



Afyon Kocatepe Üniversitesi

AMADER

Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi

Journal of Academic Music Research

AKÜ AMADER / CİLT XI - SAYI 22 – Haziran 2025

<http://dergipark.gov.tr/amader>

AKÜ AMADER / CİLT XI - SAYI 22 – Haziran 2025



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt XI / Sayı 22 / Haziran 2025
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume XI / Issue 22 / June 2025

Araştırma Makalesi

Sonat Coşkuner

*Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler"
Eserinin Keman Tekniği Açısından
İncelenmesi ve Eserin Düzeyinin
Belirlenmesi*

Araştırma Makalesi

Tamer Kıvılcım
Cengizhan Şirin

*Türkiye'de Suzuki Yöntemi Konusundaki
Bilimsel Araştırmaların İncelenmesi*

Tez Özeti
Duha Nur Köksal
Safiye Yağcı

*Ayasofya Cami'nde Ramazan Ayında
Sürdürülen Dini Musiki Geleneği*

AKÜ AMADER / CİLT XI - SAYI 22 – Haziran 2025



AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt XI / Sayı 22 / Haziran 2025
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume XI / Issue 22 / June 2025

Sahibi / Owner

Afyon Kocatepe Üniversitesi Adına
Devlet Konservatuvarı Müdürü Prof. Dr. Mustafa Kemal YILDIZ

Editör / Editor

Prof. Dr. Çağhan ADAR

Yardımcı Editörler / Co-Editorials

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ
Arş. Gör. Dr. Burak GÜLTEKİN

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Berna ÖZKUT
Prof. Dr. Çağhan ADAR
Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN
Prof. Dr. Uğur TÜRKMEN
Doç. Dr. Duygu SÖKEZOĞLU ATILGAN
Doç. Dr. Bertan RONA
Doç. Dr. Melek GÖKÜSTÜN
Doç. Dr. Sevgi TAŞ

Doç. Dr. Veli YÖNTEM
Doç. Dr. Volkan KİBİCİ
Doç. Dr. Yavuz TUTUŞ
Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ
Dr. Öğr. Üyesi Fakı Can YÜRÜK
Dr. Öğr. Üyesi Meriç DÜZBAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Ö. Faruk BAYRAKÇI
Dr. Öğr. Üyesi Safiye YAĞCI

İLETİŞİM

Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi
Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ANS Kampüsü, Gazlıgöl Yolu,
Afyonkarahisar

Tel: 0 272 218 26 29 - **Fax:** 0 272 216 33 07

Web: <https://dergipark.org.tr/amader>

Ocak ve Haziran olmak üzere yılda iki kez yayınlanan AKÜ Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, Türk Eğitim İndeksi, Scientific Indexing Services (SIS), Academic Resource Indexing (ResearchBib), DRJI, Acarindex, İdealonline, IAD ve SOBIAD indekslerinde taranmaktadır.

AKÜ AMADER / CİLT XI - SAYI 22 – Haziran 2025

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
AKADEMİK MÜZİK ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Cilt XI / Sayı 22 / Haziran 2025
E ISSN: 2667-6001

AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
ACADEMIC MUSIC RESEARCH JOURNAL
Volume XI / Issue 22 / June 2025

BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE

Prof. Dr. Eren Güllü	Akdeniz Üniversitesi
Prof. Dr. Özgün Gülhan	Pamukkale Üniversitesi
Doç. Dr. Barış Kardeş	Balıkesir Üniversitesi
Doç. Dr. Sevgi Taş	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Emsal Aksın Çevik	Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Eda Nergiz	Giresun Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Filiz Yıldız	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer Soner Yılmaz	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Özkan Özkoç	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Tuğba Topcan	Bayburt Üniversitesi

Editörden;

“Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi” ile müzik alanında eğitimci, araştırmacı, besteci ve icracı akademisyenlerin bilimsel araştırma ve çalışmalarını yayımlayabilecekleri bir dergi amaçlanmıştır. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayımlayarak müzik bilimine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Dergiye gönderilen çalışmalar, hakemlerin ve yazarların birbirini bilmediği bir sistemle iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden (<https://dergipark.org.tr/amader>) temin edebilirler.

Dergimizin yirmi ikinci sayısını yayımlayabilmenin mutluluğunu yaşıyoruz.

Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak, çalışmalarımıza güç verecektir. Desteğiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılar dileriz.

Dergimizin *TR Dizin* başvurusu yapılmış olup sürecin en kısa zamanda sonuçlandırılması için çalışmalarımız devam etmektedir.

Prof. Dr. Çağhan ADAR

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Yazar/Yazarlar	Makale Başlığı	Sayfa
Araştırma Makalesi Sonat Coşkuner	Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" Eserinin Keman Tekniği Açısından İncelenmesi ve Eserin Düzeyinin Belirlenmesi <i>Examination of Kadri Şendil's "Diyatonik İzdüşümler" in terms of Violin Technique and Determining Its Level</i>	163
Araştırma Makalesi Tamer Kılıncım Cengizhan Şirin	Türkiye’de Suzuki Yöntemi Konusundaki Bilimsel Araştırmaların İncelenmesi <i>Examination of Scientific Research on the Suzuki Method in Turkey</i>	189
Tez Özeti Duha Nur Köksal Safiye Yağcı	Ayasofya Cami’nde Ramazan Ayında Sürdürülen Dini Musiki Geleneği <i>The Tradition of Religious Music Continued in the Month of Ramadan in Ayasofya Mosque</i>	203

KADRI ŞENDİL’İN “DİYATONİK İZDÜŞÜMLER” ESERİNİN KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ VE ESERİN DÜZEYİNİN BELİRLENMESİ

*Examination of Kadri Şendil’s “Diyatonik İzdüşümler” in terms of
Violin Technique and Determining Its Level*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2025.116

Sonat COŞKUNER¹

Geliş Tarihi: 17.02.2025

Kabul Tarihi: 13.03.2025

Özet

Keman eğitimi sistematik, metodik ve kapsamlı çalışmalar bütünüdür. Kemanın tarih içindeki evrimi boyunca, virtüöz besteciler keman tekniğinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Keman tekniğini oluşturan temel ve gelişmiş sağ ve sol el tekniklerini metotlar, etütler ve eserler aracılığıyla göstermişler ve bu şekilde keman icrasını büyük ölçüde etkilemiş ve geliştirmişlerdir. Yüksek düzeyde icra teknikleri sunan bestecilerin yanı sıra, O. Rieding, F. Seitz, F. Kückler gibi bazı besteciler, eğitim odaklı olarak belirli hedeflere yönelik eserler yazmışlardır. Bu besteciler, *detache*, *legato*, pozisyon değiştirme ve çift ses gibi teknikleri içeren eserler yazarak yayı eşit şekilde 2, 4 ve 8'e bölmeyi amaçlamışlardır. Bela Bartok gibi bazı besteciler ise aynı hedeflere odaklanmanın yanı sıra yerel unsurları kullanarak öğrencilerin çalgıya bilinen melodi ve ritimlerle başlamalarını teşvik etmişlerdir. Türk keman edebiyatını incelediğimizde, orta ve ileri düzeyde eserlerin varlığını görmekteyiz; ancak başlangıç seviyesi için yazılmış eserlerin neredeyse yok denecek kadar az olduğu görülmektedir. Bu eksiklikten doğan ihtiyacı gidermek amacıyla, Akdeniz Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında araştırmacı tarafından başlangıç seviyesi eserler siparişi edilmiştir. Bu araştırmada, keman eğitiminin ilk yıllarında hedeflenen sağ ve sol el davranışlarını içeren Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" adlı eserinin teknik açıdan incelenmesi ve seviyesinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Betimsel bir çalışma olan bu araştırmada, keman eğitimcilerine yöneltilen açık uçlu sorular sorulmuş ve verilen cevaplar içerik analizi yoluyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Araştırma sonunda, Şendil'in eserinde sağ el tekniklerinden *legato*, *staccato*, *pizzicato* ile sol el tekniklerinden *vibrato* ve pozisyon geçiş kullanıldığı; 2,3 ve 4 bağlı yay çeşitlemelerinin kullanıldığı ve eserin keman eğitiminin 3. ve 4. yılında çaldırılmaya/öğretilmeye uygun olduğu sonuçları ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman, Keman Eğitimi, Türk Bestecileri, Türk Keman Eseri.

¹ Doç.Dr, Akdeniz Üniversitesi, Antalya Devlet Konservatuarı, Müzik Bölümü, Antalya, Türkiye, coskunersonat@gmail.com, ORCID ID: 0000-0003-3252-7803

Abstract

Violin education is a systematic, methodical and comprehensive set of studies. Throughout the evolution of the violin in history, virtuoso composers have made significant contributions to the development of violin technique. They have demonstrated the basic and advanced right and left hand techniques that make up violin technique through methods, etudes and works, thus greatly influencing and improving violin performance. In addition to composers who presented high-level performance techniques, some composers, such as O. Rieding, F. Seitz, F. K  chler, etc., wrote educationally oriented works with specific goals. These composers aimed to divide the bow evenly into 2, 4, and 8 sections by writing pieces that included techniques such as detache, legato, changing position, and double voicing. Some composers, such as Bela Bartok, in addition to focusing on the same goals, encouraged students to begin with familiar melodies and rhythms by using local elements. When we examine the Turkish violin literature, we see that there are works for intermediate and advanced levels; however, there are almost no works written for beginners. In order to meet the need arising from this deficiency, beginner level works were commissioned by the researcher within the scope of Akdeniz University Scientific Research Project. In this study, it is aimed to examine the technical aspects of Kadri   ndil's "Diyatonic   zd    mler", which includes the right and left hand behaviors targeted in the first years of violin education, and to determine its level. At the end of the research, it was determined that in   ndil's work legato, staccato and pizzicato were used as right hand techniques, and vibrato and shifting were used as left hand techniques; it has been revealed that 2,3, and 4 slurred bow variations are used and the piece is suitable for playing/ teaching in the 3rd and 4th years of violin education.

Keywords: Violin, Violin Education, Turkish Composers, Turkish Violin Work.

GİRİ 

Keman eğitimi, çalgının teknik yönlerini öğrenmenin yanı sıra müzikal ifade ve anlayışı geliştirmeyi de içerir. Bu nedenle, öğrencilerin keman çalmayı öğrenme sürecinde başarılı olmaları için disiplin, sabır, tutku ve akademik yöntemlerin birleşimi gereklidir.

Keman eğitiminde sağ ve sol el davranışları teknik yaklaşım kapsamında keman tekniğini oluşturan en önemli unsurlardandır. Bu davranışların gelişimi için çeşitli egzersizler, etütler ve hedef davranışlara yönelik eserler yazılmış ve tarihi süreçte keman eğitiminin önemli bir parçası haline gelmiştir. A. Corelli, A. Vivaldi, G.F. Telemann gibi keman tekniğinin gelişimi açısından önemli rol oynamış barok dönemi bestecileri, özellikle sağ el davranışlarını içeren sayısız eser yazmışlardır. Zaman içerisinde G. Tartini, L. Spohr, N. Paganini gibi kemancı ve

bestecileri hem sağ el hem de sol tekniğinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Bununla beraber her dönemde giderek önem kazanmış olan yayın kullanımına yönelik çalışmalar kemanın doğuşuyla beraber başlamış ve bu konuda çok önemli çalışmalar yapılmıştır. Nadal (2022)’a göre yüzyılın başlarında, temel keman yayı, ölçü başına notaların başlangıçtaki sayısına bağlı olarak değişen yay vuruşlarından oluşuyordu. Bunun sebebini çok açık olmamakla beraber; notaların basitliği, yayın hafifliği ve tellerin düşük basınç direnci olarak ifade etmektedir. Ve bu sebepten dolayı bağlı çalmanın o zamanlarda mümkün olmadığını vurgulamaktadır. 1600’lü yılların başında; yani kemanın ortaya çıkışından yaklaşık seksen yıl sonra bağlı çalmaya ilişkin eğilimler görülmeye başlıyor. Napolili teorist Scipione Cerreto, bir yayda 2, 3 ve 4 bağlı notaların çalınabileceğine yönelik çalışmalarını yayınlar (Cerreto: 1601: 326).

Tarihe iz bırakmış ve önemli icracıların yetişmesinde rol oynamış keman ekollerinin temsilcileri, coğrafyalarının müziklerini kullanarak hem kültürünü yaşatmış hem de müziklerini keman tekniğinin gelişiminde kullanmışlardır. Rus keman ekolünün temelleri sayılan İ. Khandoshkin ile Polonyalı olmasına rağmen Rus ekolünün gelişiminde çok önemli bir yeri olan H. Wieniaswski bu minvalde verilebilecek en güzel örneklerdendir.

Temelleri Muzika-i Humayun’a dayanan Türk müzik eğitimi, Cumhuriyet’in ilanından sonra belirgin bir şekilde okullaşma sürecine girmiştir. Bu doğrultuda başta ilk Türk konser kemancısı Osman Zeki Bey ve birinci kuşak Türk kemancıları ürünler vermişlerdir. “Kemancı, şef ve müzik eğitimcisi kimlikleri ile birçok öğrenci yetiştirmiş olan Osman Zeki Bey, ülkemizin önemli kemancı ve müzik eğitimcilerinden oğlu Ekrem Zeki Ün’ü yetiştirmiştir” (Kurtaslan, 2009: 415).

Türk keman okulunun gelişim sürecinde keman eğitimi için hem eğitici hem de sanatsal eserler ortaya konmuştur. Oktay Dalaysel’in “Keman İçin Gam Çalışmaları ve Yay Çeşitleri”, Hazar Alapınar’ın “Keman İçin Teknik Çalışmalar”ı ile Ömer Can’ın “Keman Eğitimi VI” nolu kitabı teknik çalışmalar için verilebilecek örneklerdendir. Teknik çalışmaların yanı sıra etütlerin yazılması ve evrensel kabul görmüş birçok etüdün yeniden düzenlenmesi de etüt konusundaki gelişmelerdendir. Yazılan etütlere verilebilecek örnekler arasında Ömer Can “Keman Eğitimi I-II-III” ile Tuğrul Göğüş’ün Keman Öğreniyorum I-II-III” setleri sayılabilir.

Literatüre baktığımızda keman için yazılmış sanatsal eserlerin de azımsanmayacak kadar çok olduğu açıktır. Zaman içerisinde bu eserlerin

gerek devlet orkestralarının repertuvarına girdiğini gerekse kemancıların solo programlarında yer aldığı görülmektedir. Ancak, bu eserlerin oldukça azının eğitim odaklı yazıldığı ve eğitim programlarında olduğu da bir gerçektir. Türk bestecileri tarafından yazılan kimi eserler zorluğu, kimi eserler el yazısı sebebiyle okunamayışı, kimi eserler ileri düzey eserleri olmaları sebebiyle mesleki eğitim veren kurumların keman programlarında tutarlı bir Türk eseri repertuvarı olduğunu söylemek zordur.

Uçan (1980: 20) çağdaş Türk keman eğitiminin temel ilkelerini, “sanat eğitiminin, müzik eğitimi ve çalgı eğitiminin temel nitelikleri göz önünde tutularak; a) insanın doğasına uygunluk, b) Kemanın yapısına uygunluk, c) insanın doğası ile kemanın yapısı arasında uyumluluk, ç) Türk müziğine dayalılık, d) Evrensel müziğe açık oluşluluk, e) Çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk, f) Türkiye’nin somut koşullarıyla tutarlılık” maddeleriyle sınıflamıştır.

Uçan’ın vurguladığı Türk müziğine dayalılık, evrensel müziğe açık oluşluluk, çağdaş eğitim ilkelerine uygunluk ve Türkiye’nin somut koşullarıyla tutarlılık koşulları besteciler tarafından yazılan keman eserlerinin niteliğinin aşağı yukarı nasıl olması gerektiği konusunda ipuçları vermektedir. Sonuç kısmında tartışılacağı üzere bu koşullar dışında kalan yapıtların gelecek nesillere taşınmasının, dinleyici tarafından kabul görmesinin veya eğitimde kullanılmasının başarılı olacağı şüphelidir. Türk keman okulu ve bu okulun alt basamaklarında olan müzik eğitimi, çalgı eğitimi, yazılan eserler ve repertuvarın bu anlayışla oluşturulması önemli ve doğru olacaktır.

Kadri Şendil’in ‘Diyatonik İzdüşümler’ Adlı Eseri

“Diyatonik İzdüşümler” adlı keman-piyano eseri 2023 yılında bestelenmiş ve dünyada ilk seslendirilişi 16/10/2023 tarihinde gerçekleşmiştir. Eser 3 bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm 4/4’lük ölçüde, 72 metronom hızında ve piyanonun keman eşlik ettiği bir yapıdadır. İkinci bölüm tempo rubato, oldukça ağır bir tempoda, 4/4’lük ve lirik bir karakterdedir. Son bölüm olan üçüncü bölüm ise 6/8’lik yapıda, çeşitli yay tekniklerinin ağırlıkta olduğu ve piyanonun güç pasajlarının olduğu bir eserdir.

Eserde Kullanılan Sağ ve Sol El Tekniklerine İlişkin Açıklamalar

Detache: En temel yay tekniklerinden birisi olan *detache* temelde yayın itme ve çekme hareketleridir. Yayın itip çekilerek seslerin birbirinden ayrılmasıdır. Yay tele yapışık bir şekilde icra edilirken seslerin dengeli ve birbirine eşit olması amaçlanır.

Legato: Bir başka temel sağ el tekniği olan *legato* bağlı anlamına gelmektedir ve birden fazla notanın sadece bir yay hareketiyle; itme veya çekme hareketiyle çalınmasıdır. Ünlü keman pedagogu Auer, mükemmel bir *legato* tekniğine sahip olmak için tel değişimi yaparken, her iki telde bulunan parmakların aynı pozisyonda kalmaları gerektiğini ifade etmiştir. Auer, parmakların kaldırıldığında sesin devamlılığının bozulacağı ve böyle bir icranın kekemeliğe benzeyeceği düşüncesindedir (Auer, 2019: 32). Bunun yanı sıra *legato* yayın itme ve çekme hareketi esnasında seslerin birbirine bağlanması, koparılmadan icra edilmesi bağlamında da kullanılmaktadır.

Martele: Rus keman pedagogu Ivan Galamian’a göre *martele*, her notanın başlangıcında keskin bir vurgu ile notalar arasında her zaman duraklamaların yer aldığı, *seste* keskin bir vuruş etkisi yaratan yay kullanım şeklidir (Galamian, 1962: 71).

Spiccato: *Spiccato* yay tekniğinde yay, tele havadan düşer ve her notanın çalınmasından sonra tekrar telden kaldırılır. Galamian (1962: 75), *spiccato* yay hareketini bir kavis ile betimler. Galamian, bu dibe yakın bir noktada telle temas ettiğini, hareketin hem yatay hem de dikey unsurlara sahip olduğunu yazar. Yatay unsur daha çok vurgulandığında kavis daha düz olacaktır ve ton daha yumuşak, yuvarlak ve ünlü harf gibi tınlayacaktır. Dikey unsurun daha belirgin olduğu kaviste ise ton daha keskin, vurgulu ve vurucu olacaktır.

Pizzicato: *Pizzicato*, teli parmak ile çekme anlamına gelmektedir. Çoğu zaman yay tutan elin işaret parmak ucunun etli kısmı ile tuşeye yakın yerde yapılır. Sol elin parmakları ile de *pizzicato* yapılır.

Pozisyon değişimi: Pozisyon değişimi yaylı çalgılarda çeşitli konumlar arasında geçişi ifade etmektedir. Pozisyon değişiminde sol el tuşe boyunca ileri ve geri olarak hareket etmektedir.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın, proje kapsamında ve keman eğitimi esas alınarak bestelenmiş Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” adlı eserin keman eğitiminde sağ ve sol el davranışları, yay bölme davranışı ve düzeyi

bakımından tespit edilerek ortaya konması amacını taşımaktadır. Bu sayede Türk keman repertuvarına kazandırılmış olan bu eserin keman eğitiminin hangi seviyesinde çalışılabileceği ve hangi teknikleri içerdiği noktasında hem eğitimcilere hem de öğrencilere eseri tanıtması bakımından faydalı olacağı düşünüldüğü için önem taşımaktadır. Bu eser proje kapsamında yazılmış ve belirli hedefler çerçevesinde yazılmaya teşvik edildiği için bu makalenin konusu olarak seçilmiştir.

Araştırmanın Problemi

Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eseri keman tekniği ve düzeyi bakımından nasıldır?

Alt Problemler

- 1- Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eseri hangi sağ el tekniklerini içermektedir?
- 2- Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eseri hangi sol el tekniklerini içermektedir?
- 3- Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eseri yay bölme/paylaşımı bakımından nasıldır?
- 4- Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eseri düzey bakımından nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmada kavramsal çerçevenin oluşturulması için tarama modeli kullanılmıştır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır" (Karasar, 2008: 77).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu Devlet Konservatuvarında görev yapan 4 keman eğitimcisi oluşturmaktadır.

Tablo 1. Keman Eğitimcilerinin Demografik Özelliklerine İlişkin Tablo

	<i>Cinsiyet</i>	<i>Mesleki tecrübe (yıl)</i>	<i>Unvan</i>
Eğitimci 1	Kadın	24	Prof. Dr.
Eğitimci 2	Kadın	21	Öğr. Gör.
Eğitimci 3	Kadın	12	Öğr. Gör.
Eğitimci 4	Erkek	18	Doç. Dr

Veri Toplama Araçları ve Süreci

Araştırmanın kavramsal çerçevesi kaynak tarama yolu ile elde edilmiştir. Nicel bilgiler ise Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarında keman eğitimi veren 4 eğitimci tarafından cevaplanan açık uçlu sorular yoluyla elde edilmiştir. Önce araştırmaya katılacak eğitimcilere sorulmak üzere bestelenen eserine sağ ve sol davranışlarına yönelik 15 soru hazırlanmış ve uzman görüşüne sunulmuştur. Uzmanlardan gelen değerlendirme sonucunda, uygun olmayan 3 soru anketten çıkartılarak soru sayısı 12'ye düşürülmüş ve anket son halini almıştır.

Verilerin Çözümlemesi

Elde edilen veriler içerik analizi yoluyla açıklanmaya çalışılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2008, s. 227), içerik analizinde temel amacın toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmak olduğunu ve verilerin, içerik analizinde daha derin bir işleme tabi tutulduğunu ifade etmektedir. Ayrıca, betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temaların bu analiz sonucu keşfedilebileceği ifade edilmektedir. Araştırmaya katılan eğitimcilerin keman sağ el, sol davranışları ve eserin seviyesine yönelik vermiş oldukları cevaplar tablolar halinde sunulmuştur.

Etik

Araştırma Akdeniz Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu tarafından değerlendirilmiş ve 08/06/23 tarihli ve 13/309 sayı ile onaylanmıştır.

BULGULAR

Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" Eseri Hangi Yay Tekniklerini İçermektedir? Alt Problemine İlişkin Bulgular.

Tablo 2. Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" Eserinde Uygulanan Yay Teknikleri

	1.eğitimci	2.eğitimci	3.eğitimci	4.eğitimci
Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eserinin birinci bölümünde hangi sağ el tekniklerinin keman eğitiminde kullanılabileceğini düşünüyorsunuz?	Detache, Legato,	Detache, Legato	Detache, Legato	Legato, Detache
Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eserinin ikinci bölümünde hangi sağ el tekniklerinin keman eğitiminde kullanılabileceğini düşünüyorsunuz?	Detache, Pizzicato, Legato	Legato Detache	Detache Legato	Legato, Detache Pizzicato
Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eserinin üçüncü bölümünde hangi sağ el tekniklerinin keman eğitiminde kullanılabileceğini düşünüyorsunuz?	Detache, Spiccato, Legato, Staccato	Detache, Legato	Staccato, seutille, Legato	Spiccato, Legato, Detache

Tablo 2’de keman eğitimcilerinin eserde kullanılan sağ el tekniklerine ilişkin vermiş oldukları cevaplar görülmektedir. Verilere göre eserin birinci bölümü için eğitimcilerin tamamı detache ve legato cevabını vermişlerdir. Şekil 1’de görüleceği üzere özellikle 33. ölçüden

itibaren notaların sekizlik, dörtlük ve ikilik notalar olmak üzere ayrı ayrı çalınacağı görülmektedir. Şekil 2’de geçen yapıda ise hem notaların hem de müzik cümlelerinin bağlı olarak çalınacağı görülmektedir. Eğitimciler eserin ikinci bölümünde ise *detache* ve *legato* yay tekniklerinin kullanıldığını belirtmişlerdir. Ayrıca, 2 eğitimci bu tekniklere ek olarak *pizzicato* tekniğinin de kullanıldığını belirtmiştir. Şekil 3’te ikinci bölümde geçen birbirine eşit sekizlik notaların oluşturduğu *detache* yapı görülmektedir. Şekil 4’te ise benzer yapının yay bağı ile bağlanarak *legato* çalışacağı görülmektedir. Şekil 5’te ikinci bölümün son kısmı olan *pizzicato* yapı görülmektedir. Eğitimciler eserin üçüncü bölümünde geçen yay tekniklerinin ağırlıklı olarak *detache*, *legato* ve *spiccato* olduğunu belirtmişlerdir. Şekil 6’da üçüncü bölümünde ağırlıklı olarak görülen 3-2 bağlı *legato* yay hareketleri görülmektedir. Şekil 7’de ise kemanın piyanoya eşlik duruma geldiği ve *p* nüansında *staccato* yapı görülmektedir. Buna ek olarak *seutille* ve *detache* cevabı verilmiş olsa da şekil 8’de görüleceği üzere özellikle yavaş tempodaki bu yapının temel seviye keman eğitiminde daha çok *spiccato* olarak tercih edilebileceğini düşünebiliriz. Görüldüğü üzere dört keman eğitimcisinin de eserin üçü bölümü için tercih etmiş oldukları yay teknikleri aynıdır. İfade edilen farklılıklar ise yay tekniklerinin başlangıç-temel seviye öğrenci durumu ile ilgili olduğu düşünülebilir.

Şekil 1. Birinci Bölüme İlişkin Nota



Şekil 1’de eserin birinci bölümünde geçen notaların ayrı ayrı, çalınacağını gösteren kesit görülmektedir.

Şekil 2. Birinci Bölüme İlişkin Nota



Şekil 2’ de, birinci bölümde geçen *legato* kesit görülmektedir.

Şekil 3. İkinci Bölüme İlişkin Nota



Şekil 3'te eserin ikinci bölümünde geçen notaların detache çalınacağını gösteren kesit görülmektedir.

Şekil 4. İkinci Bölüme İlişkin Nota



Şekil 4' te, ikinci bölümde geçen ve sekizlik notalardan oluşan legato yapı görülmektedir.

Şekil 5. İkinci Bölüme İlişkin Nota



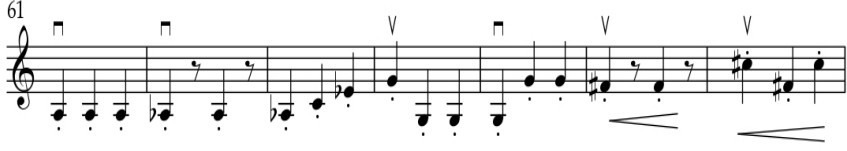
Şekil 5' te, ikinci bölümün sonunda pizzicato sağ el tekniğine ilişkin kısa yapı görülmektedir.

Şekil 6. Üçüncü Bölüme İlişkin Nota



Şekil 6'da üçüncü bölümünde yer alan legato kısım görülmektedir. 6/8'lik olan bu yapı bölüm içinde farklı perdeler üzerinden yinelenmektedir.

Şekil 7. Üçüncü Bölüme İlişkin Nota



Şekil 7’de üçüncü bölümde yer alan ve piyanonun solosuna eşlik niteliğindeki yapı görülmektedir.

Şekil 8. Üçüncü Bölüme İlişkin Nota



Şekil 8’de üçüncü bölümde 6/8’lik yapıda spiccato yay tekniğine ilişkin notalar görülmektedir.

Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eseri hangi sol el tekniklerini içermektedir? Alt problemine ilişkin bulgular.

Tablo 3. Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” Eserinde Uygulanan Sol El Teknikleri

	1.eğitimci	2.eğitimci	3.eğitimci	4.eğitimci
Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eserinin birinci bölümünde hangi sol el tekniklerinin keman eğitiminde kullanılabileceğini düşünüyorsunuz?	Pozisyon geçişi, Parmak açma	Pozisyon geçişi, vibrato	Pozisyon geçişi	Pozisyon geçişi, vibrato
Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eserinin ikinci bölümünde hangi sol el tekniklerinin keman eğitiminde	Pozisyon geçişi	Pozisyon geçişi	Pozisyon geçişi	Pozisyon geçişi

kullanılabileceğini düşünüyorsunuz?				
Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" eserinin üçüncü bölümünde hangi sol el tekniklerinin keman eğitiminde kullanılabileceğini düşünüyorsunuz?	Pozisyon geçişi, Süsleme	Pozisyon geçişi, Vibrato, Oktav	Pozisyon geçişi, Sol el pizzicato	Pozisyon geçişi, Oktav, Süsleme

Tablo 3'te keman eğitimcilerinin eserde kullanılan sol el tekniklerine ilişkin vermiş oldukları cevaplar görülmektedir. Eğitimcilerin vermiş oldukları cevaplara göre birinci bölümde kullanılan sol el tekniği pozisyon geçişidir. Bunun dışında vibrato da 2 eğitimci tarafından belirtilmiştir. Şekil 9'da görüldüğü üzere pozisyon geçişi olan legato yapının pozisyon geçişi olmadan, birinci konumda kalarak da icra edilebileceği düşünülebilir. Ancak, bu noktada müzik cümlesinde tını bütünlüğünün sağlanması bakımından pozisyon geçişinin yapıldığını söyleyebiliriz. Bununla beraber pozisyon geçişi çalışması yapmak için farklı yerlere parmak numaralarının da yazılması mümkündür. Şekil 4'te görülen kesitte ise, eserin ikinci bölümünde 3. pozisyonda çalınmak üzere parmak numarası yazılmış olan notalar 25. ölçüde 2. pozisyon, 27. ölçüde ise 1. pozisyon olacak şekilde numaralandırılmıştır. Eğitimciler eserin üçüncü bölümüne ilişkin vermiş oldukları cevaplarda ise yine pozisyon geçişinin tüm eğitimciler tarafından belirtildiği görülmektedir. Şekil 10'da görüleceği üzere hızlı tempoda sık tel değişiminin yapılmaması ve tını bütünlüğünün korunması bakımından pozisyon geçişinin kullanıldığı görülmektedir. Pozisyon geçişlerinin her üç bölümde de 1-2-3 pozisyon ile sınırlılığı olduğu görülmektedir. Bu noktada eserin temel seviyeye uygun olduğunu düşünebiliriz. Eğitimcilerin üçüncü bölümde kullanılan sol el tekniğine ilişkin vermiş oldukları bir başka örnek ise süslemedir. Basit bir süsleme tekniği olan çarpma bu bölümde toplamda 4 defa kullanılmış ve pozisyon geçişine yedirerek oldukça basit tutulmuştur.

Şekil 9. Birinci Bölüme İlişkin Nota



Şekil 9’da birinci bölümde pozisyon geçişini gösteren kesit görülmektedir. Pozisyon geçişi 1-3 konumları arasındadır.

Şekil 10. Üçüncü Bölüme İlişkin Nota



Şekil 10’da pozisyon geçişi ve çarpma tekniğini gösteren kesit gösterilmiştir.

Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eseri yay bölme/paylaşımı bakımından nasıldır? Alt problemine ilişkin bulgular.

Tablo 4. Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” Eserinde Uygulanan Yay Bölme/Paylaşımı

	1.eğitimci	2.eğitimci	3.eğitimci	4.eğitimci
Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eserinin birinci bölümü yay bölme/paylaşımı bakımından hangi hedefleri karşılamaktadır?	2, 4 bağlı	2, 4 bağlı	2, 4 ve senkop bağlar	2, 4 bağlı, ölçü bağı

Kadri Şendil'in "Diyatonik İzduşümler" eserinin ikinci bölümü yay bölme/ paylaşımı bakımından hangi hedefleri karşılarmaktadır?	2 bağı	2 bağı	2 bağı ve senkop bağlar	2 bağı
Kadri Şendil'in "Diyatonik İzduşümler" eserinin üçüncü bölümü yay bölme/ paylaşımı bakımından hangi hedefleri karşılarmaktadır?	3 bağı	3 bağı	3 bağı	2 ve 3 bağı

Tablo 4'te keman eğitimcilerinin eserde kullanılan yay bölme/ yay paylaşımına ilişkin vermiş oldukları görülmektedir. Keman eğitiminde başlangıç seviyesinde en önemli çalışmalardan ve kazandırılması gereken davranışların başında yayı eşit şekilde bölme gelmektedir. Bu davranışın kazandırılmasında gam ve egzersiz çalışmaları son derece önemlidir. Eğitimciler, eserin birinci bölümünün yayın 2 ve 4'e bölünmesi konusunda hedefleri karşıladığını ifade etmişlerdir. Şekil 11'de görüleceği üzere çoğunlukla yayın hızı değişmeden yayın 2 ve 4'e bölünmesi gerçekleşmektedir. Şekil 12'de görüleceği üzere eserin ikinci bölümünde yayın 2'ye bölünmesi hedefine yönelik nota görülmektedir. Eğitimciler bu konuda da görüş birliğindedirler. Her ne kadar ikinci bölümde 3 veya dört bağı yerler mevcut olsa da davranışın pekiştirilmesi için yeterli derecede tekrar etmediğinden dolayı değerlendirmeye alınmamıştır. Son olarak, eğitimciler eserin üçüncü bölümünde yayın eşit bir şekilde 3'e bölüneceğini ifade etmişlerdir. Şekil 13'te görüleceği üzere 6/8'lik yapı ağırlıklı olarak 2 ve 3 bağı seyretmektedir. Bu noktada 2 bağı yazılan notalar yayı eşit olmayan bir şekilde, notaların süresi boyunca alınacağını göstermektedir.

Şekil 11. Birinci Bölüme İlişkin 2 ve 4 Bağlı Nota Örneği.



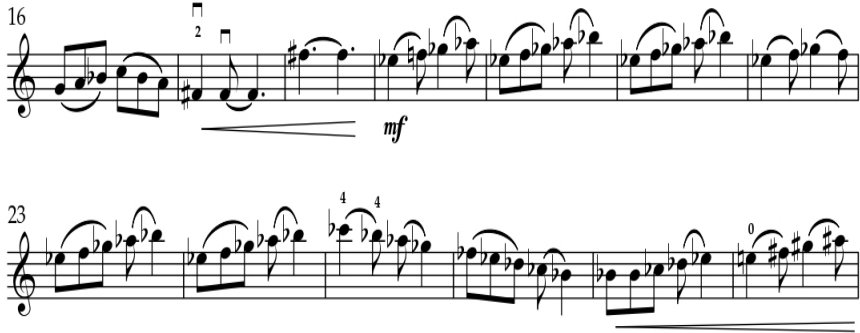
Şekil 11’de tam arşede 2 ve 4 bağlı örnekler görülmektedir.

Şekil 1. İkinci Bölüm 2 Bağlı Nota Örneği.



Şekil 12’de tam arşede 2 bağlı örnek görülmektedir.

Şekil 13. Üçüncü Bölüm 3 Bağlı Nota Örneği



Şekil 13’te 6/8’lik yapıda 3 bağlı notalar görülmektedir.

Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eseri düzey bakımından nasıldır? Alt problemine ilişkin bulgular.

Tablo 5. Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” Eserinin Düzeyi

	1.eğitimci	2.eğitimci	3.eğitimci	4.eğitimci
Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eserinin birinci bölümü keman eğitiminin hangi yılında öğretilmek için uygundur?	3	4	4	3
Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eserinin ikinci bölümü keman eğitiminin hangi yılında öğretilmek için uygundur?	3	4	4	3
Kadri Şendil’in “Diyatonik İzdüşümler” eserinin üçüncü bölümü keman eğitiminin hangi yılında öğretilmek için uygundur?	3	5	4	4

Tablo 5’te eğitimcilerin eserin düzeyine yönelik vermiş oldukları cevaplar görülmektedir. Eğitimciler eserin birinci bölümünün keman eğitiminin 3 veya 4. yılında, ikinci bölümünün 3 veya 4. yılında çalıştırılabileceğini ifade etmişlerdir. Eğitimcilerin eserin son bölümüne ilişkin verdikleri cevaplarda farklılıklar görülmektedir. Eğitimcilerin ikisi eserin 4. yılda, birisi 3. yılda ve diğeri ise 5. yılda çalıştırılabileceğini belirtmişlerdir. Bu noktada tonalitedeki farklılıklar sebebiyle bu bölümün ileriki yıllarda çalıştırılabileceğini düşünmek doğru olacaktır. Eserin son bölümünde kullanılan sağ ve sol el teknikleri detache, legato, staccato gibi temel teknik ağırlıklıdır. Burada güç olan durumun tonalite olduğu varsayılabilir.

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Birinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgular ışığında Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" adlı eserinde keman eğitimi temel sağ el tekniklerinden *detache*, *legato*, *saccato* ve *pizzicato* tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu yay tekniklerinden *detache* ve *legato* en temel iki tekniktir. M. Crickboom, K. Susmannhaus, H. Sitt, A. Seybold, R. Kreutzer gibi farklı ekollere mensup keman icracı/eğitimcilerinin keman eğitimi için yazmış oldukları metotların ilk etütlerinin *detache* yay tekniği üzerine olduğu gözlemlenebilir.

Afacan ve Çilden (2017: 371) yay tekniklerinin etkili ve doğru kullanılması öğrencinin performansını doğrudan etkilemektedir ve çalgıdaki hakimiyeti ve teknik çalım becerisi ile de yakından ilişkilidir. Temel yay tekniklerinin öğrenci tarafından iyi düzeyde uygulanamıyor olması öğrencinin çalgısında teknik ve müzikal gelişimini olumsuz etkileyeceği ve buna bağlı olarak öğrencinin bireysel çalışmasını, çalgısına yönelik düşüncelerini olumsuz etkileyeceği de düşünülebilir. Eserin düzeyinin belirlenmesinde öğrencilerin bu teknikleri tam anlamıyla yapamıyor olması da belirleyici olabilir.

İkinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgular ışığında Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" adlı eserinde keman eğitimi temel sol el tekniklerinden ağırlıklı olarak pozisyon geçişine yer verildiği tespit edilmiştir. Bununla beraber çarpma ve vibrato gibi sol el teknikleri de eğitimciler tarafından belirtilmiştir. Ancak, süsleme sınıfında gösterebileceğimiz çarpma pozisyon geçişi kadar fazla olmamakla beraber üçüncü bölümde karakteristik bir hava yaratmaktadır. Ancak, vibratoyu özellikle besteci tarafından belirlenmiş olan bir teknik olarak kabul etmek doğru olmayacaktır. Çünkü, vibrato uygun olan her yerde tercih edilebilecek bir süslemedir. Zhao ve diğerleri (2021), vibratonun keman müziğinde her yerde bulunurken, vibratonun hızı ve kapsamı gibi özelliklerinin çalgı ile kayıt koşulları arasındaki farklardan nediren etkilenebileceğini ifade etmiştir. Vibratonun yapılacağı yer nota üzerinde gösterilmez ve vibratonun yapılması eğitimcinin ve öğrencinin belirlemiş olduğu yerlerde ve yoğunlukta olacak şekilde eser uygun olarak belirlenir. Taş (2023: 774) ise vibratonun keman eğitimine mümkün olduğunca erken girmesi gerektiğini, geciktirilmesinin ise keman eğitiminde eksiklik yaratacağını ifade etmiştir. Şu durumda vibratonun keman eğitiminin ilk yıllarında kazandırılması hedeflenen bir sol el tekniği olduğunu kabul edersek spesifik olarak belirli bir eserde veya eserlerde özellikle seçilen bir teknik olma ihtimali ortadan kalkacaktır. Son olarak, vibrato keman icrasının vazgeçilmez bir özelliği olsa da kimi eğitimciler eserin çalışılması/öğrenilmesi sürecinde veya eserin karakteri ya da stili itibarıyla vibratonun yapılmasını tercih etmemektedirler. Bu

sebepler göz önünde bulundurulduğunda bazı eğitimcilerin vermiş oldukları cevaplarda vibratonun bulunmamasını anlayabiliriz.

Üçüncü alt probleme ilişkin elde edilen bulgular ışığında Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" adlı eserinin birinci bölümünde 2 ve 4, ikinci bölümünde 2 ve üçüncü bölümünde ise 3 bağlı yay yapısının kullanıldığı ifade edilmiştir. Keman eğitiminin önemli noktalarından birini de yayın doğru ve eşit bir şekilde bölünmesi konusu oluşturmaktadır. Bu konunun doğru bir şekilde öğrenilmesi için gam, arpej ve egzersizler büyük önem taşırlar. Galamian'ın (1962: 45) ifade ettiği gibi, eşit yay hızını sağlamak, notalar arasında eşit bir akıcılık ve ton kalitesi sağlar. Yayın eşit bir şekilde bölünmesi, müzikal ifadenin doğru iletilmesine yardımcı olur ve istenmeyen dinamik farklılıklarını önler. Özellikle karmaşık ritimlerde, noktalı ikilik veya başka zaman imzalarıyla çalışırken, yayın doğru şekilde bölünmesi daha da önemlidir. Her nota için doğru miktarda yay kullanmak, müziğin doğru vurgusunu ve akıcılığını korur. Öztürk (2012: 84-85) temel yay bölünmeleri üzerine çalışmaya paralel olarak görüşleri şu şekilde ifade etmektedir; örneğin, eğer tam yayda dört tane çeyrek nota çalınacaksa, notaların her biri için yayın dörtte biri kullanılmalıdır. Eğer bir noktalı ikilik ve çeyrek nota art arda geliyorsa, noktalı ikilik yayın dörtte üçünü, çeyrek nota ise dörtte birini kapsayacaktır. İyi kontrol edilen mantıklı yay bölünmelerinin önemi çok büyüktür. Eğer bu yoksa sonucunda istenmeyen dinamikler veya arzu edilmeyen ton kalitesi, ya da her ikisi birden meydana gelecektir.

Elbette ki sağ ve sol el tekniklerinden olup da bu çalışmada eğitimciler tarafından bahsedilmemiş olan teknikler de olacaktır. Örneğin, bir sağ el davranışı olan tel değiştirme buna bir örnek olabilir. Ancak; belli bir seviyeye ulaşmış ve burada bahse konu olan bestecinin eserini seslendirme veya çalışabilme durumuna gelmiş bir öğrenci için tel değiştirme davranışının gerekliliğinden veya öğrenilmesinden söz etmek çok da ilk öncelikli olmayacaktır.

Dördüncü alt probleme ilişkin elde edilen bulgular ışığında Kadri Şendil'in "Diyatonik İzdüşümler" adlı eserinin düzeyine baktığımızda, eserin keman eğitiminin 3 ve 4. yılında çalıştırılabilecek bir eser olduğu görülmektedir. Bu noktada "hangi eğitim düzeyinde?" sorusu akla gelecektir. Elbette ki her yaşın farklı özellikleri olduğu ve bu sebeple eserin başlangıç yaşına göre farklılık göstereceği şüphesizdir. Ancak, burada şu noktayı vurgulamak gerekir; lisan düzeyi gibi 18 yaşında kemana başlayan bir öğrencinin ilkökul, ortaokul ve hatta lise düzeyinde eğitime başlayan bir öğrenciye göre ilerlemesi elbette ki aynı hızda olmayacaktır. Araştırmaya katılan eğitimcilerin de ilkökul ve ortaokul düzeyinde keman eğitimine başlayan bir konservatuvarın eğitimcileri

olduğu düşünüldüğünde eserin çalıştırılabileceği düzeyin ilkokul ve ortaokul düzeyinde olacağını düşünmek olasıdır.

Yukarıda giriş kısmında değinildiği üzere keman; Uçan'ın Türk keman eğitiminin ilkeleri kapsamında ifade ettiği Türk müziğine dayalılık, evrensel müziğe açık oluşluluk, çağdaş eğitim ilklerine uygunluk ve Türkiye'nin somut koşullarıyla tutarlılık maddelerinin Kadri Şendil'in eserinde bulunduğunu söylemek mümkündür. Eserde kullanılan gerek sağ ve sol el tekniklerinin uygulanışı, eserin belli bir eğitim düzeyine uygun oluşu eserin çağdaş eğitim ilklerine uygunluğunu göstermektedir. Buna ek olarak her ne kadar alt problemlere konu olmasa da tonal ve makamsal özellikleri bakımından hem Türk müziğine hem de evrensel müziğe temas halinde olan bir eserdir. Son olarak; eserin nobran, zor ve anlaşılması güç bir sanat eseri yerine; basit ölçekli, melodik ve görece kolay olması, eseri Türkiye'nin somut koşullarıyla tutarlı olarak geçerli kılmaktadır. Bu somut koşulları öğrencilerin müzik dinleme kültürleri, beğenileri, repertuvardaki Türk bestecilerinin eğitsel eserlerinin azlığı gibi özetlemek mümkündür.

Araştırma sonucunda şu önerilere yer verilmiştir;

Keman eğitiminin başlangıç aşamasında sağ ve sol el için farklı hedeflerinin kazanılmasına yönelik yeni eserler yazılabilir. Ya da Türk halk müziğinde var olan şarkı/türküler yine belirli hedef davranışlar için uyarlanabilir. Bu bestelenen/düzenlenen eserlerin seslendirilmesi yapılarak hem icracılar hem de besteciler Türk eserlerinin bestelenmesi ve seslendirilmesi konusunda cesaretlendirilmiş olur. Yeteri kadar eser bestelendiğinde keman müfredatı için her sınıf düzeyinde zorunlu/seçmeli eser programı oluşturulabilir.

KAYNAKÇA

- Auer, L. (2019). *Violin Playing as I teach It*. New York: Dover Publication
- Afacan, Ş. ve Çilden, Ş. (2017). Güzel sanatlar lisesi müzik bölümü keman öğrencilerinin temel yay tekniklerine ilişkin kazanımlarının incelenmesi. *Researcher: Social Science Studies*. 5 (10). S. 370-382.
- Cerreto, S. (1601). *Della practica musica vocale et strumentale*. Napoli.
- Galamian, I. (2013). *Principles of violin playin & teaching*. Dover publications, Mineola, New York.
- Kurtaslan, Z. (2009). Türk keman okulunun oluşum süreci ve önemli temsilcileri. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. 26. S.409-429.
- Nadal, P, J. (2022). *the development of slurs in violin bowing during the Italian seicento: printing and rhetoric*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. The City University of New York.
- Öztürk, Ö., D. (2012). *20. yüzyıl Rus keman ekolünde pedagojik yaklaşımlar ve sağ el teknikleri ile ilgili uygulamalar*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taş, S. (2023). The opinions of fine arts high school violin and viola teachers on vibrato instruction. *international journal of education, technology and science*. 3 (3). 772-785. temel yay tekniklerine ilişkin kazanımlarının incelenmesi. *Researcher: Social Science Studies*. 5 (10). S. 370-382
- Uçan, A. (1980). Çevreden evrene keman eğitimi üzerine. *Çağdaş eğitim dergisi*. 47. S.19-27
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin yayıncılık.
- Zhao, Y., Wang, C., Fezekas, G., Benetos, E., Sandler, M. (2021). *violinist identification based on vibrato*. 29th Eouropean Signal Processing Conference (EUSIPCO), Dublin, Ireland. 381-385, doi: 10.23919/EUSIPCO54536.2021.9616197

Extended Abstract

Introduction

In violin education, right and left hand behaviors are among the most important elements that make up the violin technique within the scope of the technical approach. Various exercises, studies and works on target behaviors have been written for the development of these behaviors and have become an important part of violin education throughout history.

In addition, studies on the use of bows, which has become increasingly important in every period, started with the birth of the violin and very important studies have been carried out on this subject. According to Nadal, at the beginning of the century, the basic violin bow consisted of varying bow strokes depending on the initial number of notes per measure. Although the reason for this is not very clear; it refers to the simplicity of the notes, the lightness of the bow and the low pressure resistance of the strings. And for this reason, he emphasizes that slurred playing was not possible at that time. In the early 1600s; In other words, approximately eighty years after the emergence of the violin, trends in playing slurred begin to be seen. Neapolitan theorist Scipione Cerreto publishes his studies showing that 2, 3 and 4 slurred notes can be played on a bow (Cerreta).

When we look at Turkish violin literature, it is clear that there are a considerable number of artistic works written for the violin. Over time, it is seen that these works entered the repertoire of state orchestras and took part in the solo programs of violinists. However, it is also a fact that very few of these works were written with an educational focus and are included in educational programs. It is difficult to say that there is a consistent repertoire of Turkish works in the violin programs of institutions providing vocational training due to the difficulty of some works written by Turkish composers, some works being unreadable due to handwriting, and some works being advanced works.

Method

The survey model was used to create the conceptual framework in the research. "Scanning models are research approaches that aim to describe the past or present situation as it exists" (Karasar). The study group of the research consists of 4 violin educators working at Akdeniz University Antalya State Conservatory. The conceptual framework of the research was obtained through source scanning. Quantitative information was obtained through open-ended questions answered by 4 violin educators at Akdeniz University Antalya State Conservatory. First, 15

questions were prepared to be asked to the educators who would participate in the research and were presented to expert opinion. As a result of the evaluation from the experts, 3 inappropriate questions were removed from the survey and the number of questions was reduced to 12 and the survey took its final form. The data obtained was tried to be explained through content analysis. Yıldırım and Şimşek (2008) state that the main purpose of content analysis is to reach concepts and relationships that can explain the collected data and that the data is subjected to a deeper process in content analysis. In addition, it is stated that concepts and themes that cannot be noticed with a descriptive approach can be discovered as a result of this analysis. The answers given by the educators participating in the research regarding the right hand and left violin behaviors and the level of the piece are presented in tables.

Table 2 shows the answers given by violin educators regarding the right hand techniques used in the piece. According to the data, all of the educators answered *detache* and *legato* for the first movement of the piece. As can be seen in Figure 1, especially from the 33rd measure onwards, the notes will be played separately as eighth, quarter and second notes. In the structure shown in Figure 2, it is seen that both notes and musical phrases will be played slurred. Educators stated that *detache* and *legato* bow techniques were used in the second movement of the work. Additionally, 2 educators stated that the *pizzicato* technique was also used in addition to these techniques. Figure 3 shows the *detache* structure formed by equal eighth notes in the second movement. Figure 4 shows that a similar structure will work *legato* by being tied with a bow tie. Figure 5 shows the *pizzicato* structure, which is the last part of the second movement. Educators stated that the bow techniques used in the third movement of the work are mainly *detache*, *legato* and *spiccato*. Figure 6 shows 3-2 connected *legato* bow movements, which are mainly seen in the third movement. Figure 7 shows the *staccato* structure in the *p* dynamic, where the violin accompanies the piano. In addition, although *seutille* and *detache* answers are given, we can think that this structure, especially in slow tempo, may be preferred as *spiccato* in basic level violin education, as can be seen in Figure 8. As can be seen, the bow techniques preferred by all four violin educators for three movement of the work are the same. The differences expressed can be thought to be related to the beginner-basic level student status of bow techniques.

Table 3 shows the answers given by violin educators regarding the left hand techniques used in the piece. According to the answers given by the educators, the left hand technique used in the first movement is position shifting. Apart from this, vibrato was also mentioned by 2 educators. As seen in Figure 9, it can be thought that the *legato* structure

with position shifting can be performed by remaining in the first position without shifting position. However, at this point we can say that the position shifting is made in order to ensure timbral integrity in the musical phrase. However, it is possible to write finger numbers in different places to practice position shifting. In the section shown in Figure 4, the notes with finger numbers written to be played in the 3rd position in the second part of the work are numbered as the 2nd position in the 25th measure and the 1st position in the 27th measure. In the answers given by the educators regarding the third part of the work, it is seen that the position shifting was mentioned by all educators. As can be seen in Figure 10, position switching is used to avoid frequent string changes at a fast tempo and to preserve timbre integrity. It is seen that position shiftings are limited to 1-2-3 positions in all three movements. At this point, we can think that the work is suitable for the basic level. Another example given by educators regarding the left hand technique used in the third movement is ornamentation. Multiplication, which is a simple decoration technique, is used 4 times in total in this movement and is kept very simple by integrating it into position shifting.

Table 4 shows the violin educators' comments regarding the bow division/bow sharing used in the piece. Dividing the bow equally is one of the most important exercises and behaviors that need to be acquired at the beginning level of violin education. Scale and exercises are extremely important in gaining this behaviors. Educators stated that the first movement of the work met the goals in dividing the publication into 2 and 4. As can be seen in Figure 11, the bow is usually divided into 2 and 4 without changing the bow speed. As can be seen in Figure 12, in the second movement of the work, there is a note aimed at dividing the arc into second educators also agree on this issue. Although there are 3 or four connected places in the second movement, it was not evaluated because it was not repeated enough to reinforce the behavior. Finally, educators stated that in the third movement of the sonatine, the bow will be divided equally into 3 parts. As can be seen in Figure 13, the 6/8 structure is predominantly 2 and 3 slurred. At this point, the arc of notes written in 2 strings indicates that the notes will be played throughout their duration, unequally.

Table 5 shows the answers given by educators regarding the level of the work. Educators stated that the first movement of the work can be practiced in the 3rd or 4th year of violin education, and the second movement can be practiced in the 3rd or 4th year. There are differences in the answers given by educators regarding the last movement of the work. Two of the educators stated that the work could be played in the 4th year, one in the 3rd year and the other in the 5th year. At this point, it

would be correct to think that this movement can be operated in the coming years due to differences in tonality. The right and left hand techniques used in the last movement of the work are mainly based on basic techniques such as *detache*, *legato* and *staccato*. It can be assumed that the difficult situation here is tonality.

Result and Discussion

In the light of the findings regarding the first sub-problem, it was determined that *detache*, *legato*, *sataccato* and *pizzicato* techniques, which are among the basic right hand techniques in violin education, were used in Kadri Şendil's work called "Diatonic Projections". Among these bow techniques, *detache* and *legato* are the two most basic techniques. It can be observed that the first studies of the methods written for violin education by violin players/educators from different schools such as M. Crickboom, K. Susmannhaus, H. Sitt, A. Seybold, R. Kreutzer were on the *detache* bow technique.

Afacan and Çilden (2017) state that the effective and correct use of bow techniques directly affects the student's performance and is closely related to his mastery of the instrument and technical playing skills. It can also be thought that if the basic bow techniques cannot be applied well by the student, it will negatively affect the technical and musical development of the student's instrument and, accordingly, it will negatively affect the student's individual work and thoughts about the instrument. The fact that students cannot fully perform these techniques may also be a determining factor in determining the level of the work.

In the light of the findings regarding the second sub-problem, it has been determined that Kadri Şendil's work "Diatonic Projections" mainly includes position shifting, one of the basic left hand techniques in violin education. However, left hand techniques such as *impaction* and *vibrato* are also mentioned by educators. However, although it is not as much as the *impact* position shifting that we can show in the decoration class, it creates a characteristic atmosphere in the third movement. However, it would not be correct to accept *vibrato* as a technique specifically determined by the composer. Because *vibrato* is an ornament that can be preferred wherever appropriate. Zhao et al. (2021) stated that while *vibrato* is ubiquitous in violin music, its characteristics such as speed and scope can be affected by differences between the instrument and recording conditions. The place where the *vibrato* will be performed is not shown on the score, and the work is determined as appropriate so that the *vibrato* will be performed in the places and intensity determined by the educator and the student. Taş (2023) stated that *vibrato* should be introduced into violin education as early as possible, and delaying it will

create a deficiency in violin education. Finally, although vibrato is an indispensable feature of violin performance, some educators do not prefer to use vibrato during the study/learning process of the piece or due to the character or style of the piece. Considering these reasons, we can understand the absence of vibrato in the answers given by some educators.

In the light of the findings regarding the third sub-problem, it was stated that 2 and 4 slurred bow structures were used in the first movement of Kadri Şendil's work called "Diatonic Projections", 2 slurred bow structures were used in the second movement and 3 slurred bow structures were used in the third movement. One of the important points of violin education is the correct and equal division of the bow. Scales, arpeggios and exercises are of great importance in order to learn this subject correctly. As Galamian (1962) states, ensuring equal bow speed provides equal fluency and tone quality between notes. An even division of the bow helps convey musical expression accurately and prevents unwanted dynamic differences. Particularly when working with complex rhythms, dotted binary, or other time signatures, correct division of the bow is even more important. Using the right amount of bow for each note maintains the correct emphasis and fluidity of the music. Öztürk (2012), in parallel with the study on basic arc divisions, expresses his views as follows; For example, if four quarter notes are to be played in a full bow, one-fourth of the bow should be used for each note.

Of course, there will be right and left hand techniques that were not mentioned by the educators in this study. For example, an example would be string shifting, which is a right-hand behavior. However; for a student who has reached a certain level and is able to perform or practice the work of the composer in question here, talking about the necessity or learning of string changing behavior will not be a top priority.

When we look at the level of the work in the light of the findings regarding the fourth sub-problem, it is seen that the work can be practiced in the 3rd and 4th years of violin education. At this point, "at what level of education?" the question will come to mind. Of course, there is no doubt that each age has different characteristics and therefore the work will differ depending on the starting age. However, it is necessary to emphasize this point here; like the language level, a student who starts playing the violin at the age of 18 will of course not progress at the same pace as a student who starts studying at the primary school, secondary school or even high school level. Considering that the educators participating in the research are educators of a conservatory that started violin education at the primary and secondary school level, it is possible

to think that the level at which the work can be performed will be at the primary and secondary school level.

As mentioned in the introduction above, violin; It is possible to say that the principles of being based on Turkish music, being open to universal music, being compatible with contemporary education principles and being consistent with the concrete conditions of Turkey, which Uçan expressed within the scope of the principles of Turkish violin education, are found in Kadri Şendil's work. The application of both right and left hand techniques used in the work and the fact that the work is suitable for a certain level of education show that the work complies with contemporary education principles. In addition, although it is not subject to sub-problems, it is a work that is in contact with both Turkish music and universal music in terms of its tonal and modal features. Finally; Instead of the work being a rude, difficult and difficult to understand work of art; Its simple scale, melodic and relatively easy nature make the work valid, consistent with the concrete conditions of Turkey. It is possible to summarize these concrete conditions as students' music listening culture and tastes, and the scarcity of educational works of Turkish composers in the repertoire.

As a result of the research, the following suggestions were made:

At the beginning of violin education, new pieces can be written to achieve different goals for the right and left hands. Or songs/folk songs existing in Turkish folk music can be adapted for certain target behaviors. By performing these composed/arranged works, both performers and composers are encouraged to compose and perform Turkish works. When enough works are composed, a compulsory/elective work program can be created for the violin curriculum at every grade level.

TÜRKİYE'DE SUZUKİ YÖNTEMİ KONUSUNDAKİ BİLİMSEL ARAŞTIRMALARIN İNCELENMESİ

Examination of Scientific Research on the Suzuki Method in Türkiye

DOI NO: 10.36442/AMADER.2025.117

Tamer KIVILCIM¹
Cengizhan ŞİRİN²

Geliş Tarihi: 03.05.2025

Kabul Tarihi: 02.06.2025

Özet

Bu çalışma, Türkiye'de müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemi içeren lisansüstü tezleri ve makaleleri çeşitli açılardan incelemeyi amaçlamaktadır. Doküman analizi yöntemiyle yürütülen bu çalışmada, Suzuki yöntemiyle ilgili 18 adet lisansüstü tezi ve 18 adet makale olmak üzere toplam 36 araştırma incelenmiştir. Araştırmanın konusuna uygun olarak, tezler ve makaleler; araştırma türü, yayın yılı ve çalışma alanı olmak üzere üç farklı kategoride incelenmiştir. Verilerin analizinde frekans ve betimsel analiz yöntemleri kullanılmıştır. Tezlerin ve makalelerin frekans ve yüzde değerleri hesaplanarak tablolar oluşturulmuş ve yorumlanmıştır. Araştırma sonucunda, müzik alanında Suzuki yöntemi üzerine yazılan araştırmaların çoğunluğunun makalelerin oluşturduğu, alandaki ilk çalışmanın 1994 yılında yayımlandığı ve en çok çalışmanın 2019 ve 2020 yıllarında yapıldığı tespit edilmiştir. Araştırma kapsamına alınan 36 araştırmanın 13 farklı çalışma alanında yazılmış olduğu görülmektedir. En fazla tercih edilen alanın 10 araştırma ile (%27.80) metot inceleme alanı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu alanı keman eğitimi (%22.24), erken yaş müzik eğitimi (%8.34), müzikal inceleme (%8.34) ve tarihsel inceleme (%8.34) konu alanları takip etmiştir. Ayrıca piyano eğitimi, ailenin önemi, bağlama eğitimi, flüt eğitimi, gitar eğitimi, grup dersleri, öğretmen yetiştirme ve yaylı çalgılar konularını içeren çalışmalar da yapılmıştır. Bu araştırmanın, müzik alanında Suzuki yöntemini içeren ilk araştırmadan günümüze kadar tüm çalışmaları değerlendirmesi alan için önemli bir katkı sunmaktadır ve gelecekteki çalışmalara rehberlik edeceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Müzik Öğretim Yöntemleri, Suzuki Yöntemi.

¹ Doktora Öğrencisi, Hava Kuvvetleri Komutanlığı, ORCID: 0000-0002-4318-6904, e-mail: tamer.kivilcim@hotmail.com

² Arş. Gör. Dr. Trakya Üniversitesi, ORCID: 0000-0002-1682-3971, e-mail: cengizhansirin@trakya.edu.tr

Abstract

This study aims to examine graduate theses and articles on the Suzuki Method in the field of music in Türkiye from various perspectives. In this research, conducted using the document analysis method, a total of 36 studies were analyzed, consisting of 18 graduate theses and 18 articles related to the Suzuki Method. In accordance with the research topic, the theses and articles were examined in three different categories: research type, publication year, and field of study. Frequency and descriptive analysis methods were used in the data analysis. The frequencies and percentage values of the theses and articles were calculated, and tables were created and interpreted. As a result of the study, it was determined that most of the research on the Suzuki Method in the field of music consisted of articles. The first study in this field was published in 1994, and the highest number of studies were conducted in 2019 and 2020. It was observed that the 36 studies included in the research were written in 13 different fields of study. The most preferred field was method analysis, with ten studies (%27.80). This was followed by violin education (%22.24), early childhood music education (%8.34), musical analysis (%8.34), and historical analysis (%8.34). Additionally, studies were conducted on piano education, the importance of family, bağlama education, flute education, guitar education, group lessons, teacher training, and string instruments. This research provides a significant contribution to the field by evaluating all studies on the Suzuki Method in music from the first research to the present day and is expected to serve as a guide for future studies.

Keywords: Music Education, Music Teaching Methods, Suzuki Method.

GİRİŞ

Bütün sanat dallarında bulunduğu gibi müziğin de estetik yönü dışında öğretici tarafları bulunmaktadır. Özü itibarıyla müzik, eğitsel bir niteliktedir. Müzikle kurduğu ilişkinin biçimine, yönüne, derecesine ve kapsamına göre herkes, müzikten mutlaka bir şeyler edinmektedir (Uçan, 1996).

Müzik eğitiminin temel disiplinlerinden olan müzik pedagojisi ve kuramları tüm eğitim programlarının temel taşı konumundadır. Evrensel olarak kabul gören müzik kuramlarına bakıldığında Dalcroze, Kodaly, Orff-Schulwerk ve Suzuki gibi yöntemler ön plana çıkmaktadır (Çuhadar, 2016).

Bu yaklaşımlardan birisi olan Suzuki öğretim yönteminin kurucusu Shinichi Suzuki'dir. Babası keman yapımcısı olan Suzuki, plaklar sayesinde keman çalmayı kendi kendine öğrenmiş daha sonra Almanya'da keman eğitimi aldıktan sonra ülkesine dönmüştür (Tarman, 2016, s. 60). Suzuki, Almanya'da aldığı eğitim sırasında Batı

dünyasının fikirleriyle tanışırken, Rudolf Steiner, Emile Jacques-Dalcroze, Maria Montessori ve Jean Piaget gibi eğitimci ve filozoflardan etkilenmiştir (Kendall, 1996). 1930’lu yıllarda ülkesi Japonya’da “İmparatorluk Müzik Okulu” nu kurarak burada keman dersleri vermiş ve bu dersler Suzuki yönteminin temellerini oluşturmuştur (Tarman, 2016, s. 60). Suzuki’nin temel felsefesi olan yeteneğin doğuştan gelmediği, çocuğun fiziksel bir sorunu bulunmadığı müddetçe keman çalabileceği, bebeklerin tıpkı ana dillerini öğrendikleri şekliyle müziği ve kemanı da öğrenebileceği ilkesi üzerine inşa edilmiştir (Kar Malıçok, 2024, s. 1).

Bu yöntem çocukların ana dillerini öğrenmelerinden hareketle, onların kendilerine öğretilenden daha fazlasını öğrenebilecekleri görüşünden yola çıkarak oluşturulmuştur. Üç yaşından itibaren çocuklara öğretilen bu yöntemde çalgıyı taklit ederek, kulaktan ve ezber yoluyla öğrenme esastır (Saraç, 2016, s. 166). Suzuki yönteminde çocuklara çalgı öğretimi üç yaşından itibaren başlasa da, anne karnına kadar uzanan süreçte (Türkmen, 2020, s. 94), nitelikli eserler dinletilen çocuk süreç için hazırlanmış olur. Suzuki bu süreci ailelere şöyle açıklar:

“Yeni doğan bir bebek için nitelikli bir eser seçin. Bebeğin eseri her gün dinlemesini sağlayın. Eğer bebek eseri tekrar tekrar dinlemiş olursa, 5-6 ay sonra o eseri tamamen ezberlemiş olur.” (Behrend, 1998, s. 8).

Suzuki’nin “Yetenek Eğitimi” adını verdiği yöntem, en çok çocuklara müzik aleti öğretmedeki etkililiği ile bilinse de, Suzuki bu yöntemi oluştururken karakter gelişimini öğretimin birincil hedefi olarak görmüştür. Suzuki çalgı çalma yeteneğinden öte, Japonca’da kalp anlamına gelen “Kokoro” kavramından yola çıkarak öğretimin birincil hedefi olarak kalbin beslenmesini benimsemiştir (Singleton, 1998, s. 153). Suzuki yöntemi, çocuklara müziği sevdirmenin yanı sıra çalgı çalmayı öğretmeyi, müziğin yaşam biçimi haline gelmesini ve çocukları sıkmadan, sevgiyle öğretmeyi esas almaktadır (Kuran, 2007, s. 2).

Suzuki yöntemi keman çalgısının öğretiminde ortaya çıkmıştır. Sonrasında bu yöntem piyano çalgısına da uyarlanmıştır. Suzuki piyano yönteminin kurucusu ise Haruko Kataoka’dır. Kataoka, Suzuki’nin keman öğretiminde uyguladığı yöntemi referans alarak piyano eğitimi alanında birçok araştırma yapmıştır (Özçelik, 2010). Önce ABD’ye, daha sonra Avrupa’ya yayılan Suzuki yöntemini içeren gitar, arp,

viyola, çello, kontrbas, flüt ve blok flüt gibi çalgılara ait çok sayıda kitap basılmıştır (Sak Brody, 2016).

Suzuki yöntemine ortaya çıktığı ilk zamanlarda çeşitli eleştiriler yöneltilmiştir. Ezber yöntemine dayanan ve önemli ölçüde ebeveyn katılımına sahip bir eğitim yaklaşımı olarak görülen Suzuki yöntemi, nota okumadaki eksiklikler ve “robotik” (ifadesiz) performanslar üzerinden özellikle Batılı müzik eğitimcileri tarafından olumsuz yorumlar almıştır. Fakat Suzuki yönteminin felsefesi, Japon yetiştirilme tarzından ve çevresinden oldukça etkilendiği için Suzuki'nin müzik eğitimi felsefesi ilk zamanlarda bu eleştirilere maruz kalsa da kısa süre sonra tüm müzik çevrelerince benimsenmiştir (Hendricks, 2011).

Mevcut literatür incelendiğinde, müzik alanında Suzuki yöntemini ele alan araştırmaları inceleyen bir araştırmaya rastlanmamıştır. Bu çalışma, müzik alanında Suzuki yöntemini içeren lisansüstü tezleri ve makaleleri niteliksel olarak analiz etmeyi ve bu analiz neticesinde elde edilen veriler ışığında sonuçlar üreterek alana katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Bu araştırmanın amacı kapsamında cevap aranacak sorulara aşağıda sırasıyla yer verilmiştir:

Suzuki yöntemi hakkında yazılmış araştırmaların;

- a. türüne göre,
- b. yıllara göre,
- c. çalışma alanlarına göre dağılımları nasıldır?

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Türkiye’de müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemi ile yapılan araştırmaların incelenmesini amaçlayan bu çalışmada doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. “*Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar*” (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 187).

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmanın hedefleri doğrultusunda, ilgili literatür taraması yapılmıştır. Yükseköğretim Kurulu'nun (YÖK) internet sitesindeki tez merkezi veri tabanında, "Suzuki" anahtar kelimesi kullanılarak müzik alanındaki tüm tezler taranmıştır. Bu tarama sonucunda, 17 tez YÖK veri tabanından erişilebilirken, 1 tez erişime kapalı olduğundan TÜBESS sistemi aracılığıyla elde edilmiştir. Araştırmanın veri kümesini toplam 18 tez oluşturmuştur. İncelenen tezler EK-1'de sunulmuştur. İlgili araştırmalar incelenirken tezlerden üretilmiş olan makalelere yer verilmemiştir. Ayrıca araştırma kapsamında toplamda 18 adet makaleye ulaşılmıştır. İncelenen makaleler EK-2'de sunulmuştur.

Araştırma kapsamına alınan tüm çalışmalar ayrıntılı bir şekilde incelenerek veriler toplanmış ve üç ana kategoride (tür, yayın yılı ve çalışma alanı) analiz edilmiştir. Elde edilen bulgular, frekans (f) ve yüzde (%) tabloları aracılığıyla sunulmuş ve ardından yorumlanmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemini içeren araştırmaların türüne göre dağılımı Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1. Müzik Alanında Yazılmış Suzuki Yöntemini İçeren Araştırmaların Türüne Göre Dağılımı

Araştırmaların Türleri	<i>f</i>	%
Makale	18	50.00
Yüksek Lisans Tezi	17	47.26
Doktora Tezi	1	2.78
TOPLAM	36	100

Tablo 1 incelendiğinde müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemini içeren toplam 36 araştırmanın 18'si (%50.00) makale olarak

yazılmıştır. Ayrıca alanla ilgili 17 adet yüksek lisans tezi (%47.26) ve 1 tane de (%2.78) doktora tezi yazılmıştır.

Müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemini içeren araştırmaların yıllarına göre dağılımı Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Müzik Alanında Yazılmış Suzuki Yöntemini İçeren Araştırmaların Yıllarına Göre Dağılımı

Yıllarına Göre Dağılım	<i>f</i>	%
1994	1	2.78
2001	1	2.78
2004	1	2.78
2005	1	2.78
2007	1	2.78
2009	2	5.56
2011	1	2.78
2013	1	2.78
2014	1	2.78
2016	5	13.90
2018	1	2.78
2019	6	16.68

2020	6	16.68
2021	2	5.56
2022	1	2.78
2023	2	5.56
2024	2	5.56
2025	1	2.78
TOPLAM	36	100

Tablo 2 incelendiğinde müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemini içeren araştırmaların yayınlandıkları yıllarına göre dağılımı görülmektedir. Alanda çalışılmış ilk araştırmanın 1994 yılında yazıldığı ve en fazla araştırmaların ise 2019 ve 2020 yıllarında (%16.68) yazıldığı görülmektedir.

Müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemini içeren araştırmaların çalışma alanlarına göre dağılımı Tablo 3’de sunulmuştur.

Tablo 3: Müzik Alanında Yazılmış Suzuki Yöntemini İçeren Araştırmaların Çalışma Alanlarına Göre Dağılımı

Çalışma Alanı	<i>f</i>	%
Metot İnceleme	10	27.80
Keman Eğitimi	8	22.24
Erken Yaş Müzik Eğitimi	3	8.34

Müzikal İnceleme	3	8.34
Tarihsel İnceleme	3	8.34
Piyano Eğitimi	2	5.56
Ailenin Önemi	1	2.78
Bağlama Eğitimi	1	2.78
Flüt Eğitimi	1	2.78
Gitar Eğitimi	1	2.78
Grup Dersleri	1	2.78
Öğretmen Yetiştirme	1	2.78
Yaylı Çalgılar	1	2.78
TOPLAM	36	100

Tablo 3 incelendiğinde müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemini içeren araştırmaların çalışma alanlarına göre dağılımı görülmektedir. Araştırma kapsamına alınan 36 araştırmanın 13 farklı çalışma alanında yazılmış olduğu görülmektedir. En fazla tercih edilen alan 10 araştırma ile (%27.80) metot inceleme alanıdır. Bu alanı keman eğitimi (%22.24), erken yaş müzik eğitimi (%8.34), müzikal inceleme (%8.34) ve tarihsel inceleme (%8.34) konu alanları takip etmektedir. Ayrıca piyano eğitimi, ailenin önemi, bağlama eğitimi, flüt eğitimi, gitar eğitimi, grup dersleri, öğretmen yetiştirme ve yaylı çalgılar konularını içeren çalışmalar da yapılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmada müzik alanında yazılmış Suzuki yöntemini içeren 36 araştırma incelenmiştir. Bunların 18 tanesi lisansüstü tezi ve 18 tanesi ise makale olarak yayınlanmıştır. 17 tez yüksek lisans düzeyinde, bir tez ise doktora düzeyinde çalışılmış olup sanatta yeterlik düzeyinde ise hiçbir çalışma yapılmamış olması dikkat çekmektedir. Müzik alanında Suzuki yöntemiyle çalışmaların sanatta yeterlilik düzeyinde de çalışmalar yapılmasının alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Alanda çalışılmış ilk tezin 1994 yılında yazıldığı ve en fazla araştırmaların ise 2019 ve 2020 yıllarında yazıldığı görülmüştür. Araştırma kapsamında bulunan 36 araştırmanın 13 farklı çalışma alanında yazılmış olduğu ve en fazla tercih edilen alanların 10 araştırma ile metot inceleme alanı ve 8 araştırma ile keman eğitimi alanı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Aynı zamanda bir keman eğitimcisi olan Shinichi Suzuki, 10 kitaptan oluşan “Suzuki Keman Okulu” metodu ile kendi adını verdiği yöntemi şekillendirdiğinden (Türkmen, 2020, s. 95) ve keman eğitimi konusunda eğitimcilerin Suzuki metodunu yaygın bir şekilde kullandığı için (Eker, 2023) araştırmaların en çok metot inceleme ve keman eğitimi alanlarında yapılmasını doğal bir sonuç olarak yorumlamaktayız.

Bu araştırmanın, müzik alanında Suzuki yöntemini içeren ilk araştırmadan günümüze kadar tüm çalışmaları kapsamlı bir şekilde değerlendirmesi, alan için önemli bir katkı sunmaktadır ve gelecekteki çalışmalara rehberlik edecektir. Ayrıca, bu araştırmanın belirli zaman aralıklarıyla tekrar edilmesi, alandaki değişimlerin takibi bakımından değerli olacaktır.

KAYNAKÇA

- Behrend, L. (1998). *The Suzuki approach*, Summy-Birchard Inc.
- Çuhadar, C. H. (2016). Müzik ve müzik eğitimi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(1), s. 217-230.
- Eker, B. (2023). *Türkiye’de Suzuki metodu bağlamında keman eğitimine ilişkin yapılan çalışmalar: sistematik derleme*. 9. Uluslararası Mardin Artuklu Bilimsel Araştırmalar Kongresi, 20-22 Ocak 2023, 195-201.
- Hendricks, K. S. (2011). The philosophy of Shinichi Suzuki: Music education as love education. *Philosophy of Music Education Review*, 19(2), 2011, 136-154.
- Kar Malıçok, S. S. (2024). *Suzuki keman metodunun Türkiye’de kullanımına ilişkin inceleme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Kendall, J. (1996). Suzuki’s mother tongue method. *Music Educators Journal*, 1(83), 43-46.
- Kuran, E. N. (2007). *Suzuki metodu ve Türkiye’deki konservatuvar öncesi müzik eğitimi*, Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özçelik, Ö. A. (2010). Suzuki yetenek eğitimi ve Bartok mikrokosmos yöntemleriyle özengen piyano eğitiminde yoğunlaşma becerisi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 643-661.
- Sak Brody, Z. (2016). Suzuki müzik eğitimi metodunda müzik dinlemenin önemi. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 3(8), 114-120.
- Saraç, A. G. (2016). *Müzik eğitiminde özel öğretim ilke yöntem ve teknikleri 1*. Nobel Akademi Yayıncılık.
- Singleton, J. (1998). *Learning in likely places: Varieties of apprenticeship in Japan*. Cambridge University Press.
- Tarman, S. (2016). *Müzik eğitiminin temelleri*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Türkmen, E. F. (2020). *Müzik eğitiminde öğretim yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Uçan, A. (1996). *İnsan ve müzik insan ve sanat eğitimi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

EK-1: Araştırmada İncelenen Lisansüstü Tezler

Tezin Yazım Yılı	Yazarın Adı Soyadı	Üniversite Adı	Tezin Türü	Tezin Adı
1994 (Erişime Kapalı)	Mine KIVRAK	Dokuz Eylül Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Yöntemi ile Piyano Eğitimi
2001	Ömür Arda ÖZÇELİK	Abant İzzet Baysal Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Yönteminin Piyano Eğitiminin Başlangıç Aşamasına Uyarlanması
2004	Ümit ÖNDER	Gazi Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Keman Eğitimi Başlangıç Metodundaki Etütlerin Devinişsel Hedef ve Hedef Davranışlar Bakımından Analiz Edilmesi
2007	Ezgi Nihan KURAN	Anadolu Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Metodu ve Türkiye’deki Konservatuvar Öncesi Müzik Eğitimi
2009	Ömür Arda ÖZÇELİK	Abant İzzet Baysal Üniversitesi	Doktora	Suzuki Yetenek Eğitimi ve Bartok Mikrokosmos Yöntemleriyle Özengen Piyano Eğitiminde Yoğunlaşma Becerisi
2009	Utkan AKPINAR	Gazi Üniversitesi	Yüksek Lisans	“Suzuki Piano School Volume I” Okul Öncesi Dönem Piyano Eğitimine Başlangıç Metodunun Hedef ve Hedef Davranışlar Açısından İncelenmesi
2014	Atabey AYKAR	Necmettin Erbakan Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Yönteminin Türk Halk Ezgileri Kullanılarak Başlangıç Gitar Eğitimine Uygulanabilirliği

2019	Ceren OLÇAYTO	Dokuz Eylül Üniversitesi	Yüksek Lisans	S.Suzuki Öğretisinin Erken Yaşta Keman Eğitimine Katkıları ve Teknik Gelişim Açısından İncelenmesi
2019	Damla KESKİN	Gazi Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Metodu Paralelinde Geleneksel Türk Halk Ezgilerinin Başlangıç Düzeyi Keman Eğitimine Uygulanabilirliği
2019	Gizem KAHRAM AN	Gazi Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Keman Okulu İkinci Kitabının Amaç ve Kritik Davranışlar Açısından İncelenmesi
2019	Yasemin KUZZUN	Gazi Üniversitesi	Yüksek Lisans	“Suzuki Keman Okulu 1” Keman Metodunun Teknik, Müzikal ve Form Açısından İncelenmesi
2020	Dilara ÖZMEN	Dokuz Eylül Üniversitesi	Yüksek Lisans	Yaylı Çalgılar Eğitiminde Kullanılan Suzuki Metodunun Teknik ve Pedagojik Açısından İncelenmesi
2020	Evren KOÇ	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Yüksek Lisans	Bağlama Öğretimi ile Suzuki Keman Öğretiminin Yöntem Bakımından Karşılaştırılması
2020	Merve KUTNU	Bursa Uludağ Üniversitesi	Yüksek Lisans	Özengen Keman Eğitiminde Suzuki Metodunun Etkisi
2021	Dilara Ayaz TÖRAL	Gazi Üniversitesi	Yüksek Lisans	Keman Eğitiminde Suzuki Öğretim Yönteminin Kullanılabilirlik Durumuna İlişkin Öğretmen Görüşleri
2022	Musa ERTUŞ	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Keman Okulu I ve Ömer Can Keman Eğitimi I Metotlarının Karşılaştırmalı Analizi
2023	Mert TİLEKLİ ÖLU	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	Yüksek Lisans	“Suzuki Çello Okulu I” Metodunun Teknik ve Müzikal Analizi

2024	Süreyya Sude KAR MALIÇOK	İstanbul Teknik Üniversitesi	Yüksek Lisans	Suzuki Keman Metodunun Türkiye’de Kullanımına İlişkin İnceleme
------	--------------------------	------------------------------	---------------	--

EK-2: Araştırmada İncelenen Makaleler

Makalenin Yazım Yılı	Yazarın Adı Soyadı	Yayımlandığı Dergi	Makalenin Adı
2005	Belir Tecimer KASAP	İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	Suzuki Piyano Okulu Metodu
2011	Dilek GÖKTÜRK CARY	Kastamonu Eğitim Dergisi	Comparing Two Contemporary Violin Teaching Methods: Suzuki and Rolland
2013	Melike KARA & Yüksel PİRĞON	Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi	Suzuki Keman Okulu Volüm I. Metodunun Hedef Davranışlar Yönünden İncelenmesi
2016	Zehra SAK BRODY	Kesit Akademi Dergisi	Erken Yaş Müzik Eğitiminde “Suzuki Anadil Metodu” ve Öğretmen Olarak Annenin Rolü
2016	Öznur ÖZTOSUN ÇAYDERE & Pelin ESMERGÜL	Akademik Bakış Dergisi	Keman Eğitiminde Değerler Açısından Suzuki Yaklaşımı
2016	Zehra SAK BRODY	Sanat ve Tasarım Dergisi	“Suzuki Yetenek Eğitimi” Felsefesine Kısa Bir Bakış
2016	Zehra SAK BRODY	Sosyal Bilimler Dergisi	Suzuki Müzik Eğitimi Metodunda Müzik Dinlemenin Önemi
2016	Ulaş ÖZER & Gönenç HONGUR	Fine Arts	Suzuki’nin “Anadil Metodu” ve Türkiye’nin Trakya Bölümünde Yaşayan Müzisyen Çingeneler
2018	Jülide YALÇIN DITTGEN	Sahne ve Müzik Eğitim	Suzuki Yönteminde Ailenin Yeri ve Önemi

		Araştırma E-Dergisi	
2019	Erdal ERGÜVEN & Gülce Coşkun ŞENTÜRK	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi	Suzuki Eğitiminin Flüt Eğitimi Çerçevesinde Suzuki Eğitimcileri Tarafından Değerlendirilmesi
2019	Gülşah SEVER	Kastamonu Eğitim Dergisi	Suzuki Öğretmen Yetiştirme Sisteminin İncelenmesi
2020	Zehra SAK BRODY	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi	Suzuki Erken Yaş Keman Eğitiminde Çalışma ve Ders Uygulamaları
2020	Zehra SAK BRODY	Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi	Suzuki Yaklaşımı Örneği İle Erken Yaş Müzik Eğitiminde Motivasyon
2020	Yakup AKSOY & Aynur Elhan NAYİR	Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi	Suzuki Yöntemi İle Keman Eğitiminde Çevrimiçi ve Çevrimdışı Uzaktan Eğitim Araçlarının Kullanımına İlişkin Aile ve Uzman Görüşleri
2021	Gülşah SEVER	Turkish Journal of Education	Online Course Adaptation Process of Suzuki Early Childhood Education Program
2023	Selin ÖZDEMİR	International Journal of Education Technology and Scientific Researches	Examination of Postgraduate Theses On Suzuki Approach in Türkiye
2024	Gülşah SEVER & Selin ÖZDEMİR	Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi	Suzuki Pre-Twinkle Kitabının Müziksel Kazanımlar ve Oyunlaştırma Unsurları Bağlamında İncelenmesi
2025	Canan FİDAN ERTEN	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi	Suzuki Yönteminde Grup Dersleri

AYASOFYA CAMİ'NDE RAMAZAN AYINDA SÜRDÜRÜLEN DİNİ MUSİKİ GELENEĞİ

*The Tradition of Religious Music Continued in the Month of Ramadan
in Ayasofya Mosque*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2025.118

Duha Nur KÖKSAL¹
Safiye YAĞCI²

Geliş Tarihi: 15.05.2025

Kabul Tarihi: 22.05.2025

Özet

Tarihi yüzyıllar öncesine uzanan Türk müziği, saz ve söz musikisi olarak ikiye ayrılmıştır. Söz musikisinin bir diğer alt başlığı olan dini musiki, İslam diniyle yüzyıllar boyu beraber bir bütünlük ve geleneksellik kazanmıştır. Dini musiki genellikle özel günlerde, camilerde, tekkelerde ve çeşitli dini topluluklarda icra edilmektedir. Müslümanlar için ramazan ayı oldukça önemli ve değerli bir aydır. İslam'da on bir ayın sultanı olarak kabul edilen ramazan ayı ve ramazan ayı içerisinde bin aydan hayırlı olan Kadir Gecesi mevcuttur. Kur'an-ı Kerim ramazan ayının kadir gecesi indirilmiştir.

İstanbul, tarihi boyunca birçok imparatorluğa ev sahipliği yapmıştır. İstanbul'u bu denli önemli kılan coğrafi ve birçok din açısından önemli olan manevi konumudur. İstanbul dini musikinin oluşumu ve gelişimi açısından kaynak gösterilebilecek bir şehirdir. Ramazan ayında Ayasofya Cami'nde okunan Kur'an-ı Kerim ayetleri, icra edilen mevlit-i şerif, gazel, kaside ve ilahiler belli bir makam ve usulle icra edilmektedir. Bu çalışmada Türk müziği ve dini musiki başlıklarına yer verilmiştir. Dini musikide kullanılan makamlar, usuller ve formlar tanımlanmıştır. Ayasofya Cami'nde sürdürülen dini musiki geleneği hakkında bilgiler verilmeye çalışılmıştır. Yapılan araştırmanın kavramsal çerçevesinde caminin tarihçesi, camide yapılan uygulamalar, okunan eserler, okunan eserlerin notaları, makamları, usulleri, formları ve müezzinle yapılan röportaj yer almaktadır. Bu doğrultuda çalışmanın dini musiki alanında yapılacak olan başka çalışmalara yön vermesi ve kaynak teşkil etmesi beklenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ayasofya Cami, Dini Musiki, Ramazan Ayı.

¹ Yüksek Lisans Mezunu, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, Türkiye, duhakoksal@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-5335-7829

² Doktor Öğretim Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, Afyonkarahisar, Türkiye, gundoner@aku.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3830-0802

* Bu çalışma, 2024 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamlanmış olan “İstanbul Selatin Camilerde Ramazan Ayında Sürdürülen Dini Musiki Geleneği Üzerine Bir İnceleme” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Abstract

Turkish music, which dates back centuries, is divided into two as instrumental and vocal music. Religious music, which is another sub-title of vocal music, has gained integrity and tradition with the Islamic religion for centuries. Religious music is usually performed on special occasions, in mosques, tekkes (islamic monastery) and various religious communities. Ramadan is a very important and valuable month for Muslims. In Islam, there is the month of Ramadan, which is accepted as the sultan of eleven months, and the Night of Qadr, which is better than a thousand months in Ramadan. The Quran was revealed on the night of Qadr in Ramadan.

Istanbul has been home to many empires throughout its history. What makes Istanbul so important is its geographical and spiritual location, which is important for many religions. Istanbul is a city that can be shown as a source in terms of the formation and development of religious music. During Ramadan, the verses of the Qur'an, the mawlid-i sharif (birth of prophet Mohammad), ghazals, qasida and hymns recited in Ayasofya Mosque are performed with a certain makam and method. In this study, the titles of Turkish music and religious music are included. The maqams, methods and forms used in religious music are defined. Information about the religious music tradition in Ayasofya Mosque, which constitute the limitations of the thesis, has been tried to be given. The conceptual framework of the thesis includes the history of Ayasofya Mosque, the practices in that mosque, the works recited in that mosque, the notes, maqams, procedures, forms of the works recited, and interviews with muezzins (caller for prayer). In this direction, it is expected that the study will give direction to other studies to be carried out in the field of religious music and constitute a source.

Keywords: Ayasofya Mosque, Religious Music, Ramadan.

GİRİŞ

Din, insanlığın varoluşuyla beraber ortaya çıkan bir olgudur. İnsanlar ilk çağlardan bu yana yaratıcının varlığını kabul etmiştir. Bunun belli başlı sebepleri kâinatın ve yeryüzündeki her şeyin varoluşunu sorgulamaları ve sorgulamanın sonucunda yaratıcının varlığına inanmalarıdır. İnsanoğlu bunun yanı sıra hayatta başlarına gelen her şeyin yaratıcı vesilesiyle gerçekleştiğine inanmışlardır. Böylelikle tapınma duygusu oluşarak dinler ortaya çıkmıştır. Her din kendi içerisinde belli başlı açıklamalarla yaratıcıyı, varoluşu, insanların uyması gereken kuralları ve nasıl tapınması gerektiğini açıklar. Zaman ilerledikçe inanılan dinler değişir ve farklı dinler ortaya çıkar. Birçok dinde tanrı tarafından vazifelendirilmiş, dini yaymak ve tanrının yüceliğini anlatmakla görevli peygamberler de bulunmaktadır.

İslam dini de bu dinlerden biridir. İslam dininde Hz. Muhammed'e (s.a.v) kırk yaşındayken inzivaya çekildiği Hira Nur Dağı'nda, ramazan ayının kadir gecesini gelen vahiy sonucu Allah'ın elçisi olduğu bildirilmiş ve peygamberliğini ilan etmiştir. Kur'an-ı Kerim Hz.

Muhammed'e indirilmiştir. İslam dini tanrının gönderdiği kitabı bulunan dinlerdendir. İslam dini günümüzde en çok inananı bulunan dinlerdendir. İslam dini adaletli, hoşgörülü, paylaşımcı ve affedici bir dindir. Hiç şüphesizdir ki ramazan ayı Müslümanlar için paha biçilemez bir değerdedir. Müslümanlar ramazan ayının kutsallığı ve önemini bildikleri için bu ayda daha çok ibadet etmeye ve özenli davranmaya dikkat ederler. Ramazan ayı geçmişten günümüze kadar coşku ve sevinçle karşılanmış, bitiminden duyulan hüznle uğurlanmıştır.

Türklerin İslam'ı kabul etmeleriyle musikimize yeni bir yön veren dini musiki, musiki kültürümüze yenilik ve gelişim katmıştır. Bu yeniliklerle Türk müziği de şekillenmiş ve farklı formlar ortaya çıkmıştır. Böylelikle dini musiki ve dini musiki formları müziğimize katılmıştır. Ramazan ayında yapılan ve uygulanan ibadetlerde, dini musiki formlarımıza sıkça yer verilmiştir. İbadet ve musiki ayrılmaz bir bütündür. Çünkü musiki ve ibadet insan ruhunu besleyen ana kaynaklardan biridir. İstanbul ilinin dini musiki eğitimi ve kültürü bakımından oldukça önemli ve değerli olduğu söylenebilir. İstanbul geçmişte ve günümüzde halen musiki eğitimi anlamında önemli bir statüye sahiptir. “Ayasofya Cami'nde 2023-2024 Yılları Ramazan Ayında Sürdürülen Dini Musiki Geleneği Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışmada, dini musiki formlarının tanımlarına, Ayasofya Cami'nde uygulanan dini musiki geleneklerine ve caminin tarihçesine dair bilgilere yer verilmektedir.

Türk Müziği

Türklerin varoluş yeri ve ana vatanı olarak kabul edilen bölge Orta Asya'dır. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar Türkler göçebe bir yaşam tarzı sergilemiştir. Türkler bu yaşam tarzından dolayı birçok kültürle tanışmış ve iç içe yaşamıştır. Bu sayede yaşam tarzı olan göçebelik birçok kültürü içerisinde barındırmaktadır ve bu kültürel zenginlik Türk müziğine de yansımıştır. Müzikal kültür bir toplumun müzikal alanda öne çıkardığı ve ürettiği, nesiller boyu aktarılan sözlü ya da yazılı, maddi ve manevi musiki birikimlerinin geneli olarak özetlenebilir (Paşaoğlu, 2009: 146). Türklerin tarihsel süreçleri incelendiğinde köklü bir geçmişe sahip oldukları kabul edilir. Bu tarihsel süreç içerisinde Anadolu topraklarına göçlerle gelerek yerleşik hayata geçmeleri ile İslam'la tanışmaları, bu tanışmanın doğrultusunda da İslamiyet'i kabul etmeleri gerçekleşmiştir. Anadolu topraklarında kurulan Türk devletlerinden varoluşunu başlatan ve uzun yıllar varlığını devam ettiren Osmanlı Devleti kurulduktan sonra Osmanlı'nın müziğe vermiş olduğu önem ve değer doğrultusunda Türk müziği tam anlamıyla bir

nizam, biçim ve geleneksellik kazanmıştır. Klasik Türk müziği gelişimini en çok Osmanlı Dönemi'nde göstermiştir ve böylelikle repertuvarının tamamına yakını neredeyse bu dönemde oluşturulmuştur (Çevikoğlu, 2009: 945–949). Böylelikle Türk müziği, saray müziği olarak da adlandırılmıştır. Bunun sonucunda Türk müziği, klasik Türk müziği ve Türk halk müziği olarak kendi içerisinde ayrıştırılmış ve Türk müziği kendi içerisinde iki farklı bütünlük kazanmıştır.

Klasik Türk müziği kendi içerisinde saz ve söz musikisi olarak ayrılmaktadır. Bu sayede Türk müziği, türleri bakımından incelendiğinde klasik Türk müziğinin makamları, formları ve usulleri belli kalıplar ve kurallarla bir disiplin ve biçim haline getirildiği görülmektedir. Klasik Türk müziğinin içerisinde var olan gelenekselleşmiş icra tekniği ise usta-çırak (gösterip yaptırma) ilişkisinden doğan meşk sistemidir. Osmanlı'nın klasik Türk musikisi geleneğinde meşk sistemi, ses ve enstrüman öğretimini öğretmek bir yandan icra ve üsluplarını şekillendirmiş ve eser repertuvarlarını nesilden nesile aktarımını aynı zamanda geçen tarihsel süreçte yenilenip değişmesini sağlamıştır (Behar, 2003: 10). Geçmişten gelen gelenekselleşmiş bu icra tekniği sayesinde, nota yazım tekniğinin kullanılmadığı yıllarda, usta-çırak ilişkisi kullanılarak günümüze eserlerin olabildiğince doğru usul, form ve icra tekniğiyle gelmesi son derece önemlidir. Nesiller boyu aktarılan meşk sistemiyle klasik Türk müziğinin doğru icra tekniğini oluşturduğu söylenebilir.

İslamiyet'in kabulü ve etkisiyle birlikte klasik Türk müziğine katıldığı ve kendisine yer edindiği kabul edilen dini musiki, kendi içerisinde barındırdığı formları, usulleri ve kendisine has icra tekniğiyle Türk müziğine başka bir boyut kazandırmıştır. Bu sayede Türk müziği çeşitliliğinin arttığı ve Türk müziğinin dünya çapında kendi ismi, özelliği, icra tekniği ve gelenekselliği ile kendine has bir yer edindiği söylenebilmektedir.

Türk Müziği Tarihi

Musiki tarihinin de insanlık tarihi kadar çok eski yüzyıllara uzandığı kabul edilmektedir. Bu doğrultuda Türklerin varoluşundan itibaren, Türk müziğinin varlığını gösterdiğini söyleyebilmek doğru olacaktır. Lakin Türk müziği tarihi detaylı olarak incelenmeye başlandığında yazılı belgelerin eksikliğiyle ve yeterli kaynakça olmamasından dolayı yazının kullanımının başladığı 1500 yıllık kesitini içerebilmektedir ve 1500'lü yıllardan önceki zamana dayanan kaynak ve kayıtlar bulunmamaktadır (<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi>). Bu doğrultuda Türk tarihi ve Türk müziği tarihi ile ilgili kaynaklar ve veriler oldukça az ve ulaşılması zordur.

Türkler göçebe yaşam tarzlarıyla birçok coğrafyada çeşitli kültür ve medeniyetle temas kurarak, birbirinden farklı yaşam çeşitliliği barındıran bir millet olma özelliği taşımaktadır. Türk müziği tarihi adeta Türk kültürünü ve zenginliğini yansıtan ayna görevi görmektedir. Türk müziğinin içerisindeki zenginlik ve çeşitlilik Türklerin tarihlerinin derinliğine inildiğinde binlerce yıllık geçmişe ve Türklerin üç kıtada yayıldıkları geniş topraklara dayanmaktadır. Türkler, Anadolu'ya gelmeden ve yerleşik hayata geçmeden önce ana vatanı olarak kabul edilen Orta Asya'da, Çin'de, Hint ve Fars coğrafyalarında başta olmakla birlikte birçok kültürle etkileşimde bulunmuştur. Musiki tarihi, Türklerin tarih boyunca müziğe olan ilgi ve alakalarını aynı zamanda Türk müziği sistemini ve bu sisteme az ya da çok karışan her tür müziğin teknik açısından değişikliklerinin incelenmesidir (Öztuna, 1987'den akt. Poyraz, 2021: 3). Türklerin Orta Asya'ya gelerek İslam diniyle tanışmaları ve İslamiyet'i kabul etmeleriyle Türk müziğine yeni bir biçim kattıkları bazı kaynaklarda belirtilmektedir. Anadolu'ya yerleşen Türkler, yerleşim sonrası Selçuklu döneminde çevre müzikleriyle etkileşimlerini sürdürmüş ve daha sonra Osmanlı Dönemi'nde bilhassa İstanbul, her bölgeden musikişinasların akın ettiği, Doğu'nun en büyük müzik merkezi olmuştur (Levendoglu, 2003: 240). Osmanlı Devleti'nin Türk müziğine vermiş olduğu ilgi ve önem doğrultusunda Türk müziği yeni bir boyut kazanmıştır.

Türk müziğinin 15. yüzyıl sanatkarlarından Abdülkadir Meragi (Maragalı Abdülkadir) ile başladığı söylenebilmektedir ve bununla birlikte 18. Yüzyıl dönemi padişahlarından olan besteci ve mûsikişinas kimliğiyle bilinen III. Selim Hanı'n da desteğiyle, İsmail Dede Efendi'nin kattıklarıyla adeta Türk müziği tarihinin zirvesini görmüştür (Poyraz, 2021: 3). Dönemin önemli bestecilerinden Hamamizade Dede Efendi'nin de katkıları, Türk müziği tarihinde yeri yadsınamaz nitelik taşımaktadır. Hamamizade Dede Efendi'nin Türk müziğine kazandırmış olduğu yeni formlardaki eserler adeta dönemin sanatçılarına ve gelecek nesillere köprü vazifesindedir. Osmanlı'nın yeni nesillere bırakmış olduğu Türk müziği gelişerek günümüz Türkiye Cumhuriyeti'ne kalmış ve Cumhuriyet Dönemi'nin önemli sanatçılarıyla günümüze kadar bir kültürel miras olarak sürdürülmüştür.

Türk Müziği Formları

Türk musikisi kendi içerisinde geçirmiş olduğu tarihsel evrimlerle, belirli kurallara ve disiplinlere sahip olmuş bir musiki türü haline gelmiştir. Türk müziğinin en önemli özelliklerinden bir tanesi ise biçim ve yapısıdır. Dünyada birçok musiki türünde olduğu gibi Türk

musikisinin de yapısal özelliklerini belirleyen kurallar ve unsurlar vardır. Günümüzde önemli yere sahip olan Türk müziği formlarının kelimenin tam anlamıyla biçimlenişi adeta bir nakış gibi işlenişi, Türk müziği formlarının önemini gözler önüne sermektedir. Türk müziği formlarının her biri kendi içerisinde icra kurallarını barındırmaktadır. Bu doğrultuda Türk müziği formunda bestelenmiş eserlerin, kendilerine özel icra tekniğini de içerisinde barındırdığı söylenebilmektedir.

Türk müziği formları söz ve saz musikisi olarak ikiye ayrılmaktadır. Söz musikisi insan sesi ile icra edilebilen musiki formudur. Böylelikle söz musikisi formu kendi içerisinde iki farklı şekilde incelenebilmektedir. Bunlardan ilki dini bir diğeri ise la dini formdur. Saz musikisi formları ise enstrümanlarla icra edilebilen musiki formudur.

Dini formlar genellikle camilerde, tekkelerde ve mevlevihanelerde icra edilmektedir. Dini formlar Ezan, Tevşih, Tekbir, Temcît ve Münacat, Tesbih, Salât, Selam, Mahfel sürmesi, Mevlît, Mîraciye, İlahi, Nâ't, Durak, Şuğul, Savt, Mersiye, Nefes ve Mevlevî Âyini'dir (Akdoğan, 2002: 329-330).

Din dışı olarak da adlandırılan la dini formlar ise: Kâr, Beste, Semai, Gazel, Şarkı ve Türkü'dür.

Saz musikisi enstrümanlarla icra edilen Türk müziği formu olmakla beraber çalgısal musiki formu olarak da isimlendirilmektedir. Türk müziğinde her tür peşrev, saz semaisi, oyun havası, ara nağmesi, taksim gibi formlar saz musikisine ait formlardır ve bu türdeki eserlere saz eseri denmektedir (Kahyaoğlu, 2015: 57). Saz musikisi formları: Peşrev, Taksim, Medhal, Saz Semaisi, Aranağme, Oyun Havası ve Köçekçedir.

Türk Müziği Makamları

Klasik Türk müziğinde makamlar önemli bir yere sahiptir. Makam kelimesinin kökeni Arapçadır. Kelime anlamı olarak pozisyon, rütbe ve durum anlamına gelmektedir. Klasik Türk musikisinde kullanılan makam Türk müziği nazariyat sisteminin oluşmasında önemli bir yere sahiptir. Makam bir dizide durak ve güçlü arasında bulunan ilişkiyi gösterecek şekilde nağmeler meydana getirip gezinmektir (Özkan, 2016: 115). Makam kelimesini musikimizde ilk defa kullanan kişinin müzikolog Abdülkâdir Merâgi olduğu bilinmektedir. Abdülkâdir Merâgi'den önce makam kelimesi kullanılmamıştır. Abdülkâdir Merâgi'ye varıncaya dek musikişinaslar makam kelimesi yerine “şed ya da devir” kelimelerini kullanmışlardır (Kaçar, 2008: 148). Türk müziğinde 600'e yakın makam olduğu ön görülmektedir. Bu makamlar

dörtlü ve beşli ses dizelerinin birleşmesiyle meydana gelmiştir. Dörtlü ve beşli ses dizelerinin birleşmesiyle oluşan dizeler bütünlüğü, makamın karakteristik özelliklerini açıklar. Bu doğrultuda oluşan dizelerde durağı, güçlüsü ve asma kalışlarının gösterilmesiyle makamın genel özellik ve tanımını açıklar. Böylelikle makamların genel yapısı oluşturulur. Makamlar yapısı gereği üç farklı bölüme ayrılmışlardır. Bunlar basit makamlar, şed makamlar ve bileşik makamlardır. Ayasofya caminde ramazan ayında kullanılan makamların tanımlarına yer verilmiştir.

Rast Makamı

Durağı rast perdesidir. Seyir özelliği olarak çıkıcıdır. Makamın dizisi rastta rast beşlisine tiz tarafta rast dörtlüsünün eklenmesiyle dizi meydana gelmektedir (Arel, 1991'den akt. Turhan, 2023: 117). Makamın yapısı gereği genelde nevada buselik dörtlüsü de kullanılmaktadır. Türk müziğindeki adlarıyla rast, düğâh, segâh, çargâh, neva, hüseyini, eviç bazen acem, gerdaniye perdelerinden oluşmaktadır. Makamın güçlüsü beşli ve dörtlünün birleşim perdesi olan neva perdesidir. Makamın yedeni irak perdesidir. Donanımına segâh ve eviç perdeleri yazılır. Asma karar olarak uşşak çeşnisi kullanır. Çıkıcı bir yapıya sahip olan rast makamı daha çok pest taraflarda genişleme gösterir ve bu genişleme de çoğunlukla yegâh perdesinde rast beşlisidir (Özkan, 2016: 137).

Şekil 1. Rast Makamı Dizisi

Yerinde Râst 5'lisi Nevâ'da Râst 4'lüsü

T K S T T K S

Yerinde Râst Makamı Dizisi

Yerinde Râst 5'lisi Nevâ'da Bûselik 4'lüsü

T K S T T B T

Yerinde Acemli Râst Makamı Dizisi

Uşşak Makamı

Uşşak makamının durağı düğâh perdesidir. Çıkıcı seyir özelliği gösterir. Makamın dizisi düğâhta uşşak dörtlüsüne neva perdesi üzerinde bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Makamın güçlüsü dörtlü ve beşlisinin birleşim yerindeki neva perdesidir. Makam içerisinde kullanılan asma kararlar makamın yapısında önemli bir yere sahip olan segâh perdesidir. Segâh perdesi üzerindeki kalışlar ferahnak ve segâh

çeşnilerini meydana getirir. Makamın donanımında segâh perdesi kullanılır. Yedeni rast perdesidir. Makam yapısı gereği çıkıcı özellik gösterdiği için pest tarafta yegâh perdesi üzerinde rast çeşnisiyle genişleme göstermektedir (Özkan, 2016: 143).

Şekil 1. Uşşak Makamı Dizisi



Hüseyinî Makamı

Makamın durağı düğah perdesidir. Hüseyinî makamı inici-çıkıcı seyir özelliği gösterir (Kutluğ, 2000: 171). Makamın dizisi yerinde hüseyinî beşlisine hüseyinî perdesinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Hüseyinî makamının karakteristik özelliklerinden biri olan inici nağmelerde hüseyinîde uşşak dizisinde bulunan eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılmasıdır. Bu özellik sayesinde hüseyinî perdesi üzerinde bir kürdi dörtlüsü yani kürdi çeşnisi meydana gelir. Makamın güçlüsü hüseyinî perdesidir. Makamın asma kalışları çargâh perdesinde çargâh çeşnisidir. Bunun yanı sıra nadiren olsa da çargahta pençgah beşlisiyle de asma kalışlar gösterir. Bir diğer asma kalışları segâhta eksik segâh, segâhta ferahnak, segâh perdesi üzerinde eksik ferahnak, nevada rast ve neva perdesi üzerinde buselik çeşnisidir. Makamın donanımında kullanılan perdeler segâh ve eviç perdeleridir. Makamın yedeni rast perdesidir. Makamın genişlemesi muhayyer perdesi üzerinde, bûselik beşlisiyle gelişeme gösterir ve böylelikle hüseyinî perdesi üzerinde bir uşşak dizisi de meydana gelmiş olur.

Şekil 3. Hüseyinî Makamı Dizisi



Hicaz Makamı

Makamın durağı düğah perdesidir. Hicaz makamı seyir özelliği olarak inici-çıkıcı bazen de çıkıcı özellik göstermektedir. Hicaz makamı dizisi yerinde düğah perdesi üzerinde hicaz dörtlüsüne, neva perdesi üzerinde rast beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Hicaz makamının güçlüsü neva perdesidir. Makamın donanımına yazılan perdeler, dik kürdi ve dik hicaz perdeleridir. Makamın yedeni rast perdesidir. Hicaz makamı genişlemesi hem tiz tarafta hem de pest tarafta genişleme gösterebilir. Böylelikle neva perdesi üzerinde rast beşlisinin, yegâh perdesi üzerine simetrik olarak göçürülmesidir. Bir diğer genişleme ise muhayyer perdesi üzerinde bûselik dörtlüsünün eklenmesidir. Hicaz makamında kullanılan asma kararlar nim hicaz ve dik kürdi perdelerinde çeşniz kalırlardır. Bunun yanı sıra rastta nikriz, nevada buselik, hüseynde uşşak ve hüseynde hicazlı çeşnili kalırlar kullanılır (Özkan, 2016: 164). Ahmet Şahin Ak' a göre makamın seyri şu şekildedir “Güçlü olan neva veya civarında seyre başlar, Dügâhta-Uşşak ve Nevada-Rast gösterir. Eviçte-segâhlı kalış gösterir, Muhayyerde-buselik, nevada-rast, Nevada Buselik, Çargâhta-Çargâhlı, Dügâhta-Uşşaklı ve Rastta-Rastlı kalırlar gösterir (Ak, 2009: 199).

Şekil 4. Hicaz Makamı Dizisi



Saba Makamı

Makamın durağı düğâh perdesidir. Saba makamı seyir özelliği olarak çıkıcı ya da inici-çıkıcı seyir özelliğine sahiptir. Dizisi çargâh perdesi üzerinde Zırgüleli hicaz dizisinin eklenmesi ve saba dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Saba makamının asma karar perdeleri gerdaniye perdesi üzerinde hicazlı, acem perdesi üzerinde nikrizli, dik hisar perdesi üzerinde hüzzam çeşnili kalırlar gösterebilmektedir. Saba makamının asma karar perdelerinde en önemli perde segâh perdesi demek yanlış olmaz çünkü saba makamı karakteri gereği çok fazla segâh perdesinde asma kalırlar kullanılmaktadır. Karardan peste doğru bir genişleme Sabâ makamında görülmez, yeden olan Rast perdesinden daha peste inilmez, Segâh ile Hicaz perdesinin arıza işaretlerini Sabâ makamının donanımında gösteririz (Kutluğ, 2000:339). Makamın donanımında kullanılan perdeler segâh ve hicazdır. Yedeni rast

perdesidir. Makam yapısı gereği genişleme göstermemektedir (Özkan, 2016: 369).

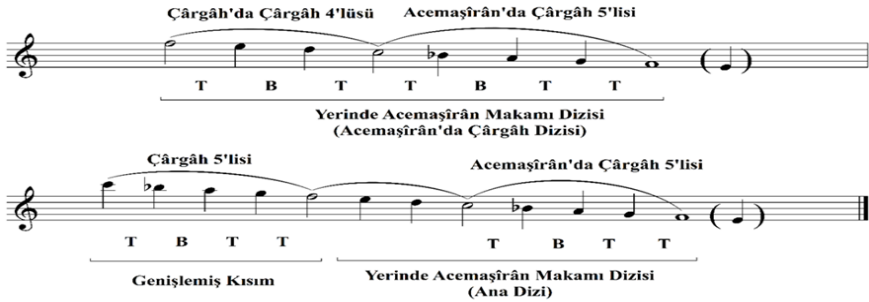
Şekil 5. Saba Makamı Dizisi



Acemaşiran Makamı

Acemaşiran makamı yapısı gereği şed bir makamdır. Durağı düğâh perdesidir. Acemaşiran makamı inici-çıkıcı seyir özelliği göstermektedir. Şed bir makam olduğu için çargâh makamı dizisinin acem aşiran perdesi üzerindeki inici şeddidir. Acemaşiran makamı inici seyir özelliğine sahip olduğu için makamın özelliği olan tiz durak acem civarından seyre başlar. Acemaşiran makamında acem perdesi üzerinde sıklıkla yarım asma kalışlar yapılır. Bu asma kalışların yapılabilmesi için karar perdesinden başlayan çargâh beşlisi simetrik olarak acem perdesi üzerine göçürülür ve böylelikle seyir alanı oluşturulmuş olunur. Makamın güçlüsü birinci derece acem perdesi ikinci derece çargâh perdesidir. Acem aşiran makamının asma kararları, nevada bûselik çeşnili, bu asma karar yapılırken bûselik çeşnisinin özelliği olan yedeni nim hicaz perdesi de kullanılmaktadır. Çargâhta çargâh çeşnili, kaba çargâh perdesi üzerine yapılan çargâh dörtlüsü genişlemesiyle, kaba çargâhta çargâhlı asma kalışlar da gösterilmektedir. Makamın donanımında kürdi perdesi kullanılır. Makamın yedeni hüseyini aşiran perdesidir. Genişlemesi yukarıda da belirtildiği üzere acem perdesine çargâh beşlisinin, kaba çargâhta çargâh dörtlüsünün eklenmesidir (Özkan, 2016: 229).

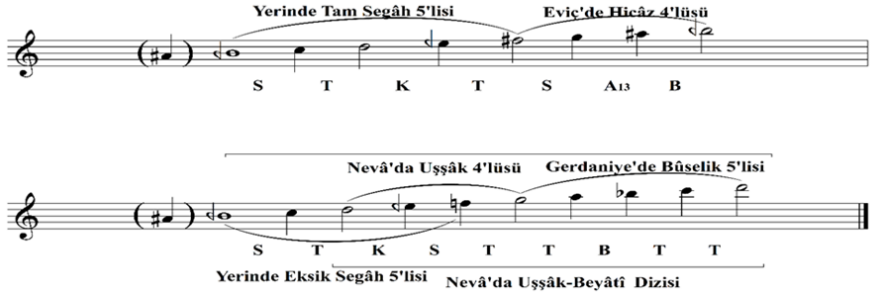
Şekil 6. Acemaşiran Makamı Dizisi



Segâh Makamı

Makamın durağı adını taşıdığı segâh perdesidir. Seyir özelliği olarak çıkıcıdır. Segâh makamında kullanılan diziler yerinde segâh beşlisine eviç perdesi üzerinde bir hicaz dörtlüsünün eklenmesidir ve bir diğer dizisi yerinde eksik segâh ve nevada uşşak dörtlüsüne gerdaniye perdesi üzerinde buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşmaktadır. Makamın güçlüsü neva perdesidir. Segâh makamının asma karar perdeleri neva ve dik hisar perdeleridir. Neva perdesi üzerinde uşşaklı ve bûselik’li asma kararlar yapılırken dik hisar perdesi üzerinde de segâh ve ferahnak çeşnileri kullanılarak asma kararlar yapılmaktadır. Bunun yanı sıra çargâh perdesinde rast çeşnili kalıflarda yapılmıştır. Makamın donanımında kullanılan perdeler segâh, dik hisar ve eviç perdeleridir. Makamın yedeni kürdi perdesidir. Dügahta uşşaklı ve rast perdesinde rast çeşnisiyle genişleme göstermektedir (Özkan, 2016: 297).

Şekil 7. Segâh Makamı Dizisi



Türk Müziği Usulleri

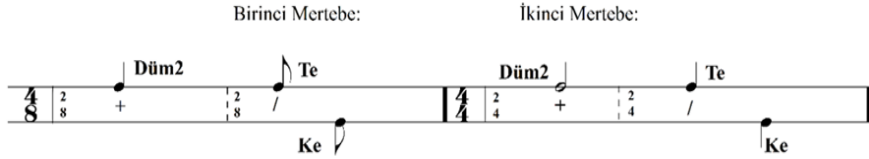
Türk musikisi konusundaki çoğu bilgiyi olduğu gibi, usûller konusundaki bilgileri de günümüze taşıyan ve düzenleyerek getirdiği söylenen üç müzikolog mevcuttur. Bu üç müzikolog Rauf Yekta, Subhi Ezgi ve Saadettin Arel'dir (Özkan, 2016: 601). Türk musikisinde kullanılan usûl, kelime anlamı olarak kökler ve asıllar anlamındadır. Musikimizde nota yazım sisteminin olmadığı dönemlerde, meşk sistemi kullanılarak eserlerin makam, form, güfte ve usûllerinin ezberlenmesi meşk sisteminin bütünüdür. Meşk sistemiyle eserlerin doğru şekilde öğrenilmesindeki en önemli unsurlardan biri de usûllerdir. Çünkü usûllerin kullanımıyla eser içerisindeki gider ve ritimlerde kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların kullanılması, doğru icra tekniğini oluşturmaktadır. Böylelikle nota sisteminin olmadığı dönemlerden eserler günümüze olabildiğince doğru şekilde aktarılmıştır. Türk müziğinde usûl, eserlerin ritmik yapısını belirtmek için kullanılan

terimdir. İsmail Hakkı Özkan usûlün tanımını “zamanın kalıplaşmış halidir” şeklinde tarif etmiştir (Özkan, 2016: 606). Usullerde kullanılan düzum tasviri; kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf darpların vurgulanarak okunmasıyla oluşan küçük parçalara denmektedir. Düzümlerin (küçük parçaların) birleşmesiyle oluşan büyük darplara usûl denmektedir. Usûlde kullanılan “gider” tabiri eser içerisindeki hızı belirtmek için kullanılmaktadır. Türk müziğinde kullanılan usûller kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlar basit ve mürekkeb (bileşik) usûllerdir. Basit usûller iki ve üç zamandan oluşan usûllerdir. İki ve üç zamanlı usûllerin birleşiminden oluşan usullere de mürekkeb usûl denmektedir. İki zamanlı ve on beş zamanlı usullerin arasında olan usûllere küçük usûl, on altı zamanlı ve daha büyük usûllere, büyük usûller denmektedir. Dini mûsikîde çoğunlukla basit usuller kullanılırken büyük usûllerin kullanıldığı da görülmektedir. Ayasofya Cami’nde ramazan ayında kullanılan usuller şu şekildedir.

Sofyan Usulü

Sofyan 4 zamanlıdır. İki nim sofyan usûlünün birleşiminden oluşmaktadır. 4/8’lik ve 4/4’lük mertebeleri bulunmaktadır. Çoğunlukla 4/4’lük mertebesi kullanılmıştır. İlahilerde, şarkılarda, türkülerde, peşrevlerde ve oyun havalarında kullanılmıştır (Özkan, 2016: 617).

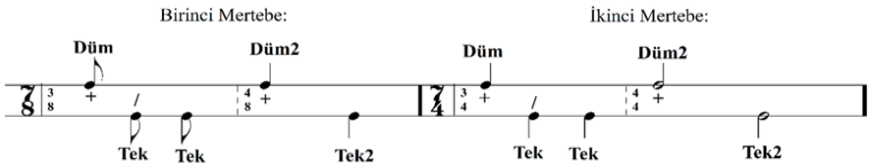
Şekil 8. Sofyan Usulü



Devr-i Hindi Usulü

Devr-i hindi 7 zamanlıdır. Dört ve üç zamanlı usûllerin birleşmesinden meydana gelmiştir. 7/4’lük ve 7/8’lik mertebeleri bulunmaktadır. Devr-i hindi usûlünün her iki mertebesi de eserlerde kullanılmıştır. İlahilerde, şarkılarda ve birçok farklı formlarda kullanılmıştır (Özkan, 2016: 628).

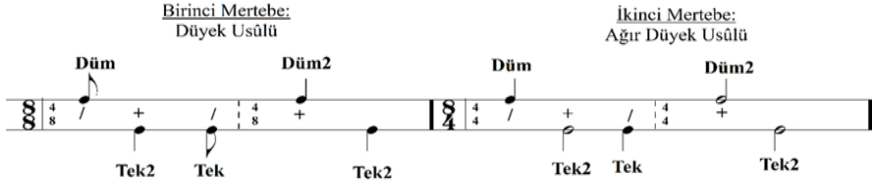
Şekil 9. Devr-i Hindi Usulü



Düyek Usulü

Düyek 8 zamanlıdır. İki tane dört zamanlının birleşmesinden meydana gelmiştir. 8/8'lik ve 8/4'lük mertebeleri vardır. 8/4'lük mertebesine ağır düyek usulü denmektedir. İlahi, türkü, şarkı gibi birçok formda kullanılmıştır (Özkan, 2016: 633).

Şekil 10. Düyek Usulü



Dini Musiki

Dini musiki, klasik Türk müziğinde önemli bir yer arz etmektedir. Bunun nedeni ise insanlığın varlığından itibaren müziğin var olduğunu kabul ederek başlayan ve birbirini takip eden, yaratıcının varlığına duyulan inanç duygusunun izlemesidir. İnsanoğlu yaşamış olduğu çeşitli doğa olaylarından korkarak, bunlardan korunma ihtiyacı duyup dans ve musiki ile gerçek mahiyetini bilmediği güce tapınarak korunmak ve kurtulmak istemiştir. (Tüfekçi, 2001: 3). Böylelikle din ve müziğin birlikte kullanıldığı ve gelişerek bir bütünlük oluşturduğunu söyleyebilmek yerinde olacaktır. Farklı dinlerin ve inançların ortaya çıkması sonucu, İslamiyet dininin doğuşunun ardından Türklerin İslam dinini kabul etmeleriyle, dini Türk musikisinin temelleri oluşmaya başlamıştır. İslamiyet öncesinde Türkler, geleneklerine ve kültürlerine bağlı olarak düzenlemiş oldukları özel törenleri, İslamiyet'i kabul ettikten sonra da devam ettirmişlerdir. Türkler İslamiyet öncesi olduğu gibi İslamiyet sonrasında da doğum, sünnet, evlilik ve hatta ölüm sonrası tutulan yas günleri gibi özel günlerinde musikiden yararlanmışlardır (Kılınç, 2019: 4). İslamiyet'i kabul eden Türkler böylelikle insan ruhunu ve maneviyatını besleyen iki önemli olgunun birleşmesiyle Türk müziğinde yeni bir oluşum oluşturmuş; dini Türk musikisi, Türk müziğinde yerini almıştır. Dini musikinin temeli; Allah'a, peygamberlere, Kuran'a ve ehli sünnete olan inanç ve bağlılığın, tasavvuf ve musiki ile birleşmesidir. Dini musiki göstermiş olduğu gelişimlerle cami musikisi ve tekke musikisi olarak iki farklı biçimde incelenmiştir. Cami musikisi camilerde icra edilen, ibadet esnasında, ibadet öncesi ve ibadet sonrası çoğunlukla doğaçlama olarak icra edilen, melodik seslerin kalıplarına belirli ibarelerin döşenmesi şeklinde ortaya çıkan ses müziğidir. (Özcan 1982'den akt. Demirtaş, 2009: 214). Camilerde icra edilen cami musikisi

doğaçlamanın yanı sıra içerisinde barındırdığı formlar gereği belirli kaidelere ve üsluba uygun olarak da icra edilmektedir. Cami musikisinin kendine ait formları bulunmaktadır. Cami mûsikisi icrası sırasında herhangi bir enstrüman kullanılmamaktadır. Dini musikînin bir diğer biçimi olan tekke musikisi, yapısı gereği cami musikisinden ayrı olarak görülse de bir bütünün parçalarıdır. Tekke musikisinin de cami musikisi gibi kendine ait formları ve biçimleri bulunmaktadır. Tekke musikisi cami dışında tekkelerde, dergahlarda icra edilmektedir. Tekke musikisini cami musikisiyle birçok ortak yönü bulunmakla beraber, asıl önemli özelliği tekke musikisi icrası sırasında enstrümanların kullanılmasıdır (Tüfekçi, 2001:7). Görüldüğü üzere dini musikî, formları ve biçimleri bakımından incelendiğinde klasik Türk müziğinde oldukça önemli bir yer edinmiştir. Dini formlar Ezan, Tevşih, Tekbir, Temcit ve Münacat, Tesbih, Salât, Selam, Mahfel sürmesi, Mevlit, Mîraciye, İlâhi, Nâ't, Durak, Şuğul, Savt, Mersiye, Nefes ve Mevlevi Âyini'dir (Akdoğan, 2002: 329-330).

Ayasofya Cami

Ayasofya Cami; tarihi, konumu ve mimarisi bakımından İstanbul için oldukça önemlidir. Ayasofya aynı konuma üç defa inşa edilmiş benzerine rastlanmayan bir eserdir. Günümüzdeki Ayasofya Cami, inşa edilmiş üçüncü ve son eser olma özelliğine sahiptir. Yedi tepeden oluşan İstanbul'un tepelerinden ilkinde inşa edilmiş Ayasofya'nın ilk inşa edilişi Roma İmparatorluğu'na aittir. Roma İmparatorluğu'nun resmi dini olarak Hristiyanlığı kabul eden Roma İmparatoru I. Konstantin Dönemi'mde, Ayasofya'nın inşaatına başlanmıştır. İlk Ayasofya'nın inşaatı tamamlandıktan sonra büyük kilise olarak anılmıştır. Bazilika şeklinde inşa edilmiş, 360 yılında açılışı yapılan Ayasofya'nın tahtadan çatısı ve taştan duvarları olduğu bilinmektedir. 415 yılına geldiğimizde imparator Arcadius ile Byzantium patriği Aziz İoannis Hrisostomo'nun imparatorla ilişkilerinin bozulmasından dolayı ortaya çıkan isyanlar sonucu oldukça zarar görmüş ve ikinci defa inşaatına yeniden başlanan Ayasofya, 532 yılına kadar ikinci Ayasofya olarak tarihe geçmiştir (Deniz ve Avcı, 2023: 473). Ayasofya'nın üçüncü ve son inşasına 532 yılında başlanmıştır. 532 yılında yapımına başlanan ve 537 yılında İmparator I. Justinianus zamanında ibadete açılmıştır (Diker, 2016: 9). Ayasofya 1204 yılında 4. Haçlı seferlerinden dolayı Konstantinopolis Latinler tarafından 1204-1261 yıllarında işgale uğramış, gerek Ayasofya gerekse Konstantinopolis (İstanbul) yağmalanmış ve bir hayli zarar görmüştür (Çoruhlu vd., 2016: 22). Ayasofya bu işgalin ardından Katolik kilisesine bağlı bir katedral haline gelmiştir. Konstantinopolis şehri, konumu ve özellikleri bakımından oldukça önemlidir. Birçok defa farklı devletler

tarafından kuşatılmıştır. İslam devletlerinde Konstantinopolis'in yeri ayrıdır. Sebebi ise konumu veyahut şehrin özelliklerinden ziyade, Peygamber Efendimiz (s.a.v) tarafından müjdelenen komutan olma özelliğine sahip olmaktır. Bu sebeple İslam devletlerinden Konstantinopolis'i fethetmek için çok sayıda kuşatma yapılmıştır. Osmanlı Devleti de bu devletler içerisindeydi. 29 Mayıs 1453 yılında Osmanlı Devleti padişahı Sultan Mehmet tarafından fethedilen Konstantinopolis, bir çağın kapanıp yeni bir çağın başlamasına sebep olmuştur. Böylelikle Osmanlı Devleti İmparatorluk haline gelmiştir. İlk olarak İstanbul'un gözdesi olan Ayasofya'ya giriş yaptığı bilinen Sultan Mehmet, Ayasofya'nın cami olmasına karar vermiştir. Ayasofya'ya bakım ve onarım yaptıran Fatih Sultan Mehmet, camiye medrese ekleterek eğitime başlatmış ve aynı zamanda tahtadan minare ekletmiştir (<https://www.ayasofyacamii.gov.tr/tr/ayasofya-tarihi>). Fatih Sultan Mehmet'ten sonra gelen diğer padişahlar da Ayasofya'ya oldukça önem ve özen göstermiştir. Ayasofya II. Selim Dönemi'nde tadilata girmiş ve Ayasofya'nın tahta minaresi zarar gördüğü için sökülmüş ve tuğladan minare eklenmiştir. Sultan II. Selim Dönemi'nde mimar Sinan tarafından Sultan Selim için Ayasofya külliyesinin avlusuna ilk türbe olarak inşasına başlanmıştır ve 481 yıl cami olarak Ayasofya görev yapmıştır (<https://www.ayasofyacamii.gov.tr/tr/ayasofya-tarihi>).

Cumhuriyet Dönemi'ne geldiğimizde restorasyonuna başlanan Ayasofya 1930 yılında kapatılmış ve bakanlar kurulu kararıyla 1934 yılında müze olarak açılmıştır. Tam olarak 86 yıl müze olarak görev yapmıştır. 2020'de danıştay, söz konusu bakanlar kurulu kararını iptal etmiştir. Böylelikle Cumhurbaşkanı'nın imzasıyla Cumhurbaşkanlığı tarafından resmî gazetede yayınlanan 2729 sayılı kararnameyle Ayasofya, 2020 yılında ibadete açılmıştır (<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2020/07/20200710M1-1.pdf>).

Ramazan

Ramazan ayı, islam alemi için oldukça önemli ve değerlidir. Müslümanlar tarafından ramazan ayı, “on bir ayın sultanı” olarak anılmaktadır. Ramazan, kelime anlamı olarak İslam aleminde kutsal sayılan üç ayların sonuncusu, ay takviminin dokuzuncu ayı ve oruç ayı anlamlarına gelmektedir. Ramazan'da tutulan oruçlar, kişinin işlemiş olduğu günahlarının yanıp yok olmasından dolayı oruç ayına, “ramazan” adı verilmiştir (Önder, 2010: 15). Ramazan ayını İslam aleminde bu denli önemli kılan birkaç etken mevcuttur. Bunlardan ilki Kur'an-ı Kerim'in Peygamber Efendimiz'e (s.a.v) ramazan ayında indirilmesidir. Diğer etkenler ise İslam'ın beş şartından olan oruç tutmak ve ramazan ayının

içerisinde bulunan bin aydan daha hayırlı olduğu kabul edilen Kadir Gecesi'dir. Yerin ve göğün yaratıcısı olan Allah, Kur'an-ı Kerim Kadir süresinde: "biz onu (Kur'an-ı) Kadîr Gecesi indirdik, Kadîr Gecesi'nin ne olduğunu sen ne bileceksin, Kadîr Gecesi bin aydan daha hayırlıdır (Kur'ân, el-Kadîr Suresi, 97/1-5). Ramazan denildiğinde bedeni ve mali ibadetler akla gelmekle birlikte bunlar oruç tutmak, teravih namazı, fitre ve zekât vermektir (Miras, 1949'dan akt. Yıldırım, 2013: 1). Müslümanlar için ramazan ayı büyük manevi duyguları barındırmakla birlikte, nefsin terbiye edilmesi, sabır, hoş görü ve paylaşım ayıdır. İslam kültüründe ramazan, cennetin kapılarının açıldığı ve cehennem kapılarının kapatıldığı değerli bir aydır (Yıldız, 2021: 61). Müslümanlar ramazan ayında daha çok Kur'an-ı Kerim okumaya ve ibadet etmeye özen gösterir. Yukarıda da bahsedildiği üzere oruç, İslam'ın beş şartından biridir. Oruç kelimesi sözlükte bir şeyden kendini uzak tutmak ve bir şeye karşı kendini tutmak anlamlarındadır, arpça kökenli savm (sıyâm)'ın Farsçaya karşılık gelen rûze kelimesinin Türkçeleşmesidir (<https://islamansiklopedisi.org.tr/oruc#1>). Müslümanlar oruca, imsak vaktiyle niyet ederek başlar ve iftar vaktiyle oruçlarını açarlar. Böylelikle ramazan ayı boyunca Müslümanlar oruç tutmaya devam ederler. Ramazan ayında Müslümanlara farz olan oruç, sadece aç ve susuz kalmak demek değildir. Oruç kelimesinin sözlük anlamını dikkate aldığımızda, oruç tutan kişinin kendini tüm haramlardan ve yanlışlardan müdafaa etmesi gerektiğini görmekteyiz. Böylelikle ramazan ayı boyunca oruç tutan Müslümanlar gözünü, dilini ve nefsini haramdan korumalıdır. Hiç şüphesizdir ki ramazan ayı Müslümanlar için mağfiret ayıdır. Ramazan ayında imkânı bulunan Müslümanlara farz olan "fitre" ramazanı yaşamanın mükafat ve bereketinden yararlanmanın bir teşekkürü olarak çıkarılan, sadakaya verilen isimdir. Ramazan ayı Müslümanlar için birbirleriyle yardımlaşma ve hayır yapma ayıdır. Ramazan ayının bitimiyle tutulan oruçlar son bulur ve üç gün süren Müslüman aleminin Ramazan Bayramı kutlanır.

Teravih

Ramazan ayına özel ibadetlerden olan teravih namazı, Peygamber Efendimiz (s.a.v)'in ramazan ayında kılması ve kıldırmasıyla başlamıştır. Teraviha kelimesinin çoğulu olan teravih, Arapçada dinlendirmek ve rahatlamak anlamlarına gelmektedir (İbn Manzur, 1768'den akt. Şahin, 2015: 88). Ramazan ayına özel olan teravih namazı, yatsı namazından sonra kılınan yirmi rekâtlı namazdır. Peygamber Efendimiz (s.a.v) teravih namazını hayatında münferid olarak kılmış, sonrasında halifesi Hz. Ömer Übeyy b. Kâb'ı imam tayin ederek cemaat şeklinde yirmi rekât olarak kıldırmıştır (Olgun, 1998: 112). Aslında teravih namazı hadislerde

“kıyâmu şehri ramazan” ramazan ayının namazı ya da “ihyâü leyâlî ramazân” ramazan gecelerinin ihyası olarak yer almaktadır (Şahin, 2015: 88). Teravîh namazında dört rekâtta bir dinlenmek suretiyle bir süre oturulduğu için, namazın her dört rekâtına “teravîha” denmiştir. Teravîh namazı, iki rekâtta bir ya da dört rekâtta bir selam verilerek iki şekilde de kılınmaktadır. Teravîh namazını cemaatle kılmak sünnettir. Ayrıca ramazan ayında kılınan teravîh namazı, kadına ve erkeğe sünnet-i ayn-ı müekkededir. Atalarımız teravîhin kökü olan teravîhadan hareketle, her dört rekât arasındaki vakti nefsi dinlendirmek için ilahiler ve salâtü selamlarla süslemişlerdir (Önder, 2010: 79).

Türk-İslam geleneği ve kültürü haline gelen teravîh şekli de mevcuttur. Günümüzde halen ramazan ayında devamlılığı sürdürülen “Enderun Usulü” teravîh namazı, Osmanlı’dan kalma bir usuldür. İstanbul’daki selatin camiler başta olmak üzere ramazan ayında kıldırılan enderun usulü teravîh namazı, İstanbul’da bulunan diğer camilerde ve Anadolu’da da devam etmektedir. Enderun kelime anlamı olarak harem, iç, iç kısım ve dahili anlamlarına gelen Farsça kökenli bir kelimedir (Işık ve Güneş, 2017: 3). Enderun mektebi Osmanlı Dönemi’nde üstün yeteneklere sahip kişilerin saray himayesinde eğitim aldığı kurumdur. Altı yüz yıllık İmparatorluğa askeri, bürokratik, mülki, bilim ve sanat kadrolarını enderun oluşturmuştur (Işık ve Güneş, 2017: 2). Birçok eğitimin verildiği enderun mektebinde, musiki eğitimi de oldukça önemliydi. Dini musiki eğitimi de verilen enderunda sarayın imam, hafız ve müezzinleri buradan çıkardı (Önder, 2010:135). Böylelikle musiki eğitim almış güzel sese sahip hafız, imam ve müezzinler yetiştirilirdi. Osmanlı’dan bizlere miras niteliğindeki enderun usulü teravîh namazı, saraydan topluma yansıtılmasından dolayı bu ismi almıştır. Enderun usulü teravîh namazında her dört rekâtın farklı makamlarda okunması, ayrıca bu değişen makamlara uygun ilahilerin ve farklı dini musiki formlarının kullanılması, Osmanlı’dan günümüze gelerek bir gelenek halini almıştır.

Araştırmanın Kapsam ve Sınırlılıkları

Bu çalışma Ayasofya cami ve 2023- 2024 yılları ile sınırlandırılmıştır. Ayasofya caminde ramazan ayında kullanılan dini musiki formları, eserleri, makamları, usulleri, caminin tarihçesi ve camide uygulanan dini musiki geleneklerinin incelenmesine yer verilmiştir. Bu çalışma ulaşılabilen yazılı ve görsel kaynaklarla, araştırma için ayrılan süreyle ve araştırmacının maddi imkanlarıyla da sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Bu çalışma; Ayasofya Cami’nde ramazan ayında sürdürülen dini musiki geleneklerinin araştırılması ve incelenmesi amacıyla hazırlanan betimsel bir araştırmadır. Betimsel yöntem; “görüşme ve gözlem süreçlerinde kullanılan, elde edilen verilerin belirlenen verilere göre özetlenip yorumlanmasıdır. Betimsel yöntemdeki amaç, düzenlenen verilerin okuyucuya sunulmasıdır” (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239). Nitel araştırmalarda genel olarak gözlem, görüşme, söylev ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanılmasıdır (Balcı, 2019: 307).

Araştırmanın Modeli

Nitel bir araştırma olan bu çalışmada gözlem ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Ayasofya caminin başmüezzini ile yapılan röportajdan bölümler bulunmaktadır. Araştırmacı tarafından hazırlanan sorular yarı yapılandırılmış görüşme tekniğine dayalı olarak katılımcılara yöneltilmiştir. Elde edilen verilere bulgular kısmında yer verilmektedir. Araştırma 23.03.2023 – 30.03.2024 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Araştırmada Ayasofya caminin seçilmesinin sebebi ise caminin tarihçesi, özel konumu ve din görevlilerinden kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte caminin başmüezzininin seçilmesinin sebebi, camilerde uygulanan dini musiki formlarının, başlıca müezzinler tarafından kullanılıp icra edilmesidir. Çalışmada görüşülen başmüezzin Mehmet Hadi Durandır.

Tablo 1. Başmüezzinin Özellikleri

Başmüezzinin Adı-Soyadı	Doğum Tarihi	Eğitim Durumu	Din Görevlisi Olarak Mesleğe Başlama Tarihi	Ayasofya Caminde Göreve Başlama Süresi
Mehmet Hadi Duran	1970	Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Yüksek Lisans.	1989	2020

Veri Toplama Tekniği

Araştırmada veri toplama tekniği olarak literatür tarama, yarı yapılandırılmış görüşme ve gözlem tekniği kullanılmıştır. İlahiyat fakültesi Türk din musikisi anabilim dalında görev yapan, alanında uzman akademisyenlerin ve din görevlilerinin konuya ilişkin görüşlerine başvurulmuş ve 23 soru hazırlanmıştır (Bkz. Ek-1). Bu sorular görüşülecek olan kişilere aynı sırayla sorulmaktadır ancak görüşülen kişinin görüşme sırasında soruları istediği genişlikte yanıtlamasına izin verilmektedir (Yıldırım ve Şimşek 2003). Gözlem tekniğinde ise Ayasofya caminde 2023 ve 2024 yılı ramazan ayında camide sabah ve akşam başta olmak kaydıyla gözlem yapılmıştır. Camide yapılan bu gözlemler, planlama yapılarak vakitlere bölünmüştür. Camide yapılan bu gözlemlerde teravih ve kadir gecesi bulguları da elde edilmiştir. Gözlem, saha içerisindeki insanların faaliyetlerini ve ilişkilerini anlama eylemidir (Aydın, 2018: 65).

Verilerin Analizi

Verilerin analizi için başmüezzinle yapılan görüşmelerden elde edilen bulgular yazıya aktarılmış ve başmüezzinin cevapları betimsel analiz yöntemi kullanılarak değerlendirmeler yapılmıştır. Bulgular sunulurken, görüşülen başmüezzinin ifadelerinden doğrudan alıntılar yapılmıştır. Gözlem ve içerik analizi ile Ayasofya caminde sürdürülen dini musiki formları tespit edilip betimsel analiz yöntemiyle özetlenmiştir. Bu veriler ve tanımlar doğrultusunda, ramazan ayında Ayasofya caminde kullanılan dini musiki geleneklerinin incelenmesiyle, nitel veriler elde edilmiştir.

BULGULAR ve YORUMLAR

Ayasofya Cami'nde ramazan ayında sürdürülen dini musiki geleneğine ilişkin bulgular şu şekildedir.

2023-2024 yılı ramazan ayında cami musikisi formları kullanılmıştır. Bunlar kamet, ezan, temcid, Kur'an, ilahi ve kasidedir. Ramazan ayında uygulanan farklı formlardan bir tanesi de temcittir, temcit minarelerden sabah ezanından önce okunan bir formdur. Ayasofya Cami'nde okunan ezan ve makamlar da bir hayli önem arz etmektedir. Beş vakit ezan ile beş ana makam tabiri yanlış ama sürekli kullanageldiğimiz makamlar vardır; bunlar, sabahleyin saba makamı, öğle uşak, ikindi rast, akşam segâh ve yatsı hicaz şeklindedir, buna ilaveten bu makamlar içerisinde diğer makamların çeşnilerini kullanarak

geçkiler yapılır. Ramazan-ı şerifin teravihlerinde uyguladığımız enderun usulü teravihtir ki bu teravihin amacı her dört rekâtta bir farklı bir makam seyri takip ederek insanlara daha huşulu, daha dinginlik veren ve daha neşe veren bir uygulamadır. Asıl amacı da farklı çeşitli makamlar uygulayarak arada ilahiler ve kasideler okuyarak manevi coşkuyu ve duyguyu arttırmak. Ayasofya’da her defasında teravih enderun okunamaz, sürekli okunması değerini düşürür ve biz de bunu Cami olarak kısıtlama kararı aldık, hafta sonu Cami’nin yoğun olduğu cuma, cumartesi, pazar günleri enderun usulü teravihi okunur ve diğer zamanlar normal teravih kullanılır, enderun usulü teravihi çok kullanarak harcamak istemiyoruz (Mehmet Hadi Duran, 21.11.2023). Ayasofya’da birebir yapılan gözlemlerde enderun usulü teravih namazı yalnız birkaç defa gözlemlenebilmiştir. Böylelikle enderun usulü teravih de Ayasofya Cami’nde ramazan ayında sürdürülen dini musiki geleneklerinden olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu uygulamaların dışında, ramazan ayında farklı bir dini musiki formu kullanılmamıştır.

2023 yılı Ayasofya Cami’nde Kadir Gecesi’nde sürdürülen dini musiki geleneğine ilişkin bulgular şu şekildedir: Kadir Gecesi vaaz ve dini sohbet ile başlamıştır. Devamında namaz için kalkılmıştır. Hicaz makamında kamet getirilerek ilk sünnet kılınmıştır ve son sünnet kılındıktan sonra hoca efendi rast makamında salavat getirmiştir. Rast makamında enderun usulü teravih namazı kılınmaya başlanmıştır. İlk dört rekât rast, ikinci dört rekât uşşak, üçüncü dörtlükte saba, dördüncü dörtlük ve son dört rekâtta da acem aşiran makamı kıldırılarak enderun usulü teravih namazı son bulmuştur. Teravih namazında okunan ilahilerin notaları aşağıda gösterilmiştir. Teravih namazından sonra Elveda Kasidesinin sözleri sırayla müezzinler tarafından okunmuştur. Ardından vitir namazı, tesbihat, zikir, Kur’an tilaveti ve dua ile Kadir Gecesi programı son bulmuştur. 2024 yılında da Ayasofya Cami’nde neredeyse aynı usulle Kadir Gecesi programı yapılmıştır. Bunlar kamet, enderun usulü teravih, vitir namazı, tesbihat, aşr-ı şerif, salavat ve dua okunarak son bulmuştur. Teravih namazı 2023 yılındaki teravih namazıyla aynı şekilde icra edilmiştir. 2023 yılında okunan Elveda Kasidesi, 2024 yılı Kadir Gecesi teravih namazı sonunda tekrar okunmuştur. Kasidenin sözleri şu şekildedir.

Yine firkat nârına yandı cihân.

Hasretâ gitdi mübârek Ramazan.

Nûr ile bulmuşdu alem yeni can.

Firkatâ gitdi mübârek Ramazan.

On bir ayın sultanısın.

Dertlilerin dermanısın.

Hakkın bize ihsanısın.

Elveda ey şehri ramazan elveda.

İndi Kur'an ey nûru güzel.

Leyle-i Kadr'inde ey kadri güzel.

Gitdi ey tehlîl ü tekbîri güzel.

Elveda gitdi mübârek Ramazân.

On bir aylık yoldan geldin.

Müminlere rahmet oldun.

Asilere azad oldun.

Elveda ey şehri ramazan elveda.

Elveda ey şehri-i Kur'an elveda, elveda ey şehri mübarek elveda.

Şekil 11. Gelin Ey Aşıklar Gelin

www.neyzen.com

Saba İlâhî

Yücel Müzik
078 – 2508

Gelin ey aşıklar gelin

Güfte: Yunus Emre
Beste: Meğhul

Sofyan

Ge lin ey a şık lar ge lin hu mev lam hu
Bir pi rin der viş Yu nus çağ la
bu men zil u za ğa ben zer hu mev lam hu
A na be li de yu git tim la
na zar kıl dım şu dün ya ya hu mev lam hu
Ni ce yüz bin gü nah et tim la
ağ lar san ken di ne ağ la
ku rul muş tu za ğa ben zer hu mev lam hu
Her bi ri bir fa yo ğa ben zer

Gelin ey aşıklar gelin,
Bu menzil uzağa benzer.
Nazar kıldım şu dünyaya,
Kurulmuş tuzağa benzer.

Bir pîrîn ereğin tuttum,
Ana beni deyu gittim.
Nice yüzbin günde enttim,
Her biri bir dağa benzer.

Çağla Derviş Yunus çağla,
Sen özünü Hakka bağla.
Ağlarsan kendine ağla,
Elden vefa yağa benzer.

Kaynak:

https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/078_saba/gelineyasiklar.pdf

Şekil 12. Hüseyinî İlâhî Bülbüller Sazda

www.neyzen.com

Hüseyinî İlâhî
Bülbüller Sazda

Yücel Müzik

Beste: Hüseyin Sebîlî (Hafız)
Gülte: Muzaffer Ozak (Aşkı)

Düyek

Bül bül ler saz da... Gül ler ni yaz da...
Gül ler ni yaz da... Söy le na maz da...
El ham dü lil lâh söy le na maz da...
El ham dü lil lâh Ko şu şur her kes
du yu lur bir ses du yu lur bir ses
Söy ler her ne fes el ham dü lil lâh
söy ler her ne fes el ham dü lil lâh

Bülbüller sazda, güller niyazda
Söyle namazda, Elhamdülillah.

Koşuşur herkes, duyulur bir ses,
Söyler her nefes, Elhamdülillah.

Ellerim kârda, gönlüm hep yerde
Bollukta darda, Elhamdülillah.

Oldum halveti, buldum devleti
Geçtim zulmeti, Elhamdülillah.

Oldum cerrâhi buldum Hak-râhi
Feyz-i ilâhi Elhamdülillah.

Aşkî zikreyle, mevdi fikreyle,
Dâim şükreyle, Elhamdülillah.

Not: Cerrâhi Şekkesi'nde okunduğu gibi notaya alan: Mustafa Doğan Dikmen 09.03.1984

Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/043_huseyni/bulbuller_sazda.pdf

Şekil 13. Evc İlahi Canım Kurban Olsun

www.neyzen.com

EVCI İLÂHI
Canım kurban olsun

Yücel Müzik
023 – 2701

Sofyan

Beste: Şeyh Muzaffer OZAK
Güfte: Yunus EMRE

CA NİM KUR BAN OL SUN SE NİN YO LU NA
YE Dİ KAT GÖK LE Rİ SEY RAN EY LE YEN

A Dİ GÜ ZEL KEN Dİ GÜ ZEL MU HAM MED
KÜR SÜ NÜN ÜS TÜN DE CEV LAN EY LE YEN

GEL ŞE FA AT EY LE KEM TER KU LU NA
Mİ RAC DA ÇM ME TİN HAK TAN Dİ LE YEN

A Dİ GÜ ZEL KEN DU GÜ ZEL MU HAM MED
MÜ MİN O LAN LA RİN ÇOK TUR CE FA Sİ
YU NUS DER CI HA NI NEY LE YEM SEN SİZ

A Hİ RET DE ÇI KAR ZEVK U SA FA Sİ
SEN HAK PEY GAM BER SİN ŞEK SİZ GÜ MAN SİZ

ON SE KIZ BİN A LE MİN MÜS TA FA Sİ
SA NA KIZ İ NAN MA YAN GÖ ÇER İ MAN SİZ

A Dİ GÜ ZEL KEN Dİ GÜ ZEL MU HAM MED

CANIM KURBAN OLSUN SENİN YOLUNA
ADI GÜZEL KENDİ GÜZEL MUHAMMED
GEL ŞEFAAT EYLE KEMTER KULUNA
ADI GÜZEL KENDİ GÜZEL MUHAMMED

MÜ'MİN OLANLARIN ÇOKDUR CEFASI
AHİRET'DE ÇIKAR ZEVK U SAFASI
ONSEKİZBİN ALEMİN MUSTAFASI
ADI GÜZEL KENDİ GÜZEL MUHAMMED

YEDİ KAT GÖKLERİ SEYRAN EYLEYEN
KÜRSÜNÜN ÜSTÜNDE CEVLAN EYLEYEN
MİRAC'DA ÜMMETİN HAK'DAN DİLEYEN
ADI GÜZEL KENDİ GÜZEL MUHAMMED

DÖRT ÇAR-YAR ANIN GÖKÇEK YARIDIR
ANI SEVEN GÜNAHLARDAN BERİDİR
ONSEKİZBİN ALEMİN SERVERİDİR
ADI GÜZEL KENDİ GÜZEL MUHAMMED

YUNUS DER CİHANI NEYLEYEM SENSİZ
SEN HAK PEYGAMBERSİN ŞEKSİZ GÜMANSIZ
SANA İNANMAYAN GÖZER İMANSIZ
ADI GÜZEL KENDİ GÜZEL MUHAMMED

Kaynak:

https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/023_evc/canim_kurban.pdf

Şekil 14. Acemaşiran İlâhi Elveda Bizden Sana

www.neyzen.com

Acemaşiran İlâhi
Elveda bizden sana

Yücel Müzik
002 – 2511

Devri hindi ♩ 108

Beste: Meğhul
Güfte: Meğhul

El ve da biz den sa na ey şeh ri rah met ci ve da

sen gi de sin il le bi zi yak tı has ret el ve da **son**

26.02.03-Soyumert

Elveda bizden sana ey şehri rahmet elveda,
Sen gidesin ille bizi yakıtı hasret elveda.
Nur ile zeynoldu alem cümle mescidler tamam,
Zikrû tesbihu teravih gitti bunlar elveda.

Kaynak:

https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/002_acem_asiran/elveda_bizden.pdf

Ayasofya Cami'nde teravih namazında sürdürülen dini musiki geleneğine ilişkin bulgular şu şekildedir:

Ayasofya Cami'nde birebir yapılan gözlemlerde, enderun usûlü teravih namazına sadece bir defa rastlanmıştır. Bu enderun usulü teravih namazı, Kadir Gecesi'nde uygulanan teravih namazıyla aynı seyirdedir. Enderun usulü teravih namazında kullanılan makamlar rast, uşak, saba, evç ve acem aşiran makamındadır. Diğer teravih namazları yukarıda teravih bölümünde anlatılan biçimde iki rekâtta bir selam verilerek kıldırılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

“Ayasofya Caminde Ramazan Ayında sürdürülen Dini Musiki Geleneği” çalışması kapsamında yapılan literatür taramasına, yarı yapılandırılmış görüşme ve gözlem tekniği sonucunda tespit edilen ve elde edilen bulgulara yönelik sonuçlar şu şekildedir.

Bu çalışma atalarımızdan bizlere miras kalan cami içerisinde uygulanan dini musiki, gelenekleri bakımından önem arz etmektedir. İslam'ın kabulüyle musikimize eklenen eşsiz değerlere sahip dini musiki, on bir ayın sultanı ramazan ayıyla bütünleşerek camilerimizde bir kültürel miras haline gelmiştir.

İstanbul'da bulunan Ayasofya caminde ramazan ayında uygulanan geleneklerin, dini musiki formlarından olan cami musikisi formlarının kullanıldığı gözlenmiştir. Kullanılan dini musiki formlarının sürdürülebilir gelenek haline geldiği yarı yapılandırılmış görüşme ve gözlem sonucu söylenebilmektedir. Ayasofya caminde çoğunluk olarak enderun usulü değil de teravih bölümünde bahsedilen klasik teravih biçiminde namaz kıldırıldığı görülmektedir. Cemaatin yoğunluğuna bağlı olarak caide haftada bir ya da iki defa sadece enderun usulü teravih namazı kıldırılmıştır. Bulgularda da ifade edildiği üzere camide Kadir Gecesi ve enderun teravihlerinde neredeyse aynı ilahiler icra edilmiştir. Bunun sebebi olarak enderun usulünde kullanılan makamların ve makam sıralamalarının neredeyse aynı olmasından kaynaklı olduğu gözlem neticesinde söylenebilmektedir.

Yapılan bu araştırmada camide cemaat yoğunluğuna ve günlere bölünerek enderun usulü namazın kıldırılması, ibadete gelen diğer insanların şahsımca bu geleneklerde mahrum kalmasına sebebiyet verebilir. İstanbul'un gözdesi haline gelen bu cami, dini musikimizin ve bütün özellikleriyle geleneklerin aktarılması, ramazan ayında yurt içi ve yurt dışından ziyarete gelen insanlar tarafından bu gelenekleri görmelerine ve öğrenmelerine olanak sağlayacaktır. Böylelikle dini musikinin ne denli önemli olduğu ve bu geleneklerin atalarımızdan bizlere miras niteliğinde olduğu gösterilecektir.

Eğitim alanında da müezzinlere musiki eğitiminin verilmesi camiler için dini musikinin icrası ve aktarımı, cemaat için de dini musikinin öğrenimi bakımından önem arz edecektir. Camilerde bulunan külliyelerde eğitim alan talebelere musiki eğitimi verilmesi, dini musiki ve musikinin ne denli önemli olduğunu göstererek musikimiz açısından daha bilinçli nesillerin yetişmesine olanak sağlayacaktır. Çalışmanın vermiş olduğu fikir doğrultusunda Ayasofya caminde ramazan ayında dini musiki geleneklerinin neler olduğunun tespit edilerek ortaya çıkarılması neticesinde, bu geleneklerin korunması ve gelecek nesillere aktarılması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, B. (2002). *Din Görevleri ve Mûsıkî Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot*. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 43(2), 315-353.
- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Din Mûsıkisi Cami ve Tekke Musıkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Behar, C. (2003). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, M. C., ve Levendoğlu, N. O. (2002). *Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Terminolojide Çok Kültürlü Unsurlar*. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 22(3), 239-245.
- Çevikoğlu, T. (2009), Klasik Türk Müziğinin Bugünkü Sorunları, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi – ICANAS 38, 10-15 Eylül 2007 Ankara, Panel- Klasik Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını, Bildiriler Müzik Kültürü ve Eğitimi, c.2, Ankara.
- Çoruhlu, Y. E., Demir, O. ve Yıldız, O. (2016). *Ayasofya Bilmecesi Kilise, Cami, Müze, Hangisi?*. Türkiye Adalet Akademisi Dergisi, (27), 17-32.
- Demirtaş, Y. (2009). *Türk Din Mûsıkisi Formları*. Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 1(14), 213-227.
- Deniz, Y. S. ve Avcı, M. (2023). *İnanç turizminde mekânsal değişimin ziyaret motivasyonuna etkisi: Ayasofya Cami örneği*. Journal of Humanities and Tourism Research, 13(3), 472-487
- Diker, F. H. (2016). *Ayasofya ve Onarımları*. İstanbul: Fatih Sultan Mehmet vakıf Üniversitesi Yayınları.
- <https://www.ayasofyacamii.gov.tr/tr/ayasofya-tarihi> (Erişim Tarihi: 18.06.2023).
- https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/002_acem_asiran/elveda_bizden.pdf
- https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/023_evc/canim_kurban.pdf (Erişim Tarihi: 01.06.2024).
- https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/043_huseyni/bulbulla_sazda.pdf (Erişim Tarihi: 01.06.2024).
- https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/078_saba/gelineyasiklar.pdf (Erişim Tarihi: 01.06.2024).

<https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2020/07/20200710M1-1.pdf>
(Erişim Tarihi: 18.06.2023).

<http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-tarihi> (Erişim tarihi: 17.03.2024).

<https://islamansiklopedisi.org.tr/oruc#1> (Erişim Tarihi: 06.06.2024).

Işık, A. ve Güneş, E. (2017). Türk Tarihinde Özel Yeteneklilerin Eğitimi: Osmanlı Enderun Mektebi. *Üstün Zekâlılar Eğitimi ve Yaratıcılık Dergisi* 4(3), 1-13.

Kahyaoğlu, Y. (2015). *Klasik Türk müziğinde saz müziğinin yer ve önemi*. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 1(1), 57-60.

Kaçar, G. Y. (2008). *Türk musikinde makam*. İslam, San'at, Tarih, Edebiyat ve Musikisi Dergisi, 6(11), 145-158.

Kılınç, A. (2019). *Cami Görevleri ve Müzik Alanına İlişkin Görüşmeler* (Niğde İl Vörneği). (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Niğde Ömer Halis Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikinde Makamlar*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Kur'an-ı Kerim, El- Kadîr Suresi, Ayet 97 /1-5.

Özkan İ. H. (2016). *Türk Musikinde Nazarîyatı ve Usulleri* (15.Baskı) Kudüm Velveleleri. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Önder, H.İ. (2010). *Ramazan Musikisi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Poyraz, H. H. (2021). *Türk Müziği Nazarîyatı ve Solfej Dersinin Geleneksel Meşk Sıktemi ile Uygulanabilirliğine Yönelik Eğitimsel Görüşlerin İncelenmesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.

Paşaoğlu, S. (2009). *Müzik Kültüründe Sözlü ve Yazılı Aktarım*, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11(2), 143-159

Turhan, H. E. (2023). *Sinekman Öğretiminin Başlangıç Seviyesi İçin Bir Öneri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Tüfekçi, S. (2001). *Dini Musikisi Formları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Şahin, O. (2015). *Ramazan Gecelerinin Vihyâ Etmek İçin Kılınan Teravhin Namazı*. Diyanet İlmi Dergi, 51(2), 87-124.
- Yıldırım, E. (2013). *İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslam Tarihi Bilim Dalı Arşiv Belgelerinden Hareketle 18. Yüzyıl İstanbul'unda Ramazan*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yıldız, S. B. (2021). *Toplumumuzun Kutsal Zaman Algısı ve Bunun Dinî Hayata Yansımaları (Üç Aylar Örneği)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.