

E-ISSN:2147-7531

ISSN:2147-7361

RAST

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Editör: Yrd. Doç. Dr. Fikri SOYSAL

Cilt 1, Sayı 1 (2013) Bahar Sayısı
Türkiye



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Editör: Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal

*Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi*

ISSN:2147-7361

E-ISSN: 2147-7531

Cilt 1, Sayı 1 (2013), Bahar Sayısı

Fikri Soysal Yayınları

08 Nisan 2013

Diyarbakır, Türkiye

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

Cilt 1, Sayı 1 (2013), Bahar Sayısı

Editör

Yrd. Doç. Dr. Fikri Soysal

Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı

Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Üyesi

Fikri SOYSAL, 1978 yılında Tokat'ın Erbaa ilçesinde doğdu, ilköğrenimini Artova yatılı ilköğretim bölge okulunda başlayıp, Ordu ilinde bulunan Cumhuriyet İlköğretim okulunda bitirdi. İçtimai ve iktisadi sebeplerle eğitimine 6 yıl ara verdikten sonra, 1997 yılında tekrar eğitim hayatına başlayıp, açık öğretim yolu ile orta ve lise eğitimlerini tamamladı. Açık öğretim eğitimine devam ederken, bir yandan da askerlik vazifesini ifa etti. İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümünden 2004 yılında mezun oldu. Aynı yılı takiben İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün "Türk Müziği" Yüksek Lisans programına girdi ve 2007 yılında mezun oldu. 2009 yılında Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde doktora eğitimine başlayan SOYSAL, 2012 yılında Doktora çalışmasını tamamladı. Doktora tezi ile ilgili yurtdışı araştırmasını Azerbaycan'da gerçekleştiren SOYSAL, "Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı" başlıklı tez konusuyla Türkiye'de muğamlarla ilgili ilk ciddi çalışmayı ortaya koydu. Halk eğitim ve diğer kurumlarda 10 yıla yakın müzik öğretmenliği tecrübesi bulunmaktadır. 2011 yılında ÖYP atamalarıyla yerleştiği Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarındaki görevini halen öğretim üyesi olarak sürdürmektedir. Yurt içinde ve yurt dışında çok sayıda uluslararası sempozyuma katılan SOYSAL, Rast Müzikoloji Dergisinin kurucusu ve editörüdür.

Yayımları:

Soysal, F. (2012). Erken Çocukluk Dönemi Müzik Eğitimi. The Journal of Academic Social Science Studies (JASSS), 5(3), 205-221, Doi numarası: http://dx.doi.org/10.9761/jasss_81.

Soysal, F. (2012). Listening to Foreign (Popular) Music: Research on the Music Preferences of 11-13 Group Children in Turkey. Review of Higher Education and Self-Learning (RHESL), 5(16), 78-90, USA.

Soysal, F. (2012). Teaching Music Theory in an Effective and Amusing Way: An Approach to Teach Music Theory by Painting. Review of Higher Education and Self-Learning (RHESL), 5(14), 36-47, USA.

Soysal, F. (2011). Teaching Music Theory in an Effective and Amusing Way. International Handbook of Academic Research and Teaching (IHART). 20, pp. 477-486. Las Vegas, USA.

Soysal, F. (2012). Osmanlı Devleti Döneminde Balkanlarda Cereyan Eden Olayların Türkülere Yansıması. I. International Balkan Congress Proceedings, pp. 1861-1872, İstanbul, ISBN:978-905-63388-0-9: SSU Publications.

Soysal, F. (2012). Rast Muğam Formunda Müzikal Cümleler. 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu "Müzik ve Kültürel Doku" Özet Kitapçığı. s.60, Trabzon, Türkiye.

Soysal, F. (2012). Erken Çocukluk Dönemi Müzik Eğitimi. International Conference on Global Issues of Early Childhood Education (ICECER). Zirve Üniversitesi. Gaziantep.

Soysal, F. (2012) Müzikal Değerler, Bedii His ve Kendi Yargılarımız, WCCI Turkish Chapter 1st International Conference on Education, Ankara.

Soysal, F. (2012). Music Culture of Islamic Civilization and Popular Culture in The 21st Century in Turkey. Popular Culture in Turkic Asia and Afghanistan: Performance and

Belief” Third Symposium -Workshop on 1-2 December 2012 in Cambridge, UK.
(JASSS), 6(2), Doi Number :http://dx.doi.org/10.9761/jasss_575 , s.819-829

Soysal, F.; Giray Z. (2013). Taksim, Peşrev ve Saz Semaisi. İCTM ile 11-15 Mart 2013 tarihinde ortak gerçekleştirilen “The Role of Musical Instruments in Mugham/Dastgah and in the Related Musical Tradition of East Sempozyumu. Baku, Azerbaijan.

Soysal, F. (2012). Fikri Soysal Metodolojik Muğam Eğitimi Serisi, Rast Muğamı Berdaşt Şubesi. ISBN: 978-605-86673-0-3: FS Yayıncılık, Diyarbakır.

Soysal, F. (2012). Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı. ISBN:978-605-86673-1-0: FS Yayıncılık, Diyarbakır.

Soysal, F. (2012). Tarihi Olaylar Işığında Rumeli Olay Türküleri. ISBN:978-605-86673-2-7: FS Yayıncılık, Diyarbakır.

EDİTÖR'ÜN DEĞERLENDİRMESİ

Türk Müziği Tarihi, müzik eğitimi ve müzikle terapi alanlarında çalışmalar yapan, müzikle terapi alanında yurt içinde ve yurt dışında çalıştay, seminer ve sempozyumlara katılmış, konuyla ilgili çeşitli çalışmalar yürüten ve ayrıca Türkiye Müzikle Terapi Derneği kuruluş çalışmalarına katılan Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi olan Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner tarafından müzikle terapi üzerine bir makale ortaya konulmuştur. Makale, algoloji (ağrı) bölümünde tedavi gören 43 baş ağrısı hastası ile yapılan deneysel bir araştırma makalesi olup, hastaların terapiye yönelik görüşleri değerlendirilmiştir. Çalışmanın deneysel olması ve bu alanda Türkiye'de ilk çalışmalar arasında yer alması ayrıca önemlidir. Yazar Catherine Schmidt-Jones'un Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri isimli makalesini İngilizce'den Türkçe'ye çevirmiştir. Makalenin seçilen diskografi bölümünde ise yazar dinlediği birkaç mehter müziği ile mehterden etkilenen bestecilerin eserlerini yorumluyor.

Mûsikî tarihi araştırmacısı Dr. Hikmet Toker ve ülkemizin önemli sazandelerinden Tanbûrî Murat Aydemir'in birlikte yaptıkları çalışmada Osmanlı Arşivinde bulunan iki saz eseri incelenmiştir. Bu eserlerden birinin yayınlanmış nüshaları ile arasında tespit edilen çarpıcı farklılıklar, mûsikî literatürümüzde sıkça rastlanan nüshalar arası farklılık olgusunu gözler önüne sermesi açısından son derece önemlidir. Yazarların her hangi bir nüshasına rastlayamadıklarını belirttikleri diğer eseri ise Türk mûsikîsi icra şekline uygun olarak yeniden notaya almışlardır. Ayrıca bu çalışma Osmanlı sarayındaki mûsikî hayatı ve sultana müzisyen olarak hizmet eden kişiler hakkında önemli bilgiler vermektedir.

KTÜ Devlet Konservatuvarı Müdür Yardımcısı ve Müzikoloji Bölüm Başkanı Yrd. Doç. Dr. Abdullah Akat'ın 10 yılı aşkın bir süredir Doğu Karadeniz Bölgesi kültür ve müziği üzerine sürdürdüğü araştırmaları genişletme düşüncesiyle geçen yıldan beri Karadenize kıyısı olan ülkelerin ve toplulukların müziklerine ilişkin incelemeler yapması sonucunda çalışmasının ortaya çıktığı anlaşılıyor. Daha önce KTÜ Devlet

Konservatuvarı'nın düzenlemiş olduğu I. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu'nda Karadeniz'de kardeşliğin iki yakasını birleştirmeye yönelik bir bildiri yayınlayan Akat, bu makalede de Kırım Tatarlarının geçmişten günümüze taşıdığı müzik kültürlerini, savaşlar vb. sebeplerle yapılan göçlerin geçiş yollarını, etkilerini ve etkilenimlerini, sürgün dönemini ve yeniden vatanlarına geri dönmelerini, tüm bu süreçlerde kültürlerinin ve müziklerinin varlığını nasıl sürdürdüklerini açıklamaktadır.

Dr. Başak İlhan; Alaaddin Yavaşça, Melahat Pars ve Cinuçen Tanrıkorur gibi hocalarla çalışmış, İTÜ TMDK Kompozisyon Bölümünü birinci olarak bitirmiştir. Marmara Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak görevini sürdüren Dr. Başak İlhan'ın ilk makalesi salâ hakkındadır. Muhtelif kaynaklara dağılmış olarak bulunan salâ notalarının bir araya getirilmesi, notalarda yer alan Arapça metinlere Türkçe karşılıklarının eklenmesiyle konunun daha iyi anlaşılması ve dinî mûsikîsi repertuarına katkıda bulunması hedeflenmiştir. Yazar şed Makam mı şed İcra mı? ismiyle ortaya koyduğu ikinci makalesinde, Safiyüddin Urmevi'den günümüze kadar şed kavramıyla ilgili önemli tespitler sunmaktadır.

Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Araştırma Görevlisi olan Dr. Erhan Özden, doktora tezini "Osmanlı Müzik Eğitimi" alanında tamamlamış, halen bu konu üzerindeki çalışmalarını sürdürmektedir. Dr. Özden'in Osmanlı Maârifinde Okutulan Ders Kitapları isimli makalesi dönemin müzik eğitimi literatürü ve dönemin müfredatına yönelik verdiği bilgiler yönüyle önemli olmakla birlikte özellikle XIX. y.y.'da okullarda müzik derslerinin nasıl yapıldığı sorusuna cevap vermektedir. Yazarın ikinci makalesi Osmanlı'nın Gayrimüslim Musiki Cemiyetleri'dir. Yazar makalesinde gayrimüslim vatandaşlara, eğitim, icra, ve halk bazında müzik eğitimi veren cemiyetleri ortaya koymaktadır.

Yrd. Doç. Dr. Sevilay ınar Gazi Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi olup Halk Müziği ve Halk Müziğinde Kadın Temsilciler konusunda ulusal ve uluslararası alıştay, seminer ve sempozyumlara katılmış, ayrıca, konuyla ilgili albüm, TV programı, festival-şölen gibi çeşitli çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Yazar makelesinde, Sipsili, Uyguncaklı Ddk, Delbek ve Baēlama sazlarını temsil eden ve farklı illerde yaŖayan kadın temsilcilerin sazlarını icrâ biçimlerini, müzikal ürünlerinin oluŖum sürecini ve aktarım Ŗekilleri deēerlendirilmiŖ ayrıca mziēin kadın temsilcilerin yaŖamlarındaki iŖlevi ve kadın kimliklerinin mziēe yansımaları baēlamında da ele alarak akıcı bir araŖtırma makalesi ortaya koymuŖtur.

Gazi niversitesi'nde ēretim görevlisi olarak alıŖan Dr. Birsen JELEN, makalesinde; müzik ēretmeni yetiŖtirme sürecinde piyano eēitiminde karŖılaŖılan sorunların çok yönlü olarak ortaya çıkarılması, bu sorunların çözümü için arayıŖa girilmesi, daha etkili piyano eēitiminin gerekleŖtirilmesini hedeflemekte, dolayısıyla daha nitelikli müzik ēretmenlerinin yetiŖtirilmesine dair araŖtırmasında elde ettiēi bulguları ortaya koymaktadır.

Rast Müzikoloji Dergisinin bahar sayısında görev alan bütün yayın kurulu üyelerimize ve Rast ailesine çok teŖekkr ediyorum.

Yrd. Doç. Dr. Fikri SOYSAL

RAST EKİBİ

Editör

Fikri SOYSAL

Yardımcı Editörler

Hikmet Toker

Türkçe Dil Editörü

Mustafa Uğurlu Arslan (Türk Dili Bölümü, Dicle Üniversitesi)

Azerice Dil Editörü

Azer Abdurrahman & Faiq Ahmedzade

İngilizce Dil Editörü

Yrd. Doç. Dr. Süleyman Başaran (Eğitim Fakültesi, Dicle Üniversitesi)

RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ YAYIN KURULU

Ahmet Hakkı Turabi	(Marmara Üniversitesi, Türkiye)
Ruhi Ayangil	(Fatih Üniversitesi, Türkiye)
Martin Stokes	(İngiltere)
Thomas Solomon	(University of Bergen, Norveç)
Nilgün Doğrusöz	(İstanbul Teknik Üniversitesi, TMDK, Türkiye)
Mahmud Guettat	(Tunus)
Safa Yeprem	(Marmara Üniversitesi, Türkiye)
Süreya Ağayeva	(İlimler Akademisi, Azerbaycan)
İlhami Gökçen	(Kanada)
Fettah Halikzade	(Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan)
Ahmet Serkan Ece	(Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Türkiye)
Ariz Abdulaliyev	(Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan)
Janos Sipos	(Macaristan)
Raziya Sultanova	(Cambridge Üniversitesi, İngiltere)
Recep Uslu	(Gazi Üniversitesi, Ankara, Türkiye)
Abdullah Akat	(Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye)
Ali Tan	(Medeniyet Üniversitesi, İstanbul)
İrfan Karaduman	(Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye)

Hikmet Toker	(İstanbul, Türkiye)
Mehmet Can Pelikoğlu	(Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye)
Sevilay Çınar	(Gazi Üniversitesi, TMDK, Ankara, Türkiye)
Ivanka Vlaeva	(University of Sofia, Bulgaristan)
Burçin Uçaner	(Gazi Üniversitesi, TMDK, Ankara, Türkiye)
Emrah Hatipoğlu	(Gazi Üniversitesi, TMDK, Ankara, Türkiye)
Serhat Yener	(Ordu Üniversitesi, Türkiye)
Ubeydullah Sezikli	(İstanbul Üniversitesi, Türkiye)
Gökhan Ekim	(Ege Üniversitesi, Türkiye)
Servet Yaşar	(Afyon Kocatepe Üniversitesi, Türkiye)
Kadir Çayır	(Çankırı Karatekin Üniversitesi, Türkiye)
Fikri Soysal	(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Kronig Richard	(İsviçre)
Erhan Özden	(Marmara Üniversitesi, Türkiye)

TARANDIğI İNDEKSLER

Rast Müzikoloji Dergisi daha ilk sayısında doi (Digital Object Identifier) numarası üyeliğini tamamlamıştır. Yazarlarımızın makalelerine doi numarası vererek elektronik ortamda ulaşımını ve dolaşımını tesis etmiş olduk. İnternet ortamında, Doi numarası, www.rastmd.com veya Google Web üzerinden tam metinlere ulaşmak mümkündür. Dergimiz ilk sayısını çıkardığından çeşitli indekslerle görüşmeler sürmektedir. Ayrıca doi numarası üyeliğini gerçekleştirmiş bilimsel yayınların ne kadar indekslere ihtiyacı olduğu tartışılabilir.

İÇİNDEKİLER

Abdullah Akat 1-7

The Influences and Changes of the Crimean Tatars Music in the Process

Burçin Uçaner 8-21

Therapy-Related Views of Patients with Headache Undergoing Therapy with Turkish Music

Başak İlhan Harmancı 22-77

Şed Makam mı Şed İcra mı?

Erhan Özden 78-104

Osmanlı Maârifi 'nde Okutulan Mûsikî Kitapları

Hikmet Toker & Murat Aydemir 105-130

Başbakanlık Osmanlı Arşivi Mâbeyn-i Hümayûn Evrakları Dosya Tasnifinde Bulunan İki Saz Eseri

Şamil İsmayılov 131-153

Muğam Tonallıqlarının Transpozisiya Problemləri

Başak İlhan Harmancı 154-195

Türk Din Mûsikîsi 'nde Salâ (Salât) Formu ve Salâ Besteleri

Catherine Schmidt-Jones (Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner) 196-222

Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri

Erhan Özden 223-235

Osmanlı'nın Gayrimüslim Mûsikî Cemiyetleri

Sevilay Çınar 236-257

Female Representatives of Traditional Folk Instruments (Saz): in The Representation of Sipsili, Uyuncaklı Dûdük, Delbek and Bağlama

Birsen Jelen 258-285

Türkiye'de Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sürecinde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar



RAST MUSICOLOGY JOURNAL

International Musicology Journal

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0001>

THE INFLUENCES AND CHANGES OF THE CRIMEAN TATARS MUSIC IN THE PROCESS

Asst. Prof. Dr. Abdullah AKAT¹

Karadeniz Technical University State Conservatory

Turkiye

a.akat@hotmail.com

ABSTRACT

Crimea is now an autonomous parliamentary republic which is governed by the Constitution of Crimea in accordance with the laws of Ukraine. But, Crimea has been home to different nations during the history, as a result of the cultural wealth and this factor has been moved to today patterns. Crimean Tatars is one of the important parts of this wealth. The Crimean Tatars were forcibly expelled to Central Asia by Joseph Stalin's government after II. World War. After the fall of the Soviet Union, some Crimean Tatars began to return to the region. Now, Crimean Tatars, an ethnic minority in Crimea and make up about 13% of the population. So, Crimean Tatars' music must be evaluated in two periods. Before exile and after exile. There are many networks in the music of the Crimea, and these networks can continue their existence even in small villages. On the other hand, the effects of popular culture increasing on Crimean Tatars music. The aim of this paper is to explain the musical differences in the process of change in music of the Crimean Tatars from generation to generation; define the effects of the people, places and mass media that cause them, observe them in daily practice and analyze these type of issues.

¹ Third Symposium of The ICTM Study Group for Music of The Turkic Speaking World, 1-2 Dec, 2012, Cambridge, UK.

Key Words: *Crimea, Crimean Tatars, Music, Exile, Change, Popular Culture.*

ÖZET

Tarih boyunca farklı milletlere ev sahipliği yapmış olan Kırım coğrafyası bunun sonucunda çeşitli kültürel zenginlikleri içermektedir. Kırım Tatarları da bu zenginliğin önemli parçalarından biridir. II. Dünya Savaşı'ndan sonra Joseph Stalin yönetimi tarafından Orta Asya'ya zor kullanılarak sürgün edilen Kırım Tatarları, ancak Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra Kırım'a geri dönebilmişlerdir. Günümüzde Kırım Tatarları, Kırım Özerk Cumhuriyeti içinde %13'lük bir nüfus oluşturan etnik bir azınlık durumundadır ve Ukrayna yasalarına bağlı olarak yönetilmektedir. Dolayısıyla, Kırım Tatarlarının müziği sürgün öncesi ve sürgün sonrası olmak üzere iki dönem içinde değerlendirilebilir. Kırım müziklerinin içinde sayısız ağlar bulunmaktadır ve oldukça büyük bir alana yayılmıştır. Bu ağlar varlıklarını yalnızca Kırım'da değil, Anadolu'da, Balkanlarda ve göç yolları üzerindeki birçok küçük yerleşimlerde dahi devam ettirebilmektedir. Diğer taraftan, Kırım Tatar müzikleri üzerinde popüler kültürün etkileri de giderek artmaktadır.

Bu makalenin amacı, Kırım Tatarlarının kuşaktan kuşağa taşıdığı müziklerinin zaman içerisindeki değişimlerini ve müzikal farklılıklarını açıklamak, insan, mekan ve kitle iletişim araçları gibi değişime sebep olan kaynakları gündelik yaşam pratiklerinde gözlemlemek ve etkilerini ortaya koyabilmektir.

Anahtar Kelimeler: Kırım, Kırım Tatarları, Müzik, Sürgün, Değişim, Popüler Kültür

It is very important to answer carefully the questions of how long Tatars have been living in Crimea and in which conditions and political structures they appeared in. Crimea is located at the north of the Black Sea. And as the opening gate to the sea of this region, Crimea is very important socially, culturally, economically and geopolitically.

Tatars have been living in Crimea since 13th century and they built some powerful states, for instance, Altınorda Empire and Crimean Khanates. But in some parts of the history, Tatars were living under the control of other states such as Ottoman Empire, Tsarist Russia and later Soviet Russia. The Crimean Tatars were forcibly expelled to Siberia and Central Asia, especially Uzbekistan, in one night, by Joseph Stalin's government after II. World War and their return to homeland was banned. After the fall of the Soviet Union, some Crimean Tatars began to return to Crimea, but nothing was like before.

Today, Crimea is an autonomous parliamentary republic which is governed by the Constitution of Crimea in accordance with the laws of Ukraine. The Crimean Tatars, an ethnic minority in Crimea, make up about 12-13% of the population. On the other hand, Crimea has been home to different nations during the history such as Ukraines, Russians, Armenians, Georgians, Germans and ext. Thus, Crimea has a multi-cultural structure and Tatars form one of the biggest parts of this structure. So, if we look at historical events, we can see that the Crimean Tatars' music is very sophisticated and there are many networks in the music of the Crimea.

In general, Crimean Tatars' music must be evaluated in two periods; before exile and after exile. But, this consideration is not enough by itself. Because the big part of the Tatars population migrated to Caucasians, Balkans and Anatolia after Tatars lost the domination in Crimea in 1783. Thus, Crimean Tatars spread quite a large area: Romania, Bulgaria, Litvania, Polonia, Georgia and Turkiye. In this way, the Crimean Tatars began to have strong cultural interactions in a large geographical area. Until the end of the 19th century, Tatars, who lived in Crimea or outside the Crimea, could only think about existence and fell into a struggle for survival. This period is considered as a period of sleep for Tatars.

After this period, Ismail Gaspirali (1851-1914), who is a great writer and literaturer, started a national awakening with his ideas, especially with the words "the unity in language, thought and action" (Gaspirali, 1911). This awakening gradually turned into a national struggle and thus provided a large unity in Tatars which scattered in the

Balkans and Anatolia. Today, we can learn many things about Crimean Tatars' culture and music through this awakening and togetherness. After the awakening, Crimean Tatars organized a number of national activities, firstly in Balkans and Romania and then the other countries which Tatars lived in. After that, this organization grew and extended through Crimea. Folk music that reflects a great artistic power, daily working manners, traditions, social relationships within the family, becomes important again and as well as national. Thus, folk or national music becomes one of the most important parts of the spiritual culture of the Crimean Tatar people.

There were a lot of genres in Crimean Tatar folk music and all of them used from Crimea to Balkans and Anatolia in the first quarter of the 20th century. Those genres are *yırs*, *ninnis*, child songs, agricultural traditions, Ramadan month traditions, wedding music, *çins/şins*, dances music, especially *kaytarmas*, and a *beyt* genre in Nogay Tatars music. *Yırs* has the oldest written works within these genres. In 1910, "Kırım Türkleri'nin Yırları" was published by A. Olesnitski. In this book, there are more than 60 *yırs* compiled from villages in Crimea. And also Russian folklorists A. Konçevski, V. Filenenko and S. Efetov, who has researched many sources about Crimean Turks folklore, studied on collections and publications about *yırs*. *Çins* is an important genre, due to its choreography and verbal expression and it is like a mix dance and musical theatre. Hence, *çins* and legends described in the *çins* have a strong influence on the public.

Crimean Folk Dances were shown on the stage first time by Hayri Emirzade (1893-1959) in Crimea. And Emin Bektöre studied on compilations of folk music and performances of folk dance in Romania after 1929. And a number of musician, dancer, composer, compiler, choreographer, conductor worked for Crimean folk music and dance such as Hüseyin Bakkal, Şehzade Mahmutova, Şevket Mahmutov, Edim Şakirov, İzzet Dobra, Hanife Çolakova, Selime Çelebiova, Rıfat Hasanov, Rüstem Gaziyev and ext.

On the other hand, after Gaspıralı's dead, the national struggle was taken over by Numan Çelebi Cihan (1885-1918). Çelebi Cihan and his friends formed a national council in 1917, but it didn't last too long. Çelebi Cihan was killed in 1918. After his dead,

Müstecip Ülküsal continued the national struggle with various activities. 'The Journal of Emel' published in 1930 and it was aiming to raise awareness of public in every respect and also protect folk/national music and culture. National cadres worked on collecting and publishing Crimean Turks folk music.

Y. Şerfedinov and A. Refatov went on an ethnographic tour starting from Akmescit, through Saravuz, Abzlar, Kerç, Kırk Çolpan, Canköy, Tüp Kenegez, Koleç-Meçet, Eski Kırım, Ay-Serez, Kapskor, Üsküt and Karasubazar. They compiled very important datum in 1925. As a result of this tour, A. Refatov collected about 150 *yırs*, *çıns* and musical pieces. Those activities have spread Romania, Bulgaria, Litvania, Polonia, Hungary, Germany and also Türkiye. "Kırım Tatar Yır ve Oyunları" was published by Y. Şerfedinov and "Kırım Yırları" was published by A. Refatov in 1931. And also *yır* books were published for children in those years.

Folk culture was at its peak between 1937 and 1940. Kurt Seyit Çali was conducting Aluşta Crimean Tatar Dance Group. There were many instrumentalists and vocal performers in Crimea. Violin, Zurna, Santur, Accordion and Dâre were played commonly during this period. After the decision of establishment of Autonomous Republic of Crimea in May 1940, Republican Crimean Tatar Dance Ensemble has occurred through joining of Simferopol and Yalta communities. In addition to this, there were some amateur artistic groups in certain places.

After the exile in 18 May 1944, everything stopped. It was a dark night for Tatars and their return and recover was enormously hard. Until 1956, there was nothing as music groups or alike. The music has solely performed in Romania and Türkiye on some special days and at exhibitions. Emin Bektöre came to Türkiye and settled in Eskişehir, carrying out significant work for Tatars folk culture. During World War II, Bilal Menekay founded the ensemble "Çankaya" while he was a captive in German Mittenwald Working Camp. After the war, he came to Turkey, Istanbul and worked on Tatar folk culture. In 1956, *Kaytarma* Ensemble was founded in Uzbekistan and until 1985, it was the unique Tatar music ensemble with 40 artists, performing all around the Soviet Union. Between 1960 and 1980, amateur folk dance or music groups could be seen performing in Uzbekistan

and Tajikistan. Thus, we can observe that Crimean Tatars tried to protect their cultural species and togetherness.

As a result of a long struggle, under the leadership of Mustafa Cemiloğlu, Crimean Tatars began to return to their homeland in 1980's. After returning to the homeland, Crimean Tatars did not have a problem in the area of art and re-established their ensembles. Just like other Tatars, "Kaytarma" ensemble has also come back to Crimea and continued their performances there. Since 1990, a number of ensembles were founded in Crimea by folk artists and intellectuals. Among them are "Kırım", "Uçansuv", "Horan", "Tesselli", "Fidanlar" and ext. After a long time, a professional symphonic orchestra was founded in Crimea and it performed classical, folkloric, modern and children music pieces. Today, there are many pieces in the repertoire belong to Crimean Tatars composers such as Y. Şerfedinova, İ. Bakşış, E. Nalbanov, F. Aliyev. These composers had also been working to collect *yırs* and published them. "Sabanın Saar Vaqtında", including 305 *yırs*, was published by İ. Bahşış and E. Nalbandov in 1977. "Yanğıray Qaytarma" which includes more than 340 *yırs*, was published by Y. Şerfedinov in 1978. In recent years, F. Aliyev has been conducting such studies on *yırs*.

On the other hand, old migrates before the exile living in Romania and Turkiye, continued their activities. In Turkiye, Crimean Tatars has founded civil associations' in big cities and Tatar settlements such as İstanbul, Ankara, Eskişehir, Bursa, İzmit, Balıkesir, Çorum and ext. Thus, they lived their own culture, protected their folkloric structure and tried to not to forget their *yırs*, *çıns* as well as the other folk music and dance genres. Nowadays, there are very important musicians in Crimea such as, Server Kakura, Dilaver Osmanov, Cemil Karikov, Asiye Sale, Rüstem Memet, Seytabla Memetov. They've still been joining many cultural activities in Turkiye, Crimea, Romania, and Uzbekistan. Ensembles and the other musicians often visit these countries and perform Tatars folk music. In recent years, Crimean Tatars are frequently invited by each other and organize joint activities. Thus, ties from the past and the origin are strengthening and cultural relations are increasing gradually. On the other side, talented young musicians

grow up. But, Crimean Tatars and their traditional music are negatively affected by the consumption of pop music that spreads among them.

As a result, the Crimean music has been living different interactions through the immigrations for almost 150 years and despite the stringent years, it could achieve to exist. But today, people, particularly living in Crimea, abandoned their traditional structures and genres gradually. Hence, Crimean Tatars, living in Turkiye and Romania, who are complaining about this situation, have started efforts to reduce these negative effects. Finally, change has always been and will. Each community, however, should determine its own change and identify the limits of this change by itself.

References Cited

Gaspıralı, İ. 1911. Tercüman Newspaper. Bahçesaray.

Olesnitski, A.1910. *Kırım Türkleri'nin Yırları*. Simferopol.

Konçevskiy, A.; Filonenko, V.; Efetov,S. 1927. *Pesni Krimskix Tatar*. Simferopol.

Şerfedinov, Y. 1931. *Kırım Tatar Yır ve Oyunları*. Simferepol.

Feratov A. 1931. *Kırım Yırları*. Simferepol.

Bahşiş İ.; Nalbandov E. 1977. *Sabanın Saar Vaqtında*. Taşkent.

Şerfedinov Y. 1978. *Yangıray Qaytarma*. Taşkent.



RAST MUSICOLOGY JOURNAL

International Musicology Journal

www.rastmd.com



Doi Number: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0002>

THERAPY-RELATED VIEWS OF PATIENTS WITH HEADACHE UNDERGOING THERAPY WITH TURKISH MUSIC

Asst. Prof. Dr. Burçin Uçaner

Gazi University, Turkish Music State Conservatory
Turkey
burcinucaner@yahoo.com

ABSTRACT

In this study, posture and relaxing exercises accompanied by live Turkish music were performed every week for three weeks on 43 head-ache patients who are treated at the algology department. The study has been planned as active and passive therapy. Active therapy includes posture and relaxing exercises with Turkish music, while passive therapy includes listening to Turkish music in a relaxed steady position. After the third therapy session, patients were asked questions regarding the therapy and exercises. Almost all of the patients stated that the exercises and the Turkish music had positive effects on relieving their pain, helped them think positively, helped them relax and feel tranquil and that the therapy with Turkish music should be more common.

Key Words: Turkish Music, therapy, headache

TÜRK MÜZİĞİ İLE TERAPİ GÖREN BAŞ AĞRISI HASTALARININ TERAPİYE YÖNELİK GÖRÜŞLERİ

ÖZET

Bu çalışmada algoloji bölümünde tedavi gören 43 baş ağrısı hastası ile 3 hafta boyunca haftada 1 kez olmak üzere canlı olarak icra edilen Türk Müziği eşliğinde postür ve gevşeme egzersizleri yaptırılmıştır. Çalışma aktif ve pasif müzik terapi şeklinde planlanmıştır. Aktif terapi Türk Müziği eşliğinde yapılan postür ve gevşeme egzersizlerini içermektedir. Pasif terapide ise hastalara rahat bir pozisyonda yalnızca Türk Müziği dinletilmektedir. Çalışmada 3. terapiden sonra hastalara Türk Müziği ile terapi ve egzersizlere yönelik görüşme soruları sorulmuştur. Araştırma sonucunda hastaların tamamına yakınının egzersizlerin ve Türk Müziğinin ağrıların azalması üzerinde olumlu etkileri olduğu, pozitif düşüncelerine yardımcı olduğu, rahatladıkları, gevşedikleri, huzur buldukları ve Türk Müziği ile terapinin yaygınlaştırılması gerektiği görüşünde oldukları saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, terapi, baş ağrısı

INTRODUCTION

Therapeutic effect of music has started to be used more often in rehabilitation of medicine. Non-pharmalogical methods used in pain management can be classified in different ways. These are generally mentioned as physical, cognitive, behavioural and other complementary methods. Meditation, progressive relaxation, assisted imagining, rhythmic respiration, biofeedback, therapeutic touch, cutaneous stimulation, hypnosis, humour, acupressure, hot-cold use, ice massage and music therapy are among such methods (akt.Uçan and Ovayolu,2007:125). Many studies carried out have shown that music has positive effects on pain, anxiety, fear and stress, and it increases the life quality of individuals Good,2001:208.,

Chlan,2000:148., Hillard, 2003:113., Smolen,2002:126., Ebnesahidi,2008., Evans,2002:8., Clark, 2006:247., Henry,1995:295., Mitchell, 2006:131). It has been stated that music decreases heart rate, blood pressure, body temperature and breath rate; attracts the patient's attention to another point; increases chemotherapy-related nausea; serves as an important means that enhance the life quality of patients, especially in terminal period; decreases agitation; enhances the mood; and improves communication skills (akt.Uçan ve Ovayolu,2007:125,akt. Akin, 2007:40). Music is a unique stimulus because it results in both physiological and psychological outputs in the individual who listens to it. It is known that music therapy provides relaxation by affecting autonomic nervous system. Music affects right hemisphere of the brain and causes psycho-physiologic outputs; it makes the pain level decrease by causing encephalin and endorphin swing (Uyar ve Korhan, 2011:139, Thaut, 2005:303, Nilsson, 2008:780).

Therapy with Turkish music is one of the oldest therapies used in this field in the world. In the periods of Middle Asia, Seljuk and Ottoman empires, music therapy was attached great importance, hospitals were made, the scientists of such periods dealt with music therapy deeply and mentioned about its effects. Hereinafter, certain studies, recently carried out in Turkey, have been handled.

Uçan and his/her friends (2007) have searched the effect of Classical Turkish Music, which was listened during upper gastrointestinal system endoscopy, on certain values and satisfaction of patients and success of the operation.

According to the results of the research, the music listened to the patients included in experiment group before and during the operation does not affect pulse, blood pressure and oxygen saturation. However, it has been determined that the music makes significant effect statistically in all parameters related to patient

satisfaction (feeling, pain, trust, fear, etc. during the operation). Akın (2007) has searched the effect of music therapy on physiological symptoms of anxiety in patients supported with mechanical ventilation. At the end of the research, results in favour of experiment group have been obtained with respect to pulse rate, blood pressure, breath rate, age, gender and education level in experiment and control group. Şen and his/her friends (2010) have searched the effect and efficiency duration of music therapy on postoperative pain. This study has been carried out with 70 patients with caesarean operation between the ages of 20-40; 35 of them were included in experiment group and 35 of them were included in control group. In the experiment group, the patients were made to listen their favourite music for 1 hour by means of earphones after the operation. As a result, therapy with postoperative music has decreased the consumption of analgesic within the first four hours and postoperative pain level during 24 hours. In two different studies, the effect of relaxation exercises and Turkish music on the elimination of pains related to instrument playing in musicians. It has been determined at the end of the studies that such exercises and Turkish music have positive effects on pains (Jelen, 2012 and Uçaner,2010).

Scale

Scale items have been prepared by the researcher by revision of the related literature and reference to expert views. Accordingly, a scale pool consisting of 10 items has been formed and such 10 items have been submitted for the review of 2 experts in assessment and evaluation field. In line with the views of such experts, the number of items has been decreased to 5. One of these items is open-ended question, and the other four are closed-ended questions.

METHODOLOGY

The study is an experimental study. The experiment period has lasted for 3 weeks. The research has been carried out with 43 patients with headache, who

undergo treatment in Algology Department of Medical faculty of Gazi University. The study has been carried once a week within three week-period, accompanied by live music. As it is known, familiar melodies may cause people remember good or bad memories. In order not to confront with such a situation, pentatonic music and modes (vocal and instrumental), supposed not to have been listened by the group before, have been selected¹. In the study, violin, zither, lute, end-blown flute, *baglama*, gurgle and human voice have been used². After such three week-therapy session, a questionnaire related to the therapy process has been conducted to the patients

The study has been planned as active and passive music therapy. Active therapy includes posture and progressive relaxation exercises. In passive therapy, the patients have been made to listen music only, in a comfortable position (lying, sitting, etc.). The therapy is composed of posture exercises accompanied by music first, then passive therapy, progressive relaxation exercises accompanied by music and lastly passive therapy again. Using posture and relaxation exercises together with Turkish music during therapy has been initiated by the researcher in 2010. The method has been applied to various groups since 2010 and it has been observed that it has positive effects on pains (Jelen:2012, Uçaner,2010).

¹ After the first therapy, the patients were asked whether they listened to the music used in therapy before, and all of the patients have stated that they did not listen before.

² I extend my sincere thanks to academicians of Gazi University, Turkish Music State Conservatory, namely İnci Tuyan, Barış Gürkan, Emrah Tuncel, Tolga Oter, Murat Gürel, Serkan Günalçın, Selçuk Öztürk, Serkan Çakır, Barış Yavuz, and academicians of Gazi University, faculty of Medicine, department of Algology, namely Prof. Dr. Avni Babacan and Assoc. Prof. Nurten İnan, for their support during therapy process.

ANALYSIS

The data (questionnaires) have been transferred into electronic media and content analysis method, which is a qualitative research method, has been used in data analysis. The main objective in content analysis method is to obtain concepts and relation that can explain the collected data (Yıldırım and Şimşek, 2005:227). The patients have been coded by letter “H” and numbers have been used to mention the sequences of questionnaires. Hence, the patients have been coded as H34, H41, etc. during the analysis of data form³. The views of patients and their answers to the questions have been included as “quotation” in the section of findings and interpretation. In the analysis of data, expert opinions have been received⁴

Findings and Interpretation

43 people have participated in the study between the ages of 14-81; 39 of which are female and 4 of which are male. Hereinafter, answers given by patients to open-ended questions have been assessed.

Table 1: Views of Patients towards Effect of Music on Their Pains

<i>Theme: Effect of Music on the Pain</i>	<i>Number of People(f)</i>
<i>Sub-theme: Views related to psychological effects</i>	
The music makes me relax.	18
I feel at peace.	3
I am relaxing.	7

³ While analyzing the answers of patients, the replies have been sometimes included in a few sub-themes. Therefore, in some sun-themes, the frequency seems more than the number of participants.

⁴ I extend my sincere thanks to Dr. Süheyla Bozkurt for his/her support during the analysis of data.

I am calming down.	6
I am resting.	4
I feel sleepy.	3
I feel that my brain (head) clears itself.	5
It makes me think positively.	5
Total	51

Sub-theme: Views related to other effect

My pains have decreased.	7
I think that music is effective.	11
Total	18

As seen in Table 1, the patients have stated mostly that “music makes them relax” (*f*:18), “they think that music is effective” (*f*: 11), “they are relaxing” (*f*:7), and “their pains have decreased” (*f*: 7). In addition, “I am calming down, I feel my head clears itself, It makes me feel positively, I am resting, I feel sleepy, I feel at peace” are other views stated by patients. It can be said than the music has really positive effects on patients.

Table 2: Views related to Effect of Exercises on Pains of Patients

<i>Theme: Effect of Exercises on Pain</i>	<i>Number of People(f)</i>
<i>Sub-theme: Views related to psychological effects</i>	

The exercises make me relax.	13
I am relaxing.	7
Total	20
<i>Sub-theme: Views related to other effects</i>	
My pains have decreased.	7
It has made me feel my muscles.	9
I think that exercises are effective.	6
Total	22

Table 2 includes views of patients related to the effect of exercises on pains. With respect to the psychological effects of the exercises, the patients have stated mostly that “exercises make them relax” (*f:13*), and with respect to other effects, they have stated mostly that “it has made them feel their muscles” (*f:9*). In addition, “I am relaxing (*f: 7*), my pains have decreased (*f:7*) and I think that exercises are effective (*f:6*)” are other views stated by the patients. It can be seen that the exercises have positive effects on patients, just as music.

Table 3: Views of Patients related to Therapy Process

<i>Theme: Therapy Process</i>	<i>Number of People(f)</i>
<i>Sub-theme: Views related to psychological effects</i>	
Therapy makes me relax.	10

I am relaxing.	3
I feel at peace.	3
I am resting.	5
Total	21
<i>Sub-theme: Positive Views related to Therapy Process</i>	
It is a good practice.	20
I think it will be more beneficial in time.	11
Music is very good.	13
Toplam	
<i>Sub-theme: Negative Views related to Therapy Process</i>	
The hot temperature of the place has made me feel uncomfortable.	1
Total	1

Table 3 includes views of patients related to therapy process. The patients have stated mostly that the practice ($f:20$) and music ($f:13$) are very good, they think it will be more beneficial in time ($f:11$) and therapy makes them relax ($f:10$). On the other hand, “the hot temperature of the place has made me feel uncomfortable” ($f:1$) is the negative view related to the therapy process. It can be thought as a result of all these views that the therapy process has been positive for patients.

Examples selected randomly from the answers given by the patients to the question “do you think that music is effective in the decrease of your pains?”:

H29: *"The rhythm of the music is very relaxing. Gurgle also provides serenity. I felt my body was relaxing".*

H33: *I feel very relaxing and my pain reduced. I think it will be very effective".*

H10: *"I felt that my body was relaxing and my headache reduced".*

Examples selected randomly from the answers given by the patients to the question "do you think that exercises are effective in the decrease of your pains?":

H4: *"Feeling my muscles and relaxing again have made me so relax that I cannot explain by words".*

H15: *"Stretching and relaxing exercises reduces the pain".*

H25: *„I felt comfortable physically and mentally.“*

Examples selected randomly from the views of the patients related to "music therapy process":

H3: *"During listening to the music, I felt that I was in a train travelling along green areas and I was watching the route of train".*

H10: *"It is a beautiful and relaxing music type that I have not listened before. I want to listen to it every week."*

H11: *"I am very pleased to have participated in this therapy. When I attend music therapy sessions, I feel that my body relaxes and I wrap myself up in a totally different body. I feel at peace very much".*

H19: *“I have heard about such kind of therapy before. But I have never thought it would be so effective and enjoyable. I will recommend this therapy to my friends”.*

H43: *“I have undergone this therapy three times. I want to come more often but the hour is a bit early for me because I live in a distant place and it takes too time to arrive. And it may be more relaxing in a green area and by a water source.”*

CONCLUSION

At the end of the research it has been determined that the applied therapy has really positive effects on patients. The patients have stated that it made them think positively, relax, feel at peace, rest, calm down and reduce the pains. Besides positive effects, music therapy is a cost-efficient therapy which is free of side effects, and as stated by the patients it must be popularized. Recently, Ministry of Health has founded a department related to traditional, complementary and alternative medical practices, and a music therapy commission has been formed within such department. The department has initiated active studies in 2013 on subjects such as creation of legislation about practices, certification of practitioners for competency, searching and analyzing studies of domestic and international institutions and agencies, supervising practice centres and practitioner. When we consider the situation in universities, education on music therapy is provided in a few universities in Turkey (Gazi University Turkish Music State Conservatory, İstanbul University Faculty of Medicine, etc.) at graduate and postgraduate levels as compulsory and elective courses. These developments are really positive however music therapy departments should be established in universities in Turkey, graduate and postgraduate education programs should be provided and music therapy should be handled in a scientific manner.

Bibliography

Akın, E.(2007). Mekanik Ventilatör Desteğinde Olan Hastalarda Müzik Terapinin Anksiyetenin Fizyolojik Belirtilerine Etkisi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.

Chlan, L. (2000), Effects of a Single Music Therapy Intervention on Anxiety, Discomfort, Satisfaction and Compliance with Screening Guidelines in Outpatients Undergoing Flexible Sigmoidoscopy, *Gastroenterology Nursing*.

Clark, M., Isaacks, G., Wells, N et al.(2006), Use of Preferred Music to Reduce Emotional Distress and Symptom Activity During Radiation Therapy, *Journal of Music Therapy*.

Evans, D. (2002), The Effectiveness of Music as an Intervention for Hospital Patients: a Systematic Review. *Journal of Advanced Nursing*.

Ebneshahidi, A., Mohseni, M.(2008), The Effect of Patient Selected Music on Early Postoperative Pain, Anxiety and Hemodynamic Profile in Cesarean Section Surgery, *Journal of Alternative and Complementary Medicine*.

Good, M., Stanton, M., Grass, A, Anderson, G, et al (2001), Relaxation and Music to Reduce Post-surgical Pain, *Advanced Nursing*, Volume:33

Henry, L. (1995), Music Therapy: A nursing Intervention for Control of Pain and Anxiety in the ICU. A Review of the Research Literature, *Dimension Critical Care Nursing*.

Hillard, R. (2003), The Effects of Music Therapy on the Quality and Length of Life of People Diagnosed with Terminal Cancer, *Journal Music Therapy*.

Karagözoğlu, Ş., Tekyaşar, F., Yılmaz, F.(2012). Effects of Music Therapy and Guided Visual Imagery on Chemotherapy-induced Anxiety and Nausea-Vomiting. *Journal of Clinical Nursing*.

Mitchell, L., MacDonald, R. (2006), An experimental Investigation of the Effects of Preferred and Relaxing Music Listening on Pain Perception. *Journal of Music Therapy*.

Nilsson, U. (2008), The Anxiety and Pain-reducing effects of Music Interventions: A Systematic Review. *Aorn*.

Smolen, D., Topp, R., Singer, N.(2002), The Effect of Self-selected Music During Colonoscopy on Anxiety, Heart Rate and Blood Pressure. *Applied Nursing Research*.

Şen, H., Yanarateş, Ö., Sızlan, A., Kılıç, E., Özkan, S., Dağlı, G. (2010). Müzik İle Tedavinin Postoperatif Ağrıdaki Etkisi ve Etkilik Süresi, *Ağrı Dergisi*, 22 (4), sayfa 145-150

Thaut, M. (2005). *The Future of Music in Therapy and Medicine. Analysis of the New York Academy of Science*.

Uçan, Ö., Ovayolu, N.(2007). Kanser Ağrısının Kontrolünde Kullanılan Nonfarmakolojik Yöntemler, *Fırat Sağlık Hizmetleri Dergisi*, Cilt 2, sayı 4.

Uçan Ö., Ovayolu, N., Savaş, C.(2007). Üst Gastrointestinal Sistem Endoskopisi İşleminde Dinletilen Müziğin Hastaların Bazı Değerlerine, Memnuniyete ve İşlemin Başarısına Etkisi, *Atatürk Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Dergisi*.

Uçaner, B., Öztürk, F.(2010). Keman ve Flüt Öğrencilerinde Çalgı Çalmaya Bağlı Ağrıların Giderilmesinde Türk Müziği Eşliğinde Yapılan Gevşeme Egzersizlerinin Etkisi, ISME (International Society for Music Education), Çin.

Uyar, M.,Korhan, E. (2011). Yoğun Bakım Hastalarında Müzik Terapinin Ağrı ve Anksiyete Üzerine Etkisi, Ağrı Dergisi.

Jelen, B., Uçaner, B.(2012). The Effectiveness of Loosening Up Exercises Accompanied by Turkish Music on Adult Beginner Piano Students, ISME (International Society for Music Education), Yunanistan.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0003>

ŞED MAKAM MI ŞED İCRÂ MI?

Dr. A. Başak İlhan Harmancı¹

*Marmara Üniversitesi, Türkiye
basakilhan75@hotmail.com*

ÖZET

Arel-Ezgi-Uzdilek nazari sisteminin makam tasnifinde yer alan şed makam terimi, günümüzde halen tartışmalı bir kavram olmayı sürdürmektedir. Şed kavramı Safiyüddin tarafından makam manasında kullanılmış ise de, kendisinden sonra tabakat kavramının yerini alarak aktarım (transposition) anlamında kullanılmıştır. Edvârlar incelendiğinde şed makam adı altında bir sınıflandırma mevcut olmadığı görülmektedir.

Gerek Şed olduğu iddia edilen makamlarda bestelenmiş eserler üzerinde Türk Mûsikîsi repertuarında yapılan incelemeler, gerekse edvarlarda yapılan makam incelemeleri Türk mûsikîsinde “şed (aktarılmış) makam” diye bir kavramın olmadığını, şed icrânın söz konusu olduğunu ortaya koymaktadır.

Makalemizin amacı da halen sürmekte olan şed makam tartışmasına açıklık getirerek, şed olduğu iddia edilen makamların –makam akrabalıklarını da ortaya

¹ Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Dr.

koyarak- başlı başına farklı seyir özellikleri olan makamlar olduğunu gözler önüne sermektedir.

Anahtar Kelimeler: Şed, transpoze, aktarım, şed makam.

ABSTRACT

The term of “şed maqam”, which is located Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical system’s classification of Maqam, continues to be a controversial concept. The concept is used in the sense of Maqam by Safiyüddin, after him, taking the place of the concept of Tabaqat, transposition means used. When the edvar’s is examined it is observed that a classification does not exist under the name of “Şed Maqam”. Both, the investigations of compositions which is alleged şed Maqam and maqam studies in Edvar’s reveals that there is no such concept as “Şed maqam” in Turkish Classical Music and there is only “şed performance”.

The purpose of this article, by clarifying the ongoing discussion of the Sed Maqam, to reveal that maqams, which is alleged şed (transpose), have the characteristics of different cruise itself.

Keywords: Transposition, transpose maqams.

Arapça kökenli bir kelime olan “şedd” (çift “dal” harfiyle yazılır) çekmek, sürüklemek, bağlamak manasına gelip, mûsikî ıstılahı olarak da “bir ses dizisi veya eserin tümünün aralıkları aynen korunarak başka bir perdeye aktarılması” anlamını taşımaktadır. Sözlük ve ansiklopedilerde “şed” terimine karşılık olarak Batı Müziği’ndeki “transposition” terimi kullanılmıştır. Şed teriminin detaylı olarak incelenmesi ve şed makam ile ilgili açıklamalara geçmeden evvel transposition üzerinde biraz durmak istiyoruz.

Batı Müziği’nde bir eserin başka bir perdeye aktarılması için başlıca sebepler şunlardır:

1- Transpoze² adı verilen, eserin orijinal tondan yazılmış notasını çaldıklarında farklı ses veren enstrümanların için kullanılan aktarım:

Müzisyenler arasında herkesin her perdeyi aynı isimle adlandırması toplu icra, müzikal paylaşım vb. durumları kolaylaştırmaktadır. Bu sebeple 440 hertz frekanstaki A perdesi standart olarak ortak perde (concert pitch) olarak kabul edilmiştir. Bu ortak sesi kabul eden enstrümanlar “C (Do) enstrüman” olarak tanımlanmaktadır. Bu sebeple C (do), Batı Müziği’nde tabii donanımdır. C (Do) enstrümanlar dışında kalan enstrümanlar ise transpoze olarak adlandırılır. Klarnet, korno, saksafon, trompet, kornet en çok bilinen transpoze enstrümanlardır. Bβ klarnet orijinal notadaki C perdesini icra ettiğinde Bβ olarak seslendirir. İcrada ortaklığı sağlamak için C majör bir eserin Bβ klarnet partisi D majör tonundan yazılır. Aşağıda transpoze enstrümanlar ve tonları verilmiştir:

Orijinal Ton C Sazlar için	Dβ flüt veya Piccolo	İngiliz Kornosu, F Korno, F Alto	Bβ Sop. Sax. Bβ Tenor Sax. Bβ Bas Sax. Bβ Klarnet Bas Klarnet Bβ Kornet Bβ	Eβ Alto Sax. Eβ Bariton Sax. Eβ Klarnet Eβ Alto Klarnet	A Klarnet	D Korno	Trom.-Bass Anahtar Bariton- Bass Anahtar Eβ ve Bβ Tuba
-------------------------------------	----------------------------	---	--	---	--------------	------------	--

² Fr. Transposè: aktarmak

			Trompet				
G# (Aβ)	G	D# (Eβ)	A# (Bβ)	F	B	F# (Gβ)	G# (Aβ)
A	G# (Aβ)	E	B	F# (Gβ)	C	G	A
A# (Bβ)	A	F	C	G	C# (Dβ)	G# (Aβ)	A# (Bβ)
B	A# (Bβ)	F# (Gβ)	C# (Dβ)	G# (Aβ)	D	A	B
C	B	G	D	A	D# (Eβ)	A# (Bβ)	C
C# (Dβ)	C	G# (Aβ)	D# (Eβ)	A# (Bβ)	E	B	C# (Dβ)
D	C# (Dβ)	A	E	B	F	C	D
D# (Eβ)	D	A# (Bβ)	F	C	F# (Gβ)	C# (Dβ)	D# (Eβ)
E	D# (Eβ)	B	F# (Gβ)	C# (Dβ)	G	D	E
F	E	C	G	D	G# (Aβ)	D# (Eβ)	F
F# (Gβ)	F	C# (Dβ)	G# (Aβ)	D# (Eβ)	A	E	F# (Gβ)
G	F# (Gβ)	D	A	E	A# (Bβ)	F	G

Transpoze enstrümanlar tablosu

2- Vokal icrada, eseri icracının daha rahat seslendirebilmesi için orijinal tonundan farklı bir tona aktarım:

Eserin yazıldığı ton icracıyı çok yüksek veya çok düşük olduğu notlar ile zorluyorsa, eserin tonunu değiştirmek çok daha iyi bir performans ile sonuçlanacaktır.

3- Bazı enstrümanların eseri daha kolay çalmasını sağlamak için farklı tona aktarım:

Yaylı ve mızraplı sazlar parmak pozisyonları ve akort açısından diyez donanımlı tonlarda rahat ederken, pirinç ve tahta nefesliler bemol donanımlı tonları tercih ederler.

Batı müziğindeki bu transpoze sebepleri Türk Mûsikîsi'nde de aynen geçerli olmakla birlikte gerek enstrüman gerekse vokal için orijinal tondan farklı bir tona aktarılmış nota yazımı kullanılmamıştır. Türk Mûsikîsi'nin transpoze sazı olan ney, icra hususunda temel noktayı oluşturmaktadır. Uzunluklarına göre karar sesleri değişen neylerin çeşitleri ve frekansları aşağıda verilmiştir:

Ney Çeşidi	Türk Mûsikîsi'nde kullanıldığı yere göre	Karar Perdesi (Batı Müziği)	Ortalama Boyu
Bolâhenk Nisfiye	Yerinden	E (Mi)	520 mm
Bolâhenk-Süpürde Mâbeyni	Yarım ses	Eβ (Miβ)	550 mm
Süpürde	1 ses	D (Re)	580 mm
Müstahsen	1,5 ses	C# (Do#)	620 mm
Yıldız	2 ses	C (Do)	665 mm
Kızneyi	4 ses	B (Si)	710 mm

Kız-Mansur Mâbeyni	4,5 ses	Bβ (Siβ)	745 mm
Mansur	5 ses	A (La)	780 mm
Mansur-Şah Mâbeyni	5,5 ses	G# (Sol#)	820 mm
Şah	6 ses	G (Sol)	860 mm
Davud	7 ses	F# (Fa#)	910 mm
Davud-Bolâhenk Mâbeyni	7,5 ses	F (Fa)	970 mm
Bolâhenk	8 ses (Oktav)	E (Mi)	1040 mm

Yerinden icra edilen Rast makamının karar sesi Sol olarak yazılmış bir nota müstahsen ney tarafından icra edildiğinde karar sesi Mi, Kızneyi tarafından icra edildiğinde, Mansur ney tarafından icra edildiğinde ise Do olacaktır.³

Görüldüğü üzere transposition terimi gerek Batı gerekse Türk Mûsikîsi'nde icra alanını ilgilendiren bir olaydır. Beste bestekâr tarafından orijinal tonunda yapılır, icra kolaylığı sağlamak için eser istenilen perde üzerine veya tona aktarılır. Batı müziğinde orijinal ton ve aktarılan ton nadiren eserin üzerine yazılırken, Türk Mûsikîsi'nde ise eserin aktarılmış notasının yazılması düşünülmemiş, sadece icracının yapacağı aktarımı bilmesi yeterli görülmüştür.

Transposition kavramını açıkladıktan sonra şed kavramı üzerinde durmak istiyoruz. Edvar kitapları incelendiğinde şed terimi ilk olarak Safiyyüddin Abdülmü'min el-Urmevî'nin *Kitabü'l-edvâr*'ında çoğul şekli olan *şüdûd* kelimesiyle karşımıza çıkmaktadır. Safiyyüddin ana makamlar sayılan 12 devri (Uşşak, Nevâ, Bûselik, Rast, Hüseyinî, Hicâzî, Rehâvî, Zengûle, Irak, Isfahan, Zirefkend ve Büzürg)

³ Batı Müziğinde A 440 Hz. frekansı Türk Müziğinde Nevâ perdesi olarak kabul edildiğinden, yerinden icrada Rast perdesi D, Müstahzen akortta Rast Perdesi B, Kızneyi akortta Rast perdesi A, Mansur akortta Rast perdesi G olacaktır.

şüdüd (şedler) olarak adlandırmıştır. Bunların dışında kalanlar âvâze⁴, şu'be⁵ ve terkîpler⁶ şeklinde sıralanmışlardır. Makam mânâsında kullanılan şed terimi sadece Safiyüddîn'in edvârında görülürken kendinden sonra yazılmış edvâr kitaplarında şed'in yerini makam terimi almıştır. Görüldüğü üzere Safiyüddin'de geçen şed teriminin transposition ile uzaktan yakından bir ilgisi yoktur. Transposition'ı ifade etmek için bir başka ıstılah “*tabakât*” terimi kullanılmıştır. Safiyüddin 17 perdeden oluşan tabakât'ı “*bir başka konumda olan devirlerin sesleri*”⁷ olarak tanımlarken, el-Merâğî: “*kendi yerinden veya kendi yeri dışında çıkarılan bir aralık, cins veya devirden*”⁸ ibaret olduğunu ifade etmiştir.

XV. yy. mûsikî âlimlerinden Hızır b. Abdullah tabakât terimini kullanmadan seçilmiş bir düzen ve başlangıç sesinin değişimleri ve meydana gelen yeni perde isimlerinden bahsetmiş; Fethullah Şirvânî⁹ ve Lâdikli Mehmed Çelebi¹⁰ ise edvârında 17 perdeye yapılan aktarımları tabakât başlığı altında açıklamışlardır. XV. yy.'da kullanılan *tabakât* daha sonra yazılan edvârlarda kullanılmazken, *şed* terimi transposition anlamında *tabakât*'ın yerini almıştır. Bu döneme kadar yapılan incelemede *Şed Makam* terimine hiçbir şekilde rastlanmamıştır. Bu terim karşımıza ilk olarak Dimitrius Kantemir'in edvârında çıkmaktadır. Kantemir şed makamı “*Şed makam oldur ki bizzat makam olanın dördüncü perdesinde olur ve karargâhı olmayan perdede karar eder; yâni Dügâh'ı Aşîrân, Segâh'ı Irak, Çargâh'ı Rast edip bir makamın üzerinde tasnif olan nesneyi dördüncü olan perdenin makamında*

⁴ Geveşt, Gerdâniye, Nevruz, Selmek, Mâye, Şehnâz ve daha sonra ilâve edilen Hisar gibi sesleri bir oktav tarafından kapsanmayan ezgi örnekleridir.

⁵ Başlangıç ve karar perdeleri göz önüne alınarak uygulanan ezgi seyirleridir. Bazı mûsikî bilginleri edvârlarında dört, bazılarınca yirmi dört olarak şu'beden bahsetmişlerdir. Dört şu'be: Yegâh, Dügâh, Segâh, Çargâh olarak sıralanırken, yirmi dört şu'be: Yegâh, segâh, çargâh, pençgâh, aşîrân, nevrüz-ı Arab, mâhur, Nevruz-ı hârâ, nevrüz-ı bayâtî, hisar, nühüft, uzzâl, eviç, nîrîz, müberkâ', rekb, sabâ, hümâyun, zâvil, ısfahanek, bestenigâr, nihâvend, hûzî ve muhayyer olarak verilmiştir.

⁶ Âvâze ve şu'belerin bir araya getirilmesiyle oluşan birleşik makamlardır.

⁷ M. Nuri UYGUN, *Safiyüddün Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999, 98.

⁸ Ubeydullah SEZİKLİ, *Abdülkâdir Merâğî ve Câmîu'l-Elhân'ı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 2007, 153.

⁹ Bayram AKDOĞAN, “*Fethullah Şirvânî ve “Mecelletu'n-fi'l-Müsika” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Müsiki Nazariyatındaki Yeri*”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1996, 228-229.

¹⁰ Hakkı TEKİN, “*Lâdikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*”, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Niğde 1999, 154-156.

çalınır, lâkin âgâh ol ki bu ma'kûle şedd makamları hânendelerde bir vechile teşhis olmayıp yalnız sâzendelerde câ-be-câ müstâ'mellerdir"¹¹ şeklinde tanımlamıştır. Burada dikkatimizi çekecek olan husus tanımın sonunda yer alan "lâkin âgâh ol ki bu ma'kûle şedd makamları hânendelerde bir vechile teşhis olmayıp yalnız sâzendelerde câ-be-câ müstâ'mellerdir" ifâdedir. Bu ifâdede şeddin sadece farklı perdeye aktararak icra eden sâzendeler tarafından teşhis edilip kullanıldığı belirtilerek şeddin icrayı ilgilendiren bir husus olduğu açıkça ortaya konulmuştur. Başlangıçta transposition'a yaptığımız açıklamada da bu hususu belirtmiştik. Dolayısıyla Kantemiroğlu'nun edvârında bahsettiği şed, icra esnasında bir makamın orijinal karar sesi yerine bir başka perdede icra edilmesi olayıdır ve makamın asli bünyesi, seyir özellikleri aynen muhafaza edilmektedir. Kantemiroğlu da edvârında bu tezimizi destekler mahiyette: "Bilmiş ol ki, şed makam dediğimiz mahsus ve bizzat makam değildir, velâkin târif-i makamatta zikr olunduğu vech üzere, bir makamın üzerinde tasnif olunan nesneyi dördüncü perdede ya dahî tizi ya dahi nerme tutup çalınır ve bu ma'kûle şed yolları yalnız sazendeye mahsus verilmiştir ve hânende nefesinden bir vechile fasl ü tefrik olamazlar."¹² şeklinde açıklamamıştır.

Abdülbâkî Nâsır Dede de *Tedkîk ü Tahkîk* adlı eserinde Safiyyüddîn'den kendisine kadar gelen süreçte kabul edilen makam, ağaze, şu'be, terkîbat kavramlarını aynen kabul ederken sâdece 12 makamı 14'e çıkarmıştır. Onun edvârında da şed makam tâbiri yoktur.

Safiyyüddîn'den Abdülbâkî Nâsır Dede'ye kadar olan dönemde makam sınıflandırması makam, ağaze, şu'be ve terkîbat olarak belirlenirken, şed makam diye bir unsur hiçbir şekilde eserlerde yer almamıştır. Hattâ XX. yy.'da bile bu kavramı kabul etmeyip kullanmayan nazariyeciler bulunmaktadır. Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz ikilisinin yazdığı nazariyat kitabında şed makam diye bir tasnif

¹¹ Yalçın TURA, "Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı", Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 42.

¹² Yalçın TURA, "Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı", Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I,

bulunmamakta, makamlar basit ve bileşik olarak iki kısma ayrılmaktadır. Yalçın Tura¹³, Cinuçen Tanrıkorur¹⁴, Yavuz Özüstün gibi müzikologlar da gerek mûsikî sohbetlerinde, gerekse yazdıkları eserlerde şed makam diye bir makam anlayışının yanlışlığından, şed teriminin sadece icrayı ilgilendiren bir unsur olduğundan bahsetmişlerdir.

Şed makam terimini kullanan, tanıtan ve şed makam tartışmasını başlatan Arel-Ezgi-Uzdilek ekolü olmuştur.

H. Sâdeddin Arel şeddi “*Bir makamı, asıl mevkiinden başka bir yere götürmek, o makamın şeddini yapmak olur*” şeklinde tarif ederken, Dr. Suphi Ezgi ise “*Basit veya mürekkep bir makamın umûmî dizideki mevkiinden gayri onun muhtelif sesleri üzerlerine yapılan menkulleri*” olarak tanımlamıştır. Bu tanımlarda Sistemci Okul’daki tabakât ile şeddin aynı anlamlarda kullanılmış olduğu görülmektedir. Fakat tanımın devamında Arel açıklamalarına şöyle devam etmiştir: “*Herhangi bir makamın şeddini ondan başka bir makam imiş gibi aynı isimle anmak doğru değildir. Çünkü basit veya mürekkep bir makamı 24 gayr-i müsâvî taksimatlı umûmî dizinin müteaddid perdelerine göçürüp şed yapabiliriz; bunlar müstakil makam olmaz; aynı makamın kendi mevkiinden başka yerdeki şekli olur. Fakat şimdiye kadar bazı şed makamlara birer ayrı isim verilmiş olduğu için biz yalnız böyle isimlendirilmiş bulunanları gözden geçireceğiz.*”¹⁵ Arel bu açıklamada, şed makam adını verdiği ileride açıklayacağımız 14 makamın kendi durak perdelerinden başka perdelerle aktarılmış halleri olduğunu söylemekte, onların Nihâvend, Sultânîyegâh, Acemaşîran, Mâhur vb. konulmuş isimlerle

¹³ Yalçın TURA, *Türk Mûsikîsi’nin Mes’eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998, 144.

¹⁴ Basılmamış Ud Metodu’ndan: “*Arel-Ezgi nazariyatındaki üçlü tasnif (basit-şed-mürekkep) bize göre yanlıştır. Zira Türk mûsikîsinde “şed (aktarılmış) makam” diye bir kavram yoktur. Çeşitli akortlara (perdelerin nisbî perstlik ve tizliği) tâbî olan aktarılmış icra vardır (meselâ, Dügâh perdesi yerine Hüseyinî-aşîrân perdesinde karar veren Uşşak makamı); ama değişik bir perdeden icra edilen makam, seyir özelliğini koruduğu sürece değişik bir makam olmaz, dolayısıyla adı değişmez. Adı değişiyorsa seyri değişiyor demektir; seyri değişiyorsa zaten aktarma sayılmaz.*”

¹⁵ H. Sâdeddin AREL, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 281

adlandırılmasının yanlış olduğunu ifade etmektedir. Hakikatte yapılması gerekenin hangi perde durak olarak kullanılmış ise o perdenin ismiyle asıl makamın adının yan yana getirilmesi olduğunu söyleyerek örnek olarak Bûselik’de Hicaz, Rast ’ta Karcığar tabirlerini vermiştir.¹⁶ Bu açıklama şed icra için doğru bir açıklamadır. Bûselik Dügâh perdesinden de Rast perdesinden de icra edilse yine Bûselik’tir. Fakat sorun, Arel tarafından şed makam olarak tasnif edilen bu makamların, kendine has seyirleri, yapıları ve özellikleri olan makamlar olmasıdır. Herhangi bir makamın aktarılmasından doğmuş makamlar değildirler. Arel sisteminin en büyük açığı olan makamı dizi olarak düşünüp seyir unsurunu ihmal etmek bu yanlış sınıflandırmanın doğmasına yol açmıştır.

Arel’in şed makam olarak sınıflandırdığı 14 makam şöyle sıralanmaktadır:

- A- Çargâh makamının şedleri: 1- Acemaşîran, 2- Mâhur
- B- Bûselik makamının şedleri: 3- Nihâvend 4- Sultânîyegâh 5- Ruhnevâz
- C- Kürdî makamının şedleri: 6- Kürdîlihiczâkâr 7- Aşkefzâ 8- Ferahnümâ
- D- Zirgüleli Hicaz makamının şedleri: 9- Evcârâ 10- Sûzidil 11- Şedaraban
12- Zirgüleli Sûznâk, 13- Hicazkâr
- E- Segâh makamını şedleri: 14- Heftgâh

Bu on dört makam haricinde dizi olarak düşünüldüğünde orijinal karar sesinden başka bir perdeye aktarılmış farklı makamlar da sayılabilecekken (Rast dizisinin Dügâh perdesine aktarılması sonucu oluşacak Nişâburek Dizisi, Irak dizisinin Segâh perdesine aktarılması sonucu oluşacak Segâh dizisi gibi), neden sadece bu makamların şed olarak isimlendirildiği hakkında bir açıklama yapılmamıştır. Eğer sadece dizinin bir başka perdeye aktarımı söz konusu ise örnek verdiğimiz diziler de başka perdelere aktarılmıştır; eğer aktarılmış halleri ile orijinal halleri arasındaki seyir farklılıkları söz konusu ise bu makamların

¹⁶ H. Sâdeddin AREL, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 281

hepsi kendine has özellikleri ve isimleri olan makamlardır ve bunları şed makam diye sınıflandırmak yanlıştır.

Bütün bu açıklamalardan sonra Arel ekolünün şeddinin yapıldığını iddia ettikleri beş makam ve bunların şedleri olan on dört makamın incelemesine geçebiliriz.

A- ÇARGÂH MAKAMI VE ŞEDLERİ

ÇARGÂH MAKAMI

Çargâh makamı günümüzde üzerinde en çok ihtilaf olan makamlardan biridir. Bu ihtilafın sebebi Arel ekolünün ana dizi olarak kabul ettiği Çargâh ile Arel sistemine kadar kullanılan, besteler yapılan Çargâh makamının birbiriyile uzaktan yakından alakası olmamasıdır. Çargâh makamında bestelenmiş eserlerin çoğu dinî içerikli eserler olup, repertuarımızda çok fazla bu makamda eser bulunmamaktadır.

Çargâh ile ilgili bilgilere ilk olarak XIV. yy. başlarında Kutbüddin Şirâzî'nin *Dürretü't-Tâc li-Gurreti'd-Dîbâc* adlı ansiklopedisinin riyaziyat bölümündeki mûsikî bahsinde rastlıyoruz. Şirâzî, Çargâh'ı dokuz şu'benin içinde zikretmektedir. Çargâh dizisi üzerinde Do notasının vurgulanması ile Rast etkisi, Re notasının vurgulanması ile de Dügâh etkisinin diziyeye hakim olacağını belirtmiş ve diziyi şu şekilde vermiştir:¹⁷



Aynı yüzyılda yaşamış Fethullah Şirvânî ise edvârında Çargâh'ı 24 şu'be içinde zikretmiş fakat perdeleri hakkında herhangi bir bilgi vermemiştir.¹⁸

¹⁷ Owen WRİGHT, *The Modal System of Arab and Persian Music*, Oxford University Press 1978, 174-175, 287.

¹⁸ Bayram AKDOĞAN, "Fethullah Şirvânî ve "Mecelletun fi'l-Mûsika" Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1996, 226.

Abdülkadir el-Merâğî de Şîrvânî gibi Çargâh'a 24 şû'be içinde yer verirken; icrâcılarının nazarında Ha-V-D-A seslerinden oluşan dörtlü Çargâh, Ha-V-D seslerinden oluşan Çargâh-ı Rekb, Ha-V seslerinden oluşan Çargâh-ı Muberka, Çargâh-ı Mâhûr, Gerdâniye Çargâhı ve Çargâh-ı Nevrûz-ı Hârâ olmak üzere altı çeşit Çargâh olduğunu ifade etmiştir. Şîrâzî'nin verdiği dizi ile benzerlik gösterir biçimde dört sestten oluşan aşağıdaki diziyi vermiştir:¹⁹



Alişah b. Hacıbüke²⁰ ve Ladikli Mehmed Çelebi²¹ de Abdülkadir el-Merâğî ve Kutbüddin Şîrâzî gibi Çargâh'ı 24 şû'be içinde sayıp, aynı aralıkları taşıyan dörtlüyü örnek olarak vermişlerdir. XV. yüzyılın diğer önemli mûsikî bilgini Hızır b. Abdullah Çargâh şû'besinin perde isimlerini vermezken, Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf şû'be şeklinde tarif etmiştir: “*evvel Çargâh hemân, segâh hemân, düğâh hemân, yekgâh evi rast, karargâh nerm âgaze tizi, düğâh evi hüseyinî, yekgâh evi isfahan, segâh evi kûçek, Çargâh hemân*”. Bu tarifin perdeleri ise şöyle verilmiştir:



Kadızáde Tirevî en detaylı açıklamayı veren mûsikî âlimlerinden biridir. Tirevî mûsikî risâlesinde dört şubeden biri olarak kabul ettiği Çargâh'ı şöyle tanımlar: “*Çargâh oldur ki cüz'i zengüle ola, nevi ahir kendu hanesinden hod imiş idik ki segâh hanesi üstünde olur, kendu hanesinden agaze edib, aşaga gidip segâh ve*

¹⁹ Ubeydullah SEZİKLİ, 75.

²⁰ Ahmet ÇAKIR, *Alişah Hacıbüke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 1999, 46, 134.

²¹ Hakkı Tekin, *Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, Niğde 1999, 161-162.

*dügâh ve rast hanelerin seyr edip, yine kendi hanesine çıkar, kendi hanesinden yukarı zengule için pençgâh hanesi Çargâh hanesine karib olmuştu, ol perdeye uğrayıp ondan yukarı hüseyini hanelerin seyir edip, gelip yine kendi hanesinde karar eder, Çargâhın agazı ve karargâhı yine kendi hanesidir... ”.*²²

XVI. yy.’da Seydî *el-Matlâ* adlı eserinde Çargâh’ı dört şu‘be’den üçüncüsü olarak zikrederken “*Girü Çargâh evinde ibtidâ it / Var otur Râst evinde hoş sadâ it*”²³ şeklinde bir tanım yapmıştır.

XVII. Yüzyıl nazariyatçılarından Dimitrius Kantemir (ö. 1723) Çargâh makamını, “*Çargâh makamı ulu ve tam perdelerin makamlarındandır. Perde dairesinde kutb olarak kendi perdesini alır ve gerek kalın perdelerden incelere, gerek ince perdelerden kalınlara doğru gelindiğinde Çargâh perdesinde kendini gösterir*”²⁴ şeklinde izah ederken “Çargâh makamının hükmü” bahsinde makamın dar bir yapıya sahip olduğunu, hiçbir terkipte uyuşmadığını bu nedenle de Çargâh makamında bestelenmiş eserlerin oldukça az olduğunu söyler.

Kutb-ı Nâyî Osman Dede (ö.1729), *Rabt-ı Ta’birat-ı Mûsikî* adlı eserinde Çargâh makamını, Çargâh perdesinden başlayan Segâh ve Dügâh perdelerini gösteren ve sonra yine segâh gösterip Çargâh’ta karar eden bir makam²⁵ şeklinde izah etse de kendi bestesi olan Çargâh Âyin-i Şerifi’nde Çargâh’ı, Sabâ makamının üçüncü derecesinde karar veren bir yapıda kullanmıştır.

Abdülbâkî Nâsır Dede *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde “*Acem ve Gerdâniye ve Muhayyer perdesinde ziyâde seyr ile Sabâ âğaze idüb, Çargâh perdesinde karar ider ve bunda cemi ‘an ittifak vardır*” şeklinde açıklamada bulunur.

²² M. Nuri UYGUN, Kadızade *Tirevi ve mûsiki* risalesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1990, 41.

²³ Seydî, *el-Matlâ*, 12a.

²⁴ Yalçın TURA, “Kitabu ‘İlmi’l-Musiki ‘ala Vechi’l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 59.

²⁵ Süleyman ERGGUNER, Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve *Rabt-ı Ta’birat-ı Mûsikî*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991, 120.



XX. yy. müzik nazariyatçılarından İsmail Hakkı Bey (ö. 1927), *Mûsiki Tekâmül Dersleri* adlı eserinde Çargâh makamını Türk Çargâhı ve Arab Çargâhı olarak ikiye ayırır. Türk Çargâhı'nı Sabâ perdesinin üçüncü derecesinde kalan, Arab Çargâhını ise Çargâh perdesinde Rast'lı kalış yapan Çargâh olarak düşündüğü görülür.²⁶ Abdülkadir Töre ve Ekrem Karadeniz (ö. 1981) Çargâh makamını Sabâ'lı olarak tarif ederken, İsmail Hakkı Bey'in tasnifine benzer şekilde "Arap Çargâhı" denilen bir tür Çargâhın olduğunu da naklederler.²⁷

XV. yy.'dan Arel-Ezgi-Uzdilek ekolüne kadar yaptığımız incelemede Çargâh'ı, Çargâh perdesi üzerinde -Sabâ makamında kullanılan - Hicaz çeşnisi ve Rast perdesi üzerindeki Rast çeşnisini birleştirerek kullanan ve Çargâh perdesi üzerinde karar veren bir makam karakterinde görmekteyiz. XV. yy.'da ekseriyetle Rast perdesi üzerindeki Rast çeşnisi Çargâh şubesini tanımlamak için kullanılırken, Kadızâde Tirevî ve Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf gibi mûsikî nazariyecileri Sabâ perdesi de denilen Hicaz perdesini tariflerinde kullanmışlardır. XVIII. yy.'dan itibaren Rast perdesi üzerinde Rast ve Çargâh perdesi üzerinde Sabâ'lı kalışların bir arada kullanıldığı bir makam yapısı kullanılmıştır.

Arel-Ezgi-Uzdilek ekolünde ise Çargâh makamı ana dizi olarak kabul edilmiş ve Batı Müziği'ndeki Do Majör ile aynı olduğu belirtilmiştir. Dizi olarak verilmiştir. Seyri ise çıkıcı veya inici çıkıcı, güçlüsü ise Rast veya Gerdâniye perdesi olarak belirtilmiştir.

²⁶ Nermin KAYGUSUZ, *Muallim İsmail Hakkı Bey ve musiki tekâmül dersleri: Muallim İsmail Hakkı Bey'in hayatı, sanatçı kişiliği, musiki tekâmül dersleri*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul 2006, 37.

²⁷ Ekrem KARADENİZ, *Türk musikisinin nazariye ve esasları*, Türkiye İş Bankası yayınları 238, Sanat dizisi 37, Ankara 1984, 114.

Suphi Ezgi kitabına koyduğu Nâyî Mustafa Kevserî ve Küçük Osman Bey'in Çargâh peşrevlerindeki Segâh perdelerinin kitaba koyulurken Bûselik yapıldığını belirtmiş,²⁸ Kantemiroğlu'nun Çargâh makamı tanımını vererek bir sekizli dâhilinde 15 nağme kullandığı için seslerin ilmî kıymetlerini ve miktarlarını hakkıyla takdir edemediği ve kulakla Çargâh dizisinde Segâh sesinin Bûselik olacağını anlayamadığını iddia etmiştir.²⁹

Arel ile birlikte Segâh'lı dizideki Segâh perdesini kabul edemediklerini, Rast dörtlüsünün ancak bir geçki olabileceğini, Sabâ'lı Çargâh'ın mevcudiyetini kabul etmiş olan 200 ilâ 250 sene evvelki mûsikicilerin - Çargâh'ta tam karar vermek mümkün olmadığından- bu kabullerinde hatâ ettiklerini belirtmiştir.³⁰

XV. yy.'dan XX. yy.'a kadar yazılmış edvârlarda Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde kullanılan Çargâh cinsi veya Çargâh dizisi bu nam altında hiçbir şekilde yer almamış, kendilerinin kabul edemedikleri Rast'lı ve Sabâ'lı Çargâh ise yukarıda yaptığımız açıklamalarda da görüldüğü üzere şu'be veya terkiib olarak kadîm mûsikî nazariyatçılarının eserlerinde yer bulmuştur.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kurucuları ve takipçilerinin dışında bahsettikleri Çargâh dizisini kullanarak yapılan beste örneklerine rastlamak da mümkün değildir.

Çargâh makamı hakkında yapmaya çalıştığımız açıklamalardan sonra bu makamın şeddi olduğu iddia edilen Acemaşîrân ve Mâhur makamlarını ele almaya çalışacağız.

²⁸ Suphi EZGİ, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul 1940, IV, 197.

²⁹ Suphi EZGİ, IV, 199.

³⁰ Suphi EZGİ, IV, 200.

a- ACEMAŞİRÂN MAKAMI

Edvârlarda yaptığımız incelemede Acemaşîran makamına ilk olarak Dimitrius Kantemir'in edvârında rastlamaktayız. Kantemir Acemaşîran makamını tarif etmeden evvel, kendisinin bir terkîbi olduğunu belirttiği Acem makamı üzerinde durmuştur. Acem makamını garib ve acaîb bir makam olarak nitelendirmiş, yarım perdelerin makamları başlığı altında kalın sestem inceye doğru giderken karşılaşılan yarım perdelerden doğan bir makam olduğunu belirtmiştir.³¹ Seyrini ise : *“Kendi perdesinden evc perdesini aşış gerdaniye perdesine gider. Ondan tiz hüseyniye dek çıkar ve gene o yoldan avdet edip düğâh kararına varır. Düğâh'tan dahi aşğa inmek murad eder ise yegâh'a dek inebilir. Ondan gene tize çıkıp ve tamam perdeler ile gelip düğâh perdesinde karar ve istirahat kılar.”*³² şeklinde tarif etmiştir. Acemaşîran makamını ise *“Acem Aşîranı, Acem makamının terkîbidir. Gerek ince sesli, gerek kalın sesli perdelerde Acem makamı gibi hareket edip Acem Aşîranı perdesinde karar kılar.”* şeklinde tanımlamıştır.

XVIII. yy. nazariyecilerinden Hızır Ağa da Kantemir'e benzer şekilde Acem ve Acemaşîran makamlarını tarif etmiş, Acem'in Gerdâniye, Acem, Hüseyini perdelerini kullanarak Nevâ perdesi üzerine indiğini, oradan da Düğâh perdesi üzerinde Çargâh ve Segâh perdelerini kullanarak karar kıldığını belirtmiştir.³³ Acemaşîran'ı tarif ederken de benzer bir tarifin ardından Düğâh perdesinde değil Aşîran perdesi üzerinde karar verdiğini söyleyerek³⁴ Acem ve Acemaşîran makamlarının ilişkisini ortaya koymuştur.

Abdülbâkî Nâsır Dede ise Acem makamının bir terkip olduğunu belirterek, Gerdâniye perdesinden Nihâvend ağaze edip Çargâh perdesine gelince dönüp Uşşak

³¹ Yalçın TURA, “Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I, 70.

³² Yalçın TURA, I, 75.

³³ Abdülkadir TEKİN, Hızır Ağa'nın “*Mûsikî Risâlesi*” isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003, 138.

³⁴ Abdülkadir TEKİN, Hızır Ağa'nın “*Mûsikî Risâlesi*” isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003, 133.

karar eder şeklinde bir açıklamada bulunmuştur.³⁵ Acemaşîran makamını da yukarıda tariflerini verdiğimiz nazariyeciler gibi Acem makamından doğan ve Acemaşîran perdesi üzerinde karar veren bir makam olarak yorumlamıştır.³⁶

Hâşim Bey de edvârında gerek Acem gerekse Acemaşîran makamlarını benzer şekilde tanımlamıştır. Diğerlerinden farklı olarak Batı Müziği ile yapılan ilk kıyaslamayı bu edvârda görmekteyiz. Acem makamının Re, Acemaşîran makamının ise alafrangada Fa tona tekabül ettiğini söylemektedir.³⁷

H. Sâdeddin Arel, Acem makamının Çargâh makamı dizisinden bir beşlinin Bayâtî makamına eklenmesi sonucu oluştuğu belirtilmiş,³⁸ dizisi aşağıdaki gibi verilmiştir.



Suphi Ezgi ise Arel ile aynı dizisi vermekle birlikte uşşak dizisiyle onun altıncı derecesinden acem aşîran dizisinin birbirine karıştırılmasından acem makamının doğduğunu ifade etmektedir. Kararının Dügâh, güçlüsünün ise Acem perdesi olduğunu ifade etmektedir.³⁹

Acemaşîran makamı ise Arel'de Ezgi'de Çargâh makamının Acemaşîran perdesi üzerine şeddi olduğunu belirtmişler ve diziyi şu şekilde vermişlerdir.

³⁵ Fatma Adile AKSU, “ Abdülbâki Nâsır Dede ve Tedkik ü Tahkik”, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1988, 173.

³⁶ Fatma Adile AKSU, 175-176.

³⁷ Ahmet Gürsel Tırışkan, Haşim Bey Edvârı, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000, 28, 37.

³⁸ H. Sâdeddin AREL, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993, 232.

³⁹ Suphi EZGİ, I, 155.



Kantemiroğlu'ndan Arel'e gelinceye kadar yapılan tüm Acemaşîran makamı tariflerinde ve bestelenen eserlerde, Acem makamının Acemaşîran makamının oluşumunda kurucu rol oynadığı açıkça görülmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde ise Acem makamı Acemaşîran makamı ile birlikte anılmamış sadece Çargâh makamının şeddi olarak Acemaşîran'dan bahsedilmiştir.

Oysa ki Acemaşîran makamındaki eserler incelendiğinde makamın başlangıçta tamamen Acem makamı gibi hareket ettiği açıkça görülmektedir. Suphi Ezgi'nin Acemaşîran makamına örnek olarak verdiği Tanburî Emin Ağa'nın peşrevinin hemen başında Muhayyer perdesi üzerinde yapılan Uşşak, Dügâh perdesi üzerindeki Uşşak'ın tiz bölgeye aynen aktarılmasından başka bir şey değildir. İsmail Hakkı Özkan'ın Acemaşîrn makamına verdiği Dede Efendi'nin Bestesi (*Meşâm-ı hâtırâ bûy-i gül-i safâ bulagör*) Acemaşîran perdesine inene, yani karara gidene kadar ısrarla Nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşniysiyle kalışlar yapıp, ayrıca bu perdeyi Nîm Hicaz perdesi ile yedenleyerek kuvvetlendirmiş, Bayâtî makamını açıkça göstermiştir. Repertuarımızdaki diğer Acemaşîran eserler incelendiğinde (özellikle Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin tarifi etkisi altında bestelenmemiş eserler), Acemaşîran makamının Acem makamı gibi seyrettiği, karara gitmeden evvel Acemkürdî makamında görülen Hisar ve kürdî perdelerini kullanarak Acemaşîran perdesi üzerinde Acemaşîran çeşniysi⁴⁰ ile karar verildiği görülmüştür.

⁴⁰ Arel sisteminde bu çeşniye Çargâh ismi verilirken Çargâh makamına yaptığımız açıklamada görüldüğü üzere bu çeşninin Çargâh makamı ile bir ilişkisi yoktur. Yakup Fikret Kutluğ ise bu çeşniyi Nigâr olarak nitelendirmektedir. Fakat Nigâr ile yaptığımız incelemede Hızır b. Abdullah "Gerdâniye ağaz ede, ine Çargâh'tan mâye evinde karar vere" şeklinde bir tarif yapmış, Seydi "Ser-âgâz itti Gerdâvide'den hûb, Tamam itti bunu idindi matlûb/ İnüb Çargâh evin mesken idindi, Karar idüb şîrîn mevtân idindi" şeklinde Gerdâniye'den

Arel ve Ezgî'nin verdiği dizi inici bir dizi olmasına rağmen şeddi olduklarını iddia ettikleri Çargâh makamı çıkıcı bir makamdır. İddia ettikleri şed doğru olsa bile makamın temel unsuru olan seyir kavramı hiçbir şekilde göz önünde tutulmamıştır. Şed icrâda Acemaşîran makamını Kaba Çargâh perdesi üzerinde icra ederseniz eserlerin hemen hemen hepsi Çargâh perdesi ve civarından seyre başlar.

Acemaşîran makamını açıklarken kullanılan Fa Majör, Nevâ üzerinde Bayâtî makamının (dolayısıyla Acem makamının) alemet-i farikası olan Nevâ üzerinde Bûselik çeşnisini Fa majörün ilgili minörü Re minöre geçki olarak görmek son derece hatalı bir yaklaşımdır. Tonalite ve modalite birbirinden tamamen farklı iki yapı olup, modalitede seyir unsuru ön plandadır. Dolayısıyla bir makamı ton anlayışı ile açıklamaya çalışmak beyhude bir çabadan başka bir şey değildir.

b- MÂHUR MAKAMI

Sistemci okulun kurucusu Safiyüddin Urnevî edvârında Mâhur perde ismi olarak yer alsa da makam olarak ismi geçmemektedir. Abdülkadir Merâgî'de ise Mâhur-ı Kebîr (Büyük Mâhur) ve Mâhur-ı Sağîr (Küçük Mâhur) adı altında 24 şu'be içinde yer almaktadır. Merâgî icrâcılarının Mâhur konusunda iki degisik yargıya sahip olduklarını, her ikisine göre de Mâhûr'un, Gerdâniye ve Ussâk'tan mürekkep olduğunu ve Gerdâniye'nin önce geldiğini belirtir. Mâhur-ı Kebrîr veya Mâhur-ı Sağîr isimleri geçmese de biri sekiz, diğeri beş sestten oluşan aşâğıdaki iki diziyi verir.⁴¹

Çargâh perdesine inerek karar verdiğini söylemekle birlikte hangi perdeleri kullandığını belirtmemektedir. Abdülbâkî Nâsır Dede ise "*Nevâ perdesinde âğâz edip, Hicaz ve Çargâh perdesini gösterüp, Rehâvî karar eder.*" Şeklinde bir tarif vererek Hicaz perdesini belirtmiş böylelikle Çargâh üzerinde Çargâh makamında kullanılan Hicaz çeşnisi meydana gelmiştir. Dolayısıyla Kutluğ'un verdiği Çargâh perdesi üzerindeki çeşninin Nigâr çeşnisi olduğu belli değildir. Biz bu çeşniyi Acemaşîran veya Mâhur çeşnisi olarak adlandırmayı uygun bulduk.

⁴¹ Ubeydullah SEZİKLİ, 75-76.



Lâdikli Mehmed Çelebi'nin edvârında da 24 şu'be içinde Mâhur-ı Kebîr ve Sağîr adları altında yer almaktadır.⁴² Hızır Ağa'da ise daha önce iki çeşit olarak verilen Mâhur'u ikisinin birleşimi olarak görmekteyiz.⁴³ Hızır Ağa Merâgî ve Ladikli'deki gibi tiz bölgedeki Gerdâniye perdesinden Çargâh'a ka'ar olan seyri aynen vermiş, fakat onların aksine Rast perdesinde karar verirken Bûselik perdesini kullandığını belirtmiştir.

Kantemiroğlu edvârında Mâhur makamının Rast ve Bûselik makamlarının birleşiminden doğduğunu belirtir⁴⁴ ve seyri hususunda şöyle bir açıklama yapar: “*Ses verme hareketine, Gerdâniye adıyla tanınan Tiz Rast perdesinden başlar ve kendi perdesine Mâhur'a gelir. Oradan, Evc'i atlayıp, Hüseyinî'ye, oradan da Nevâ'ya, Çargâh'a ve Bûselik perdesine geldikten sonar, Segâh'ı atlayıp, Bûselik yüzünden Dügâh perdesine düşer; Dügâh'tan da Rast perdesine inip, orada karar kılar. Fakat, kalın sesli perdelerden ince sesli perdeler doğru giderken, Hüseyinî perdesine gelindiğinde, biraz Acem perdesini ve âğâzesini göstermeye müsâdesi vardır; ancak Acem'de çok kalmayıp, oradan geriye döner ve Bûselik perdesiyle, karar yeri olan*

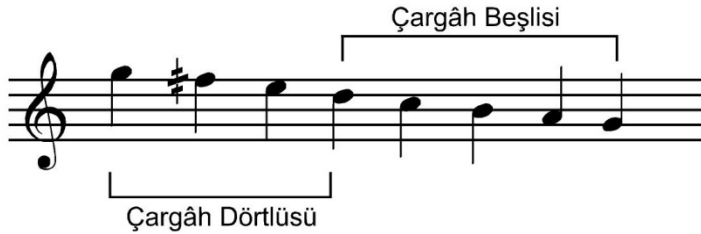
⁴² Hakkı TEKİN, “*Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*”, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Niğde 1999, 163-164.

⁴³ Abdülkadir TEKİN, *Hızır Ağa'nın “Mûsikî Risâlesi” isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi*, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003, 134.

⁴⁴ Yalçın TURA, I, 85.

Rast'a gider. Rast karargâhından daha aşağıya inmek istediğinde, dilerse, Rast makamı hükmünce, Rehâvî perdesiyle, dilerse Irak perdesiyle hareket eder ve gelen aynı yoldan geri dönüp, Rast'ta karar ve istirahat kılar."⁴⁵

Abdülbâkî Nâsır Dede ise *Tedkik ü Tahkik*'de daha önce bahsi geçen iki Mâhur türünü de terkîbler bahsinde zikrederken bunlardan Mâhur-ı Kebîr'in kullanılmakta olduğunu belirtmiştir.⁴⁶ Makamın tarifini ise “ *Gerdâniye perdesinden Rast ağaze edip Nevâ perdesine geldikde Çargâh perdesini gösterip, anda karar eder. Mâhur-ı Kebîr, Mâhur-ı sağır ağaze edip, Rast karar eder.* ” şeklinde vermiştir.



Arel ve Ezgi'de ise Mâhur makamı Çargâh dizisinin Rast perdesi üzerine şeddi olarak açıklanmış ve dizisi aşağıdaki gibi verilmiştir.

XXI.yy. nazariyecilerinde Ekrem Karadeniz ve Abdülkadir Töre ise makamı şöyle tarif etmişlerdir. “*Başlangıçta Gerdâniye perdesi çevresinde dolaşarak bu perde üzerinde fazlaca durduktan sonra Rast makamı çeşniyle karar verir. Rast makamından farkı, Rast perdesi yerine tiz tarafta Gerdâniye perdesi üzerinde fazla durarak makamın hususî çeşnisini meydana getirmek ve rast makamındaki Eviç ve Hisârek perdeleri yerine Mâhur ve Hüseyinî perdelerini kullanmaktır. Bir kısım bestekârlar Nevâ, Muhayyer veya Tîz Segâh perdelerinden girmişlerse de en uygunu Gerdâniye perdesinden başlamaktır. Hâşim Bey'in ve Dr. S. Ezgi'nin kitaplarında bu makamın Segâh yerine Bûselik perdesi kullandığı yazılı ise de bu doğru değildir. Mâhur makamı Segâh perdesine inişte temas etmesi ve rast ıskalasıyla karar vermesi*

⁴⁵ Yalçın TURA, I, 86.

⁴⁶ Fatma Adile AKSU, 173.

yüzünden rast makamı gibi Segâh perdesi kullanır, Bûselik kullanmaz. Mâhur perdesinin diyez işareti eserlerin baş tarafına yazılır.”⁴⁷

İsmail Hakkı Özken ise Mâhur makamını Çargâh makamının şeddi olarak kabul etmekle birlikte, sadece Çargâh’ın şeddi olmanın açıklamaya kâfi gelmeyen çeşniler içerdiğini kabul edip, makamı Şed Mâhur ve Mürekkeb (Birleşik Mâhur olarak ikiye ayırmıştır. Şed Mâhur Arel-Ezgi’de verilen dizi ve tarifin aynıdır. Mürekkeb Mâhur’un dizisini ise “*Rast perdesindeki inici Çargâh dizisine yerinde İnici Rast, Acem’li Rast, inici Hüseyinî ve inici Bayâtî dizilerinin eklenmesinden ve karışık kullanılmasından meydana gelmiştir*” şeklinde tarif etmiştir.⁴⁸

Şimdiye kadar yer verdiğimiz Mâhur makamı tariflerinde özellikle Bûselik-Segâh ve Evc-Mâhur perdeleri konusunda ikilem görülmektedir. Kimi nazariyeciler Mâhur’un Rast ile karar verdiğini söylerken, kimileri karara giderken Bûselik çeşnisi kullanılması gerektiğini belirtmişlerdir. Ve yine kimi Evc perdesi ile Nevâ üzerinde Rast çeşnisini kullanırken, kimi Mâhur perdesi ile Nevâ üzerinde Mâhur çeşnisini kullanmayı tercih etmişlerdir. Eserler incelendiğinde ise bahsedilen perdelerin tercih edilen çeşnilere göre dönüşümlü olarak kullanıldığı görülmektedir. Makam inici olarak seyrettiğinden Gerdâniye veya civarından seyre başlanır. Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik, Rast ve Mâhur çeşnileri kullanılır. Hüseyinî perdesi üzerine Nişâbur çeşnisi ile inişler sık sık gözlenir. Bazen Gerdâniye üzerindeki Bûselik’le de birlikte kullanılarak Nişâbur dizisi tamamlanır. Gerdâniye perdesi üzerinde Rast çeşnisi olduğunda onun pest bölgeye genişlemesi Hüseyinî perdesi üzerinde Nişâbur olur. Yani ne Nişâbur ne de Gerdâniye’de Bûselik bir geçki değil makamın kendi yapısından kaynaklanmaktadır. Daha sonra Nevâ perdesi üzerinde yine Mâhur çeşnisi kullanılarak kalışlar yapılır. Nevâ perdesi Mâhur’un güçlüsüdür. Çargâh perdesi üzerinde yine Mâhur çeşnisi ile kalışlar yapıp, eğer Segâh perdesi üzerinde kalınacaksa genellikle Kürdî perdesi ile yedenlenir. Bûselik perdesi üzerinde kalış

⁴⁷ Ekrem KARADENİZ, 86.

⁴⁸ İsmail Hakkı ÖZKAN, *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayıncılık, İstanbul 2010, 220-221.

rastlanan bir kalış değildir. Karar perdesi üzerinde ise genellikle Mâhur çeşnisi ile karar verilir.

Görüldüğü üzere Mâhur makamı pek çok çeşniyi bir arada kullanan, mürekkebe bir makamdır. Çargâh makamı olarak adlandırılan, fakat kadîm Çargâh ile alakası olmayan makamın şeddi olması mümkün değildir. Şeddi olarak düşünülmüş olsa bile Acemaşîran'da yapılan seyri tamamen göz ardı etme durumu burada da yaşanmaktadır. Makam sadece bir diziden ibaret olarak düşünüldüğünde Mâhur makamı içinde makamın bünyesinden kaynaklanan tüm özellikler geçki olarak adlandırılmakta, dolayısıyla makamın tarifinde sayfalar süren geçki listesi verilme durumunda kalınmaktadır.

Mâhur ve Acemaşîran makamları aynı makamın şedleri olarak düşünülmekte ise, mantıken ikisinin birbirine benzemesi gerekmektedir. Fakat gerek makam seyirleri ve tarifleri, gerekse bestelenen eserler incelendiğinde iki makamın tamamen birbirinden ayrı karaktere sahip, farklı iki makam olduğu ortaya çıkmaktadır. Ayrıca Mâhur ve Acemaşîran makamlarının edvârlarda yer alış zamanları bile birbirinden farklıdır. Ve her iki makam için hiçbir edvârda bir makamın şeddi olduklarına dair en ufak bir kayıt, ipucu bile yoktur.

B- BÛSELİK MAKAMI VE ŞEDLERİ

BÛSELİK MAKAMI

Bûselik⁴⁹ makamı en eski makamlardan biri olup, Safiyyüddin⁵⁰, el-Merâğî⁵¹, Şîrvânî⁵², Lâdikli⁵³ edvârlarında on iki makam içinde yer vermişler, dizisini ise aşağıdaki gibi göstermişlerdir:

⁴⁹ Edvârlarda Ebûselik veya Ebiselik olarak da geçmektedir.

⁵⁰ Nuri UYGUN, 158-159.

⁵¹ Ubeydullah SEZİKLİ, 69.

⁵² Bayram AKDOĞAN, *Fethullah Şîrvânî ve Mecelletün fi'l-mûsika adlı eserinin XV. yüzyıl Türk musikisi nazariyatındaki yeri*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, Ankara 1996, 222

⁵³ Hakkı TEKİN, 146.



Yukarıdaki dizide görüldüğü üzere kullanılan dizi ve sesler bugün kullandığımız Bûselik makamından çok Kürdîlihiczakâr makamı sesleri ile benzerlik göstermektedir. Günümüz Bûselik makamına benzer perdeleri ise ilk olarak Lâdikli Mehmed Çelebi'nin *Zeynü'l-elhân*'ında görmekteyiz.⁵⁴

Hızır b. Abdullah ise Bûselik makamı dizisini şöyle vermiştir: “*Yekgâh hemân, dügâh evi, dügâh hemen serâgaz, yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahan evi, dügâh nevâ evi, segâh hisar evi, yekgâh gerdâniye evi, dügâh muhayyer evi*” Bûselik perdesini dizinin sesleri içinde vermemekle birlikte gerdâniye-i buselik terkîbinin tarifini yaparken “*segâh ziyâdeliğiyle buselik karar eder*” diyerek buselik perdesinin varlığını ortaya koymuştur.⁵⁵

Kantemiroğlu edvârında makamın seyrine Dügâh perdesinden başlanıp, ardından kendi perdesi olan Bûselik perdesini kullanıp Çargâh perdesine basıldığını belirtip, Hüseyinî perdesi üzerinde Hüseyinî gibi hareket ettiğini ve Dügâh perdesi üzerinde Bûselik ile karar verdiğini ifade etmiştir.⁵⁶

Abdülbâkî Nâsır Dede ise Bûselik makamını şöyle tarif etmiştir: “*Hüseyinî perdesinden ağaz idüb, Çargâh ev Bûselik ve Dügâh ve Zirgüle perdesi, ba'dehû yine Dügâh perdesine gelüb anda karâr ider. Ammâ Hüseyinî perdesinden yukaru Acem ve Gerdâniye ve Muhayyer perdelerine dek su'ûdu vardır. Bunda dahî ahavâtında olan ihtilâftan başka müteahhirînin Zirgüle perdesini iltizamıdır.*”⁵⁷

⁵⁴ Ahmet PEKŞEN, *Zeynü'l-Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002, 51.

⁵⁵ Binnaz BAŞAR ÇELİK, *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ında Makamlar*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2001, 36-37.

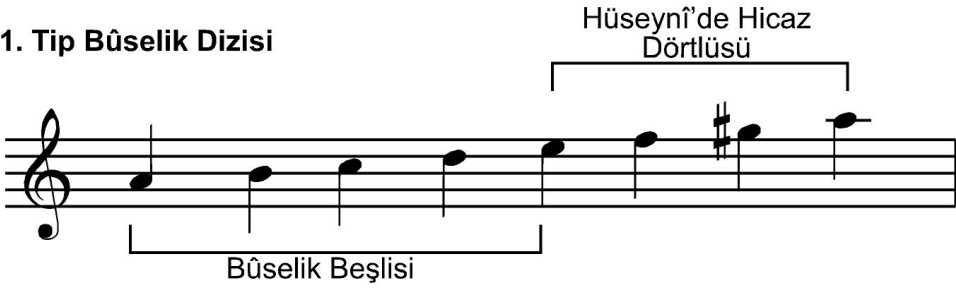
⁵⁶ Yalçın TURA, 81, 83.

⁵⁷ Fatma Adile AKSU, 161.

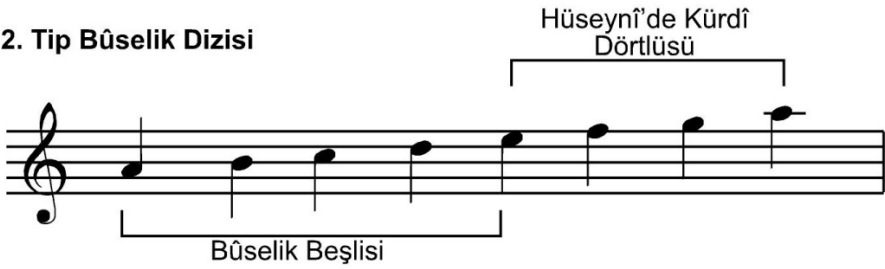
Arel Bûselik’i basit makamlar kategorisinde değerlendirmiş, dizisinin de Bûselik beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsü eklenmek suretiyle yapıldığını belirtmiştir. Seyri çıkıcı, güçlüsü Hüseyinî, kararı ise Dügâh perdesidir. Arel makamın bir de tiz duraktan başlayan inici şekli olduğunu, bu makama “Şehnâz Bûselik” adı verildiğini söyleyerek mürekkebe bir makam olan Şehnâz Bûselik makamının Bûselik makamının inici şekli olarak değerlendirmiştir.⁵⁸

Suphi Ezgi ise iki türlü dizi vermiş, birinci dizi Bûselik beşlisine Kürdî dörtlüsü, ikinci dizi ise Bûselik beşlisine Hicaz dörtlüsü eklenmesi ile oluşmuştur.⁵⁹

1. Tip Bûselik Dizisi



2. Tip Bûselik Dizisi



Bütün bu açıklamaların ışığında ve eserler üzerinde yaptığımız incelemede, Bûselik makamının güçlüsü Hüseyinî perdesi güçlü olmasına rağmen Çargâh

⁵⁸ H. Sâdeddin Arel, *Türk Müsîkîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz. Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1991, 44-45.

⁵⁹ Suphi EZGİ, I, 75.

perdesinin Hüseyinî kadar vurgulandığı görülmüştür. Çargâh perdesinin vurgulanmasının yanında yeden perdesi olan Nîm Zirgüle yerine Rast perdesinin de sıklıkla kullanıldığı dikkatlerden kaçmamıştır.⁶⁰ Hüseyinî perdesi üzerinde Hicaz çeşnisinden ziyâde Uşşak çeşnisi kullanılmış, Kürdî ikinci planda kalmıştır. Eserler incelendiğinde ortaya çıkan yapı Büzürg makamı ile büyük benzerlikler göstermektedir. Çargâh ve Rast perdeleri üzerinde Mâhur ve Hüseyinî perdesi üzerinde Uşşak çeşnili kalıplar Büzürg makamının alamet-i fârikası olarak sayılan unsurlardır ve Bûselik eserlerde de yoğunlukla görülmektedir. Büzürg makamı yapıp ikinci derecesi olan Dügâh perdesi üzerinde kalınarak Bûselik makamının oluştuğu söylenebilir. Makam seyrine direkt Rast perdesi üzerindeki Mâhur çeşnisi ile başlayan eserler azımsanmayacak kadar çoktur. Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisinin kullanımı klasik eserlerde tercih edilen bir durum değildir. Hattâ Bûselik makamının çeşnilerinden biri olarak görülmeyen Nevâ perdesi üzerinde Hicaz ve Çargâh üzerinde Nikriz'li kalıplar klasik eserlerde Hüseyinî üzerinde Hicaz çeşnisinden daha çok görülebilir.

Bûselik makamı hakkında verilen bu bilgiler ışığında Bûselik makamının şedleri olduğu iddia edilen makamlar üzerinde durmaya çalışalım.

a- NİHÂVEND MAKAMI

Nihâvend makamı tıpkı Bûselik makamı gibi tarihi seyir içinde çeşitli değişikliklere uğramış, farklı perdeler ve seyirler ile tarif edilmiş bir makamdır.

Abdülkadir el-Merâğî *Câmiü'l-elhân*'da Nihâvend'i 24 şu'be içinde zikrederken sekiz sestem oluşan şu diziyi vermiştir:⁶¹

⁶⁰ Sultan III. Selîm'in Şarkısı "*Bir pür cefâ..*", Şakir Ağa'nın Bûselik Şarkısı "*Dün gece sende ben...*", İsmail Dede'nin Şarkısı "*Zülgündedir benim baht-ı siyâhum*", Çömlekçizade Recep Efendi'nin Ağırsemâî'i "*Niyâz-ı nağme-i dil...*", Kemeñeci Nikolaki'nin Peşrevi vb. bu yapıyı taşıyan çoğunluktaki eserden sadece birkaçıdır.

⁶¹ Ubeydullah SEZİKLİ, 79.



Bugünkü Nihâvend makamı perdelerine benzer olan makam dizisini ise Nevâ makamı adı altında vermiştir.⁶² Safiyyüddin edvârında Nihâvend makamı yer almamakla birlikte Merâgî gibi Nevâ dizisini aynı perdelerle kullanmıştır.⁶³ Lâdikli Mehmed Çelebi de *Risâletü'l-fethiyye* adlı eserinde dizi olarak yukarıdaki diziyi vermiştir. Fethullah Şirvânî'nin edvârında da bugünkü Nihâvend perdelerinin aynı Nevâ dizisi olarak verilmiştir. Hızır b. Abdullah⁶⁴, Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf⁶⁵ ve Seydî Nihâvend makamını yukarıdaki diziden farklı bir biçimde târif etmiş, bugünkü Şehnâz makamı dizisini andırır bir biçimde makamın tiz bölgede Hicaz gösterip, kararını Hicaz verdiği belirtilmiştir.

Hızır Ağa ise Nihâvend makamından bahsederken Nihâvend-i Kebîr, Nihâvend-i Sağır ve Nihâvend-i Rûmî olmak üzere üç tür zikretmiş ve tanımlarını şu şekilde yapmıştır. Nihâvend-i Kebîr: "Nihâvend-i Kebîr oldur kim, Hicaz perdesinden kopup Nevâ ve Hüseyinî ve Nîm Acem ile Gerdâniye gösterüb ve dönüb yine Acem ile Hüseyinî ve Nevâ ve Çargâh'ı beyân ve bâde Nevâ perdesinde makarr-ı ayan ede". Nihâvend-i Sağır: "Nihâvend-i Sağır dahî oldur ki, madde-i asliyesi Rast olduğu mefhum olmakla, imtizâc-ı nagamatı budur ki, Rast kopup Dügâh, Nîm Kürdî ve Çargâh'ı gösterüb, bâde Dügâh ve Rast âşikârı kararı Dügâh perdesi itibar

⁶² Ubeydullah SEZİKLİ, 69.

⁶³ NURİ UYGUN, 176,

⁶⁴ Binnaz BAŞAR ÇELİK, 55-56.

⁶⁵ Ramazan KAMİLOĞLU, *Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf ibn Nizâmeddin ibn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirmesi*, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya 1998, 38.

oluna.” Nihâvend-i Rûmî:” Nihâvend-i Rûmî budur ki, Rast kopup, Nevâ Çargâh ve Nîm Kürdî ile Dügâh göstere ve Rast perdesinde karar ede.”⁶⁶

Kantemiroğlu edvârında ise Nihâvend yukarıda yaptığımız tanımlardan çok farklı biçimde tanımlanmaktadır: *”Nihâvend gerek nerm, gerek tiz perdelerde Kürdî yüzünden hareket eder; lâkin Dügâh perdesinde karar etmeyip, Rast perdesinde karar kılar.”⁶⁷* Kantemiroğlu edvarındaki Kürdî makamı günümüzdeki Kürdî makamının aksine Rast perdesinden seyre başlamaktadır. Dügâh, Nihâvend (Bizim Kürdî perdesi olarak adlandırdığımız perde Kantemiroğlu tarafından Nihâvend olarak adlandırılmaktadır), Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Acem ve Gerdâniye perdelerini kullanan Kürdî makamı, yine Rast perdesine kadar inip sonunda Dügâh perdesinde karar verir. Kantemiroğlu’na göre Nihâvend Rast perdesinde karar veren Kürdî makamıdır diyebiliriz.

Abdülbâkî Nâsır Dede ise, bu makamın kadîm mûsikîşinaslar tarafından Nevâ olarak adlandırıldığını belirtip, *“Nevâ perdesinden âğâz ve Çargâh ve Nihâvend ve Dügâh ve Rast perdesine hûbût idüb anda karar ider. Ammâ Nevâ perdesinden yukarı Bayâtî ve Hüseyinî ve Acem ve Gerdâniye perdesine dek su’ûdu vardır.”⁶⁸* şeklinde tanımlamıştır. Görüldüğü üzere Nâsır Dede de Kantemiroğlu gibi Kürdî perdesini Nihâvend olarak adlandırmaktadır. Hızır Ağa’nın tanımladığı Nihâvend türlerini Nâsır Dede de zikretmiş fakat bu makamların artık kullanılmadığını belirtmiştir.

Günümüzdeki Nihâvend makamı dizisi ve perdelerine gelene kadar önce Rast dizisine benzer bir dizi Nihâvend makamı adı altında verilmiş, bugünkü Nihâvend’e benzer dizi ise Nevâ adı altında zikredilmiş, ardından bazı musikişinaslarca Şehnâz dizisini andırır bir dizi Nihâvend olarak tanımlanmış, Kantemiroğlu’na gelindiğinde Kürdî makamının Rast perdesinde karar veren bir makam olarak tanımlanmaktadır.

⁶⁶ Abdülkadir TEKİN, 137.

⁶⁷ Yalçın TURA, 105.

⁶⁸ Fatma Adile AKSU, 163.

Arel⁶⁹ ve Ezgi⁷⁰ Nihâvend'i Bûselik makamının Rast perdesi üzerine göçürülmüş şekli olarak tanımlamışlardır. İsmail Hakkı Özkan ise Bûselik makamının Rast perdesi üzerine şekli şeklinde tanımlarken Bûselik makamında kullandığı gibi iki farklı dizi kullanmıştır. Makam üçünde de inici-çıkıcı olarak verilmiş, güçlüsü Nevâ perdesi, kararı ise Rast perdesi olarak belirtilmiştir.

The image shows two musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is divided into two sections: 'Rast'ta Bûselik Beslisi' and 'Nevâ'da Kürdî Dörtlüsü'. The second staff is also divided into two sections: 'Rast'ta Bûselik Beslisi' and 'Nevâ'da Hicaz Dörtlüsü'. The notes are as follows:

- Staff 1: Rast'ta Bûselik Beslisi: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. Nevâ'da Kürdî Dörtlüsü: C5, D5, E5, F#5.
- Staff 2: Rast'ta Bûselik Beslisi: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. Nevâ'da Hicaz Dörtlüsü: C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5.

Bûselik ve Nihâvend makamlarının tanımları ve bu makamda bestelenen eserler incelendiğinde iki makam arasında şu farklar açıkça görülmektedir:

- Bûselik makamının güçlüsü (5. Derecesi) olan Hüseyinî perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi – her ne kadar Arel sisteminde dizinin parçası olarak verilse de- kullanılan bir özellik değildir. Nihâvend makamında ise güçlüsü (5. Derecesi) Nevâ perdesi üzerinde sıklıkla Hicaz çeşnisi ile kalışlar yapılır.
- Bûselik makamının 3. Derecesi olan Çargâh perdesi neredeyse güçlü perdesi kadar önemli, üzerinde sıklıkla kalış yapılan bir perde iken, Nihâvend makamında 3. Derece Kürdî perdesi bu özelliği taşımamaktadır.
- Bûselik makamında karar perdesinin altındaki Rast perdesi eserlerde çok kullanılmış, bu perde üzerinde Mâhur çeşnisi gösterilmiş iken, Nihâvend makamında Acem perdesinin kullanımı görülmemektedir.

⁶⁹ H. Sâdeddin AREL, 294.

⁷⁰ Suphi EZGİ, I, 264.

- Nihâvend makamında güçlü perdesi Nevâ üzerinde Sabâ çeşnisi yapılırken, Bûselik makamında güçlü Hüseyinî perdesi üzerinde böyle bir özelliğe rastlanmamaktadır.
- Nihâvend makamında Kürdî perdesi üzerinde Neveser geçkisi kullanılan bir gelişme iken, Bûselik makamında bu özellik görülmemektedir.

Bütün bu inceleme ve açıklamaların ışığında Bûselik ve Nihâvend'in birbirinden farklı iki makam olduğu, Nihâvend'in Bûselik'in şeddi olmadığı zannımızca ortaya konulmuştur.

b- SULTÂNÎYEGÂH MAKAMI

İncelediğimiz edvâr kitaplarının hiçbirinde Sultânîyegâh makamı ile ilgili bir kayda rastlanılmamıştır. Bunun sebebi makamı ihtira edenin Hammamizâde İsmail Dede oluşudur. İsmail Dede bu makamda bir takım bestelemiş, makamın âdetâ tarifini bestelediği eserlerde göstermiştir.⁷¹ İsmail Dede'nin eserlerini incelediğimizde ortaya çıkan yapı başlangıçta Dügâh perdesi üzerinde Hümâyun makamı seyri, karara giderken Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamına geçiş ve Yegâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi ile karar şeklinde açıklanabilir. Görüldüğü üzere makam mürekkebi bir makamdır. Giriş bölümünde Hümâyun makamının özelliklerini gösterirken, sonuç bölümünde Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamının özelliklerini gösterir.⁷²

⁷¹ Makam ihtira eden bestekârların makamı anlatmak için eser bestelemeleri âdetâ bir kural haline gelmiştir. Makamı nazârî olarak anlatmak yerine makamın tüm özelliklerini besteledikleri eserlerde tarif etmek daha cazip gelmiştir ki, bizce de doğru olan nazârî anlayış da budur. Çün ki makamı makam özelliği seyridir ve seyri de en iyi eserlerle anlatılabilir.

⁷² Perdeler üzerindeki çeşnileri sadece bir dörtlü veya beşli olarak düşünmek yerine adını aldığı makamın tüm özelliklerini bünyesinde barındıran bir parça olarak değerlendirmek gerektiğini düşünmekteyiz. Bu nedenle karar perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi ile karar verirken Bûselik makamının özelliklerini de göstermektedir.

Rauf Yektâ Bey *Türk Mûsikîsi*⁷³ kitabında makamın dizisini şu şekilde vermektedir.⁷⁴



Bu dizide dikkatimizi çeken nokta Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik dörtlüsü ile Rast perdesi üzerindeki Nikriz beşlisidir. Makam Nikriz değil Hümâyun makamı ile seyre başladığı halde dörtlü ve beşlinin birleşim yerinin Rast olarak verilmesi şaşırtıcıdır.

Arel-Ezgi sisteminde ise Sultânîyegâh makamı Bûselik makamının Yegâh perdesine şeddi olarak tanımlanmış ve dizisi şu şekilde verilmiştir.⁷⁵



Makam birleşik bir makam olduğu halde Arel-Ezgi sisteminde Yegâh perdesi üzerine yazılan basit bir Bûselik dizisi ile ifade edilmeye çalışılmış, makamın temelini oluşturan Hümâyun makamından hiç söz edilmemiş, seyir unsuru yine göz ardı

⁷³ Paris Konservatuvarı profesörlerinden Albert Lavignac'ın karacası olduğu Encyclopédie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire isimli dünyaca tanınmış ansiklopedinin 1922 basımlı birinci kısmı Histoire de la Musique başlığını taşımakta ve 25 ülkenin mûsikîsi hakkında geniş bilgi vermektedir. Bu ansiklopedinin 2943-3064 sayfaları arasındaki Turquiesbaşlıklı bölümü Rauf Yektâ Bey tarafından 1913'de Fransızca olarak yazılmıştır. Bu bölüm daha sonra Orhan Nasuhioğlu tarafından çevrilmiş ve *Türk Mûsikîsi* başlığı altında yayınlanmıştır.

⁷⁴ Rauf YEKTA, *Türk Mûsikîsi*, çev. Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul 1996, 81.

⁷⁵ Suphi EZGİ, I, 267.

edilmiştir. Bûselik makamının beşinci derecesi üzerinde Hicaz çeşnisinin yer almadığını eserler üzerinde yaptığımız inceleme sonucu belirtmiştik. Dolayısıyla Dügâh perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisi Yegâh üzerindeki Bûselik'in değil, Dügâh perdesi üzerindeki Hümâyun makamının bir sonucudur.

Bûselik makamı karar sesi ve civarından seyre başlarken, Sultânîyegâh makamı Tiz durağı Nevâ perdesi ve civarından seyre başlar. Dolayısıyla Bûselik ile seyir özellikleri tamamen farklıdır. Bûselik makamında sık sık kullanılan karar perdesinin altındaki Rast perdesi Nihâvend makamında da olduğu gibi Sultânîyegâh'ta da kullanılmamaktadır. Yine Bûselik makamında üçüncü derecenin ısrarla vurgulanması Bultânîyegâh'da söz konusu değildir. Makam başlangıçta tamamen Hümâyun makamı özellikleri ile seyrederek Hümâyun makamında sık sık görülen Bûselik perdesi üzerindeki Nişâbur Sultânîyegâh eserlerde de görülmektedir. Ayrıca tek bir diziyle açıklanamayacak, Birleşik makam olma özelliğinden doğma unsurlar da makamın yed olmadığını göstermektedir. Meselâ Dügâh perdesi üzerinde yapılan Uşşak, Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamının 5. Derecesi üzerinde yapılan Hüseyinî'den başka bir şey değildir. Karara doğru giderken Dügâh perdesi üzerinde Kürdî çeşnisinin kullanılması da yine Yegâh perdesi üzerindeki Bûselik makamından kaynaklanmaktadır. Verdiğimiz bu örnekler makamın birleşik bir makam olduğunu açıklamak için yeterlidir kanaatindeyiz.

c- RUHNEVÂZ MAKAMI

Ruhnevâz makamı Dr. Suphi Ezgi tarafından terkip edilmiş bir makamdır. Ezgi makamı Bûselik makamının Hüseyinî Aşîran üzerindeki şeddi olarak tanımlar ve şed makamlar tanımlanırken yazmayı bu makamlar içine yazmayı unuttuğunu da ifade eder. Bu makamda bestelediği sazsemâîsini örnek eser olarak kitabına koymuştur.⁷⁶ Dolayısıyla dizisini kendi vermemiştir. Hüseyin Sâdeddin Arel'de makamı aynı şekilde tarif etmiş, makamın gerek çıkıcı gerekse inici olarak kullanılabileceğini

⁷⁶ Suphi EZGİ, III, 49.

söylemiştir.⁷⁷ İsmail Hakkı özkan da aynı tarifi yapıp makamın dizisini şu şekilde vermiştir.



Yapılan tanımlardan makamın seyir anlayışı içinde değil, Batı Müziği tonalite anlayışı içinde yapılmış olduğu anlaşılmaktadır. Zîrâ bir makamın seyir anlayışı içinde aynı anda hem inici hem de çıkıcı olması mümkün değildir. Ezgi Bûselik makamı için Arel ile birlikte düşündüğü diziyi kendi şed anlayışları içinde Hüseyinâşîran perdesi üzerine aktarmış ve Ruhnevâz makamı adını vermiştir. Fakat bu makamı ayrı bir isimle adlandırmaları kendi şed makam anlayışlarına ters düşmektedir. Arel-Ezgi şed makam anlayışına göre herhangi bir makamın şeddinin ondan başka bir makam imiş gibi ayrı bir isimle anılması doğru olmamasına rağmen, Ezgi Bûselik makamının şeddi olarak terkeb ettiği makamı *Hüseyinâşîran'da Bûselik* yerine Ruhnevâz olarak ayrı bir isimle adlandırarak kendi içinde de çelişkiye düşmektedir. Mamafih Bûselik makamı üzerinde yaptığımız incelemeler sonucu da bu makamın Bûselik makamı ile uzaktan yakından ilişkisi olmadığı da ortadadır.

C-KÜRDÎ MAKAMI VE ŞEDLERİ

KÜRDÎ MAKAMI

Safiyüddin ve Merâgî'de Kürdî başlığı altında bir makam bulunmayıp, bugünkü Kürdî dizisinin benzeri I. Tabaka III. Kısım ile, II. Tabaka II. Kısımın birleşmesinden meydana gelen uyumlu bir dizi olarak verilmiştir.⁷⁸

Lâdikli Mehmed Çelebi ise aynı diziyi Bûselik Dairesi olarak adlandırmıştır.⁷⁹

⁷⁷ H. Sâdeddin AREL, 293.

⁷⁸ Nuri UYGUN, 182.

Kürdî makam ismi olarak *Kantemiroğlu Edvârî*'nda karşımıza çıkmaktadır. Kantemiroğlu makamın tarifini şu şekilde yapmaktadır: “*Makam-ı mekûm, düğâh perdesinden hareket etmeyip rast perdesinden hareket-i ağazesini şürû edip düğâh, nihâvend, çargâh, nevâ, hüseynî perdeleri ile tize çıkıp ondan acem perdesine basıp ve evci aşıp, gerdaniye perdesine varır; ondan cümle tiz perdeleri acem yüzünden gezip, gene ol yoldan rast perdesine denk iner ve dönüb düğâh perdesinde karar kılar. Âgâh ol ki, kürdî makâmının kararı sa'ir makamların kararına benzemez, zira gerçi düğâh perdesinde karar-ı istirahat eder, lâkin nihâvend perdesini bir mertebede tidiredir ki nihâvend perdesi gûyâ düğâh perdesiyle bir olur. Makâmın iki karargâhı var: Biri düğâh perdesi ki bizzat kürdî makâmıdır ve biri rast perdesidir ve öyle perdede karar kıldığı zamanda nihâvend terkibi, ki makam nâmu ile tesmiye olunmağa ruhsat bulmuştur, icra olunur. Ol ecluden bir hoş nazar kıl ki terkiyatın ekseri bu makûle iki karargâh sahibi olan makâmlardan peydâ olunub, makam nâmu ile zikr olunmak galat-ı meşhûriyedir.*”⁸⁰ Kantemir makamın oluşumunda bugün Kürdî adını verdiğimiz Nihâvend perdesinin makamın oluşumundaki önemini açıkladıktan sonra, makamın Dügâh perdesinde karar verdiği zaman Kürdî makamının oluştuğunu, Rast perdesinde karar verildiğinde ise Nihâvend makamının icra olacağını belirtmiştir.

Abdûlbâkî Nâsır Dede ise Kürdî makamına terkipler arasında yer vermiş “*Nevruz*⁸¹ ağaze idüb Çargâh perdesine geldikde dönüb Nihâvend ağaze idüb, karargâhı olan Rast perdesine geldikde bir Dügâh perdesi gösterip anda karar eder.” şeklinde tanımlamıştır.⁸²

⁷⁹ Hakkı TEKİN, 146.

⁸⁰ Yalçın TURA, 71-73.

⁸¹ Nâsır Dede Nevruz'u “ *Nevâ perdesine dek suûdan ve hubûtan Nihâvend ağaze idüb, bâdehü bir Hüseynî ve Acem perdesi gösterüb, Acem perdesinde karar ider. Nevâ perdesinden sonra Çargâh perdesi ve Muhayyer perdesinden sonra Sünbüle perdesi dahî bazı mahalde zamm olunsa münâsibdir*”. Bu tarife göre makam tiz perdelere doğru çıkan Nihâvend dizisi görünümündedir.

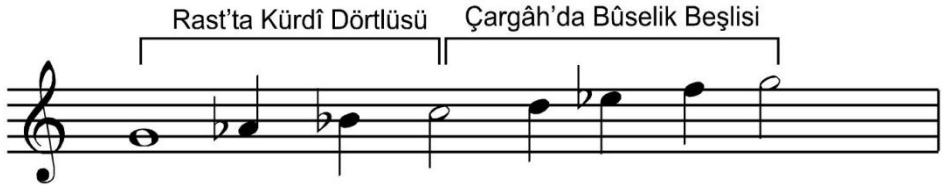
⁸² Fatma Adile AKSU, 182.

Arel Kürdî makamını çıkıcı bir makam olarak tanımladıktan sonra dizisini: Kürdî dörtlüsünün tiz tarafına bir Bûselik beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır şeklinde tarif etmiştir.⁸³ Ezgi de makamı aynı şekilde tarif etmiştir.⁸⁴



a- KÜRDİLİHİCAZKÂR MAKAMI

Kürdîlihiczakâr makamı Hacı Ârif Bey tarafından tertip edilmiş bir makamdır. Dolayısıyla daha önce incelediğimiz edvâr kitaplarının hiçbirinde bu makamı bulmamız mümkün değildir.



Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde makam Rast perdesine göçürülen Kürdî makamı olarak tanımlanmıştır. Dizisi ise şu şekilde verilmiştir:

İsmail Hakkı Özkan ise Mâhur makamında yaptığı Şed ve Birleşik sınıflandırmasını Kürdîlihiczakâr makamı için de kullanmıştır.⁸⁵ Sâdece Kürdî makamının Rast perdesine şeddi ile açıklanamayan gelişmeleri açıklamak için bu yönetime başvurduğu açıkça görülmektedir.

⁸³ H. Sâdedin AREL, 46.

⁸⁴ Suphi EZGİ, I, 84.

⁸⁵ İsmail Hakkı ÖZKAN, 245, 249.

Makam adından da anlaşılacağı gibi Kürdî'li bir Hicazkâr makamıdır. Basitçe Hicazkâr makamı seyri yapıp karar verirken Kürdî perdesi kullanıp Rast perdesi üzerinde Kürdî çeşnisi ile karar verilmesiyle oluştuğunu söyleyebiliriz. Elbetteki karara giderken değiştirilen Kürdî perdesi makama Hicazkâr makamında olmayan başka hususiyetler katmaktadır. Bunlara geçmeden evvel Hicazkâr makamı hakkında kısa bilgi vermek isteriz.

Hicazkâr makamı adından da anlaşılacağı üzere “Hicazlı” bir makamdır. Makamın bünyesini karar sesi, güçlüsü ve tiz durağı üzerindeki Hicaz'lar oluşturur. Hicazlar derken burada kast edilen Hümâyün, Hicaz ve Uzzal olmak üzere tüm Hicaz türleridir. Makamın seyrine tiz durak üzerinden başlanır. Tiz durak üzerinde karar sesi üzerindeki Hicaz'ın aktarılmasından doğan Hicaz veya Nevâ perdesi üzerindeki Hümâyün makamından kaynaklanan Bûselik çeşnisi yapılarak başlanır. Güçlü üzerinde Hicaz çeşnisi kullanılarak yarım karar verilir. Makamın kararına doğru seyre başlandığında ise bu defa karar sesi üzerindeki Hicaz türlerinin özellikleri görülmeye başlanır. Rast perdesi üzerindeki Uzzâl makamından dolayı Nevâ perdesi üzerinde Uşşak, Hicaz makamından dolayı Çargâh perdesi üzerinde Rast ve Hümâyün makamından dolayı Çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnileri kullanılabilir. Makam Rast perdesi üzerinde Hicaz çeşnisi ile karar verir.

Kürdîlihicazkâr makamında, daha önce de belirttiğimiz gibi Hicazkâr makamının üçüncü derecesi olan Segâh perdesini Kürdî perdesi ile değiştirmekten dolayı Hicazkâr makamına ilâve özellikler görülmektedir. Bunları sayacak olursak:

- Hicazkâr makamının üçüncü derecesini Kürdî perdesi olarak değiştirirsek Hicazkâr makamında kullanılmayan, Kürdî perdesi üzerinde Neveser makamı ortaya çıkar. Kürdî perdesi üzerinde Nikriz ve Acem perdesi üzerindeki Hicaz çeşnilerinin birleşimi sonucu bu makam kullanılmaktadır. Karar perdesi üzerindeki Hicaz'ı Hümâyün olarak düşünersek, Çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi görürüz. Bu Bûselik'in beşinci derecesi Gerdâniye perdesi üzerinde Kürdî, Acem perdesi

üzerinde de Bûselik çeşnisi olduğunu anlamına gelir. Acem perdesi üzerindeki Bûselik çeşnisi pest tarafa doğru Çargâh üzerinde Hicaz, dolayısıyla Kürdî üzerinde Nikriz ile genişler. Acem perdesi üzerinde Bûselik varsa Sünbûle perdesi üzerinde yeni bir Bûselik çeşnisi ortaya çıkar, o Bûselik’de Acem perdesi üzerine Hicaz çeşnisi ile genişler. Kürdî perdesi üzerinde elde ettiğimiz Nikriz ve Acem perdesi üzerinde elde edilen Hicaz çeşnileri birleştiğinde ortaya Kürdî perdesi üzerinde Neveser makamı çıkar.

- Üçüncü derece değişikliğinden doğan bir başka özellik Kürdî perdesi üzerinde yapılan Mâhur’dur. Kürdîhiczakâr’ın karar perdesi üzerindeki Hicaz’ı Hümâyün olarak düşünecek olursak, Çargâh perdesi üzerinde Bûselik, Kürdî perdesi üzerinde de Mâhur çeşnisi elde etmiş oluruz. Dolayısıyla Kürdî perdesi üzerinde Mâhur çeşnili kalıplar Kürdîhiczakâr makamında görülmektedir.

Hiczakâr ve Kürdîhiczakâr makamı tanımları ve eserler incelendiğinde – üçüncü derecesinin Kürdî perdesi olması dışında- Kürdî makamı ile uzaktan yakından ilişkisi olmadığı ortaya çıkmaktadır. Karara giderken ikinci derece için kullanılan perde Nîm Zirgüle değil, zirgüle perdesidir. Dolayısıyla Kürdî makamının ikinci derecesinde kullanılan perdeden daha dik basılır. Makam kararı Kürdî’den çok Uşşak çeşnisi izlenimi verir. Makam Hiczakâr makamından doğmuş bir makamdır, seyri Hiczakâr makamı ile ilişkilidir, sadece karara giderken üçüncü derecesinde Kürdî perdesini kullanır. Hiczakâr eserlerde Kürdîhiczakâr, Kürdîhiczakâr eserlerde de Hiczakâr makamının özelliklerine de sık sık rastlamamız bundandır.

b- AŞKEFZÂ MAKAMI

H. Sâdeddin Arel tarafından terkip edilmiştir ve Hüseyinî perdesi üzerin göçürülen Kürdî makamı olarak tanımlanmıştır.⁸⁶ Suphi Ezgi’nin tertip ettiği Ruhnevâz makamından bahsederken belirttiğimiz üzere, makam seyir anlayışı

⁸⁶ H. Sâdeddin Arel, 300.

düşünülerek tertiplenmemiş, tonalite anlayışı içinde düşünülmüştür. Ayrıca Ezgi'nin düştüğü çelişkiye, makama Hüseyinâşîran'da Kürdî ismini vermeyip Aşkefzâ gibi farklı bir isimle isimlendirdiği için Arel'de düşmüştür. Saydığımız sebeplerden dolayı tarafımızdan uzun uzun değerlendirmeye tutulmamıştır.

c- FERAHİNÜMÂ MAKAMI

H. Sâdeddin Arel tarafından terkip edilmiş ve Yegâh perdesi üzerine göçürülen Kürdî makamı olarak tanımlanmıştır.⁸⁷ Aşkefzâ makamı ile benzer sebeplerden ötürü değerlendirmeye tutulmamıştır.

D-ZİRGÜLELİ HİCAZ MAKAMI VE ŞEDLERİ

ZİRGÜLELİ HİCAZ MAKAMI

Makam önceleri Zengûle ismiyle anılmış, daha sonra Zirgüle ve Zirgüleli Hicaz isimleri kullanılmıştır. Safiyüddin⁸⁸, el-Merâğî⁸⁹, Şîrvânî⁹⁰, Lâdikli⁹¹, Hızır b. Abdullah⁹², Kırşehirli⁹³, Seydî⁹⁴ ev Hızır Ağa⁹⁵ tarafından oniki makam içinde yer almıştır. Perdeleri ise şöyle verilmiştir:



⁸⁷ H. Sâdeddin Arel, 298.

⁸⁸ Nuri UYGUN, 92.

⁸⁹ Ubeydullah SEZİKLİ, 70.

⁹⁰ Bayram AKDOĞAN, 223.

⁹¹ Hakkı TEKİN, 148.

⁹² Binnaz Başar ÇELİK, 31.

⁹³ Ramazan KAMİLOĞLU, 30.

⁹⁴ Mithat ARISOY, 26.

⁹⁵ Abdülkadir TEKİN, 118.

Seydî makamın kara perdesini Dügâh olarak verip, Hicaz karar verdiğini belirtmekte iken, Kantemiroğlu’da makamın seyrine Dügâh perdesinden başladığını, Kaba Nîm Hicaz perdesine kadar inip Dügâh’ta karar verdiğini belirtir.

Nâsır Dede ise terkîbler arasında bu makamdan bahsederkin “*Rast perdesinden ağaz idüb, Zirgüle ve yine Rast perdesi ve yine Zirgüle ve Dügâh perdesi bâ‘dehû yine Zirgüle perdesi gösterdikten sonra suûden ve hubûten Hicaz ağaze idüb, karar ider. Bu kudenâ-i müteihhirîn ihtiradır*” şeklinde açıklamada bulunmuştur. Görüldüğü üzere Nâsır Dede zamanına gelindiğinde makam artık eskisi kadar kullanılmamakta, on iki ana makam içinde de sayılmamaktadır. Tanımlar ve diziler göz önüne alındığında biri karar sesi üzerinde Rast, diğeri Hicaz çeşnili iki makam tanımı ortaya konulmaktadır.

Arel ve Ezgi ise makamın karar sesi üzerindeki Hicaz beşlisine tiz tarafta bir Hicaz dörtlüsü eklenmek suretiyle oluştuğunu ifâde etmektedirler. Karar perdesi olarak da Dügâh perdesini vermektedirler.



Arel-Ezgi’nin yukarıda vermiş olduğu dizide güçlü beşinci derece olarak verilmiş, Rast’lı dizide ise güçlü dördüncü derece olarak kullanılmıştır. Daha önce edvârlarda verilen makam tariflerinde Dügâh perdesinde Hicaz ile karar verdiği belirtilse de güçlüsü hakkında herhangi bir ibareye yer verilmemiştir. Makam oluşumundaki isimler göz önüne alındığında Kürdîlihiczakâr içinde Kürdî perdesi olan Hicazkâr makamı olarak tanımlanıyorsa, Zirgüleli Hicaz’ın da içinde Zirgüle perdesi kullanılan Hicaz makamı olarak tanımlanması mantıklı gelmektedir. Zirgüleli

Hicaz makamında fazla eser olmamakla birlikte bu makam diğer Hicaz türleri ile iç içe kullanılmıştır. Cumhuriyet devri öncesi bestelenmiş çok fazla eser olmamakla birlikte olanları incelediğimizde üst üste iki hicaz çeşnişi içeren bir esere rastlanmamış, eserlerde yeden sesi olarak Zircüle perdesi kullanılmış, Hüseyinî perdesinden ziyâde Nevâ perdesi üzerinde Bûselik ve Rast'lı kalışlarla vurgulanmıştır. Rast kararlı dizide bestelenmiş herhangi bir eser de bulunamamıştır.

a- ŞEDARABAN MAKAMI

Şedaraban makamının tarifine geçmedne evvel Şedaraban makamına kaynaklık etmesi sebebiyle Araban makamından bahsetmek istiyoruz. Araban makamı ile ilgili ilk tarife Hızır Ağa'nın Mûsikî risâlesinde rastlamaktayız. Hızır Ağa Araban makamını: “*Arabân oldur ki nevâ gösterüp nîm hisâr ile inüp evc ve gerdâniye gösterüp gerdâniyeden dahî yine evc ve hisâr-ı nimeyn göstere ve nevâ perdesinde karar ide.*”⁹⁶ Abdülbâkî Nâsır Dede ise “*Gerdâniye perdesinde Hicaz ağaze idüb Uşşak karar ider. Bayâtî ve Acem ve Evc perdesi dahî müsta'meldir. Bu terkîb-i dil-pezîr dahî müteahhirîn-i selef ihtirâi olması câizdir.*”⁹⁷ Hâşim Bey edvârında ise Araban makamının tarifi yapılmamakla birlikte Bayâtîaraban makamı tanımlanırken “*İbtidâ gerdâniye, muhayyer, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, evc, şûrî, nevâ'ya inüb, nevadan gerdâniye göstererek âdetâ bayâtî kararı gibi düğâhta karar eder*” şeklinde bir tanım yapmıştır. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Araban makamı olarak tarif ettiği makamın aslandı Bayâtîaraban makamı olduğu verilen tanımlardan anlaşılmaktadır.

Bu tanımlar ve eserler ışığında Araban makamını Nevâ perdesi üzerinde yapılan Hümâyün makamı olarak tanımlamak mümkündür. Hümâyün makamından farkı Araban hicazının ikinci derecesinin daha pest, üçüncü derecesinin ise daha dik olmasıdır. Bu makam tek başına kullanılmak yerine genellikle Bayati ile biten şekli

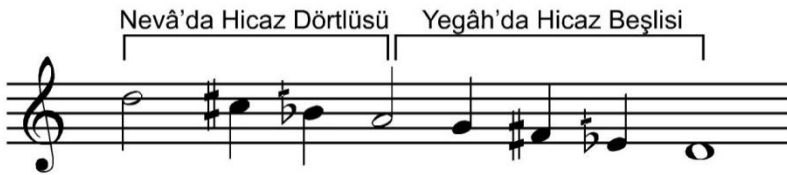
⁹⁶ Abdülkadir TEKİN, 112.

⁹⁷ Fatma Adile AKSU, 178.

olan Bayâtîaraban makamı ve şeddedilerek kullanılan şekli Şedaraban makamlarının içinde kullanılmıştır.

Şedaraban makamı Nâsır Dede tarafından şöyle tanımlanmaktadır: “*Hüzzam bâ‘dehû Nihâvend ağaz idüb Rast perdesinden Yegâh perdesine dek Hicaz karar ider. Bu müteahhirîn ihtirâi olması münâsibdir*”. Hâşim Bey ise “*İbtidâ hicaz, nevâ, evc, şûrî ile gerdâniye-muhayyer basıp tekrar nevâ’ya kadar inüb, ba‘dehû nevâ, çargâh, kürdî, dügâh, rast, irak, aşiran ile yegâh’da karar ider. .Bu makama alafranga’da sol minör ta‘bir ederler*”. Nâsır Dede’nin Hüzzam olarak tabir ettiği zannımızca Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz çeşnisidir. Gerek Hâşim Bey gerekse Nâsır Dede’nin yaptığı tanımlara göre Nevâ perdesi üzerinde Hümâyün makamı yapıp, Yegâh perdesi üzerinde Hümâyün makamı ile karar verilirse Şedaraban makamı tamamlanmış olur. Makamın giriş bölümünde Nevâ perdesi üzerindeki Hümâyün, karara doğru gönderken ise Yegâh perdesi üzerindeki Hümâyün makamı özellikleri kullanılır. Karara giderken Rast perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi yapılması Yegâh perdesi üzerindeki Hümâyün makamından kaynaklanmaktadır.

Arel ve Ezgi Şedaraban makamını Hicaz Zirgüle Makamının Yegâh perdesindeki şeddi olarak tanımlarken⁹⁸, makamın inici olduğunu belirterek diziyi şu şekilde vermişlerdir.



İsmail Hakkı Özkan da Arel ve Ezgi ile aynı tarifi yapıp diziyi verdikten sonra “*Şeddi Arabân makamı eski nazariyat kitaplarında “Yerinde Nev’eser makamının*

⁹⁸ H. Sâdeddin AREL, 312; Suphi EZGİ, I, 248.

icrasından sonra Yegâh perdesinde Zirgüleli Hicaz'la karar vermektedir diye tarif etmiştir. Bu tarif makamı mürekkeb gösterir. Elimizde bulunan Şeddi Arabân makamındaki eserler incelenirse görülür ki NNevâ perdesi üzerinde yarım karar yapıldıktan sonra Rast perdesine Nikriz çeşnisi ile düşülür. Dügâh perdesi önemini kaybetmiştir. Nevâ perdesindeki Hicaz çeşnisinden sonra Rast perdesindeki birbirine eklenirse, bu Neveser makamı olur.⁹⁹ Eski tarifler bu bakımdan doğru görülür.¹⁰⁰ şeklinde bir not düşerek makamın aslında şed değil, mürekkeb bir makam olduğunu belirtmiştir.

Eserler üzerinde yaptığımız incelemede Arel-Ezgi'nin verdiği dizi ile eserlerin seyri arasında bağlantı bulunmamaktadır. Dörtlü ve beşlinin birleşim yeri olan Dügâh perdesi seyri içinde kalış olarak çok az kullanılmış, bunun yerine Rast perdesi üzerinde Bûselik ve Nikriz'li kalışlar sık sık görülmüştür. Makam seyrinde üst üste iki hicaz çeşnisinin varlığı saptanamamıştır Tanımlar ve eserler aşağıda makamın Zirgüleli Hicaz'ın şeddi olmadığı, Araban makamından kaynaklanan bir makma olduğu –isminden de açıkça anlaşılacağı üzere- ortaya çıkmaktadır.

b- SÛZİDİL MAKAMI

Sûzidil makamı ile ilgili ilk bilgilere Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Tedkîk ü Tahkîk*’inde rastlamaktayız. Nâsır Dede Sûzidil makamını “*Hüseynî perdesinden ağaz idüb, Hisâr ve Evc ve Gerdâniye perdesini su ‘ûden ve hubûten Hisâr güne seyrden sonra Bûselik şeklinde Dügâh perdesine hubût idüb Zirgüle perdesi ile Aşîran perdesine dek Hicaz karâr ider. Ve Evc ve Gerdâniyye perdesini seyride Hüseynî perdesinden Muhayyer perdesine dek su ‘ûden ve hubûten Hicaz ağazesi kaidesindedir. Bu terkîb-i dil-bend Ser-Musâhib-i Hazret-i Şehriyârî Halîm Ağa'nın ihtirâdır.*”¹⁰¹ Hâşim Bey ise benzer perdeleri kullanarak “*İbtidâ hisâr, hüseyinî, şehnâz, muhayyer gösterib ba‘dehû*

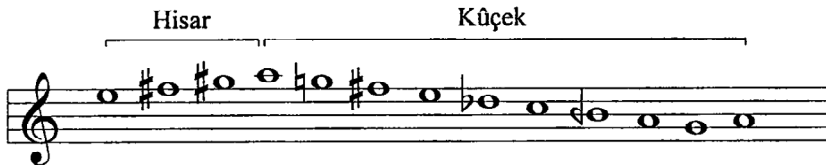
⁹⁹ Neveser makamı Hammamizâde İsmail Dede tarafından terki edilmış bir makamdır. Makam Araban makamı gibi seyre Nevâ üzerinde Hümâyün makamı ile başlayıp karar perdesi olan Rast perdesi üzerinde Nikriz çeşnisi ile karar vermektedir. Bu makamdaki eserler incelendiğinde bazı eserlerin Rast perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi ile karar verdiği de görülmüştür. Dolayısıyla Şedaraban makamı ile akraba makam sayılabilir.

¹⁰⁰ İsmail Hakkı ÖZKAN, 277.

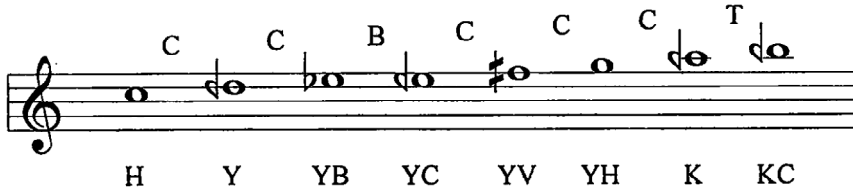
¹⁰¹ Fatma Adile AKSU, 180.

acem, hüseyinî, hisâr, çargâh, segâh, düğâh, zirgüle ile aşıranda karar ider” şeklinde makamı tanımlamıştır. Bu tanımlardan öncelikle makamın III. Selîm devri mûsikîşinaslarından Abdülhalim Ağa (ö.1802) tarafından terki edildiğini öğrenmekteyiz. Ayrıca her iki tanımda da makamın öncelikle Hisar makamı seyri yapıp, ardından Bûselik çeşnisi ile Düğâh perdesine inip Hisâr-Bûselik makamını tamamladıktan sonra, Hüseyinî Aşîran perdesinde Hicaz çeşnisi ile karar verdiği görülmektedir.

Hisar makamı kadîm makamlardan olup Merâgî, Şirvânî, Ladikli Mehmed Çelebi tarafından 24 şu‘be içinde zikredilirken, Seydî ve Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf tarafından 7 âvâze içinde değerlendirilmiştir.



Hisar makamı ile ilgili verilen dizilere bakıldığında fikir birliğine rastlamak mümkün değildir. Hızır b. Abdullah¹⁰² ve Kırşehirli Nizâmeddin b. Yusuf¹⁰³ şeklinde bir dizi kullanırken; Merâgî¹⁰⁴ ve Lâdikli¹⁰⁵ perdelerini vermektedir.



XVI. yy.’dan itibaren tanımların bugünkü Hisâr makamı perde ve dizisine benzemeye başladığı görülür. Seydî¹⁰⁶ ile Hızır Ağa¹⁰⁷ makamın öncelikle Hüseyinî

¹⁰² Binnaz Başar ÇELİK, 58.

¹⁰³ Ramazan KAMILOĞLU, 36.

¹⁰⁴ Ubeydullah SEZİKLİ, 76.

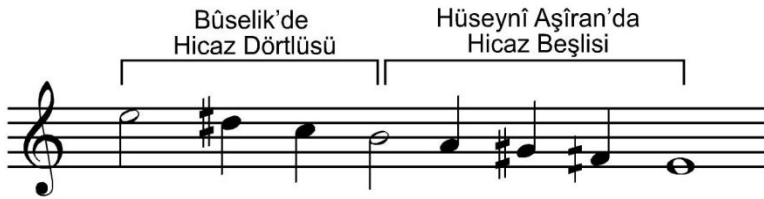
¹⁰⁵ Hakkı TEKİN, 165.

¹⁰⁶ Mithat ARISOY, 33.

¹⁰⁷ Abdülkadir TEKİN, 112.

perdesi üzerinde Hicaz seyredip, Hüseyinî ile karar verdiğini belirtmektedirler. Kantemiroğlu'nda bu tarif daha açık görülmektedir. Kantemiroğlu makamın seyrini şu şekilde anlatmaktadır: “Hisar makamı, kendi perdesinden daha ince sesli perdelerde hareket ederken, Şehnâz perdesiyle çok iyi uyuşur; öyle ki, Şehnâz'sız Hisâr makamı olmaz denilebilir. İnce sesli perdelerden kalın seslilere doğru inerken, Muhayyer'den sonra Şehnâz perdesine basar, oradan Gerdâniye'yi atlayıp Evc'e, Evc'den Hüseyinî'ye, Hüseyinî'den kendi perdesine, kendi perdesinden, Nevâ'yı atlayıp, birdenbire Çargâh perdesine düşer, oradan da, tam perde ile (segâh'la) Dügâh'a karar vermeye gelir. Bu makam gayet dar bir makamdır ve pek az terkibe mâliktir. Bu makamda çok az eser bestelenmiştir: Bir peşrev, bir semâî, birkaç da beste vardır; bestelerin seslendiriliş hareketlerini, nağmelerinin edâsı birbirinden ayırt etmek de bayağı güçtür”.¹⁰⁸

Hisar-Bûselik makamını ise Hâşim Bey Edvârı'nda görmekteyiz. Hâşim Bey Hisâr makamı yapıp Bûselik ile Dügâh perdesinde karar verilmekle makamın icra edildiğini belirtmektedir.¹⁰⁹ Yukarıdaki tanımlardan da anlaşılacağı üzere Hisar makamı gerek Hisar-Bûselik, gerekse Sûzidil makamına kaynaklık etmiştir. Hisar makamından Hisâr-Bûselik, Hisâr-Bûselik makamından da Sûzidil makamı doğmuştur. Arel-Ezgi sisteminde ise Sûzidil makamı Zirgüleli Hicaz makamının Hüseyinî Aşîran perdesindeki şeddi olarak tanımlanmıştır.¹¹⁰ İnci bir makam olduğu belirtilen makamın dizisi şu şekilde verilmiştir.



¹⁰⁸ Yalçın TURA, 79.

¹⁰⁹ Ahmet Gürsel TIRIŞKAN, 31.

¹¹⁰ H. Sâdeddin AREL, 312, Suphi EZGİ, I, 246.

Sûzidil makamındaki eserler incelendiğinde makamın seyre Hüseyinî perdesi üzerindeki Hümâyün makamı ile başladığı görülürken, Arel ve Ezgi'nin verdiği dizi de tiz durak üzerindeki bu bölüm gösterilmemiştir. Ayrıca makamın bir başka karakteristiği Hisar-Bûselik makamının Dügâh perdesi üzerindeki Bûselik kısmı da bu dizi ve tanım içinde yer almamaktadır. İsmail Hakkı Özkan bahsedilen bu iki önemli özelliği göstermek için üç farklı dizi daha vermiştir.¹¹¹

Bu açıklamaların ışığında makamın Zirgüleli Hicaz makamı ile ilişkisi bulunmadığı, şed değil, birleşik, Hisar makamından kaynaklanan bir makam olduğu ortaya çıkmaktadır.

c- EVCÂRÂ MAKAMI

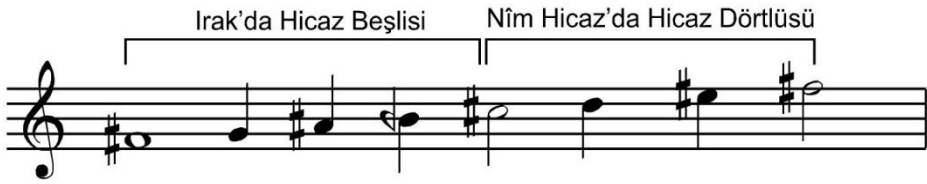
III. Selîm tarafından terkîb edilen Evcârâ makamı hakkında Abdülkadir Nâsır Dede'nin edvârında şu tanıma rastlamaktayız: *“Evc perdesinden ağaz idüb Acem perdesi andan yine Evc perdesinden Şehnâz ve Muhayyer perdesine dek su'ûdan ve hûbûtan seyreden sonra Evc perdesinden Sabâ perdesine dek Hicaz ağaze, ba'dehû Saba perdesini Segâh perdesine ittisal ile Segâh perdesinden dahî Irak perdesine dek yine Hicaz ağaze idüb karar ider. Bu terkîb-i dil-pezîr dahî yeni sâhib-i ihtirâi makam-ı Sûz-i dilârâ o kân-ı hünerin ihtirâidir.”*¹¹² Hâşim Bey ise Evc makamının hemen ardından Evcâra makamını vermiş ve *“İbtidâ acem ile evc perdesini gösterip şehnâz, muhayyer basarak evc, acem, nevâ, hicaz, segâh, kürdî ile dügâh açmaksızın rast ile irak'da karar eder.”* şeklinde tanımlamıştır.

Evcârâ makamında bestelenen eserler incelendiğinde ise makamın seyre Evc makamı yapıyormuşçasına Evc perdesi üzerindeki Segâh çeşnisi ile başladığı, arada Nim Şehnâz perdesi kullanmak suretiyle Müstear makamı yapıldığı, fakat hemen ardından Gerdâniye perdesini vurgunlamak suretiyle tekrar tekrar Evc makamı içinde

¹¹¹ İsmail Hakkı ÖZKAN, 273-274.

¹¹² Fatma Adile AKSU, 178.

olduğunun hissettirildiği görülmektedir.¹¹³ Nim Hicaz perdesi üzerine Evc üzerindeki Segâh'ın pest bölgeye genişlemesi olan Hicaz çeşnisi ile kalışlar yapılmaktadır. Makam karara giderken Irak perdesi üzerindeki Hicaz makamı ağırlığını koymaya başlar ve bu makamın özellikleri karar bölgesi seyrinde görülür. Evcârâ makamında görülen Nim Hicaz perdesi üzerinde Uşşak Irak perdesi üzerindeki Hicaz'ın Uzzal makamı olarak kullanılmasından, Segâh perdesi üzerindeki Rast Irak perdesi üzerindeki Hicaz makamından doğmaktadır.



Arel Evcârâ makamını Zırgüleli Hicaz makamının Irak perdesine şeddi olarak tanımlamıştır.

Suphi Ezgi ise bu tanıma ilaveten Şehnâz makamının Irak perdesi üzerine şeddi olarak ikinci bir dizi vermiştir.¹¹⁴



Suphi Ezgi'nin verdiği dizide Evc perdesi üzerindeki yapı Müstear çeşnisi iken Ezgi tarafından Bûselik çeşnisi olarak verilmiştir. Bu karışıklık makamın şehnâz makamı ile karıştırılmasına yol açmıştır. Evcârâ eserlerde Evc perdesi üzerinde hiç Segâh

¹¹³ Bazı eserlerde Müstear'ın hiç yapılmadığı bile görülmüştür. Meselâ: Lâtif Ağa'nın Şarkısı: "Açıldı sineme bir tâze yâre", Hacı Fâik Bey'in Şarkısı: "Aldı el dengülşen-i bâd-ı hazân", Dede Efendi'nin Şarkısı "Bir letâfelli hevâ kim" bunlardan sadece birkaçıdır. Hatta İsmail Dede Evcârâ'nın Evc makamından kaynaklanan bir makam olduğunu yukarıda ismini verdiğimiz şarkısında kararı Irak üzerinde Segâh çeşnisi ile vererek açık bir şekilde göstermiştir.

¹¹⁴ Suphi EZGİ, I, 250.

çeşnisi yapmadan sürekli olarak Müstear çeşnisi kullanılırsa Şehnâz makamı intibâi oluştuğu doğrudur. Küçük Mehmed Ağa'nın Yürüksemâî'i "*Sâkî çekemem va'z-ı zarîfâneyi boş ko*" ve Dilhayat Kalfa'nın Peşrev'i buna örnek olarak verilebilir. Fakat diğer Evcârâ eserler incelendiğinde bu eser dışında Evc perdesi üzerinde Segâh çeşnisi kullanmadan sadece Müstear yapıldığı görülmemiştir. Müstear'ın ardından da muhakkak Segâh çeşnisi kullanılmıştır.

İsmail Hakkı Özkan makamın her ne kadar şed makam olarak kabul edildiğini söylese de, Evc perdesi üzerinde ana diziye yabancı iki çeşni bulunduğunu (Müstear ve eksik Ferahnak beşlisi), bu çeşnilerin açıklamasının ana dizi ile mümkün olmadığını, bu sebeple makamın mürekkeb makam sayılması gerektiğini belirtir.¹¹⁵

Görüldüğü üzere Arel'in verdiği tanım ve dizide Evc makamı ile ilgili herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Hatta makamın karakteri olan Evc üzerindeki Segâh ve müstear dizide hiç gözükmemektedir. Fakat eserler incelendiğinde makamın Evc makamı gibi seyredip, Irak üzerinde Hicaz ile karar verdiği açıktır. Dolayısıyla makamın Zîrgüleli Hicaz'ın şeddi olmak gibi bir durumu söz konusu değildir.

d- ZİRGÜLELİ SÛZNÂK MAKAMI

Sûznâk makamı ile ilgili en eski iki tarifi Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hâşim Bey'de görmekteyiz. Bu da makamın Evcârâ, Sûzidil makamları gibi III. Selîm devrinde terkîb edildiği ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Nâsır Dede makamı şu şekilde tanımlar: "*Hüzzam ağaze idüb, karargâhı olan Segâh perdesine geldikde, Çargâh perdesinden, Rast perdesine dek, Hicaz ağaze idüb, karar ider. Bu terkîb manzûrumuz olan edvârlarda görülmüştür. Ve te'liflerde dahî mesmû' değildir. Câiz oldur ki, bu dahî nev ihtira' ola.*"¹¹⁶ Nâsır Dede ayrıca makamın bazı mûsikîşinaslar

¹¹⁵ İsmail Hakkı ÖZKAN, 270.

¹¹⁶ Fatma Adile AKSU, 195-196.

tarafından Hisârek terk^biine benzetildiği ama edvârlarda yapılan araştırmada böyle bir benzerliğin söz konusu olmadığını belirtir.

Hâşim Bey ise “İbtidâ çargâh, nevâ, şûrî, evç, gerdâniye ile muhayyere kadar çıkıp, ba‘de sünbüle basarak dönüp yine perde perde şûrî, nevâ, çargâh, segâh, düğâh açarak zirgüle basmayarak rast’ta karar eder.”¹¹⁷ şeklinde tanımlamıştır.

Nâsır Dede ve Hâşim Bey’in verdiği makam seyirlerinde Nevâ üzerindeki kısım aynı olmakla birlikte Nâsır Dede kararı Rast perdesi üzerinde Hicaz’lı verirken, Hâşim Bey Zirgüle perdesinin basılmaması gerektiğini belirterek Rast perdesi üzerinde Rast’lı kalınması gerektiğini ifade etmiştir.

İncelenen eserlerde de bu ikilem görülmektedir. Makam adı Sûznâk verilmekle birlikte eserlerin çoğu Zirgüle perdesi kullanarak karar vermektedir. Makam seyri içinde karar perdesi üzerinde Rast ve Hicaz’ın beraber kullanıldığı eserler de mevcuttur. Eserlerin başlıklarında Zirgüleli Sûznâk yerine kısaca Sûznâk kullanıldığı görülmektedir. Makam isimlendirmesi açısından bakıldığında Rast’lı karar verene Sûznâk, Zirgüle perdesini kullanıp Hicaz’hı karar verene ise Zirgüleli Sûznâk denmesi mantıklı görülmektedir.

Arel ve Ezgi bu makamı Zirgüleli Hicaz makamının Rast perdesi üzerine şeddi olarak tanımlamıştır ve aşağıdaki diziyi vermişlerdir:



¹¹⁷ Ahmet Gürsel TIRIŞKAN, 22.

Sûznâk makamı ise her iki nazariyatçı tarafından basit makam kategorisinde yer almış, dizi olarak da kullanılmıştır.¹¹⁸



Sûznâk ve Zirgüleli Sûznâk makamındaki eserler incelendiğinde Sûznâk makamının karar sesi üzerinde Rast ve 5. derecesi üzerinde Hümayundan meydana gelen bir makam olduğu görülmektedir. Makamın seyrine 5. derecesi üzerindeki Hümayun ile başlanıp, karar sesi üzerindeki Rast ile karar verilir. Makamın kararına doğru gidilirken karar sesi üzerindeki Rast ağırlık kazanır, dolayısıyla Rast makamına ait özellikler seyre ağırlığını koyar. Eğer karar verirken 2. dereceyi altere edip Zirgüle perdesi haline getirirsek makam Zirgüleli Sûznâk adını alır. Zirgüleli Sûznâk makamı adından da anlaşılacağı üzere Sûznâk makamının Zirgüle perdesi kullanılarak karar vermesinden doğan bir makamdır, Zirgüleli Hicaz makamının şeddi olması söz konusu değildir.

E- SEGÂH MAKAMI VE ŞEDLERİ

SEGÂH MAKAMI

Arel-Ezgi sisteminde sistemin iki kurucusu Segâh makamı hakkında değişik görüşlere sâhiptirler. Arel Segâh makamını şöyle tarif etmiştir: “*Segâh beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsünün katılmasından doğmuştur.*”¹¹⁹

¹¹⁸ H. Sâdeddin AREL, 57.

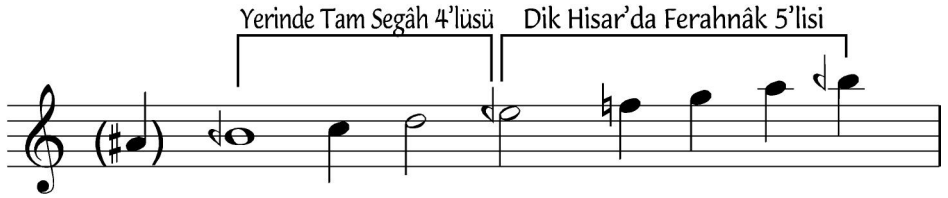
¹¹⁹ H. Sâdetin AREL, 293.



Dr. Suphi Ezgi ise, Segâh makamını evvelâ basit makamlar içinde kabul etmiş iken¹²⁰, sonra bu görüşün yanlış olduğunu açıklamıştır.

Dr. Ezgiye göre Segâh makamının iki türlü dizisi vardır.

1. Birinci Segâh makamı dizisi Arel ile ittifâken “Segâh beşlisi ile Hicaz dörtlüsünün birleşmesi”; ilâveten “Segâh dörtlüsü ile Ferahnâk beşlisinin birleşmesi” sonucu meydana gelmiştir.



2. İkinci dizi ise, Rast perdesine göçürülmüş Yegâh dizisi ile yine tizde bir Hicaz dörtlüsünün birleşmesinden doğmuştur.



¹²⁰ Suphi EZGİ, I, 87.

olduğunu söylememiz hiç de yanlış olmayacaktır.

Segâh makamının karar perdesi Segâh, güçlüsü Nevâ perdesidir. Çıkıcı bir seyir izleyen Segâh seyre durak ve civarından başlar. Yegâh'ın üçüncü derecesinde kalınması sonucu oluştuğundan üçüncü derece olan Segâh'ı kuvvetlendirmek için Kürdî perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

a- HEFTGÂH MAKAMI

Makam H. Sâdeddin Arel tarafından tertib edilmiş ve Segâh makamının Nîm Hicaz perdesine şeddi olarak tanımlanmıştır. Arel diğer şed tanımını yaparak tertip ettiği makamlarda düştüğü yanlışa burada da düşmüş, makama Nîm Hicaz'da Segâh yerine Heftgâh ismini vermiştir. Ayrıca Heftgâh makamı Arel'in verdiği Segâh makamı dizisi ile de farklılıklar göstermektedir. Heftgâh makamının dizisi Suphi Ezgi'nin verdiği 1. Tip diziyeye benzemektedir. Yani karar sesi üzerinde Segâh dörtlüsü ve Nîm Şehnâz perdesi üzerinde Segâh veya Ferahnâk beşlisinden oluşmaktadır. Arel'in verdiği Segâh makamı dizisinde ise karar sesi üzerinde Segâh beşlisi, beşinci derece üzerinde ise Hicaz dörtlüsü bulunmaktadır. Bestelediği Heftgâh eserlerde Nîm Şehnâz perdesi üzerinde Hicaz çeşnisine rastlanmamıştır.

Görüldüğü üzere makaman Segâh makamı ile gerek dizi, gerekse seyir yönündne benzerliği bulunmamakta, dolayısıyla Segâh makamının şeddi olması mümkün görünmemektedir. Zaten Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin kurucularından sadece Arel bu makamı şed makam olarak vermiş, Ezgi ise bu makamdaki bahsetmemiştir.

SONUÇ

Arel sistemi tarafından ortaya konulan “Şed Makam” anlayışı ve şed olarak verdikleri makamlar üzerinde yaptığımız inceleme sonucunda:

- Şed makam olarak ortaya konulan makamların, şeddi olduğu iddia edilen makamlar ile seyir benzerliği bulunmamaktadır. Makam anlayışının en

önemli özelliği olan seyir, sistem kurucuları tarafından göz ardı edilmiş, tamamen tonal bir anlayışla makamlara sekiz sestem oluşan bir dizi olarak bakılmıştır.

- Şed olduğu iddia edilen makamların tümü mürekkeb (birleşik) makamdır. Arel sisteminin takipçilerinden İsmail Hakkı Özkan her ne kadar söz konusu makamların şed olduğunu kabul etse de, makamların bazılarını ayrıca mürekkeb olarak da değerlendirmiş ve birden fazla dizi ile izah etmeye çalışmıştır.
- Arel tarafından şed makamlara farklı isimler konulmasının yanlış olduğu söylenirken, kendisi ile çelişir biçimde gerek Ezgi gerekse Arel terkipleri şed makamlara farklı isimler vermişlerdir.
- Şed kavramı Safiyüddin tarafından makam manasında kullanılmış ise de, kendisinden sonra tabakat kavramının yerini alarak aktarım (transposition) anlamında kullanılmıştır. Şeddin tamamen icra ile ilgili bir husus olduğu Kantemiroğlu gibi nazariyeciler tarafından özellikle belirtilmiştir.
- Edvârlar incelendiğinde şed makam adı altında bir sınıflandırma mevcut değildir. Makamlar ana makamlar, avaze, şu‘be ve terkîbler adı altında sınıflandırılmışlardır.
- Şed makamların dışında başka perdelere aktarım sayesinde doğan diziler neden farklı makamlar adlarıyla adlandırılmamıştır? Bu konu cevaplandırılmamış, sadece 14 makam şed olarak değerlendirilmiştir.
- Sultâniyegâh Makamı’nı terkipleri eden İsmail Dede, Kürdîlihiczâkâr makamını terkipleri eden Hacı Ârif Bey, Sûzidil Makamını terkipleri eden Abdülhalim Ağa ve Evcârâ makamını terkipleri eden Sultan III. Selîm Han elbette makam bilgileri tartışılmayacak seviyede musikişinaslardır. Terkipleri ettikleri makamların asılları olarak iddia edilen makamları da son derece iyi bilip o makamlarda eserler vermişlerdir. Bu mûsikîşinasların terkipleri ettikleri ve eserler verdikleri makamları sadece bir perde aktarımı saymak,

onların makam, seyir, genel olarak mûsikî bilgilerine karşı haksızlık etmek olur.

- Kısaca söylemek gerekirse Türk mûsikisinde “şed (aktarılmış) makam” diye bir kavram yoktur. Çeşitli akortlara (perdelerin nisbî perstlik ve tizliği) tâbî olan aktarılmış icra vardır (meselâ, Dügâh perdesi yerine Hüseyinî-aşîrân perdesinde karar veren Uşşak makamı). Farklı bir perdeden icra edilen makam, seyir özelliğini koruduğu sürece farklı bir makam olarak değerlendirilmez, dolayısıyla adı değişmez. Adı değişiyorsa seyri değişiyor demektir; seyri değişiyorsa zaten aktarma sayılmaz. Bolâhenk ney ile çaldığınız Tanburî İsak’ın Bûselik Peşrevini, Süpürde ney ile çalacak olursanız Peşrev yine Tanburî İsak’ın Bûselik Peşrevi olacak, Tanburî İsak’ın Nihâvend Peşrevi olmayacaktır.

KAYNAKÇA

AKDOĞAN, Bayram, Fethullah Şirvânî ve “Mecelletu'n- fi'l-Mûsika” Adlı Eserinin XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri, ‘Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara 1996.

AKSU, Fatma Adile, Abdülbâkî Nâsır Dede ve Tedkîk ü Tahkîk, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1988.

AREL, H. Sâdeddin, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, (Haz.) Onur Akdoğu, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1993.

ARISOY, Mithat, Seydî'nin El-Matlâ Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1988.

BAŞAR ÇELİK, Binnaz, Hızır bin Abdullah’ın Kitabü’l-Edvar’ında Makamlar, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Doktora Tezi, İstanbul 2001.

ÇAKIR, Ahmet, Alişah Hacıbüke’nin Mukaddimetü’l-Usûl Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 1999.

ERGUNER, Süleyman, Kutb-ı Nâyî Osman Dede ve Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1991.

EZGİ, Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul Belediyesi Konservatuarı Neşriyatı, İstanbul 1940.

KAMILOĞLU, Ramazan, Şehrî Kırşehrî el-Mevlevî Yusuf ibn Nizâmeddin ibn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirmesi, İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Malatya 1998.

KARADENİZ, Ekrem, *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası yayınları 238, Sanat dizisi 37, Ankara 1984.

KAYGUSUZ, Nermin, *Muallim İsmail Hakkı Bey ve musiki tekamül dersleri: Muallim İsmail Hakkı Bey'in hayatı, sanatçı kişiliği, musiki tekamül dersleri*, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul 2006.

ÖZKAN, İsmail Hakkı, *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayıncılık, İstanbul 2010.

PEKŞEN, Ahmet, Zeynü`L-Elhan İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2002.

SEZİKLİ, Ubeydullah, Kırşehrîli Nizâmeddin ibn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.

SEZİKLİ, Ubeydullah, Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu'l-Elhân'ı, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul 2007.

TANRIKORUR, Cinuçen, basılmamış Ud Metodu.

TEKİN, Abdülkadir, Hızır Ağa'nın “*Mûsikî Risâlesi*” isimli yazma eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2003.

TEKİN, Hakkı, “*Ladikli Mehmed Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyyesi*”, Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Niğde 1999.

TIRIŞKAN, Ahmet Gürsel, Haşim Bey Edvârı, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2000.

TURA, Yalçın, “*Kitabu 'İlmi'l-Musiki 'ala Vechi'l-Hurufat Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı*”, Yapı Kredi Yayınlar, 2001, I.

TURA, Yalçın, *Türk Mûsikîsi'nin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul 1998.

UYGUN, M. Nuri, Kadızade Tirevi Ve Mûsiki Risalesi, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1990.

UYGUN, M. Nuri, *Safiyüddün Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1999.

WRIGHT, Owen, *The Modal System of Arab and Persian Music*, Oxford University Press 1978.



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0004>

OSMANLI MAÂRİFİ'NDE OKUTULAN MÛSİKÎ KİTAPLARI

Dr. Erhan Özden

Marmara Üniversitesi, Türkiye

erhan.ozden@marmara.edu.tr

ÖZET

Osmanlı Maârifî'nde müzik kitaplarının yayınlanması on dokuzuncu asrın sonlarında başlamıştır. Bunun öncesinde münferit kitaplar yazılmış ancak Maârif geneline yayılamamıştır. Bu döneme kadar müzik eğitiminde notanın kullanılmıyor olması ders kitaplarının müfredata girmesini geciktirmiştir. Ancak eğitimde zamanın getirdiği yenilikler ve pedagojik anlayış, kaynaksız eğitimin yapılamayacağını göstermiştir. Yayınlanan ilk ders kitapları Batı mûsikîsi temelini verildiği eserlerdir. Genellikle Batı'da basılmış olan eserlerden ilham alınarak ya da birebir aynısının Türkçe'ye çevrilerek yayınlandığı bu kitaplar mûsikî tedrisatında birlik sağlanmasına yönelik atılmış önemli bir adımdır. Derslerde ağırlıklı olarak nota eğitiminin verilmesi müzik kitaplarının yazımında Batı müziği temelini esas alınmasını zorunlu kılmıştır. Bunun yanında Türk mûsikîsini anlatan kitaplar da az değildir. Bu makale Osmanlı Maârifî'nde okutulan mûsikî ders kitaplarını konu edinmektedir.

Anahtar Kelimeler: Maârif Nezareti, Gınâ, Tedrisat, Mûsikî Muallimi, Milli Eğitim

ABSTRACT

Publication of music books in the Ottoman Education started at the end of the XIX. century. Prior to that it was printed on the individual books, but not able expand in the Ministry of Education. Until that time, the note is not being used in music education delayed being included into the curriculum of textbooks. However, innovations in education and pedagogical understanding of time has proved that wont be education without resource. The first textbooks published are the works that are given foundation of Western music. These books that often inspired by the works published in the West, or published in translating in Turkish exactly is an important step in terms of providing unity in music education. Gived mainly note education in lectures has become compulsory that taken as a basis the foundation of western music in writing music books. Besides, books that describe Turkish music are not rare. The subject of this article is music textbooks that is taught in Ottoman Education.

Keywords: Ministry of Education, Gınâ, Curriculum, Music teacher.

GİRİŞ

Başta müzik öğretmenleri olmak üzere pek çok mûsikîşinas müzik dersleri için kitap yazmıştır. Bu kitaplar Maârif Nezareti'nin belirlediği yayın kurulunun onay ve ruhsatını aldıktan sonra basılabiliyor ve derslerde kullanılıyordu. 1857 yılında yürürlüğe giren “Basmahaneler Nizamnamesi” ile yayınlanacak kitapların Maârif Nezareti'nde kurulan Maârif Encümenince verilecek ruhsattan sonra yayınlanabileceği kararlaştırılmıştır.¹ Bu encümen, hangi dil ve konuda olursa olsun kitap, dergi, gazete ve diğer evrakın basılması hususunda tek yetkili karar merciiydi.

¹ Teyfur Erdoğan, *Maârif-i Umûmiye Nezareti Teşkilatı, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Ankara 1996, C. 51, s. 265.

Maârif Nezareti mektup kalemî dosyaları içinde bu kitaplara ait pek çok ruhsat emri bulunmaktadır.²

Osmanlı mûsikîsinin yazı ile ifade edilmesi uzun asırlar boyunca mümkün olamamıştır. Bunun altında ezbere dayalı bir eğitimin hakim olması ve geliştirilen nota sistemlerinin Türk Mûsikîsi entonasyonunu tam anlamıyla karşılayamaması gibi etkenler yatmaktadır. Osmanlı’da nota kullanımı Avrupa’dan neredeyse beş asır sonra gerçekleşmiştir. Nota yazısı aslında münferit olarak kullanılmaktaydı. Ancak mûsikî dünyasındaki ekseriyet kullanılmamasından yana idi. Notanın kullanılmaya başlanmasıyla beraber mûsikî parçalarının basım ve çoğaltımına ihtiyaç duyulmuştur. Matbaanın Osmanlı’ya girmesi ise bu süreci hızlandırmıştır.³

Matbaanın kullanımı Osmanlı Milli Eğitimi’ne olumlu katkılar sağlamıştır. Nadir sayıda olan yazma eserlere ulaşma zorluğu ortadan kalktığından başta öğrenciler olmak üzere pek çok insan artık istediği kitabı edinebilmektedir. Bu durum eğitimin her alanına yansımakta ve özellikle sanat kitaplarının sayısı giderek artmaktadır. Müzikle ilgili basılan eserler başlarda güfte mecmuası ve nota külliyatlarından oluşmakta iken zamanla kitap sayısında bir artış meydana gelmiştir. Daha çok müzisyenler tarafından kaleme alınan eserlerde konu seçimi müellifin insiyatifindedir. Mûsikî kitabı müellifleri arasında İsmail Hakkı Bey, Zati Bey (Arca), Kâzım Bey (Uz) ve Feridun Bey gibi bizzat mûsikî muallimi olan yazarlar çoğunluktadır. Kitapların dışında Maârif’e bağlı çeşitli dergi ve mecmualarda da mûsikî bahislerine yer verilmektedir. Bu dergilerdeki makaleler mûsikî dersleri hakkında çeşitli malumatlar içermektedir. Osmanlı Maârifî’ne bağlı okullarda okutulan başlıca müzik kitapları aşağıdaki gibidir.

² Bkz: BOA, MF. MKT, 1010/18, 1018/47, 1138, 1157/23.

³ Osmanlı’da Mûsikî Yayıncılığı’yla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz; Bülent Alaner, *Osmanlı İmparatorluğu’ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*, Anadol Yayıncılık, Ankara 1986.

Mûsikî

Elimizdeki ilk kitap Mûsikî başlığını taşımaktadır. Maârif Nezareti Celilesinin 133 numaralı ve 7 Mayıs 1895 tarihli ruhsatı ile basılmıştır. Dış kapakta “Mündericat (içindekiler): Şark ve Garp Mûsikîsinin Diyez ve Bemolleri Hakkında” ifadesi yer almaktadır.

Kitabın Adı	Mûsikî
Müellifi	Kâzım Bey
Basım Yeri	Mahmut Bey Matbaası, İstanbul
Basım Yılı	1896
Sayfa Sayısı	14

Şekil 1: Mûsikî adlı kitabın künyesi.

Kitabın girizgah bölümünde mûsikînin tarifi yapılarak notalardan bahsedilmektedir. Notaların Türk Mûsikîsi'ndeki karşılıkları gösterilmiş ve yine mûsikîmize ait perdeler hakkında malumat vermektedir. Kitapta herhangi bir fihrist ya da bölümleri gösteren işaretler yoktur. Bu nedenle girizgahtan hemen sonra konuya geçilmektedir. Kitabın ana muhtevasını diyez ve bemoller oluşturmaktadır. Yazar bu bilgileri verirken Türk Mûsikîsi hakkında da izahatta bulunmuştur. Sesler arasındaki orantılar gösterilmiş ayrıntılı bir donanım nazariyatı anlatılmıştır. İlerleyen sayfalarda ses aralıkları en küçük frekansa kadar anlatılmaktadır. Seslerin birbirine olan münasebetlerinin matematiksel oranlarla anlatıldığı bu bölümde yazar ses fiziğine ait bazı ayrıntılardan bahsetmektedir.⁴

Seviye olarak ilk, rüşdi ya da idadî okullarının üstünde bir dille yazıldığını gördüğümüz kitabın hangi okullarda hangi şartlarda okutulduğuna dair bir bilgiye

⁴ Kâzım Bey (Uz), *Mûsikî*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1886. (Mehmet Şevki Eygi Kütüphanesi)

ulaşamadık. Eserde daha çok yüksek öğrenim talebesinin anlayacağı konular işlenmiştir. Bu nedenle kitabın yükseköğretimde okutulduğunu, en azından diğer okulların tedrisatında bulunmadığını düşünmekteyiz.

İrâe-i Mûsikî

Maârif Nezareti ruhsatıyla İstanbul'da yayınlanmış olan eser Neyzen Mehmet Kâmi Bey tarafından kaleme alınmıştır. Kitabın kapağında *sahibi ve neşri* “Cemal” kaydı bulunmaktadır.

Kitabın Adı	İrâe-i Mûsikî
Müellifi	Neyzen Kâmi Bey
Basım Yeri	Cemal Efendi Matbaası, İstanbul
Basım Yılı	1888
Sayfa Sayısı	32

Şekil 2: İrâe-i Mûsikî adlı kitabın künyesi.

İrâe-i Mûsiki tamamen Osmanlı mûsikîsinin kavramları kullanılarak makam ve perdelerin anlatıldığı bir kitaptır. Diğer ders kitaplarından farkı, Osmanlı mûsikîsinin aslına sadık kalarak Batı nota ve perdeleriyle kullanılmamasını tavsiye etmesidir. Okullarda okutulduğuna dair bir kayda rastlayamadık. Kitapta notaya tamamen karşı olmadığını belirten Neyzen Kâmi Bey Türk Mûsikîsi perdelerinin tampereman sisteme adaptasyonu ile zarar göreceğini belirtmektedir. Bu konuyla ilgili şu ifadeyi kullanmaktadır:

Edvar-ı makamat ile alaturka perdelerin alafranga notaya tatbikan Türk mûsikîsini Frenk mûsikîsine tabiki ile alafranga notayı kabul etmeyeceği âşikârdır. Çünkü notayla öteden beri ecdadımızın, bir takım nazik nağmelerin terâkibinden

ihтира etmiş oldukları makamat, nota ile berbat edilmekte olduğu kabil-i inkâr değildir.⁵

Solfej Yahut Nazariyyâtı Mûsikî

Elimizdeki üçüncü kitap “Solfej” üst başlığıyla yayınlanmıştır. “Yahut Nazariyyâtı Mûsikî” kısmı ise altta küçük harflerle yazılıdır. Maârif Nezareti Celilesi'nin ruhsatıyla çıkan kitabın ruhsat numarası belirtilmemiştir.

Kitabın Adı	Solfej Yahut Nazariyyâtı Mûsikî
Müellifi	Mustafa Saffet (Mûsikî Hümayûn Kolağası)
Basım Yeri	Mahmut Bey Matbaası (Babiâli'de Ebusuud Caddesi'nde) İstanbul
Basım Yılı	1891

Şekil 3: Solfej Yahut Nazariyyâtı Mûsikî adlı kitabın künyesi

Kitapta fihrist ya da içindekiler kısmı yoktur. Bölüm başlıkları eser içerisinde belirtilmektedir. Dibace (giriş, önsöz) kısmında iki sayfalık bir bilgi verilmiştir. Alaturka ve alafranga mûsikî hakkındaki bilgilerden sonra usûl ve notadan bahsedilmektedir. Ardından gelen mukaddime bölümünde solfejin önemi üzerinde durulmaktadır. Daha çok bir risale şeklinde kaleme alınmış olan eserde mukaddimeden sonra diğer bölümler gelmektedir.

Mebâdî Esasiye (ilke ve esaslar) adlı bölüm solfej konusunu ayrıntılı olarak anlatmaktadır. Solfejin esasları hakkında sadece yoruma dayalı bilgiler verilmektedir. Bir nevi konuya başlangıç mahiyeti taşıyan bu bölüm iki madde

⁵ Gönül Paçacı, Osmanlı'nın Mûsikî Taliminden Cumhuriyet'in Müzik Terbiyesine, *Toplumsal Tarih*, Tarih Vakfı Yayınları, Nisan 2002, c. 16, sy. 100, s. 15.

altında işlenmiştir. Bir sonraki sayfa eksik olduğundan diğer maddeler hakkında bilgimiz yoktur.

Birinci Kısım başlığıyla verilen sonraki sayfa porte ile ilgilidir. Birinci Kısım başlığının hemen altında “Mûsikî Yazmak İçin Lazım Olan İşaretler” ifadesi vardır. Ardından Birinci Bab gelmektedir. Bu bölümde porte ve notalar şekillerle gösterilmektedir. Risalenin elimizde altı sayfası mevcuttur. Aradaki bazı sayfaların kopuk olduğu anlaşılmaktadır. Önceki kitaba göre daha akademik bir üslûpla yazılmış olan kitapta dipnot kullanılmıştır.⁶

Mahzen-i Mûsikî veya Dilkeş

Kapak kısmında “Yeni Eski Şarkı ve Kantolar” başlığı taşıyan kitap Maârif Umûmî Nezaret Celilesi’nin 1901 tarih ve 02 numaralı ruhsatnamesiyle basılmıştır. Mukaddime kısmında “*Bu kerre tabına ruhsat-ı istihsal ile neşrine muvaffik olduğum “Mahzen-i Esrar veya Dilkeş” nam mecmuanın bu nüshadan itibaren âlem matbuata vaz’ana delâlet ederim*” ifadesinden de anlaşılacağı gibi müellif daha öncesinde ruhsat girişiminde bulunmuş ama muvaffak olamamıştır. Eserin içerisinde yer alan eserlerin şarkı ve kantolardan ibaret olduğu belirtilmektedir. Daha sonra eserler verilmektedir. İlk eser Guatelli Paşa’nın “Hamîdiye Marşı”dır. Sonraki dört eser de Sultân Hamîd’e bestelenmiş şarkılardır. Eserlerin notaları yoktur. Kitapta güfteleri verilen eserlerin bestekâr, makam ve form bilgileri yer almaktadır.

Bu kitaba benzer pek çok güfte mecmuası bulunmaktadır. Ancak bunu diğer kitaplardan ayıran özellik okullarda talebelerin okuyabileceği türdeki eserlere yer vermiş olmasıdır. Giriş bölümünde padişah için bestelenmiş beş eser bulunmaktadır.

Kitabın Adı	Mahzen-i Mûsikî veya Dilkeş
-------------	-----------------------------

⁶ Mustafa Saffet, *Solfej Yahut Nazariyatı Mûsikî*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1891.

Müellifi	
Basım Yeri	Kasbar Matbaası (Bâb-ı Âlî Caddesi)
Basım Yılı	1901
Sayfa Sayısı	16

Şekil 4: Mahzen-i Mûsikî veya Dilkeş adlı kütübün künyesi.⁷

Tarihçe-i Fennî Mûsikî

Maârif Nezaret Celilesi'nin ruhsatıyla basılmıştır. Ön kapağında “*Mûsikînin tezahurundan zaman-ı haşre kadar vukû bulan sureti teşa'ub ve garp bestekârının ez cümlesi.....*” ifadesi bulunmaktadır. Noktalı yerler silik çıktığından okunamadı. Kitabın içeriğinde mûsikînin tarifi, Batı ve bazı Doğu milletlerinin mûsikîsinden bahsedilmektedir.

İfâde-i Mahsûsa başlığı ile verilen önsöz “*Âlem-i mûsikî bir kaç senelerden beri Avrupa mekteplerinin hemen cümlesinde tedris olunmaya başlanmıştır*” cümlesiyle başlar. Mûsikî eğitiminin Osmanlı'da henüz Avrupa'da olduğu gibi yaygınlaşmadığından bahsedilir ancak konunun ayrıntılarına girilmez. Devam eden bölümlerde mûsikî tarihi, tiyatro ve Batı bestekârları anlatılmaktadır. Kitabın büyük kısmı bestekârlara ayrılmıştır. Konular birbirinden bağımsız olduğundan konu bütünlüğü yoktur. Ancak talebe için faydalı bilgiler bulunmaktadır.

Kitabın Adı	Tarihçe-i Fennî Mûsikî
Müellifi	M. Emîn
Basım Yeri	Matbaa-i Sefâ ve Nûr

⁷ Maârif Umûmiye Nezareti, *Mahzen-i Mûsikî veya Dilkeş*, Kasbar Matbaası, İstanbul 1901.

Basım Yılı	1894
Sayfa Sayısı	80

Şekil 5: Tarihçe-i Fennî Mûsikî adlı kitabın künyesi.⁸

Gülzâr-ı Mûsikî

Hasan Tahsin Bey tarafından kaleme alınan bu eser Türk Mûsikîsi eğitimi için yazılmıştır. Maârif Celilesi 265 numaralı ruhsata sahip kitabın ön kapağında müellif için yazılmış bir dörtlük bulunmaktadır.

İfâde-i Mahsûsa kısmında mûsikînin hakkında malumat verilmiştir. Usûllere ayrılmış olan birinci bölümde Türk Mûsikîsi usûlleri ayrıntılarıyla anlatılarak şekil ve rakamlar ile resmedilmiştir. İkinci bölümde makamlar işlenmektedir. Üçüncü bölümde perdeler ve notadaki karşılıkları son bölümde ise her makamdan örnek bir eser verilmektedir. Kitabın son sayfalarında çeşitli konularda yapılmış yayınlara ait kapak resimleri ve bilgiler bulunmaktadır.

Kitabın Adı	Gülzâr-ı Mûsikî
Müellifi	Hasan Tahsin
Basım Yeri	Şirket-i Mürettebiye Matbaası, İstanbul
Basım Yılı	1906
Sayfa Sayısı	360

Şekil 6: Gülzâr-ı Mûsikî adlı kitabın künyesi.⁹

⁸ M. Emin, *Tarihçe-i Fennî Mûsikî*, Sefâ ve Nûr Matbaası, İstanbul 1894.

⁹ Hasan Tahsin, *Gülzâr-ı Mûsikî*, Şirketi Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1906.

Nota Dersleri

Kitabın ön kapağında dikkati çeken “Darümuallimin Âli, İstanbul, Mercan, Vefa Sultânîyyeleri Muaalimi Kâzım” ifadesi en yukarıda verilmektedir. Kitabın isminin hemen altında “*Maârif Nezareti Celilesi tarafından bilumum mekatib-i iptidaîyede tedris olunmak üzere kabul buyrulmuştur*” ibaresi vardır.

Kitabın Adı	Nota Dersleri
Müellifi	Kâzım Bey
Basım Yeri	Şirketi Mürettebiye Matbaası-İstanbul
Basım Yılı	1919
Sayfa Sayısı	63

Şekil 7: Nota Dersleri adlı kitabın künyesi.

Giriş bölümünde mûsikî hakkında uzunca bir malumat verilmiştir. Mekteplerde okutulan derslere ait problemler üzerinde durulmuş ve batıdaki mûsikî derslerinden bahsedilmiştir. Gınâ kelimesini kullanan müellif mûsikî derslerinde uygulanacak programlara yönelik çeşitli görüşlerde bulunmuştur. Derslerin iki kısımda işlenmesi gerektiği, nota ve nazariyatın bir arada anlatılması ve mekteplerin her bölümünde ayrı bir tedrisatın uygulanmasının daha uygun olacağını belirtmektedir.

Kitabın sonraki bölümünde “İkâ” konusu işlenmektedir. İkanın tarifi yapılmakta ve ayrıntılı bir malumat verilmektedir. Müellifin ikâ tarifini aynen aktarıyoruz:

“İlm-î mûsikîde usûl namıyla maruf olan ve evzân-ı (vezinler) nağamat denilen ezmâne-î (zamanlar) müeyyineyi ? ilm-î aruzda kâbil tadbîk olan vezine hem

ayar ve tadbîk etmek keyfiyetine “ikâ” denildiği gibi bununla mebânî mahsûsayı câmi (toplayan) nağamât ihdâs ve ibdâ edebilmek (geliştirmek) kuvvetine de “Tasrîf-i Mûsikî” denir.”¹⁰

İkâ kavramı günümüz mûsikîsinde çok fazla kullanılan bir kavram olmaktan çıkmıştır. Bunun yerine usûl yada vezin ifadeleri kullanılmaktadır. Ancak bunlar yukarıdaki tanımda da olduğu gibi ikânın tam karşılığını yansıtmamaktadır. Bu nedenle kitap içerisinde mevzu edilen bu konu oldukça önem arz etmektedir.¹¹ Devam eden bölümlerde perde (ton), telif, usûl (ritm) ve nota gibi konulara yer verilmektedir. Sonra nota ve usûl anlatılmıştır. Şekil ve işaretlerle verilen bu bölüm kitabın en hacimli bölümüdür. Son bölümde şarkı ve marşlardan oluşan çeşitli eserlerin notaları verilmektedir. Kitabın yazıldığı döneme göre oldukça akademik bir üslûpla kaleme alındığını görüyoruz. Benzer eserlere göre daha zengin bir içeriğe sahiptir. Yukarıda mülâhazâ bölümünde adı geçen okulların ders cetvellerindeki bilgiler “Nota Dersleri” kitabındaki bilgilerle hemen hemen aynıdır. Okutulan marş ve diğer şarkılara ait notalar bu kitapta da yer almaktadır.

Tedrîs-i Mûsikî

Maârif Nezareti Celilesi’nin ruhsatı ile 1916 tarihinde yayınlanmıştır. Kapağında “*Dâru’l-Muallimîn, Dâru’l-Muallimat ve Mekâtib-i ibtidâide tedris Maârif Nezaret-i Celilesince tensib edilmiştir*” kaydı bulunmaktadır. Müellifinin adı verilmemiş bunun yerine “Muzika-i Humâyûn Muallim Muavini” yazılıdır.

Kıtabın Adı	Kütübhanesi-i Mûsikî’den Tedrîs-i Mûsikî
Müellifi	Muzika-i Humâyûn Muallim Muavini

¹⁰ Kâzım Bey (Uz), *Nota Dersleri*, Şirketi Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1919.

¹¹ İkâ için bkz; Ayşe Başak Harmancı, *Klasik Türk Müziği’nde İkâ Kavramı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2011.

Basım Yeri	Mahmut Bey Matbaası, İstanbul
Basım Yılı	1916

Şekil 8: Kütübhan-e-i Mûsiki'den Tedrîs-i Mûsikî adlı kitabın künyesi.

Kitap, Batı mûsikîsinin temel öğretim sistemiyle yazılmıştır. Nota ve ritm konuları ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Teknik olarak batı mûsikîsi anlayışıyla yazılmakla beraber “usûl, usûllerin hareketleri ve yürük” gibi Türk mûsikîsine ait kavramlar da kullanılmıştır.¹²

Medhâl-i Mûsikî

Kitabın kapağında “Zükûr ve inas mekatib-i devre-i evveli ikinci ve devre-i mutavassıta birinci senesi talebe ve talebâtı için tertib edildi” ibaresi bulunmaktadır. Bu ifadenin hemen altında ise “Sada ve sükûtun cinsi ve arıza kavâidi ve makamat-ı meşhûreden fennî yirmibeş neşîde ve kırkbeş şekil notaları ile tatbikatı” kaydı vardır.

Kitabın Adı	Medhâl-i Mûsikî
Müellifi	Sahibzade M. Şevket Tab ve Neşr: Bekir Behlül Bey
Basım Yeri	Ahenk Matbaası, İzmir
Basım Yılı	1914

Şekil 9: Medhâl-i Mûsikî adlı kitabın künyesi.

Kitapta Osmanlı mûsikîsi ve Batı mûsikîsi karşılaştırmalı olarak anlatılmaktadır. Aynı ses dizisi içinde her iki mûsikîye ait notalar beraber

¹² Muzika-i Humâyûn Muallim Muavini, *Kütübhan-e-i Mûsiki'den Tedrîs-i Mûsikî*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1916.

verilmektedir. Usûl kavramından ayrıntılı olarak bahsedilmekte ama ton ve makam konuları yüzeysel olarak anlatılmaktadır. Kitap içinde müellifin mûsikîye dair şu ifadeleri bulunmaktadır:

Mûsikî, sevgili sesleri bildiren, ihtisat-ı sadadan bahsedilen bir ilimdir. Esvat-ı mûsikîye ise hissiyatı anlatan sesler denir.

*Mûsikî-i Osmânî’de hanendeler arasında usûl ekseri el darbesiyle icra edilir ve düm, tek, teke ile vurulur.*¹³

Telhis-i Mûsikî

Sahibzade M. Şevket Bey’e ait bu ikinci kitap Medhâl-i Mûsikî’de olduğu gibi karşılaştırmalı bir yöntemle kaleme alınmıştır. İki bölümden oluşan kitap ilkinden farklı olarak Batı mûsikîsini daha çok benimsemiş görünmektedir. Türk mûsikîsine ait perde, usûl ve makam gibi kavramlar kullanılmamakta bunların yerine Batı mûsikîsindeki karşılıkları verilmektedir.

Kıtabın Adı	Telhis- Mûsikî
Müellifi	Sahibzade M. Şevket Bey
Basım Yeri	Asaduryan Matbaası, İstanbul
Basım Yılı	1916

Şekil 10: Telhis-i Mûsikî adlı kitabın künyesi.¹⁴

¹³

Sahibzade M. Şevket, *Medhâl-i Mûsikî*, Ahenk Matbaası, Neşr ve Tab: Bekir Behlül Bey, İzmir, 1914.

¹⁴

Gönül Paçacı, a.g.e, s. 17.

Mûsikî Nazariyatı

1923 Yılında basılmıştır. Ön kapağın üst kısmında “*Garp Mûsikî nazariyatı esas ittihâz edilerek Şark Mûsikisinin tekabül ettiği nazariyeye câhdır*” kaydı vardır. İç kapağında ise “*Mekatib-i Sultânîye'nin 1923 senesindeki programına göre telif edilmiştir*” ibaresi geçiyor. Eserin giriş bölümünde mûsikînin tarifi yapılmaktadır. Devam eden bölümde Şark ve Garp mûsikîlerinin mukayesesi yapılarak ton ve perde bahsi üzerinde durulmaktadır. Perde kısmında Türk Mûsikîsi perde aralıkları, titreşim frekansları ve Batı Mûsikîsindeki karşılıkları verilmektedir. Nota ve ritim gibi temel konuların yanı sıra diğer teknik konuların anlatıldığı “Mûsikî Nazariyatı” benzeri kitaplar gibi Batı mûsikîsi temelinde yazılmış ayrıca Türk Mûsikî hakkında yüzeysel bilgiler vermiştir.

Kitabın Adı	Mûsikî Nazariyatı
Müellifi	Muallim Kâzım
Basım Yeri	İstanbul
Basım Yılı	1923
Sayfa Sayısı	48

Şekil 11: Mûsikî Nazariyatı adlı kitabın künyesi.¹⁵

Elimizde bulunan bazı kitapların basımları Cumhuriyet'in ilanından sonra gerçekleşmiştir. Ancak kitaplar Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınmışlardır. Bu eserlerden ulaşılabildiklerimiz şunlardır:

¹⁵ Kâzım Bey (Uz), *Mûsikî Nazariyatı*, İstanbul 1923.

Gınânın Usûlü Tedrîsi

Kitabın dış kapağında “İlk Mektep muallimlerine mahsus olmak üzere Maârif Vekaleti Talim ve Terbiye Dairesi Tarafından Kabul edilmiştir” ifadesi bulunmaktadır. Hemen alt tarafında “Vefa Orta Mektebi mûsikî muallimi Halil Bedî” kaydı vardır.

Kitabın Adı	İlk Mekteplerde Gınânın Usûlü Tedrîsi
Müellifi	Halil Bedî
Basım Yeri	Milli Matbaa, İstanbul
Basım Yılı	1927
Sayfa Sayısı	57

Şekil 12: Gınânın Usûlü Tedrîsi adlı kitabın künyesi

Daha önceki kitaplardan farklı olarak ilk defa içindekiler kısmının kitaba dahil edildiğini görüyoruz. Mündericât (içindekiler) kısmında kitabın bölümleri belirtilmekte ancak sayfa numaraları verilmemiştir.

Mündericât

İlk Mekteplerde Gınâ Tedrisi:

- | | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1) Ehemmiyet | 2) Tesirat ruhiye ve uzviyesi |
| 3) Gayesi | 4) Metot şifre |
| 5) Metot modal | 6) Metot tonal |
| 7) Rakamlı Mûsikî | 8) Usûllerin Mukayesesi |
| 9) Rakamlı Mûsikînin Tarihçesi | 10) Program Numunesi |

- | | |
|----------------------------|--|
| 11) Dersin seyri tabiyyesi | 12) Solfej tedrisi |
| 13) Hususi dersler | 14) Yevmi tekrarlar |
| 15) Mûsikî savtı tedrisi | 16) Teganni |
| 17) Müntahab parçalar | 18) İmla parçaları ve kanunlar ¹⁶ |

İlk Mûsikî Kitabı

Maârif Vekaleti Celilesi ruhsatı ile yayınlanmış olan bu kitap 1927 yılında basılmıştır. Kapağında “ *Mütehassıs komisyonun raporu ve Maârif Vekaleti Talim ve Terbiye Dairesinin (1777) numaralı kararı ile ilk mekteplerin bütüin sınıflarına kabul edilmiştir*” ibaresi vardır.

Kitabın Adı	İlk Mûsikî Kitabı
Müellifi	Mehmet Ali Feridun (viyolonist, bestekâr)
Basım Yeri	Şirket Mürettebiye Matbaası, İstanbul
Basım Yılı	1927
Sayfa Sayısı	64

Şekil 13: İlk Mûsikî Kitabı adlı kitabın künyesi

Mûsikînin temel ilkelerinin anlatıldığı giriş bölümünden sonra teknik bilgiler verilmektedir. Batı mûsikîsinin temel prensiplerine göre işlenen sonraki bölümlerde nota, ritm, diyez ve bemol, anahtarlar, usûl vuruşu ve sus işaretleri gibi konular anlatılmaktadır. Kitabın ortasından itibaren çeşitli çocuk şarkıları ve marşlardan

¹⁶ Halil Bedîi, *Gınânın Usûlü Tedrisi*, Milli Matbaa, İstanbul 1927.

oluşan notalar verilmektedir. Sade ve anlaşılır bir dille kaleme alınan eser çocukların anlayacağı bir düzeyde yazılmıştır. Mukaddime bölümünde yazarın kitaba dair görüşleri yer almaktadır. İlk paragrafı aynen şöyledir:

“Uzun senelerden beri Avrupa’da icra ettiğim derin bir tetkik neticesi olarak vücuda getirdiğim bu ilk mûsikî kitabında mûsikîye yeni başlayanların bilmeleri lazım gelen en mühim malumat pek sade bir lisanla yazılmıştır.

*Notanın ne demek olduğu ve nasıl yazılıp okunacağı gayet açık bir tarzda gösterilmiştir. Bu kitabı dikkatle okuyan bir şakird eminim ki herhangi bir notayı eline aldığı zaman hiç güçlük çekmeden okuyabilecektir.”*¹⁷

Kütübhâne-i Mûsikî’den Tâlimi Kıraat Mûsikî

Bir nota kitabı olan eser şimdiye kadar gördüğümüz kitaplar arasındaki en hacimli olanıdır. 200 sayfadan oluşan kitapta çok çeşitli şarkı, marş ve türküden oluşan notalar bulunmaktadır. Kapağında *“Kütübhâne-i Mûsikîden Nazariyat Mûsikî nam kitaba zeyl olarak tertib olunmuştur”* kaydı bulunmaktadır. Hemen altında *“Müellifi: Muzikayı Hümâyûn muallim sanisi ve Umûmî Asâkir-i Şahane Muzikalar Müfettişi Binbaşı Mehmet Zâtî”* yazılıdır. Maârif Nezareti Celilesinin 367 numaralı ruhsatıyla neşr olunmuştur.

Kitabın Adı	Kütübhâne-i Mûsikî’den Tâlimi Kıraat Mûsikî
Müellifi	Zati Bey
Basım Yeri	Mahmut Bey Matbaası (Bâb-1 Âlî’de Ebusûd Caddesi), İstanbul

¹⁷ Mehmet Ali Feridun, *İlk Mûsikî Kitabı*, Şirketi Mürettebiye Matbaası, İstanbul 1927.

Basım Yılı	1900
Sayfa Sayısı	200

Şekil 14: Kütübhâne-i Mûsikî'den Tâlimi Kıraat Mûsikî adlı kitabın künyesi.¹⁸

Yukarıda konu edilen kitapların tamamı Maârif Nezareti ruhsatıyla basılmıştır. Bir çoğu okullarda ders kitabı olarak okutulmuştur. Müellifleri ekseriyetle mûsikî muallimlerinden oluşmaktadır. Bu nedenle mûsikî tedrisatına uygun bir üslûpla yazılmışlardır. Bunlardan başka Maârif ruhsatıyla çıkan değişik türde mûsikî kitapları da bulunmaktadır.

Âsâr-ı Mütenevvia

Seyfettin Özege kitaplığında bulunan “Âsâr Mütenevvia” adlı eserde Maârif Nezareti tarafından ruhsat verilmiş olan kitapların listesi bulunmaktadır. Kitapta ayrıca müellif ve mütercim kayıtları da tutulmuştur. Eser oldukça önemli bir bibliyografik kitaptır. Mûsikînin dışında Tıp, Arapça, Farsça, Fen, Astronomi, İlahiyat ve Edebiyat kitapları da vardır. Kapağında “Nezareti Maârif-i Umûmîyye” başlığı bulunan eser Maârif Nezaret Celilesinin tertibi ile Matbaa-î Amire'de tab olunmuştur. Basım yılı 1894'tür.¹⁹

Mûsikî Kitapları

Kitabın İsmi	Müellifi	Lisanı	Basım Yılı
Sefinetü'l Hakika Biilmil Mûsikîyye	Mehmet Salih Efendi	Arapça	1890

¹⁸ Zati Bey (Arca), *Kütübhâne-i Mûsikî'den Tâlimi Kıraat Mûsikî*, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul 1900.

¹⁹ Maârif Umûmiye Nezareti, *Âsâr-ı Mütenevviya*, Matbaâyı Âmire, İstanbul 1893.

Kilise Mûsikisi	یودینا (Pinayod ?)	Rumca	1881
Nota Risalesi	Markaryan	Ermenice	1874
Sadayı Aşk	Şevki Bey	Türkçe	1888
Peymane	Niyâzî Bey	Türkçe	1889
Nota Risalesi	Dimitraki	Rumca	1882
Mûsikî Kitabı	Minas Minasyan	Ermenice	1888
Yeni Şarkı Mecmuası	Ali Ekber Efendi	Türkçe	1887
Tabîyyât	Mehmet Şevki ve Osman Efendiler	Türkçe	1886
Ahenk Mûsikî	Dimitri	Rumca	1888

Kilise Musikası	İzmir'de Dimitri	Kitapçı Rumca	1889
Nota Mecmuası	Kirkor	Ermenice	1891
Şarkı Mecmuası	Şevki Bey	Türkçe	1883
Şarkı Mecmuası	Nuri Efendi	Türkçe	1884
Hevayı Şevk	Şevki Bey	Türkçe	1885
Nota Harfiyle Methiye	Burgaki		
Mûsikî	Dimitraki Efendi	Türkçe	1882
Faîk El-Esrar	Ahmet Faîk Efendi	Türkçe	1883
Nota Muallimi	Emin Efendi	Türkçe	1886

Ârâyı (süsleyen) Mûsikî	Mehmet Cemal Efendi	Türkçe	1887
Müntehabat-ı Âsâr	Andon Efendi	Türkçe	1884
Yadigâr	Bîdâr Efendi	Türkçe	1891

Şekil 15: Âsâr-ı Mütenevvia adlı eserde bulunan mûsikî kitapları.

SONUÇ

Yukarıda adı geçen eserlerden başka pek çok neşriyat yayınlanmıştır. Mûsikî konularında yazılmış yüzlerce kitabın hepsine yer veremeyeceğimizden bu makalede yalnızca mûsikî derslerine yönelik hazırlanmış kitaplardan örnekler sunmaya çalıştık. Marş, güfte, bestekâr ve nazariyat konulu pek çok eser yine Maârif nezareti ruhsatıyla basılmıştır. Bunlar ileride yapılacak bir bibliyografik eser çalışmasında konu edinilebilir.

KAYNAKÇA

Alaner, Bülent. *Osmanlı İmparatorluğu'ndan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı*. Ankara: Anadol Yayıncılık, 1986.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, MF. MKT, 1010/18, 1018/47, 1138, 1157/23.

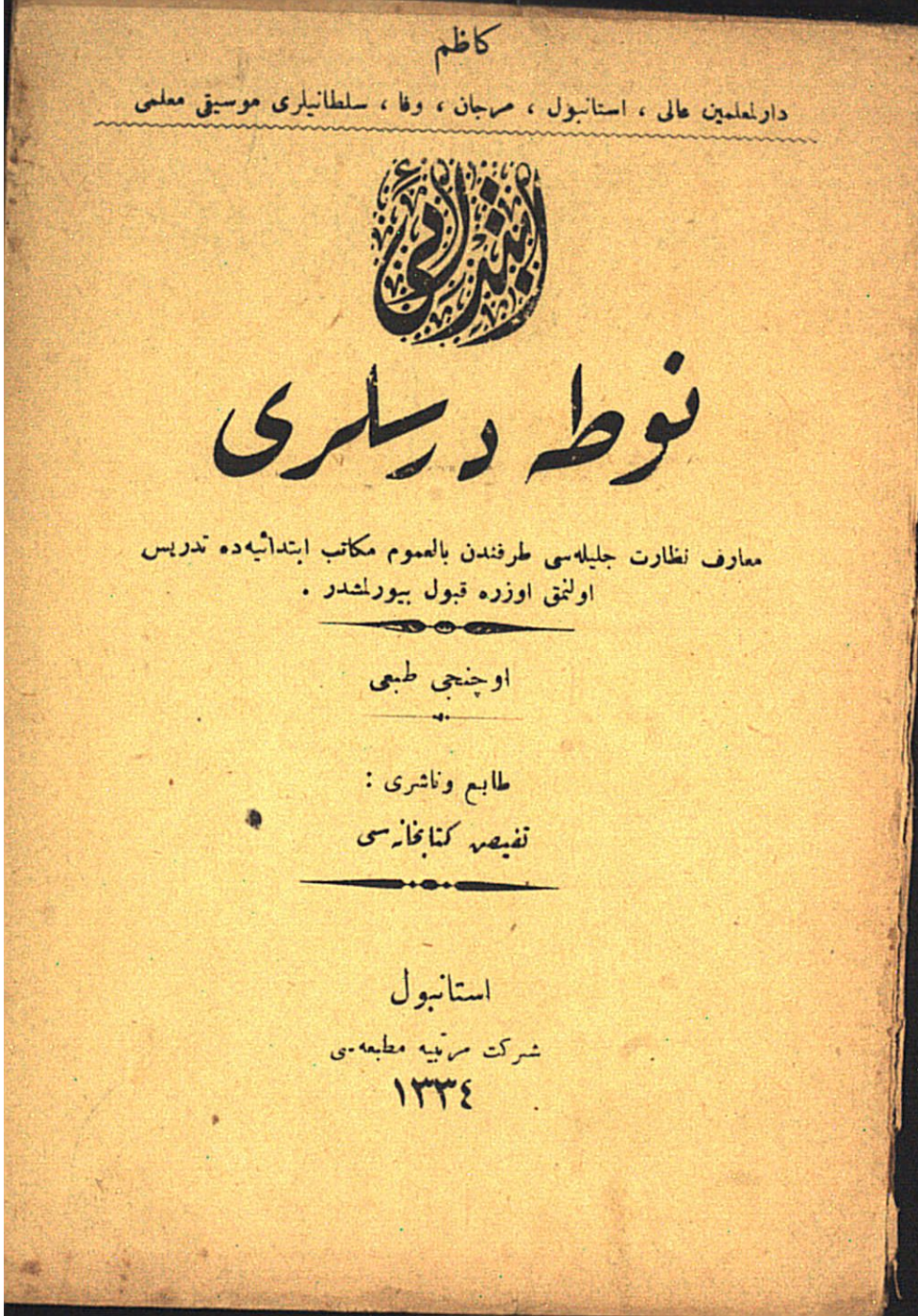
Erdoğan, Teyfur. «Maârif-i Umûmiye Nezareti Teşkilatı.» *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, C.51, (Ankara 1996), 247-285.

Halil Bedi. *İlk Mekteplerde Gınanın Usûlü Tedrisi*. İstanbul: Şirket Mürettebiye Matbaası, 1927.

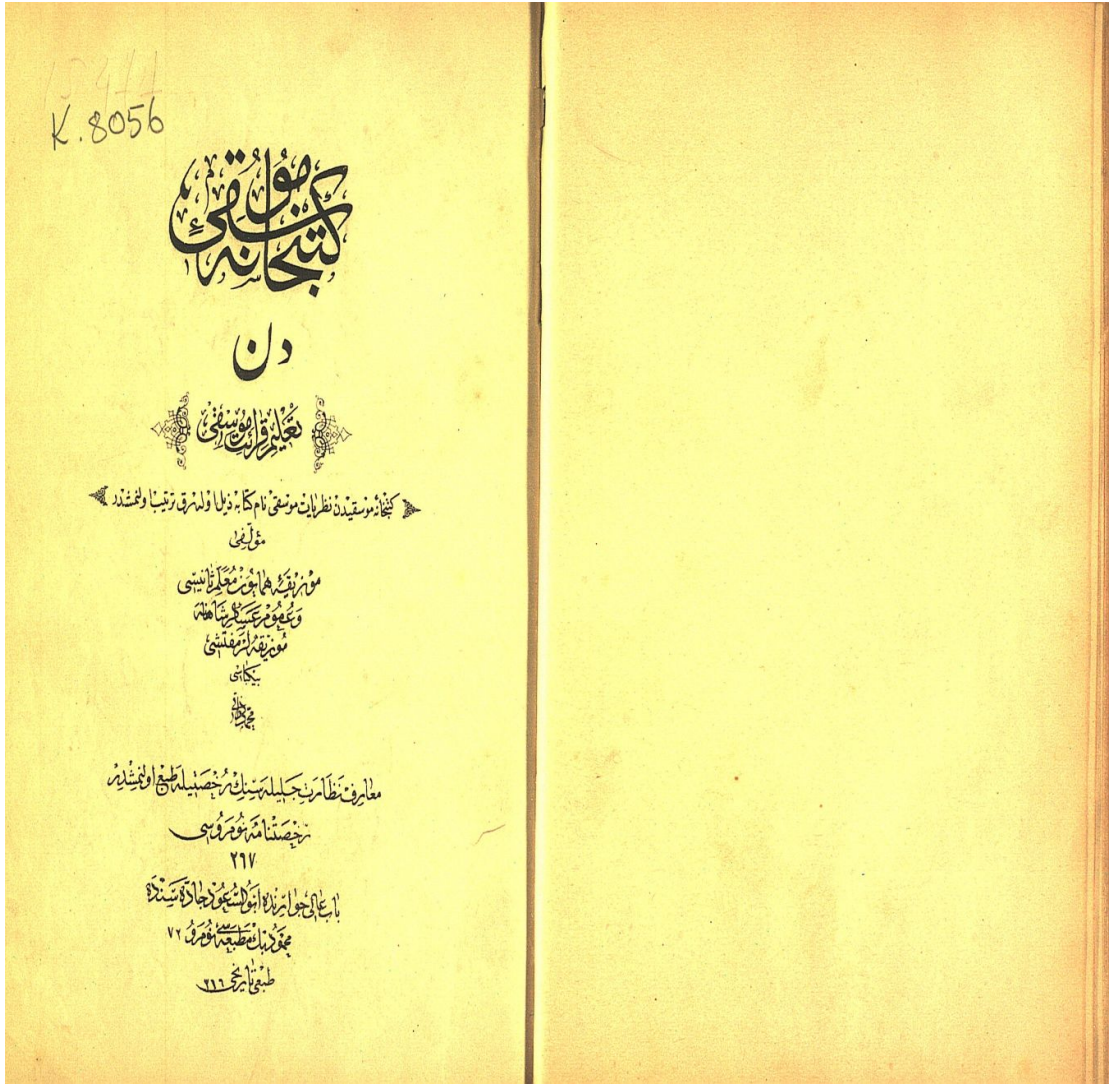
Harmancı, Ayşe Başak. *Klasik Türk Müziği'nde İkâ Kavramı*. İstanbul: Marmara

- Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, 2011.
- Hasan Tahsin. *Gülzâr-ı Mûsikî*. İstanbul: Şirketi Mürettebiye Matbaası, 1906.
- Kâmi Bey (Neyzen), *Îrâe-i Mûsikî*, İstanbul: Cemal Efendi Matbaası, 1888.
- Kâzım Bey (Uz). *Nota Dersleri*. İstanbul: Şirket-i Mürettebiye Matbaası, 1919.
- Kâzım Bey (Uz). *Mûsikî Nazariyatı*, (basımevi verilmemiş) İstanbul 1923.
- Kâzım Bey (Uz), *Mûsikî*, İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1896.
- M. Emin, *Tarihçe-i Fenni Mûsikî*. İstanbul: Sefâ ve Nur Matbaası, 1894.
- Maârif Umûmiye Nezareti. *Âsâr-ı Mütenevviya*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1893.
- Maârif Umûmiye Nezareti. *Mahzen-i Mûsikî ya da Dilkeş*. İstanbul: Kasbar Matbaası, 1901.
- Mehmet Ali Feridun. *İlk Mûsikî Kitabı*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1927.
- Mustafa Saffet. *Solfej Yahut Nazariyatı Mûsikî*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1891.
- Muzika-i Humayûn Muallim Muavini. *Kütüphane-i Mûsikî'den Tadrîs-i Mûsikî*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1916.
- Paçacı, Gönül. «Osmanlı'nın Mûsikî Tâliminden Cumhuriyet'in Müzik Terbiyesine.» *Toplumsal Tarih Dergisi* (Tarih Vakfı Yayınları), XVI, 2002. 10-19.
- Sahibzade M. Şevket. *Telhis-i Mûsikî*. İstanbul: Artin Asaduryan Matbaası, 1916.
- Zati Bey (Arca). *Kütübhâne-i Mûsikî'den Tâlimi Kıraat Mûsikî*. İstanbul: Mahmut Bey Matbaası, 1900.

EKLER



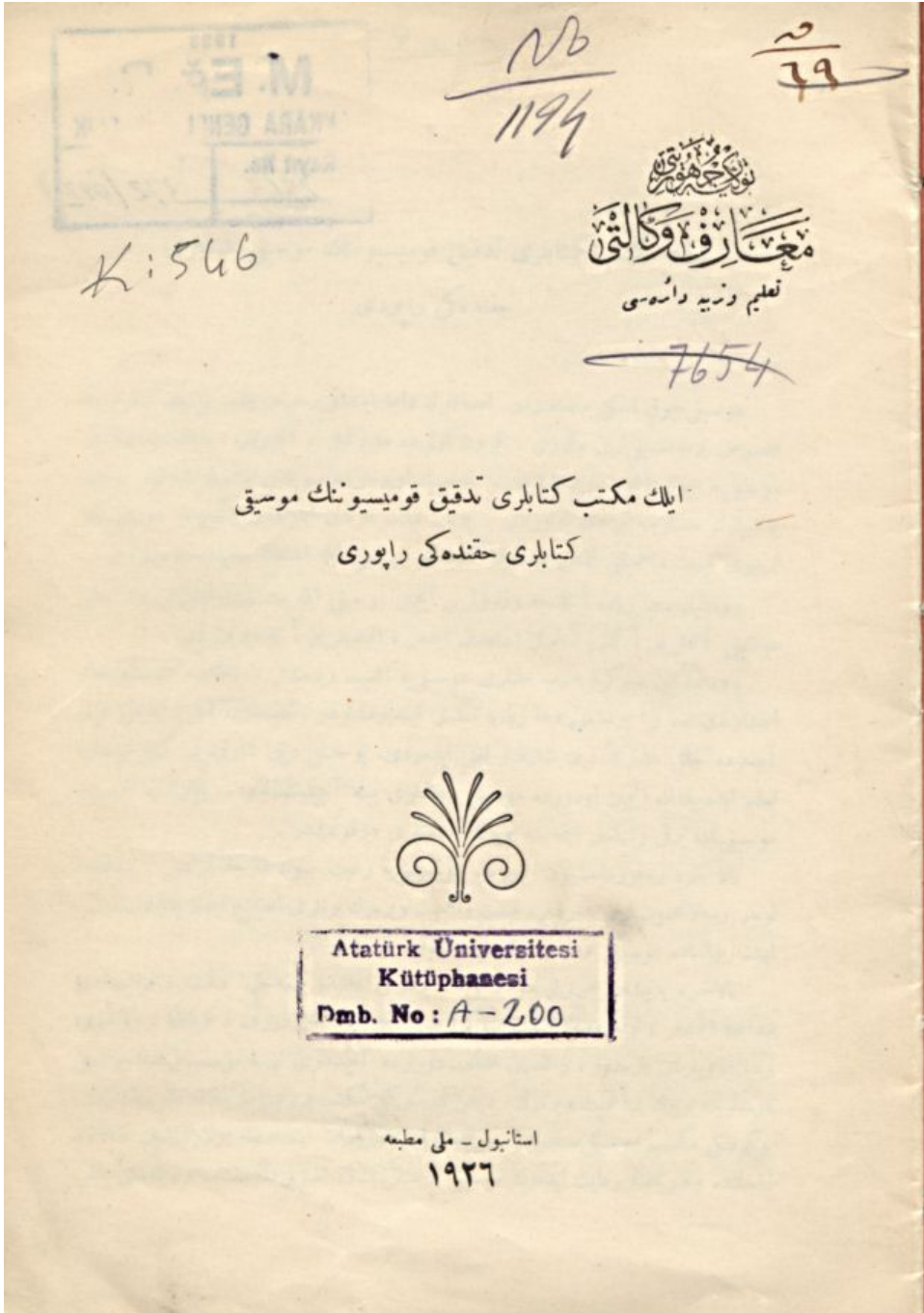
Ek 1: Nota Dersleri Adlı Kitabın Kapağı

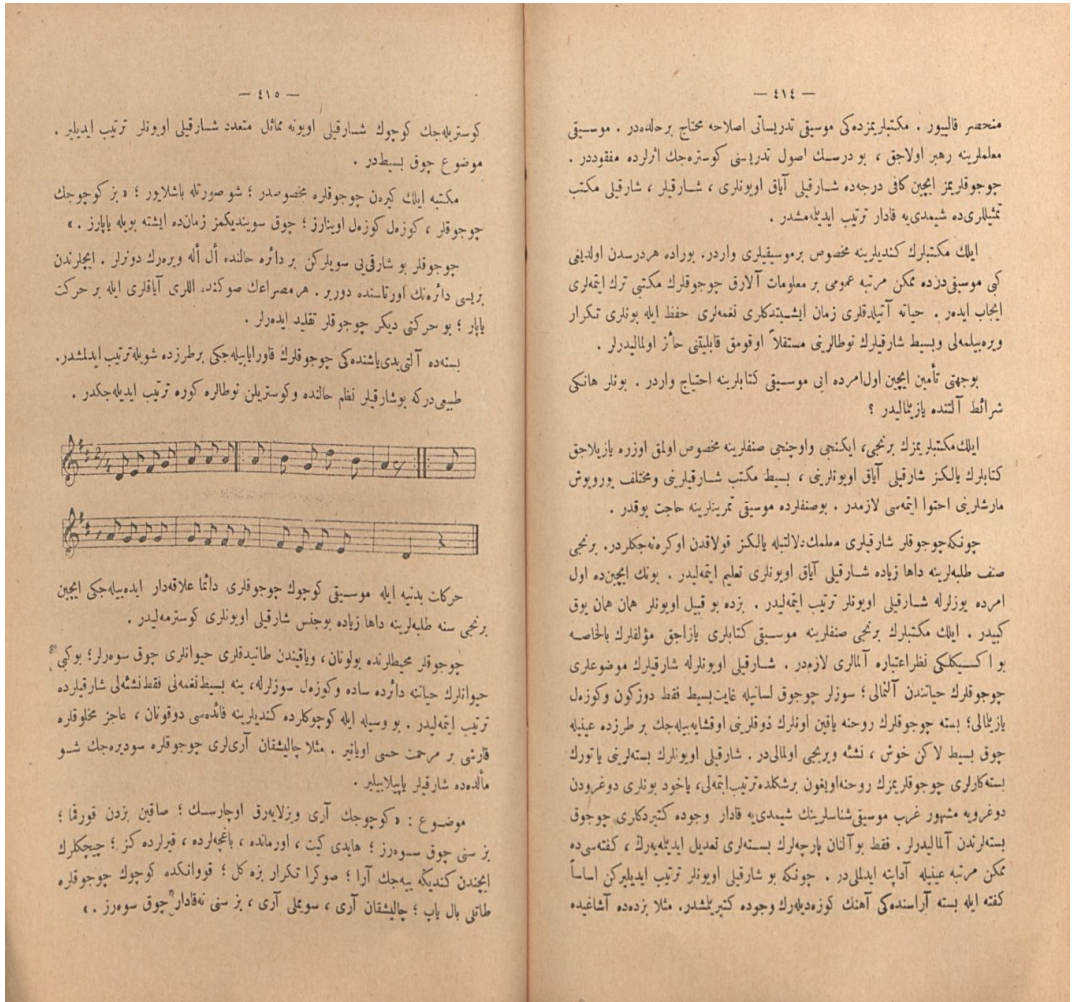


Ek 2: Kütüphane-i Mûsikî'den Talim-i Kıraat Mûsikî Adlı Kitabın Kapağı



Ek 3: Asâr-ı Mütenevvia'nın Kapağı





Ek 4: İlk Mektep Kitapları Tetkik Komisyonunun Mûsikî Kitapları

Hakkında ki Raporu



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0005>

BAŞBAKANLIK OSMANLI ARŞİVİ MÂBEYN-İ HÜMÂYÛN EVRAKLARI DOSYA TASNİFİNDE BULUNAN İKİ SAZ ESERİ

Hikmet TOKER*

Murat AYDEMİR•

hikmet_toker@hotmail.com

murataydemir@ymail.com

ÖZET

Türk mûsikîsi, kuruluşundan bu yana Osmanlı saray hayatı içinde kendine daima yer bulmuştur. Bu durum sarayda birçok musiki topluluğunun kurulmasını sağlamıştır. Görevi saray sakinleri ve sultan için Türk musikisi icrâ etmek olan Sazendegân-ı Hâssa bu toplulukların en önemlilerinden biridir. Çalışmamız bu kurumun üyelerinden Neyzen Salih Dede ve İsmet Ağa'ya ait iki saz eserini incelemektedir. Bu eserler "Başbakanlık Osmanlı Arşivi Mâbeyn-i Hümayûn Dosya Tasnifinde" bulunmuştur. Üzerlerindeki notlardan ve içinde buldukları dosyanın tarihinden Sultan II. Abdülhamit'e sunuldukları anlaşılmaktadır.

Hicaz-aşîran makamında bestelenen ve Batı müziği nota sistemi ile kaydedilen bu eserler elle yazılmıştır. Bu eserlerden birinin değişik zamanlarda basılan üç değişik notası tespit edilmiş ve elimizde bulunan nüsha ile bu notalar karşılaştırılarak nüshalar arası farklılıklar tespit edilmiştir. Diğer eserin her hangi

nüshasına rastlanılmamıştır. Bu eser yeniden yazılmış ve orijinal nüshada bulunmayan hâne başlangıçları, usul ve mâkâm isimleri belirtilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Musikisi, Klasik Türk Musikisi, Türk Besteciler, Saray Musikisi, Çalgı Müziği, Sazendegân-ı Hassa, Neyzen Salih Dede, Tanburi İsmet Ağa

TWO INSTRUMENTAL COMPOSITIONS FOUND in the OTTOMAN ARCHIVE'S MABEYN-I HÜMÂYÛN EVRAKLARI SECTION

ABSTRACT

The sultans of Ottoman Empire have always pay attention to the presence of music in the palaces in which they rule the empire. That's why some groups who perform music were found and in time they became institutionalized structures. In these established structures, the leading music figures of the era had an important impact on the music life and this impact was visible through the whole Ottoman Empire territory. Our study examines two instrumental compositions that belong to Salih Dede and İsmet Ağa who are members of the Sazendegan-ı Hassa. Sazendegan is one of the music groups in Ottoman palace. This group's mission is to perform Turkish Classical Music for the sultan and the palace habitants. These two compositions were composed in the makâm of Hicaz-aşiran, and their manuscript-scores are kept in the Ottoman Archive's Mabeyn-i Hümayun Evrakları" section. These two compositions were also presented to Sultan Abdülhamid the 2nd. As a result of our research, three different copies were found that belong to one of these compositions. The original manuscript was compared with other scores and differences were detected. The second manuscript whose further publication has not been found, has been re-written and included in the study.

Keywords: Ottoman Music, Turkish Classical Music, Turkish Composers, Palace Music, Instrumental Compositions, Sâzendegân-ı Hassa, Neyzen Salih Dede, Tanburi İsmet Ağa.

Osmanlı devleti saray hayatının en önemli unsurlarından biri şüphesiz ki mûsikîdir. Bu önem mûsikînin saray yaşantısı içinde icrâ alanları bulmasına ve sarayda sürekli olarak görev yapan müzik kurumlarının oluşmasını sağlamıştır. Bu kurumlara örnek olarak askeri müzik icrasından sorumlu olan Mehterân-ı Hâssâ ¹ ve Musika-yı Hümâyûn, dinî mûsikî icrâ eden Müezzinân-ı Hassa ve Türk mûsikîsi icrâ etmekle yükümlü olan Sâzendegân-ı Hassa gösterilebilir.

Sunacağımız iki eserin de sâzendegân üyeleri tarafından bestelenmiş olması sebebi ile bu kurum hakkında bazı bilgiler vermeyi uygun gördük. Sâzendegân-ı Hâssâ'nın birçok kaynakta “ İnce Saz Heyeti” , “Saray Sâzendeleri” gibi adlarla anıldığı görülmektedir. Arşiv kayıtlarında ise “Sâzendegân-ı Şehriyârî” ve “Fasıl Heyeti” gibi isimlere rastlanılmaktadır. Ancak arşiv kayıtlarının büyük çoğunluğunda bu topluluktan “Sâzendegân-ı Hassa” adıyla bahsedilmektedir.

Sayıları on ile yirmi arasında değişen bir müzisyen topluluğundan oluşan topluluk, dönemin en mühim müzisyenlerini bir araya toplayan bir ileri icrâ akademisi olarak da adlandırılabilir. Zirâ mûsikî tarihimiz açısından büyük önem taşıyan pek çok icrâcı ve bestekâr sâzendegân üyeleri arasında yer almıştır.

Bu topluluk üyelerinin zaman zaman çeşitli eserler besteleyerek, sultana ithaf ettikleri görülmektedir. Örneğin Kemânî Sebûh sultan Abdülaziz'e ithâfen “Şevketli

* Dr., Mûsikî Tarihi araştırmacısı. Notaların bulunduğu dosyaları bulmamıza yardımcı olan Dolmabahçe Saray'ı Müdür'ü sayın Cengiz Göncü'ye teşekkürü bir borç biliriz.

• Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu Tanbur sanatçısı, Tanbur ve Türk Mûsikî'si eğitmeni.

¹ 1826 yılında yeniçeri ocağının lağv edilmesinin ardından sarayda askeri müzik icrâ etme görevini Musikâ-i Hümâyûn üstlenmiştir.

Hükümdârım Pâdişâhım” adında bir eser bestelemiştir.² Literatürümüzde buna benzer daha birçok eser bulunmaktadır.

Çalışmamıza konu olan eserlerin de sâzendegân üyesi olan mûsikîşinaslar tarafından bestlendiği anlaşılmaktadır. Zira belgenin içinde bulunduğu dosyada yer alan başka bir evrakta dönem sâzendegân üyelerinin isimleri verilmektedir. Bu belgede mezkur bestekârların isminin de yer alması bu şahısların sâzendegân üyesi olduğunu göstermektedir. Bu belgeye göre dönem sâzendegân üyelerinin isimleri şu şekildedir:³

Hanende Hâşim Bey	Kemânî Raif Bey	Neyzen Salih Efendi	Hânende Osman Bey	İsmet Ağa
Kânunî Ömer Efendi	Kânunî Edhem Efendi	Kemençeci Hristo	Kemânî Todori	Hânende Nikos
Lavtacı Rif'at Bey				

Elimizdeki notalar yukarıdaki listede bulunan iki mûsikîşinas tarafından bestelenmiştir. Bu isimler listede Neyzen Salih Efendi olarak adı geçen “Neyzen Salih Dede” ve İsmet Ağa’dır. Eserler hakkında bilgi vermeden önce bu müzisyenlerden biraz bahsetmek istiyoruz.

Müzisyen ve mutasavvıf birçok üyesi bulunan bir ailenin mensubu olarak 1238⁴ yılında dünyaya gelen Neyzen Salih Dede’nin babası Enderûn’da da görev yapmış olan Sunbülî Mustafa Dede, kardeşi ünlü mûsikîşinas şeyhlerden Said

² Yılmaz Öztuna, “Sebuḥ (Kemânî Âma)”, *Türk Mûsiki’si Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1969, c. 2, s. 213.

³ BOA, MB, 216/ 5

⁴ Takiyüddin Mehmet Emin Ali, Atatürk Kitaplığı Bl_YZ_K.0001104, vrk. 99.

Dede'dir. Said Dedenin oğlu Neyzen Yusuf Paşa da ailenin diğer müzisyen fertlerindedir.⁵

Dönem tarihi açısından önemli kaynaklardan olan hâtıratında Ali Rıza Bey, Dede'nin yıllar boyunca mensubu olduğu tekkede ve Sâzendegân-ı Hassa'da görev yaptıktan sonra Abdülaziz'in cülûsundan az önce kolağası rütbesi ile tekaüde sevk edildiğini yazmıştır.⁶ Ancak, arşiv belgelerinde Salih Dede'nin Sultan Abdülaziz'in 15 yıl süren saltanatının büyük kısmında sâzendegânda hizmet ettiği görülmektedir.⁷

Yılmaz Öztuna ise Dede'nin yıllarca Kasımpaşa Mevlevihâne'si neyzen-başılığı görevini i'fa etmeyi sürdürdüğünü ve başta ünlü neyzen Şeyh Hüseyin Fahreddin Dede olmak üzere pek çok müzisyenin yetişmesinde önemli rol oynadığını yazmıştır. Ayrıca Öztuna, Salih Dede'nin çoğu peşrev ve saz semâilerinden oluşan yirmi kadar eserinin günümüze ulaştığını yazmıştır. Ancak bu eserler arasında çalışmamıza konu olan bestesi yer almamaktadır. Bu konu hakkında çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde mufassal olarak bilgi verilecektir.⁸

Salih Dede'nin bir başka özelliği de Güldeste makamını terkip etmiş olmasıdır. Nuri Özcan bu makamı Salih Dede'nin terkip etmiş olmasına karşın, Güldeste adını sonradan Saadettin Arel'in verdiğini belirtmiştir.⁹ İbnül Emin Hoş Sadâ adlı eserinde Dede'nin 1304 yılında vefat ettiğini, ancak defnedildiği yerin bilinmediğini yazmıştır.¹⁰ Nazmi Özalp ise Dede'nin ölüm tarihini aynı vermekle beraber Kasımpaşa Mevlevihâne'sine defnedildiğini beyan etmiştir.¹¹

⁵ Nuri Özcan, "Salih Dede Efendi", *DİA*, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul 2009, c. 36, s. 37.

⁶ Balıkhâne Nâzırı Ali Rıza Bey, (nşr. Ali Şükrü Çoruh), *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, Kitabevi Yayınları İstanbul 2011, s.173.

⁷ Hikmet Toker, *Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nda Müsikî*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012, s. 148.

⁸ Yılmaz Öztuna, "Salih Dede Efendi", *Türk Müsikî'si Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, c. II, s. 203.

⁹ Özcan, *Salih Dede*, s. 38.

¹⁰ İbnülemin Mahmut Kemal İnal, *Hoş Sadâ*, Maarif Basımevi, İstanbul 1958, s. 259

¹¹ M. Nazmi Özalp, *Türk Müsikîsi Tarihi (Derleme)*, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara 1986, c. I, s. 244. (Özkan)

Çalışmamıza konu olan diğer bestekâr İsmet Ağa'nın hayatı hakkında elimizde bulunan bilgi sayısı son derece azdır. Birçok kaynakta Enderûn'dan yetişen ve uzun yıllar sarayda müzisyen olarak hizmet veren İsmet Ağa'nın tanburî olduğu yazılmaktadır. Ancak çalışmamıza konu Hicaz- aşîran (Rahat-fezâ) Peşrevi bazı kaynaklarda Santuri İsmet Ağa adına kayıtlıdır. Bazı arşiv belgelerinde de Santuri İsmet Ağa adına rastlanmaktadır. Örneğin Sultan Abdülmecid dönemine ait bir belgede Santûrî İsmet Ağa'nın devrin diğer bazı önemli mûsikîşinasları ile beraber, meşkhâneye eğitmen olarak atandığı görülmektedir.¹² Tüm bu bilgilere ek olarak, sâzendegân üyelerinin birçoğunun birden fazla enstrümanda mahir müzisyenler olduğunu düşünecek olursak bu belgede adı geçen Santuri İsmet adlı kişinin yüksek ihtimalle Tanburî İsmet adıyla anılan zat olduğu sonucuna varmak zor olmaz.

Çalışmamıza konu olan Rahat-fezâ Peşrev, bu makamda verilen en önemli eserlerdendir. Suphi Ezgi Rahat-fezâ makamında çok az eser bulunduğunu belirtmiş ayrıca bu makamın yüksek ihtimalle İsmet Ağa tarafında terkip edilmiş olabileceğini belirtmiştir.¹³

Başta Şeyh Celaleddin Dede olmak üzere pek çok talebe yetiştiren İsmet Ağa'nın günümüze kırk kadar eseri ulaşmıştır. Çalışmamıza konu olan eserde bunlardan biridir ancak günümüzde câri olan notalarla arasında bazı farklar bulunmaktadır. Bu konu üzerinde ilerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak bilgi verilecektir.

Nazmi Özalp İsmet Ağa'nın 1870 yılında vefat etmiş olabileceğini belirtmektedir. Ancak elimizdeki notanın bulunduğu dosya 1296 (1878- 1879) yılına aittir. Aynı dosyada olan bir başka belgede ise İsmet Ağa'nın sâzendegân üyesi olarak maaş aldığı görülmektedir. Bu durumda mezkûr yılda İsmet Ağa hâlâ hayattadır.

¹² BOA, HH. d, 650.

¹³ Suphi Ezgi, *Nazari Ameli Türk Müsiki'si*, Alkaya Matbaası, İstanbul 1940, c.4, s.255.

Suphi Ezgi İsmet Bey'in doğum ve ölüm tarihleri hakkında bilgi vermemekle beraber, onun önemli bir saz eseri bestecisi olduğunu belirtmiştir. Ayrıca İsmet Bey'in yedi adet eserinin bulunduğunu beyân etmiştir. Bu eserler Rahat-fezâ Peşrevi ve Saz Semâisi, Mâyê Saz Semâisi, Büzruk Peşrevi ve Saz Semaisi ve Tarz-ı Nevîn Peşrevi'dir.¹⁴

Bestekârları hakkında bilgi verdiğimiz eserler “Mâbeyn-i Hümâyûn Evrakları” dosya tasnifinde bulunan 216 nolu dosyada bulunmaktadır gömlek numarası ise 7'dir. Üzerinde bulunan kayıttan notaların pâdişâha sunulduğu anlaşılmaktadır. Zira notaların üzerinde Peşrev İsmet kulları ve “Semâi Neyzen Sâlih Kulları” yazılmaktadır. Bu kayıtlar söz konusu eserlerin doğrudan pâdişâha sunulduğunu göstermektedir. Eserler'in ikisi de Hicaz-aşîran makamındadır. Bu makâm mûsikîmizin nâdir kullanılan makamlarındadır ve literatürümüzde bu makamda bestelenmiş eser son derece mahduttur.

Suphi Ezgi bu makâm hakkında şu bilgileri vermektedir:

Rahat Fezâ yâhud Hicaz-aşîran Makâmı:

Rahat-fezâ makâmı mevkiinde ve uzzâl dizilerinin durağından sonra onlara pest tarafta (Hüseynî –aşîran- mi) üzerine mevzu bir Uşşak dizisinin dizsinin katılmasından hasıl olmuştur. Hicaz-aşîranda birinci mertebe güçlü (Nevâ Re) ikinci mertebe (Dügâh la)' durak (Hüseynî-aşîran mi) sesleridir. Rahat-fezâ, Beyâtî –arâban makamının şetti diye kabul edilir. Makam nazildir' dizisinin güçlüsünden başlar. Uzzâl ve ya hicaz gibi karışık bir halde gezinir. Evvela birinci güçlüde ve sonra ikinci güçlüde muvakkat kalır' uşşak dizisine geçer onun bir kısmı veya tamamı ile durakta karar eder. Hicaz-aşîran donanımında uzzâl dizisinin tağyir

¹⁴ Ezgi, s. 234.

işaretleri ile gösteririz. Uşşak dizisinin beşinci ve altıncı konulması lâzım olan tabii işaretlerini de lahin içerisine o nağmelere ilave ederiz.¹⁵

Rahat Feza Makamı Dizisi (Suphi Ezgi)



İsmail Hakkı Özkan ise Hicaz-aşîran makâmını şu şekilde tarif eder : *Hicâz ailesini meydana getiren makamlardan Zirgüleli Hicaz hariç’ Hümayûn ve Uzzal makâmlarından birine Hüseyinî-aşîran perdesindeki Hüseyinî beşlisinin eklenmesinden oluşur.*¹⁶

Hicaz Aşîrân veya Râhat-fezâ veya Hicaz-ı Muhâlif Makamı (İsmail Hakkı Özkan)



Daha evvelde belirttiğimiz gibi literatürümüzde Rahat-fezâ makâmında bestelenmiş eser sayısı son derece azdır. Suphi Ezgi, Rahat-fezâ makamda İsmet

¹⁵

Ezgi, c. 1, s. 233.

¹⁶

İsmail Hakkı Özkan, *Türk Müsiki’si Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Neşriyyat, İstanbul 2000, s. 516.

Ağa'nın bir peşrevi ve saz semâfisi ile Zekai Dede'nin dört parçadan mürekkep bir faslı dışında başka bir esere tesadüf etmediğini yazmıştır.¹⁷

Yılmaz Öztuna ise bu makâmda bestelenmiş yaklaşık yirmi kadar eserin adını vermiştir. Bu eserlerin içinde çalışmamıza konu olan İsmet Ağa'ya ait peşrevin adı geçmektedir. Öztuna bu eserin Ağır- düyek usulünde bestelendiğini yazmıştır. Çalışmamıza konu olan diğer eser olan Neyzen Salih Dede'ye ait saz semâfisi ise bu listede yer almamaktadırlar.

Yaptığımız tarama sonucu, İsmet Ağa'nın peşrevinin üç adet notasını tespit ettik, bu notaların biri Ağır Düyek usulünde yazılmıştır ve üzerinde Cüneyt Kosal tarafından notaya alındığına dair bir not vardır. Diğer nota Hafif usulünde yazılmıştır ve üzerindeki yazılar Osmanlıcadır.¹⁸ Son notamız Muhammes usulünde yazılmıştır ve üzerinde Laika Karabey arşivinden alındığına dâir bir not vardır. Ancak bu notaların gerek birbiriyle gerek elimizdeki nüsha ile aralarında birçok farklılık vardır.

Elimizdeki notanın, yüksek olasılıkla bestekârların sağlığında notaya alındığı düşünülecek olursa bu notanın bestekârın eserini en iyi yansıtan nüsha olduğu düşünülebilir. Diğer nüshalarla bu nüsha arasında oluşan farklılıkların sebebi eserin farklı zamanlarda farklı kişilerden dinlenerek notaya alınmasından kaynaklanmış olmalıdır. Nüshalar arasındaki farklılıklar, bir eserin birden çok şekilde notalanarak icrâ edildiğini göstermesi açısından önemlidir. Bu durum literatürümüzde bulunan birçok eser için olasıdır. Zira Türk mûsikîsi icrâcıları için eserin makamsal iskeleti ve temel melodik yapısında deformasyona yol açmayan melodik değişiklikler yapılması normal bir durumdur. Bu durumu daha iyi açıklayabilmek için nüsha farklılıklarını notalayarak sunmayı uygun gördük. Nüshalar arası farklılıkları ölçü numaraları ile birlikte yazdık ve her ölçünün başına hangi nüshaya ait olduğunu gösteren bir rumuz yazdık bunlar şu şekildedir:

¹⁷ Ezgi, c. 4, s. 255.

¹⁸ Bu nüshada eserin sadece üç hânesi yer almaktadır.

Ey(El Yazması): Elimizde bulunan ve çalışmamıza konu olan nüsha.

CK. : Ağır Düyek usulünde notalanan ve Cüneyt Kosal tarafından notalanan nüsha.

LK. : Laika Karabey Arşivi'nden alınan ve Muhammes usulünde notalanan nüsha.

Hicaz-aşîran Peşrev Nota Farklılıkları

2. Ölçü Ey. 2. Ölçü O. 13. Ölçü Ey. 13. Ölçü O.

13. Ölçü LK 14. Ölçü Ey. 14. Ölçü CK ve LK. 15. Ölçü Ey.

15. Ölçü O. 15. Ölçü CK. 15. Ölçü LK. 16. Ölçü Ey.

16. Ölçü O. 17. Ölçü Ey. 17. Ölçü CK.

18. ölçü Ey. 18. Ölçü CK. 18. Ölçü LK.

19. Ölçü Ey. 19. Ölçü O. 19. Ölçü CK.

20. Ölçü Ey. 20. Ölçü LK. 21. Ölçü Ey.

21 ölçü O, CK, LK.

23. Ölçü Ey.

23. Ölçü O.

25. Ölçü Ey.



25. Ölçü CK ve LK.

26. Ölçü Ey.

26. Ölçü CK ve LK.

27. Ölçü Ey.



27. Ölçü CK ve LK.

28. Ölçü Ey.

28. Ölçü CK ve LK



29. Ölçü Ey.

29. Ölçü CK ve LK

30 Ölçü Ey



30. Ölçü CK

31. Ölçü Ey.

31. Ölçü O, CK ve LK



32. Ölçü Ey.

32. ölçü O, CK ve LK

34. Ölçü Ey.

34. Ölçü O



35. Ölçü Ey.

35. Ölçü CK.

38. Ölçü Ey.

38. Ölçü O, CK ve LK



39. Ölçü Ey.

39. Ölçü O, CK, LK.

40. Ölçü Ey.



40. Ölçü O.

40. Ölçü CK ve LK.

41. Ölçü Ey.

41. Ölçü O.



42. Ölçü Ey.

42. Ölçü O.

42. Ölçü CK ve LK

44. Ölçü Ey.



44. Ölçü CK.

45. Ölçü Ey.

45. Ölçü CK ve LK

49. Ölçü Ey.



49. Ölçü CK ve LK

50. Ölçü Ey.

50. Ölçü CK ve LK



Osmanlıca nüshada 50. ölçüden sonra yazılan ve diğer nüshalarda bulunmayan 4 ölçüden oluşan iki dolap.
Not: Bu ölçüler sayıma dahil edilmemiş ve ardından gelen ölçü 51. ölçü olarak kabul edilmiştir.

1.

2.



52, 53 ve 54. Ölçüler Ey . Not: Bu ölçülerde nüshalar arası ritmik ve melodik yürüyüşlerde bariz farklılıklar olduğundan üç ölçü birlikte ele alınmıştır.



52, 53 ve 54. Ölçüler O.



52, 53 ve 54. Ölçüler CK.



52, 53 ve 54. Ölçüler LK. Not: Bu nüshada 52 ve 53. ölçüler 6 adet bir dörtlük notadan oluşmaktadır. Bu durum yüksek olasılıkla bir yazım yanlışından kaynaklanmaktadır.



56. Ölçü Ey.

56. Ölçü CK



57. Ölçü Ey.

57. Ölçü CK

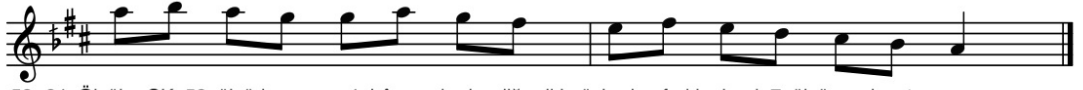


58- 66 Ölçüler Ey. Bu ölçüler arasında melodik ve ritmik yürüyüşlerde bariz farklılıklar olduğundan tümü yazılmıştır.



58- 66. Ölçüler O.





58- 64. Ölçüler CK. 58. ölçüden sonra 4. hâneye kadar diğer iki nüshadan farklı olarak 7. ölçü yazılmıştır. 64. ölçüden sonra toplam 1/4 lük nota değeri taşıyan bir ölçü bulunmaktadır. Usul dışı bir ölçü olarak kabul edilerek sayıma dahil edilmemiştir. 50. ölçünün sonunda aynı özellikleri haiz bir ölçü bulunduğunu ayrıca belirtmek isteriz.



58- 66. Ölçüler LK.



Osmanlıca nüshada 66. Ölçüden sonra konulan 4. ölçülük 2 dolap.



4. Hâne 4. Ölçü. Ey. Bu hanede ölçü numaraları değiştiğinden, bu şekilde sayılacaktır.

4. Hâne 4. Ölçü CK.



4. Hâne 5. Ölçü Ey.

4. Hâne 5. Ölçü CK

4. Hâne 6. Ölçü Ey.

4. Hane 6. Ölçü CK.



4. Hâne 6. Ölçü LK.

4. Hâne 7. Ölçü Ey.

4. Hâne 7. Ölçü CK.



4. Hâne 7. Ölçü LK.

4. Hâne 8. Ölçü Ey.

4. Hâne 8. Ölçü CK ve LK.



4. Hâne 9. Ölçü Ey.

4. Hâne 9. Ölçü CK ve LK.

4. Hâne 12. Ölçü Ey

4. Hâne 12. Ölçü LK.



4. Hâne 13. Ölçü Ey.

4. Hâne 13. Ölçü CK.

4. Hâne 13. Ölçü LK



4. Hâne 14. Ölçü Ey.

4. Hâne 14. Ölçü CK ve LK



4. Hâne 15. Ölçü Ey.

4. Hâne 15. Ölçü LK.

4. Hâne 15. Ölçü CK.



Yukarıda gördüğümüz nüsha farklılıkları birçok değişik nedenden kaynaklanıyor olabilir. Ancak ana nota olarak kabul ettiğimiz al yazması notada da bazı yazım yanlışlıkları olabileceğini belirtmek gerekir. Notanın yazıldığı dönemde kullanılmayan ancak şu anda kullanılmakta olan "bir koma bemol" gibi bazı işaretler de bazı karışıklıklara yol açabilir. Bu durumu düşünerek notaların yeniden yazılması esnasında, makamsal yapının gerektirdiği yerlerde bu işaretleri kullandığımızı belirtmek isteriz.

Eserin daha rahat anlaşılması için yazdığımız notayı vermeden evvel bazı hususları aydınlatmak istiyoruz. Hem bu eser hem de diğer eser batı müziği nota sistemi ile notalanmıştır. Ancak yaklaşık 150 sene evvel notalandığı için yazım sisteminde bazı değişiklikler vardır. Bazı nota ve akış işaretleri günümüzde kullanılan şekillerinden daha farklı bir görünüme sahiptir. Bu sebepten yazdığımız yeni notayı vermeden evvel bu işaretleri vermeyi uygun gördük.¹⁹²⁰



(1/4 lük sus) (1/8 lik sus) (Senyö) 2/4lük nota

¹⁹ Eserin 15. Ölçüsü bir yanlışlık sebebiyle usulden fazla sayıda nota içermektedir. Bunun triole işaretinin unutulmasından kaynaklandığını düşünerek yazdığımız nüshada bu şekilde yazdık. Bu ölçünün orijinal nüshadaki hali ve bizim yazdığımız şekli şöyledir:



²⁰ Elimizdeki nota 4/4lük olarak notaya alınmış ve usulü belirtilmemiştir. Birçok kaynakta bu eserin Ağır-Düyek usulünde olduğu belirtildiğinden, eseri bu usulü esas olarak yazamaya karar verdik.

Hicaz-Aşîran Peşrev

Usûl: Ağır-Düyek

İsmet Ağa

1. Hane



Teslim





2.Hane



3. Hane





4. Hâne



İkinci eserimiz Neyzen Salih Dede'ye aittir. Saz Semâi'si formunda ve aksak semâi usulünde olan eserin üzerinde " Neyzen Salih Kulları" ibaresi bulunmaktadır. Eser 5/8 lik ölçüler halinde yazılmıştır. Ancak, notaların dizilimi ve vurgu yerleri bize eserin aksak- semâi usulünde olduğunu göstermektedir. Bu eserde diğer eser gibi rahat-fezâ makâmında bestelenmiştir. Yaptığımız literatür taraması sonucunda bu eserin her hangi bir nüshasına rastlamadığımızı belirtmek isteriz. Ayrıca, taradığımız kaynaklarda Neyzen Salih Dede'nin böyle bir eseri olduğuna dair bir bilgiye rastlamamız belirtmek istediğimiz ikinci husustur.²¹

²¹ Eserin 5/8lik yazılmış orijinal nüshasında 15. Ölçüde olması gerekende fazla değerinde nota bulunmaktadır bu durumun bir hatadan kaynaklandığı düşünülerek, bu ölçü yazdığımız nüshada usulün darplarına göre tahminen düzenlenmiştir. Bu ölçünün orijinal nüshadaki hali ve yazdığımız şekli şöyledir:



Hicaz- Aşîrân Saz Semâî

Usûl: Aksak- Semâî

Neyzen Salih Dede

1. Hâne



Teslim



2. Hâne



3. Hâne



4. Hâne





Kaynakça

Balikhâne Nazırı Ali Rıza Bey (2011). *Eski Zamanlarda İstanbul Hayatı*, Ali Şükrü Çoruh (nşr.) İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Ezgi, S. (1940). *Nazarî Amelî Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Akkaya Matbaası.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. (1958). *Hoş Sadâ (Son Asır Türk Mûsikîşinaları)*. İstanbul: Maârif Yayınevi.

Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikî'si Tarihi (Derleme)*. Ankara: TRT Müzik Dâiresi Başkanlığı.

Özcan, N. (2009). Salih Dede Efendi. *DİA* (Cilt 36, s. 37). içinde İstanbul: Türk Diyânet Vakfı Yayınları.

Özkan, İ. H. (2000). *Türk Mûsikî'si Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyyat.

Öztuna, Y. (1969). Salih Dede Efendi. *Türk Mûsikî'si Ansiklopedisi*. içinde İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Takiyüddin Mehmet Emin Ali . *Musika-yı Hümâyûn Tarihi*. Basılmamış El yazması-Atatürk Kitaplığı Bl_YZ_K.1104.

Toker, H. (2012). *Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayı'nda Mûsikî*. İstanbul : Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi.

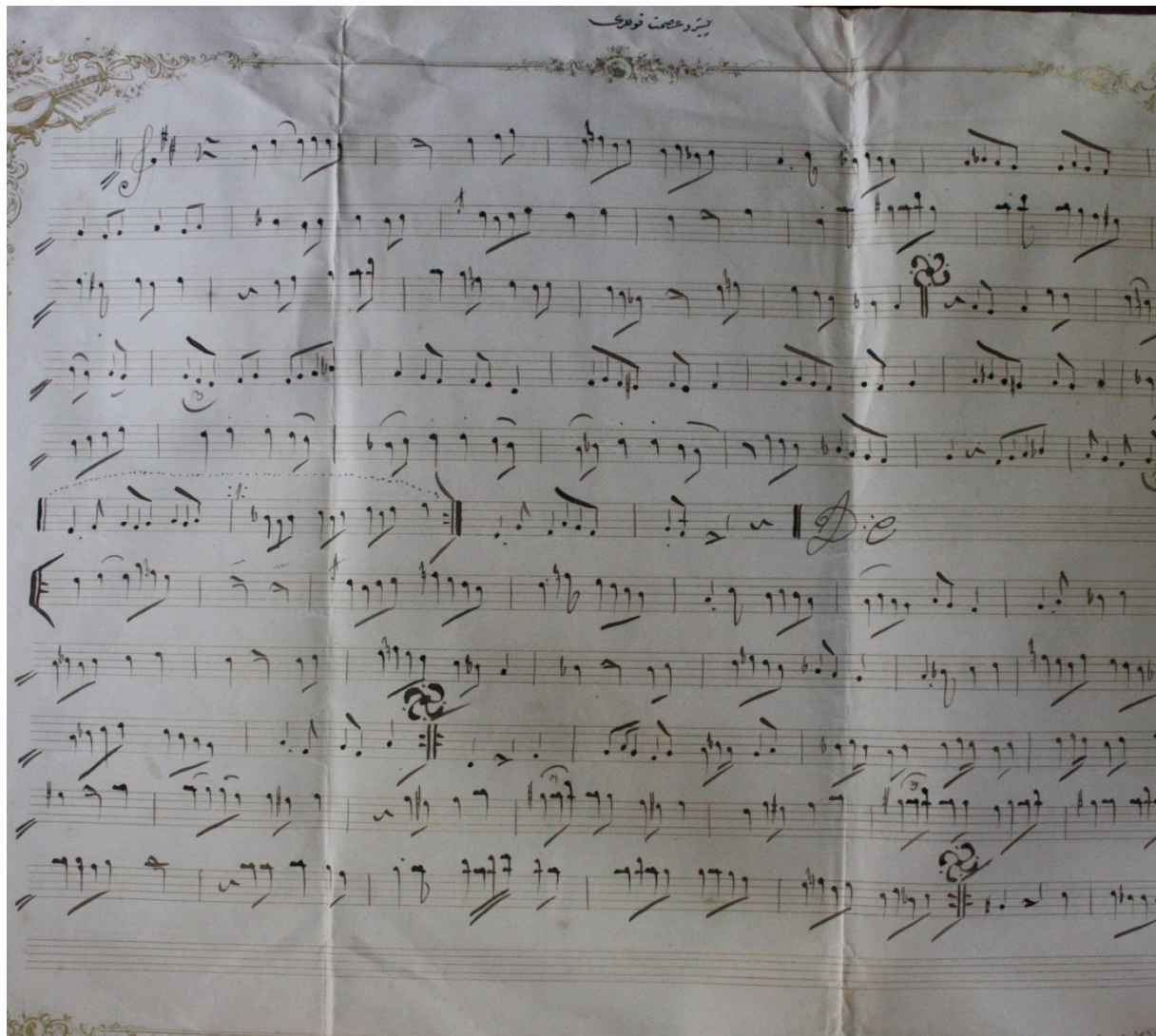
Başbakanlık Osmanlı Arşivi. 216/ 7. Mâbeyn-i Hümâyûn Evrakları.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. 650. Hazine-yi Hâssa Defterleri.

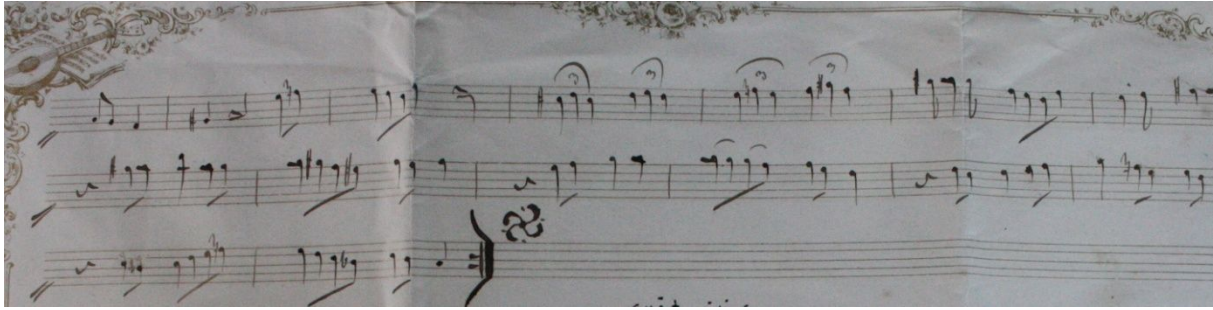
Başbakanlık Osmanlı Arşivi. 216/5. Mâbeyn-i Hümâyûn Evrakları.

Ekler:

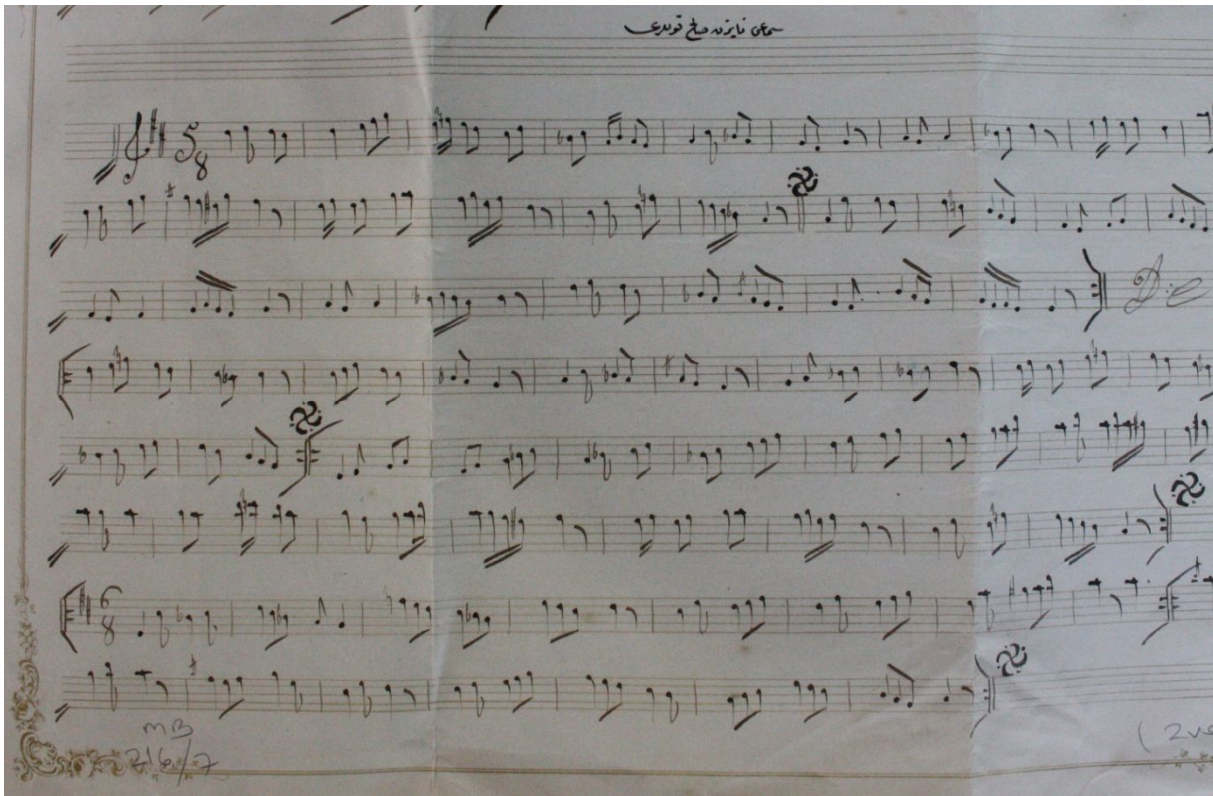
Ek1: İsmet Ağa'nın Rahat-fezâ Peşrevi 1. Sayfa.



Ek 2: İsmet Ağa'nın Rahat-fezâ Peşrevi 2. sayfa.



Ek3 : Neyzen Sâlih Dede'nin Rahat-fezâ Saz Semâisi.





RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0006>

MUĞAM TONALLIQLARININ TRANSPOZİSİYA PROBLEMLƏRİ

Şamil İsmayilov¹

Azərbaycan Milli Konservatoriyası

shamilnava@mail.ru

ÖZET

Makalede muğam tonlarının göçürülmesi meselelerinden bahs olunmaktadır. Müellif orta asır Şark musiki risaleleri ve muasır bedii pratik esasında transpozisyon kaidelerinin müeyyenleşmiş kanuna uygunluklarını tayin etmiştir. Bu kaidelerin icrada ve muğam numunelerinin notaya alınmasında zaruriliği nazara alınmalıdır. Bu makale, musikişinaslara, icracılara ve muğam sanatı eğitimiyle uğraşan hocalara sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler:Muğam, Ton, Şed, Umumi Kök, Deng

XÜLASƏ

Məqalədə muğam tonallıqlarının transpozisiya edilmə məsələlərindən bəhs olunur. Müəllif orta əsr Şərq musiqi risalələri və müasir bədii praktika əsasında

¹ Azərbaycan Milli Konservatoriyasının müəllimi

transpozisiya qaydalarının müəyyənlanmış qanuna uyğunluqlarını təyin etmişdir. Bu qaydaların praktik ifaçılıqda və muğam nümunələrinin nota yazılmasında zəruriliyi nəzərə alınmalıdır. Məqalə musiqişünaslara, instrumental-ifaçılara və muğam sənətini tədris edən müəllimlərə ünvanlanmışdır.

Açar Sözlər: Muğam, tonallıq, “şədd”, “ümumi kök”, “dəng”

ABSTRACT

This article is devoted to the issue of Azeri mugam keys transposition. Based on the medieval Eastern treatises and contemporary music practice author reveals a certain regularities in applying key transpositions, which should be adhered in mugam performing art and in its notation. The article is addressed to the theorists performers and pedagoques, teaching the art of Azerbaijani national mugam art.

Keywords: Mugam, tone, “shadd”, basic tuning, “danq”

Резюме

Настоящая статья посвящена вопросам транспозиции мугамных тональностей. Автор на основе средневековых восточных музыкальных трактатов и современной художественной практики выявил определённые закономерности применения транспозиций, которые необходимо учесть во время исполнения и нотной записи национальных мугамов. Статья адресована музыковедам, исполнителям-инструменталистам, а также педагогам, обучающим студентов мугамному искусству.

Ключевые слова: Мугам, тональность, “шадд”, главный строй, “данг”

Azərbaycan muğamlarının registr yüksəkliyi qədimdən mövcud olan Yaxın Şərq məqam-pərdə sisteminin qanunlarına uyğun olaraq müəyyənlanmış qarşılıqlı münasibətlər əsasında qurulmuşdur. Ancaq bu qanunların mexanizmi tam sistem şəklində öyrənilmədiyi üçün muğamlarımızın əlaqələndirilməsində hələ də müəyyən məhdudiyətlərlə qarşılaşırıq. Eyni zamanda bu səbəbdən bəstəkarlarımızın əsərlərində bəzən muğam münasibətlərinə uyğun olmayan modulyasiyalara rast gəlirik. Muğamlarımızın və muğamlara əsaslanan bəhrli musiqi nümunələrimizin (xalq və bəstəkar mahnıları, təsniflər, rənglər, rəqslər, aşığı havaları, mərasim havaları

və s.) praktik ifasında və nota köçürülməsində bəzən muğama uyğun olmayan tonallığın seçilməsi hallarına təsadüf edirik. Bu problemləri həll etmək üçün məqamların sistemə dövrüyəsini müəyyən etmək və ümumi sistemi bərpa etmək tələb olunur. Əks halda göstərilən nöqsanlar yenə davam edəcəkdir.

Ü.Hacıbəyov, sonralar M.S.İsmayilov məqamlarımızın major-minor lad sistemi ilə əlaqəsi və bu sistemə əsasən nota yazılması mövzusunda öz münasibətlərini bildirmişlər. M.S.İsmayilov haqlı olaraq mövcud problemi açıqlamış və bu problemin həlli üçün öz tövsiyələrini vermiş, məqamlarımızı səs tərkibinə əsasən şərti olaraq major və minor qrupuna ayırmışdır.

Bəzi məqam nümunələrimizi major-minor lad sistemində nota yazarkən uyğun gəlməyən pillələr meydana çıxır. Nəticədə həmin pillələrin hər xanə daxilində alterasiya işarələri ilə dəyişdirmə məcburiyyəti yaranır. Bu isə əsəri artıq alterasiya işarələri ilə yükləyir və çətinləşdirir. Mikro-interval tərkibli məqamlarımız isə temperasiyalı şkala ilə izah olunmurlar. Demək muğamlarımızın və bu muğamlara aid olan bəhrli musiqi nümunələrinin nota yazılması üçün məxsusi açar işarələri təyin olunub tətbiq olunmalıdır.

Bəzi böyük və kiçik (şöbə) həcmli muğamlarımız eyni səsüzümünün müxtəlif pillələrinə istinad edir. Belə muğamlar və onların bəhrli nümunələri bir qrupa aid olub eyni açar işarələri ilə nota köçürülür. Eyni açar işarəli paralel məqamlarımızı dörd məqam-qrupa ayırmaq olar.

1. “Rast” qrupu.
2. “Çahargah” qrupu.
3. “Zabul” qrupu.
4. “Bayatı-Şiraz” qrupu.

Adı keçən muğam-dəstgahların şöbələri də eyni məqam-qrupa aid edilir.

1. “Rast” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli məqamlar; “Rast”, “Şur”, “Orta-Segah”, “Xaric-Segah”, “Bayatı-Qacar”, “Dügah”, “Rahab”, “Nəva”, “Bayatı-Kürd”, “Dəşti”.

2. “Çahargah” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli şöbələr;

“Çahargah” dəstgahı.

3. “Zabul” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli məqamlar;

“Zabul-Segah”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Humayun”, “Şüştər”.

4. “Bayatı-Şiraz” məqam-qrupuna aid olan böyük və kiçik həcmli məqamlar;

“Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Şüştər”.

İndi bu məqam-qrupların hansı pərdələrə müvafiq olması sualı meydana çıxır.

Bu sualın cavabı daha ətraflı, geniş müzakirə olunacaq.

Uzun illərdir ki, tədris sistemində muğamlarımız dəqiqləşmiş tonallıqlardan icra olunur və tonal dəyişikliyinə icazə verilmir. Tədris sistemindən kənar musiqi mühütündə isə vokal səs problemləri ilə əlaqədar olaraq tonal dəyişgənliyi müşahidə olunur. Məlumdur ki, muğam operalarını müşayiət edərkən tar alətinin birinci simi A_k (pianoda kiçik oktavanın “Iya bemol” notu) tonallığına endirilir. Müəyyən anlarda muğam üçlüyünün ifasında tar kökünün B_k , A_k tonallığına endirilməsi halları olur. Ancaq bu vəziyyətdən çıxış yolu deyildir. Çünki kütləvi kollektiv ifa zamanı (ansambl, orkestr) bunu etmək mümkün olmur. Tonal dəyişgənliyi etmək qaydalarının elmi müddəası olmadığı üçün düzgün olmayan muğam tonallıqları seçilir və nəticədə ümumi ahəng qanunu pozulmuş olur.

Sual oluna bilər ki, muğam tonallıqları hansı interval münasibətləri əsasında qurulur və nəyə görə dəyişilməzdir, bu qanunlara tam riayət olunurmu?

Zənn edirəm ki, muğam tonallıqlarının transpozisiya edilməməsinə aşağıdakı amillər təsir edə bilərdi.

1. Ciddi qaydalara əsaslanan muğam tədrisi məktəblərində “tonal mühafizəkarlıq”.

2. Bu mövzuda kifayət qədər nəzəri məlumatın əldə olunmaması.

3. Natamam pərdə sistemimizdə, transpozisiya imkanlarının məhdudlaşması.

4. Narahat pozisiyaların icra problemləri.

5. Alətlərin səslənmə keyfiyyətinin müəyyən qədər dəyişməsi.

Muğam tonallıqlarının toxunulmazlığını yalnız xalqımızın mənəvi irsinə hörmət əlaməti olaraq “mühafizəkarlıq” kimi dəyərləndirmək doğru deyil. Əgər

muğamlarımız bir-biriylə əlaqəli şəkildə müəyyən interval münasibətləriylə qurulursa, demək burda ümumi bir sistemə əsaslanma vardır. Əgər sistem varsa, onun qanunlarının dəqiq öyrənilməsi və riayət olunması tələb olunur. Bu qanunları necə müəyyən etmək olar?

Bunun üçün ilk növbədə muğamlarımızın hansı pərdə sisteminə əsaslanmasını, muğamlarası interval münasibətlərini, muğam tonallıqlarının köçürülmə qaydalarını, muğamların registr yüksəklikləri haqqında qədim və bu günki məlumatları araşdırmaq. Araşdırmanı müqayisəli şəkildə, yəni eyni məqam ailəsinə mənsub olan qonşu regionların da təcrübəsini nəzərə alaraq aparacağıq.

Dinlədiyimiz çoxsaylı Türkiyə, İran, İraq məqam nümunələriylə müqayisədə Azərbaycan muğamlarının daha zil registrlərdə ifa olunması, diapazon genişliyi diqqəti cəlb edir. Bəzi muğamların iki oktavadan da geniş həcmdə ifa olunması yalnız Azərbaycan muğam ənənələrinə məxsusdur. Buna səbəb olan müxtəlif amillərlə yanaşı Azərbaycanın təbiətini, tarixi-coğrafi mövqeyini, inanclarını, ənənələrini və mənşəyini də qeyd etməliyik.

Muğamlarımızda diapazon genişliyi vokal ifaçılıqla, xanəndə sənətiylə əlaqədardır. Tarix boyu xanəndələrimiz geniş səs imkanları ilə şan-şöhrət qazanmış, dinləyiciləri təəccübləndirmişlər. Bu diapazonun tələblərinə cavab verən və muğamlarımızın spəsfik xüsusiyyətlərini lazım olan səviyyədə tərənnüm edə bilən musiqi aləti hansıdır?

Əlbəttə ki, tar. Milli musiqi alətlərimizin içində tar aləti muğamlarımızın əsas spəsfik xüsusiyyətlərini, milli koloriti özündə əks etdirə bilən daha münasib alət olaraq seçilmişdir. Muğamlarımızın intonasita çalarları və ritmik cəhətləri tar ifaçılığında daha dolğun səslənir. Tar alətinin muğam söyləməsi, muğam dili Azərbaycan muğamlarının əsas meyarı, əsas ölçü vahidi kimi qəbul olunmuşdur. Bu səbəbdən xanəndəlik sənətinin tədrisi tar müşayiəti ilə aparılır. Muğam operalarımız tarla müşayiət olunur. Muğam üçlüyündə, xalq çalğı alətləri ansambl və orkestrlərində aparıcı, rəhbər alət tar olmuşdur. İlk dəfə muğamlarımızın nota köçürülməsi də məhz tar ifaçılığından götürülmüşdür. Demək instrumental muğam

ifaçılığında tarın apacı mövqeyi danılmazdır. Beləliklə muğam nəzəriyyəimizin təhlil obyektini kimi tar alətinə istinad etməliyik.

Ümumiyyətlə ta qədimdən kamil musiqi alətlərinin səs diapazonu əsasən xanəndə səsinin həcmi əhatə edən quruluşda düzəldilirdi. O cümlədən tar alətinin səs diapazonu kiçik oktavanın “do” (C_k) səsindən, ikinci oktavanın “sol”-“1ya” (G_2 - A_2) səsinə qədərki interval ərazisini əhatə edir. Bu diapazon əsas istinad pərdəsi olan “Rast” (“Yekgah”) ətrafında mərkəzləşdirilir. Böyük musiqişünas alim Əbdülqadir Marağalının musiqi risaləsindən (“Əbdülqadir Marağai” Z.Səfərova) alınan təhlilə diqqət edək: -Düğah”ın başlanğıcını “do”dan (C_k) yox, “fa”dan (F_k) etmişik, çünki “fa”dan (F_k) “do”ya (C_1) qədər melodiyanın daha gözəl ifası mümkündür. Yuxarı tərəfdən isə gəzişməyə imkan yaranır. [11.]

Əbdülqadir bu məlumatda əsas istinad pərdəsi olan “Rast” (“Yekgah”) üçün F_k səsinin daha münasib olduğunu qeyd edir. Bu gün “Rast” məqamının Şərqi ölkələrinin əksəriyyətində cüzi fərqlə F_k - f_{sk} - G_k tonallıqlarından ifa olunması qədim ənənənin əsaslı olduğuna bir dəlildir.

Azərbaycanda “Rast” məqamı pianonun F_{sk} tonallığına köklənir, ancaq G_k notu kimi hesab olunur. Tarın açıq sarı simi G_k - “Rast” tonallığını ifadə edir. Demək əsas istinad pərdəsi olan “Rast”a dayaqlanmaqla digər məqamlar növbələşməlidir. Ancaq bu qaydaya əməl olunurmu? Tam şəkildə yox. Səbəb nədir?

Bu suala cavab vermək üçün muğamlarımızın qədim və indiki ifa tonallıqlarını araşdıraq. Klassik muğam ifaçılarımızın qrammofon vallarını dinləyirik. Cabbar Qaryağdıoğlu, Keçəçioğlu Məhəmməd, Məşədi Məmməd Fərzəliyev, İslam Abdullayev, Məcid Behbudov, Şəkili Ələsgər, Seyid Mirbabayev, Malıbəyli Həmidin muğam üçlüyü ilə ifa etdiyi muğam tonallıqları bu günki göstəricilərlə demək olar ki, eynidir. Həmin tonallıqları qeyd edirik (f_{sk} notu- G_k hesab olunur.)

1. “Rast”, “Şur”, “Bayatı-Şiraz” - G_k
2. “Bayatı-Kürd” – instrumental - A_1 - F_1 , “Mirzə Hüseyn Segahi” – F_1 - A_k
3. “Bayatı-Qacar” – B_k
4. “Xaric Segah” – h_k

5. “Rahab” – instrumental – C₁- G_k, “Çahargah”- C₁, “Mahur-hindi” – C₁
6. “Humayun” – D₁ (“re mücənnəb”) - B_k
7. “Zabul-Segah” – G_k - E_k
8. “Orta-Mahur” – F₁
9. “Rahab” vokal – G₁- D₁ “Bayatı-Kürd” vokal- G₁- es₁
11. “Şüştər” – C₂- G₁, “Qatar”- C₂ , “Çoban-Bayatı”- C₂- G₁, “Kürdü-Şahnaz” - C₂- B₁

Göstərilən muğamları təbəqələrinə görə (bu istilahın qədim mənasında) qruplaşdırmaqla bu cəmin bir yox, iki ümumi-kökə əsaslandığını aşkar edirik. “Şur” və “Rast” muğamlarının qərgahı tarın açıq sarı siminə- G_k notuna (pianoda f_{is}_k notu) əsaslanır. Hər iki muğamın eyni tonallığa əsaslanması muğamın nəzəri qanunlarına görə düzgün sayılır. Çünki əsl “dəng”in daxili quruluşunun əsasını təşkil edən “Rast”-“Şur”-“Segah” məqamlarının ardıcılığı pozulur. (Bu ardıcılıq ənənəvi olaraq Azərbaycan, İran, İraq, Türkiyə, ərəb məqamlarında (yaxın ərəb ölkələri) və Azərbaycan, Türkiyə, İran Azərbaycanının folklor, aşiq musiqisində də bir qayda olaraq eynidir.) Məntiqi nəticə alınır ki, bu iki ümumi-kökədən biri əsas olmalıdır. Müəyyən etdiyimiz iki ümumi-kök F_k-“Rast” (pianoda E_k notu) və G_k-“Rast” (pianoda f_{is}_k notu) tonallığına əsaslanmışdır. Qalan bütün muğamlar bu iki əsas kökün müəyyən pərdələrinə istinadən törəmişdir. Tarın açıq sarı simi F_k-“Rast” ümumi-kökünə əsasən “Şur” muğamının qərgahı olur. Tarın açıq sarı simi G_k-“Rast” ümumi-kökünə əsaslanarsa onda müvafiq olaraq “Şur” muğamının qərgahı A_k notuna istinad etməlidir.

Sual yaranır ki, bu köklərdən hansı əsasdır, ikitirəliyə səbəb nə idi? Əlbəttə ki, muğamları öz ətrafında daha sistemətik qruplaşdıran ümumi-kök əsas olmalıdır. İki ümumi-kökün yaranması həm instrumental, həm də vokal ifaçılıqla əlaqədardır.

Muğam sənətinin vokal və instrumental ifa formaları müəyyən xüsusiyyətlərinə görə fərqlənirlər. Instrumental ifaçılıqdan fərqli olaraq vokal ifaçılıq canlı insan səsi ilə icra olunduğu üçün icraçının fiziki vəziyyətinin qeyri stabilliyi nəzərə alınır. Yəni xanəndənin səs diapazon həddi heç də həmişə lazım olan nəticəni təmin edə bilmir.

Səhhətin təsirindən başqa icraçının səs diapazonunun ümumi həcmi bəm, miyanə, zil (pəsxan, miyanaxan, zilxan) registrlərdən birinə daha uyğun ola bilər. Bunları nəzərə alaraq vokal ifaçıları üçün məqam transpozisiyaları düşünülmüşdür. Muğam terminologiyasında belə köçürülmələrə - “şədd etmək” deyirlər. “Şədd etmə”- ahəngdar nisbətlər münasibətində olan “dəng”lərin parallel dərəcələrində mərkəzləşən eyni məqam “ev”ləri arasında yaranır. (Ş.İ.) Nümunə olaraq “Şəddi-Şahnaz” şöbəsinə, klassik Türkiyə məqamlarından “Şəddi-Ərəban” məqamını göstərə bilərik. Odur ki, ud alətinin tellərinin kvarta-kvinta interval münasibətində köklənməsi də şədd, şüdüd adlandırılmışdır. Şəddin növləri isə dördüdür -

1. Şəddi - Rast
2. Şəddi – Dügah
3. Şəddi – Muxalif (Segah)
4. Şəddi - Çahargah

Müasir Türkiyə və ərəb məqam nəzəriyyəsində bənzər səsdüzümünə malik olan fərqli məqamlara “Şədd məqamlar” deyilir və məqam qruplaşması kimi anlaşılır.[9.] Qədim musiqi risalələrində “şəddi-məqam” haqqında məlumatı Dmitri Kantemiroğlunun (XVII əsr) “Kitab-i İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat” adlı əsərindən izləyəək.

“Şədd məqam”ın tərifı: - Bir məqam əsil yerindən məqamın 4-cü pərdəsinə köçürülüb orada icra edilir və qərar pərdəsi də eyni qayda ilə köçürülürsə həmin məqamın şəddi alınır. Köçürülmə bir dördlü altda və ya üstə də ola bilər. Şədd məqam xanəndə oxumağından tam anlaşılmaz, sazəndələrə aid olan və ara-sıra istifadə olunan qaydadır.[6.]

Kantemiroğlunun əsərində qədimnən dörd cür “şədd” yolu göstərilirdi:

1. **Şəddül-Yəhudan** (Şəddül-İxvan -ərəbcədən qardaşlar və ya Şəddül-əsl): - Ümumi qəbul olunmuş əsas yol və günümüzdə işlənən əsas düzən budur. Yəni “Dügah” pərdəsi, pərdə dairəsinin qütbü sayılır və nəğmə hərəkətinə oradan başlanır.

2. **Şəddül-Müxtəlif** (Müxtəl-ərəbcədən pozulmuş, qarışmış): – Busəlik pərdəsi “Düğah” edilir. Mahur pərdəsi Hüseyni olur.

3. **Şəddül-zil Xəms** (üst xalis kvinta): - Hüseyni pərdəsi “Düğah” pərdəsi edilir. “Mühəyyər” pərdəsi “Nəva” olur.

4. **Şəddül-Əcəm** (Ş.İ): - “Çahargah” pərdəsi “Düğah” pərdəsi hesab olunur. “Gərdaniyyə”(Tiz- Rast) pərdəsi “Hüseyni” olur.

Müasir Türkiyədə məqam transpozisiyası ney kökləri ilə adlandırılır. On iki ney köklərindən dördü daha çox istifadə olunur :

1. Bolahəng. Əsl kök. (G_k -“Rast”)
2. Sipürdə. (Əhtəri) (F_k -“Rast”) Bir ton aşağı.
3. Qız neyi. (D_k -“Rast”) Xalis kvarta aşağı.
4. Mansur. (C_k -“Rast”) Xalis kvinta aşağı.

Ümumi-kökdən fərdi-köklər ayrılır ki, bunların sayı daha çoxdur. Fərdi köklər məqamlara uyğun köklənmələrdir. Əbdülqadir Marağalının əsərlərində ilin hər bir gününə uyğunlaşdırılmış 366 kökdən əsas doqquz kökün adı çəkilir. Bu köklər birlikdə Bisun kök adını alırlar:

1. Uluq kök. 2. Aslan Çəp. 3. Kudatğu. 4. Bostarçay. 5. Çentay. 6. Hinsak. 7. Şenrak. 8. Yurs. 9. Məhzun.

Aşiq ifaçılığında sənətində köklənmələrin xüsusi əhəmiyyəti vardır. Çünki aşiq ifaçılığında adətən bütün tellərin iştirakı, akkordlu ifa tərzi üstünlük təşkil edir. Azərbaycan sazının kök sistemi onun yeddi əsas pərdəsinə nizamlanmışdır. Həmin fərdi kökləri qeyd edirik:

1. Açıq kök. 2. Baş pərdə kökü. 3. Orta pərdə kökü. 4. Şah pərdə kökü. 5. Ayaq Divanı kökü. 6. Bayatı kökü. 7. Ayaq Şah pərdə kökü. [7.]

Türkiyə aşiq sənətində fərdi köklənmələrə düzən deyirlər və çox çeşiddir. Bir neçəsinin adlarını qeyd edirik: [8.]

1. Ümmi düzən. 2. Hüseyni düzəni. 3. Əcəm-Əşiran düzəni. 4. Hüzam düzəni. 5. Abdal düzəni. 6. Bağlama düzəni. 7. Rast düzəni. 8. Ovc düzəni. 9. Müstəzad

düzəni. 10. Misket düzəni. 11. Sabahı düzəni. 12. Bozuq düzəni. 13. Yeksani düzəni. 14. Zirgüla düzəni. 15. Çahargah düzəni. 16. Yegah düzəni. 17. Şur düzəni.

Beləliklə muğamlarımız iki ümumi-kökədə qruplaşsalar da bunlardan yalnız biri əsas ola bilər, digəri isə köçürülmədir. Əsas ümumi-kökü təyin edək.

Birinci F_k “Rast” (pianoda E_k), ikincisi G_k “Rast”a (pianoda f_{sk}) əsaslanır. Ümumilikdə F_k “Rast”a əsaslanma üstünlük təşkil edir. “Şur”, “Bayatı-Qacar”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Kürdü-Şahnaz”, “Şüştər”, “Humayun”, “Mahur-hindi”, “Bayatı-Kürd” (G_1-E_{s1}), “Dəşti” (G_1-C_1), “Zabul-Segah”, “Rahab” (C_1-G_k), “Rahab” (G_1-D_1) “Dügh” (E_{s1}) və “Xaric Segah” muğamları F_k “Rast” ümumi-kökünə əsaslanırlar. “Rast”, “Bayatı-Şiraz”, “Çahargah”, “Qatar”, “Çoban-Bayatı”, “Bayatı-Kürd” (A_1-D_1), “Dəşti” (A_1-D_1) muğamları isə G_k “Rast” ümumi kökünə əsaslanırlar.

F_k - “Rast” ümumi kökündə əskik olan məqamlar:

1. “Rast” - F_k
2. “Çahargah” – B_k
3. “Bayatı-Şiraz” – F_k

G_k “Rast” ümumi kökündə əskik olan məqamlar:

1. “Şur” – A_k
2. “Şüştər” – $D_1 - A_k$
3. “Humayun” – $E_1 - C_1$
4. “Mahur-hindi” – D_1
5. “Zabul-Segah” – $A_k - f_{sk}$
6. “Xaric-Segah” – C_{s1}
7. “Rahab” – $D_1 - A_k$
8. “Rahab”- $A_1 - E_1$ (vokal)
9. “Şüştər” – $G_1 - D_1$
10. “Dügh” – F_1
11. “Bayatı-Qacar” – C_1

12. “Kürdü-Şahnaz” – D₂

Göründüyü kimi F_k “Rast” ümumi-kökü ətrafında cəmləşən məqamlar daha çox olmaqla yanaşı mütəşəkkil və düzgün qarşılıqlı münasibətlər əsasında sistemləşiblər. Ən əsası budur ki, F_k “Rast” ümumi-kökündə “Rast”-“Şur”-“Segah” ardıcılığı gözlənilir, G_k “Rast” ümumi-kökündə isə bu ardıcılıq yoxdur. Beləliklə muğam musiqimizdə F_k “Rast” ümumi-kökünün əsas, “sol” “Rast” ümumi-kökünün isə köçürülmə olması məntiqi nəticə kimi ortalığa çıxır. Məlum olur ki, Azərbaycan tarı və sazının, eləcə də İran tarının ikinci simi (sarı sim) “Yekgah” (“Rast”) “ev”inə deyil, “Dügah” (“Şur”) “ev”inə köklənir. F_k “Rast” muğamının yeganə instrumental nümunəsi “Qara Rast” adı ilə tarizən Bəhram Mənsurovun repertuarına daxildir.

Ümumiyyətlə transpozisiyalardan vokal ifaçılıq daha çox faydalanır. Xanəndənin səs diapazonuna müvafiq tonallığın seçilməsiylə onun ifa çətinlikləri azaldılır. Əksər xanəndələrimizin zil registrli muğam və muğam şöbələrini ümumiyyətlə ifa etmədikləri danılmaz həqiqətdir. Bu baxımdan muğam tonallıqlarının köçürülmələri zəruridir. Müqayisə üçün bu problemə qonşu ölkələrdəki muğam mütəxəssislərinin münasibətini öyrənək.

İran dəstgahlarının tonallıq sistemi demək olar ki, bizim sistemimizlə eynidir və istər klassik, istərsə də müasir ifa tonallıqlarında transpozisiyalar müşahidə olunur. İranda da bizdəki kimi eyni qaydada F_k “Rast” əsas ümumi-kökü üzərində digər məqamlar sıra ilə növbələşir. Ancaq bəm səsli xanəndələr müəyyən muğamları əsas kökdən çox uzaqlaşmamaq şərti ilə bəmə köçürmələrlə ifa edirlər. Yəni xanəndənin öz səs diapazonuna müvafiq tonallıqdan dəstgahı ifa etməsi tənqid olunmur və normal qəbul olunur. Eləcə də Türkiyə və ərəb makamlarının əsl tonallıqlarının transpozisiyası ta qədimnən mövcuddur. Zənn edirəm ki, tarixin sınaqlarından keçmiş və özünü doğrultmuş “şədd etmə” qaydalarından faydalanmağın vaxtı çatıbdir. Əlbəttə ki, bu köçürülmələri edərkən muğamların əsas tonallıqlarından çox uzaqlaşmamaq şərti önəmlidir. Bu qaydaları tətbiq etməklə xanəndəlik sənətində səs diapazonu problemləri azalacaq, instrumental ifaçılıq yeni məqam pozisiyaları əldə edəcək və ifaçılıq sferası genişlənəcəkdir.

Təbii ki, bir müddət yeni tonallıqların tətbiq olunması nəticəsində instrumental ifaçılar texniki çətinliklərlə üzləşəcəklər. Bu çətinliklər instrumental ifaçılıq vərdişlərindən kənar pozisiyalara çıxılması və alətin akustik səsəlmə keyfiyyətinin müəyyən qədər dəyişməsi ilə əlaqədar yaranır. Digər tərəfdən yanaşsaq muğamların möhürlənmiş tonallıqlardan icrası alətlərdə bir çox pozisiyaların işlədilməməsinə səbəb olmuşdur. Bu səbəbdən yaranmış standart əzbərlənmiş çalğı fəndləri və eyni applikaturaların təkrarlanması, ifaçıların improvizə fantaziyasını məhdudlaşdırır, onların yaradıcılıq potensialını passivləşdirir. Bu baxımla “şədd” etmə instrumental ifaçıların peşəkarlıq təcrübəsinin artırılmasına, alətin pozisiya imkanlarından istifadə etməklə ifaçılıq vərdişlərinin inkişaf etdirilməsinə yol açır.

Mövcud problemləri aradan qaldırmaq üçün yeni muğam tonallıqlarının tədris olunmasını təklif edirəm. Bu tonallıqların seçilməsi iki ümumi-kökədən bəhrələnir və bu sistemin boş qalmış xanələrini tamamlayır. Beləliklə yeni köklənmələri qəbul etməklə vokal ifaçılıq problemlərinin azalması, instrumental ifaçılıq sferasının genişlənməsi ilə yanaşı ümumi məqamların sisteməlik dövriyyəsinin aydınlaşmasına nail olarıq.

Yeni köklənmələrin tonallıqları tar alətinin narahat pozisiyalarına təsadüf edir. Ehtimal edirik ki, elə bu səbəb həmin tonallıqların nə vaxtsa ləğv olunmasıyla nəticələnmişdir. Ümumiyyətlə simli-pərdəli alətlərin, eləcə də tarın qolunda zil pozisiyalardan bəm pozisiyalara doğru pərdələr arası məsafələrin tədricən genişlənməsi müşahidə olunur. Bu səbəbdən zilə nisbətən bəm pozisiyalarda applikaturalarının icrası zamanı birinci və üçüncü barmaqlar arasındakı məsafə daha geniş götürülür. Nəticədə barmaqların gərilməsi ifaçı üçün fiziki çətinliklər yaradır. Ancaq zənnimcə fiziki çətinlikləri nəzərə alıb bu pozisiyalara təsadüf edən məqam “şədd”lərindən imtina etməklə ümumi məqam dövriyyəsinə pozmuş olarıq. İlk növbədə sistemi tamamlamaq üçün vacib olan “şədd”lərin tonallıqlarını və köklənmə qaydalarını təyin etməliyik.

Tar alətində muğamların fərdi köklənmələri, simlərin məqamların əsas istinad pərdələrinə nizamlanması ilə əldə edilir. Bununla yanaşı tar alətinin akustikası da

nəzərə alınır. Yeni köklənmələrin düzgün akustikasını yaratmaq üçün diqqətli olmaq lazımdır. Köklənən səslərin nisbəti muğamdakı əsas pərdələrin əhəmiyyətinə görə güclüdən zəifə doğru növbələşməlidir. Ən güclü pərdə üçün müvafiq olaraq köklənən simlərdən daha davamlı səslənmə yarada bilən və həmin tonallığa interval yaxınlığı olan sim nəzərə alınmalıdır. Burada simin sayı, qalınlığı da akustikaya təsir edir. Eyni zamanda tar alətinin texniki və akustik imkanlarını göstərmək üçün köklənən sime vasitəsilə müxtəlif səpgili metro-ritmik ölçülü mizrab üslubları, ştrixlər, çalğı priyomları ilə çeşidli intonasiya çalarları yaradılır, muğam ahənginin emosional təsiri gücləndirilir. Müvafiq muğama uyğun köklənən sime tarın çanağında davamlı səslənmə yaratmaqla bir növ muğama dəm saxlama vəzifəsi də daşıyır. Bütün bu amillər köklənmə zamanı nəzərə alınmalıdır.

Yeni muğam tonallarının təyinatı “dəng” münasibətləri qaydası ilə müəyyənləşdirilib bərpa edilir. “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd”, “Çahargah”, “Humayun”, “Zabul” qəbilli məqamların əsasını, onların məqam qəliblərini istənilən pərdədən qurmaq olarmı? Əlbəttə yox. Bu cəhət qeyri-temperasiyalı məqam-pərdə sistemini temperasiyalı pərdə sistemindən fərqləndirən başlıca dəlildir. Məqamların təşkilində əsas meyar, ölçü vahidi “dəng”lərdir. Eyni qəbilli məqam qruplaşmaları eyni ölçülü interval aralıqlarının növbələşməsi ilə sistemləşir. Odur ki, “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Şüştər”, “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-Kürd”, “Çahargah”, “Humayun”, “Zabul” təməlləri ahəng qanunu əsasında qurulmalıdır. Bu mütənasiblik İran, Türkiyə, ərəb məqamlarında da saxlanılır.

Ayrılıqda hər bir muğamımızın daxili quruluşunda məqam münasibətləri düzgün ardıcılıqla sıralanıbdır. Ancaq fərqli səssırası olan muğamların bir araya gətirilməsini, bunların qovuşma qaydalarının dəqiq nəzəriyyəsini yalnız 17 pərdəli səs sistemini, “dəng”lərin quruluşunu və birləşmə qaydalarını öyrənməklə ayırd etmək olar. Şifahi ənənəvi şəkildə nəsilədən nəsilə ötürülən muğamlarımızı bu gün nəzəri cəhətdən təhlil etmək üçün muğamların yaradılma mexanizmi daha dəqiq açıqlanmalıdır. Qədim musiqi risalələrində verilən məlumatlar muğamların izahında

başlıca amilləri qısa və səthi şəkildə şərh eləməklə kifayətlənirdi. Bu risalələrdə muğamların icrası tam təfəsilatı və incəlikləri mükəmməlliklə şərh olunmurdu. Bəlkə də bu muğam şərhləri həmin dövrdəki musiqiçilərin muğam təfəkkürü üçün anlaşılması kifayət edən məlumatlar idi. Ancaq hər halda bu risalələrdəki məlumatlar çox dəyərli əvəzsiz tarixi sənədlərdir. Onlara üstünad etməklə həqiqi məxrəcə daha çox yaxınlaşma əldə edirik.

“Dəng”lərin dövriyyəsi xalis kvartalar dairəsini yaradır. Ud alətinin kvartalarla köklənmiş dörd vətəri (bəm, müsəlləs, müsənnə, zir) (sonralar əlavə olunmuş beşinci-hədd) bu qaydalara əsaslanır. Major və minor ladlarının tonalları da bu qaydaya əsasən yaradılmışdır. Ancaq temperasiyalı pərdə sisteminnən fərqli olaraq on yeddi pilləli qeyri bərabər aralıqlı pərdə sistemində məqamlar daha ciddi və mürəkkəb münasibətlər əsasında qurulmuşdur. Odur ki, bu sistemdə hər bir pərdə özünə uyğun yanaşma tərzini tələb edir ki, bu münasibət həmin pərdə ətrafında muğam özəyinin yaranması ilə nəticələnir.

Apardığımız tədqiqat nəticəsində on yeddi pilləli pərdə sisteminə aid olan xüsusi cəhətlərini müəyyən etmişik. Bu sistemdə “şədd etmə” qaydalarına əsasən hər məqam əsasını maksimum yeddi pərdəyə köçürmək mümkün olur. On yeddi pərdəli şkalada yeddi əsl “dəng”, “Rast” “dəng”i əmələ gəlir. Yeddi “Rast” “dəng”ində bütün on yeddi pərdə əhatə olunur. Hər “Rast” “dəng”inin üç dərəcəsi, “ev”i olduğu üçün yeddi “Yekgah”, yeddi “Dügah”, yeddi “Segah” “ev”i alınır. Mürəkkəb nəticələrlə qarşılaşmamaq və əsas tonallıqdan uzaqlaşmamaq üçün yaxın köçürülmələrə daha çox üstünlük verilir.

Məqam tonallıqlarının kvartalarla təyinatı, qədim və bu günki adlanmaları (bəziləri şərtidir) Türkiyə məqam nəzəriyyəsinə G_k – Rast ümumi-kökünə əsasən aşağıdakı kimidir.

“Rast”, “Üşşaq” (“Yekgah” “ev”i) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

1. $A_{k,1}$ – “Nişaburək”

2. $D_{k,1}$ - “Yekgah”, (“Rast-kəbir”)(Ş.İ. Tərəfimizdən daxil edilmişdir.)
3. $G_{k,1}$ – “Rast”, “Gərdaniyyə”, “Tiz- Rast”
4. $C_{1,2}$ – “Çahargah-rumi”, (“Üşşaqi-əsl”)
5. $F_{k,1}$ – “Əcəm-Əşiran”, “Əcəm”

“**Şur**” (“Düqah” “ev”i) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları: “Kürdü” (qədimdə “Busəlik”) qəbilli məqamları da bu qrupda qeyd edirik.

1. $H_{1,2}$ – “Pəsəndidə”
2. $E_{k,1}$ – “Aşiran”, “Hüseyni”, “Eşq-Əfza”
3. $A_{k,1}$ – “Düqah-əsl”, (“qərar-Üşşaq”), “Kürdü”, “Mühəyyər”, “Sünbülə”
4. $D_{1,2}$ – “Fərəhnüma”, (“Arazbar”)
5. $G_{k,1}$ – “Kürdili-Hicazkar”

“**Segah**” (“Segah” “ev”i) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

1. $G_{is,k,1}$ - (“Şahnaz”, “Rəhavi”)
2. $C_{is,1,2}$ – (“Hüzzam-əsl”)
3. $F_{is,k,1}$ - “İraq”, “Ovc”, “Hisar”, “Segah-sani”, “Yinə Segah”, “Məğlub”, “Həftgah”.
4. $H_{k,1}$ – “Segah”
5. E_{1-} – (“Arazbar”)

“**Çahargah**” qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmalarını üç qrupa bölmək olar.

“Yegah” “ev”lərinə aid olanlar.

1. A_k –
2. D_k –
3. $G_{k,1}$ – “Zirəfkənd”

4. $C_{k,1}$ - “Çahargah-rumi”, “Səba”
5. $F_{k,1}$ – “Mənsuri-ərəb” (İraqda tanınan məqam)

“Dügah” “ev”lərinə aid olanlar.

1. H_k –
2. $E_{k,1}$ – “Suzi-dil”, “Hisar-nik”
3. A_k – “Zəngülə”, “Dügah-rumi”
4. $D_{k,1}$ – “Şəddi-Ərəban”, “Ərəban” (“Novruzı-ərəb”)
5. G_1 – “Hicazkar”, “Suzi-nak”

“Segah” “ev”lərinə aid olanlar.

1. $G_{sk,1}$ –
2. $C_{s1,2}$ –
3. $F_{s_{k,1}}$ – “Ovcara”
4. $H_{k,1}^-$ – “Hicazkari-ətiq”
5. E_1^- –

“**Bayatı-Şiraz**” (“Yekgah” “ev”i “İsfahan”) qəbilli məqamların tonallıqlarına və məqam özəlliklərinə görə adlanmaları:

1. $E_{k,1}$ – “Ruhnüvaz”
2. $A_{k,1}$ – “Busəlik-rumi”, (“ağaz-Şahnaz”)
3. $D_{k,1}$ – “Sultani-Yekgah”, “Nəva”, “İsfahan”
4. $G_{k,1}$ – “Nəhavənd”
5. $C_{1,2}$ – “Nəhavəndi-səqir”

Əlavə məlum olanlar:

6. $F_{k,1}$ –
7. B_k – “Nəhavəndi-səqirək”

Beləliklə eyni məqam özəklərinin xalis kvarta intervalları ilə növbələşməsi ortalığa çıxır. Ancaq hansı pərdənin başlanğıc seçilməsi və hesablanmanın həmin pərdədən aşağı, yaxud yuxarı və ya hər iki istiqamətdə hansı pərdəyə qədər aparılması vacib şərtidir. Bu qaydaya eyni qəbilli muğamlarımızın tonallıq seçimində riayət olunmuşdur.

Əvvəl qeyd etdiyimiz kimi hər məqam əsası üçün yeddi pillə münasib olduğu halda bəs niyə görə praktikada bu pillələrin kvarta dairəsinin yeddi dəfə deyil, beş dəfə təkrar olunmasını müşahidə edirik. İran, Türkiyə və ərəb məqamlarında da bu prinsip təxmini eynidir. Beş registrdə ifa olunan “Segah” muğamlarımızın beş “Rast” qəbilli muğamlara müvafiq olması təsadüfi deyil, konkret sistemə əsaslanır.

1. Yeddi əsl “dəng”in mövqeyi mərkəzi pərdədən uzaqlaşdıqca daha mürəkkəb məqam çeşidlərinə yol açır.
2. Mərkəzi pərdədən uzaqlaşdıqca əsl “dəng” dərəcələrinin məqam funksiyalarında tədricən “ikiləşmə”, çevrilmə baş verir.
3. Yeddi əsl “dəng”dən beşində üç dəngi cəm edən kamil dövr alınır, iki kənar “dəng”lərdə isə alınmır.
4. Məqamların (3 əsas 2 əlavə) 5 mərkəzdən (“dəng” rəhbəri) idarə olunması, praktikada aktiv müşahidə olunur.

Beləliklə yeddi əsl “dəng”dən beşi daha fəaldır. F_k – Rast və G_k – Rast ümumi-köklərinə əsasən eyni qəbilli məqamlarımızın beş dəfə təkrarlanan kvarta dairəsinin tonallıqlarını qeyd edək. Bu tonallıqlar məqam transpozisiyalarının düzgün təyin olunmasını istiqamətləndirir.

“Rast” (“Yegah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. G_k - “Rast”
2. C_1 – “Mahur-hindi”
3. F_1 – “Orta-Mahur”
4. B_k – “Bayatı- Qacar”
5. E_{sk} - “Bayatı-Türk”, “Dügah”

“Şur” (“Düğah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

(“Busəlik” qəbilli məqamalar da bura daxil edilib)

1. $A_{k,1}$ – “Bayatı-Kürd”, “Dəşti”
2. $D_{1,2}$ – “Vilayəti-Dilkəş”, “Hicaz”, “Tərkiib”
3. $G_{k,1}$ – “Şur”, “Tərkiib”
4. $C_{1,2}$ – “Şahnaz -Xarə”, “Bidad”
5. $F_{k,1}$ –

“Segah” (“Segah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

(Əslində “Çahargah” qəbilli məqamlar da bu qrupa aiddir.)

1. $H_{k,1}$ – “Xaric-Segah”, “Hisar”
2. E_1 – “Orta Segah”
3. $A_{k,1}$ - “Mirzə Hüseyn Segahı”
4. D_1 – “Yalxın -Segah”
5. G_1 – “Haşım-Segah”

6. F_{is1} - “Hisar” (əlavə)

“Çahargah” (“Yegah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

Şəkildəyişmə olduğu üçün dairəsi məhduddur. “Çahargah”ın “Düğah” və “Segah” “ev”inə aid olan qolları da var.

1. G_1 - “Hisari-Çahargah”
2. C_1 – “Çahargah”
3. $F_{k,1}$ –
4. $B_{k,1}$ –
5. $E_{S_{k,1}}$ –

“Bayatı-Şiraz” (“Yegah” “ev”i “İsfahan”) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. $D_{k,1}$ –
2. $G_{k,1}$ - “Bayatı-Şiraz”, “Bayatı-İsfahan”, “Nəva”
3. $C_{1,2}$ – “Müxalif”, “Nəva”, “Şüştər”, “Ovşarı”
4. F_1 – “Müxalif”, “Şüştər”
5. $B_{k,1}$ –

“Humayun” (“Segah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. $H_{k,1}^-$ –
2. $E_{k,1}^-$ –
3. $A_{k,1}^-$ – “Müxalifi-Çahargah” (“surətən məqam”)
4. $D_{k,1}^-$ – “Humayun”
5. $G_{k,1}^-$ –

“Zabul” (“Düghah” “ev”i) qəbilli məqamların kvartalar dairəsi:

1. $A_{k,1}$ –
2. D_1 – “Vilayəti”
3. $G_{k,1}$ – “Zabuli-Segah”, “qərari-Şüştər”
4. $C_{1,2}$ – “Şahnaz”, “qərari-Şüştər”
5. $F_{k,1}$ –

(Şəkildəyişmə nəticəsi olan “Zabuli-Çahargah” məqamının kvartalar dairəsini qeyd etmirik.)

Göründüyü kimi meydana çıxan bəzi tonallıqların muğam təyinatı məlum deyil. Bu tonallıqlara istinad edən muğam adlarının müəyyən olunmayanları şərti işarələrlə qeyd oluna bilər. Məsələn; $A_{k,1}$ -“Bayatı-Şiraz”, D_1 -“Çahargah”, $f_{s,k,1}$ -“Segah”, $E_{k,1}$ -“Şur” və s. Yeni tonallıqların muğam funksiyaları aydınlaşana kimi hələlik transpozisiya nəzəri ilə qəbul edib faydalana bilərik.

Yeni tonallıqlara istinad edən bəzi muğamların tar alətində köklənmə qaydalarını qeyd edirik:

Muğamlar	A m	S m	K k sim	L m	Zən sim G ₁)	Zən sim C ₂)
Şur (E _k)	C	G	D _k	E	E ₁	A ₁
Şur (A _k). Rahab, Nəva (D ₁ -A _k).	C	G	D _k	A	G ₁	A ₁
Bayatı-Kürd (E ₁ -C ₁).	C	G	E _k	A	E ₁	A ₁
Rahab, Nəva (A ₁ -E ₁). Bayatı-Şiraz (A _k).	C	G	D _k	A	E ₁	A ₁
Rast, Bayatı-Şiraz (F _k). Düğah (F ₁). Şüştər, Dilkəş (F ₁ -C ₁).	C	G	C _k	F	F ₁	C ₂
Rast, Bayatı-Şiraz (F _k).	C	F	C _k	F	F ₁	C ₂
Bayatı-Şiraz (E _k).	C	G	E _k	A	E ₁	H ₁
Bayatı-Şiraz (B _k). Şüştər (B ₁ -F ₁).	C	G	B _b	F	F ₁	B ₁
Bayatı-Şiraz (D _k , D ₁).	C	G	D _k	A	D ₁	A ₁
Bayatı-Şiraz (E _{s_k} , E _{s₁}). Şüştər (E _{s₁} -B _k).	C	G	B _b	E	E _{s₁}	B ₁
Mirzə Hüseyin Segahı (E _{s_k}).	C	G	D _k	F	F _{is₁}	A ₁
Segah (C _{is₁}).	C	G	C _i	A	E ₁	A ₁

Çahargah (B_k).	C	G	D_k	B	F_1	B_1
Çahargah (A_k).	C	G	E_k	A	F_{is_1}	A_1
Şüştər ($A_1 - E_1$).	C	G	A E	A	A_1	H_1
Dügah (E_{S_1}).	C	G	E_s	B	F_1	C_2

Tonallıq seçimində müəyyən məqam təməlləri üçün münasib olmayan pərdələri qeyd edirik;

1. Bəqiyyə diyezli (90 sent yüksəltmə) pillələr “Rast”, “Şur”, “Bayatı Şiraz” qəbilli məqamlar üçün uyğun təməl deyil. Bu qayda temperasiyalı şkaladakı dizezli pillələrə də aiddir
2. Kiçik mücənnəb bemollu (114 sent alçaltma) pillələr “Şur”, “Segah” qəbilli məqamlar üçün uyğun təməl deyil. Bu qayda temperasiyalı şkaladakı bemollu pillələrə də aiddir.
3. Komma, fəzlə bemollu (24 sent alçaltma) pillələr yalnız “Segah” mənşəli məqam təməlləri üçün münasibdir.
4. G_k - “Rast” ümumi kökünə əsasən “Si bekar” və “fa kiçik mücənnəb diyez” (114 sent yüksəltmə) pillələri (“Aşiran”, “Busəlik” pərdə cütlüyü) “Rast”, “Bayatı Şiraz”, “Segah” qəbilli məqamlar üçün uyğun təməl deyil.

Əslində “Segah” qəbilli məqamların istinad pərdələri “Rast”a nəzərən “Zəlzəl” “vüsta”sı (384 sent), “Şur”a nəzərən “böyük mücənnəb” (180 sent) intervalında qurulmalıdır. Məqam sistemimizdə əsas tonallıqlar F_k “Rast” ümumi-kökü üzrə qurulduğu üçün tarımızın qolunda A_k^- (“Mirzə Hüseyn Segahı”, “Müxalifi-Çahargah”) və paralel D_1^- (“Yalxın Segah”, “Humayun”) pərdəsi saxlanılmışdır.

Eləcə də B_k və paralel E_{s1} pərdələrindən bir komma bəm olan “vəsət” pərdə saxlanılmışdır. Ancaq bu pərdələrin kvarta-kvinta və oktava münasibətində qarşılıq pərdələri bağlanmamışdır. H_k (“Xaric-Segah”) və paralel E_1 (“Orta Segah”) pərdəsi naqis olaraq qalmışdır. Bu naqislik tək tar alətimizə aid deyil ümumi məqam-pərdə sistemimizə aiddir. Əgər tarımızda bir “Segah” pərdəsi vardırısa ona qarşılıq verən digər “Segah” pərdələri də olmalıdır ki, tam sistem alınsın. Ancaq bu olmadığı üçün səs sistemimiz uzun illərdir ki, natamam olaraq qalmışdır. Bu natamamlıq nəzəri və praktik cəhətdən muğamlarımızın əlaqələndirilməsinə maneə yaradır.

Muğam nəzəriyyəmiz temperasiyalı pərdə sisteminə əsaslanırsa da pərdəsiz alətlərimizin (kamança, ud) və xanəndələrimizin praktik ifasında mücənnəb intervalların işlədilməsi danılmaz həqiqətdir. Azərbaycan muğam ifaçılığı tarixində və bu günə kimi temperasiyalı pərdə sisteminə əsaslanan “Şur” muğamı ifa olunmayıb. Demək əməldə, praktikada mövcud olan səs sistemi nəzəriyyədə öz əksini tapmamışdır. Mənə elə gəlir ki, bu barədə düşünməyinə dəyər. Tar alətində bu sistemi təsdiq edən bir neçə pərdə bağlanmışdır. Ancaq bəziləri əsl yerlərindən kənara çəkilmişdir. Bu pərdələri əsl yerlərinə çəkmək olar. Yəni temperasiyalı pərdələri saxlamaq və “mücənnəb” pərdələri əlavə etməklə ümumi bir orta pərdə sistemi yaratmaq olar. Ancaq bunun üçün tarımız rekonsruksiya olunmalıdır. Çünki bu pərdələri dəqiq yerləşdirmək üçün tarın qolu uzun olmalıdır. Təbii olaraq tarın qolu uzandığı halda çanağın da uzunluğu artırılacaq. Eləcə də xərəklər arası məsafə genişləndiyi üçün bütün simlər müvafiq olaraq qalın simlərlə əvəzlənməlidir. Əvvəlki tardan həcmə böyük olan yeni tarın səs dinamikası da artacaqdır. Bu gün mənəvi və nəzəri tələbatımızı ödəmək üçün belə bir kamil tara böyük ehtiyac vardır.

Müəyyən etdiyimiz ümumi nəticələri qeyd edək;

1. Azərbaycan muğamları F-“Rast” ümumi-kökünə əsaslanır.
2. Muğam tonallıqları ciddi qaydalar əsasında sistemləşir.
3. On yeddi pilləli pərdə sistemi yeddi əsl “dəng”dən ibarətdir.
4. Bu əsl “dəng”lərdən ikisi qeyri-fəaldır.

5. Azərbaycan, Türkiyə və İran məqam tonallıqlarının beş əsl “dəng”ə əsaslanması fikrimizi təsdiq edir.
6. Beş əsl “dəng” eyni qəbilli məqamların beş tonallığını təyin edir.
7. Tar alətində muğamların əsas istinad pərdələrinin funksiyalarına müvafiq olaraq köklənən sifətlərin düzgün seçilməsi vacib şərtidir.

Doğrudur “Segah” və “Rast” qəbilli məqamlarımızın kvarta dairəsi ilə növbələşən beş tonallığa əsaslanması praktik cəhətdən məlum idi. Ancaq bu sistemin elmi müddəasının açıqlanması apardığımız elmi tədqiqatlar nəticəsində müəyyən olmuşdur və heç bir mənbədən götürülməmişdir.

Ən azı 17 pilləli kamil pərdə sistemini Şərqi musiqi aləminə bəxş edən, onu yaşadan Azərbaycan ailələri olduqları üçün, bu gün biz sədəqətlə həmin ənənəyə sahib çıxmalıyıq. Zənn edirəm ki, bu mərhələni keçərək keçmişimizi bərpa etməklə yanaşı Şərqi məqam musiqi aləminə daha da yaxınlaşarıq. Biz bunu etməliyik, çünki muğam ənənələrinə sadıq qalan, onu yaşadan istedadlı Azərbaycan xalqı buna layiqdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Ü. Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı. 1962.
2. R. Zöhrabov. “Muğam”. Bakı. 1991.
3. V. Əbdülqasımov “Azərbaycan tarı”. Bakı. 1989.
4. Z. Səfərova “Azərbaycanın musiqi elmi”. Bakı. 2006.
5. Y. Öztuna. “Böyük Türk Musiqi Ensiklopedisi”. 1990.
6. D. Kantemiroğlu. “Kitab-i İlmül Musiqi əla Vəchil Hürufat”. XVII əsr.
7. İ. İmamverdiyev. “Azərbaycanın 20 saz havası”. Bakı 2005.
8. Nejat Birdoğan. “Notalarıyla türkülərimiz”. İstanbul. 1988.
9. İ. H. Özkan. “Türk musiqisi Nəzəriyyəti və üsulları”. İstanbul. 1994.
10. M. Mərufi. Ənənəvi İran musiqi sistemi. Tehran. 1975.
11. Z. Səfərova. “Əbrülqadir Marağai”. Bakı. 1997.
12. Z. Səfərova. Fətullah Şirvaniyə aid “Musiqi məcəlləsi”. Bakı. 2006.



RAST MÜZİKOLÖJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0007>

TÜRK DİN MÛSİKÎSİ'NDE SALÂ (SALÂT) FORMU VE SALÂ BESTELERİ

Dr. A. Başak İlhan Harmancı¹

Marmara Üniversitesi, Türkiye

basakilhan75@hotmail.com

ÖZET

“Duâ, temcîd” mânâlarına gelen صلوة kökünden türemiş olan Salât (salâ), Hz. Muhammed (sav)'e Allah'tan rahmet dilemek, ona sığınmak, onu ve aile fertlerini hürmetle anmak, şefâatını istemek maksadıyla yazılmış duâ cümleleriyle sevgi ve övgü ifade eden sözlerin bazen bir beste bazen de serbest (improvize, irticâlî) şekilde okunduğu Türk Din Mûsikîsi formlarından biridir. Gerek Kur'ân-ı Kerîm'de Allâhü Teâlâ'nın emri, gerek Hz. Peygamber (s.a.v.)'e salât ü selâm getirmenin faziletleri hakkındaki hadîs-i şerîfleri ve bunlara ilâveten ümmetinin Hz. Peygamber'e olan büyük sevgi ve hürmeti pek çok salât ü selâm metninin yazılmasına sebep olmuştur. Makalemizin amacı bestelenmiş olan salâ metinlerini bir araya getirerek Türk Din Mûsikîsi salâ repertuarını ortaya koymak ve salâ formu hakkında detaylı bilgi vermektir.

Anahtar Kelimeler: Salâ, Salât, Salâvât

ABSTRACT

¹ Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı Araştırma Görevlisi Dr.

Salâ, which means “to pray, to revere” is derived from *صلو*. Salâ is also one of the Turkish Religious Music forms that composed so as to Hz. Prophet Muhammad (peace be upon him) say to God to have mercy, take refuge in Him, respectfully commemorate Him and His family members, ask for His intercession. The great love and reverence of Ummah of the Muhammad (sav) for the Prophet, Almighty Allah’s order in the Holly Qur’an and Hz. Muhammed’s (sav) hadith about the merits of bringing blessings became the reason of so many sala written text. The aim of our article is to reveal the repertoire of Turkish Religious Music in Sala by bringing together salâ texts and to provide detailed information about the sala form.

Keywords: Salâ, Salât, Salâvât

“Salât” Kur’ân-ı Kerîm’de sıkça geçen kavramlardan biridir. Lügatlarda kelimenin aslı ile ilgili çeşitli görüşler ileri sürülmüş, bazı dilbilimciler kelimenin aslının “ateşe atmak” anlamına gelen *صلى* kökünden geldiğini iddia ederken, bazıları ise kelimenin aslının dua, tebrik, temcîd etmek mânâlarına gelen *صلو* kökü olduğunu söylemektedirler. *صلو* kelimesinin bir başka anlamı da “belin ortası, belin hareket ettirilmesi, uylukları hareket ettirmek”tir.² Namaz kılan kimsenin rükû ve secde ederken yaptığı harekete uygun olarak bu asıldan türediği ifade edilen “salât” kelimesi “namaz” için de kullanılmıştır. Kur’ân-ı Kerîm’de en çok bu mânâda yer almaktadır. Türk-İslâm dünyâsında namaz ibâdeti için Arap dünyasında kullanılan “salât” kelimesi yerine Farsça asıllı “namaz” kelimesi tercih edilmiştir. Türk din müsikîsi formu olarak da daha çok *salâ* ve çoğulu *salavât* kelimelerinin kullanımı yaygın olup, salât ise daha çok tamlama olarak “*salât ü selâm*” veya “*salât-ı ümmiye*” şeklinde literatürde yer almıştır. Gerek Kur’ân-ı Kerîm’de geçen gerekse Türk din müsikîsi’nde bir form olarak yer alan Salât kelimesinin “ateşe atmak” *صلى* kökü değil, “duâ, temcîd” mânâlarına gelen *صلو* kökünden türemiş olduğu görüşü ağırlık kazanmıştır.

² Hüseyin Güllüce, “Salât Kavramı: Etimolojisi ve Bazı Mülâhazalar”, *Atatürk Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, Erzurum 2005, sy:23, s.174-175.

Salât kelimesi “alâ” (على) harf-i cerri ile kullanıldığında nisbet edildiği kişilere bağlı olarak farklı anlamlar kazanmaktadır. Şöyle ki: Allahü Teâlâ’ya nisbet edildiğinde “rahmet etmek”, meleklerle nisbet edildiğinde “mağfîret istemek”, Hz. Peygamber (s.a.v) veya ümmetine nisbet edildiğinde ise duâ etmek anlamına gelmektedir. Bu mânâları bütün olarak içinde barındıran ve yaygın olarak kullanılan salât kavramına da kaynaklık yapan *إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا*

“Muhakkak ki Allah ve melekleri, O Peygamber’e salât ederler. Ey îmân edenler, siz de O’na salât edin ve teslîmiyetle selâm verin.” (Ahzâb, 33/56) âyet-i kerîmesidir.³ Allâhü Teâlâ bu âyet-i kerîme ile salât etmiş, meleklerini ve bilâhere mü’minleri O’na salâvat getirmekle yükümlü tutmuştur.

Salavât getirmenin şekli ise İbn Ebî Leylâ’dan rivayet edilen bir hadîs-i şerîfde şöyle açıklanmıştır: “Bana, Ka’b b. Ucre rastlamıştı. Bana şöyle dedi:

-Sana bir hediye takdîm edeyim mi? (Bir defâsında) Resûlullah (S.A.V.) yanımıza çıkıp gelmişti. Ona:

-“Ey Allâh’ın Resûlü Sana nasıl selâm vereceğimizi öğrendik. Fakat sana nasıl salât okuyacağımızı bilmiyoruz” dedik. Resûlullah (S.A.V.)’de:

اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ • كَمَا صَلَّيْتَ عَلَى
إِبْرَاهِيمَ وَعَلَى آلِ إِبْرَاهِيمَ • إِنَّكَ حَمِيدٌ مَجِيدٌ •

-“Allâh’ım Muhammed’e ve O’nun âile halkına İbrâhim’e salât buyurduğun gibi salât eyle. Şüphesiz ki Sen, Hamîd ve Mecîdsin. Allâh’ım Muhammed’e ve O’nun âile halkına, İbrâhim’e ihsân eylediğin bereket

³ Ahzâb, 33/56.

gibi bereket ihsân eyle. Çünkü Sen, Hamîd ve Mecîdsin” deyin buyurmuştur.⁴

Biz mü'minlerin Hz. Peygamber'e (s.a.v.) salât ü selâm getirmenin önemini daha iyi kavrayabilmemiz için Hz. Peygamber'in şu hadîs-i şerîflerini de zikretmek yerinde olur:

- *“Cimri, yanında adım anıldığı halde bana salât ü selâm getirmeyen kimsedir.”*⁵
- *“Burnu sürtülsün o adamın ki yanında ben zikrolunmuşumdur da bana salâvât getirmemiştir”*⁶
- *“Bana bir salât okuyana Allah on salât eder”*⁷

Gerek Kur'ân-ı Kerîm'de Allâhü Teâla'nın emri, gerek Hz. Peygamber (s.a.v.)'e salât ü selâm getirmenin faziletleri hakkındaki hadîs-i şerîfleri ve bunlara ilâveten ümmetinin Hz. Peygamber'e olan büyük sevgi ve hürmeti pek çok salât ü selâm metninin yazılmasına sebep olmuştur. Bu salât ü selâm metinleri Arapça olup, kimileri bestelenmiş, okudukları yer ve zamana göre (Cenâze salâsı, Bayram veya Sabah Salâsı vb.) veya içerdikleri konu ve anlamlara göre (Salât-ı Kemâliye, Salât-ı Tefriciye, Salât-ı Münciye vb.) adlar almışlardır. Konumuz itibâriyle bestelenmiş olan salât ü selamlar makalemizde yer alacaktır.

Türk Din Mûsikîsi'nde Salâ Formu

Türk din mûsikîsinde Hz. Peygamber'e getirilen salâtlar “salâ” olarak telaffuz edilmiştir. Bir Türk din mûsikîsi formu olarak salâ, daha çok câmi mûsikîsi formu olarak yer almışsa da, gerek tekke mûsikîsi gerekse diğer dîni- tasavvufî toplantılarda

⁴ Peygamber Efendimiz 'in (s.a.v.) buyurduğu bu salâtlar namazda okunan “Salli ve Bârik” olarak bilinen duâlardır. Buhârî, Daavât, 33; Tirmizî, Kitâbu't-Tefsîr, Sûre:33; Neseî, Kitâbu's-Salât, Bab:49, Hadis no: 1285.

⁵ Tirmizî, Daavât, 101. Ayrıca bk. Ahmed İbni Hanbel, Müsned, I, 201.

⁶ Tirmizî, Daavât, 100. Ayrıca bk. Ahmed İbni Hanbel, Müsned, II, 254.

⁷ Ebû Dâvûd, Vitr:26; Tirmizî, Kitâbu's-Salât, 352; en-Nesâî, Kitâbu Ezân, 37.

da bir müzikal form olarak kullanılmıştır.⁸ Câmi mûsikîsinde kullanılan besteli salâlar : “Cenâze Salâsı, Sabah Salâsı, Cuma ve Bayram Salâsı” olarak sıralanabilir. Bu salâlar tıpkı ezan gibi minarelerden bazen tek bazen de iki müezzin tarafından okunur. İki müezzinin okuduğu salâyâ “çifte salâ” adı verilir.

Hicrî 700 (1300-1301) yılında Memlûk Sultânı el-Melikü'n-Nâsır Muhammed b. Kalâvun (1293-1294/ 1299-1309 /1310-1341)'un iradesiyle Cuma ezanından önce, 791 (1389) yılında el-Melikü's-Sâlih b. Eşref Zeynüddin II. Haccî (1389-1390) döneminde akşam ezanı dışında bütün ezanların ardından salâ verilmesi usûlü konulmuştur.⁹

Akşam ezanı haricinde diğer dört vakitte okunan ezanlar ile birlikte salâ da verilebilir. Sabah salâsı ezandan önce okunurken, bunun dışında kalan salâlar vakit ezanından sonra okunmaktadır. Sabah salâsı dışında diğer salâlar ezan ile aynı makamda icra edilir. Dört vakitte salâ verilmesi geleneği günümüzde kaybolmaya yüz tutmuş olup, bazı câmilerde sabah ezanından önce ve Perşembe geceleri yatsı ezanından sonra salâ verilmektedir.

Dr. Suphi Ezgi (ö.1962) tarafından notaya alınan Cenaze, Bayram, Sabah Salâları her ne kadar Durak Evferi usûlü ile ölçülmüşse de pratikte usûle bağlı kalmadan serbest olarak okunmaktadır. Günümüzde Cuma günleri, bayramlar ve cenâzelerde salâ verilmesi gerektiği zaman bu vakitlere özgü salâlar yerine Sabah Salâsı okunması âdet olmuştur.

Tekkelerde değişik adlar ve bestelerle Hz. Peygambere duyulan saygı ve hürmetin ifâdesi olarak bütün tarikat âyinlerinden önce salâ okunur. Mevlevî dergâhında

⁸ Nuri Özcan, “Salâ”, *Türkiye Diyânet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, XXXVI, s.15

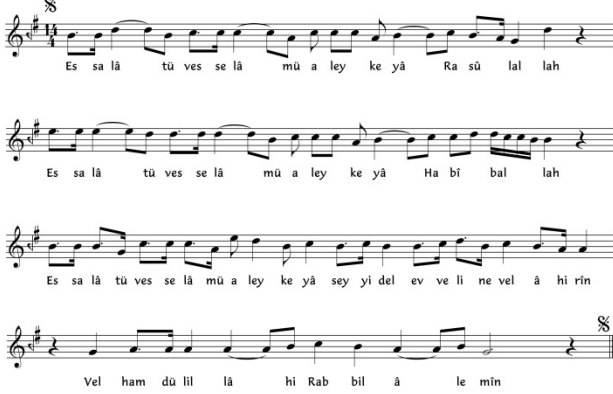
⁹ A.g.e., s.15

kullanılan, yemek vakti geldiğinde “lokmaya salâ”, mukabele vaktinde tekkelerde “tennureye salâ” gibi ibârelerle salâ “çağırma, dâvet etme” anlamında da kullanılmıştır.¹⁰

Mevlid okunuşu esnasında da, Nur bahrinin sonunda “*Ger dilersiz bulasız oddan necât/ Aşk ile şevk ile idin es-salât*” beytinin ardından Rast makamında, Vilâdet bahri içinde çeşitli yerlerde “*es-salâtü ve’s-selâmü aleyke yâ Resûlallah/Habîballah/Seyyide’l-evvelîne ve’l âhirin, ve’l hamdü lillâhi Rabbi’l-âlemîn*” şeklinde ve bu bahrin sonunda okunan bestesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî (ö.1711) ye ait “*Salât-ı Ümmîye*” ile Hz, Peygamber’e salât ü selam getirme âdeti devam etmektedir.

RAST SALÂT Ü SELÂM*

♩ = 84) Tecvid kâidelerine göre
seslendiren: Dr. Câhîr Öney



Es sa lâ tû ves se lâ mü a ley ke yâ Ra sù lal lah
Es sa lâ tû ves se lâ mü a ley ke yâ Ha bî bal lah
Es sa lâ tû ves se lâ mü a ley ke yâ sey yi del ev ve li ne vel â hi rin
Vel ham dü lil lâ hi Rab bil â le min

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

SEGÂH SALÂT-I ÜMMİYE*

Aksaksemâî Evferi
Nîm Evsat
Aksaksemâî İtrî



Al lâ hüm me sal li a lâ sey yi di nâ Mu ham me di nin ne biy yil
üm miy yi ve a lâ â li hi ve sah bi hi ve sel lim

* Cüneyd Kosal'ın el yazısından yazılmıştır.

¹⁰ A.g.e., s.16

Yukarıdaki açıklamaların ışığında gerek câmi gerekse tekke mûsikîsinde kullanılan salâları tanımaya çalışalım:

DİLKEŞHÂVERÂN SABAH SALÂSI*

Serbest

Beste: Hatib Zâkirî Hasan Ef.

Es- sa- lâ- tû ves- se- lâm

a- leyk a- ley- ke

yâ sey- yi- di- nâ yâ Ra- sû- lal- lah
 yâ Ha- bî- bal- lah
 yâ Ne- biy- al- lah
 Hay- rel hal- kil- lah
 Nû- ra ar- şil- lah

Al- lah (hı) Al- lah

(lah) (hı) Al- lah Mevlâ Hû D.C.

CÂMÎ MÛSİKÎSİ'NDE SALÂLAR

1- Sabah Salâsı:

Sabah ezanından hemen önce okunan, bestesinin Suphi Ezgi tarafından Hatip Zâkirî Hasan Efendi (ö. 1032/1623) olarak belirtilmiş¹¹, Dilkeşhâverân makamındaki salâya “Sabah Salâsı” ismi verilir. Salâ'nın metni şöyledir:

es-Salâtü ve's-selâmü aleyk / Aleyke yâ seyyidenâ yâ Rasûlallah

es-Salâtü ve's-selâmü aleyk / Aleyke yâ seyyidenâ yâ Habîballah

es-Salâtü ve's-selâmü aleyk / Aleyke yâ seyyidenâ yâ Nebiyyallah

es-Salâtü ve's-selâmü aleyk / Aleyke yâ seyyidenâ yâ Hayra halkıllah

es-Salâtü ve's-selâmü aleyk / Aleyke yâ seyyidenâ yâ Nûra arşillah

Allah, Allah, Allah, Mevlâ Hû

Türkçesi:

Ey Allah'ın Rasûlü, ey Efendimiz, salât ü selâm Senin üzerine olsun!

Ey Allah'ın Habîbi, ey Efendimiz, salât ü selâm Senin üzerine olsun!

Ey Allah'ın Nebîsi, ey Efendimiz, salât ü selâm Senin üzerine olsun!

Ey Allah'ın yarattıklarının en hayırlısı, ey Efendimiz, salât ü selâm Senin üzerine olsun!

Ey Allah'ın arşının nûru, ey Efendimiz, salât ü selâm Senin üzerine olsun!

¹¹ Halil Can ve Bekir Sıdkı Sezgin'e ait Dini Müsîkî Notları'nda bestenin İtrî'ye ait olabileceği görüşü belirtilmiştir. Suphi Ezgi, *Temcid-Na't-Salât-Durak*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul 1945, s.11.

2- Bayram ve Cuma Salâsı:

Bayram ve Cuma günleri namazdan önce müezzin mahfilinde okunan salâya “Cuma ve Bayram Salâsı” adı verilir.¹² Gerek Yılmaz Öztuna’nın *Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*’nde¹³, gerekse Bekir Sıdkı Sezgin’in *Dini Müsikî Ders Notları*’nda¹⁴ bu salânın aynı zamanda minârelerden de okunduğu belirtilmekle birlikte okunuş şekli hakkında bilgi verilmemiştir. Hatib Zâkirî Hasan Efendi (ö.1623) tarafından Bayâtî makamında bestelenen eserin notası Suphi Ezgi tarafından Durak Evferi usûlüyle neşredilmiştir.¹⁵ Fakat diğer salâlar gibi usûle bağlı kalarak değil serbest okunur.

Salânın metni şöyledir:

ليس العيد لمن لبس الجديد (Bayram yeniler giyen için değil)

انما العيد لمن خاف من الوعيد (Bayram, kıyamet gününden korkan içindir)

ليس العيد لمن ركب المطايا (Bayram bineklere binen için değil)

انما العيد لمن ترك الخطايا (Ancak bayram, günahları terk edenler içindir)

ليس العيد لمن بسط لبساط (Bayram halı seren için değil)

انما العيد لمن تجاوز على الصراط (Ancak bayram, sırat üzerinden geçen içindir)

ليس العيد لمن تزينت بزينة الدنيا (Bayram dünya süsü ile bezenen için değil)

انما العيد لمن تزود بزاد التقوى (Ancak bayram, takvâ azığı ile azıklanan içindir)

¹² Nuri Özcan, “Bayram Salâsı”, *D.İ.A.*, V, s.269

¹³ Yılmaz Öztuna, *Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000, s.36

¹⁴ Bekir Sıdkı Sezgin, basılmamış Dini Müsikî Ders Notları.

¹⁵ Suphi Ezgi, *Türk Müsikîsi Klasiklerinden Temcîd - Na't - Salât - Durak*, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yayınları, İstanbul 1945, s.13.

ليس العيد لمن نظر انواع الالوان (Bayram çeşit çeşit renklere bakan için değil)

انما العيد لمن نظر جمال الرحمن (Ancak bayram, Rahmân'ın güzelliğine bakan içindir)

Bayram Salâsı metninin Bağdatlı velî zatlardan Behlül-i Dâna (Ebu Vüheyb b. Ömer Sayrâfi ö. 190/805) tarafından bir bayram günü Hârunnürreşîd (786-809)'in güzel elbiselerle halkının bayramını tebrik ettiğini görünce söylediği rivâyet edilen “*Bayram yeni elbiseler giyenler için değildir, Ancak ilâhî azaptan emin olanlar içindir. Bayram bineklere binenler için de değildir, Ancak hatâ ve isyânı bırakanlar içindir*”¹⁶ şeklindeki beyitleri ile hemen hemen aynı olması, salâ metninin Behlül Dâna Hazretleri'nin beyitlerinden mülhem olduğu fikrini uyandırmaktadır.

Câmilerde salâ şu şekilde okunmaktaydı: Müezzinler tarafından hep birlikte “Yâ Mevlâ Allah” denildikten sonra bir müezzin “ليس” ile başlayan bir cümle okur, ardından yine hep birlikte “Yâ Mevlâ” kısmı okunurdu. Bu şekilde cümleler bittikten sonra bir müezzin tarafından “وصل وسلم على اسعد و اشرف نور جميع الانبياء والمرسلين” ibâresi terennüm edilir ve bunu müezzinlerin “والحمد لله رب العالمين” demesi takip ederdi. Salânın ardından da bir duâ yapılırdı.¹⁷

¹⁶ Bkz. Evliyalar Ansiklopedisi “Behlül Dâna”, Hakikat Kitapevi, İstanbul 1993; *Bağdat Evliyaları* “Behlül Dâna”, Türkiye Gazetesi Yayınları, İstanbul 2005, s.194.

¹⁷ Nuri Özcan, “Bayram Salâsı”, *D.İ.A.*, V, s.269.

BAYÂTÎ BAYRAM VE CUMÂ SALÂSÎ*

Serbest

Beste: Hatib Zâkirî Hasan Ef.

Koro

Yâ Mev- lâ Al- lah

Solo

Ley- sel î- dü li- men le bi sel ce- did

in- ne- mel î- dü li- men hâ- fe mi- nel va- îd

Koro

Yâ Mev- lâ Al- lah

Solo

Ley- sel iy- dü li- men ra- ki- bel ma- tâ- yâ

in- ne- mel î- dü li- men te- ra- kel ha- tâ- yâ

Koro

Yâ Mev- lâ Al- lah

Solo

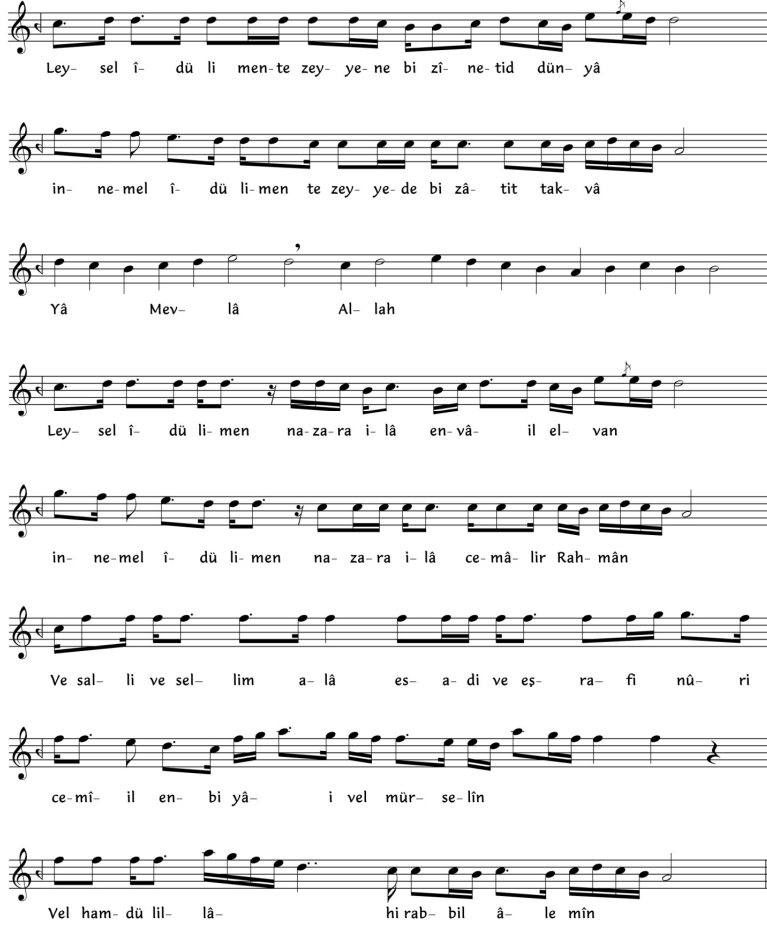
Ley- sel î- dü li- men ba- sa- tal bi- sât

in- ne- mel î- dü li- men- te zey- ye- de bi zâ- tit tak- vâ

Koro

Yâ Mev- lâ Al- lah

* Bu eser, "Suphi Ezgi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikisi*, C III, s. 65" nüshası esas alınmak sûretiyle, tecvîde uygun olarak tekrar yazılmıştır. (Ahmed Hatipoğlu, 1990)



Ley- sel î- dü li men-te zey- ye-ne bi zî- ne-tid dün- yâ
in- ne-mel î- dü li-men te zey- ye-de bi zâ- tit tak- vâ
Yâ Mev- lâ Al- lah
Ley- sel î- dü li men na- za- ra i- lâ en- vâ- il el- van
in- ne-mel î- dü li men na- za- ra i- lâ ce- mâ- lir Rah- mân
Ve sal- li ve sel- lim a- lâ es- a- di ve eş- ra- fi nû- ri
ce- mî- il en- bi yâ- i vel mür- se- lîn
Vel ham- dü lil- lâ- hi rab- bil â- le mîn

3- Cenâze Salâsı:

Cenaze salâsı, ölüm haberinin ilanı için minarelerden ve mevtânın musallâdan kabre götürülüşü ve defninden sonra okunan olmak üzere iki türdür. Osmanlı

devrinde önemli kişilerin vefatları selâtin câmilerde verilen salâlar ve daha sonra ölenin kimliği, cenaze namazının yeri ve zamanını duyurmak maksadıyla dolaştırılan dellallar vasıtası ile duyurulurdu. Bazı kayıtlar minârelerden salâ verilmesi âdetinin Fâtımîler devrinde başladığını göstermektedir.¹⁸

Minârelerden okunan Cenâze salâsı ve Cuma günleri okunan salâ aynı metne dayandığından Cuma günleri cenaze için ayrıca salâ verilmezdi. Günümüzde ise Cenâze dolayısıyla Cuma (ve Bayram) Salâsı yerine Sabah salâsı, cenâzenin kaldırılacağı vakit namazından bir saat önce okunmaktadır.

Cenaze kabre götürülürken okunan salâ ise bir kişi ve bazı yerlerde cemaatin de katılımıyla okunur. Bu ikinci salâ türünün metni aşağıdaki gibi olup, Suphi Ezgi, Hatip Zâkirî Hasan Efendi tarafından bestelendiğini belirtse de kaynak göstermemiş¹⁹, Halil Can ise dinî mûsikî ders notlarında yine kaynak belirtmeden Buhûrizade Mustafâ İtrî tarafından bestelendiğini iddia etmiştir. Ayrıca yaptığımız arşiv taraması sonucunda Mâye makamında metni aşağıdaki metinden tamamen farklı bir salâ notası daha tesbit etmekle birlikte, bu salânın nerede ve nasıl icra edildiği ile ilgili bir bilgiye ulaşamadık. Notasını Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin Hüseyini makamındaki salâsından sonra makalemizde yer vermeyi uygun bulduk.

لااله الاالله

وحده لاشریک له ولا نظیر له

محمد ر امین الله حقا و صدقا

اللهم صل علی سیدنا محمد و علی آل محمد

وصل وسلم علی اسعد و اشرف نور جمیع الانبیاء والمرسلین

¹⁸ Nuri Özcan, “Cenâze Salâsı”, *D.İ.A.*, VII, s.358

¹⁹ Suphi Ezgi, “*Türk Müsikîsi Klasiklerinden Temcit-Na't-Salat-Durak*”, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul 1945, s.12-13.

والحمد لله رب العالمين

Türkçesi:

Allah'dan başka ilâh yoktur

O, tekdir, ortağı ve benzeri yoktur

Muhammed Allah'ın emînidir

Salât ve selâm efendimiz Muhammed ve âilesinin üzerine olsun

Yine salât ve selâm rûsûl ve nebîlerin nûrunun en yücesi ve en saadetlisine olsun

Âlemlerin Rabbi olan Allah'a hamdolsun.

Cenâze alayında salânın okunuş şekli şöyledir: Cenâze alayı yola koyulunca bir kişi *الإله وحده لا شريك له ولا نظير له محمد أمين الله حقاً وصدقاً اللهم صل على سيدنا محمد* kısmını okuduktan sonra cemaat *و على آل محمد* der. Bu sırada cemaat yürüyüş temposunda hep bir ağızdan “Hû” ism-i şerîfini zikreder. Kabre varıncaya kadar zikir ve salâ tekrarlanır. Defin işleminden sonra aşr-ı şerif okunur, müteakiben “والمرسلين” e kadar olan kısmı bir kişi okur, cemaat de “والحمد لله رب العالمين” cümlesi ile cevap verir ve böylece salâ sona erer.²⁰

²⁰ Nuri Özcan, “Cenâze Salâsı”, *D.İ.A.*, VII, s.359.

HÜSEYİNİ CENÂZE SALÂSÎ*

Serbest

Beste: Hatib Zâkirî Hasan Ef.

Solo



Lâ i lâ he il lal lah Vah de hu lâ şe rî ke le hû

Cumhur



Ve lâ na zî re leh Mu ham me dün e mî nul lâ hi Hak kan ve sîd kan

Cumhur



Al lâ hûm me sal li a lâ sey yi di nâ Mu ham me dîn ve a lâ

Cumhur



ve a lâ â li Mu ham med

Solo



ve sal li ve sel lim a lâ es a di ve eş ra fi nû ri ri ce mîl en bi yâ i velmürselîn

Cumhur



vel ham dü lil lâ hi rab bil â le mîn

* Cüneyd Kosal'ın el yazısından yazılmıştır.

MÂYE CENÂZE SALÂSÎ*

Serbest

Güfte: ?
Beste: ?

Es sa- lâ ac- ci- lû bis sa- lâ- ti kab- lel fevt
Ac- ci- lû bit- tev- be- ti kab- lel mevt
Yâ Mev- lâm Al- lah Al- lah
Al- lah Al- lah Yâ
Mev- lâ Yev- me lâ yen- fe- u mâ- lûn ve- lâ
be- nun il- lâ men e- tal- lâ- he bi kal- bin se- lim
Yâ Mev- lâ

Es-salâ, accilû bi's-salâti kable'l-fevt
Accilû bi't-tevbeti kable'l-mevt
Yevme lâ yenfeû mâlûn velâ benûn
İllâ men etallâhe bi-kalbin selim

Türkçesi:

*Ansızın gelmeden namaza acele edin
Ölüm gelmeden tevbeyle acele edin
Mal ve oğulların fayda etmeyeceği,
Ancak dosdoğru bir kalple Allah'a gelenin kurtulacağı gün*

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

MÂHUR SALÂT

Sofyan



Al- lâ- hüm-me sal- li a- lel Mus-ta-fâ Al- lâ- hüm-me sal- li a-
 Ve sal- li a- ley- hi ke- mâ yen ba- ğî Ve sal- li a- ley- hi ke
 Sa- lâ- ten te- dû- mu ve teb- luğ i- leyh Sa- lâ- ten te- dû- mu ve



lel Mus-ta-fâ Be- dî- il ce- mâ- li ve bah- ril ve- fâ
 mâ yen ba- ğî Es sâ- dık Mu- ham- med a- ley- his se- lâm
 teb- luğ i- leyh Bi tu- lil le- yâ- li ve dev- riz ze- mân



Be- dî- il ce- mâ- li ve bah- ril ve- fâ
 Es sâ- dık Mu- ham- med a- ley- his se- lâm
 Bi tû- lil le- yâ- li ve dev- riz ze- mân

Allâhümme sallî ale'l-Mustafâ
 Bedî'l-cemâli ve bahri'l-vefâ
 Ve sallî aleyhi kemâ yenbağî
 es-Sâdık Muhammed aleyhisselâm
 Salâten tedûmü ve teblûğ ileyh
 Bi-tûli'l-leyâli ve devri'z-zemân

Türkçesi:

*Ey Allah'ım Mustafâ'ya salât olsun
 Vefâ denizi ve güzelliklerin yaratıcısı olan
 Ve salât, gerektiği gibi sâdık olan Muhammed'in üzerine olsun
 Öyle salât ki O'na ulaşsın ve zaman ve geceler boyunca devam etsin.*

Not: Terâvîh namazının sonundaki duâya geçmeden önce müezzinler hep birlikte okur.

A- TEKKE MÛSİKÎSİ'NDE SALÂLAR

1- Salât-ı Kemâliye

Kadirîyye ve Rufâîyye, Halvetiyye gibi cehrî zikir yapılan tarîkat âyinlerinde zikrin kuûdi kısmında evrâda geçmeden evvel okunan, adını metnin içinde geçen “adede kemâlillâhi ve kemâ yelîku bi-kemâlihi” ifâdesinden alan bu salânın metni Halvetiyye Şeyhi Mustafa Kemâleddin el-Bekrî (1688-1749)’ye ait olup, Ahmet Hatipoğlu tarafından Hüseyinî makamında notaya alınmıştır. Ayrıca Halvetiyye tarîkatında Uşşak makamında okunan besteli bir diğer şekli bulunmaktadır. Salât-ı Kemâliye, Rifâiler arasında yatısı namazından sonra şeyhin riyâsetinde halka olunarak topluca yedi defa okunur. Buna yatısı usûlü denilir.²¹ Eserin metni ve notası aşağıdadır:

Salât-ı Kemâliye'nin metni şöyledir:

- 1- Allahümme salli ve sellim ve bârik alâ Seyyidinâ Muhammedin ve âlâ âlihi adede in'amillahi'l-kerîmi ve ifdalihi.
- 2- Allahümme salli ve sellim ve bârik alâ Mürşidinâ Muhammedin ve âlâ âlihi adede in'amillahi'l-kerimi ve ifdalihi
- 3- Allahümme salli ve sellim ve bârik alâ Seyyidinâ Muhammedin ve âlâ âlihi adede kemâlillah ve kema yelîku bi kemâlihi
- 4- Allahümme salli ve sellim ve barik ala Şemsid-duha Muhammedin ve âlâ âlihi adede kemâlillah ve kemâ yelîku bi kemâlihi
- 5- Allahümme salli ve sellim ve bârik alâ Nûri'l-Hüda Muhammedin ve âlâ âlihi adede kemâlillahi ve kemâ yelîku bi kemâlihi

Türkçesi:

- 1- *Ey Allah'ım Efendimiz Muhammed'in üzerine, Kerîm olan Allah'ın nimetleri ve fazîletleri adedince,*

²¹ Hür Mahmut Yücer, "Tarîkat Geleneğinde Salâvât-ı Şerîfe ve Müstakimzâde'nin Şerh-i Evrâd-ı Kâdirî adlı Eseri", *Tasavvuf*, Ankara, 2005, sayı: 15, s. 264.

- 2- *Ey Allah'ım Mürşidimiz Muhammed'in üzerine, Kerîm olan Allah'ın nimetleri ve fazîletleri adedince,*
- 3- *Ey Allah'ım Efendimiz Muhammed'in üzerine, Allah'ın kemal sıfatları adedince ve Muhammed Mustafâ'ya lâıyk bir salâvât-ı şerîfe ile,*
- 4- *Ey Allah'ım Duha Güneşi Muhammed'in üzerine, Allah'ın kemal sıfatları adedince ve Muhammed Mustafâ'ya lâıyk bir salâvât-ı şerîfe ile,*
- 5- *Ey Allah'ım Allah'ın Nûru Muhammed'in üzerine, Allah'ın kemal sıfatları adedince ve Muhammed Mustafâ'ya lâıyk bir salâvât-ı şerîfe ile salât eyle.*

SALÂT-I KEMÂLİYE*

Kedine has ritimle

Al lâ hüm me sal li ve sel lim ve bâ rik a lâ

Sey yi di na Mu ham me din ve a lâ â li hi

a de de ke mâ lil lâ hi ve ke mâ ye li ku bi ke mâ li hi

Al lâ hüm me sal li ve sel lim ve bâ rik a lâ

Şem sid du hâ Mu ham me din ve a lâ â li hi

a de de ke mâ lil lâ hi ve ke mâ ye li ku bi ke mâ li hi

Al lâ hüm me sal li ve sel lim ve bâ rik a lâ

Bed rid dü câ hay ril ve râ nû ril Hü dâ Mu ham me din ve a lâ

â li hi a de de ke mâ lil lâ hi ve ke mâ

ye li ku bi ke mâ li hi

* Ahmet Hatiboğlu'na ait el yazısı notadan yazılmıştır.

UŞŞAK SALÂT-I KEMÂLİYE

Al- lâ- hüm- me sal- li ve sel- lim ve bâ- rik a- lâ
 " " " " " " " " " " " " " " " "

sey- yi- di- nâ Mu- ham- me- din ve a- lâ â- li-
 mür- şî- di- nâ " " " " " " " " " " " "

hi a- de- de i- nâ mil- lâ- hil ke- rîm ve if- dâ- li- hî
 " " " " " " " " " " " " " " " "

Al- lâ- hüm- me sal- li ve sel- lim ve bâ- rik a- lâ
 " " " " " " " " " " " " " " " "

Şem- sid du- hâ Mu- ham- me- din ve a- lâ â- li-
 Bed- rid dü- câ " " " " " " " " " " " "
 Nû- ril Hü- dâ " " " " " " " " " " " "

hi a de de ke mâ lil lâ hi ve ke mâ ye li ku bi ke mâ li hi
 " " " " " " " " " " " " " " " "
 " " " " " " " " " " " " " " " "

Not: Türk Tasavvuf Musikisi ve Folklorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfı'nda okunan şekildedir alınmıştır. (12.09.1985- Cüneyd Kosal)

Nevbe Salâtı, Nevbe Vurmak ve Tûlibî Növbe:

Nevbe, tarîkatlere ait saz topluluğunun adıdır. Fakat daha çok "aktâb-i erbaa" denilen dört büyük kutbun kurduğu ana tarikatlara mahsus idi. Yani Kâdirîler, Rifaîler, Bedevî'ler, Düssûkî'ler ve ilaveten Sa'dî'ler dergâhlarda, muayyen zamanlarda nevbe vururlardı. Nevbe, "âlât-ı mutribe" denilen sazlar "nay - ney, nısfıye, kuddüm, mazhar, bendir, kabran, tabl" ile muayyen bir tarzda topluca çalınıp okunmak sûretiyle icra edilirdi. Kıyamî tekkelerinde, kandil ve bayram günlerinden bir hafta önce başlardı. Buna, "İstikbal (Karşılama) Haftası" denilirdi.

Halvetiye Tarikatına mensubiyeti olan tekke ve zâviyelerde ise, ancak kandil ve bayramların gelişi ile, o da pek nadir olarak nevbe çıkar ve bazen bir hafta sürerdi. Bu haftanın içindeki zikir günlerinde ekseriyetle Nevbe vurulurdu. Büyük dergahların Hilafet Cemiyetlerinde, eğer âsitane şeyhi bulunuyorsa, o zaman âyin-i şerîf ve merasim, nevbenin iştiraki ile yapılırdı.

Nevbeler genel olarak üç bölümden ibâretti. Birinci fasılda ilâhi okunmaz, oturuş vaziyetinde sadece şeyh efendinin temposuna uyularak dağıtılan sazlar ile nevbe vurulurdu. Buna "Tûlibî Nevbe" denilirdi. Nevbenin sonunda sazlar yere konur ve hep birlikte aşağıda notasını vereceğimiz "Nevbe Salâtı" okunurdu. İkinci ve üçüncü bölümler ayakta olup, bu bölümlerde nevbe eşliğinde ilâhî ve şuguller okunurdu.

Ramazân Bayramlarına rastlayan günlerde, bazen üç defa Nevbe çıkardı. Kurban Bayramlarında ise, nevbe merasimi iki defa yapılırdı. Nevbeler umumî olarak üç fasıldan ibaretti. Dergahın postnişini bulunan şeyh efendi ve bariz salâhiyetli zâkirbaşı, ellerinde piriñç halîle ile nevbeyi idare ederlerdi. Yaşlı dedeler

ile diğer zâkirler kudüm vurarak, dervişler mazhar çalarak nevbeye katılırlardı. Misafir olarak gelen kıdemli şeyh efendilere de, el kudümü verilirdi.²²

NİHÂVEND NEVBE SALÂTI *

Serbest

Cumhur



Yalnız zâkirbaşı okur:



Elfû elfû salâ ve elfû elfû selâmü aleyke yâ Rasûlallah
Aleykûm yâ Enbiyâallah
Seyyidel mürselîn vakbelnâ ve âfinâ âmin
Ve'l hamdü leke yâ Rabbe'l-âlemîn

Türkçesi:

Sana binlerce salât ü selâm ey Allah'ın Resûlü
Sana binlerce salât ü selâm ey Allah'ın Nebîsi,
Gönderilenlerin efendisi
Ey âlemlerin Rabbi hamd sanadır, bizi affet ve duâmızı kabül et

* Cüneyd Kosal'a ait el yazısı notadan yazılmıştır.

Not: Bu salâ Tülebî nevbe içinde yer almaktadır. Okunuşu ise şöyledir: Şeyh efendi nevbeyi bir kere vurur, ondan sonra zâkirbaşı nevbeyi şu sûretle idâre eder ve o nevbeye hiç bir şûğul okunmaz. Nevbe bittikten sonra nevbeler yere konur. Zâkirbaşı (elfu elfu salâ) başlayıp okur, salânın sonunda dört dörtlük nevbe vurulup Uşşak Şûğul okunmaya başlanır.

A. ²² Bkz. Cemaleddin Server Revnakoğlu, *Eski Sosyal Hayatımızda Tasavvuf ve Tarikat Kültürü*, Kırkambar Yayınları, İstanbul 2003, s.325-340.

HÜSEYNÎ BÜYÜK KADİRÎ SALÂVATI*

Serbest

Solo



Es- sa- lâ- tü ves- se- lâ- mü a-ley- ke yâ Ra- sù- lâl- lah
Es- sa- lâ- tü ves- se- lâ- mü a-ley- ke yâ Ha- bî- bal- lah

Koro



Es- sa- lâ- tü ves- se- lâ- mü a-ley- ke yâ Hay- ra hal- kil- lâh D.C.
Es- sa- lâ- tü ves- se- lâ- mü a-ley- ke yâ Nû- ra ar- şil- lâh

es-Salâtü ve's-selâmü aleyke yâ Rasûlallah
es-Salâtü ve's-selâmü aleyke yâ Hayre Halkillah
es-Salâtü ve's-selâmü aleyke yâ Habîballah
es-Salâtü ve's-selâmü aleyke yâ Nûra arşillah

Türkçesi:

*Ey Allah'ın Rasûlü salât ü selâm Senin üzerine olsun!
Ey Allah'ın Habibi salât ü selâm Senin üzerine olsun!
Ey Allah'ın yarattıklarının hayırlısı salât ü selâm Senin üzerine olsun!
Ey Allah'ın arşının nûru salât ü selâm Senin üzerine olsun!*

* Ahmet Hatiboğlu'na ait el yazısı notadan yazılmıştır.

TEKKELERDE OKUNAN DİĞER SALÂLARDAN ÖRNEKLER:

SEGÂH SALÂVÂT*

Kendine özgü ritimli

Burdur-Anonim



es-Salâtü ve's-selâmü aleyke yâ Rasûlallah
 es-Salâtü ve's-selâmü aleyke yâ Habîballah
 es-Salâtü ve's-selâmü aleyke yâ seyyide'l evvelîne ve'l-âhirîn
 Ve'l-hamdü lillâhi Rabbi'l-âlemîn

Türkçesi:

*Ey Allah'ın Rasülü salât ü selâm Senin üzerine olsun
 Ey Allah'ın Habibi salât ü selâm Senin üzerine olsun
 Ey öncekilerin ve sonrakilerin efendisi salât ü selâm Senin üzerine olsun
 Hamd âlemlerin Rabbi olan Allih içindir.*

* Ahmet Hatiboğlu'na ait el yazısı notadan yazılmıştır.

Metin:

Hû Allâhümme salli ale'l-Mustafâ

Hû Nebiyyi'r-risâle ve bahri's-safâ

Hû çerâğ-ı mescidü mihrâb ü minber

Hû Ebûbekir, Ömer, Osman yâ Hayder

Türkçesi:

Ey Allah'ım Mustafâ'ya,

Safâ denizi ve gönderilen Nebî'ye,

Minber, mihrâb ve mescidin nûru olana,

Ebûbekir, Ömer, Osman ve Ali'ye salât olsun.

UŞŞAK SALÂVÂT*
(Kâdirî)

Serbest

Al- lâ- hüm- me sal- li a- lâ Mu- ham- me- din ve a- lâ

â- li sey- yi- di- nâ Mu- ham- med

Allâhümme salli alâ Muhammedin ve alâ âli seyyidînâ Muhammed

Türkçesi:

Ey Allah'im. Efendimiz, büyüdümüz Muhammed'e, evlâd ü iyâline, ashâbına salât ü selâm eyle.

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

B- DİĞER BESTELİ SALÂLAR

ACEMAŞİRAN SALÂT*

Serbest

Sal- li a- lâ Mu ham- med Al- lâ- hu ek- ber
Rab- be nâ le- kel hamd Al- lâ- hü ek- ber Al- lâ- hu ek- ber
Al- lâ- hü- ek- ber Al- lâ- hü- ek- ber
Es se lâ müa leyküm ve rah metul lah es se lâ müa leyküm ve rah metul lah

Salli alâ Muhammed Allâhü ekber
Rabbenâ leke'l hamd Allâhü ekber
Allâhuekber Allâhuekber Allâhü ekber
Esselâmü aleyküm ve rahmetüllah

Türkçesi:

*Muhammed'e salât edin, Allah en büyüktür
Ey Rabbimiz hamd en büyük olan Sana mahsustur.
Allah en büyüktür.
Selâm ve Allah'ın rahmeti üzerinize olsun.*

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

DÜĞÂH-MÂYE SALÂT

Yâ lâ tî fû yâ kâ fî yâ hâ fi zu yâ

1.2.3. defa
şâ fî yâ yâ ke rî mü yâ

yâ bâ kî yâ ra hî mü en te Al lah

Lâ i lâ he il lâ l lah Lâ i lâ he il lâ l lah

Berber
Lâ i lâ he il lâ l lah Mu ham med ra sû lâ l lah

sal lâ l lâ hu a ley hi ve sel le me tes lî mâ

Perde yükselecek
Yâr Yâ rab bi zâ tın hak

kıy çün yâ gös ter bi ze ce mâ

li ni

cüm le sı fâ tın hak kıy çün

gös ter bi ze ce mâ li
ni mür sel kul la rın hak
kıy çün mün zel ke lâ mın hak kıy çün
dâ rüs se lâ mın hak kıy çün en te Al lah
Al lah lâ i lâ he il lâ l lah Al lah gös ter
bi ze ce mâ li ni
Mû sâ nın Tû ru hak kıy çün İs râ
fil sû ru hak kıy çün
Mu ham med nû ru hak kıy çün
gös ter bi ze bi ze ce mâ li ni

A ۞

EVC SALÂT*

Serbest

Sal li a lâ Mu ham med Al lâ hü ek ber

Rab be nâ le kel ham del lâ hü ek ber Al lâ hu ek ber

Al lâ hu ek ber Al lâ hu ek ber

Es se lâ mü a ley kûm ve rah me tül lâh

es se lâ mü a ley kûm ve rah me tül lah

Salli alâ Muhammed Allâhü ekber
 Rabbenâ leke'l-hamd Allâhü ekber
 Allâhü ekber Allâhü ekber Allâhü ekber
 Esselâmü aleykûm ve rahmetüllah

Türkçesi:
 Muhammed'e salât edin, Allah en büyüktür
 Ey Rabbimiz hamd en büyük olan Sana mahsustur
 Allah en büyüktür
 Selâm ve Allah'ın rahmeti üzerinize olsun.

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

HÎCAZ SALÂVÂT

Sofyan

Yâ Ra-sû-lal-lah Yâ Ha-bî-bal-lah

Yâ Şe-fi-al-lah Yâ Ne-biy-yal-lah D.C.

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

NÎHÂVEND SALÂVÂT

Sofyan

Beste: Doğan Ergin

Yâ Ra-sû-lal-lah Yâ Ha-bî-bal-lah

Yâ Şe-fi-Al-lah Yâ Ne-biy-yal-lah

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

UŞŞAK SALÂT*

Sal-li yâ Rab a-lâ eş-ra-fi nû-ri ce-mi-il en-bi-yâ-i vehmür-se-lin

ve a lâ cemî il Ev li yâ (i) vel ham dü lil lâ-hi Rab bil â-le mîn

Salli yâ Rab alâ nûr-i cemî'l-Enbiyâ ve'l-mürselin
Ve alâ cemî'l-Evliyâ ve'l-hamdülillâhi Rabbi'l-âlemîn

Türkçesi:

*Ey Allah'ım en şerefli zâta,
tüm peygamberler ve resûllerin nûru olan zâta ve velilerin cümlesine salât ü selâm eyle.
Hamd âlemlerin Rabbi olan Allah içindir.*

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

HÜSEYİNİ SALÂT

Sofyan



Salli alâ Muhammedi'l-Muhtaâr
Salli alâ Ahmedi'l-ebrâr
Sallallâhu salli alâ emîni'l-ahyâr

Türkçesi:

Seçilmiş olan Muhammed'e salât ü selâm olsun

En iyilerin Ahmed'ine salât ü selâm olsun

En hayırlıların güvenilir olanına salât ü selâm olsun

Not: Merhum Kemal Batanay'ın el yazısı bir notadan. (Cüneyd Kosal)

NEVÂ SALÂT*

Serbest

Sal-li a-lâ Mu-ham-med Al-lâ-hü ek-ber
Rab-be-nâ le-ke-l ham-del-lâ-hu ek-ber Al-lâ-hü ek-ber
Al-lâ-hü ek-ber Al-lâ-hü ek-ber
Es-se-lâ-mü-a-ley-küm ve rah-me-tul-lâh hi es-se-lâ-mü-a-ley-küm ve rah-me-tül-lâh

Salli alâ Muhammed Allâhü ekber
Rabbenâ leke'l-hamd Allâhü ekber
Allâhü ekber Allâhü ekber Allâhü ekber
Esselâmü aleyküm ve rahmetüllah

Türkçesi:
Muhammed'e salât edin, Allah en büyüktür
Ey Rabbimiz hamd en büyük olan Sana mahsustur.
Allah en büyüktür.
Selâm ve Allah'ın rahmeti üzerinize olsun.

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

NİHÂVEND SALÂVÂT*

(♩=100)

Söz: Anonim
Beste: Ahmet Hatipoğlu

Al lâ hüm me sal li a lâ

sey yi di nâ Mu ham me di nin Ne

biy yil üm miy yi ve a lâ â

li hî ve sah bi hî ve sel lim

Allâhümme salli alâ seyyidinâ Muhammedinin Nebiyyi'l-ümmiyyi ve alââlihî ve sahibihî ve sellim

Türkçesi:

Allah'ım Efendimiz ümmî peygamber Muhammed'e, O'nun âline ve ashâbına salât ve selâm eyle.

* Bestekârın el yazısından yazılmıştır.

NİHÂVEND SALÂT Ü SELÂM*

Sofyan

Beste: Doğan Ergin

Yâ Ra sül se lâm a ley ke Yâ Ha bîb
se lâm a ley ke Yâ Ne bî se lâm a
ley ke Sa lâ vâ tul lâh a ley ke

Yâ Rasûl selâm aleyke
Yâ Habîb selâm aleyke
Yâ Nebî selâm aleyke
Salâvâtullah aleyke

Türkçesi:
Ey Rasûl Sana selâm olsun
Ey Sevgili Sana selâm olsun
Ey Nebî Sana selâm olsun
Sana salât ü selâm olsun.

* Bestekârın el yazısından yazılmıştır.

SEGÂH SALÂT*

Nîm Sofyan

Yâ Ra- sül se-lâm a- ley- ke Yâ Ha-bîb se-lâm a- ley- ke

Yâ Ne-bî se-lâm a- ley- ke Sa- lâ- vâ- tul-lah a- ley- ke

SEGÂH SALÂT

Sofyan

(♩=96)

Yâ Ra sül- lâl- lah Yâ Ha bî- bal- lah

Yâ Şe fi Al- lah Yâ Ne biy yal- lah

Sal lâl lâ hü a lâ Muham med Sal lâl lâ hü a ley hi ve sel lem

* Aytaç Ergen'in Notam programından yazılmıştır.

SEGÂH SALÂT*

Sofyan

Beste: Bekir Sıdkı Sezgin

Es- sa-lâ- tü ves- se-lâm ey Hâ- di- i râ- hı Hu dâ

Kün- tü â- sı yâ şe- fi- al müz- ni- bîn iş fa'- le- nâ

Es- sa-lâ- tü ves- se- lâm a-ley- ke yâ Ra- sû- lâ l - lah

Es- sa-lâ- tü ves- se- lâm a-ley- ke yâ ha- bî- bal- lah

Es- sa-lâ- tü ves- se-lâm a-ley- ke yâ sey- yi del ev-

ve- lî- ne vel â- hî- rîn

Es-salâtü ve's-selâm ey Hâdi-i râh-ı Hudâ
Küntü âsî yâ şefî'a'l-müznibin işfa' lenâ

Es-salâtü ve's-selâm aleyke yâ Rasûlallah
Es-salâtü ve's-belâm aleyke yâ Habîballah
Es-salâtü ve's-selâm aleyke yâ seyvide'l-evvelîne ve'l-âhirîn

Türkçesi:

*Hüdâ'nın yolunun hidâyetçisine salât ü selâm olsun
Günahkârların şefâatçisi ben âsî idim bize şefâat eyle
Salât ve selâm sanadır ey Allah'ın Rasûlü
Salât ve selâm sanadır ey Allah'ın Habîbi
Salât ve selâm sanadır ey evvel gelenler ve sonra geleceklerin efendisi.*

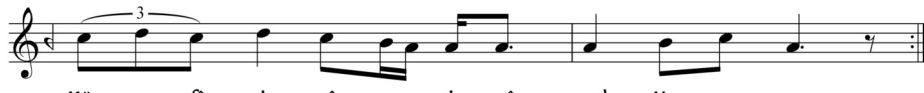
* Bestekârın kendi yazısından alınmıştır.

UŞŞAK SALÂVÂT-I ŞERİFE

Sofyan



Sal- li yâ Rab- bi a- lâ ced- dil Hü- seyn
 Hiy- re- tul- lâ- hi mi nel hal- ki e- bî
 Men- le- hû ced- dün- ke ced- di Mus- ta- fâ
 Men- le- hû am- mün- ke am- mi Câ- fe- râ
 Nah- nü Cib- rî- lü ða- den sâ- dü sü- nâ



Kün şe- fî- i yâ i- mâ- mel Ha- ra- meyn
 Bâ- de ced- di ve ê ne- ib nül hi- re- teyn
 Ah- me- dül muh- tâ- rı nû- riz- zul me- teyn
 Zül ce- nâ hay- ni a- si lin ne- se- beyn
 Ve le- nel Kâ- be- tü süm- mel ha- ra- meyn

Salli yâ Rabbi 'alâ ceddî'l-Hüseyn
 Kün şefî'i yâ imâme'l-Harameyn
 Hyratullâhi mine'l-halki ebî
 Ba'de ceddî ve ene ibnû'l-hiyrateyn
 Men lehû ceddün ke-ceddî Mustafâ
 Ahmedi'l-Muhtârî nûri'z-zulmeteyn
 Men lehû 'ammün ke-'ammi Ca'ferâ
 Zi'l-cenâhayni asîli'n-nesebeyn
 Nahnu Cibrîlü ğaden sâdisünâ
 Ve lene'l Ka'betü sümme'l-harameyn

Türkçesi:

Ya Rabbi sen Hüseyin'in dedesine salât eyle.

Ey Harameyn'in önderi benim şefaâtçim ol.

(Hazreti Hüseyin'in ağzından) Allah'ın yarattıklarının en hayırlısı dedem

(Hazreti Muhammed)' den sonra babam (Hazreti Ali)' dir. Ve ben o iki hayırlının evladıyım.

Kimin o iki karanlığın nûru (dünya ve ukbâyı nûruyla dolduran) seçilmiş Ahmed Mustafâ gibi dedesi var.

Kimin o iki kanat sahibi ve iki asil nesebten gelen Ca'fer gibi amcası var.

Biz Cibrîl ile beraber altı kişiyiz (Cebrâil ile beraber Hamse-i Âl-i Abâ) ve Harameyn ile Ka'be bizimdir."

Not: Zeki Ârif Ataerğın'ın el yazısı bir notadan alınmıştır. 10.03.1987

Bu salâvât-ı şerîfeyi Nasûhî Dergâhı postnişini Kerâmeddin Efendi Hazretleri çok sevdiği derviş bestekâr Zeki Ârif Bey (Ataerğın)'e söylemiş, o da notaya almış. Aynen yukarıdaki gibi yazıldığı halde (segâh perdesi hâriç) makamını Çargâh olarak kaydetmiş. (Cüneyd Kosal)

UŞŞAK SALÂVÂT*


Serbest

Cumhur



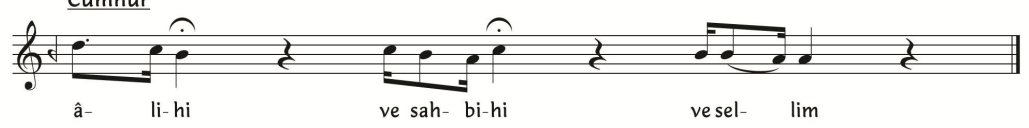
Al-lâhüm-me sal-li a-lâ sey-yi di-nâ ve Ne-biy-yi nâ ve Ha bî-bi nâ

Solo



Mu-ham-me din bi a-de-di kül-li ma'-lû-mil le-ke ve a-lâ

Cumhur



â-li hi ve sah-bi hi ve sel-lim

Allâhümme salli alâ sey-yidinâ ve Nebiyyinâ ve Habîbinâ
Muhammedin bi adedi külli ma'lûmi'l-leke ve alâ âlihi ve sahbihî ve sellim

Türkçesi:

*Ey Allah'ım sevgilimiz, Nebimiz ve efendimiz olan Muhammed'e
Sana mâlum olan herşey sayısınca Muhammed'e, âilesine ve ashâbına salât eyle.*

SONUÇ

Salâ, Hz. Muhammed (sav)'e Allah'tan rahmet dilemek, ona sığınmak, onu ve aile fertlerini hürmetle anmak, şefaatinı istemek maksadıyla yazılmış duâ cümleleriyle sevgi ve övgü ifade eden Arapça metinlerin bestelenmesi veya irticâlen okunması ile ortaya çıkmış Türk din müsîkîsinin gerek câmi, gerekse tekke müsîkîsi repertuarında yer almış önemli formlarından biridir.

Kur'ân-ı Kerîm'de Allâhü Teâlâ'nın emri, gerek Hz. Peygamser (sav)'e salât ü selâm getirmenin faziletleri hakkındaki hadîs-i şerîfleri ve ümmetinin Hz.

Peygamber'e olan büyük sevgi ve hürmeti pek çok salât ü selâm metninin yazılmasına sebep olmuştur. Makalemizde bilhassa besteli salâları bir araya getirmeye çalıştık.

Salâ'nın tarihçesi, etimolojisi, tarihi ve salâ formu ile ilgili pek çok makale yazılmakla birlikte, bütün bu unsurları bir araya toplayıp örneklerle desteklenmesi açısından makalemizin Türk din mûsikîsi alanında bir eksikliği dolduracağı kanaatindeyiz. Muhtelif kaynaklara dağılmış olarak bulunan salâ notalarının toplanması, anlaşılabilirliği pekiştirmek açısından notalarda yer alan Arapça metinlere Türkçe karşılıklarının eklenmesi de Türk din mûsikîsi repertuarına katkıda bulunması açısından önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

Ahmed İbni Hanbel, Müsned.

Bağdat Evliyâları “Behlül Dânâ”, Türkiye Gazetesi Yayınları, İstanbul 2005.

Evliyalar Ansiklopedisi “Behlül Dânâ”, Hakikat Kitapevi, İstanbul 1993;

ERGEN, Aytaç, Notam Nota Arşiv Programı.

EZGİ, Suphi, *Temcid-Na't-Salât-Durak*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul 1945.

EZGİ, Suphi, *Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi*, İstanbul 1940.

GÜLLÜCE, Hüseyin, “Salât Kavramı: Etimolojisi ve Bazı Mülâhazalar”, *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Erzurum 2005, sy:23.

IŞIK, Hidayet, “Hz. Peygamber (S.A.S.)'e Salat ve Selam Getirme ile İlgili Bir Araştırma”, *Diyanet İlmi Dergi [Diyanet Dergisi]*, 1989, cilt: XXV, sayı: 4, Özel Sayı.

ÖZTUNA, Yılmaz, *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara 2000.

REVNAKOĞLU, Cemaledin Server, *Eski Sosyal Hayatımızda Tasavvuf ve Tarikat Kültürü*, Kırkambar Yayınları, İstanbul 2003.

SERİNSU, Ahmet Nedim, “Hz. Peygamber’e Salât ve Selâm Getirmenin Anlamı”, *İslam’da İnsan Modeli ve Hz. Peygamber Örneği [Kutlu Doğum Haftası: 1993]*, 1995.

SERİNSU, Ahmet Nedim, “33/Ahzâb Sûresi 56. Ayeti Çerçevesinde Hz. Peygambere Salât ve Selâm Getirmenin Anlamı”, *Dinî Araştırmalar*, 2001, cilt: IV, sayı: 10.

SOYSALDI, H. Mehmet, “Kur’an Semantiği Açısından Salat Kavramı”, *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1996, sayı: 1.

SEZGİN, Bekir Sıdkı, basılmamış Dîni Müsîkî Ders Notları.

Tirmizî, Daavât.

Türkiye Diyânet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)

YÜCER, Hür Mahmut, "Tarikat Geleneğinde Salâvât-ı Şerîfe ve Müstakimzâde'nin Şerh-i Evrâd-ı Kâdirî adlı Eseri", *Tasavvuf*, Ankara, 2005, sayı: 15.



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com

Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0008>



YENİÇERİ MÜZİĞİ VE BATI MÜZİĞİ ÜZERİNDEKİ TÜRK ETKİLERİ

Catherine Schmidt-Jones¹

(Çeviren: Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner)

Gazi Üniversitesi

Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Türkiye

burcinucaner@yahoo.com

Askeri müzikte, hatta daha da genel olarak açık havada yapılan müzikte gürültünün temel nesne olduğu, hiçbir zaman unutulmamalıdır...

Richard Goldman

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı müziği üzerindeki birincil etkisi -buna birinci Viyana ekolünün bestecileri üzerindeki çok büyük etkisi de dahil olmak üzere- Osmanlı askeri bandoları üzerinden olmuştur. Bu etkinin en uzun süreli olanı Batı Avrupa ve Amerika bando gelenekleri üzerinde olmuştur.

Osmanlı İmparatorluğu ile Batı Avrupa arasındaki temel etkileşim askeri rekabettir. Bu nedenle Osmanlı devri Türk Müziğinin Batı Müziği üzerindeki

¹ Makale Catherine Schmidt-Jones tarafından 2010 yılında Connexions Project'de yayınlanmıştır. Connexions Project Rice üniversitesi tarafından sağlanan eğitim içerikli halka açık, ücretsiz, hakemli bir online (çevrim içi) kaynaktır. Çeviren gerekli gördüğü yerlerde dipnotlarla ek bilgi vermiş ve çevirenin kaynakçası da ayrıca yazılmıştır. Orijinal metnin kaynakları makalenin aslındaki gibi köşeli parantez içerisindeki numaralarla[] gösterilmiştir. Çeviri sırasında yardımlarını aldığım Dr.Oğuzhan Çifdalöz'e teşekkür ederim.

etkisinin (Osmanlı Askeri Bando) mehterhane üzerinden olması şaşırtmamalıdır. Bu makale hem bu müzikal etkileri, hem de bu etkileri yaratan veya sınırlayan tarihi, müzikal ve sosyal etkileri araştırmayı amaçlamaktadır.

Müziği bu konu için kritik olan Wolfgang Amadeus Mozart kendi müziğinde iki tür Türklük tanımlamıştır. İlk olarak "Türk Müziği" basitçe belirli vurmali çalgıların kullanıldığı müzik anlamına gelirken, ikinci olarak ise "alaturka" (Türk Biçiminde, Türk Stilinde) melodik, armonik ve ritmik açıdan Türk Müziğini taklit eden müzik anlamında kullanılmıştır [1]. Mehterhanenin Batı Müziği üzerindeki etkileri iki geniş kategoride incelenebileceğinden Türk Müziği ve alaturka arasındaki bu ayrım önemlidir. Alaturkanın etkisi kısa sürmüş ve sınırlı olmuştur. Daha çok Batı müziğinin klasik dönemini etkilemiştir. Türk Müziği ise pek yaygın kabul görmese de özellikle askeri ve bando müziği üzerinde çok derin ve uzun süreli etki yapmıştır.

1. Mehter Tarihi ve Çalgıları

Bu etkileri tartışmadan önce, mehterhanenin genel bir tanımı ve mehterhanenin müzik düzeni üzerinde durulacaktır. Mehterhane (mehter evi) terimi askeri ve törensel amaçlar için oluşturulmuş müzik topluluğuna verilen bir isimdir. Osmanlı Türkiyesinde mehterhane bazen "davulhane" ya da "davul evi" olarak da adlandırılırdı [2]. Batıda ise Mehter müziği ve onun benzerleri Yeniçeri müziği olarak adlandırılmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu'nun elit (üst düzey) askerlerinden oluşan Yeniçeriler, 1330'lu yıllarda ilk resmi mehter takımlarını oluşturdular[3] . Mehterhane Osmanlı dönemi boyunca Yeniçerilerle ilintili olmuştur.² Bu, askeri

² I.Murat devrinde Yeniçeri Ocağı'nın temeli sayılabilecek Pencik kanunu çıkarılmıştır. Bu kanunla fethedilen yerlerden esir alınan Hristiyan çocukları Osmanlı ordusuna devşirme olarak alınmıştır. Daha sonra tabl ve alem mehterleri çalışanları bu devşirme çocuklardan temin edilmiştir (Boztaş,2009:18). Mehterhanede elemana ihtiyaç duyulduğunda bu emir-i aleme bildirilirdi. Buradan ya acemi oğlanlarından mehterhaneye adam alınır veya bir hükümle mehterhane için devşirme çocuk toplanırdı (akt. Boztaş,2009:46). Mehterhanenin personel kaynağından birisi de Kul Oğullarıdır. Kapı kulu personelinden herhangi birisinin ocaklarda babaları gibi askerlik eden oğullarına Kul Oğlu denirdi (Uzunçarşılı, Kapıkulu Ocakları akt. Boztaş,2009:42). Tabl-u alem mehterleri denilen ve saltanat sancaklarıyla, mehterhane takımını içeren bölükler Emir-i alemin nezareti altında idi ve bütün tayinler bunun inhasıyla yapılırdı (Uzunçarşılı, 1988:273, Boztaş,2009:34). Osmanlı Devlet teşrifatına göre emir-i alem yeniçeri ağasından sonra gelirdi. Emir-i alem terfi ettikleri zaman yeniçeri ağası ve beylerbeyi olabiliirdi (akt. Boztaş,2009:30-32).

müziğin Türk ordusu tarafından ilk defa kullanıldığı anlamına gelmemelidir. Geçmişte askeri bandoların geleneksel bir hediye olarak verildiğini gösteren daha erken kayıtlar vardır. M.Ö 200 yılında bir Çin generalinin bir Türk hükümdarına yaptığı ziyareti anlatan Çin tarihi kayıtlarında çoğunluğu vurmali çalgılardan oluşan bir tuğ takımından bahsedilmektedir. Ayrıca bu takımda zurna benzeri ve trompetvari 2 farklı çalgıdan da bahsedilmektedir³. Söz konusu kayıtlarda Çin generalinin kendisine de bir tuğ takımı kurdurduğu belgelenmektedir[4]. Kısacası 1330'lu yıllarda bile mehterin, çoktan oturmuş olan bir geleneğin mirası olduğu söylenebilir.

Mehter kelimesinin muhtemel iki farklı türevidir, biri yeni ay ya da hilal anlamına gelen Farsça mahi-ter kelimesinden gelirken, diğeri yine Farsça yaya anlamına gelen mihter kelimesinden gelmektedir[5]. Mehter kelimesi günümüzde topluluk anlamına geldiği kadar çalınan müzik türü anlamına da gelmektedir [6].⁴

Osmanlı'da pek çok mehter topluluğu vardı. Doğrudan Sultan'a hizmet eden mehterlerin yanı sıra, sadrazamın, Beylerbeyinin, Sancakbeylerinin ve yeniçeri ağasının da kendi mehter toplulukları vardı. (Bir kaynağa göre III Selim "in resmi mehter takımındaki sayıyı, 177'den 200'e çıkardığı bilinmektedir [7]. Geleneksel mehter takımı katlar halinde düzenlenmekteydi ve topluluktaki katların sayısı bağlı buldukları kişinin önem derecesine göre değişmekteydi. Sadrazamın mehteri 9

³ Bu konuda ayrıntılı bilgi için Feyzan Göher Vural- İslamiyet'ten Önce Türkler'de Kültür ve Müzik kitabına bakınız.

⁴ Çeşitli kaynaklarda mehter; ulu, pek büyük, daha büyük, azam, ekber, Afganistan ve Türkistan'da vezir (mihter), bazı kademe büyüğü, perdedar, vaktiyle Bab-ı Ali çavuş ve kavası, kavas, mehter takımında görevli kimse, rütbe ve nişan veya memuriyet alanların evlerine müjde götürülenler, vaktiyle vezir kapısında çalınan nevbet çalgısı takımı, yeniçeri zamanında mızıkane neferi, eskiden Hicaz'a sürre çıkarıldığı vakit mahallelerde dolaşım kapılarında önünde darbuka çalan ve halktan para toplayan kimse olarak, mehterhane ise; mehter musiki müessesesi, askeri musiki takımı veya bulunduğu bina, çadır mehterlerinin oturduğu bina, esnaf mehterlerinin musiki takımı, büyük kapılarda çalınan nevbet takımı, hapisane olarak tanımlanmaktadır (Sanal,1964:4, Tuğlacı, 1986:2, Türkmen, 2009:11, Tezbaşar, 1975:7-11, Erendil,1992:8, Boztaş, 2009:5, TDK). Mehter kelimesinin telaffuzunu müzisyen anlamı ile kullananlar Türkler olmuştur. Korçî Niyaz Mehteroğlu tarafından kaleme alınmış olan Risale-i Mehterlik yani Usta Müzikçi isimli 1327 tarihli lonca kitabı, önce Türkistan'da sonra İstanbul'da yayınlanmıştır (Vural, 2013:91). Osmanlılar daha az yaygın olarak mehterhane ile aynı anlamda tabihane de kullanmıştır. Türkmen (2009) askeri müzik için mehter kelimesinin kullanılması kelimenin ulu, büyük, azam gibi manalara gelmesi nedeniyle olduğunu ifade etmektedir (Türkmen,2009:11).

katlı, beylerbeyinin mehteri 7 katlı ve örneğin bir gösteri için para karşılığı tutulan resmi olmayan mehter takımları ise 3 ila 5 katlıydı [8]⁵.

Mehter takımında orkestrasyon, savaş ve tören için farklılık göstermekle birlikte [9] temelde her kat; zurna, boru, (trompet), nakkare, davul ve zilden oluşmaktaydı. Genellikle çiftler halinde çalınan büyük orkestra davullarından oluşan bir kös takımı törenlerde yalnızca sultanın mehter takımında, savaşta ise yalnızca padişah ya da sadrazamın mehterinde bulunmaktaydı [10].⁶ Esasında kısmen Türklük hakkındaki Batı Avrupa fikirlerine cevaben geliştirilmiş olan (atkuyruğu püskülleriyle süslenmiş flamalardan esinlenerek) çağana ya da çevgen (üzerine ziller asılan hilal şeklindeki flama) Avrupa'da "jingling johnny" adıyla o kadar iyi biliniyordu ki Yeniçeri müziğini tek başına temsil etmeye yetiyordu[11]. Fakat bu çalgıya 19.yy'dan önceki ikonografi ve kaynaklarda rastlanmamaktadır. Çevgen yüksek sesli bir enstrüman olmamasına rağmen daha çok törenlerde kullanılmaktaydı.⁷ Özellikle güçlü ses rengi ve yüksek ses aralığına sahip üflemeliler

⁵ Burada kat mehter takımında her çalgıdan kaç adet olduğunu ifade etmektedir. Bir mehter takımının büyüklüğü ve haşmeti onun çok katlı olmasına bağlıdır (Tezbaşar, 1975:50). Yalnızca kös mehter takımlarının kat hesaplamasından sayılmazdı ve sancakların gitmediği yere kösler asla götürülmezdi (Sanal, 1964:75).

⁶ Marsigli mehter çalgılarına da yer verdiği eserinde kös'ten şöyle bahseder: "Davul adı verilen yaklaşık üç ayak boyundaki daha büyük davulu (tamburo maggiore/grosse Caisse) tablzenler kırmızı bir çuhayla kaplı, boyuna çapraz takılı bir kolonla at sırtında taşır. Üst tarafına, (levhada) gösterilen şimşir ağacından iri bir tokmakla, alt tarafına ince bir çubukla vurulur. Tablzenler bunları birbiri arkasından ve bir arada, ciddiyeti itibarıyla hoş bir marifetle vurur. Bu davullar, Türk ordusu düşman karşısında olduğunda, ordugahtaki nöbetçilerin etrafında, bunları uyanık tutmak üzere çalınarak ve Yektir Allah!, yani Allah iyidir, diye haykırılarak yürümekle, paşaların debdebesinden öte, askeri hizmette kullanılan tek çalgıdır (Gökçen, 2008:394). Kösler yalnızca padişahın mehterinde bulunup sadrazam ve diğer vezirlerin mehterinde bulunmazdı. Ancak mevcut belgelerde kös çalanların sayısı tespit edilememiştir (Boztaş,2009: 53). Sanal (1964) savaşta asker serdarlarına da kös verildiğini belirtmektedir. Padişah seferde bulunduğu zaman mehter takımı iki misline çıkarılırdı (Uzunçarşılı, 1988:450).

⁷Sanlıkol (2011), Arif Mehmed Paşa'nın (1808-1865) Mecmua-i Tesavir-i Osmaniye (1863) isimli eserinde erken 19.yy mehter topluluklarının bir resmini sunduğunu ve bu topluluklara dair ilk elden bilgiler verdiğini belirtmektedir. Arif Mehmed Paşa çevganın iç oğlan çavuşları ağalar tarafından mehter icralarında sadece alkış amacıyla icra edilen eserlerin arasında sallanan bir çalgının ismi olduğunu ve iç oğlan çavuşları ağaların mehter hanendeleri olmadıklarını ifade etmektedir. Sanlıkol, Arif Mehmed Paşa'nın hiçbir zaman çevgani diyerek atıfta bulunmadığını ve çevganın resmi olarak mehter topluluklarının çalgılarına 20.yy'daki yeniden yapılanma sürecinde çevgan taşıyan hanendelerin yaratılmasıyla eklendiğini ileri sürmektedir (Sanlıkol, 2011:14, Kocaman, 2007: 39). Yine Kocaman(2007) yüksek lisans tezinde, Arif Mehmed Paşa'nın Mecmua-i Tesavir-i Osmaniye isimli eserinin Fransızca nüshasında, fasıl aralarında çavuşların çevganlarını hareketlendirerek ilahi okuduklarından bahsetmektedir (Mehter icrasında ilahi okunması adeti olmadığından bu ifadenin bir tercüme hatasından kaynaklandığı düşünülmektedir) (Kocaman, 2007: 38). Diğer taraftan Evliya Çelebi'ye göre çevgen (çağana) isimli çalgı İran'da Şah Nama'nın Sirhudâ'sı tarafından icat edilmiştir. İstanbul'da popülerdir ve iki yüz çalıcısı vardır (Vural, 2013:100).

ve yüksek sesli vurmalarıyla dolu olan bir mehter orkestrasyonuna bakış, onun asli savaş alanı fonksiyonunu açıkça ortaya koymaktadır: çok çok yüksek sesli, gürültülü olmak.

Müzisyenler törenlerde (ya da konserlerde) kös ortada olmak kaydıyla yarım daire şeklinde dizilirlerdi (nakkare hariç, nakkare çalan müzisyen otururdu).⁸ Savaşlarda, büyük enstrümanlar ve müzisyenler at ya da develer üzerinde yer alırlardı (Bir kaynağa göre kös filler üzerinde taşınırdı) [12]. Mehter toplulukları savaş durumları dışındaki durumlarda da çalarlardı. Örneğin savaşa gitmeden önce yapılan geçit törenlerinde, festivallerde, düğünlerde, sultan'ın çocukları doğduğunda, diplomatik etkinliklerde, devlet kabul törenlerinde ve kale kapılarındaki nöbetçileri vurduklarında çalarlardı. Padişah mehteri Sultan traş olurken bile çalardı⁹ [13].

Mehter'in karakteristik kıyafetleri aydınlanma çağı Avusturyasının çok hoşuna giderdi:

Duruma göre Mehter'in şefi (mehterbaşı) ya da her enstrüman grubunun lideri kırmızı biniş (geniş yenli cüppe) giyerdi. Başlarındaki kırmızı kavuğa beyaz destar¹⁰ sararlar, kırmızı keçeden şalvar, ayaklarına sarı Fas derisinden yemeni (şahtiyani) giyerlerdi. Gruptaki diğer üyeler ise başlarına yeşil kavuk üzerine beyaz

⁸ Ancak minyatürlerde at üzerinde çalınan çifte nakkare görülmektedir. Nakkarezenler yerlerinde sabit durdukları zaman nakkareleri önlerine koyup diz çökerek çalarlardı. Nakkarezenler yaya olarak da çalarlardı. Yaya nakkarezenler bir iple birbirine bağlı olan nakkareleri sağ kollarının altına alırlar, sağ ellerinde tokmak, sol ellerinde ise ince çubuk bulunurdu (akt. Boztaş, 2011:63).Nakkareler atlı mehterde eğerin ön tarafına bağlanırdı. Yaya yürüyüşte nakkareler bir bağ ile bele bağlanarak çalınırdı. Durarak fasıl çalınmasında ise nakkarezenler bağdaş kurarak otururlardı. Günümüzdeki mehter takımlarında nakkarezenler nakkareleri sol kol ile omuz arasında taşımaktadırlar (Sanal, 1964:85). Marsigli nakkareyi: Çifte nakkare (tamburetti) şeref nişanesidir; paşaların maiyetindeki efrada yürümeleri işaretini vermeğe yarar ve Ser-Dar Nağare adıyla musiki topluluğunda iyi bir yer alır. İki tuğlu paşaların iki nakkarezeni vardır. Eğerin iki yanında tuttıkları bu Nekkarelere (piccoli Timbali/Timbales) bizim vurduğumuz gibi vuruyorlar (Gökçen, 2008:396) şeklinde aktarmaktadır.

⁹ Bunların dışında savaşta gece bastırınca askerin dağılarak birbirinden ayrı düşmemesi için, biten savaştan sonra divan toplantısını haber vermek için, kervansaraylarda kapıların kapanmak üzere olduğunu haber vermek için , kalelerde nöbet bekleyen askerlerin uyumaması için, yangın haberlerini duyurmak için davullar ya da mehter takımı çalardı (Sanal, 1964:79-82). Ayrıca Seçüklular döneminde zaferler, saraydan gelen müjdelere, yas ve ölüm haberleri, tahta çıkışların büyük kösler ve davullarla haber verildiğini bununla birlikte oyun mehteri, hac mehteri, cirit mehteri gibi daha farklı amaçlara hitap eden daha az sayıda mehterler bulunmaktadır (Uslu, 2010:). Padişahın traş olurken mehterin çaldığına dair bir kaynağa rastlanamamıştır. Bu durumun muhtemelen yazarın alıntı yaptığı kaynağın Türkçe'den İngilizce ya da Fransızca'ya çevrilmesi sırasında yapılan bir hatadan kaynaklandığı düşünülmektedir.

¹⁰ Destar: Sarık, Tülbent (Erendil, 1992:24).

*destar sararlar, üzerlerine mor, lacivert ya da siyah keçeden biniş, kırmızı kumaştan tozluk ve ayaklarına yine Fas derisinden yapılmış kırmızı yemeni giyerlerdi [14].*¹¹

Mehter yeniçeri kıtalarına has olduğu için 1826'da II. Mahmut tarafından yeniçerilerle birlikte feshedildi. 1827'de Türk Ordusunda Batı stilinde yeni bir bando oluşturuldu; pek çok İtalyan bu bandoda işe alındı ve marş yazmak üzere görevlendirildi. Bu topluluk daha sonra Cumhuriyet bandosu (bugünkü) ve Devlet orkestrası olarak ikiye ayrıldı [15]. Milliyetçiliğin etkili olduğu dönemde 1914'te Saray Mehteri Osmanlı Askeri Müzesi ile işbirliği içinde yeniden kuruldu fakat daha sonra 1934'te Cumhuriyet döneminde yeniden kapatıldı [16]. 1952'de Askeri Müze tarafından Osmanlı kostümleri kopya edilerek dokuz katlı olarak yeniden oluşturuldu. [17] Repertuarına 19.yy'ın başlarında bestelenmiş mehter besteleri hakim olmuştur [18]. Bu topluluk hala müzede ve dünyanın farklı yellerinde konserler vermektedir.

2. Mehter Müziği

Mehter, müzikal açıdan, Osmanlı dönemi Türk müziği tanımı içine girer. Eric Rice [19], mehter müziğinin yüzyıllar içinde önemli ölçüde değişmediğini söylemiştir ve mehter müziğinin Batı Avrupa alaturka stili üzerindeki etkilerini şöyle sıralamıştır:

1 Melodi çalınır ve tek bir ses söyler.

¹¹ Jones mehteranların kıyafetlerini mehterbaşı ve grubun diğer üyelerinin kıyafetleri olarak ayırmıştır. Tuğlacı ise kıyafetleri şöyle sıralamıştır;

-Mehterbaşı: Mehterbaşı aynı zamanda zurnacıbaşıdır (serzurnazen). Sırtına kırmızı kaput veya çuha biniş giyer, başına kırmızı renkte kavuğa destar sarar, kırmızı çuha çakşır ve ayaklarına sarı mest pabuç giyerlerdi.

-Boruzenler, Zilzenler, Nakkarezenler: Başlarına yeşil renkli destarlı kavuk, sırtlarına mor, lacivert veya siyah çuhadan biniş, kırmızı renkli çakşır, içlerine som çubuklu entari ve ayaklarına kırmızı yemeni giyerlerdi. Subay rütbesindedirler.

-Köszenbaşı: Başına kırmızı kavuk giyer, beyaz destar sarar, kırmızı kaftan, uzun mavi kuşak, içine mintan, bacaklarına kırmızı şalvar ve ayaklarına sarı yemeni giyerlerdi.

-Zurnazenler: Başlarına mor kavuk, üzerine beyaz destar, beyaz entari, belinde kuşak, kırmızı şalvar, sarı yemeni ve kırmızı biniş giyerlerdi. Er rütbesindedirler.

-Çoganiler(Çevganiler): Kırmızı biniş, kavuk ve şalvar, sarı üç etek entari ve sarı yemeni giyerlerdi (Erendil, 1992:25, Eren, 1959:48, Tuğlacı, 1986:33, Tezbaşar, 1975:49).

- 2 Enstrümanların tınısı Avrupa'daki emsallerinden daha dokunaklıdır.
- 3 Ziller her zaman kullanılır.
- 4 Farklı çeşitlilikte davullar ana ritmin alt bölümlerini değişik metriklerde çalmaktadır.
- 5 Makam sistemleri karmaşık ve çeşitlidir; sesler, batılı kulaklara majörden minöre ve tekrar majöre ani hazırlıksız kaymalar yapılmış gibi gelir.
- 6 Ölçüler çift ya da aksak(düzensiz) olabilir.
- 7 Melodinin başlangıcındaki ritim sıklıkla temel vuruş düzeyinde 3 nota çalınarak yapılır.
- 8 Melodiler hızlı süslü motifler olarak karakterize edilir.
- 9 Parçalar rondo formuna yakın formda ve sürekli tekrarlanan bölümlerden oluşur.

Rice'in batı müziğinde kasıtlı olarak kullanıldığını düşündüğü mehter müziğinin diğer özellikleri; sıralamayı, noktalı ritimli ve adım adım hareketli süslü pasajları, geniş sıçramaları, artık dörtlüleri ve onuncu sese kadar çıkan sıçrayışları içerir [20]. Daniel Heartz "Viyana Türk Renkleri"ne kanıt olarak sürekli onaltılıklar, sıçrayan sekiz nota figürleri, minör makam ve belirli kadans kalıplarına değinir [21].

Belirtilmelidir ki, özellikler listesi uzun olmasına rağmen, Viyana "Türk" Müziği asla gerçek mehter müziği ile karıştırılmamalıdır. Türk Müziği'nin batılı dinleyicilere tartışmasız bir biçimde batılı-olmayan olarak duyulan üç özelliği dikkat çekmektedir. Majör ve minör tonlar yerine makamların, işlevsel armoni yerine ¹²monofonik ya da heterofonik dokuların (yapılar) ve genellikle aksak ölçülerin

¹²Monophony (İng, Alm): Tekseslilik. Yalnızca melodi çizgisinden oluşan tek partili müzik (Say,2002:352). Heterophonie (Yun.): İki ya da daha fazla sayıdaki unison sesin benzemezlik içinde tınlaması. Genelde doğaçtan yapılan seslendirmelerde sözkonusudur (Say, 2002: 246).

kullanılması. Türk makamları, muhtemelen tarih öncesine dayanan ortak köklerden dolayı, belirli bir dereceye kadar batılı majör ve minör tonlara benzemektedirler [22]. Genellikle bir oktav içinde 7 ses bulunur ve bitişik notalar arasındaki aralıklar batı müziğindeki yarım ve tam aralıklarla yakın olma eğilimi gösterirler ve genellikle batı gamlarındaki gibi 2 yarım ve 5 tam aralık içerirler [23].¹³

Ancak, hem akortta hem de yarım aralıkların yerleşiminde, makamlardaki notaların kullanımında ve modülasyon tekniklerindeki farklar Türk Müziğinin majör ya da minör tonlarda müzik dinleyenler tarafından-bazı makamları minör tonu andırırsa da-, ayırt edilmesi anlamına gelmektedir. Avrupalı besteciler, makam kullanmış olsalar bile, bunu ancak minör tonu kullanarak, bazen de Rice'ın belirttiği gibi tonlamadaki "hazırlıksız" kaydırmaları kullanarak yapmışlardır.

Batılı besteciler tekselelikle de pek ilgilenmiyordu. Bazı alaturka eserler tekseleli ya da oktav olan pasajlar içeriyordu ama genellikle besteciler standart homofonik ve polifonik dokular içinde batının işlevsel armonisini kullanmıştır. (Belirtilmelidir ki çoğu Türk enstrümantal müziği heterofonik olmasına rağmen, muhtemelen monofoni heterofoniden daha yüksek volümlü olduğu için mehter müziğinin temel dokusu monofoniktir).

Aksak ölçüler ise neredeyse tamamen göz ardı edilmiştir. Ama bu oldukça anlaşılır olarak düşünülebilir. Türk Müziğinde aksak ölçülerin oldukça yaygın olmasına ve mehterhane tarafından kullanılmasına rağmen, aksak olmayan ölçüler de mehter müziğinde oldukça yaygındı [24].

Unison (Lat.): Bir müzik eserinde bütün parti ya da seslerin birli ya da sekizli aralıkta paralel hareket etmesi. İnce ya da kalın aynı perdenin dururulması (Say, 2002:552).

Homophonie (Yun.): Bir melodinin eşlik partileriyle ya da akorlarla desteklenmesi halinde seslerin uyum sergilemesi. Terim, armonik müziği tanımlamak için kullanılır. Homofonik müzik. Öte yandan yine bir çokseslilik yöntemi olan polifoni ise her biri belli özellikler taşıyan birden çok ezgi çizgisinin birbiriyle kaynaşmasıdır. Özetle çokseslilikte homofoni armoni yöntemini, polifoni ise kontrpuan yöntemini öngörür. Birincisi akorlarla gösterilen “dikey” yazıdır, ikincisi ayrı melodilerle kurgulanan “yatay” yazıdır (Say, 2002: 250).

¹³ Makam kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır (Yahya Kaçar, 2002:71).

3. Türk Müziğine Yönelik Klasik Moda (Türk Müziği Modası)

Batı ve Osmanlı müzikal geleneklerinin ne kadar farklı olduğu düşünülürse, batı müziği üzerindeki herhangi bir etkinin nasıl ve neden olduğu sorusu mantıklıdır. Faktörlerden bir tanesinin tarih olduğu çok açıktır. 1453'te İstanbul, Osmanlı Türkleri tarafından fethedildi ve hemen sonrasında imparatorluk genişlemeye başladı. İmparatorluk 16.yy'da Sultan Süleyman'ın yönetiminde iken Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan, Bosna, Doğu Macaristan, Moldovya, Eflak, Transilvanya, Irak, Kafkaslar, Cezayir, Trablus ve Tunus, Osmanlı imparatorluğunun doğrudan kontrolü altındaydı. Orta çağın sonları ve Rönesans boyunca, Batı Avrupa, dini ve askeri nedenlerden dolayı bu güçlü imparatorluktan fazlasıyla korkuyordu. Osmanlı İmparatorluğu ilk olarak 1529'da Viyanayı alma girişiminde bulundu ve başarısız oldu. 1683'te son denemedeki başarısızlık ise Osmanlı imparatorluğunun çöküşünün işaretiydi. Bunu takiben Habsburg Hanedanının yükselişiyle birlikte Avusturya kültür ve sanatı da gelişmişti. Ancak bu durum elbette ki o zamanlar henüz fark edilmemişti. 1781'de Mozart Viyana'ya vardığında o sırada "kâğıttan kaplan" olarak adlandırılan Osmanlı imparatorluğu, genel halk için neredeyse mitolojik düzeyde bir korku kaynağı iken askeri olarak ciddi bir tehlike değildi

Viyana Kuşatması, Osmanlı Ordusu'nun Tuna Nehri boyunca Belgrat'a kadar takip edilmesiyle sona ermiştir. Bu, imparatorluğun Hıristiyan bir düşmana verdiği ilk büyük toprak kaybıdır [26]. Bunu takip eden bir dizi askeri felaket, 1739'da Belgrad anlaşmasının imzalanmasıyla sonuçlanmıştır. İki ülke arasındaki ilişkilerin temelde diplomatik düzeyde kaldığı bir barış süreci, Osmanlı İmparatorluğu'nun 1784 yılında Rusya'ya saldırmasıyla son bulmuştur. Bu durum, 19 yy başlarında Avrupa'nın yükselen güçleri birbirleri ile ters düşmeye başlarken, imparatorluğun bütünlüğünün zayıflamasına yol açmıştır [27]. Osmanlıların daha az doğrudan bir tehdit olarak görüldüğü, ancak Avrupa'nın zihninde Napolyon gibi yeni tehditler tarafından da henüz gölgede bırakılmadığı bu dönemde, Türk olan şeylere yönelik

moda Avrupa'yı sardı. Yine aynı dönemde Yeniçeri enstrümanları diplomatik bir hediye olarak İstanbul'dan Avrupa saraylarına gönderildi. Diplomatik bir ruhla, Türk Müziği benzetimleri, ziyarette bulunan Osmanlı büyükelçilerine devlet müzisyenleri tarafından sunuluyordu [28]. Bu benzetimler ise büyük olasılıkla otantik değildi. Ancak bazı Türk büyükelçiler kendi müzisyenleri ile seyahat ediyordu. Müzisyenlerin bu seyahatleri sırasında Mozart'ın gerçek Türk müziğini duyduğuna dair kanıtlar vardır [29].

Bu arada, batı Avrupa halkında, müziği de dahil olmak üzere Türk elbiselerine, geleneklerine, yiyeceklerine yoğun bir merak ve hayranlık vardı. Türk giysi ve geleneklerine dair ipuçları da veren, Türkçe dramalar, opera ve baleler özellikle popülerdi. Franck (Cara Mustapha), Lully (Le Bourgeois Gentilhomme). Rameau (Les Indes Galantes), Gluck (La Rencontre imprevue), Michael Haydn (Turkrsh Süite), Joseph Haydn ("Military" Symphony, L'incontro improvviso), Franz Christoph Neubauer (Sinfonie a grand orchesüe, La Bataille de Martinestie, oder Coburts Sieg uber die Turken), Joseph Staizer (Le gelosie del seiaglio), Weber (Abu Hassan), ve Beethoven (Symphony No 9, Die Ruinen von Athen, Wellingtons Sieg) gibi birçok besteci "Türk" stilinde (Türklükle ilgili öğeler içeren) eserler verdi.

Yukarıda belirtildiği gibi, bu dönemde Batılı bestecilerin dinleyicilere "Türk Müziğini" anımsatmasının iki yolu vardı; Rice'ın belirttiği gibi melodik ve armonik yapılar ya da "Türk" tınıları elde etmek için bazı enstrümanların (çoğunlukla vurmali enstrümanlar) kullanılması. Türk Müziğine eklenen vurmali enstrümanlardan biri - Mehter müziğinde üçgen olmadığı düşünülürse- şaşırtıcı bir biçimde çelik üçgeni. Çelik üçgenin sesi, büyük ihtimalle Avrupa kökenli "jingling johnny" nin sesine benziyordu [30]. "Türk Müziği renklerini" anımsattığı düşünülerek ara sıra eklenen bir diğer enstrüman da pikola flüttü.

Ama Türk Müziği tınlarını en iyi hissettirebilen en önemli çalgılar vurmali çalgılardı. Bas davul, yan davul, ziller, üçgen ve tef gibi enstrümanlar Türk müziği ile o kadar güçlü bir şekilde ilişkilendiriliyordu ki, batı müziğinde kullanımları

doğrudan "Türk rengi" anlamına geliyordu. Yavaş yavaş bu ilişkilendirme, bir müzikal topluluğa sadece "askeri" bir tını vermek anlamına gelecek kadar genişledi. Bunun olası sebebi, aşağıda açıklanan, askeri müzikteki gelişmelerdi. Ancak bu enstrümanlar, Beethoven Atina Harabeleri (Die von Athen), Savaş Senfonisi ve Dokuzuncu Senfoni'nin finalinde olduğu gibi, eserlerinin özellikle oryantal ve askeri sahnelerinde kullanmasına rağmen, 18.yy'ın başında bestecilerin kullandığı standart enstrümanlar arasına girdiler [32].

Bestecinin belli bir parçada ne ölçüde alaturkayı ve/ya da Türk Müziğini kullandığı, onun (bestecinin) gerçek mehter müziğini dinlemiş olup olmadığına ve bestecinin kişisel tercihlerinin yanı sıra, dinleyicilerin gerçek Türk Müziği öğelerini ne kadar fark edebileceğine bağlıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Mozart'ın gerçek mehter müziğini duymuş olduğu olasıdır. Beethoven'ın gerçek mehter müziğini duyup duymadığı sorusu henüz yanıt bulmamıştır ve belki de bulamayacaktır [33]. Aynı şey Türk modasına kapılan diğer bestecilerin çoğu için de söylenebilir. Lully gerçek mehter müziğini duyma fırsatını elde etmiş olabilir ancak sadece tarihsel ve coğrafi koşullardan ötürü Viyanalı dinleyicilerin Türk olan şeyler konusunda Fransız dinleyicilerden daha fazla bilgiye sahip oldukları [34], dolayısıyla da alaturka stilini daha iyi anladıkları söylenebilir. O dönemde pek çok besteci eserlerine sadece Türk Müziği vurmali çalgılarını eklemekle yetinmiştir. Diğer durumlarda ise "egzotik¹⁴" olmak adına uygulanan müzikal tekniklerin gerçek Türk Müziği ile uzaktan yakından bir ilgisi olmamıştır. Dönemin bestecilerinden, yalnızca Mozart'ın müziğinin yüzeysel olmaktan daha derin Mehter müziği özellikleri içerdiği görülmektedir [35], ki o bile mehter müziğini eserlerine sürekli (tutarlı) biçimde dâhil etmemiştir.

Matthew Head'in açıkladığı gibi, Mozart'ın Türk tarzındaki eserlerinin büyük çoğunluğu Viyana için ve bestecinin yaşamındaki başlıca 3 (üç) olayla ilintili olarak bestelenmiştir. Bunlar; Salzburg'dan Viyana'ya taşınması, 1783 yılında ikinci Viyana

¹⁴ Egzotik (Yun.): Birçok sanat dalında olduğu gibi, müzikte de yer alan dış ülkeler ya da kültürlerle ilgili konu, tip, renk özellikler (Say,2002:174).

kuşatmasının yüzüncü yıl kutlamaları ve 1788-1789 yıllarında Osmanlılara karşı Avusturya-Rusya savaşıdır [36]. Bestecinin en bilinen alaturka eserleri; beşinci keman konçertosu (K, 219, 1775), Saraydan kız kaçırma (the singspiel Die Entführung aus der Serail K. 384, 1781) ve La majör piyano sonatı Rondo Alla Turca'dır (K 331, 1781-83).

Beşinci Keman Konçertosunun (K219) final bölümü, Türk ve Macar Çingene stillerinin bir karışımıdır [37]. Bu bölümün çerçevesi, hem önce hem de sonra, oldukça incelikli batı Avrupa menüeti tarzındadır. Mozart'ın oryantalizm görüşü üzerindeki anlayış farklılıkları, ya da muhtemelen sadece müzikal tercihlerindeki farklılıklar nedeniyle, farklı yorumcuların bu bölümü duyuları farklıdır. Örneğin Matthew Head bizim tercih ettiğimiz anlamda "egzotik minör"ün drama ve heyecanının yanında fiziksel olarak zayıf menüet duyar [38]. Daniel Hertz ise düzen, ılımlılık ve uygunluğun egzotik olanı yenişini, egzotik olanı zaferle fethedişini duyar [39].

Mehter karakteristikleri, Saraydan Kız Kaçırmanın (Die Entführung'un) uvertüründe; giriş ve kapanış nakaratlarında rahatlıkla bulunabilir. Finalde, yüksek ses aralığı ve melodi enstrümanlarının tınısı, ağır davullar, ziller ve üçgenin yoğun kullanımı ve koronun hep birlikte ünison söylemesi güçlü bir Türk etkisini düşündürmektedir. Bölümler uzun notalarla başlamakta, noktalı ritimler kullanılmakta ve Rice'ın da bahsettiği gibi, uzun tekrarlar ritornello¹⁵ amacıyla kullanılmaktadır [40]. Ancak, sunum, La majör piyano sonatında olduğu gibi otantik değildir ve sonatın telaşlı temposu koronun sesini biraz parodikleştirmektedir. Rice'ın da belirttiği uzun notalarla başlayan bölümde tüm özellikler mevcuttur. Bu tercihlerin bilinçli olduğu varsayılmalıdır ki Mozart da "Yeniçeri Korosu; canlı, kısa ve Viyanalıları memnun etmek için yazılmış olarak tanımlanabilir" demiştir [41].

¹⁵ Ritornello birbirine karşıt öğeler içeren farklı bölümlerin dönüşümlü olarak seslendirilmesiyle oluşan tekrar bölümüdür.

Türk Müziği öğeleri Mozart'ın başka eserlerinde de görülür. Örneğin; "Agnus Dei"

(the Mass in C K.3.37) [42], Les hommes pieusement'in piyano varyasyonları (K 455), klavye için La minör sonatı (K 310), Sol majör sonatı (K 283) ve diğer birkaç eserde belli belirsiz olarak Türk Müziği öğeleri görülür. Ancak bu diğer eserlerdeki Türk müziği tarzında pasajlar ya kısadır ya da tamamlanmamıştır [43].

Mozart ve onun dönemindeki diğer bestecilerdeki bu müzikal olgu hakkındaki tartışmaların çoğu bu durumun sosyal anlamı ya da uygunluğu merkezinde olmaktadır; bazıları ise her türlü "doğulu" olmayı küçümseme üzerinden, barbar, doğulu "öteki" karşısında; uygar, Avrupalı "biz"i tanımlama üzerine odaklanmaktadır [44].

Head'in belirttiği gibi: "İmparatorluk çağı boyunca geçen süre içinde zaman süzgecinden geçen Mozart'a 20 yüzyıl perspektifinden bakıldığında, onun parodik temsilleri tepeden bakan ya da aşağılayıcı olarak algılanmaktadır. Bu algının nedeni alaturka'nın temel batı formu ve tonalitesinden ayrılmadan Osmanlı müziğini temsil etmesidir. Farklılık gösteren özellikler ise önceden var olan Avrupa müziği çerçevesindeki detaylara indirgenmiştir. Türk müziği süslemeler üzerinden değil süsleme olarak temsil edilmiştir. Günümüzün çok-kültürlü, post-koloniya (postsömürgecilik, sömürgecilik sonrası) ve tarihsel olarak aykırı karakterlerin ses bulduğu döneminin penceresinden bakıldığında Mozart'ın stratejisi Avrupa-merkezciliğini temsil etmektedir " [45].

Tabii ki bu bestecilerin çabalarının günümüz standartlarına göre değerlendirilmesi kabul edilemeyecek düzeyde yüzeysel olacaktır ve özgün olmayacaktır. Ancak 18.yy Viyana modasının günümüz toplumsal değerleri ışığında eleştirilmesi adil midir? Bu bestecilerin o dönemin ve aydınlanma döneminin değerleriyle yargılanması daha mantıklı olacaktır. Bu değerler sekülerizm, dini hoşgörü, kültürel farklılıklara karşı açık olma, mantık ve rasyonaliteye yüksek

saygıyı içinde barındırmaktadır [46]. Ve aslında bu değerler, o dönemin "doğu"ya olan bu ilgisinde olduğu kadar, "doğu"yu barbar olarak tanımlama ihtiyacını karşılamak için de önemli bir rol oynamış olabilir. Örneğin Head, Rameu'nun Les Indes galentes eserindeki 4 sahneyi (Türk kaçırma planı, Peru'daki İnkaların Güneş'e tapmaları, İran çiçek festivali ve Amerikan yerlilerinin barış çubuğu törenleri) bir çeşit "18 yy National Geographic" olarak tanımlamaktadır [47].

Saraydan Kız Kaçırma (Die Entführung) eserindeki konu göz önüne alındığında, Mozart'ın Türkleri barbar olarak tasvir ettiği iddiası özellikle mantıksız görünmektedir. Mozart'ın, Osman'ın intikamcılığındaki barbarlığının ve öfkesini kontrol etmemesinin altını çizmek için kasıtlı olarak "Türklüğü" kullandığı doğrudur [48], ancak paşa, Belmonte'nin babasının sapkın davrandığı açığa çıktığında, alışılmamış bir yardım ve merhamet göstermektedir. Burada "biz" ve "öteki" arasındaki en önemli kopma (kırılma) doğu ve batıdan daha çok, köle ve soylular arasında görülmektedir. Nitekim, bir yazar, Mozart'ın, Türk soylusunun davranışlarıyla üstü kapalı bir biçimde pek de soylu olmayan Avrupa soylularının alışkanlıklarını eleştirdiğini söylemiştir [49] (kızım sana söylüyorum gelinim sen anla). Bu "soylu vahşi" teması dönemin operalarında tutarlı bir şekilde görülmektedir. Bu, aslında gelişmiş bir medeniyet olan Osmanlı Türkiyesinin hiç de doğru bir temsili değildir. Ancak o dönemde bilginin doğruluğuna, deneyimin gerçekliğine ve özgünlüğüne bizim dönemimizdeki kadar değer verilmemekte olduğu görülmektedir.

On sekizinci yüzyıl biterken, Türk topluluklarının diplomatik durumun bir sonucu olarak, Avrupa'ya ziyaretleri daha az yaygındı ve bu nedenle batıda orijinal "Türk" müziğini dinleme fırsatı azalmaktaydı. Rice, 1824'e geldiğinde Viyana' da mehter takımının kalmadığının yüksek bir olasılık olduğunu söylemektedir [50] ve 1826'da mehterhane Sultan II. Mahmut tarafından tamamen kapatılmıştır. Zayıflayan Türk "tehdidi" ile birlikte oryantalizmin büyüleyiciliğini kaybetmiş olması muhtemeldir. Ama aynı zamanda dinleyici ve besteciler "gerçek şeyi" görmedikçe,

alaturkanın "Türklüğü" tasvir etme yeteneğini kaybedeceği de açıktır. Bu noktada, "jigling Johnny" nin varlığı sadece "Türklük" anlamına gelmek için yeterli olmayacak, diğer müzikal eserler de o şekilde anlaşılmayacaktır. Yine de Batı müziği üzerinde bir süre daha kalıcı bir etkisi olduğu iddia edilebilir.

4. Bando Müziği: Daha Kalıcı Olan Etki

Daha önce de belirtildiği gibi, sesin yüksekliği ve gürültüsü, savaş alanı müziğinde birinci derecede öneme sahiptir; bu işlevsellik çok sayıda vurmali çalgı ile desteklenmiş unison çalınan yüksek ses tınısına sahip üflemeli çalgılar ile oldukça iyi doldurulmuştur. 1453'te Türklerin İstanbul'u fethi sırasında "mehterin sesi, askerleri savaşa çağırmak için çalınan şehir çanlarının sesini bastırmıştır" [51]. Savaş sırasında, tarafların sancaklarının durumu (sancakla yapılan işaretler) askerlere savaşın nasıl gittiği hakkında bilgi vermesi açısından en önemli araçtı, ancak o kargaşada sancak her asker tarafından görülmeyebilirdi. Osmanlı savaşlarında, mehter müzisyenleri bir yarım daire ya da tam daire etrafında toplanırlardı ve onlar çaldıkları sürece, duyabilen herkes Türk savaş sancağının güvende olduğunu varsayabilirdi.

Moral açısından (her iki taraf üzerinde) bunun etkisi, özellikle de müzik çok yüksekse, tahmin edilebilir ve bu gelenek Batı Avrupa ordularında hala görülmektedir. Polonya ordusu Batı Avrupa'da "Türk stili" askeri bando oluşturan ilk ordu olarak bilinmektedir ve çok geçmeden Avusturyalılar, Ruslar, Almanlar ve Fransızlar da onları takip etmişlerdir. 1770'lere gelindiğinde "Türk" askeri bandoları Batı Avrupa genelinde yaygındı. On sekizinci yüzyıl sonlarına gelindiğinde, Türk vurmali çalgıları standart Avrupa askeri müziğinin bir parçası haline gelmişti. 1796 yılında Viyana'da yayınlanan rapora göre, askeri müzik, iki geniş kategoriden oluşmaktaydı: alan müziği (işaretler ve hareketler) ve Türk Müziği [52]. Bu etki Fransa'da, bando müziğinin tarihinde genel olarak önemli hale gelmiştir. Çünkü

Fransız Devrimi döneminde açık havada, halk için askeri tarz topluluklarla yapılan gösteriler oldukça popüler hale gelmiştir. Bu tür "halkı-eğit" topluluğunda tipik olarak: 10 flüt, 30 klarnet, 18 fagot, 4 trompet, 2 tuba, 2 buccins [görelî trombon, eski Romalıların kullandığı nefesli bir çalgı], 12 korno, 3 trombon, 8 ¹⁶serpents, 10 yan, bas, ve orkestra davulcuları, cymbalists ve çelik üçgen "[5.3] bulunmaktaydı. Her ne kadar vurmali bölümü hala açıkça Türk olsa da, orkestranın geri kalanı çağdaş bir batı orkestrasına benzemeye başlamıştır. Hatta, Fransa'da bu gelişme, daha sonraları çağdaş üflemeli bandosu (ABD'deki lise orkestraları gibi) halini alan orkestraların gerek işlev, gerek büyüklük, gerekse repertuar anlamında doğuşu olarak kabul edilmektedir [54].

Batılı askeri kuvvetlerin bu özel mehter stilinde bandoları benimsemeden önce de bandoları vardı. Aslında, batıda düzenli askeri bandoların başlangıcında daha erken bir Osmanlı etkisi olduğu muhtemeldir. Fransa bu eski dalgaya öncülük etmiştir; XIV Louis tarafından oluşturulan bu obua bandoları, Batı Avrupa'da düzenli olarak oluşturulmuş, bilinen en eski askeri müzik topluluklarıdır [55]. Bazı askeri müzik tarihçileri herhangi bir Türk etkisinden bahsetseler bile sadece Türk müziği vurmalilarından bahsederek, görmezden gelmekte ısrarlı görünmektedirler ve bu obua topluluklarının daha önceki zamanlardaki askeri düdük/ geleneksel gaydadan evrilmiş olduğunu söylemektedirler. Ancak, XIV Louis'in Türk elçileri ağırladığı ve Lully'den hem mehter etkisi müzik elementleri, hem de Türk enstrümanlarını içerecek Türk temalı bir opera istemesinden hareketle [56], -diğer tarihçilerde olduğu gibi- bu obua topluluklarının mehter takımındaki zurnadan kısmen etkilenmiş olabileceği mantıklı gibi görünmektedir. Görünüşe göre, Avrupa'da vurmali çalgılar dışında, zurnanın Batı Avrupalılar üzerinde güçlü etkisi, tını olarak Avrupa'da en yakın akrabası olan obua üzerinde olmuştur. Zurnanın bu etkisi, özellikle askeri kullanımda, trompetin tınısından daha tanıdık olduğu için ya da trompet zurna gibi

¹⁶ Serpent (Fr.): Rönesans sonlarında Fransa'da icat edilen bir üflemeli çalgı. 2 metre dolayında olan borusu, kullanım kolaylığı bakımından kavislerden oluşturulmuştur. 18.yy'a kadar askeri müzikte kullanılmıştır (Say, 2002: 475).

sürekli çalınmadığı için olabilir [57]. Bir Türk kaynakta peşrev ya da semainin trompet ile çalınmayacağı belirtilmektedir. Trompet yalnızca dem tutabilir [58]. Modern pistonlu trompetten önceki dönemi tartıştıgımızdan, bu enstrümanın zurnaya göre melodik fonksiyonunun sınırlı olduğunu varsayabiliriz ve trompet ile dem tutmak klasik dönem senfonilerindeki tipik trompet bölümlerini akla getirmektedir.

1665'e gelindiğinde "mousquetaires"lerin (askeri birlik) her birinde 3 obua ve 5 davul vardı "Gardes du corps"larda (bir başka askeri birlik) basın curtall (obua ailesinden çift dilli üflemeli bir çalgı) tarafından çalındığı dört sesli armoni çalan obua toplulukları vardı. İngiltere de dahil olmak üzere diğer ordular, kendi obua bandolarını kurdular. Almanya'da bandocular için genel bir terim olan Hautboist (Fransızcada obua çalanlar için kullanılır) kullanılıyordu [59].

En erken Osmanlı etkisinden Önce, Batı Avrupa'da askeri müzik iki ayrı ve oldukça basit geleneği kapsamış şekilde görünüyordu. Trompet ve davullar tarafından verilen işaretler ve yürürken düdük ya da gayda ile çalınan basit marşlar [60]. Ancak, bu en eski gelenek bile görünüşe göre doğudan etkilenmiştir. Haçlı seferleri Osmanlı İmparatorluğu öncesindeydi ancak seferlerin bir kısmı Selçuklu Türklerinin kontrolünde olan Anadolu'ya (günümüz Türkiye) karşı yapılmıştı. Bir Haçlı savaş müziğini "Saracens"ler(Haçlılar'ın Müslümanlara verdikleri ad) olağanüstü bir dizi "trompet, zurna (clarions), korno, boru, davul ve zillerden oluşan korkunç gürültülü ve yaygara koparan bir müzik olarak tanımlamaktadır.¹⁷ Bu mehter benzeri topluluklar, erken dönem Avrupa askeri müziğini etkilemiştir [61]. Özellikle küçük yan davulun kullanımı yaygındı (Ortaçağ Avrupa'sında genellikle dümbelek (tabour) olarak adlandırılan çalgı).

¹⁷Avrupalı gezginlerin birçoğu mehter sazlarını çok gürültülü, mehter icrasını da ahenksiz bulduklarını yazmışlardır. Aksoy'a (2003) göre gezginlerin çoğu herhangi bir şekilde dinleme fırsatı buldukları musikiyi daha yakından tanımak için uğraşmamış, sokaklarda dinledikleri musikiye dayanarak genel yargılara varmışlardır. Lady Mary Montagu bunu 18. yy başlarında şöyle eleştirmiştir "Herhalde okumuşsunuzdur. Türklerin musikisi kulak tırmalayıcı diye yazarlar. Nasıl ki bir yabancı Londra sokaklarında dolaşan çalgıcıların musikisini dinleyip de İngiliz musikisi hakkında bir fikir edinemezse, onlarınki de aynıdır"(Aksoy, 2003: 48).

Peki, geç 18.yy Avrupasındaki bir ordu, "Türk" bandosundan tam olarak ne anlamaktaydı? Başlangıçta anlaşılan kavram, doğrudan sözlük anlamıydı. 1720 yılında Polonya, sultandan bütün olarak bir Türk bandosu aldı [62]. Daha sora, bandolarda zencileri görevlendirmek ve onlara tuhaf "oryantal" kostümler giydirmek yaygınlaştı. Bu, kısmen ortalama bir Avrupalının, zencilerin ve Türklerin egzotiklikleri arasında bir fark görmemesindendi (dönemin kayıtlarında Türkler "koyu" ya da "siyah" olarak tanımlanırdı). Ancak, belirtilmelidir ki Türk müziği moda olmadan önce bile, orduların trompet ve vurmaları için zencileri kullanmaları gelenekleşmişti [63]. En azından İngiltere'de 1840'lara kadar askeri bandolarda zencilerin görevlendirilmesi yaygındı [64]. Frapan kostümler giyen bu bandoların üyelerinin, bagetleri havaya atmak ya da döndürmek gibi göze cazip gelen "gösteriler" sunmaları beklenirdi. Fakat bandoların, ordular tarafından birbiri ardına bu kadar şevkle benimsenmelerinin ana nedeni, belirli bir ritimle uygun adım yürümek, verimliliği artırmak için ritim sağlamak ve askerlerinin moralini artırmak içindi [65]. Hatta Türk müziği, bandodaki "um-pah" betimlemesinin kaynağı olarak referans gösterilirdi. "Um" ağır, "pah" hafif ritimleri (Türk müziğinde "düm-tek") tanımlamak için kullanılırdı ve davulda, müzik tarafından tanımlanan ritim, farklı büyüklükteki bagetler kullanılarak çalınırdı [66].

Bu "taklit "Türk" bandoları", başlangıçta büyük oranda vurmaları çalgılardan oluşuyordu, ama yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi Fransa'da, topluluklar kısa sürede gelişerek şu anki modern geleneğe oldukça benzedi ve topluluklara çok sayıda batı üflemeli çalgıları eklendi. Bu topluluklar diğer çeşitli bando, dans ve popüler bando geleneklerini etkilediler. Türkiye'ye yaptığı bir gezi sırasında modern jazz müzisyeni Dave Brubeck "Blue Rondo a la Turk" u besteledi. Otantik bir Türk aksak ölçüsü ile, Mozart'ın ünlü "rondo alla turcasını" andıran melodisi ve bir bas davul ile zillerden oluşan geleneksel jazz davul takımı tarafından desteklenen bu parça, batı müziği üzerindeki belli belirsiz etkisi üzerine belki kendi ideal yorumuydu.

5. Seçilen Diskografi

Bu makale için seçilen bazı kayıtlar:

Mehter Müziği (Türkiye: Müzikal Yolculuk : Geleneksel Şarkılar, Danslar ve Ritüeller, Nonesuch Recois Exploreı Selisinin bir parçası olan EZGİ Records, 1975). Rice'ın listelediği karakteristik özellikler için dinleme parçaları, zurnanın homofonik dokusuna ve güçlü tınısına, güçlü ikili ölçüler ve temel vuruşu yüksek davul bölerek çalarken her bir vuruşta ziller ile bas davulun yaptığı artikülâsyonlara dikkat çekmektedir. Ton, batılılara minör gibi duyulur ancak tonda fark edilir kaymalar yoktur. Rice'ın değindiği gibi başlangıç ritminde verilen üç güçlü nota, noktalı ritimlerin kullanılışı oldukça belirgindir.

Genç Osman Yeniçeri Marşı (Türkiye: Traditional Songs and Music collected & edited by Wolf Dietrich, Lyrichord Discs Inc.). Bu eser Rice'ın değindiği "başlangıç ritmi" ile başlamaz ama noktalı ritim özelliği gösterir. Zurnadaki melodi (beklenen kalıp ve dokular ile) hızlı süslemeler ile adım adım ilerler. Yine ton, minör gibi duyulur, tonda belirgin bir değişim yoktur. Bu iki parça da kısa tekrarlardan oluşmuştur ve belki de bu yüzden modülasyon için yeterince uzun değildir.

Ludvvig van Beethoven. Re Minör 9 Senfoni, op 125 Ode to Freedom: (Bernstein in Berlin Deutsche Grammophone, 1990). Finalin "Türk Marşı" bölümü, Türk Müziği vurmali çalgılarını ve melodinin noktalı ritim varyasyonlarını sergilemektedir. Trompet ve pikolanın tınları öndedir. Yürüyüşün başlangıcını anons eden tekrarlanan ünison nota, Rice'ın "başlangıç ritmi"nin bir varyasyonu olabilir ya da trompet çağrısı ifade ediyor olabilir. Ancak melodi ve armoni majör tonda kalır ve geleneksel Batı müziği tarzında armonize edilmiştir.

Dave, Brubeck "Blue Rondo a la Turk" Dave Brubeck Quaitet: (The Great Concerts. CBS Records Inc., 1968). Bu caz parçasının en çok dikkat çeken özelliği, başlangıç bölümündeki 9/8'lik (Geleneksel Türk Ritim kalıbı 2 + 2 + 2 + 3) ve

doğaçlama bölümlerdeki normal 4/4'lük Türk Amerikan jazz swing ritmidir. Melodi Mozart'ın yakın bir taklidi değildir, yalnızca onu andırır. Sıralama göze çarpıcıdır ama bu aynı zamanda cazın standart bir özelliğidir.

Joseph Haydn 100 numaralı sol majör "ordu" senfonisi (Haydn: Symphonies Nos. 94 & 100 London Philharmonic Orchestra. The Decca Record Company Limited, 1984). Bazı bölümlerin 2. ve 4. ölçülerine ve her ölçünün sonuna üçgen, zil ve bas davul eklenmiştir.

Jean-Baptiste Lully La Ceremonie des Turcs from Le Bourgeois Gentilhomme (Lully - Moliere: les Comedies-Ballets, Marc Minkowski. EATO-Disques, 1988.) Bir bas davul ve def eserin başında renk vermektedir. Ama diğer müzikal unsurlar, hep bir ağızdan ve bağırarak söylenen ve (kulağıma) son derece parodik gelen bazı koro parçalarının dışında, herhangi bir egzotik betimleme özelliği göstermez. Eserin ortasında (ve sonlarına doğru döner) oldukça ilgi çekici bir bölüm vardır. Burada tekrar "egzotik" vurmaları eklenir, noktalı ritimler belirtilir ve karmaşık bir seri senkop aksak ölçüleri andırır.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Concerto No. 5 in A Majör, K 219 (Mozart: Die 5 Violinkonzerte U A Perlman/ vviener Phrlharmoniker/Levine, Polydor International, 1983). Eserin sonundaki "Türk" temel bölümü minör tona geçer ve melodi süslenirken, daha büyük aralık atlamalarıyla zıtlık oluşturarak, adım adım bir hareket sergiler. Ritmin, armoninin, tınının veya dokunun nitelikleri bir egzotiklik sergilemez. Şahsen, Head ve Heartz'ın Avrupa müziğine zıt, çok ağır tempolu dans bölümlerine katılmıyorum. Menüete dönüş bana ne zafer, ne düzenin kaosa üstünlüğü, ne de güçten sonra zayıflığa dönüş hissettirir. Ama basitçe "vay, bu çok eğlenceliydi, ama şimdi açılış melodisine dönelim" hissi verir. Mozart'ın tepkileri hakkında herhangi bir çıkarım yapmak için müziğe verdiğim tepkiler çok kişisel görünüyor.

Wolfgang Amadeus Mozart 11 Numaralı La majör sonatı K.331 (Mozart: Sonatas -Vol I, Malcolm Bilson - Fortepiano Hungaroton, 1989). Üçüncü bölüm,

Ala Turca'da büyük bir sıralama sergilenir. Sonat la majör olmasına karşın minör ton göze çarpar ve aniden "hazırlıksız" tona kaydırılır. Batı tonalitesi tamamen terk edilmemiş olmasına rağmen, melodi, batılı dinleyiciler için "tatlandırarak" üçlüler olmaksızın, çoğunlukla tek bir çizgide ya da oktavdadır, ısrarlı bir şekilde ritmik ve aynı zamanda vurmalarının çok kullanıldığı bir müziktir.

Rameau, Jean-Philippe Les Indes Galantes 1 st entree: Le Turc genereux (Rameau -Les Indes Galantes: Les Arts Florissants William Christie Harmonia mundi, 1991) Mutlaka hem eski (ilk kez 1735 simülümüştü) hem de Fransız olduğu için, bu "egzotik" eser doğayı tasvir eden bazı özel etkiler sergiler. Ancak ben özellikle Türk olan bir etki duyamamaktayım. Olası bir istisna, final sahnesinde öne çıkan tambourine olabilir. Ancak, dinleyicilerin bu enstrümanla ilişkilendirebileceği "egzotik" olup, mutlaka Türk olması gerekmeyen çok olasılık vardır.

Kaynakça

Farmer, Henry George.. Military Music Chanticleer Press. New York, 1950.

Farmer, Henry George. The Rise and Development of Military Music Books for Libraries Press. Freeport, N.Y , 1912 (1970 reprint).

Goldman, Richard Franko The Concert Band Rinehart & Company, Inc., N Y - Toronto, 1946.

Goldman, Richard Franko The Wind Band: Its Literature and Technique Allyn and Bacon, Inc. Boston, 1961

Goodwin, Jason Lords of the Horizons: A History of the Ottoman Empire. Picador. New York, 1998

Head, Matthew Orientalism, Masquerade, and Mozart's Turkish Music. Royal Music Association London, 2000.

Heartz, Daniel Haydn, Mozart, and the Viennese School: 1740-1780 W W Norton & Company, Inc New York and London, 1995

Mehterhane: The Military Band of the Turkish Army. Anonymous Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu istanbul, 1971 (?)

Reinhard, Ursula "Turkey: An Overview" Garland Encyclopedia of World Music and Dance Volume 6: The Middle East Editors Virginia Danielson, Scott Marcus, and Dwight Reynolds Routledge New York, 2002 p. 759-777

Rice, Eric "Representations pf Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824" Journal of Musicological Research, 19 (1999). p 41-88

Wright, Al G , and Stanley Nevvcomb Bands of the World The Instrumentalist Co. Evanston, IL 1970

Dipnot

1. Head, Matthew. Orientalism, Masquerade, and Mozart's Turkish Music. (Royal Music Association.

London, 2000), p. 57

2.Rice, Eric. _Representations pf Janissary Music (Mehter) as Musical Exoticism in Western Compositions, 1670-1824_. (Journal of Musicological Research, 19 (1999)), p. 3.

3. Wright, op.cit. p. 31

4. Meterhane: The Military Band of the Turkish Army. Anonymous. (Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu. Istanbul, 1971), p.30

5. Meterhane, op.cit. p. 25

6. Rice, op.cit. p. 46

7. Meterhane, op.cit. p. 32

8. Ibid, p. 25

9. Rice, op.cit. p. 49
10. Meterhane, op.cit. p. 34
11. Rice, op.cit. p. 47
12. Meterhane, op.cit. p. 31
13. Reinhard, Ursula. *_Turkey: An Overview_*. (Garland Encyclopedia of World Music and Dance Volume 6: The Middle East. Routledge. New York, 2002), p. 767
14. Meterhane, op.cit. p. 25
15. Wright, op. cit. p. 31.
16. Rice, op.cit. p. 54
17. Meterhane, op.cit. p. 32
18. Rice, op.cit. p. 54
19. Ibid, p. 46
20. Ibid, p. 52
21. Hertz, Hertz, Daniel. *Haydn, Mozart, and the Viennese School: 1740-1780*. W. Norton & Company, Inc. New York and London, 1995.p. 628
22. Rice, op.cit. p. 51
23. Ibid, p. 51
24. Ibid, p. 52
25. Head, op.cit. p. 49

26. Goodwin, Jason. *Lords of the Horizons: A History of the Ottoman Empire*. Picador. New York, 1998), p. 233
27. Ibid, p. 245
28. Head, op.cit. p. 35
29. Reinhard, p. 767
30. Rice, op.cit. p. 75
31. Head, op.cit. p. 57
32. Rice, op.cit. p. 75
33. Ibid, p. 80
34. Ibid, p. 63
35. Ibid, p. 70
36. Head, op.cit. p. 50
37. Ibid, p. 11
38. Ibid, p. 12.
39. Hertz, op.cit. p. 628
40. Rice, op.cit. p. 72
41. Ibid, p. 74
42. Hertz, op.cit. p. 669
43. Head, op.cit. p. 50
44. Rice, op.cit. p. 2

45. Head, op.cit. p. 27

46. Ibid, p. 20

47. Ibid, p. 45

48. Ibid, p. 3

49. Hertz, op.cit. p. 628

50. Rice, op.cit. p. 80

51. Ibid, p. 48

52. Head, op.cit. p. 57

53. Farmer, Henry George. *Military Music*. (Chanticleer Press. New York, 1950), p. 37

54. Goldman, Richard Franko. *The Concert Band*. (Rinehart & Company, Inc., N.Y. _ Toronto, 1946), p.20

55. Ibid, p. 23

56. Rice, op.cit. p. 62

57. Ibid, p. 48

58. Meterhane, op.cit. p. 33

59. Farmer, *Military Music*, p. 20

60. Goldman, Richard Franko. *The Concert Band*, p. 22

61. Farmer, Henry George. *The Rise and Development of Military Music*. (Books for Libraries Press. Freeport, N.Y., 1912), p. 12

62. Farmer, Military Music, p. 35

63. Ibid, p. 36

64. Farmer, Henry George. The Rise and Development of Military Music, p. 73

65. Ibid, p. 71

66. Rice, op.cit. p. 49

Çeviren Kaynakça

Aksoy, B. (2003), Avrupalı Gezgincilerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Boztaş, F. (2009), Tabl ve Alem Mehterleri Teşkilatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

Eren,M.(1959). Mehter Tarihi ve Marşları, Gün Matbaası, İstanbul.

Erendil,M .(1992),Dünden Bugüne Mehter, Genel Kurmay Başkanlığı Yayınları, Ankara.

Gökçen, İ.(2008),Türk Musikisine Katkılar Seçmeler/Külliyat, Ürün Yayınları, Ankara.

Göher, F. (2011), İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.

Sanal, H. (1964), Mehter Musikisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

Say, A. (1995), Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.

Tuğlacı, P.(1986). Mehterhane'den Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul.

Tezbaşar,A.(1975). Mehter Tarihi, Teşkilatı ve Marşları, İstanbul.

Uslu, R.(2010). Selçuklu Topraklarında Müzik, Konya İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını, Konya.

Uzunçarşılı, H. (1988), Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı, TTK Basımevi , Ankara.

Vural, T. (2013), Türklerde Askeri Müzik Geleneği Tuğ, Nevbet, Mehter, Çizgi Yayınları, Konya.

Yahya Kaçar, G. (2002). Ud Metodu, Yurt Renkleri Yayınları, Ankara.



RAST MÜZİKOLJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0009>

OSMANLI'NIN GAYRİMÜSLİM MÜSİKÎ CEMİYETLERİ

Dr. Erhan Özden

Marmara Üniversitesi, Türkiye
erhan.ozden@marmara.edu.tr

ÖZET

Osmanlı'nın son döneminde özellikle kilise ve havra gibi mabedlerin çevresinde kurulmuş pek çok gayrimüslim müsikî cemiyeti bulunmaktadır. Bu cemiyetler milli müsikîlerini cemaatlerine daha rahat ve özgür bir ortamda öğretebilmek için kurulmuşlardır. İdare heyeti ve hocaları genellikle kilise görevlilerinden ya da cemaat içindeki ehil musikişinaslardan oluşmaktadır. Başlangıçta amaçları sadece müzik eğitimi olan bu dernek ve cemiyetler savaş yıllarında gizli örgütlenme faaliyetlerine girişmişlerdir. Özellikle Yunan ve Bulgar devletinin propagandaları için çalışan pek çok dernek ve cemiyet Milli Mücadele yıllarının ardından kapılarını kapatmak zorunda kalmışlardır. Elimizde bulunan belgeler ışığında aşağıda adı geçen cemiyetlere dair bilgiler verdiğimiz bu makale ileride yapılacak çalışmalar için bir başlangıç niteliği taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müsikî Cemiyeti, Kilise, Dahiliye Nezareti, Cemiyet Azası.

ABSTRACT

There are a lot of non-muslim musical society that is built around temples such as especially churches and synagogues in the last period of the Ottoman Empire. These societies were established to teach their national music to the congregations in a more comfortable and free environment. The board of directors and teachers consist of usually beables or the competent musikişinas in congregation. These associations and societies that initially their only objective is music education ,have launched a secret organization activities during the war years. Many associations an societies that work for the Greek and Bulgarian state's propaganda have had to close its doors after years of national struggle. This article that we provide informations about societies mentioned below in the light of the documents we have is a start for future studies.

Keywords: Music societies, Church, Internal Affairs, Society Member.

GİRİŞ

Osmanlı Devleti çeşitli etnik ve dini kimliğe sahip birçok milleti bünyesinde barındırmış bir devlettir. Ermeni, Rum, Boşnak, Gürcü, Kürt, Laz ve Çerkez gibi milletlerin yanı sıra Hristiyan, Yahudi ve İslam Dininin inanç esaslarına göre yaşayan pek çok halk, uzun asırlar boyunca bir arada yaşamışlardır. Osmanlı sınırlarında yaşamış olan gayri müslim vatandaşlar “azınlık” olarak adlandırılmaktadırlar. Ancak bu ifadeden azınlıkların düşük sınıfa mensup bir kitle olduğunu düşünmemek gerekir. Azınlıklar Müslüman halk karşısında hiç bir zaman ikinci sınıf vatandaş olarak görülmemiştir. Bilakis askerlik görevinden muhaf tutulmuş her türlü dini hakları korunmuş, can ve mal güvenlikleri teminat altına

almıştır. Bu kaideler İslam Dininin gayri müslim azınlıklara karşı belirlediği kurallar dahilinde gerçekleşmiştir.¹

Dini inançlarını rahat bir şekilde yaşayan Osmanlı azınlıkları her türlü sosyal ve kültürel haklardan da faydalanmışlardır. Yaşadıkları yerlerde kilise, havra ve sinagog gibi mabetlere sahip olmuşlardır. Başta İstanbul olmak üzere günümüze kadar ulaşan bu mabetlerin bazıları hala ibadete açıktır. Avrupa ve diğer Dünya ülkeleriyle kıyaslanmayacak olan bu durum Osmanlı hukuk sisteminin getirmiş olduğu bir sonuçtur. Özellikle Sultan Abdülaziz Han döneminde (1861-1876) gayrimüslim vatandaşların sosyokültürel hayatında belirgin bir değişim görülmektedir. Islahat Fermanı ile azınlık haklarına getirilen yeni düzenlemeler, Osmanlı'ya bağlı gayrimüslim vatandaşların her türden dernek ve cemiyet kurarak örgütlenmelerini kolaylaştırmıştır.² 21. Yüzyılda Avrupa'nın pek çok ülkesinde yaşayan Müslüman halklar ibadetlerini hala “kültür merkezi” ya da “dernek” adı altında açabildikleri ibadethanelerde yapabilmektedirler. Zira Avrupa ve Amerika'nın birçok yerinde cami açmak ya da minare yapmak yasaktır. On beşinci asırda Osmanlı idaresindeki şehirlerin hemen hepsinde kilise ve havra gibi mabetlerin bulunduğunu düşünecek olursak günümüz modern dünyasının bu konudaki demokrasi anlayışının seviyesini görürüz. Şüphesiz büyük dünya savaşları ve diğer politik hesaplaşmalar ülkelerin birbirlerine karşı gösterdikleri hoşgörü ve güveni etkilemektedir. Bu gibi konular özellikle dini temayülleri şekillendirmektedir.

Maârif evrakı içindeki Türk Mûsikîsi cemiyetlerine ait çok az vesika bulunmaktadır. Buna karşın azınlık cemiyet kayıtları daha fazladır. Osmanlı'da azınlık dernek ve cemiyetleri sıkı bir şekilde takip edilmekteydi. Özellikle

¹ Zeki Salih Zengin, II. Abdülhamit Döneminde Yabancı ve Azınlık Mekteplerinin Faaliyetleri, *Belleten*, T.T Kurumu Yayınları, Ankara 2007, c. LXXI, sy. 261, s. 613.

² Abdülaziz döneminde Osmanlı toplumunun müzik hayatı için bkz; Hikmet Toker, *Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayında Müsikî*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012.

Abdülhamid döneminde uygulanan disiplinli devlet yönetim anlayışı, azınlık ve yabancılara ait okul, mabet ve cemiyetleri denetim altında tutmakta idi. Bundan dolayı azınlık cemiyetleri yapılan her faaliyeti, tüzük ve diğer programlarını İçişleri Bakanlığı'na bildirmek zorundaydı. Bunun yanı sıra tedrisat kayıtları Maârif vekâletince kontrol edildiğinden gerek Dâhiliye Nezareti gerekse Maârif Nezareti evrakı içinde azınlık cemiyetlerine ait belgeleri bulmak mümkündür.

İtalyano Mûsikî Cemiyeti

İstanbul'da azınlıklara ait pek çok cemiyet ve dernek açılmıştır. Bahsedeceğimiz ilk mûsikî cemiyeti Beyoğlu Caddeyi Kebir'deki (İstiklâl Caddesi) cemiyettir. Latin sokağında Sosyete Operası denilen yerde faaliyet yapan bu cemiyetin adı "İtalyano Mûsikî Cemiyeti"dir. Derneğin çalışmaları Şapkacı Baltazar adındaki kişinin idaresinde başlamıştır. Dahiliye Nezareti'ne gönderilen istida da mûsikî aletlerine iki lira ücret verildiğini ayrıca çalışmaların opera binasında yapılacağı belirtilmektedir. Cemiyet için toplanan paraların nerelere harcandığına dair raporlar bunun gibi birçok belgede bulunmaktadır. Cemiyetin faaliyetine yönelik istidanın üzerindeki tarih 1896'dır.³ Belgede ayrıca Almanlara ait bir cemiyetin de faaliyette olduğunu öğrenmekteyiz. Fakat bu cemiyete ilişkin herhangi bir bilgi verilmemiştir.

Fazilet Mûsikî Cemiyeti

Başka bir azınlık cemiyeti Rumlar tarafından Rumeli Siroz'da açılan Fazilet Mûsikî Cemiyeti'dir. Bu cemiyetin yönetiminde Doktor Vasilaki ve Kostaki adındaki kişiler bulunmaktadır. Belgenin tarihi 1909'dur. Cemiyete ait ayrıntılı bir tâlimatname vardır. Tâlimatnamede gençlere yönelik bir eğitimin verildiği, çalışmaların yapılması için bir kıraathanenin tutulduğu ayrıca Avrupa mûsikîsinin sadası ve enstrümanları ile icra yapıldığı bilgileri yer almaktadır. Cemiyetin kurulma aşamasında kaleme alınan tâlimatname dönemin mûsikî atmosferi açısından önemli

³ BOA, DH. MKT, 126/11.

bilgiler vermektedir. Tâlimatnamenin mühim gördüğümüz kısımlarını maddeler halinde aktarıyoruz:

1. Madde: Cemiyete kaydolun her Ortodoks Hristiyan aza bir defaya mahsus olmak üzere 6 kuruş ödeyecektir. Ödeme yapmayanların isimleri defterden silinecektir (azalar için).
2. Ders ahenk ve düzenini bozan talebeler cemiyetten çıkartılacak ve hiç bir şikayet hakları bulunmayacaktır.
3. Azadan biri cemiyet kurallarını ihlal ederse hemen 5 kuruş ceza ödeyecektir.
4. Cemiyetin adabına mugayyir şarkılar söyleyen olursa uzaklaştırma cezası alacaktır.
5. Cemiyetin aidatı en az bir en çok üç Osmanlı lirası arasında değişir.
6. Cemiyet idaresi bir başkan, bir katip, bir sandık emini ve dört azadan oluşur.
7. Bu heyet on beş günde bir toplantı yapabileceği gibi en az iki azanın talebi doğrultusunda da toplanabilir. Ayrıca iki ayda bir meclis müzakereleri gerçekleşir.

Toplam otuz yedi maddeden oluşan nizamnamede genel olarak cemiyetin sevk ve idaresinden bahsedilmekte ayrıca dernekte uyulacak kurallar ayrıntılı olarak anlatılmaktadır. Mûsikî ile ilgili olarak sadece bir madde karşımıza çıkmaktadır. O da yukarıda ifade edildiği gibi adaba mugayyir şarkıların okunmasına yöneliktir. Nizamnamede cemiyete kayıtlı azanın listesi de verilmektedir. Bazılarının isimleri aşağıdaki gibidir.

Petros Papaz Tirosiki	Hristos Yerirez	Yorgi Yanko
Kostaniyos Hibayrasi	Yuanni Gereyanidas	Hristo Ködorasi
Yuanni Cakirasi	Dimitri Sektasi	Dimitri Somarasi

Nikola Kasyakona	Vasili Nasko	Yorgi Kondorasi
Kostazi Kodora	Piraki Papa Kostaniniye	Kostokor Frankri

Fazilet Mûsikî Cemiyeti Azaları.

Bu vesikada Ahot ve Evangelisyon isimli Rum mûsikî cemiyetlerinden de bahsedilmektedir. Ancak ayrıntılı bilgi yoktur.⁴

Çamlıca Rum Mûsikî Cemiyeti

Rumlara ait başka bir mûsikî cemiyetinin Çamlıca'da faaliyette olduğunu görüyoruz. Çamlıca Rum mahallesinde açılan cemiyetin reisliğini Emanuel (Lirkosi ?) yapmaktadır. Dahiliye nezaretinin ruhsatı ile açılmış olan cemiyetin teftişinin maârif nezareti tarafından yapıldığı belirtilmektedir. Bu cemiyete ait bir de tâlimatname bulunmaktadır. Tıpkı Fazilet Mûsikî cemiyetinde olduğu gibi dernekle ilgili birçok ayrıntı tâlimatnamede belirtilmiştir. Cemiyetin idare heyeti ve muallimleri Çamlıca'daki Rum Mektebi'nden karşılanmaktadır. Aslında belgedeki isimlere baktığımızda cemiyetin Rum Mektebi'ne bağlı olarak açılmış bir mûsikî okulu olduğunu görüyoruz. Buna göre:

- 1) Cemiyetin Reisi: Rum Mektebi Müdürü Emanuel Lirkosi Efendi
- 2) İkinci Reisi: Çamlıca Sandık Emni Karagülmez Efendi
- 3) Sandık Emni: Çamlıca İdâdî Mektebi Talebesinden Dimitri (Margariti ?)Efendi
- 4) Kâtip: Çamlıca Rum Mektebi muallimlerinden Kosda Efendi
- 5) Birinci Aza: Çamlıca İdâdî Mektebi muallimlerinden Aleko Petro Pavlo Efendi
- 6) İkinci Aza: Çamlıca İdâdî Mektebi talebesinden Zafri Tödosyo Efendi

⁴ BOA, TFR. 1.A, 8/38.

7) Üçüncü Aza: Çamlıca İdâdî Mektebi talebesinden Sotiri Vasiliyadi Efendi'dir.

Çamlıca Rum Mûsikî Cemiyetinin bir de arması bulunmaktadır. Ortasında lir sazına ait figürün bulunduğu armaya 1910 tarihi işlenmiştir. Bu cemiyete ait nizamnamede Fazilet Mûsikî Cemiyeti nizamnamesinde olduğu gibi mali konular ağırlıktadır. Masraf ve ihtiyaçlar belli başlıklarda detaylandırılmıştır. Muallim, araç-gereç, cemiyet binası ve ders salonlarının ihtiyaçları ayrıntılı olarak verilmektedir. Fazilet mûsikî cemiyetinin nizamnamesine benzeyen bu nizamname 56 maddeden oluşmaktadır. Başlıca maddeleri şunlardır:

- 1) Cemiyet için toplanan aidatlar cemiyet binası, muallim maaşları, salon tertibatı ve cemiyetin diğer ihtiyaçları için harcanacaktır.
- 2) Azalar cemiyete haftada iki kuruş ücret öder.
- 3) Cemiyet heyeti yedi kişiden oluşur.
- 4) Derslere devam etmeyen talebelerin kaydı kesin olarak silinir.
- 5) Cemiyete ait bir bayrak ve üzerinde kemancı resmi olan mühür bulunmaktadır.

Belgedeki bir ibare oldukça ilgi çekicidir. Buna göre Dersaadet'te açılan cemiyetler Dâhiliye Nezaretine taşradakiler ise buldukları vilayetin en büyük mülki amirine bağlı olarak icrayı faaliyet yapacaklardır.⁵

Fener Rum Mûsikî Cemiyeti

Bunlardan başka Fener'de bir Rum mûsikî cemiyeti kurulmasına yönelik Maârif Nezareti'ne müracaat yapılmıştır. Ancak yapılan tahkikat sonucunda cemiyetin açılmasına ruhsat verilmediği görülüyor.⁶ Farklı bir belgede ise aynı cemiyetin faaliyette olduğundan bahsedilmektedir. Mûsikî Cemiyeti Rum kilisesinin himayesinde eğitim vermektedir. Reisi ise kilise papazı Devilo'dur (دويلو). Bir süre

⁵ BOA, DH. EUM-KDL, 12/46.

⁶ BOA, DH. MKT, 1716/103.

sonra öldüğünden bahsedilen papaz Devilo için bir anma toplantısı düzenlenmiştir. Belgede cemiyetle ilgili bazı haberlerin Galata'da bulunan bir Rum gazetesinde çıktığına dair bilgide bulunmaktadır. İlk belgede cemiyete ruhsat verilmediği görülmektedir. Papa Devilo'nun Yunan elçiliğine müracaatından sonra cemiyete ruhsat verilmiştir. Bunun muhtemel sebebi Osmanlı'nın son dönemlerinde ülkede görülen Yunan faaliyetleridir. Zira her iki belgede de Yunan sefaretinin cemiyet içerisindeki etkinliğine vurgu yapılmaktadır. Belgenin tarihi 1891'dir.⁷

Ayvalık Mûsikî Cemiyeti

Ayvalık'ta mûsikî tâlimi yapmak üzere iki cemiyet açılmıştır. Bu cemiyetler kaymakam sabık Muharrem Bey'in izni alındıktan sonra Dahiliye Nezareti'yle yapılan yazışmaların ardından eğitime başlamışlardır. Nezaret celilesi öncelikli olarak cemiyetin aza ve yönetiminin yazılı olduğu esami defterini ve ders programını istemiştir. Cemiyetler kasabada kiralanan evlerde icrayı faaliyet yapmaktadırlar. Daha fazla bilgiye rastlayamadığımız bu cemiyetler de azınlık cemaatlerine bağlı cemiyetlerdendir. Belgelerde isim verilmemiştir. Vesikanın tarihi 1897'dir.⁸ Bunlarla ilgili başka bir vesikayla karşılaşmadık. Diğer cemiyet kayıtlarında da görüldüğü gibi ders programları için Maârif Nezareti'nin ruhsat ve diğer resmi işlemler için Dahiliye Nezareti'nin onayı gerekmektedir. Dersaadet dışında açılan cemiyetler buldukları yerdeki mülki amirin izniyle açılırlar da son karar mercii Dahiliye ve Maârif Nezaretleridir.

İzmir Filarmoni Cemiyeti

İzmir'de bulunan Filarmoni mûsikî cemiyetinin Ayvalık'ta bir konser verme arzusunda olduğu ancak yapılan tahkikat sonucunda cemiyet elemanlarına güven duyulmadığı için buna izin verilmemiştir. İzmir civarında çeşitli yerlerde icrayı

⁷

BOA, DH. MKT, 1697/45.

⁸

BOA, BEO. 644/48294, 617/ 46258.

faaliyette bulunan cemiyet yirmi altı Hristiyan üyeden oluşan bir ekiple aynı zamanda Aydın'a da gitmek istemiştir. Belgenin tarihi 1886'dır.⁹

Atina Mûsikî Cemiyeti

Bir diğer belgede Atina mûsikî cemiyetinden bahsedilmektedir. Cemiyetin Selanik'te bir konser verdiği ve bunu Yunan sefaretinin izni ile gerçekleştirdikleri belirtilmiştir. Konserin ardından Sırp, Yunan ve Bulgar cemiyetlerinin İstanbul'da konser verme girişimleri olmuştur. Bu isteklerin yumuşak bir lisanla geri çevrileceği ifade edilmektedir.¹⁰

Yukarıda adı geçen cemiyetlere dair başka bir bilgiye rastlayamadık. Osmanlı'nın son dönemlerinde dernek ve cemiyetler üzerinden yapılan siyasi faaliyetler cemiyet sayısını olumsuz yönde etkilemiştir. Kurulan bir kaç mûsikî cemiyetinde de görülen bu siyasi hareketler eğitimdeki devamlılığı sağlayamamıştır. Özellikle cemiyetlerin elçiliklerle olan aşırı münasebetleri Dahiliye nezaretini dernek ve cemiyet kanunlarında çok sıkı bir politika izlemek zorunda bırakmıştır. Bu durum aslında günümüze kadar sürmüştür. Bir derneğin kurulması için gerekli olan evrak ve müeyyideler çok yoğun bir prosedüre bağlı olarak uygulanagelmıştır. 2007 yılından sonra düzenlenen dernek ve cemiyetler kanunu daha esnek bir yapı kazanmıştır.

SONUÇ

Osmanlı Maârifî'ne bağlı gayrimüslim mûsikî cemiyetlerinin işleyişi tıpkı Türk cemiyetlerinde olduğu gibi vakıf merkezli yürütülmektedir. Bu dernekleri Türk derneklerinden ayıran en önemli özellik dini otorite ile yönetiliyor olmalarıdır. Osmanlı mûsikî cemiyetleri ise tamamen gönüllülük esasına dayalı olarak mûsikîşinaslar tarafından yürütülmektedir. Azınlık cemiyetlerin dernek yönetimi ve azaları din görevlilerinden ve cemaat içinden seçilmektedir. Kilise otoritesinin hakim

⁹ BOA, BEO. 598/44785.

¹⁰ BOA, A. MTZ, 2/26.

olduğu bu derneklerde sıkı bir disiplin uygulanmaktadır. Müsîkî faaliyetleri ile ilgili belgelere baktığımızda repertuarın daha çok dini eserlerden oluştuğunu görmekteyiz. Ayinler için kilise ilahileri ve bazı klasik eserler öğretilmekte ve cemaat içinde bulunan yetenekli gençler müsîkîye yönlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Kütükoğlu, Mübahat S. *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik)*, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 1994.

Ortaylı, İlber. «II. Abdülhamid Devrinde Taşra Bürokrasisinde Gayrimüslimler.» *Sultân II. Abdülhamid ve Devri Semineri*. İstanbul: İstanbul Üniv. Edebiyat Fakültesi Basımevi, 1994. 165.

Toker, Hikmet. *Sultan Abdülaziz Dönemi'nde Osmanlı Sarayında Müsîkî*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul 2012.

Zengin, Zeki Salih. «II. Abdülhamid Dönemi'nde Yabancı ve Azınlık Mekteplerinin Faaliyetleri.» *Bellekten (T.T Kurumu Yayınları) LXXI*, no.(261), Ankara 2007, 613-652.

ARŞİV BELGELERİ

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Dahiliye Nezareti, Mektubi Kalemi, 126/11.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Rumeli Müfettişliği Sadaret ve Başkitabet Evrakı, 8/38.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Emniyet-i Umumiye Kısım-ı Adli Kalemi, 12/46.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Dahiliye Nezareti, Mektubi Kalemi, 1697/45.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Dahiliye Nezareti, Mektubi Kalemi, 1716/103.

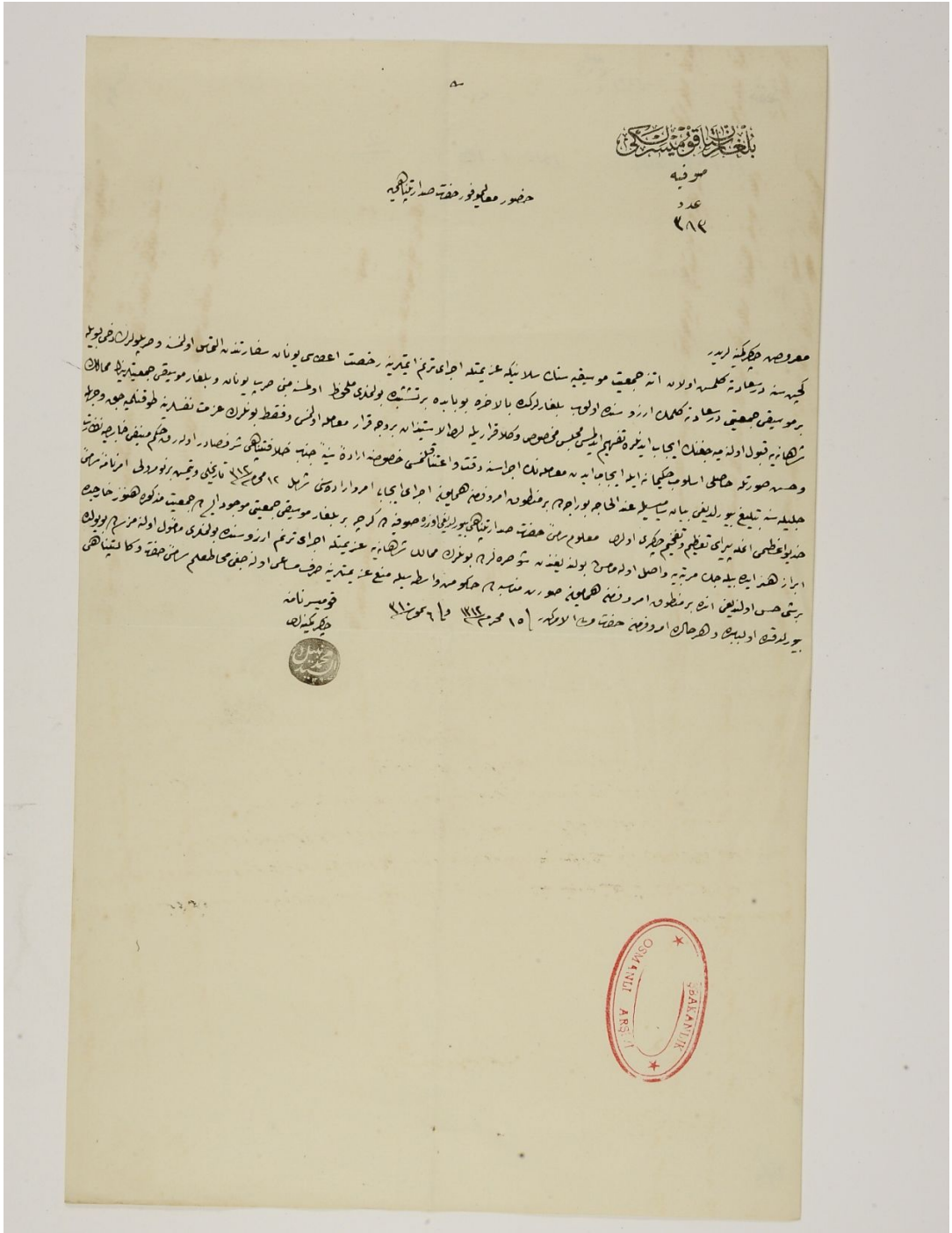
Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Dahiliye Nezareti, Mektubi Kalemi, 1697/45.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi. Dahiliye Nezareti, Mektubi Kalemi, 1716/103.

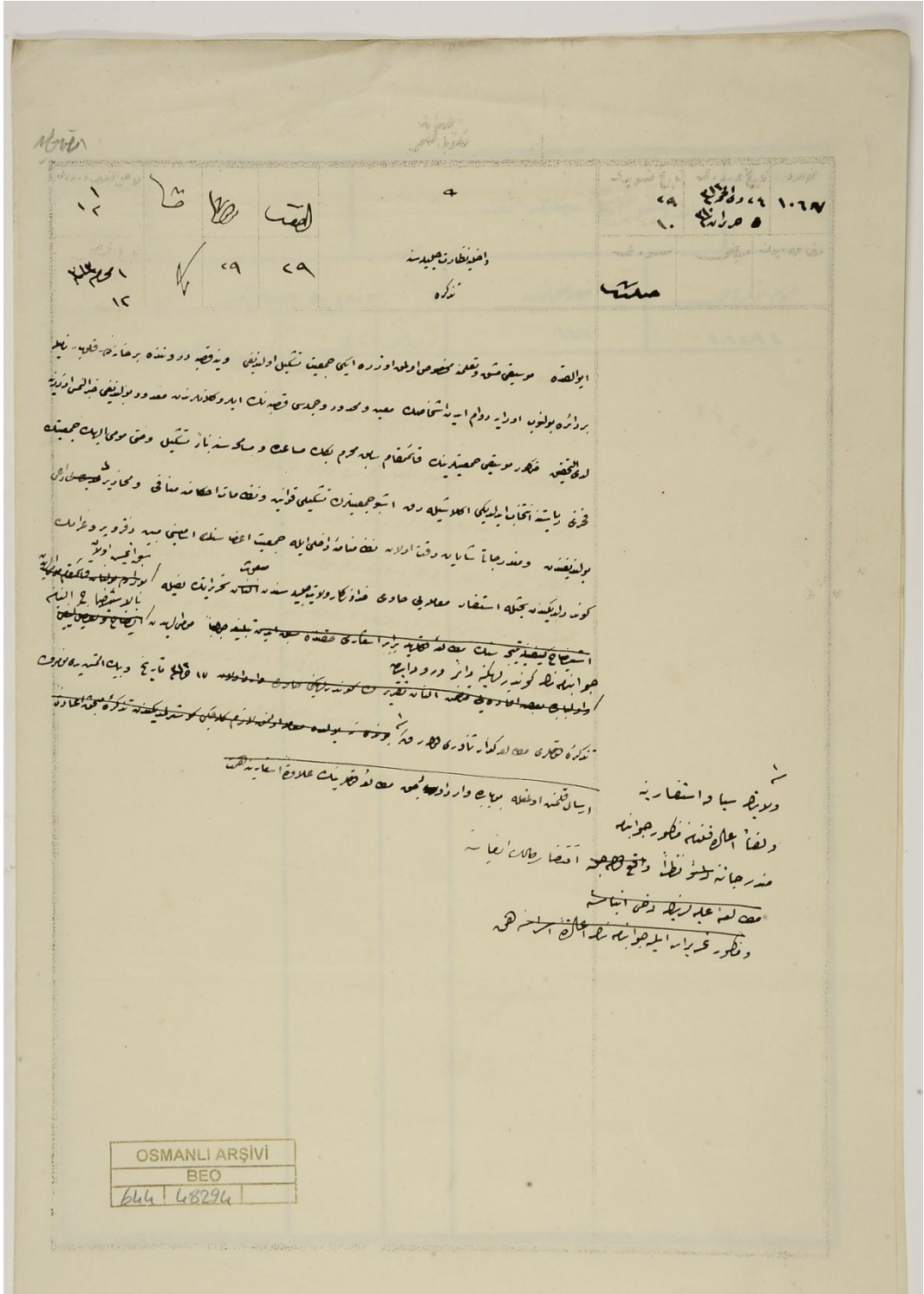
Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Bâb-ı Âli Evrak Odası, 598/44785.

Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Sadaret Eyalet-i Mümtaze, 2/26.

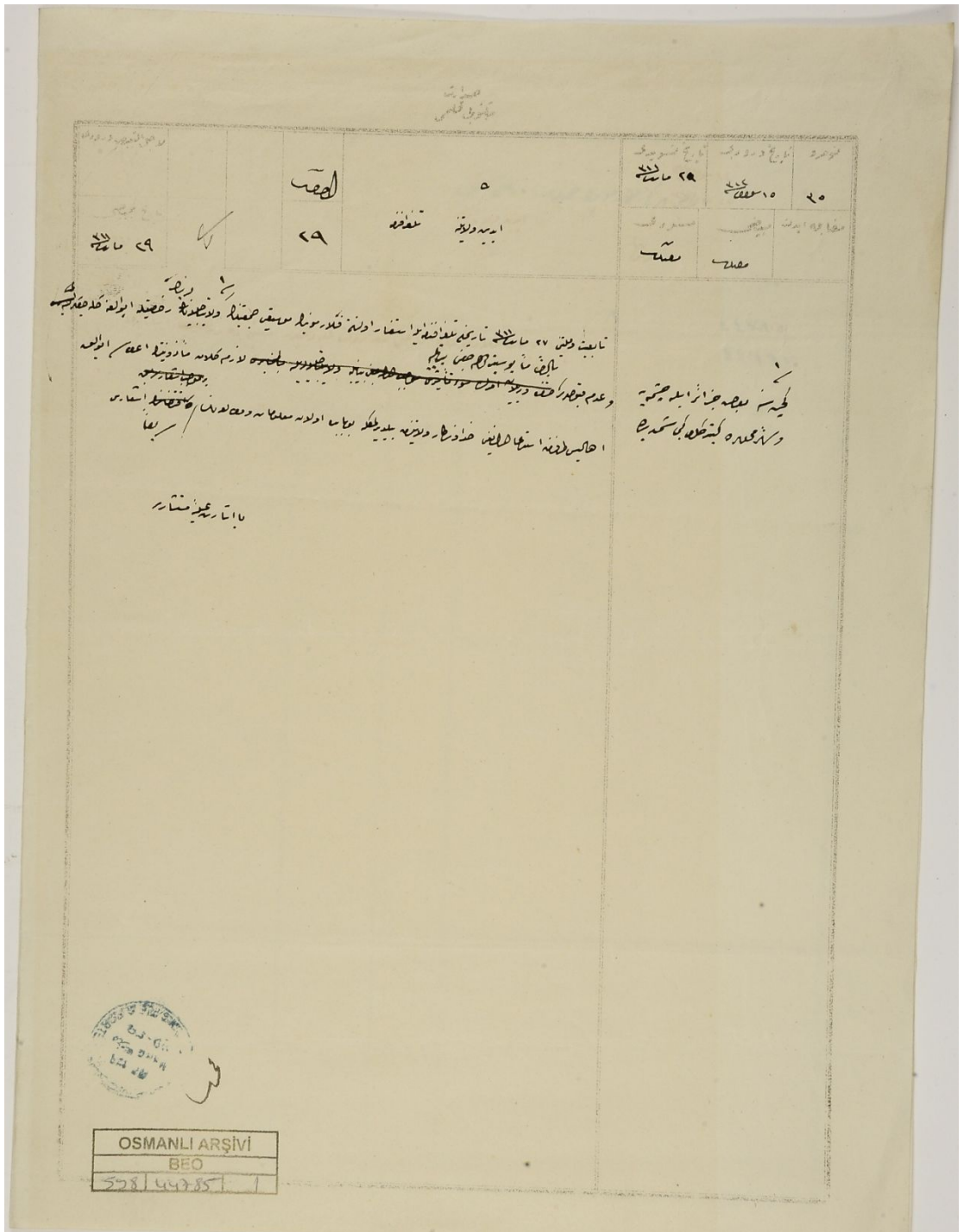
EKLER



Atina Mûsikî Cemiyeti'nin Selanik'te Vereceği Konserle İlgili Belge



Ayvalık'ta Kurulan Mûsikî Cemiyetlerine Dair Bir Vesika



Filarmoni Mûsikî Cemiyetiyle İlgili Bir Vesika

**RAST MUSICOLOGY JOURNAL**

International Musicology Journal

www.rastmd.com

Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0010>

**FEMALE REPRESENTATIVES OF TRADITIONAL FOLK INSTRUMENTS
(SAZ): IN THE REPRESENTATION OF *SİPSİLİ*, *UYGUNCAKLI DÜDÜK*,
DELBEK and *BAĞLAMA***

Assistant Prof. Dr. Sevilay Çınar

Gazi University, Turkish Music State Conservatory
Turkey
sevilaycinar@gmail.com

ABSTRACT

Folk instruments, which play an important role in the production and transfer of music, are cultural products that sometimes give voice to non-expressible feelings, save time for remembering the lyrics, increase the joy by adding to the sound, and sometimes maintain the rituals and serves as a means of communication. The materials they are made from, their shape and sound, they bear the traces of society and they are also the most important indicator of character of music. As ancient as humanity in terms of existence, they are the proof of cultural values of humanity with their rich variety. Besides the variety of our traditional folk instruments that take on the primary task in continuation of musical tradition, they have representatives too. Such representatives sometimes take the name of the traditional art which they produce and sometimes they are called by the name of the folk instrument they play; they show themselves by various names and qualities such as minstrel, bard,

tambourine (*tef/def*) player, tabor (*deblek/delbek*) player, reed (*sipsili*) player, *uyguncak* player

The representatives, who contribute to the creation and maintenance of traditional music in company with the traditional folk instruments, represent their instruments by remaining loyal to their cultural identities as well as their social roles. The places where they produce music with such traditional instruments ranges depending on mentioned indicative elements in indoor-outdoor verbal cultural environments such as village wedding, henna night, farewell ceremonies for soldiers, city/town festivals, culture houses, places of worship, high pastures, nomad camping sites, etc. In this point, when we look at the adventure of our traditional folk instruments, we see that women take over the role of representative and even though they create special expression styles in terms of music and lyrics during this adventure, they do not have a room for themselves under such roof.

In this context, considering the fact that although female representatives of traditional folk instruments have moved to big cities or their local characteristics have somehow changed even though they continue living in their hometowns, they are a part of this tradition with their current characteristics and productions styles; we want to keep such musical soul alive, which has existed in all periods and will continue to exist, to make artistic identities of female representatives visible and to accompany to their existence stories. Data obtained via field records have been analyzed within the contexts of expression styles of female representatives of traditional folk music in the 21st century, their playing techniques, creation process of their musical products, transfer methods, the function of music in the lives of such female representatives and reflection of their female identities into music.

Keywords: Female/women, folk instrument (*saz*), representation, production, production environment, musical identity.

GELENEKSEL SAZLARIN KADIN TEMSİLCİLERİ: SİPSİLİ, UYGUNCAKLI DÜDÜK, DELBEK ve BAĞLAMA TEMSİLLERİNDE

ÖZET

Müziğin üretilmesinde, aktarılmasında, temsilinde önemli rolü olan sazlar; kimi zaman söze dökülemeyen duyguları dile getiren, sözleri hatırlamak için zaman kazandıran, sese ses katarak coşkuyu artıran; kimi zaman da ritüelleri yürüten, sosyal iletişime aracılık eden kültürel ürünlerdir. Meydana geldiği malzemesiyle, aldığı biçimiyle, verdiği sesiyle yaşadığı toplumun izlerini taşıyan sazlar, müziğin karakterinin de önemli belirleyicisidir. Varoluşuyla insanlık tarihi kadar eski, zengin çeşitleriyle insanlığın kültürel değerlerinin kanıtıdır. Müzik geleneğinin sürdürülmesinde birincil görevi üstlenen geleneksel sazlarımızın çeşitliliği kadar temsilcileri de bulunmaktadır. Bu temsilciler, kimi zaman içinde buldukları geleneksel sanatın adını aldıkları gibi kimi zaman çaldıkları sazın adıyla anılır, âşık, saz şairi, tefçi/defçi, delbekçi/deblekçi, sipsici, uyguncakçılar...gibi çeşitli isim ve niteliklerle karşımıza çıkarlar.

Geleneksel müziğin oluşumuna ve sürekliliğine geleneksel sazları eşliğinde katkıda bulunan temsilciler, sazlarını, kültürel kimliklerinin yanı sıra toplumsal rollerine bağlı olarak da temsil ederler. Geleneksel sazlarını icrâ ettikleri ortamları da, köy düğünleri, kına geceleri, asker uğurlamaları, il/ilçe şenlikleri, kültür evleri, ibadethaneler, yaylalar, obalar... gibi açık-kapalı sözlü kültür ortamlarında sözünü ettiğimiz belirleyici unsurlara bağlı olarak değişkenlik gösterir. Bu noktada, geleneksel sazlarımızın izlediği serüvenine baktığımızda kadının da temsilci rolü üstlendiğine, bu serüven içerisinde sazında-sözünde kendine özgü anlatım biçimi yakaladığına tanık olsak da bu çatı altında kendisine ait bir odasının olmadığını görürüz.

Bu bağlamda, geleneksel sazların kadın temsilcileri her ne kadar b y k şehirlere taşınmışsa ya da doğup büyüdüğü yöresinde yaşamaya devam ettiği halde yerel özelliklerinin bir kısmı her ne kadar değişime uğramış olsa da bugünkü özellikleri ve icrâ biçimiyle devam eden geleneğin bir paręası olduğu bilinciyle; her dönemde varolmuş ve devam edecek olan bu müzikal ruhu diri tutmak, kadın temsilcilerin sanatçı kimliklerini görünür kılmak, varoluş öykülerine eşlik etmek istiyoruz. Alan kayıtlarından elde edilen veriler, geleneksel halk müzik geleneğinin 21. yüzyıl kadın temsilcilerinin s yleyiş stilleri, sazlarını icr  teknikleri, müzikal  r nlerinin oluşum süreci, aktarım biğimleri; m ziğin yaşamlarındaki işlevi ve kadın kimliklerinin m ziğe yansımaları bağlamında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kadın, saz, temsil, icr , icr  ortamı, müzikal kimlik.

INTRODUCTION

The scope of this study includes musical data obtained from field records related to female local folk artists of the 21st century representing traditional folk instruments, and musical evaluations made with respect to such data. Within the context of the study, playing techniques of female representatives, their accompanying styles, production process of their musical data, transfer styles, function of music in the lives of women and reflection of their female identity into the music have been analyzed in terms of traditional folk instrument representation. In this point, the role of women in society will be highlighted by supportive sources such as *Gender and Music*, Margaret Sarkissian, in terms of gender theory; at the same time, the article of Timothy Rice titled *Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography* will be taken as reference in order to exemplify the role of women in other societies with a comparative approach.

The folk instruments detected in the field of study will be mentioned at that point. Besides observation and personal interviews carried out with relation to the

structure, form and identity of traditional folk instruments represented by women, information will be provided in line with written sources such as *Folk Musical Instruments of Turkey*, Laurence Picken, *Türk Nefesli (Ötkü) Çalgıları*, M. Ragıp Gazimihal, *Tekelinin Dilinden Telinden*, Abdurrahman Ekinci. The objectives of the study include determination of female representatives who produce verbal cultural products in line with the social environment and by means of their own styles and tones and who exist with their transfer identity as well as productive identity; determination of musical expressions peculiar to women in production samples and establishing the identity of women and female style via such data and raising awareness by making female representatives of verbal culture visible in the light of such determination.

Traditional Folk Instruments Represented by Women and Production Environments

Most of the women representing traditional music play a traditional folk instrument depending on the cultural environment in which they have grown up in line with their need for a folk instrument; and they also use daily stuff such as bowl, spoon, jug, etc. to function as instruments. The traditional folk instruments they play include percussion instruments such as *tef/def*, *delbek/deblek*, *kaşık* (spoon) which are considered suitable for women due to their social identities in the cultural environment they live in; in many societies, wind instruments such as *sipsili*, *uyguncaklı düdük* are confronted too; or *bağlama*, the main instrument of male-dominant cultural environments such as minstrel art, is within the group of instruments through which women try to continue the representation and have to struggle within such representation process. The women representing such instruments make them by themselves. Production of *sipsili*, *uyguncaklı düdük*, *delbek/deblek* are carried out by women. The female representative playing *bağlama*

supplies her instrument from *bağlama* manufacturers in the environs. Playing ambiences of traditional folk instruments varies according to the cultural environment they live in and differences in playing styles. For instance; the female representative in countryside play her *uyguncaklı dūdük* while herding animals; another female representative bearing authentic styles of local music forms play her *delbek, sipsili* in entertainment occasions for women in henna nights and weddings; on the other hand, the female representative living in the city center play her *bağlama* in association events or festivals or religious rituals in line with her faith depending on the cultural environment she lives in. In this context, traditional folk instruments and production environments have to be explained in detail.

Sipsili

Included in the group of wind instruments, this is among the primary instruments of Teke region in which we carried out the study. Frequently called as “*sipsi*” in the region, *Sipsili*¹ is made “spears” (*kargı*) of hard reed species with 0.5 cm thickness growing in wetlands, which are not affected from moisture. Such spears are cut at a length of 4-5 cm and a horizontal cut is created and on such cut a latch, bead is lifted up; its surface is chipped and made ready for playing (Ekinci, 2010: 527). In study of Picken such instrument is classified in double-beating reed of bark class such as *sipsi, zipçi, zipçi, zipçik, cukcuk*. Turkmen also mention about instruments in the same form as *sipsi*. Picken, stating that the most confronted and valid material is willow branch, explains the identity of this instrument within the world of children and dwells upon the ceremonial character of it. (Picken, 1975: 350). This instrument, represented by Halime Özke in Tavas, Beyağaç, is

¹ Although called as “*sipsi*” by local people, we prefer the name of “*sipsili*” because “*sipsi*” is not special to this instrument. Abdurrahman Ekinci mentions that *sipsi* is a part providing sound for many wind instruments; the part providing sound for wind instruments such as clarion, etc. is *sipsi*, therefore *sipsi* is the part that provides sound in *Sipsili*. Accordingly, as *sipsi* is insufficient to explain this instrument, it is required to call *Sipsili* according to him (Ekinci, 2013, Personal interview).

approximately 17 cm in length and it has 5 holes in upper front side and 1 hole in lower reverse side. The mouthpiece, referred as cylindrical “pipe” and *sipsi* section consisting of holes and producing the vibrating sound, is composed of two parts. In short, Pipe + *Sipsi*=*Sipsili*.

When all holes of *sipsili* are closed, it produces six sounds. A good master can produce more sounds with a perfect *sipsili* and professional playing (Ekinci, <http://golhisarhem.meb.gov.tr>). Called as *sipsi* by its player, *Sipsili* is an instrument recognized by women and mainly played by women, even though it is played by men in the place where Ms. Halime has grown up. It is played not only in entertainment occasions such as bride greeting, farewell of soldiers, henna nights, circumcision ceremonies and other events attended by men and women, but also in outdoor places such as high pastures, hills and nomad camping sites. Played generally alone, it is known that this instrument is accompanied by other instruments such as *bağlama* and *cümbüş*, although not confronted today that much.

Uyguncaklı Düdük

Included in wind instrument groups, this has a place in musical culture of Teke just as *çam düdüğü*, *sipsi* and *çifte*; it is also known as *Uyguncaklı* among people. We have confronted with this instrument in Çatakbağyaka Village of Muğla and observed that it is played by the villages in the environs. Made from spears of hard reed species growing in wetlands, this whistle is composed of double cylindrical pipes, one of which consists of 5 holes and the other is hole-less (*uyguncaklı* pipe). While melody pipe has five holes only in upper front side, the other sound pipe accompanying the melody pipe, in other words the *Uyguncaklı*, has no hole in front or reverse sides. The *Uyguncak* pipe is shorter than the melody pipe; its length reaches to the fifth hole of melody pipe. The difference between them sets up the suitable conditions for polyphonic music. The melody pipe is 38 cm and *Uyguncak* pipe is 30 cm in length; their thickness is 8,5 cm (Ekinci, 2011: 31).

When five holes in the melody pipe are closed, one more sound is produced and the number of sounds increases to six in total. Having a severe and acute sound, the name of this instrument takes its name from the Uyguncak pipe, accompanying the melody pipe, which provides a secondary sound or breath sound. As it can be understood from its name, it accompanies the play in order to harmonize, integrate with the whole and associate². In our study we have witnessed the play of this instrument by Hatice Şahin; even though it is played mainly by men in the environment in which Ms. Hatice grew up, it is an instrument played by women in general. As can be understood from the playing environments such as nomad camping sites, high pastures and hills, it is played in outdoor areas; but it occasionally played in houses too.

Delbek

Made by stretching and nailing goat or kid skin on to rim and, this instrument is called *Deblek* by Şengül Özcan and her friends, whose representation has been witnessed by us. Played in musical culture environment of Teke region, primarily in Fethiye, where we have carried out our study, this instrument is among percussion instruments popular in the region, such as *tef/def*. Player of this instrument is called as *Deblek/Delbek* player; and it is played collectively in entertainment occasions such as bride greeting, farewell of soldiers, circumcision ceremonies and other events attended by men and women.

Bağlama

In our culture, *bağlama* has been the title of medium-sized plectrum after an uncertain period. In works of Evliya Çelebi, such name is not included. Accordingly, we believe that an ancient name at the end of 17th centru was replaced with *bağlama* in folk speech. It must be the original of forsaken *kopuz* (Gazimihal, 1975: 106). In

² For more detailed information, see Ekinci, *Uyguncaklı Dūdük 1-2-3*.

his/her study, Gazimihal, stating that the term *bağlama* has been used by 18th century, explains different forms and tuning system of this instrument in various regions. This instrument, played by Sürmelican Kaya during our study, is described as *bağlama* (short neck)³ and its tuning system, made to release its own sound character and to provide better tone, is also defined as *bağlama* tune (Re -Sol- La). Its sound field is 1,5 musical octave and body length of its short neck *bağlama* is 40/41 cm; neck length is 55 cm. Number of frets is 19 and number of strings from up to down is 7 in 2+2+3 groups. Such measures are the general ones for related instrument unless a special demand is not made. Having a really rich playing environment, this instrument is played in village rooms, village weddings, minstrel cafes, association events, festivals and in studios. Besides environments of entertainment culture, it is played in religious rituals too.

Function of Traditional Instruments of Female Representatives and Styles of Playing Traditional Instruments.

Traditional instruments, having an important place in the social lives of female representatives with its material and moral aspects, functions as an entertainment means in henna nights, weddings, farewell of soldiers, bride greetings; it functions as a communication means in country life, between people or between herds and their owners; it functions as a social means in the establishment of friendships or man-woman relationships; it functions as a unification means in the creation of common identity in the social environment in which different cultures live together; and it functions as a worship propellant in religious ceremonies and

³ Şenel, believing that terms and instruments related to such terms suggested by professional players should be considered again within the present approach, describes instrument names such as short neck [short neck (*bağlama*)], long neck [long neck (*bağlama*)], etc. as terms produces in the recent history, and states that such recent names have been put forwards as a result of consideration of features such as shape, playing styles, tuning systems and different tones and need of expanding the *bağlama* family (Şenel, 2007; 86).

rituals. When tradition representation types of female representatives in current conditions are analyzed, it has been seen how the environments they live in affect their production, what kind of a change has been experienced in terms of tradition representation types and how their playing styles have been affected by the development of traditional playing.

For instance; the female *delbek* players sing popular folk songs and ballads not included in traditional repertoire in order to meet the expectations of the audience in entertainment occasions held among women. On the other hand, in present day on which cultural products rapidly spread via communication organs such as radio and TV, ballads of other regions are added to the local repertoire and such ballads are rendered again. For example, the ballad called *Yeşil  rdek*⁴, compiled in Sivas-Zara, which we have recorded in Tavas, Beyağaç, is originally a slow-played ballad in its own region, while it is played as a dance music played with spoon and rhythm in Beyağaç. Symbolizing the inter-cultural interaction, this ballad can be defined as a song rendered in a female manner in social events held among women. The environment, in which they have grown up, not only forms the playing environments but also affect the playing styles. For instance, it is observed that a female representative, grown up in Alevi-Bektashi culture, prefers melody and rhythm patterns of *sama* and folk poems due to such cultural environment.

At this point, it is required to mention styles of playing traditional instruments by female representatives by considering their life stories.

⁴ TRT (Turkish Radio and Television Corporation) Repertoire No: 2363

Halime Özke (1948), Sipsili: Born in Kapus Village of Denizli, Mrs. Halime has been living in Tavas, Beyağaç since her marriage (1963). She was grown up in a culture in which girls are not sent to school; she started to herd goat at the age of 7. While herding goats, she started



to play *sipsili* which she had seen in the hands of her aunt Güllü Arlık and her elder sister Zühra Tutumlu. She sometimes entertained herself and sometimes made her friends dance with melodies she played. She continued to play her instrument that her father always wanted her to play without any problem in her own house too. Again affected by her aunt and elder sister, she started to make the instrument too; she started to be invited to henna nights and weddings. She sometimes played it alone and sometimes accompanied *baglama* and *cümbüş*. Mrs. Halime, known as the master of this instrument in her region, has also trained many people and transferred her musical memory to talented and willing youngsters (Özke, 2013, Personal Interview).



Hatice Şahin (1939), *Uyguncaklı*

Dūdük: Born and grown up in Muğla Çatakbağyaka, Hatice Şahin has not drifted apart from this culture. She has been playing her *uyguncaklı* since the age of 7 with the animals she herds, by saying “*not to sleep, if we sleep jackal sill eat it*”. Engaged in husbandry and did not go to school until today. Ms. Hatice

used to play not only with her girlfriends but also with boyfriends, although she says “*we escaped when we saw people, we covered when people saw us playing, and we used to play secretly from the boys*”. Such that, when young men heard her playing, they used to cut loose and shot their guns. *Uyguncaklı dūdük*, played by all shepherd women who have talent in music, is an instrument recognized by women and under the domination of women. The men grown up in the region have learned to play this instrument from their grandmothers, aunts or mothers. Successfully making the production of this instrument, Hatice Şahin used to send message via it from the mountains to her parents and to establish friendships (Şahin, 2013, Personal Interview).



Şengül Özcan (1961), *Delbek*: Born and grown up in Fethiye, Günlükbaşı, Şengül Özcan is a primary school graduate and known as *Delbek / Deblek* player in the region, with the name of instrument played by her since 1986. Her mother and aunts also

played this instrument; after divorce, she started to play it in order to lead her life. She has stated that she did not experience any trouble by saying “*at first nobody intervened, I played everywhere I wanted to*”. Played only by women in her culture, *delbek* is generally played collectively. Stating that women coming from different cultures due to migration have played the instrument and the relations have been sounded, Ms. Şengül has proved the uniting aspect of the instrument in the creation of a common identity (Özcan, 2013, Personal Interview).



Sürmelican Kaya (1958), Bağlama:
Living in center of Çorum, Ms. Sürmelican is among the representatives of minstrel music/tradition which is

considered as the important type of folk music. Known as Minstrel (*Âşık*) in the artistic environment she represents, Minstrel Sürmelican met her instrument while growing up and started to play-sing by herself. She uses her instrument, sine qua non in this tradition, in order to accompany the verbal works she produces as common in the tradition. Ms. Sürmelican, grown up Alevi-Bektashi culture, remains loyal to the melody and rhythm patterns of traditional folk music, especially saying genre, while performing her art peculiar to her culture.

Although she did not suffer from troubles when she started performing her art, she could not feed from the production environment of this male-dominant art due to social identity matters during maintenance of her art, she took the support her elder brother, who also performs the same art, and released album and similar works, and played her instrument in religious rituals of her her culture too. She plays her *bağlama* with plectrum using the techniques of “claw” or “tapping”. She does not display characteristics such as “clipping”, “flat”, “whirligig”, “patting”, “stripping”, “shaking”, “scanning”, “hitting”, which are frequently seen in plectrum-played

performances (Şenel, 2007; 85). Sürmelican Kaya uses the performance style called “Âşıklama” frequently used in the tradition, in which all strings are tapped. Moreover, it is observed that she uses a figure called “dream⁵” in the tradition, frequently in finding the song or interim melodies (Kaya, 2010, Personal Interview).



Learning-Improvement-Transfer Processes of Traditional Instruments of Female Representatives.

None of female representatives included in the study has undergone training or mentor system in order to create original sayings. The female representative known as *sipsi* player transfers her original repertoire by playing the local melodies stuck in her musical memory by the *sipsili* instrument she represents; at the same time, she enriches the melody patterns in her memory by performing them with hitting and additional melodies. The female representative playing *uyguncaklı* instrument continues representation of her limited and special repertoire, which she plays by learning and hearing from the immediate vicinity and by individual effort and talent, in its original environment but not frequently as before.

The female representative of *Delbek/Deblek* player performs conventional melodies and saying that she has learned by hearing in verbal culture environments and repeating what she has heard; and she sometimes adds lyrics to the local melodies. The female representative called as “Minstrel (Âşık) unites her instrument together with the already existing patterns in the tradition, but she also continues to transfer her art by producing ad-lib lyrics and melodies and to perform her *bağlama*. Although anonymous melodies are used in her works when the lyrics are considered,

⁵ This performance style, generally confronted in sayings, can be explained with the fact that the performer may not remember the lyrics or if he/she is making improvisation, she/he may try to gain time. Such short melody figures, which become tradition and varied, are called as Dream or Arenleme (Duygulu, 1997: 29).

musical individualism is at the forefront. The most indicative element, explaining such situation in musical samples displaying individual characteristics in terms of lyrics and melody, the pseudonym used at the last verse of her works.

Evaluation of Musical data and Examples of Female Style in Traditional Performance

Musical data recorded in the field are the data included in established culture. Such date, defined by us as Traditional Folk Music, are confronted in three types under the titles of “*vocal performance, instrumental performance, vocal-instrumental performance*”⁶. If classified in terms of subject within literary context: the musical data described as Religious (Wind, Sating, Sama) and Non-Religious (Henna songs, Hohey/Hohay Songs⁷, Bride Greeting Songs) vary depending upon the subjects and performance environments like henna songs, dance songs, unmetered folk songs, bride greeting and saying; the melody patterns vary in accordance with the region of female representatives and melody-rhythm patterns of the culture environments. Musical data are confronted as melody patterns of the region in terms of melody and show that they include the regional characteristics; verbal data include personal originality. Tempo of the musical data they sing or perform, volume degrees, lyrics vary according to personal characteristics and abilities.

In terms of rhythm, besides free rhythm melodies such as unmetered folk songs, the works including different rhythmic features in the beginning, end are among the ones performed by women. Folk instrument songs, performed in rhythmical melodies, display various examples belonging to rich rhythmic pattern of

⁶ This classification has been quatoed from article of Süleyman Şenel titled ““Türk Halk Musikisinde Uzun Hava Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler” (2000, *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 55–81).

⁷ These songs played by local people while ehrding their animals vary under the same name but different melody patterns.

the region. Diafoni musical samples or melodies accompanying the main melody are among the data exemplifying the traditional performance type of the related region. The examples showing the change of musical identities and musical tastes in line with the social environment they live in and mass communication means are among the musical data too. Such situation can be exemplified by the attitude of female minstrel who shortens a five-quatrain poem to make a two-minute ballad. With the effect of mass communication means, ballad samples, which do not belong to the region, have also been confronted, however, it has been seen that such samples are performed with in a new style formed by the local people in terms of melody-rhythm, and they are included in traditional repertoires.

Performances are classified into two groups: individual and collective. The lyrics used in the performances show that they remain loyal to a literary tradition; and musical expressions and melody display a developed musical memory. In vocal performances accompanying to their instruments, a vocalization depending on local characteristics and dialects is observed. At the same time, tearful sayings, high volume vocalization provide variety in terms of vocal performance technique, and they can be described as data exemplifying female style. The musical data include characteristics peculiar to female music in terms of subjects, functions and saying styles. The subjects handled by female representatives, transfers special to female language and musical descriptions have provided a basis for examination of existence of a style peculiar to women; and samples show that female representatives are not deprived of original creativity, by responding the formation of such style.

The female representatives, observed to read the emotions arising during performance in the simplest and sincerest manner, show an aesthetical concern in terms of showily styles while tapping *delbek*, which can be considered as a manner special to women. Besides such manner arising from aesthetic concerns, vocal performances made by female representatives in male-dominant gatherings at low

frequency and below the tone that she can sing and by nearly closing her mouth, it has been observed that they perform with the need of self-control and develop control mechanisms in such occasions, which is another example of performance style peculiar to women that has been formed as a result of social role.

Evaluation of Musical Identities of Female Representatives within the framework of Their Social Roles

The roles, imposed by women-men according to social value judgment, the cultural environment in which we grow up, and means via which we express ourselves in these environments, such as verbal cultural products, affect our social identity as a whole. The music, which is one of the means for expressing our social and cultural roles, plays an important role in the evaluation of musical identities of female representatives. Women, expressing their cultural environments by means of instruments and music they perform, put forward their female identities in artistic occasions in which they represent traditional instruments. Feminine descriptions in musical occasions, feminine attitudes that shape performance techniques and feminine expressions in vocal performances unveil such identity; and performance environments and styles, formed in line with roles imposed for women involuntarily, help us describe their social roles in artistic occasions.

In this context, the consideration, made by Sarkissian in his/her article titled Gender and Music, “*Singer and wailer roles imposed for women can generally be considered as gender behavior, because these are models or role models for their ideal home-centered gender roles*” (Sarkissian, 1997; 337), explains the reason why female representative identity is imposed for female *delbek* players. In other words, *delbek* playing, which does not require a high performance and power, is not preferred by men and representation of this instrument is considered suitable for women, just as instruments like *def/tef, kaşık*.

On the other hand, gender oriented musical behavior is considered as the

instruments played by men but cannot be played by women; the attitude of Maria Stoyanova (Rice, 2003: 169) struggling to play bagpipe (*tulum*) and the attitude of Hatice Şahin, representative of *Uyguncaklı Düdük*, a wing type instrument which are not commonly played by women in Anatolia, constitute a contrast. Even though she represents the female-dominant instrument in her region for years and she has been recognized, Hatice Şahin still concerns about the thoughts of her relatives and it seem she has accepted such situation, which is highly important. Although this example exemplifies different social environments, different cultural data and accordingly different attitudes, female representatives, accepting or rejecting the social identities imposed to them, display the importance of personal perceptions and attitudes and important indicators included in the formation of musical identity.

METHODOLOGY

In our field study, which we have carried out in Muğla, Fethiye, Tavas, Çorum, by using musicology-ethnomusicology research and field study techniques, has been fulfilled in the performance environments we created, rather than their natural environments female representatives perform their art. The data obtained during study have been presented in line with our observations and related written sources

FINDINGS

The female representatives that we have observed during the study are representatives of traditional folk instruments, and they have also produced representation values by means of their identities as music producer, transferor and performer. In this study, identity formation process of female representatives has been considered as an important criterion determining the musical styles of them. The relation established by female representatives with music and their recognition

in traditional arts have been important in terms of forming musical identity. The musical identities of related representatives have displayed differences on the basis of changing “culture environments”.

ANALYSIS

In our study, the music, one of the means of cultural expression, has been analyzed on the basis of its function in women’s lives, how such functions affect the musical identities, lyrics-melody and performance styles.

CONCLUSION

Traditional instruments of female representatives, whose identities have been put forward as music producer, transferor and performer, sometimes take an important role as the main holder of performances, and sometimes show themselves as an integrative element in vocal performances of female representatives. While some female representatives hold their instruments with a professional conscience, some of them play as a natural result of the cultures they live in. Putting the name of their instruments next to their own names is the obvious evidence of their recognition in society and the fact that they are visible. By conveying the original repertoire of the environment they have fed from by means of their traditional instruments they play in indoor-outdoor entertainment events and religious rituals in rural life, they display their transferor identity; and by producing original works based on their personal experiences, they display their producer identity.

Although it has been witness that individual expressions are more explicit in feminine descriptions of verbal elements, their approaches in performing traditional instruments have been the most important data showing their personal uniqueness and feminine styles. Although female representatives of traditional instruments, which contribute to the formation and maintenance of traditional music, grow up in

different regions and under different conditions, it has been observed that validity and similarity of their social roles remain and their feminine position and its results do not change despite all such differences.

The elements, constituting an impediment in the break-ground and adaptation original language to a common female language by female representatives, who change within the context of their musical identities and social roles, are among our determinations. Such elements could not hinder the creation of feminine style performances but have resulted in place limitation and lack of self-confident for some female representatives. However, it is not a single sentence melody performed by female artists who reflect the public values in their lyrics and melodies, who perform such lyrics and melodies by their instruments, who serves as culture transferors between generations. They have been transferring a century-old tradition; by keeping our musical memory alive. In this context, it has been determined that there are many other female representatives to be interviewed in the field. Similar studies should be speeded up with the conscious of recording such values, and such studies should be transferred to “archive pool” or a similar system to be created by related institutions and agencies; and they should be shared with the experts and interested parties.

THANKS

I extend my sincere thanks to Abdurrahman Ekinci, who has guided me in fulfillment of important records composing the main source of my study, and who has accompanied me as a helpfully in this process.

REFERENCES

- Duygulu, M. (1997). *Alevi-Bektaşî Müziğinde Deyişler*. İstanbul, Sistem Ofset.
- Ekinci, A. (2010). *Tekelinin Dilinden Telinden*. Ankara, Burdur İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Ekinci, A. (2011). Uyguncaklı Düdük. *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi*, Y.17, S.59, s.28-31.
- Ekinci, A. (2012). Uyguncaklı Düdük1-2-3. *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi*, Y.18, S.60, s.38-44.
- Ekinci, A. *Müzik Kültürümüzde Teke Yöresi Burdur Sipsilisi (Sipsisi)*, <http://golhisarhem.meb.gov.tr/arastirmalar/sibsi.htm>
- Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Laurence, P. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. New York Toronto, Oxford University Press.
- Rice, T. (2003). Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. USA: University of Illinois Press. <http://www.jstor.org/stable/3113916>, pp. 151-179.
- Sarkissian, M. (1992). Gender and Music. New York. ed. Myers, H., *An Introduction Ethnomusicology*, W. W. Norton Company & Company, Inc., 337–348,
- Şenel, S. (2007). *Kastamonu'da Âşık Fasılları Türler / Çeşitler / Çeşitlemeler, c. I-II*. Kastamonu, Kastamonu Valiliği Özel İdare Yayınları.

Personal Interviews

- Ekinci, Abdurrahman. (December, 2012-March, 2013). Burdur, Merkez.
- Kaya, Sürmelican. (May, 2010). İstanbul, Beyoğlu.
- Özcan, Şengül. (March, 2013). Fethiye, Günlükbaşı.
- Özke, Halime. (March, 2013). Tavas, Beyağaç.
- Şahin, Hatice. (March, 2013). Muğla, Çatakbağyaka.



RAST MÜZİKOLOJİ DERGİSİ

Uluslararası Müzikoloji Dergisi

www.rastmd.com



Doi Numarası: <http://dx.doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.01.0011>

TÜRKİYE’DE MÜZİK ÖĞRETMENİ YETİŞTİRME SÜRECİNDE PİYANO EĞİTİMİNDE KARŞILAŞILAN SORUNLAR

Öğr. Gör. Dr. Birsen JELEN

Gazi Üniversitesi
Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı/Türkiye
birsenka@yahoo.com

ÖZET

Bu araştırma, müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitiminin kalitesini yükseltmek ve daha etkili müzik öğretmenleri yetiştirmek adına müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitimi sürecinde yaşanabilecek sorunların çok yönlü olarak ele alınarak ortaya konması, incelenmesi ve bu sorunlara çözüm önerilerinin sunulması amacıyla hazırlanmıştır. Araştırma grubu 2011-2012 eğitim- öğretim yılında Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında bireysel piyano eğitimi veren 10 öğretim elemanından oluşmaktadır. Araştırmanın verileri likert tipi 28 anket sorusundan ve açık uçlu altı sorudan oluşan görüşme formuyla toplanmıştır. Nicel ve nitel bir alan araştırması olan bu çalışmanın verilerinin toplanmasında, kaynak tarama yöntemi, anket ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Veriler bilgisayar ortamına aktarılmış ve veri çözümlemesinde IBM SPSS 20.0 paket programı kullanılmıştır. Çalışmada öğretim elemanlarının

görüşlerinden elde edilen sonuçlar frekans tabloları ve yüzde dağılımları verilerek betimsel açıdan incelenmiştir. Araştırmanın nitel boyutunda ise nitel araştırma yöntemi olan içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Elde edilen bulgular ışığında müzik öğretmeni yetiştirirken piyano eğitimi sürecinde yaşanan sorunlar ortaya konmuş ve bu sorunlarla ilgili öneriler sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: müzik öğretmeni, müzik öğretmeni adayları, piyano eğitimi, öğretim elemanı

ABSTRACT

The aim of this research is to discover and examine the problems during piano education of Turkish music teacher candidates in order to increase the quality of music teachers’ education. The research was practiced in the 2011-2012 academic year and the research group was formed from 10 piano educators at Music Education Department in Gazi Faculty of Education at Gazi University. Data was collected through 28 questioner survey and six open-ended questions. Quantitative and qualitative research techniques were used in order to resolve the collected data. Content analysis was used and obtained the data was tabled in frequencies and percentage values. The SPSS 20.0 package program was used in the overall data analysis. In the light of findings the problems during piano education of Turkish music teacher candidates were discovered and suggestions were made in order to solve them.

Key Words: music teacher, music teacher candidates, piano education, instructor

GİRİŞ

Türkiye’de müzik öğretmenleri Eğitim Fakültelerine bağlı Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında yetişmektedir. Piyano, müzik öğretmenliğinde etkili eğitim gerçekleştirebilmek amacıyla, Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında yetişen öğretmen adaylarına öğretilen en temel çalgıdır.

Oldukça geniş bir ses alanına sahip olması, şarkı öğretiminde, işitme ve koro eğitiminde, dinleti amaçlı- solo veya eşlik çalgısı olarak kullanım imkânı sunması vs. gibi özellikleri nedeniyle piyano ve eğitimi, müzik öğretmenliğinin vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Tüm bu özellikleri sebebiyle, piyano dersi üniversite eğitimi boyunca her öğrenciye zorunlu olarak okutulmaktadır.

Bu kadar önemli bir yere sahip olan piyano eğitimi haftada sadece bir saatlik ders olarak sınırlı bir zamanda verilmektedir. Bu sürede öğretim elemanlarından öğrencilere gerekli teknik ve müzikal bilgileri, becerileri ve davranışları kazandırmaları beklenmektedir. Ayrıca müzik öğretmenliği programlarına kayıtlı öğrencilerin, piyano eğitimine genellikle geç sayılabilecek yaşta başladıkları bilinmektedir. Bu da çeşitli psikolojik sıkıntılar doğurabilmekte ve kas gelişiminin tamamlanmış olması, psiko-motor beceriye dayalı pek çok temel davranışın kazandırılmasında da sorunlara neden olabilmektedir. (Öztürk, 2006:9).

Bununla birlikte piyano çalgısının eğitimi sayesinde üniversite eğitimi süresince her öğrencinin öğretmenlikte kullanabileceği işlevsel bilgi ve becerilerin kazandırılması gerekmektedir. Bobetsky (2004:36), konuyla ilgili şöyle diyor “Müzik öğretmenleri için işlevsel piyano becerilerine sahip olmak çok önemlidir. Müzik öğretmenleri için öncelikli çalgıları veya ses genişliği göz önünde alındığında piyano yeterliliği çok önemli bir araçtır. Eğer bir öğretmen kendine güvenle piyano çalabilir ise bunun pek çok faydalarını görecektir”. Bununla ilgili olarak Kıvrak (2003:209) ayrıca şöyle diyor “Müzik öğretmeni adayı için gerekli en önemli zenginlik ise çeşitlilik içeren “eğitim müziği dağarcığı”na sahip olmasıdır. Çünkü alanda kazanılan tüm bilgi ve becerilerin uygulamaya dönüşeceği, ana hedefin gerçekleşmesinde araç olarak yararlanacağı zengin bir dağarcığa gereksinimi olacaktır. Bu dağarcığın piyano eşlikleriyle oluşturulmasını amaçlayan bir anlayış piyano eğitiminin vazgeçilmezi olarak düşünülmelidir”. Ancak, müzik öğretmenliği lisans programı piyano dersi içeriği incelendiğinde burada da genel olarak teknik egzersizler ve sanatsal solo piyano eserlerine ağırlık verilirken okul müziği ve eşlik yapma konularına yeterince yer verilmediği söylenebilir.

Piyano çalgısını etkili kullanabilmek için teknik ve müzikal anlamda sağlam bir temel gereklidir. Piyanoda müzik öğretmenliği mesleğinde kullanılmak üzere işlevsel becerilerin kazanılması uzun zaman almasıyla birlikte öğrencilerin işitme, armoni, koro, orkestra ve piyanoda temel teknik becerilere ve bilgilere sahip olması gerekmektedir. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda özellikle piyano çalmaya üniversitede başlayan, düşük piyano seviyesi veya teknik sorunları olan öğrencilere, temel nota okuma, deşifre, temel teknik ve egzersizler, nüans ve artikülasyon vs. gibi teknik ve müzikal bilgi ve becerileri kazandırmak daha uzun zaman almaktadır. Bu öğrencilerin lisans eğitimi süresince teknik egzersiz çalmayla ve solo piyano becerilerini geliştirmeye meşgul oldukları gözlemlenmektedir. Bununla birlikte piyano ders programının teknik egzersiz ve solo piyano becerilerinin geliştirmesine ağırlık vermesi sebebiyle, bu öğrencilerin piyanoyu öğretmenlikte etkili kullanmaya yönelik çalışmalar yapmalarına daha az zaman ayırma olasılığı vardır.

Bu araştırma müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitiminin kalitesini yükseltmek ve daha etkili müzik öğretmenleri yetiştirmek adına, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano eğitimi sürecinde yaşanabilecek bu ve benzeri sorunların çok yönlü olarak ele alınarak ortaya konması, incelenmesi ve bu sorunlara çözüm önerilerinin sunulması amacıyla hazırlanmıştır. Bu amaca yönelik, Türkiye’nin en eski müzik öğretmeni yetiştiren kurumu olan Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında eğitim veren öğretim elemanlarının görüşleri ele alınmıştır.

Araştırma grubu

Araştırmanın evreni ve örneklemi Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalında görev yapan piyano öğretim elemanlarıdır. Araştırmaya katılan öğretim elemanlarının %80’i kadın, %20’si ise erkektir. Ünvana göre dağılımlarına baktığımızda %40’ı öğretim görevlisi, %30’u araştırma görevlisi,

%20’i profesör ve %10 doçent şeklindedir. Öğretim elemanlarının %40’ı yüksek lisans, %40’ı doktora derecesine sahip ve yarısı 1-5 yıl hizmet yılına sahiptir.

METODOLOJİ

Bu çalışmanın verileri “Piyano Eğitiminin Durumuna İlişkin Görüşler” başlıklı anket ve görüşme formuyla toplanmıştır. Anket toplam 28 sorudan, görüşme formu ise açık uçlu altı sorudan oluşmaktadır. Konuyla ilgili alan yazın taraması yapılmış, piyano eğitimiyle ilgili temel noktalara yönelik sorular oluşturulmuştur. Nicel ve nitel bir alan araştırması olan bu çalışmanın verilerinin toplanmasında, kaynak tarama yöntemi, anket ve görüşme tekniği kullanılmıştır. Anket ve görüşme sorularının hazırlığı aşamasında, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı’nda görev yapan akademisyenlerin görüşü alınmış, görüşleri doğrultusunda veri toplama aracında gerekli değişiklikler yapılmıştır. Daha sonra araçlar üzerinde ilgili 3 öğretim elemanına ön uygulamalar yapılmış ve bu uygulamalardan elde edilen bilgiler çerçevesinde veri toplama araçlarına son hali verilmiş, sorular son haliyle, anket ve görüşme formunda yer almıştır. Anket ve görüşme formu 10 piyano öğretim elemanına 2011-2012 eğitim-öğretim yılında uygulanmıştır.

Verilerin Analizi

Veriler bilgisayar ortamına aktarılmış ve veri çözümlemesinde IBM SPSS 20.0 paket programı kullanılmıştır. Çalışmada öğretim elemanları için elde edilen sonuçlar frekans tabloları ve yüzde dağılımları verilerek betimsel açıdan incelenmiştir.

Araştırmanın nitel boyutunda nitel araştırma yöntemi olan içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Bu çalışmada, içerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirerek anlaşılır biçimde yorumlama yöntemi uygulanmış, yani içerik analizi

yoluyla verilerin içinde bulunan gerçekler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. (Yıldırım ve Şimşek, 2005:227). Öğretim elemanları ÖE harfi ile kodlanmış, anketin kaçınıcı anket olduğu da numaralarla ifade edilmiştir. Böylelikle görüşme formunun çözümlenmesi sırasında öğretim elemanları ÖE1, ÖE3 vb. biçiminde kodlanarak belirtmeye çalışılmıştır. Öğretim elemanlarının görüşlerine ve sorulara verdiği yanıtlara “alıntı” olarak bulgular ve yorum bölümünde yer verilmiştir.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, öncelikle verilerin analizi sonucunda elde edilen bulgular, anketteki bölümlerde belirtilen sıraya göre verilmiş ardından açık uçlu soruların içerik analizi verilmiştir.

Tablo 1. Öğretim elemanlarının “Piyano Çalmaya Başlama Yaşı ve Üniversite Öncesi Piyano Eğitimi” ile ilgili maddelere verdikleri cevapların dağılımı

Madde	Hiç Katılmıyorum	Az Ölçüde Katılmıyorum	Orta Ölçüde Katılmıyorum	Büyük Ölçüde Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum	
MÖA ¹ ’nın piyanoya başlama yaşı onların eğitim sürecini etkilemektedir.	F			4	6	
	%			40,0	60,0	
MÖA’ın geçmişte aldıkları piyano eğitimi üniversitedeki eğitim sürecini olumsuz olarak etkilemektedir.	F		8	2		
	%		80,0	20,0		
AGSL ² ’den gelen öğrencilerinizin piyano dersine başladıklarında eser ve etüt seviyesi olması gerekenden çok daha yüksektir.	F	2	1	2	3	2
	%	20,0	10,0	20,0	30,0	20,0
AGSL’den gelen öğrencilerinizin piyano dersine başladıklarında ciddi teknik yetersizlikleri bulunmaktadır.	F			2	5	3
	%			20,0	50,0	30,0
AGSL’den gelen öğrencilerinizin piyano dersine	F			3	4	3

¹ MÖA-Müzik Öğretmeni Adayları

²AGSL- Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi

başladıklarında ciddi müzikal altyapı eksiklikleri bulunmaktadır.	%	30,0	40,0	30,0
---	---	------	------	------

Tablo1 incelendiğinde öğretim elemanlarının “MÖA’nın piyanoya başlama yaşı eğitim sürecini olumsuz olarak etkilemektedir” maddesine daha çok *tamamen katılıyorum* cevabını verdiği görülürken “MÖA’nın geçmişte aldıkları piyano eğitimi üniversitedeki eğitim sürecini olumsuz olarak etkilemektedir” maddesinde kararsız oldukları görülmektedir. Piyano çalmaya başlama yaşı ve üniversite öncesi piyano eğitimi ilgili diğer maddelerde ise öğretim elemanlarının cevaplarının *büyük ölçüde katılıyorum* yönünde olduğu görülmektedir.

Tablo 2. Öğretim elemanlarının “Fiziksel Ortam” ile ilgili maddelere verdikleri cevapların dağılımı

Madde		Hiç Katılmıyorum	Az Ölçüde Katılıyorum	Orta Ölçüde Katılıyorum	Büyük Ölçüde Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
Öğretim elemanlarına verilen oda sayısı yeterli değildir.	F		1	5	2	2
	%		10,0	50,0	20,0	20,0
Derslerinizi yaptığınız piyanoların akordu düzenli olarak yapılmamaktadır.	F		1	4	1	4
	%		10,0	40,0	10,0	40,0
Derslerinizi yaptığınız piyanoların bakımı düzenli olarak yapılmamaktadır.	F		2	2	1	5
	%		20,0	20,0	10,0	50,0

Tablo2 incelendiğinde öğretim elemanlarının “Öğretim elemanlarına verilen oda sayısı yeterli değildir” maddesine daha çok *orta ölçüde katılıyorum* cevabını verdiği görülmektedir. Öğretim elemanlarının bir kısmı piyano akordunun düzenli olarak yapılmadığı bir kısmı ise bazen yapıldığını ifade ederken, büyük bir çoğunluk piyano bakımlarının düzenli olarak yapılmadığını ifade etmiştir.

Tablo 3. Öğretim elemanlarının “Piyano Ders Programı” ile ilgili maddelere verdikleri cevapların dağılımı

Madde		Hiç Katılmıyorum	Az Ölçüde Katılmıyorum	Orta Ölçüde Katılmıyorum	Büyük Ölçüde Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum
Müzik öğretmenliği lisans programında piyano dersinin sağlıklı yürütülmesi için belirtilen tanımsal program yeterli değildir.	f		3	5	1	1
	%		30,0	50,0	10,0	10,0
Müzik öğretmenliği lisans programında piyano dersi için belirtilen tanımsal program yeterince açık değildir.	f		2	4	4	
	%		20,0	40,0	40,0	
Bu program dersin öğretim süreci açısından size yeterince yardımcı olmamaktadır.	f	1	5	1	2	1
	%	10,0	50,0	10,0	20,0	10,0
Haftalık piyano ders saati yeterli değildir.	f		1	5	3	1
	%		10,0	50,0	30,0	10,0

Tablo3 incelendiğinde, öğretim elemanlarına göre bu program dersin öğretim süresi açısından kendilerine yardımcı olmaktadır. Diğer maddelerde ise öğretim elemanlarında kararsızlık dikkat çekmektedir. Yani, “Müzik öğretmenliği lisans programında piyano dersinin sağlıklı yürütülmesi için belirtilen tanımsal program yeterli değildir”, “Müzik öğretmenliği lisans programında piyano dersi için belirtilen tanımsal program yeterince açık değildir” ve “Haftalık piyano ders saati yeterli değildir” maddelerine orta ölçüde katıldıklarını belirtmişlerdir.

Tablo 4. Öğretim elemanlarının “Öğretim Elemanlarının Yeterlilikleri” ile ilgili maddelere verdikleri cevapların dağılımı

Madde	f	Hiç Katılmıyorum	Az Ölçüde Katılıyorum	Orta Ölçüde Katılıyorum	Büyük Ölçüde Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
Anabilim dalınızdaki piyano dersi öğretim elemanları ileri düzeyde teknik donanıma sahip değildir.	f	2	1	3	4	
	%	20,0	10,0	30,0	40,0	
Anabilim dalınızdaki piyano dersi öğretim elemanları ileri düzeyde müzikal donanıma sahip değildir.	f	2	1	4		3
	%	20,0	10,0	40,0		30,0
Anabilim dalınızdaki piyano dersi öğretim elemanları çağdaş piyano öğretimi metotları konusunda ileri düzeyde bilgiye sahip değildir.	f	1	1	3	5	
	%	10,0	10,0	30,0	50,0	
Anabilim dalınızdaki piyano dersi öğretim elemanları piyano öğretimi konusunda ileri düzeyde donanıma sahip değildir.	f	2	1	4	2	1
	%	20,0	10,0	40,0	20,0	10,0
Anabilim dalınızdaki piyano dersi öğretim elemanları müzik öğretmenliği mesleğine yönelik piyano eğitimi verme konusunda ileri düzeyde donanıma sahip değildir.	f	3		4	1	2
	%	30,0		40,0	10,0	20,0

Tablo4 incelendiğinde öğretim elemanlarının “Anabilim dalınızdaki piyano dersi öğretim elemanları ileri düzeyde teknik donanıma sahip değildir” ve “Anabilim dalınızdaki piyano dersi öğretim elemanları çağdaş piyano öğretimi metotları konusunda ileri düzeyde bilgiye sahip değildir” maddelerine daha çok büyük ölçüde katılıyorum cevabını verdikleri görülürken, diğer maddelere orta ölçüde katılıyorum cevabını vermişlerdir.

Tablo 5. Öğretim elemanlarının “Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Kazanımların Yeterliliği ve Bunu Etkileyen Dersler Arası Etkileşim” ile ilgili maddelere verdikleri cevapların dağılımı

Madde		Hiç Katılmıyorum	Az Ölçüde Katılıyorum	Orta Ölçüde Katılıyorum	Büyük Ölçüde Katılıyorum	Tamamen Katılıyorum
Anabilim dalınızdaki piyano eğitimi deşifre etme konusu ile yeterli etkileşim içinde değildir.	f		1	5	3	1
	%		10,0	50,0	30,0	10,0
Anabilim dalınızdaki piyano eğitimi eşlik etme konusu ile yeterli etkileşim içinde değildir.	f		1	4	4	1
	%		10,0	40,0	40,0	10,0
Anabilim dalınızdaki piyano eğitimi analiz etme konusu ile yeterli etkileşim içinde değildir.	f		1	3	5	1
	%		10,0	30,0	50,0	10,0
Anabilim dalınızdaki piyano eğitimi çok seslendirme konusu ile yeterli etkileşim içinde değildir.	f		1	3	5	1
	%		10,0	30,0	50,0	10,0
Anabilim dalınızdaki piyano eğitimi armoni dersi ile yeterli etkileşim içinde değildir.	f		2	1	5	2
	%		20,0	10,0	50,0	20,0
Anabilim dalınızdaki piyano eğitimi işitme dersi ile yeterli etkileşim içinde değildir.	f		1	2	4	3
	%		10,0	20,0	40,0	30,0
Müzik öğretmeni olarak yetiştirdiğiniz piyano öğrencilerinizin aldıkları piyano eğitimi içerik bakımından öğretmenlik mesleği için yeterli değildir.	f	1	2	2	4	1
	%	10,0	20,0	20,0	40,0	10,0
Müzik öğretmeni olarak yetiştirdiğiniz piyano öğrencilerinizin aldıkları piyano eğitiminin uygulama bakımından öğretmenlik mesleği için yeterli değildir.	f	2	2	3	3	
	%	20,0	20,0	30,0	30,0	

Tablo5 incelendiğinde, öğretim elemanlarının “Anabilim dalınızdaki piyano eğitimi deşifre etme konusu ile yeterli etkileşim içinde değildir” ve “Müzik öğretmeni olarak yetiştirdiğiniz piyano öğrencilerinizin aldıkları piyano eğitiminin uygulama bakımından öğretmenlik mesleği için yeterli değildir” maddelerinde kararsız olduğu, diğer maddelerde ise öğretim elemanlarının çoğunlukla *büyük ölçüde katılıyorum* cevabını verdiği görülmektedir.

Tablo 6. Öğretim elemanlarının “Piyano Eğitimi Sürecinde Karşılaşılan Diğer Sorunlar” ile ilgili maddelere verdikleri cevapların dağılımı

Madde	Hiç Katılmıyorum	Az Ölçüde Katılmıyorum	Orta Ölçüde Katılmıyorum	Büyük Ölçüde Katılmıyorum	Tamamen Katılmıyorum
Öğretim elemanlarının kişi başına düşen ders yükü çok yüksektir.	f		3	3	4
	%		30,0	30,0	40,0
Akademik ortalama anlamında başarılı- başarısız öğrencilerin öğretim elemanlarına dağılımı eşit bir şekilde yapılmamaktadır.	f	1	3	3	3
	%	10,0	30,0	30,0	30,0
Öğrenci sayısı (ders yoğunluğu) eşit olarak yapılmamaktadır.	f	3	4	2	1
	%	30,0	40,0	20,0	10,0

Tablo6 incelendiğinde, öğretim elemanları kişi başına düşen ders yükünün çok yüksek olduğunu ifade etmişlerdir. Öğretim elemanları Akademik ortalama anlamında başarılı- başarısız öğrencilerin öğretim elemanlarına dağılımının eşit bir şekilde yapılmadığını ifade ederken, öğrenci sayısının eşit olarak yapılmadığı konusuna orta ölçüde katıldıklarını belirtmişlerdir.

Aşağıda öğretim elemanlarının açık uçlu sorulara verdikleri cevaplar değerlendirilmiştir.

Tablo 7. Öğretim Elemanlarının Piyano Çalmaya Başlama Yaşına İlişkin Görüşleri

<i>Tema: Piyano Çalmaya Başlama Yaşı</i>	<i>Kişi Sayısı(f)</i>
<i>Alt Tema: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Çalmaya Başlama Yaşına İlişkin Görüşler</i>	
AGSL 14 yaş geç.	3
18 yaş geç.	5
AGSL 14 yaş uygun.	1
Erken başlamak gerekir.	1
Toplam	10

Alt Tema: Pişanoya Genel Olarak Başlama Yaşına İlişkin Görüşler

Okul öncesi.	3
İlköğretim.	4
Öğrencinin ileriye yönelik olarak hedeflerine göre değişir.	1
Toplam	8

Tablo7 incelendiğinde, pişano çalmaya başlama yaşına ilişkin soruya öğretim elemanlarının yarısı (f:5) müzik öğretmeni adayları için “18 yaş geç “ , (f:3) “AGSL 14 yaş geç” ve bir öğretim elemanına göre AGSL 14 yaş uygun görüşüyle yanıtlamışlardır. Ayrıca pişanoya genel olarak başlama yaşıyla ilgili olarak belirttikleri görüşler (f:3) “Okul öncesi”, (f:4) “İlköğretim” ve (f:1) “Öğrencinin ileriye yönelik olarak hedeflerine göre değişir” şeklindedir. Bu verilerden de anlaşıldığı gibi pişano öğretim elemanları pişanoya başlama yaşı konusunda farklı görüş bildirirken, üniversitede pişanoya başlama yaşını geç olarak dile getirmişlerdir. Pişano çalmaya başlama yaşına ilişkin düşüncelerinden rast gele seçilen bazı örnekler aşağıdaki gibidir:

ÖE2: “Öğrencinin ileriye yönelik olarak hedeflerine göre değişir. Meslek edinmek isteyen öğrenciler için erken başlamak gerekir. Hobi olarak öğrenmekse farklı yaşlarda başlayabilir. Emekli olduktan sonra bile pişano öğrenmek isteyen öğrenciler çıkabilir.”

ÖE3: “Normal koşullarda 12 yaşını geçmemeli, ancak AGSL düzeyinde (15) kabul edilebilir. Lisansta sıfırdan başlayan (18)yaş öğrenciler içinse pişano eğitimi çok gecikmiş sayılır”.

ÖE 5: “Öğretmenlik için AGSL yaşı(yani 14) uygundur. Bu yaştan başlanılarak ileri seviyeye yakın bir çalma elde edilebilir. Tabi doğru bir hocayla başlamışsa.13-14 yaşından önce başlanmışsa daha başarılı olacağını düşünüyorum”.

ÖE7: “Üniversiteye gelmiş bir birey için piyanoya sıfırdan başlamak oldukça geçtir. Alt sınır olarak 4 buçuk 5 yaş daha uygun daha küçük yaşlarda temel müzik eğitimi daha sağlıklı olacaktır. Okumayı öğrenmiş çocukların piyano başlangıç seviyesinde daha iyi ilerleme kaydettiğini düşünüyorum”.

Tablo 8. Öğretim Elemanlarının AGSL’den Mezun Öğrencilerin Piyano Çalma Konusundaki Durumlarına İlişkin Görüşleri

<i>Tema: AGSL Mezunlarının Piyano Çalma Durumları</i>	<i>Kişi Sayısı(f)</i>
Alt Tema: Öğrencilerin Piyano Çalma Durumlarına İlişkin Olumsuz Görüşler	
Donanımsız öğretmenlerle çalışılmış.	9
Teknik altyapıları yanlış.	5
Müzikal altyapıları eksik.	3
Yüksek seviyede eserler çalışılmış.	2
Teknik çalışmalar ihmal edilmiş.	2
Repertuar çalışmaları sistemsiz.	1
Toplam	22
Alt Tema: Öğrencilerin Piyano Çalma Durumlarına İlişkin Olumlu Görüşler	
İyi öğretmenle çalışılmış.	1
Doğru çalıştırılmış.	2
Toplam	3

Tablo8 incelendiğinde, öğretim elemanları AGSL mezunlarının olumsuz piyano çalma durumlarını (f:9) ”Donanımsız öğretmenlerle çalışılmış”, (f:5)“Teknik alt yapıları yanlış”, (f:3)“Müzikal alt yapıları eksik”, (f:2)“Yüksek seviyede eserler çalışılmış”, (f:2) “Teknik çalışmalar ihmal edilmiş”, (f:1)“Repertuar çalışmaları sistemsiz” ifadeleriyle belirtmişlerdir. Diğer taraftan AGSL mezunlarının olumlu

piyano çalma durumlarını (f:1)“İyi öğretmenle çalışılmış”, (f:2) “Doğru çalıştırılmış” şeklinde ifade etmişlerdir. Bu açıklamalardan da anlaşıldığı gibi öğretim elemanlarına göre, AGSL mezunlarının olumlu veya olumsuz (başarılı- başarısız) piyano çalma durumları ağırlıklı olarak onları çalıştıran öğretmenlerin başarılarına bağlıdır. Bununla birlikte AGSL mezunlarının piyano çalma durumlarının çoğunlukla olumsuz-yetersiz olması sebebiyle, üniversitedeki piyano eğitimi bu durumdan olumsuz olarak etkilenmektedir. Bu konuda rastgele seçilen bazı örnekler aşağıda verilmiştir:

ÖE1: “*Son derece zayıf bir durumda geliyorlar. Teknik ve müzikal alt yapı çok yetersiz*”.

ÖE3: “*Pek çoğu teknik çalışmaları ihmal etmiş, müzikalite birikimleri yok denecek kadar az ve repertuar çalışmaları çok sistemsiz yanlış teknikle gelenler de çabası*”.

ÖE5: “*Başlangıç için düz liseden gelenlerden çok farklı düzeydeler, fakat yanlış teknikle gelen AGSL çıkışlılar düz liseden gelenlere oranla daha kötü durumdadalar. Bunun dışında doğru çalıştırılmış AGSL öğrencileri çok daha etkin*”.

ÖE7: “*AGSL’de alınan piyano eğitimi, piyano eğitimcisine göre büyük farklılık gösteren bir durum. İyi bir öğretmenle çalışıp çok donanımlı gelen öğrenciler de var dört sene boyunca hiç piyano dersi almamış (yapmamış) öğrenciler de var ve bu öğrencilerin çoğu piyanoya hiç ilgi duymamaktadır*”.

ÖE8: “*Bu okulların donanımlı öğretmen eksikliği okullar açıldığından beri devam etmektedir Bu da oradaki öğrencilerin piyano çalma becerilerini olumsuz yönde etkilemektedir. Çoğu zaman AGSL öğrencileri için avantaj yerine dezavantaj olmaktadır.*

ÖE9: “*Kısaca öğrencilerin büyük çoğunluğu sadece nota okumayı bilerek geliyor, tabii durumu çok vahim olan öğrenciler de var, solfej yapamayan, ritim ve eşitlik*

problemi yaşayan, terim ve işaretleri tanımayan, besteci ve dönem bilmeyen, müzik dinlemeyen...düzenli konsere gitmeyen..durum böyle olunca başarı sağlamak da pek kolay olmuyor”.

Tablo 9. Piyano Dersini Etkileyen Fiziksel Ortamdan Kaynaklanan Sorunlara Yönelik Görüşler

Tema: Fiziksel Ortamdan Kaynaklanan Sorunlar	Kişi Sayısı(f)
Alt Tema: Odaların Durumundan Kaynaklanan Sorunlar	
Piyano odalarının temizliği düzenli yapılmıyor.	9
Öğrencilerin çalışma odalarında ayarlanabilir piyano tabureleri eksik.	3
Ses yalıtımı yeteli değil.	2
Odaların ışık düzeni yeterli değil.	3
Toplam	22
Alt Tema: Piyanoaların Durumundan Kaynaklanan Sorunlar	
Çalışma piyanoları bakımsız.	7
Çalışma piyanolar akortsuz.	10
Çalışma piyanolarının temizliğine dikkat edilmiyor.	
Toplam	17

Tablo9 incelendiğinde, öğretim elemanları odaların durumundan kaynaklanan sorunları (f:9)“Piyano odalarının temizliği düzenli yapılmıyor”, (f:3)“Odaların ışık düzeni yeterli değil.”, (f:3)“Öğrencilerin çalışma odalarında ayarlanabilir piyano tabureleri eksik.”, (f:2)“ Ses yalıtımı yeteli değil” ifadeleriyle belirtmişlerdir. Diğer taraftan piyanoların durumundan kaynaklanan sorunlar (f:7)“Çalışma piyanoları bakımsız” ve (f:10)“Çalışma piyanoları akortsuz” şeklinde ifade etmişlerdir. Öğretim elemanları bu soruyu cevaplarken konuyla ilgili getirdikleri öneriler yukarıda bahsedilen sorunların giderilmesi yönündedir. Konuyla ilgili rast gele seçilen bazı örnekler aşağıdaki gibidir:

ÖE1: “ Piyanolarımız çok eski bakımsız ve akortsuz. Her eğitim-öğretim döneminin başında piyanoların akordunun yapılması gerekmektedir. Bu derslerdeki verimliliği

de olumlu etkileyecektir. Akortsuz pişanoda çalışmak veya ders vermek çok yorucu ve rahatsız edici oluyor”.

ÖE4: *Beni en çok etkileyen ses yalıtımının olmayışı, yani çevre sesleri. Çalgı bakımı ve akort yetersizliği için de elbette yeterli sayıda eleman yetişmeli ve kadro açılmalı”.*

ÖE8: *“Pişanoların bakımları düzenli yapılmalı, her odada pişano sandalyesi olmalı, bozuk yanmayan ışıklar onarılmalı Öğrenci pişanolarının akordu düzenli yapılmalı. Sınıflar daha temiz, pişanolar sandalyeli ve bakımlı olabilir.*

ÖE9: *“Pişanoların akortlu, mutlaka ayarlı tabure bulunan belli bir standartta oturtulmuş odalarda olması, odaların düzenli ve düzgün temizlenmesi, hocaların ihtiyacına göre araç gereç temin edilmesi, odalarla ilgili gerekli tamiratların okul tarafından yapılması gerekir”.*

Tablo 10. *Pişano Ders Programına Yönelik Görüşler*

<i>Tema: Pişano Ders Programı</i>	<i>Kişi Sayısı(f)</i>
<i>Alt Tema: Pişano Ders Programının İçeriği Değişmeli</i>	
<i>Pişanoyu öğretmenlikte kullanmaya yönelik içeriğe ağırlık verilmeli.</i>	9
<i>Eşlik yapmaya ağırlık verilmeli.</i>	6
<i>Doğaçlama eşlik yapmaya ağırlık verilmeli.</i>	2
<i>Okul şarkılarını ve marşları çalarak söylemeye ağırlık verilmeli.</i>	3
Toplam	20

Tablo10 incelendiğinde, öğretim elemanlarının çoğu pişano ders programına yönelik görüşlerini pişano ders programının içeriğinin değişmesi gereğini (f:9)“Pişanoyu öğretmenlikte kullanmaya yönelik içeriğe ağırlık verilmeli” ifadesiyle dile getirmişlerdir. Değişmesi gereken içeriği (f:6)“Eşlik yapmaya ağırlık verilmeli”, (f:2)“Doğaçlama eşlik yapmaya ağırlık verilmeli” ve (f:3) “Okul şarkılarını ve marşları çalarak söylemeye ağırlık verilmeli” ifadeleriyle belirtmişlerdir. Bununla ilgili olarak öğretim elemanlarına göre, pişano öğretim programında müzik

öğretmenliğine yönelik işlevsel bilgi ve becerileri kazandırmaya yönelik içeriğe yeterince ağırlık verilmediği söylenebilir. Bu konuda rastgele seçilen bazı örnekler aşağıda gibidir:

ÖE1: “Müzik öğretmeninin piyanoyu sınıfta kullanabilmesine yönelik bir program oluşturulmalı. Deşifre, eşlik yazma, eşlik çalma, transpoze etme gibi çalışmalara yer verilmeli”.

ÖE2: “Piyano eğitimi müzik öğretmenliği için vazgeçilemez bir unsurdur. Ancak ders içeriği mutlaka gözden geçirilmeli; bu çalgının eşlik etme boyutunda, müzik öğretmenliği alanında kullanımı yükseltilmelidir.

ÖE7: “Piyano ders programının “akademisyen yetiştiren program” ve “müzik öğretmeni yetiştiren program” olarak ayrılmasının daha iyi olacağını düşünüyorum. Müzik öğretmenleri için okul şarkılarına ve marşlara eşlik ağırlıklı bir program olmalı. Akademisyen olmak isteyenler için ise daha ağır program ve diğer çalgılara eşlik yapmaya ağırlık verilmelidir”.

ÖE10: “Müzik öğretmeni yetiştiren bölüm olduğumuza göre müzik öğretmenliğinde işlevsel bilgi ve becerileri kazandırmaya yönelik öğrenci yetiştirmeliyiz, dolayısıyla program yeniden düzenlenmeli ve okul şarkıları eşliği, marş eşliği ve doğaçlama eşlik yapmaya yönelik olmalı”.

Tablo 11. Piyano Öğretim Elemanlarının Yeterliliklerine Yönelik Görüşler

<i>Tema: Piyano Öğretim Elemanlarının Yeterlilikleri</i>	<i>Kişi Sayısı(f)</i>
<i>Alt Tema: Alan Bilgisi Yeterlilikleri</i>	
Piyano pedagojisi konusunda bilgili olmalı.	6
Eğitimci kişiliğe sahip olmalı.	6
Kendisini sürekli yenilemeli.	4
Toplam	16
<i>Alt Tema: Piyano Çalma Becerilerine Yönelik Yeterlilikleri</i>	
Konserler vermeli.	5
Çalarak örnekler vermeli.	5

Çalma konusunda kendisini sürekli geliştirmeli.	3
Toplam	13

Tablo11 incelendiğinde, öğretim elemanları alan bilgisi yeterliliklerini (f:6) ” Piyano pedagojisi konusunda bilgili olmalı”, (f:6)“ Eğitimci kişiliğe sahip olmalı”, (f:3)“ Kendisini sürekli yenilemeli” ifadeleriyle belirtmişlerdir. Diğer taraftan piyano çalma becerilerini (f:5)“Konserler vermeli”, (f:5) “Çalarak örnekler vermeli”, (f:3)“Kendisini sürekli yenilemeli” gibi ifade etmişlerdir. Bu konuda rastgele seçilen bazı örnekler aşağıda verilmiştir:

ÖE1: “*Öğretim elemanlarının donanımlı olmaları önemlidir. Ayrıca öğretmen kendini sürekli geliştirmeli, yenilemeli. Konserler vermeli, öğrenciye rol model olabilmeli. Meslek hayatı süresince neredeyse hiç eşlik yapmamış öğretim elemanlarımız var*”.

ÖE3: “*Eğitimin düzgün gerçekleşmesi için öğretim elemanların yeterlilikleri önemlidir. Önce alan bilgileri, sonra alan eğitimi bilgi ve becerileri ve en sonra da tutum ve değerleri, mutlaka piyano öğretmenliği yapacak düzeyde olmalıdır. Ayrıca konser etkinliklerine aktif olarak katılmalıdır*”.

ÖE5: “*Öğretim elemanlarının yeterlilikleri son derece önemlidir. Piyano öğretimi, diğer çalgılarda olduğu gibi öğretmenin kalitesi ile doğru orantılıdır. Öğretmen kendisini yenilemeli ve öğretmen müziği ne kadar iyi bilirse o kadar iyi anlatır ve çaldırır. Tabi teknik konuda da yeterli olmalı herhangi bir zorluğu kolaylıkla anlatabilecek teknik bilgiye sahip olmalı. Tabi öğrenciyle iletişim konusu da burada önemli bir yer alıyor. Öğrenciyi çalışmaya motive etmede iletişim kalitesi çok önemlidir*”.

ÖE9: “Öğretmen yeterlilikleri çok önemli. Piyano öğretim elemanı öncelikle eğitimci bir kişiliğe sahip olmalı ve başarılı başarısız tüm öğrencilere eğitim vermeye hazır olmalıdır. Bunun yanında eşlik yaparak bile olsa konser verebilecek seviyede piyano çalabilmeli ki öğrencilere örnek olsun. Aynı zamanda öğrencilerin karşılaştıkları zorlukları sebep sonuç ilişkilerini kurup anlatabilmeli ve örneklerde doğru ve yanlışları gösterebilmelidir. En önemlisi öğrenciye çalarak öğretmeli”.

Tablo 12. Piyano Dersinin Öğretim Sürecinde Yaşanan Diğer Sorunlar ve bu Sorunların Çözümüne Yönelik Görüşler

<i>Tema: Öğretim Sürecinde Yaşanan Diğer Sorunlar</i>	<i>Kişi Sayısı(f)</i>
<i>Alt Tema: Temel Sorunlar</i>	
Piyano öğretim elemanı kadroları yetersiz.	5
Ders yükü çok fazla.	4
Akademik başarısı yüksek öğrencilerin paylaşımı adil değil.	3
AGSL’de ve üniversitede yetersiz piyano öğretim elemanları.	1
Toplam	12
<i>Alt Tema: Öğretim Sürecinin Geliştirilmesine İlişkin Görüşler</i>	
Piyano alanında kadrolar açılmalı.	4
Ders yükü azaltılmalı.	5
Öğrenci dağılımı adil yapılmalı.	3
Piyanoda özel konulu(caz piyano repertuarı, şan eşliği vb.) dersler açılmalı.	1
Lisansüstü eğitiminde ana çalgısı piyano olan öğrencilere zorunlu piyano pedagojisi dersi açılmalı.	1
Toplam	17

Tablo12 incelendiğinde, öğretim sürecinde yaşanan diğer sorunlarla ilgili olarak 5 öğretim elemanı piyano alanında öğretim elemanı kadro yetersizliğini dile getirmiş. Öğretim elemanları arasından 4 kişi, piyano alanında ders yükünün fazla olduğunu belirtmiş. Bununla ilgili olarak öğretim elemanlarının duydukları memnuniyetsizlik dikkat çekmektedir. Diğer taraftan, 3 öğretim elemanı akademik anlamda başarılı

öğrencilerin adil olarak paylaşılmadığını temel bir sorun olarak ifade etmişlerdir. Bir öğretim elemanı da AGSL’ de ve üniversitede bulunan yetersiz pişano öğretim elemanlarının bulunması sorun oluşturduğunu belirtmiştir.

Öğretim elemanlarının, öğretim sürecinde yaşanan diğer sorunların çözümüne yönelik olarak, bildirdikleri görüşlerden en çok göze çarpan ders yükünün azaltılması, pişano alanında kadroların açılması ve pişano akordu ve bakımı alanında kadro açılması yönündeki görüşleridir. Bununla ilgili olarak, bildirdikleri görüşlerden bazıları şöyledir:

ÖE1: *Şu an ve sürekli yaşadığımız sıkıntının tek nedeni güzel sanatlardaki yetersiz öğretmenlerdir. Bunlar üniversitelerde de mevcuttur.*

ÖE4: *Güncel sorunu: (bence tüm grubun sorunu). Ağır iş yükü. İki konuda: Ders yükü ve eşlik çalma. Ders yükünün özellikle “öğrenci sayısı” nedeniyle fazla olduğunu, haftada bir dersin de bu yükü ağırlaştırdığını düşünüyorum.*

ÖE5: *Öncelikle piyanoyu seven ve seviyesi iyi olan öğrenciler adil dağıtılmalı. En azından bütün piyanoda başarısız olmuş ve çalışmayan öğrencilerin toplu halde bir hocaya verilmemeli. Deneyimli hocalar genellikle en düzgün öğrencileri aralarında paylaşmamalı. Hazır öğrenciyi herkes çalıştırır. Önemli olan diğerlerine –problemlı olanlara da piyanoyu sevdirebilmek. Pişano alanında yeni kadrolar açılmalı.*

ÖE9: *Başarılı öğrencilerin paylaşımı deneyimli ve deneyimsiz öğretim elemanları arasında eşit olmalıdır. Genellikle en deneyimsiz öğretim elemanları en başarısız öğrencilerle çalışmakta ve sınavlarda öğrencilerin başarısızlığı yüzünden acımasız olarak eleştiriliyor.*

ÖE10: *Ders yükü azaltılmalı bununla ilgili yeni kadroların sağlanması şart. Deneyimli öğretim elemanlarına öğrencileri seçme hakkı tanınmamalı kura ile*

öğrenci dağılımı yapılmalı böylece en başarısız öğrenciler hep deneyimsiz elemanlarla çalışmamış olurlar.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitiminde karşılaşılan sorunları ortaya koymak amacıyla yapılan bu araştırmada, Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı piyano öğretim elemanlarının piyano eğitiminin durumu hakkındaki görüşleri alınmıştır. Hazırlanan bu çalışmadan elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir;

- *Piyano Çalmaya Başlama Yaşı ve Üniversite Öncesi Piyano Eğitimi*

Bir çalgının evrensel teknikleriyle öğrenilmesi oldukça zorlu ve uzun süreçtir ve hiçbir çalgıda on sekiz yaş üstü başlayarak altı yarıyıl gibi kısa bir eğitimle evrensel sanat platformuna taşınabilecek bir icraat gerçekleştirilmesi beklenemez. (Kıvrak, 2003) Müzik öğretmeni yetiştirirken evrensel sanat platformuna taşınabilecek bir icraat gerçekleştirme kaygısının olmamasıyla birlikte yapılan bu çalışmada; *piyano çalmaya başlama yaşının eğitim sürecinde etkili olduğu ve müzik öğretmeni mesleğine yönelik gerekli becerilerin kazandırılması için üniversitede piyanoya başlama yaşının geç olduğu* saptanmıştır. Bununla ilgili olarak piyanoya üniversitede başlayan öğrencilerin piyano alanındaki eğitim sürecinde sorunlara neden olduğu sonucuna varılmıştır

Piyano eğitiminde daha erken yaşlarda başlamalarına rağmen AGSL mezunu öğrencilerin, üniversiteye geldiklerinde etüt ve *eser seviyeleri* olması gerekenden *çok daha yüksek olması ve ciddi teknik ve müzikal altyapı eksikliklerinin* bulunduğu sonucuna varılmıştır. Öğretim elemanlarının *“donanımsız öğretmenlerle çalışılmış”* ifadesinden de anlaşıldığı gibi bu liselerden üniversiteye gelen öğrencilerin sorunları genel olarak piyano eğitimcilerinin donanımsız olmalarına bağlanmıştır. Bu bulgular *“AGSL nitelik açısından incelendiğinde çalgı eğitimi konusunda, gerek öğretmen kadrosu, gerekse izlenen öğretim programları bakımından dikkati çekecek şekilde sorunlar yaşandığını göstermektedir.”* (Çilden ve Ercan, 2004) ifadesiyle de

desteklenmektedir. Ayrıca, müzik öğretmeni yetiştirme programlarına Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinden çalgı eğitimi olarak gelen öğrenciler, bu programlara ana kaynak oluşturmaktadır. (Çilden, 2003) Müzik öğretmeni yetiştirme programlarının ana kaynağı olan AGSL mezunlarının piyano eğitimi konusundaki sorunları, üniversitedeki piyano eğitimi sürecini direkt olarak olumsuz etkilemektedir. Bununla ilgili olarak AGSL’den gelen öğrencilerin ciddi teknik ve müzikal sorunlarının oluşu, üniversitedeki piyano gelişim sürecini zorlaştırırken büyük ölçüde bu süreci yavaşlatmaktadır.

- *Fiziksel Ortam*

Öğretim elemanları GÜ GEF MEABD’da, *piyano bakımlarının düzenli yapılmaması, piyano odalarının temizliğinin düzenli olarak yapılmaması, çalışma piyanolarının akortsuz ve bakımsız oluşu, odaların ışık düzeninin yetersizliği, öğrenci çalışma odalarında ayarlanabilir piyano taburelerinin yetersizliği ve ses yalıtımının yetersizliği* gibi fiziksel ortama ilgili sorunları ortaya koymuşlardır. Yukarıdaki ifadelerden de anlaşıldığı gibi GÜ GEF MEABD Türkiye’nin en eski ve en köklü müzik öğretmeni yetiştiren kurumu özelliğini taşımasına ve Türkiye’nin başkentinde bulunmasına rağmen, etkili piyano eğitimi için gerekli olan *temel fiziksel şartların sağlanmadığı* yönünde sonuçlara varılmıştır. Bu sonuçlar Çimen’in 2004 yılında yaptığı araştırmadaki bulgularla benzerlik göstermektedir. Çimen’in araştırması sonucunda sekiz müzik eğitimi anabilim dalında piyano ve çalışma odası sayısının ihtiyacı karşılayamayacak kadar yetersiz olduğu ve diğer fiziksel koşulların da iyi durumda olmadığı tespit edilmiştir.

- *Piyano Ders Programı*

Müzik öğretmenliği lisans programı ders içeriklerinin tanımlarından oluşmaktadır. Bu tanımlar içerisinde piyano dersi ile ilgili olanlara yönelik olarak öğretim elemanlarının görüşleri alınmıştır. Bu görüşlere göre, bu programın *dersin öğretim süreci açısından kendilerine yardımcı olduğu* anlaşılırken, diğer yandan

piyano ders programının içeriğinin değişmesi gerektiğini belirtilmiştir. Ders programındaki içerik değişikliği daha çok *eşlik yapmaya ağırlık verilmeli, doğaçlama eşlik yapmaya ağırlık verilmeli ve okul şarkılarını ve marşları çalarak söylemeye ağırlık verilmeli* ifadeleriyle açıklanmıştır. Bununla ilgili olarak öğretim elemanlarına göre, piyano öğretim programında müzik öğretmenliğine yönelik işlevsel bilgi ve becerileri kazandırmaya yönelik içeriğe yeterince ağırlık verilmediği sonucuna varılmıştır. Bu sonuçlar, yükseköğretim kurumunun piyano eğitimi ve öğretimiyle ilgili tanımının son bölümünde bahsedilen *“eğitim müziği örneklerini, piyano literatürü ile okul müzik eğitiminde öğrenme-öğretme tekniklerini kapsar”* (YÖK, 1998) özelliklerin uygulamaya geçirilmediğini gösterir.

- *Öğretim Elemanı Yeterlilikleri*

Bir sanat dalının öğretim sürecinde bilgi ve beceri ne denli etkinse, pedagojik formasyon da o derece etkin ve önemlidir. Yalnızca çalgıyı iyi ve doğru öğretmek, iyi öğretmenlik yapmak demek değildir. Bir piyano öğretmenini bir solist piyanistten ayıran en önemli özellik, piyano öğretmenin mesleki becerisinin yanında öğretmenlik formasyonuna da sahip olması ve bu formasyonu en etkili şekilde kullanarak, bilgilerini öğrencilerine aktarmasıdır. (Ömür,1998:39)

Elde edilen bulgular sonucunda piyano dersine giren öğretim elemanlarının *ileri düzeyde teknik donanıma sahip olmadığı ve çağdaş piyano öğretimi metotları konusunda ileri düzeyde bilgiye sahip olmadığı* tespit edilmiştir. *“Meslek hayatı süresince neredeyse hiç eşlik yapmamış öğretim elemanlarımız var”* ifadesinden yola çıkarak öğretim elemanlarının yeterince konser veya eşlik etkinliklerinde bulunmadıkları söylenebilir. Öğretim elemanlarının bu konudaki fikirleri kendileri ile ilgili öz eleştiri özelliğini taşımaktadır. Ayrıca, piyano öğretim elemanının *piyano pedagojisi konusunda bilgili olması, eğitimci kişiliğe sahip olması, kendisini sürekli yenilemesi* ifadeleri dikkat çekmektedir. Piyano çalma becerileri ile ilgili olarak ise *ağırlıklı olarak konserler vermeli, çalarak örnekler vermeli ve kendisini sürekli yenilemeli* ifadeleri kullanılmıştır.

- *Müzik Öğretmenliği Mesleğine Yönelik Kazanımların Yeterliliği ve Bunu Etkileyen Dersler Arası Etkileşim*

Kıvrak (2003) piyano eğitiminin kendisiyle ilişkili alan derslerinin eğitiminden kopuk programlarla yürütülmesi düşünülmemeyeceğini ve bu derslerle eşgüdümlü, aynı zamanda aynı noktaya düşen bir anlayışın oluşması zorunluluk olduğunu belirtmiştir. Bununla ilgili olarak, özellikle solfej-işitme eğitiminin hazırlayıcılığı göz önüne alındığında her iki alanda da etkili, zaman kazandırıcı, pekiştirici veya tamamlayıcı ilkeler benimsenmesi ve eş zamanlı programların uygulanması zamana karşı olumlu sonuçlar yaratacağını belirtmiştir. Bununla birlikte armoni dersinin uygulama alanı olan piyanonun aktif olarak bu derste kullanımının zorunluluğundan ve gerekliliğinden bahsetmiştir.

Ancak yapılan bu araştırmada, piyano eğitimi ile ilişkili alan dersler arasındaki etkileşim öğretim elemanları tarafından değerlendirilmiş ve bu derslerden; *eşlik etme, analiz etme, çok seslendirme, armoni ve işitme* ile piyano eğitimi arasında yeterli etkileşim olmadığı sonucuna varılmıştır. Bu sonuç Şentürk (1994) tarafından yapılan araştırmada müzik öğretmen adaylarının ilk öğretmenlik deneyimlerinden sonra “piyanoda eşlik” derslerinin öğretmenliğe dönük olmadığı yönündeki sonuçla desteklemektedir.

Ayrıca bu araştırmada öğretim elemanlarının verdikleri cevaplara göre, piyano eğitiminin uygulama bazında *içerik bakımından öğretmenlik mesleği için yeterince hazırlayıcı olmadığı* elde edilen bir başka sonuçtur.

Yapılan alan yazım taraması bu sonuçları destekler niteliktedir. Bulut’un, 2004 yılında yaptığı araştırmanın sonucuna göre müzik öğretmenlerinin çoğunluğu almış oldukları piyano eğitimi ile müzik öğretmenliğinde piyano kullanımları arasında bir ilişki olmadığı yönündedir. 1988 yılında yapılan bir araştırmaya göre ise, müzik öğretmenlerinin kendi müzik sınıflarında daha çok eşlik ve çok seslendirme becerilerini kullandıkları ortaya çıkmıştır. (Akt: Kasap, 2005)

- *Piyano Eğitimi Sürecinde Karşılaşılan Diğer Sorunlar*

Öğretim elemanlarının cevaplarından elde edilen bulgular ışığında, piyano eğitimi sürecinde yaşanan diğer sorunlar olarak *kişi başına düşen ders yükünün çok yüksek olduğu, başarılı öğrencilerin adil olarak paylaşılmadığı ve öğrenci sayısının dağılımının eşit olarak yapılmadığı* tespit edilmiştir. Ayrıca, *piyano-eşlik alanında öğretim elemanı kadrolarının yetersiz olduğu ve piyano alanında ders yükünün fazla olduğu* sonucuna varılmıştır.

ÖNERİLER

1. Müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitimi konusunda daha etkili sonuçlar almak amacıyla, müzik öğretmeni adaylarının piyanoya başlama yaşının genel olarak geç olduğunun dikkate alınarak, piyano eğitimindeki beklentiler ve hedefler yeniden gözden geçirilmelidir.
2. Müzik öğretmeni yetiştirme programlarının ana kaynağı olan AGSL mezunlarının piyano eğitimi konusundaki sorunlarının temel sorunu oradaki piyano öğretmenlerinin yetersizliği olduğu göz önüne alınarak, piyano öğretmenliği konusunda bir standart yakalamak adına bu liselerde piyano alanında lisansüstü diplomasına sahip olan öğretmenlerin piyano derslerine girme zorunluluğu getirilmelidir.
3. Müzik öğretmeni adaylarının daha etkili ve sağlıklı bir biçimde piyano becerilerini geliştirmeleri için, piyano bakımlarının ve akortlarının düzenli yapılması, öğrenci çalışma odalarına ayarlanabilir piyano taburelerinin sağlanması, ses yalıtımının yeniden yapılması ve piyano odalarının temizliğinin düzenli olarak yapılması gerekmektedir.
4. Daha nitelikli müzik öğretmenleri yetiştirmek amacıyla, piyano dersi programının içeriğinde değişiklik yapılarak notadan eşlik yapma, doğaçlama

eşlik yapma ve okul şarkıları ile marşları çalarak eşlik yapma ve söyleme konularına gerekli önem ve ağırlık verilmelidir.

5. Daha kaliteli piyano eğitiminin gerçekleşmesi için piyano öğretim elemanları, ileri düzeyde teknik donanımlar, çağdaş piyano öğretimi metotları, konser verme, eşlik yapma ve çalarak örnek verme konusunda kendilerini sürekli geliştirmeli ve yenilenmelidir.
6. Piyano eğitimi ile ilişkili alan dersler (eşlik etme, analiz etme, çok seslendirme, armoni ve işitme) arasındaki işlevsel etkileşim, bu dersleri yürüten öğretim elemanların bu dersleri uyumlu olarak yürütmesi ve bu derslerin programlarının zaman, konu, içerik ve uygulama bakımından paralellik gösterecek şekilde düzenlenmesiyle mümkün olacaktır.
7. Müzik öğretmeni yetiştirmede piyano eğitiminin kalitesini yükseltmek amacıyla, müzik öğretmeni adaylarının öğretmenlik derslerine yönelik işlevsel-uygulamalı piyano kullanımı, piyano eğitiminin sadece kâğıt üstündeki amaçlarından biri olarak kalmayıp en önemli amaçlardan biri olarak hayata geçirilmelidir.
8. Daha etkili müzik öğretmenleri yetiştirmek adına, müzik öğretmeni adaylarının üniversite eğitimi sürecindeki piyano sınavlarının, içerik bakımından müzik öğretmenliğine yönelik hazırlayıcı alıştırmalar ve eserlerle yapılması gerekmektedir.
9. Daha verimli piyano eğitimi için öğretim elemanlarının memnuniyeti de önemli bir faktör olduğuna göre, piyano-eşlik alanında öğretim elemanı kadrolarının açılmasıyla kişi başına düşen ders yükünün azaltılması, öğrenci sayısının dağılımının eşit olarak yapılması ve başarılı öğrencilerin adil olarak paylaşılması konusundaki sorunların çözülmesine yönelik gerekli girişimlerin gerçekleştirilmesi faydalı olacaktır.

KAYNAKÇA

Bobetsky, V.V. (2004). Piano Proficiency: The Perfect Accompaniment for Successful Music Educators. *Teaching Music*, v11 n4 February 2004, pp. 36 – 39.

Bulut, D. (2004). Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Alınan Piyano Eğitiminin Müzik Öğretmenliğinde Kullanılabilirliği. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Çilden, Ş. (2003). Çalgı Eğitiminde Nitelik Sorunu. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu* Malatya, 2003.

Çilden Ş., Ercan N. (2004). Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Anabilim Dallarında ve AGS Liseleri Müzik Bölümlerinde Yapılmakta Olan Çalgı Eğitiminde Nitelik Sorunları. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Çimen, G. (2004). Musiki Muallim Mektebi'nden Günümüze Öğretmen Yetiştiren Kurumlarda Piyano Eğitimi. *1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumu Bildirisi*, Süleyman Demirel Üniversitesi, 7-10 Nisan 2004, Isparta.

Kasap, B. (2005). İşlevsel Piyano Becerilerinin Müzik Öğretmenleri İçin Önemi. *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt 25, Sayı (1) 149-154.

Kıvrak, N.İ. (2003). Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Piyano Eğitimi. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya Bildiriler, S.209-211.

March, W. (1988). A Study of Piano Proficiency Requirements at Institutions of Higher Education in the State of Oregon as Related to the Needs and Requirements of Public School Music Teachers. Yayınlanmamış Doktora Tezi, The University of Oregon, Eugene.

Şentürk, N. (1994). Müzik Öğretmenliği Programındaki Uygulama Dersleri ve Çevre İlişkileri. *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* (Özel sayı), 195-203. Yıldırım ve Şimşek Nitel Araştırma

Ömür, Ö., (1998) Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımın Önemi Üzerine Bir Araştırma. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Öztürk, B.(2006) Piyano Eğitiminde Video Kamera Kaydına Dayalı Mikro Öğretim Yönteminin Öğrenci Başarısına Etkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU.(YÖK, 1998). Eğitim Fakülteleri Öğretmen Yetiştirme Programlarının Yeniden Düzenlenmesi. Ankara. YÖK Yayını.

MAKALE ÇAĞRISI

Rast Müzikoloji Dergisi, 9 farklı ülkeden ve yurtiçinde 15 farklı üniversiteden alanlarında uzman, tecrübeli ve kıymetli akademisyen ve müzikologlardan oluşan yayın kuruluşuyla uluslararası bir müzikoloji dergisidir. Türkçe, Azerice ve İngilizce dillerinde yazılmış makaleleri yayın kurumumuzun akademik değerlendirme süreci sonrası görüşlerine binaen yayınlanmaktadır. Dergimizin herhangi bir ticari amacı olmadığı için yazarlarımızdan makale yayın ücreti talep edilmemektedir. Derginin yılda üç sayı çıkarılması planlanmaktadır. Türkiye ve uluslararası müzikoloji araştırmalarına, fikri anlamda paylaşım ortamı oluşturarak destek olma ve araştırmacılara araştırmalarını akademik düşünce çerçevesinde yayınlama fırsatı sunulması hedeflenmektedir. En önemli amacımız akademik araştırmaları ve bilim adamları arasında düşünce alışverişini sağlamaktır. Bu sayede ülkemizde müzikoloji camiasında akademik tekâmülün hızlı gerçekleşmesi için uygun zemin tesis edilmiş olacaktır.

Müzikoloji ile ilgili ve diğer bilim dallarıyla yapılan ortak çalışmalar yayınlanacaktır. Yayınlanan bütün çalışmalar bilimsel düşünce çerçevesinde hakemlerimiz tarafından değerlendirilir ve yayın için uygun görüşü alınır. Araştırma makalelerine öncelik verilir. Röportaj, tanıtım yazıları, musiki kültürümüz açısından önem taşıyan latinize edilmiş önemli makaleler de hakem değerlendirmesinden geçerek yayınlanabilir. Ancak bu tür çalışmaları öncelikli olarak Müzikoloji Haber ve Yorum Ekinde yayınlamayı planlıyoruz. Rast Müzikoloji Dergisinde yayınlanan bütün makalelerin telif hakları dergiye aittir. Yazarlar tarafından herhangi bir telif hakkı talep edilemez. 3. Taraflarla çıkan hukuki meselelerden yazarlar sorumludur. Dergimizde yayınlanan makaleler başka yerlerde tekrardan yayınlanamayacağı gibi kaynak gösterilmeden de kullanılamaz. (Makalesini kitaba çevirmek isteyen yazarlar için herhangi bir kısıtlama yoktur. Dilediğinde bunu gerçekleştirebilir.) Yazıların

içeriği ve metinsel sorumluluğu tamamen yazarlara aittir. Rast Müzikoloji Dergisi metinsel ifadelerden ve kullanılan içerikten sorumlu değildir. Özetler, Türkçe ve İngilizce olmak üzere 200-300 kelime arasında olmalı, 5-8 anahtar kelime yazılmalıdır. Yayınlanacak çalışma daha önce yayınlanmamış olmalı ya da yeniden yayınlanması için önemli bir gerekçe gösterilmelidir.

MAKALE KABUL İŞLEMLERİ

Makalenizi, makale şablonu olarak aşağıda verilen formata göre yazmanız gerekmektedir. Ancak yine de bazı araştırmalar bu formatın dışına çıkabilir. Makale yazımında genel itibariyle, Mikrosoft Word ortamında, iki yana yaslı, Times New Roman 12 punto ve 1,5 satır aralığında, A4 kağıtta her yönden 2,5 cm kenar boşlukları bırakarak, metin içi (APA) kaynak gösterme kullanılarak, 5000-7000 kelime sayısı civarı olması gerekmektedir. Makale adı, Yazar adı, ünvanı ve kurumu, Türkçe ve İngilizce özetler ve anahtar kelimeler, GİRİŞ, METODOLOJİ, BULGULAR, ANALİZ VE TARTIŞMALAR, SINIRLAR, SONUÇ VE KAYNAKÇA bir makalede bulunması tavsiye olunan bölümlerdir. Makale gönderirken; tercihen rasteditor1@gmail.com veya fikrisoysall@gmail.com email adresine "soyadınız-adınız-makalenin adı" şeklinde isimlendirerek yollarsanız tasnif etmede işimiz kolaylaşacaktır.

Makaleniz elimize ulaştığı andan itibaren size makaleniz elimize ulaştığına ve işlemlerin başladığına dair email gönderilecektir. Eğer iki gün içinde email almazsanız makaleniz ulaşmamış olma ihtimaline karşı tekrar yollamanız iyi olacaktır. İlk değerlendirme editör tarafından gerçekleştirilir. Daha sonra dergimizin makale yoğunluğu ve hakemlerimizin durumuna göre iki hafta içinde yayın kurulu değerlendirmesinin bitirilmesi hedeflenir. Yayın kurulu değerlendirmesi birbirinden habersiz ve bağımsız iki ayrı hakem tarafından yapılır. Editör ve hakemlerin değerlendirmesiyle her makale toplam üç değerlendirme aşamasından geçer. Yayın

kurulu tarafından makaleler değerlendirilirken raporlarında kişiyi hedef alan (Yazar(lar)ı) görüşlere asla yer verilemez. Akademik görüş ve entellektüel bakış açısıyla makalelerin değerlendirilmesi şarttır.

Dergimizin web sitesi www.rastmd.com olarak düzenlenmiş ve elektronik ortamda çıkacak sayıların paylaşımı ve müzikoloji haber ve yorum ekinin sunulacağı ortam olarak düşünülmüştür. Sitemiz için herhangi bir öneriniz olursa değerlendirmeye hazırız. Ayrıca dergimizin sayfa düzeni, yazım kuralları, değerlendirme kriterleri ve herhangi bir şey ile ilgili önerilerinizi memmuniyetle dinlemeye ve değerlendirmeye hazırız.

MAKALE ŞABLONU

(Makalenizin başlığı)

Ünvanı. Yazar Adı Soyadı

Kurum Bilgileri

Yazar Adresi & Ülkesi

Telefonu

e-posta

Ünvanı. Yazar Adı Soyadı (2. yazar)

Kurum Bilgileri

Yazar Adresi & Ülkesi

Telefonu

e-posta

ÖZET

200-300 kelimelik özet.

Anahtar Kelimeler: 5-8 kelime kadar anahtar sözcük.

ABSTRACT

a 200-300 word abstract.

Keywords: 5-8 word of keywords.

GİRİŞ

Araştırma¹ hakkında gerekli literatür araştırması (Soysal, 2012g, s. 15), konu ile ilgili ön bilgi, bu araştırmanın neden gerekli olduğu, getireceği yenilikler, topluma ve ilim dünyasına kazandıracakları hakkında kısa ön bilgiler verildikten sonra, Ana metniniz (Soysal, 2012a, s. 33)².

Alt Başlık

Alt başlık metni...

Alt Başlık

Alt başlık metni...

Alt Başlık

Alt başlık metni...

¹Metin içinde açıklama gerektiren meseleler metnin akıcılığının bozulmaması için burada ortaya konulabilir.

²Metin içi kaynak gösterme ile kaynaklar verilebilir.

METODOLOJİ

Araştırmanızın yöntemi ve nasıl gerçekleştirildiği okuyucular tarafından açıkça anlaşılacak şekilde anlatılmalı.

BULGULAR

Araştırma sırasında ortaya çıkarılan bulgular ve görüşlerinizi destekleyen delillerin sunulması.

ANALİZ & TARTIŞMALAR

Bulguların analizi & Çalışmanın etkileri ve önemi hususunda yapılacak tartışmalar

SINIRLAR

Çalışmanın hudutlarının açıklanacağı yer

SONUÇ

Sonuç ve son birkaç cümle ile tavsiyeleriniz,

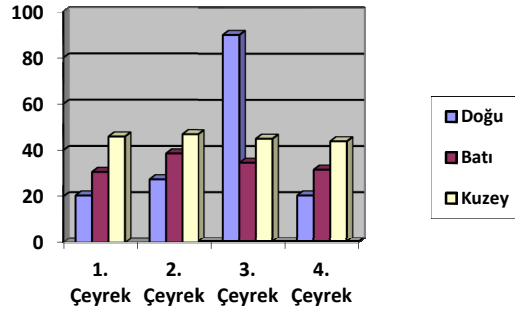
KAYNAKLAR

Soysal, F. (2012g). Erken Çocukluk Dönemi Müzik Eğitimi (Musical Education in the Early Childhood Period). *The Journal of Academic Social Science Studies, Doi numbers: http://dx.doi.org/10.9761/jasss_81* , 5 (3), 205-221. (MAKALELER İÇİN)

Soysal, F. (2012c). Listening to Foreign (Popular) Music: Research on the Music Preferences of 11-13 Group Children in Turkey. *Review of Higher Education and Self-Learning (RHESL)* , 5 (16), 78-90.

Soysal, F. (2012e). *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*. Diyarbakır, ISBN: 978-605-86673-1-0: FS Yayıncılık. (KİTAPLAR İÇİN)

Soysal, F. (2012a). Teaching Music Theory in an Effective and Amusing Way: An Approach to Teach Music Theory by Painting. *Review of Higher Education and Self-Learning – RHESL* , 5 (14), 36-47.



Şekil 1: Şekil açıklaması (Şeklin altında)

Nota 1: Başlık (Notanın üstünde)



Bahar Sayısı Hakkında

Rast Müzikoloji Dergisi, Yrd. Doç. Dr. Burçin Uçaner'in müzikle terapi ve Catherine Schmidt-Jones'un Yeniçeri Müziği ve Batı Müziği Üzerindeki Türk Etkileri isimli çevirisi, Dr. Hikmet Toker ile Tanbûrî Murat Aydemir'in Osmanlı Arşivinde bulunan iki saz eserinin incelenmesi, Yrd. Doç. Dr. Abdullah Akat'ın Kırım Tatarları, Dr. Başak İlhan'ın Salâ ve Şed Makam mı Şed İcra mı?, Dr. Özden'in Osmanlı Maârifinde Okutulan Ders Kitapları ve Osmanlı'nın Gayrimüslim Musiki Cemiyetleri, Yrd. Doç. Dr. Sevilay Çınar'ın Sipsili, Uyguncaklı Düdük, Delbek ve Bağlama sazlarını temsil eden ve farklı illerde yaşayan kadın temsilciler ve son olarak Dr. Birsen Jelen'in Müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitiminde karşılaşılan sorunlar gibi çeşitli konuları içeren makaleleri araştırmacılarla buluşturmaktadır.

E-ISSN:2147-7531

ISSN:2147-7361

Rast Müzikoloji Dergisi

Rast Müzikoloji Dergisi, 9 farklı ülkeden ve yurtiçinde 15 farklı üniversiteden alanlarında uzman, tecrübeli ve kıymetli akademisyen ve müzikologlardan oluşan yayın kuruluşuyla uluslararası bir müzikoloji dergisidir. Türkçe, Azerice ve İngilizce dillerinde yazılmış makaleleri yayın kurulumuzun akademik değerlendirme süreci sonrası görüşlerine binaen yayınlanmaktadır. Dergimizin herhangi bir ticari amacı olmadığı için yazarlarımızdan makale yayın ücreti talep edilmemektedir. Derginin yılda üç sayı çıkarılması planlanmaktadır. Türkiye ve uluslararası müzikoloji araştırmalarına, fikri anlamda paylaşım ortamı oluşturarak destek olma ve araştırmacılara araştırmalarını akademik düşünce çerçevesinde yayınlama fırsatı sunulması hedeflenmektedir. En önemli amacımız akademik araştırmaları ve bilim adamları arasında düşünce alışverişini sağlamaktır. Bu sayede ülkemizde müzikoloji camiasında akademik tekâmülün hızlı gerçekleşmesi için uygun zemin tesis edilmiş olacaktır.