

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 5 Sayı 2 Haziran 2025 (Bahar)

Türkiye'de lise kademesinde okutulan müzik programlarındaki dini müzik yapılarının incelenmesi
Serdar Çevik ve Metin Buzduğu

Şur makamına dayalı aşık havalarının incelenmesi
Naile Rahimbeyli

Özel kurslarda müzik bölümleri yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullanılan kaynakların analizi
Mustafa Baran ve Ali Ayhan

Zarbi muğamların öğretiminin incelenmesi
Beyimhanım Valiyeva

Sekülerleşen ritüelin ticarileşmesi: Mevlevî semâsının komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma bağlamında analizi
Fatih Coşkun





Türk Müziği (TM)
e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 5 Sayı 2 Haziran 2025 (Yaz)

Türk Müziği Dergisi Hakkında

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe'dir.

Yayın Alanı

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

İletişim

Editorial E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com

TM Künyesi

Dergi Adı	Türk Müziği
Kısaltma	TM
e-ISSN	2822-3195
Yayıncı	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Konumu	Türkiye
Posta Adresi	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
Editorial E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Lisans	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC)
Editör(ler)	Doç.Dr. Sehrana Kasimi
Yayın Süresi	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı	Elektronik
Dergi Web Sitesi	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı	2021
Yayın Dili	Türkçe
İndekslenme	EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, Asos

Türk Müziği Yayın Kurulu

Baş Editör

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Danışma Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Erhan Özden**, Türkiye

Editörler/Alan Editörleri

Prof.Dr. **Nalan Yiğit**, Türkiye
Dr. Öğr. **Mehmet Alan**, Türkiye

Doç.Dr. **Günay Mammadova**, Azerbaycan
Dr.Öğr. **Krenar Doli**, Kosova

Editor Asistanları

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Editör Kurulu Üyeleri

Doç.Dr. **Murat Gürel**, Türkiye
Doç.Dr. **Hüseyin Yılmaz**, Türkiye
Dr.Öğr. **Alper Tunga Özcan**, Türkiye
Dr. Öğr. **Serap Subatan**, Türkiye

Dr. Öğr **Mihriban Mammadaliyev**, Türkiye
Doç.Dr. **Nuride İsmayilzade**, Azerbaycan
Dr.Öğr. **Fırat Altun**, Türkiye
Öğr.Gör.Dr. **Cıldız Alimova**, Kırgızistan

Dil Editörü

Doç.Dr. **Ünsal Yılmaz Yeşildal**, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi **Fatih Düzgün**, Türkiye

Mizanpaj

İlhan Baltacı, Türkiye

2025 Haziran-Yaz Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 5. Cilt ve 2. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli beş makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

Not: Türk Müziği dergisi, müzik araştırmacıları için **uluslararası alan indeksli dergi** olarak tanımlamasına uymaktadır. Akademik yükseltmelerde kullanılması için TM’de **Editör** olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, makalelerde editörlük yapılması görevlerini titizlikle yapmak görevini üstlenecek) müzik araştırmacıların ve Editör Kurulu üyesi olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, dergi yayın politikalarına öneriler)müzik araştırmacıların *en az doktora/sanatta yeterlik mezunu* olmaları halinde CV’lerini editöryal emailimize iletmelerini rica ederiz.

No	Başlık	Sayfa
1	Türkiye'de lise kademesinde okutulan müzik programlarındaki dini müzik yapılarının incelenmesi <i>Serdar Çevik ve Metin Buzduğu</i>	89-109
2	Şur makamına dayalı aşık havalarının incelenmesi <i>Naile Rahimbeyli</i>	111-150
3	Özel kurslarda müzik bölümleri yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullanılan kaynakların analizi <i>Mustafa Baran ve Ali Ayhan</i>	151-162
4	Zarbi muğamların öğretiminin incelenmesi <i>Beyimhanım Valiyeva</i>	163-171
5	Sekülerleşen ritüelin ticarileşmesi: Mevlevî semâsının komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma bağlamında analizi <i>Fatih Coşkun</i>	173-180

İndekslenme

EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, Asos

Genç Bilge Yayıncılık

Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye

Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: info@gencbilgeyayincilik.com

Not: TM Uluslararası Rast Müzik Kongresi tarafından desteklenmektedir.

Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC) web site: <https://rastmusiccongress.org/>



dergisi  açık erişimli ve  lisansı altındadır.

Araştırma Makalesi

Türkiye’de lise kademesinde okutulan müzik programlarındaki dini müzik yapılarının incelenmesi¹

Serdar Çevik^{2*} ve Metin Buzduğu³

Cizre İsmail Ebul-iz Bilim ve Sanat Merkezi, Şırnak, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 11 Aralık 2024
Kabul: 28 Nisan 2025
Online Yayın: 30 Haziran 2025

Anahtar Kelimeler

Dinî müzik
Form
Müzik eğitimi
Öğretim programı
Türk müziği

Öz

Bu çalışmanın amacı, Türkiye genelinde ortaöğretim kademesinde faaliyet göstermekte olan eğitim kurumu türlerinde, “Müzik” ve “Dinî Mûsikî” dersleri kapsamında okutulmakta olan öğretim programlarında dinî mûsikînin yerinin ve formlarının incelenmesidir. Bu doğrultuda çalışmada Türk Müziği formları ve Geleneksel Türk Müziği formları tanıtılmış, dinî müzik ve dinî mûsikî hakkında bilgilere yer verilmiştir. Çalışmanın amacından hareketle belirlenen araştırma sorularına göre nitel araştırma yöntemleri arasında yer alan betimsel analiz metoduyla gerçekleştirilmiş olan araştırmada verilerin analizi için doküman analizi yönteminden faydalanılmıştır. Çalışmada ortaöğretim kademesindeki eğitim kurumu türlerinde verilmekte olan “Müzik” ve “Dinî Mûsikî” dersleri için Talim Terbiye Kurulu Başkanlığı tarafından hazırlanmış olan öğretim programlarından faydalanılmıştır. Elde edilen bulgulara göre ortaöğretim kademesinde hizmet veren eğitim kurumu türlerine göre en dikkat çeken nokta, gerek “Müzik” dersinin gerekse “Dinî Mûsikî” dersinin haftalık saatinin az olması, işlenen dersin sadece belirli sınıf düzeylerinde kalmasıdır. Öğretim programları incelendiğinde ise dinî mûsikî formlarına sıklıkla yer verildiği belirlenmiştir. Türk kültürünün, gelenek ve göreneklerinin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir araç olan dinî mûsikînin eğitimine ilişkin elde edilen sonuçlardan hareketle öneriler sunulmuştur.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Çevik, S. ve Buzduğu, M. (2025). Türkiye’de lise kademesinde okutulan müzik programlarındaki dini müzik yapılarının incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(2), 89-109. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15516381>

Giriş

Bilimin ve sanatın bir dalı olarak mûsikînin, tarihsel süreç içerisinde medeniyetlerin sosyo-kültürel yapısında yer alan temel öğelerden birisi olmaya başladığı görülmektedir. Mûsikînin, sözü edilen medeniyetler içinde bilhassa dinî ayinler kapsamında yer almış olması, kültürel açıdan dinî mûsikînin tarihsel süreç içerisinde son derece eski dönemlerde olduğunu da göstermektedir. Sözü edilen kültürün en değerli kaynağının ise kişilerin dinî açıdan gerçekleştirdikleri eylemler, hayatlar ve inançlar olduğu ifade edilebilir.

Dinî törenler sırasında din adamları tarafından söylenen yalın ezgiler, sözü edilen müziğin Türk kültürü kapsamındaki ilk örneği olduğu düşünülmektedir. Tarihsel süreç incelendiğinde, Yunan filozoflar tarafından müzik bilime dair öne sürülen fikirleri kendi kültürüne göre geliştirmiş olan Türk bilim insanları, zamanla bu alanda birçok eser

1 Bu makale, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda Serdar ÇEVİK tarafından yazılan yüksek lisans tez çalışmasından üretilmiştir.

2 Sorumlu yazar: Müzik Öğretmeni, Cizre İsmail Ebul-iz Bilim ve Sanat Merkezi, Şırnak, Türkiye. sercevik84@hotmail.com, ORCID: 0000-0001-8981-4139

3 Dr. Öğrt. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye, mbuzdugu@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0001-6298-7603

üretmiş, bu sayede de Türk mûsikîsi nazariyatı oluşum sürecine girmiştir (Karışman, 2023, s. 1). Bu noktada, söz konusu nazariyatın oluşumu devam ederken, aynı zamanda dünya genelinde ve Türk topraklarında mûsikînin bireylerin ruhsal açıdan iyi oluşları üzerinde önemli etkiler yarattığına, bununla birlikte dünya üzerindeki diğer canlılara da pozitif anlamda etkilerde bulunduğu dair tespitler ortaya konmuştur.

Türk folklorunda Orta-Asya Türk kültürü kapsamında hayvanlar ile müzik arasındaki ilişkiyi konu edinen pek çok efsane, öykü ve rivayet, bilhassa hayvanlar bakımından müziğin ne derece önemli bir tedavi ögesi olduğunu ortaya koymakta, müziğin Türk toplum yapısında ne derece fonksiyonel olduğu gösterilmektedir (Colombe, 2012, s. 11).

Mûsikînin bireyler üstünde psikolojik açıdan etkilerinin olduğu son yüzyılda her daim vurgulanmakta, hatta sözü edilen etkinin yalnızca bireyler üstünde olmadığı, farklı canlı türleri üstünde de stresi azaltan bir etkisinin bulunduğu pek çok bilimsel çalışma ile ifade edilmektedir. Mûsikînin sözü edilen etkileri, onun kimi zaman bilim insanlarının bireylerdeki psikolojik bir rahatsızlığın tedavi edilmesinde kimi zaman ise başka canlılardan (bilhassa hayvanlardan) daha fazla verim elde edebilmek için kullanılmasına yol açmıştır (Sezer, 2011, s. 1474).

Mûsikînin ifade ve öğrenme becerisi üzerine etkisi olduğu da yapılmış olan araştırmalar neticesinde ortaya konmuştur. Müziğin, öğrencilerin; yapıcı ve estetik düşünme potansiyelleri ile akademik başarılarını arttırdığı, kendilerini ifade etme şekillerini geliştirdiği, daha hızlı okuma ve yazma becerisi edindirdiği ve öğrenme güçlüğü bulunan çocukların eğitimlerine katkı sunduğu belirlenmiştir (Can, 2000).

XX. asrın ortalarına doğru, II. Dünya Savaşı esnasında, yaralı olan askerlerin tedavilerinin gerçekleştirildiği hastanelerde mûsikîden faydalanılmış, söz konusu durumun askerlerin iyileşmesindeki etkisi fark edildiğinde ise mûsikîyle tedavi uzmanlarının arttırılması kararlaştırılmıştır (Çoban, 2005, s. 39-40).

Mûsikînin canlılar üzerindeki etkilerinin araştırıldığı farklı çalışmalarda ise stresi azalttığı tespit edilmiştir. Sözü edilen araştırmalardan Fukui ve Toyoshima (2008, s. 765-766) ile İşkey (2008, s. 1-3) insanlar ile Uetake vd. (1996, s. 175) tarafından yapılan çalışma inekler ile Jonge vd. (2008, s. 138) tarafından hazırlanan çalışma domuzlar ile Angelucci (2007, s. 152) tarafından gerçekleştirilen çalışma farelerle, Vasantha vd. (2003, s. 25-26) ile Papoutsoglou vd. (2007, s. 61) tarafından ortaya konan çalışma da balıklarla gerçekleştirilmiştir.

Canlılar ve toplumlar üstünde son derece kuvvetli etki yarattığı gözlemlenmiş olan mûsikîden yola çıkıldığında, söz konusu mûsikînin günümüz gençleriyle gelecek kuşaklara aktarımı ve kültürün sürdürülebilmesi açısından toplumsal bir gereklilik olduğu söylenebilir. Sözü edilen yönleriyle değerlendirildiğinde genelde mûsikînin, özelde ise dinî mûsikînin eğitim süreci içerisinde, bütün öğretim kademeleri kapsamında uygulanmakta olan müfredatlardaki konumu tartışılmakta olan bir konudur. Zira dinî mûsikî öğelerinin, bilhassa da dinî mûsikî formlarının müfredat çerçevesindeki konumu, dinî mûsikînin öğretilmesine doğrudan etki edebilmektedir. Bu açıdan bakıldığında ise Türkiye genelinde faaliyet gösteren eğitim kurumlarında sunulan müzik eğitimlerinin incelenmesinin ve bu doğrultuda içerik ve zaman bakımından dinî mûsikînin nasıl konumlandırıldığının tespitinin faydalı olacağı düşünülmüştür.

Müzik eğitiminin Türkiye’de verilmekte olduğu eğitim kurumları, müzik eğitiminin her alanına hitap eden müzikal eğitimler sunarken, aynı zamanda müzik eğitimiyle ve müzikle bağlantısı bulunan tüm sahne sanatlarını da bir araya getirmektedir. Bahse konu eğitim kurumları içerisinde alanlarında uzman virtüöz, eğitimci ve sanatçıların yetiştirilmesine yönelik çalışmalar gerçekleştirilmektedir (Yayla, 1999, s. 9). Bu doğrultuda Türkiye’de sunulan müzik eğitimi türlerinin; genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi ile mesleki müzik eğitimi şeklinde üçe ayrıldığı söylenebilir. Bununla birlikte, gerek formlar gerek usuller gerekse makam sayısı ve anlayışı bakımından çok çeşitlilik arz eden bir yapısı bulunan Türk Müziği, ortaya konan sınıflandırmaya göre; Türk Sanat Müziği türleri, Türk Halk Müziği türleri, dinî müzik ve eğlence müziği türleri olmak üzere dört gruba ayrılmıştır. Türk Müziğinde yapılan bir diğer sınıflama ise formlar ile ilgilidir.

Türk Müziğinin Formları

Müzik formu, müzikle alakalı bir eserin planı, bir diğer ifadeyle genel yapısıdır. Form tabiri, belirli bir eserdeki prosedürlerin belirtilmesi ya da standart bir türün ifade edilmesi anlamında kullanılmaktadır. Edebiyat kapsamında bulunan şiir, roman gibi değişik formların olmasının yanında müzik içerisinde de sözlü ve sözsüz pek çok sayıda form yer almaktadır. Türk Sanat Müziği içerisinde aynı makamda bestelenmiş olan eserler olmasına karşın, sözü edilen yapıtların arasında şarkı, gazel, türkü gibi değişik formlara da yer verilmektedir. Müzikal formlar, bir müzik eserinin

düzenlenme sürecine yardım edebilmeyi amaç edinmektedir. Bir eserde forma yer verilmemesi halinde eser, dinleyen kişilere kopuk, hatta karmaşık gelmektedir. Bu nedenle, söz yazarı ya da besteci, sözlerini ya da eserini oluşturmada önce bir plana bağlı olarak yol almalıdır. Müzikle ilişkili bir eserin formu ile alakalı ipuçları; metin aracılığıyla, harmonik yapı ile yeni ve zıt materyallerin tanıtılmasıyla ve melodik materyallerin tekrarlanması yolu ile bulunabilmektedir (Cangal, 2008).

Formlar, her sanat dalı içinde yer almakta ve sanat eserleri bu formlar sayesinde yerini bularak değer kazanmaktadır. Mimari, heykel ve resimde yer alan formlar hemen fark edilebildiği için tanınabilmesi ve anlaşılabilmesi diğer sanatlarla kıyasla daha kolay olmaktadır. Bununla birlikte, müzik alanında bir eserin bütününün dinlenmesine gereksinim duyulmaktadır (Şenel, 1982, s. 2).

Mimari eserler düşünüldüğünde binalar, çeşmeler, köprüler, edebiyat düşünüldüğünde; şiirler, romanlar ön planda yer alırken, müzik düşünüldüğünde sonatlar, şarkılar, rondolar başlıca formları oluşturmaktadır. Kuruluş düzeni açısından her form kendisine has bir özelliktedir (Çalışkan, 2014, s. 18).

Müzikal anlamda formlara ilişkin bilgilerin öğrenilmesinde; yorumculuk, bestecilik, araştırmacılık, dinleyicilik ve öğreticilik amaçlanmaktadır. Cangal (2008), sözü edilen amaçları ayrıntılı bir biçimde şöyle ifade etmiştir;

- Müzik formları bir bakıma bestecilik bilgisi şeklinde dile getirilmektedir. Yaratıcılık kapasitesi bulunan bir birey, melodi, ritim, armoni gibi iç yapısal öğeleri/malzemeleri var olan bestecilik bilgileriyle harmanlamakta ve besteler oluşturabilmektedir.
- Yöneticiler ve icracılar gibi müzik ile iç içe olan bireylerin, eserin formuyla alakalı geniş bir bilgisi olması gereklidir. Bir eserin anlaşılır ve güzel bir biçimde yorumlanması, o eserin özelliklerine ve yapısına hâkim olmak ile mümkün olabilir.
- Bir müzik insanının bahsedilen bilgilere hâkim olması, müzikal manada kültürünün genişlemekte olduğunu göstermektedir. Bununla beraber müzik öğretmenleri, müzik formlarını okullarda az da olsa öğretecekleri için, sözü edilen detaylar hakkında bilgi sahibi olmak mecburiyetindedirler.
- Bestecilerin, eserler üzerinde yapmayı planladıkları tahlil ve çözümlemeler, ancak o eserlerin kapsamlı bir biçimde anlaşılabilmesi sonucu mümkün olabilmektedir.
- Eserlerin kurulumu ile formlarını hem bilip hem de çözümleyip dinlemek, eserlerin çok daha iyi bir şekilde anlaşılmasını sağlayacağı için, bir dinleyici konumunda da müzik formları hakkında bilgi sahibi olunmasında fayda bulunmaktadır.

Cangal (2008) tarafından dile getirilen söz konusu amaçlardan da anlaşılacağı üzere, müzikal formların öğrenilmesi ve öğretilmesinin pek çok önemi bulunmaktadır. Bu noktada geleneksel Türk Müziği formları hakkında bilgiler vermek yerinde olacaktır.

Geleneksel Türk Müziğinin Formları

Geleneksel Türk Müziğinde en dikkat çeken özellikler arasında ezgilerin yapısal özellikleri veya kurulum şekilleri yer almaktadır. Dünya genelindeki tüm müzik eserlerinde olduğu üzere, müziğin de şekilsek yönünü belirleyen bazı öğeler bulunmaktadır. Bu öğeler genellikle kullanıldığı alandan yola çıkılarak; “askeri müzik”, “klasik müzik” ve “eğlence müziği”, icra organlarından yola çıkılarak; “sözlü müzik” ve “çalı müziği”, icranın yapılmakta olduğu mekândan yola çıkılarak; “oda müziği”, “kent müziği” ve “tekke müziği”, icra tarzlarından yola çıkılarak; “usullü ezgiler” veya “serbest ezgiler” biçiminde kategorize edilmektedir. Türk müziğinin ezgi temelli kurgusu ve bahse konu kurgunun sosyal ve toplumsal açıdan yansımaları da müziğin formuna doğrudan etki etmektedir. Bu noktadan hareketle, Geleneksel Türk Müziği formları; “sözlü müzik” ve “çalı müziği” olarak ikiye ayrılmış sözlü müziğin de “dinî müzik” ve “lâdinî müzik” olarak iki bölümden oluştuğu belirtilmiştir (URL-1, 2024). Sözü edilen bölümlerin içinde ayrıca çok fazla sayıda formal özelliğe sahip ezgiler de yer almaktadır. Buna göre, dini formlar içerisinde; Miraciye, Na’t, Mevlevi Ayini, Durak, Ezan, İlâhi, Sugul, Salat, Temcid, Tekbir, Tesbih, Münacat, Selam ve Mevlid yer almaktadır. Çalgısal müzik grubuna ise Medhal, Peşrev, Taksim, Oyun Havası, Aranağme ve Saz Semaisi bulunmaktadır. Lâdinî müzik formları arasında ise

Semai, Şarkı, Besye, Kâr, Köçekçe, Gazel ve Türkü sıralanabilir. Bu noktada, çalışmanın konusundan hareketle dinî müzik üzerinde durulmuştur.

Dinî Mûsikî

İnsanlığın dünya üzerindeki varlığı ile birlikte ortaya çıkan olgular arasında din de yer almaktadır. İlk çağlardan bu yana bireyler yaratıcının mevcudiyetini kabullenmiştir. Sözü edilen hususun belli başlı birçok sebebi bulunmaktadır. Bunların arasında yeryüzündeki ve kâinattaki her şeyin varlığını sorgulamaları ve bunun neticesinde yaratıcının mevcudiyetine olan mutlak inanç ön plana çıkmaktadır. Bununla birlikte insanoğlu, yaşam sürecinde başına gelen her şeyin Yaradan aracılığıyla gerçekleşmiş olduğuna inanmıştır. Bunun doğal sonucu olarak dinler oluşmuştur. Her din, kendi içinde belli başlı izahatlar ile Yaradan'ı, varoluş sürecini, insanların uyması gerekli görülen kuralları ve ne şekilde tapınılması gerektiğini açıklamaktadır. Zamanın ilerlemesi ile inanılmakta olan dinlerde değişiklikler olabilmekte ve farklı dinler de ortaya çıkabilmektedir. Pek çok dinde Yaradan tarafından görevlendirilen, dinin yayılması ve Yaradan'ın yüceliğinin anlatılması vazifeleri verilen peygamberler de vardır. İslâmiyet de sözü edilen dinler arasında yer almaktadır.

Dinî törenler esnasında din adamları tarafından söylenen yalın ezgilerin, müziğin Türk kültür tarihi için ilk örnekler arasında yer aldığı düşünülmektedir. Sözü edilen tarihsel süreç içerisinde, Yunan filozofların müzik bilimine yönelik fikirlerini geliştirmiş olan Türk bilim insanları, bu alanda birçok eser ortaya koyarak Türk müziği nazariyatının oluşma sürecini başlatmıştır (Karışman, 2023, s. 1).

Çoğunlukla “Türk Din Mûsikîsi” adıyla kullanılan bu alanın ismi, birtakım kaynaklarda “dinî mûsikî” (Sezgin, 1991:1), birtakım kaynaklarda “dinî Türk mûsikîsi” (Özalp, 1992:42) birtakım kaynaklarda da “Türk din mûsikîsi” (Demirci, 2017) şeklinde kullanılmaktadır. Bu aşamada “Türk” tabiri ile kastedilen; “Türk ırkı ili sınırlandırılmayan, Türklerin idaresindeki bölgede gelişen kültür” ifadesidir. Söz konusu sebeple, Mısır'da doğmuş bir bestekârın ortaya çıkarttığı eser de sözü edilen repertuara eklenebilmektedir. “Din” kelimesinden ise “mûsikînin dinî ve tasavvufî amaçla icra edilmesi” ile “zikir, ibadet, tefekkür” gibi dinî ayinlerde kullanılması” kastedilmiştir (Tıraşçı, 2018:206). Mûsikî kelimesinin “ses sanatı” manasına gelmesinden hareketle Türk din mûsikîsi veya dinî mûsikî kısaca; Türklerin egemenliğinde olan coğrafyalarda gelişen, dinî-tasavvufî duyguları bulunan müziksel, dinî ve kültürel bir kavramdır. Dinî mûsikî, kişilerin dini görevlerini yerine getirmelerinde kabul görmekte olan İslam müzik kültürü ile sentezlenmesi sonucunda ortaya çıkan bir müzik türüdür. Mabetlerde başlayan icrası, devamında diğer dinî görevlerin icrasına da uzamıştır. İslâmiyet'in kabulü ve Osmanlı Devleti'nin kurulmasıyla beraber son derece geniş bir coğrafyada, değişik uluslarla asırlarca etkileşim içinde varlığını devam ettiren Türk müziğinin ve onun vazgeçilmesi ögesi olan Türk din mûsikîsinin kültürel manada zengin bir mirasa sahip olduğu bilinen bir gerçektir (Deniz, Deniz, Can ve Grançer Okay, 2010).

Dinin, toplum yaşamındaki ehemmiyetinden hareketle, dinî mûsikînin de toplumdaki ehemmiyetinin yüksek olduğu söylenebilir. Nitekim her gün, günde beş vakit okunmakta olan ezan nağmeleri, camilerde yapılan ibadetler esnasında icra edilen Kur'an-ı Kerim Kıraati, müezzinlik çalışmaları, doğum, sünnet, ölüm, düğün gibi törenler sırasında okunmakta olan ilahi, salâ, mevlid gibi icraların her birisi, dinî mûsikî kapsamında yer alan formlar olarak dikkat çekmektedir (Sevinç, 2017). Toplumsal anlamda da önemli bir misyonu bulunan dinî mûsikînin eğitim kurumlarında ders ve içerik olarak ne düzeyde sunulduğu hususu da bu yönleriyle incelenmeye değer bir konu olarak görülmüş, bu durum, çalışmanın temelini oluşturmuş ve buna göre, Türkiye genelinde faaliyet gösteren lise kademesindeki eğitim kurumlarının Müzik dersi öğretim programlarında dinî mûsikî formlarının incelenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Gerek maddeyi gerekse kâinatı tasarıma dönüştürebilmekte olan mûsikî, kişinin gerçekliğinin içerisinde bulunan ve bu gerçeklikleri eşî olmayan rüyalara dönüştüren çok katmanlı bir sanat olması ile sanatın içinde son derece mühim bir yerde bulunmaktadır. Mûsikîde ön plana çıkan özellikler; zamanın değiştirilmesi, sesin tablolar haline dönüştürülmesi ve duyguların şekillendirilmesi şeklinde sıralanabilir. Manevi hayat mûsikîde fikir yaşamının ötesinde yer almaktadır. İnsanlar, mûsikî ile kendi hislerini duyabilmekte, hatta işitebilmektedir. Tema içerisine kurgulanan mûsikî yapısının, tam olarak disiplin gerektiren sanatın bir ifadesi biçiminde görülmesi ise doğru değildir. Zira mûsikî, gizemlerle bezenen

hislerin, sonsuz ile iletişime geçen dünya anlamının bir bakıma simgesidir (Özalp, 2000, s. 14). Bu yönleriyle analiz edildiğinde mûsikînin sanat içinde son derece farklı ve önemli bir konumda bulunduğu anlaşılmaktadır.

Sanatın yanı sıra mûsikînin bireylerin iyi oluşlarına da katkıda bulunduğu ifade edilmektedir. Geçmiş medeniyetlerden bu yana bireyler, gerek tinsel gerekse fiziksel problemlerine yanıt bulabilmek adına asırlar boyu pek çok tedavi yönteminden faydalanmışlardır. Tarihî süreç içerisinde eğlence, askeri, büyü ve dini amaçlar için yapılmış olan mûsikîninse hasta insanların sorunlarına çare aramak için sık sık başvurulmuş bir yöntem olduğu anlaşılmaktadır (Karahan, 2006, s. 1). Mûsikî bu amaca yönelik olarak kendisine özgü ifade edilme şekli ve tarzıyla, bireylerin genellikle ruhlarına seslenmektedir. Bu doğrultuda mûsikî ile tedavi, bireylerin toplumsal, psikolojik, fiziksel ve bilişsel gereksinimlerine cevap verebilmek adına mûsikîye has faaliyetlerden yararlanmaktadır (Ak, 1994, s. 3).

Müzik, toplumları düşünsel ve duygusal biçimde etkisi altına alan bir özelliğe sahip olduğundan, bireylerde manevî duyguların kuvvetlenmesi hususunda önemli etkileri olduğu düşünülmüş, bununla ilişkili olarak da mûsikînin dinlendirici ve rahatlatıcı etkilerinin bulunduğu belirlenmiştir (Somakçı, 2003, s. 131). Mûsikîyle tedavi zaman içerisinde, ritim ve ezgilerin belli bir uyum içerisinde kullanılması ile bireylerin değişen pek çok ruhsal durumunu düzenlemek amacıyla kullanılmakta olan sistematik bir yöntem dönüşmüştür. Sözü edilen tedavi biçimi, toplumların inanış ve kültürlerine bağlı değişiklikler göstermiştir (Ak, 2006, s. 220). Mûsikîyle tedavi konusunda birçok müzik insanı, hekim ve filozof araştırmalar gerçekleştirmiş ve söz konusu amaç ile müziği gerek bireylerin psikolojik iyi oluşları için gerekse iletişim kurabilmek için değerlendirmişlerdir. Bu yönüyle bakıldığında da mûsikînin birey yaşamında ne derece önemli bir konumda yer aldığı anlaşılmaktadır.

Toplumsal yaşamın birçok alanında kendisini göstermekte olan; inanç, değer ve kültürün devamlılığı adına oldukça önemli bir konumda yer alan dini mûsikînin ise eğitim kademeleri kapsamında öğretiliyor olması da bir o kadar değerli bir husustur. Bunun yanında, Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından dinî mûsikîye dair sunulan eğitim süreçlerinde pek çok problemle karşılaşıldığı ve hâlihazırda birçok eğitim kademesi içerisinde faaliyet gösteren okulların müfredatlarında dinî mûsikîye yeterince önem verilmediği anlaşılmaktadır. Bu durum, hazırlanan bu çalışmanın önemini ve gerekliliğini de ortaya koymaktadır.

Araştırmanın Amacı

Türkiye’de lise düzeyinde farklı okul yapılanmaları bulunmaktadır. Bu eğitim kurumlarındaki müzik müfredatının içeriğinde ise dini müziğe yer verilmektedir. Bu öğretim müfredatlarında hangi dinî mûsikî formlarının bulunduğu incelenmesi ise bu araştırmanın amacını oluşturmaktadır. Bu doğrultuda araştırmanın temel problemi; “Türkiye’de lise düzeyindeki müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?” olarak belirlenmiş, bu temel problemten hareketle alt problemler ise aşağıdaki gibi düzenlenmiştir;

- Türkiye’de hizmet veren Anadolu Liseleri müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?
- Türkiye’de hizmet veren Sosyal Bilimler Liseleri müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?
- Türkiye’de hizmet veren Fen Liseleri müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?
- Türkiye’de hizmet veren Spor Liseleri müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?
- Türkiye’de hizmet veren Mesleki ve Teknik Anadolu Liseleri müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?
- Türkiye’de hizmet veren Güzel Sanatlar Liseleri müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?
- Türkiye’de hizmet veren Anadolu İmam-Hatip Liseleri müzik müfredatlarında yer alan dinî mûsikî formları nelerdir?

Yöntem

Araştırma Modeli

Millî Eğitim Bakanlığı ortaöğretim müzik dersi öğretim programlarında dinî mûsikî formlarının incelenmesi amacıyla hazırlanmış olan bu çalışmada nitel araştırma modelinden faydalanılması kararlaştırılmış ve bu vesileyle de doküman analizi kullanılmıştır. Bu noktada nitel araştırma kavramı; “toplumsal olguların ilişkili oldukları ve bulundukları noktada

doğal görünüşleriyle gözlem, görüşme veya dokümanların değerlendirilmesiyle bilgilerin edinilmesi ve söz konusu bilgilerin analiz edilerek kurama dönüştürülmesi” şeklinde tanımlanmıştır (İslamoğlu, 2009, s. 180). Bu aşamada kastedilmekte olan “kurama dönüştürme” Ekiz (2015, s. 69) tarafından; “mevcutta toplanan bilgilerden yola çıkılarak yeni, bilinmeyen birtakım bilgilerle harekete geçilmesi ve elde edilmiş olan birtakım neticelerin bu bilgilerle ilişkili olarak açıklanmasına yönelik modelleme çalışması” şeklinde açıklanmıştır. Nitel araştırmalar kapsamında gerçekleştirilen çalışmalar, çoğunlukla amaç ve nitelik açısından oldukça çeşitlilik arz etmektedir.

Doküman analizi ise Ekiz (2015, s. 70) tarafından; “çalışmanın kapsamına bağlı olacak şekilde istenirse hususi istenirse resmi kayıtların bir araya getirilmesi, sistematik olarak incelemelerde bulunulması neticesinde değerlendirilmesi adımlarında kullanılmakta olan bir veri toplama aracı” şeklinde dile getirilmektedir. Araştırmanın konusu ile ilgili içerik sunmakta olan yazılı dokümanların çözümlenmesi sürecini içeren söz konusu teknik, gözlemin ya da görüşmenin gerçekleşmesinin muhtemel olmadığı hallerde bir başına verilerin toplanmasıyla veya kullanılan başka araştırma yöntemleri ile bir arada kullanılması sonucu çalışmanın kapsamının genişlemesini ve geçerliliğinin arttırılabilmesini sağlamak için kullanılan bir tekniktir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 188-189).

Dokümanlar

Cumhuriyetin ilanından günümüze kadar müzik dersi öğretim programları kapsamı içerisinde, tüm eğitim kademelerinde olduğu gibi ortaöğretim kademesinde de birtakım değişiklikler gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada incelenen programlar, 2018 senesinde çıkartılmış ve hâlihazırda ortaöğretim düzeyinde yürürlükte olan öğretim programları olduğundan, çalışmanın evreni de söz konusu öğretim programları oluşturmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın örneklemini ise ortaöğretim düzeyinde hizmet sunan eğitim kurumu türlerinin hâlihazırda sunmakta oldukları müzik dersi öğretim programları içindeki dinî mûsikî formlarından oluşturulmuştur. Tablo 1, Türkiye’deki lise kademesine bağlı eğitim kurumu türlerinde okutulmakta olan ve müzik dersini de kapsayan öğretim programlarını göstermektedir.

Tablo 1. Türkiye’deki lise kademesine bağlı eğitim kurumu türlerinde okutulmakta olan ve müzik dersini kapsayan öğretim programları

No.	Öğretim Programı	İlgili Eğitim Kurumu Türleri
1	Müzik Dersi Öğretim Programı (9-12. Sınıflar)	Anadolu Liseleri Sosyal Bilimler Liseleri Fen Liseleri Spor Liseleri Mesleki ve Teknik Anadolu Liseleri
2	Türk İslâm Mûsikîsi Öğretim Programı	Güzel Sanatlar Liseleri
3	Dinî Mûsikî Dersi Öğretim Programı	Anadolu İmam Hatip Liseleri

Araştırmaya ilişkin yukarıda belirtilen kaynaklara, internet üzerinden 2022-2023 eğitim-öğretim yılı başı itibarıyla erişilmiş ve Milli Eğitim Bakanlığı’nın paylaştığı verilerden hareketle Talim Terbiye Kurulu’nun resmi internet adresinden indirilmiştir.

Analiz

Araştırmaya bağlı veriler; Türkiye’deki tüm eğitim-öğretim kademelerinde okutulan müzik müfredatlarının incelenmesi ve sözü edilen müfredatlarda yer alan dinî mûsikî yapıların ağırlıklı olarak lise kademesinde yer aldığının belirlenmesi sonucu, lise kademesindeki tüm okul türlerinde okutulmakta olan müzik müfredatlarının içerik analizi ile analiz edilmesi neticesinde elde edilmiştir. Bu süreçte dinî mûsikî yapının tamamı incelenmiş ve elde edilen tüm veriler analiz edilerek bulgulara ulaşılmıştır.

Bulgular

Bu başlıkta, dinî mûsikî formlarının Türkiye’deki lise kademesinde verilen müzik öğretim programlarındaki yerine ilişkin yapılan analizler sonucu ulaşılan bulgulara yer verilmiştir. Bu bağlamda çalışmada ortaöğretim kurumları arasındaki Anadolu Liseleri, Sosyal Bilimler Liseleri, Fen Liseleri, Spor Liseleri, Mesleki ve Teknik Anadolu Liseleri ile Güzel

Sanatlar Liseleri ve Anadolu İmam Hatip Liseleri haftalık sunulan Müzik dersi ile öğretim programlarında yer verilen dinî mûsikî formları olacak şekilde iki grup içerisinde analizleri yapılmıştır. Söz konusu eğitim kurumlarında, doğrudan bir dinî mûsikî dersine yer verilmemiş, bu sebeple müzik dersi üzerinden analizler gerçekleştirilmiştir.

Anadolu Liseleri, Sosyal Bilimler Liseleri, Fen Liseleri, Spor Liseleri ve Mesleki ve Teknik Anadolu Liselerindeki Müzik Dersleri

Milli Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü bünyesinde çalışmalar gerçekleştiren eğitim kurumu türleri içerisinde Müzik dersinin farklı içerik ve eğitim sürelerine göre işlendiği görülmektedir. Bu bağlamda söz konusu ortaöğretim kurumları için haftalık ders çizelgeleri Fotoğraf 1, Fotoğraf 2, Fotoğraf 3, Fotoğraf 4 ve Fotoğraf 5 şeklinde çalışmanın “Ekler” bölümünde sunulmuş, ayrıca Tablo 1’de de her lise türünde okutulmakta olan Müzik ya da Dinî Mûsikî dersinin sınıflar düzeyinde ders saatleri paylaşılmıştır.

Tablo 2. Türkiye’deki farklı lise türlerindeki Müzik/Dinî Mûsikî dersinin ders saatleri (MEB, 2024)

Lise Türü	9.sınıf	10.sınıf	11.sınıf	12.sınıf
Anadolu Lisesi	2/-	2/-	2/-	2/-
Sosyal Bilimler Lisesi	2/-	2/-	2/-	2/-
Fen Liseleri	2/-	2/-	-/-	-/-
Spor Liseleri	-/-	-/-	2/-	2/-
Mesleki ve Teknik Anadolu Liseleri	2/-	2/-	2/-	-/-
Güzel Sanatlar Liseleri	2/-	2/-	2/-	2/2
Anadolu İmam Hatip Liseleri	2/-	1/-	1/2	1/2

Tablo 1’de gösterildiği üzere, Anadolu Liselerinde “Ortak Dersler” kategorisi içerisinde bulunan “Görsel Sanatlar/Müzik” dersi, her sınıf düzeyinde olacak şekilde haftada ikişer saate göre planlanmıştır. Sosyal Bilimler Liselerinde ise Anadolu Liseleri için haftalık ders saati çizelgesine benzer olacak biçimde, “Ortak Dersler” kategorisi içerisinde, “Beden Eğitimi ve Spor/Görsel Sanatlar/Müzik” dersinin bütün sınıf seviyelerinde ikişer saat işlendiği anlaşılmaktadır. Fen Liseleri için belirlenen haftalık ders çizelgesi incelendiğinde, “Ortak Dersler” kategorisi içerisinde bulunan “Görsel Sanatlar/Müzik” derslerinin yalnızca 9 ile 10. sınıf seviyelerinde haftada ikişer saat olduğu görülmektedir. Spor Liseleri için haftalık ders saati çizelgesinde ise Spor Liselerinde 11 ile 12. sınıf seviyelerinde “Seçmeli Dersler” başlığı altındaki “Seçmeli Müzik” dersinin bir haftada sadece iki saat olacak biçimde sunulması dikkat çekmektedir. Mesleki ve Teknik Anadolu Liseleri kapsamında “Ortak Dersler” kategorisinde “Beden Eğitimi ve Spor/Görsel Sanatlar/Müzik” dersleri içerisinde yer alan Müzik dersi ise ortaöğretim kademesinin 12. sınıfı dışında tüm sınıf seviyelerinde ikişer saat olacak biçimde verilmektedir. Lise seviyesinde hizmet veren Güzel Sanatlar Liselerinin haftalık ders çizelgeleri kapsamında dinî mûsikî ile alakalı “Türk İslam Mûsikîsi” dersi yer almaktadır. Bahse konu ders, yalnızca 12. sınıf seviyesinde ve haftada ikişer saat olacak şekilde hazırlanmıştır. Anadolu İmam Hatip Liseleri kapsamında seçmeli ders kategorisi içerisinde “Türk İslam Sanatları” başlığında yer alan “Dinî Mûsikî” dersinin yalnızca 11 ile 12. sınıf seviyelerinde, haftada ikişer saat verilmekte olduğu anlaşılmaktadır.

Anadolu Liseleri, Sosyal Bilimler Liseleri, Fen Liseleri, Spor Liseleri ve Mesleki ve Teknik Anadolu Liselerindeki Müzik Dersi Öğretim Programlarında Dinî Mûsikî Formları

Yukarıda haftalık ders saat çizelgeleri sunulan beş tür ortaöğretim kurumunda, “Genel Müzik” dersiyle birlikte “Seçmeli Müzik” derslerinin sunulduğu anlaşılmaktadır. Her iki dersle alakalı Milli Eğitim Bakanlığı Talim Terbiye Kurulu Başkanlığınca 2018 senesinde hazırlanmış ve yürürlüğe girmiş olan “Müzik Dersi Öğretim Programı (9, 10, 11 ve 12. Sınıflar)” adlı öğretim programında, öğrenme alanı merkezli bir yaklaşım temel alınmaktadır. Bu kapsamda program özelinde her sınıf düzeyinde; “Müziksel Algı ve Bilgilenme”, “Dinleme-Söyleme”, “Müzik Kültürü” ve “Müziksel Yaratıcılık” olacak şekilde dört öğrenme alanı bulunmaktadır. Sözü edilen öğretim programında dinî mûsikî formlarına yönelik yapılan analizlerde şu bulgulara ulaşılmıştır;

10. sınıf seviyesinde yer alan Dinleme-Söyleme öğrenme alanı kapsamı içerisinde “Türk Sanat Müziği ve dinî müzik eserlerini dinler” kazanımına yer verildiği ve bu kazanım dâhilinde dinî mûsikî içerisinde bulunan Saba ve Rast makamları ile formlara (ilahi) yer verildiği tespit edilmiştir.

11. sınıf seviyesindeki “Müzik Kültürü” öğrenme alanında bulunan “Müzik formlarını ayırt eder” kazanımında belirtilen ilahi ve mevlid formları, dinî mûsikî formları olarak saptanmıştır.

12. sınıf seviyesinde yer alan “Dinleme-Söyleme” öğrenme alanı içerisinde yer verilen “Türk müziğine dair makamsal eserleri icra eder” kazanımında belirtilen ezanın, dinî mûsikî formları arasında yer aldığı belirlenmiştir.

12. sınıf seviyesindeki “Müzik Kültürü” öğrenme alanında bulunan “Türk müziği eserlerini dinler ve dağırcığını genişletir” kazanımında ifade edilen İtrî (Segâh Tekbir, Neva Kâr ve Salât-ı Ümmiye) ile Hüseyin Fahreddin Dede (İlahi, Acemaşiran Mevlevî Ayini), dinî mûsikî icracıları ve formları olarak saptanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, ortaöğretim kademesi kapsamında hizmet sunan beş tür eğitim kurumu türü içerisindeki Müzik derslerinin öğretim programlarında dinî mûsikî yönünden; tekbir, ilahi, mevlid, ezan ve salât-ı ümmiye formlarına yer verildiği tespit edilmiştir.

Güzel Sanatlar Liselerindeki Türk İslam Mûsikîsi Dersi Öğretim Programında Dinî Mûsikî Formları

Türk İslam Mûsikîsi dersi için hazırlanan öğretim programında, 1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanunu’nun ikinci maddesi kapsamında yer verilen Milli Eğitimin Temel Prensipleri ile Türk Milli Eğitiminin Genel Amaçları temel alınmıştır. Sözü edilen öğretim programı çerçevesinde öğrencilerde aşağıda sunulan amaçlara ulaşılması hedeflenmiştir;

- Türk kültüründe mûsikî ile din ilişkisinde mûsikînin gerekliliği ve önemini kavrayabilmesi,
- Mûsikînin tanımını, gereğini ve önemini, ayet ve hadisler ile İslam dinindeki konumunu kavrayabilmesi,
- Günümüzde hâlihazırda kullanılan, aynı zamanda da unutulmaya başlayan İslam mûsikîsi formlarıyla alakalı bilgi sahibi olması,
- Tarihsel gelişim süreci açısından Türk-İslam mûsikîsiyle alakalı bilgi edinebilmesi,
- Türk coğrafyasında ve İslâmiyet’i benimseyen ülkelerdeki ilk musikîşinaslar ve bu kişilerin eserleriyle alakalı bilgi sahibi olması,
- Türk-İslam mûsikîsi kapsamında kullanılan makamları tanıyarak uygulamalar gerçekleştirebilmesi,
- Türk-İslam mûsikîsi makamlarına uygun olacak şekilde ilahi okuyabilmesi.

12. sınıf seviyesinde haftada ikişer saat olacak şekilde planlaması yapılan Türk İslam Mûsikîsi dersinin içeriği incelendiğinde ise “Mûsikî ve Dinî Mûsikî”, “Mûsikînin Tarihi Seyri”, “Sosyal Yaşam İçerisinde İslam Mûsikîsi”, “Cami Mûsikîsi” ve “Tekke Mûsikîsi” olacak şekilde beş ünitenin bulunduğu belirlenmiştir. Söz konusu ünitelerde dinî mûsikî formlarına yönelik yapılmış olan analizlerin neticesinde aşağıda sunulan bulgulara ulaşılmıştır.

Mûsikî ve Dinî Mûsikî isimli ünitesi kapsamı içerisinde “1.4” nolu koda sahip “İslam Mûsikîsi Formları” isimli kazanımda dinî mûsikînin formları arasında yer alan cami ve tekke mûsikîleri ile ilgili bilgilere yer verildiği görülmüş, bununla birlikte “1.6” kod numaralı “Rast Makamı” başlığına sahip kazanımda dinî mûsikî formları içerisinde yer alan Kur’an-ı Kerim’e, ezana ve kaside hakkında bilgiler bulunduğu tespit edilmiştir.

Mûsikînin Tarihi Seyri, isimli ikinci ünitesi kapsamında “2.3” kod numaralı “Segâh Makamı” başlığına sahip kazanımda dinî mûsikî formlarından Kur’an-ı Kerim’e, ezana ve kaside ile ilgili bilgiler bulunduğu anlaşılmakta, “2.4” kod numaralı “Hüzzam Makamı” başlığına sahip kazanımda dinî mûsikî formlarından Kur’an-ı Kerim, ezan ve kaside ile alakalı bilgiler sunulduğu görülmektedir.

Sosyal Yaşam İçerisinde İslam Mûsikîsi isimli üçüncü ünitesi kapsamında “3.4” kod numaralı “Uşşak Makamı” başlığına sahip kazanımda gerek Kur’an-ı Kerim, Salâ, Kaside ve Kamet gerekse tekbirler, ilahiler ve salât-ı ümmiye olacak şekilde dinî mûsikî formlarıyla alakalı bilgilere yer verilmiş, bunun yanı sıra “3.5” kod numaralı “Hüseyini Makamı” başlığına sahip kazanımda dinî mûsikî formları arasındaki hem Kur’an-ı Kerim, Salâ, Kaside ve Kamet hem de tekbirler, ilahiler ve salât-ı ümmiye konularına değinilmiştir.

Cami Mûsikîsi isimli dördüncü ünitesi kapsamında “4.1” kod numaralı “Kur’an ve Mûsikî” başlığına sahip kazanımda dinî mûsikî formları arasında yer alan Kur’an-ı Kerim üzerinde durulmuş, “4.2” kod numaralı “Cami

Mûsikîsi Formları” başlığına sahip kazanımında dinî mûsikî formlarının arasında yer alan kamet, ezan, sala, tesbihat, tekbir, mihrabiye, telbiye, tekbir, mevlid, temcid, Muhammediye ve miraciye formlarıyla alakalı bilgiler sunulmuş ve “4.3” kod numarasına sahip “Hicaz Makamı” başlığına sahip kazanımda Kur’an-ı Kerim, ezan, kaside, kamet ve salâ gibi dinî mûsikî formları açıklanmıştır.

Tekke Mûsikîsi ünitesi kapsamında ise “5.2” kod numaralı “Tekke Mûsikîsi Formları” başlığına sahip kazanımda nefes, Mevlevî ayini, durak, ilahi, Na’t, kaside, Savt, Şuğul ve Mersiye formlarına yer verilmiş, “5.4” kod numaralı “Aylara Göre Mûsikî” başlığına sahip kazanımında dinî mûsikî formları içerisinde yer alan ilahi ile ilgili bilgiler üzerinde durulmuş, “5.5” kod numaralı “Saba Makamı” başlığına sahip kazanımında dinî mûsikî formları arasında yer alan ilahi, kaside, Kur’an-ı Kerim, kamet ve sala formlarının bulunduğu belirlenmiş ve “5.6” kod numaralı “Nihavent Makamı” başlığına sahip kazanımda dinî mûsikî formlarından tekbir, ilahi, Kur’an-ı Kerim, salât-ı ümmiye, kamet, sala ve kasideye yer verildiği saptanmıştır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, ortaöğretim kademesi kapsamında hizmet veren Güzel Sanatlar Liselerinin 12. sınıf seviyesinde haftada ikişer saat biçiminde verilmekte olan Türk İslam Mûsikîsi dersinde dinî mûsikî formlarına yoğun bir biçimde yer verildiği tespit edilmiştir.

Anadolu İmam Hatip Liselerindeki Müzik ve Dinî Mûsikî Dersleri

Millî Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Kurulu Başkanlığı bünyesinde 05.08.2022 tarih ve 63 sayılı “Anadolu İmam Hatip Lisesi ve Hazırlık Sınıfı Bulunan Anadolu İmam Hatip Lisesi Haftalık Ders Çizelgesi” başlıklı karar gereğince Anadolu İmam Hatip Liseleri kapsamında verilmekte müzik ve dinî musiki derslerini de içermekte olan haftalık ders saati tablosu hazırlanmış ve kamuoyu ile paylaşılmıştır. Söz konusu çizelge, çalışmanın “Ekler” bölümünde sunulmuştur. Bu bağlamda, sözü edilen tablo gereği Dinî Mûsikî dersinin; “Mûsikî ve Dinî Mûsikî”, “Mûsikîmizin Tarihi Seyri”, “Türk Mûsikîsi Nazariyatı”, “Cami Mûsikîsi” ve “Tekke Mûsikîsi” olacak şekilde beş üniteden meydana geldiği görülmektedir. Bu doğrultuda, dinî mûsikî formlarına dair yapılmış olan analizler neticesinde ulaşılan bulgular aşağıda sıralanmıştır;

Mûsikî ve Dinî Mûsikî Ünitesi, kapsamında yer verilmiş olan; “Rast İlahiler”, “Rast İkinci Ezanı ile Rast Kamet” ve “Rast Makamının Kur’an-ı Kerim’e Tatbiki” şeklinde ifade edilen konuları ile “Dinî mûsikî formları arasında yer alan rast makamını örnekler vasıtası ile icra edebilmektedir” ile “Kur’an-ı Kerim’i rast makamı aracılığıyla okuyabilmektedir” ifadeleri ile paylaşılmış olan kazanımlarda, dinî mûsikî formları arasında yer alan kamet, ilahi ve Kur’an-ı Kerim’e yer verildiği belirlenmiştir.

Mûsikîmizin Tarihi Seyri Ünitesi, isimli ikinci ünitesindeki dördüncü konu olan “Segâh-Hüzzam Makamı” başlığındaki “Segâh İlahiler”, “Hüzzam İlahiler”, “Segâh-Hüzzam Kamet”, Segâh Tekbir, Segâh Akşam Ezanı, Salat-ı Ümmiye”, “Segâh-Hüzzam Makamlarında Asr-ı Şerif” bölümlerine yer verildiği, bu doğrultuda da bahse konu ünite dinî mûsikî formlarından Kur’an-ı Kerim, salat-ı ümmiye, tekbir, ezan, kamet ve ilahiye yer verilmiş olduğu tespit edilmiştir.

Türk Mûsikîsi Nazariyatı isimli üçüncü ünitenin “Uşşak-Hüseyini Makamı” isimli yedinci konusundaki “Uşşak İlahiler”, “Hüseyini İlahiler”, “Uşşak Cenaze Salâtı”, “Uşşak Öğle Ezanı, Kamet”, “Hüseyini Cenaze Salâtı” ve “Uşşak-Hüseyini Makamlarında Asr-ı Şerif” bölümlerine yer verilmiş olduğu, bu noktadan hareketle dinî mûsikî formları arasında kamet, ezan, salat, ilahi ve Kur’an-ı Kerim’e sözü edilen ünite kapsamında yer verilmiş olduğu saptanmıştır.

Cami Mûsikîsi başlığına sahip dördüncü ünite kapsamında dinî mûsikî formlarından cami mûsikîsi formlarına yer verilmektedir. Bu bağlamda, öğretim programı kapsamında sözü edilen ünite; Kur’an-ı Kerim, kamet, ezan, salâ, tesbihât, tekbir, mihrabiye, mevlid, temcid, Muhammediye ve miraciye formlarından bahsedildiği belirlenmiştir. Ayrıca, “Hicaz Makamı” konusunda; “Hicaz Yatsı Ezanı, Kamet”, “Hicaz Makamında Asr-ı Şerif” ve “Hicaz İlahiler” bölümlerine yer verildiği görülmüştür. Bu noktadan hareketle, sözü edilen ünitenin ilgili bölümü kapsamında dinî mûsikî formları arasında yer alan ezan, ilahi, Kur’an-ı Kerim ve kametten bahsedildiği tespit edilmiştir.

Tekke Mûsikîsi başlığında tekke mûsikîsi formlarına yer verildiği, söz konusu formlardan; Alevî-Bektaşî nefesleri, Mevlevî ayini, durak, ilahi, na’t, kaside, savt, şuğul, semah, gülbank ve nefes hakkında bilgilerin yer aldığı saptanmıştır. Bununla birlikte “Saba-Acemaşiran Makamları” isimli dördüncü konusu kapsamında “Acemaşiran Makamında

İlahiler”, “Saba Makamında İlahiler”, “Saba-Acemaşiran Kamet”, “Saba Makamında Sabah Ezanı”, Saba-Acemaşiran Makamlarında Asr-ı Şerif” bölümlerine yer verildiği, söz konusu bölümlerde ise dinî mûsikînin; kamet, ezan, Kur’an-ı Kerim ve ilahi formlarından bahsedildiği belirlenmiştir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı hizmet sunan Anadolu İmam Hatip Liselerinde dinî mûsikî içeriğe sahip “Dinî Mûsikî” isminde bir dersin olduğu, sözü edilen dersin 11 ile 12. sınıf seviyelerinde haftada birer ya da ikişer saat işlendiği saptanmıştır. “Dinî Mûsikî” dersinin öğretim programına yönelik gerçekleştirilen detaylı analizler neticesinde ise hem Cami mûsikîsi hem de Tekke mûsikîsi formlarının sıklıkla yer aldığı saptanmıştır.

Yapılan incelemeler ve analizler neticesinde, çalışmanın alt problemlerinden hareketle sonuçlar, alt başlıklar halinde sunulmuştur.

Lise Türlerindeki Müzik Ders Saatleri

Araştırma kapsamında yapılan analizler neticesinde, lise türünde faaliyet gösteren eğitim kurumlarının tamamında ve neredeyse tüm sınıf düzeylerinde müzik dersine yer verildiği, bununla birlikte dinî mûsikî dersine yalnızca Güzel Sanatlar Liselerinin 12. sınıf düzeyi ile Anadolu İmam Hatip Liseleri’nin 11 ve 12. sınıf düzeylerinde seçmeli ders olarak yer verildiği belirlenmiştir. Müzik dersinin haftada iki saat olması, öğrencilere teoriğin yanı sıra uygulamalı olarak da öğretilmesi gereken kazanımlar olması sebebiyle düşük gibi gözükse de diğer derslerin haftalık ders saatleri incelendiğinde müzik dersinin haftalık ders saati kabul edilebilir bir düzeyde görülürken, dinî mûsikî dersine okul türü açısından verilen değerin düşüklüğü dikkat çekicidir.

Lise Türlerindeki Dini Müzik İle İlgili İçerikler

Çalışma kapsamında belirlenen alt problemler çerçevesinde dinî mûsikî dersine; Anadolu Liseleri, Sosyal Bilimler Liseleri, Fen Liseleri ile Mesleki ve Teknik Anadolu Liseleri müfredatlarında yer verilmediği, bununla birlikte sözü edilen lise türlerinde okutulmakta olan müzik dersleri kapsamında dinî mûsikî formlarına yer verildiği sonucuna erişilmiştir. Bunun yanı sıra, Güzel Sanatlar Liseleri ile Anadolu İmam Hatip Liseleri çerçevesinde verilmekte olan seçmeli Türk İslam Mûsikîsi ve Dinî Mûsikî derslerinde öğrencilere ciddi anlamda dinî mûsikî formları hakkında bilgiler sunulduğu sonucuna erişilmiştir.

Lise Türlerindeki Dini Müzik Formları

Çalışmada; ortaöğretim kademesi kapsamında hizmet veren eğitim kurumu türlerinden Anadolu Liseleri, Sosyal Bilimler Liseleri, Fen Liseleri, Spor Liseleri ve Mesleki ve Teknik Anadolu Liselerinde sunulan “Müzik” dersi için hazırlanmış olan öğretim programında dinî mûsikî formlarından ezan, mevlid, ilahi ve salat-ı ümmiye’ye yer verildiği, Güzel Sanatlar Liseleri kapsamında sadece 12. sınıf düzeyinde okutulmakta olan “Türk İslam Mûsikîsi” dersine yönelik hazırlanmış olan öğretim programının analizlerinde, öğretim programı kapsamında dinî mûsikî formları üzerinde sıklıkla durulduğu ve bir senelik programda sene boyunca öğrencilere verilmesi planlanmış olan kazanımlarda dinî mûsikî formlarına yer verildiği, son olarak ise Anadolu İmam Hatip Liseleri kapsamında “Dinî Mûsikî” ismiyle sunulmakta olan dersin 2014 senesinde hazırlanan öğretim programına göre bilhassa Cami Mûsikîsi ile Tekke Mûsikîsi formlarına yoğun bir şekilde yer verildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Ulaşılan sonuçlardan hareketle, çalışmayla ilişkili öneriler, konuyla ilgili çalışma yapan ya da yapmayı düşünen araştırmacılar ile uygulamacılara yönelik olacak biçimde sunulmuştur.

İlerideki Araştırmalar İçin Öneriler

Dinî mûsikî alanında Türkiye’de gerçekleştirilmiş olan akademik çalışmaların nicelik olarak son derece sınırlı olduğu ortadadır. Bu kapsamda, alana ilişkin farkındalığın genişlemesi ve özellikle dinî mûsikî eğitimlerinin ne derece önemli olduğunun daha iyi bir biçimde anlaşılması amacıyla alana ilişkin akademisyenlerin ve ilgi duyanların yapacağı teorik ve pratik yönlü çalışmaların sayısının artırılmasının fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Dinî Mûsikî dersine verilmekte olan ehemmiyetin, halen arzu edilen seviyede olmadığı düşünülmektedir. Bu düşünceden hareketle, Dinî Mûsikî dersinin sadece Anadolu İmam Hatip Liselerinin 11 ile 12. sınıf seviyelerinde

verilmesi, diğer sınıf seviyelerinde öğrenim görmekte olan öğrencilerin bu eğitimlerden mahrum kalmasına neden olmaktadır. Bu hususta çalışmalar gerçekleştirmekte olan kurum ve kuruluşların, Dinî Mûsikî dersinin en azından Anadolu İmam Hatip Liselerinin 9. sınıf seviyesinden başlanacak biçimde planlamasını yapmaları önerilmiş, böylece öğrencilerde dinî mûsikî formlarına ilişkin birikimi ve bilgiyi arttırarak mezun olabilmelerinin daha fazla yarar sağlayacağı düşünülmüştür.

Uygulamacılar İçin Öneriler

Süreç içerisinde temel müzik eğitimlerini alan ve yükseköğretim düzeyinde bu alanda uzmanlaşarak öğretmen olan kişilerin, uzmanlıklarıyla ilgili alanlarda (Dinî Mûsikî, Batı Müziği gibi) eğitimler verdikleri düşüncesinden hareketle, bu eğitimlerin gelecek kuşaklara müzik eğitimini öğretme noktasında ne derece önemli olacağı açıktır. Türkiye’de yükseköğretim bünyesinde faaliyet gösteren eğitim fakültelerinde sunulan müzik eğitimlerinin Batı Müziği içerikli bir eğitim yoğunluğuna sahip olduğu söylenebilir. Buna göre; Türk gelenek ve göreneklerini, kültürünü, İslâmiyet inancını niteliksel olarak daha ayrıntılı bir biçimde tanıtan, bu çerçevede öğretmenlerin yetiştirilmesine katkı sunan dinî mûsikî eğitimlerinin ülke genelinde yaygın bir hale getirilmesi gerekliliği düşünüldüğünde, konuya yönelik farkındalığın arttırılması çalışmalarına ağırlık verilmesi önerilmiştir.

Din eğitimi hususunda yetiştirilen kişilere temel anlamda müzik eğitimlerinin devamlı ve sistemli bir şekilde verilmesinin faydalı olacağı düşünülmektedir. Böylelikle, estetik endişeleri bulunan dinî mûsikî icracılarının toplum geneline örnek olabileceği düşünülmüş ve önerilmiştir.

Din adamının yetiştirilmesi süreci içerisinde dinî mûsikînin oldukça mühim bir konumda bulunduğu söylenebilir. Buna göre, sözü edilen süreç içerisinde, dinî mûsikî eğitimlerine gerekli olan değerin verilmesi gereklidir. Bunun yanı sıra, din adamı olmak amacıyla eğitimler alan kişilere dinî mûsikî aracılığı ile ses eğitimlerinin verilmesinin de oldukça yararlı olacağı bilinmektedir. Söz konusu eğitimden faydalanan din adamlarının, gerek manevi gerekse kültürel miras olan tasavvufi geleneğin çeşitlenmesine ve manevi birikimlerin derinleşmesine katkı sunacağı düşünülmüş ve önerilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Çalışma;

- Türkiye’deki eğitim kurumlarının her kademesinde okutulan müzik dersi öğretim programlarıyla,
- 2022-2023 eğitim-öğretim yılında okutulmakta olan müzik dersi öğretim programlarıyla,
- Müzik dersi öğretim programlarında yer alan dinî mûsikî öğeleriyle,
- Araştırma için gerekli olduğu düşünülen ve ulaşılabilen her türlü basılı/yazılı/görsel/sesli kaynaklar ile sınırlandırılmıştır.

Bilgilendirme

Araştırma kapsamında yazarlar arasında hiçbir çıkar çatışması olmamıştır. Çalışma, sorumlu yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiş, araştırmanın ikinci yazarı olan tez danışmanı, tez yazım sürecinde sorumlu yazara her noktada bilgisiyle destek olmuştur. Çalışmaya dair herhangi bir etik kurul onayı alınmamıştır.

Yazar Özgeçmişi



Serdar çevik, enstrüman eğitimine 1997 yılında başladı. TRT ve Kültür Bakanlığı gençlik korolarında görev aldı. 2012 yılında Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği lisans eğitiminden, 2024 yılında Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi alanında yüksek lisans eğitiminden mezun oldu. Serdar Çevik, birçok kurum ve kuruluşlar ile müzik grupları dahilinde konserler ve dinletiler vermiştir. 2012 yılından itibaren Milli Eğitim Bakanlığının çeşitli kademelerinde yöneticilik ve öğretmenlik yapan Serdar Çevik, öğretmenlik görevini sürdürmektedir. Kurum: Cizre İsmail Ebul-İz Bilim ve Sanat Merkezi E-mail: serdarcevik84@gmail.com ORCID: 0000-0001-8981-4139

AcademiaEdu: <https://independent.academia.edu/%C3%87EV%C4%B0KSerdar>

Researchgate: https://www.researchgate.net/profile/Serdar-Cevik-3?ev=hdr_xprf



Dr. **Metin Buzduğu**, 2006 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü lisans eğitiminden, 2009 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik alanında yüksek lisans eğitiminden mezun olduktan sonra 2016 yılında Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik alanında Sanatta Yeterlilik programını tamamladı. 2017 yılından itibaren Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümünde Doktor Öğretim Üyeliği görevini sürdürmektedir.

Kurum: Kastamonu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı E-mail: mbuzdugu@kastamonu.edu.tr ORCID: 0000-0001-6298-7603
AcademiaEdu: <http://independent.academia.edu/MetinBuzduğu>
Researchgate: <https://www.researchgate.net/profile/Metin-Buzdugu>

Kaynaklar

- Ak, A.Ş. (1994). XX. yüzyıla kadar Fransa'da müzikoterapi uygulamaları ve Türk-İslam tedavi metodlarının Avrupa'ya tesirleri. (Yüksek lisans tezi), Selçuk Üniversitesi.
- Ak, A.Ş. (2006). Avrupa ve Türk İslam medeniyetinde müzikle tedavi tarihi gelişim ve uygulamaları. Ötüken Yayıncılık.
- Angelucci, F., Ricci, E., Padua, L., Sabino, A., & Tonalı, P.A. (2007). Music exposure differentially alters the levels of brain-derived neurotrophic factor and nerve growth factor in the mouse hypothalamus, *Neuroscience Letters*, 429, 152–155.
- Can, K. (2000). Müziğin gücü, *Sızıntı Aylık İlim Kültür Dergisi*, 256.
- Cangal, N. (2008). Müzik formları. (2. Baskı). Arkadaş Yayınevi.
- Çalışkan, H. (2014). Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğrencilerinin form bilgilerinin eserleri icra etme üzerinde etkisi. (Yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi.
- Demirci, M. (2017). Türk dinî musıkisi. Otto Yayınevi.
- Deniz, L., Deniz, J., Can, Ü.K. ve Grançer Okay, N. (2010). Müzik eğitimi alanında genel bir değerlendirme lisansüstü tez bibliyografyası (2000-2004). 1. Baskı. Maya Akademi
- Ekiz, D. (2015). Bilimsel araştırma yöntemleri. Anı Yayıncılık.
- Fukui, H. ve Toyoshima, K. (2008). Music facilitate the neurogenesis, regeneration and repair of neurons. *Medical Hypotheses*, 71, 765–769.
- İslamoğlu, A. H. (2009). Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri. Beta Yayınları.
- İşkey, M. (2008). Anjiyografi işlemi öncesi ve işlem sırasında müzik dinlemenin bireylerin anksiyete düzeyi ve yaşam bulgularına etkisi. (Yüksek lisans tezi). Cumhuriyet Üniversitesi.
- Jonge, F. H., Boleiji, H., Baars, A. M., Dudink, S., & Spruijt, B. M. (2008). Music during play-time: Using context conditioning as a tool to improve welfare in piglets. *Applied Animal Behaviour Science*, 115, 138-148.
- Karahan, S. (2006). Tarihsel süreç içerisinde Türklerde müzikle terapi. (Yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi.
- Karışman, F.Z. (2023). Türkiye'deki üniversitelerde Türk din musıkisi eğitimi verilen yüksek lisans ve doktora programlarında 1982-2020 yılları arasında hazırlanan tezler üzerine bir inceleme. (Doktora tezi). Marmara Üniversitesi.
- Özalp, M. N. (1992). Türk musıkisi beste formları. TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü.
- Özalp, M.N. (2000). Türk musıkisi tarihi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Papoutsoglou, S. E., Karakatsouli, N., Louizos, E., Chadio, S., Kalogiannis, D., Dalla, C., Polissidis, A., & Papadopoulou-Daifoti, Z. (2007). Effect of Mozart's music (Romanze-Andante of "Eine Kleine Nacht Musik", sol major, K525) stimulus on common carp (*Cyprinus carpio* L.) physiology under different light conditions, *Aquacultural Engineering*, 36(1), 61-72.
- Sevinç, M. (2017). İmam hatip liselerinde dinî musıkî eğitiminin tarihsel süreci ve öğretim programlarının karşılaştırılması, *Journal of Faculty of Theology of Bozok University*, 11, 153-184.
- Sezgin, B. S. (1991). Dinî musıkî. İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ders Notları.
- Şenel, N. (1982). Müzik biçimleri. Yayınlanmamış Ders Notları. Marmara Üniversitesi.
- Tıraççı, M. (2018). Türk din musıkisi terim ve türlerinin tasnifine dair farklı bir deneme. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(5), 204-217.
- Uetake, K., Hurnik, J. F., & Johnson, L. (1997). Effect of music on voluntary approach of dairy cows to an automatic milking system. *Applied Animal Behaviour Science*, 53, 175-182.
- URL-1 <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/klasik-turk-muzigi-formlar>.
- Vasanth, L., A. Jeyakumar, & M. A. Pitchai (2003). Influence of music on the growth of Koi Carp, *Cyprinus carpio* (Pisces: Cyprinidae), *NAGA: World Fish Center Quarterly*, 26(4), 25-26.
- Yayla, F. (1999). Eğitim fakültesi müzik eğitimi bölümü ana çalgı viyola eğitiminde kullanılan metodların incelenmesi. (Yüksek lisans tezi). Pamukkale Üniversitesi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. (5.baskı). Seçkin Yayınevi.

Ek1. Öğretim programları

ANADOLU LİSESİ					
HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ					
DERSLER		9. SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF
ORTAK DERSLER	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	5	5	5	5
	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ	2	2	2	2
	TARİH	2	2	2	-
	T.C. İNKILAP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK	-	-	-	2
	COĞRAFYA	2	2	-	-
	MATEMATİK	6	6	-	-
	FİZİK	2	2	-	-
	KİMYA	2	2	-	-
	BİYOLOJİ	2	2	-	-
	FEL SEFE	-	2	2	-
	BİRİNCİ YABANCI DİL	4	4	4	4
	İKİNCİ YABANCI DİL	2	2	2	2
	BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR	2	2	2	2
	GÖRSEL SANATLAR/MÜZİK	2	2	2	2
	SAGLIK BİLGİSİ VE TRAFİK KÜLTÜRÜ	1	-	-	-
	ORTAK DERS SAATİ TOPLAMI	34	35	21	19
SEÇMELİ DERSLER	DİL VE ANLATIM	SEÇMELİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (2)	-	-	(3) (5)
		DIKSIYON VE HITABET (1)	-	-	1
		OSMANLI TÜRKÇESİ (3)	2	2	2
		TEMEL MATEMATİK (2)	-	-	2
	MATEMATİK VE FEN BİLİMLERİ	SEÇMELİ MATEMATİK (2)	-	-	6
		SEÇMELİ FİZİK (2)	-	-	4
		SEÇMELİ KİMYA (2)	-	-	4
		SEÇMELİ BİYOLOJİ (2)	-	-	4
	SOSYAL BİLİMLER	ASTRONOMİ VE UZAY BİLİMLERİ (1)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
		MATEMATİK TARİHİ VE UYGULAMALARI (3)	-	2	2
		FEN BİLİMLERİ TARİHİ VE UYGULAMALARI (3)	-	3	3
		SEÇMELİ TARİH (1)	-	-	(2) (4)
		TÜRK KÜLTÜR VE MEDENİYET TARİHİ (1)	-	-	(2) (4)
		İSLAM KÜLTÜR VE MEDENİYETİ (1)	2	2	2
		İSLAM BİLİM TARİHİ (1)	-	2	2
		ÇAĞDAŞ TÜRK VE DÜNYA TARİHİ (1)	-	-	(2) (4)
		SEÇMELİ COĞRAFYA (2)	-	-	(2) (4)
		PSİKOLOJİ (1)	-	-	2
		SOSYOLOJİ (1)	-	-	2
		MANTIK (1)	-	-	2
		BİLGİ KURAMI (1)	(1) (2)	-	-
		DEMOKRASİ VE İNSAN HAKLARI (1)	1	1	1
		İŞLETME (1)	-	-	2
		EKONOMİ (1)	-	-	2
	DİN, AHLAK VE DEĞERLER	GİRİŞİMCİLİK (1)	-	-	1
		YÖNETİM BİLİMİ (1)	-	-	2
		ULUSLARARASI İLİŞKİLER (1)	-	-	2
		KUR'AN-I KERİM (4)	2	2	2
	YABANCI DİLLER VE EDEBİYATI	PEYGAMBERİMİZİN HAYATI (4)	2	2	2
		TEMEL DİNİ BİLGİLER (2)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
		SEÇMELİ BİRİNCİ YABANCI DİL (4)	(2) (4)	(2) (4)	(2) (10)
		SEÇMELİ İKİNCİ YABANCI DİL (4)	(2) (4)	(2) (4)	(2) (4)
	SPOR VE SOSYAL ETKİNLİK	YABANCI DİLLER EDEBİYATI (4)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
		SEÇMELİ BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR (4)	2	2	2
		SOSYAL ETKİNLİK (4)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
		SEÇMELİ GÖRSEL SANATLAR (4)	2	2	2
	GÜZEL SANATLAR	SEÇMELİ MÜZİK (4)	2	2	2
		SANAT TARİHİ (1)	2	2	2
		DRAMA (1)	1	1	1
		BİLGİSAYAR BİLİMİ (2)	2	2	2
	BİLİŞİM	PROJE HAZIRLAMA (1)	(1) (2)	(1) (2)	(1) (2)
		SE ÇİLE BİLECEK DERS SAATİ SAYISI	5	4	18
	REHBERLİK VE YÖNLENDİRME		1	1	1
	TOPLAM DERS SAATİ		40	40	40

Fotoğraf 1. Anadolu liseleri için haftalık ders saati çizelgesi

SOSYAL BİLİMLER LİSESİ						
HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ						
DERSLER		HAZIRLIK SINIFI	9. SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF
ORTAK DERSLER	HAZIRLIK SINIFI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	4	-	-	-	-
	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	-	7	7	6	8
	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ	-	2	2	2	2
	TARİH	-	2	2	2	-
	T.C. İNKILAP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK	-	-	-	-	2
	TÜRK KÜLTÜR VE MEDENİYET TARİHİ	-	-	-	3	-
	ÇAĞDAŞ TÜRK VE DÜNYA TARİHİ	-	-	-	-	4
	COĞRAFYA	-	2	2	4	4
	MATEMATİK	3	6	6	5	6
	FİZİK	-	2	2	-	-
	KİMYA	-	2	2	-	-
	BİYOLOJİ	-	2	2	-	-
	FELSEFE	-	-	2	2	-
	BİRİNCİ YABANCI DİL	20	4	4	2	2
	İKİNCİ YABANCI DİL	4	2	2	2	2
	BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR/GÖRSEL SANATLAR/MÜZİK	4	2	2	2	2
	SAGLIK BİLGİSİ VE TRAFİK KÜLTÜRÜ	-	1	-	-	-
	SOSYAL BİLİM ÇALIŞMALAR I	-	-	2	2	2
	PSİKOLOJİ	-	-	-	2	-
	SOSYOLOJİ	-	-	-	2	2
	SANAT TARİHİ	-	-	-	-	2
	MANTIK	-	-	-	2	-
	BİLGİSAYAR BİLİMİ	4	-	-	-	-
	OSMANLI TÜRKÇESİ	-	-	2	2	-
ORTAK DERS SAATİ TOPLAMI		39	34	39	40	40
SEÇMELİ DERSLER	DİL VE ANLATIM	SEÇMELİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	-	3	-	-
	MATEMATİK VE FEN BİLİMLERİ	DİKSİYON VE HITABET	-	1	-	-
		SEÇMELİ MATEMATİK	-	-	-	-
		ASTRONOMİ VE UZAY BİLİMLERİ	-	(1) (2)	-	-
		İSLAM KÜLTÜR VE MEDENİYETİ	-	2	-	-
		İSLAM BİLİM TARİHİ	-	2	-	-
	SOSYAL BİLİMLER	SEÇMELİ COĞRAFYA	-	-	-	-
		SEÇMELİ TARİH	-	-	-	-
		SEÇMELİ PSİKOLOJİ	-	-	-	-
		SEÇMELİ SOSYOLOJİ	-	-	-	-
		SEÇMELİ MANTIK	-	-	-	-
		BİLGİ KURAMI	-	(1) (2)	-	-
		DEMOKRASİ VE İNSAN HAKLARI	-	1	-	-
		İŞLETME	-	2	-	-
		EKONOMİ	-	2	-	-
		GİRİŞİMCİLİK	-	1	-	-
		YÖNETİM BİLİMİ	-	2	-	-
		ULUSLARARASI İLİŞKİLER	-	2	-	-
	DİN, AHLAK VE DEĞERLER	KUR'AN-I KERİM	-	2	-	-
		PEYGAMBERİMİZİN HAYATI	-	2	-	-
		TEMEL DİNİ BİLGİLER	-	(1) (2)	-	-
	YABANCI DİLLER VE EDEBİYATI	SEÇMELİ BİRİNCİ YABANCI DİL	-	(2) (4)	-	-
		SEÇMELİ İKİNCİ YABANCI DİL	-	(2) (4)	-	-
		SEÇMELİ YABANCI DİLLER EDEBİYATI	-	(1) (2)	-	-
	SPOR VE SOSYAL ETKİNLİK	SEÇMELİ BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR	-	2	-	-
		SOSYAL ETKİNLİK	-	(1) (2)	-	-
	GÜZEL SANATLAR	SEÇMELİ GÖRSEL SANATLAR	-	2	-	-
		SEÇMELİ MÜZİK	-	2	-	-
		DRAMA	-	1	-	-
	BİLİŞİM	PROJE HAZIRLAMA	-	(1) (2)	-	-
SEÇİLEBİLECEK DERS SAATİ SAYISI		-	5	0	0	0

Fotoğraf 2. Sosyal Bilimler Liseleri için haftalık ders saati çizelgesi

FEN LİSESİ						
HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ						
DERSLER		Hazırlık Sınıfı	9. Sınıf	10. Sınıf	11. Sınıf	12. Sınıf
ORTAK DERSLER	HAZIRLIK SINIFI TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	4	-	-	-	-
	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	-	5	5	5	5
	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ	-	2	2	2	2
	TARİH	-	2	2	2	-
	T.C. İNKILAP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK	-	-	-	-	2
	COĞRAFYA	-	2	2	-	-
	HAZIRLIK SINIFI MATEMATİK	3	-	-	-	-
	FEN LİSESİ MATEMATİK	-	6	6	6	6
	FEN LİSESİ FİZİK	-	2	2	4	4
	FEN LİSESİ KİMYA	-	2	2	4	4
	FEN LİSESİ BİYOLOJİ	-	2	2	4	4
	FELSEFE	-	-	2	2	-
	BİRİNCİ YABANCI DİL	20	4	4	4	4
	İKİNCİ YABANCI DİL	4	-	-	-	-
	BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ VE YAZILIM	4	-	-	-	-
	BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR	2	2	2	2	2
	GÖRSEL SANATLAR VE MÜZİK	2	2	2	-	-
	SAGLIK BİLGİSİ VE TRAFİK KÜLTÜRÜ	-	1	1	1	1
ORTAK DERS SAATİ TOPLAMI		39	32	33	35	33
SEÇMELİ DERSLER	AKADEMİK ÇALIŞMALAR	SEÇMELİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (2)	-	-	(2)	(3)
		SEÇMELİ TARİH (1)	-	-	(2)	(2)
		ÇAĞDAŞ TÜRK VE DÜNYA TARİHİ	-	-	-	(2)
		SEÇMELİ COĞRAFYA (2)	-	-	(2)	(2)
		PSİKOLOJİ (1)	-	-	2	2
		SOSYOLOJİ (1)	-	-	2	2
		MANTIK (1)	-	-	2	2
		SEÇMELİ BİRİNCİ YABANCI DİL (2)	-	-	(2)	(2)
	İNSAN, TOPLUM VE BİLİM	FEN BİLİMLERİ UYGULAMALARI (2)	-	-	(2)	(2)
		MATEMATİK UYGULAMALARI (2)	-	-	(3)	(3)
		GENETİK BİLİMİNE GİRİŞ (1)	-	-	(2)	(2)
		TIP BİLİMİNE GİRİŞ (1)	-	-	(2)	(2)
		ASTRONOMİ VE UZAY BİLİMLERİ (1)	-	(1)	(1)	(1)
		SOSYAL BİLİM ÇALIŞMALAR (2)	-	(2)	(2)	(2)
		BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ VE YAZILIM (4)	-	(2)	(2)	(2)
		PROJE TASARIMI VE UYGULAMALARI (4)	-	(3)	(3)	(3)
		DÜŞÜNME EĞİTİMİ (1)	-	(1)	(1)	-
			(2)	(2)	-	-

Fotograf 3. Fen Liseleri için haftalık ders saati çizelgesi

SPOR LİSESİ HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ						
ORTAK DERSLER	DERSLER	9. SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF	
	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	5	5	5	5	
	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ	2	2	2	2	
	TARİH	2	2	2	-	
	T.C. İNKILAP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK	-	-	-	2	
	COĞRAFYA	2	2	-	-	
	MATEMATİK	6	5	-	-	
	FİZİK	2	2	-	-	
	KİMYA	2	2	-	-	
	BİYOLOJİ	2	2	-	-	
	FELSEFE	-	2	2	-	
	YABANCI DİL	2	2	2	2	
	GÖRSEL SANATLAR/MÜZİK	2	1	2	2	
	SAGLIK BİLGİSİ VE TRAFİK KÜLTÜRÜ	1	-	-	-	
	TEMEL SPOR EĞİTİMİ	3	-	-	-	
	SPOR ANATOMİSİ VE FİZYOLOJİSİ	-	-	2	-	
	BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR TARİHİ	-	-	-	2	
	ANTREMAN BİLGİSİ	-	-	-	2	
	ANTRENÖRLÜK EĞİTİMİ	-	-	-	1	
	SPORCU SAĞLIĞI	-	-	2	-	
	SPOR YÖNETİMİ VE ORGANİZASYONU	-	-	-	2	
	SPOR PSİKOLOJİSİ VE SOSYOLOJİSİ	-	-	-	2	
	SPOR VE BESLENME	-	-	2	-	
	EĞİTSEL OYUNLAR	2	-	-	-	
	GENEL JİMNASTİK	-	2	-	-	
	RİTİM EĞİTİMİ VE HALK DÂNSLARI	-	-	3	-	
	ATLETİZM	-	-	2	2	
	ARTİSTİK JİMNASTİK	-	-	-	2	
	TAKİM SPORLARI	4	4	4	4	
	BİREYSEL SPORLAR	-	4	4	4	
	SPOR UYGULAMALARI	3	3	3	3	
ORTAK DERS SAATİ TOPLAMI		40	40	40	40	
SEÇMELİ DERSLER	DİL VE ANLATIM	SEÇMELİ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (2)	-	-	2	2
		DİKSİYON VE HİTABET (1)	-	-	1	1
		OSMANLI TÜRKÇESİ (2)	-	-	2	2
		ORTAK TÜRK EDEBİYATI (1)	-	-	2	2
	MATEMATİK VE FEN BİLİMLERİ	TEMEL MATEMATİK (2)	-	-	2	2
		SEÇMELİ MATEMATİK (2)	-	-	2	2
		SEÇMELİ FİZİK (2)	-	-	2	2
		SEÇMELİ KİMYA (2)	-	-	2	2
		SEÇMELİ BİYOLOJİ (2)	-	-	2	2
	SOSYAL BİLİMLER	ASTRONOMİ VE UZAY BİLİMLERİ (1)	-	-	(1) (2)	(1) (2)
		SEÇMELİ TARİH (2)	-	-	2	2
		TÜRK KÜLTÜR VE MEDENİYET TARİHİ (1)	-	-	2	2
		İSLAM KÜLTÜR VE MEDENİYETİ (1)	-	-	2	2
		İSLAM BİLİM TARİHİ (1)	-	-	2	2
		ÇAĞDAŞ TÜRK VE DÜNYA TARİHİ	-	-	-	2
		SEÇMELİ COĞRAFYA (2)	-	-	2	2
		PSİKOLOJİ (1)	-	-	2	2
SOSYOLOJİ (1)	-	-	2	2		
MANTIK (1)	-	-	2	2		

Fotoğraf 4. Spor Liseleri için haftalık ders saati çizelgesi

ANADOLU MESLEK VE ANADOLU TEKNİK PROGRAMI HAFTALIK DERS ÇİZELGELERİ						
DERS KATEGORİLERİ	DERSLER	9. SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF	
					AMP	ATP
ORTAK DERSLER	TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	5	5	5	5	
	DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ	2	2	2	2	
	TARİH	2	2	2	-	
	T.C. İNKILAP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK	-	-	-	2	
	COĞRAFYA	2	2	-	-	
	MATEMATİK	6	5	-	-	
	FİZİK	2	2	-	-	
	KİMYA	2	2	-	-	
	BİYOLOJİ	2	2	-	-	
	FELSEFE	-	2	2	-	
	YABANCI DİL	5	2	2	2	
	BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR/GÖRSEL SANATLAR/MÜZİK	2	2	2	-	
	SAĞLIK BİLGİSİ VE TRAFİK KÜLTÜRÜ	-	-	1	-	
TOPLAM		30	30	16	11	
MESLEK DERSLERİ	MESLEKİ GELİŞİM ATÖLYESİ	2	-	-	Akademik Destek Dersleri	
	İŞLETMELERDE MESLEKİ EĞİTİM	-	-	-	24	
AKADEMİK DESTEK DERS SAATİ TOPLAMI		-	-	-	-	31
MESLEK DERS SAATİ TOPLAMI		11	14	17	24	-
SEÇMELİ MESLEK DERS SAATİ TOPLAMI		-	-	9	7	-
SEÇMELİ DERS SAATİ TOPLAMI		2	-	-	-	-
REHBERLİK VE YÖNLENDİRME		-	1	1	1	
TOPLAM DERS SAATİ		43	43	43	43	

Fotoğraf 5. Mesleki ve Teknik Anadolu Liseleri için haftalık ders saati çizelgesi

GÜZEL SANATLAR LİSESİ (MÜZİK) HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ				
DERSLER	9.SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI	5	5	5	5
DİN KÜLTÜRÜ VE AHLAK BİLGİSİ	2	2	2	2
TARİH	2	2	2	-
T.C. İNKILAP TARİHİ VE ATATÜRKÇÜLÜK	-	-	-	2
COĞRAFYA	2	2	-	-
MATEMATİK	6	6	-	-
FİZİK	2	2	-	-
KİMYA	2	2	-	-
BİYOLOJİ	2	2	-	-
FELSEFE	-	2	2	-
YABANCI DİL	2	2	2	2
BEDEN EĞİTİMİ VE SPOR/GÖRSEL SANATLAR	2	2	2	2
SAĞLIK BİLGİSİ VE TRAFİK KÜLTÜRÜ	1	-	-	-
BATİ MÜZİĞİ TEORİ VE UYGULAMASI	2	2	2	2
TÜRK HALK MÜZİĞİ TEORİ VE UYGULAMASI	-	-	2	2
TÜRK SANAT MÜZİĞİ TEORİ VE UYGULAMASI	2	2	-	-
PIYANO	1	1	1	-
BAGLAMA	-	1	1	1
ÇALGI EĞİTİMİ	1	1	2	2
ÇOK SESLİ KORO	-	2	2	-
TÜRK HALK MÜZİĞİ KORO	-	-	2	-
TÜRK SANAT MÜZİĞİ KORO	-	-	-	2
ÇALGI TOPLULUKLARI	-	-	4	4
BİLİŞİM DESTEKLİ MÜZİK	-	-	-	2
TÜRK VE BATİ MÜZİĞİ TARİHİ	-	-	-	2
BİREYSEL SES EĞİTİMİ	-	1	-	-
DRAMA	-	-	-	2
MÜZİK KÜLTÜRÜ	-	-	-	2
TÜRK İSLAM MÜSİKİSİ	-	-	-	2
TÜRK DÜNYASI MÜZİKLERİ	-	-	2	-
HALK DANSLARI VE MÜZİKLERİ	-	-	2	-
ORTAK DERS SAATİ TOPLAMI	34	39	35	36

Fotoğraf 6. Güzel Sanatlar Liseleri için haftalık ders saati çizelgesi

ANADOLU İMAM HATİP LİSESİ VE HAZIRLIK SINIFI BULUNAN ANADOLU İMAM HATİP LİSESİ HAFTALIK DERS ÇİZELGESİ							
ORTAK DERSLER	DERSLER	HAZIRLIK SINIFI	9. SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF	
	Hazırlık Sınıfı Türk Dili ve Edebiyatı	3	-	-	-	-	
	Türk Dili ve Edebiyatı	-	5	5	5	5	
	Tarih	-	2	2	2	-	
	T.C. İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük	-	-	-	-	2	
	Coğrafya	-	2	2	-	-	
	Matematik	3	6	6	-	-	
	Fizik	-	2	2	-	-	
	Kimya	-	2	2	-	-	
	Biyoloji	-	2	2	-	-	
	Felsefe	-	-	2	2	-	
	Yabancı Dil	20	5	2	2	2	
	Beden Eğitimi ve Spor / Görsel Sanatlar / Müzik	2	2	1	1	1	
	Sağlık Bilgisi ve Trafik Kültürü	-	1	-	-	-	
	Arapça	-	4	3	-	-	
	İkinci Yabancı Dil	7	-	-	-	-	
	MESLEK DERSLERİ	ORTAK DERSLER TOPLAMI	35	33	29	12	10
		Kur'an-ı Kerim	4	5	4	4	3
Mesleki Arapça		-	-	-	3	3	
Temel Dinî Bilgiler		-	1	-	-	-	
Siyer		-	-	2	-	-	
Fıkıh		-	-	2	-	-	
Tefsir		-	-	-	2	-	
Dinler Tarihi		-	-	-	-	2	
Hadis		-	-	2	-	-	
Akaid		-	-	-	1	-	
Kelam		-	-	-	-	2	
Hitabet ve Mesleki Uygulama		-	-	-	2	-	
İslam Kültür ve Medeniyeti	-	-	-	-	2		
Osmanlı Türkçesi	-	-	1	-	-		
MESLEK DERSLERİ TOPLAMI		4	6	11	12	12	
SEÇMELİ DERSLER TOPLAMI		-	-	-	16	18	
REHBERLİK VE YÖNLENDİRME		1	1	-	-	-	
TOPLAM DERS SAATİ		40	40	40	40	40	

ANADOLU İMAM HATİP LİSESİ Sİ VE HAZIRLIK SINIFI BULUNAN ANADOLU İMAM HATİP LİSESİ Sİ SEÇMELİ DERSLER						
	DERSLER	HAZIRLIK SINIFI	9. SINIF	10. SINIF	11. SINIF	12. SINIF
TEMEL İSLAM BİLİMLERİ	Arapça (Metin-Mükâleme) (2)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Fıkıh Okumaları (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Hadis Metinleri (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	İslam Ahlakı (1)	-	-	-	(1)	(1)
	İslam Bilim Tarihi (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	İslam Felsefesi (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	İslam Tarihi (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Kur'an Okuma Teknikleri (2)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Kur'anın Ana Konuları (2)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Mesleki Uygulama (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Tasavvuf Kültürü (1)	-	-	-	(1)	(1)
	Tefsir Okumaları (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Klasik Ahlak Metinleri (2)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Diri Müzik (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Ebru (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
TÜRK İSLAM SANATLARI	Hüsn-i Hat (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Tezhip (1)	-	-	-	(1) (2)	(1) (2)
	Seçmeli Matematik (2)	-	-	-	(3) (4) (5) (6)	(3) (4) (5) (6)
	Temel Matematik (2)	-	-	-	2	2
	Seçmeli Biyoloji (2)	-	-	-	(2) (3) (4)	(2) (3) (4)
AKADEMİK ÇALIŞMALAR	Seçmeli Fizik (2)	-	-	-	(3) (4)	(3) (4)
	Seçmeli Kimya (2)	-	-	-	(3) (4)	(3) (4)
	Türk Dili ve Edebiyatı (2)	-	-	-	(2) (3) (4) (5)	(2) (3) (4) (5)
	Seçmeli Tarih (1)	-	-	-	-	(2) (4)
	Çağdaş Türk ve Dünya Tarihi (1)	-	-	-	-	(2) (4)
	Seçmeli Coğrafya (2)	-	-	-	(2) (4)	(2) (4)
	Psikoloji (1)	-	-	-	2	2
	Sosyoloji (2)	-	-	-	2	2
	Mantık (1)	-	-	-	2	2
	Seçmeli Birinci Yabancı Dil (2)	-	-	-	(2) (10) (12)	(2) (10) (12)
	Fen Bilimleri Uygulamaları (2)	-	-	-	(2) (3)	(2) (3)
	Astronomi ve Uzay Bilimleri	-	-	1	(1) (2)	(1) (2)
	Sosyal Bilim Çalışmaları (2)	-	-	(1) (2)	(2) (3) (4)	(2) (3) (4)
	Bilişim Teknolojileri ve Yazılım (3)	-	-	(1) (2)	(2) (3) (4)	(2) (3) (4)
	Proje Tasarımı ve Uygulamaları (3)	-	-	1	(2) (3) (4)	(2) (3) (4)
İNSAN, TOPLUM VE BİLİM	Düşünme Eğitimi (1)	-	-	1	1	1
	Demokrasi ve İnsan Hakları (1)	-	-	-	1	1

Fotoğraf 7. Anadolu İmam Hatip Liseleri için haftalık ders saati çizelgesi

Investigation of religious music structures in music programmes taught at high school level in Türkiye

Abstract

The aim of this study is to examine the place and forms of religious music in the curricula of ‘Music’ and ‘Religious Music’ courses in the types of educational institutions operating at the secondary education level throughout Turkey. In this direction, Turkish Music forms and Traditional Turkish Music forms were introduced in the study and information about religious music and religious music was given. According to the research questions determined based on the purpose of the study, the descriptive analysis method, which is among the qualitative research methods, was used for the analysis of the data. In the study, the curricula prepared by the Presidency of the Board of Education for the ‘Music’ and ‘Religious Music’ courses given in the types of educational institutions at the secondary education level were used. According to the findings obtained, the most striking point according to the types of educational institutions serving at the secondary education level is that the weekly hours of both ‘Music’ and ‘Religious Music’ courses are few, and the course is taught only at certain grade levels. When the curricula are analysed, it is determined that religious music forms are frequently included. Based on the results obtained regarding the education of religious music, which is an important tool in the transfer of Turkish culture, traditions and customs to future generations, suggestions are presented.

Keywords: religious music, lesson, teaching programme, form, Turkish music

Araştırma Makalesi

Şur makamına dayalı aşık havalarının incelenmesi

Naile Rahimbeyli¹

Azerbaycan Milli Bilim Akademisi, Mimarlık ve Sanat Enstitüsü, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 4 Şubat 2025

Kabul: 5 Mayıs 2025

Online Yayın: 30 Haziran 2025

Anahtar Kelimeler

Aşık sanatı
Kürd ovşarı
Osmanlı Behri
Osmanlı Keremi
Ovşarı
Şur ladı
Teorik analiz

Öz

Aşık müziğinin genetik kökleri halk yaratıcılığıyla yakından ilişkili olduğundan melodik, metroritmik ve lad-intonasyon, yani tonlama özellikleri halk düşüncesinin bir ürünü olarak her insana özgü ve sevilir. Bu sanatın inceliklerini araştırmak ve ortaya çıkarmak için etnopsikoloji, filoloji, dil bilimi, tarih yazımı, felsefe, kültür bilimi ve diğer bilim dalları incelenmeli ve destanların özü, hatta havaların içeriği, poetikası ve melodik dil özellikleri incelenmelidir. kapsamlı bir şekilde araştırılmalıdır. Aşık yaratıcılığının senkretik doğası, halk yaratıcılığında ve günlük yaşamda tüm törenlerde yaygınlaşmasının temelini oluşturmuştur. Aşık yaratıcılığı, folklor çalışmalarının, sözlü ve daha sonra yazılı edebiyatın etkili alanlarından biri olarak önemini göstermiştir. Aşık şiiri melo-şiişel, melo-anlamsal özellikleri nedeniyle milli düşünce ve milli kültürün uyumlu halk yaratıcılığı süzgecinden süzülüp bize ulaşan eşsiz bir sanat çeşmesi olarak folklorumuzun nadide bir cevheridir. Aşık yaratıcılığı hem folklor yaratıcılığı hem de müzikal folklor çalışmalarında güncel bir sorun olarak her zaman araştırmacıların ilgi odağında yer almaktadır. Notaların, özellikle de bazı ezgilerin ("Kürt ovşarı", "Osmanlı bahri", "Osmanlı Keremi", "Ovşarı") müzikolojisi ve özellikle etnomüzikolojisini incelemek hala çok önemlidir. Aşık müziğinin etnomüzikoloji açısından incelenmesi daha da önemlidir, çünkü eski geleneklere dayanan bu sanat, zengin edebi türleri, antikliği ile öne çıkıyor ve insanların düşüncesinde derin köklere sahip. Konunun incelenmesinde tarihsel-edebi ve teorik yaklaşım ilkesinden yararlanılmıştır. Burada tanımlayıcı, tipolojik, tarihsel ve teorik karşılaştırmalı yöntemler kullanılmıştır. Çok sayıda destanın ana yaratıcısı olan usta Aşık sanatçıları, bu sanat anıtlarını aşık yaratıcılığına özgü senkretik bir formda yaratmışlar ve melo-şiişel ve anlamsal anlamlarını vermek için onları aşık ve el toplantılarında sürekli tanıtmaya özel önem vermişlerdir, daha belirgin ve yüksek sanatsal üsluba sahiptir.

2822-3195 / © 2025 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Rahimbeyli, N. (2025). Şur makamına dayalı aşık havalarının incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(2), 111-150.
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15516410>

Giriş

'Aşık sanatı ölmeli - dahi U. Hacıbeyov, bu sanatın halka, kitlelere daha yakın olduğunu, halkın heyecanlarını ve hayallerini diğer halk müziği türlerine göre daha parlak yansıttığını yazıyor. Aşık, müzisyenin aksine sosyal konumu nedeniyle köylülere ve çalışkan insanlara yakındır... Aşık sanatı halkın kendi eseridir; Halk yaratıcılığı teknik ya da yöntemsel yollarla değil, halkın kültürel ve sosyal ilerlemesiyle birlikte kendiliğinden gelişir'. (Hacıbeyov, 1965: 253). Bir diğer önemli sanatçı Bülbül ise Aşık sanatının milli kültürümüzdeki önemine ve oynadığı büyük role dikkat çekiyor: "Aşıklar türkülerin yaratıcısı ve doğaçlamacılarıdır. Aşık yaratıcılığının etkisinin silinmez izlerini ulusal müzik kültürünün her alanında buluyoruz... İcralarında daima yaratıcı unsurlara yer veriyorlar. Aşıkların doğaçlama yeteneği oldukça derindir. En iyi aşıklar, gerçek bir şiirsel tribünün nitelikleriyle karakterize edilir: hayal gücüne olan tutku,

düşüncenin keskinliği, karakterizasyonda tutarlılık ve cesaret. Aşık'ın eserleri aynı zamanda özgünlükleriyle de öne çıkıyor. Aşık'ın yaratıcılık aralığı son derece geniştir... Şiirleri kelimenin tam anlamıyla her şeyi kapsar." (Bülbül, 1965:139-140).

Âşık müzik repertuarına ait havajatların, modern pop ve caz müziği dahil olmak üzere müzik türünün tüm alanlarına yansması, Âşık yaratıcılığına özgü müzik örneklerinin halk arasında ve günlük yaşamda geçerli olduğunu ve sevildiğini göstermektedir. Onun geniş bir izleyici kitlesi var. Âşık müziğinin yaratılışının, UNESCO gibi uluslararası bir kuruluş tarafından insanlığın maddi ve manevi eserleri listesine dahil edilmek üzere ilgi odağına alındığı dikkate alınırsa, o zaman Âşık müziğinin sadece Azerbaycan coğrafyasında değil, tüm dünyanın müzik kültüründe büyük önem taşıması gerekliliğini bir kez daha teyit etmektedir.

Âşık havalarının teorik açıdan incelenmesi, birçok müzikolog tarafından Âşık sanatına ilişkin çalışmalarda yer almıştır. Bu sanatla ilgili ilk büyük monografinin yazarı A. Eldarova, "Azerbaycan âşık sanatı" adlı bilimsel eserinde âşık havasını tür, melodi, ritim, tonlama vb. açılardan anlatmaktadır ve âşık havalarını yüzüne sınıflandırma yaptı. Daha sonra âşık havalarının analizi T. Memmedov'un araştırmalarına dahil edildi. Bilim adamının "Azerbaycan Aşıklarının Geleneksel Ezgileri", "Azerbaycan Profesyonel Halk Müziği: Aşık Sanatı" ve "Koroğlu Aşık Havaları" bilimsel eserlerini de içeren birçok âşık havasının teorik analizini yaparak bunları türlere, makamlara ayırdı.

Araştırma problemi

Makalede Borcalı aşığı Aslan Kosal'ın okuduğu "Aşık Garip" destanından şarkılar notaya alınarak analize dahil edilmiştir. Destanın olay örgüsünü oluşturan 32 havacatından dördü Şur'da olmaktadır. Bu bağlamda ulusal akort sisteminin yanı sıra tonal sistem de analize yansıtılmış olup, bunu aşağıdaki alt problemler şeklinde sunmak mümkündür.

Alt Problem 1. "Kürd Ovşarısı" aşık havasının teorik analizi.

Alt Problem 2. "Osmanlı behri" aşık havasının teorik analizi

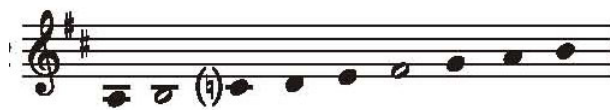
Alt Problem 3. "Osmanlı Keremi" aşık havasının teorik analizi

Alt Problem 4. "Ovşarı" aşık havasının teorik analizi

"Kürd Ovşarısı"

"Kürd Ovşarısı", "Şur" mugamındaki hava teknelerinden biridir. Hem muğam icrasında hem de âşık yaratıcılığında icracıların repertuarında kendine yer edinen bu hava, tonlama özelliğinden dolayı birçok muğamın tonunu yansıtmıştır. "Kürt Ovşarısı" havajatının muğam icrasında "Kürt", "Şur" ve "Rast" muğamlarının tonlamalarının kullanılması, bu muğamın zengin lad-ton işaret etmektedir. Görüşümüzün teyidi olarak Bülbül'ün verdiği bilgiye dikkat edelim. "Kürd Ovşarısı" destgahının şu muğamlardan oluştuğunu yazar: "Kürdü Şehnaz", "Garaylı", "Kürdü", "Ovşarı", "Saranc", "Gaytarma", "Şur". Destgahlar, birbirine organik olarak bağlı olan ve mantıksal olarak birinden diğerine geçen muğamlardan oluşur. Bu muğamlar tasnif edilmiş ve renklerle ilişkilendirilmiştir. (Bülbül, 1965:81).

Aşık yaratıcılığında yer alan "Kürd Ovşarısı" havajatını aynı isimli muğamın aynı tonlamalarıyla karşılaştırsak burada sadece ortak yönleri değil, onları ayıran özellikleri de buluruz. Bu da tarihsel olarak aynı tonlamalara sahip olan her iki türün "Kürd Ovşarısı"nın o dönemde aynı malzemeden yapıldığını göstermektedir. İncelediğimiz "Kürd Ovşarısı" adlı eserin lad-entonasyon- tonlama yapısı bu açıdan ilgi çekicidir. "Kürd Oşarısı"nın lad yapısı aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.



Lad yapısından da anlaşılacağı üzere ses dizisi esas olarak "Şur" muğamının lad yapısına dayanmaktadır. Analiz, melodinin yapısının da "Kürdi" şübesinin yüzüne alınarak oluşturulduğunu gösteriyor. Muğam icrasında bildiğimiz kadarıyla "Kürdi" şübesi "Rast" deskahında "Dilkaş" bölümünden sonra çalınmaktadır. Bu durum, "Kurdi"nin ifade ettiği "fis" notunun melodik dilin oluşturucu unsurunda anahtar rol oynadığını göstermektedir. Ses kısmının yapısı sadece "Kurdi" şübesi üzerine kurulsun da enstrümantal bölümün ayrı pasajlarında değişiklik işaretlerinin kullanılması "Şur" muğamının entonasyonları çalınmaktadır. Örneğin birinci bölümün sonlarında 42-45 ölçülerde "gis" sesi

kullanılarak melodik dilin gelişimi üst sese, yani "h" tonuna yönelirse, 45-ci ölçülerde "g" perdesi dahil oluyor ve sonuçta 46-ci ve 47-ci ölçülerde "Şur"un ana tonu olan "fis" sesi okunur. Burada "Kürdi" şubesi ile "Şur" muğam tonlamalarının yan yana gelmesiyle karşılaşırız.

Vokal kısmının ses düzeyi mükemmel beşinci ("h-fis") aralığındadır. Burada da ladın kendine has karakteri, vokal kısmın dinamizminin daha geniş bir diapazonda çözüm bulmasına izin vermiyor. Yukarıda bahsettiğimiz karşılaşma ilerleyen bölümlerde de performansa dahil ediliyor. İşlevsel açıdan bakıldığında, eğer "h, fis" sesleri temelde ortaya çıkıyorsa, o zaman "e" ve "d" sesleri de müzikal fikirlerin tamamlanmasında veya ayak verme sürecinde epizodik olarak kısmen yükseltilir. "Kürt Ovşarısı"nın dizi tonlama yapısının analizi, havajat'ın "Kürdi" şubesinin tonlamalarına dayanmasına rağmen burada "Şur" muğamının tonlamalarının daha çok kullanıldığını göstermektedir. Ladın kendi özgü yapısına bağlı olarak melodik dilin yapısı yatay olarak gelişmiştir.

"Kürt Ovşarısı" Âşık repertuarında sevilen ve kendine özel bir saygı kazanmış şarkılardan biridir. Bu havajat tarihi açıdan çok eski olduğundan, Zerbi muğam repertuarında yer alan "Ovşarı" ve daha sonra ünlü besteci Fikret Amirov'un "Kürt Ovşarı" senfonik muğamının yaratılmasında metro ritmik ve temel melodik ana motifler belli bir rol oynamıştır. Genel olarak şunu belirteyim ki bu havajatın lad-entonyasyon, tonlama özelliklerine dikkat edersek "Şikasteyi-Fars" şubesi yüzünde olması onu bir yandan "Segah" diğer yandan "Rast" muğamına, aynı zamanda "Şur" muğam entonasiyelerine çok yakın ediyor. Bu da doğaldır. Çünkü her üç muğamın da tonlamaları hemen hemen aynı lad yapısına sahiptir ve onları birbirinden ayıran şey istinad perdelerinin ayrı mayelere, tonallara dayanmasıdır. Bunu dikkate alarak "Kürt Ovşarısı"nın melodik dilinin çok çeşitli, zengin tonlama çeşitlerine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Esas olarak enstrümantal giriş bölümünün teması, analiz edilen havanın melodik dilinin oluşumunda özel bir rol oynar. On iki ölçüden oluşan çalgı-giriş bölümünün melodisi ana temadır. Burada iki metrik ölçünün yapısını görmemize rağmen melodik dili oluşturan faktörler 6/8 ölçüsüne dayanmaktadır. Ölçüdahili ritmik yapıların ayrı gruplamalar halinde uygulanmasına dikkat edersek, melodik dilin inceliğinin ve zenginliğini yakalamak için belirli küçük tonlar, yani on altılılar, üçlüler ve tremolalar, mordentlerin icraya dahil olunmasına tanık olacağız. Melodik dil esas olarak "fis, d, h" ve "e" tonları üzerine kuruludur.

"Kürt Ovşarısı"nın ana temasının temelini eşlik bölümünün birinci ölçüsünün unsurudur oluşturuyor. Şu melodilerin melodik çizginin daha da geliştirilmesinde her defa farklı mevzuların içinde ana temanın inşasının temelini oluşturan bir unsur olarak performansa dahil ediliyor. Nota örneğinde, ana temanın ilk müzikal fikrini ifade eden bir müzik cümlesi verilmiştir (bak: 1-4 ölç.).

"Kürt Ovşarısı"nın eşlik kısmının dokusundan gözüküyor ki, melodik temanın bam yaylı çalgılar eşliğinde çalınır. Bu performans tarzı, melodik dilin armonik olarak zenginleştirmek için geniş bir fırsat sunar. Enstrümantal kısmın bu ilerleyişinde melodik sim, yani enstrümanın ilk simi, bam tellerinin çalınması ile eşlik eder. Bu da söz konusu fikri doğrulamaktadır.

"Kürt Ovşarısı"nın melodik dilinin zenginliğinden bahs ederken, vokal-enstrümantal bölümler arasındaki icrada yer alan çeşitli bölümlerin melodik dilin zenginliğine getirdiği tazelikten bahsetmek gerekir. Analiz, bu bölümlerin uyumlu bir seslenmeye sahip olmasının yanı sıra ayrı temalar da içerdiğini gösterdi. "Kürt Ovşarısı"nın I.Bölümünde kullanılan iki farklı epizodların karşılaştırmasına dikkat edelim. Örnek notta bahsedilen birinci ve ikinci bölümler ayrı epizodik temalara dayanmaktadır (bak: epizod-1-26-31 ölç.; epizod- 2- 42-47 ölç.). Her iki bölümde de vokal-enstrümantal hissenin sonu "h" istinad notası ile tamamlanıyor. İlk bölümün teması istinad perdesi "h"nın (bak; 1-ölçü) onaylanmasıyla başlar ve ardından ana temanın unsurlara dayanan yeni epizodik temanın melodik çizgisi gelir. Müzikal fikir "h" perdesinde bitse de, vokal-enstrümantal bölümün teması "fis" istinad perdesine dayandığından o temanın "h" perdesinde değil, yine de melodik gelişimin yönü, ana unsurunu kullanarak "fis" perdesine yönlendirilir.

İkinci bölümün melodik temeli de bu ana tema üzerine kurulu. Burada da vokal-enstrümantal bölümün istinad perdesi olan "h" sesi, epizodik temanın melodik temelini oluşturdu. Bu temanın sonu, bir sonraki vokal bölümünün başlangıç perdesini sağlamak için alçalan çizgide "fis" sesine getiriliyor. Bu geçişi sağlamak için sıralama elemanlarından da yararlanılmıştır. Havajat'ın sonraki bölümlerinde bu performans tarzı kullanılarak epizodik müzikal fikirler icra edildi.

"Kurd Ovşarısı"nın vokal-enstrümantal kısmının I-ci bölümünün kapsamı tam beşli hacimde. II-ci bölümünün vokal-enstrümantal kısmının aralığı yedili aralığa kadar genişletildi. I-ci bölümün vokal kısmındaki melodik temel "fis" referans notasına dayansa da müzikal fikrin nihailiği "h" notasında tamamlanmaktadır. Melodik dilin çeşitliliği için tremolo, trell, mordent gibi çeşitli müzik süsleri yaygın olarak kullanıldı. Aynı zamanda açıklama yöntemi de kullanıldı.

Havajat'ın II. bölümünde melodinin tonlarını zenginleştirmek amacıyla söz konusu süslemelerin yanı sıra Borçalı aşık icra geleneğine ait kısa forşlag, glissando ve boğaz tekniği de kullanılmıştır. Nota örneğinde bu boğaz tekniklerinin icra tarzını görebilirsiniz (bak: 64-70-ölç.).

Havajat'ın III. bölümünün hem vokal-enstrümantal hem de eşlik bölümünün melodik dili, önceki bölümlerde verilen melodik dilin nüanslarına göre detaylandırılmıştır. Burada da melodik dili zenginleştirmek için çeşitli süslemeler ve icra tarzları yaygın olarak kullanıldı. Havajat'ın melodik dilini incelerken bir hususa özellikle dikkat etmek gerekir. Enstrümantal parçaların melodik dili, teknik olarak geliştirilmiş bir performans tarzı usulda inşa edilmiştir. Bu icra tarzı, havajat'ın vahit seslendirilmesinde vokal ve enstrümantal kısımlar arasındaki renk tonu, tını çeşitliliği ve armonik dilin zenginliğinin sağlanmasında belirleyici rol oynamıştır.

"Kürt Ovşarısı"nın melodik dilinin analizi, Âşık geleneğine özgü müzik dilinin unsurları esas alınarak oluşturulan ana tema ve epizodik müzik cümlelerinin, çeşitli süslemeler, icra nitelikleri ve üsluplar kullanılarak daha da zenginleştirildiğini gösterdi. Havajat'ın "Şikasteyi-Fars" bölümünde yer alması ve aynı zamanda farklı epizodlarda melodik dilin "fis", "e" ve "d" seslerine dayanması "Segah", "Rast" ve "Şur"un lad-entonasyonunun burada kullanılmasının koşullarını yarattı. Melodik dilin zengin tonlama çeşitleri, onun tını ve farklılığına olumlu etki yarattı.

"Kürt Ovşarısı"nın metro-ritmik yapısının teorik analizi, havajatın yapısında 6/8 metrik ölçeğin yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir. Havanın ana biçimlendirici faktörü olarak dikkate alınması gereken bu boyuttur. Şunu da belirtmek isterim ki, bu havajat icrasında metrik ölçü çeşitliliği bulunmasa da, ölçü içerisindeki çok düzlemli ritmik yapıların seslendirmede oyunsallığın ortaya çıkmasında büyük rol oynadığını da belirtmek isterim.

Havanın I-ci bölümünün performansında 6/8 ve 3/8 metrik ölçüler kullanıldı. Burada ayrıca I-ci bölümünün biçimlendirici özelliğinde yalnızca 6/8 metrik ölçülerin yer aldığına dikkat edilmelidir. Not örneğinde, ölçü içindeki metrik ölçünün farklı gruplandırmalarını görebilirsiniz. Verilen gerçekler yukarıdaki görüşün teyidi olarak kabul edilebilir (bak: 1-4 ve 7-8-c, ölç.).

Havajat'ın II. Kısımının metrik boyutları 6/8 ve 5/8'dir. Burada da belirttiğimiz gibi 6/8 metrik boyutu doku yapısında büyük rol oynuyor. I-ci bölümünün hane içi gruplamaların aksine, II-ci bölümde bunlar kendilerini farklı bir şekilde ortaya koyuyor. Enstrümantal kısmın icrasında hane kıtanın içindeki ritmik unsurlara dikkat ederseniz aralarındaki farklar açıkça görülür (bak: 57-59-ölç.).

"Kurd Ovşarısı"nın metro-ritmik özelliklerinin analizi, metrik ölçü çeşitliliğinin yaygın olarak kullanılmamasına rağmen, 6/8 ölçüsünün iç olanaklarından yararlanılarak çeşitli ritmik görüntülerin ve konfigürasyonların ortaya çıkmasının mümkün kıldığını gösterdi ve havanın ritmik dokusunu çok düzlemli bir şekilde inşa eder.

"Kurd Ovşarısı" aşık havası A+A1+A2 olmak üzere üç bölümden oluşuyor. Her bölüm ise iki veya üç bölümden oluşur ve bunlardan birinin değiştirilmiş versiyonu olarak verilir. Her bölüm enstrümantal bir giriş bölümüyle başlar.

I-ci kısım (A) üç bölümden oluşmaktadır. On üç ölçüden oluşan, ritmik olarak biraz karmaşık olan, değişen ölçüler ve yoğun melizma kullanımıyla enstrümantal bir girişle başlar. Girişin ardından I-ci bölümün vokal kısmı performansa giriyor. Vokal kısmı üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm -a- "H minör" tonallığında verilmiştir. Basit akorlar arka kısmın dokusunu oluşturur. Orta, ikinci, -a1- bölümü ritim ve tonlama açısından birinci bölüme yakındır. Üçüncü bölüm -b- ise deklamasiye-resitatif yöntemiyle verildi.

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+a1+b} \end{array}$$

Havajat'ın II. Kısım (A1), I. Kısım'ın ritim ve melodik tonlama açısından biraz değiştirilmiş bir versiyonudur. Bölüm II, 4 ölçülü (bak: 57-60 ölç.) enstrümantal bir girişle başlar. Girişin melodisi tematik olarak Bölüm I'in melodisine benzer. Bölüm II'nin vokal kısmı, bir önceki bölümün vokal kısmında olduğu gibi üç bölümden

oluşmaktadır. Burada ilk iki (a, a1) cümle Bölüm I'in melodisine benzer, ancak üçüncü cümle –b- biraz daha kısa, dinamik ve gergin akorlarla dokuludur. Havajat'ın hem I. Kısmı hem de II. Kısmı yapısal yapılarına göre aynı formaya sahiptir. Bölüm II'nin müzik yapısı şu şekildedir:

$$\begin{array}{c} \text{A1} \\ \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1+b} \end{array}$$

Bölüm III (A2), 11 ölçülük (bak: 96-106 ölç.) enstrümantal bir girişle başlar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bölümlerin giriş konuları birbirine benzer. Bu benzerlik hem ritmik hem de melodik tonlama için geçerlidir. Bölüm III'ün vokal kısmı iki bölümden oluşmaktadır. Bölümler birbirinin varyantları olduğu için üzerinde detaylı durmaya gerek yok.

$$\begin{array}{c} \text{A2} \\ \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1} \end{array}$$

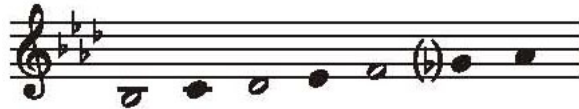
Analiz ettiğimiz havanın müzikal formu genel olarak şu şekilde verilebilir.

$$\begin{array}{ccc} \text{A} & + & \text{A1} & + & \text{A2} \\ \text{G + vok. part.} & & \text{G + vok. part.} & & \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1+b} & & \text{a+a1+b} & & \text{a+a1} \end{array}$$

Yukarıdaki analizden de anlaşılacağı üzere "Kürt Ovşarısı" aşık havajatının yapısal formu, 'Aşık Garıp' destanının melo-poetik ve semantikasının izleyiciye aktaracak şekilde genişletilmiş bir şekilde sunulmaktadır. Aslında bu havajat klasik icra formunda tek parçalı bir yapı olarak mevcuttur.

"Osmanlı Behri"²

Âşık icra geleneğinde "Osmanlı Behri"ye bazen "Osmanlı Kerami" de denir. Bunlar aynı kök, tonlama ve melodik yapıya sahip olduklarından aslında aynı havayı bünyesinde barındırırlar. Bu nedenle bu isim, Âşık yaratıcılığının farklı okullarında farklı isimlerle anılır. Şur muğamının dizi yapısında yer alan "Şikasteyi-Fars" bölümünün tonlamaları ve belli başlı karakteristik özellikleri ezginin yapısını da etkilemiştir. Aşağıdaki nota örneği "Şikasteyi-Fars"ın ara tonlama yapısını göstermektedir.



Ladın yapısından dolayı hacmi büyük olan havanın "f, d, b" sesleri referans perdesi görevi görmektedir. Enstrümantal kısımda ana melodik cümleler ve fikirler "f" referans perdesi üzerine inşa edilmiştir. Melodinin sonu "d" ve "b" sesleriyle tamamlanır.

Havajat'ın II. bölümünde, "Ad libitum"un özgür icrasından önce ve sonra, Borçalı aşık okuluna özgü gırtlakların ("hı" sözleriyle söylenen çanlarla birlikte çanlar) "es" sesiyle söylenmesi, "es"leri işlevsel açıdan ayırmaya da ona referans perdesi görevi görüyor ama buna istinad tonu gibi bakmak doğru olmaz. Çünkü geçici bir yapıya sahiptir ve müzikal fikirlerin biçimlendirici özünde işlevsel olarak kendini göstermez.

"Osmanlı Behri"nin tonlama yapısının analizi, "Şikasteyi-Fars" dalına ait "f, d, b" seslerinin melodik fikir ve cümlelerin oluşumunda anahtar rol oynadığını göstermektedir. Bu seslerin okunması, müzik cümleleri ve cümlelerinin oluşumunda yaygın olarak kullanılmıştır. Vokal kısmın yapısı tam beşli ses aralığı seviyesine ve bazı durumlarda oktav hacmine kadar genişler.

"Osmanlı Behri", Aşık repertuarında temposu, müzikal ve sanatsal ifade biçimleriyle öne çıkan eserlerden biridir. Adından da anlaşılacağı gibi Osmanlı havajatlarına özgü melodik dilin zenginliği havajatın dokusunda açıkça

² Batı bölgesinin aşık sanatında "Hatai" ve "Şah Hatai" denilen bir aşık havası vardır. Bu hava "Do" sesi ile "şur" anına dayanmaktadır. Azerbaycan muğam sanatında vurmali muğamlar dizisinde yer alan "Osmanlı" veya "Mani" de benzer bir aşık havasıdır. Ortak Şah pardadan ve beyit Qoşma siir şeklinde okunur.

görülmektedir. Melodik dilin anlatım özelliklerine dikkat edersek burada bir nevi Osmanlı savaşıncısının veya Osmanlı karakterinin metinsel, kahramanlık imgeleri algılanabilir.

"Osmanlı Behri"nin I. Bölümü, eşlik eden partiyle başlıyor. Müşayiet kısmını incelersek iki bölümden oluştuğunu görürüz. İlk bölümün müzik dili "Ad libitum" şeklinde belirlenmiş olup, ikinci bölüm "Allegro" tempoda ve 2/4 metrik ölçüyle icra edilmektedir. "Ad libitum"da söylenen melodik dil iki tonlu olarak icra edilmekte olup, melodik dilin karakteristik özelliklerini kazandırmak amacıyla kısa forşlak ve vurguların düzenli kullanımı, Osmanlı kahramanlarının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Nota örneğinde verilen melodik dilin yapısına dikkat edersek, oktav ilişkisinde verilen "f" sesleri, daha sonra bas seste eşlik rolü oynayan "f" sesleri, organ punctu biçimi ve sürekli ostinate performansı, "Ad libitum"da seslendirilen melodik dili muhteşem, kahramanca ve görkemli kılıyor. Bu tonlamaların yarattığı melodik dilin karakteristik özellikleri daha sonra "Allegro"da seslendirilen eşlik eden bölüme aktarılmıştır (bak: 1- ölç. "Ad libitum").

Eşlik bölümünün daha da geliştirilmesi, kesin ritmik ölçüler temelinde gerçekleştirildi. Burada iki ölçünün kesin, metrik ölçüye dayanan ritmik formülleri vurgulandıktan sonra üçüncü ölçüden itibaren melodik dilin ana teması verilmektedir. Ana temanın şematik yapısının, aynı unsurun tekrarlarının ve sekans kullanımından oluşması dikkat çekicidir. Eşlik bölümünün ana temasını oluşturan müzikal fikirler de iki bölüme ayrılarak incelenebilir. Eğer ilk müzik fikri iki ölçülü ritmik girişten sonra 9 ölçüden oluşuyorsa, ikinci müzik fikri de sonraki 9 ölçüden oluşur ve ana temanın tam melodik yapısını oluşturur. Nota örneğinde, her iki müzikal fikrin de aynı unsurlarla başlamasına rağmen, daha sonraki gelişim çizgisinin ayrı melodik epizotların oluşmasını sağladığı (bak: "Allegro" 6-12 ölç.; 13-21 ölç.).

"Osmanlı Behri"nin eşlik kısmından sonra vokal-enstrümantal kısım başlıyor. İcracı, fermato ile uzatılan "f" sesine aynı sesin ritmik formülleriyle eşlik eder ve ardından ana temanın unsurlarını tekrar eder. Diğer âşık havajatlardan farklı olarak vokal kısmının aralığı küçük oktavın "b" sesinden birinci oktavın "a" sesine kadar genişletilmiştir. Eserin sonuna doğru vokal kısmının aralığı bir oktav dahilinde verilmektedir. Vokal-enstrümantal bölümün melodik dilinin biçimlendirici faktörlerine dikkat edersek, ana tonalite "f" sesinden geniş olarak kullanılmıştır (bak: 49-61 ölç.). I-ci bölümün yapısında melodik dilin oluşumunda "f" sesinin yanı sıra "b, es, d" sesleri de yeterince kullanılmıştır. Karşılaştırma için havajat sonunda melodiye oluşturan faktörlerde referans notalarının yeri değiştirilerek ilk oktavın "as" sesine aktarıldığını söyleyelim. Bu nedenle doruk noktasına çıkan ses performansına dahil edilmiştir (bak: 168-175 ölç.).

I-ci bölümden farklı olarak, II-ci bölümde cümlelerin hem "es" hem de "des" sesleriyle söylenmesi nedeniyle melodiler tını ve tonalite açısından zenginleştirilmiştir.

II. bölümün vokal kısmında ise "Ad libitum"dan bir beyan şekli kullanıldı. Bu icra tarzı çoğunlukla Âşık yaratıcılığında özellikle destanların anlatımında kullanılmaktadır. Genel olarak, "Ad libitum"un icracı sanatçısının performansına bir miktar özgürlük getirdiğini ve o kendi istegine göre söylemesinde ritmik formu, yani şiirin hecelerini kesin olarak ritmik performans değil daha özgürce oluşturup gerçekleştirebileceğini belirtmek isterim.

'Osmanlı Behri'nin melodik dilinin teorik analizi, diğer âşık havajatlardan farklı olarak, onun ses kısmının bir oktavlık geniş bir aralığa sahip olduğunu, dolayısıyla dinamik gelişiminin diğer havajatlardan farklı olduğunu göstermiştir. Eserin karakteristik özelliklerini gösteren unsurların (vurgular, kısa forşlaklar, mordentler, firiatiürler vb.) yeterli düzeyde kullanılması sonucunda melodik dilin duygusal özellikleri ön plana çıkarılabilmektedir. Hem metro-ritmik unsurların, formüllerin, hemde kahraman, savaşçı, metnin karakterini oluşturan müzikal imgelerin yeniden canlandırılması sonucunda, "Osmanlı Behri"nin melodik dilinin oluşturu faktörlerinde bahsedilen unsurlar güçlendirilmiştir.

"Osmanlı Behri"nin metro-ritmik yapısı geleneksel Âşık yaratıcılığına özgü bir biçimde inşa edilmiştir. Eserin eşlik kısmı esas olarak 2/4 ölçülü bir yapıya dayanmaktadır. Burada şunu belirtmek gerekir ki, o metro-ritmik yapının karakteristik özelliklerini oluşturmak için, icracının ritmik formüllerden önce serbest metrik ölçüye dayalı "Ad libitum"u kullandığını belirtmek gerekir. Burada 2/4 metrik ölçülerde verilecek karakterin görselleri, tek tek notaların kombinasyonlarını oluşturan gruplamalarda, vurguların farklı yer değiştirmelerinde kullanılarak oluşturulur.

I-ci bölümün melodik dokusunda 9/8, 6/8, 2/4, 3/4 metrik ölçüler kullanılıyor. "Osmanlı behri"nin ana temasının temeli nota örneğinde gösterilen ritmik formüllerden oluşsa da melodik dilin oluşumu üçüncü ölçünün çeşitli kombinasyonlardaki ritmik formülleri ile oluşturulur (bak: 4-5 ölç.- "Allegro").

Havajat'ın ilk bölümünde vokal-enstrümantal bölümün dokusunda ana temanın ritmik formülleriyle birlikte trioller yaygın olarak kullanılıyor. Genel olarak havajatta kullanılan ritmik formüllerin "Osmanlı Behri"ne ait ritmik unsurları vurgulamaya hizmet ettiğini özellikle belirteyim. Müzik tarihinden de bildiğimiz gibi "Osmanlı Behri"nde yürüyüş, kahramanlık ve yiğitlik gibi karakteristik özellikler ön plandadır. Yani kahramanın karakterini ortaya çıkarmada ritim esas rol oynar.

II-ci bölümünün ritmik formüllerinde 2/4, 3/4, 6/8'lik ölçülerin yanı sıra 9/8 ve "Ad libitum" serbest ölçü kullanılmıştır.

"Osmanlı Behri"nin metro-ritmik unsurlarının teorik analizi, kullanılan ritmik formüllerin doğrudan melodinin karakteristik özelliklerini oluşturmaya hizmet ettiğini göstermiştir. Kahramanlık, mücadele ruhu gibi karakterleri canlandırmak için metrik ölçülerin telaffuzunda farklı vurgular ve kısa forsların kullanılması sonucunda keskin bir ritim ve mücadele ruhuna sahip karakterler aşılanmıştır.

"Osmanlı Behri" aşık havası A+B olmak üzere iki kısım halinde yazılmıştır. Bölüm I (A) geniş bir girişle başlamaktadır. Girişin ilk iki satırı "Ad libitum"a benzer enstrümantal bir performans iken, sonraki "Allegro" temposunda geçen bölümü daha ritmik, hareketli ve dinamiktir. 35 ölçülü enstrümantal girişin sonunda, Bölüm I'in vokal kısmına geçişi sağlayan organ notası üzerinden bir bölüm çalınır.

Bölüm I'in vokal kısmı iki cümleden oluşmaktadır. İlk cümle –a- 26 ölçü halinde 2/4, 9/8, 6/8 gibi çeşitli ritmik ölçülerde verilmiştir. Eşlik eden parti ise sade dokusuyla dikkat çekiyor. Melizmler burada da yaygın olarak kullanılmaktadır. Dört ölçülü bir enstrümantal performansın ardından, ilk cümledevamı olarak 11 ölçüden oluşan ikinci cümle olarak –b- başlar. Devam eden mevzu özellikle eşlik eden parçada belirgindir. Bölüm I, yedi ölçülü enstrümantal performansla tamamlanıyor.

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+b} \end{array}$$

Havajat'ın II. Bölümü geleneksel 10 ölçülü (85-94 ölçüler) girişle başlıyor. Aşağıdaki vokal kısmı, Bölüm I'deki gibi iki bölümden oluşuyor. İlk cümledevamı (a) ritmik kalıbı çok karmaşıktır, yani melodi sürekli 2/4, 3/4, 6/8, 2/4, 9/8, 2/4 sürekli değişen metrik boyutlarda verilmiştir. Senkoplar, konvansiyonel önlemler bu cümledevamının temelini oluşturur. Burada beyanat, resitatif icra yöntemi daha çok tercih edilmektedir. İkinci ifade olan –b- basit bir dokuyla verilmiştir, ritmik olarak biraz karmaşıktır ancak küçük bir aralıkta çalınır.

$$\begin{array}{c} \text{B} \\ \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+b} \end{array}$$

Böylece "Osmanlı Behri"nin müzikal formu bu şemaya göre gösterilebilir.

$$\begin{array}{cc} \begin{array}{c} \text{A} \\ \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+b} \end{array} & + & \begin{array}{c} \text{B} \\ \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+b} \end{array} \end{array}$$

"Osmanlı Behri"nin müzik formunun analizi, onun iki parçalı basit formunu ortaya çıkardı. Bu havanın form yapısından "Osmanlı Behri"nin aslında tek parça halinde klasik, solo bir icra olduğu anlaşılmaktadır. Destanda bu havajat, metnin yapısından kaynaklanan özellikleri, geniş ve kapsamlı olması nedeniyle iki bölüm halinde sunulmuştur. Bahsettiğimiz gibi bu tür bir performans, aşık destanı performansının tipik bir şeklidir.

"Osmanlı Kerami"

"Osmanlı Kerami" Âşık repertuarının sevilen ve sıklıkla icra edilen havalarından biridir. "Osmanlı Kerami"nin dokusu incelendiğinde, kendisinden önceki havalar gibi lad- tonlamasının da "Şikasteyi-Fars" köküne dayandığı görülmektedir.

Fark yalnızca "Şikasteyi-Fars" dalının dahil olduğu perde alanıdır. Bu havada "Şur" muğamının lad yapısına göre "Şikasteyi-Fars" bölümü daha parlak bir şekilde kendini göstermektedir. Havajat'ın lad yapısında seslerin sıralı yapısı "Rast" ladına benzese de icrada kullanılan yarım tonlardaki tonlamaların bize Şur" ladının yapısını verdiği doğrudur. Analiz edilen havanın lad yapısı aşağıdaki nota örneğinde gösterilmektedir. Eksiksiz, mükemmel bir lad yapısı, enstrümantal ve vokal bölümlerin çeşitliliğini kapsar. Burada enstrümantal kısmın kapsamı geniş ve olduğunu da özellikle belirtmeliyiz.



"Osmanlı Kerami"nin lad yapısında "ges, es, des" perdeler işlevsel açıdan referans perdelerdir. Faturanın analizi, havajat'ın "Şikasteyi-Fars" ara tonlama özelliklerini içermesine rağmen bazı durumlarda "bes, fes" seslerinin icraya dahil edilmesi sonucunda seste bazı değişiklikler yapmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Ancak bu sesler geçici olduğundan ladin yapısına işlevsel bir etkisi yoktur. "Bes, ges" seslerinin okunması için "fes" ve "es" referans perdelerine geçişi sağlar. Ladda mevcut çeşitliliği hakkında yazan Y. Tyulin, ladların farklı çeşitliliğine rağmen kökenlerinin özellikle halk müziğine, tam diatoniklere, yani doğal lادلara dayandığını belirtiyor. Bunun altında belli akustik ve psikofizyolojik düzenlilikler vardır (Tyulin, 1071:12).

"Osmanlı Kerami"nin ilk bölümünün esas teması, "As dur" tonalitesinin dominant notası olan "es" sesiyle sona ermektedir. Bu nedenle II. bölümün melodik yapısı önceki bölümden farklı olarak "es" ile başlıyor.

Referans nota "es"den II. bölümün başlangıcı, vokal bölümün tessiturasının birkaç tonda yansıtılması için geniş bir fırsat açtı. Müzik cümlesinin sonu, bölüm I'de olduğu gibi, çoğu durumda referans notası "des" ile biter. Dokusal olarak aynı yapıya sahip olan üç parçanın da tonlamaları hem yapısal hem de esas olarak aynı olduğundan, müzikal görüntülerin tonlamaları tekdüze görünmektedir.

III. bölümün sonu da "As dur" tonalitesinin dominant perdesi olan "es"la tamamlanır. Müzikal dokuyu bu şekilde vermek, icracının müzikal fikirlerinin ladin üç referans perdesi temelinde oluşumunu ortaya koymaktadır. Aslında havajat boyunca "Şikasteyi-Fars"ın lad-entonasyonları duyula bilir ve bu yapı havajat'ın esasını oluşturur.

"Osmanlı Kerami" havasının melodik dil özellikleri önceki havalardan farklıdır. Havajat'ın enstrümantal eşlik kısmından önce, serbest ağırlıklı tek sesli bir bölüm olan "Ad libitum"un solo icrasının bir nevi giriş niteliğinde icraya dahil edildiğini şimdiden belirtmeliyim. Çok geniş olmayan ancak tam bir müzikal fikir veren melodik yapı burada sonsözdür. Havajat'ın genel müzik dilinin karakteristik özelliklerini içeren bu melodik dil, ana melodik temelin çekirdeğini oluşturur. Melodik dilin yapısı iki kısma ayrılabilir: Soru-cevap şeklindeki müzikal fikirler, ilk andan itibaren havanın hangi ruh lad-tonlama özelliklerine dayanması gerektiğini ve melodik dilin hangi yönde daha da gelişeceğini belirler. (bak; 1 – ölçü, "Ad libitum").

Melodik dilin yapısı bu şekilde tüm havanın lirik-psikolojik anlamını belirledi. Bu küçük, tek sesli solo giriş, renkli bir ritmik temele dayanan geniş, kapsamlı bir enstrümantal eşliğin zengin armonik performansı takip ediyor. "Moderato" temposundaki melodik dil, ulusal tonu nedeniyle seçilmiştir. Eşlik bölümünün melodisinin temeli, yani temel melodik cümle, ilk ölçülerden söylenir. Nota örneğinde, tüm bölüm boyunca çalınan eşlik bölümünün ana temasının yapısı görülebilir (bak: 8-12 ölç.).

Nota örneğinin ilk ölçüsünde verilen unsurun havanın tüm melodik yapısının çekirdeğini oluşturması ilginçtir. Bu unsurlar, ayrı-ayrı ölçülerin yapısında, hatta epizodik melodik cümlelerde bile kullanılmıştır (bak: 13-14 ölç.).

Nota örneğinde gösterilen bu unsurlar melodik yapının ana parçaları ve biçimlendirici faktör olarak düşünülebilir çünkü bu ölçüler tüm havanın melodik yapısının mimari temelini oluşturur. Önceki yayınlardaki müzik dilinden farklı olarak "Osmanlı Kerami"nin melodik dilinin oluşturucu özelliklerinde ritmik yapıların önemine özellikle dikkat çekmek gerekir. Hem eşlik hem de vokal bölümünün melodik dilinin yapısında, çeşitli renkli ritmik dizilerle birlikte "Ad libitum" yaygın olarak kullanılmaktadır. Metrik ölçülerden 6/8, 3/8, 2/4, 3/8, 2/8, 5/8, 3/4 ve diğer ölçülerin tutarlı ve sık kullanımı, melodinin oluşmasında çok önemli rol oynamıştır. Örneğin; eşlik bölümünün 8-9. ölçülerinde,

ritmik yapıların icra biçiminde, melodinin seslendirilmesinde ölçü içindeki güçlü ve zayıf vuruşların yerinin değişmesi sonucu, melodinin karakteri ve bir takım özellikleri.

Melodik yapının gelişim çizgisinde dizilerden de yararlanılmıştır. Sıralama kullanımının açık bir örneği, eşliğin 23-24. ölçülerinde görülebilir. Eşlik kısmından sonra havajat'ın 37 ölçüden oluşan vokal kısmı başlıyor.

İlk bölümdeki vokal bölümünün melodik yapısı küçük bir üçlü ("des-fes") aralığı içinde kurulur. Geleneksel olarak, vokal bölümlerinin icraları arasına, eşlik eden bölümün ana temasının unsurları temelinde oluşturulan epizodik müzik fikirleri yerleştirilir. Vokal kısmının melodik dili de farklı ritmik ölçülere dayanarak yaratılmaktadır. 6/8, 2/4, 5/8, 3/4 yapısındaki metrik diziler melodik dilin oluşmasında özel rol oynamıştır. Not örneğine baktığımızda bunu açıkça görebiliriz (bak: 24-27 ölç.).

Birinci bölümün vokal hissesinin sonunda "Ad libitum" serbest ölçülü, resitatif yapı da kullanıldı. Bölüm I'in sonu bir eşlik partisiyle sona eriyor.

Bölüm II'nin melodik yapısı enstrümantal bölümün eşliğiyle başlıyor. Melodik temeli, Bölüm I'de bahsettiğimiz 2 ölçülü melodik temelin ikinci ölçünün unsuruna dayanmaktadır (bak: 97-99 ölç.).

Bölüm I'in aksine, buradaki melodik gelişim, kapsam açısından bir miktar genişletilmiştir. Hem vokal bölümünün hem de eşlik bölümünün kapsamı, geliştirme adına kısmen de olsa genişletildi. Vokal kısmının aralığı yansıtılan beşte (c-geş) aralığındadır. Bahsettiğimiz gibi II. Bölüm'ün melodik form oluşturucu yapısında çeşitli ritmik ağırlıkların yaygın kullanımı geleneksel olarak bu bölümde de devam ettirildi. II. Bölümün melodik dilinin yapısında vokal bölümünün enstrümantal-eşlik bölümleriyle sıralı olarak değiştirilmesi prensipi kullanılmıştır. Bu, melodik dilin uyumlu sesine yansır.

Havajat'ın III. bölümünün melodik dili de zengin ulusal tonlara dayanmaktadır. 26 ölçülü eşliğin giriş kısmını vokal-enstrümantal kısım takip etmektedir. Hem arka kısım hem de vokal kısmı renkli ölçümlere göre dolgulandırılmıştır. Üslup açısından her üç bölümün melodik dilinin yapısı aynı gelişim presipine dayanmaktadır.

"Osmanlı Kerami"nin melodik dilinin analizi, melodik dilinin geleneksel Âşık müziği tarzında yazılmış olmasına rağmen, daha önce incelenen havajatlardan biçim açısından farklılık gösterdiğini göstermiştir. Teksesli melodik bir yapıda sonsöz melodik düşüncesiyle başlayan giriş kısmı, enstrümantal eşlik biçiminde yeni bir tezahürdü. Armonik açıdan zengin olan ve enstrümanın tüm tellerinin kullanıldığı eşlik bölümünün icrasına yeni bir melodik fikrin dahil edilmesi, bu melodiden sonra giriş bölümünün iki temalı yapısını ortaya çıkardı.

"Osmanlı Kerami"nin melodik dilinin oluşumunda farklı metrik ölçülerinin kullanılması melodik dilini zenginleştirmiş ve daha da taze hale getirmiştir. Analiz, melodik yapının oluşumunda geleneksel icra formları ve tarzlarının (sekans vb.) kullanıldığını gösterdi.

"Osmanlı Kerami"nin metro-ritmik yapısı, âşık geleneğinde yaygın olarak kullanılan ölçülerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bize göre, geleneksel hassas metrik ölçülerle başlamak yerine, havanın genel şeklini ve melodik dilinin zenginliğini etkileyen serbest bir "Ad libitum" serbest ölçüyle başladı. Giriş bölümünün "Ad libitum" ile tanıtılması ve ardından geleneksel bir biçimde olmasa da renkli ölçüler kullanılarak melodik dilin geliştirilmesi ilğiyle dinleniyor. Eşlik bölümünün melodik yapısındaki ritmik bileşenlerin sık sık değişmesi seste fark edilmese de bireysel ölçülerin yapısına yansır. Not örneğinde, tek tek ölçülerin metrik boyutlarının arkitektomatik yapısı verilmiştir (bak: ölç. 8-17; 20).

Nota örneğinde görüldüğü gibi her ölçünün kendine has ritmik düzeni vardır. Elbette resimlerin farklı olması hem ölçü içindeki vurguların ölçülerin farklı vuruşlarına denk gelmesiyle çözülüyor. Bu, melodinin kompozisyon yapısında farklı vuruşlardaki vurguların gerçekleştirilmesinde kendini gösterir.

Havajat'ın vokal bölümünün metro-ritmik yapısı da çeşitli ritmik bileşenler esasında inşa edilmiştir. Nota örneğinde verilen farklı metrik ölçüler, vokal kısmının melodik çekirdeğini oluşturmada anahtar rol oynamıştır (bak: 47-52 ölç.).

"Osmanlı Kerami"nin ilk bölümünün sonu "Ad libitum" serbest metrik ölçü esas alınarak oluşturulmuştur. Bölüm I'deki teorik analizden burada çeşitli metrik ölçülerin yeterince kullanıldığı görülmektedir. 6/8, 3/8, 2/4, 2/8, 5/8, 3/4 ve diğer ölçülü yapılar melodik dilin oluşturucu unsurunda özel bir önem kazanmıştır.

Bölüm II ve Bölüm III'ün metro-ritmik yapıları da çeşitli basit ve karmaşık ölçülerde düzenlenmiştir. Bölüm II'nin yapısında "Ad libitum" epizodik olarak kullanılsa da melodik temel esas olarak ritmik bileşenler temelinde

oluşturulmuştur. İcracının "Osmanlı Kerami"nin melodik yapısının oluşumunda ritmik unsurların çeşitliliğini daha çok tercih etmesi dikkat çekicidir. Aslında yukarıda bahsedilen bireysel ritmik yapıların birden fazla ve birkaç ölçüsü kullanılmamıştır. Bu, icracının bilinçli olarak farklı ritmik yapılar kullandığı anlamına gelir.

Havajat'ın III. bölümünde icracı icra üsulüne sadık kalarak yine icraya çeşitli ritmik ölçülere yer verdi. Her üç bölümün ritmik bileşenleri, eşlik eden bölümün dokusunun yapısı da dahil olmak üzere, hem vokal hem de enstrümantal bölümlerin melodik dilinin yapısında temel olarak kendilerini göstermiştir.

"Osmanlı Kerami"nin metro-ritmik yapısının analizi, farklı ölçülere dayalı ritmik yapıların dahil edilmesinin melodik dilin tonlarını zenginleştirmeye hizmet ettiğini gösterdi. Geleneksel olarak Aşık yaratıcılığının karakteristik özelliği olan bu tür renkli ritmikliğin serbest metrik ölçülerle kullanılması dokuyu zenginleştirdi ve aynı zamanda sesin ulusal renk açısından tazeliğini de arttırdı.

"Osmanlı Kerami" havasının müzik şekli bir giriş bölümü ve A+B+C olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Girişten önce monofonik, serbest gamlı bir melodi gelir, ancak trioller, septoller ve sekanslar açısından zengindir. Daha sonra otuz yedi ölçüden oluşan ana enstrümantal tanıtımı başlıyor. Giriş oldukça değişken 6/8, 3/8, 2/4, 3/4 metrik ölçülere göre sağılanır. Boyutlar hemen hemen her ölçüde değişmektedir. Giriş, her ölçünün metrik boyutuna göre farklı ritmik konfigürasyonda çalınan bir motife dayanmaktadır.

Bölüm I (A) vokal kısmından oluşmaktadır. Vokal kısmı a+a1+b+c olmak üzere dört bölümden oluşur. İlk a bölümü altı ölçü halinde, üçlü aralığında ve dönüşümlü 6/8, 2/4, 5/8 metrik ölçülerde verilmiştir. İkinci bölüm a1, birinci bölümün devamı niteliğindedir ve yedi ölçüden oluşur. Altı ölçülü enstrümantal icranın ardından üçüncü b bölümü başlıyor. Bölüm, yeni girişin temasına ve dönüşümlü 5/8, 2/8, 2/4, 3/8, 2/4 metrik ölçülere dayanmaktadır. Dördüncü bölüm c serbest ölçülü kıraat tarzında "Ad libitum" ile verildi. Bölüm I'in yapısı aşağıdaki gibi verilebilir.

$$\begin{array}{c} G + \text{---} A \text{---} \\ a+a1+b+c \end{array}$$

Havanın (B) II. Bölümü, 10 ölçülü (98-107 ölçüler) enstrümantal girişle başlar. Giriş basit bir dokuya ve alternatif 2/8, 2/4, 3/8 metrik ölçülere sahiptir. Bölüm I'de olduğu gibi vokal kısmı dört bölümden oluşmaktadır. Bölümler birbirine enstrümantal parçalarla bağlanmıştır. İlk bölüm, değişken bir ritme dayalı karmaşık bir melodiyle verilir. Melodide melizmler kullanılmıştır. İkinci bir basit melodiye dayanan vokal bölümü, 6 ölçülü bir enstrümantalden sonra başlıyor. İkinci bölümün konusunu biraz değiştiren b1 bölümünde de değişken boyutlar mevcuttur. Dört ölçülü dördüncü c bölümüne de basit bir melodi verilir ve on bir ölçülü enstrümantal olan son ikinci bölüm tamamlanır.

$$\begin{array}{c} \text{---} B \text{---} \\ G + \text{vok. part.} \\ a+b+b1+c \end{array}$$

Bölüm III, 23 ölçülük (bak:161-183 ölç.) enstrümantal bir girişle başlar. Giriş, Bölüm I ve II'nin teması üzerine inşa edilmiştir. Burada 2/8, 3/8, 2/4, 3/8 metrik ölçü farklılıkları görülmektedir. Vokal bölümü önceki bölümlerde olduğu gibi a+b+c+d olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm a'da altı ölçü, ikinci bölüm b'de yine altı ölçü, üçüncü bölüm c'de sekiz ölçü ve son değişken boyutlu bölüm d'de beş ölçü bulunur.

$$\begin{array}{c} \text{---} C \text{---} \\ G + \text{vok. part.} \\ a+b+c+d \end{array}$$

Böylece "Osmanlı Kerami"nin musiki şekli bu şekilde gösterilebilir.

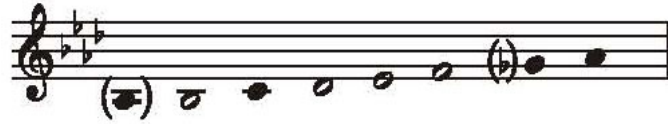
$$\begin{array}{c} G + \text{---} A \text{---} + \text{---} B \text{---} + \text{---} C \text{---} \\ a+a1+b+c \quad G + \text{vok. part.} \quad G + \text{vok. part.} \\ \quad \quad \quad a+b+b1+c \quad \quad \quad a+b+c+d \end{array}$$

"Osmanlı Kerami"nin müzik formunun analizi, havajat'ın bağımsız bir giriş bölümü olan üç bölümlü bir form olduğunu gösterdi. Formun yapısından da anlaşılacağı üzere karmaşık bir formun tipik bir örneğidir. Üç ayrı bağımsız bölüm, kendi iç yapılarında farklı müzik bölümlerinin birleşiminden oluşur. Birinci bölümde $a+a1+b+c$, ikinci bölümde $a+b+b1+c$ ve üçüncü bölümde $a+b+c+d$ müzik cümlelerinin farklı geçiş biçimleriyle kullanılması çeşitli anlamlara yol açmaktadır. Böyle bir icrada tını çeşitliliği, dinamik icra formu ve melodik dil, çeşitli metrik ölçülerde sağlanır ve bu da genel olarak dinleyicinin yüksek ruh haline yol açar.

"Ovşarı"³

"Ovşarı" âşık havası, "Şur" muğam tonlamaları ve "şur" lad yapısına dayanılarak yaratılmıştır. "Şur" ladı, Aşık sanatında ilk laddır ve kendisini eski sazın perde yapısında göstermiştir. Sazın perde yapısında "Şur" perdesinin bulunması onun en eski perdelerden biri olduğunu ortaya çıkarmıştır. Şur muğamının seslenmesinde estetik tonlar ve duygusal özellikler onun duygusal etkisini belirlemiştir.

"Ovşarı"nın lad-tonal yapısı aşağıdaki not örneğinde gösterilmektedir:



Nota örneğinden görülebileceği gibi "Ovşarı"nın melodisi "b" perdesi ile "Şur" ladında inşa edilmiştir. Referans perdeler "b, des, es, f"dir. Enstrümantal eşlik kısmı "es" tonunun sesiyle başlar ve akıcı bir nota olan "b"ye kadar iner. "Ovşarı" bestesinin ilginç yönlerinden biri de eşlik eden kısmın "es" sesleriyle başlayıp "b" sesine düşmesi durumunda, eşlik eden kısmın sonunda 20 -23 ölçülerde modüle edilmesi ve "f" referans perdesi ile sese kadar düşer.

Vokal enstrümantal kısmı "Şur"ladının referans perdesi "f"ye dayanmaktadır. Bas sesteki "d"ve melodik yapıdaki "f" sesleri ise dominant konumunu koruyor. Melodik yapının ilgi çekici yönlerinden biri de, eğer ana müzik fikri vokal kısmının üçüncü ölçüsündeki referans ses "f"ye dayanıyorsa, referans perdenin "es" sesine değiştirilmiş olmasıdır. Müzikal fikir geçici olarak "es" sesine dayansa da asıl sonu "d" perdesine göre belirlenir.

"Ovşarı"nın ilk bölümündeki ana müzikal fikir "des" ile tamamlansa da, bir sonraki müzikal fikrin başlangıcı referans perdesi "es"e düşüyor. İcracı sadece "es" sesini kullanmaz, "es" seslerini ısrarla vurguladığı gibi bu perdeyi de vurgulayıp teyit eder. Sanatçının müzikal düşüncüyü hala "des" ile bitirmesi ilginçtir. Gelişimin bir sonraki aşamasında, icracı bir sonraki müzik fikrine "es" notasından değil, vokal kısmının başlangıcında olduğu gibi "f" sesinden başlar. Dört haneli müzikal cümle yapısına göre başlangıçtaki gibi "des" ile değil, "Ovşarı"nın ana tonalitesi olan "b" ile bitmektedir.

"Ovşarı"nın ilk bölümünün lad analizi, melodinin biçimlendirici faktörü olan ladın referans perdelerinin karşılaştırmasından yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir. Aynı lad içindeki referans perdelerinin sık sık değişmesi, tonal çeşitliliğini ortaya çıkararak melodik yapının uyumlu seslendirilmesine olumlu etki yaptı.

"Ovşarı"nın ikinci bölümünde lad alanı olduğu gibi korunmuştur. Burada, bölüm I'den farklı olarak "es" referans perdesinde özel olarak vurgulanmamıştır. İkinci müzikal fikirde II. bölümün "es" perdesi epizodik olarak geçiş işlevi olarak kullanıldı. Kısım II'nin vokal kısmı, referans notası "f"nin ostinato icrasıyla başlar ve referans notası "des" ile biter. Vokal kısmının ikinci müzik cümlesinde bahsettiğimiz gibi, her ne kadar referans perdesi "es" kullanılsa da, müzikal fikrin sonu hala referans perdesi "des" ile bitiyor. Vokal bölümünün üçüncü müzikal fikrinde final, ana nota "b" ile tamamlanır.

"Ovşarı"nın lad-tonlama özelliklerinin analizi, eserin icrasında bir lad aralığı olan "Şur" muğamının yaygın olarak kullanıldığını göstermiştir. Yine de icracı, lad içindeki referans perdelerin işlevsel doğasını ve rolünü sık sık değiştirerek tonal etki yaratmayı başardı. Referans perdelerin karşılıklı kullanımı, armonik sesin yanı sıra tını çeşitliliğinin tonal etkilerini de ortaya çıkardı.

³ Ovşarı - 1. Afşar kabilesinin adı ile ilgilidir. Buna "Afşarı" da denir. Bu havanın yaratılması Âşık Kurbanî'ye nisbet edilir. Ortak kök olan Çingene kökü ve Şah Parda'dan başlayarak beyit şiir şekline göre okunur. 2. "Ovşarı" ismi sözlü geleneği olan profesyonel müzik türünde de bulunmaktadır. "Kürt-Ovşarı" ve "Ovşarı" muğamları buna örnektir.

"Ovşarı"nın melodik yapısı geleneksel Âşık yaratıcılığına özgü bir biçimde oluşturulmuştur. Melodik yapısının oluşmasında 6/8'lik ritmik yapı belirleyici rol oynadı. Bu metro-ritmik yapı, "Ovşarı" melodisinin ulusal nüanslar temelinde inşa edilmesini ve Âşık yaratıcılığının kendine özgü özelliklerini yansıtmasını mümkün kıldı.

"Ovşarı"nın melodik yapısı iki açıdan incelenebilir:

- Eşlik bölümünün melodik yapısı
- Vokal-enstrümantal kısmın melodik yapısı

Eşlik bölümünün melodik yapısı, bir bütün olarak "Ovşarı"nın melodik yapısının ana çizgisini oluşturdu. Form yapısı açısından yaklaşırsak bu melodik çizgi havanın ana teması sayılabilir. Bahsettiğimiz gibi 6/8 ölçünün şematik yapısının ritmik unsurları melodinin oluşmasında melodinin ana biçimlendirici unsurudur. "Ovşarı"nın 1-12. ölçülerindeki melodi dizilişine dikkat edersek burada vurguların yer değiştirmesi Türk müziğine mevcut olan aksak ritmik unsurlarla karşılaşacağız, yani senkoplu yapı ve vurguların güçlü ve zayıf vuruşlarındaki farklı dağılımı, ulusal Âşık müzik geleneğinin nüanslarını ortaya koymaktadır (bak: 1-3; 8-10 ölç.; 21 ölç.).

"Ovşarı"nın eşlik kısmı zengin bir akortlu icra tarzından kullanılsa da, havajat'ın genel armonik sesi Âşık yaratıcılığına önemli olan belli bir uyum gözleniyor. Bu öncelikle vokal-enstrümantal kısımlar arasında kullanılan eşlik kısmının icra biçiminden kaynaklanmaktadır.

"Ovşarı"nın I. Bölümü, eşlik performansı ile bitiyor. Buradaki dinamik ses genel olarak uyum temelinde inşa edilmiştir. Yani statik çalım tarzı nedeniyle çalınan havaların genel dinamik ses biçimi korunmuştur.

"Ovşarı"nın II. Bölümü geleneksel olarak eşlik kısmıyla girişle başlar. 15 ölçülük girişteki melodik doku, armonik sesinden dolayı öncekilerden farklıdır. Burada ulusal renk ve ihtişam, dinamik seste kendini gösterdi. Bölüm I'de olduğu gibi vokal bölümleri arasında çalınan eşlik bölümü dinamik ve armonik sesiyle öne çıkıyor. II. Bölümün sonu, müzik bölümünün uyumlu sesiyle sona ermektedir.

"Ovşarı"nın III. Bölümü 12 ölçülü eşliğin tanıtılmasıyla başlıyor. Âşık müziğinin armonik dilinin tonlarına göre ikinci eşlik kısmı melodiye ayrı bir tazelik katıyor. Aynı performans formu Bölüm III'ün sonunda tekrarlanmıştır (bak: 117-118 ölç.; 152-154 ölç.).

"Ovşarı"nın IV, son kısmı, eşlik eden tarafın 21 ölçülü girişi ile başlar. Eşlik bölümünün melodik yapısında armonik uyumun yanı sıra renkli ritmik yapıların biçimlendirici özellikleri de kendini göstermektedir. Vokal-enstrümantal bölümün icrasından üç ölçü önce icracı, armonik tonları biraz daha canlı hale getirerek âşık sanatının melodik güzelliğini tüm detaylarıyla ortaya çıkarır (bak: 177-178 ölçülerinin eşlik eden kısmı).

IV. bölümün sonu, icracı âşık tarafından ilginç bir şekilde düzenlenmiştir. Eşlik kısmının icrasında armonik performansı tercih eden icracı, "Ovşarı"nın sonunu (koda) tek seste çalmaktadır. Bu icra tarzı klasik âşık şarkılarından farklıdır, ancak destan yaratıcılığının özelliklerinden biridir. Genellikle "koda"lar, çalışmaya mantıklı bir sonuç sağlamaya hizmet ettikleri için daha görkemli, biraz acıklı bir şekilde inşa edilir. "Ovşarı"nın bu şekilde bitmesi seslendirilecek âşık şarkıları serisinin devam edeceğinin göstergesidir.

"Ovşarı"nın vokal kısmı kesin metrik ölçülere göre icra ediliyor. Bu durumda ritmik konfigürasyonların melodik yapının yapısı üzerindeki etkisi, melodinin lirik planda değil, tam tersine aynı ciltte ostinat icra tarzında yaratılmasını mümkün kılmıştır. Temel olarak, 6/8 zaman işaretinde çalınan vokal-enstrümantal bölümün ilk ölçüsü 9/8'e dayanmaktadır (bak: 20-21 ölçülerinin vokal-enstrümantal kısmı).

14-15., 17-18. ölçülerde vokal-enstrümantal kısım ostinato icra formu yüzünden uygulandı. Sanatçı bu yöntemi ilerleyen bölümlerde de kullandı. Vokal bölümünün melodik dili, "Şur" melodisinin ton tonlama özelliklerine ve lirik havasına tamamen karşılık veriyor.

II. bölümün vokal-enstrümantal kısmı, müzikal düşüncenin icrası ve anlatım özellikleri açısından I. bölümün dokusuyla aynı prensibe dayanmaktadır. II bölümün melodik yapısında doğru metrik ölçülerin kullanılması melodinin bütünlüklü bir şekilde seslendirilmesine geniş bir fırsat açtı.

Vokal-enstrümantal bölümün üçüncü parçasında, "f" referans perdesinin tonlamalarının kullanımı, ostinat metro-ritmik özellikler sayesinde gerçekleştirildi (bak; 129-132 ölçülerinin vokal-enstrümantal kısmı). Melodik yapının

referans perdeleri çevresinde yakın mesafe ve aralıklara uygun bir biçimde uygulanması, bir yandan melodinin folklor müziğimize uygun, diğer yandan melodinin lirik havasına uygun olarak oluşmasına ortam yaratmıştır.

IV. bölümün melodik yapısı önceki bölümlerin melodik yapısı prensibine göre uygulandı. Bu bölümün melodik yapısını diğer bölümlerin melodik yapısından ayıran yönlerden biri de zengin metro-ritmik yapıların kullanılmasıdır. Bu tür metrik ölçülerin tutarlı bir şekilde işlenmesi, melodinin metrik yapısı üzerinde de etkiye sahiptir (bak: 183-187 ölçülerinin vokal-enstrümantal kısmı).

"Ovşarı"nın melodik yapısının analizi, melodinin gelişim çizgisinin, duygusal etki alanı olan "Şur" ladının özelliklerine göre oluştuğunu gösterdi. Melodik yapının kesin metrik ölçülere göre çalınması melodik çizginin gelişiminde de etkisini ve izlerini bırakmıştır.

"Ovşarı" aşık havasının melodik yapısı, süslemelerinden dolayı diğer havalardan farklılık göstermektedir. Bunun temel nedeni ise sabit metrik boyutların kullanılmasıdır. Aşık havasının son kısmına kadar çoğunlukla 6/8 metrik göstergeler kullanıldı. Eşlik bölümünün 23 ölçüsünün 6/8 metro-ritmik ölçüsüne dayanan melodik çizgi, aynı süs yapılarına, yani sekizlikler, dördlüler ve üçlüler şeklinde istikrarlı bir şekilde inşa edilerek melodinin aynı akışkanlıkla duyulmasını sağlamıştır. Önceki analizlerden farklı olarak "Ovşarı" havasında "Ad libitum" serbest metrik ölçü kullanılmamaktadır. Bu eserin seslendirilmesini kesin metrik ölçülere göre şartlandırmış ve tüm müzik fikrinin metrik ölçüler temelinde oluşmasını sağlamıştır.

Vokal kısmının metrik ölçülere göre yapılandırılması, kullanılan şiirin hecelerinin doğru diksiyonla okunmasını, yani çalınan her notanın bir hece esas alınarak okunmasını sağlamıştır. Eşlik bölümünün metrik yapıları vokal bölümünün metrik yapısıyla tamamen aynıdır. Bu, not örneğinde açıkça görülmektedir (bak: 20-27 ölç.).

Vokal kısmından da anlaşılacağı üzere eşlik vokalinin ritmik yapısı da aynı forma dayanmaktadır. Bu paralellik yaratır ve ritmik formüllerin temel bazını güçlendirir. Bu, melodik çizginin eşlik bölümüyle aynı işlevsel öneme sahip olmasının temelini oluşturur.

"Ovşarı"nın I. Kısmı metrik zamanla 6/8'de eşlikle bitiyor. Bu dinamik yumuşak sonun arkitektonik yapısına metrik ölçülerin etkisi açıktır.

"Ovşarı"nın II. Bölümü yine 6/8 ölçüsüyle başlıyor. Burada önceki dinamizmin korunması ve vokal bölümü ile eşlik bölümünün aynı ölçü yapısına dayandırılması prensipi korunur.

Kısım II'nin vokal kısmı kesin metrik ölçülerde gerçekleştirildi. Bölüm II'nin sonu da sakin tonlamalarla bitiyor

"Ovşarı"nın III. Bölümü "Allegretto" temposunda, 6/8 metrik ölçüde icra edildi. Kısım III'ün metrik yapılarının dış görünüşünün bir şekilde Kısım I'i tekrar ettiğini önceden vurgulayalım. İcracının imzasını ortaya koymanın yanı sıra şiirin metrik ölçülerinin de aynı yapıda olduğunu gösterir. "Ovşarı"nın her bölümünde kullanılan şiirlerin aynı yapı ve öze sahip olması, müzikal imgelerin yumuşak tonlara yerleşmesine zemin hazırlamıştır.

"Ovşarı"nın son IV bölümü metro-ritmik yapısı itibarıyla önceki bölümlerden farklı değil. Basitçe söylemek gerekirse, burada icracı melodinin geliştirilmesinde 6/8 metrik ölçüsü zaman işaretine ek olarak 3/4, 2/4, 7/8, 9/8'i kullanmıştır. Nota örneğinde, bu metrik ölçüler ritmik yapının görünümünü değiştirse de, esasen önceki gelişim prensipi, üslup değişmeden kalır (bak: 184-189 ölç.).

"Ovşarı"nın son kısmı da bir önceki dinamikle bitiyor. Eşliğin son ölçülerinde sazın zengin melodisinin kullanılmaması, icracının önceden planlayıp hayata geçirdiği icra tarzına sadık kaldığını göstermektedir. Havacat bir sesle biter. Böyle bir son genellikle bir coda karakteristiği olmasa da "Ovşarı"nın fikrinin sanatsal özelliklerini karşıladığı için korunmuştur.

"Ovşarı"nın müzik biçimi şiirin bendleriyle yakından ilgilidir. Şiirin dört bendi "Ovşarı"nın müzik biçimini belirledi. İncelediğimiz bu sevgi havası dört bölümden oluşuyor: A+B+C+D. Parçalar bir giriş ve bir temaya dayalı vokal bölümünden oluşur.

Bölüm I (A) 22 ölçülü bir girişle başlıyor. Giriş, basit bir dokuya sahip melizmlı bir melodiden oluşuyor. Melodi, sadeliği ve dinamik gelişimi nedeniyle aynı ton ve ona yakın mesafelerdeki seslerden yola çıkılarak söylenmesi nedeniyle halk müziğinin gelişim prensipine benzemektedir. Mevzunun ilk ölçüleri (1-2-ölçüler) girişin sonuna kadar tekrarlanır.

Vokal kısmının müzikal formu dört satırlık bir şiirin dörtlük metnini okur. Metinde kelimeler tekrarlandıkça vokal parçalar genişler. Girişin teması vokal eşliğinde devam ediyor ve zaman işareti değişerek 9/8, 6/8, 3/8, 3/4 zaman işaretlerini kullanıyor. Her vokal parçası küçük bir enstrümantal parça (bölüm) ile birleştirilir. Eşliğin devamı olarak çalınan vokal kısmı, tükenmiş müzikal düşünceyi ifade ettiği için bütünlüklü geliyor. Kısım I'in biçimsel yapısı şu şekilde verilebilir:

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Bölüm II (B), 15 ölçülük (64-78 ölçüler) yeni bir temaya dayanan ve 6/8 ölçülü bir girişle başlar. Vokal kısmı, Bölüm I'deki gibi şiirin bir bendini söylüyor. Üç vokal bölümünden oluşan vokal bölümü I. Bölüm'ün vokal bölümünün temasına dayanmaktadır. Vokal parçalar ölçülere göre değişkendir: 9/8, 6/8 metrik ölçüler, vokal kısmın melodik dilinin biçimlendirici faktörlerini ve ritmik temelini oluşturur. Vokal kısmı şekil olarak tamamlanmış olup, havajat'ın melo-şiirsel özellikleri, dörtlükteki mısraların uyumundan kaynaklanarak tüm detaylarıyla kendini göstermektedir:

$$\begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Bölüm III (C)'nin girişi önceki bölümlerde olduğu gibi yeni bir konuyu içermektedir. On iki ölçülü giriş (117-128 ölçüleri) melodikliği açısından biraz farklılık gösterir. Vokal kısmı I. ve II. bölümlerin vokal kısımlarının temalarına dayanmaktadır. 6 ölçüden ibaret enstrümantal performansla tamamlanan Bölüm III'ün formu aşağıdaki gibidir:

$$\begin{array}{c} \text{C} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Son Bölüm IV (D) geleneksel olarak 21 ölçülük (158-178 ölçüler) enstrümantal bir girişle başlar. Ritmik düzeni açısından Bölüm III'ün girişine benzer. Ses bölümünün temelini oluşturan üç bölüm, incelenen bölümlerin ses bölümlerine benzemektedir:

$$\begin{array}{c} \text{D} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Böylece "Ovşarı"nın müzikal formu şu şekilde oluşmuştur:

$$\begin{array}{c} \text{A} + \text{B} + \text{C} + \text{D} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \quad \text{G} + \text{vok. part.} \quad \text{G} + \text{vok. part.} \quad \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+a1+a2} \quad \text{a+a1+a2} \quad \text{a+a1+a2} \quad \text{a+a1+a2} \end{array}$$

"Ovşarı"nın müzik formunun teorik analizi, onun dört bağımsız bölümden oluştuğunu gösterdi. Formun yapısından da anlaşılacağı üzere enstrümantal eşlik bölümü, dört bölümde de aynı a+a1+ a2 bölümünün müzik materyalini çalmaktadır. Performansın bu yapısı, tüm parçaları lad-entonasyon açısından tek bir kompozisyonda birleştirmeye hizmet eder.

Sonuç ve Tartışma

Böyle bir metodolojinin geliştirilmesi, yeni bir bakış açısıyla oluşturulacak sahnenin veya sanat eserinin yapısal yapısı ile içerik ve sanatsal imge birliğinin sağlanmasına yönelik kriterleri ortaya çıkarabilir. Havaların metro-ritmik özelliklerinin havaların karakterine etkisinin kriterleri ve eserin içeriğinin müzikal anlatım yoluyla açılması incelenmiştir. Melodik dil özellikleri havalara yansıdığından yapısal-anlamsal yapısı ilk kez yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Her havajat'ın müzik formunun analizi, âşık yaratıcılığı ile muğam sanatı arasındaki yakın ilişkinin bir sonucu olarak, hem lad-entonasyon yapısında hem de müzik formunun yapısında anlamsal ilişkiler bulunduğunu kanıtlamıştır. Müzikal

formların karmaşıklığı ve çok yönlülüğü, bir tür olarak Aşık yaratıcılığının oluşumunda önemli bir rol oynadı. Aşık havajatlarının ulusal müzik mirasında özerk bir tür olarak nitelendirilmesini ortaya çıkaran, müzik formuyla tanımlanan yapısal yapıdır. Müzikal formların analizi, Âşık havalarının çoğunun karmaşık bir form yapısında iki katmanlı yapılara sahip olduğunu gösterdi. Her ne kadar Avrupa müzik formlarına özgü şematik yapılar burada bulunsada, ulusal müzik geleneğinden kaynaklanan özellikler belirgin olduğundan, yapılan analiz, müzik formunda çok düzlemli ve renkli şematik yapının ortaya çıktığını kanıtladı.

Yazar Özgeçmişi



Prof.Dr.Naile Rasim kızı Rahimbeyli.Mezun olduğu okullar: 1983-1987 yıllar Müzik Koleji (müzik tarihi ve teorisi).1987-1992 yıllar Ü.Hacıbeyli ad.Azerbaycan Devlet Konservatuvarı (müzik tarihi ve teorisi) Bilimsel etkinlik: Phd – 2000 yıl, Docent – 2007 yıl, Prof.- 2017 yıl Çalıştığı yerler: 1987-1998 yıllar Müzik Koleji,

Bakü, Azerbaycan 1998-2016 yıllar Ü.Hacıbeyli ad Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan 2004- (devam) Azerbaycan Milli Bilim Akademisi, Bakü, Azerbaycan E-mail: nrahimbeyli@yahoo.com

Kaynaklar

- Azerbaycan halk müziği. (1981). Bakü: Bilim Yayınevi.
- Babayev, I., & Efendiyev, P. (1970). Azerbaycan sözlü halk edebiyatı. Bakü: Maarif Yayınevi.
- Bagirov, N.H. (1999). *Aşık Garip* Azerbaycan halk destanı. Trabzon: Türkçe Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Bülbül. (1965). Seçilmiş makaleler ve raporlar. Bakü: Azerbaycan SSR Bilim Akademisi Yayınevi.
- Eldarova, A. (1996). Azerbaycan aşık sanatı. Bakü: Bilim Yayınevi.
- Hacıbeyov, Ü. (2010). Azerbaycan halk müziğinin esasları. Bakü: Bilim Yayınevi.
- Hacıbeyov, Ü. (1965). *Eserleri: Cilt II*. Bakü: Azerbaycan SSR Bilim Akademisi Yayınevi.
- Hakimov, M. (2004). Aşık sanatının poetikası. Bakü: ANAS Yayınevi.
- İsmayilov, M. (1984). Azerbaycan halk müziğinin türleri. Bakü: Işık Yayınevi.
- İsmayilov, M. (1991). Azerbaycan halk müziğinde makam ve muğam teorisi üzerine bilimsel-metodolojik denemeler. Bakü: Bilim Yayınevi.
- Mazel, L. (1952). Melodi hakkında. Moskova: Muzgiz Yayınevi.
- Memmedov, T. (2002). Aşık sanatı. Bakü: Şur Yayınevi.
- Memmedov, T. (2015). Açıklayıcı şarkı-kelime sözlüğü. Bakü: Apostrof Yayınevi.
- Rahimbeyli, N. (2016). Segah ve Şur ladlarına dayalı aşk şarkılarının analizi. Bakü: Bilim ve Eğitim Yayınevi.
- Rahimov, V. (2022). Safavi döneminde oluşturulan ‘Şah Hatai’ muğam köşesi hakkında. *Konservatuar* dergisi, Sayı 1(54).
- Seyidova, S. (2005). Azerbaycan'ın profesyonel halk müziği. Bakü: Mars-Print Yayınevi.
- Tyulin, Y. (1971). Doğal ve değiştirilmiş ladlar. Moskova: Müzik Yayınevi.
- Zohrabov, R. (1986). Azerbaycan zarbi muğamları. Bakü: Işık Yayınevi.
- Zohrabov, R. (1991). Muğam. Bakü: Azernaşr Yayınevi.

Ek 1. Notasyonlar

KÜRD OVŞARISI

Allegretto ♩ = 100

CANTO

SAZ

The musical score for 'KÜRD OVŞARISI' is written for Canto and Saz. The tempo is Allegretto (♩ = 100). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is divided into five systems, each containing a Canto staff and a Saz staff. The Saz part is highly rhythmic, featuring many triplets and trills. The Canto part is mostly rests, with some melodic lines appearing in the later systems.

System 1 (Measures 1-5): The Saz part begins with a series of triplets and trills. The Canto part has rests.

System 2 (Measures 6-10): The Saz part continues with triplets and trills. The Canto part has rests.

System 3 (Measures 11-15): The Saz part continues with triplets and trills. The Canto part has rests.

System 4 (Measures 16-20): The Saz part continues with triplets and trills. The Canto part has rests.

System 5 (Measures 21-25): The Saz part continues with triplets and trills. The Canto part has rests.

29

34

39

43

46

A

52

58

63

67

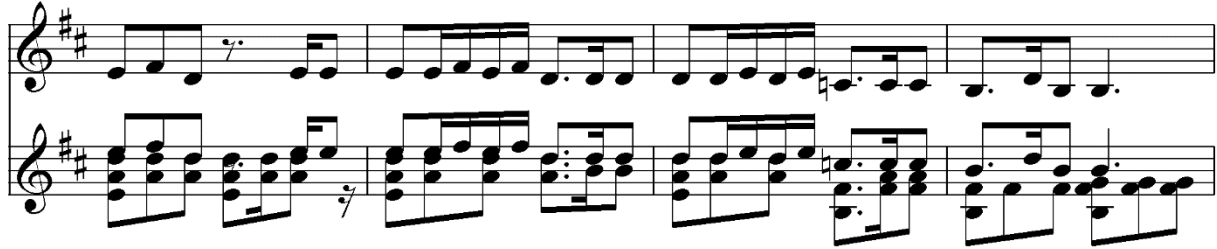
71

76

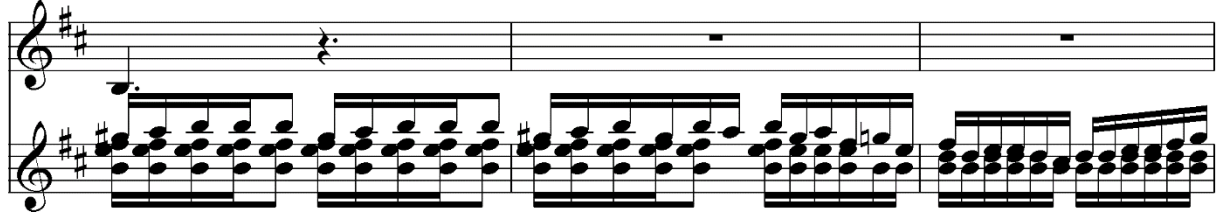
81

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in a key of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 58, 63, 67, 71, 76, and 81 indicated at the start of each system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and ornaments (trills and grace notes). The bass staff often features complex chordal textures and arpeggiated figures, while the treble staff contains more melodic lines with ornaments.

86

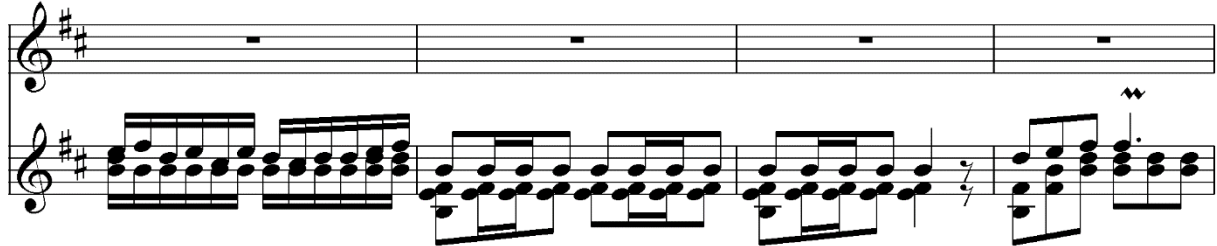


90



B

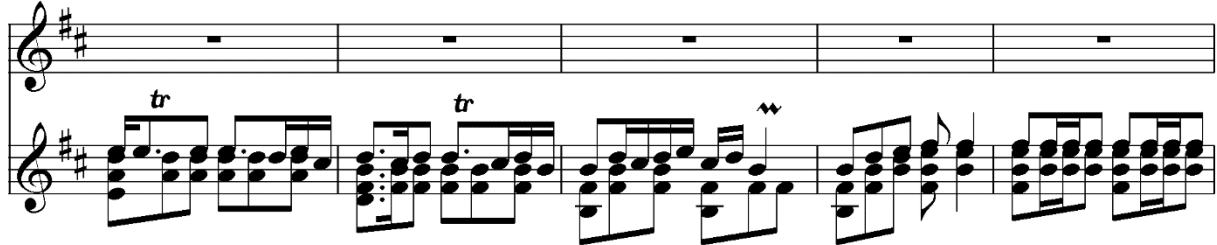
93



97



101



106



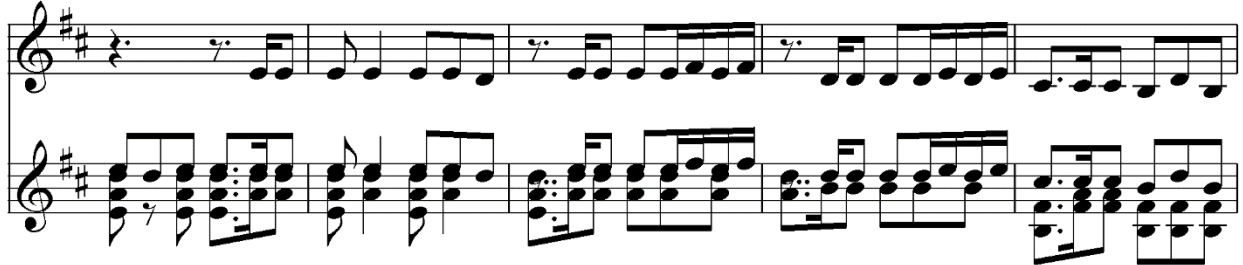
111



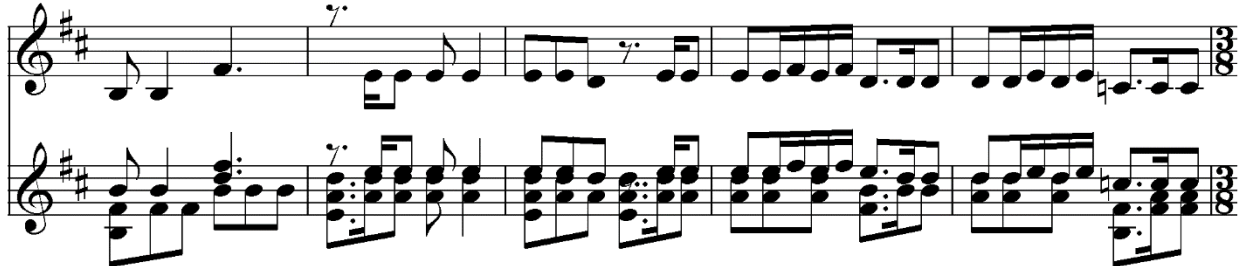
116



121



126



131



Ad libitum ♩ = 100 OSMANLI BƏHRİ

Canto

Saz

2

4

Allegro

10

16

22

30

The musical score is written for Canto and Saz. The Canto line is in a single staff with a treble clef and a key signature of three flats. The Saz line is in a single staff with a treble clef and a key signature of three flats. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 100 beats. The score is divided into measures 1 through 30. The Saz line includes a 2-measure rest, a 4-measure rest, and a 10-measure rest. The Canto line includes a 2-measure rest, a 4-measure rest, and a 10-measure rest. The Saz line includes a 2-measure rest, a 4-measure rest, and a 10-measure rest. The Canto line includes a 2-measure rest, a 4-measure rest, and a 10-measure rest.

37

44

50

55

60

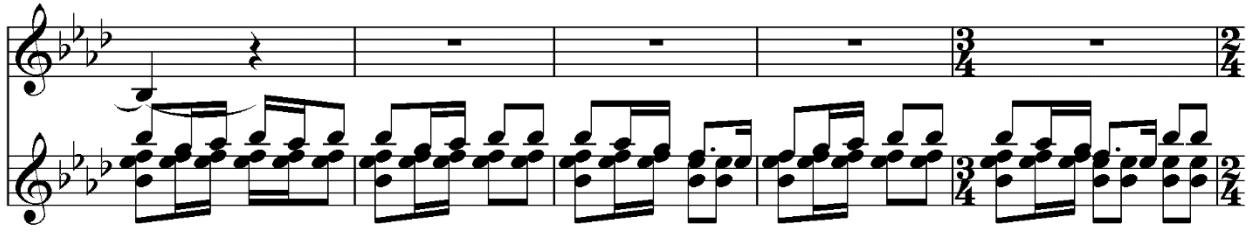
66

71

tr

tr

76



A

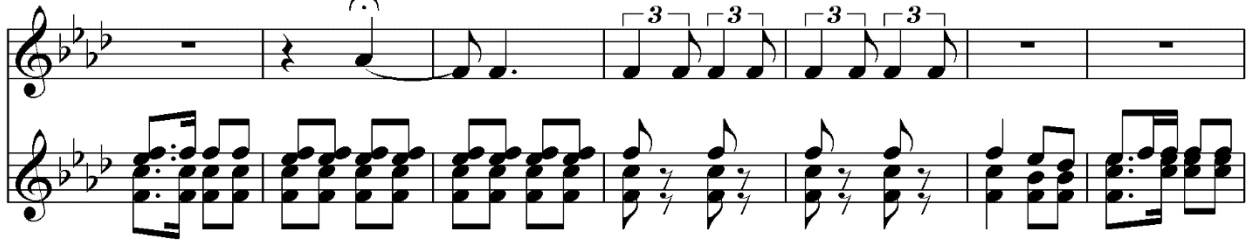
81



87



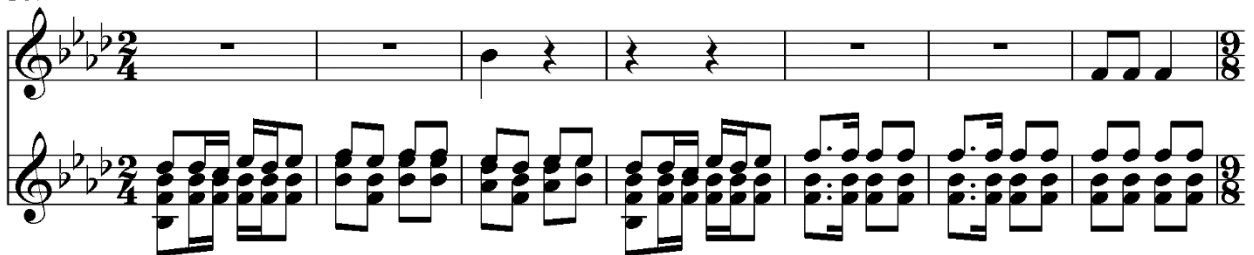
94



101



107



114

118

124

131

139

145

151

au molum



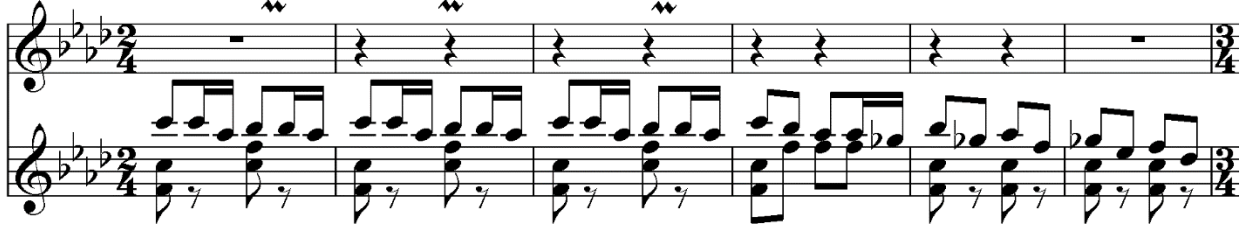
152



153



155



161



166



173 *tr*

180

186 3 3

191

196

201

206

The musical score is written for a single melodic line and a multi-voice accompaniment. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The melody is primarily in the treble clef, while the accompaniment uses both treble and bass clefs. The score is divided into systems, with measure numbers 173, 180, 186, 191, 196, 201, and 206 marking the beginning of new systems. A trill (tr) is indicated above a note in measure 173. Triplet markings (3) are present in measures 186 and 206. The accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The score concludes with a double bar line in measure 206.

OSMANLI KƏRƏMİ

Moderato ♩ = 100

ad libitum

CANTO

SAZ

4

8

Moderato

13

19

24

29



35



40



46



51



57



62

67

72

77

82

89

92 **ad libitum**

93

96 **A**

103 **ad libitum**

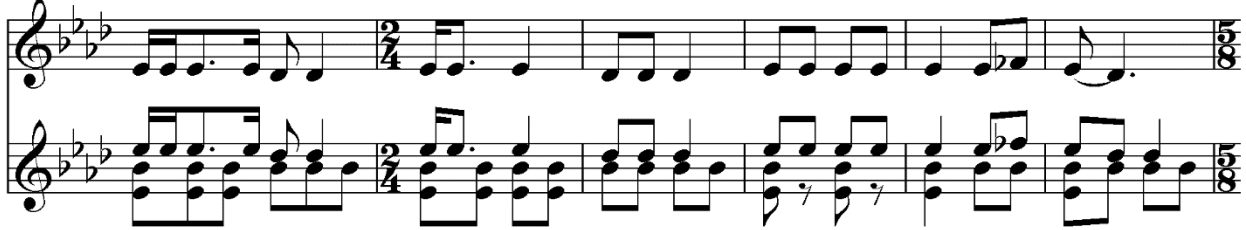
110

115

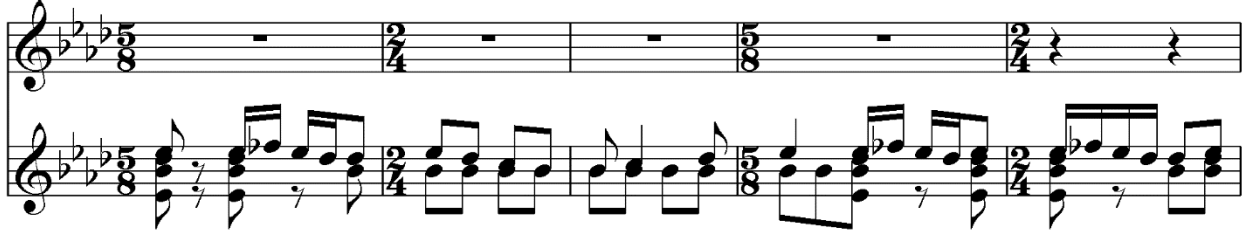
120



125



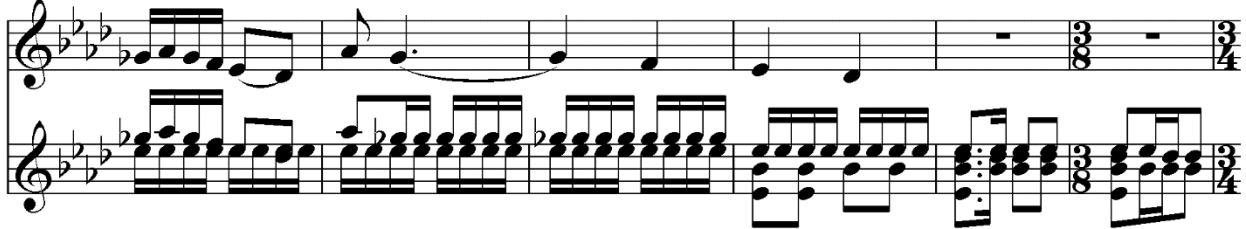
131



136



141



147



151

157

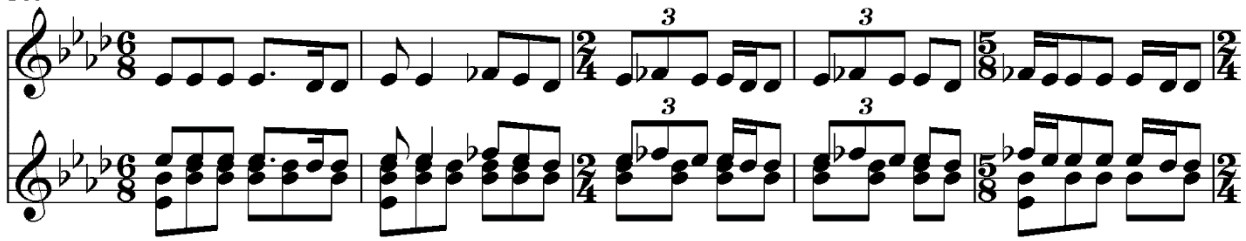
163

168

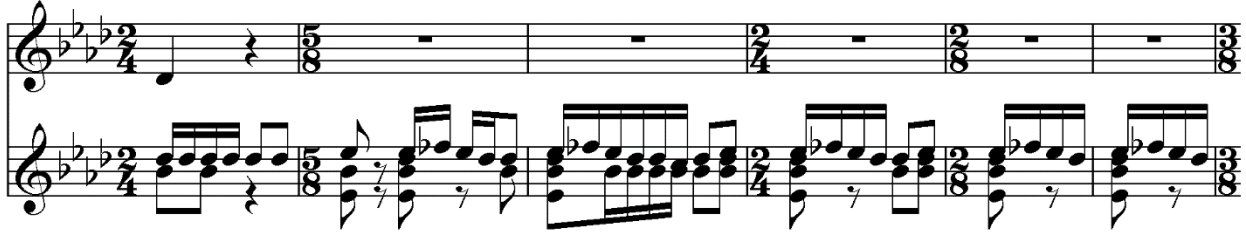
173

179

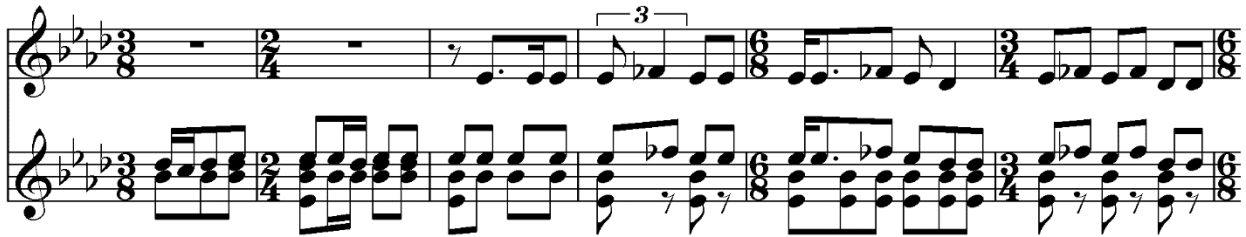
185



190



196



202



209



215



220



225



231



237



241



OVŞARI

Allegretto

CANTO

SAZ

7

14

21

28

34

41

47

52

58

64 **A**

70

76

83

90

98

103

109

114

120

127

133

139

146

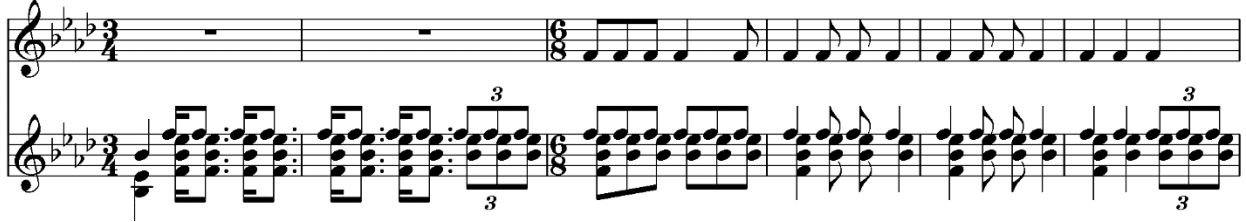
152

158

164

170

177



183



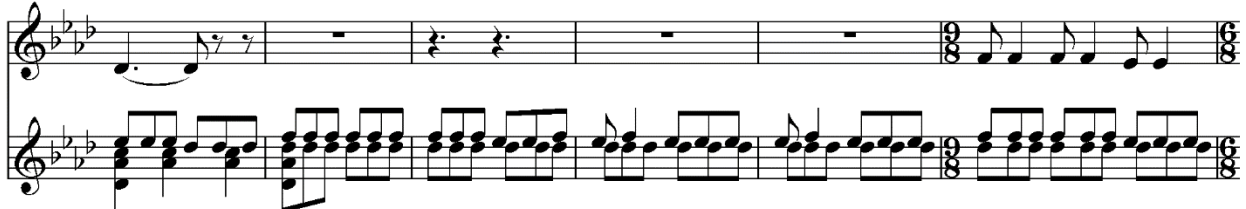
189



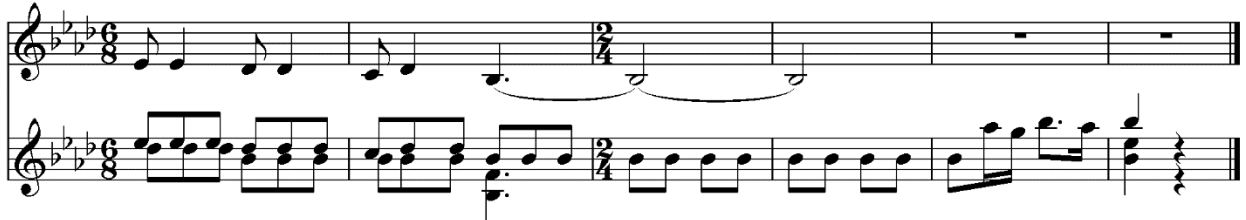
196



204



210



Study of ashik tunes based on the Shur mod

Abstract

Since the genetic roots of Ashik music are closely related to folk creativity, its melodic, metrorhythmic, and mode-intonation features, i.e., tonal qualities, are products of folk thinking and are unique to each person and loved. In order to explore and reveal the subtleties of this art, ethnopsychology, philology, linguistics, historiography, philosophy, cultural science, and other scientific disciplines must be studied, and the essence of epics, as well as the content, poetics, and melodic language features of the tunes, should be examined comprehensively. The syncretic nature of Ashik creativity has laid the foundation for its widespread use in folk creativity and in all ceremonies in daily life. Ashik creativity has demonstrated its importance as one of the influential fields of folklore studies, oral and later written literature. Due to its melo-poetic, melo-semantic features, Ashik poetry is a unique artistic stream in our folklore, filtered through the lens of national thought and national culture. Creative love, both in folklore and musical folklore studies, has always been a focal point of researchers' interest. The musicology of the notes, especially some tunes ("Kürt ovşarı", "Osmanlı bahri", "Osmanlı Keremi", "Ovşarı"), and particularly ethnomusicology, is still very important to study. The study of Ashik music from an ethnomusicological perspective is even more significant, as this art, rooted in ancient traditions, stands out with its rich literary forms and antiquity, and it has deep roots in people's thoughts. The historical-literary and theoretical approach principle has been utilized in the study of this subject. Descriptive, typological, historical, and theoretical comparative methods have been used here. The master Ashik artists, the main creators of numerous epics, have created these artistic monuments in a syncretic form specific to Ashik creativity and have given special importance to continuously promoting them in Ashik gatherings and meetings to convey their melo-poetic and semantic meanings, resulting in a more distinct and elevated artistic style.

Keywords: Ashik art, Kurd Ovşarı, Ottoman Bahri, Ottoman Keremi, Ovşarı, Shur mode, theoretical analysis

Araştırma Makalesi

Özel kurslarda müzik bölümleri yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullanılan kaynakların analizi¹

Mustafa Baran² ve Ali Ayhan³

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Malatya

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Şubat 2025
Kabul: 5 Mayıs 2025
Online Yayın: 30 Haziran 2025

Anahtar Kelimeler

Müzik eğitimi
Müziksel işitme okuma yazma
Dijital kaynaklar
Eğitim materyalleri
Özel müzik kursları

Öz

Bu araştırma, Türkiye'deki özel müzik kurslarında, müzik bölümleri özel yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullanılan kaynakları ve bu kaynakların eğitim süreçlerine olan etkilerini incelemektedir. Araştırma, 37 şehirde 142 özel müzik merkezi ve bu merkezlerde görev yapan 167 öğretmenle gerçekleştirilmiştir. Veri toplama aracı olarak Müzik Eğitiminde Kaynak Kullanımı Görüşler Ölçeği (MEKKGÖ) kullanılmış ve Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı 0.87 olarak hesaplanmıştır, bu da ölçeğin yüksek düzeyde güvenilir olduğunu göstermektedir. Araştırmada, müziksel işitme, okuma ve yazma eğitiminde kullanılan materyallerin çeşitliliği ve içerik açısından yeterliliği analiz edilmiştir. Bulgular, temel müzik teorisi kitapları, solfej metotları ve dijital platformların yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir. Dijital kaynakların kullanımında artış olduğu, ancak ileri seviye öğrenciler için materyal eksikliği bulunduğu tespit edilmiştir. Eğitimciler, materyallerin güncellenmesi ve farklı seviyelere uygun hale getirilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ayrıca, mobil uygulamalar ve sosyal medya platformlarının öğrencilerin bireysel öğrenme süreçlerini desteklediği görülmüştür. Araştırmada kullanılan veri toplama aracının güvenirlik analizi, ölçek maddelerinin iç tutarlılığının güçlü olduğunu ortaya koymuştur. Alt boyutlarda en yüksek Cronbach Alpha katsayısı 0.89 ile "Müziksel İşitme" bölümünde, en düşük değer ise 0.78 ile "Dijital Kaynak Kullanımı" bölümünde elde edilmiştir. Eğitimcilerin kullandıkları kaynaklar, ders süreleri ve materyal seçiminde dikkate aldıkları kriterler detaylı bir şekilde incelenmiştir. Sonuçlar, eğitim materyallerinin çeşitlendirilmesi, dijitalleşmenin daha etkin kullanılması ve her seviyeye uygun kaynakların geliştirilmesinin önemini vurgulamaktadır. Bu çalışma, müzik eğitimi alanında materyal geliştirme ve politika oluşturma süreçlerine katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Baran, M. ve Ayhan, A. (2025). Özel kurslarda müzik bölümleri yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullanılan kaynakların analizi. *Türk Müziği*, 5(2), 151-162. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15516428>

Giriş

Müzik eğitimi, bireyin estetik, duygusal ve bilişsel gelişim süreçlerini destekleyen, müziksel beceriler kazandırmayı amaçlayan bir disiplindir. Özellikle müzik bölümleri özel yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde, müziksel işitme, okuma ve yazma (MİOY) eğitiminde kullanılan materyallerin niteliği, eğitim sürecinin verimliliğini artırmada önemli bir rol oynamaktadır (Bilgin, 2021; Özkeleş, 2016). Eğitimcilerin ders içeriklerini çeşitlendirebilmesi ve bu materyalleri

¹ Bu çalışma birinci yazarın yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Doktora Öğrencisi, İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Malatya. E-mail: mustibaran2184@gmail.com ORCID: 0000 0002 9867 1878 -

³ Prof. Dr., İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Malatya, E-mail: ali.ayhan@inonu.edu.tr ORCID: 0000-0001-5850-9887

öğrenci seviyelerine uygun bir şekilde kullanabilmesi, eğitim çıktıları açısından kritik bir öneme sahiptir (Topalak, 2013).

Son yıllarda dijitalleşmenin artışı, müzik eğitimine yeni olanaklar sunmuştur. Çelikaş (2021) tarafından yapılan bir araştırma, müzik eğitimi süreçlerinde mobil uygulamaların ve çevrimiçi platformların etkisini vurgulamış; bu araçların öğrencilerin bireysel çalışma becerilerini artırmada önemli bir rol oynadığını ortaya koymuştur. Benzer şekilde, Yücetoker (2023), Batı müziği teori ve uygulama derslerinde dijital araçların kullanımının öğrencilerin bilgi düzeylerini artırdığını göstermiştir.

Literatürde, müzik eğitimi ile sosyal ve bilişsel gelişim arasındaki ilişki de sıkça ele alınmıştır. Kabataş (2017), erken yaşta grup müzik etkinliklerinin sosyal becerileri geliştirdiğini belirtirken, Akçaoğlu (2021), dijital kaynakların eğitimin her seviyesinde etkili bir şekilde kullanılabileceğini vurgulamıştır. Bu bağlamda, Türkiye'deki müzik bölümleri özel yetenek sınavlarına hazırlık süreçlerinde kullanılan kaynakların kapsamlı bir analizi gerekmektedir.

Kuramsal Çerçeve

Müzik eğitimi, bireylerin müziksel becerilerini geliştirmeye yönelik planlı ve sistematik bir süreçtir. Bu süreçte kullanılan materyallerin niteliği, eğitim sürecinin etkililiğini ve öğrencilerin performansını doğrudan etkiler (Çuhadar, 2016). Özellikle müzik bölümleri özel yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde, müziksel işitme, okuma ve yazma (MİÖY) eğitiminde kullanılan materyallerin çeşitliliği ve güncelliği, eğitim çıktılarının kalitesini artırmada önemli bir rol oynar (Bilgin, 2021).

MİÖY eğitimi, genellikle temel müzik teorisi kitapları, solfej metotları ve uygulamalı egzersiz kitapları gibi geleneksel materyallere dayanır. Topalak (2013), çalgı eğitimi ve MİÖY derslerinde kullanılan geleneksel materyallerin, öğrencilerin müziksel becerilerini geliştirmede etkili olduğunu ancak bu materyallerin çoğunlukla tekdüze olduğunu belirtmektedir. Benzer şekilde, Özkeleş (2016), Güzel Sanatlar Liselerinde MİÖY derslerinde kullanılan materyallerin çoğunlukla teorik bilgiye dayandığını ve öğrenci kazanımlarını desteklemek için yetersiz kaldığını ifade etmiştir.

Son yıllarda dijital platformların ve mobil uygulamaların yaygınlaşması, müzik eğitimine yeni bir boyut kazandırmıştır. Çelikaş (2021), mobil uygulamaların ve çevrimiçi platformların, bireysel öğrenme süreçlerini destekleyerek öğrenci motivasyonunu artırdığını vurgulamaktadır. Örneğin, Musictheory.net gibi platformlar, işitme, okuma ve yazma becerilerinin geliştirilmesinde etkili bir araç olarak kullanılmaktadır. Yücetoker (2023), dijital kaynakların kullanımının, öğrencilerin bilgi düzeylerini artırmada ve eğitim sürecini daha esnek hale getirmede önemli bir role sahip olduğunu belirtmiştir.

Araştırmalar, müzik eğitiminde kullanılan materyallerin içerik açısından güncellenmesinin önemine işaret etmektedir. Akçaoğlu (2021), müzik eğitimi materyallerinin büyük ölçüde geleneksel yapıda olduğunu, ancak bu materyallerin yeni teknolojilerle uyumlu hale getirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Özellikle ileri seviye öğrenciler için materyal eksikliği, sıkça dile getirilen bir sorun olarak öne çıkmaktadır (Kabataş, 2017).

Farklı seviyelerdeki öğrenciler için uygun materyal seçimi, MİÖY eğitiminin başarısını artıran önemli bir faktördür. Temel seviyede, görsel ve işitsel destekli materyallerin daha etkili olduğu, orta ve ileri seviyelerde ise analitik müzik çalışmaları ve uygulamalı egzersizlerin tercih edildiği görülmektedir (Topalak, 2013). Bu bağlamda, eğitimcilerin, öğrenci seviyelerine uygun materyalleri dikkatli bir şekilde seçmesi gerekmektedir.

Müzik eğitimi, bireylerin sadece bireysel becerilerini değil, aynı zamanda sosyal ve bilişsel gelişimlerini de destekler. Kabataş (2017), erken yaşlarda grup müzik etkinliklerinin, çocukların sosyal becerilerini geliştirmede önemli bir rol oynadığını belirtmiştir. Grup çalışmaları, öğrencilerin işbirliği, disiplin ve uyum gibi sosyal becerilerini geliştirerek, onların toplumsal hayata daha kolay adapte olmalarına yardımcı olmaktadır.

Müzik Öğretmenliği Programlarında Materyal Kullanımı

Müzik öğretmenliği programları, müzik eğitiminde kullanılan materyallerin öğretimi ve bu materyallerin eğitim süreçlerine entegrasyonu açısından kritik bir öneme sahiptir. Tanınmış (2019), müzik öğretmenliği programlarında MİÖY derslerinin içeriklerini analiz etmiş ve bu derslerin müziksel becerileri geliştirme açısından yetersiz kaldığını ortaya koymuştur. Sönmezöz (2010), piyano eğitimi ve MİÖY derslerinin entegrasyonunun, öğrencilerin hem çalgı becerilerini hem de teorik bilgilerini artırmada etkili olduğunu ifade etmiştir.

Teknolojik Araçların Entegrasyonu

Teknoloji, müzik eğitiminin farklı seviyelerine entegrasyonu ile öğretim süreçlerini daha verimli hale getirebilir. Çelikleş (2021), müzik teorisi ve işitme becerilerinin geliştirilmesi için kullanılan mobil uygulamaların, eğitimcilere ve öğrencilere çeşitli kolaylıklar sunduğunu belirtmiştir. Benzer şekilde, Bilgin (2021), Musictheory.net gibi çevrimiçi platformların içerik açısından zenginleştirilerek daha geniş bir kitleye hitap etmesi gerektiğini savunmaktadır.

Dijitalleşmenin Etkisi

Yüceltoker (2023), dijitalleşmenin eğitim materyalleri üzerindeki etkilerini analiz etmiş ve dijital materyallerin, öğrencilerin bireysel öğrenme süreçlerini desteklemede önemli bir katkı sağladığını ifade etmiştir. Dijitalleşme, yalnızca bireysel öğrenmeyi değil, aynı zamanda grup çalışmalarını ve etkileşimli öğrenme süreçlerini de kolaylaştırmaktadır.

Literatür Taraması

Özel müzik kursları, konservatuvarlar, güzel sanatlar liseleri ve müzik öğretmenliği bölümlerine giriş için yapılan yetenek sınavlarına hazırlıkta önemli bir rol oynar. Bu kurslarda uygulanan öğretim yöntemleri ve kullanılan kaynaklar, öğrencilerin başarı düzeyini doğrudan etkileyen unsurlar arasındadır. Bu bölümde, yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde özel müzik kurslarında kullanılan kaynaklar üzerine yapılan çalışmalar incelenerek mevcut literatür özetlenecektir.

Müzik Yetenek Sınavlarına Hazırlık Sürecinde Kullanılan Kaynakların Önemi

Müzik yetenek sınavları, adayların temel müzik bilgisi, işitme becerisi, ritim duygusu ve enstrüman hakimiyetini ölçen kapsamlı sınavlardır (Uçan, 2005). Bu sınavlara hazırlık sürecinde kullanılan ders materyalleri, adayların teorik bilgiyi kavraması, müzikal duyarlılık geliştirmesi ve sınav gerekliliklerine uygun performans sergileyebilmesi açısından büyük önem taşır (Say, 2002). Literatürde, yetenek sınavlarına hazırlıkta kullanılan kaynakların çeşitliliği ve etkililiği üzerine yapılan çalışmalar, bu materyallerin sınav başarısına doğrudan katkıda bulunduğunu ortaya koymaktadır (Öztürk, 2017).

Özel Müzik Kurslarında Kullanılan Temel Kaynaklar

Teorik Kaynaklar

Müzik yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde müzik teorisi en önemli bileşenlerden biridir. Bu bağlamda, yaygın olarak kullanılan kaynaklar arasında Ahmet Say'ın "Müzik Teorisi" kitabı, temel nota bilgisi, diziler, aralıklar ve tonal sistemler gibi konuları içeren kapsamlı bir başvuru kaynağıdır. Ayrıca Stefan Kostka ve Dorothy Payne'in "Tonal Harmony" kitabı, armoni eğitimi açısından müzik öğrencilerine rehberlik eden önemli kaynaklardan biridir (Kostka & Payne, 2013).

Teorik kaynaklar arasında, Muammer Sun'un "Müzik Teorisi Dersleri" adlı eseri, özellikle Türkiye'deki müzik yetenek sınavlarına yönelik olarak sıklıkla tercih edilen bir kaynaktır. Bunun yanı sıra, Batı müziği ve Türk müziği teorisini birleştiren Etem Ruhi Üngör'ün "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri" kitabı, öğrencilerin Türk müziği makamlarını anlamalarına yardımcı olan önemli bir eserdir (Üngör, 1980).

İşitme Eğitimi ve Solfej Kitapları

Müzik yetenek sınavlarında adayların duydukları sesleri tanıma ve doğru şekilde seslendirme becerileri büyük önem taşır. Bu kapsamda, işitme eğitimi için en yaygın kullanılan kaynaklardan biri Danhauser'in "Solfège des Solfèges" (Solfec Solfej) kitabıdır. Bu kitap, Avrupa ve Türkiye'de müzik eğitiminin temel taşlarından biri olarak kabul edilir (Akyüz, 2015).

Bunun yanı sıra, Kodály Metodu ve Orff Yaklaşımı, müzik işitme eğitimi için kullanılan çağdaş yöntemler arasında yer almaktadır. Özellikle Kodály metoduna dayalı hazırlanan "Kodály Method: A Comprehensive Program for Music Education" kitabı, sesli dikte ve melodi tanıma egzersizleri ile müzik işitme becerilerini geliştiren bir kaynaktır (Houlahan & Tacka, 2008).

Enstrüman Eğitimi Kaynakları

Yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde, öğrencilerin seçecekleri ana enstrümanlarında belirli bir seviyeye ulaşmaları beklenir. Piyano için Czerny'nin "Practical Method for Beginners on the Piano" kitabı, temel tekniklerin geliştirilmesi

için yaygın olarak kullanılmaktadır. Yaylı çalgılar için Suzuki Metodu, nefesli çalgılar için ise Rubank Advanced Method serisi en sık başvurulmuş kaynaklardır (Suzuki, 1983).

Gitar eğitimi için Frederick Noad'un "Solo Guitar Playing" kitabı, nota okuma ve teknik gelişimi destekleyen bir kaynak olarak öne çıkarken, klasik Batı müziği repertuarının yanı sıra, popüler müzik unsurlarını da içeren çağdaş kaynaklar, öğrencilerin motivasyonunu artırmada önemli rol oynamaktadır (Noad, 2002).

Dijital ve Alternatif Kaynaklar

Son yıllarda, geleneksel basılı kaynakların yanı sıra, dijital müzik eğitim platformları da yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde önemli bir yer edinmiştir. Özellikle EarMaster, Tenuto ve MusicTheory.net gibi interaktif uygulamalar, öğrencilere işitme eğitimi, teori bilgisi ve ritim çalışmaları konusunda pratik yapma imkânı sunmaktadır (Gossett, 2018). Ayrıca, çevrimiçi ders platformları, YouTube eğitimcileri ve özel müzik uygulamaları, öğrencilerin bireysel öğrenme süreçlerine katkı sağlayarak yetenek sınavlarına daha kapsamlı bir şekilde hazırlanmalarına yardımcı olmaktadır.

İlgili Literatür

Özel müzik kurslarında, müzik bölümlerinin yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullanılan kaynaklarla ilgili çeşitli yerli ve yabancı araştırmalar bulunmaktadır. Necmettin Vatan Tüzlin'in Özengen Müzik Eğitiminin Eğitim Fakülteleri Özel Yetenek Sınavları Açısından İrdelenmesi (2019) adlı çalışması, özengen müzik eğitiminin sınav başarısına etkisini değerlendirirken, Olcay Korkmaz'ın Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümleri Özel Yetenek Sınavlarının Değerlendirilmesi (2023) adlı araştırması sınav sistemlerini ele almaktadır. Hüseyin Arapgirlioğlu ve K. Deniz Tankız'ın Müzik Öğretmenliği Programı Özel Yetenek Sınavlarının Değerlendirilmesi (2010) başlıklı makalesi, öğrenci seçme süreçlerini incelerken, Müzik Bölümü Yetenek Sınavlarına Nasıl Hazırlanılır? (2025) adlı çalışma, hazırlık sürecinde dikkat edilmesi gereken noktaları içermektedir. Müzik Bölümü Yetenek Sınavı Soruları Nasıl Belirleniyor? (2025) başlıklı makale, sınav sorularının belirlenme süreçlerini açıklarken, İzma Müzik Yapım'ın Müzik Teknolojisi Üzerine Özel Yetenek Sınavlarına Hazırlık (2023) adlı yayını, müzik teknolojisi alanına yönelik sınav hazırlıklarını ele almaktadır. Konservatuvara Nasıl Girilir? Konservatuvar Yetenek Sınavlarına Hazırlık (2025) makalesi, sınavlara yönelik genel hazırlık süreçlerini aktarırken, Ses Eğitimi (2025) adlı çalışma, ses eğitimi ve müzik bölümlerine girişte kullanılan kaynakları tartışmaktadır. Bu araştırmalar, yetenek sınavlarına hazırlanan öğrenciler için önemli rehberler sunmaktadır. Bu konu ya da dolaylı olarak olan tüm araştırmaları bulunuz. Akıcı bir şekilde buraya yerleştiriniz. Literatür taramasını sadece Türkiye ile sınırlamayınız. Literatür taraması iyi olursa tartışma bölümü de iyi olur.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, Türkiye'deki özel müzik kurslarında, müzik bölümleri özel yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullanılan kaynakların analizini ve bu kaynakların eğitim sürecine etkisini değerlendirmeyi amaçlamaktadır.

Alt Problemler

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere odaklanılmıştır:

- Müziksel işitme, okuma ve yazma (MİOY) eğitiminde hangi kaynaklar kullanılmaktadır?
- Kullanılan kaynakların içerik açısından yeterlilik düzeyi nedir?
- Dijital platformlar ve mobil uygulamalar MİOY eğitiminde ne ölçüde kullanılmaktadır?
- Farklı öğrenci seviyelerine göre kaynak seçiminde nasıl bir yöntem izlenmektedir?
- Eğitimcilerin kullandıkları materyallerin güncellenmesi ve çeşitlendirilmesi konusunda görüşleri nelerdir?

Yöntem

Araştırma Deseni

Bu çalışma, Türkiye genelinde özel müzik eğitim merkezlerinde, müzik bölümleri yetenek sınavlarına hazırlık süreçlerinde kullanılan kaynakların belirlenmesi amacıyla tarama modeli esas alınarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmada, nicel bir yöntem kullanılarak anket tekniği ile veri toplanmıştır.

Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Tablo1. Araştırmaya alınan şehirler, kurs merkezi ve eğitimci sayısı

Şehir	ÖMMS	ES	Şehir	ÖMMS	ES
Adana	5	6	Isparta	2	3
Ankara	12	15	Manisa	2	2
Antalya	7	9	Kocaeli	3	3
Bursa	9	10	Çanakkale	2	2
Diyarbakır	4	5	Hatay	2	2
Erzurum	3	3	Adıyaman	1	1
Eskişehir	6	7	Kütahya	1	1
Gaziantep	5	6	Osmaniye	1	1
İstanbul	20	25	Ordu	1	1
İzmir	15	18	Kahramanmaraş	1	1
Kayseri	4	5	Afyonkarahisar	1	1
Konya	6	7	Uşak	1	1
Malatya	3	4	Nevşehir	1	1
Mersin	5	6	Niğde	1	1
Samsun	4	5	Kırıkkale	1	1
Trabzon	3	3	Isparta	2	3
Şanlıurfa	4	5	Manisa	2	2
Balıkesir	2	3	Kocaeli	3	3
Denizli	2	3	Çanakkale	2	2
Sakarya	2	3	Hatay	2	2
Aydın	2	3	Adıyaman	1	1

ÖMMS: Özel müzik merkezi sayısı ES: Eğitimci sayısı

Tabloda Türkiye genelindeki 37 şehirde bulunan 142 özel müzik merkezi ve 167 eğitimcinin dağılımını ayrıntılı bir şekilde göstermektedir. Araştırmanın evreni, Türkiye genelindeki müzik bölümleri yetenek sınavlarına yönelik eğitim veren özel müzik kurs merkezlerinde çalışan müzik eğitimcilerinden oluşmaktadır. Araştırmanın örnekleme ise, 30'u büyükşehir olmak üzere toplam 37 şehirde yer alan 142 özel müzik eğitim merkezi ve bu merkezlerde görev yapan 167 müzik eğitimcilerinden oluşmaktadır.

Veri Toplama Araçları

Araştırmada, uzman görüşleri doğrultusunda geliştirilen Müzik Eğitiminde Kaynak Kullanımı Görüşler Ölçeği (MEKKGÖ) kullanılmıştır. Anket, beşli Likert ölçeği türünde hazırlanmış olup, müziksel işitme, okuma ve yazma eğitiminde kullanılan kaynaklar hakkında bilgi toplamayı amaçlamıştır. Ankette ayrıca katılımcıların demografik bilgilerine ilişkin sorular yer almıştır.

Toplanan veriler, SPSS 25 programı kullanılarak analiz edilmiştir. Verilerin frekans ve yüzdelik hesaplamaları yapılmış, ankette kullanılan ölçeğin güvenilirliği Cronbach Alpha yöntemi ile test edilmiştir. Elde edilen bulgular, tablolar ve grafikler yardımıyla yorumlanmıştır.

Tablo 2. Araştırmadan elde edilen Cronbach Alpha güvenirlik seviyesi

Ölçek Bölümleri	Madde Sayısı	Cronbach Alpha (α)	Güvenirlik Seviyesi
Müziksel İşitme	10	0.89	Yüksek
Müziksel Okuma	8	0.85	Yüksek
Müziksel Yazma	7	0.81	Yüksek
Dijital Kaynak Kullanımı	5	0.78	Orta-Yüksek
Materyal Çeşitliliği	6	0.83	Yüksek
MEKKGÖ	36	0.87	Yüksek

Araştırmada kullanılan veri toplama aracının geçerlilik ve güvenirliğini değerlendirmek için Cronbach Alpha güvenirlik katsayısı hesaplanmıştır. Bu analiz, veri toplama aracındaki maddelerin iç tutarlılığını ölçmek için

uygulanmıştır. Genel Cronbach Alpha Katsayısı (0.87), ölçeğin yüksek düzeyde güvenilir olduğunu göstermektedir. Bu, ölçek maddelerinin iç tutarlılığının güçlü olduğunu ve veri toplama aracının güvenilir ölçümler sağladığını ifade etmektedir.

Alt boyutlarda en yüksek Cronbach Alpha katsayısı, 0.89 ile "Müziksel İşitme" bölümünde elde edilmiştir. Bu durum, ölçeğin bu bölümünün en güçlü iç tutarlılığa sahip olduğunu göstermektedir.

En düşük Cronbach Alpha katsayısı, 0.78 ile "Dijital Kaynak Kullanımı" bölümüne aittir. Bu değer, hala kabul edilebilir bir güvenilirlik düzeyinde olup, ilgili boyutun güvenilirliğinin orta-yüksek seviyede olduğunu göstermektedir.

Geçerlilik

Geçerlilik açısından, ölçek maddeleri uzman görüşleri doğrultusunda geliştirilmiş ve literatürde yer alan benzer çalışmalardaki kavramlarla uyumlu bir şekilde yapılandırılmıştır. Maddelerin içeriği, müziksel işitme, okuma, yazma ve materyal kullanımına yönelik ölçümlerde anlamlı bir bağlam sunmaktadır. Bu sonuçlar, araştırmada kullanılan veri toplama aracının geçerli ve güvenilir olduğunu göstermektedir.

Veri Toplama Süreci

Veriler, 2021 yılı boyunca Türkiye genelinde ilgili müzik merkezlerinde çalışan öğretmenlerle yapılan çevrim içi ve yüz yüze anket uygulamaları yoluyla toplanmıştır. Araştırmaya katılan tüm bireyler gönüllülük esasına göre seçilmiştir.

Bulgular

Tablo 3. Müziksel İşitme, Okuma ve Yazma (MİOY) Eğitiminde Kullanılan Kaynaklar

- Temel müzik teorisi kitapları %85 oranında kullanılmaktadır.	Eğitimciler, geleneksel kaynaklara ek olarak dijital araçları da giderek daha fazla kullanmaktadır. Bu durum, eğitim süreçlerinde teknolojinin önemini ortaya koymaktadır.
- Dijital kaynakların %60 oranında kullanıldığı belirlenmiştir.	Kaynak çeşitliliği, öğrencilerin öğrenme süreçlerini desteklemektedir.

Araştırmada, Türkiye genelindeki özel müzik eğitim merkezlerinde kullanılan kaynakların, müziksel işitme, okuma ve yazma (MİOY) eğitimine yönelik çeşitliliği analiz edilmiştir. En sık kullanılan kaynakların, temel müzik teorisi kitapları, solfej metotları ve dijital platformlar olduğu belirlenmiştir. Özellikle, temel müzik eğitimi kitaplarının %85 oranında tercih edildiği, bunun yanı sıra dijital kaynakların %60 oranında kullanım bulduğu görülmüştür. Elde edilen bulgular, eğitimcilerin geleneksel kaynaklara ek olarak dijital araçları giderek daha fazla kullandığını göstermektedir. Bu durum, teknolojinin eğitim süreçlerine entegrasyonunu işaret ederken, kaynak çeşitliliğinin artmasının öğrencilerin öğrenme sürecini desteklediği yönünde değerlendirilebilir.

Tablo 4. Haftalık ders saati ve kaynak kullanımı

- Öğretmenlerin %70'i haftalık 4-6 saat ders vermektedir.	Haftalık ders saatleri, kaynakların planlı ve verimli kullanımını gerektirmektedir.
- Temel seviyede görsel destekli materyaller daha fazla kullanılmaktadır.	Kaynakların öğrenci seviyesine uygun şekilde seçilmesi, eğitimin kalitesini artırmaktadır.

Katılımcıların %70'i, haftalık olarak MİOY eğitimi için 4-6 saat arasında ders verdiğini ifade etmiştir. Bu derslerde kaynak kullanım oranının, öğretmenlerin öğrencilerin seviyelerine göre farklılık gösterdiği belirlenmiştir. Özellikle temel seviyede görsel destekli kaynakların daha fazla tercih edildiği gözlemlenmiştir. Haftalık ders saatleri, eğitimcilerin kaynakları planlı ve verimli bir şekilde kullanmasını gerektirmektedir. Bu durum, kaynakların öğrenci seviyesine uygun şekilde seçilmesi ve süre ile dengelenmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Tablo 5. Kullanılan kaynakların yeterliliği

- Katılımcıların %75'i kaynakları yeterli bulurken %25'i güncellemeye ihtiyaç duyulduğunu belirtmiştir.	Kaynakların güncellenmesi, özellikle ileri seviyedeki öğrenciler için materyal eksikliğini giderebilir ve eğitim sürecini daha etkin hale getirebilir.
---	--

Katılımcıların %75'i, kullanılan kaynakların genel olarak yeterli olduğunu belirtmiştir. Ancak, %25'lik bir kesim, kaynakların içeriğinin güncellenmesi gerektiğini ifade etmiştir. Özellikle, ileri seviye öğrenciler için materyal eksikliği

vurgulanmıştır. Kaynakların genel anlamda yeterli bulunması, eğitimcilerin mevcut materyallere güvendiğini göstermektedir. Ancak, ileri seviyeler için önerilen yeni kaynakların geliştirilmesi, eğitim süreçlerini daha etkin hale getirebilir.

Tablo 6. Farklı öğrenci seviyelerine göre kaynak kullanımı

- Temel seviyede %80 oranında basitleştirilmiş materyaller tercih edilmektedir. Eğitimciler, her seviyeye uygun kaynaklar seçerek öğrencilerin ihtiyaçlarına odaklanmaktadır.	- Orta seviyede %65 oranında uygulamalı çalışmalar kullanılmaktadır. Uygulamalı çalışmalar, orta seviye öğrencilerin pratik becerilerini geliştirmek için etkili olmaktadır.
- İleri seviyede %55 oranında analitik müzik çalışmaları ön plandadır.	İleri seviyeler için daha çeşitli analitik materyallerin geliştirilmesi gerektiği önerilmektedir.

Araştırma, temel, orta ve ileri seviye öğrencilere yönelik kullanılan kaynakların içerik ve yöntem bakımından farklılık gösterdiğini ortaya koymuştur. Temel seviyede %80 oranında basitleştirilmiş materyaller kullanılırken, orta seviyede uygulamalı çalışmaların %65 oranında tercih edildiği görülmüştür. İleri seviyelerde ise %55 oranında analitik müzik çalışmaları ön plandadır. Eğitimcilerin, öğrenci seviyesine uygun kaynak seçimi yapması, eğitimin etkililiğini artırmaktadır. Bu durum, her seviyeye uygun materyal geliştirilmesinin önemini vurgulamaktadır.

Tablo 7. Sosyal medya ve dijital platformların kullanımı

- Öğretmenlerin %45'i sosyal medya ve dijital platformları kullanmaktadır.	Dijital platformlar, öğrencilerin öğrenme süreçlerini çeşitlendirmek için önemli bir araçtır ancak içeriklerin nitelik açısından geliştirilmesi gerekmektedir.
--	--

Araştırmaya katılan öğretmenlerin %45'i, sosyal medya ve dijital platformlardan faydalandığını belirtmiştir. YouTube gibi video platformlarının sıklıkla kullanıldığı ifade edilmiştir. Dijital araçların eğitime entegre edilmesi, özellikle genç nesil için cazip bir öğrenme ortamı sağlamaktadır. Ancak, bu platformların eğitsel içerik açısından daha nitelikli hale getirilmesi gerektiği düşünülmektedir.

Sonuç ve Tartışma

Bu araştırma, Türkiye'deki özel müzik kurslarının müzik bölümleri özel yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde kullandıkları kaynakların analizini yaparak bu kaynakların etkinliğini değerlendirmeyi amaçlamıştır. Çalışmada, kullanılan materyallerin içeriği, eğitim süreçlerine katkısı, dijitalleşmenin etkisi ve öğrenci seviyelerine uygun materyal seçimi gibi konular ele alınmıştır.

Araştırmanın bulgularına göre, özel müzik kurslarında temel müzik teorisi kitapları, solfej metotları ve dijital platformlar en sık kullanılan kaynaklar arasındadır. Geleneksel ders materyallerinin yanı sıra, öğretmenler giderek daha fazla dijital kaynakları ve çevrimiçi platformları kullanmaktadır. Özellikle genç nesil öğrenciler için YouTube, Musictheory.net gibi dijital platformların önemli bir öğrenme aracı haline geldiği görülmüştür.

Elde edilen bulgular doğrultusunda, öğrencilerin seviyelerine göre farklı kaynakların tercih edildiği belirlenmiştir. Temel seviyede %80 oranında basitleştirilmiş materyallerin kullanıldığı, orta seviyede %65 oranında uygulamalı çalışmaların tercih edildiği ve ileri seviyede %55 oranında analitik müzik çalışmalarının ön planda olduğu tespit edilmiştir. Bu durum, öğretmenlerin öğrenci seviyesine uygun kaynak seçiminin eğitim kalitesini artırmada önemli bir faktör olduğunu ortaya koymaktadır.

Dijitalleşmenin müzik eğitimi üzerindeki etkisi de çalışmanın önemli bir sonucudur. Araştırmaya katılan öğretmenlerin %45'i sosyal medya ve dijital platformları aktif olarak kullandığını belirtmiştir. Özellikle YouTube gibi video paylaşım platformlarının, öğrencilerin müzik teorisi ve işitme becerilerini geliştirmede yaygın olarak kullanıldığı görülmüştür. Bununla birlikte, dijital içeriklerin nitelik açısından geliştirilmesi gerektiği ve öğretmenlerin daha zengin ve yapılandırılmış çevrimiçi materyallere ihtiyaç duyduğu ifade edilmiştir.

Öğrencilerin bireysel öğrenme süreçlerini desteklemek için etkileşimli öğrenme ortamları ve uygulamalar önem kazanmaktadır. Araştırmada, mobil uygulamaların ve çevrimiçi eğitim araçlarının öğrencilerin bireysel öğrenme sürecini destekleyerek motivasyonlarını artırdığı belirlenmiştir. Özellikle işitme, okuma ve yazma becerilerini

geliştirmede kullanılan EarMaster, Tenuto ve MusicTheory.net gibi dijital araçların eğitime entegrasyonu önerilmektedir.

Ayrıca, ileri seviyedeki öğrenciler için materyal eksikliği önemli bir sorun olarak ortaya çıkmıştır. Eğitimciler, mevcut kaynakların güncellenmesi ve farklı seviyelere uygun hale getirilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bunun yanı sıra, öğrencilerin müziksel gelişimlerini destekleyecek interaktif eğitim materyalleri ve uygulamalı içeriklerin artırılması gerekmektedir.

Araştırmanın ortaya koyduğu diğer önemli bir sonuç ise, öğrencilerin eğitim materyallerine erişiminde kaynak çeşitliliğinin artırılmasının gerekliliğidir. Özellikle öğrenci seviyelerine göre hazırlanmış daha fazla görsel-işitsel destekli materyale ihtiyaç duyulmaktadır.

Kaynak Kullanımı: Temel müzik teorisi kitapları, solfej metotları ve dijital platformlar yaygın olarak kullanılmaktadır. Dijital kaynaklar, özellikle genç nesil öğrenciler arasında giderek daha fazla tercih edilmektedir.

Ders Süresi ve İçerik: Eğitimcilerin çoğunluğu haftada 4-6 saat ders vermekte olup, derslerin içeriği öğrenci seviyesine göre düzenlenmektedir. Temel seviyede görsel destekli materyaller tercih edilirken, ileri seviyede analitik müzik çalışmaları öne çıkmaktadır.

Kaynak Eksikliği: İleri seviye öğrenciler için materyal eksikliği dile getirilmiş ve kaynakların güncellenmesinin önemine vurgu yapılmıştır.

Dijital Platformların Rolü: Sosyal medya ve çevrimiçi eğitim araçlarının, öğrencilerin öğrenme süreçlerini desteklemede önemli bir rol oynadığı belirlenmiştir.

Eğitimcilerin Görüşleri: Eğitimciler, MİÖY eğitiminin kalitesini artırmak için kaynakların çeşitlendirilmesi ve güncellenmesi gerektiğini ifade etmiştir.

Araştırmanın bulguları, literatürdeki benzer çalışmalarla paralellik göstermektedir. Özkeleş (2016), Güzel Sanatlar Liselerinde müziksel işitme ve yazma derslerinde kullanılan materyallerin öğrenci kazanımları üzerindeki etkisini vurgulamaktadır. Benzer şekilde, Akçaoğlu (2021) tarafından yapılan bir çalışmada, dijital kaynakların ve uygulamaların müzik eğitimindeki etkisi ele alınmıştır.

Çuhadar (2016), müzik eğitiminde kullanılan kaynakların profesyonel standartlara uygun olmasının gerekliliğini tartışırken, Topalak (2013) çalgı eğitimi ve MİÖY derslerinin entegrasyonunun önemini ifade etmektedir. Ek olarak, Kabataş (2017), erken yaşlarda grup müzik etkinliklerinin sosyal gelişim üzerindeki olumlu etkilerini belirtmiştir. Yine Çeliktaş (2021), dijital uygulamaların müziksel işitme becerileri üzerindeki etkisini incelemiş ve teknolojinin müzik eğitimine entegrasyonunun gerekliliğini vurgulamıştır.

Bu çalışmanın sonuçları, özel müzik eğitimi alanında kaynak çeşitliliği ve dijitalleşmenin önemini ortaya koymaktadır. Eğitimciler ve politika yapımcılar için kaynakların güncellenmesi ve farklı seviyelere uygun hale getirilmesi, müzik eğitiminin kalitesini artırmak için kritik bir adım olacaktır.

Sonuç olarak, bu çalışma, özel müzik kurslarında kullanılan eğitim materyallerinin çeşitlendirilmesi, dijitalleşmenin daha etkin kullanılması ve her seviyeye uygun kaynakların geliştirilmesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Eğitimcilerin, öğrencilerin bireysel öğrenme ihtiyaçlarına uygun materyal seçimi yapmaları, ders içeriklerini daha etkileşimli ve uygulamalı hale getirmeleri, dijital kaynakları daha etkin bir şekilde kullanmaları önerilmektedir.

Bu doğrultuda, gelecekte yapılacak çalışmalar, müzik eğitimi materyallerinin geliştirilmesine yönelik dijitalleşme, öğrenci merkezli öğrenme modelleri ve yeni öğretim stratejileri üzerine yoğunlaşmalıdır. Bu tür yenilikler, öğrencilerin müzikal gelişimlerini destekleyerek, müzik eğitiminin daha etkili ve erişilebilir hale gelmesine katkı sağlayacaktır.

Öneriler

Araştırmacılara Öneriler

- İleri seviye öğrenciler için mevcut kaynakların güncellenmesi ve daha zengin içeriklerin geliştirilmesi gereklidir.
- Temel ve orta seviyeler için görsel-işitsel destekli materyallerin çeşitlendirilmesi önerilmektedir.
- Müzik eğitimi süreçlerinde dijital platformlar ve mobil uygulamaların daha yaygın ve etkin bir şekilde kullanılması sağlanmalıdır.

- Eğitimciler için, dijital kaynakların kullanımı konusunda bilgi ve becerilerini geliştirmeye yönelik seminerler düzenlenmelidir.
- Ders süreleri, müziksel işitme, okuma ve yazma becerilerinin kapsamlı bir şekilde geliştirilmesine imkân tanıyacak şekilde yeniden düzenlenmelidir.

Uygulamacılara Öneriler

- Özellikle ileri seviyedeki öğrenciler için ders sürelerinin artırılması önerilmektedir.
- Müzik eğitimi alanında çalışan öğretmenlerin, materyal geliştirme ve dijital kaynak kullanımı konularında sürekli mesleki gelişim programlarına katılımı teşvik edilmelidir.
- Eğitimciler için kaynak çeşitliliği ve kullanım stratejilerine yönelik rehber kitaplar hazırlanmalıdır.
- Eğitim politikalarında, özel müzik kurslarının müzik bölümleri yetenek sınavlarına hazırlık sürecinde karşılaştıkları zorluklara yönelik destek programları oluşturulmalıdır.
- Eğitim materyallerinin içerik ve tasarım standartları belirlenerek, tüm kurslarda kullanılabilir hale getirilmesi sağlanmalıdır.
- Dijital müzik eğitimi araçlarının yerel ihtiyaçlara uygun bir şekilde geliştirilmesi için üniversiteler ve özel sektör iş birliği teşvik edilmelidir.
- Online platformlarda interaktif eğitim materyalleri ve uygulamalı içeriklerin geliştirilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

- Akçaoğlu, T. K. (2021). Güzel Sanatlar Fakültelerinde Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimi Derslerinde Öğrencilerin Yaşadıkları Sorunlar. *Ulusal Eğitim Akademisi Dergisi*, 5(1) 97-111. <https://doi.org/10.32960/uead.888438>
- Akyüz, H. (2015). *Müzik eğitimi ve solfej öğretimi*. Müzik Eğitimi Yayınları.
- Bilgin, S. (2021). Müzik Teorisi ve İşitme Eğitimine Yönelik Çalışma Sayfası Musictheory.net' in İçerik Yönünden İncelenmesi. *Online Journal of Music Sciences*, 6(1) 5-43. <https://doi.org/10.31811/ojomus.913774>
- Arapgırlıoğlu, H. & Tankız, K. D. (2010). Müzik Öğretmenliği Programı Özel Yetenek Sınavlarının Değerlendirilmesi. *e-Journal of New World Sciences Academy*. 6(4) 519-531 ISSN : 1308-7290 Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/186558>
- Çelikaş, H. (2021). Müzik Teorisi ve Müziksel İşitme Eğitimi Odaklı Mobil Uygulamaların İçerikleri Bakımından Değerlendirilmesi. *Trakya Eğitim Dergisi*, 11(3). 1717-1734 Doi: 10.24315/tred.803010
- Çuhadar, C. H. (2016). Müzik ve Müzik Eğitimi. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25(1). 217-230
- Gossett, J. (2018). Open music theory: Digital resources for music education. *Journal of Music Theory Pedagogy*, 32(1), 45-63.
- Houlahan, M., & Tacka, P. (2008). Kodály method: A comprehensive program for music education. Oxford University Press.
- İzma Müzik Yapım. (2023). Müzik Teknolojisi Üzerine Özel Yetenek Sınavlarına Hazırlık. Bilgilendirme Makalesi. Erişim adresi: <https://www.izmamuzikyapim.com/post/m%C3%BCzik-teknolojisi-%C3%BCzerine-%C3%B6zel-yetenek-s%C4%B1navlar%C4%B1na-haz%C4%B1rl%C4%B1k>
- Kabataş, M. (2017). Okul Öncesi Dönemde Müzik Eğitiminin Önemi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 3(6) 1-16. <https://doi.org/10.5578/amrj.57441>
- Korkmaz, O. (2023). Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümleri Özel Yetenek Sınavlarının Değerlendirilmesi. İnsanat: *Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi* 3 (1) 80-106 Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3205468>
- Kostka, S., & Payne, D. (2013). *Tonal harmony (7th ed.)*. McGraw-Hill Education.
- Müzik Akademisi. (2025). Müzik Bölümü Yetenek Sınavlarına Nasıl Hazırlanılır?. Bilgilendirme Makalesi. Erişim adresi: <https://muzikakademi.com.tr/konservatuara-hazirlik/muzik-bolumu-yetenek-sinavlari>
- Müzik Eğitimcileri. (2025). Ses Eğitimi. Bilgilendirme Makalesi. Erişim adresi: https://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/M-Toreyin_4.html
- Noad, F. (2002). *Solo guitar playing (4th ed.)*. Music Sales America.
- Özkeleş, S. (2016). Güzel Sanatlar Lisesi Öğrencilerinin Müzik Bölümlerinde Yürütülen Müziksel İşitme Okuma Yazma Dersinin Kazanımlarına Ulaşma Durumlarının İncelenmesi. *Ekev Akademi Dergisi*, 6(42) 485-498
- Öztürk, M. (2017). Türkiye'de müzik eğitimi ve yetenek sınavlarına hazırlık süreci. *Sanat ve Eğitim Dergisi*, 12(2), 75-91.
- Sanat Akademisi. (2025). Konservatuvara Nasıl Girilir? Konservatuvar Yetenek Sınavlarına Hazırlık. Bilgilendirme Makalesi. Erişim adresi: <https://sanatakademi.com.tr/konservatuvara-nasil-girilir>
- Say, A. (2002). *Müzik teorisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Sönmezöz, F. (2010). Müzik Öğretmenliği Lisans Öğrencilerinin Piyano Çalma ve Öğretme Yetkinlikleri. *International Journal of Educational Researchers*, 1(3) 57-70 ISSN: 1308-9501
- Suzuki, S. (1983). *Suzuki violin school: Volume 1*. Alfred Music.

- Tanınmış, G. E. (2019). MİÖY Derslerinin İçerik Bakımından Karşılaştırılması. *Online Journal of Music Sciences*, 4(2) 139-165. DOI: <http://dx.doi.org/10.31811/ojomus.655014>
- Topalak, Ş. (2013). Müzik Eğitiminde Çalgı Eğitimi Sorunlarının Değerlendirilmesi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(2) 114-129 <https://doi.org/10.7816/sed-01-02-08>
- Tüzlin, N. V. (2019). *Özengen Müzik Eğitiminin Eğitim Fakülteleri Özel Yetenek Sınavları Açısından İrdelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Pamukkale Üniversitesi. 587409
- Uçan, A. (2005). Türkiye’de müzik eğitimi: Sorunlar ve çözüm önerileri. *Müzik Eğitimi Dergisi*, 8(1), 23-39.
- Üngör, E. R. (1980). *Türk musıkisi nazariyatı ve usulleri*. İstanbul Devlet Konservatuvayı Yayınları.
- Yücetoker, İ. (2023). Batı Müziği Teori ve Uygulama Derslerine Yönelik Bilgi Düzeylerinin Değerlendirilmesi. *EKEV Akademi Dergisi*, 96 (1) 141-154 <https://doi.org/10.17753/sosekev.1386895>

Ek 1. Müzik Eğitiminde Kaynak Kullanımı Görüşler Ölçeği (MEKKGÖ)

Müzik Eğitiminde Kaynak Kullanımı Görüşler Ölçeği (MEKKGÖ)						
Yaş 18-22 () 23-24 () 35-44 () 45+ ()						
Milli Eğitim Bakanlığına bağlı herhangi bir eğitim kurumunda müzik öğretmenliği yapıyor musunuz? Evet () Hayır ()						
Özel müzik eğitimi veya kurs merkezinde ne kadar süredir çalışıyorsunuz? 1-5 yıl 6-10 yıl () 11 + ()						
Özel müzik eğitimi veya kurs merkezinde Eğitim fakültesi müzik bölümlerine hazırlık dersleri için ne kadar süre eğitim veriyorsunuz? 1- 3 ay () 4-7 ay () 8 ay + ()						
Eğitim Fakültesi Müzik Bölümlerine hazırlık eğitiminde Müziksel İşitme Okuma Yazma eğitimi için kullandığınız kaynaklar nelerdir? Muammer Sun () Lavignac () Aziz Balkan () Pozzoli () Ülkü Özgür-Salih () Aydoğan MİOY () Diğer ()						
Kullandığınız kaynaklar için verilen ders süresi haftada kaç saatten oluşur? 1-3 saat () 4-6 saat () 7 saat + ()						
Hiç 1, Kısım 2, Orta Düzeyde 3, Büyük Ölçüde 4, Tamamen 5						
1	Kullandığınız kaynaklar hazırlık Müziksel İşitme Okuma Yazma eğitimi için ne derecede verimlidir?	1	2	3	4	5
2	Kullandığınız kaynaklar verilen Müziksel İşitme Okuma Yazma eğitimi için ne derecede yeterlidir?					
3	Kullandığınız kaynaklar öğrenci eğitim seviyesine ne derecede uygundur?					
4	Toplu eğitimde öğrenci seviye gruplarına göre kullandığınız kaynaklar metot ve içerik olarak ne derecede farklılık gösterir?					
5	Kullandığınız kaynaklar üniversite eğitim müzik bölümleri yetenek sınavları içeriğine ne derecede uygundur?					
6	Kullandığınız kaynaklar temel seviye öğrenciler için ne derecede uygundur?					
7	Kullandığınız kaynaklar orta seviye öğrenciler için ne derecede uygundur?					
8	Kullandığınız kaynaklar ileri seviye öğrenciler için ne derecede uygundur?					
9	Kullandığınız kaynaklar konu ve içerik olarak verilen eğitim süresi içinde ne derecede işlenebiliyor?					
10	Sosyal medya üzerinde Müziksel İşitme Okuma Yazma eğitimine yardımcı olması için önerdiğiniz müzik eğitimi kanalı var mıdır? Belirtiniz.					

Analysis of the resources used in the preparation process for music department talent exams in private courses

Abstract

This study examines the resources used in the preparation process for music department talent exams in private music courses in Turkey and the effects of these resources on the educational processes. The research was conducted with 142 private music centers across 37 cities and 167 instructors working in these centers. The data collection tool used was the Music Education Resource Usage Opinions Scale (MEKKGÖ), with a Cronbach Alpha reliability coefficient of 0.87, indicating a high level of reliability for the scale. The study analyzed the diversity of materials used in musical ear training, sight-reading, and writing, and their content adequacy. The findings show that basic music theory books, solfège methods, and digital platforms are widely used. An increase in the use of digital resources was observed; however, a lack of materials for advanced-level students was noted. Instructors pointed out the need to update materials and make them suitable for different levels. Moreover, it was found that mobile applications and social media platforms support students' individual learning processes. The reliability analysis of the data collection tool used in the study revealed strong internal consistency among the scale items. The highest Cronbach Alpha coefficient was 0.89 for the "Musical Ear" section, and the lowest value was 0.78 for the "Digital Resource Usage" section. The resources used by instructors, the course durations, and the criteria they consider when selecting materials were examined in detail. The results emphasize the importance of diversifying educational materials, making better use of digital resources, and developing resources suitable for each level. This study aims to contribute to material development and policy-making processes in music education.

Keywords: Music education, musical ear, sight-reading, and writing, digital resources, educational materials, private music courses

Araştırma Makalesi

Zarbi muğamların öğretiminin incelenmesi

Beyimhanım Valiyeva¹

Azerbaycan Milli Konservatuarı, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 27 Şubat 2025
Kabul: 26 Mayıs 2025
Online Yayın: 30 Haziran 2025

Anahtar Kelimeler

Muğam sanatı
Ölçek
Ritm
Usta
Zarbi muğam

Öz

Zarbi muğamlar, süre bakımından destgah türlerine göre daha kısa ve özlü bir yapıya sahip olsalar da, bu tür eserlerin doğru ve etkili bir şekilde icrası yüksek düzeyde bir müzikal yetkinlik gerektirir. Bu bağlamda, icracının geniş bir ses aralığına sahip olması, tiz tınıları doğru şekilde üretebilmesi, güçlü bir icra tekniğine hâkim olması ve "kavul" eşliğinde melodik uyumu sağlayabilmesi büyük önem taşır. Zarbi muğamlar, sözlü geleneğe dayanan profesyonel müzik türlerinden biridir. Bu tür, destgahlardan farklı olarak tek parça yapıdadır ve çoğunlukla vokal-enstrümantal bir icra biçimini içerir; yani şarkıcı ve müzisyenlerin bir topluluk hâlinde birlikte seslendirdiği bir müzik formudur. Bu çalışmada, zarbi muğamların hanendelik sanatındaki yeri ve önemi üzerinde durulmaktadır. Özellikle bu türün hangi ses aralıklarında icra edilmesi gerektiği ve hangi ritmik yapılarla uyum sağladığına ilişkin analizler sunulmaktadır. Çalışmanın analiz kısmında, Azerbaycan'ın önde gelen müzikolog ve bilim insanları olan M. İsmayilov, İ. Köçerli, R. Zöhrabov, R. Hüseyinov ve F. Xalızade'nin ulusal müzik kaynakları üzerine yaptıkları analiz yöntemlerinden yararlanılmıştır. Zarbi muğamlar, muğam sanatının gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Bu bağlamda, çalışmada yedi zarbi muğam ile üç şikeste örneği ele alınmış; bunların isimleri verilmiş ve içeriklerine dair temel bilgiler sunulmuştur. Araştırma sürecinde elde edilen bulgulara göre, özellikle "Şirvan Şikestesı" adlı zarbi muğamın uzun yıllar boyunca meclislerde, konser salonlarında ve düğünlerde hanendeler tarafından icra edildiği, günümüzde de sevilerek seslendirildiği belirlenmiştir. Ancak bu önemli muğamların üniversitelerde yalnızca enstrümantal bölümlerle sınırlı kalması ve hanende sınıflarında öğretilmemesi pedagojik açıdan eksiklik olarak değerlendirilmektedir.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Valiyeva, B. (2025). Zarbi muğamların öğretiminin incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(2), 163-171. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15516449>

Giriş

Muğam denildiğinde akla öncelikle muğam destgahları ve zarbi muğamlar gelmektedir. Peki, neden özellikle zarbi muğamlar üzerinde durulmaktadır? Bunun nedeni, büyük ölçekli muğamların birçoğunun bünyesinde zarbi muğam bölümlerinin de yer almasıdır. Örneğin, "Şur" muğamı içerisinde bulunan "Semayi-Şems" zarbi muğamı ile "Çahargah" muğamındaki "Mensuriye" zarbi muğamı bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Söz konusu zarbi muğamlar, yer aldıkları destgahlara özgün bir renk ve dinamik kazandırmakta; eserin bütününde dramatik ve estetik bir zenginlik yaratmaktadır.

Zarbi muğamlar, süre açısından destgahlardan daha kısa ve özlü yapıda olsalar da, bu eserlerin doğru ve estetik biçimde icra edilebilmesi için geniş bir ses aralığına sahip olmak, tiz tonları güçlü bir şekilde seslendirebilmek, doğru bir

¹ Doç.Dr., Azerbaycan Milli Konservatuarı, Bakü, Azerbaycan. E-mail: veliyevalbeyimxanim@gmail.com ORCID: 0000-0002-5076-5138

icra tekniğine hâkim olmak ve kavul eşliğinde melodik uyum sağlayabilmek, yani yüksek düzeyde bir ustalık gerekmektedir.

Zarbi muğamın özelliklerine gelince mugam destgahları 8, 9, 10 bezen 12, 14 şübelerden ibaret oluyor ve onun okunması 30, 35 bazen 40, 45 dakikaya varıyor. Destgahlardan Berdaşt, Maye şubelerinden başlayarak yavaşça, adım-adım, şübe-şübe tiz notlara doğru gidiliyor. Ama zarbi-mugamların özelliği ise burasındadır ki, kısa bir zaman dilimi içerisinde yani 10 dakika en uzun 15 dakika zaman çerçevesinde hanende bir kaç şubeleri okuyarak en tiz notlarda kendi bacarığını sunarak, seyircileri uzun zaman yormadan kendini isbatlaya bilir ve bütün potansiyelini sergeleye bilir. Bu bakımdan zarbi mugamlar çok önemlidir.

Zarbi muğamlar, sözlü geleneğe dayanan profesyonel muğam sanatının türlerinden biridir. Bu tür, destgahlarla karşılaştırıldığında vokal-enstrümantal icra özelliği taşır; yani şarkıcı ve müzisyenlerin toplu biçimde sahnelediği bir icra biçimidir. Zarbi muğamlar, destgahlardan farklı olarak tek parçalı bir yapıya sahiptir. Zarbi muğam içindeki bölümler, destgah yapısında olduğu gibi ayrı birer "bölüm" rolü üstlenmez; bu bölümler genellikle muğamın "maye" ya da "maye zil" bölümlerinde seslendirilir. Bu yönüyle zarbi muğamların tekrar eden bölümlerinin tek bir kompozisyon olarak değerlendirilmesi mümkündür. Bu bakış açısını destekleyen Prof. R. Zöhrabov (2013), zarbi muğamları çok parçalı formlardan ayırarak "tek parçalı beste" olarak tanımlamıştır.

Zarbi muğamların en ayırt edici özelliklerinden biri, adından da anlaşılacağı üzere, muğam bölümlerinin ritmik yapı içerisinde ve kavul eşliğinde icra edilmesidir. Kavulda çalınan ritim kesin ve değişmezdir. Şarkıcının icrası sırasında ritmik ölçüyü bozmadan ve ritimden sapmadan yapılan özgün nefes alımları, duraklamalar ve süslemeli geçişler, bu türün kendine özgü icra estetiğini oluşturmaktadır.



Video 1. Alim Qasimov- Zarb Muğamlar²

Müzikolog ve bilim insanı Prof. R. Zöhrabov, zarbi muğam türünün özelliklerine ilişkin oldukça dikkat çekici görüşler ortaya koymuştur. Zöhrabov'a göre, Azerbaycan profesyonel müziğinin sözlü geleneğinde sıkça rastlanan türlerden biri zarbi muğamlardır. Tıpkı muğam destgahlarında olduğu gibi, zarbi muğamlarda da vokal ve enstrümantal bölümlerin görece bağımsızlığı söz konusudur. Ancak bu tür, kendine özgü nitelikleriyle destgahlardan ayrılmaktadır. Zöhrabov'un belirttiği üzere, zarbi muğam türünün ismi doğrudan yapısını yansıtmaktadır. Bu eserlerde, şarkıcının icrasına eşlik eden enstrümantal toplulukta vurmali çalgıların (özellikle kavul ve nağara) baskın rol üstlenmesi, türün temel karakteristiklerinden biridir. Ayrıca, şarkıcı muğam bölümlerini seslendirirken, vurmali çalgılar tarafından oluşturulan ritmik formüller, halk çalgıları topluluğundaki diğer enstrümanlarla birlikte icra edilir. Bu özellik, zarbi muğamların ayırt edici yapısını belirler. Zarbi muğamlar ile çok parçalı yapıya sahip muğam destgahları arasındaki fark da bu noktada belirginleşir. Muğam destgahları, çeşitli vokal ve enstrümantal bölümlerden oluşan, vokalin baskın olduğu yapıtlar olarak değerlendirilirken; zarbi muğamlar, tek parçadan oluşan kompozisyonlardır. Serbest metrik yapıya sahip muğam destgahlarının aksine, zarbi muğamlarda vokal müzik, önceden belirlenmiş sabit bir ritmik altyapı üzerine inşa edilmektedir.

Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki, melodinin ritmik periyotlarının serbestliği, metrik vurguların esnekliği - bütün bunlar, kuşkusuz, zarbi muğamların oluşumunda büyük etki yaratmıştır. Bu tür, Azerbaycan şiirinin kendine özgü nitelikleriyle de zenginleşmiştir (İsmailov, 1984). Âlimimizin söylediklerinden anlaşıldığı üzere, zarbi muğamdaki "zarb" kelimesi, sadece vurmali bir çalgının eşliğini değil, aynı zamanda şarkıcı ile ona eşlik eden topluluğun, yani tarın,

² Alim Gasimov'un ifasında Arazbarı-Mani zarbi muğamı

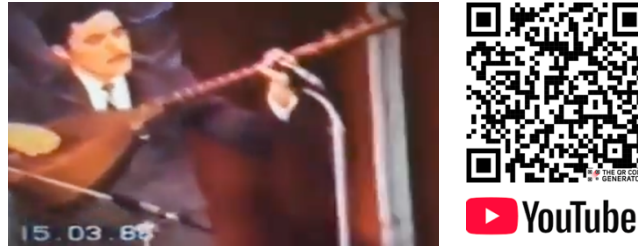
kamanın aynı anda, birlikte, istikrarlı ritmini ifade eder. Daha önce de değindiğimiz gibi zarbi-mugham icrasının özellikleri ve zorluğu da bu türün özellikleriyle ilişkilidir. Bu ölçü-ritim özelliklerinden dolayı zarbi muğamlar teorisyenler tarafından halk müziğinin “karışık sesli” tür grubuna dahil edilmiştir.

Bilindiği üzere Üzeyir Hacıbeyli, ritmik özelliklerini dikkate alarak halk müziği türlerini meyveli ve meyvesiz olmak üzere iki gruba ayırmıştır. Profesör M. İsmayilov, “Azerbaycan Halk Müziği Türleri” adlı monografisinde zarbi muğamları “karma müzik türü” olarak tanımlayarak bu sınıflandırmayı sürdürdü: “Ü. Hacıbeyov’un müzik örnekleriyle ve müzik örnekleri olmadan müzik örnekleri arasında “Şikeste”, “Heyratı”, “Keremi” ve diğerlerinden bahsetmemesi tesadüf değildir. Bu, büyük bestecinin bu müzik örneklerini özel bir gruba ait eserler olarak düşündüğünü göstermektedir. Bu halk müziği türleri üzerine yaptığım bilimsel araştırmalar, “Şikeste”, “Heyratı”, “Keremi” ve diğer müzik örneklerinin her birinin hem müzik öğeleriyle hem de müzik öğeleri olmadan müzik öğeleri içerdiğini, yani bunların her iki müzik türünün birleşiminden veya daha doğrusu bunların kaynaşmasından oluşan müzik türleri olduğunu ve metrik-ritmik temellerinin hem serbest - değişen ölçü (vokal parti) hem de sabit - değişmeyen ölçü (enstrümantal ve vurmalı çalgılar eşliği) tarafından oluşturulduğunu göstermektedir. Bu nedenle, enstrümantal ve enstrümantal olmayanın aksine, üçüncü grubu, bu tür müzik örnekleri karma enstrümantal tür grubunu oluşturur Koçerli, t.y.)

Tablo1. Aşıq Abbas Tufarqanlının “İnciməsin” şiiri (Web 1)

Azerbaycan Türkçesi	Türkiye Türkçesi
Qədəm qoyub yar bağına gələndə Elə gəl, elə get, yol inciməsin. Şəkər ləblərindən mənə busə ver, Dodaq tərpanməsin, dil inciməsin.	Yar bağını adımlayıp geldiğinde, Öyle gel, öyle git ki yol incinmesin. Şeker gibi dudaklarından bana bir buse ver, Dudak kıpırdamasın, dil incinmesin.
Bülbül fəğan eylər gül həvəsinnən, Qoşa nar asılıb yar sinəsindən. Elə gəl, elə get, bağ bərəsindən, Bülbüllər hürküşüb, gül inciməsin.	Bülbül, gül sevdasıyla feryat eder, Yar bağrında ikili nar asılıdır. Öyle gel, öyle git, bahçenin içinden, Bülbüller ürkmesin, gül incinmesin.
Göylərdə oynayar şəms ilə qəmər, Sevgi sevgisinin ləbindən əmər. Belinə qurşanıb minadan kəmər, Elə qurşağıynan bel inciməsin.	Gökyüzünde güneşle ay oynar, Sevgi, sevgilinin dudağından beslenir. Beline minadan bir kemer kuşanmış, Öyle kuşan ki bel incinmesin.
Abbas deyir, ağlayanlar güləndə, Nazlı dilbər sorub halım biləndə, Mərhəmət eyləyib bizə gələndə, Elə gəl, elə get, yol inciməsin.	Abbas der ki; ağlayanlar gülünce, Nazlı dilber halimi sorup öğrenince, Merhamet edip bize doğru gelince, Öyle gel, öyle git ki yol incinmesin.

Yukarıda yazmış olduğumuz şiir “Şirvan Şikestesı”nde okunuyor. Şiirin ilk üç bölümü “Orta segah”da yani “mi” notundan okunuyor, sonuncu bölümü ise “Muxalif” şübesinde okunup son mısra da yeniden “mi” notuna iniş ediliyor. Ama dünya şühretli üstadımız Alim Gasimov bir bazı yorumlarında iki bölümünü de oradan okumuş sesindeki bütün yangıyı, hasreti ortaya koymuştur. Bu açıdan “Şirvan şikestesı” diyer şikestelerden daha renkli ve daha yaratıcı sesleniyor.



Video 2. Alim Qasimov-Şirvan Şikəstəsi, 15 mart 1988

Araştırmanın önemi

Bütün bu özelliklerden anlaşılacağı üzere bir ses sanatçısının zarbi muğam icra edebilmesi için çok güçlü bir ritim duygusuna sahip olması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında sanatçının zarbi muğam icrası sırasında bu ve diğer muğamlar üzerinde serbest biçimli doğaçlama becerisini göstermesi gerekmektedir.

Yukarıda da değindiğimiz gibi zarbi muğamları profesyonel düzeyde icra edebilmek için gerekli olan önemli şartlardan biri de icracının ritim duygusunun güçlü olmasıdır. Ama bu yeterli değildir. Çünkü şarkıcı, güçlü ritim duygusunu kaval (vurmalı çalgı) aracılığıyla görsel olarak ifade etmelidir. Kavalın ustalıklı çalınması, her müzik örneğinin ölçü ve ritminin kavalla doğru bir şekilde çalınabilmesi, ritmik taksimat ve küçük ritmik öbeklerin kavalla inceliklerle çalınabilmesi hanendelik sanatının önemli mesleki gereklerindendir. Klasik muğam sanatının usta isimlerinin hepsi, okudukları tesniflere, şarkılara ve zarbi muğamlara kavalla eşlik etmişlerdir. Özellikle zarbi muğam icrası sırasında bu eşlik daha da zorlaşır. Zira sanatçının, serbest tempolu muğam ezgilerini söylemesinin yanı sıra, kavalla zarbi muğamın hassas vezinli ölçüsünü de çalması gerekmektedir. Eski şarkıcılar, iyi şarkı söyleyen, sesi güzel olan ama tefi iyi çalamayan bir şarkıcıyı sanatında profesyonel olarak görmüyorlardı. İşte bu yüzden ünlü şarkıcıların her zaman bir düsturu vardır: “Gerçek şarkıcının eli ve ağız uyum içinde olmalıdır.” Buradan da anlaşılacağı üzere “el” denildiğinde kavalın icra ve eşliğini tamamlayan düzgün eşliği kastedilmektedir. Bunlardan herhangi birinde zayıflık varsa ritim bozukluğu meydana gelir ki bu da şarkıcının amatörülüğünün kanıtıdır. Ancak eğer bir şarkıcının ses aralığı yüksek değilse zarbi muğam icra etmesi imkansızdır. Zira hemen hemen her zarbi-muğam yüksek rejislerde icra edilmektedir. Bu, şarkıcının mutlaka çınlayan bir sese sahip olması gerektiği anlamına geliyor.

Her bir muğam sanatine gelecek bir genç için bu makalemi okuyub zarbi muğamları daha yakından anlaması, onları şifahi olarak değil, yazılı olarak da teorisini daha yakından bilmesi çok önemli olacaktır.

Araştırma problemi

Bu çalışmamızın problemi günümüzde olan zarbi muğamların bir çoğunun zaman zaman okunmamakta olmasına karşın öğretimi ile ilgili eksikliklerdir. Bunun yanında bir kaç zarbi muğamın sonluklarının ait olduğu muğama hal olmamasıdır. Örneğin “Ovşarı” zarbi muğamı “Şüşter” makamında olmasına rağmen okunurken sonluğu “Şüşter” makamına hal olunmamakta kalıyor ve enstrümental çalgı ile bitiyor. Bir diğer örnek olarak şunu söyleyebilirim ki, “Heyderi” zarbi muğamında yalnız bir beytli gazel okunuyor ve ancak evvelden sona enstrümental çalgı sesleniyor. Bir diğer problem ise “Şirvan şikəstəsi” zarbi muğamı üstad hanendelerimiz tarafından okunuyor, ancak üniversitelerde muğam programlarında yer almıyor. Düşünüyorum ki, “Karabagh şikəstəsi”, “Kesme şikəstəsi” gibi “Şirvan şikəstəsi” de programa dahil edilmeli ve öğrencilere öğretilmelidir.

Yöntem

Araştırma modeli

Bu çalışmada, teorik ve doküman incelemesi yöntemi kullanılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda, zarbi muğamların hanendelik sanatindeki yeri ve önemi belirlenmesi amaçlanmıştır. Zarbi muğamları okumak için nasıl bir sesin olması, hangi ritimlerle okunması konularında temel öğretimsel metodlar önerilmiştir.

Analiz

Bu makalede M.İsmayilov, İ.Köçərli, R.Zöhrabov, R.Hüseynov, F.Xalıqzadə gibi Azerbaycanın en önde gelen muzikologları ve bilim adamlarının ulusal muzik kaynaklarının analiz yöntemleri temel alınmıştır.

Bulgular

Geçmiş dönemlerde zarbi muğam sanatını Seyid Şuşinski ve Cabbar Karyağdıoğlu kadar ustalıkla icra eden başka bir sanatçı yoktu. Ancak Han Şuşinski öylesine yüksek bir ritim duygusuna, geniş bir zil yelpazesine ve tef çalma yeteneğine sahipti ki, zarbi muğamları o kadar ustalıkla çalışıyordu ki, adı geçen sanatçılardan sonra zarbi muğamların usta icracısı olarak tanınan ve icra ettiği her zarbi muğama kendi damgasını vurmayı başaran kişi Han Şuşinski oldu. Bu her şarkıcının sahip olduğu bir yetenek değildir. Zira hem iyi bir kaval sanatçısı olmak, hem ritim duygusuna sahip olmak, hem de sesini elleriyle güzelce parlatabilmek her şarkıcının sahip olabileceği bir özellik değildir. İşte bu açıdan bakıldığında Han Şuşinski gerçek bir şarkıcı olmuştur. Han Şuşinskinin tef çalmadaki ustalığı, onu dinleyen herkes tarafından açıkça görülüyordu. Her sanatçının icrası sırasında kaval eşliğinde bulunması gerektiği doğrudur. Peki, her sanatçı kavalı çalmayı nasıl biliyor? Bu durum artık her şarkıcı için kişisel bir soruyu gündeme getiriyor. Dolayısıyla benim gördüğüm kadarıyla, hem Han Şuşinskiden önce hem de sonra kavalı kusursuz bir şekilde eşlik edebilen çok az sayıda hanende icracısı vardır. Han Şuşinski, sesi gibi kavalı da istediği gibi mükemmel çalabilen sanatçılardan biriydi. Tabiki Han Şuşinskiden sonra pek çok sanatçımız zarbi muğamı profesyonel olarak icra ettiler. Bunlar arasında Yagub Memmedovdan “Mensuriyye”, Sahavat Memmedovdan “Heyratı”, Agaxan Abdullayevden “Arazbarı-Mani”, Caneli Ekberovdan “Arazbarı”, “Mani”, Alim Gasimovdan “Heyratı”, “Osmani”, Safa Gahramanovdan “Semayi-şems” vb. bulunmaktadır. Her biri bu eserin yetenekli icracıları olduğundan bu liste daha da genişletilebilir.

Karma tür grubunda zarbi muğamların yanı sıra şikasteler de yer alır. Nitekim şarkı sanatında en çok kullanılan şikastlar da zarbi muğamlara atfedilmektedir. Müzik okullarında ve yüksek öğretim muğam programlarında ise zarbi muğamlar listesine “Kesme şikastesi” (Bakü şikastesi), “Karabağ şikastesi” ve birçok durumda “Şirvan şikastesi” de dahildir. Muğam hanendelik sanatında şu zarbi muğamlar vardır:

- Heyratı (Rast makamında söylenir)
- Semay-i Şems (Şur destgahında okunur)
- Arazbarı (Şur makamında söylenir)
- Mani veya Osmani (Şur makamında söylenir)
- Ovşarı (Şüşter makamında söylenir)
- Heyderi (Şüşter makamında söylenir)
- Mensuriyye (Çahargah destgahında okunur)
- Karabağ Şikastesi (Segah makamında söylenir)
- Kesme Şikastesi (Segah makamında söylenir)
- Şirvan Şikastesi (Segah makamında söylenir)

Genel inceleme

“Heyratı” zarbi muğamı rast makamında bestelenmiş olmasına rağmen muğam esasının “Mahur-Hindi” olduğu bilinmektedir. Yani bu muğam “Mahur-Hindi”nin “Erak” bölümüne özgü melodi ve tonlamalarla söylenmektedir. Bu muğama göre, o zarbi muğamın kökü birinci oktavın (c1) “do” sesidir. Ancak icra geleneğine göre şarkıcının “Heyratı” zarbi muğamını bir oktav daha yüksekte söylemesi gerekir. Bu durumda şarkıcı ikinci oktavın “do” sesine tonik adını verir ve tüm müzik cümlelerini bu sesle bitirir. Melodi her zaman söylenir ve piyanoda “a1 – e2” (gis1-dis2) aralığında hareket eder.

En yaygın zarbi muğamlardan biri de “Arazbarı”dır. Aslında “Arazbarı” muğam icrasına aşık sanatından gelmiştir. Bu da bir doğa olayıdır. Zira sözlü geleneksel müzik içerisinde iki meslek dalını oluşturan âşıklık sanatı ile muğam sanatı tarih boyunca etkileşim içerisinde olmuştur. âşık ve mugham icrasının her birinin kendine özgü gelenekleri, repertuvarları, kuralları, söyleme ve çalma usulleri olmasına rağmen bazı âşık havaları usta ses sanatçıları tarafından halk şarkısı, zarbi muğam ve şikaste olarak seslendirilerek mugham statüsü kazanmıştır. Böyle bir örnek “Arazbarı” zarbi-mughamıdır. Bu örneğin melodisi “Şur” mughamının “Sarenc” bölümüne dayanmaktadır. Başka bir deyişle, “Arazbarı” zarbi muğam, “Şur” makamının “Sarenc” bölümüne göre söylenmekte ve sonunda bir kadansla şur köküne dönmektedir. Hücre boyutu $\frac{3}{4}$ ’tür. Manzum metin, heca ölçüsüyle yazılmış bir halk şiirinden oluşmaktadır. Diğer

zarbi muğamlardan farklı olarak “Arazbarı” zarbi muğamının ses icrası ölçü özelliklerine tabidir. Yani şarkıcının icrası belirli bir zaman aralığında (3/4) gerçekleşmektedir.

Bu zarbi muğam yapı olarak 3 beyitten oluşmaktadır. Bu beyitlerin her biri dört mısralık bir şiirden oluşmaktadır ve beyitlerin her biri bir saz mukaddimesiyle başlamaktadır. Böylece her bir mısra bir müzik cümlesi oluşturmaktadır. Tekrarlı bir yapıda iki kez çalınan bu müzik cümlesi, bir bütün olarak müzik cümlesini oluşturur: a+a. İkinci kıtının icrası da aynı yapı içinde çalınıp söylenerek ikinci müzik cümlesi oluşturulur. Bu cümle de 2 adet tekrarlanan öbeklerden oluşmuştur: a+a. Üçüncü beyitin yapısı birinci ve ikinci beyitlerin yapısıyla aynıdır. Bu şekilde cümlelerin kendisi de tekrarlayıcı hale geliyor. Birinci beyitin yapısını özetleyecek olursak bu kıta A noktasından oluşmaktadır ve bu nokta tekrarlı bir yapıyla 2 cümle halinde düzenlenmiştir. Ancak şunu da hatırlatalım ki, ilk kıta dahil her beyit, topluluğun çaldığı bir enstrümantal girişle başlıyor. Bu giriş, aynı zamanda genel anlamda zarb-i muğamın girişi olarak da düşünülebilir ve her beyitin başında varyant şeklinde çalınır. Yukarıda söylediklerimizi özetleyecek olursak, “Arazbarı” zarbi-mughamının biçimsel yapısının A1 + A2 + A3 olmak üzere 3 tekrarlanan beyitten oluştuğu sonucuna varabiliriz.

Geçmişte “Arazbarı” zarbi muğamı sıklıkla “Mani” zarbi muğamı ile birlikte icra edilirdi. Bu haliyle buna “Arazbarı-Mani” zarbi muğam deniyordu. Bu tür icralara örnek olarak, 1987 yılında kayıt altına alınan ve bu formda icra edilen usta sanatçı, Halk Sanatçısı Profesör Ağahan Abdullayev, Halk Sanatçısı Baba Mahmudoğlu, Halk Sanatçısı Profesör Alim Gasimov vb. gösterilebilir.

Şimdi isterdim ki, sizlere benim 16 yıllık mugam hocam olan halk sanatçısı ustad Agaxan Abdullayevin ifasında 1987 yılında okunmuş “Arazbarı-Mani” zarbi-mugamını dinleteyim.



Video 3. Ağahan Abdullayev. Arazbarı - Mani ritmik muğamı 1987

Ancak daha sonra her iki zarbi muğam ayrı ayrı ve serbestçe icra edilmeye başlanmış, giderek yaygınlaşmış ve günümüzde uzmanlaşmış muğam programlarında ayrı ayrı okutulmaktadır. “Osmani” zarbi muğamı da şur melodisine dayanmaktadır. Bu zarbi muğam, 4/2'lik ölçüde, marşa benzer bir ritimle çalınır ve söylenir. İcra ve enstrümantal eşlik dört bölümden oluşmaktadır. Burada hemen hemen her performansın öncesinde enstrümantal müzikal tepkiler yer alıyor. Aşıkların yaratıcılığından yararlanan bu zarbi muğamın sözlerinde aşık sözleri ve halk sözleri de kullanılmaktadır.

Son iki kıtadan itibaren ritmik ölçü giderek ağırlaşır, durur ve enstrümantal müzikle birlikte tekrar aynı ölçüye döner. Sanatçı, enstrümantal müziğin ardından “Hicaz” cover’ını seslendirmeye başlıyor. Şarkıcı burada geniş ses kabiliyetini ve ses aralığını en iyi şekilde kullanmaya çalışıyor. İkinci bölümde “Hicaz” perdesinin üst notalarında da icra yapan sanatçı, ilk bölümdeki gibi aynı sırayla meyya perdesine iniyor. Ve böylece Maye’ye bir iniş edilir ve zarbi muğam “Qadan allam” tasnifiyle tamamlanır.

“Samayi-Şems” zarbi muğamı, Şur ezgisi esas alınarak bestelenmiş olup Şur muğam destgahının sonunda icra edilir. Arapça karşılığı “güneşin yüzü” anlamına gelmektedir. “Semayi-Şems” zarbi-mughamı “Hicaz”, “Sarenc” ve “Kamengiz” kollarını birleştirir. Dinleyicide lirik bir ruh hali uyandırır. “Semayi-Şems” zarbi-mughamı, aruz ölçüsüyle yazılan gazellerle icra edilir. Burada genellikle aşk ve vatan temalı gazeller seslendirilmektedir.

Diğer bilmece-muğamlarımızdan biri de “Ovşarı”dır. Bu zarbi muğam “Şüşter” ezgisine dayanmaktadır. İnsana ciddi bir ruh hali verir. “Ovşarı” zarbi-mugham “Şüşter” ve “Terkib” olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Bu zarbi muğamın sözleri genellikle halk şarkılarından okunmaktadır.

Bu zarbi muğam diğerlerinden farklıdır. Böylece diğerlerinin sonunda şarkıcı ve enstrümantal performans birlikte sonlanmış olur. “Ovşarı” zarbi muğamının sonunda, şarkıcı üçüncü bölümü tamamladıktan sonra tekrar enstrümantal eşlik başlar. Ve final, enstrümantal eşliğin icrasıyla son bulur. Ancak kanaatimizce, diğer zarbi muğamlarda olduğu gibi, eserin sonunun Şuştar’ın muğamına bir göndermeyle bitirilmesi daha uygun olurdu.

Şimdi sizlere üstad, halk sanatçısı Alim Gasımovun okumuş olduğu “Ovşarı” zarbi-muğamını dinletmek isterim.



Video 4. Alim Qasımov, Bəhram Mansurov, Tələt Bakıxanov - Ovşarı

“Mensuriyyə” zarbi muğamı marş benzeri, kahramanca bir karaktere sahiptir. “Çahargah” melodisi esas alınmıştır. “Mensuriyyə” zarbi muğamı genellikle iki bölümlü bir yapıya sahiptir. “Mansuriyyə” ve “Uzzal” şeklinde icra edilir. Ancak büyük sanatçımız Yakup Memmedov, “Mensuriyyə” eserini icra ederken kendiliğinden bir zil segah bölümü eklemiş, böylece iki bölümlü zarbi muğamı üç bölüm daha ekleyerek genişletmiş, bu zarbi muğama tatlı bir ses ve cazibe katmıştır. Ve Yakup Memmedov’dan sonra birçok şarkıcı bu zarbi-muğamı onun söylediği yapıda seslendirmiştir.



Video 5. Yaqub Məmmədov - Mənsuriyyə

“Heyderi” zarbi muğamı “Şuşter” melodisine dayanmaktadır. Diğer zarbi muğamlar arasında hacim olarak en küçüğü “Heydari”dir. 4/2’lik zamanla oynanır. Yani burada şarkıcının icrası iki kez duyuluyor, oysa şarkıcı burada gazelin yalnızca iki kıtasını seslendirmiş. Diğer kısımlar sadece enstrümantal müzikten oluşmaktadır ve bütün zarbi muğamlardan farklı olarak “Heyderi”nin sonu şarkıcı tarafından değil, enstrüman icracıları tarafından tamamlanmaktadır.

Şimdi isterdim ki, “Heyderi” zarbi muğamı hakkında söylemiş olduğum fikirleri sizlere görüntü olarak da üstad Alim Gasımovun ifasında sunayım.



Video 6. Alim Qasımov, Bəhram Mansurov, Tələt Bakıxanov - Heyderi

Sonuç

Sonuç olarak, zarbi muğamlar süre bakımından çok uzun yapıları olmasalar da, bu türleri icra eden hanendelerin yüksek tempoda söyleyebilme yetisine, güçlü tiz ses aralığına ve tempolu boğaz-gırtlak tekniklerine sahip olmaları gerekmektedir. Bu durum, muğam sanatının uzaktan bakıldığında ne kadar estetik ve zarif görünse de, aslında oldukça zengin, derinlikli ve karmaşık bir kültürel miras olduğunu göstermektedir. Bu nedenle, muğam sanatına yönelen her

bireyin, bu sanatın ne denli çetin, ciddi ve sorumluluk gerektiren bir alan olduğunu dikkatle düşünmesi ve bu bilinçle yaklaşması büyük önem taşımaktadır.

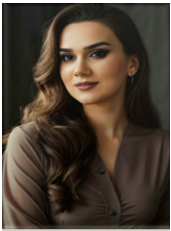
Öneriler

Muğam sanatında zarbi muğamların önemi oldukça büyüktür. Bu nedenle, bu makalede yedi zarbi muğam ve üç şikeste örneğine yer verilmiş, bu eserler hakkında temel ve özgün bilgiler sunulmuştur. Yapılan araştırmalar sonucunda, “Şirvan Şikestesı” adlı zarbi muğamın uzun yıllar boyunca meclislerde, konser salonlarında ve düğünlerde hanendeler tarafından sıklıkla icra edildiğı ve günümüzde de dinleyiciler tarafından beğeniyle karşılandığı belirlenmiştir. Bununla birlikte, bu muğamların üniversitelerde yalnızca enstrümantal icra derslerinde ele alınması; ancak hanende sınıflarında öğretilmemesi, pedagojik açıdan önemli bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Çünkü, bunlar bizim özümüz, kökümüzdür, eğer biz bunları unutarak ilerlemeyi düşünsek demek ki, zamanla geçmişimizi de unutuyoruz anlamına geliyor. Bu araştırma kapsamında; “Min İkinci Gece”, “Azerbaycan Halk Müziğinin Janrları”, “Şikeste – Millî Müzik Düşüncesinin Geleneksel Tezahür Modellerinden Biri Olarak” ve “Azerbaycan Muğamları” gibi kaynaklar incelenmiş ve bu çalışmada bu eserlerden etkin biçimde yararlanılmıştır.

Bilgilendirme

Bu makalede ele alınan on zarbi muğam örneğinin tamamı, usta sanatçılarımız Han Şuşinski, Yakup Mammedov, Şövkət Alekberova, Agahan Abdullayev, Hacıbaba Hüseyinov ve Alim Kasımov gibi önemli hanendelerin arşiv kayıtları aracılığıyla tek tek dikkatle dinlenmiştir. Ayrıca, aramızdan ayrılmış olan bu kıymetli icracıların üslup ve yorumlarının unutulmaması adına, Milli Konservatuvar’da yürüttüğüm derslerde öğrencilerime bu kayıtları düzenli olarak dinletmekteyim. Böylelikle hem geleneksel icra anlayışının aktarımı sağlanmakta hem de bu değerli yorumların yeni kuşaklara örnek oluşturması hedeflenmektedir.

Yazar Özgeçmişı



Doç.Dr. **Beyimhanım Valiyeva**, Bakı’de doğdu. 1998 yılında Bülbül Ortaokulu İhtisas Müzik Okulu’nun muğam sınıfına hanende bölümünden girdi ve 2007 yılında aynı okuldan onur derecesiyle mezun oldu. 2007 yılında Azerbaycan Milli Konservatuvarı’nın “Solo Şan” fakültesine girdi, 2011 yılında konservatuvarın lisans bölümünden onur derecesiyle mezun oldu ve aynı yıl konservatuvarda “Yüksek Lisans” derecesine kabul edildi. 2013 yılında Milli Konservatuvar’da yüksek lisansını onur derecesiyle tamamlayan Beyimhanım, 2014 yılında Azerbaycan Milli Konservatuvarı’nda “Doktora” seviyesine kabul edildi ve 2017 yılında mezun oldu. 2022 yılında “Han Şuşinski’nin İcra Özellikleri ve Muğam Sanatındaki Yeri” başlıklı bilimsel tezini savunarak sanat tarihi alanında doktora derecesi aldı. Bir monografi, bir ortak yazarlı ve bir bireysel ders kitabının, çok sayıda bilimsel makalenin ve çeşitli öğretim programlarının yazarıdır. Ayrıca Beyimhanım Valiyeva, 2012 yılından bu yana Azerbaycan Devlet Televizyonu’nun, 2019 yılından bu yana da Uluslararası Muğam Merkezi’nin solist sanatçısıdır. 2015 yılında Devlet Başkanı’nın kararnamesiyle kendisine “Azerbaycan Cumhuriyeti Emektar Sanatçısı” fahri adı verildi. Beyimhanım, 2024 yılında “Humay” ulusal ödölüne layık görüldü. **Kurum:** 2012 yılında Azerbaycan Milli Konservatuvarı’nın “Muğam (Şarkıcı)” bölümünde ders vermeye başladı, 2017’den bu yana Milli Konservatuvar’da kıdemli öğretmen, 2023’ten bu yana da aynı eğitim kurumunda doçent olarak görev yapıyor. **E-mail:** veliyevabeyimxanim@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-5076-5138

Kaynaklar

- Zöhrabov, R. F. (2013). *Azərbaycan muğamları: Dərs vəsaiti* (s. 250–251). Təhsil Yayınları.
- İsmayilov, M. C. (1984). *Azərbaycan xalq musiqisinin janrları* (s. 18). Işıq Yayınları.
- Köçərli, İ. (t.y.). “*Şikəstə*” – *Milli musiqi təfəkkürünün ənənəvi təzahür modellərindən biri ki.* (“Şikeste” – Millî müzik düşüncesinin geleneksel tezahür (ifade) modellerinden biridir.) 193-205
<https://intangible.az/front/az/downloadExampleLibrary/4980>
- Necefzade, A. (2004). Çalgı alətlərimiz. Bakı. s.65

Halıqzade, F. H. (1985). *Ritmika azerbaycanskoy narodnoy muzyki (Azerbaycan halk müziğinin ritmiği)* [Sanat bilimleri alanında doktora tezi özeti]. Moskova.

Hüseynov, R. (1988). *Min ikinci gecə*. Bakı Yayınları.

Web siteleri

Web 1. Aşıq Abbas Tufarqanlı. (t.y.). İnciməsin [Şiir]. [https://az.wikisource.org/wiki/İncimesin_\(Aşıq_Tufarqanlı\)](https://az.wikisource.org/wiki/İncimesin_(Aşıq_Tufarqanlı))

Web 2. Musiqi Dünyası. (t.y.). *Hüseyn Hüseynov haqqında* [Biyografi]. http://enene.musiqi-dunya.az/h_huseynov2.html

Video 1. Alim Qasimov- Zərb Muğamlar <https://www.youtube.com/watch?v=KRGYLLqU6HE>

Video 2. Alim Qasimov-Şirvan Şikəstəsi, 15 mart 1988 <https://www.youtube.com/watch?v=cnYMDCq0puE>

Video 3. Ağaxan Abdullayev. Arazbarı - Mani ritmik muğamı 1987 <https://www.youtube.com/watch?v=DUCUCuyynW8>

Video 4. Alim Qasimov, Bəhram Mansurov, Tələt Bakıxanov - Ovşarı <https://www.youtube.com/watch?v=XoqSihxUwjg>

Video 5. Yaqub Məmmədov - Mənsuriyyə https://www.youtube.com/watch?v=VE8Y_Tqv0dA

Video 6. Alim Qasimov, Bəhram Mansurov, Tələt Bakıxanov - Heydəri <https://www.youtube.com/watch?v=d5gR6GBdRGA>

Examining of the teaching of Zarbi mughams

Abstract

Although zarbi mughams are shorter and more concise in form compared to dastgah-type compositions, their accurate and effective performance requires a high level of musical proficiency. In this context, it is essential for the performer to possess a wide vocal range, accurately produce high-pitched tones, have strong command of vocal technique, and ensure melodic cohesion while accompanied by "kavul" (a traditional rhythmic instrument). Zarbi mughams are among the professional music forms rooted in oral tradition. Unlike dastgahs, zarbi muğams are typically structured as single-part compositions and are predominantly performed in a vocal-instrumental format, in which the singer and musicians perform collectively as an ensemble. This study focuses on the place and significance of zarbi mughams in the art of hanende (traditional vocal performance). In particular, it presents analyses of the vocal ranges required for these performances and the rhythmic structures they adhere to. In the analysis section, the research draws on the analytical approaches found in the national musicological works of prominent Azerbaijani scholars such as M. Ismayilov, I. Kocherli, R. Zohrabov, R. Huseynov, and F. Khaligzade. Zarbi mughams hold an important place in the development of mugham art. Accordingly, this study examines seven zarbi mughams and three examples of shikeste, providing their names and essential information about their content. Findings from the research indicate that the zarbi muğam titled "Shirvan Shikestesi" has been performed by hanendes for many years in gatherings, concert halls, and weddings, and continues to be performed and appreciated today. However, the fact that these important muğams are taught only in their instrumental form at universities, and are not included in hanende (vocal) classes, is seen as a pedagogical shortcoming.

Keywords: mugham art, scale, zarbi mugham, rhythm, master

Araştırma Makalesi

Sekülerleşen ritüelin ticarileşmesi: Mevlevî semâsının komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma bağlamında analizi

Fatih Coşkun¹

Ege Üniversitesi, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, İzmir, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 25 Nisan 2025
Kabul: 15 Haziran 2025
Online Yayın: 30 Haziran 2025

Anahtar Kelimeler

Desakralizasyon
Komodifikasyon
Kültürel Yozlaşma
Mevlevîlik
Ritüel
Sekülerleşme
Semâ

Öz

Mevlevî semâsı, İslam düşüncesinin tasavvufi ve mistik yönünü temsil eden, sembolik anlamlarla yüklü kadim bir ritüeldir. Semâ, Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin öğretileri çerçevesinde şekillenen Mevlevîlik yolunun merkezinde yer alır ve dervişin ilahi aşkla bütünleşme sürecini beden diliyle ifade ettiği, yüksek manevi derinliği olan bir ibadettir. Ancak Türkiye'de özellikle son on beş-yirmi yıllık dönemde, bu ritüelin geleneksel bağlamından giderek uzaklaştırılarak sekülerleşmiş mekânlarda ve piyasa odaklı etkinliklerde sunulmaya başlandığı gözlemlenmektedir. Semâ, artık alışveriş merkezi açılışlarından düğün organizasyonlarına, otellerin turistik gösterilerinden devlet protokol törenlerine kadar uzanan geniş bir yelpazede, adeta bir sahne sanatı performansı gibi sergilenmektedir. Bu durum, semânın kutsallığını zedeleyen ve onu estetik bir gösteriye indirgeyen bir dönüşümü beraberinde getirmektedir. Bu makale, Mevlevî semâsının seküler alanlarda temsiline odaklanarak, bu dönüşümü komodifikasyon (metalaştırma), desakralizasyon (kutsallıktan arındırma) ve kültürel yozlaşma kavramları çerçevesinde ele almaktadır. Baudrillard'ın simülakr kuramı, Bourdieu'nün kültürel sermaye anlayışı, Turner'ın ritüel kavrayışı ve Walter Benjamin'in aura kavramı gibi kuramsal perspektifler aracılığıyla disiplinlerarası bir değerlendirme yapılmaktadır. Nitel araştırma yöntemleri kullanılarak, özellikle medya içerikleri ve güncel görsel örnekler üzerinden yapılan analizler, semânın anlam dünyasındaki dönüşümü gözler önüne sermektedir. Bulgular, semânın özgün manevi boyutunun giderek silikleştiğini ve onun piyasa ekonomisinin bir parçası hâline geldiğini ortaya koymaktadır. Böylece Mevlevî geleneği, sadece biçimsel değil, aynı zamanda ötsel düzeyde de dönüşüme uğrayarak, modern kapitalist toplumun kültürel tüketim nesnelerinden biri hâline gelmektedir. Bu bağlamda makale, geleneksel ritüellerin sekülerleşme sürecindeki kırılmalarını ele alarak, kültürel mirasın korunması bağlamında eleştirel bir sorgulama sunmaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Coşkun, F. (2025). Sekülerleşen ritüelin ticarileşmesi: Mevlevî semâsının komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma bağlamında analizi. *Türk Müziği*, 5(2), 173-180. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15667634>

Giriş

Mevlevî semâsı, İslami tasavvuf geleneğinin en seçkin ritüellerinden biri olarak kabul edilmektedir. 13. yüzyılda Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin öğretisi etrafında şekillenen bu ritüel, yalnızca estetik bir dans değil; aynı zamanda ruhsal bir yolculuğun, Tanrı'ya aşk yoluyla ulaşma çabasının dışavurumudur (Şimşek, 2012). Semâ, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde, bir ibadet biçimi ve mistik tefekkür pratiği olarak algılanmıştır.

¹ Dr. Öğr. Gör., Ege Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, İzmir, Türkiye. E-mail: fatih.coskun@ege.edu.tr ORCID: 0000-0002-3546-7415

Ancak modernleşme süreçleriyle birlikte, dini ritüellerin bağlamsal özellikleri değişime uğramış ve kültürel miras unsurları, yeni sosyo-ekonomik koşullarda farklı işlevler yüklenmiştir (Taylor, 2007). Bu çerçevede Mevlevî semâsı da, geleneksel işlevinin ötesine geçerek seküler, ticarî ve eğlence odaklı alanlarda yeniden üretilmektedir. Bir Mevlevî'nin bir alışveriş merkezi açılışında, bir düğün organizasyonunda ya da bir turistik etkinlikte semâ icra etmesi, bu dönüşümün en çarpıcı örneklerinden biridir.

Günümüzde tescilli bir kültürel miras olarak kabul edilen Mevlevî törenleri, hem yerli hem de yabancı ziyaretçiler tarafından ilgi görmektedir; ancak bu ilginin arkasında, ritüelin klasik anlamının yanı sıra ticarileşme, sekülerleşme ve kültürel değerlerin yozlaşması gibi eleştiriler de bulunmaktadır. Bu bağlamda, bir mevlevinin düğün veya mekan açılışında gösterdiği performans, mekana özgü kutlamaların yanı sıra, ritüelin kutsallığı, ticarileşme süreci ve kültürel bütünlüğün bozulması gibi karmaşık dinamiklerin kesişim noktasında incelenmelidir.

Bu makalede, söz konusu dönüşüm, özellikle komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma kavramları bağlamında ele alınacaktır. Komodifikasyon, kültürel ve dini değerlerin piyasa nesnelerine dönüşme sürecini ifade ederken (Harvey, 1990), desakralizasyon ise kutsal olanın dünyevileşerek sıradanlaşmasını tanımlamaktadır (Eliade, 1957).

Kuramsal Çerçeve

Komodifikasyonun Tanımı ve Kavramsal Alt Yapısı

Komodifikasyon, bir kültürel, sosyal veya dini değerın piyasa ekonomisi kapsamında bir meta haline getirilmesi sürecidir. Marx, bu durumu bir kültürel ögenin veya sembolün, kullanım değeri yerine değişim değeri üzerinden dolaşıma sokulması olarak tanımlar (Marx, 2004). Bir unsurun, yerel ve özgün bağlamından kopararak ekonomik değer belirlenmesi ve ticarileştirilmesi, komodifikasyon kavramının temelini oluşturur. Bu süreçte, tarihi ve manevi derinliği bulunan ritüeller, görsel ve işitsel unsurlar aracılığıyla estetik bir ürün olarak pazarlanmakta, turistik çekim merkezi haline gelmektedir (Aydoğan, 2018). Özellikle turizmin yaygınlaştığı günümüzde, bir ritüelin estetik ve kültürel yönleri, ekonomik açıdan değerlendirilmeye başlanmış; bu durum geleneksel anlatının ve kutsallığın değişmesine neden olmuştur. Baudrillard (1998), günümüz toplumlarında simülakrın, yani gerçeklikten kopmuş ve kendi kendine referans veren görüntülerin egemen olduğunu belirtir. Mevlevî semâsının sekülerleştirilmiş performansları, orijinal ruhsal ve dini bağlamdan kopmuş, dolayısıyla "gerçeğin bir simülasyonu" haline gelmiştir. Bu durumda semâ, sadece estetik bir gösteri olarak algılanmakta; ritüelin derin metafizik anlamı kaybolmaktadır. Bu durum, ritüelin orijinallliğini koruma ve maliyet yaratma arasında bir gerilim yaratırken, aynı zamanda toplumsal hafızanın yeniden yapılandırılması sürecinde de kritik bir rol oynamaktadır (Öztürk, 2019).

Desakralizasyon (Kutsallıktan Arındırma)

Desakralizasyon, kutsalın, anlamından arındırılarak sıradanlaştırılması süreci olarak tanımlanır (Eliade, 1957). Geleneksel toplumlarda kutsal ve dünyevi arasındaki ayrım kesin iken, modern toplumlarda bu ayrım giderek bulanıklaşmıştır. Taylor'a (2007) göre, seküler çağda insanlar, dini ritüellere estetik ya da kültürel değer atfederek onları kutsallıktan bağımsız birer gösterim biçimine indirgemektedir.

Turner (1969), ritüellerin toplumsal yapıyı yeniden üreten ve kutsallığı deneyimleten süreçler olduğunu ileri sürer. Semâ gibi ritüeller, katılımcılar için yalnızca bir gösteri değil, aynı zamanda dönüştürücü bir deneyimdir. Ancak mekânsal ve bağlamsal değişim, ritüelin dönüştürücü gücünü zayıflatmaktadır. Örneğin, bir alışveriş merkezinin açılışında sergilenen semâ gösterisi, mistik bir birlik deneyimi yerine, estetik bir "gösteri" halini almakta ve izleyiciye tüketilebilir bir kültürel ürün sunmaktadır.

Benjamin (2017) ise sanat eserinin "aurası" kavramı üzerinden, geleneksel bağlamından koparılan kültürel ürünlerin özgün deneyim gücünü kaybedeceğini belirtir. Bir semâ gösterisinin ticarileşmesi, Benjamin'in tanımladığı biçimde, ritüelin "aura"sını yitirerek kitle tüketimi için standartlaştırılması sürecine örnektir. Artık semâ, izleyicinin ruhsal bir katılımı değil, yalnızca estetik bir beğeni üretmektedir. Mevlevîliğin temel unsurlarından biri olan Sema ayini, orijinalinde Allah'a yaklaşma ve manevi aşkın ifadesiyken, modern dünya koşullarında bu ritüel, turistik gösteriler ve ödüllendirici etkinlikler kapsamında sunulduğu andan itibaren, kutsallık boyutu aşınmaya başlamıştır (Bayram, 2020).

Bu süreçte, desakralizasyon yalnızca ritüelin içerik bakımından değil, aynı zamanda toplumsal algı düzleminde de kendini göstermektedir. Geleneksel olarak derin manevi anlamlar barındıran Sema ayini, günümüzde kültürel bir performans unsuru haline geliyor; bu durum, ritüelin sembolik değerlerinin sarsılmasına ve dünyevi beklentilere hizmet eden bir gösteriye dönüşmesine neden olmaktadır. Böylece, ritüelin orijinal kutsallığı, modern ekonomik ve kültürel ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden tanımlanmaktadır (Öztürk, 2019).

Kültürel Yozlaşma: Geleneksel Değerlerden Sapış

Mevlevî semâsının bağlamından kopararak seküler etkinliklerde performans nesnesi hâline getirilmesi, yalnızca komodifikasyon ve desakralizasyon süreçleriyle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda kültürel yozlaşmanın da somut bir örneğini teşkil etmektedir. Kültürel yozlaşma, bir toplumun tarihsel olarak inşa ettiği anlam sistemlerinin, değerlerinin ve sembollerinin, dışsal müdahaleler veya içsel çözümler sonucu özgünlüğünü ve işlevini yitirmesi süreci olarak tanımlanmaktadır (Featherstone, 1991). Bu süreç, modernleşme ve küreselleşme etkisi altında, yerel ve otantik geleneklerin yerini daha popüler, evrensel ve hatta ticarileşmiş unsurların aldığı bir süreçtir. Mevlevî ritüelleri, tarih boyunca derin manevi anlamlar taşıyan bir kültürel yapı sunarken, günümüzde popüler kültür, medya ve turizm gibi etmenlerin etkisiyle dönüşüme uğramaktadır. Düğün ve açılış gibi kutlamalarda sunulan Mevlevî performansları, geleneksel anlatının ötesinde, halk arasında eğlence ve gösteri unsuru olarak algılanmaya başlanmıştır. Bu durum, ritüelin orijinal kültürel değerlerinin seküler bir biçimde yeniden yorumlanmasına ve bazen de yozlaşmasına yol açmaktadır (Yıldırım, 2021).

Modern yaşamın gereklilikleri doğrultusunda, ritüelin eğlence, görsel çekicilik ve estetik unsurlarının ön plana çıkarılması, ritüelin sembolik değerlerinin inceltmesiyle sonuçlanmaktadır. Özellikle genç kuşakların çağdaş deneyimlerine hitap eden performanslar, orijinal kutsallığı daha çok estetik bir sunum olarak yeniden kurgulamaktadır. Bu dönüşüm, Mevlevî ritüellerinin kültürel hafızadaki yerinin değişmesi, hatta zaman zaman atlanarak yüzeyselleşmesi anlamına gelmektedir. Burada, kültürün, modern yaşamın getirdiği tüketim kültürü ve popüler eğilimler doğrultusunda dönüşüm geçirmesi, geleneksel değerlerden sapma olarak değerlendirilmekte, toplumsal hafıza içinde kalıcı izler bırakmaktadır.

Kültürel yozlaşma, sadece ritüelin sunum biçimiyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda ritüelin anlam katmanlarının da sığlaştırılmasına neden olmaktadır. Ritüelin mistik anlamının arka planda kalması, toplumsal bellekte derin bir manevi dokunun yerini, ticari çıkarlar temelinde geliştirilen halk eğlencesine bırakmaktadır. Bu durum, orijinal mistik değerlerin yerini çağdaş performanslarla dolduran, ancak aynı zamanda bu performansların kültürel mirası tamamen yansıtamadığı bir dönüşüm sürecini ortaya koymaktadır.

Amaç

Bu çalışmanın temel amacı, Mevlevî ritüellerinin modern etkinliklerde mekânsal ve toplumsal performansını, özellikle komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma kavramları çerçevesinde ele almak, tartışmak ve bu konuda bir perspektif sunmaktır.

Problem

Çalışmanın temel araştırma soruları şu şekilde özetlenebilir:

- Bir melevînin düğün ya da mekan açılışında performans göstermesi, geleneksel Mevlevî ritüellerinin komodifikasyonu sürecinde nasıl yorumlanabilir?
- Bu tür performanslar, Mevlevilikte kutsallığın yerini ve anlamını nasıl etkilemektedir (desakralizasyon)?
- Modern toplumsal değerler ve kültürel dönüşüm bağlamında, bu performansların kültürel yozlaşmaya etkileri nelerdir?

Bu sorulara cevap ararken, modern toplumun kültürel değerleri nasıl şekillendirdiği ve dini ritüellerin bu süreçte nasıl türevlendiği üzerinde durulacaktır. Mevlevilik gibi derin tarihi ve manevi kökenlere sahip bir geleneğin, günümüz modernleşme süreçlerinden nasıl etkilendiği önemli bir tartışma konusudur.

Bu analiz, kültürel ürünlerin modern kapitalist toplumdaki dolaşım biçimlerini anlamak açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, kültürel mirasın korunması ve aktarılması süreçlerinde karşılaşılan güncel sorunlara da ışık tutmayı hedeflemektedir.

Yöntem

Bu çalışma, Mevlevî semâsının geleneksel bağlamından kopartılarak seküler ortamlarda performatif bir gösteri olarak sunulması sürecini nitel araştırma yöntemi çerçevesinde analiz etmektedir. Nitel araştırmalar, olguların anlam dünyalarına nüfuz etmeyi amaçlar ve betimleyici, yorumlayıcı bir yaklaşıma dayanır (Creswell, 2013). Bu bağlamda, çalışmanın temel amacı, semâ'nın kültürel bağlamı dışında yeniden sahnelenmesini yalnızca dışsal bir gözlem değil, aynı zamanda kültürel çözülme ve yeniden inşa süreçleriyle birlikte kavramsal olarak irdelemektir.

Araştırmada, örnek olay incelemesi (Yin, 2003) yöntemi esas alınmıştır. Bu kapsamda, 2015–2024 yılları arasında Türkiye’de çeşitli şehirlerde gerçekleştirilen 12 düğün töreni, alışveriş merkezi ve otel açılışından oluşan kamuya açık video kayıtları ve medya yansımaları incelenmiştir. Seçilen vakalar, semâ'nın estetik ve görsel boyutunun ön plana çıktığı, dini bağlamdan uzak ve tüketim kültürünün parçası olarak kurgulandığı temsilleri içermektedir.

Veri toplama sürecinde görsel-işitsel medya içerikleri, YouTube, Instagram ve haber portalları gibi açık kaynaklardan sağlanmış; veriler içerik çözümlemesi (Krippendorff, 2004) ve söylem çözümlemesi (Fairclough, 1995) teknikleriyle değerlendirilmiştir. Ayrıca, kültürel çalışmalar ve ritüel teorisi bağlamında literatür taraması yapılarak çözümlemelere kuramsal derinlik kazandırılmıştır.

Etik ilkeler gözetilerek tüm analizler anonimleştirilmiş, kişi ve mekân isimleri gizlenmiştir. Bu bağlamda çalışma, kültürel mirasın korunmasına yönelik eleştirel bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Bulgular

Semâ'nın Performansa Dönüşümü

İncelenen vakalarda, semâ'nın bir ibadet olarak değil, daha çok düğün, otel veya AVM açılışı gibi etkinliklerde bir “gösteri” unsuru olarak sahnelendiği görülmektedir. Bu tür sunumlarda semâzenler sıklıkla spot ışıkları altında, zemine serilmiş kırmızı halılar üzerinde, fon müziği eşliğinde dönüş hareketlerini icra etmektedir. Bu bağlamda, semâ'nın içsel anlam dünyasından kopararak yüzeysel bir estetik nesneye dönüştürüldüğü tespit edilmiştir. Bu durum, Baudrillard'ın (1998) ileri sürdüğü simülakr kavramıyla açıklanabilir; semâ burada “gerçekliğini” yitirmiş, sadece bir görsel ikon olarak yeniden üretilmiştir.

Ayrıca, bu gösterilerde ritüelin sürekliliği ve içsel döngüsü bozulmakta, dönüş hareketleri koreografi mantığıyla “kısa süreli” ve “etkileyici” anlara indirgenmektedir. Bu, ritüelin biçimsel yapısının da kırılmasına neden olmaktadır (Turner, 1969). Dolayısıyla izleyiciye sunulan, Mevlevî semâsının orijinalinden çok, onun estetikleştirilmiş bir gölgesi haline gelmektedir.

Tüketim Kültüründe Mevlevî İmgesi

Görsel medya içeriklerinin analizinde, semâ'nın tanıtım ve pazarlama aracı olarak kullanıldığı da gözlemlenmiştir. Özellikle otel ve restoran açılışlarında semâzenlerin kullanıldığı sahnelerde, markanın “mistik” veya “kültürel” bir kimlik kazanma arzusu öne çıkmaktadır. Bu durum, ritüelin artık yalnızca bir inanç temsili değil, aynı zamanda pazarlama stratejisinin bir parçası haline geldiğini göstermektedir.

Bu bağlamda semâ, komodifikasyon sürecine dâhil edilmiştir. Ürünün kendisi olmamakla birlikte, ürünün pazarlanmasında işlevsel bir araç olarak “satış değeri” taşımaktadır. Böylece semâ, sadece estetik değil, ekonomik bir değerle de yüklü hale gelmektedir (Harvey, 1990). Bu dönüşüm, Mevlevîliğin kültürel kodlarını çözerek onları ticari bir söylemin parçası haline getirmektedir.

Anlam Kaybı ve Kültürel Aşınma

Semâ'nın seküler ortamlarda tekrar tekrar sahnelenmesi, zaman içinde izleyici nezdinde de ritüelin algısında bir kaymaya neden olmaktadır. Sosyal medyada yer alan görsellerin altında yapılan yorumlar ve izleyici ifadeleri, semâ'nın

“çok huzurlu bir dans”, “estetik bir gelenek” veya “harika bir gösteri” olarak tanımlandığını ortaya koymaktadır. Bu ifadeler, ritüelin özel anlamından uzaklaştırıldığını göstermektedir.

Burada desakralizasyon süreci devreye girmektedir. Eliade’ye (1957) göre, kutsal olanın profanlaştırılması, toplumun sembollerle kurduğu ilişkiyi zedeler. Semâ’nın da bu bağlamda estetikleşmesi, izleyicinin ritüele artık “ibadet” değil, “eğlence” gözüyle bakmasına yol açmakta, bu da kolektif hafızada ciddi bir anlam kaybına neden olmaktadır.

Aynı zamanda bu süreç, kültürel yozlaşmanın da göstergesidir. Featherstone (1991), kültürel değerlerin yeniden üretim süreçlerinde, piyasanın taleplerine uyum sağlamak amacıyla özgünlükten uzaklaşabileceğini belirtir. Mevlevî semâsının içeriğinden kopararak görsel bir tüketim nesnesine indirgenmesi, kültürel hafızada da kırılmalar yaratmakta; ritüelin anlam haritası, piyasa mantığına göre yeniden çizilmektedir.

Tartışma

Araştırmanın bulguları, modern bağlamda Mevlevî ritüellerinin sergilenmesinin, üç temel dönüşüm süreciyle – komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma – yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. Öncelikle, ritüelin ticari çıkarlar doğrultusunda standartlaştırılarak, orijinal manevi anlamından soyutlanması; toplumsal hafızada Mevlevîliğin sadece görsel ve estetik bir performans olarak yer almasına sebep olmaktadır. Bu durum, ritüelin tarihsel kökenlerine dair farkındalığın azalmasına yol açarken, aynı zamanda modern tüketim kültürünün de etkisini artırmaktadır.

İkinci olarak, desakralizasyon süreci, ritüelin kutsallığının yerini dünyevi değerlerin almasıyla kendini göstermektedir. Dini ve manevi bir bütünlüğe sahip olan Sema ayini, modern etkinliklerde performans unsuru olarak sunulduğunda, izleyicilerin algısında sekülerleştirme eğilimi belirgin hale gelmektedir. Bu durum, belirli bir anlatı çerçevesinde, ritüelin orijinalliğinde meydana gelen erozyon ile sonuçlanmakta ve toplumun ritüele yüklediği anlam katmanında kayıplara neden olmaktadır.

Üçüncü olarak, kültürel yozlaşma süreci, modern yaşamın getirdiği dışsal faktörlerin etkisiyle geleneksel değerlerin yıpranmasını ve yerini daha popüler, ticarileşmiş unsurların almasına yol açmaktadır. Bu dönüşüm; genç kuşaklar arasında orijinal kutsal duyguların zayıflamasına ve performansın yalnızca gösterisel bir etken olarak algılanmasına sebep olmaktadır. Dolayısıyla, ritüelin kültürel hafızadaki değeri, ekonomik getirilerin ön plana çıkmasıyla ciddi anlamda sarsılmaktadır.

Toplumsal ve kültürel yapının yeniden inşasında, Mevlevî ritüellerinin gösterildiği mekanların ve etkinliklerin işlevi tüm bu dinamiklerle yeniden değerlendirilmelidir. Ritüelin orijinal kutsal anlatısı, modern performanslarda yerini estetik ve eğlence unsurlarına bıraktığında, toplumsal hafıza ve kültürel miras arasında bir uyumsuzluk söz konusu olabilmektedir. Bu nedenle, ritüelin hem ticari hem de manevi yönlerinin dengeli bir şekilde korunması gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

Özellikle düğün ve açılış gibi kutlamalarda yer alan bu performanslar, toplumun modern yaşamla geleneksel değerlere olan bakış açısını yansıtan önemli göstergelerdir. Geleneksel Mevlevî öğretilerinin ve ritüellerinin, modern değerlerle ve ekonomik beklentilerle kesişim noktasında nasıl yeniden yorumlandığı, bu çalışmanın ortaya koyduğu temel sorunsallardan biridir. Geline nokta, rasyonelleşme, ticari çıkarlar ve kültürel tüketim dinamikleri, ritüelin özgün yapısını yeniden şekillendirmektedir. Buna karşın, ritüelin tarihi kökenlerinin ve manevi boyutunun unutulmaması, kültürel mirasın korunması adına büyük önem taşımaktadır.

Sonuç ve Öneriler

Mevlevî ritüellerinin düğün ve mekan açılışlarında performans olarak yer alması, modernleşme ve küreselleşme süreçleri içinde ortaya çıkan komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma dinamiklerini gözler önüne sermektedir. Bu makalede, öncelikle Mevlevîlik ve Sema ayininin tarihsel ve kültürel bağlamı ele alınmış; ardından, modern toplumsal dinamikler ışığında ritüelin ekonomik ve kültürel dönüşümü değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Bu sonuçlar ışığında, ritüellerin yalnızca ekonomik çıkarların değil, aynı zamanda manevi değerlerin de gözetilerek sunulması gerekmektedir. Mevlevilik gibi derin tarihi ve kültürel bir yapının, modern gösteri biçimlerine entegre edilmesi sürecinde; ritüelin özündeki manevi ve kutsal mesajın korunması için belirli stratejiler geliştirilmelidir. Bu stratejiler arasında, performansın eğitimli sanatçılar tarafından, ritüelin sembolik değerlerini koruyacak biçimde sergilenmesi, ticari çıkarlar ile manevi değerlerin dengesinin gözetilmesi ve izleyici kitlesine ritüelin tarihsel arka planı hakkında bilgi verilmesi yer almaktadır.

Araştırmanın bulguları şu temel şu temel sonuçlara işaret etmektedir: Birincisi, ticari amaçlar doğrultusunda uygulanan performanslar, orijinal ritüelin kutsal ve manevi derinliğini göz ardı etme riski taşımaktadır. Mevlevi ritüellerinin ticarileştirilmesi, performansın sabit, standart bir form kazanmasına neden olurken, toplumsal hafızadaki yerinden sapmasına yol açmaktadır (Aydoğan,2018). İkincisi, ritüelin desakralizasyon süreci, kutsallığı ortadan kaldırarak, performansın seküler ve gösterisel bir yapıya bürünmesine neden olmaktadır. Bu durum, hem dinî duygularda hem de toplumsal algıda eksikliklere yol açmakta, kutsalın dünyevi yorumlarla yer değiştirmesine neden olmaktadır (Bayram, 2000). Üçüncüsü, kültürel yozlaşma, modern dünyanın getirdiği hızlı tüketim kültürü ve popüler eğlence anlayışı ile birleşerek, geleneksel Mevlevi anlatısının sapmasına neden olmaktadır. Geleneksel değerlerin korunması ve gelecek nesillere aktarılması, kültürel mirasın yaşatılması açısından kritik öneme sahiptir (Yıldırım, 2021). Ayrıca, kültürel mirasın ticarileşmesinde ortaya çıkabilecek yozlaşma belirtilerini azaltmak için, yerel otoriteler ve kültür kurumları tarafından denetim mekanizmaları oluşturulabilir. Bu noktada, UNESCO gibi uluslararası kurumların desteği ve yerel kültürel miras projelerinin desteklenmesi, ritüelin otantik yapısının korunması açısından etkili olabilir.

Sonuç olarak, Mevlevi ritüellerinin modern etkinliklerde sunduğu performans, hem fırsatlar hem de riskler içeren çok boyutlu bir dönüşüm sürecini temsil etmektedir. Geleneksel duygu ve ritüel uygulamalarının, ekonomik ve kültürel dinamiklerle kesişiminde ortaya çıkan bu dönüşüm, toplumsal hafızanın, inanç sistemlerinin ve kültürel mirasın yeniden değerlendirilmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda, ritüelin özgün anlamının korunması, hem manevi hem de toplumsal bütünlüğün gelecek nesillere aktarılması açısından hayati öneme sahiptir.

Araştırmada elde edilen bulgular, modern toplumun getirdiği değişimlerle birlikte, dini ve kültürel ritüellerin yeniden yorumlanması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Mevlevi ritüellerinin düğün ve açılışlar gibi seküler mekanlarda performans olarak yer alması, ritüelin antik sembolizmini ve kutsallığını zayıflatırken, aynı zamanda kültürel bir meta haline gelmesinin getirdiği riskleri de barındırmaktadır. Bu bağlamda, ritüelin estetik sunumu ile manevi derinliği arasında uyum sağlanması, toplumsal hafızanın ve kültürel mirasın sürekliliği için elzemdir. Gelecekte yapılacak araştırmalar, bu süreçlerin daha geniş örneklem grupları ve saha çalışmalarıyla desteklenerek, farklı bölgesel ve toplumsal bağlamlardaki ritüel dönüşümlerini irdelemesi açısından önemli fırsatlar sunmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Mevlevî semâsının seküler alanlardaki performanslarını, komodifikasyon, desakralizasyon ve kültürel yozlaşma kavramları açısından incelemiş olsa da, birkaç sınırlamaya sahiptir. İlk olarak, araştırma yalnızca belirli coğrafi bölgelerde (özellikle Türkiye'deki büyük şehirlerde) gerçekleştirilen semâ gösterileri üzerinden yapılmıştır. Bu durum, farklı coğrafyalarda ve kültürel bağlamlarda yapılan performansların etkilerini inceleme fırsatını kısıtlamaktadır.

İkinci sınırlama, çalışmanın nitel bir yöntemle yapılmış olması ve dolayısıyla daha geniş bir örneklemden veri toplama imkânının olmamış olmasıdır. Gelecekteki araştırmalar, daha geniş örneklemeler kullanarak, semâ performanslarının farklı toplum kesimleri üzerindeki etkilerini daha kapsamlı bir şekilde değerlendirebilir. Yalnızca görsel medya içeriklerine dayalı veri toplandığı için performansın izleyiciler üzerindeki etkisi doğrudan ölçülememiştir. Araştırmada kullanılan içerikler çoğunlukla Türkiye'deki örneklerden seçilmiş olup, uluslararası bağlamdaki uygulamalara yer verilmemiştir.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Fatih Coşkun**, 1991 yılında Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarının Temel Bilimler Bölümünden mezun olarak lisans eğitimimi tamamladım. Mezun olduğum yıldan itibaren okulumda sanatçı öğretim görevlisi kadrosuyla çalışmaktayım. Çalgım Ud olup, Çalgı Eğitimi dersine giriyorum. 1997 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Sanat Müziği Ana Bilim Dalında “Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi ışığında XVII. yüzyıl Türk müziği” çalışmamla Yüksek Lisansımı, 2007 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümünde “Sosyalleşme Bağlamında İzmir’deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri” başlıklı tez çalışmamla master eğitimimi tamamlayarak doktor unvanını aldım. Kalan Müzik’ten Z Müzik etiketiyle yayımlanmış farklı bestecilere ait sekiz adet şarkıdan oluşan SU adını taşıyan cover bir albümüm bulunmakta. Akademisyenliğin yanında profesyonel müzisyenliğe de devam etmekteyim.

Kaynakça

- Aydoğan, M. (2018). *Komodifikasyon ve Tasavvuf: Mevlevi Ritüellerinde Modernleşme*. İstanbul: Akde Publications.
- Baudrillard, J. (1998). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları. (Orijinal eser 1981’de yayımlanmıştır)
- Baudrillard, J. (1998). *Tüketim Toplumu: Söylenceler ve Yapılar* (H. Deliceaylı & F. Keskin, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eser 1970)
- Bayram, H. (2020). *Desakralizasyon ve Kültürel Yozlaşmanın Etkileri*. Ankara: TÜBİTAK Yayınları.
- Benjamin, W. (2017). *Teknik Olarak Yeniden Üretilen Sanat Eseri* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal eser 1936’da yayımlanmıştır)
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (Sermaye Biçimleri. Eğitim Sosyolojisi için Teori ve Araştırma El Kitabı içinde (pp. 241-258). Greenwood Press.
- Creswell, J. W. (2013). *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five approaches*. (Nitel sorgulama ve araştırma tasarımı: Beş yaklaşım arasından seçim yapmak), SAGE Publications.
- Eliade, M. (1957). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Harcourt. (Kutsal ve Kutsal Olmayan: Dinin Doğası)
- Fairclough, N. (1995). *Critical discourse analysis: The critical study of language*. London/New York: Longman (Eleştirel söylem analizi: Dilin eleştirel incelenmesi)
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage. (Tüketim Kültürü ve Postmodernizm)
- Harvey, D. (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Blackwell Publishers. (Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri Üzerine Bir İnceleme)
- Krippendorff, K. (2004). *Content analysis: An introduction to its methodology*: SAGE Publications. (İçerik analizi: Metodolojisine bir giriş)
- Marx, K. (2004). *Kapital: Cilt I. Politika ekonomisinin eleştirisi* (Çev. Mehmet Selik). Yordam Kitap. (Orijinal eser 1867’de yayımlanmıştır)
- Öztürk, R. (2019). Tasavvufun Modern Yüzü: Mevlevilik ve Toplumsal Değişim. *Journal of Cultural Studies*, 12(3), 45–67.
- Şimşek, R. (2012). *Sema: Estetik bir ibadet*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Taylor, C. (2007). *Seküler Bir Çağ* (Çev. X. Yılmaz). İstanbul: Z Yayınları. (Orijinal eser 2007 yılında yayımlanmıştır.)
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing.
- Yıldırım, S. (2021). *Kültürel Yozlaşma ve Toplum: Modernleşme Sürecinde Değer Değişimi*. İstanbul: Nova Akademi.
- Yin, R. K. (2003). *Case study research: Design and methods*. SAGE Publications.

Commercialization of secularizing ritual: an analysis of Mevlevî semâs in the context of commodification, desacralization and cultural degeneration

Abstract

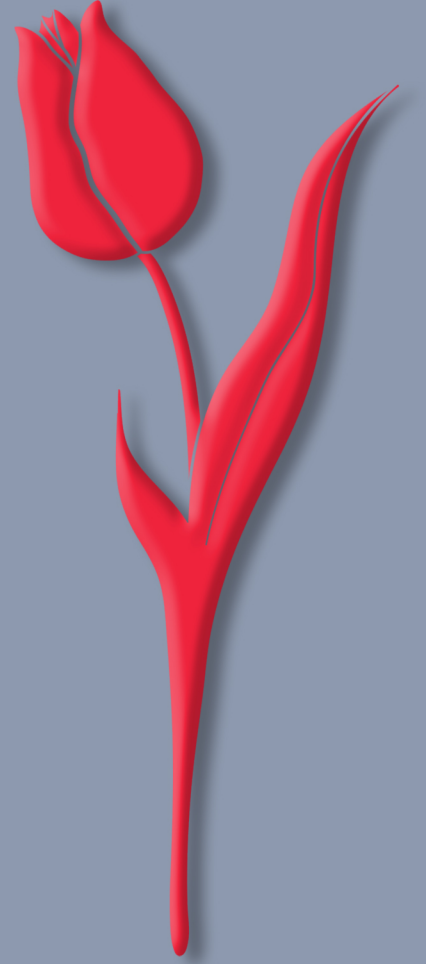
The Mevlevî semâ is an ancient ritual laden with symbolic meanings, representing the mystical and mystical aspect of Islamic thought. Semâ is at the center of the Mevlevî path, which is shaped by the teachings of Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, and is a worship with a high spiritual depth in which the dervish expresses the process of integration with divine love through body language. However, in Turkey, especially in the last fifteen to twenty years, it is observed that this ritual has been gradually removed from its traditional context and started to be presented in secularized spaces and market-oriented events. Semâ is now performed like a performance of stage art in a wide range of events, from shopping mall openings to wedding organizations, from hotel touristic shows to state protocol ceremonies. This situation brings about a transformation that undermines the sanctity of semâ and reduces it to an aesthetic spectacle.^b This article focuses on the representation of Mevlevî semâ in secular spaces and discusses this transformation within the framework of the concepts of commodification, desacralization and cultural degeneration. An interdisciplinary evaluation is made through theoretical perspectives such as Baudrillard's simulacrum theory, Bourdieu's understanding of cultural capital, Turner's conception of ritual and Walter Benjamin's concept of aura. Using qualitative research methods, the analysis of media content and contemporary visual examples reveals the transformation in the meaning of semâ. The findings reveal that the original spiritual dimension of semâ has been gradually obscured and it has become a part of the market economy. Thus, the Mevlevî tradition is transformed not only on a formal but also on a substantive level, becoming one of the cultural consumption objects of modern capitalist society. In this context, the article presents a critical interrogation of traditional rituals in the context of the protection of cultural heritage by addressing their ruptures in the secularization process.

Keywords: Mevlevîlik, Semâ, Commodification, Desacralization, Cultural Degeneration, Ritual, Secularization

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195

