

Ercan DURMAZ

Öğr. Gör, Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, ercandurmaz38@gmail.com, Ordu-Türkiye

ORCID: 0000-0001-5964-7990

Levent DEĞİRMENCİOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, leventdegoglu@hotmail.com, Kayseri-Türkiye

ORCID: 0000-0001-7162-8645

## KEMANE EĞİTİMİ: PERDE ADLANDIRMALARINA İLİŞKİN YENİ BİR YAKLAŞIM

### Özet

Bu çalışmada, kemane eğitiminde perde adlandırmalarına yönelik, Türk müziğinin geleneksel yapısını temel alan, yeni bir yaklaşımın sunulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda çalışma üç aşama takip edilerek tamamlanmıştır.

Araştırmanın birinci aşamasında, literatür taraması yapılmış; bu kapsamda, kemane eğitimi genelinde perde öğretimine odaklanan dijital ve yazılı kaynaklara ulaşılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında öncelikle, Türkiye’de lisans düzeyinde kemane eğitimi veren 11 eğitimci ile TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde devlet sanatçısı olarak görev yapan 9 kemane icracısıyla yüz yüze yarı yapılandırılmış görüşmeler yapılmıştır. Sonra kaynak taraması ve görüşmelerden elde edilen verilerden kemane eğitiminin terminoloji konusunda; “çalgının”, “ezgisel yapının”, “icra tekniklerinin”, “nüans, ve hız terimlerinin”, “ritmik yapının”, “düzenlerin” ve “perdelerin” adlandırılmasında eğitimciden eğitimeye, icracıdan icracıya değişen uygulamalarla kendini gösteren bazı problemlerin olduğu tespit edilmiştir.

Araştırmanın son aşamasında, yukarıda ifade edilen problemlerden “perdelerin adlandırılması” konusu ele alınmış, bu kapsamda, perde adlandırmalarının ne zaman, neden farklılaştığı konusu irdelenmiş ve yapılan çıkarımlar sonucunda, mümkün olduğunca Türk müziğinin geleneksel yapısı içerisinde oluşmuş, kemane eğitiminde kullanımı uygun olduğu düşünülen kavramlarla adlandırmalar yapılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kemane, Kabak Kemane, Kemane Eğitimi, Perde Adlandırmaları, Türk Müziği Terminolojisi.

## KEMANE EDUCATION: A NEW APPROACH TO NAMING FRETS

### Abstract

In this study, it has been aimed to present a new approach to fret naming in Kemane education, based on the traditional structure of Turkish music. For this purpose, the study has been completed by following three stages.

In the first stage of the research, a literature review was made; In this context, It has been reached to digital and written resources focusing on fret teaching throughout Kemane education.

In the second stage of the research, first of all, face-to-face semi-structured interviews were conducted with 11 educators who teach Kemane at undergraduate level in Turkey and 9 Kemane performers working as state artists under the TRT and the Ministry of Culture. Then, from the data obtained from the literature review and interviews, about the

terminology of the Kemane education; It has been determined that there are some problems in naming the "instrument", "melody structure", "performing techniques", "nuance, and speed terms", "rhythmic structure", "tunnings" and "frets", which manifest themselves with practices varying from educator to educator, from performer to performer.

In the last stage of the research, the issue of "naming frets", one of the problems mentioned above, was discussed, in this context, when and why the fret naming differs was examined, and as a result of the inferences made, naming has been made with the help of concepts that were formed within the traditional structure of Turkish music and thought to be appropriate for use in Kemane education.

**Keywords:** Kemane, Gourd Kemane, Kemane Education, Fret Naming, Turkish Music Terminology.

## 1. Giriş

1950’li yıllara kadar sadece Teke yöresinde Yörükler tarafından icra edilen kemane, bu yıllardan itibaren ilk defa Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’nda (TRT) icra edilmesiyle başlayan süreçte, farklı yörelerin icrasında da kullanılarak çok daha tanınır hale gelmiştir. Kemanenin TRT radyolarında ilk icrası Özgür Çelik’in doktora tez çalışmasında şu şekilde anlatılmaktadır:

Muzaffer Sarısözen’in 18.11.1954 tarihinde Ankara Devlet Konservatuarında yaptığı derleme çalışması esnasında İbrahim Çilingir ile tanışmış ve ondan ‘Pazardan Halı Aldım’ isimli Aydın türküsünü derlemiştir. İbrahim Çilingir bu türküyü derleme sırasında kabak kemane ile çalıp okuduğunu belirtmiş ve M. Sarısözen’in kabak kemaneye ilgi gösterdiğini ve bu geleneksel çalgının tanıtılması için kendisini radyodaki programa davet ettiğini belirtmiştir. Fakat konservatuar yönetimi buna izin vermemiş ve İ. Çilingir bu programa katılamamıştır. Muzaffer Sarısözen, İbrahim Çilingir’in programa katılamaması üzerine, kabak kemanenin radyoda tanıtılması ve icra edilmesi görevini o yıllarda radyoda bağlama sanatçısı olarak görev yapan Emin Aldemir’e vermiştir. Emin Aldemir 1950 yılından itibaren Ankara Radyosu’nda saz sanatçısı olarak görev yapmış olup, konservatuar arşivine Muzaffer Sarısözen ile birlikte gelerek İbrahim Çilingir’in kabak kemane icra tekniğini gözlemlemiştir. Emin Aldemir aynı zamanda keman da çaldığı için kabak kemane çalma konusunda çok da zorlanmamış ve radyoda kabak kemaneyi ilk defa o icra etmiştir (Çelik, 2018, s. 26-29).

Emin Aldemir’den sonra, kemaneyi 1970 yılında çalmaya başladığını belirten Yalçın Özsoy, çalgıyı İstanbul radyosunda ilk defa icra etmiş olduğunu ve Nida Tüfekçi’nin kendisini kemane çalması konusunda desteklediğini belirtmiştir (Değirmenci; Esen; Koruk; Özek, 2005, s. 1253-1254). Aynı yıllarda TRT İzmir Radyosu’na saz sanatçısı olarak giren Salih Urhan TRT’ye girişini şu şekilde anlatmaktadır:

İzmir radyosuna giderek orada tanıdığım Hamit Çine, Talip Özkan ve Yusuf Nalkesen ile konuşurduk. Bir gün İzmir radyosunda Mustafa Hoşsu beyin odasında otururken duvarda asılı bir kemane (kabak kemane) gördüm. Dedim hocam bunu çalan var mı? Yok dedi. Ver bunu bakım deneyeyim dedim. Aldım götürdüm bir hafta çaldım. Daha sonra radyoya geldim çal bakalım dediler. Çalınca çok beğendiler ve 15 dakikalık bant yapıldı, gönderildi. Sonra sınav açıldı ve böylelikle TRT’ye ikinci tip sözleşmeli olarak katılmış oldum (Batur, 2016).

Daha sonraki yıllarda 1979’da Fatih Gürgün İstanbul radyosunda, 1980’de Bayram Bağdatlı İzmir radyosunda aynı yıl Hüsnü Aydoğdu İstanbul radyosunda, 1981’de Bayram Salman ve İsmet Egeli İzmir radyosunda, aynı yıl İhsan Mendeş İstanbul radyosunda, 1987’de Arslan Akyol Ankara radyosunda, 1988’de Ersin Baykal İstanbul radyosunda, 2015’de Burhan Elmas ve Uğur Önür İstanbul radyosunda, Cafer Nazlıbaş ise İzmir radyosunda kemane icracıları olarak göreve başlamışlardır (Akyol, 2017, s. 171-172).

Kültür Bakanlığı kadrolarında ise Hüseyin Yalçın, Mustafa Dilek Gül (İstanbul Halk Müziği Devlet Korosu), Mehmet Akif Teke (İzmir Türk Dünyası Topluluğu), Muhsin Kurbanı, Ertuğrul Erarslan, Mehmet Çıracı (Ankara Halk Müziği Devlet Korosu), Engin Demirtaş (İstanbul Modern Folk Müzik Topluluğu), Aydın Özdemir (Sivas Devlet THM Korosu), Mehmet Torun (Ankara Türk Dünyası Topluluğu) kemane sanatçısı olarak görevlerine devam etmektedirler (Dincel, 2018, s. 11).

Kemane devlet korolarında icra edilmesiyle daha tanınır hale gelmiş, icracıların maharetleri sayesinde çalgının icrası da gelişmiştir. Önceden sadece Teke yöresi ezgilerinin icrasında kullanılan kemanenin farklı yörelerin ezgilerinde de kullanılması sürecini İhsan Mendeş şu şekilde anlatmaktadır:

1983'te kadromuz geldi o zamana kadar kemane sadece mahalli olarak çalınıyordu. Ege yöresinde İzmir radyosunda Salih Urhan, Ankara radyosunda bizim rahmetli Emin Aldemir vardı. Tabi kemane çok kullanılmazdı. Sadece yöre parçalarında çalınırdı. Hiç unutmuyorum biz göreve başlarken panoya "kemane TRT'de yöresinde kullanılacaktır" diye, gerek yokmuş gibi bir yazı yazmışlardı. Çok üzül müştüm o zaman ben kemaneyi her yörede çalıp sevdireceğim diye düşün müştüm. Daha sonra benim işim falan olursa o gün işleri iptal etmeye başladılar. Kemanenin o lezzetine uzun sesin o güzel tınısına alıştılar. Benim hocam olmadı hiç belki de o yüzden kendi tavrımı daha rahat ortaya koydum. Kimseye özenmeden tabi içimden geldiği gibi çaldığım için kemaneyi sevdi insanlar. Şu anda çok kabiliyetli gençler var çok çalan var. Kemane akıl almaz derecede popüler bir saz oldu. Onun için mutluyuz bir misyonumuz, görevimiz vardı onu tamamladık (kişisel görüşme, 03 Şubat 2017).

Yurttan Sesler Topluluğu'ndaki icralarla kırsal alandan kent ortamına taşınan kemane, aynı zamanda işitsel ve görsel iletişim araçları sayesinde yerel bir çalgı olmaktan çıkıp ulusal bir çalgı haline dönüşmüştür. Kemanenin TRT içerisinde icra edilmeye başlamasıyla birlikte profesyonel icracılarının yetişmeye başladığı söylenebilir (Çelik, 2018, s. 33).

### **1.1. Kemane Eğitiminin Mevcut Durumu**

Müzik eğitimi alanındaki kurumsal gelişime bağlı olarak, kemane eğitiminin ilk defa 1976 yılında, İstanbul Teknik Üniversitesinde (İTÜ) Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda (TMDK) verilmeye başladığı ifade edilmektedir. İlk konservatuvar yönetim kurulu üyesi Yücel Paşmakçı ülkemizdeki kemane eğitiminin başlangıç sürecini şöyle anlatmaktadır:

İlk kemane hocası İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Topluluğu sanatçısı Yalçın Özsoy'dur. Konservatuvarın ilk kemane öğrencisi olan Fatih Gürgün daha okuldan mezun olmadan 1979'da TRT İstanbul Radyosunda kemane sanatçısı olarak görev yapmaya başlamıştır. 1984'te eğitime başlayan Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda TRT İzmir Radyosu kabak kemane sanatçısı Salih Urhan kemane dersleri vermiş, emekli oluncaya kadar da hem radyodaki hem de konservatuardaki görevine devam etmiştir (Akyol ve Özay, 2015, s. 760).

1976'da İTÜ TMDK'nda kemane dersi müfredata yardımcı çalgı olarak alınmış olsa da bu alanda eğitimci bulunmadığı ifade edilmektedir. Öğrenciler bu derste kendi imkânları ile kemane çalgısını öğrenmeye çalışmışlardır. O yıllardaki kemane dersinin işlenişini Fatih Gürgün şu şekilde ifade etmektedir:

Ben konservatuvara 1976 yılında girdim. Bizim okuduğumuz dönemlerde ana çalgımız bağlama yardımcı çalgımız kabak kemane idi. Derslerimizi kabak kemane hocası olmadığı için kendi başımıza işliyorduk. Bir arkadaşım bana bağlama ile eşlik ediyordu. Daha sonraları radyodan bir kemençe hocası geldi onun eşliğinde derslerimizi yaptık. (Bu kişi Yalçın Özsoy'dur). Bunun dışında Nida Tüfekçi hocamız İzmir radyosundan Salih Urhan'ın bant kayıtlarını getirirdi. Materyallerimiz bunlarla sınırlıydı. Ben de radyo sınavını kazanmadan önce konservatuarda kabak kemane dersi verdim. Yalnız

ders saatlerimiz çok azdı. Kabak kemane perdesiz ve yaylı bir saz olduğu için öğretiminde çok zorluk çekiyorduk (Dincel, 2018, s. 1).

O yıllarda kemane çalan sanatçının çok az olması sebebiyle, bağlama yanında kemane de çalabilen sanatçılardan öğretmen olarak faydalanılması yoluna gidilmiştir. O dönemde belirli bir eğitim programının olmadığı ve bir meşk anlayışının olduğu görülmektedir (Akyol, 2017, s. 173). 1978-1979 eğitim-öğretim yılında İTÜ TMDK'nda kemane eğitimi veren Fatih Gürgün eğitmen olma sürecini şöyle aktarmaktadır:

Kabak kemane çalmaya Arif Sağ'ın teşviki ile başladım. Arif Sağ 1978-79 yıllarında kabak kemane kadrosundaydı. Esas işi bağlama olduğu için bağlamaya geçince onun kadrosunu bana verdiler. Arif Sağ ve Nida Tüfekçi hocanın üzerimizde çok büyük etkisi vardır (Değirmenci, Esen, Koruk, Özek, 2005, s. 1254).

O dönemlerden günümüze kadar kemane, eğitim ve icra alanlarında yaygınlaşmıştır. Buna paralel olarak farklı düzeylerde eğitimi verilen kurumlar çoğalmıştır. Günümüzde lisans düzeyinde kemane eğitimi veren 9 kurum ve bu kurumlarda görev yapan 13 eğitimci bulunmaktadır. Bu kurum ve icracıları şu şekildedir:

- 1) İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Çalgı Yüksek, Müzikoloji, Ses Eğitimi, Temel Bilimler, Müzik Teorisi ve Halk Oyunları bölümlerinde eğitimciler Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,
- 2) İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki 6 dönemlik sertifika programında eğitimci Mehtap Demir,
- 3) Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı bünyesindeki Çalgı Yapım, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerinde eğitimciler Özgür Çelik ve Aycan Özdemir,
- 4) Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Müzikoloji, Türk Halk Oyunları, Ses Eğitimi ve Temel Bilimler bölümlerinde eğitimciler Gültekin Şener ve Ersin Yıldırım,
- 5) Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Türk Halk Müziği ve Müzik bölümlerinde eğitimci Haykad Kulaboğa,
- 6) İnönü Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Müzik bölümünde eğitimci Ali Tohumcu,
- 7) Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Geleneksel Türk Müziği bölümünde eğitimci Deniz Dincel,
- 8) Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı bünyesindeki Türk Musikisi bölümünde eğitimci Ozan Bircan,
- 9) Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bünyesindeki Müzik ve Türk Müziği bölümlerinde eğitimciler Timur Eşigül ve Ercan Durmaz.

Ülkemizde orta öğretim düzeyinde; Eskişehir Atatürk, İstanbul Bakırköy, Şanlıurfa ve Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Liseleri ile İstanbul Teknik Üniversitesi'nin orta öğretim kısmında kemane eğitimi verilmektedir. Bu kurumlarda tespit edilen kemane eğitimcileri ise şu şekildedir:

- 1) İstanbul Teknik Üniversitesi'nin Orta öğretim kısmında 1976 yılından itibaren eğitim veren Yalçın Özsoy, Fatih Gürgün, Ferhan Yeprem ve Kadir Verim,
- 2) 2009-2013 yılları arasında Eskişehir Atatürk Güzel Sanatlar Lisesinde ve daha sonra 2013'den günümüze kadar Şanlıurfa Güzel Sanatlar lisesinde eğitim veren Mehmet Zeki Halhallı,
- 3) 2018-2019 eğitim öğretim yılında İstanbul Bakırköy Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim veren Fatih Dengiz,

4) 2019 yılından itibaren Kırşehir Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Lisesinde eğitim veren Hasan Albayrak'tır.

Ayrıca kurumsal eğitim sürecinde Belediye Konservatuarları, Meslek Edindirme Kursları, Halk Eğitim Merkezleri, Özel Müzik Kursları gibi kurumlarda da kemane eğitimi verilmektedir. Bu kurumlardaki eğitim süreci genellikle 6 ay ya da 1 yıl süren sertifika programlarıdır. Bu kurumlardaki eğitimi çoğunlukla mesleki müzik eğitimi veren bir lisans programından mezun kişiler yürütmektedirler.

Geçmişten günümüze usta çırak ilişkisi ile icra edilmiş olan kemane, mesleki müzik eğitimi veren kurumların açılmasıyla usta çırak ilişkisinin yanı sıra çoğunlukla eğitimcilerin kendilerine özgü oluşturdukları çeşitli materyallerle öğretilmeye başlanmıştır. Bu materyaller lisans düzeyinde, kemane öğretim programları şeklinde oluşturulmaktadır.

Çalışma kapsamında, kemane eğitiminin mevcut sorunlarının tespitine yönelik olarak, eğitimci ve icracılarla görüşmeler yapılmış ve bu görüşmelerden elde edilen veriler doğrultusunda; “çalgının”, “ezgisel yapının”, “icra tekniklerinin”, “nüans, ve hız terimlerinin”, “ritmik yapının”, “düzenlerin” ve “perdelerin” adlandırılmasında fikir ayrılığına bağlı terminolojik sorunlar olduğu tespit edilmiştir. Aynı çalgının farklı kurumlarda eğitimi ya da icrası yapılırken terminolojik ilkelere var olan farklılıklar şüphesiz çalgının icra ortamlarındaki anlaşılabilirliğini olumsuz etkilemektedir. Bu bağlamda kemane eğitimi için ortak görüşlerde buluşulabilecek bir terminolojinin oluşturulmasının gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Tespit edilen terminolojik sorunlardan biri olan perdelerin adlandırılması hususunda, günümüzde kemane eğitimi ve icrası alanlarında perdelerin batı müziği terminolojisi ile (la, si, do re, mi, fa, sol şeklinde) adlandırıldıkları görülmüştür. Konuyla alakalı olarak, tarihsel süreç incelendiğinde perdelerin adlandırılmasına yönelik olarak, “perde isimleri”nin, günümüzde ise özellikle Türk halk müziğinde “batı müziği terminolojisi”nin kullanıldığı görülmüştür. Bu noktadan hareketle bu çalışmada, kemane eğitiminin terminolojik bir belirsizlik olarak görülen “perdelerin adlandırması” konusuna yönelik yeni bir yaklaşımın sunulması amaçlanmıştır.

## 2. Yöntem

Bu çalışma, betimsel nitelikte bir tarama çalışmasıdır. Tarama çalışmaları, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlar (Karasar, 1982, s.80). Bu bağlamda çalışmada, kemane eğitimine yönelik sorun odaklı bir durum tespiti yapabilmek amacıyla, kaynak tarama ve görüşme yöntemleri kullanılarak veri elde edilmiştir. Kaynak taramasında tarihsel süreç içerisinde perde adlandırmalarına yönelik yapılmış çalışmalar incelenmiştir. Görüşmeler ise Türkiye’de lisans düzeyinde kemane eğitimi veren 11 eğitimci ile TRT ve Kültür Bakanlığı bünyesinde devlet sanatçısı olarak görev yapan 9 kemane icracısıyla, yüz yüze yarı yapılandırılmış olarak yapılmıştır. Görüşme yapılan eğitimci bilgileri aşağıda yer almaktadır.

Unvanı	Adı Soyadı	Öğrenim Durumu	Yaşı	Hizmet Yılı	Lisans Düzeyinde Kemane Eğitimi Verilen Kurum
Arş. Gör.	Kadir VERİM	Dr	46	25	İstanbul Teknik Üniversitesi
Öğr. Gör.	Ferhan YEPREM	Dr	55	32	İstanbul Teknik Üniversitesi
Yrd. Doç.Dr.	Mehtap DEMİR	Dr	38	18	İstanbul Üniversitesi
Öğr. Gör	Özgür ÇELİK	Dr	37	14	Ege Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr.	Gültekin ŞENER	Dr	51	26	Gaziantep Üniversitesi
Okutman	Ersin YILDIRIMER	Yl	28	5	Gaziantep Üniversitesi

Okutman	Ali Haykad KULABOĞA	YI	35	11	Afyon Kocatepe Üniversitesi
Öğr. Elemanı	Ali TOHUMCU	YI	27	7	İnönü Üniversitesi
Öğr. Elemanı	Deniz DİNCEL	YI	32	6	Akdeniz Üniversitesi
Öğr. Elemanı	Ozan BİRCAN	YI	41	13	Haliç Üniversitesi
Öğr. Gör. Dr.	Timur EŞİGÜL	Dr	39	11	Ordu Üniversitesi

**Tablo 1.** Eğitimci Bilgileri

Görüşme yapılan icracı bilgileri aşağıda yer almaktadır.

Unvanı	Adı Soyadı	Öğrenim Durumu	Yaşı	Hizmet Yılı	Kurum Bilgisi
Saz Sanatçısı	Arslan AKYOL	YI	53	30	TRT Ankara Radyosu
Saz Sanatçısı	Bayram SALMAN	Lise	57	32	TRT İzmir Radyosu
Saz Sanatçısı	Burhan ELMAS	Üni	44	18	TRT İstanbul Radyosu
Saz Sanatçısı	Cafer NAZLIBAŞ	Üni	28	1	TRT İzmir Radyosu
Saz Sanatçısı	Ersin BAYKAL	YI	53	23	TRT İstanbul Radyosu
Saz Sanatçısı	Hüseyin YALÇIN	Lise	35	17	Kültür Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu
Saz Sanatçısı	İhsan MENDEŞ	Üni	59	34	TRT İstanbul Radyosu
Saz Sanatçısı	Mehmet Akif TEKE	Üni	34	10	İzmir Kültür Bakanlığı Dans ve Müzik Topluluğu
Saz Sanatçısı	İbrahim Uğur ÖNÜR	YI	29	2	TRT Ankara Radyosu

**Tablo 2.** İcraçı Bilgileri

Eğitimci ve icracılarla yapılan görüşmelerden elde edilen veriler betimlenerek yazıya aktarılmış ve sorun tespiti odaklı yapılan temalaştırma ile analiz edilmiştir.

Son olarak, elde edilen bütün verilerden hareketle perde adlandırmaların ne zaman, neden farklılaştığı konusu irdelenmiş ve yapılan çıkarımlar sonucunda mümkün olduğunca Türk müziğinin geleneksel yapısı içerisinde oluşmuş, kemane programında kullanımı uygun olduğu düşünülen kavramlarla adlandırmalar yapılmıştır.

### 3. Bulgular ve Yorum

#### 3.1. Perdelerin Adlandırılması

XV. yüzyılda, özellikle Hızır Bin Abdullah'dan sonra (Uygun, 1996, s. 56) “perdelere isim verilerek, makamlar, perde adlarıyla tanımlanmaya başlamıştır” (Levendoglu, 2011, s. 813). Hızır Bin Abdullah, Kitâbü'l Edvar'ında diziyi oluşturan ana perde isimlerini “perdelerin eb'âdi ve beyânıdır ki mıstarın (sekizlinin) aslı budur” başlığı altında bir tablo ile göstermiştir (Çelik, 2001, s. 13).



**Şekil 1.** Kitâbü'l Edvar'da Perde İsimleri (Çelik, 2001, s. 13).

Lâdikli Mehmed Çelebi, Zeynü'l-Elhân isimli edvârında “perde” terimini neden kullanıldığını, örneklendirilerek şu şekilde açıklanmıştır:

Uygulamacılar, (seslerin) çıkış yerlerine bazı çalgılarda ‘perde bağları’ bağladılar. Telli çalgıların kollarına bağlanan bu ‘perde bağları’, her notanın, telin hangi kısmından elde edileceğini gösterir. Zamanımızın ses işçileri bu bağların bazısına ‘perde’ derler (Çaylı, 2017, s. 1592).

XV. yüzyılda Hızır Bin Abdullah’dan başka Kırşehirli’nin *Risâlesi*, Seydi’nin *el- Matla’ı* ve Kadızâde Tirevî’nin *Risâlesi*’nde ilk defa perde adlarının kullanıldığı ve devam eden süreçte perde adlandırmalarının değiştiği görülmüştür. Bu değişimi Güray şu şekilde açıklamaktadır:

XV. yüzyıldan sonra yegâh (yekgâh) perdesi rast perdesi olarak adlandırılmaya başlanmış ve rast perdesi üzerinde yapılan uygulamalar eskiden yegâh perdesi olarak adlandırılan bu perde üzerinde icra edilmeye başlanmıştır. Bu durum, rast perdesinden daha pestteki perdeler ile ilgili kullanım zorlukları ortaya çıkarınca rast perdesi bir tam dörtlü tiz tarafa aktarılmış ve isimlendirme tekrardan tasarlanmıştır. Bu duruma göre yegâh perdesi ilk perde olma konumunu korurken kendinden sonra gelen perdeler “dügâh, segâh, çargâh” yerine “aşiran (Meragi’den sonra hüseyini aşiran), irak ve rast isimleri ile tanınmış, eskiden “pençgâh, şeşgah, heftgah, heştgah” isimleriyle anılan perdeler ise süreç içinde “dügâh, segâh, çargâh, nevâ” isimlerini almışlardır. Organizasyonlar içinde perdelerin işlev kazanmaya başlaması, her organizasyon için aralarında karar perdesinin de bulunduğu bazı perdeleri ön plana çıkarmaya başlamıştır. Özel işlev kazanan bu perde isimleri de aşama aşama kurama girmeye başlamıştır. Nevâ olarak adlandırılmaya başlayan perdenin tiz tarafında yer alan “hüseyinî, eviç ve gerdaniye” perdelerinin isimleri de kuram kitaplarına aynı dönemde girmiştir (2017, s. 75).

Tarihsel süreç içerisinde, nazariye ile ilgili kaynaklar tarandığında perde adlandırmalarına yönelik beş temel yolun izlendiği görülmüştür (Öztürk, 2014). Bunları Öztürk şu şekilde açıklamaktadır:

İlki eski Acem adlandırma geleneğinden alınan ve yedi perde için, yedi adet sıra-sayısal isim bildiren adlandırmadır. Buna göre perdeler, ‘yekgâh’tan [birinci] ‘heftgâh’a [yedinci] kadar adlandırılır ve sekizinciye ifade eden heştgâh, aslında yekgâhın tiz sekizlisini gösterir (Feldman, 1996). İkinci yol, perdeler arasındaki ‘sekizli’ ilişki esasına dayanan ‘tiz-nerm’ karşıtlığına dayalı adlandırmadır. Bu adlandırmada yedi ana perde, tiz veya nerm ön-takılarıyla adlandırılırlar. Örneğin muhayyer aynı zamanda tiz dügâh perdesi iken, dügâh da doğal olarak nerm muhayyer perdesidir. Üçüncü yol, tamamen ezoterik bir sembolizmin ürünü olan ve ‘dört-asıl/dörtşûbe’ esaslı adlandırmadır (Öztürk, 2014). Yöntem, sıra-sayısal adlandırmadaki ilk dört ismi (yekgâh, dügâh, segâh, çargâh) temel alan ve dizge içindeki tüm perdeleri de bunlara göre ‘sınıflandırmak’ suretiyle dizge içinde temel bir ‘uyum’, ‘birlik’ ve ‘nizam’ gelişmesini amaçlayan bir adlandırma yöntemidir. Dördüncü yöntem, makam ve perde ilişkisi açısından aslında en dikkat çekici yöntemdir. Çünkü bu yöntemde esasen ‘makam adları’, özellikle iki ilişki tarzına bağlı kalınmak suretiyle, perdeler için isim olarak verilme özelliği sergiler: (i) makamın ezgisel hareketine başlangıcını temsil eden ‘âgâz merkezi’ndeki perdeye makamın adının verilmesi (rast, nevâ, muhayyer, gerdaniye, vb), (ii) makamın karakteristik şekilde kullandığı düzen veya seyir perdesinin makamın adıyla anılması (bayâtî, acem, hicaz, sabâ, vb). Beşinci yöntem, perdelerin sahip oldukları ‘düzen’e göre adlandırılması yöntemidir ki bu seçenekte aslında düzenle birlikte, yine âgâz ve karakteristik seyir perdeleri ilkesinin yine geçerlilik taşıdığı görülür (s. 44-45).

Bu noktada Öztürk'ün oluşturduğu (2016), makam bilgisinin temelini oluşturan “Tam Perdeler Düzeni” (rast düzeni) aşağıdaki şekilde gibidir.



**Şekil 2.** Tam Perdeler Düzeni (Rast Düzeni) (s. 181).

Yukarıdaki şekilde “Tam Perdeler Düzeni”; “asıl”, “tiz” ve “nrm” olmak üzere üç bölge üzerinden oluşturulmuştur. Öztürk, bu çalışmasında aynı perdeleri adlandırmada günümüz ve kadim gelenek arasında kullanılan farklı adlandırmaları ortak bir noktada buluşturabilecek “rakamsal adlandırma” yöntemini kullanmayı tercih etmiştir. Ayrıca, Öztürk, tarih kaynaklarında makamların ihtiyaç gösterdikleri perde ayarlamaları için tarif edilen dokuz ana düzenin, “giriftsiz” ve “giriftli” olarak iki seçeneğe sahip olduklarını belirtmiştir. Burada giriftsiz “*sistemde sadece tam perdelerin yer aldığı ve perde düzenlemelerinin, özellikle nim perdeler açısından ancak ihtiyaç arz ettiği durumlarda devreye sokulduğu bir uygulamayı temsil eder*”, giriftli ise “*sisteme ilave “nim perdeler” anlamında “girift perde”ler dâhil edilir. Böylece ikinci uygulamada, daha çok sayıda perdenin ezgi üretiminde kullanıldığı bir nitelik kazanmış olur*” (2016, s. 185) şeklinde tanımlanmıştır. Bu tanımlara paralel olarak Doğrusöz’ün (2012), “giriftsiz”, “giriftli” tanımı şu şekildedir:

Giriftsiz, ana düzende hiçbir değişiklik yapılmadan yani, ana perde sayılan perdelerde çalınması; giriftli ise, bu perdelerden bir ya da bir kaçının verdiği sesi değiştirerek icra edilmesi olabilir. Bugün kanun çalgısını buna örnek verebiliriz. Mandalların icra edilecek makama göre düzenlenmesiyle yapılan icra giriftsiz, mandalların kullanılmasıyla giriftli bir hâl alır (s. 37)

Tarihsel kaynaklarda, Girift’in yukarıda belirtilen anlamdan farklı bir anlamda daha kullanıldığı görülmüştür. Çaylı (2017), eski müzik teorisi yazmalarındaki “girift” teriminin “çeng ve kanun gibi açık telli çalgılarda kullanılan bir çalım tekniği” olduğunu belirtmektedir. Bu teknikte “boş telleri eşige yakın bir noktadan tırnakla (veya parmakla) itirmek/bastırmak” suretiyle sesin tizleştirilmesini sağlanmaktadır (s. 1598). Benzer bir tanımlama, Abdulkadir Meragi’nin edvarı olan Makâsıdu’l-Elhân’da organolojik sınıflamaların olduğu bölümde şu şekilde açıklanmıştır:

Mutlaklar (...) fazlasıyla bağlanmıştır. Her bir tel bir notaya mahsus kılınmıştır. (...) Başka bir makama geçki yapılmak istendiğinde her bir makam için bazı tellerin akordunun değiştirilmesi gerekir. Eğer icrâcı mâhir olursa parmağının tırnağını tel üzerinde istenilen yerlere koyarak da devirleri çıkarabilir (Karabaşoğlu, 2010, s. 214-215).

XVIII. yüzyıldan itibaren ise “giriftli” yapı giderek “sabit” bir görünüm kazanmış ve artık sistem içerisinde “perde seçimi” yöntemi kullanılmamıştır (Öztürk, 2016, s. 185).

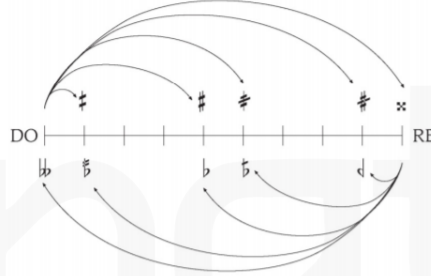
Osmanlı’da Batılılaşma hareketlerinin başlamasıyla birlikte modernleşme adı altında birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da Batı ile etkileşimler olmuştur. Bu bağlamda, “Türk Makam Müziği yazım sistemi, yeni bir ses sisteminin tanımlanmasıyla ilk defa Rauf Yekta Bey tarafından Avrupa porteli nota yazım sistemine adapte edilmiş<sup>1</sup> ve eserlerin notaları Darülelhan tarafından yayımlanmıştır (Tohumcu, 2012, s. 41).

Rauf Yekta Bey’in sistemini geliştirerek işleyen isimler Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel olmuştur. Salih Murat Uzdilek’in matematiksel/fiziksel katkılarıyla birlikte dokuz koma olarak kabul edilen bir tam sesin birinci, dördüncü, beşinci ve sekizinci komalardan bölünmesi ile içerisine adapte



edilen yeni diyez ve bemol simgeleriyle (Şekil 5) bir oktav içinde yirmi dört eşit olmayan perdeden oluşan bu sistem günümüzde Avrupa porteli müzik yazısına adapte Geleneksel Türk Makam Müziği yazımında kullanılan ve AEU sistemi olarak adlandırılan nota yazım sistemini meydana getirmiştir (Tohumcu, 2012, s. 42).

Mercator-Holder'in, oktavyı 53 komaya bölen nazari sisteminin benimsendiği (Tanrıkorur, 2018, 24-25) AEU sisteminde bir tam ikili aralığın bölünmesinde kullanılan diyez ve bemol simgeleri aşağıdaki gibi belirlenmiştir.



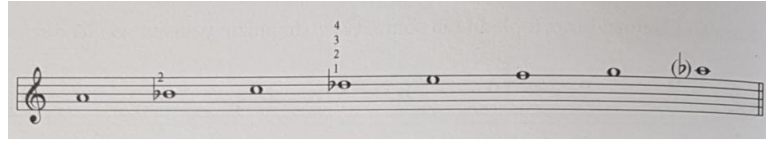
**Şekil 3.** AEU Sisteminde Kullanılan Diyez ve Bemol Simgeleri (Özkan, 1998, s. 37).

Günümüzde, birçok eğitim kurumu tarafından Türk Müziği Nazariyatı alanında kullanılan AEU sistemi birçok yönüyle eleştirilmektedir. Bu sisteme yönelik Öztürk şu ifadeleri kullanmaktadır:

Yanlış anlama ve değerlendirmelerle dolu bu teori, halk müziği alanına dair “anamlı” hiçbir araştırma ve inceleme içermemesi sebebiyle zaten büyük bir eksikliğe sahiptir. Üstelik tarihsel kaynakları da doğru anlama ve yorumlama noktasında çok önemli yetersizlikler içindedir. Makam teorisini, tonal teoriden aldığı ve üzerinde hiç düşünmediği terim ve fonksiyonlarla donatan bu teori, aslında makam kültürüne verebileceği en büyük zararı vermiştir (Öztürk, 2015).

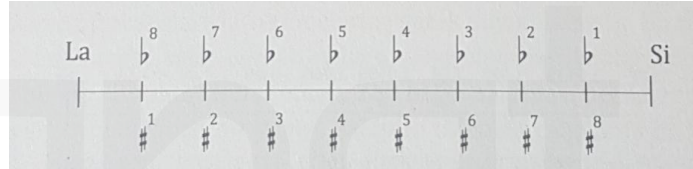
Oluşturulan sistemde tarihsel ve yerel müzik özelliklerinin yer almaması ve cumhuriyet döneminin makam müziğini baskılayan politikaları sonucunda halk müziği alanında öncü olan isimlerin sıfırdan bir sistem oluşturmaları gerektiği düşüncesine yol açmıştır. Bu doğrultuda, Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde Türk Halk müziğinin nazariyatına yönelik oluşturulan yeni sistemde “Batı'nın bemol ve diyezinin üzerine, makamın kullandığı aralıkların durumuna göre 1, 2, 3, 4 sayıları yazılarak gereğinde 53 komanın hepsinin kullanılabilirdiği gösterilmiştir” (Tanrıkorur, 2018, s. 22). Ayrıca, notalar Batı müziği terminolojisi ile la, si do, re, mi, fa ve sol şeklinde adlandırılmıştır. Günümüzde de kullanılan bu sistem, TRT bünyesinde yaygınlaşmış ve TRT'nin bütün Türk Halk müziği notaları bu sistemle yazılmıştır. Bu sistemi benimseyen ya da sistemi inceleyen nazariyatçıların çalışmalarında bazı perdelerin nağmenin seyrindeki iniş-çıkış cazibesine göre belli bir alan içerisinde pes ya da tiz icra edildiği belirtilmektedir. Buradan bazı perdelerin “hareketli” olduğu ve bir bölge içerisinde bir noktayı ifade ettiği sonucu çıkarılabilir ve bu durum şöyle örneklendirilebilir.

Adnan Ataman'ın aktardığına göre, “si perdesi ortalama iki komalık bir peslik karşılığı olarak, Sarısözen hocamızın buluşu ile b2 (bemol iki) şeklini almıştır. Benzer yapıdaki ezgilerimizin bazılarında bu mesafe 3 koma veya 1 komaya değişebilmektedir (bazen hatta daha hassas değişikliklere)” (Şenel, 2009, s. 68). Bu tür koma farklılıkları Türkmenî bozlaklarda b3, b4, olarak, kalenteri dizilerinin re bemol perdelerinde de ezgilere göre değişik sayılı komalarla uygulanabilmektedir (Şenel, 2009, s. 68). Bu kullanımı benimseyen Ataman çalışmasında, Kalenteri dizisini tarif ederken re bemol perdesinin 4 komaya kadar farklı değerler alabileceğini anlatmış ve nota üzerinde aşağıdaki gibi göstermiştir.



Şekil 4. Kalenderi dizisi (Şenel, 2009, s. 74).

Duygulu ise, halk müziği makamlarında yer alan mikrotonların bir tam ses aralığı içindeki kullanımını aşağıdaki gibi örneklemiş, ayrıca si bemol 2 perdesinin mutlak bir perde olmadığını, “değişken<sup>2</sup> bir ses bölgesi”ni işaret ettiğini belirtmiştir (Duygulu, 2018, s. 42).



Şekil 5. Bir Tam Ses Aralığındaki Mikrotonlar (Duygulu, 2018, s. 41).

Konuyla alakalı olarak, Türk Standartları Enstitüsü’nün 1988 yılında müzik ve müzik eğitimiyle ilgili bazı kurumlara ve kişilere gönderdiği standart tasarı metni içinde yer alan beş maddeden biri olan “Türk müziğindeki makamlara temel teşkil eden özel diziler” konusundaki standartlaşmaya yönelik olarak Yalçın Tura’nın (1988), “bizim düşüncemiz” olarak adlandırdığı cevabı şu olmuştur:

“İstesenez de istemesenez de artık ikili dediğimiz aralık, genişleyip daralır, hattâ bir tanîni hâline gelir, yani artıklığı kalmaz” (s. 77).

Yalçın Tura’nın konuyla alakalı düşüncesi artık ikili tarifi hareketli perdeye örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca, Tura’ya göre bir komalık değişimler, melodinin hareketi sırasında, icracı tarafından, seslerin çekim gücüne, meyline, aralıkların hususiyetlerine uymak suretiyle ve kendiliğinden yapılmaktadır. Bu değişikliklerin notada işaretlerle gösterilmesi gereksiz, bazen de imkânsızdır (Tura, 1988, s. 104).

Ayhan Zeren ise konuyla alakalı olarak, “müzikçilerin her biri, “kulağım böyle istiyor” gerekçesiyle kendine göre birtakım perdeler kullanmakta, bu kişisel perdeler arasında bir uzlaşma sağlanamamakta ve bunlar bir türlü kuramsal bir sisteme bağlanamamaktadır” (2003, s. 41) demiştir. Ayrıca Zeren, sistemsiz olarak perdelerin bir simge ile bir noktayı göstermesi gerektiğini fakat “değişken” olan perdelerin icracı tarafından istisna kabul edilerek nağmenin gerektirdiği noktaya göre icra edilmesi gerektiğini şu şekilde anlatmaktadır:

Bir kemancı, bir ses sanatçısı, ne kadar usta olursa olsun, aynı bir perdeyi hep aynı frekansla icra ettiğini iddia edemez. İcracılar farklıysa bu belirsizlik daha da artar. Yani, her bir perde, aslında tek bir frekans üzerinde değil, o frekans adeta bir kılıf gibi örten, sınırları belirsiz ince bir frekans bandında icra edilmektedir. Ama yine de, her müziğin kesinlikle belirli bir ses sistemi vardır ve o sistemde her perde kesinlikle belirli bir frekansla (bandın ortasındaki frekansla) gösterilir. Şu veya bu icracının bu frekanstan az veya çok, şu veya bu, yönde sapmalar göstermesi, sistemin bu sapmalara uydurulmasını gerektirmez (2003, s. 154-155).

Geleneksel perde düzenini oluşturmaya ilişkin yapılmış çalışmalar incelendiğinde karşımıza; bir diziyi (Tohumcu, 2012) kırk bir eşit olmayan aralığa bölen Abdülkadir Töre (1873-1946) ile öğrencisi Ekrem Karadeniz (1904-1981) tarafından geliştirilen “Töre-Karadeniz” sistemi, Mildan Niyazi Ayomak, Kemal İlerici (1910-1986), Muzaffer Sarısözen (1899- 1963) ve Ayhan Zeren’in (1926-2014) bir diziyi elli üç eşit parçaya (koma değerine) bölen

sistemleri, Erol Sayan'ın otuz beş eşit olmayan bölünmesinin yanı sıra, Ozan Yarman'ın yetmiş dokuzlu bölünmesi ile Nail Yavuzoğlu'nun kırk sekizli bölünmesi gibi teorik anlamda birçok sistem önerisi çıkmaktadır. Bu çalışmaların içerdiği farklılıklar perde düzeni konusunda oluşturulmuş net bir sistemin olmadığını gösterse de, günümüzde “geleneksel perde düzeninin “oktavda yer alan perde adedi” olarak 24 aralıklı, 25 perdeli bir sistem olarak da standartlaştırıldığı görülmektedir” (Öztürk, 2014, s. 33).

“Hareketli” ya da “değişken” olarak tanımlanan perde yapısının Türk halk müziğinin “başat saz”<sup>13</sup> olarak gösterilen bağlamanın perde sayısının artmasının da sebebi olduğu söylenebilir. Akdoğu, bağlamadaki perde sayılarının artışını şöyle ifade etmektedir:

Geleneksel halk müziği dizgesinin bir aynası olan bağlamadaki perdeler, gerek kırsal yörelerde, gerek kent içlerinde, sayısal açıdan büyük de olsa farklılıklar göstermesine karşın, genel olarak bir sekizli içinde on iki perde, dolayısıyla, ilk perdenin oktavı dâhil on üç perde olarak geçmişten 1930’lu yıllara kadar kullanılagelmiş, (...) 1930’lu yıllardan başlamak üzere perde sayısı gittikçe artarak, bazen tekrar azalarak değişkenlikler göstermiş, sonunda, bir sekizli içinde on yedi, dolayısıyla, ilk perdenin oktavı ile birlikte onsekiz perde olarak büyük çoğunluk tarafından kabul edilmiştir (Akdoğu, 1999, s. 10).

Bağlamadaki perde sayısının artışına Neşet Ertaş’ın kullandığı düğâh ile tiz neva arasında kırküç perde bulunan bağlaması da örnek olarak gösterilebilir. Ertaş, duymak istediği sesleri elde edebilmek için “hareketli” ya da “değişken” diye belirttiğimiz bölgelere fazladan perdeler eklemiştir. Bu örnekte de görüldüğü üzere, bağlamalardaki perde sayıları kişisel olarak da duyuma göre arttırılmıştır.

Günümüzde bağlamanın perde yapısının tespitine yönelik olarak Öztürk (2009) tarafından yapılan “Onyediden Yirmidört’e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi” isimli çalışmada bağlamaya yönelik perde düzeni bir sekizli içerisinde aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

GÜNÜMÜZ BAĞLAMALARINDA DÜĞAĞ-MUHAYYER SEKİZLİSİNDE YER ALAN PERDE ve ARALIKLAR (perde sıralanışı ve nota karşılıkları, en alt tel sırasındaki bölünüşe göre verilmiştir.)																		
NOTALAR	La	Si	Si	Si	Do	Do	Do	Re	Mi	Mi	Mi	Fa	Fa	Fa	Sol	la	la	la
ARALIK NO.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	
ARALIK TÜRÜ	-B	R	R	-B	R	R	-B	-B	R	R	-B	R	R	-B	-B	R	R	
PERDELER	Düğâh	Küncü	Segâh	Bınelik	Çargâh	Uzzal	Hicaz	Neva	Bayanî	Hisar	Hüseynî	Acem	Eviç	Mahur	Gerdaniye	Şehnaz	Tiz Şarı	Muhayyer

**Şekil 6.** Günümüz Bağlamalarında Düğâh-Muhayyer Sekizlisinde Yer Alan Perde ve Aralıklar (Öztürk, 2009, s. 75).

Öztürk (2009) çalışmasında, bağlamanın alt telinde (bozuk düzende düğâh teli) kullanılan perde düzeninin onyedili sistemde olduğunu belirtmiştir. Fakat yaptığı incelemeler sonucunda, orta (yegâh) ve üst (rast) tellerde yer alan perdeler incelendiğinde, alt telde bulunmayan bazı perdelerin orta ve üst tellerde olduğunu görmüş ve sisteme ilave edilecek perdeler düşünüldüğünde bağlamanın aslında bünyesinde bir oktavda yirmidört perdeli sistemi barındırdığını

tespit etmiştir. Ayrıca çalışmada, bağlamanın perde sisteminin günümüz koşullarında bir oktavda yirmidört eşit aralıklı tampereman sisteme doğru gittiği de belirtilmiştir.

Tarihsel süreçte perdelerin adlandırılmasına yönelik olarak, XV. yüzyılla birlikte klavyelerine perde bağı bağlanan sazlardan esinlenilerek seslerin perde olarak adlandırıldığı (Öztürk, 2014) bir köklü geleneğin olduğu görülmüştür. Ayrıca, makamsal düzen içerisinde perdelerin adlandırılışları gelenek içerisinde oluşmuş ve perdeler belirli anlamlar dâhilinde adlandırmalar yapılmıştır. Fakat Batılılaşma hareketleri ile başlayan değişiklikler sonucunda, AEU sistemi ile geleneksel yapıdan uzaklaşıldığı, Sarısözen ile birlikte ise THM alanında geleneğin yok sayıldığı görülmüştür. Günümüzde perde adlandırması konusunda birçok THM çalgısında olduğu gibi kemane eğitiminde de tamamen Batı müziği terminolojisinin kullanıldığı görülmüştür. Bu noktada, perdelerin Batı müziği terminolojisi ile adlandırılması yanlışından dönülerek, kemane eğitiminde, gelenekteki adlandırmaların kullanılmasına karar verilmiştir.

Kemane eğitiminde kullanılacak perde adlandırmalarını belirleyebilmek için Güray'ın "Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği" adlı kitabında, Daloğlu (1993) ile Tekin'in (2003) çalışmalarından faydalanarak oluşturduğu "XVII. ve XVIII. Yüzyılda Kullanılan Perde İsimleri" (2017, s. 100) başlıklı tabloda yer alan perde adlandırmalarından faydalanılmıştır. Fakat günümüz uygulamaları gereği bu tabloda yer alan perde adlandırmalarında bazı değişiklikler yapılmıştır. Kemane eğitimi için kullanılacak olan perde adlandırmaları yapılırken öncelikle perdeler (tam ve nim perdeler dâhil) Öztürk'ün (2016) çalışmasında yer alan tam perdeler düzeninde olduğu gibi; asıl, nerm ve tiz olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir.

Yapılan incelemelerde önceleri asıl perdeler sıra sayısal olarak yekgâh, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, şeştgah ve heftgah olarak kullanılırken, bu perdelerin bazılarına yönelik adlandırmalar zamanla çeşitli makamlar içindeki işlevleri ve anlamlarındaki farklılaşma nedeniyle değişmiştir. Günümüzde yekgâh perdesi / rast, pençgâh perdesi / neva, şeştgah perdesi / hüseyini ve heftgah perdesi ise eviç perdesi olarak kullanılmaktadır. Kemane programı için de bu adlandırmalar kullanılabilir, fakat sadece eşit mana içermeleri bakımından pençgâh perdesinin muadili olan, neva perdesi ile birlikte kullanılması uygun görülmüştür. Ayrıca, nim perdelerden ızzal, hicaz ve nerm ızzal adlandırmaları için sadece hicaz teriminin kullanılmasına ve Güray'ın (2017) oluşturduğu tablodan farklı olarak saba perdesi nevaya yakın, hicaz perdesi de çargâha yakın olarak kullanılmıştır.

Nerm bölgesi için, belli bir oktav bilinci oluşturulması amacıyla acem perdesinden başlayarak perdelerin başlarına nerm ifadesinin getirilmesine karar verilmiştir. Burada özellikle nerm pençgâh ifadesi yegâh perdesi yerine, yegâh perdesinin rast perdesinin eski kullanımı olması sebebiyle bir anlam karışıklığı oluşturmaması bakımından tercih edilmiştir. Ayrıca, oluşturulan düzende şorizen, rehavi, zengüle ve nerm buselik adlandırmaları tercih edilmemişlerdir. Tiz bölge için ise perdeler segâh perdesinden başlayarak tiz ifadesi eklenerek adlandırma yapılmıştır.

Bu çalışmada, kemane eğitiminde kullanılacak olan perde sisteminde düzen içerisinde yer alan "hareketli perdeler" in, nağmelerin iniş-çıkış cazibesine bağlı olarak icra esnasında gerektirdikleri tizlik ve pestlik yönündeki farklılıkları, perdesiz çalgılarda icrasının mümkün olması bakımından çalgıya özgü bir zenginlik, fakat notasyon açısından bir istisna olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzden notaların üzerlerine herhangi bir rakam koymaya gerek duyulmamıştır.

Bütün bu değerlendirmeler ve tercihler doğrultusunda, kemane programında kullanılacak tam ve nim perdelerden oluşan "giriftli perde düzeni"ne yönelik perde adlandırmaları, tam perdeler koyu renkli olacak şekilde aşağıdaki tabloda verilmiştir.

<b>PERDE İSİMLERİ</b>
<b>Nerm Pencêâh (Yegâh)</b>
Nerm Bavati
Nerm Hisar
<b>Nerm Hüsevni</b>
Nerm Acem
<b>Irak</b>
Gevest
<b>Rast</b>
Zirgüle
<b>Dügâh</b>
Kürdi Nihavend
<b>Segâh</b>
Buselik
<b>Carêâh</b>
Hicaz
Saba
<b>Nevâ. Pencêâh</b>
Bavati
Hisar. Hüzzam
<b>Hüsevni</b>
Acem
<b>Evic</b>
Mahur
<b>Gerdanive</b>
Sehnaz
<b>Muhavver</b>
Sünbüle
<b>Tiz Segâh</b>
Tiz Buselik
<b>Tiz Carêâh</b>
Tiz Hicaz
Tiz Saba
<b>Tiz Nevâ</b>
Tiz Bavati
Tiz Hisar
<b>Tiz Hüsevni</b>

**Tablo 3.** Giriftli Perde Düzeni

### 3. Sonuç

Çalışma kapsamında yapılan inceleme ve değerlendirmeler sonucunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır.

- Elde edilen veriler doğrultusunda günümüzde kemane eğitimi ve icrası alanlarında perdelerin tamamen Batı müziği terminolojisi kullanılarak (do, re, mi, fa, sol, la, si şeklinde) adlandırıldıkları görülmüştür. Ayrıca nim perdelerin adlandırılmasında Sarısözen sistemi benimsenmiş, notaların üzerine rakamlar konularak koma değerlerin belirtildiği görülmüştür.

- Tarihsel süreç içerisinde perdelerin adlandırılmasına yönelik olarak, XV. yüzyılla birlikte klavyelerine perde bağı bağlanan sazlardan esinlenilerek seslerin “perde” olarak adlandırıldığı (Öztürk, 2014) bir köklü geleneğin olduğu görülmüştür. Ayrıca, makamsal düzen içerisinde perdelerin adlandırılışları gelenek içerisinde oluşmuş ve perdelerle belirli anlamlar dâhilinde adlandırmalar yapılmıştır. Fakat Batılılaşma hareketleri ile başlayan etkileşimler sonucunda oluşturulan AEU sistemi ile geleneksel yapıdan uzaklaşıldığı, Sarısözen ile birlikte ise THM alanında geleneğin yok sayıldığı görülmüştür. Bu noktada, perdelerin Batı müziği

terminolojisiyle adlandırılması yanışından dönülerek, kemane eğitiminde, gelenekteki adlandırmaların kullanılmasına karar verilmiştir.

• Perde adlandırmalarını belirleyebilmek için Güray'ın “Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği” adlı kitabında, Daloğlu (1993) ile Tekin'in (2003) çalışmalarından faydalanarak oluşturduğu “XVII. ve XVIII. Yüzyılda Kullanılan Perde İsimleri” (2011: 100) başlıklı tabloda yer alan perde adlandırmalarından faydalanılmıştır. Fakat günümüz uygulamaları gereği bu tabloda yer alan perde adlandırmalarında bazı değişiklikler yapılmıştır. Kemane eğitimi için kullanılacak olan perde adlandırmaları yapılırken öncelikle perdeler (tam ve nim perdeler dâhil) Öztürk'ün (2016) çalışmasında yer alan tam perdeler düzeninde olduğu gibi; asıl, nerm ve tiz olmak üzere üç grupta değerlendirilmiştir. Yapılan incelemelerde, önceleri asıl perdeler sıra sayısal olarak yekgah, düğâh, segâh, çargâh, pençgâh, şeştgah ve heftgah olarak kullanılırken, bu perdelerin bazılarına yönelik adlandırmalar zamanla çeşitli makamlar içindeki işlevleri ve anlamlarındaki farklılaşma nedeniyle değişmiştir. Günümüzde yekgah perdesi / rast, pençgâh perdesi / neva, şeştgah perdesi / hüseyni ve heftgah perdesi ise eviç perdesi olarak kullanılmaktadır. Kemane programı için de bu adlandırmalar kullanılabilir, fakat sadece eşit mana içermeleri bakımından pençgâh perdesinin muadili olan neva perdesi ile birlikte kullanılması uygun görülmüştür. Ayrıca, nim perdelerden uzal, hicaz ve nerm uzal adlandırmaları için sadece hicaz teriminin kullanılmasına ve Güray'ın (2017) oluşturduğu tablodan farklı olarak saba perdesi nevaya yakın, hicaz perdesi de çargâha yakın olarak kullanılmıştır. Nerm bölgesi için belli bir oktav bilinci oluşturulması amacıyla, acem perdesinden başlayarak perdelerin başlarına nerm ifadesinin getirilmesine karar verilmiştir. Burada özellikle, nerm pençgâh ifadesi yegâh perdesi yerine yegâh perdesinin rast perdesinin eski kullanımı olması sebebiyle bir anlam karışıklığı oluşturmaması bakımından tercih edilmiştir. Ayrıca, oluşturulan düzende şorizen, rehavi, zengüle ve nerm buselik adlandırmaları tercih edilmemiştir. Tiz bölge için ise perdeler segâh perdesinden başlayarak tiz ifadesi eklenerek adlandırma yapılmıştır. Sonuçta, “giriftli perde düzeni” olarak adlandırılan perde adlandırmaları pesten tize (tam perdeler koyu renkli olacak şekilde); “**nerm pençgâh (yegâh)**, nerm bayati, nerm hisar, **nerm hüseyni**, nerm acem, **ırak**, geveşt, **rast**, zirgüle, **düğâh**, kürdi, nihavend, **segâh**, buselik, **çargâh**, hicaz, saba, **nevâ**, **pençgâh**, bayati, hisar, hüzzam, **hüseyni**, acem, **eviç**, mahur, **gerdaniye**, şehnaz, **muhayyer**, sünbüle, **tiz segâh**, tiz buselik, **tiz çargâh**, tiz hicaz tiz saba, **tiz nevâ**, tiz bayati, tiz hisar ve **tiz hüseyni**” olarak belirlenmiştir.

#### Kaynakça

Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Akyol, A. (2017). Kabak kemanenin dünü bugünü ve yarını. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 163-181. Doi: <https://doi.org/10.22252/ijca.337011>

Akyol, A. ve Özay, S. (2015). *Teke bölgesi geleneksel çalgularından kabak kemanenin ülkemizdeki eğitim uygulamaları ve bir metod önerisi*. Teke Yöresi Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 1, 759-770. ISBN: 978-9944-729-16-1

Batur, M. (Yönetmen). (2016). *Salih Urhan Belgeseli*, [video]. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ULO8z6gJK1Q>.

Çaylı, F. (2017). Hızır Bin Abdullah'ın Giriftname'si üzerine: XV. yüzyıl müzik teorisi yazmalarından bir transpozisyon rehberi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 5(2). 1587-1600. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/546882>

Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı ve makamların incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İşlam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.

Çelik, Ö. (2018). *Batı Anadolu'da kabak kemane ve icra geleneği* (Yayımlanmamış doktora tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, İzmir.

Çolakoğlu, G. (2008). *Anadolu'dan Balkanlara armudî biçimdeki kemençeler: tarih, teknik ve geleneksel icrasına ilişkin karşılaştırmalı bir analiz* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilimdalı Müzikoloji ve Teorisi Programı, İstanbul.

Değirmenci, T., Esen B., Koruk Ç. ve Özek U. (2005). Burdur'da kabak kemane yapımıcılığı, ulusal pazardaki yeri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Rektörlüğü Sempozyum Dizisi I. Burdur Sempozyumu*, 1253-1260. Erişim Adresi: <https://docplayer.biz.tr/5723720-Burdur-da-kabak-kemane-yapimciligi-ulusal-pazardaki-yeri.html>

Dincel D. (2018). *Mesleki müzik eğitimi veren kurumlarda kemane eğitiminin incelenmesi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı, Konya.

Doğrusöz, N. (2012). *Mûsikî risâleleri (Ankara Milli Kütüphanesi, 131 Numaralı Yazma)*. BİKSAD, İstanbul. ISBN: 978-605-5551-04-9

Duygulu M. (2018). *Türkiye'nin halk müziği makamları*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak "Yurttan Sesler" topluluğu. *International Journal of Human Sciences*. 11(2), 931-947. Erişim Adresi: <https://avesis.ege.edu.tr/yayinda/916f8e-42c7-437e-bcf4-a1c27e47cda4/turk-halk-muziginin-yeniden-uretimi-insasi-ulusal-kaynastirma-projesi-olarak-yurttan-sesler-toplulugu>

Güray, C. (2017). *Bin yılın mirası-makamı var eden döngü: edvar geleneği*, İstanbul: Pan Yayınları.

Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin makâsidü'l-elhân adlı eseri* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, İstanbul.

Karasar, N. (1982). *Bilimsel araştırma yöntemleri kavramlar ilkeler teknikler*, Ankara: MATBAŞ Matbaacılık ve Ambalaj Sanayii.

Levendoğlu Öner, N. O. (2011) Osmanlı dönemi 15. yüzyıl müzik yazmalarında makam tanımları, sınıflamaları ve bir geçiş dönemi kuramcısı: Ladikli Mehmet Çelebi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 8(2), 794-816. Erişim Adresi: <https://www.j-humansciences.com/ojs/index.php/IJHS/article/view/2013/807>

Özkan, İ. H. (1998). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Öztürk, O. M. (2009). Onyedî'den yirmidört'e: Bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi. *Folklor/ Edebiyat Dergisi Müzik Kültürü Özel Sayısı*, 15(58), 63-88. Erişim Adresi: [https://www.folklorededyat.org/Makaleler/48317497\\_fe58-3.pdf](https://www.folklorededyat.org/Makaleler/48317497_fe58-3.pdf)

Öztürk, O. M. (2014). Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı, İstanbul.

Öztürk, O. M. (2015). Makam kültürü ve Türkiye - 1. *Musiki Dergisi*. Erişim Adresi: <http://www.musikidergisi.com/yazar-56-.html>

Öztürk, O. M. (2016). Düzenler ve nağmeler nazariyesi'nin makam eğitiminde yeni bir yöntem olarak kullanılabilirliği. *Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu*. 176-189. Erişim Adresi: <https://www.sisli.edu.tr/uploads/file/yayin/muzdak2016.pdf>

Şenel, S. (2009). *Bu toprağın sesi halk musikimiz: Adnan Ataman*, İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.

Tanrıkorur, C. (2018). *Türk müzik kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tohumcu, A. (2012). Türkiye'nin Müziklerinde “Makam” Kavramının 1980 Sonrasında Kültürel Anlamı. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı, İstanbul.

Tura, Y. (1988). *Türk müziğinin mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık

Uygun, M. N. (1996). *Safiyuddin Abdulmu'min Urmevi ve Kitabı'l Edvar'ı* (Yayımlanmamış doktora tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Medeniyesi ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı, İstanbul.

Zeren, A. (2003). *Müzik sorunlarımız üzerine araştırmalar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

### **Kişisel Görüşmeler**

1- Akyol, A. TRT Ankara Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [12.02.2017 tarihinde Ankara'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

2- Baykal, E. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [26.02.2017 tarihinde Tekirdağ'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

3- Bircan, O. Haliç Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [06.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

4- Çelik, Ö. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [09.02.2017 tarihinde İzmir'de yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

5- Demir, M. İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [02.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

6- Dincel, D. Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü'nde Kemane Eğitimcisi, [26.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

7- Elmas, B. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [08.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

8- Eşigül, T. Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi'nde Kemane Eğitimcisi, [02.02.2019 tarihinde Ordu'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

9- Kulaboğa, A. H. Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [11.02.2017 tarihinde Afyon'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

10- Mendeş, İ. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [03.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

11- Nazlıbaş, C. TRT İzmir Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [10.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

12- Önür, İ. U. TRT İstanbul Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [07.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

13- Salman, B. TRT İzmir Radyosu'nda Kemane Sanatçısı, [09.02.2017 tarihinde İzmir'de yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].

14- Şener, G. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [25.02.2017 tarihinde Gaziantep'de yüzyüze olarak gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşme].



15- Teke, M. A. İzmir Kùltür Bakanlığı Dans ve Mùzik Topluluğu'nda Kemane Sanatçısı, [08.02.2017 tarihinde Aydın'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüŒme].

16- Tohumcu, A. Malatya İnönü Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [25.02.2017 tarihinde Gaziantep'de yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüŒme].

17- Verim, K. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [06.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüŒme].

18- Yalçın, H. Kùltür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu'da Kemane Sanatçısı, [07.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüŒme].

19- Yeprem, F. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [06.02.2017 tarihinde İstanbul'da yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüŒme].

20- Yıldırım, E. Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Kemane Eğitimcisi, [25.02.2017 tarihinde Gaziantep'de yüzyüze olarak gerçekteştirilen yarı yapılandırılmış görüŒme].