

# Güney Arnavutluk halk müziğine Ethem Qerimaj ekseninden bakış ve bir kaba icrasının analizi

Aida Pulake Altınbüken\*

Yelda Özgen Öztürk\*\*

\*Sorumlu Yazar, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MIAM), İTÜ Maçka Yerleşkesi, İstanbul, Türkiye.  
Email: altinbuken23@itu.edu.tr ORCID: 0000-0001-8335-1161

\*\*Doç. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı, İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MIAM), İTÜ Maçka Yerleşkesi, İstanbul, Türkiye.  
Email: yeldaozgen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0002-8813-3566

DOI 10.12975/rastmd.20231134 Submitted July 9, 2023 Accepted September 26, 2023

## Öz

Bu çalışma, Güney Arnavutluk halk müziğinin eşsiz ve özgün özelliklerine odaklanarak, bu stilde keman icrasının zirve noktası olan ve “kaba” olarak anılan türün inceliklerine derin bir bakış sunmaktadır. Bu bölgenin müziği, İso-polifoni adı verilen, UNESCO tarafından kültürel miras olarak tanınmış vokal temelli çoksesli bir dokuya dayanmaktadır. Pentatonik dizinin modlarının kullanımıyla da karakterize olan bu yapı, Arnavutluk’un güneyinde “saze” adı verilen halk müziği çalgı topluluklarının icralarına kaynak olmuştur. Arnavutluk halk müziği konulu çalışmalarda kabanın müziksel yapısı nadiren tartışılmış, uygulanan çalım yöntemleri veya kabanın armonik-melodik yapısı üstüne detaylı analize yer verilmemiştir. Araştırmanın amacı kemanın Güney Arnavutluk halk müziğinde kullanımına dair stil özelliklerini gözlemlemek için, “kaba” olarak adlandırılan icraya analitik bir bakış sağlamaktır. Transkripsiyonda konvansiyonel batı müziği notasyonu kullanılmıştır. Analiz sonucu, kaba icrasının konvansiyonel notasyon ile kağıda geçebileceği, serbest ritimde nota değerlerinin yaklaşık olarak notaya alınabileceği görülmüştür. Artikülasyonların kombine kullanımı, değişik gürlükler, farklı yay pozisyonları ve değişken yay baskısı sayesinde tınsal çeşitlilik ve dramatik etkiler sağlandığı gözlenmiştir. Temel ezgisel çerçeveyi pentatonik modlar meydana getirmekte, pentatonik dışı dereceler yardımcı ses olmakta, yapısal önemde kullanılmamaktadır. Pentatonik modlar arası geçişler, aynı donanımda yakın bir moda veya tam beşli yukarıdaki mod sistemine gidip dönerek yapılmaktadır. Bu, klasik armonideki dominant modülasyon modelini anımsatmıştır. Melodik yüzey, küçük motifler ve bunların varyasyonları ile örülmüştür. İncelenen kabada ezginin arka planında yine pentatonik temelli temel yapısı bir rota bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu, literatürde önceden ortaya konmamış özgün bir bulgudur. İlerideki çalışmalarda bu bulguların başka kaba performanslarında geçerliliği araştırılabilir. Yaygınlıkla görülen unsurlar için alana özgü terminoloji önerilebilir.

## Anahtar Kelimeler

Arnavutluk, Arnavutluk halk müziği, Ethem Qerimaj, kaba, keman

## Giriş

Balkanlar bölgesinde bulunan ve kökenleri modernizm öncesine dayanan geleneksel vokal müzik stillerinin çoğunda heterofonik özellikler görülür (Samson, 2015). Bunlardan farklı olarak kendine özgü bir polifonik doku sergileyen antik Epir<sup>1</sup> bölgesi vokal müziği, Balkanlar’da ulus devletlerin kurulması sürecinin ardından yöredeki diğer ülkelere göre en belirgin şekilde Arnavutluk’ta halk müziğinin önemli bir kaynağı olarak öne çıkmıştır. Arnavutluk’un özellikle güney

bölgesinin müzik karakterinin temelinde yatan ve günümüzde iso-polifoni olarak adlandırılan bu çoksesli şarkı geleneği, 20.yy başlarından itibaren bölgede ortaya çıkan ve “saze” olarak adlandırılan çalgı topluluklarının da müzik yapısına temel oluşturur. Saze topluluklarının müziğinde temel parça türlerinden birisi olan ve bu makalede keman ile icrasına odaklanılacak “kaba”, çalgısal bir parça formudur. Tıpkı Türk makam müziğindeki taksim gibi doğaçlama karakterde ve serbest ritimli bir parça olarak tanımlanabilecek kaba, saze

<sup>1</sup> Latince: Epirus

çalgı topluluklarında genelde solist rolünü üstlenen klarnet veya keman tarafından seslendirilir. Bu makalede Güney Arnavutluk halk müziğinde keman ve kabanın yerinden bahsedilerek, yakın tarihin tanınan Arnavut halk müziği kemancılarından Ethem Qerimaj<sup>2</sup> ile bu makalenin üretildiği tez çalışması kapsamında yapılan yüz yüze görüşme esnasında sanatçının makale yazarı için icra ettiği kabanın ses ve görüntü kaydı üstüne yapılan analiz ve tespitler sunulacaktır.

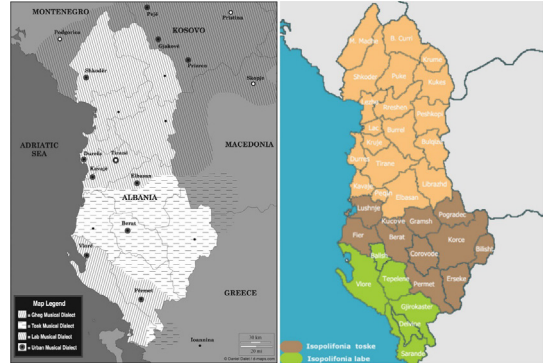
## Güney Arnavutluk Halk Müziğine Genel Bakış ve Kabanın Yeri

Arnavutluk, Balkan yarımadasının batı kıyılarında yer alır. Ülkenin batı tarafı Adriyatik ve İyon denizlerine bakan kıyı şeridinden oluşur, diğer üç yönde ise kuzeyden başlayarak sırasıyla Karadağ, Kosova, Kuzey Makedonya ve Yunanistan bulunmaktadır. Halk müziği tarzları açısından birbirleriyle hem ortak yönleri hem de farklılıkları bulunan bu ülkelerin hepsine sınırı bulunması ve haritada dikey bir forma sahip olması, Balkanlarda rastlanan değişik halk müziği stillerinin yansımalarının Arnavutluk'un kuzey-güney doğrultusunda çeşitli noktalarda karşımıza çıkması ile sonuçlanır. Arnavutluk halk kültürü ve Arnavut dili, temelde iki büyük etnografik bölgeye ayrılmıştır: kuzeyde Geg bölgesi, güneyde ise birlikte güney kültürünü oluşturan Tosk ve Lab bölgeleri. Ülkeyi ortadan yatay olarak ikiye bölen İşkomi nehri<sup>3</sup> bu bölgeleri ayıran doğal bir sınır oluşturur (Tole, 2002, s.5). Arnavutça dili de küçük yöresel farklar olmakla birlikte, temelde bu doğal sınır ile Geg ve Tosk adlarıyla iki temel diyalekte bölünmüştür (Demiraj ve Esposito, 2006, s.23). Arnavutluk Yazarlar Birliği'nin 1952'de aldığı kararla güneyin Tosk diyalekti ülkenin ortak yazı dilinin temeli olarak kabul edilmiştir (Horecky v.d., 1961, s.184). Dildekine benzer bir farklılık, Arnavutluk halk müziğinin ülkenin değişik bölgelerinde içerdiği stillerde de görülür.

<sup>2</sup> Ethem Qerimaj (okunuşu: Ethem Kerimay) makale çalışması henüz sürerken 2022 yılında 88 yaşında hayata veda etmiştir.

<sup>3</sup> Arnavutça: Shkumbin (okunuşu: Şkumbin)

Etnomüzikolog Spiro Shetuni<sup>4</sup>, Arnavutluk geleneksel müziğindeki diyalektleri ve bunların ülke sınırları ötesine uzanan kollarını Fotoğraf 1'de solda yer alan harita<sup>5</sup> ile gösterir (Shetuni, 2011, s.2). Fotoğraf 1'de sağdaki haritada ise, iso-polifoni çokselli dokusunun iki varyantı olan Tosk ve Lab iso-polifonilerinin yaygın olduğu bölgeler görülmektedir.



**Fotoğraf 1.** Solda, Arnavutluk halk müziğinin temel “diyalekt”leri (Shetuni, 2011). Sağda ise Tosk iso-polifonisi ve Lab iso-polifonisi stillerinin iller bazında gösterimi (Tole, 2008)

Arnavutluk'un kuzey kısmında halk müziği genelde tek sesli iken, güney bölgelerinin geleneksel müziği çokselli stiller içerir (Shetuni, 2011, s.3); bu bölgenin halk müziği Balkanlardaki diğer stillere kıyasla hayli kendine özgüdür ve geçmişi yüzyıllar öncesine uzanmaktadır (Sugarman, 2001).

## Yüzyıllara Dayanan Vokal Çokselliğin Geleneği: İso-polifoni

Güney müziğinin belki de en özgün ve temel ögesi, iso-polifoni adı verilen çokselli ve eşiksiz (akapella) şarkı geleneğidir (Tole, 2002). Bu geleneğin yaygın olduğu bölgeler tarihte Roma İmparatorluğu topraklarında yer alan İliro-Epirus veya sadece Epirus adı

<sup>4</sup> Etnomüzikolog Spiro Shetuni, Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşip Amerikan vatandaşı olduktan sonra soyismini Shetuni olarak değiştirmiş ve bu tarihten sonraki yayınlarını yeni soyismi ile gerçekleştirmiştir. Bu nedenle eski yayınlarına Shituni, yeni yayınlarına Shetuni isimleri ile atıfta bulunmaktadır.

<sup>5</sup> Haritadaki kimi yer isimlerinin Türkçe karşılıkları: Albania (İng.)-Arnavutluk; Shkodër-İşkodra; Tiranë-Tiran; Durrës-Dıraç/Dıraç; Gjirokastrë-Ergiri; Vlorë-Avlonya; Përmet-Permedi/Premedi.

verilen bölge ile örtüşmektedir. O dönemde, Yunanlıların ve ilirlerin<sup>6</sup> yaşadığı bu bölge, ardından dört asır kadar Osmanlı toprağı olmuş, bugün ise ortasından geçen sınır çizgisi ile Arnavutluk ve Yunanistan arasında paylaşılmıştır. Epirus bölgesi, Arnavutluk'ta Avlonya<sup>7</sup> körfezinden başlayıp ülkenin güney illerinin önemli kısmını içine alarak Yunan kıyılarında Preveze ve Arta körfezine dek uzanır, doğuya doğru Yanya<sup>8</sup> kentini geçince Pindus dağlarının oluşturduğu doğal sınır ile sona erer (Britannica, 2018). Etnomüzikolog ve besteci Vasil Tole (2007, s.46), uzun bir pedal sesi olarak nitelenebilecek iso sesi üstüne şarkı söyleme pratiğinin hem halk müziği hem de Bizans kilise müziğinde görülmesi ile ilişkili, bunlardan hangisinin önce ortaya çıkıp diğerini etkilediğinin günümüzde elimizdeki kaynaklarla tespit edilemeyeceğini söylemiştir. Ancak şu açıkça görülmektedir ki, Arnavut ve Yunan ulus devletlerinin kurulmasının ardından günümüze dek bu gelenek sınırın Arnavutluk tarafında ulusal kültüre çok önemli bir ölçekte yansımış bulunmaktadır.

İso-polifoni, 2005'te Arnavutluk tarafından yapılan başvuru sonucu 2008 yılında UNESCO'nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne dâhil edilmiştir (Tole, 2008). İso-polifoninin geleneksel biçimi çalgı eşliği olmadan icra edilen çoksesli şarkılar olmakla beraber, Arnavutluk'un güney bölgelerindeki çalgısal

halk müziği icralarının da temel çokseslilik yapısı ve dokusu iso-polifoniye dayanır (Tole, 2015). Bu anlamda iso-polifonik doku ve onu oluşturan partilerin işlevleri, Güney Arnavutluk halk müziğini anlamak için temel bilgilerdir.

İso-polifoni teriminde polifoniden önce gelen ilk kavram olan iso, bir tür pedal sesi veya dem sesi gibi tek bir temel sesi uzun süre tutan alt partiye verilen isimdir. İki veya üç sesli şarkılar yaygın olarak bulunmakla beraber, en fazla parti sayısı olarak Lab bölgesinde görülen kimi dört partili şarkılar örnek gösterilebilir. İso-polifonik dokudaki partilere Lab bölgesinde verilen isimler Tablo 1'de gösterilmiştir. Dört sesli dokuya en son eklenen parti tablodaki 3 numaralı partidir (Shituni, 1989, s.23). Bu durumda, üç sesli bir şarkının da tipik olarak buradaki 1,2 ve 4 numaralı partileri içereceği öngörülür. Temel melodik rol, birinci parti olarak numaralandırılmış bulunan marrës yani "alan"a aittir. Bu kişi şarkıyı başlatır, ardından ikinci parti olarak kabul edilen kthyes yani "geri döndüren", "alan"ın bıraktığı yerden ona cevap niteliğinde bir tavırla müziğe dahil olur, bu noktadan itibaren aralarında bir tür alışveriş devam ederken birinin ön plana çıktığında diğerinin ikinci planda müziğe katkıda bulunmaya devam ettiği bir tür kontrpuan oluşur. Bu esnada, dördüncü parti olan iso, altta uzun bir pedal sesi tutmaktadır.

Tablo 1. İso-polifonik dokudaki partilere Lab bölgesinde verilen isimler

Parti Numarası	Parti İsmi	Anlamı
1. parti	marrës	"alan", şarkıyı başlatan kişi
2. parti	kthyes	"geri döndüren", bırakılan yerden alıp cevap veren
3. parti	hedhës	"atan", sadece dört sesli dokuda bulunur
4. parti	mbajnë ze (iso)	"ses tutan", pedal veya dem sesi

Konu edilen partilerin rollerini müzik içinde gözlemleyebilmek açısından, dört partili iso-

polifonik bir akapella halk müziği örneğine Figür 1'de yer verilmiştir.

<sup>6</sup> Arnavut halkının ataları olarak kabul edilen toplum (Prifti ve Biberaj, 2022)

<sup>7</sup> Arnavutça: Vlora, Vlorë

<sup>8</sup> Arnavutça: Janina; Yunanca: Ioannina

Tablo 1. Lab stili dört sesli vokal polifonisi: “Këmb’ o këmbë pse mu pretë” (Tole, 2007, s.252)<sup>9</sup>

Konu edilen partilerin rollerini müzik içinde gözlemleyebilmek açısından, dört partili iso-polifonik bir akapella halk müziği örneğine Figür 1’de yer verilmiştir.

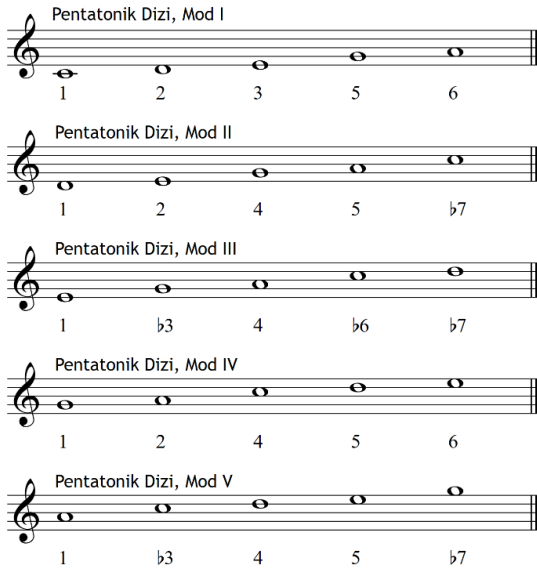
Bu makalede Güney Arnavutluk vokal iso-polifonisinin tarihi kökeni konusuna veya değişik yöre ve şehirlerde görülen kimi farklılıklar gibi detaylara girilmeyecektir, zira vokal müzikteki iso-polifonik yapının bu çalışma bağlamında önem taşıyan ana yönü, çalgısal kaba icrasına etkisidir.

<sup>9</sup> [Arnavutluk] Halk Kültürü Enstitüsü Arşivi (Arkivi i Institutit të Kulturës Popullore - AIKP) Bobin 355/9; kayıttan derleyenler: M.Daiu, E.Dhei, A.Mustaqi, notaya alan: M.Daiu. Kayıttan seslendirenler: Ergiri’den bir grup (alan, Xhevat Avdalli [d.1910]; döndüren, Nusret Çarçani [d.1909]; atan, Isak Kadriu [1918]; iso-ses tutan, Isuf Asqeriu ve arkadaşları).

### İso-polifoninin Dizisel Temeli: Pentatonik Modlar

Polifonik yapının yanı sıra, Güney Arnavutluk halk müziğinde en karakteristik ikinci özellik olarak öne çıkan unsur pentatonik yani beş sesli gam ve modlarının kullanımıdır; ki bu hem Tosk hem de Lab stilinde ortak bir karakterdir (Shetuni, 2011, s.3). Güney şarkılarının çoğu ana çerçeve olarak anhemitonik, yani yarım ton aralık içermeyen pentatonik gam üstüne kuruludur, ancak daha mikro ölçekte kimi süsleme figürleri diyatonik olabilmektedir (Sugarman vd., 2015). Shituni (1989, s.75), bu yörelerde kullanılan pentatonik dizileri, dizinin üst ve alt bölgelerinin kullanım şekillerini de göz önüne alarak altı dizi şeklinde sınıflandırmış olsa da, daha sonraki

tarihlerde Shupo (2002, s.15) ve Tole (2007, s.244) birbirinin transpozisyonu olarak eleterek sayıyı beşe düşürmüş ve böylece anhemitonik pentatonik dizinin bilinen beş modunun Güney Arnavutluk halk müziğindeki temel pentatonik dizi dağarcığına tam olarak denk geldiğini de göstermişlerdir. Bu modlar Figür 2’de görülmektedir. Diyatonik dizi ile kıyaslama yapılabilmesi açısından seslerin denk geldiği diyatonik dizi dereceleri şekilde seslerin atlarına eklenmiştir.



Figür 2. Anhemitonik pentatonik dizi ve modları<sup>10</sup>

Örneğin, Figür 1’de yer alan parça “Këmb’ o këmbë pse mu pretë”, buradaki mod III’ün Si notasından başlayan transpozisyonunu kullanmaktadır. Pentatonik dizi dışında kalan diyatonik müziğe ait diğer sesler bu yapıdaki müziğe komşu ses, geçiş sesi veya süsleme sesleri gibi yapısal olmayan şekillerde dâhil olabilirler (Tole, 2007, s.278).

### Güney Arnavutluk Halk Müziğinin En Yaygın Orkestra Formu: “Saze” Çalgı Toplulukları

19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren klarnet, keman ve akordeon gibi 12TET<sup>11</sup> akort düzeni

<sup>10</sup> Diyatonik dizi ile kıyaslama olabilmesi açısından seslerin denk geldiği diyatonik dizi dereceleri atlarına yazılmıştır.

<sup>11</sup> 12TET: 12 tonlu eşit temperaman, günümüzde konvansiyonel Batı müziğinin temel akort düzeni (Lindley, 2001).

kullanan Batı müziği çalgılarının Arnavutluk’a gelişi ile Tosk bölgesinde ortaya çıkan ve “saze” adı verilen çalgı toplulukları önceden süregelen vokal polifoni geleneğinin bu temel yapısını müzik dili olarak devralmıştır (Tole, 2015). İlk başta sayıca az olan ve ancak düğünler gibi çeşitli törenlerde icra yapan, ahengxhi (ahengci) veya sazexhi (sazci) adı verilen bu yarı profesyonel veya profesyonel müzisyenler halk arasında çok itibar görmemiş, ancak zamanla geleneksel müziğin şehir müziğine taşınmasında büyük rol oynayarak düğünlerin ötesinde partiler, danslar ve konserlerde müzik icra eder hale gelmişlerdir. Çoğu gezgin olan bu topluluklar Güney ve Güneydoğu Arnavutluk’tan Yunanistan’ın kuzeyine dek yayılır (Koço, 2018, s.16).

Saze topluluklarında iso-polifoni partileri çalgılar tarafından seslendirilir. Burada genel uygulamada üç sesli doku esas alınmış, klarnet alan-*marrës*, keman döndüren/cevap veren-*kthyes*, lavta ise ses tutan-*iso* rollerini üstlenmiştir (Tole, 2015). Vurmali saz olarak ise *dajre* (daire) adı verilen büyük boy def kullanılmaktadır. Bu kadro çeşitli varyasyonlara açıktır: bazen alan ve cevap veren iki klarnet veya nadiren de olsa iki keman olabilir, iso tutmak için de lavtaya akordeon katılabilir veya sadece akordeon kullanılabilir (Sugarmen v.d., 2015). Günümüzde amplifiye icralarda iso partisi için elektrik klavyeli çalgılar da kullanılmaktadır.

Kemanın saze topluluklarına dahil olması da bu toplulukların ortaya çıktığı 19.yy.’a denk gelir. Bu dönemde çalgıya muhtemelen Türkçeden alıntı yaparak *qemanë* (keman) veya Avrupa dillerinden alıntı ile *dhjoli* (viyoli), çalan kişiye de Türkçedeki -ci ekini kullanarak *dhjolixhi* (viyolici) denmiştir (Tole, 2010, s.46). Günümüzde bu kelimeler eski dile ait ve yalnızca halk müziği stilinde bir keman icrasına işaret eder kabul edilmektedir. Kaynaklarda adı geçen ilk tanınan saze kemancısı Kralo Berati’dir. Onu 19.yy’ın ikinci yarısında İşkodra’da şehir toplulukları ile müzik yapmış olan Ndreke Gjon Teneqeja ve Marko Krali takip etmiştir.

Arnavutluk'un diğer tanınan halk müziği kemancıları olarak geçmişten günümüze Muzhani (İşkodra, 1892 - 1953), Hafize Leskoviku ve Leskovikli grubu (20.yy. başları), Korça Saze'den Muharremi, Berat'tan Riza Nebati, Korça'dan Bido Hajro, İşkodra'dan Kola i Qorres, Permedi sazlarından Xhemal Muzikanti (20.yy.'ın ikinci yarısı), yine Permedi'den Çerçiz Mehmeti, yakın tarihten Ethem Qerimaj, halen hayatta bulunanlardan ise Aurel Qirjo (Tole, 2010, s.46), ve Artur Ylli Zeqiri sayılabilir.

### Saze müziğinde çalgı ustalığına dayalı bir tür: kaba

Güney Arnavutluk'taki halk müziğinde türlere baktığımızda en temel ayrım olarak *këngë* (okunuşu: kınıgı - şarkı) ve *valle* (okunuşu: vale - dans müziği) karşımıza çıkar. Hem 20.yy. boyunca kaydı yapılmış icralara, hem de güncel uygulamalara baktığımızda, kabanın çoğunlukla bu ikisinden birinin öncesinde yapılan çalgısal ve serbest ritimli bir giriş/açılış müziği rolünü oynadığını ve kaba bittiğinde araya sessizlik girmeden takip eden parçaya müziğin bağlandığını görürüz. Solo çalgı kabayı seslendirirken diğer çalgılar geri planda uzun bir pedal sesi (iso) tutarak eşlik görevini üstlenirler. Bu özelliği ile yazı üstünde makam müziğindeki taksim ile ortak özellikler gösterir gibi duran kabayı, kimi zaman topluluktaki başka bir sazın da "döndüren-kthyes" olarak katılımı ile üç sesli iso-polifoniye dönüşen dokusu ve pentatonik ses içeriğinin yanısıra parçalar arası herhangi bir makam/mod değişikliği sağlama görevinden bağımsız olması taksimden ayıran özelliklerdir.

Shetuni'ye göre (1989) Lab müziğinde türler şan müziği ve çalgısal müzik olarak ikiye ayrıldığında, şan müziği altında temelde dört tür sayılabilir: *ninulla* (ninni), *boroitja* ya da *logatja* (çoban şarkısı), *vajtimi* (ağıt/yas), *kënga* (şarkı). Bunlardan ilk üçü homofonik, sadece sonuncusu polifonik olarak icra edilir ve halk müziği repertuarının en yaygın kısmını oluşturur. Çalgısal müzikte ise çalma biçimleri veya tavırlar olarak anlayabileceğimiz stiller vardır ve bunları

şöyle sıralayabiliriz: *baritore* (pastoral), *kaba*, *melodi*, *e qarë* (ağıt-herhangi bir nedenle), *vajtim* (yas-ölenin ardından), *ligjërım* (anlatı-resitatif benzeri) (Shituni, 1989: s.42). Burada kabanın Lab müziğinde temel çalgısal icra biçimlerinden biri olarak tanımlandığını görebiliriz.

Bir önceki başlıkta ele alındığı gibi, saze kadrosundaki çalgılardan lavta, akordeon ve daire eşlik sazları olarak kullanılmakta, ezgisel hatları çalmak ise klarnet ve kemana düşmektedir. Bu nedenle de kaba icra eden sazlar yine genelde klarnet veya keman olmaktadır.

Dave Smith'in (2013) klarnet kabalrı üstüne yaptığı detaylı anlatımda keman kabası için de geçerli olan aşağıdaki ifadeler bulunur:

Özellikle Güney Arnavutluk'ta bulunan kaba (...), yarı doğaçlama olarak neredeyse her zaman klarnet ya da keman tarafından seslendirilen, (alttan) uzun ses veya tremolo ile tutulan bir pedal sesi (drone) ile desteklenen, çalgısal bir parçadır. Genelde pest bir sestem başlayan parçada (kaba Türkçede pest ya da derin anlamına gelir) (...) birkaç kısa melodik motif tekrar edilir, içiçe geçer ve çeşitlemeye (varyasyona) konu olur. Bu motiflerden birçoğunun temeli (eski) pastoral doğaçlamalara dayanmakla beraber belki de en akılda kalanı çıkıcı minör 7'li atlama figürüdür. Bu motif, Güney Arnavutluk'a özgüdür ve aslen çoksesli vokal müzikte kadınlarca seslendirilen ağıtlarda bulunur. Şan müziğindeki yas dolu ve stilize ağıtlar (...) kaba çalımındaki en kuvvetli etkidir ve genel karakteri belirler.

Birçok kaba sakin bir havada açılır, sonrasında gürlük, ritm, ses alanı ve şiddetteki dereceli veya ani değişimlerle dramatik güç artar; buna karşılık (tipik olarak) gerginliğin çözülmesi ile iyimser bir havada son bulan kaba, orta-hızlı tempoda bir dans müziğine (valle) bağlanır.

Glissando'ların her türünün -hızlı veya yavaş, geniş veya küçük- bol bol kullanımı etkin bir özelliktir (...). Diğer (yaygın) teknikler: küçük ve incelikli süslemeler, (...) mikrotonlar, farklı sesler için farklı ses renkleri kullanımı ve değişik vibrato tipleri olarak sayılabilir (Smith, 2013, s.48).

Smith'in yukarıdaki tespitlerinden melodik motiflerin tekrarı ve varyasyonu ile ilgili olanı doğrular nitelikte Vasil Tole (2007, s.399) de kaba çalımında küçük melodik figürlerin tekrarının yaygın olduğu saptamasında bulunarak tekrarlar sırasında figürün genişlemiş veya daralmış varyantlarının kullanımı aracılığıyla melodik nabzın kontrolünün sağlandığını yazar. Bu küçük melodik figürlerin sürekli varyasyonuna dayalı müzik akışı, kabaya genel melodik karakterini veren unsurların en önemlilerindedir. Bu makalede yapılacak kaba analizinde de bu özelliği gözlemlemek mümkündür.

Yakın tarihte keman kabası ile ilgili öne çıkan icracılara baktığımızda isimleri yine yukarıda anılmış olan Ethem Qerimaj, Artur Ylli Zeqiri, Aurel Qirjo (doğum tarihi sırasına göre) sayılabilir. Bu makalede de bu isimlerin en eskisi olan Qerimaj'ın seslendirdiği bir kabanın analizine yer verilecektir.

### Güney Arnavutluk Müziğinde Önemli Bir Figür Olarak Ethem Qerimaj

Ethem Qerimaj (Etem Qerimaj, Ethem Qerimi, Etem Qerimi olarak da geçebilir), 1934 yılında Arnavutluk'ta doğdu. Ailesi, Güney Arnavutluk halk müziğine önemli isimler kazandırmış bir şehir olan Permedi kökenli olmakla beraber, komünizm döneminde devletin aileyi yerleştirmiş bulunduğu Fier kentine bağlı bir komün olan Cakran'da dünyaya geldi (A2 | CNN Affiliate, 2019). Aile aslında değirmencilikle uğraşsa da babaları aynı zamanda halk müziği icra etmektedir ve küçük Ethem önce mandolin, sonra da keman çalmaya onunla birlikte başlar (Sejamini, 2020).

Qerimaj 12 yaşında iken hayatını değiştiren bir olay gerçekleşir. Dönemin Arnavutluk Başbakanı Mehmet Shehu, yanında devlet görevlileri ile köye gelir ve köyün okulunda bu yüksek protokol davetlileri için bir öğle yemeği verilir. İşte bu sırada, müzik yapacak müzisyen aranır ve Ethem Qerimaj da burada kemani ile birkaç parça çalar. Başbakan Shehu, çocuk sanatçı Ethem'in performansından etkilenir ve çaldığı parçalar bitince ona ismini sorar, cebinden çıkardığı deftere ismi not alır ve ona hazırlanmasını yakında (başkent) Tiran'da müzik eğitimi alacağını söyler. Başbakan ve yanındakiler köyden ayrılırlar, bir süre geçer. Olay unutulur. Bir gün, içi polislerle dolu bir araç köye gelir. Ethem Qerimaj'ı bulup hiçbir açıklama yapmadan onu araca bindirirler. Nedeni sorulmadan polis tarafından aniden alındığı için Qerimaj'ın ailesi bunun bir tutuklama olduğunu zanneder ve büyük bir korku ve üzüntü yaşarlar. Oysa araç, genç Ethem'i köyünden doğruca Tiran'a, bugün Sanat Akademisi'nin (Akademia e Artëve) bulunduğu, o dönemki Arnavutluk Filarmoni Orkestrası (Filarmonia Shqiptare) binasına götürür. Kendisine ancak orada, başbakan Mehmet Shehu'nun emriyle sanat eğitimi alması için getirildiği söylenir (KlanKosova, 2014).



Fotoğraf 2. Ethem Qerimaj bir televizyon programında (Top Channel Albania, 2022)

Burada Qerimaj, Sovyet konservatuarlarından mezun ve kurumda eğitimci olarak çalışan keman sanatçıları Lam Petrela ve Adem Beqiri'nin karşısına çıkarılır. İki sanatçı, genç Ethem'in nota dahi okumadığını görünce biraz düşünürler, ancak emrin yüksek makamdan

geldiğini de göz önüne alarak ona bir yıllık deneme süresi tanımayı kararlaştırırlar. Bu süreyi başarı ile geçiren Qerimaj, takip eden yıllarda Tiran’da Lam Petrela ve Pjetër Gaci ile çalışarak klasik Batı müziği keman eğitimi alır. Eğitiminin sonrasında beş yıl Arnavutluk Filarmoni Orkestrası ve 13 yıl Arnavutluk Devlet Opera ve Tiyatrosu Orkestrası’nda ikinci keman grup şefi olarak görev yapar, ardından emekliliğine dek Arnavutluk Ordu Orkestrası’nda görevine devam eder. Tüm bu yıllar boyunca İtalya’dan Çin’e dek dünyanın çok çeşitli ülkelerinde sahne alır, konsere gittiği yerlerde müzik hayatına başladığı halk müziği stilinde keman çalmayı da hiçbir zaman ihmal etmez (Sejamini, 2020).



Fotoğraf 3. Ethem Qerimaj, torunları Valin ve Klodi Qerimaj ile 2015 yılında Vlora’da bir konser sırasında sahnede (Famijla Qerimaj, 2015)

Oğulları Fatos Qerimaj ve Bruno Qerimaj da tanınan müzisyenler olarak yetişmiş, sonrasında torunları Valin Qerimaj ve Klodi Qerimaj konservatuarda keman eğitimi alarak onlara katılmıştır. Aile üyeleri kimi zaman ayrı ayrı (Fotoğraf 2), kimi zaman ise birlikte *Famijla Qerimaj* adı altında sahne almaktadırlar (Fotoğraf 3). Ethem Qerimaj Arnavutluk’ta Güney Arnavutluk halk müziği stilinde keman çalan sanatçıların en eskisi olarak, hayata gözlerini yumduğu 13 Eylül 2022 tarihine dek sanat icrasına devam etmiştir (Tirana Post, 2022).

## Araştırmaya İlişkin Bilgiler

### Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu makalede temel amaç Arnavutluk’un güneyindeki halk müziğine özgü keman çalımına dair stil özelliklerinin en net şekilde gözlemlendiği keman ile kaba icrasına analitik bir bakış sağlamaktır. Kaba, kemanın solo olarak duyulduğu ve yöreye dair tüm çalım inceliklerini sergilediği bir müzik kesiti olarak bu amaca en uygun parça türü olarak tercih edilmiş ve analize konu edilmiştir. Bu kapsamda yapılan analizin hedefi, bir yandan kabanın müziksel yapısını hem genel derin yapı seviyesinde, hem de yüzeydeki görünen müzik seviyesinde ortaya koymak, öte yandan keman icracısının kabayı seslendirirken artikülasyonlar, değişik yay pozisyonları, süsleme figürleri, ton tercihleri gibi icra pratiğine ait araçları kullanarak nasıl bir çalım stili yarattığını sergilemektir. Böylece hem bir kabanın onu doğaçlayan müzisyen tarafından oluşturulan müziksel yapısına, hem de Güney Arnavutluk halk müziğinde keman çalım stilini teşkil eden icra özelliklerine dair tespitler yapmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın temel problemi keman ile kaba icrasını hem çalım özellikleri hem de kabanın müziksel yapısını tarif ederek belgeleyebilmek ile ilgili bir örnek uygulama oluşturabilmek ve bu uygulama sonucu anlamlı bir analiz verisine ulaşabilmektir.

Bu temel amaç ve problemin kapsamında aşağıdaki alt problemler şu şekilde sıralanabilir:

- Tamamen serbest ritimde çalınan kabanın notaya geçirilmesi aşamasında tartım ve nota değerleri ile ilgili kararlar nasıl alınabilir?
- Güney Arnavutluk halk müziği ile ilgili hayli sınırlı mevcut literatürde keman icrasını merkez alan detaylı bir analiz bulunmadığından bu türdeki çalım yöntemleri ve kullanılan müziksel jestlere özgü tarifler mevcut terminoloji ile nasıl yapılabilir?



- Kaba icrasında keman üstünde, hangi süsleme yöntemleri ve müziksel jestler kullanılmaktadır?
- Bir kabanın müziksel yapısı ve melodik-armonik akışı nasıldır? Pentatonik modların birinden diğerine geçişler nasıl işlemektedir? Yüzeydeki süslemeli üst yapının altında daha yapısal ve temel bir melodik iskelet var mıdır?

## Yöntem

### Araştırma Modeli

Bu araştırma, bir parçanın icrasına dayanan müzik transkripsiyonu, parçanın müzikal analizinin yapılması, parçayı yapan ve çalan kişiyle ilgili görüşmeler, parçanın notaları gibi belgelerin incelenmesi gibi unsurlar, yanı sıra besteci ve icracı Ethem Qerimaj ve icra ettiği müzik stilinin betimlenmesi açısından nitel araştırma türlerinden olan durum çalışması modelinin özelliklerini sergilemektedir.

### Araştırma Süreci

Çalışmada takip edilen yöntem, özellikleri tespit edilmek istenen çalım stilinin tanınan en nitelikli icracılarından biri olan Ethem Qerimaj'ın gerçekleştirdiği bir icranın hem görüntü hem de ses olarak kaydedilmesi daha sonra kaydın transkripsiyonunun yapılarak bu icranın notaya alınması ve hem müziksel yapı hem de çalım yöntemleri açısından analiz edilmesidir. Bu amaçla makalenin birinci yazarı Qerimaj ile 8 Nisan 2017 tarihinde Arnavutluk'un başkenti Tiran'da bir araya gelerek bahsedilen kaydı gerçekleştirmiştir. Analiz ile ilgili değerlendirilmeler için gerekli bağlamın oluşturulması, konu ile ilgili mevcut literatür taranarak gerçekleştirilmiştir.

### Analiz Edilecek Keman ile Kaba İcrasına Dair Genel Bilgiler

Kaba, çalışmanın önceki başlıklarında değinildiği gibi, Türk makam müziğindeki Taksim benzeri doğaçlama ve solo bir çalgı etrafında şekillenen, çoğunlukla bir şarkı veya dans parçasından önce giriş amaçlı yapılan bir icradır ve aynı Taksim icraları gibi kaba

icralarına da parça ismi verilmemektedir. Bu nedenle analiz edilecek kaba, icra edenin ismi, icranın gerçekleştiği tarih ve yer gibi icraya yönelik bilgilerle anılmıştır.

Bu makale kapsamında sunulan transkripsiyon ve analiz, Qerimaj ile 8 Nisan 2017 tarihinde Arnavutluk'un başkenti Tiran'da makalenin birinci yazarınca yapılan kişisel görüşme esnasında (Fotoğraf 4), söz konusu akademik çalışma için kendisinin özel olarak seslendirdiği kaba icrasının görüntü ve ses kaydına dayanmaktadır. Bununla birlikte, söz konusu kaba Qerimaj'ın o anda ilk kez doğaçladığı bir kaba değildir, sanatçının katıldığı çeşitli konser ve dinletilerde önceden seslendirdiği bir kaba kompozisyonuna dayanmaktadır ve referans verilen çevrimiçi bağlantıda bu diğer icralardan birinin video kaydına erişilebilir (Albanian Art and Culture Movement, 2014). Her doğaçlama karakterdeki müzik gibi, Qerimaj'a ait bu kaba da değişik icra anlarında küçük farklılıklar göstermektedir, ancak temel yapısı ve temel melodik malzemesi sabittir. Bu makaledeki transkripsiyon ve analizin dayandığı versiyon, sanatçının kendisi ile yapılan özel görüşmede çaldığı ve makale yazarınca kayda alınmış icrayı temel almaktadır. Söz konusu kaba icrasının makalenin birinci yazarı tarafından yapılmış transkripsiyonu Figür 3'te sunulmuştur.



Fotoğraf 4. Ethem Qerimaj ve Aida Pulake Altınbükten, 8 Nisan 2017, Tiran-Arnavutluk

## Keman için Kaba - Ethem Qerimaj

08.04.2017, Tiran-Arnavutluk.  
(Kişisel görüşme sırasında kayıt edilmiştir)

Notaya alan:  
Aida Pulake Altınbükten

Ad libitum  
♩=60 (approx.)

9

22

31 - - - A tempo

35

43

50

54

58

65

69

molto vib. nat.

vib.

tr gliss. accel.

wide vib.

molto vib. nat.

vib. gliss.

tr

Figür 3. Ethem Qerimaj'ın 8 Nisan 2017 tarihinde Tiran'da kendisiyle yapılan kişisel görüşme esnasında icra ettiği keman kabasının transkripsiyonu

### Analiz Yöntemine İlişkin Dikkat Edilecek Konular

Bu makalede transkripsiyonu sunulan ve Ethem Qerimaj'a ait keman kabasının aşağıda yer alan analizi, hem melodik-armonik yapıya hem de çalım pratiklerine yönelik tespit ve yorumlar içerir. Bu ikisi birbirinden ayrılarak farklı başlıklarda verilmemiştir. Zira ele alınan her kesitte müziğin yapısı ile çalım şekilleri genelde karşılıklı bir ilişki ve etkileşim içindedir. Bu girift yapıyı sergileyebilmek adına yapısal analiz ve icra analizi iç içe olacak şekilde bir akış tercih edilmiştir.

Başka bir önemli konu da, analizin dayanacağı kavramlar evreni ve buna bağlı olarak kullanılacak terminolojidir. Arnavutluk halk müzikleri ile ilgili yazılı literatürde, müziğin yapısı ile ilgili çalışmalar çalgıların kullanımı ve icra pratiğine yönelik bir analiz içermediği, bunun yerine müziğin genelinin modal, armonik, melodik ve ritmik analizine odaklandığı için çalım pratiğine dair önceden üstünde anlaşmaya varılmış Arnavutluk halk müziğine özel bir keman terminolojisi bulunmamaktadır. Bu nedenle buradaki analizde keman çalımını ile ilgili bilinen ve kabul görmüş klasik Batı müziği

kavramları ve terminolojisi çıkış referansı olarak kullanılacak, uygulamada bunlardan farklılaşan yönler ayrı ayrı tarif edilerek çalışı yöntemleri ile ilgili tespitler aktarılacaktır.

Analize konu keman icrası, kaba türünün tipik özelliği olarak serbest zamana dayalı, “ad libitum”<sup>12</sup> bir ritmik anlayış içerir. Bununla birlikte, vuruşların arasındaki zaman uzaklığı çalıcının kontrolünde değişkenlik gösterir şekilde içten içe bir vuruş akışı mevcuttur. Ve cümlemeye dayanarak da tartım önerilerinde bulunmak mümkündür. Yapılan transkripsiyonda yer alan tartımlar ve nota değerleri bu çerçevede, notaya alanın ritmik yapıya dair görüş ve yorumunu içeren bir yaklaşık sonuç yani aproksimasyondur.

Çalışmaya temel olan kayıтта Ethem Qerimaj kabayı solo olarak, hiç eşlik olmadan seslendirmiştir. Qerimaj’a ait bu kabanın ses ve görüntü kaydına çevrimiçi erişilebilen diğer bir icrasında ise, çeşitli çalgılar arka planda iso partisinde yer alan uzun pedal sesini tutmaktadır (Albanian Art and Culture Movement, 2014). Genelde pedal olarak karar sesini duyuran iso partisi, kabanın kimi kısımlarında sınırlı bir süre başka bir pedal sesine geçerek değişiklik gösterebilmektedir. Bu noktalara gelindiğinde analiz metninde bu diğer icradaki pedal sesi değişikliğine atıfta bulunulacaktır, ancak bu sesleri içeren iso partisi transkripsiyona temel alınan kayıтта bulunmadığı için notaya da dahil edilmemiştir.

## Bulgular

### Ethem Qerimaj Tarafından İcra Edilen Keman Kabasının Analizi<sup>13</sup>

Burada ele alınan kabanın karar sesi La’dır. Girişte ö1’den ö13’e dek uzanan kısımda bu durum, La’yı karar sesi olarak kullanan melodik hareketlerle vurgulanır. Bu kısım daha detaylı ele alırsak, ö1-4 arasında b7 derecesinde yer alan Sol yarım diyez

sesinden yukarı yönde yavaş bir glissando ile karar sesi La’ya ulaşarak açılış yapılır, burada Sol yarım diyez sesi tıpkı bir apozyatür notası gibi La’yı hazırlayarak sonunda ona çözülmektedir. Buradaki icra özellikleri ile ilgili olarak b7 derecesinin hafifçe tizleşmiş olarak kullanımı dikkat çeker. Entonasyonun bu şekilde eşit tampere sistem dışına dikkat çekecek derecede çıkması genelde iki durumda çok yaygındır: ya buradaki gibi, b7’den yukarı hareketle 1’e çözülmürken tizleşme amaçlı, ya da çok yaygın kullanılan başka bir melodik figür olan, dizi derecesi 2’den yukarı oktavdaki 1’e yapılan yedili atlama ile çözüme hareketi sırasında dizi derecesi 2’nin hafifçe pesleşmesi şeklinde; ki o da kabanın ilerleyen kısmında karşımıza çıkacaktır. Bu ilk dört ölçülük kısımda karar sesi La uzun bir nota olarak tutulurken çok geniş, neredeyse yarım ses yukarı gidip gelen bir vibrato ile vurgulanmıştır. Kemanın tonu ise gayet dolgundur, tam yay kullanılarak Sol telinin tüm koyu ses rengi duyurulmuştur.

Ö5’e gelindiğinde bu sefer apozyatür notası daha da pes bir noktadan, Sol natürelinden gelerek karara çözülmür. Bu figür hem açılıştaki uzun vibratolu figürün daha kısa zamana sıkışmış bir varyantı olmakla beraber aynı zamanda da ö6’dan itibaren gelecek olan yine La notasının üst ve alt komşusu ile süslenmesine dayalı grupetto figürlerinin bir hazırlayıcısı rolünü oynar. Burada esas sesler dizi derecesi 2 olan Si ve 1 olan La olarak ortaya çıkmakta, süsleme notalarına baktığımızda 2 yukarıdan b3 dizi derecesi Do ile, 1 ise aşağıdan dizi derecesi b7 olan Sol ile desteklenmekte, böylece müzik, Sol aşağıdan b7 olarak eklenmiş olarak La-Si-Do notalarından oluşan bir alana açılmış olmaktadır. Bu kısımda keman tonu baştakine göre değişiktir. Çoban flütünü (fyell<sup>14</sup>) andıran pastoral çağrışımlı bir ton elde etmek için neredeyse *flautando* rengini veren bir çalım tercih edilmiştir. Qerimaj, bu tonu yayın ucunda (*punta d’arco*) çalım ile birlikte tam *sul tasto* olmasa da tuşeye

<sup>12</sup> Ad libitum (lat.): Belirli bir tempoya bağlı olmadan, dilediğince yorumlamak (Sözer, 1996:12)

<sup>13</sup> Metnin akıcılığı açısından ölçü numaralarına ö1, ö2 gibi atıfta bulunulacaktır. Aralık isimleri M2, m3, T4, A4, E5 şeklinde kısaltma olarak kullanılacak, dizi dereceleri ise 1, 2, b3, #4 benzeri numaralandırılacaktır.

<sup>14</sup> Fyell: Ahşap veya metalden yapılmış flüt türü kamışsız üfleme çalgı. Kimi durumlarda kartal kemiğinden üretildiği de görülmüştür (Tole, 2010).

yakın bir pozisyonda ve yayı bastırılmadan kullanarak elde etmektedir. Ö6'da ilk kez 6/8 tartımda duyulan melodik figür, ö7'de daralarak 4/8'lik ölçüye sığmış, ö8'de ise daha da daralıp 3/8'lik ölçüye sığar hale gelmiştir. Bu en sıkışmış versiyon, ardından ö8-9-10-11-12-13 boyunca toplam altı kez tekrar edilerek bir ısrar hissi ve enerji birikimi sağlanır. İsrara konu olan figür legato olarak, her geri gelişi tek yay içinde ve figürün ilk notası vurgulu şekilde çalınmış ve böylece ısrarlı tekrar hareketi, yay kullanımı ile de desteklenmiştir. Ardından ö14'te bu biriken enerji aniden gelen bir dizisel çıkıcı hareket ile gamın yukarı derecelerine bizi taşır. Buradaki Sol-La-Si-Re-Mi dizisel hareketi iki farklı şekilde yorumlanabilir: Parçanın başından beri Sol notasının La karar sesini alt komşu olarak desteklediği düşünülürse, yine karar sesi olarak La üstüne kurulu bir Pentatonik mod 2 olarak görülebilir, veya Sol başlangıç sesi olarak düşünülürse Sol üstünde Pentatonik mod 1 olarak da analiz edilebilir. Her iki şekilde de, bu dizisel hareket bizi ö15-25 arasında Mi'nin üst bölgesindeki dizi derecelerinde dolaşarak geciktirilmiş olsa da nihayetinde ö25'teki çözülme hareketi ile bir ara melodik kalış niteliğindeki Mi sesine ulaştırmaktadır. Mi, başlangıç sesi olan La'nın tam beşlisidir ve görünen o ki, ezgisel yapı buraya doğru dizinin beşinci derecesinde bir kalış hareketini hazırlamaktadır. Bununla beraber, kabanın önceki bir icrasına ait orkestra eşlikli video kaydında (Albanian Art and Culture Movement, 2014), melodi 5.dereceye çözülsün de iso partisinin halen La üstünde kaldığı, 5'e gidişin sadece melodik düzlemle sınırlı olduğu görülür.

Ö14 sonunda Mi notasına ulaştığımız andan itibaren sonradan Mi'ye çözülmek üzere Fa# üstünde yoğunlaşan bir gerilim kurulur. Burada ö15-18 arasındaki Fa# sesine apozyatür olan çarpma figürlerindeki Sol sesinin entonasyonu ise normalden hayli tiz çalınmıştır ve transkripsiyonda yarım diyez olarak belirtilmiştir. Bu çalımın, kabanın ilk girişindeki La'ya yönelik apozyatür notası olan tizleşmiş Sol notasına bağlı bir tercih olduğu ileri sürülebilir; ancak hemen öncesinde

ö14'teki pentatonik dizisel çıkışta Sol sesinin normal entonasyonla kullanılmış olması bu yorumun tutarlılığını zayıflatmaktadır. Başka bir ihtimal ise, çarpmayı kısa sürede çok seri olarak uygularken anlık olarak böyle bir çalım oluşması ihtimalidir. Çalınan stilde 12TET batı müziği entonasyonu dışı çalımlara yönelik zaten kimi özgürlükler olduğundan buradaki tiz çalım da stil dışı bir öge oluşturmaz. Ö15-16-17-18'de, uzatılan Fa# notası üst ve alt komşusu olan Mi-Sol (yarım#) seslerinden oluşan iki çarpma notalı bir süsleme figürü ile vurgulanarak ısrarla tekrar edilir, gerilim iyice artar. Bu ivme ile ö18 sonunda müzik ani bir glissando ile Fa# notasından yukarıdaki La'ya çıkar ve ardından ö19-20-21'i kapsayan uzun bir glissando ile tekrar Fa# sesine iner. Bu m3 yukarı atlamanın ardından gelen uzun iniş Fa# üstünde birikmiş olan gerilimin tam olmasa da büyük ölçüde boşalmasını sağlar. Buradaki inici glissando aynı zamanda geniş bir molto vibratolu trill hareketi ile çalınmıştır. Qerimaj, ö21'in sonuna doğru glissando'nun bitmesine yakın, yayı çok hafif kullanarak ve yayı genişletip köke doğru yaklaşarak staccato-portato benzeri ancak ona göre daha kısa bir çalım tekniği uygulayarak glissando'nun hedefi olan Fa# notasına ö21 sonunda ulaşır. Ö22'de Mi'ye yönelik kalış hareketinin hazırlayıcısı olan, Fa# sesini üst komşusu Sol ile süsleyerek uzatan, ardından Mi'ye çözülen ve Mi'yi de alt komşusu Re ile süsleyen bir melodik figür gelir. Buradaki süsleme figürü, sürekli devam eden vibrato ile kombine şekilde ayrı bir jest bütünü oluşturur. Ö23-24'te ise aynı figürün genişletilerek iki ölçüye yayılmış bir varyantı duyulur. Ö25-26'da müzik Mi'de kalış hareketi sergiler. Ö15'de gelen Fa# sesinin uzatılıp işlenmesinin ardından Ö25'te Mi'ye çözümlenmesi olarak özetlenebilecek bu pasajın altındaki iso partisine bu kabanın internette kaydı bulunan diğer eşlikli icralarından bakarsak, Fa#'in uzatıldığı bölge boyunca iso partisinin Re sesine geçerek ezgi ile birlikte bir Re Majör akoru oluşturduğu, daha sonra ezgi Mi sesine çözülmeye başlarken iso partisinden de ana karar sesi olan La'ya geri döndüğü duyulur. Bu bas hareketleri de hesaba katıldığında, bu pasajda Doryen armonisine denk gelen

bir akor gelişimi ortaya çıkar. Romen rakamı kullanılacak olsa idi, eşlikli diğer icrada oluşan Re Majör ve La Minör akortları sırasıyla IV ve i olarak etiketlenebilirdi. Buradaki analize konu olan, makaleye özel kaydedilmiş icrada ise iso eşliği olmadığı için bu bilgi sadece bir destekleyici unsur olarak eklenmiştir.

Yukarıda bahsedilen ö14-26 arası melodik ve armonik planın daha genişletilmiş ve süslenmiş bir varyantı ö27-38 arasında tekrar karşımıza gelir. Ö14'teki gam çıkışı yerine, bu sefer önceden zaten Mi sesine ulaşılmış olduğu için başka bir dizisel hazırlık hareketi ö27-28-29'da gelir. Buradaki plan, bizi çarpma notası olarak duyulan bir oktav yukarıdaki Mi'den glissando ile T4 aşağıdaki Si'ye indirir, sonra tekrar yukarı ama bu sefer mesafeyi iki adet daha küçük glissando'ya bölerek çıkarıp aynı Mi'den geçerek üst komşusu Fa# sesine ö30'da ulaştırır. Bu, önceden uzatılan Fa# sesine ilk ulaştığımız ö15'in bir yansımasıdır. Iso eşlikli alternatif icralar dinlendiğinde yine burada pedal sesinin Doryen rengi oluşturacak şekilde Re'ye değdiği duyulur.

Ö30'dan ö35'in sonuna dek, çeşitli melodik figürler ve süslemeler aracılığıyla yine Fa# sesini uzatmaya ve işlemeye ayrılmış bir kısımdır. Ö36-37-38'de kesitin ilk varyantında olduğu gibi müzik yine Fa# sesinden aşağıya Mi sesine çözülür, iso da La'ya döner, kurulan gerginlik bir kez daha boşalmış olur. Burada oluşan çözülme hissi sadece melodik dereceler değil, aynı zamanda nota değerleri ve tempo aracılığıyla yakalanan ritmik gerginliğin de boşalmasına dayanır. Ö27-28'deki inici glissando hayli zamana yayarak çalınmış, takip eden ö29'daki çıkıcı glissando'lar ise biraz daha hızlanmış, sonra ö30-31'deki Fa# üstünde ısrar figüründe giderek hem tempoda accelerando ve aynı zamanda ritmik accelerando yapılmış, ö33-34-35 boyunca ulaşılan ritmik gerginlik en üst noktada askıda kalmış ve sonunda ö36'da Mi notasına çözülürken ritmik hareketlilik de son bularak ritmik gerginlik ortadan kalkmıştır. Ö33 boyunca tekrar edilen Mi-

Fa#-La-Fa# motifi, burada esas yapısal önemi olan seslerin halen Pentatonik dizi üyeleri olduklarını, Sol sesinin hep bir yüzeysel geçiş sesi veya apozyatür notası gibi kullanıldığını açıkça gösterir, ö38'deki pasaj sonunda Mi'ye karar verilene dek Sol artık hiç duyulmaz, Mi üstüne kurulu Pentatonik mod 2 bu kısmın hâkim dizisi olarak ortaya çıkar. Qerimaj, son iki paragrafta ele alınan ö27-38 arasındaki tüm bu kısmı köprüye yaklaşmadan tuşeye çok yakın ancak tuşe üstüne çıkmayan, yani sul tasto'ya dönüşmeyen bir bölgede yay kullanarak çalmaktadır. Bunun, zaten yüksek ritmik yoğunluğu olan bu pasajda köprü yakınından çıkabilecek yırtıcı ve metalik karakterli tınılardan uzak durarak müziğin dinlenirliğini korumaya yönelik bir karar olduğu düşünülebilir. Ö36'da kalış sesi Mi'ye alttan yönelen glissando'nun Re'den neredeyse çeyrek sese yakın oranda tiz bir entonasyonla çalınması da ö1'deki La'ya yarım diyez Sol'den yönelen açılış jestinin bir yansıması olarak ortaya çıkar. Ö36-37'deki kalış sesi Mi, yarım ses kadar geniş alana yayılan bir vibrato ile çalınmıştır.

Ö39-46 arasında müzik tekrar yukarı oktavdaki La sesine çıkar ve uzunca ve trill'li bir glissando ile Fa#'e kadar iner, ö43'te Fa#'de oyalansa da ö44-45'teki glissando ile bu iniş devam eder ve ö46'daki yarım ses genişliğinde bir vibratoya dayanan jest ile ara bir durak noktası olarak Do sesinde kalış hareketi sergiler. Ö39-46 arasındaki tüm kısım sol elde sadece 2 ve 3'üncü parmaklarla çalınmış, ancak takip eden ö47'den itibaren 1'inci parmak tekrar kullanıma girmiştir. Ölçünün açılışında alttan Re'ye yönelen çarpma notasının yarım diyez olması da yine ö1 ve ö36'daki benzer entonasyondaki yönelme notalarını anımsatır. Ö47-50 arasındaki fikir ve onun varyantı olan ö51-55 arasındaki müzik de yine ara bir kalış olarak Do sesini hedefler. Burada ö47-48 ve ö51-52'de çok karakteristik bir melodik motif olarak öne çıkan yarım ses alt komşuları ile süslenmiş bir La minör arpeji dikkat çeker. Ardından ö53-55 arasında bu pasajın yine merkez sesi olan Do, T5 yukarıdan Sol sesinden gelen bir inişle işlenir. Ö55'teki inici glissando'nun

hedef sesi olan Do'yu bulmasının ardından m3 aralık içeren bir atlama ile karar sesi La hatırlatılır. Buradaki glissando, sol elde ikinci ve üçüncü parmağı kullanarak elde edilen trill ve vibrato karışımı bir hareketin tel üstünde pest yönde kaydırılmasına dayanmaktadır. Bu jesti uygularken üçüncü parmak telden teması kesmeden hafif bastırılıp gevşetilerek trill etkisi yapmakta, ikinci parmak ise esas glissando hareketinin uygulayıcı motoru görevini görmektedir. Takip eden ö56'da Do'dan La'ya bu kez normal bir glissando ile iniş gerçekleştirilir ve müzik en sonunda ö57 başında karar sesi La'ya ulaşmış, melodik hedef gerçekleşmiş olur. Ö57 başında ulaşılan La notası önce üçleme olarak tekrar edilir, sonra statik uzun bir karar sesine dönüşür. Bu üçleme açık La teli üstünde olmakla birlikte, La notasının *louré* tekniğini andıran ancak notalar arası boşluk pek bırakılmadığı için ondan ayrılan bir teknikle seslendirilmesine dayanır. Açık telin vibratosuz tınısını gizlemek için yapay bir vibrato etkisi yaratmak amacıyla uygulanan bu yay tekniğine bir çeşit "yay vibratosu" demek de mümkündür.

Ö57'de melodik hedefe, yani karar sesine ulaşılmış olsa da jestler ve cümleme açısından tam doyurucu bir finale henüz gelinmediği için ö57'den kabanın sonuna dek duyulacak kısımlar, bir tür koda gibi müziği kapatma işlevi üstlenir. Önce ö57-58'de güney Arnavutluk halk müziğine özgü ve Smith'in de (2013, s.48) bahsettiği m7 atlama figürünü içeren yoğun bir tekrar gelir. Bu figür, karar sesi La ve ondan yaklaşık

olarak m7 yukarıda ancak biraz daha tiz bir Sol yarım diyez sesi arasında gerçekleştirilen seri bir tremolo olarak tarif edilebilir. Bu figürün çalımı, La açık tel ve Mi teli üstünde Sol yarım diyez sesleri arasında açık yaylı ve yayın ucuyla çalınan iki tel arası bir tremolo olarak gerçekleşmektedir. Bu jest, ö57-58'de ısrarlı şekilde devam eder, ö59'un ikinci yarısında ikinci bir bileşen olarak Do'dan La'ya bir iniş eklenmesi ile genişler ve La-Sol 7'li aralığı yerine Mi-Sol kullanılması ile varye olur. Burada sap üstünde La telinde Do ve Mi telinde Sol notaları aynı noktaya düştüğünden ikinci parmağın iki tel arasında alterne olarak kullanımı ile seri bir çalım elde edilmiştir. Sonuçta ö61-62'de La-Sol-Mi notalarını içeren pentatonik karakterli inici hareket ile müzik alt oktavda Mi sesine bağlanır. Burada Mi notası yeni bir karar sesi olarak değil de, tıpkı bir yarım kalış gibi kullanılmıştır. Ö63-66 arasındaki kesitte La üstüne kurulu Pentatonik mod 5 dizisi en saf haliyle ve tüm üyeleri ile kullanılır, aşağı oktavdaki Mi bir oktav yukarıdaki Mi'ye dek çıkar ve oradan gamın tüm derecelerini kullanarak ortadaki karar sesi La'ya iner. Ö67-70 arasında önceden ö59-60'da duyduğumuz figürün varyantları gelir. Ö71-74 arası yine aynı pentatonik diziyeye dayanan bir kapanış figürü içerir, ö74'te kaba karar sesine ulaşarak kapanır. Bu kısımda Mi sesinin hem yukarı oktavdan hem de son kapanış jestinde aşağı oktavdan verilmiş olması 5-1 kapanış çözülmesini hatırlatır; aynı zamanda son iki ölçüdeki Mi-Re-Do-La sıralaması Pentatonik diziyi yatay olarak da çözerek lineer bir karar hareketi de sağlar.



Figür 4. Ethem Qerimaj'ın çaldığı kabanın yapısal arka plan indirgemesi

Analiz edilen bu kabada uzatılan seslere baktığımızda, aslında dizisel özellikte inici bir hareket göze çarpar. Ö1-13 arası La, ö14'te kısa bir Sol geçiş sesi rolünde görünür, ardından ö15-24 Fa# ve ö25-26'da Mi gelir. Ö27-28 Mi'den tekrar bizi yükseltir, ö29-35 arası Fa# uzar ve tekrar ö36-38'de Mi'ye

çözülür. Ö39-46 arası Mi sesi La-(Sol)-Fa#-Mi inişi ile uzatıldıktan sonra geçiş sesi olarak Re'den geçerek Do notasına iner. Bundan sonra ö47-55 arası uzatılan Do notası ö57'de atlama ve glissando hareketleri ile La'ya inerek çözülür. Buradan sonrası müziğin yapısal olarak değişim göstermediği,

parçadaki temel dizisel materyal ve motivik öğelerin tekrar pekiştirildiği bir koda karakterli final bölümü olarak akacaktır. Böylece kabanın geneline baktığımızda Figür-4'te gösterildiği gibi inici olarak: La-Fa#-Mi-Do-La olarak özetlenebilecek bir dizisel hareket ortaya çıkar.

### Analiz Bulgularının Değerlendirilmesi

Analiz süreci sonucunda çalışmanın ana problemi altında şekillenen alt problemlere yönelik ortaya çıkan bulgular aşağıda sunulmuştur.

Tamamen serbest ritimde çalınan kabanın notaya geçirilmesi aşamasında tartım ve nota değerleri ile ilgili uygulamada cümleme ve çalıcının vurguları temel alınmıştır. Bu veriler zaman içinde tam eşit aralıklarla dağılmasa da bir vuruş dizisinin varlığını dinleyiciye hissettirmektedir. Süsleme figürlerinin klasik müzikte bilinen grupettolar gibi işaretlerle simgelenmesi yoluna gidilmemiştir, zira bunun için birçok eserde aynı grupettoların tekrarını tespit edip, sonra bunlara isim vermek ve birer simge önermek gerekecektir. Şu anda bu genellemeye giden belki bir ilk adım olarak mevcut kayıttaki tüm süslemeler notasyon sisteminin izin verdiği ölçüde detaylı şekilde transkripsiyonda yer almıştır.

Güney Arnavutluk halk müziği ile ilgili hayli sınırlı mevcut literatürde keman icrasını merkez alan detaylı bir analiz bulunmadığından bu türdeki çalım yöntemleri ve kullanılan müziksel jestlere özgü tarifler mevcut klasik müzik terminolojisi ile yapılmıştır. Bu terimler çoğunlukla çalımı tarif etmek için yeterli olmuş, ancak bunların çeşitli kombinasyonlarını veya klasik müzikte yer almayan biçimde kullanımlarını ayrıca sözlü olarak tarif etme yoluna gidilmiştir. İncelenen kabada glissando, molto vibrato ve trill gibi çeşitli artikülasyonların kimi zaman tek, ama çoğu zaman da iki veya daha fazlasının kombine olarak aynı anda kullanımı dikkat çekmiştir. Artikülasyonların yanı sıra, kemandan elde edilen tınılarda da yüksek bir çeşitlilik mevcuttur. Bu ses rengi zenginliği, pianissimo'dan forte'ye uzanan değişik

gürlükler ve sap ile köprü (tasto - ponticello) bölgeleri arasındaki farklı yay pozisyonlarının farklı kuvvetlerde yay baskısı ile kullanımı sonucu elde edilmektedir. Artikülasyonlar ile birlikte işlev gösteren bu ses rengi tercihleri, artikülasyonların kombine kullanımı ile elde edilen etkileri daha da artırmakta ve bunlara dramatiklik katmaktadır.

Kabanın müziksel yapısı ve melodik-armonik akışını tarif etmek istediğimizde genel çerçeveyi oluşturan öğelerin iso-polifoni kaynaklı olduğu görülür: altta tutulan ve iso adı verilen uzun bir bas sesinin üstünde süslemeler içeren pentatonik bir mod kullanan bir melodi hattı. Bu çalışmada analiz edilen kabanın farklı bölgelerinde, La karar mod 2, Sol karar mod 1, Mi karar mod 2, La karar mod 5 olarak listelenebilecek dört farklı pentatonik dizi tespit edilmiştir. Pentatonik gam dışı dizi dereceleri de zaman zaman müziğe dahil olmakta, ancak melodinin yapısal durak noktalarından biri olarak değil, süsleme figürü parçası veya komşu ses, geçiş sesi gibi yüzeysel roller üstlenmektedir. Yüzeydeki süslemeli melodik yapının altında daha yapısal ve temel bir melodik iskelet olduğu tespit edilmiştir ve bu iskelet de pentatonik bir moda dayanmaktadır.

### Sonuç ve Tartışma

Bu çalışma kapsamında Arnavutluk'un güneyindeki halk müziğine özgü keman çalımına dair stil özelliklerinin gözlemlenmesi amacıyla keman ile kaba icrasına analitik bir perspektiften bakış sağlanmıştır. Güney Arnavutluk halk müziğinde keman ile kaba icrasına örnek oluşturan, bu stilin yakın tarihe kadar hayatta olan en eski icracılarından Ethem Qerimaj ile bir kayıt gerçekleştirilmiş ve bu icranın transkripsiyonu ve analizi yapılmıştır. Analiz sonucunda elde edilen bulgular ve varılan sonuçlar aşağıda tartışılmıştır.

Literatürde yer alan bilgilerle de sabit olmak üzere, Arnavutluk'un güneyindeki halk müziğinin temel kaynağı Roma İmparatorluğu döneminde Epirus olarak adlandırılan tarihi alana özgü geleneksel çoksesli şarkı söyleme

teknîğidir. 19. yüzyıl 20. yüzyıla bağlanırken Balkanlarda kurulan devletlerden bu geleneği en belirgin şekilde halk müziği repertuarında barındıran ülke Arnavutluk olmuştur. Benzer dönemde bölgede ortaya çıkan ve saze adı verilen halk müziği icra eden çalgı toplulukları da müziklerine temel olarak bu çokseslilik dokusunu almıştır. Bölgenin müziği üstüne özellikle 20.yüzyılın ikinci yarısında yapılan çalışmalarda İso-polifoni adı verilen bu çoksesli gelenek, Arnavutluk tarafından yapılan başvuru sonucu 2008 yılında UNESCO'nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsilî Listesi'ne dahil edilmiştir. Saze topluluklarının müziğinde görülen üç temel parça türü, valle (dans müziği), këngë (şarkı) ve kaba olarak ortaya çıkar. Kaba, çoğunlukla dans müziği veya şarkı öncesinde yer alan çalgısal ve serbest ritimli bir giriş/açılış müziği rolünü oynar ve kaba bittiğinde araya sessizlik girmeden müzik takip eden parçaya müziğin bağlanır.

Kaba çalımında Güney Arnavutluk halk müziğinin temel yapısını oluşturan pentatonik dizinin modlarının temel ezgisel çerçeveyi meydana getirdiği görülmüştür. Burada kimi zaman pentatonik dışı dereceler de yardımcı ses olarak devreye girmekte, ancak bunların yapısal öneme sahip konumda kullanılmadığı analizde açıkça görülmektedir. Bu bulgular, kaba ile ilgili alt başlıklar içeren Tole (2007) ve Smith'in (2013) kitaplarındaki bilgiler ile örtüşmektedir. Analizde ayrıca görüldüğü üzere, kabanın çeşitli kısımlarında farklı bir pentatonik moda geçiş yapılabilmektedir. Bu çalışmada analiz edilen kabanın farklı bölgelerinde, La karar mod 2, Sol karar mod 1, Mi karar mod 2, La karar mod 5 olarak listelenebilecek dört farklı pentatonik dizi tespit edilmiştir. Bunlardan ilk ikisi aynı donanıma sahiptir, son ikisi ise bir tam beşli yukarıdaki pentatonik mod sistemine aittir. Dolayısıyla mod değişikliklerinin en azından buradaki kaba özelinde T5 yukarıdaki armonik merkeze gidiş-dönüş özelliği içerdiği söylenebilir. Böylece, her ne kadar burada incelenen müzik tonal olmasa da en azından donanımlar arası gidiş-geliş anlamında Avrupa sanat müziğindeki dominant

tonalitesine modülasyon fikri ile benzer bir uygulama görüldüğü söylenebilir. Kaba çalımında uygulanan mod değişikliklerinin neler olduğu ile ilgili genellemeler şu ana kadarki literatürde tartışılmamıştır. Bu tür büyük genellemelere ulaşmak için çok sayıda icrayı ve keman dışında klarnet kabalarını da kapsayan geniş bir çalışma yapmak gerekeceği için henüz bu bilginin kağıda geçmemiş olması muhtemeldir.

Keman çalım teknikleri olarak artikülasyonların kimi zaman tek ama çoğu zaman da iki veya daha fazlasının kombine olarak kullanımı görülmüştür. Bu artikülasyon zenginliği hem değişik gürlükler hem de sap ile köprü arası çeşitli bölgelerin farklı yay pozisyonları ve değişik yay baskısı ile kullanımı sonucu daha da çok tınısal olasılığı mümkün kılmaktadır. Burada sayılan tüm unsurların kullanımı ile yüksek dramatik etkiler elde edilebilmektedir. Kabada icra pratiği kaynaklı unsurlar mevcut literatürde keman özelinde analitik olarak tartışılmamıştır. Smith'in (2013) kitabı klarnet üstüne olduğundan kabayı da klarnet özelinde ele almıştır. Tole (2007) ise kabaya müziksel yapı olarak yaklaşmış, keman ile ilgili icra incelikleri konusuna değinmemiştir. Bu nedenle bu çalışmadaki bulgular literatüre yeni veriler olarak sunulmuştur.

Tole'nin de (2007) belirttiği gibi, kaba tarzında bir doğaçlamanın müziksel yapısı ve melodik akışına bakıldığında, yüzeyde küçük melodik motifler ve bunların çok çeşitli varyasyonlarının tekrarı ile örülü bir ezgisel yapı görülür. Bununla beraber, bu çalışmada bu yüzeysel katmanın arka planında daha temel yapısal bir rota bulunduğu incelenen örnek üstünde gözlemlenmiştir. Ulaşılan bu temel derin yapının da tıpkı dinleyiciye ulaşan yüzeydeki müzik gibi pentatonik dizi üstüne kurulu olduğu tespit edilmiştir. Bu temel yapısal özün veya çekirdeğin bu çalışmadaki gibi somut olarak tespiti ve notaya alınarak ifadesi literatürde Arnavutluk halk müziğine dair başka hiçbir çalışmada görülmediğinden özgün bir bulgudur.



## Öneriler

### İlerideki Araştırmalar İçin Öneriler

Güney Arnavutluk halk müziğinde keman kullanımı ve kaba ile ilgili yapılacak gelecekteki araştırmalar için öneriler:

- Bu çalışmada ortaya konan kaba icrasının ardındaki yapısal geri planın diğer kaba icralarında bulunup bulunmadığı, varsa bunların sergiledikleri biçimler incelenerek bunların ortak yönleri ve farklılıkları araştırılabilir. Bu ortaklık ve farklılıkların icracı bazında ve çeşitli bölgeler-iller bazında hangi etmene göre şekillendiği ile ilgili tespitler yapılabilir.
- Güney Arnavutluk halk müziğinde kemanda kullanılan çeşitli artikülasyon ve yay kullanım biçimlerinden oluşan kombinasyonlara isim önerilerinde bulunarak terminoloji geliştirmeyi amaçlayan çalışmalar yapılabilir. Bunun için daha fazla sayıda kaba incelenerek en çok rastlanılan ve tipik olanları eleyip bunları isimlendirmeye odaklanmak gerekecektir.
- Güney Arnavutluk halk müziğinde kemanda yaygınlıkla kullanılan süsleme figürlerinin tespit ve tarifi yapılarak bunlar için isim ve notasyon önerilerinde bulunan çalışmalar yapılabilir. Bunun için yine çok sayıda kabanın incelenmesi gerekecektir.
- Güney Arnavutluk halk müziğinde kemanın kaba dışında şarkı ve dans müziklerinde topluluk içinde kullanım biçimleri araştırılabilir.
- Burada tespit edilen stil özelliklerinin Arnavutluk'taki güncel pop-folk prodüksiyonlarına ne derece yansıdığı araştırılabilir.

### Uygulamalara Yönelik Öneriler

- Araştırılan tarzda icra yapmayı hedefleyen keman sanatçıları analizde görülen çalım yöntemlerini uygulayarak ve verilen transkripsiyonu çalışarak ilerleme katedebilirler.

➤ Araştırılan çalım stiline eğitimi vermeyi hedefleyen eğitimciler burada tarif edilen stil ve çalım özelliklerinden yola çıkarak çalışma ve etütler kaleme alabilirler.

➤ Yine eğitim amaçlı kısa kaba kompozisyonları yazılarak öğrencilerin bunları çalması veya bunların üstüne kendileri özgün doğaçlamalarını geliştirmeye çalışması gibi uygulamalar yapılabilir.

### Sınırlılıklar

Araştırma, Ethem Qerimaj sözkonusu stili temsil eden önemli bir sanatçı da olsa, bu araştırmadaki analiz tek bir müzisyenin icrasının incelenmesine dayanmaktadır. Öneriler kapsamında sonraki çalışmalarda bu yelpazenin stiline tanınan başka temsilcilerini ve hem Qerimaj'ın hem de diğerlerinin birden fazla icrasını kapsayacak şekilde genişletilebileceği öngörülmüştür.

Arnavutluk halk müziği ile ilgili müzikbilimi literatürünün sınırlılığı göz önünde bulundurulduğunda bu çalışmanın bir katkı oluşturması ve aynı alanda takip eden çalışmalara esin kaynağı olması ümit edilir.

### Bilgilendirme

Sağladığı önemli katkı ile bu çalışmayı mümkün kılan rahmetli Ethem Qerimaj'a teşekkür ederiz. Değerli kitaplarının kopyalarını cömertçe bize sağlayan Prof. Vasil Tole ve Prof. Sokol Shupo'ya ayrıca teşekkür etmek isteriz. (*We would like to thank the late Ethem Qerimaj for his considerable contribution that made this work possible. We are also grateful to Prof. Vasil Tole and to Prof. Sokol Shupo for the copies of their invaluable books which they have generously provided.*)

Finansal destek alınmamıştır.

## Kaynaklar

- Day-O'Connell, J. (2001). Pentatonic (Pentatonik). *Grove Music Online* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021263>
- Demiraj, B., ve Esposito, A. (2009). Albanian (Arnavutça). K. Brown ve S. Ogilvie (Eds.), *Concise Encyclopedia of Languages of the World* (Dünya Dilleri Kısa Ansiklopedisi) içinde (s.22-24). Elsevier Ltd.
- Epirus (2018, 29 Mart). *Encyclopedia Britannica* (Britannica Ansiklopedisi) içinde. <https://www.britannica.com/place/Epirus>
- Horecky, P. L., Krader B., Hoskins J.W.H., (1961). Southeast Europe: Yugoslavia, Rumania, Bulgaria, and Albania (Güneydoğu Avrupa: Yugoslavya, Romanya, Bulgaristan ve Arnavutluk). *Quarterly Journal of Current Acquisitions*, 18(3), 166-185. <http://www.jstor.org/stable/29780985>
- Koço, E. (2018). *Traditional Songs and Music of the Korçë Region of Albania* (Arnavutluk Korça Bölgesi Geleneksel Şarkı ve Müzikleri). Cambridge Scholars Publishing.
- Lindley, M. (2001). Equal temperament. *Grove Music Online* içinde. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08900>
- Prifti, P. R. ve Biberaj, E. (2022). Albania (Arnavutluk). *Encyclopedia Britannica* (Britannica Ansiklopedisi) içinde. <https://www.britannica.com/place/Albania>
- Samson, J. (2015). South East Europe (Güneydoğu Avrupa). *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2274378>
- Shetuni, S. J. (2011). *Albanian Traditional Music: An Introduction, with Sheet Music and Lyrics for 48 Songs* (Arnavut Geleneksel Müziği: 48 Şarkının Notaları ve Sözleriyle Bir Giriş). McFarland.
- Shituni, S. J. (1989). *Polifonia Labe* (Lab Bölgesi Polifonisi). Akademia e Shkencave e Shqipërisë (Arnavutluk Bilimler Akademisi), Instituti i Kulturës Popullore (Halk Kültürü Enstitüsü).
- Shupo, S. (2002). *Folklori Muzikor Shqiptar* (Arnavut Müziksel Folkloru), Vol.I. Botimet Asmus.
- Smith, D. (2013). The Albanian Kaba and the Clarinet (Arnavut Kabası ve Klarnet). R. Heaton (Ed.), *The Versatile Clarinet* (Çok Yönlü Klarnet) içinde (s.47-50). Routledge.
- Sözer, V. (1996). *Müzik - Ansiklopedik Sözlük*. Remzi Kitabevi.
- Sugarman, J., Leotsakos, G., ve Prela, Z. (2015). Albania (Arnavutluk). *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040650>.
- Tole, V. S. (2002). *Folklori Muzikor: Monodia Shqiptare* (Müziksel Folklor: Arnavut Monodisi), Vol.4. Shtëpia Botuese e Librit Universitar.
- Tole, V. S. (2007). *Folklori Muzikor - Isopolifonia & Monodia* (Müziksel Folklor - İsolifoni ve Monodi). Uegen.
- Tole, V. S. (2008). *Albanian Folk Iso-polyphony* (Arnavut Halk Müziği İsolifonisi). UNESCO. <https://ich.unesco.org/en/RL/albanian-folk-iso-polyphony-00155>
- Tole, V. S. (2010). *Inventory of Performers on Albanian Folk Iso-Polyphony* (Arnavut Halk Müziği İsolifonisi İcracılarının Envanteri). UNESCO. <http://www.isopolifonia.com/Other%20docs/Inventory%20of%20Performers,%20on%20iso-polyphony.pdf>
- Tole, V. S. (2015). Saze (Saze Toplulukları). *Grove Music Online* <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002280638>

### İnternet sayfaları ve çevrimiçi medya

A2 | CNN Affiliate. (2019, 30 Mayıs). *Et'hem Qerimaj feston me familjen 85-vjetorin në skenë* [Video] (Et'hem Qerimaj 85'inci yaş gününü ailesiyle birlikte sahnede kutladı). Youtube. <https://youtu.be/FoFefDsHd5Q>

Albanian Art and Culture Movement [MYAACM]. (2014, 12 Nisan). *Ethem Qerimaj, Kaba per Violine - Arti per Shpresen/LAKSH/TKOB* [Video] (Ethem Qerimaj, Keman İçin Kaba - Umut İçin Sanat-LAKSH / Arnavutluk Ulusal Opera ve Balesi-TKOB). Youtube. <https://youtu.be/NuM4rm6o1PM>

Familja Qerimaj. (2015, 28 Aralık). *In focus Etem Qerimaj, the master of violin. Behind are playing his two very talented nephews, Klodi and Valin Qerimaj* (Resmin odağında keman üstadı Etem Qerimaj. Arkasında çalanlar ise çok yetenekli iki yeğeni Klodi ve Valin Qerimaj). [Resim bağlantısı ilişkikte]. [Durum güncellemesi]. Facebook [https://www.facebook.com/qerimifamily/photos/in-focus-etem-qerimaj-the-master-of-violin-behind-are-playing-his-two-very-talen/1226241077390405/?paipv=0&eav=AfZUasGiMlhSK1MNUf38kAkAYShOPz7TR3OvSNoewQQ20kkm\\_aRj-M6yJNfmTAgGlc&\\_rdr](https://www.facebook.com/qerimifamily/photos/in-focus-etem-qerimaj-the-master-of-violin-behind-are-playing-his-two-very-talen/1226241077390405/?paipv=0&eav=AfZUasGiMlhSK1MNUf38kAkAYShOPz7TR3OvSNoewQQ20kkm_aRj-M6yJNfmTAgGlc&_rdr)

KlanKosova. (2014, 21 Mayıs). *ORA 7 - Profil: Ethem Qerimi - KLANKOSOVA.tv* (SAAT 7 - Profil: Ethem Qerimi - Klankosova TV) [Video]. Youtube. <https://youtu.be/2YFqVaA3YYI>

Sejamini, A. (2020, 4 Nisan). *Et'hem Qerimi - Ai që magjepsi edhe vetë violinën* (Et'hem Qerimi - Kemanyla Büyüleyen). *Agron Sejamini Blog: Shqiptarë të Shquar* (Agron Sejamini'nin Blogu: Önemli Arnavutlar). <https://shqiptareteshquar.wordpress.com/2020/04/04/ethem-qerimi-ai-qe-magjepsi-edhe-vete-violinen/>

Tirana Post. (2022, 13 Eylül). *Ndahet nga jeta violinisti ikonë Ethem Qerimaj* (İkonik kemancı Ethem Qerimaj hayatını kaybetti). Tirana Post. <https://tiranapost.al/art-dhe-kulture/ndahet-nga-jeta-violinisti-ikone-ethem-qerimaj-i518274>

Top Channel Albania. (2022, 13 Eylül). *Top News - Arti në zi për 'mjeshtrin e madh' të violinës/Hetem Qerimaj ndahet nga jeta* (Son Haberler - Sanat dünyası kemancının büyük ustası için yasta / Ethem Qerimaj vefat etti). [Video]. Youtube. <https://youtu.be/uyplidMXuRk>

## An overview of Southern Albanian folk music from the perspective of Ethem Qerimaj and the analysis of a kaba performance

### Extended Abstract

Focusing on the unique and original characteristics of Southern Albanian folk music, this study offers an in-depth look at the subtleties of the genre called as “kaba”, which is the pinnacle of violin performance in this style. The study sheds light on this style by presenting a detailed analysis of a performance by Ethem Qerimaj, the doyen of Albanian folk music violin, in terms of both musical structure and violin playing techniques. The music of this region is based on a vocal-based polyphonic texture that dates back to Epirus in ancient Roman times and has been recognised as a cultural heritage by UNESCO. This structure, nowadays called Iso-polyphony, characterised by the use of the modes of the pentatonic scale as well as its original texture, has also been the source of the performances of folk music instrumental ensembles called “saze” in southern Albania. In saze music, the type of piece called “kaba”, in which the soloist improvises, constitutes the area where solo instruments such as clarinet and violin are used at the most skilful level. In existing studies on Albanian folk music, the musical structure of the kaba is rarely discussed, and there is no detailed analysis of the instrumental methods of playing the kaba or its harmonic-melodic structure. This study provides detailed information and findings on this under-explored area in the literature. The aim of the research is to provide an analytical overview of kaba performance, in which the stylistic characteristics of the violin’s use in Southern Albanian folk music are most clearly observed. Here, as sub-problems, issues such as how the rhythmic notation of the kaba in free rhythm would be, which ornamentation methods and musical gestures are to be used in this style, how to make descriptions specific to the playing methods and musical gestures used in this genre with the existing terminology since there is no detailed analysis centred on violin performance in this field in the literature, determination of the musical structure and melodic-harmonic flow of the kaba, whether there is a more structural and simple deep structure underlying the superstructure with ornaments on the surface. The research uses a case study model that includes many elements such as literature review, personal interview, recording a musical performance with images and sound, transcribing and analysing it, and evaluating the findings of the analysis in comparison with the literature. Conventional western music notation was used in the transcription. Even though the kaba is in free rhythm, it was possible to make assumptions about meter and beats by considering accents and phrasing. Since there is no pre-existing terminology to denote the ornamentation figures, they have been notated in detail as close as possible to the actual performance. The bowing and articulations used by the player have also been included in the notation as much as possible. All the elements notated in the transcription are discussed in the analysis, as well as the bow positions, bow pressure and timbre colours reflected in the video and audio recordings. The harmonic flow of the kaba has been analysed in terms of the combined use of pentatonic modes, and the evidence for the existence of a simpler basic melodic trajectory upon which the melodic line, woven with ornamental figures on the surface, is based, has been questioned. The analysis shows that the kaba performance can be transcribed using conventional notation. Rhythm and note values can only be notated approximately due to the free rhythmic character of the piece. In terms of violin playing techniques, it was observed that articulations were sometimes used singly, but most of the time two or more of them were used in combination. This richness of articulations makes possible even more timbral possibilities as a result of the use of different bow positions and different bow pressure in various regions between the neck and the bridge. High dramatic effects can be achieved by using all the mentioned elements. The modes of the pentatonic scale form the basic melodic framework of the kaba. Sometimes non-pentatonic degrees are used as auxiliary voices, but it is clear from the analysis that they are not used in positions of structural importance. Transitions between pentatonic modes occur in two ways: either there is a switch to another mode consisting of the same pitches with a different centre pitch, or there is a modulation to the mode system situated a perfect fifth up, to return back again from there. This practice recalls the model of modulation to the dominant tonality found in classical western music. The kaba style is characterised by a melodic structure on the surface, which consists of the repetition of small melodic motifs and their many variations. However, in this study, it was observed that there is a more basic structural trajectory in the background of this superficial layer. It has been determined that this basic deep structure is constructed on the pentatonic scale, just like the music on the surface that reaches the listener. This is a unique finding that has not been revealed in any other study in the literature. Within the scope of future studies, it can be investigated how common the characteristics identified in this study regarding kaba playing on the violin are found in other kaba performances. In these studies, the method proposed here can be used or improved. New field-specific terminology can be proposed for elements such as ornamental figures that are found to be commonly used. Research on the use of the violin in Southern Albanian folk music other than kaba or modern pop-folk productions can be based on the findings of this study. Violinists aiming to perform in this style can use this study and the transcription it contains as a resource, the transcription and the findings presented can be used in the training of this style, and educational pieces can be written based on these findings.

### Keywords

*Albania, Ethem Qerimaj, folk music of Albania, kaba, violin*

## Yazarın Biyografileri



Arnavutluk doğumlu keman sanatçısı **Aida Pulake Altınbükten**, Ajet Xhindole Müzik Okulu ve Tiran Güzel Sanatlar Akademisi Keman Bölümü'nden mezun oldu. Sanatçı, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MIAM)'da Prof.Dr.Cihat Aşkın ile Master'ını tamamlamış, Doktora çalışması sürdürmektedir. Pulake, solo resital ve oda müziği konserleri vermekte, yanısıra Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası üyesi olarak sahne almaktadır. Hagai Shaham, Alexander Markov, Itzhak Rashkovski, Pierre Amoyal ve Igor Oistrakh'ın ustalık sınıflarına katılan Pulake, Aşkın Ensemble, Hezarfen Ensemble, Arcoda dördlüsü, MIAM Modern Müzik Topluluğu gibi çeşitli oda müziği gruplarında yer almış; Jerfi Aji, Nora Krahl, Tolgahan Çoğulu ve Senem Z. Ercan gibi isimlerle yurtiçi ve yurtdışında ulusal/uluslararası festival ve organizasyonlarda resital ve düet/trio konserler gerçekleştirmiş, Türkiye'nin çeşitli şehirleri, Almanya, Arnavutluk, Avusturya, Belçika, Fransa, Hong Kong, İngiltere, İsviçre, Portekiz, Romanya ve Slovenya'da sahne almıştır. Aida Pulake, Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası'nın Respighi/Hindemith/Schmitt, Music From The Machine Age ve Rimsky-Korsakov: Scheherazade CD'lerinde 1. keman grubu üyesi, 2017 yılında yayınlanan ve çağdaş müzik bestecilerinin eserlerini içeren "From Istanbul" başlıklı CD'de ise solist ve MIAM Modern Müzik Topluluğu üyesi olarak yer almıştır.

**Email:** altinbukten23@itu.edu.tr

**ORCID:** 0000-0001-8335-1161



Doç. Dr. **Yelda Özgen Öztürk**, Ankara'da doğdu. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda viyolonsel, oda müziği ve orkestra dersleri aldı. 1996 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Matematik Bölümü lisans programını tamamladı. İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MIAM) 1999 yılında Reyent Bölükbaşı ile viyolonsel çalışmaya başlayan Özgen, 2002 yılında müzikte yüksek lisans, 2009 yılında doktora derecesi aldı. Anatolia Ensemble ile İstanbul Müzik Festivali, Eskişehir Müzik Festivali gibi uluslararası festivallere katıldı, yurt içi ve dışında önemli salonlarda sahne aldı. Anatolia ile "Ege ve Balkan Dansları" ve "İtri ve Meragi" başlıklı iki CD çalışmasında yer alan sanatçı, Cemal Reşit Rey Senfoni, Enka Sinfonetta gibi orkestralarda viyolonsel sanatçısı olarak görev aldı. 2007 yılında Cihat Aşkın tarafından kurulan Aşkın Ensemble'ın bir üyesi olarak birçok konsere katıldı. 2015 yılında Doçent unvanı aldı. Halen İTÜ Türk Musiki Devlet Konservatuvarı'nda ve İTÜ/MIAM Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

**Email:** yeldaozgen@itu.edu.tr

**ORCID:** 0000-0002-8813-3566

