

# YEGÂH

e-ISSN: 2636-8838

Mûsikî Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga Karaca

Cilt III. Sayı 2.

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ

Tokat/Türkiye

Aralık

2020

# Yegâh Mûsikî Dergisi

*Uluslararası Hakemli Mûsikî Dergisi*

## **Kurucu ve Baş Editör**

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

## **Sayı Editörü**

Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

**e-ISSN:2636-8838**

Cilt III. Sayı 2 (2020), 30 Aralık 2020

Tokat / Türkiye

# **Yegâh Music Journal**

*International Refereed Journal of Music*

**Editor-In-Chief an Founder**  
Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa University

**Issue Editor**  
Asst. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ  
Tokat Gaziosmanpaşa University

**e-ISSN:2636-8838**

Volume III. Issue 2 (2020), 30 December 2020

Tokat / Turkey

## EDİTÖRÜN NOTU

Bu sayı; Yegâh Mûsikî Dergisi'nin altıncı sayıdır. Sayıda, birbirinden kıymetli yazarlara ait altı adet makale bulunmaktadır. Birçok indeks içerisinde taranmaya başlayan Yegâh Mûsikî Dergisi'nin bu sayısı, mûsikînin eğitim yönü ile birlikte Türk mûsikî kültürünün kadim zenginliğini ortaya koyan birçok başlık ve konuya yer vermektedir.

Gökçe GÜNEYGÜL'e ait "*Türk Mûsikîsi'nde Tanburun Karşılaştırmalı Perde Düzenleri*" başlıklı makalede, tanbur çalgısına ait perde düzenleri, edvâr sahiplerinin perde anlayışlarına göre ortaya konulmuştur.

Recep USLU'ya ait "*Güfte Mecmualarında Bu Müzik Eseri Kimin Problemi? ve Müzikolojik Bir Metot Önerisi*" başlıklı makalede, farklı bestekârlara isnad edilen bir bestenin, doğru bestekârının tespitine yönelik yöntem önerileri sunulmuştur.

Ahmet Hakan BAŞ ve Mehmet Serkan UMUZDAŞ'a ait "*Güzel Sanatlar Liseleri Öğrencilerinin Piyano Dersine İlişkin Görüşleri (Tokat Güzel Sanatlar Lisesi Örneği)*" başlığı ile incelenen makalede, Güzel Sanatlar Liseleri müfredatı içerisinde yer alan piyano derslerinin daha verimli işlenmesine yönelik çözüm önerileri sunulmuştur.

Mahmut DEMİRDİL'e ait "*Ud Mızrabı ve Türleri Üzerine Bir İnceleme*" başlıklı makalede, geçmişten günümüze ud icrâsında kullanılan farklı mızrap çeşitleri incelenmiş olup, en iyi, en kaliteli icrâyı ortaya koyan mızrap tespit edilmeye çalışılmıştır.

Aytunç AYDIN'a ait "*Sivas'ın Şarkışla Yöresinden İki Halk Ozanı Mahmut Demir ile Veyis Demir'in Müzikal ve Edebî Ürünleri*" başlıklı makalede, iki halk ozanına ait şiirler edebî anlayışla, besteleri ise müzikal anlayışla ortaya konulmuştur.

Serpil UMUZDAŞ'a ve Ahmet Hakan BAŞ'a ait "*Konservatuvar Öğrencilerinin COVID-19 Salgını Sürecindeki Uzaktan Eğitim İle İlgili Algılarının ve Deneyimlerinin Araştırılması (Tokat İli Örneği)*" başlıklı makalede, Covit-19 süreci içerisinde öğrencilerin algı ve deneyimlerinin ortaya konması amaçlanmış, ortaya konan bazı olumsuzluklara çözüm önerileri sunulmuştur.

Saygılarımla...

Uluslararası Yegâh Mûsikî Dergisi

*Sayı Editörü*

*Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ*

## *EDITOR'S NOTE*

This issue; It's the 6<sup>th</sup> issue of Yegah Music Journal. There are six articles of valuable authors in the issue. This issue of Yegah Music Journal, which has started to be scanned in many indexes, includes many titles and topics that reveal the ancient richness of Turkish music culture along with the educational aspect of music.

In the article titled "*Comparative Form And Pitch Arrangements Of Tanbur In Turkish Music*" by Gökçe GÜNEYGÜL, the fret patterns of the tanbur instrument have been presented according to the fret understanding of the edvar owners.

In the article by Recep USLU titled "*Whose Problem with This Musical Piece in Lyrics Magazines? and A Musicological Method Proposal*", method suggestions for determining the correct composer of a composition attributed to different composers are presented.

Ahmet Hakan BAŞ and Mehmet Serkan UMUZDAŞ's "*Opinions of Fine Arts High School Students Regarding Piano Lesson (Tokat Fine Arts High School Example)*" were examined in the article, and solution suggestions for more efficient teaching of the piano lessons included in the Fine Arts High School curriculum were presented.

In the article titled "*A Study on the Oud Plectrum and Its Types*" by Mahmut DEMIRDİL, different types of plectrums used in the oud performance from past to present have been examined, and the plectrum that presents the best and highest quality performance has been tried to be determined.

In the article titled "*Musical and Literary Products of Two Folk Poets Mahmut Demir and Veyis Demir from the Şarkışla Region of Sivas*" by Aytunç AYDIN, the poems of the two folk poets were put forward with a literary understanding and his compositions with a musical understanding.

In the article titled "*Investigation of Perceptions and Experiences of Conservatory Students Related to Distance Education During the COVID-19 Outbreak (Tokat Province Example)*" by Serpil UMUZDAŞ, and Ahmet Hakan BAŞ, it is aimed to reveal the perceptions and experiences of students during the Covit-19 process, and solutions are offered to some of the negativities.

Sincerely...

International Yegah Music Journal

*Issue Editor*

*Asst. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ*

# Yegâh Mûsikî Dergisi Yayın Kurulu

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)  
Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (Türkiye)  
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (Türkiye)  
Doç. Dr. Serpil UMUZDAŞ (Türkiye)  
Doç. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (Türkiye)  
Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK (Türkiye)  
Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (Türkiye)  
Doç. Dr. Recep USLU (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ (Türkiye)  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÖYLEMEZ (Türkiye)

Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)  
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)  
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)  
Prof. Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)  
Doç. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)  
Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)  
Doç. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)  
Doç. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)  
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

## **Kurucu ve Baş Editör**

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

## **Sayı Editörü**

Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

**e-ISSN:2636-8838**

Cilt III. Sayı 2. (2020), Tokat / Türkiye

## YEGÂH MUSIC JOURNAL EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (TR)  
Prof. Dr. M. Hakan CEVHER (TR)  
Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL (TR)  
Assoc. Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ (TR)  
Assoc. Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (TR)  
Assoc. Prof. Dr. Seher Tetik IŞIK (TR)  
Assoc. Prof. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ (TR)  
Assoc. Prof. Dr. Recep USLU (TR)  
Asst. Prof. Dr. Üyesi Sedat TAMAY (TR)  
Asst. Prof. Dr. Üyesi Tolga KARACA (TR)  
Asst. Prof. Dr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ (TR)  
Asst. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ (TR)

Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)  
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)  
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)  
Prof. Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)  
Prof. Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)  
Assoc. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)  
Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)  
Assoc. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)  
Assoc. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)

### **Editor-In-Chief and Founder**

Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa University

### **Issue Editor**

Asst. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ  
Tokat Gaziosmanpaşa University

**e-ISSN:**2636-8838

Volume III. Issue 2 (2020), Tokat / Turkey

## SAYIMIZ HAKKINDA

**Dergi Sahibi:** Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA.

**Kapak tasarımı, web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı:** Kurucu ve Baş Editör Dr. Tolga KARACA.

**Sekreteryaya:** Öğr. Gör. Turgay AKDAĞOĞLU.

**İlk Kontrol ve Okuma:** Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ.

**Sayı Editörü:** Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ.

**Yardımcı Editör:** Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA.

### Sayı Hakemlerimiz

Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Doç. Dr. Serpil UMUZDAŞ

Doç. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ

Doç. Dr. Emin Erdem KAYA

Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Doç. Dr. Emre PINARBAŞI

Dr. Öğr. Üyesi Özay ÖNAL

Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÖYLEMEZ

Dr. Öğr. Üyesi M. S. Halim GENÇOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Erdem ÇAĞLAR

**Website adresi:** [www.yegahmd.com](http://www.yegahmd.com) ve <https://dergipark.org.tr/yegah>

**Yayınlanma Tarihi:** 30 Aralık 2020, Tokat / Türkiye.

**Yayın Türü:** Çevrim içi.

**Yayın sayısı:** Makale sayılarımız yılda iki kez olmak üzere, haziran ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

**Özel Sayı:** Dergimiz haziran ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

**Makale incelemeleri:** Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu Yegâh Mûsikî Dergisine aittir. Atıf yapılmadan ve izinsiz hiçbir yerden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.



## ABOUT OUR ISSUE

**Journal Owner:** Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

**Cover design, web design, online print preparation by:** Founder and Editor-in-Chief  
Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

**Secretariat:** Lect. Turgay AKDAĞOĞLU.

**First Check:** Asst. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ.

**Issue Editor:** Asst. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ.

**Editor Assistant:** Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

### Issue Rewievers

Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR

Prof. Dr. M. Hakan CEVHER

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Assoc. Dr. Serpil UMUZDAŞ

Assoc. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ

Assoc. Dr. Emin Erdem KAYA

Assoc. Dr. Ali Maruf ALASKAN

Assoc. Dr. Emre PINARBAŞI

Asst. Prof. Dr. Özey ÖNAL

Asst. Prof. Dr. Üyesi Sedat TAMAY

Asst. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ

Asst. Prof. Dr. Üyesi M. S. Halim GENÇOĞLU

Asst. Prof. Dr. Erdem ÇAĞLAR

**Website address:** [www.yegahmd.com](http://www.yegahmd.com) and <https://dergipark.org.tr/yegah>

**Publish Date:** 30 December 2020, in Tokat / Turkey.

**Publication Type:** Online.

**Number of publications:** Our Journal are published twice a year in June and December.

**Special Issue:** Our Journal has the authority to include the private number with the decision taken by the magazine's management, provided that it is out of June and December.

**Article reviews:** Our articles are prepared for publication by at least two reviewers.

All copyright and responsibility of our journal belongs to Yegâh Mûsikî Journal. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

## Taradığımız İndeksler / Indexes we Scanned



**DOAJ**  
DIRECTORY OF  
OPEN ACCESS  
JOURNALS



**ASOS**  
indeks

---

**arastirmax**  
Scientific Publication Index

---

**Google**  
Scholar

---

## İÇİNDEKİLER

## Araştırma Makaleleri

<b>Türk Mûsikîsinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form ve Perde Düzenleri.....</b>	<b>103-136</b>
<i>Güneygül, G.</i>	
<b>Güfte Mecnualarında Bu Müzik Eseri Kimin Problemi ve Müzikolojik Bir Metot Önerisi.....</b>	<b>137-154</b>
<i>Uslu, R</i>	
<b>Güzel Sanatlar Liseleri Öğrencilerinin Piyano Dersine İlişkin Görüşleri.....</b>	<b>155-174</b>
<i>Umuzdaş, M. S., Baş, A. H.</i>	
<b>Ud Mızrabı ve Türleri Üzerine Bir İnceleme.....</b>	<b>175-186</b>
<i>Demirdil, M.</i>	
<b>Sivas'ın Şarkıyla Yöresinden İki Halk Ozanı Mahmut Demir ile Veyis Demir'in Müzikal ve</b>	
<b>Edebî Ürünleri.....</b>	<b>187-203</b>
<i>Aydın, A.</i>	
<b>Konservatuvar Öğrencilerinin Covid-19 Salgını Sürecindeki Uzaktan Eğitim İle İlgili Algılarının</b>	
<b>ve Deneyimlerinin Araştırılması (Tokat İli Örneği).....</b>	<b>204-220</b>
<i>Umuzdaş, S., Baş, A. H.</i>	

## TABLE OF CONTENTS

## Research Articles

<b>Comparative Form And Pitch Arrangements Of Tanbur In Turkish Music</b> .....	103-136
<i>Güneygül, G.</i>	
<b>Whose Problem with This Musical Piece in Lyrics Magazines? and A Musicological Method Proposal</b> .....	137-153
<i>Uslu, R</i>	
<b>Opinions of Fine Arts High School Students Regarding Piano Lesson (Tokat Fine Arts High School Example)</b> .....	154-174
<i>Umuzdaş, M. S., Baş, A. H.</i>	
<b>A Study on the Oud Plectrum and Its Types</b> .....	175-186
<i>Demirdil, M.</i>	
<b>Musical and Literary Products of Two Folk Poets Mahmut Demir and Veyis Demir from the Şarkışla Region of Sivas</b> .....	187-203
<i>Aydın, A.</i>	
<b>Investigation of Perceptions and Experiences of Conservatory Students Related to Distance Education During the COVID-19 Outbreak (Tokat Province Example)</b> .....	204-220
<i>Umuzdaş, S., Baş, A. H.</i>	



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 21.11.2020

Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.12.2020

Yayın Tarihi / Date Published : 30.12.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## TÜRK MÛSİKÎSİNDE TANBUR'UN KARŞILAŞTIRMALI FORM ve PERDE DÜZENLERİ

GÜNEYGÜL Gökçe<sup>1</sup>

### ÖZ

Kantemiroğlu (1673-1723) tanbur sazını, “İnsan nefesinden çıkan sesleri, ezgileri kusursuz olarak icra edebildiği için, gördüğü ve bildiği çalgılar içinde en mükemmel çalgı” olarak tanımlanmaktadır. 20.yy.'da Müzikolog Rauf Yektâ Bey (1871-1935) Türk Mûsikîsi repertuarında bulunan birçok eserin tanburî bestekârlar tarafından bestelenmesinden dolayı tanbur sazını “Doğu'nun piyanosu” olarak nitelendirmektedir (İÜ. TEY.2768; v.1a; Yektâ, 1912; 190). 17.yy'da Ali Ufkî Bey tarafından yazılan “Mecmûa-i Saz u Söz” repertuarı; aynı makam/eser sıralama bölümleri (Fasıl) çatısı altında birleştirildiklerini, söz edilen makamların ortak ara/ süsleyici perdeler ile icra edildiklerini göstermektedir. Diğer mûsikî eser ve metodlarda yer alan, birbirinden farklı “Makam, avaze, terkip” ve seyir örneklerinin tanbur ile çalınabilmesi için, tanbur perde sapında ve dizisinde yer alan perdeler hangileridir? (BM. Sloane 3114; Cevher, 2003; 931-1016). Türk Mûsikîsi tarihi içinde görülen zengin ezgi yapılarının (15.-20 yy. aralığı):1736 adet icrâ edilebilmesi için, icracıların tercihlerine göre kaç çeşit tanbur üretildiğine, tanbur sapında hangi perdelerin eklendiğine veya çıkartıldığına, fark yaratan perdelerin adlarına

<sup>1</sup> Müzik Öğretmen, G. GÜNEYGÜL. İbrahim Aleaddin Gövsa Ortaokulu, [ggunevgul@gmail.com](mailto:ggunevgul@gmail.com).  
<https://orcid.org/0000-0002-9309-2877>

ve perde bağlarına dair soruları tek kaynakta yanıtlayan bir çalışma görülememiştir (Judetz,2010; 133-163; Uslu, 2006;126-127; Ergan,1994;158). Bu makale; Fârâbî'nin (872-950) Horasan Tanburu perde dizisinden başlayarak, tarih içinde "Tanbur-ı Kebir-i Türkî/ Büyük Türk Tanburu" (1750) olarak adlandırılan, 20.yy.'da Tanburî Cemil Bey'in de (1873-1916) icra ettiği yarım kürevî / nisf kürevî tekneli çalgı modelini kapsayan sürecin belirli bir kesitini incelemektedir. Çalışma; bu süreçte örneklem grubunda yer alan tanbur çizimleri, müzik eserleri ekseninde "Biçim/form, perde bağı, perde sayısı, perde adı" kriterlerini karşılaştırarak, çalgı ve perde dizisinin gelişim, değişim aşamalarını içermesinden dolayı önem kazanmaktadır. Nitel araştırma yöntemine başvurularak oluşturulan çalışma içeriği, örneklem grubunda bulunan farklı yüzyıllara ait yazılı kaynaklar ve tanbur çizimlerinin perde düzenleri içeriğinde sınırlandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tanbur, Tanbur perde düzenleri, Çalgı Bilimi, Müzik Tarihi, Türk Müziği Çalgıları.

## **ABSTRACT**

### **COMPARATIVE FORM AND PITCH ARRANGEMENTS OF TANBUR IN TURKISH MUSIC**

Kantemiroğlu (1673-1723) defines the tanbur instrument as "the most perfect instrument among the instruments he has seen and known because it can perform the sounds and melodies of the human breath flawlessly". In the 20th century, Musicologist Rauf Yektâ Bey (1871-1935) describes the tanbur instrument as "the piano of the East" because many works in the Turkish Music repertoire were composed by tanbur composers (İÜ. TEY.2768; v.1a; Yektâ, 1912; 190). "Mecmûa-i Saz u Söz" repertoire written by Ali Ufkî Bey in the 17th century shows that they were combined under the same makam/work sequencing sections (Fasıl), and that the mentioned makams were performed with common intermediate/ornamental pitches. What are the pitches included in the tanbur pitch neck and scale in order to play different "maqam, avaze, terkip" and seyir samples in other musical works and methods with the tanbur? (BM. Sloane 311; Cevher,2003; 931-1016). Regarding the performance of the rich melody structures seen in the 104 history of Turkish Music, no study has been found to answer questions on how many types of tanbur were produced according to the preferences of the performers, which pitches were added or removed on the tanbur neck, the names of the pitches that make a difference, and the pitch ligatures in a single source (1736 in total between the 15th and 20th centuries) (Judetz,2010; 133-163; Uslu, 2006;126-127; Ergan,1994;158). This article examines a certain section of the process

starting with Fârâbi's (872-950) Horasan Tanbur pitch scale and up to the instrument model with a hemispherical body called "Tanbûr-ı Kebir-i Türkî/The Great Turkish Tanbur" in history and also performed by Tanburî Cemil Bey (1873-1916) in the 20th century. The study gains importance as it includes the development and change stages of the instrument and pitch scale by comparing the criteria of "form, pitch ligature, number of pitches, pitch name" in the axis of the tanbur drawings and musical works included in the sample group in this process. The content of the study created by using the qualitative research method is limited within the scope of pitch arrangements of the written sources and tanbur drawings from different centuries in the sample group.

**Keywords:** Tanbur, Tanbur pitch scale, Organology, History of Music, Turkish Music Instruments.

## GİRİŞ

Tanbur; Türk Mûsikîsinde ana eşlik sazı olarak önemli bir yere sahip olmuştur. Sultan 3. Selim'in (1761-1808) tanbur hocası Tanburî İsak'ın (1745-1814) meşk silsilesinden gelen ve bu icra tarzının izinden giden müzik kuramcısı ve tanburî Suphi Ezgi'ye göre (1869-1962), Türk Mûsikîsi eserleriyle saf aşkı terennüm eden saz Büyük Türk Tanburu'dur (Onat,1999; 14). Suphi Ezgi yaşadığı dönemde tanbur olarak bilinen yarım/nısf kürevî formu model hangi özelliklerinden dolayı Büyük Türk Tanburu olarak tanımlamaktadır? 19.yy. sonlarına doğru, dünyada birçok müzik ve çalgı müzesinin çalgı sınıflandırmasına ihtiyaç duyması, çalgıbilimin sistematik sınıflandırma sistemini doğurmuştur. 19.yy'dan itibaren Hornstel ve Sachs, Galpin sınıflandırmalarının haricinde müze, katalog sınıflandırma sistemine göre tanbur ailesine mensup, tanbur tipi çalgıların konumu telli, teltınlak, kendinden tınlak/kendi tınlak çalgılar içinde uzun saplı ud/lavta grubunda veya ud ailesi içinde değerlendirilmiştir. Türk müzik tarihinin kendi dönemleri içinde karşılaştırma yapıldığında islâmın kabulüyle ud teriminin yaygınlaşmasından önceki yüzyıllarda da bu tekne formundaki çeşitli çalgılar (Biwa, pipa, barbed, kopuz, ud vb.) farklı isimlere sahiptir.17 yy. Osmanlı döneminde Evliyâ Çelebi'nin bahsettiği yaklaşık 11.658 sazende arasında, o dönem ud adı verilen çalgının icracısı sadece altı kişidir (Kerimov,2013; 158-165; Sezgin, 2000; 30-38; Ögel, 2000; 43-50-53; TSMK 304; 202a-206a ).

Türk mûsikîsi tarihinde icra edilen tanburların çalgı bilim yöntemleriyle tekne modeli çeşitlerini, birbirinden farklı biçimsel özelliklerini, perde dizilişlerini, hareketli perde aralıklarını, perde adlarını ve çalgılara yansıyan değişim sürecini somutlaştırmak amacıyla yapılan bu çalışma, örneklem grubunda yer alan tanbur çizimleri, edvâr, risâle, perde cetvelleri, yazılı ve görsel

kaynaklar kapsamında sınırlandırılmıştır.

Tanbur perdelerine yönelik yapılmış çalışma örneklerinden bir tanesi, 1973 yılında Etem Ruhi Üngör (1922-2009) tarafından yazılmıştır. Tanbur makalesi içinde perde bağları alt başlığında değerlendirilen çalışmada, 19.yy. Hâşim Bey Mecmuası ve 17.-18. yy.'da Kantemir Edvârı'ndaki farklı sayıda perde isimlerine rastlandığı belirtilmektedir (Üngör, 1973; 6636).

Charles Fonton'un (1725-1793) “Şark mûsikîsi- Avrupa Mûsikîsiyle Karşılaştırmalı Bir İnceleme” kitabı, 1987 yılında Cem Behar (1946- ) tarafından çevrilerek, yayınlanmıştır. Kitabın giriş bölümünde, tanburda yer alan perde farklılıkları konusuna değinilmiş, araştırılmasının gerektiği vurgulanmıştır. Cem Behar, Charles Fonton'un Şark Mûsikîsi kitabındaki tanbur çiziminde nîm/yarım perdelerin, Kantemiroğlu (1673-1723) ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin (1765-1821) Mûsikî kuramında iniş ve çıkış cazibesi nedeniyle farklı isimler aldığına da dikkat çekmiştir (Behar,1987;32-33).

Gültekin Oransay (1930-1989), “Kantemiroğlu'na göre perde düzenimiz” başlıklı makalesinde, Kantemir Edvârı'ndaki tanburun perde düzenindeki perdeler ile nazariyatta andığı perdelerin farklı olduklarına dikkat çekerek, oluşturduğu tabloya tetimme / tamamlayıcı, şed, atık, cedid perdelerini de eklemiştir (Oransay, 1990;75).

Yavuz Daloğlu, “Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbur” Risâlesi ile ilgili bir tez çalışması yapmıştır. Tanbur çizimini inceleyerek, perde farklarına dikkat çekmiş, eksik veya yanlış yazılan perdeler tamamlandığında perde dizgesinde on sekiz perde, on yedi aralık düzeni oluşturduğunu belirtmiştir (Daloğlu,1993;37-38).

Bülent Aksoy 1994 yılında yayınlanan “Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî” kitabında, Charles Fonton'un ve Kantemiroğlu'nun edvârındaki tanbur perdelerindeki fark ve benzerliklere dikkat çekmiştir (Aksoy,1994;54-55).

Eugenia P.Judetz, (1925-2011), 2000 yılında yayınlanan “Sources of 18th Century Music” kitabında, 18.yy. Mûsikî kaynaklarında yer alan perdeleri tabloştürmüştür (Judetz,2000;144-145).

Bu makale; tanbur form ve perde düzenleri ile ilgili yapılmış çalışmaları dikkate alarak, belirli bir kesitte (10.-20.yy.) görülen örneklem grubundaki tanbur çizimleri ve perde düzenlerindeki özgün içerikte yer alan sıralama, dizilime sadık kalınarak, farklı zaman dilimlerine ait kuram içeriğiyle karşılaştırılması, sonuçların farklı sayıtlılara göre tabloştürülerek analiz edilmesi bakımından önem taşımaktadır.



## YÖNTEM

Türk Mûsikîsinde tanburun karşılaştırmalı form ve perde düzenleri çalışması için nitel araştırma yöntemine başvurulmuştur. Yurt içi ve yurt dışı görsel tarama, bilgi tarama, fişleme, sınıflandırma, ayırıştırma çalışmaları yapılmıştır. Çalışma esnasında birincil kaynaklar, ikincil kaynaklar ve eserlerin çevirilerinden de yararlanılmıştır. Tanbur sazının form ve perde düzeni:

1. Büyük Mûsikî âlimi (Ebû Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî) Fârâbî'nin (872-950) “Kitâbü'l Musikâ'l Kebir” adlı eserindeki Horasân Tanburu ve perde düzeni ( Hasebe ve Hifnî; 1967; 230; Tura,1998; 169-173).
2. Hoca Abdülkâdir Merâgî'nin “Makâsîdü'l Elhân, Câmîu'l Elhân, Risâle-i Fevâ'id-i Aşere, Şerhu'l Edvâr” eserlerinin müellif nüshası ve diğer nüshalarında geçen tanbur türlerinin form ve perde düzeni (Bardakçı, 1986; 103; Karabaşoğlu, 2010; 221-223; Sezikli, 2007; 217-219; Uslu, 2018; 57-58; Kolukırcık, 2012;168).
3. Kadızâde Tirevî Risâlesi nüshalarındaki ana perde dizisi ve ek tanbur perdeleri, (Uygun, 2016; 53-87).
4. Sazende başı Ali Ufkî Bey'in derleme notlarındaki tanbur perde dizisi, (BNF. Turc 292; v. 74b- dij.164).
5. Boğdan Voyvodası Kantemiroğlu'nun “Kantemir Edvârı”, 18.yy. ilk yarısına tarihlendirilen Kevserî Mecmuası, 19.yy. Hâşim Bey Mecmuası (m.1864) nazariyat içeriği, tanbur form ve perde düzeni, (İÜ. TEY.745; İÜ. TEY.2768; MK. A 4941;v.9b; Ekinci, 2015;38-39)
6. “Edvâr-ı İlm-i Mûsikî” adlı iki ayrı nüshadaki tanbur eskizlerindeki form ve perde düzeni, (İÜ. NEK. TY. 1856, 1806; v.5b; İÜ. NEK. TY.5636, 1808; v.10b).
7. Kutb-i Nây-î Osman Dede'nin “Rabt-ı Tabirat-ı Mûsikî” eserine sonradan eklendiği düşünülen tanbur perde dizisi, (MK. 06 Hk 135;v.11b; Akdoğu- Hariri 1991; s.51).
8. Tanburî Artin Edvârı (1740) ve Kyrillos Marmarinos Nazariyat Kitabı (1749) ile Apostolos Konstas'ın (1770?-1840) Nazariyat Kitabı'ndaki tanbur perde düzeni, (Pappas,2007; 57-58; Judetz, 2000;92; Judetz,2002; 98-100).
9. Charles Fonton'un “Şark mûsikîsi Avrupa Mûsikîsiyle Karşılaştırmalı Bir İnceleme” (1751) adlı eserindeki tanbur çizimi ve perde düzeni, (Behar 1987; 81).
10. 18.yy. müellifi Es-Seyyid Derviş Mehmed Emin'in tanbur metodu niteliğindeki eseri Tanbur Risâlesi'nin iki nüshasındaki form ve perde düzeni, (MK 131/3; mikr.s.38-52; ÖNB.389).
11. Kemanî Hızır Ağa'nın “Tefhimü'l Makâmât Fi Tevlîdî'n Nagâmat” Topkapı nüshası tanbur

## Türk Müsîkisinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri

çizimi ve nazariyattaki perde düzeni ve Topkapı - Süleymaniye nüshasındaki perde dizisi bileşimi, (TSMK 1793; SK. HEB. 291).

12. Rahip J.B. Toderini'nin (1728-1799) “De La Litteratura Des Turcs” eki tanbur çizimi ve perde dizisi, (Toderini,1789; e.240).
13. Description De'l'Egypte ansiklopedisinin müzik yazarı G. Andre Villoteau (1759-1839) ve Duhamel'in Tanbur-ı Kebir-i Türkî çizimi form ve perde düzeni, (Description De'l'Egypte, 1817; Etat Moderne Thome II P.I.AA/ E.M.Vol II ).
14. “Description De'l'Egypte ” ansiklopedisinin müzik yazarı G.Andre Villoteau (1759-1839) “Le Tanbour” eskizinin form ve perde düzeni, (BNF. UB-181/ D BIS).
15. Tanburî, müzik kuramcısı Suphi Ezgi'nin Tanbur Metodu'ndaki perde düzeni, (Ezgi,1948; 22; Onat,1999;12- 19)
16. Tanburî Cemil Bey'in (1873-1916) Rehber-i Mûsîkî eserindeki tanbur perde düzeni, (Cevher,1992;16) görsel ve yazılı kaynakların içeriği tekrar çözümlenerek karşılaştırılmış, dönemlere göre farklılık oluşturan tanbur formları ile nîm, süsleyici, tamamlayıcı işlevi olan perdeler sınıflandırılmıştır.

## **BULGULAR**

### **Türk Müsîkî'sinde Karşılaştırmalı Tanbur Formları**



Resim 1. Fârâbî -Horasan Tanburu Prototipi İllüstrasyonu (Haşebe ve Hıfî, 1967;638)

Resim 2. Azerbaycan Şirvan-Tebriz Tanburu (Kerimov,2009; 78).

Resim 3. Behram Gür Mûsîkî Meclisi (1648 tarihli Nizami Gencevî Hamsesi; Kerimov,2009; 79).

Resim 4. 17.yy.Tanburacı Kadın (. İDM, 2380,v.103).

Resim 5. 13.yy. Anadolu Selçuklu Armudî Tekne Modeli Saz (Tanbur-Berlin Müzesi).

Resim 6. 17. yy.Armudî Tekne Modeli Çeşde İllüstrasyonu (BM, SL 5258).

Resim 7. Armudî Tekne Modeli Kopuz (ÖNB.8562; v.146a).

10.-20.yy. Türk Mûsikîsi tarihinde icra edilmiş tanbur formlarının karşılaştırılması sonucu, üç ana dizilimde (armudî, dairevî, kürevî) sınıflandırılan “armudî, damla, dairevî, yarım kürevî, kafesli damla, kafesli yarım kürevî” biçimiyle altı farklı tekne modeli tanbur ve tanbura çeşitleri ortaya çıkmıştır. Birinci dizilim, armudî tekne tanbur ve tanbura modelidir. 10.yy.'da Fârâbî'nin Horasân Tanburu'ndan itibaren görülen armudî tekne modelleri, 13.yy. Anadolu Selçuklu Dönemi'nde (1077-1308) Konya Köşkü çinilerinde de betimlenmektedir (Çaycı, 2002; 237; Zeum,2006; 208; Vural, 2018; 51).



Resim 8. Literatürde uzun kollu ud veya tanbur ailesi olarak adlandırılan çalgılar: Tanbur, Setar, Cura, Bağlama, Dombra, Dambura( Sezgin, 2000; 51)

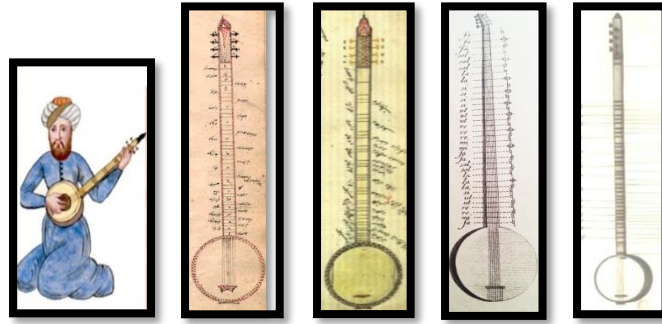
Resim 9. Literatürde uzun kollu ud veya tanbur ailesi olarak adlandırılan çalgılar: Bozuk/Büzürg/Bozorg, Şarkî, Dutar, Tanbura, Tanbura, Saz ( Sezgin, 2000; 50)

Türk- Hint kültür etkileşimi, 13.yy. Doğu Hindistan'da Emir Hüsrev Dehlevî (v.1325?) döneminde Truska Gauda türünde ve Selçuklu döneminde Anadolu'daki seyyar ozan kopuzcuların, âşıkların sazlarıyla taşınan pentatonik dizi/mod karışımları görülmektedir. Günümüz halk mûsikîsi eserleri ve makamları içinde dolayısıyla çalgıların ses dizilimlerinde de pentatonik dizilimler yer almaktadır (Aslan, 2015; 162; Uçan, 2000; 38-43; Duygulu,2018; 20). Türk mûsikîsi tarihi coğrafi dağılımında yer alan, günümüzde halen örnekleri görülen şelpe tekniği ve tezeneyle çalınan kopuz, tanbur, tanburalar birbirinden farklı yapıdadır. 10.yy.'da Horasân Türkleri'nin de yaşadığı bölgede Horasân (3 tel-18-20 perde), Bağdat (2-3 tel / 18-20 perde), Azerbaycan'da Şirvan (2 tel/14-17 perde), İran (2 tel/14 perde), Türkmen (2 tel-9 perde) tanburları ve çeşitleri günümüze kadar gelmiştir. Pakistan-Hint (4 tel-19 perde), Hint (4+12 tel/ 16 perde), Afgan (4 tel/ 12 perde) tanburları armudî tekne modelinde farklı tekne çapı ve sap boylarına sahiptir. M.Ö.1700'den itibaren göçebe Proto-Türklerin Kazakistan üzerinden Maverâünnehir'e yayıldığı (Kazakistan, Özbekistan, Türkmenistan) sahada, Kazak Türkleri'nin iki telli dambura, domburaları, Özbek tanburları (4 tel-14 perde), Türkistan tanburları görülmektedir. Çin Uygarlığı-Uygur/Türk Mûsikîsi etkileşiminin izleri, armudî tekne model çalgılarına (tar, dutar, setar, pençtar, şeştar çeşitlerinden Uygur dutarı /2 tel) yansımaktadır (kelime kökenleri: tunbur, dambur, dambura, dumbura, pandur, panduri, kobuz, gubuz vb.). Türk-Balkan Mûsikîsinin etkileşiminin yayılım alanlarından biri Rumeli-Balkan topraklarıdır. Bulgaristan'da bulgari, 18.yy.'da Tanbur-ı bulgari adıyla anılan çalgı ve farklı türleri, Slavlarda tambura- tamburika, Macaristan'da Bracs Tamburika olarak isimlendirilmektedir. 15. yy.'da Abdülkâdir Meragî'nin (1353-1435) armudî

## Türk Mûsikisinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri

tanbur tekne modelinde tarif ettiği çalgılar, 17. yy.'da “armudî tekne modeli üç telli tel tanbura ve tanbura” yapıları bugün Anadolu'da cura saz, saz, bağlama, çöğür, olarak ortak isimlendirilen saz ailesinde de (12, 15, 17, 19 perde düzeni) görülmektedir (Gazimihal,1975;14-23; Ögel, 2000;148-166; Abdulyeva, 2002; 358; Gökyay, 2000; 19; Yağmur, 2013;322; Bardakçı, 1986; 104; Akdoğu, 1992;22-44; ÖNB.8562; v.146a -150a; BM. SL 5258, v.127b; İDM. 2380, v.103; Description De'l'Egypte, Etat Moderne Thome II 1817; P.I.AA/ E.M.Vol II). (Bkz. Resim 8-9)

Hoca Abdülkâdir Merâğî'nin eserlerinde küçük ûd modeli olarak tanımlanan ve ûd yapısına benzetilen çalgılar, beş çift telli “kopuz-u Rumî/ Anadolu kopuzu, 14.-15. yy'da Keşfi'l Hümûmda<sup>2</sup> Türk kopuzu, 11.yy.' da yaşamış olan Kaşgarlı Mahmud'un Divânü Lügâti't-Türk eserinde kopuz ve buçi kopuz, 15. yy.'da Ali Şan Bin Hacı Büke'nin (?1500) eserinde Sultan Korkud'un (1467-1513) icat ettiği rivayet edilen ruhfeza adını almaktadır. Adı geçen eserde bugün iki telli bir kopuz/tanbur olarak da değerlendirilen dutar, üç telli anlamında setar, kopuz ve tanbur birbirinden farklı çalgılardır. (Bardakçı, 1986; 104; Tıraşçı, 2018; 117; Kaşgarlı Mahmud,1985;173; Çakır, 1999; 199-200; ÖNB.8562;v.146a).



Resim 10. 17.yy. Dairevî Tekne 4 tel Tanbura Modeli (ÖNB.8562; 150a).

Resim 11. 18.yy. Dairevî Tekne Tanbur Modeli (MK 131/3; v.1b).

Resim 12. 18.yy. Dairevî Tekne Tanbur Modeli (ÖNB.389; v.1b).

Resim 13. 18.-18.yy. dairevî Tekne Tanbur Modeli (Toderine, 1789; e240).

Resim 14. 18.-18.-19.yy. Le Tanbour Dairevî Tekne Modeli (BNF. UB-181(DBIS)).

İkinci dizilimdeki dairevî tekne tanbura ve tanbur modelleri 17. yy.'dan başlayarak 18.-19.yy.'a doğru dört tanburda görülmektedir (ÖNB.8562; v.146a-150a; BM. SL 5258, v.127b; İDM. 2380,v.103)

<sup>2</sup> Kitâbü Keşfi'l Hümûm Ve'l Kürab Fî Şerhi Âleti't Tarab.



Resim 15.Kantemir Edvârı Damla Tanbur Modeli.

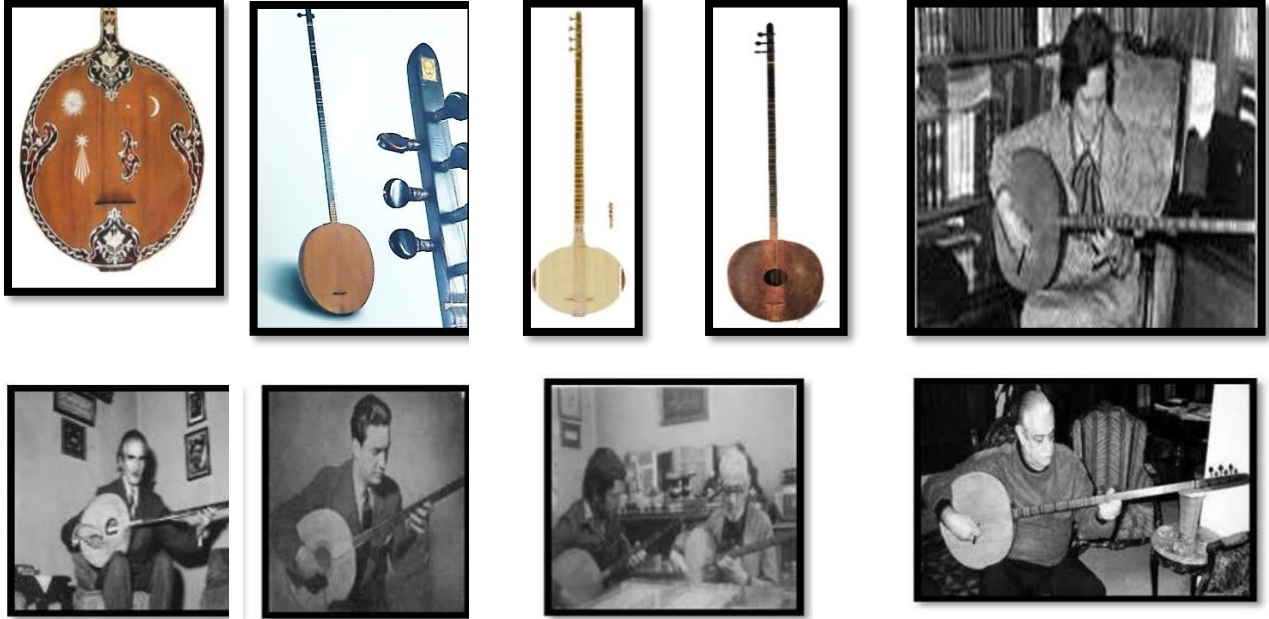
Resim 16. Charles Fonton –Adanson Tanbur Çizimi.

Resim 17.Kevserî Mecmuası Damla Tanbur Modeli.

Resim 18. Hızır Ağa Edvârı Damla Tanbur Modeli.

Resim 19. Haşim Bey Mecmuası Kafesli Damla Tanbur Modeli.

Üçüncü dizilimdeki damla tipi tekne modelli tanbur; 18.yy. Kantemir Edvârı, Charles Fonton Şark Mûsikisi Kitabı'nda, Kevserî ve 19.yy. Haşim Bey Mecmuası'nda görülmektedir. 18.yy. başındaki minyatürlerde damla tekne modelinde resmedilen tanburun, damla tekne modelindeki beş telli çöğürle karıştırılması meddah hikâyelerine konu olmaktadır. 20.yy.'da Müzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'in (1900-1961) Anadolu'dan derlediği halk çalgıları arasında damla tekne modeli olan çalgılar da bulunmasına rağmen, Haşim Bey Edvârı'nda yer alan kafesli damla model tanbur çizimi özgün bir örnektir (TSMK A 3593; v.121a; Özdemir, 1997; 336; 12-19; Gazimihal, 1975;139).



## **Türk Mûsikîsinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri**

*Resim 20. 1750 tarihli Büyük Türk Tanburu/ Tanbur-ı Kebir-i Türkî*

*Resim 21. Tanbur-ı Kebir-i Türkî / Büyük Türk Tanburu*

*Resim 22. Tanburî Cemil Bey (1873-1916) Yarım Kürevî Tekne Model Tanburu. (Gevherî Osmanoğlu'nda iken(2904-1980)Aynalıkavak Kasrı Müzesi 'ndeki Tanburî Cemil Bey Fotoğraflı Tanbu.*

*Resim 23. Tanburî Cemil Bey (1873-1916) Kafesli Yarım Kürevî tekne model Tanburu (40 perde bağı). (Konya Mevlânâ Müzesi Env. No. 1282) ve Tanburî Cemil Bey'in(1873-1916).*

*Resim 24. Tanburî Laika Karabey'in (1909-1989)Yarım Kürevî Model Onnik Tanburu*

*Resim 25. Tanburî Cemil Bey'in (1873-1916) Öğrencisi Tanburî Refik Fersan'ın Kafesli Yarım Kürevî Tekne Modeli Tanburu (Yaklaşık 40 Perde Bağı).*

*Resim 26. Tanburî İzzettin Ökte'nin (1893-1965) Kafesli Yarım Kürevî Tekne Modeli Tanburu.*

*Resim 27. Tanburî Kemal Batanay (1893-1981)ve Öğrencisi Tanburî Melih Özaltuner'in (1947-) Yarım Kürevî Tekne Modeli Tanburları.*

*Resim 28. Tanburî Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil Tel'in (1902-1963) Öğrencisi Tanburî Ercüment Batanay'ın (1927-2004) Yarım Kürevî Tekne Model Tanburu.*

Dördüncü dizilimdeki yarım kürevî tekne modeli tanburlara literatürde verilen ad; Büyük Türk Tanburu'dur.20.yy. başında Tanburî Cemil Bey'in ve öğrencisi Tanburî Refik Fersan'ın da (1893-1965) icra ettiği kafesli yarım kürevî tekne tanbur modelleri, yüzyıl sonuna doğru kaybolmaya başlamıştır. Tanburî Cemil Bey'in ve oğlu Tanburî Mesut Cemil Tel'in ( 1902-1963) tanburu, Suphi Ezgi'nin metodunda bahsettiği tanburu, Tanburî Kemal Batanay (1893-1981) ve oğlu Tanburî Mesut Cemil Tel'in öğrencisi Tanburî Ercüment Batanay' ın (1927-2004) Vasil yapımı kafesli ve diğer mızraplı tanburu, Tanburî Laika Karabey'in (1909-1989) Onnik yapımı tanburu, Tanburî İzzettin Ökte'nin (1910-1991) ve öğrencisi Tanburî Sadun Aksüt'e (1932-) hediye ettiği "Ayı Ahmet" tanburu (48 perde bağı), Tanburî Erol Sayan'ın (1936-) otuzlu ses sistemine göre düzenlenen tanburları (42, 46, 48 perde bağı) ve Tanburî Abdi Coşkun'un tanburu (1941-), Tanburî Necdet Yaşar'ın (1930-2017) "Sarı Kız" tanburu gibi birçok usta tanburînin icra ettiği tanbur; literatürde Büyük Türk Tanburu olarak adlandırılan nisf/yarım kürevî tekneli tanbur modeli olarak kayıtlara geçmiştir (Ezgi, (t.y.). 6; Onat,1999;12-19; Engel, 1874; 209; Sarı, 2012; 63; Victoria & Albert Museum kayıtları- no: 5761872; Description De'l'Egypte, 1817; E.M.Vol II -Pl.AA; Serin, 2006; 69; Sayan, 2010; 331; Konya Mevlânâ Müzesi Env. No. 1282; Mesut Cemil,2002;194).

Yüzyıl	Eser/Yazar adı ve Tanbur Form Modeli	Burgu/Tel Sayısı	Perde Bağı Sayısı	Tanbur Çizimi ve Ek Perde Sayısı
10.	Fârâbî Horasân Tanburu /Horasân Bölgesi Armudî Tekne Modeli Tanbur	2-3 tel	18-20 civarı	18-20 perde
14.-15.	Abdülkâdir Meragî Eserlerindeki Türk Tanbur/ Tanburesi Armudî Tekne Tanbur Modeli	2-3 tel	+2 tel çalgılar +10 perde (SU)	-
16.-17.	Kadızâde Tirevî Risâlesi Tanbur Modeli: ?	-	18 perde civarı (tanbur perdeleri)	<b>18 perde + Adı bilinmeyen perdeler +21 icra perdesi 29 nota/perde</b>
17.	Ali Ufkî Bey Tanbur Dizisi Tanbur Modeli : (?)	3 -6(?)	-	<b>29 nota/perde</b>
17-18.	Kantemir Edvârî Damla Tekne Tanbur Modeli	5 burgu	30 perde bağı civarı	33 perde -Nazarî ek perdelerin eşleşen şekilde asimetric bağlanması halinde: <b>+38 perde</b>
18.	Kevserî Mecmuası Damla Tekne Tanbur Modeli	-	Yaklaşık 31 perde bağı	35 + 2 ek perde = <b>37 perde</b>
18.	C.Fonton Şark mûsikîsi Damla Tekne Tanbur Modeli	8 burgu/tel	Yakl.37 perde bağı	<b>45 perde</b>
18.	Hızır Ağa –Topkapı &Süleymaniye Nüshaları Yarım Kürevî Tekne Tanbur Modeli	8 burgu/tel	Yakl.35 perde bağı	Ort. <b>29 civarı nazarî perde</b>
18.	Tanbur Risâlesi 1 – Ankara Dairevî Tekne Tanbur Modeli Çizimi (Orta)	8 burgu/tel	36 perde bağı	Tekil sayım: <b>35 perde</b>
18.	Tanbur Risâlesi 2 –Viyana Dairevî Tekne Tanbur Modeli (Orta)	8 burgu/tel	36 perde bağı+1 ek perde =37 kısım	Tekil sayım: <b>34 perde</b>
18.	Description De'l'Egypte eskizi “Le tanbour” çizimi –BNF. Yarım Kürevî Tanbur Çizimi (Küçük)	8 burgu/tel	36 perde bağı	45 perde +1 ek perde <b>=46 perde</b>
18.	Tanbur-ı Kebir-i Türkî /	8 burgu/tel	37 perde bağı	<b>39 perde/ nota</b>

## Türk Mûsikîsinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri

	Büyük Türk Tanburu Yarım Kürevî Tanbur Çizimi (Büyük)			
18.	G.B. Toderini -Letteratura Turchesca Dairevî Tekne Tanbur Modeli	8 burğu/tel	34 perde bağı	34 perde / nota
19.	Hâşim Bey Mecmuası Kafesli Damla Tekne Tanbur Modeli	3 burğu/tel	30 perde bağı	35 perde + Nazariyat Ek perdeleri: 3 perde =38 perde
19.-20.	Edvâr-ı İlm-i Mûsikî 1-2 Dairevî Tekne Tanbur Modeli (Orta)	-	-	35 perde

Tablo 1. Türk mûsikîsi'nde Tanbur Form ve Perde Düzenleri ve Sayılarının Karşılaştırılması<sup>3</sup>.

### **Türk Mûsikîsi'nde Karşılaştırmalı Tanbur Perde Düzenleri**

#### **Filozof ve Mûsikî Âlimi Fârâbî'nin “Kitâbu'l Musîkâl Kebîr” Eseri Tanbur Form ve Perde Düzeni**

Felsefe dünyasında Muallim-i Sâni olarak da anılan, Fârâbî, Kitâb'ül Musîkâl Kebîr'de tanburun üd sazına en yakın çalgı olduğunu, iki, üç telli tanbur çeşitleri içinde en yaygın görülen çeşitleri Horasân ve Bağdat Tanburu (2 tel) olarak adlandırılmaktadır. 10.yy. güney ve batı Irak şehirlerinde yaşayan halkların arasında görülen saz, Bağdat Tanburu'dur. Horasân ve Bağdat Tanburu yapı ve boyut itibarıyla birbirinden farklıdır. Bağdat Tanburu ve Horasân Tanburu tel ve destan (perde bağı) oranları üd sazındaki yöntemle hesaplanmaktadır. Fârâbî, iki telli Horasân Tanburu yapısına göre (boy, genişlik, küçüklük, büyüklük) farklı şehirlerde değişkenlik gösterse de tellerin uzunluğu ve kalınlığı eşit olan iki tel bağlandığını belirtmektedir (Haşebe ve Hıfî, 1967; 2- 629). Tanbur sapına çok sayıda perde bağı bağlanması, ana perde (aslî perde) bağlarının sabit kalarak, bazı perde bağlarının yerlerinin bölge ve kavimlere göre farklılaşması söz konusudur. Tanburda sabit beş perde, hareketli on üç perde mevcuttur. Zaman zaman bu sayının artmasıyla sazın sapında yirmi kadar perde bağı bulunabilmektedir. Fârâbî'ye göre hareketli perdeler, icra edilmek istenen cinslere göre hareket ettirilmektedir. Hareketli perdeler olarak anılan oranların günümüzdeki karşılıkları: pes bayati, acem aşirân, ırak, geveşt, şûri, zengüle, kürdî, segâh, buselik, çargâh, dik neva, hicaz, hisar perdeleridir. Müzikolog Yalçın Tura (d.1934-), incelemeleri sonucunda, Horasan Tanburu'nda bir sekizli içinde on yedi aralığa bölünen Safiyuddin Urmevî (1216-1294) ses sisteminin, günümüzde bağlama adı verilen çalgıların perde

<sup>3</sup> Simetrik dizi düzenine göre perde tamamlamaya gidilmemiştir.(-/+ ) hata payı bulunmaktadır. Tespit edilebilen yaklaşık rakamlar verilmiştir.



sıra ve aralık dizilişine uyum sağladığını vurgulamaktadır (Haşebe ve Hıfînî, 1967; 2- 698-699; Tura,1998; 169-173; Aksüt, 1994; 18; Can, 2001;73-81).

### Hoca Abdülkâdir Merâğî'nin Eserlerindeki Tanbur Form ve Perde Düzenleri

Müzik kuramcısı, bestekâr Hoca Abdülkâdir Merâğî'nin Makâsıdü'l Elhân, Câmiu'l Elhân, Risâle-i Fevâ'id-i Aşere, Şerhu'l Edvâr eserlerinin müellif nüshası ve diğer nüshalarında geçen “mukayyedât ve mecrûrlar” (telli çalgıların icra tekniklerine göre ve telli yaylı çalgılar) olarak sınıflandırdığı çalgılar arasında “tanbur-u Şirvaniyân, tanbure-i Türkî/tanbur-u Mogoli, nây-ı tanbur” adlı üç tip tanbur mevcuttur. Çoğunlukla Tebriz'de çalınan iki telli Şirvan tanburu, yarım armudî tekne modelindedir. Günümüz Azerbaycan'ında armudî tekne modeline sahip “Şirvan-Tebriz tanburu” (2 tel) olarak da adlandırılan çalgının sapına on dört ile on yedi arasında perde bağlanmaktadır. (Tam boy: 94 -95 cm) İki veya üç telli tanbure-i Türkî (Türk tanburası/ Türk tanburu, Şirvan tanburunun yarım armudî tekne modelinin yarısı boyutunda ve uzun saplı olarak tarif edilmektedir. Çoğunlukla iki telli olan sazın düzeni, aşağıdaki açık ses veren teli, üstündeki telin % oranına eşitleyerek oluşturulmaktadır (Bardakçı, 1986; 103; Kerimov, 2009; 76; Sezikli, 2007; 217-219; Uslu, 2018; 57-58).

### Kadıızâde Tirevî Risâlesi'ndeki Tanbur Perde Düzeni

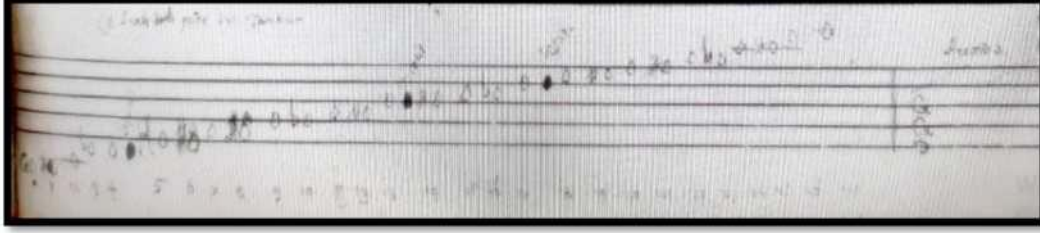
Nerm pençgâh	Nerm hüseyînî	Nerm segâh	Rast	Rehâvî(?)	Gevâşt	Humayûn	Dügâh	Segâh	Buselik (?)	Çargâh	Zengule	Hicaz	Pençgâh	Hüseyînî	Navruz-ı Acem Terkip	Segâh	Tiz rast	Nihavend-i Rumî Terkip	Tiz dügâh	Tiz segâh	Tiz çargâh	Tiz pençgâh	Tiz hüseyînî
--------------	---------------	------------	------	-----------	--------	---------	-------	-------	-------------	--------	---------	-------	---------	----------	----------------------	-------	----------	------------------------	-----------	-----------	------------	-------------	--------------

Tablo 2. Kadıızâde Tirevî Risâlesi'ndeki Perde Dizisi (Uygun,1990; 32).

Tireli Kadıızâde Mehmed'in eseri Kadıızâde Tirevî Risâlesi'nin (1676) farklı nüshalarında, tanbur ile icra edilecek makam, âgâze, şube ve terkiplerin hangi perdelerle icra edileceği ve hangi aralıklara basılacağı tarif edilmiştir. Tanburîlerin çargâh ile pençgâh (zengüle ve hicaz), hüseyînî ile pençgâh(neva), rast ve dügâh (rehavî, gevâşt, hümayun) aralıklarına perde bağlaması gerekmektedir. Buselik seyrinde segâh perdesi çargâh perdesine yaklaştırılmalıdır. Tiz dügâhtan hüseyînî ve segâh arasındaki (nevrûz-ı acem) perdeye gelinerek, acem karar edilirse acem firüdaşt

meydana gelmektedir. Nihavend-i Rumî terkinde tiz rast, tiz düğâha yaklaştırılmalıdır (Uygun, 2016; 46-67-77).

**Ali Ufkî Bey-Turc 292 Derlemesi Tanbur Perde Düzeni:**



*Resim 29. Ali Ufkî Bey Tanbur Perde Dizisi (BNF.Turc 292: v. 74b-dij.164).*

17. yy.'da Sazendebaşı, Santurî, Tercüman Ali Ufkî Bey; (1610-1675) bağadan yapılmış bir mızrapla çalınan, üç çift telli, sapının üzerinde tam ve yarım seslerin yerini belirtmek için “çok sayıda perde bağı olan çok uzun saplı bir tanbur veya şeştar” sazından bahsetmektedir (Berktaş, 2002, s.79; Behar 2017; 168). Ali Ufkî Bey diğer bir eserinde, şeştar, ud, tel tanbura benzeri çalgıların belirli zamanlarda çalındığını da eklemekte, çalgıların biçimleriyle ilgili yorumda bulunmamaktadır (Noyan, 2013; 50).

Ali Ufki Bey'in derleme notlarında bulunan “Le Scale perde dei Tanbour” başlığı altında, akort düzenine göre üç telli veya üç çift telli bir tanburun perde dizilişinde yirmi dokuz nota sıralanmaktadır. Portenin kenarında herhangi bir müzik anahtarı sembolü bulunmamaktadır. Yan sayfada yer alan bir diyez işareti bulunmasına rağmen, derleme bir rulodan ciltlenen eserin sayfa sıralaması tespit edilememektedir (BNF. Turc 292; v. 74b-a-dij.163). “accordo” ibaresi altında portede “D” “G” “G” notaları sıralanmaktadır. Bahsi geçen diyez işareti “Haza Mecmûa-i Saz u Söz” eserinde otuz bir eserde görülmekte, eserlerin bağlı bulunduğu makamlar incelendiğinde bugünkü bakiyye diyeziyle aynı işleve sahip olduğu tespit edilmektedir (Cevher, 2003; 39). Birinci denencede “G/sol” kabul edildiğinde bir sekizli içinde yirmi beş nota yirmi dört aralık oluşmaktadır. Numarasız perdeler hariç, bir sekizlide yirmi üç perde yirmi iki aralık oluşmaktadır. Bu aralıkta, önünde değiştirme işareti bulunan on bir nota bulunmaktadır (BNF. Turc 292,v. 74b; Behar, 2008; 169-170). Aynı aralıktaki dizide muhtemelen pestleşen veya bir ihtimal bemole dönüşen notaların üç adet, bakiyye diyezi olarak sınıflandırabilecek yedi nota olduğu görülmektedir (BNF Turc 292,v.74b; Cevher,2003; 38).

**Kantemir Edvârı -Charles Fonton Şark Mûsikîsi Kitabı-Description De'l'Egypte Le Tanbour Eskizi -Kutb-i Nâyi Osman Dede Rabt-ı Tabirât-ı Mûsikî Eseri- Kevserî ve Haşım Bey Mecmuası -Edvâr-ı İlm-i Mûsikî Nûshaları Tanbur Form ve Perde Düzenleri**



Resim 30. Kutb-i Nâyi Osman Dede Rabt-ı Tabirât-ı Mûsikî Perde Cetveli (MK. 06 Hk 135;v. 11b).

Kantemir Edvârı'nda damla tekne modelindeki tanbur için yazılan harf nota/ perdeler; on altı tam sesli perde, on dört perde, ara/nîm perdelerdir. Makamların icra edilmesi için daha fazla perde gerektiğinden dolayı diziyeye uzal, tiz uzal ve hisar perdeleri eklenmiştir. Ek perdelerle birlikte artık on altı tam perde, on yedi yarım perde düzeni oluşmuştur (İÜ.TEY.2768; v.1-2). Tanbur çizimi ve nazariyat içeriğinde yegâh-aşirân arasında pest hisar ve pest bayatî perdelerinin bulunmama nedeni bu perdelerde makam oluşmamasıdır.

“Yegâh ile aşirân perdesinin arasında nîm perdesinin ne hükmü ne icrası olabilir, ne nîm perde vaz olunur zira bir vechile iktizası yoktur. Ve iktizası olmadığı sebebi budur ki her makam üç perde ile icra olursa gerektir” (İÜ.TEY.2768,v.3). İrâk perdesi nermi ırâk perdesinin âgâzesi ve tetimme/tamamlayıcı perdesi, ırâk perdesinin yukarısındaki nîm perde ismi olmayan âgâzenin perdesi, evc perdesinden nermi “tetimme-i makam-ı evc” (makam sahibi olmayan perde), ırâk perdesinin nermi ırak perdesinin nîm perdesinin âgâzesidir. Segâh perdesinden nermi geveşt terkibi icra edilen “tetimme-i âgâze-i makam-ı segâh” perdenin diğer adı da “mâye” perdesidir. Rast perdesinin nermindeki nîm perde “rehâvî-i cedid / yeni rehâvî perdesi”, rasttan tiz kısımdaki nîm perde ise sabâ perdesinin makam terkihi icra edilmeyen şeddidir. (şedd-i sabâ) Segâh perdesinden tizde “rehâvî-i atik /eskî rehavî” perdesi, uzal perdesinden gelindiğinde buselik âgâzesini kaybederek nişabur perdesi hâline gelmektedir( İÜ.TEY.2768; v.3-4; Tura, 2000; 8-10). Kutb-î Nayî Osman Dede'nin (v.1729) “Rabt-ı Tabirât-ı Mûsikî” eserine sonradan eklendiği düşünülen tanbur perde dizisi “mikyâs-ı perdeha” başlığında on altı tam perde, çizelgenin kenarına yazılan on yedi ara perde olmak üzere otuz üç perdeden oluşmaktadır. Yegâh- neva aralığında on beş perde ve on dört aralık bulunmaktadır. Yegâh-aşirân perdeleri aralığında nerm bayatî perdesi bulunmaktadır. Dügâh-segâh aralığında nihavend perdesi ile ırak-rast aralığında

### Türk Mûsikîsinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri

rehâvî perdesi yer almaktadır (MK. 06 Hk 135 11b; Akdoğu- Hariri 1991; s.51; Erguner,2003;219).

Dragoman Charles Fonton'un yazdığı “Şark Mûsikîsi Avrupa Mûsikîsiyle Karşılaştırmalı Bir İnceleme” yazısı içinde Jean Baptiste Adanson (v.1805) imzası taşıyan sekiz burgu, damla tekne modeli olan tanbur çiziminde otuz altı perde bağı kırk beş perde adı bulunmaktadır (; Behar 1987; 8).

Le Tanbour/Tanbur” çizimindeki tanburun kenarında kırk beş perde adı yazılmıştır. Otuz altı perde bağına ek olarak dairevî tekne modeli üzerindeki eşik perdesiyle birlikte, otuz yedi perde yeri bulunmaktadır. Açığı yegâh perdesiyle başlayan ve inici ve çıkıcı diziye uygun olarak perde düzeni sırasına göre sağdan sola doğru okunmaktadır. Pest hisar perde bağı ve perde adı bulunmamakta, yegâh-tiz hüseyinî aralığında üç tane “rehâvî” ve“icra-ı” olarak belirtilmiş perdeyle birlikte “tetimme-i evc, karcıgar, nîm evc, nîm segâh, nîm tiz segâh” perdeleri bulunmaktadır. Yegâh-neva aralığında üç icra-ı perdeleri, nîm evc, karcıgar, nîm segâh haricinde on beş perde on dört aralık bulunmaktadır (BNF. UB-181(D BIS)).

Kevserî Mustafa Ali Dede'nin (v.1770?) Kitab-ı Musikâr/Neynâme nüshasındaki suret-i tanbur çiziminin (Damla tekne modeli) sol tarafında on altı tam perde, sağ tarafında on dokuz nîm perde toplam otuz beş perde yer almaktadır (MK. A 4941 v.9b).

Kantemir Edvârı ve Kevserî Mecmuası'ndan da alıntılarının bulunduğu Hâşim Bey Mecmuası'ndaki tanbur çiziminin (Kafesli damla tekne modeli) kenarında perde adları yer almaktadır Nazariyat bölümünde eklenen perdeler kürdî, şûri, nişabur perdeleridir (Hâşim Bey, 1864;v.73a /25-60). Kantemir Edvârı ve Kevserî Mecmuası'ndan bölümler ihtiva eden “Edvâr-ı İlm-i Mûsikî” nüshalarındaki dairevî tekne modeli olan tanbur çizimlerinin sol yanında on dokuz tam perde, sağ yanda on altı ara perde olmak üzere toplam otuz beş perde bulunmaktadır (İÜ. NEK. TY. 1856, 1806; v.5b; İÜ. NEK. TY.5636, 1808; v.10b). (Bkz. Tablo 3).

(İÜ.TEY.2768; Erguner,2003;219; BNF. UB-181(D BIS);MK. A 4941 v.9b;Hâşim Bey, 1864;v.73a /25-60).

17.-18.yy.	17.yy.	18.yy.	18.yy.	18.yy.	19.yy.	19.yy.
Kantemir Edvârı (KE)	Rabt-ı Tabirât-ı Mûsikî (Ek Çizelge: Mikyâs-ı Perde-hâ:	Charles Fonton (1751)	Le Tanbour	Kevserî Mecmuası Suret-i Tanbur	Haşim Bey Mecmuası	Edvâr-ı İlm-i Mûsikî 1- 2
Yegâh	Yegâh	Yegâh	Yegâh	Yegâh	Yegâh	Yegâh
-	Nerm hisar	-	-	-	-	Pes hisar
Aşirân	Aşirân	Aşirân	Aşirân	Aşirân	Aşirân	Aşirân
Acem aşiran	Nerm acem	Acem aşiran	Acem aşiran	Acem aşiran	Acem aşiran	Acem aşiran
+ Tetimme-i makam-ı evc		Tetimme-i evc	Tetimme-i evc	-	-	-
Irak	Irak	Arak	Irak	Arak	Irak	Arak
+Adsız âgâze		Karcıgar	Karcıgar	-	-	-
-		İcra		-	-	-
Rehâvî-i cedid	Rehâvî	Rehâvî	Rehâvî	Rehâvî Büzürg	Rehâvî Büzürg	Rehâvî Büzürg
Rast	Rast	Rast	Rast	Rast	Rast	Rast
+Şedd-i saba		İcra-ı	İcra-ı	-	-	-
			İcra-ı	-	-	-
Zirgüle	Zirgüle	Zirgüle	Zengüle	Zengüle	Zengüle	Zengüle
Dügâh		Dügâh	Dügâh	Dügâh	Dügâh	Dügâh
-		İcra	-	Rehâvî –i Atik	-	-
Nihavend	Nihavend	Nihavend	Nihavend	Nihavend	Nihavend	Nihavend
+Tetimme-i âgâze-i makam-ı segâh /mâyê		Tetimme-i segâh	Nim segâh	-	+Kürdi	-
Segâh	Segâh	Segâh	Segâh	Segâh	Segâh	Segâh
+Nişabur		Rehâvî	Rehâvî	+Gevâşt	+Nişabur	-
Büselik	Buselik	Büselik	Büselik	Püselik	Büselik	Büselik
Çargâh	Çargâh	Çargâh	Çargâh	Çargâh	Çargâh	Çargâh
Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ	Sabâ
Uzzal		Uzzal	Uzzal	Hicaz	Hicaz	Hicaz
Neva	Neva	Neva	Neva	Neva	Neva	Neva
Beyatî		Beyatî	Bayatî	Bayatî	Beyatî	Beyatî
Hisar	Hisar	Hisar	Hisar	Hisar	Hisar	Hisar
Hüseynî	Hüseynî	Hüseynî	Hüseynî	Hüseynî	Hüseynî	Hüseynî
Acem	Acem	Acem	Acem	Acem	Acem	Acem
+Tetimme-i evc		Tetimme-i evc	Nim evc	-	-	-
Evc	Evc	Evc	Evc	Evc	Evc	Evc
-		Karcıgar	Karcıgar	-	-	-
Mâhur	Mahur	Mahur	Mâhur	Mâhur	Mâhur	Mâhur
Gerdâniye	Gerdâniye	Gerdaniye	Gerdaniye	Gerdaniye	Gerdaniye	Gerdaniye

## Türk Mûsikîsinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri

Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz	Şehnaz
-		Şedd-i saba	Şed saba	-	--	-
Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer
Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle
-		Tetimme-i tiz segâh	Nîm tiz segâh	-	-	-
Tiz segâh	Tiz segâh	Tiz segâh	Tiz segâh	Tiz segâh	Tiz segâh	Tiz segâh
-		Tiz rehavî	Tiz rehavî	-	-	-
Tiz büselik	Tiz büselik	Tiz büselik	Tiz büselik	Tiz büselik	Tiz büselik	Tiz büselik
Tiz çargâh	Tiz çargâh	Tiz çargâh	Tiz çargâh	Tiz çargâh	Tiz çargâh	Tiz çargâh
Tiz saba	Tiz saba	-	-	Tiz saba	Tiz saba	Tiz saba
Tiz uzal		Tiz uzal	Tiz uzal	Tiz hicaz	Tiz hicaz	Tiz hicaz
Tiz neva	Tiz neva	Tiz neva	Tiz neva	Tiz neva	Tiz neva	Tiz neva
Tiz bayati		Tiz bayati	Tiz bayati	Tiz bayati	Tiz bayati	Tiz bayati
-	Tiz hisar	Tiz hisar	Tiz hisar	-	+Şurî Tiz hisar	Tiz hisar
Tiz Hüseyinî	Tiz Hüseyinî	Tiz hüseyinî	Tiz hüseyinî	Tiz hüseyinî	Tiz hüseyinî	Tiz hüseyinî
	Tiz evc					

Tablo 2. Türk mûsikîsi'nde Karşılaştırmalı Tanbur Perde Dizileri.

### **Tanburî Artin Edvârı ile Mûsikî Kuramcısı, Bestekâr Kyrillos Marmarinos Mûsikî Kuramcısı, Bestekâr, Tanburî Apostos Konstas'ın (1770? - 1840) Nazariyat Kitabı'nda Tanbur Perde Düzenleri**

Kyrillos Marmarinos Nazariyat Kitabı'nda (1749) verilen tanbur perde dizisinde yer alan perdeler pestten tiz bölgeye ve tiz bölgeden pest bölgeye doğru seyir esnasında basılan perdelere göre iki şekilde çizilmiştir (Judetz, 2000;35-92).

Apostolos Konstas, nazariyat kitabında tanbur resmi çizerek, tam ve nîm perdeleri hüseyinîden tiz hüseyinî perdesine kadar ikişer perde olarak, yirmi bir ile on dört perdenin toplamı en az otuz beş adet perde yeri göstermiştir. Karamanlıca nüshasında otuz bir olan perde sayısını, daha sonra yazdığı Yunanca nüshasında kırk altıya çıkarmıştır. Aralarındaki fark her iki tam perdenin arasında bir değil iki yarım perde göstermesidir (Pappas 2007; s.57). (Bkz. Tablo 4)

### **Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbur Risâlesi Ankara Nüshası ve Risâle-i Fenn-i Mûsikî Viyana Nüshalarındaki Tanbur Form ve Perde Düzenleri**

“Der Beyân-ı Kavâid-i Nağme-i Perde-i Tanbur” Risâlesi'nin Ankara nüshasında bulunan sekiz telli dairevî tekne modeli olan tanbur çizimindeki burguların üzerinde harf notalar yer almaktadır. Bu notaların karşılıkları Kantemir Edvârı'ndaki harf nota dizgesine göre, burguluğun sağ tarafındaki dört tel neva perdesine, sol tarafta iki tel dügâh, kalan iki tel çargâh perdesine denk gelmektedir. “Risâle-i Fenn-i Mûsikî” adlı Viyana dairevî tanbur çizimi kenarında yer alan perde

adları farklıdır (MK 131/3; v.1b; ÖNB 389; v.1b).

İki nüsha karşılaştırıldığında tanbur çizimi kenarında adı geçen perdeler haricinde seyir esnasında ilave edilen perdeler bulunmaktadır. Hüseyinî ve evc perdeleri arasındaki acem perdesinin aksi olan perde nerm acemdir. Tanbur çizimi üzerinde, dügâh-segâh perdeleri aralığında nerm acem ve nevrûzî perdeleri, Ankara nüshasında mevcut değildir. Risâle'deki hisar nağmesinin şubelerinin açıklanmasında hüseyinî perdesine yakın olan şûri perdesi hüzzam makamında icra edilmektedir. Viyana nüshasında bir seyir esnasında, neva ve hüseyinî perdeleri arasındaki hüzzam ve şûri, meydana gelen nîm perde artık nîm hisar perdesine dönüşmektedir. Viyana nüshası tanbur çiziminde segâh ve çargâh aralığında nerm sazkar ve tiz segâh ve tiz çargâh aralığında tiz sazkar perdesi, diğer nüshada yer almamaktadır. Sazkar makamı seyri esnasında sazkar perdesi, tiz segâh perdesi ile nerm perdeyle eşleşmekte, tiz bölgede tiz sazkar adını almaktadır (ÖNB 389; v.1b-4a-9b; Bardakçı, 2000; 22; MK 131/3; v.1b-5b-6a-8b-9a; Doğrusöz, 2012; 134). (Bkz. Tablo 4).

(MK 131/3; v.1b; ÖNB 389; v.1b; Judetz 2002; 98-100; Pappas 2007; s.57; Judetz, 2000;35-92).

18.yy.	18.yy.	18.yy.	18.yy.
<b>Tanbur Risalesi Ankara</b>	Tanburî Apostos Konstas	Tanburî	Tanburî Artin Edvârı
-	Nazariyat Kitabı Tanbur		Apost Farklı Perde Adları
<b>Tanbur Perdeleri</b>	Perdeleri	os	
		Konstas	
Yegâh	Yegâh	Yegâh	
Nerm hisar	Nerm hisar	Pes bayatî	
Nerm bayatî	Nerm bayatî	Pest hisar +Sorizen	Nihavendinek ve Araban
Aşirân	Aşirân	Aşirân/ Hüseyinî aşirân	
+Nerm acem	-	Acem aşirân	Müberka-i rumî ve Aşirân
		Pest acem	kürdî
Irak	Irak	Irak	
Geveşt	Rehâvî	Rehâvî	
		Geveşt	
Rast	Rast	Rast	-Müberka
Zirgüle	Geveşt ve Zirgüle	Hümayûn	
		Zirgüle	
Dügâh	Dügâh	Dügâh	Dügâh-ı rumî
			Suzidil
			Suzinak
			Aşirânek
			Sipih

**Türk Müsîkisinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri**

Kürdi Nihavend	Nihavend	Zemzeme Nihavend	
Segâh	Segâh	Segâh	Kürdi- Zemzeme
	Nerm acem ve nevrûzî	Perde-i karadügâh Büselik	Büzürk Mâhurek Zirefkend-i rumî Karadügâh Nişaburek
+Nerm sazâr	Nerm sazâr		
Nerm buselik	Nerm buselik	-	
Çargâh	Çargâh	Çargâh	
Nerm uzal	Nerm saba	Saba Hicaz	
	Uzzal ve hicaz		Rekb Hisar Araban
Neva	Neva	Neva	
Nerm Hisar ve Hüzzam +Şurî (hüzzam makamı) ve nerm bayati	Hisar bayati ve hüzzam ve kenarda şurî- (şurî âgâzesi )	Bayatî Hisar	Hümayun Mâye Nevruz
Hüseynî	Hüseynî	Hüseynî	
Acem	Acem	Acem Hüzzam	Serenk Suri zavil
Evc	Evc	Evc	
Mâhur	Mâhur	Mâhur Zavil	Suzidil Isfahanek
Gerdaniye	Gerdaniye	Gerdaniye	
Şehnaz	Şehnaz	Zirefkend -Şehnaz	Zirefkend
Muhayyer	Muhayyer	Muhayyer	
Sünbüle	Sünbüle	Sünbüle Tiz nihavend	
Tiz segâh	Tiz segâh	Tiz segâh	
+Tiz sazâr (sazâr Makamı)	Tiz sazâr	Tiz karadügâh Buselik	
Tiz buselik -	Tiz buselik ve tiz bayatî		
Tiz çargâh	Tiz çargâh	Tiz çargâh	
Tiz uzal	Tiz uzal	Tiz saba-Tiz hicaz	
Tiz neva	Tiz neva	Tiz neva	
Tiz hüseyinî	Tiz hüseyinî	Tiz bayatî Tiz Hisar Tiz Hüseyinî	

Tablo 4. Türk Müsîkisi'nde Karşılaştırmalı Tanbur Perde Dizileri.

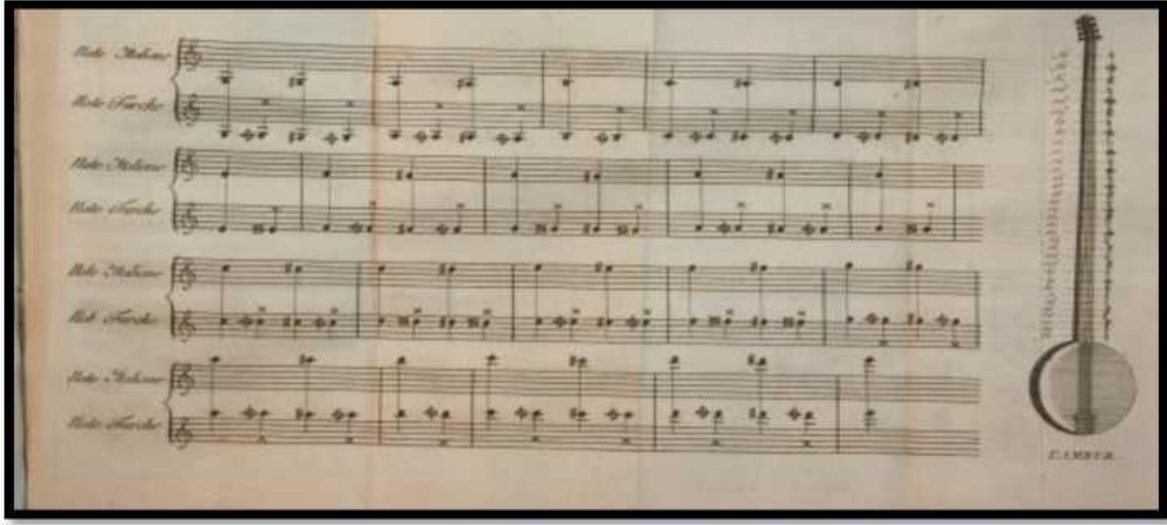


## Tanburî ve Sinekemanî Hızır Ağa'nın "Tefhimü'l Makâmât Fi Tevlîdi'n Nagâmat" Edvârı Tanbur Form ve Perde Düzeni

Yegâh	Acem Aşırân	Irak	Irak-rast	Rast	Zîngüle	Dügâh	Kürdî	Segâh	Nîm' ülnüm	Bûselik	Çargâh	Sabâ	Hicaz	Neva	Hisar	Hüseynî,	Acem	Eve	Mâhur	Gerdâniye	Şehnaz	Tiz dügâh	Tiz kürdî	Tiz segâh	Tiz bûselik	Tiz çargâh	Tiz sabâ	Tiz neva
-------	-------------	------	-----------	------	---------	-------	-------	-------	------------	---------	--------	------	-------	------	-------	----------	------	-----	-------	-----------	--------	-----------	-----------	-----------	-------------	------------	----------	----------

Tablo 5. Hızır Ağa Edvârı Perde Çizelgesi: (TSMK 1793; SK HEB 291; Uslu,2014: 186-188; Yücel, 2013:13.

Hızır Ağa Edvârı'nda otuz beş perde bağlı, sekiz teli olan damla tekne modeli tanburun akort düzeni çargâh/dügâh/neva şeklindedir (TSMK 1793;v.20a). Süleymaniye nüshasında "Ümmehât-ı Mûsikî" (Mûsikînin anası) olarak anılan perde sayısı beştir. İki nüshada on beş ana perdeden bahsedilmekte, iki perde arasında iki nîm bulunurken, tiz perdelerin arasına nîm'ül nîm perdeler bağlanmamaktadır (TSMK 1793; v.2b; SK. HEB. 291; v.3a -10a). Sazkâr makamı seyriinde yer alan nîm bûselik-segâh arasındaki nîm perdenin sazkar perdesi(sazkâr-mâye-rekb) olması mümkündür. Ayrıca segâh-mâye seyri esnasında kürdî nîmi ile segâh ve nîm-i nîm tabir olunan segâh ile nîm bûselik arasındaki perdeyi gösterip seyretmektedir. Muhalif irâk terkibi esnasında nîm dügâh perdesi, çok ender görülen nîmeyn, kürdî nîmeyn (rekb seyri), hisar-ı nîmeyn (araban-nevruz âgâzesi) perdelerinden bahsetmektedir (SK. HEB.291; v.13-14a -14b-15b-16a-b; Tekin,2015;171).(Bkz. Tablo 5).



Resim. 31. G.B. Toderini (1728-1799) "Letteratura Turchesca (Toderini,1789; e.240; Toderini, 2018; 147).

### **G.B. Toderini (1728-1799) "Letteratura Turchesca" Kitabındaki Tanbur Form ve Perde Düzeni**

Rahip Gian Battista Toderini'nin (1728-1799), Türklerin Edebiyatı kitabındaki Türk Mûsikîsinin anlatıldığı bölüm sonunda, dairevî tekne tanbur modeli çiziminde sekiz burgu, otuz dört perde bağı bulunmaktadır. Ek nota çizelgesindeki sıralamada birinci sekizli içinde yirmi bir, ikinci sekizlide on dört perde gösterilmektedir. Bu çizelgeye göre, tanbur çizimindeki ilk sekizli aralığında Türk Mûsikîsine özel perde sekiz tanedir. İkinci sekizli aralığında tiz bölgeye gidildikçe ara perdeler azalmakta, özel olarak yazılmış sadece bir perde bulunmaktadır. Gian Battista Toderini, tanbur perdelerinin eksik olduğunu, aslında ana ses sistemindeki bir sekizli içinde yirmi dört perde bulunduğunu eklemiştir. Ayrı bir tabloda gösterdiği birinci sekizlide yirmi beş perde yirmi dört aralık bulunurken, ikinci sekizlide aralık sayısının yirmi altıya çıkması dikkat çekicidir (Toderini,1789; e.240; Toderini, 2018; 147).(Bkz. Resim 31)

## Andre William Villoteau (1759-1839) “Tanbur-ı Kebir-i Türkî /Büyük Türk Tanburu” Form ve Perde Düzeni



Resim 32-33. Description Del'Egypte Ansiklopedisi Tanbur-ı Kebir-i Türkî /Büyük Türk Tanburu Çizimi.

(Description De'l'Egypte, Etat Moderne Thome II 1817; Pl.AA/ E.M.Vol II ).

Resim 34. 1750 tarihli Tanbour Kebyr Tourky/ Tanbur-ı Kebir-i Türkî / Büyük Türk Tanburu (Engel, 1874;209; Victoria Albert Museum - no: 576-1872).

Description De'l'Egypte ansiklopedisinin müzik bölümünde bulunan, Andre William Villoteau ve Duhamel tarafından resmedilen çalgı Tanboursy Kebyr Tourky /Tanbur-ı Kebir-i Türkî (Büyük Türk Tanburu) olarak adlandırılmıştır. Genellikle tekne modelinden dolayı nısf/ yarım kürevî olarak adlandırılan Büyük Türk Tanburu'nun sapında otuz yedi perde bağı bulunmaktadır. Sazın perde bağlarının otuz altısı sap/kol üzerinde bir tane ek perde kapak üzerindedir. Tanbur-ı Kebir-i Türkî dört yahut üç çift tele akort edilir. Akort düzeni çift tel yegâh, çargâh, dügâh olarak gösterilmiştir. Yegâh perdesinden başlayan birinci sekizlide on dokuz aralık ile yirmi perde, ikinci sekizlide de on sekiz aralık on dokuz perde bulunmaktadır (Description De'l'Egypte, 1817; E.M.Vol II -PI.AA; Aksoy,2003; 216-217). Abraham Pickert'ten (1783-1870) South Kensington Müzesi tarafından 1872 yılında satın alınan, Victoria Albert Müzesi'ne devredildiğinde 1750 yılına tarihlendirilen, nısf kürevî tekne formlu Tanbour Kebyr Tourky/ Büyük Türk Tanburu'nun, Andre William Villoteau'nun nısf kürevî formlu, Büyük Türk Tanburu ile akort düzenleri aynı olup, boyut ve ebatlar bakımından birbirine yaklaşmaktadır ( Gazimihal, 1975; 95; Engel, 1874; 209; Sarı, 2012; 63; Victoria & Albert Museum no: 576-1872; Description De'l'Egypte, 1817; E.M.Vol II - PI.AA ).(Bkz. Resim 32-33-34).

### **Mûsikî Kuramcısı, Tanburî Suphi Ezgi'nin Tanbur Metodu'ndaki Tanbur Perde Düzeni**

Mûsikî kuramcısı, tanburî Suphi Ezgi, tanbur metodunda kaba rast perdesinden tiz gerdaniye perdesine kadar yetmiş üç perde bağlandığını söylemektedir. Yegâhtan tiz neva perdesine kadar olan kısım boş bırakılmış, Musiki Mecmuası makalesinde kırk sekiz olarak not edilmiştir. Perdelerin hepsinin bağlanması hâlinde, perdelerin araları daraldığı için tiz sekizli bölgesi karşılıklı bağlanacaktır. Tiz nevanın yukarı çıkan perdelere bağ gerekli olmadığını, tiz nevanın sonra perde bağı kırımların kalınlığının arttığını, ince kamıştan bir perdelik yapıştırılmasının aynı işlevi üstlenmektedir. Yegâh –Tiz neva aralığındaki kırk sekiz perde içinde hisar perdesiyle zirgüle perdesinin üç çeşidi ve geveşt perdesinin iki çeşidi bulunmaktadır (Ezgi, 1948; 22 ; Ezgi , (t.y.). 6; Onat,1999;12-19).

### **Tanburî Cemil Bey “Rehber-i Mûsikî” Eserindeki Tanbur Tekne Form ve Perde Düzeni**

Tanburî Cemil Bey, tanburun perde düzenini yegâh perdesinden, tiz neva perdesine kadar yaklaşık olarak otuz altı doğal ve doğal olmayan sesleri içerdiğini, bütününün birinci yegâh telleri üzerinde meydana geldiğini belirtmektedir. Diğer tellerin, birinci telin sesini kuvvetlendirmek için eklendiğini söylemektedir. Seslerin yerleri, perdeler aracılığıyla belirlenirken, bu perdeler gitar ve mandolinde olduğu gibi sap üzerinde sabit değildir. Tanbur perdelerinin iki tarafa hareket edilecek şekilde yağlanması, sapın boyunun da bu duruma uygun olması nedeniyle, tanbura her istenilen perdenin eklenebileceğini, tanburun perdesiz sazlara özel niteliklere sahip olduğunu vurgulamaktadır.1983 yılında Rebabî Sabahattin Volkan (1909-1989) tarafından Konya Mevlânâ Müzesi'ne hediye edilen, Tanburî Cemil Bey'in kafesli nisf kürevî formlu tanburunda yaklaşık kırk perde bağı bulunmaktadır (Konya Mevlânâ Müzesi Env. No. 1282; Cevher, 1992; 16).

## **SONUÇ**

Örneklem grubunda bulunan (10.-20.yy.) ve tanbur adı altında tek başlıkta toplanan (tekne modeli- boyutu- çapı-tel boyu- tel sayısı-perde bağı ve dizisi) çalgılarda üç ana dizilimde (armudî, dairevî, kürevî) altı farklı tekne modeli “armudî, damla, dairevî, yarım kürevî, kafesli damla, kafesli yarım kürevî” farklı boyuttaki tekne derinlikleri ile (dar tekne çapı/küçük model, geniş tekne çapı/büyük model) sınıflandırılmıştır. Ortaya çıkan yaklaşık tel sayıları (2,3,5, 6?, 8), perde bağları (18, 20, +10, +18, 30,35,37) ve perde adları (18, 20,+18, 33, 35, +29, 36, 45) aralığında değişkenlik göstermektedir. (Bkz. Tablo.1) Özgün kaynaktaki çizime sadık kalınarak ilk sekizlideki eşit olmayan perde dizilişinde (15, 16, 18, 19, 20, 22 perde) en yüksek yirmi iki perde ve yirmi bir perde aralığı oluşmakta, ikinci sekizlide perde bağı ve perde adı seyrelmekte, asimetrik dizilim meydana gelmektedir. Büyük Türk Tanburu'nda yirmi perde on dokuz aralık

oluşmakta ve perde bağlarının az olması, hareketli perdelere işaret etmektedir.

G.B. Toderini'nin dairevî tekne modeli tanburunda, ilk sekizlide oluşan yirmi beş perde yirmi dört aralık düzeni günümüzde tanburlara bağlanan kırk sekiz perde dizimiyle eşleşmektedir. 20.yy. başında tanburîlerin kutbu lakabı atfedilen Tanburî Cemil Bey, öğrencisi Refik Fersan'ın tanburu, İzzettin Ökte'nin (1910-1991), Tanburî Sadun Aksüt'e (1932-) hediye ettiği "Ayı Ahmet" tanburu (48 perde bağı), Tanburî Erol Sayan'ın (1936-) otuzlu ses sistemine göre düzenlenen tanburları (42, 46, 48 perde bağı) birbirine yakın sayılarda perde düzeni oluşturmaktadır. (Bkz.Resim 19-26)

Karşılaştırmalı tanbur perde dizilerinde, ortak perde bağında yakın bağlanarak, tek perde izlenimi veren, farklı perdelerin hareketli perde bağları veya hareketli perdeler olmaları ihtimaller arasındadır. Aynı perde bağında birden fazla aralıkta gösterilen perdeler kürdî-nihavend, rehavî/geveşt -büzürg, geveşt ve zirgüle, sabâ -hicaz ve uzal, nerm acem ve nevrüzî perdeleridir. 10.-20.yy. aralığındaki örnekleme saz, akort, makam düzenleri etkenleriyle perdelerin yer değişimi en fazla yegâh/pençgâh-ıraq (pes beyati, pes hisar, sorizen, hüseyinî aşirân, acem aşirân, ek olarak tamamlayıcı segâh/mâye/evc/ıraq ile süsleyici nîm perdeler) ve segâh -hüseyinî (yeni rehavî, geveşt, büzürg, karcıgar ve icrada eklenen perdeler) aralığında gerçekleşmektedir. 10.-20. yy.'daki tanbur perdelerinin bağlı olduğu ezgi yapılarının değişim sürecinin karşılaştırmalı olarak geniş kapsamda değerlendirilmesi başlığı, birbirinden farklı ezgi yapılarında ve ana perdeden doğan/ makam/ saz düzenlerinde oluşan perdelerin isim ve aralıklarının değişmesi ve eski, yeni, rumî, bileşimden oluşan terimlerin ve bin yılın tabakadan devre, devrden avazeye ve makama kadar olan yapıların değişkenliği ve çeşitliliği çalışma sınırını aşmaktadır.

17-18. yy. aralığındaki üç tanburda âgâze, makam, terkeb tamamlayıcı segâh/mâye/ ıraq/ evc perdelerinin farklı isimleri mevcuttur. (Bkz. Tablo 1-2-3-4) Fârabî'den Tanburî Cemil Bey'e kadar uzanan yağlı perde bağının hareketiyle oluşan hareketli perde düzenindeki icra zorluğu, usta icracılık veya virtüözlük mertebesinin başka bir boyutunu ortaya koymaktadır.

Kantemir Edvârı'ndaki eski, yeni edvâr bileşimiyle ve ana perde/ makam olan rastın dügâha dönüşmesinden doğan, birbirinden (nîm, nim u nîm, nîm a nîm, hisar- buselik- kürdî nimeyn// karşılığı olabilecek perdeler tetimme segâh, nisabur, sazkar, nevrüz, büzürg, rehavî, geveşt, nihavend vb.) farklı terimler ile ifade edilen süsleyici perdeler ve itilafa düşülen, gelişen ve değişen âgaze, avaze makam, terkeb yapılarının çeşitlenmesinin de etkisi bulunmaktadır. Kürdî, nihavend, şurî, nişabur, karcıgar, hüzzam (eski-yeni) perde değişimlerinin de tanbur perde dizilişine yansıdığı gözlemlenebilmektedir. Seyrin içici çıkıcı karakterine, akord düzeni, makam

### *Türk Mûsikîsinde Tanbur'un Karşılaştırmalı Form Ve Perde Düzenleri*

düzeni/ saz düzeni ve icracının (repertuar) tercihinine göre perde adları değişim göstermektedir(Tura, 2006; 17-34-36-39; Başer, 2013; 68-143-149-153-157-159; Turabi, 2005;117; Uslu, 2001; 20-48-49-51). (Bkz. Tablo.1-2-3-4)

Description De'l'Egypte ansiklopedisinin müzik bölümü yazarı Müzikolog Andre William Villoteau ve Duhamel tarafından resmedilen Tanboury Kebyr Tourky /Tanbur-ı Kebir-i Türkî (Büyük Türk Tanburu) olarak adlandırılan çalgı çiziminin, günümüzde halen yaşayan en eski yarım kürevî tekne modeli olan tanbur ile eşleşmesi, Hızır Ağa'nın tanbur çiziminde yer alan (yaklaşık 29-30 perde bağı) aynı yüzyıla ait bir başka tanburda (yaklaşık 30 perde bağı) korunması tarihi görsellerdeki gerçeklik olgusunu kuvvetlendirmektedir.

10.-20.yy. örneklem grubunda yer alan birbirinden farklı tanbur modellerindeki dizilimde ana ve ara perdeler olarak adlandırdığımız gruplar, belirli aralıklarda ortak perde dizilimleri göstermekte, farklı hareketli perde aralıkları görülmektedir. İcracının tercihi ve öğrenim gördüğü meşk halkası ile nazarî kaynakların teorisinden icraya aktarımdan görülen değişkenlik, tanburların perde dizilimine de yansımıştır. Örneklem grubunda yer alan tanburların karşılaştırılması sonucunda oluşan perde dizilim ve model yapıları bir kesiti temsil etmektedir. Kesitteki tanbur ve tanburaların eş tekne modellerinde çift olarak imal edildiklerini düşündürmekte, çalgıbilimsel açıdan tekne derinliği ve eni, kol boyu ekseninde büyük ve küçük tekne modellerine sahip farklı tanbur çeşitleri de ortaya çıkmaktadır. Tanbur modelleri kendi içinde tek tip bir modelle sınırlı değildir. Kopuz, tanbur, tanbura, şeştar, şeştay, bulgari, çöğür, bozuk, bağlama, cura, şarkî, çeşde gibi aynı terimde toplanmış benzer çalgıların yapıları ve çeşitleri birden fazladır. Türk Mûsikîsinin tarihi dönemleri içinde birbirine evrildiği düşünülen tanbur modellerinin, (Daire ve damla tanburlar) aynı yüzyıl içinde eş zamanlı icra edilmeleri bu varsayımın geçerliliğini kısmen azaltmaktadır. Armudî modellerin birbirine evrildiği veya birbirinden türediğini söyleyebilmek mümkündür. Fakat çalışılan evren geniş olduğu için örneklem sınırlandırılmıştır. Büyük Türk Tanburu olarak adlandırılan yarım kürevî tekne modeli tanburun birebir, aynı ölçüde ve biçimde olan bir eş modelinin literatür ve müze kataloglarında tesadüf edilmemesi, modelin özgünlüğüne ve benzersizliğine işaret etmektedir. Bu minvaldeki hususlar, gelecek araştırmaların ışığında incelendiğinde güncellenebilecektir.

**KAYNAKLAR**

- Abdulyeva, S. (2002). Azerbaycan Çalgı Aletleri. Bakü, Adiloğlu Neşriyat.
- Akdoğu, O.- Hariri, F. (1991). Nây-ı Osman Dede ve Rabt-ı Tabirat-ı Mûsikî, İzmir.
- Aksoy, B. (1994). Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî, İstanbul. Pan Yayınevi.
- Aksoy, B. (2003). Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî, İstanbul. Pan Yayınevi.
- Aksüt, S. (1994). Tanbur Metodu, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Ankara Millî Kütüphane Yazmaları A 4941-131.
- Aslan, F. (2015). İslâm Medeniyetinde Mûsikî, İstanbul, Beyan Yayınları.
- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkâdir, İstanbul. Pan Yayınevi.
- Bardakçı, M. (2000). Derviş Es-Seyyid Mehmed Emin'in Tanbur Perdeleri Risâlesi Makalesi. Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayını, Sayı.4, İstanbul.
- Başer, F. (2013). Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede, İstanbul, Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Behar, C. (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği, İstanbul, Pan Yayınları.
- Behar, C. (2017). Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Mûsikî Makamları, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Berktaş, A.(2002) .Topkapı Sarayında Yaşam, İstanbul, Kitap Yayınevi.
- BM. SL. 5258.
- Can, C. (2001). 15. Yüzyıl Türk Mûsikisi Nazariyatı Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Cemil, M. (2002) Tanburî Cemil'in Hayatı (Yay. Haz. Uğur Derman). İstanbul. Kubbealtı Neşriyatı.
- Cevher, H. (1992). Tanbûrî Cemil Bey ve Rehber-i Mûsikî, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Cevher, H. (2003). Haza Mecmua-ı Saz-u Söz, İzmir, Meta Basım.
- Çakır, A. (1999). Ali Şah Bin Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l Usûl Adlı Eseri. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Çaycı, A. (2002). Anadolu Selçuklu Sanatı'nda Gezegen ve Burç Tasvirleri. Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Daloğlu, Y. (1993). Yazarı Bilinmeyen Bir Mûsikî Risâlesinde Anılan Perdeler ve Makamlar, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Lisans Bitirme Ödevi, İzmir.
- Description De'l'Egypte (1817). Etat Moderne Thome II, Pl.AA/ E.M.Vol II.
- Doğrusöz, N. (2012). Musikî Risâleleri Ankara Milli Kütüphane,131 Numaralı Yazma, İstanbul, Biksad Yayınları.
- Duygulu, M. (2018). Türkiye'nin Halk Müziği Makamları. İstanbul, Pan Yayıncılık.

- Eberhard, W. (1995). Çin Tarihi. Ankara, Türk Tarih Kurumu,
- Ekinci, M.U. (2015). Kevserî Mecmuası. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Engel, C. (1874). A Descriptive Catalogue of The Musical Instruments In The South Kensington Museum. Edition 2, London. George E. Eyre and William Spottis Woode.
- Ergan, M. S. (1994). Türkiye Müzik Bibliyografyası. Konya, Kuzucular Ofset.
- Erguner, S. (2003). Rauf Yektâ Bey, İstanbul, Kitabevi Yayınları.
- Ezgi, S. (1948) Tanbur Metodu Makalesi. Musiki Mecmuası. İstanbul.
- Fransız Millî Kütüphanesi. (BNF.) (UB-181(D BIS).- Turc. 292.
- Gazimihal, M.R. (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız. Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Gazimihal, M.R. (2006). Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbalimiz. İstanbul,
- Gökyay, O. (2000). “Dedem korkut'un Kitabı” adlı eserin 2. Bölümünde Kitapta Geçen Dört Çalgı Hakkındaki Açıklama, Musiki Mecmuası, Yıl.52. Sayı. 467. (s.19-21)
- Haşbe G.A. ve Hifnî M.A. (1967). Kitâbü'l-musika'l-kebir, Kahire: Dârü'l-Katibi'l-Arabi.
- Hâşim Bey Mecmuası. (1864).Mecmu'a-i Kârhâ, Nakışhâ ve Şarkiyât. Millet Kütüphanesi. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi (İÜ.NEK.) 1856-5636.İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü Yazmaları 2768. (İÜ.TEY.)
- Judetz, E.P. (2002). Tanburî Küçük Artin, Pan Yayınları, İstanbul
- Judetz, E.P. ve Sırlı, A. (2000). Sources Of 18th Century Music, İstanbul, Pan Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1998). Türk Millî Kültürü. İstanbul, Ötüken Yayınları.
- Kaşgarlı M. (1985). Divânü Lügâti't-Türk. (Çev.Besim Atalay). Ankara, Türk Tarih Kurumu.
- Kerimov, M. (2009). Azerbaycan Mûsikî Aletleri. Azerbaycan Kültür ve Turizm Bakanlığı, Bakü. Yeni Nesil Publishing House.
- Kerimov, M. (2019). Azerbaycan Mûsikî Aletleri, Bakü.Yeni Nesil Publishing.
- Kerimov, R. (2013). Çalgıların Sınıflandırılması. Bakü, Lap Lambert Academic Publishing.
- Kolukırık, K. (2012). Abdülkâdir Merâgî ve Şerhu'l Edvâr'ı. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi. Konya Mevlâna Müzesi, No.1282. Millî Kütüphane (MK). 06 Hk 135.
- Noyan, T. (2013). Saray-ı Enderun, İstanbul, Kitap Yayınevi.
- Onat, E. (1999). Dr. Suphi Ezgi'nin Tanbur Metodu, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Oransay, G. (1990). Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1, İzmir, Güven Ofset. Österreichische National Bibliothek. Or.389 -8562.
- Ögel, B. (2000). Türk Kültür Tarihine Giriş. Ankara, Kültür Bakanlığı.
- Ötüken Neşriyat.
- Özdemir, N. (1997). Meddahlık ve Meddah hikayeleri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi



- Başkanlığı.
- Öztürk, M. (2001). Anadolu Erenlerinin Kaynağı Horasân. Ankara, Kültür Bakanlığı.
- Pappas, M. (1997). Kiltzanidis'in Kitabı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Pappas, M. (2007). Apostolos Konstas'ın Nazariyat Kitabı, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul.
- Sarı, A. (2012). Türk Müziği Çalgıları (Ud- Tanbur- Kanun-Kemençe). İstanbul, Nota Yayıncılık.
- Sayan, E. (2010). Ulusal Müziğimiz Teknik Analiz ve Bestecilik. İstanbul, Boyut Yayınları.
- Serin, M. (2006). Türk Hat Üstâdları 3. Kemal Batanay. İstanbul, Kubbealtı Neşriyat.
- Sezgin. F. ve Naubaer, E. (2000). Museum Des Institutes Für Geschichte Der Arabisch - Islamischen Wissenschaften-Musik Instrumente Fa. Germany, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt Am Main.
- Sezikli, U. (2007). Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l Elhân'ı. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Bölümü Türk Din Mûsikîsi Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Süleymaniye Kütüphanesi, Hafid Efendi Bölümü 291. (SK.HEB.)
- Tekin, A. (2015). Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makamlar, İstanbul, Büyüyen Ay Yayınları.
- Tıraşçı, M. (2018). Kitâbü Keşfî'l Hümûm Ve'l Kürab Fî Şerhi Âleti't Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Toderini, G.B. (1789). De La Litteratura Des Turcs. Tome Premier, İtalya.
- Toderini, G.B. (2018). Türklerin Yazılı Kültürü ve Türk Edebiyatı, (Çev. Mehmet Serdar Bekar). İstanbul, Yeditepe Yayınevi.
- Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (TSMK.) A 3459. -H 1793- R.1726-B 304
- Tura, Y. (1998). Türk Mûsikîsinin Meseleleri, İstanbul, Pan Yayınları.
- Tura, Y. (2000). Kitabu'l ilmi'l Mûsikî ala Vechi'l Hurufat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Gerçeği Araştırma, İstanbul, Pan Yayınevi.
- Tura, Y. (2017). Türk Mûsikîsinin Meseleleri Genişletilmiş Yeni Baskı, İstanbul, İz Yayıncılık.
- Turabi, A.H. (2005). Gevrekzâde Hafız Hasan Efendi ve Musikî Risalesi, İstanbul, Rağbet Yayınları.
- Uçan, A. (2000). Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları
- Uslu, R. (2001). Mehmed Hafid Efendi ve Musiki. İstanbul, Pan Yayınları.
- Uslu, R. (2006). Müzikoloji ve Kaynakları, İstanbul Teknik Üniversitesi Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Uslu, R. (2014). Saraydaki Kemancı Hızır Ağa ve Görüşleri 1777, Ankara, Çengi Yayınları.

- Uslu, R. (2018). Mehmed Said'in 1775'te Yazdığı Zeyl-i Risâle-i Edvâr -ı Kadızâde Adlı Eserin İncelenmesi Makalesi, Akademik Sanat; Sanat Tasarım Ve Bilim Dergisi, (s.138-148).
- Uslu, R. (2018). Merâgî 'nin Son Müzik Eseri Zevâid-i Fevâid-i Aşere. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi.
- Uslu, R. (2018).Makâsıdu'l- Elhân, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Uygun, M.N. (2016). Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi, İstanbul, Dört Mevsim Kitap.
- Uygun, M.N. (1990). Kadızâde Tirevî ve Mûsikî Risâlesi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Uygun, M.N. (1999). Safiyuddin Abdülmü'min Urnevî ve Kitâbü'l Edvârı, İstanbul, Kubbealtı Neşriyatı.
- Uygun, M.N. (2019).Kitabü'l Edvâr, İstanbul.İbn Haldun Üniversitesi Yayınları.
- Üngör, E.R. (1973). Türk Çalgıları: Tanbur Makalesi, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi, C.14, İstanbul (s.6636-6639).
- Victoria & Albert Museum, No. 576-1872
- Vural, F. (2018). Selçuklu Seramiklerinde Müzik. Konya, Kömen Yayınları.
- Yağmur, S. (2013). Yunus Emre Divânı. İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Yektâ, R.(1912). Tanbur Makalesi, Şehbâl Dergisi, Sayı:58.
- Yücel, H. (2013). Kemanî Hızır Ağa ve Tefhîmü'l-Makamât fi Tevlîdi'n-Nagamât Çevisinde Perdeler, Akademik Bakış Dergisi, Sayı.37, (s.1-16).
- Zeeuw, H. (2006). Evrim ve Standardizasyon Arasında Bağlama Ailesi Makalesi. Türkiye Müzik Kültürü, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 30.11.2020  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.12.2020  
Yayın Tarihi / Date Published : 30.12.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## GÜFTE MECMUALARINDA BU MÜZİK ESERİ KİMİN PROBLEMİ? VE MÜZİKOLOJİK BİR METOT ÖNERİSİ

USLU Recep<sup>1</sup>

### ÖZ

Güfte Mecmuası çalışanların karşılaştıkları önemli problemlerden biri, bir bestenin farklı mecmualarda farklı kişiler adına bestelendiğinin yazılmış olmasıdır. Farklı besteciler arasından hangisinin daha doğru olduğuna karar vermek araştırmacı için zordur. Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Sadettin Nüzhet Ergun, Ethem Ruhi Üngör, Yılmaz Öztuna, Owen Wright güfte mecmualarını kaynak olarak kullanan önemli isimlerdendir. Fakat müzik bibliyografyalarında da görüleceği gibi böyle bir müzikolojik problem için çözüm önerisi yapan araştırmaya rastlanmamıştır. Bu makale bir bestenin farklı mecmualarda farklı kişiler tarafından bestelendiğine rastlayan araştırmacıya bir müzikolojik metot önermektedir. Bu metot uygulandığı takdirde bir bestenin farklı mecmualarda farklı kişiler tarafından bestelendiği görülse bile, hangisine ait olabileceği konusunda araştırmacıya karar verebileceği bir yöntem ileri sürmektedir. Bu yönteme göre güfte mecmualarının yazarlarının veya yazım tarihlerinin doğru olarak tespit edilmeleri önem kazanmaktadır. Bu tespitler yapıldıktan sonra, araştırmacılar aynı makam ve usulde bir bestenin

<sup>1</sup> Doç. Dr. Ü.Recep USLU İstanbul Medeniyet Üniversitesi, STMF Müzikoloji ABD, recep.uslu@medeniyet.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-3849-2982>

birden fazla farklı besteciye isnad edilmesi durumuyla karşılaşabilirler. Bu durumda önerilen metot, bestenin ilk olarak kime isnad edildiğini bulmaktır. Bu tespit edildikten sonra diğer besteciler, o eseri meşk yöntemiyle aktarmış olmalılar. Bu metodla güfte mecmuası araştırmacıları bir bestenin ilk defa kim tarafından bestelenmiş olabileceğini bulmuş olurlar.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Müziği tarihi, Kaynaklar, Güfte mecmuaları, Besteler, Besteciler, Müzikoloji, Müzikolojide Yeni Bir Metot.

## **WHO IS THE COMPOSER OF THIS COMPOSITION? AND A MUSICOLOGICAL METHOD PROPOSAL**

### **ABSTRACT**

One of the important problems faced by lyric books researchers is that different composers of a composition were written by different people in different lyric books. In this situation it is difficult for the researcher to decide which of the different composers is the right one. Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Sadettin Nuzhet Ergun, Ethem Ruhi Ungor, Yılmaz Oztuna, Owen Wright are among the important names who use lyric books as a source. However, as can be seen in music bibliographies, no research proposing a solution for such a musicological problem has been found. This article proposes a musicologic method for the researcher who finds that a composition is composed by different people in different lyric books. If this method is applied, even if it is seen that a composition is composed by different people in different lyric books, it suggests a method by which the researcher can decide which one it belongs to. According to this method, it is important to correctly identify the authors or writing dates of lyrics books. After these determinations are made, researchers may encounter the situation where a composition in the same mode and style is attributed to more than one different composer. In this case, the recommended method is to find out to whom the composition was originally attributed. After this was determined, other composers must have transferred that piece with the meshk method. With this method, lyric books find out who might have composed a composition for the first time.

**Keywords:** Turkish Music history, Source, Lyric books, Compositions, Compositors, Musicology, New Method in Musicology.

## GİRİŞ

Müzikoloji, evrensel bir bilim alanıdır. Dolayısıyla müzikoloji gibi bir bilim alanı ne belirli bir bölgenin kültürüne aittir ne de belirli bir toplumun kültürüne aittir. Kavramsal olarak bile müzikoloji için sadece Avrupa müziğini inceleyen bir bilim dalı denemez. Bununla beraber bir konunun alanını belirlemek anlamında kullanılması kaçınılmaz gibi görünebilir. Nitekim bu amaçla, Türkiye’de müzikolojinin öncüleri ulusal müzikoloji terimini kullanmıştır. Ulusal müzikoloji dendiğinde bir bilim dalının millileştirilmesi gibi anlaşılması yanlıştır. Bir bilim dalının Avrupa’ya mahsus kılınması nasıl yanlıştır, onun millileştirilmesi de aynı oranda yanlıştır. Diğer taraftan bazı konuların dünya müzikologlarından daha çok Türk kültürünü ilgilendirdiği bir başka gerçektir. Konunun bu sınırına işaret etmek için başlıkta ulusal müzikoloji kullanılmamışsa da dar anlamda buradaki metot önerisi ulusal müzikoloji için, geniş anlamda ise evrensel müzikoloji için, güfte mecmuası inceleyecek olan araştırmacılara bir metot önerisidir.

### Problem durumu

Güfte mecmuaları ile uğraşanların karşılaştıkları problemlerden biri, aynı makam, usul, güftenin farklı bestekarlara kaydedilmiş olması, bu bestenin kaydedilmiş olunan bestekarlardan kime ait olduğunun tespiti problemidir. Bu makale önce problemi ortaya koyacak, daha sonra problemin çözümü için bir metot önerecektir. Bu öneri aslında Türk müziğinin tarihi ile ilgilenecek olan evrensel müzikoloji için de bir metot önerisi olacaktır.

Makalede işlenecek olan problem için, güfteler üzerine araştırma yaptığını bildiğimiz Rauf Yekta, Suphi Ezgi, Sadettin Nüzhet Ergun gibi araştırmacıların yazılarında bir çözüm önerisi sundukları görülmediği, son zamanlarda güfte mecmuası üzerinde çalışmaların çoğaldığı ancak bu probleme değinilmediği, değinenlerin ise çözüm önerisi sunmadıkları görüldüğü için üzerinde durulmaya değer bulunmuştur. Makale bu anlamda bir sistematik müzikoloji incelemesidir.

### Güfte Mecmuaları

Bilindiği üzere, evrensel müzikoloji yaklaşımıyla bir müzik eseri ya çalgı müziği ya da söz müziği olmak üzere iki çeşittir. Bir müzik eseri söz müziği ise, o bestede söz kullanılmış demektir. Söz ya düz metin ya da şiir/manzum demektir. Meragi zamanında bu ayırım nağme-i

mensur ve nağme-i mevzun terimleri ile yapılmıştır. Bestelenecek sözler düz metin de olsa, müzik için belli bir ahenk içinde olması gerekir. Düz metinde hecelerin oluşturduğu bir ahenk yoksa hanende sesiyle okuduğu hecelere bir ahenk verir. Şiir ile ahenk uyumu daha da kolaylaşır, söz müziği besteleme de genellikle şiirlerden seçilir. Şiirde aranan estetik değerler arasında önceleri sadece hecelerde ahenk iken, daha sonra buna dizelerin hece bakımından tekrar eden sayılarda olmaları, daha sonra ise redif ya da kafiyeye ile mısraların sonlanmaları ve en sonunda ise aruz denilen kalıplarda olmaları eklenmiştir. Bunların hepsi bir şiirin çarpıcı, dinleyenlerin hoşuna gidici, hafızada kalıcı olmaları için estetik değerlerdir. Bu değerler iyi bir şiirde aranan estetik değerlerdir. Çarpıcı şiirler yazmak kişinin yani bu işle uğraşan şairin idealidir, hayalidir. Bir bestecinin hayali ise çarpıcı beste yapmaktır. Bazen şiir güzel olmasa da iyi bir müzik bestesi şiiri daha da güzelleştirebilir. İşte dünya kültürlerinde bu gelişme her toplumda aynı olmamıştır. Şiirleri belirli kitaplarda toplamak antolojileri ortaya çıkarmıştır. Doğuda Divan denilen bir kitap yazma geleneğini geliştirmiştir. Bestelenen şiirleri toplamak ise güfte mecmuası yazma geleneğini geliştirmiştir. Güfte mecmuaları, Avrupa müziğinde görülmeyen bir müzikoloji kaynağıdır, bu açıdan güfte mecmuaları Doğu kültürüne mahsus bir müzikoloji kaynağıdır.

### **Güfte ile Şiir Mecmuaları Arasındaki Farklar**

Bir kitap yazmanın amacı olmalıdır. Bir şairin hayat boyu yazdığı şiirleri bir araya getirmesi şiir mecmuası yazmayı, belirli kurallara uygun şiirleri toplaması Divan yazmasını sağlar. Bu tür kitaplar ise Osmanlı literatüründe bir eser yazma statüsünde görülerek tezkirelerde biyografiler yazılırken mutlaka belirtilir. Falan şairin Divanı vardır veya yoktur anlamındadır. Dini kitaplar, bilimsel kitaplar bu tür belirtilen eserlerdendir. Güfte mecmuaları, cönkler ise geleneksel biyografilerde belirtilmez. Çünkü güfte mecmuaları kişiseldir, başkaları için yazılan kitaplar gibi değildir. Bu sebeple Hafız Post'un, Buhurizade Itri'nin güfte mecmuası yazdıkları biyografilerinde belirtilmemiştir. Güfte mecmuaları yazarları biyografilerini yazanlar tarafından kaydedilmemiştir. Fakat bu güfte mecmuaları zamanla mirasçıların ellerinde dolaşmış, zamanla derlenmiş ve kütüphanelerde önemli sayıda yer alan kitaplar arasında yer almıştır. Güfte mecmuaları ulusal müzikolojinin, dolayısıyla Türk müziği ile ilgilenen dünya müzikologlarının önemli kaynaklarından. Owen Wright gibi.

### **Güfte Mecmuaları ve Yabancı Müzikologlar**

Müzikolojide Türk müziğinin problemlerini ele alanlar içinde Henry George Farmer, Karl Signell, Owen Wright, Walter Feldman gibi uluslararası alanda müzikologların uğraşları, zaman zaman Türk kültürünün zorluklarını aşmada yabancı bir bakış açısı olarak ilginç olmakla beraber, bazen problemin içine girmek, konuya iyice hakimiyeti gerektirmektedir. Bu durum yabancıların bazı problemleri görememelerine ve bazı problemlerden kaçmalarına sebep olmaktadır. Bazen de yetersiz donanım, bir problemin yeterince anlaşılmasını güçleştirmektedir. Bu yazarların hiçbiri, bu makalede ele alınan ve güfte mecmualarında sıkça görülen bu probleme bir çözüm önerisinde bulunmamışlardır.

Türk müziği ile ilgilenen bu yabancı araştırmacılardan Owen Wright'ın Words Without Songs araştırmasında, güfte mecmualarından hareketle bazı Türk müziği formları konusuna eğilmiş olmakla beraber, güfte mecmualarının burada anılan problemlerinden hiç bahsetmemiş, bu problemler üzerinde hiç durmamıştır. Türk müziği kaynaklarından güfte mecmuaları üzerine eğilen yabancı bir müzikoloğa rastlanmamıştır.

### **Güfte Mecmualarının Problemleri**

Güfte mecmuaları ve problemleri konusunda yıllar önce bir bildiri sunmuştum (2000). Orada daha güfte mecmualarının daha çok müzikoloji önemine işaret ederken, sınıflandırılma problemi ile birlikte diğer bazı problemlere dikkat çekmiştim. Yazarlarının tespiti, yazım tarihlerinin tespiti gibi. Güfte mecmuaları üzerinde inceleme yapanların en önemli problemi, eldeki yazmanın tarihlendirilmesi problemidir. Bu problemin çözülmesi, bu makalede ele alınan probleme karşı metot önerisinin de yardımcı çözüm önerilerinden biridir.

### **Bu Müzik Eseri Kimin Problemi?**

Eğer bir güfte mecmuası inceliyorsanız ilk akla gelen problemin cevabını da düşünmeniz gerekir. Güfte mecmuaları yazarların kaydettikleri eserler eğitim aldıkları eserler midir, yoksa orda burada buldukları müzik eserlerini mi bir araya getirerek mecmuayı yazmışlardır sorusuyla ilk akla gelen problem, daha önce, her güfte mecmuası yazarının eğitim aldığı eser olduğu şeklinde cevaplandırılmış bir problemidir. Bu cevap yazılmıştır. Fakat birden fazla güfte mecmuası incelediğinizde karşılaşılan problemlerden biri aynı makam, usul ve sözlerle bestelenmiş bir eserin farklı bestekarlara ait olarak kaydedilmiş olmasıdır. Bazen birbirine benzer makamlar ya

da usuller de kayıtlarda olabilmektedir, rast ve rehavi gibi; semai, yürük semai veya hafif, muhammes gibi. Bazen de aynı mecmuada aynı makam ve usulde eserin, iki farklı besteciye kaydedilmiş olduğu da görülmüştür. Konuyu örneklendirecek olursak (örneklerin büyük çoğunluğu Buhurizade Itri üzerinde yaptığım çalışma dolayısıyla elde ettiğim verilerdendir):

Âmed nesim-i subh u dem, rast, düyek, nakış beste: 1-Hafız Post, TSMK, Revan (tıpkıbasım Doğrusöz YL tezi, s. 374), bestecisiz; 2-Anonim, Mecmua-yi Güfte, özel arşivimde yazma, 2a Hacc; Yenal, Güfte Mecmuası (A.Ateş YL tezi, s.15), Meragi; 3-Tesbihi Emir Çelebi, Mecmua-i Güfte (18.yy), TSMK, Revan 1723, 3a; Mecmua-i Güfte (18.yy), Milli Ktp. FB150, 4a; Hekimbaşı, Mecmua-yı Güfte (tıpkıbasım E.Kılıç DR tezi), 8b; mecmualarına göre Acemler kaydedilmiş; 4-Günümüzde Meragi'ye ait olduğu kabul edilir. Araştırmacı Harun Korkmaz bu bestenin bestecisini sorgulayıp acemlere ait olduğu iddiasıyla konuyu 2018 yılında dile getirmiştir.

Aşkın dil-i âşüfsemi sevdâya düşürdü/ Âvâre edüb zülf-i semensâye düşürdü, rehavi, remel: Hafız Post -Doğrusöz, s. 47, nr. 98, Beste-i Hakir kaydıyla Hafız Post; Hekimbaşı Mecm., Beste-i Hafız; Süleymaniye Ktp. Ali Nihat Tarlan, nr. 81, Itrî.

Beni men' eyleme zâhid yürü cânânımdan/ Göz göre ayrılalım mı varayım cânımdan, nikriz, hafif beste: Hekimbaşı Mecm., 32a beste Derviş Ömer; Mevlana Müzesi Gölpınarlı Yazmaları, no. 81, vr. 14b, Itrî.

Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyüz/ Ânınçün leb-i yâre dildâdeyüz, rehavi, semai, şarkı: Hafız Post-Doğrusöz, nr. 123, Beste-i Hakîr Hâfız; Hekimbaşı Mecm., vr. 22b, Beste-i Itrî ve Hafız olmak üzere iki kayıt vardır; Mevlana Müzesi, Gölpınarlı Yazmaları, no. 81, vr. 8a, bestecisiz; Konya Koyunoğlu, nr. 12970, s. 21, Itrî.

Gelse o şuh meclise nâz-ı tegâfûl eylese/ Rengi hicâbı gülşeni meclisi gül gül eyleyse, rast, yürük semai: Hafız Post-Doğrusöz, nr. 124, Beste-i Hakir Hafız; Hekimbaşı Mecm., vr. 22a, Beste-i Hafız Post; Esad Efendi, nr. 3478, s. 10a, Itrî.

Karşudan güle güle geldi cenânım geldi cânım geldi/ Ak kolun sala sala geldi cenânım geldi cânım geldi, bayati, semai, şarkı: Hafız Post-Doğrusöz'de yok; Hasan Sezai-Erden, vr. 84b, besteci Rıfat; Hekimbaşı Mecm., vr. 114b, besteci belirtilmemiş; Mevlâna Müzesi Ktp Yazmalar, nr. 1661, vr. 4b, besteci Itrî.



Kûyine etme heves ey dil ruh-i dildârı gör/ Âdem isen cennete kılma nazar dîdârı gör, uşşak, çenber: Hafız Postta yok; Hasan Sezai-Erden, vr. 49b, Besteci Receb; Hekimbaşı Mecm., vr. 78a Besteci Itrî; Mevlana Müzesi Ktp Yazmalar, nr. 1661, vr. 94b Itrî; Şardağ, s. 65, Itrî.

Mübtelâyım bir periye dilsitânım kim bilir/ Hasretiyle yandı bu bağr u figânım kim bilir, uşşak, çenber, beste: Hekimbaşı Mecm., 80b, Beste-i Hafız; Konya Koyunoğlu, nr. 13215, vr. 45b, Beste-i Itrî.

N'ola tacım gibi başımda getirsem daim, rast-ı pençgah, düyek: Bestenin iki notası görülmektedir, biri Itrî adına (pençgah tevşih, çenber+fahte; Y. Ömürlü tarafından notası yazılmış, Kubbealtı ilahiler kitabında yayınlanmıştır), diğeri Hafız Kumral (pençgah darbeyn: çenber+fahte; Cüneyt Kosal tarafından notası yazılmış) adınadır.

O mehveşin yine yâd-ı ruhiyle âh ettim/ O âh ile felek âyinesin siyâh ettim, ırak, zincir, beste: Hekimbaşı Mecm., 325b, Beste-i Şive Ahmed; Mevlana Müzesi Yazmaları, no. 2193, s.197, Beste-i Itrî; Milli Ktp., 06 Mil Yz FB150, vr. 236b, Beste-i Itrî Ahmed Çelebi.

Ol perî peyker ki dil zülf-i perîşânındadır/ Âyet-i hüsn ü melâhat ol perîşânındadır, segâh, darbıfetih: Hekimbaşı Mecm., vr. 348a, beste-i Hafız; Sadullah Efendi, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 732, s. 990, Buhûrîzâde.

Olur âzürde-hâtır-ı âşık-ı zârın niyâzından/ O şûh-ı şive-kârım söylemez ammâ ki nâzından, rehavi, çenber: Hafız Post -Doğrusöz, nr. 16, Beste-i Küçük İmâm; Hekimbaşı Mecm., vr. 17b, Beste-i Itrî.

Öldürse gerek yâr deyu müjdeler etdin/ Ey nâvek-i gam-hâk bu ki gönlümde yer etdin, neva, remel: Sadullah Efendi, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 732, s. 203, beste-i Itrî; Hafız Post güfte mecmuası, Beste-i Nazim.

Öpmesin görmiyeyim la'lini peymâne dahi/ İstemem el koduğun kâkülüne şâne dahi, kuçek, semai: Sadullah Efendi, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 732, s. 1106, Itrî; Hafız Post güfte mecmuası, Revan, vr. 59b, Beste-i Nasuhsaşazâde Ömer Beğ.

Piyâleler ki o ruhsâr-ı âl-i ter getirür/ Diyârı hüsne gelir bârı Cem güher getirür, neva, zincir: Konya Koyunoğlu, nr. 12970, s. 171, Beste Itrî; Konuk, *Hânende*, 373, Itrî.

Ruhlerin seyr ide berg-i gül-i ter yerine/ Câm-ı la'lin çekelim bade-i hamrâ yerine, acem, semai: Hekimbaşı Mecm., 145a, Beste-i Kadri; Mevlana Müzesi Yazmaları, no. 2193, s. 162, Itrî.

Sevdi bu gönül seni yamân eylemedi hiç/ belî belî belî dost be hey cânım/ Çekti sitemin âh u figân eylemedi hiç, neva, semai nakş: Hekimbaşı Mecm., 74a, Kadri; Mevlana Müzesi Yazmaları, no. 2193, s. 56, Itrî.

Tâ kim hattın ey mâh-ı cebînem yüze çıktı/ Esrâr-ı dîlzâr-ı hazînem yüze çıktı, eviç, muhammes: Millet Ktp. Aliemiri Manzum, 759, vr. 119a, Küçük İmam; Çırak, 18. YY Mecmûa: Millet Ktp 705, vr. 139b, Küçük İmam; Hasan Sezai-Erden, vr. 263a, eviç fer, Na'li; Hekimbaşı Mecm., vr. 380b, Itrî.

Tâ ki bûd-i rev'i âşka ey bî-insâf/ Çâk böyle neden va'de-i teşrife hilâf, rehavi semai: İÜ Ktp no. 591 (Suiçmez), s. 19, Itrî; Hafız Post-Doğrusöz, Beste-i Nazîm.

Tekmîl-i cünûn etmeye hâmun ele girmez/ Âvâreliğe bâde-i gülgûn ele girmez, rehavi, semai: İÜ Ktp no. 591 (Suiçmez), s. 19, Itrî; Hafız Post-Doğrusöz, Beste-i Hakîr Hâfîz.

Yine ey rûh-i musavver kafesi tende misin/ Yoksa bir vuslat için dâmen-i dilberde misin, rehavi, berefşan, beste: Hafız Post-Doğrusöz, nr. 95, Beste-i Receb; Hekimbaşı Mecm., vr. 16a, bestecisiz; Üngör, *Antoloji*, II, s. 968, Itrî.

O halde bu eserler kimin bestesidir? sorusu ile karşılaşan güfte mecmualarını inceleyen araştırmacı bu problemi nasıl çözebilir? İşte bu makalenin önereceği metot, bu tür problem için bir çözüm önerisi metodu olacaktır.

Eğer bir araştırmacı bir güfte mecmuası üzerinde çalışıyorsa, o araştırmacının o güfte mecmuasında kaydedilmiş bütün müzik eserlerini tek tek diğer güfte mecmuaları ile karşılaştırması beklenemez, beklenmemelidir. Onun böyle bir araştırma içine girmesi metot hatası olur. Çünkü bir araştırmacı bir güfte mecmuası içindeki verileri doğru okumakla, o verileri yazan kişinin müzik dünyasını doğru anlamakla, onun yanlışlarını aynen aktarmakla yükümlüdür. Tüm bunlara rağmen, başka mecmualarda gördüğü farklı bilgiler olduğunda düzeltme yapmaksızın, dipnotta değinmelidir. Araştırmacıdan bütün müzik eserlerinin karşılaştırmasını beklemek ve onu böyle bir işe sevk etmek yanlış metottur.

Bir araştırmacı belirlediği şarkıların farklı mecmualardaki kayıtlarını karşılaştırma yoluna giderse, o zaman farklı mecmualardaki farklılıkları belirtmek durumundadır. Çünkü böyle bir konuyla ilgilenen kişi, özel araştırma alanı içinde karşılaştırmalı yöntemi kullanmak zorundadır. Nitekim bazı araştırmalarda bu tür sonuçları aktaran bilgilere rastlanmaktadır.

### **Çözüm Arayışları**

Güfte mecmualarını incelerken karşılaşılan <bu eser kimin bestesidir?> problemine, ilk akla gelen bazı çözümler düşünülebilir. Örneğin bir beste güfte mecmualarında en çok hangi besteciye ait olduğu yazılmışsa ona ait diyebiliriz gibi. Fakat bu pratik çözüm, bilimsel bir çözüm değildir. Öncelikle yapılması gerekenler içinde alt problemleri sıralayalım.

### **Yazar ve Yazım Tarihi Tespiti**

Öncelikle böyle bir problemi çözmek için bazı alt problemlerin çözülmesi gerekir. Bunlardan biri güfte mecmuasının yazarını tespit etmek veya tespite çalışmak gerekmektedir. Güfte mecmualarındaki veriler değerlendirilerek, Rauf Yekta'dan bu yana birçok güfte mecmuası elden geçmiş ve araştırmacılar tarafından yazarları ve yazım tarihleri konusunda tespitler yapılmıştır. Onların tespitleri araştırmacıya birer öneridir. Güfte mecmuaları incelenirken yapılan önerilerin aksini iddia edecek bir delil bulamazsanız, onları takip etmek tercih edilebilir. Bu tercih bilginin tek tipleşmesinde yardımcı olur. Önerilerin aksine bir işaret bulursanız bunu değerlendirebilirsiniz. Bu tespitleriniz yazar, tarih ile ilgili olabilir. Fakat sizinkinin de bir tahmin, kuvvetli tahmin, çok kuvvetli tahmin olacağını unutmayın. Gereksiz polemikten kaçınmak gerekir.

### **Besteci Tespiti**

Güfte mecmualarında aradığınız müzik eserini yazdıktan sonra kullandığınız kaynağın, yani güfte mecmuasının kim tarafından ve hangi tarihte yazıldığı önem taşımaktadır. Hafız Post, İtri gibi müzik tarihinin önemli bestecileri ve önderlerinin yazdıkları ile daha zayıf karakter gösteren kişilerin yazdığı güfte mecmuaları eşit değerde olamaz. Bu güfte mecmuasının yazarını sorgulamak ve değerlendirmek anlamına gelmektedir. Aynı değerlendirme güfte mecmuaların tarihlendirilmesi için de yapılmalıdır. Yani sonra yazılmış güfte mecmuası ile ilk yazılmış güfte mecmuası yaklaşımı ile kronolojiye dikkat etmelidir.

### **Kronoloji Tespiti**

Bir bestenin ilk ortaya çıkışına yakın olanların yazdıkları, elbette sonra kaydedenlerin yazdıklarından daha sağlam bir olasıdır. Bu sebeple bir bestenin ilk kaydedildiği güfte mecmuasının verdiği bilgi, sonrakinden daha çok tercih edilmelidir. Araştırmalarında

mecmuaların yazım yılları ya da yüzyılları üzerinde bilgiler veren Suphi Ezgi (1933), Sadettin Nüzhet Ergun (1942), Harun Korkmaz (2015), Recep Uslu (2015) çalışmaları titizlikle incelenmelidir, çok yararlı bilgiler bulunacaktır.

### **Meşk tespiti**

İki besteci arasında meşk olabilir mi? İşte bu sorunun cevaplandırılması, kimin önce, kimin daha sonra olduğunu da aydınlatacaktır. Genellikle önceki ile sonraki arasında bir eğitim ilişkisi olduğu çözümlenebilirse, güfte mecmuasını yazan kişinin öğrendiği besteyi meşk ile müzik eğitimi veren kişilere atfetme hatasını yaptığı görülebilir. Itri ile Hafız Post arasındaki karışıklıklar veya Ama Kadri'nin bestesinin Itri'ye atfedilmesi örnekleri gibi.

### **İçinden Çıkılamayan Problemler**

Aynı tarihte yazılmış iki güfte mecmuasında iki farklı kişiye kaydedilmiş beste nadiren olabiliyor. Bu durum genellikle çözülmesi zor problemlerden biridir. Bazen iki arkadaşın ikisinde de aynı makam ve usulde, aynı sözlerde eserin, farklı bestecilere kaydedilmiş olduğu görülmüştür.

### **Metodun Uygulanması**

Makalede ileri sürülen metodun tam olarak ne olduğu sonuç kısmında yer alacaktır. Burada metodun uygulanmasına yukarıda yer alan sorunlu örneklerden hareketle nasıl uygulandığı gösterilerek problemin nasıl sonuçlandırıldığına örnekler verilecektir.

Âmed nesim-i subh u dem, rast, düyek, nakış beste: 1-Hafız Post, TSMK, Revan (tıpkıbasım Doğrusöz YL tezi, s. 374), bestecisiz; 2-Anonim, Mecmua-yi Güfte, özel arşivimde yazma, 2a Hacı; Yenal, Güfte Mecmuası (A.Ateş YL tezi, s.15), Meragi; 3-Tesbihi Emir Çelebi, Mecmua-i Güfte (18.yy), TSMK, Revan 1723, 3a; Mecmua-i Güfte (18.yy), Milli Ktp. FB150, 4a; Hekimbaşı, Mecmua-yı Güfte (tıpkıbasım E.Kılıç tezi), 8b; mecmualarına göre Acemler kaydedilmiş; 4-Günümüzde Meragi'ye ait olduğu kabul edilir. Araştırmacı Harun Korkmaz bu bestenin bestecisini sorgulayıp Acemlere ait olduğu iddiasıyla konuyu 2018 yılında dile getirmiştir.

Aşkın dil-i âşüfsemi sevdâya düşürdü/ Âvâre edüb zülfi semensâyeye düşürdü, rehavi, remel: Hafız Post -Doğrusöz, s. 47, nr. 98 aynı makam ve usulde "Beste-i Hakir"; Hekimbaşı Mecm.,

“Beste-i Hafız”; Süleymaniye Ktp Ali Nihat Tarlan, nr. 81’de “İtrî” kayıtlarına rastlanmaktadır. Doğrusu müzik eseri Hafız Post’un kendi bestesidir, İtrî bu eseri meşkte geçmiş olmalıdır, bu yüzden İtri’ye atfedilmiştir.

Beni men’ eyleme zâhid yürü cânânımdan/ Göz göre ayrılalım mı varayım cânımdan, nikriz, hafif, beste: Hekimbaşı Mecm., 32a, Derviş Ömer; 1774 tarihli Mevlana Müzesi Gölpınarlı Yazmaları, no. 81, vr. 14b, Beste İtrî. İtrî doğru olmamalı, beste Derviş Ömer’in olmalı. İtrî bu eseri meşkte geçmiş olmalıdır, bu yüzden İtri’ye atfedilmiştir.

Biz âlûde-i sâgâr-ı bâdeyüz/ Ânınçün leb-i yâre dildâdeyüz, rehavi, semai, şarkı: Hafız Post-Doğrusöz, nr. 123, Beste-i Hakîr Hâfız; Hekimbaşı Mecm., vr. 22b, Beste-i İtrî; Mevlana Müzesi, Gölpınarlı Yazmaları, no. 81, vr. 8a, bestecisiz; Konya Koyunoğlu, nr. 12970, s. 21, İtrî; Her ne kadar Haşim Bey Mecm. ve Konuk, *Hânende* (s. 53) güfte mecmualarında İtrî adına kaydedilmiş ise de bu konudaki ilk kayıtlardan güfteyi Hafız Post’un besteleyip, İtrî tarafından meşkile aktarıldığı sonucu çıkarılmalıdır; İtrî’nin adına notası rehavi yürüksemai: *Dârüelhan Külliyyâtı*, nr. 183; çeşitli araştırmalarda TRT, arşiv no. 2412’deki eser bazen İtrî bazen Hafız Post adına yayınlanmıştır.

Gelse o şuh meclise nâz-ı tegâfûl eylese/ Rengi hicâbı gülşeni meclisi gül gül eyleyse, rast, yürüksemai: Hafız Post-Doğrusöz, nr. 124, rehavi, Beste-i Hakir Hafız; Hekimbaşı Mecm., vr. 22a Beste-i Hafız Post; Esad Efendi, nr. 3478, s. 10a, İtrî. Beste Hafız Post’a ait olmalı, İtrî bu eseri meşkte geçmiştir.

Karşudan güle güle geldi cenânım geldi cânım geldi/ Ak kolun sala sala geldi cenânım geldi cânım geldi, bayati, semai: Hafız Post-Doğrusöz’de yok; Hasan Sezai-Erden, vr. 84b, Rıfat; Hekimbaşı Mecm., vr. 114b, besteci belirsiz; Mevlana Müzesi Ktp Yazmalar, nr. 1661, vr. 4b, İtrî; Şardağ, s. 160’da sözleri İtrî’ye (Güfte-i İtrî) ait rehavi semai şarkı der: s. 176’da yine aynı makam ve usulle sözler: “Karşidan gele gele geldi cenânım geldi cânım geldi” şeklindedir. Elde edilen kaynaklara göre beste İtrî’nin son öğrencilerinden biri olan Süleyman Rıfat’a ait görünmektedir.

Kûyine etme heves ey dil ruh-i dildârı gör/ Âdem isen cennete kılma nazar didârı gör, uşşak, çember: Hafız Postta yok; Hasan Sezai -Erden, vr. 49b, Beste-i Receb; Hekimbaşı Mecm., vr. 78a Beste-i İtrî; Mevlana Müzesi Ktp Yazmalar, nr. 1661, vr. 94b, İtrî; Şardağ, s. 65, İtrî. Hasan Sezai mecmuasındaki bilgide görüldüğü gibi uşşak çember beste Çömlekçizâde Receb’in olup İtrî bu eseri meşkte geçmiş olmalıdır.

Mübtelâyım bir periye dilsitânım kim bilir/ Hasretiyle yandı bu bağı u figânım kim bilir, uşşak, çember, beste: Hekimbaşı Mecm., 80b, Beste-i Hafız; XIX. Yy başına ait Konya Koyunoğlu, nr. 13215, vr. 45b, Beste-i Itrî kaydı doğru olmamalı, Hekimbaşı'nın belirttiği gibi beste Hafız Post'a aittir, Itrî bu eseri meşkte geçmiştir.

N'ola tacım gibi başımda getirsem daim, Tesbih Rast-ı pençgah düyek: 1605'te Ciğerdelen kalesinin fethini sağlayan, güftesi "Bahti" mahlaslı Sultan I. Ahmed'e (ö. 1617) ait olan bestenin bestekârını Ali Ufki belirtmemiştir (Ali Ufkî, MSS, 235). XX. Yüzyıl müzik dağarı arşivlerinde pençgah bestenin iki notası görülmektedir, biri Itrî adına (pençgah tevşih, çember+fahte; Y. Ömürlü tarafından notası yazılmış, Kubbealtı ilahiler kitabında yayınlanmıştır), diğeri Hafız Kumral (pençgah darbeyn: çember+fahte; Cüneyt Kosal tarafından notası yazılmış, yayınlanmamış) adınadır. Itrî'nin adına böylesine önemli bir sözlü eserin güfte mecmualarında yer almaması bir tarafa Ali Ufki'nin kaydettiği bir eseri, 1650'den 25 yıl sonra Itrî'ye mal etmek tarihi gerçeklere uymamaktadır, Itrî'ye ait olsaydı 1660'da yazılmış olan Hafız Post-Revân mecmuasında mutlaka bulunurdu.

O mehveşin yine yâd-ı ruhiyle âh ettim/ O âh ile felek âyinesin siyâh ettim, ırak zincir beste: Hekimbaşı Mecm., 325b, Beste-i Şive Ahmed; XIX. Yy'a ait Mevlana Müzesi Yazmaları, no. 2193, s.197, Beste-i Itrî kaydı doğru olmamalı, beste Şive Ahmed'indir; Milli Ktp., 06 Mil Yz FB150, vr. 236b, Beste-i Itrî Ahmed Çelebi" kaydı bize nasıl 17. Yy bestekârı zakirbaşı Şive Ahmed'in, yine çağdaşı besteci Itrî'ye dönüştüğünü göstermesi açısından ilginç bir örnektir. Itrî, Şive Ahmed'in eserini meşkle aktarmış demektir.

Ol perî peyker ki dil zülf-i perîşânındadır/ Âyet-i hüsn ü melâhat ol perîşânındadır, segâh, darbıfetih: Hekimbaşı Mecm., vr. 348a, beste-i Hafız; Sadullah Efendi, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 732, s. 990, Buhûrîzâde; Şardağ, s. 122, muhalıfırak darbıfetih, Itrî. Hafız Post'un eseridir, Itrî bu eseri meşkte geçmiş olmalıdır.

Olur âzürde-hâtır-ı âşık-ı zârın niyâzından/ O şûh-ı şive-kârım söylemez ammâ ki nâzından, rehavi çember: Hafız Post -Doğrusöz, nr. 16, Beste-i Küçük İmâm; Hekimbaşı Mecm., vr. 17b, Beste-i Itrî. Hekimbaşında "Beste-i Itrî" yazılması doğru olmamalı, beste Küçük İmam'ındır, Itrî hocasının bu eserini meşkte geçmiş olmalıdır.

Öldürse gerek yâr deyu müjdeler etdin/ Ey nâvek-i gam-hâk bu ki gönlümde yer etdin, neva, remel: Sadullah Efendi, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 732, s. 203, Beste-i Itrî olarak ve mısra sonu "müjdeler aldın" şeklinde kaydedilmiştir, oysa eser Hafız Post güfte mecmuası,

Revan, vr. 64b'da İtrî'nin el yazısıyla "beste-i Nazim" olarak ve "müjdeler ettin" şeklinde kaydedilmiştir. Nazim'in bestesi, daha sonra XVIII. Yüzyıl ortasında İtrî'nin sanılmış olmalı.

Öpmesin görmiyeyim la'lini peymâne dahi/ İstemem el koduğun kâkülüne şâne dahi, kuçek semai: Sadullah Efendi, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 732, s. 1106, İtrî; Oysa bu eser Hafız Post güfte mecmuası, Revan, vr. 59b yazmasında İtrî tarafından Nasuhpaşazâde Ömer Beğ adına kaydedilmiştir. Nasuhpaşazâde Ömer Beğ'in kuçeksümbüle semai bestesi, daha sonra XVIII. Yüzyıl ortasında İtrî'nin adına kaydedilmiştir.

Piyâleler ki o ruhsâr-ı âl-i ter getirür/ Diyârı hüsne gelir bârı Cem güher getirür, neva zincir: taranan XVII-XVIII. Yy güfte mecmualarında yoktur; Konya Koyunoğlu, nr. 12970, s. 171, Beste-i İtrî kaydı XIX. Yy ikinci yarısına ait bu mecmuada yer almaktadır; Konuk, *Hânende*, 373, İtrî; Neva zincir beste: P. J. Thibaut, "la concert classique oriental", *Revue Musicale*, no 2, 1911'den Aksoy 2003: 248; notası var: Şardağ, s. 259-262; "İtrî'nin neva bestesi: Piyaleler ki (9. Defter)" için bk. Uslu 2008, s. 164; Uzun, *Musiki Dünyamızın Davudu*, s. 180; *Dârülelhan Külliyyâtı*, nr. 25'de ilk defa Buhûrîzâde İtrî (neva zincir notası var) adına bestenin notası yayınlanmış, güfte sahibi üzerinde durulmamıştır, bu eserde ayrıca aynı sözlerin Dede Efendi'ye ait bestesinin notası da yayınlanmıştır; Üngör, *Antoloji*, II, s. 746'da yer alan bu güftenin notunda Üngör, güfte sahibi olan Şehit Ahmet Muhtar Bey'in III. Selim zamanında yaşadığını ve bestecisinin Şehlevendim Hafız Abdullah olması gerektiğini tespit etmiştir; Giriş mısraı "Piyaleler ki o ruhsâr-ı âle ter getirir" şeklinde de tespit edilmiştir; İtrî bestesi olarak seslendirilmiştir bk. M. Doğan Dikmen, *Dârülelhan Külliyyatı CD*, 2011, içinde). İlk kaynaklarda İtrî'ye ait besteler içinde rastlanmamış olan bu güftenin sahibi şehir Ahmet Muhtar Hasirizâde (1820-1901) ise bestenin İtrî'ye ait olması mümkün değildir.

Ruhlerin seyr ide berg-i gül-i ter yerine/ Câm-ı la'lin çekelim bade-i hamrâ yerine, acem, semai: Hekimbaşı Mecm., 145a, Beste-i Kadri; XIX. Yyla ait Mevlana Müzesi Yazmaları, no. 2193, s. 162, besteci İtrî kaydı doğru olmamalı, kronolojik olarak öncelikle beste A'ma Kadri'nindir.

Sevdi bu gönül seni yamân eylemedi hiç/ belî belî belî dost be hey cânım/ Çekti sitemin âh u figân eylemedi hiç, neva, semai, nakş: Hekimbaşı Mecm., 74a, Kadri; XIX. Yyla ait Mevlana Müzesi Yazmaları, no. 2193, s. 56, besteci İtrî kaydı doğru olmamalı, beste A'ma Kadri'nindir.

Tâ kim hattın ey mâh-ı cebînem yüze çıktı/ Esrâr-ı dîlzâr-ı hazînem yüze çıktı, eviç, muhammes: Millet Ktp. Aliemiri Manzum, 759, vr. 119a, Küçük İmam; Çırak, 18. YY Mecmûa: Millet Ktp 705, vr. 139b, Küçük İmam; Hasan Sezai-Erden, vr. 263a, eviç, fer, Na'lî. Küçük İmam ile

çağdaş olan Na'lî farklı bir usulle eseri bestelemiş demektir; Hekimbaşı Mecm., vr. 380b “eviç muhammes Itrî” kaydı doğru olmamalı, Itrî hocası Küçük İmam'ın bu eserini meşkte geçmiş olmalı.

Tâ ki bûd-i rev'i âşka ey bî-insâf/ Çâk böyle neden va'de-i teşrife hilâf, rehavi semai: İÜ Ktp no. 591 (Suiçmez), s. 19'de “Itrî” adına kayıtlı oysa Hafız Post-Doğrusöz, rehavi semâî Beste-i Nazîm, Güfte-i Neşâtî kayıtlı olması bestenin Nazîme ait olduğunu göstermektedir. Meşkte besteci değişmiş.

Tekmîl-i cünûn etmeye hâmun ele girmez/ Âvâreliğe bâde-i gülgûn ele girmez, rehavi semai: İÜ Ktp no. 591 (Suiçmez), s. 19'de “Itrî” kayıtlı oysa Hafız Post-Doğrusöz, Beste-i Hakîr Hâfız, kaydı bestenin Hafız Post'a ait olduğunu göstermektedir.

Yine ey rûh-i musavver kafesi tende misin/ Yoksa bir vuslat için dâmen-i dilberde misin, rehavi, berefşan, beste: Hafız Post-Doğrusöz, nr. 95, Beste-i Receb, 1. Mısra “Dise ey rûh-i musavver kafes-i tende misin”; Hekimbaşı Mecm., vr. 16a, bestecisiz; Üngör, *Antoloji*, II, s. 968, Itrî; rehavi murabba beste notası: *Dârülelhan Külliyyâtı*, nr. 181; notası var: Şardağ, s. 257; TRT, arşiv no. 11461; Manti, Az Kullanılan, s. 246'de TRT arşivine dayanarak besteci için Itrî der; İsam, Batanay, nr. KB: 28-2084-5961, nota Itrî adına kayıtlı). Itrî'ye atfedilen rehavi berefşan “Yine ey rûh-i musavver kafes-i tende misin”, Hafız Post mecmuasına dayanarak Nilgün Doğrusöz'ün tespit ettiği gibi Çömlekçizâde Recebe aittir: Hafız Post tezi, s. 365. Itrî bu eseri meşkte geçmiş demektir.

Görüldüğü üzere güfte mecmualarında kronolojik olarak ilk kaydedilen bestelerin, daha sonra onu meşk eğitimi ile aktaran kişilere atfedilmiş oldukları görünüyor. Güfte mecmuaları doğru kronolojiyle düzenlenebilirse bir müzik eserinin ilk bestecisini tespit etmek de o kadar sağlıklı sonuç verir.

## SONUÇ

Güfte mecmualarında genellikle yüzde 10 denecek derecede aynı makamda aynı usulde eserin, iki farklı besteciye atfedilmesi nadirdir. Bu durumla çok az karşılaşılır. Genellikle besteciler bir besteyi bir başkası ile aynı makam ve usulde yapmayı tercih etmezler. Çok çok nadiren besteci aynı makam ve usulde bir başkasının beste yaptığını bilmediği için veya aynı çağda yaşayıp, bile bile ben daha iyisini yaptım demek için rekabet maksadıyla aynı makam ve usulde beste yapmış olabilir. Zekai Dede'nin yaptığı bestelerden söz edenler, onun genellikle tarihte bestesi



unutulmuş güftelerden seçtiklerine beste yapmayı tercih ettiğinden söz etmeleri dikkat çekicidir. Güfte mecmualarında ise aynı makam ve usulde farklı bestecilere kaydedilmiş bestelerle karşılaşmaktadır. Bu durumda araştırmacının karşısına çıkan soru “beste, bu bestecilerden hangi besteciye aittir?” sorusudur. Bu bir müzikolojik problemdir, Türk müziği tarihinin problemidir; ama aynı zamanda evrensel müzikolojinin problemidir. Güfte mecmuaları üzerinde araştırma yapanların karşılaştıkları önemli bir problemdir.

### **Bu probleme çözüm olabilecek metot önerisi**

1. Eğer bir beste kronolojik olarak öncelikli ve sağlam bir besteci tarafından yazılmış güfte mecmuasında kayıtlı, daha sonra yazılmış bir güfte mecmuasında farklı bir besteciye kaydedilmiş ise bu durumda kronolojik olarak öncelikli kayıt, öncelikli tercih olmalıdır. Çünkü bestenin ortaya çıkışına en yakın bilgi tercih edilmiş demektir. Bu metot önemli oranda besteci tespiti problemlerini çözmektedir.
2. Eğer bir beste sağlam bir besteci tarafından yazılmış güfte mecmuasında bulunan kayıttan, aynı dönemlerde yazılmış daha zayıf bir bestecinin veya müzisyenin güfte mecmuasında farklı bir besteciye kaydedilmiş ise bu durumda sağlam bestecinin güfte mecmuasındaki kayıt tercih edilmelidir. Bu tür problemle çok az karşılaşmaktadır. Bu metot çözüm olarak birincisi kadar sağlamlığından emin olamasak bile yine de farklı düşünmeyi gerektirecek alternatif yoksa kabul edilebilir bir metottur.
3. Eğer bir beste güfte mecmuaları arasında tercih imkanı sunmayan farklı bestecilere kaydedilmiş ise, bu durum araştırmacı tarafından tercihsiz sunulmalıdır. Yani her iki besteci de belirtilmelidir.

Bu üç madde ile ileri sürülen metot, konuyla ilgilenenler için çözüm sağlayacak, daha önce konuyla ilgilenenler tarafından önerilmemiş sistematik müzikoloji metodudur. Kullandıkça ortaya çıkacak sakıncaları aza indirmek mümkün olacaktır.

Bütün buna rağmen bazı bestelerin kime ait olduğu bulunamayabilir. Bunun sebebi kaydedilmemiş, kulaktan aktarılmış sözlü kültür olmasının rolü vardır. Segâh tekbîr veya salât-ı ümmiye gibi. Bu durumda, aksi ispat edilemeyeceği için üstatların edindikleri kanaat üzere devam etmek bilgi kirliliğinin önüne geçilmesi açısından tercih edilmelidir.

## **KAYNAKLAR**

- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*, İstanbul Pan yay.
- Anonim (19.yy). *Mecmua-yi Güfte*, özel arşivimde yazma.
- Anonim (19.yy ikinci yarı: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Ankara Milli Ktp. FB150
- Anonim (19.yy ikinci yarı: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Konya Koyunoğlu, nr. 12970
- Anonim (19.yy başı: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Konya Koyunoğlu, nr. 13215
- Anonim (18.yy sonu: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Mevlâna Müzesi Gölpınarlı Yazmaları, no. 81
- Anonim (19.yy ortası: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Mevlâna Müzesi Ktp Yazmalar, nr. 1661
- Anonim (19.yy: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Mevlâna Müzesi Ktp Yazmalar, nr. 2193
- Anonim (1735: Uslu 2015: 20). *Mecmua-yi Güfte*, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, 759
- Anonim (19.yy: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Milli Ktp., 06 Mil Yz FB150
- Anonim (1800: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Süleymaniye Ktp. Ali Nihat Tarlan, nr. 81 (M.S.H.Gencoğlu, 2013, YL tezi)
- Anonim (18.yy. ortaları: Uslu 2015: bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Süleymaniye Ktp. Esad Efendi, nr. 3478
- Çırak, E.H. (2007). *18.YYda Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Güfteler* (Mecmûa: Millet Ktp Aliemiri 705), yüksek lisans tezi.
- Dârülelhan Külliyyâtı, sy. 1-180, İstanbul 1926-34*
- Dikmen, M. Doğan (2011). *Darülelhan Külliyyatı CD*, İstanbul
- Doğrusöz, Nilgün (1993). *Hafız Post Güfte Mecmûasında Türkçe Güfteler*, yüksek lisans tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Ergun, S.N. (1942). *Türk Musikisi Antolojisi*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.
- Ezgi, Suphi (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi*, 1-5. Cilt, İstanbul 1933-1953.
- Hafız Post (1660). *Mecmua-i Güfte*, TSMK, Revan 1724 (Türkçe güfteler ve tıpkıbasım Doğrusöz YL tezi).
- Hasan Sezai (1700), *Mecmua-i Güfte*, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 736; haz. Serçin Erden, YL, 2002. Hasan Sezai, Mecmûa-i Güfte, haz. Serçin Erden, yüksek lisans tezi, 2004, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Danışman Yrd. Doç. Dr. Recep Uslu.
- Hekimbaşı (1757). *Mecmua-yi Güfte*, İÜ Ktp., TY, nr. 3866 (tıpkıbasım haz. E.Kılıç, doktora tezi, 2012).

- İsam arşivi, Kemal Batanay notaları, nr. KB: 28-2084-5961
- Konuk, A. A. (1900). *Hanende*, İstanbul
- Korkmaz, H. (2015). *The catalog of music manuscripts in Istanbul University Library*, Harvard University.
- Mantı, Danyal (2011). *Klasik Türk Musikisinde Az Kullanılan Makamlar*, Eskişehir
- Sadullah Efendi (18.yy ortaları: Uslu 2015: 22, 222, bibl.). *Mecmua-yi Güfte*, Millet Ktp. Aliemiri Manzum, nr. 732
- Suiçmez, H. (2013). *19.Yüzyılın İlk Yarısında Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Güfteler*, yüksek lisans tezi (İÜ Ktp no. 591)
- Şardağ, R. (1992). *Mustafa İtri Efendi*, Çanakkale 1989; Ankara Kültür Bakanlığı Yay., 1989; a. E. 1992
- Tesbihi Emir Çelebi (18.yy: Korkmaz 2015). *Mecmua-i Güfte*, TSMK, Revan 1723
- TRT nota arşivi, no. 11461
- Uslu, R. (2008). "İsmail Hakkı Beyin Arşivi ve Önemi", *Folklor Edebiyat*, sy. 54, 2008, s. 164 vd.
- Uslu, R. (2000). Güfte Mecmuaları Nasıl İncelenmelidir, *Müzikte 2000 Sempozyumu*, Ankara Kültür Bakanlığı yay.
- Uslu, R. (2015). *Mustafa İtri Buhurizade Panoraması*, Germany-Saarbrüchen: Türkiye Alim Kitapları yay.
- Uzun, Mustafa ed. (2013). *Musiki Dünyamızın Davudu Buhûrîzâde Mustafa İtrî*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi yay.
- Üngör, E.R. (1981). *Türk Mûsikisi Güfteler Antolojisi*, I-II. Cilt, İstanbul
- Yenal, T.R., *Güfte Mecmuası* (Atilla Ateş 2012, YL tezi).
- Wright, O. (1992). *Words Without Songs*, London



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 30.09.2020

Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.12.2020

Yayın Tarihi / Date Published : 30.12.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## GÜZEL SANATLAR LİSELERİ ÖĞRENCİLERİNİN PİYANO DERSİNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ (TOKAT GÜZEL SANATLAR LİSESİ ÖRNEĞİ)<sup>1</sup>

UMUZDAŞ Mehmet Serkan<sup>2</sup>


BAŞ Ahmet Hakan<sup>3</sup>

### ÖZ

Güzel Sanatlar Liseleri'nde verilen müzik eğitiminde önemli bir yere sahip olan, ders olarak içerikte bulunmasının yanı sıra çoğu dersin işlenişinde aktif olarak kullanılan piyano, temel bir çalgı olarak literatürde yer almaktadır. Güzel Sanatlar Lisesi öğrencileri, okuldaki eğitim-öğretim yaşamı boyunca eğitimini aldıkları bireysel çalgılarının dışında zorunlu olarak 4 yıl süresince piyano eğitimi almaktadır. Güzel Sanatlar Liseleri'nde uygulanan müfredat programında piyano dersini; ilköğretim okulunu bitirmiş, kendini yazılı ve sözlü olarak açıklayabilen, ancak müzik, enstrüman ve müzik dili konusunda herhangi bir altyapısı olmayan müziğe duyarlı öğrencileri başlangıç noktası olarak belirlemektedir. Piyano öğreniminin fiziksel ve zihinsel bir süreç olması dolayısıyla, 4 yıllık eğitim-öğretim süresinde öğrenciler çeşitli problemler yaşayabilmektedir. Bu araştırmada; Güzel Sanatlar Liseleri'nde piyano eğitimi alan

<sup>1</sup> Bu araştırma 1. Uluslararası Güzel Sanatlar ve Eğitimi Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>2</sup> Doç. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ABD, sumuzdas@yahoo.com  <https://orcid.org/0000-0002-5455-2770>

<sup>3</sup> Öğr. Gör. A. Hakan BAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ABD, ahmethakanbas@gmail.com  <https://orcid.org/0000-0002-7156-4466>

öğrencilerin piyano derslerinde en çok karşılaştıkları alt yapısal veya öğrenci-öğretmen merkezli sorunların tespit edilmesi ve çözüm önerileri getirilmesi amaçlanmıştır. Çalışma, Tokat Güzel Sanatlar Liseleri'ndeki öğrencilerin görüşlerinden yola çıkarak, ilgililere çözüm odaklı fikir vermesi açısından önemlidir. Araştırmanın bulgularına göre, öğrencilerin çoğunluğu piyano odalarının çok küçük ve sayılarının az olduğunu belirtmektedir. Ayrıca piyano ders saatinin yetersiz olduğunu, bu nedenle yeteri kadar piyano eğitimi alamadıklarını ifade etmişlerdir. Güzel Sanatlar Liseleri'ndeki piyano ders saatinin artırılması ve yeterli seviyede piyano temin edilmesi durumunda piyano dersinin daha etkin bir şekilde işleneceği önerilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Piyano, Tokat, Güzel Sanatlar Lisesi, piyano eğitimi, öğrenci.

## **THE OPINIONS OF THE FINE ARTS HIGH SCHOOL STUDENTS IN PIANO LESSONS (TOKAT FINE ARTS HIGH SCHOOL SAMPLE)**

### **ABSTRACT**

The piano is a basic instrument that has an important place in the music education given in the fine arts high schools and is actively used during the course of many lessons as well as being taught as a lecture. Fine Arts High School students are obliged to study the piano for 4 years apart from the individual instruments they have been studying throughout their education life in the school. The piano lesson in the curriculum of fine arts high schools takes the music sensitive students who have graduated from elementary school, who can express themselves in written and oral form but who have no skills in music, instrument and music language as the point of departure. Since piano learning is a physical and mental process, students may experience some problems during the 4 years of education. In this research, we aimed to determine the sub-structural or student-teacher-centered problems mostly encountered in the piano lessons of the students who are studying piano in Fine Arts High School and to suggest solution proposals. The study is important in terms of giving a solution oriented idea to the administration and the related teaching staff by looking at the point of view of the students of Tokat Fine Arts High School. According to the findings of the research, the majority of the students stated that the piano rooms are very small and there are very few rooms. In addition, they stated that the hours of piano course are insufficient and therefore, the education they get is inadequate. It is suggested

that the piano lesson will be more effective if the duration of the course is increased and the sufficient numbers of pianos are provided.

**Keywords:** Piano, Tokat, Fine Arts High School, Piano Education, Student.

## GİRİŞ

Eğitim, her felsefi yapıya ve psikolojik görüşlere göre farklı şekillerde tanımlanmıştır. Bu tanımların çoğu, eğitime bir gaye yüklemiştir. İdealistler eğitimi Tanrı'ya vardırma süreci için yapılan etkinlikler, Realistler insanı toplumun baskın değerlerine göre yetiştirme süreci, Marxistler tenakuzu en aza indirip üretimde bulundurma süreci, Pragmatistler yaşantılar yoluyla kişide istendik davranış değişikliği oluşturma süreci, Varoluşçular ise insanı limit durumuna getirme süreci olarak ele almışlardır (Sönmez, 1999: 2). Yalın ve özlü anlamıyla müzik eğitimi; bireye, kendi yaşantısı yoluyla istendik olarak belirli müziksel davranışlar kazandırma, bireyin müziksel davranışında kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma ya da bireyin müziksel davranışını kendi yaşantısı yoluyla amaçlı olarak değiştirme veya geliştirme sürecidir (Uçan, 1997: 30). Eğitimin tanımından yola çıkarak piyano eğitimini tanımlarsak; piyano öğretimi yoluyla bireylerin ve onların oluşturduğu toplulukların, devinişsel, duyuşsal ve bilişsel davranışlarında kendi yaşantı yolları ile kasıtlı olarak istendik davranış değişiklikleri oluşturma ya da onlara bu nitelikte yeni davranışlar kazandırma süreci diye tanımlanabilir (Mumcu, 2002: 10). Başka bir ifade ile piyano eğitiminin temel gayesi sağlam bir teknikle birlikte öğrencinin müzikal gelişimini sağlamak ve eserlerin teknik zorluklarının yanı sıra, müzikal boyutlarının da üzerinde durmaktır (Ercan, 2008: 141-142).

Resim ve müzik alanında kendisini yetiştirmek ve alanında ilerlemek isteyen öğrenciler için kurulan Güzel Sanatlar Liseleri'nin ilki, İstanbul şehrinde 16 Ekim 1989 yılında dönemin Milli Eğitim Bakanı Avni Akyol tarafından hizmete açılmıştır. Müzik eğitiminin önemli örgün eğitim kurumlarından olan Güzel Sanatlar Liseleri yaklaşık 31 yıldır eğitim-öğretim hizmeti vermektedir.

Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri'nde uygulanan piyano dersi öğretim programı, ilköğretim okulundan mezun olmuş, kendini yazılı ve sözlü olarak anlatabilen, ancak müzik, enstrüman ve müzik dili konusunda herhangi bir altyapısı olmayan müziğe duyarlı öğrencileri hareket noktası olarak almaktadır (Komisyon, 2006: 6).

Güzel Sanatlar Liseleri'nde çalgı eğitimi boyutunda yer alan piyano dersi, öğrencilerin her dönem zorunlu olarak eğitimini aldıkları temel derslerden biri olmaktadır. Müzik eğitimi içerisinde ise piyano eğitiminin önemli bir yeri olduğu düşünülmektedir. Bu eğitim bireyin bilişsel, devinimsel ve duygusal davranışlarının tümünü birden kapsayan uygulamaları içermesi bakımından son derece önemlidir (Kutluk, 2001: 11).

Oldukça büyük bir ses genişliğine sahip olması, şarkı öğretiminde, işitme ve koro eğitiminde, dinleti amaçlı- solo veya eşlik çalgısı olarak kullanıma imkânı vermesi gibi özellikleri nedeniyle piyano ve eğitimi, müzik öğretmenliğinin vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Tüm bu özellikleri sebebiyle, piyano dersi üniversite eğitimi boyunca müzik öğretmenliği programlarında her öğrenciye zorunlu olarak okutulmaktadır (Jelen, 2013: 260).

Güzel Sanatlar Liseleri müzik bölümlerinde okutulan piyano dersleri, Millî Eğitim Bakanlığı tarafından oluşturulan piyano öğretim programıyla uygulanmaktadır. Onuncu Kalkınma Planının "Öncelikli Dönüşüm Programları" çalışmaları kapsamında, öğrenci, öğretmen, veli ve sivil toplum kuruluşlarının görüş ve önerileri doğrultusunda hazırlanan/yenilenen/güncellenen Güzel Sanatlar Liseleri piyano öğretim programı, 2016-2017 eğitim ve öğretim yılında 9. sınıflardan başlamak ve kademeli olarak uygulanmak üzere kabul edilmiş olup Ağustos 2016 tarihli ve 2707 sayılı Tebliğler Dergisi'nde yayımlanmıştır. Üç yıl süren bu eğitim-öğretim sürecini bu okullarda piyano eğitimi veren, alan içi ve alan dışı öğretmenler yürütmektedir. Güzel Sanatlar Liseleri'nde uygulanmakta olan piyano dersleri bireysel ya da iki kişilik gruplarla yapılmaktadır. Bu durumda piyano dersi veren öğretmenlerin öğrencilerinin bireysel farklılıklarını, piyano ile ilgili yaşamışlıklarını iyi değerlendirmesi gerekmektedir. Piyano dersi eğitimi sürecinde bu dersi veren öğretmenlerin öğrencilerinin geçmiş müzik yaşantılarında sahip oldukları müzik birikimlerini, ilgi duydukları müzik tarzlarını, piyanoya bakış açılarını, piyano ile ilgili yaşamışlıklarını ve buna benzer bazı önemli bilgileri bilmesi, eğitim-öğretim sürecinde onlara kolaylık sağlayabilir. Aynı zamanda piyanonun müzik eğitiminin her alanında ihtiyaç duyulan bir çalgı olduğu bilinmektedir. Geleceğin müzik eğitimcilerinin yetiştirildiği Güzel Sanatlar Liseleri müzik bölümleri, öğrencinin ilk piyano eğitimini aldığı önemli bir kurum olmaktadır. Bu sebepten dolayı müzik eğitimi kapsamında Güzel Sanatlar Liseleri'nde okutulan piyano dersinde öğrencilerin bu dersle ilişkili yaşadıkları sorunların araştırılmasına gerek duyulmuştur. Piyano dersinin işlenmesindeki sorunların tespiti ve çözüm önerileri getirilmesi amaçlanan çalışmada, Tokat Güzel Sanatlar Lisesi müzik bölümü öğrencilerinin görüşlerine başvurulmuştur.

Araştırmanın problem cümlesi “Güzel Sanatlar Liseleri öğrencilerinin piyano derslerine ilişkin görüşleri nedir?” şeklinde oluşturulmuştur. Araştırmanın alt problemleri ise aşağıdaki gibidir:

1. Piyano dersi işlenişinde fiziksel şartlara ilişkin görüşler nelerdir?
2. Piyano dersi işlenişinde öğretmene ilişkin görüşler nelerdir?
3. Piyano dersi işlenişinde eğitim uygulamalarına ilişkin görüşler nelerdir?
4. Piyano dersi işlenişinde öğrenciye ilişkin görüşler nelerdir?

### **Amaç**

Piyano dersi öğrenimi sürecinde, okulun fiziki şartlarının, eğitim uygulamalarının, öğretmen uygulamalarının ve kendilerinden kaynaklanan durumların öğrenci görüşleri doğrultusunda tespit edilmesi amaçlanmıştır.

### **Önem**

Araştırma Güzel Sanatlar Liseleri’nde okutulan piyano derslerinde karşılaşılabilen sorunları çözmeye yönelik yeni öneriler getirmesi ve bu öneriler doğrultusunda piyano derslerindeki önem ve başarı seviyesinin artmasına katkı sağlayabilmesi açısından önem taşımaktadır.

### **Yöntem**

Var olan durumu ortaya koyan ve görüşülen ya da gözlenen bireylerin ifadelerini çarpıcı bir şekilde iletmek amacıyla doğrudan alıntılara yoğun olarak yer verilen (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 224) betimsel analiz tekniğiyle verilerin işlenmesi uygun bulunmuştur.

### **Çalışma Grubu**

Tokat Güzel Sanatlar Lisesi 9. 10. 11. ve 12. sınıflardan toplamda 87 öğrencinin piyano dersine ilişkin görüşü alınarak araştırmanın çalışma grubu oluşturulmuştur.

### **Veri Toplama Araçları**

Öğrencilerin piyano dersi hedefli fiziksel şartlar, öğretmenler, müfredat ve kendilerine ilişkin düşüncelerini belirlemek amacıyla araştırmacılar tarafından bir anket geliştirilmiştir. Ankette “Piyano dersine ilişkin fiziksel özelliklerin yeterliliği hakkında düşünceleriniz nelerdir?”, "Piyano dersinin işlenişinde öğretmeninizi yeterli buluyor musunuz? Hangi konularda eksik veya hangi



konularda yeterli buluyorsunuz?”, “Piyano dersine ilişkin eğitim uygulamaları hakkında ne düşünüyorsunuz?”, “Piyano dersindeki performansınız hakkında düşünceleriniz nelerdir?” vb. sorular açık uçlu olarak yer almaktadır. Soruların hazırlanma sürecinde konu hakkında uzman üç öğretim üyesine danışılarak görüşleri alınmıştır.

## **BULGULAR**

Bu bölümde, “Piyano dersine ilişkin fiziksel özelliklerin yeterliliği hakkında düşünceleriniz nelerdir?” sorusu kapsamında toplanan verilerin tablolaştırılmış içerik analizi sonuçları değerlendirilmiştir.

Öğrencilerin piyano dersinin işlenişine yönelik görüşleri tabloya yerleştirilerek yorumlanmıştır. Yorumlarda yer alan EÖ kısaltması erkek öğrenciyi, KÖ kısaltması kadın öğrenciyi temsil etmektedir.

Görüşler	Sınıf									
	9		10		11		12		Top	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Piyano Odalarının Sayısı Az	8	33	10	48	16	69	8	42	42	48
Piyanoların Akortları Bozuk	1	4	2	10	9	39	6	32	18	21
Piyano Odaları Pis ve Havasız	10	46	1	5	7	30	3	16	21	24
Piyano Odaları Arasında Yalıtım Sorunu Var	2	8	-	-	3	13	13	68	18	21
Piyano Dersinde ve Sonrasında Fiziksel Sorunlarımız Oluyor	12	50	1	5	12	52	4	21	29	33
Piyano Odası Çok Küçük	16	67	5	24	16	69	10	53	47	54
Piyanolara Gereken Özen Gösterilmiyor	2	8	-	-	2	9	-	-	4	5
Piyanolar Eski ve Teknik Sorunları Var	-	-	3	14	4	17	2	11	9	10
Dijital Piyano ile Ders İşliyoruz	-	-	-	-	2	9	3	16	5	6
Evde ve Yurtta Piyano Yok	15	62	9	43	7	30	2	11	33	38

*Tablo 1. Fiziksel Şartlara İlişkin Görüşler.*

Tablo 1 incelendiğinde Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin yarısından (yüzde 54) fazlası, piyano odaları küçük olduğu için ders işlerken sıkıntı yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin birçoğu (yüzde 48) ise piyano odalarının sayısı az olduğunu bunun yanı sıra boş oda bulmakta zorluk yaşadıklarını dile getirmektedirler.

Tablo 1'e bakıldığında 9. Sınıf öğrencilerinin büyük bir kısmının (yüzde 67), ders işledikleri piyano odalarının küçük olmasından dolayı yakındıkları görülmektedir. Ayrıca öğrencilerin yarısından fazlasının (yüzde 62) evde ve yurttaki piyanolarının olmadığı görülmektedir. Bu durumu da öğrenciler fiziksel şartlardan kaynaklanan bir sorun olarak dile getirmektedirler. Tabloya göre öğrencilerin bir bölümü (yüzde 46) piyano odalarının pis ve havasız olduğunu ifade etmektedirler. Fiziksel şartlardan kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler "KÖ 6: Oda çok küçük olduğu için odaya sığmıyoruz. Eşyaların üstü hep toz oluyor ..., KÖ 8: Çalışma odaları çok küçük eşyalarımızla beraber sığmıyoruz. Okulun içerisinde bulunan eşyaların elleri yüzleri toz pis içinde bu yüzden rahatsız oluyorum..., EÖ 9: Piyano çalarken sırtım ağrıyor. Okul dışında piyanom olmadığı için piyano çalışmakta zorlanıyorum. Piyano odaları biraz daha geniş olursa odada daha rahat hareket edebiliriz..., KÖ 10: Odamız küçük. Evde piyano ve yurttaki piyano olmadığı için çalışamıyorum çalışma sıkıntısı oluyor. Piyano çalarken sırtım ağrıyor..., KÖ 12: Odalarımız çok küçük ve bu yüzden ders esnasında daralıyorum. Piyano evde olmadığı için az da olsa okulda çalışabiliyoruz..., EÖ 17: Piyano çalarken belim azıcık ağrıyor. Piyano çok tozlu oluyor. Odamız çok dar daralıyorum. Piyanonun içinden kapaklar çıkıyor poşetler çıkıyor..., KÖ 21: Odalar fazla dar, yetersiz. Odalar daha geniş ferah tutulmalıdır..., KÖ 24: Odalarımız çok küçük olduğu için iyi çalışamıyoruz, piyano çalarken çok sıkışık oluyoruz..." şeklinde ifade etmişlerdir.

Tablo 1 incelendiğinde 10. Sınıf öğrencilerinin büyük bir kısmı (yüzde 48), piyano odalarının sayısının az ve çoğu zaman dolu olmasını, ayrıca evde ve yurttaki piyanolarının olmamasını (yüzde 43) fiziksel şartlardan kaynaklanan sorunların başında görmektedirler. Fiziksel şartlardan kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; "KÖ 25: Okul çıkışı yer olmuyor ve odaların yarısından çoğu kilitli oluyor. Boş da 2.3 odada zaten dolu oluyor. Yurttaki piyano yok. Bu sorun çalışmamızı da engelliyor..., EÖ 29: Okulumuzda yetersiz piyano olduğu için okul çıkışları veya boş zamanlarımızda piyano çalışma imkânımız kısıtlı olduğundan ve piyano odalarının dar olmasından piyano dersinde performans yetersizliği oluyor. Biz pansiyonda kalan öğrenciler olarak kaldığımız pansiyonda çalışma imkânlarımız olmadığından çalışamıyoruz.

Okulumuzda biraz daha fazla piyano olsa çalışma imkânımız yükselebilir...” cümleleriyle ifade etmişlerdir.

Tablo 1’e göre; piyano odalarının sayısının az ve çoğu zaman dolu olması ayrıca piyano odalarının küçüklüğünü, 11. Sınıf öğrencilerinin yarısından fazlası (yüzde 69) fiziksel şartlardan kaynaklanan sorunların en önemlisi olarak görmektedirler. Fiziksel şartlardan kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 65: Piyano dersi işlerken odanın dar olması benim bunalmamı ve dikkatimin dağılmasını sağlıyor. Okul çıkışı piyano çalışmaya kalmak istiyorum ama odalar az ve kilitli olduğu için çalışamıyorum. Bu yüzden de eserlerimi yetiştirmekte sıkıntı yaşıyorum ve bu durum haliyle derslerimi de etkiliyor..., KÖ 72: Piyano sayısı az ve öğretmenlerin çoğu odalarını kilitlediği için çalışamıyorum. Odalar çok dar ve bunaltıcı olduğu için çalışmamı engelliyor..., KÖ 53: Sınıf sayısının yetersizliği kullandığımız araç ve gereçlerin yetersizliği okul çıkışı piyano odasına gittiğimizde ya dolu olması ya da çoğu odanın kilitli olması, kendi sınıfımızda alt ve üst sınıflardan öğrencilerin çalışıyor olması bizim için sorun oluyor..., KÖ 64: Piyano belli öğrenciler dışında temiz bırakılmıyor. Eğer üzerinde örtü varsa örtülüyor. Akustik piyanolardaki pedallar dikkatli kullanılmadığı için pedallar genellikle takılı kalıyor. İnanması zor ama piyanoların alt kısımlarında ayak izleri oluyor..., EÖ 63: Piyano odalarında piyano çalarken yan odadaki piyano sesi benim çalışmamı engelliyor. O yüzden odalarda çalışırken bir başka odadan piyano sesi vb. müzik aleti sesi duymak istemiyorum. Okulumuzun hizmetlileri piyano odalarını temizlemiyorlar sonra da başka bir hoca gelip odayı pis bulduğunda bize söyleniyor...” şeklinde belirtmişlerdir.

Tablo 1’e bakıldığında 12. Sınıf öğrencilerinin büyük bir kısmı piyano odaları arasındaki yalıtım sorununu (yüzde 68), ayrıca piyano odalarının sayısının az (yüzde 42) ve odaların küçük (yüzde 53) olmasını fiziksel şartlardan kaynaklanan sorunların en önemlileri olarak görmektedirler. Fiziksel şartlardan kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 70: Bireysel derslerde kendimi veremediğim oluyor. Çünkü sesler birbirine karışıyor. Yan odamda çellonun sesi benim çaldığımı bazen bastırıyor ve bundan rahatsızım..., KÖ 72: Odalarda yalıtım problemi var ses geliyor ve çalışmakta zorlanıyorum. Piyano sayısı az çalışamıyorum. Odalar çok dar ve bunaltıcı olduğu için çalışmamı engelliyor. Piyano çok kirli ve bazı piyanoların akordu bozuk..., KÖ 74: Cep odalarda piyano çalarken duvarlarda yalıtım sorunu olduğu için yandaki seste çalıştığım odaya geliyor ve bundan çok rahatsız oluyorum. Ders odasının alanı çok küçük olduğundan piyano çalarken daralıyorum. Piyanonun akordu düzgün olmadığından tat

alamıyorum..., KÖ 83: Cep odalarda çalışırken yan odada çalışan arkadaşımızla sesler karışıyor. Piyano çalıştığımda yan odada enstrüman çalışan arkadaşlar sürekli rahatsız olduğunu beyan ediyor..., EÖ 82 Piyano odalarının çok küçük olması nedeniyle çalışırken sıkılıyorum. Okuldaki piyano sayısının az olması ve yurdumuzda piyano ve çalışmak için yeterli olmayan oda nedeniyle çalışamıyorum. Ders işlerken diğer kişilerinde çalgı ve piyano çalıştıkları zaman çok ses geldiği için piyano çalışırken konsantre olamıyoruz ve dikkatimiz dağılıyor..., EÖ 87: Okulumuzda piyano sayısı ve odası çok az bir arkadaşımız çalışırken diğer arkadaşımız çalışmıyor sadece onu izliyor. Öğretmenlerimizin odaları çok küçük sığamıyoruz 3 arkadaş olursak içerisi çok havasız kalıyor. Odada çalışırken yan odadaki arkadaşın çalması beni rahatsız ediyor...” ifadeleriyle belirtmişlerdir.

Görüşler	Sınıf									
	9		10		11		12		Top	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Öğretmen Kıyaslama Yapıyor	4	17	-	-	7	30	3	16	14	16
Öğretmenle Uyum Sağlayamıyorum	1	4	-	-	3	13	1	5	5	6
Öğretmenlerin Odaları Kilitli	3	12	3	14	11	48	9	47	26	30
Öğretmen Yeteri Kadar İlgilenmiyor	2	8	-	-	5	22	7	37	14	16
Öğretmen Yetersiz	-	-	3	14	2	9	1	5	6	7
Öğretmenim Alan Öğretmeni Değil	-	-	-	-	1	4	3	16	4	5
Öğretmenim Diğer Arkadaşım İlgileniyor	-	-	-	-	3	13	-	-	3	3
Öğretmen Eserleri Çalmıyor	-	-	1	5	-	-	3	16	4	5
Öğretmenim Derse Geç Geliyor	3	12	-	-	-	-	5	26	8	9
Öğretmen Derste Başka Şeyle İlgileniyor	2	8	-	-	3	13	5	26	10	11
Çok Öğretmen Değiştirdim	-	-	-	-	-	-	4	21	4	5

Tablo 2. Öğretmene İlişkin Görüşler.

Tablo 2’ye bakıldığında Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin yaklaşık üçte biri (yüzde 30), piyano öğretmenlerinin odalarının, ders çıkışında kilitli olması sebebi ile piyano çalışamadıkları belirtmişlerdir.

Tablo 2 incelendiğinde 9. Sınıf öğrencilerinin bir kısmı piyano öğretmenlerinin derste sınırlı olduğunu (yüzde 17) ve piyano öğretmenlerinin odalarının kilitli olduğunu, bu yüzden piyano

çalışamadıklarını (yüzde 12) ifade etmektedirler. Öğretmenden kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 2: Öğretmenim sinirli davranıyor ve derse girerken korkarak giriyorum. Hocamız ilgili değil ve piyano dersinde zorlanıyorum ve piyano çalarken korkarak çalışıyorum ve hocamız derse zamanında gelmiyor..., KÖ 12: Öğretmenim derste başka şeyle ilgileniyor ve bazen derse geç geliyor. Hocamız bizimle daha çok ilgileniyor..., KÖ 18: Öğretmenimiz başka şeyle vakit geçiriyor. Öğretmenimizin çok beklentileri var. Derste dışarı çıkıyor. Derse zamanında gelmiyor..., EÖ 15: Hoca sert davranıyor...” ifadeleriyle dile getirmişlerdir.

Tablo 2’ye bakıldığında 10. Sınıf öğrencilerin bir kısmı (yüzde 14), öğretmenlerinin odaları kilitli olduğu için çalışamadıklarını, bir kısmı (yüzde 14) ise öğretmenlerini yetersiz gördüklerini dile getirmişlerdir. Öğretmenden kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 30: Hocamızı yetersiz buluyorum çünkü bütün eserleri arkadaşımınla birlikte çıkartmak zorunda kalıyoruz. Bu da bir yandan iyiyken bir yandan kötü etkiler veriyor..., KÖ 35: Hocamın bana yetersiz olduğunu düşünüyorum..., EÖ 38: Öğretmenimi yetersiz görüyorum..., KÖ 25: Okul çıkışı yer olmuyor ve odaların yarısından çoğu kilitli oluyor...,EÖ 45: Sadece bütün odaların kapıları açık olsun ki her geldiğimizde piyano çalışabilelim. Sadece dört odanın kapıları açık oluyor her zaman. O odalar da dolu oluyor bu nedenle her zaman çalışamıyoruz. KÖ 29 “Hocamızı yetersiz buluyorum. Aynı zamanda alan öğretmeni değil. Çünkü bütün eserleri arkadaşımınla birlikte çıkartmak zorunda kalıyoruz...” cümleleriyle belirtmişlerdir.

Tablo 2 incelendiğinde, 11. Sınıf öğrencilerinin bir kısmı piyano öğretmenlerinin derste sinirli olduğunu (yüzde 30) ve piyano öğretmenlerinin odalarının kilitli olduğunu bu yüzden piyano çalışamadıklarını (yüzde 48) ifade etmektedirler. Öğretmenden kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “ KÖ 46: Yeterli çalışma alanımız yok. Öğretmenlerimiz odalarını kilitliyor..., EÖ 49: Öğretmenimi seviyorum ama pek fazla ilgilenmiyor. Biz ders halindeyken diğer öğretmenlerle muhatap halinde oluyor..., EÖ 50: Ben piyano dersini 9. Sınıfta çok seviyordum ama öğretmenim bana hiçbir şey göstermemişti. Ben piyanonun nota yerlerini sorarken o hoca başka şeyle ilgileniyordu bende o yüzden kendi arkadaşımın gibi çalmaya çalışıyordum ama olmuyordu. Kendi kendime çalışmıyordum bu nedenle zaten piyanodan da soğumuştum ve çalmak istemiyordum ama hocalar filan da kızılıyordu çalmadığım için..., EÖ 52: Öğretmenlerimiz kendi odalarını kilitledikleri için bizde çalışacak yer bulamıyoruz. Toplu ders yapılan sınıfın da kapısı kilitlendiği için çalışacak alan bulamıyorum.

*KÖ 53: Ders esnasında kızıldığı ve kıyaslama yapıldığı olmuştur. Öğretmenimin ders içinde olan tutum ve davranışlarından dolayı da derse ilğim ve alakam sıfır denecek kadar azdı. O seneden sonra asla piyano dersini sevmedim ve sevmeyeceğimde. Üst sınıflara bir şekilde geçtim fakat şu an için piyano hakkında en ufak bir bilgimde yok. Çünkü içimde piyano öğrenme hissini öldüren öğretmenim var...” ifadeleriyle belirtmişlerdir.*

Tablo 2’ye bakıldığında, 12. Sınıf öğrencilerinin büyük bir kısmı, piyano öğretmenlerinin odalarının kilitli olduğunu bu yüzden piyano çalışmadıklarını (yüzde 47) ifade etmektedirler. Ayrıca öğrencilerin bir bölümü öğretmenlerinin kendileriyle yeteri kadar ilgilenmediklerini (yüzde 37) dile getirmişlerdir. Öğretmenlerden kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 65: Yeteri kadar piyano çalışıyorum, parçaları çıkarırken sorun olmuyor ama yine de piyano odaları kilitli olduğundan herkesin çalışması engelleniyor. 5’i kapalı ise 5’i açık zaten yarısına sohbet etmek için giren öğrenciler var..., KÖ 69: Öncelikle şöyle başlamak istiyorum. Piyano çalışmayı sevmiyorum sorun çoğu yerde bende başlıyor ama ben birazda piyano hocamı suçluyorum. Bana piyanoyu sevdirebilirdi. Ayrıca çoğu zaman derse gelmedi. Geldiği zaman da genelde başka şeylerle uğraştı beni ya da arkadaşımı dinlemedi. O yüzden bende de bir rahatlık oldu. Hoca ne de olsa bizi dinlemiyor diye bende hiç çalışmak istemedim çalışmadım ama şu an başka bir hocadan yardım alıyorum ve piyanoyu yapabildiğimi fark ettim. Sonra şöyle bir düşünce oluştu kafamda acaba piyano hocam derste bizimle daha ilgili olsaydı piyanoyu daha iyi çalabilir miyim diye bence çok daha iyi çalabilirdim..., KÖ 70: İlk piyano dersine başladığımda birinci dersten nota yerlerini filan öğrendim. Sonradan öğretmenimiz bizle ilgilenmedi. Biz tek başımıza arkadaşlarımızdan görerek yapmaya başladık ve kavradık bu işi. Öğretmenimizin alanı bu değildi o yüzden fazla ilgilenmesini de beklemiyorduk. Son sene yani on ikiye geçtiğimde öğretmenim değişti. Parçalarımı ikinci haftadan çıkarıp bitirdim ama tabii ki üç senenin acısı çıktı, tek başımıza çıkarmanın zorluğu parmak numaraları düzeltmek, yanlış tutuş elleri onları düzeltene kadar bende hocam da zorlandık, hala da bunun üzerinde düzeltme yapıyoruz..., KÖ 75: Sorun öğretmenle uyum, öğretmenin bizle yeteri kadar ilgilenmemesi. Biz piyano dersinde iki kişiyiz. Ama öğretmenimiz bizimle yeteri kadar ilgilenmediği için piyano da iyi değiliz. Bu sene dördüncü senemiz neredeyse hiçbir şey öğrenemedik desem yalan olmaz. Ben hep kendimce çalışıp uğraştım. Öğretmenin bana hiçbir faydası olmadı. Bu saten sonra da olacağını sanmıyorum. Bu sene de öğretmenimiz son senemiz diye bizimle pek ilgilenmemeye başladı bile ilk haftadan...” ifadeleriyle dile getirmişlerdir.

Görüşler	Sınıf									
	9		10		11		12		Top	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Piyano Ders Saati Çok Az	23	96	11	52	9	39	2	11	45	52
Kalabalık Ders İşliyoruz	5	21	2	10	3	13	2	11	12	14
Daha Fazla Türk Eseri Çalmak İstiyorum	-	-	-	-	6	26	3	16	9	10
Okul Erken Kapanıyor	5	21	3	14	8	35	2	11	18	21
Kapasitemin Üzerinde Performans Bekleniyor	-	-	-	-	3	13	1	5	4	5
Kurs Yoğunluğundan Vakit Bulamıyorum	1	4	6	29	4	17	2	11	13	15
Tek Başıma Ders Yapmak İstiyorum	2	8	-	-	3	13	-	-	5	6
Sınavlar İçin Çok Eser Veriliyor	1	4	-	-	-	-	4	21	5	6
Ders Yoğunluğundan Yetiştiremiyorum	1	4	1	5	1	4	3	16	6	7
Komisyon Sınavı İstemiyorum	-	-	-	-	6	26	-	-	6	7
Piyano Dersinde Çalgı İşliyoruz	-	-	-	-	1	4	-	-	1	1
Konser Çalışmalarından Ders İşleyemiyoruz	4	17	3	14	3	13	15	80	25	29

Tablo 3. Eğitim Uygulamalarına İlişkin Görüşler.

Tablo 3'e bakıldığında, Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin yarısından fazlası (yüzde 52), piyano ders saatinin az olduğunu belirtmişlerdir.

Tablo 3 incelendiğinde, 9. Sınıf öğrencilerinin tamamına yakını (yüzde 96), piyano ders saatinin az olduğunu ifade etmektedirler. Eğitim uygulamalarından kaynaklanan bu sorunu ve diğerlerini öğrencilerin; "EÖ 3: Ders saati yetersiz. En azından üç saat olması gerekirdi. Sonuçta, hiç bilmediğimiz bir müzik aleti çalmayı öğrenmek kolay değil. Ders saati bir yerine dört saat olsa diğer seçmelilerden alınarak biraz daha piyano dersi olsa çok iyi olur. Ders saatini yükseltmenizi çok istiyorum hocam. Beden eğitimi dersi dört saat ondan alınarak iki saat uzatılır bir de sosyal etkinlikten bir saat alınarak piyano dersi uzatılsa çok iyi olur...", KÖ 14: Piyano dersleri bir saat daha fazla olmalı. Haftada dört saat beden eğitimi görüyoruz bu ders saatinin iki saati alınmalı..., EÖ 16: Ders saati az geliyor. Dört saat beden eğitimi dersi var..., KÖ 4: Dört saat beden dersi yerine iki saat daha piyano yapılabilir..., KÖ 6: Ders saatleri çalışmamıza yetmiyor. Ders saati az olduğu için hiçbir şey anlamıyorum..., EÖ 7: Piyano ders saati yetmiyor iki kişiye bir saat yetmiyor en az 2 saat olmalı..., EÖ 13: Piyano ders saati iki kişiye yetmiyor çalgı ve

*piyano dersinin 2 saat olması iyi olurdu..., KÖ 24: Beden eğitimimizi 4 saat görüyoruz. Ama piyano dersi daha önemli olduğu halde haftada 1 saat görüyoruz. Bence piyano derslerimizi biraz daha artırmalıyız...*” cümlelerinden anlamak mümkündür.

Tablo 3’e bakıldığında 10. Sınıf öğrencilerinin yarısından fazlası (yüzde 52), piyano ders saatinin az olduğunu ifade etmektedirler. Ayrıca öğrencilerin bir bölümü kursların çok olduğunu (yüzde 29) ve kurs yoğunluğundan dolayı piyano çalışmadıklarını ifade etmişlerdir. Eğitim uygulamalarından kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrencilerin; “EÖ 36: *Piyano dersinin saat sayısının az olması beni 9. Sınıfta çok zorladı. Yeni başlamış olduğumuz bir enstrüman olduğu için yapamayacağımı düşünmüştüm. Aynı şekilde bu düşüncem devam etmekte eğer ders sayısı artmazsa bu dönemdeki öğrencilerden pek bir şey beklemeyin..., EÖ 32: Geçen sene neredeyse her gün piyano çalışıyordum. Ama bu sene her okul çıkışı kurs olduğundan ve kurs çıkışı hemen okul kapandığından pek çalışmıyorum..., EÖ 34: Sadece ders saati 1 saat olduğu için yetersiz oluyor. Bazen bir şey oluyor konser çalışması vb. şeyler oluyor ve o bir saat ders bile gidiyor..., EÖ 37: Ders saatinin yetersiz olması çok etkiliyor. Derse başladığımızda hocamızın bizi sadece dinlemesine vakit oluyor. Anlatmaya zaman kalmıyor..., EÖ 43: Kurslar yüzünden çalışmıyorum. Konserlerde etkili oluyor..., EÖ 44: Okul çıkışı yapılan kurs saatlerinin kısaltılmasını istiyorum çünkü piyano çalışmıyoruz...*” şeklinde belirttikleri ifadelerinden anlamak mümkündür.

Tablo 3 incelendiğinde 11. Sınıf öğrencilerinin bir bölümü piyano ders saatinin az olduğunu (yüzde 39), okulun erken kapandığını, hafta sonu açık olmadığını (yüzde 35) ve bu nedenle çalışmadıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca öğrencilerin bir kısmı (yüzde 26) komisyon sınavlarında heyecanlandıklarını ifade etmişlerdir. Eğitim uygulamalarından kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 61 *Ders sayısı çok az ve piyano eserlerimin hepsini çıkaramıyorum. 40 dakikalık süre bana yetmiyor 2 dersin ikisini de bireysel işlemek istiyorum. Sınavların ikisinin de komisyon olmasını istemiyorum..., KÖ 57: Komisyon sınavlarında bize fazla eser veriliyor. İki ay bu eserler için yetmiyor. Ayrıca komisyon sınavında kendimi bir baskı içinde hissediyorum..., KÖ 58: Ders saati iki saat ben iki saat sadece bireysel çalışmak istiyorum ve derste hiç çalışmayan dersle ilgisi olmayan bir öğrenci ile olmak istemiyorum. Piyano komisyonları beni çok zorluyor. Başka öğretmenlerin karşısında çalmak beni çok heyecanlandırıyor ayrıca iki saat ders işlerken komisyona eserleri yetiştiremiyorum..., KÖ 65: Piyano sınavları komisyon olduğu için benim heyecanlanmamam sebebiyet veriyor ve çalamıyorum. Bir tek kendi öğretmenimin*



yanında rahat davranabiliyorum. Komisyonlarda üç tane öğretmen olduğu için heyecanlanıyorum ve çalamıyorum. Bu da piyano dersinde başarısız olmamı sağlıyor..., KÖ 53: “Okula ilk geldiğimde benden beklentisi kapasitem doğrultusundan yüksekti. Yani benden yeni gördüğüm bir çalgının resmen yalanıp yutulmasını istiyordu. Oysaki ben bu kadar kısa süre zarfında yeni yeni etütler ve eserler çıkartabilecek kapasiteye daha doğrusu beceriye sahip değildim.” ifadeleriyle dile getirmişlerdir.

Tablo 3’e bakıldığında 12. Sınıf öğrencilerinin büyük bir çoğunluğu (yüzde 80), konser çalışmalarından dolayı ders işleyemediklerini ifade etmektedirler. Eğitim uygulamalarından kaynaklanan bu sorunları ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 72: Konser çalışmaları yüzünden derslerime vakit ayıramıyorum..., EÖ 73: Okulumuzun yaptığı konser çalışmalarından dolayı ders işleyemiyoruz. Derslerin yoğunluğundan piyanoya çalışamıyoruz vakit kalmıyor..., EÖ 74: Konser çalışmalarından çok ders işleyemiyoruz ve geride kalıyoruz bundan rahatsız oluyorum. Öğretmenimin verdiği eserleri yetiştirememe gibi bir korkum var..., EÖ 77: Konser çalışmalarından dolayı piyano ve diğer derslere çalışamıyorum. Sınav eserleri gereğinden fazla olduğu için hepsini bitiremiyorum..., EÖ 78: Yapılan konser çalışmaları yüzünden derslerim aksıyor ve geriliyorum. Yetenek sınavına çalıştığım parçaya 3-4 haftadır bakamıyorum..., EÖ 79: Okulumuzun anormal derecedeki konserlerinden dolayı derslerden geri kalıyorum..., EÖ 83: Çok fazla etkinlik olup ders işlemeyi engellediği için piyano dersinde başarılı olamıyorum..., KÖ 84: Bir aydır derse giremiyoruz çünkü okulun konserleri var ve bu bize büyük sorun yaratıyor..., EÖ 87: Okulda haddinden fazla program var ve biz görevlendirme alıyoruz. Bizde ana derslerimizde yoğunluk veremiyoruz...” cümleleriyle ifade etmişlerdir.

Görüşler	Sınıf									
	9		10		11		12		Top	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Eserler ve Etütler Çok Zor Yetiştiremiyorum	3	12	-	-	4	17	4	21	11	13
Piyano Çalarken Heyecanlanıyorum	10	42	1	5	6	26	2	11	19	22
Okul Saatleri Dışında Çalışamıyorum	1	4	-	-	2	9	-	-	3	3
Sağ-Sol El Koordinasyonunu Sağlayamıyorum	-	-	4	19	5	22	1	5	10	11
Arkadaşlarım Dikkatimi Dağıtıyor	1	4	4	19	5	22	-	-	10	11
Kaynaklara Ulaşma Güçlüğü Yaşıyorum	-	-	-	-	1	4	-	-	1	1

Eserleri Metronom Hızında Çalamıyorum	-	-	1	5	2	9	-	-	3	3
Fa Anahtarında Zorlanıyorum	6	25	3	14	2	9	-	-	11	13
Okulda Piyano Çalışamıyorum	3	12	-	-	-	-	-	-	3	3
Piyano Çalarken Zorlanıyorum	7	29	4	19	1	4	3	16	15	17

Tablo 4. Öğrencilere İlişkin Görüşler.

Tablo 4'e bakıldığında Güzel Sanatlar Lisesi öğrencilerinin bir bölümü (yüzde 22), piyano çalarken heyecanlandıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 4 incelendiğinde 9. Sınıf öğrencilerinin birçoğu (yüzde 42), piyano çalarken öğretmenlerden utanıp heyecanlandıklarını ifade etmektedirler. Bunun yanı sıra öğrencilerin bir kısmı fa anahtarını okumakta (yüzde 25), deşifre yapmakta (yüzde 29) ve piyano çalmakta (yüzde 29) zorlandıklarını belirtmişlerdir. Öğrenciden kaynaklanan bu sorunu ve diğerlerini öğrencilerin; *“KÖ 1: Çalgı veya piyano çalarken öğretmenim olduğundan çok heyecanlanıyorum, bildiklerimi ve yapabildiklerimi unutuyorum..., EÖ 3: Öğretmenlerimin yanında çalarken çok heyecanlanıyorum ve bildiğimi unutuyorum..., EÖ 9: Öğretmenime eser çalarken utaniyorum. Piyanoda notaların yerini karıştırıyorum..., KÖ 12: Piyano çalarken parmaklarımı kaldırıyorum yani zorlanıyorum. Bazen öğretmenimden çekiniyorum..., KÖ 18: Hocamıza soru sormaktan korkuyorum. Eserler zor geliyor. Fa anahtarında çalamıyorum. Piyano çalarken heyecanlanıyorum..., EÖ 23: Öğretmenimin yanında ödevimi verirken heyecanlanıyorum...”* cümlelerinden anlamak mümkündür.

Tablo 4'e bakıldığında 10. Sınıf öğrencilerinin bir kısmı piyano çalarken sağ ve sol el koordinasyonunu sağlayamadığını, piyano çalışırken diğer arkadaşları tarafından rahatsız edildiğini ve deşifre yaparken zorlandıklarını belirtmişlerdir. Öğrenciden kaynaklanan bu sorunu ve diğerlerini öğrenciler; *“KÖ 27: Sol elimde zorluk çekiyorum. Piyano öğretmenimden çekiniyorum ve utaniyorum..., EÖ 29: Piyano çalarken zorlanıyorum, sol elimin parmaklarını iyi ayarlayamıyorum. Fa anahtarı okumakta zorlanıyorum..., KÖ 35: Metronomla çalışamıyorum. İki elimi birleştirirken zorlanıyorum. Piyano ile yani tanıştığımda notların yerini bilmediğim için çok zorlandım. Fa anahtarında o zaman zorlanırken hala zorlanıyorum..., EÖ 43: Arkadaşlarım piyano çalarken dikkatimi dağıtıyorlar...”* ifadeleriyle belirtmişlerdir.

Tablo 4 incelendiğinde 11. Sınıf öğrencilerinin bir kısmı (yüzde 26), piyano çalarken öğretmenlerden utanıp heyecanlandıklarını, sağ ve sol el koordinasyonunu sağlayamadıklarını (yüzde 22), piyano çalışırken diğer arkadaşları tarafından rahatsız edildiklerini (yüzde 22)

belirtmişlerdir. Öğrenciden kaynaklanan bu sorunu ve diğerlerini öğrenciler; “KÖ 46: Piyano dersindeyken yoğun baskı altında hissediyorum. Bu durum beni diğer arkadaşlarıma göre geride bırakıyor. Çalışma isteğim kaçıyor. Başkalarının yanında piyano çalmaya çekiniyorum çalamam diye. Arkadaş ortamım yüzünden piyano çalışmak yerine başka şeylerle ilgileniyorum..., EÖ 50: Komisyon sınavlarından hiç geçerli not alamıyordum ve temelli isteksizleştim. Sonra kendi kendime biraz çalışayım dedim. Biraz sağ elimle piyanoyu çalıyordum ama sol elime geçince pek beceremiyorum. Tek elle çaldığım içinde olmuyordu. Çift elle çalmaya başlıyorum. Bir oktavdan sonra her şey bozuluyor. Piyano çalmayı istemiyorum. Piyano dersine kendimi zorla giriyorum diye hissediyorum. Derste kendimi kötü hissediyorum. Yani derse içimden gelerek girmiyorum ama zorunlu girmek zorundayım çünkü derse girmesem devamsızlıktan kalırım..., KÖ 51: Piyano derslerinde benimle beraber derse giren arkadaşım dikkatimi dağıtıyor. Komisyon sınavına girerken çok heyecanlanıyorum..., EÖ 52: Çalışmak için başka bir odaya girdiğimizde o odada ders işleyen arkadaşlar bizi çıkartıyor. Metronom hızı fazla olan eserleri çalışmam gerektiğini biliyorum ama konsantr olamıyorum. Konsantr olamadığım için ellerim titriyor ve terliyor. Ritme uymakta zorluk çekiyorum. Yanımdaki arkadaşım heyecanlandığı için bende strese giriyorum onun stresi benimde çalmama etki ediyor..., E57: Piyano dersi çok ağır geliyor. Bazen piyano derslerini işlerken dışarıdan bağırma sesleri geliyor bu da dikkatimi dağıtıyor..., KÖ 58: Bir başka öğretmenin karşısında çalmak beni çok heyecanlandırıyor ayrıca iki saat ders işlerken komisyona eserleri yetiştiremiyorum..., EÖ 62: Kaynak bulma ve ulaşma bakımından sıkıntılar yaşıyorum, daha fazla kaynaktan çalışmak istiyorum. Metronom hızı hızlı olan etüt ve eserlerde hızlı çalamıyorum. Okul saatleri dışında çalışabilme açısından sıkıntı yaşıyorum. Piyano, çalgı ve diğer derslere aynı anda çalışacak yeterli zaman bulamıyorum. Piyano çalışırken dışarıda çok fazla gürültü oluyor ve dikkatim dağılıyor. Çok fazla heyecanlanıyorum, ellerim titriyor. Verilen ritme uyamıyorum...”, ifadeleriyle dile getirmişlerdir.

Tablo 4’e bakıldığında 12. Sınıf öğrencilerinin bir bölümü (yüzde 21), eserlerini ve etütlerini zamanında yetiştiremediklerini, bir bölümü ise piyano çalarken zorlandıklarını (yüzde 17) belirtmişlerdir. Öğrenciden kaynaklanan bu sorunu ve diğerlerini öğrencilerin; “KÖ 70: İlk piyano dersine başladığımda birinci dersten nota yerlerini filan öğrendim sonradan öğretmenimiz bizimle ilgilenmedi. Biz tek başımıza arkadaşlarımızdan görerek yapmaya başladık ve kavradık bu işi. Öğretmenimizin alanı bu değildi o yüzden fazla ilgilenmesini de beklemiyorduk. Son sene yani on ikiye geçtiğimde öğretmenim değişti. Parçalarımı ikinci

haftadan çıkarıp bitirdim ama tabii ki üç senenin acısı çıktı, tek başımıza çıkarmanın zorluğu parmak numaraları düzeltmek, yanlış tutuş onları düzeltene kadar bende hocamda zorlandık. Hala da bunun üzerine düzeltme yapıyorum..., EÖ 76: Okula başlarken işin ucunu iyi tutmadığım için piyanoya tam alışamadım. Piyanonun tınısı kötü olduğundan çalmaktan tat alamıyorum ve piyanoda batı müziği olarak çalma iyi de ama Beethoven'in parçaları beni zorluyor..., EÖ 81: Hocam değişti. Temelim iyi olmadığı için çalmakta güçlük çekiyorum..., E 82: Piyano eserlerimizi yetiştiremiyoruz. Çok piyano eseri verildiği için zamanında yetiştiremiyoruz...” cümlelerinden anlamak mümkündür.

## TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırmanın bulgular ve yorumlar kısmında elde edilen verilere göre ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlar doğrultusunda geliştirilen önerilere yer verilmiştir.

### 1. Fiziksel şartlara ilişkin sonuçlar;

- Öğrencilerin yarısından fazlası (yüzde 54) piyano dersi işledikleri odanın küçük olmasından dolayı sorun yaşadıklarını belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin bir bölümü (yüzde 48) okullarındaki piyano odalarının sayısının az olduğunu ifade etmişlerdir. Bu durumla ilgili Şahin ve Akpınar'ın (2017) araştırması da bu bulguyu destekler niteliktedir.
- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 38) evlerinde ve yurtlarında piyano olmamasını sorun olarak gördüklerini belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 24) odaların pis ve havasız olmasının kendileri için sorun olduğunu belirtmişlerdir.
- Araştırmaya katılan öğrencilerin bir kısmı (yüzde 21) piyano akortlarının bozuk olduğunu dile getirmişlerdir.
- Öğrencilerin bazıları (yüzde 21) odalarda ses yalıtımı olmadığını düşünmektedir.
- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 10) piyanoların teknik sorunları olduğunu düşünmekte ve bu durumu bir sorun olarak görmektedir.
- Öğrencilerin bazıları (yüzde 6) dijital piyano ile ders işlemenin kendileri için bir sorun olduğunu belirtmişlerdir.

- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 5) piyanolara gereken özenin gösterilmediğini belirtmişlerdir.

## **2. Öğretmene ilişkin sonuçlar;**

- Araştırma yapılan okuldaki öğrencilerin bazıları (yüzde 30) ders çıkışında piyano öğretmenlerinin odaları kilitli olduğu için piyano çalışamadıklarını ifade etmişlerdir.
- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 16) piyano öğretmenlerinin kendileriyle yeteri kadar ilgilenmediklerini belirtmişlerdir.
- Araştırmanın bulgularına göre öğrencilerin (yüzde 16) bir kısmı piyano öğretmenlerinin öğrenciler arasında kıyaslama yaptığını ifade etmişlerdir. Araştırmaya katılan öğrencilerin bir bölümü (yüzde 11) piyano öğretmenlerinin derste başka şeylerle ilgilendiğini ifade etmişlerdir.
- Piyano dersi alan öğrencilerin bir kısmı (yüzde 9) piyano öğretmenlerinin derse zamanında gelmediğini belirtmişlerdir.
- Araştırmanın bulgularına göre öğrencilerin bir bölümü (yüzde 7) öğretmenlerini yetersiz olarak gördüklerini belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin bir bölümü (yüzde 6) piyano öğretmeniyle derste uyum sağlayamadığını düşünmektedir.
- Araştırmaya katılan öğrencilerden bir bölümü (yüzde 5) piyano öğretmenlerinin ders esnasında eserleri kendilerine çalarak göstermediklerini ifade etmişlerdir.
- Öğrencilerin bir bölümü (yüzde 5) piyano öğretmenlerinin sık sık değiştiğini ifade etmişlerdir.
- Araştırma sonucuna göre öğrencilerin bir kısmı (yüzde 5) piyano öğretmenlerinin alan öğretmeni olmadığını belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 3) ders esnasında öğretmenin öğrencileriyle eşit şekilde ilgilenmediğini belirtmişlerdir.

## **3. Eğitim uygulamalarına ilişkin sonuçlar;**

- Araştırmaya katılan öğrencilerin yarısından fazlası (yüzde 52) piyano ders saatinin çok az olduğu dile getirmişlerdir. Sınıf değişkenine göre piyano ders saatinin azlığını ifade eden en geniş öğrenci grubunu 9. sınıf öğrencilerinin (yüzde 6) oluşturduğu görülmektedir. İfadelerden hareketle, araştırmada öğrencilerin piyano ders saati sayısının az olduğu ile ilgili olumsuz görüşlere sahip oldukları görülmektedir. Çiçek ve Apaydınlı (2016), Şahin ve Akpınar'ın (2017) araştırmaları da bu bulguyu destekler niteliktedir.

- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 29) okuldaki yapılan konser provalarından dolayı ders işleyemediklerini dile getirmişlerdir. Sınıf değişkenine göre konser çalışmaları sebebiyle ders işleyemediklerini ifade eden en geniş öğrenci grubunu 12. sınıf öğrencilerinin (yüzde 80) oluşturduğu görülmektedir.
- Araştırma bulgularına göre öğrencilerin bir kısmı (yüzde 21) okul erken kapandığı için çalışamadıklarını ifade etmektedirler.
- Öğrencilerin bazıları (yüzde 15) okuldaki kursların yoğunluğundan dolayı piyano çalışamadıklarını belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin bir bölümü (yüzde 14) piyano dersini kalabalık işlediklerini ifade etmişlerdir.
- Araştırma bulgularına göre öğrencilerin bir kısmı (yüzde 10) piyano derslerinde daha çok Türk besteler çalmak istediklerini belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin bir kısmı (yüzde 5) kendilerinden kapasitelerinin üzerinde performans beklendiğini ifade etmektedirler.
- Araştırma bulgularına göre öğrencilerden bazıları (yüzde 6) tek başına ders işlemek istediğini dile getirirken bazıları da (yüzde 6) sınavlar için çok eser verildiğini belirtmişlerdir.
- Piyano dersi alan öğrencilerin bir bölümü (yüzde 7) derslerinin yoğunluğundan dolayı çalışamadıklarını ifade ederken bir bölümü de (yüzde 7) komisyon sınavı istemediklerini ifade etmişlerdir.
- Öğrencilerin çok az bir kısmı (yüzde 1) ise piyano dersinde çalgı dersi işlediklerini bu nedenle piyanodan geri kaldıklarını ifade etmektedirler.

#### 4. Öğrenciye ilişkin sonuçlar;

- Araştırmaya katılan öğrencilerin bir kısmı (yüzde 3) okul saatleri dışında piyano çalışamadıklarını, bir bölümü okulda piyano çalışamadıklarını (yüzde %3) ifade ederken diğer bir kısım (yüzde 3) öğrenci ise eserleri metronom hızında çalmakta zorlandıklarını belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin bir bölümü (yüzde 22) öğretmenlerinin karşısında çalarken heyecanlandıklarını ifade etmişlerdir.
- Araştırma bulgularına göre öğrencilerin bir bölümü (yüzde 13) fa anahtarını okumakta zorlandıklarını ifade etmişlerdir.

- Öğrencilerden bir kısmı (yüzde 13) eserlerini yetiştirmekte zorluk yaşadıklarını ifade etmişlerdir.
- Öğrencilerin bir bölümü deşifre yaparken ve piyano çalarken zorlandıklarını (yüzde 17) ifade etmişlerdir.
- Öğrenciler bir kısmı (yüzde 11) piyano çalarken sağ ve sol koordinasyonunu sağlayamadıklarını belirtirken bir kısmı ise (yüzde 11) çalışma esnasında arkadaşlarının dikkatlerini dağıttıklarını belirtmişlerdir.
- Öğrencilerin çok az bir bölümü (yüzde 1) yeteri kadar kaynağa ulaşamadıklarını ifade etmişlerdir.

Elde edilen sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

1. Güzel Sanatlar Liselerinde ders saati sayısının artırılması için gerekli işlemler okul idaresi tarafından yapılmalı, gerekli görülmesi halinde DYK (Destekleme ve Yetiştirme Kursları) ile piyano dersi desteklenmeli, durumun yetersizliği halinde konu gerekli birimlere iletilerek çözüm yoluna gidilmesi önerilmektedir.
2. Güzel Sanatlar Liselerinde piyanolu çalışma odaları artırılmalı ve genişletilmeli, daha ferah ve iç açıcı hale getirilmeli, piyanolar her yıl düzenli bir şekilde akort edilmeli, bakım ve onarımları yaptırılarak öğretmen ve öğrencilerin bu piyanoları çalışır durumda kullanmalarına imkân sağlanması önerilir.

## KAYNAKLAR

- Apaydın K. ve Çiçek V. (2016). Güzel Sanatlar Liselerinde piyano eğitiminde karşılaşılan sorunlar ve çözüm önerileri (Karadeniz bölgesi örneği). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler*, 20(4), 1471-1491.
- Ercan, N. (2008). *Piyano eğitiminde ilke ve yöntemler*, Ankara, Sözkese Matbaası.
- Jelen, B. (2013). Türkiye’de müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitiminde karşılaşılan sorunlar. *Rast Müzikoloji Dergisi/Rast Musicology Journal*, Cilt 1(Sayı 1), 258-285.
- Kutluk, Ö. (2001). *Türkiye’deki müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano eğitimi*. Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara.
- Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü. (2006). *Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Dersi Öğretim Programı (9,10 ve 11. ve 12. Sınıflar)*. Ankara.

- Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü. (2016). *Güzel Sanatlar Lisesi Piyano Dersi Öğretim Programı (9,10 ve 11. Sınıflar)*. Ankara.
- Mumcu, D.M. (2002). *Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde uygulanan piyano eğitiminin program, öğretmen, öğrenci ve çalışma ortamı değişkenlerine göre değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Bolu.
- Sönmez, V. (1999). *Program geliştirmede öğretmen el kitabı (8. baskı)*. Ankara: Anı Yayıncılık
- Şahin P. Akpınar M. (2017), Güzel Sanatlar Liselerinde piyano öğretimi sürecinde öğretmen ve öğrenci görüşlerinin karşılaştırılması. *Ihlara Eğitim Araştırmaları Dergisi, Cilt 2 (Sayı 2)*, 39-49. e-ISSN 2528-9632
- Uçan, A. (1997), *Müzik eğitimi (2. Baskı)*. Ankara: Adalet Matbaası.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.





Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 02.11.2020

Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.12.2020

Yayın Tarihi / Date Published : 30.12.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## UD MIZRABI VE TÜRLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

DEMİRDİL Mahmut<sup>1</sup>

### ÖZ

İyi bir eser icrasında sazın kalite nitelikleri önemli olduğu gibi, mızrabın da önemi bir o kadar büyüktür. Ud'un geçirdiği tarihsel süreçle beraber mızraplar da değişime, gelişime uğramıştır. Teknolojinin gelişimi ve yeni materyallerin kullanımı hem ud'a hem de mızraplara çeşitlilik kazandıran en önemli etkenlerdendir. Esnek olmayan, sert tahta mızraplarla başlayan bu süreç zamanla esnek ve yumuşak plastik mızraplara dönüşmüştür. Mızrap her ne kadar incelenmeye gerek duyulmayacak kadar basit bir araç gibi görünse de aslında icranın tümüne şamil esas bir unsurdur. Araştırmalarımız sonucunda ud mızrabıyla ilgili ayrıntılı, müstakil bir çalışma bulunmadığı için alana katkıda bulunmak ve mevcut konuda yapılabilecek yeni araştırmalara dikkat çekmek hedeflenmiştir. Ud'da günümüze kadar toplamda 15 farklı malzemeden yapılmış mızrap kullanıldığı tespit edilmiş olup halen yeni materyal arayışı ve denemelerinin devam ettiği bilinmektedir. Çalışmamızda, geçmişten günümüze kadar hangi malzemelerden ud mızrapları yapıldığı araştırma, inceleme ve derlemeler neticesinde toparlanmış ve şu şekilde sıralanmıştır: İnce ahşap, kiraz ağacı kabuğu, kartal teleği, kartal tırnağı, akbaba kanadı, kaz tüyü, kemik, tarak,

<sup>1</sup>Mahmut DEMİRDİL, Bartın Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi 3.Sınıf Lisans Öğrencisi, [17010803019@ogrenci.bartın.edu.tr](mailto:17010803019@ogrenci.bartın.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0002-0399-7913>

fil dişi, kösele, tavuk kanadı, boynuz (inek boynuzu, boğa boynuzu, manda boynuzu, ceylan boynuzu, koç boynuzu), bağa, silikon ve plastik. Böylece belirtmiş olduğumuz mızraplardan temin edilebilen bir kısmının özelliklerine, malzeme farkının icracıya ve icra kalitesine yansıyan olumlu olumsuz etkisine değinilmiş ve hangi mızrabın günümüz icrasında mutedil olduğu belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Telli Çalgılar, Ud, Mızrap, Ud Mızrabı.

## **REVIEW OF OUD PLECTRUM AND ITS TYPES**

### **ABSTRACT**

The quality of an instrument is important in producing a good work, and the quality of the pick is just as important. With the historical progress of the Oud, the picks have also been changed and developed. The technological development and the use of new materials are among the most important factors that add variety to both Oud body and picks. This process, which started with stiff wood picks, eventually turned into flexible and soft plastic picks. Although the pick may seem like a tool too simple to be examined, it is actually a fundamental element to the entire execution. As a result of our research, we targeted to contribute to the field and to draw attention to the new research topic, since there are no detailed studies about the oud pick. It has been found that oud picks have been made of 15 different materials to date and it is known that the search of new materials is still going on. In our study, the materials of which oud picks were made from the past to the present were collected by research, examination and compilations and were listed as the following: Fine wood, cherry tree bark, eagle wire, eagle nail, vulture wing, goose feather, bone, comb, elephant tusk, leathery, chicken wing, horn (cow horn, bull horn, buffalo horn, gazelle horn, ram horn), vineyard, silicone, and plastic. Thus, the features of some of the aforementioned picks obtained, the positive and negative effects of the material difference on the performer and the quality of the performance were mentioned, and which pick was mild in today's execution was determined in our study.

**Keywords:** Stringed Instruments, Plectrum, Oud, Oud Plectrum.

## GİRİŞ

Mızrap, Arapça bir kelime olup "ضرب / darabe: vurma" fiilinin ism-i alet sıygası olarak "vurma aleti" anlamında bir kelimedir. Farsça 'da mızrapa "زخمه / zahme, تازیانه / tâziyâne" denir.<sup>2</sup> Türkçe 'de ise halk sazlarından bağlama ile curayı çalmakta kullanılan mızraplara tâziyâne 'den hareketle "tezene" denmiştir. Bir müzik terimi olarak sözlükte; "*Bazı telli çalgıların tellerine vurmaya mahsus kemik veya boynuz vesairenden yassıca ve yumuşak çöp, tezene*"<sup>3</sup> şeklinde tanımlanmıştır. Yabancı kaynaklarda daha çok "Risha" ve "Plectrum" adıyla anılmakta olup bazen de "Pick" olarak geçmektedir. Mızrap her ne kadar basit bir araç gibi görünse de esasında tüm icrayı etkileyen mühim bir unsurdur. Ud'un tarihsel gelişimine paralel mızrapın da geliştiğini ve çeşitlilik kazandığını söylemek mümkündür.

Mızrap, icracının mühim bir parçasıdır. Aynı şekilde icracının mızrap seçimi de önem arz eden bir husustur. Ud mızrabı diğer sazlara göre daha uzundur ve parmakların arasından geçirilerek (avuç içinde) tutulmaktadır. Malzemesinin cinsi; esneme kabiliyeti, uçlarının şekli, renk vb. diğer özellikler doğal olarak icracının zevkine bağlı olarak değişmektedir. Ebatları genellikle 0,5-1,5 mm kalınlıkta, 3-15 mm genişlikte, 11-13 cm uzunlukta olmaktadır. Bu ölçülerin; mızrapın yapıldığı ana ham maddenin yapısal özelliklerine göre değiştiğini de belirtmek gerekir. Yukarıda belirtilen ölçüler, günümüz plastik mızraplarında sıkça kullanılmaktadır. Fakat bir boynuz mızrap yapıldığında bu ölçüler, ustadan ustaya değişkenlik gösterebilmektedir. Fotoğraf-4'teki 1 cm'ye 11 cm ebadındaki bir boynuz mızrap buna örnektir. Ayrıca ud mızraplarında mevcut et kalınlığının 0.6-0.9 mm aralığında olduğu da bilinmektedir.

## Yöntem

Bu derleme tipi çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmış olup konu kaynakları, tarama modeliyle bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Ud mızrabıyla ilgili klasik ve akademik kaynaklar taranıp veriler bir araya getirilmiştir. Mızraplarda esneklik, dayanıklılık, icra esnasında tutukluk gibi değişkenlik gösteren malzeme farklılıkları değerlendirilmiştir. Mızrap çeşitlerinden temin

<sup>2</sup> Cafer Efendi, Risâle-i Mimariyye (2005). (Haz. İ. Aydın Yüksel), İstanbul: Kubbealtı Yayınları. s. 117.

<sup>3</sup> Şemseddin Sami, Kamûs-ı Türkî, İstanbul, İkdâm Matbaası, 1317. Sahib-i İmtiyaz ve Baş Muharriri Ahmed Cevdet. s. 1361.

edilebilen bir kısmı Ud'da denenerek mızrapların günümüz icrasına uygunluğu ve özellikleri bağlamında genel bir değerlendirme yapılmıştır.

## **Amaç**

Çalışmanın amacı, ud mızrapları hakkında derli toplu ve detaylı bir araştırmanın olmaması, bu konudaki bilgilere yüzeysel olarak değinilmesidir. Bu çalışmanın yapılmasında etkili olan bir diğer neden ise Mutlu Torun'un; günümüzde birçok çok çeşidi bulunan plastik mızraplardan dolayı genç udilerin başka bir malzemeyi akıllarından bile geçiremiyor olmalarına sitemidir.<sup>4</sup> Böylece ud mızrabı konusunda tespit edilebildiği kadarıyla günümüz 2020 yılına kadar ayrıntılı, müstakil bir araştırma bulunmadığı için alana katkıda bulunmak ve mevcut konuda yapılabilecek yeni araştırmalara dikkat çekmek hedeflenmiştir.

## **1.Tahta Mızrabın Gelişimi ve Ziriyab'ın Yenilikleri**

Mızrabın geçmişine bakıldığında Endülüslü musikişinas Ziriyab'ın (ö. 230/845) ön plana çıktığı görülmektedir. Kendisi, udu ilk kez o zamana kadar kullanılan geleneksel tahta mızraplar dışında kartal teleği mızrabıyla çalan ilk kişidir. Ziriyab hakkında yazılan bir romanda mızrap hususunda şöyle bir ifade bulunmaktadır; “*Kırmızı renkte sert ve dayanıklı Gangav ağacından bir mızrap yapıp udumu çalmaya başladım*”.<sup>5</sup> Aynı şekilde Ziriyab'ın ahşap mızrap hakkında görüşleri de dikkate değerdir, Ziriyab, ahşap mızrabın icra esnasında tutukluk yaptığını, teller arası geçişleri zorlaştırdığını, bu yüzden yeni bir mızrap üzerinde düşündüğünü ve bunun için yüzlerce deney yaptığını belirtirken, yolda rastlamış olduğu bir kartalın pençe tırnağını deneyip güzel sonuçlar elde ettiğini, hatta zeytinyağında bekletme işlemini kullandığını da ifade etmiştir.<sup>6</sup> Ziriyab, Endülüs'ün en büyük musikişinası kabul edilmiş ve musikiyi İbrâhim el-Mevsılî ile oğlu İshak el-Mevsılî'den öğrenmiştir.<sup>7</sup> “*Üstat İshak'ın mızrabı ahşaptandır. Benim mızrabım kartal pençesindedir*”<sup>8</sup> ifadesiyle de hocası İshak el-Mevsılî'nin ahşap mızrap kullandığı anlaşılmaktadır.

---

<sup>4</sup> Mutlu Torun, Ortadoğu'nun gitarı Ud, Skylife, Temmuz, 1998, s. 86.

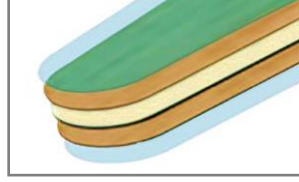
<sup>5</sup> Ben Kevan, Endülüs Güneşi Ziriyab, Kurgu Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2013, s. 173.

<sup>6</sup> a.g.e., s. 65.

<sup>7</sup> Fazlı Arslan - Fatih Erkoçoğlu, “Ziryâb”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (İstanbul: TDV Yayınları, 2013), 44/464.

<sup>8</sup> Kevan, a.g.e., s. 109.

Günümüzün gelişen teknolojisiyle birlikte, farklı malzemelerin kullanılmasıyla getirilen yenilikler, birçok alana katkı sağladığı gibi musiki alanına da yeni imkanlar sunmuştur. Buna rağmen ahşap mızrapların modern teknolojiyle yeniden üretildiği görülmüştür.<sup>9</sup> Resim-1 buna örnektir.



Resim 1. Kanadalı "Riversong" gitar markasının yapmış olduğu beş katmanlı ahşap ud mızrabı.<sup>10</sup>

Aşağıda belirtilen mızrap türlerinin bir kısmı temin edilerek tarafımızca ud üzerinde denenmiş ve en iyi sonucun hangi mızrap çeşidinden elde edildiği belirlenmeye çalışılmıştır. Bu değerlendirmeler sırasıyla; kiraz ağacı kabuğu, esnek ahşap, kartal teleği, bağa, koç boynuzu, kösele ve en son yaygın olarak kullanılan esnek plastik mızraplar üzerinden gerçekleşmiştir.

## 2. Tespit Edilen Ud Mızrabı Türleri:

Bu çalışmayla, evveliyatından günümüz 2020 yılına kadar hangi malzemelerden ud mızrapları yapıldığı araştırma, inceleme ve derlemeler neticesinde toparlanmış ve şu şekilde sıralanmıştır; ince ahşap, kartal teleği, kartal tırnağı (eagle's talon)<sup>11</sup>, akbaba kanadı (vulture's quill)<sup>12</sup>, kaz tüyü (goose quill)<sup>13</sup>, kemik, tarak (deniz kabuğu)<sup>14</sup>, fil dişi (ivory)<sup>15</sup>, kösele, tavuk kanadı<sup>16</sup>, boynuz (horn); inek boynuzu (cow horn), boğa boynuzu (bull horn)<sup>17</sup>, manda boynuzu (African buffalo horns), ceylan boynuzu (gazelle horn)<sup>18</sup>, koç boynuzu (ram horn), bağa (tortoise shell), silikon ve plastik. Aynı şekilde geçmişte bağlama tezenesi olan kiraz ağacı kabuğunun da ud mızrabı olarak kullanıldığı bilinmektedir.<sup>19</sup> Dolayısıyla araştırmanın bu kısmına kadar ifade edilen bütün bilgilerin

<sup>9</sup> <https://www.riversonguitars.com/wooden-picks/wooden-oud-picks/> (Erişim Tarihi: 14.05.2020).

<sup>10</sup> <https://www.riversonguitars.com/wooden-picks/wooden-oud-picks/> (Erişim Tarihi: 14.05.2020).

<sup>11</sup> Ben Kevan, Endülüs Güneşi Ziriyab, Kurgu Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2013, s. 65.

John Gill, Andalusia: A Cultural History, Oxford University Press, 2009, s. 82.

<sup>12</sup> Bilen Işıktaş, Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9 Sayı: 44, Haziran 2016, s. 675.

<sup>13</sup> Seifed-Din Shehadeh Abdoun, The Oud Across Arabic Culture (Bilād al-Shām, Iraq, and Egypt), Dissertation -- University of Maryland (College Park, Md.), 2011, s. 91.

<sup>14</sup> Cinuçen Tanrıkorur, Biraz da Müzik, İstanbul, Zaman Kitap, 2001, s. 188.

<sup>15</sup> [https://wiki.ubc.ca/Course:Phys341\\_2020/Oud](https://wiki.ubc.ca/Course:Phys341_2020/Oud) (Erişim Tarihi: 19.06.2020).

<sup>16</sup> <https://www.kulturveyasam.com/mizrapli-telli-turk-muziginde-7-saz-cesidi/> (Erişim Tarihi: 13.05.2020).

<sup>17</sup> <https://www.oudforguitarists.com/oud-picks-ultimate-oud-buyers-guide-5/> (Erişim Tarihi: 14.05.2020).

<sup>18</sup> Jonathan Gemmill, Interpreting The Early Ottoman Music Repertoire On The *Oud* And *Nay* As Recorded In The Ali Ufki And Demetrius Cantemir Collections, University Of Canterbury, 2016, s. 4.

<sup>19</sup> Ersin Ersavaş – İbrahim Kararoğlu, Temel Ud Eğitimi, İsmek Yayınları, s. 17.

neticesinde; ud sazında toplamda 15 çeşit malzeme envanterinden mızrapların yapılarak kullanıldığı görülmektedir. Buradan hareketle bazı mızraplar üzerindeki izlenimlere değinilecek olunursa:

### **2.1.Kartal Teleği**

Kartal teleğini ilk kez Ud'da kullanan, Ziryab lakaplı Endülüslü Ebü'l-Hasen Alî b. Nâfi'dir.<sup>20</sup> İlk zamanlarda ud için kullanılan ahşap mızrap, bağırsaktan yapılmış olan ud tellerine zarar verdiği için bu durum Ziryab'ı başka arayışlara yönlendirmiştir. Kartal teleği mızrap, genç erkek kartalın kanadından yapılır. Fakat bazı kaynaklarda "kartal tırnağı" olarak geçtiğini de belirtmek gerekir.<sup>21</sup> Kartal teleği mızrap, her ne kadar eskide yaygın olarak kullanılsa da bugün kullanımını diğer mızrap çeşitlerinin mevcudiyetinden dolayı azalmıştır. Aynı zamanda mekanik bir ses vermesi de pek tercih edilmemesinde etkili nedendir. Sert olan teleğin kullanılabilmesi için zeytinyağında uzun süre bekletilmesi gerekir. Bu işlem yumuşama ve esneme içindir.

Kartal teleği mızrabın Ud'da kullanımını deneyimleyebilmek üzere ilk olarak bir kartal teleği temin edildi. Araştırmalar sonucunda bu mızrabın nasıl bir işlemden geçtiğini göz önünde bulundurarak siyah kaya kartalının (Golden Eagle, Altın Kartal) kanadından temin edilen telek ortalama 45-50 cm boyundan ölçülere uygun bir şekilde kısaltıldı ve esneklik kazanabilmesi için zeytinyağında uzun süre bekletildi. Yine aynı şekilde kartal teleğinin uç şekli ve tutuluşunda Kadri Şençalar'ın ud öğrenme metodunda bulunan tarif ve fotoğraflardan yararlandı. Şençalar, pek çok çalışmadaki değerlendirmelerin dışında, teleğin yağ içinde bekletilmesinin sertleştirmek amaçlı olduğuna değinir. Yağ içinde bekletmenin bir diğer özelliği ise teleği esnetmesidir.<sup>22</sup> Zeytinyağının mızrabı kuvvetlendirdiği değerlendirmesi Kevan'da da görülür.<sup>23</sup> Netice itibarıyla kartal teleğinin, tellerden yüksek ses çıkarttığını, fakat sert yapısı gereği alt-üst vuruşlarda teli çektiğinden ve esnemediğinden dolayı alttan yukarı vuruşlarda, esnek ahşapta olduğu gibi zorluk yaşattığı görülmüştür. Bu mızrabı kullanan udilerden örnek verilecek olunursa: Münir Beşir vefat edinceye

---

<sup>20</sup> Arslan - Erkoçoğlu, Ziryâb, 44/464.

<sup>21</sup> M. Cihat Can (1995). Tarih içinde Ud I, Milli Folklor, C. 4,S. 26, s. 11.

<sup>22</sup> Kadri Şençalar, Ud Öğrenme Metodu. İstanbul: Müzik Dünyası Yayınları, 1978, s. 11.

<sup>23</sup> Ben Kevan, Endülüs Güneşi Ziryab, Kurgu Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 2013, s. 65.

dek bu mızraptan kullanmıştır.<sup>24</sup> Kadri Şençalar da bu mızrabı kullanmıştır. Keza Arap yarımadasındaki icracılar da halen kartal teleğini kullanmaktadırlar.



Fotoğraf 1. Kartal Teleği Mızrap<sup>25</sup>

Ziryab'ın kullanmış olduğu mızrap hakkındaki incelemeler sonucunda bazı tutarsızlıklar da görülmüştür. Nitekim bazı makalelerde mızrabın kartal teleği olarak ifade edildiği gibi, bazı makalelerde akbaba kanadından olduğu belirtilmiş olup, Kevan'ın Ziryab üzerine yazdığı kitabında ise hiç kartal teleğinden bahsedilmeyip, pençesinden (eagle's talon) yapıldığı geçmektedir. Birçok makalede de kartal pençesinden bahsedilmediği görülmüştür. Yapılmış olan kaynak taramaları neticesinde Ziryab'ın kartal teleği kullanmış olduğu görülmektedir.

## 2.2.Bağa Mızrap

Bağa mızrap, deniz kaplumbağalarının sırt kabuklarından yapılmaktadır. Temini ve işlemesi zahmet isteyen, maliyetli bir malzemedir. Yapısı gereği üzerinde çokça desen bulunur, bu da hoş bir görünüm sağlar fakat etli değildir. Bu yüzden bağa ud mızrabı diğer sazların mızraplarından çok daha incedir. Ud sazında kullanılmış olan bağa mızrabın özelliklerine ve etkisine bakıldığında: Bağa mızrap saza parlak bir ses vermektedir. Diğer mızraplara nazaran çok daha incedir (etsizdir) ve narindir. Dikkatli kullanılmadığında kırılma ihtimali vardır. İcrada tellere sürtünme sesi yüksektir ve bu durum icracıyı rahatsız edebilir.

<sup>24</sup> Elia Khoury, Türk ve Arap Ud İcrâ Üslûpları Üzerine Bir İnceleme, Tez (Yüksek Lisans) -- İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2002, s. 52.

<sup>25</sup> Kartal Teleği Mızrap, Yazarın 21 Ekim 2020 tarihinde çektiği fotoğraf.



*Fotoğraf 2. Bağa Mızrap<sup>26</sup>*

### **2.3.Boynuz**

Boynuz mızrap kalınlığı ve sertliği gereği sazda tok bir ses vermektedir. Kartal teleğinde yapılan işlem boynuzda da yapılır. Sert olan boynuzun zeytinyağında uzun süre beklemesi, yumuşama ve esneme kabiliyeti içindir. Fakat bugün boynuz mızrap yapan ustalarda zeytinyağına yatırma işleminin yapılmadığı görülmüştür. Bu da mızrabın tutukluk yapmasına ve teller arası geçişleri zorlaştırmasına neden olmaktadır. Tabi boynuz gibi sert bir malzemedен iyi bir esneklik beklemem de gerekmektedir. Aynı şekilde, boynuz mızrap kullanıldıkça tahriş olur, bu yüzden şekil vermek gerekebilir. Kullanımı zahmetli olduğundan pek tercih edilmemiştir. Ud’da kullanılan boynuz mızraplar çeşitliliği ile de dikkat çekmektedir; inek boynuzu, boğa boynuzu, manda boynuzu, ceylan boynuzu, koç boynuzu gibi farklı hayvan boynuzları da tercih edilmektedir.



*Fotoğraf 3. Koç Boynuzu Mızrap<sup>27</sup>*

### **2.4.Kösele**

Kösele mızrabın kullanımını Nevres Bey’de görülmektedir. “*Nevres Bey uddan çok yumuşak bir ses çıkartmak için udu Fransız köselesinden yapılmış bir mızrapla çalıyordu*”.<sup>28</sup> Aynı şekilde “*Yumuşak ve temiz ses çıkarmak için kösele mızrap kullanan Nevres Bey’in tarzı mızrabı eşikten*

---

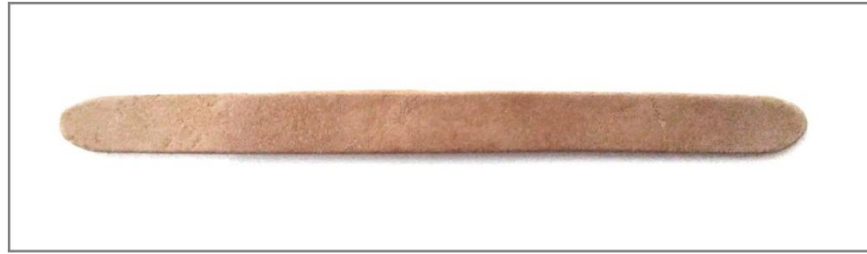
<sup>26</sup> Bağa Mızrap, Yazarın 21 Ekim 2020 tarihinde çektiği fotoğraf.

<sup>27</sup> Koç Boynuzu Mızrap, Yazarın 21 Ekim 2020 tarihinde çektiği fotoğraf.

<sup>28</sup> Khoury, a.g.e., s. 55.



olabildiği kadar uzağa vurmaya dayalıydı”.<sup>29</sup> Kafes üzeri yumuşak çalım için uygun bir bölgedir, köselenin de etkisiyle ekstra yumuşak bir çalım gerçekleşmektedir. Nazmi Özalp, Nevres Bey’in mızrabı hakkında “*Rahmetli hocam Ruşen Kam’dan işittiğime göre, bazen sert köseleden yapılmış mızraplar, bazen da kalın kiraz kabuğundan kendi eliyle hazırladığı mızraplar kullanırmış*” demektedir.<sup>30</sup> Burada Nevres Bey’in kiraz ağacı kabuğundan da mızrap kullandığı anlaşılmaktadır. Nevres Bey’in, Ud’da elde ettiği tonların bir diğer nedeni kullandığı mızrabın yumuşak olmasındandır. Yine aynı şekilde; “*Tanbûrî Dürri Turan’ın oğlu, Münir Turan’a göre Nevres Bey, mızrap olarak oldukça pahalı olan bir cins Fransız köselesi kullanmıştır.*” ifadesi geçmektedir.<sup>31</sup> Yapılan denemeler sonucunda, bu mızrabın başarılı bir sonuç verdiği görülmüştür. Gerçekten de kösele mızrap, icracıya çok rahat, yumuşak, hatta icracının elinde yokmuş gibi bir his vermiştir. Fransız kösesinden yapılmış olan mızrap gerek Ud’dan çıkan sesin yumuşaklığında gerekse icra esnasında çok rahatlık sağlamıştır.



Fotoğraf 4. Fransız Kösesinden Mızrap<sup>32</sup>

## 2.5. Plastik

Günümüzde en yaygın kullanımı olan plastik mızraplar, gerek esneme gerek kalınlık, dayanıklılık açısından istenilen ölçülerde üretilebilmektedir. Plastik mızraplar, diğer mızraplara nazaran temini kolay, dayanıklılığı yüksek ve düşük ücretli mızraplardır.<sup>33</sup> Netice itibariyle bugün ud icracıları arasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Fakat kıymet bakımından plastiğe nazaran diğer mızraplarında bugün hala kullanıldığı bilinmektedir. Genellikle ud mızraplarında 0.6-0.9 mm et

<sup>29</sup> Fikret Karakaya, “Ziryâb”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (İstanbul: TDV Yayınları, 2012), 42/40.

<sup>30</sup> Mehmet Gönül. (2010), Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya. s. 33.

<sup>31</sup> Sedat Başar, Üdi Nevres Bey’in Ud İcrasının Özellikleri, Tez (Yüksek Lisans) -- İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995, s. 31.

<sup>32</sup> Fransız Kösesinden Mızrap, Yazarın 21 Ekim 2020 tarihinde çektiği fotoğraf.

<sup>33</sup> Gülçin Yahya Kaçar, Ud Metodu, Gece Kitaplığı Yay. Ankara 2017, s. 14.

kalınlığı bulunur. Uç kısımları inceltiştir, esneklik ve seçilebilir kalınlıklarıyla plastik olanlar yaygın kullanımdadır.



*Fotoğraf 5. 2020 Yılı Plastik Mızrap Çeşitleri<sup>34</sup>*

“Targan'ın orta sertlikte ve ucu inceltiştir esnek mızrap kullandığı, Yorgo Bacanos'un ise oldukça sert mızrap kullandığı söylenir”.<sup>35</sup> Cinuçen Tanrıkorur ise mızrabın esnekliğinden ziyade tutuş şeklinin daha mühim olduğunu belirtir.<sup>36</sup> Ayrıca Ud'un çalım bölgelerinin de sese etkisi bulunmaktadır. Örneğin Nevres Bey'in kösele mızrabıyla kafes üzerinden çalması Ud'dan yumuşak bir ses verirken, Yorgo Bacanos daha sert mızrap ile eşige yakın vurarak güçlü ses elde etmiştir.<sup>37</sup> Mızrap yerine parmakların kullanılması (tırnak ile telin çekilmesi vb.) suretiyle de farklı tınılar elde edilebilmektedir.<sup>38</sup> Parmakların kullanılması mızrap kullanımına göre daha yumuşak bir ses rengi meydana getirir. Sesteki şiddet (gürlük) ve bozuklukların etkisini azaltır. Benzer tını kösele mızrapta da elde edilebilmektedir. Normal mızrap yerine sert mızrap kullanılması da ud icrasında tınısal farklılıklar meydana getirmektedir.

## **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Netice itibariyle, 2020 yılına kadar Ud'da toplamda 15 farklı malzemeden mızrap kullanıldığı tespit edilmiş olup, halen yeni materyal arayışı ve denemelerinin devam ettiği görülmüştür. Bu hususta değerlendirmemiz şu şekildedir: İcrada deneyimlediğimiz diğer mızraplara nazaran gerek esneklik (flexibilite) gerek hızlı çalımdaki rahatlık, sertlik-yumuşaklık çeşitliliğinin mevcudiyeti ve icrada tutukluk yapmaması bakımından 2020 yılında kullanılan plastik mızraplar ud icrasında

<sup>34</sup> 2020 Yılı Plastik Mızrap Çeşitleri, Yazarın 21 Ekim 2020 tarihinde çektiği fotoğraf.

<sup>35</sup> Zeki Yıldırım, Ud Çalgısının İcracı İçin Oluşturduğu Yapısal Sorunlardan Eşik, Tez (Yüksek Lisans) -- İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, s. 23.

<sup>36</sup> Ersavaş - Kararoğlu, Temel Ud Eğitimi, s. 17.

<sup>37</sup> Karakaya, Ziryâb, 42/40.

<sup>38</sup> Can (1995), Tarih içinde Ud I, s. 8.

daha uygun görülmüştür. Silikon mızrapların son zamanlarda yaygın kullanılmasına karşın plastik olanlar daha fazla tercih edilmiştir. Malzemesini temin ederek yapmış olduğumuz kösele mızrap ise gerek ses yumuşaklığında gerekse icra esnasında çok rahatlık sağlamıştır. Ahşap, boynuz, telek gibi mızrapların icra esnasında tutukluk yapması, esnekliğinin olmaması ve teller arası geçişleri zorlaştırması, istenen performansa engel teşkil etmiştir. Fakat plastik mızraplar 2020 yılının icra performansına uygun nitelikler taşısa da belirtmiş olduğumuz diğer mızrapların kullanımı icracıya geçmişteki kaliteyi hissettirebilecek özelliktedir ve kıymetlidir. Geçmişte kullanılan mızraplar tecrübe edilirken hem malzemelerin icracıda oluşturduğu duygular hem de zamanının icra kalitesi anlaşılabilir olur. Bu yüzden 2020 yılının teknolojisi ve malzeme çeşitliliğiyle yeniden imal edilmiş olan ahşap mızrapın tekrar kullanıma girdiği gibi, diğer mızrapları da bir değer olarak yaşatmamız gerekmektedir.

## KAYNAKLAR

- Abdoun, S. S. (2011). *The Oud Across Arabic Culture (Bilād al-Shām, Iraq, and Egypt)*, Dissertation -- University of Maryland (College Park, Md.).
- Arslan, F. ve Erkoçoğlu, F. (2013). “Ziryâb”. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 44/464-465. İstanbul: TDV Yayınları.
- Başar, S. (1995). *Ûdî Nevres Bey'in Ud İcrasının Özellikleri*, Tez (Yüksek Lisans) -- İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Can, M. C. (1995). *Tarih içinde Ud I*, Milli Folklor, C. 4, S. 26, s. 8-16.
- Cafer Efendi, (2005). *Risâle-i Mimariyye* (Haz. İ. Aydın Yüksel), İstanbul: Kubbealtı Yayınları.
- Ersavaş, E. ve Kararoğlu, İ. *Temel Ud Eğitimi*, İsmek Yayınları.
- Gill, J. (2009). *Andalucia: A Cultural History*, Oxford University Press.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimi Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Işıktaş, B. (2016). *Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü*, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 9 Sayı: 44, Haziran 2016.
- Jonathan G. (2016). *Interpreting The Early Ottoman Music Repertoire On The Oud And Nay As Recorded In The Ali Ufki And Demetrius Cantemir Collections*, University Of Canterbury.

- Karakaya, F. (2012). “Ud”. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 42/39-41. İstanbul: TDV Yayınları.
- Kevan, B. (2013). *Endülüs Güneşi Ziryab*, Kurgu Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Khoury, E. *Türk ve Arap Ud İcrâ Üslûpları Üzerine Bir İnceleme*, Tez (Yüksek Lisans) -- İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sami, Ş. (2002). *Kamûs-ı Türkî*, İstanbul, İkdam Matbaası, 1317. Sahib-i İmtiyaz ve Baş Muharriri Ahmed Cevdet.
- Şençalar, K. (1978). *Ud Öğrenme Metodu*. İstanbul: Müzik Dünyası Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2001). *Biraz da Müzik*, İstanbul: Zaman Kitap.
- Torun, M. (1998). *Ortadoğu'nun gitarı Ud*, Skylife, Temmuz.
- Kaçar, G. Y. (2017). *Ud Metodu*, Gece Kitaplığı Yay. Ankara.
- Yıldırım, Z. (2012). *Ud Çalgısının İcracı İçin Oluşturduğu Yapısal Sorunlardan Eşik*, Tez (Yüksek Lisans) -- İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnternet: <https://www.kulturveyasam.com/mizrapli-telli-turk-muziginde-7-saz-cesidi/> (erişim tarihi: 13 Mayıs 2020).
- İnternet: [https://wiki.ubc.ca/Course:Phys341\\_2020/Oud](https://wiki.ubc.ca/Course:Phys341_2020/Oud) (erişim tarihi: 19 Haziran 2020).
- İnternet: <https://www.oudforguitarists.com/oud-picks-ultimate-oud-buyers-guide-5/> (erişim tarihi: 14 Mayıs 2020).
- İnternet: <https://www.riversonguitars.com/wooden-picks/wooden-oud-picks/> (erişim tarihi: 14 Mayıs 2020).



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 03.11.2020  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.11.2020  
Yayın Tarihi / Date Published : 30.12.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <http://www.yegahmd.com>.

## SİVAS'IN ŞARKIŞLA YÖRESİNDEN İKİ HALK OZANI MAHMUT DEMİR İLE VEYİS DEMİR'İN MÜZİKAL VE EDEBÎ ÜRÜNLERİ

AYDIN Aytunç<sup>1</sup>

### ÖZ

Halk şiirleri, anonim veya ferdî üretim olarak zuhur eden halk kültürü ürünleridir. Bu ürünleri aktaran halk şairleri, sözlü geleneğin sürekliliğini sağlamaları açısından önem arz etmektedir. Bu çalışmada Sivas Şarkışla halk şairlerinden Mahmut Demir ve Veyis Demir'in hayatları ve sanatları ele alınmaktadır. Çalışmanın evreni halk şairleridir. Sivas Şarkışla halk şairlerinden Mahmut Demir ve ağabeyi Veyis Demir'in hayatı ve sanatı, çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. Bu çalışma; müzik ve edebî kültür bakımından zengin bir coğrafyada, Sivas'ın Şarkışla ilçesinde yetişen iki halk şairin müzik ve folklor literatürüne kazandırması yönünden önemlidir. Nitel özellik taşıyan bu çalışmada veriler kişisel görüşme, kaynak tarama, derleme ve analiz yöntemi kullanılarak elde edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Halk Şiiri, Halk Şairi, Mahmut Demir, Veyis Demir.

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Aytunç AYDIN Ordu Üniversitesi/ Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, [aytuncaydin@gmail.com](mailto:aytuncaydin@gmail.com),  
<https://orcid.org/0000-0002-7413-1754>

## TWO MINSTRELS FROM SIVAS'S ŞARKIŞLA MAHMUT DEMİR and VEYİS DEMİR'S MUSICAL AND LITERARY PRODUCTS

### ABSTRACT

Folk poems are products of folk culture that appear as anonymous or individual production. The folk poets who transfer these products are important in terms of ensuring the continuity of the oral tradition. In this study, the lives and arts of Mahmut Demir and Veyis Demir, who are the folk poets of Sivas Şarkışla, are discussed. The universe of the work is folk poets. The life and art of Mahmut Demir and his brother Veyis Demir who are folk poets from Sivas-Şarkışla constitute the sample of the study. This study is important in terms of bringing two folk poets who grew up in the Şarkışla district of Sivas, in a geography rich in music and literary culture, to the music and folklore literature. In this qualitative study, the data were obtained using personal interview, source scanning, compilation and analysis method.

**Keywords:** Folk Poem, Folk Poet, Mahmut Demir, Veyis Demir.

### GİRİŞ

Günümüze değin çeşitli terimlerle adlandırılan, kimi zaman söze, çoğunlukla sözle birlikte müziğe dayalı kültürel miras ürünlerinin aktarıcıları olan halk şairleri sözlü kültürün birer temsilcileridir.

“Türk halk edebiyatında, Anadolu sahasında sözlü gelenek öznelerine dair başka adlandırmalar olsa da saz şairi, âşık ve halk şairi terimleri daha çok kullanılır. Bu terimlerin yanında farklı Türkler’in yaşadığı diğer coğrafyalarda başka adlara da rastlanılır. Farklı Türk boylarında “kam”, “şaman”, “oyun”, “baksı” olarak adlandırılan ve çok yönlü özelliklere sahip olan sanatçılar, İslami dönemle birlikte artık eski etkinliklerini yitirmeye başlar ve yeni dönemin gereklerine uygun olarak yerlerini zamanla ozanlığa bırakırlar” (Alay, 2020: 94).

Toplumsal statülerdeki farklılaşmalar iş bölümünün gelişmesi gibi etkenlerle şamanların şairlik mesleğini terk edip din adamlığı görevini icrâ eder duruma gelmesi ile ozan tipi ortaya çıkmıştır (Köprülü, 1989:133).

Halk edebiyatı ürünleri sahip olduğu gelenek taşıyıcılığı, sosyal motivasyon, yararlılık, bütünleştiricilik, dengeleme, bir düşüncüyü destekleme, sosyal eleştiri ve denetim mekanizması,

dikkat çekme, az sözle çok şey anlatma, eğlendirme gibi işlevleri ile sosyal yapının güçlü tutulmasında önemli görevler yüklenmektedir (Oğuz ve diğerleri, 2004: 316).

Türk şiiri diğer milletlerde olduğu gibi ilk olarak dini törenlerde doğmuş, daha sonra da din dışı konularda gelişimini sürdürmüştür. Müzik, raks, şiir üçlemesi Türklerin dini ve din dışı törenlerinde geçerli olan olgulardır. Bu törenlerin hemen hepsi bu üçlemeye dayalıdır (Sever, 2013: 9).

Halk şairliği kendine özgü bir müzik ve edebiyat evreninde yetişen kimseleri ifade etmesi bakımından belli bir yörenin müzikal ürünlerini, çalgılarını, halk oyunlarını, konu edinir. Hatta halk şairliği ürünlerinde belli bir yöreye ait fonetik bir yapı, kültürel algı, yöresel kıyafetler, yemekler vb. gibi kültürel-yerel unsurlar da işlenebilmektedir. Bununla birlikte halk şairleri kimi zaman belli bir usta çırak ilişkisine bağlı olarak yetiştiği gibi bazen de yörenin kültürel genetiğe tesiriyle kendi edinimlerini yaratır.

Aşık Veysel gibi birçok halk şairi ozan, kendi verimlerini kendi kabiliyeti ve ilhamına borçlu olmakla birlikte bade içme, mahlas kullanma gibi aşık kültürüne özgü özelliklere sahip olma kaygısı gütmemektedir. Benzer şekilde Demir kardeşler de şiirlerinde mahlas kullanmamışlardır.

Halk şiirini ortaya koyan kişiler bazı çalışmalarda dört gruba ayrılmaktadır: Anonim şiir söyleyenler, aşıklar-ozanlar-saz şairleri, halk şairleri, aşık tarzı şiir yazan şairler. Bunların ilki olan anonim şiir söyleyenler; ismi bilinmeyip şiir söyleyen kimselerdir. İkinci grup; irticalen şiir söyleyen, saz çalabilen, makamları olan hikâye de anlatabilen sanatçılardır. Üçüncü grup olan halk şairleri; şiirleri yazarak vücuda getiren okur yazar olan veya olmayan sanatçılardır. Son grup; aşık tarzı şiir yazan şairlerdir ki 8 ve 11 hece ile aşık tarzı şiirler yazan, mahlas da kullanabilen tahsilli şairlerdir (Kızılkaya, 2013: 3-4).

Çalışmaya konu olan halk şairlerinin yetiştikleri ortamı ele alacak olursak; Sivas'ın Şarkışla yöresi çeşitli etnik toplulukları barındırması bu bağlamda çeşitli din ve mezhebe bağlı olarak yetişen, müzikal ve edebî ortamların çokça olduğu, kültürel etkileşimlerin yoğun olarak yaşandığı bir bölgedir. Yörede Alevi-Bektaşî kültürü yoğun olmakla birlikte birkaç köy Sünni inanişâ sahiptir. Öte yandan Türk, Kürt, Ermeni, Çerkez gibi etnik yapılarda yörenin kültürel zenginliğini ifade etmektedir. Bu yörede yetişen Mahmut Demir ve onun büyük kardeşi Veyis Demir, yöredeki söz konusu zenginliği şiirlerine yansıtmış, bağlama ve kaval gibi birer çalgıyı da öğrenmiş ve birçok türde müzikal ürün bestelemiş iki halk şairidir. Yukarıdaki tasnife göre bu iki şair temel anlamda

üçüncü gruba girseler de aynı zamanda saz çalabilen ve aşık tarzı şiir de yazabilen halk şairleri olarak kabul edilebilir.

Onların ürünlerinde birçok edebi sanata, çeşitli konulara, biçimsel yapılara rastlandığı gibi türkü, ağıt, ilahi gibi türlerde de başarıyla eser verdikleri görülmektedir.

Bu iki halk şairi yaşadıkları olayları, duygusal travmaları, ustalıklarla istedikleri gibi sosyal, kültürel, ekonomik durumlara bağlı yaşantıları da gözlemleyerek yüzlerce ürün vermişlerdir.

### **Mahmut Demir'in Hayatı ve Sanatı**

1958 yılında Sivas Şarkışla'nın Konalga Köyünde doğmuştur. Annesinin adı Fatma, babasının adı Mehmet'tir. İlkokula doğduğu köyde başlamıştır. İlk üç yılı Halk odalarında ve başka köydeki okullarda okumuş, sonradan köyde yapılan okulda devam etmiştir. Okulun yapımında çalışmıştır. Kalabalık bir sınıfta okuyan Mahmut Demir, İlkokulu çok başarılı bitirmiştir. Okuma yazmayı İlkokula başlamadan önce öğrenen Mahmut Demir, babası Mehmet Bey'e hikayeler, şiirler, destanlar okuduğunu belirtmiştir. Ortaokula Şarkışla'da başlamıştır. Burada, ilçe merkezinde tutulan evde abisiyle kalmıştır. Beş erkek iki kız kardeşin altıncısıdır. Liseyi yine ilçe merkezinde okumuştur. (Mahmut Demir ile kişisel görüşme, Mayıs 2020).

### **Şairliği**

Ortaokul son sınıftayken 15 günlük tatilde köye gittiklerinde, akrabası olan Hacı Ömer'in şiir yazdığını öğrenir. Ömer'in ablası “bir şiir yazın bakalım, hangisi güzel olacak?” der. Mahmut Demir ilk defa yazmasına rağmen onun şiiri daha çok beğenilmiştir. Şiir yeteneğini keşfi ve ilk deneyimi bu şekilde gerçekleşmiştir. Şiir bundan sonra onun hayatı olmuştur. “İnsan şiir yazmadan yaşayamaz” diyecek kadar bağlanmış şiire. Nitekim 2003 yılında “Düğüm Düğüm” şiir kitabını kaleme almıştır. (Mahmut Demir ile kişisel görüşme, Mayıs 2020).

Şiirin yanı sıra müziğe ilgisi ve yeteneği bulunan Mahmut Demir kendisi hakkında şu bilgileri vermiştir:

“Kendimi bildim bileli türkülere hayrandım. Radyoyla uyur onunla uyanırdım. Lise 1. Sınıfta ağabeyim Salih Demir'in, Danimarka'dan geldiğinde (1974 yılları), köydeki eve yakacak odun almak için verdiği parayla saz almıştım. O zaman Şarkışla çok soğuk olurdu. Sazın sevdasına neler çektik. Lisedeki müzik öğretmenim Bahattin Bey'in kurduğu gruba saz çalamadığım için giremedim önce. Sonra bir ay içinde tüm türküleri çalacak düzeye geldim ve hocam grubu



çalıştırmamı istedi. Burada konserler verdik. Liseden sonra üniversite sınavlarında Yüksek Öğretmen Okulu'nu kazandım. İstanbul'daki ağabeyim Veyis Demir ise beni Danimarka'da okutmak istediğini söyledi. 9 Aralık 1977'de okumak amacıyla Danimarka'ya gittim. Evraklarla okula gittiğimde dil bilmediğim için gerekli izinleri de alamadım ve hevesim kırıldı, okula girememiştim. Danimarka'da dört yıl kalıp dil öğrendim ve ülkeme geri döndüm". (Mahmut Demir ile kişisel görüşme, Mayıs 2020).

Aşağıda Mahmut Demir'in Dügüm Dügüm adlı şiir kitabında bulunan iki adet şiir incelenmiştir.

### GEÇMİŞE ÖZLEM

Otursam da düşünsem her şeyi yeni baştan	Ağır saçlarımda, yıpranan bedenimde
Geçmişe bir yolculuk, bir yol olsa da gitsem	Binbir anılar saklı şu yorgun belleğimde
Hatıralar, anılar, nice nice dostluklar	Umutsuz bir özlem bu keşke olsa elimde
Tüm yaşanmış yılları yeni baştan yad etsem	Bir gün, bir saat, bir an geçmişe dönebilsem
Unutulmaz nicesi bekleneler var hâlâ	Daha neler kim bilir yaşanıp unutilan
Kimi yürek yarası kimi yaşar duayla	Bir ömürden sökülüp maziye fırlatılan
Öyle çok ki mazimde anılarım sırayla	Öyle günlerim oldu bir yaşama sığmayan
Hepsi kapı komşummuş gibi ziyaret etsem	Roman gibi yazardım aklımda tutabilsem
Hani ana kucağım, gençliğim, çocukluğum	Nedir geçmişe özlem nedir bugüne isyan
Hani ele avuca sığmayan coşkunluğum	Nerededir bilmezsın aradığın mutlu an
Bir noktada bitmedin ömürlük yolculuğum	Ben ne idim ne oldum bana neyledi zaman
Mazimi ellerimde bir anlık tutabilsem	Nerden gelip giderim yolumu bilebilsem

(Demir, 2003: 98)

İlk dördlükte geçmişe bir yolculuk ifadesiyle mecaz sanatı yapılmıştır. "Hatırlar, anılar" nice nice ifadesiyle tekrar sanatı yapılarak anlam pekiştirilmiştir. İkinci dördlükte halk şairi Mahmut Demir mazideki anılarını kapı komşusuna benzeterek teşhis sanatını yapmıştır. Üçüncü dördlükte "hani" ifadesiyle cevap beklenmeden sorular sorulmuş ve öylece istifham sanatı kurulmuştur. Dördüncü

dörtlükte mecaz sanatı ile tedric sanatı görülmektedir. Beşinci dörtlükte yine istifham, mecaz ve mübalağa sanatı yapılmıştır. Son dörtlük birçok soru ifadesiyle zenginleştirilerek istifham sanatı üzerine kurulmuştur.

1983'de şiirlerini göstermek için Ankara'ya giden Mahmut Demir, İzzet Altınmeşe ile konser sonrası görüşmüştür. Altınmeşe, Demir'i yine Şarkışlalı olan kendisinin o zamanki baş sazcısı olan İhsan Öztürk'e yönlendirmiştir. Sıhhiye'deki Şarkışlalılar kahvesinde buluşup ona bestelediği türkülerini kaydettiği kaseti sunmuştur. Sonra radyoevine gidip Zekâi Tunca, Tuğrul Şan ve Mehmet Erenler ile görüşüp iltifatlarını almıştır. Türkülere ve şiire olan ilgisini hiçbir zaman yitirmemiştir. Bir yıl sonra 1984 yılında vatani görevine başlayıp 1985 yılında görevini bitirdikten sonra Şarkışla'ya dönmüştür. 1986'da İzmir'e giderek burada muhasebe ve bilgisayar kurslarına katılan Mahmut Demir, 1987'de, emekliliğine kadar çalıştığı Zirâî Karantina Müdürlüğü'nde memuriyete başlamıştır. Bu kurumdan 2008 yılında emekli olmuştur (Mahmut Demir ile kişisel görüşme, Mayıs 2020).

İnceleyeceğimiz ikinci şiir ise “Minik Kuş” şiiri, biri duygusal olan diğeri ise çok üzücü bir olayla sonuçlanan iki ayrı hikâyeye dayanarak yazılmıştır. Bu şiirde Mahmut Demir, çok sevdiği yeğenini kaybetmenin hüznünü dile getirmektedir. Çok inançlı, zeki, ahlâklı bir çocuk olan 13 yaşındaki yeğeni Yasin'in, köyden Şarkışla'ya dönerken Veyis Demir'in de bulunduğu araçla kaza geçirmesi ve beş gün boyunca ağır yaralı olarak yattıktan sonra vefat etmesi üzerine yazılan şiir ağıt niteliğindedir. Şiirin doğuş hikayesi şu şekilde anlatılmıştır;

“Köye eski evlerini tamire gitmişlerdi. Yasin yalnızlığı da seven bir çocuktü. Yörede “Kara Ziyaret” adı verilen ve 7-8 km uzaklıktaki tepede bulunan Yedi Uyurlar türbesine tek başına yürüyerek gitmişti. Bir kayanın dibinde yaralı bir kuş bulmuş. Kanadından yaralı kuşu alıp eve getirmiş. O gece evde kalan kuşun yarın sabah uyandığında öldüğünü görmüş. Kuşu Horlak denilen derenin kenarına gömmüş. Köye gelirken Veyis Demir ile rastlaşmışlar. Dün bulduğı kuşu gömdüğünü söylemiş ona. Daha sonra Şarkışla'ya gitmek isteyen Yasin, Veyis Demir ile birlikte yola çıkmıştı. Birlikte buldukları araç takla atmış ve duvara çarpmış. Minik Yasin oracıkta duvarın dibinde ölmüştü. Yasin, yaralı bulup yarasını sardığı kuşu da duvarın dibinde bulmuştu” (Mahmut Demir ile kişisel görüşme, Mayıs 2020). Mahmut Demir bu iki olayı birleştirip şiirleştirmiştir.

## MİNİK KUŞ

Bir yaralı kuş düşmüş	Bir yaralı kuş buldum
Bir duvarın dibine	Can çekişirken yerde
Çırpınır da kalkmaya	Titriyor kanatları
Belli ki gücü yetmez	Çırpınmaya gücü yok
Zalim avcılar vurmuş	Vah düşmüş kanatları
O nazik bedenine	Açılmış perde perde
Kırık kolu kanadı	Artık o son nefesin
Uçmaya gücü yetmez	Tutmaya gücü yetmez
Vah zavallı minik kuş	Vah zavallı minik kuş
Çırpınma; yaran azar	Avucumda soğudun
Bir tabip el vursa da	Bahçelerde gül dalı
Uçsaydın diyar diyar	Sen niçin yere kondun

(Demir, 2003: 94)

Yedili hece ölçüsüyle yazılan bu şiir, halk şairi Mahmut Demir tarafından, kaza da yaşamını yitiren küçük Yasin'e ithaf edilmiştir. Şiirin genelinde betimsel ifadeler yer almaktadır. Küçük Yasin yaralı bir minik kuşa benzetilerek istiare sanatı yapılmıştır. Şiirde istifham (6. dördlük), nidâ (3., 5., 6. dördlük), mecaz (2., 3., 5. dördlük), gibi sanatlar kullanılmıştır.

Yukarıda görüldüğü üzere Mahmut Demir'in şiirleri çeşitli hece ölçüleri ile yazılmıştır. Ayrıca şiirlerinde birçok söz sanatları bulunmaktadır.

Mahmut Demir bugün İzmir'de spor hocalığı yapmaktadır. Ayrıca sanat atölyesinde geleneksel spor aletleri ve hakk (oyma) sanatı ürünleri üretmektedir. Kendisine ait 400'ü aşkın şiiri ve 12 adet türküsü bulunmaktadır.

**Müziyenliği ve Besteciliği**

Mahmut Demir çeşitli türlerde müzikal ürünler de bestelemekte ve aynı zamanda bağlama çalmaktadır. Kendisiyle yapılan görüşmede şiirlerinin ve türkülerinin Tuğrul Şan, Zekâi Tunca gibi birçok sanatçı tarafından beğenildiğini ve bunlar için övgüler aldığını belirtmiştir. Mahmut Demir'e ait dört türkü tarafımızca notaya alınarak aşağıda verilmiştir. Mahmut Demir'in

Danimarka'da dört yıl boyunca ülkesine ve annesine özlemini dile getirdiği "Gurbet Türküsü" adlı türkü aşağıda yer almaktadır.

## Garibim Gezerim Gurbet Elleri

Mahmut Demir  
Şarkıyla - 1975

Ga ri bi m ge ze rim gu r bet e l le ri

Has re ti n bağ rı ma ba t tı ğı gi bi

Ar tık du y ma z o l dum a cı di l le ri

A te ş i n i ç i mi ya k tı ğı gi bi

A ğ la ma in le me bi te r bu dert ler

D.C. al SON

Bi ze yurt ol maz ki bu gur be t el ler

*Nota 1. Garibim Gezerim Gurbet Elleri adlı eserin notası.*

Eserde gerdâniye makamının etkisi hissedilmektedir. Dügâh kararlı eserde nevâ ve dügâh perdeleri durucu özelliindedir.

Aşağıda yer alan Deyi Deyi adlı türkü tavrı ve makam kullanımını bakımından Mahmut Demir'in yetiştirdiği yörenin geleneğini yansıtmaktadır.

## Deyi Deyi

Mahmut Demir

02.07.1983

Yi ne gam yü kü nü yük len di gö nül

Ça ğı rır ve fa sız yar de yi de yi

Se her de bir da la kon muş da bül bül

Ö ter bağ da gü lüm var de yi de yi

**D.C. al SON**

*Nota 2. Deyi Deyi adlı eserin notası.*

Eserde düğâh perdesinde hüzzam ve segâh makamlarının etkisi görülmektedir. İç Anadolu bölgesinde kürdî ve nim hicaz perdelerinin aynı dizide kullanıldığı türkülere rastlanmaktadır. “Döndün mü Benden Yüzü Dönesi (Keskin Semahı)” adlı türkü buna örnek olarak gösterilebilir. Yine tarafımızca notaya alınan “Yemin” adlı türkü, aynı müzikal cümlenin tekrarı ve bazı motiflerin sekilemesinden oluşmuştur.

## Yemin

Mahmut Demir  
Şarkışla - 04.02.1973

Bu dün ya da se n den ba ş ka se ve r se m  
Fe lek be ni ta şa ç a l s ın sev di ğ i m  
U nu tur sam be n bu ge ç en gün le ri  
Fe lek be ni ta şa ç a l s ın se v di ğ i m  
Saz se v di ğ i m Saz  
D.C. al SON  
sev di ğ i m oy o y

*Nota 3. Yemin adlı eserin notası*

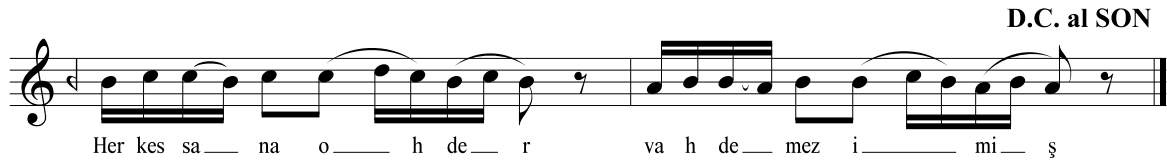
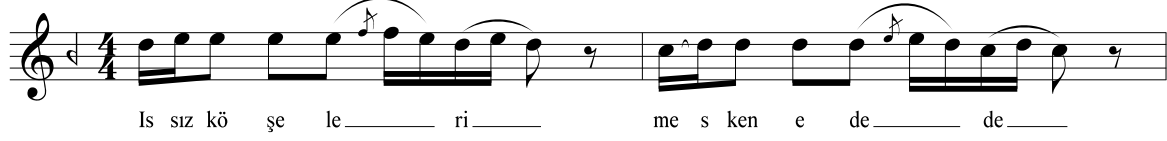
Eserde birden fazla makamın etkisi görülmektedir. İlk üç porte, düğâh perdesinde uşşak dörtlüsüne bağlı olarak yapılan motiflerden oluşmaktadır. Sonraki portelerde ise düğâh perdesinde hüseyinî beşlisine bağlı olarak yapılan motiflerin yer aldığı görülmektedir.

Mahmut Demir'in aşağıdaki türküsünün ise müzikal cümle tekrarı ve sekilemelerden oluştuğu ve yaşama dair vefasızlık, sitem gibi duyguları konu edindiği görülmektedir.

## ISSIZ KÖŞELERİ MESKEN EDENDE

Mahmut Demir

Şarkışla - 18.10.1974



*Nota 4. Issız Köşelerde Mesken Edende adlı eserin notası.*

Eserde hüseyinî makamının etkisi hissedilmektedir. En peste düğâh en tizde ise acem perdesinin kullanıldığı eserde motiflerin hüseyinî perdesi ekseninde oluşturulduğu görülmektedir.

### Veyis Demir'in hayatı ve sanatı

Aşağıda yer alan Veyis Demir hakkındaki bilgiler, kardeşi, halk şairi Mahmut Demir'den alınmıştır.

1938 yılında Konalga köyünde doğmuştur. Nüfusta 1941 yazılıdır. Tahsili bulunmamaktadır. Okuma yazmayı askerde âlî okulda öğrenmiştir. Bir oğlu ve dört kızı olmak üzere beş çocuğu vardır. Çocuklarının adları, İlhan, Rabiye, Fatma, Dilek ve Melek'tir. Fakir bir ailesi olduğundan genç yaşlarda çalışmaya başlamıştır. 14 yaşında para kazanmak için İzmir'e geldiğinde, burada Karadenizli bir kişinin yanında bahçe işlerinde çalışmıştır. Onların sevgisini kazanan Veyis Demir, altı ay kadar çalıştıktan sonra biriken parasıyla trene binip Sivas'a yola çıkmıştır. Şarkışla

istasyonunda inmesi gerekirken uyuya kalmış ve Sivas'da uyanmıştır. Bütün parasının çalındığını fark eden Veyis Demir, Şarkışla'daki köyüne türlü zorluklarla varabilmiştir.

Yapmış olduğu mesleklerden biri de çobanlıktır. Mahmut Demir, abisinin çobanlık yapma hikayesine dâir şu bilgileri vermiştir;

“Yörenin en verimli ovası Uzunyayla adı verilen yerdeki Türkmenler sürülüp buraya Çerkezler yerleştirilmiş. Dağ köylerinde geçim sıkıntısıyla boğuşan Türkmenler daha sonrada burada çobanlık, *azaplık* (her türlü işe koşturulan kişi) yapmak için gelmişlerdi. Veyis Demir de bu çobanlardan biri olmuştu. Çobanlıkta bir çobandan iyi derecede kaval öğrenmişti. Çok duygusal, şâir ruhlu, sanata çok yatkın bir kişiliğe sahipti. Yörede halay oyununda meşhur olmuştu” (Mahmut Demir ile kişisel görüşme, Mayıs 2020).

Kardeşi Mahmut Demir'in ifâdesine göre “Veyis Demir'in hayatı başlı başına bir dram, özlem dolu bir hikâyedir ve bu dramatik hayatı, Veyis Demir'in 1971'de yurtdışına gitmesiyle başladı esasen”. Bir çiftçinin, bir çobanın yerini yurdunu tamamen terk edip ekmek parası uğruna bambaşka coğrafyalara, kültür, dil ve yaşam tarzına hiç alışık olmadığı yerlere gitmesi hele o zamanki şartlar bakımından bir tür travma ifâde ediyordu. Dönme ümidiyle giden, görgüsü olmayan bu insanların o diyarlara adaptasyon süreci, belki de hiç tamamlanmamıştır. Nitekim gerek dramatik gerekse trajikomik sayısız olaylar ve anılar birikmiştir.

Kardeşi Salih'in işiyle ilgili karıştığı bir olay üzerine Veyis Demir ve eşinin tedbir amacıyla hapse atılması buna bir örnektir. Ağıt niteliğinde olan “Mapushane” adlı şiiri, yurtdışında başına gelen bu olaydan dolayı düştüğü mapushanede yaşadığı derin anne hasretine dayanmaktadır. Kısa bir süre de olsa oraya düşmenin üzüntüsü ona annesini hatırlatmış ve bu şiiri yazdırmıştır.

Bugünkü üçüncü kuşağı temsil eden nesil, kimliksizlik sorunu yaşamakta ve sosyokültürel bir travma ve bunalım yaşamaktadırlar. Öyle ki bu genç kesim, ülkelerine geldiklerinde de bu hâlden kurtulmanın sıkıntısı içerisindedirler. Veyis Demir 2015 yılında ülkesinden uzakta, Danimarka'da vefât etti. Naaşını memleketine getirildi ve köyüne defnedildi.

### **Şairliği**

Mahmut Demir'den aldığımız bilgiye göre Veyis Demir'in çok sayıda şiiri ve çeşitli türlerde bestelediği müzikal ürünü olmasına rağmen ne yazık ki bugün elimizde birer adet şiiri ve ağıtı mevcuttur.



“İlginçtir ki son günlerinde hayatına dair her şeyi unutmuştu. Aklında ve dilinde kalan tek varlığı annesiydi. Veyis Demir’in, hayatında annesine ayrı bir bağlılığı vardı. Bir başka mahalleye bile gitse annesinin burnunda tüterdi. O da annesine aynı şekilde sımsıkı bağlıydı. Nitekim son nefesine kadar da öyle oldu” (Mahmut Demir ile kişisel görüşme, Mayıs 2020).

Veyis Demir’in annesine yazdığı, ona karşı sevgisini ve özlemini dile getiren şiir aşağıda verilmiştir.

### CANIM ANAM

Güzelsin sen anam güzelsin gerçekten	Kıymetin çok büyük Allah katında
Hayat seni süzdü ince elekten	Bütün cennet ayakların altında
Dilerim Allah’tan canı yürekten	Korusun Allah’ım Arş’ın altında
Güleç yüzlerine keder gelmesin	Güleç yüzlerine keder gelmesin
Ömür boyu zaman ile yarıştın	Derdime dermansın ağrıma şifa
Sıkıntılı hayat ile barıştın	Ben sana borçluyum her zaman vefa
Güçlükleri fedakârlıkla aştın	Canım feda olsun sana bin defa
Güleç yüzlerine keder gelmesin	Güleç yüzlerine keder gelmesin
Doğurdun dünyaya geldik bizler de	Annesiz yuvada bülbül öter mi
Büyüttün kol ve dizlerde	Annelerin hakkı saysak biter mi
Alıştım hep sana gülen yüzlerle	Yılda bir gün bir gül vermek yeter mi
Güleç yüzlerine keder gelmesin	Güleç yüzlerine keder gelmesin
Dünyayı hep ayağına getirsem	
Her lokmayı ellerimle yedirsem	
Bindirsem sırtıma hacca götürsem	
Ödeyemem hakkın helal etmezsen	

Kızına yazdığı ağıt ise çok dramatik bir olaya dayanır. İkiz kızlarından birisi Dilek, on üç yaşında böbrek hastalığına yakalanmış, hayatı diyaliz makinalarına mahkûm olmuştur. Dört yıl sonra da diğer ikiz kardeşi Melek aynı hastalığa yakalanmış ve on altı sene boyunca diyaliz tedavisi görmüştür. Hastalığı ilerledikçe yiyemez, içemez olmuştur ve yanlış tedaviler onu iyice kötü duruma düşürmüştür. Böbrek nakli için uygun hiç kimse bulunamayınca Melek, otuz üç yaşında

hayata gözlerini yummuştur. Danimarka'da hayata veda eden Melek, Sivas'ta köyünde defnolunmuştur.

Neşe dolu, herkesçe çok sevilen bir genç kız olan Melek'in bu hüzünlü ölümü babası Veyis'i öylesine etkilemiştir ki âdeta onu hayattan koparmıştır. Kızı Melek'den başka bir şey düşünemez, ondan başka bir şey konuşamaz olmuştur. Birkaç yıl sonra Veyis Demir'in elli yıllık eşi Fadime Hanım da veda etmiştir. Melek yaşarken o da aynı hastalığa yakalanmış, çâresiz Veyis, iki kızı ve eşinin bu büyük hastalığıyla mücadelesini tek başına göğüslemiştir. Eşinin ölümüyle Veyis'in son dayanağı da tükenmiştir. Kızı Dilek de evlenince enikonu yalnız kalan Veyis Demir, kendi içine kapanarak dış dünyayla bütün ilgisini kesmiştir. Günlerce hiçbir şey yememiş, neredeyse bir yudum su bile içmemiştir. Buna rağmen herhangi bir tedavi ya da bir bakımı kabul etmemiştir. Âdeta ölümü seçen, eşine ve kızı Melek'e kavuşma özlemini çeken Veyis Demir, hafızasını da gitgide yitirmiş, açlık-susuzluğu dahi hissedemez olmuştur. Nitekim çokça zayıf düşmüştür. Ölmeden hemen hemen bir ay evvel Mahmut Demir, ağabeyi Veyis'i arayıp sesini duymak istediğinde sadece güçlkle "hiç halim yok" deyişini duyabilmiştir. Konuşmaya dahi ne mecali ne nefesi kalmıştır. Son günlerinde evine kapanan, günlerce aç ve susuz kalan Veyis Demir ölmek üzereyken hastaneye kaldırılmıştır. Veyis Demir için doktorlar, bütün vücudunun kuruduğunu belirterek serum vermenin bile mümkün olamayacağını söylemişlerdir. Şarkışlalı ağıt ve şiir yazarı, Veyis Demir, yetmiş yedi yaşında memleketinin özleminin ötesinde büyük hüznler içinde hayata gözlerini yummuştur, Veyis Demir'den geriye iki ağıtı ve yoldaşı kavalı kalmıştır.

### **Müziyenliği ve Besteciliği**

Yüzlerce şiiri ve türküsü olmasına rağmen sadece annesi ve kızı için yazdığı ve bestelediği iki adet ağıtı kalmıştır. Hayattayken birçok şiir ve besteli eserini okumuş olsa da bunlar da kaydedilmediği ve yakınlarının aklında kalmadığı için nisyân ile yok olmuştur. Elimizdeki iki ağıtını da kendisi gibi sanatkâr şair ve türkü bestecisi olan kardeşi Mahmut Demir'den derleyebildik.

Veyis Demir'e ait bu şiirin yine kendi sesinden ezgili icrasına ait kaydına kardeşi Mahmut Demir'den ulaşılmış ve bu icrâ notaya alınmıştır. İlgili eserin notası aşağıda verilmiştir.

# Meleğim

Veyis Demir

Kasım 2010

Ba ba min a na min yur du Me le ği mi n çok tu der di

A na min ya nı na var dı Oy Me le ği m oy Me le ği m

Oy Me le ği m oy Me le ği m Sen öl me de ben ö le yi m

D.C. al SON

*Nota 5. Meleğim adlı eserin notası.*

Eserde hicaz makamının etkisi görülmektedir. Perdeler genelde ardışık olarak kullanılmıştır. Bununla birlikte eserde nevâ-gerdâniye çıkıcı tam dörtlü ve gerdâniye-hüseynî inici küçük üçlü aralıklarının kullanıldığı görülmektedir.

Veyis Demir bu ağıtı yaktıktan sonra vefatına dek kızı Melek için ağıt yakmaya devam etmiştir. Aşağıda görülen onlarca dize, Veyis Demir'in, içindeki yoğun üzüntü ve özlemini eline geçen her müsvedde kâğıda dökmesinden ibarettir.

## MELEĞİM

Babamın anamın yurdu	Meleğimin güzel gözü	Melek hakkım helal olsun	Meleğim genç yaşta saçını
Meleğimin çoktu derdi	Sarardı da soldu yüzü	Anan baban selam dursun	döktü
Anamın yanına vardı	Babasının melek kızı	Düğünün mahşerde olsun	Karalar giydide boynunu
Oy Meleğim oy Meleğim	Oy Meleğim oy Meleğim	Oy Meleğim oy Meleğim	büktü
Sen ölme de ben öleyim	Sen ölme de ben öleyim		Anası babası gözyaşı döktü
			Oy Meleğim oy Meleğim
			Sen ölme de ben öleyim
Hastanede aylar yattı	Genç yaşta Meleğim saçını	Vardım mezarın başına	Düzüldü araba Melek başında
Gözlerinden yaşlar döktü	döktü	Elimi koydum taşına	Felek bizden aldı otuz yaşında
Meleğim çok acı çekti	Karalar giydi de boynunu büktü	Melek babasız durmazdı	

*Sivas'ın Sarkışla Yöresinde İki Halk Ozanı Mahmut Demir ve Veyis Demir'in Müzikal ve Edebî Ürünleri*

Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Anası babası gözyaşı döktü Evimin tadı neşesi Meleğimin yoktur eşi Babasının can yoldaşı Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Bak şu feleğin işine İhyarak gelir yazlar Ötüşür turnalar kazlar Kurban oluyum Meleğe Baban orada seni gözler	Sürme kalmış gözlerinde kaşında Yaktı ciğerimi dağlattı Melek
Bu yaşta yalnız kaldım Meleğime haber saldım Ben de ölmeden öldüm Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Meleğim de gitti gelmez Bu dünya kimseye kalmaz Babası Melek'siz olmaz Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Genç yaşta saçı döküldü Meleğin beli büküldü Karalar giydi de boynu büküldü Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Toplandık mezara koyduk ağladık Çıkarıp alları kara bağladık Melek öldü diye yandık söyledik Ağlattı bizleri ayrıldı Melek
Öldü Meleğim öldü Dünya başıma dar geldi Babası perişan oldu Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Koyun Meler kuzu meler Babası Meleğin anar Dünya sensiz neye yarar Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Meleğimde Dileğimin ikizi Mevlâm ayırdı bizi Meleğimin tatlı dili Yokluğu öldürdü beni Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Veyis ağabey ağlar yaşlı gözleri Allah tez ayırdı ikiz kızları Hasta olmuş tutmuyormuş dizleri Yaktı hep bizleri ağlattı Melek
Meleğimi göremiyom Odasına giremiyom Ağlamasam duramiyom Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Dört kişiden üçü hasta Kara kardaş kalmış yasta Selam söyle eşe dosta Oy Meleğim oy Meleğim Böylemi diledin dileğin	Dileğimin Melek eşi Soldu dünyanın güneşi Ağlar bacısı kardeşi Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölmede ben öleyim	Sefil Ahmet Dileğimin bacısı Boyandı içime çıkmaz acısı Hiç bitmemiş içindeki sancısı Ağlattı bizleri ayrıldı Melek Öldüm öldüm bende öldüm Yalan dünya Meleğim aldın Meleğim yok hasta oldum Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim
Yalan dünya acı acı Meleğim başımın tacı Bulunmadı ilacı Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Melek sana çok ağlarım Gelin ol başın bağlarım Ardından türkü söylerim Oy Meleğim oy Meleğim	Meleğimde Dileğimin ikizi Mevlâm ayırdı bizi Meleğimin tatlı dili Yokluğu öldürdü beni Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim	Ah Meleğim meloşum Ben Meleksiz kalmışım Meleğimin gidişi İçimden çıkmaz acısı Oy Meleğim oy Meleğim Sen ölme de ben öleyim

## SONUÇ

Bu çalışmada müzik ve folklor literatürüne kazandırılmamış Sivas'ın Şarkışla yöresine ait iki halk şairi, Mahmut Demir ve ağabeyi Veyis Demir'in hayatları ve sanatları ele alınmıştır. Edebî üretimlerinin yanında müzik ile münasebetleri, onları kalem oynatan birer halk şairi olma vasıflarının ötesine geçirmiştir. Mahmut Demir ve Veyis Demir aşık değillerdir. Dolayısıyla aşıklık geleneğinde görülen usta-çırak ilişkisi, mahlas kullanma, bade içme gibi özellikler onlarda görülmez. Ancak yörelerindeki müzikal ve edebî kültür, onların hem birer yetkin şair olmasını hem de saz çalmasını ve türkü yakmasını sağlamıştır. Ferdî olan üretimlerine, yaşadıkları olaylara yönelik iç dünyalarında meydana gelen üzücü duygular yansımıştır. Nitekim iki halk şairinin de bağlama ve kaval olmak üzere birer saz çaldığı, ağıt, türkü, ilahi gibi türlerde ürünler verdiği tarafımızca yapılan bu çalışma neticesinde ortaya konulmuştur.

## KAYNAKLAR

- Alay, O. (2020). *Sözlü Gelenek Öznesi Olarak Saz Şairi / Âşık / Halk Şairi Terimleri ve Karakteristik Özellikleri*. Türk Akademik Araştırmalar Dergisi, 5(1).
- Demir, M. (2003) “*Düğüm Düğüm*”. Kişisel Baskı.
- Kızılkaya, R. (2013) “*Sevdamızla Kavgamızla Tek Vatan*” içinde Doğan Kaya'nın Sunuşu. Sivas: Çığır Ofset.
- Köprülü, M. (1989) *Edebiyat Araştırmaları*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Oğuz, Ö vd. (2004) *Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Sever, M. (2013) *Türk Halk Şiiri*. (Birinci Baskı). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınevi.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 11.11.2020

Kabul Tarihi / Date Accepted : 16.12.2020

Yayın Tarihi / Date Published : 30.12.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <http://www.yegahmd.com>.

## KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNİN COVID-19 SALGINI SÜRECİNDEKİ UZAKTAN EĞİTİM İLE İLGİLİ ALGILARININ VE DENEYİMLERİNİN ARAŞTIRILMASI (TOKAT İLİ ÖRNEĞİ)

UMUZDAŞ Serpil<sup>1</sup>

BAŞ Ahmet Hakan<sup>2</sup>

### ÖZ

Türkiye’de Mart 2020 tarihinde ortaya çıkan Covid-19 vakaları nedeniyle yükseköğretim kurumlarında 23 Mart 2020 itibariyle eğitim-öğretim, bilişim teknolojileri kullanılarak uzaktan sürdürülmüştür. Pandemi döneminde yapılan bu çalışma, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğrencilerinin Covid-19 salgını sürecinde uzaktan eğitim ile ilgili algılarının ve deneyimlerinin araştırılmasına dayanmaktadır. Bulguların; uygulayıcılara uzaktan eğitim ile ilgili vizyon geliştirme imkânı sağlaması beklenmektedir. Nitel verilerle çalışılan betimsel çalışmada katılımcılar; kurumun lisans iki, üç ve dördüncü sınıf öğrencileridir. Bu

<sup>1</sup> Doç. Dr. Serpil UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi/ Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, [sumuzdas@hotmail.com](mailto:sumuzdas@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-6013-2406>

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Ahmet Hakan BAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi/ Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, [ahmethakanbas@hotmail.com](mailto:ahmethakanbas@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-7156-4466>

çalışmanın sonuçları, olumlu ve olumsuz olarak kesimlenerek gruplandırılan öğrenci görüşlerini açıklamıştır. Genel olarak uygulamalı alanlarda performans kaybı yaşandığının belirtilmesinden hareketle, eğitimcilere ve yöneticilere; öğrenciye motivasyon sağlama ve değerlendirme dönütlerini daha sık vermeleri önerilmiştir. Diğer taraftan uzaktan eğitim; öğrencilere araştırma yapma, zaman yönetimi ve öz düzenleme gibi beceriler kazandırmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Uzaktan eğitim, Covid-19, Devlet Konservatuvarı, deneyim, algı.

## **EXAMINING THE PERCEPTIONS AND EXPERIENCES OF CONSERVATORY STUDENTS REGARDING DISTANCE EDUCATION DURING THE COVID-19 PANDEMIC**

### **ABSTRACT**

Due to Covid-19 cases in Turkey that began to be seen in March 2020, higher education institutions continued education through distance education using information technologies as of the end of the month. This study related to the pandemic process is based on examining the perceptions and experiences of Tokat Gaziosmanpaşa University State Conservatory students regarding distance education during the Covid-19 pandemic. The findings are expected to enable practitioners to develop a vision for distance education. In the descriptive study that has been conducted with qualitative data, the participants are second, third, and fourth year undergraduate students. The results of this study described the student views that are grouped as positive and negative views. In general, it is stated that there is a performance loss in applied areas, so educators and managers are suggested to provide motivation to the students and give feedback more frequently. On the other hand, distance education has paved the way for students to enable them develop skills such as doing research, time management, and self-regulation.

**Keywords:** Distance education, Covid-19, State Conservatory, experience, perception.

### **GİRİŞ**

Uzaktan eğitim uygulamaları 18. yüzyıla dayanmaktadır. Zaman içinde çeşitli aşamalardan geçen uzaktan eğitim faaliyetleri, önceden posta hizmetleri ve daha sonra radyo televizyon ile gerçekleştirilmekte iken, bilişim teknolojileri ile güncellenmiştir (Okan, 2017: 23).

İnternet aracılığıyla yapılan uzaktan eğitimde, öğretim belirlenmiş bir zamandan ya da ortamdan bağımsız olarak yürütülür (Karaağaçlı, 2011: 264). Fiziksel olarak uzaklık söz konusudur. İletişim aracı olarak bilgisayar, tablet ya da telefonlar kullanılabilir.

Türkiye’de 11 Mart 2020 tarihinde ortaya çıkan Covid-19 vakaları nedeniyle yükseköğretim kurumları, 16 Mart 2020 tarihinde eğitime ara verme kararı almıştır. Salgının seyriyle ilgili olarak eğitim-öğretimde çeşitli önlemler alınmıştır. 23 Mart 2020 tarihi itibarıyla uzaktan eğitim yöntemiyle dersler tekrar başlamış; eğitim öğretim bilişim teknolojileri kullanılarak internet üzerinden uzaktan eğitim yoluyla sürdürülmüştür.

Temelleri eskiye dayandığını belirttiğimiz uzaktan eğitim uygulamaları, Türkiye’de Covid-19 salgını sebebiyle tekrar gündeme gelmiştir. Alınan önlemler kapsamında; yükseköğretim kurumları, eğitim-öğretimin aksamaması amacıyla çeşitli çalışmalar başlatmıştır. Türkiye’de çoğu yükseköğretim kurumunun uzaktan eğitimle ilgili merkezi bulunduğu (Dikmen ve Bahçeci, 2020) anlaşılmaktadır.

1982 yılında Anadolu Üniversitesi, 2010 yılında ise Atatürk Üniversitesi ve İstanbul Üniversitesi’nde kurulan Açıköğretim fakülteleri, uzaktan eğitimin Türkiye’de gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Güncel haliyle 123 üniversitede uzaktan eğitim birimi bulunmaktadır. Özellikle uzaktan eğitim birimi bulunan üniversiteler; kendi alt yapılarını kullanarak, eğitim-öğretim faaliyetlerini planlamakta ve uygulamaktadır (YÖK, 2020a). Yükseköğretim kurumları bu dönemde mevcut uzaktan eğitim sistemlerini güncelleme ve altyapılarını sağlamlaştırma yoluna gitmişlerdir.

Salgın döneminde çevrimiçi uygulamalarla beraber, eğitim-öğretim; uzaktan eğitim modeliyle yapılmaya başlanmıştır. Ancak uzaktan eğitim sistemi için ihtiyaç duyulan dijital altyapının yeterli olmaması nedeniyle ağ problemleri yaşandığı anlaşılmıştır. Bununla beraber salgın sürecince Türkiye, problemleri aşarak uzaktan eğitim sistemine hızla uyumlanmıştır.

Uzaktan eğitim gündeminde, eğitim-öğretimin en önemli paydaşlarından olan öğrencilere odaklanan güncel araştırmaların yapılmakta olduğu gözlenmiştir (Bozkurt, 2020; Karahan, Bozan ve Akçay, 2020; Kara, 2020; Karatepe, Keskin ve Kaya, 2020; Küçükgençay ve Peker, 2020). Bu kapsamda örneklenen araştırmaların; uzaktan eğitim uygulamalarında öğrenci deneyimleri, uzaktan eğitim yöntemine ilişkin görüşler ve geri bildirimlerin değerlendirilmesi, bu konudaki bakış açıları, algılar gibi konular üzerine olduğu anlaşılmaktadır.



**Konservatuvar Öğrencilerinin Covid-19 Salgını Sürecindeki Uzaktan Eğitim İle İlgili Algılarının ve Deneyimlerinin Araştırılması (Tokat İli Örneği)**

Araştırmacılar, görevli oldukları üniversiteyi araştırma evreni olarak atayarak veriler elde etmiştir. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi bu süreçte online dersleri Uzem (uzaktan eğitim) sistemi üzerinden Big Blue Button programı aracılığıyla sürdürmüştür. Uzaktan eğitim-öğretimin uygulanmasında paydaş olan öğrencilerin deneyim ve görüşleri araştırmaya değer bulunmuştur. Özellikle katılımcıların uygulamalı bir disipline ilişkin eğitim alıyor olmaları, araştırmacıların; bulgulardan çıkarım yapma, yordama, vizyon geliştirme bağlamında ilgisini artırmıştır. Zira uygulamalı alanlarda fiziksel olarak uzakta bulunmak öğretim için zorlayıcı olabilmektedir.

Bu amaç doğrultusunda “Konservatuvar öğrencilerinin Covid-19 salgını sürecinde uzaktan eğitim ile ilgili algıları ve deneyimleri nelerdir?” cümlesi problem olarak belirlenmiştir. Araştırma kapsamındaki alt problemler aşağıdaki gibidir.

1. Öğrencilerin uzaktan eğitimle ilgili deneyimleri nasıldır?
2. Öğrenci görüşlerine göre uzaktan eğitim almanın dezavantajları nelerdir?
3. Öğrenci görüşlerine göre uzaktan eğitim almanın avantajları nelerdir?
4. Öğrencilerin uzaktan eğitimin uygulamaları ile ilgili fikir ve önerileri nelerdir?

### **Araştırmanın Amacı**

Çalışma, konservatuvar öğrencilerinin Covid-19 salgını sürecinde uzaktan eğitim ile ilgili algılarının ve deneyimlerinin araştırılması amacıyla planlanmıştır.

### **Araştırmanın Önemi**

Konservatuvar öğrencilerinin Covid-19 salgını sürecinde uzaktan eğitim ile ilgili algılarının ve deneyimlerinin tespit edilmesi; uygulayıcılara uzaktan eğitim ile ilgili vizyon geliştirme imkânı sağlama, yapılacak olan yeni çalışmalara katkı sağlama ve rehberlik etmesi bakımından önemli görülmektedir.

## **YÖNTEM**

### **Araştırmanın Modeli**

Araştırma nitel betimsel tarama modelindedir. Bu model, araştırmanın amacına yönelik nitel verilerden faydalanılarak durum tespiti yapılması için kullanılmıştır.

### **Çalışma Grubu**

2020-2021 eğitim-öğretim yılı Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı lisans iki, üç ve dördüncü sınıf lisans öğrencilerinin tamamı çalışma grubunu oluşturmuştur (N=36). Araştırma kapsamındaki konuda karşılaştırma ve değerlendirme yapabilecekleri yeterli deneyimlerinin olmaması nedeniyle birinci sınıflar çalışmaya dahil edilmemiştir. Katılımcılar, çalışmaya gönüllü olarak katılacağını belirten, araştırma sorularına yönelik yazılı görüşünü sunan öğrencilerdir.

### **Verilerin Toplanması**

Araştırmanın yapılabilmesi için, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Etik Kuruluna sunularak onay alınmıştır. Araştırmanın yürütülmesi ile ilgili izin ise Gaziosmanpaşa Üniversitesi Rektörlüğü tarafından verilmiştir. Bu çalışmanın verilerini elde etmek amacıyla öğrencilere; online form aracılığıyla, bilgi formu ve yarı yapılandırılmış açık uçlu sorular yöneltilmiştir. Formda yer alan soru ifadelerinden biri “Uzaktan eğitimle ilgili deneyimleriniz nelerdir?” olarak örneklendirilebilir. Kişisel bilgi formunda; öğrencilerin cinsiyeti ve sınıf düzeyi bilgileri alınmıştır. Bu bilgiler değişken olarak değil, gizli tutulan katılımcı isimleri yerine rumuz geliştirmek için kullanılmıştır. İlk sayı sıra sayısını, harf cinsiyetin baş harfini, üçüncü sayı ise sınıf düzeyini temsil etmektedir (örn: 8E3).

### **Verilerin Analizi**

Araştırmacılar; verileri, araştırma sorularını temel alarak gruplandırmıştır. Katılımcılara yöneltilen araştırma sorularıyla ilişkisi olduğu düşünülen ifadeler, atıflarla açıklanarak raporlanmıştır. Betimsel analizde, fikri alınan öğrencilerin önemli görüşlerini yansıtmak amacıyla doğrudan alıntılardan yararlanılmıştır. Bilimsel etik nedeniyle doğrudan alıntı yapılan katılımcı öğrencilerin isimleri verilmemiştir. Alıntılar ayrıca, gruplanan verilerin analizinin geçerli ve güvenilir olmasına katkıda bulunmaktadır. Değerlendirmeden önce ayrıca akran görüşünden yararlanılmıştır.

### **Sınırlılıklar**

Güncel durumdaki uzaktan eğitim uygulamaları, önceden var olan uzaktan eğitim uygulamalarından farklı amaç ve yapılanmalara sahiptir. Bu bağlamda mevcut araştırma; 2020 yılında süregelen Covid-19 salgını sürecindeki uzaktan eğitimin değerlendirilmesini içermektedir.

Ayrıca çalışma; uygulama ağırlıklı bir disiplinin öğretimi yapılan konservatuvarın durumuna odaklanılarak sınırlandırılmıştır.

## **BULGULAR**

Bu araştırmada, konservatuvar düzeyinde eğitim almakta olan öğrencilerinden Covid-19 salgını sürecinde uygulanan uzaktan eğitim ile ilgili algularını ve deneyimlerini paylaşımları istenmiş, bu bölümde ise elde edilen nitel verilerle ilgili doğrudan alıntı örnekleri verilmiştir.

### **Öğrencilerin Uzaktan Eğitim Deneyimlerine İlişkin Bulgular**

Öğrenciler; uzaktan eğitim sürecinde birçok teknolojik deneyim kazandıklarını ifade etmişlerdir. Bu dönem içerisinde kazanılan teknolojik deneyimler içerisindeki konular video kayıt hazırlama, uzaktan eğitime adaptasyon, çevrimiçi olarak karşılıklı kazanım olduğu görülmüştür. Bu şekilde öğrencilerin kazanmış oldukları teknolojik deneyimler üç konu başlığı altında toplanmıştır.

#### **Teknolojik Deneyim Kazanma**

Öğrenciler; uzaktan eğitim sürecinde teknoloji konusunda yönelik farklı kazanımlar elde ettiklerini ifade etmişlerdir. Bu konuda öğrencilerin verdikleri cevaplar doğrultusunda seçilen örnek cümleler aşağıdaki gibidir;

Video Kayıt Hazırlama- 8E3 “Uzaktan eğitimle ilgili deneyimim aslında çok fazla yoktu. Ama geçen dönem pandemi sürecinde, uzaktan eğitime başlayınca azda olsa bu konuda deneyimimiz olmuştur. Okulda ne tür bir çalışma yapılıyorsa burada da aynı şekilde çalışmalarla devam ettik hocam. Gececeğimiz konu verildi. Bizde uygulamalı olarak okuldaki gibi çalarak söyleyerek video kayıt haline getirerek hocalarımıza ilettik.”

Online Eğitime Adaptasyon-1K2 “Uzaktan eğitim; her öğrencide olduğu gibi benim de ilk defa deneyimlediğim bir süreç oldu. İlk defa uzaktan eğitim almama rağmen kolay adapte olduğumu düşünüyorum.”

Online Olarak Karşılıklı Kazanım- 6K2 “Her ne kadar eksiklikler yaşasak da kendi içimizde, aslında uzaktan da birbirimize ne çok katkıda bulunabileceğimizi gördüm. Bir anda içerisinde bulunduğumuz bu durum bir mecburiyet sonucu. Elimizden maalesef kişisel önlemler dışında bir şey gelmemekte bu sebeple krizi fırsata çevirmek, içinde bulunduğumuz bu mecburi durumu

hayata dair yeni ufuklara, yeni öğretilere yelken açmayı bilmek gerek diye düşünüyorum. Benim için farklı bir deneyimdi.”

Uzaktan eğitim sürecinde teknoloji ile ilgili kazanım sağladığı konusunda görüş bildiren diğer öğrenciler (2K2, 4E2, 5K2,7K2, 8E2, 10E2,13E2, 2K3, 4E3, 5E3, 6E3, 7K3, 3E4, 7K4, 9E4, 10E4, 11E4)’dür.

### **Verimli ve Programlı Ders Çalışma Deneyimi**

Öğrenciler; uzaktan eğitim sürecinde ders çalışma alışkanlıkları ile ilgili olarak çeşitli deneyimler yaşadıklarını belirtmişlerdir. Bu süreçte öğrenciler ders çalışma ile ilgili deneyimlerini aşağıdaki şekilde ifade etmişlerdir.

Verimli ve programlı ders çalışma deneyimi- 1K3 “Evde daha fazla vaktim olduğu için ders çalışmamı daha iyi etkiledi.”

6K4 “Uzaktan eğitimden genel anlamda verim aldığımı düşünüyorum.”

9K3 “Uzaktan eğitimle ilgili deneyimlerim özverili bir çalışma, plan ve programlı bir çalışma ile bildiklerimi unutmamak adına deneyimler kazandım.”

### **Araştırma ve Online Ödev Deneyimi**

Öğrenciler; uzaktan eğitim sürecindeki araştırma ve online ödev yapma deneyimleri kazandıklarını belirtmişler ve bu durumu aşağıdaki şekilde ifade etmişlerdir.

Online ödev yapma deneyimi-10K3 “Bilgisayara bağlı olarak ödev yapmak konusunda tecrübe kazandım.”

Araştırma deneyimi-1K4 “Araştırmaya yönelik ilgim ve alakam arttı.”

5K4 “Verilen ödevler sayesinde daha fazla araştırıp öğrenmeye yardımcı olup, araştırmanın zevkli olduğunu daha iyi anladım bu benim için güzel bir deneyim oldu.”

8E4 “Ayrıca bu süreçte alanım adına araştırma ve kendimi geliştirme hususunda daha fazla vakit bulabildim.”

### **Başarılı Bir Sistemde Ders Yapma Deneyimi**

Katılımcı öğrenciler, uzaktan eğitim sistemiyle ilk olarak uyum sağlamakta zorluk yaşamalarına rağmen, zaman içinde sisteme uyumlanarak etkili ders deneyimleri yaşamışlardır. Bu dönem içerisindeki deneyimlerini öğrenciler aşağıdaki şekilde ifade etmişlerdir.

4E12 “Uzaktan eğitimin başladığı ilk zamanlarda fazlasıyla sorun çekmiştim. Çünkü daha önce karşılaşmadığımız bir durumdu. Derslere çok fazla adapte olamıyordum. Dönemin ilk başlarında meslek çalgım yanımda olmadığı için onu bir şekilde temin etmek zorunda kaldım. Ancak belli bir süre sonra uzaktan eğitime alıştım ve şu an herhangi bir sorun yaşamıyorum.”

3E3 “Deneyim olarak bu pandemi sürecinde uzaktan eğitimin kolay yönlerini gördüm ve rahatça derslere ulaşabildim.”

4E2 “Online eğitimin şu anki sisteminin en olur düzeyde olduğunu düşünüyorum, üstüne bir şey konması zor bir ihtimal.”

10E4 “Böyle bir dönemde, bu sistemin kullanılabilir olması çok profesyoneldi, benim için başarılı bir deneyimdi.”

1K2 “Bu pandemi sürecinde uzaktan eğitim kararının alınmasını çok doğru ve başarılı buluyorum. İnsanın sağlığı her şeyden daha önemlidir.”

Bu konuda avantajlı bir deneyim yaşadığını belirten öğrenciler (3K2, 4E4) olmuştur.

### **Öğrenci Görüşlerine Göre Uzaktan Eğitimin Dezavantajlarına İlişkin Bulgular**

Öğrencilerin; salgın sürecinde öğrenme kayıpları yaşadıklarını düşündükleri zamanlar olmuştur. Bunun yanı sıra başka becerileri de göstermekte zorluk yaşamışlardır. Konu ile ilgili görüşlerini araştırma kapsamında ifade etmişlerdir. Öğrencilerin bu dönem içerisindeki kayıpları ile ilgili konular disiplin, moral, motivasyon ve ciddiyet kaybı, çalgı ve uygulamada performans kaybı, verimli ders çalışma alışkanlığı kaybı başlıkları olmuştur. Her konuya ait birer örnek aşağıda bulunmaktadır.

#### **Disiplin ve Motivasyon Kaybı**

4E2 “Verimlilik açısından hocalarımızla yüz yüze eğitim almamamız hem moral hem motivasyon açısından kayıplar sağladı.”

5K2 “Motivasyon ve disiplin, aile evinde yaşanan sıkıntılar vs. derken odaklanma sıkıntıları yaşıyordum. Disiplinimi kaybettim. Ama okul zamanlarımda yurttan kalıyor, herkesten uzak olduğum için sadece kendime ve eğitimime vakit ayırıyordum. Tek odağım derslerimdi. İnternet bağlantısı sıkıntısından dolayı da çok fazla katılamadım.”

7K2 “Online eğitim almak bize çok şey kaybettirdi. İlk başta, yüz yüze derslerin üzerimize yüklediği sorumluluk ve ciddiyeti tamamen kaybettirmesine ve derslere olan heves istek heyecanın kalmamasına, isteksiz olmamıza ayrıca imkânlarımızdan dolayı pratik olmamızı sınırlanmasına sebep olmuştur.”

5E3 “Online eğitim bende düzensizlik yarattı, istek bırakmadı.”

2K4 “İlk zamanlarda ders çalışmak için çok fazla vaktim vardı. Gayet güzel bir şekilde ilerlerken bir süre sonra motivasyonumun azaldığını ders çalışma isteğimin kalmadığını fark ettim. Uygulamalı derslerde çok fazla geride kaldık. Yüz yüze eğitimin verdiği hazzı uzaktan eğitimde alamadım.”

2K4 “Çok verimli bir ders çalışma ortamı maalesef sağlanamadı. Kendi açımdan motivasyon kaybına uğradım.”

Bu konuda kayıp yaşadığını genel olarak ifade eden diğer öğrenciler (8E2,11E2, 7K4,6E3,4E3,7K3,10K3)de bulunmaktadır.

### **Performans Kaybı (Çalgı ve Uygulamada)**

6K2 “Derslerimiz genel olarak uygulama ağırlıklı olduğu için yüz yüze olduğumuzda elbette çok daha fazla bir öğreti paylaşımı içerisine girebiliyoruz. Bu da elbette bir eksiklik hissiyatına kapılmamıza sebep oldu”.

8E3 “Online eğitim almanın çok fazla bir şey kaybettirdiğini düşünmüyorum hocam. Sadece meslek çalgılarında şu an tam tavır kazanma döneminde olduğumuz için sadece meslek çalgısında biraz geride kalacağımızı düşünüyorum”.

5K4 “Birebir ve uygulamalı gördüğümüz derslerde geri kaldığımı gösterdi. Örgün eğitim zamanlarında bile eksik kaldığım uygulamalı derslerim bana uzaktan daha fazla zorluk çıkardı, tabi hepsi için konuşamam”.

4E12 “En büyük sıkıntım meslek çalgımda oldu. Çünkü öğretmenimin elinden gördüğüm parmak hareketlerini görsel olarak zihnime kazıyordum ve bu şekilde meslek çalgımı daha iyi icra edebiliyordum. Öğretmenim ile karşılıklı meslek çalgımı icra edemiyorum, yanlış yaptığım yerleri düzeltmek benim için çok zor hale geliyordu. Genel olarak yorumladığımda ise meslek çalgımı daha iyi icra edememe sebep oldu”.

Bu konuda genel olarak kayıp yaşadığını ifade eden başka öğrenciler (1K3, 3E4,6K4, 8E4, 11E4) de bulunmaktadır.

### **Okuldan Uzak Olma ve Verimli Ders İşleyememek**

3K2 “Online eğitim almak, okuldaki imkânlarımızı kullanmayı ve derslere olan verimliliğimi kaybettirdi”.

2K3 “Branş hocamla bire bir dersteki gibi verimli bir ders olmadı. İnternet bağlantısı sorunları yüzünden bazı derslerimiz yarım kaldı. Vize, final notlarında okuldaki performansımı gösteremedim. Herkesin evinde gerekli aletler olmadığı için adaletsiz davranıldığını düşünüyorum.”.

2K2 “Online eğitim bana birçok şey kaybettirdi. Okul ortamından uzak olmak, bölümüme olan bağlılığımı sarstı. Birçok dersten geri kalmamı sağladı.”

9E4 “Uzak eğitimde üniversite ortamından uzak kaldım.”

9E2 “Sosyal ortamdan uzak kaldım.”

### **Öğrencilerin Görüşlerine Göre Uzaktan Eğitimin Avantajlarına İlişkin Bulgular**

Öğrenciler; uzaktan eğitimin avantajlarına ilişkin görüşlerini ifade etmişlerdir. Öğrencilerin bu dönem içerisindeki kazanımları ile ilgili konular çevrimiçi ders deneyimi, kolay ders tekrarı, eğitimde teknolojik araştırma ve öz düzenleme becerileri gibi başlıklar olmuştur. Her konu başlığına ait birer örnek aşağıda bulunmaktadır.

### **Çevrimiçi Ders Deneyimi**

3K2 “Online eğitimi deneyimleyip, kendi kapasitemizi ölçmemizi sağladığını düşünüyorum”.

6K2 “Öğrenciler birçok eksikliği hissedip bundan yakınsa da, aslında insanlar birbirine her ne kadar uzak olsa da birbirine katabileceği ne çok öğretinin olabileceğini gördüm. Bu düşünce bende müthiş bir heyecan yarattı. Aynı zamanda okuldakine nazaran evde çok daha fazla boş zamana sahip olduğumuz için bu boş zamanlarımın nasıl kendimi geliştirebileceğim konusunda harika bir fırsata çevirebileceğimi öğretti”. Bu konuda kazanım yaşadığını genel olarak ifade eden diğer öğrenciler (2K2,8E2)’dir.

### **Kolay Ders Tekrarı, Pratiklik, Zaman Kazanımı (Meslek Çalgısı İçin)**

6E3 “Kazandırdıkları ise normal zamanda biz öğrenciler olarak ister istemez dışarıyla etkileşim halinde oluyoruz bu da derslerimizi olumsuz yönde etkilemekteydi ama şuan böyle bir durum söz konusu değil”.

7K3 “Online eğitim almak bana neler kazandırdı; çalışmak için ayrılan zamanın yeterli olması sebebiyle derslere özellikle de sınava daha iyi hazırlandığımı düşünüyorum”.

7K4 “Videolu tekrar, internet üzerinden kaynaklara daha kolay erişim, hocalarımızla olan yoğun iletişim, online eğitim ile ortaya çıkan boş zamanın artması ile enstrümanıma ayırdığım vaktin artması”.

8E4 “Sürecin verdiği bu geniş zaman içerisinde müzik hususunda ayrıntılı araştırmalar yaparak, alanımda kendime verimli bir zaman yaratarak gelişimime olağanüstü katkılar sağladığımı düşünüyorum”.

4E12 “Okuduğumuz bölüm karşılıklı birebir ders ile daha verimli hale geliyor ancak online derslerden sonra derslerimizin okulumuzun sistemine tekrar yüklenmesi derslerimizi tekrar etmek için çok yararlı oluyor”.

### **Eğitimde Teknolojik Araştırma ve Öz Düzenleme Becerileri Kazanımı**

8E3 “Online eğitim almak öncelikle bana kendi başımın çaresine nasıl bakarım, çok darda kalınca kendi kendime nasıl gelişebilirim gibi şeyleri kazandırdı ve özellikle teknolojiyle iyice iç içe olmayı bilgisayar ve internetten mesleğimiz hakkında daha çok faydalanabileceğimizi öğretti”.

1K4 “Online eğitim almak; en başta, ne olursa olsun, insan sevdiği işi yaptığı sürece önüne ne engel gelirse gelsin ister online ister yüz yüze, insanın her şekilde üstesinden geleceği düşüncesini kazandırdı”.

5K4 “Araştırmaya meyilli olan bir öğrenci profili kazandım”.

4E4 “Pandemi döneminde evimden ders almak, derslere girmek beni mutlu etti. Diğer açıdan bireysel olarak çalışmalarını kendim düzenledim, istediğime yoğunlaşma sağladım.”

### **Diğer Kazanımlar**

1K2 “Pandemi sürecinde evde online eğitim alarak kendimi güvende hissettim. Okula gelseydim çok huzursuz olurdu, hastalanacağımdan korkardım. Online eğitimde dersler kaydedildiği için istediğim dersi defalarca dinleme imkânım oldu bu bana çok fayda sağladı.”



**Konservatuvar Öğrencilerinin Covid-19 Salgını Sürecindeki Uzaktan Eğitim İle İlgili Algularının ve Deneyimlerinin Araştırılması (Tokat İli Örneği)**

Hocalara güven-5K2 “Öğretmenlerimiz bu süreçte çok yardımcı oldular ve kolay ödevler sayesinde hepimiz rahatça ödevlerimizi teslim edebilmiştik.”

Motivasyon kazanımı- 12E2 “Online eğitim almak derslere daha çok odaklanmayı kazandırdı.”

1K3 ve 9E2 “Evde daha fazla vaktim olduğu için ders çalışmamı daha iyi etkiledi.”

Yeni bilgiler- 9K3 “Online eğitim almak bana her anlamda gelişmem için bir olanak oldu ve istikrarlı bir şekilde verimli sonuçlar doğurdu. Bilgilerim taze ve düzenli çalışma imkânları sundu.”

Kendine güven kazanımı-10K3 “Daha rahat bir ortamda heyecanımızı ve korkumuzu yenerek sınavlara hazırlandık ve girdik.”

Genel anlamda memnuniyet- 7E3 “Online eğitim konusunda eklemek istediğim herhangi bir şey yok. Emeklerinize teşekkür ederim. Keşke yüz yüze olsaydı ama önce sağlık diyorum. Sağlıklı günlerde buluşmak dileğiyle.”

1K4 “Online eğitim süresince bütün hocalarıma Allah kolaylık versin, güç versin; sağlıklı, huzurlu, mutlu bir şekilde başımızda dursunlar inşallah başka ekleyecek bir şeyim yok.”

1K4 “Online eğitim almak, aslında bana pek bir şey kaybettirdi diyemem. Çünkü okuduğumuz bölümde bize düşen, bir süreden sonra birçok şeyi kendi kendimize iletmemiz gerekiyor. Verilen bilgilerin artık üzerine bizlerin bir şey koyması gerekiyor. Ben kendimce verilen bilgilerin üzerine eklemeleri yapabilecek gücü ve yeteneği kendimde görüyorum. Bu konuda benzer düşünceleri olan diğer öğrenciler (9K3,4E4,10E4)’dür.

### **Öğrencilerin Uzaktan Eğitime İlişkin Fikir ve Önerileri**

Öğrenciler araştırmada ayrıca, uzaktan eğitim ile ilgili görüşlerini de genel olarak ifade etmişlerdir. Katılımcı öğrencilerin bazıları sistemi başarılı bularak devamını dilediği gibi, geliştirilebilir öneriler de sunmuşlardır. Öğrencilerin kurguladıkları uzaktan eğitim sisteminde bilgisayar ortamında video ders, mevcut sisteme yönelik bir çevrimiçi uygulama, uygulamaları gibi başlıklar bulunmaktadır. Her konu başlığına ait birer örnek aşağıda bulunmaktadır. Bazı öğrenciler ise bu uygulamanın öğrenim gördükleri kuruma uygun olmadığını düşündüklerini ifade etmişlerdir.

### **Uzaktan Eğitimin İşlevli Olduğu Fikrine Sahip Olan Öğrencilerin Beyanları**

1K2 “Ben de bilgisayar ortamından eğitim vermeyi tercih ederdim”.

3K2 “Online eğitimin en iyi şekilde sürdürüldüğünü düşünüyorum”.

5K2 “Ben olsaydım aynı şekilde devam ettirirdim bunun üst seviyesini düşünemiyorum”.

1K3 “Hocalarımla aynı şekilde devam ederdim”.

7K3 “Ben olsaydım online eğitimi nasıl sürdürürdüm, bu konuda hocalarımla en iyisini yaptığını bizlere bilgiyi en iyi şekilde nasıl aktarırsanız düşüncesi ile gösterdikleri çabanın üzerine diyecek hiçbir sözüm olmamakla birlikte bize psikolojik yönden de yaklaşarak dozunda eğitimi sürdürdüklerini düşünüyorum”.

7K4 “Online eğitimin uygulamalı bölümler için zorluğu aşikâr, o yüzden çok da boş atıp dolu tutmak istemiyorum bu konuda nasıl daha geliştirici olabilir ona bakmalı.

8E4“Canlı dersler ile birlikte uygulamalı dersler için ayrıntılı videolarla dersi destekleyerek, videolu ödevler daha geniş kapsamlı hazırlanmalıdır”.

Mevcut düzen üzerinden ufak problemlere çözüm bulunabilir, sadece internet erişimi vb.” ifadeleri ile mevcut sistemin yeterli olduğunu düşünen diğer öğrenciler (6K2, ,6E3, 1K4, 5K4, 10E4, 11E4, 12E4)’dür.

### **Uzaktan Eğitimin İşlevli Olmadığı ya da Kısmen İşlevli Olduğu Fikrine Sahip Olan Öğrencilerin Beyanları**

Aşağıdaki ifadelerle özetlendiği gibi; uzaktan eğitimin uygulamalı alanlarda işlevini bir miktar yitirdiği düşüncesinin hâkim olduğu anlaşılmaktadır.

Sadece teorik dersler için uzaktan eğitim- 8E2 “Uygulamalı okullarda uzaktan eğitimi sürdürmezdim, sonuçta sözel ya da sayısal dersler gibi teoride kalmayıp pratik ve uygulama da yapmamız gerekiyor.”

7K2“Kesinlikle uygulama üzerine kurulu bölümlere uygulanmaması gereken bir eğitim sistemidir, yapılmaması taraftarıyım.”

6K4 “Uygulamalı olmayan derslerimden daha verim almamı sağladı ama uygulamalı derslerim için aynısını söylememem, farklı yapılması gerekirdi.”

2K2 ve 11E2 “Bizim bölümde online eğitimin mümkün olmadığını düşünüyorum.”

Sadece uygulamalı dersler için uzaktan eğitim- 2K4 “...uygulamalı derslerde biraz daha üstüne düşülmesi iyi olurdu.”

3K2 “Uygulamalı bölümlerin uzaktan sürdürülebilirliğinin zor olduğunu düşünüyorum.”

İlgi çekici sunumlar-2K3 “Daha kapsamlı içeriği ve kullanılan araç gereçleri çeşitli farklılıkta ve öğrencinin sıkılmayacağı şekilde uygulama katarak uzaktan eğitimi sürdürürdüm.”

Meslek çalgısına yönelik uzaktan eğitim programı-8E3 “Ben olsam uzaktan eğitimi aynen şu anda hocalarımızın yaptığı gibi yapabilirdim, sadece meslek çalgılarında biraz daha üstüne düşmeye çalışırdım ki evde meslek çalgısına vaktimiz var, bu konuda gerekirse daha detaylı bir çalışma programı düşünebilirdim.”

### **Öğrencilerin Uzaktan Eğitimle İlgili Önerileri**

Öğrencilerin uzaktan eğitim ile ilgili eklemek istedikleri düşünceler bu bölümde aktarılmıştır. Farklı başlıklar altındaki düşüncelere ait konu başlığında birer örnek aşağıda bulunmaktadır.

Hibrid modelde eğitim önerisi-9K3 “Ben uzaktan eğitimi teori ağırlıklı sürdürmek isterdim, çünkü teori ne kadar akılda kalırsa uygulama o kadar güzel olur teori esnasında gözlem yapmak, dinlemenin daha kalıcı olacağını düşündüğüm için uygulama derslerini yüz yüze sürdürmek isterdim.”

İnternet desteği verilmeli-6K2 “Geçtiğimiz dönem ilk defa deneyimlediğimiz bir eğitim modeli ile karşılaştık ve eğitimimizi almaya çalıştık elbette zorluklar yaşadık. Genel anlamda ben yaşamasam da arkadaşlarım içerisinde belki uygun bir ev ortamı vs. internet bulamadığı için zorluklar yaşadı.” 8E2, 7K4 ve 3E4 Online eğitim konusunda evden olduğu için internet sorunları, bağlantı sorunları yaşayabiliyoruz ve bu olumsuz durumların bizleri kötü etkilediğini düşünüyorum.”

Revizyon yapılmış daha detaylı bir sistem ve veritabanı-8E4 “Ülke genelinde online alt yapı çalışmaları hızlandırılmalı, internet ulaşım kolaylığı ülkenin dört bir yanına sağlanmalıdır.”

12E4 “Bu konu üzerinde eklemek istediğim tek şey canlı derslerimizde görüntü kalitesinin daha yüksek çözünürlükte olması, en önemlisi meslek çalgı derslerinde öğretmenimin parmak hareketlerini daha iyi görmek için.”

Güçlü bir veri tabanı- 6K4 “Online eğitim alt tabanı daha da güçlendirilebilir. Ve uygulama ağırlıklı olan bölümler için bir kolaylık sağlanabilir.”

Farklı tasarım ve etkinlikler- 9K3 “Online eğitim, bilgi alışverişi bakımından daha verimli olabilir, daha akılda kalıcı şekilde ve konu tekrarları eşliğinde sürdürülmesi güzel olabilir.”

Daha fazla ders- 5K4 “Ders saatlerimizin fazlaşmasını talep etmek istiyorum ama hocalarımızın da içinde bulunduğumuz durumdan fazla yorulduğunu biliyorum.”

1K3 “Enstrüman derslerinin yüz yüze, mesafeli bir şekilde olmasını isterdim.”

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada; Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğrencilerinin Covid-19 salgını sırasında uzaktan eğitimi nasıl algıladıklarına ve edindikleri deneyimlere odaklanılmıştır. Bulgulardan hareketle; öğrenciler, salgın süresince uzaktan eğitim uygulamalarıyla beraber teknolojik deneyim kazanmıştır. Diğer taraftan yüz yüze eğitim alamadıkları için motivasyon kaybı yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Genel olarak çeşitli nedenlerle çalgı performansları düştüğü görüşü hakimdir.

Araştırma sonuçlandığında; öğrencilerin ağ problemlerinden, internet altyapısındaki sorunlar sebebiyle ders işlenişinde yaşadıklarını sorunları belirttikleri gözlenmiştir. Benzer problemlerin yaşanmakta olduğu (Genç ve Gümrükçüoğlu, 2020; Kara, 2020) anlaşılmıştır. Uzaktan eğitimde internet erişiminin işlevsel bağlamda çok önemli olduğu düşünülmektedir. Zira, internet bağlantısı ve ağ erişimi ile ilgili sorun yaşayan öğrenciler bu süreci etkin olarak kullanamamaktadırlar. Böyle durumlarda öğrencilerin sisteme uyum sağlamaları zordur. Bu nedenle; Arat ve Bakan (2011)'in da belirttiği gibi; uzaktan eğitimde en önemli unsur iletişim altyapısıdır. İletişim altyapısında yaşanan sorunlar eğitimi olumsuz etkilemektedir. Bu sebeple teknolojik altyapı sürekli geliştirilmeli, bağlantıda yaşanan kesintiler giderilmeli, internet hızı artırılmalıdır. Kablosuz bağlantı sahaları artırılmalı, kapsamları genişletilmelidir.

Öğrenci görüşleri incelendiğinde, öğrencilerin daha güçlü bir internet ağ ve altyapısı, revizyondan geçirilmiş bir çevrimiçi platform arzu ettikleri anlaşılmaktadır. Bu durumda kullanılan uzaktan eğitim platformlarının yeniden gözden geçirilmesi ve güçlendirilmesi gerektiği gündeme gelmektedir. Zira bu eksiklik başka araştırmalarla da (örn. Can, 2020) bulgulanmıştır. Üniversitelerin kullandıkları online eğitim sistemleri tekrardan gözden geçirilerek güncellenebilir. Bağlantı olarak sağlam temeller üzerine kurulmuş online eğitim sistemleri ile sınavlar, ödev vermenin ötesinde eşzamanlı olarak online olarak yapılabilir.

Araştırmaya göre internet erişimi sınırlı olan, bulunduğu konum itibarıyla erişim sorunu yaşayan, internet kotası ile ilgili problem yaşayan ya da internet bağlantısı olmayan öğrencilerin bulunduğu anlaşılmaktadır. Benzer şekilde Karahan, Bozan ve Akçay (2020)'in araştırma bulgularına göre; öğrencilerin yaşadığı şartlardan dolayı teknolojik olarak yoksunluk çekildiği, yapılan görüşmelerde öğrencilerin köylerde yaşadıkları için internete bağlanma problemi yaşadıkları ya da internete hiç erişimleri olmadığı belirtilmiştir.

**Konservatuvar Öğrencilerinin Covid-19 Salgını Sürecindeki Uzaktan Eğitim İle İlgili Algularının ve Deneyimlerinin Araştırılması (Tokat İli Örneği)**

Bu araştırmada öğrenciler; uzaktan eğitimin şimdiye kadar karşılaşmadıkları bir sistem olduğunu, zamanla bu sistem hakkında tecrübe sahibi olduklarını ancak bu koşullara rağmen eğitim-öğretimin devam ettiğini ve derslerine mümkün olduğu kadar verimli bir şekilde devam ettiklerini ifade etmişlerdir. Daubney ve Fautley (2020)'ye göre Covid-19 okulların askıya alındığı benzeri görülmemiş bir durum yaratmıştır, ancak eğitim, bu koşullar altında olabildiğince devam etmiştir. Yine bu araştırma sonuçlarına göre öğrenciler, teorik dersler için uzaktan eğitim uygulamalarının uygun olabileceğini ancak meslek çalgısı ve konservatuvardaki diğer uygulamalı dersler için uzaktan eğitimin işlevsel olmadığını görüşlerinde ifade etmişlerdir. Olcay ve Döş (2016) ile Karatepe, Küçükgençay ve Peker (2020)'in araştırmalarında benzer görüşlere rastlanmaktadır. Herhangi bir durumla ilgili değerlendirmede bulunabilmek için, o durumu deneyimlemiş olmak gerekir. Değerlendirmenin ön şartı olan ölçme işi, karşılaştırma yapmayı gerektirir. Bu nedenle uzaktan eğitimle ilgili fikirleri sorulduğunda bireyler, bildikleri bir durum olan yüz yüze eğitimle kıyaslamaktadırlar. Bilinmeyen olgu ve durumların kaygı yaratabilmesinden veya yeni şeyleri öğrenme işinin zahmetinden dolayı, bilinen şeyler daha avantajlı görülebilmektedir. Ancak çaba ve zamanla uyumlanma gösterilip gelişme sağlanabilmektedir. Yüz yüze eğitimde de mutlak sorunlar bulunmakla birlikte yeni öğrenmeler ve beceriler gerçekleştirilebilmektedir.

Uzaktan eğitimlerdeki dersler yüz yüze eğitimlere göre mikro yapıdadır. Müfredatın önemli yerlerine odaklanarak fikir geliştirmeye yönelik yürütülür. Aksi halde uzakta olmanın iletişim kurmadaki olası bazı engellerine odaklanarak paniğe kapılıp öğrencide kaygı ve belirsizliğe neden olabilir. Bu çalışmanın sonuçları, olumlu ve olumsuz olarak kesimlenerek gruplanan öğrenci görüşlerini göz önüne sermiştir. Genel olarak uygulamalı alanlarda performans kaybı yaşandığının belirtilmesinden hareketle, eğitimcilere ve yöneticilere; öğrenciye motivasyon sağlama ve değerlendirme dönütlerini daha sık vermeleri önerilebilir. Diğer taraftan uzaktan eğitim, öğrencilere araştırma yapma, zaman yönetimi ve öz düzenleme gibi beceriler kazandırmıştır.

## **KAYNAKLAR**

- Arat, T., ve Bakan, Ö. (2011). Uzaktan eğitim ve uygulamaları. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 14(1-2), 363.
- Can, E. (2020). Coronavirüs (Covid-19) pandemisi ve pedagojik yansımaları: Türkiye’de açık ve uzaktan eğitim uygulamaları. *AUAd 2020, Cilt 6, Sayı 2*, 11-53.

- Daubney, A., ve Fautley, M. (2020). Editorial Research: Music education in a time of pandemic. *British Journal of Music Education*, 37(2), 107-114.
- Dikmen, S., ve Bahçeci, F. (2020). Covid-19 Pandemisi Sürecinde Yükseköğretim Kurumlarının Uzaktan Eğitime Yönelik Stratejileri: Fırat Üniversitesi Örneği. *Turkish Journal of Educational Studies*, 7(2), 78-98.
- Genç, M. F., ve Gümrükçüoğlu, S. (2020). Koronavirüs (Covid-19) Sürecinde İlahiyat Fakültesi Öğrencilerinin Uzaktan Eğitime Bakışları. *Electronic Turkish Studies*, 15(4).
- Kara, Y. (2020). Pandemi sürecindeki öğrenci deneyimleri: bakırköy ilçesi örneği. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 7(7), 165-176.
- Karaağaçlı, M. (2011). *Öğretimde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Ankara: Sage Yayıncılık Reklam Mat. San. TİC. Ltd. Şti.
- Karahan, E., Bozan, M. A. ve Akçay, A. O. (2020). Sınıf öğretmenliği lisans öğrencilerinin pandemi sürecindeki çevrim içi öğrenme deneyimlerinin incelenmesi, *Turkish Studies*, 15(4), 201-214.
- Karatepe, F., Küçükgençay, N., ve Peker, B. (2020). Öğretmen adayları senkron uzaktan eğitime nasıl bakıyor? Bir anket çalışması. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 7(53), 1262-1274.
- Okan, S. (2017). *Uzaktan öğretim modelinin keman öğrenimine etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Olçay, A. ve Döş, B. (2016). Turizm eğitimi alan öğrencilerin internete dayalı uzaktan eğitim yöntemine yönelik görüşlerinin belirlenmesi. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 727-750.
- YÖK. (2020a, 3 Nisan). Üniversitelerde uygulanacak uzaktan eğitime ilişkin açıklama. Web:[https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Haberler/2020/universitelerde uygulanacak-uzaktanegitime-iliskinaciklama.aspx](https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Haberler/2020/universitelerde_uygulanacak-uzaktanegitime-iliskinaciklama.aspx).
- YÖK. (2020, 18 Mart). Üniversitelerde uygulanacak uzaktan eğitime ilişkin açıklama. Web:<https://www.yok.gov.tr/Sayfalar/Haberler/2020/universitelerde-uygulanacak-uzaktan-egitime-iliskin-aciklama.aspx>.
- YÖK. (2020, 6 Mart). YÖK'ten Koronavirüs (COVID-19) Hakkında Yükseköğretim Kurumlarında Alınacak Tedbirlere İlişkin Öneriler. Erişim adresi: <https://covid19.yok.gov.tr/alinan-kararlar>.

# YEGÂH MÛSİKÎ DERGİSİ

Dergimiz Ulusal ve Uluslararası olmak üzere, Hakemli Akademik bir dergi olup, tüm mûsikî severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmış, Lisansüstü, Doktora, Sanatta Yeterlilik, Doçentlik ve Profesörlük aşamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasasının kriterlerini sağlamış bir dergi olmayı hedef edinmiştir.

Dergimizdeki yıllık makale sayısı iki kez olmak üzere, Haziran ve Aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel durumlar nedeniyle, ihtiyaç halinde, özel sayılara da yer verilecektir.

Makalelerimiz öncelikle intihal raporundan geçmekte olup, editör onayından sonra, en az iki alan uzmanı tarafından inceleme sonrasında yayına hazırlanır.

Dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz sonucunda önemli indekslerde taranması için her türlü yasal başvuru yapılmıştır. Bununla ilgili halen yazışmalarımızı sürdürmekteyiz.

Doi atamaları için dergimiz minimum yayın limitini beklemek zorunda olduğundan şu an için bu hizmet verilememektedir.

Dergi sadece çevrim içi bir e-dergi olduğundan, basım zorunluluğu olmayıp, Yayıncı Tolga Karaca, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen izinle yayın hayatına başlamıştır.

Cilt III, Sayı 2 (2020)

Tokat / Türkiye

e-issn

2636-8838

