

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Article Type / Makalenin Türü : Research Article / Araştırma Makalesi
Date Received / Geliş Tarihi : 22.10.2025
Date Accepted / Kabul Tarihi : 30.11.2025
Date Published / Yayın Tarihi : 31.12.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1808762>
e-ISSN : 2792-0178
Plagiarism / İntihal : This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. / Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir.

KAVAL EĞİTİMİNDE ÖLÇME DEĞERLENDİRME KRİTERLERİNİN BELİRLENMESİ: TAM YAPILANDIRILMIŞ GÖRÜŞMELERLE BİR DURUM ANALİZİ

YILMAZ, Oğuz¹ , AYDIN, Aytunç²

ÖZ

Kaval, Anadolu coğrafyasında geniş bir kullanım alanına sahip, üflemeli ve silindirik yapılı bir çalgıdır. Ön ve arka yüzeyinde perde delikleri bulunan bu çalgı; ağaç, kamış, plastik ve metal gibi farklı malzemelerden üretilmekte, “dilli” ve “dilsiz” olmak üzere iki temel grupta incelenmektedir. Tarihsel süreçte özellikle kırsal bölgelerde çoban çalgısı olarak işlev gören kaval, Cumhuriyet dönemiyle birlikte bilimsel araştırmaların ve repertuvar çalışmalarının da konusu olmuştur. Ancak 20. yüzyılın ortalarından itibaren, İstanbul merkezli halk müziği cemiyetleri aracılığıyla kavalın icra mekânlarında değişim yaşanmış; yapısal uyarlamalara gidilerek toplu icralarda yer alması sağlanmıştır. Bu dönüşümle birlikte çalgı, TRT ve Kültür Bakanlığı gibi resmî kurumların sahne

¹Öğr. Gör. Dr, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Halk Müziği ASD, oguz.yilmaz@omu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-7059-2142>

²Doç. Dr., Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, Türk Halk Müziği ASD, aytuncaydin@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-7413-1754>

performanslarında kullanılmış, ayrıca yükseköğretim kurumlarının konservatuvarlarında eğitim programına dâhil edilmiştir.

Bu çalışma, dilsiz kavalın yükseköğretim kurumlarında hangi ölçme-değerlendirme kriterleriyle değerlendirildiğini, bu kriterlerin nasıl belirlendiğini ve alan uzmanlarınca standartlaştırılmış ölçütlerin bulunup bulunmadığını incelemektedir. Bulgular, kaval eğitiminde değerlendirmenin yalnızca teknik becerilerle sınırlı olmadığını ortaya koymaktadır. Ton, entonasyon, temiz ses, nüans ve özellikle horlatma tekniği icranın temel boyutlarını oluştururken; yöresel tavır, üslup ve icra özellikleri öğrenciden beklenen performansın çok boyutlu bir çerçevede ele alınmasını gerektirmektedir. Literatürde kaval üzerine yapılan araştırmaların daha çok yapısal ve icrasal yönleri odaklandığı, ölçme-değerlendirme boyutunun ise göz ardı edildiği belirlenmiştir. Bu nedenle, çalışmanın kaval eğitiminde kullanılabilecek değerlendirme kriterlerini ortaya koyarak alandaki önemli bir boşluğu dolduracağı ve standartlaşma sürecine katkı sağlayacağı öngörülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Halk müziği, kaval, ölçme, değerlendirme, kriter.

DETERMINING ASSESSMENT AND EVALUATION CRITERIA IN KAVAL EDUCATION: A CASE ANALYSIS THROUGH FULLY STRUCTURED INTERVIEWS

ABSTRACT

Kaval is a cylindrical wind instrument with a wide range of use in the Anatolian geography. This instrument, which has fret holes on its front and back surfaces, is produced from various materials such as wood, reed, plastic, and metal, and is primarily categorized into two basic groups: “with a mouthpiece” (dilli) and “without a mouthpiece” (dilsiz). Historically, the kaval served as a shepherd's instrument, especially in rural areas. With the Republican period, it became a subject of scientific research and repertoire studies. However, from the mid-20th century onward, changes occurred in the performance venues of the kaval through folk music associations centered in Istanbul. Structural adaptations were made to enable its inclusion in ensemble performances. With this transformation, the instrument was used in stage performances by official institutions such as TRT (Turkish Radio and Television Corporation) and the Ministry of Culture, and was also included in the curriculum of conservatories in higher education institutions. This study examines

the assessment and evaluation criteria used for the "dilsiz" (without a mouthpiece) kaval in higher education institutions, how these criteria are determined, and whether standardized criteria have been established by experts in the field. The findings reveal that evaluation in Kaval education is not limited solely to technical skills. Tone, intonation, clean sound, nuance, and especially the "horlatma" (a specific playing technique) technique constitute the fundamental dimensions of the performance. Additionally, regional style (tavır), manner, and performance characteristics require that the expected student performance be assessed within a multi-dimensional framework. It has been determined that research on the Kaval in the literature mostly focuses on structural and performance aspects, while the measurement and evaluation dimension is overlooked. Therefore, this study is expected to fill a significant gap in the field by presenting evaluation criteria that can be used in Kaval education and contribute to the standardization process.

Keywords: Folk music, kaval, measurement, evaluation, criterion.

GİRİŞ

Kaval, içi boş, üzerinde ve arka kısmında delikleri bulunan; literatürde genellikle “üflemlî” ya da “nefesli” çalgılar başlığı altında sınıflandırılan bir çalgıdır. Yazınsal alanda çalgının etimolojisi, genellikle “içi delik ve boş şey” anlamına gelen “kav” kelimesiyle ilişkilendirilmektedir. Yurtçu, (2006, s. 7) tek oyuklu ve boş silindirik nesneleri ifade etmek için kullanılan “kavlamak”, “kavlak”, “kovlık”, “kovuk”, “kavak”, “kavuk”, “kabuk”, “çakmak kavı” gibi kelimelerin hepsinin aynı kökten türediğini belirtir. Gazimihal (1961, s. 124) ise *kaval* kelimesinin etimolojisinin her ne kadar “kav” köküne bağlanabileceğini ifade etse de ilkel Türk dili sözcüklerinde ve doğu lehçelerinde çoban düdüğüne muhtemelen *kaval* denilmemiş olmasının, Anadolu’da çalgı adıyla ilgili farklı halk etimolojilerinin ortaya çıkmasına yol açtığını vurgular.

Kaval, yapısal nitelikleri bağlamında dilli ve dilsiz olmak üzere iki başlık altında ele alınır. Dilli kaval; tepesinden iç kısmına yerleştirilen, bir tarafı hava üfleme kanalı olacak şekilde yaklaşık 1–2 mm yontularak düzleştirilmiş bir tahta silindir tıkaç (iç damak ya da mil) ile bu tıkaçın hava kanalı tarafında, kaval gövdesi üzerine açılmış hava penceresinden oluşur (2006, s. 40). Dilsiz kaval ise içi boş, her iki ucu da açık, silindirik bir yapıya sahiptir. Dilli ve dilsiz kaval arasındaki bu yapısal fark, ses üretme tekniklerini doğrudan etkilemektedir. Dilli kavalda ses üretimi, çalgının başlık kısmındaki yapı aracılığıyla gerçekleşirken; dilsiz kavalda ses, doğrudan icracının dudak pozisyonu ve nefes tekniğiyle elde edilir.

Kaval; ağaç, kargı (kamuş), plastik ve metal gibi farklı malzemelerden üretilmektedir. Dilli kavalın üst yüzeyinde altı, arka yüzeyinde ise bir adet delik bulunurken; dilsiz kavalın üst yüzeyinde yedi, arka yüzeyinde bir adet delik yer almaktadır. Çalgı üzerindeki bu perde delikleri, kavalın dizgesel açıdan diyatonik veya kromatik olarak iki farklı başlık altında incelenmesine olanak sağlamaktadır.

Kaval, Anadolu’da çok geniş bir coğrafyada görülmektedir. Literatürde, çalgının bir çoban çalgısı olduğu ve genellikle kırsal ile köy bölgelerinde icra edildiğine yönelik bulgular mevcuttur. Örneğin Reinhard’lar, kavalın Türkiye’deki kullanımına, çobanlıkla ilişkisine ve işlevine dair şu bilgileri aktarır: “bir çoban çalgısı olan kaval, Türkiye’de hâlâ yaygın biçimde kullanılmaktadır. Çobanların, otururken ya da yürürken bu çalgıyla ne kadar güzel ezgiler çaldıklarına şahit olduk. Kaval, çobanların bir gereksinimini karşılamaktadır; hayvanları kaval çalarak toplarlar ve yemlerler” (2007, s. 119) Gazimihal (1961, s. 124) kavalın kırsal yaşam ve çobanlıkla olan bağı üzerinden çalgıyı tanımlama eğilimindedir; “Anadolu’da çobanın dert ortağı olan malûm kır işi nefesli çalgı... Türkiye’ye komşu ülkelerin çobanlarınca da benimsenerek asırlardır aynı isim altında kullanılmaktadır.” Rauf Yekta ise çalgının yapısal özellikleri ve icra alanlarına ilişkin şu bilgileri paylaşır: çok ilkel, yanlış sesler veren, ağaçtan yapılmış bir flüttür. Delik sayıları farklılık gösterir; bazılarında altı parmak deliği ve bir başparmak deliği bulunurken, diğerlerinde yedi parmak deliği vardır. Anadolu köylüleri ve çobanları bunu sürüleri otlatırken kullanırlar” (1999, s. 20).

Yukarıda da görüldüğü üzere, kaval kırsal ve köy bölgelerinde icra edilen bir çalgı olduğu söylenebilir. Ancak, 20. yüzyıl boyunca süregelen halk müziğinin inşası süreci, kavalı yalnızca bir çoban ya da kırsal bölge çalgısı olmaktan çıkararak profesyonel stüdyo ortamlarına taşımıştır. “Dilli kaval İstanbul Radyosu’nda ilk kez 1949-1956 yılları arasında topluluk şefi Necati Başara’nın yurdun dört bir yanından türküler seslendirdiği “Şen Türküler Kümesi” programında kendisi tarafından icra edilmiştir” (Günaslan, 2022, s. 23). Radyoda dilsiz kaval icrası ise ilk Arif Sağ tarafından gerçekleştirilmiştir. Mehmet Özbek bu süreci şu şekilde aktarır; “notayla kaval çalan kimse yoktu zaten, o güne kadar radyo kadrolarında da kaval diye bir çalgının yeri yoktu. O programın saz sanatçılarından sevgili Arif Sağ ben çalarım dedi” (Aktaran: Aydın, 2020, s. 18). Arif Sağ da I. Uluslararası Kaval Sempozyumu’nda bu söylem, doğrular; “ilk defa ben çaldım. Radyo’dan önce de İzzet Altınmeşe Yeşil Kurbağalar’ı okumuştum. Hiç unutmam, çoban kavalı müzik dünyasına ilk defa Yeşil Kurbağalar’la girmiştik ve o zaman kavalı ben çalmıştım” (2014, s.

23). Kavalın icra ortamlarındaki bu değişim, TRT, devlet koroları gibi resmî kurumlarda, stüdyo ortamlarında ve konserlerde icracı ihtiyacını doğurmuştur. Bu durum, kaval çalgısında formel bir eğitim sürecini zorunlu hale getirmiştir. İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, diyatonik dilli kaval eğitiminin verildiği ilk kurum olarak öne çıkmaktadır. Bu kurumda diyatonik dilli kaval eğitimine, kaval eğitmeni Burhan Tarla başı ile 1981 yılında başlanmıştır (2022, s. 40). Günümüzde kaval eğitimi YÖK’e bağlı birden fazla kurumda sağlanmaktadır. Süreç içerisinde kaval akademide yer edinmiş ve Türk halk müziğinin teamüllerine uygun bir müfredatla eğitimi sürdürülmüştür. Akademide, çalgı eğitiminin yanı sıra kaval üzerine yürütülen bilimsel çalışmaların varlığı da dikkat çekmektedir. Bu çalışmalar, genellikle çalgının önemi, icra teknikleri, yapısal özellikleri, icra notasyonu, müfredat içeriği, üretim malzemeleri ve metot önerileri çerçevesinde ele alınmıştır. Ancak, literatürde çalgının performansına ilişkin ölçme-değerlendirme kriterlerinin neler olduğuna yönelik herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu durum, mevcut araştırmanın hazırlanmasındaki temel gerekçeyi oluşturmaktadır.

Amaç ve Önem

Bu çalışma, dilsiz kavalın, Yükseköğretim kurumlarında kullanılan ölçme-değerlendirme kriterlerinin neler olduğu, nasıl belirlendiği ve uzmanlar tarafından standart bir ölçme-değerlendirme kriterleri bulunup bulunmadığı sorularına yanıt aramayı amaçlamaktadır. Bu çalışmanın, mesleğe yeni başlayan kaval eğitmenlerinin değerlendirme sürecinde nelere dikkat etmesi gerektiğine katkı sağlamasının yanı sıra, kaval eğitimi alan öğrencilerin de bir sınav performansı sırasında eğitimcinin hangi ölçütlere göre not verdiğini anlamalarına yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Çalışma Gurubu

Çalışma grubuna, yükseköğretim kurumlarında kaval eğitimi veren ve alanda uzman olarak görev yapan tüm öğretim elemanları dâhil edilmiştir. Çalışma, yükseköğretim kurumlarında kaval eğitimi veren öğretim elemanlarıyla gerçekleştirilen tam yapılandırılmış görüşmelerle sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın Deseni

Bu çalışma nitel araştırma yaklaşımlarından durum çalışması deseni ile yürütülmüştür. “Durum çalışmaları, özellikle değerlendirme süreçleri gibi birçok alanda kullanılan, araştırmacının bir

durumu, sıklıkla da bir programı, olayı, eylemi, süreci ya da bir veya daha fazla bireyi derinlemesine analiz ettiği bir araştırma desendir. Durumlar zaman ve eylemle sınırlı olup, araştırmacılar uzun bir zaman süresince çeşitli veri toplama yöntemleri kullanılarak detaylı bilgi toplarlar” (Creswell, 2017, s. 14). Araştırma, Türkiye’de farklı üniversitelerde kaval derslerine giren öğretim elemanlarının ölçme ve değerlendirmede kullandıkları kriterleri ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, her bir üniversitedeki öğretim elemanlarının ölçme-değerlendirme kriterleri bağımsız bir durum olarak ele alınmıştır. Öncelikle her durum için durum içi analiz yapılmış, ardından durumlar arası karşılaştırma yoluyla ortak ve farklı uygulamalar belirlenmiştir. Dolayısıyla bu çalışma, durum çalışması deseni kapsamında çoklu durum çalışması alt türü içerisinde değerlendirilebilir.

Araştırma Süreci

Araştırmada öncelikle çalışmanın kuramsal zeminini oluşturma ve kaval çalgısı hakkında bilgi edinmeye yönelik literatür çalışması yapılmıştır. Etik ilkeler doğrultusunda yürütülen bu çalışma, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu’nun 26.09.2025 tarihli onayı (Toplantı No: 8, Karar No: 2025-1045) ile gerçekleştirilmiştir. Daha sonra uzman kişilerle çevrimiçi ortamlarda gerçekleştirilen görüşmeler transkripte edilmiştir. Elde edilen veriler belli başlıklar altında sınıflandırılarak analiz edilmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Veriler, tam yapılandırılmış görüşme soruları aracılığıyla toplanmıştır. Görüşme soruları, katılımcıların demografik bilgilerini ve ölçme-değerlendirme kriterlerini belirlemeye yönelik toplam 15 maddeden oluşmaktadır.

Verilerin Analizi

Çalışma kapsamında elde edilen veriler, nitel araştırma ilkeleri doğrultusunda içerik analizi yöntemiyle analiz edilmiştir. Berg ve Lune (2015, s. 380) içerik analizini; kalıpları, temaları, ön yargıları ve anlamları tespit etmek amacıyla belirli bir materyalin dikkatlice, ayrıntılı ve sistematik olarak incelenmesi ve yorumlanmasının şeklinde tanımlamaktadırlar. Bu çalışmada öncelikle elde edilen ses ve görüntülü kayıtlar transkripte edilip yazıya aktarılmıştır. Tam yapılandırılmış görüşme soruları aracılığıyla elde edilen kriterler belli müzik alanıyla ilişkili başlıklar altında (Örneğin; ses üretimi ekseninde ölçme kriterleri, yerel müzik pratikleri ekseninde ölçme kriterleri, bedensel davranışlar ekseninde ölçme kriterleri vb.) sınıflandırılarak açıklanmıştır.

BULGULAR

Ses Üretimi Ekseninde Ölçme Kriterleri

a-Ton

Ton kelimesi, müzik alanında farklı unsurları tanımlamak için kullanılan anlam yüklü bir terimdir. Gazimihal (1961, s. 251) “ton” kavramını, bir eserin icrasında sesçi veya sazıcı tarafından sağlanabilen ifade gücü olarak tanımlamaktadır. Sözer (2018, s. 241) ise “ton”u, insan ya da çalgı sesinin yükseklik (tizlik) ya da alçaklık (peslik) derecesi şeklinde ele almaktadır.

Ton, uzmanlar tarafından önem atfedilen ve ölçme değerlendirme kriterleri sıralamasında birinci sıraya konumlanan bir husustur. Bu çalışma kapsamında uzmanların “ton” kavramını iki farklı semantikte kullandıkları tespit edilmiştir. Bunlardan birincisi çalgıda üretilen sesin kavalı aitliğini hissettiren tınısal nitelikler diğeri ise yine üretilen sesin belli frekans değerlerinde sabit olması gerekliliğidir. Uzmanlar, kavalın tınısal niteliklerini genellikle mekânsal ve mesleki bağlamlar üzerinden açıklama eğilimindedirler. Örneğin U11 çalgıda üretilen tınının Anadolu coğrafyası ile olan sıkı ilişkisini ön plana çıkarır; “Anadolu’yu icra ediyormuş gibi öğrencilerin üfleme tınısı. Biz kavalcılar arasında buna ton deriz, ancak ‘ton’ daha çok akort ifadesine yakın olduğu için ben bunu ‘tını’ olarak adlandırmayı daha doğru buluyorum. İdeal olan, yöredeki icraya yakın tınıya ne kadar yaklaşılabildiği ve öğrencinin bunu ne kadar başarılı şekilde seslendirdiğidir.” Benzer şekilde U10, “kaval tonu”nu, Anadolu insanının ruhuna işleyen özgün bir kaval tınısı olarak tanımlamaktadır. U8 de ton kavramını özellikle çoban icracılara ait olan tınısal niteliklerle ilişkilendirmektedir; “gerçek bir ton, kavalıdan çıkan sesi yakalamaktır; en önemli kriter, gerçekten kaval tınısı ya da çoban kaval tınısı elde edilip edilmediğidir”. U9 ton kavramını kavalı özgü tınısal niteliği çerçevesinde ele alır ve bu niteliği çalgı karşılaştırmalarıyla açıklar; “herkesin kendine ait bir tonu vardır. Tabii ki o ton kolay elde edilecek bir şey değildir, oturması yıllar alan bir süreçtir. Biz burada yalnızca yönlendirme yapıyoruz, çocuk kendisi geliştiriyor. Ton güzel olacak, kaval tonu çıkacak; düdük tonu çıkmayacak, ney tonu çıkmayacak, kaval tonu çıkacak.”

Yukarıda ifade edildiği gibi kimi uzmanlar ton kavramını sabitlenmiş frekans değerlerine gönderme yapmak için kullanırlar. Örneğin U4 “ton” kriterini frekans değerleri üzerinden tanımlayarak, “tonda üfleme” ifadesiyle açıklamaktadır. U7 ise “ton”u icracı merkezli ele almakta; kaliteli ses üretimini, yani çalgıdan elde edilen ses renginin niteliğini, “ton” kavramı ile açıklamaktadır. U4 ise “ton” kriterini frekans değerleri üzerinden tanımlayarak, “tonda üfleme” ifadesiyle açıklamaktadır.

b-Entonasyon

Uzmanlar tarafından aktarılan bir diğer ölçme değerlendirme kriteri ise “entonasyon”dur. “Entonasyon topluluk performansında tonlama, iyi veya kötü olarak akortlu şarkı söylemeyi veya çalmayı ifade eder” (Apel, 1950, s. 363). “Doğru bir entonasyon, müzikçinin seslendirdiği yapıtta ses yüksekliklerini şaşmaz bir kesinlikte verebilmesi demektir” (Say, 2012, s. 16).

Entonasyon uzmanlar tarafından ölçme değerlendirme kriterleri sıralamasında ikinci sırada konumlanmaktadır. U9 gerek çalgının kendi içindeki entonasyonuna gerekse toplu icralardaki uyumun önemine dikkat çekmektedir ve öğrencinin bu becerisini geliştirmek için hangi uygulamaları gerçekleştirdiklerini şu şekilde açıklar; “entonasyonunuz sağlam olacak hem kendi içimde hem de yanımdaki kişiyle. Şöyle diyebiliriz, kaval kendi içinde akortlu olacak. Onun için bizim son sınıflarda en dikkat ettiğimiz şeylerden biri entonasyon. Değerlendirmemizi şöyle yapıyoruz: sınavın bir kısmında mutlaka, bir bağlama ile kavalla çalmasını istediğimiz bir ezgiyi icra ettiriyoruz. Bir bağlama hocasından rica ediyoruz, birlikte çalmalarını istiyoruz ki ilk nasıl geliyor, ne yapıyor bu öğrenci görelim, entonasyonunu ve baskılarını kontrol edelim.” U8 ise entonasyonun nefesle olan ilişkisini ön plana çıkarır; “öğrenci mezun olurken entonasyon da çok önemli kavalla ilgili; çalgıya hâkimiyet, bu da nefesle olabilen bir şey. Kişinin kendini tanımasıyla süreç içinde gelişiyor. Sen de çok iyi biliyorsun, kendimizi tanıyoruz; pes mi üflüyorum, tiz mi üflüyorum? Kendimize göre bazı durumlara uygun şekilde kavalla bazı şeyleri yapabiliyoruz yani.” U7 de müziğin temel kuralının akort olduğunu öğrencinin doğru entonasyonda bir performans sergilemesi gerektiğini ifade eder. Kimi uzmanlar, entonasyonu tondan ya da çalışma disiplininin bağımsız, işitsel bir yetenek olarak ele almaktadır. Örneğin U7 bu durumu şöyle ifade etmektedir: ama entonasyon her zaman çalışılarak yapılabilecek şeyler değil. Entonasyon biraz görünmeyen tarafları da var; kişinin sesleri ve frekansları duyabilme, bunları eşleştirebilme yetisi. Bu herkeste aynı derecede olmayabilir. Bir kişi elli yıl da çalsa entonasyonu kötüyse kötüdür. Öyle şarkıcılar da vardır mesela, dinlersin hep sürtonededir.” Benzer şekilde, U10 da ton ve entonasyonun her zaman paralel bir gelişim göstermediğini belirtmektedir: “her kulak aynı hassasiyete sahip değil. Mesela bir arkadaşımız var, çok güzel bir tonu vardır ama entonasyon kulağı daha zayıf olduğu için sorun yaşar.”

c-Kademeler Arası Geçiş

Giriş bölümünde de belirtildiği üzere, dilli kavalın üst yüzeyinde yedi adet delik bulunmaktadır. Ancak bu durum, çalgının yalnızca yedi sestten ibaret olduğu şeklinde bir yanılsamaya yol

açmamalıdır. Zira kaval çalgısında, parmak pozisyonları değiştirilmeden, üfleme şiddetine bağlı olarak farklı frekanslarda sesler üretilebilmektedir. Bu edim, kaval literatüründe “kademe” olarak adlandırılmaktadır. “Dilsiz kaval icrasında 1., 2., 3. ve 4. olmak üzere dört kademe bulunmaktadır. Her kademe, bu kademeler yükseklik (tizlik-peslik) açısından birbirinden ayrılır ve belirli sayıdaki perdeleri kapsar. Dilsiz kavaldan elde edilebilecek en pes perdeler 1. Kademe en tiz perdeler ise 4. Kademe yer almaktadır” (Aydın, 2021, s. 20). Yapılan görüşmelerde uzmanlardan yalnızca ikisi, kademeler arası geçişi bir ölçme değerlendirme kriteri olarak ele almıştır. U2, özellikle dördüncü sınıfa gelmiş bir öğrencinin mutlaka dördüncü kademe seslerini icra edebilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. U7 ise kademe anlayışının kavala özgü bir kriter olduğunu belirtmekte ve kademeler çerçevesinde beklentilerini şu şekilde açıklar; “bunun dışında, kavala biraz daha özelleştirsek kademeler arasında rahat geçiş yapabiliyor olmak önemlidir. Burada benim beklentilerimden biri de dördüncü sınıf seviyesinde, başlangıç düzeyinde de olsa kavalın birinci kademe olarak ifade ettiğimiz ses bölgesinin örneklerini verebiliyor olmasıdır.”

d-Doygunluk (Sonarite)

Sonorite genel olarak “dengeli ve güzel ses dolgunluğu, ses gürlüğü” (Topcan, 2011, s. 39) şeklinde tanımlanmaktadır. Yapılan görüşmelerde uzmanlardan sadece bir kişi sonarite’yi bir ölçme değerlendirme kriteri olarak ele almıştır. U7 sonarite kriterine ilişkin şu bilgileri paylaşmaktadır; “sesteki doygunluk, doygun bir kaval tonu beklentisi, sonarite yani doygunluk, önemli bir kriterdir”.

e-Horlatma

“Horlatma, dilli ve dilsiz kavallarda kullanılan özel üfleme ve ses çıkarma tekniğidir. Bu teknikle aynı anda ezginin bir oktav pes sesi, dörtlüsü ve bazen de beşlisi duyurulur. Bir tür polifoni yöntemi de sayılabilecek olan horlatma, bazı yörelerde hüznü ve duygulu çalmanın bir göstergesidir” (Duygulu, 2014, s. 237). Yapılan görüşmelerde uzmanların tamamı, horlatmayı kaval eğitiminde önemli bir ölçme değerlendirme kriteri olarak ele almaktadırlar. Bunun temel sebebi, horlatmanın kaval çalgısına özgü bir teknik olmasıdır. U4, özellikle dört yıllık eğitim sürecinin ikinci sınıfından itibaren horlatma tekniğinin öğrenci tarafından kazanılması gerektiğini vurgulamaktadır: “ikinci sınıfta kesinlikle o öğrencinin bir horlatmayı halletmiş olmasını bekliyorum. İkinci sınıfın ikinci döneminde öğrencilerim var mesela, şu an horlatma yapıyorlar ve biz artık son iki senedir dikkat ettiğim şey olarak, ikinci sınıftan itibaren kesinlikle Bolu yöresi eserlerini icra edebilmelerini

bekliyoruz.” U6 ise horlatmanın performans esnasındaki yerini ve zamanlamasını ön plana çıkarmaktadır. Ona göre, horlatma tekniği yalnızca sesin çıkarılabilmesi değil, eserin ruhuna uygun bir şekilde doğru zamanda uygulanabilmesidir: “mesela bir horlatma yapacaksa o sesi doğru bir şekilde yapması lazım. Bir rüzgâr sesi gelmesi gerekiyorsa onun doğru zamanda gelmesi gerekir. Eserin türüne göre çalması, her şeyi tavrılı ya da horlatmalı çıkarmaması, eserin ruhuna uygun doğru bir üfleme yapması gerekir.” U7, horlatma tonundaki doygunluğu ön plana çıkarırken, öğrencinin farklı perdelere horlatma örnekleri sunabilmesini de değerlendirme ölçütü olarak belirtmektedir. Horlatma tonunun müfredat kapsamında olması nedeniyle, öğrencinin bu sesleri doğru biçimde icra etmemesi durumunda değerlendirmede puan kaybedeceği ifade edilmektedir. U10 ise horlatmayı önemli bir kriter olarak görmekle birlikte, bu tekniğin kavalın ses sahasını sınırladığına dikkat çeker: “kaval çalgısı horlatmalı tamam güzel duyuluyor ama sadece oradan, bir oktavlık mesafeden ibaret değildir.” U8, horlatmayı yerel müzik pratikleri bağlamında ele almakta ve farklı yörelere özgü horlatma biçimlerinin kriter olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır: “sadece horlatma değil, horlatmanın birçok farklı şekli var, yöresel tavırları var. Bolu’daki farklı, Tokat’taki farklı; kirli horlatma ayrı, Kara Koyun çalarken ayrı. Bunların hepsi verilen esere göre birer kriter oluşturuyor.” Son olarak U11, horlatma tonunun eserle olan ilişkisini ön plana çıkarmaktadır. Ona göre, öğrencinin özellikle belirli eserlerde horlatmayı temiz ve olgun bir tonda icra etmesi beklenmektedir: “örneğin Daldalan Barı çalıyorsa birinci pozisyonda, orada dikkat ettiğim ilk unsur o horlatma tonu nasıl, temiz üflüyor mu, horlatmanın olgunlaşması nasıl. Dördüncü sınıftan daha dolgun bir horlatma tonu bekliyorsun.”

f-Temiz Ses Üretimi

Ses üretiminin hava aracılığıyla gerçekleştirildiği çalgılarda, havanın boşa çıkması, fazla ya da yetersiz aktarılması gibi durumlar beklenmeyen seslerin oluşumuna yol açabilmektedir. Kaval icracıları ve akademisyenleri bu tür beklenmedik sesleri “ses kirliliği”, “temiz olmayan ton”, “doğru ton” gibi kavramlarla ifade etmektedirler.

Çalışma kapsamında görüşülen birçok uzman da bu konuya özellikle vurgu yapmıştır. U1, bu durumu “temiz” ve “kirli” ses kapsamında ele alarak şu şekilde ifade etmektedir: “hep doğru bir şekilde üfleme ve karşıya öyle yansıtma, arada ses kayıplarının olmaması, ses kirliliğinin olmaması, temiz icra, çalgıdan doğru ses elde edebilme... Kirli ses vardır, sesin yarısı hava çıkar, yarısı ses olarak çıkar. Bunu ne kadar temiz sese dönüştürüp gerçek, nitelikli bir ses elde edebiliyorsa bu benim birinci kuralımdır.” U3 de performans değerlendirmede “temiz ses

kullanımını” öncelikli bir ölçme değerlendirme kriteri olarak görmekte ve öğrenciden öncelikle temiz ses elde etmesinin beklendiğini vurgulamaktadır. U4 ise istenen ses niteliğini “hava temizliği” kavramı ile tanımlamaktadır: “üflerken dışarı çıkan havanın temizliği, daha doğrusu çıkan sesin niteliği... Şimdi nefes sesi ne kadar? Biz bu tür konuları değerlendirmeye çalışıyoruz. Temiz üflemeden kastım, icrayı duyururken karşıdaki kişiye fazla rüzgâr üflenmemesi; çünkü bunlarla yıllardır karşılaşıyoruz.” U5 ise ölçme-değerlendirmede temiz ses üretimini ikinci sırada değerlendirmektedir: “tavırların doğru kullanımı birinci sırada, ikinci sırada ise doğru ve temiz bir ses elde edilmesi gelir.”

g-Artikülasyon

“Notaların nasıl seslendirileceğini gösteren anlatım terimlerine ve işaretlerine artikülasyon (ifadelendirme) denir” (2012, s. 51). Kaval çalgısında genellikle legato ve staccato artikülasyon işaretleri kullanılmakta olup, bu uygulamalar üfleme esnasındaki dil vurgularına bağlı olarak gerçekleştirilmektedir.

Dil vurguları icra edilen eserin yöresiyle ilişkilendirmede ve aynı frekanstaki ardışık sesleri birbirlerinden ayırma özelliği sebebiyle uzmanlar tarafından önemli bir ölçme değerlendirme kriteri olarak ifade edilmektedir. U9, performans sürecindeki dil vurgularının icra edilen eserin yöresiyle ilişkilendirilmesinde önemli bir dinamik olduğunu belirtmektedir: “dil vurma, mesela tü tü tü. Bunu bir Ege ezgisinde yapamazsın; yaparsan o tavrı oturtamazsın, yanlış bir şey yapmış olursun.” Benzer şekilde U3 de dil vurgusunun yöresel farklılıklara göre değişiklik gösterdiğini vurgulamaktadır: “şöyle yani, bu yöre yöre değişiyor. Bazı yörelerde dil daha az kullanılırken kimi yörelerde daha çok kullanılıyor. Mesela bir Azeri ezgide dili daha aktif kullanabiliriz.” U5 ise dil vurgusunu üfleme tekniği bağlamında ele almakta ve şu ifadeyi kullanmaktadır: “teknikten kastım bunlar; bağlı çalma, dilli çalma.” U7 ise ardışık seslerin kullanımında dilin önemine dikkat çekmektedir: “Do do do... Diyelim ki birinci do’yu zaten üfleyecek; başladım yani ilk üfleme hareketiyle veya dil vurarak başladım.”

h-Nüans

“Nüans, bir müzik yapıtında kullanılan seslerin hafif, güçlü, yumuşak ya da şiddetli oluşunu; güçlüden yumuşağa inişi ya da hafiften şiddetliye çıkışı gibi tını farklılıklarını belirleyen müzikal anlatım ögesidir” (2018, s. 170). Uzmanlar nüansı da önemli bir ölçme değerlendirme kriteri olarak ele alırlar. U3, nüansın sabit bir icradan ziyade eserin içerisindeki beklentilere uygun olarak

şekillenmesi gerektiğini şu sözlerle açıklamaktadır: “bir diğer kriter nüans, nūanstan bahsedebiliriz. Eserin gerekli yerlerinde piyano, gerekli yerlerinde daha forte bir çalım beklenen bir şeydir. Bunu mutlaka öğrencilere gösterdiğimiz için sınav esnasındaki icrasında da bunu bekleriz.” U4 ise nüansın önemli bir kriter olduğunu, özellikle çalgı ile öğrenci arasında bir bağ kurduğunu vurgular: “bazı eserlerde piyano-forte olayları. Mesela, bir eserin bir yeri piyano gelmesi gerekiyor, bir yerinde forte olması gerekiyor. Onların o işaretlerinin hepsini eserler içerisine olabildiğince yerleştirmeye çalışıyoruz ki bu nüanslarla öğrencinin de icra esnasında keyif almasını sağlamaya çalışıyorum.” Benzer şekilde U7, nüansın esere kattığı dinamizme dikkat çekmektedir: “yazılı da olsa yazılı olmasa da süsleme nüansları kullanarak esere ne kadar dinamizm kazandırıyor ve esere ne kadar ifade kazandırıyor, bu önemli. Eserin ifadesi ve dinamizmi nüanslarla güçleniyor.” U10 da özellikle performans sırasında kreşendo ve dekreşendo gibi artan ve azalan seslere önem verdiğini ifade eder; “ani efektif çalımdan bilmiyorum bu konuyu açmak gerekir mi, efektif demek istediğim adı üstünde yani etki şeklinde düşünürsek yani, mesela çalgının, kavalın bazı efektif tonları var yani klasiktir la perdesinde üflerken Re çarpmasını alırsın la perdesinde güçlendirerek dekreşendo yapıp bitirirsin, ya da kreşendo yaparsın, bunları yaparsan evet kavalı icra etmeyi başlamışsın derim öğrenciye, yani dümdüz bir şekilde değil eser çalmak”.

Yerel Müzik Pratikleri Ekseninde Ölçme Kriterleri

a-Yöresel İcra, Üslup, Tavır

Günümüzde kaval çalgısı, önemli bir müzik bileşeni olarak Halk Müziği ya da Türk Halk Müziği terimleriyle ifade edilen müzik kültürü içerisinde yer almaktadır. Halk müziklerine yönelik tanımlamalarda iki temel vurgu ön plana çıkmaktadır. Bunlardan ilki, halk müziğinin kırsal yaşamla olan yakın ilişkisidir. Say (2012, s. 221) bu ilişkiyi şu şekilde dile getirmektedir: “Halk şarkıları anonimdir. Ona damgasını vuran, kırsal kesimdir. Dünyanın neresinde olursa olsun halk şarkıları, kent kültürünün dışında üretilmiştir, kent kültürünü yansıtmaz.” Benzer biçimde Ling de halk müziğini “yazılı kültürden bağımsız olarak, bir kuşaktan diğerine sözlü gelenek yoluyla aktarılan kırsal kesim müziği” (Aktaran: Erol, 2009, s. 72) şeklinde tanımlamaktadır. İkinci önemli vurgu ise farklılık olgusudur. Erol (2009, s. 72) halk müziklerinin homojen olmayan insan topluluklarının, birbirinden farklı işlevlere sahip geniş bir çeşitliliği kapsadığını ve bunun ancak homojenleştirici bir müdahale sonucunda “Türk Halk Müziği” adı altında türdeş bir bütünlük olarak kavrandığını belirtmektedir. Ona göre, çoğunluğu köylü olan ve farklı kültürel özellikler

gösteren toplulukların müziksel çeşitliliği, soyut bir toplumsallığın ürünü olarak “Türk Halk Müziği” başlığı altında bütünleştirilmektedir.

Türk Halk Müziği başlığı altında ifade edilen bu müziksel çeşitliliği taklit etme becerisi de kaval çalgısının ölçme değerlendirme sürecinde önemli bir kriter olarak karşımıza çıkmaktadır. Uzman kişiler performansın icra edilmek istenen müzik kültürüyle olan ilişkisini yöresel icra, üslup ve tavır kavramlarıyla ifade etmektedirler. Örneğin U9, müziksel davranış farklılıklarını tavır kavramı ile açıklar ve öğrenciye bu edimi kazandırmak için yerel icracıların titizlikle dinletildiğini belirtir; “bir kriterimiz de bizim tavır, kavalın biliyorsun böyle Anadolu’da her yerde farklı icra edilen bir çalgı, Karadeniz’de başka icra ediliyor Ege’de başka Diyarbakır’da başka şekilde icra ediliyor, bu tavırları da eğitimlerimizin içinde mümkün mertebe vermeye çalışıyoruz, daha çok böyle yöresel bir sanatçıyı dinleyerek icrasını notaya alıp onun yaptığı gibi süslemeler işte üfleme tekniğine göre tavrı anlamaya ve icra etmeye yönelik böyle çalışmalar yapıyoruz kendimiz, böylece o tavrı vermeye çalışıyoruz tamam mı, mesela Karadeniz tavrı diyelim, Karadeniz tavrı diye bir şey var bence kesinlikle”. U9 ayrıca tavır kavramına yönelik açıklamalarıyla, bu kriterin diğer ölçütlerle iç içe geçmiş yapısını da ortaya koymaktadır; yöreye göre değişiyor, mesela Karadeniz daha çok dilli çalınan bir kaval, daha çok dil vurmalarla, işte parmak pozisyonları parmak hareketleri daha hızlı, çarpmaların daha farklı olduğu dörtlü çarpmaların yapıldığı ve bunlar yöre yöre değişiyor tabi. Benzer şekilde U2, eserin icrasında ait olduğu bölgenin müziksel teamüllerine uygun tavrısal tekniklerin kullanılmasının önemine vurgu yapmaktadır. U1 ise yerel müzik uygulamalarını “yöresel üslup” ve “tavır” kavramlarıyla açıklar. Müzik pratiklerinin aktarımında, yalnızca kaval değil aynı zamanda ilgili yörede icra edilen diğer çalgıların da referans alındığını aktarır; öğrencilere özellikle geleneksel icracıları dinletiyorum. Sadece Kaval değil o yörede çalınan farklı enstrümanları da dinleterek o yöresel üslubu ve tavrı hissettirmeye çalışıyorum o yüzden benim için önemli. Bir Karadeniz ya da Teke çalışırsa bunlara ne kadar ait hissettiriyor parçayı. U3 de tiril, çarpma ve mordan gibi süsleme tekniklerinin tavır kriterinin içinde ele alır; bizim vazgeçilmez unsurlarımızdan bir tanesi, yöresel tavırlarımız, kavalda da aktif yöresel icra edilen tavırlar var tabi bunların arasında Bolu, Tokat, Karadeniz tavırları çok önde geliyor, bunların da tavra uygun bir şekilde kullanımı, aslında şimdi biraz diğer kriterlerle iç içe, şimdi tavrın içerisinde işte söyledim tiril, çarpma, mordan gibi icra tekniklerinin yerinde kullanılması dedim ama, aslında bunları bütünü tavrı oluşturan unsurlar olarak nitelendirebilir. U 11 de yöresel icra özellikleri ve tavır terimleriyle ele aldığı kriteri süsleme ve ses üretme kriterleri çerçevesinde açıklar ve yine çok önemli

özelliklerden biri de yöresel icra özellikleri tavrı. İcra ettiği eserin yöresi ile ilgili tabi yöresel özellikler nelerdir, örneğin Erzurum baş bar icra ediyorsa buradaki yöredeki kullanılan vibrato çok belirleyici, parmak çarpmaları belki çok belirleyici bu gibi kriterler. U4 ise bu kriteri yöresel icra şekline uygun çalabilme şeklinde ele alır ve bölgesel eksende icra farklılıklarını şu şekilde açıklar; mesela bir Bolu eseri çaldığınızda, orada gırtlak vurgularını eser içerisinde kesinlikle gelmesi gerekiyor şimdi belli kalıplar var yörelere ait, aslında bizde öğrenci iken hocalarımız yöresel icra farklılıklarını göstermek için işte Karadeniz dinletirdi bu hangi yöre Elazığ dinletirdi bu hangi yöre, o yörelerin belli bir icra ediliş şekilleri vardır, bir Bolu çalarken Bolu gibi çalabiliyor mu ya da bir Karakoyun çalıyor örnek veriyorum bir Karakoyun gibi çalabiliyor mu bir Teke yöresine ait bir eser vardır onu Teke yöresinde işte o bölgeye yönelik icra edebiliyor mu?. U5 ise bu farklılıkları açıklamak için yöresel çalış ve tavrı terimlerini kullanır ve bölgesel farklılıkları halk müziğindeki türler üzerinden açıklar; yöresel çalış dediğimiz şey, nasıl bağlamada tavrılar varsa kavalda da aynı şekilde mevcut. Yani bir zeybek eserini çalarken kullandığımız kaval tavrı ile bir Bolu türküsünü çalarken ki tavrı aynı olmaz. Tokat'ta mesela efilo havaları vardır, orada genellikle glissando yapılır. Ama Burdur'da yapılan açış biçimiyle Teke yöresine ait bir icra, Tokat yöresinin kaval icrasıyla aynı değildir. U8 de bölgesel farklılıklara dikkat çeker; En önemli kriterlerden bir tanesi de tavrı. Halk müziğinde yöresel tavrılar vardır, aynı bağlamada olduğu gibi kavalda da, hatta diğer üflemeli çalgılarda da yöreden yöreye değişen çalım teknikleri bulunur. Bu da çok önemli bir husus. Mesela kaval için konuşursak; Bolu tavrı farklıdır, Tokat tavrı farklıdır, Doğu Anadolu'da başka, Teke yöresinde ise oraya özgü farklı bir kaval tavrı vardır. Bunların hepsi değerlendirme ve ölçütlerde etkili olmaktadır.

Ritmik Öğeler Ekseninde Ölçme Kriterleri

a-Ritim

Gazimihal Musiki Sözlüğü çalışmasında ritim kavramını tartımla eş anlamlı kullanır ve müziğin ana unsurlarından biri olarak ele aldığı ritmi “bir kaynaktan nizamlı veya gelişigüzel sağımlar ediniliyor gibi bir tesir uyandırılmak üzere, eşit veya eşitsizlik süre seslerin kovalaşmasıdır” (1961, s. 224) şeklinde tanımlar. Ritim bir müzik cümlesinde, kuvvetli ve zayıf zamanların düzenli aralıklarla yinelenmesi ve süre (uzunluk) değerlerinin belirli bir düzen içinde birbirini izlemesiyle oluşur (Sözer, 2018, s. 203) Terzi (2015, s. 85) ritmin; uzunluk ve kısalık, kuvvetli ve zayıf vurgular, gürlük ve hız, düzum, usul, ölçü gibi farklı unsurların bir araya gelmesiyle oluştuğunu aktarır.

Ritim olgusu da uzman kişiler tarafından ifade edilen bir diğer ölçme değerlendirme kriteri olarak karşımıza çıkmaktadır. U3 ritmi ve tempoyu ayrı olarak değerlendirdiğini aktarır ve özellikle yöresel ritmik unsurların önemine vurgu yapar; “eserin kendi ritmi içerisinde seslendirilmesi de benim için önemli kriterler arasında yani burada şöyle örneklendireyim tempo değil aslında benim söylemek istediğim, mesela bir zeybeği çalarken çok matematiksel bir metronom, ritim vurmamız değil mi, astığımız, çektiğimiz yerler olur, özellikle oyun ezgilerinde, halk oyunu ezgilerinde bunu daha çok yapıyoruz, bu ritim dalgalanmalarını, bu çok önemli kuşkusuz, buna çok daha dikkat ederim”. U1 de ritim kavramını yerel müzik uygulamalarıyla ilişkilendirir; “örneğin Teke yöresi dedik, Teke yöresinin kendine has bir ritmik icra yapısı var buna dikkat ediyorum”. U5 ise performans boyunca sabit bir ritimde gerçekleşecek icranın önemine dikkat çeker; “doğru ritimde çalınması, ritimden düşmemesi, eserin başlangıçtaki ritmiyle bitişteki ritmin aynı olması eserin içindeki ritim kalıplarının doğru icra edilmesi”. U7 de performans esnasında eserin akıcı ve ritmik denge içerisinde icra edilmesi gerektiğini özellikle süsleme tekniklerinin belirli ritmik seyir içerisinde gerçeklemesi gerektiğini aktarır; “vibrasyonun farklı çeşitleri var ama biz yoğunlukla kavalı kendi eksenini üzerinde yukarı aşağı hareket ettirerek ve ritim içerisinde hareket ettirerek yalnız bu da önemli mümkünse ritim içerisinde kalacak şekilde, ritme uygun vibrasyon yapmak, bu seste de öyle şeyde de öyle mümkün olabildiği ölçüde her eserde mümkün olmaya bilir ya çok yavaş kalır ya çok hızlı olur yapamazsın, düşüğünü yapsak çok yavaş kalır bu durumda o eserde onu uygulama şansın olmaz”.

b-Tempo

Tempo “bir müzik parçasını oluşturan bölümlerin hızlarını belirtmek için kullanılan sözcük. Zaman, ölçü ve hız beraberliği” (2018, s. 236) şeklinde tanımlanabilir. Tempo da kimi araştırmacılar tarafından ifade edilen önemli bir ölçme değerlendirme kriteridir. Örneğin U2 öğrencinin performans sırasındaki tempo değişikliğini önemli bir kriter olarak değerlendirir; “tempo tabi ki düşünülebilir, eser veririsin eseri zaten beklentin o eseri düzgün çalıp çalmayacağıdır hani, o tempoyu koyabilirsin tabi, o tempodan düşüyor mu yükseliyor mu bunlar tabi ki bir kriter”. U3 de icranın esere ait olan metronom değerinde seslendirilmesi gerektiğini ifade eder; “ve tabi ki eserin metronomu, temposu, yani gerçek metronom değerinde seslendirilip seslendirilmediği ölçme kriterlerim arasında olduğunu söyleyebilirim”. U11 de temponun önemini müzik türleri üzerinden açıklar; “ezginin hızı tempo da çok önemli örneğin Trakya bir karşılama çalıyorsa bir asıl onun orijinal temposunda dinlemek isterim öğrenciden, yani beklentim odur.

Bedensel Davranışlar Ekseninde Ölçme Kriterleri

a-Doğru Nefes Kullanımı

Kavalda sesin üretilebilmesi için temel unsur havadır. Ses üretiminin birincil koşulu olan hava, kimi zaman doğrudan akciğerden, kimi zaman ise diyafram aracılığıyla çalgıya yönlendirilen nefes/soluk sayesinde sağlanmaktadır. Nefes kullanımı, üflemeli çalgılarda son derece önemli bir unsurdur. Nitekim Tanrıverdi (Alıntı), performans esnasında oktav geçişlerindeki akıcılığın, cümle sonlarında doğru nefes alınmadığında ortaya çıkan pesleşme sorununa bağlı entonasyon hâkimiyetinin ve genel olarak rahat icranın, doğru nefes alımıyla doğrudan ilişkili olduğunu vurgulamaktadır.

Performans sürecinde eserin bütünlüğünü bozmadan gerçekleştirilen bu nefes aktarımı, uzmanlar tarafından bir kriter olarak değerlendirilmekte ve “doğru nefes kullanımı” şeklinde adlandırılmaktadır. U1 doğru nefes kullanımını performansın sürekliliğine olan etkisine gönderme yapmak için kullanır. Doğru nefes kullanımında performansın durmaksızın devam edeceğini bunun da önemli bir ölçüt olduğunu ifade eder. U7 de doğru nefes kullanımını süreklilikle ilişkilendirir; “akıcı çalabilme, yani teknik olarak akıcı çalabilme, işte koşmadan ya da kasmadan ya da doğru yerlerde nefes alarak doğru yerde nefes alarak eseri durdurmadan aksatmadan çalabilme”.

b-Nefes çevirme

Nefes çevirme kaval, mey, zurna vb. çalgılarda ses sürekliliğini sağlamak adına kullanılan bir yöntemdir. Nefes çevirme edimi şu aşamalarla gerçekleşmektedir; “ciğerlerdeki hava bitmeye yakın, ağız boşluğuna ve üst gırtlığa alabildiğince hava biriktirilir. Aynı anda ciğerlerden gelen havanın gelişi gırtlak kapatılarak engellenir. Ağız boşluğunda biriktirilen hava ile sesin devam ettirildiği sırada da burundan ciğerlere çok kısa bir süre içerisinde hava alınır. Bu işlem çok kısa bir süre içerisinde gerçekleşir ve ezginin çalım işlemi kesintisiz devam ettirilir” (Kastelli, 2004, s. 19).

Yapılan görüşmelerde, nefes çevirmenin bazı uzmanlar tarafından bir ölçme-değerlendirme kriteri olarak ele alındığı görülmüştür. U2, dördüncü sınıf öğrencilerinden nefes çevirme tekniğine yönelik belirli kazanımları edinmeleri konusunda bir beklentisi olduğunu ifade etmiştir. U9 ise nefes çevirme becerisinin öğrencinin sınıf geçmesinde herhangi bir etkisi olmaması gerektiğini ifade etmekle birlikte önemli bir kazanım olduğunu aktarır; “aslında ölçme-değerlendirme çıktılarımızda “nefes çevirme” başlığı bir kriter olarak yer almaktadır. Ancak bu kriterin özellikle lisans dördüncü sınıf düzeyinde uygulanması gerektiğini düşünmekle birlikte, eğitim süresinin

sınırlı olması nedeniyle kapsamı oldukça dar kalmaktadır. Nefes çevirme tekniği, özelleşmiş bir alan olduğundan ben bunu daha çok teknik bir gösterim olarak derslerimde ele alıyor, fakat öğrencilerden doğrudan bir çıktı olarak talep etmiyorum. Öğrencinin bu tekniği bilmesi, nasıl gerçekleştirildiğini öğrenmesi ve geliştirebiliyorsa geliştirmesi önemlidir. Ancak son sınıf değerlendirmelerinde “nefes çevirme tekniğini uygulayamayan öğrenci mezun olamaz” gibi bir zorunluluk söz konusu değildir”.

c-Yanak ve Damak Vurgusu

Kaval çalgısının temel çalışma prensibi, üretilen sesin süreklilik arz edecek biçimde devam ettirilmesidir. İracılar, sesleri birbirinden ayırmak amacıyla çeşitli teknikler kullanmaktadır. Bu tekniklerin başında dil vurguları gelirken, yanak ve damak aracılığıyla yapılan vurgular da önemli ses ayırıştırma yöntemleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tekşahin (2011, s. 28) damak vurgusu ile DU-GU, TU-KU gibi heceler yardımıyla sesin ayrıldığını, yanak vurgusu ile FU hecesi ile sesin ayrıldığını aktarır.

Uzmanlar, yanak ve damak vurgularının özellikle icra edilen eserin yöresel özelliklerinin ortaya konulmasındaki önemine dikkat çekmekte ve bu teknikleri bir değerlendirme kriteri olarak ele almaktadır. Nitekim U3, damak ve yanak kullanımının yöresellikle kurduğu sıkı ilişkiyi şu şekilde açıklamaktadır; “bazı yörelerde dilin daha az kullanıldığı görülürken, örneğin Bolu yöresinde “yanak vurgusu” olarak adlandırılan; yanak, damak ve parmak kullanımını içeren farklı icra teknikleri öne çıkmaktadır. Bu tür uzuvların yerinde ve etkin biçimde kullanımı da ölçme-değerlendirme kriterleri arasında değerlendirilebilmektedir”. U4 de damak ve yanak vurgularının yöreyle olan ilişkisine değinir; “özellikle son sınıftaki öğrenci Bolu yöresine ait eserleri icra edebilmeli ve bu icrada söz konusu yöreye özgü gırtlak ile damak vurgularını uygulayabilmelidir”.

d-Oturuş ve Tutuş

Literatürde, kaval icrasının hem ayakta hem de oturarak gerçekleştirilebildiğine dair bilgiler bulunmaktadır. Ancak icra biçimi olarak en yaygın tercih edilen duruş, oturarak çalmadır. “Oturarak çalıda sandalyeye dik bir şekilde oturup sırt arkaya yaslanır. Ayaklar omuzların genişliği kadar açılarak iki ayak tabanının yere temas etmesine özen gösterilir” (2011, s. 24). Kaval tutuşu, iki kolun vücudun ön kısmında üst üste gelecek şekilde gerçekleştirilir; bu esnada kolun dirsek kısmının ayak dizisiyle temas etmemesi gerekir. İcra sırasında kaval, profilden bakıldığında yaklaşık 40–45 derecelik, cepheden bakıldığında ise yaklaşık 30 derecelik bir açıyla konumlanır.

Bu oturuş ve tutuş biçimi, kaval icracıları tarafından ideal pozisyon olarak kabul edilmektedir. Tanrıverdi (2020, s. 48) doğru oturuş ve tutuşun başlangıç aşamasında sağlanmasının, yalnızca çıkan seslerin dolgun, parlak ve kaliteli olmasını sağlamakla kalmayıp, icracının ilerleyen dönemde yaşayabileceği bazı fiziksel rahatsızlıkların önüne geçilmesine de katkı sağladığını belirtmektedir. Yapılan görüşmelerde uzman kişiler oturuş ve tutuşu aynı çatı altında bir kriter olarak ifade ederler. U6 oturuş ve tutuşu temel kriterler olarak aktarır. U9 oturuşu ve tutuşu özellikle kaval eğitiminin başlangıç döneminde önemli kriterler olarak ifade eder; “ilk sınıflarda, kaval çalmada oturma pozisyonu ve çalgının doğru tutuşu büyük önem taşımaktadır. Öğrenciler öncelikle doğru şekilde oturmayı öğrenmelidir; bu durum Batı müzik eğitiminde de benzer şekilde uygulanmaktadır. Örneğin, keman eğitiminde öğrenciler uzun süre sadece çalgıyı ve yayı doğru tutmayı öğrenirler. Bizde ders saatlerinin sınırlı olması nedeniyle bu uygulama süresi daha kısa olabilmektedir; bu nedenle tutuş ve oturuş teknikleri öncelikle gösterilmekte ve öğretilmektedir. İracılar sürekli olarak bu konularda uyarılmakta ve dikkatleri bu yönde yoğunlaştırılmaktadır. Her ne kadar son sınıf ölçme-değerlendirme kriterlerinde yer almasa da ilk iki yılda oturuş ve tutuş pozisyonu eğitim sürecinin vazgeçilmez bir parçası olarak kabul edilmektedir”. U4, oturuş ve tutuşun, lisans öğrencilerinin sınıf düzeyinden bağımsız olarak lisans eğitimi süresince dikkate alınan bir ölçme-değerlendirme kriteri olduğunu belirtir; benim için, birinci sınıfta başlayan öğrencinin disiplini ile dördüncü sınıfa gelen öğrencinin disiplini temel olarak aynıdır. Bu nedenle, birinci sınıftaki öğrencinin oturuşu, tutuşu ve üfleme biçimi ile dördüncü sınıfa gelmiş öğrencinin aynı ölçütlere göre değerlendirilmesi gerekir. Özellikle dört yıllık süreç boyunca bu üç kritere büyük bir özen gösterilmektedir. Sahne estetiği bizim için son derece önemlidir; odalarımızda aynalar bulunmakta ve sınav sırasında öğrenciyi aynanın karşısına oturtarak, başlangıçtan itibaren oturuşunu gözlemlerim.

Perde Kullanımı Ekseninde Ölçme Kriterleri

a-Doğru Perde Kullanımı

Kaval icrasında parmakların konumu sabittir; parmak performansın başında hangi delik üzerinde konumlandıysa bitişte de aynı delik üzerinde konumlanır. Parmakların herhangi bir yer arama çabası olmaksızın, anlık hareketlerle pozisyon içerisinde doğru delikleri kapatıp açabilmesi uzmanlar tarafından ‘doğru perde kullanımı’ olarak adlandırılan bir diğer ölçme değerlendirme kriteridir. U10 özellikle metronom değeri yüksel olan eserlerde doğru perde kullanımını şu şekilde açıklar; “kaldırılan parmağın yeniden doğru konumunu bulabilmesi özellikle seri parçalarda büyük

önem taşır. Öğrencinin bu yeteneği kazanması, süsleme yapabilme yeterliliğinin de bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla tril gibi süslemelerde parmak pozisyonlarının netliği, yani parmağın her kaldırıldığında aynı yeri tekrar bulabilmesi kritik bir ölçüttür”. U7 de doğru perde kullanımını hatasız icra olarak ifade ettiği bütünlük kapsamında ele alır; “bir bütün olarak, işte nedir hatasız icrayı kendi içinde bölebiliriz doğru ses basma, yani doğru perdeye basma ve doğru tempoda ve tempoyu aksatmadan çalma diye bunu detaylandırabiliriz”.

b-Perde Merkezli Entonasyon

Yukarıda da görüldüğü gibi entonasyon kavramı “ses üretimi ekseninde ölçme değerlendirme kriterleri” başlığı altında ele alınmıştır. Ancak üflemeli çalgılarda entonasyonu etkileyen bir diğer önemli konu çalgı üzerindeki deliklerin yani perdelerin kullanımındır. U11 perde merkezli entonasyon hakkında şu bilgileri paylaşır; “entonasyonu bozan parmak durumları vardır, onları da entonasyona katıyorum”.

Kaval çalgısının doğal perde dizgesinde sesler kromatik bir dizilişle oluşmaktadır. Ancak dizgede yer almayan ve Türk müziği literatüründe “koma” olarak adlandırılan bazı sesler (örneğin mi bemol iki, si bemol iki), performans sırasında perdelerin/deliklerin çaplarının parmak yardımıyla daraltılması yoluyla elde edilmektedir. Bu bağlamda, perdelerin parmak ucu baskısıyla doğru şekilde kontrol edilerek istenen frekansta ses üretilebilmesi oldukça önemlidir. Bu beceri bir diğer önemli ölçme değerlendirme kriteridir. Örneğin U1 de entonasyonun önemini özellikle öğrencinin perde baskısındaki hâkimiyeti üzerinden ele alır; “standarda yakın bir kavalda entonasyonu bozuk icra ediyorsa, bu icrasındaki ve gelişimindeki belli başlı sıkıntıları gösteriyordur. Bu nedenle icradaki entonasyonu göz önünde bulunduruyorum. Sesler arasındaki, perdeler arasındaki etkileşim, uyum, komalı sesler. Bir koma, iki koma; eserine göre bu seslere ne kadar hâkim olduğuna bakarım”. U9 çalgının dizgesel unsurları ve perde bakışı ile ilgili şu bilgileri paylaşır; “bizim çalgımızda bazı perdeler yok sol diyez mi bemol iki gibi bastın mı çıkan sesler yok, bunlara çok hâkim olması gerekiyor öğrenci her anlamda, bastığı zaman anında o sesi vermesi gerekiyor”. U11 de parmak baskısı ve koma ilişkisini şu şekilde ele almakta; “sesler arasındaki, perdeler arasındaki etkileşim, uyum, komalı sesler, işte bir koma iki koma eserine göre bu seslere ne kadar hâkim. Son sınıfa geldiğinde bunları biraz daha temiz icar edebiliyor, bide buna yönelik belirli kriterler belirliyorum, öğrenciye yönelik”.

c-Birinci Perde Düzeni ve İkinci Perde Düzeni/Sistemi

Literatürde aktarım olarak da ifade edilen transpozisyon “belirli bir tonda yazılmış bir müzik yapıtının, bir baka tonda seslendirilmesi ya da yazılması, bir perdenin başka bir perdeye aktarımı” (2018, s. 241) şeklinde tanımlanmaktadır. “Kaval için en iyi transpoze yöntemi belli aralıkların, belli dizilerin farklı perdelere uygulanması ve tecrübe haline getirilmesi ile olur (Tekşahin, 2011, s. 223).

Kaval çalgısındaki bu transpozisyon edimi çalgıda birinci perde düzeni/sistemi ve ikinci perde düzeni/sistemi olgularının oluşmasına sebebiyet vermiştir. İlgili eserin performansının farklı perdelere/deliklerden gerçekleşmesi de uzmanlar tarafından önemli bir ölçme değerlendirme kriteri olarak karşımıza çıkmaktadır. U4 özellikle kaval eğitimini tamamlaya yakın öğrencilerde bir eserin farklı perdelere icra edebilmesi becerisini dikkate aldığını ifade eder; “şimdi dördüncü sınıf öğrencisi malum birçok şeyi öğrenmiştir. Sınavlarımızda da şimdi bildiğiniz birinci parmak pozisyonu işte ikinci parmak pozisyonu vesaire birinci pozisyon ikinci pozisyon icralar oluyor. Özellikle dördüncü sınıflarda bu oluyor, bu birinci pozisyonun perde düzeninin veya ikinci pozisyon perde düzeninin ne kadar profesyonelce icra edip edemediğine aslında bakmaya çalışıyoruz çünkü dört sene boyunca her iki pozisyonda özellikle tabi onun dışındaki pozisyonları da elbette öğreniyorlar işte iki parmak kaldırıp, üç parmak kaldırıp işte bu tür konuları da olabildiğince anlatmaya çalışıyorum onlara da ama özellikle dördüncü sınıflarda birinci ve ikinci pozisyonları ne kadar ustaca icra edip edemediklerini değerlendiriyorum”. U7 de öğrencinin her iki perde düzeninde eşdeğer ölçüde bir performans gerçekleştirmesi gerektiğini ifade eder; “yani bizim kurumda sorumlu bulunan birinci ikinci perde düzeni, işte bizim kendi literatürümüzde oluşturmak durumunda kaldığımız bu iki perde düzeyini de aynı seviyede icra edebiliyor olduğunu gösteren örnekleri vermesi gerekiyor ve her iki perde düzeyinde de dördüncü sınıfta eser icra etmesini bekliyoruz.

Müzikal Beceriler ve Performans Ekseninde Ölçme Kriterleri

a-Nota Okuma Becerisi

Geçmişte usta-çırak ilişkisi çerçevesinde sözlü kültür içinde gerçekleştirilen halk müziği pratiklerinin aktarımı, günümüzde yazılı kültür aracılığıyla gerçekleştirilen bir olguya evrilmiştir. Pratiğin nota aracılığıyla gerçekleştiği eğitim kurumlarında nota değerliklerini bilme, tanıma, ritmik uygulamaları çözümleme, gözle algılanan nota değerliklerini sese dönüştürme becerisi nota okuma olarak ifade edilir.

Nota okuma becerisi de uzmanlar tarafından ele alınan önemli bir ölçme değerlendirme kriteridir. U6 nota okumayı önemli bir kriter olarak ele alır; “nota okuma hızı önemli, notayı ezberden mi okuyor, görüp mü okuyor mu bu önemli”. U4 de performans esnasında notaya bağlı kalmanın önemini vurgular; “genellikle dikkat ettiğim şey öğrencinin eser içerisinde yanlış notaya basıp basmadığıdır. Yani şimdi bir eserde bir nota yanlış basarsın iki nota yanlış basarsın gayet doğal bir şey ama eserin her yerinde farklı farklı notalar basıyorsan olmaz”. U7 de performans esnasında öğrencinin notaya sağdik kalması gerektiğini ifade etmektedir. U10 ise nota okumanın önemini vurgulamakla birlikte deşifre becerisini ön plana çıkartmaktadır.

b-Yorumlama

Yorumlamak TDK’de “bir müzik parçasını, bir tiyatro oyununu kendine özgü bir duyarlılık ve teknikle çalmak, söylemek veya oynamak; icra etmek” şeklinde tanımlanmaktadır. Gazimihal tefsir ile eşanlamli kullandığını yorumlamayı “bir musiki eserini en uygun tavrıyla icra etmek” (1961, s. 273) olarak tanımlar. Sözer (2018) ise yorumlamada esas olanın performans esnasında bireysel eklemeler yapmanın yerine eseri besteleyen kişinin ürettiğini aynı şekilde duyurmak olduğunu ifade eder. Gerçekleştirilen görüşmelerde uzmanların bir kısmı yorumlamayı bir ölçme değerlendirme kriteri olarak değerlendirmektedirler. U3 özellikle kaval eğitimini tamamlamaya yakın öğrencilerde yorumlama becerisinin önemini vurgular; “ritmik eserlerin seslendirilmesinde de yorumlayabilme kabiliyeti de benim için önemli. Yorum birinci ikinci sınıflarda beklenen bir şey değil aslında tabi ama son sınıf olduğu için artık öğrencilerimizden bir yorumlama bekliyoruz. Notalar çok sade, basit tartımlarla yazılmış, bunların seslendirilmesi çok bir şey ifade etmiyor, nüanslarla, icra teknikleriyle, süslemelerle yorumlayabilmek gerekli eseri. Onun için bu yorumlama kabiliyeti çok önemli”. U7 de performans esnasında süsleme ve nüanslarla icra edilen eserin yorumlanması gerektiğini ifade etmektedir. U4 ise notayı bir referans olarak değerlendirir ve öğrencinin sınav esnasında nota ve yorum ayrımında bir tercih yapması gerektiğini dile getirir; “zaten benim burada yaptığım şey önce referans olarak notayı gösteririm, notayı kesinlikle çalarız onun dışında hadi şimdi yorumlayalım nasıl yorumluyoruz şeklinde hocam sınavda kesinlikle yorumlayacak mısın nota mı çalacaksın deyip teklif sunarım yorumlayacağım derse yorumlar nota çalacağım derse notayı çalar”.

c-Akıcı Çalabilme

Herhangi bir müziksel olayın gerçeklemesi esnasında icracının eseri süreklilik arz edecek şekilde icra etmesi önemlidir. Müzikte akıcı çalım performansın kesintisiz, süreklilik arz edecek şekilde gerçeklemesi olarak tanımlanabilir. Yapılan görüşmelerde uzmanlardan bir kısmı akıcı çalabilmeyi bir kriter olarak değerlendirmektedir. U7 akıcı çalımını farklı dinamiklerin birleşimi olarak ele alır; “ikincisi akıcı çalabilme, yani teknik olarak akıcı çalabilme, işte koşmadan ya da kasmadan ya da doğru yerlerde nefes alarak doğru yerde nefes alarak eseri durdurmadan aksatmadan çalabilme”.

Süsleme Teknikleri Ekseninde Ölçme Kriterleri

a-Çarpma/Apojyatr

Çarpma ya da apojyatr “bir notadan önce duyurulan ve armoni açısından uyumsuz olan kısa süreli süsleme sesi” (Baydu, 2016, s. 84) olarak tanımlanmaktadır. Çarpma kaval performansında özellikle açış olarak nitelendirilen müziksel türde önemli bir süsleme tekniğidir. Bu sebeple de uzmanlar tarafından önem atfedilen bir kriter olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çarpma, kaval eğitiminin genellikle ikinci sınıfında öğrenciye kazandırılan bir davranıştır. Ancak bu seviyede kazandırılan sadece bir tekniktir, çarpma tekniğinin yerel müzik pratikleri çerçevesinde kullanımı, yöreye göre uyarlanması genellikle son sınıf öğrencilerinden beklenen bir davranıştır. U9 çarpmanın farklı sınıflardaki kullanım tekniklerini ve amaçlarını şu şekilde açıklar; “şimdi çarpmaları şöyle söyleyeyim, daha önceki sınıflarda yapıyoruz onu, hani lisans dörtte artık onu görmüyoruz bile, onu zaten yapabiliyor. Lisans ikiye kadar ben o çarpmaları veriyorum, nerede nasıl çarpma yapacağını, kaç tane çarpma olduğunu, çarpma nasıl yapılması gerektiğini öğretiyoruz zaten öğrenciye, ama Lisans 4’te artık Karadeniz’in içinde gösteriyoruz diyoruz ki Karadeniz içinde bu çarpmaları yapacaksın çarpmalara teknik olarak hakim olduğu için, Karadeniz’i dinliyor artık o çarpmalarla yapıyor, ve ben bunun çarpmasını çarpma yapıyor, vibrasyon yapıyor diye değerlendirmiyorum da Karadeniz tavrını verebiliyor, Karadeniz tavrına hakim değil gibi değerlendiriyorum”. U1 ise kaval çalgısında çarpma davranışının öğrenciye kazandırılmasında farklı çalgılardan öykündüğünü şu şekilde ifade eder; “Teke yöresinin kendine has bir ritmik icra yapısı var, sipsi ya da Kemane bu yörenin en belirgin çalgısıdır. Kemane ve sipsinin icralarında belli çarpmalar vardır, bu çarpmalara yönelik mesela o eseri geçerken kavalda da buna yakın öğretim metodu uygulamaya çalışıyorum”. U7 de performans esnasında çarpmanın işlevini şu şekilde açıklar; “iki nota aynı notanın peş peşe geldiği durumlarda ilk notadan sonra eğer bir şeyi sonraki notayı ayırmak istiyorsan ilk notada mesela do do do diyelim ki birinci do’yu zaten üfleyecek başladım yani ilk üfleme hareketiyle veya dil vurarak başladım diyelim diyafram veya

dille başladım ama ikinci, üçüncü do do do do yapacaksın mesela parmak çarpması alt çarpma”. U11 de yine çarpmanın yöreyle olan ilişkisini ele alır; “çarpmaların yöresel icraya uygunluğu büyük önem taşımaktadır. Örneğin, öğrenci Doğu bölgesine ait bir eseri seslendiriyorsa, Balkan çarpması yerine Doğu Anadolu’ya özgü parmak çarpmalarını uygulamalıdır. Bu noktada, öğrencinin yöresel icraya ne ölçüde yaklaştığı ve eseri ne kadar başarılı bir şekilde seslendirdiği değerlendirilmektedir”.

b-Vibrato

Vibrato ya da diğer adıyla salınım, üretilen sesin titreştirilmesini sağlayan bir tekniktir. Kaval çalgısında vibrato; el, baş/kafa, parmak ve dudak gibi uzuvların yanı sıra nefes aracılığıyla da gerçekleştirilebilmektedir. Vibrato, uzmanlar tarafından kaval icrasında önemli bir ölçme-değerlendirme kriteri olarak kabul edilmektedir. Ancak kaval çalgısının ölçme-değerlendirme süreçlerinde vibratoya yönelik beklentiler, müfredatın içeriğine ve düzeyine göre farklılık göstermektedir. Örneğin U9 vibratonun tekniğinin ikinci sınıfta öğretildiğini, ancak bu tekniğin öğrenci tarafından bir yerel müzik pratiğinin içinde gösterimini son sınıfta beklediğini ifade eder. U11 de vibratonun genel müzik kuralları içerisindeki kullanımı dışında yöre ve tavırla olan ilişkisine ve yöre farklılıklarına bağlı olarak vibratodaki salınım şiddetinin farklılığına gönderme yapar; “doğu bölgelerine gidildikçe, icrada belirgin ve keskin bir vibratonun öne çıktığı görülmektedir. Bu vibrato, Ege kıyılarında rastlanan daha yumuşak ve az salınımlı vibratonun aksine, güçlü ve sert bir üfleme stiliyle icra edilmektedir. Bu farklılıklara özellikle dikkat edilmektedir. U8 de kaval çalgısında yapılan farklı vibratoları ön plana çıkarmaktadır; “öğrencinin icrasında kullandığı sallama vibratolarına dikkat ediyorum; bu vibratoları gerçekten sallama hareketiyle mi yoksa kafa çevirerek mi gerçekleştirdiğini gözlemliyorum ve tüm bu detaylara hâkim olmaya özen gösteriyorum”. U7 ise vibrato çeşitlerini ve yörelerle olan ilişkilerini ele alır; “vibratonun çeşitleri var. Bizim tercih ettiğimiz hani daha çok Doğu’da kullanılan, ama onu daha yumuşatılmış halini diğer yörelerde kullanıyoruz ve çok da etkili oluyor”.

c-Tril

Tril bir nota ve ardından gelen bir perde tiz nota arasında hızlıca gidip gelmek, onları titreştirmek anlamına gelir (Boone & Schonbrun, 2019, s. 234) (Dalgalı bir çizginin ya da bir bitimin izlediği ya da izlemediği tr işaretiyle gösterili. Yazılı olan notadan veya bir üst ya da alt notadan başlayarak seslendirilir (2016, s. 424).

Tril, tıpkı diğer süsleme teknikleri (vibrato, çarpma) gibi kaval eğitimi sürecinde genellikle ikinci sınıfta öğrenciye “teknik olarak” kazandırılan bir davranıştır. Burada teknik olarak ifadesinin tırnak içinde kullanılmasının nedeni, eğitimin ilerleyen aşamalarında bu davranışın yalnızca bir teknik olmanın ötesinde, yerel müzik uygulamalarıyla kurduğu ilişkinin anlaşılır hâle gelmesidir. Zira tril, başlangıçta bir teknik olarak öğretilse de, öğrencinin icra ettiği müzik pratiğine bağlı olarak farklı biçimlerde işitilmekte ve anlam kazanmaktadır. Örneğin U1 tiril değerlendirmelerini gerek yöre gerek yöreyi temsil eden önemli eserler üzerinden açıklar; “yöreyi birebir benimseten bir parça geçiyorsak mesela Teke Zortlatması burada trillere daha fazla dikkat ediyorum. Yine Teke yöresinde Serenler Zeybeği veya Denizli ilinden Hatçam türküsü, trilleri ne kadar iyi yapıyor bunları değerlendiriyorum”. U4 de tril beceresini öğrenciye kazandırmak için yazılı materyal kullandığını aktarır; “ben öğrencilerde bahsettiğim yöresel eserleri geçerken eserleri kendim yazıyorum. Birçoğunu dinliyorum kendim yazıyorum oradaki trilleri”. U6 da tril becerisini kazandırırken yerel müzik uygulamalarından, çalgılarından faydalandığını şu şekilde açıklar; “mesela tril olabilir, bütün müziksel ifade unsurları bizim yöresel icramızda çok zengin bir şekilde var zaten. Önemli olan o çalgıya milim milim uyarlamak, yani bizim hedefimiz bu. Çünkü yerel bir çalgının ilişkisi ile gidiyor. O yörenin Keman ustası varsa onu dinleyecek, Zurna ustası varsa onu dinleyecek, bir şekilde kendi icra ettiği çalgıya uyarlayacak”.

d-Glissando

“Glissando bir sestene diğerine geçerken, ikisi arasındaki tüm sesleri çok hızlı duyurma biçimindeki vokal ya da enstrümantal icra tarzıdır” (2016, s. 156). Glissando da kaval çalgısında bir diğer ölçme değerlendirme kriteri olarak karşımıza çıkmaktadır. U5 glissandonun yöreyle olan ilişkisini şu şekilde ifade eder; “glissando yapılı ama Burdur’da gerçekleştirilen açış biçimiyle Teke yöresine ait hani Tokat yöresi eserinin kavaldaki icra biçimi aynı değildir”. U7 de aynı kademe içerisindeki glissandoları vurgular; “glissando teknikleri olabilir, aynı kademe içerisinde yapılabilen glissando hareketleri olabilir”.

e-Mordan

“Genellikle klavsen müziğinde uygulanan bir süsleme. Bir notanın hızla çarpılmasıyla sağlanan bir tür tril” (2018, s. 158). Mordan ana notadan önce iki bitişik notanın işitilmesi suretiyle gerçekleşmektedir. Mordan kaval çalgısında özellikle uzun hava icralarında değerlendirilen önemli

bir ölçme değerlendirme kriteridir. U7 alt ve üst çarpmalarının yanı sıra alt mordan ya da üst mordanların da önemli ölçüde kullanıldığını aktarmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma, yükseköğretim kurumlarında kaval eğitimi sürecinde kullanılan ölçme ve değerlendirme ölçütlerini ayrıntılı biçimde incelemiş ve alandaki önemli bir eksikliği gidermeyi amaçlamıştır. Çalışmadan elde edilen bulgular, kaval öğretiminde değerlendirmenin yalnızca teknik becerilere odaklanmadığını; aynı zamanda yöresel tavır, üslup, müzikal ifade ve bedensel davranışlar gibi çok boyutlu kriterleri de kapsadığını göstermektedir. Ses üretimi ekseninde ton, entonasyon, temiz ses, horlatma ve nüans unsurlarının öncelikli değerlendirme ölçütleri olduğu ortaya çıkmıştır. Öğrenciden beklenen yalnızca doğru frekans değerlerinde ses elde etmesi değil, aynı zamanda kavala özgü tınısal özellikleri yansıtabilmesidir. Özellikle horlatma tekniği, kavalın karakteristik icrasını belirleyen temel bir unsur olarak öne çıkmıştır. Yerel müzik pratikleri bağlamında yöresel icra, tavır ve üslup kriterlerinin, öğrencinin yalnızca notaları doğru seslendirmesinden daha fazlasını gerektirdiği anlaşılmaktadır. İcranın ait olduğu kültürel bağlamı hissettirmek ve yöreye özgü tavırları doğru şekilde aktarabilmek, uzmanlar tarafından öğrenci başarısının temel göstergeleri arasında kabul edilmiştir. Bu durum, kaval eğitiminin aynı zamanda bir kültürel aktarım süreci olduğunu göstermektedir.

Ritim ve tempo ölçütleri, müziğin akışını ve sürekliliğini korumada önemli bir rol oynamaktadır. Buna ek olarak, bedensel davranışlar (nefes kullanımı, nefes çevirme, oturuş ve tutuş) icranın kalitesini doğrudan etkileyen ölçütler arasında yer almaktadır. Bu bulgular, kaval eğitiminde doğru beden kontrolünün teknik beceriler kadar belirleyici olduğunu göstermektedir. Perde kullanımı ve müzikal beceriler (nota okuma, yorumlama, akıcı çalabilme) de değerlendirme sürecinin vazgeçilmez unsurları olarak öne çıkmıştır. Nota okuma becerisinin, geleneksel usta-çırak aktarımının ötesinde, akademik müzik eğitiminde önemli bir araç olduğu görülmüştür. Yorumlama ise öğrencinin teknik yeterliliği yanında estetik duyarlılığını da değerlendirmeye imkân tanımaktadır. Genel olarak elde edilen bulgular, kaval eğitiminde ölçme-değerlendirme sürecinde ortak bir standart çerçeveye duyulan ihtiyacı ortaya koymuştur. Farklı kurumlarda farklı öncelikler bulunsa da; ses üretimi, yöresel icra, ritim, beden kullanımı, perde hâkimiyeti ve müzikal ifade başlıklarının ortak kriterler olarak öne çıktığı görülmektedir. Bu kriterlerin sistematik bir çerçevede bütünleştirilmesi hem öğretim elemanları hem de öğrenciler açısından daha şeffaf ve tutarlı bir değerlendirme ortamı sağlayacaktır. Sonuç olarak, bu çalışma kaval eğitiminde ölçme-

değerlendirme kriterlerini ortaya koyarak hem literatüre hem de uygulamaya katkı sağlamıştır. Elde edilen bulgular, öğretim elemanlarının değerlendirme süreçlerinde başvurabilecekleri bir rehber niteliği taşıırken, öğrencilerin de sınav performanslarında hangi ölçütlere göre değerlendirildiklerini daha iyi kavramalarına yardımcı olacaktır. Ayrıca araştırma çıktılarının, ileride hazırlanacak müfredat düzenlemelerine, öğretim yöntemlerine ve kaval icrasına ilişkin ulusal-uluslararası çalışmalara kaynaklık etmesi beklenmektedir. Bu araştırmadan elde edilen bulgular doğrultusunda kaval eğitiminin ölçme ve değerlendirme süreçlerine yönelik bazı öneriler geliştirilmiştir. Öncelikle, farklı üniversitelerde görev yapan öğretim elemanlarının kullandıkları ölçütler arasında ortak yönler bulunmakla birlikte uygulamalarda çeşitlilik olduğu görülmektedir. Bu nedenle YÖK'e bağlı kurumlarda kaval eğitime yönelik asgari standart kriterlerin belirlenmesi hem öğrenciler hem de öğretim elemanları açısından daha tutarlı ve şeffaf bir değerlendirme ortamı sağlayacaktır. Bunun yanı sıra, kavalın bölgesel çeşitliliğini yansıtan yöresel tavır, üslup ve icra tekniklerinin ders içeriklerine daha güçlü biçimde entegre edilmesi önerilmektedir. Böylece öğrenciler yalnızca teknik beceri kazanmakla kalmayacak, aynı zamanda kültürel mirasın aktarımında da daha bilinçli bir rol üstleneceklerdir. Horlatma, nefes çevirme, vibrato ve çarpma gibi kaval icrasına özgü tekniklerin sınıf düzeylerine göre kademeli olarak öğretilmesi, öğrencilerin gelişim süreçlerinin daha sağlıklı ilerlemesine katkı sunacaktır. Öğrenci performanslarının yalnızca bireysel icra üzerinden değil, toplu icra, eşlikli performans ve deşifre gibi yöntemlerle de değerlendirilmesi, ölçme sürecinin daha bütüncül olmasına imkân tanıyacaktır. Ayrıca nota okuma, perde hâkimiyeti ve yöresel üsluplara yönelik eğitim materyallerinin çeşitlendirilmesi, öğrencilerin hem teknik becerilerini hem de müzikal algılarını geliştirecektir. Son olarak, bu araştırmanın kaval eğitiminde ölçme ve değerlendirme kriterlerini ortaya koyması bakımından bir başlangıç niteliğinde olduğu unutulmamalıdır. Konunun farklı üniversitelerde ve daha geniş örneklem gruplarıyla ele alınması, elde edilen sonuçların genellenebilirliğini ve alana katkısını güçlendirecektir.

KAYNAKLAR

- Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Press of Harvard University Press.
- Aydın, A. (2020). *Yaşayan İnsan Hazinelelerinden Tokat'lı Yaşar Güç ve Dilli Kaval İcracılığının Tahlili*. (Yayımlanmamış Doktora Tez), Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Aydın, A. (2021). *Dilsiz Kaval Metodu I*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Baydu, U. (2016). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Berg, B. L., & Lune , H. (2015). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Konya: Eğitim Yayınevi.
- Boone, B., & Schonbrun, M. (2019). *Müzik Teorisi*. (F. Sezer, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.
- Creswell, J. W. (2017). *Araştırma Deseni Nitel, Nicel ve Karma Yöntem Yaklaşımları* . Ankara: Eğiten Kitap.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Ankara: Pan Yayıncılık.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerinde Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Farmer, H. G. (1999). *Onyedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Günaslan, E. (2022). *Kavalın Değişen Performans Alanları ve Yeniden İnşa*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Karahasanoğlu, S., & Cömert, E. (2014). *1. Uluslar Arası Kaval Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi .
- Kastelli, A. S. (2004). *Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Nefesli Çalgıların Orkestrasyon İçindeki Kullanımı ve Yörelere Göre İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Reinhar, K., & Reinhard, U. (2007). *Türkiye'nin Müziği Cily II*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Sözer, V. (2018). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Say, A. (2012). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müziğin Ansiklopedisi Yayınları .
- Tanrıverdi, H. (2020). *Dilsiz Kaval Eğitime Yönelik Metodolojik Bir Çalışma*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Haliç Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Tekşahin, F. (2011). *Dilsiz Kaval Metodu*. İzmir: Nilmer Ofser Matbaacılık.
- Terzi, C. (2015). *Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.
- Topcan, T. (2011). *Flüt Eğitiminde Marcel Moys'e Ait De La Sonorite Adlı Metodun İçeriği ve Çalışma Yöntemleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Yurtçu, C. (2006). *Bir Performans Aracı Olarak Kaval ve Teknik Gelişimi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.

EXTENDED ABSTRACT

The kaval is a cylindrical, end-blown aerophone that has long held a significant place within the musical culture of Anatolia. Historically associated with shepherds and rural life, its sound embodies elements of identity, emotion, and the natural environment. With the establishment of the Turkish Republic, the kaval transitioned from being a rural folk instrument to becoming a subject of academic inquiry and formal instruction. From the mid-twentieth century onwards, through the efforts of Istanbul-based folk music societies and later institutions such as TRT and the Ministry of Culture, the instrument was incorporated into ensemble contexts and entered conservatory curricula. This institutionalization of kaval required systematic approaches to pedagogy and performance assessment in higher education.

Despite its cultural prominence, previous research has primarily focused on its structure, construction, timbre, and performance techniques, while the processes of assessment and evaluation in kaval education have been largely neglected. This study addresses this gap by identifying and analyzing the criteria used to assess *dilsiz kaval* (fippleless kaval) performance in Turkish higher education institutions. It also explores how these criteria are defined, standardized, and interpreted by expert educators.

The research aims to determine the assessment and evaluation criteria employed in kaval education, to examine how they are established, and to explore whether a common framework exists among institutions. The study further considers how stylistic and regional elements such as *tavır* (local style) and *üslup* (manner of expression) influence the evaluation process. All educators who teach kaval in higher education institutions across Türkiye were included in the study, which ensured comprehensive representation of professional perspectives within the field.

The research adopted a qualitative approach using a case study design, specifically a multiple-case analysis model. Fully structured interviews were used as the data collection tool, comprising fifteen standardized questions covering both demographic information and detailed evaluative practices. Ethical approval was granted by the Ondokuz Mayıs University Social and Human Sciences Ethics Committee (Decision No: 2025-1045). Interviews were conducted online, recorded, transcribed, and analyzed through content analysis in line with the methodological principles outlined by Berg and Lune (2015). Both within-case and cross-case analyses were performed to identify shared and divergent practices among institutions.

Findings show that assessment in kaval education extends far beyond technical skills and encompasses interpretive, expressive, and cultural dimensions. Educators emphasize tone quality as one of the most crucial aspects of evaluation, not only by frequency accuracy but also by timbral identity of frequency accuracy but also in terms of timbral identity that reflects the spirit and sonic character of the instrument. Intonation is equally valued, representing both individual precision and ensemble harmony. Technical mastery involves the production of a clear sound, effective articulation, balanced dynamics, and command of special techniques such as *horlatma*, a distinctive overblowing method unique to kaval performance. This technique, regarded as emblematic of expressive control and stylistic maturity, functions as a core evaluative benchmark.

Another major dimension concerns regional authenticity. Educators expect students to internalize and reproduce local stylistic nuances associated with diverse Anatolian traditions such as Bolu, Tokat, Teke, and Karadeniz regions. The ability to convey these idiomatic patterns through ornamentation, rhythm, and tone is considered an indicator of interpretive competence. Rhythmic precision and tempo stability are similarly vital, especially in the asymmetrical meters common in Turkish folk music, where expressive elasticity is valued more than mechanical regularity.

Physical aspects such as posture, breath control, and correct instrument positioning are also integral to assessment. These elements ensure not only technical proficiency but also the sustainability of performance. Advanced students are expected to demonstrate control over breathing methods and, in some cases, apply techniques such as circular breathing (*nefes çevirme*). Fingering accuracy, particularly the ability to produce microtonal pitches (*koma sesler*), and transposition across multiple *perde systems* are considered hallmarks of advanced instrumental command.

At higher levels, interpretive and musical abilities become prominent. Educators assess the student's capacity to communicate emotion, nuance, and phrasing, evaluating the expressive integration of dynamic control, rhythmic flexibility, and ornamentation (*süsleme*). Rather than judging performance solely on mechanical correctness, instructors emphasize the expressive authenticity and contextual appropriateness of interpretation within regional traditions.

The findings indicate that standardized assessment criteria for kaval education are not yet fully established across Turkish higher education institutions. While educators share similar expectations regarding technical aspects such as tone, intonation, and breathing, significant diversity exists in how stylistic and interpretive components are prioritized. Evaluation practices largely depend on the educator's own artistic background and institutional culture, reflecting the

lack of unified pedagogical standards. This suggests that kaval assessment remains predominantly subjective, shaped by experience and local pedagogical traditions rather than by universally accepted benchmarks.

The study concludes that effective assessment in kaval education must consider three interdependent dimensions: technical proficiency, expressive and stylistic competence, and cultural contextuality. Technical proficiency encompasses aspects such as tone, intonation, articulation, rhythmic stability, and control of dynamic range. Expressive and stylistic competence involves interpretation, ornamentation, phrasing, and nuance, while cultural contextuality requires awareness of regional performance styles and authenticity.

This research highlights the need for a standardized, yet flexible, evaluation framework that balances technical rigor with artistic individuality and regional sensitivity. Establishing such a model would contribute to fairness, transparency, and comparability in performance evaluation while safeguarding the stylistic richness of Anatolian folk music traditions. Future studies could build upon these findings by developing rubric-based assessment tools integrating technical, musical, and cultural dimensions. Such frameworks would not only strengthen the standardization of kaval education within academia but also enhance its recognition as a distinctive and scholarly discipline within Turkish folk music performance and pedagogy.