

YEGAH

Musicology Journal

e-ISSN: 2792-0178

DOI: 10.51576

Kurucu ve Baş Editör

Doç. Dr. Tolga KARACA

Sayı Editörü

Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK



Cilt V- Sayı 1

Haziran / 2022
TOKAT / TÜRKiYE

Yegah M¼zikoloji Dergisi

Uluslararası Hakemli Dergi

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

Sayı Editör¼
Doç. Dr. Seher Tetik IşIK
Ankara Hacı Bayram Veli niversitesi



e-ISSN:2792-0178

Cilt V. Sayı 1
30 Haziran 2022

Tokat / T¼rkiye

Yegah Musicology Journal

International Refereed Journal

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

Issue Editor
Assoc. Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK
Ankara Hacı Bayram Veli University



e-ISSN:2792-0178

Volume V. Issue 1
30 June 2022

Tokat / Turkey

EDİTÖRÜN NOTU

Bu sayı; Yegah Müzikoloji Dergisi'nin dokuzuncu sayısıdır. Sayımızda, birbirinden kıymetli yazarlara ait dört adet makale bulunmaktadır. Birçok indeks içerisinde taranmaya başlayan Yegah Müzikoloji Dergisi'nin bu sayısında, çalgı restorasyonu, müzik tarihi, Türk müziği nazariyatı ve bestecilik alanları ağırlıklı olmak üzere, müziğimizin kültür zenginliğini ortaya koyan makalelere yer verilmiştir.

Bu sayımızda; dergimizin adının uluslararası kriterlere uyum sağlaması açısından isim değişikliğine gidilmesi elzem bir ihtiyaç haline gelmiş olup, yeni adı "Yegah Müzikoloji Dergisi" olarak değiştirilmiştir. Dergimiz; şu an itibarı ile tüm lisansüstü tezler ve doçentlik müracaatı için gereken makale şartlarını yerine getirmiş hem ulusal hem de uluslararası bir dergi niteliğini taşımaktadır. İhtiyaca göre her iki vasfı da kullanılabilir. Önemli bir konuya açıklık getirmek isterim. Bazı doçentlik kriterlerinde "Q" değerleri aranmaktadır. Eğitim Fakültelerinin bazı müzik bölümleri haricinde diğer müzik bölümlerinde Q değeri şartı yoktur. Bu nedenle dergimiz lisansüstü, doçentlik ve profesörlükte atamalarında tüm şartları sağlamaktadır.

Bu yıl yayın hayatının beşinci yılına giren dergimize katkılarından dolayı, sekreterimize, sayın editörlerimize, hakemlerimize, yayın kurulumuza ve bizler asla yalnız bırakmayan, destekleyen bütün yazarlarımıza sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Saygılarımla...

Yegah Müzikoloji Dergisi

Kurucu ve Baş Editörü

Doç. Dr. Tolga KARACA

EDITOR'S NOTE

This Issue is; This is the 9th issue of Yegah Musicology Journal. In our issue, there are four articles by valuable authors. In this issue of Yegah Musicology Journal, which has started to be scanned in many indexes, articles that reveal the cultural richness of our music, mainly in the fields of instrument restoration, music history, Turkish music theory and composing, are included.

In this issue; It has become a necessity to change the name of our journal in order to adapt the name of our journal to international criteria, and its new name has been changed to "Yegah Musicology Journal". Our journal; As of now, it is both a national and an international journal that has fulfilled the article requirements for all postgraduate theses and associate professorship applications. Both qualities can be used according to the need. I would like to clarify an important issue. In some associate professorship conditions, Q values are sought. Except for some music departments of Education Faculties, there is no Q value requirement in other music departments. For this reason, such journals meet all the requirements for postgraduate, associate professorship and professorship appointments.

In addition, our journal has entered its fifth year in publication life. I would like to express my endless thanks to our editors, esteemed referees, editorial board and all our authors who never left us alone and supported us for their contributions to our journal in this issue.

Sincerely...

Yegah Musicology Journal

Editor in Chief and Founder

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Yegah M¼zikoloji Dergisi Yayın Kurulu

[Prof. Dr. G¼lçin Yahya Kaçar \(T¼rkiye\)](#)
[Prof. Dr. N. Fikri SOYSAL \(T¼rkiye\)](#)
[Prof. Dr. Serpil UMUZDAŞ \(T¼rkiye\)](#)
[Prof. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Nuri G¼ÇTEKİN \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Yavuz DEMİRTAŞ \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Recep USLU \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ \(T¼rkiye\)](#)
[Doç. Dr. Tolga KARACA \(T¼rkiye\)](#)
[Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY \(T¼rkiye\)](#)

[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. Seher Tetik IŞIK
Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

e-ISSN:2792-0178

Cilt V. Sayı 1
30 Haziran 2022

Tokat / T¼rkiye

Yegâh Music Journal Executive And Advisory Board

[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 İMAMVERDİYEV \(Azerbaycan\)](#)

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

Editor-In-Chief and Founder

Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Assoc. Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK
Ankara Hacı Bayram Veli University

e-ISSN:2792-0178

Volume V. Issue 1
30 June 2022

Tokat / Turkey

SAYIMIZ HAKKINDA

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

Kapak tasarımı: Doç. Dr. Tolga Karaca.

Web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Funda KEKLİK KAL.

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

Sayı Editörü: Doç. Dr. Seher TETİK IŞIK.

Yardımcı Editör: Doç. Dr. Tolga KARACA.

Sayı Hakemlerimiz

[Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU](#)

[Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT](#)

[Prof. Dr. Cenk GÜRAY](#)

[Doç. Dr. Ali Maruf ALASKAN](#)

[Doç. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Doç. Dr. Emre PINARBAŞI](#)

[Doç. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Duygu ULUSOY YILMAZ](#)

[Dr. Öğr. Üyesi Cevahir Korhan IŞILDAK](#)

Website adresleri: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> ve www.yegahmd.com

Yayınlanma Tarihi: 30 Haziran 2022, 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 Yegah Müzikoloji Dergisine aittir. Atıf yapılmadan ve izinsiz hiçbir yerden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

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

Cover design: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Web design, online print preparation by: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA

Secretariat: Lect. Funda Keklik KAL.

First Check: Assoc. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Issue Editor: Assoc. Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK.

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

Issue Rewievers

[Prof. Dr. N. Oya LEVENDOĞLU](#)

[Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT](#)

[Prof. Dr. Cenk GÜRAY](#)

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

[Assoc prof. Dr. Mehmet SÖYLEMEZ](#)

[Assoc. Prof. Dr. Emre PINARBAŞI](#)

[Assoc. Prof. Dr. Gamze KÖPRÜLÜ](#)

[Assist. Prof. Dr. Duygu ULUSOY YILMAZ](#)

[Assist. Prof. Dr. Cevahir Korhan IŞILDAK](#)

Website address: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ynd> and www.yegahmd.com

Publish Date: 30 June 2022, 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 Musicology Journal. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

Tarandığımız İndeksler

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Romantik Gitar Restorasyon Çalışması.....	1-25
<i>Deligöz, A., Pamukçu, E.</i>	
Edvar Kitaplarında “Nebet-i Müretteb”: Metinlerarası Bir Yaklaşım.....	26-45
<i>Alemlı, A. İ., Doğrusöz, N.</i>	
Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 ve 2019 Yılları Repertuvarlarının Makam, Form ve Usûl Bakımından İncelenmesi.....	46-80
<i>Keklik Kal, F., Kaçmaz, D.</i>	
Türk Müziğinde Feth-i Belgrad Makamının İncelenmesi ve Örneklendirilmesi.....	81-104
<i>Kanar, B., Destegül, A.</i>	

Indexes we Scanned

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Romantic Guitar Restoration Work	1-25
<i>Deligöz, A., Pamukçu, E.</i>	
“Nevbet-i Müretteb” In Edvar Books: An Intertextual Approach	26-45
<i>Alemli, A. İ., Doğrusöz, N.</i>	
Analysis Of Samsun State Classical Turkish Music Choir 1991 And 2019 Repertoires In Terms Of Maqam, Form And Rhythm	46-80
<i>Keklik Kal, F., Kaçmaz, D.</i>	
Examination And Example Of Feth-i Belgrade Maqam In Turkish Music	81-104
<i>Kanar, B., Destegül, A.</i>	

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 02.06.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.06.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2022
e-ISSN : 2792-0178
DOI : 10.51576/ymd.1124200

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.

ROMANTİK GİTAR RESTORASYON ÇALIŞMASI


DELİGÖZ, Atakan¹

PAMUKÇU, Ejder²

ÖZ

Fransızca bir sözcük olan restorasyon terimi, genel olarak “aslına uygun onarım ve yenileme” anlamında kullanılmaktadır. Bu çalışmada; Fransa’da üretilen ve yaklaşık 130 yıllık olan bir romantik gitarın restorasyon ilkelerine uygun olarak yapılan onarım aşamaları anlatılmaktadır. Söz konusu çalgının onarım öncesinde birçok yapısal sorunları bulunmaktaydı. Sapı ve ses kutusu birbirinden ayrılmış olan çalgının, klavyesi kırılmıştı. Bunun yanı sıra akustik ses kutusunun üst ile alt tahtalarında çatlaklar oluşmuş ve harmonik kirişlerin ise bir kısmı yapışma yüzeylerinden ayrılmıştı. Ayrıca ses deliği çevresindeki sedef süslemelerinin büyük bir kısmı da düşmüştü. İcra edilemeyecek halde olan bu çalgının yapısal özellikleri ve tarihi geçmişi incelendiğinde, dönemini yansıtan iyi bir müzik aleti olduğu anlaşılmış ve bu sebeple restore edilmesine karar verilmiştir. Bu amaç doğrultusunda öncelikle yapılacak restorasyonun planı hazırlanmış ve ardından gerekli onarımlar adım adım gerçekleştirilmiştir. Yürütülen çalışmada

¹ Öğr. Gör. Dr. Atakan DELİGÖZ, İzmir Ege Üniversitesi, D.T.M. Konservatuvarı Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü, atakan_deligoz@hotmail.com,  <https://orcid.org/0000-0001-8295-7233>.

² Öğr. Gör. Ejder PAMUKÇU, İzmir Ege Üniversitesi, D.T.M. Konservatuvarı Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü, ejder_pamukcu@hotmail.com,  <https://orcid.org/0000-0002-8472-7607>.

çalgının özgün yapısının korunmasına özen gösterilmiş ve mümkün olduğunda uygun ahşap ve malzemeler ile onarımlar yapılmıştır. Sonuç olarak restorasyonu tamamlanan bu romantik gitar yeniden işlevsel hale getirilmiş ve icracıların kullanımına sunulmuştur. Titizlikle yürütülen çalışmanın bütün aşamaları fotoğflanarak belgelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Romantik gitar, gitar, restorasyon, onarım, müzik aleti, organoloji.

ROMANTIC GUITAR RESTORATION WORK

ABSTRACT

The term restoration, a French word, is generally used to mean “repair and renovation in accordance with the original”. In this study; It describes the repair stages of a romantic guitar produced in France, which is about 130 years old, in accordance with the principles of restoration. The instrument had many structural problems prior to repair. The instrument, with its handle and sound box separated, had its keyboard broken. In addition, cracks formed on the top and back boards of the acoustic sound box, while some of the harmonic bars were separated from the adhesion surfaces. A large portion of the psoriasis decorations around the sound hole had also fallen off. When examining the structural properties and historical history of this instrument, which cannot be played, it became clear that it was a good musical instrument that reflected its period and therefore decided to be restored. To this end, the plan for the restoration has been drawn up and the necessary repairs have been carried out step by step. The study carried out took care to preserve the original structure of the instrument and where possible repairs were made with appropriate wood and materials. As a result, the restoration was completed and this romantic guitar was re-functional and made available to performers. All stages of the meticulously conducted work have been photographed and documented.

Keywords: Romantic guitar, guitar, restoration, repair, musical instrument, organology.

GİRİŞ

Restorasyon terimi tarihsel olarak dönem dönem farklı manalar ifade etmekle beraber genel anlamıyla “bir şeyi aslına uygun olarak onarma” şeklinde tanımlanmaktadır³. Geçmişte mimari alanda ortaya çıkan bu kavramın kapsamı zamanla genişleyerek birçok sanat dalında da kullanılmaya başlanmıştır. Bunlardan bir tanesi taşınabilir kültür varlıkları içerisinde kendine

³ Söylemez. M. (2009). “Mızraplı Çalgılardan Udun Restorasyon Teknikleri”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s.5-7.

yer bulan müzik aletleridir. Bu alandaki çalgı restorasyonu anlayışı batıda 19. yüzyılda yavaş yavaş şekillenirken⁴, ülkemizde ise son dönemlerde daha yeni yeni oluşmaya başlamıştır.

Çalgı restorasyonu, genellikle tarihi değeri olan veya önemli ustaların yaptığı eski çalgıları ilgilendiren bir mevzudur. Bu hususta ilgili müzik aletinin niteliği ve tarihsel önemi ön plana çıkmaktadır. Böyle önemli çalgıların hem icra edilmeleri suretiyle işlevselliğinin devam ettirilmesi, hem de yapısal bütünlüğünün korunması, ancak özgün yapısına uygun bir şekilde onarılması suretiyle mümkün olabilir. Aksi halde yapılacak yanlış onarımlar, bu kıymetli çalgıların zarar görmesine ve hatta değerini kaybetmesine bile sebep olabilir. Bu açıdan çalgı restorasyonu yöntem ve tekniklerinin iyi bilinmesi ve uygulanması çok önemlidir. Restorasyon çalışmalarında temel unsur, çalgının orijinal yapısının mümkün olduğunca korunmasıdır. Onarım yapılırken gereksiz parça değişimlerinden kaçınılmalıdır. Buradaki temel amaç en az müdahale ile çalgının sorunlarını gidermek ve tekrar işlevsel hale getirmektir.

Çalgıların restorasyonu ile onarımı birbirinden farklı hususlardır. Genellikle her çalgı yapımcısı kendi yaptığı veya başkalarının yaptığı çalgıları onarabilmektedir. Ancak söz konusu tarihi değeri olan kıymetli çalgılar olunca, her yapımcının bunlara müdahale etmesi doğru değildir. Bu hususta onarımı yapan kişinin donanımı ve yetkinliği ön plana çıkmaktadır. Çünkü restorasyon yapabilmek için yalnızca müzik aleti yapımcısı olmak yeterli değildir. Öncelikle iyi bir yapımcı olması, restorasyon kurallarını bilmesi, yeterli malzeme bilincine sahip olması, onarımı yapılan çalgının dönemsel özellikleri ile o çalgıyı yapan ustanın üslubu hakkında bilgi sahibi olması gerekmektedir. Bunun yanı sıra akustik ve cila hususunda birikimli olmakta bu konuda önem arz etmektedir⁵.

Yapılan bu restorasyon çalışmasında günümüze ulaşmış olan eski bir romantik gitar, aslına uygun onarılmış ve tekrar kullanılabilir hale getirilmiştir. Söz konusu çalgı, Cengiz Coşkun⁶ tarafından 2010 yılında İzmir'deki bitpazarından satın alınmıştır. O dönemde birçok yapısal sorunları bulunan ve icra edilemeyecek durumda olan bu romantik gitar⁷, daha sonra şahsın kendisinden alınarak Ejder Pamukçu ve Atakan Deligöz arşivine dâhil edilmiştir. Yapılan araştırmalar ve incelemeler sonucunda kıymetli bir çalgı olduğu anlaşılınca, aslına uygun olarak onarımının daha doğru olacağına karar verilmiştir. Tarihsel ve yapısal açıdan değerli olan bu çalgının restorasyon çalışmalarına Ege Üniversitesi D.T.M. Konservatuvarı Çalgı Yapımı ve

⁴ Weisshaar. H. - Shipman. M. (1998). "Violin Restoration A Manuel for Violin makers", Published by Weisshaar and Margaret, CA, USA, s.1.

⁵ Weisshaar. H. - Shipman. M. (1998), age, s.3.

⁶02.12.1969 tarihinde İzmir'de doğan ve çalgı yapımcısı olan Cengiz Coşkun, Ege Üniversitesi, D.T.M. Konservatuvarı Çalgı Yapımı ve Onarımı Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

⁷ Bitpazarından alınması sebebiyle çalgının daha önceki sahipleri ve kimler tarafından icra edildiği hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

Onarımı Bölümü'nde 2020 yılı aralık ayında başlanmış ve yaklaşık 6 aylık bir sürede onarımlar tamamlanmıştır. Bu süre sonunda çalgı yeniden kullanılabilir hale getirilmiştir. Söz konusu çalışmanın bütün uygulama aşamaları Ejder Pamukçu ve Atakan Deligöz tarafından gerçekleştirilmiştir.

Problem Durumu

Yapılan bu çalışma çerçevesinde Fransa'da JTL Firması tarafından yaklaşık 130 yıl önce üretilen romantik gitarın restorasyon kurallarına uygun olarak onarımının yapılması ve sonuçta günümüzde tekrar kullanılabilmesi hedeflenmiştir. Bu amaç doğrultusunda yapılacak olan restorasyonun nasıl olması ve aşama aşama hangi çalışma planının izlenmesi gerektiği hususu, problem durumu olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın Amacı

Yapılan bu çalışmayla tarihi öneme sahip olan romantik gitar çalgısının güzel bir örneği yeniden hayata kazandırılmak istenmiştir. Bu aşamada çalgının restorasyon kurallarına uygun olarak doğru bir şekilde onarılması hedeflenmiştir. Ayrıca yapılan çalışmanın tüm aşamaları belgelenerek makale haline getirilmiş ve böylece çalgı restorasyonu hususunda bir disiplin oluşturulması ve ülkemizdeki yazılı ve görsel kaynakların zenginleşmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Ülkemizde çalgıların tamirata ve onarımı hususu bilinen ve yaygın olarak yapılan bir işidir. Buna karşın çalgı restorasyonu mevzuu daha yeni yeni gelişen bir alandır. Bu alandaki kaynakların istenilen düzeyde olmadığı görülmektedir. Yapılan bu çalışma, çalgı restorasyonu alanına katkı sunması ve bu konudaki kaynakları zenginleştirmesi açısından önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini, 19. yüzyılın ortalarına doğru Fransa'da kurulan JTL isimli müzik aletleri pazarlama şirketinin ürettiği romantik gitar, örneklemini ise bu çalgı üzerinde yapılan restorasyon çalışması oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışmanın kapsamı, Fransa’da kurulan JTL isimli müzik aletleri şirketinin 19. yüzyılın sonlarında ürettiği romantik gitarın restorasyonu ile sınırlı tutulmuştur.

Restorasyonu Yapılan Romantik Gitarın Genel Özellikleri ve Mevcut Durumu

Çalgının tel boyu, sap boyu, perde sayısı ile ses kutusunun uzunluk, genişlik ve form biçimleri incelendiğinde, onun bir romantik gitar⁸ olduğu görülmektedir.

Romantik gitarın içerisindeki etiket bilgileri, onun Fransa’nın Mirecourt kentinde 19. yüzyılın ortalarında kurulmuş olan Jérôme Thibouville-Lamy & Cie⁹ isimli müzik aleti yapım şirketi adına üretildiğini göstermektedir (Fotoğraf 1). Bununla beraber çalgının etiketinde yapım yılı hakkında herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Ancak çalgının form özellikleri, burguluğunun şekli ve üst kapağın üzerinde yer alan ses deliğinin etrafındaki bitkisel motiflerle işlenmiş sedefli rozeti, onun yapım tarihinin belirlenmesi konusunda bizlere önemli ipuçları vermektedir. Bu hususta Jérôme Thibouville-Lamy firmasının 1901 yılında yayınladığı çalgı kataloğunda yer alan romantik gitarların benzer yapısal özellikler göstermesi¹⁰, söz konusu çalgının tarihlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Bu veriler ışığında çalgının 1890-1900 tarihleri arasında yapılmış olduğu söylenebilir.

⁸ Gitarın gelişim evrelerinden biri olan romantik gitar, barok gitarın bir sonraki, klasik gitarın ise bir önceki evresini oluşturmaktadır. Barok dönemi gitarı 5 çift telli olmakla birlikte, sapında bağırsakla yapılmış 11 perde yer almakta ve burguluğunda ahşap akort burguları bulunmaktaydı. 18. yüzyılın sonlarında barok gitardan yola çıkılarak (1779) İtalya, Fransa ve ardından İspanya’da romantik gitarlar üretilmeye başlandı. Bu çalgıda tel sayısı (tekli olmak üzere) altıya, perde sayısı ise 12 ye çıkarıldı. Ayrıca perdeleri ve burguları metalden yapıldı. 19. yüzyılın başlarından itibaren Avrupa sanat müziğinde kullanılmaya başlanan romantik gitar, ses rengi özellikleri, çalım kolaylığı ve bas seslerinin daha fazla olması gibi etkenler sebebiyle yaygınlaştı. Yaklaşık bir asır etkin olarak kullanılan romantik gitarlar, klasik gitarın ortaya çıkmasından sonra yavaş yavaş revaçtan düştü. (Alves. J.R. (2015). “The History of the Guitar:Its Origins and Evolution” A Handbook for the Guitar Literature Course at Marshall University, Marshall Digital Scholar, s.68-72; Uluocak. S. (2015). *Rönesans Gitarından Klasik Gitara Sağ El Tekniğinin Gelişimi*, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Yıl/Year: 2015, Cilt/Volume: 12, Sayı/Issue: 29, s. 330-346; https://en.wikipedia.org/wiki/Romantic_guitar#:~:text=The%20early%20romantic%20guitar%2C%20the,highest%20string%20might%20be%20single; <https://www.earlyromanticguitar.com/erg/contact.htm>).

⁹ 19. yüzyılda Fransa’nın Mirecourt şehrinde kurulmuş olan bu müzik aletleri yapım şirketi, birkaç başarılı atölyenin birleşimiyle faaliyete başlamıştır. Fransa’da geleneksel enstrüman yapım kasabası olan La Couture-Boussey’de 16. yüzyıldan beri çalgı yapımıyla uğraşan Thibouville ailesinin bir üyesi olan Louis Emile Jérôme Thibouville, 1857 yılında Charles Buthod ve Charles-Claude Husso atölyeleriyle birleşerek, “Husson-Buthod-Thibouville” isimli müzik aletleri şirketini kurmuşlardır. Dört yıl sonra Louis Emile Jérôme Thibouville, iş ortaklarının kuzeni olan Marguerite Hyacinthe Lamy ile evlenmiş ve bu sayede şirketin kurucuları arasındaki bağ çok daha güçlü hale gelmiştir. Bu evlilikle birlikte şirket “Jérôme Thibouville-Lamy (JTL)” ismiyle faaliyetine devam etmiştir. Gün geçtikçe büyüyen firma, bünyesine yeni yapımcıları da katmaya başlamıştır. Böylece birçok atölye bu şirket adına çalgı üretmiştir. Üretilen çalgılara firmanın etiketi konulmuş ve bunlar şirket tarafından pazarlanmıştır. Zamanla şirketin bünyesinde 1.000’den fazla luthier toplanmış ve yılda yaklaşık 150.000 müzik aleti üretimi gerçekleştirilmiştir. Uzun yıllar bu sektörde hizmet veren Jérôme Thibouville-Lamy şirketi 1969 yılında kapanmıştır. (https://en.wikipedia.org/wiki/Jérôme_Thibouville-Lamy, <https://www.guitarlist.com/brands/thibouville-lamy>, <https://www.jtlamy.com/our-history>).

¹⁰ luthiers-mirecourt.com; <http://oldromanticguitars.blogspot.com/2008/05/thibouville-l-amy-guitar.html>.



Fotoğraf 1. Romantik gitarın içindeki etiketler.

Kullanılan malzemeler ve yapım tekniği açısından bu çalgı incelendiğinde, bazı önemli hususlar dikkati çekmektedir. Öncelikle çalgının Fransız yapım tekniği ile inşa edildiği anlaşılmaktadır. Bu teknik; ses kutusu ve sapın ayrı ayrı yapılıp daha sonra birleştirildiği bir uygulama metodudur. Yapım yöntemindeki bu Fransız üslup ile çalgının içerisindeki etiket bilgilerinin (Fransız firması etiketi) birbirini desteklediği ve kendi içerisinde tutarlı olduğu görülmektedir. Bununla beraber çalgının yapımında kullanılan malzemeler günümüzde kıymetli kabul edilen ahşap ve diğer materyallerden oluşmaktadır. Bunlara bakıldığında; üst tahta (sound board) kısmında Alman ladini, yan ağaçlarda (yanlık) Rio rosewood (günümüzde bu ağacın kesimi yasak olmakla birlikte, oldukça kıymetlidir), arka tahtada lamine olarak kayın ve Rio rosewood, sap kısmında kayın ağacı ve klavyesinde de abanoz ağacı kullanıldığı tespit edilmiştir. Öte yandan üst tahtadaki ses deliği etrafı rozet iç süslemeleri değerli bir malzeme olan sedeften işlenmiş ve bunların araları abanoz tozu ve tutkal karışımı ile doldurulmuştur. Ayrıca çalgının burguları döneminin karakteristik özelliği olan el yapımı ürünlerdir. Tüm bu hususlar söz konusu romantik gitarın oldukça kıymetli olduğunu gösteren önemli noktalardır.

Çalgı fiziki olarak incelendiğinde ise genel ölçüleri şöyledir:

Çalgının toplam uzunluğu (ses kutusu, sap ve burguluk dâhil): 94 cm.

Ses kutusu uzunluğu: 43 cm, ses kutusu genişliği (en geniş yeri): 30 cm.

Sap uzunluğu: 32 cm, sap genişlik (üst eşikte): 4,5 cm, (12. perdede): 5,5 cm.

Sap kalınlık (klavye dâhil) üst eşikte: 2 cm, 10. perdede: 2,3 cm.

Burguluk uzunluk (üst eşik dâhil): 19 cm, burguluk kalınlık: 2 cm.

Ses kutusu yüksekliği (ön ve arka kapak dâhil) sap birleşim yerinde: 8 cm, yanlıkların birleşim yerinde: 8,5 cm.

Ön kapak kalınlıkları: yaklaşık 2,5 - 2,6 mm arasında, arka kapak kalınlığı: 3 mm.

Üst kapak ses deliği çapı: 8 cm.

Yanlık (kasnaklar) kanlıkları: 1,5 - 2 mm arasında değişmektedir.

Çalgının ses kutusunun ön ve arka tahtalarının iç kısımlarında destekleyici olarak 3'lü harmonik kiriş sisteminin kullanıldığı görülmektedir. Üst ve arka tahtaların eksenine dik olarak konumlandırılan bu iç kirişlerde ladin ağacı kullanılmıştır. Yaklaşık 8 mm kalınlığında olan kirişlerin, kapakların eksenindeki yükseklikleri 17 mm, kenarlarındaki yükseklikleri ise 5 mm civarındadır.

Romantik gitarın restorasyon öncesindeki mevcut yapısal durumuna bakıldığında ise; sapının gövde kısmından ayrıldığı ve topuk kısmının iki parça olduğu, klavyesinin 11. perde yerinden kırılarak bir kısmının sap, diğer kısmının üst tahta üzerinde kaldığı, ön ve arka tahtalarda çatlakların bulunduğu, üst tahta üzerindeki rozetteki birçok sedef süslemenin düşüp kaybolduğu ve içteki destek kirişlerinin bir kısmının tutkalın etkisini kaybetmesi sebebiyle yapışma yüzeylerinden ayrıldıkları görülmüştür (Fotoğraf 2). Ayrıca çalgının ses kutusunun yan ağaçlarında ayrılmalar bulunmaktaydı. Dolayısıyla çalgının icra edilemeyecek derecede yapısal sorunlarının olduğu tespit edilmiştir.



Fotoğraf 2. Romantik gitarın ses kutusunun önden ve arkadan görünüşü (restorasyon öncesi).

Yapılan Restorasyon Çalışması

Romantik gitarın restorasyon çalışmasına, mevcut yapının incelenmesi ve değerlendirmesi ile başlanmış ve ardından bir planlama yapılmıştır. Bu plan doğrultusunda öncelikle çalgının ses kutusunun onarımına karar verilmiştir. Bu bölümün ön ve arka tahtalarında derin çatlakların ve açılmaların bulunması, ayrıca bunların iç kısımlarını destekleyen kirişlerin de yapışma yüzeylerinden ayrılması sebebiyle, çalgının kapaklarının sırasıyla gövdeden çıkarılması uygun görülmüştür. Restorasyona uygun teknikler ve aletler kullanılarak öncelikle çalgının arka tahta kenarlarındaki çıtalar ile işe başlanmıştır. Ardından arka tahta ses kutusundan ayrılmış (Fotoğraf 3,4) ve sökülen arka tahtanın iç kirişleri yerinden çıkarılarak tekrar kullanılmak üzere muhafaza edilmiştir (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 3. Romantik gitarın arka tahta kenar çitasının ve arka kapağının sökülmesi.



Fotoğraf 4. Romantik gitarın arka tahtasının iç görünüşü ve kirişlerin kesitleri.



Fotoğraf 5. Romantik gitarın arka tahta kirişlerinin sökülmesi.

Sonrasında arka tahtanın üzerinde yer alan çatlakların onarım aşamasına geçilmiştir. Bu çatlakların sıkıştırılarak kapanmasının mümkün olmadığı görülünce, kademe farklarının eşitlenerek var olan boşlukların uygun ahşap parçaları ile doldurulmasına ve bu aralıklara protez yapılmasına karar verilmiştir. Bu doğrultuda arka tahta üzerindeki çatlakların onarımı yapılmıştır (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Romantik gitarın arka tahtasındaki çatlakların onarımı.

Daha sonra arka tahtanın orijinal kirişleri üzerindeki tutkal kalıntıları temizlenerek yüzey ölçülendirilmeleri yapılmış ve dönem tutkalı kullanılarak tekrar yerlerine yapıştırılmıştır. Ayrıca tamir edilen arka tahta çatlakları, sonraki yıllarda açma yapmaması amacıyla restorasyon geleneğine uygun biçimde iç kısımdan ahşap bloklar vasıtasıyla sağlamlaştırılmıştır (Fotoğraf 7-8).



Fotoğraf 7. Onarım sonrası romantik gitarın arka tahta kirişlerinin yapıştırılması.



Fotoğraf 8. Romantik gitarın arka tahta çatlaklarına ağaç protezler yapıştırılması.

Böylece tüm onarımları bitirilen arka tahtanın ses kutusuna monte edilmesi aşamasına geçilmiştir. Bu amaçla öncelikle çalgının yanlıklarının (kasnaklar) iç kısımlarına maun ağacından yapılan yeni mukavemet çitaları eklenmiş¹¹ (Fotoğraf 9) ve kuruduktan sonra fazlalıkları tesviye edilmiştir. Ardından arka kapak ve ses kutusu birbirine yapıştırılmıştır (Fotoğraf 10).

¹¹ Çalgının orijinal mukavemet çitaları 2 mm kalınlığında ve 6 mm yüksekliğinde ıhlamur ağacından yapılmıştır. Ancak çalgının ses kutusundaki deformasyonlardan dolayı üst ve arka tahtadaki yapışma yüzeylerini arttırabilmek amacıyla, gelenekte kullanılan maun ağacı tercih edilerek kalınlık ve genişlik ölçülerini artırılmıştır.



Fotoğraf 9. Romantik gitar yanlığının içine mukavemet çitaları yapıştırması ve tesviye edilmesi .



Fotoğraf 10. Romantik gitarın arka tahtasının yerine yapıştırılması.

Bir sonraki aşamada romantik gitarın üst tahtasının onarımına geçilmiştir. Çalgının üst tahtası üzerinde yer alan kırık klavye parçası ile çalgıya ait olmadığı ve sonradan takıldığı düşünülen akustik gitar köprüsü (bu çalgı romantik gitar olmasına karşın üzerinde akustik gitar köprüsü yer almaktaydı) yapışma yüzeylerinden dikkatlice sökülüştür (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 11. Üst tahta üzerinden sökülen köprü ve kırık klavye parçası.

Ardından üst tahta ses kutusundan çıkarılarak, cilalı olan dış yüzeyi temizlenmiş ve çatlakların onarımına başlanmıştır. Var olan çatlakların sıkıştırma yöntemiyle kapanmayacağı görülmüş ve bunlara ahşap dokuya uygun ağaç parçalarıyla protez yapılmasına karar verilmiştir (Fotoğraf 12-14).



Fotoğraf 12. Romantik gitarın ses kutusu, ön tahtası, sapı, köprüsü ve kırık klavyesi.



Fotoğraf 13. Romantik gitarın ön tahtasının dış ve iç görünüşü.



Fotoğraf 14. Ön tahtanın cilalı yüzeyinin temizlenmesi ve çatlaklarının tamir edilmesi aşaması.

Bu onarımın ardından, üst tahtanın içerisindeki harmonik kirişlerin durumu değerlendirilmiş ve yıllar içerisinde deformasyona uğradığı görülerek, yenilenmesi gerektiğine karar verilmiştir. Kirişler, özenli bir şekilde kesici alet ile yontularak tamamen çıkarılmıştır. Daha sonra üst tahta üzerinde yer alan ses deliği ve bunun etrafındaki rozet bölümündeki deformasyonların giderilmesi ve güçlendirilmesi amacıyla, bu bölümün alt kısmına kontrasına ladin ahşap parçası yapıştırılmıştır (Fotoğraf 15).



Fotoğraf 15. Ön tahtadaki ses deliği ve rozetin iç taraftan ladin ile desteklenmesi.

Bu aşamada rozetlerin iç ve dış bordürlerinde yer alan kırık filetoların yenileme işlemi de yapılmıştır. Ayrıca rozetlerin eksik olan sedefli iç süslemeleri aslına uygun olarak tamamlanmış ve bu süslemelerin aralarındaki boşluklar abanoz tozu ve tutkal karışımı bir macun ile doldurulmuştur (Fotoğraf 16, 17).



Fotoğraf 16. Ön tahtadaki rozetin onarımı.



Fotoğraf 17. Ön tahtadaki rozet süslemelerinin onarımı.

Öte yandan, üst tahtada köprünün altına denk gelen hasarlı kısımlar da ahşap yamalar ile tamir edilmiştir. Ardından üst tahtanın kirişlerinin yenilenmesi işlemine geçilmiştir. Ladin ağacından aslına uygun olarak ölçülendirilen yeni kirişler, orijinal yerlerine gelecek şekilde alıştırılarak, yapıştırılmıştır (Fotoğraf 18). Kuruma işlemi tamamlandıktan sonra kirişlere son şekilleri verilmiştir (Fotoğraf 19).

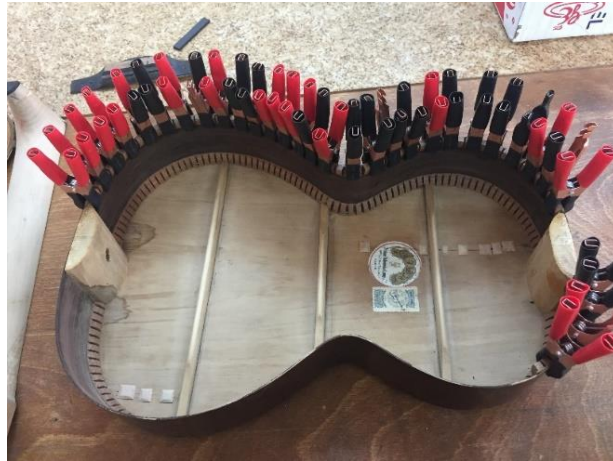


Fotoğraf 18. Ön tahta kirişlerinin yapıştırılması.



Fotoğraf 19. Ön tahta kirişlerinin şekillendirilmesi.

Onarımları bitirilen üst tahtanın gövdeye monte işlemine geçilmiştir. Bu aşamada öncelikle çalgının üst tahtasının oturduğu kasnak (yanlık) bölümünün iç kısmına maun ağacından yapılan mukavemet çıtaları yapıştırılmıştır (Fotoğraf 20). Kuruma işlemi tamamlandıktan sonra mukavemet çıtalarının fazlalıkları alınmış ve ardından üst tahta ses kutusundaki yerine yapıştırılmıştır.



Fotoğraf 20. Romantik gitarın yanlıklarına mukavemet çıtası yapıştırılması.

Alt ve üst tahtası onarılıp yerlerine yapıştırılan romantik gitarın bir sonraki aşamada sapının tamiratına geçilmiştir. Öncelikle sapın üzerinde yer alan kırık klavye bölümünün sökülmesiyle işe başlanmıştır. Sonra sapın boyalı olan yüzeyi temizlenmiş ve kırık olan yerleri onarılmıştır. Ardından sap ile ses kutusunun birleşen yüzeyleri birbirine alıştırılmış ve bunlar kalıcı olarak tutkal ile yapıştırılmıştır.

Bir sonraki aşamada çalgının ses kutusunun kenarlarında yer alan ahşap filetolar (kenar süslemeleri) ve kenar çıtalarının yenilenmesi işlemine başlanmıştır. İlk aşamada ses kutusunun kenarlarına akçaağaç ve siyah renkten oluşan filetolar, bunun üzerine akçaağaç çıtalar yapıştırılmıştır (Fotoğraf 21-23). Kuruma işlemi bittikten sonra ise bunların fazlalıkları rende, sistire ve zımpara yardımıyla temizlenmiştir (Fotoğraf 24).



Fotoğraf 21. Romantik gitarın ön ve arka tahta kenarlarına filetolarının yapıştırılması.



Fotoğraf 22. Romantik gitarın ön tahta kenarlarına akçaağaç kenar çıtası yapıştırılması.



Fotoğraf 23. Romantik gitarın ön ve arka tahta kenarlarına akçaağaç kenar çitası yapıştırılması.



Fotoğraf 24. Romantik gitarın ön ve arka tahta kenar çitalarının temizliği.

Romantik gitarın gövdesinin onarım işleri bittikten sonra, cilaya hazırlanması amacıyla kapsamlı üst yüzey işlemleri yapılmıştır. Dış yüzeylerin temizliği ve var olan keskin köşelerin yumuşatılması işlemi bittikten sonra klavyenin hazırlığına geçilmiştir. Çalgıya uygun abanoz klavye ölçülendirilerek perde yerleri işaretlenmiş ve bunların kanalları açılmıştır. Hazırlanan klavye tutkal yardımı ile kalıcı olarak yerine yapıştırılmıştır (Fotoğraf 25, 26). Birkaç günlük kuruma süresinden sonra klavyenin tesviyesi yapılmış ve ardından perdelerin montaj işlemi tamamlanmıştır.



Fotoğraf 25. Romantik gitarın klavyesinin yapıştırılması.



Fotoğraf 26. Klavyesi yapıştırılan romantik gitar.

Temizliği yapılan, klavyesi takılan ve perdeleri monte edilen romantik gitarın cilalama işlemine geçilmiştir (Fotoğraf 27, 28). Çalgının cilasında, aslına ve dönemine uygun olan French polish cilası tercih edilmiştir. Gomalak ve 99 derecelik saf alkol karışımından meydana gelen bu cila, içerisine pamuk doldurulmuş yuvarlak şekilli bir bez vasıtasıyla yapılmıştır. Oldukça meşakkatli olan ve uzun süren cilalama işleminin ardından, çalgı kurumaya bırakılmıştır.



Fotoğraf 27. Romantik gitarın cilasının yapılması.



Fotoğraf 28. Cilası tamamlanan romantik gitarın ön, yan ve arkadan görünüşü.

Romantik gitarın cilası kururken, köprüsünün yapımı üzerinde çalışmaya başlanmıştır. Çalgının üzerinden çıkarılan ve ona ait olmadığı saptanan köprü yerine, dönemine uygun yeni bir köprü yapılması kararlaştırılmıştır. Bu amaçla çalgının ait olduğu dönemden kalan birçok romantik gitar resimleri incelenmiş ve ulaşılan veriler doğrultusunda bunların köprülerine benzer bir tasarım yapılmıştır. Ardından tasarlanan köprü Hint gülü ağacından işlenmiştir. Tamamlanan köprü ön tahta üzerindeki yerine dikkatli bir şekilde yapıştırılmıştır (Fotoğraf 29).



Fotoğraf 29. Romantik gitarın köprüsünün yapıştırılması.

Tüm onarımların işleri biten romantik gitarın telleme aşamasına geçilmiştir. Bu doğrultuda çalgının orijinal burguları monte edilmiş ve kemikten yapılan alt ve üst eşikleri işlenerek yerlerine konulmuştur. Böylece telleri takılan ve icraya hazır olan romantik gitarın restorasyonu tamamlanmıştır (Fotoğraf 30, Çizim 1,2).



Fotoğraf 30. Restorasyonu tamamlanan ve telleri takılan romantik gitar.

SONUÇ

Müzik aletlerinin restorasyonu hakkında Türkiye’de yapılan çalışmaların incelendiğinde, bu alanda yapılan uygulamalar ile yazılı kaynakların sayılarının az olduğu görülmektedir. Çalgıların tamir, bakım ve onarım işleri çok eskiden beri yapılmasına karşın, bu alanda restorasyon ve renovasyon bilincinin daha yeni yeni oluşmaya başladığı söylenebilir. Öte yandan pek çok eski çalgının yetkin olmayan kişiler tarafından bilinçsizce onarımı, sıkça rastladığımız bir durumdur. Böyle tamiratlar sebebiyle birçok kıymetli çalgı aslına uygun olarak korunamamakta, değerini kaybetmekte ve bazen icra edilemez hale bile gelmektedir.

Restorasyon kurallarına uygun olarak onarılan bu çalgı, Barok ve klasik gitarı birbirine bağlayan ara evre örneği olması açısından önemlidir. Ayrıca yapıldığı dönemin genel özelliklerini göstermesi bakımından değerlidir. Her ne kadar bu çalgı hakkında daha önceki bilgilere sahip olunmasa da, kullanılan malzemeleri, yapım teknikleri ve genel yapısı, onun iyi bir müzik aleti olduğunu göstermektedir. Restorasyon öncesindeki mevcut durumu itibariyle icra edilemeyecek halde olan bu çalgının geçmiş dönemde fazla bir onarım görmemiş olduğu söylenebilir. Bu romantik gitarın köprüsü dışında çoğunlukla orijinal halini koruduğu görülmüştür. Bu restorasyon çalışması sayesinde de yapıldığı döneme uygun bir köprü tasarımı ve uygulaması ile çalgı aslına daha yakın bir görünüm kazanmıştır. Yapılan tüm onarımlar ve güçlendirmeler ile çalgı görsel, yapısal ve işlevsel açıdan daha iyi hale getirilmiştir. Bu sayede romantik dönemin güzel bir örneği arşive kazandırılmış ve günümüzde de icra edilmesi sağlanmıştır.

Yapılan bu tür restorasyon çalışmaları, eski dönem çalgılarının korunmasını ve onlar hakkında detaylı bilgi edinilmesini de sağlamaktadır. Bu çalışmalar sırasında yapılan teknik detay çizimleri ve form şablonları, günümüzde dönem çalgılarının yeni yapımları için de bilgi kaynağı oluşturmaktadır.

Restorasyon konusu, kültürel açıdan önemi büyük olan çalgıların korunması ve yaşatılarak gelecek nesillere aktarılması bakımından önem arz etmektedir. Bu hususta bilinçlenmek, bilgi ve birikim sahibi olarak doğru uygulamalar yapmak gereklidir. Bu bilinç zamanla arttıkça yapılan restorasyon çalışmaları ve uygulamaları hakkındaki yazılı ve görsel verilerde çoğalacaktır. Böylece müzik aletlerinin tamirata hususunda ülkemizde daha doğru onarımlar ve restorasyon çalışmaları yapılabilecektir.

KAYNAKLAR

Alves, Júlio Ribeiro (2015). “The History of the Guitar:Its Origins and Evolution” A Handbook for the Guitar Literature Course at Marshall University, Marshall Digital Scholar.

Söylemez, Mehmet (2009). “Mızraplı Çalgılardan Udun Restorasyon Teknikleri”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uluocak, Soner (2015). *Rönesans Gitarından Klasik Gitara Sağ El Tekniğinin Gelişimi*, Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt/Volume: 12, Sayı/Issue: 29.

Weisshaar, Hans – Shipman, Margaret (1998). “Violin Restoration A Manuel for Violin makers”, Published by Weisshaar and Margaret, CA, USA.

İnternet Kaynakları

luthiers-mirecourt.com (Erişim Tarihi: 20.05.2022).

https://en.wikipedia.org/wiki/Romantic_guitar#:~:text=The%20early%20romantic%20guitar%2C%20the,highest%20string%20might%20be%20single (Erişim Tarihi: 10.08.2021).

<https://www.earlyromanticguitar.com/erg/contact.htm> (Erişim Tarihi: 10.08.2021).

https://en.wikipedia.org/wiki/Jérôme_Thibouville-Lamy, (Erişim tarihi: 08.06.2021).

<https://www.guitar-list.com/brands/thibouville-lamy>, (Erişim tarihi: 08.06.2021).

<https://www.jtlamy.com/our-history> (Erişim tarihi: 08.06.2021).

<http://oldromanticguitars.blogspot.com/2008/05/thibouville-lamy-guitar.html> (Erişim Tarihi: 08.06.2021).

EXTENDED ABSTRACT

In this study; The stages of the restoration work of a 130-year-old romantic guitar produced on behalf of the Jérôme Thibouville-Lamy company in France are described.

When we received this restored instrument; The neck and sound box were separated from each other, the keyboard was broken in two, the covers had cracks, some of the support beams had come off from the adhesion surfaces, and some of the decorations on the badges had fallen off.

When this unplayable instrument was examined in detail in terms of both its historical background, materials and workmanship, it was understood that it was a valuable musical instrument and it was decided to repair it. For this reason, it was deemed appropriate to repair it comprehensively in accordance with the restoration rules. After the evaluation, the plan of the study was prepared and all repairs of the instrument were carried out step by step in line

with this planning. In the repair work carried out, care was taken to preserve the original structure of the instrument as much as possible. However, necessary structural repairs have been made in order for it to be performed today and to be used comfortably for many years. All stages of his meticulous work were photographed and documented. Thanks to this restoration, the romantic guitar was made functional again.

This instrument, which was repaired in accordance with the restoration rules, is important as it is an intermediate stage example that connects the Baroque and classical guitars. It is also valuable in terms of showing the general characteristics of the period in which it was built. Although there is no previous information about this instrument, its materials, construction techniques and general structure show that it is a good musical instrument. It can be said that this instrument, which was unplayable due to its current state before the restoration, did not see much repair in the past. It has been seen that this romantic guitar has mostly preserved its original form, except for the bridge. Thanks to this restoration work, the instrument has gained an appearance closer to its original with a bridge design and application suitable for the period in which it was made. With all the repairs and reinforcements, the instrument has been improved visually, structurally and functionally. In this way, a beautiful example of the romantic period was brought to the archive and it was performed today.

The restoration work started with the repair of the back cover of this musical instrument. The back cover was separated from the sound box and after careful repairs, it was mounted back on the sound box. Then, the top cover of the romantic guitar was removed and the repairs were completed and it was mounted on the sound box. Later, the side pulleys and laths of the sound box of this musical instrument were repaired. After the repair of the sound box was completed, the repair of the neck part was started. The sound box and neck part of the romantic guitar whose neck part was repaired are permanently glued to each other. Then, the broken fingerboard part of the instrument was rebuilt from ebony wood. After the keyboard was glued in place, the frets were nailed down. After these works were completed, the cleaning of the romantic guitar was done and then the polishing was started. In the polishing process, traditional French polish was used. When the polishing process was finished, the bridge of the instrument was built. The completed bridge is glued to its place on the cover. Then the lower and upper nuts made of bone were placed in their places. The original tuning machines of the instrument were mounted and then the strings were attached. Thus, the restoration of the romantic guitar, whose repairs were completed, was completed and made playable.

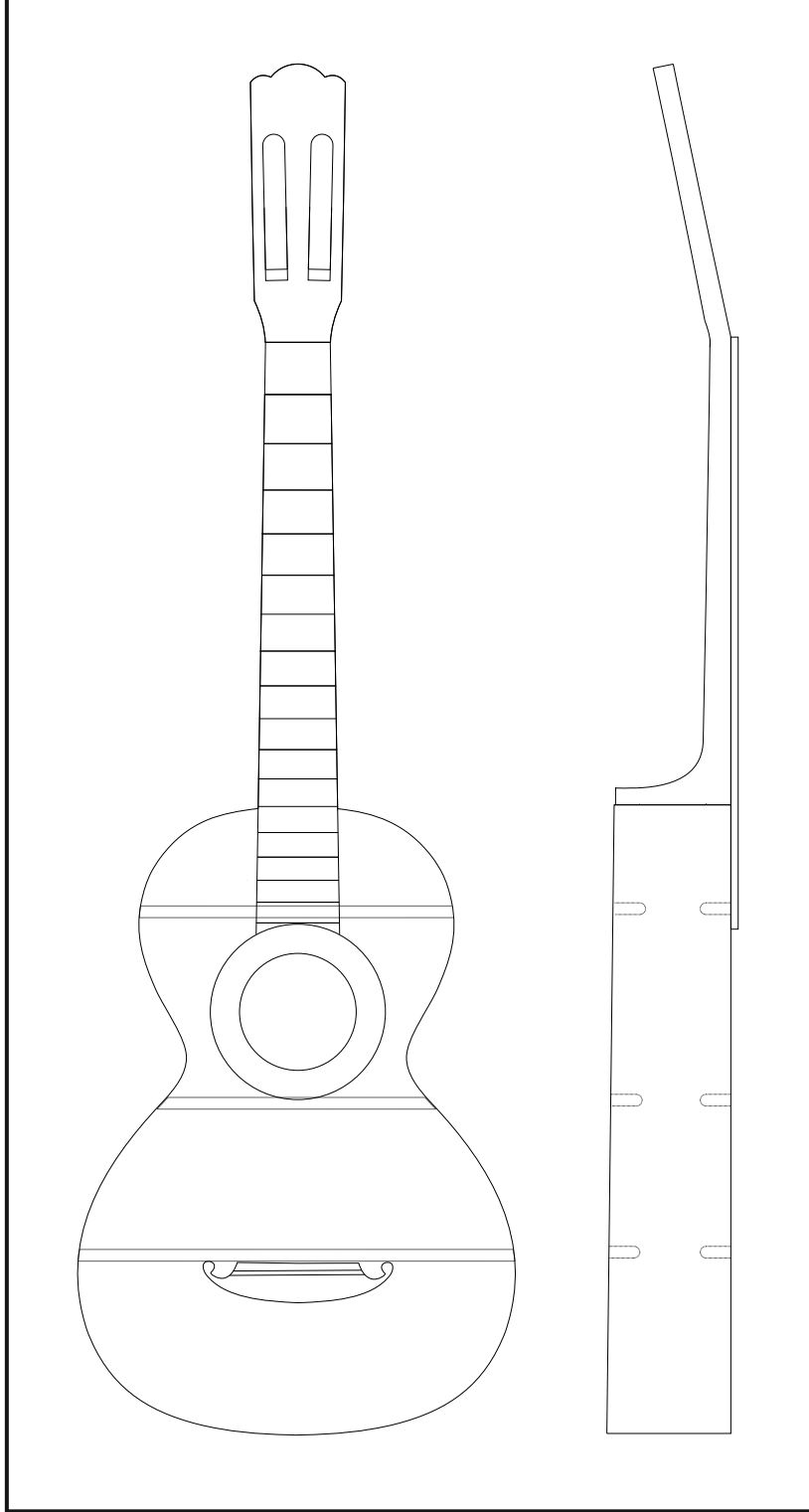
When the studies on the restoration of musical instruments in Turkey are examined, it is seen that the applications and written sources in this field are quite inadequate. Although the repair,

maintenance and repair works of instruments have been done for a long time, it can be said that the awareness of restoration in this field has only just begun to emerge. On the other hand, unconscious repair of many old instruments by incompetent people is a common situation. Due to such repairs, many valuable instruments cannot be preserved in accordance with their originality, lose their value and sometimes even become unplayable.

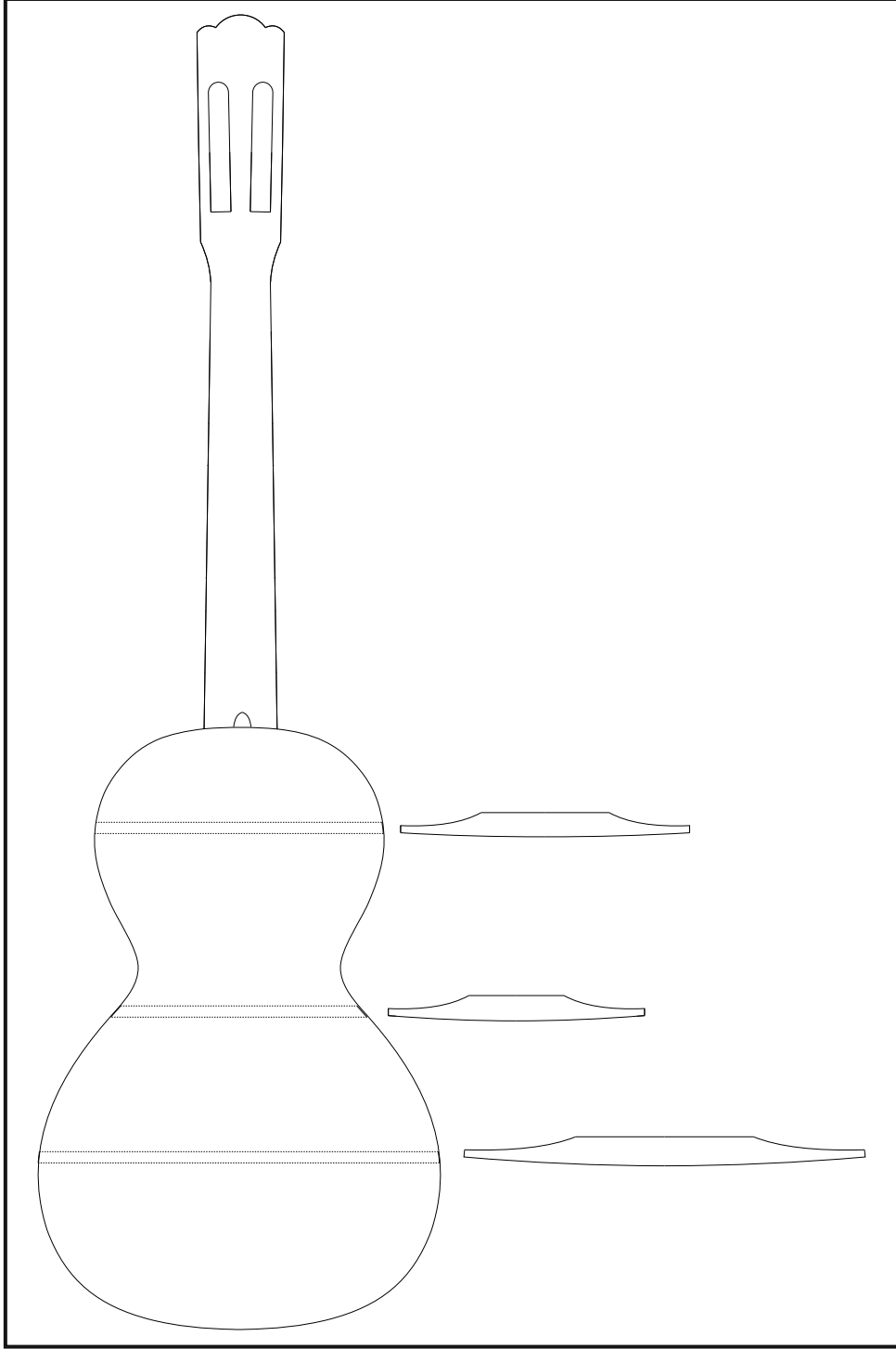
The subject of restoration is important in terms of preserving the culturally important instruments and transferring them to future generations by keeping them alive. In this regard, it is necessary to be conscious and to make correct practices with knowledge and experience. As this awareness increases over time, written and visual data about restoration works and applications will increase. Thus, more accurate repairs and restoration works will be carried out in our country regarding the repair of musical instruments.

EK-1.

ÇİZİMLER



Çizim 1. Romantik gitarın ön ve yan görünüşleri ile iç detayları.



Çizim 2. Romantik gitarın arka görünüşü ve giriş detayları.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 25.05.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 21.06.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2022
e-ISSN : 2792-0178
DOI : 10.51576/ymd.1121074

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.

EDVAR KİTAPLARINDA

“NEVBET-İ MÜRETTEB”: METİNLERARASI BİR YAKLAŞIM

ALEMLİ Ali İhsan¹DOĞRUSÖZ Nilgün²

ÖZ

Nebet-i müretteb, yüzlerce yıllık bir dönüşüm serüveni geçirmiş dört ya da beş bölümden oluşan döngüsel bir müzik türüdür. Yaklaşık 8. yüzyılda Bağdat'ta *nuba* ile başlayan ve farklı coğrafyalardaki değişmelerle, farklı isimlerle günümüze kadar gelen *nebet-i müretteb*; tarihsel perspektiften bakıldığında dört evrede değerlendirilebilir: Birinci evrede *nuba* ile ortaya çıkan bu döngüsel müzik türü, ikinci evrede çeşitli göç ve kültürlerarası etkileşimler neticesinde Kuzey Afrika'da *al-ma'luf*, *al-âla*, *nawba*, gibi isimlerle varlığını sürdürmüştü; üçüncü evrede Anadolu, İran ve Azerbaycan'da *nebet-i müretteb* ismiyle müzik çevrelerinde yüksek itibarlı bir dönem geçirmiştir. Aynı evrenin sonları olarak değerlendirdiğimiz zamanda İran'da *destgâh*,

¹ Ali İhsan ALEMLİ, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı, Doktora Öğrencisi, alemlil8@itu.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0003-0974-0876>

² Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Müzik Teorisi Bölümü, dogrusozn@itu.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0003-4818-4075>

Azerbaycan’da *mugam* olarak yayılmasını sürdüren bu tür dördüncü evrede; Suriye ve Mısır’da *waslah*, Özbekistan ve Tacikistan’da *şaşmakom* olarak varlık gösterir.

Bu çalışmanın amacı, uzun bir dönem müzik çevrelerinde hayli ilgi gören *nevet-i müretteb* özellikle 15. yüzyıl edvar kitaplarındaki açıklamalarını *metinlerarasılık* bağlamında incelemektir. Çalışmamızda Seyyid Şerîf Cürçânî, Abdülkadir Merâgî, Benâî, Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Alişah bin Hacıbüke, Seydî ve Necmeddin Kevkebî’nin eserlerindeki *nevet-i müretteb* açıklamalarının birbirleriyle olan ilişkileri *metinlerarasılık* yaklaşımıyla irdelenmiştir. Bu çalışmanın sonunda *nevet-i müretteb* farklı kaynaklardaki tariflerinin birbirleriyle *metinlerarasılık* temelinde benzerlikler gösterdiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: 15. yüzyıl müzik teorisi, edvar kitapları, metinlerarasılık, nevet-i müretteb.

“NEVBET-I MURETTEB” IN EDVAR BOOKS: AN INTERTEXTUAL APPROACH

ABSTRACT

Nebet-i müretteb is a cyclical music genre consisting of four or five parts that has undergone a transformation adventure of hundreds of years. *Nebet-i müretteb*, which started with the *nuba* in Baghdad in the 8th century and has survived under different names with changes in different geographies; from a historical perspective, it can be evaluated in four phases. This cyclical music genre, which emerged with *nuba* in the first phase, continued its existence in North Africa with names such as *al-ma'luf*, *al-âla*, *nawba*, as a result of various migrations and intercultural interactions in the second phase; in the third phase, he had a highly respected period in music circles under the name of *nevet-i müretteb* in Iran and Azerbaijan. In this fourth phase, which continues to spread as *dastgah* in Iran and *mugam* in Azerbaijan, at the time we consider as the end of the same universe; it exists as *waslah* in Syria and Egypt, and as *shashmakom* in Uzbekistan and Tajikistan.

The aim of this study is to examine the explanations of *nevet-i müretteb*, especially in 15th century edvar books, in the context of *intertextuality*.

In our study, the relations between the *nevet-i müretteb* explanations in the works of Seyyid Şerîf Cürçânî, Abdülkadir Merâgî, Benâî, Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Alişah bin Hacıbüke, Seydî and Necmeddin Kevkebî are examined with an *intertextuality* approach. At the end of this

study, it has been seen that the definitions of *nevbet-i müretteb* in different sources show similarities with each other on the basis of *intertextuality*.

Keywords: 15th century music theory, edvar books, intertextuality, nevbet-i müretteb.

GİRİŞ

Nevbet-i müretteb, geniş bir coğrafyada yüzyıllar boyunca farklı isimlerle de olsa ana yapısını korumak suretiyle varlığını sürdürmüş bir müzik türüdür. Özellikle 15. yüzyılda popülerliğinin zirvesi denilebilecek yere ulaştıktan sonra 16. yüzyıl itibarıyla edvar kitaplarında ismine daha az rastlanan *nevbet-i müretteb*, bir dönüşüme uğrayarak farklı kültür ve coğrafyalarda yayılmasını sürdürmüştür (Alemlî ve Doğrusöz, 2021: 2823-2842). Bu çalışmada *nevbet-i müretteb*in bahsinin geçtiği edvar kitaplarındaki ifade benzerlikleri *metinlerarasılık* açısından değerlendirilmiştir.

Nevbet-i müretteb tertip edilmiş (düzenlenmiş) bir *sıra* ile aynı makamda icra edilen dört ya da beş bölümlü bir yapıya sahiptir. İlk olarak 8. yüzyıl Abbâsîler döneminde, *nuba* ismiyle halifenin huzurunda icra edilen bir “performans sırası” olan bu yapı, daha sonraki dönemlerde gelişerek bölümler halinde icra edilen bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Döngüsel yapıdaki türlerin tarihsel süreçteki coğrafi yayılmaları dört evrede değerlendirilebilir (bkz. *Tablo 1*). Birinci evre *nuban*ın Bağdat’ta ortaya çıkıp Endülüs’e geçtiği evre; ikinci evre Endülüs’te Hristiyan hâkimiyetinden sonra Kuzey Afrika’ya göç eden Müslüman halkın bu geleneği *al-ma’luf* ve *al-âla* olarak sürdürdüğü evre; üçüncü evre bu geleneğin *nevbet-i müretteb* adıyla Azerbaycan, İran ve Anadolu’da icra edildiği evre; dördüncü evre ise Suriye ve Mısır’da *waslah*, Özbekistan ve Tacikistan’da *şaşmakom* olarak kendini gösterir. Araştırmamızın ana konusu olan üçüncü evredeki *nevbet-i müretteb*, 15. yüzyıldaki edvar kitaplarında zaman zaman detaylı açıklamalarla kendini göstermektedir. Edvar kitaplarında dikkat çeken bir husus, *nevbet-i müretteb* hakkında yazılanların birbirleriyle benzerlikler göstermesidir. Bu benzerlikleri, müelliflerin kitaplarını yazarken daha önce görüp inceledikleri eserlerden esinlenmeleri ve dolayısıyla ortaya çıkan ifadelerin yakınlığını *metinlerarası* ilişkiler açısından değerlendirmek mümkündür.

Birinci Evre 8-9.yy		İkinci Evre 13.yy		Üçüncü Evre 15-16.yy		Dördüncü Evre 18-19.yy	
Coğrafya	Tür	Coğrafya	Tür	Coğrafya	Tür	Coğrafya	Tür
Abbâsiler (Bağdat)		Fas	nuba	İran	nevet-i müretteb	Suriye Mısır	waslah
Endülüs	nuba			Anadolu	nevet-i müretteb, fasıl ve Mevlevî âyini		
		Cezayir	al-ma'luf (nuba)	Azerbaycan	nevet-i müretteb ve mugam	Özbekistan Tacikistan	şaşmakom
		Tunus	al-âla (nuba)				

Tablo 1. Döngüsel yapıdaki müzik türlerinin evreleri.

Araştırmanın amacı

Bu araştırmanın amacı, 15. yüzyıl edvarlarında bahsi geçen ve döneminin müzik çevrelerinde önemli bir yere sahip olan *nevet-i müretteb* türü için farklı kaynaklardaki açıklamaların benzerliklerini *metinlerarasılık* yaklaşımıyla değerlendirmektir.

Araştırmanın önemi

Birçok akademik çalışmada adının geçmesine rağmen *nevet-i müretteb* hakkında bugüne kadar detaylı bir çalışmanın yapılmaması araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Bu araştırma, konu hakkında daha detaylı çalışmak isteyen araştırmacılara zemin hazırlayabilir.

Araştırmanın yöntemi ve modeli

Bu araştırma makalesinde temel olarak nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Tarama modelinde betimsel bir araştırma olan bu çalışmada, *nevet-i müretteb*'in çeşitli edvar kitaplarındaki açıklamalarının *metinlerarasılık* açısından değerlendirmeleri yapılmıştır. Bu değerlendirmeler

yapılırken 15. yüzyılda kaleme alınmış edvar kitaplarında *nevbet-i müretteb* hakkında verilen bilgilerin eserler arasındaki benzerlikleri ortaya konmuştur.

BULGULAR

İncelenen eserlerdeki *nevbet-i müretteb* tanımlarında genel olarak tespit edilen benzerlikler şunlardır:

- Bölüm adlandırılmaları
- Bölümlerde kullanılan güftelerin lisanı ve özellikleri
- Kullanılan usûller
- Yusuf Kırşehirî ve Seydî'nin *hüsrevânî*³ tanımları

Aşağıdaki tabloda *nevbet-i müretteb* bölümlerinden bahseden edvar kitaplarının yazarları gösterilmiştir (bkz. Tablo 2.). Bu tabloda, *nevbet-i müretteb*in bölümleri olan *kavl*, *gazel*, *terâne*, *fürûdaşt* ve *müstezâd*dan bahseden yazarlar (X) ile işaretlenmiştir.

Nebbet-i Müretteb Bölümleri	Seyyid Şerîf Cürcânî	Abdülkadir Merâgî	Benâî	Yusuf Kırşehirî	Hızır bin Abdullah	Alışah bin Hacıbüke	Seydî	Necmeddin Kevkebî
Kavl	X	X	X	X	X	X	X	X
Gazel	X	X	X	X	X	X	X	X
Terâne	X	X	X	X	X	X	X	X
Fürûdaşt	-	X	X	X	X	X	X	X
Müstezâd	-	X	X	-	-	X	-	-

Tablo 2. *Nebbet-i müretteb* bölümlerinden bahseden eserlerin yazarları.

³ İranlı müzisyen Barbed, II. Hüsrev'in sarayında icra edilen *hüsrevânî* adını verdiği bir müzik repertuarı düzenlemiştir. Edvarlarda bahsi geçen *hüsrevânî* teriminin çıkış noktası bu sistemin olduğu düşünülebilir.

Edvar Kitaplarında Nevbet-i Müretteb

*Nuban*ın farklı yüzyıl ve coğrafyalardaki dönüşümleri neticesinde üçüncü evrede *nevbet-i müretteb* olarak karşımıza çıkan yapı, özellikle 15. yüzyıl edvar kitaplarında sıklıkla adından söz ettirmiştir. Bu kaynaklarda *nevbet-i mürettebin*, genel olarak bestelenmesi zor ve özellikle iktidar tarafından kabul görmüş; tariflerinin de verildiği dört ya da beş bölümlü bir tür olarak bahsi geçmektedir. Çalışmamızda Seyyid Şerîf Cürcânî, Abdülkadir Merâgî, Benâi, Yusuf Kırşehirî, Hızır bin Abdullah, Alishah bin Hacıbüke, Seydî ve Necmeddin Kevkebî'nin eserlerinde *nevbet-i müretteb* türüne olan yaklaşımları incelenmiştir.

Seyyid Şerîf Cürcânî'nin Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr Adlı Eserinde Nevbet-i Müretteb

1340-1413 yılları arasında yaşamış tasavvuf, felsefe, astronomi ve müzik gibi birçok alanda çalışmalar yapmış olan Seyyid Şerîf Cürcânî, Safiyüddin Urmevî'nin “Kitâbü'l-Edvâr” adlı yapıtını yorumlayarak Şah Şücâ'ya sunduğu “Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr” adlı eserinde *nevbet-i müretteb* hakkında bazı bilgiler vermektedir. d'Erlanger (1938), *nawbah organisée* olarak tanımladığı *nevbeti* “Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr”da *kavl*, *gazel* ve *terâne* bölümlerinden meydana gelmiş bir *suite complète* [tam süit] olarak bahsinin geçtiğini belirtir (d'Erlanger, 1938: 553).

Uslu (2015a)'ya göre Merâgî'nin 1372'de Şah Şüca'yı ziyaret ettiği dönemde Hâfız-ı Şirâzi ve Seyyid Şerîf Cürcânî ile tanışmış olduğu kayıtlara geçmiş ve Cürcânî'nin Merâgî'ye bestelemesi için Arapça bir şiiri Farsça'ya çevirdiği kaynaklarda ifade edilmiştir. Ayrıca Uslu (2015a), Seyyid Şerîf Cürcânî'nin Merâgî ile olan yakınlığından dolayı “Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr” adlı eserini kaleme aldığını belirtir (Uslu, 2015a: 34). Arpad (1974)'a göre Seyyid Şerîf Cürcânî'nin oğlunun müzik eğitimi için “Kitâbü'l-Edvâr” şerhini bir kez de Abdülkadir Merâgî kaleme alıp ona hediye etmiş ve bu şerhe “Makâsıdu'l Elhân” adını vermiştir (Arpad, 1974: 26). Bardakçı (1985), “Maragalı Abdülkadir'e verilen ferman ve vasıf-nâmeler” adlı çalışmasında; Abdülkadir Merâgî'nin Semerkand'da Timur'un maiyetinde bulunduğu dönemde Seyyid Şerîf Cürcânî'nin onu övgü dolu sözlerle yücelttiğini belirtir (Bardakçı, 1985: 56).

1405 yılında Timur'un ölümünden sonra tahta geçen torunu Halil Sultan'ı Semerkant'ta karşılayanlar arasında Abdülkadir Merâgî ile birlikte Seyyid Şerîf Cürcânî de bulunmuştur (Sezikli, 2007: 32). Seyyid Şerîf Cürcânî ve Abdülkadir Merâgî arasındaki bu dostluk ve iletişim göz önüne alındığında, iki müellifin eserlerinin ortaya çıkışlarında birbirlerinden etkilenmiş olabileceklerini söylemek mümkündür. Abdülkadir Merâgî'nin *nevbet-i müretteb* konusundaki yetkinliğinin,

Seyyid Şerîf Cürçânî'nin özellikle de “Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr” adlı eserindeki *nevbet* ile ilgili yorumlarına katkısı olduğu söylenebilir.

Abdülkadir Merâgî'nin Eserlerinde Nevbet-i Müretteb

Abdülkadir Merâgî'nin yazdığı edvar kitaplarından “Câmiu'l Elhân”, “Makasıdu'l Elhân” ve “Fevâid-i Aşere”de *nevbet-i müretteb* açıklamalarına rastlamaktayız. Bu üç eserdeki yaklaşımlar şunlardır:

Câmiu'l Elhân'da Nevbet-i Müretteb

15. yüzyıl sistemci okulun önemli temsilcilerinden Abdülkadir Merâgî, eserlerinde *nevbet-i müretteb* hakkında detaylı bilgilere yer vermiştir. Abdülkadir Merâgî, “Câmiu'l Elhân” adlı eserinde müzik türlerini şöyle sıralar: *Nevbet-i müretteb, basît, darbeyn, küllü'd-durûb, küllü'n-nagâm, Arap neşîdi, amel, pîşrev ve zahme*. Eserde daha sonra *nevbet-i müretteb*in bölümleri *kavl, gazel, terâne, fîrûdaşt* şeklinde belirtilir. *Nevbet-i müretteb*in *sakîl-i evvel, sakîl-i sâni, sakîl-i remel, fahte ve Türkî-i asl* usûlleriyle bestelendiğini söylerken isterlerse bestecilerin farklı usûlleri de kullanabileceğini dile getiren Abdülkadir Merâgî, *müstezâd*⁴ adını verdiği beşinci bölümü kendisinin eklediğini belirtir. Abdülkadir Merâgî, “Câmiu'l Elhân”da *nevbet-i mürettebi* şu şekilde açıklar:

“Eskiler, skalalar ve îka yollarının birbiriyle ilişkileri olan dört musiki parçasına *nevbet-i müretteb* demişlerdir. Bu *nevbet*, *sakîl-i evvel, sakîl-i sâni, sakîl-i remel, fahte* veya *Türkî-i asl* devirlerinde yer alır. Bundan başka devirlerde de oluşturulursa da bu, tasnifçilerin iradesine bağlıdır. Burada melodileştirmenin başının ve sonunun bir ahenkte olması gerekir. *Nevbet-i müretteb* dört parçasının her birine şu şekilde hususî bir ad koymuşlardır: Birinci parça *kavl*, ikinci *gazel*, üçüncü *terâne*, dördüncü *fîrûdaşt*tır. Dörtlü kıtalardan düzenli olan *nevbet*in her birinin şartları vardır.” (Sezikli, 2007: 248).

Eserde daha sonra *nevbet-i mürettebi* meydana getiren bölümler tek tek ele alınır. En sonda ise beşinci olarak *müstezâd* bölümünden bahsedilir. Abdülkadir Merâgî *nevbet-i mürettebi* anlatırken her bölümdeki güftenin edebî türü ve lisanı ile birlikte nasıl bestelenmesi gerektiği konusunda ayrıntılı bilgiler verir. “Câmiu'l Elhân”da Abdülkadir Merâgî'nin detaylandırarak anlattığı *nevbet-i müretteb*in bölümlerini şu şekilde özetlemek mümkündür:

⁴ Merâgî'nin *nevbet-i mürettebe* eklenen beşinci bölüm için bu ismi vermesinin sebebi *müstezâd* kelimesinin Arapça'da *artmış, çoğalmış* anlamını taşımasıdır.

Kavl, Arapça 2 ya da 4 mısralık şiirden meydana gelir. *Kavle* giriş *cedvel*⁵ ya da *matla* yolları ile olmalıdır. *Matla* bir ya da iki mısra olabilir. *Savt’ül vasat* da denen *miyânhâne* bölümünün yapılıp yapılmayacağı bestecinin iradesine bırakılmıştır. *Kavl*, *cedvel* yoluyla kurulmuşsa *miyânhâne* bir beyitten oluşmalıdır. Birinci mısra *geçki*, ikinci mısra da *teşyia/bazgeşt* yani dönüş yolu için gereklidir. *Kavl*, *matla* yoluyla bir beyit üzerine kurulmuşsa *miyânhâne* iki beyit olmalıdır. Bu kez *miyânhâne*deki *geçki* için bir beyit *teşyia* için de diğer beyit kullanılır. Dönülen mısra ya da beyit nitelik ve nicelik olarak *cedvel* ile aynı olmalıdır. Besteci istediği kadar *nakış* ekleyebilir. *Miyânhâne* ve *nakarât* arasındaki *nakışlara mülsekâ* denilir.

Gazel, Farsça *beyit* ya da *rubai* şiirden meydana gelir. *Gazelin* besteleniş özellikleri *kavl* ile aynıdır. *Terâne*, Arapça ya da Farsça *rubai* şiirden meydana gelir. *Terâne* bölümü *kavl* ve *gazel* ile aynı usûlde bestelenir. *Terâne*ye başlangıç, 16 zamanlı bir usûlde 7. vuruşla; 24 zamanlı bir usûlde 9. vuruşla yapılır.

Fürûdaşt, bütün özellikleriyle *kavl* bölümünün aynısıdır.

Müstezâd, Abdülkadir Merâgî’nin sonradan eklediği bir bölümdür ve çoğalmış/artmış anlamlarına gelir. Burada Merâgî, diğer bölümlerde kullanılan sanatın tekrar edilmesi gerektiğini ifade eder. Beş mısralı olan *müstezâd* bölümünde makamların seyri ve kullanılan *usûl* daha serbest olup bestecinin iradesine bırakılmıştır (Sezikli, 2007: 248-249).

Makasıdu’l Elhân’da Nevbet-i Müretteb

Arpad (1974)’a göre Abdülkadir Merâgî, Safiyüddin Urmevî’nin “Kitâbü’l Edvâr” adlı eserini şerh ederek “Makasıdu’l Elhân” adını vermiştir (Arpad, 1974: 26). Abdülkadir Merâgî, bu eserinin 10. bâbında *nevbet-i müretteb* hakkında şu açıklamaları yapar:

“Tasniflerin en büyüğünün ve şekillisinin *nevbet-i müretteb* olduğu bilinmelidir. Kudemâ bunu dört parça hâlinde kurmuşlardır: Birinci parçaya *kavl* denilir ve bu genellikle Arapça bir şiirdir. İkinci parçaya *gazel* denilir ve bu ise Farsça beyitlerden oluşur. Üçüncü parça *terâne* olarak isimlendirilir ve bu da *rubai* bahirlerinden oluşur. (vr.54b) Dördüncü parça ise *furûdaşt* olarak isimlendirilir ve değişken olmakla birlikte *kavl* gibidir. *Kavl* orta beyit olarak kullanılmak istenirse, bu mümkün olabilir de olmayabilir de. Dönüşte lüzumlu olursa *gazel* dahi *terâne* gibi *miyânhâne* olabilir veya olmayabilir. Ancak önceki gibi değişmesi için uygun hale getirmek gerekir. *Furûdaşt* bu şekildedir” (Karabaşoğlu, 2010: 198).

⁵ Mehmet Nuri Parmaksız, “Bodleian Kütüphanesi 127-128 Numaralı Türk Musikisi Güfte Mecmuasının İncelenmesi” adlı doktora tezinde “cedvel yolu”nun *mısra* ile “matla yolu”nun ise *ikâi terennüm* ile meydana gelebileceğini tespit etmiştir.

“Makasıdu’l Elhân”da “tasnif türleri”ni açıkladığı bölümde Merâgî, “*Halifeler zamanında nevbet mevcut idi. Besteciler o zamanlarda müfred kavller yapıyorlardı.*” (Uslu, 2015b: 205) ifadesini kullanır. Daha sonra Abdülkadir Merâgî, birçok kaynakta da bahsi geçen bir Ramazan ayında her gün için bir *nevbet-i müretteb* bestelediğini; bu bestelerin *kavl, gazel, terâne, fûrûdaşt* ve beşinci bölüm olarak eklediği *müstezâd* bölümlerinden oluştuğunu ifade eder. Ayrıca *nevbetin sakîl-i evvel, sakîl-i sâni* veya *sakîl-i remel* usûllerinde olması gerektiğini, ancak *Türkî-i asl* ve *fahtî* [fahte] usûllerinde de bestelenebileceğini belirtir (Karabaşoğlu, 2010: 199).

Fevâid-i Aşere’de Nevbet-i Müretteb

Abdülkadir Merâgî, “Şerh-i Kitâbü’l-Edvâr” eserinin son kısmına *on fayda* anlamına gelen “Fevâid-i Aşere” adlı eserini eklemiştir. Eser *fayda* denen bölüm başlıklarıyla ortaya konurken *yedinci fayda* adlı bölümde *tasnif türleri* ve *müzik biçimlerinden* bahsedilmiştir. Merâgî, *kudemânın* tasnifleri yaparken Arapça beyitler kullandığını böylelikle de tasnif türlerinden ilk olarak *Arap neşîdinin* meydana geldiğini söyler. Ardından tüm tasnif türlerini şu şekilde sıralar: *Arap neşîdi, basît, nevbet-i müretteb, küllüddurûb, küllünnağam, küllüddurûb ve nağam, darbeyn, amel, nakış, savt, hevâi, peşrev, zahme ve murassa* (Uslu, 2018: 42). Eserde daha sonra bu tasnifler tek tek açıklanırken *nevbet-i müretteb* şu şekilde tanımlanır:

“Nevbet-i müretteb, dört kıta/parça/bölüm olur, ilki *kavl*, ikincisi *gazel*, üçüncüsü *terâne*, dördüncüsü *furûdaşt*. *Kavl*, daha önceki *basît* kısmında anılmış olan *müfred* kıtalar halinde bestelenir. *Kavl* kısmını uzatmak istediler, yani lezzet sebebi olsun diye *teganni* süresini biraz uzatmak istediler, aynı *ika-devirde* Farsça beyitlerden diğer bir kıta daha besteleyip eklediler, ona *gazel* adını verdiler. Bu *kavlden* sonra ikinci kısım oldu, sonrası da zamanla işlenmiş oldu. Böylece *icra ehli nevbeti* dört bölüm yaptılar: *kavl, gazel, terâne, furûdaşt*. *Kavl* ve *gazel* açıklanmış oldu. *Terâne* için, eğer bir *terâne kıtası*, ister *sakîl devirle* olsun, isterse *yirmi dört nakralı sakilremel devri* üzere olsun, *terâneye giriş/duhûl* de şekilde olmalıdır şeklinde şart koşmuşlar. *Furûdaşt kıtası* için, baştaki *kavlden* ne şart varsa aynısı yapılmıştır. Bu dört bölümde/kıtada *tarîka* ve *teşyia* gereklidir, ama *savtulvasat* bazen olur bazen olmayabilir” (Uslu, 2018: 43).

Görüldüğü gibi Abdülkadir Merâgî eserlerinde *nevbet-i müretteb* ile ilgili benzer ifadeleri kullanmakla beraber “Fevâid-i Aşere”de bazı farklı anlatımlara da yer vermektedir. Merâgî, *kavl* bölümünün -“Makasıdu’l Elhân”da da belirttiği gibi- önceleri *müstakil* olarak bestelendiğini daha sonra bu bölümün uzatılarak aynı usûlde Farsça beyit içeren *gazel* bölümünün meydana geldiğini dile getirmektedir. Merâgî’nin ölümünden sonra çeşitli edvar ve mecmualarda *nevbet-i müretteb* izlerine rastlanmış olsa da mevcut kayıtlara göre *nevbet-i müretteb* bestesi yapan tek kişi olarak Fatih dönemi şair ve müzisyenlerinden Şems-i Aydıni bulunmaktadır (Parmaksız, 2016: 181).

Benâî'nin Risâle-i Musiki Adlı Eserinde Nevbet-i Müretteb

15. yüzyıl Herat müzik ekolü temsilcilerinden Benâî, “Risâle-i Mûsiki” adlı eserinin “bestenin kısımları hakkında fasıl” bölümünde *lahn*⁶ olarak açıkladığı ezginin iki türlü olduğunu; usûl ile icra edilene *ölçülü beste*, usûlsüz icra edilene *ölçüsüz beste* aynı zamanda *nevaht* denildiğini belirtir. Ölçülü besteleri *peşrev, savt, nakş, amel, basît, kavl, gazel, kavl-i mersu', küllü'n-negâm, küllü'l-zerdab, külliyat, nevbet, terâne, fîrûdaşt, müstezâd, rihte, neşîd-i Arab* olarak ifade ettikten sonra *nevbet-i müretteb* ve bölümlerini şu şekilde belirtir:

“...Kavl, şudur ki, iki serhâne ve bâzgûy vardır. Meyanhâne yoktur. Arapça bir şiirle bağlıdır. Gazel, kavl gibidir, Farsça bir şiirle bağlıdır... Nevbet dört kısımdır. Biri kavl, ikincisi gazel ve üçüncü olarak terane çalınır ve dördüncüsü fîrûdaşt. Hâce⁷ Abdülkadir (r.a.) bu dördüne bir tane daha eklemiş ve ona müstezâd demiştir...” (Abbasoğlu, 2015: 234).

Burada, *nevbet-i müretteb* ve bölümleri belirtilirken Abdülkâdir Merâgî'ye atıfta bulunulup beşinci bölüm olarak eklenen *müstezâd* zikredilir⁸.

Yusuf Kırşehrî'nin Edvarında Nevbet-i Müretteb

Hakkında fazla bilgi sahip olunamayan ancak neyzen ve Mevlevî olduğu bilinen Yusuf Kırşehrî, Anadolu'daki ilk müzik nazariyatçısı olarak kabul edilir. Yusuf Kırşehrî'nin 15. yüzyılda kaleme aldığı edvar da Anadolu'da yazılmış ilk eser olma özelliği taşır. 1411 yılında Farsça yazılan bu eserin müellif nüshasının nerede olduğu bilinmemekle beraber çoğaltılmış nüshaları üzerinde çeşitli incelemeler yapılmıştır. Yusuf Kırşehrî, bu eserde müzik türü olarak sadece *nevbet-i mürettebe* yer vermiştir. Ayrıca, *nevbet-i mürettebin* içindeki öğelerden *hüsrevâni* hakkında da bilgi veren Yusuf Kırşehrî eserinde konuyla ilgili şu açıklamalarda bulunur:

“...Geldük bir kısm dahı oldur kim, nevbete niçün nevbet dirler ve nice ideler kim nevbet ola ânı beyan idüp takrir kılalum. Bilgil kim nevbet-i müretteb oldur kim evvel ki bünyâd eyleye bir makam göstere andan sonra bir pişrev ide andan sonra hüsrevâni ide hüsrevâni oldur kim yine bir makam göstere andan sonra bir pişrev ide yine ide eger sakil eger hafif iki devr nakış nakarat göstere andan sonra bir kavl ide andan sonra bir gazel ide andan sonra bir pâre ide evvel terâne ola andan sonra bir kavl dahı andan fîrûdaşt ide çün bu ka'ideyi ri'ayet eyleye nevbet tamâm olmuş olur” (Doğrusöz, 2012: 219).

⁶ Benâî, birbirine göre tiz ya da pest en az iki sesin uyumlu dizilişine *lahn* dendiğini ifade eder.

⁷ Abdülkâdir Merâgî için kullanılan “hoca” anlamına gelen sıfat.

⁸ Merâgî'ye yapılan bu atıf için referanslı bir *metinlerarasılıktan* bahsetmek mümkündür.

Yusuf Kırşehirî eserinde *nevbet-i müretteb* bölümlerini *kavl*, *gazel*, *terâne* ve *fürûdaşt* olarak tanımlar. Doğrusöz (2012), bu eserde Yusuf Kırşehirî'nin *hüsrevânî* ve *nevbet-i müretteb* hakkındaki açıklamalarını yorumlarken; *makam göstere* ifadesini *çalmak* anlamında *taksim* olarak düşünülebileceğini belirtir. Daha sonra *bir pişrev ide* ifadesini de *itmek*, *eyitmek* fiillerinden yola çıkarak *söylemek* anlamına geldiğini ve bahsi geçen *peşrevin* sözel bir form olabileceğini belirtir (Doğrusöz, 2012: 147).

Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr Adlı Eserinde Nebbet-i Müretteb

15. yüzyıl ilk yarısında isminden söz ettiren Hızır bin Abdullah'ın hayatı hakkında detaylı bilgi olmamasına karşın Sultan II. Murad'a sunduğu "Kitâbü'l Edvâr" adlı eseri makam müziği tarihinde önemli bir yere sahiptir. 48 fasıldan oluşan bu eserde Hızır bin Abdullah, astronomi ve müzik konularına değinir. Hızır bin Abdullah, eserinin 40. faslında *nevbet-i müretteb* bahsinde şunları belirtir:

"Bilgil ki bu ilm-i mûsikîde bunca acîb ve garîb hikayetlerden bir gereklü dahî budur kim bilmek gerek kim nevbet-i müretteb nice olicak tamâm olur şöyle gerekdür kim eger sâzende ise sâzın düzmek gerek bir eksuksuz tamam andan sonra başlaya bir makâm göstere dahî ol makamda bir pişrev çala ve eyde ve sonra tasnif eyde andan bir daire⁹ çalâ yâhud bir nağme eyde sonra nevâht çala tamâm eyde dura bu nevbet urûm vilayetinde olan sâzendeleründür amma Arabun nevbet-i mürettebi oldur kim bir makamda bir usûlde gerek hafif olsun gerek sakîl gerek verşân gerekse muhammes olsun her kankı darbda olursa olsun bir makâmda bir usûlde amma asl-ı hafif ve sakîldür dört tasnif eyde evveline *kavl* dirler ikincisine *gazel* dirler üçüncüsüne *terane* dirler dördüncüsüne *fürdâşt* dirler eger sâzende ise sonra bir nevâht ider heman Arab'un üstâdları nevbeti budur ammâ nevbet-i müretteb de bir kaç nev'iledür..." (Çelik, 2001: 244).

Hızır bin Abdullah, "Kitâbü'l Edvâr"da çalgısal bir yapıyı *Anadolu nevbeti* olarak tanımlarken kullanılan usûllerle birlikte *kavl*, *gazel*, *terâne* ve *fürûdaşt* olarak bölümlerinden bahsettiği *nevbet-i mürettebin* de *Arap üstâdlarının nevbeti* olduğunu sözlerine ekler.

"Kitâbü'l Edvâr"da -kendi eserlerinde bahsetmemelerine rağmen- Urmevî, Farabî ve Ebu Ali (İbn-i Sina)'nin *nevbet-i müretteb* tarifleri verilir¹⁰. Aynı eserde *nevbet-i mürettebin* birkaç çeşit olduğu belirtilerek açıklamaları şu şekilde yapılmıştır:

"Abdülmü'min kavli budur kim bir üstade nevbet lazım düşse eger gûyendeyise gerekdür kim evvel bir makamda serâğâz ide sonra bir pişrev eyde andan dört tasnif eyde bir darbda heman nevbet tamam olur Abdülmü'min kavlince ve ol kim Ebu Nasr Farabîdür şöyle gerekdür kim eger gûyende ise evvel serâğâz eyde sonra dört tasnif ide sonra pişrev eyde heman nevbetin tamam itmiş olur ve Ebu Ali kavlince şöyle gerekdür kim gûyende olan evvel serâğâz eyde andan sonra bir pişrev eyde sonra ol ol yirde üç tasnif eyde sonra bir nagme eyde heman nevbetin tamam ider ve

⁹ Popescu-Judet'z'e göre nefesli çalgıların sözsüz icrasına *daire* adı verilmektedir.

¹⁰ Bazı kaynaklarda Farabî, Urmevî ve İbn-i Sina'nın *nevbet-i müretteb* türünde eserler besteledikleri zikredilse de, araştırmamızda teori kitaplarında bahsi geçen *nevbet-i müretteb* hakkındaki açıklamalar ele alınmıştır.

eger sazende yise heman böyle eyleye nağme yirine seyride ve sâkin ola amma Abdülmü'min ihtiyârınca sazende olan gerekdür kim sazını düze tamam andan serâğâz eyleye sonra sazınun kavâidince seyrler eyleye andan pişrev çala ve sonra daire çala ve sâkin ola bu ol vakt gerekdür kim sâzende olan avazı kat'a olmaya kim eyide yahut avazı zahmetlü ola her vechile eyitmek gerekdür...” (Çelik, 2001: 245).

Nevbet-i mürettebin çeşitlerinden bahseden tek eser olan “Kitâb’ül Edvar”daki tariflerde, özellikle *güyendelerin* yani eseri sesle icra edenlerin *peşrev* yorumladıkları belirtilir.

Alişah bin Hacıbüke'nin Mukaddimet'ül Usûl Adlı Eserinde Nevbet-i Müretteb

Merâgî'nin ölümünden sonra Hüseyin Baykara döneminde Herat'ta yaşayan Alişah bin Hacıbüke, Ali Şir Nevâî'ye sunduğu “Mukaddimetü'l Usûl” adlı eserinde müzik biçimlerini anlatırken sazların vezinsiz olarak *nevaht* çalması gerektiğini ifade eder. *Nevaht*, saz çalma anlamıyla *taksim* olarak düşünülebilir. Alişah, kitabında vezinli ezgilerin çeşitlerini tarif ederken *nevbet-i mürettebin* de bahsinin geçtiği şu açıklamalarda bulunur:

“Peşrev, musikinin güftesiz şeklidir. Diğer adı tarikadır. Eğer hafif usûllerden ise -hezec ve evfer gibi- bunların hâneleri üçten az olmamalıdır. Tekrar eden kısma serbend-i peşrev derler. Ama eğer eser bir şiir kıtası olursa, dört hânedan az olmamalıdır. Her hânedeki bir beyitin tekrar edip etmediğine bakmalıyız. Eğer tekrar yoksa ona nakış derler. Ancak bunun hafif usûllerden olması şartı vardır. Eğer dönüş yapılmış ise ona savt derler. Onun da üç kısmı vardır. Birinci kısım tekrarlardır. İkinci kısmın meyan hânesinde tekrar vardır. Birincisine tasnif derler ve çoğu zaman hafif veya sakîl usûlü ile olur. Eğer okunan şiir Arapça ise ona kavl derler. Ama Arapça olmasa gazel derler. Eğer hem Arapça hem de başka bir dil ile bir arada ise ona kavl-i murassa' denir. İkincisi, eğer meyan hânenin tamamının tekrarını içine alırsa ona amel denir. Eğer dört tasnif ve bir amel toplanırsa-ki bu doğru bir birleşme olmaz-bunların usûl bakımından nim sakîl ve hafifü's-sakîl olması gerekir. Eğer ikinci kıta kavl, ikincisi gazel üçüncüsü tasnif ise, bu üçlüye terâne derler. Bunların şiirleri genellikle rubai¹¹ türündedir. Dördüncü kavle fûrûdaşt derler ki, bu geçmişte zikredilen üç şeyin sanatlarını kendinde toplamıştır. Beşinci kıtayı rahmetli Abdülkadir keşfetmiş ve ona müstezâd demiştir. İşte bu topluluğa *nevbet-i müretteb* denmiştir. Padişahların dışındakileri medh¹² için kullanılır. Nakış ve savt bu formda kullanılmaz. On yedi meşhur formun bir arada kullanılmasına küllü'n-negam, meşhur usûllerin bir araya getirilmesine de küll-i durub derler. Küllü'n-negam ve küll-i durub bir arada kullanılır ise, Hoca Abdülkadir ona külliyyat adını vermiştir” (Çakır, 1999: 107-108).

Alişah, *nevbet-i mürettebin* meydana gelişini, sıraladığı *kavl*, *gazel*, *terâne*, *fûrûdaşt* ve *müstezâd* bölümlerinin birleşimi olarak yorumlar. Alişah bin Hacı Büke'nin “Mukaddimetü'l Usûl”de *nevbet-i mürettebe* eklenen *müstezâd* bölümünden bahsederken Merâgî'ye atıfta bulunması referanslı bir *metinlerarasılık* yaklaşımını göstermektedir.

16. yüzyıl başında Alişah'ın ölümünden sonra da *nevbet-i müretteb* bazı eserlerde kendini gösterir. Bunlardan biri olan Seydî'nin “el-Matla” adlı eserinde, “Der beyân-ı âdâb-ı mûsiki” başlığı altında

¹¹ *Dörtlü* anlamında iki beyitten oluşan bir nazım şeklidir. Çoğunlukla 1, 2 ve 4. mısraları kafiyeli 3. mısraı serbest olarak yazılmıştır.

¹² *Nevbet-i mürettebin* padişahların dışındakileri övmek için bestelendiğinin ifade edilmesi dikkat çekicidir.

nevbet-i mürettebin tanımı yapılır.

Seydî'nin el- Matla Adlı Eserinde Nebbet-i Müretteb

16. yüzyıl müzik teorisyenlerinden Seydî'nin 1504 yılında yazdığı “el-Matla” adlı eseri uzun bir süre Sultan II. Murad’a sunulan “Muradnâme”nin müzik bölümü zannedilmiştir. Ancak, daha sonraları eserin müstakil bir şekilde Seydî tarafından yazılarak Şeyh Mahbûb tarafından telif edildiği tespit edilmiştir. Seydî, eserinin “Fi beyanizzaman veddurub vel usûl” başlığı altında usûl hakkında açıklamalarda bulunurken Urmevî'nin öğrencilerinin Bağdat'ta toplu olarak *nevbet-i müretteb* icra ettiklerini dile getirir. Daha sonraki başlık olan “der beyan-ı âdab-ı musiki” bölümünde ise “tenbih” alt başlığında *nevbet-i mürettebin* şu şekilde tanımını yapar:

“Ve iy Dilşâd bu ilmin evvel âdâbından biri budur kim bir kişi nevbet-i müretteb itmeye şur'u itse, evvel başlıya bir makâm göstere, andan sonra pîşrev ide, andan sonra hüsrevâni göstere. Tenbih: hüsrevâni oldur kim bir makâm göstere, ol makamda pîşrevinden sonra ya sakil ya hafif iki devir nekârat-ı nakşiyile göstere, andan sonra bir kavil dahî ide, badehü bir gazel ide ve bir pâre dahî ide kim ana terâne dirler, sonra bir kavil dahi ide kim ana fûrûdaşt dirler ve eger bu tertib üzere güyendelik itse edeb-i musikiyi saklayib nevbet-i müretteb tamâm itmiş ola...” (Arisoy, 1988: 3, 83).

Seydî “el-Matla”da *kavil*, *gazel*, *terâne* ve *fûrûdaşt* olarak bölümlerini belirttiği *nevbet-i mürettebin* tanımlamasını yapar. Ayrıca Seydî, Hızır bin Abdullah’ın *sâzendelerle* ilgili açıklamalarına karşılık *güyendelere* (hânende) yani şarkıyı okuyanlara vurgu yapmaktadır.

Necmeddin Kevkebî'nin Risâle-i Mûsiki Adlı Eserinde Nebbet-i Müretteb

16. yüzyıl Özbek âlimlerinden Necmeddin Kevkebî, yazmış olduğu “Risâle-i Mûsiki” adlı eserinin 11. bölümünde *tasnif* olarak nitelendirdiği müzik formları hakkında bilgi verir. Bu formları *cirmî*, *basitî* ve *hattî* olarak üç bölümde sınıflandırır. 12. yüzyılda Endülüslü âlim İbnü't-Tahhân da “Hâvi'l-Fünûn ve Selvetü'l mahzun” adlı eserinde bu sınıflandırmayı *cermî*, *bastî* ve *hattî* olarak ele alır (Sevinç, 2020: 135). Bu sınıflandırmada, *cirmî* formlarda *usûl*, *ezgi* ve *beyit*; *basitî* formlarda *cirmî* formlardaki elemanlardan iki tanesi; *hattî* formlarda ise *cirmî* formlardaki elemanlardan yalnızca biri bulunmaktadır (Çakır, 2010: 165). *Hattî* formlarda sadece bir beyitin ya da usûlün bulunması halinde müzikal bir yapı oluşmayacağından son ifade açık değildir. Bu açıklamalardan sonra Kevkebî *peşrev*, *nakış*, *amel*, *rihte* ve *savtü'l-amel* formları hakkında bilgi verir; *cirmî* formların *sakil*, *hafif* ve *evsat* usûllerinde bestelendiğini dile getirir. Bu sınıflandırmaya giren *kavil*, *gazel*, *terâne* ve *fûrûdaşt*tan oluşan yapıyı da *nevbe* olarak niteler ki bu *nevbet-i mürettebi* işaret etmektedir. Bu tanımlamada *kavil*, Arapça sözlerden oluşan *cirmî* formlardandır. Kevkebî, *kavlin* birinci hânesi nakralardan oluşursa bu yapıya *kavil-i müstehil* denildiğini açıklar.

Gazel, sözleri Farsça olan *cirmî* formlardandır. *Terâne* ise *kavl*, *gazel*, *tasnif* ve *fürûdâşt*ten oluşan dört kıtalı şiirden meydana gelmiş bir yapıdır. *Fürûdâşt* bölümü, *terânenin* dördüncü kıtasını oluşturan bir yapıdadır (Çakır, 2010: 170). Kevkebî'nin tarifine göre *nevbet-i mürettebi* oluşturan formlar iç içe gelişmiş durumdadır ki bazı bölümleri oluşturan yapılar diğer bölümlerdeki formların bir araya gelmesinden ortaya çıkmıştır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Metinlerarasılık kavramı genel hatlarıyla iki ya da daha fazla metin arasındaki bir alışveriş olarak tanımlanabilir. *Metinlerarasılık* bu yaklaşıma göre yeni üretilen eserin aslında kendinden önceki eserlerden esinlenerek oluşturulmuş bir *yeniden yazma* hareketi olarak düşünülebilir. *Metinlerarasılıkta*, her metnin daha önce yazılmış başka metinlerin içinde yer aldığı ve hiçbir metnin kendinden önceki metinlerden tamamen farklı olamayacağı fikri ön plandadır. Bundan dolayı her yeni eser aslında *metinlerarası* bir oluşumdur (Aktulum, 2000: 17).

Mikhail Bakhtin'in önceleri edebiyat alanındaki çalışmalar için kullandığı *metinlerarasılık* kavramı, daha sonra André Malraux'un “sanatçının eserini daha önceki eserlerden etkilenecek oluşturduğu” fikriyle yeni bir anlam kazanır (Popescu-Judet, 2007: 73). *Metinlerarasılık* daha sonraları bütün sanat dallarına yayılır. Margarita Celma-Tafalla ise *müzikte metinlerarasılık* yaklaşımını Ingrid Monson'ın *müziklerarasılık* kavramıyla tanımladığını ifade eder (Tafalla, 2007). *Metinlerarasılık* kavramı bu çalışmada *nevbet-i müretteb* türünün edvar kitaplarındaki benzer ifadeleri çerçevesinde ele alınmıştır.

Eugenia Popescu-Judet “Türk Musiki Kültürünün Anlamları” adlı eserinin “Türk Musikisi Kaynaklarında Metinlerarası İlişki” adlı bölümünde *metinlerarasılık* konusunu irdelemiştir. Makam müziği tarihinde yazılmış olan edvar kitaplarının çoğunda temel alınan bir eserin, daha sonraki sürümleri denilebilecek eserlerle olan ilişkilerini yine *metinlerarasılık* perspektifinden değerlendirmek mümkündür. Bu ilişkide kullanılan *üst dil* her zaman ana temayı oluştururken yeni ortaya konan eserler kendinden önceki eserleri destekler (Popescu-Judet, 2007: 74). *Metinlerarasılık* yaklaşımında, yapılan alıntı ya da esinlenme özellikle eski kaynaklarda referanslı ya da referans olmadan karşımıza çıkabilmektedir.

Çalışmamızın giriş bölümünde de bahsedildiği üzere *nevbet-i müretteb*, 8. yüzyılda *nuba* hareketiyle başlayan *kültürlerarası* bir yapının *üçüncü evre* olarak tanımladığımız zamanda ortaya çıkmış bir müzik türüdür. Bu çalışmada ele alınan kaynaklardaki açıklamalarda çeşitli

benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da görülmüştür. Yusuf Kırşehrî ve Seydî'nin eserlerinde *nevbet-i müretteb* içinde *hüsrevâni* adı verilen yapı tanımlanırken, *nevbet-i müretteb* hakkında detaylı açıklamaları bulunan başta Abdülkadir Merâgî ve çalışmamızda incelediğimiz diğer edvar yazarlarının bu konuya değinmediği görülmüştür. Hızır bin Abdullah ise diğer yazarların bahsetmediği *nevbet-i müretteb*in türlerine dikkat çekerken bu türleri Arap ve Anadolu tarzı *nevbet* olarak sınıflandırır. Bununla beraber Necmeddin Kevkebî, *cirmî*, *basitî* ve *hattî* olarak sınıflandırdığı *nevbet-i mürettebi* meydana getiren formları zikreder. Çalışmamızda bahsi geçen edvarlarda, *hüsrevâni* hakkındaki açıklamalar çerçevesinde Yusuf Kırşehrî ve Seydî'nin; genel olarak da diğer müelliflerin *nevbet-i müretteb* hakkında birbirleriyle benzer ifadeleri bulunmaktadır. *Nevbet-i müretteb*in bölümleri olan *kavl*, *gazel*, *terâne*, *fürûdaşt* ve Abdülkadir Merâgî'nin sonradan eklediği *müstezâd* bestelenirken; kullanılan lisan ve özellikleri açısından incelenen edvar kitaplarında birbirleriyle benzerlikler göstermektedir.

16. yüzyıl *nevbet-i müretteb*in tarihsel yolculuğunda bir değişimin olduğu düşünülen dönemdir. Bu değişim Türkiye'de *fasıl* müziği olarak kendini gösterirken, farklı kültürlerde döngüsel yapısını koruyarak farklı isimlerle ortaya çıkmıştır. Genel bir kanı olarak makam müziği tarihinde sessizlik dönemi olarak kabul edilen 16. yüzyıl, araştırılması gereken bir dönemdir. Tarım (2021), 16. yüzyılda Osmanlı sanatında önemli eserlerin verildiği bir dönemken müzik sanatının bir asır boyunca yol almamış olmasının mümkün görünmediğini dile getirir (Tarım, 2021: 366).

Bu çalışmada kendinden öncesi ve sonrası olmak üzere geniş bir coğrafya ve zaman dilimine yayılmış döngüsel yapı bir müzik türü olan *nevbet-i müretteb* hakkında 15. yüzyıl ve az sayıda da 16. yüzyıl başlarında yazılmış olan edvar kitaplarındaki çeşitli müellifler tarafından yapılmış açıklamalar incelenmiştir. Farklı kaynaklardaki bu açıklamalarda kullanılan *üst dil* eserlerdeki genel temayı oluşturmaktadır. Edvar kitaplarındaki bu tema, *metinlerarasılık* yaklaşımıyla değerlendirildiğinde yazarların daha önce yazılmış eserlerden etkilendiklerini ya da esinlendiklerini söylemek mümkündür.

KAYNAKLAR

- Abbasoğlu, Z. Y. (2015). *15. yüzyıl Herat mûsikî ekolü ve Benâî'nin Risâle-i Mûsikî'si* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Alemli, A.İ. & Doğrusöz Dişiaçık, N. (2021). Nevbet-i Müretteb'in farklı coğrafyalardaki izleri üzerine bir inceleme. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 9 (2), 2823-2842. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2021927>
- Arısoy, M. (1988). *Seydî'nin El-Matla' adlı eseri üzerine bir çalışma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Arpad, E. (1974). Abdülkadir Merâgî. *Küçük Türk İslam Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi.
- Bardakçı, M. (1985, Aralık). Meragalı Abdülkadir'e verilen ferman ve vasıfnâmeler. *Tarih ve Toplum*. 24, 56.
- Çakır, A. (1999). *Alişah b. Hacı Büke' nin Mukaddimetü'l Usul adlı eseri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Çakır, A. (2010). *Necmeddîn Kevkebî'nin müzik teorisi*. Etüt Yayınları.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitabü'l Edvar'ında makamların incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Doğrusöz, N. (2012). *Yusuf Kırşehrî'nin müzik teorisi*. Kırşehir Valiliği Yayınları.
- d'Erlanger, R. (1938). *La musique arabe: Tome troisième. Safiyu-d-Dîn al-Urmawî. I. Aş-Sarafıyyah ou Épitre à Sarafu-d-Dîn. II. Kitab-al-Adwar ou Livre des cycles musicaux*. P. Geuthner.
- Karabaşoğlu, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-elhân adlı eseri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Parmaksız, M. N. (2016). *Bodleian kütüphanesi 127-128 numaralı Türk musikisi güfte mecmuasının incelenmesi* [Yayımlanmamış doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Popescu-Judetz, E. (2007). *Türk musiki kültürünün anlamları* (B. Aksoy, Çev.). Pan Yayıncılık.
- Sevinç, M. (2020). *İbnü't-Tahhân'ın Hâvil-Fünûn ve Selvetü'l-Mahzûn adlı mûsikî eseri (Tahkik ve inceleme)*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

- Sezikli, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiu'l-Elhân'ı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Tarım, Z. (2021). 16. yüzyıl sanatı içinde musiki tarihi, kaynakları ve sorunları. F. Karakaya (Ed.). *Osmanlı-Türk müziğine bakışlar: tarih, teori ve icra* içinde (s.363-383). Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Uslu, R. (2015a). Ünlü müzisyen Abdülkadir Meragi hakkında yeni bulgular. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(1), 32-41.
- Uslu, R. (2015b). *Merâgî'den II. Murad'a müziğin maksatları Makasıdu'l-Elhân*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Uslu, R. (2018). *Merâgî'nin son müzik eseri: Zevâid-i fevâid-i aşere*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

EXTENDED ABSTRACT

Nevbet-i müretteb is dated to the 8th century as its origin in the researches. This cyclical type, which appears in different forms in a process that covers a very wide time period and geography; it is a communal concert program that is formed by the articulation of four or five forms (sections) in a single mode and style in general.

Nuba, which is accepted as the ancestor of *nevbet-i müretteb*, emerged during the Abbasid period. This type, which is also called *nawba* in various sources, was used to define the order of the musicians in the musical performances made in the presence of the caliph in the early times. Considering its etymological similarity, the term *nevbet* also means work done in turns. *Nuba*, which is the order of musical performance performed on certain days of the week in the presence of the caliph, was shaped as a series of songs performed one after the other in an arranged manner in later periods. It can be said that this genre began to spread to different geographies with the migration of Ali bin Nafi, nicknamed Ziryab, who is known to have composed the first *nuba* compositions from Baghdad to Andalusia. In later times, a type of poetry called *muvaşşah* appeared in Andalusia. *Nuba* composed with these poems became popular.

In the 13th century, when Andalusia came under Christian rule, *nuba* continued its geographical journey with the forced migration of Muslim people to North African countries. This type of Muslim geographies, which continued to exist as *nawba* (*nuba*) in Morocco, *al-ma'luf* in Tunisia, and *al-ala* in Algeria, showed itself. *Nuba*, with intercultural interactions and some minor transformations, has preserved its main structure with its cyclical feature and being performed in a single mode, albeit with different names in different cultures. We can evaluate the journey of *nuba* in different geographies in four phases, in connection with all cyclical music genres that come from the same root.

This cyclical music genre, which emerged with *nuba* in the first phase, continued its existence in North Africa with names such as *nawba*, *al-ma'luf*, *al-ala* as a result of various migrations and intercultural interactions in the second phase; in the third phase, he had a highly respected period in music circles under the name of *nevbet-i müretteb* in Iran and Azerbaijan. In this fourth phase, which continues to spread as *dastgah* in Iran, and *mugam* in Azerbaijan, and *maqam*, at the time

we consider as the end of the same universe; it exists as *waslah* in Syria and Egypt, and as *shashmakom* in Uzbekistan and Tajikistan.

Nevbet-i müretteb, which is the subject of this study, shows itself in Persian culture. When we look at the 15th century sources, it is possible to say that this genre was on the agenda at that time. Due to the geographical proximity of Persian and Turkish cultures, we encounter traces of *nevbet-i müretteb* in some edvar books written in Anatolia. Abdülkadir Merâgî, one of the representatives of the Herat music school, one of the important music figures of the 15th century, draws attention with his extensive explanations about this genre, especially in his work “Câmiu’l Elhân”. In these explanations, details such as the sections of the *nevbet-i müretteb*, the language, literary structure, mode and method of the lyrics in the section are seen. Abdülkadir Merâgî, who also states that he composed many works in the genre of *nevbet-i müretteb*, repeats his theoretical explanations in his other works. Explanations similar to these expressions of Abdülkadir Merâgî are also seen in the works of representatives of the Anatolian edvar tradition. It is possible to explain these similarities with the sub-titles of the *intertextuality* approach such as mutual interactions, inspiration and citation. The information in these sources shows similarities with each other. In addition to intercultural interactions, the authors’ inspiration from each other can be considered as the source of these similarities. It is possible to evaluate similar expressions in the works in the context of *intertextuality*.

The concept of *intertextuality* was first discussed in studies in the world of literature. This approach argues that an author creates his work by being influenced by previous works while producing. The concept of *intertextuality* has gone beyond the field of literature and has become an approach seen in almost all branches of art. The *intertextuality* approach in the field of music has been considered as *intermusicality*. However, *intertextuality* has been discussed in our study within the framework of similar expressions of the type of *nevbet-i müretteb* in written sources. It is possible to evaluate the relations of a work, which is based on most of the edvar books written in the history of makam music, with works that can be called later versions, from the perspective of *intertextuality*. While the meta-language used in this relationship always constitutes the main theme, the newly revealed works support the previous works. In the *intertextuality* approach, quotations or inspirations may appear with or without reference, especially in old sources. Eugenia Popescu-Judetiz has discussed this subject in the section titled “Intertextual Relationship in Turkish Music Sources” of her work “The Meanings of Turkish Musical Culture”. Kubilay Aktulum, who has made important studies

in the field of *intertextuality*, has also produced works on the subject in various branches of art. Among these, his work “Music and Intertextuality” is among the sources to be consulted in this field.

In our study, the similarities of the expressions in the edvars of Seyyid Şerîf Cürcanî, Abdülkadir Merâgî, Benâî, Yusuf Kırşehrî, Hızır bin Abdullah, Alişah bin Hacıbüke, Seydî and Necmeddin Kevkebî were examined with the *intertextuality* approach. As a result of our research, it has been seen that the explanations of *nevet-i müretteb* in different music sources show similarities in terms of *intertextuality*.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 15.04.2022
Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.05.2022
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2022
e-ISSN : 2792-0178
DOI : 10.51576/ymd.1103933

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.

SAMSUN DEVLET KLÂSİK TÜRK MÜZİĞİ KOROSU 1991 ve 2019 YILLARI REPERTUVARLARININ MAKAM, FORM VE USÛL BAKIMINDAN İNCELENMESİ

ÖZ

Çalışmada, Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu kuruluş tarihi olan 1991 yılı ve (Covid-19 Pandemi sürecinden hemen önce) 2019 yılı repertuvarları arasındaki benzerlik ya da farklılıkları açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Bu bağlamda Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu repertuarı hakkında daha fazla teknik ve müzikal bilgi elde edilmesi hedeflenmiştir. Aradan geçen 28 yıllık süreç içerisinde repertuvarlarda yaşanan değişimler göz önünde bulundurulduğunda, farklı koroların repertuar süreçlerine sağlayacağı katkı bakımından da önem arz etmektedir. Araştırma, doküman analizi ile yürütülmüş bir çalışmadır. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu repertuarı üç ana kıstas açısından incelemeye tâbi tutulmuştur. Müzikte çeşitliliğin göstergesi olan form yapıları, yine Türk müziğinin diğer bir zenginlik göstergesi olan makamlar ve usûller bakımından repertuar kapsamındaki eserler detaylıca incelenmiştir. Sonuç olarak, koronun 1991 yılı repertuarında en çok hicaz makamı, şarkı formu ve sofyan usûlünden, 2019 yılı repertuarında ise en çok yine hicaz makamı, şarkı formu ve farklı olarak düyek usûlünden istifade etmiş olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Koro Müziği, Klâsik Türk Müziği, Repertuar, Devlet Korosu, Tasnif.

ANALYSIS OF SAMSUN STATE CLASSICAL TURKISH MUSIC CHOIR 1991 AND 2019 REPERTOIRES IN TERMS OF MAQAM, FORM AND RHYTHM

ABSTRACT

It's aimed to reveal the differences and similarities between 1991 (the foundation year of Samsun State Classical Turkish Music Choir) and 2019 (the year before covid-19 pandemic) repertoires of SSCTMC. Hereby, learning more technical and musical information intended within this context. Considering that; monitoring the changes during twenty-eight years will be contribute to other choirs repertoire development periods. Document analysis had been used and repertoire examined within three main criterion as: maqam, form and rhythm. In conclusion, it's analysed that in 1991 repertoire choir rendered mostly hicaz maqam, song form and sofyan rhythm, in 2019 repertoire choir rendered mostly, hicaz maqam, song form and düyek rhythm.

Keywords: Choir Music, Classical Turkish Music, Repertoire, State Choir, Classification.

GİRİŞ

Türk müzik kültürü çok eski zamanlardan beri geniş bir coğrafi yelpazeye sahip olan Türk ulusu tarafından, kendi kültür değerlerinin yanı sıra farklı kültürlerden de etkilenmiş ya da onları etkilemiş olarak yeni sentezler ve zenginlikler ile varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda Türk Müziği, farklı yapılarla, farklı çatılar altında oluşturulan koro faaliyetleri ve bu toplulukların gerek icrâ tarzları, gerek repertuvar farklılıkları ile birlikte kurumsallaşarak günümüze ulaşmıştır. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu da bu kurumlardan birini temsil etmesi sebebi ile çalışmanın odak noktası olmuştur. Bu makale, koronun kuruluş sürecinden itibaren 28 yıllık bir süreç içerisinde yaşanan repertuvar değişimlerini ele alması ve Türk müziği korolarının repertuvar değişim süreçlerine sağlayacağı katkı bakımından önem taşımakta olup, koronun 1991 ve 2019 yıllarında icrâ edilen repertuvarlarının benzerlik ya da farklılıklarını belirlemeyi ve repertuvar seçimlerinde kullanılan eserlerin form, makam ve usûl tercihlerini sınıflandırmayı amaçlamaktadır. Bu konuda yapılan repertuvar sınıflandırması, yazılı kaynakların içeriğini titiz ve sistematik bir biçimde analiz etmek amacıyla nitel araştırmalarda kullanılan doküman analizi yöntemi ele alınarak açıklanmıştır. Türkiye'deki Klâsik Türk müziği korolarının repertuvarları bu çalışmanın evrenini,

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 ve 2019 yılları repertuvarları ise çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır. İlgili literatür incelendiğinde Başara (2009), Köroğlu (2017), Uslu (2015), Sarısaray (2010) ve İdaçlı (2019)'nın yapmış olduğu, TRT repertuvarında bulunan gerek sözlü gerek saz eserlerinin makam, usûl ve form analizlerini ortaya koydukları çalışmaların varlığı görülmekle birlikte, Kaynarca (2005)'nin Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun, 1987-2004 yılları arasındaki tüm repertuvarları ve Ürer (2006)'in Kültür ve Turizm Bakanlığı Elazığ Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1992-2004 yılları arasındaki tüm repertuvarları incelemiş olduğu çalışmaların varlığı da tespit edilmiştir. Bu çalışma ise Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun kuruluşundan itibaren çalışmaya başladığı ilk yıl ile pandemi sürecinde konserlere ara verilmesinden kaynaklı olarak pandemi döneminden hemen önceki yıl icrâ etmiş olduğu repertuvarlar arasında geçen 28 yıllık süreç içerisindeki durumu ele alarak, her iki dönem repertuvarlarında icrâ edilen eserlerin makam, form ve usûl değişikliği ya da benzerlik durumlarını ortaya koymaktadır.

Klâsik Türk Müziği Koroları

Türkiye'de müzik alanındaki modernleşme hareketlerinin Tanzimat Fermanı'ndan sonra başlamış olduğu ve Cumhuriyet döneminde hız kazandığı görülmektedir. Modernleşme sürecinin en önemli örneklerden biri olarak düşünülen ve radyo bünyesinde kurulan “Yurttan Sesler” korusu, Muzaffer Sarısözen önderliğinde halk müziği mihrinde kurumsallaşan ilk müzik topluluğu olarak görülmektedir (Ersoy, 2014:937). Türkiye'de meydana gelen modernleşme sürecindeki değişimlerin temelini, Türkçe'de “bağdaştırmacılık” olarak kabul gören “syncretism” (senkretizm) ifadesinin olduğu söylenebilmekte ve dünyada müzik alanında senkretizm hareketlerine örnek olarak Batı orkestrası dışındaki çalgıların, Batı orkestralarına dâhil edildiği bir müzik türünün gelişmiş olduğu gösterilebilmektedir. Bu süreçte ise klâsik Türk müziğinde Hasan Ferit Alnar'ın kanun için yazmış olduğu konçerto örnek olarak düşünülebilmektedir (Doğruöz, 2018:73).

Göçebe bir yaşam biçimi süren Türklerin yerleşik hayata geçişi ve islamiyeti kabulünden sonra, çok daha hızlı bir gelişim süreci yaşayan toplu icrâ anlayışı, birçok farklı mekânda varlığını sürdürmeye devam etmiştir (Yıldırım, 2011:130). Türk müziği toplu icrâ geleneği altında ses ve saz heyetinin birlikte olduğu toplulukların, ilk zamanlar saraylarda daha sonraları ise mevlevihâneler, mûsikî esnaf loncaları ve özel konaklar gibi yerlerde toplu icrâ uygulamalarına

devam etmeleri dikkat çekmektedir. Klâsik Türk müziği geleneğinde, mevlevihânelerde, mehterhânelerde, küme fasıllarında ve cami mûsikisinde toplu icrâ şekilleri yer almakla beraber, bir şef öncülüğünde yönetilen herhangi bir koro icrâsına rastlanılmamaktadır. Gerek icrâ tarzları gerekse topluluktaki birey sayısı bakımından bu tarz icrâ şekilleri “oda müziği” olarak nitelendirilebilmektedir. Bu dinletilere benzer biçimde icrâ edilen fasıl heyetlerinin başında elinde bendir ya da tef gibi sazlarla hem usûl vuran hem eseri seslendiren serhanende bulunmaktadır. Serhanende olarak adlandırılan kişi her ne kadar koro şefinin görevini üstleniyormuşçasına görünse de aslında müzisyenler bir şefe uyar gibi değil, daha çok birbirlerini dinleyerek uyumu yakalamaktadırlar (Behar, 1993:122-124). Türk müziği geleneğinde yer alan toplu icrâlar fasıl geleneği olarak, 19. yüzyıl ortalarında başlayan yenilikçi akım ile “Fasl-ı Cedid” ve “Fasl-ı Atik” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Fasl-ı Cedid çok sesli repertuarı kapsayan, batı müziği çalgıları ve koronun da katkısıyla meydana gelen bir icrâ türünü temsil ederken, Fasl-ı Atik geleneksel icrâ şeklini ifade etmektedir. Fasl-ı Cedid heyetinin Santuri Miralay Hilmi Bey tarafından yönetildiği ve Türk müziğinin ilk koro yöneticisi olarak görüldüğü söylenebilmektedir (Özalp, 1986, I:80). Klâsik Türk müziğinde koro kavramının ilk olarak, Cumhuriyetin ilanından önce ortaya çıkmış olduğu (Yıldırım, 2011:139), 1908 yılında kurulan bir Türk müziği topluluğunun Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından yönetildiği ve oldukça olumlu tepkiler aldığı, müteakiben 1920 yılında Ali Rıfat Çağatay’ın ilk defa halkında iştirak ettiği “Şark Mûsiki Cemiyeti Korosu” konserini, elinde bir bagetle yönettiği ve bu koroda Türk müziği ile batı müziği sazlarını ortak kullanarak yeni ve farklı bir icrâ tarzı sunduğu ifade edilmektedir (Özer, 1995:43). Bu bağlamda klâsik Türk müziği korosunun Ali Rıfat Çağatay ve Muallim İsmail Hakkı Bey ile yenilikçi bir döneme adım attığı söylenebilmektedir.

Türk müziğine gereken önemin verilmemesi ve eserlerin unutulduğu kaygısıyla 1930’lu yıllarda Mesud Cemil tarafından, toplu icrâyaya farklı bir anlayış tarzı getirilerek koro çalışmalarına başlanmıştır (Kıyak, 2018:33). Hem batı müziği hem Türk müziği alanlarında kendini geliştiren Mesud Cemil, Türk müziğini, Türk sanat müziği ve Türk halk müziği gibi iki kategoriye ayırmamış, repertuvarlarında her iki müzik türüne de yer vererek, halk müziğinin de şehir insanları tarafından sevilmesinde rol oynamıştır. Türk müziği icrâlarına yeni bir bakış açısı ve dinamizm katmak amacıyla 1938 yılında batı müziği korolarına yakın bir anlayışla Mesud Cemil tarafından “Tarihî Türk Mûsikî Ünison Erkekler Korosu” kurulmuştur (Elitaş, 2019:6). Bu koronun repertuarında klâsik eserlerin yer alması ve Mesud Cemil’in ilerleyen zamanlarda radyoda farklı

topluluklarla da çalışmalar yaparak Kadınlar Fasıl Heyetini kurmuş olması ve akabinde karma çalışmalara devam etmesi önemli gelişmeler arasında gösterilebilmektedir (Kıyak, 2018:33-34). Geleneksel tavrındaki icrâya alışkın kişiler tarafından “Klâsik Türk Mûsikîsi Korosu” ilk başlarda oldukça yadırganmış, hatta tepkiyle karşılanmıştır. Buna karşın Mesud Cemil bu icrâ tarzından vazgeçmemiş, hatta zamanla daha da fazla geliştirerek üst seviyeye çıkarmıştır (Aksoy, 2008:197). Zamanla, Avrupa müzik dünyasından tanıdığımız şekliyle korolar, Cumhuriyetin ilanından sonra radyo, opera, çeşitli sanat ve eğitim kurumları ile yaygınlaşmıştır (Aygün, 2002).

Müziğin bütün alanlarında olduğu gibi, koro müziğinde de repertuar önemli bir yere sahiptir. Türk müziği korolarında, önemli gün ve haftalarda, konuya ilişkin repertuar içerikleriyle etkinlikler sunulmaktadır, tüm bunlar planlanırken repertuar seçimine de hassasiyetle yaklaşılmalıdır. Korolarda yanlış repertuar seçimleri doğrultusunda çoğu genç sesin eğitim evresinde performans kaygısı yaşadığı hatta sesini bile kaybedebileceği gözlemlenmektedir (Baydağ, 2020). Goffi (1996), üniversite öğrencileri ile yapmış olduğu bir çalışmada, eğitimcilerin repertuar seçimine ayırdıkları zaman ile öğrencilerin gelişim süreçlerinin ve başarılarının paralel doğrultuda ilerlediğini tespit etmiştir. Koro repertuarının hedeflenen yaş grubunun ses sınırları ve hazırbulunuşluk düzeyleri dikkate alınarak oluşturulmasında fayda vardır. Sesin yanlış kullanımı ya da yanlış repertuar seçimi; sesin özelliklerinin belirlenmesi ve doğru olmayan konuşma alışkanlıklarına kadar birçok faktör üzerinde olumsuz bir etki meydana getirebilir (Stephenson, 2013).

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılında kurulmuş ve koronun ilk şefi Taner Çağlayan olmuştur. Ardından sırasıyla: A. Sedat Mete, Cavit Ersoy, Dr. S. Murat Tokaç, Nihat Koşar, Kemal Yurt, Arzu Kopuz Çelik, Nihat Gönül ve an itibari ile de Özge Altıntaş Özcan. Koronun ilk müdürlük görevini ise Cavit Ersoy yerine getirmiştir.

Koro şef yardımcılıkları sırasıyla Cavit Ersoy, Nihat Gönül, A. Sedat Mete, Nihat Gönül, Özge Altıntaş Özcan ve bugün itibari ile de Nazan Saral tarafından yürütülmektedir. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılından bu yana ülkemizde ve ülkemiz dışında Türk mûsikisinin üstatlarından ve onların seçkin örneklerinden sayısız konserler vermiş ve televizyon çekimlerinde bulunmuştur. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu’nda 25’i ses ve 13’ü saz olmak üzere toplam 38 sanatçı aktif olarak görev yapmaktadır.

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu hali hazırda, koro müdür vekili Kemal Yurt, koro şefi Özge Altıntaş Özcan, koro şef yardımcısı Nazan Saral ile koro sanatçılarından Gülbin Bakan ve Mehmet Şevket Yetimoğlu tarafından oluşan sanat kurulu tarafından yönetilmektedir.

BULGULAR

Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılı repertuarı incelendiğinde (Tablo 1); 11 adet farklı formlarda sözsüz, 75 adet farklı formlarda sözlü olmak üzere toplam 86 konser eseri ile dönemi sonlandırmış olduğu tespit edilmiştir.

14 MAYIS 1991 / AÇILIŞ KONSERİ

No	Eserin ismi	Eserin Makamı	Eserin Formu	Eserin Usûlü
1.	-----	Ferahfeza	Peşrev	Fahte
2.	Bir dilber-i nâdide	Ferahfeza	Ağır semai	Sengin semai
3.	Seyretmek için seyrini	Ferahfeza	Şarkı	Sengin semai
4.	Dinlendi başım dün gece	Ferahfeza	Şarkı	Yürük semai
5.	Biz Heybeli'de her gece	Sultaniyegâh	Şarkı	Aksak
6.	Dağlar ile taşlar ile	Hicaz	İlahi	Sofyan
7.	Nice bir uyursun	Hicaz	İlahi	Sofyan
8.	Estergon kalesi	Hicaz	Türkü	Aksak
9.	Yâdımda o sevdalı yeşil	Muhayyer	Şarkı	Aksak
10.	Hiç tatmadım böyle duyguyu	Kürdi	Şarkı	Sofyan
11.	Bahar oldu düştün dile	Muhayyer	Şarkı	Düyek
12.	Ne zaman görsem onu	Muhayyer	Şarkı	Düyek
13.	İrafa fincan koydum	Tahir	Türkü	Sofyan
14.	Benliyi aldım kaçaktan	Karcığar	Köçekçe	Aksak
15.	Kara bulutları kaldır	Karcığar	Şarkı	Aksak

27 EYLÜL 1991 / YUNUS EMRE SEVGİ YILI KONSERİ

16.	-----	Segâh	Giriş taksim	-----
17.	Ben yürürüm yane yane	Segâh	İlahi	Sofyan
18.	Şol cennetin ırmakları	Segâh	İlahi	Yürük semai
19.	Derviş bağı taş gerek	Segâh	İlahi	Sofyan
20.	Mail oldum bahçesinde	Hicaz	İlahi	Sofyan
21.	Dağlar ile taşlar ile	Hicaz	İlahi	Sofyan
22.	Karlı dağları mı aşttın	Hicaz	Şarkı	Nim sofyan
23.	Nice bir uyursun	Hicaz	İlahi	Sofyan
24.	-----	Neva	Peşrev	Düyek
25.	Rum'da Acem'de aşığı oldum	Uşşak	İlahi	Nim sofyan
26.	Milki bekâdan gelmişem	Neva	İlahi	Sofyan
27.	Ben yürürüm yane yane	Neva	Şarkı	Düyek
28.	Hak'dan inen şerbeti içtik	Hüseyni	İlahi	Sofyan
29.	Severim ben seni candan	Gerdaniye	İlahi	Sofyan
30.	Dertli ne ağlayıp gezersin	Gülizar	Şarkı	Sofyan
31.	Gaflet ile Hak'kı buldum	Mahur	İlahi	Sofyan

14-15 KASIM 1991 / ATATÜRK HAFTASI ÖZEL KONSERİ

32.	-----	Rast	Peşrev	Sofyan
33.	Gözümde daim hayali canâ	Rast	Kâr-ı nev	Ağır düyek
34.	Hab gâh-ı yâre girdim	Rast	Şarkı	Müsemmen
35.	Bade-i vuslat içilsin	Şeddiaraban	Şarkı	Devr-i hindi
36.	Mani oluyor halimi	Hicazkâr	Şarkı	Curcuna
37.	Öyle bir afet-i yekta-yı	Sabâ	Şarkı	Devr-i hindi
38.	Ben seni sevdim seveli	Bestenigar	Şarkı	Curcuna

39.	Şahane gözler şahane	Evc	Türkü	Sofyan
40.	-----	Nikriz	Saz semaisi	Aksak semai
41.	Dil'harab-ı aşkınım sensin	Segâh	Şarkı	Devr-i hindi
42.	Ruhumda bu şeb hicr-i visalin	Hüzzam	Şarkı	Türk aksağı
43.	Yemenimin uçları	Segâh	Türkü	Curcuna
44.	Dağlar dağlar viran dağlar	Hicaz	Türkü	Nim sofyan
45.	Aliş'imın kaşları kâre	Uşşak	Türkü	Nim sofyan
46.	Köşküm var deryaya karşı	Hüseyini	Türkü	Nim sofyan
47.	Vardar ovası	Hicaz	Türkü	Türk aksağı
48.	Estergon kalesi	Hicaz	Türkü	Aksak
49.	Pencere açıldı	Hicaz	Türkü	Aksak

28 KASIM 1991 / ÖĞRETMENLER GÜNÜ ÖZEL KONSERİ

50.	-----	Nihavend	Peşrev	Hafif
51.	Seni hükm-i ezel âşüb-i	Nihavend	Ağır semai	Aksak semai
52.	Bir gün o güzel şad edecek	Nihavend	Şarkı	Sengin semai
53.	Vücut ikliminin sultanı	Nihavend	Şarkı	Curcuna
54.	Yine hazan mevsimi geldi	Nihavend	Şarkı	Düyek
55.	Ağlamakla inlemekle	Nihavend	Şarkı	Düyek
56.	Mehtaba bürünmüş gece	Nihavend	Şarkı	Sofyan
57.	-----	Kürdilihicazkâr	Saz semaisi	Curcuna
58.	Ömrümce o saf aşkı	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Sofyan
59.	Ne olur akşamları gelsen	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Düyek
60.	Yüzüm şen hatıram şen	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Curcuna
61.	-----	Muhayyer kürdi	Saz semaisi	Aksak semai
62.	Var mı hacet söyleyim ey	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek

63.	Gönlüm özledikçe görürdüm	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
64.	Unutulmuş ne varsa sevgiden	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
65.	Rüzgar söylüyor o yerlerde	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
66.	Şavkımaya sana doğru	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Nim sofyan
67.	Sevgi deli gönülden gönüle	Muhayyer kürdi	Şarkı	Aksak
68.	-----	Muhayyer	Geçiş taksimi	-----
69.	İşte seni seven benim	Muhayyer	Şarkı	Düyek
70.	Çayır ince biçemedim	Muhayyer	Türkü	Sofyan

26 ARALIK 1991 / YUNUS EMRE SEVGİ YILI VEDA KONSERİ

71.	-----	Segâh	Giriş taksimi	-----
72.	Ben yürürüm yane yane	Segâh	İlahi	Sofyan
73.	Şol cennetin ırmakları	Segâh	İlahi	Yürük semai
74.	Derviş bağı taş gerek	Segâh	İlahi	Sofyan
75.	Mail oldum bahçesinde	Hicaz	İlahi	Sofyan
76.	Dağlar ile taşlar ile	Hicaz	İlahi	Sofyan
77.	Karlı dağları mı aştın	Hicaz	Şarkı	Nim sofyan
78.	Nice bir uyursun	Hicaz	İlahi	Sofyan
79.	-----	Neva	Peşrev	Düyek
80.	Rum'da Acem'de aşığı oldum	Uşşak	İlahi	Nim sofyan
81.	Milki bekâdan gelmişem	Neva	İlahi	Sofyan
82.	Ben yürürüm yane yane	Neva	Şarkı	Düyek
83.	Hak'dan inen şerbeti içtik	Hüseyni	İlahi	Sofyan
84.	Severim ben seni candan	Gerdaniye	İlahi	Sofyan
85.	Dertli ne ağlayıp gezersin	Gülizar	Şarkı	Sofyan
86.	Gaflet ile Hak'kı buldum	Mahur	İlahi	Sofyan

Tablo 1. T.C. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 Yılı Repertuarı.

Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılı repertuarında sıklıkla kullanılan makamlar şu şekildedir: 15 eser ile en çok hicaz makamı, onu takiben sırası ile 10 eser ile segâh makamı, 7 eser ile nihavend makamı, 6’şar eser ile muhayyer kürdi, neva ve muhayyer makamları, 5 eser ile kürdilihicazkâr makamı, 4 eser ile ferahfeza makamı, 3’er eser ile rast, uşşak ve hüseyni makamları, 2’şer eser ile karcığar, gerdaniye, gülizar ve mahur makamları, 1’er eser ile nikriz, hüzzam, kürdi, tahir, sultaniyegâh, şeddiaraban, hicazkâr, sabâ, bestenigar ve evç makamlarıdır. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılı repertuarında sıklıkla kullanılan form yapıları şu şekildedir: 36 eser ile en çok şarkı formu, onu takiben sırası ile 24 eser ile ilahi formu, 11 eser ile türkü formu, 5 eser ile peşrev formu, 3 eser ile saz semaisi formu, 2’şer eser ile ağır semai ve taksim (giriş) formları, 1’er eser ile köçekçe, kâr-ı nev ve taksim (geçiş) formları olduğu tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılı repertuarında sıklıkla kullanılan usûller şu şekildedir: 29 eser ile en çok sofyan usûlü, onu takiben sırası ile 14 eser ile düyek usûlü, 8’er eser ile aksak ve nim sofyan usûlü, 6 eser ile curcuna usûlü, 3’er eser ile sengin semai, yürük semai, devr-i hindi ve aksak semai usûlleri, 2’şer eser ile Türk aksağı, 1’er eser ile ağır düyek, müsemmen, hafif, fahte usûlleri kullanılmıştır. 3 eser taksim formunda olması sebebi ile usûlsüz olarak tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılı repertuarında en çok hicaz makamı, şarkı formu ve sofyan usûlünden istifade etmiştir.

Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 2019 yılı repertuarı incelendiğinde; 53 adet farklı formlarda sözsüz, 308 adet farklı formlarda sözlü ve 38 adette form belirtilmeyen sözlü ve sözsüz eserler olmak üzere toplam 399 konser eseri ile dönemi sonlandırmış olduğu tespit edilmiştir.

**19 OCAK 2019 / MÜZİK SOHBETLERİ “UNUTULMUŞ DEĞERLERİMİZ” LÂDİKLİ MEHMET ÇELEBİ,
VEZİRKÖPRÜLÜ ŞÂKİR AĞA KONSERİ**

No	Eserin ismi	Eserin makamı	Eserin formu	Eserin Usûlü
1.	-----	Neva	Peşrev	-----

2.	-----	-----	Taksim	-----
3.	Şehâ zülfün beni divâne	Hüseyni	Murabba	-----
4.	Ey dil bize ver bir haber	Hüseyni	İlahi	-----
5.	Ben bu dağın ağacıyam	Hüseyni	İlahi	-----
6.	-----	-----	Taksim	-----
7.	Bir dillere dil düştü ki	Ferahnâk	Yürük semâi	-----
8.	Evvel benim nâzlı yârim	Müstear	Şarkı	-----
9.	-----	Sabâ	Saz semâisi	Aksak semai-semai
10.	Gelmiş değil böyle peri	Sabâ	Tavşanca	-----
11.	Dün gece sende	Buselik	Şarkı	-----
12.	-----	-----	Taksim	-----

25 OCAK 2019 / 2019 YENİ YIL KONSERİ

13.	-----	Hicaz	Peşrev	Devr-i Kebir
14.	Tâb-ı ruhu sanma dil-i	Hicaz	Beste	Bereşan
15.	Terk eyledi gerçi beni	Hicaz (Uzzâl)	Nakış yürük semai	Yürük semai
16.	Ben bir garip kuşum	Hicaz	Şarkı	Raks aksağı
17.	Gitme beni yalnız bırakıp	Nihavend	Fantezi	Sofyan
18.	-----	-----	Taksim	-----
19.	Uyupta eller sözüne	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Curcuna
20.	Beklemekten yoruldu	Muhayyer kürdi	Şarkı	Semai
21.	Bilmem ki nedendir	Rast	Şarkı	Sengin semai
22.	Karagözlüm efkârlanma	Rast	Şarkı	Aksak
23.	-----	-----	Açış	-----
24.	Arpa buğday daneler	-----	Türkü	-----
25.	Söyleyin nerde o göz nuru	Acemkürdi	Şarkı	Düyek

26.	Sevgiye çağrı	Nihavend	Şarkı	Düyek
27.	Gençliğe veda	Muhayyer kürdi	Şarkı	Sofyan
28.	Ela gözlü bir çöl ahusu	Kürdi	Fantezi	Sofyan-sebare-semai
29.	Gün gelir gidersen	Nihavend	Şarkı	Düyek
30.	Menekşelendi sular	Nihavend	Şarkı	Sofyan
31.	Aşkım cananım sevgili	Nihavend	Şarkı	Sofyan
32.	Bir kere bakanlar	Nihavend	Şarkı	Semai
33.	Ah edip inlerim gurbet	Hicaz	Şarkı	Nim sofyan
34.	Kayboldum kaybolan	Hicaz	Şarkı	Semai
35.	Mor zambak	Hicazkâr	Şarkı	Nim sofyan
36.	-----	-----	Taksim	-----
37.	Her damlası gözyaşlarımın	Hüzzam	Şarkı	Aksak
38.	Dinmiyor hiç bu akşam	Hüzzam	Şarkı	Aksak
39.	Dertliyim ruhuma	Segâh	Şarkı	Sofyan-düyek

31 OCAK 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI “ALATURKADAN TANGOYA” KONSERİ

40.	-----	Nihavend	Saz semaisi	Aksak semai
41.	-----	Sultaniyegâh	Sirto	Nim sofyan
42.	Nerdesin sen gönlümün	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Ağır aksak
43.	Ehl-i aşkın neşvegâhı	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Ağır aksak
44.	Koparan sinemi ağyar	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Ağır aksak
45.	Bir kendi gibi zalimi	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Sengin semai
46.	Nice sevdi nice yandı	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Devr-i hindi
47.	Sana ey canımın canı	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Curcuna
48.	Bir gün görmese gönlüm	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Curcuna
49.	Yüzüm şen, hatıram şen	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Curcuna

50.	Şen gözlerine neş'e veren	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Yürük semai
51.	Canandan uzak kaldı	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Semai
52.	Bağa girdim kamaşa	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Sofyan
53.	Gidelim Göksu'ya	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Aksak
54.	Karşıyaka'da İzmir'in	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Evfer
55.	Seninle ey gül-i ahsen	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Düyek
56.	La cumparsita	-----	Tango	-----
57.	Papatya	-----	Tango	-----
58.	Özleyiş	-----	Tango	-----
59.	Mâzi	-----	Tango	-----

13 ŞUBAT 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI “MAKÂMLAR-ŞARKILAR” KONSERİ

60.	Dönülmez akşamın	Segâh	Şarkı	Düyek
61.	Olmaz ilaç sine-i	Segâh	Şarkı	Curcuna
62.	Ben seni unutmak için	Segâh	Şarkı	Düyek
63.	Kapat gözlerini	Segâh	Şarkı	Yürük semai
64.	Leyla bir özgecandır	Segâh	Şarkı	Düyek
65.	Söyleme bilmesinler	Hüzzam	Şarkı	Düyek
66.	Enginde yavaş yavaş	Hicaz	Şarkı	Sofyan
67.	Nasıl geçti habersiz	Hicaz	Şarkı	Semai
68.	Kayboldum kaybolan	Hicaz	Şarkı	Semai
69.	Gün be gün yaşanan	Hicaz	Şarkı	Semai
70.	Kadehinde zehir olsa	Muhayyer kürdi	Şarkı	Nim sofyan
71.	Hani o bırakıp giderken	Muhayyer kürdi	Şarkı	Semai
72.	Yalnız kalan ruhumun	Muhayyer kürdi	Şarkı	Semai
73.	Bir şarkısın sen	Muhayyer kürdi	Şarkı	Semai

74.	Fikrimin ince gülü	Muhayyer kürdi	Şarkı	Semai
75.	Sen kimseyi sevemezsin	Nihavend	Şarkı	Düyek
76.	Gündüzüm seninle	Nihavend	Şarkı	Nim sofyan

28 ŞUBAT 2019 / PERİYODİK KONSER

77.	-----	Müstear	Peşrev	Muhammes
78.	Gönül der-bend-i	Müstear	Kâr	Muhammes
79.	Gönül ey mâh-ru	Müstear	Beste	Çenber
80.	O nevrside nihâlim	Müstear	Ağır semai	Aksak semai
81.	Sana dil, mâh-i tâbânım	Müstear	Nakış yürük semai	Yürük semai
82.	Ben bir yuvasız kuş	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Sofyan
83.	Bir gizli yalan söyle	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Sengin semai
84.	Sensiz saadet	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Düyek
85.	Aşkın sırrı bilinmez	Muhayyer kürdi	Şarkı	Sofyan
86.	Gözüm hasretle	Hüzzam	Şarkı	Aksak
87.	Menekşe gözlerde	Hüzzam	Şarkı	Düyek
88.	Açılır gonca gül yâr	Segâh	Şarkı	Nim sofyan
89.	Koşa koşa gel yanıma	Hüzzam	Türkü	Düyek
90.	Kaleden top atarlar	Hüzzam	Türkü	Nim sofyan

13 MART 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI 18 MART 1915 ÇANAĞKALE ŞEHİTLERİNİ ANMA VE 12 MART 1921

İSTİKLÂL MARŞI'NIN KABULÜ KONSERİ

91.	-----	-----	Açış	-----
92.	Köyümden çıktım yayan	Kürdi	Nefes	Devr-i hindi
93.	Uyan ey gözlerim uyan	-----	-----	Yürük semai
94.	Ey gaziler yol göründü	-----	-----	Devr-i hindi
95.	Yanık ömer	-----	-----	Aksak

96.	Bir ateş ver	-----	-----	Ağır aksak
97.	Hey onbeşli	-----	-----	Sofyan
98.	Çanakkale türküsü	-----	-----	-----
99.	Çanakkale yamaçları	-----	-----	Sofyan
100.	Çanakkale 100. Yıl marşı	-----	-----	Sofyan
101.	Aziz vatan bölünmez	-----	-----	Sofyan
102.	-----	-----	Taksim	-----
103.	Sevk-i Â'mâk-ı hayâlât	-----	-----	Müsemmen
104.	Ezelden aşınanım	-----	-----	Aksak
105.	Gökkubbenin altında	-----	-----	Aksak
106.	Çanakkale şehitleri	-----	-----	Sofyan
107.	Eyle yâ-rabb sen tecelli	-----	-----	Düyek
108.	Yâ-rabb bizi kahretme	-----	-----	Sofyan
109.	Yılmam ölümden	-----	-----	Sofyan
110.	Bizim asker	-----	-----	Düyek

21 MART 2019 / PERİYODİK KONSER

111.	-----	Sazkâr	Peşrev	Hâvi
112.	Nev-hırâmım sana	Rast	Beste	Hafif
113.	Sarsam miyânın ey	Mahur	Ağır semai	Aksak semai
114.	Olmuş nişân tir-muhabbet	Zâvil	Yürük semai	Yürük semai
115.	-----	Âram-ı dil	Saz semai	Aksak semai-yürük semai
116.	Küçük suda gördüm	Şehnaz buselik	Şarkı	Aksak
117.	Dök zülfünü meydâna	Hisar buselik	Şarkı	Raks aksağı
118.	-----	Hicaz	Peşrev	Fahte
119.	Hiç bilmedi kalbin beni	Hicaz (Uzzâl)	Şarkı	Türk aksağı

120.	Udum inler ney'im	Hicaz	Şarkı	Düyek
121.	Bir şans daha versen	Uşşak	Şarkı	Aksak
122.	-----	-----	Taksim	-----
123.	Özlem dolu kışlarda	Rast	Şarkı	Aksak
124.	-----	-----	Taksim	-----
125.	Garip kaldı gönlüm	Hüzzam	Şarkı	Sofyan
126.	-----	-----	Taksim	-----
127.	Heyhat bana düşman	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Sengin semai
128.	-----	-----	Taksim	-----
129.	Dönüşün yok bilirim	Şehnaz	Şarkı	Aksak
130.	-----	-----	Taksim	-----
131.	Hiç gülmüyor artık	Uşşak	Şarkı	Türk aksağı
132.	Çoşsam bile sevginle	Uşşak	Şarkı	Düyek
133.	Berber yaşasak biz	Nihavend	Şarkı	Nim sofyan
134.	-----	-----	Taksim	-----
135.	Bundan sonra sen	Nihavend	Şarkı	Sofyan
136.	Aşk çeşmesi olur	Nihavend	Şarkı	Sofyan
137.	Gecemin tek düşü	Mahur	Şarkı	Aksak

11 NİSAN 2019 / PERİYODİK KONSER “BERABER VE SOLO ŞARKILAR”

138.	-----	-----	Giriş taksimi	-----
139.	Gezdim yürüdüm	Muhayyer	Şarkı	Sengin semai
140.	İltimas etmeye yâre	Muhayyer	Şarkı	Aksak
141.	İstanbul'dan Üsküdar'a	Muhayyer	Türkü	Raks aksağı
142.	Telgrafın tellerine	Uşşak	Şarkı	Sofyan
143.	Bala çiçek açar	Segâh	Türkü	Yürük semai

144.	Bugün ayın üçüdür	-----	Türkü	-----
145.	-----	-----	Taksim	-----
146.	Bana bir aşk masalından	Buselik	Şarkı	Müsemmen
147.	Son verdim kalbimin	-----	-----	Sofyan
148.	Bir mevsim o yollardan	Nihavend	Şarkı	Semai
149.	Karakız	-----	Kanto	Düyek
150.	Oturmuş testi elinde	Hicazkâr	Şarkı	Aksak
151.	Gül dalında öten	Hicazkâr	Şarkı	Düyek
152.	Yüzün güllerden ince	Hicazkâr	Şarkı	Düyek-sofyan
153.	-----	-----	Taksim	-----
154.	Hayatta yalnız serâbı	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Düyek
155.	Şarkılar söyle o sahillerde	Hicaz	Şarkı	Semai
156.	Ada sahillerinde	Hicaz	Türkü	Sofyan
157.	Ela gözlerine kurban	Hicaz	Şarkı	Sofyan
158.	Pencereden kuş uçtu	Hicaz	Türkü	Nim sofyan
159.	Garip kuştı gönlüm	-----	Türkü	-----
160.	Bir bakış baktın	Rast	Şarkı	Düyek
161.	Kalenin bedenlerin	-----	Türkü	-----
162.	Beyoğlunda gezersin	Mahur	Şarkı	Sofyan
163.	Şu dere yonca	Mahur	Türkü	Sofyan
164.	Aman aman Bağdatlı	Mahur	Şarkı	Sofyan

24 NİSAN 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI “TAŞ PLÂKTAN GÜNÜMÜZE”

165.	-----	Nihavend	Gazel	-----
166.	Bakmıyor çeşm-i siyah	Nihavend	Şarkı	Aksak
167.	Arz etmediğim yâre	Hicaz	Gazel	-----

168.	Sonbaharın bizi daldırdığı	Hüzzam	Şarkı	Aksak
169.	Ölürsem yazıktır sana	Segâh	Şarkı	Yürük semai
170.	Ayrılık yaman kelime	Segâh	Şarkı	Düyek
171.	Neşelerle dolmak	Hüzzam	Fantezi	Yürük semai
172.	Pencereden kuş uçtu	Hicaz	Türkü	Nim sofyan
173.	Gün be gün yaşanan	Hicaz	Şarkı	Semai
174.	Ayşe'm	Hicaz	Türkü	Düyek
175.	Yalancıdır hep aynalar	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Türk aksağı
176.	Gidelim Göksu'ya	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Aksak
177.	Biraz kül biraz duman	Nihavend	Şarkı	Düyek
178.	Ellerim böyle boş	Nihavend	Şarkı	Düyek
179.	Yıldızlı semalardaki	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Aksak
180.	Söyle naz mı bu kaş çatış	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Semai
181.	Artık gelecek sanma	Acemkürdi	Şarkı	Düyek
182.	Kır atına bineyim	Acemkürdi	Şarkı	Aksak
183.	Mahmur bakışlı dilber	Hicaz	Şarkı	Nim sofyan
184.	Yar saçların lüle lüle	Hicaz	Şarkı	Nim sofyan

5 MAYIS 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI “HACI ARİF BEY” KONSERİ

185.	Esti nesim-i nev-bahar	Rast	Şarkı	Türk aksağı
186.	Kamer-çehre peri-rû	Hicaz (Uzzâl)	Şarkı	Müsemmen
187.	Niçin terkeyleyip gittin	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Aksak
188.	İftirâkıdır sebep bu	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Müsemmen
189.	Muntazır teşrifine	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Aksak
190.	Aheri düşkün garîb-i	Nihavend	Şarkı	Ağır aksak
191.	Vücut ikliminin	Nihavend	Şarkı	Curcuna

192.	Uyur daîm uyanmaz	Nihavend	Şarkı	Curcuna
193.	Olmaz ilaç sîne-i	Segâh	Şarkı	Curcuna
194.	Nigâh-ı mestine	Sabâ	Şarkı	Devr-i hindi
195.	Uymuyor talihim	Sabâ	Gazel	-----
196.	Eski hali hiç göremem	Sûzinâk	Şarkı	Aksak
197.	Gurûb etti güneş	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Curcuna

27 HAZİRAN 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI “TÂHİR-BÛSELİK KLÂSİK TAKIM” KONSERİ

198.	-----	Tâhir buselik	Giriş taksimi	-----
199.	Açıldı bağçe-i reng ü	Tâhir buselik	Beste	Zencir
200.	Yektâ gûherim meclis-i	Tâhir buselik	Ağır semai	Ağır semai
201.	Düştüm düşeli mihnet-i	Tâhir buselik	Yürük semai	Yürük semai
202.	-----	Hicaz	Geçiş taksimi	-----
203.	-----	Hicaz hümayun	Peşrev	-----
204.	Firkatin aldı bütün	Hicaz	Şarkı	Ağır aksak
205.	Yıllar ne çabuk geçti	Hicaz	Şarkı	Sengin semai
206.	Niçin bülbül figân	Hicaz	Şarkı	Curcuna
207.	Gülşen-i hüsnüne kimler	Hicaz	Şarkı	Aksak
208.	Gönlümün şarkısını	Hicaz	Şarkı	Düyek
209.	Gönlümün içindedir	Hicaz	Şarkı	Düyek
210.	Gecenin en siyahında	Hicaz	Fantezi	Düyek
211.	-----	Hicaz	Saz semaisi	-----
212.	-----	Hicaz	Mandıra	-----
213.	Gölgesinde mevsimler	Hicaz	Şarkı	Semai
214.	Meşesiz dağlarda	Hicaz	Şarkı	Nim sofyan
215.	Eğilmez başın gibi	Hicaz	Şarkı	Sofyan

216. Haber uçtu devlete Hicaz Rembetiko Aksak

20 EYLÜL 2019 / AÇILIŞ KONSERİ

217. ----- Şevk ü Tarab Peşrev Hafif

218. Der siphr-i sinem dağ-ı Şevk ü Tarab Kâr Hafif

219. ----- Taksim -----

220. Ey gonca-i nâzik Muhayyer sünbüle Şarkı Düyek

221. Bir nev-civâne dil Şehnaz Şarkı Aksak

222. Dinle sözüm ey Acem aşiran Şarkı Aksak

223. Bir pûr cefa hoş Buselik Şarkı Evfer

224. ----- Taksim -----

225. Kırdın ümmidimi Segâh Şarkı Aksak

226. İncecikten bir kar yağar Segâh Türkü Curcuna

227. Yalancıdır hep aynalar Kürdilihicazkâr Şarkı Türk aksağı

228. Gel sen bize bu akşam Kürdilihicazkâr Şarkı Semai

229. Ah batarken ufukta bu Hüzzam Şarkı Sofyan-curcuna

230. Seni her dem anyorum Segâh Şarkı Aksak

231. Gönlüm seher yeli gibi Hüzzam Şarkı Aksak

232. Akşam yine gölgen Muhayyer kürdi Şarkı -----

233. Gönlüm özledikçe Muhayyer kürdi Şarkı Düyek

234. Hicrânla geçen günleri Hicaz Şarkı Türk aksağı

235. Martılar âh eder Hicaz Şarkı Semai

236. Mümkün mü unutmak Nihavend Şarkı Aksak

237. Bahar meltemidir Nihavend Şarkı Düyek

04 EKİM 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI “MAKAMLAR-ŞARKILAR” KONSERİ

238. ----- Muhayyer kürdi Peşrev -----

239.	Var mı hâcet söyleyim	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
240.	Zehretme hayatı bana	Acemkürdi	Şarkı	Curcuna
241.	Yaşamak zevki verir	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek-aksak
242.	Virân olan kalbimde	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
243.	Son hıçkırık	Acemkürdi	Şarkı	Semai
244.	İçimde kanımdasın	Muhayyer kürdi	Şarkı	Semai
245.	Ne gelen ne soran var	Hicaz	Şarkı	Düyek
246.	İçimdeki özlemi	Hicaz	Şarkı	Düyek
247.	Şarkılardan fal tuttum	Hicaz	Şarkı	Düyek
248.	Bülbülün çilesi	Hicaz	Şarkı	Semai
249.	Bir gönül hikayesi	Uşşak	Şarkı	Düyek
250.	Her mevsim içimden	Uşşak	Şarkı	Düyek
251.	Menekşe gözler	Uşşak	Şarkı	Düyek
252.	Güzel bir göz beni attı	Nihavend	Şarkı	Curcuna
253.	Kimseye etmem şikayet	Nihavend	Şarkı	Curcuna
254.	Sen kimseyi sevemezsin	Nihavend	Şarkı	Düyek
255.	Gizli aşk bu	Nihavend	Şarkı	Düyek
256.	Anla artık anla	Nihavend	Şarkı	Sofyan

11 EKİM 2019 / SAZLARIN DANSI KONSERİ

257.	-----	Nihavend	Uvertür	Sofyan
258.	-----	Neveser	Saz eseri	-----
259.	Esmer bakış	Hicaz	Saz semaisi	Aksak semai
260.	-----	Hicaz	Sirto	-----
261.	Hasbihâl	Nihavend	Saz eseri	Sofyan
262.	Bâb-1 esrar	-----	-----	-----

263.	-----	Kürdilihicazkâr	Longa	Sofyan
264.	-----	Şehnaz	Longa	Sofyan
265.	-----	Çargah	Sirto	Müsemmen
266.	Gurbet	-----	-----	Sofyan
267.	Edremit'in gelini	-----	Türkü	-----
268.	Games of thrones	-----	-----	-----
269.	-----	Sultaniyegâh	Sirto	Türk aksağı
270.	-----	Nihavend	Longa	Nim sofyan
271.	Türk marşı	-----	-----	-----
272.	-----	Mahur	Saz semaisi	Aksak semai
273.	Medcezir	-----	-----	-----
274.	Zeybek	-----	-----	-----
275.	Oyun havaları	-----	-----	-----
276.	Türkiye'm	-----	-----	-----
277.	Cumhuriyetimizin 10. Yılı	-----	-----	-----

27 EKİM 2019 / CUMHURİYET BAYRAMI ÖZEL KONSERİ

278.	-----	Mahur	Peşrev	Muhammes
279.	Var iken zatında	Mahur	Şarkı	Aksak
280.	Ah ü zâr-ı aşka	Mahur	Şarkı	Devr-i hindi
281.	Gel bir daha gül	Mahur	Şarkı	Sengin semai
282.	Canım seni gayet	Mahur	Şarkı	Türk aksağı
283.	Sabâ taraf-ı vefadan	Mahur	Şarkı	Düyek
284.	İki gözüm sensiz	Mahur	Şarkı	Aksak
285.	Dün yine günümüz	Mahur	Şarkı	Aksak
286.	-----	-----	Ara taksim	-----

287.	-----	-----	Gazel	-----
288.	Zâhiri hâle bakıp	Mahur	Şarkı	Curcuna
289.	Âşıkâ bağdat	Mahur	Şarkı	Yürük semai
290.	Çek küreği güzelim	Mahur	Şarkı	Nim sofyan
291.	-----	Mahur	Saz semaisi	Aksak semai
292.	Atlılar atlılar	Mahur	Marş	Sofyan
293.	Niçin baktın bana	Uşşak	Şarkı	Nim sofyan
294.	Kumruları dinledim	Uşşak	Şarkı	Sofyan
295.	Ömrüme bitmeyen çile	Hicaz	Şarkı	Sofyan
296.	Şaşırdım yolumu ben	Hicaz	Şarkı	Semai
297.	Sisli bir hayâl gibi	Nihavend	Şarkı	Düyek
298.	Hiç tatmadım böyle	Kürdi	Şarkı	Sofyan
299.	Kavuşmamız yazmasa da	Kürdi	Şarkı	Düyek
300.	O güzel başını göğsüme	Kürdilihicazkâr	Şarkı	Sofyan
301.	Çanakkale geçilmez	Rast	Marş	Nim sofyan

10 KASIM 2019 / 10 KASIM ATATÜRK'Ü ANMA ÖZEL KONSERİ “ATATÜRK'ÜN SEVDİĞİ ESERLER”

302.	Atam	-----	-----	Sofyan
303.	Dayler dayler	-----	-----	Nim sofyan
304.	Alişimin kaşları	-----	-----	Nim sofyan
305.	Köşküm var	-----	-----	Nim sofyan
306.	Pencere açıldı	-----	-----	Aksak
307.	Vardar ovası	-----	-----	Türk aksağı
308.	Ufuklar kara bağladı	Segâh	Şarkı	Düyek
309.	Yemenimin uçları	Segâh	Türkü	Curcuna
310.	Öyle bir afet-i yekta	Sabâ	Şarkı	Aksak

311.	Mendilimin yeşili	Sabâ	Türkü	Sofyan
312.	Uzayıp giden o	Sabâ	Şarkı	Düyek
313.	Kimseye etmem	Nihavend	Şarkı	Curcuna
314.	Bülbülüm altın kafeste	-----	Türkü	-----
315.	Mani oluyor hâlimi	Hicazkâr	Şarkı	Curcuna
316.	Ruhumda neş'e	Hicazkâr	Şarkı	Curcuna
317.	Çözmek elimde değil	Hicazkâr	Şarkı	Düyek
318.	Yüzün gülerden ince	Hicazkâr	Şarkı	Düyek
319.	Sabâh yıllardan beri	Nihavend	Şarkı	Curcuna
320.	Sustu bütün nağmeler	Nihavend	Şarkı	Düyek
321.	Bahar bitti güz bitti	Nihavend	Şarkı	Curcuna
322.	Şu karşıdan gelen	Nihavend	Şarkı	Aksak

15 KASIM 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI YEŞİLÇAM KLASİKLERİ 2

323.	Salıncak	Rast	Türkü	Nim Sofyan
324.	Yana Yana Kül	Rast	Türkü	Nim sofyan
325.	Nisan yağmuru	Nihavend	Şarkı	Nim sofyan
326.	Dışarda bir yaz yağmuru	Nihavend	Şarkı	Düyek
327.	Aşkım baharda	Nihavend	Şarkı	Sofyan
328.	Seven ne yapmaz	Kürdi	Şarkı	Semai
329.	Sakın bir söz söyleme	Muhayyer kürdi	Şarkı	Sofyan
330.	Arım balım peteğim	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
331.	Senede bir gün	Hicaz	Şarkı	Düyek
332.	Gitme sana muhtacım	Kürdi	Şarkı	Semai
333.	Çal kanunum	Nihavend	Fantezi	Düyek
334.	Düşen bir yaprak	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek

335.	Senden bana ne kaldı	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
336.	Oyun bitti	Muhayyer kürdi	Şarkı	Nim sofyan
337.	Nazlı bir çiçek gibi	Muhayyer kürdi	Şarkı	Düyek
338.	Bir zamanlar bir yâr	Hicaz	Şarkı	Nim sofyan
339.	Benim gözümde sen	Kürdi	Şarkı	Aksak
340.	Her şey bitmiştir	Nihavend	Şarkı	Semai
341.	Adını anmayacağım	Muhayyer kürdi	Şarkı	Aksak
342.	Sen kalbimin mehtabısın	Acemkürdi	Şarkı	Semai
343.	Hayat bayram olsa	Nihavend	Şarkı	Sofyan

06 ARALIK 2019 / 19 MAYIS AKŞAMLARI “ANNE FISILTILARI (NİNNİLER)” KONSERİ

344.	Anneye ninni	Hicaz	Şarkı	Semai-düyek
345.	-----	-----	Taksim	-----
346.	Dağda tavşanlar uyur	Hicaz	Ninni	Düyek
347.	Bağçağa gurdım salıncaq	-----	Ninni	-----
348.	Ah sevgilim gözüm canım	-----	Ninni	-----
349.	Dandini dandini	-----	Ninni	-----
350.	Bar bar genem	-----	Ninni	-----
351.	Oy l ulu li luli	-----	Ninni	-----
352.	Oyfn veg shteyt a boym	-----	Ninni	-----
353.	La petite poule grise	-----	Ninni	-----
354.	Adigece	-----	Ninni	-----
355.	Şiş nani (abazaca)	-----	Ninni	-----
356.	Lazuri nani	-----	Ninni	-----
357.	Yüzbaşılar binbaşılar	-----	Uzun hava	-----
358.	Çamlıbelden çıktım	-----	-----	-----

359.	Ak taş diye belediğim	-----	-----	-----
360.	Deveyi deveye çattım	-----	Ninni	-----
361.	Dan din dana dina	-----	Ninni	-----
362.	Atem tutem men seni	-----	-----	-----

15 ARALIK 2019 / KONSER

363.	-----	Sipihir	Peşrev	Muhammes
364.	Merdüm-i dideme	Sipihir	Beste	Hafif
365.	Açıl ey gonca-leb	Sipihir	Ağır semai	Aksak semai
366.	Düştüm yine sevdasına	Sipihir	Yürük semai	Yürük semai
367.	Kulağımdan gitmiyor	Hicazkâr	Şarkı	Düyek
368.	Ne dert kalır ne hüznün	Nihavend	Şarkı	Düyek
369.	Biraz kül biraz duman	Nihavend	Şarkı	Düyek
370.	Neden bilmem bu	Nihavend	Şarkı	Semai
371.	Dün akşam yine benim	Muhayyer kürdi	Şarkı	Sofyan
372.	Gülünce gözlerinin	Hicaz	Şarkı	Semai
373.	Sesimde şarkısı aşkın	Hüzzam	Şarkı	Düyek
374.	Buruk acı	Segâh	Şarkı	Semai
375.	Geçsin günler	Rast	Şarkı	Semai
376.	Gözlerin hayran bakarmış	Uşşak	Şarkı	Devr-i hindi
377.	Güzel ne güzel olmuşsun	-----	-----	-----
378.	-----	-----	Açış	-----
379.	Dinek dağı	-----	Uzun hava	-----
380.	N'olur gelin n'olur	-----	-----	-----

27 ARALIK 2019 / TÜRK TASAVVUF MÜZİĞİ KONSERİ

381.	Şey'enlillâh yâ	Hicaz	İlahi	Düyek
------	-----------------	-------	-------	-------

382.	Teaşşaktü bi-envâri	Hicaz	Şuûl	Sofyan
383.	Ey halik u ey lâ	Hicaz	İlahi	Sofyan
384.	Ey rahmeti bol padişah	Hicaz	İlahi	Sofyan
385.	Dağlar ile taşlar ile	Hicaz	İlahi	Sofyan
386.	Mest ü hayranım	Hicaz	İlahi	Sofyan
387.	Ey âşıkân	Hicaz	İlahi	Sofyan
388.	Ben bu yolu bilmez idim	Hicaz	İlahi	Sofyan
389.	Şeribtü bi ke'sil-ünsi	Hicaz	Şugl	Sofyan
390.	Varsam bir âmile	Hüseyini	İlahi	Devr-i revân
391.	Cân-ü dil de hâne	Hüseyini	İlahi	Sofyan
392.	İsm-i sühbân virdin mi	Hüseyini	İlahi	Sofyan
393.	Sadr-ı cemil mürselin	Uşşak	İlahi	Sofyan
394.	Yâr yüreğim yâr	Uşşak	İlahi	Sofyan
395.	Göster cemâlin	Hüseyini	Nefes	Sofyan
396.	Ben bu meclislerde	Hüseyini	Nefes	Sofyan
397.	Dermân arardım derdime	Hüseyini	İlahi	Sofyan
398.	Tedbirini terk eyle	Hüseyini	İlahi	Sofyan
399.	Tevhîd etsin dilimiz	Hüseyini	İlahi	Sofyan

Tablo 2. T.C. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 2019 Yılı Repertuarı

Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 2019 yılı repertuarında sıklıkla kullanılan makamlar şu şekildedir: 59 eser ile en çok hicaz makamı, onu takiben sırasıyla 45 eser ile nihavend makamı, 32 eser ile kürdilihicazkâr makamı, 23 eser ile muhayyer kürdi makamı, 19 eser ile mahur makamı, 17 eser ile segâh makamı, 13 eser ile hüzzam makamı, 12 eser ile uşşak makamı, 11 eser ile hüseyini makamı, 10 eser ile rast makamı, 9 eser ile hicazkâr makamı, 7'şer eser ile kürdi ve sabâ makamları, 6'şar eser ile acemkürdi ve müstear makamları, 4'er eser ile sipihr

ve tâhir buselik makamları, 3'er eser ile muhayyer, şehnaz, buselik ve uzzâl (hicaz) makamları, 2'şer eser ile sultaniyegâh ve şevk ü tarab makamları, 1'er eser ile neva, ferahnâk, sazkar, zâvil, âram-ı dil, şehnaz buselik, hisar buselik, sûzinâk, hümayun (hicaz), muhayyer sünbüle, acemaşiran, neveser ve çargâh makamlarıdır. 2019 yılı repertuvar kitapçığı üzerinde 86 adet eserin ise makamlarının belirtilmediği tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 2019 yılı repertuvarında sıklıkla kullanılan form yapıları şu şekildedir: 216 eser ile en çok şarkı formu, onu takiben sırası ile 2 "giriş taksim", 1 "ara taksim", 1 "geçiş taksimi" ve 17 adet "taksim" genel başlığı adı altında toplam 21 adet taksim formu, 20 eser ile türkü formu, 17 eser ile ilahi formu, 13 eser ile ninni formu, 10 eser ile peşrev formu, 6 eser ile saz semaisi formu, 5'er eser ile beste ve fantezi formları, 4'er eser ile sirto, tango, ağır semai ve gazel formları, 3 adet açış, yine 3'er eser ile nefes, yürük semai ve longa formları, 2'şer eser ile uzun hava, kâr, nakış yürük semai, marş, saz eseri ve şugl (şuûl) formları, 1'er eser ile kanto, mandıra, rembetiko, uvertür, tavşanca ve murabba formlarıdır. 2019 yılı repertuvar kitapçığı üzerinde 38 adet eserin ise formlarının belirtilmediği tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 2019 yılı repertuvarında sıklıkla kullanılan usûller şu şekildedir: 62 eser ile en çok düyek usûlü, onu takiben sırasıyla 60 eser ile sofyan usûlü, 39 eser ile aksak usûlü, 30 eser ile semai usûlü, 25 eser ile nim sofyan usûlü, 21 eser ile curcuna usûlü, 12 eser ile yürük semai usûlü, 9 eser ile Türk aksağı usûlü, 7'şer eser ile sengin semai ve aksak semai usûlleri, 6'şar eser ile ağır aksak ve devr-i hindi usûlleri, 5 eser ile müsemmen usûlü, 4'er eser ile muhammes ve hafif usûlleri, 3 eser ile raks aksağı, 2 eser ile evfer usûlü, 1'er eser ile devr-i kebir, bereşan, çenber, hâvi, fahte, zencir, ağır semai ve devr-i revân usûlleri, içeriğinde birden fazla usûl bulunduran (usûl geçkisi olan) eserler 1'er adet olmak üzere aksak semai-semai, sofyan-sebare-semai, sofyan-düyek, aksak semai-yürük semai, düyek-sofyan, sofyan-curcuna, düyek-aksak ve semai-düyek usûlleridir. 2019 yılı repertuvar kitapçığı üzerinde 81 adet eserin ise usûllerinin belirtilmediği tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 2019 yılı repertuvarında en çok hicaz makamı, şarkı formu ve düyek usûlünden istifade etmiştir.

TARTIŞMA

Klâsik Türk müziğinde, modernleşmenin bir ürünü olarak ortaya çıkan şarkı formunda özellikle 20. yüzyıldan itibaren çok fazla eser bestelenmiş olması (Tohumcu ve Doğrusöz, 2013:28), izleyici ve dinleyici kitlesinin ilgi odağını şarkı formuna yöneltmiş olabileceğini ve bu doğrultuda Samsun

Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu'nun da eser seçiminde genel olarak şarkı formunu tercih etmiş olabileceği düşünülmektedir. Zira şarkı formu bu özelliği ile sözlü ya da sözsüz olan diğer formlar arasında popülerliği ile de öne çıkmaktadır. Bir başka düşünce ise koronun dinleyici kitlesinin klâsik müzik içinde yer alan kâr, beste, mevlevi ayini, ağır semai, yürük semai vb. gibi daha ağır olarak nitelendirilebilecek olan formlardan ziyade şarkı formunun daha fazla rağbet görmesinin ve dinlenmesinin de sebebiyet vermiş olabileceği düşünülmektedir. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu 1991 yılı repertuarında en çok sofyan usûlü ve 2019 yılı repertuarında ise en çok düyek usûlünün kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu durumun her iki repertuvarda en çok kullanılan form olan şarkı formu ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Şarkıların büyük formlardan ayrıldığı temel özellikler arasında, genel olarak küçük usûllerle ölçülmüş olmaları bulunmaktadır (Öztuna, 2000:445). Geçmiş zamanlardan beri eserler usûl vurularak okunması sebebi ile büyük usûlde olan eserlerin ezberlenmesinin nispeten zor olması bestekârları ve icrâcıları küçük usûlle bestelenmiş eserlere yöneltmiş olduğu söylenebilir. Sofyan ve düyek usûllerinin de küçük usûl olmalarından kaynaklı bu durum göz önünde bulundurularak daha fazla tercih edilmiş olduğu söylenebilir.

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu'nun, 1991 ve 2019 yılları repertuarlarının her ikisinde de yoğunlukla hicaz makamını kullanmış olduğu görülmüştür. Bu durum, hicaz makamının artık ikili olarak bilinen ses aralığını barındırıyor olmasıyla ve bu artık ikili ses aralığının, icrâcı ve dinleyici tarafından daha kolay algılanabilen bir aralık olmasıyla açıklanabilir, koronun bu yüzden hicaz makamı üzerinde yoğunlaşmış olabileceği düşünülmektedir. Kaynarca (2005), Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun 1987-1997 ile 2002-2004 yılları arasındaki tüm repertuarlarını incelemiş ve bu çalışmayla paralel olarak Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu'nda da en çok hicaz makamı ve şarkı formunun kullanılmış olduğunu tespit etmiştir. Benzer şekilde Ürer (2006)'ın Elazığ Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu repertuarı üzerinde yapmış olduğu araştırmanın, bu çalışma ile form bakımından paralel nitelikte olduğu söylenebilir. Genel olarak bazı koroların popülist yaklaşımlarla ilerleyip, dinleyicilerin arzu ettiği eser icrâlarına yönelmeleri, aslında isimlerinde bulunan "klâsik" ibaresine son derece ters düştüğü şeklinde yorumlanabilmektedir. Örneğin, Ürer (2006) ve Kaynarca (2005)'nin çalışma sonuçlarının da bu çıkarım ile paralel nitelik taşıdığını söyleyebiliriz. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korusu'nun 1991 ve 2019 yılları repertuarları içerisinde, mevlevi ayinlerinden sonra klâsik faslın en büyük sözlü eseri olan kâr formuna nadiren yer vermiş olması da bu durumun bir

göstergesi olarak ifade edilebilmektedir. Farklı olarak Peker (2018:40), üniversitelerde bulunan amatör THM korolarının eğitimi ile ilgili yapmış olduğu bir çalışmada koro öğretmenlerine yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla bazı açık uçlu sorular yönelmiştir. Bu sorular doğrultusunda repertuvar seçimi ile ilgili bir soruya, uzmanlardan gelen cevaplar arasında “repertuvar seçiminde mutlaka izleyici kitlesinin beğenisinin göz önünde bulundurulması” şeklinde bir yanıt rastlanılmıştır. Türk müziği korolarında repertuvar seçimi bütün korolarda olduğu gibi oldukça önemli bir husustur. Bir solo konser repertuarı hazırlamaktansa kalabalık bir koro için repertuvar seçimi yapmanın daha kompleks bir durum olduğu söylenebilir. Muhayyer makamı gibi dik perdelerde seyir eden makama sahip eserler, bazı kadın seslerini süpürde akorttan (bir ses) icrâ esnasında yoracak ve zorlayacak buna karşın şedd-i araban makamı gibi daha pes perdelerde seyir eden makama sahip eserler ise bazı erkek seslerini kız akorttan (dört ses) icrâ esnasında zorlayacaktır. Bu doğrultuda Türk müziği korolarında akort belirleme hususunun da son derece önem arz ettiği söylenebilir. Türk müziği korolarında klâsik fasıl sırası bozulmadan, hareketli eserlerin repertuarın en sonuna eklenmesinin ve belirli gün ya da kişiye ithaf edilen (Selahattin Pınar konseri, Münir Nurettin Selçuk eserleri konseri vb.) konserler haricinde, kronolojik sıralama göz önünde bulundurularak eski bestekârların eserlerinden günümüze doğru bir repertuvar sıralaması yapılmasının doğru olduğu düşünülmektedir. Konser içeriği ne ise repertuvar o doğrultuda seçilmelidir (dini konser vb.). Repertuarda hareket dengesi sağlanmalı, eserler usûllerine göre seçilip sıralanmalı, genel olarak büyük usûllü eserlerden küçük usûllü olanlara geçişler yapılmalı ve hatta aynı usûle tâbi eserler arasında da bağlantılar yapılabilir. Bu durumun konser dinamizmine katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Repertuvar seçimi koronun hazırbulunuşluk düzeyine göre de planlanabilmelidir. Yeni kurulmuş ya da amatör bir koro için basit makamlardan oluşan bir repertuvar seçiminin daha uygun olacağı düşünülmektedir.

SONUÇ

Türkiye’de klâsik Türk müziği geleneğinde koro ile gerçekleştirilen bir toplu icrâ yokken, koroların kurulmasının modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkmış olduğu göz önünde bulundurularak, çalışma kapsamında Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 ve 2019 yılları repertuvarları üzerinde detaylı bir analiz yapılmıştır. Bu analiz sonucunda ilk aşamada 1991 yılına ait, sözlü ve sözsüz olmak üzere toplam 86 konser eseri; 2019 yılına ait, sözlü ve sözsüz olmak üzere toplam 399 konser eseri tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet

Klâsik Türk Müziği Korosu 1991 yılı repertuarında 11 adet farklı formlarda sözsüz, 75 adet farklı formlarda sözlü olmak üzere toplam 86 konser eseri icrâsında bulunduğu görülmüştür. Kültür Bakanlığı Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu 2019 yılı repertuarında 53 adet farklı formlarda sözsüz, 308 adet farklı formlarda sözlü ve 38 adet form belirtilmeyen sözlü ve sözsüz eserler olmak üzere toplam 399 konser eseri icrâ ettiği görülmüştür. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun 1991 yılı konser repertuarlarında en çok hicaz makamı, şarkı formu ve sofyan usûlünden istifade etmiş olduğu görülmüş, 2019 yılı konser repertuarlarında ise yine en çok hicaz makamı, şarkı formu ve farklı olarak da düyek usûlünden istifade etmiş olduğu tespit edilmiştir. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun her iki sene repertuarı içerisinde yoğunluk olarak hicaz makamı ve şarkı formunu kullanmış olduğu görülmektedir. Bu bağlamda 1991 ve 2019 yılları repertuarlarının kendi içlerinde makam ve form bakımından bir tutarlılık göstermiş olduğu söylenebilir.

Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun, 1991 ve 2019 yılları repertuarları arasında geçen 28 yıllık süreçte, 2019 yılı repertuarında eser sayısı bakımından bir artış gözlenmiş, repertuarın daha geniş kapsamlı olduğu görülmüştür. Samsun Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu'nun 2019 yılında 1991 yılına nazaran daha fazla sayıda konser vermiş olduğu tespit edilmiş ve bu durumun koronun 1991 yılı açılış konserinin Mayıs ayında olması ve 2019 yılı açılış konserinin ise Ocak ayında olmasıyla ilişkili olduğu düşünülmektedir. Her iki senenin repertuar kitapçıkları incelendiğinde özellikle 2019 yılı repertuar kitapçıklarında bazı eserlerin makam, form ve usûllerinin belirtilmediği görülmüştür. Usûl bilgileri eksik olan bazı formlara örnek olarak taksim, açış ve uzun hava gibi form yapısına sahip ezgilerin genel olarak serbest formda oldukları bilinse de, literatürde usüllü taksimlerin de var olduğu göz önünde bulundurularak, bu ezgisel yapıların usûl bilgilerinin ne olduğu/olmadığı ya da serbest formda olduğunun belirtilmesi gerektiği; bunun gibi form ve makam bilgilerinde de eksiklik olan eserlerin yine kitapçık üzerinde tüm bilgilerinin belirtilmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKLAR

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Mûsiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Aygün, A. (2002). “*Türk Mûsikisi'nde Çoksesli Ve Geleneksel Olarak Topluluk Yönetimi, Yöntemleri Ve Repertuarı*” İstanbul Teknik Üniversitesi, yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Başara, E. (2009). “TRT Repertuarında Bulunan ve 15-19. Yüzyıllar Arasında Rast Makamında Bestelenmiş Sözlü Eserlerin Form ve Usûlleri Üzerine Bir İnceleme”. Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XIII/2 - 2009, 231-242.
- Baydağ, C. (2020). Ses Eğitiminde Repertuar Seçiminin Önemi, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi / Cilt: 22, Sayı: 2, Haziran 2020, 387-398.*
- Behar, C. (1993). *Zaman-Mekan-Müzik, Klâsik Türk Mûsikisinde Eğitim (meşk), İcra ve Aktarım.* İstanbul: Afa Yayınları.
- Doğruöz, M. D. (2018). Türkiye’de Modernleşme Sürecinin Müziğe Yansımaları Bağlamında “Klasik Koro” Örneği, *EKOD*, (12): 69-81.
- Elitaş, Ö. (2019). Mesud Cemil’in Klâsik Koro Anlayışı. *AKÜ Amader*, 5(10).
- Ersoy, İ. (2014). “Türk Halk Müziğinin Yeniden Üretimi/İnşası: Ulusal Kaynaştırma Projesi Olarak “Yurttan Sesler” Topluluğu”. *International Journal of Human Sciences*. S. 11 (2):931-947.
- Goffi, J. C. (1996). *Applied Voice Instruction: Constructing A Measure For Evaluating Teacher Effectiveness (Doctoral thesis).* Columbia University.
- İdaçlı, U. (2019). TRT Repertuarında Bulunan Malatya Türkülerinin Makam Dizisi, Usûl ve Ses Genişliği Yönünden Analizine Yönelik İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Malatya.
- Kaynarca, B. (2005). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet Klâsik Türk Müziği Korosunun Repertuarının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Afyon.
- Kıyak, H. (2018). *Mızrabı, Yayı ve Kalemikle Mesud Cemil.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Köroğlu, H. İ. (2017). TRT Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Elazığ-Harpüt Yöresine Ait Türkülerin Makam ve Usûl Açısından İncelenmesi. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk Mûsikîsi Tarihi Cilt I-II.* Ankara: TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Özer, İ. (1995). *Türk Müziği İcrasında Yönetim.* İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora tezi: İstanbul.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- Peker, Ö. (2018). Üniversitelerimizde Amatör Türk Halk Müziği Korolarının Eğitimi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Müzik Eğitimi Bilim Dalı: Konya.
- Sarısaray, M. (2010). TRT Türk Sanat Müsikisi Sözlü ve Saz Eserleri Repertuvarının Makam, Usûl ve Besteci Bağlamında Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müsikisi Anasanat Dalı: İstanbul.
- Stephenson, D. (2013). An Investigation of Selected Collegiate Voice Teachers Descriptions of Repertoire Selection Practices (Doctoral thesis). South Carolina Üniversitesi.
- Tohumcu, A. ve Doğrusöz, N. (2013). “Gelenekselden Popülere 20. Yüzyıl Türk Makam Müziği Üretimlerinde Değişimin İzleri”. *Porte Akademik: Journal of Music & Dance Studies, Müzikolojide Güncel Yaklaşımlar Özel Sayı*, s.22-37.
- Uslu, L. (2015). TRT Türk Sanat Müziği Sözlü Eserler Repertuvarında Bulunan Dini Müsiki Eserlerinin Tür, Makâm ve Usûl Açısından İstatistiksel Analizi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Ürer, U. E. (2006). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Elazığ Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu Repertuvarının İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Afyon.
- Yıldırım, F. (2011). Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. Erciyes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30, ss.129-143.
- İnternet: Wach, E. (2013). Learning about qualitative document analysis. Web: <https://opendocs.ids.ac.uk/opendocs/bitstream/handle/20.500.12413/2989/PP%20InBrief%201%093%20QDA%20FINAL2.pdf?sequence=4> , erişim tarihi: 13.04.2021.
- İnternet Web: <https://www.samsundevletkorosu.com/> , erişim tarihi: 16.06.2021.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Sound, which is one of the basic elements that play a role in the communication and interaction of the individual with person environment, maintains its importance among the social and cultural elements of the environment in which the individual was born and lived. In terms of our country, it is possible to say that Turkish music comes first among these cultural elements. Turkish music culture has been continuing its existence with new syntheses and riches by the Turkish nation, which has a wide geographical range since ancient times, by being influenced or influenced by

different cultures as well as their own cultural values. In this context, Turkish Music has reached the present day by being institutionalized with the choir activities created under different roofs with different structures and the performance styles and repertoire differences of these ensembles. It is stated that Ali Rıfat Çağatay was the first person to conduct the conductorship with a stick in his hand, aiming to give the classical Turkish music a concert atmosphere in order to provide the necessary harmony and communication between the ensemble during the performance of traditional Turkish music (Behar, 1993). Another of the classical Turkish music choir conductors is Mesud Cemil. “The first person who directed Mesud Cemil to stop playing the tambourine and lead the choir committee was Subhi Ziya Özbekkan” (Kıyak, 2018:33). As in all areas of music, repertoire has an important place in choral music. In Turkish music choirs, activities with repertoire content related to the subject are offered on important days and weeks. Within the scope of this study, the works performed by the Samsun State Classical Turkish Music Choir in 1991 and 2019 were classified in terms of makam, form and rhythm, by examining and comparing the works in detail, and by making a comparative analysis of the repertoires of these two periods; It is aimed to reveal the similarities or differences between the repertoires in a 28-year period. It is also important in terms of its contribution to the repertory processes of different choirs.

Methodology

The research is a study conducted with document analysis. Document analysis, which is a kind of qualitative research, is a method used to analyze the content of written sources in a rigorous and systematic way (Wach, 2013:1). In this study, the archive of the Samsun State Classical Turkish Music Choir was meticulously examined with the method of document analysis, and the repertory data for the years 1991 and 2019 were evaluated in detail.

Results

As a result of the research, in the first stage, 86 concert works, both verbal and nonverbal, belonging to 1991; A total of 399 concert works, both verbal and nonverbal, were identified in 2019. It was seen that the Ministry of Culture Samsun State Classical Turkish Music Choir used the hicaz makam, song form and sofyan rhythm the most in the 1991 concert repertoires, and it was seen that the hicaz makam, song form and duyek rhythm were used the most in the concert repertoires of 2019. It is seen that the Samsun State Classical Turkish Music Chorus used the hicaz makam and

song form intensively in its repertoire both years. In this context, it can be said that the repertoires of 1991 and 2019 showed a consistency in terms of maqam and form. The fact that too many songs have been composed in classical Turkish music, especially since the 20th century (Tohumcu and Doğrusöz, 2013), can be considered as an indication that the choir may have gravitated towards this form in the selection of pieces. Another thought is that the choir's audience may have heard the song form more popular and listened to rather than the slow forms such as kar, beste, mevlevi ayini, ağır semai, yürük semai etc. in classical music.

It is noteworthy that in the 1991 repertoire of the Samsun State Classical Turkish Music Choir, the sofyan rhythm was used the most, and in the 2019 repertoire, the düyek rhythm was used the most. It is thought that this situation can be associated with the song form, which is the most used form in both repertoires. Among the main features that distinguish the songs from the big forms is that they are generally composed in small tempos (Öztuna, 2000). It can be said that since the past times, the works with a large rhythm have been relatively difficult to memorize due to the fact that the works are read by hitting the rhythm, which has led composers and performers to works composed with small rhythms.

It has been observed that the Samsun State Classical Turkish Music Chorus used the hicaz maqam intensely in both of its 1991 and 2019 repertoires. This can be explained by the fact that the hicaz maqam now contains the vocal range known as the binary, and this is now a range that can be perceived more easily by the performer and the listener. In the 28-year period between the repertoires of the Samsun State Classical Turkish Music Choir between 1991 and 2019, an increase was observed in the number of works in the repertoire of 2019, and it was observed that the repertoire was more comprehensive. It was determined that the Samsun State Classical Turkish Music Choir gave more concerts in 2019 than in 1991, and this is thought to be related to the fact that the choir's 1991 opening concert was in May and the 2019 opening concert was in January. When the repertoire booklets of both years were examined, it was seen that the maqam, forms and rhythms of some works were not specified, especially in the repertoire booklets of 2019. Although it is known that melodies with form structures such as taksim, opening and long air are generally in free form, it should be considered that there are rhythmic taksims in the literature. The rhythm information and form structures of these melodic structures should be clearly stated; It is thought that all information should be stated on the booklet of the works that also lack form and maqam information.

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Book Review

Geliş Tarihi / Date Received : 25.05.2022

Kabul Tarihi / Date Accepted : 27.06.2022

Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2022

e-ISSN : 2792-0178

DOI : 10.51576/ymd.1121095

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 MÜZİĞİNDE FETH-İ BELGRAD MAKAMININ İNCELENMESİ VE ÖRNEKLENDİRİLMESİ


KANAR Bora¹

DESTEGÜL Aziz²

ÖZ

Türk müziği geçmişten 21.yüzyıla kadar teorisyenler ve icracılar tarafından makam, beste, saz ve söz alanında iyileştirme ve geliştirmelerle zenginleştirilerek, yazılı kaynaklar aracılığıyla nesilden nesile aktarılmıştır. Yaşadığı dönemin padişahlarının gerek zaferleri gerekse fethedilen topraklar için halkın sevinci üzerine, dönem bestekârlarının yeni makamlar terkip ettiği, bu makamlarda eserler besteledikleri ve bu eserlerin bazılarının 21. yüzyıla kadar ulaştığı yazılı kaynaklardan bilinmektedir. Türk müziğinde çok kullanılan makamlarda eser sayısının fazla olması ve az kullanılan makamlarda eser sayısının az olması da bilinen bir gerçektir. Az kullanılan makamların gün yüzüne çıkarılmaması durumunda teorik ve pratik yönünün

¹ Arş. Gör. Bora KANAR, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, bora.kanar@gop.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0002-6800-6041>

² Öğr. Gör. Aziz DESTEGÜL, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, aziz.destegul@gop.edu.tr,  <https://orcid.org/0000-0003-0040-6089>

unutulmasının kaçınılmaz olacağı söylenebilir. Bu sebepten bu çalışmada az kullanılan makamlardan olan Feth-i Belgrad makamındaki eserlerin analizi ve makamın nazari yapısı ele alınmıştır. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuarı'nda adı geçen Feth-i Belgrad makamında olan iki eser incelenmiş ve Arel Nazariyatına göre makam yönünün analizi gerçekleştirilmiştir. Yapılan analiz sonucunda makamın karakteristik unsurları ve özellikleri belirlenerek, Feth-i Belgrad makamının örneklendirilmesi açısından, bir adet saz semaisi bestelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Feth-i Belgrad, Makam, Çoban Devlet Giray, Eser Analizi.

EXAMINATION AND EXAMPLE OF FETH-I BELGRADE MAQAM IN TURKISH MUSIC

ABSTRACT

From the past to the 21st century, Turkish music has been enriched by theorists and performers with improvements and developments in the field of maqam, composition, instrumental and spoken words, and transferred from generation to generation through written sources. It is known from the written sources that the composers of the period invented new maqams, composed works in these maqams, and some of these works reached the 21st century, both on the victories of the sultans of the period and on the joy of the people for the conquered lands. It is a well-known fact that the number of works is high in the maqams that are widely used in Turkish music and the number of works is low in the maqams that are less used. It can be said that if the less used maqams are not brought to light, it will be inevitable to forget the theoretical and practical aspects. For this reason, in this study, the analysis of the works in the Feth-i Belgrad maqam, which is one of the less used maqams, and the theoretical structure of the maqam are discussed. Two works in the maqam of Feth-i Belgrad mentioned in the Turkish Art Music Repertoire of the TRT Music Department were examined and the analysis of the maqam direction according to the Arel Theory was carried out. As a result of the analysis, the characteristic elements and features of the maqam were determined and an instrumental artifact was composed in order to exemplify the Feth-i Belgrad maqam.

Keywords: Turkish music, Feth-i Belgrade, Maqam, Çoban Devlet Giray, Artifact Analysis

GİRİŞ

Osmanlı Devleti, geniş coğrafyası ve yenilenme faaliyetleriyle dünya tarihinin en büyük ve en uzun ömürlü devletlerinden biri olmuştur. Var olduğu dönemde bu devlette; bilim, sanat, kültür, siyaset gibi eğitimler; Mehterhane, Mevlevihane, Ocaklar ve Enderun gibi köklü saray okullarında sürdürülmüş, birçok bağlamda döneminin çağdaş devletlerine göre belirli zamanlarda zirve olarak görülmüştür. Osmanlı'nın birçok farklı topluluğa ev sahipliği yapması şüphesiz bu coğrafyanın müziğini zenginleştirmiştir. Filozofların, teorisyenlerin, kuramcılarının, icracıların ve bestekârların çalışmaları ile her dönem geliştirilen Türk müziği, makam çeşitliliği ile zenginleştirilmiş, başta İslam alemini daha sonra birçok medeniyeti etkilemiştir. Halkın içinde vücut bulan müzik kırsal müziğin, sarayda icra edilen müzik ise kentsel müziğin ve saray müziğinin doğuşuna olanak sağlamıştır. “Genel olarak Abbasiler döneminde Emeviler’de toplumsal hayatın vazgeçilmez unsuru haline gelen musiki anlayışı devam etmiş, saraylarda musikişinaslar bulunmuş, İslam dünyasının musiki nazariyatı ve kaideleri hakkındaki çalışmalar yaygınlaşmaya başlamıştır” (Tıraşçı, 2017: 46). Sarayda bulunan musikişinaslar ve hükümdarların musikiye olan desteği sayesinde Türk müziği “şehriyari musiki” olarak özel bir değer kazanmış, aynı zamanda padişahlar da terkip ettikleri makamlar ve besteledikleri eserler ile var olan bu musikiye katkı sağlamışlardır.

Geçmiş yüzyıllarda Türk Müziği bestekârlarının, padişahların zaferlerini övmek amacıyla, fethedilen önemli şehirler için makamlar terkip ettikleri ve bu makamlardan besteler yaptıkları bilinmektedir. Divan şairlerinin padişahlar için yazdıkları kasidelerin Klasik Türk müziğinde bir karşılığı olarak kabul edilebilecek nitelikte olan bu makamlardan bestelenmiş eserler Klasik Türk müziği tarihine geçmiş ve literatürde yerini almıştır. IV. Sultan Murad Han, Bağdat fatihi olarak, Feth-i Bağdad makamını terkip etmiş, Arap yarımadasındaki Hicaz’ın evvelce fethedilmiş olmasına rağmen Hamamizade Hacı İsmail Dede Efendi Feth-i Hicaz makamını terkip etmiştir. Bunlarla birlikte Feth-i Belgrad makamı mevcuttur. (Kutluğ, 2000: 319). Bu üç makamın terkip edilmesi ile ilgili detaylı çalışmalar tarihi açıdan ele alındığında başka bir makalenin konusu olarak çalışılmalı ve üzerinde durulması gereken önemli bir husustur.

Belgrad

Tuna ve Sava nehirlerinin birleştiği kesimdeki plato üzerinde kurulmuş olan Belgrad şehri, Kuzey ve Orta Avrupa’yı Karadeniz ve Ege denizine bağlayan önemli yollar üzerinde bulunması sebebiyle önemli bir yerleşim merkezi olmuştur. Sırpça Beo-grad “beyaz şehir”

anlamına gelmektedir. Serhad şehri olması sebebiyle Osmanlılar tarafından “dârülcihad” olarak tavsif edilmiştir.

Osmanlı Devleti'nin ilk defa Belgrad'ı kuşatması II. Murad döneminde 1441 yılında gerçekleşmiş fakat karşılaşılan mukavemet ve ordudaki salgın hastalıklar sebebiyle kaldırılmıştır. İkinci kuşatma Fatih Sultan Mehmet döneminde yapılmış olup padişahında bizzat katıldığı ve yaralandığı savaşta bir sonuç alınamadı. Nihayetinde Kanun-i Sultan Süleyman'ın Macaristan'a yaptığı sefer sonucunda 1521 yılında fethedilmiştir (Zomolo, 2022: 407-409).

Çoban Devlet Giray

Çoban Devlet Giray'ın doğum tarihi tam olarak bilinmemekle beraber ölüm tarihi 1629'dur. Kırım prensi ve bestekar olduğu bilinmektedir. 1596'da iki ay kadar Kırım Hanı olan I. Fetih Giray Han'ın oğlu ve Moskova Fâtihi Tahtalan, I. Devlet Giray Han'ın (1551-1577) torunudur. Amcasının torunu III. Mehmed Giray Han'ın ikinci saltanatında “Nûreddîn” unvanıyla ikinci veliaht olmuştur. Annesi Kontes Petuçi'dir, dokuz erkek kardeşi, amcaları, II. Gazi Giray tarafından 1596 aralığında öldürülmüş, Çoban Giray tesadüfen kurtulmuştur. Çoban Giray'ın oğulları (Kırım veliahdı) Fetih Giray'la Adil Giray Han'dır. Amcası II. Gazi Giray gibi bestekârdır.

Katledildiği bilinen Çoban Giray'ın günümüze gelen eserleri peşrev ve saz semai formlarındadır. Toplamda dokuz peşrev ve beş adet saz semai olmak üzere on dört eseri mevcuttur. Eserlerin makamları ve formları aşağıda belirtilmiştir (Öztuna, 2006: 210).

- 1- Evc Peşrevi: Darb-ı Fetih usulünde dört hane,
- 2- Evc Saz Semai,
- 3- Feth-i Belgrad Peşrevi: Fâhte usulünde,
- 4- Feth-i Belgrad Saz Semai,
- 5- Karcığar Peşrevi: Berefşan usulünde,
- 6- Hüseyini Peşrevi: Evsat usulünde,
- 7- Muhalif Peşrevi: Çenber usulünde,
- 8- Rast-ı Sagir Peşrevi: Devr-i Kebir usulünde,
- 9- Rast-ı Sagir Saz Semai,
- 10- Şehnaz Peşrevi: Çenber usulünde,
- 11- Şehnaz Saz Semai,
- 12- Uşşak Peşrev I: Çenber usulünde,
- 13- Uşşak Peşrev II: Evsat usulünde- üç hane,
- 14- Uşşak Saz Semai.

Belgrad'ın fethinin 1521 yılında gerçekleşmesi ve Çoban Devlet Giray ölüm tarihinin 1629 yılında olması sebeplerinden dolayı Belgrad'ın fethinden uzun bir zaman sonra makamın terkip edildiği anlaşılmaktadır. Fakat makamı kimin hangi sebep veya sonuç için terkip ettiğine dair bir bilgiye ulaşılamamıştır. Makamın ismi ile Belgrad'ın fethi arasında bir ilişkiyi destekleyecek bir veriye de ulaşılmamış ancak isminde de zikredildiği gibi Belgrad'ın fethinden hareketle yazıldığı anlaşılabilir.

Problem Durumu

21.Yüzyılda Türk müziğindeki makam tariflerinin ağırlıkla, Arel Nazariyatı üzerinden anlatıldığı bilinen bir gerçektir. Çalışmaya konu olarak seçilen Feth-i Belgrad makamının Arel Nazariyatı'na göre bir tarifinin bulunmaması araştırmanın problem durumunu oluşturmaktadır. Makamın daha geniş kitleler tarafından bilinmesi amacıyla, Arel Nazariyatı kuralları çerçevesinde, makama ait eserler ve ulaşılan kaynaklar incelenmiştir. Literatür taraması sonucu makamla ilgili bilgiye sadece iki kaynaktan ulaşılmıştır.³ Bu iki kaynağında bir tanesinde makam detaylı şekilde tanımlanmıştır. Bu tanımın eser analizleri göz önünde bulundurulduğunda yeterli olmadığı düşünülmektedir. Makam için Arel Nazariyatı model alınarak yeniden bir tanım yapılmasının ve bu tanıma uygun bir bestenin yapıp Türk müziği repertuarına kazandırılmasının ilgili alana katkı yapacağı düşünülmektedir. Bu sebeple araştırmanın problem cümlesi "Feth-i Belgrad makamının Arel Nazariyatına göre incelenmesinin ve örneklendirilmesinin sonuçları nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir. Konuya ilişkin olarak diğer alt problemler şu şekildedir:

- a. Feth-i Belgrad makamının dizi ve donanım özellikleri nelerdir?
- b. Feth-i Belgrad makamının seyir, genişleme, karar ve yeden özellikleri nelerdir?
- c. Feth-i Belgrad makamındaki dörtlü, beşli, çeşni ve geçki özellikleri nelerdir?
- d. Feth-i Belgrad makamının örneklendirilmesi nasıldır?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Feth-i Belgrad makamını daha geniş kitlelere ulaştırmak, makamdaki eserleri Arel Nazariyatı model alınacak şekilde analiz etmek, ulaşılan kaynaklarda verilen tanımları incelenmek, makamı tanımlamak, örneklendirmek ve Türk müziği repertuarına yeni bir eser kazandırılarak katkı sağlamak amaçlanmıştır.

³ Kaynaklar bulgular bölümünde detaylı verilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın; Feth-i Belgrad makamının Arel Nazariyatı model alınacak şekilde analiz edilmesi, ulaşılan kaynaklardaki verilerin incelenmesi, tanımlanıp örneklendirilmesi, Türk Müziği repertuvarına az kullanılan bir makamda yeni bir eser kazandırılması, makamın daha geniş kitlelere ulaşması, unutulmuş veya az kullanılan makamlar üzerine araştırmacıların çalışma yapması için örnek teşkil etmesi bakımından, önemli olduğu düşünülmektedir.

Evren ve Örneklem

Çalışmanın evrenini Türk müziğinde kullanılan makamlar, örneklemini ise Türk müziğinde kullanılan Feth-i Belgrad makamı oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma; Türk müziğinde yer alan Feth-i Belgrad makamı ve bu makamda bestelenmiş iki adet eser ile sınırlandırılmıştır. Verilerin toplanmasında Feth-i Belgrad makamı hakkındaki tanımlar için klasik Türk müziği nazariyatı ile ilgili kaynaklar taranmıştır. Bu makamdaki eserlerin notalarının bulunmasında TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuvarı ve Kültür Bakanlığı nota arşivlerine bakılmıştır. TRT arşivinde Feth-i Belgrad makamında bir peşrev ve bir saz semai bulunmuştur. Eserlerin TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuvar numaraları E0749, E750'dir. Bulunan en eski nüshalar Muallim İsmail Hakkı Bey'in kendi el yazısıyla yazılmış notalardır. Bu notalarda eserlerin bestekarı olarak Çoban Giray gösterilmiştir. Bu çalışmada, Feth-i Belgrad makamındaki eserler makam yapısı açısından analiz edilmiştir. Bu doğrultuda, Arel Nazariyatının esas alındığı eserler içerisindeki dörtlü, beşli ve çeşniler tespit edilmiş ve makamın çözümlemesi yapılmıştır. Ardından ulaşılan veriler ile daha önce yapılan tanımlar karşılaştırılmış ve çalışmanın sonuçları ortaya konulmuştur.

Yöntem

Çalışmada, betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. *“Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır ve araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır”* (Karasar, 1984: 80). Feth-i Belgrad makamı ile ilgili ulaşılan kaynaklar taranmıştır. Eserlerin makamsal analizi yapılırken makam içerisinde bulunan çeşnilerine göre bir analiz gerçekleştirilmiştir. Ayrıca yapılan analizde Arel Nazariyatına bağlı kalınmıştır.

BULGULAR

Literatür taraması sonucunda Feth-i Belgrad makamından bahsedilen iki kaynak bulunmuştur. Bunlardan birincisi Yakup Fikret Kutluğ'a ait "Türk Mûsikîsinde Makamlar" kitabı, ikincisi ise Yılmaz Öztuna'ya ait "Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I" kitabıdır.

1. Kaynak I (Yakup Fikret Kutluğ'un Türk Mûsikîsinde Makamlar kitabı)

Feth-i Belgrad makamının çıkıcı nitelik gösterdiği, Çargah perdesine göçürülmüş, Rast makamına yerinde Nihavend makamının katılması ile oluştuğu aktarılmıştır.

Şeması;



Dizi.Çargah Perdesinde Rast Dizisi ve Nihavend Makamı Dizisi

Makamda bulunan iki eserde de girişlerin Çargah perdesindeki Rast makamı ile başladığı yazılmıştır. Çargah perdesindeki Rast makamının ardından Kürdi açarak Kürdi makamına ufak bir geçkide bulunulduktan sonra Nihavend makamına geçki yapıp ve Rast perdesinde Nihavend karar ettiği belirtilmiştir. Bestelenen saz semaisinde ise peşrevdeki gibi Çargah'taki Rast makamının ardından Kürdi geçkisi yapılmadığı ve direkt olarak Nihavend makamına geçildiği ifade edilmiştir. Feth'i Belgrad makamının donanımında si koma bemol arıza işareti yazıldığı da dile getirilmiştir. (Kutluğ, 2000: 319).

2. Kaynak II (Yılmaz Öztuna'nın (Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü Kitabı Cilt II)

Feth-i Belgrad makamının eski mürekkebe bir makam olduğu Çoban Giray'a ait Fahte usulünde bir peşrev ve bir saz semai örneklerinin bulunduğu ve bu örneklerin İsmail Hakkı Bey'in koleksiyonunda yer aldığı yazılmıştır. "Makamın 1521 Belgrad'ın Fethinde terkip edildiği anlaşılır" ifadesi kullanılmıştır (Öztuna, 2006: 298).

Bulunan Nazari Tanımların Sonucunda İncelenen Feth-i Belgrad Makamında Eser İncelemeleri

Feth-i Belgrad Makamı Peşrevi

Bestekar: Çoban Devlet Giray

Peşrev, 20/4'lük Fahte usulünde yazılmıştır. 80 ölçüden oluşmaktadır. Birinci hane 20 ölçü, teslim 5 ölçü, ikinci hane 20 ölçü, üçüncü hane 25 ölçü, dördüncü hane 20 ölçüden oluşmaktadır.

Makamsal Analiz- Birinci Hane

Birinci hane bölümü 1.ölçü ve 20.ölçü arasında bulunan ölçüleri kapsamaktadır.

1. ve 2. ölçülerde Çargah perdesinde Çargah çeşnisi, 3, 4, 5. ölçülerde Dügah perdesinde Beyati makamı dizisi sesleri kullanılarak kalış, 6. ölçü ve 7. ölçünün ilk notasına kadar Dügah perdesinde Uşşak dörtlüsü, 7. ölçünün devamında Rast perdesinde Rast çeşnisi, 8. ölçüde Dügah perdesinde Uşşak dörtlüsü sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış, 9. ölçüde Segah perdesinde Segah çeşnisi, 10. ölçüde Dügah perdesinde Uşşak dörtlüsü, 11. ölçünün son notasına kadar Rast perdesinde Rast dörtlüsü, 11. ölçünün devamı 12, 13, 14, 15, ve 16. ölçünün son notasına kadar Çargah perdesinde Çargah beşlisi, 16. ölçünün son notası ve 17, 18, 19, 20. ölçünün son notasına kadar Rast perdesinde Buselik beşlisi gösterilip, Nim Hisar perdesi kullanılarak teslime gidilmiştir.

Makamsal Analiz-Teslim

Teslim bölümü 21. ve 25. ölçüler arasındaki ölçüleri kapsamaktadır. 21, 22, 23, 24, 25. ölçülerde Rast perdesinde Buselik beşlisi ile karar edilmiştir.

Makamsal Analiz-İkinci Hane

İkinci hane bölümü 26. ölçü ve 45. ölçüler arasındaki ölçüleri kapsamaktadır.

26, 27, 28, 29. ölçünün ilk notasına kadar Çargah perdesinde Çargah dörtlüsü, 29. ölçünün devamı ve 30. ölçüde Neva perdesinde Buselik dörtlüsü sesleri kullanılarak Hüseyini perdesinde kalış, 31. ve 32. ölçüde Neva perdesinde Buselik çeşnisi, 33. ve 34. ölçüde Segah perdesinde Segah çeşnisi, 35. ölçüde Dügah perdesinde Hüseyini beşlisi, 36, 37, 38, 39. ölçünün son iki notasına kadar Çargah perdesinde Çargah beşlisi, 39. ölçünün devamı ve 40. ölçüde Rast perdesinde Rast beşlisi, 41, 42, 43, 44, 45. ölçünün son notasına kadar Rast perdesinde Buselik beşlisi gösterilip, Nim Hisar perdesi kullanılarak teslime dönülmüştür.

Makamsal Analiz-Üçüncü Hane

Üçüncü hane bölümü 46. ölçü ve 60. ölçü arasındaki ölçüleri kapsamaktadır.

46, 47, 48, 49, 50.ölçülerde Çargah perdesinde Çargah beşlisi, 51. ve 52. ölçülerde Hüseyini perdesinde çeşnisiz kalış, 53. ölçüde Neva perdesinde Buselik dörtlüsü, 54, 55, 56. ölçünün son notasına kadar Rast perdesinde Acemli Rast makamı dizisi sesleri kullanılarak kalış, 57, 58, 59. ölçünün ilk notasına kadar Çargah perdesinde Çargah dörtlüsü, 59. ölçünün devamı 60. ölçünün son notasına kadar Rast perdesinde Buselik beşlisi gösterilip, Nim Hisar perdesi kullanılarak teslimine dönülmüştür.

Makamsal Analiz-Dördüncü Hane

Dördüncü hane bölümü 61. ölçü ve 80. ölçüler arasındaki ölçüleri kapsamaktadır.

61, 62, 63, 64. ölçünün ikinci notasına kadar Dügah perdesinde Beyati makamı dizisi sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış, 64. ölçünün devamı ve 65. ölçülerde Çargah perdesinde Çargah çeşnisi, 66. ve 67. ölçülerde Çargah perdesinde Çargah beşlisi, 68. ölçüde Rast perdesinde Rast beşlisi, 69. ve 70. ölçülerde Rast perdesinde Rast beşlisi sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış, 71. ve 72. ölçülerde Rast perdesinde Rast beşlisi, 73, 74, 75. ölçülerde Rast perdesinde Nikriz makamı dizisi, 76. ve 77. ölçülerde Segah perdesinde Segah çeşnisi, 78. ölçü ve 79. ölçünün ilk notasına kadar Dügah perdesinde Uşşak dörtlüsü, 79. ölçünün devamı ve 80. ölçüde Rast perdesinde Buselik beşlisi gösterilip Nim Hisar perdesi kullanılarak teslimine dönülmüştür.

Feth-i Belgrad Peşrev

Beste: Çoban Devlet Giray

USUL: AKSAK SEMAİ
1.HANE

Çargah Perdesinde Çargah Çeşnisi

Dügah Perdesinde Beyati Makamı Dizisi Sesleri İle Kalış

Dügah Perdesinde Uşşak Dörtlüsü Rast Perdesinde Rast Çeşnisi Dügah Perdesinde Uşşak Dörtlüsü Sesleri İle Neva Perdesinde Kalış Segah Perdesinde Segah çeşnisi Dügah Perdesinde Uşşak Dörtlüsü

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi

Rast Perdesinde Rast Dörtlüsü

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi

TESLİM

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi

21

2.HANE

Çargah Perdesinde Çargah Dörtlüsü

Neva Perdesinde Buselik Dörtlüsü Sesleri Kullanılarak Hüseyni Perdesinde Kalış

26

Neva Perdesinde Buselik Çeşnisi Segah Perdesinde Segah Çeşnisi Dügah Perdesinde Hüseyni Beşlisi

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi Rast Perdesinde Rast Beşlisi

31

36

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi

41

Nota. 1. Feth-i Belgrad Peşrev Birinci, ikinci Hane ve Teslim

3.HANE

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi

46

Hüseyni Perdesinde Çeşnisiz Kalış

Neva Perdesinde Buselik Dörtlüsü

Rast Perdesinde Acemli Rast Makamı Dizisi Sesleri Kullanılarak Kalış

51

Devamı

Çargah Perdesinde Çargah Dörtlüsü

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi

56

4.HANE

Dügah Perdesinde Beyati Makamı Dizisi Sesleri Kullanılarak Neva Perdesinde Kalış

Çargah Perdesinde Çargah Çeşnisi

61

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi

Rast Perdesinde Rast Beşlisi

Rast Perdesinde Rast Beşlisi Sesleri Kullanılarak Neva Perdesinde Kalış

66

Rast Perdesinde Rast Beşlisi

Rast Perdesinde Nikriz Makamı Dizisi Sesleri İle Kalış

71

Segah Perdesinde Segah Çeşnisi

Dügah Perdesinde Uşşak Dörtlüsü

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi

76

Nota. 2. Feth-i Belgrad Peşrev Üçüncü ve Dördüncü Hane

Eser İçerisindeki Kullanılan Perde ve Kalış Sıklıklarının Tablo Üzerinde Gösterimi

Perde	Kalış Sıklığı
Rast	12
Dügah	5
Segah	3
Çargah	8
Neva	5
Hüseyni	2

Yukarıdaki tabloya göre eser içerisinde kalış sıklıklarına göre perdeler sırasıyla; Rast, Çargah, Neva-Dügah, Segah, Hüseyni perdeleridir. Rast perdesinde; Buselik beşlisi, Rast beşlisi,

Acemli Rast ve Nikriz makamı dizisi sesleri kullanılarak kalışlar, Çargah perdesinde; Çargah dörtlü beşli ve çeşnileri ile kalışlar, Dügah perdesinde; Uşşak dörtlüsü, Hüseyini beşlisi ve Beyati makamı dizisi sesleri kullanılarak kalışlar, Neva perdesinde; Buselik dörtlüsü ve çeşnisi ile kalışlar, Segah perdesinde; Segah çeşnisi ile kalışlar, Hüseyini perdesinde; çeşnisiz kalışlar gerçekleştirilmiştir.

Donanım: Ulaşılan notada herhangi bir değiştirme işareti bulunmamaktadır. Yeniden yazılan notada si için koma bemol yazılmıştır.

Dizi: Beyati makamı dizisi ve Nihavend makamı dizisinin bir bölümünden (Rast ve Nim Hisar perdeleri arası) oluşmaktadır.



Dizi 1. Beyati Makamı Dizisi



Dizi 3. Nihavend Makamı Dizisinin Bir Bölümü (Rast ve Nim Hisar perdeleri arası)

Seyir: Eser çıkıcı inici seyir özelliğinde olup, ağırlıklı olarak Rast perdesi ve Çargah perdesi civarında seyretmiştir.

Her hanede ortak olarak Çargah perdesinde Çargah dörtlü-beşli çeşnileri ile Rast perdesinde Rast çeşnisi ve Rast perdesinde Buselik beşlisi bulunmaktadır. 4 hanenin başlangıçlarında 20/4'lük usul içerisinde Çargah perdesinde Çargah çeşnisi kullanıldığı görülmektedir. İlk üç hane direkt olarak Çargah çeşnisi ile başlarken dördüncü hane Beyati makamı dizisi sesleri ile Neva perdesinde bir kalış yapıldıktan sonra usul bitmeden Çargah çeşnisi ile sonlanmıştır. Eserin ilk üç hanesinde Çargah dörtlü-beşli veya çeşnileri gösterildikten sonra ilk hanede Hüseyini çeşnisi, ikinci ve üçüncü hanede ise Hüseyini perdesinde çeşnisiz kalış gösterilmiştir. İkinci ve üçüncü hanelerde Hüseyini perdesindeki çeşnisiz kalışların ardından Neva perdesinde Buselik çeşnisi gösterilmiştir. Birinci, ikinci ve dördüncü hanelerde Segah çeşnisi yapıldıktan

sonra ardınan Uşşak çeşnisi gösterilmiştir. 4 hanenin sonlarına bakılacak olunursa, 4 hanede Rast perdesinde Buselik çeşnisi gösterildikten sonra Nim Hisar perdesi gösterilip teslim dönülmüştür. Dört hanenin son iki notası Rast ve Nim Hisar perdeleri olmuştur. İlk iki hanenin son iki notası dörtlük olup Rast ve Nim Hisar perdeleridir. Hanelerin son ölçüleri büyük oranda birbirlerine benzemektedir. Üçüncü ve dördüncü hanelerin son ölçüleri büyük oranda birbirlerine benzemekte ve son üç tartım aynıdır.

Genişleme: Genişleme bulunmamaktadır.

Karar: Rast perdesinde Buselik beşlisi ile karar edilmiştir.

Yeden: Irak perdesidir.

Feth-i Belgrad Makamı Saz Semaisi

Bestekar: Çoban Devlet Giray

Eserin ilk üç hanesi ve teslim bölümü 10/8'lik Aksak Semai usulünde olup son hane 3/4'lük Semai usulündedir. Eser 28 ölçüden oluşur. İlk hane 4 ölçü, teslim 4 ölçü, ikinci hane 4 ölçü, üçüncü hane 4 ölçü, dördüncü hane 12 ölçüden oluşmaktadır.

Makamsal Analiz-Birinci Hane

Birinci hane bölümü 1. ölçü ve 4.ölçü arasındaki ölçüleri kapsamaktadır. 1, 2, 3. ölçünün son notasına kadar Çargah perdesinde Çargah beşlisi, 4. ölçüde Rast perdesinde Buselik beşlisi sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış gösterilmiş ve teslim bölümüne gidilmiştir.

Makamsal Analiz-Teslim

Teslim bölümü 5. ölçü ve 8. ölçü arasındaki ölçüleri kapsamaktadır. 5. ölçü ve 6. ölçünün son notasına kadar Rast perdesinde Buselik beşlisi, 6. ölçünün devamı ve 7. ölçüde kürdi perdesinde Çargah beşlisi, 8. ölçüde Rast perdesinde Buselik beşlisi gösterilip karar edilmiştir.

Makamsal Analiz-İkinci Hane

İkinci hane bölümü 9. ölçü ve 12. ölçü arasındaki ölçüleri kapsamaktadır. 9. ölçüde Rast perdesinde Rast beşlisi sesleri ile Neva perdesinde kalış, 10. ölçüde Segah perdesinde eksik Segah beşlisi, 11. ölçünün son notasına kadar Dügah perdesinde Hüseyini beşlisi, 11. ölçünün devamı ve 12. ölçülerde Rast perdesinde Buselik beşlisi sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış gösterilmiş ve teslim dönülmüştür.

Makamsal Analiz-Üçüncü Hane

Üçüncü hane bölümü 13. ölçü ve 16. ölçü arasındaki ölçüleri kapsamaktadır. 13. ölçüde Hüseyini perdesinde çeşnisiz kalış, 14. ölçüde Neva perdesinde Buselik dörtlüsü sesleri kullanılarak gerdaniye perdesinde kalış, 15. ölçünün son notasına kadar Acem perdesinde Çargah dörtlüsü, 15. ölçünün devamı ve 16. ölçünün yarısına kadar Çargah perdesinde Çargah çeşnisi, 16. ölçünün devamında Rast perdesinde Buselik beşlisi sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış gösterilip teslimine dönülmüştür.

Makamsal Analiz-Dördüncü Hane

Dördüncü hane bölümü 17. ölçü ve 28. ölçü arasındaki ölçüleri kapsamaktadır. 17, 18, 19, 20, 21, 22. ölçünün son notasına kadar Rast perdesinde Rast beşlisi, 22. ölçünün devamı, 23, 24, 25. ölçünün son iki notasına kadar Rast perdesinde Acemli Rast makamı dizisi seslerinin bir bölümü kullanılarak kalış, 25. ölçünün devamı ve 26, 27, 28. ölçülerde Rast perdesinde Rast beşlisi sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış gösterilip teslimine dönülmüştür.

Feth-i Belgrad Saz Semaisi

Beste: Çoban Devlet Giray

USUL: AKSAK SEMAİ
1.HANE

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi



Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi (Devamı)

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi
Sesleri Kullanılarak Neva Perdesinde Kalış

TESLİM

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi



Kürdi Perdesinde Çargah Beşlisi

Rast Perdesinde Buselik Beşlisi



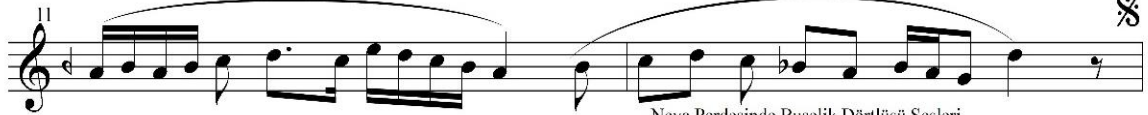
Rast Perdesinde Rast Beşlisi Sesleri İle Neva Perdesinde Kalış

Segah Perdesinde Eksik Segah Beşlisi

2.HANE



Dügah Perdesinde Hüseyini Beşlisi

Rast Perdesinde Buselik Çeşnisi Sesleri İle
Neva Perdesinde Kalış

3.HANE

Hüseyini Perdesinde Çeşnisi Kalış

Neva Perdesinde Buselik Dörtlüsü Sesleri
Kullanılarak Gerdaniye Perdesinde Kalış

Acem Perdesinde Çargah Dörtlüsü

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi

Rast Perdesinde Buselik Çeşnisi
Sesleri Kullanılarak Neva Perdesinde Kalış

Nota. 3. Feth-i Belgrad Saz Semaisi Birinci, İkinci, Üçüncü Hane ve Teslim

Feth-i Belgrad Saz Semaisi (2)

4.HANE
USUL:SEMAİ

Rast Perdesinde Rast Beşlisi



Rast Perdesinde Acemli Rast Makamı Dizisi Sesleri Kullanılarak Kalış

Rast Perdesinde Rast Beşlisi Sesleri Kullanılarak Neva Perdesinde Kalış



Nota. 4. Feth-i Belgrad Saz Semaisi Dördüncü Hane

Eser İçerisindeki Kullanılan Perde ve Kalış Sıklıklarının Tablo Üzerinde Gösterimi

Perde	Kalış Sıklığı
Rast	4
Dügah	1
Kürdi	1
Segah	1
Çargah	2
Neva	5
Hüseyni	1
Acem	1
Gerdaniye	1

Yukarıdaki tabloya göre eser içerisinde kalış sıklıklarına göre perdeler sırasıyla; Neva, Rast, Çargah, Dügah-Kürdi-Segah-Hüseyni-Acem-Gerdaniye perdeleridir. Neva perdesinde; Yerinde Rast beşlisi ve dörtlüsü sesleri ile kalışlar, Rast perdesinde; Buselik ve Rast beşlisi ile Acemli Rast makamı dizisi seslerinin bir bölümü kullanılarak kalışlar, Çargah perdesinde; Çargah dörtlüsü ve çeşnisi ile kalışlar, Dügah perdesinde; Hüseyini beşli ile kalış, Kürdi perdesinde; Çargah beşlisi ile kalış, Segah perdesinde; Eksik Segah beşlisi ile kalış, Hüseyini perdesinde; Çeşnisiz kalış, Acem perdesinde; Çargah dörtlüsü ile kalış, Gerdaniye perdesinde; Neva perdesinde Buselik dörtlüsü sesleri kullanılarak kalış gerçekleştirilmiştir.

Donanım: Ulaşılan notada herhangi bir arıza işareti bulunmamaktadır. Yeniden yazılan notada si için koma bemol yazılmıştır.

Dizi: Çargah perdesinde Çargah beşlisi ve Nihavend makamı dizisinin bir bölümünden oluşmuştur.

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi



Dizi 4. Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi.

Nihavend Makamı Dizisinin Bir Bölümü



Dizi 5. Nihavend makamı dizisinin bir bölümü (Rast ve Nim Hisar perdeleri arası).

Seyir: Eser çıkıcı inici seyir özelliğinde olup, ağırlıklı olarak Neva perdesi ve Rast perdesi civarında seyretmiştir. Birinci hane bölümünde Çargah perdesinden Çargah beşlisi gösterildikten sonra Rast perdesinde Buselik beşlisine direkt olarak geçilmiştir. Teslim bölümünde Rast perdesinde Buselik beşlisi ve kürdi perdesinde Çargah beşlisi gösterilip Nihavend makamı dizisi seslerinin bir bölümü kullanılarak karar edilmiştir. İkinci hanede Düğah perdesinde Hüseyini beşlisi ve Segah perdesinde eksik Segah beşlisi gösterilmiş, üçüncü hanede ise Sünbüle perdesine kadar çıkılmış ve Acem perdesinde Çargah dörtlüsü gösterilmiştir. Dördüncü hanede ise Rast perdesinde Rast beşlisi ve Rast perdesinde Acemli Rast makamı dizisi seslerinin bir bölümü kullanılarak kalış gerçekleştirilmiştir. İlk üç hanenin son iki tartımı aynı olmakla beraber Rast perdesinde Buselik beşlisi sesleri kullanılarak Neva perdesinde kalış gerçekleştirilmiştir.

Genişleme: Genişleme bulunmamaktadır.

Karar: Rast perdesinde Buselik beşlisi (Nihavend makamı dizisi seslerinin bir bölümü) ile karar edilmiştir.

Yeden: Irak perdesidir.

SONUÇ

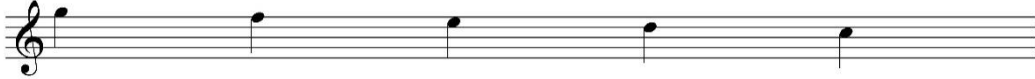
Yapılan Analizlerin Sonucunda Feth-i Belgrad Makamı

Alt Problemler ve Sonuçlar

a. Feth-i Belgrad makamının dizi ve donanım özellikleri nelerdir?

Dizi: Çargah perdesinde Çargah beşlisi, Beyati makamı dizisi ve Nihavend makamı dizisinin bir bölümü (Rast ve Nim Hisar perdeleri arası).

Çargah Perdesinde Çargah Beşlisi



Dizi 6. Çargah perdesinde Çargah beşlisi.

Beyati Makamı Dizisi



Dizi 7. Beyati makamı dizisi.

Nihavend Makamı Dizisinin Bir Bölümü



Dizi 8. Nihavend makamı dizisinin bir bölümü (Rast-Nim Hisar perdeleri arası).

Eser analizlerine göre gösterilen dörtlü, beşli, dizi yapıları Yakup Fikret Kutluğ'un tanımlamış olduğu dizi ve dörtlü beşli yapılarından farklıdır. Kutluğ'a göre Çargah perdesinde Rast makamı dizisinin makam içerisinde kullanılmadığı, makamın dizileri ve dörtlü beşli yapıları içerisinde Çargah perdesinde Çargah beşlisi, Beyati makamı dizisi ve Nihavend makamı dizisi seslerinin bir bölümünün kullanıldığı düşünülmektedir.

Donanım: Si Koma bemolü kullanılmalıdır.

Kutluğ'a göre bakıldığında Çargah perdesinde Rast makamı dizisinin bulunması sonucu Dik Hisar perdesinin eser içerisinde kullanılması beklenmiştir. İki eserde de Dik Hisar perdesi kullanılmamıştır.

b. Feth-i Belgrad makamının seyir, genişleme, karar ve yeden özellikleri nelerdir?

Seyir: Çıkıcı-inici olduğu düşünülmemektedir. Ezgilerin ağırlıklı olarak seyir ettiği perdelere bakılırsa; Feth-i Belgrad peşrevinde en çok kalış yapılan perdelerin dördünün sırasıyla Rast, Çargah, Neva ve Dügah olduğu, saz semaisinde ise en çok kalış yapılan üç perdenin; Neva, Rast, ve Çargah perdesi olduğu tespit edilmiştir. İki eserde Çargah perdesinde Çargah beşlisi veya çeşnisi ile başlamış ve Nihavend makamı dizisinin bir bölümü ile karar edilmiştir.

Buna göre; seyre Çargah perdesinde Çargah çeşnisi veya beşlisi ile başlanır. Sonrasında Dügah perdesinde Beyati makamı dizisine geçilir. Beyati makamı dizisi içerisinde Segah perdesinde eksik Segah, Dügah perdesinde Hüseyini beşlisi veya Uşşak dörtlüsü, Rast perdesinde Rast dörtlü, beşli ve çeşnileri gösterilebilir. Ardından Rast perdesinde Nihavend makamı dizisi seslerinin bir bölümü ile (Rast perdesinden, Nim Hisar perdesinde kadar) karar edilir.

İncelenen saz semaisinde Çargah perdesinde Çargah beşlisinin gösterilmesinin ardından direkt olarak Nihavend makamı dizisinin bir bölümüne geçildiği ve bu şekilde karar edildiği görülmüştür. Makamda iki eser bulunması sebebiyle bu şekilde de seyir yapılabilir.

Kutluğ'un tanımına göre iki esere de bakıldığında Çargah perdesinde Rast makamı dizisi seslerinin kullanılmadığı düşünülmemektedir.

Genişleme: Genişleme bulunmamaktadır.

Karar: Rast perdesinde Buselik beşlisi ile (Nihavend makamı dizisinin bir bölümü) karar edilmiştir.

Yeden: Irak perdesidir.

c. Feth-i Belgrad makamındaki dörtlü, beşli, çeşni ve geçki özellikleri nelerdir?

Arel Nazariyatına uygun şekilde yapılan analizlere göre; saz eserlerinde makamın karakteristik özelliklerini göstermesi beklendiği 1. hane ve teslim bölümlerinde Feth-i Belgrad peşrevi; Çargah perdesinde Çargah çeşnisi gösterildikten sonra ardından Beyati makamı, Beyati makamında kullanılan motif ve perde kalışları, buradan sonra Rast perdesinde Nihavend makamı dizinin bir bölümünün kullanıldığı (Rast ve Nim Hisar perdeleri arası) ve bu şekilde karar ettiği tespit edilmiştir.

Feth-i Belgrad saz semaisinde ise Çargah perdesinde Çargah beşlisi gösterildikten sonra Rast perdesinde Nihavend makamı dizisi seslerinin bir bölümü kullanılarak karar edildiği tespit edilmiştir. Saz semaisinin diğer hanelerinde Beyati makamında kullanılan motif ve kalışlar bulunmaktadır.

d. Feth-i Belgrad makamının örneklendirilmesi nasıldır?

Feth-i Belgrad Saz Semaisi (1)

USUL: AKSAK SEMAİ
1.HANE



TESLİM



2.HANE



3.HANE



Nota 5. Örnek Saz Semaisi Birinci, İkinci, Üçüncü Hane ve Teslim.

Feth-i Belgrad Saz Semaisi

4.HANE
USUL: SEMAİ

(2)

15
19
23
27
31
35
39
43

Nota 6. Örnek Saz Semaisi Dördüncü Hane.

KAYNAKLAR

- Karasar, N., (1984), Bilimsel Araştırma Yöntemi, Hacettepe Taş Kitapçılık, Ankara.
- Kutluğ, Y., F., (2000), Türk Musikisinde Makamlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Öztuna, Y., (2006), Türk Mûsikîsi; Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü (Birinci Baskı Cilt I), Orient Yayınları, Ankara.
- Tıraşçı, M., (2017), Türk Mûsikîsi Tarihi, Kayıhan Yayınları, İstanbul.

Arşiv

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuarı.

İnternet Kaynakları

<https://islamansiklopedisi.org.tr/belgrad>. Erişim Tarihi: 24.06.2022.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Classical Turkish Music has gone through certain phases and continued its development from past to present. In terms of Turkish Music, the music during the Ottoman Empire's existence is important compared to the music made in other Turkish states. In the historical line, the Ottoman Empire varied in terms of its wide geography, different ethnic groups and cultural values. Classical Turkish music was also influenced by this.

In the Ottoman State; education such as science, art, culture, politics; It was continued in deep-rooted palace schools such as Mehterhane, Mevlevihane, Music Institutions and Enderun, and in many contexts, it was seen as a peak at certain times compared to the contemporary states of its period. The fact that the Ottoman Empire hosted many different communities undoubtedly enriched the music of this geography. Turkish music, which has been developed in every period with the works of philosophers, theorists, performers and composers, has been enriched with a variety of maqams, and has influenced primarily the Islamic world and then many civilizations (Tıraşçı, 2017: 46).

From past to present, it has been enriched by theorists and performers with improvements and developments in the field of maqam, composition, instrumental and vocal, and transferred from generation to generation through written sources. It is known from the written sources that the composers of the period composed new maqams, composed works in these maqams, and that some of these pieces reached the 21st century, both on the victories of the sultans of the period

and on the joy of the people for the conquered lands. It is a well-known fact that the number of works in the most used maqams in Turkish music is high and the number of pieces in the less used maqams is low. It can be said that it will be inevitable to forget the theoretical and practical aspects of the maqams that are rarely used.

For this reason, in this study, two works in the Feth-i Belgrad makam, which is one of the less used maqams, were analyzed, the sources that could be found about the maqam were scanned, and the results were reached by comparing the definitions and analysis of the work.

The composer of the two works in the office of Feth-i Belgrade is Çoban Devlet Giray. Although the exact date of birth of Shepherd Devlet Giray is not known, his death date is 1629. He is known to be the prince of the crime and the composer. His fourteen works, including nine pesrevs and five saz semai, reached the 21st century.

The city of Belgrade was conquered in 1521 as a result of the expedition Sultan Süleyman the Magnificent to Hungary in 1521. Due to the death of Shepherd Devlet Giray in 1629, it is understood that the office was formed long after the conquest of Belgrade. However, there is no information about who left the office for what reason or result. There is no data to support a relationship between the name of the office and the conquest of Belgrade, but it can be thought that it was written based on the conquest of Belgrade, as mentioned in its name.

In this study, it is aimed to analyze two works in the mode of Feth-i Belgrade according to the Arel Theory, and to compare the information obtained as a result of the literature review with the analysis, since Arel theory is the most widely used theory in the maqam narratives in the 21st century. It is thought that the findings obtained as a result of the comparison of the data obtained about the two works and maqam analyzed according to the Arel theory are important. The universe of the study is the maqams in Turkish Music, and the sample is the Feth-i Belgrad mode in Turkish music.

The study is limited to two instrumental pieces, coded E0749-E750, which were composed in Feth-i Belgrad maqam and included in the Turkish Classical Music Repertoire of the TRT Music Department. The oldest copy of these notes belongs to Muallim İsmail Hakkı Bey. In two of his works, the composer is stated as Çoban Devlet Giray.

Methodology

In the study, scanning model, which is one of the descriptive research methods, was used. Sources related to Feth-i Belgrade have been scanned. While making the maqam analysis of the works, an analysis was carried out according to the quartet and characters in the maqam. In the analysis, Arel theory was adhered to. Among the scanned sources, two sources mentioned about

the authority of Feth-i Belgrade were found. The first of these is the book “Turkish Music Maqams” By written Yakup Fikret Kutluğ, and the second is the book “Turkish Music Academic Classical Turkish Art Music Encyclopedic Dictionary Volume I” By written Yılmaz Öztuna.

Results

According to the analyzes made in accordance with the Arel Theory; In the first house and delivery sections, which are expected to show the characteristics of the maqam in instrumental works; after the Çargah character was shown on the Çargah pitch in the Feth-i Belgrade peshrev, then the Beyati maqam, the motifs and frets used in the Beyati maqam, then the use of a part of the Nihavend maqam scale in the Rast fret (between Rast and Nim Hisar frets) and decided in this way.

In the Feth-i Belgrad saz semai, it was determined that after the Çargah quintet was shown on the Çargah pitch, it was decided by using a part of the Nihavend maqam scale tones in the Rast pitch. There are motifs and stays used in the Beyati maqam in other parts of the saz semai.

The maqam scale consists of a part of the Çargah quintet, the Beyati maqam scale, and a part of the Nihavend maqam scale in the Çargah pitch. (between Rast and Nim Hisar pitch s) Si koma flat should be used for the equipment. The course is thought to be ascending-descending. If we look at the pithcs on which the melodies are mainly watched; In the Feth-i Belgrade peşrev, four of the frets with the most stays are Rast, Çargah, Neva and dugah, and the three frets with the most stays in the saz semai are; It has been determined that it is a Neva, Rast, and cargah pitch. In two works, it started with the Çargah quintet or The cruise starts with the Çargah character or quintet on the Çargah pitch. in the Çargah pitch and was decided with a part of the Nihavend maqam scale.

According to this; The cruise starts with the Çargah character or quintet on the Çargah pitch. Then, in the dugah pitch, the Beyati maqam series is started. In the Beyati maqam scale, the missing Segah in the Segah pitch, the Hüseyini quintet or the usşak quartet in the dugah fret, and the Rast quartet, quintet and characters in the Rast fret can be shown. Then, in the Rast pitch, a part of the Nihavend maqam scale sounds (from the Rast tone to the Nim Hisar pitch) is decided. In the saz semai examined, it was seen that after the Çargah quintet was shown on the Çargah pitch, a part of the Nihavend maqam scale was directly passed and it was decided in this way. There is no expansion in the office. He decides with the Buselik quintet (part of the Nihavend maqam series) in the maqam Rast fret. Yeden is the İraqi pitch.

YEGAH MÜZİKOLOJİ 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

2792-0178

Cilt V, Sayı 1 (2022)

Tokat / Türkiye

