. Temel dil tekniğinin ardından gelen ileri dil teknikleri, yanak ve damak kullanımı, vibrato, horlatma, çarpma, tril, nefes çevirme gibi teknikler de dilsiz çoban kavalı çalgısında çok sıkça kullanılan teknikleridir.

Öncelikle temel ve ileri dil tekniği heceleri ve yanak ve damak kullanımında kullanılan heceler “Tu-Tü-Du-Dü-U-Ü-Fu-Fü-Ku-Kü-Hu-Hü-Gu-Gü” olarak betimlenebilmektedir (Tekşahin, 2011, s. 28-29).

Herhangi bir çalgıda olduğu gibi dilsiz çoban kavalı çalgısında da kullanılan vibrato tekniği icra edilen herhangi bir eserin tadını, tavrını vermek ve müzikal açıdan daha zevkli bir hale getirmek için kullanılan bir tekniktir.

“Bu tekniğin kaval çalgısında birden fazla uygulama şekli bulunmaktadır. Bu teknikler;

- 1- **El ile Vibrato:** İcra sırasında çalgının eller ile dudağa doğru ileri- geri salınım ile uygulanan bir tekniktir.
- 2- **Baş ile Vibrato:** İcra sırasında çalgının sabit tutulması ve başın sağa sola veyahut yukarı aşağı olacak şekilde ufak hareketlerle sallanması ile yapılan bir tekniktir.
- 3- **Parmak ile Vibrato:** icra sırasında parmak perde üzerindeyken deliği tam olarak açıp kapatmayacak şekilde parmağı yarım açıp kapatarak uygulanan bir tekniktir. Bu teknik tril tekniğine benzese de aslında tam anlamıyla tril olarak nitelendirilememektedir.
- 4- **Nefes ile Vibrato:** Bu teknik genellikle kaval çalgısı ile Avrupa Müziği olarak bilinen Klasik Müzik eserleri icra edilirken kullanılmaktadır. Bunun sebebi ise bu tekniğin pan flüt, flüt ve blok flüt çalgılarında kullanılan bir teknik olmasıdır. İcra sırasında periyodik olmak kaidesiyle kesik kesik üflemelerle uygulanan bir tekniktir.
- 5- **Dudak ile Vibrato:** Bu teknik Ney çalgısı icrasında çok sıkça kullanılmaktadır. Fakat özellikle son dönemlerde kaval icrasında da çok fazla kullanılması dikkat çekmektedir. İcra sırasında dudak ve yanak hareketleriyle yapılan ufak salınımlarla uygulanabilmektedir (Tekşahin, 2011, s. 53-54).

Horlatma tekniği kaval çalgısının özellikle yöresel icralarında kullanılan vazgeçilemez bir tekniği olarak bilinmektedir.

Bu tekniğin diğer adı sızlatmadır. Kaval çalgısında 1. Ve 2. Kademelerde temiz sesler elde edildikten sonra elde edilebilmesi mümkün bir teknik olarak nitelendirilmektedir. Bu teknik için kullanılan net bir yöntem yoktur. Fakat icra sırasında kullanılan tekniklerden birkaçı dudakların biraz daha sıkı bir pozisyonda tutulması, dudakların biraz daha öne çıkartılması, normalden biraz daha sert bir üflenmesi bu sesi elde edilmek için kullanılan bazı yöntemlerdir (Tekşahin, 2011, s. 121).

Dilsiz çoban kavalı çalgısında çarpma tekniği ardışık aynı seslerin icrasında önemli bir yer tutmaktadır. Sadece parmaklarla yapılabilir. Aynı anda bir veya birden fazla parmak kullanılabilir (Tekşahin, 2011, s. 122).

Dilsiz çoban kavalı çalgısında tril tekniği deliğin üzerindeki parmak veya parmakların bir anlığına birden fazla kez tam olarak kaldırılıp indirilmesiyle oluşmaktadır.

Nefes çevirme tekniği dilsiz çoban kavalı çalgısının yanı sıra Türk Halk Müziği çalgılarından olan Mey, Zurna, Dilli Kaval gibi çalgılarda da sıkça kullanılan bit tekniktir. Bu teknik icra ergonomisini fevkalade arttırabilmektedir. Bu teknik sayesinde çok uzun süre kesintisiz ve hiç nefes alışverişi yapıldığı anlaşılmadan icra yapılabilmektedir. Fakat bu tekniğin doğru uygulanabilmesi için solunum yolunda herhangi bir tıkanıklık olamaması ve bunun gibi herhangi bir sorunun olmaması gerekmektedir (Tekşahin, 2011, s. 220).

2.4. Zurna

Zurna çalgısı ülkemizde çok önemli bir kültür argümanıdır. Davul zurna geleneği ülkemizin her yerine yayılmış muhteşem kökler salmış bir kültürdür. Yöreden yöreye şehirden şehre bile zurna boyutları, şekilleri icra teknikleri bir ilin merkezi ve ilçesi arasında bile değişiklik gösterecek düzeyde gelişmiş ve ilerlediği gözlemlenebilmektedir. Bu kültür ülkenin halk müziğine çok büyük katkılarda bulunmuştur. Ülkenin en uç iki noktasında bile zurna örneklerini görmek mümkündür. Türk halk oyunlarının en temel öğelerinden olan davul zurna geleneği Türkiye’de ki hemen hemen tüm halk oyunlarında icra edilmiştir ve icra edilmeye de devam etmektedir. Anadolu’ya ek olarak Çin dahil olmak üzere dünyanın pek çok yerinde zurna çalgısına rastlamak mümkündür. Zurna çalgısının ülkemizdeki önemini ve yaygınlığını yılda bir kez birkaç gün süren Muğla’da düzenlenen Zurnazen Festivalinden anlaşılabilmektedir. Bu festivale yurdun ve dünyanın dört bir yanından zurna icracıları gelip yöre ezgilerini ve kendi müziklerini icra etmektedir.

İlk Mısır medeniyetlerine dayanabilen zurna İslam’ı benimsemeden önce Türk topluluklarınca “yurağ” veya “yorağ” diye isimlendirilmiştir. Vakit geçtikçe bu terim “dügün neyi” anlamındaki “surnay” sözcüğüne dönüşmüş ve devşirilmiş bir biçimde en sonunda “zurna” kelimesi halini almıştır (Temel Britannica; Akt. Emre, 2015, s. 8).

Zurna Türk Halk Müziği Çalgıları arasında kamışlı üflemeli çalgılar grubunda yer almaktadır. Dünyanın birçok yerinde bu çalgıya benzer çalgılar bulunmaktadır. Bu çalgıların bir kısmı etimolojik açıdan aynı köklere dayanmaktadır. Bu çalgıya İran “Sürnay”, Cezayir ve Fas’ta “Gayta”, Arap yarımadasında “Mizmar”, Tunus “Zukra”, Çin “Sona”, Hindistan “Sonayi”, Kafkas ve Rusya “Zuna” ve Mısır “Sıbs” şeklinde seslenmektedir. (Emre, 2015, s. 8).

Zurna yapım aşamasında luthierlerin sert ağaçlar kullandığı gözlemlenebilmektedir. Bunun sebebi ise materyal açıdan daha sağlam, tını bakımından da daha temiz ve berrak bir ton elde edilmesi olarak nitelendirilebilmektedir (Emre. 2024, s. 15).

Bu ağaçlar genellikle; kayısı, erik, zeytin, dut, zerdali ve şimşir olarak karşımıza çıkmaktadır (Emre, 2024, s. 15). Fakat kiraz, ceviz, yabani söğüt ağaçlarından örnekler de görmek mümkündür. Ayrıca günümüzde ithal ağaçların daha da artmasıyla bunlara pelesenk, abanoz ve Afrika gülü gibi ağaçlar da eklenmiştir.

Zurna çalgısının perde yapısı diyatoniktir. Yani perdeler arası tam ses olacak şekilde akortlanmaktadır.

Zurna çalgısının standart olarak boyut, icra ve torna farklılıklarına rağmen sistematik özellikleri aynıdır. Temelde 1 kamaş, 1 boru, 1 dil ve 1 gövde olmak üzere toplamda 4 bölümden oluşmaktadır. Bunlara ek olarak sedef diye tabir edilen genellikle Anadolu'nun doğu bölgesinde sıkça kullanılan ve batıda çok sık olmamakla beraber karşımıza çıkan plastik bir parçanın varlığı da söz konusudur.



Görsel 2.30. *İcraya hazır bir Cura Zurna* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.4.1. Kamış

Zurna çalgısında ilk olarak ele alınması gereken unsur; kamıştır. Kamış sulak alanlarda “kargı” olarak tabir edilen bir bitkiden elde edilmektedir. Bu bitki esnek ve lifli bir yapıya sahiptir” (Emre, 2024, s. 15).



Görsel 2.31. *Birleştirilmiş Kamış, Boru ve İp* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



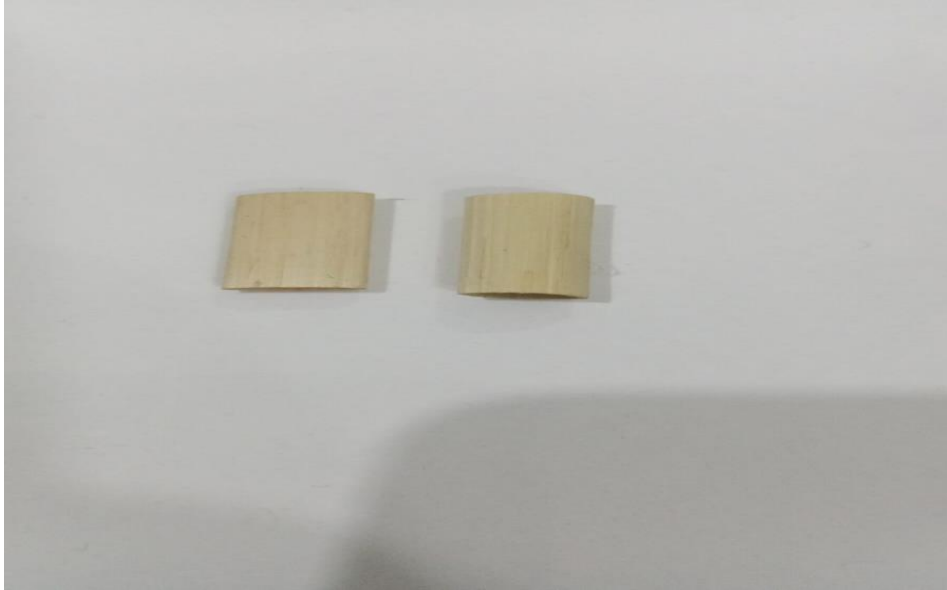
Görsel 2.32. *Yeni Nesil Kamış Kutusu* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Kamış fagot, klarinet, obua, mey, balaban veya duduk, sipsi, duzele, argun, zambır gibi çalgılarda sesin oluşmasını sağlayan ana materyal olarak bilinmektedir. (Emre, 2024, s. 15) Bunlara ek olarak zurnada da aynı görevi görmektedir. Zurnayı icra edebilmek için kamışı uygun bir forma getirmek gerekmektedir. Zurna icrasında kullanılan kamış ve kamışı uygun hale getirme durumları da kültürel olarak yöresel icra gibi birbirinden

ayrılmaktadır. Örneğin Aydın’ da ki zurna icrası ve Şanlıurfa’da ki zurna icraları nasıl farklıysa zurna kamışının hazırlama şekilleri ve kamış türleri de farklıdır. Bunun sebebi ise kamış yetiştiriciliğinin bir endüstrisinin olmayışından kaynaklanan standardizasyon eksikliği olarak ön görülebilmektedir (Emre, 2024, s. 17).



Görsel 2.33. *Kamış Kalıbı* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.34. *İcraya hazır olmayan kesilmiş Kamış* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.4.2. Boru

Zurnanın boru kısmı farklı yörelerde farklı isimlerle karşımıza çıkabilmektedir. Bu isimler “matem, metam, kanel, boru, lüle, demir, bülbülük, etem, metem” şeklindedir (Emre, 2024, s. 38-39).

Zurna çalgısının bu bölümü genellikle pirinçten yapılmaktadır” (Emre, 2024, s. 38-39). Fakat bakırdan yapılan borulara rastlamak ta mümkündür. Bakır veya pirinç şeritlerin

üzerine çizilen kalıbın kesilip birleştirilmesi ve köküne ip sarılmasıyla tamamlanan borunun ucuna kamış takılır ve zurnanın dil bölümüne takılarak icraya hazır hale getirilmektedir.



Görsel 2.35. *Kamış kutusu içerisinde icraya hazır sahne ve meydan Zurnaları Kamışları* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.36. *İcraya hazır kamışlı Zurna Boruları* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi,2025).

2.4.3.Dil

Zurna çalgısının gövdesinin üst bölümüne yerleştirilen ve sesin şekillenmesinde önemli bir role sahip olan dil farklı yörelerde farklı isimlerle nitelendirilebilmektedir. Bunlardan birkaçı; çatal, nezik, nazik, zaynak, başlık şeklindedir. Dil, genellikle sert ağaç grubundan olan şimşir veya abanoz gibi materyallerden yapılmaktadır. Zurnanın boyutuna göre dilin boyutu da değişkenlik göstermektedir (Emre, 2024, s. 38-39).



Görsel 2.37. *Zurna Dilleri* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.4.4. Gövde

Zurnanın perdelerinin üstünde bulunduğu bölümdür. Burada perde olarak kullanılan ön yüzde 7 arka yüzde 1 toplamda 8 delik bulunmaktadır. Bunlara ek olarak cin deliği ve şeytan deliği diye tabir edilen delikler de mevcuttur. Aşağıdan yukarıya doğru daralan bir yapıya sahiptir. En alt kısımdaki en geniş gölümüne genellikle “kalak” ismi verilmektedir. Kalak bölümü sesin yüksekliğinde çok önemli bir rol oynamaktadır (Emre, 2024, s. 38-39).



Görsel 2.38. *Zurna Gövdeleri* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.4.5. Emzik/Sedef

Zurnanın bu bölümü genellikle plastikten yapılmaktadır. Bu aparat nefes çevirme tekniğini kolaylaştırmaktadır. Genellikle Anadolu'nun Batısından ziyade Doğusunda daha sık karşımıza çıkmaktadır. Günümüzde Türkiye'de ki bazı icracıların bu malzemeyi sedef ten yaptırması bu malzemeye sedef ismi verilmesinde de önemli rol oynamaktadır. Borunun üstüne takılan bu malzeme nefes çevirirken dudağa ön taraftan basınç uygulayıp dudak kaslarının daha rahat bir şekilde sıkışıp şekillenmesinde yardımcı olduğu çoğu mahalli icracı kendilerine plastik aparatlar kullanarak bu malzemeyi edinebilmektedir. Uzun soluklu icralarda çok yardımcı olduğu ön görülebilmektedir.



Görsel 2.39. *Emzik, Sedef* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.4.6. Zurna boyutları

Zurnanın sınıflandırmasıyla ilgili 2 ayrı temel görüş göze çarpmaktadır. Bu sınıflandırmaların ikisi de 3 ayrı başlıkta incelemiş fakat Açın (1994), kaba zurna, orta zurna, cura zurna olarak belirtmişken, Gazimihal (2001) de tüm kaba zurna, orta kaba zurna, cura zurna olarak sınıflandırmıştır (Emre, 2024, s. 43).

Fakat Emre (2024)'te ise bu kategorizasyonun yetersiz olduğu kanaatine varıp zurna ailesini 5 farklı başlık altında inceleyip sınıflandırmıştır. Bunlar; kaba zurna, orta kaba zurna, orta zurna, cura zurna ve zil zurna' dır (Emre, 2024, s. 44).



Görsel 2.40. *En pesten en tize doğru Kaba Zurna, Orta Kaba Zurna, Orta Zurna, Cura Zurna ve Zil Zurna* (Emre, 2024, s.44).

Zurna Tipi	Boy Aralığı (cm)	Akort
Kaba Zurna	50-60	Mi, Fa, Fa diyez
Orta Kaba Zurna	40-50	Sol, Sol diyez, La, Si bemol, Si
Orta Zurna	35-40	Sol, Sol diyez, La, Si bemol
Cura Zurna	25-35	Si, Do, Do diyez,
Zil Zurna	20-25	Re, Mi bemol, Mi

Görsel 2.41. *En pesten en tize Zurnaların Sistematiik Özellikleri* (Emre, 2024, s.44).



Görsel 2.42. *Türkiye Zurna Haritası* (Emre, 2024, s. 46).

2.4.7. Zurna icrası teknikleri

Zurna icrasında temel 2-3 teknik kullanılmaktadır. Temel olarak kullanılan teknikler kamış hazırlama, trill, nefes çevirme, stekato ve vibrasyon çeşitleri olarak sınıflandırılabilir.

2.4.7.1. Kamış ıslatma

Bu teknik salya yardımıyla kamışı emerek ıslatıp yumuşatma eylemi olarak nitelendirilebilmektedir. Zurna kamışının ıslatılması kamıştan ses çıkarmaya ve icra sırasında daha kontrollü bir üfleme ergonomisi sağlamak için şarttır. Kamışın nasıl ıslatılacağı aşağıdaki karekodda uygulamalı olarak gösterilmiştir.

2.4.7.2. Trill

Bu teknik diğer üflemeli çalgılarda olduğu gibi bir ya da bir den fazla parmağın delikler üzerinden birden fazla kez belirli bir süre içerisinde tam olarak kalkıp inmesiyle oluşmaktadır. Bu teknik aşağıdaki karekodda uygulamalı olarak belirtilmiştir.



2.4.7.3. Parmak vibrasyonu

Bu teknik bir veya birden fazla parmağın delikler üzerinde yarım şekilde açılıp kapanmasıyla oluşmaktadır. Bu teknik aşağıdaki karekodda uygulamalı olarak belirtilmiştir.

2.4.7.4. Dil vibrasyonu

“Dil vibrasyonu tekniği zurna icrasının en temel öğelerinden biridir. Bu teknik icra sırasında dilin kamışa değdirilerek kamışa ufak salınımlar kazandırılarak elde edilen bir tekniktir” (Arslan, 2017, s. 12).

2.4.7.5 Boğaz/Gırtlak vibrasyonu

“Bu teknik havanın ciğerlerden çıkıp boğazdan geçtiği esnada boğaz içerisinde kasılmalar yaratarak sesin kesik çıkmasıyla oluşturulmaktadır” (Arslan, 2017, s. 12). Bu teknik aşağıdaki karekodda uygulamalı olarak belirtilmiştir.

2.4.7.6. Stekato

Bu teknik icra sırasında dilin kamışın ağız kısmını tıkayacak şekilde kapatılmasıyla oluşmaktadır.

2.4.7.7. Nefes çevirme tekniği

Zurna icrasının en temel ve vazgeçilmez tekniğidir. Bu teknik uzun soluklu icralar için çok gereklidir. Saatlerce zurna icra eden icracıların kesintisiz icra yapabilmesini sağlayan tekniktir. Bu teknik icra sırasında icracının nefes hacminin azalması sonucu son nefesin ağızda depo edilip yanak kasları yardımıyla havanın kamışa doğru gitmesini sağlarken aynı zamanda burundan ciğerlere hava çekme eylemi olarak nitelendirilebilmektedir (Arslan, 2017, s. 12).

2.4.8. Adıyaman’da kullanılan zurna ve özellikleri

“Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Akdeniz bölgesinin doğu kesimlerinde ve Kafkas coğrafyasında yaygın olarak çalınmaktadır. Boyutları yörelere göre 25-35 cm arasında değişiklik göstermektedir. Gövde kısmı kayısı, erik, zerdali gibi ağaçlardan yapılırken başlık kısmı şimşir veya abanoz ağaçlarından yapılmaktadır. Cura zurnanın

karar perdesi genellikle (üstten 5 parmak kapalı pozisyonda), Si sesine karşılık gelmektedir ve ses sahası yaklaşık bir buçuk oktavdır” (Emre, 2024, s. 60).

Fakat genellikle yörede bu zurna icra edilirken 5 parmak değil de 6 parmak kapalı pozisyonda La sesine karşılık gelecek şekilde çalınarak icra edilmektedir. Bu zurna genellikle Gaziantep’ ten temin edilmektedir. Bunlara ek olarak İstanbul ve Adana’da da luthierleri mevcuttur. Genellikle bu zurnanın gövde ve dilini luthier ve diğer malzemelerini de icracının kendisi de yapabilmektedir.

2.5. Adıyaman Halk Oyunları Çalgıları

2.5.1. Adıyaman davulu

Adıyaman davulu büyük halay davulu olarak nitelendirilmiştir. Bu davulun sistematik özellikleri ise şöyledir: Kasnak genişliği 42-45 cm, çapları 55-60 cm, kullanılan malzemeler Ceviz, Diş Budak kasnak, ağaç çember, koyun, keçi veya suni deri, Kendir İp, Deri veya sentetik kumaştan elde edilmiş kayış. Olarak nitelendirilebilir. (Şahin, 2009, s. 64)

Süsleme için ise orta boy örgü ipleri, nazar boncuğu, renkli boncuk ve kurdele kullanılmaktadır. Bunlara ek olarak tokmak tarafına yakı veya büyük flaster bant kullanılmaktadır. Son dönemlerde suni malzemelerin kullanımının oldukça arttığı görülmektedir.



Görsel 2.43. Adıyaman Davulu örneği-1 (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.44. *Adıyaman Davulu örneği-2* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.45. *Adıyaman Davul Tokmağı örneği* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.46. *Adıyaman Davul Çubuğu örneği* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

2.5.2. Adıyaman zurnası

Adıyaman’ da kullanılan zurna boyut itibariyle cura zurna sınıfına girmektedir. Genellikle bu zurnalar arka perdeye icracının güçlü koluna göre sol veya sağ elin baş parmağı, ardından aynı elin işaret, orta ve yüzük parmağının delikleri sırasıyla kapatmasının ardından sıra diğer elin işaret, orta ve yüzük parmağının delikleri kapatmasıyla icracılar arasında 6 parmak diye tabir edilen bir icra sistemiyle icra edilmektedir.



Görsel 2.47.*Adıyaman Zurnası örneği* (Mehmet Karacan'ın "Memede Azıki" İsimli Kaynak Kişinin Torunu Kaynak Kişi Abuzer Çalgıcıya Miras Olarak Bıraktığı Adıyaman Zurnası) (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.48. *Adıyaman Zurnası Dili* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.49. *Adıyaman Zurna Sedefi* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.50. *Adıyaman Zurnası Kamışı* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.51. *İcraya hazır kamışlı boru* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.52. *Adıyaman Zurna Boruları* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 2.53. *Adıyaman Kamış Kutusu* (Abuzer Çalgıcı Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Bu zurnaların akortları genellikle 5 parmak olarak bilinen perde sistemine göre “Si” akortlu zurnalardır. Genellikle bu yörede icra edilen zurnaların temini Gaziantep ve İstanbul’dan sağlanmaktadır. Fakat yörede genellikle 6 parmak kapalı pozisyonda La sesine denk gelecek şekilde icra edildiği görülmektedir.

Adıyaman yöresel halk oyunlarının folklorik olarak çok önemli bir yeri vardır. Adıyaman Halk oyunları geleneksel/otantik kulvarında Türkiye çapında ve dünya çapında iyi bilinen bir folklorik unsurdur.



Görsel 2.54. *Adıyaman Halk Oyunları Yöresel Kıyafetleri* (Adıyaman, 2025).

2.6. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Feyzan Göher Vural’ ın (2017) “Kökenlerinden Günümüze Türk ve Makedon Düğünlerinde Davul-Zurna ile Tapan-Zurla” isimli makale çalışmasında Türk ve Makedon toplumlarının kültürel paylaşımlarını, düğün organizasyonları üzerinden davul zurnanın nasıl Makedonya’ya taşındığı ve davul zurna ilişkisinin iki toplum nezdinde karşılaştırarak gerek yapısal gerekse tarihsel açıdan mukayesesinin değerlendirilmesi yapılmıştır. Çalışma içerisinde yarı yapılandırılmış görüşme, durum deseni, literatür taraması ve saha çalışması gibi unsurlar bulunmaktadır.

Feyzullah Volkan Koyuncu' nun (2019) “Trabzon ve Çevresinde Kullanılan Dilli Kavalın İcra Teknikleri ve Dilsiz Kavala Adaptasyonu” adlı çalışmasında yüksek lisans çalışmasında doğu Karadeniz bölgesinde icra edilen dilli kavalın icrasını tespit ederek durum deseni çerçevesinde analiz ederek elde edilen icra tekniklerini dilsiz çoban kavalı çalgısına adapte etmeyi hedeflemiş ve bundan sonuç aldığı tespit edilmiştir.

Serdal Arslan'ın (2022) “Gelenek Ekseninde Davul Zurna: Tokat Örneği” adlı makale çalışmasında davul zurna geleneğinin günümüzdeki durumunu durum deseniyle analiz ederek yarı yapılandırılmış görüşme tekniğiyle de destekleyerek davul zurna geleneğinin günümüzdeki kentleşme gibi durumlar göz önüne alınarak değerlendirilmesi yapılmıştır.

Merve Nur Kaptan' ın (2023) “Türk Müzik Kültüründe Simbiyotik Bir İlişki: Davul ve Zurna” adlı makale çalışmasında canlılar arasındaki simbiyotik ilişkinin ortaya konulmasını hedeflemiş olup çalışmanın içeriğinde Orta Asya Türk toplumlarından günümüze dek davul ve zurna çalgılarının birlikteliğinin ortak bir şekilde toplumsal açıdan benimsenmesinin değerlendirilmesi betimsel analiz ve yorumlanarak yapılmıştır.

3. YÖNTEM

Araştırmamızın bu bölümünde, araştırmanın deseni ve modeli, veri toplama aracı ve verilerin toplanması, çalışma grubu ve oluşturulma süreci hakkında açıklamalar yer almıştır.

3.1. Araştırma Deseni

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmamızda durum deseni uygulanmıştır. “Araştırmacının zaman içerisinde sınırlandırılmış bir veya birkaç durumu çoklu kaynakları içeren veri toplama araçları (gözlemler, görüşmeler, görsel-işitseller, dokümanlar, raporlar) ile derinlemesine incelediği, durumların ve duruma bağlı temaların tanımlandığı nitel bir araştırma yaklaşımıdır.” (Creswell, 2007, akt. Subaşı, Okumuş, 2017, 420). Verilerin toplanması sürecinde yarı yapılandırılmış görüşme tekniği “Yarı yapılandırılmış görüşme ise, araştırmacı tarafından açık uçlu soruların belirli plan ve sistematik olarak görüşmeciye yönetilmesi şekliyle gerçekleşebilmektedir. İnternet ağı, telefonla görüşme, yüz yüze yapılabilecek bu görüşmede görüşmecilerin sorulara içtenlikle cevap vermesi, değerlendirmesi ve yorumlanması beklenmektedir” (Uslu ve Demir, 2022, 292), literatür tarama yöntemi “Bir araştırma metodolojisi olarak literatür taraması farklı alanların kavramsal, metodolojik ve tematik gelişimlerine katkıda bulunabilir” (Yıldız, 2022, 369) kullanılmıştır. Literatür taraması yapılırken Adıyaman ili müzik kültürü, kaval ve ailesi, zurna ve ailesi ile ilgili bilgilere ulaşmak için dijital kaynaklar da taranmıştır. Bu şekilde Adıyaman müzik kültürü, kaval ve ailesi hakkında bilgi edinilmiştir. Araştırmanın bulgular kısmı için ise yarı yapılandırılmış görüşme tekniği ve notasyonları değerlendirmek ve yorumlamak için doküman analizi “Belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizinde, var olan kayıt ve belgeler incelenerek veri elde edilmektedir. Doküman analizi, belli bir amaca dönük olarak kaynakları bulma, okuma, not alma ve değerlendirme işlemlerini kapsamaktadır” (Sak vd., 202, s.230) kullanılmıştır. Bu şekilde ise görüşülen kişilerin verdiği bilgiler ile notasyon ekleme işlemi ve notasyonları yorumlama işlemi yapılmıştır.

3.2. Veri Toplama Aracı ve Verilerin Toplanması

Çalışma için ulaştığımız bilgiler ile oluşturulan bulgular kısmı, internet tabanlı çevrimiçi görüşme uygulamaları aracılığıyla oluşturulmuştur. Çalışmada görüşme

bölümünün oluşturulması sürecinde görüşülen kişilere gönüllülük esası ile yapıldığı belirtilmiştir. Çalışmada görüşülen kişilere uygun güvenlik ortamı sağlanarak çevrimiçi görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Görüşme için hazırlanan sorularda literatür taraması yapıp, konu ile ilişkisi oluşturulduktan sonra ve görüşmecilerle bağlantı kurmadan önce danışman rehberliğinde hazırlanmıştır.

3.3. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni Adıyaman yöresinde bulunan davul ve zurna icracılarının icra ettiği eserler olarak belirlenmiştir. Araştırmanın örnekleme ise davul ve zurna icracılarının icraları çerçevesinde Adıyaman müzik kültürü geleneği olarak belirlenmiştir.

3.4. Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubunu Adıyaman il sınırları içerisinde bulunan 2 davul icracısı ve 2 zurna icracısı oluşturmaktadır. Araştırma 07.05. 2025 - 30.06.2025 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Araştırma için 2 davul ve 2 zurna icracısının beyanlarının bulunmasının sebebi bölgede bu konuda bilgi ve tecrübe sahibi olmalarıdır. Çalışma grubumuz 40 - 51 yaş aralığındadır. Çalışma Adıyaman il sınırları içerisinde yapılmış olup bölgede kaynak aldığımız kişiler aracılığıyla ulaştığımız 34 eserin çalışmanın amacına ulaşılabilceği düşünüldüğünden yeterli olabileceği kanısına varılmıştır.

Tablo 3.1. *Çalışma grubuna ait bilgiler*

İsim	Doğum Tarihi	Bulunduğu il	Eğitim durumu	İcra ettiği çalgılar	Mesleki deneyim
Mikail Akgül	1983	Adıyaman	İlkokul	Davul	30 yıl
Ali Almaz	1986	Adıyaman	Lise	Zurna, Ney	30 yıl
Bedir Karaca	1974	Adıyaman	İlkokul	Davul, Zurna	35 yıl
Abuzer Çalgıcı	1983	Adıyaman	İlkokul	Zurna, Davul	31 yıl



Görsel 3.1. *Ali ALMAZ ve Mikail AKGÜL ile Görüşme* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).



Görsel 3.2. *Abuzer ÇALGICI ve Bedir KARACA ile Görüşme* (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

3.5. Geçerlik ve Güvenirlik

Bu araştırmada verilerin geçerliği ve güvenirliği nitel araştırma çerçevesinde ele alınmıştır. Araştırmanın geçerliğini artırmak amacıyla veri çeşitliliği sağlanmıştır. Güvenirliği artırmak için farklı icracıların ortak şekilde icra ettikleri eserler derlenerek karşılaştırmalı analizler yapılmıştır. Bu süreçte notasyona aktarılan müzik örnekleri karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Verilerin analizi sürecinde betimsel analiz ve içerik analizi teknikleri birlikte kullanılmıştır.

Güvenirliği sağlamak için araştırma süreci ayrıntılı şekilde yapılandırılmış ve veri toplama, analiz ve yorumlama aşamaları açık biçimde raporlanmıştır. Özellikle ortak eserlerin derlenmesi, notaya aktarılması ve dilsiz çoban kavalı ile icra edilmesine yönelik analizler belirli bir sistematığe bağlı olarak gerçekteştirilmiştir. Verilerin analiz sürecinde çalışmanın danışmanı ve uzman bir müzikologdan görüş alınarak araştırmada tutarlılık sağlanmıştır.

4. BULGULAR

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Bu alt problemde Adıyaman’da günümüzde icra edilen halk oyunlarının tespit edilip şema haline getirilmesi hedeflenmiştir. Aşağıda verilmiş olan tabloda belirlenen halk Adıyaman yöresinde icra edilen halk oyunlarının isimleri, kaynak kişileri, erkek veya kadın halayları olduğuna ilişkin bilgiler verilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda tablo yorumlanmış ve bir sonraki alt probleme geçilmiştir.

Tablo 4.1. Elde edilen eserler

Eser Numarası	Eser Adı	1. Grup Mikail Akgül- Davul Ali Almaz-Zurna	2. Grup Bedir Karaca- Davul Abuzer Çalgıcı- Zurna	Erkek Halayı	Kadın Halayı
1.	Ağırlama (Grani)	✓	✓	✓	✗
2.	Düz	✓	✓	✓	✗
3.	Çeçen Kızı (Sevda)	✓	✓	✓	✗
4.	Sıviki (Halay)	✓	✓	✓	✗
5.	Kadın Ağırlaması	✓	✓	✗	✓
6.	Fatmalı	✓	✓	✗	✓
7.	Koçeri	✓	✓	✗	✓
8.	Topali	✓	✓	✗	✓
9.	Şeyh Xalid (Karakoçık)	✓	✓	✗	✓
10.	Bezar	✓	✓	✗	✓
11.	Gemi Oyunu	✓	✓	✓	✗
12.	Simsimi	✓	✓	✓	✗
13.	Çep (Kosari, Tek ayak)	✓	✓	✓	✗
14.	İki Ayak (Dınıgi)	✓	✓	✓	✗
15.	Türkan (Tırge)	✓	✓	✓	✗
16.	Serberjeri, (Teşi)!	✓	✓	-	-
17.	Seyran, (Delilo)	✓	✓	✓	✓
18.	Keri Boz	✗	✓	✓	✗
19.	Kor Deve (Eski Grani)	✗	✓	✓	✗

Tablo 4.1. (Devamı) *Elde edilen eserler*

20.	Rısko	×	✓	✓	×
21.	Dılıq	×	✓	×	×
22.	Monga	×	✓	✓	×
23.	Keçike	×	✓	✓	×
24.	Taki Belek	×	✓	✓	×
25.	Cemlo	×	✓	✓	×
26.	İram	×	✓	✓	×
27.	Eski Sıviki	×	✓	✓	×

Tablodaki bilgiler bağlamında yapılan analizler 1.Alt probleme yönelik olarak aşağıda maddeler halinde verilmiştir.

- Toplamda 34 eser tespit edilmiştir.
- 34 eserin 27 tanesinin birbirinden farklı olduğu anlaşılmıştır.
- 1. gruptan 17 eser tespit edilmiştir.
- 2. gruptan 27 eser tespit edilmiştir.
- Bu eserlerin 17 tanesinin her iki grup tarafından icra edildiği gözlemlenmiştir.
- Kalan 10 eser ise sadece 2. grup tarafından icra edildiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen 27 farklı eserden 18 tanesinin yalnızca erkek halayı olduğu gözlemlenmiştir.
- Elde edilen 27 farklı eserden 6 tanesinin yalnızca kadın halayı olduğu gözlemlenmiştir.
- Elde edilen 27 farklı eserden 1 tanesinin ağıt olduğu gözlemlenmiştir.
- Elde edilen 27 farklı eserden 1 tanesinin hem kadınlar hem de erkekler tarafından oynanan bir halay olduğu gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserler arasından iki grubun da bazı halayları farklı isimlerle nitelediği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserler arasından 1 numaralı eserin 1. grup tarafından sadece “Ağırlama” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserler arasından 1 numaralı eserin 2. grup tarafından yalnızca “Grani” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- 1. grubun 2 numaralı “Çeçen Kızı” halayını başka bir isimle nitelemediği gözlemlenmiştir.

- 2. grubun “Çeçen Kızı” halayını aynı zamanda “Sevda” ismiyle nitelediği gözlemlenmiştir.
- 1. grubun 4 numaralı “Halay” eserini başka bir isimle nitelemediği gözlemlenmiştir.
- 2. grubun 4 numaralı “Halay” eserine aynı zamanda “Sıvıki” ismiyle nitelendirdikleri gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 9 numaralı “Şeyh Xalid” isimli eserin 1. grup tarafından sadece “Şeyh Xalid” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 9 numaralı “Şeyh Xalid” isimli eserin 2. grup tarafından yalnızca “Karakoçık” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 13 numaralı “Çep” adlı eserin 1. grup tarafından başka bir isimle nitelenmediği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 13 numaralı “Çep” adlı eserin 2. grup tarafından “Çep” isminin yanı sıra “Kosari” ve “Tek Ayak” isimleriyle de nitelediği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 14 numaralı eserin 1. grup tarafından “İki Ayak” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 14 numaralı eserin 2. grup tarafından “Dınıgi” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 15 numaralı eserin 1. grup tarafından “Türkan” ismiyle betimlendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 15 numaralı eserin 2. grup tarafından “Tırge” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen 27 farklı eserden “Serberjeri” halayı her iki grup tarafından farklı bir biçimde betimlenmiştir.
- 1. grup 16 numaralı “Serberjeri” halayının aynı zamanda “Teşi” diye de betimlenebildiğini ve kadın halayı olduğunu iddia etmiştir.
- 2. grup 16 numaralı “Serberjeri” halayının “Teşi” halayından farklı olduğunu, “Serberjeri” halayının erkek halayı olduğunu ve “Teşi” halayının kadın halayı olduğunu iddia ettikleri gözlemlenmiştir.
- Bu veriler doğrultusunda 16 numaralı “Serberjeri” halayı herhangi bir sınıflandırmaya dahil edilmemiştir.
- Elde edilen eserlerden 17 numaralı eserin 1. grup tarafından “Seyran” ve “Delilo” isimleriyle nitelendiği gözlemlenmiştir.

- Elde edilen eserlerden 17 numaralı eserin 2. grup tarafından sadece “Seyran” ismiyle nitelendiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 17 numaralı “Seyran” adlı eserin hem erkekler hem de kadınlar tarafından oynanan tek ortak oyun olduğu gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 21 numaralı “Dılıq” adlı eserin hem erkekler hem de kadınlar tarafından oynanmayan tek eser olduğu gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 1 numaralı “Ağırlama, Grani”, 2 numaralı “Düz”, 3 numaralı “Çeçen Kızı, Sevda”, 4 numaralı “ Sıviki, Halay”, 5 numaralı “Kadın Ağırlaması”, 6 numaralı “Fatmalı” , 7 numaralı “Koçeri” , 8 numaralı “Topalı”, 9 numaralı “Şeyh Xalid, Karakoçık”, 10 numaralı “Bezar”, 11 numaralı “Gemi Oyunu”, 12 numaralı “Simsimi”, 13 numaralı “Çep, Tek Ayak, Kosari”, 14 numaralı “İki Ayak, Dınıgi”, 15 numaralı “Türkan, Tırge”, 16 numaralı “Serberjeri”, 17 numaralı “Seyran, Delilo” isimli eserlerin her iki grup tarafından icra edilen eserler olduğu gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 18 numaralı “Keri Boz”, 19 numaralı “Kor Deve, Eski Grani”, 20 numaralı “Rışqo”, 21 numaralı “Dılıq”, 22 numaralı “Monga”, 23 numaralı “Keçike”, 24 numaralı “Taki Belek”, 25 numaralı “Cemlo”, 26 numaralı “İram” ve 27 numaralı “Eski Sıviki” isimli eserlerin yalnızca 2. grup tarafından icra edildiği gözlemlenmiştir.
- Elde edilen eserlerden 1 numaralı “Ağırlama, Grani”, 2 numaralı “Düz”, 3 numaralı “Çeçen Kızı, Sevda”, 4 numaralı “ Sıviki, Halay” 11 numaralı “Gemi Oyunu”, 12 numaralı “Simsimi”, 13 numaralı “Çep, Tek Ayak, Kosari”, 14 numaralı “İki Ayak, Dınıgi”, 15 numaralı “Türkan, Tırge”, 18 numaralı “Keri Boz”, 19 numaralı “Kor Deve, Eski Grani”, 20 numaralı “Rışqo”, 22 numaralı “Monga”, 23 numaralı “Keçike”, 24 numaralı “Taki Belek”, 25 numaralı “Cemlo”, 26 numaralı “İram” ve 27 numaralı “Eski Sıviki” isimli eserlerin erkek halayları olduğu tespit edilmiştir.
- Elde edilen eserlerden 5 numaralı “Kadın Ağırlaması”, 6 numaralı “Fatmalı”, 7 numaralı “Koçeri”, 8 numaralı “Topalı”, 9 numaralı “Şeyh Xalid, Karakoçık” ve 10 numaralı “Bezar” eserlerin kadın halayları olduğu tespit edilmiştir.

Yukarıdaki bulgular bağlamında her iki gruptan elde edilen eserler hakkında genel bilgilere yer verilmiş olup hangi halaylar olduğu tespit edilmiştir. Bu tespitler doğrultusunda elde edilen bilgiler maddeler halinde yukarıda verilmiştir.

4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgular

Bu alt problemde günümüzde icra edilen halk oyunlarının iki ayrı gruptan 17’şer eserden toplam 34 eserin notaya alınması ve müzikal analizlerinin yapılması hedeflenmiştir. Elde edilen 34 eserin notaları yazılmış olup aşağıda sırasıyla bilgileri ve analizleriyle beraber sunulmuştur.

GRANİ

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.1. 1. Grubun icra ettiği Grani adlı eserin notası (1) (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).



Görsel 4.2 1. Grubun icra ettiği Grani adlı eserin notası (2) (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri davulda **Mikail Akgül** ve zurnada **Ali Almaz** olan “**Grani**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 4/4’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine ve eserin en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre Gerdaniye perdesindeki “**Sol**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “7” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hicaz**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır. Yöre de yukarıdaki eserler gibi “**Hicaz**” makam dizisi olarak betimlenebilecek eserlerin mevcut olduğu da elde edilen gözlemler arasında yer almaktadır.

GRANI

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer algıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.3. 2. Grubun icra ettiği Grani adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri davulda **Bedir Karaca** ve zurnada **Abuzer Çalgıcı** olan “**Grani**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’ lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” Perdesindeki “**La**” sesine en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



DÜZ

Kaynak Kişi: Ali Akmaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç

6

11

14

16

19

23

26

30

32

Görsel 4.4. 1. Grubun icra ettiği Düz adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul'da **Mikail Akgöl** ve Zurna' da **Ali Almaz** olan “**Düz**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre **6/8**'lik “**Yürük Semai**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Hüseyni**” perdesindeki “**Mi**” sesine den geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**5**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından da “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



DÜZ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.5. 2. Grubun icra ettiği Düz adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Düz**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **6/8’lik” Yürük Semai”** usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziğindeki Perde Sistemi’ne göre “**Gerdaniye**” perdesindeki “**Sol**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “7” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından da “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



ÇEÇEN KIZI

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç

1. 2.

6 1. 2.

12 2.

18

24

30

37

Görsel 4.6. 1. Grubun icra ettiği Çeçen Kızı adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgöl** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Çeçen Kızı**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **2/4**’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Acemaşiran**” perdesindeki “**Fa**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**10**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak-Hüseyni**” makamlar dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



ÇEÇEN KIZI

(Sevda)

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.7. 2. *Grubun icra ettiği Çeçen Kızı (Sevda) adlı eserin notası* (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Çeçen Kızı**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemine göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



HALAY

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgöl

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.8. 1. Grubun icra ettiği Halay adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgöl** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Halay**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Gerdaniye**” perdesindeki “**Sol**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “7” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



SIVİKİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.9. 2. Grubun icra ettiği Sıviki adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul'da **Bedir Karaca** ve Zurna' da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Sıviki**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre 2/4'lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Irak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Eviç**” perdesindeki “**Fa#**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin dizi açısından “**Uşşak-Hüseyni**” makam dizileri olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır. Eserin 43. ölçüsünde “**Neva (Re)**”, perdesinde “**Hicaz**” makam dizisi geçkisi göze çarpmaktadır.



KADIN AĞIRLAMASI

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.10. 1. Grubun icra ettiği Kadın AğırLAMası adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

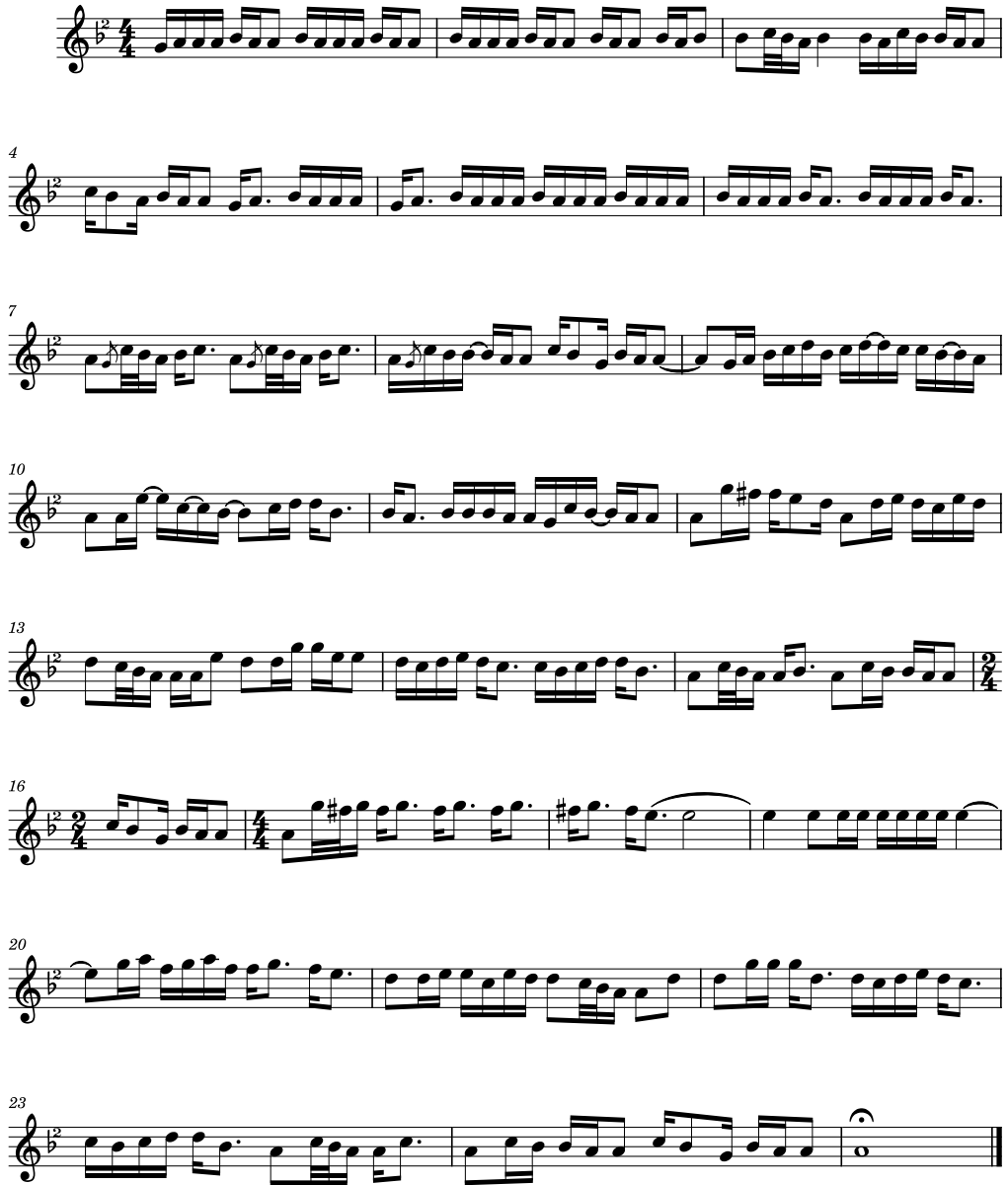
Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgöl** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Kadın Ağrlaması**” adlı oyun havası forumda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **4/4**’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Irak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Gerdaniye**” perdesindeki “**Sol**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**9**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



KADIN GRANİSİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.11. 2. Grubun icra ettiği *Kadın Granisi* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul'da **Bedir Karaca** ve Zurna' da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Kadın Granisi**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre **4/4**'lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Rast**” perdesindeki “**Sol**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**9**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak-Hüseyni**” makamlar dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır. Eserin 16. Ölçüsünde usul olarak Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre **2/4**'lük “**Nim Sofyan**” Usulü olarak hesaplanmış olup 17. Ölçüde tekrardan Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre **4/4**'lük olan “**Sofyan**” usulü ile devam ettiği tespit edilmiştir.

FATMALI

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.12. 1. Grubun icra ettiği Fatmalı adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgül** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Fatmalı**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Irak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Neva**” perdesindeki “**Re**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**6**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

FATMALI

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.13. 2. Grubun icra ettiği *Fatmalı* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Fatmalı**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Irak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise “**Neva**” perdesindeki “**Re**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**6**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

KOÇARI

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.14. 1. Grubun icra ettiği Koçari adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgül** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Koçari**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 6/8’lik “**Yürük Semai**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Rast**” perdesindeki “**Sol**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Acem**” perdesindeki “**Fa**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**6**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

KOÇERİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.15. 2. Grubun icra ettiği Koçeri adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Koçeri**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **6/8**’lik “Yürük Semai” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Rast**” perdesindeki “**Sol**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Gerdaniye**” perdesindeki “**Sol**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

TOPALI

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgöl

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



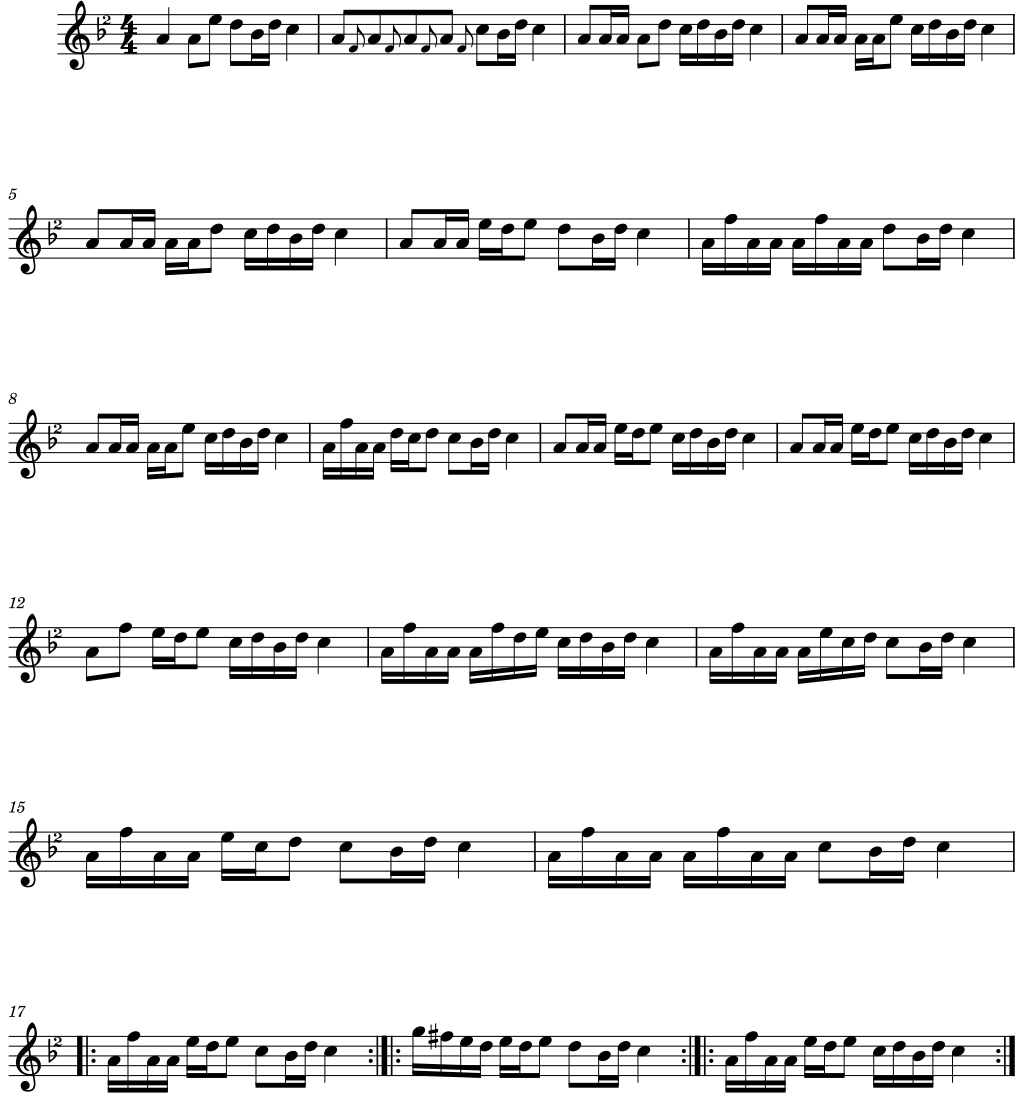
Görsel 4.16. 1. Grubun icra ettiği Topali adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgöl** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Topali**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 4/4’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Neva**” perdesindeki “**Re**” sesi olduğu gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**4**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

TOPALI

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer algıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.17. 2. *Grubun icra ettiğı Topalı adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).*

Kaynak kişileri Davul'da **Bedir Karaca** ve Zurna' da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Topalı**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre 4/4'lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise “**Gerdaniye**” perdesindeki “**Sol**” sesi olduğu gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “7” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

ŞEYH XALID

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.18. 1. Grubun icra ettiği Şeyh Xalid adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

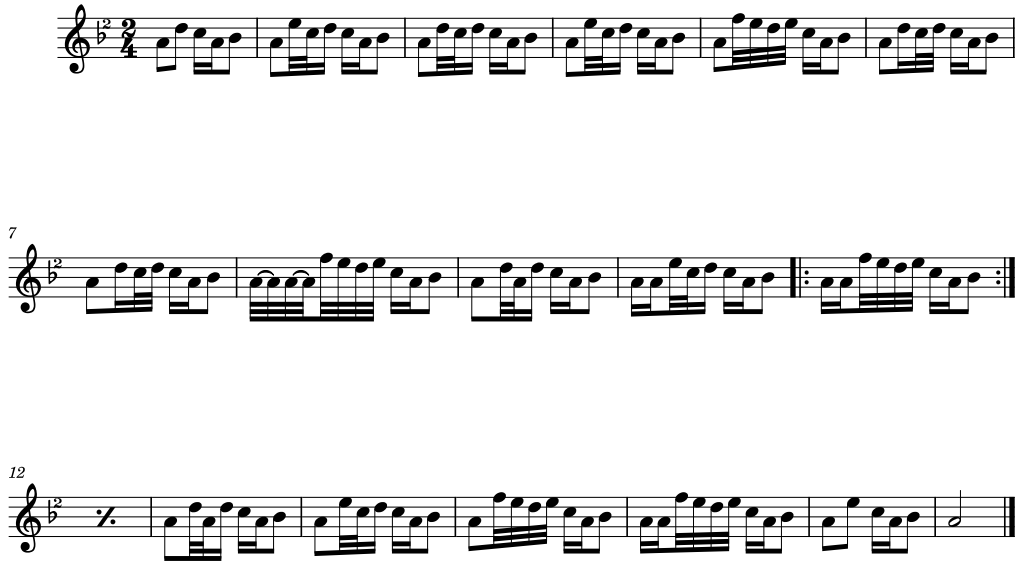
Kaynak kişileri Davul'da **Mikail Akgül** ve Zurna' da **Ali Almaz** olan “**Şeyh Xalid**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre 2/4'lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Hüseyni**” perdesindeki “**Mi**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin

“5” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “Uşşak” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

KARAKOÇİK

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.19. 2. Grubun icra ettiği *Karakoçik* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Karakoçik**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “Nim Sofyan” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Acem**” perdesindeki “**Fa**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “6” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

BEZAR

Kaynak Kişi: Ali ALMAZ
Mikail AKGÜL
Derleyen, Düzenleyen: M.Gazi BİLGİÇ



Görsel 4.20. 1. Grubun icra ettiği Bezar adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgül** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Bezar**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu ve eserde 16. Ölçüde Hoplatma bölümünün 4/4’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni-Uşşak**” makam dizileri olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

BEZAR

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer algıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç

§

3

6

9 Hızlı

16

21

Görsel 4.21. 2. Grubun icra ettiğı Bezar adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Bezar**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **4/4**’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak-Hüseyni**” makam dizileri olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır. Eser içerisindeki 9. Ölçüde başlayan hoplatma bölümünün Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **2/4**’lük “**Nim Sofyan**” usul ile icra edildiği saptanmıştır.



Gemi Oyunu

Kaynak Kişi: Ali ALMAZ
Mikail AKGÜL
Derleyen, Düzenleyen: M.Gazi BİLGİÇ



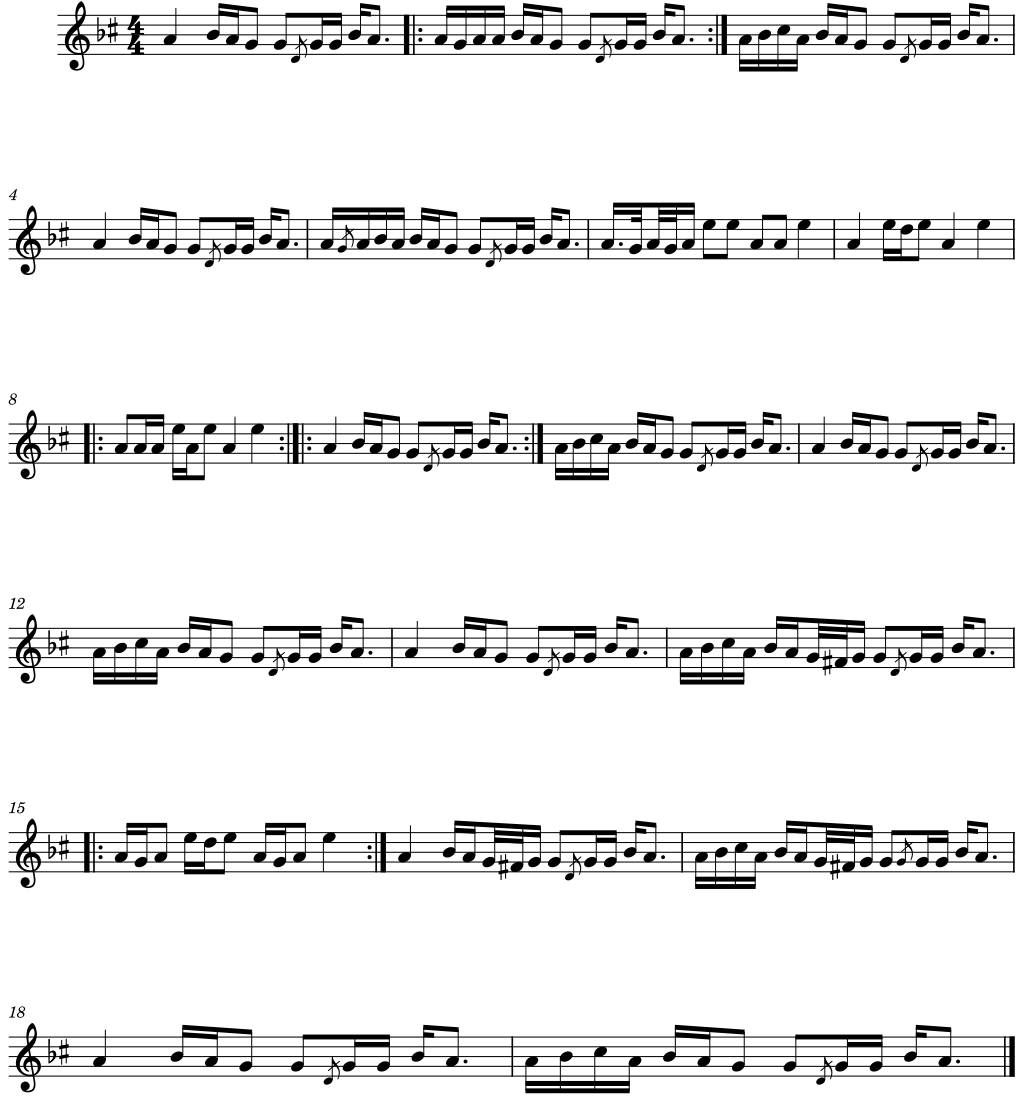
Görsel 4.22. 1. Grubun icra ettiği Gemi Oyunu adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgül** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Gemi Oyunu**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Rast**” perdesindeki “**Sol**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Hüseyni**” perdesindeki “**Mi**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**6**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hicaz**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

GEMİ OYUNU

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.23. 2. Grubun icra ettiği Gemi Oyunu adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul'da **Bedir Karaca** ve Zurna' da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Gemi Oyunu**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre 4/4'lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**İrak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Hüseyni**” perdesindeki “**Mi**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “7” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hicaz**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

SİMSİMİ

Kaynak Kişi: Ali ALMAZ
Mikail AKGÜL
Derleyen, Düzenleyen: M.Gazi BİLGİÇ



Görsel 4.24. 1. Grubun icra ettiği *Simsimi* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgöl** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Simsimi**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 4/4’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Irak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Eviç**” perdesindeki “**Fa#**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

SİMSİMİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



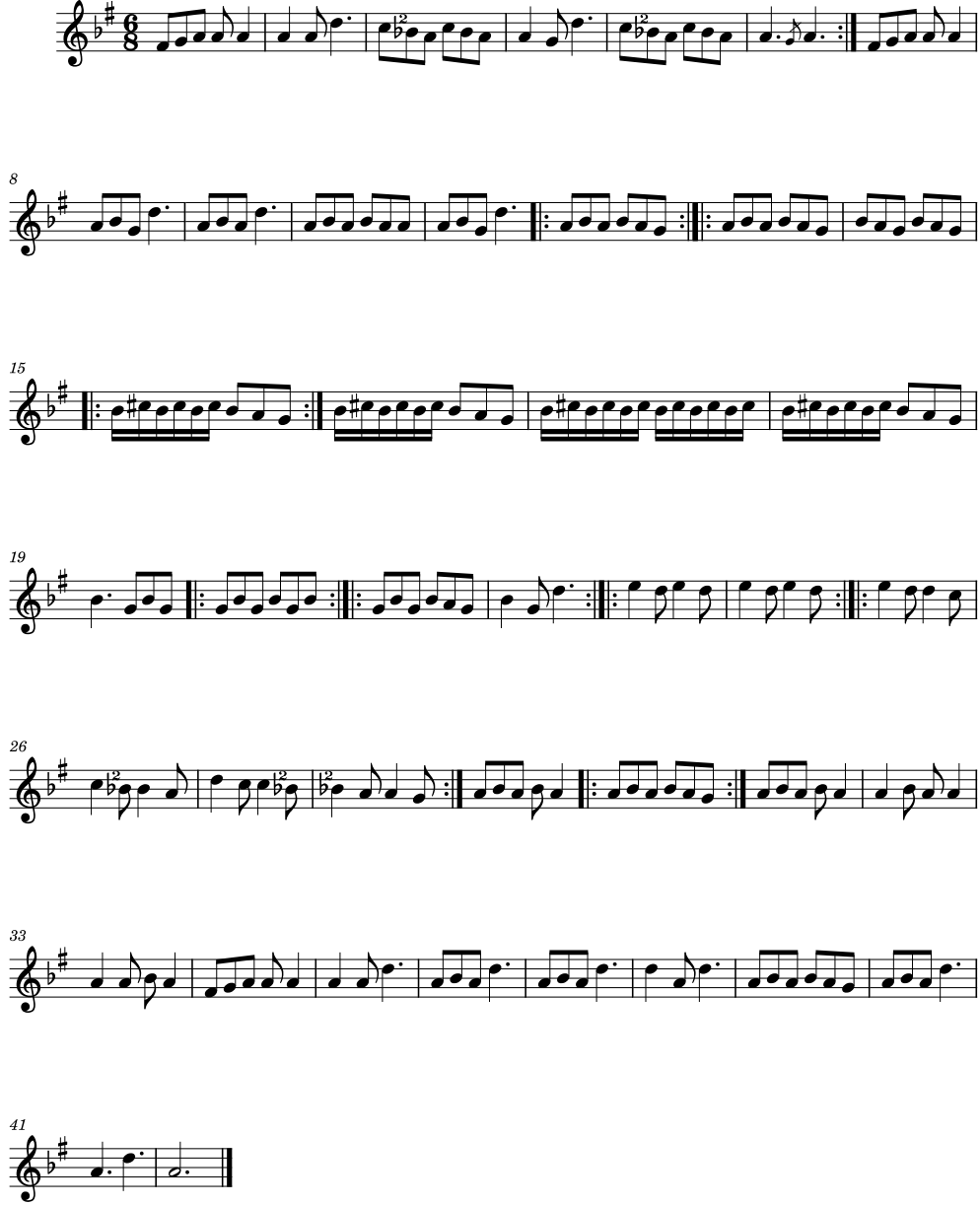
Görsel 4.25. 2. Grubun icra ettiği *Simsimi* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Simsimi**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Acemaşiran**” perdesindeki “**Fa**” sesine, en tiz sesinin ise “**Acem**” perdesindeki “**Fa**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır. Eser içerisinde yoğun olarak “**Hicaz**” makamı dizisi örnekleri de görülmektedir.



ÇEP

Kaynak Kişi: Ali ALMAZ
Mikail AKGÜL
Derleyen, Düzenleyen: M. Gazi BİLGİÇ



Görsel 4.26. 1. Grubun icra ettiği Çep adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgül** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “Çep” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu

eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre **6/8**'lik “**Yürük Semai**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Irak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Hüseyni**” perdesindeki “**Mi**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**7**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Muhayyer Kûrdi**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



KOSARİ

Çep-Tek Ayak

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç

8

15

23

30

38

46

52

58

Görsel 4.27. 2. Grubun icra ettiği Kosari (Çep-Tek Ayak) adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

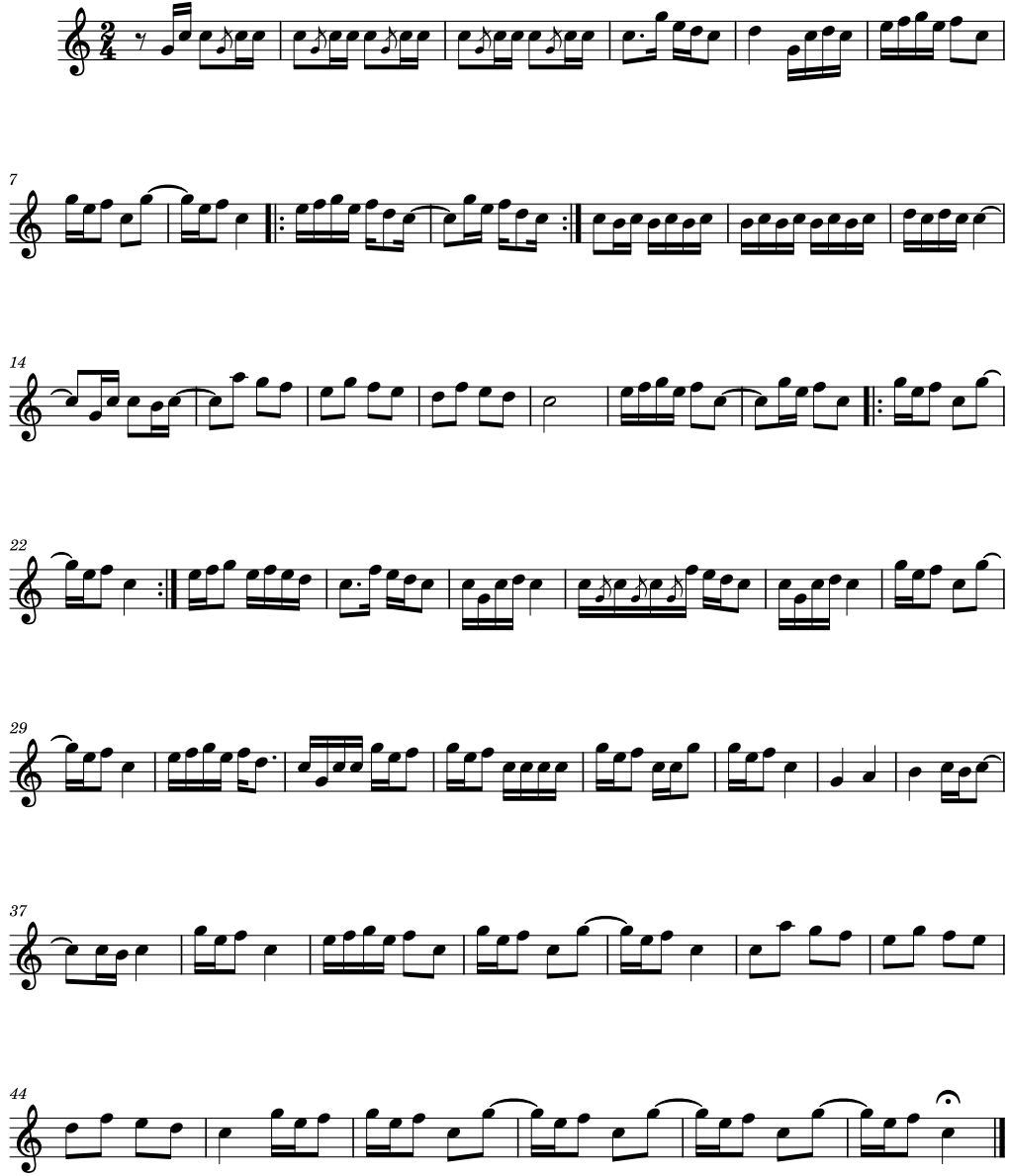
Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Kosari**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **6/8**’lik “**Yürük Semai**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Irak**” perdesindeki “**Fa#**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Hüseyni**” perdesindeki “**Mi**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**7**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizisi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır. Eser içerisinde Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Segâh (Si)**” perdesinde “**Kürdi**” makamı dizisi geçkileri göze çarpmaktadır.



İKİ AYAK

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.28. 1. Grubun icra ettiği *İki Ayak* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgöl** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**İki Ayak**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Rast**” perdesindeki “**Sol**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**10**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Çargâh**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



DINIĞI

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.29. 2. Grubun icra ettiği *Diniği* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Diniği**” adlı oyun havası formunda icra edilen Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Rast**” perdesindeki

“Sol” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Gerdaniye**” perdesindeki “Sol” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “8” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Çargâh**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

TÜRKAN

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.30. 1. Grubun icra ettiği Türkan adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgül** ve Zurna’da **Ali Almaz** olan “**Türkan**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 2/4’lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Rast**” perdesindeki “Sol” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre

“**Acem**” perdesindeki “**Fa**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “7” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



TIRGE

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer algıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç

♩ = 100

6

12

18

23

28

Görsel 4.31. 2. Grubun icra ettiği *Tirge* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul'da **Bedir Karaca** ve Zurna' da **Abuzer Çalgıcı** olan olan “**Tırge**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre 2/4'lük “**Nim Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



Serberjeri

(Teşı)

Kaynak Kişı: Ali Almaz
Mikail Akgöl

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.32. 1. Grubun icra ettiğı Serberjeri (Teşı) adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgöl** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Serberjeri**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre **4/4**’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Gerdaniye**” perdesindeki “**Sol**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**7**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Uşşak**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.



SERBERJERİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.33. 2. Grubun icra ettiği Serberjeri adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Bedir Karaca** ve Zurna’ da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Serberjeri**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 4/4’lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Rast**” perdesindeki “**Sol**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi’ne göre “**Acem**” perdesindeki “**Fa**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “7” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Buselik**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

SEYRAN

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgül

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.34. 1. Grubun icra ettiği Seyran adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul’da **Mikail Akgül** ve Zurna’ da **Ali Almaz** olan “**Seyran**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi’ne göre 4/4’lük “**Sofyan**” usulü olduğu

saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise yine Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “**8**” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseyni**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

SEYRANE

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.35. 1. Grubun icra ettiği Seyrane adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Kaynak kişileri Davul'da **Bedir Karaca** ve Zurna'da **Abuzer Çalgıcı** olan “**Seyrane**” adlı oyun havası formunda icra edilen eserin Adıyaman yöresine ait olduğu tespit edilmiştir. Bu eserin usul açısından Türk Müziği Usul Sistemi'ne göre 4/4'lük “**Sofyan**” usulü olduğu saptanmıştır. Eserin en pes sesinin Türk Müziği Perde Sistemi'ne göre “**Dügah**” perdesindeki “**La**” sesine, en tiz sesinin ise “**Muhayyer**” perdesindeki “**La**” sesine denk

geldiği gözlemlenmiştir. Eserin ses genişliğinin “8” ses olduğu kesinleştirilmiş olup eserin makamsal dizi açısından “**Hüseynî**” makam dizisi olarak nitelendirilebileceği anlaşılmıştır.

Yukarıda analizleri yapılan eserlerin genel olarak benzer makamsal dizilerde olduğu saptanmıştır. Ritmik yapılarının ise yine aynı şekilde benzer kalıplarla ilerlediği anlaşılmış olup farklılıkların genellikle icracı yorumu ve eserlerin icra edildiği zurna çalgısının ergonomisine göre şekillendiği göze çarpmaktadır. Eserlerin icrası sırasında yapılan nüansların, kaynak kişilerin aynı gelenekten beslendiklerinin bir kanıtı niteliğinde olduğu söylenebilmektedir. Kaynak kişiler arasındaki icra farklılıklarının ise bu kişilerin farklı müzikal ortamlarda bulunmalarından dolayı olduğu düşünülmektedir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgular

Bu alt probleme yönelik bulgular dilsiz çoban kavalı icracılarının eserlerin icra edilmesi aşamasında karşılaşacağı sorunları ön görerek okurların icra süreçlerini kısaltmak ve işlerini kolaylaştırmayı hedeflemeyi ön görmektedir. Dilsiz çoban kavalında kullanılan 1. Perde sistemi ve 2. Perde sistemiyle icra edildiklerinde karşılaşılabilecek pozitif ve negatif durumları açıklamayı hedeflemektedir. Bu sebepten ötürü bu alt başlığa olan gereksinim bir hayli önemli olarak kabul edilmiştir. Bu alt problem 1. Grup Ali Almaz ve Mikail Akgül’ü, 2. Grup ise Abuzer Çalgıcı ve Bedir Karaca’yı kapsamaktadır. Bahsi geçen bulgular aşağıda yer almaktadır.

- 4.1. ve 4.2.’ numaralı görsellerdeki “Grani” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Perde sistemi ve 2. Perde sistemi kullanılabilir. 1. Perde sistemindeki horlatma ses sahasındaki genişlik renk açısından zurna çalgısına benzemese de daha otantik bir tavrı elde edileceği için daha uygun olarak görülebileceği ön görülmektedir. 2. Perde sisteminde horlatma ses sahası daha dardır fakat horlatma kademesinin bir üst kademesindeki seslerin özellikle hicaz makamı dizisindeki seslerin daha rahat elde edilmesi başka bir açıdan eserin icrasını kolaylaştıracak ön görülmektedir. 4.3. numaralı görseldeki “Grani” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Perde sistemi ve 2. Perde sistemi kullanılabilir. Fakat eserin horlatma tonunda çok sağlıklı bir şekilde icra edilemeyeceği gözlemlenmiştir. Keskin şekilde tınlatılan Fa# sesinin horlatma tonunda her iki perde sisteminde de verimli olmayacağı tespit edilmiştir. Bu tespit sonucunda iki perde sisteminin de eserde sağlıklı bir verim vereceği görüşü sağlamlaştırılmıştır.

- 4.4. numaralı görseldeki “Düz” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Fakat eserin büyük çoğunluğunda Mi sesine çok rastlanmaması 2. Perde sisteminin daha uygun olduğunun düşünülmesine ortam hazırladığı gözlemlenmiştir. Bu hususa ek olarak horlatma sesi ile icra edilmesi göz önünde bulundurulduğunda 1. Perde sistemi daha uygun olarak gözlemlenmiştir. Fakat 2. Perde sisteminin 1. Perde sistemi kadar olmasa da tavır açısından yeterli düzeyde bir icra potansiyeli sağlayacağı teyit edilmiştir. 4.5. numaralı görseldeki “Düz” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Ek olarak bazı gözlemler sonucunda 1. Perde sisteminin daha uygun olabileceği teyit edilmiştir.
- 4.6. numaralı görseldeki “Çeçen Kızı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Ek olarak bazı gözlemler sonucunda 2. Perde sisteminin daha uygun olabileceği teyit edilmiştir. 4.7. numaralı görseldeki “Çeçen Kızı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Eser içerisindeki bazı seslerin eserin 2. Perde sistemine daha uygun olduğu tespit edilmiştir.
- 4.8. numaralı görseldeki “Halay” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Eser içerisindeki Mi sesinin yoğunluğun baskınlığından dolayı 1. Perde sisteminin daha uygun olacağı teyit edilmiştir. 4.9. numaralı görseldeki “Sıvıki (Halay)” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Eser içerisindeki pozisyonlardan ötürü 1. Perde

sisteminin 2. Perde sistemine göre icrasının daha zor ama daha otantik bir tavır elde edilebileceği ön görülmektedir.

- 4.10. numaralı görseldeki “Kadın Ağırması” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası içerisindeki değiştirici işaretlerin göz önünde bulundurulduğunda 2. Perde sisteminin daha uygun olduğu gözlemlenmiştir. Horlatma tonundaki icrada ise yine 2. Perde sisteminin yine ön planda tutulabileceği ön görülebilmektedir. 4.11. numaralı görseldeki “Kadın Ağırması” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat 1. Perde sisteminin de 2. Perde sisteminin de eser içerisindeki farklı bölümlere daha uygun olduğu gözlemlenmiştir.
- 4.12. numaralı görseldeki “Fatmalı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. 4.13. numaralı görseldeki “Fatmalı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir.
- 4.14. numaralı görseldeki “Koçarı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Eser içerisindeki Sol sesinin yoğunluğundan ötürü 2. Perde sisteminin bu eserin icrası için daha uygun olabileceği ön görülmektedir. 4.15. numaralı görseldeki “Koçeri” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin ezgisel boyutu göz önünde bulundurulduğunda 1. Perde sisteminin bu eser için daha uygun olduğu ön görülmektedir.
- 4.16. numaralı görseldeki “Topalı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun

- kullanılabileceği gözlemlenmiştir. 4.17. numaralı görseldeki “Topalı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Horlatma tonu için yapılan değerlendirmede eser içerisindeki çarpmalar göz önünde bulundurulduğunda 1. Perde sisteminin kullanılması göze çarpmaktadır.
- 4.18. numaralı görseldeki “Şeyh Xalid” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. 4.19. numaralı görseldeki “Karakoçık” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda ise 1. Perde sistemi ile yapılan icranın daha makul bir icra olduğu tespit edilmiştir.
 - 4.20. numaralı görseldeki “Bezar” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda ise 1. Perde sistemi ile yapılan icranın daha makul bir icra olduğu tespit edilmiştir. 4.21. numaralı görseldeki “Bezar” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda ise 1. Perde sistemi ile yapılan icranın daha makul bir icra olduğu tespit edilmiştir.
 - 4.22. numaralı görseldeki “Gemi Oyunu” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Hicaz makam dizisi göz önünde bulundurulduğunda daha doğru bir tavrın elde edilmesi hususunda ise 2. Perde sistemi ile yapılan icranın daha makul bir icra olduğu tespit edilmiştir. 4.23. numaralı görseldeki “Gemi Oyunu” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun

kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Hicaz makam dizisi göz önünde bulundurulduğunda daha doğru bir tavrın elde edilmesi hususunda ise 2. Perde sistemi ile yapılan icranın daha makul bir icra olduğu tespit edilmiştir.

- 4.24. numaralı görseldeki “Simsimi” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat eser içerisindeki değiştirici işaretler dikkate alındığında 2. Perde sisteminin tam olarak uygun olduğu tespit edilmiştir.
- 4.25. numaralı görseldeki “Simsimi” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat Mi sesinin yoğunluğu göz önünde bulundurulduğunda 1. Perde sisteminin biraz daha ön planda tutulması gerektiği ön görülmektedir.
- 4.26. numaralı görseldeki “Çep” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için donanımdaki değiştirici işaretler göze alındığında 2. Perde sisteminin horlatma ve 1. Kademe üfleme tonunda daha uygun olacağı teyit edilmiştir.
- 4.27. numaralı görseldeki “Kosari (Çep-Tek Ayak)” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için gerek çarpmalar gerek donanım açısından her iki perde sisteminin de kullanılabileceği her iki tonda da o tavrın elde edilebileceği tespit edilmiştir. Fakat daha otantik tavrın elde edilebilmesi için 1. Perde sistemiyle icra edilmesinin daha uygun olduğu tespit edilmiştir.
- 4.28. numaralı görseldeki “İki Ayak” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için donanımdaki değiştirici işaretler göze alındığında 2. Perde sisteminin horlatma ve 1. Kademe üfleme tonunda daha uygun olacağı teyit edilmiştir. Fakat eserin 2. Perde sistemine göre açılmış olan kaval ile 1. Perde sistemine göre icra edilmesi gerek horlatma gerekse 1. Kademe üfleme şiddetinde çok daha verimli bir tavır elde edildiği teyit edilmiştir.
- 4.29. numaralı görseldeki “Dınığı” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için donanımdaki değiştirici işaretler göze alındığında 2. Perde sisteminin horlatma ve 1. Kademe üfleme tonunda daha uygun olacağı teyit edilmiştir. Fakat eserin 2. Perde sistemine göre açılmış olan kaval ile 1. Perde sistemine göre icra edilmesi gerek horlatma gerekse 1. Kademe üfleme şiddetinde çok daha verimli bir tavır elde edildiği teyit edilmiştir.

- 4.30. numaralı görseldeki “Türkan” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. 4.31. numaralı görseldeki “Tırge” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat çok daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda horlatma tonuyla 1. Perde sistemine göre yapılan bir icranın çok daha tavrılı bir icra olduğu teyit edilmiştir.
- 4.32. numaralı görseldeki “Serberjeri” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat çok daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda horlatma tonuyla 1. Perde sistemine göre yapılan bir icranın çok daha tavrılı bir icra olduğu teyit edilmiştir. 4.33. numaralı görseldeki “Serberjeri” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat çok daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda horlatma tonuyla 1. Perde sistemine göre yapılan bir icranın çok daha tavrılı bir icra olduğu teyit edilmiştir. Fakat icra edilen kavalın 2. Perde sistemine göre açılmış olması gerektiği tespit edilmiştir.
- 4. 34. numaralı görseldeki “Seyran” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat çok daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda horlatma tonuyla 1. Perde sistemine göre yapılan bir icranın çok daha tavrılı bir icra olduğu teyit edilmiştir. 4.35. numaralı görseldeki “Seyrane” adlı eserin dilsiz çoban kavalı ile olan icrası için 1. Ve 2. Perde sistemlerinin her ikisinin de uygun olarak kabul edilebileceği gözlemlenmiştir. Eserin icrası sırasında iki perde sisteminde de horlatma tonunun kullanılabileceği gözlemlenmiştir. Fakat çok daha otantik bir tavrın elde edilmesi hususunda horlatma tonuyla 1. Perde sistemine göre yapılan bir icranın çok daha tavrılı bir icra olduğu teyit edilmiştir.

Elde edilen bulgular kapsamında grupların icraları arasında birçok benzerlik olduğu kadar farklılık olduğu da göze çarpmaktadır. Bu farklılıklar müzisyenlerin hitap ettikleri bölgeler, çalışma alanları, meslek öğrendikleri kişiler, usta çırak ilişkilerindeki konumları gibi durumlardan doğrudan etkilendikleri sonucuna varılabilmektedir. Fakat yine de eserlerin icrası sırasındaki benzerliklerin farklılıklara oranla daha fazla olduğu yine burada da bir diğer alt problemlerde olduğu gibi ağırlıklı olarak icracı yorumları farkı göze çarpmaktadır. Elde edilen eserlerin 6 farklı makamsal dizi ile icra edildiği tespit edilmiş olup bu 6 farklı makamsal dizi ile icra edilen 6 eserin dilsiz çoban kavalı çalgısıyla olan icrasını göstermek amacıyla notası ve icrası aşağıda bulunmaktadır. Eserin icrası QR kodu sabitlenmiş olup eserlerin icrasının video ile izlenebilmesi sağlanmıştır. İcra edilen eserlerin 1. Perde sistemi ve 2. Perde sistemiyle icra edildiği saptanmıştır. Eserlerin icraları aşağıda yer almaktadır.

KOÇERİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.36. 2. Grubun icra ettiği Koçeri adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).



Görsel 4.37. Koçeri oyun havası icrası

TOPALI

Kaynak Kişi: Ali Almaz
Mikail Akgöl

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.38. 1. Grubun icra ettiği Topali adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).



Görsel 4.39. Topali oyun havası icrası

Gemi Oyunu

Kaynak Kişi: Ali ALMAZ
Mikail AKGÜL
Derleyen, Düzenleyen: M.Gazi BİLGİÇ



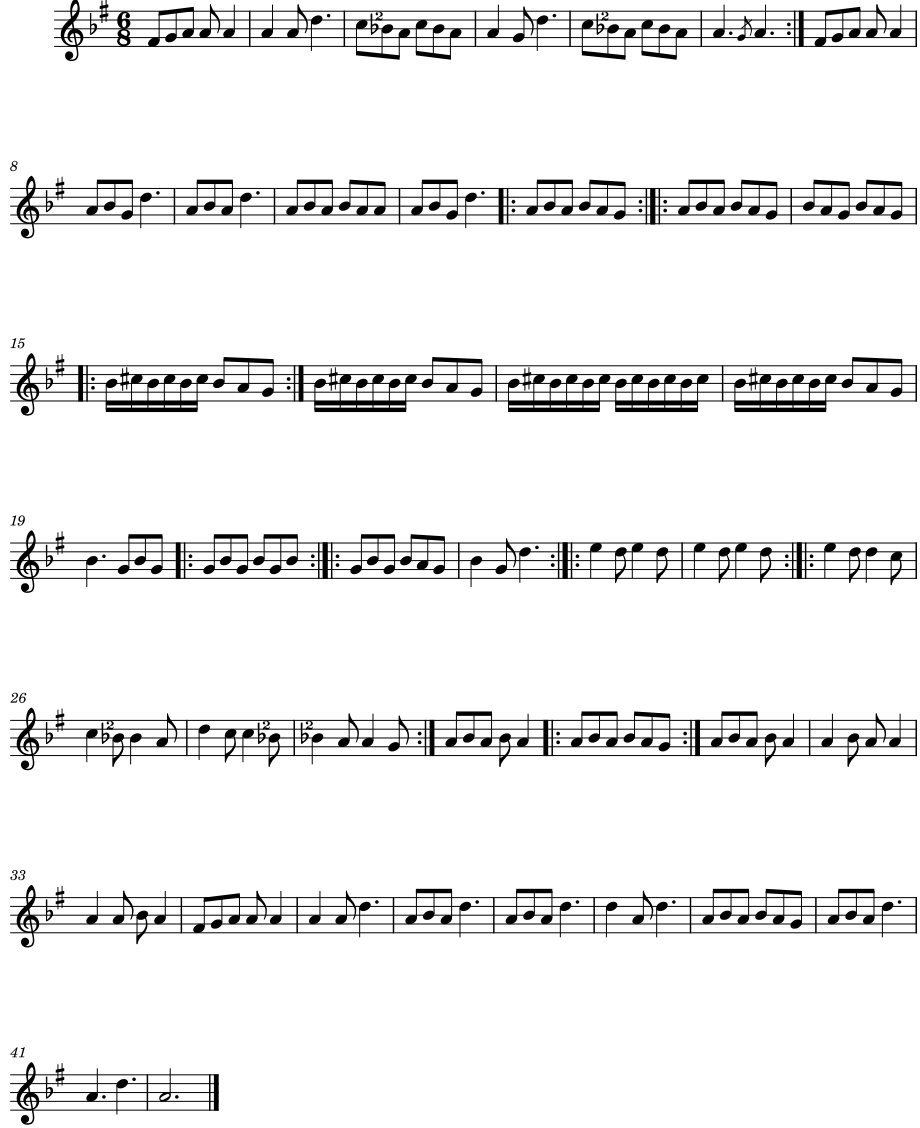
Görsel 4.40. 1. Grubun icra ettiği Gemi Oyunu adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).



Görsel 4.41. Gemi Oyunu icrası

ÇEP

Kaynak Kişi: Ali ALMAZ
Mikail AKGÜL
Derleyen, Düzenleyen: M. Gazi BİLGİÇ



Görsel 4.42. 1. Grubun icra ettiği Çep adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).



Görsel 4.43. Çep oyun havası icrası

DİNİĞİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.44. 2. Grubun icra ettiği *Diniği* adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).



Görsel 4.45. *Diniği* oyun havası icrası

SERBERJERİ

Kaynak Kişi: Bedir Karaca
Abuzer Çalgıcı

Derleyen, Düzenleyen:
M. Gazi Bilgiç



Görsel 4.46. 2. Grubun icra ettiği Serberjeri adlı eserin notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).



Görsel 4.47. Serberjeri oyun havası icrası

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Araştırmamızda birinci alt probleme yönelik olarak birinci gruptan toplam 17, ikinci gruptan ise toplam 27 eser alınmıştır. Fakat güvenilirliği artırmak amacıyla iki grubun ortak icra ettiği 17 eser ele alınmış olup toplamda elde edilen eser sayısı 34 olarak sonuçlandırılmıştır. Elde edilen eserler arasında ezgileri aynı olan bazı eserlerin isimlerinin farklı olduğu tespit edilmiştir. Elde edilen eserler arasında kadın ve erkek halayları olduğu fakat erkek halaylarının kadın halaylarına oranla daha fazla olduğu sonucuna varılmıştır. Bazı eserlerin icrasının aynı olmasına rağmen farklı biçimde isimlendirildikleri saptanmıştır.

5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Araştırmamızda ikinci alt probleme yönelik olarak; elde edilen eserlerin toplanma ve notaya alma sırasında temel ezgileri not etmek yerine icracıların icra esnasında yaptıkları ezgisel yorumlarına da yer verildiği sonucuna varılmıştır. Elde edilen eserlerin toplanmaya ve notaya almaya uygun olduğu ve ek olarak notaya alınırken nota yazım programından yararlanılabildiği anlaşılmış olup icrasının mümkün olabileceği sonucuna varılmıştır.

Çalışmamızda eserler içerisinde sadece üç farklı usulle karşılaşıldığı sonucuna varılmıştır. Bu Usuller en yoğun dan en aza göre sıralandığında eserler içerisinde en çok karşılaşılan usullerin Türk Müziği Usul Sistemine göre 2/4'lük (Nim Sofyan) usulü olduğu, ardından 4/4'lük (Sofyan) usulü olduğu ve en az karşılaşılan usulün ise 6/8'lik (Yürük Semai) usulü olduğu sonucuna varılmıştır. Çalışmamızda üçüncü alt probleme yönelik olarak elde edilen bulgular neticesinde içerisinde toplamda 6 ayrı makamsal dizi karşımıza çıkmıştır. En fazla karşımıza çıkan makamsal dizinin Uşşak makamı dizisi olduğu ardından biraz daha az yoğunlukla Hüseyini makamı dizisi, yine ondan daha az yoğunlukta Hicaz makamı dizisi, daha sonra da daha az yoğunlukta Çargâh makamı dizisi ve en son çok az ve eşit yoğunlukta Buselik ve Muhayyer Kürdi makamsal dizileriyle karşılaşıldığı sonucuna varılmıştır. Bu sonuçlar neticesinde genel olarak yörede Halk Müziğinde sık kullanılan usul ve makamsal dizilerinin kullanıldığı sonucuna varılmaktadır.

5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

Yaptığımız çalışmada üçüncü alt probleme yönelik olarak Dilsiz Çoban Kavalı ile yapılacak olan icralarda genellikle otantik tavrı elde etmek amacıyla 1. Perde sistemiyle yapılan icraların en fazla ön planda tutulması gereken bir icra şekli olduğu sonucuna varılmıştır. Uşşak ve Hüseyini makamları dizilerinin yoğun olarak kullanıldığı eserlerde 1. Perde sistemiyle yapılan icranın en temel gereksinim olduğu ve 2. Perde sisteminin 1. Perde sistemine göre daha az ama yine yoğun şekilde kullanılabileceği sonucuna varılmıştır. Horlatma tonlarında genellikle 1. Perde sistemi 2. Perde sisteminden daha yoğun olarak kullanılabileceği ve bunun sebebinin icra şeklinin ergonomik yapısı olduğu sonucuna varılmıştır. Hicaz ve Muhayyer Kürdi makamları dizileri ile icra edilen eserlerin 2. Perde sistemiyle daha uygun bir şekilde icra edilebileceği ve Çargâh ve Buselik makamları dizilerinde icra edilen eserlerin perde yapısının 2. Perde sistemine göre icra şeklinin ise 1. Perde sistemine göre yapılmasının eserin hem ergonomik açıdan hem horlatma açısından hem de acelitasyon açısından daha uygun olabileceği sonucuna varılmıştır. İcrası yapılan 6 eserlerden Çep, Topalı, Gemi Oyunu adlı eserlerin 2. Perde sistemiyle, Serberjeri, Dınıgi, Koçeri adlı eserlerin ise 2. Perde sistemiyle icra edildiği sonucuna varılmıştır. İcra edilen eserlerden Topalı, Gemi Oyunu ve Çep adlı eserlerin Ali Almaz ve Mikail Akgül adlı kaynak kişilerden alındığı, yine icrası yapılan Serberjeri, Koçer ve Dınıgi adlı eserlerin Bedir Karaca ve Abuzer Çalgıcı adlı kaynak kişilerden ad

5.4. Öneriler

Araştırmadan elde edilen sonuçlar doğrultusunda;

- Kaval ailesinin, geçmişten bugüne olan sürecinin farklı bölgeler kapsamında incelenmesi, bu süreç içerisindeki perde yapılarının, fiziki yapılarının ve icra tekniklerinin gelişim ve değişim süreçlerini tespitine yönelik araştırmalar yapılması önerilmektedir.
- Bu çalışma kapsamında incelenen eserlerin belirli makamlar kapsamında bestelendiği tespit edilmiş olup, icracılar bu konuda kısa bir makamsal eğitim sürecine tabi tutularak konu hakkında bilgilendirilmeleri önerilmektedir.
- İncelenen eserlerin icrasında otantik bir tavrı elde etmek amacıyla dilsiz çoban kavalı icracılarının 1.perde sistemi ile icra etmeleri gerektiği tespit edilmiş olup, yine aynı icracıların makamsal bilgilendirme süreci sonunda icracılara 2. Perde sisteminin de yaygın bir şekilde kullanılması önerilmektedir.

- Üniversitelerin müzik bölümlerinde, Adıyaman ilinde icra edilen eserlerin özgünlüğünün korunması repertuvar zenginliği ve yöre tavrı denemeleri bağlamında uygulanarak öğretilmesi önerilmektedir.
- Dilsiz çoban kavalının geleneksel halk müziği içerisinde daha aktif kullanımı için Milli Eğitim Bakanlığı, Kültür ve Turizm Bakanlığı gibi kurumlar aracılığıyla projeler geliştirilmesi ve bu çalgının genç kuşaklara tanıtılması kültür aktarımını sağlayacağından önemli görülmektedir.
- Kavalın farklı perde sistemlerine (1. perde, 2. perde vb.) uygun olarak geliştirilmiş nota yazım tekniklerinin oluşturulması ve bu sistemlerin kaval eğitim materyallerine entegre edilmesi önerilmektedir. Bu sayede eğitimde standart sağlanabileceği düşünülmektedir.
- Yöresel repertuvarın korunması ve gelecek nesillere aktarılması amacıyla, Adıyaman merkezli bir “Yerel Müzik Araştırmaları Uygulama ve Eğitim Merkezi”nin kurulması önerilmektedir. Bu merkezin, yerel müzisyenler ve öğrencilerin bir araya gelerek icra, beste ve eğitim çalışmalarını sürdürebileceği bir ortam sağlayacağı düşünülmektedir.
- İncelenen eserlerin hem nota hem de ses kayıtlarıyla desteklenerek dijital platformlarda erişime sunulması önerilmektedir. Bu kapsamda, oluşturulacak dijital kütüphane aracılığıyla söz konusu eserlerin sistemli biçimde arşivlenmesi ve paylaşılması, araştırmacılar için önemli bir kaynak işlevi görecektir. Ayrıca bu eserlerin ulusal ve uluslararası akademik veri tabanlarında erişilebilir kılınması, alana yönelik bilimsel etkileşimi ve görünürlüğü artırma potansiyeline sahiptir.
- Bu çalışma kapsamında 34 eser ele alınmış olsa da, Adıyaman halk oyunlarının tam repertuvarını kapsamak için daha detaylı saha çalışmaları yapılması ve yerel icracılarla işbirliği içinde repertuarın zenginleştirilmesi önerilmektedir.
- Çalışma kapsamında elde edilen eserlerin, farklı geleneksel çalgılarla (örneğin zurna, ney, düdük vb.) birlikte icra edilerek çok sesli veya çok timbral deneysel düzenlemelerinin yapılması önerilmektedir. Bu durumun hem sanat hem de eğitim ortamında yeni bakış açıları oluşturabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Arslan, E. (2017). Geleneksel Türk Halk Müziği nefesli enstrümanlarından 'zurna'nın Erzurum bölgesine ait icralarda tavrı özelliklerinin tespiti (Tez no. 464607) [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Arslan, S. (2022). Gelenek ekseninde davul zurna: Tokat örneği. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 5(1), 77-96.
- Aydın, A. (2021). *Dilsiz Kaval Metodu-1*. Gece Kitaplığı.
- Çınar, N. & Tecik, S. (2022). İyi bir kalitatif kanıt sentezi nasıl yazılmalı. *Sakarya Üniversitesi Holistik Sağlık Dergisi*, 5(2), 186-205.
- Dalmış, E. (2022). Orta çağ'da Adıyaman Bibliyografyası. *Adıyaman Üniversitesi Dergisi*, (40), 405-435.
- Demir, E. (2024). Adıyaman'da dinî mûsikî [Yüksek lisans tezi, İnönü Üniversitesi]. TDV, İslam Araştırmaları Merkezi.
- Ekici, S. (t.y.) Gaziantep Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ders Notu.
- Emre, Y. (2015). Manisa ili Turgutlu ilçesinde icra edilen si akortlu orta zurnanın uygulamasal değişimi otantisite hakkında tespit ve analiz: Subaşı mahallesi örneği (Tez no. 398309) [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Emre, Y. (2024). Türkiye'deki zurna icra pratiklerinde yaygın tını ve üslûp farklılıklarının çalgı bilimsel bir çerçevede değerlendirilmesi [Doktora tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi].
- Güler, E. & Kızıl, M. S. (2025). Adıyaman ili düğün törenlerindeki mevlit merasiminin dini, müzikal ve toplumsal yönleriyle incelenmesi. 15. Değişen Dünya Kongresi, 13-15 Şubat, Ankara, Türkiye.
- Kaçar, M. (2021). Adıyaman kültüründe harfane geleneği (Tez no. 667515) [Yüksek lisans tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kaptan, M. N. (2023). Türk müzik kültüründe simbiyotik bir ilişki: Davul ve zurna. *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 16(32), 1088-1109.
- Kastelli, S. A. (2014). Anadolu geleneksel nefesli çalgıları ve bu çalgılar üzerine özgün bağdalar (Tez no. 360696) [Sanatta yeterlik tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Koyuncu, F. V. (2019). Trabzon ve çevresinde kullanılan dilli kavalın icra teknikleri ve dilsiz kavala adaptasyonu (Tez no. 616897) [Yüksek lisans tezi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Paksoy, O. & Akyıldız, S. G. (2020). Anadolu’da kullanılan dilli kaval. *Yalvaç Akademi Dergisi*, 5(1), 35-42.
- Sak, R., Sak, İ. T. Ş., Şendil, Ç. Ö. & Nas, E. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4(1), 227-250.
- Sözer, V. (1996). *Müzik- Ansiklopedik Sözlük* (4. Baskı). Remzi Kitapevi.
- Subaşı, M. & Okumuş, K. (2017). Bir araştırma yöntemi olarak durum çalışması, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 419-426.
- Şahin, M. (2009). Türk halk oyunları türlerine göre asma davulun incelenmesi (Tez no. 253857) [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Taştemir, M. (1999). *XVI. Yüzyılda Adıyaman (Behisni, Hısn-ı Mansur, Gerger, Kâhta) Sosyal ve İktisadi Tarihi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz Kaval Metodu*. Nilmer Ofset ve Matbaacılık.
- Toprak, A. (2023). Adıyaman’da evlilikle ilgili inanç ve uygulamalar. *Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Aralık, 287-297.
- Uslu, F. & Demir, E. (2022). Nitel bir veri toplama tekniği: Derinlemesine görüşme. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 40(1), 289-299.
- Uysal, Y. (2019). Adıyaman Halk Kültüründe Evlilik ve Evlenme Törenleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (46), 179-193.
- Vural, F. G. (2017). Kökenlerinden günümüze Türk ve Makedon düğünlerinde davul-zurna ile tapan-zurla. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 42, 273-298.
- Yağınlı, A. A. (2013). *Adıyaman Merkez Ağzı ve Kültürü*. Adıyaman Belediyesi Kültür Yayını.
- Yıldız, A. (2022). Bir araştırma metodolojisi olarak sistematik literatür taramasına genel bakış. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(2), 367-386.
- Yurtçu, C. (2006). Bir performans aracı olarak kaval ve teknik gelişim (Tez no. 175094) [Sanatta yeterlik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

İNTERNET KAYNAKLARI

Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, “Kültür”, <https://adiyaman.ktb.gov.tr/TR-61348/kultur.html>, Erişim Tarihi 20.02.2025.

Türküpedia Türkü Ansiklopedisi, “Adıyaman”, <https://www.repertukul.com/Yoreler--ADIYAMAN>, Erişim Tarihi 28.05.2025.

Adıyaman İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, “Müzik”, <https://adiyaman.ktb.gov.tr/TR-61356/muzik.html>, Erişim Tarihi 25.03.2025.

TDK Sözlük, “repertuvar” kelime anlamı, Erişim Tarihi 25.05.2025.

GÖRSEL KAYNAKLARI

Görsel 1. *Divje Babe Flütü* ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Divje_Babe_flütü/media/Dosya:Divje_Babe_flute_\(Late_Pleistocene_flute\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Divje_Babe_flütü/media/Dosya:Divje_Babe_flute_(Late_Pleistocene_flute).jpg)) Erişim Tarihi 20.05.2025)

Görsel 2. *Kaval Çeşitleri* (Kastelli, 2014: 4).

Görsel 3. Baş Pare ve Gövdeden Oluşan Dilsiz Çoban Kavalı Özellikleri (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 4. Farklı Ölçülerdeki Kaval Baş Pareleri (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 5. Farklı Boyutlardaki Kaval Baş Pare Ölçüleri (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 6. Tek parça ağaç kaval (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 7. 3 parça ağaç kaval örneği (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 8. Kamış kaval (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 9. Bambu kaval (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 10. Metal Kaval (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 11. Plastik kaval (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 12. Dilsiz Çoban Kavalı Ölçüleri (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 13. 1.Perde sistemi 1. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s. 89).

Görsel 14. 1.Perde sistemi 2. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s. 89)

Görsel 15. 1.Perde sistemi 3. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s. 90)

Görsel 16. 1.Perde sistemi 4. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006 s.90).

Görsel 17. 2.Perde sistemi 1. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s.92).

Görsel 18. 2.Perde sistemi 2. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s.92).

Görsel 19. 2.Perde sistemi 3. Kademe Sesleri (Yurtçu, 2006, s.92).

Görsel 20. Dudak ve Baş Parenin Dudak Üzerindeki Pozisyonu (Tekşahin, 2011, 26)

Görsel 21. Dudak ve Kaval Pozisyonu-1 (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

Görsel 22. Dudak ve Kaval Pozisyonu-2 (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

- Görsel 23.** Kaval Parmak Numaraları (Aydın, 2021, s. 17).
- Görsel 24.** Oturarak Kaval Tutuş ve Duruş Pozisyonu Vertikal (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 25.** Oturarak Kaval Tutuş ve Duruş Pozisyonu Sağ profil (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 26.** Oturarak Kaval Tutuş ve Duruş Pozisyonu Sol profil (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 27.** Ayakta Kaval Tutuş ve Duruş Pozisyonu Vertikal (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 28.** Ayakta Kaval Tutuş ve Duruş Pozisyonu Sağ profil (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 29.** Ayakta Kaval Tutuş ve Duruş Pozisyonu Sol profil (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 30.** İcraya Hazır Bir Cura Zurna (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 31.** Birleştirilmiş Kamış, Boru ve İp (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 32.** Yeni Nesil Kamış Kutusu (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 33.** Kamış Kalıbı (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 34.** İcraya Hazır Olmayan Kesilmiş Kamış (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 35.** Kamış Kutusu İçerisinde İcraya Hazır Sahne ve Meydan Zurnaları Kamışları (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 36.** İcraya Hazır Kamışlı Zurna Boruları (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 37.** Zurna Dilleri (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 38.** Zurna Gövdeleri (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 39.** Emzik, Sedef (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 40.** En Pesten En Tize Doğru Kaba Zurna, Orta Kaba Zurna, Orta Zurna, Cura Zurna ve Zil Zurna (Emre, 2024, s.44).
- Görsel 41.** En Pesten En Tize Zurnaların Sistemik Özellikleri (Emre, 2024, s.44).
- Görsel 42.** Türkiye Zurna Haritası (Emre, 2024, s. 46).
- Görsel 43.** Adıyaman Davulu Örneği-1 (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 44.** Adıyaman Davulu Örneği-2 (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).

- Görsel 45.** Adıyaman Davul Tokmağı Örneği (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 46.** Adıyaman Davul Çubuğu Örneği (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 47.** Adıyaman Zurnası Örneği (Mehmet Karacan'ın "Memede Azıki" İsimli Kaynak Kişinin Torunu Kaynak Kişi Abuzer Çalgıcıya Miras Olarak Bıraktığı Adıyaman Zurnası) (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 48.** Adıyaman Zurnası Dili (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 49.** Adıyaman Zurna Sedefi (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 50.** Adıyaman Zurnası Kamışı (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 51.** İcraya Hazır Kamışlı Boru (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 52.** Adıyaman Zurna Boruları (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 53.** Adıyaman Kamış Kutusu (Abuzer Çalgıcı Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 54.** Adıyaman Halk Oyunları Yöresel Kıyafetleri (<https://www.repertukul.com/Yoreler--ADIYAMAN> Erişim Tarihi 25.05.2025).
- Görsel 55.** Ali ALMAZ ve Mikail AKGÜL ile Görüşme (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 56.** Abuzer ÇALGICI ve Bedir KARACA ile Görüşme (M. Gazi Bilgiç Kişisel Fotoğraf Arşivi, 2025).
- Görsel 57.** 1. Grubun İcra Ettiği Grani Adlı Eserin Notası (1) (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).
- Görsel 58.** 1. Grubun İcra Ettiği Grani Adlı Eserin Notası (2) (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).
- Görsel 59.** 2. Grubun İcra Ettiği Grani Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).
- Görsel 60.** 1. Grubun İcra Ettiği Düz Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).
- Görsel 61.** 2. Grubun İcra Ettiği Düz Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).
- Görsel 62.** 1. Grubun İcra Ettiği Çeçen Kızı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).
- Görsel 63.** 2. Grubun İcra Ettiği Çeçen Kızı (Sevda) Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).
- Görsel 64.** 1. Grubun İcra Ettiği Halay Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 65. 2. Grubun İcra Ettiği Sıviki Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 66. 1. Grubun İcra Ettiği Kadın Ağırması Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 67. 2. Grubun İcra Ettiği Kadın Granisi Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 68. 1. Grubun İcra Ettiği Fatmalı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 69. 2. Grubun İcra Ettiği Fatmalı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 70. 1. Grubun İcra Ettiği Koçari Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 71. 2. Grubun İcra Ettiği Koçeri Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 72. 1. Grubun İcra Ettiği Topalı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 73. 2. Grubun İcra Ettiği Topalı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 74. 1. Grubun İcra Ettiği Şeyh Xalıd Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 75. 2. Grubun İcra Ettiği Karakoçık Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 76. 1. Grubun İcra Ettiği Bezar Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 77. 2. Grubun İcra Ettiği Bezar Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 78. 1. Grubun İcra Ettiği Gemi Oyunu Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 79. 2. Grubun İcra Ettiği Gemi Oyunu Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 80. 1. Grubun İcra Ettiği Simsimi Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 81. 2. Grubun İcra Ettiği Simsimi Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 82. 1. Grubun İcra Ettiği Çep Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 83. 2. Grubun İcra Ettiği Kosari (Çep-Tek Ayak) Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 84. 1. Grubun İcra Ettiği İki Ayak Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 85. 2. Grubun İcra Ettiği Dınığı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 86. 1. Grubun İcra Ettiği Türkan Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 87. 2. Grubun İcra Ettiği Tırge Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 88. 1. Grubun İcra Ettiği Serberjeri (Teşi) Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 89. 2. Grubun İcra Ettiği Serberjeri Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 90. 1. Grubun İcra Ettiği Seyran Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 91. 2. Grubun İcra Ettiği Seyrane Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 92. 2. Grubun İcra Ettiği Koçeri Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 93. Koçeri Oyun Havası İcrası

Görsel 94. 1. Grubun İcra Ettiği Topalı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 95. Topalı Oyun Havası İcrası

Görsel 96. 1. Grubun İcra Ettiği Gemi Oyunu Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 97. Gemi Oyunu İcrası

Görsel 98. 1. Grubun İcra Ettiği Çep Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 99. Çep Oyun Havası İcrası

Görsel 100. 2. Grubun İcra Ettiği Dınığı Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 101. Dınığı Oyun Havası İcrası

Görsel 102. 2. Grubun İcra Ettiği Serberjeri Adlı Eserin Notası (Gazi Bilgiç Kişisel Nota Arşivi).

Görsel 103. Serberjeri Oyun Havası İcrası

Tablo 3.1. Çalışma grubuna ait bilgiler

Tablo 4.1. Elde edilen eserler

