



www.dergipark.org.tr/rastmd



Genç Bilge
yayıncılık

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi
Rast Musicology Journal

Cilt/Vol 11
No 3

DOI
10.12975

SONBAHAR/AUTUMN - 2023

Baş Editörler/Editors-in-Chief	
Scott McBride Smith - US & Walter Feldman - US & Alper Şakalar - Türkiye	
Danışma Kurulu/Advisory Board	
N. Fikri Soysal - Türkiye & Alicia Maravelia- Greece	
Yardımcı Editörler/Assoc. Editors	
Serkan Demirel- Türkiye	Tuççem Kar - Türkiye
Şevki Özer Akçay - Türkiye	Nuride İsmayilzade - Azerbaijan
Uluslararası Yayın Kurulu/International Editorial Board	
Başak Gorgoretti - Cyprus	Serdar Erkan - Türkiye
Ertuğrul Bayraktarkatal - Türkiye	Ralf Martin Jäger - Germany
Vladimir Valjarevic - US	Okan Murat Ozturk - Türkiye
Sehrana Kasimi - Azerbaijan	Özgecan Karadağlı - Türkiye
Safa Yeprem - Türkiye	Pooyan Azadeh - Iran
Wayan Sudirana - Indonesia	Ahmet Hakkı Turabi - Türkiye
Nilgün Doğrusöz - Türkiye	Inho Lee - South Korea
Peter Körner - Türkiye	Mural Gürel - Türkiye
Editör Asistanı-Sekreter/Editorial Assistant-Secretaria	
Po Sim Head - US	Tülin Değirmenci - Türkiye
Dil Editörleri/Language Editors	
Po Sim Head - US	
Mizanpaj-Tasarım/Layout-Design	
İlhan Baltacı - Türkiye	

Genç Bilge (Young Wise) Publishing

Address : Bahcelievler District 3015 St. No:9/1 Isparta, Türkiye.

Website : <http://gencbilgeyayincilik.com/>

Email : gencbilgeyayincilik@gmail.com

Abstracting & Indexing

Scopus, Sobiad, Ebsco Rilm

2023 Sonbahar Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız! Rast Müzikoloji Dergisi, en üretken müzik araştırmacılarının katkısıyla 11. cilt 3. sayıyı sunar. Bu sayıda emeği geçen Rast Müzikoloji Dergisi ekibine teşekkür ederiz. Bu sayıda 5 makale yayınlanmıştır. Bu makaleler, müzik araştırmaları ve müzikoloji alanında önemli çalışmalardır. Yazarlarımızı, araştırmalarından ve sabırlı bir şekilde inceleme sürecindeki emeklerinden dolayı kutluyoruz. Rast Müzikoloji Dergisi'nin Türkiye'de ve dünyada Türk Müziği araştırmalarındaki lider rolünün gelişerek devam etmesindeki katkılarından dolayı Türk Müziği araştırmacılarına teşekkür ederiz. RMD'nin uluslararası düzeyde de müzik araştırmalarının önemli bir platformu haline gelmesinde önemli mesafeler kat etmesi için çabalıyoruz.

En içten saygılarımızla

Rast Müzikoloji Dergisi Editörlüğü

Autumn 2023 Issue

Dear authors, reviewers, editors and readers!

Rast Musicology Journal presents the 11th volume and the 3rd issue with the contribution of most creative music researchers. We would like to thank the team of Rast Musicology Journal who contributed to this issue. 5 articles were published in this issue. These articles are important studies in the field of music research and musicology. We congratulate our authors for their research and patient efforts during the review process. We would like to thank Turkish Music researchers for their contributions to the development and continuation of Rast Journal of Musicology's leading role in Turkish Music research in Türkiye and in the world. We strive to make significant progress in making RMJ an important platform for music research at the international level.

Best wishes

Rast Musicology Journal Editorial

Cilt: 11 Sayı: 3 Hakemleri / Vol: 11 Issue: 3 Reviewers

Aytekin Albuz - Türkiye

Aytınç Aydın - Türkiye

Ayşegül Kostak Toksoy - Türkiye

Esra Çetin- Türkiye

Gülşah Sönmez - Türkiye

İlknur Özal Göncü - Türkiye

Makbule Oral - Türkiye

Murat Gürel - Türkiye

Murak Kamil İnanıcı - Türkiye

Ozan Uğraş Yarman- Türkiye

Selman Bentlioğlu - Türkiye

Turan Sağer - Türkiye

İçindekiler

341 - 361

The importance of integration of music education with social sciences in elementary school / Research Article

Adhurim Rasimi & Bahtije Gerbeshi Zylfiu

363 - 394

Bağlama öğretiminde ve icrasında tezene kalıplarının sistematığı ile teknik kavramsal ifade biçimlerinin belirlenmesi / Araştırma Makalesi

Yusuf Benli

395 - 423

Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü / Araştırma Makalesi

Esra Berkman & Duygu Taşdelen

425 - 445

Güney Arnavutluk halk müziğine Ethem Qerimaj ekseninden bakış ve bir kaba icrasının analizi / Araştırma Makalesi

Aida Pulake Altınbüken & Yelda Özgen Öztürk

447 - 473

Cami görevlileri için geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiğinin incelenmesi / Araştırma Makalesi

Levent Kaya, Erhan Özden & Bülent Alcı

The importance of integration of music education with social sciences in elementary school

Adhurim Rasimi*

Bahtije Gerbeshi Zylfiu**

*Assist. Prof. Dr., University of Prishtina, Prishtina, Kosovo.

Email: adhurim.rasimi@uni-pr.edu ORCID: 0000-0002-3493-2899

**Corresponding Author, Associate. Prof. Dr., University of Prishtina, Prishtina, Kosovo.

Email: bahtije.gerbeshi@uni-pr.edu ORCID: 0000-0002-0740-808X

DOI 10.12975/rastmd.20231131 Submitted June 10, 2023 Accepted September 25, 2023

Abstract

This study analyzes the importance of cross-subject (cross-curricular) integration of the music education subject with social sciences in elementary school, from the perspective of primary school teachers. This research is important for the teachers of the relevant fields and aims to improve the cross-subject connection practices of music education and social sciences in schools, and it also aims to raise the awareness of the relevant educational institutions at the municipal and state level. The aspect of cross-curricular integration is very important for the development of students' competencies. These competencies are related to the very goals of the pre-university education system of Kosovo clearly defined in the new Kosovo Curriculum Framework, as the main document in the hierarchy of official education documents in Kosovo. In order to identify the current situation, in this study a qualitative approach was used and by purposeful sampling different teachers have been chosen who work with grades 3, 4 and 5 (in the second curricular level), because this combination offers a diversity of educational units and greater opportunities for ways of integrating music education with social sciences. To address this topic, we collected research data through a semi-structured interview with a total of 15 primary school teachers which highlight the real situation regarding the importance, applicability and the challenges teachers face during the integration of music education with the subjects representing social sciences.

Keywords

cross-subject, curriculum, integration, music education, social sciences, primary school

Introduction

In the primary education in Kosovo (public schools, grades 1-5) all subjects, with the exception of foreign languages, are taught only by one teacher who has completed university studies for teaching in primary education. Teachers have acquired general knowledge of all subjects (fields) that are taught in primary education and this can be considered as a good opportunity to implement cross-subject integration of music and other subjects in general and social sciences in particular. In the current education system in Kosovo (supervised by the Ministry of Education, Science Technology - MESTI), it is required that at the end of schooling, every educated young person has achieved these goals:

To develop knowledge, skills, attitudes

and values, in line with the needs of a democratic society by:

- Nurturing personal and national and state and cultural identity,
- Promoting overall cultural and civic values,
- Developing responsibility towards oneself, towards others, towards society and towards the environment,
- Building their skills for life and work in various social and cultural contexts,
- Developing entrepreneurship and utilisation of technology,
- Preparing them for lifelong learning (MESTI, 2017).

Thus, at the primary level, it is required that, through certain subjects, the development of the competences envisaged for this level, concretized in the form of learning outcomes (for stage, by field and subject learning outcomes) is achieved. Targeted competences according to curriculum are: effective communicator, creative thinker, successful learner, healthy individual, productive contributor, responsible citizen (MESTI, 2017).

Each subject in particular, but also all together as a whole, must organize the teaching contents, teaching and evaluation methodology in such a way that they contribute to the achievement of these competencies. Based on this fact, the interconnection of teaching subjects, where the special and common teaching contents help each other and contribute to an increased extent to the development of the main competencies for the curricular level “The curriculum takes into account the needs, problems, concerns, interests and desires of students” (Costley, 2015:110).

It is worth noting that the requirement of the general education curriculum is to use the approach of integrating subjects, where “integrated teaching and learning is in function of the development of the main competencies envisaged for the curricular level (MESTI, 2017:100), therefore, the integration of music education with social sciences should also be looked at in this context. The integration of music education with other subjects should be given importance because, on the one hand, it enables the most natural and holistic development and education of students, and on the other hand, the use of musical elements or activities makes the lesson more appealing, attractive, productive, motivating, and in addition affects also in improving learning outcomes. Music education in the curriculum is part of the Arts Curriculum field (it is represented by the subjects of musical education, figurative/visual art education, dance and drama etc.).

While all social science subjects in the curriculum are grouped in the field Society and Environment, which is a broad field that deals with various issues, topics and sub-topics related to: the individual, social groups and relationships, social and natural processes, norms, rights and responsibilities, decision-making and institutions as well as environment, resources and sustainable development (MESTI, 2017), which include various subjects such as: society and environment, civic education, human and nature-geography and history, etc.). The integration of music education with social sciences aims to bring more dimensions and rich experiences to the learning process, helping to develop different skills and creating a more dedicated learning environment. By incorporating cross-curricular lesson plans with music and other content areas, students are able to make connection amongst subject areas (Battersby & Cave, 2014).

Literature Review

Based on the scientific literature and various researches, it is observed that the activities and contents in the subject of music education are related to almost all artistic and scientific educational fields. Seen from this point of view, the connection can be made with the arts (within the field of arts) and also with other curricular subjects and fields, but it is naturally integrated with the subjects of social sciences. Bolack integrated the arts (music, creative movement, visual arts, and drama) with language arts, social studies, and exact sciences and found that in addition to multidimensional benefits for students, parents also noticed an increase in their children’s interest in going to school (Karen, Donna, & Mauren, 2005). According to a comparative study carried out by a group of authors comparing the practices of a group of teachers in the USA and in Japan, the findings show that in general the integration of music and social sciences is more accessible compared to the exact sciences (Zdinski, Ogawa, & Dingle, 2007).

The interconnection of music education with other subjects, namely social sciences creates a pleasant learning environment, stimulates students' imagination and their creativity and increases learning productivity. According to Shiner, teachers who integrated subjects saved time and were student-centered, while students were able to take in more knowledge and connect that knowledge to real-life experiences, and teaching and learning were more engaging and enjoyable for students and teachers (Michael, Schlee, & Libler, 2010). The integration of music education with social sciences in primary school has a special importance for the all-round development of students, significantly improves teaching, student engagement and overall school performance (Scripp & Gilbert, 2016), this type of integration aims to bring more dimensions and rich experiences to the learning process, helping to develop different skills and creating a more dedicated learning environment. In addition, music has different emotional and social effects, it can be very pleasant and can bring about different emotional feelings (Habibi & Damasio, 2014). The use of music is a powerful tool to build connections and promote cooperation among students, and in this context the integration of music education with the social sciences reflects and promotes social and cooperative skills. Increasing the amount of music within the curriculum can increase social cohesion within the classroom, greater self-reliance, better social adjustment, and more positive attitudes, especially among low-ability and disaffected students (Hallam, 2010). By integrating music into social studies teaching, a more motivating and enjoyable learning atmosphere can be created, thus helping students to be more focused and learn better. The use of different musical activities during lessons helps teachers to create the right atmosphere, supporting and motivating students to work harder and focus on learning. According to Dorothy (1998), the use of music has become a highly effective audio-visual tool that helps students, among other things, focus on learning units. The

application of musical activities has a multi-dimensional role, whether it is in teaching or learning and it "can transform classrooms into positive learning environments where children/student thrive academically, socially, and emotionally" (Paquette & Rieg, 2008:227), on the other hand, every musical experience we offer our students affects their brain, body and feelings (Cornnett, 2015). The use of music (whether through forms of interpretation or listening to different musical examples) as an educational tool makes students more curious and at the same time more critical of the given event (in the social, social, historical context, etc.), at the same time makes them deepen their knowledge by researching more about the particular learning unit or topic covered in class. There are countless musical activities that can be used during the integration of certain learning contents through different forms and genres of music such as: songs, stage works, vocal and instrumental works, etc. Applying music listening with background music helps increase student motivation, on-task behavior and helps produce positive behaviours (White, 2007). Background music "can assist in making education easier, more successful and more enjoyable" (Griffin, 2006:35). Therefore, we can apply different elements and forms of musical expression for the integration of music education with social science subjects, such as: different examples of musical works for listening, the use of background music, and especially the application of songs of various character and content. When students become the characters they study, through song and dance, they connect more with the subject and material (Van Der Merwe, 2007). Integrated themes through the use of music create a high motivation and satisfaction for students. The interweaving of topics with each other in different subjects within a level helps to better reinforce the student's knowledge and makes the activities of this subject enjoyable and loving. Songs are an excellent didactic resource and teaching them is an important activity because it requires direct and active participation of

students and makes it easier for students to understand, learn and master certain learning units. The use of songs (adjusting them to the programmatic requirements of the relevant subjects) contributes to the integration of music education with social sciences, and provides opportunities for students to benefit and receive information, e.g. on different historical events, certain historical periods, different countries, contexts and cultures. By performing songs, teachers can help students of all ages remember and learn new information (Barrett, 2001). The songs describe historical events of a people in certain historical situations, they should also serve us as aides for teaching and learning the subject of history (Zejnnullahu, 2005), and an important form in learning history through music is the song lyrics (Pediatrics, 2009). Also, through the use of songs and various musical activities, students can develop their knowledge and skills about topics from civic education, e.g. respect, tolerance, cultural heritage, national identity and costumes, etc. therefore, “it is essential that classroom teachers integrate learning units through song with various activities” (Dorothy, 1998:32). The use of musical means of expression in the classroom raises the mood of the students and contributes to their concentration around the given unit (Van Der Merwe, 2007), and can serve as an ideal way of experiencing, knowing and imaginatively recreating historical events from the past. During the lessons, we can apply examples of musical works that deal with or relate to the respective events, through which the students will learn the tradition of their people and the traditions of other peoples. Through the application of musical examples, students not only experience and feel the events more deeply, but they will memorize and recall them more easily. Through music we know our historical perspectives (Brown, Merker, & Wallin, 1999).

The interconnection of music education with social sciences will undoubtedly bring comprehensive benefits in teaching and learning, and in this context, contemporary teaching through cross-subject integration

aims to bring more dimensions and rich experiences to the learning process, helping to develop different skills and in creating a more dedicated learning environment (Campbell & Henning, 2010).

Research Problem

The study aims to highlight the importance of integrating the music education subject with social sciences in primary school, from the perspective of primary school teachers. The research aims to identify and analyze how cross-subject integration is achieved, the ways and methods used during the integration of music education with social sciences through which it is intended to open the way for further improvements and to draw conclusions about this issue. Seeing this as a special challenge but also knowing the possibilities that artistic subjects offer in terms of cross-subject integration, the purpose of this study is to identify and analyze from the perspective of the teachers themselves the possibilities offered by the integration of music education with social sciences, then the application and the way of realizing the integration as well as the concrete challenges in this direction.

The problem statement of the research; “How is the integration of music education in primary education with social sciences in the sample of Kosovo?” It was created in the format.

Sub Problems:

- What are primary school teachers’ views on the integration of music education with social studies?
- How informed are the teachers about the curricular requirements regarding cross-subject integration?
- How much do teachers apply the interconnection of music education and social sciences in primary schools?
- What are the difficulties in realizing the integration of music education with social sciences?

Method

Research Model

The study aims to shed light on the importance of cross-subject integration between music education and social sciences, (with the different subjects that represent this curricular field). This research is a qualitative study based on due diligence and carried out in the case study (Matthews & Ross, 2010). The research is oriented from the perspective of the teachers themselves, how they evaluate the importance of integration, how much they implement integration and the challenges they face during the cross-subject integration (of music education with social sciences) in primary school. Data were collected through semi-structured interviews with primary school teachers.

Participants

The study focuses on primary school teachers in general public education, in the city of Gjilan and surroundings. By purposeful sampling (Cohen, Manion, & Morrison, 2000), different teachers have been chosen who work with grades 3, 4 and 5 (in the second curricular level), because this combination offers a diversity of educational units and greater opportunities for ways of integrating music education with social sciences. To address this topic, we collected research data through a semi-structured interview with a total of 15 primary school teachers. The interview was confidential and the interviewed teachers are primary school teachers. Table 1 shows the codes used for each participant; for example, PST (Primary School Teacher) refers to primary school teachers; 1-F-33 / P1 - for numbering the participants; F/M - gender and 33 - age.

Table 1. Structures of participants

No	Gender	Age	Work Experience	Codes
P1	Female	33	9 years	PST1-F-33
P2	Female	29	6 years	PST 2-F-29
P3	Male	52	29 years	PST 3-M-52
P4	Female	34	10 years	PST 4-F-34
P5	Female	31	6 years	PST 5-F-31
P6	Female	30	7 years	PST 6-F-30
P7	Female	44	16 years	PST 7-F-44
P8	Female	34	8 years	PST 8-F-34
P9	Female	57	30 years	PST 9-F-57
P10	Male	50	28 years	PST 10-M-50
P11	Female	27	4 years	PST 11-F-27
P12	Male	61	34 years	PST 12-M-61
P13	Female	49	24 years	PST 13-F-49
P14	Female	26	2 years	PST 14-F-26
P15	Female	36	11 years	PST 15-F-36

It can be seen in Table 1. the age and work experience of the participants (who work in the second curriculum level, grades 3, 4 and 5) are different.

Data Collection Tools

The aim of the study is to highlight, from the perspective of primary school teachers, the importance of integrating the subject of music education with the subjects of social sciences (which in the curriculum are named as field of *Society and Environment*¹) which are represented by a mosaic of subjects such as: civic education, society and the environment, nature knowledge, etc. To address this topic, we collected research data through a semi-structured interview with primary school teachers. To obtain teachers' opinions, open-ended questions were included in the semi-structured interview.

Semi-Structured Interview Form

The interviews were administered by the authors of this research. The semi-structured interview consists of a total of five questions, which aim to provide information on the importance, application - implementation, the opportunities and challenges of integrating music education with social sciences in primary school grades 3, 4, 5 - the second level of the curriculum (see Appendix 1). Interviews were conducted with 15 primary school teachers, and they were recorded and transcribed, always ensuring the anonymity of the interviewees. The answers related to their teaching practices were analyzed with a focus on the cross-subject integration of music education and social sciences.

Data Analysis

The data analysis was done using the qualitative method. To ensure transferability in this research, participants' views were described in detail and direct quotes were

¹ The social sciences subjects in the curriculum are grouped in the field of Society and Environment, which is a broad field that deals with various issues, topics and sub-issues related to: the individual, groups and social relations, social and natural processes, norms, rights and responsibilities, decision-making and institutions, environment, resources and sustainable development, which include various subjects such as: society and environment, civic education, human and nature, history and geography, etc.

included for reliability in qualitative research; namely stability or consistency (Neuman, 2014).

After collecting the data from the research through the qualitative method, we coded them according to the target variables of the research; we have generated them through special qualitative categories, age, gender, work experience, which we have coded with special numbers (Kumar, 2014). Analyzing the data collected from these research instruments, good practices have been identified as well as the challenges of integrating music education with social sciences according to the perspective of primary school teachers. Research ethics have been respected, taking care not to identify the teachers but to report in a summary way ensuring their anonymity.

Ethics

In order to carry out interviews with teachers, a request was made to the Municipal Education Directorate (MED) in Gjilan for permission to interview primary school teachers. Meanwhile, on 06.02.2023 (Protocol No. 12721) the request for this research was approved. All study participants were formally invited and voluntarily participated in this research. The participants who took part in the study were informed that the data collected from them would be used only for study purposes and that the principle of anonymity and confidentiality would be respected. All methods were performed in accordance with relevant guidelines and regulations.

Procedures

A purposeful selection was made of primary school teachers who taught in grades 3, 4, 5 (second level of the curriculum). The teachers were interviewed separately (one by one), this enabled them to freely express their views and practices on the importance, ways of application, challenges and opportunities of integrating music education with social sciences in primary school. After the interviews were transcribed, the

answers given through the interviews were compared. Interviews were conducted in various schools of the municipality of Gjilan from the first week of February to the end of May 2023.

Results

Research Findings From Interview

Our study aimed to investigate the views of teachers about the integration of music education with social sciences which we have divided into three dimensions as:

- The importance of integrating music education with social sciences
- Application - implementation of the integration of music education with social sciences, and
- Challenges regarding the integration of music education with the subjects representing social sciences.

Theme 1. The importance of integrating music education with social sciences

Table 2. Content analysis of participants’ view about importance of integrating music education with social sciences

Theme 1. The importance of integrating music education with social sciences	
Codes	f
Affects an increase of cross-curricular cooperation	11
Increasing of productivity of the lesson	14
Affects the productivity of students' learning in the respective subjects	13
Increasing of effective learning	10
Active learning	12
Fostering of students' imagination and creativity	8
Cooperative environment among students	11
Increasing of interactivity	7
Promoting of motivation	9
Making lesson more attractive and appealing	10
Supporting of students' emotion	7
Increasing of performance at social science subjects	8

Lower elementary teachers have expressed different views on the importance of integrating music education with social sciences:

“the linking of music with the subjects of social sciences increases the productivity of the lesson, e.g. the application of musical elements or songs with specific topic content greatly increases the

productivity of the lesson and influences students to show increased interest in the learning unit”(PST 1-F-33; PST 7-F-44; PST 8-F-34; PST 14-F-26; PST 10-M-50)

“the integration of music education with social science subjects has a positive effect on the students’ mood and increases the productivity of the lesson” (PST 7-F-44; PST 15-F-36)

“songs with historical content make the lesson much more attractive and appealing and also influence the students to experience and memorize the given event” (PST 8-F-34; PST 2-F-29; PST 3-M-52; PST 13-F-49)

“Cross-subject integration of music education and social sciences increases the productivity of the lesson as well as the performance of students” (PST 9-F-57; PST 14-F-26)

“I use music because I have realized that it is a path that leads to successful learning” (PST 12-M-61)

“sometimes, the students may not be very interested in the topic that is being taught, but I have noticed that linking it with music can change the situation so that the class becomes more attractive and the students show a more pronounced interest in that learning unit” (PST 9-F-57)

“The integration of music education with social sciences creates a working atmosphere in the classroom” (PST 6-F-30; PST 1-F-33; PST 13-F-49)

“The integration of the subject of music education with social sciences enhances students’ creativity, they connect the events and express themselves in different creative ways about the teaching topic” (PST 11-F-27)

“when accompanied by music new information becomes easier to remember” (PST 4-F-34)

“The integration of music affects the increasing of students’ socialization in relation to their peers, through joint cross-subject activities they cooperate and are more communicative with each other” (PST 5-F-31; PST 1-F-33; PST 10-M-50; PST 12-M-61; PST 9-F-57; PST 6-F-30)

“The connection of music education with social science subjects makes students more sociable and communicative” (PST 15-F-36; PST 11-F-27)

“students are more social during the integration of musical education, they also communicate interactively” PST 3-M-52; PST 2-F-29; PST 13-F-49

“the use of music is present in many learning activities of the students, this encourages and inspires them to be more active in the lessons and always makes the learning units in the various social science subjects much more attractive” (PST 15-F-36 ; PST 12-M-61; PST 8-F-34; PST 4-F-34)

“the importance of using music in teaching facilitates teaching and helps improve learning outcomes” (PST 2-F-29; PST 14-F-26)

“the integration of music has a potential to influence the student’s mood and humor, even in those cases when the students in the classroom are completely passive” (PST 3-M-52)

“the use of music contributes to students being attentive and active during the lesson” (PST 9-F-57; PST 7-F-44)

“interconnecting music education contributes to the creation of a suitable and appropriate atmosphere, helping students to focus more on lessons” (PST 1-F-33)

“the integration of music education with social sciences influences the lesson to become more attractive and arouses curiosity in students and influences them to be more focused and active” (PST 4-F-34)

The findings show that in most cases the lower elementary teachers have knowledge of, and appreciate, the importance of integrating music education with social sciences.

Theme 2. Implementation/application of the integration of music education with social sciences by primary school teachers

Table 3. Analysis of Implementation/application of the integration of music education with social sciences

Theme 2. Implementation/application of the integration of music education with social sciences by primary school teachers				
Sub-theme 1. The realization of the integration of music education with social sciences in primary schools				
Codes				f
Necessity of educational materials				11
Using of classroom-integration				8
Using of different songs				7
Using of different examples				5
Apply background music to creating for positive atmosphere				4
Sub-theme 1. Apply music to the topics of society and the environment				
Codes				f
Using-implementing at civic education topics				5
Using-implementing at human and nature topics				6
Using-implementing at history topics				9
Using-implementing at geography topics				3
Sub-theme 2. Students' likeness of topics that used musical elements				
Society and environment	Civic education	Human and nature	Historical topics	Geographical topics
5	6	5	10	4
Sub-theme 3. Using different sources for integrating				
Codes				f
Textbooks of relevant subjects				15
The songs that are in the music books				10
Sub-theme 4. Providing platforms that integrating of music				
Wikipedia	Britannica	Audio books (mp3)	YouTube	Other
2	0	3	12	0
Sub-theme 5. Using technological devices				
Projector	Laptop	Cd player	Phone	Other
6	6	4	15	0
Sub-theme 6. Effective platforms/materials for cross-subject integration				
Textbooks of relevant subjects	The songs that are in the music books	Wikipedia, Britannica	Audio books (mp3), Audio recordings	YouTube
14	9	2	5	13

“I am aware that the integration of subjects is a curricular and contemporary teaching requirement” (PST 1-F-33; PST 11-F-27; PST 14-F-26; PST 2-F-29; PST 7-F-44)

“in some cases during lessons I apply music as a tool because it creates a joyful atmosphere during the delivery of some lessons from the subject of civic education but also in other subjects” (PST 8-F-34; PST 1-F-33)

“I noticed that students are motivated and more concentrated during the lesson when the learning unit is accompanied by music in the background” (PST 1-F-33)

“during the explanation of the learning units of subjects from the field of Society and Environment I often use music, especially the singing of songs to make the lesson more appealing and attractive” (PST 11-F-27; PST 14-F-26)

“I use music from different sources, adapting it to the requirements of the lesson, because it helps me to create a favourable learning environment” (PST 10-M-50)

“in order for the students to experience and understand the contents of specific lessons about historical and social events, I apply mutually topics/learning units from the society and environment subject and music education” (PST 6-F-30; PST 10-M-50; PST 7-F-44)

“I implement the integration because the explanations accompanied by music help the students to remember the new information more easily” (PST 2-F-29; PST 3-M-52)

“I apply different songs that are in the music books, examples of which we listen to from the YouTube platform, the content of some songs is adapted to the lessons that are carried out during class work” (PST 11-F-27; PST 14-F-26; PST 1-F-33)

“it is imperative for primary level teachers to practice a variety of methods and strategies that can be interwoven with the use of musical elements that directly influence students to be more active and lessons to be learned more easily” (PST 9-F-57)

“every student has his own way of learning, none of them is the same as the other, everyone is different, so there must be a variety of learning styles” (PST 12-M-61)

“to use music in the classroom, the prerequisite is that the school is equipped with technological tools, where the use of music in the lesson would be easy and would make the lesson more effective” (PST 15-F-36; PST 13-F-49)

“I use songs because I think they are an important resource for students where through their application they get to know the history, national culture and other peoples along different periods and social contexts”(PST 1-F-33; PST 11-F-27; PST 14-F-26)

“Not every teaching unit can be explained in the best way, so the use of music or its integration with social science subjects, in addition to improving learning outcomes, would also affect classroom management and the concentration of students in the classroom” (PST 5-F-31)

“with the help of technological devices such as: computer, projector, telephone, etc., I interweave the topics and use music in the classroom, the students are much more focused during the lesson and the learning of the subject is at a more satisfactory level” (PST 11-F-27)

“when I apply music, I have noticed that it can become a trigger for students to experience and understand more the topic that is being treated, for example a song, the content of which is about caring for nature, (for example, the song “Let’s all plant a tree”), this has aroused

curiosity in the students and they have connected the message of the song with the topic, understanding the importance and care that we must pay to the preservation of nature, environment, tree planting, etc.” (PST 1-F-33)

Link to the song: [web 1](#)

“Students like it and manage to learn the learning topics better when we use musical elements for their realization, especially the school songs, whose content is related to the topics we do during the lesson” (PST 2-F-29; PST 7 -F-44)

“I use different examples for listening from the YouTube platform to achieve cross-subject integration, for example for national holidays we listen to music and watch film sequences with patriotic motifs” (PST 2-F-29; PST 1-F-33)

“I have noticed that applying or playing music in the background through different

musical elements during different lessons increases the productivity of the lesson” (PST 5-F-31)

“The most popular activities for students are those when music, whether through songs, video examples or other musical elements, is intertwined with other subjects, especially when I deal with topics from history (e.g. “the flag song”) (PST 13-F-49)

“for the integration of music education with social sciences, in addition to books, I use the technological equipment that I have, I also use resources from various online platforms” (PST 14-F-26; PST 2-F-29; PST 11-F-27; PST 1-F-33)

The findings show that there are big differences between the lower elementary (multi-subject) teachers about the way of implementing the integration of music education with social sciences.

Theme 3. The challenges of realizing the integration of music education with social sciences

Table 4. Content analysis of primary teachers’ views about conditions and difficulties that teachers faced during the work with integration of music education with social sciences

Theme 3. The challenges of realizing the integration of music education with social sciences	
Codes	f
Partial support of the school for cross-subject integration	12
Meeting the requirements ourselves	8
Lack of training for the implementation	7
Lack of mechanisms for motivation	6
Lack of infrastructure (technological devices, laptop etc.)	4
Not any support form school	4

“our school is equipped with technological tools that facilitate the teaching process and I used them a lot because they greatly affect the comprehensive process of achieving the required results of the teaching units” (PST 2-F-29; PST 1- F-33; PST 14-F-26; PST 7-F-44; PST 11-F-27)

“to use and integrate music in teaching,

it is not that any adequate training is required, and although with difficulty, I do apply it, all that is required is will and access to contemporary strategies in the teaching process” (PST 1-F-33)

“schools are not equipped with modern technological infrastructure, and as a result of this one cannot implement

contemporary strategies and techniques, including cross-subject integration, aimed at the student in the center and the teacher in the role of facilitator” (PST 4-F-34; PST 10-M-50; PST 12-M-61; PST 9-F-57)

“Cross-curricular integration as a teaching strategy is not so easy to apply in a context like this in our country, when we have hardly moved from the paradigm “with the subject at the center” to the paradigm “with the student at the center”, so, I think not only I, but also many of my colleagues, face the same challenges” (PST 12-M-61)

“although subject integration is required according to the curriculum, this remains at the will and conscience of each individual teacher, because there are no mechanisms that require or oblige the implementation of integration between subjects in general” (PST 7-F-44; PST 2-F-29)

“I think that we have a marked lack of training in relation to interdisciplinary integration, therefore, first I will have to follow some training, and then with a little personal dedication I will start with the implementation of these teaching methods and strategies” (PST 8-F-34 PST; 13-F-49)

“As teachers of the class level, we held several trainings that were not very relevant for us, did not offer anything concrete and I would rather say that they were enough to justify the salaries of the trainers” (PST 2-F-29)

“there is a lack of support from the relevant institutions starting from the school to MESTI, the teachers have no incentive to give the maximum in their work” (PST 10-M-50; PST 9-F-57; PST 12-M-61)

The findings show that lower elementary teachers have different views and

attitudes regarding the challenges of integrating music education with social sciences.

Conclusion and Discussion

The study highlights the real situation from the perspective of lower elementary teachers regarding the importance of cross-subject integration of the music education with social sciences in primary schools and has identified some of the forms of implementation of integration (the ways of using musical activities and elements during different lessons) as well as the challenges that teachers face during practical work around cross-subject integration.

The results of the research show that most teachers are aware of the importance of connecting music education with social sciences and the benefits of using musical elements during different lessons. Although, according to their perceptions, the integration of music education with social sciences during the implementation of teaching units with different content has an important and multidimensional role and contributes to the students' learning, creates a more favourable social environment, makes the lesson more attractive, encourages debate and interactivity among students, creates a motivating environment, affects the emotional state of students, etc., however, teachers in practice overlook integration “Many general educators realize that curriculum integration can be effective, but many do not know how to effectively integrate with the arts.” (Munroe, 2015). According to the Kosovo Curricular Framework, integrated teaching and learning is promoted and is in function of the development of the key competencies foreseen per curricular level (MESTI, 2017), based on this fact cross-subject integration seems to be resolved in terms of Kosovo's educational documentation, however, it is practically noted that in primary education, the implementation and applicability of cross-subject integration still needs dedication in this direction.

The research points out that the cross-subject integration in most cases is realized rather through the application/use of musical elements, especially songs with content related to the teaching topics (from history, civic education, man and nature, etc.). According to the teachers' views, the integration of subjects through the application of songs creates a more motivating and pleasant learning atmosphere and makes the class more attractive, as Merwe says "it lifts their mood and makes the students in the class focus on the specific unit (Van Der Merwe, 2007). Based on the views of the teachers, they emphasize that the use of musical elements facilitates learning and makes the material that is explained more understandable, for example, the textual content of the songs helps the students to acquire the topics on history, national culture and other peoples during different periods and social contexts or for the care and love for nature, birds, animals, etc. as Ritter says "when I choose a piece of music, I want to make sure the lyrics have something to say that is important to me and my students" (Ritter, 2002:137). The study shows that the teachers use different songs that are in the music books, which are also in the audiovisual version uploaded to the YouTube platform, and whose content is adapted to the teaching units they teach during class work. For example: the song "Our Flag" (for the Flag Day), then the song "My Homeland" (for the Independence Holiday), the song "Let's all plant a tree" and the song "The Tree" (about taking care of nature), the song "Swallow" (the love of birds) etc. (See the scores of some of these songs and the links attached to the additional documents). The data show that some of the teachers apply the cross-subject integration of music education with the subjects of social sciences, using music as a technique to encourage and motivate students in different lessons, "using music in the classroom is the best way to keep students motivated throughout the lesson (Kryeziu, 2021).

Although most teachers are aware of the importance of connecting music education with social sciences, and many of them in different situations apply the connection or use music during the delivery of lessons from the respective subjects, however according to them there are some factors which limit this cross-subject integration. Based on the practices of the teachers, it is observed that some of the teachers do not apply the integration of the subject of music education with social sciences, although most of them had longer experience in teaching, and it is precisely these that lean towards the use of traditional methods, and are more hesitant in applying technological devices and therefore overlook cross-subject integration "although integration is a worthy goal, sometimes it is not feasible (Colwell, 1994). The most favorable situation was among teachers who were younger. This can be related to the fact that most of them, in addition to their basic studies (bachelor), have also completed their master's studies and as a result of this they are more familiar with the curricular requirements and the use of technological equipment and accordingly apply the the most modern methods, strategies and techniques. According to the findings, some of the teachers think that the other factors that limit cross-subject integration are related to the infrastructure and working conditions in schools because "schools are not equipped with modern technological infrastructure, therefore contemporary strategies and techniques, including cross-subject integration cannot be implemented" (PST 4-F-34; PST 10-M-50; PST 12-M-61; PST 9-F-57). Also, according to them, in addition to the infrastructure, there are other aspects of professional development that highlight the integration of music education with social sciences, such as "significant lack of training related to cross-subject integration" (PST 8-F-34 PST; 13-F- 49) as well as "there is a lack of support from the relevant institutions starting from the school, MED and to MESTI, and therefore teachers have no incentive to

give their best in their work” (PST 10-M-50; PST 9-F-57; PST 12-M-61

In general, we can conclude that the teachers are aware of the importance and benefits of the integration of music education with social sciences, but practically for different reasons of the technical and professional challenges faced by a significant part of lower elementary teachers, practical implementation does not match the curricular requirements and their beliefs and perceptions about the importance and benefits of the integration of musical education. More research should be done in this direction to discover perhaps the other factors that influence the integration of music education with social sciences.

Recommendations

The results of this research will help teachers to understand the multidimensional importance of integrating music with social sciences in the aspect of improving learning outcomes, in creating a social, attractive, motivating environment as well as the emotional impact it has on students. So, as can be seen, these researches are of particular interest because they sensitize primary level teachers regarding the reinforcement of their beliefs about the importance of cross-subject integration of music education with social science subjects.

- It is recommended that educational policy makers include a training package for primary level teachers to point out the benefits of integrating music education with social sciences in increasing productivity and academic performance among students.
- The Ministry of Education should have available mechanisms for monitoring and evaluating the quality of training programs offered by various organizations and agencies, in order that training is not conceived only for equipping teachers with credit certificates, but as a necessity for improving quality of their work.

- Lower elementary teachers should implement the integration of music education with social science subjects, use contemporary teaching methods and avoid traditional methods.

- Relevant institutions (MEDs, MESTI) to provide schools with suitable infrastructure for the easiest implementation of cross-subject integration such as: technological equipment, computers, laptops, projectors, unlimited access to the Internet (wi fi)

- Responsible institutions should organize training for lower elementary teachers about the use of musical activities, respectively for the cross-integration of music education with social sciences.

Limitations of Study

One of the difficulties encountered is the impossibility of extending this research study to a larger number of participants. Since the study was done at the local level, similar and more detailed studies should be done at the country level

Acknowledgment

Acknowledgments to all collaborators who contributed to the realization of this study. Acknowledgments to primary school teachers who participating in this study and school administrators.

References

- Barrett, J. R. (2001). Interdisciplinary Work and Musical Integrity: Interdisciplinary connections can open up possibilities for comprehensive study while preserving the integrity and validity of musical experience. *Music Educators Journal*, 87(5), 27-31.
- Battersby, S. L., & Cave, A. (2014). Preservice Classroom Teachers' Preconceived Attitudes, Confidence, Beliefs, and Self-Efficacy toward Integrating Music in the Elementary Curriculum. *Applications of Research in Music Education*, 32(2), 52-59.
- Brown, S., Merker, B., & Wallin, C. (1999). *The Origins of Music*. The MIT Press. Retrieved from https://monoskop.org/images/b/b1/Wallin_Merker_Brown_The_Origins_of_Music.pdf
- Campbell, C., & Henning, M. B. (2010). Planning, Teaching, and Assessing Elementary Education Interdisciplinary Curriculum. *International Journal of Teaching and Learning in Higher Education*, 22(2), 183.
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. (2000). *Research Methods in Education*. Routledge.
- Colwell, C. (1994). Therapeutic Applications of Music in the Whole Language Kindergarten. *Journal of Music Therapy*, 31(4), 238-247.
- Cornnett, C. E. (2015). *Creating meaning through literature and the arts: An integration resource for classroom teachers* (5th ed.). Wittenberg University.
- Costley, K. C. (2015). Research Supporting Integrated Curriculum: Evidence for Using This Method of Instruction in Public School Classrooms. *ERIC*, 110.
- Dorothy, O. (1998). Learning with Music in the Classroom: What Research Says. *Montessori Life*, 10(4), 32-33.
- Griffin, M. (2006). *Background music and the learning environment: borrowing from other disciplines*. Master thesis. University of Adelaide, Adelaide
- Habibi, A., & Damasio, A. (2014). Music, feelings, and the human brain. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 24(1), 92-102.
- Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269-289.
- Karen, B., Donna, B., & Mauren, D. (2005). *Standards-Based, Thematic Units Integrate the Arts and Energize Students and Teachers*. *Middle School Journal*, 36(5), 9-19.
- Kryeziu, V. (2021). *Roli i mediave në mësimdhënien e historisë (The role of the media in teaching history)*. Lena Graphic Design.
- Kumar, R. (2014). *Metodologjia e hulumtimit (Research methodology)*. Trustes of Indiana University.
- Matthews, B., & Ross, L. (2010). *Metodat e hulumtimit (Research methods)*. Tirane: CDE.
- MESTI. (2017). *Kurrikula bërthamë e arsimit të mesëm të ulët të Kosovës - Klasa VI, VII, VIII dhe IX (The core curriculum of the lower secondary education of Kosovo (Grades VI, VII, VIII and IX))*. Retrieved from <https://masht.rks-gov.net/kurrikula-berthame-per-klasen-pergatitore-dhe-arsimin-fillor-te-kosoves-klasat-0-i-ii-iii-iv-dhe-v/>
- Michael, S., Schlee, B., & Libler, R. (2010). Teachers' perceptions, attitudes and beliefs regarding curriculum integration. *The Australian Educational Researcher*, 37, 51-62.
- Munroe, A. (2015). Curriculum Integration in the General Music Classroom. *National Association for Music Education*, 29(1), 13-18.
- Neuman, W. L. (2014). Pearson New International Edition. In *Social Research Methods: Qualitative and Quantitative Approaches* (Seventh, pp. 477-480).

Paquette, K. R., & Rieg, A. R. (2008). Using Music to Support the Literacy Development of Young English Language Learners. *Early Childhood Education Journal*, 36(3), 227-232.

Pediatrics. (2009). Impact of Music, Music Lyrics, and Music Videos on Children and Youth. *AAP American Academy of Pediatric*, 124(5), 1488-1494.

Ritter, F. (2002). Tell the Truth! Create a Disturbance! Make a Difference! In *Spotlight on Teaching Chorus* (pp. 136-137). R&L Education.

Scripp, L., & Gilbert, J. (2016). Music Plus Music Integration: A model for music education policy reform that reflects the evolution and success of arts integration practices in 21st century American public schools. *Arts Education Policy Review*, 117(4), 186-202.

Van Der Merwe, M. L. (2007). *The “how to” of History teaching with and through music in the GET Phase. Yesterday & Today*, 1, 173-192.

White, K. N. (2007). *The effects of background music in the classroom on the productivity, motivation, and behavior of fourth grade students*. Master of Education Thesis, Columbia College

Zdinski, S., Ogawa, M., & Dingle, R. (2007). Attitudes and practices of Japanese and American music teachers towards integrating music with other subjects. *International Journal of Music*, 25(1), 55-70.

Zejnullahu, A. (2005). *Hulumtime në letërsinë popullore (Research in folk literature)*. Prishtine: Instituti Albanologjik i Prishtinës.

Web sites

web 1. <https://www.youtube.com/watch?v=dsqFvUQEUgg>

web 2. https://www.youtube.com/watch?v=O_H7t5snFqo

web 3. <https://www.youtube.com/watch?v=8QW1d0h3dCU>

Appendixes

Appendix 1: Semi-structured Interview Format

Semi-structured Interview Form
<p>The purpose of this study is to provide us with information about the importance of the cross-subject integration of music education with social sciences in primary school from the perspective of teachers, to identify and highlight the real situation regarding the importance, applicability and challenges of teachers during integration of music education with subjects representing social sciences.</p> <p>The answers received from you will help us to draw the results for this research. All answers will remain confidential and only for the needs of this research. Thank you for your cooperation!</p>
<p>Gender: Female () Male () Age:</p>
Questions
<p>The following questions were answered by the choir teachers</p>
<p>Q1. Do you implement cross-subject integration of music education and other subjects?</p>
<p>Q2. Do you think social studies lessons are more effective if they are integrated with music education?</p>
<p>Q3. What are the benefits of integrating music education with social sciences?</p>
<p>Q4. In what cases do you use/apply music to integrate it with the social sciences?</p>
<p>Q5. What are the challenges you face when implementing cross-subject integration?</p>


Appendix 2: Vendi Im (My country)

 <p>DUA RASIMI - VENDI IM</p> <p>Adhurimi Rasimi 1.15K subscribers</p> <p>184 likes</p> <p>Share</p> <p>Download</p>	
<p>4</p>  <p>Sa bu - kur va - lon sa më shton gë - zim ky fla - mur kre - nar Shum' të du - a un' ty o ven - di im drit e sy - ve t'mi</p> <p>nder i ven - dit tim ky fla - mur kre - nar nder i ven - dit tim. rre - ze e shkël - qim drit e sy - ve t'mi rre - ze e shkël - qim.</p>	

Appendix 3: Të mbjellim të gjithë nga një dru (Let's all plant from one tree)



The image shows a YouTube video player on the left and a large QR code on the right. The video player displays the title "Te mbjellim te gjithë nga një dru" and credits: "Kompozimi : Violeta Krasniqi", "Teksti : Agim Deva", and "Kendon : Dua Rasimi". The video is from the channel "DUA RASIMI" with 1.15K subscribers. The QR code is a standard black and white square code.



The image shows a musical score for the song "Te mbjellim të gjithë nga një dru". The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. The lyrics are in Albanian and are aligned with the musical notes. The score is divided into four systems, with line numbers 11, 20, and 26 indicated at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively.


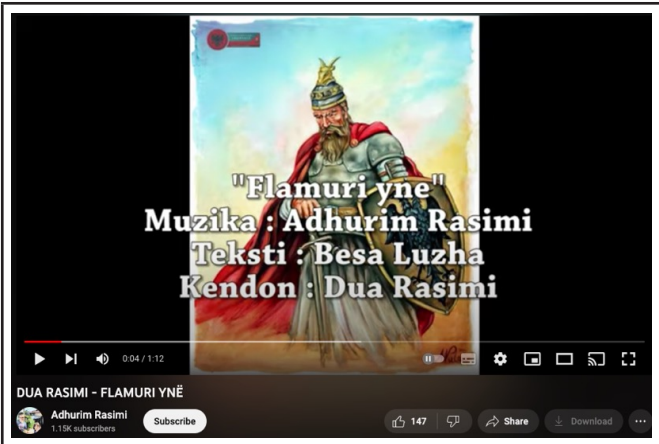
Të mbje-llim të gjith'nga një pem' e çdo pem' të sjell'një zog e e çdo zog të
 A - jër të pa-sur në mush-k'ri e çdogieth'me jet' të vet, plu-hu-rin mbi ty

11
 sjell' një këng' e çdo këng'një kë-na-që - si. Ve-tëm du-het pak kuj-des pak kul-tur'e
 e e pret si omb - rell që t'ke_shën-det.

20
 pak vull- net... e të sje-llim ma - lin n'qy - tet_____ Do ti dë-gjojm

26
 ci - u ci zogjt'e tu e zogjt'e mi ve-tëm du-het pak kuj - des_____

Appendix 4: Flamuri Yne (Our flag)



Allegro



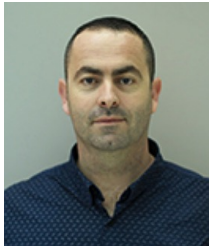
O fla - mu - ri yn' i da-shur sa shum' na ndjell kre - na ri, ç'do nën



10 tor ti na gë - zon me dy ngjy - rat kuq e zi, kuq e zi.

Ne në zemër ty të mbajm'
dhe për ty jemi krenar'
djem e vajza t'kastriotit
nderojn' kombin shqiptar.

Biodata of Authors



Assist. Prof. Dr. **Adhurim Rasimi** is professor of musical pedagogy at the faculty of education at the University “Hasan Prishtina“ in Prishtina, Kosovo. Besides he is also appointed by Ministry of Education, Science and Technology (MEST) as deputy coordinator for the curriculum design in the field of arts. He is also author of the module and certified coach in the field of art and music within the training for the Standards Development and Learning in Educators for early childhood 0-6 years old. Dr. Rasimi is also compiler of guidelines for educators in the field of art as well as compiler of practical guidelines for parents. Besides pedagogical activity, he has led various coral formations such as: children’s choir “Birds are singing” children’s choir of the Radio Television of Kosova, mixed choir of the city of Gjilan. Currently he is focused on research in the field of music education, especially those that reflect the real situation and improve the teaching of musical education in general schools.

Affiliation: University of Prishtina, Prishtina, Kosovo.

Email: adhurim.rasimi@uni-pr.edu

ORCID: 0000-0002-3493-2899



Dr. sc. **Bahtije Gerbeshi Zylfiu** currently holds the position of Associate Professor in the Master and Bachelor Programs at the Faculty of Education, University of Prishtina in Kosovo. She finished her PhD studies in the Faculty of Philosophy, Department of History at the University of Prishtina in the year 2003. Her main research interests are history, culture, gender, democratic citizenship and Interculturalism. Currently, she is teaching the following subjects: Teaching social studies, Education for democratic citizenship, Teaching/Learning history, Action research, Social harmony and conflict resolution, Teaching about the history of religions, and Intercultural Competences at the OTH-Regensburg and Amberg-Weiden (Germany). She has published a considerable number of scientific papers in various journals as well as two books, one focusing on gender issues and the other one on culture. Furthermore, she has actively participated in several scientific conferences (oral presentation) in different countries around the world and has made significant contributions to national and international projects.

Affiliation: University of Prishtina, Prishtina, Kosovo.

Email: bahtije.gerbeshi@uni-pr.edu

ORCID: 0000-0002-0740-808X

Bağlama öğretiminde ve icrasında tezene kalıplarının sistematığı ile teknik kavramsal ifade biçimlerinin belirlenmesi

Yusuf Benli

Dr. Öğr.Üyesi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul, Maltepe, Türkiye. Email: ybmproduksiyon@gmail.com ORCID: 0000-0002-7455-3797

DOI 10.12975/rastmd.20231132 Submitted July 17, 2023 Accepted September 27, 2023

Öz

Bu çalışma, bağlama icrasında ve öğretiminde kullanılan belli başlı tezene kalıplarının; uygulama alanları, icra teknikleri, usul ve tartım açısından tasnifi amacıyla hazırlanmıştır. Tarihsel süreç içerisinde bağlama çalgısının icrasal manada geçirdiği evreler ve tezene icra teknikleri incelenmiştir. Çalışmada konuya dair kaynak taraması, gözlem ve deneyimler ışığında tezene ile çalım tekniğine geçiş ile beraber oluşan pek çok farklı tezene kalıplarının oluşum süreç ve koşulları değerlendirilmiştir. Tezeneli çalım tekniğine geçiş ile beraber oluşan tezene kalıplarının yöresel kavram ve bölge veya şehir isimleri ile ifade edilmesinin icradaki uygulama alanları ve icrasal teknik işlevselliği ile örtüşmediği görülmüştür. Bu tezene kalıpları; uygulama alanları, müziksel teknik icra niteliklerine ve halk müziği usul yapısına göre yeniden değerlendirilerek ana tezene kalıpları, birleşik tezene kalıpları ve karma tezene kalıpları olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştır. Temel icra düzeyi, orta icra düzeyi ve ileri icra düzeyine karşılık gelen sınıflara ayrılarak tasnif edilen bu tezene kalıpları kendi içinde de ayrıca birinci aşama, ikinci aşama ve üçüncü aşama şeklinde detaylı bir şekilde tasnife tabi tutularak tablolar halinde gösterilmiştir. Çalışmada, tezeneli bağlama icra tekniğinde kullanılan mevcut isimlendirmeler yerine, müziksel icra özelliklerine göre tezene kalıplarının teknik analizi sonucunda yeni terminolojik isimlendirmeler oluşturulmuştur. Tezene kalıplarının mevcut isimlendirmeleri ile uygulama alanlarının bölgesel çeşitliliği ve farklı tür/formlarda kullanılması arasındaki çelişkiye dikkat çekilerek bu tezene kalıpları alfabetik ve matematiksel veriler kullanılarak kodlanmıştır. Tezene kalıplarının tasnifi, bağlama öğretiminde kolaydan zora doğru aşamalı bir eğitim sürecinin oluşması amacıyla araçlık edeceği öngörülmüştür. Ayrıca icra tekniğinden yola çıkılarak yapılan tasnifin icrada müziksel terminoloji açısından ortak bir dil birlikteliğinin oluşmasına katkı sunacağı değerlendirilmiştir. Sonuç olarak halk müziği usul yapısının tasnifi referans alınarak, bağlamadaki temel icra düzeyi, orta icra düzeyi ve ileri icra düzeyi açısından tezene kalıplarının yeniden tasnif edilmesi ve isimlendirilmesi, ileri icra tezene kalıplarının bir kod sistematığının oluşturulması geleceğin bağlama öğretim formasyonuna ve işlevselliğine ışık tutacağı değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler

bağlama öğretimi, bağlama metodu, bağlamada tavır, tezene kalıpları, tezene teknikleri, ses işleme tekniği

Giriş

Bağlamanın, geçmişten geleceğe taşıdığı halk müziği ve onun içine gömülü olduğu kültürel bağlamı, toplumun düşünen beyni, çarpan yüreği ve haykıran dili olan âşık ve ozanların dilinde ve telinde zamana ve mekana meydan okurcasına taşınmasına araç olması, zamanda derinlik ve mekanda yaygınlık ifadesini simgeleyen bir saz olduğunu söylememize imkan vermektedir. Bağlama çalgısını geçmişten günümüze taşıyan onun insana dair pek çok şeye olan yoldaşlığıdır. Geçmişten günümüze taşıdığı türküler, deyişler, semahlar, ağıtlar, halaylar, zeybekler gibi kültürel kod unsuru

olan öğeler, onu günümüzden de geleceğe taşıyacaktır.

Bağlama asırlar ardı nesillerden günümüze taşıdığı somut olmayan kültürel mirası üzerinden toplumsal hafızamızı ve bilincimizi zinde tutan, türküler ve ezgiler üzerinden ruhumuzu arıtan, gönül gözüyle görmemizi sağlayan manevi bir merceğe, tekrarlayan öğretiler ve farkına varmadan öğrenme yöntemiyle hep hayatımızda olan ve bize iyi günde kötü günde yoldaşlık eden bir sazdan ötesidir. Bağlama binlerce yıllık birikimin sentezini taşımış ve Türk Halk Müziği (THM), yüzyıllardır Türk toplumunun her türlü acı tatlı duygularına tercüman

olmuş ve toplum tarafından benimsenmiştir (Emnalar, 1998: 638). Yunus Emre'den Aşık Veysel'e yüzlerce Hakk ve halk âşığının üretimlerinde saza yüklenen misyona dair anlayışı görmek mümkündür:

Yunus imdi Süphan'ı vasfeylegil gönülde,
Ayrı değil ariften bu kopuz ile çeşte,
Yunus Emre (Eyüboğlu, 1991: 31).

Sazım ben gidersem sen kal dünyada
Gizli sırlarımı aşıkâr etme.

Aşık Veysel Şatıroğlu (Özdemir, 2010: 248).

Usta icracıların ruhununun derinliklerinden gelen sesleri çıkarmak için kullandığı tezene teknikleri bağlama icrasına büyük zenginlik katmıştır. Buna örnek olarak Kırşehirli halk sanatçısı Neşet Ertaş verilebilir. Kendinden önceki kendi bölgesinin geleneksel usta icracıların birikimlerini özümseyerek varolanın üzerine geliştirdiği tezene tekniği ile yeni bir anlayış oluşturmuştur (Parlak, 2000: 76). Bunun gibi diğer usta icracıların icra zenginlikleri zamanda derinlik ve mekanda yaygınlık bağlamında Ege'de zeybek; Karadeniz-Trakya'da Karşılama; Doğu Anadolu'da Aşıklama, Azeri; Orta Anadolu'da Konya, Ankara tezene kalıpları gibi yurdun her sathına yayılmıştır.

Bağlamanın tarihsel süreç içerisinde geçirdiği yapısal, icrasal ve terminolojik değişim ve gelişimi bugün de bilimin ışığında devam etmektedir. Geleneksel manada usta çırak ilişkisi şeklinde öğrenimi gerçekleştirilen bağlama çalgısının, sistemli ve yönetsel eğitim boyutuna taşınması, Türk müziği konservatuarlarının açılması ile başlamıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi-Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nın (İTÜ TMDK) 1976 yılında kurulması ve burada TRT bağlama sanatçıları Nida Tüfekçi, Yücel Paşmakçı, Orhan Dağlı, Arif Sağ ve Yavuz Top'un bağlama derslerine girmeleri ile bir değişim ve gelişim süreci başlamıştır. Bu süreç bağlama çalımına teknik bir boyut kazandırmış ve aynı zamanda sistemli bir bağlama eğitim müfredatının da oluşmasının yolunu açmıştır. Çalgının notasyonu oluşturulurken bağlama perdelerinin porte üzerinde

konumlanması, tel ve parmak numaraları ile mızrap yönleri gibi teknik bilgilerin gösterimi yapılmıştır. Yöresel tavırlar olarak tabir edilen mızrap kalıplarını oluşturan çırpma, takma, tarama, tril ve sıyirtma gibi mızrap hareketlerinin gösterimi, sap üzerindeki dizi ve el pozisyonları, çarpma, çekme ve kaydırma gibi baskı tekniklerinin gösterimi sağlanmıştır. Sözü edilen notasyon çalışmalarının sonucunda da çalgının icra tekniklerinde bir gelişim olarak nitelenen değişimler meydana gelmiştir. Uluslararası müzik eğitim kurumlarında uygulanan sistemlerin gözlemlenmesi, organolojik olarak diğer telli ve perdeli çalgılardaki yapım teknikleri ve oranlarının adapte edilmesi, dünya genelinde hâkim olarak kullanılan tampere ses sisteminin bağlama düzenleri ve perdelerine uygulanması gibi birçok konunun çalışma sürecinin başlatılması da İTÜ TMDK'nın açılmasıyla mümkün olmuştur.

Ancak İTÜ TMDK'nın açılmasının üzerinden geçen yaklaşık yarım asırlık zamana rağmen çalışmaya konu teşkil eden "Bağlama öğretiminde ve icrasında tezene kalıplarının sistematığı ile teknik kavramsal ifade biçimlerinin belirlenmesi"ne dair yeterli çalışmaların yapılmadığı gözlemlenmiştir. Bu çalışmaya konu teşkil eden ritmik ses işleme tekniği olan tezene kalıplarının THM usul yapısına göre bir sistematığının oluşturulması, uygulama alanları ile teknik işlevselliğinin terminolojik karşılıklarının örtüştürülerek doğru kavramlar ile ifade edilmesi özellikle bağlama öğretimi metodolojisi açısından önem arz etmektedir.

Bağlama Öğretimi ve İcrasının Tarihsel Sürecine Genel Bakış

Tarihsel süreç içerisinde bağlama icrasına olan ilgi hep devam etmiştir. Bağlamanın toplumun kültürel belleğini oluşturması, onu taşıması, aktarması ve yaygınlaştırması, doğumdan ölüme yaşamın her safhasında halkın coşkusuna ve elemine ortak olması, çalgıya yüklenmiş olan tarihsel misyon ve toplumsal amaca araçlık işlevi halkın bu ilgisinin gerekçesi görülebilir. Başka bir şekilde ifade edilecek olursa, Anadolu insanı,

bağrında binlerce yıllık birikimini taşıyan bağlamayı hiçbir şekilde terk etmemiş, korumuş, yaşatmış ve ona saygısını eksik etmeden geliştirme gayreti içinde olmuştur (Parlak, 2000: 89). Burada Atatürk'ün bağlama ile ilgili duygu ve düşüncelerine yer vermek anlamlı olacaktır. Türk halk müziğinin duayen isimlerinden bağlama sanatçısı Sadi Yaver Ataman, 1927 yılına ait bir anısında şunları ifade etmektedir. Atatürk'e çeşitli türkü örneklerini çaldıktan sonra Atatürk'ün bağlamayı eline aldığını ve şu sözleri söylediğini aktarıyor: “Genç arkadaşşıma teşekkür ederim, bize Anadolu'nun güzel havasını getirdi. Beyler, bu bir Türk sazıdır. “Bu küçük sazın bağrında bir milletin kültürü dile geliyor” (Balkılıç, 2009: 88). Mustafa Kemal Atatürk'ün bağlama ile ilgili söylediği bu söz, onun bağlamaya verdiği önemi ve biçtiği misyonu bir kez daha göstermek bakımından önemlidir.

Dünyadaki başka kültürlerin binlerce yıllık oluşturduğu deneyimi söz söyleme, söyleneni dinleme, dinleneni tekrarlama, kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma ve yeniden inşa etme yöntemleri ile geçmişten geleceğe taşınması (Ong, 2013: 21) Anadolu insanının yüzyıllardır âşık ve ozanlar üzerinden yaptığı ile paralellik gösterir. Jan Assmann, yazının ve yazı kültürünün olmadığı toplumlarda geçmişin kültürel bellek bağlamında başarılı bir şekilde geleceğe aktarılmasında müziğin etkili olduğuna inanıldığını ve şamanlarda bard olarak adlandırılan kelt ozanlarını buna örnek göstermektedir (2001: 57). Bu tarihsel veriler bağlamanın ve dolayısıyla müziğin Anadolu insanının hayatındaki yeri ve önemini de bir kez daha karşımıza çıkarmaktadır.

Cumhuriyetin kuruluşundan sonra radyonun (TRT) dışında Türk müziği bağlamında sanatın kurumsallaşması ve akademikleşmesi yaklaşık yarım asırlık bir zaman diliminden sonra olmuştur. İstanbul Belediye Konservatuarı Folklor Tatbikat Topluluğu 1954 yılında Sadi Yaver Ataman tarafından kurulmuştur (Şenel, 2009: 51). Bu topluluk radyo çalışmalarının dışındaki kamu tüzel kişiliği statüsü bağlamında THM alanındaki

ilk önemli icra amaçlı çalışma topluluğu olarak kabul edilebilir. Ancak Türk müziği alanında hedeflenen kurumsallaşma ve akademikleşme süreci icracı bir topluluk olması nedeniyle oluşmamıştır. Türkiye'de devlet destekli ilk Türk müziği konservatuarı 1976 yılında İstanbul'da, daha sonra 1984 yılında İzmir'de ve 1988 yılında Gaziantep'te kuruldu (Turhan, 1992: 1). İTÜ TMDK'nın kurulması Türk müziğinin akademikleşmesi ve kurumsallaşmasının önünü açmış, açılan üç TMDK'nın dışında da alanda zaman içerisinde pek çok başka Türk müziği konservatuarlarının açılmasına, Türk müziği bölümleri ve Ana sanat dallarının kurulmasına örnek teşkil etmiştir.

1980'li yılların başından itibaren bağlama özelinde usta bağlama sanatçılarının büyük kentlerde (İstanbul, Ankara, İzmir) özel bağlama kursları açması (Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu, İhsan Öztürk, Yılmaz İpek) bağlama öğretimi ve icrasının şu anki geldiği noktaya önemli katkılar sunmuştur. 1990'lı yıllardan itibaren usta bağlama icracılarının dershaneçilik bağlamındaki çalışmalarına paralel olarak konservatuar mezunu yeni bağlama icracıları da bu süreci takip ederek bağlama öğretim sürecine dâhil olmuşlardır.

Tarihsel süreç içinde bağlama öğretimi iki önemli yöntem üzerinden ilerlemiştir. İlki sözlü geleneğin en önemli öğretim biçimi olan usta-çırak yöntemi ve ikincisi metodolojik yöntemdir. Anadolu müziğinin temel taşıyıcı çalgısı olan bağlamanın binlerce yıllık tarihin derinliklerinden günümüze ulaşabilmesi yüzyıllar boyunca âşık ve ozanların usta çırak ilişkisi¹ üzerinden gerçekleşmiştir. Günümüzde bağlama öğretimi ağırlıklı olarak metodolojik anlamda nota ve işaret dili üzerinden yürütülmektedir. Yani sıra usta-çırak eğitimi yani meşk usulü² olmazsa olmaz

¹ Usta-çırak metodu: Usta-çırak ilişkisi sözlü kültürde geleneksel öğretme-öğrenme yöntemidir. Bu yöntemde öğrenme; dinleme, ezberleme, tekrarlama, gözleme, yeni özgün deyişler yaratma, katılma ve taklit etme gibi alt yöntemler ile gerçekleşir (Oral, 2018: 14).

² Meşk usulü: “Yeni yetişen âşıkların görerek ve duyarak öğrenmesini sağlamak amacıyla yapılan eğitim çalışması” (Duygulu, 2014: 325).

temelde bağlama öğretiminin bir bileşeni olarak varlığını sürdüren bir öğretim yöntemi olmaya devam etmektedir.

Geleneksel bağlama öğretim metodları (usta çıraklık, meşk usulü gibi), bağlama öğretiminde farklı anlayış ve tarzların oluşumuna katkı sağlasa da bağlama öğretiminde ortak dilin oluşumu için metodik çalışmaların yanı sıra bilimsel ve teknik çözümlenmelerin ve icrasal teknik analizlerin yapılması bir gerekliliktir.

Tezene ile Çalım Tekniğine Geçiş Süreci

Mızrap “Telli çalgıları çalmaya yarayan, kemik, maden, plastik veya özellikle kiraz ağacından yapılan alet; çalgıç, tezene, zahme, pena” olarak tanımlanır (Türk Dil Kurumu, 1998: 1559). Konar göçer göçebe toplumdan yerleşik topluma geçişin zaman içerisinde sağladığı imkanlar çalgı yapımı ve icrasının temel gelişim zeminini oluşturmuştur. Tarihsel süreç içerisinde yaklaşık 17. yüzyılda geliştiği ve 18. yüzyılda yayılmaya başladığı varsayılan mızrap fikri Anadolu âşık, ozan ve farklı kültür çevrelerine geçişi çok daha sonraya denk gelmektedir. Mızrap fikrinin ortaya çıkışından sonra ilkin tarama, çırpma, düz, silkme, ezme, kazıma, fırlıdak, okşama gibi değişik tezene şekilleri doğmaya başlamış (bu terimler tezene ile vuruş şekillerinin Anadolu’da yakın tarihte derlenmiş isimleridir), sonraki zamanlarda ezgiler ayrılmış, tezeneye bağlı ezgiler artmış ve bunun sonucu olarak çeşitli tartımlar üzerine kurulu tezene kalıpları meydana gelmiş ve bu kalıpların bazı yörelerde karakteristik özellik taşıması ile tavırlar oluşmuştur (Parlak, 2000: 67-74). Bağlamada el ile çalma tekniğinin yanı sıra yeni bir icra biçimi olarak tezene ile çalım tekniği tarihsel süreç içerisinde gelişmiş, yayılmış ve yaygınlaşmıştır.

Tarihsel süreç içerisindeki tezene kalıplarının oluşum aşamasında hiç şüphesiz icracıların müzik yeteneği ve çalgı çalma kabiliyetleri oldukça belirleyici olmuştur. Geçmişte olduğu gibi bugün de bu çalışmaya konu olan farklı bölge ve türlerde kullanılan ritmik ses işleme

tekniği olan özel tezene kalıplarının başka bölge ve türdeki eserlerde kullanılmasında ve yaygınlaştırılmasında yine usta icracılar etkili olmuştur.



Fotoğraf 1. Bağlamada tel-tezene şekli

Tezene ile bağlama çalma tekniğinde çeşitli faktörlerin etkisiyle farklı tezene kalıpları oluşmuştur. Çalışmada geleneksel manada tezene kalıplarının oluşum aşamasını etkilediği düşünülen çeşitli faktörlerden bazıları şu şekilde ifade edilebilir: Yöresel ezgi ve ritmik yapı, başka çalgılarla icra edilen ezgilerin bağlamaya aktarılması, yörede oynanan oyunlara eşlik edilebilmesi maksadıyla icracıların oynayan kişi veya ekibe ritmik tartımı hissettirebilmesi için sazın sesini yüksek volümlü duyurabilmek amacıyla yeni ve etkili icra teknikleri yaratma çabası şeklinde sıralanabilir. Anadolu müzik kültürü içinde şekillenmiş yöreye özgü dans türü ile müzik türü arasında birebir bir ilişki söz konusudur (Öztürk, 2006: 133). Dans ve müzik türü arasındaki bu bağ genellikle ritim yapısı ile ezgi yapısı arasındaki ritmik vurgu ile ifade paralellliğini oluşturmakta ve ritim temelli mızrap kalıplarının oluşumunu sağlamaktadır.

³ Yusuf Benli özel arşivi



Şekil 1. Ses işleme tekniği tezene kalıplarının oluşumuna etki eden faktörler

Şekil 1’de belirtilen faktörler, zamanda derinlik⁴ ve mekanda yaygınlık⁵ kavramları ile ifade edilen müzik, kültürel aktarımın unsurlarıyla birleşerek örtük öğrenmelerle⁶ tezene geleneğini yaratmıştır.

Ankara’da yurttan sesler korosunun 1940 yılında Muzaffer Sarısözen tarafından kurulması ile ulusal kültür politikasının gereği olarak müzikte ulusal duygu birliği yaratmak anlayışı doğrultusunda radyo yayınları yapılmasının amaçlandığı bizzat Muzaffer Sarısözen tarafından ifade edilmiştir (Balkılıç, 2009: 147-148). Muzaffer Sarısözen de dahil olmak üzere Yurttan sesler saz sanatçılarının ilk sistemli mızrap kültürünü Tanburi Mesut Cemil beyin şefliğinde yapılan çalışmalardan (1942-1947) aldığı düşünülmektedir (Parlak, 2000: 72-73). Bu tarihten itibaren özellikle toplu icralarda icra birliği oluşturma çabaları bağlamada sesi ritmik olarak işleme tekniği olan tezene kalıplarının ulusal ölçekte yayılmasının yolunu açmıştır. Radyo yayınları müzik

kültürünün ulusallaşma akımına destek veren araç olmuştur. Bunun yanında halkın içindeki sanatçıların devlet kurumlarında (Radyo ve Konservatuarlar) görev alması müzik kültürel aktarımda kurumsallaşmayı oluşturmuştur. Tüm bu unsurlar tezene kalıplarının ulusal ölçekte yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Günümüzde ise tezene ile bağlama çalma tekniği kapsamında oluşan tezene kalıpları ile çalış biçimleri gerek yayın yoluyla gerekse eğitim yoluyla tamamen yaygınlaşmış ve kurumsallaşmıştır. Bununla beraber tezene kullanım tekniğiyle yaygınlaşan belli bir bölge/yöreye atfedilerek kullanılan tezene kalıplarının hemen hemen her form/türün icrasında kullanılmaya başlandığı görülmektedir.

Bağlamada tavır olarak tabir edilen tezene kalıpları yöreden yöreye farklılık gösterse de ortak noktaları genellikle bölgenin müzik kültürü, icracıların kabiliyeti, halk dansları, bölgesel gelenekleri, mensubiyetini taşıdıkları alt kültürel kimlikler, inançları, coğrafik özellikleri doğrultusunda o bölge ve/veya yörelerde yaşayan insanların ve icracıların ortak duygu ve düşüncelerinden vücut bulmuştur.

⁴ Zamanda derinlik: THM’de anonimliğin ölçütlerinden biri olarak zaman içinde derin bir geçmişi olması (Emnalar, 1998: 26), uzun bir zaman dilimine yayılması.

⁵ Mekanda yaygınlık: THM’de anonimliğin ölçütlerinden biri olarak mekân içinde yaygın olması (Emnalar, 1998: 26), geniş bir coğrafyaya yayılması.

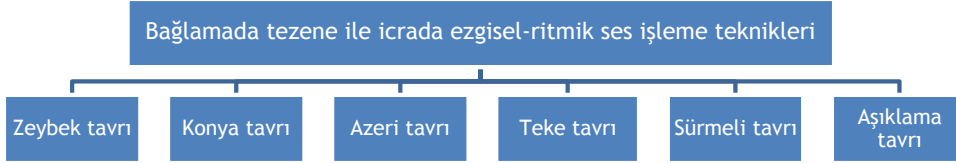
⁶ Örtük öğrenme: “belli bir gaye olmaksızın elde edilen bilinçdışı bilgi edinebilme yetisidir” (Rebuschat, 2015: 298, Kolukisa ve Kulamshaeva, 2015: 170’den).

Bağlamada Tavrı Kavramı ve Algısı

Müziksel genel anlamı itibarıyla “yöresel çalış söyleyiş biçimi” (Duygulu, 2014: 419; Özbek, 1998: 178) olarak tanımlanmakta olan tavrı; vokal ve sazlı icrada tavrı olmak üzere iki şekilde incelenmektedir. Halk müziğı icrasında görülen telli-nefesli-yaylı-vurmali çalgıların yöre müziğine uygun ve icracının kabiliyetinin de etkisiyle bir çalış biçimi bulunması her birinin ayrı ayrı ele alınmasını gerektirmektedir. Bu çalışmanın konusu gereğı olarak her yörede yaygınlık göstermiş olmasıyla birlikte yöreye özgü çalış biçimi ile farklılık göstermiş olan bağlama çalgısı ele alınacaktır.

Bu bağlamda geleneksel icra teknikleri açısından çeşitlilik arz eden bağlamada tavrı denildiğinde öncelikli olarak tezene vuruş biçimleri ön plana çıkarken sazın sapı üzerinde uygulanan çeşitli parmak teknikleri de tavrı belirleyen önemli bir diğeri unsur olarak görülür.

Uygulamada görülen tezene vuruş biçimleri teoride nota değerleri ile ritmik yapıyı da ortaya koyan tartımlarla gösterilir ve bu tartımlar aynı zamanda tezene kalıpları olarak ifade edilir. Bağlama icrasında bu tezene kalıplarının bazı yörelerde farklı özellik göstermesi ile tavrı denilen yapılar oluşmuştur. Bağlamada kullanılan tavrılar yörelere göre özellik taşımalarına rağmen bazen tavrı denilen tezene kalıpları içinde bir başka yöreye atfedilen tezene kalıbını görmekte mümkündür. Örneğın Kayseri tavrı sürmeli tezenesi ile birkaç senkoplu tezeneden oluşmaktadır. Konya tezenesi de zeybek tavrının sonuna alttan üst tele takma ilavesi ile meydana gelmektedir. Ayrıca tavrı olarak tabir edilen bir tezene kalıbının birden çok versiyonları mevcuttur. Örneğın zeybek tavrı tek tezene kalıbı ile ifade edilemez (Emnalar, 1998: 684). Bazı örnek tezene kalıp isimleri; Zeybek tavrı, Konya tavrı, Azeri tavrı, Teke tavrı, Sürmeli Tavrı, Aşıklama Tavrı vb.



Şekil 2. Bağlamada tezene ile icrada ezgisel-ritmik ses işleme teknikleri

Her ne kadar yukarıda ifade edildiğı gibi yöreye özgü bir temsiliyeti olduğu ifade edilse de zamanla bağlama icrasında kullanılan tezene kalıplarının pek çok farklı bölge/yöre ve form/türe ait eserlerde uygulanmaya başladığı görülür. Bu yolla farklı duyuların elde edilmesi ve genel anlamda kabul gören icraların ortaya çıkması, bu tezene kalıplarıyla icra şeklinin yaygınlaşması ve benimsenmesi toplumun estetik beğenisine katkı sunmakla birlikte yerellikten genele bir geçişin de alt yapısını oluşturmuştur. Tezene ile bağlama çalma tekniğı açısından bu görüşü destekleyen birkaç örnek vermek gerekirse; Bayram Aracı, Tamburacı Osman Pehlivan, Zekerya Bozdağ daha sonraları Ahmet Yamacı ve Nida Tüfekçi gibi usta bağlama sanatçıları diğerişik mızraplar kullanıp ezgileri estetik bir havaya büründürerek sunmuşlar

ve sevilmesini sağlamışlardır. Ali Ekber Çiçek’de kendi tarzını bozuk düzende üstten sıyırarak atılan tarama tezene üzerine kurarak deyişler icra etmiştir. Bu icra biçimi radyo (TRT) sanatçıları ve bazı halk kesimleri arasında Ali Ekber düzeni veya tezenesi olarak ifade edilmektedir. Ayrıca çaldığı eserlerde tezenesini çok yönlü kullanan ve bir türkü içinde birkaç farklı ton elde eden Neşet Ertaş’dan sonra tezene kavramı Anadolu’da daha çok sevilmeğe başlanmıştır (Parlak, 2000: 76).

Buradan hareket ile gerek bütün yurttaki yaygınlığı bağlamında gerekse bağlama öğretim metodolojisi ve terminolojisi açısından bu çalışmanın temelini oluşturan tezene kalıplarının yapılan detaylı icrasal teknik analizi ve uygulama alanlarındaki çeşitlilikleri de dikkate alınarak hem

bir sistemetiğinin oluşturulması hem de icrasal ve müziksel kavramlar üzerinden bir isimlendirmenin yapılması gereklilik arz etmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu çalışmada, Türk Halk Müziği (THM) usul yapısı esas alınarak bağlama icrasında kullanılan tezene kalıplarının tasnifi yapılarak bir sistemetiğinin oluşturulması amaçlanmıştır. Ayrıca tavrı olarak tabir edilen tezene kalıplarının uygulama alanlarının yerel isimlendirme ile olan uyumsuzluğu ve bu tezene icra tekniklerinin, icradaki teknik özelliklerine göre yeniden tasnif edilerek isimlendirilmesinin yapılması amaçlanmıştır.

Bu araştırmanın temel problemi; bağlama öğretiminde tezene kalıplarının öğretim aşamalarının nasıl planlanacağı ve THM usul yapısına göre nasıl tasnif edileceğidir. Ayrıca tavrı olarak ifadelendirilen tezene kalıplarının, icra özelliklerine göre teknik kavramsal ifade biçimlerinin nasıl belirleneceği ve bu kavramların uygulama alanları ile nasıl örtüştürüleceğidir.

Araştırmanın Alt Problemleri

Alt Problem 1. Bağlama icrasında kullanılan tezene kalıplarının tasnifi ve sistemetiği neye göre nasıl yapılmalıdır ?

Alt Problem 2. Bağlama icrasında kullanılan bu tezene kalıplarının isimleri neye göre belirlenmelidir?

Alt Problem 3. Bağlama icrasında kullanılan tezene kalıplarının mevcutta kullanılan isimleri eserlerin bütün özelliklerini yansıtır durumu nasıldır?

Alt Problem 4. Bağlama icrasında kullanılan tezene kalıpları herhangi bir yöre ismi veya kavram ile ifade edilirken başka bir yörenin eserlerinde ve/veya başka form/türe ait eserlerde kullanımının uygunluk⁷ ve geçerlik⁸ durumu nasıldır?

Alt Problem 5. Bağlama icrasında kullanılan tezene kalıplarının tavrı kavramı ile ifade biçiminin uygunluk ve geçerlik durumu nasıldır?

Alt Problem 6. Bağlama icrasında kullanılan özel tezene kalıplarının karma bir şekilde kullanılmasının kavramsal açıklaması nasıl olmalıdır?

Alt Problem 7. Bağlama icrasında kullanılan özel tezene kalıpları, ekol bağlama icracıları ve icralarını etki durumu nasıldır?

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma tekniklerinde kullanılan doküman analizi, gözlem ve karşılaştırmalı analiz gibi teknikler kullanılmıştır.

Araştırmada, THM usul yapısının gösterimi ile ilgili dokümanların seçiminde referans kaynak niteliğindeki; Muzaffer Sarısözen'in yazdığı "Türk Halk Musikisi Usulleri", Nejat Birdoğan'ın kaleme aldığı "Notalarıyla Türkülerimiz" ve Cihangir Terzi'nin hazırladığı "Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı" çalışmalarına yer verilmiştir. Ali Ekber Çiçek, Yücel Paşmakçı, Talip Özkan, Yılmaz İpek, Yavuz Top, Arif Sağ, Aşık Davut Sulari, Aşık Daimi, Erol Parlak, Erdal Erzincan'ın bağlama icraları tavrısal anlam yüklenmiş ileri icra özel tezene kalıplarının farklı bölgelerdeki eserlerde kullanımının tespiti amacıyla incelenmiştir. İrcacıların kullandıkları tezene kalıplarının teknik özelliği ile mevcut kavramsal ifadelerin teknik özellikler içermemesi, bölge ve tür açısından uygulama alanı ile örtüşmemesi nedenleriyle icrasal teknik özellikler dikkate alınarak karşılaştırmalı analizler yapılmıştır. Karşılaştırmalı analizler ile ilgili olarak araştırmanın problemi konusunda farklı fikirler olabilir. Güncel somut veriler üzerinden yeni bir bakış açısı ile tahlili yapılmıştır.

Bulgular

Yöre müziklerinin bağlama ile icrasında gerek müziksel özellik gerek ayırt edicilik anlayışı ile tavrı olarak ifade edilen sesi ezgisel

⁷ Uygunluk: Kuramsal ve pratiksel doğruluk

⁸ Geçerlik: Bilimsel doğruluk

ritmik olarak işleme tekniği olan tezene kalıplarının icra alanlarının genişlemesi ve genele yayılması, bağlamada tavır olgusunun yeni yaklaşımlar ve tasniflerle yeniden değerlendirilmesi gerekliliğini doğurmuştur. Bu bağlamda çalışmada ritmik yapı ile olan organik bağı nedeniyle tezene kalıplarının THM usul yapısı çerçevesinde biçimlendirilmesi yolu izlenecektir.

Tezene Kalıplarının THM Usul Yapısına Göre Tasnifi

Pek çok farklı tezene kalıbının varlığı aynı zamanda tezene ile bağlama icra tekniğinin zenginliğinin ve çeşitliliğinin bir göstergesi olarak kabul edilir. Tezene kalıpları, tezene ile bağlama çalma tekniği açısından bağlama icrasının ve öğretiminin temelini oluşturur. Bu nedenle bağlama öğretiminde tezene kalıplarının kolaydan zora doğru tasnifi ve usul yapısı açısından belli bir sistematiğinin oluşturulması sistemli bağlama eğitimi için önemlidir. Çalışmada, bağlamanın icra sahasını oluşturan eserler THM usul yapısı içerisinde olduğundan tezene kalıplarının tasnifinde ve bağlama öğretiminin sistematiğinin oluşturulmasında Türk halk müziği usul yapısı referans alınmıştır. Tasnif, tezene kalıplarının icra düzeyi, usul-tezene kalıp yapısı, icrasal özelliği ve uygulama alanları baz alınarak yapılmıştır.

Türk Halk Müziği usul yapısı

Halk müziğinin ritmik yapısı genellikle ezgi ve söz birlikteliği üzerine kurulmuştur. Bu nedenle ritim ve usul yapısı üzerinde söz yapısı bazen müzikten daha belirleyici olmaktadır. Halk müziği oldukça zengin ritmik bir yapıya sahiptir. Sarısözen'in ifadesiyle, Türk Halk Müziği ölçü bakımından olağanüstü bir renklilik ve güzellik taşımaktadır (1962: 4). Yerli ve yabancı araştırmacıların ifade ettiği gibi Türk Halk Müziği ritim yapısı açısından diğer uluslara üstünlük gösterir. Bunun nedeni aksak ritimlerden kaynaklanmaktadır (Birdoğan, 1988: 53). Türk Halk Müziğinde usuller üç esas yapı üzerinden değerlendirilmektedir. Usuller (ölçüler), "ana", "birleşik", "karma" usuller olmak üzere üç kısma ayrılırlar.

Ana (basit) usuller ve üçerli şekilleri

Ana usuller, vuruşları basit olan, yani iki eşit kısma bölünebilen usullerdir.

İki zamanlı: 2/4, **üçerli şekli:** 6/8 (3+3)

Üç zamanlı: 3/4, **üçerli şekli:** 9/8 (3+3+3)

Dört zamanlı: 4/4, **üçerli şekli:** 12/8 (3+3+3+3) (Sarısözen, 1962: 8-46).

Birleşik usuller

Ana usullerin çeşitli farklı biçimlerde sıralanışıyla meydana gelmektedirler.

Beş zamanlı a. 2+3 b. 3+2

Altı zamanlı a. 2+4 b. 4+2
c. 3+3

Yedi zamanlı a. 3+2+2 b. 2+3+2
c. 2+2+3

Sekiz zamanlı a. 2+3 +3 b. 3+2+3
c. 3+3+2

Dokuz zamanlı a.3+2+2+2 b. 2+3+2+2
c. 2+2+3+2 d.2+2+2+3 (Sarısözen, 1962: 54-78).

Sarısözen'in bu sınıflandırmasına ek olarak daha sonra yapılan derleme çalışmalarında 6 zamanlı birleşik usulün 2+4 ve 2+2+2 düzüm şekilleri de tespit edilmiştir (Terzi, 2015: 120).

Karma usuller

Ana usuller ile birleşik usullerin bir araya gelmesi ile oluşmaktadırlar. Sarısözen tarafından tespit edilebilmiş karma usuller; 10, 11, 12, 15, 16, 18, 20, 21 zamanlı usullerdir (Sarısözen, 1962: 96). Ancak daha sonra derlenen özellikle sözlü türkü örneklerinde 13,14,17,19 zamanlı karma usul örnekleri de bulunmaktadır (Terzi, 2015: 128-131).

⁹ Aksak ritim: "Ritmik yürüyüşü iki ve dört sürelilerdeki gibi düz olmayan ölçülere verilen isim. Daha çok iki ve üçlü kalıpların ölçü içinde özel bir kurguyla bir araya getirilmesinden oluşan usul kalıplarına bu isim verilir" (Duygulu, 2014: 36).

Bu bilgiler ışığında, aslında sonuç olarak görülmektedir ki; THM’de ana usuller matematiksel değer açısından 2 ve 3 zamanlıdır. Diğer usullerin tümünü -birleşik usuller, karma usuller-, 2 ve 3 zamanlı ana usullerin farklı dizilimi ile meydana gelmektedir. Ancak 4 zamanlı ana usul ezgisel cümle itibarıyla ve/veya söz unsurunun ezgi ile birlikte oluşturduğu ezgisel sözel cümleyi oluşturması matematiksel veriler ile birlikte ezgisel ve sözel verileri de dikkate almamızı gerektirmektedir. Matematiksel değer açısından bakıldığında iki tane 2/4’den oluşmuş gibi görünse de ezgisel sözel cümle ve/veya ezgisel cümle bakımından 4/4 usul yapısına karşılık gelmektedir.

Türk Halk Müziği usul yapısına göre tezene kalıplarının oluşumu

Çalışmada, bağlama icrasındaki tezene kalıpları halk müziğindeki usul yapısı esas alınarak üç başlık altında toplanmıştır.

Usul yapısındaki temel bakış açısına göre, bağlamadaki icra düzeyleri baz alınarak bu tasnif yapılmıştır. Bu tasnif halk müziği usul yapısı ile bağlama icrasındaki tezene kalıplarının eş zamanlı olarak aynı bağlam içerisinde birbiriyle olan uyum ve bütünleşmesini sağlayacağı gibi halk müziği usul yapısı ve bağlama icrası özelinde, kolaydan zora doğru teorik ve icrasal bir paralellik sağlayacaktır.

Tezene kalıpları, Türk halk müziği usul yapısına göre yeniden değerlendirilerek ana tezene kalıpları, birleşik tezene kalıpları ve karma tezene kalıpları olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştır. Temel icra düzeyi, orta icra düzeyi ve ileri icra düzeyine karşılık gelen sınıflara ayrılarak tasnif edilen bu tezene kalıpları kendi içinde de ayrıca birinci aşama, ikinci aşama ve üçüncü aşama şeklinde detaylı bir şekilde tasnife tabi tutularak tablolar halinde gösterilmiştir.

Tablo 1. Referans alınan usuller

	Usuller	Vuruşlar
1	Ana usuller	2-3-4 zamanlı usuller ve üçerli şekilleri (6/8,9/8,12/8)
2	Birleşik usuller	5-6-7-8-9 zamanlı usuller
3	Karma usuller	10-11-12-13-14-15-16-17-18-19-20-21 zamanlı usuller

Tablo 2. Referans alınan usul yapılarına göre tezene kalıplarının tasnifi ve icra düzeyleri

	Tezene Kalıpları	İcra düzeyi
1	Ana tezene kalıpları	Temel icra düzeyi
2	Birleşik tezene kalıpları	Orta icra düzeyi
3	Karma tezene kalıpları	İleri icra düzeyi

Ana tezene kalıpları: Temel icra düzeyi







Temel icra düzeyi ana tezene kalıpları iki aşamada tasnif edilmiştir. Birinci aşama, usul yapısı birim zaman değerine göre, ikinci aşama tezene birim zaman değerine göre.

Birinci aşama: usul yapısı birim zaman değerine göre temel icra düzeyi

Usul yapısındaki birim zaman değeri ile tezene birim zaman değerinin aynı olduğu ana tezene kalıplarıdır. Ana usul yapıları ve üçerli şekillerine göre temel icra düzeyinin birinci aşamasını oluşturan ana tezene kalıp versiyonları şu şekildedir:







İki zamanlı usul: 2/4'lük ve üçerli şekli: 6/8

Tablo 3. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren temel icra düzeyi ana tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

Usul	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
2/4			
6/8			


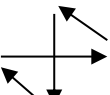


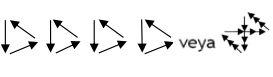

Üç zamanlı usul: 3/4'lük ve üçerli şekli: 9/8

Tablo 4. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren temel icra düzeyi ana tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

Usul	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
3/4			
9/8			

Dört zamanlı usul: 4/4'lük ve üçerli şekli: 12/8

Tablo 5. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren temel icra düzeyi ana tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları


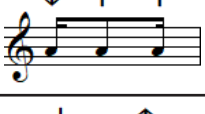

Usul	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
4/4			
12/8			

İkinci aşama: tezene birim zaman değerine göre temel icra düzeyi

Dörtlük nota birim zamanının önce sekizlik değerler halinde ikiye bölünmesi sonrada sekizlik değerlerin onaltılık değerler halinde ikiye bölünmesi ile elde edilen dokuz farklı nota tartım kombinasyonu sonucunda oluşan "tezene anahtarı" niteliğindeki temel icra düzeyi ana tezene kalıplarıdır. Bu ana

tezene kalıpları temel icra düzeyi için 4'lük nota değerine eşit 4'lük, 8'lik ve 16'lık nota değerlerinden meydana gelen ve 16'lık tezene birim zaman değeri ile çalınan dokuz tezene kalıbıdır.

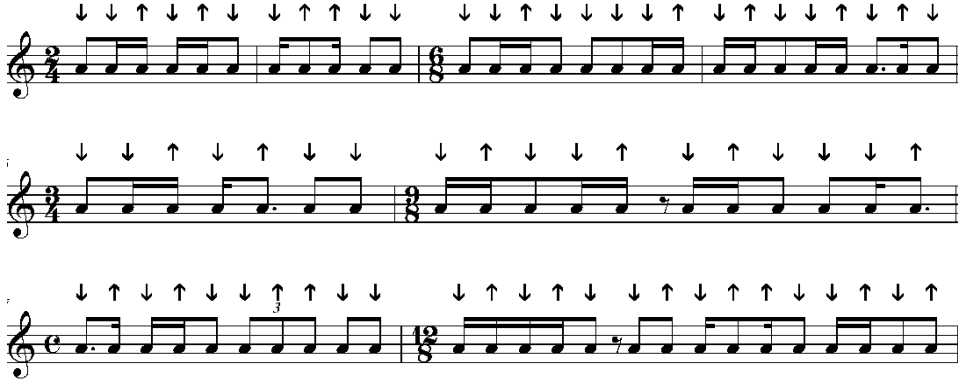
Tablo 6. Dörtlük(J) nota değerine eşit 9 farklı nota kümesinden oluşan ana tezene kalıplarının temel icra düzeyi; Tezene anahtarı

No	İsim	Kalıbın nota değeri ve tezene vuruşu
1	Dörtlük (Tam)	
2	İki yarım	
3	Bir yarım iki çeyrek	
4	İki çeyrek bir yarım	
5	Dört çeyrek	
6	Senkop kalıbı	
7	Noktalı yarım çeyrek	
8	Çeyrek noktalı yarım	
9	Triole	

Tezene birim zaman değerine göre temel icra düzeyi ikinci aşama örnek ana tezene kalıpları

Ana usuller ve üçerli şekillerinin nota tartım değerlerini içeren temel icra düzeyinin ikinci aşamasını oluşturan ana tezene kalıp versiyonları ile tezene anahtarını oluşturan

tezene kalıplarının da içinde yer aldığı örnek tezene vuruşları aşağıda gösterilmiştir.



Figür 1. Temel icra düzeyi tezene kalıp örnekleri

Uygulama alanları: Başlangıç seviyesindeki etüdler ve eserlerdir.

Birleşik tezene kalıpları: Orta icra düzeyi

Orta icra düzeyi birleşik tezene kalıpları iki aşamada tasnif edilmiştir. Birinci aşama usul yapısı birim zaman değerine göre, ikinci aşama tezene birim zaman değerine göre.

Ana usullerin çeşitli biçimlerde bir araya getirilmesi ile elde edilen birleşik usul yapıları temel alınarak oluşturulan birleşik tezene kalıpları, usul yapısındaki birim zaman değeri

ile tezene birim zaman değerinin aynı olduğu birleşik tezene kalıplarına ek olarak tezene anahtarını oluşturan mızrap kalıplarının da içinde yer aldığı tezene vuruşlarıdır.

Birinci aşama: usul yapısı birim zaman değerine göre orta icra düzeyi

Usul yapısındaki birim zaman değeri ile tezene birim zaman değerlerinin aynı olduğu birleşik tezene kalıplarıdır. Birleşik usul yapılarına göre orta icra düzeyinin birinci aşamasını oluşturan birleşik tezene kalıp versiyonları şu şekildedir:


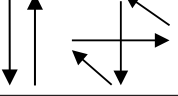

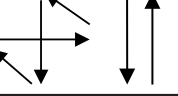

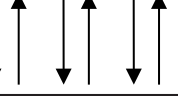
Beş zamanlı birleşik usul ve birleşik tezene vuruş kalıpları

Tablo 7. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren orta icra düzeyi birleşik tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

No	Usul dizimi	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
1	2+3			↓↑ ↓↑↑
2	3+2			↓↑↑ ↓↑


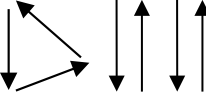

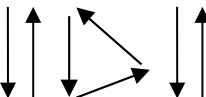

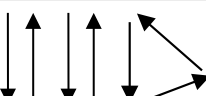
Altı zamanlı birleşik usul ve birleşik tezene vuruş kalıpları

Tablo 8. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren orta icra düzeyi birleşik tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

No	Usul dizimi	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
1	2+4			↓↓ ↓↓↓↓
2	4+2			↓↓↓↓↓ ↓↓
3	2+2+2			↓↓ ↓↓ ↓↓


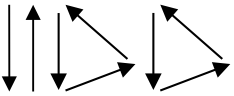

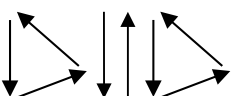


Yedi zamanlı birleşik usul ve birleşik tezene vuruş kalıpları

Tablo 9. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren orta icra düzeyi birleşik tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

No	Usul dizimi	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
1	3+2+2			↓↑↑ ↓↑ ↓↑
2	2+3+2			↓↑ ↓↑↑ ↓↑
3	2+2+3			↓↑ ↓↑ ↓↑↑


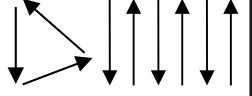

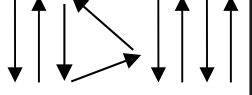

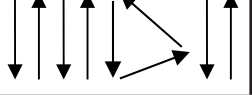


Sekiz zamanlı birleşik usul ve birleşik tezene vuruş kalıpları

Tablo 10. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren orta icra düzeyi birleşik tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

No	Usul dizimi	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
1	2+3+3			↓↑ ↓↑↑ ↓↑↑
2	3+2+3			↓↑↑ ↓↑ ↓↑↑
3	3+3+2			↓↑↑ ↓↑↑ ↓↑

Dokuz zamanlı birleşik usul ve birleşik tezene vuruş kalıpları

Tablo 11. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren orta icra düzeyi birleşik tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

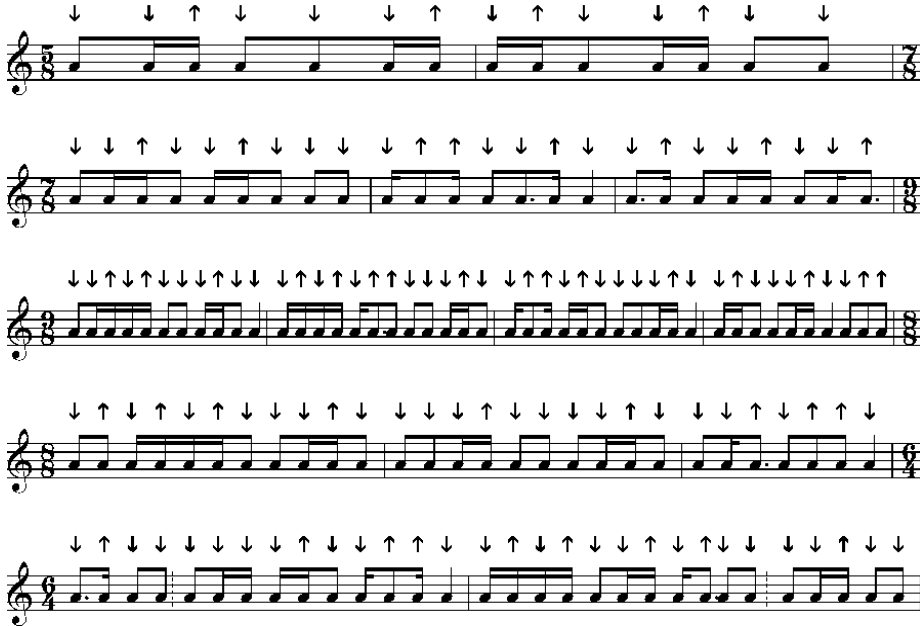
No	Usul dizimi	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
1	3+2+2+2			↓↑↑ ↓↑ ↓↑ ↓↑
2	2+3+2+2			↓↑ ↓↑↑ ↓↑ ↓↑
3	2+2+3+2			↓↑ ↓↑ ↓↑↑ ↓↑
4	2+2+2+3			↓↑ ↓↑ ↓↑ ↓↑↑

İkinci aşama: tezene birim zaman değerine göre orta icra düzeyi

Birleşik usullerin nota tartım değerlerini içeren ve orta icra düzeyinin ikinci aşamasını oluşturan birleşik tezene kalıp versiyonları ile tezene anahtarını oluşturan tezene

kalıplarının da içinde yer aldığı örnek tezene vuruşları aşağıda gösterilmiştir.

Tezene birim zaman değerine göre orta icra düzeyi ikinci aşama örnek birleşik tezene kalıpları:



Figür 2. Orta icra düzeyi birleşik tezene kalıp örnekleri

Uygulama alanları: Orta icra düzeyi, etüdlere ve eserlerdir.

Karma tezene kalıpları: İleri icra düzeyi

İleri icra düzeyi karma tezene kalıpları üç aşamada ele alınmaktadır. Birinci aşama usul yapısı birim zaman değerine göre, ikinci aşama tezene birim zaman değerine göre, üçüncü aşama özel tezene kalıplarına göre.

İleri icra düzeyi karma tezene kalıpları, ana usuller ile birleşik usullerin çeşitli biçimlerde bir araya getirilmesi ile elde edilen karma usul yapıları temel alınarak oluşturulan karma tezene kalıplarıdır. İleri icra düzeyi karma tezene kalıplarında; temel icra düzeyindeki ana tezene kalıpları ile orta

icra düzeyindeki birleşik tezene kalıplarının çeşitli versiyonları ve tezene anahtarındaki dokuz farklı tezene kalıbı ile özel tezene kalıpları da yer almaktadır.

Birinci aşama: usul yapısı birim zaman değerine göre ileri icra düzeyi

Usul yapısındaki birim zaman değeri ile tezene birim zaman değerinin aynı olduğu karma tezene kalıplarıdır. Karma usul yapılarına göre ileri icra düzeyinin birinci aşamasını oluşturan karma tezene kalıp versiyonları şu şekildedir:

On zamanlı karma usul ve karma tezene vuruş kalıpları

Tablo 12. Usul yapısı, nota tartım değeri ve usul vuruşunu içeren ileri icra düzeyi karma tezene kalıp versiyonları ve tezene vuruşları

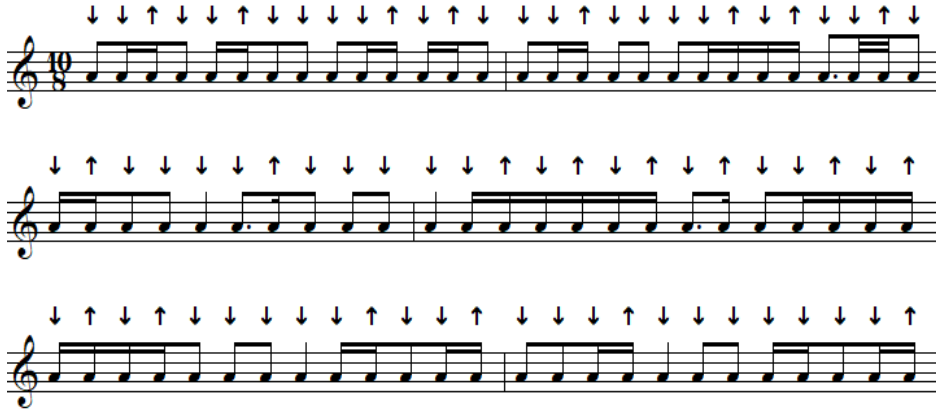
No	Usul dizimi	Nota değerleri	Usul vuruşu	Tezene vuruşu
1	3+3+2+2			↓↑↑ ↓↑↑ ↓↑ ↓↑
2	2+2+3+3			↓↑ ↓↑ ↓↑↑ ↓↑↑
3	2+3+2+3			↓↑ ↓↑↑ ↓↑ ↓↑↑
4	3+2+3+2			↓↑↑ ↓↑ ↓↑↑ ↓↑
5	3+2+2+3			↓↑↑ ↓↑ ↓↑ ↓↑↑
6	2+3+3+2			↓↑ ↓↑↑ ↓↑↑ ↓↑

İkinci aşama: tezene birim zaman değerine göre ileri icra düzeyi

Karma usullerin nota tartım değerlerini içeren ve ileri icra düzeyinin ikinci aşamasını oluşturan ileri icra düzeyi karma tezene kalıp versiyonları ile tezene anahtarını oluşturan tezene kalıplarının da içinde yer aldığı örnek

tezene vuruşları aşağıda gösterilmiştir.

Tezene birim zaman değerine göre ileri icra düzeyi ikinci aşama örnek karma tezene kalıpları:



Figür 3. İleri icra düzeyi tezene kalıp örnekleri

İleri icra düzeyi karma tezene kalıplarına örnek olarak 10 zamanlı tezene vuruşları gösterilmiştir. 11 zamanlı ve üstü diğer karma usullerde de 10 zamanlıdaki gibi onlarca tezene kalıbı versiyonları oluşturulabilir. Ancak makale hacminin sınırlılığı nedeniyle karma usul yapılarının tamamı burada gösterilememiştir.

Uygulama alanları: İleri icra düzeyi, etüdler ve eserlerdir.

Üçüncü aşama: özel tezene kalıplarına göre ileri icra düzeyi

Sesi ritmik olarak işleme tekniğinin araçlarından biri olan özel tezene kalıpları, tavır olarak tabir edilen her usulde, her bölgede/yörede ve özel nitelikli eserlerde karşılaşılan çeşitli özel ileri icra tezene teknikleridir. Bu tezene kalıplarına örnek olarak isimlendirilen; Zeybek tezenesi, Konya tezenesi, Karadeniz tezenesi, Rumeli tezenesi, Silifke tezenesi, Azeri tezenesi, Trakya tezenesi, Ankara tezenesi, Kırşehir tezenesi, Yozgat (Sürmeli) tezenesi, Kayseri tezenesi, Teke tezenesi, Âşıklama tezenesi gösterilebilir. Bunların hepsi bağlama icrasına yönelik çeşitli özel tezene tekniklerini oluşturmaktadır. Bu sesi ritmik olarak işleme tekniği araçlarından biri olan ileri icra düzeyi özel tezene kalıpları ana usul, birleşik usul ve karma usullerde her bölge ve türde eserlerin yapıları ve çeşitli uygulama alanlarına göre yaygın kullanım alanına sahiptir.

Sesi işleme tekniği bağlamında özel tezene kalıplarının teknik kavramsal ifade biçimlerinin icrasal özelliklerine göre belirlenmesi

Bağlama icrasında farklı bölgelerde/yörelerde oluşan çeşitli tezene kalıpları zaman içerisinde uygulandıkları müzikal tür veya bölgeler ile özdeşleştirilmiştir. Fakat farklı bölge ve eser türleri ile özdeşleşen bu tezene kalıplarının bölge ve tür gözetmeksizin farklı bölge ve türde eserlerde de zaman içerisinde icracının inisiyatifi ve kabiliyeti doğrultusunda kullanıldığı görülmektedir. Tavır olarak tabir edilen özel tezene kalıplarının bu yaygın kullanım sürecinde yarım asrı aşkın yayın, eğitim ve pek çok farklı etkileşim biçimleri rol oynamıştır. Uygulamadaki bu icrasal dönüşüm ve yaygınlık beraberinde bağlama icrasında tezene kalıplarının genel manada benimsenmesine ve bu doğrultuda bölgesellik-yöresellik niteliğinden çıkıp genelleşmesine yol açmıştır. Bu nedenle gelinen noktada özel tezene kalıplarının genel konumunun kavramsal olarak yerel kavramlar ile ifadelendirilmesi yeterli manada kapsayıcı olmamaktadır.

Bu bağlamda, tavır olarak tanımlanan sesi ezgisel ritmik olarak işleme tekniğinin araçlarından biri olan özel tezene kalıplarının kullanımındaki bölge ve tür açısındaki yaygınlığı göz önünde bulundurulduğunda genelin yerel ile ifadelendirilmesindeki yetersizlik, mevcut kavramsal ifadelerin

teknik özellikler içermemesi, bölge ve tür açısından uygulama alanı ile örtüşmemesi nedenleriyle çalışmada icrasal teknik özellikler dikkate alınarak isimlendirme açısından yeni bir tasnif yapılmıştır. Yapılan tasnifte özel tezene kalıplarının uygulamada sesi ezgisel ritmik olarak işleme tekniğinin araçlarından biri olan icrasal teknik bir ses üretme aracı olduğundan hareketle değerlendirilerek alfabetik ve matematiksel veriler üzerinden yeniden isimlendirilmiştir.

Bu düşünce çerçevesinde bağlamada özel tezene kalıplarının (tavırların) teknik olarak bir ses üretme aracı olduğu bakış açısını bağlama icrası ve öğretimi konusunda Türk halk müziği alanına hizmet etmiş Türkiye'nin önemli bağlama icracılarından biri olan Arif Sağ, 09 Nisan 2019 İTÜ TMDK Bağlama günlerinde "Türkiye'nin Kentleşme Sürecinde Toplu ve Bireysel Bağlama İcrasında Yaşanan Değişimler" konulu panelde bağlamadaki yöre tavırları ve tezeneler ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade etmiştir:

"...Ülkede bir sürü tavırlar var. Bu tavırları yöre tavırları olarak algılıyoruz genelde ama ben mesela bağlama ile ilgili baktığım zaman ben bunların hiç birini yöre tavrı olarak algılamıyorum. Bu enstrümanın tekniği ile ilgili, tezeneleri o enstrümanın tekniği olarak görüyorum. Tekniği hangi yöreye kullanırsanız kullanın. Yozgat sürmelisini, sürmeli tezenesini gidip zeybekte de kullanıyorsunuz. Gidiyoruz Azerbaycan'a sürmelide kullanılan tril orda da aynı değişen bir şey yok" (Sağ, 2019).

Bu konuda akademisyen sanatçı ve bağlama icracısı Erol Parlak şu tespitlerde bulunmuştur:

"...tavır olarak ifade edilen tezene kalıplarının halk arasında Yozgat tavrı veya Kayseri tavrı diye ifadelendirilişinin pek rastanılmış bir durum olmadığını, çoğu şehir kökenli ve müziği kentlerde öğrenmiş radyo sanatçılarının ve araştırmacıların yanlış yönlendirmeleri sonucu halk müziği verilerini icra ederken

ayırt edebilmek için oluşturdukları bir terminoloji olduğunu ifade etmektedir. Örneğin Yozgat yöresi "Sürmeli" türkülerindeki "tril" tezenesi için genellikle; "Yozgat tavrı" ya da "Sürmeli mızrabı" demektedirler" Oysa bu tezene kalıbı, Yozgat tavrını tümüyle ifade etmekten uzak olduğu gibi yurdun birçok yerinde ve birçok ezgisinde de vardır. Konya saz ekibinden görerek öğrendikleri tezene kalıbına da; "Konya tavrı" ya da "Konya tezenesi" denilmekte ve istisnasız her Konya türküsünde ve ezgisinde bu tezeneyi uygulamaktadırlar (2000, s: 74).

Özel tezene kalıplarının icrasal tezene teknikleri olduğu konusunda akademisyen sanatçı ve bağlama icracısı Okan Murat Öztürk'ün Musiki dergisinde yayınlanan "Hocam Coşkun Güla" başlıklı yazısında "tavır" kavramı ve "bağlamada tezene tavırları" ile ilgili olarak şu görüşlerini dile getirmiştir:

"Tavır çalma ve söylemeye ilişkin olarak, geleneksel icranın tüm inceliklerini kapsar. Bağlama icrası açısından ele alındığında, çalınan ezgi yada türkünün icrası için kullanılan tüm teknikleri ifade eder. Ancak tavrın, daha çok tezene teknikleri ile ilgili olduğunu da belirtmek gerekir" (Öztürk, 2016).

Bağlamanın usta icracıları tarafından tavırlar ile ilgili yapılan yukarıdaki değerlendirmelerin çalışmada sesi işleme tekniği bağlamında özel tezene kalıpları ile ilgili yapılan teknik kavramsal tasnifin gerekçeleri ile paralellik arz ettiği görülmektedir.

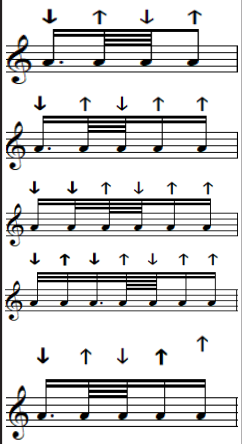
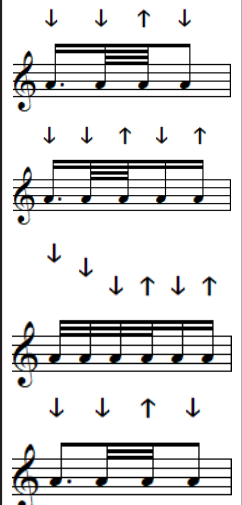
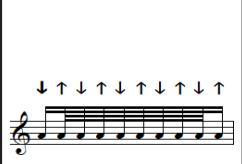
Çalışmanın devamında ileri icra özel tezene kalıplarının icrasal teknik detayları, uygulama alanlarındaki farklılıklar ve kavramsal çelişkiler üzerinde durularak veri analizi yapılmıştır.


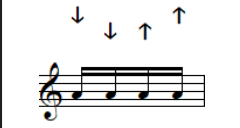


İleri icra ses işleme tekniği olan özel tezene kalıplarının analizi

Çalışmanın bu aşamasında, tezene ile bağlama çalım tekniğinin icra düzeylerinin en üst seviyesini oluşturan özel tezene

kalıplarına yer verilmiştir. On üç farklı yöresel isim ile ifade edilen bu tezene kalıpları, teknik özelliklerine göre beş icrasal teknik başlık altında yöresel kavram ve icrasal teknik özellikler karşılaştırmalı bir şekilde incelenmiş problem ve çözüm önerileri ortaya koyulmuştur.

Tablo 13. Sesi ezgisel-ritmik işleme tekniği özel tezene kalıplarının icra düzeyi, kodu, nota tartım-tezene vuruşu, icrasal özelliği- teknik adı, yerel adı, uygulama alanları ve tezene kalıp yapısı

No	İcra Düzeyi	Kod	Nota Tartım Değeri- Tezene Vuruşu	İcra Özelliği- Teknik Adı	Yerel Adı	Uygulama Alanları	Tezene Kalıp Yapısı
1	İleri İcra	A1 A2 A3 A4 A5		Altan Çırpma Tekniği	Zeybek Tavrı Karadeniz Tavrı Rumeli Tavrı Konya Tavrı	1- Sözlü-sözsüz zeybekler 2- Karadeniz, Rumeli havaları 3-Farklı türlerde türkü ve ezgiler 4-Konya havaları	Karma
2	İleri İcra	B1 B2 B3 B4		Üstten Çırpma Tekniği	Silifke Tavrı Trakya Tavrı Kırşehir Tavrı Azeri Tavrı	1-Silifke havaları 2- Karşılama 3-Farklı bölge -türlerde türkü, ve ezgiler 4- Azeri havalar	Karma
3	İleri İcra	C1		Tril Tekniği	Yozgat/ Sürmeli Tavrı, Kayseri Tavrı (Kıstırma)	Yozgat, Kayseri, İç Anadolu, Zeybek, farklı bölgelerdeki türkü, deyiş ve ezgiler	Karma

4	İleri İcra	D1		Takma Tekniği	Ankara Tavrı,	Orta Anadolu ve yurdun her bölgesindeki pek çok eser ve deyiş, semah, türkü ve ezgiler	Karma
		D2					
		D3		Tarama Takma Tekniği	Âşıklama Tavrı		
5	İleri İcra	E1		Aksak Ters Vuruş Tekniği	Teke Tavrı	Teke yöresi ve Akdeniz bölgesindeki türkü ve ezgiler	Karma

Tablo 13'te yer alan karma tezene yapılarını gösteren ileri icra özel tezene kalıplarının icrasal teknik detayları, uygulama alanlarındaki farklılıklar ve kavramsal çelişkiler üzerinde durularak bir veri analizi yapılmıştır.

“Alttan çırpma tekniği” ile elde edilen tezene kalıpları: A1, A2, A3, A4, A5



Figür 4. Alttan çırpma tezene kalıbı

Bağlama icrasında tezene ile çalım tekniklerinden biri olan “çırpma tezene” uygulamada alttan ve üstten olmak üzere iki yönlü kullanılır. Alttan çırpma tekniğinde (alt üst alt) olmak üzere üç tezene hareketi uygulanır. Bunlardan asıl çırpma tezene vuruşunu oluşturan ilk iki vuruş seri bir şekilde daha küçük değerlerde (alt üst) yönde uygulanır, üçüncü vuruş ise daha büyük değerde (alt) yönde vurularak kalıp tamamlanır. Alttan çırpma tezene kalıbının başına veya sonuna getirilen tamamlayıcı ek tezene vuruşlarla çeşitli tezene kalıpları elde edilir. Alttan çırpma tezene tekniğinin ileri icra niteliğinden hareketle tezene kalıplarının, icra düzeyi, usul/tezene kalıp

yapısı, icrasal özelliği baz alınarak alfabetik ve matematiksel veriler üzerinden ileri icra tezene kalıpları: A1, A2, A3, A4, A5 şeklinde kodlanarak tasnif edilmiştir. Bu tezene kalıpları ve uygulama alanları şu şekildedir;

A1 tezene kalıbı:



Figür 5. A1 tezene kalıbı

İlk vuruşu ses uyumu gözeterek bütün tellere üstten vurularak uygulanan ve sonra “alttan çırpma” (alt üst alt) tezene kalıbıyla devam eden ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-sözsüz zeybek havalarının icrasında kullanılmaktadır. Ancak bu tezene kalıbının başka yöre müziklerinde örneğin Karadeniz ve Rumeli havalarında, farklı türlerde örneğin deyiş icralarında da kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda; Karadeniz’den Cemile Cevher Çiçek’in seslendirdiği “Çay Elinden Öteye” Rize türküsünün bağlama icrası (web 1), Rumeli’den Arif Şentürk’ün seslendirdiği “Aman Bre Deryalar-Kırcalı ile Arda Arası” türküsünün bağlama icrası (web 2), Ali

Ekber Çiçek'in "Dünya Umuruna Meylini Verme" Malatya deyişinin bağlama icrası (web 3), Yavuz Top'un "Kime Kin Ettin de Giydin Alları" Malatya deyişinin bağlama icrası (web 4) ve Erdal Erzncan'ın "Seher Yeli Nazlı Yare" Kahramanmaraş deyişinin bağlama icrası (web 5) örnek icralar olarak gösterilebilir.

A2 tezene kalıbı:



Figür 6. A2 tezene kalıbı

Bu tezene kalıbını üç bölümde inceleyecek olursak; ilkinde ilk vuruş ses uyumu gözeterek bütün tellere üstten vurularak uygulanır, ikincide "alttan çırpma" (alt üst alt) tezene kalıbı uygulanır ve üçüncü bölümde (alt) yönde vurulan bir vuruşla tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-sözsüz zeybek havalarının icrasında kullanılır. Ayrıca bu tezene kalıbının farklı türde kullanımı açısından bakıldığında Necla Akben'in seslendirdiği "Yarım İçin Ölüyorum" deyişinin bağlama icrası (web 6) örnek olarak gösterilebilir.

A3 tezene kalıbı:



Figür 7. A3 tezene kalıbı

Bu tezene kalıbını dört bölümde inceleyecek olursak; ilkinde ilk vuruş ses uyumu gözeterek bütün tellere üstten vurularak uygulanır, ikincide ikinci vuruş bütün tellere üstten vurularak uygulanır üçüncüde "alttan çırpma" (alt üst alt) tezene kalıbı uygulanır ve dördüncü bölümde (alt) yönde vurulan bir vuruşla tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-sözsüz zeybek havalarının icrasında kullanılır.

A4 tezene kalıbı:



Figür 8. A4 tezene kalıbı

Bu tezene kalıbını dört bölümde inceleyecek olursak; ilkinde ilk iki vuruş ses uyumu gözeterek bütün tellere üstten ve alttan vurularak uygulanır, ikincide üçüncü vuruş bütün tellere üstten vurularak uygulanır, üçüncüde "alttan çırpma" (alt üst alt) tezene kalıbı uygulanır ve dördüncü bölümde (alt) yönde vurulan bir vuruşla tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbı da uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-sözsüz zeybek havalarının icrasında kullanılır. A1, A2, A3 ve A4 tezene kalıpları zeybek havalarının icrasında çoğunlukla birlikte kullanılır. Örnek olarak Mehmet Erenler'in icra ettiği İzmir "Yağcılar Zeybeği" (web 7) gösterilebilir.

A5 tezene kalıbı:



Figür 9. A5 tezene kalıbı

Bu tezene kalıbını üç bölümde inceleyecek olursak; ilkinde ilk vuruş ses uyumu gözeterek bütün tellere üstten vurularak uygulanır, ikincide "alttan çırpma" (alt üst alt) tezene kalıbı uygulanır ancak bu uygulamada alttan vurulan son tezenede alt ve orta tel birlikte vurularak alınır ve üçüncü bölümde üst tele (alttan) takma yapılarak tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Aksak usullerdeki üçlemelerde bu tezene kalıbının başına veya ortasına ritmik tamamlayıcı ek vuruşlar vurularak çeltilenir. Bu tezene kalıbı icra tekniği açısından zeybek havalarının icrasında kullanılan A1, A2, A3 ve A4 tezene kalıpları ile benzerlik gösterebilir son vuruş açısından diğerlerinden ayrışır ve kendine özgü bir karakteristik yapı ortaya çıkar. İcra tekniği özelliğine göre

alttan çırpmalı ve takmalı tezene tekniği olarak da ifadelendirilebilir. Bu tezene kalıbı uygulama alanında Konya havalarının icrasında kullanılır. Örnek olarak “Elmaların Yongası” (web 8) türküsü gösterilebilir.

Alttaan çırpma tezene tekniği ile oluşturulan bu beş farklı tezene kalıbının bağlama öğretimi ve icrasında oldukça geniş bir uygulama alanı olduğu ve Konya, Karadeniz, Rumeli bölge/yörelere; zeybek, deyiş, türkü ve oyun havası gibi türlerin icrasında kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla alttaan çırpma tekniğinin uygulandığı tezene kalıplarını yöresel tabir ile tanımlamanın tezene kalıbının uygulama alanları ile örtüşmediği görülmektedir. Bu nedenle Zeybek, Konya, Rumeli, Karadeniz, vb. tavrı demek yerine bütün bunların hepsinin ortak özelliğini oluşturan ve icra tekniğinden hareketle “alttaan çırpma tekniği” ile elde edilen tezene kalıpları olarak adlandırmak/ tanımlamak alanın pratiği ile teorisinin paralellik oluşturmasını sağlayacaktır.

2. “Üstten çırpma tekniği” ile elde edilen tezene kalıpları: B1, B2, B3, B4

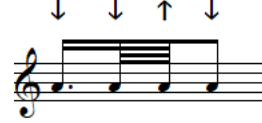


Figür 10. Üstten çırpma tezene kalıbı

Bağlama icrasında kullanılan “çırpma tezene” tekniğinin bir diğer uygulama biçimi olan üstten çırpma tekniğinde (üst alt üst) olmak üzere üç tezene hareketi uygulanır. Bunlardan asıl çırpma tezene vuruşunu oluşturan ilk iki vuruş seri bir şekilde daha küçük değerlerde (üst alt) yönde uygulanır, üçüncü vuruş ise daha büyük değerlerde (üst) yönde vurularak kalıp tamamlanır. Üstten çırpma tezene kalıbı, karşılama, deyiş, zeybek, oyun havaları, Azeri ve Kırşehir-Abdal havalarının icrasında usul ve ezgi yapısına göre küçük eklemeler veya çıkarmalar yapılarak kullanılmaktadır. Üstten çırpma tezene tekniğinin ileri icra niteliğinden hareketle tezene kalıplarının, icra düzeyi, usul/tezene kalıp yapısı, icrasal özelliği baz

alınarak alfabetik ve matematiksel veriler üzerinden ileri icra tezene kalıpları: B1, B2, B3, B4 şeklinde kodlanarak tasnif edilmiştir. Bu tezene kalıpları ve uygulama alanları şu şekildedir;

B1 tezene kalıbı:



Figür 11. B1 tezene kalıbı

İlk vuruşu tek tele üstten vurularak uygulanan ve sonra “üstten çırpma” (üst alt üst) tezene kalıbıyla devam eden ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbının uygulandığı eserlerin icrasında eserin usul yapısına göre -aksak usul- kalıp, “ritmik tamamlayıcı vuruşlarla tamamlanarak uygulanır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-sözsüz İçel-Silifke havalarının icrasında kullanılmaktadır. Örnek olarak “Kullar Olam Seni Doğuran Anaya” (web 9) türküsü gösterilebilir.

B2 tezene kalıbı:

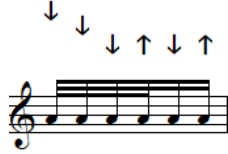


Figür 12. B2 tezene kalıbı

Bu tezene kalıbını üç bölümde inceleyecek olursak; ilkinde ilk vuruş tek tele üstten vurularak uygulanır, ikincide “üstten çırpma” (üst alt üst) tezene kalıbı uygulanır ve üçüncü bölümde (alt) yönde vurulan bir vuruşla tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbının uygulandığı eserlerin icrasında eserin usul yapısına göre -aksak usul- kalıp, “ritmik tamamlayıcı vuruşlarla tamamlanarak uygulanır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-sözsüz İçel-Silifke havalarının icrasında kullanılmaktadır. Örnek olarak “İndim Geldim Silifke'den” türküsü gösterilebilir.

B1 ve B2 tezene kalıpları eser icralarında çoğunlukla birlikte kullanılır. Örnek olarak “Açıl Ey Ömrümün Varı” (web 10) türküsü gösterilebilir.

B3 tezene kalıbı:



Figür 13. B3 tezene kalıbı

Bu tezene kalıbını iki bölümde inceleyecek olursak; ilkinde üstten çırpma tezene kalıbı uygulanır fakat farklı olarak ilk vuruş üst-orta-alt teller sırasıyla seri şekilde sıyırılıp hafif ayrıştırılarak vurulur ve ikincide (alt) yönde vurulan bir vuruşla tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbının uygulanmasında da eserin usul yapısına göre -aksak usul- kalıp, “ritmik tamamlayıcı vuruşlarla tamamlanarak uygulanır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında karşılama (Trakya) icrasında kullanılır. Ayrıca bu tezene kalıbının farklı türlerde örneğin deyiş icralarında da kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda; Bengi bağlama üçlüsünün seslendirdiği “Trakya Karşılması” bağlama icrası (web 11), Ali Ekber Çiçek’in “Gönül Gel Seninle Muhabbet Edelim” Erzincan deyişinin bağlama icrası (web 12) örnek olarak gösterilebilir.

B4 tezene kalıbı:



Figür 14. B4 tezene kalıbı

İlk vuruşu tek tele üstten vurularak uygulanan ve sonra “üstten çırpma” (üst alt üst) tezene kalıbıyla devam eden ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Teknik açıdan B1 tezene yapısının usul uyarlamasından başka bir farkı olmadığı söylenebilir. Çoğunlukla 6/8 veya 12/8 usul yapısına sahip üçleme tartımların icrasında kullanılan bu tezene kalıbı uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-

sözsüz Azeri (Azerbaycan bölgesi) havaları ve Doğu Anadolu Bölgesi (Kars-Erzurum-Iğdır-Artvin) havalarının icrasında kullanılır. Örnek olarak “Kaytağı oyun havası” (web 13) ezgileri gösterilebilir.

Üstten çırpma tezene tekniği ile oluşturulan bu dört farklı tezene kalıbının bağlama öğretimi ve icrasında oldukça geniş bir uygulama alanı olduğu ve Silifke, Kırşehir, Trakya ve Azeri yörelerinde; karşılama, deyiş, türkü ve oyun havası gibi türlerin icrasında kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla üstten çırpma tekniğinin uygulandığı tezene kalıplarını yöresel tabir ile tanımlamanın tezene kalıbının uygulama alanları ile örtüşmediği görülmektedir. Bu nedenle Silifke, Trakya, Azeri vb. tavrı demek yerine bütün bunların hepsinin ortak özelliğini oluşturan ve icra tekniğinden hareketle “üstten çırpma tekniği” ile elde edilen tezene kalıpları olarak adlandırmak/ tanımlamak alanın pratiği ile teorisinin paralellik oluşturmasını sağlayacaktır.

“Tril tekniği” ile elde edilen tezene kalıpları: C1

İki farklı ses arasında birim zaman içinde seri bir şekilde uygulanan tezene tekniğidir. Tezene aşağı-yukarı yönlerde hızlıca hareket ettirilirken tezene ile senkron bir şekilde baskı yapan parmağın dışındaki diğer parmağın tam/yarın ses tizindeki ses perdesine hareketli veya sabit baskıyla uygulandığı titreşimli ses üretme tekniğidir. Tril tezene tekniğinin ileri icra niteliğinden hareketle tezene kalıbının, icra düzeyi, usul/tezene kalıp yapısı, icrasal özelliği baz alınarak alfabetik ve matematiksel veriler üzerinden ileri icra tezene kalıbı: C1 şeklinde kodlanarak tasnif edilmiştir. Bu tezene kalıbı ve uygulama alanları şu şekildedir;

C1 tezene kalıbı:



Figür 15. C1 tezene kalıbı

İlk vuruşu ses uyumu gözeterek bütün tellere üstten vurularak uygulanan ve sonra tek telde seri bir şekilde (alt) yönde başlayarak sırayla (üst-alt) vuruşlarla devam eden ve (alt) yönde vuruş ile tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. İcracının ustalığına göre tril tezene genelde dörtlük değere eşit bir zaman dilimi içerisinde, farklı iki tam ses ve/veya yarım ses arasında eserin birim zamanına göre 64'lük ve/veya 32'lik nota değerleri ile çok seri bir şekilde uygulanan tezene tekniğidir.

Tril tezene uygulamasında sol el parmakları teknik açıdan iki biçimde kullanılır. İlkinde tezene aşağı-yukarı yönlerde hızlıca hareket ettirilirken baskı yapan 1. parmağın dışındaki diğer parmağın (2.,3.,4. parmak) tezene ile senkron bir şekilde seri vuruşlarla uygulanmasıdır. İkincisinde tezene aşağı-yukarı yönlerde hızlıca hareket ettirilirken iki veya üç telden oluşan tel gruplarında, eş zamanlı olarak iki farklı perdede yapılan parmak baskısında, ana sese basan 1. parmağın dışındaki diğer parmağın (2., 3., 4. parmak) tam/yarım ses tizindeki ses perdesinin bulunduğu tel grubunun en alt teline basılması suretiyle aynı anda iki sesin duyurulmasıdır. Bu uygulamaya kısırtma tezene tekniği de denilmektedir.

Bu tezene kalıbı uygulama alanında ağırlıklı olarak sözlü-sözsüz Yozgat ve Kayseri havalarının icrasında kullanılmaktadır. Ancak bu tezene kalıbının başka bölge/ yöre müziklerinde örneğin Ege, Akdeniz, Azeri havalarında, farklı türlerde örneğin zeybek, deyiş ve oyun havaları icralarında da kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda; Nida Tüfekçi'nin seslendirdiği "Dersini Almışta Ediyor Ezber" Yozgat türküsünün bağlama icrası (web 14), Kemal Kaplan'ın seslendirdiği "Aşlamayı Aşladım" Kayseri türküsünün bağlama icrası (web 15), Yücel Paşmakçı'nın icra ettiği "Ankara Zeybeği" bağlama icrası (web 16), Davut Sulari'nin seslendirdiği "Tercan Elleri" Erzincan deyişinin bağlama icrası (web 17), Yavuz Top'un icra ettiği "Senden midir Benden midir" Erzincan deyişinin bağlama icrası (web 18), Arif Sağ'ın icra ettiği "Menberi"

Nevşehir oyun havası bağlama icrası (web 19) örnek icralar olarak gösterilebilir.

Tril tezene kalıbının bağlama öğretimi ve icrasında oldukça geniş bir uygulama alanı olduğu ve Yozgat, Kayseri, Ege vd. bölge/ yörelerinde; zeybek, deyiş, türkü ve oyun havası gibi türlerin icrasında kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla farklı bölgelerdeki eserlerde icracının kabiliyeti ve eserin estetik yapısı ile uyumlu düşecek şekilde yaygın bir biçimde kullanılabilen tril tezene kalıbını yöresel tabir ile tanımlamanın tezene kalıbının uygulama alanları ile örtüşmediği görülmektedir. Bu nedenle Yozgat-sürmeli, Kayseri tavrı demek yerine bütün bunların hepsinin ortak özelliğini oluşturan ve icra tekniğinden hareketle "tril tekniği" ile elde edilen tezene kalıbı olarak adlandırmak/ tanımlamak alanın pratiği ile teorisinin paralellik oluşturmasını sağlayacaktır.

"Takma tekniği" ile elde edilen tezene kalıpları: D1, D2, D3

Tezenenin telden teması kesilmeden iki tel grubu ve/veya üç tel grubu arasında aşağıdan yukarıya, yukardan aşağıya doğru takma hareketinin uygulandığı tezene tekniğidir. Takma tezene tekniğinin ileri icra niteliğinden hareketle tezene kalıplarının, icra düzeyi, usul/tezene kalıp yapısı, icrasal özelliği baz alınarak alfabetik ve matematiksel veriler üzerinden ileri icra tezene kalıpları: D1, D2, D3 şeklinde kodlanarak tasnif edilmiştir. Bu tezene kalıpları ve uygulama alanları şu şekildedir;

D1 tezene kalıbı:



Figür 16. D1 tezene kalıbı

İlk vuruşu üstten vurularak uygulanan ve sonra dem ses/pedal ses ile ve/veya sıralı tel grupları arasında, tezenenin telden teması kesilmeden iki tel grubu arasında aşağıdan yukarıya doğru takma hareketinin

uygulandığı ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında başta İç Anadolu ve Ankara bölgesi/yöresi olmak üzere pek çok oyun havası, deyiş ve türkülerin icrasında hemen hemen her bölgede görülebilmektedir. Bu bağlamda; Yücel Paşmakçı'nın icra ettiği "Fidayda" oyun havasının bağlama icrası (web 20), Yavuz Top'un icra ettiği "Ötme Bülbül" deyişinin bağlama icrası (web 21) örnek olarak gösterilebilir.

D2 tezene kalıbı:



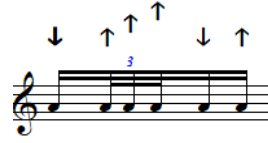
Figür 17. D2 tezene kalıbı

İlk iki vuruşu dem ses/pedal ses ile ve/veya sıralı tel grupları arasında yukarıdan aşağıya, son iki vuruşu aşağıdan yukarıya doğru, tezenenin telden teması kesilmeden iki tel grubu arasında takma hareketinin uygulandığı ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında özellikle deyiş icralarında görülmektedir. Bu bağlamda; Yavuz Top'un icra ettiği "Hasretin Beni Hasta Eyledi" deyişinin bağlama icrası (web 22) örnek olarak gösterilebilir.

D1 ve D2 tezene kalıpları eser icralarında birlikte kullanılabilir. Buna Ali Ekber Çiçek'in icra ettiği "Haydar Haydar" deyişinin bağlama icrası örnek olarak gösterilebilir.

D1 ve D2 takma tezene kalıpları aksak usul yapılarında üçlemelerin başına veya sonuna ritmik tamamlayıcı ek vuruşlar (düz/takma) vurularak çeşitlenir ve kendine özgü bir karakteristik yapı ortaya çıkar. Uygulamada oyun havalarında ve deyiş icralarında bu tezene vuruşlarını görebilmekteyiz. Bu bağlamda; yöre ekibinin icra ettiği "Alim de Gitme Bazara" Ankara oyun havasının bağlama icrası (web 23), Ali Ekber Çiçek'in icra ettiği "İlahi Dostun Bağına" Erzincan deyişinin bağlama icrası (web 24) örnek olarak gösterilebilir.

D3 tezene kalıbı:



Figür 18. D3 tezene kalıbı

Bu tezene kalıbını dört bölümde inceleyecek olursak; İlk vuruşu ses uyumu gözeterek bütün tellere üstten vurularak uygulanır, ikincide dem ses/pedal ses ile ve/veya sıralı tel grupları arasında, tezenenin telden teması kesilmeden üç tel grubu arasında aşağıdan yukarıya doğru taramalı takma hareketi uygulanır, üçüncüde (üst) yönde dördüncüde (alt) yönde tezene vuruşlarıyla tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Aşıklama olarak da ifade edilen bu tezene kalıbı, üç tel grubu arasında aşağıdan yukarıya doğru ardışık bir şekilde telleri tarama usulüyle hafif geciktirme hissi verilerek kullanılır. Uygulama alanında özellikle deyişlerin bağlama icrasında kullanılan bu tezene kalıbına Cengiz Özkan'ın icra ettiği "Siyah Saçlarında Hatem Yüzleri" Sivas deyişinin bağlama icrası (web 25) örnek gösterilebilir.

Takma tezene kalıplarının bağlama öğretimi ve icrasında oldukça geniş bir uygulama alanı olduğu ve Ankara, İç Anadolu, Ege, Doğu Anadolu vd. bölge/yörelerinde; oyun havası, deyiş ve türkü gibi türlerin icrasında kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla farklı bölgelerdeki eserlerde icracının kabiliyeti ve eserin estetik yapısı ile uyumlu düşecek şekilde yaygın bir biçimde kullanılabilen takma tezene biçimlerini genel anlamda yöresel veya aşıklama tabirleriyle tanımlamanın tezene kalıbının uygulama alanları ile örtüşmediği görülmektedir. Bu nedenle Ankara tavrı, Aşıklama tavrı demek yerine bütün bunların hepsinin ortak özelliğini oluşturan ve icra tekniğinden hareketle "takma tekniği" ile elde edilen tezene kalıpları olarak adlandırmak/ tanımlamak alanın pratiği ile teorisinin paralellik oluşturmasını sağlayacaktır.

“Aksak ters tezene tekniği” ile elde edilen tezene kalıbı: E1

Aksak ters tezene tekniğinin ileri icra niteliğinden hareketle tezene kalıbının, icra düzeyi, usul/tezene kalıp yapısı, icrasal özelliği baz alınarak alfabetik ve matematiksel veriler üzerinden ileri icra tezene kalıbı: E1 şeklinde kodlanarak tasnif edilmiştir. Bu tezene kalıbı ve uygulama alanları şu şekildedir;

E1 tezene kalıbı:



Figür 19. E1 tezene kalıbı





Ölçü ile tezene kalıbının paralel gittiği bu tezene yapısı 2+2+2+3 düzüm biçimindeki dört tartıma denk gelir. Bu tezene kalıbını dört bölümde inceleyecek olursak; birinci aşamada (üst) yönde bir tezene uygulanır, ikincide (üst-alt) yönde iki tezene vurulur, üçüncüde (üst) yönde bir tezene uygulanır ve dördüncüde üçleme tartımda (alt-üst-alt)

yönde ters tezene uygulanarak tamamlanan ileri icra düzeyinde bir tezene kalıbıdır. Bu tezene kalıbı uygulama alanında Teke bölgesi olarak adlandırılan Ege ve Akdeniz (batı) bölgelerindeki oyun havaları ve türkülerinde kullanılmaktadır. Bu tezene kalıbına TRT THM korosu tarafından seslendirilen “Yayla Yollarında Yürüyüp Gelir” Burdur türküsünün bağlama icrası (web 26) gösterilebilir.

Aksak ters tezene kalıbı bağlama öğretimi ve icrasında Teke bölgesi türkü ve oyun havalarının icrasında kullanılır. Bu tezene kalıbı ile icra edilen havaları Teke Tavrı veya Teke Zortlatması olarak bölgesel/ yöresel tabir ile ifade etmek yerine bölge ezgilerinin icrasında kullanılan tezene tekniğinin kendine özgün müziksel ifade kavramları üzerinden isimlendirilmesinin teknik ve müzikal anlamda daha doğru olacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla icra tekniğinden hareketle “aksak ters tezene tekniği” ile elde edilen tezene kalıbı olarak adlandırmak/tanımlamak bağlama icra tekniği ve müzik terminolojisi açısından önem arz etmektedir.

Tablo 14. Tavırsal anlam yüklenmiş, ileri icra özel tezene kalıplarının farklı bölge ve eserlerde kullanım örnekleri

No	Sanatçı	Eser	Yöresi	İcra Tekniği	İcra Düzeyi	Kod	Yerel Adı	Türü	Video
1	Ali Ekber Çiçek	Gönül Gel Seninle	Erzincan	Üstten Çırpma Tekniği	İleri İcra	B3	Karşılama (Trakya) Tavrı -sıyırtma-	Deyiş	 (web 27)
2	Yavuz Top	Kimede Kin Ettin	Erzincan	Alttan Çırpma Tekniği	İleri İcra	A1	Zekbek Tavrı	Deyiş	 (web 28)
3	Yılmaz İpek	Şeyh Şamil	Azerbeycan	Tril Tekniği	İleri İcra	C1	Sürmeli Tavrı	Dans ezgisi	 (web 29)
4	Talip Özkan	Koca Arap Zeybeği	Aydın	Tril Tekniği	İleri İcra	C1	Sürmeli Tavrı	Zeybek	 (web 30)
5	Yücel Paşmakçı	Kadioğlu Zeybeği	Muğla	Üstten Çırpma Tekniği	İleri İcra	B3	Karşılama (Trakya) Tavrı -sıyırtma-	Zeybek	 (web 31)

6	Arif Sağ	Memberi	Nevşehir	Tril Tekniği, Takma Tekniği	ileri İcra	C1 D1	Sürmeli Tavrı Ankara Tavrı	Sözlü oyun havası	 (web 32)
7	Erol Parlak	Kaşların Karasına	Çorum	Takma Tekniği	ileri İcra	D1	Ankara Tavrı	Türkü	 (web 33)
8	Davut Sulari	Tercan Ellerinde	Erzincan	Tril Tekniği	ileri İcra	C1	Sürmeli Tavrı	Türkü	 (web 34)
9	Aşık Daimi	Seherde Bir Bağa Girdim	Erzincan	Takma Tekniği	ileri İcra	D1	Ankara Tavrı	Deyiş	 (web 35)
10	Yavuz Top	Senden midir Benden midir?	Erzincan	Tril Tekniği	ileri İcra	C1	Sürmeli Tavrı	Deyiş	 (web 36)

Modüler tezene sistemi

Yukarıda, özel tezene kalıpları olarak belirtilen ve icra biçimlerine göre isimlendirilen üstten çırpmalı, alttan çırpmalı, tril, takmalı, aksak ters tezene kalıplarının bir kaçının bir arada karma bir şekilde melodik motifler, telden tele geçiş ve paralel baskı gibi tekniklerle icrasal gerekliliğe ve/veya tercihe göre kullanıldığı karma ileri icra tezeneler grubudur. Modüler tezene sistemi uygulama alanında ileri icra niteliği taşıyan pek çok farklı bölge/yöre ve türdeki eserlerin icrasında görülebilmektedir. Bu bağlamda takma, taramalı ve tril tezene kalıplarının birlikte kullanıldığı “Haydar Haydar”, “Ötme Bülbül”, “Ankara Divan Ayağı” gibi bazı özel ve özgün düzenlenmiş eserler; tril ve alttan çırpma tezene kalıplarının kullanıldığı “Sabahınan Esen Seher Yeli mi” ve “Aydın Kadioğlu Zeybeği” örnek olarak gösterilebilir.

Kişiyi özel (ekol) icra biçimleri

Kişisel kabiliyetleri doğrultusunda kendi icra tarzını oluşturmuş icracıların, kendine has özel, kombin ve sentezlenmiş kişiyi özel tını karakteri taşıyan icra biçimleridir. Ekol icracının tını ve/veya duygusunu hissettiren, icrasında melodik yürüyüşün gerektirdiği

serbest veya belli tezene kalıplarının kullanıldığı çekme, çarpma, kaydırma, ezme vb. sol el tekniklerinin uygulandığı ve çeşitli düzenleri içeren nev-i şahsına münhasır icra biçimleridir. Bağlamada ekol icralara Aşık Veysel, Nida Tüfekçi, Ali Ekber Çiçek, Neşet Ertaş... gibi icracılar örnek gösterilebilir.

Ekol icracılar, öncelikle kendi duygu derinliğinin özel ses tınılarını icralarına yansıtarak yaptıkları icralarla beğeni kazanır ve alanında pek çok kişiyi etkilerler. Bu düzeydeki icracılar, çalışmada modüler tezene sistemi olarak ifadelendirilen ileri icra tezene tekniklerini icralarında çoğunlukla kullanmışlardır.

Ekol icracılar bu icra özellikleri ile yörelere özgü olarak adlandırılan ve kullanılan tezene kalıplarını farklı yöre ve türlerdeki türkü/ezgilerin icrasında uygulayarak bağlama icrasında tezene kalıplarının sınırlarını kaldırmış ve uygulama alanlarını genişletmişlerdir.

Tablo 14. Ekol bağlama icracılarının örnek eserleri ve kullanılan tezene kalıpları

No	Sanatçı	Eser	Kullanılan tezene kalıpları	Link
1	Nida Tüfekçi	"Ankara Divan Ayağı"	tril tezene, takma tezene	 (web 37)
2	Neşet Ertaş	"Niğde Bağları"	takma tezene, tril tezene, üstten çıpma tezene (sıyırtma)	 (web 38)
3	Ali Ekber Çiçek	"Haydar Haydar"	takma tezene, tril tezene, tarama tezene	 (web 39)
4	Yavuz Top	"Ötme Bülbül"	takma tezene, tril tezene, tarama tezene	 (web 40)
5	Arif Sağ	"Şekeroğlan"	takma tezene, üstten çıpma (sıyırtma) tezene	 (web 41)
6	Mehmet Erenler	"Açıl Ey Ömrümün Varı-Bad-ı Sabah"	takma tezene, tril tezene, üstten çıpma (sıyırtma) tezene	 (web 42)
7	Talip Özkan	"Avşar Beyleri"	tril tezene, alttan çıpma tezene	 (web 43)

Bütün bu değerlendirmeler ışığında görülmektedir ki bağlama icrasındaki tavırlar, bağlama icrasının tezene tekniğini ifade etmektedir. Ancak temel mesele, geleneksel bağlamdaki tavır ifade eden kavramlar ile uygulama alanlarının örtüşmemesi ve icra tekniğini ifade etmekten uzak olmasıdır. Bu nedenledir ki çalışmada tavrısal tabirlerin tasnifine ihtiyaç duyulmuş ve tezene icra tekniğinden hareketle uygulamaya dayalı yeniden tasnif yapılmıştır. Bu tasnifte usul yapıları da tasnifi şekillendirmede belirleyici olmuştur.

Sonuç

Tezene ile çalım tekniğinin uygulanmaya başlandığı zamandan günümüze kadar bağlama ve bağlama icrasının geçirdiği evreler bağlamında gelişim, değişim, yayılım ve yaygın kullanımı bu tekniğin bağlama icrasındaki yerini ve önemini

ortaya koymaktadır. Bağlama icracıları bilgi, donanım ve kabiliyetleri doğrultusunda buldukları bölgedeki kullandıkları tezene teknikleri ile birlikte diğer bölgelerdeki tezene tekniklerini de harmanlayarak uygulayıp farklı bölgelerdeki çeşitli tezene tekniklerinin yaygınlaşip genelleşmesini ve icralarının zenginleşmesini sağlamışlardır.

Tezene kalıpları icra düzeylerine göre THM usul yapısı referans alınarak yeni bir tasnife gidilmiştir. Çalışmada "özel tezenerler" olarak ifadelendirilen çıkış noktası yerel olan tezene kalıpları, uygulama alanları ve teknik icra özellikleri gözetilerek değerlendirilmiştir.

Tezeneli bağlama icra tekniğinde kullanılan yöresel isimler ve/veya terimler ile ifade edilen belli başlı tezene kalıpları, uygulama alanlarının eser türü ve bölgesel bağlamdaki çeşitliliğinden hareketle ve icraya dayalı teknik çözümlene sonucunda, teknik

ve kavramsal terminolojik sınıflandırma yapılmış, alfabetik ve matematiksel verilerle kodlanmasıyla bir sistematığı oluşturulmuştur.

Bu çalışmada tasnife tabi tutulmuş her düzey ve aşamadaki tezene kalıplarının bağlama çalgısının kolaydan zora doğru icra tekniğini oluşturduğu görülmüştür. Özel tezene tekniklerini uygulayabilen icracıların çaldıkları eserlerin estetik yapısıyla uyumlu olabileceğini düşündükleri her bölge ve türde -belli istisnalar dışında- özel tezene kalıplarını kullandıkları tespit edilmiştir.

İleri icra özel tezene kalıpları icrasal teknik çözülemeye dayalı olarak “alttan çırpma tezene tekniği”, “üstten çırpma tezene tekniği”, “tril tezene tekniği”, “takma tezene tekniği”, “aksak ters tezene tekniği” şeklinde isimlendirilmiş, her özel tezene kalıbına harf ve rakamlardan oluşan kodlar verilmiştir. Buna göre: alttan çırpma tezene kalıpları A1, A2, A3, A4, A5; üstten çırpma tezene kalıpları B1, B2, B3, B4; tril tezene kalıbı C1; takma tezene tezene kalıpları D1, D2, D3; aksak ters tezene kalıbı E1 şeklinde kodlanmıştır.

Bağlama öğretiminde ve icrasında uygulamada var olan ancak belli bir kavramsal ifade ile belirtilmemiş icralar, modüler tezene sistemi ve kişiye özel (ekol) icra biçimleri olarak ayrıca isimlendirilip tanımlanarak örnek icracılar ve eserler ile belirtilmiştir.

Bağlama öğretiminde ve icrasında tezene kalıplarının sistematığı, teknik kavramsal ifade biçimlerinin yeniden belirlenmesi tezene ile bağlama çalma tekniğinde icrasal uygulama ile kavramsal teknik ifade bütünlüğü sağlanmıştır.

Bu çalışma ile, bağlama icrasında tezene ile çalım tekniğinin temelini oluşturan tezene kalıplarının icrasal ve teorik tasnifinin yapılması sonucu bağlama öğretiminin metodolojik verilerine, tezene kalıplarının tasnifi ve terminolojik kavramları ile ortak bir dil oluşturulması bağlamında katkı sunacağı öngörülmektedir.

Öneriler

Bağlama çalgısında tezene ile çalım tekniği açısından tezene kalıpları metodolojik bağlama öğretiminin en temel unsurlarıdır. Bu nedenle tezene kalıplarının öğretimsel açıdan kolaydan zora doğru tasnifi, sistematığının oluşturulması ve terminolojik kavram kargaşasının ortadan kaldırılarak uygulama alanları ile kavramsal ifade biçimlerinin örtüştürülmesi bağlama öğretimi için önem arz etmektedir. Bu bağlamda;

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

- Bağlama öğretimindeki dil birliğinin oluşturulmasına yönelik çalışmaların artırılması
- Yapılan çalışma bağlamında ortaya çıkan sonuçların kuramsal ve pratiksel açıdan akademik ortamlarda tartışılması
- Araştırma bulgularına yönelik olarak bağlama öğretim programlarının gözden geçirilmesi ve program geliştirme çalışmalarında bu konulara yer verilmesi

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

- Araştırma sonuçlarının öğretimsel ortamlara uygulanması
- Bu çalışmanın bulgularının deneysel uygulamalarının yapılması ve nicel araştırmaların artırılması

önerilebilir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, bağlama çalgısında tezene ile çalım tekniğinin temelini oluşturan tezene kalıplarının icra tekniği açısından incelenerek tasnif edilmesi ve bağlama öğretimi açısından bir sistematığının oluşturulması ile teknik kavramsal ifadelerinin yapılan tasnife göre yeniden belirlenmesi ile sınırlıdır.

Bilgilendirme

Araştırmada herhangi bir fon ve proje kullanılmamıştır. Araştırmam etik kurul izni gerektirmemektedir. Araştırmamda herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Kaynaklar

Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek*. İstanbul: Ayrıntı yayınları.

Balkılıç, Ö. (2009). *Türkiye’de milli kimlik inşasında halk müziği*. İstanbul: Tarih vakfı yurt yayınları.

Birdoğan, N. (1988). *Notalarıyla türkülerimiz*. İstanbul: Özgür yayın dağıtım.

Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan yayıncılık.

Emnalar, A. (1998). *Türk halk müziği ve nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi basımevi.

Eyüboğlu İ. Z. (1991). *Alevi Bektaşî Edebiyatı*. İstanbul: Der yayınları.

Kolukısa, A. A. & Kulamshaeva, B. (2015). Yabancı dil eğitiminde örtük öğrenim yönteminin okuma parçalarına uyarlanması. *International Journal of Humanities and Education*, 1(2), 168-181.

Ong, W.J. (2014). *Sözlü ve yazılı kültür*. İstanbul: Metis yayınları.

Oral, M. (2018). *Anadolu alevi-bektaşî âşıklık geleneğinde âşık Nesimi Çimen ve iki telli cura icrası*. Sanatta yeterlik tezi. Haliç Üniversitesi: İstanbul.

Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği el kitabı 1 terimler sözlüğü*. Ankara: Atatürk kültür merkezi başkanlığı yayınları.

Özdemir, A. (2010). *İki kapılı handa Aşık Veyse*. Sivas Platformu yayınları.

Öztürk, O.M. (2006). *Zeybek kültürü ve müziği*. İstanbul: Pan yayıncılık.

Öztürk, O.M. (2016). “Hocam Coşkun Güla”. http://www.musikidergisi.com/haber-4630-thm_duayeni_coskun_gula_veda_etti..._.html

Parlak, E. (2000). *Türkiye’de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.

Parlatır, İ., Gözaydın, N., Zülfikar, H., Aksu, T., Türkmen, S. ve Yılmaz, Y. (1998). *Türk dil kurumu Türkçe sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sağ, A. (2019). Türkiye’nin kentleşme sürecinde toplu ve bireysel bağlama icrasında yaşanan değişimler. İTÜ TMDK bağlama günleri. <https://www.youtube.com/watch?v=aZKNUev8pBY>

Sansözen, M. (1962). *Türk halk musikisi usulleri*. Ankara: Resimli posta matbaası ltd. şirketi.

Şenel, S. (2009). *Bu toprağın sesi*. İstanbul: Türk edebiyat vakfı yayınları.

Terzi, C. (2015). *Türk halk müziğinde metrik yapı*. İstanbul: İTÜ. TMDK yayınları.

Turhan, S. (1992). *Türk halk musikisinde çeşitli görüşler*. Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.

Web siteleri

web 1. <https://www.youtube.com/watch?v=DOvajCJ6vhc>

web 2. <https://www.youtube.com/watch?v=d0C77ml-kxc>

web 3. <https://www.youtube.com/watch?v=WON60hYxVSE>

web 4. <https://www.youtube.com/watch?v=kp8w1ohhLK8>

web 5. <https://www.dailymotion.com/video/xbn6qc>

web 6. <https://www.youtube.com/watch?v=JNHJvEmzjN8>

web 7. <https://www.youtube.com/watch?v=b4vcwteX7ZE>

web 8. <https://www.youtube.com/watch?v=cy1jWOOx5k4>

web 9. <https://www.youtube.com/watch?v=8u7diA1QxEI>

web 10. <https://www.youtube.com/watch?v=kzrokWUVQpg>

web 11. <https://www.youtube.com/watch?v=n4VTk45FC-c>

web 12. <https://www.youtube.com/watch?v=U5DPkMyl87M>

web 13. <https://www.youtube.com/watch?v=RCQz1nAbSIQ>

web 14. <https://www.youtube.com/watch?v=2UWorSCVFWe>

web 15. <https://www.youtube.com/watch?v=pPVOfp5xABs>

web 16. <https://www.youtube.com/watch?v=t5FbueqjQR0>

web 17. <https://www.youtube.com/watch?v=5fc4jhauW0s>

web 18. <https://www.youtube.com/watch?v=7ntvm3FXODk>

web 19. <https://www.dailymotion.com/video/xbycib>

web 20. <https://www.youtube.com/watch?v=lmJyx-izJi4>

web 21. <https://www.dailymotion.com/video/xhuge8>

web 22. <https://www.youtube.com/watch?v=b-1QZm6CmZo>

web 23. <https://www.youtube.com/watch?v=jg15B9kMy8A>

web 24. <https://www.youtube.com/watch?v=93zzr8wBRSs>

web 25. <https://www.youtube.com/watch?v=BbyA3k1YvIE>

web 26. <https://www.dailymotion.com/video/x149nna>

web 27. <https://www.youtube.com/watch?v=N4OEYBXW8qU>

web 28. <https://www.youtube.com/watch?v=AkREH3cGt38>

web 29. <https://www.youtube.com/watch?v=2oeIX5U9X-8>

web 30. https://www.youtube.com/watch?v=Zws_MKwW7A8

web 31. <https://www.youtube.com/watch?v=LioCmqEGjfc>

web 32. <https://www.youtube.com/watch?v=b4b9ygzXqDc>

web 33. <https://www.youtube.com/watch?v=hWHiAc4dCkl>

web 34. <https://www.youtube.com/watch?v=0JqOdP5ynMc>

web 35. <https://www.youtube.com/watch?v=4AmMNMcksWY>

web 36. <https://www.youtube.com/watch?v=7ntvm3FXODk>

web 37. <https://www.youtube.com/watch?v=pHlCwcvhc1Y>

web 38. <https://www.youtube.com/watch?v=NLloJfwmfzc>

web 39. <https://www.youtube.com/watch?v=QSwlyElhR8A>

web 40. <https://www.youtube.com/watch?v=S-ElK4SZnc0>

web 41. <https://www.youtube.com/watch?v=ClaW0zBcVmE>

web 42. https://www.youtube.com/watch?v=ekkBE7DDB_c

web 43. <https://www.youtube.com/watch?v=un23lInnbcyc>

Systematic of Tezene [Plectrum] patterns and the determination of their technical and conceptual forms in baglama teaching and performance

Extended Abstract

This study focuses on and discusses certain major tezene [plectrum] patterns used in the performance and teaching of baglama, the instrument considered as the primary cultural transmitter of Anatolian music. It examines the performative stages that baglama has undergone the performative techniques of tezene. Some of the various factors that are thought to affect the formation stage of tezene patterns in the traditional sense are as follows: the local melody and rhythmic structure, the transfer of melodies performed with other instruments to baglama, the new and effective sound of the instrument to be heard in high volume so that performers can feel the rhythmic weighing of the person or team playing in order to accompany the folkloric dances performed in the region as an effort to create performative techniques. Undoubtedly, musical abilities and instrument playing abilities of baglama performers have been very decisive in the formation of these tezene patterns in the historical process. Master instrumentalists' performance in past and present, the dissemination of special tezene patterns seen in different regions and genres to works of other regions and genres by them proves their functionality in these processes from past to present. Tezene patterns form the basis of baglama performance and teaching in terms of baglama playing technique. The study attempts to develop a systematic categorization of tezene patterns according to their methodical structures and performance levels. It intends to create a consistent terminological language by taking into account the application areas and technical features of special tezene patterns. In this study, qualitative research techniques such as document analysis, observations, descriptive and comparative analysis were used. In the study, the procedural structure of Turkish folk music was taken as a reference in the classification of tezene patterns and the formation of the systematic of baglama teaching, since the works that constitute the performative area of baglama are evaluated within THM method structure and its organic connection with the rhythmic structure. The classification was made on the basis of performance level of tezene patterns, the structure of style-tezene pattern, their performance characteristics and application areas. With this classification, it is aimed to establish theoretical and performative parallelism with the harmony and integration of the procedural structure of folk music and tezene patterns in baglama performance simultaneously in the same context. Tezene patterns; divided into three subcategories as main tezene patterns, combined tezene patterns and mixed tezene patterns according to their application areas, musical technical performance features and folk music procedural structure. These tezene patterns classified by dividing into classes corresponding to basic performance level, intermediate performance level and advanced performance level are also presented in tables. They are also classified among themselves as first stage, second stage and third stage. It is predicted that the classification of these tezene patterns will serve as an instrument for the formation of a gradual education process from easy to difficult in baglama teaching. It has been observed that the expression of special tezene patterns, which were formed during processes after the transition to playing techniques, with local concepts and region or city names, did not generally coincide with application areas in the performance and performative technical functionality. For this reason, the enlargement and generalization of performative areas of special tezene patterns necessitated the re-evaluation of the attitude as a phenomenon in baglama with new approaches and classifications. Specific tezene patterns, called attitude, are various advanced performative techniques encountered in every style, in every locale/region and in works of special quality. More than half a century of publications, education and many different forms of interaction have played roles in this widespread use of special tezene patterns. This performative transformation and prevalence in practice led to the general adoption of special tezene patterns in baglama performance and to this degree in generalization out of its local-regional character. For this reason, this study emphasizes that at this point the general position of special tezene patterns is not comprehensive enough to express conceptually with local concepts. In this context, given the prevalence of special tezene patterns defined as manners/attitudes in terms of region and genre, a new category has been proposed in this study by taking into account the performative and technical features because it is inadequate to express general level with local levels and the existing conceptual expressions do not contain technical features, and they do not overlap with the application area in terms of region and genre. In this direction, it is suggested that matching the terminological equivalents of the application areas and technical functionality and naming and expressing them accordingly will be especially important in terms of baglama teaching methodology. In the aforementioned classification, it has been evaluated on the basis of the fact that special tezene patterns are a means of producing a technical sound in the application, they are re-coded and renamed according to alphabetic and mathematical data. To sum up, by means of taking the classification of the procedural structure of folk music as a reference, reclassifying and naming tezene patterns in terms of basic performance level, intermediate performance level and advanced performance level in baglama playing and naming them according to their technical characteristics, it is aimed to create a systematic codification regarding the performative tezene patterns. It has been evaluated that they will contribute to the future of baglama teaching in the context of an instrumental relationship and it will shed light on its functionality.

Keywords

bağlama methodology, bağlama teaching, performative attitude in bağlama playing, tezene patterns, tezene techniques

Yazarın Biyografisi



Dr. Öğr. Üyesi, Yusuf Benli, 1966 yılında Amasya’da dünyaya gelen Yusuf Benli, ilk ve orta öğrenimini Amasya’da tamamladıktan sonra lise öğrenimini tamamlamak üzere İstanbul’a geldi. 1990 yılında T.C İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler lisans bölümüne kabul edildi. “Değiş, Semah ve Saz Ezgilerinin Bağlama Düzeninde İcra Özelliklerine Göre Notaya Alınması” isimli bitirme çalışmasıyla 1995 yılında Temel Bilimler Bölümü’nden mezun oldu. Mezuniyetinin ardından Özel Yusuf Benli Müzik Eğitim Merkezini kurdu. Bu merkezde kişisel ve sanatsal çalışmalarını sürdürerek, birçok bağlama öğrencisi yetiştirdi. Aynı

dönemde YBM Ses Kayıt Stüdyosu ve YBM Prodüksiyonu da kurarak ulusal ve uluslararası pek çok müzikal proje ve albümlerde, yapımcı, yönetmen ve icracı olarak bulundu. Radyo ve televizyon programları yaptı ve pek çok konserde yer aldı. 2012 Yılında T.C Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı’nda yüksek lisansını “Yedi Ulu Ozanın Alevi-Bektaşî Öğretisindeki Yeri ve Önemi” konulu çalışmasıyla tamamladı. 2013 Yılında T.C Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anasanat Dalı’nda sanatta yeterlik programını “Bağlama’da İleri İcra Niteliğinin Alevi Müziği ve Kültürünün Yaygınlaşmasına Etkisi” konulu çalışmasıyla tamamladı. 2013-2014 eğitim döneminde T.C Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak bağlama dersleri verdi. Ulusal ve uluslararası panel ve sempozyumlarda pek çok bildiri sunumlarında ve icra performanslarında bulundu. 2016 yılında, Indiana University School of Global and International Studies, Central Eurasian Studies de Visiting Scholar olarak başladığı post doktora çalışmasını bitirdi. 2018 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında Dr. Öğretim Üyesi olarak göreve başladı. Benli, Üniversitedeki bilimsel çalışmaları ile birlikte Yusuf Benli Müzik Eğitim Merkezindeki çalışmaları, alan araştırmaları ve sanatsal çalışmalarını yurt içinde ve yurtdışında devam ettirmektedir.

Kurumu: İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Müzik Bölümü, Türk Müziği ASD, Maltepe, İstanbul, Türkiye.

Email: ybmproduksiyon@gmail.com

Telefon: 0 533 715 20 20

ORCID: 0000-0002-7455-3797

Üniversite Akademik Bilgi Ağı: <https://avesis.istanbul.edu.tr/yusuf.benli>

Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü¹

Esra Berkman*

Duygu Taşdelen**

*Sorumlu Yazar, Doç., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Eskişehir, Türkiye.
Email: esraberkm@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0001-9008-572X

**Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, Eskişehir, Türkiye.
Email: duygutasdelen@anadolu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5296-2701

DOI 10.12975/rastmd.20231133 Submitted June 22, 2023 Accepted September 26, 2023

Öz

Bu çalışmada incelenen iki makamdan biri olan Zirefkend, az kullanılan / nadir makam kategorisinde olup, elimizdeki eser örneği altıdır. Diğer taraftan yüzyıllar içinde Zirefkend'in dönüştüğünü varsaydığımız Kûçek makamı dağarda 16 eser ile temsil edilmektedir. Repertuvarda karşılaşılan söz konusu durum, bu çalışmanın başlıca bir motivasyonunu oluşturmaktadır. Kültürel belleğimizin önemli bir kısmını oluşturan Türk makam müziğinin yozlaşmaması ve bu geleneğin yeni kuşaklara özgün biçimde aktarılabilmesi için, hem geçmişten günümüze makamların kuramsal bağlamda netlikle ortaya konmaları hem elde edilen kuramsal bilgilerle eserlerin makam analizinin düzgün yapılması önem arz etmektedir. Bu bağlamda, günümüzde kullanılan Pithagoryen makamsal kuramın en erken dayanaklarından biri olan Urmevi'nin Kitâbü'l Edvâr'ı ile Şerefiyye Risâlesi'nden seçilen ve günümüze az eser örneği ulaşan Zirefkend makamının nasıl olup da Kûçek makamına dönüşmüş olabileceği araştırılmıştır. Nitekim seçilen iki makamdaki eserlerin makam analizleri yapıp, bu analizlere dayanarak, yaşanmış olması muhtemel dönüşüm ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu çerçevede, Safiyyüddin'den günümüze makam kuramının anlatılmaya çalışıldığı yazmalar üzerinde yapılan incelemeler zemininde, bahsi geçen makamlar irdelenmiştir ve bunlar kuram bilgilerimizin temelini oluşturmuştur. Nitel yönetime dayalı olarak yaptığımız makamsal analiz, Anadolu edvar ekolü itibarıyla kullanılagelen ve bestesel seyre dayalı olan yaklaşımdan, Safiyyüddin'den aldıkları bilgileri Batı porteli tonal düzleme uyarlayan Yekta'nın ve Arel-Ezgi-Uzdilek'in (AEU) ortaya koydukları yaygın yaklaşıma dek, pek çok modele atıfla desteklenmiştir. Sonuç olarak, edvar kitaplarının en erken nüshaları ile daha sonraki istinsahları arasında bir karşılaştırma dahi adı geçen makamın adının Zirefkend'den, Zirefkend-i Kûçek ya da Kûçek'e evrildiğini birkaç örnekte tespit etmemizi sağlamaktadır. Yine de makam analizi çerçevesinde birkaç çıkarsama yapılabilmekle birlikte, eser sayısının azlığı bilimsel bir sonuca varmayı engelleyecek niceliktedir. 20. Yüzyıl makam müziği bestecilerinin ise söz konusu makamlardaki eserlerini, AEU sistemince ele alınan makam tarifleri uyarınca besteledikleri netlikle görülmüştür.

Anahtar Kelimeler

Kûçek, makam, nadir makamlar, Türk müziği, Zirefkend

Giriş

Günümüzde yaklaşık 30.000 eser içeren TRT Türk Müziği Repertuarı üzerine yapılmış bir nota arşivi incelemesinde (Çevikoğlu, 2005:14-19), eser örneği bulunan makam sayısı 286, eser örneği bulunmayan makam sayısı ise 300'den fazla olarak verilmiş ve repertuarın %72'sinin sadece 20 makamda

bestelendiği görülmüştür. Bu 20 makam dışında eser örneği bulunan 266 makamın eser toplamının tüm repertuarın %28'ine denk geldiği, buna ek olarak 10'dan az eser örneği bulunan makam sayısının ise 167 ile repertuarın %1,97'sini oluşturduğu tespit edilmiştir. Bu çalışmada incelenen iki makamdan biri olan Zirefkend, az kullanılan / nadir makam kategorisinde olup, elimizdeki eser örneği altıdır. Diğer taraftan, yüzyıllar içinde Zirefkend'in dönüştüğünü varsaydığımız Kûçek makamı dağarda 16 eser ile temsil edilmektedir.

¹ Bu makale, Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri birimi tarafından 2201E005 numara ve "Zirefkend Makamının Kûçek'e ve Rehavî'nin Sâbâ-Zemzeme'ye Dönüşümü Bağlamında Makamların Evrimi" başlığı altında Şubat 2022- Aralık 2022 tarihleri arasında desteklenmiş projenin bir çıktısıdır.

Bu çalışmamızda, makamların tarih boyunca başkalaşımı bağlamında Zirefkend makamının Kûçek makamına nasıl evrilmiş olabileceği irdelenecektir. Urmevî tarafından açıklandığı şekilde bir Zirefkend'in günümüzde Kûçek olarak yaşadığına dair saptama, İngilizce literatürde “*Türk makam müziği üzerine çeşitli teorik modellerin perde ölçümleriyle karşılaştırılarak tartılması*” Türkçe başlığı üzerinden özetlenebilecek biçimde bir çalışmada zaten yer almaktadır (Bozkurt vd., 2009: 49) ve kaldı ki, adigeçen yayınlarında Bozkurt ve diğerleri, ilgilenen araştırmacılarca kadim edvar ile sonraki makamlar arasındaki benzerliklerin ele alınmasını önermektedirler. Bu makale de söz konusu öneri dikkate alınarak, mevcut konuya biraz daha geniş bir perspektiften boyut kazandırılmasına yönelik bir uğraşmayı kapsamaktadır. Konuya dikkatimizi çeken ve altını çizdiğimiz öneriyi yapan Bozkurt ve diğerlerinin (2009: 48-49) çalışmasında, Türk makam müziği dağarında az esere sahip Kûçek makamının öncül biçiminin, 13. Yüzyıl makam müziği kuramının en önemli bilginlerinden olan Safiyyüddin Urmevî tarafından ortaya konan Zirefkend makamı olduğu belirtilmiştir.

Zirefkend makamının kuramsal tanımına Urmevî'nin risalelerinde rastlanmakla birlikte, aslen makamın ilk görüldüğü ve adının geçtiği kaynağın Farâbî'nin *Büyük Müzik Kitabı (Kitâbü'l Mûsika'l-Kebir)* olduğu bilgisi, Süheyl Ünver'den alıntılarla Etem Ruhi Üngör'ün makalesinde yer almaktadır (Ünver, 1948; akt. Üngör, 1990: 65, 66, 68). Ladikli de bu doğrultuda Farâbî'deki benzer anlatımları aktarmıştır (Tekin, 1999: 205).

Bunların yanı sıra, yakın tarihte yazılan ve farklı yaklaşımlar ile makam olgusunu ele alan makam kuramı kitapları da göz önüne alınacak olmakla birlikte (Kutluğ, 2000; Yavuzoğlu, 2009; Güray, 2017; Öztürk, 2014; Hatipoğlu, 2019; İrden, 2020; Gürel, 2021), asli olarak AEU sistemi yaklaşımı ve bestesel seyre dayalı olarak Nasır Dede ve onun günümüzdeki takipçileri olan Öztürk, Hatipoğlu, Gürel ve İrden yaklaşımı üzerinden

bir analiz gerçekleştirilecektir. Diğer taraftan, Zirefkend ve Kûçek makamlarının Batı notası ile ifadesinde AEU sisteminin yetersiz kaldığı durumlarda, Ozan Yarman'ın bildik Türk müziği arzi işaretlerine dayalı olarak önerdiği, Yarman-24/31 olarak tanınan alternatif sistemden yararlanılacaktır (Yarman, 2018).

Literatürden elde edilen bilgiler ışığında bulunan toplam altı Zirefkend ile 16 Kûçek eserin, yıllar içinde, edvar kitaplarında tarif edildiği üzere, Zirefkend-i Kûçek olarak anıldığı da göz önüne alındığında, inceleme konusu yaptığımız makamların birbirine evrildiği anlaşılmaktadır. Ancak, eser azlığından, bunun makam analizi ile netlikle kanıtlanmasının güç olduğu bir kez daha vurgulanmalıdır.

Zirefkend ve Kûçek makamları arasında yaşandığı düşünülen evrimsel ilişkiyi kuramsal kaynaklardan faydalanarak ve makam analizi ile ortaya koymak bu araştırmanın hedefidir. Ayrıca, bu çalışmanın bir diğer önemi, makamlara dair bilgi eksikliğinden kaynaklanan nadir makamları icra etmeme yönündeki olumsuz alışkanlığı kırıp, bu tür makamların da günümüzde duyurulmasına aracı olmaktır.

Alanyazın itibarıyla, günümüz kaynaklarının ele alınış biçimiyle söz konusu makamlar gözden geçirilmiş olup, “Tarihsel İzler” başlıklı bölümde edvar tarihten kronolojik saptamalarımıza ayrıca yer verilmiştir.

Alanyazın incelendiğinde, Arel'e göre Zirefkend makamı günümüzde “Sünbüle” makamına benzemekte, Kûçek makamı ise çok daha değişik bir biçimde uygulanmaktadır (Arel, 1968:96; Ezgi, 1933: 165). Arel'de ve Ezgi'de görülen tarif ile aslında Kûçek makamında yaşanan değişim kanıtlanmış olmakta ve evrimsel olarak bu makamın nasıl bir yoldan dönüştüğünün izlenmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Hatipoğlu, Sünbüle makamındaki eserlerin, bunların yanı sıra günümüzdeki İkinci Nev'i Muhayyer-Kürdi olarak geçen eserlerin, aslında Muhayyer-Sünbüle olması

gerektiği görüşünü savunurken, makamların evrimine dair bir diğer örneği dikkate taşımış olmaktadır. Nitekim, Emrah Hatipoğlu'nun *Mevlevi Ayinleri - Makamlar ve Geçkiler* (2019) kitabında, Sâbâ-Zemzeme ve Kûçek makamları örneklemeleri yapılırken, diğer makamlara da değinmeler olduğundan, bu eserdeki saptamalar ayrıca önem taşımaktadır.

Recep Uslu'nun (2011) *Seçuklu Topraklarında Müzik* kitabı da Kûçek ve Zirefkend makamlarının çeşitli edvarlardaki görünümüne yer veren bir derleme olması nedeniyle önem arz etmektedir. Böyle olmakla birlikte, bu çalışmada daha ziyade Uslu'nun yararlandığı kaynaklar derinlemesine ele alınacaktır.

Zirefkend makamı / terimi edvarlarda müstakil olarak görülmeyle birlikte, örneğin Hızır b. Abdullah ve Ali Şah b. Hacı Büke gibi kimi nazariyatçılarca Zirefkend-i Kûçek diye bir adlandırma yapıldığı görülür. Zirefkend-i Büzürg kullanımı ise Hızır b. Abdullah ve Seydî gibi nazariyatçıların yazmalarında daha farklı bir makam tanımıyla karşımıza çıkar.

Yöntem olarak bakıldığında, bu makalede betimsel yöntemle makamların yüzyıllar içerisindeki dönüşümü saptanmaya çalışılmış ve bu amaçla, elimizde bulunan en eski örneklerden olan Safiyyüddin'in risalelerinden itibaren, makamların tarihsel süreçteki dönüşümü ele alınmıştır. Bununla birlikte, bu yazmaların hem müellif nüshaları hem de ulaşılabilen istinsahları üzerinden aynı yazmanın farklı yüzyıllara izafe edilmiş hallerindeki makam anlatımları ayrıca bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Zirefkend makamındaki dört eser ve Kûçek makamındaki 15 eser Zeki Atkoşar nota arşivinden çıkarılmıştır (Tablo 5 - Tablo 6). Divan Makam web sitesinden indirilen iki eser daha Zirefkend listesine eklenerek toplam altı Zirefkend eser çözümlenmiştir (www.divanmakam.com). Bir Kûçek eser de TRT arşivinden bulunmuş ve toplam 16 Kûçek eser analiz edilmiştir. Nitel araştırma

yöntemi dahilinde değerlendirilebilecek olan buradaki makam analizi yöntemi, nasıl evrim geçirmiş olabileceği araştırılan Zirefkend ve Kûçek makamlarına dönük gerçekleştirilmiş ve tüm analizlere "Bulgular" kısmında yer verilmiştir.

Zirefkend Makamının Tarihsel İzleri

Zirefkend makamı, literatürümüzde yer ettiği kadarıyla, ilk kez Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî'nin eserlerinde karşımıza çıkmaktadır. Safiyyüddin'in (1216-1294) *Kitab'ül Edvar* adlı eserinde bu makam elli dokuzuncu daire olarak verilmiş ve o dönemin yaygın Ebced müzik yazısı (yani rakamsal karşılıklarıyla 1.,3.,5.,8.,10.,12.,13.,16.,18. derece) perdeleri ile aktarılmıştır (Uygun, 1999: 92, 107). *Şerefiyye* başlıklı eserinde de Urmevî bu makamı yine aynı ebced sembollerini kullanarak tarif etmektedir (Arslan, 2017: 364).

Safiyyüddin Urmevî'nin *Kitabü'l Edvarı*'nın Mehmet Nuri Uygun tarafından yapılan çevirisinde, Zirefkend makamı, az önce ifade ettiğimiz gibi, 59. daire olup (Uygun, 1999: 217), makamın açıklamasında bu makama gizli tenâfür (kısmi uyumsuz) işareti konulmuştur. Uygun'un çevirisinde ele aldığı nüshalar hakkındaki bilgiler doğrultusunda, bu daire Nuruosmaniye Kütüphanesi No.3653/1 (kaleme alınışı: Safiyyüddin devrinde) ve Ragıp Paşa Kütüphanesi no.919 (kaleme alınışı: 1472) altında kayıtlı nüshalarda Zirefkend; Atıf Efendi Kütüphanesi No.1598'de (kaleme alınışı: 1615) Kûçek kaydıyla verilmiştir (Uygun, 1999: 200). Eserin Topkapı Sarayı Kütüphanesi A.2130 no'lu (kaleme alınışı: 1325) nüshasında ise, bu daire Zirefkend Kûçek ismiyle kaydedilmiştir (Uygun, 1999: 107).

Tablo 1'de görüldüğü gibi kronolojik olarak sıralandığında, muhtemel müellif nüshasının ardından yazılan 1325 tarihli nüshada makamın Zirefkend Kûçek olarak kaydedildiği görülmektedir. Ancak üçüncü nüsha olan 1472 tarihli nüshada, muhtemel müellif nüshasında olduğu gibi sadece

Zirefkend olarak anılmaktadır. Bu da üçüncü nüshanın, en eski nüshaya sadık kalınarak yazıldığını düşündürmektedir. 1615 tarihli en son nüshada ise aynı makam Kûçek adıyla verilmiştir. Bu bilgiler doğrultusunda, makamın evrimi, makamın adının geçtiği en

erken ilgili nüshalarda dahi izlenebilmektedir. Bununla birlikte, Safiyyüddin'in eserinin diğer nüshaları/şerhleri araştırmacılar tarafından çalışıldığı takdirde, farklı çıkarsamaların yapılabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Tablo 1. Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin *Kitabü'l Edvar* eserinin nüshalarında makamın ismi

Yazmada Geçen Makam İsmi	Yazılış Tarihi	Bulunduğu Yer ve Kayıtlı Olduğu Numara
Zirefkend	Muhtemel Müellif Nüshası	Nuruosmanîye Kütüphanesi Nüshası No.3653/1
Zirefkend Kûçek	1325	Topkapı Sarayı Kütüphanesi Nüshası A.2130
Zirefkend	1472	Ragıp Paşa Kütüphanesi No.919
Kûçek	1615	Atıf Efendi Kütüphanesi No.1598

Owen Wright, 6:5 oranındaki minör üçlülere ilk örnek olarak Zirefkend-i Kûçek çeşnisini/ cinsini vermektedir; Wright, bu cinsin temel olarak Zirefkend ya da Kûçek biçiminde isimlendirildiğini ve ayrıca “Mukhalifak” olarak da anıldığını belirtmiştir ve Safiyyüddin'in *Şerefiyye* eserinde görülen aralıklardan yola çıkarak portede bu çeşniyi göstermiştir (Wright, 1978-2018:77).

1296-1363 yılları arasında yaşamış olan dönemin edvar yazarlarından Safedi, Tekin'in aktardığına göre, *Risale fi İlmi'l Musiki* adlı eserinde “Müzikle İlgilenenlerin Görüşleri ve Müziğin Ortaya Konmasındaki Amaç” başlığını taşıyan beşinci kısımda, kendinden önceki teorisyenlerin yaklaşımını anlatırken Zirefkend'i dördüncü makam olarak 12 makamın içinde ve yengeç burcu ile ilişkilendirerek kaleme almıştır (2007: 98-99). Bununla birlikte, kendi özgün metninde makamları perdeleriyle açıklarken yine 12 makamdan bahsetmiş ancak Zirefkend'e bu makamlar arasında yer vermemiştir (2007: 104-106).

Abdülkadir Merâgî'nin *Câmiü'l Elhân* eserinde de Zirefkend makamı Safiyyüddin'in belirttiği perdelerle ve C-C-T-C-C-B-T-C aralıkları ile açıklanmıştır (Sezikli, 2007: 71). Abdülaziz

bin Abdülkadir Merâgî'nin *Nekâvet'ül Edvarı*'nda Zirefkend, Safiyyüddin Urmevî ile aynı aralıklar ve perdeler üzerinden açıklandığından mada (Koç, 2017: 42), Şirvânî de bu makamı, aynı perdeleri ve aralıkları içerecek tarzda yazmıştır (Akdoğan, 1996: 233).

15. Yüzyıla gelindiğinde, Safiyyüddin'in öncülerinden biri olduğu kabul edilen sistemci ekolün benimsediği Antik Yunan Pithagoryen müzik kuramı yaklaşımı, bir grup nazariyatçı tarafından sürdürülürken, başka bir grubun ise yeni bir makam açıklama anlayışı geliştirdiği görülür. Bu iki yaklaşımdan ilki “ilim erbapları”, ikincisi ise “iş erbapları” olarak nazariyat tarihimizde irdelenmektedir. Bu sınıflamada geçen “ilim erbapları”nın yaklaşımını, Antik Yunan'da müziği matematiksel temellere oturtan Pisagor (MÖ. VI.yy) ile takipçilerinin yaklaşımına (Güray, 2017: 28; İbn Sina, 2013: 1, çev. A. H. Turabi), “iş erbapları”nın yaklaşımını ise Aristoxenes'in (MÖ.IV. yy) müziğin duyuş ve algılanışının çözümlenmesine yönelik “uygulamanın öncelikli addedilmesini” öneren yaklaşımına (Güray, 2017: 30; İbn Sina, 2013: 2, çev. A. H. Turabi), benzetebiliriz.

Birinci grupta yer alan Abdülkadir Merâgî (1353-1435), Fethullah Şîrvânî (1417-1486), Ladikli Mehmet Çelebi (ö.1494), Ahmedoğlu Şükrullah, (1388-1489?), Alîşah bin Hacı Büke gibi yazarların kaleme aldığı eserlerin Orta çağ İslam dünyasının müzik kuramcılarının etkisinde kaldığı görülmektedir. Bu anılan isimler, El-Kindî, Farâbî ve İbn-i Sînâ gibi kuramcılarının ardından sistematik biçimde ve Antik Yunan’da ilk kez karşılaşılan tel bölünmelerini kullanarak makamları ve usûlleri ele alan Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevî’nin yaklaşımının takipçisi olmuşlardır. Nitekim Ladikli, bu ekolü ‘ilim erbapları’ olarak isimlendirmiştir (Tıraşçı, 2019: 131).

15. Yüzyıldaki bir diğer makam anlatımı yaklaşımı ise ‘iş erbapları’ olarak isimlendirilen ekole aittir. Bu grup, makam anlatımını matematiksel yönden netleştirilmemiş perdeler üzerinden gerçekleştiren nazariyatçılardan oluşturmaktadır. Yusuf bin Nizameddin Kırşehirî, Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşad, Seydî gibi yazarların eserleri, bu anlayışla yeni bir makam anlatımı geleneğini oluşturmaktadır. İlk Türkçe müzik nazariyatı kitapları, gelişen bu yeni üslupla, yine 15. Yüzyıldan itibaren yazılmaya başlanmıştır. 15. Yüzyılda yazılan söz konusu eserlerde, makam dizilerinin Ebced sembolleriyle gösterilmesi sona ermiş, bu tür semboller yerine perdelere verilen günümüzdekine yakın isimler üzerinden makamlar, dizi ve aralıklarla değil, perde adlarıyla tanımlanmaya başlamıştır. Yıldız’a göre, ilk perde isimlerinin geçtiği edvar, Hasan Kâşânî’nin *Kenzü’t Tuhaf*’ıdır (Yıldız, 2011: 88). Bununla birlikte 13. Yüzyılda yaşadığı tahmin edilen Safedi’nin de makamları perde isimleriyle andığı hatırlatılmalıdır (Tekin, 2007: 104-106).

15. Yüzyılda yaşamış olan ve *Fethiyye* adlı eserinde eski ve yeni alimlerin fikirleri arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları belirleme noktasından hareket ettiğini belirten Ladikli (Tekin, 1999: 184), Zirefkend makamını 63. daire olarak belirtip, yukarıda zikrettiğimiz aynı perdeleri ve aralıkları

kullanarak, bu makamın dizisini yine C-C-T-C-C-B-T-C olarak vermektedir (Tekin, 1999: 147). Bununla birlikte, aynı kitapta Zirefkend makamını 4. makam olarak sınıflandıran Ladikli, bir grubun buna Kûçek, bir başka grup olan “Arapça güzel şiir söyleyenler”in de bu makama *muhabbetü’l-enğam* (nağmelerin sevgilisi) dediğini belirtmiştir. Ayrıca Ladikli, makamı yengeç burcuyla ilişkilendirip karakterini suya benzetmiştir (Tekin, 1999: 186).

Alîşah b. Hacı Büke de aynı makamı bahsi geçen perdeler ve aralıklarla 59. Devir olarak anlatmaktadır (Çakır, 1999: 38). Ahmedoğlu Şükrullah’ta da makam benzer şekilde aktarılmıştır (Bardakçı, 2012: 62-63).

Sistemci okulun kurucusu olarak bilinen Safiyyüddin Urmevî’de adı geçen makamlara ilişkin perdeler hem Ebced müzik yazısı (Arslan, 2017:364) ile hem sembolleştirilerek Tablo 2’deki gibi verilmiştir. Şerefiye’de Zirefkend cinsi C-C-B lahni aralıkları ile verilmişken bir dizi bütünlüğüne rastlanmamıştır (Arslan, 2017:338). Merâgî ile birlikte aralıkların anılan harfsel karşılıkları verilmiş ve onun ardından gelen Abdülaziz, Şîrvânî, Ladikli ve Alîşah bin Hacı Büke’de aynı biçimde tekrarlanmıştır. Yalnızca Ahmedoğlu Şükrullah’ta, Zirefkend ve Kûçek makamları Urmevî’deki gibi verilirken, bunlara tabakalar bölümünde dahi yer verilmemiştir (Bardakçı, 2012: 73).

Tablo 2. Sistemci okul ve takipçilerinin Zirefkend perdeleri ve aralıkları

	Zirefkend	Zirefkend ve Kûçek
Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-B	x
Merâgî	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-T-C-C-B-T-C	x
Abdülaziz	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-T-C-C-B-T-C	x
Şirvânî	A-C-h-H-Y-YB-YC C-C-T-C-C-B-T-C	x
Ahmedoğlu Şükrullah	A-C-h-H-Y-YB-YC-YV-YH	x
Ladikli	A-C-h-H-Y-YB-YCYV-YH C-C-T-C-C-B-T-C	x
Alişah bin Hacı Büke	x	A-C-h-H-Y-YB-YC YV-YH C-C-T-C-C-B-T-C

Tablo 2’de görüldüğü üzere, Sistemci okulun takipçileri tarafından anılan perdeler ve aralıklar Zirefkend olarak isimlendirilmişken, bu ekoldeki tek istisna olarak Alişah bin Hacı Büke aynı perdeleri ve aralıkları Zirefkend ve Kûçek olarak isimlendirmiştir.

Safiyüddin ve takipçilerinin ele aldığı Ebced müzik yazısından, günümüzde yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek müzik yazısına çeviriyazım yaptığımızda, Zirefkend makamının Figür 1’deki gibi oluştuğu görülmektedir:



Figür 1a. Zirefkend’in Sistemci okuldaki biçiminin AEU sisteminde görünümü

Burada bazı mücenneb aralıklarının hakkıyla yansıtılabileceği kaygısıyla, aynı diziyi Yarman-24/31 perde sisteminde de

göstermek yararlı olacaktır ve buna göre, verilen aralıklardan yorumlanan Zirefkend, Figür 1b’de sunulmuştur:

Yarman-24/31cc sisteminde Zirefkend

CCTCCBTC Yarman-24 perde düzeninde MANSUR NEY Ahenginde

♩ = 40

ZİREFKEND

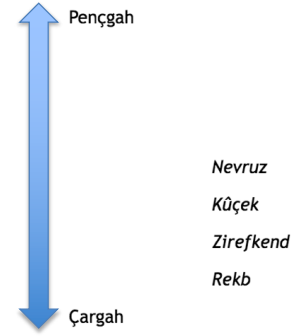
->156 ->143 ->204 ->144 ->149 ->70 ->219 ->116 sent

Figür 1b. Zirefkend’in Sistemci okuldaki biçiminin Yarman-24/31cc sistemindeki görünümü

İlim erbaplarında geçen anlatımların ardından, iş erbapları olarak anılan teorisyen grubunun makam açıklamalarına geçmeden

önce; bu teorisyenlerin perdeleri nasıl ele aldığına değinilmesi, konunun daha net anlaşılması adına önem taşımaktadır.

Kırşehirî, nevrüz perdesinin, pençgah perdesini yarım perde pestleştirmekle elde edileceğini yazmaktadır. Seydî, aynı perdenin, pençgahı bir pare nerm ederek (gevşeterek) oluşacağını belirtmekte ve böylelikle Kırşehirî ile benzer bir anlatım sunmaktadır (Doğrusöz, 2012: 100). Seydî, Kûçek perdesinin nevrüz'dan daha nerm bir perde olduğunu, biraz daha pest olursa zirefkend, biraz daha da pest olursa rekb perdelerinin bulunacağını aktarmaktadır (Arısoy, 1988: 93). Hızır bin Abdullah nr. 120a'da segâh perdesinin hisar² gibi, kûçek perdesinin de mukabili yani karşılığı olduğunu belirtir (Doğrusöz, 2012: 101). Bu açıklamadan bizim çıkarımımız, segâh perdesinin ilgili referans perdeden pestlik nispetinin aynısının hem hisar (yani eviç) hem kûçek perdesinde görülmesidir. Figür 2'de adı geçen perdelerin birbirlerine göre pestlik durumu görülebilir.



Figür 2. Pençgâh ve çargâh arasındaki ara perdelerin birbirlerine göre pestlik durumu

Bu noktada, iş erbabları arasında sayılan Hızır bin Abdullah'ın, makamı Zirefkend-i Kûçek biçiminde anan ilk kişi olduğunu vurgulamak gerekir. Şöyle ki; makamı 4. makam olarak³ belirtip 'evvel dügâh, heman segâh, heman segâh çargâh evi segâh Kûçek evi, hüseyni, hisar evi, gerdâniye' perdeleri ile açıklamıştır (bkz. Tablo 3) (Özçimi, 1989: 141).

Tablo 3. Hızır bin Abdullah'ın *Kitâbü'l Edvârî*'nin nüshalarında makamın adının dönüşümü

Zirefkend-i Kûçek	1441	Topkapı Revan Yazmaları Kütüphanesi n. 1728
Kûçek	1731	Berlin
Kûçek	Belirsiz	Paris
Kûçek	1763-64	Konya

Hızır bin Abdullah, muhtemel müellif nüshasında makamın adını Zirefkend-i Kûçek olarak yazdığı halde, takip eden yüzyıllarda, yazmayı istinsah eden kişilerce makamın adının aynen kullanılmayıp Kûçek biçimine dönüştürülerek yazılması, bu iki makamın evrimine tarihsel bir başka kanıt olarak da görülmelidir. Daha önce irdelediğimiz Urmevî'nin *Kitabü'l Edvarî*'nin çeşitli nüshalarında, makamda görülen isim değişimlerine Tablo 1'de dikkati çekmiştik. İkinci defa olarak Hızır bin Abdullah'ın eserinin farklı tarihlerde yazılmış nüshalarında, makamın dönüşümünün gerçekleştiğine ve

yıllar içinde isminin farklı şekilde anıldığına, ilk kez burada altı çizildiği üzere, tanıklık etmek mümkündür.

Kırşehirî'de de Zirefkend-i Kûçek makamının perdelerinin aynı şekilde aktarıldığı görülmekle birlikte (Doğrusöz, 2012: 106), Alishah b. Hacı Büke oluşan bu makamı 'Kûçek ve Zirefkend' olarak isimlendirerek, aynı Hızır bin Abdullah gibi, bu iki makamın bağlantılı olduğunu düşünenlerden olmuştur. Kutluğ ise bugün Sâbâ dörtlüsü olarak bilinen eksik dörtlüye, eskilerin 'Zirefkend Kûçek' adını verdiğini aktarmaktadır (2000: 241).

² Hızır bin Abdullah'taki perde anlatımlarında segâh-ı sani (ikinci segâh) olarak da adlandırdığı hisar perdesi, rast'ın yedinci derecesi (yedeni) olarak tarif edilmiştir. Günümüzde eviç perdesi olan bu perdenin, Hızır bin Abdullah'ta evc olarak anıldığı da görülmektedir (Doğrusöz, 2012, 102).

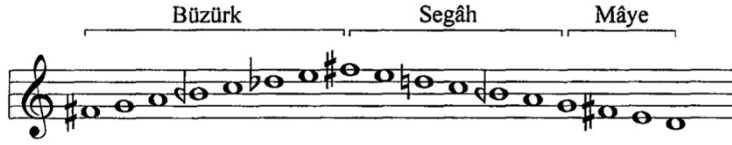
³ İstanbul Topkapı Revan Yazmaları Kütüphanesi 1728 numarada kayıtlı nüshada (1441), söz konusu makam Zirefkend-i Kûçek adıyla geçmekte, ancak Konya (1763-64), Berlin (1731) ve Paris (?) nüshalarında aynı makam Kûçek olarak isimlendirilmektedir. (Çelik, 2001: 6). Bkz. Tablo 2.

Makamları perdeler üzerinden anlatan ve iş erbapları olarak isimlendirilen (Tıraşçı, 2019: 131) - ayrıca Öztürk tarafından önerilmiş makam anlatımı kategorisinde “batınî sembolizme bağlı makam modeli” (Öztürk, 2014: 205) kullananlar olarak geçen - 15. Yüzyıl nazariyecilerinin anlatımlarında, Zirefkend makamının seyirsel özellikleri hakkında bilgiler bulunmaktadır.

Örneğin Bedr-i Dilşad, Muradname (1427) eserinde, Zirefkend makamını

“Rubâ’î Zîr-efgend,
Büzrüg evinden ser-âgâz eyleyüp,
Gösterür ise Sigâhı Mâye’de,
Di karâr itsün ki Zîr-efgend ola,
Key müessir düşe halka vâyede.” (Ceyhan, 1994)

şeklinde açıklamış; Hızır bin Abdullah ise - Zirefkend-i Kûçek makamının yanı sıra - Zirefkend-i Büzrüg ismi ile anlattığı makâmı “Büzrüg yüzünden segâh göstere, ine mâye karâr ide” cümlesi ile açıklamıştır. Her iki anlatımda da makamın Büzrüg ile başlayıp, Segâh devam edip, Mâye ile sonlandığı bilgisi aktarılmaktadır. Dolayısıyla Bedr-i Dilşad’ın nazım biçiminde aktardığı Zirefkend anlatımı Hızır bin Abdullah’taki Zirefkend-i Büzrüg anlatımı ile örtüşmektedir. Zirefkend makamının Hızır bin Abdullah’daki görünümünün, yine kendisinin Zirefkend-i Büzrüg anlatımından farklı olduğu, AEU notasyonu ile yazılmış olan aşağıdaki şekilde görülebilir (Bkz. Figür 3a).



Figür 3a. Seydî/Bedr-i Dilşad ve Hızır bin Abdullah'taki Zirefkend'in AEU'daki görünümü (Çelik, 2001: 67)

Mücenneb aralıklarının aslına daha uygun yorumlanması için, Yarman-24/31 anlayışı

çerçevesinde bir diğer notasyon Figür 3b'de sunulmuştur.

Yarman-24/31cc sisteminde Zirefkend

CTCC CTC dönüş CTTCCCT CCT Yarman-24 perde düzeninde MANSUR NEY Ahenginde

○ = 40

BÜZÜRG

Figür 3b. Seydi /Bedr-i Dilşad ve Hızır bin Abdullah'taki Zirefkend'in Yarman-24/31cc sistemindeki görünümü

Seydî'nin, *El Matla* (1504) adlı eserinde, Zirefkend'i terkip, Zirefkend-i Kûçek'i ise makam olarak açıkladığı görülür. Zirefkend terkibi edebi bir dille şu beyitlerle anlatılmaktadır:

“Sigâh agâz iden Büzrüg yüzünden,
Uğurlar zührenin kühlin gözünden.

İdinür Mâye evini mesken u dâr,
Yaşınur görmesin çün bun-ı agyâr.

Bu terkîbe Zirefkend didi üstâz,
Düriş üstâzdan idesin bunu yâd.” (Arısoy, 1988: 46)

Bu anlatımın Bedr-i Dilşad'ın Zirefkend anlatımı ve Hızır bin Abdullah'taki Zirefkend-i Büzürg anlatımı ile örtüştüğü görülmektedir. Seydî, Bedr-i Dilşad ve Hızır bin Abdullah'ın anlattığı bu dizinin Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi üzerinde gösterimi yukarıdaki Figür 3a'da, Yarman-24/31 sisteminde gösterimi ise Figür 3b'de verilmiştir.

Seydî'de ise Zirefkend-i Kûçek Makamı, 4. makam olarak, şu beyitlerle açıklamaktadır:

“Çü dördüncü oldı Zirefkend-i Kûçek,
Bulunır 'afkile istense der çeng.

Zirefkend'ün iştigil menşe'ini,
Niredendür mehatt u ma'bedini.

Buçuk perde aşağı in nevrüz kılından,
Hemân agâz id ol perde yolundan (kılından).”
(Arisoy, 1988: 25).

Zirefkend-i Kûçek için Seydî, “kaynağını iştigil ki hem başlangıç hem karar perdesi nerededir anla” manasında bir beyitten sonra, Nevruz agâzesi ile ilişkili bir biçimde makam tarifi yapmıştır.

Tîrevî (ö. 1494) ise Zirefkend Kûçek makamını, 1676 tarihli Beyazid Devlet Kitaplığı nüshasında, 12 makam içinde saymakta ve makamın perdeleri ile ilgili bilgi vermektedir. Tîrevî, Zirefkend Kûçek makamı ile ilgili, kararı ve başlangıcı düğâh

perdesi olan, segâh, çargâh ve pençgâh perdelerine uğramadan hüseyni perdesine varıp ondan yukarı segâh (evîç) ve tiz rast (gerdaniye) hanelerinde seyrederek aşağı gidip, pençgâh perdesini aştıktan (sâbâ perdesine dokunduktan) sonra çargâh ve segâh perdelerini gösteren ve düğâh hanesinde karar veren bir makam olduğu bilgisini vermiştir (Uygun, 1990: 34). Atatürk Kitaplığı, Muallim Cevdet Kitapları bölümünde K.442 numarası altında kayıtlı olan ve Hicri 1189 (Miladi 1775-76) tarihli nüshada, kenarlara kaydedilmiş makam seyirleri arasında Zirefkend-i Kûçek için, “gerdâniye ve evç, hüseyni ve nim sâbâ, sonra segâh gösterip, tekrar sâbâ üslubu üzere düğâh karar eder” açıklaması vardır (Uygun, 1990: 48).

Yine 15. Yüzyılda yazılmış olduğu düşünülen Ruhperver'de, Zirefkend hem makamlar hem de terkipler içinde anlatılmıştır. Zirefkend makamı 12 makamın dördüncüsü olarak verilmiş ve soğuk-kuru makamlar arasında anılmıştır; Hicaz ve Rehâvi'ye karşılık geldiği belirtilmiştir (Cevher, 2004: 10). Bu makam anlatımının ardından, Zirefkend terkipler arasında tekrar anlatılmıştır. Terkip olarak anlatılan Zirefkend ise- tıpkı diğer 15. Yüzyıl iş erbaplarında aktarıldığı gibi- büzürg perdesinde segâh gösterip Mâyeye karar eden bir terkip olarak tanımlanmıştır (bkz. Tablo 4) (Cevher, 2004: 17).

Tablo 4. İş erbaplarında makamların perdeleri ve aralıkları

15. yy Makam Anlatımlarında			
	Zirefkend-i Kûçek (Kûçek ve Zirefkend)	Zirefkend	Zirefkend-i Büzürg
Kırşehirî (1411) + Harîrî bin Muhammed (1469)	✓	x	x
Bedr-i Dilşad Muradname (1427)	x	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım	x
Hızır bin Abdullah (1441)	En eski tarihli nüsha (istinsahlarda Kûçek)	x	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım
Seydî (1504)	Nevruz perdesi ile bağlantılı bir makam	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım	x
Tîrevî	Derkenarda sâbâ perdesinin kullanıldığı bir anlatım	✓	x
Ruhperver	x	Büzürg üzerinden ve Mâyeli bir anlatım	x

Kırşehir'de bu makam, Hariri bin Muhammed'in çevirisinde (1469) Zirefkend-i Kûçek adıyla geçmektedir. Hızır bin Abdullah edvarının en eski tarihli nüshasında söz konusu makam, tıpkı Kırşehir'deki gibi, Zirefkend-i Kûçek adıyla tanımlanmıştır. İlginç olan nokta şudur ki, Hızır bin Abdullah'ın istinsah edilen üç nüshasında, aynı makam Kûçek adına dönüşmüştür. Aynı zamanda, Hızır bin Abdullah'ta Zirefkend-i Büzürg adıyla Büzürg üzerinden ve Mayeli anlatımla işlenen bir makam bulunmaktadır. Bu makam tarifinin aynısının Bedr-i Dilşah, Seydî ve *Ruhperver* yazmasında Zirefkend makamı anlatımı şeklinde verildiği görülmektedir. Bu da aynı tarifin farklı makam isimleri ile karşımıza çıktığına örnek olarak ele alınabilir ve Zirefkend'in kendi içerisindeki dönüşümüne yönelik bir başka kanıt niteliğinde değerlendirilmektedir.

Bunlar dışında Tîrevî'nin, 1676 tarihli nüshada, Zirefkend'i Sâbâ'lı olarak tarif ettiği çıkarsanabilir. Ek olarak, 1775/76 nüshasında Zirefkend-i Kûçek anlatımının olduğu sayfadaki derkenarda, makamın bugünkü kullanımında olduğu gibi Sâbâ'lı bir biçimde açıklandığı görülmektedir. Seydî ise Zirefkend-i Kûçek makamını nevrüz perdesi ile alâka kurarak anlatmıştır. Nevrüz perdesinin⁴ günümüzde kullandığımız sâbâ perdesi ile ilişkili olduğu önkabulünden hareketle, Tîrevî'nin 1775/6 tarihli nüshasında, derkanarı yazan kişinin Zirefkend-i Kûçek'i Sâbâ'lı açıklaması ve Seydî'nin anlatımının buna koşut oluşu çarpıcıdır.

Öte yandan Dimitri Kantemir (1673-1723), *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'Alâ Vechi'l-Hurûfât* eserinde Zirefkend makamını "sûretâ [görünüşte (sözde)]" biçiminde sınıflandırarak, bu makamlarla ilgili kendinden önceki nazariyatçılardan farklı bir tasnif yapmıştır. Bundan başka Kantemir, yaptığı makam tarifi itibarıyla da diğer nazariyatçılardan ayrılmaktadır. Kantemir,

⁴ Doğrusöz'ün hazırladığı Kırşehir perde dizgesinde, nevrüz/kûçek perdeleri porteli yazımda dördüncü çizgideki Re bemol olarak simgeleştirilmiştir (2012, 102). Bu da günümüzde kullandığımız sâbâ perdesine tekabül etmektedir.

Zirefkend makamı ile ilgili iki farklı uygulama olduğundan bahsetmektedir; bazı icracılara göre makamın muhayyer'den başlayarak Aşiran kararlı olduğunu, bazı icracıların ise makamı tiz hüseyini'den başlatıp düğâh'ta karar verdiklerini aktarmaktadır. Ancak ona göre gerçek Zirefkend'in aşiran kararlı olan uygulama olduğunun da altını çizmektedir. Bu iki uygulama ile ilgili ayrıntılar ise şöyledir. Kantemir, birinci uygulamadaki açıklamasına özgü Zirefkend makamını Bûselik-Aşiran makamına benzetir; aralarındaki farkı ise Zirefkend'in aşiran'a doğru karara giderken düğâh perdesine uğramaması, diğer taraftan Bûselik Aşiran'ın bûselik perdesinden itibaren tüm tamam (natürel) perdelere uğrayarak karara varması olarak aktarmaktadır. İkinci uygulamada, makamın tiz hüseyini'den başladığını, sünbüle yüzünden gerdâniye'ye inip eviç'i atlayarak acem perdesine vardığı, oradan peste doğru hüseyini, nevâ, çargâh ve segâh'tan geçerek nihayet düğâh perdesinde karar kıldığını belirtir. Böylelikle acem perdesinin bûselik perdesinin şeddi haline geldiğini ve hüseyini'de bir Bûselik üçlüsünün icra edildiğini, düğâh perdesinin de aşiran perdesinin kılığına girdiğini vurgular (Tura, 2001: 93-95). Kantemir- açıklamasının başında da belirttiği gibi "görünüşte makam" olarak sınıflandırıp iki türlü ele aldığı- Zirefkend makamı ile ilgili olarak, bir makamın perdeleri ile hareket ederken başka bir makamın nağmesini ve sesini ortaya çıkaran bir makam olduğunun altını çizmektedir (Tura, 2001: 95).

Nayi Osman Dede'nin (1652-1729) *Râbt-ı Tâbirât-ı Mûsikî* eserinde ise bu makam ile ilgili herhangi bir tarif yapılmamış, yalnızca makamın ismi terkipler arasında geçmiştir (Erguner, 1991: 107).

Mehmed Hafid Efendi ile devam edecek olursak, *ed-Dürer* adlı yazmasında Hafid Efendi, Zirefkend-i Kûçek makamı için, başlangıç itibarıyla gerdâniye, evc ve hüseyini ile nim sâbâ, sonrasında segâh gösterip, ardından düğâh perdesinde Sâbâ üslûbu ile karar eder bilgisini vermektedir (Uslu, 2001: 32). Hafid Efendi'nin bu açıklaması,

Seydî'deki Nevruz'lu (Sâbâ içeren) anlatım ve Tîrevî'nin 1775-76 tarihli nüshasındaki derkenarındaki Sâbâ'lı makam tarifi ile benzeşmektedir.

Tanburi Küçük Artin ise Zirefkend makamını Dügâh ağâzesinin hükmünde olan şûbeler arasında sayıp; muhayyer, tiz nevâ, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, mâhur, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, bûselik, dügâh, çargâh, bûselik, dügâh, zirgüle, dügâh perdelerini seslendiren bir makam olarak tarif etmektedir (Popescu-Judetz, 2002: 33). Artin, adı geçen makamı mâhur perdesiyle açıklamasıyla diğer nazariyatçılardan ayrılır. Bununla birlikte sâbâ perdesinin kullanılmaması ilginçtir. Bununla birlikte Artin'de ayrıca Zirefkend-i Rûmî adında, incelemiş olduğumuz makamlarla ilişkisi olmayan bir makamın adı da geçmektedir (2002:30).

Kemani Hızır Ağa, Zirefkend'i dügahtan doğan makamlar arasında ele almıştır. Zirefkend-i Kûçek'i ise şevk ve ferahlık veren, olumlu etkileri olan makamlar arasında saymıştır. Ancak bu makamlar hakkında teorik ya da seyirsel başka bir bilgi vermemiştir.

Marmarinos, Zirefkend makamını muhayyer, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, bûselik, dügâh, zirgüle, dügâh perdeleri üzerinden anlatmaktadır (Popescu-Judetz & Sırlı, 2000: 120). Marmarinos'un da bu makamı mâhur ve sâbâ perdeleri kullanmadan ele alması dikkat çekicidir.

Chalathzoglou'nda ise düzensiz şûbelerin içinde Zirefkend-i Atik ve Zirefkend-i Cedit şubelerinde iki makam ismi geçmektedir (Popescu-Judetz & Sırlı, 2000: 39). Makamın eski ve yeni olarak isimlendirilmesi, Kantemir'in makamı iki şekilde ele alması ve buradan iki farklı uygulamayı işaret etmesi ile benzeştiği düşünülebilir.

Ezgi, Zirefkend makamını 'Zirefken' olarak isimlendirmiştir. Makamın tarifini ise öncelikle muhayyer üzerinde bir Bûselik,

sonra yerinde Mâhur, ardından hüseyini perdesinde Bûselik, sonra çargâh ve çargâh'ta Nikriz ve nihayet hüseyini aşırın üzerinde Sâbâ dizilerini vererek yapmaktadır (Ezgi, 1933 :181). Bu anlatımda, Tanburi Küçük Artin ile başlayan Mâhur'lu anlatımın devam ettirilmesi ve daha önceki kaynaklarda görülen sâbâ perdesi kullanımının yeniden karşımıza çıkması önem taşımaktadır.

Arel, Zirefkend makamını 'Aşırın perdesinde duran mürekkebe makamlar'ın arasında saymaktadır. Zirefkend makamını, hüseyini perdesindeki Bûselik makamının, gerdâniye perdesindeki Çargâh makamının, kendi mevkisindeki Çargâh makamının ve Aşırın perdesindeki Sâbâ makamının birbirine eklenmesi ile oluşur biçiminde açıklamaktadır. Makamın seyri ile ilgili olarak da, hüseyini perdesindeki Bûselik makamı ile gerdâniye perdesindeki Çargâh makamının dizilerinde gezindikten sonra, kendi mevkisindeki Çargâh makamına gelinir ve aşırın perdesindeki Sâbâ makamının dizisinde gezinilerek aşırın perdesinde karar verilir bilgisini vermiş ve bu çerçevede içinde başka geçkilerin yapılmasında sakınca yoktur bilgisini eklemiştir (Arel, 1991:166-167).

Kûçek Makamının Tarihsel İzleri

14. Yüzyıl edvar yazarlarından Safedi'nin, *Risale fi Ilmi'l Musiki* adlı eserinde Kûçek makamı 12 makam arasındaki beşinci makam olarak belirtilir. Tekin'in çevirisinde Kûçek makamı tarifi şöyledir: Asıl dügâh perdesinden başlanarak aradaki perdeler atlanıp direkt olarak hüseyini perdesine çıkılır. Sonra pençgâh perdesi atlanarak çargâh perdesine inilir. Ardından yarım pençgâh perdesine çıkılır. Devamında çargâh perdesine inilir. Sonra segâh ve dügâh perdelerine inilir ve durak yeri burasıdır. Kûçek makamı dört mutlak ve bir ara bağlantı perdesinden ve yedi sestem mürekkep olarak oluşur (Tekin, 2007: 105). Bu anlatımın porteli yazıdaki karşılığı Tekin tarafından verilmiştir (2007:44). Burada irdelenen edvar Muhammed Tebrisâni (1810) tarafından yazılan nüshadır.

Kûçek makamının adının Bedr-i Dilşad'ın *Muradname* eserinde geçtiği görülmektedir (Ceyhan, 1994: 279). Seydî ise Kûçek'i Muhammed Reyây ile Kemal Tebrîzî'nin saydığı 12 makamın içinde ve beşinci makam olarak bildirmektedir (Arısoy, 1988: 82). Hızır bin Abdullah, Kûçek makamını şu şekilde anlatmaktadır: “Evvel düğâh hemân, segâh hemân, segâh çargâh evi, segâh hisâr (kûçek) evi serâgaz, düğâh hüseyni evi, segâh hisar evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer evi” (Çelik, 2001: 225).

Kutluğ, Ladikli Mehmet Çelebi'de geçen Sünbüle isimli iki farklı diziden birinin bugün kullanılan Kûçek makamına- Re bemol kullanımı itibarıyla- ufak bir farkla benzediğini belirtmektedir (2000: 340).

Kantemir, Kûçek'i gerdâniye perdesinden hareket edip evç ve hüseyni gösteren, nevâ perdesini atlayıp çargâh'a düşen ve oradan Sâbâ ile hareket edip, düğâh'ta karar veren bir terkip olarak tarif etmektedir (Tura, 2001: 110). Subhi Ezgi ve Saadetin Arel'in benimsediği makam tarifi, ilk kez 18. Yüzyılda Kantemir'in anlatısında karşımıza çıkmaktadır. Kantemir'in edvarında Kûçek terkibi Hüseyni'den doğan ve kullanılmayan terkipler arasında sayılmakta ve terkinin kullanılışının, gösterdiği değişim nedeniyle, farklılaştığı ve bu nedenle önceki edvarlardan farklı bir şekilde tarif edildiği aktarılmaktadır. Burada, makamdaki dönüşümün nazari anlatıma da açıkça yansımış olması dikkat çekicidir. Tüm bunlarla birlikte, Kantemir bu terkibi “birazcık fazla hareket edilse, hemen başka bir makamın nağmesi haline gelecek olan” terkiplere örnek olarak vermektedir⁵ (Tura, 2001: 109). Kantemir tarafından Kûçek'in kendi zamanındaki tariflerinin verildiği ve dönüşümüne dikkat çekildiği bölümde, eskilere göre makam tarifleri başlıklı bölümde bu terkinin eski edvarlardaki açıklamasına yer verileceği aktarılmıştır. Ancak, bu bölüme bakıldığında, Kûçek başlıklı bir terkip bulunmamakta ve Zirefkend(d)-i

⁵ Kantemir'in Kûçek terkinin başka terkiplerle (Sünbüle/Muhayyer-Sünbüle) iç içe geçişine örnek olmak üzere, Müsi'nin Kûçek Peşrevi ve Saz semaisi ile Mümîn Dede'nin Kûçek Peşrevi analizleri verilebilir.

Kûçek makamına yer verilmektedir (Tura, 2001: 142). Buradan Kantemir'in kendi açıkladığı Kûçek terkinini, eskilerce Zirefkend(d)-i Kûçek olarak isimlendirilen makamın dönüşüme uğramış ve değişmiş hali olarak algıladığı anlaşılabilir. Kantemir ile benzer dönemde yaşayan Nâyi Osman Dede ise eserinde Kûçek'in adını terkipler arasında geçirmekte ancak makamla ilgili bir tarif yapmamaktadır (Erguner, 1991: 105).

Abdülbâki Nâsır Dede, *Tedkik ü Tahkik* (2006: 47, çev. Yalçın Tura) adlı eserinde Kûçek makamı ile ilgili “hüseyni perdesinden muhayyer'e kadar çıkıcı ve inici olarak Uşşak gezinmeye başlar ve Sâbâ karar verir” tarifini yapmıştır. Böyle bir tarifte birlikte, Abdülbâki Nâsır Dede makamın uygulanışında görüş ayrılıkları olduğunu belirtmektedir. Konu dahilinde aykırı bakışlar büyük bir önem taşıyor olsa da, söz konusu görüşler hakkında Abdülbâki Nâsır Dede tarafından ayrıntılı bir bilgi verilmemiştir; Kantemir'in anlattıklarıyla örtüşecek tarzda, Hüseyni ve Sâbâ makamlarının birleşimi ile Kûçek makamının oluştuğu tekrarlanmaktadır.

Haşim Bey Mecmuası'nda Kûçek, gerdaniye, evç, hüseyni perdesi ile başlayıp, düğâh perdesinde- nevâ perdesine basmayarak- Sâbâ ile karar veren bir makam olarak açıklamış ve Batı müziğinde kullanılmadığı ek bilgisi verilmiştir (Yalçın, 2016: 64,165). Bununla birlikte Kûçek, Hüseyni makamına bağlı fakat kullanılmayan terkipler arasında sayılan Vech-i Hüseyni ve Necd-i Hüseyni ile birlikte verilmektedir (Yalçın, 2016: 219).

Tanburi Küçük Artin, Kûçek makamını düğâh ağâzesinin hükmünde olan şûbelerden biri olarak sınıflandırmış ve makamın seyrini gerdâniye, evç, hüseyni, gerdâniye, evç, hüseyni, acem, hüseyni, çargâh, segâh, düğâh, segâh, düğâh perdeleri ile açıklamıştır (Popescu-Judetz, 2002: 34). Artin'in bu makam tarifinin kendinden önceki tarifler ve Kantemir'in makam tarifi ile örtüşmediği görülmektedir. Hatipoğlu, Kûçek makamının asıl Artin'in eserindeki Vecd-i Hüseyni şûbesinde geçtiğini belirtmektedir (2019: 936). Artin, seyrisel olarak Vecd-i Hüseyni

şûbesini hüseyini, nevâ, hüseyini, gerdâniye, eviç, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, düğâh perdeleri ile Hüseyini makamı seyrini tamamlayacak şekilde verdikten sonra, ardından hüseyini, sâbâ, çargâh, segâh, sâbâ, çargâh, segâh, düğâh perdeleri ile Sâbâ seyrine dayalı biçimde karara ulaşmıştır (Popescu-Judet, 2002: 48).

Marmarinos, Kûçek makamının seyrini “hüseyini’den başlar, gerdâniye’ye çıkar, buradan perde perde çargâh’a gelir ve tekrar hüseyini’ye çıkıp, çargâh’a gelir, segâh gösterip düğâh’ta karar verir” diye açıklamıştır (Popescu-Judet & Sırlı, 2000: 109). Marmarinos’un tüm perdeleri anıp perde perde çargâh’a gelir demesiyle birlikte ne sâbâ ne nevâ perdelerini anması ilginçtir.

Ezgi, Kûçek makamının Sâbâ dizisine hüseyini’den tize doğru bir bir Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile oluştuğunu aktarmaktadır (Ezgi, 1933: 165).

Arel, mürekkeb makam olarak sınıfladığı Kûçek makamının hüseyini perdesindeki Uşşak dizisinin bir kısmı ile düğâh perdesindeki Sâbâ dizisinin birbirine eklenmesi ile oluştuğunu aktarmaktadır. Makamın seyrini ise hüseyini perdesindeki Uşşak dizisinin bir kısmından ya da düğâh perdesindeki Sâbâ dizisinden başlatıp, yekdiğerine geçildikten sonra Sâbâ makamı ile karar verildiğini vurgular (Arel, 1991: 237).

Yöntem

Makam kavramı Abdülbâki Nâsır Dede’de “*Esas unsurlarıyla işitildiğinde başka kısımlara bölünemeyecek derecede kendine has bir bütünlüğü bulunan nağmelerdir*” biçiminde açıklanır (Başer, 2013: 107; Çev. Tura, 2006: 35). Yalçın Tura’nın bildirdiğine göre, 1765 İstanbul doğumlu Mevlevi şeyh, şair, neyzen, bestekar ve müzik kuramcısı Nasır Dede’nin (2006: 9) kendine özgü bir Ebced harf müzik yazısı biçiminde mütalaa edilen notasyonu mevcut olup, bu notasyonla yazdığı eserler *Tahririye* eserinde kayıtlıdır (Uslu & Doğrusöz Dişiaçık, 2008). Nasır Dede *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde, makam müziği kuramına dönük sistemci okul gibi bir yol

izlemek yerine, Dimitri Kantemir’de ilk kez görüldüğü biçimde makamları ve terkipleri perdelerine göre sınıflayıp, başlangıç, seyir, dereceler, genişleme ve kararı kapsayan ezgi hareketleri biçiminde bunları tarif etmiştir (Tura, 2006:13-15). Bu yaklaşımı Okan Murat Öztürk “bestesel seyre dayalı makam modeli” biçiminde adlandırmaktadır (Öztürk, 2014).

Rauf Yekta Bey ise, bir makamda bulunması lazım gelen esas şartları altı maddede sıralar: Teşkil edici unsurlar, vüs’at / ambitus / ses sahası / genişlik, başlangıç, güçlü, karar perdesi, seyir ve tam karar perdesi (Yekta, 1922/1986: 68).

Makam, dizi / düzen perdeleri üzerinde belirli bir bölgede belirli bir merkez perdesiyle seyre başlayan, bu düzen seslerinde çeşitli kalıplar gerçekleştirerek seyrettikten sonra karara (bitişe) belirli bir cins (trikort, tetrakort, pentakort) ve müstakil perde ile ulaşan müziktir.

Türk müziğinde makam konsepti ve olguları, seyir, çeşni, dizi, düzen, karar, merkez perde ve diğer kavramlar ve çeşitli yaklaşımlar üzerinden Bozkurt, Ayangil ve Holzapfel tarafından irdelenmiştir (Bozkurt ve diğerleri, 2014).

Bu çalışmada kullanılan makam analizi biçimi şöyledir;

- Bir eserin ses sahasındaki başlangıç bölgesi ve perdesi tespit edilip bu perdeye hangi cins ile geldiği belirtilir.
- Bu cinslerin hem AEU’daki adları verilir hem bestesel seyre dayalı bir ilişkiler ağı içinde cinsler kalış perdeleri bazlı ele alınır.
- Ardından devam eden tüm kalış perdeleri tespit edilip tüm bu perdelere hangi cinsler ile geldiği yazılır.
- Bunu takiben kalış bölgesi cinsi ve perdesi not edilerek analiz bitirilir.

Saz eserlerinin sadece Birinci Haneleri ve Mülazime kısımları analiz edilmiştir. Sözlü eserlerin ise tümü analize tabi tutulmuştur.

Bulgular

Türk Makam Müziği Dağarında Bulunan Zirefkend Eserler ve Analizleri

Bugün elimizde Zirefkend makamında bulunan eser sayısı, Zeki Atkoşar arşivinden edindiğimiz dört eser ile www.divanmakam.com

adresinden edindiğimiz iki eser bir araya getirildiğinde, Tablo 5'te görüldüğü gibi toplam altı eserdir. Bu eserlerin tümü çalgısal formlardadır. Çalgısal biçemlerdeki eserler çözümlenirken, yalnızca makamın sergilendiği kısımlar olan I. Hane ve Mülazime bölümleri analiz edilmiştir.

Tablo 5. Zirefkend makamındaki eser dağılımı

	Zeki Atkoşar Nota Nr.	Eser Adı	Bestekârı	Türü	Biçemi	Usûlü	Bestecisi Doğum - Ölüm Yılları	Kalış cinsi
1	10057	Zirefkend Peşrev	Gazi Giray Han	Saz Eseri	Peşrev	Darb-ı Fetih	1554/1607	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
2	10058	Zirefkend Saz Semaisi	Gazi Giray Han	Saz Eseri	Saz Semaisi	Yürük Semai	1554/1607	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
3	10059	Zirefkend Saz Semaisi	Aydın Oran	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	1937/2018	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
4	10060	Zirefkend Saz Semaisi	Nezahat Soysev	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	1915/2005	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
5	web 1	Zirefkend Peşrev	?	Saz Eseri	Peşrev	Hafif	(Kantemir Edvarı'ndan)	Hüseyinaşiran'da Sâbâ'lı
6	web 1	Zirefkend Saz Semaisi	Rifat Kayakök	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai		Kaba düğâh perdesinde Sâbâ'lı

Gazi Giray Han'a (1554-1607) ait Darb-ı Fetih usûlündeki Zirefkend Peşrev'in donanımına mâhur perdesini temsilen fa küçük mücennep diyezi konmuştur. Peşrev formu henüz standartlaşmadığı için Mülazime bölümü yoktur. Her Hane sonu tekrar edilen Teslim / Mülazime denilen bölüm olmadığından, Haneler peş peşe çalınır. Buna ek olarak, dört değil beş haneli bir yapı ile karşılaşılr. Bu nedenle sadece I. Hane'nin çözümlenmesi yapılacaktır. AEU sisteminde tarif edilen ve Kutluğ'da da tekrarlanıp özetlenen haliyle bir Zirefkend makamı işlenişi ile karşılaşılr. İlk ölçüde gerdâniye ile Muhayyer açış yapılır ve 3. ölçüde şehnaz yedeni ile muhayyer'de Bûselik cinsi oluşturur. 4. ve 5. ölçülerde gerdâniye'de oluşturulan ve Kutluğ'un

(2000: 301) "Nigâr cinsi" dediği Çargâh cinsiyle Mâhur makamı andırışı olur. 6. ölçü itibarıyla önce muhayyer, sonraki ölçüde gerdâniye, ardından mâhur perdesi kalışları yapılr, 11. ölçüde hüseyni perdesine Bûselik cinsiyle varılır. 12. ölçüde ezgi, nevâ'dan gerdâniye'ye Nigâr cinsiyle ulaşır. 13. ölçüde ise parça tiz çargâhta merkezlenip muhayyer'de Bûselik'li kalır. 14. ölçüde yine hüseyni perdesine Bûselik'li düşülür. 15. ölçüde nevâ'dan gerdâniye'ye Nigâr cinsi ile dizisel ulaşılır ve eviç yerine acem perdesi alınır. 16. ölçüde hisar perdesi ile çargâh'a Bûselikli ulaşır. 17. ölçüde hisar'a ek olarak eviç de perdelere dahil olur ve 18. ölçüdeki çargâh perdesine Nikriz'li olarak ulaşır. Bu özellik de AEU sisteminde verilmiş bir niteliktir (Kutluğ, 2000: 241). Bitiş cinsi olan hüseyni aşiran'daki Sâbâ cinsinin III. derecesindeki merkez perdesi olan rast perdesi, gerçekte Sâbâ makamının III.

⁶ Bu çalışmada analiz edilen Zirefkend ve Kûçek makamındaki toplam 22 eserin, mus2 programıyla Yusuf Daşkın tarafından yazılmış notaları data.mendeley.com'da bulunmaktadır (Berkman & Daşkın, 2023).

derecesi olan çargâh perdesi gibi güçlü işlevi gördüğünden, zirgüle ile birlikte kullanılarak karakteristik Sâbâ makamı duyusunu yansıtır. Bestekâr 22. ölçüde Sâbâ cinsini duyurup, ardından 23. ölçüde karar sesi olan hüseyini aşiran'da karar eder.

I. Hanesi Yürük Semai usûlünde olan Gazi Giray Han'a (1554-1607) ait Zirefkend Saz Semaisi'nde, bu formun Aksak Semai usûlüyle ölçülerek standartlaşacağı zamanlara henüz ulaşılmadığı ve formun son halini henüz almadığı bir dönemin söz konusu olduğu netlikle gözlemlenir. Eserin Mülazimesi Curcuna usûlüyle, 2. Hanesi Aksak Semai usûlüyle ve 3. Hanesi yine Yürük Semai usûlüyle ölçülmüştür. I. Hane'nin ilk altı ölçüsü boyunca muhayyer perdesi merkezli olarak tize doğru ardışık üçlü ve dörtlü dizi sesleriyle muhayyer'de Bûselik cinsi duyurulur. 7. ölçüdeki tiz Nevâ'dan 8. ölçüdeki gerdâniye'ye Nigâr cinsiyle ulaşılır. 9. ölçüde hüseyini perdesinde Bûselik cinsiyle kalış yapılır ve 10. ölçüde gerdâniye perdesine Mâhur'lu ulaşılır. Mülazime'ye gelindiğinde bir usûl kalıbı boyunca Curcuna usûlüyle hareketlenmesi istenen ezgiler 1. ölçüden 11. ölçüye değin tiz çargâh, gerdâniye, muhayyer ve tiz bûselik perdelerini ardı ardınca tınlatır. 12. ölçüde nevâ'da Segâh cinsi andırması, hisar ve tiz hicaz perdeleri kullanılarak yapılır. 13. ve 21. ölçüler arası, Mâhur makamı perdeleri kullanılarak tiz bûselik perdesinde kalış, ardından bir oktav peste ilerleyişle önce Bûselik sonra Çargâh kalışlar yapılır ve rast'ta Mâhur makamı kalışı gerçekleşir. 20. ölçüde acem perdesi alınıp (ki yerinde Sâbâ makamında sünbüle perdesi kullanımına tekabül etmektedir) peste doğru hüseyini aşiran'da Sâbâ makamı sesleriyle karar edilir.

Bestecisi belli olmayan Hafif usûlündeki Zirefkend Peşrev'in Kantemir Edvarı'ndan alındığı bilgisi nota üzerinde yazılmıştır. Eser, www.divanmakam.com nota arşivinden edinilmiştir. Bununla birlikte, eseri Kantemir'in edvarını çeviriyazım yapan Yalçın Tura da incelemiştir ve burada Peşrev'in kaba bûselik üzerinden çevirisinin

yapılması nedeniyle çıkabilecek güçlükler karşısında, analizin ve anlatımın kolaylaşması adına, tarafımızdan aşiran perdesi üzerine transpozisyon yapılmak ve birim zaman dört dörtlük seçilmek suretiyle yol alınmıştır. Eserin Kantemir'in yaşadığı 1673-1723 dönemi arasında bilindiği anlaşılmaktadır. Ancak, Zirefkend makamının bitiş cinsi olan hüseyini aşiran'da Sâbâ cinsi hiçbir şekilde kullanılmamıştır. Diğer bir deyişle, ezgi cümleleri her seferinde hüseyini aşiran'da Uşşak'lı bitmiştir. Eser porteli yazıya çevirilirken, donanıma eviç perdesi için fa bakiye diyezi konmuştur. I. Hane, karar sesi ve muhayyer perdesi atlayışıyla başlar ve hüseyini perdesine dizisel olarak, aradaki perdenin mâhur olması gerektiği varsayılmak suretiyle, Bûselik'li inilir. 2. ölçüde de aynı perdede aynı cinsle ezgi üretilir ve 3. ölçüde acem alınıp çargâh perdesine Nigâr (AEU'da Çargâh) cinsiyle ulaşılır. Bu iki hareket de Zirefkend makamının özellikleri içindedir. 5., 6. ve 7. ölçülerde III. derece rast cazibesi, yerinde Uşşak ya da Sâbâ cinsinin cazibe merkezi gibidir. Ancak burada beklenildiği gibi Sâbâ perdesi karşılığı olan zirgüle perdesi alınmaz; hüseyini aşiran'da Uşşak'lı karar edilir. Bu eser, Sâbâ cinsli bitmeyen elimizdeki tek eserdir. Ancak, eserin alındığı kaynak olan Kantemir Edvarı'nda, makam Sâbâ perdesi ve kararda Sâbâ cinsi içermeden anlatılmaktadır. Anılan kaynakta, Zirefkend makamı ile ilgili iki farklı uygulama olduğundan bahsedilmiştir. Bu kaynaktaki bilgiye göre eser, Kantemir'in bahsettiği ve 'gerçek Zirefkend' olarak nitelendirdiği ilk uygulama olan 'makamın muhayyer'den başlayıp, Aşiran karar etmesi' doğrultusunda, bestelenmiş görülmektedir.

Aksak Semai usûlünde Nezahat Soysev'in (1915-2005) bestelediği Zirefkend Saz Semaisi'nin donanımına mâhur perdesi konmuştur. Hüseyini ile başlayan ezgi, hisar yedeni alıp, tekrar hüseyini ile mâhur perdesine ulaşır. Ezgi, 2. ve 3. ölçülerde de hüseyini perdesi cazibesindedir ve yine yedenli olarak hüseyini'de Bûselik cinsi duyumu meydana getirir. 4. ölçüde Nevâ perdesinden tiz çargâh'a dek Mâhur makamı

perdelinde ilerleyen eser, tiz bûselik'ten pestteki gerdâniye'ye Nigâr cinsiyle ulaşır ve böylelikle Mâhur makamını duyurur. 5. ölçüde tiz çargâh'tan hüseyini perdesine Mâhur sesleri ile Bûselik'li erişen ezgi, 6. ve son ölçüde acem alıp çargâh'a Nigâr cinsiyle erişir. Mülazime'ye geldiğinde, acem perdesi kullanımı ile çargâh'ta Nigâr duyumu yine elde edildikten sonra, acem'den düğah'a Bûselik cinsiyle varılır. 2. ölçüde çargâh'a doğru hareketlenen ezgi, 3. ölçüde hüseyini aşıran'daki Sâbâ makamı seslerinden olan ve bu cinsin III. derecesindeki çargâh mukabili rast perdesinde bir kalışın ardından, yerinde Sâbâ makamındaki bu kez şehnaz perdesi karşılığı olan hisar perdesini gösterir. 4. ölçüde eviç ve hisar perdelerinden dolayı hareketlenen ezgi, çargâh perdesine Nikriz cinsiyle düşer. 5. ölçüde hisar perdesinden peste doğru giden eser, tamamı Sâbâ teşkil eden perdelerle hüseyini aşıran perdesinde karar eder. Yapılan analiz neticesinde, dönemin en bilinen makam kuramı olan AEU'nun iki kurucu isminin, yani Arel ve Ezgi'nin, makam tarifleri ile örtüşüldüğü anlaşılmaktadır.

Aksak Semai usûlünde bestelenmiş Aydın Oran'a (1937-2018) ait Zirefkend Saz Semaisi'nin donanımına mâhur perdesini temsilen fa küçük mücennep diyezi konmuş bulunmaktadır. Bu tercih de bir 20. Yüzyıl bestecisi olan Aydın Oran'ın AEU sistemince makamı ele aldığını ele vermektedir. I. Hane'nin birinci ölçüsünde hüseyini perdesiyle bir başlangıç yapıлып, yine hüseyini'de hisar yedenli olarak Bûselik'li kalış yapıldığı görülmüştür. Gerdâniye perdesine hüseyini'den tize, Mâhur makamı üzere varılır. 3. ölçüde acem perdesi alınıp gerdâniye'den nevâ'ya dizisel olarak Bûselik'li inilir ve ezgi çargâh'a Nigâr cinsiyle erişir. Bu özellik de Zirefkend makamının özellikleri arasında sayılır (Kutluğ 2000: 241). Sonra, 4. Hane'nin son ölçüsünde, hüseyini aşıran perdesi üzerindeki Sâbâ makamının cazibe / güçlü perdesi olarak, rast perdesinde Sâbâ cinsi ile kalış yapılır. Mülazime yine rast ile sâbâ perdesinin buradaki muadili olan zirgüle perdeleri üzerinden bûselik perdesine ilerler.

Eser 2. ölçüde hüseyini aşıran'da Sâbâ'lı karar eder. 3. ölçüde ise çargâh perdesinde Nigâr cinsiyle (acem'i alarak) muhayyer'e kadar uzanıp, pest bölgeye doğru hisarı aldıktan sonra, çargâh perdesine bûselik'li ulaşır. 4. ve son ölçüde, hisar'a eviç de eklenir ve gerdâniye'den çargâh'a Nikriz'li, bûselik'ten hüseyini aşıran perdesine ise Sâbâ'lı kararını gerçekleştirir.

Aksak Semai usûlündeki Rıfat Kayakök'e (1937-2018) ait Zirefkend Saz Semaisi'nin yegâh perdesinde yazıldığı bilgisi notanın üzerinde belirtilmiştir. Nota incelendiğinde, karar perdesinin kaba düğah perdesi olduğu ve donanımda dik kürdi ile sâbâ perdelerinin belirtildiği görülmektedir. Eğer Sâbâ makamı yerinde gözüksün diye böyle bir aktarım işlemi yapıldıysa, neden segâh değil de dik kürdi'nin donanıma konduğu anlaşılamamaktadır. Bu durum acaba hüseyini aşıran perdesi üzerindeki Sâbâ yapısını tanımamaktan mı ileri geliyor, emin olunamamıştır. Gelgelelim, bu şekilde yazıldığında, eser- eğer dik kürdi yerine segâh alınırsa- gerçekten de Sipürde ahengi üzerine ötelenip duyurulmuş oluyor ve biz de analizimizi dik kürdinin aslında segâh perdesi alınması gerektiği kabulüyle yapacağız. I. Hane'de makamın yerinde iken gerdâniye sesine tekabül eden çargâh sesinde Nigâr cinsiyle ezgi yürüyüşüne başladığı ve muhayyer karşılığı olan nevâ perdesine Bûselik cinsiyle vardığı görülmektedir. 2. ölçüde düğah'taki Bûselik'li kalış da makam yerindeyken hüseyini'de yapılan Bûselik kalışına tekabül etmektedir. 3. ölçüde muhayyer perdesine denk gelen nevâ, nevâ perdesine denk gelen rast perdesine Bûselik cinsiyle inip ardından çargâh perdesine Nigâr cinsiyle erişmektedir. Yani, böylece Zirefkend'in bünyesindeki Mâhur makamı oluşmaktadır. 4. ölçüde makamın yerinde iken VI. derecesine tekabül eden çargâh perdesinde oluşması adet olan Nikriz cinsi ile kaba düğah'ın VI. derecesindeki acem aşıran perdesinde karşılaşılmıştır. Bahsi geçen yerinde Mâhur ve çargâh'ta Nikriz cinsi kullanımları Subhi Ezgi'nin tarif ettiği biçimde makamın ele alındığını göstermektedir. Hane'nin son ölçüsünde

çargâh'a tekabül eden acem aşiran perdesine Sâbâ'lı cinsle kaba çargâh perdesinden başlayarak dizisel yürüyüş (kaba çargâh- kaba sâbâ- hüseyñaşiran- acemaşiran) üzerinden ulaşılır. Makamın yerindeki eşdeğer perdeleri ise rast- zirgüle - buselik - çargah- bûselik-çargâh olmaktadır. Mülazime yine VI. derecedeki çargâh'a tekabül eden acem aşiran'da Sâbâ melodileriyle açılır. Ardından III. derece cazibe perdesi rast'a tekabül eden kaba çargâh'ta Sâbâ melodileriyle eser hareketlenir. Sonunda, makamın yerinde düğah perdesine tekabül eden yegâh perdesinin alınıp, peste doğru ezgi üretimiyle kaba düğah'ta Sâbâ cinsi üzerinden, karar

edilir. Bu analize göre, aktarılmış dahi olsa, eserin Subhi Ezgi'nin anlattığı Zirefkend makamı özelliklerinin tümünü yansıttığı görülmüştür.

Türk Makam Müziği Dağarında Bulunan Kûçek Eserler ve Analizleri

Günümüze ulaşan toplam 16 adet Kûçek eser Tablo 6'da listelenmiştir ve bunların tamamı makamsal analize tabi tutulmuştur. Çalgısal biçemlerdeki eserler çözümlenirken, yalnızca makamın sergilendiği kısımlar olan I. Hane ve Mülazime bölümleri analiz edilmiştir. Sözlü türlerin ise bütün bölümleri analiz edilmiştir.

Tablo 6. Kûçek makamındaki eser dağıtı

	Zeki Atkoşar Nota Nr.	Eser Adı	Bestekârı	Türü	Biçemi	Usûlü	Bestecisi Doğum - Ölüm Yılları	Kalış Cinsi
1	8121	Gel ey saki, kesbetsin kudumundan tarab meclis	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Ağır Semai	Ağır Aksak Semai	1831/1891	Düğâh'ta Sâbâ'lı
2	8122	Ol Yusuf-u sani kim güzeller güzelidir	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Yürük Semai	Yürük Semai	1831/1891	Düğâh'ta Sâbâ'lı
3	10037	Ben değil meftun-i hüsnün, müptela alem sana	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Beste	Hafif	1831/191	Düğâh'ta Sâbâ'lı
4	10071	Kûçek Peşrev	Mü'min Dede	Saz Eseri	Peşrev	Bereşşan	D.1650 olabilir	Düğâh'ta Sâbâ'lı
5	10072	Kûçek Saz Semaisi	Corci (Kemani)	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	D?/1805	Düğâh'ta Sâbâ'lı
6	10073	Kûçek Saz Semaisi	Aydın Oran	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	1937/2018	Düğâh'ta Sâbâ'lı
7	10525	Hayran olurum hüsnünü ettikçe temaşa	İsmail Hakkı Bey (Muallim)	Sözlü Eser	Beste	Hafif	1866/1927	Düğâh'ta Sâbâ'lı
8	10526	Gel ey sâbâ yine ol gül'izardan ne haber	Faik Bey (Hacı)	Sözlü Eser	Beste	Zencir	1831/1891	Düğâh'ta Sâbâ'lı
9	11638	Kûçek Peşrev	Musi	Saz Eseri	Peşrev	Muhammes	D?/1770	Düğâh'ta Sâbâ'lı
10	11639	Kûçek Saz Semaisi	Musi	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	D?/1770	Düğâh'ta Sâbâ'lı
11	14429	Biz hatm-i hace eyleriz	Zekai Dede	Tasavvuf	İlahi	Düyek	1825/1897	Düğâh'ta Uşşak'lı
12	18350	Kûçek Saz Semaisi	Mü'min Dede	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	D.1650 olabilir	Düğâh'ta Sâbâ'lı
13	18351	Kûçek Peşrevi	?	Saz Eseri	Peşrev	Düyek	?	Düğâh'ta Sâbâ'lı

14	18352	Kûçek Saz Semaisi	?	Saz Eseri	Saz Semaisi	Aksak Semai	?	Dügâh'ta Sâbâ'lı ve Uşşak'lı
15	18353	Gel gidelim senin ile lale sünbül bahçesine	İsmail Hakkı Bey (Muallim)	Sözlü Eser	Şarkı	Sengin Semai	1866/1927	Dügâh'ta Sâbâ'lı
16	TRT rep. no.20739	Yanalım aşkına pervaneleşip	Sadettin Çevik	Sözlü eser	Şarkı	Aksak	?	Dügâh'ta Sâbâ'lı

Düyek usûlünde bestecisi belli olmayan Kûçek Peşrev'in donanımına segâh için si komma bemolü ve eviç için de fa bakiye diyezi işareti konmuştur. Zeki Atkoşar, notanın üzerine "Ulvi Erguner'den alınmış bir notadan aktarıldı ve eser Farâbî'ye atfolunmakta" notunu düşmüştür. Bununla birlikte, Sâbâ perdesi donanıma konmamıştır. İlk 15 ölçü boyunca rast-dügah açışları ile Uşşak makamı başlangıç bölgesi vurgusu yapılmakta ve Rast makamı düzen seslerinde ezgi üretilmektedir. 17. ölçü itibariyle acem perdesi alınmak suretiyle hüseyni perdesinde kalış gerçekleşir. Bu, gelenekte Necd-i Hüseyni denilen ve Acem'li Hüseyni olarak tanımlayabileceğimiz makam tarifi ile örtüşür (Kutluğ, 2000: 173; İrden, 2015: 65). 19. ve 20. ölçüde acem alınmak suretiyle nevâ'da Bûselik cinsi oluşmuştur. 21. ölçüde ezgi ayrıca sünbüle alarak pes bölgede nevâ'ya ulaşmaktadır ve bu yürüyüşle nevâ'da Nihavend makamı aralıkları oluşmuştur [müteselsilen (art arda) sünbüle-muhayyer-gerdâniye-acem-hüseyni-nevâ]. 23. ve 30 ölçüler arasında Acem'li Rast düzen seslerine dokunan ezgi, rast perdesine kadar inip 30. ölçüde kendini gerdâniye'ye taşır. Mülazime kısmı da gerdâniye perdesiyle açılır. 2. ölçüde gerdâniye üzerinde sünbüle perdesi de alarak peste doğru ilerleyen eser, Acem'li Rast düzen sesleriyle rast perdesine dek iner ve hemen 4. ölçüde Çargâh'ı- ki AEU tarafından Çargâh beşlisi denilen yapı, Kutluğ tarafından Nigâr cinsi denilen ile eş anlamlıdır- merkezine alır. Çargâh perdesinde gerçekleşen bu yapının Zirefkend'in de taşıdığı bir özellik olduğu hatırlatılmalıdır. Bu çargâh perdesinin, Sâbâ makamının cazibe merkezi olmaliğiyle da ezgiyi Sâbâ makamına götürmek için kullanıldığı aşikardır. Gerçekten de ezgi, 5. ölçüden 12. ölçü sonuna dek Sâbâ makamı sesleriyle ezgi

üretim dügah'ta karar eder. Arel ve Ezgi'nin tanımladığı biçimde hüseyni'de Uşşak cinsi kullanımı yerine, acem perdesi alınarak Hüseyni'de kalış yapılan bir yapı tercih edilmiştir. Bu tercih de gelenekteki Necd-i Hüseyni makamına örnek teşkil etmektedir (Kutluğ, 2000: 173; İrden, 2015: 65). Necd-i Hüseyni makamı işlendikten sonra, eser bu makamın ikinci merkez perdesi olan çargâh'a oturur. Çargâh perdesi aynı zamanda Sâbâ makamının cazibe merkezidir. Bu ortak perde aracılığıyla Sâbâ makamına geçilmesi kolaylaşmaktadır. Sâbâ cinsindeki ezgi tasarımları ile eser Mülazime'ye geldiğinde dügah'ta karar eder.

Aksak Semai usûlündeki bestecisi belli olmayan Kûçek Saz Semaisi'nin donanımına segâh için si komma bemolü ve eviç için de fa bakiye diyezi işareti konmuştur. Bu eserde de Sâbâ perdesi donanıma eklenmemiştir. Zeki Atkoşar, notanın üzerine "Ulvi Erguner'den Cüneyt Kosal'ın aldığı bir notadan aktarıldı ve eser Farâbî'ye atfolunmakta ancak bu bilgi şüpheli" notunu düşmüştür. Daha önce analiz edilen Peşrev'de olduğu gibi, 1. ölçü rast-çargâh tam dörtlü atlamasıyla başlamaktadır ve üç ölçü boyunca Rast düzen sesleriyle çargâh merkezli bir Rast makam ezgiselliği ile gerdâniye'ye ulaşılmaktadır. Mülazime'nin ilk ölçüsünde gerdâniye'den tize doğru sünbüle'yi göstererek Bûselik cinsinde bir ezgi üretiminin ardından, 2. ölçü sonunda acem perdesi alınarak rast perdesine dek inen bir ezgi oluşumundan sonra, hüseyni perdesine ulaşılmıştır. 3. ölçüde, eserde ilk defa sâbâ perdesi ile, peş peşe iki kez olmak üzere, karşılaşılmaktadır ve son ölçüde eser Uşşak'lı karar etmektedir. Tıpkı önceki Peşrev'de olduğu gibi, ezgi tasarımının önce Necd-i Hüseyni, ardından Sâbâ makamı işleniş biçiminde olduğu görülmektedir.

Ağır Aksak Semai usûlündeki ve *Gel ey sâki* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Ağır Semai'nin başlangıç perdesi muhayyerdir. Eserin girişte muhayyer-sünbüle-tiz çargâh perdeleriyle oluşturduğu ezgi ile Sünbüle makamı, 3. ölçü başında asma karar alınan yine muhayyer perdesine perçinlenir. Eser muhayyer'den sonra ikinci olarak merkezini acem perdesine taşır. Acem-gerdâniye-muhayyer-sünbüle perdeleriyle tizde yaratılan ezgi ve buradan dönülüp asma karar olarak acem'de kalınması, Acem makamının gösterilmek istendiğine delalet eder. 7. ölçü itibariyle cazibe merkezi, Acem makamından çargâh perdesine taşınmak suretiyle, eser Sâbâ makamı işleyişine geçer. 9. ölçüde yani Nakarat'ın sondan ikinci ölçüsünde eser, kürdi perdesini tek bir seferlik gösterip, 10. ölçüde (yani Nakarat'ın son ölçüsünde) yerinde Sâbâ makamı perdeleriyle (dügah-segâh-çargâh-sâbâ) karar eder. 11-14. ölçüler arası ele alınmış olan Meyân bölümünde çargâh perdesi merkezli açılan ezgi, 13. ölçüde kürdi perdesinin alınmasıyla Sâbâ-Zemzeme görünümü kazanır. Ancak, 14. ölçüde acemaşiran perdesine Çargâh cinsiyle ya da Kutluğ'un (2000: 301) deyişle Nigâr cinsiyle ulaşıncâ, Şevkutarab makamı geçkisi yapıldığı anlaşılır. Analize göre, Kûçek denilen makamın edvarlarda görüldüğü şekline uygun ve kabaca 'Hüseyni makamı gösterir ve Sâbâ makamıyla sona erer' tanımından çok uzak bir Kûçek işleniş görülür. Eserin Sünbüle- Muhayyer-Sünbüle makamları benzeri bir ezgi ile açılıp, Acem makamı geçkisi ardından çargâh perdesinin cazibe merkezi kılınması suretiyle Sâbâ'lı bitmesi, bu makamlarla da ilişkisini ortaya koyar. Yine de parça, başlı başına bir Hüseyni makamı işlenişinden uzaktır.

Yürük Semai usûlündeki ve *Ol Yusuf-u sani* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Yürük Semai'nin başlangıç perdesi gerdâniye olup, ilk kalışını 1. ölçünün son vuruşunda acem perdesinde ve acem-gerdâniye-şehnâz-tiz segâh perdeleriyle duyurur. 2. ölçüde makamın merkez perdesi hüseyni'de Kürdi cinsiyle kalınır. Bu, Nasır Dede'nin (İrden, 2015: 65) Necd-i Hüseyni

makamı tanımıyla örtüşür. 4. ölçüde yine acem'de aynı perdelerle ezgi üretiminin ardından gerdâniye'de kalış yapılır. Sâbâ makamının cazibe merkezi çargâh perdesi üzerinde oluşan aralıkların aynısı, gerdâniye üzerinde de kullanılır. Yani, eserin Sâbâ makamı ses evreninde bulunduğu aşıkardır. 7. ölçüde tiz çargâh merkeziyle Sâbâ makamı bir oktav tize taşınır. 10. ölçüde ezgi, gerdâniye'de Hicaz cinsiyle ya da seyrisel ve perdesel yaklaşıma göre aslında Sâbâ makamının VIII. derecesindeki (yerinde Sâbâ perdesinin bir tam beşli tizindeki) şehnaz perdesini alarak asma karar yapar. 12. ölçüde acem'i merkez edinen ve Sünbüle makamı açan ezgi, 14. ölçüde gerdâniye'de Büselik cinsi gösterir. Eser 15. ölçüde Sâbâ makamı seslerine dönüp 16. ölçüde acem'de kalış yapar. Yani, Sâbâ makamı sesleri kullanılır fakat acem perdesine sıklıkla uğranır. 19. ölçüde asıl Sâbâ makamının özelliği olarak çargâh perdesi cazibe merkezi alınır ve 24. ölçüde dügah'ta Sâbâ cinsiyle karar edilir. Meyân kısmında Hacı Faik Bey, geçki olarak- aslında eserin Zemin ya da Terennüm kısımlarında beklenen makam olan- Hüseyni makamını işler. Hüseyni makamını işlemek için öncelikle Sâbâ perdesini nevâ perdesine dönüştürür ve nevâ perdesi desteğiyle 25. ölçüde hüseyni perdesi açar. 30. ölçüye dek eviç perdesini de kullanarak hüseyni'de Uşşak cinsli kalışlar yapan bestekâr, Hüseyni'yi yetkinlikle duyurur. Ardından, 31. ölçüde eviç aracılığıyla gerdâniye'ye yerleşilir ve 32. ölçüde nevâ'ya Rast cinsiyle ulaşılar. 34. ölçüde nevâ aracılığıyla Hüseyni açılır. Buradan itibaren, eviçten kurtulup acem perdesini esas alan ezgisel yapı, 40. ölçüde çargâh'a yerleşir. Sâbâ makamının cazibe merkezi olan bu perdeden sonra, Sâbâ makamı perdelerine geçilmek suretiyle, 48. ölçüde yerinde Sâbâ cinsiyle kalış gerçekleşir.

Hafif usûlündeki ve *Ben değil meftun-i hüsnün* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Beste'nin başlangıç perdesi dik hisar ve ilk merkez perdesi gerdâniye'dir. Ezgi üretilen perdeler sıralandığında (müteselsilen dik hisar- acem-gerdâniye- şehnaz- tiz segâh- tiz çargâh ve tiz

nevâ) dik hisar'da Hüzzam makamı aralıkları ile karşılaştırılır. Ardından, yerinde Hüzzam makamının Rast düzenine dönüşü gibi, çargâh perdesine 8. ölçüde gelinir. Çargâh perdesi Acem makamının da cazibe merkezi olmaliğundan ötürü, ezgisel yapı acem perdesine bu makamın perdeleriyle (çargâh-nevâ-hüseyni-acem yürüyüşüyle) 11. ölçünün birinci vuruşunda varmaktadır. Diğer vuruş sesleriyle Sâbâ makamı perdelerine geçilip, 16. ölçüde yerinde Sâbâ'lı karar kılınmıştır. Meyân kısmında, 17. ölçü itibariyle muhayyer perdesinin cazibe merkezi alınması suretiyle, Sünbüle makamı açılmıştır. 21. ölçüde acem perdesine ve ardından gerdâniye perdesine Bûselik'li varılmıştır. 23. ölçüde nevâ perdesi kullanılarak nevâ'da Bûselik'in yarım yedenli (hicaz perdesi ile) gösterilmesiyle acem'e ulaşan eser, 24. ölçüden 27. ölçü başına kadar acem merkezli ezgilerini işleyip, buradan itibaren çargâh perdesi ile başlayarak, Sâbâ makamı perdeleriyle düğah'ta karar etmektedir.

Zencir usûlündeki ve *Gel ey sâbâ* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Beste'nin başlangıç perdesi acem olup, ilk kalışını 1. ölçüde şehnaz göstererek gerdâniye'de yapar. Çifte düyek ve Fahte usûlleri boyunca gerdâniye merkezli ve Sâbâ perdelerinde üretilen ezgi, Çember usûlünün son ölçüsünde merkezini acem perdesine taşır. Devr-i Kebir usûlü boyunca acem perdesi merkezli ve Sâbâ perdeleriyle ezgi üretilir. Berefşan usûlünün 2. ölçüsü itibariyle acem bölgesi terkedilip- bu kısım aynı zamanda karar bölgesi de olduğundan-Sâbâ eksik dörtlüsü cinsi içinde ezgiler gösterilerek sona varılır. Eser'i Meyân'a taşıyan perde ise, Kûçek'ten beklendiği üzere, bu ana dek ilk kez görülen hüseyni'dir. Zencir usûlünün ikinci kalıbının başladığı Meyân kısmında, usûlün Çifte Düyek ve Fahte kısmı baştan sona Hüseyni makamı ile ele alınmış, bu nedenle Sâbâ perdesine hiç yer verilmemiş ve nevâ kullanılmıştır. Fahte'nin ilk ölçüsünde nevâ'da Rast kalışı ve ikinci ölçüsünde eviç üzerinde kalış, 4. ölçüsünde nevâ'da Rast kalışı ve nevâ aracılığıyla yine hüseyni perdesi üzerinde

kalış sağlanmıştıdır. Çember usûlünün 2. ölçüsü itibariyle Sâbâ perdesine dönülmüş ve geri kalan ezgi tamamıyla Sâbâ makamı sesleri içinde, genellikle çargâh perdesinin cazibe merkezi alınması odağında, tasarlanmıştıdır. Analize göre, makamın aslı yapısına Zemin ve Nakarat kısımlarında, yani bitiş kısmında rastlanması gerekirken, bu eserde geçki yapılması olası olan Meyân kısmında Hüseyni makamına yer verilmiş olması ilginçtir.

Mü'min Dede'ye (d.17.yy sonu?) ait Berefşan usûlündeki Kûçek Peşrev'in yalnızca-makamın sergilendiği kısımlar olan- I. Hanesi ve Mülazime bölümü analiz edilmiştir. I. Hane düğah perdesi ile Uşşak makamı tarzında başlar ve Hüseyni makamı düzen sesleriyle muhayyer'e çıkıcı bir ezgi ile 5. ölçüde ulaşılır. 6. ölçüde sünbüle perdesini gösteren ezgi Sünbüle makamını andırır ve ardından 13. ölçüdeki düğah perdesine dek Sâbâ makamı perdeleriyle inici bir yapı sunulur. 13. ölçüdeki aynı düğah perdesi, 16. ölçüde varılacak olan gerdâniye perdesine dek, çıkıcı olarak Hüseyni düzen seslerini (müteselsilen düğah-seğâh-çargâh-nevâ-hüseyni-eviç-gerdâniye) kullanır. Mülazime kısmı açışı ise eviç ile yapılip gerdâniye'ye varılır. Bu bölümün 2. ölçüsündeki hüseyni-muhayyer-hüseyni atlamaları Hüseyni-Muhayyer makamlarını netlikle duyurur. Ardından eser, 3.ölçüden 8. ölçüdeki Sâbâ kararına dek, Sâbâ makamı perdeleriyle ezgisini duyurur ve karar kılar. Analize göre, Hüseyni makamının Mülazime'de gösterilmesi, Kantemir tarafından edvarlara yönelik verilmiş tanımlarla netlikle örtüşmektedir. Bu eserde geçen Muhayyer-Sünbüle makamı benzeri bir kullanım için dipnot 5'te sözü edilen ve Kantemir'in aktardığı terkip, "birazcık fazla hareket edilse, hemen başka bir makamın nağmesi haline gelecek olması" durumunu netlikle örnekler (Tura, 2001: 109).

Aksak Semai usûlündeki yine Mümin Dede'ye (d. 1650?) ait Kûçek Saz Semaisi'nin I. Hane'sinin başlangıcı, Uşşak makamı biçiminde, düğah perdesi ve civarından yapılır. Eser 2. ölçüde hüseyni perdesine

ulaştıktan sonra, eviç perdesini alıp muhayyer'e Hüseyini makamı sesleriyle ulaşır. Eser dönüşünde ise en tizde sünbüle perdesi alınıp, rast perdesine dizisel olarak Sâbâ makamı perdeleriyle inilir. Bu geçişsel yapı Muhayyer-Sünbüle makamını andırır. Ardından, 4. ölçüde yine ikinci ölçüdeki Hüseyini makamı perdeleriyle dizisel olarak düğah'tan gerdâniye'ye ulaşılır. Mülazime gerdâniye'den hüseyini perdesine Uşşak'lı bir şekilde yola çıkıp, ardından acem perdesinin alınmasıyla nevâ'da Bûselik tınlatır. 2. ölçüde Sâbâ makamı seslerine geçildikten sonra, bu makam üzere ezgi tasarımları 4. ölçüde düğah'ta karara ulaşır. Eserin geneline bakıldığında, Kantemir'in ileri sürdüğü Kûçek makamı tanımı ile örtüşüldüğü görülmektedir.

Muhammes usûlündeki Musi'ye (d.? -1770) ait Kûçek Peşrev'in I. Hane'si, başlangıcını Uşşak makamı biçiminde düğah perdesi merkezli olarak pest bölgede yapar. 3. ölçüde, başladığı tiz bölge yönlü ezgi üretimini önce Uşşak makamının düzen seslerinde, ardından Hüseyini makamının eviç perdesi dahil olmak üzere tüm perdelerine uğrayarak, 6. ölçüde muhayyer'e kadar vardırır. 7. ölçüde muhayyer üstü sünbüle perdesi de alıp acem perdesine döner, fakat buradaki kalışı uzatmadan Sâbâ makamı perdelerine dönüp 10. ölçüdeki cazibe merkezi olan çargâh sesine ulaşır. Kantemir'in- daha önce de dikkate getirdiğimiz üzere- "birazcık fazla hareket edilse, hemen başka bir makamın nağmesi haline gelir" ifadesiyle aktardığı durum, bu eserde de yine Muhayyer-Sünbüle makamı benzerliği biçiminde karşımıza çıkmaktadır. 13. ölçüde Sâbâ perdesi atılıp nevâ alınır ve 14. ölçüde düğah'tan 15. ölçüde gerdâniye'ye dizisel yürüyüşle erişilip, 16. ölçüde tiz bûselik'ten hüseyini'ye Hüseyini beşlisi ile kalış yapılır. Mülazime kısmı ise gerdâniye perdesiyle açılır ve eviç kullanılarak hüseyini'de Uşşak cinsi gösterilir; sonra eviç kalış da yapılarak bu bölümün 4. ve 5. ölçülerinde nevâ'ya Rast cinsiyle ulaşılır. 5. ölçünün ikinci yarısından sonra Sâbâ makamı perdeleri kullanımı ile eser düğah'ta karar eder. Analize bakarak, 18. Yüzyıl bestecisi

olarak Musi'nin, Kantemir'in kendinden önceki edvar kitaplarından hareketle ileri sürdüğü Kûçek tarifıyla uyumlu biçimde eserini kurguladığı söylenmelidir.

Aksak Semai usûlündeki yine Musi'ye (d.? -1770) ait Kûçek Saz Semaisi'nin I. Hane'si, başlangıcını Uşşak makamı perdeleri ile düğah perdesi merkezli olarak, tıpkı yukarıda ele alınan Peşrevi'nde olduğu gibi, pest bölgede yapar. 3. ölçünün ikinci yarısında, eser, tekrar Uşşak makamı perdeleriyle tiz yönlü dizisel ilerleyişini 4. ölçüde muhayyer'e vardırır. Tiz bölgede sünbüle perdesi aldıktan sonra pest yönlü ilerleyişini bu defa Sâbâ perdesiyle taçlandırarak, 5. ölçüdeki Sâbâ makamının cazibe merkezi olan çargâh'a ulaşır. Bu kısımlar eserin Muhayyer-Sünbüle ya da Sünbüle makamlarıyla ortaklık sergilediği noktalar olarak da görülebilir. 5. ve 6. ölçüler Sâbâ eksik dördlüsü içinde ezgiyi düğah'ta karara götüren bölütlerdir. Görüleceği üzere, Saz Semaisi formu henüz standartlaşmadığından, eser, ayrı bir Mülazime kısmı içermemektedir; Mülazime bölümü aynı zamanda 2. Hane olmaktadır. Bu bölümde, ilk ölçü boyunca düğah'tan hüseyini perdesine dek beşli yürüyüşü üzerinden Hüseyini cinsi gösterilir. 3. ölçüde ise ezgi tize doğru acem alarak muhayyer'e erişir. 4. ölçüde sünbüle'yi kullanıp peste doğru acem'e ve onun ardından nevâ sesine ulaşan eser, 5. ve 6. ölçülerde Sâbâ perdesi alınıp Sâbâ makamı cinsi üzerinden karar edilmesiyle biter. Bu ezgisel hareketlerin Kantemir'de karşılaşılan Kûçek makamı tarifinden farklılaşması ve Muhayyer-Sünbüle makamı ile benzerlik kesbetmesi dikkat çekicidir.

Aksak Semai usûlündeki Kemani Corci'ye (d.? -1805) ait Kûçek Saz Semaisinin I. Hane'si, 1. ölçüde düğah-gerdâniye atlamasıyla başlayıp, hemen hüseyini'de Uşşak yapılmak suretiyle ikinci ölçü başında hüseyini perdesinde kalınması şeklinde devam eder ve bu da Hüseyini makamını doğrular. 2. ölçüde beliren, Sâbâ perdesiyle Sâbâ makamı gösterimi, bu makamın cazibe merkezi olan çargâh perdesinde bir kalışa

dek, yani dördüncü ölçüye değin, sürer. 5. ölçüde, birinci ölçüdeki Hüseyni makamı açış tekrallanır ve altıncı ölçü itibariyle alınan Sâbâ perdesi ve perdeleriyle hanenin sonuna dek Sâbâ makamı üzere, ezgi üretilip, düğah'ta karar edilir. Mülazime kısmının birinci ölçüsü müteselsilen gerdâniye-eviç-hüseyni-eviç-gerdâniye-muhayyer gösterip, ikinci ölçü başındaki hüseyni perdesine muhayyer-hüseyni atlaması ile varılır. Bu tam dörtlü atlayışı karakteristik bir Hüseyni makam hareketi olarak görülmektedir. Mülazime'nin 2. ölçüsü itibariyle, Sâbâ perdesinin ve dizinin diğer seslerinin kullanımı uzantısında, dördüncü ölçüde cazibe merkezi olan çargâh perdesine geçilir. Birinci ölçüdeki Hüseyni makamı kullanımı 5. ölçüde aynı şekilde tekrallanır ve 6. ölçü itibariyle Sâbâ makamı perdeleriyle üretilen ezgi düğah'ta bu makam üzere karar eder. Analize göre, 1700'lerde yaşamış olması muhtemel Corci zamanında Kûçek makamı, Kantemir'in ilk kez tarif ettiği ve sonradan gelen nazariyatçılarca takip edilen yönergeyle hayli uyumlu durmaktadır.

Düyek usûlündeki ve *Biz hatm-i hace eyleriz* sözüyle başlayan Zekai Dede'ye (1825-1897) ait Kûçek İlahi, başlangıcını rast yüzünden düğah merkezli yapar. 2. ölçü itibariyle yerinde Rast dörtlüsü gösterilir; 3. ölçüde ise Irak perdesi yeden alınarak 4. ölçüde Rast makamı gösterimi tamamlanır. 4. ilâ 7 ölçüler arası, eser, merkezini düğah perdesine kaydırıp Uşşak makamı ile ezgilerini üretir. 9. ölçüde nevâ perdesi alınmak ve hüseyni perdesi gösterilmek suretiyle Hüseyni makamına geçilir. Ancak eviç değil acem perdesiyle gösterildiğinden, makamın Necd-i Hüseyni olarak adlandırması daha uygun düşer. 12. ölçüde düğah perdesi kararına Necd-i Hüseyni makamı perdeleri ve ezgi üretimleriyle ulaşılır. 13. ilâ 16. ve 17. ilâ 20. ölçüler arası Uşşak makamı perdeleri üzerinden ilk dörtlü boyunca ezgi üretilir ve düğah perdesinde Uşşak'lı karar edilir. Bu eserin Kûçek olduğunun bir nişanesi olarak donanımda da yer verilmiş ne bir sâbâ perdesi ne bir Sâbâ cinsi ne de Sâbâ makamına dair en ufak bir andırım

hiçbir şekilde kullanılmamış ve eser içinde işlenmemiştir. Bir başka deyişle, bu eserin nazari anlatımlarda geçen makam tarifi ile ilişkisi ne seyirsel ne de dizisel bağlamda kurulabilmektedir.

Hafif usûlündeki *Hayran olurum* sözüyle başlayan Muallim İsmail Hakkı Bey'e (1866-1927) ait Kûçek Beste'nin başlangıcı, Uşşak makamı biçiminde, düğah ve çevresinden olmuş, 2. ölçüde Irak perdesine uğramak dışında, 5. ölçüye dek Uşşak üçlü içinde hareket edilmiştir. 5. ölçüde ilk kez Sâbâ perdesi kullanılmış ve Zemin sonu olan 8. ölçüdeki gerdâniye kalışına dek tiz bölgeye doğru Sâbâ sesleriyle ezgi üretilmiştir. 9. ölçüde başlayan Nakarat kısmında, ezgi, tiz bölgedeki sünbüle perdesi alınarak gerdâniye üstü Bûselik cinsini göstermiş ve hemen 10. ölçüde eviç kullanımıyla, hüseyni'de Uşşak cinsi sergilenmiştir. Ardından, ezgi yürüyüşüyle tekrar gerdâniye'ye dönülüp, bu sefer Sâbâ makamının cazibe merkezi olan çargâh perdesine değin Sâbâ makamı perdeleriyle, 12. ölçüye erişilmektedir. Nakarat'ın son dört ölçüsü tamamlandığında, Sâbâ cinsi içinde düğah'ta karar verilir. 17-24. ölçüler arasındaki Meyân kısmı, yine tiz bölgede gerdâniye aracılığıyla, Muhayyer makamı açılışı ile başlar. 17. ölçüde Muhayyer makamı açılışı yapıldıktan sonra, 20. ölçüde nevâ'da Rast cinsi gösterilip gerdâniye kalış sağlanır. 23. ölçüde hüseyni'de Uşşak cinsi gösterildikten sonra ise, tekrar gerdâniye kalışla, Nakarat'a bağlanılır.

Sengin Semai usûlündeki ve *Gel gidelim senin ile* sözüyle başlayan Muallim İsmail Hakkı Bey'e (1866-1927) ait Kûçek Şarkı'nın başlangıcı, Rast düzen seslerinde 2. ölçüde Rast gösterip üçüncü ölçüde Uşşak makamına ulaşmaktadır. Donanımda ise Sâbâ perdesi kullanılmamıştır; yalnızca segâh perdesini gösteren si komma bemolü işareti bulunmaktadır. 4. ölçüde acem'den tize doğru, sünbüle perdesini de alarak, önce acem perdesinde kaçamak kalışlar ile Acem makamı hissettirilir; sonra, bunu çok uzatmadan, pestte düğah perdesine Uşşak'lı biçimde inici bir ezgiyle ulaşılır. Sâbâ makamı

ile ilk defa 7. ölçüde karşılaşılmaktadır ve çargâh perdesi burada cazibe merkezi olmaktadır. 8. ölçüde Acem kalıslı acem-gerdâniye ve şehnaz perdeleri ile Sâbâ makamının tizdeki perdeleri kullanılmıştır. 10. ölçüye dek Sâbâ makamı perdeleri ile ezgi yürüyüşü gerçekleştirildikten sonra, bu makamda ezgi üretilip düğah'ta karar kılınmıştır. Esere Kûçek havasını verecek olan Hüseyini'nin, en önemli özellik olmasına karşın, hiç kullanılmaması dikkat çekicidir.

Aksak Semai usûlündeki Aydın Oran'a (1937-2018) ait Kûçek Saz Semaisinin 1. Hanesinin 1. ölçüsü, düğah-gerdâniye atlamasıyla başlayıp, Eviç kullanılan bir ezginin ardından, hüseyini'de Acem ile yani Necd-i Hüseyini ile bir kalış yapmaktadır. 2. ölçüde ise sâbâ perdesi alınıp, Sâbâ ezgisiyle güçlü hüviyeti kazanan çargâh perdesinde kalacak şekilde devam edilmektedir. 3. ölçüde müteselsilen hüseyini-eviç-gerdâniye-muhayyer yürüyüşüyle Muhayyer açılmıştır. Ardından, muhayyer'den peste doğru eviç'ten kurtulup acem alınarak, Sâbâ düzen sesleriyle çargâh'ta kalış yapılmıştır. Mülazime'nin ilk ölçüsüne gelindiğinde, Sâbâ bir ezgi açılıp, ardından gerdâniye-eviç-muhayyer sesleri ile Hüseyini'de durulurken, bir taraftan acem'e basılmaktadır. Eviç-acem değişimleri sık görünse de aslında Hüseyini makamı ister otantik ister Necd haliyle, kesinlikle eserde mevcuttur. Mülazime yine Sâbâ perdeleriyle düğah'ta noktalanmaktadır. Bu eserin de bir 20. Yüzyıl bestecisi olan Aydın Oran tarafından bir Kemani Corci eseri görülmüş olarak, bestelendiği kuvvetle muhtemeldir. İkisi arasında özellikle, ilk olarak Hüseyini açılıp Sâbâ ezgisiyle kalış yapılması bakımından, hayli benzerlikler vardır. Bununla birlikte, Arel ile Ezgi'nin nazari anlatımlarının bestecinin besteleme anlayışını şekillendirdiği sonucuna da varılabilmektedir.

Aksak usûlündeki ve *Yanalım aşkına pervaneleşip nâr olalım* sözüyle başlayan Sadettin Çevik'e ait Kûçek Şarkı'da, donanımda si komma bemol ile re bakiyye bemolü, yani segâh ve sâbâ perdeleri

kullanılmıştır; ancak notada kimi belirsizlikler mevcuttur. Mesela, hep sâbâ perdesi mi kullanılmış, belli değildir; zira, özellikle 2., 3. ve 4. ölçülerde denk gelinen eviç perdesi ile birlikte sâbâ perdesi yerine duyum olarak nevâ'nın da kullanılmış olabileceği ve böylelikle aslen Hüseyini makamının kastedildiği öngörülmektedir. Öte yandan, bestekâr hiç nevâ perdesi yazmamaktadır. Donanıma dikkat edilince de Sâbâ basılması gerekliliği ortaya çıkıyor. Özellikle 4. ölçü olan ilk dolapta, ezgi düğah perdesine, makamın gereği olarak, Hüseyini cinsiyle iniyor olmalıdır. Birinci dizeden sonra açılan Nakarat kısmında ise, hem Hüseyini makamının ikinci merkezi diyebileceğimiz hem Sâbâ makamının güçlüsü olan, çargâh perdesi baskın bir ezgi tasarımı ile Sâbâ makamı işlenmektedir. Nakarat'ın ikinci dolabında ise, eser, muhayyer perdesi merkez kabul edilip, eviç ve gerdâniye aracılığıyla Meyân kısmını Muhayyer'li açmaktadır. Her halükârda eviç perdesi hep kullanılıyor ve böylelikle hüseyini perdesinde kalışlar da Uşşak'lı gerçekleşmiş oluyor. Keza, Meyân'ın 3. ve 4. ölçülerinde Sâbâ değil de nevâ perdesi olması muhtemel bir ezgi tasarımı görülüyor; çünkü işlenen ezgi Muhayyer-Hüseyini makamı eksenli görünmektedir. Ardından bir segno atlanarak, tamamıyla Sâbâ makamı işlenen Nakarat kısmı ile eser sona eriyor. Sadettin Çevik'in de AEU sistemince kabul gördüğü biçimiyle bu bestesini işlediği gözlerden kaçmamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmanın evreni, literatürümüzde yer ettiği kadarıyla ilk kez Safiyyüddin Urmevî'de görülerek, günümüze çok az sayıda da olsa eser örneği ulaşabilen Zirefkend makamının, Kûçek makamına evrilip evrilmediği sorunsalıdır. Zirefkend makamında 6 çalgısal eser analize tabi tutulmuştur. Kûçek makamındaki eser sayısı 16 olup, tamamı makamsal analize tabi tutulmuştur. Bu makam için nazari olarak anlatılagelen Hüseyini makamı merkezliyeti ve Sâbâ ile sona erme gerekliliği pek çok eserde acem perdesini vurgulama eğilimine evrilmiştir. Özellikle Hacı Faik Bey'in

eserlerinde bu durum netlikle görülmektedir. Hüseyini merkezli olan eserler de kimi zaman bu özelliğe Meyân gibi geçki yapılan kısımlarda yer vermektedir. Örneğin, Yürük Semai usûlündeki ve *Ol Yusuf-u sani* sözüyle başlayan Hacı Faik Bey'e (1831-1891) ait Kûçek Yürük Semai'nin geçki yapılması beklenen Meyân'nda, ilk kez makamın ana öğesi olan Hüseyini ile karşılaşılr.

Zirefkend makamına ilişkin olarak, eserlerin ikisi Gazi Giray Han'a ait olup, bunlar elimizdeki en erken iki örneği teşkil eder. Özellikle AEU sisteminde ele alınan tüm dizi ve cinsleri bu iki eser içermektedir. Bu o kadar böyledir ki, Arel ile Ezgi'nin AEU nazariyatını bu eserler üzerine kurguladıkları düşünülebilir. Diğer dört eserin üçü 20. Yüzyıl bestecilerine ait olmaktadır, ki buradan söz konusu bestecilerin AEU sisteminin açıkladığı tanıma uygun bir şekilde eserlerini kaleme aldıkları çıkarılabilir. Bunlar arasında, Rifat Kayakök'ün eserini yegâh perdesine aktarmak suretiyle yazmasından ötürü, göçürümlü bir notanın analizi yapılmak gerekmiştir. Bu nedenle, yegâh perdesinde kaba düğah kararlı bir Zirefkend işleniş ile karşılaşılmıştır. Adıgeçen bestecinin eserini transpoze yazmasının sebebinin, az esere sahip olan ve bilinmeyen makamlardan olan Zirefkend'i, icracıların tanıdıkları ve seslendirmekte zorlanmayacakları yerinde Sâbâ gösterimine taşımak olduğu düşünülmektedir.

Bestecisi bilinmeyen, ancak Kantemir Edvarı'ndan alınmış olan, dolayısıyla bestenin Kantemir'in eserini yazdığı sırada bilindiğinin kanıtlandığı saz eseri, diğer Zirefkend eserlerden şu yönüyle farklılaşır. Eserin karar cinsi Sâbâ değil Uşşak olarak karşımıza çıkmaktadır. İlginç bir şekilde, tüm eser boyunca kararlarda bu cins kullanılmış, ancak Sâbâ'ya hiç yer verilmemiştir. Bu durum da Zirefkend makamını Sâbâ cinsi olmadan tanımlayan Kantemir'in icra üzerinden nazari yaklaşımına bir örnek olması bakımından önem taşımaktadır.

Zirefkend makamının Sâbâ perdesi ve Sâbâ cinsi içeren tarifi, 15. Yüzyıl iş erbapları ile

18. Yüzyıl ve ardılı çeşitli edvar yazarlarının tariflerinde geçmektedir. Bu perde ve cins ile karşılaşmadığımız en başat örnek ise Kantemir olup, Küçük Artin ve Marmarinos'un eserlerinde de aynı durum görülmektedir. Bununla birlikte, 20. Yüzyıla gelindiğinde, Arel ile Ezgi gibi nazariyatçıların hem Sâbâ perdesi hem de Sâbâ makamı ile ilişkili olarak bu makamı ele aldıkları görülmüştür. 20. Yüzyıl bestecilerinin, dönemlerinde en çok takip edilen makam kuramcıları olan bu isimlerin makam tariflerini göz önünde bulundurarak, bu makamdaki eserlerini besteledikleri, analiz sonuçları ile açıkça gözlemlenmektedir. Bunun en büyük sonucu olarak, döneme ait nazari çalışmaların dönemin ses dünyası tasarımı olan bestelemeyi etkilediği, dolayısıyla nazariyatın uygulamayı dönem dönem yönlendirdiği anlaşılmaktadır.

Tüm bu bilgiler ışığında- yeterli sayıda eser günümüze ulaşmamış olsa da- elimizdeki bestelerden ve nazariyat anlatımlarından, bu iki makamın ortak evriminin izleri açıkça gözlemlenebilmektedir. Ancak, yine anılan sebepten ötürü, bu dönüşümün kanıtlanabilir bir düzeyde olmadığı da söylenebilir. Gelgelelim, her halükârda Sâbâ gibi genel-geçer bir cinsin kullanıldığı aşikâr durmaktadır.

Bu da bize gösteriyor ki, Türk müzik tarihinin estetik dünyasında az da olsa yer bulmuş söz konusu iki makam, ya halk nezdinde en çok esere sahip diğer 20 makam kadar beğeni toplamadığından yaygınlaşmamış olabilir, ya da Kûçek makamı, özellikle de Muhayyer-Sünbüle'ye benzeyen varyantları, adıgeçen makam olarak işlenmeye devam edilmiş olabilir. Örneğin, Hacı Faik Bey'in *Gel Ey Sâki* adlı Kûçek eseri, edvarlardaki Hüseyini ve Sâbâ makamı işlenişine yer vermez. Bilakis, Muhayyer-Sünbüle makamı ile ortak noktalarının çokluğu nedeniyle, aslında bu makam olduğu iddia edilebilir. Bu nedenle, Kûçek ve Muhayyer-Sünbüle repertuarının tamamının ele alınıp irdelenmesi, gelecek çalışmalar için önerilmektedir.

Tüm bunlara ek olarak, bu makalenin inceleme konusu olan makamların yüzyıllar içinde nazariyat kitaplarındaki isim dönüşümleri tahtında birbirlerine evrildikleri yönünde kanıtlara da varılmıştır. Hem Hızır bin Abdullah'ın hem de Safiyyüddin'in eserlerinin en eski tarihli nüshaları ile istinsahlarının birebir karşılaştırılması sonucu, makam isminin zamanla Zirefkend ya da Zirefkend-i Kûçek'ten Kûçek'e dönüşmüş olması ve aynı bir yazmanın farklı tarihsel dönemlerde adıgeçen makamı farklı isimle aktarmış olması, bu evrim sürecinin bir diğer kanıtı olmaktadır.

Kaynaklar

- Abdülbâkî Nâsır Dede, (2006). *Tedkîk ü tahkîk* (Çev: Yalçın Tura), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Akdoğan, B. (1996). *Fethullah Şirvânî ve Mecelletûn Fi'l-Mûsikâ adlı eserinin XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatındaki yeri*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi. Ankara.
- Arel, H.S. (1968). *Türk Mûsikîsi nazariyatı dersleri*, İstanbul: Hüsnütabiat Mat.
- Arel, H.S. (1991). *Türk Mûsikîsi nazariyatı dersleri*, (Hazırlayan, Onur Akdoğu). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin el-Matla' adlı eseri üzerine bir çalışma*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Arslan, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Bardakçı, M. (2012). *Ahmed Oğlu Şükrullah*. Pan Yayıncılık.
- Başer, F.A., (2013). *Türk Mûsikisinde Abdülbâkî Nâsır Dede*. Fatih Üniversitesi Konservatuvar Müdürlüğü Yayınları 1.
- Berkman, Esra; Daşkın, Yusuf (2023), "Musical Notes of Zirefkend and Kuçek Pieces Written in Mus2", Mendeley Data, V2, doi: 10.17632/v4zz2s3ffm.2
- Bozkurt, B., Ayangil, R., & Holzapfel, A. (2014). Computational analysis of Turkish makam music: Review of state-of-the-art and challenges. *Journal of New Music Research*, 43(1), 3-23.
- Bozkurt, B., Yarman, O., Karaosmanoğlu, M. K., & Akkoç, C. (2009). Weighing diverse theoretical models on Turkish maqam music against pitch measurements: A comparison of peaks automatically derived from frequency histograms with proposed scale tones. *Journal of New Music Research*, 38(1), 45-70.
- Cevher, M. H. (2004). *Ruh-perver: inceleme, günümüz Türkçesi, çeviriyazım ve esas metin*. Sade Matbaacılık.
- Ceyhan, A. (1994). *Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'si*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Çakır, A. (1999). "Alişah bin Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl adlı eseri". Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve makamların incelenmesi*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çevikoğlu, T. (2005). *Klasik Türk Müziğinde az kullanılan makamlar*. Türksoy Dergisi. Ankara. sf. (14-19).
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehrî'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valiliği.
- Erguner, S. (1991). *Kutb-i Nâyi Osman Dede ve Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Ezgi, S. (1933). *Nazârî ve Amelî Türk Mûsikîsi*. Milli Mecmua Matbaası, c. 1.
- Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası makamı var eden döngü: edvar geleneği*. Pan Yayıncılık.
- Gürel, M. (2021). Anadolu edvar geleneği yaklaşımıyla makamı oluşturan temel ilke ve öğeler, hicaz perde düzeninden doğan otuz yedi makam. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(85), 1376-1409.
- Hatipoğlu, E. (2019). *Mevlevî Ayinleri-Makamlar ve Geçkiler*. e-Book, e-ISBN: 978-605-83937-1-4
- İbn-Sina (2013). *Musiki*, (Çev. A.H. Turabi). Litera Yayıncılık.
- İrden, S. (2015). *Türk Müziğinde makam uygulamaları*. Konya.
- İrden, S. (2020). *Türk musikisinde düzen perde makam terkiib uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.

- Koç, F. (2017). *Abdülaziz b. Abdülkadir Merâgî ve Nekavetü'l Edvar'ı*. Ankara
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoglu, N. O. (2002). *XIII. yüzyıldan bugüne kadar varlığını sürdüren makamlar ve değişim çizgileri*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Özçimi, S. (1989). *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul
- Popescu, J. E. (2002). *Tanburî Küçük Artin*. Pan Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. ve Sirlı, A.A. (2000), *Sources of 18th century music*. Pan Yayıncılık.
- Sezikli, U. (2007). *Abdülkadir Merâgî ve Câmiü'l-Elhân'ı*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Tekin, H. (1999), *Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*. Doktora Tezi. Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Tekin, E. (2007). *Safedi'nin müzik teorisinin incelenmesi*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Tıraşçı, Mehmet (2019). *Türk Musikisi nazariyatı tarihi*. Pan yayıncılık.
- Tura, Y. (2001). *Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'Alâ Vechi'l-Hurûfât*, c. 1, İstanbul.
- Uslu, R. (2011). *Selçuklu topraklarında müzik*. Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uslu, R., ve Doğrusöz Dişiaçık, N. (2008). *Abdülbâki Nâsır Dede'nin müzik yazısı "Tahririye"*. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.
- Uslu, R. (2001). *Mehmed Hafîd Efendi ve musiki*. Pan Yayıncılık.
- Uygun, M. N. (1990). *Kadızzâde Tîrevî ve musiki risalesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Uygun, N. (1999). *Safıyyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvâr'ı*. Kubbealtı Neşriyatı.
- Ünver, S. (1948). *Farâbî, musiki ve makamları hakkında*. Türk Mûsikisi Dergisi, Nr. 3.
- Üngör, E. R. (1990). *Farâbî'nin musiki yönü. Uluslararası İbn Türk, Harizmi, Farabi, İbn Sîna Sempozyumu Bildirileri*, 9-12 Eylül 1985, Ankara.
- Wright, O. (1978). *The modal system of Arab and Persian music, A.D 1250-1300*, Oxford University Press.
- Yalçın, G. (2016). *Haşim bey mecmuası- 19. yüzyıl Türk Musikisinde: birinci bölüm - edvar*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yarman, O. (2018). *Meşk'e kılavuz, Arel-Ezgi-Uzdilek'e alternatif, 24 perdeli bir notalama; 2018*, Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Darü'l-Elhan'a Armağan, Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (ed.) & Murat Altan Erik (red.), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Ankara: 143-166.
- Yavuzoğlu, N. (2009). *Türk Müziğinde makamlar ve seyir özellikleri*. Pan Yayıncılık.
- Yekta, R. (1922 / 1986). *Türk Mûsikîsi*. çev. O. Nasuhioğlu. Pan Yayıncılık.
- Yıldız, Z. (2011). 14. yüzyılda musiki tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin "Kenzü't-Tuhaf" adlı eseri. *İnsan ve Toplum*, 1(2), 87-110.

Web siteleri

web 1. www.divanmakam.com

Historical and theoretical traces of the transformation of makams: the evolution of Zirefkend to Kûçek

Extended Abstract

This In a score archive investigation conducted on the TRT Turkish Music Repertoire that comprises approximately 30,000 works today, the number of makams with musical compositions was seen to be 286, the number of makams without any musical compositions is given as more than 300, and it was seen that 72% of the repertoire was composed in only 20 makams. Apart from these 20 makams, it was determined that the total of 266 makams with examples of works corresponds to 28% of the entire repertory, and, in addition, the number of makams with less than 10 works of art constitutes 1.97% of the repertoire with a tally of 167 pieces. Zirefkend, one of the two makams examined in this study, falls to the category of rarely used / rare makams and comprises 6 works. The makam Kûçek, which we assume has evolved from Zirefkend over the centuries, is represented by only 16 works in the repertoire. The situation encountered in the repertory constitutes one of the motivations of this study. Besides, the previously made determination with respect to the fact that Safi al-din Urmevi's (d. 1294) Zirefkend lives as Kûçek today has already entered into the English literature, and it was suggested therein that interested researchers should investigate the similarities between ancient edvar and later makams in future research. Said determination and suggestion constitutes another motivation of this article. In order to prevent the degeneracy of Turkish makam music, which constitutes a significant part of our cultural memory, and for this tradition to be authentically passed on to newer generations, it remains important to both clearly reveal the makams in question within the context of makam theory from the past to the present, and to achieve the proper makam analysis of works through the theoretical information obtained. In this context, the possible transformation of Zirefkend to Kûçek --- with Zirefkend being selected from the Kitâbü'l Edvâr and the Şerefiyye Treatise of Safi al-din Urmevi (d. 1294) as constituting one of the earliest examples on which the Pythagorean makam music theory we use today is based --- will be investigated. The makam analyses of the works in the two selected makams were thus made, and we tried to substantiate the aforementioned possible transformation contingent upon these analyses. Based on our examination of manuscripts from Safi al-din to the present, where the theory of makam was tried to be explained, the aforementioned makams were investigated, whereby such a research formed the foundation of our theoretical knowledge. The said makam analysis, which falls under the qualitative method, is supported by references to several models ranging from the approach used from the beginning of the Anatolian edvar school that utilizes compositional seyir (melodic progression) to the widespread approaches that were introduced by Yekta and Arel-Ezgi-Uzdilek, who adapted the knowledge they received from Safi al-din to Western staff notation featuring the idiom of tonality. As a result, it was possible for us to determine in a few examples, by examining the earliest edvar books and their subsequent hand-made copies, that the name of the makam in question evolved from Zirefkend to Zirefkend-i Kûçek or Kûçek. Even so, while a few inferences can be made in terms of makam analysis, the scarcity of the number of works prevents to draw a scientific conclusion. On the other hand, it was seen that 20th Century makam music composers have composed their pieces in the said makams according to the makam definitions under the AEU system.

Keywords

Kûçek, makam, rare makams, Turkish music, Zirefkend

Yazarın Biyografisi



Esra Berkman, 2004 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünden Ruhi Ayangil'in kanun öğrencisi olarak mezun oldu. Aynı üniversitede 2007 yılında Yüksek Lisans, 2012 yılında Sanatta Yeterlik Programlarını tamamladı. 2018 yılında Klasik Türk Müziği alanında Doçent unvanı aldı. Profesyonel kanun icracısı olan Berkman, çeşitli çağdaş müzik topluluklarıyla yurt içi ve yurt dışında yeni eserlerin seslendirilmesine yönelik çalışmalarına devam ediyor. Türk makam müziğinin nadir yapıtlarını seslendirmeye yönelik olarak kurduğu "Anadolu Makam" topluluğuyla Kûçek ve Saba-Zemzeme Eserler albümünü yayımlayan Berkman, 2017 yılından bu yana Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümünde görev yapmaktadır.

Web sitesi: <https://anadolumakam.anadolu.edu.tr/>

Üniversite Akademik Bilgi Ağı: <https://avesis.anadolu.edu.tr/esraberkmn>



Duygu Taşdelen, 2010 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nden mezun olmuştur. Aynı yıl başladığı İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği programından yüksek lisans derecesini almıştır. Doktora eğitimini İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi programında 2021 yılında tamamlamıştır. Arşiv çalışmaları ve makam teorisi tarihi alanlarında çeşitli projelerde araştırmacı olarak görev yapmıştır. 2013 yılında Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi olarak çalışmaya başlamış ve 2023 yılında aynı bölüme Dr. Öğretim Üyesi olarak atanmıştır. Bu kurumda Temel müzik tarihi, Türk müziğinin yazılı kaynakları, müzik sosyoloji alanlarında dersler yürütmektedir. Çalışmalarını ağırlıklı olarak tarihsel müzikoloji alanında sürdürmektedir.

Üniversite Akademik Bilgi Ağı: <https://avesis.anadolu.edu.tr/duygutasdelen>

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 Epir¹ 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

¹ 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 Qerimaj² 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.

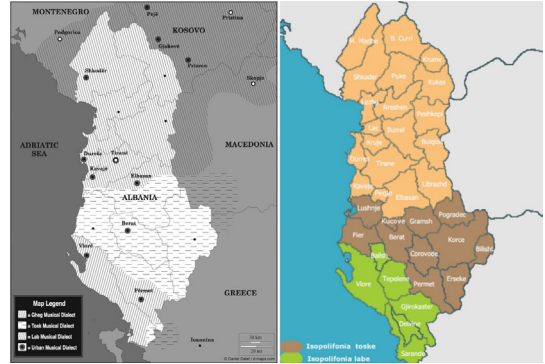
Güney Arnavutluk Halk Müziğine Genel Bakış ve Kabanın Yeri

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 nehri³ 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.

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

³ Arnavutça: Shkumbin (okunuşu: Şkumbin)

Etnomüzikolog Spiro Shetuni⁴, Arnavutluk geleneksel müziğindeki diyalektleri ve bunların ülke sınırları ötesine uzanan kollarını Fotoğraf 1'de solda yer alan harita⁵ ile gösterir (Shetuni, 2011, s.2). Fotoğraf 1'de sağdaki haritada ise, iso-polifoni çokselsli 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 çokselsli 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 Çokselslilik Geleneği: İso-polifoni

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

⁴ 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.

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

verilen bölge ile örtüşmektedir. O dönemde, Yunanlıların ve ilirlerin⁶ 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 Avlonya⁷ körfezinden başlayıp ülkenin güney illerinin önemli kısmını içine alarak Yunan kıyılarında Preveze ve Arta körfezine dek uzanır, doğuya doğru Yanya⁸ 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.

⁶ Arnavut halkının ataları olarak kabul edilen toplum (Prifti ve Biberaj, 2022)

⁷ Arnavutça: Vlora, Vlorë

⁸ Arnavutça: Janina; Yunanca: Ioannina

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

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

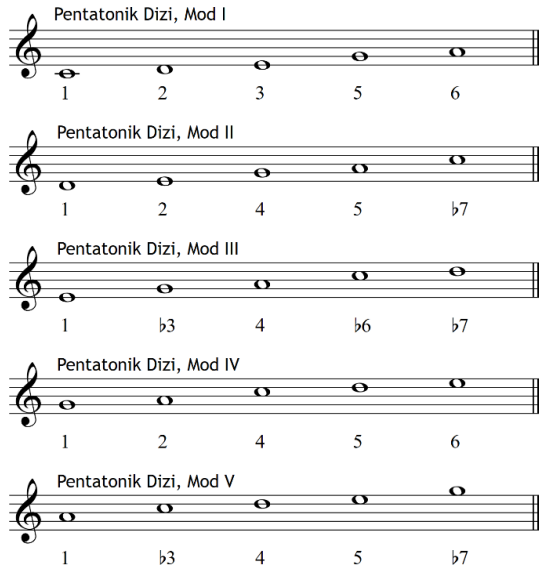
Bu makalede Güney Arnavutluk vokal iso-polifonisinin tarihi kökeni konusuna veya değişik yöre ve şehirlerde görülen kimi farklılıklar gibi detaylara girilmeyecektir, zira vokal müzikteki iso-polifonik yapının bu çalışma bağlamında önem taşıyan ana yönü, çalgısal kaba icrasına etkisidir.

⁹ [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 modları¹⁰

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 12TET¹¹ akort düzeni

¹⁰ Diyatonik dizi ile kıyaslama olabilmesi açısından seslerin denk geldiği diyatonik dizi dereceleri atlarına yazılmıştır.

¹¹ 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 sestten 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 sakın 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 doğrudan 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 (Familja 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 *Familja 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 stiline betimlenmesi açısından nitel araştırma türlerinden olan durum çalışması modelinin özelliklerini sergilemektedir.

Araştırma Süreci

Çalışmada takip edilen yöntem, özellikleri tespit edilmek istenen çalım stiline 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. gliss.

vib. tr. gliss. accel.

wide vib.

wide vib. molto vib. nat.

vib. gliss.

vib. 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”¹² 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 Analizi¹³

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 (fyell¹⁴) 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

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

¹³ 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.

¹⁴ Fyell: Ahşap veya metalden yapılmış flüt türü kamışsız üfleli 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 çözülse 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 çözülürken 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 yaklaşımdan 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

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

Cami görevlileri için geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiğinin incelenmesi¹

Levent Kaya*
Erhan Özden**
Bülent Alcı***

*Sorumlu Yazar, Öğr. Gör. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, İstanbul, Türkiye. Email: lkaya@yildiz.edu.tr ORCID: 0000-0001-9669-7655

**Prof. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörü, Ankara, Türkiye.
Email: erhan.ozden@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0002-2768-6204

***Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Eğitim Bölümleri Bölümü, İstanbul, Türkiye.
Email: alci@yildiz.edu.tr ORCID: 0000-0002-4720-3855

DOI 10.12975/rastmd.20231135 Submitted July 28, 2023 Accepted September 27, 2023

Öz

Cami görevlileri (imam, müezzin) dini ritüeller esnasında Kur'an-ı Kerim, ezan, salâ, mevlid gibi dini müzik formlarını icra ederler. Bunların yanı sıra hutbe okumak ve vâzetmek gibi görevlerini ifa ederken ses becerilerini kullanırlar. Cami görevlilerinin mesleki ihtiyaçlarının belirlenmesine yönelik farklı örneklerle yapılmış çalışmalarda yer alan katılımcılar, alanında uzman kişiler tarafından doğru içerik ve kaynaklarla iyi programlanmış bir ses eğitimi programına ihtiyaç duyduklarını belirtmişlerdir. Cami görevlileri mesleklerini icra ederken ihtiyaç duydukları ses eğitimini, mezun oldukları okullardan (imam-hatip liseleri veya ilahiyat fakülteleri) karşılayamamaktadırlar. Bu araştırmanın amacı cami görevlileri için geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiğini belirlemektir. Araştırmanın deneysel işlemi, Diyanet İşleri Başkanlığı İstanbul Haseki ReisulKurra Abdurrahman Gürses Dini İhtisas Merkezi'nde verilen Dini Müzik Hizmet İçi Eğitim Programı bünyesinde yürütülmüştür. Bu program kapsamında, İstanbul'un farklı ilçelerinde görev yapan imam-hatip, müezzin kayımlar arasından sekiz katılımcı belirlenmiştir. İlgili literatür taraması ve çalışma grubuyla yapılan görüşmeler sonucu cami görevlilerinin ses eğitimi ihtiyaçları tespit edilerek 26 haftalık hizmet içi eğitim programı tasarlanmıştır. Uygulama 2020-2021 eğitim öğretim yılında yapılmıştır. Araştırmada, öntest-sontest tek gruplu deneysel desen kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak Cami Görevlileri için Ses Performansı Değerlendirme Ölçeği geliştirilmiştir. Bu ölçek 5'li Likert tipte bir ölçektir. Verilerin analizinde, ön test ve son test grup ortalamaları Wilcoxon işaretli sıralar testi kullanılmıştır. Araştırma sürecinde, çalışma grubunun ön test ve son test performanslarını değerlendirmek üzere üç akademisyenden oluşan bir uzman ekip görev almıştır. Veri toplama sürecinde ön test ve son test performans değerlendirmeleri için katılımcılardan görüntülü ses kayıtları da alınmıştır. Araştırma sonucunda, deney grubunun ön test ve son test puanları arasında anlamlı bir fark olduğu belirlenmiştir ($Z=2,521$, $p<0.05$). Bu durumda geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının cami görevlilerinin ses kullanma becerilerini geliştirdiği söylenebilir. İlerideki araştırmalarda, geliştirilen bu ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiğinin deney kontrol gruplu deneysel desenle test edilmesi sağlanabilir.

Anahtar Kelimeler

camii görevlileri, din görevlileri, dini musiki, program etkililiği, ses eğitimi

Giriş

İnsanlığın ortak dili olarak, duyguları, düşünceleri ve inançları ses aracılığıyla ifade etmenin en etkili yolu olan müzik, bilinen tarihin erken dönemlerinden beri insan hayatında dinî ve din dışı öğelerle birlikte yer almaya başlamıştır. Müziğin doğuşu ile ilgili üretilen biyolojik ve

linguistik (dil bilim) teorilerinin birleştiği ortak nokta, müziğin çalgılardan önce insan sesiyle yapılmış olduğudur. Bir başka deyişle ilk müzik insan sesidir.

Kavramsal olarak dinî musiki ve insan sesinin birlikteliği kadim bir olgudur. İslâm akidesinde yer alan bütün ritüellerde müzik kendine yer bulur. "Türk Din Musikisi, Cami ve Tekke Musikisi olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Türk Din Musikisinde önemli bir yeri olan "Cami Musikisi" camilerdeki

¹ Bu çalışma, Levent Kaya'nın İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Musikisi Doktora Programında hazırladığı tezden üretilmiştir.

ibadet esnasında, namazın içinde veya dışındaki kıraatler ve duaların okunmasıyla oluşur. Bir veya birkaç müezzinin ve imamın bazen de cemaatin iştiraki ile icra edilir. Cami musikisinin icracıları imamlar ve müezzinlerdir. İmam namazları kıldırır ve cemaate hitap eder. Müezzin de ezan okur ve ibadet esnasındaki ve aralarındaki duaları okur” (Ak, 2009, 71).

Cami Görevlilerinin Ses Eğitimi İhtiyaçları

Türkiye’de 2022 sonu itibariyle 89.302 camide 107.782 cami görevlisi bulunmaktadır (Diyanet İşleri Başkanlığı, 2023). Günlük ses kullanma süresi itibariyle “mesleki ses kullanıcısı” kategorisinde yer alan cami görevlilerinin (Koufman ve Isaacson, 1991, 985-986), eğitim ve meslek hayatları boyunca ses eğitimi alma ihtimallerinin çok düşük olması, meslek hayatlarını sağlıklı olarak devam ettirebilmeleri adına ciddi bir sorun teşkil etmektedir.

2009 yılında Elazığ Harput Diyanet Eğitim Merkezinde hazırlayıcı eğitim kursuna katılan cami görevlilerinin kursa yönelik görüşlerinin tespit ve değerlendirilmesinin yapıldığı bir araştırmada hazırlayıcı eğitim kursuna devam eden kursiyer cami görevlilerinin yarıdan fazlası hazırlayıcı eğitim kursuna ihtiyaç duydukları yönünde görüş bildirmişlerdir (Özdemir ve Arıcı, 2011).

Ankara ili Keçiören merkez ilçesinde görev yapan 20 cami görevlisinin katılımıyla gerçekleştirilen bir araştırmada cami görevlilerinin ses, ses eğitimi, nefes gibi konularda temel bilgiye sahip olmadıkları, ses hijyenlerine gerekli özeni göstermedikleri tespit edilmiştir. Ses hastalıkları ve ses tellerine zarar veren davranışları bilme düzeylerinin düşük olduğu, sesin kullanımında yapılacak diyafram ve ses egzersizlerinin gerekliliğine inanmalarına rağmen günlük hayatlarında yeterli düzeyde uygulamadıkları bulunmuştur. Araştırmanın sonuçları arasında cami görevlilerinin kuramsal ve uygulamayla ilgili bilgi seviyelerinin düşük olmasından kaynaklı ses problemleri yaşadıkları yer almaktadır (Erol, 2018).

Cami görevlilerinin ses kullanımına yönelik bilinç düzeyleri ve ses sorunlarını tespit etmek amacıyla yapılmış bir diğer çalışmanın katılımcı grubunu Kırşehir İl Müftülüğü merkezinde imam-hatip ve müezzin-kayyım olarak çalışan 115 cami görevlisi oluşturmaktadır. Anket sorularından elde edilen verilere göre katılımcıların ses kullanımına ilişkin bilinçli bir yaklaşım gösteremedikleri, ses eğitimi, diksiyon dersi ve konuşma eğitimi alanların sayısının az olduğu bulunmuştur. Sonuçlara ilişkin bulgulara bakıldığında, 104 kişi hiç ses eğitimi almadığını bildirmiştir (Doğanyığıt, Kolukırcık ve Metin, 2018).

Cami görevlilerinin ses eğitimi farkındalıklarını inceleyen bir diğer araştırmada Afyonkarahisar ve Kütahya illerinden toplam 26 katılımcı yer almaktadır. Araştırmada cami görevlilerinin %80,8’inin ses eğitimi almadığı, seslerini yoğun bir şekilde kullanmalarına rağmen buna yönelik bir eğitim almadıkları, bu alanı tanımadıkları ve bu alana yönelik çalışmaların üzerinde durulması gerekliliği vurgulanmaktadır. Katılımcılar arasında ses eğitimi almayanlar seslerini kullanırken zorlandıklarını ifade etmiştir. Eğitim alanların tamamı almış oldukları eğitimlerin faydalı olduğunu, daha rahat okuyabildiklerini, seslerini ve nefeslerini tanıdıklarını ve sesleri ile neler yapabileceklerini gördüklerini, diyafram ve sesi kullanmayı öğrendiklerini belirtmişlerdir. Ses eğitimi alan cami görevlilerinin büyük çoğunluğunun bu eğitimi tavsiye ettiği, ses eğitimi almamış olanların %81’inin ses eğitimine ihtiyaç duydukları ve profesyonel ses eğitmenleri tarafından din görevlileri için oluşturulmuş sınıflarda eğitim almak istedikleri ifade edilmiştir (Özkut, Çöl ve Aktaş, 2019).

Kastamonu/Şenpazar ilçesinde 16 cami görevlisinin yer aldığı çalışmada katılımcıların 3’ü daha önce ses eğitimi aldığını, 13’ü ise almadığını ifade etmiştir. Odak gruba yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler ışığında cami görevlilerinin ses ve makam eğitimi almasının gerekliliğine işaret edilmiştir (Canbay, 2018).

Cami görevlileri ve öğretmenleri ses kullanımı, ses bozuklukları ve tedavi metotları çerçevesinde mukayese eden bir çalışmada 42'si din görevlisi, 43'ü öğretmen olmak üzere toplam 85 katılımcı yer almaktadır. Öğretmenlere nazaran din görevlilerinde yanlış ses kullanımı, ses sağlığı bilgisi ve ses kusuru indekslerinin daha yüksek olduğu belirlenmiştir. Araştırma sonuçlarına göre öğretmenler gibi, din görevlilerinin de ses bozuklukları geliştirme risklerinin yüksek düzeyde olduğu vurgulanmaktadır (Büyükatalay, Gökmen, Yıldırım ve Dursun, 2019).

Uşak, Afyonkarahisar ve Kütahya illerinde görev yapan 792 cami görevlisinin katılımıyla gerçekleştirilen araştırmada ses eğitimi ve kullanımı ile ilgili hizmet içi eğitim almak isteyenlerin toplam oranı %80,5'tir. Ayrıca araştırmaya katılan cami görevlileri hizmet içi eğitimlerde görevlendirilen eğitimcilerin öncelikle kimlerden seçilmesi gerektiğine dair sorulan soruya %54,4 oranında alanında uzman akademisyenler cevabını vermişlerdir. Araştırmanın sonuçları arasında imam-hatip ve müezzin-kayyımların genel yeterlikleri boyutunda ses eğitimi ve kullanımı diksiyon, dinî musiki bilgi ve uygulaması ile ilgili konularda hizmet içi eğitime ihtiyaç duydukları ifade edilmiştir (Bulut, 2019).

Cami görevlilerinin mesleki ihtiyaçlarının belirlenmesine yönelik çalışmalardan izlenebileceği üzere, bu çalışmaların örneklemine oluşturan katılımcılar, alanında uzman kişiler tarafından doğru içerik ve kaynaklarla iyi programlanmış bir ses eğitimi programına duydukları ihtiyacı belirtmişlerdir.

Ses Eğitiminde Temel Kavramlar ve Cami Görevlileri Üzerinde Yaklaşımlar

Ses eğitimi, eğitime katılanların konuşma ve şarkı söylemede seslerini doğal ve sağlıklı şekilde kullanmalarını sağlama amacı güden bir eğitimidir. Temel ses eğitimi çalışmalarında yer alan öğeler ses, sesin oluşumu, özellikleri, insan seslerinin sınıflandırılması gibi temel kavramlar, duruş

(postür), solunum (jeneratör sistem), ses üretme bölgesi olan larenks (vibratör sistem), fonasyon ve türleri, sesin genişleme alanı olan rezonatör sistem, harflerin telaffuzunu ifade eden artikülasyon (boğumlanma) olarak sıralanabilir. İleri ses eğitiminde bunlara ses sağlığı (hijyeni) ve bakımı, hız, nüans (gürlük ifadeleri) ve legato, glissando, vibrato, çarpma, trill gibi süsleme çalışmaları dâhil edilebilir.

Ses eğitimi çalışmalarında öğrencinin “ses” kavramını ve sesini tanıması amacıyla ilk olarak ses, sesin oluşumu, özellikleri ile insan seslerinin sınıflandırılması gibi teorik bilgilerin aktarılması gereklidir.

Ses eğitiminin başlangıcında, öğrencinin bilinçlenmesi ve kazanması gereken en önemli alışkanlıklardan biri olan postür vücudun dengeli olarak bir çizgi üzerinde bulunmasıdır. İyi bir postür etkili bir solunumun ve sağlıklı şarkı söylemenin ilk şartıdır. Cami görevlileri özelinde değerlendirilecek olursa cami musikisinde sadece ezan, kâmet ve salâ formları ayakta icra edilmektedir. Cami görevlileri bu icralarını gerçekleştirirken doğru postürü dikkate almaları gerekmektedir. Bununla beraber Kur'ân-ı Kerim, mevlid, tesbih, kaside ve ilahi gibi formları koltukta veya diz üstü oturarak icra etmektedirler. Böyle durumlarda doğru postür, belden yukarısı ayakta olduğu gibi dik durumda olmalıdır.

Ses eğitimi çalışmaları ilk olarak doğru nefes alma ve kullanımı ile başlar. Diyafram nefesinin aktif olarak kullanılması gerekir. İkesus diyafram kasının önemini “Diyafram, tiz seslerin kolay söylenilmesinde, his ifadelerinde çok önemli bir rol oynar.” şeklinde vurgulamaktadır (İkesus, 1964). Konuyla ilgili olarak Uras “Diyaframla yapılan solunum en verimli ve sağlıklı solunumdur. Şarkı sırasında kullanılan göğüs solunumu kalbe olumsuz basınç yapmasının yanı sıra gırtlığa (larenkse) da baskı yapar, ses telleri ve yardımcı kaslarının rahat çalışmasını engeller.” ifadelerine yer vermektedir (Uras, 1998).

Nefes verme sırasında soluk borusundan gelen havanın ses tellerini titretilmesi sonucu ses üretme olayına fonasyon denir. Havalı, sert, yumuşak ve forse edilmiş (sıkıştırılmış) fonasyon olmak üzere türleri vardır. Cami görevlilerinde sert fonasyon eğilimi olma ihtimali yüksektir. Konuşurken gayet yumuşak bir ses tonu kullanmalarına rağmen ses icrasına başladıklarında nazal rezonansın da etkisiyle sert ve metalik bir ses duyulmaktadır. Dolayısıyla çalışmalarda yumuşak fonasyon alışkanlıklarının kazandırılması gerekir.

İnsan sesi tıpkı bir enstrüman gibi bir ses kaynağına ve rezonans boşluklarına sahiptir. İnsanda ses kaynağı vokal kordlardır (ses telleri); rezonans boşlukları ise göğüs ve kafa olmak üzere ikiye ayrılır ve bunların bütününe rezonatör sistem denir.

Cami görevlilerinde başlangıçta en sık görülen rezonans hatası nazal rezonanstır. Hong-Young sınırlı bir rezonatör olan burnun rezonansı esnasında boğaz tam açık olmadığı için karın desteğini ve ses kalitesini sınırladığını, dolayısıyla bunun güzel bir ses olmadığını vurgulamaktadır (Hong-Young, 2003). Sesin burun boşluğunda yoğunlaşması sonucu metalik ve sert bir tını kendini hissettirir. Bu durum özellikle orta tonlarda sese sağlam ve rezonanslı bir izlenim verse de tiz tonlarda sesin diğer rezonans boşluklarına doğru dağılmasına olanak vermez. Dolayısıyla bu söyleyiş şeklinin değiştirilmesi gerekir.

Ses eğitimi konularında *entonasyon* çalışmaları da yer almaktadır. Say entonasyonu seslendirme sırasında ses yüksekliklerinin doğru olması, bir eserin icrasında perdeleri şaşmaz bir kesinlikte verebilmek, sesleri doğru üretmek olarak açıklanmaktadır (Say, 2010).

Register sözcüğü Türkçe Sözlükte “sesin yükseklik yönünden birbirinden değişik kesimleri” olarak tanımlanmakta ve “ses perdesi” olarak adlandırılmaktadır (<http://tdkterim.gov.tr>, 2021). Register sesin bölümlerini ifade eder ve göğüs (alt), orta (karışık) ve kafa (üst) registeri olmak üzere üç bölümden oluşur.

Konuşma eğitimi olarak da ifade edilen artikülasyon ve diksiyon egzersizleri, ses eğitimi çalışmaları arasında yer almaktadır. Cami görevlilerinin uygulama alanlarından olan Kur’ân-ı Kerim, ezan, salâ, tesbih gibi cami musikisi formlarında Arapça tecvid kaideleri geçerlidir. Bu vesile ile sıklıkla tashih-i huruf çalışmalarına katılmaktadırlar. Dolayısıyla artikülasyon konusunda daha deneyimli oldukları söylenebilir; ancak her insanda olduğu gibi cami görevlilerinin de günlük konuşmalarında aksan etkisi görülebilmektedir. Bu durumlarda vokallerin ve konsonların çıkış yerlerine göre çalışılması, ayrıca telaffuzu kritik olan veya yanlış bilinen kelimelerin üzerinde durulması uygun olacaktır.

Ses eğitimi çalışmalarında sesin doğru rezonansa kavuşturulup register geçişlerini kolay bir şekilde yapar hâle getirildikten sonra hız, nüans ve süsleme çalışmalarıyla sesin icra ve yorum kapasitesi arttırılabilir. Dinî musikide cami musikisi formları tempo olarak serbest formlardan oluştuğu için cami görevlileri tempo konusunda genelde yavaşlama eğilimindedirler ve bu alışkanlığın giderilmesi gereklidir. Ayrıca dinî musikinin diğer alt dalı olan tekke musikisinde icra edilen ilahi, şuûl gibi formlar ritimsel olarak zengin, dinamik ve canlı bir yapıya sahiptirler. Dolayısıyla bu formların da icrası için ritim ve hız algısının gelişmiş olması gerekir.

“İnce fark” anlamına gelen nüans terimi, müzikte ses gürlüğü işaretlerini ifade etmektedir.

İtalyanca “bağlamak” anlamına gelen legato, sesleri birbiriyle bağlayarak seslendirme demektir (Say, 2010). Vibrato (salınım) sesi zenginleştirip yumuşatmak ve güzel duyulmasını sağlamak amacıyla icracının sesini düzenli bir salınım hareketiyle titreştirmesidir. Bir notadan diğerine sesin kaydırarak geçilmesine glissando denir.

Müzik sanatında melodiye dekoratif amaçlarla eklenen öğelere süslemeler denir. Uluslararası sanat müziğinde sıkça kullanılan süsleme figürleri, *appoggiatura* (basamak ya

da abantı), *acciaccatura* (çarpma), *mordent* (yukarı ve aşağı mordan), *gruppetto* (ses kümeleri), *tremolo* ve *tril*dir. Süslemeler Avrupa dillerinde küçük yazım farklarıyla *ornament* terimiyle belirtilir. Çarpma iki notadan oluşan bir süsleme şeklidir. En yaygın süsleme biçimlerinden biri olan tril larenksin düzenli bir salınımidir (Marchesi, 1900).

Özellikle dinî musikide kullanılan bir süsleme biçimi de vakfe olup kıraat ilimlerinden biridir. “Mutlaka duruş” anlamına gelen vakfe müziğin akışı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Nota yazısında yukarıdan virgülle (,) gösterilir (Sezgin, 1996: 13; Aktaran: Ayaz, 2018).

Dini Musiki: Cami ve Tekke Musikisi

Dinî musiki, on dört asırlık İslâm akidesinde ve yüzyıllara dayanan Türk-İslâm geleneğinde görünen, dinî ritüellerde icra edilen müzik türü olarak açıklanabilir. Cami görevlilerinin meslek hayatları boyunca icra ettikleri dini musikinin formları cami musikisi ve tekke musikisi olmak üzere iki ana dalda incelenebilir.

Cami musikisi formları içinde Kur’ân-ı Kerim, ezan, kâmet, tekbir, salâ, salât-ı ümmiyye, mevlid, mahfil tesbihleri, cuma hutbesi ve gülbank, Muhammediye, temcid, münacaat, mirâciye ve telbiye yer almaktadır. Tekke musikisi formları Mevlevî ayini, ism-i Celâl, durak, mersiye, nefes, deyiş, savt, nevbe ve gülbank olarak sıralanabilir (Turabi, 2017). Ayrıca her iki dalda icra edilen kaside, naat, tevşih, ilahi ve şûul gibi formlar da mevcuttur.

Arap, Fars ve Türk şiirinde en çok kullanılan eski ve uzun bir form olan kaside, lâdinî temalar işleyen ve fasıl musikisinde sıkça okunan *gazel* formunun dinî musikideki karşılığı denilebilir. Ses icrası bakımından son derece zor olan kasideler ancak sağlam bir ses tekniği ve üslup ile iyi bir makam ve aruz bilgisiyle okunabilir. “Lügatte “bir şeyi methederek anlatma, vasıflandırma” anlamına gelen *naat* İslami Türk edebiyatında umumiyetle Hz. Muhammed’i (s.a.v.) methetmek maksadıyla yazılan

şiirlere verilen isimdir” (Özcan, Türk Din Musikisi Ders Notları, 2001). Kadim tasavvuf musikisi geleneği içerisinde mevlid-i Nebi ayı olan rebiyülevvelde cami ve tekkelerde yaygın olarak okunagelen bir formdur. *İlahi* Arapça Allah’a ait anlamına gelir ve Türk edebiyatında nazım türleri belirginleşmeden önce dini muhteva taşıyan her türlü şiire ilahi denirken daha sonra tasavvufî temaları işleyen ve Türk din musikisinin makam ve usulleri ile bestelenerek dini toplantılarda okunan şiirlere de ilahi adı verilmiştir. Bugünkü tespitlere göre ilahi kelimesi “bestelenmiş dini tasavvufî şiir” anlamıyla ilk kez Evliya Çelebi’nin eserinde geçmektedir” (Sezikli, 2012).

Şuûller Arapça güfteli ilahiler olup daha çok hareketli, dinamik ve insanı saran bir melodik yapıları vardır. Sözlükte “süslemek, düzenlemek” anlamındaki *tevşih*, Türk dinî mûsikisinde mevlid ve mirâciye gibi büyük formda ve uzun eserlerin bölümleri arasında okunmak üzere bestelenmiş, güfteleri hazret-i Peygamber’i konu alan ilahilere verilen addır (Özcan, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2022).

“Cami, (toplayan) ve bu kökten türeyerek toplanılan yer demek olmasına rağmen, hep namaz kılınan yer olarak algılandığından cami musikisi, esas itibarıyla namaz ibadeti ile ilgili mûsikîdir. En önemli özelliği yalnızca ses mûsikîsi olmasıdır, hiçbir saz yer almaz” (İnançer, 1999).

Kur’ân-ı Kerim tilaveti cami musikisinin en temel formlarından olup vakit namazı sonrasında imam tarafından mihrapta okunmasına *mihrabiye* denir. Ayrıca sair zamanda on ayetten oluşan Kur’ân-ı Kerim tilavetine özel olarak aşr-ı şerif denir. (Arapça on: aşara’dan gelmektedir.) Türkiye’de nasıl ki Türkçe denince akla resmi yazı dili olan İstanbul Türkçesi geliyorsa, Kur’ân-ı Kerim tilaveti denince de akla İstanbul tavrı gelmelidir; çünkü bu tavır temeli yüzyıllara dayanan bir musiki birikimini içinde barındıran kemale ermiş bir üsluptur. Kendi içinde bir vakarı olan Kur’ân-ı Kerim tilaveti, doğru tekniği, tecvidi, makam bilgisini hâiz

güzel bir sesle icra olunduğunda manevi duyguları depreştiren, etki gücüyle ruhlara tesir eden bir kıraat hâline gelir.

Kelime anlamıyla “bildirmek” anlamına gelen *ezan*, dinî musikinin en kadim formlarından biridir. Müezzin tarafından sabah, öğle, ikindi, akşam ve yatsıda okunan ezan her vakitte farklı bir makamda icra edilir. “Sabah: Dilkeşhâverân, Sabâ, Dügâh; öğle: Sabâ, Hicaz, Şehnâz; ikindi: Uşşâk, Hüseyinî; akşam: Segâh, yatsı: Rast, Uşşâk makamında okunur” (İnançer, 1999). Kur’ân-ı Kerim tilavetinde olduğu gibi ezan icrası da sağlam bir ses tekniği ve makam bilgisi gerektirir.

Mevlid kelime anlamı itibariyle “doğum” demektir; ancak dinî musiki literatüründe hazret-i Muhammed’in (s.a.v.) doğumunu anlatan manzum eserleri temsil eder. İslâm coğrafyasında ve Türklerde pek çok mevlid yazılmış olsa da Süleyman Çelebi’nin kaleme aldığı “Vesîletü’n-necât” yüzyıllardan bu yana Türk toplumunda toplumsal ve bireysel mühim günlerde okunmaktadır. Mevlid Tevhîd, Nûr, Velâdet, Merhaba, Miraç, Münâcaat olmak üzere altı bahirden oluşur ve hepsi farklı makamda okunur. Kur’ân-ı Kerim tilaveti ve ezan gibi bu form da çok parlak ve dinamik bir eserdir ve icrası için kuvvetli bir ses tekniği, makam ve aruz bilgisi gerekir.



Fotoğraf 1. Mevlid cemiyetinden bir görünüm (Levent Kaya kişisel arşivi)

“Arapçada “dua” ve “namaz” anlamlarına gelen *salâ* (*salât*) Hz. Peygamber’e Allah’tan rahmet ve selam temenni eden, onu metheden, onun şefaatinin dileyen, aile fertlerine ve yakınlarına dua ifadeleri içeren, çeşitli şekillerde tertiplenmiş hürmet ve dua cümlelerini ihtiva eden, belirli bestesiyle veya serbest şekilde okunan güftelerin genel adıdır” (Özcan, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, 2022). Salâlar Dilkeşhâveran sabah salâsı, Beyâtî cuma ve bayram salâsı, Hüseyinî cenaze salâsı, salât-ı ümmiyye ve salât üselam olmak üzere sınıflandırılabilirler.

Tekke musikisi kadim Türk-İslâm geleneğinde tasavvuf hayatının yaşandığı dergâh, âsitâne (merkez tekke, pîr evi), tekke, zâviye gibi mekânlarda zikrullah (tarikat ayini) veya diğer ritüeller esnasında icra edilen musikidir. Günümüzde genelde sahnede “tasavvuf musikisi konseri” olarak icra edilen repertuar, bir zamanlar tekkelerde zikrullah neşesiyle okunan ve sözlü aktarım (meşk) yoluyla bugüne ulaşan ilahi, şûul, kaside ve sair eserlerden mülhemdir.

Mevlevî ayini, Türk musikisinin en zengin ve geniş formlarından biridir. Özellikle kadim besteler makamsal geçkileriyle çok saltanatlı eserlerdir. Bektâşî mutasavvıflar tarafından yazılmış ve bestelenmiş ilahilere *nefes*, Gülşenî ve Bayramî tarikatlarında okunanlara ise *saht* adı verilir. Cehri zikir yapan tarikatlarda ism-i Celâl (Allah lafzının özel zikri) zikrinden önce veya sonra kuudî (oturarak) serbest olarak icra edilen forma *durak* adı verilir.

Özellikle Bektaşî musikisi içerisinde yer alan fakat cami musikisi içinde de kendine yer bulan *mersiye* formu daha çok hazret-i Hüseyin ve Kerbelâ şehitleri için yazılmış nutukların besteli veya serbest olarak okunmasıdır. *Nevbe* merasimi, bayram ve kandil gecelerinde (veya günlerinde) dergâhlarda bendir, mazhar, halîle, kudüm, nevbe gibi vurmali sazların da katılımıyla coşkulu bir şekilde icra edilen törenlerdir.

Araştırmanın Önemi

Cami görevlilerinin eğitim aldığı okullarda, dinî musiki dersleri yer alsa da ses eğitimi içeriği bulunmamaktadır. Bu durum, mesleki ses kullanıcısı olarak kabul edilen cami görevlilerinin, ses eğitimi almadan uzun süreli ses kullanımı nedeniyle ciddi sağlık sorunları yaşama riskini artırmaktadır. Bu bağlamda, cami görevlilerine yönelik kapsamlı bir ses eğitimi programının oluşturulması gereklidir. Bu eğitim programının kolayca erişilebilir olması da büyük önem taşımaktadır.

Çalışmada cami görevlilerine yönelik oluşturulan ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiği incelenmiştir. Bu araştırma ile daha önce cami görevlileri ile yapılan ses eğitimi farkındalıkları, ses problemleri, ses eğitimi ihtiyaçları hakkındaki araştırmalar, bir adım öteye taşınarak uygulama safhasına geçilmiştir. Böylelikle cami görevlilerinin ses kullanma becerilerine ses eğitimi uygulamalarının etkisi ilk kez bu araştırmayla ortaya konmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu çalışmanın temel amacı, cami görevlileri için hazırlanan ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının ses kullanma becerilerine etkisini araştırmaktır. Araştırma örneklemini Diyanet İşleri Başkanlığı'nda aktif görev yapan cami görevlileri oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın temel problemi;

- Cami görevlileri için geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiği nasıldır şeklindedir.

Ayrıca bu araştırma için geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının içeriğinde yer alan konulara yönelik oluşturulabilecek hipotezler aşağıda maddeler hâlinde sıralanmıştır.

- Ses eğitimi uygulamaları cami görevlilerinin ses eğitimi farkındalıklarının artmasında (sesin oluşumu, insan sesi ve çeşitleri, ses organları ve görevleri, ses sağlığı ve bakımı vb. gibi teorik konular hakkında bilgi sahibi olma) etkilidir.

- Solunum egzersizleriyle amaçlanan doğru yerde ve doğru biçimde soluk alma ile solunum kontrolü sağlama çalışmaları cami görevlilerinin ses kullanma becerileri üzerinde etkilidir.

- Artikülasyon çalışmalarına yönelik yapılan egzersizler ve diksiyon çalışmalarıyla hitabet gücünün arttırılmasına yönelik çalışmalar cami görevlilerinin ses kullanma becerileri üzerinde etkilidir.

- Sesin rezonatör bölgelere gönderilerek doğru rezonans bölgelerinde büyütülüp tını kazandırılması, odaklama, entonasyon çalışmaları cami görevlilerinin ses kullanma becerileri üzerinde etkilidir.

- Notasyon, hız, gürlük ifadeleri (nüans) ve çeşitli süslemeler (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril), eşlik ile birlikte ritmik, melodik ve müzikal uyum içerisinde söyleme çalışmaları cami görevlilerinin ses kullanma becerileri üzerinde etkilidir.

- Ses eğitimi uygulamalarında öğrenilen doğru teknik cami musikisinin alt dalları olan Kur'ân-ı Kerim, ezan, salâ gibi formların hepsinde icra edilebilir.

Yöntem

Araştırma Modeli

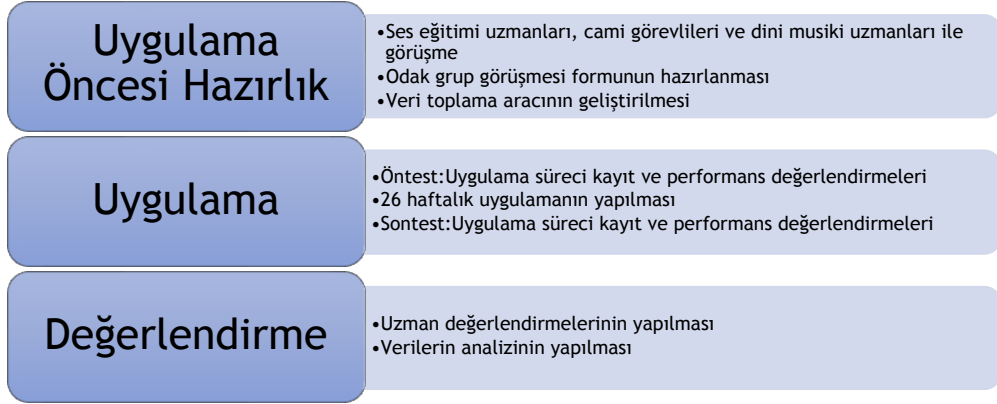
Araştırmanın modeli yarı deneysel, odak gruplu, ön test - son test modelidir. Çalışmada bağımsız değişken “ses eğitimi uygulamaları”, bağımlı değişken ise “cami görevlilerinin ses kullanma becerileri” olarak tanımlanabilir.

Tek-denekli araştırma yöntemleri araştırma örnekleminde yer alan denek sayısının bir olduğu durumlarda kullanılan deneysel yöntemlerdendir. Tek-denekli araştırmada bağımsız değişkenin bağımlı değişken üzerindeki etkisi tek bir denek üzerinde araştırılır. Araştırmada birden fazla denek olması durumunda bağımsız değişken ile bağımlı değişken arasındaki neden-sonuç ilişkisi denekler arası karşılaştırma

yapılmaksızın her bir denekle ayrı ayrı incelenir. Deneklerin yansız atamayla seçilememeleri nedeniyle tek-denekli araştırmalar yarı-deneysel kabul edilir (Gürhan, 2013). Deneysel araştırmaların deneme öncesi modellerinden olan tek gruplu ön test - son test modeli, gelişigüzel seçilmiş bir gruba bağımsız değişkenin uygulandığı ve hem deney öncesi hem de deney sonrası

ölçümlerin yapıldığı bir modeldir (Karasar, 2020). Deneysel araştırmalar; değişkenler arasındaki neden-sonuç ilişkilerinin araştırıldığı ve değişkenlerin kontrol altında tutularak değişmelerin gözlemlendiği araştırmalardır (Karakaya, 2009).

Araştırma süreci ve deseni aşağıdaki şemada gösterilmektedir.



Şekil 1. Araştırma süreci ve deseni

Araştırmanın ilk aşamasında literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Akademik alanda ses eğitimi uzmanları tarafından farklı örneklerle binden fazla cami görevlileriyle ses eğitimi farkındalıkları, ses sorunları ve ses eğitimi ihtiyaçlarının belirlenmesi doğrultusunda yapılmış araştırmalar, bir anlamda çalışmanın cami görevlilerine yönelik ihtiyaç analizini ortaya koymuştur. Uygulama öncesi hazırlık aşamasında ses eğitimi uzmanları, dinî musiki uzmanları ile cami görevlilerine yönelik oluşturulacak ses eğitimi programının hedefleri, içeriği, süresi, kullanılması gereken görsel ve işitsel materyaller ile odak grubun tespiti için yarı yapılandırılmış uzman görüşme formu (Bkz. Ek 1) çerçevesinde bireysel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın deneysel işlem basamağında ön test - son test sonuçlarını değerlendiren, konuyla ilgili çalışmalar yapmış üç akademisyenden müteşekkil ses eğitimi uzman grubu oluşturulmuştur.

Çalışma Grubu

Çalışma grubu (odak grup) oluşturulurken öncelikle uzman görüşleri alınmıştır. Daha sonra, Diyanet İşleri Başkanlığı İstanbul Haseki Reisulkurra Abdurrahman Gürses Dini İhtisas Merkezi'nde verilen Dini Musiki Hizmet İçi Eğitim Programı çerçevesinde uygulama yapma kararı alınarak, İstanbul'un çeşitli ilçelerinde görev yapan imam-hatip ve müezzin-kayyımlardan oluşan sekiz kişilik çalışma grubu oluşturulmuştur. Grup ile yapılan ihtiyaç analizi görüşmesi sonucunda, ses eğitimi programının içeriği şekillendirilmiş ve elde edilen bilgiler uzman görüşleriyle birleştirilerek deneysel işlem adımları belirlenmiştir.

Veri Toplama Aracı

Cami görevlileri için ses performansı değerlendirme ölçeği

Literatürde Davranış Gözlem Formu olarak ifade edilen performans değerlendirme ölçekleri yer almaktadır. Cami görevlilerinin ses kullanımlarının performansını değerlendirmek için araştırmacı tarafından

geliştirilen bu ölçekte araştırma hipotezleri doğrultusunda; ses eğitimi farkındalığının artması, nefes alışkanlıklarının geliştirilmesi, hitabetin güçlendirilmesi, rezonans, register, odaklama ve entonasyonun iyileştirilmesi, notasyon, hız, nüans, süslemeler ve eşlikle birlikte müzikal uyumu geliştirme, öğrenilen doğru ses tekniğinin cami musikisinde kullanımı şeklinde hedefler yer almaktadır. Ölçeğin geliştirilmesinde, geçerlik çalışmaları kapsamında bu alanda çalışmaları olan 3

akademisyenin görüşlerine müracaat edilmiş, önerileri doğrultusunda gerekli düzeltmeler yapılarak cami görevlilerinin ses kullanım performanslarının değerlendirilmesi için 17 ölçüt oluşturulmuştur. Bu ölçek, 5'li Likert tipte olup, Çok Zayıf: 1 puan, Zayıf: 2 puan, Orta: 3 puan, İyi: 4 puan, Çok İyi: 5 puan olarak belirlenmiştir. Ölçeğin güvenilirliği ile ilgili olarak Cronbach's alfa katsayısı .808 olarak bulunmuştur (Bkz. Ek 2).

Tablo 1. Cami görevlileri için ses performansı değerlendirme ölçeğindeki ölçütler

Ölçüt No	Ölçüt
Ölçüt 1	Açık uçlu sorulardan oluşan deneme formunun değerlendirilmesi
Ölçüt 2	Doğru yerde nefes alma
Ölçüt 3	Doğru biçimde soluk alma
Ölçüt 4	Nefesi kontrollü kullanma
Ölçüt 5	Doğru artikülasyon ve diksiyon ile seslendirme
Ölçüt 6	Vurgu ve tonlamalarla konuşmayı etkili hâle getirme
Ölçüt 7	Konuşmayı doğal, rahat ve canlı (monotonluktan uzak) sürdürme
Ölçüt 8	Pes bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme
Ölçüt 9	Orta bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme
Ölçüt 10	Tiz bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme
Ölçüt 11	Registerler arası geçiş yapabilme
Ölçüt 12	Doğru entonasyonla seslendirme
Ölçüt 13	Eseri doğru notasyonla seslendirme
Ölçüt 14	Hız ve gürlük ifadelerine uygun seslendirme
Ölçüt 15	Süslemelerin (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril) kullanımı
Ölçüt 16	Eşlik ile birlikte ritmik, melodik ve müzikal uyum içerisinde olma
Ölçüt 17	Kur'ân-ı Kerim, ezan, salâ, ilahi formlarında tekniği sabit tutabilme

Verilerin analizi

Araştırmanın amacı ve ana problemi doğrultusunda geliştirilen hipotezleri test etmek için, ön test - son test sürecinde kaydedilen görüntülü ses kayıtları uzman değerlendirmesi için hazırlanmıştır. Uzmanlar, her katılımcı için aynı ölçeği ön test ve son test performansları için iki kez doldurmuşlardır. Uzmanların bireysel ve ortalamaya dayalı değerlendirmeleri grafiklerle görselleştirilirken, katılımcıların performans gelişimleri tablolarla sunulmuştur. Ayrıca uzman görüşlerine dayalı

olarak ön test ve son test bulguları “Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi” ile istatistiksel olarak değerlendirilmiştir.

Denek gruplarında katılımcı sayısının 30'dan az olduğu durumlarda istatistik alanındaki uzmanlar parametrik olmayan testlerin kullanılmasını uygun görmekteyiz. İlgili literatürde çalışma grubunun niceliğinin az olduğu durumlarda istatistiklerin örnekleme dağılımının normal dağılıma yaklaştığını ve bu durumda parametrik olmayan teste ihtiyaç duyulduğu belirtilmektedir (Kartal, 2006; Kalaycı, 2006).

Hizmet içi eğitim programı ve geliştirme süreci

Araştırmanın özünü oluşturan deneysel işlemin başında ve sonunda bütünüyle aynı içeriğe sahip ön test ve son test sonuçlarının anlamlı bir fark oluşturabilmesi adına araştırmacı tarafından uygulanacak ses eğitimi programının yirmi altı hafta olması öngörülmüştür (Bkz. Ek 3).

Deneysel işlem basamağını oluşturan ses eğitimi çalışmasında katılımcılara öncelikle ses eğitiminin temel konuları olan sesin tanımı, oluşumu, fiziksel özellikleri, insanda ses sistemini oluşturan organların ve fonksiyonlarının tanıtılması, solunum sistemi ve anatomisinin tanıtılması, insanda ses sınıflarının açıklanması, sesin oluşturulması ve kullanımı için uygun bedensel duruşun (postür) gösterilmesi, ses sağlığı ve korunması hakkında bilgi verilmesi, diyafram kası ve nefesi hakkında bilgi verilmesi, rezonans kavramının tanıtılıp rezonans bölgelerinin anatomik yapı özelliklerinin açıklanması ve rezonans sisteminin işlevinin açıklanarak ses eğitiminde göğüs rezonatörlerinin ve kafa rezonatörlerinin yapısal özelliklerinin ve işlevlerinin tanıtılması gerçekleştirilmiştir.



Fotoğraf 2. Bazı katılımcıların ezan performans görüntüleri (Levent Kaya kişisel arşivi)

Ses kullanımına dair uygulamaya yönelik olarak diyafram nefesi çalışmaları ile icra

sırasında doğru nefesin nasıl kullanılacağı üzerinde durulmuştur. Kapalı ağız ses egzersizleriyle “m, n-g konsonları ile” selen denilen sesin özünü keşfetmek suretiyle ilk odaklama çalışmaları yapılmıştır. Sonraki haftalarda ağız ses egzersizleri ve registerler arası geçit notları egzersizlerine başlanmış olup bu çalışmalar deneysel işlemin tamamında uygulanmıştır.

Ses egzersizleri Do majör dizisi ve yarım ses kromatik transpozeleri üzerinde oluşturulmuştur. Katılımcılar ilk haftalarda majör dizinin aralıklarını kulakları yatkın olmadığı için seslendirmede zorlanmış olsalar bile sonraki haftalarda bu sorunu aşarak adapte olmuşlardır.

Deneysel işlemin ilk yarısında katılımcıların ses egzersizleri sayesinde keşsettikleri pozisyonları parça içinde uygulayarak pekiştirebilmeleri için geleneksel Türk müziği repertuarından şan parçaları seçilmiştir. İlk bakışta seçilen repertuar sebebiyle ses eğitimi çalışmasının cami görevlileri yerine bir Türk müziği konservatuarındaki ses eğitimi bölümü öğrencilerine yönelik hazırlandığı fikri oluşabilir. Bununla beraber bu repertuarın seçiminin altında bir başka sorunsal vardır; zira cami görevlileri çoklukla hafızlık geleneğinden gelen bir alışkanlıkla sert fonasyona sahiptirler. Burun rezonansı ile nazal bir ses kullanımı cami görevlilerinin sahip olduğu yaygın bir ses kusurudur. Bundan dolayı geleneksel Türk müziği repertuarından seçilen şarkılarla ve o şarkıları icra eden yirminci yüzyılın en değerli Türk müziği yorumcuları olarak isimleri anılan Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin (Hafız) gibi örnek icracıların ses kayıtları dinletilerek katılımcıların fonasyonlarının yumuşatılması hedeflenmiştir.

Çalışmaların ilerleyen haftalarında ses egzersizleriyle keşfedilen pozisyonların parça içinde pekiştirilmesi adına dini musiki formlarından Kur’ân-ı Kerim, ezan, salâ, mevlid, ilahî, şüûl üzerinde çalışmalar yapılmıştır. Bununla birlikte hız, nüans ve

çeşitli süsleme çalışmalarına da (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril) yer verilmiştir.

Deneysel işlem basamaklarında katılımcıların hitabet gücünün arttırılmasına yönelik olarak artikülasyon çalışmaları, konuşma sorunlarına yönelik belirlenmiş tekerlemeler, vurgu ve tonlama çalışmaları yapılmıştır.



Fotoğraf 3. Deneysel işlem sürecinde araştırmacı ve katılımcıların yer aldığı görüntü (Levent Kaya kişisel arşivi)



Fotoğraf 4. Deneysel işlem sonunda İstanbul Haseki Reisulkurra Abdurrahman Gürses Dini İhtisas Merkezi'nde² katılımcıların yer aldığı görüntü (Levent Kaya kişisel arşivi)

Bulgular

Cami Görevlilerinin Ses Kullanım Performanslarına Yönelik Bulgular

Deney grubundaki katılımcılarının uygulama öncesi ve sonrası ses kullanım performansları ölçülmüştür. Araştırmanın hipotezleri doğrultusunda oluşturulan ölçütlere ilişkin uzman değerlendirmelerinin ortalamaları dikkate alınarak, katılımcılarının ön test - son test grup ortalamaları sunulmuştur (Tablo 2).

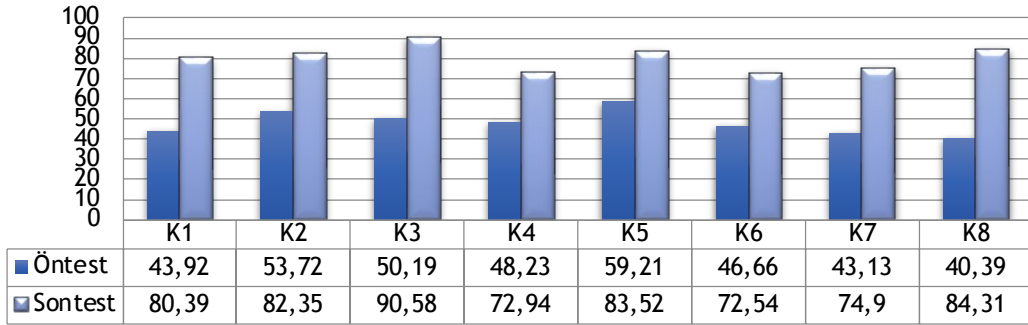
Tablo 2. Cami görevlileri için ses performansı değerlendirme ölçeği öntest ve sontest puanları ve Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçları

Hedefler	Ölçülen Davranışlar	X □ Ön Test	X □ Son Test	p
Ses Eğitimi Farkındalığının Artması	Açık uçlu sorulardan oluşan deneme formunun değerlendirilmesi	33,5	88,5	Anlamlı
Nefes Alışkanlıklarının Geliştirilmesi	Doğru yerde soluk alma	47,5	82,5	Anlamlı
	Doğru biçimde soluk alma	46	86	Anlamlı
	Nefesi kontrollü kullanma	50	80	Anlamlı
Hitabetin Güçlendirilmesi	Doğru artikülasyon ve diksiyon ile seslendirme	55	84	Anlamlı
	Vurgu ve tonlamalarla konuşmayı etkili hâle getirme	52	83	Anlamlı
	Konuşmayı doğal, rahat ve canlı (monotonluktan uzak) sürdürme	53	79	Anlamlı

² 1539 yılında Kanuni Sultan Süleyman'ın Mimar Sinan'a yaptırdığı Haseki Külliyesi, 1976 yılından itibaren Diyanet İşleri Başkanlığı Reisulkurra Abdurrahman Gürses Dini İhtisas Merkezi olarak hizmet vermektedir. Türkiye'de İslami ilimler alanında pek çok önemli ismin yetiştiği merkezde, Arapça, Temel İslam Bilimleri, Kur'an-ı Kerim, Tefsir, Hadis, Fıkıh, Akait, Kelâm, Dinî Musiki gibi eğitimler verilmektedir.

Rezonans, Register, Odaklama ve Entonasyonun İyileştirilmesi	Pes bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme	47,5	79	Anlamlı
	Orta bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme	47,5	79	Anlamlı
	Tiz bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme	40	73,5	Anlamlı
	Registerler arası geçiş yapabilme	34,5	71	Anlamlı
	Doğru entonasyonla seslendirme	44	76	Anlamlı
Notasyon, Hız, Nüans, Süslemeler ve Eşlikle Birlikte Müzikal Uyumu Geliştirme	Eseri doğru notasyonla seslendirme	53	84,5	Anlamlı
	Hız ve gürlük ifadelerine uygun seslendirme	52	77	Anlamlı
	Süslemelerin (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril) kullanımı	49	78	Anlamlı
	Eşlik ile birlikte ritmik, melodik ve müzikal uyum içerisinde olma	50	82,5	Anlamlı
Öğrenilen Doğru Ses Tekniğinin Cami Musikisinde Kullanımı	Kur'ân-ı Kerim, ezan, salâ, ilahi formlarında tekniği sabit tutabilme	65	89,5	Anlamlı

Ölçek cami görevlilerinin ses kullanım performans becerilerini 17 ölçüt altında incelenmesi için tasarlanmıştır. Tablo 3'te görüldüğü üzere ölçeğin tüm alt boyutları (ölçütler) ön test ve son test puanları arasında anlamlı bir fark olduğu belirlenmiştir ($p<0,05$).



K: Katılımcı

Grafik 1. Katılımcıların öntest ve sontest performans puanlarının gösterimi

Uzman ekip tarafından değerlendirilen katılımcıların ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim uygulaması ve sonrası ses kullanım performans puanlarının gösterimi Grafik 1'de görülmektedir. Buna göre her bir alt alandaki performans artışları belirlenmiştir. Bu performans artışlarındaki fark ise Tablo 3'te gösterilmiştir.

Tablo 3. Ön test - son test genel değerlendirmelerine yönelik katılımcıların performans gelişimleri

Katılımcılar	Ön test puanı	Son test puanı	Fark
Katılımcı 1	43,92	80,39	36,47
Katılımcı 2	53,72	82,35	28,63
Katılımcı 3	50,19	90,58	40,39
Katılımcı 4	48,23	72,94	24,71
Katılımcı 5	59,21	83,52	24,31
Katılımcı 6	46,66	72,54	25,88
Katılımcı 7	43,13	74,9	31,77
Katılımcı 8	40,39	84,31	43,92
Grup Ortalaması	48,18	80,18	32

Tablo 3'te görüldüğü üzere her bir katılımcının uygulama sonrasında ses kullanım performanslarında büyük oranda artış belirlenmiştir. Bu artışın manidar olup olmadığı Wilcoxon işaretli sıralı testler ile analiz edilmiştir (Tablo 4).

Tablo 4. Cami görevlilerinin ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim sonucunda ses performanslarındaki farklılaşmaya yönelik Wilcoxon işaretli sıralar testi sonuçları

Sontest - Öntest	n	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	P
Negatif Sıra	0	-	-	2,521	.012
Pozitif Sıra	8	4.50	36.00		
Eşit	0	-	-		

Wilcoxon işaretli sıralar testi sonucuna göre cami görevlilerine uygulanan deneysel işlem (ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programı) kapsamında ön test - son test puanları arasında istatistiksel açıdan anlamlı bir fark vardır ($Z = 2,521$, $p < 0.05$). Bu durumda yapılan uygulamanın cami görevlilerinin ses kullanım performansında artışa neden olduğu belirlenmiştir.

Sonuç ve Tartışma

Bu bölümde çalışmada oluşturulan hipotezler ekseninde ulaşılan sonuçlar sunulmuştur.

Ses Eğitimi Farkındalığı Artırma

Uygulanan ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programında cami görevlilerinin ses eğitimi farkındalığını geliştirmeye yönelik içeri bulunmaktadır. Bu farkındalığı ölçümü için açık uçlu sorular kullanılmıştır.

Araştırma sonucunda; uzman değerlendirme puanlarında 55 (88,5-33,5) puanlık bir artış ortaya çıkmıştır. Ölçekte yer alan 17 ölçüt içinde en yüksek artış bu ölçütte gerçekleşmiştir. Buna göre ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının cami görevlilerinin ses eğitimi farkındalıklarını artırdığı sonucuna varılmıştır.

Nefes Alışkanlıklarını Geliştirme

Katılımcıların nefes alışkanlıklarını ölçmeye yönelik doğru yerde soluk alma, doğru biçimde soluk alma, nefesi kontrollü kullanma şeklinde üç ayrı ölçüt oluşturulmuştur. Ön test ve son test içeriğinde çalışma grubundan müstakil bir nefes çalışması istenmemiş olup, tüm performanslarındaki nefes alma ve kullanma alışkanlıkları değerlendirilmiştir. Doğru yerde soluk almada 35 (82,5-47,5), doğru biçimde soluk almada 40 (86-46), nefesi kontrollü kullanma ölçütünde ise 30 (80-50)

puanlık fark ortaya çıkmıştır. Katılımcıların özellikle göğüs nefesi yerine diyafram nefesi kullandıkları tespit edilmiştir. Bu bulgulara göre solunum egzersizleriyle amaçlanan, doğru yerde ve doğru biçimde soluk alma ile solunum kontrolü sağlama çalışmaları, cami görevlilerinin ses kullanma becerileri üzerinde etkili olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Hitabet Gücünü Artırma

Ön test ve son test içeriğinde çalışma grubundan Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından 21.08.2020 tarihinde yayınlanan Cuma hutbesinden bir bölüm okumaları istenmiştir. Doğru artikülasyon ve diksiyon ile seslendirme, vurgu ve tonlamalarla konuşmayı etkili hâle getirme, konuşmayı doğal, rahat ve canlı (monotonluktan uzak) sürdürme olmak üzere üç ayrı ölçütle hipotez denenmiştir. Doğru artikülasyon ve diksiyon ile seslendirmede 29 (84-55), vurgu ve tonlamalarla konuşmayı etkili hâle getirmede 31 (83-52), konuşmayı doğal, rahat ve canlı (monotonluktan uzak) sürdürmede ise 26 (79-53) puanlık fark oluşmuştur. Artikülasyon, diksiyon ve hitabet gücünü artırmaya yönelik yapılan çalışmaların cami görevlilerinin ses kullanma becerilerini olumlu yönde geliştirdiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca ses eğitimi çalışmalarının konuşma becerilerine etkilerini inceleyen diğer araştırmalarda da benzer şekilde olumlu sonuçlara ulaşılmıştır (Gürhan, 2013; Ekici, 2016).

Rezonas, Register, Odaklama ve Entonasyon Olgularını İyileştirme

Performans değerlendirme ölçeği kapsamında katılımcıların rezonans, register, odaklama ve entonasyonlarını ölçmeye yönelik olarak ön test ve son testte katılımcılara çıkıcı-inci ve inici ses egzersizleri uygulanmıştır. Pes bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilmede 31,5 (79-47,5), orta bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilmede 31,5 (79-47,5), tiz bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilmede 33,5 (73,5-40), registerler arası geçiş yapabilmede 36,5 (71-34,5), doğru entonasyonla seslendirmede ise 32 (76-44) puanlık fark oluşmuştur. Buna

göre sesin rezonatör bölgelere gönderilerek doğru rezonans bölgelerinde büyütülüp tını kazandırılması, odaklama, entonasyon çalışmalarının, cami görevlilerinin ses kullanma becerileri üzerinde etkili olduğu sonucuna varılmıştır. Ses eğitiminde temel kavramlar hakkında farkındalık oluşması, nefes çalışmaları ve konuşma becerilerine yönelik çalışmalarda kısa sürede netice alınabilmektedir. Fakat bu hipotezde denenilen becerilerin gelişimi için daha uzun süreye ihtiyaç vardır. Bu yüzden ön test ve son test arasında belirgin bir fark oluşması için ses eğitimi programı 26 haftaya yayılmıştır. Zira uzun yıllara dayanan yanlış ses kullanma alışkanlıklarının doğru pozisyonlara çevrilmesi öğrenci ve öğretmen açısından pek de kolay olmayan bir çalışmadır. Tıpta uzmanlık tezi olan benzer bir çalışmada da (Karaoğullarından, 2013) katılımcılara 8 ay süren bir ses eğitimi programı uygulanmıştır.

Notasyon, Hız, Nüans, Süslemeler ve Eşlikle Birlikte Müzikal Uyum Geliştirme

Cami görevlilerinin davranış gelişimini ölçmeye yönelik katılımcılardan Hicaz ilahi (Ey garip bülbül diyârın kandedir) ud eşliğinde, Mahur şuûl (Allahümme salli alel Mustafa) eşiksiz söylemeleri istenmiştir. Eseri doğru notasyonla seslendirmede 31,5 (84,5-53), hız ve gürlük ifadelerine uygun seslendirmede 25 (77-52), süslemelerin (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril) kullanımında 29 (78-49); eşlik ile birlikte ritmik, melodik ve müzikal uyum içerisinde olmada 32,5 (82,5-50) puanlık fark meydana gelmiştir. Bu bulgulara göre notasyon, hız, gürlük ifadeleri (nüans) ve çeşitli süslemeler (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril), eşlik ile birlikte ritmik, melodik ve müzikal uyum içerisinde söyleme çalışmalarının, cami görevlilerinin ses kullanma becerilerini geliştirdiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Süslemeler, hız ve gürlük ifadelerinin kullanımındaki gelişme diğerlerine nazaran daha düşük olarak gerçekleşmiştir. Bunun sebebi ise ses icrasında bu öğelerin tam olarak ifade edilebilmesi için 26 haftalık çalışma süresinden daha uzun bir zaman gerekmektedir.

Öğrenilen Doğru Ses Tekniğinin Cami Musikisinde Kullanımı

Ön test ve son testte katılımcılardan Hicaz makamında Fatıha suresi ve Bakara suresinin ilk beş ayetinin tilaveti, Segâh makamında ezan ve Dilkeşhâveran makamında salânın başlangıcını okumaları istenmiştir. Kur'ân-ı Kerim, ezan, salâ formlarında tekniği sabit tutabilme ölçütüne dair 24,5 (89,5-65) puanlık bir fark oluşmuştur. Bu bulgular ışığında ses eğitimi uygulamalarında öğrenilen doğru tekniğin, cami musikisinin alt dalları olan Kur'ân-ı Kerim, ezan, salâ gibi formların hepsinde icra edilebileceği sonucuna ulaşılmaktadır.

Ses Eğitimi Konulu Hizmet İçi Eğitim Programının Etkililiği

“Cami görevlileri için geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiğinin incelenmesi” konulu araştırmanın sonucunda tüm ön test - son test sonuçlarında grup ortalaması 48,18 puandan 80,18 puana yükselerek 32 puanlık bir artış göstermiştir. Bu sonuca göre ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının cami görevlilerinin ses kullanma becerilerini olumlu yönde etkilediği görülmüştür. Çalışma bulgularının ortaya koyduğu netice, cami görevlilerinin ses eğitimi uygulamalarıyla profesyonel ses kullanma becerilerini geliştirebileceklerini göstermektedir. Bu tür ses eğitimi programlarının, cami musikisi alanında daha sağlıklı ve etkili ses performanslarına katkı sağlayabileceği önemli bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır.

Öneriler

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

Cami görevlilerinin eğitim hayatlarının temellerini oluşturan Kur'ân kursları özelinde ergenlik döneminde ses eğitimi uygulamaları da göz önünde bulundurularak eğitim materyalleri (ses egzersizleri, vokaliz parçaları vs.) geliştirmeye yönelik çalışmalar yapılabilir.

Araştırma farklı örneklerle örneğin Kur'ân kursları, imam-hatip liseleri ve

ilahiyat fakültelerinde yinelenebilir. Bulgu ve sonuçlar birbirleriyle ve bu araştırmayla da karşılaştırılarak ses eğitimi ihtiyaçları, eğitim materyalleri ve hedefleri belirlenebilir.

İmam-hatip liseleri ve ilahiyat fakültelerine yönelik ses eğitimi programları geliştirilebilir.

İlerideki araştırmalarda bu programın deney kontrol gruplu deneysel desendeki daha kısa süreli ve daha geniş katılımcılarla uygulamasının yapılarak etkisinin incelenmesi önerilebilir.

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

İl ve ilçe müftülükleri bünyesinde cami görevlilerine yönelik, ses sağlığı ve bakımı, ses eğitimi hakkında kavramlar ve teorik bilgiler içeren yaygın seminer programları düzenlenerek hâlihazırda aktif olarak görev yapan personelin ses eğitimi farkındalıkları artırılabilir.

Cami görevlilerinin buldukları il ya da ilçelerdeki sağlık kuruluşlarında, belli periyotlarda (en az yılda bir kez) kulak burun boğaz uzmanları tarafından seslerinin laringoskopi yöntemiyle muayene olmaları sağlanabilir. Yeni göreve başlayacak olanların mülâkatlarında muayene sonuçları istenebilir.

İmam-hatip liseleri ve ilahiyat fakültelerinde özellikle sesi müsait olan öğrenciler, yönlendirilerek daha erken yaşlardan itibaren ses eğitimine dair konularda bilgi sahibi olmaları sağlanabilir.

Cami görevlilerine yönelik ses eğitimi uygulamaları sistematik ve düzenli olarak verilebilir; zira kısa süreli verilen eğitimler ya yararlı olmamakta ya da öğrenilen bilgiler çok kısa sürede unutulmaktadır. Dolayısıyla cami görevlileri ses eğitimi bağlamında sürekli eğitim programlarıyla desteklenebilir.

Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesindeki eğitim merkezlerinde veya imam-hatip liseleri ve ilahiyat fakültelerinde ses eğitimi verebilecek eğitimcilerin “ses eğitimi” ve “dinî musiki” alanlarına vâkıf olması gerekir. Bu yüzden

konservatuarların ses eğitimi bölümlerinden mezun olmuş, akademik kariyer planlayan öğrencilerin dini musiki alanına teşvik edilerek bu eğitimi verebilecek donanıma kavuşturulması sağlanabilir.

Ses eğitimi konularından artikülasyon ve diksiyon başlığı bağımsız olarak programlanıp hizmet içi eğitim programı bünyesinde verilebilir; zira ses eğitimine göre daha hızlı ve kolay sonuç almak mümkün olduğu gibi eğitimi verebilecek profesyonellerin sayısı da oldukça yeterlidir.

Cami görevlilerine yönelik verilecek ses eğitimi programında materyallerin dini musiki formları içinden seçilmesi çok önemlidir. Aksi hâlde öğrenilen doğru tekniğin pekiştirilmesi söz konusu olamamaktadır. Dolayısıyla Kur'ân-ı Kerim, ezan, salâ, mevlid gibi formlar üzerinde çalışmalar yapılabilir. Özellikle Kur'ân-ı Kerim tilaveti hususunda, tecvid ve ses eğitimi konusunda uzman kişiler iş birliği yapabilirler.

Diyanet İşleri Başkanlığı Hizmet İçi Eğitim Programı dinî musiki müfredatında yer alan ses eğitimi başlıkları yeniden düzenlenebilir; hatta mümkünse ses eğitimi münferit bir program olarak oluşturulabilir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma örnekleme alınan paydaşların görüşleri, verilerin toplanma süresi olarak 2020-2021 eğitim-öğretim yılı, paydaşlara uygulanan ölçeklerle ve hazırlanan dokümanlar ile sınırlıdır.

Bilgilendirme

Araştırmanın uygulama sürecinde desteklerinden ötürü Diyanet İşleri Başkanlığı İstanbul Haseki Reisulkurra Abdurrahman Gürses Dini İhtisas Merkezi Müdürü Sayın Osman Egin'e, Ayasofya-i Kebir Cami-i Şerifi Sermüezzini Mehmet Hadi Duran'a, katılımcıların performanslarını değerlendiren Prof. Dr. Ebru Temiz, Doç. Dr. Kıvanç Aycan ve Doç. Berna Özkut'a, özveriyle çalışmada yer alan katılımcılara ve ayrıca Yıldırım Murat Kaya'ya (proof readig)

teşekkür ederim. Çalışmada yer alan verilerin toplanabilmesi için İstanbul Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu Başkanlığı'nın 07.10.2020 tarih ve 35980450-663.05- sayılı kararı ile onay raporu alınmıştır.

Kaynaklar

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk din musikisi / cami ve tekke musikisi*. Akçağ Yayınları.
- Bulut, K. (2019). *Din görevlilerinin hizmet içi eğitim ihtiyaçları üzerine bir araştırma (iç Batı Anadolu bölümü örneği)*. Doktora Tezi. Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta, Türkiye.
- Büyükatalay, Z. Ç., Gökmen, M. F., Yıldırım, S., & Dursun, G. (2019). Voice Disorders in Islamic Religious Officials: Is It Any Different Than Those of the Teachers, Another Well-Known Professional Voice Users? *Journal of Voice*, 34(5), 738-742.
- Canbay, A. (2018). Din Görevlilerinin Ses ve Müzik Eğitimine Yönelik Beklentileri: Şenpazar Örneği. *Türkiye Din Araştırmaları Dergisi*, 6, 143-156.
- Cevanşir, B., ve Gürel, G. (1982). *Foniatrı*. Sanal Matbaacılık.
- Çevik, S. (2006). Müzik öğretmenliği eğitiminde ses eğitimi alan derslerinin müzik öğretmenliği yerlilikleri yönünden değerlendirilmesi. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 26-28 Nisan 2006. Denizli, Türkiye.
- Diyanet İşleri Başkanlığı. (2023). <https://stratejigelistirme.diyamet.gov.tr/sayfa/57/istatistikler>
- Doğanyığıt, S., Kolukırık, K., ve Metin, M. (2018). İmam-hatip ve müezzin-kayyım olarak görev yapan bireylerin ses kullanımına yönelik bilinç düzeyleri ve ses sorunları. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(1), 17-42.
- Ekici, T. (2008). *Müzik öğretmeni yetiştirmede bireysel ses eğitimi dersine yönelik bir program geliştirme çalışması*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye.
- Ekici, T. (2016). Konuşma eğitiminin müzik öğretmeni adaylarının şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkisi. *Asos Journal*, 4(27), 274-283.
- Erol, A. Ş. (2018). *Din görevlilerinin seslerini kullanırken yaşadıkları problemler*. Yüksek Lisans Tezi. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Niğde, Türkiye.
- Göğüş, İ. (2007). *Sesin bakımı, korunması ve eğitimi*. Karen Ofset.
- Gürhan, D. (2013). *Ses eğitimi çalışmalarının politikacıların konuşma becerilerine etkileri*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- Helvacı, A. (2012). *Şarkı söyleme eğitimi temel konular ve uygulamalar*. Ekin Yayınevi.
- Hong-Young, A. (2003). *Singing professionally, Studying singing for actors and singers*. Heinemann Drama Publish.
- İkesus, S. (1964). *Ses eğitimi ve korunması*. Devlet Konservatuvarı Yayınları Milli Eğitim Basımevi.
- İnançer, Ö. (1999). Osmanlı tarihinde dini musiki. *Musiki Mecmuası*, 52(465), 9-16.
- Kalaycı, Ş. (Ed) (2006). *SPSS uygulamalı çok değişkenli istatistik teknikleri*. Asil Yayın Dağıtım.
- Karakaya, İ. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemleri* edt. Tanrıoğen A. Anı Yayıncılık.
- Karaoğullarından, A. (2013). *Türk müziği eğitimi alanlarda ses eğitiminin ses alanı ve ses kalitesi üzerine etkileri*. Uzmanlık Tezi. Celal Bayar Üniversitesi, Manisa, Türkiye.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel.
- Kartal, M. (2006). *Bilimsel araştırmalarda hipotez testleri* (3. Baskı). Nobel.
- Koufman, J. A., ve Isaacson, G. (1991). *The spectrum of vocal dysfunction*. Amerika: Otolaryngologic Clinics of North America.

Marchesi, M. (1900). *Theoretical and practical vocal method Op.31*. ABD: Schirmer's Library of Musical Classics.

Özcan, N. (2001). *Türk din musikisi ders notları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Özcan, N. (2022, Mayıs 20). Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tevsih-musiki>

Özdemir, Ş., ve Arıcı, İ. (2011). Din görevlilerinin hazırlayıcı eğitim kursuna yönelik görüşleri. *Dini Araştırmalar Dergisi*, 14(39), 87-103.

Özkut, B. (2015). *Türkiye'deki opera/şan eğitiminde başlangıç düzeyi ses eğitimi yaklaşımları*. Sanatta Yeterlik Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisar, Türkiye.

Özkut, B., Çöl, C., ve Aktaş, Y. (2019). Camilerde aktif görev yapan din adamlarının ses eğitimi farkındalıkları. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 126-150.

Say, A. (2010). *Müzik ansiklopedisi 3 Cilt*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Sezikli, U. (. (2012). *Makamlarla Türk din musikisi eğitim seti*. İstanbul: DM Kitap.

Töreyn, M. (2008). *Ses eğitimi temel kavramlar-ilkeler-yöntemler: dünyada ve Türkiye'de ses eğitimine genel bakış dil ve Türkiye Türkçesi*. Ankara: Sözkesen Matbaacılık.

Turabi, A. H. (2017). *Türk din musikisi*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Türk Dil Kurumu (TDK). (2021). <http://tdkterim.gov.tr>

Uras, E. (1998). *Türk halk müziği icra özelliklerinin ses eğitimi (şan tekniği) açısından değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

Ekler

Ek 1. Uzman Görüşme Formu

Uzman Görüşme Formu Soruları

- Soru 1.** Din görevlilerine yönelik ses eğitimi programının ideal süresi sizce ne kadar olmalı?
- Soru 2.** Programa uygun katılımcılar nasıl seçilmeli?
- Soru 3.** Programın Eğitim hedefleri neler olmalıdır?
- Soru 4.** Performans değerlendirmede dikkat edilmesi gereken kıstaslar neler olmalıdır?
- Soru 5.** Eğitim içeriğinde kullanılacak materyaller nasıl seçilmelidir?
- Soru 6.** Kadim gelenekte ses eğitimi nasıl gerçekleştiriliyordu?
- Soru 7.** Mahrec-i hurufun şan tekniği ile olumlu veya olumsuz ilişkisi nasıldır?
- Soru 8.** Hafız tekniği diye adlandırılan sesin buruna verilerek yanlış kullanılması durumun ses eğitimi ile doğru rezonansa kavuşması mümkün müdür? Bu konu hakkındaki tecrübelerinizi paylaşır mısınız?
- Soru 9.** Sizin şan tekniği (ses eğitimi) adına takip ettiğiniz bir yöntem var mıdır?
- Soru 10.** Görüşmek için tavsiye edebileceğiniz uzman isimler var mıdır?
- Soru 11.** Etrafınızdaki din görevlilerinden bu çalışmaya ilgi duyabilecek, ses eğitimine ihtiyacı olan kimselere haber verir misiniz?

Ek 2. Cami Görevlileri İçin Ses Performansı Değerlendirme Ölçeği

Cami Görevlileri İçin Ses Performansı Değerlendirme Ölçeği						
Açıklama: Bu ölçek cami görevlilerinin ses performansını değerlendirmek için geliştirilmiştir. Lütfen aşağıdaki maddelere performansın sıklık düzeyi açısından puanlayınız. Çok Zayıf: 1 puan, Zayıf: 2 puan, Orta: 3 puan, İyi: 4 puan, Çok İyi: 5						
No	Madde	1	2	3	4	5
1	Ses eğitimi farkındalığı					
2	Doğru yerde nefes alma					
3	Doğru biçimde soluk alma					
4	Nefesi kontrollü kullanma					
5	Doğru artikülasyon ve diksiyon ile seslendirme					
6	Vurgu ve tonlamalarla konuşmayı etkili hâle getirme					
7	Konuşmayı doğal, rahat ve canlı (monotonluktan uzak) sürdürme					
8	Pes bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme					
9	Orta bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme					
10	Tiz bölgede doğru rezonans bölgelerini kullanabilme					
11	Registerler arası geçiş yapabilme					
12	Doğru entonasyonla seslendirme					
13	Eseri doğru notasyonla seslendirme					
14	Hız ve gürlük ifadelerine uygun seslendirme					
15	Süslemelerin (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril) kullanımı					
16	Eşlik ile birlikte ritmik, melodik ve müzikal uyum içerisinde olma					
17	Kur'ân-ı Kerim, ezan, salâ, ilahi formlarında tekniği sabit tutabilme					

Ek 3. Cami Görevlileri İçin Geliştirilen Ses Eğitimi Konulu Hizmet İçi Eğitim Programının İçeriği

Haftalar	Konular
1. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> Araştırma hakkında bilgi verilmesi, Onam raporunun katılımcılar tarafından doldurulması, Ön test kıstasları hakkında bilgi verilmesi, Performans parçalarının ve ses egzersizlerinin tanıtımı;
2. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> Ön test uygulaması: Sesli ve görüntülü kayıt alınması;
3. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> Sesin tanımı, oluşumu, fiziksel özellikleri hakkında bilgi verilmesi, İnsanda ses sistemini oluşturan organların ve fonksiyonlarının tanıtılması, İnsanda solunum sistemi ve anatomisinin tanıtılması, İnsanda ses sınıflarının açıklanması, Sesin oluşturulması ve kullanımı için uygun bedensel duruşun (postür) gösterilmesi, Ses sağlığı ve korunması hakkında bilgi verilmesi;
4. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> Ses sağlığı ve korunması hakkında bilgi verilmesi, Diyafram kası ve nefesi hakkında bilgi verilip solunum egzersizlerinin çalışılması, Rezonans kavramının tanıtılıp rezonans bölgelerinin anatomik yapı özelliklerinin açıklanması, Rezonans sisteminin işlevinin açıklanarak ses eğitiminde göğüs rezonatörlerinin ve kafa rezonatörlerinin yapısal özelliklerinin ve işlevlerinin tanıtılması, Kapalı ağız “m, n-g” üzerinde egzersizlerin ön çalışmaları yapılması;
5. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> Diyafram nefesi çalışmaları, Kapalı ağız “m, n-g” üzerinde egzersizler yapılması, Ses egzersizlerinin tanıtılması, Pozisyon çalışmalarının Türk Müziği şarkıları ile pekiştirilmesi: Uşşak şarkı “Ömrün şu biten neşvesi tām olsun erenler”, Hüseynî şarkı “Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül”, Hüseynî şarkı “Ezelden âşınanım ben ezelden hem-zebânımsın”, örnek icralarının seslendirilmesi;
6. Hafta*	<ul style="list-style-type: none"> Diyafram nefesi çalışmaları, Kapalı ağız “m, n-ga” üzerinde egzersizler yapılması, Ses egzersizlerinin çalışılması, U-A pozisyonuna geçilerek orta bölgenin ikinci register çalışmalarına başlanması, Türk Müziği şarkıları ile pozisyon çalışmaları: Uşşak şarkı “Ömrün şu biten neşvesi tām olsun erenler”, Hüseynî şarkı “Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül”, Hüseynî şarkı “Ezelden âşınanım ben ezelden hem-zebânımsın”;

7. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Kapalı ağız “m, n-ga” üzerinde egzersizler yapılması,• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Türk Müziği şarkıları ile pozisyon çalışmaları: Uşşak şarkı “Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler”, Hüseyinî şarkı “Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül”, Hüseyinî şarkı “Ezelden âşınanım ben ezelden hem-zebânımsın”• Tiz bölgede ses kullanımına dair örnek icracıların dinletilmesi: Bekir Sıdkı Sezgin, Münir Nurettin Selçuk,• Tiz bölgede ses kullanımına dair ilk denemelere geçilmesi: Kürdilihiczakâr şarkı “Ey benim bahtiyârım” örnek icrasının seslendirilmesi;
8. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Konuşma eğitimi: Artikülasyon alıştırmaları,• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Türk Müziği şarkıları ile pozisyon çalışmaları: Uşşak şarkı “Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler”, Hüseyinî şarkı “Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül”, Hüseyinî şarkı “Ezelden âşınanım ben ezelden hem-zebânımsın”• Tiz bölgede ses kullanımına dair örneklerle çalışmalar: Kürdilihiczakâr şarkı “Ey benim bahtiyârım”;
9. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Konuşma eğitimi: Artikülasyon alıştırmaları,• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Türk Müziği şarkıları ile pozisyon çalışmaları: Uşşak şarkı “Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler”, Hüseyinî şarkı “Senden bilirim yok bana bir fâide ey gül”, Hüseyinî şarkı “Ezelden âşınanım ben ezelden hem-zebânımsın”• Tiz bölgede ses kullanımına dair örneklerle çalışmalar: Kürdilihiczakâr şarkı “Ey benim bahtiyârım”,• Tiz bölgede ses kullanımına dair ilk çalışmalar: Gülizar türkü “Dertli ne ağlayıp gezersin burda” örnek icrasının seslendirilmesi;
10. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Konuşma eğitimi: Artikülasyon alıştırmaları,• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Türk Müziği şarkıları ile pozisyon çalışmaları: Kürdilihiczakâr şarkı “Ey benim bahtiyârım” Gülizar türkü “Dertli ne ağlayıp gezersin burda”,• Diyafram çalışmasına yönelik bir etüd çalışması: Nihavend fantezi “Çalığışu” nakarat kısmının örnek icrasının seslendirilmesi;

11. Hafta*	<ul style="list-style-type: none"> • Konuşma eğitimi: Konuşma sorunlarına yönelik belirlenmiş tekerlemeler, • Ses egzersizlerinin çalışılması, • U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları, • Tiz bölgenin ilk bölümüne geçiş register notunu kullanma üzerine ilk çalışmalar, • Türk Müziği şarkıları ile pozisyon çalışmaları: Gülizar türkü “Dertli ne ağlayıp gezersin burda”, • Diyafram çalışmasına yönelik bir etüd çalışması: Nihavend fantezi “Çalikuşu” nakarat kısmı • Doğru ses pozisyonu ve nefes kullanımı konusunda örnek icracıların dinlenmesi (Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin, Hamiyet Yüceses) • Nihavend şarkı “Geçip hicran zamanları” örnek icrasının dinlenmesi (İcracı: Bekir Sıdkı Sezgin);
12. Hafta*	<ul style="list-style-type: none"> • Konuşma eğitimi: Konuşma sorunlarına yönelik belirlenmiş tekerlemeler, • Ses egzersizlerinin çalışılması, • U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları, • Tiz bölgenin ilk bölümüne geçit notunu kullanma üzerine ilk çalışmalar, • Türk Müziği şarkıları ile pozisyon çalışmaları: Nihavend şarkı “Geçip hicran zamanları” örnek icrasının seslendirilmesi, Nihavend şarkı “Tereddüt” örnek icrasının dinlenmesi (İcracı: Münir Nureddin Selçuk);
13. Hafta*	<ul style="list-style-type: none"> • Konuşma eğitimi: Konuşma sorunlarına yönelik belirlenmiş tekerlemeler, • Ses egzersizlerinin çalışılması, • U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları, • Tiz bölgenin ilk bölümüne geçiş notunu kullanma üzerine ilk çalışmalar, • Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik ilk çalışmalar, • Tiz bölgede örnek icracıların kayıtlarının dinlenmesi, (Hafız Sami, Hafız Kemal, Hafız Osman, Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin) • Mevlid bahirleri üzerinde ilk çalışmalara başlanması;
14. Hafta*	<ul style="list-style-type: none"> • Konuşma eğitimi: Vurgu ve tonlama çalışmaları, • Ses egzersizlerinin çalışılması, • U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları, • Tiz bölgenin ilk bölümüne geçiş notunu kullanma üzerine çalışmalar, • Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar, • Mevlid bahirleri üzerinde ilk çalışmalara başlanması;
15. Hafta*	<ul style="list-style-type: none"> • Konuşma Eğitimi: Vurgu ve tonlama çalışmaları, • Ses egzersizlerinin çalışılması, • U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları, • Tiz bölgenin ilk bölümüne geçiş notunu kullanma üzerine çalışmalar, • Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar, • Mevlid bahirleri “Velâdet Bahri” üzerinde çalışmalar;

16. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Tiz bölgenin ilk bölümüne geçiş notunu kullanma üzerine çalışmalar,• Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar,• Rast şuûl “Mevlâ Yâ Salli” beş farklı ahenkte örnek icrasının seslendirilmesi,• Mevlid bahirleri: Tevhid Bahri üzerinde çalışmalar;
17. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Tiz bölgenin ilk bölümüne geçiş notunu kullanma üzerine çalışmalar,• Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar,• Mevlid bahirleri: Miraç Bahri üzerinde çalışmalar;
18. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar,• Tiz bölgenin ikinci bölümünü kullanma üzerine ilk çalışmalar,• Mevlid bahirleri: Merhaba Bahri üzerinde çalışmalar;
19. Hafta*	<ul style="list-style-type: none">• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar,• Tiz bölgenin ikinci bölümünü kullanma üzerine ilk çalışmalar,• Mevlid bahirleri üzerinde çalışmalar,• Rast makamı içeriği (dizisi, seyir karakteri, çeşnileri) hakkında bilgi verme,• Basit makamların içerikleriyle ilgili bilgi verme;
20. Hafta	<ul style="list-style-type: none">• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Hız, nüans ve çeşitli süsleme çalışmaları (legato, glissando, vibrato, çarpma, tril),• Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar,• Segâh makamında ezan çalışması;
21. Hafta	<ul style="list-style-type: none">• Ses egzersizlerinin çalışılması,• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar,• Hız, nüans ve çeşitli süsleme çalışmaları,• Segâh makamında ezan çalışması,• Dilkeşhâveran makamında salâ çalışması;
22. Hafta	<ul style="list-style-type: none">• U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları,• Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar,• Ses egzersizlerinin çalışılması,• Hız, nüans ve çeşitli süsleme çalışmaları,• Segâh makamında ezan çalışması,• Dilkeşhâveran makamında salâ çalışması;• Hicaz ilahi “Ey garip bülbül diyârın kandedir” örnek icrasının seslendirilmesi,• Mahur şuûl “Allahümme salli alel Mustafa” örnek icrasının seslendirilmesi;

23. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> • U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları, • Tiz bölgede ses egzersizlerine yönelik çalışmalar, • Ses egzersizlerinin çalışılması, • Hız, nüans ve çeşitli süsleme çalışmaları, • Hicaz ilahi “Ey garip bülbül diyârın kadedir” çalışması, • Mahur şuûl “Allahümme salli alel Mustafa” çalışması;
24. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> • U-A pozisyonu ile orta bölgenin ikinci register çalışmaları, • Ses egzersizlerinin çalışılması, • Hız, nüans ve çeşitli süsleme çalışmaları, • Cuma hutbesi okuma çalışmaları, • Hicaz ilahi “Ey garip bülbül diyârın kadedir” çalışması, • Mahur şuûl “Allahümme salli alel Mustafa” çalışması;
25. Hafta	<p>Son Test İçerik Çalışmaları:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ses egzersizlerinin çalışılması, • Kur’ân-ı Kerim tilâveti çalışmaları, • Cuma hutbesi okuma çalışmaları, • Segâh ezan çalışması, • Salâ çalışması, • Hicaz ilahi “Ey garip bülbül diyârın kadedir” çalışması, • Mahur şuûl “Allahümme salli alel Mustafa” çalışması;
26. Hafta	<ul style="list-style-type: none"> • Son test uygulaması: Sesli ve görüntülü kayıt alınması gerçekleştirilmiştir.

Not: * 6-19. haftalar süresince COVID-19 pandemisi sebebiyle çalışma çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir Her bir haftaya dair eğitim süresi 5 saat, katılımcı sayısı 8 kişidir.

Investigation of the effectiveness of the in-service training program about voice training for mosque officials

Extended Abstract

Conceptually, the unity of religious music and the human voice is an ancient phenomenon. Music finds a place in all rituals in the Islamic creed. "Turkish Religious Music is divided into two: Mosque and Sufi Music. "Mosque Music", which has an important place in Turkish Religious Music, consists of reading recitations and prayers during worship in mosques, inside or outside the prayer. It is performed with the participation of one or more muezzins and imams, and sometimes with the participation of the congregation. The performers of mosque music are imams and muezzins. The imam leads the prayers and addresses the congregation. The muezzin also calls the adhan and recites the prayers during and between prayers. As of the end of 2022, there are 107,782 mosque officials in 89,302 mosques in Turkey (Presidency of Religious Affairs, 2023). The fact that mosque officials, who are in the "professional voice user" category in terms of daily voice usage time, are unlikely to receive voice training throughout their education (imam-hatip high schools or faculties of theology) and professional lives, poses a serious problem for them to continue their professional lives in a healthy manner. Participants in studies conducted with different samples to determine the professional needs of mosque officials stated their need for a well-programmed voice training program with the right content and resources by experts in the field. The aim of the research is to determine the effectiveness of the in-service training program on voice training developed for mosque officials. With this research, the research on voice training awareness, voice problems and voice training needs, previously conducted with mosque officials, was taken one step further and began the implementation phase. Thus, the effect of voice training practices on the voice use skills of mosque officials was revealed for the first time in this research. The experimental process of the research was carried out within the Religious Music In-Service Training Program given at the Presidency of Religious Affairs Haseki Abdurrahman Gürses Training Center. Within the scope of this program, eight participants were selected among imams-hatips, muezzins working in different districts of Istanbul. As a result of the relevant literature review and interviews with the working group, the vocal training needs of mosque officials were identified and a 26-week in-service training program was designed. Practical training was held in the 2020-2021 academic year. In the research, a pretest-posttest single-group experimental design was used. Voice Performance Evaluation Scale for Mosque Officials was developed as a data collection tool. This scale is a 5-point Likert type scale. In the analysis of the data, the Wilcoxon signed-rank test was used for pre-test and post-test group averages. During the research process, an expert team consisting of three academicians was assigned to evaluate the pre-test and post-test performances of the study group. During the data collection process, video and voice recordings were also taken from the participants for pre-test and post-test performance evaluations. As a result of the research, the group average in all pre-test and post-test results increased from 48.18 points to 80.18 points, an increase of 32 points. According to this result, it was determined that there was a significant difference between the pre-test and post-test scores of the experimental group ($Z= 2,521, p=0.05$). Thus situated, the in-service training program on voice training developed has improved the voice-using skills of mosque officials. In future research, the effectiveness of this in-service training program on voice training can be tested with an experimental design with an experimental control group.

Keywords

mosque officials, program effectiveness, religious music, religious officials, voice training

Yazarın Biyografileri



Öğr. Gör. Dr. **Levent Kaya**, Eskişehir’de doğmuştur. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü’nü 2003 yılında tamamlayıp 2006 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisansını bitirmiştir. 2005 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda Öğretim Görevlisi olarak görev yapmıştır. 2007 - 2008 yıllarında T.C. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’nun konserlerine misafir sanatçı olarak katılmıştır. 2013- 2016 yıllarında T.C. Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu’nun konserlerine misafir sanatçı olarak katılmıştır. 2013 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzik Toplulukları Ana Sanat Dalında Öğretim Görevlisi olarak göreve başlamış olup hâlen aynı kurumda çalışmaktadır. 2022 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları ABD Türk Din Musikisi Doktora programından mezun olmuştur.

Email: lkaya@yildiz.edu.tr

ORCID: 0000-0001-9669-7655

Web sitesi: <https://avesis.yildiz.edu.tr/lkaya>



Prof. Dr. **Erhan Özden**, Erzurum’da doğdu. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü’nden 2001 yılında mezun oldu. Aynı fakültede “Türk Mûsikî Nazariyatı” ve “Ney” dersleri verdi. Bu süre zarfında TRT Erzurum Radyosu Türk Müziği Korosu’nda ney icracılığı yaptı. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde doktora eğitimini tamamladı. Yurtiçi ve yurtdışında (Almanya, Danimarka, Fransa, Gürcistan, İngiltere, İsveç, İtalya, Kosova, K.K.T.C, Lüksemburg, Makedonya, Mısır, Romanya, Yunanistan) çeşitli konser ve akademik çalışmalara katıldı. İstanbul Üniversitesi Türk Din Mûsikîsi Ana Bilim Dalı’na bağlı olarak “Osmanlı Arşivlerinde Mûsikî” ve “Türk Müziği Nazariyatı” alanlarında çeşitli dersler verdi. Talim ve Terbiye Kurulu tarafından yürütülen müzik dersi müfredat çalışmalarında görev aldı. Bir çok albüm ve kitap çalışması bulunan sanatçı/akademisyen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Ana Sanat Dalı öğretim üyesidir. 03.06.2022 tarih ve 31855 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan 2022/229 sayılı Cumhurbaşkanlığı Kararı ile Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Rektörlüğüne atanan Prof. Dr. Erhan ÖZDEN, 03.06.2022 tarihinden itibaren görevine devam etmektedir.

Email: erhan.ozden@mgu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2768-6204



Doç. Dr. **Bülent Alcı**, 1999 yılında Atatürk Üniversitesi, Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi, Eğitim Programları ve Öğretimi bölümünde lisans eğitimini tamamladı. 2001 yılında Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eğitim Programları ve Öğretimi alanında yüksek lisansını tamamladı. 2007 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı/Eğitim Programları ve Öğretim Programında Doktorasını tamamladı. 2001-2008 yılları arasında araştırma görevlisi, 2008-2018 yılları arasında Yrd. Doç. Dr. ve 2018 yılından buyana Doçent olarak görevine devam etmektedir.

Email: alci@yildiz.edu.tr

ORCID: 0000-0002-4720-3855

Web sitesi: <https://avesis.yildiz.edu.tr/alci>



İçindekiler/Contents

The importance of integration of music education with social sciences in elementary school 341-361

Adhurim Rasimi & Bahtije Gerbeshi Zylfiu

Bağlama öğretiminde ve icrasında tezene kalıplarının sistematığı ile teknik kavramsal ifade biçimlerinin belirlenmesi 363-394

Yusuf Benli

Makamların dönüşümünün tarihsel ve kuramsal izleri: Zirefkend'in Kûçek'e dönüşümü 395-423

Esra Berkman & Duygu Taşdelen

Güney Arnavutluk halk müziğine Ethem Qerimaj ekseninden bakış ve bir kaba icrasının analizi 425-445

Aida Pulake Altınbüken & Yelda Özgen Öztürk

Cami görevlileri için geliştirilen ses eğitimi konulu hizmet içi eğitim programının etkililiğinin incelenmesi 447-473

Levent Kaya, Erhan Özden & Bülent Alcı