

ULUSLARARASI MÛSİKÎ DERGİSİ

# YEGÂH

E-ISSN: 2636-8838

**Kurucu ve Baş Editör**  
Doç. Dr. Tolga Karaca

**4.CİLT / 2.SAYI**

**Sayı Editörü**  
Doç. Dr. Tolga Karaca

**TOKAT / TÜRKİYE**  
**ARALIK 2021**

# Yegâh Mûsikî Dergisi

*Uluslararası Hakemli Mûsikî Dergisi*

## **Kurucu ve Baş Editör**

Doç. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

## **Sayı Editörü**

Doç. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

**e-ISSN:2636-8838**

Cilt IV. Sayı 2  
28 Aralık 2021

Tokat / Türkiye

# **Yegah Music Journal**

*International Refereed Journal of Music*

**Editor-In-Chief and Founder**  
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa University

**Issue Editor**  
Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa University

**e-ISSN:**2636-8838

Volume IV. Issue 2  
28 December 2021

Tokat / Turkey

## **EDİTÖRÜN NOTU**

Bu sayı; Yegâh Mûsikî Dergisi'nin adıyla geçen dergimizin sekizinci ve son sayısıdır. Dergimiz uluslararası nitelikleri taşıyabilmesi için kendi iradesiyle bazı elzem ve radikal değişikliklere gitmek durumunda kalmış ve 2022 yılı itibarı ile “Yegah Müzikoloji Dergisi” adı altında yeni yayınlarını sürdürmeye devam edecektir. Bunun için dergimizde hizmet edenlerin sayısı, yayın ve danışma kurulları artırılmış olup, her bir pozisyona ilgili editörler, hakemler, sekreteryaya, teknik iletişim elemanlarının atanmalarına başlanmıştır.

2022 yılında yayınlanacak olan dergimiz ile ilgili bazı değişiklikleri sizlerle paylaşmak istedik. Bunlardan bazılarını sizlere aktaralım;

1- Yağmacı dergi kriterlerinde yazar ücreti peşin ödemez, aksine tüm işlemler bitince ücret öder. Bu da o dergiyi yağmacı olmaktan kurtaramaz. 2021 yılında Dergi Park dergileri için bilgi verilmesi mecbur kılınan ücret politikamızı şeffaf hale getirerek kimsenin aklında soru işareti kalmasını istemedik. Daha detaylı bilgiler dergimizi yeni ismiyle yayın hayatına başladığında ücret politikası tarafından siz dostlarımıza sunulacaktır.

2- Bundan böyle yeni dönemimizde, makalelerde önce öz, sonrasında Abstract ve son olarak da genişletilmiş özet şartı getirilmiştir. Bu özet 800-1000 kelime arası bir değerde olacaktır. Uluslararası kaliteyi sağlamak adına genişletilmiş özet mutlaka yabancı dil editörlüğünden geçirilecektir.

3-Dergimiz artık başta EBSCO ve DOAJ olmak üzere toplamda otuz adet uluslararası indekste taranmaya başlamıştır.

4- Yazım kılavuzumuz baştan aşağıya değişmiş olup, herkesin rahat anlayacağı şekilde yenilenmiştir.

5- Ana sayfamızdaki başlıklar ve logolar tamamen değişecektir.

6- Son olarak da dergimizin adını tekrar hatırlatmak istedik. Bundan böyle dergi adımız “Yegah Müzikoloji Dergisi”, İngilizce olarak ise; “Yegah Musicology Journal”, kısaltmaları ise YMD veya YMJ olarak belirtilecektir.

Sayıda, birbirinden kıymetli yazarlara ait dokuz adet makale bir de kitap tanıtımı bulunmaktadır. Birçok ulusal ve uluslararası indeks içerisinde taranmaya başlayan Yegâh Mûsikî Dergisi'nin bu sayısı, Türk müziği konularının yanı sıra müzik psikolojisi, müzik eğitimi ve müzik tarihi gibi konulara yer vermiştir.

Bu sayıda dergimize katkılarından dolayı, sayın hakemlerimize, yayın kurulumuza ve bütün yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla...

Uluslararası Yegâh Mûsikî Dergisi

*Sayı Editörü*

*Doç. Dr. Tolga KARACA*

## *EDITOR'S NOTE*

This Issue is; It is the eighth and last issue of our journal named Yegah Music Journal. Our journal had to go through some essential and radical changes of its own volition in order to carry international qualities, and as of 2022, it will continue to continue its new publications under the name of "Yegah Musicology Journal". For this reason, the number of people serving in our journal, editorial and advisory boards has been increased, and the appointment of relevant editors, referees, secretariat and technical communication staff to each position has begun.

We wanted to share with you some changes about our magazine, which will be published in 2022. Let me tell you some of them;

1- In the criteria of the predatory journal, the author does not pay the fee in advance, on the contrary, he pays the fee when all transactions are completed. This will not save that magazine from being a looter. We did not want anyone to have a question mark in mind by making our fee policy, which is obligatory to provide information for Magazine Park magazines, transparent in 2021. More detailed information will be presented to you, our friends, by the wage policy when our journal starts its publication life with its new name.

2- From now on, in our new term, firstly the abstract, then the abstract, and finally the expanded abstract requirement have been introduced in the articles. This summary will be between 800-1000 words. In order to ensure international quality, the extended abstract will definitely be passed through foreign language editorial.

3-Our journal has now started to be indexed in thirty international indexes, primarily EBSCO and DOAJ.

4- Our writing guide has been changed from top to bottom and has been renewed in a way that everyone can easily understand.

5- The titles and logos on our home page will change completely.

6- Finally, we wanted to remind the name of our magazine. From now on, our journal name is "Yegah Musicology Journal", and in English; "Yegah Musicology Journal" and its abbreviations will be YMD or YMJ.

In the issue, there are nine articles by valuable authors and a book presentation. This issue of Yegâh Mûsikî Magazine, which has started to be scanned in many national and international indexes, includes topics such as music psychology, music education and music history as well as Turkish music.

I would like to thank our esteemed referees, editorial board and all authors for their contributions to our journal in this issue.

Best regards...

International Yegah Music Journal

*Issue Editor*

*Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA*

## Yegâh Mûsikî Dergisi Yayın Kurulu

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

Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)  
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)  
Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEY (Azerbaycan)  
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

**Kurucu ve Baş Editör**  
Doç. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

**Sayı Editörü**  
Doç. Dr. Tolga KARACA  
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi

**e-ISSN:**2636-8838

Cilt IV. Sayı 2. (2021)

Tokat / Türkiye

# Yegâh Music Journal Executive And Advisory Board

[Prof. Dr. M. Hakan CEVHER \(Türkiye\)](#)

[Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar \(Türkiye\)](#)

[Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL \(Türkiye\)](#)

[Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ \(Türkiye\)](#)

[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Nuri GÜÇTEKİN \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Recep USLU \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ \(Türkiye\)](#)

[Doç. Dr. Tolga KARACA \(Türkiye\)](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY \(Türkiye\)](#)

[Prof. Dr. Remzi Devletov \(Kırım\)](#)

[Prof. Dr. Batır Matyakubov \(Özbekistan\)](#)

[Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEY \(Azerbaycan\)](#)

[Doç. Dr. Ranetta Gafarova \(Kırım\)](#)

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

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa University

## **Issue Editor**

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa University

**e-ISSN:**2636-8838

Volume IV. Issue 2 (2021)

Tokat / Turkey

## SAYIMIZ HAKKINDA

**Yayımcı ve İmtiyaz Sahibi:** Doç. Dr. Tolga KARACA.

**Kapak tasarımı:** Syn. Dr. Öğr. Üyesi Hakan Emre ZİYAGİL'e teşekkürlerimizi sunarız.

**Web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı:** Kurucu ve Baş Editör Doç. Dr. Tolga KARACA.

**Sekreteryaya:** Dr. Öğr. Gör. Ahmet Hakan BAŞ.

**İlk Kontrol ve Okuma:** Doç. Dr. Tolga KARACA.

**Sayı Editörü:** Doç. Dr. Tolga KARACA.

**Yardımcı Editör:** Doç. Dr. Tolga KARACA.

### Sayı Hakemlerimiz

[Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Payam SUSANNI](#)

[Prof. Dr. Bayram AKDOĞAN](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Elvan KARAKOÇ](#)

[Prof. Dr. Nesibe Özgül TURGAY](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Hakan Emre ZİYAGİL](#)

[Doç. Dr. Enver Mete ASLAN](#)

[Dr. Öğr. Gör. Fatma Münevver ŞENDURAN](#)

[Doç. Dr. Erhan TEKİN](#)

[Dr. Öğr. Gör. Cevahir Korhan İŞILDAK](#)

[Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN](#)

[Dr. Öğr. Gör. Ahmet Hakan BAŞ](#)

[Doç. Dr. Emin Erdem KAYA](#)

[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

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

**Yayınlanma Tarihi:** 28 Aralık 2021, Tokat / Türkiye.

**Yayın Türü:** Çevrim içi.

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

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

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

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



## ABOUT OUR ISSUE

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

**Cover design:** Special thanks to Assist. Prof. Dr. Hakan Emre ZİYAGİL

**Web design, online print preparation by:** Founder and Editor-in-Chief

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

**Secretariat:** Dr. Lect. Ahmet Hakan BAŞ.

**First Check:** Dr. Lect. Ahmet Hakan BAŞ.

**Issue Editor:** Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

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

### Issue Rewievers

[Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ](#)

[Prof. Dr. Bayram AKDOĞAN](#)

[Prof. Nesibe Özgül TURGAY](#)

[Assoc. Prof. Dr. Enver Mete ASLAN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Erhan TEKİN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Ali Maruf ALASKAN](#)

[Assoc. Prof. Dr. Emin Erdem KAYA](#)

[Assoc. Prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

[Assist. Prof. Dr. Payam SUSANNI](#)

[Assist. Prof. Dr. Elvan KARAKOÇ](#)

[Assist. Prof. Dr. Hakan Emre ZİYAGİL](#)

[Dr. Lect. Fatma Münevver ŞENDURAN](#)

[Dr. Lect. Cevahir Korhan İŞILDAK](#)

[Dr. Lect. Ahmet Hakan BAŞ](#)

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

**Publish Date:** 28 December 2021, in Tokat / Turkey.

**Publication Type:** Online.

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

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

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

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

## Tarandığımız İndeksler / Indexes we Scanned

### **İÇİNDEKİLER**

### **Araştırma Makaleleri**

<b>Türk Halk Müziği Solfeji Dersi İçin Sınav Örneği</b> .....	173-190
<i>Soysal, N. F. &amp; Dönmez, A. O.</i>	
<b>Sessizlik Var mıdır?</b> .....	198-206
<i>Umuzdaş, M. S. &amp; Umuzdaş, S.</i>	
<b>Meragi'nin Devrişahi Usulü Nasıl Anlaşılmalıdır? Müzikolojik Bir Çözüm Anlayışı</b> .....	207-224
<i>Uslu, R.</i>	
<b>Pepe Çizgi Dizisinin Türk Müzik Kültürü Açısından İncelenmesi</b> .....	225-242
<i>Bağı, R.</i>	
<b>Cumhuriyet'ten Harf İnkılabına Müsikî Dersi Programları ve Cemil Türkarman</b> .....	243-274
<i>Güçtekin, N. &amp; Soysal, N. F.</i>	
<b>Müzik Yöneticiliğinde Etkili Sunumlar</b> .....	275-285
<i>De Thorpe Millard, E.</i>	
<b>Cinuçen Tanrıkorur'un Nkriz Kârçe'sinin Müzikal Unsurlar Açısından İncelenmesi</b> .....	286-313
<i>Baş, A. H.</i>	
<b>Ud Çalgısında Metronom Kullanmanın Önemi</b> .....	314-334
<i>Ziyagil, H. E.</i>	
<b>Gedikpaşalı Yahyâ Nazîm Efendi'nin Hayatı ve Eserleri</b> .....	335-354
<i>Şenduran, F.M.</i>	

### **Kitap Tanıtımı**

<b>Sahada Folklor Derleme Metodları Kitabı Üzerine Bir İnceleme</b> .....	355-369
<i>İnce, K. S. &amp; Madzhidov, M.</i>	

## TABLE OF CONTENTS

## Research Articles

<b>Exam Sample For Turkish Folk Music Class</b> .....	173-190
<i>Soysal, N. F. &amp; Dönmez, A. O.</i>	
<b>Is There Silence?</b> .....	190-197
<i>Umuzdaş, M. S. &amp; Umuzdaş, S.</i>	
<b>How Should The Rhythm Invented Named Devrishahi By Meragi Be Understood? A Musicological Solution Seeking</b> .....	207-224
<i>Uslu, R.</i>	
<b>Examination Of Pepe Cartoon From Turkish Music Culture</b> .....	225-242
<i>Bağı, R.</i>	
<b>One Of The First Music Teachers Cemil Turkarman And The Music Education Curriculum In Turkey</b> .....	243-274
<i>Güçtekin, N. &amp; Soysal, N. F.</i>	
<b>Effective Presentations In Music Management</b> .....	275-285
<i>De Thorpe Millard, E.</i>	
<b>An Examination Of Cinucen Tanrikorur's Nikriz Karce In Terms Of Musical Elements</b> .....	286-313
<i>Baş, A. H.</i>	
<b>The Importance Of Using The Metronome In The Oud Instrument</b> .....	314-334
<i>Ziyagil, H. E.</i>	
<b>The Life And Works Of Gedikpasali Yahya Nazim Efendi</b> .....	335-354
<i>Şenduran, F.M.</i>	

## Book Review

<b>A Review On The Book “A Guide For Field Workers In Folklore”</b> .....	355-369
<i>İnce, K. S. &amp; Madzhidov, M.</i>	



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 09.12.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.12.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-Issn : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1034480

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

## TÜRK HALK MÜZİĞİ SOLFEJİ DERSİ İÇİN SINAV ÖRNEĞİ

SOYSAL Nuh Fikri<sup>1</sup>

DÖNMEZ Ali Orhan<sup>2</sup>

### ÖZ

Türk halk müziği solfeji dersi için ders materyali oluşturmak ne kadar önemli ise bir o kadar da bu dersin sınavının yöntemi önemlidir. Ders kitabı ile dersin sınav yöntemi birbiriyle uyumlu olacak şekilde tasarlanması gerekmektedir. Günümüzde halk müziği solfeji dersi için kaynakların az oluşuna istinaden halk müziği solfeji dersine kaynak olması için yayınladığımız kitap ile uyumlu olacak şekilde bir sınav örneği hazırladık. Bu sınav örneği teori, ritmik okuma, solfej, dikte, deşifre ve işitme kısımlarından oluşmaktadır. Öğrencinin halk müziğine yönelik işitme becerisi kazanması için işitme, nota okuma becerisi kazanması için ritmik okuma, nota yazma becerisi kazanması için dikte, türkü solfeji yapabilmesi için solfej, nazari bilgileri anlayıp uygulayabilmesi için nazari ve bütün öğrendiklerini test edebileceği veya uygulayabileceği deşifre sınav bölümleri oluşturulmuştur. Bunların puanlanması işitme 10p, ritmik okuma 10p, solfej 10p, dikte 20p, teori

<sup>1</sup> Prof. Dr. Nuh Fikri SOYSAL, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, [fikrisoysal@gmail.com](mailto:fikrisoysal@gmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-3807-0154>

<sup>2</sup> Öğr. Gör. Dr. Ali Orhan DÖNMEZ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü, [aliorhand@hotmail.com](mailto:aliorhand@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0003-2721-7747>

20p ve deşifre 30p şeklinde toplamda 100 puan olarak tasarlanmıştır. Bu çerçevede bu çalışmanın alana yararlı olacağı ve bu tür çalışmaların çoğalmasının önemli olduğu düşüncesindeyiz.

**Anahtar Kelimeler:** Halk müziği, Türk halk müziği, sınav örneği, Türk halk müziği sınav örneği, müzik eğitimi.

## **EXAM SAMPLE FOR TURKISH FOLK MUSIC CLASS**

### **ABSTRACT**

As important as it is to create course material for the Turkish folk music solfeggio lesson, the method of the examination of this lesson is also important. The course book and the exam method of the course should be designed to be compatible with each other. Due to the insufficient resources for the folk music class today, we have prepared an exam sample in accordance with the book we have published to be a source for the folk music class. This exam sample consists of theory, rhythmic reading, solfeggio, transcribing music, sight-reading and ear training parts. The student's ear hearing skills for folk music, rhythmic reading to gain the ability to read musical notes, transcribing music to gain the ability to write what you hear, solfeggio for folk song solfege, theory for understanding and applying music theoretical knowledge, and sight-reading exam sections where they can test or apply all they have learned have been created. Scoring of these was designed as 10p for hearing, 10p for rhythmic reading, 10p for solfeggio, 20p for dictation, 20p for theory and 30p for sight-reading, with a total of 100 points marks. In this context, we think that this study will be beneficial to the field and that it is important to increase the number of such studies.

**Keywords:** folk music, Turkish folk music, exam sample, Turkish folk music course exam sample, music education.

## **GİRİŞ**

Aslında sınav konusu bilimsel açıdan gözlem ve deneylere dayalı geçerli ve güvenilir veridir. Yani girdileri, süreci, çıktıları ve kontrolü olması gerekir(Baykul, 2015). Ancak Türk müziği eğitiminde henüz bu zeminin oluştuğunu söyleyemeyiz. Türk müziği eğitimine yönelik, bilişsel, duyuşsal ve

psikomotor kazanım özellikleri çerçevesinde programların geliştirilmesini ümit ediyoruz. Sınavlarının ise geçerlilik ve güvenilirlik yönünü de istatistiksel verilerle tartışacağımız zamanda gelecektir. Türk müziğinde çalgı eğitiminin “metotsuz, müfredatsız” şekilde öğretilmeye başlandığı Işıktaş tarafından Tura’dan aktarılmakta, yine aynı çalışmada üslup ve tavrın meşkle kazanılabileceği gerçeğini vurgulayarak modernleşme ile birlikte pedagojik temellere dayanarak yeni dünya ile köklerimizi irtibatlandırmamız gerektiği bildirilmektedir(Işıktaş, 2016). Yazar çalışmasının devamında halk müziğine yönelik önce “notasız saz öğretilir” örneğinin daha sonra “hakiki notalı” eğitime dönüşümünün bir paradoks olduğunu, öğrencinin hocaya başvurduğu çağların artık notanın öğrencinin ayağına gönderildiği döneme dönüştüğünü bildirmektedir (Işıktaş, 2016). Türk müziği konservatuvarlarında genel olarak çalgıya yönelik metodolojik eğitimden uzak bir sistem ile ilerlendiği, eğer metodolojik bir eğitim modeli uygulanması durumunda eğitim kalitesinin artacağı, öğrencilerin kendi tekniklerini geliştirebileceği, ve daha bilimsel kabul edilebileceği bildirilmektedir(Aksungur, 2010). Bağlama eğitimi meşk ve usta çırak ilişkisi ile yürütüldüğü ancak 21. Yüzyılın ikinci çeyreğine girerken metodolojik ve akademik programlı modellerinde bazı kurumlarda tercih edilir hale geldiği aktarılmaktadır (Akkaş & Güler, 2021; Aykurt & Börekçi, 2020). Misket düzeninin eğitime ilişkin bir çalışmada buna dair metodolojik yaklaşıma ihtiyaç olduğu belirtilmektedir(Gerekten & Özdek, 2020). Cumhuriyet döneminden itibaren metodolojik yaklaşımların arttığı ancak geliştirilmesi gerektiği(Bodur, 2019; Kaya & Özdek, 2020), Türk müziğinin gelişimi için Türk müzik sistemine göre hazırlanmış metotlar oluşturulması gerektiği bildirilmektedir(Demirkaya, 2015). Bir diğer taraftan Türk müziğinde yeterli sayıda metodolojik çalışmanın olmayışı Cumhuriyet döneminde siyaseten alınan bir takım kararların etkili olabileceği bildirilmiştir(Yiğit & Karakaya, 2010). Halk müziği çalgılarının eğitiminin geliştirilmesi gerektiği istenilen düzeyde olmadığı(Erarslan, 2019), klarnet eğitiminin Türk müziği açısından geliştirilebileceği ve çağdaş metodolojik yaklaşımlarla yapılması gerektiği aktarılıyor(Yılmaz, 2020). Müzik öğretim araçları olarak metotların modern toplumsal düzen içinde kaçınılmaz şekilde ihtiyacı karşıladığı öne sürülmektedir (Işıktaş, 2016). Işıktaş araştırmasını şöyle bitiriyor; “öğrenci ister metot ile isterse meşk ile bilgisini artırma yoluna gitsin, kültürle yoğrulmadığı, sanata manevi anlamda dokunmadığı sürece müzikal ifadesinin oluşmasında bu yöntemlerin hiçbiri işe yaramayacaktır.” Ergöz tarafından bugün yüksek öğretim kurumlarında daha iyi eğitim için her dersin metodolojisinin oluşturulması gerektiği bildirilmektedir(Ergöz, 2008). Türk müziğinin bütün alanlarında bu ihtiyacın olduğu ortadadır.

Herkesin uzman olduğu bir konuyu sahiplenip bir ölçme ve değerlendirme uzmanı ile birlikte çalışması buna dair metotlar geliştirmesi ile ancak bu problemler çözülebilecektir. Buna göre bizde Türk halk müziği solfeji dersleri için ihtiyaca binaen ders kitabı yayınlanmıştık. Akabinde ise bu dersin sınavlarının nasıl yapılacağına yönelik klasik yaklaşımın geliştirilmesi gerektiği kanaatinde olduğumuzdan yararı olacağı düşüncesiyle bir örnek oluşturduk.

### **Metodoloji**

Dersler işlenirken betimsel gözleme yapılmıştır. Buna göre sadece sınav yapılması yerine öğrencilerinde yararına olacak gerçek hayatlarında tatbik edebilecekleri bir sınav modelinin oluşturulması amaçlanmıştır. Tarihsel metod ile kaynaklar incelenmiş ve kavramsal yapı oluşturulmuştur.

### **Türk halk müziğinde klasik eğitim modeli**

Türk halk müziği solfeji ve nazariyatı (THMSN) dersi klasik olarak nazari bilgi, dikte, deşifre ve solfejden oluşmaktadır. Türk halk müziğinde (THM) nazari bilgi olarak usul kavramı ve çeşitleri anlatılır. Temel olarak 2, 3 ve 4 zamanlı ana usuller ile başlanır. Bu usullerden oluşan eserler THMSN dersine birinci dönem için konu olmaktadır. Dikte belirtilen usuller çerçevesinde THM repertuarından hoca tarafından seçilir. Bu eser zorluğunu dersin hocası sınıfın son durumuna göre belirler. Seçilen eser ders uygulayıcısı tarafından bağlama eşliğinde icrası yapılır ve öğrenciler tarafından notaya alınır. Solfej ise ilgili dönemin usulleri çerçevesinde THM repertuarından seçilmiş eserlerin solfejinin yapılmasından oluşmaktadır. Deşifre ilgili dönemin usullerinden oluşan THM repertuarından seçilmiş bir eserin ilk görüşte sesleri, ritimleri ve nazari bilgileriyle seslendirilmesinden oluşmaktadır. Dikte 40p değerindedir. Başlangıç olarak 2 zamanlı ana usullü türkülerden ritim tartım kalıpları ve nota değerleri bakımından kolaydan zora doğru, seçilen türkülerin diktesi ve solfeji yapılır. Örneğin; Mustafa Hoşsu tarafından derlenen Tunceli/Pülümür yöresine ait TRT Rep. No: 70 numaralı “Ela Gözlerini Sevdığım Dilber” isimli 2 zamanlı türkünün diktesi yapılır sonra birlikte solfeji yapılarak okunur. Dikte yapılırken; kullanılan çalgı bağlamadır. İlk derslerde türkülerin sadece notaları yazılırken, ileriki derslerde notalarla beraber sözleri de yazılır. Dikte sırasında, önce türkü baştan sona bir defa çalınır ve söylenir. Öğrenci türkünün usulünü ve makam dizisini bularak türkü hakkında bilgi sahibi olur. Sonra, türkünün karar sesi referans olarak duyurulur. Sözlü ve sözsüz eserler dahil olmak üzere her ölçü 4 defa tekrar edilerek

çalınır. Öğrenci ilk iki tekrarda usulü ve tartımları yazar, diğer iki tekrarda ise sözleri yazar. 4. Tekrardan sonra ikinci ölçüye geçilir. Aynı şekilde 4 tekrar yapılarak dikte yapılmış olur. Başlangıçta ölçü sayısı az olan türküler seçilirken, ileriki sınıflarda ölçü sayısı artar ve bir sayfalık türkülerin tümü yazılır. Daha sonra türkü baştan sona tekrar 1 defa çalınır. Öğrenci eksiklerini ve yanlışlarını bu şekilde kontrol etme ve düzeltme fırsatı bulur. Deşifre 30p değerindedir. Geçilen usuller ile ilgili 2, 3 veya 4 zamanlı bir usulde sınıf düzeyine göre belirlenen bir türkünün deşifresi istenir. Örneğin “Büyük cevizin dibi” TRT Rep No: 142. Genel olarak eserin tamamı okunmasa bile solfej yapmada edinilen hakimiyet, seslerin doğru frekanslarla okunması ve usulün doğru vurulması neticesinde başarılı kabul edilerek tam puan verilir. Özellikle zor olan ritim tartım kalıplarının olduğu ölçüler puanlamada esas alınır. Solfej ise 20p değerindedir. Daha önce derste geçilen bir türkünün solfeji istenir. Derste geçildiği için türkünün eksiksiz ve takılmadan usulüyle birlikte solfejinin yapılması halinde tam puan verilir. Herhangi bir duraklama ya da takılma olursa türkü puanlamaya alınmaz. Nazari bilgi ise 10p değerinde olup THM usul yapısı ile ilgili sorulara yer verilmektedir.

### **Türk Halk Müziği Solfeji Dersi “Yeni Sınav Önerisi”**

THMS dersinin ayrı bir müzik nazariyesi dersi olarak tesis edilmesini bilimsel açıdan doğru bulmadığımızı, buna istinaden bu dersin amacının Türk müziği nazariyesi çerçevesinde Türk halk müziği solfeji dersi şeklinde tasarlanmasının çağımıza daha uygun olduğu kanaatindeyiz. Buna bağlı olarak THMS dersi sınavlarının da nasıl yapılacağını tartışmak, çağın gerektirdiği değerlendirme kriterlerine uygun sınav içeriğinin hazırlanması günümüzde önemli bir adım olacağı kanaatindeyiz. Buna göre yeni model önerisi Teori, İşitme, Ritmik okuma, Solfej, Dikte ve Deşifre kısımlarından oluşmaktadır. Sınav iki şekilde yapılabilir. Dikte kısmının yazılı diğer kısımların performans dayalı yapılabileceği gibi büyük bölümünün de çoktan seçmeli sorulardan oluşacak şekilde yapılabileceği düşünülmektedir.

### **Teori (20p)**

Türk müziği nazariyesi ve Batı notası çerçevesinde halk müziği solfeji dersinin nazari yapısı şekillenmektedir. Buna göre tasarlanmış teori sınavı yapılması yararlı olacaktır. Teori toplu şekilde yapılabilen yazılı bir sınavdır. Buna göre sorular hazırlanabilir.



### **İşitme (10p)**

Sınavdan toplam 10 puan alınabilir. Dönem boyunca bağlama çalgısı ile işlenen makamlar çerçevesinde işitme çalışılır. Buna dair toplamda 5 soru sorulur. Her soru 2 puan değerindedir. Bu soru tipi iki şekilde sorulur. Birincisi bağlamadan ses verilerek öğrencinin tespit etmesi istenir. İkincisi ise nota adları verilir öğrencinin seslendirmesi beklenir. İki aralık arka arkaya seslendirilerek ve nota adları söylenerek sorulur. Örneğin uşşak makamında işitme sınavı olunması durumunda bağlamadan La Re (I. – IV. dereceler) seslendirilerek sorulur. Öğrencinin bu notaların adlarını tanımlaması ve derecelerini söylemesi istenir. İkinci soru tipinde ise nota adları verilir öğrencinin nota adlarını sesleriyle seslendirilmesi beklenir. İşitmenin 3/5'i toplu şekilde yazılı yapılabilir.

### **Ritmik okuma (10p)**

Yazıya geçirilmiş notaların nota adları ve ritimlerinin doğru şekilde okunması istenir. Kesinlikle notaların sesleriyle duyularını içermez solfej gibi okunmaz. Sınav süresi derste işlenen eser sayısının belirtilen metronomda okunmasını sağlayacak kadardır. Toplam 10 puan alınabilir. Bu puan dönem boyunca işlenen ritmik okuma eser sayısına bölünür. Örneğin 5 ritmik okuma eseri işlendiyse eser başı 2 puan alınabilir. Öğrenci bütünlük halinde 3 eser okuduysa alabileceği puan 6'dır. Ritmik okuma eserleri derste nasıl ve hangi metronomda okunacağı belirlenen ve işlenen eserlerdir. Dolayısıyla soruda cevapta bellidir. Öğrencinin çalışması durumunda tam puan alması beklenir. Ritmik okuma eserleri de nota adları ve ritimleriyle istenilen metronomda bütünlük halinde okunması durumunda puanlanabilir. Üç kez tekrar deneme hakkı verilebilir. Performansa dayalı bir ölçme yapılacaktır.

### **Solfej (10p)**

Bireysel olarak sınav yapılır. Sınav süresi solfej eserlerinin sayısına bağlı olarak soruları cevaplayabileceği zaman kadar kullanılabilir. Yazıya geçirilmiş müzik eserlerinin nota adları, nota sesleri ve ritimleriyle ilgili metronomlarında bütünlük halinde okuma becerisi kazandırılmasını amaçlar. Solfej eserleri sözlü eserlerden oluşuyorsa sözlerden sorumlu olunmaz. Dönem boyunca ders kitabından veya hariçten okutulan/işlenen bütün solfej eserlerini kapsar. Önceden derste hoca tarafından en az bir kez işlenmiş olması gerekir. Derse gelmeyen öğrenciler derste işlenen solfej eserlerinin tamamından sorumludur. Solfej 10 puandır. 10 puan toplam solfej eser sayısına bölünür

ve ona göre puanlanır. Her solfej eserinin puanlanabilmesi için başından sonuna kadar, ilgili eserin metronomunda, sesleri ve ritimleriyle bütünlük halinde okunması gerekir. Bütünlük oluşturmeyen solfej eserleri kesinlikle puanlanmaz. Solfej eserleri daha önceden hoca tarafından işlendiğinden nasıl ve ne şekilde okunacağı kesinleşmiş soru tipidir. Soru ve cevap bellidir. Çalışılması durumunda tam puan alınması beklenir. Örneğin dönem boyunca 10 solfej eseri geçildiyse sınav puanının eser sayısına bölünmesiyle eser başına 1 puan verildiği bulunabilir. Öğrenci 5 solfej eserini bütünlük içinde okuduysa 10 puan üzerinden 5 puan alabilir. Performansa dayalı bir ölçme yapılacaktır.

### **Dikte (20p)**

Dikte sınavı dersi alan bütün öğrencilerle toplu şekilde yazılı yapılır ve 8 ölçüden oluşur. Sınav süresi ders uygulayıcısının dikteye başlaması ve bitirmesini takiben öğrencilerin düzeltmelerini bitirmesi için mühlet verilmesinin ardından sona erer. Öğrencinin duyduğu sesleri ve ritimleri yazıya geçirebilme işitme becerisini geliştirmesini amaçlar. Dikte sorusu sorulan eserin metronomunda Bağlama ile icra edilir. Her ölçü iki kez çalınır. Her ikinci icra bir sonraki ölçüye bağlanarak çalınır. En başında ve sonunda eser başından sonuna kadar bir kez çalınır. 20p 8 ölçüye (sorulan ölçü sayısına) bölünür. Her ölçüye düşen puan değeri ise her ölçüde yer alan figür sayısına bölünür. Dikte sınavında her ölçüde yer alan nota ve ritmik yapıların puanlanabilmesi için halk müziğinin temel figür yapısının oluşması gerekir. Zira bu ders minimum düzeyde figür yapılarını sesleriyle ve ritmik yapılarıyla doğru şekilde tespit edilmesini gerektirir. Bir figüre ait bir sesin tek başına duyulması yine puanlanmaz. Önceki ve sonraki seslerle ilişkilendirilmiş bir figür yapısının ve halk müziğini oluşturan temel kalıpların tam olarak yazıya yansıtılması neticesinde puanlama yapılır. Eğer birinci ve ikinci figürler doğru yazıldı ise ikisi puanlanır. Yanlış veya eksik yazılan figürler kesinlikle puanlanmaz. Dönem boyunca öğrenilen bütün nazari kuralların tam olarak uygulanması beklenir. Örneğin bitiş çizgisi yanlış yapılırsa son ölçünün tamamı puanlanmaz. Ölçü çizgisinin yanlış yapılması ölçü çizgisinin solunda ve sağındaki ölçülerin puanlanmamasına neden olur. Eserin makamının veya ritminin yanlış yazılması eserin tamamının puanlanmamasına neden olabilir. Toplu şekilde yapılan bir yazılı sınavdır.

### **Deşifre (30p)**

30 puan değerinde ve en önemli sınav bölümüdür. Sınav süresi 5 dakikadır. Bu bölümde öğrencinin dikte, solfej ve ritmik okuma becerilerinin tamamını bir arada bütünlük halinde kullanması beklenir. İlaveten öğrendiği bütün nazari kurallardan sorumludur. Ders uygulayıcısı tarafından dersin seviyesine uygun olarak seçilen 10 adet deşifre eseri belirlenir. Bu eserler belirlenirken makam, ritmik yapı, nazari bileşenler göz önünde bulundurulur. Örneğin müfredatta röpriz işlenmediyse röpriz içeren eserler deşifre eseri olarak seçilmez. Seçilirse de öğrenci sınava başlarken bilgilendirilerek sorumlu tutulmaz. Seçilen 10 adet eser rastgele sıralanır. Öğrenciler listeye göre bireysel olarak sınava alınır. Her gelen öğrenciden 1’den 10’a kadar bir sayı söylemesi istenir. Rastgele sıralanmış ve en son okunan eser öğrenci çıkarken rastgele 10 eserin arasına bir yere koyulur. Yeni gelen öğrenci 1’den 10’a kadar bir rakam söyler ve o eser kendi deşifre eseri olacaktır. Okumaya başlamadan önce eser incelenir. Öğrenci hazırım dedikten sonra 3 kez deneme hakkı bulunmaktadır. En küçük puanlanabilecek müzik yapısı figürdür. Bütüne etki edebilecek ritmik ve makamsal nazari hatalar yapılması durumunda puan verilmez. Örneğin uşşak makamında bir deşifre eseri hicaz gibi okunursa sıfır puan verilir. Bir diğer örnek sofyan usulünde bir eser Türk aksağı usulünde vurulursa yine puan verilmez. Performansa dayalı bir sınavdır.

### **SONUÇ**

Çalışmanın sonunda şu sonuçlara ulaşılmıştır. Eserin usulünün bulunması, sol anahtarının çizilmesi, ölçülerin tamamlanması, makam çekirdek ezgisinin tespiti, nüans işaretlerinin istenilen şekilde sıralanması, sus işaretlerinin tanınması, ritim işaretlerinin anlamının yazılması, çıkarılmış ölçü çizgilerinin tespit edilerek eklenmesi, eksik notanın bulunarak yazılması, verilmiş notaların halk müziği çerçevesinde yeniden gruplanarak yazılması gibi sorular ile nazari sınavın oluşturulabileceği ve yazılı yapılabileceği, işitme sınavın çoktan seçmeli soru tipleriyle bir kısmının yazılı yapılabileceği, bu dersin ritmik okuma ders içeriğinin diz dövmek suretiyle kadim nazariyeye uygun şekilde planlanmasına ve sınavının da bu şekilde yapılması gerektiği, dikte sınavının sekiz ölçü şeklinde ders içeriği olarak işlenmesine ve sınavının da bu şekilde yapılmasına, deşifre sorusunun da diğer ders içeriği ile uygulanabilir olması münasebetiyle sekiz ölçü şeklinde verilmesine, solfej ders içeriğinin türkünün tamamına yönelik uygulanmasına ve buna istinaden sınavının da bu şekilde yapılması gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır. Türk halk müziği solfej dersi için yayınlanmış hem ders kitabı hem de sınav örnekleri olmadığından

öğrenciler ve dersin hocaları için yararlı olacağı kanaatindeyiz. Buna göre başkaca uzmanlar tarafından yayınlanacak materyallerin değerli olacağı düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Akkaş, S., & Güler, E. (2021). Bağlamada Temel İcra Tekniklerinin Bağlama Öğretim Metotlarındaki Kullanım Durumu. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 7(1), 284-294. <https://doi.org/10.22252/ijca.945840>
- Aksungur, A. U. (2010). *Kanun sazının icrası öğretim teknikleri karşılaştırmalı kanun metodu analizleri ve kanun eğitimi etütleri*. <https://acikerisim.sakarya.edu.tr/handle/20.500.12619/92878>
- Aykurt, H., & Börekçi, A. (2020). Mesleki Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Eser Temelli Bozuk Düzeni Bağlama Öğretimi İçin Bir Repertuvar Modeli Önerisi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 17, 191-213. <https://doi.org/10.31722/ejmd.844849>
- Baykul, Y. (2015). *Eğitimde ve Psikolojide Ölçme & Klasik Test Teorisi ve Uygulaması*. <https://www.kitapyurdu.com/kitap/egitimde-ve-psikolojide-olcme-amp-klasik-test-teorisi-ve-uygulamasi/326413.html>
- Bodur, A. (2019). *Türkiye’de Ud Eğitimi İçin Yazılmış Metodların Karşılaştırmalı İncelenmesi*. <http://earsiv.odu.edu.tr:8080/jspui/handle/11489/1132>
- Demirkaya, E. (2015). *Müzik eğitimi ana bilim dallarında bireysel çalgı bağlama derslerinde Konya tavrının öğretilme durumu*. <http://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12452/674>
- Erarslan, U. (2019). *Mesleki müzik eğitim kurumlarında yürütülen Türk halk müziği üfleme çalgılar eğitiminin öğretim elemanları görüşleri doğrultusunda değerlendirilmesi*. <http://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12452/6788>
- Ergöz, H. S. (2008). Türk Müziği Nazariyesi ve Solfeji Derslerinde Metodoloji. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 1(1), 41-51.
- Gereken, S. E., & Özdek, A. (2020). Türkiye’de Mesleki Müzik Eğitimi Kurumlarında Bağlama Derslerinde Misket Düzeni Öğretiminin Akademisyen Görüşleri Aracılığıyla Betimlenmesi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 328-353. <https://doi.org/10.31722/ejmd.757543>
- Işıқтаş, B. (2016). Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği İcrasında Metodoloji Meselesi. *20.Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği İcrasında Metodoloji Meselesi*, 50-60.

Kaya, G., & Özdek, A. (2020). *Bağlama/Saz Eğitimi İçin Yazılmış Etüt ve Egzersiz Kitaplarının Farklı Değişkenler Açısından İncelenmesi*. 8(2), 126-147.

Yılmaz, L. (2020). *Türkiye’de yayımlanmış Türk müziği sol klarnet öğretim metotlarının makamsal, teknik ve teorik açılardan karşılaştırmalı incelenmesi*.  
<http://acikerisim.erbakan.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12452/5155>

Yiğit, N., & Karakaya, O. (2010). *Türk Müziği Anasanat Dallarında Koro Eğitimi Ve Yönetimi Uygulamaları*. 29, 29-47.

## **EK 1: Sınav Örneği**

### **Teori bölümü: (Toplam 20p)**

1. Aşağıdaki eserlere (a, b, c) ritim işaretlerini yazınız. Her biri 1p değerindedir.

a)

Binali Selman’dan alınma



b)

Teslim Abdal’a ait İzzet Savaş’tan alınma

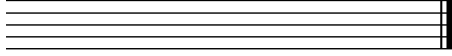


c)

Osman Aksu’dan alınma



2. Portenin başına halk müziğinde kullanılan anahtarı ekleyiniz. (1p)



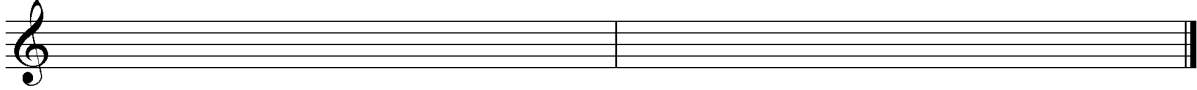
3. Aşağıda verilen türkülerin boş bırakılan ölçülerini usulüne göre kendi hissiyatınız doğrultusunda doldurunuz. Her biri 1p değerindedir.

a)

Nim Sofyan



4



b)

Semai



5



c)

Sofyan



4

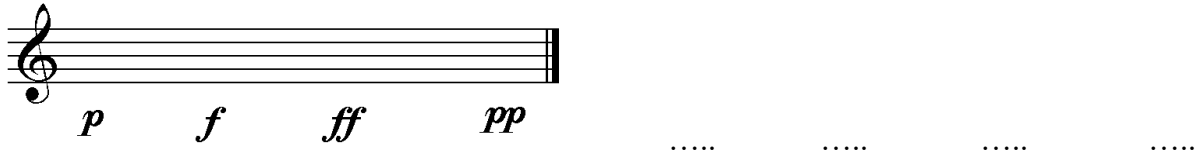


4. Aşağıda verilen çekirdek ezginin tanımını seçiniz. (1p)

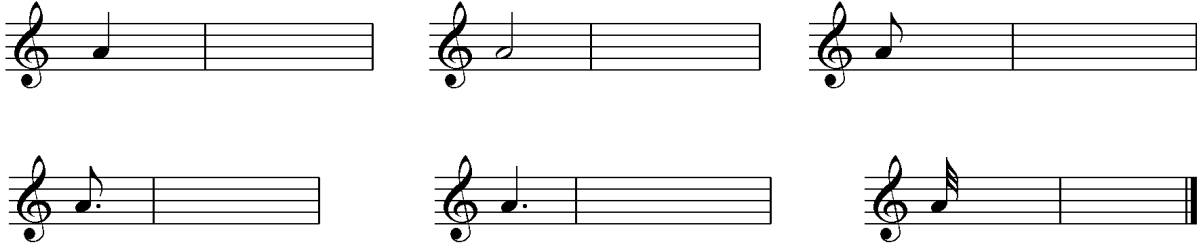


a) Hicaz b) Kürdi c) Uşşak d) Nikriz e) Segah

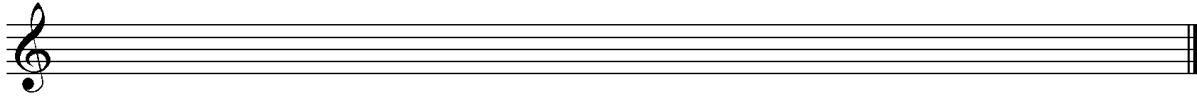
5. Aşağıda verilen nüans işaretlerini güçlüden hafife doğru sıralayınız. (1p)



6. Aşağıda verilen notaların (toplam 6 soru) karşılığı olan sus işaretlerini yazınız. Her biri 1p değerindedir. Toplam 6p.



7. Aşağıda ki porteye uşşak çekirdek ezgiyi yazınız. (1p)



8. Aşağıdaki her portede verilen ritim işaretlerinin tam karşısına ne anlama geldiklerini yazınız. (1p)



9. Aşağıda verilen notanın usulüne göre notadan çıkarılmış ölçü çizgilerinin yerlerini tespit ederek ekleyiniz. (1p)



10. Aşağıda verilen notaların içinden bir nota eksiktir bulup yazınız. (1p)



11. Aşağıda verilen ilk iki portede verilen notaları halk müziği tartımları çerçevesinde tespit ederek nota yazımına uygun şekilde yeniden gruplayarak boş bırakılan porteye yazınız. (1p)



### İşitme Sorusu: (10p)

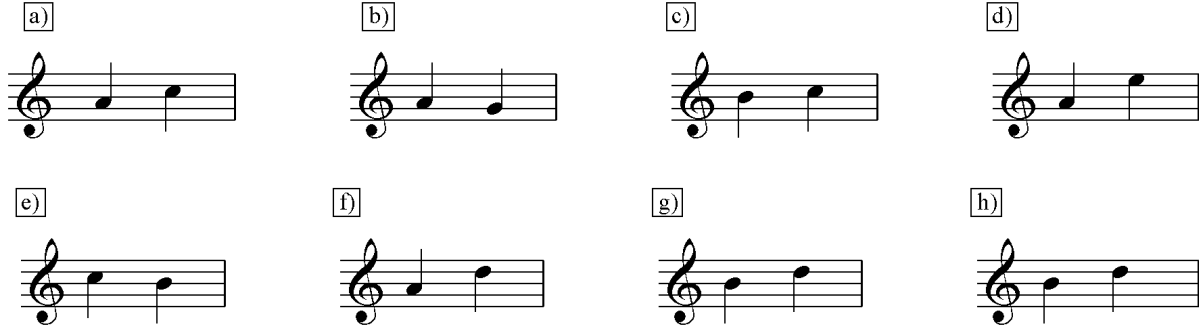
1. İşitme soruları için çoktan seçmeli şıklar aşağıda verilmiştir. Buna göre size seslendirilen aralığı aşağıda verilen seçeneklerden bulup işaretleyiniz. Toplam 5 soru sorulacaktır. Her bir soru 2p değerindedir.



Ders uygulayıcısı için soru örneği:

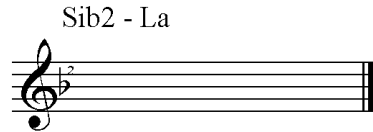


Öğrenciler için çoktan seçmeli cevaplar:



Buna göre doğru cevabın f seçeneği olduğu bu şıkkı işaretleyenlerin puan alması gerektiği ortadadır. Birinci soru gibi toplamda üç soru hazırlayıp sınav kağıdına eklenebilecektir. İşitme için performansa dayalı iki soruda aşağıdaki gibi düşünülmüştür. Buna göre ders uygulayıcısı nota adlarını vermeli öğrenci o aralığı seslendirerek duyurmalıdır.

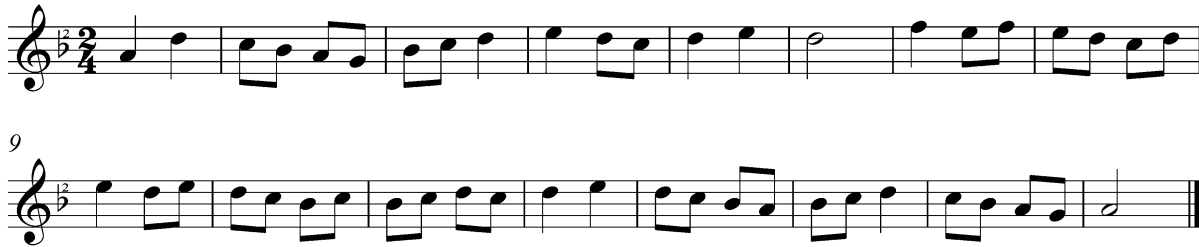
Notaların adları verilerek sorulacak sorular:



### Ritmik Okuma: (Toplam 10p her soru 3.3p)

2. Aşağıda verilmiş olan ritmik okuma eserini 120 metronomda okuyunuz.

a) Nim sofyan usulünde (3.3p)



## b) Semai usulünde (3.3p)

## c) Sofyan usulünde (3.3p)

**Dikte (Toplam 20p, her ölçü 2,5p veya her figür 1,25p)**

3. Ders uygulayıcımız tarafından icrası yapılan (örnekte verilen) dikte eserini notaya alınız.

Dikte yapılabilmesi için öğrencilere bırakılmıştır.

Two empty musical staves for dictation. The first staff is a grand staff with two treble clefs. The second staff is also a grand staff with two treble clefs, starting with a measure number '5' above the first staff.

### Deşifre (30p)

4. Aşağıda verilen deşifre eserini seslendiriniz.

Musical notation for a deşifre exercise. It consists of two staves. The first staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a melody. The second staff is in 3/4 time, key of B-flat major, and contains a melody. The piece ends with a double bar line.

### Solfej (Toplam 10p, her soru 3.3p)

5. Aşağıda verilen solfej eserlerini derste işlediğiniz şekilde usulüyle birlikte seslendiriniz.

a)

Musical notation for solfej exercise a). It is a single staff in 2/4 time, key of B-flat major, containing a melody. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for solfej exercise 5). It is a single staff in 2/4 time, key of B-flat major, containing a melody. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for solfej exercise 9). It is a single staff in 2/4 time, key of B-flat major, containing a melody. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for solfej exercise 13). It is a single staff in 2/4 time, key of B-flat major, containing a melody. The piece ends with a double bar line.

(Not: Türkünün sözleri notadan çıkarılmıştır.)

b)

Musical notation for section b) in 2/4 time, key of B-flat major. The notation consists of four staves of music. The first staff starts with a 7-measure rest. The second staff starts with a 6-measure rest. The third staff starts with an 11-measure rest. The fourth staff starts with a 16-measure rest. The music is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. A double bar line with repeat dots is present in the first and second staves. A fermata is placed over the final note of the fourth staff.

(Not: Türkünün sözleri notadan çıkarılmıştır.)

c)

Musical notation for section c) in 2/4 time, key of B-flat major. The notation consists of six staves of music. The first staff starts with a section symbol (§). The second staff starts with a 5-measure rest. The third staff starts with a 9-measure rest. The fourth staff starts with a 12-measure rest. The fifth staff starts with a 16-measure rest. The sixth staff starts with a 22-measure rest. The music is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. A double bar line with repeat dots is present in the fourth staff. A section symbol (§) is placed at the end of the sixth staff. A fermata is placed over the final note of the sixth staff.

(Not: Türkünün sözleri notadan çıkarılmıştır.)



Article Type : Research Article  
Date Received : 19.12.2021  
Date Accepted : 20.12.2021  
Date Published : 31.12.2021  
e-Issn : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1038547

This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## IS THERE SILENCE?

UMUZDAŞ Mehmet Serkan<sup>1</sup>


UMUZDAŞ Serpil<sup>2</sup>


### ABSTRACT

This paper focuses on the research question, "Is there silence?" and it is aimed to enable the readers to take action to think and discuss as science aims. This study has compiled documents that will carry out the argument.

It is possible to say that the main phenomenon that causes the emergence of sound is vibration. Sound is produced when the atoms of an agent vibrate back and forth, emitting energy. This vibration makes the air, liquid or solid form around the catalyst vibrate, and the moving air carries the emitted energy in all directions. Incorporating sounds into the definition of music; The perception of compatibility and meaningfulness of a sound varies according to the society in which one lives. Whether the sounds heard are music or noise consists of subjective perception in the context of society and culture. Societies likely perceive sounds that are familiar to them in a genetic or geographical context as music by qualifying them as harmonious and intelligible.

Perception of sound includes the ability to distinguish variables such as duration, intensity and frequency that make up the properties of sound. These features improve the ability of

<sup>1</sup> Professor Phd. Mehmet Serkan UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpasa University State Conservatory, [sumuzdas@yahoo.com](mailto:sumuzdas@yahoo.com),  <https://orcid.org/0000-0002-5455-2770>

<sup>2</sup> Professor Phd. Serpil UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpasa University State Conservatory, [sumuzdas@hotmail.com](mailto:sumuzdas@hotmail.com),  <https://orcid.org/0000-0002-6013-2406>

individuals or societies to interpret and make sense of sounds. In the relevant experiments in the literature, it has been proven that there is no place in the world that is actually quiet (except for a laboratory-induced vacuum) since sound is a vibration passing through a medium such as gas, liquid, solid. The phenomenon we describe as silence is the sounds that are outside the range of sounds we can hear with our ears. Like this; in real terms, it is possible to say that there is no such thing as silence with our current technological possibilities and brain capacity.

**Keywords:** Sound, silence, music, noise, hearing

## **INTRODUCTION**

In the news published by BBC News in February 2019; it's reported that Erling Kagge was the first person to reach the North and South poles and the summit of Mount Everest, expressing that we are too exposed to sound to think about the phenomenon of "silence" (BBC, 2019). The motivation for this behaviour was his longing for silence.

So is there such a thing as silence? As music educators and science-loving writers, we deal with the subject in this study. Readers of the article; can take action to think and debate as science intended. We hope that this will happen with the study written for this purpose. We care that new researchers test hypotheses that can be tested by experiments rather than assumptions.

Many people; has a misconception about sound and silence. E.g; Those who think that sound waves are moving waves such as water and light and that they will disappear when they encounter a solid surface (Hapkiewics & Hapkiewics, 1993) or that sound is transmitted through holes and gaps in a way similar to leakage (Driver, Squires, Rushworth, & Wood-Robinson, 1994) are available.

The study; made from the point of view of the physical sciences rather than natural philosophy. It's suggested to read the perspective of the study as a limitation. Because as Zeren (2003) stated; "There is a relationship between music and the physical sciences. And musical things consist of the physics." We would like to give information about sound before the argument.

### **Formation of Sound**

It is possible to say that the main phenomenon that causes the emergence of sound is vibration. Sound is produced when the atoms of an agent vibrate back and forth, emitting energy. This vibration makes the air, liquid or solid form around the catalyst vibrate, and the moving air carries the emitted energy in all directions.

In other words, sound is a physical event that occurs with the fluctuations in air pressure of a vibrating source and stimulates the sense of hearing in humans (Güler & Çobanoğlu, 1994). Our entire environment is covered with waves that will naturally differ from each other.

Although sound waves are one of them, television waves, water waves, microwave waves, earthquake waves are also formed by a kind of vibration movement. A sound wave propagates through the air with the effect of the movements of air molecules. In speaking or singing, the vocal cords exert a force on the air molecules next to them, and as a result, they are separated from their equilibrium positions. Then, by pushing or pulling their neighbours on the side, they also change their equilibrium state. This push and pull movement, which lasts up to the receiver, can be likened to waves on the spring (Parker, 2015).

There is a causal relationship between the intensity of the sound wave and the loudness of the sound. High frequency produces relatively more energy waves. People perceive the pitch difference in music on this basis by comparing them as high and low (Holm, 2020). Perception of sound; It includes the ability to distinguish variables such as duration, intensity and frequency that make up the properties of sound. These features improve the ability of individuals or societies to interpret and make sense of sounds (Gfeller, 2016). To understand the sound wave, a unit called Hertz (Hz) is used, which is equal to one vibration/second. The sound coming out of the tuning fork has a vibration value of 256 Hz. Another important feature of the sound is the period value. The period describes the time it takes for compression or relaxation to move between two successive equivalent points. There is a negative correlation between period and frequency (Parker, 2015).

We can liken the vibrational oscillations that occur in the guitar string, flute or the skin of the drum to the spontaneous undulation of smooth oscillations in a still environment (Bonard, 2000).

### **Sound in the Context of Noise and Music**

Can we call every sound music? The answer to the question will be determined by the social structure and characteristics. Sounds made of natural or artificial vibrations turn into sound waves created by a vibrating object. Whether or not these are perceived as "music" is determined by social consensus, independent of the measurements of their physics discipline (Erol, 2009). Noise differs from music because of the existence of many vibrations with different frequencies that are not perceived in harmony with each other. In this respect, it defines meaningless symbols (Güler & Çobanoğlu, 1994). However, the perception of compatibility and meaningfulness of a sound varies according to society. Whether the sounds heard are music or noise consists of subjective perception in the context of society and culture. Societies likely perceive sounds that are familiar to them in a genetic or geographical context as music by qualifying them as harmonious and intelligible.

## **Sound and Hearing**

Hearing task; basically, it occurs when the brain perceives vibrations using the ear or a similar artificially created structure. While the brain undertakes the main task of hearing, similar structures such as the ear or implant play a mediating role.

If the vibrations are at a level that humans can perceive, the ear as a tool converts the sounds into electrochemical signals that the brain can evaluate. Erol (2009), the phenomenon we define as sound; mentions that there are vibrations that are limited by the threshold of hearing (roughly 20-20,000) in the bio-cultural framework. Another variation; For the formation of sound, factors that can stimulate the ear, environments that transmit these factors uninterruptedly and at a level sufficient to perceive, and an ear and brain that can evaluate the factors are required. In the absence of one of these three elements, what we call sound does not occur (Zeren, 1978). In the human ear, the funnel-like structure of the outer ear canal (pinna) collects sound waves in the air, causing the eardrum to vibrate. Sound vibrations then travel through a complex structure of three small bones (ossicles) called the hammer (malleus), anvil (incus), and stirrup (stapes) to the inner ear and cochlea. Sound vibrations cause fluid in the cochlea to move, which causes hair cells to bend in the inner ear. Hair cells from neural signals are received by auditory nerves (Holm, 2020).

Sound travels at various speeds depending on the medium through which it passes. This is not an absolute speed of sound, as the measured velocity depends on the density of the medium through which it passes. The speed of sound changes under its conditions. Sounds travel faster in solids than liquids and faster in liquids than gases. Two properties determine the speed of a wave passing through a medium: the inertial properties of the medium and its elastic properties. inertia about sound; The inertia of the particles that make up the environment is mentioned. There is a positive correlation between the masses of the particles and their inertia. In this case, their reaction to the air passing through it may vary. In this case; The speed of the sound wave changes according to the density of the substance in the environment (Parker, 2015).

Structures called anechoic rooms, created from walls that do not reflect waves, try to artificially achieve silence. These structures were later restructured as indicated. "This combination means that a person or detector only hears direct sounds (sounds that do not resonate), which simulates being inside an infinitely large room. Invented by Leo Beranek, echo chambers were originally used to refer to acoustic anechoic chambers. More recently, the term has been extended to RF anechoic chambers that eliminate external noise and reflection caused by electromagnetic waves." (mimirbook.com). In other words, it can be used to measure or reduce the sound of a car engine, white goods or an instrument (Holm, 2020).



John Cage, who draws attention as a musician who uses such rooms in his works, is known for his silent work. Silverman (2012) mentions that being in complete silence in the anechoic chamber at Harvard impressed Cage a lot. The piano piece “4 minutes 33 seconds”, composed in 1952 and first performed by David Tudor, consisted entirely of silences. Although this experience was strange at first, it was a step towards thinking about sound and silence. It would not be wrong to say that what is experienced during the concert is not silence, but an atmosphere of silence. The breathing and squeaking of chairs in the environment were involuntarily perceived as sound and heard during the concert.

If sounds are transmitted to the brain by hearing, can't deaf people perceive sounds? Can we say that what they experience is silence? Just because a person is deaf does not mean they cannot receive sensory stimuli that are described as sounds. In this case, hearing can also be mentioned in deaf people. Typically, hearing for deaf people happens in two different ways. The first is vibration through bone conduction. Vibrations are perceived by the person as the sound passes through whatever medium it is passing through. As it is known, Beethoven composed some of his greatest works while he was deaf. This happens by perceiving the vibrational energy produced by the notes played (Holm, 2020). Thus, it is possible to say that sound production is intuitively understood in the case of deafness. The experience of silence cannot be mentioned for deaf individuals either. In addition, when the auditory processing system of the brain is left without stimulus due to deafness or any other reason, the presence of a ringing-like sound and humming in the ear has also been noted (Holm, 2020). In other words, individuals with hearing impairment can perceive sounds through the bone if they do not use an artificial device. They also feel a ringing-like sound inside, which is another source of the sound.

In the report of the World Health Organization on Hearing published in March 2021, based on the data they have; It is predicted that in the next 30 years, it may face significant problems related to hearing (WHO, 2021). This current determination; in addition to the fact that it will create new research topics in areas of learning, communication and health, from the point of view of this research; suggests that we will be subject to more silence “in the context of what people understand” in the coming years.

Audible sound covers a wide frequency range. The perception of airborne infrasound (sounds below 20 Hz) has been documented in a few mammals. While animals that produce vocalizations with infrasonic components like elephants) present conspicuous examples of potential use of infrasound (Zeyn, et. al., 2020). The sounds below (subsonic) or above (supersonic) these sounds, which we can give as an average value for humans, between 20 Hz

and 20000 Hz, may change with the advancement of age (Parker, 2015). Considering that there are constantly vibrating, moving and shifting objects, it would not be wrong to think that hearing the vibrations emitted by these is vital for a living thing. If the silence that can be created artificially in the laboratory were real, we would not even be able to find our way. As you can see, sound is not only the basic element of music but also has a vital function. The presence of the sound in the time and environment can change the functioning.

The place that represents silence is emptiness because there is no medium through which sound can pass in emptiness. Being the first to study this subject and discover that a medium is needed to pass sound through, Boyle conducted an experiment where he set up a ringing alarm clock inside a glass jar and then sucked all the air out of the jar with a pump. As the air slowly faded away, the sound ceased as there was nothing left in the jar for the sound to pass through. In Boyle's experiment, it has been proven that there is no place in the world that is virtually silent (except for a laboratory-induced vacuum) because the sound is a vibration passing through a medium such as gas, liquid, solid (Holm, 2020).

## **RESULT**

As a result; like the phenomenon of silence, the emptiness that represents, is a perception. Even the area called space consists of a gaseous element environment. Due to the presence of matter in such an environment, the concept of space is physically rejected. Wherever there is medium, there will be sound. Hence, we would like to reiterate the information that absolute silence cannot be established even in the laboratory environment, as stated above. So, for now, there is no possibility that there is no sound in terms of the environment.

As long as all existing vibrations stimulate our ears, we perceive this energy as sound. However, as stated, people also only hear sounds in a certain frequency range, although it varies from creature to creature. Even the deaf have bones etc. e mentioned that it detects vibrations through In this case, although the word senses can be used instead of the word hearing, this will not change the presence of the sound. We call the sounds we did not hear as silent.

That's like saying that what we don't see isn't there. However, the current human species needs to make sense of nature in order to understand it. Therefore, human beings described the sounds they did not hear as silence. John Cage's statement "Music is just the act of listening that is constantly interrupted" (Cage, 1985) makes an important contribution to this argument. Thus, it is possible to say that there is no such thing as silence, in real terms, with our current technological possibilities and brain capacity.

## SUGGESTIONS

Based on the information in the content of the study; In the relevant course or test names, it is recommended that the expression "musical perception" be adopted rather than "musical hearing". As a research proposal; Experimental studies in which deaf people are included in musical perception tests can be given. In addition, it can be suggested that different frequencies or the perception of silence should be studied causally in the field of psychology. The phenomenon of silence can be studied in the field of philosophy as this study leaves its scope.

## REFERENCES

- BBC (2019). *Silence programme*. <https://www.bbc.co.uk/programmes/m0002c8f> Retrieved November 25, 2019.
- Bonard, J. M. (2000). *The Physicist's Guide to the Orchestra*. arXiv:physics/0008053v1 [physics.ed-ph], Retrieved December 3, 2021.
- Cage, J. (1985). *A Year From Monday*. Morion Boyars Publishers.
- Driver, R., Squires, A., Rushworth, P., & Wood-Robinson, V. (1994). *Making sense of secondary science: Research into children's ideas*. New York: Routledge Falmer.
- Encyclopedia Mypedia, Heibonsha Limited Publishers, Tokyo. <https://mimirbook.com/tr/43b9b714ccb> Retrieved November 1, 2021.
- Erol, A. (2009). *Thinking about music*. Istanbul: Context Publications.
- Gfeller, K. (2016) *Music-based training for pediatric CI recipients: A systematic analysis of published studies*. Eur Ann Otorhinolaryngol Head Neck Dis. 133 Suppl 1 (Suppl 1):S50-S56. doi:10.1016/j.anorl.2016.01.010.
- Güler, Ç., & Çobanoğlu, Z. (1994). *Noise*. Ankara: Environmental Health Basic Resource Series No: 19.
- Hapkiewics, A. & Hapkiewics, W. (1993). *Misconceptions in science*. Paper presented at National Science Teachers Association regional meeting. Denver, CO.
- Holm, L. (2020). *Does Silence Make-a Sound*. <https://owlcation.com/stem/Does-Silence-Make-a-Sound>. Retrieved November 1, 2021.
- Parker, B. (2015). *The Physics of Strong Vibrations Music*. Ankara: Tubitak Popular Science Books 725.
- Silverman, K. (2012). *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

- Tekin, V. (2020). Examination of live performances in the context of sound intensity and hearing disorders. Master Thesis, *İnönü University, Institute of Social Sciences, Malatya*.
- WHO (2021). *World report on hearing*. <https://www.who.int/publications/i/item/world-report-on-hearing>. Retrieved October 25, 2021.
- Zeren, M. A. (1978). *Sound systems in music*. Ankara: Fotomat Publishing House.
- Zeren, M. A. (2003). *Research on our music problems*. Ankara: Pan Publishing.
- Zeyl, J.N., den Ouden, O., Köppl, C., Assink, J., Christensen-Dalsgaard, J., Patrick, S.C. and Clusella-Trullas, S. (2020), Infrasonic hearing in birds: a review of audiometry and hypothesized structure-function relationships. *Biol Rev.* 95: 1036-1054. <https://doi.org/10.1111/brv.12596> Retrieved December 2, 2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 19.12.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 20.12.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-Issn : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1038547

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

## SESSİZLİK VAR MIDIR?

UMUZDAŞ Mehmet Serkan<sup>1</sup>

UMUZDAŞ Serpil<sup>2</sup>

### ÖZ

Bu çalışma ile; “sessizlik var mıdır?” araştırma sorusu odağında, okuyucuların; bilimin amaçladığı gibi düşünmeye ve tartışma yapmaya dair aksiyon almalarını sağlamak amaçlanmaktadır. Bu amaçla yapılan çalışmada, tartışmayı yürütecek dokümanlar derlenmiştir.

Sesin ortaya çıkmasına neden olan ana olgunun titreşim olduğunu söylemek mümkündür. Ses, bir ajana ait atomların ileri ve geri hareket etmesiyle titreşerek enerji yaymasıyla üretilir. Bu titreşim, katalizörün etrafında bulunan hava, sıvı veya katı formdaki bir ortamı titreştirir ve hareket eden hava, yayılan enerjiyi her yöne taşır. Seslerin müzik tanımı içine girebilmesi; bir sese ilişkin uyumluluk ve anlamlılık algısı, içinde bulunulan topluma göre değişiklik gösterir. Duyulan seslerin müzik mi gürültü mü olduğu, toplum ve kültür bağlamındaki öznel algıdan ibarettir. Toplumların, genetik veya coğrafik bağlamda kendilerine tanıdık gelen sesleri uyumlu ve anlaşılır nitelendirerek müzik olarak algılamaları muhtemeldir.

<sup>1</sup> Prof. Dr. Mehmet Serkan UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, [sumuzdas@yahoo.com](mailto:sumuzdas@yahoo.com), <https://orcid.org/0000-0002-5455-2770>

<sup>2</sup> Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, [sumuzdas@hotmail.com](mailto:sumuzdas@hotmail.com), <https://orcid.org/0000-0002-6013-2406>

Sesin algılanış biçimi; sesin özelliklerini oluşturan süre, yoğunluk ve frekans gibi değişkenleri ayırt etme yeteneğini içerir. Bu özellikler, bireylerin ya da toplumların sesleri yorumlama ve anlamlandırma becerisini geliştirir. Literatürdeki ilgili deneyde, sesin gaz, sıvı, katı gibi bir ortamdan geçen bir titreşim olması nedeniyle dünyada (laboratuvar kaynaklı vakum dışında) fiilen sessiz olan hiçbir yer olmadığı kanıtlanmıştır. Sessizlik olarak betimlediğimiz olgu, kulağımızla duyabildiğimiz ses aralığı dışında kalan seslerdir. Böylece; reel olarak, bugünkü teknolojik imkânlarımız ve beyin kapasitemizle sessizlik diye bir şey olmadığını söylemek mümkündür.

**Anahtar Kelimeler:** Ses, sessizlik, müzik, gürültü, işitme.

## GİRİŞ

BBC News'in Şubat 2019'da yayınladığı haberde; Erling Kagge'in, sese "sessizlik" olgusunu düşünemeyecek kadar çok maruz kaldığımızı ifade ederek Kuzey ve Güney kutupları ile Everest Dağı'nın zirvesine ulaşan ilk kişi olduğunu bildirdi (BBC, 2019). Bu davranışındaki motivasyon, onun sessizlik özlemi idi.

Peki sessizlik diye bir şey var mıdır? Müzik eğitimcisi ve bilim sever yazarlar olarak biz, bu çalışma ile konuyu ele alıyoruz. Makalenin okuyucuları; bilimin amaçladığı gibi düşünmeye ve tartışma yapmaya dair aksiyon alabilirler. Çalışma ile bunun olmasını umuyoruz. Yeni araştırmacıların varsayımlar yerine deneylerle sınanabilir hipotezleri test etmelerini önemsiyoruz. Pek çok kişi; ses ve sessizlik ile ilgili kavram yanılgısına sahiptir. Örneğin; ses dalgalarının, su, ışık gibi hareketli dalgalar olduğunu ve bunların katı bir yüzeye karşılaştığında yok olacağını (Hapkiewics ve Hapkiewics, 1993) ya da sesin delikler ve boşluklardan sızıntıya benzer bir şekilde iletildiğini (Driver, Squires, Rushworth ve Wood-Robinson, 1994) düşünenler bulunmaktadır.

Çalışma; doğa felsefesinden çok, fizik disiplininin bakış açısıyla yapılmıştır. Buradaki bakış açısının, araştırmayı derinleştirebilmek için yapılan sınırlılık olarak okunması gereklidir. Zira Zeren (2003)'in ifade ettiği gibi; "Müzik ile fizik arasındaki asıl ilişki, müzik olaylarındaki birçok bölgenin bütünüyle fiziğin etki alanında bulunmasından doğar." Sessizlikle ilgili tartışmadan önce, sesle ilgili temel bilgileri paylaşmak yerinde olacaktır.

## Sesin Oluşumu

Sesin ortaya çıkmasına neden olan ana olgunun titreşim olduğunu söylemek mümkündür. Ses, bir ajana ait atomların ileri ve geri hareket etmesiyle titreşerek enerji yaymasıyla üretilir. Bu titreşim, katalizörün etrafında bulunan hava, sıvı veya katı formdaki bir ortamı titreştirir ve hareket eden hava, yayılan enerjiyi her yöne taşır.

Başka bir anlatımla ses; titreşim yapan bir kaynağın hava basıncında yaptığı dalgalanmalar ile oluşan ve insanda işitme duygusunu uyaran fiziksel bir olaydır (Güler ve Çobanoğlu, 1994). Tüm çevremiz doğal biçimde birbirinden farklılık gösterecek özellikteki dalgalarla kaplıdır. Ses dalgaları da bunlardan bir olmakla birlikte TV dalgaları, su dalgaları, mikrodalgadaki dalgalar, deprem dalgaları da bir çeşit titreşim hareketi ile oluşurlar. Bir ses dalgası havanın içinden hava moleküllerinin hareketlerinin etkisi ile ilerler. Konuşma veya şarkı söyleme halinde ses telleri yanlarındaki hava moleküllerine kuvvet uygular ve bunun sonucunda moleküllerinden denge pozisyonlarından ayrılırlar. Sonra ise sıra ile yandaki komşularını itme veya çekme hareketiyle de onların da denge durumlarını değiştirirler. Alıcıya kadar geçen tüm yol boyunca süren bu itme ve çekme hareketi, yayın üzerindeki dalgalara benzetilebilir (Parker, 2015).

Ses dalgasının yoğunluğu ile sesin yüksekliği arasında nedensel bir ilişki vardır. Yüksek frekans, nispeten daha fazla enerji dalgası üretir. İnsanlar müzikteki perde farkını, tiz ve pes olarak kıyaslayarak bu temelde algılar (Holm, 2020). Sesin algılanış biçimi; sesin özelliklerini oluşturan süre, yoğunluk ve frekans gibi değişkenleri ayırt etme yeteneğini içerir. Bu özellikler, bireylerin ya da toplumların sesleri yorumlama ve anlamlandırma becerisini geliştirir (Gfeller, 2016). Ses dalgasını anlamak için Hertz (Hz) denilen bir birimin bir titreşim/saniyeye eşit olduğu bir değer kullanılmaktadır. Diyarapazondan çıkan ses 256 Hzlik titreşim değerinde olmaktadır. Sesin diğer bir önemli özelliği de periot değeridir. Periot, bir sıkışma veya gevşemenin peşpeşe gelen eş değer iki nokta arasında hareket etmesi için geçen zamanı betimler. Periot ve frekans arasında negatif korelasyon bulunmaktadır (Parker, 2015).

Gitar telinin, flütün içindeki veya davulun derisinde oluşan titreşim salınımlarını, durgun bir ortamda düzgün salınımların kendiliğinden ortaya çıkan çevrintiye benzetebiliriz (Bonard, 2000).

## **Gürültü ve Müzik Bağlamında Ses**

Her sese müzik diyebilir miyiz? sorusunun cevabına ise toplumsal yapı ve özellikler karar verecektir. Doğal ya da yapay titreşimlerden oluşan sesler, titreşen bir nesnenin oluşturduğu ses dalgalarına dönüşürler. Bunların “müzik” olarak algılanıp algılanmayacağı, kendi fizik disiplininin ölçümlerinden bağımsız şekilde, toplumsal mutabakatla belirlenir (Erol, 2009). Bireyler tarafından tercih edilmeyen sesler ya da zorunlu olarak dinlenen müzik, gürültü olarak algılanabilmektedir (Tekin, 2020). Gürültü, birbiri ile uyumlu olarak algılanmayan değişik frekanslı çok sayıdaki titreşimin varlığı nedeniyle müzikten ayrılır. Bu yönüyle anlamsız simgeleri tanımlamaktadır (Güler ve Çobanoğlu, 1994). Ancak bir sese ilişkin uyumluluk ve anlamlılık algısı, içinde bulunulan topluma göre değişiklik gösterir. Duyulan seslerin müzik mi gürültü mü olduğu, toplum ve kültür bağlamındaki öznel algıdan ibarettir. Toplumların, genetik veya coğrafik bağlamda kendilerine tanıdık gelen sesleri uyumlu ve anlaşılır nitelendirerek müzik olarak algılamaları muhtemeldir.

## **Ses ve İşitme**

İşitme (Duyma) görevi; temel olarak, beynin kulak ya da yapay olarak oluşturulan benzer bir yapıyı kullanarak titreşimleri algılaması ile meydana gelmektedir. İşitme konusunda temel görevi üstlenen beyin iken, kulak ya da implant gibi benzer yapılar aslında aracı rol oynar.

Titreşimler insanların algılayabileceği düzeyde ise bir araç olarak kulak, sesleri beynin değerlendirebileceği elektrokimyasal sinyallere çevirir. Erol (2009), ses olarak tanımladığımız olgunun; biyo-kültürel çerçevede duyma eşiği ile (kabaca sts 20-20.000) sınırlanan titreşimler olduğundan bahseder. Diğer bir deyişle; sesin oluşması için kulağı uyarabilecek nitelikte etkenler, bu etkenleri kesintisiz ve algılamaya yetecek düzeyde ileten ortamlar ve etkenleri değerlendirebilecek nitelikte kulak ve beyin gereklidir. Bu üç ögenin birinin var olmaması durumunda ses dediğimiz şey oluşmaz (Zeren 1978).

İnsan kulağında, dış kulak kanalının (pinna) huni benzeri yapısı, havadaki ses dalgalarını toplayarak kulak zarını titreştirmesine neden olur. Ses titreşimleri daha sonra çekiç (malleus), örs (inkus) ve üzengi (stapes) adı verilen üç küçük kemikten (kemikcikler) oluşan karmaşık bir yapıdan geçerek iç kulağa ve kokleaya doğru hareket eder. Ses titreşimleri kokleadaki sıvının



hareket etmesine neden olur ve bu da tüy hücrelerinin i  kulakta bükülmesine neden olur. Sa  hücreleri, işitsel sınırlar tarafından alınan sinirsel sinyaller oluşturur (Holm, 2020).

Ses, içinden geçtiği ortama bağlı olarak çeşitli hızlarda hareket eder. Bu,  l ilen hız, içinden geçtiği ortamın yoğunluğuna bağlı olduğundan, mutlak bir ses hızından bahsedilemez. Bulunduğu şartlarda sesin hızı değişmektedir. Sesler katılarda sıvılara göre, sıvılarda gazlara göre daha hızlı yayılır. Bir ortamın içinden geçen dalganın hızını iki özellik belirler: Ortamın eylemsizlik özellikleri ve elastik  zellikleri. Ses ile ilgili olarak eylemsizlik; ortamı oluşturan parçacıkların eylemsizliğinden bahsedilmektedir. Parçacıkların kütleleri ile eylemsizlikleri arasında pozitif bir korelasyon bulunmaktadır. Bu durumda içerinden geçen havaya tepkileri değişkenlik gösterebilir. Bu durumda; ortamdaki maddenin yoğunluğuna göre ses dalgasının hızı değişmektedir (Parker, 2015).

Dalgaları yansıtmayan duvarlardan oluşturulmuş yankısız(anekoik) oda adı verilen yapılar sessizliği yapay olarak gerçekleştirmeye çalışır. Bu yapılar belirtildiği gibi sonradan yapılandırılmıştır. “Bu kombinasyon, bir kişinin veya dedektörün, sadece sonsuz büyük bir oda içinde olmanın simüle edilmesini sağlayan, doğrudan sesleri (yankılanmayan sesler) duyduğu anlamına gelir. Leo Beranek tarafından icat edilen yankı odaları, başlangıçta akustik yankısız odalara başvurmak için kullanılmıştır. Yakın zamanda, bu terim, elektromanyetik dalgaların neden olduğu yansıma ve dış gürültüyü ortadan kaldıran RF anekoik odalarına uzatılmıştır.” (mimirbook.com). Yani araba motoru, beyaz eşya ya da bir  alğının sesini ölçmede ya da azaltma denemelerinde kullanılabilir (Holm, 2020).

Bu tür odaları çalışmalarında kullanan müzisyen olarak dikkat çeken John Cage sessiz eseriyle tanınmaktadır. Silverman (2012), Harvard’daki yankısız odada tam bir sessizlik içinde olmanın Cage’i çok etkilediğinden bahseder. 1952’de bestelediği, ilk seslendirili ini David Tudor’un yaptığı “4 dakika 33 saniye” süreli piyano eseri tamamıyla suslardan oluşmaktaydı. Bu deneyim başta insanlar tarafından garipsense de ses ve sessizlik hakkında d  nme yolunda bir adım atılmış oldu. Konser sırasında deneyimlenen şeyin sessizlik değil, susulan bir ortam olduğunu söylemek yanlış olmaz. Ortamdaki nefes alıp vermeler ve sandalye gıcırtiları konser sırasında ses olarak istemsizce algılanarak i itilmişti.

Sesler işitme etkinliğiyle beyne iletiliyor ise sağır insanlar sesleri algılayamaz mı? Deneyimledikleri şeyin sessizlik olduğunu söyleyebilir miyiz? Bir kişinin sağır olması, ses olarak betimlenen duyusal uyaranları alamayacakları anlamına gelmez. Bu durumda sağır insanlarda da

işitmeden bahsedilebilir. Tipik olarak, sağır insanlar için işitme iki farklı şekilde olmaktadır. Birincisi, kemik iletimi yoluyla titreşimdir. Titreşimler ses hangi ortamdan geçiyorsa oradan geçerken, titreşimler kişi tarafından algılanır. Bilindiği gibi Beethoven en büyük eserlerinden bazılarını sağırken bestelemiştir. Bu durum çalınan notaların ürettiği titreşim enerjisini algılamakla olmaktadır (Holm, 2020). Böylece sağırılık durumunda ses üretiminin sezgisel bir şekilde anlaşıldığını söylemek mümkündür. Sağır bireyler açısından da sessizlik deneyiminden bahsedilemez. Ayrıca bunun dışında beynin işitsel işlem sistemi sağırılık ya da bedenin dışından gelen bir ses gibi başka şekildeki herhangi bir nedenle uyaransız kaldığında kulakta çınlamaya benzer bir ses ve uğultunun varlığı da kaydedilmiştir (Holm, 2020). Diğer bir deyişle; duyma engeli olan bireyler, yapay bir araç kullanmıyorlar ise kemik yoluyla sesleri algılayabilir. Ayrıca içlerinde çınlamaya benzer bir ses hissederler ki bu da diğer bir ses kaynağı sayılır.

Dünya Sağlık Örgütü Mart 2021’de işitme ile ilgili yayımladığı raporda, ellerindeki verilerden hareketle; önümüzdeki 30 yılda işitme ile ilgili önemli sorunlarla karşılaşabileceği öngörülmüştür (WHO, 2021). Bu güncel tespit; öğrenme, iletişim ve sağlık gibi alanlarda yeni araştırma konuları doğuracak olmasının yanı sıra bu araştırma açısından bakıldığında; önümüzdeki yıllarda “insanların anladığı bağlamda” daha fazla sessizliğe maruz kalacağımızı düşündürmektedir.

İşitilebilir ses, geniş bir frekans aralığını kapsar. Havada bulunan infrasound (20 Hz'nin altındaki sesler) algısı bazı memelilerde belgelenmiştir. Fil gibi infrasonik bileşenlerle vokalizasyonlar üreten hayvanlar iletişim bağlamında infrasound'un potansiyel kullanımının açık örneklerindedir (Zeyn vd., 2020). İnsan için ortalama değer olarak 20Hz ile 20000Hz arası aralığı verebileceğimiz bu seslerin altında (sesaltı) ya da üstünde kalan sesler (sesüstü) yaşın ilerlemesiyle birlikte değişiklik gösterebilir (Parker, 2015). Sürekli olan titreşen, hareket eden, yer değiştiren cisimlerin var olduğunu düşünülürken, bunların yaydığı titreşimleri duymanın, bir canlı için hayati olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Yapay olarak laboratuvar ortamında oluşturulabilecek sessizlik, gerçekten olsa idi yönümüzü dahi bulamazdık. Görüldüğü gibi sesin, sadece müziğin temel ögesi olmakla kalmayıp, hayati bir işlevi bulunmaktadır. Sesin bulunduğu zaman ve ortamdaki varlığı işleyişi değiştirebilir.

Sessizliği temsil eden yer boşluktur, çünkü boşlukta içinden sesin geçebileceği ortam bulunmamaktadır. Bu konuyu çalışan ve sesin içinden geçmek için bir ortama ihtiyaç duyulduğunu

ilk keşfeden kişi olan Boyle, bir cam kavanozun içine çalan bir çalar saat kurduğu ve ardından kavanozun tüm havasını bir pompa ile emdiği bir deney yaptı. Hava yavaş yavaş kaybolurken, kavanozda sesin geçmesi için hiçbir şey kalmadığından ses de kesildi. Boyle'nin deneyinde, sesin gaz, sıvı, katı gibi bir ortamdan geçen bir titreşim olması nedeniyle dünyada (laboratuvar kaynaklı vakum dışında) fiilen sessiz olan hiçbir yer olmadığı kanıtlanmıştır (Holm, 2020).

## SONUÇ

Sonuç olarak; sessizlik olgusu gibi, onu temsil eden boşluk da bir algıdan ibarettir. Boşluk denilen alan bile gazsal bir element ortamından oluşmaktadır. Böyle bir ortamdaki maddenin varlığından dolayı boşluk kavramı fiziki olarak reddedilir. Ortamın olduğu her yerde ses var olacaktır. Bu nedenle yukarıda belirtildiği gibi laboratuvar ortamında bile mutlak sessizliğin oluşturulamadığı bilgisini yinelemek isteriz. Öyleyse, bulunan ortam bakımından sesin olmama ihtimali şimdilik yoktur. Var olan tüm titreşimler kulağımızı uyardığı sürece biz bu enerjiyi ses olarak algılıyoruz. Ancak yine belirtildiği gibi canlıdan canlıya değişmekle birlikte insanlar da sadece belli frekans aralığındaki sesleri işitmektedir. Sağrıların bile kemikler vb. yoluyla titreşimleri algıladığını belirtmiştik. Bu durumda işitme sözcüğü yerine algılama sözcüğü kullanılabilir ise de bu, sesin varlığı durumunu değiştirmeyecektir. Duymadığımız seslere sessizlik diyoruz. Bu, görmediğimiz şeyin olmadığını söylemek gibi bir şey. Ancak, şu an varolan insan türü doğayı anlamak için ona anlam verme ihtiyacı içindedir. Var olan seslerin bazıları beynimizde duyumlara yol açan bir etkiye sahip değildir. Dolayısıyla insanoğlu, duymadığı sesleri sessizlik olarak betimlemiştir. John Cage'in "Müzik süreğendir kesintiye uğrayan sadece dinleme eylemidir" (Cage, 1985) ifadesi bu tartışmaya önemli bir katkı sunar. Böylece; reel olarak, bugünkü teknolojik imkânlarımız ve beyin kapasitemizle sessizlik diye bir durumun olmadığını söylemek mümkündür.

## ÖNERİLER

Çalışmanın içeriğindeki bilgilerden hareketle; ilgili ders veya test isimlerinde, "müziksel işitme" yerine "müziksel algı" ifadesinin daha çok benimsenmesi önerilmektedir. Araştırma önerisi olarak ise; müziksel algı testlerine sağrıların dahil edilerek yapıldığı deneysel çalışmalar verilebilir. Ayrıca, farklı frekansların ya da sessizlik algısının psikoloji alanında nedensel olarak çalışılması önerilebilir. Sessizlik olgusu, bu çalışmanın kapsam bıraktığı şekilde felsefe alanında çalışılabilir.

## KAYNAKLAR

- BBC (2019). *Silence programme*. <https://www.bbc.co.uk/programmes/m0002c8f> Erişim tarihi 25 Kasım 2019.
- Bonard, J. M. (2000). *The Physicist's Guide to the Orchestra*. arXiv:physics/0008053v1 [physics.ed-ph], Erişim tarihi 3 Aralık 2021.
- Cage, J. (1985). *A Year From Monday*. Morion Boyars Publishers.
- Driver, R., Squires, A., Rushworth, P., ve Wood-Robinson, V. (1994). *Making sense of secondary science: Research into children's ideas*. New York: Routledge Falmer.
- Encyclopedia Mypedia, Heibonsha Limited Publishers, Tokyo. [https://mimirbook.com/tr/43b9b714ccb]. Erişim Tarihi 1 Kasım 2021.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Gfeller, K. (2016) *Music-based training for pediatric CI recipients: A systematic analysis of published studies*. Eur Ann Otorhinolaryngol Head Neck Dis. 133 Suppl 1 (Suppl 1):S50-S56. doi:10.1016/j.anorl.2016.01.010.
- Güler, Ç. ve Çobanoğlu, Z. (1994). *Gürültü*. Ankara: Çevre Sağlığı Temel Kaynak Dizisi No: 19.
- Hapkiewics, A. ve Hapkiewics, W. (1993). *Misconceptions in science*. Paper presented at National Science Teachers Association regional meeting. Denver, CO.
- Holm, L. (2020). *Does Silence Make-a Sound*. <https://owlcation.com/stem/Does-Silence-Make-a-Sound>. Erişim Tarihi 1 Kasım 2021.
- Parker, B. (2015). *The Physics of Strong Vibrations Music*. Ankara: Tubitak Popular Science Books 725.
- Silverman, K. (2012). *Begin Again: A Biography of John Cage*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Tekin, V. (2020). Canlı performansların ses şiddeti ve duyma bozuklukları bağlamında incelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, *İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Malatya.
- WHO (2021). *World report on hearing*. <https://www.who.int/publications/i/item/world-report-on-hearing>. Erişim tarihi 25 Ekim 2021.
- Zeren, M. A. (1978). *Müzikte ses sistemleri*. Ankara: Fotomat Yayınevi.
- Zeren, M. A. (2003). *Müzik sorunlarımız üzerine araştırmalar*. Ankara: Pan Yayıncılık.

Zeyl, JN, den Ouden, O., Köppl, C., Assink, J., Christensen-Dalsgaard, J., Patrick, SC ve Clusella-Trullas, S. (2020), Kuşlarda Infrasonic işitme: odyometrinin gözden geçirilmesi ve varsayımsal yapı-fonksiyon ilişkileri. *Biol Rev.* 95: 1036-1054. <https://doi.org/10.1111/brv.12596> Erişim tarihi 2 Aralık 2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 10.11.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 23.11.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-ISSN : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1021477

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

## MERAGİ’NİN DEVRİŞAHİ USULÜ NASIL ANLAŞILMALIDIR? MÜZIKOLOJİK BİR ÇÖZÜM ARAYIŞI

USLU Recep<sup>1</sup>

### ÖZ

Makale Meragi'nin devrişahi usulü nasıl anlaşılmalıdır üzerine kurulu, sistematik müzikoloji yaklaşımıyla çözümlene ve öneride bulunulacaktır. Sistemciler döneminin müzik teorisyenlerinden biri olan Abdülkadir Meragi'nin icat ettiği bazı usuller vardır. Bu usuller günümüzde unutulmuştur. Nasıl icra edildikleri bilinmemektedir. Meragi'nin kitaplarındaki usul tanımlamaları yetersiz ve bazen anlaşılması güç ifadelerden oluşmaktadır. Doğu müziğinin bu önemli müzikoloji problemini çözmeye çalışan bazı araştırmacılar olmuştur. Araştırmalarında farklı görüşler ileri sürdüler. Bu makale Meragi'nin ilk icat ettiği usullerden biri olan devrişahiyi incelemeyi amaçlamaktadır. Makalede nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bulgular bölümünde Meragi'nin yazdıkları esas alınarak kaynaklardaki bilgiler ortaya konulduktan sonra, araştırmalarda yapılan değerlendirmeler ele alınmıştır. Araştırmalardaki veriler kaynaklardaki bilgilerle karşılaştırılarak analiz edilmiştir. Sonuç kısmında usulün 30 nakra 12 vuruş üzerinden

<sup>1</sup> Doç. Dr. Recep USLU İstanbul Medeniyet Üniversitesi, STMF Müzikoloji ABD, recep.uslu@medeniyet.edu.tr,

<https://orcid.org/0000-0002-3849-2982>

değerlendirilmesi yapılmış, gerekli görülen iki nakra es ilave edilmesiyle devrişahi usulünün 12 vuruşlu icrası için bir çözüm önerilmiştir. Makalenin en sonunda bir tablo üzerinde aruz, Farsça sözler, terennümler, vuruşlar gösterilmiş, böylece önerilen çözümle usulü deneyecekler için açık seçik anlaşılmasına çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Meragi, Usul, Devrişah Usulü, Müzikoloji, 14. yüzyıl.

## **HOW SHOULD THE RHYTHM INVENTED NAMED DEVRISHAHI BY MERAGI BE UNDERSTOOD? A MUSICOLOGICAL SOLUTION SEEKING**

### **ABSTRACT**

How should the rhythm invented named devrişahi by Meragi be understood? A musicological solution proposal.

There are some rhythms invented by Abdulkadir Meragi, one of the music theorists of the systemic era. These rhythms have been forgotten today. How they are performed is unknown. The descriptions about rhythms of Meragi in his books are inadequate and sometimes difficult to understand. There have been some researchers trying to solve this important musicology problem of Middle Eastern music. They put forward different views in their research. This article aims to examine one of Meragi's first invented rhythms, named the devrişah. Qualitative research method was used in the article. In the findings section, after revealing the information in the sources based on the writings of Meragi, the evaluations made in the studies were discussed. The opinions in the studies were analyzed by comparing them with the information in the sources. In the conclusion part, the rhythm was evaluated over 30 nakras and 12 beats, and a solution was proposed for the 12-beat performance of the rhythm named devrişahi by adding the necessary two nakras.

**Keywords:** Meragi, Rhythm, Devrişah Rhythm, Musicology, 14<sup>th</sup> century.

## GİRİŞ

Sistemciler Döneminin müzisyeni Abdülkadir Meragi, sadece eserleriyle değil, icat ettiği usullerle de ünlüdür. Ancak usullerinin icrası unutulmuştur. Usulleri konusundaki en önemli problem, onun usulleri hakkında bilgi verirken farklı bilgiler vermesi usullerin anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Bu güçlüğü aşmanın yolu öncelikle Meragi'nin verdiği bilgileri bir araya getirmek ve sonra değerlendirmesini yapmaktır. Onun herhangi bir usulünü doğru olarak icra ile yeniden canlandırılması için bu yol gereklidir. Onun bütün usullerini bir makalede işlemek zor olacağı için bunlardan biri üzerinde inceleme yaparak bu makalede bir çözüm yolu bulmaya çalışılacaktır.

Bu makalenin konusu, Meragi'nin icat ettiği devrişahi usulünün ilk versiyonu hakkında olacaktır. Bugün usulün nasıl icra edileceği bilinmiyor. Bu makale veriler ışığında devrişahi usulünün icra edilebilir olması için bir çözüm sunmayı amaçlamaktadır.

Makalenin metodu nitel araştırma yöntemlerinden biri olan kaynaklardan bilgi tarama, bilgi fişi yazma, bilgi fişi sınıflandırma, bilgi analizi yaparak sonuçlandırmak olacaktır.

Makalenin kaynakları Meragi'nin devrişahiden bahseden eserleri olacaktır. Konu hakkında bu makaleden daha önce bazı araştırmalar yapılmıştır. Birincisi 2001 yılında Ahmet Çakır tarafından yapılan araştırma, ikincisi 2015 yılında Uslu tarafından yapılan araştırma, üçüncüsü Muhammed Reza Azadehfar tarafından 2017'de yapılan araştırmadır. Her üçü de konu hakkında ciddi araştırmalar olarak değerlendirilir. Ancak araştırmacıların bulgulardan farklı çıkarımlar yapmış olmaları, çıkarımların icra edilebilir olmaması, konunun detayları ile yeniden incelenmesini gerektirmektedir.

## BULGULAR

Meragi devrişahi usulünü icat ettikten sonra farklı eserlerinde, farklı tanımlamalar yapmıştır. Zaman içinde aynı usulün farklı icra tanımları ile karşılaşırız. Ne yazık ki Meragi, her eserinde yeni cümleler ekleyerek oluşturduğu nüsha farkları (Uslu 2019: 21) yanında icat ettiği her usulün tanımlarını tam olarak vermediği için, herhangi bir usulü incelerken, aynı eserin farklı nüshalarının göz önünde bulundurulmasına ve aynı usulün tanımlarının bir araya getirilmesine ihtiyaç vardır. Bu bölümde önce devrişahi hakkında, usulün icadından tanımına/ tanımlarına varıncaya kadar Meragi'nin eserlerindeki bilgiler bir araya getirilecek, daha sonra bu konuyu araştıranların görüşleri ortaya konacak, her bulgunun eleştirisi kendi içinde yapılacaktır.



## **Usulün İcadı**

Abdülkadir Meragi bize devrişahi usulünün icat ediliş hikayesini ve tarihini son müzik eserinde verir. Usulü icat etme olayı şöyle anlaşılmalıdır:

Devrişahi, son bulgulara göre, 1356 olan (Khazrai 2010) doğum yılına göre o sırada 29-30 yaşında olan Abdülkadir Meragi'nin, 1385 (h.787) yılında, Sultan Ahmet Celayiri'nin Bağdat'ta adına para bastırıldığı sırada, çıktıkları kayık safasında, Dicle ırmağı üzerinde gezerlerken icat ettiği bir usuldür. Sultan Ahmed, sohbet sırasında, Bağdat'ın Şunuziyye mezarlığının civarından geçerken Cüneyd-i Bağdadi'nin türbesini görür. O tarihten 475 yıl önce vefat eden ve pek çok kişinin türbesini ziyaret ettiği ünlü sufinin bir şiirini hatırlar. O anda Sultan Ahmed, Meragi'ye, Cüneyd-i Bağdadi'nin (ö.910) şiirini okur ve, “Yar-ı aziz, bunu bestelesene” der.

Meragi öyle bir şey yapmalıdır ki, müzikten çok iyi anlayan, ud çalan, besteleri olan bu sultanı şaşırtın. Şiiri kendi kendine tekrar ederken, aradığı şey birden aklına gelir. 30 kürekçinin sürdüğü kayıkta, küreklerin suya dalıp çıkardığı sestten ilham almış, hemen orada Cüneyd-i Bağdadi'nin şiirini yeni bir usulle bestelemiştir. Sultan Ahmed, “Ey sevgili dost, bu usulü daha önce duymadım, bu hangi usuldür?” diye sorunca; Meragi, “efendim, kulunuz buna devrişahi dedi” diye cevap verir. İnce nükteyi hemen kavrayan Sultan Ahmed, duyduğu müzikte yeni bir usul kullanıldığını anlamıştır.

Meragi, eserlerinde “devrişahi” veya “şahdarb devri” adlarıyla andığı bu yeni usulle yaptığı bestesinde kullandığı, Arapça dört beyitten oluşan şiirde seyyidü't-taife (taifenin efendisi), Hz. Cüneyd-i Bağdadi şöyle der:

“Seni zikrediyorum bir gemideyim; dev dalgalarla ölüm çok yakinken,  
Yağmur yağarken ve fırtınalı rüzgârlar eserken; dalgalı zülüfleriyle gece, zifiri karanlıkken;  
Sahilde düşman askerleri var; baskına ve savaşa silahlanmış bizi beklerlerken,  
Gemide olan yolculardan çığlıklar yükselirken; sanki gemide hiçbir şeye aldırmayan, seninle  
sohbet eden bir ben ve bir de dilimde senin zikrin var”.

**Arapçası** Ve lekad zekertuki fi's-sefineti ve'r-reddâ/ Muteyakkinun(e) bi- telâtumi'l- emvâci(i)/  
Ve's-suhbu temturu ve'r-riyâhu avâsifen(i) / Ve'l-leylu(u) münselidu 'z-zevâyibi dâci(i)/ Ve  
mine'l-e'âdi fi'ş-şevâti'i 'askerun(i)/ Yetecehhezûne li-gâretin(i) ve hiyâci/ Ve 'allet li-ashâbi's-  
sefineti 'avletun(i)/ Ve ene, (ve ene), ve zikruki fi'z-zetenâci. (Aruzu kâmil bahrinde, yani 3x  
mütefailun; vezin gereği prozodide olması gereken tahmini ekler parantez içinde gösterilmiştir).

Yeniden çeviri ve aruz çözümünde bana yardımcı olan Prof.Dr.Nevzat Yanık'ın verdiği bilgiye göre bu şiir, bir kaç kelime farkıyla, 1064'te Kayrevan'da ölen İbn Reşik Kayrevani adına yapılmış derleme bir Divan'da da gösterilmekte imiş. Öyle anlaşılıyor ki Cüneyd-i Bağdadi'nin şiiri, Bağdat'tan Endülüs İspanyasına kadar yayılmış ünlü bir şiirmiştir, İbn Reşik de bu şiirden ilham almış ve şiirde çeşitleme yapmış denebilir.

Cüneyd-i Bağdadi, şiirinde zikreden kalbini bir gemiye, gemide bulunan yolcuların feryadlarına, yani gemide çıkan kargaşaya aldırış etmeden yolculuk eden ve sevgiliyle sohbet ederek, zikreden kişiye benzetiyor. Bu olayı Abdülkadir Meragi son eseri *Zevaid-i Fevaid-i Aşere*'de (2018: 75) anlatmaktadır.

Devrişahi usulünün icat ediliş hikayesi budur. Anlaşılan devrişahi, Cüneyd-i Bağdadi'nin şiiri ve 30 kürekçiden alınan ilhamla oluşmuş bir usuldür. Bardakçı (1986: 29) da *Zevaid-i Fevaid*'den (NO Ktp. vr.96b) bu usulün icadını özetleyerek aktarır.

### Devrişahi Usulü Tanımları

Abdülkadir Meragi hakkında yapılan 2015 yılındaki araştırma, Meragi'nin, birden fazla devrişahi usulü tanımladığını (Uslu 2015a: 50) göstermektedir. Orada görüleceği üzere aynı adı taşıyan devrişahi usulü üç farklı şekilde tanımlanmıştır. Ancak biz bu makalede, kaynaklardan bilgi aktararak devrişahi usulünü ayrıntılarıyla ve eleştirel bir yaklaşımla yeniden ele alacağız.

Abdülkadir Meragi devrişahi usulünün ilk tanımını *Camiü'l-elhan* adlı eserinde yapar. Bu eserin de birkaç nüshasını, versiyon yaparak, kendisinin yazdığını biliyoruz, onun için *Cami*'nin versiyonlarını da dikkate alındı. Torunu tarafından nüshalanmış *Cami*'nin Melik versiyonunda farklı bir öneri olduğunu görüldü ve o da değerlendirildi.

Devrişahi usulünün ilk tanımını yaptığı eser ilk yazdığı *Camiü'l-elhan* nüshasıdır. Kendi eliyle 1405'te yazdığı ilk *Camiü'l-elhan* (Bodleian Marsh 282) nüshasını göremedik, ama onu yayınlayan Babak Khazrai'nin neşrinden devrişahinin 30 nakra ve 12 vuruş olduğunu anlıyoruz. Khazrai'nin neşrini daha sonra değerlendireceğiz. Meragi'nin, 1415'te yeniden yazdığı *Cami* nüshasındaki (NO Ktp no.3644) tanımı da aynı şekilde 30 nakralı, 12 vuruş şeklindedir. İka direkleri/tefileleri şöyle verilmiştir:

Tenenen/ Tenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenen/ Ten.

Meragi “devrişahi”nin ilk tanımı için “bu dairede 12 vuruş (mazrub) vardır, geri kalanlar müdredir, buraya daireyi çiziyorum” diyerek daireyi çizmiş, tefileleri göstermiş, vuruşları dairede

numaralamıştır: 1, 5, 8, 10, 12, 16, 19-20, 21, devamı gösterilmemiş, tahminen devamı tefilelerin baş harfleri olmalıdır. Buna göre tefileler üzerinden vuruşlar gösterilirse, tam 12 vuruş etmektedir, şu şekilde:

T(1)enenen/ T(5)enen/ T(8)en/ T(10)en/ T(12)enen/ Ten(16)enen/ T(19)en(20)/ T(21)en/ T(23)enen/ T(26)enen/ T(29)en. Toplam 12 vuruş. (Cami, NO Ktp no.3644)

Torunu tarafından istinsah edilen Meragi'nin *Cami*'sinde (Tahran Melik Ktp no.6317, vr.248) de aynı bilgiler verilir, 30 nakra 12 mazrub, tefileler ve vuruşlar şöyle gösterilmiştir:

T(1)en(2)en(3)en/ T(4)en(5)en/ T(6)en/ T(7)en/ T(8)en(9)en/ T(10)en(11)en(12)en/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenen/ Ten. Cami Melik nüshası ile Cami NO nüshasındaki vuruşlar karşılaştırmalı olarak ele alındığında 1/1, 4/5, 6/8, 7/12, 11/16, ortak vuruşlar olup, NO nüshası tanımındaki devam eden tefile başlarındaki vurgular burada yoktur, gösterilmemiştir. Buna rağmen devamındaki tefilelerin başlarındaki vuruşlar, torununun görüşleri ile birleştirilirse, yani vuruşlar 1/1, 4/5, 6/8, 7/12, 11/16, 13, 14, 15, 16, 17 gibi değerlendirilirse, torununun vuruşlar konusundaki görüşleri bir çeşitleme gibi akla gelse de açıklamada görüldüğü gibi toplamda 10 vuruşla eksik çıkmaktadır. Böylece anlaşılıyor ki burada işaret edilen vuruşlar, toplamda 12 vuruş olmakla birlikte önceki *Cami* nüshasından farklıdır, farklı yerlerdedir. Nakralardaki rakamları dışında, vuruşların verdiği izlenim, biraz sonra ele alacağımız Babak Khazrai'nin edisyon kritikli *Cami* yayınında verdiği vuruş değerleri ile özdeşleşmektedir.

Taki Biniş'in *Cami* (1987: 228) yayınında 30 nakra ve 12 vuruş konusunda aynı bilgiler verilmektedir ancak, daire içinde verilen vuruş sayıları: 1, 5, 8 ve takip eden sayılarına bakılırsa, Biniş, *Cami*'nin Nuruosmaniye Kütüphanesindeki 3644 nolu nüshasında bulunan rakamları aktarmıştır ve bu sayılar ilk tanımın bulunduğu *Cami* yazmasından farklıdır. Bu farklılık *Cami*'nin NO yazması veya ilk baskısı olan Biniş'in yayını üzerinden araştırmasını yapanları farklı değerlendirmelere sürüklemiştir (ilerde bahsedilecek Şirvani ve Azadehfar örneği gibi).

Son olarak dört nüshasını ele alarak *Camiü'l-elhan* eserini yayınlayan Khazrai'nin edisyon kritik sonucunda hangi noktaya ulaştığını görelim. Meragi, *Camiü'l-elhan*'ın Khazrai neşrinin, 11.babın 3.faşlında, devrişahi usulü için 30 nakra 12 vuruş der. Tefileleri şöyle verir:

Tenenen/ Tenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenen/ Ten (Khazrai 2017: 251).

Burada verilen tefileler *Cami*'nin ilk yazmasındaki tefilelerdir. Bu haliyle usul 30 nakradır. Sonra gelen açıklamasında “bu dairede 12 nakra mazrub, geriye kalanı müdrectir” der. Meragi'nin ifadesiyle bir usul terimi olarak, “mazrub, vuruş”; “müdrec, usulü derecelendirmeye yarayan süre”

anlamında kullanılmış demektir (müddrec, terimler sözlüklerinde bulunamamıştır). Usulün daire çizimi verilirken de aynı nakra sayısında çizilmiştir. Vuruşlar metinde verilmemiştir, Khazrai 64 nolu dipnotunda kaynağını belirtmeksizin vuruşları vermiştir. Bu bilgi *Cami*'nin torunu tarafından yazılan Melik yazmasından aktarılmış, devrişahinin vuruşları: 1-2-3, 5-6, 8, 10, 12-13, 15-16-17 (Khazrai 2017: 257) şeklindedir, diğer nakralar Meragi'nin *Cami*'deki ifadesiyle "bâkisi müddrec" yani vuruş olarak icra edilmeyecek olan süreyi ifade eden nakralardır. Meragi, günümüzdeki gibi "es" terimi veya bu terim yerine herhangi bir terim kullanmamıştır.

Buraya kadar Meragi'nin *Cami* adlı eserinin nüshalarından devrişahi bilgisini aktardık. Şimdi Meragi'nin diğer eserlerinden devrişahi bilgilerine bakalım:

1418 tarihli Meragi'nin *Muhtasar Makasid*'in (1977: 97), Taki Biniş yayınında devrişahi 40 nakra verilmiştir; yine aynı tarihte yazılmış olan Meragi'nin *Makasidü'l-elhan li's-Sultan Şahruh* (Paris, vr. 64b) olarak adlandırılan eserinde icat ettiği ikaları dairelerle göstermiş, devrişahinin 40 nakra olduğunu yazmıştır. Fakat eldeki nüshalarda usul için çizilen dairelerde tefileler ve vuruşlar ayrıca gösterilmemiştir. Şahruh'a yazılan asıl nüsha elde olmadığı için Hızır b. Mali'nin 1436 tarihli nüshasını başka bir yerden doğrulayamadık. Fakat aynı bilgiyi veren Biniş yayını *Mustasar Makasid*, bu nüshanın bilgilerini desteklemektedir.

1418 tarihli Meragi'nin *Kitab-ı Lahniyye*'sinde (vr.50) daire içinde devrişahi, 30 nakra 12 darb/vuruş, ayrıca çizilmiş daire üzerinde sırasıyla 4, 3, 2, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 3, 4, 2 rakamları yazılmıştır. Bu durumda rakamların toplamı 34 nakra ediyor. Eğer son 2'den önceki 4'ü yazım hatası sayarsak, ki bunun belirtisi yazıda şüphelenilecek gibi mevcuttur, bu durumda diğer tanımlara uygun olarak tefileler 4, 3, 2, 2, 3, 4, 2, 2, 3, 3, 2 olmaktadır ve toplam 30 nakra etmektedir. Kenarında asıl nakra sebebievvel ve evvel-i sebebiahir yazması ile 1. ile 15.nakraları güçlü saymaktadır. Diğer vuruşlar belirtilmemiştir. Meragi'nin *Lahniyye*'sinden 1. ve 15.nakraların güçlü olması gerektiği fikrini alabiliriz. *Lahniyye*'de devrişahi için gösterilen dairede tefileler belirtildiği gibi rakamlarla verilmektedir.

1423 tarihli Meragi'nin *Makasidü'l-elhan li's-Sultan Murad*'in Rauf Yekta nüshasında devrişahinin adı bir daire üzerinde verilmiş ve 20 nakra olduğu belirtilmiştir. Bu 30 veya 40 nakradan farklı bir devrişahidir. 1435 tarihli Meragi'nin *Makasidü'l-elhan li's-Sultan Murad* (TSMK R 1726, vr. 62), nüshasında dairelerden biri üzerinde devrişahi usulünün 20 nakra 4 fasıla-i suğra (4xTenenen), ve 2 sebab-i hafif (2xTen) olduğu yazılmış, başka bilgi yoktur. Toplamda 20 nakra olduğu bilgisi verilmiştir. Vuruşlar belirtilmemiştir.

Meragi'nin öldüğü 1435 tarihinden sonra istinsah edilmiş *Makasidü'l-elhan li's-Sultan Murad* nüshalarındaki açıklamalara da bakıldı ve değerlendirildi. Bunlardan biri torunu Mahmud Meragizade'nin yazdırdığı 1498 tarihli *Makasidü'l-elhan* nüshasıdır ve usule açıklamalar eklemiştir; diğeri 1580 tarihli Hacı Abdülali tarafından yazdırılan Leiden nüshası olup bu nüshada devrişahi açıklanmamış, sadece adı verilmiştir.

1430 veya 1432 yılında yazdığı düşünölen Meragi'nin *Fevaid-i Aşere*'sinde devrişahi 30 nakradır, dedikten sonra “Fasıla ve veted ve iki sebep, yine bir veted ve fasıla ve iki sebep ve iki veted ve bir diğeri sebep” yaptığı açıklamaya göre tefile 31 nakra olmaktadır, bu durumda 30 nakra hatalı bir ifade görünse de yorumlarsak, 30 nakra birim sayı 8'in katı olmadığı için, 32 zamanlıyı kastetmiş olması muhtemeldir.

TeNenen/ Tenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenenen/ Tenen/ Tenen/ Ten/ Ten/ Tenen.

Vuruşlar için “asıl vuruşlar ilk fasılanın ilk T'si ve diğeri nakrası, dördüncü vetedin T'si üzerindedir” (yani 1, 2, 22) açıklamasının ardından aynı yerde şiirden sonra yeniden “asıl darbları, ilk fasılanın T'si olan ilk nakra, diğeri diğeri sebebin T'si üzeredir” (yani 1, 8) yaptığı açıklamalar 2 vuruşu gösterir, 12 vuruşu belirlemek için yeterli değildir. (Meragi, Zevaid 2018: s. 75). 1.ve 8.vuruşların güçlü olmasını kastetmiş denebilir.

### **Araştırmalarda Devrişahi**

Meragi'nin yazdığı eserler elimizde var olduğu için, devrişahi konusunda kendisinden sonra yazılan eserlerden, 1451 tarihli oğlu Abdülaziz'in; 1481 tarihli Ladiki'nin eserlerindeki açıklamalarını; 1498 tarihli Mahmud'un *Makasidü'l-elhan* nüshasındaki açıklayıcı görüşünü de araştırmalar bölümünde değerlendirdik.

Sistemci teorisyen Meragi'nin oğlu Abdülaziz, *Nekavetü'l-edvar* adlı eserini 1451 yılında Edirne'de yazmış, II.Mehmed'e sunmuştur. Eserinde devrişahiye 30 zamanlı dedikten sonra vuruşlardan bahsetmemiş, sadece tefileleri Meragi'den çok farklı bir şekilde vermiştir:

Ten Tenenen Tenenen Tenenen Ten Tenenen Tenenen Tenenen Ten (Abdülaziz 2010: 154 ve ekte vr. 44a, 44b'de dairesi çizilmiş ama adından başka açıklama yazılmamıştır).

Herat Sistemciler Ekolü takipçilerinden sayılan Abdülaziz'in devrişahi konusundaki verdiği eksik bilgilere rağmen, Sistemciler Ekolü'nün “nakra” terimi yerine “zaman” terimini kullanması önemli bir farklılıktır. Bu küçük ve önemsiz gibi görünen terim farkı, Abdülaziz'in Anadolu müziği Yeni Sistemciler Ekolündeki “zaman” teriminden etkilendiğini göstermektedir.

Sistemciler Herat Ekolü takipçilerinden Fethullah Şirvani de 1452 yılında Edirne’de yazdığı eserinde “şahdarb” adıyla verdiği devrişahi usulünü 30 nakra olarak anar, vuruşlarından söz etmeksizin hem yazıyla hem de daire üzerinde tefilelerini aynı sayıda verir:

T(1)enenen/ T(5)enen/ T(8)en/ T(10)en/ T(12)enen/ Ten(16)enen/ T(19)en/ T(21)en/ T(23)enen/ T(26)enen/ T(29)en. Genel algılama ile tefile başlarını vuruş sayarsak toplamda 1, 5, 8, 10, 12, 16, 19, 21, 23, 26, 29 nakralar olmak üzere 11 vuruş etmektedir (Şirvani 1452: 179-180).

Şirvani’nin devrişahi tefileleri bire bir Meragi’nin *Cami*’nin NO Ktp 3644 nolu nüshasındaki ile aynı sıra, sayı ve düzende verilmiş olmasının görülmesinden kaynağının bu nüsha olduğu anlaşılmaktadır. Fakat bir fark vardır, vuruşlar konusu. Meragi, o nüshada vuruşların 12 olduğunu söyleyip, bir kısım nakraları yazmış, ancak devamını yazmamıştır. Vuruş nakralarının eksik yazılmış olması Şirvani’yi yorum yapmaya itmiştir. Çünkü yanında Herat’tan getirdiği Meragi’nin 1441 tarihli *Makasidü’l-elhan* nüshasında devrişahi 20 nakra yazmakta, *Cami* (NO) de ise vuruş nakraları eksik yazmaktadır. Şirvani her tefilenin başına M (mazrub/vuruş) işareti koyarak vuruşları 11 olarak göstermiştir. Hem yazıyla hem de daire ile aynı tertipte yazmıştır. Öyle anlaşılıyor ki Meragi’nin *Cami* (NO Ktp no.3644) nüshası tefilelerinden dördüncü sebab-i hafif yani “Ten” üzerinde 20 ve 21. vuruşların olması Şirvani (1452: Arapçası, s. 179-180) tarafından kabul edilememiş, vuruş 11’e düşürülmüş, diğer vuruş ve tefileleri aynen verilmiştir.

Yeni Sistemcilerden biri olan Ladiki, her iki ekolü de iyi bildiğini 1481 tarihli *Fethiyye* (Uslu 2020: 35) adlı eserinde gösterir. İstanbul Fatih Medreselerinde ders veren Şirvani’nin öğrencisi olan Ladiki, *Fethiyye*’sinde (Tekin, s. 244) devrişahi’yi anlatırken 30 zamanlı ve 11 vuruşlu diye tanımladıktan sonra, vuruşları: 1, 5, 8, 10, 13 (Tekin’in 12 çevirisi yanlıştır, ekteki yazmadan düzeltilmiştir), 15, 19, 21, 23, 26, 29 olduğunu; bu usulü 2 fasıla (Tenenen), 3 veted-i mecmu (Tenen), 5 hafif sebep (ten) oluşturduğunu belirtir; 2 D, 4 C, 5 B zamanı var der; tefilelerini:

Tenenen/ Tenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenenen/ Ten.

Yukarıda yazıldığı şekliyle bir fazla nakra ile verir, toplamda 31 zamanlı, 3 fasıla olur. Oysa tanımında 30 zamanlı ve 2 fasıla demişti; bu durumda diğerlerinde olmayan son fasılda bir fazla ile yanlışlık yapmış demektir. Zaten açıklamada 2 D, 4 C, 5 B zamanı var derken, tefilede fazlalık olduğu ortaya çıkmaktadır. Vuruşlar Meragi’nin tanımına göre bir eksik verilmiştir, bunun sebebi sorgulanmalıdır. Tefilelerin baş harflerini M sembolü ile göstererek 11 vuruş sayması dikkat çekicidir. Ladiki’nin kaynakları (Uslu 2020: 49, 50-51) konusu daha önce araştırılmış, Meragi’nin *Cami*, *Makasid*, *Zevaid* eserlerini kaynak olarak kullanmış olabileceği belirtilmiş, özellikle

*Makasidü'l-elhan lis-Sultan Murad* üzerinde durulmuştu. Buradaki araştırma gösteriyor ki Ladiki, devrişahinin açıklamasını Meragi'nin II.Murad'a yazdığı *Makasid*'dan almış olamaz, çünkü bu *Makasid*'da devrişahinin 20 nakra fasıla-i suğra olduğu yazılıdır, başka bir bilgi yoktur. Bu durumda Ladiki'nin verdiği bilgiye en yakın bilgi Şirvani'nin eseridir (onun da kaynağı Meragi'nin NO Ktp'de bulunan 3644 nolu *Cami* nüshasıdır). Bu karşılaştırmalar, 11 vuruş benzerliğiyle Ladiki'nin yararlandığı eserin, Meragi'nin *Cami*'nin NO Ktp nüshası değil Şirvani'nin eseri olduğunu göstermektedir. Çünkü *Fethiyye* adlı eserinde biri eksik olmak üzere aynı vuruşlarla devrişahinin tefilelerini verir (oysa *Cami*'de vuruşların 12 olduğu belirtilir); Şirvani ise 11 vuruş olduğunu tefilelerle göstermiştir. Ladiki, hocası tarafından verilen değerleri aynen vermiştir. Bu tefile ve vuruşlardaki benzerlik, Ladiki'nin yararlandığı eserin tespitini sağlamış, bir başka yazıda iddia edilen Fethullah Şirvani'nin Ladiki'ye riyaziyye-musiki konusunda hocalık (Uslu 2020: 40) yaptığı tespitini desteklemektedir.

1498 tarihinde istinsah edilen Meragi'nin *Makasidü'l-elhan lis-Sultan Murad* (NO 3656, vr. 82a) nüshasında, diğer *Makasid*'larda olmayan bazı açıklamalar görülmektedir. Açıklamalar o sırada hayatta olan, eserin istinsah edilmesini sağlayan, sarayın müzik eğitimcisi Udi Mahmud Meragizade'nin açıklamalarıdır. Onun tarafından hareketli nesih yazıyla yazdırılan bu nüshada Meragi'nin icadı olan usuller birer daire halinde gösterilmiş ve açıklanmıştır. Bu dairedeki açıklamaya göre devrişahi, 20 nakradır. İka direkleri ise daire üzerinde şöyle açıklanmaktadır: 4 fasıla-i suğra (4xtenenen: 16), 2 sebab-i hafif (2xten: 4), 2 veted-i mecmu (2xtenen: 6), 2 fasıla-i suğra (2xtenenen: 8), 2 vetedeyn (2xtenen: 6), ve fasıla (tenenen: 4) ve 2 veted- mecmu (2xtenen: 6), ve sebab-i suğra (tenenen: 4) ve şeş fasıla (6xtenenen: 24) olduğu yazılmış. İlk verdiği 4 fasıla ve 2 sebab ile zaten 20 nakra etmektedir. Devam eden açıklamaya göre tefilenin 20 nakradan çok fazla olması, tanımın dikkatsizce yazıldığını göstermektedir. Buna rağmen devam eden açıklamaları yorumlarsak her 20 eden tefileleri arka arkaya düzenlemekle, daha farklı bir tefile zincirini ortaya koymuş olabilir diye düşünebiliriz. Bu durumda: 1-) 4 fasıla-i suğra (4xtenenen: 16), 2 sebab-i hafif (2xten: 4), toplamda 20 eder; 2-) 2 veted-i mecmu (2xtenen: 6), 2 fasıla-i suğra (2xtenenen: 8), 2 vetedeyn (2xtenen: 6), toplamda 20 eder. 3-) fasıla (tenenen: 4) ve 2 veted- mecmu (2xtenen: 6) ve sebab-i suğra (tene: 2) ve şeş fasıla (6xtenenen: 24) ile 1 ve 2 nolu ilk ikisi, 20'şer nakra ile açıklansa bile 3'üncüsü 20 nakra ile açıklanamayacak derecededir. Bu devrişahi tanımı diğer Meragi'nin eserlerinde verilenlere aykırıdır, anlaşılan hatalı veya eksik yazım

yapılmıştır. Yazılanların tamamı üzerinden 20 veya 30 nakrayı açıklamak mümkün değildir. Mahmud yaptığı ilavelerde vuruşlardan hiç bahsetmemiştir.

Murat Bardakçı'nın (1986: 87) Meragi biyografisinde kaynağını belirtmeden devrişahi usulün sadece 30 nakralı tefilesi yer almaktadır, burada bahsedilen diğer veriler ve kaç vuruş olduğu belirtilmemiştir.

Çakır'ın (2001: 8) makalesinde devrişahi incelemesinde kaynaklardaki bilgilerin bir kısmı üzerinden açıklamalar yapılmıştır. Meragi'nin *Cami* ve *Fevaid*'de 30 zamanlı; *Makasid*'de 40 zamanlı yazdığını, daha sonraki araştırmacılardan Abdülaziz, Şirvani, Ladiki'nin 30 zamanlı olarak andıklarını; Şirvani ve Ladiki'nin *Fevaid*'deki tefileyi; Abdülaziz'in ise beş fasıla beş hafif olmak üzere farklı tefile verdiğini aktarır. Vuruşlardan hiç bahsetmeyen Çakır'ın araştırmasındaki sonucuna göre devrişahi usulundeki farklı zaman açıklamaları birer “çelişki” (Çakır 2001: 13) olarak değerlendirilmiştir. Çakır (2001: 13), devrişahi konusunu “günümüzde bu usul kullanılmadığından usulü ortaya koymaya imkân yoktur” diyerek bitirir. Bu ifade bize metodolojik olarak kaynaklardaki tefile ve vuruş bilgilerini yorumlamak gerekmekte olduğunu göstermekte ve bu makaledeki araştırmanın önemini desteklemektedir.

Muhammed Reza Azadehfar'ın *Rhythmic Structure in Iranian Music*, adlı eserinin ilk baskısı Tahran Art University Press 2006 tarihli. Ancak 2011 ve aynı bilgilerin yer aldığı 2017'de yeni baskılar olduğunu kendisinin bana verdiği bilgiden anlıyoruz. Kendisinin verdiği bilgiye göre, eserinde yaptığı değerlendirmesinde devrişahiyi 30 nakralı belirtmesine rağmen, açıklamasında tefileleri 34 zamanlı olacak şekilde aşağıdaki gibi vermiş, vuruşları ise 10 olarak göstermiştir.

### Tefileler

Tenenen/ Tenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenenen/ Tenenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenen/ Ten. Vuruşlar: 1, 2, 5, 12, 15, 16, 19, 20, 27, 30 (Azadehfar 2017: 134).

Dolayısıyla herhangi bir gerekçe göstermeden devrişahiyi 34 zamanlı, 10 vuruş göstermesi kaynaklardan Ladiki'nin *Fethiyye*'sine, Meragi'nin *Cami*'sine ve *Fevaid*'ine, 30 nakralı devrişahiden bahseden kaynaklara uymamaktadır. Azadehfar'ın verdiği vuruşların bir kısmı NO Ktp.3644 *Cami* nüshasına uymaktadır. Her ne kadar kendi belirtmese de son durum Azadehfar'ın Biniş'in *Cami* neşrindeki bilgileri yorumlamış olabileceğini göstermektedir.

Araştırma kaynaklarından biri youtube videolarıdır. Yayınlanan videolarından biri devrişahi usulü hakkındadır. Meragi'nin devrişahi usulü Kültür Bakanlığı'nın da dikkatini çekmiş ve yeniden



canlandırması yapılmış, video olarak yayınlanmıştır. Ancak Meragi'nin tarif ettiği devrişahi usulünün T.C. Kültür Bakanlığı, Tarihi Türk Müziği Topluluğu, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü tarafından 2018'de yayınlanan youtube videosunda icra edilenle bir ilgisi yoktur. İcra edilen ve yeniden canlandırılmaya çalışılan devrişahi usulünün vuruşları doğru değildir. İcra etmeye çalışan devrişahi, 30 nakra olan tefilelerin baş harflerine göre çözümlenmeye çalışılmıştır, 12 vuruşla ilgisi yoktur.

Buraya kadar ortaya konan bulgulara göre, araştırmacılardan Khazrai'nin edisyon kritik yaptığı Meragi'nin *Cami* adlı eserin devrişahi ikasını açıklaması olan dipnotunda verdiği vuruşların gerçeğe ve icra edilmeye en yakın, ilk devrişahinin 30 nakra ve 12 vuruş olduğu anlaşılıyor. 30 nakra konusu biraz sonra analiz edilecektir. Analizden sonra devrişahinin önerilen tefile ve vuruşları, ilham alınan aruz kalıbı ile birlikte icra edilebilir şekli aşağıdaki sonuç kısmında yer alacaktır.

### **Bilgi Analizi**

Bilgi analizine kaynaklardan başlarsak Meragi'nin ilk yazdığı *Cami*'den sonra yine kendi yazdığı ikinci *Cami* nüshasında, yani NO Ktp. 3644 nüshasındaki haliyle gösterilen vuruşlarla tefileler ve vuruşlar: “T(1)enenen/ T(5)enen/ T(8)en/ T(10)en/ T(12)enen/ Ten(16)enen/ T(19)en(20)/ T(21)en/ T(23)enen/ T(26)enen/ T(29)en” şeklinde olmaktadır. Fakat bu vuruşlarla usulün icra edilebilirlik gerçekliği mümkün ama olabirliği zayıftır, teorik olarak mümkün olsa bile zamanların belirlendiği aralıklarla vuruşların düzenli vurulması usulün icrası açısından mümkün değildir. Özellikle dördüncü sebab-i hafifte 19 ve 20.nakranın vuruş olması gibi. Nitekim, diğer nüshalarda da farklı bilgiler verilmektedir. Şirvani ve Ladiki bu vuruşlardan birini düşürmek suretiyle devrişahiye yorumlamışlardır. Şirvani ve Ladiki'nin çözüm yaklaşımları, o devrin usullerini anlamakta akla gelen ilk çözüm önerisi olduğunu, tefilelerin ilk harflerinden yola çıkarak usul icrasını anlamaya çalışma metodunun, XX.yüzyıldan çok önceleri var olduğunu, bu metotla vuruşların çözülmeye çalışıldığını göstermesi açısından önemlidir. Varılan bu nokta ika/usul tarihi açısından yeni bir tespittir.

Torunu tarafından yazılan/yazdırılan *Cami* 'nin Melik nüshasında tefileler üzerinden bir başka 12 vuruş görülmektedir (Melik Ktp no.6317, vr.248), şöyledir: T(1)en(2)en(3)en/ T(4)en(5)en/ T(6)en/ T(7)en/ T(8)en(9)en/ T(10)en(11)en(12)en/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenen/ Ten. Bu vuruşların Meragi'nin kendisinden olmadığı, yukarıda anılanlara benzememesinden anlaşılmaktadır. Bu

durumda 30 nakrada 12 vuruş önerisinin torunu tarafından yapıldığı bellidir. Fakat bu öneriyle usul, vuruşları ve süreleri açısından daha icra edilebilir görünmektedir, sadece vuruşların sonuncusu 12.vuruş sonrasında büyük bir açık süre vardır. Dolayısı ile bu vuruştan sonrası için serbest okuyuş, saz payı olduğu düşünülebilir veya usulün 12 vuruşu 30 nakra içinde daha da yaygınlaştırılabilir şeklinde bir fikir de vermektedir.

Araştırmacılardan Azadehfar'ın devrişahi için 30 nakra yerine 34 nakra vermesi bir yana 10 vuruş vermesi de gerçeklikten uzaktır, çünkü doğrusu 30 nakra 12 vuruş olmalıdır. Diğer taraftan Azadehfar sadece bir varyasyonlu devrişahiden bahsederken, Uslu'nun (2015a) kaynaklara dayalı araştırmasında 3 varyasyon devrişahiden söz edilmektedir. Devrişahi hakkında bu makale, Meragi'nin devrişahiyi 3 varyasyonla tanımladığını belirten araştırmayı desteklemektedir. Sonuca giderken kısa bir özet yapacak olursak:

Devrişahi'nin üç varyasyonu vardır:

**1-Devrişahi**, *Cami* (NO, Melik nüshaları ve Khazrai yayını) adlı eserindeki tanımla 30 nakralı 12 vuruşludur, bu ilk devrişahidir. Meragi'nin 1418 tarihinde yazdığı *Kitab-ı Lahniyye* ve 1432 yıllarında yazdığı *Zevaid* (2018, s. 75) adlı eserlerinde 30 nakralı 12 vuruşludur. Sistemci Şirazi ve Yeni Sistemci Mehmet Ladiki de eserlerinde usulü 30 nakra şeklinde tarif etmişlerdir. Araştırmacılardan Çakır, Khazrai, Azadehfar, Bardakçı, Uslu devrişahinin 30 nakra olduğunu kabul ederler. Sonuç olarak ilk devrişahi usulünün 30 nakralı ve 12 vuruş olduğunu Khazrai *Cami* edisyon krtiğinde yazmıştır, Melik yazmasındaki vuruşların, tefilelerde hangi hecelere denk geldiğini belirtmiştir.

**2-Devrişahi**, 1418 tarihli *Muhtasar Makasid* (Biniş) yayınında ve *Makasid lis-Sultan Şahrüh* nüshalarında 40 nakralı devrişahi olarak belirtilmiştir. Meragi, bu tanımla önceki devrişahinin zamanını yani nakrasını daha da uzatmıştır. Ancak vuruşların kaç olduğunu belirtmemiştir. Çakır'ın (2001: 13) belirttiğine göre, 40 zamanlı devrişahiden bahseden Alişah, Meragi'nin fahti usulünden esinlenerek 40 zamanlı devrişahiyi yaptığını söylemiş. Kronolojiye göre bu ikinci devrişahi usulüdür.

**3-Devrişahi**, Sultan II.Murad'a yazılan 1423 tarihli *Makasidü'l-elhan*'daki (Rauf Yekta, TSMK ve NO nüshalarındaki) tanımla 20 nakra, 4 fasıla-i suğra (4xTenenen), ve 2 sebab-i hafif (2xTen) ten ibarettir, başka bilgi yoktur. Toplamda 20 nakra etmektedir, vuruşlar belirtilmemiştir. Muhtemelen 6 vuruşlu olmalıdır. Bu üçüncü tip 20 nakralı devrişahi anlatımında Meragi, yeni bir usul yapım metodu olarak tanımladığı "tansif metodunu (yarılama)" metodunu kullanmış gibidir.

Vuruşta yarılama, zamanda kısaltma yapmıştır. Bu açıklama, Meragi'nin yeni usul yapım tekniği olarak adını verdiği "takti" ve tansif" metodunu andırmaktadır.

Bu araştırmanın ilk devrişahinin nasıl olabileceği üzerine kurulu olduğu hatırlanırsa ve son iki tür devrişahi hariç tutulursa, 30 nakra 12 vuruşla ilgili devrişahi kaynakları şöyle tablolaştırılabilir.

Devrişahi (ilk tanım)	Nakraları	Vuruşları ve yorumlar
1405 Cami (Bodleian)	30 nakra	12
1415 Cami (NO)	30 nakra	12/ rakamlar farklı
1418 Lahniyye	30 nakra	12
1432 Fevaid	30 nakra	belirtilmemiş
1451 Nekave (Abdülaziz)	30 nakra	belirtilmemiş
1452 Mecelle (Şirvani); kaynak: Cami NO	30 nakra	hesapla 11
1480 Cami (Melik)	30 nakra	12
1481 Fethiyye (Ladiki); kaynak: Şirvani	30 nakra	11
1977 Cami Biniş; kaynak: Cami NO	30 nakra	12
2010 Cami Khazrai; kaynak 4 nüsha Cami	30 nakra	12
Bardakçı	30 nakra	Yok
Çakır	30 nakra	Yok
Azadehfar; kaynak Cami Biniş	30 nakra	Yok; açıklama: 30 nakra 10 vuruş
Uslu	30 nakra	12; önerisi: 30 nakra + 2 es, 12 vuruş

*Tablo 1. Devrişahi Kaynakları.*

## ÇÖZÜM ÖNERİSİ

Devrişahi usulünün ilk tanımında 30 nakra, 12 vuruş olduğu üzerinde Meragi'nin pekiştirdiği bilgiler vardır. Dolayısıyla ilk devrişahi 30 nakra 12 vuruştur. Kaynaklardan karşılaştırmalı müzikoloji yöntemiyle derlenen 30 zamanlı 12 vuruşlu devrişahi tefileleri şöyledir:

1-T(1)enenen/ T(2)enen/ T(8)en/ T(10)en/ T(12)enen/ Ten(16)enen/ T(19)en(20)/ T(21)en/ T(23)enen/ T(26)enen/ T(29)en. Vuruşlar: 1, 5, 8, 10, 12, 16, 19, 20, 21, 23, 26, 29 (*Cami*, NO Ktp no.3644, kendi nüshası; Ladiki'de 20.vuruş eksikliği ile aynısı)

2- T(1)en(2)en(3)en/ T(4)en(5)en/ T(6)en/ T(7)en/ T(8)en(9)en/ T(10)en(11)en(12)en/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenen/ Ten. Vuruşlar: 1, 2, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15, 16, 17 (*Cami*, Tahran Melik Ktp no.6317, vr.248, Torununun önerisi; Khazrai neşri *Cami*)

3-30 tefile üzerine, vuruşlar: 1, 2, 8, 15, 22 (*Fevaid*'de işaret ettiği vuruşlar)

4-T(1)en(2)enen/ T(3)enen/ Ten/ Ten/ T(4)enen/ T(5)en(6)enen/ Ten(7)enen/ Ten/ Ten/ T(8)enen/ T(9)enen/ Ten. Vuruşlar: 1, 2, 5, 12, 15, 16, 19, 20, 27, 30. (Azadehfar, 2017, page 134).

Devrişahi 30 zamanlıdır. Ancak günümüz anlayışıyla nakra ile anlatılan zamanın 8'in katı olması gerekmektedir. Meragi'nin 30 nakrası ise 8'in katı olması mümkün değildir. O halde 8'in katı olarak 32 tercih edilirse (28 kabul edilmesine tefilelerin 30 verilmesi manidir), Meragi iki es süresince nakrayı hesaba katmamış demektir. Bu iki eslik yerin nerelerde olabileceği problemi, şiirin aruzu üzerinden çözümlenmeye kalkılırsa en uygun yerlerin ilk iki "mütefailün" tefilelerin sonlarındaki hecelere birer süre uzatımı gerekmekte, yani günümüz anlayışıyla 2 es koymak gerektiği anlaşılmaktadır. Buna göre 30 nakrayı oluşturan 6 mütefailün tefilesinin ilk ikisinin sonuna usul icrasında iki es koymak gerekmektedir. Son durum sonuç kısmındaki tablodan daha iyi anlaşılacaktır.

## SONUÇ

Meragi'nin eserlerindeki usuller hakkında farklı tanımlar yapması bazı araştırmacılarca bir çelişki gibi görülse de bu farklı tanımların işaret ettiği gibi, Meragi'nin kendisi tarafından zaman içinde usullerin değiştirilmiş olabileceği şeklinde (Uslu, 2015a: 27; 2015b: 37) de yorumlanmıştır. Bu makalenin amacı Meragi'nin devrişahi usul tanımlarından en azından birini özellikle ilkini doğru anlamağa çalışmak amacı üzerine kuruludur.

Makalenin amacına uygun olarak yapılan inceleme, araştırma, analiz sonuçlarına göre devrişahi usulünün, ilk yapıldığı şekliyle 30 nakralı ve 12 vuruşlu olduğu; tefilelerinin de Ladiki'nin de verdiği gibi 2 D, 4 C, 5 B zamana işaret eden tefilelerle 30 zamanlı şu şekilde olabileceği anlaşılmıştır, tefileleri şöyledir:

Tenenen/ Tenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenenen/ Ten/ Ten/ Tenen/ Tenen/ Ten.

Devrişahi, ilk yazıldığı şekliyle 12 vuruş olduğu belirtilmiş olmakla birlikte bu vuruşların hangi tefilelerle olabileceği konusunda farklı görüşler ortaya atılmıştır. Makalenin analiz kısmında bazı görüşlerin neden hatalı oldukları tek tek açıklanmıştır.

Biz burada ilk devrişahi olarak adlandırılan usulün 30 nakra, 12 vuruş olduğunu kabul ederek, konuyu ilk yazdığı *Camiü'l-elhan* adlı eserin Babak Khazrai edisyon kritiğinde verilen bilgiler çerçevesinde 12 vuruşun hangi nakralara geldiği bilgisini tercih ediyoruz. Buna göre aruz kalıbı,

tefileler, vuruşlar, şiirin sözlerinden oluşan bir tabloya, ileri sürülen iki ek süre (yukarda gerekçeleriyle 2 es diye bahsettiğimiz) ile devrişahi usulü şöyle olmalıdır:

### Devrişahi Usul Tablosu

1.satır aruz, 2.satır şiir, 3.satır tefile, 4.satır vuruş ve esler, 5.satır usulde vuruşlar.

mü	te	fa	i	lün/es	mü	te	fa	i	lün/es	mü	te	fa	i	lün
Ve	le	kad	ze	ker	tu	ki	fis	se	fi	ne	ti	ver	red	da
Te	ne	ne	n	Te	ne	n	Te	n	Te	n	Te	ne	n	Te
1	1	1	0	1	1	0	1	0	1	0	1	1	0	1
1/D	2	3		5/D	6		8		10/D		12	13		15/D

*Tablo 2. Devrişahi 1. Usul. Tablosu.*

1.satır aruz, 2.satır şiir, 3.satır tefile, 4.satır vuruş ve esler, 5.satır usulünce vuruşlar.

mü	te	fa	i	lün	mü	te	fa	i	lün	mü	te	fa	i	lün
Mu	te	yak	ki	nu	ne	bi	te	la	tu	mil	em	va	ci	i
ne	ne	n	Te	n	Te	n	Te	ne	n	Te	ne	n	Te	n
1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
16	17													

*Tablo 3. Devrişahi 2. Usul Tablosu.*

Makalenin sonucu olarak, bu açıklamalar eşliğinde Meragi'nin ilk defa *Camiü'l-elhan*'da verdiği tanımla devrişahi usulü 30 nakralı, 2 es ekiyle birlikte 32 nakralı olarak ve 1.ve 8. ve 10. ve 15.vuruşları güçlü Düm olmak üzere, 12 vuruşla icra edilebilir hale gelmiş olduğu düşünülmekte ve icrası önerilmektedir.

**KAYNAKLAR**

- Abdülaziz Meragizade (1451). *Nekavetül-edvar*. Haz. F.Koç, doktora tezi, 2010, MÜ SBE
- Azadehfar, Mohammed Reza (2017). *Rhythmic Structure in Iranian Music*. Tahran Art University Press yay.
- Bardakçı, Murat (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul Pan yay.
- Çakır, Ahmet (2001). “Abdülkadir Meragi’de Çelişkili Dört Usul”. *Din Bilimleri Dergisi*. c.I/sy. 2, s. 1-14.
- Khazrai, Babak Ed. (2017). *Meragi’nin Camiül-elhan’ı*. Tahran 1387 hş.
- Khazrai, B.-Azadehfar, M. (2018). Abdulaziz b.Abdulkadir Meragi ve İbdaat-ı U der Musiki. *Ayine-i Miras*. sy.62: 173-184
- Ladiki, Mehmet (1485). *Fethiyye*. Haz. H.Tekin, doktora tezi içinde (Arapçası, s. 244 vd.), Niğde Üniversitesi SBE
- Meragi (1405). *Camiu’l-elhan*. Bodleian Marsh 282; (1415) NO Ktp no.3644; (1580) Tahran Melik Ktp no.6317; Haz.Taki Biniş, Tahran 1987; Haz. Babak Khazrai, Tahran 1387/2017.
- Meragi (1418). *Kitab-ı Lahniyye*. Oxford Bodleian Library, no. 1843
- Meragi (1418). *Muhtasar Makasid*. Haz.Taki Biniş, Tahran
- Meragi (1418). *Makasid lis-Sultan Şahruh*. Paris BN MS No Or. 1121
- Meragi (1423). *Makasid lis-Sultan Murad*. Rauf Yekta nüshası, Süleymaniye Ktp. Mikrofilm; (1435) TSMK Revan no. 1726; (1498) NO Ktp.no.3656 (nüshasında açıklamalar Mahmud Meragizade’nindir); (1580) Hacı Abdülali tarafından yazdırılan Leiden yazmasıdır; (2015) Çev.Recep Uslu tercümesi, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Meragi (2018). *Zevaid-i Fevaid-i Aşere*. Çev.R.Uslu, Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Şirvani (1452). *Mecelle fil-musiki*. Haz. B.Akdoğan, doktora tezi, 1996, içinde Arapçası, Ankara Üniversitesi SBE
- Uslu, Recep (2015a). “Meragi’nin İka-devirleri”, *Meragi’dan II.Murad’a Müziğin Maksatları*. Ankara Atatürk Kültür Merkezi yay.
- Uslu, Recep (2015b). “Ünlü müzisyen Abdülkadir Meragi Hakkında Yeni Bulgular”. *Rast müzikoloji*. III/1: 32-41

- Uslu, Recep (2019). “The Makasid Al-Alhan Versions Of Meragi Or The Books May Be Renamed? Meragi Between Timurid Shah Rukh And Ottoman Murad”. *Yegah Musiki Dergisi*. II/1: 21-40
- Uslu, Recep (2020). “Müzık Teorisyeni Mehmet Ladiki Yeni Sistemci mi?”. *Sanatın Gölgesinde*. Ed. R.Uslu, Ankara: İksad yay. s. 35-64
- Uslu, Recep (2020). “Abdülkadir Meragi'nin Devrişahi İkası ve Cüneyd-i Bağdadi İlahisi Nasıl Bir Araya Geldi”. <https://www.youtube.com/watch?v=1E6vgC1IX7I&t=17s> Erişim tarihi: 09.11.2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 06.12.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.12.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-ISSN : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1032747

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

## PEPE ÇİZGİ DİZİSİNİN TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜ AÇISINDAN İNCELENMESİ

BAĞI, Resul<sup>1</sup>

### ÖZ

Modern bilgisayar animasyon teknolojisindeki gelişmeler, Türkiye’de önemli ölçüde yerel müzikli animasyon çizgi film üretimiyle sonuçlanmıştır. Çizgi filmlerin çocukların davranışları üzerinde belirli bir olumsuz etkisi olsa da, bazıları ahlaki ve kültürel değer unsurları geliştirecek unsurlar da içermektedir. Bu nedenle, bu çalışmada Türk müzik kültürü içeren animasyon çizgi filmi Pepe’deki türkü ve halk oyunları ifadeleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda Pepe çizgi dizisindeki değer unsurlarının keşfedilmesi amaçlanmıştır.

Çocuklara kültürel dokunun sözel kültür ve söylem ile anlatılması geçici öğrenme yaratabilir. Oysaki animasyon aracılığıyla anlatılan değerlerde kalıcı iz oluşma ihtimali daha yüksektir. Halk müziği, halk oyunları, deyimler, atasözleri ve maniler gibi kültür unsurlarının animasyonlar ve çizgi filmler aracılığıyla çocuklara aktarılması kalıcı izli öğrenmeler meydana getirir. Bununla birlikte Türk müzik kültürünün 0-6 yaş çocuklara öğretilmesi ve Türk halk oyunlarının çocukların

<sup>1</sup> Doç. Dr. Resul BAĞI, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, resulbagi@gmail.com,  <https://orcid.org/0000-0002-9325-2455>



bilinçaltına işlenmesi amacıyla Türk kültürünün çizgi film teknolojisi ile desteklenebileceğini görmekteyiz.

Pepe çizgi filmi genel olarak eğitimin değerini anlamayı, topluluk ruhu duygusunu geliştirmeyi, sevgiyi geliştirmeyi ve çocukların birbirleriyle iyi ilişkiler kurmasını öğretir. Pepe çizgi filmlerinde gösterilen Türk halk müziği ve halk oyunları incelenmiştir. Veriler, çizgi filmin şarkılarında bulunan asil değerlerin gözden geçirilmesi ve işaretlenmesi yoluyla toplanmış ve işlenmiştir.

Bu çalışmada, çizgi filmlerin çocuklarda müzik kültürünü geliştirmeye nasıl yardımcı olduğu konusundaki anlayışımızı geliştirebileceği öngörülmüştür. Sonuç olarak Türk kültürünün korunmasında ve gelecek kuşaklarımıza aktarılmasında özellikle çizgi film animasyonlarının kullanılması ve bu animasyonlarda Türkülerin ve halk oyunlarının kullanılması değerlerin aktarımında önemli bir faktördür.

**Anahtar Kelimeler:** çizgi film müzikleri, çizgi film müziklerinin çocuklar üzerindeki etkisi, Türk halk müziği, Türk halk oyunları, Pepe.

## **EXAMINATION OF PEPE CARTOON FROM TURKISH MUSIC CULTURE**

### **ABSTRACT**

Advances in modern computer animation technology have resulted in significant local musical animation cartoon production in Turkey. Although cartoons have a certain negative effect on children's behavior, some of them also contain elements that will develop moral and cultural values. Therefore, in this study, the expressions of folk songs and folk dances in Pepe, an animated cartoon containing Turkish music culture, were tried to be determined. At the same time, it is aimed to discover the value elements in the Pepe cartoon series.

Explaining the cultural texture to children with verbal culture and discourse can create temporary learning. However, the probability of permanent traces is higher in the values described through animation. Transferring cultural elements such as folk music, folk dances, idioms, proverbs and mania to children through animations and cartoons creates permanent learning. However, we see

that Turkish culture can be supported with cartoon technology in order to teach Turkish music culture to children aged 0-6 and to process Turkish folk dances in children's subconscious.

Pepe cartoon generally teaches to appreciate the value of education, to develop a sense of community spirit, to cultivate love and to establish good relations between children. Turkish folk music and folk dances shown in Pepe cartoons were examined. The data were collected and processed by reviewing and marking the noble values found in the cartoon's songs.

In this study, it was envisaged that it could improve our understanding of how cartoons help develop musical culture in children. As a result, especially the use of cartoon animations and the use of folk songs and folk dances in these animations are an important factor in the transfer of values in the preservation and transfer of Turkish culture to our future generations.

**Keywords:** Cartoon Music, The Effect of Cartoon Music on Children, Turkish Folk Music, Turkish Folk Dances, Pepe.

## GİRİŞ

Halk türkûleri çizgi filmlerin skorlanması için değerli materyaller sağlayabilir. Gelişim ve yeniliğin bize birçok konforu sunduğu yaşam tarzımızın tamamen değiştiği, yenilik ve küreselleşme evreninde yaşıyoruz. Günümüzde, çocukların artan taleplerini karşılamak için her iki ebeveynin de çalışması gereken zamanın bir gereğidir. Her iki ebeveynin de evde olmaması, kötü davranış ve uygunsuz dil kullanımını içeren çocuklarla ilgili birçok sorunun ana nedenidir.

Çocuklara yönelik medya ürünleri, üreticilerinin kültürel değerlerini ve üretildikleri sosyal, politik ve ekonomik koşulları yansıtır. Dolayısıyla bir animasyon filmi izlemek salt bir tüketim eylemi olarak kabul edilemez. Aksine, kültürel değerleri yorumlama ve benimsemeye yönelik karmaşık bir süreçtir. Bir yandan küreselleşmeye bağlı olarak yapılandırılmış iletişim modelleri ile diğer yandan karikatürlerinin Türk dünyasında pazarlandığı ve tüketildiği yerel koşullar arasındaki ilişki, küreselleşme ve kalkınmanın ana eksenini olarak anlaşılabilir.

Çocuklar her türlü davranış ve kişiliği rahatça çizebileceğiniz beyaz kâğıt gibidir. Yeni olgunlaşmaya başlayan hafızalarında gelecekte onun karakterini etkileyen her türlü etkiyi ve bilgiyi kabul ederler. Çizgi filmler günlük alışkanlıklarından birisi olarak çocukların ilgi ve

davranışlarını en çok çeken şeydir. Bu nedenle, çizgi filmlerin çocukları nasıl etkilediğini bilmek önemlidir.

Yoğun apartman hayatının giderek artması ve mahalle kültürünün giderek azalması ile birlikte günümüzde aileler çocuklarını şu ortamlarda çizgi filme maruz kalmalarına izin vermektedirler;

- ✓ Ailelerin çoğu, ev işlerini bitirmek veya dinlemek için çocuklarını televizyon ya da internet karşısında bırakmayı tercih etmektedirler.
- ✓ Bir ebeveynin özellikle yemek yemeyi reddeden çocuğuna yemek yedirmenin en iyi yolunun çocuğunu televizyon ya da internet karşısına oturtmaktadır.

Michigan Üniversitesi'nden araştırmacılar Kayla Bois ve Brad Bushman, çocukların yaş gruplarına göre televizyon izleme oranlarını şu şekilde tespit etmişlerdir:

- ✓ 2 - 5 yaş arası çocuklar haftada 32 saat çizgi film izliyor.
- ✓ 6 - 11 yaş arası çocuklar haftada 28 saat çizgi film izliyor (Chabashvili ve Virsaladze, 2019: 38).

Televizyonda yayınlanan renkli çizgi filmlerde pek çok eylem sunulur. Çizgi film izleyen bebek tüm algı sistemlerine bir bütün olarak beyne aşırı yüklenir. Normal bir insanın gözlerinin odağı sürekli olarak yakından uzağa ve geriye doğru değişir. TV izlerken göz tek noktaya odaklandığı için bu fırsattan mahrum kalır. Kaslar aşırı gerilir ve bu da merceğin eğriliğine yol açabilir. Ekrandaki görüntü birçok noktadan oluştuğu için retinada bozulma da meydana gelir. 3 yaşın altındaki çocuklar için televizyon ürünlerinin izlenmesinin yasaklanmasının temel nedeninin bundan kaynaklandığını düşünmekteyiz.

Araştırmalar, evinde televizyon ve uydu bağlantısı olan ortalama bir çocuğun anaokulundan lise mezuniyetine kadar çok uzun süreler televizyon izlediğini göstermektedir<sup>2</sup>. Bu durum çocukların zihinlerini nasıl etkiler, ya da olumlu/olumsuz etkileri var mıdır, çizgi filmlerde çocuklara ne tür içerikler sunulmaktadır? Ayrıca tüm çizgi filmler çocuklar açısından güvenilir mi yoksa ebeveynler çocuklarının izlediği çizgi filmlere daha fazla mı dikkat etmeli? Çocukların beyinleri her şeyden önce bilgiyi nasıl analiz eder ve hafızaya kazır gibi sorular büyük önem taşımaktadır. Öğretmen eğitim aşamasında çocukların anlayamadığı yerler için farklı yüz ifadesi, ses efektleri hatta taklit yeteneği kullanarak konuyu daha iyi anlamalarını sağlayabilir. Çizgi filmlerde

---

<sup>2</sup> Bkz. <https://www.rtuk.gov.tr/Media/FM/Birimler/Kamuoyu/ilkogretim-cagindaki-cocuklarin-televizyon-izleme-aliskanliklari-arastirmasi0053-2.pdf>

kullanılan ses efektleri ve yüz ifadeleri de çizgi filmin çocuğa aktarmak istediği konular açısından bel kemiğidir. Bu bağlamda içeriği kolayca özümseydiği için, çocuklar çizgi film kanalları arasında en iyi dizileri kovalar ve TV seyredebilir.

Çizgi filmler çocukları birçok yönden etkileyebilecek hayali bir hayatın yansımasıdır. Kesintisiz çizgi film yayını yapan birkaç TV kanalı vardır. Yıllar içerisinde çizgi filmler komik, ilginç ve renkli imajları ile çocukların daha fazla ilgisini çekmeye başlamıştır. Çoğunlukla çocuklar çizgi filmleri eğlence, aksiyon ve öğrenme için izlerler. Çizgi filmlerin çocukların davranışları üzerinde özellikle dil ve zihinsel gelişiminde yardımcı oldukları için hem olumlu hem de olumsuz etkileri vardır. İzledikleri filmler bağlamında çocuklar komik olmaya çalışırken kardeşleri ve arkadaşlarıyla da saldırgan ve şiddet içeren davranışlar sergileyebilirler.

Fransız sanatçı Émile Cohl, geleneksel animasyon yöntemleri olarak bilinen yöntemi kullanarak ilk animasyon filmi olan Fantasmagorie'yi 1908'de yaratmıştır (Beckerman, 2003: 18). İlk zamanlarda çok kısa olan çizgi filmleri insanlar uzun metrajlı filmlerden önce sinemada izlemekteydi. Son elli yılda kültürel değişiklikler bağlamında evrim geçiren çizgi filmlerde müziğin önemi de değişmiştir. Sadece izleyici değiştiği için değil aynı zamanda animasyon ve daha genel olarak teknolojik gelişmeler toplumlarda kültürel öze dönüş isteğini arttırmıştır.

“Ülkemizde çizgi filmin tarihçesi 1951 yılında And film tarafından yapımı gerçekleştirilen “Evvel Zaman İçinde” isimli uzun metrajlı çizgi filmle başlar. Laboratuvar çalışması için ABD'ye gönderilen film kaybolmuştur. Türk çizgi filmciliğinde ilk uzun metrajlı çizgi film olan bu yapıtın bir örneği günümüze ulaşamamıştır” (Çelenk, 1995: 14). “1980'li yıllarda Dede Korkut Hikâyeleri, Nasreddin Hoca, Evliya Çelebi, Karagöz-Hacivat gibi Türk kültürünün imge isimlerinin çocuklara tanıtımı amaçlanmış, bu doğrultuda çizgi filmler de hazırlanmıştır. Sürekliliği olmayan bu yapımlar Türk çizgi filmciliğinin televizyonda yayınlanan ilk örnekleri olması bakımından önemlidir” (Fidan, 2018: 975).

“1990'ların başında çizgi film müziğine yeni bir ilgi ortaya çıkmaya başladı. CD'ler aracılığıyla Stalling birdenbire kendisini veya çizgi film çalışmaları hakkında daha önce hiç düşünmemiş olan animasyon hayranlarına görünür hale geldi. Daha da önemlisi, insanlar televizyonda, sinemalarda ve internette çağdaş çizgi film müziğinin Warner Bros. ile ne kadar çok sistematize edildiğini gördü. Walt Disney ve Warner Bros. tarafından üretilen çizgi filmlerin müzik direktörü olarak Stalling'in müziği geliştirmek için yılları vardı” (Goldmark, 2005: 10).

Çocuklar çok hassas ve eleştireldir, neyin doğru neyin yanlış olduğu hakkında hiçbir fikirleri yoktur ve gördükleri ya da dinledikleri her şey zihinlerini doğrudan etkiler. Evde yalnız oldukları için kendilerini eğlendirebilmelerinin tek yolu televizyondur. Televizyonda en çekici olanı çizgi dizidir. Boş zamanlarının çoğu televizyon karşısında çizgi film izleyerek geçirmektedirler. Basit bir dille, çizgi filmlerin bir tür illüstrasyon olduğunu, muhtemelen canlandırıldığını ve tipik olarak gerçekçi olmayan veya yarı gerçekçi bir tarzda olduğunu söyleyebiliriz.

Makalede Türk müzik kültürünün 0-6 yaş arası çocuklara aşılmasında Pepe çizgi dizisinin etkisi incelenmeye çalışılmıştır. Pepe çizgi dizisinde kullanılan Türk halk müziği eserleri ve Türk halk oyunları figür ve müzikleri çocuklara zarif bir etki yaratmakla beraber aynı zamanda çocukları Türk müzik kültürü ile tanıştırmak için bir araç olarak kullanılmaktadır. Çizgi filmdeki Türk müziğinin eğitime nasıl dahil edilebileceğine dair bir yöntem sunmak amaçlanmıştır. Çizgi film, Türkiye’de yaşayan ve dünyanın farklı ülkelerindeki Türkçe bilen çocukların müzikal fantezilerini ve sağlam iletişim duygularını geliştirmek için iyi bir fırsat oluşturmaktadır. Müzik ve çizgi filmin görsel bileşenleri arasında bir diyalog yaratmak önemlidir.

### **Problem Durumu**

Araştırmanın problem durumu, Pepe çizgi dizisinin Türk müzik kültürü öğelerinden olan Türk halk müziği ve halk oyunlarının 0-6 yaş grubu çocukların hafızalarına kazınmasındaki önemi nedir?

### **Araştırmanın Amacı**

Günümüzde özellikle TRT Çocuk kanalında yayınlanan çizgi filmler “aile dostu” karakterler çizgisinde üretilmekte ve daha fazla kitleye hitap edebilmektedir. Bu çalışma çizgi filmin çocuklar üzerindeki etkilerini araştırmak amacıyla yapılmıştır. Bu bağlamda Türkiye menşeli Pepe çizgi filmlerinde gösterilen Türk müzik kültür unsurlarından Türk halk müziği ve halk oyunlarının çocukların yetişmesinde nasıl bir öneme sahip olduğu ve nasıl etkilediği araştırılmıştır.

### **Araştırmanın Önemi**

Bu araştırma Türkiye’de gösterimde olan özellikle 0-6 yaş aralığındaki çocukların izlediği çizgi filmler arasında bulunan Pepe’nin çocukların Türk kültürünü öğrenmesine sağladığı katkının tespit edilmesi bakımından önem taşımaktadır.

**Sınırlılıklar**

Araştırma Türkiye’de yayın yapan TRT çocuk kanalında yayınlanan çizgi diziler içerisindeki Pepe çizgi dizisi ile sınırlıdır.

**Çocuğun Gelişiminde Çizgi Film Etkisi**

Bir toplumu medeniyet dışında diğer toplumlardan ayıran dinamik bir varlık olması nedeniyle duyuşsal ve etkileşimsel yollardan kendi tarz ve biçimleriyle beslenmesi ve gelişmesidir. Çizgi filmlerde kullanılan kültürel unsurlar; lehçeler, atasözleri, semboller ve müzikler uygun kullanılması durumunda toplumun değerlerinin hem kültürel hem de eğitsel aktarımı için önemlidir.

Sosyal değerler ve gelenekler bilişsel gelişim ile orantılı gelişir. 20. ve 21. yüzyıllarda çocukların bilişsel gelişimi için görsel-işitsel medya önemli bir ek kaynak konumuna gelmiştir. Yaşadıkları çevre çocukların psikolojisinin, irfanının ve zekâsının oluştuğu, büyüdüğü ortamın ana parçası olmuştur. Bu bağlamda çocukların düşünme biçimlerini şekillendiren faktörler daha çok büyüdükleri çevrede bulunduğu için çocuk yukarıda belirtilen toplumun doğal bir üyesi olacaktır. Bu faktörlere, günlük olaylar, duygular ve unutulmaz deneyimler dahildir. Bu bağlamda çizgi filmler çocuklarımızın günlük alışkanlıklarından biridir.

Aile bireyleri tarafından anlatılan hikâyeler bebeğin gelişimine önemli katkı sağlamaktadır. Önceleri anneanneler tarafından masallarla büyütülen çocuklar, şimdi yerini çizgi filmlere bırakmış ve anne babalara zaman kazandırmıştır. Çocuklara anlatılan peri masalı, bir çocukta etrafındaki dünyanın bir modelini, bir arkadaş, kahraman, düşman imajını oluşturan araçtır. Çocuklar en sevdikleri karakterlerle birlikte deneyimler, iyiyi kötüden ayırt etmeyi öğrenir, farklı roller dener ve rol modeller oluşturur.

Çizgi filmler çocukları çeşitli şekillerde etkileyebilir. Günümüzde sosyal normları ve yapıyı çocuklar çizgi filmler aracılığıyla içselleştirmektedir. Bu etki öyle bir konumdadır ki, bazen ebeveynlerden daha etkili durumlara gelebilmektedir. Bireyin bilişsel inşasında çevre ile etkileşim çok önemlidir. Bu bağlamda çizgi filmler çocuklar açısından sadece bir eğlence aracı değil, aynı zamanda kültürel değerlerin aktarımında önemli rol oynamaktadır.

Çocuklar kimi ya da neyi bilinçsizce seviyorsa onu taklit eder. Çocukların Pepe şarkılarını bilinçsizce gün içerisinde tekrarlamalarının temel nedeni de bu olsa gerek. Çocuklar için taklitçi

tavır, sosyal rollerde ustalaşmanın ana yollarından biridir. Çocukların peri masallarına ihtiyaçları vardır.

Modern çizgi filmlerin bazıları gerçek insani değerler geliştirmez, aksine olumsuz bir etkiye sahiptir. Üretimi ülkemizde gerçekleşen “çizgi filmler geçmişten gelen anlatıları günümüze taşıyan önemli görsel unsurlardan biri olarak da karşımıza çıkmaktadır. Uzun süre ekran karşısında vakit geçiren çocuklar için bu görsel unsurlar iyi bir kültürel aktarım aracıdır” (Akça, R. P. ve Baran, G., 2018: 216). Pepe çizgi filmleri özellikle yabancı yapımların aksine çocukları etkileyecek olumsuz çağrışımlar içermez. “Arslan ve Durmuş (2018)’deki araştırmalarında Okul Öncesi Eğitim Programı’nda yer alan motor gelişim kazanımlarını; Pepee, Kuzucuk ve Elif’in Düşleri isimli çizgi filmlerde incelemiştirler. 230 çizgi filmin izlendiği araştırma sonucunda; motor gelişim alanının en fazla yer aldığı çizgi film Pepe olmuştur” (Cengiz ve diğ. 2020: 238). Günümüz çizgi filmlerinin bir kısmında basitleştirme ve genelleme eğilimi vardır. "Pepe" gibi birçok çizgi film yalnızca didaktik bir işlev görür, örneğin bir çocuğa dişlerini fırçalamayı, egzersiz yapmayı ve işleri düzene koymayı öğretirler. Manevi dünyayı zenginleştirme açısından bazı eksikliklere sahiptir. Didaktik görevlerinde doğru olan günümüz karikatürleri kesinlikle ahlaki ve estetik değerleri göz önünde bulundurmaktadırlar.

### **Çocuğun Ruhsal Gelişiminde Müziğin Etkisi**

Müzik, optik ve akustik süreçlerin görsel ürünü olarak fiziksel fenomenler arasındadır. Sesin oluşması için zamansal yön, görselleştirme için ise uzamsal yön önemlidir. Bu bağlamda sinematografi, film kompozisyonu inşasında bazı müzikal düşünce ilkelerini kullanır. Son yıllarda klasik müzik eseri film müziklerinin sinematografide yer almasının nedenlerinden bir tanesi de budur. Pek çok sanatçı klasik müzik dinlerken resim yapmayı tercih ediyor, belki de bu bilinçaltının mekânın görsel algısını artırma isteğidir. Böylece müzik görsel dünya ile yakından bağlantılıdır, ayrıca içimizde görsel bir dünya yaratmaya yardımcı olur. Dolayısıyla müzik çalışırken bu iki fenomen arasında doğrudan bir bağlantı olabilir (Chabashvili ve Virsaladze, 2019: 41).

Çocuklar yeni bilgi ve becerileri sünger gibi emme özelliğine sahiptir. Karakterlerinin, kişiliklerinin, yaşam önceliklerinin ve yeteneklerinin oluşumu büyük ölçüde çevre tarafından belirlenir. Görünüşte önemsiz görülen müzik, bir çocuğun duyguları ve düşünme şekli üzerinde

gözle görülür bir etkiye sahiptir. Bu nedenle ebeveynlerin bebeklerine dinlettikleri müzikler ve izlettikleri çizgi filmlere daha fazla dikkat etmesi çok önemlidir.

Annenin melodik “mırıltı”sının özü, çocuk için önemlidir ve çok eski zamanlardan beri anneler – annenin sesinin güzelliğinin önemi olmadan- çocuklarına ninniler söylerler. Tüm bunlara dayanarak, bir annenin hamilelik sırasında bile ne tür müzik dinlediğini ve bunun çocuğun kişiliğinin daha sonraki gelişimini nasıl etkileyeceğini bilmek önemlidir.

Çok sayıda araştırma sonucunda müziğin çocukların aktif gelişimine katkı sağladığı bilimsel olarak ortaya konmuştur. Bazı anneler, henüz anne karnındaki bebekler için bile müzik terapisi uygulamaktadır. Tabii ki bir çocuk, şarkıların sözlerini yalnızca daha olgun bir yaşta algılamaya başlar, ancak bir melodiyi bir dereceye kadar tanıma yeteneği doğumdan önce bile gözlenir.

Müzik öğelerini ve sanatsal ifade tekniklerini anlamak, müziğin görsele giden temel yoludur. Görselden müziğe giden yolda ise çocukların entonasyon yönünün müzikal karakterleri hissetmeleri; tempo/ritim hissini ve müzikal formu algılamalarına, bazen de çizgi film müziklerinin özelliklerini fark etmelerine yardımcı olur.

Çocukların eğitiminde müzik sadece zarif bir etki yaratmakla kalmaz aynı zamanda çocukları toplumun kültür unsurları ile tanıştırmak için bir kaynaktır. Çizgi filmlerdeki Türk müziğinin nasıl eğitimin bir parçası olabileceğine dair bir yöntem sunmak bu bağlamda önemlidir. Çocuk müzik eğitimi için çizgi film, müzikal fanteziyi geliştirmenin ve sesli iletişimin özelliklerini hissetmenin çok iyi bir yoludur.

Çocuk müzik dinlerken güçlü bir izlenim edinirse, her zaman bu müziği veya sesi duyduğunda, bu olay ona bir çağrışım kazandıracak ve müzik dinlediğinde de aynı şeyi hissettirecektir. Müziği dinleyen çocukta genellikle sesin varlığı görsel imgelerle olgunlaşır. Bu görsel çağrışımlar genellikle müziği hatırlatmaya yardımcı olur. Bu arada çocuklar mevcut bilgilerle önceki izlenimler arasında bağlantı kurar.

Müzik, bir hikâyeyi, olayı ya da bağlamı andırır. Örneğin, Türk müziği öğretirken müziğin bu şekilde görselleştirilmesiyle çocukların hafızalarını harekete geçirebiliriz. Fakat, çocuklara dinletilen müziklerde beklentileri göz önünde bulundurulmalı, yani sunulan müzik onların yaşam tarzlarına dahil edilebilmelidir. Kendi dünyalarında yeni ezgiler duymaktan çok mutlu olacaklardır.

Müziğin okulöncesi çağındaki çocuklar üzerindeki olumlu etkilerini şu şekilde sıralayabiliriz: Çocuk melodiyi ve metni hatırlar, bu daha çok geliştirilmiş bellek yoluyla bilinçaltı bir düzeyde



olur. En sevdiği şarkılara eşlik eden bebek, telaffuz becerisini geliştirir ve konuşmanın oluşumu başlar. Dinletilen müzikler bir terapi gibi çocuğun duygusal durumunu kontrol etmenin bir yolu olarak kullanılır. Aşırı aktif ve kolayca heyecanlanan çocuklar, sakinleştirici müzikle rahatlama daha iyidir. Eğlenceli ve neşeli melodiler, pasif çocukları canlandırmaya ve neşelendirmeye yardımcı olacaktır. Müzik dinleyen çocuk onu yorumlamayı ve anlamayı öğrenir, bu da hayal gücünün sürece aktif olarak dahil olduğu ve yaratıcılığının geliştiği anlamına gelir. Şaşırtıcı bir şekilde, düzenli olarak müzik dinlemenin çocuğun yazma ve sayma becerileri üzerinde –müziğin mekânsal algıyı geliştirmesi bağlamında- etkisi vardır. Bu da yazma ve matematik becerilerinin gelişimine yardımcı olabilir. Küçük çocuklar, kelimelerin sesinde saklı şiirsel-müziksel bağların gücünün tadını çıkarırlar. Konuşmadaki müzik kaynakları özellikle uyarlanabilir. Bazı melodiler, çoğu geleneksel popüler melodiye benzer 3 nota kullanan kısa menzilli bir desene sahiptir; çoğu bir melodi bile değil, bir tonlamadır. Bununla birlikte, hepsi katılımcı grubu arasında bağlantılar oluşturmayı amaçlar ve bu nedenle sosyal yaşamı inşa etmenin yolları olarak yorumlanmalıdır” (Finger, 2019: 81).

Bir çizgi film müziği estetiği yaratmanın tohumları, animasyon ve ona eşlik eden müzik arasındaki doğallaştırılmış ilişkinin bu temel bozulmasında, bu ayrışmada ekilir. Pek çok çizgi film müziğinde, anlatsal Hollywood sinemasında olduğu gibi, müzik dikkati kendi üzerine çekmeyi amaçlamaz, bunun yerine görselleri geliştirme, onları açıklama veya onlara derinlik, şekil, tanım verme, uygun ruh halini veya duyguyu güçlendirme işlevi görür. Müziğin tematik hale getirildiği özel durumlar dışında görüntülere ek olarak var olur. Müzik duyulabilir, ancak anlatıyı ilerletmek için görsellerle göze çarpmayan bir şekilde iş birliği yaptığı için bilinçli olarak ilgilenilmez. Müzik kendisine çok fazla dikkat çekiyorsa, yapaylığı kendini göstermeye başlar. Absürt bir hal alma riskini taşır.

### **Çizgi Film Müzikleri ve Çocuklar Üzerindeki Etkileri**

Çizgi film müzikleri, çizgi filmlere hayat katar. Çizgi film müziklerinin örtük rollerinden bir tanesi, bir çizgi filmin genel komedisine katkıda bulunmak olduğu gerçeğinden dolayı müzikler genellikle ‘komik müzikler olmuştur. Bu nedenle çizgi film müzikleri yıllarca ciddiye alınmadı ve neredeyse hiçbir eleştirel/bilimsel ilgi görmedi.

“Çizgi film müziği, yirminci yüzyıl müziğinin en ilgi çekici ve deneysel formları arasında yer alır ve enstrümantasyon, ritim ve müzik dışı sesin daha aşırı uçlarını keşfeder. Hızlı tempo

değişikliklerinin, olağandışı enstrümantal efektlerin, deneysel perküsyonun, postmodern alıntılarının, şok akorların ve müzikal tür değiştirmenin zorunlu olduğu bir türdür” (Strauss, 2002: 5). Çizgi film müziklerinin en karakteristik özelliği, popüler şarkılara olan aşırı bağımlılığıdır. Çizgi film müziklerini yapan müzisyenler ekrandaki hikâyeyi güçlendirmek için şarkıları kullanmayı öğrenir; bu yaklaşımı, stüdyonun karşılayabileceği enstrümanlar için düzenlenmiş şarkılarla kısa orijinal ipuçlarını birleştirdiği animasyon dünyasına da taşırlar. Pepe çizgi filmlerinde popüler türkü koleksiyonu, o güne kadar kullanılmayan müzik seçenekleri sunmuştur. Çizgi film müzikleri, diğer film müziklerinden farklı olarak kendi başına bir sanat formu olarak görülmekte ve görüntüleri bağlamanın dışına bireyler tarafından dinlemeye değer konuma gelmektedir. Bu bağlamda türküler de dahil olmak üzere çocukların hafızasında hoşuna giden müzikler hit olmaya başlamıştır. Çocukların hafızasında daha kolay yer tutan tekrarlanan melodik temalar ezgilerin bilinçaltına daha çabuk işlemesine sağlamaktadır. Çocukların daha fazla beğeneceği ve çizgi filmi eğlenceli hale getiren ana etken ritmik yapıları hareketli türkülerin tercih edilmesindedir. Çizgi film müziği, canlı aksiyon filmlerindeki müzikten daha çok şey anlatmak zorundadır. Çizgi film müziklerinin üretiminde filmin yapım aşaması ile üzerine işlenen müziklerin düzenleyicileri birbirlerini destekler durumdadır. Çünkü çizerlerin aynı anda hem hikâyeyi ifade etmesi hem de aksiyon hakkında gerçek anlamda ifade etmesi zordur. Öte yandan bir karikatürde, nota ile perde arasındaki bu kadar yakın hareket, arka arkaya hızlı bir şekilde fotoğraflanan boyalı hücrelere, en başta içlerinde hiç yaşam olmayan hücrelere bir canlılık duygusu katmaya yardımcı olur.

Müzikal doktrin klişelerinden arınmış çocuklar izletilen çizgi filmlerde genel anlatımın etkisinden ziyade müzikal deneyime bağlı olarak icra edilen müziğin görselinden etkilenirler. Görsel sanatı bileşen olarak kullanan müzik kompozisyonlarında çocukların önemli derecede müziğin etkisinde kaldıklarını gözlemleyebiliriz. Fakat bu etki her çocukta aynı değildir. Örneğin bazı çocuklar dinletilen müzik trendlerine karşı saldırgan olabilir çünkü dinlediği müziğe karşı aile bireyleri ve ev ortamında yatkın bir dinleme potansiyeli oluşmamış olabilir. Örneğin Türk müzik kültürü etkisinde olan bir ailede çocuğa izletilen filmdeki klasik müzik çocuğu etkilememiş hatta çocuğun hiç dikkatini çekmeyen bir konuma gelebilir. Yaratıcı süreç esnasında çoğu zaman aileler çağdaş müziğe karşı olumsuz tutumları fantezi özgürlüğünü engelleyen yetkin kişilerin zevkine güvenirler. Görsel iletişimle bağ kurduklarında çocuklar ilgilerini özgür bırakır. Bir Disney çizgi

filmdeki romantiklerin müziği bile çocuklar çok daha özgür ve eğlenceli algılar, çünkü bilinçaltı bu müziğin pratik icrası sırasında ortaya çıkan stresli bir arka plan algısı vardır.

Çizgi film müziklerinin diğer tüm müzik türlerinden daha fazla bilişsel gelişime yardımcı olduğuna dair hiçbir kanıt bulunmamaktadır. Fakat çocuklar için yazılmış iyi senaryolar, işitsel/görsel efektler ve renkler akademik geleneksel öğrenme yollarından çok çizgi film içeriğine ilgi duyduklarının bir göstergesidir. Bu tür bir bilinçaltı eğitim bir çocuğun sınıfta öğretmenden aldığından daha fazla iyi bilgiyi özümsemesini sağlamak için yeterlidir. Çocukların beyni erken yaşlarda her zaman yeni deneyimler arar, bu nedenle çizgi filmlerde verilen değerler küçük çocukları çizgi film izlerken dış etkileri algılamalarını azaltarak bir anlamda oturdukları yere onları yapıştırır.

Aileler çizgi film bittikten sonra çocuklarına hikâyeyi izlerken ve müziği dinlerken zihninde ne canlandırdığını sohbet yöntemiyle öğrenebilir. Ayrıca, hikayedeki karakterlerin tanımı, her bir karakteri temsil eden enstrüman, müzikteki sözler çocuğa sohbet yöntemiyle anlatılabilir. Daha sonra o bölümdeki müziğin havası ve ona nasıl hissettirdiği sorulabilir.

### **Pepe'nin Türk Müzik Kültürünün Aktarımındaki Yeri**

*“Pepe çizgi filmi, 6 Haziran 2008 yılında yayın hayatına başlamış ve Düşyeri Çizgi Film Stüdyosu yapımıdır. Çizgi filmin senaryosu Ayşe Şule Bilgiç'e, müzikleri Ali Tufan Kıracı'a aittir”* (Akça ve Baran, 2018: 217). Pepe kelimesinin anlamını Aytolun (2011)'de şu şekilde açıklamaktadır; *“Pepee deyince akla ilk gelen şeyin yabancı çağrışımlar olması beni çok şaşırtıyor ve üzüyor. Pepee yüzyıllardır Anadolu'da, konuşma zorluğu çeken insanlara takılan bir sıfattır. Pepe Ahmet, pepe Ali'lerimiz vardır. Ama bizim ilk aklımıza gelen elin İspanyol “Pepe”si oluyor, ne acı”*.

*“Pepee'nin asıl amacı 3/4-9 yaş grubuna dâhil olan çocuklara okul öncesi eğitimi vermektir. Ancak kanaatimizce Pepee'nin izleyicilerine öğrettiği, onlardan daha önemli olan kültürel kodlar vardır. Zira günümüz çocuklarının pek çoğu okul öncesi eğitimini çeşitli eğitim kurumlarından alma imkânına sahipken gelenek-görenek, müzik, giyim-kuşam, yeme-içme vb. alanlara ait kültürel kodlarını daha ziyade aile ve toplum içerisinde öğrenebilmektedir”* (Türkmen, 2012: 146).

İlk olarak 2008 yılında ekranlara gelen yerli yapım çizgi filmler, bugün 23 ülkede yayınlanıyor. İlk olarak 2009 yılında ekranlara gelen ve bugün farklı dillerde gösterilen yerli yapım çizgi filmlerle ilgili konuşan Düş Yeri Yapım Pazarlama Müdürü Nazlı Güney Uysal: bugün Türkiye'den çıkan ve dünyanın 23 ülkesine ulaşan bir marka haline geldiğini belirterek, “Türkiye’de Türk çizgi filmleri izlensin, dünya çocukları da zengin kültürümüzle eğlensin. Çocuk üzerinden değil, çocuklar için iş yapılsın mantığıyla yola çıkarak hayata geçirdiğimiz Pepee,

Leliko, Ayas ve Pisi ile farklı dillerde dünyanın 23 ülkesinde milyonlarca eve her gün konuk oluyoruz (Url- 1).

Pepe çizgi dizisinin dünya genelinde başlıca yayınlandığı ülkeler ve TV kanalları şu şekildedir;

Ülke	Kanal	İlk gösterim	Gösterim adı
 <a href="#">Türkiye</a>	<a href="#">TRT Çocuk</a>	6 Haziran 2008	Pepee
 <a href="#">Kuzey Kıbrıs</a>	<a href="#">Show TV</a> <a href="#">Planet Çocuk</a>		
 <a href="#">Birleşik Arap Emirlikleri</a>	<a href="#">Nick Jr.</a>		
 <a href="#">Azerbaycan</a>	<a href="#">ARB Günəş</a>	2014	
 <a href="#">Kazakistan</a>	<a href="#">Disney Junior</a>	2014	
 <a href="#">Birleşik Krallık</a>	<a href="#">Cartoonito</a>	2015	

**Tablo 1.** Pepe'nin Yayınlandığı Ülkeler (Url- 3).

Gazeteci Abdullah Karakuş “*Azeri çocukları Pepe’yle büyüyor*” yazısında şunları belirtiyor: “*Azeri çocukları Pepe’yle büyüyor; Azeriler, çocuklarına Türkçeyi daha iyi öğrenmeleri için Türk çizgi filmleri izlettiriyor, kendileri de Türk dizilerini takip ediyor. Azeriler, Türklere karşı, “Gardaş hoş geldin” sıcaklığını hemen hissettirirken, Türk dizilerine ve Türkiye’deki üniversitelere ilginin de arttığını öğreniyorum. Ayrıca çocukların Pepe gibi Türk çizgi filmleriyle büyüdüğü de ilk anlatılanlar arasında. Çocukların Türkçeleri daha düzgün oluyormuş Türk kanallarını izleyince*” (Url- 2).

Samur ve arkadaşlarının (2014)’de yaptığı araştırmaya göre; “Araştırmamızda elde edilen bulgulara göre ise, Çocukların %28.7’si Pepee Çizgi Filmi’nin şarkılarını, %20.5’i ise halk oyunlarını sevdiğini söylemiştir. Ayrıca çocukların %63.7’si Pepee Çizgi Filmi’nde yer alan şarkıları bilmekte ve çocukların %12’sinin Pepee Çok Ağlıyor, %11.3’ünün İnsan Sevdiğini Hiç Üzer mi? %8.8’inin Hüdayda şarkılarını bilmektedir. Ayrıca ebeveynlerin %83’ü çocuklarının çizgi filmdeki şarkılardan etkilendiklerini ve %93’ü şarkıları eğitici bulduklarını belirtmişlerdir (s.

161). Bu sonuçlar çocukların çizgi filmdeki şarkıları severek dinledikleri ve ezberlediklerini ve duygularla ilgili şarkılara daha çok ilgi duyduğunu göstermektedir. Pepe çizgi dizisi okul öncesi çocuklar için anlaşılır, eğlendirici, Türk halk oyunları ve Türk halk müziği açısından öğretici modele sahip karakterdir.

Pepe çizgi filmlerini izledikten sonra konsepti kavrayan çocuklar müziğin bir hikâyeyi ne kadar güçlü bir şekilde anlatabildiğine, duygu ve hisleri nasıl canlandırdığına tanık olurlar. Çizgi filmlerde kullanılan Türk müziği ezgileri çocukların mevcut olanı kavrama yeteneklerini arttırmaya yaramaktadır. Pepe çizgi filmlerinde çocukları yerel halk müziklerine alıştırmak için görsel kaynaklarda kullanılmaktadır. Halk oyunlarında yöresel kıyafetler kullanılması, Hüdayda'da yağlı güreş gösterisi yapılması vb. Pepe çizgi filmleri, çocuklara neyi ve neden icra ettiklerini anlamadan Türkü söylemeyi öğretmekte ve kişiliklerini oluşturmalarına yardımcı olmaktadır.

Davranışlar genellikle başkalarını model alma yoluyla edinilir. Pepe izleyen çocuklar pepenin davranışlarını model alarak halk oyunları oynamaya ya da taklit etmeye çalışır. Bu da çocuğun ileride bir halk oyunları kursuna olan ilgisinin daha da artmasına ya da çocuğun okul korosunda şarkı ya da türkü söyleme isteğinin daha fazla olmasına yardımcı olacaktır.

Çocuklar, bu bağlamda kendilerine bir rol model arayışını Pepe'de uygular ve davranışlarını bu model üzerine inşa eder. Okul öncesi çocuğun davranışı bu modele göre bütünleşir ve sonuç olarak karşılıklı belirlenircilik yaşanmış olur. Çocuklar rol model aldıkları Pepe ile sembolik figürleri ya da sözlü/ezgili sözlü talimatları akılda tutma, motivasyon ve dikkat unsurlarıyla almış olur. Çocuk aynı ezgiyi başka bir ortamda duyduğu zaman akılda tutma sayesinde zihnindeki davranışı hatırlar ve tekrarlar.

Bandura'nın sosyal öğrenme kuramı bağlamında çizgi filmlerdeki ünlü figürlere dayalı modellerin öğrenenlerin öğrenme çıktılarını birçok yönden etkileyebileceği çıkarımı yapılabilir. Dolayısıyla film ve çizgi filmlerdeki tüm sanal karakterlerin çocukların ve bebeklerin bu anlamdaki davranışları üzerinde uzun süreli etkileri olabilir (Şeker ve Balcı, 2013: 245).

Pepe çizgi dizilerinde yayınlanan Türküler ve Türk halk oyunları örnekleri şu şekildedir;

Van yöresine ait olan *Toyçular* türküsü söylenirken yörede bu türkü eşliğinde oynanan halk oyunu figürleri Şila ve Bebe karakterleri tarafından oynanmaktadır.



Resim 1. Horon Tepen Pepe.<sup>3</sup>

Rize ili Çayeli ilçesine ait olan “Çay elinden Öteye” adlı türküde Pepe, Pepe’nin dedesi, bebe, Şıla ve Zeze ile birlikte yöreye ait halk oyunu olan “horon” ile türküyü eşlik etmektedirler.

Artvin Yöresine ait Ata Bar enstrümantal ezgisinin sözlü olarak söylendiği bölümde Pepe, Keke, Bibi, Şıla, Bebe ve Zeze yöresel halk oyunları kıyafeti ile halk oyunları oynayarak eşlik etmektedir. Ankara yöresine ait olan *Hüdayda* ya da diğer adıyla *Fidayda* türküsünün söylendiği bölümde, Pepe ve Bibi geleneksel bir Türk sporu olan Yağlı Güreş oynamaktadır. Pepe’nin dedesi oyun esnasında “Cazgır” olarak görev yapmaktadır.

Ortaanadolu yöresine ait *Odana Serdim Halı* ya da diğer adıyla *Susadım su isterim* türküsünün söylendiği bölümde yöresel kıyafetle halk oyunları gösterisi yapılmaktadır.

Trabzon yöresine ait olan *Kolbastı* ya da yöredeki diğer adları olan *Hop-Tek* veya *Foroz* kesmesi oyun müziği –Türkünün varyantları “*Yaylanın Çimenine*” adlı Türkü ve Giresun yöresinde söylenen “*Dere boyu kavaklar*” adlı türkülerdir- eşliğinde Pepe ve Dedesi balık tutmaktadırlar.

Cemil Türkarman’a ait “*Ilgaz Anadolu’nun*” adlı türkü formunda beste Pepe ve arkadaşlarının eşliğinde vatan sevgisinin işlendiği bir bölümde seslendirilmiştir.

Bugüne kadar Pepe’de; Teke Zortlatması, Trakya Karşılması, Hüdayda, Çayelinden Öteye, Kolbastı (Dereboyu kavaklar), Le Hanım Ha Hanım Ey (halay), Silifke’nin Yoğurdu, Toycular, Erik Dalı Gevrekler, Atabarı, Susadım Su İsterim, Harmandalı Zeybeği, Çayda Çıra Yanıyor, Cemilemin Gezdiği Dağlar Meşeli ve Ilgaz Anadolu’nun adlı türküler seslendirilmiştir.

Bu türkülere Horon teperek, Harmandalı Zeybeği oynayarak, Trakya karşılması, Çiftetelli, Çayda çıra oyunlarına eşlik ederek tüm yörelere ait halk oyunları örnekleri sergilenmektedir. Halk

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9qd0ML1L2rg&t=118s>

oyunları içerikli türkülerde yöreye ait geleneksel halk oyunları kostümlerinin gösterimine özen gösterilmiştir.

Türkülerin tamamı “dış ses” dediğimiz başka bir sanatçı tarafından seslendirilmekte, Pepe, aile fertleri ve arkadaşları türkülerini halk oyunları ile eşlik etmektedir.

## SONUÇ

Müzik, günümüzde hikâyeler anlatmaktan veya duygusal bir görüngenü sağlamaktan daha fazlasını yapmaktadır. Popüler şarkılar, özellikle de olay örgüsünün bir parçası olarak icra edildiklerinde, birçok çizgi filmin öyküsünde önemli bir unsur olarak yer alır. Ve elbette, yetmiş beş yıl kadar önce Scott Bradley ve Carl Stalling tarafından çizilen çizgi film müziğinin yol haritasını da göz ardı edemeyiz. Zaman, çizgi film müziğinin etkisini azaltmadı veya işlevini değıştirmedi; tam tersine, Pepe tarzı çizgi filmler için hem motivasyon hem de eşlik etme işlevi gördü. Modern çizgi filmler, bir asırlık çizgi film müziğı tarihinin daha iyi bir bölümünü kendi esprilerini çok daha komik hale getirmek için bir şablon olarak kullanabilme gibi büyük bir avantaja sahiptir.

Günümüzde animasyon endüstrisinde hızlı bir gelişme ve değışim mevcuttur. Çizgi film kanallarında devlet ve özel televizyon kanalları ile birlikte önemli derecede artış söz konusudur. Bunların yanı sıra “Düşyeri” gibi bazı özel firmaların, artması ile birlikte piyasadaki rekabet oldukça artmış durumdadır. Animasyon endüstrisine hızlı bir bakışta bile, çok şeyin değıştiğini görebiliriz. Büyük Hollywood şirketleri tarafından veya onlar için işletilen animasyon birimlerinin ölümüyle birlikte, güç; çocukların televizyon programlarına yönelik görünüşte doyumsuz talebi karşılayabilecek bağımsız animasyon stüdyolarına kaymıştır.

Bu çalışma Pepe çizgi filmindeki Türk müzik kültürel öğelerinin bebekler aracılığıyla nasıl kullanıldığını araştırmaktadır. Bu çalışma betimsel tasarımda gözlem analizine dayanmaktadır. Yayınlanmış tüm Pepe çizgi filmlerinde kullanılan türküler ve Türk halk oyunları örnekleri incelenmiştir. Sonuç olarak; Pepe çizgi filmlerinde ana tema okul öncesi çocukların günlük ihtiyaçları ile alakalı olmakla birlikte müzik aracılığıyla ezgiler çocukların hafızasına bilinçaltı yöntemiyle kazanılmaktadır. Çocuklar evde bilinçsizce Pepe’de öğrendikleri türkülerini seslendirmekte, ya da ebeveynlerine hadi halay çekelim mi diye çizgi film aracılığıyla öğrendiğı müzikal fonksiyonları evde sergilemektedir. Okul öncesi çocuklarının belki de ebeveynlerinin bile

bilmediği ya da hiç duymadığı türkûleri evde seslendiriyor olması, ayrıca halk oyunları konusunda bilgi sahibi olmaya başlaması ve hafızasında kazınması çizgi filmi Türk müzik kültürü açısından ayrı bir öneme konumlandırmaktadır. Geleneksel Türk aile yapısında büyüklere saygı, yaşlılarına sevgi en temel özelliklerden bir tanesidir. Pepe çizgi dizileri Türk milli hassasiyetleri ve kültürleşme açısından özellikle Anadolu'daki giyim/kuşam, çocuk oyunları ve mutfak kültürü açısından oldukça eğitici. Müzik eğitim amaçlı değil, Türk müzik kültürünün hafızaya kazınması ve çocuklara aktarımı açısından kullanılmaktadır. Bu bağlamda Pepe Türk kültürel değerlerine uygun çizgi filmlerden bir tanesidir. Pepe, çizgi film müziğinin kültürel anlamları nasıl somutlaştırabileceğine özel bir vurgu yaparak, müziğin animasyonlu çizgi filmlerdeki rolünün kapsamlı bir araştırmasına olanak sağlamıştır.

Ebeveynler, erken yaşlardan itibaren, çocukların parmaklarını prize sokmalarına, keskin nesnelere oynamalarına, sıcak bir ütüye dokunmalarına tehlikelerden korumak adına izin vermez. Oysa, neden onları gizli tehlikeden, çizgi filmlerin çocuklarımızın gelişimini en iyi şekilde etkilemeyen olumsuz etkisinden korumuyoruz? Genel olarak çizgi film izlemeyi yasaklamak pek işe yaramaz, ancak çizgi film seçimine doğru bir şekilde yaklaşabilirsiniz, bu da gelişimi doğru şekilde etkileyecektir. Çocuğun yaşına göre hareket edilmelidir. Genel olarak, iki yaşından küçük bebekler, ebeveynleri nasıl çalıştığını gösterene kadar televizyona ilgi duymazlar. Anlamlı ve daha sakın bir bölüm ve müzik dizisine sahip çizgi filmlerin seçilmesi en doğru karar olacaktır. Çizgi film izlemek, zaman kazanmak ve çocuktan uzaklaşmak için iyi bir yoldur, ancak bunun, büyüyen bir insanı entelektüel olarak yozlaştırmanın bir yolu olabileceğini unutmamalıyız.

## **KAYNAKLAR**

- Akça, R., P. ve Baran, G. (2018) Çizgi Filmlerin Türk Kültürüne Ait Özellikler Açısından İncelenmesi: "Pepee Örneği" Yalova Sosyal Bilimler Dergisi • Yıl: 8 • Sayı: 17 ss. 215-224.
- Aytolun, Z. (2011) Türkiye'de çizgi film yapabilme ihtimalini sevdim' PEPEE! <http://iyiturks.blogspot.com/2011/08/turkiyede-cizgi-film-yapabilme.html>. Erişim tarihi: 09.11.2021.
- Beckerman, H. (2003) Animation, The Whole Story. Published by Allworth Press, an imprint of Skyhorse Publishing, Inc.



- Cengiz, Ö., Küsmüş, G. İ. ve Ramazan, M. O. (2020) TRT Çocuk Kanalında Yayınlanan Çizgi Filmlerin Gelişim Alanlarına Göre Değerlendirilmesi. Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 16(2): 271-287.
- Çelenk, E. (1995) Televizyonda Gösterilen Çizgi Filmlerin İlkokul Çağı Çocukları Üzerindeki Etkileri. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Chabashvili, E. ve Virsaladze, M. (2019) Classical Music in Cartoons as Education Source. Musichildren Proceedings of the 1st International Conference Music for and by children, p.168-177.
- Fidan, S. (2018) Çizgi Dizilerde Geleneksel Müzik Kullanımına Uygulamalı Halk Bilimi Penceresinden Bir Bakış. AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi Cilt: 6 Sayı: 15 s. 974- 984.
- Finger, F. (2019) The role of musical resources in childhood social construction. Musichildren Proceedings of the 1st International Conference Music for and by children, p. 79-87.
- Goldmark, D. (2005) Music And The Holywood Cartoon. University Of California Press Berkeley Los Angeles · London.
- Samur, A. Ö. ve Diğ. (2014) Pepe Çizgi Filminin Ebeveyn Öğretmen ve Çocuk Gözüyle Değerlendirilmesi. Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt/Volume: 11 Sayı/Issue: 26, s. 151-166.
- Strauss, N. (2002) Tunes for Toons: A Cartoon Music Primer. Published by A Cappella Books an imprint of Chicago Review Press.
- Şeker, N. T. ve Balcı, E. V. (2013) Yeni Türk Çocuk Dizi Fenomeni “Pepee” Çizgi Dizisinin Alımlama Analizi. Türkiyat Araştırmaları Dergisi s. 243- 265.
- Türkmen, N. (2012) Çizgi Filmlerin Kültür Aktarımındaki Rolü Ve Pepe. CÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Aralık 2012, Cilt: 36, Sayı: 2 s. 139-158.
- Url-1 [https://www.ih.com.tr/istanbul-haberleri/yerli-yapim-cizgi-filmler-23-ulkede-yayinlaniyor-1004019/](https://www.iha.com.tr/istanbul-haberleri/yerli-yapim-cizgi-filmler-23-ulkede-yayinlaniyor-1004019/) Erişim tarihi: 17.11.2021
- Url- 2 <https://www.milliyet.com.tr/gundem/azeri-cocuklari-pepe-yle-buyuyor-2074406> Erişim tarihi: 30.10.2021
- Url- 3 <https://tr.wikipedia.org/wiki/Pepee#> Erişim tarihi: 07.11.2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 17.12.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 20.12.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-ISSN : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1037954

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

## CUMHURİYET'TEN HARF İNKILABINA MÛSİKÎ DERSİ PROGRAMLARI VE CEMİL TÜRKARMAN<sup>1</sup>


GÜÇTEKİN, Nuri<sup>2</sup>

SOYSAL, Fikri<sup>3</sup>

### ÖZ

Cemil Türkarman Cumhuriyet döneminin ilk mûsikî öğretmenlerinden biridir. Halil Bedîi Yönetken, Nurullah Şevket Taşkıran, Ahmet Adnan Saygun ve Ahmet Muhtar Ataman gibi dönemin parlak isimleriyle birlikte müzik öğretmenliği lisansı almak için girdiği sınavı kazanan kişilerden birisidir. Kendisi bestekâr, söz yazarı ve hatta ilk mektepler çocuk şarkıları ders kitabının yazarı olmasına rağmen hakkında çok az şey bilinmektedir. Cemil Türkarman'ın sicili

1. 2023 Vizyon Projesi kapsamında İstanbul İl Millî Eğitim Müdürlüğü tarafından desteklenmiştir. "İstanbul'un Tarihi Mektepleri Osmanlıca (eski Türkçe) Evrakının Arşivlenmesi ve Envanteri (1839-1928) adı altında yürütülen Ar-Ge projesinden çıkarılmış bir makaledir.

2. Doç. Dr. Nuri GÜÇTEKİN, Ankara Hacı Bayram Üniversitesi Polatlı Fen Edebiyat Fak. Tarih Bölümü Yakınçağ Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, [nuri.guctekin@hvb.edu.tr](mailto:nuri.guctekin@hvb.edu.tr)  <https://orcid.org/0000-0001-6115-5979>

3. Prof. Dr. Nuh Fikri SOYSAL, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Müziği Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, [fikri.soysal@gop.edu.tr](mailto:fikri.soysal@gop.edu.tr)  <https://orcid.org/0000-0003-3807-0154>

ve yaşamı arşiv kaynakları ışığında ilk kez ortaya çıkarılmaktadır. Bu çalışmanın diğer bir özelliği ise Cumhuriyet'ten Harf İnkılabına ilk/orta mektepler Mûsikî dersi için 1924 yılı müfredat programlarının bilimsel açıdan ilk kez inceleniyor olmasıdır. Özellikle ilk mektepler müfredatında; medeni milletlerin seviyesine çıkma adıyla batı kültürüyle donatılmış kendi yurttaşını yetiştirmek gayesiyle Türk Mûsikîsinin nasıl rafa kaldırıldığı, Fransız, Alman, Hollanda ve İskoç çocuk şarkılarıyla nasıl büyütüldüğü belgelere dayalı olarak ele alınacaktır. Bu sayede çağdaşlaşma adı altında ideolojik bir gözlük takıp Batılı olmayanlar tarafından Batı kültürünün nasıl cebren kendi halkına dayatıldığını, kendi ilmi müktesebatının nasıl görmezden gelindiğini göstermiş olacağımızı umuyoruz.

**Anahtar Kelimeler:** 1924 İlk/Orta Mektepler Mûsikî Dersi Müfredat Programı, Çocuk Şarkıları, Cemil Türkarman, Mûsikî/Müzik Öğretmeni.

## **ONE OF THE FIRST MUSIC TEACHERS CEMIL TURKARMAN AND THE MUSIC EDUCATION CURRICULUM IN TURKEY 1924**

### **ABSTRACT**

Cemil Türkarman is one of the first music teachers of the Republican era. He is one of the people who won the exam to get a music teaching license, along with the bright names of the period such as Halil Bedi Yönetken, Nurullah Şevket Taşkiran, Ahmet Adnan Saygun and Ahmet Muhtar Ataman. Although he is a composer, lyricist, and even the author of the primary school children's songs textbook, we have little information about his identity and his life. The identity and life of Cemil Türkarman are revealed for the first time in the light of archival sources. Another feature of this study is that the curriculum of 1924 for the primary/secondary school Music course from the Republic to the Alphabet Revolution is examined scientifically for the first time. Especially in the primary school curriculum; How Turkish Music was banned and how it was raised with French, German, Dutch and Scottish children's songs in order to raise its own citizens equipped with western culture in the name of rising to the level of civilized nations will be discussed based on documents. In this way, we hope that we will show how the politicians put on ideological glasses

under the name of modernization, and how the Western culture is forcibly imposed on the non-Western people, and how their own scientific knowledge is ignored.

**Keywords:** Music Lesson Curriculum in 1924, Children's Songs, Cemil Türkarman, Music Education.

## GİRİŞ

Devleti Âli Osmanî devrinde saray mensupları için Enderun, askeri müzik amaçlı Mehterhane sonra Musika-i Hümâyûn, halk için tekke ve zaviyeler daha sonra Tanzimat'tan sonra açılmaya başlanan müzik okulları müzik eğitiminin sürdürüldüğü kurumlar olarak öne çıkmaktadırlar (Toker & Özden, 2013). 21. yüzyılın ikinci çeyreğine girerken günümüz müzik okul modelleri Osmanlı Devleti devrinde Sultan Abdülmecid Han'ın 1839'da Tanzimat ilanından sonra kurulmuştur (Özden, 2014). Ancak müzik öğretmeni yetiştiren kurumun tesis edilmesi ancak 1 Eylül 1924 tarihini bulacaktır. Osmanlı Devleti döneminde her ne kadar Batı tarzında okullara geçildiyse de Türk müziği yasaklanmadan Batı müziği ile birlikte dengeli şekilde eğitim öğretimi sürdürülmüştür (Toker ve Özden, 2013:120). Cumhuriyet'in ilanına kadar da bu denge, hususi ve resmî mekteplerde farklılık göstermiş ise de aynen devam etmiştir. Cumhuriyet'in kurulmasından hemen sonra, ulusal kimlik hedefinin özellikle sosyo-kültürel alanlarında hız kazandığı (Işıқтаş, 2016), muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak amacıyla her alanda yoğun çabalar sarf edildiği ancak müzik alanında bunu yaparken bilimsel temeller yerine ideolojik temel üzerine hareket edildiğinden yoğun eleştiriler ve tartışmalara konu olmuştur (Ayas, 2015; Işıқтаş, 2016; Öztürk, 2014). Bu ideolojik hareketin esas amacının "Batılı kültür değerleriyle biçimlenmiş yaşam tarzını ifade eden bir kimlik" oluşturmaktır. Dolayısıyla "kendi yurttaşını yaratmak" için girişilen bu eylem bir projedir (Paçacı, 1999:10-29). Bu durum doğal olarak kültürün müzik eğitimi adına her ne kadar bir gelişme gibi görünse de Türk müziğinin eğitim öğretimden çıkarılması, hatta ninnilerinin ve ilahilerinin yasaklanması sosyolojik açıdan bir kimlik sorununu da beraberinde getirmiştir. Buna dair Cumhuriyet Dönemi Türk Eğitim sisteminin esasları ve yol haritası, 3 Mart 1924'de kabul edilen Tevhid-i Tedrisat Kanunu'yla belirlenmiştir. Bu doğrultuda, tüm kademelerdeki mekteplerin tüm ders müfredat programları Cumhuriyet devrine uygun ve istenilen yapıya dönüşümünü sağlamak için 23 Nisan - 1 Mayıs 1924'te toplanan İkinci Heyet-i İlmiye

tarafından hazırlamıştır. 1340/1924 ders yılında Mûsikî dersine; ilk mekteplerin erkek ve kız haftalık ders dağılımında birinci, ikinci ve üçüncü sınıflarda ikişer, dördüncü ve beşinci sınıfta ise birer olmak üzere toplam sekiz saat ayrılmıştır. Müfredat programının ilkeleri ve tatbiki açıklanmıştır (İlk Tedrisat Dairesi, 1340/1924: 56-57). Lise birinci devre (Orta Mektepler) müfredat programında Mûsikî dersine ise birinci, ikinci ve üçüncü (altıncı, yedinci, sekizinci) senede birer saat olmak üzere haftalık üç ders olarak yer almıştır. Dersin müfredatı ve nasıl tatbik edileceği belirtilmiştir (Maarif Vekâleti, 1340/1924: 49-51) (EK 1).

Lise ikinci devre müfredat programı (Lise) dördüncü, beşinci ve altıncı (dokuzuncu, onuncu ve on birinci) senede Mûsikî dersine yer verilmemiştir (Maarif Vekâleti, 1340/1924: 1-81). Örgün eğitimde müziğin kültürü taşımasındaki önemi dolayısıyla 1924-25 ders yılından itibaren tüm yurttaki özel ve resmi ilk ve orta kademedeki mekteplerde Garp mûsikîsi esaslarına dayanan zorunlu ders olarak okutulmaya başlanılmıştır.

1926 yılında “İlk mektebin başlıca maksadı, genç nesli muhitine faal bir halde intibak ettirmek suretiyle iyi vatandaşlar yetiştirmektir. Bu maksadın layıkıyla husulünü temin için mevcut ilk tahsil programının tadiline lüzum görülmüştür” gerekçesiyle ilk mektepler müfredat programı değiştirilmiştir. Mûsikî dersinin haftada sekiz olan ders saati; birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflarda ikişer ve beşinci sınıfta bir olmak üzere dokuz çıkarılmış ve müfredat programı da yenilenmiştir (Maarif Vekâleti, 1926:1-134). Orta Mektep ve liselerin müfredat programlarına bazı değişiklik yapılırken Mûsikî dersi müfredatta aynı şekilde kalmıştır (Milli Talim ve Terbiye Dairesi, 1927:1-59). Cumhuriyet Dönemi'nde Müzik dersi lise müfredatına ilk kez 1952 yılında girebilmiştir.

Müzik öğretmeni yetiştirmek için 1 Eylül 1924 yılında Ankara'da Gazi Üniversitesi Müzik Eğitim Bölümü tesis edilmiş hemen akabinde 1 Kasım 1924 ilk öğrencilerini almıştır (Şentürk, 2001:136). Müessesenin iki ay içinde ivedilikle açılması örgün eğitimde Mûsikî dersinin zorunlu ders olması yanında Batı mûsikîsi esaslarına göre ders verecek muallim ihtiyacının bir an önce yetiştirilmesi zarureti olarak görülmektedir. Bu süreçte Cumhuriyet dönemi ilk mûsikî öğretmenlerinden biri olan Cemil Türkarman'ın yaşamı ve biyografisi örnek olarak verilerek alana katkı sunulması amaçlanmıştır. Sicilinde kendisinin telif ettiğini anladığımız, Uğur Türkmen tarafından Latinize

edilerek alana kazandırılan (Rasim, 2016) “İlk Mekteplere Çocuk Şarkıları” eseri Cumhuriyet Dönemi’nde mûsikî dersi için basılmış ilk eserdir.

### Cemil Türkarman

Cemil Türkarman (1901 - ?) 1317/1901’de İstanbul’da doğmuştur. Babasının adı Rasim’dir. İlk tahsilini Üsküdar Necm-i Terakki Mektebi ve Beyazıt Rüşdiyesi’nde ikmal etmiştir. Orta tahsiline İstanbul Ticaret Lisesi’nde başlamış ve sonra İstanbul Muallim Mektebi’ne kayıt ve devamla 1918-19 ders yılında mezun olmuştur. 1919 yılında evlenmiş ve Renan isminde bir oğlu olmuştur. Ailesi ve şahsına ait bir evi vardır. Fransızca bilmektedir (Sicil Defteri, No: 4506). Oğlu Renan’da



*Fotoğraf 1. Cemil Türkarman, Kandilli Kız Lisesi Arşivi.*

babasının izinden gitmiş ve 5 Ekim 1939’da Devlet Konservatuarı temsil, opera ve müzik bölümlerine talebe kabulü için Ankara ve İstanbul’da yapılan seçim sınavına girerek sınavı kazanan 48 kişi arasına girmiştir (Cumhuriyet Gazetesi, 1939:7). Daha sonra Paris’te piyanist eğitimi alarak yurda dönmüştür (Çiçekoğlu, 1948:4). 1926 yılında açılan Orta Tedrisat Mûsikî Muallimliği imtihanını kazanarak ehliyetname almaya ve devlet okullarında kadrolu mûsikî muallimi olmaya hak kazanmıştır. Sınavı kazanan diğer dört kişi ise Halil Bedî Yönetken, Nurullah Şevket Taşkiran, Ahmet Adnan Saygun ve Ahmet Muhtar Ataman olmuştur (Uçan, 2009:7). Dönemin mûsikî alanında önemli isimlerinden biri olmasına rağmen, hayatına mûsikî/müzik öğretmeni olarak devam etmiştir. Şimdiye kadar bilinmese de 1926 İlk Mekteplerin Mûsikî dersi müfredat programına uygun çocuk şarkılarını tespit etmiş, bestelemiş ve ders kitabı olarak yazmıştır. Tüm bu bilgiler ışığında çalışmamız; Cemil Türkarman’ın yaşamı, mûsikî hayatı, telif ve tercüme ettiği eserlerin Cumhuriyet’ten Harf İnkılabına ilk mektepler Mûsikî dersi müfredat programına göre uygunluğu, besteleri, söz yazarlığı, hizmet cetveline (EK 2) yer verilmiştir. 03.10.1945 -18.12.1963 tarihleri arasında Kandilli Kız Lisesi’nde Mûsikî öğretmeni olarak 18 yıl 2 ay 15 gün görev yapmıştır. Ayrıca 3.500 kuruş ücretle Boğaziçi Lisesi ve 1.800 kuruş ücretle İstiklal Lisesi’nde Mûsikî öğretmeni olarak çalışmıştır. Öğretmenlik hizmet süresi 44 yıl 2 ay 6 gündür. Emekli Sicil No: 01-176-93’tür (Sicil Defteri, No: 4506).

### **Telif ve tercüme ettiği eserler**

1. “*Mekteplerde Müzik*”, Osmanlıca olarak neşredilen esere, veri tabanı ve kataloglarda ulaşamamıştır.

2. Cemil Rasim, “*İlk Mekteblere Çocuk Şarkıları*”, İstanbul, 1927. Osmanlıca Taş Baskı, Notalı, Sayfa sayısı: 40. Bu eser ilk kez Uğur Türkmen tarafından, “Cemil Rasim’in İlk Mekteplere Adlı Çocuk Şarkıları Kitabının Analizi” isimli makalesiyle tanıtılan bu eser (2014:133-151) yine Uğur Türkmen editörlüğünde tıpkıbasım olarak müzik literatürüne kazandırılmıştır (2016:1-108). Eserin orijinaline nadir eserler kataloğundan online ortamda ulaşılabilir (EK 3).

3. Cemil Türkarman, “*Okul Şarkıları*”, Bürhaneddin Yayınevi, İstanbul, 1941. Talat Öncü Özel Kütüphanesi ile Nadir Kitap arama sayfalarında kitabın künyesi ve 467 şarkı içerdiği ifade edilse de bu esere ulaşamamıştır.

Cemil Türkarman tarafından hazırlanan “*İlk Mekteblere Çocuk Şarkıları*” isimli eser, ilk mektep mûsikî muallimleri için mûsikî dersi müfredat programına uygun olarak hazırlanmış Cumhuriyet Dönemi'nin çocuk şarkılarını içeren ilk mûsikî ders kitabıdır. Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Heyeti'nin 123 numaralı ve 15.07.1927 tarihli kararıyla kabul edilmiştir. 1927-28 ders yılı Eylül ayından itibaren ilk mektepler mûsikî dersi öğretmen kitabı olarak basılarak, 1940'lı yıllara kadar ana kaynak olarak kullanılmıştır (EK 4).

Şarkılar müfredata uygun olarak her haftaya bir şarkı gelecek şekilde oluşturulmuştur. Eğitim süresi 40 haftadır. Şarkılar Mektebe Davet yani okulun açılışından itibaren başlanarak, mevsimler sırasıyla ele alınmış, oyun, oyuncak, meslekler, doğa, hayvanlar, bayrak, evren-gökyüzü, ninni, bebek ve mektepli kızlar gibi hayatın içinden seçilmiştir.

Kitapta toplam 38 çocuk şarkısı bulunmaktadır. 24 beste kendi bestesi olarak kaydedilirken diğer Almancadan on şarkı, Fransızcadan üç şarkı adapte alınmıştır. Otuz yedi numaralı eserin ezgisi Mozart'a aittir (Türkmen, 2014:143). İlâveten Cemil Türkarman “İlgaz Anadolu'nun Sen Yüce Bir Dağısın” şarkısının söz yazarıdır. Pek bilinmeyen diğer önemli bestesi ise 14 Ağustos 1942'de söylenen “Milli Oyunlar Festivali” şarkısıdır (Milli Kütüphane:1992).

### **Cumhuriyet Dönemi mekteplerinin ilk müfredat programı**

Cumhuriyet Dönemi Müfredat Programları, 23 Nisan - 1 Mayıs 1924'te Ankara'da Telif ve Tercüme Dairesi'nde toplanan İkinci Heyet-i İlmiye tarafından oluşturulmuştur. Buna istinaden oluşturulan ders programları, Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti İlk Tedrisat Dairesi'nce hazırlanmış olup 1924'te İstanbul'da Matbaa-ı Âmire'de basılmıştır (İlk Tedrisat Dairesi, 1340/1924:1-97). Bu heyetin ana gayesi Türk Eğitim Sistemini, 3 Mart 1924 Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nda öngörülen yapıya dönüştürmek ve tüm kademelerdeki okulların müfredat programlarını Cumhuriyet devrine uygun hale getirmektir. Buna istinaden 1340/1924 ders yılı erkek ve kız ilk mekteplerin haftalık ders dağılımında, bir, iki ve üçüncü sınıflarda iki saat, dört ve beşinci sınıflarda bir saat toplam sekiz saat müzik dersi ayrılmıştır (EK 5). Daha sonra Maarif Vekâletince hazırlanan yeni müfredat Milli Matbaa'da 1926 tarihinde basılmıştır (Maarif Vekâleti,1926:1-134). Bu yeni müfredata göre ilkokul ders içerikleri 1926 tarihinden itibaren dokuz saate çıkarılmıştır. Bir, iki, üç ve dördüncü sınıflarda ikişer saat beşinci sınıfta ise bir saat olmak üzere haftalık ders saati planlanmıştır (EK 6).

### **İlkokul bir, iki ve üçüncü sınıflarda işlenecek konular;**

- Tek sesli şarkılar okunur.
- Çocukların seviyesine uygun eserler seçilir.
- Talebenin işitme kabiliyetleri geliştirilir.
- Sesleri terbiye edilir.
- Seslerin düzgün ve temiz olarak çıkması sağlanır.
- Seslerin burundan çıkarttırılmamasına dikkat edilir.
- Büyük atlamalı nota aralıkları bulunmamalıdır.
- Söylerken ritmik yapısına özen gösterilmelidir.



**İlkokul dördüncü sınıfta işlenecek konular;**

- Majör ve minör tonlar seçilir.
- İki sesli ve küçük aralıklı küçük hacimli şarkılar söylenir.
- Nota kıraatına yönelik eğitim verilir.
- Çizgiler ve aralıklar öğretilir.
- Çizgide ki nota adları öğretilir.
- Aralıktaki nota adları öğretilir.
- Nota değerleri öğretilir.
- Tam nota, yarım nota ve bir dörtlük notalar öğretilir.
- Tam, yarım ve bir dörtlük sus işaretleri öğretilir.
- Bu nota değerlerinin vuruşları öğretilir.

**İlkokul beşinci sınıfta işlenecek konular;**

- Geniş aralıklı iki sesli şarkılara söylenir.
- Porte dışında aşağı doğru sol notasına kadar ek çizgiler öğretilir.
- Porte dışında yukarı doğru re notasına kadar ek çizgiler öğretilir.
- Sekizlik ve on altılık nota değerleri öğretilir.
- Sekizlik ve on altılık sus işaretleri öğretilir.
- Sekizlik ve on altılık nota değerleri ve sus işaretleri tatbik edilir.

**Ortaokul birinci sınıfta işlenecek konular;**

Bu sınıfta, solfej, porte, çizgi ve aralıktaki notalar, ek çizgilerde notalar, sol anahtarı, fa anahtarı, diskanto anahtarı, alto anahtarı, tenor anahtarı, nüans işaretleri, anarmonik ses, diyezli kromatik,

bemollü kromatik sesler, tam nota, yarım nota, bir dördlük nota, sekizlik nota, on altılık nota, otuz ikilik nota, tiryole (üçleme), senkop, uygulamalı birinci, ikinci ve üçüncü aralıktaki sesler üzerinde talebeye egzersizler yaptırma ve iki sesli şarkılar söylettirmek konularına yer verilmiştir.

### **Ortaokul ikinci sınıfta işlenecek konular;**

Bu sınıfta, müziğin tanımı, çeşitleri, teori ve uygulaması, sanatsal değeri, akustik, müzik teorisi ile akustik farkları, usulün tanımı ve izahı, usul ile ritmin farkı, sakil ve hafif usulleri, usullerin çeşitleri, basit usuller, bileşik usuller, bunların birbiriyle ilişkileri ve ritmik modülasyon ve bunların uygulanması, aralıkların tanımı, taksimatı, aralığın büyütülmesi ve küçültülmesi, aralığın çevrilmesi, tam ses, yarım ses, anarmonik aralık, uyumlu aralıklar, uyumsuz aralıklar, majör ve minör diziler, bu dizilerin aralıkları, majör ve minör dizilerin oluşumu, birinci derecede birbirine yakın olan tonlar, ikinci derecede birbirine yakın olan tonlar. İcrada dördüncü ve beşinci aralık üzerinde egzersiz yapmaya ve iki sesli şarkılara devam olunacaktır.

### **Ortaokul üçüncü sınıfta işlenecek konular;**

Üçüncü sınıflarda, geniş, genişçe, ağır, ağırca, mutedil, yürük, süratli, nazikâne, muhteşem, canlı gibi dinamikler ve nüanslar, süratlendirerek, ağırlaştırarak, gecikerek çarpma, süsleme notaları, tril, armoni tanımı ve izahı, taksimatı, üç sesli akorlar, dört sesli akorlar, akorların çevrimleri, akorların birbirleriyle ilişkisi, uyumlu akorlar, uyumsuz akorlar, tam karar, yarım karar, eksik karar, modülasyon, akor sesleri, komşu sesler, icrada altıncı, yedinci ve sekizinci aralıklara ait egzersiz, çok sesli şarkılara devam edilecektir.

### **İlk mekteplerde okutulan Mûsikî dersinin hedefleri şunlardır:**

- Yaş ve yetenek seviyelerine uygun şarkılar söylemek için işitme ve ses eğitimi geliştirmek,
- Müzik ve sanat zevki oluşturmak,
- Başlangıç nota bilgisi öğretmek seviyelerine uygun şarkıları notalarıyla birlikte okuma becerisi kazandırmak,

Müzik öğretiminde şunlara dikkat edilmelidir;

1. Müzik eğitiminde her şeyden önce önemli olan şey işitmedir. Bunun yanında notaları doğru şekilde hissedip beğeni oluşturabilecek duruma getirmektir. İşitme eğitimi tamamlanmamışsa hançerede yeteri kadar iyi çalışamaz. Yeteri kadar anlaşılmayan bir bilgi iyi anlatılamayacağı gibi, kulağın tam olarak ince nüans farklarını ayıramayacağı notalar hançerede istenilen nitelikte ortaya koyamaz.
2. İşitme eğitimi ile birlikte ses eğitiminin de yavaş yavaş verilmesi gerekir.
3. Okullarda öğrencilerin işitme ve seslerinin eğitilmesi için çocuk şarkıları öğretilir. Okul şarkılarının seçilmesinde şunlara dikkat edilir.
  - Batı müziği esaslarına uyan majör ve minör tonlarda yapılmış olmalıdır.
  - Eserler çocuk sesinin sınırlarını aşmayacaktır.
  - Sözler ile beste arasında tam bir uyum olmalıdır.
  - Özellikle küçük sınıflarda söylenecek eserler söylemesi zor aralıklar bulundurmamalıdır.
  - Sözler öğrencilerin anlayabilecekleri konular dahilinde ve güzel bir Türkçe ile yazılmalıdır. Özellikle çocukluk hayat ve duygularına uygun eserler seçilmelidir.
  - Eserlerin makamı, vezni ve konusu çeşitlilik arzetmelidir.
  - Sözler mevsimlerle ve ilgili mevsime özgü yapılan işlerle alakalı olmalıdır. Örneğin Kar şarkısı kış mevsiminde, Orakçı şarkısı yaz mevsiminde öğretilmelidir.
4. Öğrenciler şarkı söylerken bağırma çok meyillidirler. Buna kesinlikle izin verilmemeli ve bağırmanın müzik olmadığını usulünce öğretmek gerekmektedir. Şarkı söylerken özellikle seslerin usulüne uygun şekilde çıkarılmasına özen gösterilmelidir.
5. Bir eseri öğretmek için öncelikle eserin sözlerinin öğrenciye anlatılması gereklidir.

6. Okullarda ilahi öğretmek yasaktır. Yürüyüş marşlarında da söz ve bestesi öğrencilerin seviyesine uygun gelenlerin seçilmesi gerekir.
7. Sırf kız öğrencilerden oluşan sınıflarda marşlar yerine kızlara özgü eserlerin icra edilmesi uygundur. Batı usulüyle bestelenmiş ve gerçek bir müzik kıymeti olan ninniler öğretilir. Evlerde icra edilen sıradan ninniler öğretilmeyecektir.
8. Eserlerin arasında notalarla nakarat kısmı okutulmayacaktır.
9. Küçük sınıflarda öğrenciye halkalar halinde müzikli oyunlar (rondlar) öğretilir.
10. Müzik öğretmeni bir şarkıyı tüm sınıfa öğretir. Ancak kırk dakika şarkı söylemek öğrencileri yoracağından, öğretmen sınıfı gruplara bölerek talebelerin bir kısmı söylerken diğer kısmının dinlenmesine olanak sunmuş olur. Sesi güzel olanlara solo şarkı söyletebilir.
11. Öğretmen bir çalgı aleti icra edebiliyorsa o eseri önce baştan sona çalmalıdır. Ancak eser öğretildikten sonra çalgı ile eşlik etmemelidir. Yalnızca diyapozan vasıtasıyla ton vermeli gereklidir.
12. Eserleri öğretirken talebeler oturabilirler ancak öğrenildikten sonra ayakta bulunmaları tavsiye edilmektedir.

İlkokullarda dördüncü sınıf dahil iki saat ve beşinci sınıf bir saat ders işlenmektedir. Ders içeriğinde yukarıda anlatılan şartlarda kolay eserler öğretilir. Bu sınıflarda nazari bilgiler yer almaz. Ancak dördüncü sınıfta şarkı söylemeye ek olarak nota eğitimine başlanır. Alfabe eğitiminde her harfin üzerinde tek tek durulduğu gibi nota eğitiminde de her notanın üzerinde yeteri kadar durulup yavaş yavaş eğitim verilmelidir. Bu yıl ders içeriğinde portenin altında bulunan birinci ek çizgide bulunan do notasının hemen altında ki si notasından başlayıp üçüncü aralık do (C5) notasına kadar dokuz nota öğretilir. Porte ve sol anahtar öğretildikten sonra notaların isimleri ve sesleri öğretilir. Bolca egzersiz yaptırılır. Ritmin nasıl vurulacağı öğretilir. Dokuz notanın isimleri ve sesleri öğretilinceye kadar yalnız bir dörtlük nota değeri işlenir. Daha sonra ¾ lük ritim işlenirken yarım, tam ve dörtlük notalarla aynı değer karşılığına denk gelen sus işaretleri de çalışılır. Öğrenciler solfej okumada yeterince beceri kazandıktan sonra bu notalarla yazılmış kolay eserleri seslendirebilir. Beşinci sınıfta bir yandan şifahen şarkı söylerken diğer

yandan dikkat çekici cazibeye sahip iki sesli eserlerin okunması önerilmektedir. Ayrıca nota eğitimi de sürdürülmelidir. Dördüncü sınıfta öğretilen dokuz notaya üç nota daha ilave edilerek beşinci çizgi fa (F5) notasına kadar genişletilmelidir. Daha sonra sekizlik nota ve ilgili sus işareti dahilinde egzersizler yaptırılmalıdır. Daha sonra üç ve dört zamanlı usuller, uzatma noktası, bağ işaretleri, tekrar işaretleri anlatılıp öğretilir. Bir oktavlık egzersizler söylenmeye devam olunur (Maarif Vekâleti, 1926:111-114). Bu programlar 1924 ders yılından itibaren tüm yurttaki ilkokullarda uygulanmaya başlanılmıştır. Lise Birinci Devre (Ortaokul) Müfredat Programı, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1340/1924. s: 49-51. Mûsikî dersinin orta kademe ilk müfredat programı olması ve neredeyse 1936 yılına kadar aynı şekilde devam etmesi dolayısıyla transkript edilerek verilmiştir.

## **YÖNTEM**

Tarihsel metod ile kaynaklar incelenmiş ve kavramsal yapı oluşturulmuştur. Bu çalışma, 2023 Vizyon Projesi kapsamında İstanbul İl Milli Eğitim Müdürlüğü'nün himayelerinde "İstanbul'un Tarihi Mektepleri Osmanlıca (eski Türkçe) Evrakının Arşivlenmesi ve Envanteri (1839-1928) Ar-Ge projesi kapsamında yapılmıştır. Cumhuriyet dönemi ilk müzik öğretmenlerinden olmasına rağmen şimdiye kadar hakkında çok az şey bilinmesinden dolayı Cemil Türkarman'a ait sicil kaydına ve buna istinaden biyografisine yer verilmiştir. Bu nedenle Cumhuriyet'ten Harf İnkılabına kadar ilk/orta mektepler Mûsikî dersi müfredat programları ilk kez bilimsel incelemesi yapılarak literatüre kazandırılmıştır. Bu müfredat programın bir kısmı daha önce bir web sitesinde Latinize edildiği ayrıca tespit edilmiş (Güngördü, 2014), ancak bilimsel değerlendirmesinin yapılmadığı görülmüştür.

## **TARTIŞMA**

Ziya Gökalp Türk müziğinin Bizans Ortodoks kilisesine ait olduğunu, gerçek Türk müziğinin halk müziği olduğunu bildirmekte bununla birlikte Batı müziğini de (uygarlığını) tereddütsüz aynen kabulünü önermektedir (Gökalp, 1968). Ancak müellif kendi önermelerinde dahi bir paradoks içine düştüğünü bile idrak edememektedir. Zira Türk müziğine Bizans Ortodoks kilise müziği demekle ancak Batı müziğinin Katolik kilise müziği olduğundan ya habersizdir ya da kast ile

hareket etmektedir. Kaldı ki Türk müziğinin Bizans kilise müziği olduğunu iddia etmek olsa olsa cehalet ile açıklanabilir. Walter Feldman da bizimle aynı fikirdedir (Feldman, 1990). Bir diğer açıdan Henry George Farmer 1925 yılında yazdığı bir kitabında sekizinci yüzyıldan itibaren Avrupalıların İslam medeniyeti müzik kültürüyle temasının başladığını, önceleri aşık ve ozanlar vasıtasıyla taşınan çalgı aletleri ile sonraları ise siyasi ve entelektüel temasın gerçekleştiği bildirilmektedir. İslam medeniyetinin bu dönemde üstünlüğünün net bir şekilde kabul edildiğini, çalgıların perdelerinin Avrupa’da kullanılmakta olan Pisagor hesaplamalarından daha doğru hesaplandığını, bugünkü Batı notası olan mensural notasyonunun dahi o dönem İslam medeniyetinden öğrenilen bilgiler ile geliştirildiğini ve daha birçok örnek üzerinden açıklamaktadır (Farmer, 1925). Yine müellif İslam medeniyetinden öğrenilenlerin Latinceye çevrilerek bütün Avrupa’ya yayıldığını bu sayede ilimlerde ilerleme kaydedildiğini bildirmektedir. Cumhuriyet döneminde medeni milletler seviyesine çıkmak için önce ninniler ve ilahiler ilk müzik eğitimi müfredatında yasaklanıyordu. Sonra üniversite seviyesinde okullarda onu takiben radyolarda Türk müziği yasaklanacaktır. Malum olduğu üzere tekrar Türk müziği okulunun kurulması 1976 yılını bulacaktır. Kaldı ki oda yine Batı ekseninde kurulmuştur. Hala müzik okullarımızda Türk müziği usullerinde bestekarlık bölümlerimiz yoktur. Milli Eğitim Bakanlığı müzik eğitimi ders kitaplarında sadeleştirme adı altında “boncuklu gelin” ifadesi dansöze (Akçalı vd., 2019), türkülerin orijinalinde yer alan uşşak perdesinin de piyanoda çalma gerekçesiyle buselik perdesine dönüştürülerek tahrip edildiği görülmektedir (Baştürk vd., 2019). 2021 baskılarında da tahribatların sürdüğü görülmüştür. Benzer tahribatların üniversitelerde görev yapan akademisyenlerce de bilimsel yayınlarda meşrulaştırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Örneğin uşşak perdesinin buselik perdesine dönüştürülmesini müzik eğitimi açısından toleranslı perde olarak nitelendirmektedirler (Umuzdaş, 2013). Bu kadar çelişki ve tutarsızlığın içinde bilimden söz etmenin imkânı bulunamamıştır. Toplum kendi doğal ortamında müziğini değiştirebilir ancak politikacılar toplumun müziğini değiştiremez. Buna en güzel örnek Türk müziği inkılabıdır. Ninnileri, ilahileri, çocuk şarkıları, çalgıları, eğitimi, halkın eğlence ortamlarında ve radyolarda müzik icrası yasaklanmasına rağmen toplum kendine ait olanı, kimliğini muhafaza etmeye çalışmıştır.

## SONUÇ

Cemil Türkarman'ın 1926 yılında açılan Orta Tedrisat Mûsikî Muallimliği imtihanını kazanarak ehliyetname almaya ve devlet okullarında kadrolu mûsikî muallimi olmaya Halil Bedî Yönetken, Nurullah Şevket Taşkiran, Ahmet Adnan Saygun ve Ahmet Muhtar Ataman ile birlikte hak kazanan beş kişiden biri olmuştur. Çeşitli okullarda toplamda 44 yıl 2 ay 6 gün öğretmenli yapmıştır. Cemil Rasim adıyla neşredilen “*İlk Mekteblere Çocuk Şarkıları*” isimli kitabın müellifi aslında Cemil Türkarman'dır. Rasim babasının adıdır. Bu kitap müfredat programına uygunluğu ve Cumhuriyet Dönemi'nin çocuk şarkılarını ihtiva eden ilk mûsikî ders kitabı olma özelliği açısından önem taşımaktadır. Eserde 38 çocuk şarkısının 24'ünü kendi bestesi olarak verilmiştir. Maarif Vekâleti Talim ve Terbiye Heyeti'nin 123 numaralı ve 15.07.1927 tarihli kararıyla kabul edilmiş ve tüm yurttan 1940'lı yıllara kadar ana kaynak olarak kullanılmıştır.

İlk müzik dersi müfredatının Batı müziği esasına göre oluşturulduğu, ninnilerin ve ilahilerin yasaklandığı, ilkokul bir, iki ve üçte majör ve minör tonlarda tek sesli çocuk şarkılarının öğretildiği, dördüncü sınıftan itibaren nota eğitimi verildiği ve iki sesli şarkıların öğretilmesine başlandığı görülmektedir. Nota eğitimi önce beş çizgi ve dört aralıkta bulunan notalar daha sonra aşağı doğru sol'e (G3) kadar sonra yukarı doğru re'ye (D6) kadar öğretildiği anlaşılmaktadır. Ortaokulda ise bir müzik okulu kalitesinde müfredat oluşturulduğu görülmektedir.

Türk müziğinin muasır medeniyetler seviyesine çıkması için öncelikle kendi kimliğini muhafaza etmesi gerekmektedir. Zira Türk müziği dünyanın en önemli müzik kültürlerinden biridir. Bilimsel açıdan elbet kendini geliştirmeye devam etmelidir. Bütün tarihi dökümanları ivedilikle çevrilerek araştırmacıların kolayca istifade edebileceği şekilde kütüphanelerde indekslenmelidir. Dünya ilmi müzik müktesebatı da derhal Türkçe'ye tercüme edilerek araştırmacıların kolayca ulaşabilecekleri şekilde kütüphanelerimizde sunulmalıdır. Muasır medeniyetler seviyesine çıkmak isteniyorsa yasaklama yerine bilim ile bu soruların cevabını aramak gerektiği düşünülmektedir.

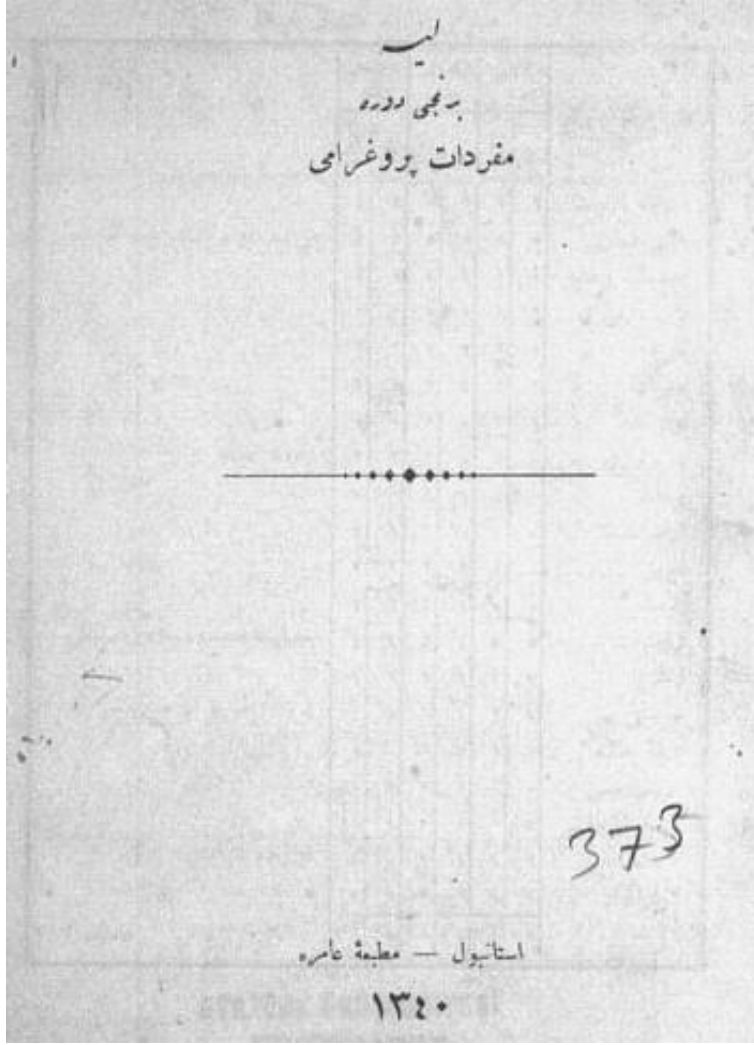
**KAYNAKLAR**

- Akçalı, E. V., Topal, D., Yamaner, B., & Çakar, Ö. (2019). *Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Müzik Ders Kitabı 6* (Devlet Kitapları). MEB.
- Ayas, O. G. (2015). *Müzik Sosyolojisi Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. Doğu Kitabevi.  
<http://www.dr.com.tr/Kitap/Muzik-Sosyolojisi/Gunes-Ayas/Arastirma-Tarih/Sosyoloji/urunno=0000000678168>
- Baştürk, Z., Candan, P., Gönül, M. A., Öztürk, Ö. M., & Tezcan, H. (2019). *Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Müzik Ders Kitabı 8* (Devlet Kitapları). MEB.
- Farmer, H. G. (1925). *The Arabian Influence on Musical Theory*. Harold Reeves.
- Feldman, W. (1990). Cultural Authority and Authenticity in the Turkish Repertoire. *University of Texas Press*, 22(1). <http://www.jstor.com/stable/834291>
- Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları* (Ekin Basımevi). Varlık Yayınları.
- Güngördü, A. (2014). *İran Edebiyatı / Eski Dönem Türk Edebiyatı: İlk Mektepler Müfredat Programı*. <https://iranedebyatinadair.blogspot.com/2014/05/ilk-mektepler-mufredat-program.html>
- Işıқтаş, B. (2016). “Mûsikî İnkilâbı”nı Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Kültürel ve Siyasi Mirası Olarak Yorumlamak. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1111-1126.  
<https://doi.org/10.12975/rastmd.2016.04.01.00068>
- Özden, E. (2014). *OSMANLI MAÂRİFİ'NDE MÛSİKÎ -I-*. 19.
- Öztürk, O. M. (2014). Kuruluşunun 90. Yılında Musiki Muallim Mektebi: Cumhuriyetin Müzik Serüveni 90. Yıl Kongresi 5-8 Kasım 2014 AKÜ. *İdeolojik ve Siyasal Bir Proje Olarak musiki Muallim Mektebi*.
- Rasim, C. (2016). *İLK MEKTEBLERE ÇOCUK ŞARKILARI* (U. Türkmen, A. Günhan, Ç. Baloğlu, & B. Güyer, Ed.; MRK Baskı ve Tanıtım Hizmetleri). KÜTAHYA BELEDİYESİ KÜLTÜR YAYINLARI 2016-3.
- Toker, H., & Özden, E. (2013). Osmanlı Devletinde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(2), 107-128.  
<https://doi.org/10.12975/rastmd.2013.01.02.00018>
- Umuzdaş, M. S. (2013). *Pegem Akademi Özgün Makamsal Parçalar*. Pegem.
- Çiçekoğlu, F. (1948), “Karl Berger”. Akşam.

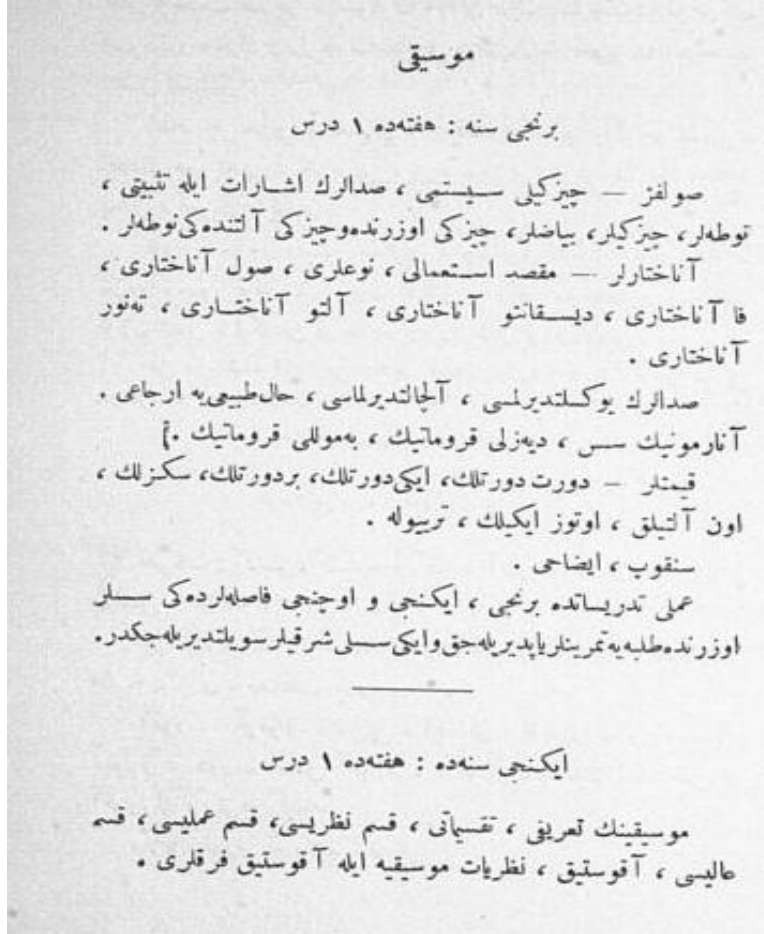


- Uçan, A. (2009), “Osman Zeki Üngör ve Cumhuriyet Müzik Eğitimi”. MÜZED, Sayı: 19.
- Paçacı, G. (1999), “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, Cumhuriyet’in Sesleri, İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Rasim, C. (1927), İlk Mekteblere Çocuk Şarkıları. İstanbul: Talim ve Terbiye Heyeti’nin 123 Numaralı Yayını.
- Rasim, C. (2016), İlk Mekteblere Çocuk Şarkıları. Editör: Türkmen, U. Hazırlayanlar: Günhan A., Türkmen, U., Baloğlu Ç., Güyer B. Kütahya: Kütahya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Toker, H. ve Özden E. (2013), “Osmanlı Devleti’nde Müzik Eğitimi Veren Önemli Kurumlar”. Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt: I, Sayı: 2.
- Türkmen, U. (2014), “Cemil Rasim’in İlk Mekteplere Adlı Çocuk Şarkıları Kitabının Analizi”. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt: 27, Sayı: 1.
- Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti İlk Tedrisat Dairesi, (1340/1924). İlk Mekteplerin Müfredat Programı. İstanbul: Matbaa-ı Âmire.
- Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti, (1340/1924). Lise Birinci Devre Müfredat Programı. İstanbul: Matbaa-ı Âmire.
- Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti, (1340/1924), Liselerin İkinci Devre Müfredat Programı. İstanbul: Matbaa-ı Âmire.
- Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti, (1926). İlk Mekteplerin Müfredat Programı. Milli Matbaa.
- Türkiye Cumhuriyeti Maarif Vekâleti Milli Talim ve Terbiye Dairesi, (1927). 1340 Tarihli Orta Mektep ve Lise Müfredat Programlarına Zeyl. İstanbul: Devlet Matbaası.
- <https://egazete.cumhuriyet.com.tr> > katalog > 1939/10. Erişim tarihi: (2021, Eylül 1).
- Personel Sicil Defteri, No: 4506
- Milli Kütüphane, 1992, Taş Plak 251.

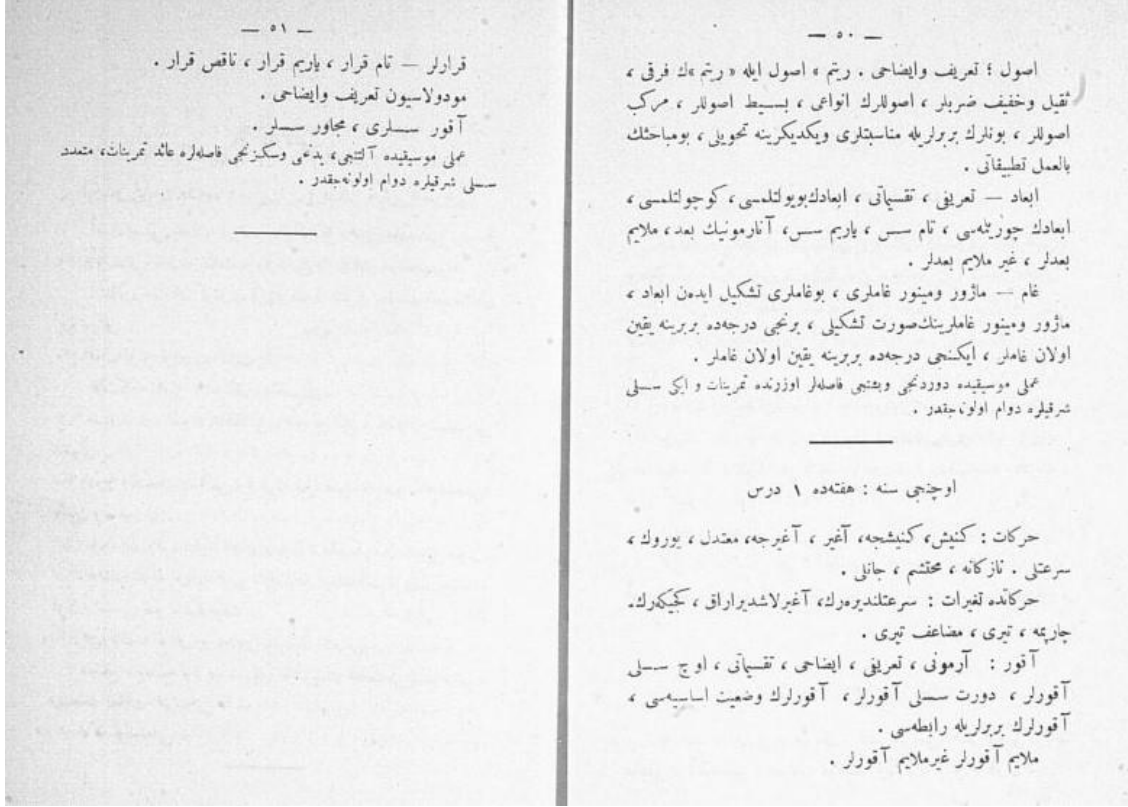
EK 1



EK1. 1. Lise Birinci Devre Müfredat Programı kapağı, İstanbul-Matbaa-ı Âmire, 1340/1924.



EK1. 2. Lise Birinci Devre Müfredat Programı, s.49.



EK1. 3. Lise Birinci Devre Müfredat Programı, s.50-51.

**EK 1.4** Lise Birinci Devre Müfredat Programı, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1340/1924. s: 49-51.

Mûsikî dersinin orta kademe ilk müfredat programı olması ve neredeyse 1936 yılına kadar aynı şekilde devam etmesi dolayısıyla transkript edilerek verilmiştir.

### Mûsikî (Programı)

#### Birinci sene: Haftada 1 Ders

Solfej - Çizgili sistemi, sedaların işaret ile tesbiti, notalar, çizgiler, beyazlar, çizgi üzerinde ve çizgi altındaki notalar.

Anahtarlar - Maksud-ı istimali, neveleri, sol anahtarı, fa anahtarı, diskanto anahtarı, alto anahtarı, tenor anahtarı.

Sedaların yükselttirilmesi, alçalttırılması, hal-i tabiiye ircâi.

Anarmonik ses, diyezli kromatik, bemollü kromatik.

Kıymetler: Dört dörtlük, iki dörtlük, bir dörtlük, sekizlik, on altılık, otuz ikilik, tiriyoala.

Senkop, izahı. Amelî tedrisatta birinci, ikinci ve üçüncü fasılalardaki sesler üzerinde talebeye temrinler yaptırılacak ve iki sesli şarkılar söylettirilecektir.

**İkinci sene:** Haftada 1 Ders

Musikinin tarifi, taksimatı, kısm-ı nazarisi, kısm-ı amelîsi, kısmı âlisi, akustik, nazariyat-ı mûsikîye ile akustik farkları. Usul; tarif ve izahı. “Ritim” usul ile “ritm”in farkı, sakil ve hafif darbeler, usullerin envâ‘ı, basit usuller, mürekkep usuller, bunların birbiriyle münasebetleri ve yekdiğerine tahvili, bu mebahisin bi’l-amel tatbikatı. Ebad - Tarifi, taksimatı, ebadın büyüülmesi, küçültülmesi, ebadın çevrilmesi, tam ses, yarım ses, anarmonik bu‘d, mülayim bu‘dlar, gayr-i mülayim bu‘dlar. Gam - Majör ve minör gamları, bu gamları teşkil eden ebad, majör ve minör gamların suret-i teşkili, birinci derecede birbirine yakın olan gamlar, ikinci derecede birbirine yakın olan gamlar. Amelî mûsikîde dördüncü ve beşinci fasılalar üzerinde temrinat ve iki sesli şarkılara devam olunacaktır.

**Üçüncü sene:** Haftada 1 Ders

Harekât: Geniş, genişçe, ağır, ağırca, mutedil, yürük, süratli, nazikâne, muhteşem, canlı.

Harekâta tagayyürat: Süratlendirerek, ağırlaştırarak, gecikerek çarpma, tîri, muzâaf tîri.

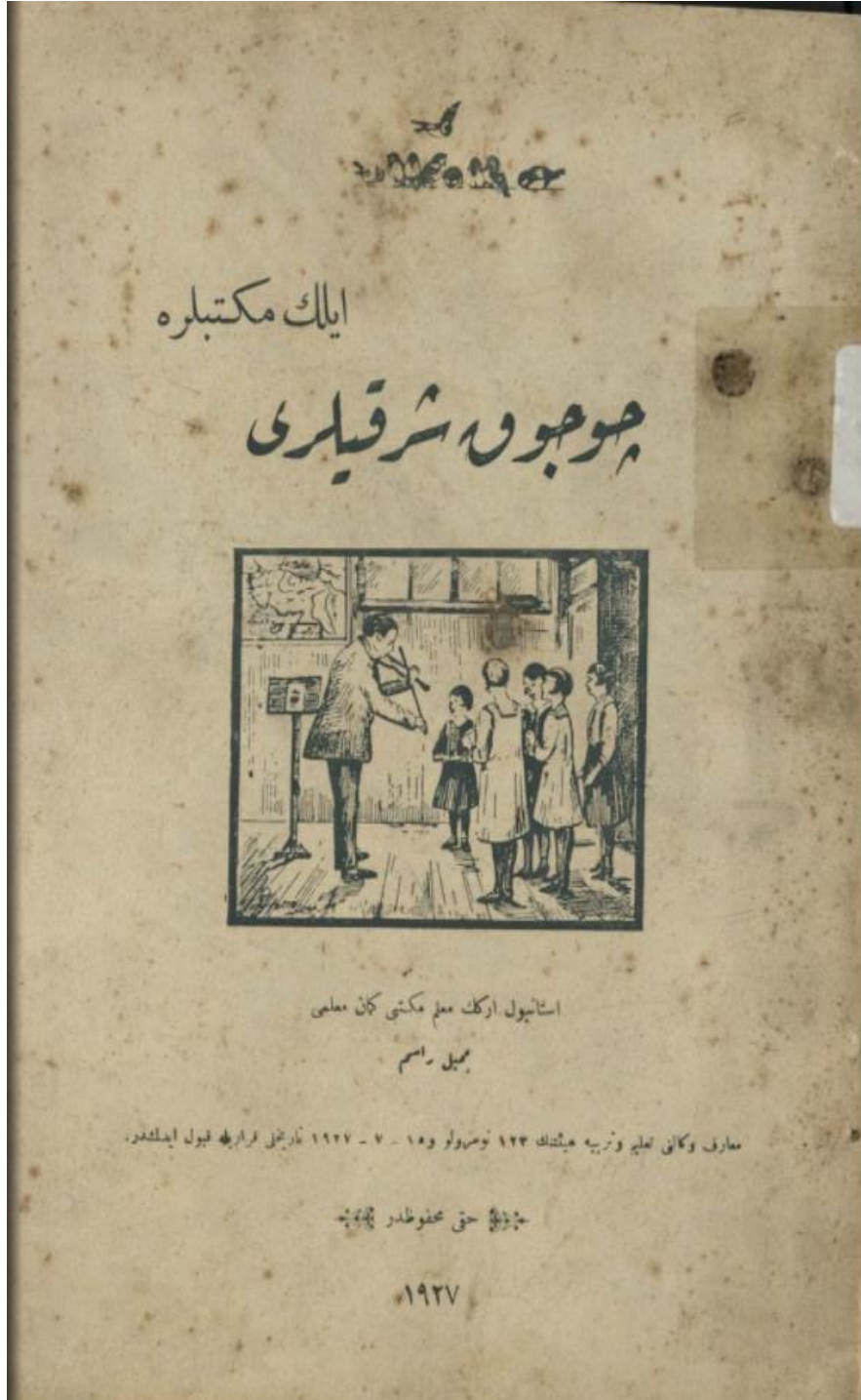
Akor: Armoni, tarifi, izahı, taksimatı, üç sesli akorlar, dört sesli akorlar, akorların vaziyet-i esasiyesi, akorların birbirleriyle rabitası. Mülayim akorlar gayr-i mülayim akorlar. Kararlar: Tam karar, yarım karar, nakıs karar. Modülasyon tarif ve izahı. Akor sesleri, mücavir sesler. Amelî mûsikîde altıncı, yedinci ve sekizinci fasılalara ait temrinat, müteaddit sesli şarkılara devam olunacaktır.

## EK 2

SN	Çalıştığı Mektepler ve Vazifesi	Aldığı Maaş Aylık Kuruş	Göreve Başlama ve Ayrılma Tarihleri	Açıklamalar
1	Selim-i Salis Mektebi Mûsikî Muallim Muavini	150	12.10.1919-15.12.1920	Asil gelmesi
2	Sokullu Mektebi Mûsikî Muallimi	150	29.10.1919-31.12.1919	Asaleten
3	Bebek Darüleytamı Mûsikî Muallim	500	03.11.1919-01.11.1920	Lağvından
4	Sokullu Mektebi Mûsikî Muallimi	300	01.01.1920-15.10.1923	Teşkilat
5	Köprülü Fazıl Paşa Mektebi Mûsikî Muallimi	300	30.01.1920-04.12.1920	Naklen
6	Selim-i Salis Mektebi Mûsikî Muallimi	300	16.12.1920-15.10.1923	Teşkilat
7	Altunizade Mektebi Mûsikî Muallimi	300	04.02.1920-30.09.1921	Lağvından
8	Barbaros Mektebi Mûsikî Muallimi	300	10.10.1921-15.10.1923	Teşkilat
9/1	Osmangazi, Selim-i Salis, Erenköy, Hamid-i	1.000	16.10.1923-30.09.1924	Teşkilat
9/2	Evvel Mektepleri Mûsikî Muallimi	1.000	01.10.1924-11.10.1924	Askerlik
10/1	Osmangazi Mektebi Mûsikî Muallimi	333	12.10.1924-31.05.1925	Terhis
10/2		1.000	01.06.1925	-
11/1	İstanbul Erkek Muallim Mektebi Keman	1.200	07.10.1925-31.09.1926	Zam
11/2	Muallimi	1.700	01.10.1926-03.08.1929	Zam
12/1	Galatasaray İlk Kısım İlave	862,5	20.01.1927-12.02.1927	Asil gelmesi
12/2		1.725	12.02.1927-01.10.1927	-
11/3	İstanbul Erkek Muallim Mektebi Keman	2.000	01.09.1929-31.08.1933	Zam
11/4	Muallimi	2.200	01.09.1933-01.09.1933	Nakil
13/1		2.200	01.09.1933-25.08.1936	Zam
13/2	Erkek Lisesi Mûsikî Muallimi	2.500	25.08.1936-30.08.1939	Zam
13/3		3.000	30.08.1939-01.02.1943	Nakil
14/1	Zeyrek Ortaokulu Müzik Öğretmeni	3.000	02.02.1943-31.08.1943	Terfi
14/2		3.500	01.09.1943-01.10.1945	Nakil
15/1		3.500	03.10.1945-21.08.1946	Zam
15/2		4.000	22.08.1946-22.08.1949	Zam
15/3		5.000	22.08.1949-22.08.1952	Terfi
15/4	Kandilli Kız Lisesi	6.000	22.08.1952-27.03.1954	Terfi
15/5	Mûsikî Öğretmeni	8.000	27.03.1954-31.03.1955	Terfi
15/6		9.000	31.03.1955-06.05.1957	Terfi
15/7		80/100	06.05.1957-06.05.1960	Terfi
15/8		90/125	06.05.1960-06.05.1963	Terfi
15/9		120/150	06.05.1963-18.12.1963	Malulen emekliye ayrılmıştır.

EK2. 1. Cemil Türkarman'ın Hizmet Cetveli.

EK 3



EK3. 1. Cemil Rasim, "İlk Mekteplere Çocuk Şarkıları" kitap kapağı, İstanbul, 1927.

[https://kutuphane.aku.edu.tr/kutuphane/nadireserler/E000811; %C3%87ocuk %C5%9Eark%C4%B1lar%C4%B1 : Cemil\\_Rasim ; 1927/index-h5.html#page=1](https://kutuphane.aku.edu.tr/kutuphane/nadireserler/E000811; %C3%87ocuk %C5%9Eark%C4%B1lar%C4%B1 : Cemil_Rasim ; 1927/index-h5.html#page=1)

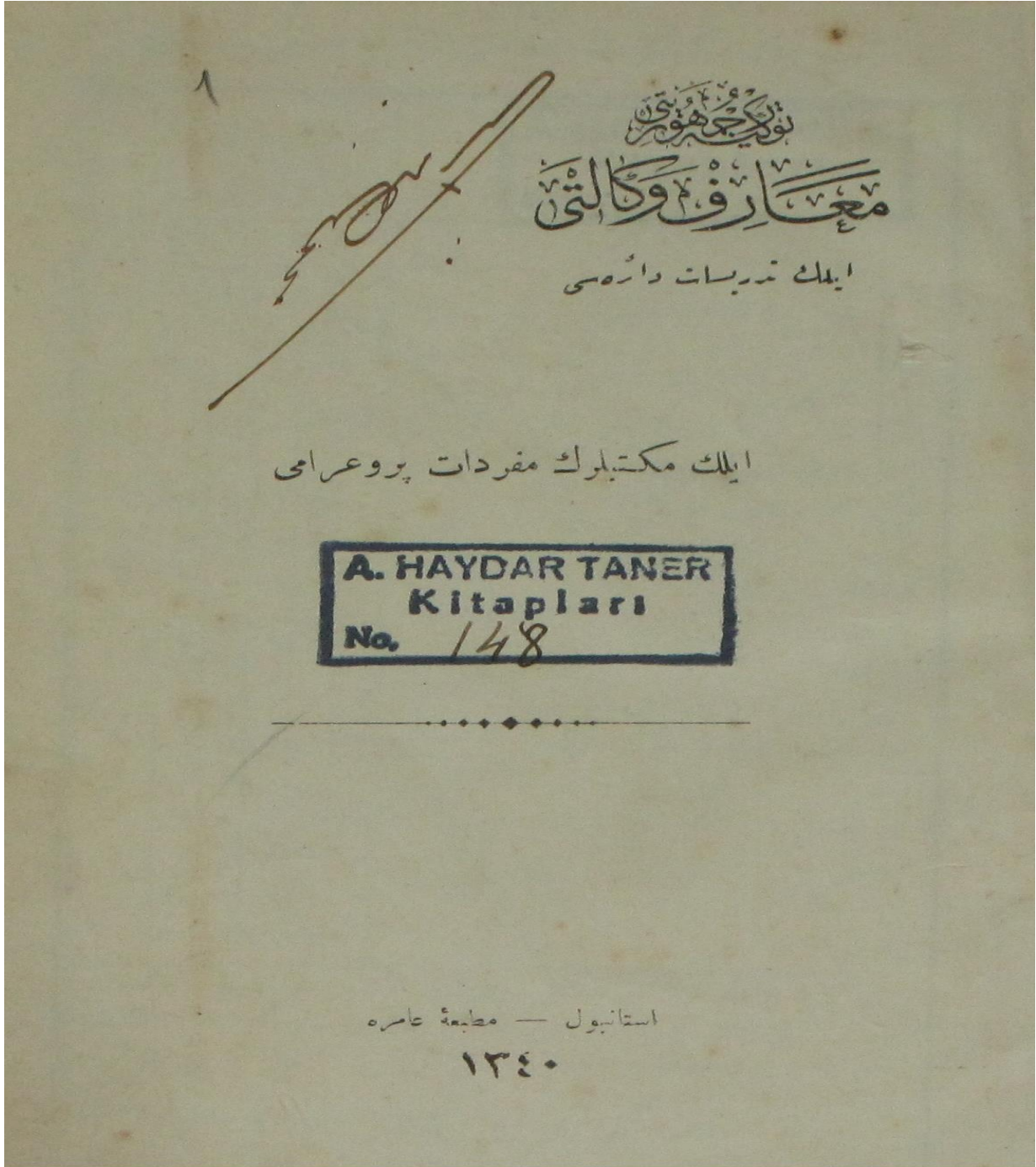
## EK 4

No	Şarkı Adı	Yazan	Beste
1	Mektebe Davet	Feyz-i Ati Müdürü Hıfzı Tevfik	(*) Erkek Muallim Mektebi Keman Muallimi Cemil Rasim
2	Sayılar	Cemil Rasim	Cemil Rasim
3	İleri	İlk Tedrisat Müfettişlerinden Ali	Almancadan aynen alınmıştır.
4	Mevsimler	İlk Tedrisat Müfettişi: Latif	Fransızcadan tadilen alınmıştır.
5	Ay Dede	Yusuf Ziya	Nurullah Bey
6	Bayrak	Salih Zeki	Cemil Rasim
7	Ninni	Feyz-i Ati Müdürü Hıfzı Tevfik	Cemil Rasim
8	Akan Su	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Cemil Rasim
9	Avcı	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Almancadan aynen alınmıştır.
10	Mektepli Kızlar	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Cemil Rasim
11	Yüzük	Fezziati Müdürü Ecevit	Almancadan aynen alınmıştır.
12	Kır Türküsü	Cemil Rasim	Cemil Rasim
13	Tahta At	Muallim Nurullah	Muallim Nurullah
14	Gemiciler	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Cemil Rasim
15	Sonbahar	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Cemil Rasim
16	Minik Çocuk Ninni	Cemil Rasim	Cemil Rasim
17	Sonbahar	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Almancadan aynen alınmıştır.
18	Kar	Cemil Rasim	Cemil Rasim
19	Arı	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Almancadan aynen alınmıştır.
20	Şakrak Bülbül	Mehmet Ali	Almancadan aynen alınmıştır.
21	Ateş Böceği	-	-
22	Topaç	Müfettiş Latif	Fransızcadan tadilen alınmıştır.
23	Değirmenci	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Almancadan tadilen alınmıştır.
24	Rüzgârın Vedası	Latif	Cemil Rasim
25	Bahar Kuşları	Feyz-i Ati Müdürü Hıfzı Tevfik	Almancadan aynen alınmıştır.
26	Kelebek	İlk Tedrisat Müfettişi Latif	Fransızcadan aynen alınmıştır.
27	Bahtiyar Kuş	Feyz-i Ati Müdürü Hıfzı Tevfik	Cemil Rasim
28	Kuzu	Cemil Rasim	Cemil Rasim
29	Gurup	Cemil Rasim	Cemil Rasim
30	Papatya ve Kelebek	Cemil Rasim	Cemil Rasim
31	Sürü	Feyz-i Ati Muallimlerinden Nehar	Almancadan aynen alınmıştır.
32	Güneş	Ali Fahrettin	Cemil Rasim
33	Top	Yusuf Ziya	Cemil Rasim
34	Güzel Kuş	Cemil Rasim	Cemil Rasim
35	Top	Cemil Rasim	Cemil Rasim
36	Kuş	Feyz-i Ati Müdür Muavini Ecevit	Almancadan aynen alınmıştır.
37	Bebeğim	Nezvat	(*) Kitapta beste olarak yer almasına rağmen ezginin Mozart'a ait olduğu bilinmektedir.
38- 39- 40	Kar ve Çiçek	Feyz-i Ati Müdürü Hıfzı Tevfik ve Semih Beyler	Cemil Rasim

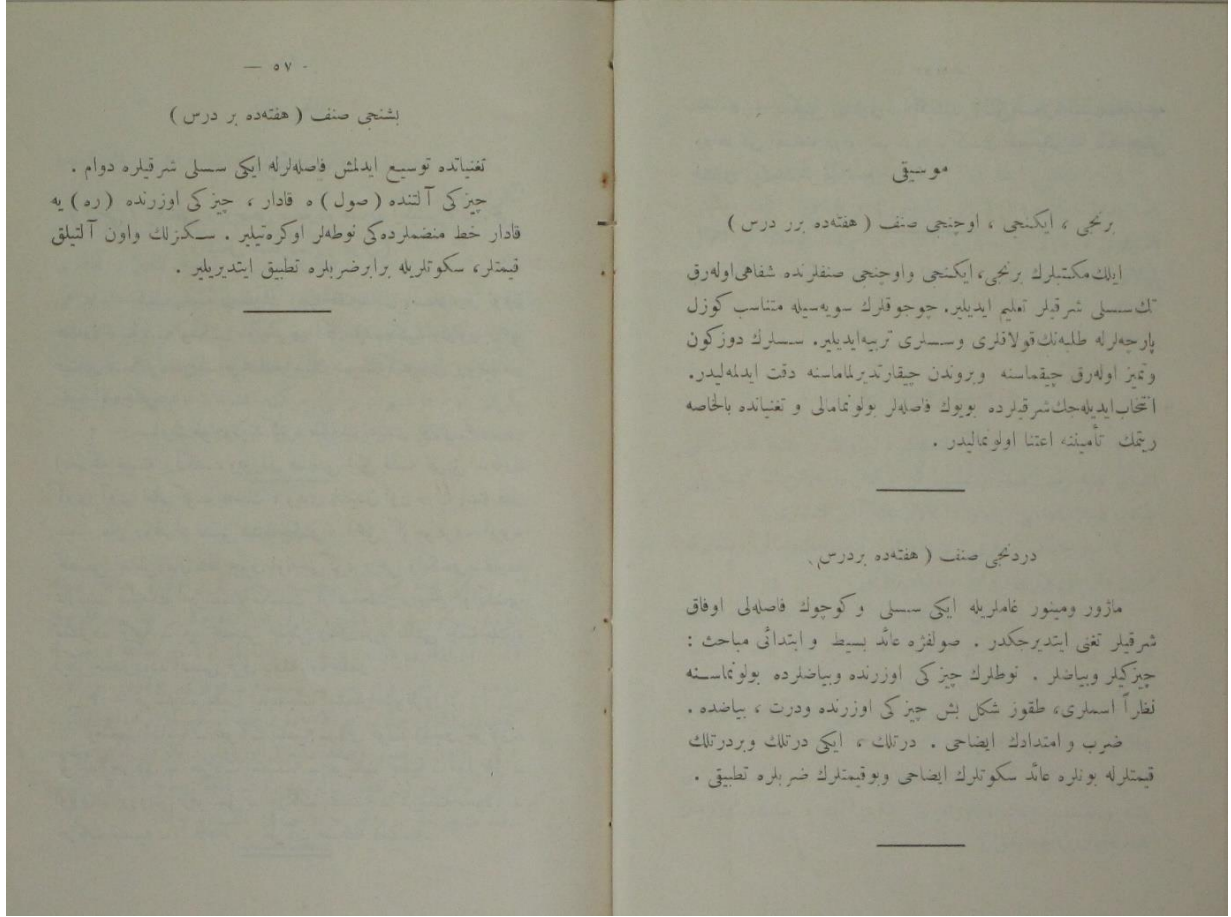
EK4. 1. İlk Mekteplerde Öğretilen Şarkıların Söz Yazarları ve Bestecileri (Türkmen, 2014:142).



EK 5



EK5. 1. İlk Mekteplerin Müfredat Programı kapağı, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1340/1924.



EK5. 2. 1924 Yılı İlk Mekteplerin Mûsikî Müfredat Programı, s.56-57.

**EK 5.3** İlk Mekteplerin Müfredat Programı, Matbaa-ı Âmire, İstanbul, 1340/1924. s: 56-57. Cumhuriyet Dönemi'nde ilk mektepler Mûsikî dersinin ilk müfredat programıdır. 1926 yılında yeni müfredat hazırlanıncaya kadar uygulanmıştır.

### Mûsikî (Programı)

**Birinci, İkinci, Üçüncü Sınıf:** (Haftada Birer (\*) Ders) \*Aslında ikişer ders olmalıdır.

İlk mekteplerin birinci, ikinci ve üçüncü sınıflarında şifahi olarak tek sesli şarkılar talim edilir. Çocukların seviyesiyle mütenasib güzel parçalarla talebenin kulakları ve sesleri terbiye edilir. Seslerin düzgün ve temiz olarak çıkmasına ve burundan çıkarttırılmamasına dikkat edilmelidir. İntihab edilecek şarkılarda büyük fasılalar bulunmamalı ve teganninde bilhassa ritmik teminine itina olunmalıdır.

**Dördüncü Sınıf:** (Haftada Bir Ders)

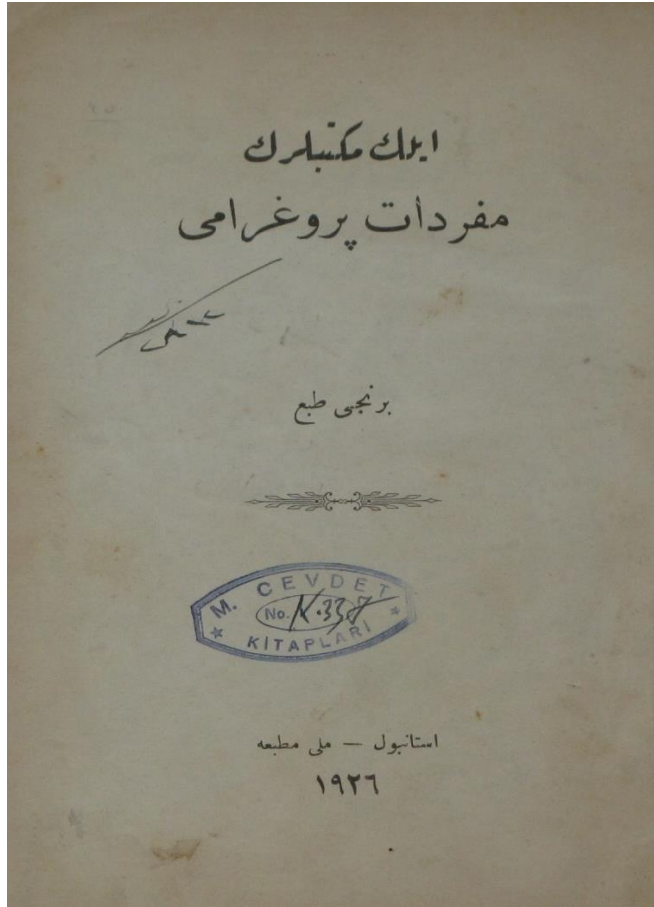
Majör ve minör gamlarıyla iki sesli ve küçük fasılalı ufak şarkılar teganni ettirilecektir. Solfeje ait basit ve ibtidâi mebâhis: Çizgiler ve beyazlar. Notaların çizgi üzerinde ve beyazlarda bulunmasına nazaran isimleri, dokuz şekil beş çizgi üzerinde ve dört beyazda.

Darb ve imtidadın izahı. Dörtlük, iki dörtlük ve bir dörtlük kıymetlerle bunlara ait sükûtların izahı ve bu kıymetlerin darblara tatbiki.

**Beşinci Sınıf:** (Haftada Bir Ders)

Teganniyatta tevsi edilmiş fasılalarla iki sesli şarkılara devam (edilir). Çizgi altında (Sol)'a kadar, çizgi üstünde (Re)'ye kadar hatt manzumlardaki notalar öğretilir. Sekizlik ve on altılık kıymetler, sükûtlarıyla beraber tatbik ettirilir.

**EK 6**



EK6. 1. İlk Mekteplerin Müfredat Programı kapağı, Milli Matbaa, İstanbul, 1926.

## موسیقی

ایک مکتبہدہ اوقونولار موسیقی درسک لهر فیرلی سونلردر :

۱ — چوققلرک سن واقتدارلریله متناسب شارقیلری تغنی ایدیهیله جک صورتده ساممه وخنچره لرینی تکمل ایتدیرمک .

۲ — چوققلرده موسیقی ذوق اویاندیرارق اولرده کوزه لک حسلرینی تمیه ایتمک .

۳ — بسیط نوطه معلوماتی ویره رک قولای شارقیلری نوطالریله اوقومق اقتدارینی اکتساب ایتدیرمک .

موسیقی تربیسانده دقت ایدیهیلک نقتلر سونلردر :

۱ — موسیقی درسندده اول امرده حائز اهمیت اولان شی، چوققلرک قولالرینی تربیه و سسلری لایقیله حس و تقدیر ایدیهیله جک برحاله کتیرمکدر . قولاق ائی تربیه ایدیهیله مشسه ، خنچره ده حقیقه وظیفه کوره مه ز . ائی آکلاشیلمایان بر فکر ائی افاده ایدیهیله مه یه جکی کبی ، قولاغک ائیجه و بوتون آتایله فرق وتمیز ایدیهیله دیکی سسلری ده خنچره فنا ویا مهم صورتده چیقاریر . (آنادن دوغما صاغیر چوققلرک دیلسز اولماسی کبی) .

۲ — قولاغک تربیه سیله برابر خنچره نک تربیه سی ده لازمدر . بو خصوصده تدریجه رعایت شرطدر .

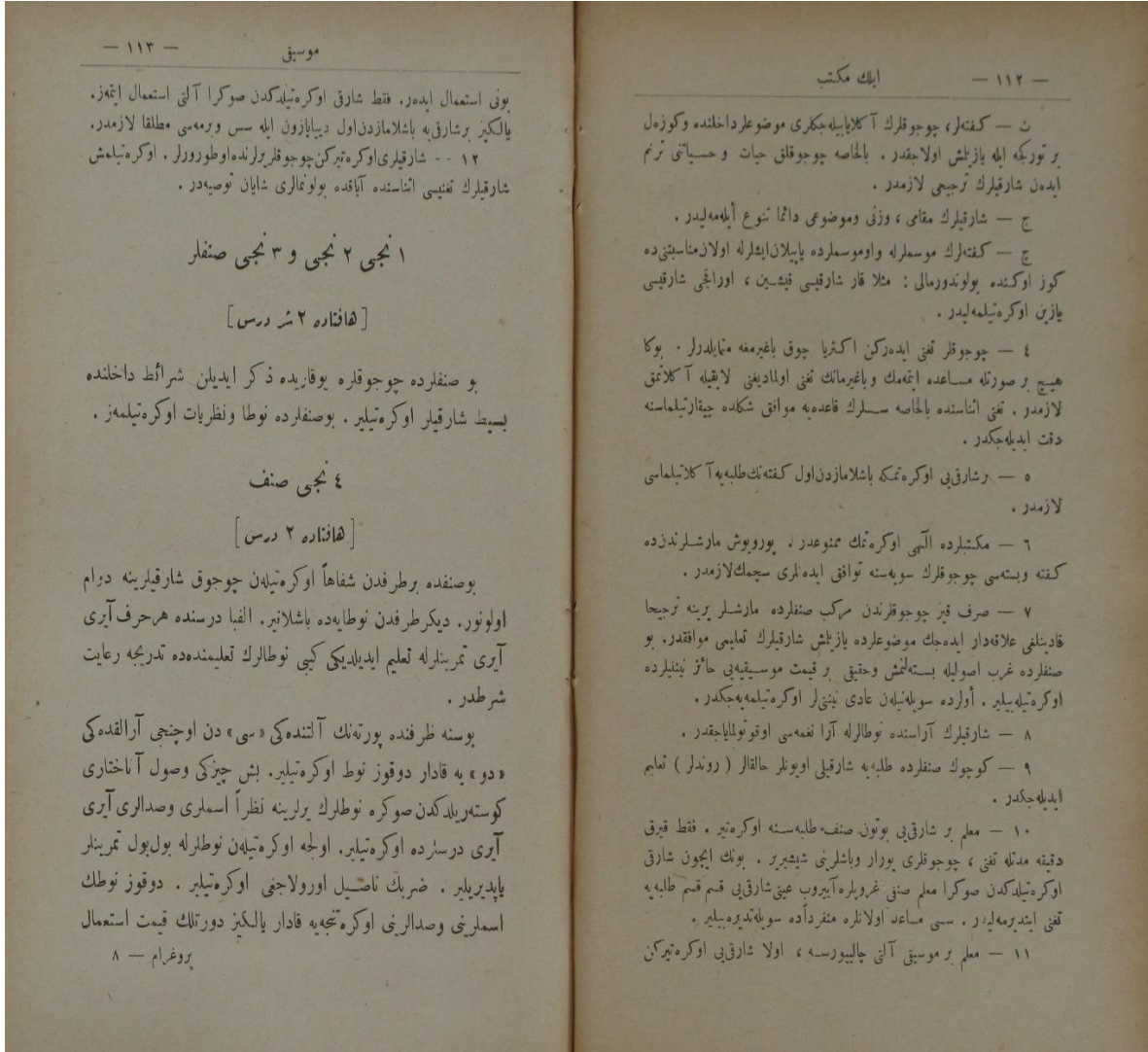
۳ — مدتبلرده چوققلرک قولاق و خنچره لرینی تربیه ایتمک ایچون چوقوق شارقیلری اوکوره تیلیر .

مکتب شارقیلرینک انتخابنده آشاغیده کی خصوصلره دقت ایدیهیله جکدر .  
آ — مکتب شارقیلری غرب موسیقیسی اساسلرینه توفیقاً یعنی آلا فرانغا مقاملره یایلمش اولاجقدر .

ب — شارقیلر ، چوقوق سسنک حدودینی تجاوز ایتیهیله جکدر .

پ — کفته ایله بسته آراسنده تام برتوافق بولوناجقدر .

ت — بالخاصه کوچوک صنفلرده اوقوتدورولاجق شارقیلر، اجراسی مشکل فاصله لری احتوا ایتیهیله جکدر .



EK6. 3. 1926 Yılı İlk Mektepler Müsîkî Müfredat Programı, s. 112-113.

ایک مکتب

— ۱۱۴ —

اولونور . بالآخره  $\frac{3}{4}$  لك اصولی ایضاح اولونارق ایکیك ، برك ،  
قیمتله دورتك ، ایکیك و برك سکوتلر آیری آیری درسلرده  
تعلیم ایدیلیر . چوجوق نوطا قرائتنده ممارسه پیدا ایتدکن صوکرا  
بونوطالره یازیلش بسیط شارقیلر ویریلیر .

### ۵ نجی صنف

[ هانفاده ۲ درس ]

بوصنفده برطرفدن شفاهاً اوکره تیلهن شارقیلره دوام اولونور .  
موسیقی درسنه داها زیاده جاذبه وتنوع ویرهن ایکی سسلی شارقیلرک  
تغنی ایتدیریله سی شایان توصیه در .  
دیگر طرفدن نوطالرک تعلیمنه دوام اولونور .  
دوردنجی سنهده اوکره تیلهن دو قوز نوطه اوچ نوط داها علاوه  
ایدیلهرک بشنجی چیزکیده کی « فا » یه قادار توسیع ایدیلیر .  
بوصنفده سکزلک نوط و سکوتلره ده تمرینلر یاپدیریلیر . بوندن  
ماعداً  $\frac{3}{4}$  لك و  $\frac{4}{4}$  لك اصوللر، تزئید نقطه سی، باغ وتکرار اشارتلی  
ایضاح واستعمال ایدیلیر . بر « اوقتاو » داخلنده نوطلره تغنی تمرینلرینه  
دوام ایدیلیر .

**EK 6.5** İlk Mekteplerin Müfredat Programı, Milli Matbaa, İstanbul, 1926. s: 111-114. 1926'da ilk mekteplerin yenilen Mûsikî dersi müfredat programıdır.

### **Mûsikî (Programı)**

#### **İlk mekteplerde okutulan Mûsikî dersinin hedefleri şunlardır:**

1. Çocukların sinn ve iktidarılarıyla mütenasib şarkıları teganni edebilecek surette sâmi'a ve hançerelerini tekemmül ettirmek.
2. Çocuklarda mûsikî zevki uyandırarak onlarda güzellik hislerini tenmiye etmek.
3. Basit nota malumatı vererek kolay şarkıları notalarıyla okumak iktidarını iktisab ettirmek.

#### **Mûsikî tedrisatta dikkat edilecek noktalar şunlardır:**

1. Mûsikî dersinde evvele mirde haiz-i ehemmiyet olan şey, çocukların kulaklarını terbiye ve sesleri layıkıyla his ve takdir edebilecek bir hale getirmektir. Kulak iyi terbiye edilmemişse, hançerede hakkıyla vazife göremez. İyi anlaşılamayan bir fikir iyi ifade edilemeyeceği gibi, kulağın iyice ve bütün ânâtıyla fark ve temyiz edemediği sesleri de hançere fena veya mübhem surette çıkarır. (Anadan doğma sağır çocukların dilsiz olması gibi).
2. Kulağın terbiyesiyle beraber hançerenin terbiyesi de lazımdır. Bu hususta tedrice riayet şarttır.
3. Mekteplerde çocukların kulak ve hançerelerini terbiye etmek için çocuk şarkıları öğretilir. Mektep şarkılarının intihabında aşağıdaki hususlara dikkat edilecektir.
  - 3.1. Mektep şarkıları garp mûsikîsi esaslarına tevfikan yani alafranga makamlarla yapılmış olacaktır.
  - 3.2. Şarkılar, çocuk sesinin hududuna tecavüz etmeyecektir.
  - 3.3. Güfte ile beste arasında tam bir tevafuk bulunacaktır.
  - 3.4. Bilhassa küçük sınıflarda okutturulacak şarkılar, icrası müşkül fasılları ihtiva etmeyecektir.
  - 3.5. Güfteler, çocukların anlayabilecekleri mevzular dâhilinde ve güzel bir Türkçe ile yazılmış olacaktır. Bilhassa çocukluk hayat ve hissiyatını terennüm eden şarkıların tercihi lazımdır.
  - 3.6. Şarkıların makamı, vezni ve mevzuu daima tenevvü eylememelidir.
  - 3.7. Güfteler mevsimlerle ve o mevsimlerde yapılan işlerle olan münasebeti de göz önünde bulundurmalı: Mesela Kar şarkısı kışın, Orakçı şarkısı yazın öğretilmelidir.

4. Çocuklar teganni ederken ekseriya çok bağırılmaya mütemayildirler. Buna hiçbir surette müsaade etmemek ve bağırmanın teganni olmadığını layıkıyla anlatmak lazımdır. Teganni esnasında bilhassa seslerin kaideye muvafık şekilde çıkartılmasına dikkat edilecektir.
5. Bir şarkıyı öğretmeye başlamazdan evvel güftenin talebeye anlatılması lazımdır.
6. Mekteplerde ilahi öğretmek memnuadır. Yürüyüş marşlarından da güfte ve bestesi çocukların seviyesine tevafuk edenleri seçmek lazımdır.
7. Sırf kız çocuklarından mürekkebin sınıflarda marşlar yerine tercihen kadınlığı alakadar edecek mevzularda yazılmış şarkılar talimi muvafıktır. Bu sınıflarda garp usulüyle bestelenmiş ve hakiki bir kıymet-i mûsikîyeyi haiz ninnilerde öğretilir. Evlerde söylenen âdi ninniler öğretilmeyecektir.
8. Şarkıların arasında notalarla ara nağmesi okutulmayacaktır.
9. Küçük sınıflarda talebeye şarkılı oyunlar halkalar (rontlar) talim edilecektir.
10. Muallim bir şarkıyı bütün sınıf talebesine öğretir. Fakat kırk dakika müddetle teganni, çocukları yorar ve başlarını şişirir. Bunun için şarkı öğretildikten sonra muallim sınıfı gruplara ayırıp aynı şarkıyı kısım kısım talebeye teganni ettirmelidir. Sesi müsait olanlara münferiden de sölettirebilir.
11. Muallim bir mûsikî aleti çalıyorsa, evvela şarkıyı öğretirken bunu istimal eder. Fakat şarkı öğretildikten sonra aleti istimal etmez. Yalnız bir şarkıya başlamazdan evvel diyapazon ile ses vermesi mutlaka lazımdır.
12. Şarkıları öğretirken çocuklar yerlerinde otururlar. Öğretilmiş şarkıların tegannisi esnasında ayakta bulunmaları şayan-ı tavsiyedir.

#### **Birinci, İkinci ve Üçüncü Sınıflar:** (Haftada 2'ser Ders)

Bu sınıfta çocuklara yukarıda zikredilen şerait dâhilinde basit şarkılar öğretilir. Bu sınıflarda nota ve nazariyat öğretilmez.

#### **Dördüncü Sınıf:** (Haftada 2 Ders)

Bu sınıfta bir taraftan şifahen öğretilen çocuk şarkılarına devam olunur. Diğer taraftan notaya da başlanır. Elifba dersinde her harf ayrı ayrı temrinlerle talim edildiği gibi notaların taliminde de tedrice riayet şarttır.



Bu sene zarfında portenin altındaki “si” den üçüncü aralıktaki “do” ya kadar dokuz nota öğretilir. Beş çizgi ve sol anahtar gösterildikten sonra notaların yerlerine nazaran isimleri ve sedaları ayrı ayrı derslerde öğretilir. Evvelce öğretilen notalarla bol bol temrinler yaptırılır. Darbın nasıl vurulacağı öğretilir. Dokuz notanın isimleri ve sedalarını öğretinceye kadar yalnız dörtlük kıymet istimal olunur. Bilahare  $\frac{3}{4}$  lük usulü izah olunarak ikilik, birlik, kıymetlerle dörtlük, ikilik ve birlik sükûtlar ayrı ayrı derslerde talim edilir. Çocuk nota kıraatinde mümarese peyda ettikten sonra bu notalarla yazılmış basit şarkılar verilir.

**Beşinci Sınıf:** (Haftada 2 Ders)

Bu sınıfta da bir taraftan şifahen öğretilen şarkılara devam olunur. Mûsikî dersine daha ziyade cazibe ve tenevvü veren iki sesli şarkıların teganni ettirilmesi şayan-ı tavsiyedir.

Diğer taraftan notaların talimine devam olunur.

Dördüncü senede öğretilen dokuz nota(ya) üç nota daha ilave edilerek beşinci çizgideki “fa” ya kadar tevsi edilir.

Bu sınıfta sekizlik nota ve sükûtlarla da temrinler yaptırılır. Bundan maada  $\frac{3}{4}$  lük ve  $\frac{4}{4}$  lük usuller, tezyit noktası, bağ ve tekrar işaretleri izah ve istimal edilir. Bir “oktav” dâhilinde notalarla teganni temrinlerine devam edilir.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 09.11.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 26.11.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-ISSN : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1021286

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

## MÜZİK YÖNETİCİLİĞİ'NDE ETKİN SUNUMLAR

DE THORPE MILLARD, Esin<sup>1</sup>

### ÖZ

Teknolojik gelişmelere küreselleşme sürecinde büyük önem kazanmıştır. Bilgi teknolojileri alanındaki yenilikler bireysel, toplumsal hatta toplumlardan öte uluslar ötesi bir bilgi, kültür akışını getirmiştir. Bu akışın en önemli gereci ise, özellikle iletişim teknolojilerindeki gelişmelerdir. Küreselleşme sürecinde bilgi toplumlarında iletişim araçları, bilgisayar ağları ile kültürel akış tüm toplumlara etkilemektedir.

Akademik ve iş hayatında zaman-zaman topluluk önünde konuşmuş ve bir sunum yapmış ya da yapılan sunumları izleme fırsatlarımız olmuştur. Bir iş planını, bir ödevi, bir projeyi sunmak günümüzde yaygın bir etkinliktir. Birçok birey izlediği ya da katıldığı sunumlarda gözlemlendiği deneyimlerden ve başarılı gördüğü uygulamalardan yaptıkları çıkarımlarla kendini geliştirme fırsatını bulmaktadır.

Başarılı ve etkin sunumlar yapmak için bilgi ve beceri edinilmesi gerekliliği giderek yaygınlaşan ve önem taşıyan bir eğitim ve yaşam biçimi haline gelmiştir.

1. Doç. Dr. Esin De Thorpe MILLARD, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Öğretim Üyesi, [esin.de.thorpe.millard@ege.edu.tr](mailto:esin.de.thorpe.millard@ege.edu.tr) • <https://orcid.org/0000-0002-8247-778X>

Sunum Türk Dil Kurumu tarafından sözlük anlamı olarak “bir bildirinin çeşitli yollarla dinleyiciye aktarılması” olarak belirtilmiştir. İngilizce *Presentation* kelimesinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Sunum ve konuşma kavramları çoğu zaman birbirlerinin yerine kullanılmakta olsa da özünde sunum bir konuşma yöntemidir. Sunum konuşmanın belirli bir konuda odaklanarak hazırlanmış halidir. Sunumlar iş, teknik, profesyonel, bilimsel ve sanatsal konularda hazırlanan konuşmalardır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Müzik Yöneticiliği, Etkin Sunum, İletişim.

## **EFFECTIVE PRESENTATIONS IN MUSIC MANAGEMENT**

### **ABSTRACT**

Technological developments have gained great importance in the globalization process. Innovations in the field of information technologies have brought a transnational flow of information and culture beyond individual, social and even societies. The most important tool of this flow is the developments in communication technologies. In the process of globalization, communication tools, computer networks and cultural flow in information societies affect all societies.

From academic life to business life, we may have spoken and made a presentation in front of the community in many places and times. While making presentations is such a common activity today, we have been able to attend very few presentations that we have been impressed with and found successful in our lives. Many people find the opportunity to improve themselves based on their own experiences and the practices they see successful in others. However, this is a time-consuming method. Acquiring knowledge and skills in order to make successful presentations has become an increasingly common and important training.

The words "Presentation" and "Presentation" are used together and with the same meaning as the equivalent of the English word "Presentation". The terms presentation and speaking are often used interchangeably. At its core, presentation is a method of speaking. A presentation is a prepared

speech with a focus on a specific topic. Presentations are speeches prepared on business, technical, professional, scientific and artistic subjects.

**Keywords:** Music, Music Management, Effective Presentation, Communication.

## **GİRİŞ**

Müzikte yeni bir akademik disiplin olan “müzik yöneticiliği” müzik eğitim ve icra kurumları, müzik yayıncılığı, festival komiteleri, sanat merkezleri, belediyelerin kültür-sanat birimleri, müzik vakıfları gibi kuruluşlarda yöneticilik yapabilecek donanımlı kişilerin yetiştiği bir daldır. Müzik yöneticiliği özellikle müzik kurumları üzerine çalışan, yeni ve işlevsel yapılar ortaya koymaya çalışan bir alandır (de Thorpe Millard, 2018, s:VII).

### **Müzik Yöneticiliği’nde Etkin Sunum Yapabilme**

“Küreselleşme” ekonomiden siyasete, sosyal politikadan kültüre hemen-hemen tüm alanlarda değişimi ifade etmek için kullanılan bir kavram olmuştur. “Kavram olarak küresel (global) sözcüğünün kökeni dört yüz yıl öncesine gitse bile, küreselleşme (globalizasyon) oldukça yenidir. İlk olarak 1960’larda ortaya çıkan küreselleşme kavramı 1980’lerde ise, sıkça kullanılmaya başlanmıştır. 1990’lara gelindiğinde de, bilim adamlarının önemini kabul ettiği anahtar bir sözcük haline gelmiştir. (Bozkurt, 2000:18) Günümüzde küreselleşmeye karşı aşırı küreselci, kuşkucu ve dönüşümcüler gibi farklı yaklaşımlar olduğu görülse de, özellikle sosyal bilimler alanında çok geniş bir literatür oluşmuş olduğu görülmektedir.

Küreselleşmenin etkisi altına aldığı en önemli alanlardan biri de kültürdür. Bu süreçte kültürün en önemli küresel faktörlerinden biri olan müzik alanında da farklı konsept ve görüşlerin küresel düzeyde yaygınlaştığı kaçınılmaz bir gerçektir.

Toplumların dünya ile ilişkisini sağlayan iletişim, insanlığın varoluşuyla başlamış olsa da teknolojik gelişmeler ile birlikte yaşamın ayrılmaz bir parçası olmuştur. İletişim, bireyin doğduğu andan itibaren duygu, düşünce ve bilgilerini belirli kişilere ses, yazı, işaret, jest ve mimik gibi çeşitli yollarla aktarması sürecidir. İletişim sadece sözel bir süreç değildir. İnsan ile insanın karşılaştığı, ilişki kurduğu her yerde, her durumda, her mekânda ayrı dil biçimi içinde kodlanmış

iletişim süreci yaşanmaktadır (Oskay, 2016, s. 17). İletişim olmadan etkileşim, etkileşim olmadan da herhangi bir ilişkiden söz edilemez.

Bilişim teknolojilerinin gelişmesi ve yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmasıyla, 21. yüzyıl itibarıyla bilgilerin saklanması, kaydediliyor olması, iletişimin dijitalleşmesi ve mobil teknolojilerle bireyin artan hareketliliği gözetim ve gözlem olgusunu da artırmıştır.

Küreselleşme sürecinde yaşanan bilgi teknoloji alanındaki gelişmeler ve koşullar ile doğru orantılı olarak beklenen nitelikler her geçen gün biraz daha gelişerek artmaktadır. Kültürlerarası ulusların ve toplumlarda insan ilişkilerinin önemi özellikle iletişimin ön plana çıktığı alanlarda daha da önem göstermektedir. İletişim kurabilmek insanoğlunu diğer canlılardan ayıran en önemli yeteneklerden biridir.

Küreselleşme sürecinin en önemli yanıtılarından biri olan iletişim de yeni bilgi teknolojileriyle, zaman ve mekân kavramının önemini yitirdiği bu dijital çağda, zaman ve mekândan bağımsız kimlikler ve topluluklar meydana gelmiştir. Etkileşimli iletişim ortamı olan sosyal ağlar, kullanıcılarına tüketici olmanın yanında üretici olma imkânı sunmaktadır. Özellikle kültürlerarası etkileşim kavramının öneminin daha fazla arttığı yeni iletişim ortamları, bireylerin, ortamın içeriğini değiştirebilme özelliğine sahip olması durumu şeklinde tanımlanabilir. Geleneksel ortamlardaki izleyici, yeni iletişim ortamında aktif bir rolü üstlenerek kullanıcı haline dönüşmektedir.

Etkili sunumların en önemli geri bildirimlerinden biri, sunumunuzu dinleyen ya da izleyen kişilerin sizi ve sizin sunduğunuz fikirlerinizi iletişim ve etkinlik ve yetkinlik yeteneğinize göre değerlendirmesidir. İletişimde etkili olabilmek için bireyin kendisinden beklenen görev ve sorumluluğu ya da performansı en üst düzeyde sergilemesi beklenmektedir.

Etkili sunum yapabilme özelliği hemen-hemen donanımı ve birikimi olan herkesin kazanabileceği ve gerçekleştirebileceği bir niteliktir. Bir topluluğun önünde konuşma yapmak, topluluğa hitap etmek, görüşlerinizi ya da çalışmalarınızı izleyicilere etkin bir şekilde aktarabilmek hem eğitim hayatımız hem de iş hayatımızda, önemli bir yer tutmaktadır.

## **BULGULAR**

Sunumda aktarılan düşüncelerin, dinleyicileri etkilemesi sonucun başarılı olmasında büyük önem taşır. Etkili bir sunum;

1. Verilmek istenilen mesajı karşınızdaki gruba iletmenin ve iki taraflı bir diyaloga girmenin güçlü bir yoludur.

2. Bir mesajı iletme, bir projeyi sunmak amacıyla gerçekleştirilen sözlü ya da görsel iletişim biçimidir.

3. Görsel, işitsel birçok verinin kullanıldığı bir iletişim şeklidir.

Başka bir ifadeyle, bir ya da daha fazla sunucunun birden fazla dinleyiciye verdiği konuşma, görüşme, söz söyleme sanatına sunum adı verilir diyebiliriz. Sunum günümüzde birçok alanda yer alan; iyi ve etkin olarak kullanıldığında o fikrin ya da o projenin hedefine çok hızlı ulaşılmasını sağlayan bir araçtır. Sunum, bir fikir ya da eylemin anlaşılması hedefine yönelik olarak planlı bir şekilde, genellikle görsel ve işitsel verilerin de kullanımıyla sözlü olarak gerçekleştirilen bildirilerdir.

“Projeniz ya da aktarmak istediğiniz fikirleriniz ile ilgili bilgileri veren, pekiştiren, hatırlatan, önemli noktaları öne çıkaran; bir çalışma sonucunu açıklayan, alan araştırmalarını sunan, anket sonuçlarını ifade eden; önemli olay ve olguları dile getirmek üzere yapılan konuşmalara “sunum” diyebiliriz”. (Ceylan, 2020:1) Sunumlar hayatımız boyunca eğitim, iş hayatı gibi her düzeyinde profesyonel ve sosyal hayatta önemlidir. Okuma, yazma, dinleme, konuşma ve araştırma becerilerinin tümünü içeren sunumlar, belirli bir hedefe yönelik, sözel ve görsel etkileşimi sağlar. Müzik alanında da bir müzik yöneticisi projesini sunarken etkili bir sunum yöntemini kullanmalıdır. Bu yol ile, müzik projesini bir yerel yönetime, özel sektör sponsorlarına, ya da devlet müzik kurumlarına başarılı bir şekilde sunması o projenin hayata geçirilmesi için en önemli araç olacaktır.

Burada bilgi çağının bize sunduğu iletişim teknolojilerin etkin yollarını sunumunda kullanması, vermek isteneni aktarmak için çok etkili olmasına yardımcı olacaktır.

Sunumlar hangi amaçlarla kullanılır? Sorusunun cevaplarını şu şekilde sıralayabiliriz:

1. Dinleyicileri sunumdaki hedef konuya odaklanmalarını sağlamak.
- 2 Bilgiyi doğru ve etkin aktarmak.
3. Fikirleri tartışma ve görüş alışverişi yapabilmek için bir ortam sunmak.

4. Bireylerin bir durum ya da fikre verdikleri tepkileri saptamak.

5. Bireyleri ikna yolu ile kendi tarafına kazanmak.

6. Bireylerin sorunun veya durumun çözümüne katkıda bulunmasını sağlamak.

Başarılı olan sunum projelerini sonuçlandırabilmek ve verim alabilmek için o konuya odaklanarak işe başlanmalıdır.

Bu odak noktaları;

1. Hedef kitleyi tanımlamak.

2. Katılımcıları tanımak.

3. Sunumun bağlamını, amacını, hedefini kavramak olarak özetlenebilir.

Sunum yapmak karşınızdaki kitle ile etkileşimli bir diyaloga girmektir. Dinleyicileri ne kadar iyi analiz edip anlamaya çalışırsanız, hedef kitleyi ne kadar tanırırsanız, sunumunuz da o kadar onların gereksinimlerini karşılar yetide olur.

Etkili sunumun bağlamı, söyleyeceklerinizin hedef kitle tarafından nasıl başarınızı etkileyen faktörlerden olacaktır.

### **Fikirleri Gözden Geçirme**

Bir fikri, bir projeyi desteklemeyen sözler sadece görüşlerden oluşan cümlelerdir. Bu görüşlerin dinleyiciler üzerinde etkisi yoktur. Sunulan projenin konuya bakışını paylaşmak için dinleyiciye bu eylemi benimsemeleri için nedenler ve sonuçlar verilmelidir. Bu yolda izlenecek basamaklar:

1. Sunum için seçilen anahtar mesaj gerçekten en kritik olan mıdır?

2. Sunulan projeler her düzeyden izleyiciler tarafından anlaşılabilir midir?

3. Sunum içeriği, izleyicilerin sizi onaylamasına ikna edecek düzeyde midir?

4. Sunumunuzda kurmuş olduğunuz işlevsel bağlar yeterince net midir?

5. Sunumunuzda fikirlerin biraz daha geliştirilmesi gereken noktalar nelerdir?

6. Sunumunuz sırasında veya sonrasında soru-cevap kısmında gelebilecek karşı fikirleri öngörmeniz gerekecek midir? Sorularının yanıtlarında aranabilir.

Sunum hazırlarken bir sonraki aşama sunumun hedef konusu, hedef kitlesi geliştiğinde sunumun düzenlenme aşaması olacaktır. Bu aşamadaki yapılacaklar şu şekilde sıralanabilir:

1. İyi düzenlenmiş sunum, dinleme işini kolaylaştırarak hedefe ulaşma olasılığınızı artırır.

2.Dinleyicilerin ilgisini arttırmak için, açılışta etkileşim kurulmalıdır. (Yorum, soru-cevap, öykü, tespit ya da örnek)

3.Ele alacağınız konuları kısaca tanıttın.

4.Önemli bulduğunuz konuların daha anlaşılabilir olması için, görselleri etkin kullanma fırsatı sunan noktaları belirleyin.

Sunumunuzda projeyi ya da konuyu anlaşılır kılmak ve hedef dinleyici kitlesinin aklında kalmasını sağlamak için fazla ve ayrıntılı bilgi yüklemesi yapmak yerine, etkin görseller kullanılması daha dikkat çekici olacaktır. Her kişinin farklı öğrenme ve anlama düzeyi vardır, ama çoğu insan görsellere kıyasla daha sadece sözcüklere kıyasla daha etkin tepki verdiği bilinmektedir. Bu bilgiler göz önüne alındığında etkin sunumda:

1-Basit tutulmaya özen gösterilmelidir.

2-Bir kavramı, amacı, projeyi öne çıkarmak ya da etkin sunabilmek için şekil ve semboller kullanılmalıdır.

3-Fazla kelime sayısı ve uzun cümleler kurmak yerine anahtar kelimeler kullanılmalıdır.

4-Sunuya uygun yerlerde görseller kullanılmalı ancak aşırıya kaçılmamalıdır.

5-Uygun yerlerde etkin işitsel veriler kullanılmalıdır.

### **Sorunları Tanımlama**

1- Dinleyicilere verilen mesajın neden önemsemeleri gerektiğini açıklanmalıdır.

2-Dinleyicilerle birlikte çözülmesi gereken belirgin bir gereksinim ya da soru geliştirilmelidir.

3-Dinleyicinin dikkatini aktif tutacak, konuyla bağlantılı öneriler, örnekler konudan sapmadan sunuma katılmalıdır.

4-Dinleyicilerin önerilerini talep edilmeli ve sunuma katılmalıdır.

5-Uygun noktalarda, söylenenlerin ne kadar onaylandığı kontrol edilmelidir.

### **Çözüme Odaklanma**

1-Sunum sırasında izleyicilerin sunulan çözümlerin yararlarının gözünde canlandırmasına yardımcı olunmalıdır.

2-Çözüm sunulurken konuyu ileri götürecek geliştirme çabasına izleyiciler de ortak edilmelidir.

3-Çözümün izleyici gereksinimlerinden ve hedeflerinden yola çıkarak açıklamak doğru olacaktır.



4- Çözümün hızlı bir şekilde uygulamaya geçilmesinin gereksinimlerle örtüştüğünü açık ve net olarak belirtmelidir.

### **Sunumun Ana Unsurunu Vurgulama**

- 1-Sunumun kilit mesajı tekrarlanmalıdır.
- 2-Sunumun açılışında değinilen konular, kapanış yorumları ile bütünleştirilmiştir.
- 3-Eylem önerisinde bulunulmalıdır.
- 4-Anlaşma fikri uyandırılmalıdır.
- 5-Taahhüt ya da kabullenme elde edilmelidir.

### **Etkin Bir Sunumun Uzunluğu Ne Kadar Olmalıdır?**

- 1-Sunumun, ana mesajı net ve anlaşılabilir şekilde aktarabilecek uzunlukta olmalıdır.
- 2-Sunuma ayrılan zaman etkin olarak kullanılmalıdır.
- 3-Bir noktayı açık ya da dinleyicilere anlaşılabilir ve dinleyicileri ikna edebilecek yeterli zaman kalmaması durumunda o nokta bir sonraki sunuma bırakılmalıdır.
- 4-Sunumu verilen süreden önce bitirmek, sunumu bitirebilmek için sonlara doğru hızlanmaktan daha iyi bir seçenek olacaktır.
- 5-Sunuma verilen zamanın kısıtlanma olasılığı göz önüne alınarak düzenleme yapılmalıdır.
- 6-Sunumun sonunda soru – cevap bölümü için zaman vermek dinleyiciler tarafından oldukça hoş karşılanacaktır.

### **Sunumun Provası Yapılmalı**

- 1-Sunumda kullanılacak donanım ve görsellerle prova yapılmalıdır.
- 2-Her deneme sunumunda baştan sonra bütün sunum prova edilmelidir.
- 3-Yüksek sesle ve mümkünse bir meslektaşın önünde prova yapılmalıdır.
- 4-Sunum ezberden okunuyormuş gibi akıcı olana kadar prova edilmelidir.
- 5-Notlarınıza değil konuya ve iletişime odaklanılmalıdır.

### **Sunumunuza Öncesinde Kendinizi Hazırlayın**

1-Başarılı bir sunum sonunda başarı göz önünde canlandırılmalı. "rahatım ve hazırım "gibi olumlu mesajları tekrarlamak faydalı olacaktır.

2-Stres azaltılması için nefes alma teknikleri ile gerginlik giderici egzersizleri uygulanması tavsiye edilebilir.

3-Stresli olmanız doğal olduğunu kabul edilmeli ve sunum öncesinde aşırı kafein ya da sakinleştirici etkisi olan ilaçlar kullanılarak sakinleşmeye çalışılmamalıdır.

### **Sunumda Etkili Konuşmak İçin**

1-Sunum sohbet havasında yapılmalıdır.

2-Jargon ya da dinleyicilere yabancı gelebilecek bilimsel terimler kullanılmamaya özen gösterilmelidir.

3-Sunum sırasında monoton bir ses tonuyla değil, sesinizi alçaltıp yükselterek vurgular yapılmalıdır.

4-Sözcükleri net ve anlaşılır biçimde telaffuz edilmelidir.

5- Dinleyicilerle göz teması kurulmalıdır.

### **Dinleyicinin Dikkatini ve İlgisini Arttırmak İçin**

1-Akışınızda bir değişiklik yapılmalıdır. Örneğin; birden ses tonunuzu değiştirilmeli ve duraklanmalıdır.

2-Anket yapılmalı ve herkesin katılmasını sağlanmalıdır.

3-Konuşmaya mizah eklenmelidir.

4-Karşılaştırmalar ve örnekler sunulmalıdır.

5-Çarpıcı istatistikler ve uzman görüşlerine yer verilmelidir.

6- Soru sorulmalıdır.

### **Soruların Üstesinden Gelmek İçin**

1-Sunum sonunda soru ve cevap bölümüne geçildiği net olarak belirtilmelidir.

2-Sorulan sorunun cevabı, sadece soruyu soran kişiye yönelik olarak değil, tüm dinleyicilere hitap edilerek aktarılmalıdır.

3-Sorulan sorunun cevabı net, kısa ve kolay anlaşılabilir olmalıdır.

4-Sorulan sorunun cevabının bilinmediği bir durumda; soran kişi yanıtı bulabileceği bir kaynağa yönlendirilmesi, onun için cevabı aramayı önerilmesi daha etkin olacaktır. Böyle bir durum yaşandığında, dinleyiciler arasında cevabı bilen birinin olup olmadığının sorulması da etkin olacaktır.

5- Soru ve savların öne sürülmesine olanak tanınmalıdır.

## **DEĞERLENDİRME**

Müzik yöneticiliği penceresinden yapılacak etkili sunumları ele aldığımızda; bu durum müzik odaklı ya da müziğin dahil olduğu sunumların bütünü için kullanılabilir. Bu sunum bir albüm projesi, konser projesi, festival projesi veya bir derleme projesi vs. olabilir.

Örneğin bir müzik projesi çalışmasının etkili sunumundaki bazı önemli noktaları şu şekilde sıralayabiliriz:

- Müzik projesi sürecine başlamadan yapılan ön hazırlıklar
- Yapılacak iş bölümü
- Zamanı iyi değerlendirme
- Bütçeyi belirleme
- Nitelikli müzik insanların özellikleri
- İyi bir çalışma stüdyosu
- Proje için uygun mekanları ve koşulları belirleme
- Her zaman bir B, hatta C ve D planlarını değerlendirme
- Proje süresince yaşanabilecek aksiliklerin sunulması
- Fikirlerine güvenilir müzik insanların geri bildirimlerine yer verilmesi
- Projenin zaman yönetimi
- Proje tanıtımı ve reklam çalışmalarının önemi

Bir projenin en büyük heyecanı bir şeyi yoktan yaratmak ve ortaya çıkarmaktır. Başka bir yönü de, farklı insanların bir arada çalışması ve mesleki ilişkiler geliştirmesidir. Projenin gerçekleşmesi sırasında önemli olan nokta başarıya odaklanılmasıdır. Bütçe takibi aksatılmamalıdır. Bilginin

elinize zamanında ulaşmasına önem verilmelidir. Düzeltici önlemler alınmalıdır. Kaydedilen ilerleme yararadaşlara yazılı olarak bildirilmelidir. Misyon genişlemesini iyi yönetmeli, projenin belirlenen amaçtan ayrılmamasına özen gösterilmelidir. Gecikme sorunu ve insan sorunları iyi yönetilmelidir. Çözüm odaklı olunmalı ve proje sonrası değerlendirme konusuna önem verilmelidir. Öğrenme ruhunu teşvik edilip, ekip dışı kolaylaştırıcılar getirilmelidir. Yararı olacak bir sonuç raporu hazırlanmalıdır.

## **KAYNAKLAR**

- Bozkurt V. (2000), Küreselleşmenin İnsani Yüzü, Alfa Yayınları, İstanbul.
- De Thorpe Millard E. (2018), Müzik Yöneticiliği'ne Giriş, Efe Akademi Yayınları, , İstanbul.
- Gullammadzada U. (2019), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı Bilişim Bilim Dalı, Sosyal Medyada Gözlemci Etkisi ile Benlik Sunumu Arasındaki İlişki, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Harvard Business School Press (2021), (çev: Melis İnan), Etkin Sunumlar, Optimist Yayınları, İstanbul.
- Kaplan A. (2005), Kültürel Müzikoloji, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Mc Gregor D. (1998), Örgütün İnsan İlişkileri Yönü, çev: Doğan Energin, ODTÜ Yayınları, Ankara.
- Oskay Ü. (2016), İletişimin ABC'si. İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Özalp İnan- K., Celil- Berberoğlu G. (1996), Yönetim ve Organizasyon, A.Ü. AÖF. Yayınları, No:951, Eskişehir.

## **İnternet Kaynakları**

- [www.uludag.edu.tr](http://www.uludag.edu.tr),sunum teknikleri Ders Notları, Öğr. Gör. Fikret Ceylan, 2020, Bursa, Erişim tarihi: 15.10.2021.
- [www.safakkeklik.com](http://www.safakkeklik.com), Etkin Sunumlar Hazırlamak, Erişim tarihi: 19.10.2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
Geliş Tarihi / Date Received : 18.11.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.12.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-ISSN : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1025255

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

## UD ÇALGISINDA METRONOM KULLANMANIN ÖNEMİ

ZİYAGİL Hakan Emre<sup>1</sup>

### ÖZ

Çalgı eğitimi ve icrasında en önemli unsurlar arasında yer alan “ritmik yapının” önemi her daim ön plana çıkmaktadır. Müzik denilen olgunun kısa tanımında yer alan “ses kaynağı” ve “ritim” öğeleri de dikkate alındığında bilinmektedir ki temelde ritim sistematığının her müzisyende olması temel bir şarttır. Bu temelde “ritmik yapı” denilen kavram ele alındığında karşımıza metronom kullanımının önemi çıkmaktadır. Bu çalışmanın amacı; ritim duygusunun geliştirilmesi ve ud çalgısına uyarlanması konusunda tespit edilen bazı problemleri ortaya koymaya çalışarak bu problemlerin nasıl bertaraf edileceği konusunda gerekli teknik bilgilerin aktarılmasıdır.

Çalışmada metronom kullanımının ud çalgısında öncelikli olarak mızrap teknikleri ile nasıl uygulanması gerektiği konusu ele alınarak temel bilgilere yer verilmiştir. Aynı zamanda yanlış mızrap kullanımlarının metronom sistematığında ortaya çıkardığı aksiliklere de değinilmiştir. Yanlış mızrap tekniği kullanımının icracıda yol açtığı bazı kas sendromları ve bu sendromların

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi Hakan Emre Ziyagil, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, [hakanemreziyagil@ohu.edu.tr](mailto:hakanemreziyagil@ohu.edu.tr), <https://orcid.org/0000-0002-2981-2497>

önlenmesi ya da oluşmaması açısından icracının uygulaması gereken teknik konularla ilgili açıklamalara yer verilmiştir. Ayrıca metronom hızının yanlış belirlenmesinden kaynaklanan senkron bozuklukları da bu çalışma kapsamında ele alınmıştır. Gerek ud klavyesindeki parmaklar arasında gerekse mızrap vuruşlarında ortaya çıkan senkron bozukluklarının nedenleri ayrıca değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Mızrap vuruşlarının temel mantığı olan Üst (A) ve Alt (B) sisteminin nasıl uygulanması gerektiği detayları ile birlikte açıklanmaya çalışılmıştır.

Nota ölçülerinin meydana getirmiş olduğu tartımların, metronom kullanarak ud çalgısına nasıl uyarlanacağı konusunda bazı teknik açıklamalar yapılmıştır. Bu teknik açıklamaların temelinde 1/4'lük, 1/8'lik ve Triole kalıpları yer almaktadır. Bu kalıpların ud ve metronom ilişkisinde oldukça önemli olduğu bu çalışma kapsamında ortaya çıkmıştır. Bu araştırmada konuyla ilgili verilerin toplanması amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden tarama (Survey) modeli kullanılmakla birlikte araştırma sonucunda ulaşılan veriler ise betimsel analiz yönteminden yararlanılarak yorumlanmış ve bu bağlamda çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Mûsikîsi, Ud, Ritim, Metronom.

## **THE IMPORTANCE OF USING THE METRONOME IN THE OUD INSTRUMENT**

### **ABSTRACT**

The importance of "rhythmic structure", which is among the most important elements in instrument training and performance, always comes to the fore. Considering the "sound source" and "rhythm" elements in the short definition of the phenomenon called music, it is known that it is a basic condition that every musician should have a rhythm systematic. On this basis, when the concept called "rhythmic structure" is considered, the importance of using a metronome emerges. The aim of this study; The aim is to convey the necessary technical information on how to eliminate these problems by trying to reveal some of the problems identified in developing the sense of rhythm and adapting it to the oud instrument.

In the study, the subject of how the use of metronome should be applied primarily with plectrum techniques in the oud instrument is discussed and basic information is given. At the same time, the

setbacks caused by the wrong plectrum usage in metronome systematics are also mentioned. Some of the muscle syndromes caused by the use of the wrong plectrum technique in the performer and the technical issues that the performer should apply in order to prevent or prevent these syndromes are given. In addition, synchronous disturbances caused by incorrect determination of metronome speed are also discussed within the scope of this study. The causes of synchronous disorders that occur both between the fingers on the oud keyboard and in the plectrum strokes were also evaluated. It has been tried to explain in detail how the Upper (A) and Lower (B) system, which is the basic logic of the plectrum strokes, should be applied.

Some technical explanations are given on how to adapt the rhythmic created by the note measures to the oud instrument by using the metronome. The basis of these technical explanations are 1/4, 1/8 and Triole patterns. It has emerged within the scope of this study that these patterns are very important in the relationship between oud and metronome. In this study, the survey model, one of the qualitative research methods, was used to collect data on the subject, and the data obtained as a result of the research were interpreted by using the descriptive analysis method and various suggestions were made in this context.

**Keywords:** Turkish Music, Oud, Rhythm, Metronome.

## GİRİŞ

Müzik kavramını oluşturan temel unsurlardan biri olan ritim olgusu, hayatımızın her noktasına sirayet etmektedir. Gerek kalp atışındaki düzen (bpm) olsun gerekse nefes alışımızdaki ritmik senkronize olsun daima belli bir sistematik içinde oluşmaktadır. Hayatımızın temelini oluşturan ritmik olgular, belli bir düzen içerisinde olduğu sürece bizlere fayda ve rahatlık sağlamaktadır. Aksi takdirde bozuk bir ritmik yapının hayatımızı olumsuz etkileyeceği ve birtakım sorunları da beraberinde getireceği bilinmektedir. Örneğin yukarıda bahsi geçen kalp ritminin bozulmasıyla birlikte ortaya “Aritmi” hastalığı ya da nefes alışverişindeki ritmik yapının bozulması ile de “Dispne” denilen nefes darlığının meydana gelmesi kaçınılmaz olabilir. Kalbin ve nefes alıp vermenin içindeki ritmik yapıyı bu anlamda ele aldığımızda anlaşılıyor ki ritim olgusu temelde

hayatî bir önem teşkil etmektedir. Bundan dolayı müzik kavramının içinde var olan ritim olgusunun ne denli mühim olduğunu belirtmekte fayda olacaktır.

İnsanda ritim hissi, melodik his kadar ve bazı ahvalde belki de çok daha kuvvetlidir. İlk insanlar değnekleri birbirine vurmak yahut belki de iptidai şekildeki davulları çalmak sureti ile ritim zevkini tatmin etmişlerdir. İnsanların bu sesleri danslarında veya yürüyüşlerinde tempo tutmak için kullanmış olmaları ihtimâl dâhilindedir (Uzdilek, 1977: 56).

Türk Mûsikîsi hakkında yazılı olan ilk dönem kaynaklarında da görüldüğü üzere ritim unsurunun ortaya çıkışı, kuvveti ve önemi gibi bahisler üzerinde durulmuş ve ritim duygusunun insan hayatı üzerindeki etkilerinden bahsedilmiştir.

Ritim kelimesi Yunancada “Rho” yani “akmak” kelimesinden meydana gelmiştir (Yıldız, 2019: 1433). Aynı zamanda ritim kelimesinin diğer bir anlamı “düzen” olarak da ifade edilebilmektedir (Gerek, 2006: 37). Müziğin içerisinde var olan düzeni sağlamak için kullanılan materyale (aygıt) “Metronom” denilmektedir. Ritim olgusunun bir şekilde ölçülebilen bir sistematığe oturtulması gerekmektedir. Ölçme konusu ele alındığında duyuş, biliş, deviniş için farklı davranışların kapsamına bağlı olarak farklılık gösteren yöntemler ve araçlar düşünülmektedir (Bacanlı,2006). Bundan dolayı “Metronom” aygıtının kullanımı gerekmektedir. Metronom kullanımının aynı zamanda “algı” kavramı ile de doğrudan alâkası olduğunu belirtmekte fayda vardır. “*Algı, anlam yükleme becerimizdir ve kelime anlamı ile dış dünyanın duyuşsal etkilemelerinin bilinçte uyardığı izlenimlerdir; söz konusu etkilemeler akım mıknatıssal dalgalar ve ses dalgaları aracılığıyla olmaktadır*” (Peynircioğlu, 1996:27).

Türk müziğinin ana çalgıları arasında yer alan ud’un gerek öğrenilmesi gerekse öğretilmesi konusunda kullanılması gereken ana materyallerin arasında “Metronom” gelmektedir. Hatta öğrenildikten sonra icracıların bile metronom kullanımını bırakmamaları ud çalgısı üzerindeki tekniklerinin kaybolmaması bakımından büyük önem arz etmektedir. Bu sebeple ud ile metronom kullanımı arasındaki bağ oldukça önemli bir yere sahiptir.

### **Metronom ve Mevcut Kaynaklarda Yer Alan Tanımları**

Metronom, Fransızca “metronome”, İngilizcede “metronome”, Almandada “metronome”, “Takstmesser” ve İtalyan, İspanyol, Portekizcede ise “metronome” olarak ifade edilmektedir (Öztuna, 2006: 51). Yunanca “*metron*” (ölçü) ve “*nomos*” (düzen) sözcüklerinin birleşmesiyle



türetilmiştir. Metronom, sabit bir ritim ([tempo](#)) elde etmek amacıyla belli aralıklarla vuruş sesleri çıkartan bir âlettir (*URL 1*).

Metronom, Maelzel tarafından 1817’de Viyana’da meydana getirilen zaman sayıcı ve zemberekli bir âlettir. Metronomun tik taklarına ait olup rakkas arkasında yazılı sürat dereceleri dizisi 40 ila 208 arasındadır. Rakkas üzerindeki müteharrik somun bu derecelerden istenilenin rakamı üzerine getirilir. İşletilmeye başlayınca tik taklar istenilen sürat ile sağlı sollu vurmaya koyulur. Tik tak rakamı, vuruş kıymetiyle birlikte parçanın ilk dizeği üstüne anahtar donanımı önüne yazılır (Gazimihal, 1961).

Öztuna’ya göre metronom tarifi şu şekildedir;

“Daha önceleri, başka sistemlere dayanan metronomlar kullanılıyordu. Maelzel metronomu (ki "M. M." diye işaret edilir.) basit bir saatin âletine benzer bir cihazı muhtevi piramit şeklinde bir kutudan ibarettir. Kutunun önü açıktır. Boylu boyunca uzanmış, bir madenî plakada 40'dan 208'e kadar rakamlar yazılıdır. Bu plakanın önündeki ibrenin ağırlığı hangi rakamın önüne getirilirse âlet o derecede ağır veya yürük tik taklar yapar. Her musiki parçasının başında, parçanın hareketini gösteren bir rakam bulunur ve bu rakamın notanın hangi kıymetine (yani ikilik mi, dörtlük mü, sekizlik mi olduğuna) göre değer alacağı da işaret edilir. Bu şekilde meselâ dörtlü bir nota şeklinin 120 rakamına tekabül ettiği işaret olunmuşsa o parça, bir dakika zarfında (60 saniye) 120 adet dörtlük nota geçecek harekette icra olunacak demektir (Öztuna, 2006: 51).

İlk keşfedildiğinden beri tasarımı çok değişmeyen mekanik metronom, bir zemberek tarafından hareket ettirilen ve düzenli salınımları ile tık tık sesleri çıkaran bir çubuk sarkaçtan oluşur. Periyot, çubuk sarkacın üzerinde aşağı yukarı hareket edebilen küçük bir ağırlıkla ayarlanır. Tempoların ıskalası, dakikada 40 vuruştan başlar, 208 vuruşa kadar çıkar. Çeşitli tempoların metronom sayıları ise genel anlamda şu şekilde ifade edilmektedir; largo (40-69), larghetto (72-96), adagio (100-120), andante (126- 152), allegro (160-176), presto (184-208). Daha geniş anlamda ise metronomda kullanılan sayılar ve karşılığı da aşağıdaki tablo 1 ve 2 de görüldüğü gibi ifade edilmektedir.

40 – 42 = Grave
44 – 50 = Largo
52 – 56 = Lento
58 – 66 = Larghetto
66 – 72 = Andante
72 – 80 = Sostenuto
80 – 88 = Maestoso
88 – 104 = Moderato
104 – 120 = Allegretto
120 – 132 = Animato
132 – 144 = Allegro
144 – 160 = Allegro Assai
160 – 168 = Allegro Vivace
168 – 184 = Vivace
184 – 192 = Presto
192 – 208 = Prestissim

*Tablo.1: Metronom hızları ve isimleri.*

Largo (geniş): Son derece ağır
Largetto (az geniş): Çok ağır
Lento (çok ağır): Daha ağır
Adagio (yavaş): Ağır
Andante (ağır): Az ağır
Andantino (ağırca): Ağırca
Moderato (mutedil): Orta
Allegretto (az çabuk): Yürükçe
Allegro (çabuk): Yürük
Allegro Vivace (canlı çabuk): Daha Yürük
Presto (hızlı): Çok yürük
Prestissimo (Çok Hızlı): Son Derece Yürük

*Tablo.2: Hız terimleri anlamları.*

Yukarıda tablo 1’de metronom hızları ve buna karşılık gelen isimler yer almıştır. Tablo 2’de ise Türk Mûsikîsi lûgatine uygun tanımlamalara da yer verilmiştir.

Metronomlar farklı şekillerde olmakla birlikte işlevsel olarak hepsi aynı görevi görmektedir. Manuel metronomlar kurma kolu ile çalışmakta olup belli bir süre çalıştıktan sonra tekrar elle kurulması gerekmektedir. Günümüz teknolojisinde ise dijital metronomlar da bulunmaktadır. Bu metronomlar pille çalışmakta olup ses gücü ile uyarı veren çalışma prensiplerine sahiptirler. Bazı metronom şekilleri aşağıda görüldüğü gibidir.



Fotoğraf 1. Manuel metronom görünümleri.



Fotoğraf 2. Dijital metronom görünümleri.

### Ud Çalgısı ve Metronom Kullanımı

Her çalgıda olduğu gibi metronom ile çalışma prensibinin mutlaka oturtulması elzem bir durumdur. Aksi hâlde çalgı üzerinde gerekli hâkimiyetin kurulamaması ve parmaklar ile mızrap uyumunun uyuşmaması gibi sorunlar ortaya çıkabilmektedir. Ud çalgısında sistematik olarak ilerleme kaydetmenin temel yolu metronom ile yapılacak olan egzersizlerden geçmektedir. Perdesiz bir çalgı olması nedeniyle ud eğitiminde devamlı etüt yapılması gerekmektedir. Bu yüzden ud ile metronom arasındaki ilişki daima güçlü olmalı ve her sazendenin bu çalışma prensibi ile yol alması gerekmektedir.

Ud çalgısının geleneksel öğrenme sistemleri arasında meşk ve usta çırak ilişkisi yer almaktadır. Buna bağlı olarak da hem görerek hem de o anda tatbik edilerek gelişim sağlanmaya çalışılmaktadır. Ancak ud çalgısındaki çalım gelişimini teknik boyuta taşımak ve ilerleme kaydetmek için bu sistem tek başına yeterli olmamaktadır. Bu durumda ud'da icra teknikleri konusunda eğitim alan sazendeyi belli sistematik kalıba sokacak olan aygıt Metronom'dur. Aslında sadece öğrenme aşamasında değil icrayı geliştirme, teknik eserleri çalma, stüdyo kayıtlarında çalma ve teknik boyutu artırma açısından da metronomun kullanımı önemli bir yer teşkil etmektedir.

Metronom ile ud çalgısının diğer bir ilişkisi ise disiplin kavramının sazendeye aktarılmasıdır. Özellikle çalgı çalan bireylerde görülen disiplin sorununu büyük bir ölçüde çözmek için metronom yoluna başvurulabilir. Günün belli saatlerinde metronom ile yapılacak olan etüt ve egzersizlerin icracıya gerekli disiplini sağlayarak ud üzerindeki hâkimiyetinin daha da artmasına katkı sağlayacağı düşünülebilir. Ud gibi perdesiz bir yapıya sahip olan çalgılarda metronom kullanımının, icracı açısından doğru baskı (perde baskısı) sisteminin gelişmesine yardımcı olacağı düşünülmektedir.

Ud klavyesi üzerinde perde hâkimiyetinin artırılması için belli periyotlar arasında metronom ile egzersizler yapılarak gelişim sağlanabilir. Burada metronomun hangi aralıklarda (sayısal değerlerde) kullanılmaya başlanacağı ve nasıl artırılacağı konusunda icracının bilgi sahibi olması gerekmektedir.

### **Ud Çalgısında Yanlış Metronom Kullanımı ve Buna Bağlı Ortaya Çıkan Bazı Sorunlar**

- Hızlı pasajlarda âni yüklenme sonucu bilek ağrısı
- Direkt süratli metronom hızıyla başlamadan kaynaklı kas ağrıları
- Sol ve sağ el koordinasyon bozuklukları
- Alt-Üst mızrap uyumsuzluğu
- Dengesiz ve nota değerlerine uygun olmayan mızrap hataları
- Klavye üzerindeki parmakların kendi içindeki uyumsuzlukları (Notasyon Dengesizlik)
- Bir eseri ya da pasajı aynı metronom hızında çalamama
- Perdesel hâkimiyeti metronom hızı ile ayarlayamama
- Ud klavyesindeki parmak pozisyonlarında detonasyona uğrama

- Nota değerlerinin tam olarak mızrap eli (bilek) tarafından tatbik edilememesi

Ud çalgısında icra edilecek olan eser/eserlerin metronom hızlarının doğru bir şekilde ayarlanmasının ne denli önemli olduğunu yukarıda saymış olduğumuz maddeleri sıraladığımızda açıkça ortaya çıkmaktadır. Burada ister amatör olsun ister profesyonel icracılar olsun metronom kullanımının da kendi kuralları olduğunu görmekteyiz. Yanlış kullanımlarda bize fayda yerine zarar vereceğini de unutmamak gerekir. Yukarıda sayılan maddeleri daha detaylı bir şekilde açıklayacak olursak:

#### **a) Hızlı Pasajlarda Âni Yüklenme Sonucu Bilek Ağrısı**

Bu durumun oluşmasındaki en büyük yanlış etken, metronom hızını birden yükselterek o hızda devamlı egzersiz ya da icra yapmaktır. Bu durumda bilek kaslarımız tam anlamı ile açılmamış olduğundan dolayı ve bilek egzersizlerinin daha düşük metronom sayılarında yapılmamasından ötürü bilekteki kaslarda tükenen oksijen miktarına bağlı kasılmalar vardır. Buna yol açmamak için yapılması gereken eser/eserler ya da pasajları (etütleri) çok yavaş metronomla çalarak başlamaktır. Çalgı çalmanın aynı zamanda bir kas eğitimi olduğu da akıllardan çıkarılmamalıdır.

#### **b) Direkt Süratli Metronom Hızıyla Başlamadan Kaynaklı Kas Ağrıları**

Genelde profesyonel icracıların yapmış oldukları hatayı teşkil etmektedir. Özellikle teknik eserlerin “zaten aklımda var” yaklaşımı ile metronomun en yüksek hızı ile başlaması ile ortaya çıkan sendromdur. Bu durumda hem sol hem de sağ elde kasılmalar meydana gelmektedir. Buna bağlı olarak da icracıda acı hissetme durumu meydana gelmektedir. Bu duruma düşmemek için icracının kendi çaldığı metronom sayısının en az 8-10 kademe altından başlanması tavsiye edilebilir.

#### **c) Sol ve Sağ El Koordinasyon Bozuklukları**

Metronom aralıklarının doğru bir şekilde belirlenmeden yapılan çalışmalarda ortaya çıkan bozukluklardır. Burada asıl olan pasajın ya da eser/eserlerin kendi iç dinamiklerine uygun metronom hızlarının belirlenerek icraya başlanmasıdır. Aksi takdirde sol el (baskı) ve sağ elin (mızrap eli) uyumsuzlukları ortaya çıkabilmektedir.

**d) Alt–Üst Mızrap Uyumsuzluğu**

Genelde metronom ile ud eğitimi birlikte yürütülmediği zamanlarda ortaya çıkan sorunlardandır. Burada alt ve üst mızrabın tonal olarak birbirleri ile uyuşmaması söz konusudur. Bu durum genelde ud eğitimine başlarken üzerinde durulan en önemli unsurlardan biridir. Alt-üst mızrap vuruşlarının dengede olması oldukça önemlidir. Bunun da sağlam bir şekilde icracıda oluşması için mızrap etütlerinin uzun soluklu yapılması gerekmektedir. Aksi takdirde eserlerde meydana gelecek dengesiz duyum ortaya çıkacaktır. Mızrap vuruşlarını daima metronomla çalışarak dengelemek gerekmektedir.

**e) Dengesiz ve Nota Değerlerine Uygun Olmayan Mızrap Hataları**

Bu hatanın oluşmasındaki neden ise nota ölçü tartımlarının metronom darpları ile tam uyumun sağlanamamasından kaynaklanır. Unutulmamalıdır ki müzik sadece çalımdan ibaret değildir, beynimizin de bu matematiğin içinde nasıl davranacağını kavraması gerekmektedir. Bundan dolayı metronom ile çalışırken okuma (bona/solfej) çalışmaları, beyin egzersizleri de yapılmalıdır. Aksi hâlde yanlış tartımları mızrap vuruşlarımıza yansıtarak eser/eserlerin icrasında yanlışlıklar oluşabilmektedir.

**f) Klavye Üzerindeki Parmakların Kendi İçindeki Uyuşmazlıkları (Senkron Bozukluğu)**

Ud çalgısında klavye üzerinde perdeleri basan parmakların kendi içindeki senkron bozuklukları yanlış metronom ya da yetersiz metronom kullanımından dolayı ortaya çıkmaktadır. Perde basan parmakların her biri için gerekli metronom egzersizleri yapıldıktan sonra diğer parmakların da kendi aralarında kombine hareketlerle desteklenerek çalışılması gerekmektedir. Tüm parmakları içeren egzersizlere âni bir giriş yapılmamalı, daha yavaş ve stabil metronom hızı ile temiz ses çıkarana kadar sabırla egzersizler yapılmalıdır. Profesyonel bir eser icra ediliyorsa da o esere ait zorluk yaratan pasaj seçilerek parmak numaraları her nota için belirlenmeli ve metronom ile yavaştan hızlıya icra edilmesi gerekmektedir.

**g) Bir Eseri ya da Pasajı Aynı Metronom Hızında Çalamama**

Metronom ile çalışma altyapısı olmadan ud icra etmeye başlayan bireylerde sık sık rastlanan durumdur. Metronom belli aralıklarda sabit bir hızda ilerken icracının bu hızı bozmadan eseri ya da pasajı icra etmesi gerekmektedir. Bunun sağlanabilmesi için de mutlaka temel metronom çalışmalarının yapılması gerekir. Aksi hâlde icra sırasında ritimsel dalgalanmalar meydana gelecek ve böylelikle ritmik yapı içerisinden çıkılmış olunacaktır. Her zaman olduğu gibi temel metronom

çalışma prensiplerinin oturtulması ve bol egzersizlerin icracı tarafından tatbik edilmesinin önemi büyüktür.

#### **h) Perdesel Hâkimiyeti Metronom Hızı ile Ayarlayamama**

Perdesiz bir çalgı olan udun metronom ile uyumunun ayarlanması oldukça hassas bir konudur. Özellikle Türk müziğinde kullanılan koma sesler detaylı bir şekilde irdelenerek metronom çalışmalarına dâhil edilmelidir. Koma seslerin ya da koma sesleri barındıran makamların (uşşak, hüzzam, saba vb.) dizi etütlerinde düşük metronom hızları kullanılmalıdır. Perdelerin tam anlamı ile icra edilmesinden sonra metronom hızında artışa gidilmelidir. Aksi durumda yüksek hızdaki metronom kullanımının perde hakimiyetine negatif etkisi kaçınılmaz olacaktır.

#### **i) Ud Klavyesindeki Parmak Pozisyonlarında Detonasyona Uğrama**

Ud klavyesinde yapılacak olan farklı pozisyon uygulamalarında metronom hızı ile uyumsuzluk sonucu detonasyonlar meydana gelebilmektedir. Bunun ana nedenlerinden biri, birinci parmak hâkimiyetinin metronom ile eşlenik bir şekilde hareket edememesinden dolayıdır. Diğer bir deyişle farklı pozisyonlara yapılacak olan geçişlerde metronom hızının düşük tutularak icracı tarafından benimsenip ezber yapılan kadar tatbik edilmesi gerekmektedir. Perdesiz bir çalgı olan udun, metronom ile uyumunda farklı pozisyonlarda icra edilecek pasajların bölümler hâlinde çalışılmasında fayda görülecektir.

#### **j) Nota Değerlerinin Tam Olarak Mızrap Eli (Bilek) Tarafından Tatbik Edilememesi**

Metronom ile gerekli çalışmaların tam anlamı ile yapılmamasından dolayı ortaya çıkan durumdur. Nota değerlerinin udu icra eden kişiye tam olarak anlatılarak bilek çalışmalarının yapılması oldukça önemlidir. Burada dikkat edilmesi gereken husus kesinlikle “tartım”dır. Ud çalgısında tüm nota ölçülerinin tartımı bilek aracılığı ile sağlanmaktadır. Bunun da anlamı her bir ölçünün ve ritimsel kalıbın, mızrap darbeleri olarak metronom eşliğinde çalışılmasından geçmektedir.

Yukarıda açıklanan her bir maddede yanlış metronom kullanımından dolayı ud çalgısında ortaya çıkan aksaklıkların bir kısmı ele alınarak açıklamalarda bulunulmuştur. Bu açıklamalar eşliğinde metronom hızlarının belli bir sistem içerisinde nasıl kullanılması gerekliliği anlatılmaya çalışılmıştır.

## Türk Müziği Eserleri (Farklı Formlar) İcrasında Ud Çalgısının Metronom İle İlişkisi

Ud çalgısında kullanılacak olan metronom sisteminin eserler üzerinde uygulanması, muhakkak ki icracının eğitimi açısından öncelikli olarak yer verilmesi gereken bir konudur. Farklı formlarda olan çoğu eserlerin genelinde metronom hızları verilmektedir. Bu hızlara riayet edilerek metronom hızı ayarlanmalıdır. Metronom hızı ayarlandıktan sonra birim vuruş olarak metronomun “tik-tak” sesleri tayin edilerek eser çalışılmaya başlanmalıdır. Zor eserlerde metronom hızının düşürülerek perde hassasiyeti arttırılmalıdır. Böylelikle metronomun eser üzerindeki hâkimiyeti ön plana çıkmış olur. Gerek Türk Müziği eserlerinde gerekse Batı Müziği eserlerinde “gider” diye tabir edilen metronom hızları eser notasının sol üst köşesinde yazmaktadır. Burada yazılan metronom hızlarına dikkat etmek oldukça önemlidir. Aksi hâlde bestecinin eser üzerinde sergilemeye çalıştığı duygu ve stili sekteye uğrayabilmektedir. Türk Müziği’nde farklı formlarda bulunan eserlere ait metronom hızlarının ve birim vuruşlarının örnekleri aşağıda verilmiştir.

**1/8'lik Birim** **NİHÂVEND SAZ SEMÂSİ**

**Vuruş**

USÛL: AKSAK SEMÂİ

MÜZİK. MESUT CEMİL

The image shows a musical score for 'Nihâvend Saz Semâisi' in 2/8 time. The tempo is marked as 120. The score is written on two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/8 time signature. The music consists of a series of eighth notes and sixteenth notes, with some triplets and slurs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and triplets. The text '1/8'lik Birim' and 'Vuruş' is written in blue above the first staff. 'USÛL: AKSAK SEMÂİ' is written below the first staff. 'MÜZİK. MESUT CEMİL' is written to the right of the first staff. A purple arrow points from the 'Vuruş' text to the first note of the first staff.

Nota 1. Saz semâisi formundaki bir eserin birim vuruşu.



**1/4'lük Birim Vuruş**  
Nim Sofyan ♩ = 104

**Nikriz Sirto**

Cemil Bey (Gambür)  
(09.05.1877 – 04.08.1916)

Nota 2. Sirto formundaki bir eserin birim vuruşu.

**1/4'lük Birim Vuruş**  
Sâkîl ♩ = 96

**Rast Peşrev**

Hasan Ağa (Düvel, Gambür, Musâhib-i Şehyâr)  
(1607 – 1662)

Hâne

Nota 3. Peşrev formundaki bir eserin birim vuruşu.

**HÜZZAM ŞARKI**

USÛLÜ : AKSAK ETTİĞİN CEVRİ BİLE KENDİME NİMET BİLİRİM MÜZİK : CİNÜÇEN TANRIKORUR  
SÖZ : GÜNGÖR FAHRİ TÜZÜN

♩ : 66

**1/8'lik Birim Vuruş**

ET - Tİ - ĞİN CEV - Rİ Bİ - LE KEN -  
Dİ - ME Nİ - MET Bİ - Lİ - RİM

Nota 4. Şarkı formundaki bir eserin birim vuruşu.

### Sabâ Oyun Havası

Yorgo Bacanos (üdi)  
(1900 – 1977)

Prof. Dr. Necdet Yaşar'ın icrasından notaya alan:  
Osman Nuri Özpekel

Nim Sofyân ♩ = 130 ← **1/4'lük Birim Vuruş**

The musical score for Sabâ Oyun Havası is written in 2/4 time. The melody is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The accompaniment is on a bass clef staff, consisting of a steady eighth-note pattern. A pink arrow points to the first quarter note of the melody, labeled '1/4'lük Birim Vuruş'.

Nota 5. Oyun havası formundaki bir eserin birim vuruşu.

### Şehnâz Longa

Edhem Efendi (Santürî, Büyüç, İbrahim)  
(1855 – 14.09.1926)

Sofyân ♩ = 96 ← **1/4'lük Birim Vuruş**

The musical score for Şehnâz Longa is written in 4/4 time. The melody is on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The accompaniment is on a bass clef staff, consisting of a steady eighth-note pattern. A pink arrow points to the first quarter note of the melody, labeled '1/4'lük Birim Vuruş'. The score includes first and second endings.

Nota 6. Longa formundaki bir eserin birim vuruşu.

### Uşşak Zeybek

"No: 1"

İsmail Hakkı Özy (Atıallım,  
Hoca, Ser-Hânende)  
(1866 – 30.12.1927)

Aksak ♩ = 108 ← **1/8'lik Birim Vuruş**

The musical score for Uşşak Zeybek is written in 8/8 time. The melody is on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The accompaniment is on a bass clef staff, consisting of a steady eighth-note pattern. A pink arrow points to the first eighth note of the melody, labeled '1/8'lik Birim Vuruş'.

Nota 7. Zeybek formundaki bir eserin birim vuruşu

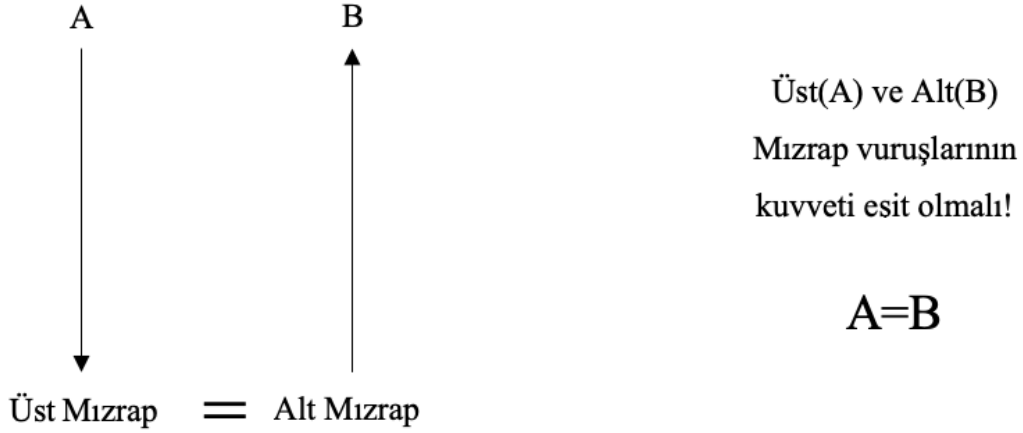
Yukarıda verilen notalarda farklı formlarda eserlere ait metronom hızları gösterilmektedir. Buradaki metronom hızlarına ait birim vuruşlar dikkate alınarak eser icralarının yapılması ud ile metronom arasındaki bağı kuvvetlenmesini sağlayacaktır. Eserlerin metronom hızlarında gösterilen birim vuruşların 4'lük ya da 8'lik olup olmadığına dikkat edilmesi gerekmektedir. Aksi durumda metronomda belirleyeceğimiz hızlar yarı zamanlı olarak değişime uğrayacaktır ki bu da istenmeyen yanlış durumlar arasındadır.

Türk Müziği eser icralarında genelde metronom hızları kontrol edilmeden icra yapılmaktadır. Diğer bir deyişle metronom hızı belli olan bir eserin birim vuruşu önceden icracılara dinletilmeden o anki moda uygun bir hızla çalım yapılmaktadır. Bu durum da genelde metronom hızlarının farklı olmasına neden olmaktadır. Oysa uygulanması gereken ilk kural, esere ait metronom hızının belirlenmesi ve icracı/icracılara dinletilmesi, daha sonra eseri o metronom hızında icra etmeleri gerekmektedir. Bu durum en başta yorucu ya da yapılması zor gibi gözükse de metronom ile ud arasındaki iletişimin güçlenmesi için oldukça gerekli bir yöntemdir.

### **Ud Çalgısında Mızrap Vuruşlarının Metronom Sistematiğine Uyarlanması**

Ud çalgısında motor hareketi sağlayan ve temel unsurları oluşturan mızrap hareketleridir. Bundan dolayı mızrap hareketlerinin ve kullanılacak olan farklı varyasyonların mutlaka metronom eşliğinde yapılması gerekmektedir. Bunun ana amacı herhangi bir nota icra edilirken o notaya ait tartımların tam anlamının bilek tarafından verilmesinin gerekliliğidir. Özellikle mızraplı çalgıların en büyük sorunu olan mızrap hâkimiyeti genelde metronom yetersizliğinden dolayı tam anlamı ile yapılamamaktadır.

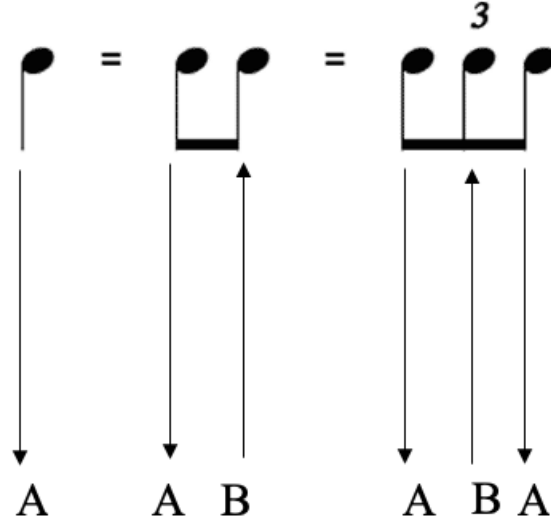
Metronom kullanımının en önemli getirisi olan alt-üst mızrap tekniğinin ud çalgısında benimsenmesidir. Alt ve üst mızrap güçlerinin uyumu genelde icracılarda birbirine eşit değildir. Bunun nedeni ise özellikle alt mızrap tekniğine çok vurgu yapılmamasından kaynaklanır.



Şekil 1. Üst, alt mızrap gösterimi

Yukarıda gösterilen *Üst Mızrap* (A) ve *Alt Mızrap* (B) vuruşlarının kuvvet açısından dengeleri birbirine eşit olmalıdır. Genelde bu çalışmalar metronom ile yapılmadığından dolayı mızrap duyularında sıkıntılar ve dengesiz kuvvet dalgalanmaları ortaya çıkmaktadır. Bunun bertaraf edilmesi için öncelikli olarak sadece *Alt Mızrap* (B) çalışmaları metronom eşliğinde yapılmalıdır. Bu çalışmaların egzersizleri metronoma uygun ölçüler belirlenerek tatbik edilmelidir. Daha sonra *Alt Mızrap* (B) çalışmaları yapıldıktan sonra *Üst Mızrap* (A) kontrol edilerek alt mızrap ile uyumunun hangi derecede olduğu belirlenmelidir. Unutulmamalıdır ki bu çalışmalar uzun soluklu olup mızrap kullanan bileğimizin eğitimi açısından da bolca tekrar gerektirmektedir.

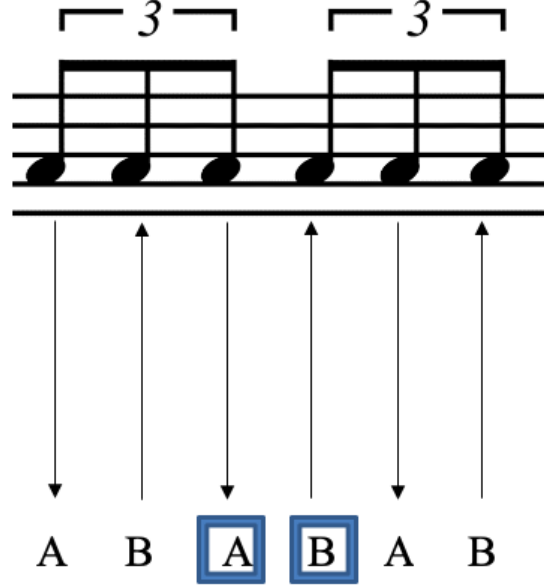
Mızrap vuruşlarının metronom sistematiğine uyarlanmasındaki diğer önemli bir husus ise “Triole” kavramının ud icracısında tam olarak yerinde olmasıdır. Yani triole yapacak mızrap bileğinin alt-üst mızrap tekniğine uygun olarak salınım yapması gerekmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta 3 notadan oluşan triole vuruş senkronlarının bozukluğa uğramamasına dikkat etmek gerekmektedir.



Şekil 2. 1/4'lük, 1/8'lik ve Triole icralarının ud mızrabında çalışma prensibi.

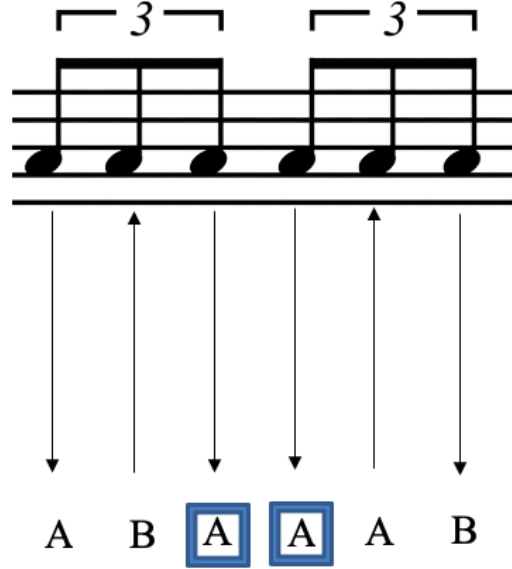
Yukarıda verilen şekillerde görüldüğü gibi birim vuruşun 1/8'lik olarak kabul edilmesiyle birlikte alt-üst mızrap vuruş tarzları gösterilmektedir. Burada en önemli unsur tüm vuruş kuvvetlerinin eşit olmasıdır. 1/8'lik *Üst Mızrap* (A) vuruş tekniğinde ortaya çıkan ses şiddetinin, *Alt Mızrap* (B) vuruşunda da aynı şiddette olması gerekmektedir. Bu icra stili temel ud eğitiminde iyice kavranmalıdır. Böylelikle herhangi bir eser icrasında farklı ses şiddetlerine dayalı dengesiz mızrap vuruşları ve duyular ortadan kalkacaktır. İster *Üst* (A) ister *Alt* (B) mızrap vuruşları olsun birbirlerine olan duyum oranları ve ses şiddetlerinin metronom ile çalışılarak eşitlenmesi yerinde olacaktır. *Alt Mızrap* (B) kuvvetinin artırılması için de bazı pasajlar sadece *Alt* (B) mızrap ile icra edilmelidir. Böylelikle *Üst* (A) mızrabın duyum eşiğine zaman içinde yaklaşması sağlanabilmektedir.

Triole icralarında ise yine mızrap kuvvetleri eşit olmalıdır. Özellikle “triole” tartımında alt-üst mızrap tekniğinin yeri ve önemi daha da ortaya çıkmaktadır. Alt-Üst mızrap tekniğinde tüm kuvvetlerin eşit olacağından bahsetmiştik (Şekil 3), dolayısıyla *Üst Mızrap* (A) = *Alt Mızrap* (B) tekniği “triole” kavramında da aynı hadise geçerli olmaktadır. Burada “triole” tartımını seçmemizdeki ana nedenlerden biri, ardışık icra edilecek olan “triole” notalarında alt ve üst mızrapların birbiri arasında dengesizliklerin giderilmesidir. Bu dengesiz kuvvet dağılımına uğrayan mızrap vuruşlarına verilebilecek icra örneğini şu şekilde verebiliriz;



Şekil 3. Dügâh telinde ardışık triole icrası.

Yukarıda verilen dügâh telinde ardışık triole icrasında kutu içinde işaretli olan Üst (A) ve Alt (B) mızraplarındaki vuruş kuvvetleri oldukça önemlidir. Profesyonel icracılarda bile bu triole mızrap vuruşlarında duyum dengesizlikleri ortaya çıkabilmektedir. Burada Üst (A) ve Alt (B) mızrap vuruş kuvvetlerinin birbirine eşit olması gerekmektedir ( $A=B$ ). Fakat burada asıl sorun teşkil eden durum ikinci triole icrasında Alt (B) mızrapla başlamasından dolayı ortaya çıkacak olan tartım sorunudur. Genelde triole tartımlarının icrasında “bindirmeli mızrap” diye tabir ettiğimiz bu stil, icracılar tarafından daha çok kullanılmaktadır. Fakat bu genelde çarpmalarda kullanılan bir mızrap tekniği olduğundan dolayı ardışık triole çalımlarında geçerli olmayabilir. Bundan dolayı Alt (B) mızrabı ile 2. triole kalıbına başlanmalıdır. Bu triole tarzının oturtulması için de metronom ile uzun soluklu egzersizler yapılmalıdır. Bindirmeli triole mızrap tekniği aşağıda gösterilen şekildeki gibi yapılarak metronom ile uygulanmalıdır.



Şekil 4. Dügâh telinde bindirmeli triole mızrap vuruşları.

Bindirmeli mızrap vuruş tekniğinde ise her “triole” başlangıcında yine Üst (A) mızrap vuruşu ile başlanmaktadır. Bu mızrap vuruş tekniğinde metronom birim vuruş ile yola çıkılarak uygulama yapılmalıdır. Yukarıdaki şekle baktığımızda 1/4’lük birim vuruş olarak metronomu düşünürsek her bir tık vurduğunda “triole” icra edilmeli ve diğer tık vurduğunda yine Üst (A) mızrap ile ikinci “triole” hareketine başlanmalıdır. Bu bindirme tekniği genelde ud çalgısının her boş telinde uygulama yapılarak bilek açma hareketi olarak kullanılmaktadır. Fakat asıl sistematik olan ardışık “triole” mızrap tekniğinin kavratılması gerekliliği unutulmamalıdır. İcralarda ortaya çıkan kuvvet ve tartım dalgalanmalarının en büyük sebeplerinden birinin ardışık “triole” mızrap vuruşlarının olduğu göz ardı edilmemelidir. Yukarıda bahsi geçen tüm mızrap vuruş şekilleri ud çalgısından elde edilecek olan tonlar açısından oldukça önem teşkil etmektedir. Dolayısıyla metronom ile birlikte mızrap vuruşlarının çalışma prensipleri dikkate alınmalıdır.

## SONUÇ

Bu araştırma kapsamında ud çalgısı ve metronom ilişkisinin, mızrap vuruşları ile doğrudan bir bağ içerisinde olduğu görülmektedir. Öncelikli olarak metronom çalışma prensiplerinin uygulanması ve daha sonra ud çalgısında var olan mızrap teknikleri ile desteklenmesi gerekliliği ortaya

çıkılmaktadır. Metronom olmadan tek başına yapılacak olan icralarda tam anlamı ile istenilen icra akışkanlığı sağlanamamaktadır. Bundan dolayı da gerek eser icralarında gerekse etütlerde (pasajlarda) mutlaka doğru mızrap vuruşlarının kullanımı ile hareket edilmesi sonucuna varılmaktadır. Özellikle alt ve üst mızrap tekniğinin, icracıda mutlaka tam anlamı ile öğrenilmesi gerekmektedir. Aksi halde metronom ile çalışmalarda ve tartımlarda dalgalanmaların (tempo düşmesi ve hızlanması) ortaya çıkması kaçınılmaz olacaktır. Metronom kullanımının ud çalgısı üzerindeki hâkimiyeti arttırıcı yanı da bu araştırma kapsamında kendini ifade etmektedir. Diğer bir deyişle ud çalgısında çalışma disiplininin sağlanması açısından da metronom kullanılmalıdır. Özellikle üst (A) ve alt (B) mızrap kuvvetlerinin birbirine olan dengesi büyük önem taşımaktadır. Ud icrasında mızrap (A=B) vuruş kuvvetleri eşitliğinin mutlaka metronom eşliğinde kontrol edilerek yavaştan hızlıya artan bir tempoda uygulama yapılmasının icracının ud üzerindeki hâkimiyetini arttıracığı da bu araştırma kapsamında ortaya çıkmaktadır. Özellikle “triole” icralarında bir hayli önem arz eden A=B mızrap kuvvetlerinin eşitliği üzerine oldukça bol etütler yapılmasının ud icracısında nota ölçülerindeki tartımsal olguyu da geliştireceği sonucuna ulaşılmıştır. Ud çalgısında kullanılacak olan metronom sisteminin mutlaka belli kurallar içerisinde uygulanması gerekmektedir. Bu uygulamaların ana kuralı, metronom hızlarının doğru belirlenmesidir. Aksi durumda bu çalışmada ortaya koyduğumuz istenmeyen kas ağrıları, senkron bozuklukları, yanlış nota tartımları ve bilek uzvunun hasar alması kaçınılmaz olacağı da tesbit edilmiştir.

## **KAYNAKLAR**

- Bacanlı, H. (2006). *Duyuşsal Davranış Eğitimi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Dönmez, Y. E. İmik, Ü. (2018). *Yeşilçam Film Müziklerindeki Metronom Hızı Değişikliklerinin İzler Kitle Üzerinde Meydana Getirebileceği Algısal Farklılıklar*”, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, 4 (2) , 7-10. DOI: 10.22252/Ijca.528475.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp (1961). “*Mûsikî Sözlüğü*”, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Gerek, Z. ve Kitkat, D. (2006). *Elit Sporcuların ve sedanterlerin ritim duyguları bakımından karşılaştırılması*, Atatürk Üniversitesi Beden Eğitimi Spor Bilimleri Dergisi, 8(1), 36-42.



Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, Ankara: Orient Yayınları.

Peynircioğlu, Z. F. (1996). *Müzikte Algılama ve Bellek*, Türk Psikoloji Dergisi, 11(36), 25-36.

Uzdilek, S. M. (1977). *İlim ve Mûsikî*, İstanbul: kültür bakanlığı yayınları:267 Türk Musikî Eserleri:2.

Yıldız, H. ve Yoncalık, O. (2019). *Ritmik yetenek ile akademik başarı arasındaki ilişki*, OPUS– Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 14(20), 1431-1447. DOI: 10.26466/opus.626271.

İnternet 1: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Metronom> erişim tarihi: 20.10.2021.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
 Geliş Tarihi / Date Received : 28.11.2021  
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 10.12.2021  
 Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
 e-ISSN : 2636-8838  
 DOI : 10.51576/yegah.1029575


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

## CİNUÇEN TANRIKORUR'UN NIKRİZ KÂRÇE'SİNİN MÜZİKAL UNSURLAR AÇISINDAN İNCELENMESİ

BAŞ, Ahmet Hakan<sup>1</sup>

### ÖZ

Ud virtüözü ve besteci Cinuçen Tanrıkorur Türk müziğinde yirminci yüzyılın önemli isimlerinden biri olarak bilinmektedir. Bu araştırmanın amacı bestecinin Nikriz Kârçe'sini müzikal unsurlar açısından inceleyip, ortaya çıkan bulgular yardımıyla bestecinin bu formu işleyiş şeklini ortaya çıkarmaktır. Bu kapsamda ud virtüözlüğünün yanında, Türk müziğine kazandırmış olduğu yüzlerce eserle tanınan Cinuçen Tanrıkorur'un, kâr'lardan daha kısa olarak bestelenen bir form olan kârçe formunda bestelemiş olduğu Nikriz Kârçe'si, nazım şekli, vezin bilgileri, bölümlerindeki yapısal özellikler, cümlelerindeki yapısal özellikler, ezgi yapılarına ait özellikler, kurgusu ve icra akışı gibi müzikal unsurlar açısından değerlendirilerek incelenmiştir. Çalışmada betimsel tarama yönteminden, eser incelemesi için ise "Gülçin Yahya Eser Tahlili" ve "Gülçin Yahya Biçim Tahlili" yönteminden faydalanılmıştır. Ayrıca bestecinin araştırma örneğine

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

dahil olan eseri amaçlı olarak seçilmiştir. Araştırmanın sonuçlarına göre; Nikriz Kârçe isimli eserin 6 bölüm ve 12 cümleden oluştuğu, bestecinin eserinde kullanmış olduğu ezgilerle, besteyi makam tarifine uygun olarak anlamlı bir şekilde işlediği, klasik uslûbu eserinde ön planda tuttuğu, makamın seyir özelliklerini dikkate alarak özgün bir eser ortaya çıkardığı görülmüştür. Bundan sonra yapılacak olan araştırmalarda bestecinin diğer eserlerinin de incelenmesi önerilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk müziği, Cinuçen Tanrıkorur, Makam, Kâre, Eser Tahlili.

## **AN EXAMINATION OF CİNUÇEN TANRIKORUR'S NİKRIZ KÂRE IN TERMS OF MUSICAL ELEMENTS**

### **ABSTRACT**

Cinuçen Tanrıkorur, an oud virtuoso and composer, is regarded as one of Turkish music's most prominent figures of the twentieth century. The main goal of this study is to evaluate the composer's Nikriz Kâre in terms of musical elements and to demonstrate how the composer worked with this form using the findings. In this context, Nikriz Kâre composed in the form of the kâre, which is a shorter form than the kar's, by Cinuçen Tanrıkorur, who is known for his hundreds of works that he brought to Turkish music, has been examined in terms of musical elements such as verse form, rhythm information, structural features in its sections, structural features in its sentences, features of melody structures, composition and performance flow. In this study, the descriptive screening method and "Gülçin Yahya's Work Analysis" and "Gülçin Yahya's Analysis Type" methodologies for the analysis of the work were used. Furthermore, the composer's work, which is included in the research sample, was chosen on purpose. According to the findings of the study, the work Nikriz Kâre is divided into 6 sections and 12 phrases. With the melodies he has used in his work, the composer has processed the composition in a meaningful way in accordance with the maqam description, he has kept the classical style in the foreground in his work, and he has created an original work by taking into account the maqam rhythm characteristics. It is suggested that future studies should look into the composer's other works.

**Keywords:** Turkish music, Cinuçen Tanrıkorur, Maqam, Kârçe, Artifact analysis.

## GİRİŞ

Türk müziği bestecilerinin bestecilik özelliklerinin ortaya çıkarılması, makamları eserlerinde işleyiş yöntemlerinin belirlenmesi, onları diğer bestecilerden ayıran özelliklerin tespit edilmesi nedeniyle hem eserleriyle ilgili, hem de yaşamları ile ilgili çalışmalar yapılması gerektiği düşünülmektedir.

Türk müziği bestecilerinin, bestecilik tekniklerinin ve öneminin ortaya çıkarılması açısından, eser incelemeleri belirleyici bir unsurdur. Bu incelemeler bir bütün olarak kapsamlı bir araştırma içerisine dahil edilmelidir. Bestecilerin sözlü eserlerinde ise, usûl, biçim, makam ve güfte incelemeleri, yapılacak çalışmanın kapsamı içerisinde bilimsel açıdan değerlendirilmelidir (Oter, 2012: 165).

Türk müziğinin önemli bestecilerinden biri olarak kabul edilen Cinuçen Tanrıkorur'un pek çok besteciye ve ud icracısına kendine özgü tavrıyla ilham verdiği bilinmektedir. Besteci, icracılık özellikleri, taksimlerinde kullandığı zengin melodiler ve sıradışılığı ile hem kendi döneminde, hem de sonraki dönem icracılarının icraları üzerinde etkili olmuştur. Çok erken yaşlarda ud ile tanışması, Türk müziğini erkenden tanımasına vesile olmuş, bu durum onun besteci ve icracılığına yansımıştır (Özdemir ve Öner, 2011: 325).

Bestecinin Türk müziğinin birçok formunda beste yaptığı bilinmektedir. Bu formlardan biri olan ve aynı zamanda incelenen bu eser, bestecinin Nikriz makamında bestelemiş olduğu tek kârçe olduğu için, araştırmanın konusuna dahil olan kârçe formunun açıklanmasına gerek duyulmuştur. Aşağıda bu formun özellikleri açıklanmıştır.

**Kârçe Formu:** Kârçe formunun Türk müziğinin din dışı formları arasında yer alan, sözlü olarak bestelenen bir form olduğu bilinmektedir. Kârçe formunun tanımı ve özellikleri aşağıdaki şekilde belirtilmiştir;

Bu form Klasik Türk müziğinde kâr formunun daha küçüğü olarak bilinir. Farsçada küçük kâr anlamına gelen bu form, kâr'ların küçük ve kısa olanlarına verilmiş addır (Öztuna, 2006: 433).

*“Kârçe formunun târihî sürecine bakıldığında tam olarak ne zaman oluşturulduğu bilinmese de 17. yy'da Şeştâri Murad Ağa'nın (1610-1673) güftelerini farsça olarak bestelemiş olduğu Bûselik*

makamındaki Muhammes Kârçe'sinden hareketle, bu formun meydana getirilmesinin de bu tarihlere dayandığı söylenebilir” (Kaçar ve Destegül, 2020: 254).

Bestecinin Nikriz Kârçe'si müzikal unsurlar açısından incelenmeden önce Nikriz makamı Özkan'a (1984) göre açıklanmıştır.

**Nikriz Makamı:** Rast perdesinde karar veren mürekkeb (bileşik) makamlardan biri olan Nikriz makamının özelliklerini Özkan (1984) aşağıdaki şekilde tarif etmiştir.

Durak Perdesi: Rast perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcı olmakla beraber bazen çıkıcı olarak kullanılır.

Dizisi: Yerinde Nikriz beşlisine Nevâ perdesi üzerinde, bir Rast dörtlüsünün eklenmesi ve yerinde Nikriz beşlisine Nevâ perdesi üzerinde bir Buselik dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

The image displays two musical staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff is divided into two sections: 'Yerinde Nikriz Beşlisi' and 'Nevâ'da Rast Dörtlüsü'. The notes are: T (quarter), S (quarter), A12 (quarter), S (quarter), T (quarter), K (quarter), S (quarter). The second staff is also divided into two sections: 'Yerinde Nikriz Beşlisi' and 'Nevâ'da Buselik Dörtlüsü'. The notes are: T (quarter), S (quarter), A12 (quarter), S (quarter), T (quarter), B (quarter), T (quarter).

*Nota 1 Nikriz Makamı Dizileri.*

Güçlü Perdesi: Nevâ perdesi yarım karar perdesidir. Nevâ perdesi üzerinde Rast veya Buselik çeşniyle yarım karar yapılır (Özkan, 1984: 384).

Yeden Perdesi: Bakiye diyezli fa Irak perdesidir. Tam karar esnasında önemlidir.

Asma Karar Perdeleri: Hicaz ailesindeki Hüseyni perdesinde Uşşak'lı Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde çeşnisiz asma kararlar bu makamda da yapılır. Bunun yanı sıra Dügâh perdesinde Hicaz çeşniyle, Segâh perdesinde Segâh ve Ferâhnak çeşnili veya Segâh üçlüsüyle asma kararlar yapılabilir.

Genişlemesi: Bu makamda tiz tarafta genişleme pek olmaz. En çok genişleme pest taraftan yapılır. Tiz taraftan bazen Nevâ'daki Rast veya Buselik beşlisini dizi şeklinde uzatmakla genişleme yapılabilir (Özkan, 1984: 385).

### Cinuçen Tanrıkörur'un Hayatı

Araştırmanın bu bölümünde bestecinin hayatı ile ilgili önemli bölümlere yer verilmiştir.

Türk müziğinin önemli bestecilerinden ve ud virtüözlerinden biri olarak bilinen Cinuçen Tanrıkörur 20 Şubat 1938- 28 Haziran 2000 tarihleri arasında yaşamıştır. Zaferşan ve Adalet Tanrıkörur'un oğludur (Öztuna, 2006: 374).

1938'de İstanbul'da doğan sanatçı, İtalyan lisesini bitirdi. Yükseköğrenimini Mimar Sinan Üniversitesi mimarlık bölümünde tamamladı. Müzik eğitimine 3 yaşında ailesinde ses eğitimi alarak başladı. Kendi imkanlarıyla nota yazmayı, beste yapmayı ve ud çalmayı öğrendi (Ak, 2018:517).

Besteciliğe erken yaşlarda başlayıp, 14 yaşında ilk besteleri olan Ferahnâk makamında bir saz semâisi ve sözleri Fuzuli'ye ait, şarkı formunda, devrihindi usûlünde Şevkefza makamında bir sözlü eseri 1952 yılında besteledi. Tanburi Cemil Bey, Yorgo Bacanos, Yesâri Asım Arsoy ve Emin Ongan ile çalıştı (Yurdacan, 2019: 378).

İmar-İskan bakanlığında yüksek mimar olarak görev yaparken 1966 yılında Ankara Radyosu'nun açtığı sınavı kazanarak TRT kurumuna geçiş yaptı ve bu kurumda farklı görevlerde bulundu. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde, Amerika Birleşik Devletleri, Hindistan ve daha başka ülkelerde konser faaliyetlerinde bulundu ve yarışmalara katıldı. Paris'teki bir yarışmada bestelediği Mevlevî âyini ile madalya aldı (Özalp, 1986: 193-194).

Besteci Türk müziğine yaptığı özgün çalışmalarla, kendine özgü çalış üslûbuyla katkı sağlamış sanatçılardan biri olarak görülmektedir. Onun bu özellikleri farklı araştırmacılar tarafından aşağıdaki şekilde ifade edilmektedir.

Cinuçen Tanrıkörur; yirminci yüzyılda makam müziğine pek çok bileşen üzerinden yön vermiş, Türk kültür ve müzik hayatında yer almış en önemli kişilerinden biri olmuştur (Levendoğlu, 2020: 155).

Titizlikle hazırlamış olduğu Ud metodu TRT büyük ödülünü kazanmıştır. Bu başarı sanatçının şöhretinin başlangıcıdır. Kendi çabalarıyla öğrendiği Ud'da bir teknik geliştirmiş, teknik anlamda başarılı bir udi olmuştur (Öztuna, 2006: 374).

Kültür, musiki ve buna benzer çeşitli konularda 100'ün üzerinde (Özakalın, 2019; Kaçar ve Destegül, 2020) makale yazdığı, 500'ün üzerinde Türk müziğinin çeşitli formlarında eserler bestelediği ve altı adet kitap yazdığı bilinmektedir.

### **Problem Durumu**

*“Bir eserin tahlili aynı zamanda bestekâra ait bestecilik özelliklerinin de tahlili anlamına gelmektedir”* (Kaçar, 2020: 39).

Türk müziğinde bestelenmiş olan sözlü eserlerin incelenmesinin, bestecilerin bestecilik özellikleri ile ilgili fikir vermesi bakımından önemli olduğu düşünülmektedir. Eser, bestecinin Nikriz makamında bestelemiş olduğu tek kârçe olduğu için, bu anlamda önemli görülmektedir.

Sözlü eser incelemeleri kapsamında bestecilerin sözleri, makama uygun bir şekilde nasıl işlediğini görmek anlamında araştırmacılar tarafından önemli çalışmalar yapılmıştır. Araştırmanın konusu ile doğrudan bağlantılı çalışmalar incelenmiş ve aşağıda belirtilmiştir.

Türk müziği eserlerinin incelenmesi konusuyla ilgili çalışmalar; (Sönmez, 2001; Karaduman, 2010; Akgün, 2011; Akdeniz ve Akbulut, 2012; Oter, 2012; Ulusoy, 2017; Akdeniz, 2018; Geboloğlu, 2018; Köroğlu ve Karaman, 2019; Özakalın, 2019; Esen ve Akıncı, 2020; Gülmez, 2020; Yücel ve Taşçeşme, 2020; Yücel, 2020; Tuluk ve Karataş, 2020; Kaçar ve Destegül, 2020) olarak sıralanabilir.

Yapılan bu çalışmalar çerçevesinde, bestecinin Nikriz Kârçe'si müzikal unsurlara dayanarak incelenmek istenmiş, onun bu sözel eserindeki farklı yönler ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Bu amaçla; “Nikriz Kârçe isimli eserin müzikal özellikleri nelerdir?” sorusu problem cümlesi olarak belirlenmiştir.

Bu problem cümlesi kapsamında alt problemler aşağıdaki gibi oluşturulmuştur.

1. Eserin nazım şekli ve vezin bilgileri nelerdir?
2. Eserin bölümlerindeki yapısal özellikler nelerdir?
3. Eserin cümlelerindeki yapısal özellikler nelerdir?
4. Bölüm içinde yer alan ezgi yapılarına ait özellikler nelerdir?
5. Ezgi-Usûl-Güfte kullanımlarına ait eser kurgusu nasıldır?
6. Eserin icra akışı nasıldır?

### **Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın amacı, Cinuçen Tanrıkörür'un Nikriz Kârçe'sini nazım şekli, vezin bilgileri, bölümlerindeki yapısal özellikler, cümlelerindeki yapısal özellikler, ezgi yapılarına ait özellikler, kurgusu ve icra akışı gibi müzikal unsurlar açısından inceleyip, ortaya çıkan bulgular yardımıyla bestecinin bu formu müzikal açıdan işleyişini ortaya çıkarmaktır.

### **Araştırmanın Önemi**

Bu eserle ilgili daha önceden herhangi bir çalışma yapılmamış olması nedeniyle, araştırma önem arz etmektedir.

### **Evren ve Örneklem**

Çalışmanın evrenini, literatür taraması sonucunda TRT repertuvarında tespit edilen, Türk müziğinde bestelenmiş olan 16 adet "Kârçe" formu oluşturmaktadır. Örneklemine ise; güftesi Hârûn Ögmüş'e, bestesi Cinuçen Tanrıkörür'a ait Nikriz makamındaki Kârçe oluşturmuştur.

### **Sınırlılıklar**

Bu araştırma, Türk müziğinde kârçe formuna yönelik olup aşağıdaki sınırlılıklar içerisinde gerçekleştirilmiştir.

Örneklemi oluşturan Nikriz Kârçe'nin incelemesi;

- Nazım şekli ve vezin bilgileri,
- Cümlelerdeki yapısal özellikler,
- Bölümlerdeki yapısal özellikler,
- Ezgi yapılarına ait özellikler,
- Eser kurgusu,
- Eserin icra akışı ile ilgili incelemeler ile sınırlandırılmıştır.
- Ayrıca bu eserin biçimsel incelemesi sadece bölüm ve cümleler ile sınırlı tutulmuştur.



## YÖNTEM

Bu araştırmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeye çalışan araştırma modelidir (Karasar, 2017: 109). Yapılan literatür taraması sonucunda bestecinin kendi eliyle yazdığı Nikriz Kârçe'sinin tek nüshasına TRT arşivinden ulaşılmış, eserin bazı yerlerinde nota çıktısından kaynaklı perde ve ölçü düzeltmeleri yapılması gerektiğinden eser araştırmacı tarafından Finale nota yazım programı kullanılarak tekrar notaya alınmış ve incelemesi yapılmıştır. Eserin incelenmesinde “Gülçin Yahya Eser Tahlili Yöntemi” ve “Gülçin Yahya Biçim Tahlili Yöntemi”nden, makam incelemelerinde ise İsmail Hakkı Özkan'ın Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri isimli eserinden faydalanılmıştır. Bu yöntemler çerçevesinde eserin söz yapısı ile ilgili nazım şekli ve vezin bilgileri, eserin bölümlerindeki yapısal özellikleri ile ilgili olarak bölümler, cümleler, eserde kullanılan lâfızlar, saz payları ve aranağmeler, eserin cümlelerindeki yapısal özellikler ile ilgili usûl ve makamın kullanımı, bölüm içinde yer alan ezgi yapısının özellikleri ile ilgili saz paylarının, lâfızların, köprülerin işleniş biçimi incelenmiştir. Eser kurgusu ile ilgili olarak ise cümle ve bölümlerin sıralanış biçimi, güftenin cümlelerin içerisinde kaç ölçü olarak ezgilendirildiği, usûl ve usûl geçkileri, saz payları ve köprüleri, makam seyirleri, eser icra akışı ile ilgili olarak ise bölümler arası geçişler, dönüşler, tekrarlar, saz ve söz trafiği incelenmiştir. Bu yönetime göre eser içerisindeki özellikler aşağıdaki semboller doğrultusunda gösterilmiştir.

Gülçin Yahya Biçim Tahlili Yönteminde bölümler, Romen rakamları ile I, II, III, IV gibi sembollerle gösterilmiştir. Cümleler büyük harfler A, B, C, Ç gibi harflerle belirtilmiştir. Mısralar, 1.m, 2.m, 3.m gibi sembollerle tanımlanmıştır. Nikriz Kârçe'de her bir mısra bir cümleyi oluşturmaktadır. Bu nedenle cümleyi ifade eden büyük harflerin altına mısra numaraları yazılmıştır. Yöntemde usûl (u), ölçü (ö), saz payları (sp), lâfızlar (lz), ara nağmeler (an), köprüler (k) gibi sembollerle ifade edilmiştir. Bunun yanı sıra cümlelerin, saz paylarının ve köprülerin uzunluklarını net olarak belirlemek için kesirli sayı  $\frac{6}{8}$  gibi ifadeler kullanılmıştır.

Ayrıca, bestecinin araştırma örnekleme dahil olan eseri, amaçlı olarak seçilmiştir. Bu seçilme yöntemi, olasılı, seçkisiz olmayan, belli özelliklere sahip, bir veya daha fazla özel durumlarda çalışılmak istenildiğinde kullanılan bir özelliktir (Büyüköztürk ve diğ., 2019: 92).

## BULGULAR

Bu bölümde, güftesi Hârûn Öğmüş'e ait, bestesi Cinuçen Tanrıkörur'a ait olan "Nikriz Kârçe" müzikal unsurlar açısından incelenmiştir.

Düyek usûlüyle yazılan eserin orijinal nüshasında metronomu ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Eser bilgileri aşağıdaki şekilde belirtilmiştir.

Form: Kârçe

Usûlü: Düyek

Beste: Cinuçen Tanrıkörur

Güfte: Hârûn Öğmüş

### Eserin Nazım Şekli ve Vezin Özellikleri

Cinuçen Tanrıkörur'un araştırmaya konu olan Nikriz makamında ve Kârçe formunda yazmış olduğu tek eserin güftesinin Hârûn Öğmüş'e ait olduğu tespit edilmiştir. Cinuçen Tanrıkörur bu eseri 14 Mayıs 1998 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde tedavi gördüğu dönemde bestelemiştir.

Nikriz Kârçe'nin gazel nazım şekliyle yazıldığı görülmektedir. Güfte içerisinde 5 beyit ve 10 adet mısra tespit edilmiştir.

Güftesi gazel türünde yazılan, bestecinin Nikriz Kârçe'sinin güftesindeki tef'ilelerin bölünmesi sonucu eserin vezin bilgileri ortaya çıkarılmıştır. Bu verilere göre güftenin 8 mısrasının Mefâilün/Feilâtün/ Mefâilün/Fâlün kalıbında, 2 mısrasının ise Mefâilün/Feilâtün/ Mefâilün/Fâilün kalıbında olduğu tespit edilmiştir. Taktî aruzla yazılmış bir mısranın ölçüsünü bulmak için, mısraları oluşturan sözcüklerdeki heceleri, nokta ve çizgiyle işaretlemeye ve kalıplara bölmektir (Gariboğlu, 1979, s.4). Şiirin güftesi aşağıdaki şekildedir. Güftedeki mısraların taktî'si aşağıdaki gibi bölünmüştür.

Akardı gön / lüm olup bir / şelâle dev / rinde  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -  
 Ferîd-i asr / olan ol nev- / nihâle dev / rinde  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -  
 Bu âlem ây / u nücûmiy / le başka a / lem di  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -  
 Sarardı her / gece mehtâ / bı hâle dev / rinde  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -

ME FÂ Î LÜN	FE Î LÂ TÜN	ME FÂ Î LÜN	FÂ' LÜN	4 / 4 / 4 / 2
-------------	-------------	-------------	---------	---------------

Tablo 1. İlk İki Beyitin Tâkti'si

Bir öyle rind / idim endî / şe-î cihan / dan uzak  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -

ME FÂ Î LÜN	FE Î LÂ TÜN	ME FÂ Î LÜN	FÂ Î LÜN	4 / 4 / 4 / 3
-------------	-------------	-------------	----------	---------------

Tablo 2. Üçüncü Beyitin Birinci Dizesinin Tâkti'si

Ne mâle bak / mış idim nē / menâle dev / rinde  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -  
 Visâle er / mediğim gam / değildi am / mâ ki  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -  
 Girerdi böy / lece zâlim / vebâle dev / rinde  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -

ME FÂ Î LÜN	FE Î LÂ TÜN	ME FÂ Î LÜN	FÂ' LÜN	4 / 4 / 4 / 2
-------------	-------------	-------------	---------	---------------

Tablo 3. Üçüncü Beyitin İkinci Dizesinin ve Dördüncü Beyitin İlk İki Dizesinin Tâkti'si

Melûl ü Nâ / fiz'in\_ardım/ ca peyrey ol / mış idik  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -

ME FÂ Î LÜN	FE Î LÂ TÜN	ME FÂ Î LÜN	FÂ Î LÜN	4 / 4 / 4 / 3
-------------	-------------	-------------	----------	---------------

Tablo 4. Beşinci Beyitin Birinci Dizesinin Tâkti'si

Bir aşk u şevk / ile Hârun / Kemâl'e dev / rinde  
 . - . - . - . - . - . - . - . - . -

ME FÂ Î LÜN	FE Î LÂ TÜN	ME FÂ Î LÜN	FÂ' LÜN	4 / 4 / 4 / 2
-------------	-------------	-------------	---------	---------------

Tablo 5. Beşinci Beyitin İkinci Dizesinin Tâkti'si

### **Bölümlerdeki Yapısal Özellikler**

Nikriz Kârçe isimli eserin biçim özellikleri incelendiğinde 6 farklı bölümden oluştuğu görülmektedir. Eserde her bölümde 2 adet cümleye, toplamda ise 12 adet cümleye yer verildiği

görülmüştür. Kârçe'nin; I., II., III., IV., V. ve VI. bölümleri düyek usûlünde olup; toplamda 6 bölümden oluşmuştur.

I. Bölüm: Birinci bölümde iki adet mısra kullanılmış ve A ve B cümleleri meydana getirilmiştir. A cümlesini meydana getiren birinci mısranın dördüncü ölçüsünde bir vuruşluk saz payı kullanılmıştır. B cümlesini meydana getiren ikinci mısranın dördüncü ölçüsünde bir vuruşluk (Ah) lâfzı kullanılmıştır.

II. Bölüm: İkinci bölümde eserin üçüncü ve dördüncü mısraları mevcuttur. C ve Ç cümlelerinden meydana gelen bu bölümün dördüncü, altıncı ölçüsünde ve onuncu ölçüsünde bir vuruşluk saz payı kullanılmıştır.

III. Bölüm: İkinci bölüm ile üçüncü bölüm arasında sekiz ölçülük aranağme kullanılmıştır.

IV. Bölüm: Sekiz ölçülük saz payından sonra başlayan dördüncü bölüm eserin beşinci ve altıncı mısraları kullanılarak oluşturulmuştur. F ve G cümlelerinden oluşturulan bu bölümün dördüncü ölçüsünde iki vuruşluk (ah) lâfzı kullanıldığı görülmektedir.

V. Bölüm: Ğ ve H cümlelerinin oluşturmuş olduğu beşinci bölümde yedi ve sekizinci mısralar kullanılmıştır. Bu bölümün altıncı ölçüsünde üç vuruşluk bir saz payı kullanılmıştır.

VI. Bölüm: Bu bölüm eserin dokuzuncu ve 10. mısralarından oluşmuş; I ve İ cümlelerini içermektedir. Bu bölümün dördüncü, altıncı ölçülerinde bir vuruşluk saz payı kullanılırken, 10. ölçüsünde ise bir vuruşluk (ah) lâfzı kullanıldığı görülmektedir.

### Cümlelerdeki Yapısal Özellikler

Nikriz Kârçe isimli eserde toplamda 12 adet cümle tespit edilmiştir. Bölümler açısından incelendiğinde her bölümde iki adet cümle bulunduğu görülmektedir. Bu cümlelerin incelenmesi sonucunda ortaya çıkan veriler aşağıdaki şekilde belirtilmiştir:

A cümlesi düyek usûlünde yazılmış ve Nikriz makamındadır. Cümlede Nikriz makamı dizisi içerisinde Nevâ perdesinde Buselik dörtlüsü gösterilmiştir. Ayrıca Çargâh (si#) perdesi altere ses olarak kullanılıp Nevâ perdesinde asma kalış gösterilmiştir. Cümlenin süre ve uzunluk değeri incelendiğinde  $5 \frac{6}{8}$  değerinde olduğu görülmektedir.

B cümlesi de A cümlesi gibi düyek usûlünde yazılmış ve Nikriz makamındadır. Cümlede Eviç perdesinde Segâh çeşnişi gösterilmiş, ayrıca hüseyni perdesinde uşşak dörtlüsü gösterilmiştir.

Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Nevâ perdesinde Buselik çeşnisi ile yarım karar edilmiştir. Süre ve uzunluk değeri 6 tam ölçü değerindedir. B cümlesi ezgi yapısı olarak incelendiğinde A cümlesine göre daha uzun olduğu görülmektedir.

C cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; Hicaz makamında olduğu görülmektedir. Cümle Segâh perdesi ile başlamış, ardından cümlede Nim Hicaz ve Nevâ perdeleri kullanılarak Müsteâr çeşnisi gösterilmiştir. Diğer ölçülerde Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Dik Kürdi perdesinde çeşnısiz asma kalışlar yapılmıştır. Hicaz makamında bestelenmiş olduğu görülen C cümlesinin süre ve uzunluk bakımından  $5 \frac{4}{8}$  değerinde olduğu anlaşılmaktadır.

Ç cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; cümlede Nikriz makamında olduğu tespit edilmiştir. Cümle içerisinde Rast perdesinde Nikriz çeşnisi ile karar edilmiştir. Cümlede süre ve uzunluk değeri incelendiğinde  $5 \frac{6}{8}$  değerinde olduğu görülmektedir.

D cümlesinin aranağme olarak yazıldığı ve bu cümlede Segâh makamına geçki yapıldığı tespit edilmiştir. Segâh makamı dizisi sesleri ile makam içerisinde Eviç perdesinde Segâh çeşnisi gösterilmiştir. D cümlesinin süre ve uzunluk bakımından  $3 \frac{6}{8}$  değerinde olduğu görülmektedir.

E cümlesinde Segâh makamı dizisi sesleri ile makam içerisinde Eviç perdesinde Segâh çeşnisi gösterilmiştir. E cümlesinin süre ve uzunluk bakımından 4 tam ölçü değeri olduğu tespit edilmiştir.

F cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; Segâh makamında olduğu görülmektedir. Cümlede Segâh çeşnisi sesleri içerisinde Çargâh perdesinde asma kalış, Segâh perdesinde Segâh çeşnisi ile Dik Hisar perdesinde asma kalış, Nevâ perdesinde hicaz dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı görülmektedir. Segâh makamında bestelenmiş olduğu görülen F cümlesinin süre ve uzunluk bakımından 6 tam ölçü değeri olduğu anlaşılmaktadır.

G cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; Segâh makamında olduğu görülmektedir. Cümlede Segâh makamı dizisi sesleri ile Nevâ perdesinde asma kalış yapıldığı görülmektedir. Segâh makamında bestelenmiş olduğu görülen G cümlesinin süre ve uzunluk bakımından 6 tam ölçü değeri olduğu anlaşılmaktadır.

Ğ cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; Cümlede Nevâ perdesinde buselik çeşnisi yapıldığı görülmektedir. Nim Hicaz perdesi çeşninin yedeni olarak kullanılmıştır. Çargahta çargah çeşnisi yapıldığı görülen görülen Ğ cümlesinin süre ve uzunluk bakımından  $5 \frac{2}{8}$  değerinde olduğu anlaşılmaktadır.

H cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; cümlenin Nikriz makamında olduğu görülmektedir. Cümlede Nikriz makamı dizisine geçki yapılmış, Rast perdesinde Nikriz beşlisi içerisinde Dik Kürdi perdesinde asma kalış; devamında ise Çargâh (si#) perdesi altere ses olarak kullanılıp Nevâ perdesinde asma kalış gösterilmiştir. H cümlesinin süre ve uzunluk bakımından 6 tam ölçü değerinde olduğu anlaşılmaktadır.

I cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; cümlenin Hicaz makamında olduğu görülmektedir. Cümle Segâh çeşnisi ile başlamış olup, hicaz makamı dizisi sesleri içerisinde Dik Kürdi perdesinde asma kalış yapılmıştır. I cümlesinin süre ve uzunluk bakımından  $5\frac{4}{8}$  değerinde olduğu tespit edilmiştir.

İ cümlesi düyek usûlünde yazılmış olup; Nikriz makamında olduğu görülmektedir. Cümlede Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Dik Kürdi perdesinde asma kalış yapılmış, Rast perdesinde Nikriz beşlisi ile karar edilmiştir. İ cümlesinin süre ve uzunluk bakımından 6 tam ölçü değerinde olduğu anlaşılmaktadır.

### **Bölüm İçinde Yer Alan Ezgi Yapılarına Ait Özellikler**

Lâfız kavramı eser içerisinde Ah, Aman, Of, Vay, Hey kelimelerine verilen isimlerdir. Klasik formlar için önemli olan Ah, Aman, Hey, Of, Vay gibi lâfızlar, terennüm dışında kullanılıp, formun belirleyici bir özelliği olmaktadır (Kaçar, 2020, s.27).

#### **“Ah” Lâfzı**

Eserin güftesinde herhangi bir lâfız bulunmadığı, bestekâr tarafından sonradan esere eklendiği görülmektedir. Eserde (ah) lâfzı dışında başka bir lâfız kullanılmadığı tespit edilmiştir. Eserdeki lâfızların kullanımları aşağıdaki gibi görülmektedir;

Eserin I. bölümünün A cümlesinde herhangi bir lâfız bulunmamaktadır. I. bölümün B cümlesinde yer alan (ah) lâfzı ise dörtlük nota değerinde düyek usûlünün “teek” hecesinin yerine gelecek şekilde 2. dizenin sonuna yerleştirilmiştir. “Ferîd-i asr olan ol nev-nihâle devrinde (ah)” Acem perdesine denk gelen bu “ah” lâfzının usûl darbını doldurarak esere farklı bir duygu kattığı düşünülmektedir.

Eserin IV. bölümünün F cümlesinin sonuna yerleştirilen (ah) lâfzı ikilik nota değerinde düyek usûlünün “Düm-Teek” hecesinin yerine gelecek şekilde 5. mısranın sonunda yer almaktadır. “Bir öyle rind idim endişe-i cihandan uzak (ah)” Dik Hisar perdesine denk gelen bu “ah” lâfzının usûl darbını doldurarak eserin ezgi yapısına destek verdiği düşünülmektedir.

Eserin VI. bölümünün İ cümlesinin sonuna yerleştirilen (ah) lâfzı dörtlük nota değerinde düyek usûlünün “Teek” hecesinin yerine gelecek şekilde 10. mısranın sonuna denk gelmektedir. “Bir aşk u şevk ile Hârûn Kemâl'e devrinde (ah)” Dik Kürdi perdesine denk gelen bu “ah” lâfzının usûl darbını doldurarak eser içerisinde farklı bir müzikal anlam bıraktığı görülmektedir.

Bestecinin Nikrîz Kârçe'si incelendiğinde toplamda 3 adet (ah) lâfzı kullanıldığı görülmektedir.

### **Saz Payları**

Saz payı eser içerisinde güftenin olmadığı bölümlerde, bir aranağme kadar uzun olmayan, sadece sazların icra edeceği paylardır (Kaçar, 2020, s.29).

Nikrîz Kârçe isimli eserin içerisinde yedi adet saz payı bulunduğu görülmüştür.

1.sp'nın, A cümlesinin dördüncü ölçüsünün son darbında yer aldığı tespit edilmiştir. Cümlede yer alan saz payının, bir adet noktalı 16'lık, bir adet 32'lik ve bir adet 8'lik değerden oluştuğu görülmektedir. Bu saz payında Dik Kürdi, Dügâh ve Dik Kürdi perdeleri yer almaktadır.



*Nota 2. 1. Saz Payı.*

2.sp'nın, C cümlesinin dördüncü ölçüsünün son darbında yer aldığı görülmüştür. C cümlesinin dördüncü ölçüsünde yer alan saz payının, iki adet 16'lık ve bir adet 8'lik değerden oluştuğu görülmektedir. Bu saz payında Dügâh, Rast ve Dügâh perdeleri yer almaktadır.



*Nota 3. 2. Saz Payı.*

3.sp'nın, C cümlesinin son ölçüsünün son darbında yer aldığı görülmüştür. C cümlesinin sonunda yer alan saz payının, bir adet 4'lük değerden meydana geldiği görülmektedir. Bu saz payında Dik Kürdi perdesi yer almaktadır.



Nota 4. 3. Saz Payı.

4.sp'nın, Ç cümlesinin dördüncü ölçüsünün son darbında yer aldığı görülmüştür. Ç cümlesinin dördüncü ölçüsünün sonunda yer alan saz payının, bir adet noktalı 16'luk, bir adet 32'lik ve bir adet 8'lik değerden oluştuğu görülmektedir. Bu saz payında Dik Kürdi, Dügâh ve Dik Kürdi perdeleri yer almaktadır.



Nota 5. 4. Saz Payı.

5.sp'nın, Ğ cümlesinin son ölçüsünde yer aldığı görülmüştür. Ğ cümlesinin sonunda yer alan saz payının, bir adet 8'lik sus, beş adet 8'lik değerden oluştuğu görülmektedir. Bu saz payında Yegâh, Hüseyinâşîrân, Acemaşîrân, Rast ve Dügâh perdeleri yer almaktadır.



Nota 6. 5. Saz Payı.

6.sp'nın, I cümlesinin dördüncü ölçüsünün son darbında yer aldığı görülmüştür. I cümlesinin dördüncü ölçüsünün sonunda yer alan saz payının, bir adet 4'lük değerden oluştuğu görülmektedir. Bu saz payında Rast perdesi yer almaktadır.



Nota 7. 6. Saz Payı.



7.sp'nın, I cümlesinin altıncı ölçüsünün son darbında yer aldığı görülmüştür. G cümlesinin sonunda yer alan saz payının bir adet 4'lük değerden meydana geldiği görülmektedir. Bu saz payında Dik Kürdi perdesi yer almaktadır.



*Nota 8. 7. Saz Payı.*

Araştırmanın bulgularına göre; Nikrîz Kârçe isimli eserin içerisinde 7 adet saz payı yer aldığı tespit edilmiştir.

### **Köprü**

Köprü, eser içerisinde bölümleri, cümleleri birbirine bağlayan, klasik eserlerde genellikle sıra seslerden meydana gelen, saz eserlerinde sıra sesler ya da arpej olarak da karşımıza çıkabilecek küçük say paylarıdır (Kaçar, 2020, s.29).

1.k'nün, aranağmenin dördüncü ölçüsünün son darbında yer aldığı tespit edilmiştir. D cümlesinin sonunda yer alan köprünün, dört adet 16'lık değerden meydana geldiği görülmektedir. Bu saz payında Eviç, Neva, Acem ve Eviç perdeleri yer almaktadır.



*Nota 9. 1. Köprü.*

### **Ezgi-Usûl-Güfte Kullanımlarına ait Eser Kurgusu**

Nikrîz Kârçe'de, usûl, ezgi ve mısralar ile ilgili bilgiler, eser kurgusu tablosunda ayrıntılı bir şekilde gösterilmiştir. Eserdeki cümlelerin ölçü sayısı, usûlü, mısraların yer aldığı bölüm adları, saz payları ve köprü gibi eser kurgusunun içerisinde yer alan bütün unsurlar nota üzerinde de gösterilmiştir. Ayrıca eser kurgusu tablosu üzerinde, cümleler içerisindeki makam seyirleri de açıklanmıştır.

Nikrîz Kârçe isimli eserin bölümlerinin eser kurgusu aşağıda tablolar ile gösterilmiştir.

Bölüm Sayısı	Makam Adı	Cümle Yapısı	Makam Seyri
I	Nikriz	8/8u-5 $\frac{6}{8}$ ö	Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Nevâ perdesi üzerinde Buselik dörtlüsü. Çargâh (si#)
		( A ) <u>1.sp 8/8u-</u> $\frac{2}{8}$ ö 1.m	perdesi altere ses olarak kullanılıp Nevâ perdesinde asma kalış.
		( B )  (ah) lz-2.m	Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde hüseyni perdesinde asma kalış. Eviç perdesinde Segâh çeşnisi ve hüseyni perdesinde uşşak dörtlüsü. Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Nevâ perdesinde buselik çeşnisi.

Tablo 5. Nikriz Kârçe 1. Bölüm Eser Kurgusu.

Bölüm Sayısı	Makam Adı	Cümle Yapısı	Makam Seyri
II	Nikriz	8/8u-5 $\frac{4}{8}$ ö	Hicaz makamı dizisi sesleri içerisinde Nim Hicaz ve Nevâ perdeleri kullanılarak müsteâr çeşnisi, hicaz makamı dizisi sesleri üzerinde Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar.
		( C ) <u>2.sp 8/8 u-</u> $\frac{2}{8}$ ö  <u>3.sp 8/8 u-</u> $\frac{2}{8}$ ö 3.m	
		( Ç ) <u>4.sp 8/8 u-</u> $\frac{2}{8}$ ö  4.m	Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalışlar. Rast perdesinde Nikriz çeşnisi ile karar.

Tablo 6. Nikriz Kârçe 2. Bölüm Eser Kurgusu.

Bölüm Sayısı	Makam Adı	Cümle Yapısı	Makam Seyri
III	Segâh	8/8u- 3 $\frac{6}{8}$ ö ( D ) k 8/8u- $\frac{2}{8}$ ö An	Segâh makamına geçki, Segâh makamı dizisi sesleri ile eviç perdesinde Segâh, Nevâ perdesinde buselik çeşnileri.
		8/8u- 4ö ( E ) An	Segâh makamına geçki, Segâh makamı dizisi sesleri ile eviç perdesinde Segâh, Nevâ perdesinde buselik çeşnileri.

*Tablo 7. Nikriz Kârçe 3. Bölüm Eser Kurgusu.*

Bölüm Sayısı	Makam Adı	Cümle Yapısı	Makam Seyri
IV	Segâh	8/8u- 6ö ( F ) (ah) lz-5.m	Segâh çeşnisi sesleri içerisinde çargâh perdesinde asma kalış. Segâh perdesinde Segâh çeşnisi sesleriyle Dik Hisar perdesinde asma kalış. Nevâ perdesinde hicaz dörtlüsü ile asma kalış.
		8/8u- 6ö ( G ) 6.m	Segâh makamı dizisi sesleri ile Nevâ perdesinde asma kalış.

*Tablo 8. Nikriz Kârçe 4. Bölüm Eser Kurgusu.*

Bölüm Sayısı	Makam Adı	Cümle Yapısı	Makam Seyri
		8/8u- 5 $\frac{2}{8}$ ö	Nevâ perdesinde buselik çeşnisi, çargâhta çergâh çeşnisi.
	Segâh	( Ğ ) 5.sp 8/8 u- $\frac{6}{8}$ ö	
		7.m	
V		8/8u- 6ö	Nikriz makamı dizisine geçki, Rast perdesinde Nikriz beşlisi içerisinde Dik Kürdi perdesinde asma kalış. Çargâh (si#) perdesi altere ses olarak kullanılıp Nevâ perdesinde asma kalış.
	Nikriz	( H ) 8.m	

Tablo 9 Nikriz Kârçe 5. Bölüm Eser Kurgusu

Bölüm Sayısı	Makam Adı	Cümle Yapısı	Makam Seyri
		8/8u- 5 $\frac{4}{8}$ ö	Altere ses olarak Dik Kürdi perdesi yerine Segâh perdesi kullanımı. Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Dik Kürdi perdesinde asma kalış.
		( I ) 6.sp 8/8 u- $\frac{2}{8}$ ö	
VI	Nikriz	7.sp 8/8 u- $\frac{2}{8}$ ö 9.m	
		8/8u- 6ö	Nikriz makamı dizisi sesleri içerisinde Dik Kürdi perdesinde asma kalış. Rast perdesinde Nikriz beşlisi ile karar.
		( İ )	
		(ah) lz-10.m	

Tablo 10. Nikriz Kârçe 6. Bölüm Eser Kurgusu.

Eser içerisindeki ezgi kullanımları ile ilgili incelemelerde Özkan'ın (1984) eserinden faydalanılmıştır. Bestecinin eser içerisindeki ezgi kullanımlarına bakıldığında; Özkan'ın (1984) Nikriz makam tarifi ile bağlantılı olarak;

- Nevâ'da Buselik çeşnili asma kararlar,
- Segâh perdesinde Segâh ve Ferâhnağ çeşnili asma kararlar,
- Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde çeşnisiz asma kararlar yaptığı görülmektedir.

Ayrıca bestecinin eser işleyişinde, araştırmada kullanılan makam tarifiyle bağlantılı olarak Nevâ'da Rast hariç, gelenekte yapılan çeşnileri eserinde kullandığı görülmektedir. Bu anlatımdan farklı olarak eserde Segâh, Nim Hicaz ve Nevâ perdeleri kullanılarak müsteâr çeşnisi yapıldığı da tespit edilmiştir. Bu bulgulardan da anlaşılacağı üzere bestecinin Nikriz Kârçe'sinde, Nikriz makamını geleneksel makam tarifine uygun bir şekilde işlediği görülmektedir. Klasik üslûbun ön planda olduğu bu eserde makamın seyir özellikleri dikkate alınmış ve besteci tarafından özgün bir eser ortaya çıkarıldığı tespit edilmiştir.

Kârçe formunda cümlelerin ayrımı, Yavaşca'nın (2002) Türk Müsikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri isimli eserinde, Kaçar ve Destegül'ün (2020) araştırmasında beyitin mısralarına göre yapılmıştır. Bu çalışmalara bakıldığında, beyitin her bir mısrası bir cümle, her bir beyit ise bir bölüm olarak nitelendirilmiştir. Bulgularda cümle ve bölümler ile ilgili yapılan tespitler bu çalışmalar gözönünde bulundurularak yapılmış, ortaya çıkan veriler ise bu çalışmalarla tutarlılık göstermektedir.

**Eserin İcrâ Akışı**

Nikriz Kârçe isimli eserin icrâ akışı aşağıdaki şekilde oluşturulmuştur:

$8/8u-5 \frac{6}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{2}{8} \ddot{o}$	$8/8u- 6\ddot{o}$		
I ( A ) 1.sp_____ + ( B )				
1.m		(ah) lz-2.m		
$8/8u- 5 \frac{4}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{2}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{2}{8} \ddot{o}$	$8/8u- 5 \frac{6}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{2}{8} \ddot{o}$
II ( C ) 2. sp _____ + 3. sp _____ + ( Ç ) 4.sp _____				
3.m			4.m	
$8/8u- 3 \frac{6}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{2}{8} \ddot{o}$	$8/8u- 4\ddot{o}$		
III ( D ) k_____ + ( E )				
An		An		
$8/8u- 6\ddot{o}$	$8/8u- 6\ddot{o}$			
IV ( F ) + ( G )				
(ah) lz-5.m	6m			
$8/8u- 5 \frac{2}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{6}{8} \ddot{o}$	$8/8u- 6\ddot{o}$		
V ( Ğ ) 5.sp_____ + ( H )				
7.m		8.m		
$8/8u- 5 \frac{4}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{2}{8} \ddot{o}$	$8/8u- \frac{2}{8} \ddot{o}$	$8/8u- 6\ddot{o}$	
VI ( I ) 6.sp_____ + 7.sp_____ + ( İ )				
9.m			(ah) lz-10.m	

Tablo 11. Nikriz Kârçe İcrâ Akışı.

## Nikriz Kârçe

Düyek

Güfte: Hârun Öğmüş  
Beste: Cinuçen Tanrıkörur

I A 1.m  $\frac{8}{8}$  u-5  $\frac{6}{8}$  ö

III **D**  
An  
8/8u-3  $\frac{6}{8}$  ö  
(Saz...)

8/8u-4 ö  
**E**  
An

IV **F**  
(ah) lz-5.m  
8/8u-6ö  
Bir öy le rind i dim en di şe i ci han dan u  
zak ah ci han dan u zak

8/8u-6ö  
**G**  
6.m  
Ne mâ le bak mış i dim ne me nâ le dev rin  
de ne me nâ le dev rin de

V **G**  
7.m  
8/8u-5  $\frac{2}{8}$  ö  
Vi sâ le er me di ğim gam de ğil di am mâ  
ki gam de ğil di am mâ ki (Saz...)

8/8u-6ö  
**H**  
8.m  
Gi rer di böy le ce zâ lim ve bâ le dev rin  
de ve bâ le dev rin de



8/8u- 5 $\frac{4}{8}$  ö  
VI I  
9.m  
Me lül ü Nâ ti zi nar dın ca pey rev ol muşı  
6.sp 8/8 u  $\frac{2}{8}$  ö  
7.sp 8/8 u  $\frac{2}{8}$  ö  
dik (Saz) pey rev ol muş i dik (Saz)  
8/8u- 6ö  
i  
(ah) lz-10.m  
Bir aşk u şev ki le Hâ run Ke mâ le dev rin  
de âh Ke mâ le dev rin de  
(ağır...)  
(SON)

Nota 10. Nikriz Kârçe.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmanın bu bölümünde, bulgulardan elde edilen verilere göre ulaşılan sonuçlara ve bu sonuçlar doğrultusunda geliştirilen önerilere yer verilmiştir. Eserin nazım şekli ve vezin bilgileri ile ilgili sonuçlara bakıldığında; güftesinin gazel türünde yazıldığı, güftedeki tef'ilelerin bölünmesi sonucu eserin 8 mısrasının Mefâilün/Feilâtün/ Mefâilün/Fâ'lün kalıbında, 2 mısrasının ise Mefâilün/Feilâtün/ Mefâilün/Fâilün kalıbında olduğu ortaya çıkmıştır. Bölümlerdeki yapısal özellikler ile ilgili sonuçlara bakıldığında; eserin düyek usûlünde yazılmış 6 farklı bölümden oluştuğu, eserde her bölümde 2 adet cümleye, toplamda ise 12 adet cümleye yer verildiği ortaya çıkmıştır. Cümlelerdeki yapısal özellikler ile ilgili sonuçlara bakıldığında; eserde toplamda 12 adet cümle kullanıldığı, bu cümlelerde ise Nikriz makamı haricinde Hicaz ve Segâh makamlarının kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır. Cümlelerin 6 ölçü olarak bestelendiği, 4. cümleden sonra 8 ölçülük aranağme kullanıldığı, kullanılan bu aranağmenin ise arasındaki köprü sebebiyle 4'er ölçülük iki ayrı cümleden oluştuğu ortaya çıkmıştır.

Bölüm içinde yer alan ezgi yapılarına ait özellikler ile ilgili sonuçlara bakıldığında;

Araştırmada elde edilen bulgular neticesinde bestecinin Nikriz Kârçe'sinde, 7 adet saz payı, 1 adet köprü, 3 adet (ah) lâfzı kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Eserde kullanılan 1. sp; 2 perdeden, 2. sp; 2 perdeden, 3. sp; 1 perdeden, 4. sp; 2 perdeden, 5. sp; 5 perdeden, 6. sp; 1 perdeden, 7. sp; 1 perdeden oluşmuştur. Eser içerisinde yer alan 1. k'nün ise 3 perdeden oluştuğu görülmüştür. Eserde kullanılan saz paylarının usûlü tamamlamak, cümle ve bölümleri birbirlerine bağlamak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Eserde yer alan 7 adet saz payından, bir ve dördüncüsü ile, üç ve yedincisinin birbiriyle aynı olduğu, geriye kalan 3 adet saz payının ise birbirinden farklı olduğu ortaya çıkmıştır. Bu saz paylarının altı tanesinin bir 4'lük nota değerine eşit olarak kullanıldığı, diğerinin ise üç adet 4'lük nota değerine eşit olduğu görülmektedir. Eser içerisindeki (ah) lâfızları, usûlü tamamlamak için ve eserin güftesine anlam katmak için besteci tarafından esere sonradan eklendiği görülmüştür. Bestecinin Nikriz Kârçe'si 10 mısradan oluşmuş, eserin içerisinde (ah) lâfzı (3 adet) dışında lâfız kullanılmadığı ortaya çıkmıştır.

Bestecinin Nikriz Kârçe'sinde kullanmış olduğu ezgilerle, Nikriz makamını geleneksel makam tarifine uygun bir şekilde işlediği görülmektedir. Klasik uslûbun ön planda olduğu bu eserde makamın seyir özellikleri dikkate alınarak besteci tarafından özgün bir eser ortaya çıkarıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Türk müziğinde eser incelemeleri ile ilgili çalışmalar yapılmasının, bestecilerin farklı özelliklerinin ortaya çıkarılması açısından gerekli olduğu, ayrıca bu alanda yapılacak olan çalışmaların yeni bestecilere yol gösterici nitelikte olacağı düşünülmektedir. Bu tarz çalışmaların devam ettirilmesi, alana ait diğer bestecilerin eserlerinin incelenmesi önerilmektedir. Eser incelemelerinde farklı yöntemlerin kullanılmasının, araştırmacıların bakış açılarını genişletebileceği düşünülmektedir.

## KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. (2018). Türk Müsikîsi Tarihi. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.
- Akdeniz, A., & Akbulut, Y. (2012). Zeki Arif Ataerğın'in dilkeşhaveran makamında bestelemiş olduğu 2 eserin makam, usûl ve ezgisel yönden incelenmesi. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi, (31), 401-417.
- Akgün, E. (2011). *Alâeddin Yavaşça'ya ait trt repertuvarında yer alan kürdîlihiczakâr makamındaki sözlü eserlerin makamsal analizi*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anasanat Dalı, Erzurum.
- Akdeniz, A. (2018). Cinuçen Tanrıkörur'a ait bayâtî-araban âyîn-î şerîfi'nin ilk peşrev, son peşrev ve son yürük semâî'sinin makâm ve geçki bakımından incelenmesi. Electronic Turkish Studies, 13 (10), 737-748.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., & Demirel, F. (2019). Bilimsel araştırma yöntemleri. Ankara: Pegem Yayıncılık.
- Gariboğlu, K. (1979), Edebiyat Bilgileri (Batı'da ve Bizde Edebi Akımlar), İstanbul: Ser Ofset Basımevi, 8. Baskı.
- Geboloğlu, B. (2018). Mesud Cemil Bey'in saz eserlerinin makamsal analizi. Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 13 (2), 305-315.
- Gülmez, K. (2020). *Yorgo Bacanos' un Taş Plaklardaki Gazel Eşliklerinin Teknik ve Makamsal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Performans Anasanat Dalı, İstanbul.
- Esen, M. A., & Akıncı, A. (2020). Suzidılara makamının tarifler ve bestelenen eserler açısından incelenmesi. Electronic Turkish Studies, 15 (2), 973-998.
- Kaçar, G. Y. (2020). Türk Müsikisinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Kaçar, G. Y., & Destegül, A. (2020). Cinuçen Tanrıkörur'a âit "kârçe-i nüh felek" eserinin biçim özellikleri açısından tahlîli. İstem, (36), 253-282.
- Karaduman, İ. (2010). Muallim İsmail Hakkı bey'in bestecilik yönü ve ferahfeza peşrevinin incelenmesi. Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 14 (1), 345-354.
- Karasar, N. (2017). Bilimsel araştırma yöntemi. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Köroğlu, G. N., Karaman, S. (2020). Zekâî Dede'nin lenk fahte usûlündeki nakış bestesinin usûl-arûz vezni ilişkisi açısından incelenmesi ve makamsal analizi. Fine Arts, 15 (1), 32-43.

- Levendoğlu, N. O. (2020). Geleneğe bağlı yenilikçi tavrın kült bestecisi Çinuçen Tanrıkorur ve bir temsili eser. Erdem, (78), 151-188.
- Oter, S. T. (2012). Usul, biçim, makam ve güfte yönleriyle Itri'nin nühüft ağır semaisi'nin tahlili. İstem, (20), 165-178.
- Özakalın, M. U. (2019). *Cinuçen Tanrıkorur'un Bestelediği Mevlevi Âyinlerinin Makam, Usûl ve Ezgisel Ynden İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Türk Din Msikîsi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- zalp, M. N. (1986). Türk Musikisi Tarihi, Derleme I-II. Cilt, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın, (34).
- zdemir, A. T., & ner, N. O. L. (2011). Ud icra geleneğinde Cinuçen Tanrıkorur ekolünün uzzal taksim üzerinden yansımaları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (3), 325-337.
- zkan, İ. H. (1984). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri. İstanbul: Ötüken.
- ztuna, Y. (2006). Türk Msikîsi Akademik Klasik Türk San'at Msikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü. Cilt, I. Ankara: Orient Yayınları.
- Sönmez, C. (2001). *Alaeddin Yavaşca'nın çeşitli formlardaki eserlerinden birer örneğin müzikal analizi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tuluk, K., Karataş, . (2020). Zeki Ârif Ataergin'in krdilihicazkâr makamındaki eserlerinin makamsal incelenmesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (69), 678-694.
- Ulusoy, N. (2017). *Avni Anıl bestelerinin mûsikî unsurları açısından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Müzikleri Anasanat Dalı, Ankara.
- Yavaşca, A. (2002). Türk msikîsinde kompozisyon ve beste biçimleri. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yurdacan, B. (2019). Türk Musikisi Tarihi ve Bestekârları. Ankara: Akademisyen Kitabevi A.ř.
- Yücel, H., Taşçeşme, H. (2020). Zekâi Dede'nin dilkeş-hâverân makamında ağır semai ve yrk semai formunda bestelediği 2 eserin makamsal açıdan incelenmesi. *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, 12 (46), 177-184.

Yücel, H. (2020). Münir Nurettin Selçuk'un rast ağır semâî ve nihâvend yürük semâî eserlerinin makamsal açıdan incelenmesi. Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, 12 (47), 313-319.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article  
 Geliş Tarihi / Date Received : 13.11.2021  
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 02.12.2021  
 Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
 e-ISSN : 2636-8838  
 DOI : 10.51576/yegah.1023142

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

## GEDİKPAŞALI YAHYÂ NAZÎM EFENDİ’NİN HAYATI VE ESERLERİ


ŞENDURAN Fatma Münevver<sup>1</sup>

### ÖZ

Bu çalışmanın amacı; 17. yüzyılda yaşayan Gedikpaşalı Yahyâ Nazîm Efendi’nin şâirlik ve bestekârlık yönlerini irdeleyerek, Türk Mûsikîsi’ndeki yerini ve önemini ortaya koymaktır. Günümüzde güfteleri ve besteleri sık kullanılmamasına rağmen kendi dönemine damgasını vurmuş hem Türk Mûsikîsi hem de Türk Edebiyatı alanlarına önemli katkılar sağlamıştır. Şâir Neşâtî tarafından kendisine “Nazîm” mahlası verilen ve aynı zamanda sesinin güzelliği ile yaşadığı dönemde adından sıklıkla bahsolunan Yahyâ Nazîm Efendi; dönemin ünlü hânendeleri arasında yer almış, kendine has icrâsı ile pâdişâh huzurunda birçok fasılda bulunmuştur.

Kendi zamanında yaşamış olan bestekârlara, yazdığı şiirler ilham olmuş ve Peygamber Efendimiz için kaleme aldığı naatlar ile takdir görerek büyük beğeni kazanmıştır. Yahyâ Nazîm Efendi’nin kaleme almış olduğu şiirlere dönemin birçok bestekârı da rağbet etmiştir.

Bu çalışmada Yahyâ Nazîm Efendi’nin repertuvarımızda yer alan besteleri ve farklı bestekârlar tarafından bestelenen güfteleri tablolar hâlinde verilerek değerlendirilmiştir. Ayrıca elde edilen

<sup>1</sup>Öğr. Gör. Dr. Fatma Münevver ŞENDURAN, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü, [fatma.senduran@hbv.edu.tr](mailto:fatma.senduran@hbv.edu.tr)  <https://orcid.org/0000-0002-4224-8886>

bulgular doğrultusunda; Yahyâ Nazîm Efendi'nin hayatı, yazmış olduğu “*Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Nazîm*” adlı eseri ve güftelerinin hangi bestekârlar tarafından tercih edildiğine yer verilerek Türk Mûsikîsi'ndeki yeri ve önemi somutlaştırılmaya çalışılacaktır.

Araştırmada elde edilen bulgulara dayalı olarak, Yahyâ Nazîm Efendi'nin bestelerinde Türk mûsikîsi'nin büyük formlu sözlü beste biçimlerini tercih ettiği, çoğunlukla bayâtî makamına rağbet ederek büyük usûlleri tercih ettiği görülmüştür. Ayrıca güfteleri kendisine ait olan 6 eserinde, 14 mısralı gazellerinden seçmiş olduğu mısralara yer verdiği, şehnâz makâmındaki eserinin şarkı formunda bestelenen ilk örnekler içerisinde yer aldığı ve biçim açısından analiz edilen beste formundaki eserlerinin simetrik bir yapıda olduğu tespit edilmiştir.

Nitel bir inceleme olan araştırmada betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bestelerin form analizleri Serda Türkel Oter tarafından geliştirilen, güftenin temel alındığı biçim analiz yöntemi ile yapılmıştır. Yahyâ Nazîm Efendi'nin repertuarımızda yer alan bestelerinin biçim şemaları hazırlanarak, güfteler dîvânda yer alan yazımları ile karşılaştırılmış, gerekli tahlillerin ardından değerlendirilerek tablolar hâlinde biçim şemalarına yer verilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Türk Mûsikîsi, Dîvân Edebiyatı, Yahyâ Nazîm Efendi, Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Nazîm

## **THE LIFE AND WORKS OF GEDIKPAŞALI YAHYA NAZİM EFENDİ**

### **ABSTRACT**

The aim of this study is to examine the poetic and composing aspects of “Gedikpaşalı Yahyâ Nazîm Efendi” who lived in the 17th century, and to put forward his place and importance in Turkish Music. Although his lyrics and compositions are not used frequently today, he left his mark on the period and made important contributions to both Turkish Music and Turkish Literature. Yahyâ Nazîm Efendi, who was given the nick name "Nazîm" by the poet Neşâtî, was frequently mentioned during his lifetime with the beauty of his voice; he was among the famous singers of his period, and with his unique performance, he participated in many musical performances in the presence of the Sultan.

He inspired composers who lived in his own time with the poems he wrote and was appreciated with the naats he wrote for the Prophet. The poems written by Yahyâ Nazîm Efendi were also sought after by many composers of the period.

In this study, Yahyâ Nazîm Efendi's compositions and lyrics in our repertoire were evaluated in tables. In addition, in line with the findings obtained; Yahyâ Nazîm Efendi's life will be examined in terms of Turkish Music in his work entitled “Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Nazîm”. It will be mentioned which composers and lyricists prefer their works, and his place and importance in Turkish Music will be tried to be embodied.

Based on the findings obtained in the research, it has been seen that Yahyâ Nazîm Efendi preferred the large oral composition forms of Turkish music in his compositions, and he preferred the grand usuls, and he was mostly in demand the bayâtî maqam. In addition, it has been determined that in his 6 works whose lyrics belong to him, he includes the verses he chose from his 14-line ghazals, and his work in the şehnâz maqam is among the first examples composed in song form. And also it has been determined that his compositions in the form of “beste”, which are analyzed in terms of form, have a symmetrical structure.

The descriptive research method was used in the research, which is a qualitative study. The form analyzes of the compositions were analyzed with the form analysis method developed by Serda Türkel Oter, based on the lyrics. The form schemes of Yahyâ Nazîm Efendi's compositions in our repertoire were prepared and the lyrics were compared with the writings in the dîvân. After the necessary analyzes, the evaluation is made and shown in tables as form diagrams.

**Keywords:** Turkish Music, Dîvân Literature, Yahyâ Nazîm Efendi, Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Nazîm

## GİRİŞ

Yahyâ Nazîm Efendi daha çok Na't-gû<sup>2</sup> sıfatıyla ünlenmiş, yaşamış olduğu dönemde şiirleri ve bestekârlık yönüyle birçok kaynakta adından sıklıkla söz ettirmiştir. Gerek kendi yaşamış olduğu dönemde gerekse kendinden sonraki yüzyıllarda birçok bestekâr tarafından şiirleri ilgi görmeye

---

<sup>2</sup> Divan şiirinde çok na't yazan şairlere verilen isim (Özcan,1998:452).



devam etmiş ve bestelediği eserler klasik Türk müziğinin unutulmaz şâheserleri arasında yer almıştır. 500'e yakın bestesi olduğu ifade edilmiş olsa da elimize ulaşan eser sayısı yedi bestesi ile sınırlı kalmıştır.

Yahyâ Nazîm Efendi'nin bestelemiş olduğu eserlerin biçim yönünden analiz edildiği bu çalışmada; "Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Nota Arşivleri" taranarak, Şehnaz makâmındaki "Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem" güfteli eseri, arşivde farklı form isimleri ile kayıtlı bulunduğundan öncelikli olarak analiz edilmiştir. Bestekârın şairlik ve bestekârlık yönünü de ortaya koymayı amaçlayan veriler doğrultusunda, sırasıyla hayatı, mûsikîşinaslığı, eserleri ve divânı ile ilgili bilgiler ele alınarak Türk mûsikîsine sağladığı katkılar incelenmiştir.

Es'ad Efendi (ö.1166/1753)<sup>3</sup>, Yahyâ Nazîm Efendi'nin Kumkapılı olduğunu, târih sahibi Tayyar-zâde Atâ bey ise (ö.1880)<sup>4</sup> Kasımpaşalı olduğunu yazmıştır. Tayyar-zâde'nin Nazîm'in Kasımpaşalı olduğunu nereden öğrendiği bilinmemektedir. Nazîm'in asıl ismi Yahyâ'dır.

*"Ey nazmı nuuti zibi dîvânü kısas*

*Ben zara nola Nazîm olursa mahlas" (basma Nazîm dîvânı)*

beytinden de anlaşıldığı gibi "Nazîm" mahlasıdır. İlk mahlası Hâlim olan Yahyâ Efendi'ye, Mevlevî şeyhlerinden Neşâtî Ahmet Dede "Nazîm" mahlasını vermiştir (Kam, 1933: 4-5).

Dîvân Edebiyatı'nın ve Türk Mûsikîsi'nin en gösterişli zamanı, Osmanlı imparatorluğunun ise en parlak dönemi olarak gösterilen 17. yüzyıl da; Yahyâ Nazîm Efendi, İtrî ve Hafız Post gibi olağanüstü kabiliyetli bestekârlar var olmuş ve bu dönemin ismine de "Lâle Devri" denilmiştir (Özalp, 2000: 461).

17. yüzyıl Türk mûsikîsi, gelişme asrı olarak nitelendirilmektedir. Bu dönemde bestekârlık ve icrâcılık oldukça ilerleme göstermiş, değerli edvarlar yazılmıştır (Ak, 2009: 61). Kantemiroğlu, Ali Ufki Bey, Hâfız Post, Sultan IV. Murad ve daha birçok bestekâr, Yahyâ Nazîm Efendi'nin yaşamış olduğu döneme damga vurmuşlardır.

<sup>3</sup> [Atrabü'l-âsâr](#) fi tezkireti urefâi'l-edvâr adlı tezkirenin yazarıdır. Türk mûsiki tarihinin büyük şahsiyetlerinden ve devrinin tanınmış bestekârlarından biridir.

<sup>4</sup> Enderûn ve buradan yetişenler için yazdığı tarih kitabıyla tanınan Osmanlı tarihçisi.

Yahyâ Nazîm, Lâle devrinin en verimli şâirleri arasında yer alan ve farklı mevzuları, zamanları ile beraber, mevcudiyetinde İstanbul yaşamını da aksettirdiği manzume ve mesnevileri de bulunan, dîvânı günümüze birden fazla yazılı örneği ile ulaşmış önemli bir bestekâr ve şâirdir (Özcan, 1988: 452).

Klasik Türk Mûsikîsi'nde müzik bilimi ve tarihi bakımından önemli bir vesîka özelliği barındıran yazılı referanslar oldukça enderdir. Esas belge türünün yokluğunda müziğin gündelik pratiği, kuramı, icrâ formları v.b. gibi bilgiler veren ikincil kaynaklar bu anlamda büyük önem taşımaktadır. Türk Mûsikîsi tarihinin başvuru kaynakları biyografiler, seyahatnâmeler, mecmûalar, genel târihler ve anılardır (Behar, 1987: 26-27).

Bu bağlamda Es'ad Efendi'nin 1728-29 yılları arasında yazmış bulunduğu, 17. yüzyıl ve 18. yüzyıl başlarında yaşamış olan 100 kadar bestekâr hakkında biyografik bilgiler içeren mûsikîşinas teskiresi dönemin mühim kaynaklarından. Tezkirede; bestekârların kısa hâl tercümesinden ve eserlerinin birkaç güfte örneğinden bahsolunmuş ve bestekârların müzik kişiliklerinin temel bir değerlendirmesi yapılmıştır (Behar, 2015: 167). Eserin ismi “*Atrabü'l-âsâr fî tezkireti urefâi'l-edvâr*” olarak bilinse de bazı kaynaklarda farklı isimleriyle dikkati çekmektedir. Sadrazam Damâd İbrâhim Paşa'ya sunulan bu tezkire; Sultan I. Ahmed ile III. Ahmed zamanları arasında mevcut bulunan bestekârlardan birçoğunun hâl tercümelerini içermektedir (Özcan, 1991: 85-86). Bu kaynaktaki Yahya Nazîm Efendi ile ilgili bilgiler ayrıntılı şekilde ele alınmış ve bestekârın Türk Mûsikîsine katkılarından bahsedilmiştir.

17. yüzyılda yaşayan Gedikpaşalı Yahyâ Nazîm Efendi gerek güftekârlık gerekse bestekârlık yönü ile döneme damgasını vurmuş ve Türk Mûsikîsine her iki alanda da büyük katkılar sağlamıştır. Arapça ve Farsça bilen mûsikî ve şiir alanlarındaki yeteneğinin keşfedilmesi ile enderûnda eğitim gören Yahyâ Nazîm Efendi'nin oldukça iyi bir tahsil aldığı kaynaklarda zikredilmektedir.

Çakır (2018), “*Yahyâ Nazîm Dîvânı*” adlı doktora tezi çalışmasında; Yahyâ Nazîm Efendi hakkında yazılmış olan bilgilere ayrıntılı biçimde değinerek tarih içerisinde kendisi ile ilgili bahislerin yer aldığı Tezkire, Edvâr, Âsâr, vb. gibi Osmanlıca yazılı tarihi kaynakların isimlerine ve içeriklerine yer vermiştir (s.1-56).

Araştırmamızda öncelikle Gedikpaşalı Yahyâ Nazîm Efendi'nin hayatı, Türk Mûsikîsi'ne katkıları, besteleri ve bestelenen güfteleri ile Dîvân'ı değerlendirilerek incelemeye tâbi tutulmuştur. Yahyâ Nazîm Efendi'nin eserleri, biçim açısından incelemeye tâbi tutulmuş ve eserler

Oter<sup>5</sup> tarafından geliştirilen form analiz yöntemi ile değerlendirilmiştir. Yapılan incelemelerde Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Nota Arşivleri” literatür araştırmasında kullanılmış ve Yahyâ Nazîm Efendi’nin her bestesi için elde edilen örnekler karşılaştırılarak biçim yönünden analiz edilmiştir.

### **Yahyâ Nazîm Efendi’nin Hayatı**

İstanbul’da Gedikpaşa semtinde dünyaya gelen ve Gedikpaşalı Nazîm diye anılan Yahyâ Efendi’nin, kaynaklarda seksen yaşlarında iken vefat ettiği belirtilmektedir (Özcan, 1988: 452). Gerçek adı Yahyâ olan ve yazılı belgelerde bu şekilde zikredilmesine rağmen aynı mahlası kullanan diğer kişilerden ayırt edilebilmesi için ona "Yahyâ Nazîm Çelebi" denilmiştir. Na't formunda oldukça fazla eseri olması sebebiyle "Na't-gû" ismiyle ünlenmiş ve mesleğinden ötürü "Pazarbaşı" sıfatıyla anılmıştır (Çakır, 2018: 56-57).

Es’ad Efendi, Yahyâ Nazîm Çelebi hakkında gerek doğduğu gerekse yerleştiği semtin yerini belirtirken şu ifadelere yer vermektedir; “Doğduğu ve yerleştiği yer saltanat mekânı ve korunmuş Konstantiniyye’de Kumkapı semti...” (Behar, 2010: 145).

Yahyâ Nazîm Efendi; Dîvân Edebiyatı ve Türk Mûsikîsine duyduğu ilgi, yetenek ve kâbiliyetinin farkedilmesi üzerine Enderûn’da eğitim almış ve burada hem Arapça hem de Farsça öğrenmiştir. Daha sonra kilâr-ı hâssa nöbetçi başlığına getirilmiş, IV. Mehmed zamanında pazarbaşılığı vazifesi ile saraydan çıkarak ömrü vefa ettiği bu görevini sürdürmüştür. Dîvânı’ndaki bazı şiirlerinde fakirlikten ve aylığının yetmediğinden yakınan Yahyâ Nazîm Efendi, anlaşıldığı üzere bu görevini uzun süre îfâ etmiştir. Yaşadığı dönemin devlet büyüklerine övgüler yazarak onlardan sağladığı para ve armağanlarla yaşamını sürdürmeye gayret göstermiştir. Özellikle de kendisini koruyup kollayan Selim Giray’a (ö.1116/1704)<sup>6</sup> yazmış olduğu sayısız methiyyeler ona olan yakınlığını ortaya koymaktadır (Özcan, 1988: 452).

“*Sicill-i Osmânîyye*” de “kuruyemişçi başı” olduğu ve ömrünün sonuna kadar da bu görevde kaldığı belirtilmektedir (*URL 1*).

---

<sup>5</sup> (Oter,2018. 292-298).

<sup>6</sup> Dört defa Kırım tahtına geçip toplam yirmi üç yıl hanlık yapan devlet adamı.

Yahyâ Nazîm Çelebi'nin yaşamı boyunca sarayda mûsikîyle ilgili olsun ya da olmasın herhangi bir dâimî vazifesi olmamıştır. Ruşen Ferit Kam'ın (d.1902-ö.1981)<sup>7</sup> konu ile ilgili “*Bestegâr-Şâir Nazîm: Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*” isimli eserinde konu ile ilgili yargısı son derece isâbetlidir. Elimizdeki belgelerden bu vazifenin yani taze meyve pazarbaşılığı memuriyetinin Nazîm'a Enderûn, kilar ve nevbetçi başılığının tabiî bir neticesi olarak değil, şiir ve mûsikîdeki başarısı ve şöhretinin ödülü olarak verildiği açıkça veya dolaylı olarak anlaşılmaktadır. Her devirde birçok ilim ve bilgi, beceri adamlarının, zamanlarının hükümdar ve önde gelenlerine yaklaşımları doğal bir süreçtir. İşte Nazîm'de şiir ve mûsikî vadisindeki başarısına dayanarak, yaşadığı devrin büyüklerine yanaşmış, onlar tarafından kendisine bir iyi niyet eseri olarak bu vazife verilmiştir.” Ruşen Ferit'in bu metnin son cümlesinde “vazife”den kastettiği resmi bir devlet görevi değildir. Burada esas olan anlam bu kelimenin ücret ya da gelir anlamıdır. Nitekim Safâyî Efendi de tezkiresinde bu vazifenin Nazîm'e fiilen icrâ edilmek üzere değil geçim vasıtası olmak üzere verildiğini yazmaktadır. Bütün müzisyenlik ve bestecilik başarılarını tamamen amatör bir şekilde, yani bugünkü deyişle kariyer veya para kazanma kaygısı dışında elde etmiş olan Yahyâ Nazîm Çelebi'ye ömrünün geri kalan kısmını geçim sıkıntısı çekmeksizin geçirmesi için bir arpalık verilmesi gerekmiştir. Bunun adı da taze meyve pazarbaşılığı olmuştur. Mirzazâde Sâlim (ö.1156/1743)<sup>8</sup> de tezkiresinde bu arpalığın niteliğine atıfta bulunan kinâyeli bir ifade kullanarak “Nazîm'in bu görev ile çerezlendiğini” yazmaktadır (Behar, 2010: 169-170).

Kam (1933), Yahyâ Nazîm Efendi'nin hayatını anlattığı eserinde, genç yaşlarında alkol alışkanlığı ile Kumkapı meyhanelerinde vakit geçirmeye başladığını, yalnızca üç aylarda bu alışkanlığından uzak durarak bayramın gelişi ile eski alışkanlığına tekrar döndüğünü ifade etmektedir. Bestekârın peygamber efendimize olan büyük sevgisi ve muhabbetinin efsânevi tecellisi ile gördüğü bir rüya neticesinde içkiye tövbe ettiğini ve ölünceye kadar “salâhü ittika”dan ayrılmadığını yazmıştır (s.11).

Yahyâ Nazîm Efendi'nin, Peygamber Efendimize karşı muhabbeti, na't formunda yazmış olduğu şiir sayısının fazlalığından anlaşılmaktadır. Bu durum yukarıda da bahsi geçen bazı rüya hikâyelerinin gün yüzüne gelmesine meydan vermiştir. Bahsi geçen menkîbelerden biri şu şekilde seyreder; Yahyâ Nazîm Efendi, Medine'de olduğu dönemde bir gece bir na't yazıp temize

<sup>7</sup> Mûsikî tarihine dair araştırmalarıyla da tanınan edebiyatçı, bestekâr, sâzende.

<sup>8</sup> XVIII. yüzyılın tanınmış âlim, dîvân şâiri, hattat ve tezkire yazarı.

çekemeden uyur. Uyuduğunda Peygamber Efendimizin huzurunda kendisini görür ve "bu akşamki na'tın da güzel olmuş" övgüsüne nâil olur. Yahyâ Nazîm Efendi, sabah uyanınca henüz bir gece evvel kaleme aldığı ve daha hiç okumadığı üstelik temize dahi geçemediği na'tının cami müezzini tarafından sabah ezanına mütakip okunduğunu işitir. Şaşkınlık içerisinde camiye doğru yol alırken müezzine denk gelir. Müezzin, "es-selâmu aleyküm Nazîm Efendi" diye seslenince Nazîm, hiç karşılaşmadığı bu kişinin onu daha önce tanıyor gibi selamlayışına iyice hayret eder. Durumu farkeden müezzin de rüyasında Peygamber Efendimizin kendisine bu na'tı öğrettiğini ve na'tın sahibini kendisine gösterdiğini ayrıca da şiiri minareden okumasını emrettiğini anlatır (Çakır, 2018: 60).

Yahyâ Nazîm Efendi, klasik Türk mûsikîsine birçok güfte kazandırmıştır. Erken yaşlarında Mevlevîhânelere girerek 3 sene şeyh Arzî Mehmed Dede'nin (ö. 1074/1664)<sup>9</sup> hizmetinde bulunmuş ve sonrasında Neşâtî Dede'ye (ö.1085/1674)<sup>10</sup> bağlanarak, kendilerinden farklı alanlarda yararlanmıştır. Yahyâ Nazîm Efendi'nin Neşâtî Dede ile ilgili yazmış olduğu manzumeler, kendisi ile Neşâtî Dede'nin aralarındaki güçlü bağa örnek teşkil etmektedir. Pâdişâhın huzurunda gerçekleşen fasıllarda bulunarak oldukça beğeni toplayan Yahyâ Nazîm Efendi, 1727'de vefat etmiştir. Ayrıca İstanbul'da Beşiktaş Murâdiye mahallesi'nde bir sokağa "Şâir Nazîm" ismi verilmiştir (Özcan, 1988: 452).

Öldüğü mekân ve gömüldüğü yer ile ilgili net bir bilgi olmamasına rağmen, İstanbul doğumlu olması, orada yetişmesi ve hayatının neredeyse tamamını İstanbulda geçirmesi dolayısıyla vefat yeri için İstanbul tahmin edilebilir (Çakır, 2018: 61).

### **Yahyâ Nazîm Efendi'nin Mûsikîşinaslığı ve Eserleri**

Bestekârlığı ve şâirliğinden başka ince ve tesirli sesi ile zamanın parlak hânendeleri arasında yer alan ve "Hânende Nazîm" olarak bilinen Yahyâ Nazîm Efendi, devrin içinde bulunduğu sanat ve edebiyat alanlarındaki başarıları ile bahsi geçen bir sanatkâr olmuştur. Yazılı belgelerde Türk Mûsikîsini kimlerden meşk ettiği ile ilgili herhangi bir ibâreye rastlanmamakla birlikte dönemin bilinen mûsikîşinaslarından yararlanmış olabileceği âşikardır (Özcan, 1988: 453).

---

<sup>9</sup> XVII. yüzyıl dîvân şâiri, Galata mevlevihânesi şeyhi.

<sup>10</sup> XVII. yüzyıl dîvân şâiri, tekke şeyhi, postnişîn

Yahyâ Nazîm Efendi'nin dîvânında, yaşadığı dönemin bazı âlim ve şâirlerinden birer münasebetle bahsetmesine rağmen mûsikî erbâbı hakkında kesin bir bilgi olmadığı ancak Hafız Post'un (d.1620? - ö.1694)<sup>11</sup> vefatına telmihan bir kıt'a bulunduğu ve yine nefiri Ahmet Çelebi'ye (ö.1098/1687)<sup>12</sup> vefat tarihi söylediği, bu isimlerin kuvvetle muhtemel Yahyâ Nazîm Efendi'nin mûsikî erbabları olabileceği tahmin edilmektedir (Kam, 1933:12).

Söylemez (2016), "Türk Mûsikîsinde Hafız Post" isimli doktora tezi çalışmasında Hafız Post tarafından kaleme alınan 3 güfte mecmuasından bahsederek bunlardan ikisinde bestekârların isimlerinin ortak kullanıldığını ifade etmiştir. Özellikle Hafız Post'un kendi döneminde yaşamış olan ve görme ihtimali yüksek bestekârların güftelerine yer verildiğini ifade ederek çalışmasında Yahyâ Nazîm Efendi'nin mecmuada kayıtlı güftelerine yer vermiştir.

Mûsikî mecmualarında Yahyâ Nazîm Efendi; büyük Türk bestekârı ve zamanının en kıymetli şâirlerinden, nazariyat ile de uğraşmış ve muasırları tarafından "bir mûsikî âlimi" telakki edilmiştir. Eserlerinin güftelerini çok defâ kendisi yazmış olup, güzel şiirleri kendinden sonra da pek çok bestekâr tarafından bestelenmiştir. 500'den ziyâde eser bestelemiş olan Nazîm'in, 8 eserinin bugün mevcut olduğu ifade edilmekte ancak tablo 2' de yer alan eserlerin hâricinde Hüseyinî makâmında ve na't formunda bir bestesi daha olduğu bildirilmektedir. Diğer yedi bestesinin güfteleri yazılmış ancak bu eserle ilgili herhangi bir bilgi verilmemiştir (Arel, 1952: 51). Yahyâ Nazîm Efendi'nin ünlü Hüseyinî nat'ı "Ey ledün mektebinin hâce-i ümmî-lakabı" güftesiyle karşımıza çıkmaktadır. Şiirlerinden biri de mühim bir emsal taşıyan ramazâniyyesidir. Beyit sayısı 12 olan ramazâniyye, oruç ve ramazanla alakalı başlıca hadis ve âyetlerin nazma çekilmiş metinleri gibi kuvvetli dinî muhtevası ile ilgi çekicidir. Ayrıca muharremiyye ve mi'râciyye gibi dinî formlarda da takdire şâyan şiirler kaleme almıştır. Mevcut güfte mecmualarında bayâtî makâmında 20'den fazla beste ve 10'u aşkın semâî'sinin mevcudiyeti kendisinin bayâtî makâmına duyduğu ilgiye işaret etmektedir (Özcan, 1988: 453).

"Kaynaklarda ve güfte mecmualarında Yahyâ Nazîm Efendi'nin na't, durak gibi eserlerine ismen rastlanmış olsa da Bestekârın Rast makâmındaki durağından başka herhangi bir dini eserine rastlanmamaktadır" (Kam, 1933: 19). Ancak yazmış olduğu na't formundaki güfteler ile yaşadığı dönemde adından sıklıkla söz ettiren Yahyâ Nazîm Efendi'nin bu konudaki ünü birçok güfte

<sup>11</sup> XVII. yüzyılın tanınmış âlim, dîvân şâiri, hâfiz ve bestekârlarındandır

<sup>12</sup> XVII. yüzyılın tanınmış âlim, hânende ve bestekârlarındandır.

mecmuasında ve yazılı kaynakta yer bulmuş gerek kendi yaşadığı dönemde gerekse kendisinden sonraki dönemlerde yaşayan na't bestekârları tarafından kullanılmıştır.

Na't ve na't formu hakkında Özalp (1992); "Peygamber Efendimizi methetme ve kendisinden af dileme maksadıyla kaleme alınmış olunan şiirlerdir. Na'tlar form yapısı itibarıyla usûllü veya usûlsüz olarak bestelenir. Genellikle doğaçlama icrâ edilirler. Usûllü na'tlar incelendiğinde ekseriyetle türki darp, durak evferi benzeri usûllerin kullanıldığı dikkati çekmektedir. Na'tlarda yer alan mısra sayısı dördün altında değildir. Net bir bestelenme yöntemi bulunmamaktadır." diyerek na't-ı şeriflerin tanımına ve biçimine vurgu yapmıştır (s.46).

Dr. Suphi Ezgi'nin kaleme aldığı kaynakta, 54 eser kendisi tarafından notaya alınmış ve Yahyâ Nazîm Çelebi'nin na't formuna örnek olan şiirlerinde yer aldığı eserlerin notalarına yer verilmiştir. Ezgi; usûlleri unutulmuş veya lahinlerinin motifleri bozulmuş eserlerin asıllarına irca ettiğini ifade ederek mûsikî zevkimiz ve bestekârlık yönünden ilim ve sanatça çok faydalı olan bu eserleri Türk Mûsikîsine kazandırdığından dolayı ne kadar bahtiyar olduğunu açıkça ifade etmektedir (Ezgi, 1945: 3).

Es'ad Efendi tezkiresinde Nazîm Çelebi'nin 500'den fazla eseri olduğunu yazmış olsa dahi verilmiş olan bu eser rakamlarını başka kaynaklarla karşılaştırma yoluna gitmeden, ilgili bestecilerin ve bestelerinin izini sürmeden, bunları gerçek rakamlarmış gibi kabul etmek doğru olmayacaktır (Behar, 2010: 116-117).

Kılıç (2013), "Mecmûa-yı Letâif fî Sandukatiél-Meèârif" adlı doktora tezi çalışmasında; güfte mecmuasında yer alan 1477 beste tespit etmiş ve bunlardan bestekâri belli olan eserlerin 90'ında Yahyâ Nazîm Efendi'nin isminin kayıtlı olduğu ifade ederek bu eserlerden 6'sının kendi güftesi ile kayıtlı olduğunu teyit etmiştir (s.56-57).

Es'ad Efendi yaptığı teşbih ile Yahyâ Nazîm Efendi'nin bestekârlıktaki ustalığını şu sözlerle ifade etmektedir;

*"Mûsikî alanında gerçekten yeni biçim eserlerin tohumlarını serpererek, daha önce benzerleri görülmemiş renk renk bezenmiş nağme çiçeklerini ustalıklı yerleştirdi, yetiştirdi, yeşertti. Bunları icrâ vazosuna öyle bir yerleştirdi ki, mûsikîden anlayan herkes beğenip hayran kaldı"* (Özalp, 2000: 434).

Es'ad Efendi; “*Atrabü'l-âsâr fî tezkireti urefâi'l-edvâr*” adlı eserinde Yahyâ Nazîm Efendi ile ilgili bilgilere yer vermiş ve geniş bir mûsikî kamuoyunu kastederek pâdişâh ve diğer devlet büyüklerine bizzat huzurlarında fasıllar icrâ ettiğini ve pâdişâhın beğenisini kazandığını açıkça ifade etmiştir. Nazîm Çelebi için bazen pâdişâh tarafından maddi bir ödüllendirmeye gidildiğini ifade eden Es'ad Efendi bu bilgiyi tezkiresinde şu şekilde açıklamıştır. “Felek mevkili kutlu pâdişâhın huzurunda birçok defalar mutluluk verici mûsikî fasılları yaptığından asil pâdişâhın makbulü olduğu için...”. Ayrıca Nazîm Çelebi'nin pâdişâh huzuruna çıkışı hakkında Es'ad Efendi şöyle yazmaktadır “Yüz kere asil tabiatlı pâdişâh hazretlerinin huzurunda neşe veren mûsikî fasılları yapıp...”. Yine aynı kaynakta Yahyâ Nazîm Çelebi hakkında huzurda fasıl icrâ ettiği değil, ama sesini dinleyip beğenen bizzat pâdişâhın emriyle mûsikî öğrendiğini şu sözlerle belirtmektedir. “Güzel sesinin mükemmelliği dolayısıyla cihan ünvanlı pâdişâhın şanlı fermanıya şevkli eserleri olan mûsikî ilmini öğrenmekle görevlendirildiği için”. Es'ad Efendi, Yahyâ Nazîm Çelebi'nin mûsikî çevreleri tarafından takdir edildiğini ve üstadiyetliğine aslında bu çevreler tarafından hükmedildiğini ifade etmektedir. Ayrıca üstadlığına sadece pâdişâh ve devlet ricâli gözünde değil, mûsikîden anlayanlar nezdinde de genel kabul gördüğüne ve bu üstadlığa diğer üstadların hükmetmiş olduklarına dâir kesin ifadeler yer vermiştir (Behar, 2010: 96-98).

Aşağıda tablo 1’de alfabetik sıra ile verilen, Yahyâ Nazîm Efendi tarafından kaleme alınmış olan 30 eserin güfteleri dikkate alındığında, 17. yüzyıldan itibaren birçok bestekâr tarafından rağbet gördüğü, na’t, durak, tevşih gibi farklı formlardaki güftelerinin birden fazla bestekâra tesir ettiği dikkat çekmiştir. Farklı yüzyıllarda yaşamış kişiler olsalar da bestekârların ilgisine mazhar olmuş bu güfteler, birçok mûsikîşinasa Türk Mûsikîsinin sözlü beste biçimlerini içeren formlarda eserler verdimiş ve bu durum Yahyâ Nazîm Efendi’nin şâirlik yönünün yüceliğini açıkça ortaya koymuştur. Daha evvel de belirtildiği üzere Yahyâ Nazîm Efendi’nin bestekârlıktaki ve şâirlikteki kudreti, her iki alandaki yüksek sanat kâbiliyeti gerek kendi döneminde gerekse kendinden sonraki dönemde artarak devam etmiş ve tesirinde kalan mûsikîşinaslara yol göstermiştir.



Bestenin İlk Dizisi	Bestekâr	Makâm	Usûl	Form
Âfitâb-ı subh-i mâ evhâ Habîb-i kibriyâ	Hafiz Post Yusuf Çelebi (Tiznam)	Rast	Evsat	Tevşih
Âfitâb-ı subh-i mâ evhâ Habîb-i kibriyâ	Yusuf Çelebi (Tiznâm)	Rast	Serbest	Durak
Benim âfet-i cihânım	Dellalzâde	Yegâh	Aksak Semâi	Şarkı
Bir haber gelmedi ârâm-ı dil ü cânımdan	Dellalzâde	Yegâh	Hafif	Beste
Bülbülüm bir güle kim şevkimi efvân eyler	Dellalzâde	Yegâh	Yürük Semâi	Yürük Semâi
Değil câm-ı mey açıldı gül-i bağ-ı tarab şimdi	Yahyâ Nazîm Ef.	Bayâti	Nim Devir	Beste
Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem	Yahyâ Nazîm Ef.	Şehnâz	Sengin Semâi	Şarkı
Ey harîm-i harem-i lem-yezelî	Sâid Özok (Şeyh)	Acem aşırân	Evsat	İlâhi
Fahr-i âlem mahrem-i râz olduğu şebdir bu şeb	Ahmet Efendi (Şikârizade)	Arazbar	Evsat	İlâhi
Gayrıdan bulmaz tesellî sevdiğim	Mustafa İzzet Ef. (Kazasker)	Bestenigâr	Ağır Aksak	Şarkı
Girândır çeşm-i dilde hâb-ı gaflet yâ Resûlallah	Sultan III. Selim (İlhâmî)	Şevkütarab	Durak Evferi	Naat
Gönül o turra-i müşkîn-kemende düşmüşdür	Yahyâ Nazîm Ef.	Büselik	Zencir	Beste
Gönül ki aşk ile pür-sîne hazîne bulur	Dellalzâde	Yegâh	Zencir	Beste
Günden güne bir serv-i hırâman olacaksın	Mustafa Efendi (Tab'î)	Yegâh	Aksak Semâi	Ağır Semâi
Hicr-i lebinde yârin bir dil ki oldu nâ-hoş	?	Arazbar Büselik	Lenk Fahte	Beste
Hicr-i lebinde yârin bir dil ki oldu nâ-hoş	Zekâi Dede	Hicazkâr	Lenk Fâhte	Beste
Kimseyi dil-teng-i âzâr etme sultânlık budur	Dellalzâde	Mahur Büselik	Hafif	Beste
Kimseyi dil-teng-i âzâr etme sultânlık budur	Mehmet Efendi	Şehnâz Büselik	Aksak Semâi	Ağır Semâi
Lâ'lin gören ey hûr-likâ kevseri n'eyler	Zekâi Dede	Bayâtî Büselik	Remel (Ağır)	Beste
Nâle etmezdim mey-i aşkınla pürcüş olmasam	Yahyâ Nazîm Ef.	Bayâtî	Çember (Ağır)	Beste
Ne dâne vü ne dâm ü ne sayyad gerekdir	Dellalzâde	Karcığar	Aksak Semâi	Ağır Semâi
Nihânî ol büt-i şîrin-sühanle söyleşiriz	Dellalzâde	Karcığar	Yürük Semâi	Yürük Semâi

O dil ki ne gam ü endûh ne melâl tutar	Dellalzâde	Revnaknümâ	Zencir	Beste
Ol kim misâl-i hâle meh-i mihribânı var	Yahyâ Nazîm Ef.	Acem	Muhammes	Beste
Piyâle elde ne dem bezmime habîb gelir	Dellalzâde	Yegâh	Aksak Semâi	Ağır Semâi
Taht-gâh eyleyeli gülşeni sultân-ı nesîm	Dellalzâde	Mahur Bûselik	Yürük Semâi	Yürük Semâi
Visâl-i yâre gönül sarf-ı himmet istermiş	Hacı Fâik Bey	Nihâvend	Zencir	Beste
Yakdı cânı bezm-i aşkın âteşin peymânesi	Ali Rıza Şengel (Eyyûbi)	Ferahfezâ	Sengin Semâi	Şarkı
Yakdı cânı bezm-i aşkın âteşin peymânesi	Hacı Fâik Bey	Zâvil	Muhammes	Beste
Zülfün hevesi gönlümü sevdâya düşürdü	Ebu Bekir Ağa	Yegâh	Remel	Beste

Tablo 1. Güftesi Yahyâ Nazîm Efendi' ye ait Türk Mûsikîsi nota arşiv ve koleksiyonlarından<sup>13</sup> hazırlanan eserlerin listesi.

Bestenin İlk Dizisi	Güftekar	Makâm	Usûl	Form
Değil câm-ı mey açıldı gül-i bağ-ı tarab şimdi	Yahyâ Nazîm Ef.	Bayâti	Nim Devir	Beste
Didi çi kerdî çi kerdî	?	Bayâti	Aksak Semâi	Ağır Semâi
Didem yüzüne nâzır nâzır yüzüne didem	Yahyâ Nazîm Ef.	Şehnâz	Sengin Semâi	Şarkı
Gönül düşüp hâm-ı geysü-yi yâre kalmıştır	Sırrı (Şeyh)	Muha yyer	Zencir	Beste
Gönül o turra-i müşkîn-kemende düşmüştür	Yahyâ Nazîm Ef.	Bûselik	Zencir	Beste
Nâle etmezdim mey-i aşkınla pür- cüş olmasam	Yahyâ Nazîm Ef.	Bayâti	Çember (Ağır)	Beste
Ol kim misal-î hale meh-i mihribânı var	Yahyâ Nazîm Ef.	Acem	Muhammes	Beste

Tablo.2: Bestesi Yahyâ Nazîm Efendi' ye ait Türk Mûsikîsi repertuvarımızda bulunan eserlerin listesi.

Öztuna; Yahyâ Nazîm Efendi'nin şarkı formunda bestelenmiş 9 şiiri olduğunu ifade etmiş olsa da elimizde mevcut bulunan repertuvarda, şarkı formunda bestelenmiş 4 şiiri yer almaktadır. Öztuna'nın bu bilgiye yer verdiği kaynak meçhuldür (Öztuna, 1990: 101).

Yahyâ Nazîm Efendi'nin günümüze ulaşan eserleri sayı bakımından az olmakla birlikte klasik beste üslubumuzun örneklerini içeren eserleri, bestekârın makâm ve ikâ konusunda iktidar ve tasarrufatını göstererek kendisinin bestekârlıktaki büyük yeteneğini ve kudretini belirgin bir şekilde ortaya koymaktadır. Muhtemeldir ki daha nice güzel, sanatlı, murabba, nakış ve semâileri Türk Mûsikîsi eserlerinin tesbitine yarar sağlayan araçların olmaması, zaman içerisinde kullanılan

<sup>13</sup> Tabloların hazırlanma aşamasında Darülelhân, Trt arşivi ve mevcut diğer arşivler ile külliyyatlardan yararlanılarak tamamını içinde barındırılan "Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Nota Arşivleri" kullanılmıştır.

makamların terki, yüzyılların hafızalarda yarattığı tahripler gibi sebeplerle eserler kaybolup gitmiştir (Kam, 1933: 21).

Yahyâ Nazîm Efendi'nin en çok bilinen ve hâlen günümüzde sevilerek icrâ edilen şehnâz şarkısı bazı kaynaklarda nakış ağır semâi bazı kaynaklarda ise ağır semâi olarak adlandırılmasına rağmen işleyiş bakımından ve terennüm yapısı içermemesi sebebiyle bu çalışmada şarkı formunda ele alınmıştır. Şarkı formu Yahyâ Nazîm Efendi'nin yaşadığı dönemde popüler olmaya başlamış ve dönemin birçok bestekârı da bu formda eserlere rağbet göstermiştir.

Özalp (1992), analiz ettiği ve nota üzerinde biçim şemasını göstermiş olduğu şehnâz eseri şarkı formu örnekleri arasında göstermiştir (s.173).

Kam (1933), Yahya Nazîm Efendi'nin bu eserini “Sâdelik içinde çok ince güzellikler saklayan Ağır Semâi'si herkesin hafızasını süsleyen çok sevilmiş klasik eserlerimizden biridir” diyerek tanımlamaktadır. Eserin terennümsüz olması sebebiyle bazı mecmualarda semâi ikâ'ında şarkı olarak yazıldığından bahsederek bu eserin malum ve ma'rif olan konservatuvar tasnif heyeti muhteremesinin tespit ettiği şekle göre ağır semâi olarak isimlendirilmesi gerektiğini ifade etmiştir (s.20-21).

Tanrıkörur şarkı formunu: “*klasik edebiyatın şarkı türünde yazılmış bir ya da daha fazla kıt'ali şiirler üzerine, ikiden onbeş zamanlıya kadar giden küçük usûller kullanılarak ve genellikle terennümsüz olarak bestelenen sözlü eser türü*” olarak tanımlamıştır (Tanrıkörur, 2005: 173).

Önceleri Murabba olarak anılan dörder mısralı şiir yapısını şâirler dörtlükler şeklinde terennüm edilen halk türkülerine benzetmeye başlamış ve bu şiirlere 17. yüzyıldan itibaren şarkı demişlerdir. Şiir alanında giderek çoğalan şarkı, beste sahasında da giderek büyüyen bir biçim, terennüm tarzı bulmaya başlamıştır. Başlarda Nâzım ve Itrî gibi Klâsik Mûsikîmizin kâr, beste, ağır ve yürük semâileri gibi örneklerini vermiş olan bestekârlarımız da bu formda eserler vermişlerdir (Özalp, 2000: 142).

Bu bağlamda ele alınarak şarkı formunda bestelenen eserler incelemeye tâbi tutulduğunda doğum tarihi meçhul ancak ölüm tarihi 1680 olarak zikredilen Mahmûd Çelebi'nin (ö.1680)<sup>14</sup> şarkı formunda bestelediği “Püser adın Memiş imiş” mısra'ı ile başlayan bu formdaki ilk eserden sonra Yahyâ Nazîm Efendi'nin bestelediği şehnâz eseri yüzyıl bakımından ele alındığında şarkı

---

<sup>14</sup> XVII. yüzyılın tanınmış âlim, hânende ve bestekârlarındandır.

formunda bestelenen ikinci eser olması bakımından dikkati çekmektedir. Aynı zamanda şarkı formunda eser bestelemiş olan ilk şâir olduğu söylenebilir.

Yahyâ Nazîm Efendi'nin Şehnâz makâmında şarkı formunda ki bestesi ve şiirleri için Ruşen Ferit şu ifadelerde bulunmuştur;

*“Yahyâ Nazîm Efendi bestelediği eserlerin güftelerini muhtelif şâirlerin dîvânından aldığı gibi çoğunu kendi şiirleri arasından seçmiştir. Bestelerinden muhayyer makâmında zencir ikâ'ındaki murabbanın güftesi müstesna diğerlerinin güfteleri kendinindir. Şehnâz ağır semâi'sinin matla beytinin birinci mısra'ı yazma ve basma dîvânlarda şöyledir: “Dîdem rûhunu gözler gözler rûhunu dîdem”. Öyle zannediyorum ki, bu mısradaki yanağını mânâsına olan (ruhunu) kelimesinin (ru) hecesini (hu) hecesine bağlayan nağmenin imâleli olmasından, bildiğimiz (can) mânâsına gelen (ruh) kelimesi ile karıştırılmaması için sonradan “Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem şekline tahvil edilmiştir.” (Kam, 1933: 21).*

	Bestenin İlk Dizisi	Biçim Analizi	Formu	Mısra Sayısı
1	Değil câm-ı mey açıldı gül-i bâğ-ı tarab şimdi Gazelden seçilmiş mısralar: 1. 2. 9. ve 10. mısra	1.A + T.1.B + 2.A + T.1.B + 3.C + T.2.Ç + 4.A + T.1.B	Beste	4
2	Gönül düşüp hâm-ı geysû-yi yâre kalmışdır Gazelden seçilmiş mısralar: 1. 2. 3. ve 4. mısra	1.A + T.1.B + 2.A + T.1.B + 3.C + T.2.Ç + 4.A + T.1.B	Beste	4
3	Gönül o turra-i müşkîn-kemende düşmüşdür Gazelden seçilmiş mısralar: 1. 2. 5. ve 6. mısra	1.A + T.1.B + 2.A + T.1.B + 3.C + T.2.Ç + 4.A + T.1.B	Beste	4
4	Nâle etmezdim mey-i aşkınla pürçûş olmasam Gazelden seçilmiş mısralar: 1. 2. 3. ve 4. mısra	1.A + T.1.B + 2.A + T.1.B + 3.C + T.2.Ç + 4.A + T.1.B	Beste	4
5	Ol kim misâl-i hale meh-i mihribânı var Gazelden seçilmiş mısralar: 1. 2. 11. ve 12. mısra	1.A + T.1.B + 2.A + T.1.B + 3.C + T.2.Ç + 4.A + T.1.B	Beste	4
6	Dîdî çî kerdî çî kerdî 6 mısralı Nakış Ağır semâi formundaki eser 1. 2. mısra ve terennümün ardından 3,4,5 ve 6. mısralarda yürük semâi usûlünde işleyiş göstermiş ve birinci terennüm bölümünün tekrarı ile 10/4 lük ağır semâi usûlünde son bulmuştur.	1.A + 2.B + T.1.C + 3.C + 4.D + 5.E + 6.F + T.1.C	Nakış Ağır Semâi/Yürük Semâi Değişmeli	6
7	Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem Gazelden seçilmiş mısralar: 1. 2. 5. ve 6. mısralar	1.A + 2.B + 3.C + 4.B	Şarkı	4

Tablo.3: Bestesi Yahyâ Nazîm Efendi'ye ait eserlerin biçim analizleri.

Bestekârın eserleri biçim açısından incelendiğinde, beste formundaki 5 eserinin tablo 3'te görüldüğü üzere tamamen aynı işleyişi gösterdiği dikkati çekmektedir. 1. 2. ve 4. mısralar ve bu mısraların ardından gelen terennüm nağmeleri aynı ezgilerle bestelenmiş, 3. mısralar meyân bölümüne tekâbül ederek bu bölümlerin terennümleri ise meyân nağmelerinin devamı olarak eser içerisinde ikinci terennüm yapısı ile karşımıza çıkmıştır. Beste formundaki eserlerinin tamamının birebir aynı biçim şemasına sahip olmaları bestekârın oldukça düzenli ve simetrik bir yapıda bu formda eserler bestelediğinin âdeta bir kanıtı gibidir.

Yahyâ Nazîm Efendi'nin kendi güftelerinden seçerek bestelemiş olduğu eserlerin mısra yapıları incelendiğinde, hepsinde 14 mısralı gazellerinde yer alan beyitlerin dörder dizesini seçerek kullandığı görülmektedir. Altı bestesini bu anlayış ile tertib eden bestekâr, sadece zencir ikâ'ında güftesi Sırrî Efendi'ye ait olan bestesini 4 mısralı murabba yapıda kullanmıştır.

Tablo 3'te eserin ilk dizesinin altında 14 mısralı gazellerden seçilmiş olan mısraların rakamları verilerek güftelerin altında seçilen dizelerin rakamları belirtilmiştir. Gazellere; Ruşen Ferit Kam tarafından kaleme alınan ve Yahyâ Nazîm Efendi'nin bestekârlık ve şâirlik yönlerine ayrıntılı biçimde yer veren 1933 basımı yazılı kaynakta yer verilmiş ancak ağır semâi formundaki eserinin güftesine bu kaynakta rastlanamamıştır.

### **Yahyâ Nazîm Efendi'nin Dîvânı**

Yahyâ Nazîm Efendi'nin 500 sayfadan fazla olan basılı *Dîvânı* beş bölüm hâindedir. Dîvânın içerisinde; 226 kadar kıt'a, 120 rubâî, na't ve gazel, 56 kasîde, 35 kadar târih, 4 terkîb-i bend, 4 müseddes ile birlikte farklı Nazîm şekilleri kullandığı dikkati çekmektedir. Murabbâ formuna, türkî şeklinden ilhâm ederek şarkî şeklini verenlerden biri Yahyâ Nazîm Çelebi'dir. Genç çağdaşı Nedîm ile bu şekil, klasik şiirimizde yer almıştır. Beş bölümün ilkinin 18, diğerlerini ise 28, 32 ve 37 yaşlarında tertîb etmiş ve daha sonraki şiirlerini de beşinci *Dîvân*'ında bir araya getirmiştir. Üslûbu oldukça net ve muasırlarına nazaran daha sâdedir (Öztuna,1990: 101).

*“Yahyâ Nazîm Efendi'nin dîvânında; müstezâd, muhammes, tahmis, müsemmen, mu'aşşer, terci'-i bend, lügaz, mesnevi, şarkî ve matla gibi toplam 17 farklı nazım şekliyle yazılmış manzumeler yer almaktadır. Dîvândaki manzume sayısı 1564, beyit sayısı ise 13693'tür. Dîvânda yer alan 1564 adet manzumeden; 56'sı kasîde, 64'ü gazel, 2'si müstezâd, 2'si muhammes, 1'i tahmis, 1'i müsemmen, 1'i terci'-i bend, 3'ü terkîb-i bend, 3'ü mesnevi, 5'i kıt'a, 108'i rubâ'î ve 54'ü matla olmak üzere 300'ü na'ttır. Na'tların beyit*

*sayısının tamamı 4520'dir. Buradan dîvânın ortalama üçte biri'nin na'tlardan oluştuğu söylenebilir”*  
(Çakır, 2018: 1377).

Yahyâ Nazîm Efendi'nin Dîvânının ilk bölümü aşk konulu mesnevidir. Âşık ile sevgili arasındaki aşkı anlatmaktadır. Dîvânın birinci bölümü olan *Dâstân-ı Heçr ü Visâl*'de Heçr'in yani âşık'ın, Visâl'e yâni sevgili'ye âşık olması, ardından Visâl'in Heçr'den ayrılması ve Heçr'in sevgilisine kavuşma sürecinde yaşadığı zorlukları ve serüvenleri içerir (Yıldırım, 2016: 1674).

Bu bölüm, Yahyâ Nazîm Efendi'nin 1668 yılında bitirdiği ilk dîvânında bulunmaktadır. 160 beyitten oluşan mesnevi, âşıkâne konulu bir sergüzeştir. Ayrıca şâir metin içinde bir gazel ve rubaîye yer vererek; tek düzeliği kırmak, üslûba akıcılık ve heyecan kazandırmak istemiştir. “*Dâstân-ı Heçr ü Visâl*” aşk temalı bir mesnevidir. Hikâye, okuyana özne anlatıcıdan iletilmiştir. Yani âşığın gerçek kimliği şâirin kendisi ile birleşmiş ve sonuç olarak anlatılanların Nazîm'in başından geçenler olduğu fark edilmiştir. Doğal bir üslûpla yazılan bölüm, dönemin takdir edilen mesnevileri içerisinde yer almıştır. Eserde, o zamanın dil zevki ve estetik anlayışı rahatlıkla gözlenebilmektedir (Yıldırım, 2016: 1685-1686).

Yahyâ Nazîm Efendi'nin “*Dîvân-ı Belâgat-unvân-ı Nazîm*” isimli külliyyatı gençlik dönemlerinde dahi ne kadar üretken olduğuna işaret etmektedir. Özellikle na't formunda kaleme alınan şiirlerinin fazlalığı dikkati çekmektedir. Türk Mûsikîsinde hem yaşamış olduğu zamanda hem de diğer dönemlerde yazmış olduğu na'tları ile ün kazanan şâirin dîvânında farklı nazım şekillerinde yazmış olduğu birçok örnek yer almaktadır (Çakır, 2018: 60).

## SONUÇ

Türk Mûsikîsi yüzyıllar boyunca varolan gelenek görenek, kültür ve toplumsal yapının mevcudiyeti ile şekillenmiş her yüzyılda farklı güftekarlar ve bestekârlar tarafından sözlü Türk Mûsikîsi kültürümüz birçok anlamda değişim ve gelişim göstermiştir. İlk yüzyıllarda Farsça güfteli Sözlü Türk Mûsikîsi formları daha sonraki yüzyıllarda Osmanlı Türkçesi ve sonrasında da Türkçe güfteler kullanılarak bestelenmişlerdir. Büyük formlu beste biçimlerinden küçük formlu beste biçimlerine doğru ilginin farklılaştığı bu alanda arûz vezni ile yazılan güfteler yerini hece vezinli güftelere bırakmış hatta son yüzyıllarda ise herhangi bir kalıba dahi oturtulma çabası gösterilmemiştir. Bu açıdan bakıldığında 17. yüzyılda bestekârlık ve güftekarlık yönüyle dönemin önemli isimlerinden olan Yahyâ Nazîm Efendi Türk müzik kültürü geleneğimizin yaşatıldığı bu

yüzyıldaki mûsikî anlayışının ve dönemin edebî özelliklerinin anlaşılabilmesi bakımından önemli bir örnektir. Araştırmada öncelikle Yahyâ Nazîm Efendi'nin hayatı hakkında bilgilere yer verilmiş yaşadığı dönem içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Yapılan araştırma neticesinde Yahyâ Nazîm efendi'nin repertuvarında yer alan yedi eseri incelemeye tâbi tutulduğunda beşi beste biri ağır semâî ve biri de şarkı formu olmak üzere yapmış olduğu bestelerde daha çok Türk Mûsikîsi'nin büyük formulu sözlü beste biçimlerini tercih ettiği tespit edilmiştir. Bestelemiş olduğu eserlerde bayâtî makâmına daha çok rağbet ettiği ve büyük usûlleri tercihen bestekârlık yönünü ön plana çıkardığı dikkati çekmektedir. Eserleri form açısından ele alındığında simetrik olarak sistemli şemalara sahip oldukları, nağme, makâm, usûl ve terennüm yapılarının simetrik bir işleyiş gösterdiği görülmektedir. Kendi besteleri de dâhil olmak üzere repertuvarında yer alan 30 eser de şaheser güfteleri kullanılmış ve elimizde mevcut bulunan repertuvar içerisinde bu eserler yer almıştır. 17. yüzyıldan itibaren Hâfız Post, Yusuf Çelebi (Tiznam), Dellalzâde, Said Özok (Şeyh), Ahmet Efendi (Şikârizade), Kazasker Mustafa İzzet Efendi, III. Selim, Tab'î Mustafa Efendi, Zekâî Dede, Mehmet Efendi, Hacı Fâik, Ali Rıza Şengel (Eyyûbî) ve Ebu Bekir Ağa gibi farklı yüzyıllara damgasını vurmuş bestekârlar, Yahyâ Nazîm Efendi'nin güftelerine eserlerinde yer vermiş ve bazı güfteleri ise birden fazla bestekâr tarafından bestelenmiştir.

Yahyâ Nazîm Efendi'nin dîvânı, dönemin edebi özelliklerinin önemli bir örneği olarak günümüze intikal etmiş, içerisinde yer alan 17 farklı nazım şekli ile Türk Mûsikîsi âsârına mühim bir kaynak olma niteliği göstermiştir. Na't formunun 300'den fazla örneğinin yer aldığı eserin 17. yüzyılda var olan edebî kaynakların başında geldiği tespit edilmiştir. Şehnâz makâmındaki “Dîdem yüzüne nâzır nâzır yüzüne dîdem” güfteli bestesi, farklı kaynaklarda ağır semâî, nakış ağır semâî ve şarkı formu içerisinde gösterilmiş, yapılan form analizinde şarkı formunda yazılması gerektiğinin daha doğru olduğu gerekçeleri ile açıklanarak ortaya konmuştur. Bestekârın bahsi geçen şehnâz makamındaki bu eseri şarkı formunda bestesi ve güftesi aynı kişiye ait olan ilk eser olma özelliği taşımaktadır. Ayrıca Sultan Murat'ın günümüze ulaşan “Püser adın Memiş imiş” güfteli şarkısından sonra 17. yüzyılda bestelenmiş şarkı formundaki ikinci eser olması dolayısıyla formun ilk örneklerinden olması bakımından da önem arz etmektedir. Günümüze 7 bestesinin ulaştığı şâir Yahyâ Nazîm Efendi bu eserlerin 6'sında kendi güftelerine birinde ise Sırrî Efendi'nin şiirine yer

vermiştir. Çalışmada tespit edilen bir diğer nokta ise güfteleri kendisine ait olan 6 eserinde de 14 mısralı gazellerinden seçmiş olduğu mısralara yer vermesidir.

## KAYNAKLAR

- Ak, A. Ş. (2009). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arel, H. S. (1952). *Yahyâ Nazîm Çelebi*, Musiki Mecmuası, İstanbul: (s. 50-51).
- Behar, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk Müziği Charles Fonton*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2010). *Şeyhülislâmın Müziği*, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı /Türk Mûsikîsinin Kısa Tarihi*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çakır, M. S. (2018). *Yahyâ Nazîm Dîvânı (İnceleme-Tenkitletli Metin)*, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi.
- Ezgi, S. (1945). *Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Temcit-Na't-Salat-Durak*, İstanbul: M. Sadık Kâğıtçı Matbaası.
- Kam, R. F. (1933). *Bestegâr-Şâir Nazîm: Hayatı, Eserleri Hakkında Tetkikat*, İstanbul: Hilâl Matbaası.
- Kılıç, E. (2013). *Mecmûa-yı Letâif fi Sandukatiél-Meèârif*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi.
- Oter, S. T. (2018). *Klâsik Türk Mûsikîsinde Sözlü Eserlere Yönelik Olarak Yeni Bir Form Analizi Yöntem Önerisi*, Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi, 10 (57), 292-298.
- Özalp, M. N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, Ankara: TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayım Müdürlüğü Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, Birinci Cilt, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özcan, N. Uzun, M. (1988). *Nazîm*, 32. cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (s.452-453).
- Özcan, N. (1991). *Atrabü'l Âsâr*, 4. cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, (s.85-86).
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi*, İkinci Cilt, Ankara: Kültür Bakanlığı Başbakanlık Basımevi.



Söylemez, M. (2016). *Türk Musikisinde Hâfız Post*, Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktora Tezi.

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Yıldırım, İ. (2016). *Nazîm Yahyâ'nın Bir Aşk Hikâyesi: "Dâstân-ı Hecr ü Visâl"*, A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED] 57, Erzurum: (s.1663-1700).

İnternet 1: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/Naz%C3%AEm-Yahy%C3%A2-celebi>, erişim tarihi: 12.10.2021.



Makalenin Türü / Article Type : Kitap Tanıtımı / Book Review  
Geliş Tarihi / Date Received : 16.12.2021  
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.12.2021  
Yayın Tarihi / Date Published : 31.12.2021  
e-ISSN : 2636-8838  
DOI : 10.51576/yegah.1037662

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


## “SAHADA FOLKLOR DERLEME METOTLARI” KİTABI ÜZERİNE BİR İNCELEME


İNCE, Kenan Serhat<sup>1</sup>

MADZHIDOV, Mihriban<sup>2</sup>

### ÖZ

Bu çalışmada, Kenneth S. Goldstein ‘in “A Guide for Field Workers in Folklore” isimli doktora tezinin, 1977 yılında Prof. Dr. Ahmet E. Uysal tarafından Türkçeye çevrilen “Sahada Folklor Derleme Metotları” isimli kitabı incelenmiştir. Alan araştırmasını gerçekleştirmek için derleme metotlarının belirlenmesi bir derlemeci için önemlidir. Derlemeci folklor malzemesine ulaşmak için çalıştığı bölge ile ilgili yazılı kaynaklardan yararlanır; ancak bölgesel folklor bilgilerine erişmek için saha çalışması yapmak gerekir. Bu nedenle yapılan saha çalışmalarında derlemecinin hangi metotları kullandığı önemlidir. Bu metotlar, çalışma yapılan bölgeye ve konuya göre değişkenlik gösterse de temel anlamda bazı yöntemler vardır ki bunlar her derlemecinin kullandığı metotlar olarak düşünülmektedir. Bu anlamda “Sahada Folklor Derleme Metotları” isimli eserde,

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi Kenan Serhat İNCE, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği ASD  
[kenan.ince@kocaeli.edu.tr](mailto:kenan.ince@kocaeli.edu.tr)  0000-0002-0242-200X

<sup>2</sup> Yüksek L. Mihriban MADZHIDOV, Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Müziği ASD  
[mihriban.madzhidov@gmail.com](mailto:mihriban.madzhidov@gmail.com)  0000-0001-9851-7478

derlemecinin bu metotları kendi yöntemleri ve tecrübeleriyle yeniden tayin edebileceğine dikkat çekilmekte; Goldstein’in kendi saha çalışmaları sunucunda edindiği tecrübelerle oluşturduğu çeşitli metotlardan söz edilmektedir. Bu açıdan çalışma sahada derleme çalışması yapan bir folklorcu için temel bilgileri içeren bir metot kitabı olarak görülebilir. Kenneth Goldstein’in A.B.D. ve İskoçya’ da yaptığı saha çalışmaları sonucunda ortaya çıkardığı derleme metotlarından oluşan bu kitap, bir folklorcunun sahaya çıkmadan önce yapması gereken hazırlıklardan başlayarak derlemecinin çalışacağı alan ile ilgili yazılı kaynakların incelenmesine; başka bir derlemeci aynı alanda çalıştı ise o derlemeci ile görüşmesine; alan araştırmasına çıkarken konaklama yerine, giyimine, kaynak kişilerle olan iletişimine dikkat çekerek alan araştırmasının son aşamasına kadar her ayrıntıyı ele almaktadır. Çalışmanın amacı, kitaptaki bazı metotların farklı bölgelerde uygulanabilir oluşu ve günümüzde kullanılabilirliği açısından incelenerek akademik çalışmalarda kaynak olarak kullanılması bakımından görünürlüğü sağlamaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Folklor, Derleme Metodları, Halk Müziği, Halkbilimi, Kenneth S. Goldstein.

## **A REVIEW ON THE BOOK “A GUIDE FOR FIELD WORKERS IN FOLKLORE”**

### **ABSTRACT**

In this study, Kenneth S. Goldstein's doctoral thesis named "A Guide for Field Workers in Folklore" was published by Prof. Dr. His book titled “Folklore Compilation Methods in the Field” translated into Turkish by Ahmet E. Uysal was examined. It is important for a reviewer to determine the compilation methods to carry out the field research. The compiler uses the written sources related to the region he works to reach the folklore material; however, fieldwork is required to access regional folklore information. For this reason, it is important which methods the compiler uses in the field studies. Although these methods vary according to the region and subject of the study, there are some basic methods that are considered to be the methods used by every compiler. In this sense, in the work called “Folklore Compilation Methods in the Field”, it is pointed out that the compiler can re-determine these methods with his own methods and experiences; Various methods that Goldstein created with the experiences he gained in his field studies are mentioned.

In this respect, the study can be seen as a method book containing basic information for a folklorist who does compilation work in the field. Kenneth Goldstein's U.S.A. This book, which consists of the compilation methods that he has revealed as a result of his field studies in and Scotland, begins with the preparations that a folklorist should make before going to the field, and examines the written sources related to the field in which the compiler will work; if another compiler worked in the same field, talk to that compiler; While going out for the field research, he draws attention to the place of accommodation, clothing, and communication with the source people, and deals with every detail until the last stage of the field research. The aim of the study is to ensure the visibility of some of the methods in the book in terms of being applicable in different regions and being used as a source in academic studies by examining them in terms of their usability today.

**Keywords:** Folklore, Compilation Methods, Folk Music, Kenneth S. Goldstein.

## GİRİŞ

Sahada derleme çalışması yapmak, bir folklorcunun araştırmasında bilgiyi doğrudan kaynak kişiden edindiği önemli bir yöntemdir. Bu çalışma sırasında iletişimde olunan kaynak kişiye karşı derlemecinin yaklaşımı oldukça önemlidir. Çalışma sırasında hem zamandan tasarruf etmek hem de doğru bilgiyi elde etmek için derlemecinin dikkat etmesi gereken önemli hususlar vardır. Saha çalışması yapmadan önce folklorcunun uygulamak istediği metotları belirlemesi ve ön hazırlık yapması gerekir. Ön hazırlık esnasında araştırmak istediği bölge ile ilgili daha önce bir çalışma yapılmış ise, kullanılan metotları uygulamak olumlu sonuç verir. Goldstein' in A.B.D. ve İskoçya' da yaptığı derleme çalışmalarının sonucunda her coğrafyanın kendine ait sosyolojik bir yapısı olduğunun altını çizer. Goldstein'in kitabının<sup>3</sup> sonuç bölümünde “her bölgenin kendine ait metotları o bölgede çalışan folklorcular tarafından yazılmalıdır” der. Folklorun bir bilim dalı olarak ele alınması, derleme çalışması metotlarının ortaya konulması ve belirli bilimsel ölçütlerle araştırılarak veriler elde edilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu sebeple Halkbiliminin bilimsel

---

<sup>3</sup> Amerikalı folklorcu Kenneth Goldstein tarafından 1964 yılında İngilizce olarak kaleme alınmıştır. Goldstein'in doktora tezi olarak yayınlanan eser, Prof. Dr. Ahmet Uysal tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Kültür Bakanlığı'nın onayıyla, Başbakanlık Basımevi tarafından 16 Şubat 1977 tarihinde 5000 adet basılmıştır. Eser önsözü, bibliyografyası ve konu içeriğinin ele alındığı dokuz bölümüyle birlikte 128 sayfadır.

olarak algılanış süreci ve bu süreçte üretilen çalışmalar, Sait Evliyaoğlu ve Şerif Baykurt’ un “Türk Halkbilimi” isimli kitabında şu şekilde sıralanmıştır:

“İngiliz yazar W.J. Thoms Folklor (Halkbilimi) sözcüğünü ilk kez Ambrose Morton imzasıyla Atheneum dergisinde 1846 yılında bir yazıya başlık olarak kullandı. Fransa’ da Melusine adıyla ilk kez 1875 yılında bir halkbilim dergisi yayımlandı. İngiltere’nin başşehri Londra’ da ilk kez 1878 yılında Folklore Society adıyla bir Folklor Derneği kuruldu” (Evliyaoğlu, Baykurt, 1987:39).

Bu çalışmalardan önce de tarih boyunca gezginlerin anılarını yazdıkları eserler Halkbilimi için önemli kaynaklar olmuştur. Ancak Halkbiliminin bilimsel olarak algılanışı 1846 yılı olarak belirlenmektedir.

Ülkemizin coğrafi ve kültürel yapısındaki çeşitlilik folklor araştırmaları adına oldukça elverişli bir zemin hazırlamaktadır. “*Türk Halkbiliminin türlü konuları üzerine çalışanlar, Anadolu halkının (bir tek millet olarak “Türk” diye adlandırdığımız 45 milyonluk büyük topluluğun) kültür olgularının çeşitli kökenlere çıkabileceğini unutmamalıdır*” (Boratav, 1973:255). Daha önceki yıllarda ülkemizi ziyaret eden gezginlerin aldığı notlar Türk halkbilimine kaynaklık etse de folklorun bir bilim dalı olarak görülmesi belirli çalışmalar sonucunda oluşmuştur. Ülkemizde halkbilimi üzerine kabul edilen, folklorun bağımsız bir bilim dalı olarak ele alınmasına katkı sağlayan bilimsel çalışmalar

Dr. Öğr. Üyesi Gökten Ay’ın “Folklor Giriş” isimli kitabında çalışmalar şu şekilde verilmiştir:

“23 Temmuz 1913 yılında “Halk Doğru” dergisinde Ziya Gökalp’ in kaleme aldığı “Halk Medeniyeti” isimli yazı...6 Şubat 1914 yılında “İkdam” gazetesinde yayınlanan Köprülüzade Mehmet Fuat’ın kaleme aldığı “Yeni Bir İlim: Halkiyat Folk-lore” başlıklı yazısı...Rıza Tevfik Bölükbaş’ın 20 Şubat 1914 yılında “Peyam” gazetesinde yayınlanan “Folklor- Folklore” başlıklı yazısı” (Ay, 1990:28-29).

Türk Halkbilimi adına başlangıç olarak kabul edilen çalışmalardan sonra Halkbilimi derneklerinin kurulması, Darülelhân<sup>4</sup>, TRT<sup>5</sup> ve Ankara Üniversitesi bünyesinde yapılan derleme gezileri<sup>6</sup> ülkemizde yapılan halkbilimi çalışmaları için önemli hareketler olmuştur.

<sup>4</sup> 1926-1929 yılları arasında yapılan derleme gezileri.

<sup>5</sup> 1964 yılı itibariyle yapılan derleme çalışmaları.

<sup>6</sup> 1937-1952 yılları arasında gerçekleştirilen derleme gezileri.

**Kenneth s. Goldstem Kimdir?**

Kenneth Goldstein 17 Mart 1927 yılında Brooklyn’ de doğmuştur. “Fairchild Publication adlı kurumda istatistik uzmanı olarak çalışırken, amatör olarak İngiliz Adaları ve Birleşik Devletler Kanada ve Avustralya’nın halk şarkıları ve müzikleriyle ilgilenmeye başlamıştır. Bu ilgi, daha sonra onun bütün yaşamını kuşatacak bir uğraşa dönüştü” (Özdemir, Nebi, 1998).

Nebi ÖZDEMİR’in, çevirmen olarak Milli Folklor dergisinde yayınlanan “Kenneth GOLDSTEIN” isimli makalesinde Goldstein’in öğrencileri, özel yaşamı ve meslek hayatı ile ilgili birçok bilgi verilmiştir. Goldstein ile ilgili bu çalışmada geçen bazı bilgiler şu şekildedir:

“İngilizce halk şarkıları alanında önde gelen bir otorite olarak kabul edilmiştir. İlk önce Pennsylvania Üniversitesi’nin Antropoloji Bölümü’ne kaydolmuştur. Daha sonra MacEdward Leach’ın Folklor programını kurmasıyla birlikte bu programa devam etmeye başlamıştır ve 1963 yılında o güne kadar üniversitede hiç kimseye verilmeyen “folklor doktoru” payesini alarak mezun olmuştur. Aynı üniversitede kadro olarak görev yapmıştır. Birçok öğrenci yetiştirmiş ve meslek hayatı boyunca genç folklorculara akademik çalışmaları için teşvikte bulunmuştur ....New York Eyaletinin yukarı kısımları, Doğu Massachusetts, North Carolina, İskoçya’nın Buchan bölgesi gibi birçok bölgede saha çalışmaları yapmıştır.”

**Kitabın İçeriği ve Başlıkları**

Eserin ortaya çıkma amacını Goldstein “Önsöz” bölümünde açıkça şu sözlerle belirtmiştir: “Bu kitap saha araştırmacıları için bir yöntem geliştirme teşebbüsünün bir sonucudur.” Yaptığı saha çalışmalarında karşılaştığı meseleler için kaynak arayışı sonucunda incelediği çalışmaların dilinin sade ve anlaşılır olmaması aynı zamanda folklor ve antropoloji alanında metotların yetersiz oluşu Goldstein’i yeni metotlar geliştirmeye yöneltmiştir. Eserin içeriğindeki sade anlatımı, bölümlerin olabildiğince ana konu çerçevesinin dışına çıkmadan belirlenmesi bu eserin ortaya çıkma amacını yerine getirdiğinin bir göstergesidir.

Kitapta “Sunuş, Önsöz ve Giriş” bölümlerinden sonra sırasıyla; “Araştırma Meselesinin Tespiti, Derlemede Zaman Meselesi, Sahaya Çıkmadan Önce Yapılacak Hazırlıklar, Kaynak Kişilerle Münasebet Kurulması ve Münasebetin Sürdürülmesi, Gözlem Yoluyla Derleme Metotları, Mülakat Yoluyla Derleme Metotları, Saha Çalışmalarına Yardımcı Olan Başka Metotlar, Kaynak Kişilerin Teşviki ve Hizmetlerine Karşılık Ödeme Yapılması” başlıklarıyla konu ele alınmıştır.

“Sonsöz ve Bibliyografya” bölümleri ile eser bitmektedir.

Sunuş bölümünde Hemish Henderson, Kenneth Goldstein’in saha ve akademik çalışmaları hakkında bilgi vermektedir. Goldstein’in İskoçya’da ve A.B.D. de yaptığı derleme çalışmaları sonucunda kazandığı tecrübelerle bu eseri hazırladığını dikte etmekte ve eserin amatör olarak derleme yapanlar ve sürekli olarak derleme çalışmaları yapan folklorcular için son derece faydalı bir müracaat kitabı olduğunu belirtmektedir.

Önsöz bölümünde Goldstein eseri ortaya koyma amacından bahsetmektedir. 1951 ile 1957 yılları arasında A.B.D. de yaptığı derleme çalışmalarında karşılaştığı problemler üzerine farklı bir derleme metotları geliştirmek zorunda kalmıştır. 1959 yılında İskoçya’da 10 ay süren çalışmasında daha önce geliştirdiği metotları uygulama ve geliştirme fırsatı bulur. Saha çalışmaları bittikten sonra A.B.D. ’ye dönen Goldstein, Pennsylvania Üniversitesinde devam eden dersleri ve akademik çalışmaları sonucunda doktora tezi olan bu çalışma konusunun ortaya çıktığından bahseder.

Giriş bölümünde ise her ilim dalının kendine özgü malzemelere sahip olduğundan bahsederek folklor tanımı ve tarifinin tek bir açıklaması olmadığını altını çizerek, folklor araştırmalarının da tek bir yolu olmayacağından söz eder. Bu kitabın yazıldığı dönemde folklor derleyicilerine bilgi verecek derleme teknikleri ve metotlarına dair bir el kitabı yoktur. Bu sebeple faydalı birkaç kaynağın varlığından söz etmekle birlikte, bu kaynakların folklor derleme metotlarını öğretmekte yeterli olmadığından bahsetmektedir. Ayrıca kitapta modern folklor kavramları ve teorilerinin ihtiyaçları açısından derlemede etnografik yaklaşım doğru kabul edilir ve ortaya konan metotların yalnız çalışma yapan derleyiciler için uygun olduğu söylenir.

### **Araştırma Meselesinin Tespiti**

Bu başlık altında bir folklorcunun saha çalışmaları yapmadan evvel bir ön çalışma yapması ve hangi teorik yaklaşımla çalışmalarına başlayacağını iyi tayin etmesi tavsiye edilir. Böylece folklorcunun teorik araştırmalarda harcadığı zaman sahada harcadığı zamandan çok olacaktır.

İlmi Araştırma başlığı altında bir folklorcunun teorik araştırmalarında nasıl bir yol izlemesi gerektiğine değinilir ve Meselenin Ortaya Konuluşu alt başlığında araştırmanın ilk kademesi olarak görülür. Bu sebeple derlemenin niçin yapıldığının tespit edilmesi önemli bir husustur.

Derlemeye çıkmadan teorik bakımdan donanımlı olmayan bir folklorcunun çözümlenecek meselelerin ne olduğunu bilmesi mümkün değildir. Ayrıca bir saha derlemesinde genellikle ana

gaye bir bölgedeki insanların geleneklerini ortaya çıkarmaktır. Bazen uzun süre derleme yapılmamış bir bölgede, geçen zaman içinde meydana gelen değişikliklerin tespiti için de bir derlemeci saha çalışması yapabilmektedir. Böyle durumlarda folklorcu derleme sonucunda elde edilen malzemelerin yalnızca varlığını ortaya koyup çalışmasına son verebilir veya bir hipotez ortaya koyup bu iddiasının ispatı için tekrar sahaya dönebilir.

Tahlil başlığı altında yapılacak işin analizini yapma amacının, meselenin çözümü için hangi deliller olacağını ve bunlara hangi metotlarla ulaşmak gerektiğini anlatmak amaçlanmıştır. Saha Çalışmaları Nerede Yapılmalıdır ve Verimli Saha Çalışması için uygun zaman tayini başlıklarıyla çalışılacak bölgenin konumu ve şartlarına göre seçim yapılması gerektiğinden söz edilmektedir. Ayrıca sahada gerekli malzemeleri elde etmek için çeşitli metotlara ihtiyaç vardır. Beklenmedik durumlarda derlemeci önceden tasarlamadığı metotlar kullanmak zorunda kalabilir bu sebeple metot tasarlariken dikkatli olmak bu zorlukların ihtimalini azaltmaktadır. Folklor Mahsullerinin Çeşitleri başlığında derleme çalışmasında folklor kaynağı olan kişilerin verdiği bilgiler psikolojik ve sosyolojik açıdan tavırlarının hepsinin bir folklor mahsulü olduğu belirtilmektedir.

### **Derlemede Zaman Meselesi**

Derlemenin süresi folklorcunun karşılaştığı çeşitli faktörler sebebiyle değişebilmektedir. Bu bölümde sahada sarf edilecek zamanın hangi durumlarda değişiklik gösterebileceğinden söz edilmektedir.

Yapılacak çalışmanın kendinden doğan faktörler başlığıyla araştırılacak konunun türüne göre sahada geçirilecek zamanın değişebileceğinden söz edilir. Örneğin; yıllık adetler gibi bir araştırma konusu için folklorcu bütün bir yıl sahada kalabilir. Derleyicinin Şahsiyeti, Kabiliyeti ve Tecrübesiyle ilgili Faktörler bölümünde derleyicinin kaynak kişilerle samimi ilişkiler kurması kendisinin lehine olacağı gibi folklor mahsullerine daha hızlı ulaşmasını sağlayabildiğinden söz ederek, dikkatli bir folklorcunun işini çok daha hızlı ve verimli şekilde sonuçlandırabileceğinden bahseder. Derleyicinin çalıştığı toplumun dilini ve kültürünü bilmesi önemli bir avantajdır. Tecrübeli bir folklorcunun derleme metotları ve teknikleri ile ilgili bilgisi ona zamandan tasarruf etme imkânı verecektir. Saha ile İlgili Faktörler bölümünde ise, mülakat yapılacak kişilerin sayılarının çokluğunun ve araştırılacak bölgenin genişliğinin zaman ihtiyacını doğurabildiğinden bu bağlamda araştırma yapılan toplum üyelerinin folklorcuya gözlem yapması için izin vermeme



durumu çalışmanın aksamasına; bu sebeple zaman açısından aksaklıklar meydana gelmesine sebebiyet verebileceği bilgisi verilmektedir.

### **Sahaya Çıkmadan Önce Yapılacak Hazırlıklar**

Saha öncesi hazırlıkların önemi kitabın ilk bölümü olan Meselenin Tespiti bölümünde de ele alınır. Bu bölümde bir folklorcu için en önemli husus olarak bilinen sahaya çıkmadan önce yapılacak hazırlıklar anlatılmaktadır. Çünkü çoğu kaynak, sahada yapılması gerekenleri veya araştırma malzemelerini ele alarak derleme çalışmalarına açıklık getirirse de bu başlık her kaynakta karşılaşılmayan ve bu çalışmayı nitelikli kılan bir başlıktır.

Bu bölümde ayrıntılı başlıklar halinde hazırlıklara değinilir. Konuyla İlgili Esasların Okunması hususunda derleyicinin çalışma yapacağı bölge hakkında yazılmış eserleri okuması gerekir. Bu okumalar derlemeciye o bölgenin insanların sosyal tarihi, ekonomik durumları, politik görüşleri gibi bilgiler sağlayacaktır. Bu bilgiler doğrultusunda derlemeci gerçekleştireceği çalışmayı daha verimli yapabilir. Bölgede ne gibi bir folklor malzemesinin bulunduğunu bilmek; bu sebeple yapılan folklor çalışmalarını ayrıca incelemek gerekir. Derleyicilerle Temas konusunda çalışma yapılması planlanan bölgede önceden çalışma yapmış derlemecilerle irtibata geçmek bu bölgede ne gibi hareketlerden kaçınılması gerektiğini ve hangi derleme metodlarının sonuç verdiğini öğrenmek açısından önemli bir husustur. Bölgenin İleri Gelenleriyle Temas, Bölgede Yapılan Kayıtlar ve Çekilen Filmler maddeleriyle çalışılması planlanan bölge hakkında bilgi edinmenin; bölge halkıyla iyi bir iletişim kurmanın bir yolu olabileceğinden bahsedilir.

Gerekli Malzeme ve Teçhizat maddesinde eserin yazıldığı tarih sebebiyle kullanılacak ses kayıt bandının muhafazası ve tamirata hakkında bilgi verilir. Günümüz şartlarında teknolojik cihazların kullanım kolaylığı sebebiyle kitapta verilen bilgiler bugün geçerliliğini yitirmektedir. Ayrıca bir derleyicinin saha çalışması boyunca kendine yetecek kadar not defteri olması gerekir ve kullanılan not defterinin taşınabilir olması önemli bir hususu da güncel değildir. Yapılan görüşmeleri kayıt altında tutmak için kayıt cihazları ve yedeklerini sahaya çıkmadan önce hazırlamak gerektiği ve herhangi bir elektrik kesintisine veya yokluğuna karşın bataryalı cihazlar tercih edilmesi uyarısı ise günümüzde şarj aleti ve USB bellek cihazlarının kontrolünü bizlere hazırlar. Görüntü ve ses kayıtları derleme çalışmalarının objektif delilleri olduğundan muhafazasının önemi dikkat

edilmesi gereken diğerk bir husustur. Derleyicinin Sahip Olduğu Folklor Bilgisi saha çalışmasında oldukça önemlidir. Bu sebeple derleyici bu bilgilere sahip değilse bölgeyle ilgili hikâye, türkü, bilmece gibi bilgiler edinerek kaynak kişilerle sohbet esnasında bu bilgilerini kullanarak çalışmasını daha verimli hale getirebilir.

### **Kaynak Kişilerle Münasebet Kurulması ve Münasebetin Sürdürülmesi**

Bu bölümde Kenneth Goldstein şahsi çalışmalarından ve edindiğı tecrübelerden oldukça sık bahsetmektedir. Çalışma yaptığı bölgenin toplum yapısından ve aynı bölgelerde çalışma yapacak derlemeciler için nasıl davranılması gerektiğinden söz edilir. Bu bilgiler haricinde kaynak kişiler ile ilgili yaptığı tespitler tüm coğrafyalarda geçerli olabilecek niteliktedir.

Bir derlemecinin çalışma alanına vardıktan sonraki yegâne gayesi kaynak kişilerle ilişki kurmaktır. Folklorcunun kaynak kişilerle iyi bir ilişkiyi nasıl sağlayacağına dair bir metot yoktur çünkü kaynak kişiler ve onlarla kurulan iletişim her çalışmada değişkenlik gösterir. Bu bilgileri verdikten sonra kitapta belirli başlıklar halinde kaynak kişilerle ilişki kurmanın faktörleri şu şekilde açıklamıştır:

**Yatıp Kalkacak Yer Bulunması:** Çalışması boyunca derleyicinin iş merkezi olacak olan bu yer araştırma yapılacak alanın merkezinde bir konumda olmalıdır. Derleyicinin toplumla ilişkilerini sıcak tutması açısından önemli bir faktördür.

**Ulaştırma:** Derleyici fazla gösterişli olmayan ve göze çarpmayan bir araç tercih etmelidir. Bölge halkının yabancılaşacağı aşırılıklardan uzak durmalıdır.

**Derleyicinin Rol Yapması:** Derleyici araştırma yapmak için de olsa dâhil olduğu toplulukta dikkat çekmeyecek bir kimliğe bürünmelidir. Kendini folklorcu olarak tanıtmak yerine bölge kültürü ile ilgili bilgileri kitap haline getireceğim gibi basit bir açıklamayla aşırılığa yer vermeden çalışmasına devam edebilmektedir.

**İlk Münasebetlerin Kurulması** başlığı altında derleme esnasında kaynak kişilerin davranışlarıyla ilgili bilgi vermektedir. Bazı kaynak kişilerin yaşları nedeniyle farklı davranılması gerekmektedir. Kaynak kişi yeri geldiğinde derlemecinin sabrını ve dikkatini ölçerek gerekli bilgileri vermemekte ısrarcı olabilir ancak bu aşamada derlemecinin sabrı iletişim şekli oldukça önemlidir. Münasebetin Devam Ettirilmesi farklı kaynak kişilere ulaşmaya ve daha yakın bir iletişim sebebiyle daha çok folklor bilgisi edinmeye olanak sağlamaktadır.

### **Gözlem Yoluyla Derleme Metodları**

Bir derleme çalışmasında derlemeci farklı metotlarla folklor malzemesine ulaşma gayretindedir. Bunlardan biri gözlem yoluyla yapılan diğeri iste mülakat yoluyla yapılan derlemelerdir. Bu bölümde Goldstein, gözlem yoluyla yapılan derleme metodunu etkileyecek faktörleri maddeler halinde açıklamıştır. Bir derleme çalışmasında her iki metot uygulanabileceği gibi araştırılan konunun özelliğine göre sadece biri de tercih edilebilmektedir. Bir folklor olayına katılan gözlemciyi Hadiseye Katılan Gözlemci başlığıyla hadiseye aktif olarak katılan gözlemci ve seyirci gibi pasif katılan gözlemci olarak iki şekilde açıklanmaktadır. Bu bağlamda çalışma yapılan bölgede gerçekleşen bir folklor olayının ortam bakımından iki şekilde ele alınmıştır. Bunlar Tabii Ortam ve Suni Ortamdır. Tabii ortam bölge halkının sosyal ortamında, hiçbir etki etmeden gözlemcinin bulunmasıdır. Suni ortam derleyicinin arzusu halinde oluşturulan bir ortamdır. Bu iki halde de kaynak kişilerin davranış biçimlerinin ve psikolojik durumlarının farklılık göstermesinin karşılaşılan bir durum olduğundan söz edilmektedir.

Neyin Gözlemi Yapılmalıdır? başlığı altında bir folklor olayının gerçekleştiği ortamda derleyicinin neleri gözlemlemesi gerektiği liste şeklinde sıralanmıştır. Bu ayrıntılı liste sahada çalışma yapmak isteyen derlemeci için önemli ayrıntıları içermektedir. Gözlemlerin Nasıl ve Nerede Kaydedileceği bölümünde en iyi yolun gözlemleri anında kaydetmek olduğundan söz edilmektedir. Bu bağlamda not almanın kişilerin dikkatini dağıtabileceği bir ortamda bir kayıt cihazıyla folklor malzemelerini kaydetmek daha doğru bir yol olmaktadır. Gözlem Araçları başlığıyla yazıldığı dönemin kayıt cihazların teknik özelliklerinden ve hangilerinin tercih edilmesi gerektiğinden bahsedilmiştir.

### **Mülakat Yoluyla Derleme Metodları**

Bu bölümde derlemecinin mülakat esnasında karşılaşacağı meselelerden ve mülakat sonrasında edinilmesi gereken çıkarımlardan söz edilmektedir. Mülakatın folklor derleyicilerinin en çok kullandıkları saha metodu olduğundan ve gözlem yoluyla elde edilen folklor malzemesi kişinin dış dünyası ile ilgiliyken, mülakat yoluyla edinilen bilgilerin kaynak kişinin duygu ve düşüncelerinin doğrudan öğrenildiği bir metot olduğundan bahsedilir. Mülakat yoluyla elde edilecek bilgiler şu şekilde sıralanmıştır; kaynak kişilerin biyografileri, kaynak kişilerin estetik görüşleri, kaynak kişilerin repertuarı.

Mülakat Metotları başlığında iki mülakat metodundan bahsedilmektedir:

Yönlendirilmiş Mülakat: Derleyicinin belirli sorular sorması üzerine gerçekleşir. Ortaya atılan bir konu üzerine kaynak kişinin serbestçe konuşmasından meydana gelmektedir. Kaynak kişi kendi fikirlerini ifade edebilmeli ancak derleyici merak ettiği konularla çalışmayı yönlendirmelidir. Yönlendirilmemiş Mülakat: Kaynak kişinin, derleyicinin bir etkisi veya sorusu olmadan kendi bilgilerini aktarmasıdır.

Mülakat Yoluyla Elde Edilen Bilgilerin Kontrolü maddesinde derleyici mülakat esnasında sorularının yanıtını almış olsa bile verilen cevapların doğruluğunu teyit etmesi gerektiğinden bahsedilir. Mülakat yoluyla edinilen bilgiler gözlem yoluyla teyit edilebiliyorsa iki metot aynı anda kullanılmalıdır. Elde edilen bilgilerin doğruluğunu netleştirmek için aynı konu üzerinden farklı kaynak kişiler ile mülakat yapılabilir. Mülakatta Sosyal Ortam başlığından kaynak kişinin yöneltilen sorulara verdiği cevapların mülakatın yapıldığı sosyal ortama göre değişkenlik gösterebileceğinden ve bunun sebebinin mülakat yapılan ortamda kaynak kişinin aile üyelerinin olması veya çekineceği başka kişilerin olmasından kaynaklanabileceği bilgisi verilir. Aynı zamanda derleyicinin kaynak kişiye karşı gösterdiği saygı onun öz güvenle kendini ifade etmesine yardımcı olabilmektedir. Hassas Konular başlığından, bir toplulukta bulunan gizli inançlar, müstehcen konular, toplum içerisinde gerginlik yaratacak konular hassas konulardır bu sebeple derleyicinin, bir bölgeye çalışma yapmaya gitmeden önce bu konular ile ilgili ön araştırma yapması sorularını buna göre hazırlaması gerektiğinin önemi vurgulanır. Mülakatın Uzunluğu maddesinde derleyicinin kaynak kişinin çalışma saatine göre hareket etmesi gerektiğinden söz edilir. Bu bağlamda iş saatleri dışında mülakat yapılmalıdır bu sırada kaynak kişinin yorgunluğu göz önünde bulundurularak mülakat süresine dikkat edilmelidir.

Yapılan mülakatlarda görüşülen kaynak kişilerin şahsi bilgileri elde edinilen folklor malzemeleri kadar önemlidir. Bu sebeple bir sonraki bölümde Kaynak Kişinin Hayatı Hakkında Belgeler başlığı altında bir kaynak kişiye kendisi ile ilgili hangi soruların yöneltilmesi gerektiği liste halinde gösterilmektedir.

Folklor Derlemelerinde Seyircinin Bulunması bölümünde bu durumun kaynak kişiye göre değişkenlik gösterebileceğinden bu sebeple yapılan bir icra esnasında seyircilerin bulunması kişinin dikkatini dağıtmıyorsa bir sorun teşkil etmeyeceğinden söz edilir. Mülakat esnasından hassas konuların konuşulması seyircili bir ortamda mümkün olmamaktadır. Müstehcen konuların geçtiği bir mülakatta ise aynı cinsten seyirciler tercih edilebilmektedir. Böyle konularda isminin

bilinmesini istemeyen kaynak kişiler de olabileceği için derleyicinin bu gibi durumlarda kaynak kişiyle yalnız çalışması gerekebilmektedir. Derleyicinin İcrada Bulunması konusu önemli bir husustur ve bu durum kaynak kişiyle olan samimiyetini arttırabilmektedir. Derleyici kaynak kişinin arzusu üzerine de icrada bulunabilir ancak icrasını mümkün olduğu kadar kısa tutmalıdır ve sahadaki maksadını aksatacak şekilde olmamalıdır.

Folklor Malzemesi ile İlgili Bilgiler başlığı altında elde edilen folklor malzemesinin tarihi, hangi ortamda kaydedildiği, kimden alındığı ve kaynak kişinin kişisel bilgileri gibi her türlü ayrıntısının önemsenmesi gerektiğinden bahsedilmektedir. Özellikle kaynak kişinin mülakat esnasında gözlemi iyi yapılmalı ve her türlü estetik fikrinin alınması gerektiğinden söz edilmektedir. Ancak bu bilgileri alırken sorulacak soruların ne zaman sorulacağı önemli olduğundan kaynak kişinin dikkatini dağıtmadan ve icrasını bölmeden fikirlerini ve bilgilerini almanın mülakat metodunun başarılı geçmesinde önemli olduğuna değinilmiştir.

### **Saha Çalışmalarına Yardımcı Olan Başka Metotlar**

Bu bölümde kaynak kişileri bulmak için folklor metotları dışında başka kaynaklardan nasıl faydalanılabileceğinden bahsedilmektedir. Kitle Haberleşme Vasıtaları başlığıyla eserin yazıldığı tarihin teknolojik şartlarına göre kullanılan iletişim kaynaklarına değinilir ve haberleşme vasıtalarının derleyicinin adını duyurması ve çalışmasını kaynak kişilere tanıtması açısından önemli bir araç olduğundan söz edilir. Burada özellikle üstünde durulan ve yazarın kendi çalışmalarıyla örnek verdiği haberleşme vasıtaları gazete/dergi ve radyo/televizyondur. Bu vasıtaları kullanarak derleyici yaptığı faaliyeti yayınlarak farklı kaynak kişilerle de iletişime geçebilmektedir. Temel amaç iletişim kaynaklarını kullanarak daha fazla kişiye ulaşmak ve daha fazla folklor malzemesi toplamaktır. Günümüzde internetin kullanımının, bu bölümde bahsedilen diğer iletişim vasıtalarının çok daha ötesinde bir etkiye sahip olduğu düşünülür. Yazıldığı dönem itibariyle bu vasıtaların o dönemde etkili bir araç olduğu düşünülmektedir ancak kitle iletişim vasıtaları teknolojinin gelişmesiyle değişse dahi bu araçları kullanarak folklor malzemesine ulaşma maksadı aynı olduğundan bu bölümden yazılan metotların günümüz iletişim vasıtalarına dönüştürülerek uygulanabileceği düşünülmektedir.

Çocuklardan Yapılan Derlemeler başlığında genellikle derleyiciler çocuk folkloruna ilişkin bilgileri de yetişkin kişilerden alabilmektedir ancak çocuklar bu geleneğin canlı taşıyıcılarıdır ve

bir derleyici çocukların kendilerine ait dünyasına girerek inançlarına, kafiyeli sözlerine bu şekilde ulaşabilir. Ancak derleyici, çocukların gözlemlemeye izin verdiği folklor malzemelerini derleyebilir.

Daha sonra Anketler maddesiyle anketlerin 17. yüzyıldan beri kullanıldığından ve amacı saha araştırmacılarını bölgeye göndermek zorunda kalmadan belirli sorular hazırlayarak folklor bilgilerine ulaşmak olduğundan söz edilir. Bir sonraki madde olan Buldurmaca Listeleri başlığında mülakatın öncesinde hazırlandığından ve bu liste hazırlanırken çalışılan bölgeye ait yapılmış önceki çalışmalardan yararlanmak gerektiğinden bahsedilir. Bu bağlamda hikâye konularından, eserlerin ilk mısralarından hatırlatmalar yapılarak kaynak kişinin hatırlaması amaçlanır.

### **Kaynak Kişilerin Teşviki ve Hizmetlerine Karşılık Ödeme Yapılması**

Bu bölüm kaynak kişilerin bir derleme çalışması esnasında ve sonucunda hem psikolojik olarak hem de maddi olarak tatmin olmaları için bir derlemecinin nasıl davranması gerektiğinden bahsedilmektedir. Psikolojik Tatmin başlığı altında kaynak kişilerle yakın bir iletişim kurulması, onların gururunu okşayacak övgü dolu sözler söylenmesinin daha verimli bir çalışma olmasına olanak sağladığından bahsedilmektedir. Yapılan çalışmalar karşılığında maddi menfaatlerde sağlanabilmektedir. Bunlar; ücret ödeme, hediye verme, maddi olmayan yardımlardır. Maddi karşılıklıta bulunmak isteyen bir derlemecinin dikkat etmesi gereken en önemli şey bu karşılığı ne şekilde verdiğidir. Örneğin kaynak kişiye birebir folklor bilgilerini verdiği için para ödemek yerine işinden alıkoyduysa aldığı maaşın günlük ücretini ödeme yöntemi seçilebilmektedir. Bazı bölgelerde kaynak kişilere para teklifi etmek gururlarını kırabilmektedir bu durumlarda hediye verilebilmektedir. Hediye vermek isteyen bir derlemeci bunu para yerine verilen bir eşya olarak değil hediye olarak aldığını kaynak kişiye hissettirmelidir. Verilen hediye dostluk göstergesi olarak verilmelidir.

### **Sonsöz**

Bu başlık kitabın son bölümüdür. Goldstein burada eser ile ilgili genel çıkarımlarından bahsetmiştir. Bu kitabın bir derleme metot kitabı olduğundan ancak bu metotların kendi çalıştığı alanlarda (İskoçya, A.B.D.) geçerli olduğundan bahsetmektedir. Ancak ilerleyen satırlarda çalışmasında yararlandığı kaynakların başka sahalarda çalışmalar yapmış araştırmacıların eserleri olduğundan dolayı farklı bölgelerde de kullanılabilme ihtimalinden söz etmektedir. Her

folklorcunun kendi çalışma alanı için farklı bir metot kitabı yazması gerektiğinden ve her bölge insanın vereceği tepkinin, anlatış şeklinin farklı olduğuna değinerek kitabı sonlandırmıştır.

## **SONUÇ**

Çalışmada iki farklı sonuca odaklanılmıştır. Bunların birincisi kitapta sunulan derleme metodlarının farklı coğrafyalarda uygulanabilirliği ikincisi ise günümüzde kullanılabilirliğidir.

### **Farklı Coğrafyalarda Uygulanabilirliği**

İskoçya ve A.B.D.’ de yaptığı çalışmalar sonucunda ortaya çıkardığı derleme metodlarından oluşan bu eserde Kenneth Goldstein ayrıntılı bir şekilde, derlemecinin sahip olması gereken şahsi özelliklerden, saha araştırmasına çıkmadan önce yapılması gereken hazırlıklardan bahseder ve bunların aynı coğrafya niteliği taşımadan uygulanabilir metotlar olduğu görülmektedir.

Derlemecinin hangi bölgede çalışacak olduğu fark etmeden bir folklorcunun araştıracağı konuya ne şekilde yaklaşması gerektiğinden, kaynak taraması yaparken hangi unsurlara dikkat etmesi hususundan ve saha çalışması yapmak isteyen bir derlemecinin yanına alacağı malzemelerden, bölge ile ilgili edinmesi gereken folklor bilgisinden bahseder. Ayrıca farklı bir bölgede çalışma yapmak isteyen bir derlemecinin araştıracağı toplumun hassas konularını bilmesini ve toplum içerisinde gerginlik yaratacak konuları dile getirmemesi gerektiğini tavsiye eder. Derlemecinin kaynak kişiye psikolojik olarak nasıl yaklaşması gerektiğinden, derleme esnasında kaynak kişinin psikolojik olarak rahat etmesi folklor bilgisine ulaşmayı daha verimli kılacağından derlemecinin çalışma yapılacak ortamda her ayrıntıya dikkat etmesi gerektiğinin altını çizer. Bu bağlamda bu veriler, çalışma yapmak isteyen folklorcunun hangi coğrafyada uygulayacağı fark etmeden yararlanılacak bilgiler olarak görülmektedir.

### **Günümüzde Kullanılabilirliği**

Eserin yazım tarihinden bu yana 57 yıl geçmiş olması sebebiyle derlemlerde kullanılan teçhizatlar ve kitle iletişim araçlarıyla ilgili verilen bilgiler günümüzde geçerli değildir. Ayrıca günümüzdeki teknoloji gelişiminin folklor toplumuna olan etkisi düşünüldüğünde, kitaptaki kaynak kişilerle iletişim bölümünde verilen bilgiler yeniden değerlendirilebilir.

Derleme metotları araştırılacak konuya, bölgeye ve tarihe göre değişkenlik göstermektedir. Ancak bu eserde sözü geçen metotlar farklı folklor konularına sapsmadan, yalnızca saha araştırması yapmak isteyen bir folklorcu için temel bilgiler içermektedir. İçeriğinin yalnızca ana konu çerçevesinde verilmiş olması ve dilinin sade olması bu çalışmayı diğer örneklerinden farklı kılar. Günümüzde yapılan çalışmalarda kaynakça olarak kullanılması için tavsiye edilir.

## **KAYNAKLAR**

Ay Göktan (1990) Folklor Giriş. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Boratav Pertev Naili (1973). 100 Soruda Türk Folkloru. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Evliyaoğlu, Sait, Şerif, Baykurt (1987). Türk Halkbilimi. Ankara: Ofset Matbaacılık.

Goldstein, Kenneth (1977). Sahada Folklor Derleme Metotları (Çev. Ahmet Uysal).

Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Özdemir, Nebi (1998). "Kenneth S. Goldstein (1927-1995)." Milli Folklor, (37), 154-157.



# YEGÂH MÛSİKÎ DERGİSİ

Dergimiz Ulusal ve Uluslararası olmak üzere, hakemli akademik bir dergi olup, tüm mûsikî severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmış, Lisansüstü, Doktora, Sanatta Yeterlik, Doçentlik ve Profesörlük aşamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasasının kriterlerini sağlamış bir dergi durumundadır.

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

Özel durumlarda, ihtiyaç halinde, özel sayılara da yer verilecektir.

Makalelerin öncelikle iThenticate raporları alınmakta olup, %20 benzerliğin altında olanlar editör onayından geçmektedir. Sonrasında, en az iki alan uzmanı hakem tarafından inceleme yapılır ve en az iki onay sonrası yayın aşamasına girer.

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

2021 yılı itibarı ile Doi başvurumuz kabul edilmiş olup, Doktora mezuniyeti ve Doçentlik başvurularında yazılmış olan tüm araştırma makalelerin Doi ataması yapılabilecektir.

Dergimiz sadece çevrim içi bir e-dergi olduğundan, basım zorunluluğu olmayıp, Yayıncı Tolga Karaca, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen izinle Derginin yayınlarını sürdürmektedir.

e-issn

2636-8838

Cilt IV, Sayı 2 (2021)

Tokat / Türkiye

