

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VOKAL İCRASINDA BAŞLANGIÇ SEVİYESİ İÇİN
REPERTUVAR EĞİTİM METODU ÇALIŞMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Berke MEYMAN

Performans Anasanat Dalı

Çalgı-Ses Yüksek Lisans Programı

HAZİRAN 2023

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VOKAL İCRASINDA BAŞLANGIÇ SEVİYESİ İÇİN
REPERTUVAR EĞİTİM METODU ÇALIŞMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Berke MEYMAN
(420201002)**

Performans Anasanat Dalı

Çalgı-Ses Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç Dr. Sinem ÖZDEMİR GÖÇERİ

HAZİRAN 2023

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

**REPERTOIRE TRAINING METHOD STUDY FOR BEGINNING LEVEL IN
VOCAL PERFORMANCE OF TURKISH CLASSICAL MUSIC**

M.Sc. THESIS

**Berke MEYMAN
(420201002)**

Performance Department

Instrument-Voice Masters Programme

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Sinem ÖZDEMİR GÖÇERİ

JUNE 2023

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 420201002 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Berke MEYMAN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VOKAL İCRASINDA BAŞLANGIÇ SEVİYESİ İÇİN REPERTUVAR EĞİTİM METODU ÇALIŞMASI” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Sinem ÖZDEMİR GÖÇERİ**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Prof. Dr. Murat Salim TOKAÇ
Haliç Üniversitesi

Teslim Tarihi : 26 Mayıs 2023
Savunma Tarihi : 22 Haziran 2023



ÖNSÖZ

Öncelikle konservatuvar hayatım boyunca gerek lisans gerekse lisansüstünde ve hayatımın her alanında desteklerini esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Sinem Özdemir Göçeri'ye, hem icra alanında hem de akademik alanda yolumu aydınlatan Hocam Prof. Dr. Murat Salim Tokaç'a, M. Fatih Salgar'a, Mustafa Doğan Dikmen'e, Öğr. Gör. Gülşah Sönmez'e, San. Öğr. Gör. Ayşe Coşkun Ayan'a ve San. Öğr. Gör. Safinaz Rizeli'ye, kıymetli görüşleriyle tezime katkı sağlayan Prof. Nesibe Özgül Turgay'a, Öğr. Gör. Şehnaz Rizeli'ye, Öğr. Gör. Münip Utandı'ya, Çiğdem Yarkın'a ve Deniz Seltuğ Koçak'a, müzik hayatımda çok önemli yeri olan, küçük yaşlarımdan itibaren idol olarak kabul ettiğim ve bu çalışmaya da kıymetli görüşleriyle katkı sağlayan, 28 Haziran 2023 tarihinde kaybettiğimiz, saygı ve rahmetle andığım Hocam Faruk Salgar'a, üzerimde emeği olan bütün öğretmenlerime ve bana güç veren aileme teşekkürü bir borç bilirim.

Haziran 2023

Berke MEYMAN
(Ses Sanatçısı)



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xiii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
ÖZET	xix
SUMMARY	xxiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Tezin Amacı	5
1.2 Literatür Araştırması	5
1.3 Hipotez	16
2. METOT KAVRAMI.....	17
2.1 Metot Nedir?	17
2.2 Eğitimde Metot.....	17
2.2.1 Müzik eğitiminde metot	18
2.2.1.1 Klasik türk müziği eğitiminde metot.....	18
3. RESMÎ MÜZİK EĞİTİMİ.....	25
3.1 Klasik Türk Müziği Eğitimi	26
3.1.1 Meşk sistemi	26
3.1.2 Klasik türk müziği resmî eğitim kurumları.....	28
3.1.2.1 Üniversitelerde klasik türk müziği repertuarı eğitimi	31
4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE VOKAL İCRA İÇİN TEMEL BİLGİLER..	37
4.1 Klasik Türk Müziğinde Tempo	37
4.2 Klasik Türk Müziğinde Akort	40
4.3 İnsan Sesi Cinsleri	46
4.3.1 Kadın sesleri.....	47
4.3.2 Erkek sesleri	49
4.4 Klasik Türk Müziğinde Güfte	51
4.5 Klasik Türk Müziğinde Prozodi ve Nefes Bağları	53
4.6 Klasik Türk Müziğinde Nüans İfadeleri ve Süsleme Elemanları.....	56
4.6.1 Gürlük ve vurgu ifadeleri	60
4.6.2 Süsleme elemanları	63
5. ESERLER ÜZERİNDE ÖRNEKLER.....	67
5.1 Yüzündür Cihânı Münnevver Eden.....	73
5.1.1 Eserin notası	73
5.1.2 Eserin bestekârı: dede efendi	74
5.1.3 Eserin formu: şarkı.....	74
5.1.4 Eserin makamı: rast.....	75
5.1.5 Eserin usûlü: yürük semâî	76
5.1.6 Eserin temposu	76

5.1.7 Eser için akort seçimi	77
5.1.8 Eserin güftesi.....	77
5.1.9 Eserde prozodi ve nefes bağları	78
5.1.10 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	78
5.2 Gelmedin Bir Kerreden Mâdâ Neden.....	79
5.2.1 Eserin notası	79
5.2.2 Eserin bestekârı: fehmi tokay	80
5.2.3 Eserin makamı: uşşâk.....	80
5.2.4 Eserin usûlü: müsemmen	80
5.2.5 Eserin temposu	81
5.2.6 Eser için akort seçimi	81
5.2.7 Eserin güftesi.....	82
5.2.8 Eserde prozodi ve nefes bağları	82
5.2.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	83
5.3 Yüzündür Cihâm Münevver Eden.....	84
5.3.1 Eserin notası	84
5.3.2 Eserin bestekârı: mahmut celâlettin paşa	85
5.3.3 Eserin makamı: bayâtî.....	85
5.3.4 Eserin usûlü: devr-i hindi	85
5.3.5 Eserin temposu	85
5.3.6 Eser için akort seçimi	86
5.3.7 Eserin güftesi.....	86
5.3.8 Eserde prozodi ve nefes bağları	87
5.3.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	87
5.4 Bir Pür-Cefâ Hoş Dilberdir	89
5.4.1 Eserin notası	89
5.4.2 Eserin bestekârı: iii. selim	90
5.4.3 Eserin makamı: bûselik	90
5.4.4 Eserin usûlü: aksak.....	90
5.4.5 Eserin temposu	91
5.4.6 Eser için akort seçimi	91
5.4.7 Eserin güftesi.....	91
5.4.8 Eserde prozodi ve nefes bağları	92
5.4.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	93
5.5 Feryâd Ediyor Bir Gül İçin Bûlbûl-i Şeydâ.....	94
5.5.1 Eserin notası	94
5.5.2 Eserin bestekârı: suphi ziyâ özbekkan	95
5.5.3 Eserin makamı: hüseyinî	95
5.5.4 Eserin usûlü: curcuna	95
5.5.5 Eserin temposu	96
5.5.6 Eser için akort seçimi	96
5.5.7 Eserin güftesi.....	97
5.5.8 Eserde prozodi ve nefes bağları	97
5.5.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	98
5.6 Gezdim Yürüdüm Dün Gece Hicrânımı Yendim	99
5.6.1 Eserin notası	99
5.6.2 Eserin bestekârı: lem'i atlı.....	100
5.6.3 Eserin makamı: muhayyer.....	100
5.6.4 Eserin usûlü: sengin semâî	100
5.6.5 Eserin temposu	101

5.6.6 Eser için akort seçimi	101
5.6.7 Eserin güftesi.....	101
5.6.8 Eserde prozodi ve nefes bağları	102
5.6.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	102
5.7 Yine Bağlandı Dil Bir Nev-Nihâle	104
5.7.1 Eserin notası	104
5.7.2 Eserin bestekârı: zekâî dede	105
5.7.3 Eserin makamı: nevâ	105
5.7.4 Eserin temposu	105
5.7.5 Eser için akort seçimi	106
5.7.6 Eserin güftesi.....	106
5.7.7 Eserde prozodi ve nefes bağları	107
5.7.8 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	107
5.8 Ben Sana Mecbûr Olmuşum Gel Yavrucağım	108
5.8.1 Eserin notası	108
5.8.2 Eserin bestekârı: dellâlzâde ismâîl efendi	109
5.8.3 Eserin makamı: tâhir	109
5.8.4 Eserin temposu	109
5.8.5 Eser için akort seçimi	110
5.8.6 Eserin güftesi.....	110
5.8.7 Eserde prozodi ve nefes bağları	110
5.8.8 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	111
5.9 O Âhû Bakışlara Bir Anda Kandın Gönül.....	112
5.9.1 Eserin notası	112
5.9.2 Eserin makamı: karcığâr	113
5.9.3 Eserin temposu	113
5.9.4 Eser için akort seçimi	113
5.9.5 Eserin güftesi.....	114
5.9.6 Eserde prozodi ve nefes bağları	114
5.9.7 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	114
5.10 Günden Güne Efzûn Oluyor Kahr-ı Azâbın.....	116
5.10.1 Eserin notası	116
5.10.2 Eserin bestekârı: hâfız mehmed eşref efendi	117
5.10.3 Eserin makamı: sûznâk	117
5.10.4 Eserin temposu	117
5.10.5 Eser için akort seçimi	118
5.10.6 Eserin güftesi.....	118
5.10.7 Eserde prozodi ve nefes bağları	118
5.10.8 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	119
5.11 Sayd Eyledi Bu Gönلümü Bir Gözleri Âhû.....	120
5.11.1 Eserin notası	120
5.11.2 Eserin bestekârı: hacı ârif bey	121
5.11.3 Eserin makamı: hicâz	121
5.11.4 Eserin usûlü: türk aksağı	122
5.11.5 Eserin temposu	122
5.11.6 Eser için akort seçimi	122
5.11.7 Eserin güftesi.....	123
5.11.8 Eserde prozodi ve nefes bağları	123
5.11.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları	124
6. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	125

KAYNAKÇA	129
EKLER.....	133
ÖZGEÇMİŞ.....	155



KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
Doç. Dr.	: Doçent Doktor
Dr. Öğr. Üyesi	: Doktor Öğretim Üyesi
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
Öğr. Gör.	: Öğretim Görevlisi
Prof. Dr.	: Profesör Doktor
San. Öğr. Gör.	: Sanatçı Öğretim Görevlisi
THM	: Türk Halk Müziği
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSM	: Türk Sanat Müziği



ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 1.1 : 1970'e kadar hazırlanan Türk müziği metotlarının türlerine göre dağılım tablosu.....	7
Çizelge 1.2 : 1970'ten günümüze Türk müziği metotlarının türlerine göre dağılım tablosu.....	11
Çizelge 4.1 : La (Dügâh) perdesi üzerinden transpoze anlatımı.....	41
Çizelge 4.2 : Re (Neva) perdesi üzerinden transpoze anlatımı.....	41
Çizelge 4.3 : Yerinden pest tarafa doğru akort tablosu	43
Çizelge 4.4 : Yerinden tiz tarafa doğru akort tablosu.....	43
Çizelge A.1 : Rast Makamında Zorunlu Eserler.....	141
Çizelge A.2 : Rast Makamında Seçmeli Eserler.....	142
Çizelge A.3 : Uşşâk Makamında Zorunlu Eserler	143
Çizelge A.4 : Uşşâk Makamında Seçmeli Eserler	144
Çizelge A.5 : Bayâtî Makamında Zorunlu Eserler	145
Çizelge A.6 : Bayâtî Makamında Seçmeli Eserler	145
Çizelge A.7 : Bûselik Makamında Zorunlu Eserler.....	145
Çizelge A.8 : Hüseyinî Makamında Zorunlu Eserler.	146
Çizelge A.9 : Hüseyinî Makamında Seçmeli Eserler	147
Çizelge A.10 : Muhayyer Makamında Zorunlu Eserler	148
Çizelge A.11 : Muhayyer Makamında Seçmeli Eserler	148
Çizelge A.12 : Nevâ Makamında Zorunlu Eserler	148
Çizelge A.13 : Tâhir Makamında Zorunlu Eserler	149
Çizelge A.14 : Karcıgar Makamında Zorunlu Eserler.....	149
Çizelge A.15 : Karcıgar Makamında Seçmeli Eserler	149
Çizelge A.16 : Sûznâk Makamında Zorunlu Eserler	150
Çizelge A.17 : Sûznâk Makamında Seçmeli Eserler	151
Çizelge A.18 : Hicâz Makamında Zorunlu Eserler	152
Çizelge A.19 : Hicâz Makamında Seçmeli Eserler	153



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 4.1 : Bir dörtlük eşittir 60 metronom örneği.....	37
Şekil 4.2 : La notası (A4)'nın Türk Müziğindeki karşılığı Re notası (Neva perdesi).....	41
Şekil 4.3 : Soprano ses sahası, C4 – C6.....	47
Şekil 4.4 : Soprano çevirme tonu, F#5	48
Şekil 4.5 : Mezzo soprano ses sahası, G3 – G5	48
Şekil 4.6 : Mezzo soprano çevirme tonu, Eb5	48
Şekil 4.7 : Alto ses sahası, D3 – D5	49
Şekil 4.8 : Alto çevirme tonu, A4 – C5	49
Şekil 4.9 : Tenor ses sahası, C3 – C5	49
Şekil 4.10 : Tenor çevirme tonu, F#4	50
Şekil 4.11 : Bariton ses sahası, G2 – G4.....	50
Şekil 4.12 : Bariton çevirme tonu, Eb4	50
Şekil 4.13 : Bas ses sahası, D2 – D4	50
Şekil 4.14 : Bas çevirme tonu, A3 – C4	51
Şekil 4.15 : Piano, bkz. sayfa 99 (Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim isimli eserin 16. ölçüsü)	60
Şekil 4.16 : Forte, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 11. ölçüsü).....	60
Şekil 4.17 : Mezzo Forte, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 6. ölçüsü).....	60
Şekil 4.18 : Legato, bkz. sayfa 120 (Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhu isimli eserin 13. ölçüsü)	61
Şekil 4.19 : Staccato, bkz. sayfa 89 (Bir pür-cefâ hoş dilberdir isimli eserin 11. ölçüsü)	61
Şekil 4.20 : Puandorg, bkz. sayfa 84 (Nâr-ı firkât şûlepâş oldukça sînem dağlıyor isimli eserin 12. ölçüsü)	61
Şekil 4.21 : Vakfe	62
Şekil 4.22 : Crescendo, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 21. ölçüsü).....	62
Şekil 4.23 : Decrescendo, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 14. ölçüsü).....	62
Şekil 4.24 : Çarpma, bkz. sayfa 120 (Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhu isimli eserin 11 ve 12. ölçüleri).....	63
Şekil 4.25 : Glissando, bkz. sayfa 79 (Gelmedin bir kerreden mâdâ neden isimli eserin 12 ve 13. ölçüleri)	64
Şekil 4.26 : Portamento, bkz. sayfa 108 (Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım isimli eserin 10. ölçüsü)	64
Şekil 4.27 : İrâdî Perde Pestleşmesi, bkz. sayfa 112 (O ahû bakışlara bir anda kandin gönül isimli eserin 21. ölçüsü)	64
Şekil 4.28 : Vibrato, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 5. ölçüsü).....	65

Şekil 4.29 : Tril, bkz. sayfa 89 (Bir pür-cefâ hoş dilberdir isimli eserin 18. ölçüsü)	65
Şekil 4.30 : Mordan, gösterimi ve icra edilişi.....	65
Şekil 4.31 : Grupetto.....	66
Şekil 4.32 : Atlamalı Oktav Aralıkları (kullanımda da yer alsın).....	66
Şekil 5.1 : “Yüzündür cihânı münevver eden” isimli eserin notası.....	73
Şekil 5.2 : Rast makamı dizisi	75
Şekil 5.3 : Yürük Semâî Usûlü	76
Şekil 5.4 : “Gelmedin bir kerreden mâdâ neden” isimli eserin notası.....	79
Şekil 5.5 : Uşşâk makamı dizisi.....	80
Şekil 5.6 : Müsemmen Usûlü.....	80
Şekil 5.7 : “Nâr-ı firkât şûlepâş oldukça sînem dağlıyor” isimli eserin notası.....	84
Şekil 5.8 : Bayâtî makamı dizisi	85
Şekil 5.9 : Devr-i Hindi Usûlü	85
Şekil 5.10 : “Bir pür-cefâ hoş dilberdir” isimli eserin notası.....	89
Şekil 5.11 : Bûselik Makamı Dizisi	90
Şekil 5.12 : Aksak Usûlü	90
Şekil 5.13 : “Feryâd ediyor bir gül için bülbül-i şeydâ” isimli eserin notası.....	94
Şekil 5.14 : Hüseyinî makamı dizisi	95
Şekil 5.15 : Açık Curcuna.....	95
Şekil 5.16 : Kapalı Curcuna.....	96
Şekil 5.17 : “Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim” isimli eserin notası.....	99
Şekil 5.18 : Muhayyer Makamı Dizisi.....	100
Şekil 5.19 : Sengin Semâî Usûlü	100
Şekil 5.20 : “Yine bağlandı dil bir nev-nihâle” isimli eserin notası	104
Şekil 5.21 : Nevâ Makamı Dizisi.....	105
Şekil 5.22 : “Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım” isimli eserin notası	108
Şekil 5.23 : Tâhir makamı dizisi.....	109
Şekil 5.24 : “O âhû bakışlara bir anda kandın gönül” isimli eserin notası	112
Şekil 5.25 : Karcığâr makamı dizisi.....	113
Şekil 5.26 : “Günden güne ezfûn oluyor kahr-ı azâbın” isimli eserin notası.....	116
Şekil 5.27 : Sûznâk Makamı Dizisi	117
Şekil 5.28 : “Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhû” isimli eserin notası	120
Şekil 5.29 : Hicâz Makamı Dizisi.....	122
Şekil 5.30 : Türk Aksağı Usûlü	122
Şekil A.1 : Eserin Yerinden (Bolahenk) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.....	134
Şekil A.2 : Eserin 1 Ses Yukarı (Davud Nısfıye) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.....	135
Şekil A.3 : Eserin 1 Ses Aşağı (Süpürde) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.....	136
Şekil A.4 : Eserin 1,5 Ses Aşağı (Müstahsen) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.....	137
Şekil A.5 : Eserin 2 Ses Aşağı (Yıldız) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası	138
Şekil A.6 : Eserin 4 Ses Aşağı (Kız) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası	139
Şekil A.7 : Eserin 5 Ses Aşağı (Mansur) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.....	140

KLASİK TÜRK MÜZİĞİ VOKAL İCRASINDA BAŞLANGIÇ SEVİYESİ İÇİN REPERTUVAR EĞİTİM METODU ÇALIŞMASI

ÖZET

Bu çalışmada uzun yıllardır eksikliğinin hissedildiğini düşündüğümüz, klasik Türk müziğinde metot meselesinin önemli bir parçası olan repertuvar alanında, yazılı bir kaynak oluşturma konusu ele alınmıştır. Ne yazık ki klasik Türk müziğinde, batı müziğinde olduğu gibi metot kavramı henüz yerleşmiş durumda değildir. Bu eksiklik çalgı alanında nispeten karşılanırsa da vokal alan için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Klasik Türk müziği çalgılarıyla ilgili birtakım metot çalışmaları yapılmış ve bir kısmı kabul görmüş olsa da klasik Türk müziği repertuvarının vokal icrasıyla ilgili kapsamlı bir metodolojik çalışma henüz yapılmamıştır. İşte bu çalışma alandaki yazılı kaynakları artırmak ve klasik Türk müziği vokal icrası için repertuvar eğitiminin daha verimli gerçekleştirilmesiyle birlikte gelecek nesillere daha net ve kalıcı bir biçimde aktarılması açısından büyük bir önem arz etmektedir.

Çalışmada araştırma yöntemi olarak üniversitelerde klasik Türk müziği repertuvarı eğitimi veren öğretim elemanları ve klasik Türk müziği icra alanından uzmanlarla yarı yapılandırılmış kişisel görüşme, icra kayıtlarının dinlenmesi ile katılımsız gözlem, konu ile ilgili kaynak ve literatür tarama yöntemleri kullanılmıştır.

Literatür araştırması bölümünde gerek çalgı gerekse ses ve solfej alanlarında daha önce yapılmış olan metot çalışmaları, klasik Türk müziği vokal icrasıyla ilgili çalışmalar, lisans ve lisansüstü tezler ve bu çalışmada ele aldığımız klasik Türk müziğinde tempo, akort, güfte, prozodi ve nefes bağları, nüans ifadeleri ve süsleme elemanları gibi konularla ilgili yapılmış çalışmalara yer verilmiştir.

Bu metot çalışması, en yaygın şekilde üniversitelerde yürütülen klasik Türk müziği repertuvar eğitimi için derslerde kullanılabilecek bir kılavuz kaynak olarak düşünülmüştür. Bu zamana kadar klasik Türk müziği repertuvarı derslerinde, öğretim elemanının notaların haricinde anlattığı ve öğrettiği hususları yazılı olarak ifade ederek hem öğretene hem de öğrenene eğitimi kolaylaştırıcı bir kaynak sağlamak en temel amacımızdır.

Çalışmanın birinci bölümü olan giriş bölümünde tezin amacı, literatür araştırması ve hipotez konularına yer verilmiştir.

İkinci bölümde metot kavramı ele alınmış, metodun tanımı yapıldıktan sonra, eğitimde metot, metotların müzik eğitimdeki yeri ve klasik Türk müziği eğitiminde metot meselesi ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde resmi müzik eğitimi başlığı altında klasik Türk müziğinin en eski eğitim yöntemi olan meşk sisteminden konservatuvarlara uzanan eğitim tarihine değinilmiş, konumuz olan klasik Türk müziği repertuvarı eğitiminin günümüzde yürütüldüğü üniversiteler listelenmiştir.

Dördüncü bölümde klasik Türk müziğinde vokal icra için temel bilgilere yer verilmiştir. Burada icrada kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanlarının tanımı, gürlük ifadeleri, vurgu ifadeleri, klasik Türk müziğinde tempo, akort, güfte, prozodi ve nefes bağları ve insan sesi cinsleri konuları anlatılmaktadır. İcranın önemli parametreleri olan bu unsurların icrada neden önemli olduğu ve nasıl kullanılacağı detaylı olarak anlatılmıştır.

Çalışmanın beşinci bölümünde 11 ana makamdan birer eser örneği verilmiştir. Bu eserler seçilirken Türkiye’de klasik Türk müziği repertuarı eğitimi verilen tüm üniversitelerin müfredatları incelenmiştir. Çalışmaya referans olarak Türkiye’nin ilk Türk müziği konservatuvarı olması bakımından öncü olan İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü’ndeki Türk Sanat Müziği Repertuarı isimli dersin müfredatı seçilmiştir. Çalışmamız başlangıç seviyesi ile sınırlandırıldığı için sadece birinci sınıf müfredatındaki makamlardan birer eser, çalışmaya örnek olarak dahil edilmiştir.

Repertuar derslerinde öğretilen eserlerin notasının yanı sıra, eserin bestekârı, formu, makamı, usûlü, temposu, güftesi, icra için akort seçimi, icrada prozodi ve nefes bağları ve eserin yorumu için kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları gibi eserin künyesini oluşturan elemanlar ve icrası için gerekli olan unsurlarla, klasik Türk müziği repertuarı derslerinde belli bir standart oluşturularak, eğitime katkı sağlanması bu çalışmanın temelini oluşturmaktadır.

Günümüzde repertuar derslerinde genellikle öğretim elemanı tarafından öğrenciye verilen notaların haricinde yazılı bir kaynak kullanılmayıp icrayla ilgili diğer tüm hususların sözlü olarak öğretildiği, bazen öğretim elemanının yönlendirmesi ya da öğrencinin şahsi düşüncesiyle notanın üzerine birtakım notlar aldığı bilinmektedir. Bu çalışmayla birlikte öğrenci, derste öğreneceği eserle ilgili bilmesi gereken tüm hususları en temel ve didaktik haliyle önünde bulma fırsatı yakalayacaktır. Metodu açtığı zaman eserin notasıyla birlikte eserin bestekârı, formu, makamı, usûlü hakkında bilgi, eserin temposuyla ilgili icra kayıtlarındaki verilerden oluşturulmuş referans bilgi, eseri kendi ses cinsine göre hangi akort ya da akortlardan okuyabileceğiyle ilgili bilgi, eserin güftesi hakkında açıklamalar, eserin icrasında prozodi kurallarına göre nefes kullanımı hakkında bilgi ve eserin yorumlanması bakımından icrada kullanılabileceği nüans ifadeleri ve süsleme elemanlarını bulabilecektir.

Bu çalışmayla klasik Türk müziği repertuarı dersleri için hazırlanacak bir metotta öncelikle vokal icrayla ilgili tempo, akort, güfte, prozodi ve nefes bağları, nüans ifadeleri ve süsleme elemanları konularında bilgi verilmesi gerektiği konusu ele alınmıştır. Metotta yer alacak her bir eserle ilgili nota, bestekâr, form, makam, usûl, tempo, akort seçimi, güfte açıklaması, prozodi ve nefes bağları ve yorumlama bakımından bilgi verilmesi, nefes yerleri, nüans ifadeleri ve süsleme elemanlarının nota üzerinde işaretlenmesi gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Yapılan araştırma ve gözlemlerde klasik Türk müziği repertuarı eğitiminde özellikle başlangıç seviyesi için öğrencinin temel icra öğelerini öğrenmesi ve içselleştirmesi bakımından bir metodun ne kadar gerekli olduğu ortaya çıkmıştır. Bu metodun sadece akademik eğitimde değil, klasik Türk müziği repertuarının öğretildiği her mecrada kullanılabileceği ve hatta bir eğiticiden mahrum olan klasik Türk müziği ilgilileri için de referans kaynak olacağı sonucuna varılmıştır.

Çalışmanın alt başlıkları olan akort, tempo, süsleme gibi maddelerin her biri başlı başına birer çalışma gerektirmekle beraber bu çalışmada bu konuların tümü genel olarak ele alınmıştır. Araştırmalarımız sonucu edinebildiğimiz bilgiler doğrultusunda

alanda pek rastlanmayan bu çalışmamızın, konuyla ilgili bundan sonra yapılacak akademik çalışmalara öncü olmasını temenni etmekteyiz.





REPERTOIRE TRAINING METHOD STUDY FOR BEGINNING LEVEL IN VOCAL PERFORMANCE OF TURKISH CLASSICAL MUSIC

SUMMARY

In this study, the issue of creating a written source in the field of repertoire, which is an important part of the method issue in Turkish classical music, which we think has been felt for many years, is discussed. Unfortunately, in Turkish classical music, as in western music, the concept of method has not yet been established. Although this shortcoming is relatively met in the instrument field, the same cannot be said for the vocal field. Although some method studies have been carried out on Turkish classical music instruments and some of them have been accepted, a comprehensive methodological study has not yet been conducted on the vocal performance of the Turkish classical music repertoire. This study is of great importance in terms of increasing the written resources in this field and transferring the repertoire training for Turkish classical music vocal performance to future generations more clearly and permanently.

In the study, semi-structured personal interviews with lecturers who teach Turkish classical music repertoire at universities and experts from the field of Turkish classical music performance, unattended observation with listening to the performance recordings, resource and literature review methods related to the subject were used as research methods.

Method studies, studies on vocal performance in Turkish classical music, undergraduate and graduate theses and tempo, chord, lyrics, prosody and breath ties, nuance expressions in Turkish classical music that we discussed in this study and studies on subjects such as ornamental elements are included.

For our study, with Assoc. Prof. Dr. Sinem Özdemir Göçeri (Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Head of Voice Education Department), Lecturer Gülşah Sönmez (Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Voice Education Department), Lecturer Münip Utandı (Haliç University Conservatory Turkish Music Department) and Lecturer Şehnaz Rizeli (Medipol University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Music) semi-structured personal interviews were conducted.

Having previously taught classical Turkish music repertoire at universities, with Prof. Nesibe Özgül Turgay (Kocaeli University State Conservatory Turkish Music Department), Lecturer Faruk Salgar (Turkish Radio and Television Corporation, Istanbul Radio, retired voice artist and choir conductor), Lecturer Mustafa Doğan Dikmen (Turkish Radio and Television Corporation Istanbul Radio retired voice artist and choir conductor, Turkish Radio and Television Corporation Istanbul Radio Turkish Classical Music Youth Choir conductor) and Lecturer Çiğdem Yarkın (Turkish Radio and Television Corporation Istanbul Radio Voice Artist) semi-structured personal interviews were conducted.

From the field of performing classical Turkish music Prof. Dr. Murat Salim Toka (Director of Hali University Conservatory, ney and tanbur player), M. Fatih Salgar (retired conductor of the Presidential Classical Turkish Music Choir) and Deniz Seltuğ Koçak, PhD student of Turkish Music at Hacı Bayram Veli University, who is doing research on lyrics in Turkish classical music interviews were held.

At Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory Lecturer Bekir Sıdkı Sezgin, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Lecturer Tulun Korman, Prof. Dr. Nevzad Atlığ having worked as a repettor with the kanun instrument in Turkish classical music repertoire classes conducted by names such as Rahmi Sönmezocak, with Lecturer Safinaz Rizeli and Lecturer Ayşe Coşkun Ayan semi-structured personal interviews were conducted.

This method study has been considered as a guide that can be used in lessons for Turkish classical music repertoire education, which is mostly carried out in universities. Our main goal is to provide a resource that facilitates education for both the teacher and the learner, by expressing in writing what the instructor told and taught in Turkish classical music repertoire courses, apart from the notes.

In the introduction, which is the first part of the study, the aim of the thesis, literature research and hypotheses are included.

In the second part, the concept of method is discussed, after the definition of the method is made, the method in education, the place of methods in music education and the method issue in Turkish classical music education are discussed.

In the third chapter, under the title of official music education, the history of education from the meşk system, which is the oldest education method of Turkish classical music, to conservatories is mentioned, and the universities where Turkish classical music repertoire education is carried out today are listed.

In the fourth chapter, basic information about vocal performance in Turkish classical music is given. Here, the definition of nuance expressions and ornamental elements that can be used in performance, loudness expressions, emphasis expressions, tempo, chord, lyrics, prosody and breath ties and human voice types in Turkish classical music are explained. It is explained in detail why these elements, which are the important parameters of the performance, are important in the performance and how to use them.

In the fifth part of the study, an example of a work from 11 main makams is given. While selecting these works, the curricula of all universities in Turkey that provide Turkish classical music repertoire education were examined. As a reference to the study, the curriculum of the Turkish Classical Music Repertory in the Voice Education Department of the Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, which is a pioneer in terms of being the first Turkish music conservatory in Turkey, was chosen. Since our study was limited to the beginner level, only one work from the first grade curriculum was included as an example.

In addition to the notation of the works taught in the repertoire classes, the elements that make up the work's tag, such as the composer, form, tone, style, tempo, lyrics, selection of chords for the performance, prosody and breath ties in the performance, nuance expressions and ornamentation elements that can be used for the interpretation of the work, and the necessary elements for its performance. The basis of this study is to contribute to education by creating a certain standard in Turkish classical music repertoire lessons with the elements that are.

Today, it is known that in the repertoire lessons, no written source is used other than the notes given to the student by the instructor, and all other matters related to the performance are taught orally, and sometimes some notes are taken on the note with the guidance of the instructor or the student's personal opinion. With this study, the student will have the opportunity to find in front of him all the issues he needs to know about the work he will learn in the lesson, in its most basic and didactic form. When he opens the method, information about the composer, form, makam, and method of the piece, along with the note of the piece, reference information created from the data in the performance records about the tempo of the piece, information about which chord or chords he can read the piece according to her/his own voice type, explanations about the lyrics of the piece, the rules of prosody in the performance of the piece will be able to find nuance expressions and ornamental elements that can be used in performance in terms of information about the use of breath and interpretation of the work.

In this study, it is discussed that in a method to be prepared for Turkish classical music repertoire lessons, first of all, information about tempo, chord, lyrics, prosody and breath ties, nuance expressions and ornamental elements related to vocal performance. It has emerged that it is necessary to give information about each piece to be included in the method in terms of note, composer, form, makam, usul, tempo, chord selection, lyrics explanation, prosody and chords and interpretation, and to mark breathing places, nuance expressions and ornamental elements on the note.

In the researches and observations, it has been revealed how necessary a method is for the student to learn and internalize the basic performance elements, especially for the beginner level in Turkish classical music repertoire education. It has been concluded that this method can be used not only in academic education, but also in every medium where Turkish classical music repertoire is taught, and even it will be a reference source for Turkish classical music lovers who are deprived of a trainer.

Although each of the sub-titles of the study, such as chord, tempo, ornamentation, requires a study on its own, all of these subjects are discussed in general in this study. In line with the information we have obtained as a result of our research, we hope that this study, which is not very common in the field, will be a pioneer for future academic studies on the subject.



1. GİRİŞ

Türk Dil Kurumu'nun tanımlarına göre klasik kelimesinin, “üzerinden çok zaman geçtiği halde değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görülen eser, 17. yüzyıl Fransız dili, sanatı ve yazarları ile ilgili olan, alışılmış, sanatta kuralcı, kökleşik” gibi anlamları bulunmaktadır. Batı müziğinde klasik kelimesi, klasik dönem olarak adlandırılan bir dönemi anlatmaktadır. Türk Sanat Müziği, Türk Makam Müziği, Geleneksel Türk Müziği veya Klasik Türk Müziği gibi farklı isimlerle tanımlanan Türk müziği, çalışmamızın başlığında ve içeriğinde Klasik Türk Müziği ismiyle kullanılmıştır.

Klasik Türk müziği neredeyse 20. yüzyılın başlarına kadar nota kullanılmadan, usta-çırak ilişkisi içerisinde, meşk yöntemiyle devamlılığını sağlamıştır. Klasik Türk müziğinin tabiatı gereği, bu meşk zincirinin hiç kopmaması ve usta-çırak ilişkilerinin de terk edilmemesi gerektiği aşikârdır. Fakat tarihe daha kalıcı bir miras bırakabilmek adına, müziğin yazılı kaynaklarını da olabildiğince artırmak gerekliliği kaçınılmaz bir gerçektir.

Günümüz ideal müzik eğitiminde öğrenilen ya da öğretilen bir enstrüman, teori ya da solfej eğitimi, mutlaka bir metoda bağlı olarak gerçekleştirilmektedir. Klasik Türk müziği eğitiminde uzun yıllardır var olan metot boşluğu, özellikle son yıllarda yazılan metotlarla giderilmeye başlanmıştır. Ne var ki klasik Türk müziği vokal icrasıyla ilgili yürütülen dersler henüz yazılı bir metot üzerinden yapılabilme noktasına gelememiştir.

Nasıl ki kanun, ud, kemençe, tanbur gibi enstrümanların eğitim metotları var ise, yine bir enstrüman olan insan sesinin de, klasik Türk müziği icrasında nasıl kullanılacağı, nasıl şekilleneceğiyle ilgili bir metoda ihtiyacı vardır.

Bilhassa konservatuvarlarda gözlemlediğimiz klasik Türk müziği vokal icra eğitimi, genellikle derslerde öğretim elemanlarının öğrencileri eserler özelinde icra stili anlamında yönlendirmesi üzerinden bir üslûp oluşturulması üzerine kuruludur. Buna ek olarak öğrencinin usta icracıların kayıtlarını dinleyerek de üslûbuna katkı sağlaması amaçlanmaktadır.

İşte bu noktada öğretim elemanlarının yönlendirmelerinin öğrenciler tarafından daha iyi anlaşılabilmesi bakımından vokal icrayla ilgili genel terminolojiye hakim olmaları, usta icracıların kayıtlarını dinlerken daha farkında olarak, kayıtlardaki nüansları, dinamikleri ve süslemeleri daha iyi analiz edebilmeleri ve gerektiğinde bir eseri meşk ederken yanlarında bir öğretici olmadığında yahut referans olarak dinleyecek bir kayıt olmadığında da, genel bir klasik üslup anlayışıyla eserleri nasıl seslendirebilecekleri hususunda bir yönlendirme ve bir yöntem önerisi sunmak bu tezdeki temel amacımızdır.

Çalışmamızın ortaya çıkış fikri, danışmanım Doç. Dr. Sinem Özdemir Göçeri'nin yürüttüğü yüksek lisans derslerinden biri olan *Seste Metot Hazırlama ve Geliştirme* dersinde oluşmuştur. Bu derste temelini attığımız metot çalışmasının daha sonra tez olarak hazırlanmasına karar verilmiştir.

Çalışmada araştırma yöntemi olarak üniversitelerde klasik Türk müziği repertuarı derslerini yürüten ve daha önce yürütmüş olan öğretim elemanları ve klasik Türk müziği icra alanından uzmanlar ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşme, icra kayıtlarının dinlenmesi ile katılımsız gözlem, konu ile ilgili kaynak ve literatür tarama yöntemleri kullanılmıştır.

Klasik Türk müziği vokal icrasında ekol olarak kabul edilen icracılarda dahi farklılık gösteren icra tarzlarından dolayı bugüne kadar bu alanda bir metot çalışmasının yapılmasından çekinilmiş olduğu düşünülmektedir. Hatta icra farklılıkları bir yana, klasik Türk müziğinde çokça karşımıza çıkan nota edisyon farklılıkları ile birlikte bir eserin aynı versiyonunda dahi farklı edisyonlar karşımıza çıkmaktadır. Bu farklılıklardan dolayı yazılı kaynakların sayısı artmamıştır fakat, tüm bu farklılıkların yazılı olarak literatürde yer alması mutlaka müziği zenginleştirecektir. Ancak oluşturulacak yazılı kaynakların özellikle üniversitelerde kullanılması noktasında eğitim komisyonlarının ve alan zümrelerinin toplanması ve bu çalışmaları beraberce ele alması gerekmektedir. Ortak bir şekilde alınacak kararlar ve kabul edilecek metodun belirlenmesiyle müfredatta birlik yoluna gidilmesi daha kolay olacaktır.

Çalışmamız için günümüzde üniversitelerde klasik Türk müziği repertuarı derslerinin yürütücüleri olan Doç. Dr. Sinem Özdemir Göçeri (İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölüm Başkanı), Öğr. Gör. Gülşah Sönmez (İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü), Öğr. Gör. Münip Utandı (Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümü) ve Öğr.

Gör. Şehnaz Rizeli (Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü) ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler yapılmıştır.

Daha önce üniversitelerde klasik Türk müziği repertuarı dersleri yürütmüş olan Prof. Nesibe Özgül Turgay (Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü), Öğr. Gör. Faruk Salgar (TRT İstanbul Radyosu emekli ses sanatçısı ve koro şefi), Öğr. Gör. Mustafa Doğan Dikmen (TRT İstanbul Radyosu emekli ses sanatçısı ve koro şefi, TRT İstanbul Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korosu şefi) ve Öğr. Gör. Çiğdem Yarkın (TRT İstanbul Radyosu Ses Sanatçısı) ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler yapılmıştır.

Klasik Türk müziği icra alanından Prof. Dr. Murat Salim Tokaç (Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Müdürü, neyzen, tanbûrî), M. Fatih Salgar (Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu emekli şefi) ve klasik Türk müziğindeki güfteler hakkında araştırmalar yapan Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Musikisi doktora öğrencisi Deniz Seltuğ Koçak ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler yapılmıştır.

İTÜ TMDK’da Öğr. Gör. Bekir Sıdkı Sezgin, Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca, Öğr. Gör. Tülûn Korman, Prof. Dr. Nevzad Atlıg, Öğr. Gör. Rahmi Sönmezocak gibi isimlerin yürüttüğü klasik Türk müziği repertuarı derslerinde kanun enstrümanı ile repetitörlük yapmış olan San. Öğr. Gör. Safınaz Rizeli ve San. Öğr. Gör. Ayşe Coşkun Ayan ile yarı yapılandırılmış kişisel görüşmeler yapılmıştır.

Türkiye’de klasik Türk müziği repertuarı eğitimi verilen 33 üniversitenin öğretim elemanlarına ulaşılmış, okullarındaki klasik Türk müziği repertuarı dersi müfredatları hakkında görüşülmüştür. Ders planları ve müfredatları incelendiğinde bazı okullarda ele alınan makam, form, usûl ve müzikal anlayışta paralellik görülürken, bazı okullarda ise bu ortak anlayıştan tamamen uzak, farklı uygulamalar yapıldığı tespit edilmiştir. İlk Türk müziği konservatuvarı olması bakımından müfredat anlamında da öncü olan İTÜ TMDK’yı örnek alan kimi okulların da zaman içerisinde müfredatlarının farklılaştığı görülmüştür. Okullar arasında bu denli seviye farklılıklarının olmasının temel sebeplerinden biri olarak da üniversitelerde bu dersleri yürüten öğretim elemanı sayısının eksikliği, bu alanda hiç öğretim elemanı bulunmayan okullarda alan dışı öğretim elemanlarının iyi niyetle bu dersi yürütmeye çalışmaları ile birlikte birçok hususun eksik kalması söylenebilir.

İlk Türk müziği konservatuvarı olması sebebiyle klasik Türk müziği repertuarı eğitiminin üniversite düzeyinde ilk kez verildiği mecra İTÜ TMDK olmuştur. Kurulduğu 1975'ten bugüne geçen 48 yılda değişen ve gelişen eğitim anlayışı ve müfredatlarıyla günümüzde en fazla klasik Türk müziği repertuarı öğretim elemanına sahip üniversite yine İTÜ'dür. Bunlarla birlikte 8 yarıyıl boyunca devam eden repertuar derslerini barındıran bir müfredatı olması bakımından İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nün müfredatı çalışmamızda referans olarak seçilmiştir. Kendi lisans eğitimimi de İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nde almış olmam okuldaki işleyişi bilmemle birlikte diğer okulların müfredatlarındaki farklılıkları çok çabuk görmeme olanak sağlamıştır.

Çalışmanın son bölümünde klasik Türk müziği repertuarından eserler üzerinde örnekler verilmiştir. Burada İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nde yürütülen Türk Sanat Müziği Repertuarı isimli dersin birinci sınıf müfredatından eserler seçilmiştir. Bu müfredatta klasik Türk müziğindeki ana makamlardan olan Rast, Uşşâk, Bayâtî, Bûselik, Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ, Tâhir, Karcığâr, Sûznâk ve Hicâz makamlarında eserler yer almaktadır. Ekler bölümünde bu makamlar için hazırlanmış ders müfredatındaki seçmeli ve zorunlu eserlerin tamamına tablolarla yer verilmiştir. Çalışmamızda bu 11 makamda yer alan müfredattan birer eser seçilmiştir. Bu seçki yapılırken başlangıç seviyesi esas alınarak eserlerin makamsal ve ritmik yapılarına dikkat edilmiştir. Seçilen eserlerin notaları öğrencilik yıllarımda okulda geçtiğim edisyonlar olan Prof. Dr. Nevzad Atlığ, Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu ve TRT edisyonlarından alınarak bu çalışma için yeniden yazılmıştır. Ayrıca transpoze konusuyla ilgili örnek teşkil eden transpoze edilmiş notalar çalışmanın Ekler bölümünde verilmiştir.

Çalışmada örnek verilen eserler sırasıyla, bestesi ve güftesi Dede Efendi'ye ait olan Rast makamında “*Yüzündür cihânı münevver eden*”, bestesi Fehmi Tokay'a ait olan Uşşâk makamında “*Gelmedin bir kerreden mâdâ neden*”, bestesi Mahmut Celalattin Paşa'ya ait olan Bayâtî makamında “*Nâr-ı firkât şûlepâş oldukça sinem dağlıyor*”, bestesi III. Selim'e ait olan Bûselik makamında “*Bir pür-cefâ hoş dilberdir*”, bestesi Suphi Ziyâ Özbekkan'a, güftesi Mehmed Emin Çakıroğlu'na ait olan Hüseyinî makamında “*Feryâd ediyor bir gül için bülbül-i şeydâ*”, bestesi Lem'i Atlı'ya, güftesi Semih Mümtaz'a ait olan Muhayyer makamında “*Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim*”, bestesi Zekâî Dede'ye ait olan Nevâ makamında “*Yine bağlandı*

dil bir nev-nihâle”, bestesi Dellâlzâde İsmail Efendi’ye ait olan Tâhir makamında *“Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım”*, bestesi Fehmi Tokay’a, güftesi Lütî Fikret German’a ait olan Karcıgar makamında *“O âhû bakışlara bin anda kandin gönül”*, bestesi Hâfız Mehmed Eşref Efendi’ye, güftesi Sâmih Rifat Bey’e ait olan Sûznâk makamında *“Günden güne eîzûn oluyor kahr-ı azâbın”* ve bestesi Hacı Ârif Bey’e ait olan Hicâz makamında *“Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhû”* isimli eserlerdir.

Örnek verilen eserlerin temposunun belirlenmesiyle ilgili olarak Münir Nurettin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin, Alaeddin Yavaşca, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Perihan Altındağ Sözeri, Hamiyet Yüceses, Mefharet Yıldırım, Meral Uğurlu, Necmi Rıza Ahıskan, Sabite Tur Gülerman, Mediha Demirkıran, Hanende İbrahim Efendi, Tülûn Korman, Tülin Yakarçelik, Mesud Cemil Tel, Mülkiye Toper, Ayla Büyükataman, Nesrin Sipahi, Recep Birgit, Ahmet Celal Tokses, Fehmi Tokay, Mustafa Sağyaşar, Münip Utandı, Ahmet Özhan, Mustafa Doğan Dikmen, Ahmed Şahin, Faruk Salgar, Adnan Çoban, Murat İrkılata, Nevzad Atlığ ve Ender Ergün yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu icraları dinlenerek gözlem yapılmıştır.

1.1 Tezin Amacı

Tezin amacı İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü ders planlarında yer alan Türk Sanat Müziği Repertuarı dersine bir kılavuz kaynak olabilecek repertuar eğitim metodu oluşturarak bu alanda yayın olarak ortaya koyulmamış bir çalışmayı hazırlamaktır. Ortaya koyulan bu çalışma ile, derslerde hem öğretim elemanı hem de öğrencinin, uygulamada var olan birtakım hususları somut bir şekilde, yazılı olarak da görmesini ve bu sayede eğitim sürecinin kolaylaşmasını sağlamak amaçlanmaktadır.

1.2 Literatür Araştırması

Öncelikle Türk müziğinde hazırlanan metot çalışmalarına baktığımızda çoğunlukla çalgı metotları karşımıza çıkmaktadır. Türk müziğinde yayınlanmış ilk çalgı metodu 1900 yılında yayınlanan Hâfız Mehmed’in “Ud Muallimi” adlı ud metodudur (Çolakoğlu Sarı, 2016, 98).

Etem Ruhi Üngör 1970 yılında yayınlanan Musiki Mecmuası isimli dergideki yazısında o güne kadar bilinen Türk müziği metodlarını şöyle sıralamıştır:

- Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü, Ali Salâhi, 1326 (1908) İstanbul,
- Risale-i Musikiden Notanın Talim-ü Kiraati, Ali ve Selahattin, 1326 (1908), İstanbul,
- Santur Metodu, Ziya Santur (yalnız metin kısmı musiki mecmuasında yayınlanmıştır),
- Ney Metodu, Ziya Santur (yayınlanmamıştır),
- Solfej Yahut Nota Dersleri (Usûlat, Solfej, Makamat ve İlâveli Nota Dersleri), İsmail Hakkı, 1335 (1917), İstanbul,
- Ud Dersleri (Nazarî ve Amelî), Fahri Kopuz, 1336 (1918) İstanbul (2. baskısı),
- Usûl-ü Talim-i Keman, S. Abdülkadir Töre, 1339 (1920) İstanbul,
- İlâveli Ud Muallimi, Ali Salâhi, 1340 (1921) İstanbul,
- Alaturka Keman Muallimi, Kemani Mustafa Sunar, 1340-1342 (1921-1923) İstanbul,
- Asrî Kemeñçe, Dr. Zühdü Rıza Tinel, 1926 (ilk kez 2010 yılında Dr. Ayhan Sarı tarafından yayınlanmıştır),
- Türk Musikisi Nota Usûl Makamat ve Solfej Metodu, Muallim İsmail Hakkı Bey, 1930,
- Cümbüş Metodu, 1932 (İ. Kutmani yayını),
- Alaturka Keman Dersleri (Nota dergisinin 05.04.1933 tarih ve 1. sayısından itibaren yayınlanmıştır),
- Cümbüş ve Ud Dersleri (Nota dergisinin 05.04.1933 tarih ve 1. sayısından itibaren yayınlanmıştır),
- Solfej Dersleri (Nota Dergisi'nin 15.04.1933 tarih ve 1. sayısından itibaren yayınlanmıştır),
- Ney Metodu, Avni Zai-mler, 1948 (basılmamıştır),
- Tanbur Metodu, Dr. Suphi Ezgi, 1949 (Musiki Mecmuası'nın 17. sayısından itibaren bir kısmı yayınlanmış, sonraki dönemlerde kitap olarak yayınlanmıştır),
- Tanbur Kılavuzu, Laika Karabey, 1949 (Musiki Mecmuası'nın 23. sayısından itibaren yayınlanmıştır),

- Keman Metodu, Cevdet Çağla (Müzik ve Magazin Dergisi'nin 01.04.1955 tarih ve 5. sayısından itibaren bir kısmı yayınlanmıştır),
- Ud Metodu, Sadi Erden, 1956, İstanbul,
- Ud Metodu, Şerif Muhittin Targan (basılmamıştır),
- Ud Metodu, Nuri Canaydın (basılmamıştır),
- Kanun Metodu, Etem Ruhi Üngör,
- Ud Metodu, Cinuçen Tanrıkorur,
- Uygulanmış Türkölü Bağlama Metodu, İbrahim Sarıçiftçi, Konya,
- Türk Musikisi Solfeji Dersleri, H. Sadettin Arel,
- Türk Halk Musikisi: Bağlama Metodu, Şenel Önalrı, 1966, (Üngör, 1970, 21).

Aşağıdaki Çizelge 1.1'de Etem Ruhi Üngör'ün açıkladığı, 1970 yılına kadar hazırlanan metotların türlerine göre dağılımı verilmiştir.

Çizelge 1.1 : 1970'e kadar hazırlanan Türk müziğı metotlarının türlerine göre dağılım tablosu.

Metot Türü	Metot Sayısı
Ud	8
Solfej	5
Keman	4
Ney	2
Cümbüş	2
Tanbur	2
Bağlama	2
Santur	1
Klasik Kemençe	1
Kanun	1

1970 yılına kadar yazılan metotlara baktığımızda eksiklikler olsa da hemen hemen her Türk müziğı enstrümanı için bir metot çalışması yapıldığını söylemek mümkündür. Bu metotların içinde yayınlanmamış olanların sayısı da bir hayli fazladır. Yine de bu ilk metotlar daha sonra hazırlanacak metotlar için elbette bir ışık tutmuştur.

1970'ten günümüze kadar yayınlanan Türk müziğı metotlarını da şu şekilde sıralayabiliriz:

- Klasik Kemençede İcra Teknikleri, İhsan Özgen (yayınlanmamış),
- Tanbur Metodu, Emin Akan (1970),
- Ud Öğrenme Metodu, Kadri Şençalar (1974),
- Bağlama Metodu, Arif Sağ (1976),

- Bağlama Metodu: Notaları ile Halk Türküleri ve Türkü Öyküleri, Ahmet Günday (1977),
- Türk Musikisi Solfej Metodu, Ahmed Hatiboğlu (1980),
- Kaval Metod, Burhan Tarlabası (1983),
- Ney Metodu, Süleyman Erguner (1986),
- Ud Metodu, Onur Akdoğu (1987),
- Bağlama Öğretim Metodu, Sabri Yener (1987),
- Uygulamalı Temel Bağlama Eğitimi, Nevzat Altuğ (1990),
- Türk Halk Musikisi ve Bağlama Metodu, Sadi Yaver Ataman (1992),
- Ud Metodu, Mutlu Torun (1993),
- Uygulamalı Ud Metodu, Bahattin Turan (1993),
- Tanbur Metodu, Sadun Aksüt (1994),
- Türk Müziği Nazariyat Usûl Solfej Metodları, Necdet Varol (1994),
- Ud Metodu, Şerif Muhiddin Targan (1995),
- Mey ve Metodu, Songül Karahasanoğlu Ata (1996),
- Kanun Metodu, Turhan Tezelli (1997),
- Tombek (Dümbelek) Metodu, Hüseyin Tehrani, Çeviri: Şenel Önal (1997),
- Kanun Metodu, Ümit Mutlu (1998),
- (Karadeniz) Kemençe Metodu, Selim Cihanoğlu (1998),
- Ney Üfleme Metodu, Hayri Tümer (1998),
- Kanun Öğretimine Giriş, Pınar Somakçı (2001),
- El ile Bağlama Çalma: Şelpe Tekniği Metodu, Erol Parlak (2001),
- Modern Bağlama Metodu: Ritim Uygulamalı (Metronom) Bağlama, Bona, Solfej Eğitim Metodu, Hakan Akmaz (2001),
- Karadüzenden'de Bağlama Eğitimi (Metodu): Temel Vuruşlar, Tavırlar-Düzenler, Süslemeli Çalış Teknikleri, Ahmet Saçan (2001),
- Ney Metodu, Ahmet Kaya (2003),
- Ud Metodu, Temel Hakkı Karahasan (2003),
- Türk Müziğinde Keman Metodu, Aydın Özden (2003),
- Makamlarla Viyola Eğitimi, Turan Sağer (2003),
- Çöğür Metodu: Kısa Sap Bağlama, Temel Hakkı Karahasan (2003),
- Kanun Metodu, Tâhir ve Gültekin Aydoğdu (2004),
- Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej, Hatice Selen Tekin (2004),

- Keman Metodu: Türk Müziğinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı, Aydın N. Oran (2004),
- Bağlamada Akor ve Arpej Metodu: Akor Şemaları, Ziya Bulgurcu (2004),
- Bağlama Metodu-1, M. Aydın Atalay & Yaşar Kemal Alim (2004),
- Kısa Sap Bağlama Metodu, Volkan Konya (2005),
- Ud Metodu, Gülçin Yahya Kaçar (2005),
- Klasik Kemençe Metodu, Hasan Esen (2006),
- Kemençe Metodu, Beril Çakmakçoğlu & Mehmet Yalgın (2006),
- Kanun Eğitiminde Teknik Çalışma ve Süsleme Elemanlarını İçeren Etütler, Ayşegül Kostak Toksoy (2006),
- Kanun Metodu, Halil Karaduman (2007),
- Türk Müziği Nazariyat ve Solfeji, Pınar Somakçı (2007),
- Bağlama Metodu: Bağlama Düzeni Temel Pozisyon, Kenan Durul (2007),
- Bağlama Metodu, İsmet Doğan (2007),
- Kısa Sap Bağlama Düzeni Metodu, Zakir Arafat (2008),
- Ney Öğretim Kitabı, Sencer Derya (2008),
- Yeni Başlayanlar İçin Ud Metodu, Güngör Sevdican (2008),
- Bağlama Düzeni Metodu, Zakir Arafat (2008),
- The Bağlama, Zakir Arafat (2008),
- Temel Bağlama Metodu, Sabri Uysal (2008),
- Balaban Metodu, Alihan Samedov (2008),
- Bağlama Metodu: Bağlama Düzeni, Arif Sağ & Erdal Erzincan (2009),
- Kanun Egzersizleri ve Eğitimi, Özdemir Hafızoğlu (2009),
- Bağlama Öğretiminde Yeni Bir Yöntem, Can Karahan (2010),
- Ud Metodu: Teknik Çalışmalar, Enver Mete Aslan (2011),
- Türk Müziği Klarnet Metodu, Metin Gülsün (2011),
- Bozuk Düzeni Metodu, Zeynel Sönmez (2011),
- Kanun Metodu, Oğuz Karakaya (2012),
- Bağlamada Düzenler ve Tezene Tavırları, Ali Kazım Akdağ (2012),
- Bağlama Eğitimi Yöntem ve Teknikleri, Savaş Ekici (2012),
- Mey Metodu, Cebail Kalın (2012),
- Meşkte Ney Eğitimi, Burcu Karadağ (2013),
- Evrensel Darbuka Metodu, Hamdi Akatay (2013),
- Makamsal Dikte ve Solfej, Ferit Bulut (2014),

- Neyde Teknik Çalışmalar, Ali Tüfekçi (2014),
- Kabak Kemane Metodu, Salih Urhan (2014),
- Modern Çöğür Metodu-1, Hakan Akmaz (2014),
- Bağlama Metodu: Bağlama Düzeni: Temel Düzeyde Bağlama Eğitimi, Doğan Elmalı (2014),
- Temel Bağlama Öğretimi Yöntem ve Teknikler, Servet Yaşar (2015),
- Kara Düzen Bağlama Metodu, Doğan Elmalı (2015),
- Türk Müziği Sol Klarnet Metodu (I), N. Levent Gökçedağ (2016),
- Mey Metodu, Ali Yılmaz (2017),
- Uzun Sap Bağlama Metodu: Bozuk Düzen, Sinan Haşhaş (2017),
- Tel Tel Bağlama, Can Karahan (2017),
- Refik-i Rebab Metodu, Mehmet Refik Kaya (2017),
- Türk Müziği Keman Alıştırmaları, Vasfi Hatipoğlu (2017),
- Türk Halk Müziği Solfej, Bülent Kılıçaslan (2018),
- Zurna Metodu, Zafer Küçük (2018),
- Tanbur Metodu, Murat Aydemir (2018),
- Ud Metodu-1, Ensar Tunç (2019),
- Erbane ve Bendir Metodu, Ehsan Jamali (2019),
- Türk Müziği Sol Klarnet Metodu (II), N. Levent Gökçedağ (2019),
- İstanbul Lavtası Metodu, Enver Mete Aslan (2020),
- Kanun Metodu, Tahir Aydoğdu (2020),
- Bağlama Metodu, Arif Sağ & Erdal Erzincan (2020),
- Türk Müziği Sol Klarnet Metodu (III), N. Levent Gökçedağ (2020),
- Asma Davul Metodu, Selim Cihanoğlu (2021),
- Bağlama Metodu (I), Ali Kazım Akdağ (2021),
- Üç Telli Klasik Kemençe İçin Tek Tel Üzerinde Parmak Alıştırmaları, Hatice Doğan Sevinç (2021),
- Çocuklar İçin Temel Bağlama Eğitimi, Erdal Erzincan (2021),
- Ayrıntılı Mızrap Yönleri ve Süslemeleriyle Ud Alıştırmaları, Ali Kerim Öner (2021),
- Türk Müziği Tarihinde Keman ve İlk Keman Metodu, Mehmet Sait Halim Gençoğlu (2021),
- İki Telli Bağlama Metodu, Birkan Öget (2023),
- İki Telli Saz (Ruzba) Metodu, Ali Kazım Akdağ (2023).

Aşağıdaki Çizelge 1.2’de 1970’ten günümüze kadar hazırlanan Türk müziği metotlarının türlerine göre dağılımı gösterilmiştir.

Çizelge 1.2 : 1970’ten günümüze Türk müziği metotlarının türlerine göre dağılım tablosu.

Metot Türü	Metot Sayısı
Bağlama	34
Ud	11
Kanun	9
Ney	6
Solfej	6
Klasik Kemençe	4
Keman	4
Klarnet	4
Mey	3
Tanbur	3
Kaval	1
Dümbelek	1
Viyola	1
Balaban	1
Zurna	1
Lavta	1
Rebab	1
Asma Davul	1
Karadeniz Kemençesi	1
Erbane ve Bendir	1
Kabak Kemane	1
Darbuka	1

1970’ten günümüze kadar yazılan metotlarla birlikte tüm Türk müziği enstrümanlarının birer metoda sahip olduğunu görmekteyiz. Fakat bu metotların eğitimde kullanılması üzerine konservatuvarlar ya da öğretim elemanları arasında çoğunlukla bir mutabakata varılamamıştır. Konservatuvarların çalgı eğitim müfredatları da genellikle öğretim elemanının hazırladığı etütler ve saz eserleri üzerinden belirlenmiş, bir metot takibi sağlanamamıştır. Bunun en büyük istisnası ise

Mutlu Torun'un ud metodudur. Bu metod İTÜ TMDK'daki ud derslerinde takip edilen ana kaynak olmuştur.

Günümüze kadar yazılan çalgı metodlarının yanı sıra bu tezin konusu olan vokal icrayla ilgili metod çalışmalarına baktığımızda isminde “metot” kavramı geçen tek bir kitap dikkat çekmektedir, o da Cavit Murtezaoğlu'nun “Ses Metodu” isimli kitabıdır. Onun haricinde isminde “metot” kavramı geçmeyen fakat yine vokal icrayla ilgili yazılmış kitaplar da şunlardır:

- *Ses Eğitimi ve Korunması*, Saadet İkesus (1965)

Bu kitapta genel olarak ses fizyolojisi, ses hastalıkları ve ses cinsleri konuları ele alınmıştır.

- *Bel Canto: A Theoretical & Practical Vocal Method*, Mathilde Marchesi (1970)

Bu kitapta daha çok pratik olarak ses eğitimiyle ilgili egzersizler yer almaktadır.

- *Türk Musikisi Ses Eğitimi*, Bekir Sıtkı Sezgin (1977)

Bu kitapta makamsal ses egzersizlerine yer verilmiştir.

- *Güzel Ses Çıkarma Sanatı*, Şenel Önalı (1978)

Bu kitapta ses fizyolojisi, ses hastalıkları, diğer hastalıkların sese etkisi, ses cinsleri ve nefes teknikleri üzerinde durulmuştur.

- *Toplu Ses Eğitimi*, Saip Egüz (1991)

Bu kitapta genel hatlarıyla ses ve solunum organları, sesin korunması, ses eğitiminin ana öğeleri, nefes teknikleri, toplu ses eğitimi uygulamaları ve korolarda ses eğitimi gibi konular ele alınmıştır.

- *Sesin Peşinde*, Mehmet Ömür (2004)

Bu kitapta ses organları, sesin özellikleri, ses hastalıkları ve sesin korunması gibi konular ele alınmıştır.

- *Kur'an ve Şan Tekniği*, Gönül Hurmalı (2013)

Bu kitapta nefes teknikleri, sesin rezonansı, Kur'an okuma ve şan tekniği arasındaki ilişki, telaffuz, şan tekniğiyle Kur'an okuma etütleri, sesin akustiği gibi konular ele alınmıştır.

- *Ses Metodu*, Cavit Murtezaoğlu (2014)

Yazarın dört cilt şeklinde tasarladığı bir serinin ilk cildi olan bu kitapta, sesi koruma yöntemleri, ses hastalıkları, ses egzersizleri gibi konular ele alınmıştır. Serinin diğer ciltleri henüz yayınlanmamıştır.

- *Ses Eğitimi*, Pınar Uçman Karaçalı (2018)

Bu kitapta ses problemlerini tanımaya yönelik yöntemler, sesin korunması, sesin doğru kullanılması ve ses egzersizleri üzerinde durulmuştur.

- *Deşifre Şarkı Söyleme*, Sevan Nart (2018)

Bu kitapta şarkı söylemek için eserlerin nasıl deşifre edileceği ve bu deşifrenin şarkı söylemeyi nasıl tamamlayacağı üzerinde durulmuştur.

- *Piyano Eşlikli Polat Ses Egzersizleri*, Dr. Sibel Polat ve Dr. Vefa Terzioğlu (2020)

Bu kitapta tamamen soprano ses cinsi için ses egzersizleri verilmiş, son bölümde de Hicaz makamında birkaç eser örneği sunulmuştur.

- *Ses Eğitiminde Metot ve Uygulama*, Ayşe Meral Töreayın (2020)

Bu kitapları incelediğimizde genel olarak doğru ses çıkarma, sesi doğru kullanma, ses tekniği gibi vokal icrayla ilgili temel konuları ele aldıklarını görmekteyiz. Fakat Türk müziği repertuarı üzerinden eserlerin nasıl okunacağıyla ilgili bir çalışma henüz yapılmamıştır.

Çalışmamızın kapsamına giren daha önce yapılmış lisansüstü yayınlanmamış tez çalışmalarını da şöyle sıralayabiliriz:

- Nail Yavuzoğlu'nun "*Türk Müziğindeki Temel Sorunların Eğitime, Kitle İletişim Kurumlarına Yansıması ve Çözüm Arayışları*" başlıklı doktora tezi (İstanbul Üniversitesi, 1994),
- Gülay Safkan'ın "*Türk Müziğinde Akort Meselesi*" başlıklı yüksek lisans tezi (İTÜ, 1997),
- Zeynep Oya Bıyıklıoğlu'nun "*Piyanonun Bir Eşlik Çalgısı Olarak Müzik Eğitimi ile Piyano Eğitiminde Kullanımına İlişkin Bir Metot Antoloji Çalışması*" başlıklı yüksek lisans tezi (Marmara Üniversitesi, 1997),

- Erol Uras'ın “*Türk Halk Müziği İcra Özelliklerinin Ses Eğitimi (Şan Tekniği) Açısından Değerlendirilmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi (İTÜ, 1998),
- İlker İşsever'in “*Ses Eğitiminde Ulusal Okullar*” başlıklı yüksek lisans tezi (İstanbul Üniversitesi, 2004),
- Aslıhan Erüzün Özel'in “*Üç Telli Klasik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem*” başlıklı sanatta yeterlik tezi (İTÜ, 2006),
- Nesibe Özgül Özbilen'in “*Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziğinde Süslemeler*” başlıklı sanatta yeterlik tezi (İTÜ, 2007),
- Fatma Münevver İtil'in “*Türk Müziği Devlet Konservatuvarlarında Okutulan TSM Ses Eğitimi Dersine Yönelik Bir Öğretim Modeli Önerisi*” başlıklı yüksek lisans tezi (Sakarya Üniversitesi, 2011),
- Yudum Koral'ın “*Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Mezunu Solistlerin Profesyonel İcra Alanlarında Karşılaştıkları Problemler ve Çözüm Önerileri*” başlıklı yüksek lisans tezi (Haliç Üniversitesi, 2011),
- Serkan Otacıoğlu'nun “*Ses Türlerini Belirlemedeki Kriterler*” başlıklı sanatta yeterlik tezi (İstanbul Üniversitesi, 2012),
- Göknil Bişak Özdemir'in “*Sözlü Türk Müziğinde Yorum*” başlıklı sanatta yeterlik tezi (Haliç Üniversitesi, 2013),
- Metin Durgutlu'nun “*Sözlü Türk Musikisinde Solistik İcra Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in Üslup Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*” başlıklı yüksek lisans tezi (Haliç Üniversitesi, 2013),
- Özge Zeybek'in “*Türk Makam Müziğinde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi*” başlıklı yüksek lisans tezi (İTÜ, 2013),
- Çiğdem Ender'in “*Şarkı Söyleme Sanatının Teknik Açısından İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi (Cumhuriyet Üniversitesi, 2014),

- Yıldırım Aktaş'ın “*Üslûp ve Repertuvar Dersi Alan Öğrencilerin Başarılarını Etkileyen Frustrasyonlar*” başlıklı sanatta yeterlik tezi (Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2014),
- Alper Akdeniz'in “*Türkiye 'nin Usta Ud İcracılarının Ud Eğitime Yönelik Görüşlerinin İncelenmesi*” başlıklı doktora tezi (Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2016),
- Burak Tütüncü'nün “*Türk Sanat Müziği Solist İcrasında Ses Eğitimi ve Telaffuzun Önemi*” başlıklı yüksek lisans tezi (Haliç Üniversitesi, 2017),
- Oğuzcan Kaliver'in “*Öğretim Elemanları Görüşleri Doğrultusunda Türk Müziği Çalgı Öğretim Yöntemlerinin Belirlenmesi ve Çalgı Öğretiminde Kullanılan Metotların İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi (Atatürk Üniversitesi, 2018),
- Nuran Ayaz'ın “*Türk Makam Müziğinde Ses Eğitime Yönelik Öğretim Metodu Modeli Önerisi*” başlıklı doktora tezi (Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2018),
- Defne Kozanoğlu Tokay'ın “*Türk Musikisi İcrasında Münir Nurettin Selçuk'un Tavır ve Üslup Farkı*” başlıklı yüksek lisans tezi (Haliç Üniversitesi, 2018),
- Abdullah Alp Köksal'ın “*Ses Eğitiminde Ses Türüne ve Repertuvara Doğru Karar Verilmesinin Önemi*” başlıklı yüksek lisans tezi (İstanbul Üniversitesi, 2019),
- Özge Şen Tuncel'in “*Klasik Türk Musikisi Ses İcracılığının Tarihsel Seyri*” başlıklı doktora tezi (Gazi Üniversitesi, 2019),
- Gizem Nur Copçuoğlu'nun “*Bir Çeviri Eylemi Olarak Şarkı Söylemek: Çeviribilim Işığında Türk Makam Müziğine Ait Bir Eserin Deşifre ve Provalı İcralarının Karşılaştırmalı İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi (İTÜ, 2019),
- Canan Olkun'un “*Türk Makam Müziği Ses Egzersizleri İçin Bir Yöntem Önerisi*” başlıklı yüksek lisans tezi (Yıldız Teknik Üniversitesi, 2019),

- Şükran Bilge Çukurovalı'nın “*Klasik Türk Müziğinde Ekol Olarak Nitelendirilen Bayan Ses İcracılarının Ses Eğitimi Alanındaki Görüşlerinin İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi (Selçuk Üniversitesi, 2019),
- Levent Yılmaz'ın “*Türkiye’de Yayınlanmış Türk Müziği Sol Klarnet Öğretim Metotlarının Makamsal, Teknik ve Teorik Açılardan Karşılaştırmalı İncelenmesi*” başlıklı yüksek lisans tezi (Necmettin Erbakan Üniversitesi, 2020),
- Seda Kırankaya'nın “*Hafızlıktan Münir Nurettin Selçuk Ekolüne Türk Müziği Vokal Tekniğinin İncelenmesi İcrada Yaşanan Temel Sorunlar, Eğitim ve Egzersiz Önerileri*” başlıklı yüksek lisans tezi (İstanbul Okan Üniversitesi, 2020),
- Banu Yılmaz'ın “*Yayınlanmış Olan Kanun Metotlarının İncelenmesi ve Karşılaştırmalı Olarak Analizlerinin Yapılması*” başlıklı yüksek lisans tezi (Selçuk Üniversitesi, 2021),
- Beril Şans'ın “*Lisans Düzeyi Ud Eğitimi Veren Kurumlarda Ud Repertuvarlarının Karşılaştırılması*” başlıklı yüksek lisans tezi (Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2021),
- Mert Can Saçak'ın “*Türk Müziği Keman Eğitimi Lisans Düzeyi Keman Repertuvarı Çalışması*” başlıklı yüksek lisans tezi (Afyon Kocatepe Üniversitesi, 2021).

1.3 Hipotez

Bu çalışmanın hipotezi klasik Türk müziği repertuvarı dersleri için bir kılavuz metot oluşturulmak istense bu metot nasıl olmalıdır ve neleri içermelidir sorusunun cevabını aramak üzerinedir. Ortaya koyduğumuz hipotez, bu zamana kadar yazılı kaynak olarak sadece notaların kullanıldığı klasik Türk müziği repertuvarı derslerinin, en azından başlangıç seviyesinde, bir metot üzerinden yürütülmesi ve öğrencinin bu metotla birlikte eğitim sürecini daha verimli geçirilmesi ve eğitimin kolaylaşmasıdır.

2. METOT KAVRAMI

2.1 Metot Nedir?

Metot, bir bilimin uğraşı alanı olan maddelerden çıkarılması istenen sonuçları ve bilgileri elde etmenin araçları ve yolları demektir (Togan, 1985, 28). Bilimden bahsedilen her yerde metot vardır. Kendi problemlerine uygun metotlarını bulamamış bilgilere bilim denemez. Bilimlerin gelişip ilerleyebilmeleri, metotların görevsellik derecesine bağlıdır. Metot, bilimi, kolaylıkla ve güvenle kazanabilmek amacıyla zekaya verilen yöndür. Metot, bilinmeyen gerçekleri bulup meydana çıkarmak, bilinenleri başkalarına tanıtip benimsetmek amacıyla fikirlerin, olanakların, araçların ve kaidelerin en iyi şekilde düzene konulması için izlenen yoldur (Kocaçınar, 1964, 153).

Gerçekleri yeniden kazanmada veya başkalarına benimsetmede insan zekasının buluşlarından yararlanmak zorundayız. Descartes’a göre, “Hakikatı olumsuz aramaktansa hiç aramamak daha iyidir. Zira düzensiz ve usûlsüz araştırmalar zihni köreltir. Usûlsüz çalışanlar, memleket memleket dolaşarak, hazine arayan kimselere benzerler. Zeka bakımından eş iki insan, gerçekleri araştırma güçleri bakımından kullandıkları metotlarla birbirlerinden ayrılır” (Kocaçınar, 1964, 153-154).

Metodoloji, öncelikle bütün bilimlere uygulanan genel metotları, sonra da bunlara dayanarak her bilimin temel prensipleriyle kendi olaylarının incelenmesinde uygulayacağı özel metotları ve kuralları araştırır, bilimlerin sınırlarını ve birbirleriyle olan ilişkilerini belirtir; konularını meydana getiren olayların dayandığı temel prensip ve kuralları gösterir (Ergöz, 2008, 42-43). Metodoloji aynı zamanda her bilime uygun olan metotları gösteren, mantık biliminin bir koludur.

2.2 Eğitimde Metot

Metotların eğitimdeki yeri oldukça büyüktür. Eğitim metodu, eğitimde kullanılacak belli başlı ve en kestirme yolları gösterir (Öymen ve Erkman, 1958, 3). Eğitimi verilen alan her ne olursa olsun öğretmen ve öğrenci için metod bir ihtiyaçtır. Eğitimde

metodu, öğrencilerin öğrenimlerini kolaylaştırıcı bir yardımcı unsur olarak benimsemekteyiz. Bu noktada öğretmenin de görevi öğrenciye, en olumlu ve yararlı öğrenme olanaklarını ve koşullarını hazırlamaktır. Burada önemli olan, öğretmenlerin, öğrencinin öğrenmede yararlanabileceği en uygun metotları seçebilmesine yardımcı olabilecek bir mesleki yeterliğe sahip olmasıdır (Kocaçınar, 1964, 155).

2.2.1 Müzik eğitiminde metot

Müzik eğitiminde metot tanımına baktığımızda, bu tanım müzik eğitiminde başlangıç aşamasından itibaren kullanılan, kolaydan zora doğru tutarlı bir eğitsel çizgi içeren nota örnekli kitap olarak karşımıza çıkmaktadır (Say, 2002, 124). Müzik eğitiminde çalgı, ses, solfej ve teori branşları için ayrı ayrı metotlar yazılmıştır. Bunların içinde en çok karşımıza çıkan çalgı metotlarıdır.

18. yüzyılda geliştirilen ve eğitsel değerini uzunca bir süre koruyan tanınmış metotlar arasında J. Joachim Quantz'ın "*Flüt Çalma Metodu Üzerine Bir Deneme*" (1752), Leopold Mozart'ın "*Keman Çalma Okulu Üzerine Bir Deneme*" (1756), Carl Philipp Emmanuel Bach'ın "*Klavyeli Çalgılar Çalmanın Gerçek Yolu*" (1753-1762) vardır (Say, 2002, 124).

Dünyada yazılan ilk metotlara baktığımızda ilk gitar metodunun 1586 yılında, İspanyol gitarı olarak bilinen beş çift telli enstrüman için yazıldığını görmekteyiz. Montecleir'in 1711 yılında yazdığı keman metodu da ilk çalgı metotlarından biri olarak kabul edilmektedir.

2.2.1.1 Klasik türk müziği eğitiminde metot

Klasik Türk müziğinde metot kavramı batı müziğine göre epey geç yerleşmiştir. Klasik Türk müziği eğitimi usta-çırak ilişkisi içerisinde verilmiş, uzun yıllar bunun yazıya geçirilmesi düşünülmemiştir. Türk müziğinde yayınlanmış ilk çalgı metodu 1900'de yayınlanan Hâfız Mehmed'in "*Ud Muallimi*" adlı ud metodu olarak karşımıza çıkmaktadır (Çolakoğlu Sarı, 2016, 98).

Fikret Kutluğ, 1948 yılında Türk Musikisi Dergisi'nde yayınlanan yazısında Türk müziğinde metot meselesiyle ilgili şunları söylemiştir:

Tüm pozitif bilimlerde bilimsel inceleme ve çalışmalardan iyi sonuçlar alabilmek için takip edilmesi gereken yollar vardır. Aksi halde geliş güzel bir çalışma, sarf edilen bütün emeklerin heba olup gitmesi ile sona erer. Müzik de

pozitif bir bilimdir. Onun da okuma ve öğrenilmesinde zorunlu olan ve geçilmesi gereken aşamalar vardır. Müzikle ilgili bir kişi için sanatının doruğuna doğru yükselebilmesi ancak bu aşamaları geçmekle mümkün olabilir. Bu aşamalar sistemli, metodik çalışmayı zorunlu kılar. Batı müziğinde metot meselesi halledilmiştir. Yazarlar gerek ses ve gerekse sazlar için birçok metot oluşturmuşlar ve bunları derecelendirmişlerdir. Müziğimizde henüz bu konu halledilmemiştir. Bizde son otuz senenin ürünü olan ses, ud, keman metodları varsa da bu metodların varlığından haberdar olanların sayısı çok azdır (Kutluğ, 1948, 1).

1948 yılında Kutluğ'un metotsuzluk üzerine bu serzenişi üzerinden geçen 75 yıla rağmen bu konu halen Türk müziğinin kanayan yarasıdır. Konservatuvarlardaki çalgı eğitimlerinde dahi birçok enstrümanın eğitimi bir metot üzerinden değil, öğretim elemanının kendi pratikleri ve etütleri üzerinden ilerlemektedir.

Prof. Sabri Yener Türk müziğinde metot sorununu şöyle açıklamıştır:

Türk müziğinde karşılaşılan en büyük sıkıntılardan birisi gerek solfej, gerek ses eğitimi ve gerekse çalgı eğitimi alanlarında metot yokluğu ya da yetersizliğidir. Bunun sebeplerini de şöyle özetlemek mümkündür:

- 1- Türk müziği eğitiminin uzun yıllar okul dışında ve devletin desteğinden mahrum olarak amatörlerce sürdürülmesi, bunun neticesi olarak da eğitimin nota ile değil kulaktan yapılması.
- 2- Sistemi henüz belirlenmemiş bir müziğin metodunu yazmaktaki zorluklar.
- 3- Çalgılarımızın standart bir yapıya kavuşturulamamış olması.
- 4- Ekonomik güçlükler.
- 5- Garip bir ilgisizlik (Yener, 1997, 149).

Prof. Sabri Yener'in görüşlerinin yanı sıra, Türk müziğinde vokal icrayla ilgili, repertuar üzerinden bir metot yazılmamış olmasını da Türk müziğinde vokal icranın en önemli öğelerinden olan üslup ve tavır meselelerinin biraz öznel olması sebebiyle, herkesçe kabul görececek bir metodu yazmanın zor olacağı düşüncesine bağlayabiliriz. Fakat unutmamak gerekir ki, “söz uçar, yazı kalır” düşüncesinden hareketle, müzikte uygulaması yapılan her alanda olabildiğince yazılı kaynak üretmek de verilerin geleceğe aktarılması açısından vazgeçilmezdir.

Prof. Sabri Yener Türk müziğinde metot sorunuyla ilgili şu çözüm önerilerini sunmuştur:

Çalgı metotları yazmak için sistemin oturması beklenmemeli, eğitimi yapılan her çalgının mutlaka metodu yazılmalıdır. Yazılmış olan çalgı metotları daha yaygın olarak kullanılmalı, yeni yazılacaklara basamak yapılmalıdır. Tarih boyunca büyük başarıyla sürdürülen usta-çırak usûlü küçümsenmemeli, bu konuda yapılagelen pratik uygulamalar yazıya aktarılarak çeşit çeşit metotlar geliştirilmelidir. Çağdaş eğitimdeki bireysel ders anlayışının temelinde usta-çırak usûlünün bulunduğu dikkatten uzak tutulmamalıdır (Yener, 1997, 154).

Türk müziğinde metot kavramı, meşk sistemiyle gelen bir eğitim anlayışına sahip olduğu için dünyadaki diğer ülkelere nazaran Türkiye’de çok geç yer bulmaya başlamıştır. Türk müziğinde bugün kullandığımız anlamda batı notasının eğitim anlayışının içinde yer alması 19. yüzyılda yaygınlaşmaya başlasa da 20. yüzyıla kadar Türk müziğiyle ilgili herhangi bir metodolojik çalışma göze çarpmamaktadır. Bu noktada Türk müziğinin kurumsallaşması ve Türk müziği eğitimi veren kurumların rolünün de büyük olduğunu söylemek mümkündür. İlk Türk müziği devlet konservatuvarının kurulduğu 1975 yılına kadar birçok metot çalışması yapılsa da konservatuvarın kuruluşundan sonra hazırlanan metotlar daha sistematik olmuştur.

İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü’nde 18 yıldır repertuvar derslerini yürüten Doç. Dr. Sinem Özdemir Göçeri konuyla ilgili şu görüşlerini ifade etmiştir:

Meşk sistemi üzerine kurulu musikimizde, formal eğitimde de bu rolü eğitici üstlenmekte gerek kendi icraları ile gerekse alandan ekol icracı kayıtları ile öğrencilere yön vermeye çalışmaktadır. Gerek icralardaki üslûp, tavır ve yorum farkları gerekse notalardaki edisyon farklılıklarının bir zenginlik olarak karşımıza çıktığı musikimizde özellikle başlangıç seviyesi için öğrencinin temel prensiplerde algılaması, hazmetmesi gereken birçok unsur vardır. Olmazsa olmaz makamsal, melodik, yapısal ve ritmik öğeler ve ses tekniği dışında icra ve yorum özelliklerine dair söz unsuru, artikülasyon, söz bağları (nefes), nüans ve süsleme elemanları gibi karşımıza çıkan öğeler hayatî önem taşımaktadır. Elbetteki bu unsurların oturması eğitici ve ehil ağızlardan bol dinleyiş ve bol icra ile uzunca bir süreç gerektirir. Fakat özellikle başlangıç seviyesindeki öğrenciler, örneğin 1. sınıf öğrencileri için yürütmüş olduğum

repertuvar derslerinde bir metodun varlığının tüm bu öğeleri anlama ve algılama aşamasında öğrenci için faydalı olacağı kanaatindeyim. Repertuvar icrasında metotlaşma gibi bir anlayış savunucusu asla değilim, bu bizim musikimiz için mümkün de değildir fakat eğitimde özellikle yeni başlayanlar, alt sınıflar için dersi yürüten öğretim elemanlarınca hazırlanan temel prensipleri içeren bu yardımcı kaynakların gayet faydalı olacağı kanaatindeyim (Özdemir Göçeri, kişisel görüşme, 14 Mayıs 2023).

Türk müziği repertuarı derslerinde metot ihtiyacıyla ilgili, İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nde 11 yıldır repertuvar dersleri veren Öğr. Gör. Gülşah Sönmez şunları ifade etmiştir:

Türk müziği icrası icracıların kendi üslupları doğrultusunda çeşitlilik göstermektedir. Çünkü icra ve üslup dediğimiz şey her icracıda farklı tezahür edebiliyor. Her icracının kendi tasarrufuyla eser üzerinde yaptığı oynamalar, süslemeler, nüanslar farklılık gösterebiliyor. Bunlar icracının üslubunu tanımamızda ya da tarif edebilmemizde işimize yarayan materyallerdir. Metotlaştırılması gereken, musikideki tavrın anlatıldığı bir metot olmalıdır. Böyle bir metot kesinlikle gereklidir. Çünkü Türk müziği tavrı dediğimizde aklımızda oluşan bazı özellikler, bazı nitelikler, olması gerekenler vardır. Bunun da bir metoda dökülmüş olması güzel bir çalışma olur diye düşünüyorum. Çünkü icracı bir eserin notasını eline aldığı anda belki elinde bir metot olsa nerede ne yapması gerektiğini ya da bu icranın klasik tavra uygunluğunu sağlamak açısından hangi özelliklere sahip olması gerektiğini gördüğünde onu taklit etmeye ve onu deneyimlemeye başlayacaktır. Dolayısıyla bir metot aracılığıyla bunu yapmak da aslında işimizi kolaylaştıracaktır. Biz bu anlamda daha zorlu bir yolu seçiyoruz. Derslerimiz tabii ki nota üzerinden ilerliyor ancak meşk usulü olmadan da bu tavır kesinlikle öğrenilemiyor. Meşk usulünün yanında bir metot olması icracıların bu soyut kavramı belki somutlaştırmalarını sağlayacaktır. Bu eksiklik bu anlamda şu an mevcut diyebiliriz (Sönmez, kişisel görüşme, 19 Mayıs 2023).

Çalışmamız için kişisel görüşme yaptığımız, klasik Türk müziği repertuarı derslerini yürüten ve daha önce yürütmüş olan diğer öğretim elemanları da bu alanda bir metot olmasının gerekliliği ile ilgili ortak görüşlerini paylaşmıştır. Çeşitli üniversitelerde klasik Türk müziği repertuarı dersleri yürütmüş olan TRT İstanbul Radyosu Ses

Sanatçısı Çiğdem Yarkın, konuyla ilgili olarak görüşme yapılan diğer kişilere tezat olarak şu görüşlerini paylaşmıştır:

Bana göre klasik Türk müziği repertuarı dersleri, önceden beri süregelen metotla yani meşk usûlü uygulanmalıdır. Bir talebe dinleyerek, görerek, önce taklit ederek, daha sonra kendi rûhunun müziğini yaparak kendini yetiştirmelidir. Bu nedenle klasik Türk müziği repertuar eğitimi için bir metot olmamasının eksikliğini duymuyorum. Metot dediğimiz şey matbû bir şeydir. Ses icracılığında hissetmek daha ön plandadır. Bence her solistin yıllar içinde geliştirdiği kendine göre bir metodu vardır (Yarkın, kişisel görüşme, 14 Mayıs 2023).

1975 yılında ilk Türk musikisi devlet konservatuvarının kurulmasından sonra konservatuvar öğretim elemanları özellikle enstrüman derslerinde metot eksikliği olduğunu fark etmiş ve metot hazırlama yoluna gitmişlerdir. Süleyman Erguner'in 1986'da yayınlanan ney metodu, Mutlu Torun'un 1993'te yayınlanan ud metodu, Sadun Aksüt'ün 1994'te yayınlanan tanbur metodu, Necdet Varol'un 1994'te yayınlanan Türk müziği nazariyat usûl solfej metodu gibi metotlar öncü olmuştur.

Günümüze kadar bu şekilde birçok enstrüman, teori ve solfej metotları yazılmış ve kullanılmıştır. Hazırlanan metotların ilgili enstrüman zümresince ortak kullanılması kararı, bazen metodun eksik ya da yetersiz görülmesi, bazen eğitimcilerin ekol ya da öğretim farkları, bazen de eğitimcilerin tamamen kişisel tercihleri sebebiyle alınamamış olup; konservatuvarlarda dahi halen birçok enstrümanın eğitimi ortak bir metot kullanmadan sürdürülmektedir. Ortak kullanımlar nadir görülse de son dönemlerde hazırlanan metotlarla birlikte Türk müziği metot yelpazesinin genişlemekte olduğunu söylemek mümkündür.

Birkaç teori ve solfej metodunun haricinde Türk müziğinde yazılan metotların büyük çoğunluğu çalgı metodudur. Ne yazık ki Türk müziğinde vokal alanda bir metot şimdiye kadar yazılmamıştır. Enstrümandaki virtüözite kavramı metotlarla desteklenmişse de sesteki ustalık sadece usta-çırak ilişkisi içerisindeki meşk yöntemine bırakılmıştır. Nasıl ki çalgıda meşk yöntemi esas olmakla birlikte metotların da teknik öğretisi kullanılıyor ise, seste de meşk yönteminin yanında teknik becerileri öğretmek ve geliştirmek için, ayrıca bilimsel ve akademik anlamda ses geleneğimizi yazılı olarak aktarabilmek için Türk müziği ses metotlarının da yazılması

zorunludur. Ses tekniğine dair temel prensipler evrensel olsa da klasik Türk müziği ve Türk halk müziğinde ses tekniğine yansıyan, bu müzik türlerinin kendine has birtakım icra özellikleri vardır. Ağız, hançere kullanımı, artikülasyon farklılıkları gibi göze çarpan hususları içeren ses tekniğiyle ilgili metotlar da mutlaka hazırlanmalıdır. İTÜ TMDK'da kuruluşundan günümüze kadar bazı öğretim elemanlarının kendi oluşturduğu, Türk müziğine uygun etütler ses eğitimi derslerinde kullanılmışsa da, bu çalışmalar bir metot haline getirilememiş ve ses eğitimi öğretim elemanlarından oluşan zümrenin ortaklaşa belirlediği bir metot belirlenememiştir. Sözlü olarak bahsedilen Münir (Nurettin Selçuk) Bey ekolü, Bekir (Sıdkı Sezgin) Bey ekolü, Alaeddin (Yavaşca) Bey ekolü gibi Türk müziği vokal ekollerinin her biri için ayrı ayrı çalışılabilir. Bu çalışmada herhangi bir ekole direkt olarak bağlı olmadan, genel olarak gelenekten gelen kadim bilgilerden bir sentez oluşturarak Türk müziği repertuar eğitiminde kullanılabilecek bir repertuar metodunun nasıl olabileceği anlatılmaktadır.

Türk müziği vokal icrası için repertuar eğitimde her ne kadar metot eksikliği var ise de sadece bir metotla bu eğitimin yapılması mümkün değildir. Burada amaç eğitimin içinden meşki, öğreticiyi çıkarmak kesinlikle değildir. Bu zamana kadar olduğu gibi her daim bir öğreticiye ihtiyaç vardır. Fem-i muhsin icraları dinlemek bu musikin olmazsa olmazıdır. Metodun amacı derse, öğreticiye, öğrenciye yardımcı olmak, özellikle yeni başlayanlar ve formal eğitim dışındaki ilgililer için bir kaynak olarak var olmak ve meşk sistemini olabildiğince yazıya aktarmaktır.

Doç. Dr. Bilen Işıktaş Türk müziğinde metodoloji ile ilgili ayrıntılı olarak yazdığı yazısının sonuç bölümünde konuyla ilgili şu ifadeleri kullanmıştır:

Yüksek icra tekniklerinin müzikal seviyesi tek düzelik içinde seyretmediği sürece metotlar, en büyük yardımcılardır. Meşkin kişisel, bölgesel sınırlılıklarını göz önünde bulundurursak Türk müziği öğretiminin merkez şehirlerin dışına çıkarak her yere ulaşabilmesini sağlamak öncelikli hedefler arasında olmalıdır. Yüzyılın değiştiğini fark ederek teknolojik imkanları değerlendirmek artık kaçınılmazdır. Ses ve görüntü gibi kayıt ve çoğaltma araçlarının yaygınlaşmasıyla sanat ağının yeni halkaları isim değiştirerek daha büyük kitlelere ulaşacaktır. Bir öğrenci ister öğretmenin eşliğinde belirlenen metotla, isterse sadece meşk yöntemiyle bilgisini artırma yoluna gitsin kültürlerle yoğrulmadığı, sanata manevi anlamda dokunmadığı, bir mesele

edinemediği sürece müzikal ifadesinin oluşmasında ve karakter kazanmasında ne modern ne de geleneksel yöntemler yeterli olacaktır (Işıktaş, 2016, 53).



3. RESMÎ MÜZİK EĞİTİMİ

Resmî müzik eğitiminin verildiği yegâne kurumlar konservatuvarlardır. Konservatuvar terimi müzik, tiyatro ve bale sanatlarında kuramdan yaratmaya ve uygulamaya uzanan bilgi ve becerileri kazandıran okul anlamına gelmektedir (Say, 2002, 302). Konservatuvar denilince akla, müzik, tiyatro ve dans başta olmak üzere bütün dünya fonetik sanatlarını araştıran, inceleyen ve bu dallarda sanatçı yetiştiren kurumlar gelmekle beraber, müzik daima ön planda olmuştur. Nitekim dünyada ilk kurulan konservatuvar, 1537 yılında İtalya'nın Napoli şehrindeki Santa Maria di Loreto Konservatuvarı'dır. Bu ve daha sonraları Avrupa ve Amerika'da kurulan konservatuvarların ilk ve başlıca uğraşları müzik olmuştur. "Conservatorio" kelimesi, İtalyanca'da "yetimevi" anlamına gelir. Nitekim ilk kurulan İtalyan konservatuvarlarının ilk öğrencileri, yetimevlerine bağlı müzik okullarında ve yetimevlerinde kalan çocuklardır. Kelime buradan bütün müzik okullarında yerleşmiş ve günümüze kadar gelmiştir (Emnalar, 1990, 5-6).

İtalya'da daha sonra 1615'de Palermo'da, 1807'de Milano'da, 1864'te Bologna'da dünyaca ünlü konservatuvarlar kurulmuştur. Fransa'daki müzik okulları, İtalyan okullarının örnekleriyle gelişmiş ve 1669'da Perrin adlı bir papaz ilk müzik akademisini kurmuşsa da, Paris Konservatuvarı 1792'de bir bandocu olan Bernard Sarvette tarafından kurulmuştur. Avusturya ve Almanya'da ilk konservatuvarlar 19. yüzyılda kurulmaya başlamış, bu zamana kadar müzik eğitimini kilise üstlenmiştir. Amerika'da ise ilk ciddi kurum 1905'te faaliyete geçen Juilliard Konservatuvarı'dır (Emnalar, 1990, 5-6).

Türkiye'de ise ilk konservatuvar 1914 yılında Darülbedayi adıyla kurulmuştur. Bu okul tiyatro ve müzik olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Darülbedayi'nin müzik bölümünün başkanlığına Belediye Meclis Üyesi Ali Rıfat Çağatay getirilir. Birinci Dünya Savaşı'nın buhranlı günlerinde ekonomik sorunlardan dolayı Darülbedayi'nin müzik bölümü 14 Mart 1916'da kapatılmıştır. 1917'de Darülelhan ismiyle bir müzik okulu kurulmuştur. Bu okulda hem batı müziği hem de klasik Türk müziği eğitimi verilmiştir.

Darüelhan'ın kurulmasında ve teknik gelişiminde Darülbedayi'deki musikişinasların önemli katkıları olmuştur. Bunların başında Abdülkadir Töre gelmektedir. Abdülkadir Bey Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı yıllarda maarif nezaretine bir tasarı sunarak “Türk Musiki Mektebi” kurulmasını önermiştir. Yazılan dilekçede Avrupa'nın gelişmiş müzik eğitimi ve temsil gücünün yanında yetersiz görülen Türk musikisinin acilen bir eğitim kurumuna ihtiyacı bulunduğu belirtilmektedir (Özden, 2018, 100).

3.1 Klasik Türk Müziği Eğitimi

3.1.1 Meşk sistemi

Türk müziği eğitimi asırlardır meşk sistemine dayalı olarak yapılmıştır. Meşk, bir eserin öğretici tarafından öğrenciye tekrar ettirilerek ezberletilmesi demektir. Meşkin esas amacı kadim Türk müziği repertuvarının nesilden nesile aktarılmasını sağlamaktır. Meşkin yaşı yoktur. Meşkin kullandığı tek araç güftelerin unutulmaması için yazıldıkları güfte mecmualarıdır (Behar, 1998, 80). Bu sistemde notaya dayalı bir eğitim yoktur. Çünkü Türk müziğinin başlangıç ve gelişme dönemlerinde nota sistemi yoktur. Eserin akılda kalmasında usulün çok önemli bir rolü vardır. Meşk sistemi o derece hakimdir ki tarih boyunca çeşitli nota yazım sistemleri denenmesine rağmen bu sistemlerin hiçbiri uygulamada uzun süre yer bulamamıştır. Türk müziği repertuvarının hemen hemen tamamı son yüz yıl içinde notaya alınmıştır (Kaygusuz, 2014, 1464-1466).

Meşk sisteminde repertuar öğretimi ile teknik öğretim ayrımı yapılmamaktadır. Meşk yönteminin teknik bir kaygısı yoktur, esas amacı nakildir. Nakil için de önemli olan teknik değil repertuvarıdır. Meşk sisteminde teknik önemsiz olduğu için, içerisinde bugün anladığımız anlamda ses eğitimi de yoktur. Çalgıdaki eğitim ise yine teknik kaygıların olmayışı dolayısıyla sadece nakil amaçlıdır ve bu da doğal olarak hiçbir zaman batı anlamında virtüözlerin Türk müziğinde çıkmaması sonucunu doğurmuştur (Kaygusuz, 2014, 1464-1466).

Klasik Türk musikisi geleneğinde hafızanın büyük önemi vardır. Hafızaya alınmış, yani ezberlenmiş eser sayısı bir sanatkarın değerini ve seviyesini ortaya koyabilmek üzere bir ölçü olarak kullanılmıştır. Çünkü hafızaya alınmadan bir eserin özümsemesi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olmayacaktır. Hafızaya verilen bu önem meşk olarak tanımladığımız eğitim

sisteminin temelini oluşturmuştur. Meşk, hat sanatından ödünç alınmış bir tanımlama olup, bir harfin ya da bir yazının bir hoca denetiminde çok defa tekrar edilerek öğrenilmesini ifade eder. Eğitim açısından baktığımızda geniş bir repertuarı hafızaya almanın uzun bir eğitim süresi gerektireceğini görürüz. Öğrencilerin belirli bir repertuarı gelecek kuşaklara intikal ettirebilecek bir düzeyde hafızaya alabilmesi için bu eğitim sürecinin doğal olarak uzun olması gerekir ve bir sanatkâr ancak böyle uzun bir eğitim sürecinden sonra üstad konumuna gelebilir, bu eğitimin sağladığı birikim ile kendi eserlerini vermeye başlayıp, icrasını geliştirmektedir (Beşiroğlu, 1997, 137). Meşk sisteminde usûlün de çok büyük önemi vardır. Eser geçerken mutlaka dizlere usûl vurulur. Usûllerin darplarının vücutta hissedilmesi ve bu darplara denk gelen hecelerin kolayca hafızaya alınması eğitimi kolaylaştırır.

Mevcut nota yazılarından yararlanmadan sadece hafızaya dayanılarak yapılan bu eğitim şeklinde bir hocadan istifade etmenin önemi çok büyüktür. Hocadan meşk sırasında alınacak ilk unsur eseri hafızaya kaydetmek yani eseri ezberlemek, en önemli ikinci unsur ise hafızaya kaydedilen eseri yorumlamaktır. Burada devreye giren en önemli konu üslûptur. Üslûp, bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile, bestelendiği makamın özelliklerine uygun olarak, usûl ve formunu bozmadan ve de bestekârın estetik anlayışına saygılı kalma kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek olarak tanımlanabilir. Osmanlı eğitim sisteminin temel unsurlarından olan Kur'an kıraatına hakim olan hafız tavrı, dinî musikideki sözlü eserlerin icrasında da hakim unsur haline gelmiş, bu tavrın zamanla lâ-dinî eserlerin icrasını etkilemesinin bir neticesi olarak da Türk musikisinin klasik diye adlandırılan tavrı oluşmuştur. 20. yüzyılın başından beri plak, teyp, CD şeklinde kayıtları yapılmakta olan bu tavrın zamanımıza kadar gelebilmesi meşk sistemi sayesinde mümkün olmuştur (Beşiroğlu, 1997, 137).

Biz de bu çalışmada nota üzerinden bir metot çalışması yapmakla beraber, sadece meşk sistemi ile bir eğitim modeli sunmasak da eserlerin ezbere alınması noktasında meşk sistemi ile aynı hassasiyeti güdüp; hafıza alınmış eserin icrasının icracıya eseri yorumlama anlamında büyük ivme ve kolaylık sağlayacağı görüşünü savunmaktayız.

Yazıya dayanmayan kültürlerde aktarım harfi harfine olamaz. Eserin aslı, orijinali ve icraya sadakat gibi kavramların yeri pek yoktur. Esere sadakat ister istemez özneldir. Çünkü meşk sırasında icracının inisiyatifi, beğenisi, ruh hali, icra kudreti çok önemli rol oynar. Aynı zamanda icra, dinleyicilerin sosyal konumuna veya anlık taleplerine

göre de oluşabilir. Yani eser her icrada yeniden yaratılmaktadır. Ayrıca dönemler değiştikçe zevk ve anlayışlar da değişir. Bu değişen zevklere uyum sağlayarak eser aktaran meşk zincirleri de ister istemez bir potada eriyebilir. Nitekim bugün elimizde olan hemen tüm notalar 19. ve 20. yüzyılın müzik anlayışıyla yazılmıştır. Bu sebeple Türk müziğinde dönem ve üslup analizi gelişmemiştir (Kaygusuz, 2014, 1464-1466).

Meşk sisteminin özelliğinden kaynaklanan, nota kullanmadan bir eseri hafızaya almanın Türk musikisi repertuvarına olumsuz etkisini de gözden uzak tutmamamız gerekmektedir. Güfte mecmualarında mevcut olan eserlerin sayısının, günümüze kadar gelebilen eserlerin sayısından çok daha fazla olması, bu etkiyi göstermeye yetmektedir. Ayrıca, 20. yüzyılın başlarına kadar sesli kayıt yapma imkanı olmadığından, eserin ne kadar doğru ve sağlıklı bir şekilde günümüze ulaşabildiği konusunda da tereddütler bulunmaktadır (Beşiroğlu, 1997, 139-140).

3.1.2 Klasik türk müziği resmî eğitim kurumları

Klasik Türk müziği eğitimi ilk kez 15. yüzyılda devlet koruması altına alınarak resmîyet kazanmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısına kadar da yine devlet koruması altında kalmış ve eğitim sarayda yapılmıştır. Eğitim yöntemi olarak yine meşk sistemi devam ettirilmiştir.

Kurumsal açıdan Türk müziği eğitimine baktığımızda çoklu bir yapı görürüz. Saraydaki Enderun Mektebi bunlar arasında en kurumsal olanıdır. Enderun, 1363 yılında kurulan ve saray içinde askeri ve sivil hemen her konuda üst düzey yönetici yetiştiren bir okuldur. Bu okulun bir parçası olarak Türk müziği eğitimi de zamanının en ünlü besteci ve müzik adamlarınca verilmiştir (Kaygusuz, 2014, 1464-1466). Osmanlı Devleti'nin kudretini muhafaza etmek ve nitelikli insan yetiştirmek amacıyla kurulmuş bir eğitim kurumu olan Enderun mektebinin kurulduğu güne kadar, ona benzer başka bir kuruluş bulunmamaktadır. Selçuklularda ve Avrupa'da hanedan mensuplarının özel eğitime dayalı öğrenim gördükleri bilinse de Enderun mektebinin eğitim sistemi bunlardan tamamen farklıdır (Gültaş, 2015, 17). Enderun erkekler okulundan Numan Ağa, Endurunlu Vasıf, Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi, Dellalzade İsmail Dede Efendi, Hacı Sadullah Ağa, Ebubekir Ağa, Hacı Arif Bey, Şakir Ağa, Rıfat Bey, Nuri Halil Poyraz gibi ünlü isimler yetişmiştir. Kızlar okulunun en bilinenleri ise, Tarabsaz Kalfa, Dilhayat Kalfa, Gülfer Kalfa, Dürr-i Nigar Kalfa ve Menekşe Kalfa'dır (Gültaş, 2015, 19).

Bir diğerk müzik eğitim kurumu mehterhanelerdir. 18. yüzyıldan sonra sarayda Mehter-i Hümayun ismiyle hem askeri hem de sivil müzik yapan bir kurum oluşmuştur. Dini müzik eğitiminin verildiği yerlere baktığımızda da mevlevihaneler karşımıza çıkmaktadır.

Din dışı müzik eğitiminin yapıldığı başka bir yer zamanın ünlü müzik adamlarının konaklarıdır. Buralarda bir nevi özel meşkler, özel eğitim verilmektedir. Loncalar da müzik eğitiminin yapıldığı başka bir kurumsal yapıdır. Burada yapılan cami, tekke ve de saraya bağlı olmayan esnaf teşkilatlarında verilen müzik eğitimidir. Bilindiği gibi Osmanlı toplum yapısında esnaf, loncalar örgütü ile organize olmaktadır. Düğün, bayram, ramazan geceleri gibi özel günlerde halka müzik yapan kişiler de bir nevi esnaf sayılmış ve bu loncalarda yer bulup eğitim vermişlerdir. Lonca teşkilatını çağdaş anlamdaki sendikanın karşılığı olarak algılamak mümkündür. Burada da hep olduğu gibi usta çırak ilişkisiyle bir eğitim söz konusudur (Kaygusuz, 2014, 1464-1466).

Devletin önemli kurumlarından olan Mehterhane'nin 1826'da kaldırılarak yerine 1828 yılında Mızıka-yı Hümayun'nun kurulmasıyla Türk müziği, ilk kez devlet desteğini ve korumasını kaybetmeye başlamıştır. Bu tarihten itibaren sarayın dışında, kişisel çabalarla Türk müziği çalışmaları yapılmaya başlanmıştır. 1869 yılında ilk defa kız rüştiye ve kız öğretmen okullarına müzik dersi konulmuş, 1879'da kız öğretmen okuluna piyano dersi, 1877'de özel ve ilkokullara müzik ve bando çalışmaları, 1909'da erkek öğretmen okulu programına müzik dersi, 1913'te erkek ortaokul programına müzik dersi konulmuştur (Küçüköncü, 2010, 75-77).

1913 yılında İstanbul Şehremaneti'nin (Belediyesinin) girişimiyle Darülbeydi adı altında Türk müziği ve batı müziği olmak üzere iki ayrı bölümden oluşan müzik ve tiyatro kısımları açılmış, dolayısıyla Türk müziği tekrar devlet koruması altına alınmıştır. Türk ve batı müziklerinin aynı çatı altında yer aldığı müzik bölümü ne yazık ki 1916 yılında Birinci Dünya Savaşı nedeniyle kapatılmıştır. 1917 yılında bu kez Milli Eğitim Bakanlığı'nın (Maarif Nezareti) girişimiyle Darülelhan adında ve yalnızca Türk müziği eğitimi veren bir kurum açılmış, kısa bir süre sonra İstanbul'un işgal edilmesiyle kapatılmış, 1923 yılında yeniden açılarak, bu kez Türk müziğinin yanında batı müziği eğitimi de verilmeye başlanmıştır (Kaygusuz, 2014, 1464-1466). 1916 yılında Darülelhan'da görev yapan öğretmenlerin listesini incelediğimizde repertuvar derslerini Leon Hancıyan ve Gomidas Efendi'nin verdiği dikkat çekmektedir (Kara,

2018, 44). Leon Hancıyan ve Gomidas Efendi'nin klasik Türk müziği tarihinde bilinen ilk resmî repertuvar eğitimcileri oldukları söylenebilir.

1924 yılında Ankara'da Musiki Muallim Mektebi'nin kurulmasıyla, 1925 yılından itibaren devlet adına Avrupa'ya müzik öğrenimi için yetenekli öğrenciler gönderilmiş ve bunlar 1930 yılından itibaren yurda dönerek öğretim kadrolarında göreve başlamışlardır (Küçüköncü, 2010, 77-78).

1926 yılının sonunda Türk müziği eğitimi yasağıyla birlikte Darüelhan belediyeyle bağlanmış, Musa Süreyya Bey bu yeni dönemde müdürlüğü Yusuf Ziya Bey'e devretmiş ve kurumdaki öğretmenliğine devam etmiştir. Bu dönem, konservatuvarda yalnızca batı müziği eğitiminin verildiği dönemdir. Türk müziği, icra faaliyetleri ve Tasnif Heyeti'nin çalışmalarıyla sınırlandırılmıştır (Kara, 2018, 87).

Konservatuvardan Türk müziği bölümünün kaldırılmasıyla Türk müziği eğitiminin verildiği önemli kuruluşlar olarak musiki dernekleri karşımıza çıkmaya başlamıştır. İlk musiki derneği 1912 yılında Dârüttâ'lim-i Musiki adıyla kurulmuş ve 1926 yılından sonra bu tür derneklerin sayısı giderek artmıştır.

1944'te çıkarılan yönetmelikle kurumun ismi İstanbul Belediye Konservatuarı olmuştur. 9 Aralık 1926'da getirilen Türk müziği eğitimi yasağı, 1943'te kuruma müdür olarak Hüseyin Sadettin Arel'in atanmasına dek devam etmiştir. Onun döneminde, eğitim programına Türk müziği ilave edilmiştir. Belediye Konservatuarı'nın Türk müziği bölümünde Hüseyin Sadettin Arel, Laika Karabey, Şefik Gürmeriç, Münir Nurettin Selçuk, Nevzat Atlığ, Mefharet Yıldırım, Halil Bedii Yönetken, Naime Batanay, Mustafa Nafiz Irmak ve Dürdane Altan gibi hocalar görev yapmıştır (Kara, 2018, 108).

Zaman zaman alaturka-alafranga tartışmalarının doruğa çıkmasına ve Türk müziğinin kökeninin tekrar tekrar tartışma konusu yapılmasına rağmen, çok geç kalınmış bir tarih olsa da, 1975 yılında Prof. Ercüment Berker'in kurucu yönetim kurulu başkanı olduğu bir heyet tarafından bugün İTÜ'ye bağlı olan Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Türkiye'nin ilk Türk müziği konservatuarı olarak kurulmuştur. İkinci olarak 1984 yılında Ege Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuarı ve 1988 yılında da üçüncü olarak Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı açılmıştır (Saygılı, 1990, 1-3).

3.1.2.1 Üniversitelerde klasik türk müziği repertuarı eğitimi

Repertuar terimi Latince “hazır bulundurmak” sözcüğünden gelmektedir. Bir müzik türünün, çeşidinin ya da tanımı belirli bir müzik stili çerçevesindeki eserlerin oluşturduğu bütün anlamına gelmektedir. Örneğin, koro repertuarı, keman-piyano repertuarı, Türk müziği repertuarı gibi (Say, 2002, 448).

Türk müziği repertuarı dendiği zaman ise başlangıcından günümüze kadar gelen, klasik, neoklasik ve romantik gibi dönemleri kapsayan, bir ekole bağlı olarak, geleneksel bir anlayışla yaratılan eserlerin oluşturduğu bir repertuar yelpazesini anlamaktayız.

İTÜ TMDK’nın Türkiye’de kurulan ilk Türk müziği konservatuvarı olması sebebiyle, akademik anlamda ilk klasik Türk müziği repertuar dersleri de yine burada verilmiştir. İTÜ TMDK’da kuruluşundan bugüne kadar klasik Türk müziği repertuarı derslerini yürüten öğretim elemanları şöyle sıralanabilir: Kemal Batanay (1893-1981), Sadettin Heper (1899-1980), Münir Nurettin Selçuk (1900-1981), Mefharet Yıldırım (1919-1998), Selahattin İçli (1923-2006), Nevzad Atlı (1925), Alaeddin Yavaşca (1926-2021), İrfan Doğrusöz (1927-2003), İnci Çayırılı (1935-2021), Bekir Sıdkı Sezgin (1936-1996), Erol Sayan (1936), Rahmi Sönmezocak (1936), Tülûn Korman (1937-2018), Tülin Yakarçelik (1940), Özdal Orhon (1941-1986), Ender Ergün (1945), İncila Bertuğ (1948), Münip Utandı (1952), Mithat Özyılmazel (1952), Şehnaz Rizeli (1956), Serhat Sarpel (1956), Mustafa Doğan Dikmen (1957), Faruk Salgar (1962), Güzin Değişmez (1962), Çiğdem Yarkın (1973), Cengizhan Sönmez (1974), Sinem Özdemir Göçeri (1977), Aslıhan Erkişi (1978), Suat Güney (1979), Gülşah Sönmez (1985), Gediz Çoroğlu (1986), İbrahim Suat Erbay (1987), Yaprak Sayar (1987).

Günümüzde Türk müziği repertuar eğitiminin verildiği üniversitelere bağlı konservatuar, müzik fakülte ve bölümlerini şöyle sıralayabiliriz:

- Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü
- Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü
- Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Ses Eğitimi Bölümü

- (Ankara) Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
- Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Müziği Bölümü
- Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü
- (Bursa) Uludağ Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
- (Diyarbakır) Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü
- (Elazığ) Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı
- (Erzurum) Atatürk Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
- Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
- İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
- İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü Türk Müziği Anasanat Dalı
- (İstanbul) Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzik Toplulukları Programı
- İstanbul Medeniyet Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Musikisi Bölümü
- (İstanbul) Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Türk Musikisi Bölümü
- (İstanbul) Okan Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Bölümü
- (İstanbul) Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Müziği Anasanat Dalı Programı
- (İstanbul) Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Bölümü
- (İstanbul) Nişantaşı Üniversitesi Konservatuvarı Müzik Bölümü
- (İzmir) Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı
- Karabük Üniversitesi Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü
- (Kars) Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü
- Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü
- (Kayseri) Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
- (Konya) Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Bölümü

- Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü
- Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
- Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü
- (Şanlıurfa) Harran Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü
- Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü
- Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Tüm bu üniversitelerdeki klasik Türk müziği repertuar dersi müfredatlarını incelediğimizde haftalık ders saatinin okuldan okula değişkenlik gösterdiği görülmektedir. Okulların büyük bir bölümünde repertuar eğitimine Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre belirlenen ana makamlardaki eserlerle başladığı ve makam eğitimine paralel olarak Rast makamıyla başlayıp Uşşâk makamıyla devam edildiği görülmektedir. Fakat üniversiteler arasında resmî olarak bir repertuar birliği sağlanmadığı ve müfredatlarda yer alan aynı eserler için de herhangi bir nota edisyonunun ortak kullanımının olmadığı gözlenmektedir. Her öğretici dersinde kendi isteğine göre bir nota edisyonu getirip o nota üzerinden eseri öğretmektedir. Repertuar derslerinde dersin ana yürütücüsü olan repertuar eğitmeninin yanı sıra derse eşlik eden repetitör/sanat uygulamacısı mevcudiyeti de maalesef her kurumda yer almamaktadır. Uygulamada en çok kanun enstrümanının repertuar derslerinde repetitörlük için kullanıldığı görülse de; bazı repertuar öğreticilerinin ud ya da tanbur gibi farklı bir enstrümanı bizzat hem çalıp hem de söyleyerek ders işledikleri tespit edilmiştir. Ayrıca bu çalışmada klasik Türk müziği repertuarı olarak tabir ettiğimiz bu ders, “Türk Sanat Müziği Repertuarı”, “Türk Müziği Repertuarı”, “Türk Müziği Üslup ve Repertuarı”, “Makam Müziği Repertuarı” gibi farklı isimlerle de kullanılmaktadır.

İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü’nde “Türk Sanat Müziği Repertuarı” ismiyle yapılan repertuar dersleri 8 yarıyıl yani 4 yıl boyunca 1,2,3,4... şeklinde sıralı olarak devam etmektedir. Bu ders haftada 4 saat olarak verilmektedir. Genellikle 1. yarıyıl bu dersi yürütmeye başlayan öğretim elemanının aynı sınıfla 8. yarıyıla kadar devam etmesi hedeflenmektedir. Buradaki amaç bir öğreticinin tavrına, stiline alışan öğrencinin onunla devam ederek bir ekol bağı kurmasını sağlamaktır. 2. sınıftan itibaren Türk Sanat Müziği Repertuarı dersinin yanı sıra dönemsel repertuarları

içeren 15-17. Yüzyıl Türk Müziği Repertuarı, 18. Yüzyıl Türk Müziği Repertuarı, Lale Devri Türk Müziği Repertuarı, III. Selim Dönemi Türk Müziği Repertuarı gibi derslerle birlikte formlara yönelik repertuarları içeren Köçekçe Repertuarı, Mevlevi Ayini Repertuarı, Fasıl gibi dersler de eklenmektedir. Bu dersler haftada 2 ya da 4 saat olarak verilmektedir. Bu dersleri genellikle ana repertuar dersi olan Türk Sanat Müziği Repertuarı dersini veren öğretim elemanından farklı öğretim elemanları vermektedir. Böylelikle öğrenci ana repertuar dersinde öğretim elemanı ile kurduğu ekol bağının yanı sıra farklı öğreticilerin tecrübe ve birikimlerinden yararlanma fırsatını da bulmaktadır. Tüm repertuar derslerinde kanun enstrümanı ile eşlik eden bir repetitör/sanat uygulamacısı bulunmaktadır. Bu ders planıyla birlikte öğrenci haftada en az 10 saat klasik Türk müziği repertuarı dersi görmektedir. 3. ve 4. sınıflarda yardımcı repertuar ismiyle Türk halk müziği repertuarı dersi de plana eklenmektedir. Öğrenci repertuar derslerinin yanı sıra, tüm bu derslerde öğrendiği eserleri teknik ve üslûp uyuşması adına çalıştığı korrepetisyon isimli bir dersi de almaktadır. Korrepetisyon dersi tıpkı ana repertuar ve ses eğitimi dersi gibi 8 yarıyıl boyunca eğitim planında yer almaktadır. Ses eğitimi ve ana repertuar dersleri öğretim elemanlarının birlikte yürüttüğü bu derste de repertuar derslerinde olduğu gibi yine bir kanun eşliği bulunmaktadır. Tüm bu derslere birlikte repertuar adına ayrıntılı, geniş ve yoğun bir çalışma sürdürülmektedir.

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi rektörü Prof. Dr. Erhan Özden ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi Doç. Dr. Hikmet Toker, “*Osmanlı’da Müzik Eğitimi*” başlıklı bildirilerinin son bölümünde günümüz repertuar eğitimine şu eleştiriyi getirmişlerdir:

Repertuar intikali zaman içinde sadece notaya dayalı bir şekil alınca icra üslûbu önemslenmemeye başlanmış, bu yüzden tavır zenginliği kaybolmuştur. Günümüzde yapılan icralara dikkat edildiğinde erkek ve kadın solistlerin, eserleri hemen hemen aynı üslûpta okudukları görülmektedir. Yapılan nağme süslemeleri ve özellikle hançereler neredeyse birbirinin aynıdır. Sadece notaya dayalı eser geçme ve yeterince dinlememe, icracıda bir tavır eksikliği meydana getirmektedir. Temelde sağlam bir icra üslûbu olmayınca, okuyucu seslendirdiği diğer müzik türlerinin etkisinde kalarak geleneksel icradan uzaklaşmaktadır. Bu durum saz icrası için de geçerlidir. Yirminci yüzyılın başlarında yapılan ses kayıtları dinlendiğinde üslûp farklılıkları ve bozulmalar

gayet iyi anlaşılmaktadır. Yirminci yüzyılın başlarında Türk müzik eğitiminin engellendiği düşünülecek olursa, nota destekli bir meşk eğitim sisteminin oturup oturmayacağı hakkında kesin yargı çıkarılamamaktadır. Darülelhan ve sonrasında açılan müzik okullarında uygulanan nota destekli meşk sistemi uygulaması devam edebilseydi belki de daha önce saydığımız problemler hiç yaşanmayacaktı (Özden ve Toker, 2013, 358).

Yapılan bu eleştiriye büyük oranda katılmak mümkündür. Sadece notaya ve metoda dayalı bir repertuvar eğitimi yapılıp, meşk sisteminden ve eski kayıtları dinlemeden uzaklaşılması mutlaka böyle bir sonucu doğuracaktır. Bizim bu çalışmada vurguladığımız hususu tekrar hatırlatmakta fayda vardır. Bu müziğin eğitimi yüzyıllarca meşk sistemiyle yapılmıştır. Nota çok daha sonraları kullanılmaya başlanmıştır. Günümüzde akademik platformlarda notasız ve metotsuz müzik eğitimi yapılması birtakım eksiklikleri doğurmaktadır; fakat kullanılacak nota ve metot muhakkak ki meşk sisteminin yanına bir ilave şeklinde olacaktır. Meşk sistemi terk edilerek sadece nota ve metotla Türk müziği eğitimi yapılması mümkün değildir. Unutulmamalıdır ki, günümüze kadar gelen bu gelenek yüzyıllarca meşk yöntemiyle ve çok uzun bir dönem nota kullanılmadan gelebilmiştir, yani meşk sistemi notasız ve metotsuz olarak zor da olsa kendini bugüne kadar getirebilmiştir; fakat tam tersini düşünürsek, meşk yöntemi olmadan sadece nota ve metotla eğitim söz konusu değildir.

Üniversitelerdeki Türk müziği repertuvar derslerinin ortak bir müfredatı olmaması da başka bir eleştiri konusudur. Her üniversite ya da dersi veren öğretim elemanı kendine göre bir müfredat belirlemiş ya da başka bir müfredatı kendine benimsemiştir. Ne yazık ki belirlenen bu müfredatların tam anlamıyla uygulanması da tartışma konusudur. Bu çalışmayla ilgili Türkiye’de klasik Türk müziği repertuvar eğitimi verilen üniversitelerle yaptığımız görüşmelerde, uygulanan repertuvarların farklılık göstermesinin yanı sıra bazı müfredatlarda klasik repertuvarın haricinde popüler eserlerin de yer aldığı görülmüştür. Türkiye’deki bazı musiki cemiyetlerinde bu bahsettiğimiz popüler eserlerin öğretildiği üniversitelerden daha klasik repertuvarlar öğretildiğini söylemek mümkündür. Bu işin en doğru ve en iyi şekilde yapılması gereken üniversitelere repertuvar bakımından bir standart getirmek zor olsa da mevcut hale bir üst denetim getirilmesi gerekmektedir. Burada amaç musiki cemiyetlerini küçümsemek ya da ikinci sınıf görmek değildir. Bilinmektedir ki, Türkiye’de resmî Türk müziği eğitiminin sekteye uğradığı çok uzun yıllar, Türk müziği eğitimini bu

cemiyetler yürütmüştür. Günümüzde de bu işi çok ciddi olarak ele alan cemiyetler/dernekler vardır. Ne var ki günümüzde bazı üniversitelerde verilen eğitimin bu cemiyetlerdeki ciddiyetin gerisinde kalması düşündürücüdür.

Prof. Şehvar Beşiroğlu günümüz Türk müziği eğitimiyle ilgili şunları ifade etmiştir:

Bugünkü eğitim sistemi nasıl olmalıdır sorusuna gelindiğinde ve hem nota, hem de meşk açısından baktığımızda, bugün bu iki sistemi de eğitimde uygulamak gerekliliği ortaya çıkmaktadır. 20. yüzyılın başından elde edilebilen kayıtlarla, bugün yapılması gerekli olan meşk artık birebir meşk edilecek kişi ile beraber olunmasını gerektirmemektedir. Bugünkü uygulamada Tanbûrî Cemil Bey hayatta olmasa da onun Şedaraban Saz Semâîsini ondan meşk etmek, Tanbûrî Osman Bey'in Uşşâk Peşrevini ondan meşk etmek, ya da birebir hocası olmasa da Niyazi Sayın'dan Dede Salih'in Pençgâh Peşrevini meşk etmek mümkündür. Bu noktada bugün nota da, meşk de iyi bir icracının yetişmesindeki en önemli unsurlardır ve müzik eğitim sistemi özellikle akademik bir nitelik taşıyan konservatuvarlar kanalı ile geleceğe taşınacağından, bu iki unsuru birleştiren bir saz ve ses eğitimi icrası hem geleneğin devamını sağlayacak, hem de yeni kuşaklar bu geleneğin özümsemesi ile yeni bir şeyler ortaya koyarak geleceğe yeni yorumları taşıyacaklardır. “Kökü mâzîde olan âtî” yetiştirmek ancak hem geleneksel bir eğitim sistemini devam ettirerek, hem de bunun üzerine getirilecek yeniliklerle mümkün olabilecektir (Beşiroğlu, 1997, 141-142).

4. KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE VOKAL İCRA İÇİN TEMEL BİLGİLER

4.1 Klasik Türk Müziğinde Tempo

Eserlerin temposu metronom denilen aletle ölçülmektedir. Metronom bir dakika içinde zaman parçalarını sayan ve müzik eserlerinin hangi yürürlükte çalınıp okunacağını bildirmeye yarayan bir alettir (Arel, 1948, 12). Metronom bir dakikada kaç kez tıklıyorsa metronom değeri olarak o birim zaman yazılır. Örneğin, bir dakika 60 saniyeden oluştuğu için, metronom her bir saniyede bir defa tıklıyorsa, metronom değeri olarak 60 yazılır. Bu, eserin mertebesine göre, örneğin bir sekizlik eşittir 60 veya bir dörtlük eşittir 60 şeklinde Şekil 4.1’de görüldüğü gibi yazılır. Bir başka örnekle açıklarsak; eğer metronom her bir saniyede 2 kez tıklıyorsa, küçük bir hesaplama metronom değerinin 120 olduğu sonucuna varılır. Metronom ifadesi notanın sol üst köşesine yazılır.



Şekil 4.1 : Bir dörtlük eşittir 60 metronom örneği.

Türk müziğinde batı müziğinde olduğu gibi eserlerin bestekârlarınca notaya metronom ve süre ibaresi konulması gelenekselleşmemiştir. İstisnâî olarak Dâr-ül Elhân notalarında eserlerin metronomları yazılmıştır. Yakın dönem bestekârlarından Cinuçen Tanrıkorur, Selahattin İçli gibi isimler de eserlerinin notalarına metronom değeri yazmıştır. Yine son dönemde yeni bestelenen eserlere de metronom yazılması yaygın hale gelmeye başlamıştır.

Türk müziği repertuvar eğitiminde metronom belirleme çok önemli bir husustur. Öğrencinin repertuvar eğitiminde referans alacağı bir kaynak yoksa, metronom yazmayan bir nota üzerinden eseri deşifre etmesi oldukça zordur. Sadece öğrenci değil, profesyonel konumda müzik yapan insanlar da daha önce kaydedilmemiş ve hiçbir öğreticiden meşk edilmemiş bir eseri deşifre ederken, eserin notasında metronom yazmadığında, tamamen içlerinden geldiği gibi, kendi zevklerine uygun olarak ve esere yakışacağını düşündükleri bir tempo seçerek bu şekilde icra yapmaktadır. Ayrıca

yine eski notalarda metronom yazılı olmamasından kaynaklı olarak, farklı ekollerden yetişen ve bu ekollerden repertuvar öğrenen müzisyenlerin aynı eseri çok farklı metronomlarda icra etmesi gibi bir çeşitlilik de ortaya çıkmaktadır. Hazırlanacak metot çalışmasında eski icra kayıtları dinlenerek oluşturulacak verilerle eserlere referans olacak metronom değerlerinin, yeni yazılacak notalara ilave edilmesi çok önemli bir eksikliği giderecektir. Eğitimde öğreticiye de öğrenciye de yol gösteren bir referans metronom değeri mutlaka olmalıdır.

Bekir Sıdkı Sezgin, kendisi için hazırlanan belgeselde yer alan İTÜ TMDK’da verdiği bir repertuvar dersinde, öğrencileri “*Reh-i aşkında edip kaddimi kütâh gönül*” isimli Hüzam Yürük Semâ’yi yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 80 metronomda okurken icrayı durdurmuş, “Biraz duralım efendim. Şimdi bu okurken tayin etmiş olduğunuz ritim sizce doğru mu? Bana ağır gibi geliyor. Yürük semâ’nin gerektirdiği bir gider değil bu. Onun için eseri biraz daha yürütmemiz lazım. Şimdi baştan bir daha giriyoruz. Benim size vermiş olduğum ritme tâbî olun” diyerek eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 100 metronomla tekrar okutmuştur.

TRT İstanbul Radyosu emekli ses sanatçısı ve koro şefi Mustafa Doğan Dikmen klasik Türk müziğinde tempo konusuyla ilgili şunları ifade etmiştir:

Eserlerin metronomunu güftenin bana anlattığı mânâya ve güftenin hikâyesini biliyorsam ona göre belirliyorum. Eğer bunları bilmiyorsam eserin içindeki melodik yapıya göre belirliyorum. Özellikle eski âsâra dair beste, kâr, semâî gibi eserlerde eserin metronomunu dinamik tutmaya gayret ederim. Eserin içinde öyle bir cümle vardır ki, bir ajilite cümledir mesela. On altılık, otuz ikilik zamanların bulunduğu ufacık da olsa bir cümle vardır ki, o cümleye göre belirlerim. O cümleyi en estetik, en ifade edilebilir hızda hangi metronomda çıkarıyorsam eserin bütün metronomunu ona göre belirlerim. Dâr’ül Elhân’da da böyle yapmışlar. Diyelim ki yürük semâîlerin bir metronomu vardır, örneğin bir dörtlük eşittir 100’dür, genellikle bunun üzerine cereyan eder. Fakat karşınıza bir yürük semâî çıkar ki, onu 100’le okumanız mümkün değildir. O zaman onun metronomunu düşürürsünüz, yani metronomu melodik cümleler belirler fakat eserlerin yine de alışlagelmiş bir metronomu vardır. Dâr’ül Elhân külliyyatında genellikle bunu görüyoruz (Dikmen, kişisel görüşme, 06 Mayıs 2023).

Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'nun emekli şeflerinden M. Fatih Salgar Türk müziğinde tempo meselesiyle ilgili şunları ifade etmiştir:

Türk müziğinde notalarda malesef metronom değeri yazmamaktadır. Bir eserin giderini öğrenmek için daha önce yapılmış icraların kayıtları dinlenmektedir. İcrası olmayan eserlerde de eser deşifre edilmeye başlandığında eserin gideri kendini belli etmekte ve size ortalama bir fikir vermektedir. İcrada eserin formu, usûl ve mertebesi bize birinci derecede fikir verir. Türk müziğinde metronom sabit olmadığı gibi solo ve koro icralarında da esneklikler vardır. Örneğin biz devlet korosunda aynı eseri koroyla okurken biraz daha yürük, solo icrada ise biraz daha yavaş icra ederiz. Burada koronun dinamik duyulması, solo icrada ise soliste yorum yapabilme rahatlığı verilmesi hususları önem arz etmektedir (Salgar, kişisel görüşme, 07 Mayıs 2022).

Eserin bestekârının dışında, örneğin klasik dönemden bir esere bugün bir metronom yazmak istediğimizde farklı ekoller ve farklı meşk silsilelerinden gelen icracıların metronomla ilgili farklı görüşleri ortaya çıkmaktadır. Bu noktada orta yolu bulmak için tek bir metronom değeri yazmaktansa, bizim bu çalışmada yaptığımız gibi, icra kayıtlardan elde edilen verilerle örneğin bir dörtlük eşittir 80 / 90 gibi en düşük ve en yüksek metronomları içeren bir değer aralığı verilmesi daha uygun olacaktır.

Batı müziğinde tempoyla ilgili belli değerlere belli isimler verilmiştir. Bunlar şu şekildedir: Largo (40-60), Larghetto (60-66), Adagio (60-76), Andante (76-108), Moderato (108-120), Allegro (120-168), Presto (168-200), Prestissimo (200 ve üstü) (Sun, 2019, 4-11).

Türk müziğinde tempo konusuyla ilgili olarak İnci Çayırılı, Murat Derin'in kaleme aldığı "*İnci Çayırılı'nın Anıları*" isimli kitapta eserlerin metronomunu belirleme hususunda şu ifadeleri kullanmıştır:

Ben üç tane yürük semâî okuyayım, üç yürük semâînin de gideri başkadır, çünkü şiirler başkadır, yorum başkadır. Bu yürük semâî deyip de üçünü aynı okuyamam... Bir aksak şarkıya başlarsın, ikinci şarkı da aksak gelir ama metronomu koyduğun zaman hiçbirisi bende aynı değildir. Olamaz, böyle bir şey yok; bestekâr ayrı, şiir ayrı, gönül ayrı... Müzikte ritim çok temeldir... Ben hep kafamdaki ritmi uyguladım. Kemal Niyazi Seyhun'un bir sözü var. Radyoda dört aksak şarkı okuduktan sonra, dört aksak şarkıyı, hangi adam dört

ayrı ritimde okur, bu marifettir kızım, gel alnından öpeyim dedi bana. Aldığım ilk önemli iltifattır bu benim hayatımda! (Derin, 2015, 115).

4.2 Klasik Türk Müziğinde Akort

Akort terimi, çalgıların perdelerini belirli ve kesin oranlara göre düzenleme olarak tanımlanmaktadır (Say, 2002, 19). Bir müzik eserinin, kendi tonundan başka bir tona aktarılmasına da transpozisyon denilmektedir. (Say, 2002, 525). Türk müziğinde transpozisyon sonucu elde edilen transpoze tonlara akort, bazı ekollerde de ahenk denilmektedir. Süpürde akort, yıldız akort, kız ahengi, mansur ahengi gibi...

Batı müziğinde saniyede 440 titreşim yapan sesin adı La'dır. Bu ses Türk müziğinde de referans ses olarak alınmıştır. Bu sabit incelikteki ses diyapazon denen aletten alınmaktadır. Türk müziğinde bu 440 titreşimli ses, “ezbere bir söylemle Re notasına yani Neva perdesine denk gelir” denilse de hem değişen akortlarla bu titreşimli La'nın farklı perdelere eşitlenmesi sebebiyle şöyle bir anlatım daha doğru olabilir: Diyapazon La'sını aynen kabul eden düzene mansur düzen (akort/ahenk) denmiştir, yani diyapazon La'si ile Türk müziğindeki La (Dügâh) perdesini eşitlediğimizde karşımıza mansur akort çıkmaktadır.

Türk müziğindeki La (Dügâh) perdesi üzerinden bir anlatım yaparsak: bu perdeyi diyapazondaki 220 frekanslı La sesine eşitlediğimizde mansur akort, 246 frekanslı Si sesine eşitlediğimizde kız akort, 293 frekanslı Re sesine eşitlediğimizde süpürde akort, 329 frekanslı Mi sesine eşitlediğimizde ise bolahenk akort karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatımla önce diyapazondaki La sesi ile Türk müziğindeki La sesini eşitleyerek, oradan tiz tarafa doğru gitmek daha anlaşılır olabilir. Aşağıdaki Çizelge 4.1'de Türk müziğinde en çok kullanılan akortlar mansur akorttan bolahenk (nısfıye) akorda doğru sıralanmıştır.

Çizelge 4.1 : La (Dügâh) perdesi üzerinden transpoze anlatımı

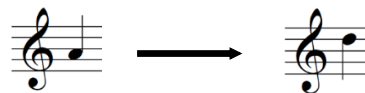
Türk müziğindeki perde	Diyapazondaki perde	Türk müziğinde akort ismi
La (Dügâh)	220 Hz La	Mansur
La (Dügâh)	233 Hz Si bemol	Kız-Mansur mabeyni
La (Dügâh)	246 Hz Si	Kız
La (Dügâh)	261 Hz Do	Yıldız
La (Dügâh)	277 Hz Re bemol	Müstahsen
La (Dügâh)	293 Hz Re	Süpürde
La (Dügâh)	311 Hz Mi bemol	Bolahenk (Nısfıye)- Süpürde mabeyni
La (Dügâh)	329 Hz Mi	Bolahenk (Nısfıye)

Şimdi bir de daha yaygın olan tarifi verelim; bu tarifte Türk müziğindeki Re (Neva) perdesi esas alınacaktır. Türk müziğindeki Re (Neva) perdesini diyapazondaki 440 frekanslı La sesine eşitlediğimizde bolahenk, 391 frekanslı Sol sesine eşitlediğimizde süpürde, 329 frekanslı Mi sesine eşitlediğimizde kız ve 293 frekanslı Re sesine eşitlediğimizde mansur akort karşımıza çıkmaktadır. Aşağıdaki Çizelge 4.2’de Türk müziğinde en çok kullanılan akortlar bolahenk (nısfıye) akorttan mansur akorda doğru sıralanmıştır.

Çizelge 4.2 : Re (Neva) perdesi üzerinden transpoze anlatımı.

Türk müziğindeki perde	Diyapazondaki perde	Türk müziğinde akort ismi
Re (Neva)	440 Hz La	Bolahenk (nısfıye)
Re (Neva)	415 Hz La bemol	Bolahenk (nısfıye)-süpürde mabeyni
Re (Neva)	391 Hz Sol	Süpürde
Re (Neva)	369 Hz Sol bemol	Müstahsen
Re (Neva)	349 Hz Fa	Yıldız
Re (Neva)	329 Hz Mi	Kız
Re (Neva)	311 Hz Mi bemol	Kız-Mansur mabeyni
Re (Neva)	293 Hz Re	Mansur

Tanbur, kanun, kemençe, ud gibi enstrümanların Re (Neva) teli, Şekil 4.2’de gösterildiği gibi diyapazondan alınan La sesine yani bolahenk akorda göre akort edilir. Bolahenk akort, klasik Türk müziği enstrümanlarının bugünkü kullanılışlarına ve tınlarına uygun olduğundan uygulanmaktadır. (Torun, 2019, 37).



Şekil 4.2 : La notası (A4)’nın Türk Müziğindeki karşılığı Re notası (Neva perdesi).

Türk müziği eserleri batı müziğinde olduğu gibi insan sesi cinslerine göre bestelenmediği için, eserler ses cinslerine göre transpoze edilerek icra edilmektedir.

Böylelikle karşımıza birçok akort çıkmaktadır. Bu akortların karşılığı olan ney enstrümanları vardır ve kullanılan akorda hangi ney uymakta ise, akorda o neyin ismi verilir. Eserleri hiçbir transpoze işlemi yapmadan, notada olduğu yerden icra etmeye *bolahenk* veya yerinden icra denilmektedir. Bolahenkten bir tam ses peste doğru transpoze yaptığımızda buna süpürde veya 1 ses aşağı akort denilmektedir.

Geleneksel olarak kız veya 4 ses aşağı dediğimiz akorda kadar olan transpozeler, transpoze yapılan ton sayısı ile ifade edilmiş, kız akorda gelindiğinde 2,5 ton aşağı inildiği halde 4 ses aşağı ifadesi kullanılmıştır. Burada aralık hesabı yaparak bolahenk akorda 1 deyip, pest bölgeye geriye doğru sayarak 4 ses aşağı ifadesinin elde edildiği düşünülebilir fakat bu aralık hesabına göre kız akorda kadar olan *bolahenk*, *süpürde* ve *müstahsen* akortların isimlendirilmesinde problem yaşanmaktadır. Bu problem, bolahenkten kız akorda kadar olan akortları, transpoze yaptığımız ton sayısı kadar söyleyip, kız akorttan sonrasını kız akorda verdiğimiz isim (4 ses aşağı) üzerinden söyleyerek çözülebilmektedir.

Yerinden akorttan pest tarafa doğru yapılan transpozelerde 1 ses aşağı, 2 ses aşağı gibi tabirlerin kullanılması transpozenin pest tarafa doğru yapılacağını ifade etmek için daha uygundur fakat pratikte sadece 1 ses, 2 ses şeklinde, aşağı kelimesini kullanmadan tabir edilmeleri de transpozenin pest tarafa yapılacağını ifade etmektedir. Yerinden akorttan tiz tarafa doğru yapılan transpozelerde ise mutlaka transpozenin tiz tarafa yapıldığını belli etmek için 1 ses yukarıdan, 2 ses yukarıdan gibi ifadelerle “yukarıdan” kelimesinin kullanılması gerekmektedir. Aksi halde sadece 1 ses ya da 2 ses dendiğinde pest tarafa doğru yapılan transpozeler anlaşılmaktadır.

Türk müziğindeki akortlar Çizelge 4.3’te yerinden pest tarafa ve Çizelge 4.4’te yerinden tiz tarafa doğru La notası referans alınarak gösterilmiştir.

Çizelge 4.3 : Yerinden pest tarafa doğru akort tablosu.

Transpoze	Akort İsmi	Ney İsmi
La (0)	Yerinden	Bolahenk Nısfıye
Sol# (-0,5)	Yarım Ses	Bolahenk Nısfıye– Süpürde Mabeyni
Sol (-1)	1 Ses	Süpürde
Fa# (-1,5)	1,5 Ses	Müstahsen
Fa (-2)	2 Ses	Yıldız
Mi (-2,5)	4 Ses	Kız
Re# (-3)	4,5 Ses	Kız – Mansur Mabeyni
Re (-3,5)	5 Ses	Mansur
Do# (-4)	5,5 Ses	Mansur – Şah Mabeyni
Do (-4,5)	6 Ses	Şah
Si (-5)	6,5 Ses	Davud
La# (-5,5)	7 Ses	Davud – Bolahenk Mabeyni
La (-6)	7,5 Ses	Bolahenk

Çizelge 4.4 : Yerinden tiz tarafa doğru akort tablosu.

Transpoze	Akort İsmi	Ney İsmi
La (0)	Yerinden	Bolahenk Nısfıye
La# (+0,5)	Yarım Ses Yukarıdan (7 Sesin Oktavı)	Davud – Bolahenk Mabeyni Nısfıye
Si (+1)	1 Ses Yukarıdan (6,5 Sesin Oktavı)	Davud Nısfıye
Do (+1,5)	1,5 Ses Yukarıdan (6 Sesin Oktavı)	Şah Nısfıye
Do# (+2)	2 Ses Yukarıdan (5,5 Sesin Oktavı)	Mansur – Şah Mabeyni Nısfıye
Re (+2,5)	2,5 Ses Yukarıdan (5 Sesin Oktavı)	Mansur Nısfıye
Re# (+3)	3 Ses Yukarıdan (4,5 Sesin Oktavı)	Kız – Mansur Mabeyni Nısfıye
Mi (+3,5)	3,5 Ses Yukarıdan (4 Sesin Oktavı)	Kız Nısfıye

Türk müziği enstrümanlarının elverişliliği açısından bu akortlardan en çok *bolahenk* (yerinden), *süpürde* (1 ses aşağıdan), *kız* (4 ses aşağıdan) ve *mansur* (5 ses aşağıdan) akortlar kullanılmaktadır.

Tanbur ve ney sanatçısı, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Müdürü Prof. Dr. Murat Salim Tokaç, kurucusu olduğu İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu'nda müstahsen ve yıldız akortlarda icraya ağırlık vermiştir. Özellikle müstahsen akortla ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

Biz müstahsen akordu hocamız Cinuçen Tanrıkorur'dan öğrendik ve bu hususta kendisiyle çalıştık. Daha sonra İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu'nda da müstahsen akordu çok sık kullandık. Müstahsen akordun en büyük özelliği toplu icrada kadın ve erkek seslerinin uyumlu bir şekilde ortak noktada bulunduğu ses sahasını kapsıyor olmasıdır (Tokaç, kişisel görüşme, 10 Mayıs 2022).

Topluluğun Prof. Dr. Murat Salim Tokaç'ın sanat yönetmenliğinde 2009 yılında yayınladığı “Meşk Zincirinin Devamında Önemli Bir Durak: Zeki Ârif Ataergin”, 2017 yılında yayınladığı “Geleneği Geleceğe Bağlayanlar: Cinuçen Tanrıkorur” ve 2019 yılında yayınladığı “Zirve'nin Sadâsı: Evc Makamı” gibi pek çok CD çalışması da müstahsen ve yıldız akortlarla icra edilmiştir.

Haliç Üniversitesi Öğr. Gör. Münip Utandı, akort seçimiyle ilgili şunları ifade etmiştir:

Günümüzde moda olan dik akortlara fazla itibar etmemek gerektiğine inanan bir icracıyım. Çünkü musiki icrası asla bağırmak değildir. Ses sahası, makamın seyri neyi gerektiriyorsa o akorttan icra etmek gerekir. Şu da önemlidir; eşlik eden sazın icrada zorlanmayacağı akortlar seçilmelidir. Türk müziği genelde sözlü bir müzik olması bakımından ses icrasına göre farklı yerlerden çalınma ihtiyacı doğabilir. Notanın yazıldığı yer bolahenk akortta esas alınmaktadır. Bizim müziğimizde kalın bölgeye göre yarım sestten başlayarak, 7 sese kadar transpozisyonlar yapılmaktadır. Bunlar ney enstrümanının tonlarına göredir. Bir sürü ney boşuna icat edilmemiştir. Ben umumiyetle 4 sestten yarım ses dik olan yıldız akordu bütün makamlarda tercih ediyorum. Zaman zaman müstahsen akordu da kullanıyorum. Bazı eserlerde eserin yapısına, makamına ve seyrine göre 4 ses ve 1 ses aşağı akortlarla, hatta yerinden akortla okuduğum olmuştur (Utandı, kişisel görüşme, 14 Haziran 2022).

Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'nun emekli şefi M. Fatih Salgar koroda kullanılan akortla ilgili olarak şunları ifade etmiştir:

Devlet korosunda %90 4 ses akort kullanılmıştır. Bazen Rast makamı gibi pest makamlarda 1 ses yahut yerinden akort kullanılmıştır. Onun haricinde hep 4 ses kullanılmıştır. Koro açısından 4 ses okumanın pek bir zorluğu olmamaktadır. Zaten koroya eleman alınırken de 4 ses okuyabilenler daha çok tercih edilir. 4 ses okumakta kısmen zorlananların sesleri de zaman geçtikçe bu

akorda alışmaktadır. Esasında müstahsen akort tenor erkek sesleri için çok uygun bir akorttur fakat sazların müstahsen akorttan çalmaları oldukça zordur. Devlet korosunda sadece Kürdilihicazkar makamı solo icrada zaman zaman müstahsen akorttan icra edilmiştir (Salgar, kişisel görüşme, 07 Mayıs 2022).

M. Fatih Salgar'ın bahsettiği Kürdilihicazkar makamının müstahsen akorttan icra edilmesi mevzusu TRT ve birçok mecrada da uygulanmaktadır. Zira Kürdilihicazkar makamı müstahsen akorttan icra edildiğinde enstrümanlarda kız akorttan (4 ses aşağı) Muhayyer-kürdi makamı icra edilen pozisyona denk gelmektedir. Bu sebepten dolayı, enstrümanların alışık olduğu bir pozisyon olmasıyla birlikte, eğer icra edilen eser ilk kez deşifre edilen bir eser olmayıp, daha evvelden bilinen de bir eser ise bu transpoze çok daha rahat yapılmaktadır.

Bekir Sıdkı Sezgin'in müstahsen ve yıldız akortlardan birçok icrası mevcuttur. TRT İstanbul Radyosu emekli ney sanatçısı ve ses sanatçısı Ahmed Şahin de ağırlıklı olarak müstahsen akorttan okumaktadır. Münip Utandı da bazı albümlerinde yıldız akordu kullanmıştır.

Doç. Dr. Sinem Özdemir Göçeri konuyla ilgili şunları ifade etmiştir:

Yürüttüğüm repertuvar derslerimde öğrenci ile birebir çalışıyorsam akordu öğrencinin ses rengine göre seçiyorum. Eğer toplu sınıf dersi ise sınıfın genel ses rengine göre ortalama bir akort tercih etmeye çalışıyorum. Bu tercihte geçilecek eserin makamı ve kullandığı ses aralığı da elbette belirleyici oluyor. Bu akort genellikle 1 ses (süpürde) ya da 4 ses (kız) akortlar olmakla birlikte; derslerimizi kanun sazandesesi bir sanat uygulamacısı ile yapabilme şansımız olduğundan enstrümanın yapısının el verdiği ölçüde 1,5 ses (müstahsen) ya da 2 ses (yıldız) akortları da sıklıkla kullanıyoruz (Özdemir Göçeri, kişisel görüşme, 14 Mayıs 2023).

Medipol Üniversitesi Öğr. Gör. Şehnaz Rizeli, derslerde kullandığı akortlarla ilgili şunları ifade etmiştir:

Repertuvar dersi bazında genellikle sınıfın kapasite ve özelliklerini baz alırım. Çoğunlukla genele uygun gibi olan 4 ses akordu tercih ederim. Fakat eserin makamı, kadın ve erkek ses özelliklerini vs. de göz önünde bulundurarak duruma göre ders içinde akort değişikliklerine de giderim. Böyle durumlarda en çok çalıştığımız diğer bir akort da 1 ses tabir ettiğimiz akorttur. Müstahsen

ve yıldız akortlar için sağlıklı eşlik saz bulmanın çok kolay olmadığını düşünüyorum. Şayet bu akortlar sesiniz için olmazsa olmaz ve icrada büyük bir fark ortaya çıkarıyorsa ve eşlik sazda bir sorun yaşanmıyorsa elbette kullanılabilir (Rizeli, kişisel görüşme, 07 Haziran 2022).

İTÜ TMDK San. Öğr. Gör. Safinaz Rizeli, derslerinde repetitörlük yaptığı Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin’le ilgili olarak şunları ifade etmiştir: “Alaeddin Hoca da, Bekir Hoca da derslerde genellikle 1 ses akorttan okurdu. Fakat bazı kayıtlarda bazı makamlar için 1,5 ses (müstahsen akort) ve 2 ses (yıldız akort) çaldığımız da olmuştur. Derslerde mutlaka öğrencinin sesine göre akordu değiştirirlerdi” (Rizeli, kişisel görüşme, 24 Haziran 2022).

İTÜ TMDK San. Öğr. Gör. Ayşe Coşkun Ayan, derslerinde repetitörlük yaptığı Tülün Korman, Rahmi Sönmezocak ve Prof. Dr. Nevzat Atlığ ile ilgili olarak şunları ifade etmiştir: “Derste eserleri genellikle 4 sestem geçer ve çalışırdık fakat hocalar öğrencilere tek tek okuturken öğrencinin sesine göre akordu değiştirirdik. Tülün Hoca (Korman) ve Rahmi Hoca (Sönmezocak) kendileri de derste 4 ses okurdu” (Coşkun Ayan, kişisel görüşme, 06 Temmuz 2022).

4.3 İnsan Sesi Cinsleri

Sesin gırtlığı, niteliği ve yüksekliği gırtlığın içyapısına bağlıdır. Bu çeşitlilikler neticesinde birçok sanatçı, bu yetenekleri ile sanatta kendilerine özel bir yer bulmuşlardır. Ses tiplerine ve özelliklerine göre müzik türleri geliştirilmiş, farklı şekilde okuma tarzları meydana gelmiştir. Ergen insan sesleri incelik ve kalınlık kavramına göre kadın ve erkek sesleri olarak ikiye ayrılır (Baltacıoğlu, 2013, 6).

İnsan sesi ergenlik devresini geçirdikten sonra farklı tını özellikleri gösterir. Ayrıca sesin genişliğinin, yani ses sınırlarının yanı sıra gücü, yani ağırlığı ve volümü de aynı değildir. Bu nedenle farklı ses tipleri oluştururlar ve ses çizgisinin farklı bölümlerinde yer alırlar. Bu sesleri en basit şekliyle ele aldığımız zaman dört ses tipiyle karşılaşırız: soprano, alto, tenor, bas. Biraz daha derinlemesine incelersek yukarıdaki sıralamaya iki sesin daha eklendiğini görürüz: soprano, mezzosoprano, alto, tenor, bariton, bas (Sabar, 2008, 107).

Türk müziği eserlerinin, genellikle Yegâh – Re (A3) ile Tiz Neva – Re (A5) arasındaki iki oktavlık sahayı kullandığını düşünerek, ses cinslerinin anlatımından sonra bu cinslerin Türk müziğinde genel olarak kullanabilecekleri akortlara değineceğiz.

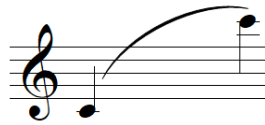
Seslerin göğüs rejisterından kafa rejisterına geçtiği bölgelere “geçiş tonu” ya da “çevirme tonu” denilmektedir. Çevirme, fizyolojik olarak tiroid kıkırdağın krikoid kıkırdağa çekilmesidir (Kar, 2021). Akort seçiminde bu çevirme/geçiş tonları da çok önemli bir yere sahiptir. Ses cinsleri anlatılırken geçiş tonlarından da bahsedilecektir.

4.3.1 Kadın sesleri

Kadın sesleri; kendi içinde tizden peste doğru soprano, mezzo soprano ve alto olarak üçe ayrılmaktadır:

Soprano: Tiz kadın sesi türünü tanımlar (Uluç, 2006, 174). Fakat sesin rengi, karakteri, tınısı, gücü ve bilhassa genişliği, bu sesin çeşitli alt türlerinin ortaya çıkmasına neden olur. Eğitim görmüş soprano sesi, en fazla renk, tını ve hacim çeşitlerini barındıran ses türüdür (Yalçın, 2006, 31). Soprano ses cinsi temel olarak koloratür soprano, lirik soprano ve dramatik soprano olarak üçe ayrılır (Aladağ, 2017, 34). Soprano ses sahası Şekil 4.3’te gösterildiği gibi genel olarak Do (C4) ile Do (C6) arasındadır.

Sopranolar için Türk müziğindeki en uygun akortlar bolahenk (yerinden) ve süpürde (1 ses aşağı) akortlardır. Makamların seyir özelliklerine göre (örneğin inici makamlarda) müstahsen (1,5 ses aşağı) ve yıldız (2 ses aşağı) ya da davud nısfıye (1 ses yukarı) akortları da tercih edebilirler.



Şekil 4.3 : Soprano ses sahası, C4 – C6.

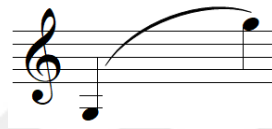
Soprano sesin çevirme tonu Şekil 4.4’te gösterildiği gibi Fa diyez (F#5)’dir (Kar, 2021). Müstahsen (1,5 ses aşağı) ve yıldız (2 ses aşağı) akortlarda özellikle Tiz Çargâh – Do (G5) ve Tiz Neva – Re (A5) notaları kafa sesi bölgesine denk geldiği için, birçok soprano Türk müziği sanatçısı kafa sesine geçişte homojen bir tını sağlayamamakta ve kafa sesinde farklı bir ses rengi duyurmamak için kız (4 ses aşağı) ve hatta mansur (5 ses aşağı) akortları tercih etmektedir.



Şekil 4.4 : Soprano çevirme tonu, F#5.

Mezzo Soprano: Orta yükseklikte kadın sesi demektir (Baltacıoğlu, 2013, 6). Terim sık sık “mezzo” şeklinde kısaltılmış haliyle kullanılır (Aladağ, 2017, 35). Sopranoya nazaran daha koyu renkli, orta tonları daha güçlü ve genellikle dramatik sopranonun ses genişliğine sahip, yuvarlak ve dolu tınlayan bir sestir (Sabar, 2008, 112).

Mezzo sopranolar genelde dramatik mezzo soprano ve lirik mezzo soprano olarak ikiye ayrılırlar (Yalçın, 2006, 42). Mezzo soprano ses sahası Şekil 4.5’te gösterildiği gibi genel olarak Sol (G3) ile Sol (G5) arasındadır.



Şekil 4.5 : Mezzo soprano ses sahası, G3 – G5.

Mezzo sopranoların çevirme tonu Şekil 4.6’da gösterildiği gibi Mi bemol (Eb5)’dür (Kar, 2021). Mezzo sopranolar için Türk müziğindeki en uygun akortlar müstahsen (1,5 ses aşağı) ve yıldız (2 ses aşağı) akortlardır. Makamların seyir özelliklerine göre süpürde (1 ses aşağı) veya kız (4 ses aşağı) akortları da tercih edebilirler.



Şekil 4.6 : Mezzo soprano çevirme tonu, Eb5.

Alto: Pestlerde erkek sesine benzeyen, rengi koyu ve sıcak olan ve çok az bulunan en kalın kadın sesidir (Baltacıoğlu, 2013, 6). Pestleri çok iyi tınlayan dolgun ve yuvarlak bir sestir (Sabar, 2008, 113). Gerçek alto operada nadiren rastlanan bir durumdur. Sesin alt bölümünde geniş bir aralığa sahip güçlü ve zengin bir sestir. Bu oldukça özel ve önemli bir kategoridir (Otacıoğlu, 2012, 125).

Oratoryo ve sahne altosu diye ikiye ayrılır (Kartal, 2009, 95). Alto ses sahası Şekil 4.7’de gösterildiği gibi genel olarak Re (D3) ile Re (D5) arasındadır.



Şekil 4.7 : Alto ses sahası, D3 – D5.

Alto seslerin çevirme tonu Şekil 4.8’de gösterildiği gibi La-Do (A4-C5) arasındadır (Kar, 2021). Altolar için Türk müziğindeki en uygun akortlar kız (4 ses aşağı) ve mansur (5 ses aşağı) akortlardır. Makamların seyir özelliklerine göre yıldız (2 ses aşağı), mansur-şah mabeyni (5,5 ses aşağı), şah (6 ses aşağı) ve hatta davud (6,5 ses aşağı) akortları da tercih edebilirler.

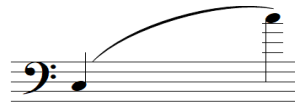


Şekil 4.8 : Alto çevirme tonu, A4 – C5.

4.3.2 Erkek sesleri

Erkek sesleri; kendi içinde tizden peste doğru tenor, bariton ve bas olarak üçe ayrılmaktadır.

Tenor: En yüksek ve tiz erkek sesidir (Baltacıoğlu, 2013, 6). Tenor ses günümüzde oldukça popülerlik kazanmıştır (Sabar, 2008, 114). Erkeklerde az rastlandığı için çok aranan bir ses cinsidir. Eğitimi çok dikkat ve sabır ister (Kartal, 2009, 94). Özelliklerine göre çeşitli sınıflara ayrılır. Bunlar dramatik tenor, lirik tenor, legger tenor ve buffo tenor gibi türlerdir (Kartal, 2009, 94). Tenor ses sahası Şekil 4.9’da gösterildiği gibi genel olarak Do (C3) ile Do (C5) arasındadır.



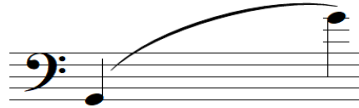
Şekil 4.9 : Tenor ses sahası, C3 – C5.

Tenor seslerin çevirme tonu Şekil 4.10’da gösterildiği gibi Fa diyez (F#4)’dir (Kar, 2021). Tenorlar için Türk müziğindeki en uygun akortlar bolahenk (yerinden) ve süpürde (1 ses aşağı) akortlardır. Makamların seyir özelliklerine göre (örneğin inici makamlarda) müstahsen (1,5 ses aşağı) ve yıldız (2 ses aşağı) veya davud nısfıye (1 ses yukarı) akortları da tercih edebilirler.



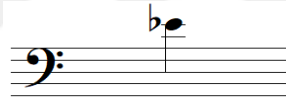
Şekil 4.10 : Tenor çevirme tonu, F#4.

Bariton: Orta kalınlıktaki erkek sesidir (Uluç, 2006, 96). Tenora göre daha koyu, yuvarlak, sıcak bir sestir (Sabar, 2008, 115). Kendi içinde bas bariton, dramatik bariton, lirik bariton ve legger bariton olarak dörde ayrılır (Kartal, 2009, 94). Bariton ses sahası Şekil 4.11’de gösterildiği gibi genel olarak Sol (G2) ile Sol (G4) arasındadır.



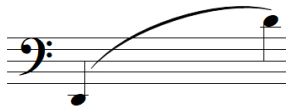
Şekil 4.11 : Bariton ses sahası, G2 – G4.

Bariton seslerin çevirme tonu Şekil 4.12’de gösterildiği gibi Mi bemol (Eb4)’dür. Baritonlar için Türk müziğindeki en uygun akortlar müstahsen (1,5 ses aşağı) ve yıldız (2 ses aşağı) akortlardır. Makamların seyir özelliklerine göre süpürde (1 ses aşağı) veya kız (4 ses aşağı) akortları da tercih edebilirler.



Şekil 4.12 : Bariton çevirme tonu, Eb4.

Bas: En kalın erkek sesidir (Baltacıoğlu, 2013, 6). Bas profond, bas buffo ve yüksek bas olarak üçe ayrılırlar (Kartal, 2009, 93). Bas ses sahası Şekil 4.13’te gösterildiği gibi genel olarak Fa (F2) ile Fa (F4) arasındadır.



Şekil 4.13 : Bas ses sahası, D2 – D4.

Bas seslerin çevirme tonu Şekil 4.14’te gösterildiği gibi La-Do (A3-C4) arasındadır. Baslar için Türk müziğindeki en uygun akortlar kız (4 ses aşağı) ve mansur (5 ses aşağı) akortlardır. Makamların seyir özelliklerine göre yıldız (2 ses), mansur-şah mabeyni (5,5 ses aşağı), şah (6 ses aşağı) ve hatta davud (6,5 ses aşağı) akortları da tercih edebilirler.



Şekil 4.14 : Bas çevirme tonu, A3 – C4.

4.4 Klasik Türk Müziğinde Güfte

Müzikal eserlerde kullanılan şiirlere güfte denilmektedir. Her güfte bir şiirdir fakat her şiir bir güfte olamayabilir. Güfte, şiirden farklı bir edebî türdür. Klasik Türk müziğinde eser yorumlamak için hâkim olunması gereken en önemli unsurlardan biri de güftedir. Klasik Türk müziğindeki eserlerin güftelerinde hece vezni ve aruz vezni kullanılmıştır. Yakın dönemde bestelenen eserlerde vezin kullanmadan serbest yazılan şiirlerin de güfte olduğu görülmüştür.

Çeşitli konuların yer aldığı klasik Türk müziği repertuvarında en büyük yeri aşk almaktadır. Ağırlıklı olarak ilâhî ve dünyevî aşk, özlem, hasret gibi konular işlenmiştir. Bazı eserlerde pastoral ve epik konular da ele alınmıştır. Özellikle büyük formdaki eserlerin güftelerinde, dönem padişahlarına yazılan methiyeler de güfte olarak kullanılmıştır. Tüm bu temalarla birlikte özellikle şarkı formundaki eserlerde daha ziyade dünyevî aşk güftelerin konusu olmuştur.

Klasik Türk müziği repertuvarını meydana getiren çeşitli formlardaki eserlerin güfteleri genellikle aruz vezniyle yazılan gazel, şarkı, rubâî, kıta, müstezad vb. manzumelerden alınmıştır. Bunların, türlerine ve bestelenecek müzik formunun özelliğine göre iki ile on iki mısra arasında olabildiği görülmektedir. Bu durum dinî mûsikide de aynıdır. Mevlevî âyinlerinde ise çok sayıda kıtanın oluşturduğu uzun güfteler kullanılmıştır. Bilhassa aruz vezniyle yazılan güftelerin seçilmesi, bu vezinle klasik Türk müziği usûlleri arasındaki yakın münasebet sebebiyledir. Aruz vezinlerinin ve bunları meydana getiren tef'ilelerle uzun (kapalı), kısa (açık) hecelerdeki âhengin güfte-beste uyuşmasına önemli katkısı vardır. Özellikle klasik Türk müziğinde tef'ile ve kalıpların hangi usûle nasıl yerleştirileceği konusu, “güfte taksîmi” denilen ve prozodi ilminin bir bölümünü meydana getiren sistemin ana unsurunu oluşturmuştur. Aruz vezniyle yazılmış bir güftenin bestelenmesinde karşılaşılan en büyük güçlük, tef'ilelerin bazen kelimeyi uygun olmayan şekilde bölmesinden kaynaklanır. Hece vezniyle yazılmış güfteler klasik devirde daha çok bazı hafif şarkı ve türkülerle kanto, köçekçe ve tavşanca gibi popüler eserlerde tercih

edilmiştir. Bu vezinle kaleme alınan güfteler dinî müzik sahasında başta Bektaşî nefesleri olmak üzere bazı ilâhilerde de kullanılmıştır (Özkan, 1996, 217-218).

Bestekârlar besteledikleri eserlerin usûllerini güftelerin vezin kalıplarına göre seçmişlerdir. Vezindeki kalıplar usûllerin darpları ile paralellik göstermiş, usûlde denk gelen hafif ve kuvvetli darplara yön vermiştir. Dolayısıyla güftenin vezni eserin yapısını çok önemli ölçüde etkilemektedir.

İTÜ TMDK öğretim üyesi Doç. Neşe Yeşim Altinel Çoban, *Türk Musikisinde Aruz-Usûl İlişkisi* isimli kitabında şunları ifade etmiştir:

Aruz vezni 20. yüzyılın sonlarına kadar Türk edebiyatında hakimiyetini sürdürmüştür. Aruzun yaygınlaştıkça bünyesinde taşıdığı iç musiki klasik Türk musikisi bestekârlarını da etkilemiş ve güfte olarak aruz vezni ile yazılmış şiirler tercih edilmiştir. Bestekârlar eserlerinde, aruzun kendi bünyesinde taşıdığı müzikaliteyi ve ritmik yapıyı, musiki nağmeleri ve usûller ile birleştirmeyi başarmışlar, böylece aruz, usûl ve dolayısıyla musiki ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir. Estetik ve ilmi temellere dayanan bu birliktelik özel bir besteleme tekniğini de beraberinde getirmiştir. Adeta kullanılan usûl ile aruzla yazılmış güfte yapıları arasında özel bir şifreleme sistemi oluşmuştur. Böylece aruz-usûl birlikteliği nesilden nesile aktarımı sağlayan meşk sisteminin en önemli unsuru haline gelmiş, eserlerin hafızaya alınması, algılanması ve icrası çok daha kolay bir hale gelmiştir (Altinel Çoban, 2021, 20).

Bir eserin icrasına başlanmadan önce mutlaka güftesi okunmalı ve iyice anlaşılmalıdır. Özellikle eski Türkçe yazılmış güftelerdeki bilinmeyen kelimelerin anlamları ortaya çıkarılmalı, güftenin ne anlattığı tam anlamıyla hazmedilmedilir. Zîrâ eser yorumlanırken de güftenin anlamına göre nüanslar ve ifade şekilleri kullanılmakta, eserler böylelikle güfte temasına uygun bir şekilde icra edildiğinde icra daha anlamlı hale gelmektedir.

Türk müziğinde eserlerin notalarına ifade terimleri konulmasa da, eserin güftesinin bize gösterdiği duyguyu, eserin icrasına yansıtmanız bakımından yeni yazılacak notalara belli başlı ifade terimlerini koymak da yerinde olabilir. Tıpkı batı müziğinde kullanılan *doloroso* (kederli), *vivace* (neşeli, canlı) terimleri gibi; kederli, neşeli, hüznü, canlı gibi terimler de klasik Türk müziğindeki eserler için kullanılabilir.

Görüşme sağladığımız klasik Türk müziği repertuarı dersi öğretim elemanları, derslerde eser icrası öncesinde güfte açıklaması yapma konusundaki hassasiyetlerini dile getirmişlerdir. Prof. Nesibe Özgül Turgay konuyla ilgili şunları ifade etmiştir: “Derslerde özellikle nüans ve dinamikler bağlamında çok dikkat ettiğim bazı kelimeler vardır. İngilizce word painting denen kelime boyama konusunda özellikle bilgi veririm ve kelimeleri bu şekilde kullanarak nüanslara, dinamiklere kavuşabileceğini öğretirim. Buna çok dikkat ederim” (Turgay, kişisel görüşme, 30Nisan 2023).

4.5 Klasik Türk Müziğinde Prozodi ve Nefes Bağları

Prozodi, müziğin sözlere, sözlerin melodilere, çeşitli vasıtalarla uygulanması ve her ikisinin de beste diksiyonu, mânâ ve ahenk bakımından başarılı bir şekilde kaynaşmasıdır. Türk müziğinde prozodi meselesini ilk kez Hüseyin Sadettin Arel dile getirmiş ve prozodinin güfteli eserlerde sözün besteye paylaştırılmasını anlatan bir ilim olduğunu belirtmiştir. Prozodi kelimesi Yunanca “prosodiya” sözünden gelmektedir. Prosodiya Yunan dilinde hecelerin vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okuma ilmidir (Arel, 1950, 3). Prof. Dr. Selahattin İçli ise prozodiyi şöyle tanımlamıştır: “Müzikte prozodi; bir dilin vurgu, telaffuz, mânâ ve ahenk unsurlarını dikkate alarak en mükemmel şekilde besteye uygulanması meselesidir. Burada hareket noktasının doğru olanı, özellikle konuşma dilinin müziğe aksetmesidir” (Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1997, 13).

Günümüz icra anlayışında, bestelenişi itibariyle prozodiye uygun olan ya da olmayan eserler en anlaşılır şekilde icra edilmeye çalışılmaktadır. Örneğin nota üzerinde kelimeler sus işaretleriyle bölünmüş olsa da, sanki orada sus işareti yokmuş gibi kelime bir nefeste okunmakta, böylece kelime anlaşılır bir şekilde ifade edilmektedir.

TRT İstanbul Radyosu emekli ses sanatçısı, koro şefi ve İTÜ TMDK’da repertuar dersi öğretim elemanı olarak görev almış olan Faruk Salgar, Türk müziğinde prozodiyle ilgili şunları ifade etmiştir: “Prozodiyle bizim yıllar içerisinde tespit ettiğimiz bir konu vardır ki, o da; şarkı söylerken kelimelerdeki açık hecelerin daha hafif ve çok uzatmadan, kapalı hecelerin ise daha vurgulu ve uzatılabilir şekilde okunmasıdır. Usta solistlerin icralarını dinlediğinizde bunu duyarsınız” (Salgar, kişisel görüşme, 07 Mayıs 2022).

Kelimelerin ve bazen tamlamaların tek nefeste okunması şeklinde yapılan genel prozodi uygulamalarının yanı sıra bir de mânâ prozodisi denilen bir husus vardır. Mânâ prozodisi, sözlü bir müzik eserinde güfte ile bestenin anlam bakımından uygunluk göstermesidir. Bestekâr, güftenin mânâsını melodiye yansıtırken, müzikteki ifade şekillerinden faydalanmalıdır. Bestekâr açısından önemli olan, güftenin mânâsını kavrayabilmektir. Bestekâr, bunu kavradıktan sonra güftenin mânâsını dikkat çekici pek çok müzikal ifade ile belirtebilmektedir (Akbaş, 2020, 20-21).

İTÜ TMDK’da uzun yıllar ilgili dersleri yürüten emekli öğretim görevlisi Dr. Saadet Gültaş, güftelede mânâ konusunu şöyle açıklamıştır:

Mânâ, kelime dizilişlerinden meydana gelen cümledeki duygu ve düşüncenin, açık veya gizli olarak bize duyurulmasıdır. Mânâ bizi düşündürür ve zevklendirir. İçimizde acı ve tatlı pek çok çağrışımlar uyandırır; ilham verir ve hayal âlemine sürükler. Bu âlemin içine acı karışsa bile, bize o anda buruk bir tat, bir lezzet verir. Güftenin nasıl olursa olsun, açık veya gizli, anlaşılan veya yorumlanamayan fakat mutlaka hissedilen, etkileyici bir mânâsı olmalıdır. Mânâsı olmayan, anlaşılamayan bir güfte, ne kadar müzikal özelliklere sahip olursa olsun, onu değerlendirmek imkânsızdır. Zîrâ ortaya çıkacak bestenin, saz eserinden farkı kalmaz (Gültaş, 2003, 214-215).

Ağır ve yürük semâîler dışında, beste ve kâr gibi büyük formdaki eserlere baktığımızda, eserlerin istisnâ örnekler dışında büyük usûllerle bestelendiklerini görürüz. Usûl-güfte ilişkisinden dolayı güftelerin her bir mısraı bir usûle yayıldığı için bu eserlerde daha çok melizmatik¹ biçim ağırlıktadır. Bu nedenle kelimeleri nefesle birleştirmek oldukça zor olmaktadır. Fakat şarkı formundaki birçok eserde ise silabik² ve melizmatik biçimler karma olarak kullanıldığı için nefes bütünlüğünü sağlamamız daha kolay olmaktadır.

Kelimeleri nefesle bölmemenin en temel amacı günümüz prozodi anlayışına uygun olarak kelimelerin daha net anlaşılmasını sağlamaktır. Kelimeleri nefesle bölmeme üzerine yapılan çalışmalarda bir kelimeyi tek bir nefeste söyleyebilme beceresini kazandıktan sonra birden fazla kelimeyi ve özellikle de tamlamaları da tek nefeste söylemeye çalışmalıyız. Sadece kelimeler üzerinden nefes birliği sağlayarak her

¹Melizmatik biçim, bir heceye birden fazla notanın geldiği biçimdir.

²Silabik biçim, bir heceye tek bir notanın geldiği biçimdir.

kelimeden sonra nefes almak da uygun olmayacaktır. Bazen eserlerin bir bölümünü (zemin ya da nakarat gibi) tek nefeste veya iki nefeste okumakta, bazen de bölümün uzunluğuna göre daha fazla nefes alabilmekteyiz. Haliç Üniversitesi öğretim elemanlarından Öğr. Gör. Münip Utandı, bu konuyla ilgili şunları ifade etmiştir:

Bazı şarkılarda bir nefeste birçok ölçüyü nefes almadan icra etmek zarûreti ortaya çıkıyor. Örnek olarak, Şekip Memduh Bey'in, güftesi Yahyâ Kemâl'e ait "Gönlümle oturdum da hüzünlendim o yerde" isimli Nihâvend şarkısında ilk cümle üç ölçüye tekâbül eder ve nefes almadan, buna göre okumak gerekir. Bestekâr Yesârî Âsım Arsoy böyle okuyuşa "medh-i nefes" tekniği demiştir (Utandı, kişisel görüşme, 14 Haziran 2022).

Nefesimizin yettiğince tüm kelimeleri birbirine bağlamak da her zaman uygun olmamaktadır. Konuşurken ve yazarken kullanılan virgüller gibi, hem eser yorumuna ifade katmak hem de dinleyiciyi sıkmamak için bazen nefesimiz yettiği halde de ifade nefesleri almalıyız. Burada belirleyici olan, şüphesiz icra edilen eserin melodi ve söz yapısıdır. Fakat nefes yerleri her eser için icracıdan icracıya değişkenlik gösterebilmektedir. Hatta ekol olarak kabul edilen ses sanatçılarının icralarında dahi bu farklılıklar bârizdir. Nefes bağlarını hiç kullanmayan ya da bunları vezne ya da kelimeye göre belirleyen birçok farklı anlayış vardır. Örneğin aynı eseri Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'den dinlediğinizde üçünün de farklı nefes yerleri kullandıklarını duyarsınız. Bu sebeple nefes bağlarını bir standarda sokmak oldukça zordur. Ancak çalışmamızda nefes bağlarının kelimeler üzerinden makul bir anlayışla sunulması tercih edilmiştir.

Çalışmamız için görüşme sağlanan öğretim elemanlarının hemen hepsi yürüttükleri repertuvar derslerinde öğrencilerinden kelimeleri nefesle bölmemelerini istediklerini ve bu konuda hassasiyet gösterdiklerini ifade etmişlerdir.

Prozodi ve nefes bağlarıyla ilgili güftelerin vezinlerine vurgu yapan Mustafa Doğan Dikmen şunları ifade etmiştir:

Özellikle eski âsâra dair bazı eserlerde nefes yerleri zaten bellidir. Onlar hece tekrarlarıyla ve eslerle nefes yerlerini korumuşlardır. Eğer nefes yeri belli değilse eserin vezni gereği, diyelim ki üç fâilâtün bir fâilün; fâilâtünün bittiği yerde nefes alma özgürlüğünüz var, fakat genellikle kelimeyi ortasından böler. Eğer orada nefes almayacaksanız tüm kalıbı bir nefeste tamamlamanız icap

eder. Ya vezin böleceksiniz, vezne göre nefes alacaksınız; ya da kelimeye göre nefes alacaksınız. Bu bir kuraldır. Kelimeyi ortadan bölmek bir kural ama vezin kalıbının bittiği noktada kelime ortadan bölünse de nefes alabilirsiniz, zaten günümüze intikal eden notalarda da oralarda esler var, demek ki öyle okuna okuna bugüne gelmiş. Bizde aslolan vezindir. Fakat günümüzün icra üslûbunda eğer kelimeyi bölmeyecekseniz ve ondan sonra size nefes almak için müsaade eden bir kelime varsa elbette nefes alabilirsiniz. Önemli olan estetiği yakalamaktır. Kaçamak nefes almak da çok önemli bir şan tekniğidir. Nefes aldığınızı belli etmeden kaçamak nefes alacaksınız. Fakat esas bir sorun var. Nefesinizin sonunu kullandığınız yerdeki sesinizin gücüyle taze nefes aldıktan sonra başladığınız ses gücü genellikle farklı olur. Eğer bir kelimeyi ortasından bölmek zorundaysanız o zaman öyle bir ayarlama yapacaksınız ki, ikinci nefese bitirdiğiniz volümle başlayacaksınız. Çünkü nefesinizin zayıf olduğu noktada sesiniz ister istemez düşecektir. Taze nefesle farkında olmadan birden yüklenirsiniz. Farkında olarak o volümü eşitleyeceksiniz (Dikmen, kişisel görüşme, 06 Mayıs 2023).

4.6 Klasik Türk Müziğinde Nüans İfadeleri ve Süsleme Elemanları

Nüans ifadeleri ve süsleme elemanları klasik Türk müziği icrasının olmazsa olmaz unsurlarıdır. Bu unsurlar icrayı ifadelendirir ve zenginleştirir. Çalışmamız başlangıç seviyesine göre hazırlandığı için nüans ifadeleri ve süsleme elemanlarından en temel olanları ve eğitimde ilk etapta öğretilebilecek olanları ele alınmıştır. Bu nüans ifadeleri ve süsleme elemanlarının tanımlamalarıyla birlikte gösterim şekilleri ve seçilen eserler üzerinde kullanımlarına dair eserin notası üzerinde örneklendirmeler de verilmiştir.

Süsleme elemanları müzik yazısında, küçük yazılmış notalar veya özel işaretlerle gösterilirler. Usûlü dolduran gerçek notalardan olmadıklarından, bu küçük notalar yazıdan çıkarılsa bile usûl bozulmaz. Süs notaları, değerlerini kendilerinden önceki veya sonraki gerçek notadan çalarlar. Eserin hızı (gideri) ne olursa olsun, bu notalar mümkün olduğu kadar kısa zamanda çalınırlar. Sayıları 1, 2, 3 veya daha fazla olabilir (Torun, 1993, 282).

Türk müziğinde bestekârlarca notalara nüans ifadeleri ve süslemelerin yazılması bir gelenek olarak karşımıza çıkmamaktadır. Bunların notalara yazılmaması, tabii ki nüans ve süslemelerin yapılmadığını göstermemektedir. Pek tabiidir ki nüans ifadeleri

ve süsleme elemanları icrada bolca kullanılmaktadır ancak; notalarda belirtilmedikleri için, kullanımları icracıların yorumuna bırakılmıştır.

Klasik Türk müziğinde nüans ifadeleri ve süsleme elemanları notalarda yazmamakla birlikte eserlerin melodilerindeki örgüler solisti birtakım nüanslara kendiliğinden yönlendirmektedir. Örneğin pestten tize doğru sıralı bir şekilde giden nota örgüsünün olduğu bir melodi solisti cressendo yapmaya yönlendirebilir. Bazen eser içerisinde tekrar ederek ısrar duygusu uyandıran melodiler de solistte vurgulu icra hissi uyandırabilir. Yine eserin güftesindeki tema da solisti farklı nüans ve süslemelere yönlendirebilir. Tüm bu hissedilen duyguların icracıdan icracıya değişkenlik göstermesiyle birlikte icralarda ortaya çıkan nüans ifadelerinin ve süsleme elemanlarının farklılığı da kaçınılmazdır.

İTÜ TMDK öğretim elemanlarından Öğr. Gör. Gülşah Sönmez klasik Türk müziği icrasında nüans konusuyla ilgili şunları ifade etmiştir:

Taş plaklara ve daha eski icralara baktığımızda bunların nüanstan uzak icralar olduğunu görüyoruz. Hatta bazı ustalarımıza göre asıl klasik icranın bu taş plaklardaki gibi olduğu ve nüanstan uzak, glisandodan uzak icraların klasik tavra daha uygun olduğu söyleniyor. Fakat bugün klasik üslup sahibi icracılarda ifadeyi kuvvetlendirmek açısından nüans kullanımını görüyoruz. Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın bir sözü vardır. Yalnızca notayı icra etmek düz bir kitabı okumak gibidir, yalnızca kitap okumaya benzer der. Yazılanı okuyorsunuz fakat yorumlamıyorsunuz. Fakat klasik tavır dediğimizde işin içine biraz yorum unsurları da giriyor. Bu anlamda süsleme elemanları icrada çok önemli bir yer kaplıyor. Bunların içinde çokça kullanılan çarpmalar, glisandolar, grupettolar gibi süsleme elemanları vardır (Sönmez, kişisel görüşme, 19 Mayıs 2023).

İracılar pek tabiidir ki meşk yoluyla edinilen icra şekillerine göre de nüansları kullanmaktadır. Meşk, klasik Türk müziğinin var oluşundan bugüne kadar gelen ve bundan sonra da her zaman devam edecek bir unsurdur fakat günümüzde müziği bilimsel ve akademik olarak ele aldığımızda, bu nüans ifadelerini ve süsleme elemanlarını yazılı olarak göstermek de büyük bir önem arz etmektedir. Bu nüans ifadeleri ve süsleme elemanlarından bazıları daha çok tercih edilmiş, bazıları ise daha az kullanılmıştır. Örneğin klasik Türk müziğinde gerek solo gerekse koro icralarda

eserlerin dönüşlü bölümlerinin ikinci dönüşlerine piano başlanması, meyan bölümlerine forte başlanması, meyandan sonraki nakarata da piano başlanması ve Sabâ makamına geçki yapılan bölümlerin piano icra edilmesi gibi örnekler karşımıza çıkan en genel geçer nüans ifadelerine örnek olarak gösterilebilir.

Prof. Şehvar Beşiroğlu Türk müziğinde nüans ifadeleriyle ilgili şunları ifade etmiştir:

Türk musikisinde Batı musikisindeki gibi bir eserin temposu, ritmi belirtilmediği gibi, eserin içinde yapılacak nüanslar da yazılmamıştır. İşte bu noktada meşk sistemi ve hoca devreye girer. Hocadan meşk edilen eserin ritmi, nüansı yine meşk edilen hocanın tavrı ile öğrenileceği için, burada en önemli nokta, edilecek hocanın o esere ne kadar meşk silsilesi olarak yakın olması ve Türk musikisindeki yorumu ve tavrı ile çok önemlidir (Beşiroğlu, 1997, 140).

Diğer görüşlere tezat bir görüş savunan Çiğdem Yarkın konuyla ilgili şunları ifade etmiştir:

Notalarda nüans ifadeleri ve süsleme elemanlarının yazılı olmasını kesinlikle yanlış buluyorum. Her solistin kendine göre yorumu vardır. Bunu başka solistlere empoze etmesi yanlıştır. Günümüzde bir eserin birden fazla notasının olma nedeni de budur. Solist notayı okuyabildiği gibi değiştirip yazma hakkına kat'â sahip değildir. Diyelim ki notayı okuyabildiği gibi yazmış, okuduktan sonra imhâ etmelidir (Yarkın, kişisel görüşme, 14 Mayıs 2023).

Solo vokal icralarda da nüans tercihleri daha çok soliste bırakılmış, ona refakat eden saz sanatçıları da solisti çok iyi takip ederek onun yaptığı nüansları yapmaya çalışmıştır. Bu açıdan da sazendeler için soliste refakat etmek, en az solo enstrüman icrası kadar ustalık gerektirmiştir. Günümüzdeki çoğu refakat anlayışının tersine, özellikle radyo kayıtlarının ilk dönemlerinde, her biri alanında duayen olan usta sazendelerin duayen solistlere eşliklerini dinlediğimizde, refakatin ne kadar ehemmiyet kazandığını ve nasıl yapılması gerektiğini görmekteyiz. Günümüz icralarında ne yazık ki bu refakat yetisi azalmaya başlamıştır. Eski anlayışta solistin önüne geçmeden, fakat ayrı ayrı birer solist gibi duyulan veher biri duayen olan saz sanatçılarından oluşan birkaç kişilik küçük saz heyetleri ile solistlere refakat edilmiştir. Günümüzde ne yazık ki üslubundan, mızrap vuruşundan, üfleşişinden ya da yay çekişinden kim olduğunu anladığımız saz sanatçılarının sayısı azalmıştır. Orkestra mantığı ile daha kalabalık saz heyetleri oluşturulmaya başlanmış ve refakat etme

hüviyeti kaybolmaya başlamıştır. Günümüzde az da olsa eski refakat mantığıyla icralar ve kayıtlar yapılarak bu anlayış yaşatılmaya çalışılmaktadır.

İnci Çayırılı, Murat Derin'in kaleme aldığı "*İnci Çayırılı'nın Anıları*" isimli kitapta, refakat konusuyla ilgili ders niteliğindeki şu anekdotu paylaşmıştır:

Radyoya yeni başladığım zamanlarda bir gün, Yorgo Bacanos, Vecihe Daryal, Emin Ongan, Vecdi Seyhun, Niyazi Sayın ve Necdet Yaşar'ın refakatinde bir program yapıyorum. Çok da tecrübeli değilim, heyecanlanıyorum... Biraz da ağır eserler okuyorum o gün. Vecihe Hanım benim gerildiğimi gördü... İnci'ye refakat ettiğimiz zaman onu rahat ettirmemiz gerekiyor, bizim işimiz solistten bir salise sonra girmektedir dedi... Vecihe Hanım'ın "Bir salise sonra girmek gerek" sözü hiç aklımdan çıkmadı. Yıllar sonra ben bunu talebelerime ders gibi anlattım. Saz, solistten bir salise sonra gelmelidir ve bu bir salise, refakatte çok uzun bir zamandır... (Derin, 2015, 107).

Fasıl müziğinde ise enstrümanların notalarda olmayan, fakat icra geleneğinde olmazsa olmaz hale gelen birtakım süslemeleri bolca yaptığı görülmektedir. Bu süslemeler tüm sazandelerce birlikte yapılmakta, bazen de tek bir sazandeye bırakılmaktadır. Her sazanda kendi başına farklı bir süsleme yapmamaktadır. Hanendelerin de fasılda, solo icraya nispeten daha süslü ve kıvrak bir üslupla okuduğu, özellikle pest bölgelerde oktava çıkma geleneği oluşturduğu görülmektedir. Klasik Türk müziğinde bu gibi örnekler çok fazladır. Fakat üsluba dair yapılan bu nüans ve süslemeler özellikle son yüz yıldaki çalışmalarda notasyonlar üzerinde kullanılsa da bunlarla ilgili yayınlanmış bir çalışma yoktur. Fasıl müziği için yapılan nota düzenlemelerinde fasıl bütünlüğünü sağlamak adına eserler arasındaki olmazsa olmaz bağlantı sazları ve aranağmelerin birbirine ne şekilde bağlanacağı yazılmışsa da bu hassasiyet ses icracısıyla ilgili olarak gösterilmemiş, ses sanatçılarının yapacağı nüans ve süslemeler icracının hünerine bırakılmıştır.

Biz de çalışmamızda klasik Türk müziğinde yaygın olarak kullanılan nüans ifadeleri ve süsleme elemanları içerisinde klasik Türk müziği repertuarı eğitiminde başlangıç seviyesi için uygun olanları ve incelediğimiz eserlerde de örneğini verdiklerimizi açıklayacağız.

4.6.1 Gürlük ve vurgu ifadeleri

Sesin gürlüğü ile ilgili birçok ifade terimi olmakla beraber en çok piano, forte, mezzoforte, crescendo ve decrescendo terimleri kullanılmaktadır.

Piano (p): Şekil 4.15'te gösterildiği gibi yumuşak, hafif sesle çalmak ya da söylemektir (Sun, 1998, 48).



Şekil 4.15 : Piano, bkz. sayfa 99 (Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim isimli eserin 16. ölçüsü).

Forte (f): Şekil 4.16'da gösterildiği gibi sert, kuvvetli çalmak ya da söylemektir (Sun, 1998, 48).



Şekil 4.16 : Forte, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 11. ölçüsü).

Mezzo Forte (mf): Şekil 4.17'de gösterildiği gibi orta kuvvette çalmak ya da söylemektir. Kuvvet olarak piano ile fortinin ortasında yer alır (Sun, 1998, 48).



Şekil 4.17 : Mezzo Forte, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 6. ölçüsü).

Legato: Şekil 4.18'de gösterildiği gibi bağlı okuma demektir. İki ya da daha fazla notanın üzerine konan yay şeklindeki bağ işareti ile gösterilir. Bu bağ işareti boyunca notalar, duraksamadan ve nefes almadan icra edilir. Özellikle nefes ile kelime bütünlüğünü sağlamada çok yardımcı olmaktadır.



Şekil 4.18 : Legato, bkz. sayfa 120 (Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhu isimli eserin 13. ölçüsü).

Staccato: Notanın altına ya da üzerine konan nokta işareti ile gösterilmektedir. Şekil 4.19’da gösterildiği gibi notanın kesik bir şekilde icra edileceğini anlatır. Vokal icrada kullanıldığında keskin bir ifade katar. Toplu şekilde yapılan fasıl icralarında daha çok kullanılır. Solo vokal icralarda da zaman zaman karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 4.19 : Staccato, bkz. sayfa 89 (Bir pür-cefâ hoş dilberdir isimli eserin 11. ölçüsü).

Puandorg: Şekil 4.20’de gösterildiği gibi notanın üzerine konan yarım ay şeklindeki yay ve içerisinde bir nokta işaretiyle gösterilir. Notayı değerinin en az iki katı kadar uzatma anlamındadır. Notanın ne kadar uzayacağı icracının tercihinin bırakılır. İcracı abartıya kaçmadan notayı istediği kadar uzatabilir.



Şekil 4.20 : Puandorg, bkz. sayfa 84 (Nâr-ı firkât şûlepâş oldukça sînem dağlıyor isimli eserin 12. ölçüsü).

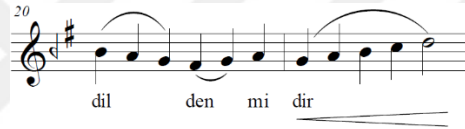
Vakfe: Dini müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden biri olan vakfe, muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akışı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Vakfenin puandorgtan farkı daha kısa olmasıdır. Nota yazısında yukarıdan virgülle (,) gösterilir (Özbilen, 2007, 32). Bu çalışmada nefes yerleri de virgül işaretiyle gösterilmiştir. Bu ikisi karıştırılmamalıdır. Vakfe tıpkı puandorg ya da staccato gibi notanın tam üzerine işaretlenmektedir. Nefes yerini gösteren virgül ise notaların arasında yer almaktadır. Ayrıca bazı notalarda vakfe, batı müziğinde forzato veya forzanto olarak bildiğimiz vurgu işaretiyle de (>) gösterilmiştir. Hem nefes yeri işaretiyle karışmaması bakımından, hem de elimizde örneği bulunması bakımından forzato (>) işaretinin Türk müziğinde vakfe işareti olarak kullanılması daha uygun

olabilir. Aşağıdaki Şekil 4.21’de bestesi Bekir Sıdkı Sezgin’e, güftesi Mehmed Çınarlı’ya ait, Hüzûn makamındaki “Sonbaharın bizi daldırdığı rüyâ geçici” isimli şarkının notasında nakarat bölümündeki vakfe örneği gösterilmiştir.



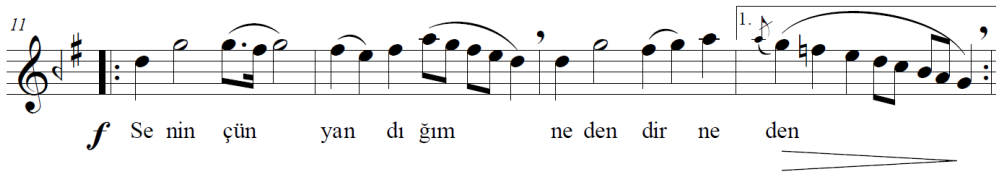
Şekil 4.21 : Vakfe.

Crescendo: Şekil 4.22’de gösterildiği gibi ses yüksekliğinin kademe kademe artmasıdır. Artacağı bölümdeki notaların altına konan bir işaret ile gösterilir (Sun, 1998, 48).



Şekil 4.22 : Crescendo, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 21. ölçüsü)

Decrescendo/Diminuendo: Şekil 4.23’te gösterildiği gibi ses yüksekliğinin kademe kademe azalmasıdır. Azalacağı bölümdeki notaların altına konan bir işaret ile gösterilir (Sun, 1998, 48).



Şekil 4.23 : Decrescendo, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 14. ölçüsü).

4.6.2 Süsleme elemanları

Çarpma: Türk müziğinde çok sık kullanılan bir süsleme elemanıdır. Genellikle çarpma yapılacak ana notanın önüne yazılır. Hangi notayla çarpma yapılıyorsa o nota küçük bir şekilde ana notanın önüne yazılır ve çarpma notasının çubuğuna bir çizgi çekilir. Önüne geldiği ana notaya bağ işareti ile bağlanır. Daha çok batı müziğinde kullanılan apojyatr ile çok sık karıştırılır. İki nota arasında kullanıldıklarında, apojyatr değerini kendinden sonraki notadan alır; Türk müziğinde kullanılan çarpma ise değerini kendinden önceki notadan alır. Aralarındaki temel fark budur.

Çarpma Şekil 4.24'te gösterildiği gibi genellikle önüne gelecek ana notanın bir üst ya da iki üst notası olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin mi notasına fa ya da sol çarpması yapılması gibi. Ana notanın üstündeki bir notadan yapılan çarpmaya üstten çarpma da denilmektedir. Çarpma geleneksel Türk müziği üslubunda çokça karşımıza çıktığı için çarpma yapmak mutlaka icrayı zenginleştirecektir. Ayrıca üstten çarpma, özellikle tiz seslerde yapıldığında basılacak notanın detone olma riskini azaltmaktadır. Orta ve pest bölgelerde de Türk müziğinin özel baskı gerektiren koma seslerini daha iyi basabilmek ve o perdeleri daha rahat açığa çıkarabilmek açısından çarpmalı okuyuş önemlidir.



Şekil 4.24 : Çarpma, bkz. sayfa 120 (Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhu isimli eserin 11 ve 12. ölçüleri).

Glissando: Şekil 4.25'te gösterildiği gibi kaydırarak icra etme anlamına gelen glissando, nota başları arasında kırık çizgi ile gösterilir. İki ses arasındaki dizinin hızlı bir şekilde kaydırma hareketidir. Melodik fonksiyonu olan bu süsleme oktav atlayışı sırasında da sıkça kullanılır (Özbilen, 2007, 17). Gliss. şeklinde kısaltılmış olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Bu süsleme bazı icra ekollerinde pek kabul edilir olmamakla birlikte birçok usta icracının icralarında sıkça karşımıza çıkmaktadır.



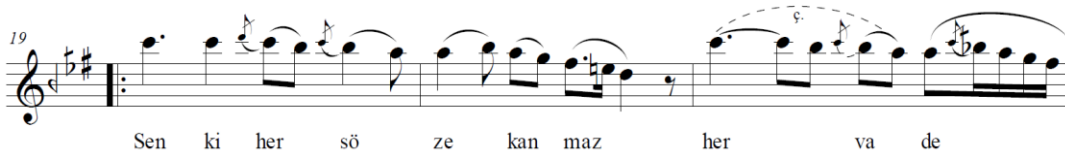
Şekil 4.25 : Glissando, bkz. sayfa 79 (Gelmedin bir kerreden mâdâ neden isimli eserin 12 ve 13. ölçüleri).

Portamento: Şekil 4.26’da gösterildiği gibi bir notadan diğerine sıçramadan kayarak ve süzülerek, iki ses arasında uygun bir geçişi kapsayan seslendirme tekniğidir. Nota başları arasında düz çizgi ve küçük “p.” harfi ile gösterilmektedir. Glissado ile sıkça karıştırılmaktadır. Glissandodan farkı iki uzak ses arasında hızlıca yapılması ve bir dizi oluşturmamasıdır (Özbilen, 2007, 17).



Şekil 4.26 : Portamento, bkz. sayfa 108 (Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım isimli eserin 10. ölçüsü).

İrâdî Perde Pestleşmesi: Türk müziğine has olarak, usta ses sanatkarlarının kullandığı bir süsleme çeşididir. İrade dahilinde, bilinçli olarak yapıldığı için irâdî perde pestleşmesi denilmiştir. Özellikle komalı seslerde, perdeyi tizden peste doğru kaydırarak bir pestleştirme şeklinde yapılır. Buna perdeyi çekerek okuma da denir. Bu hiçbir şekilde bir ton dışılık ya da bir detonasyon değildir (Özbilen, 2007, 18). Bu süsleme klasik Türk müziğinde çokça kullanılsa da batı müziğinden gelme bir süsleme olmadığı için herhangi bir gösterim işareti yoktur. Şekil 4.27’de gösterildiği gibi icracılar ve öğreticiler arasında “çekerek” okuma tabiri yerleştiğinden dolayı bunu küçük “ç.” harfi ile göstermek mümkün olabilir.



Şekil 4.27 : İrâdî Perde Pestleşmesi, bkz. sayfa 112 (O ahû bakışlara bir anda kandın gönül isimli eserin 21. ölçüsü).

Vibrato: Sık aralıklı ve dalgalanışlı seslerle sesin uzaması yoluyla nota değerinin tamamının veya bir bölümünün hançere yoluyla doldurulmasıdır. Vibrato, çıkan sese hayat veren bir ifade unsurudur. Şekil 4.28’de gösterildiği gibi geleneksel Türk müziği

üslubunda uzun sesler üzerinde sıkça kullanılır. “vib.” kısaltması ile gösterilmektedir (Özbilen, 2007, 20-21).



Şekil 4.28 : Vibrato, bkz. sayfa 73 (Yüzündür cihânı münevver eden isimli eserin 5. ölçüsü).

Tril: Şekil 4.29’da gösterildiği gibi notanın üzerine “tr” yazılarak gösterilir. Üzerinde bulunduğu notayı, makam dizisinde o notadan sonra gelen nota ile adeta nöbetleşe okunur (Öztuna, 2000, 437). Uygulandığı notadaki sesin bir veya yarım ton üst tarafındaki sesle sık ve muntazam çarpma yaptıran süsleme elemanıdır. Tril insan sesi ile yapılan süsleme elemanlarının vazgeçilmez öğelerinden biridir. Çarpmaların sayısı cümlelerin hız ve karakterine göre değişir. Uzayacak trillerde işaretin önüne yatık bir tırtıllı ek bulunur (Özbilen, 2007, 21).



Şekil 4.29 : Tril, bkz. sayfa 89 (Bir pür-cefâ hoş dilberdir isimli eserin 18. ölçüsü).

Mordan: Esas bir notanın iki ya da üç kere çarpma yapması ile oluşur. Yani iki veya üç çarpmalı trildir. Şekil 4.30’da gösterildiği gibi notanın üzerine konulan zikzak bir yatık çizgiyle gösterilir (Baltacıoğlu, 2013, 15).



Şekil 4.30 : Mordan, gösterimi ve icra edilişi.

Grupetto: Şekil 4.31’de gösterildiği gibi bir nota üzerinde konulan çengel şeklindeki işaretlerle gösterilir. Üzerine geldiği notadan önce çok küçük bir değerinde üç tane süs notası yapar. Bu üç nota asıl nota ile onun bir pestindeki ve bir tizindekinden müteşekkil küçük bir gruptur. Eğer çengelin ilk başı aşağıya gelirse, bu grup, asıl notanın tizindeki sestene, yukarıya gelirse, pestindeki sestene başlar. Eğer grupetto işareti bir notanın üzerinde değil de iki notanın arasına gelirse, süs notaları üç değil dördü bir grup yaparlar (Öztuna, 2000, 440).



Şekil 4.31 : Grupetto.

Atmalı Oktav Aralıkları: Şekil 4.32’de gösterildiği gibi notaların üzerine “8 va...” şeklinde yazılır. Üzerine geldiği notayı bir oktav yukarıdan okuma anlamına gelir. Genellikle eserlerin sonlarında kullanılır. Fasil icrasında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Usta icraların okuyuşlarında karşımıza çıkmakla beraber geleneksel Türk müziği üslubunda yer edinmiş bir süslemedir.



Şekil 4.32 : Atlımalı Oktav Aralıkları (kullanımda da yer alsın).

Rubato: Eserin icrası sırasında yorumcunun eser üzerinde gelişigüzel ve keyfe göre hareket edişini ifade eden rubato terimi, nota değerlerinin kesintiye uğramadan anlamlı bir şekilde gecikmesini ifade eder. “rub.” kısaltması ile gösterilir (Özbilen, 2007, 30). Türk müziğinde eserlerin bazı bölümlerinin ritmini çekerek okuma tarzı, rubatonun en belirgin örneğidir. Özellikle eserlerin Saba makamı geçkisi yapılan bölümlerinin çekilerek okunması geleneksel Türk müziği üslubunda yer etmiştir.

5. ESERLER ÜZERİNDE ÖRNEKLER

Çalışmamızda referans olarak alınan İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nde çok geniş ve çeşitlendirilmiş şekilde ele alınan repertuvar dersleri yürütülmektedir. Başlangıç seviyesi için hazırlanan çalışmamız için bu derslerden lisans birinci sınıf ders planında yer alan Türk Sanat Müziği Repertuarı I ve II derslerinin müfredatları alınmıştır. Bu iki dersin müfredatından toplam 11 eser çalışmamızda kullanılmakla birlikte, bu derslerin tüm zorunlu ve seçmeli eser müfredatı çalışmamızın ekler bölümünde ayrıntılı olarak verilmiştir. Ekler Bölümü'ndeki Çizelge A.1'de Rast makamında zorunlu eserler, Çizelge A.2'de Rast makamında seçmeli eserler, Çizelge A.3'te Uşşâk makamında zorunlu eserler, Çizelge A.4'te Uşşâk makamında seçmeli eserler, Çizelge A.5'te Bayâtî makamında zorunlu eserler, Çizelge A.6'da Bayâtî makamında seçmeli eserler, Çizelge A.7'de Bûselik makamında zorunlu eserler, Çizelge A.8'de Hüseyinî makamında zorunlu eserler, Çizelge A.9'da Hüseyinî makamında seçmeli eserler, Çizelge A.10'da Muhayyer makamında zorunlu eserler, Çizelge A.11'de Muhayyer makamında seçmeli eserler, Çizelge A.12'de Nevâ makamında zorunlu eserler, Çizelge A.13'te Tâhir makamında zorunlu eserler, Çizelge A.14'te Karcığâr makamında zorunlu eserler, Çizelge A.15'te Karcığâr makamında seçmeli eserler, Çizelge A.16'da Sûznâk makamında zorunlu eserler, Çizelge A.17'de Sûznâk makamında seçmeli eserler, Çizelge A.18'de Hicâz makamında zorunlu eserler ve Çizelge A.19'da Hicâz makamında seçmeli eserler sıralanmıştır.

İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nde yürütülen zorunlu ve seçmeli repertuvar dersleri aşağıda sıralanmıştır.

Zorunlu dersler:

- TSM Repertuarı I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII
- 15. – 17. Yüzyıl Türk Müziği Repertuarı
- 18. Yüzyıl Türk Müziği Repertuarı
- 19. Yüzyıl Türk Müziği Repertuarı
- 20. Yüzyıl Türk Müziği Repertuarı

- Fasıl I-II
- Yardımcı Repertuvar I-II-III-IV (THM)

Seçmeli dersler:

- Köçekçe Repertuvarı
- Lale Devri Repertuvarı
- Mevlevi Ayini Repertuvarı I-II
- III. Selim Dönemi Repertuvarı
- Gazel Repertuvarı

Bu bölümde İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nde Türk Sanat Müziği Repertuvarı I ve II olarak 1. sınıfta okutulan derslerin müfredatlarında yer alan Rast, Uşşâk, Bayâtî, Hüseyinî, Muhayyer, Bûselik, Nevâ, Tâhir, Hicâz, Karcığâr ve Sûznâk makamlarından birer eser ile toplam 11 eser üzerinden metodolojik bir çalışma örneği verilmiştir. Öğretim kolaylığı olması açısından ve müfredatlarda da eğitime bu şekilde başlandığı için örneği verilen bu 11 makamdaki eserlerin tamamı şarkı formundan seçilmiştir.

İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda okutulan Makam Teorisi I ve II derslerinin müfredatında yer alan makamlar da, ses eğitimi bölümü müfredatındaki makamlarla paralellik göstermektedir. Verilen eğitimde de bu iki ders birbirini desteklemektedir. Bu 11 makamın tamamı Türk müziğindeki ana makamlardandır. Öğreticilik bakımından makam ve repertuvar eğitime ana makamlarla başlanmaktadır. Türkiye'de Türk müziği repertuvarı eğitimi verilen üniversitelerde yaptığımız araştırmada da okulların neredeyse tamamının repertuvar eğitimine Rast makamıyla başladığı ve ardından diğer 10 makamla devam edildiği görülmektedir. Fakat bu 11 makamı bir ders yılı içerisinde tamamlamayıp 2 hatta 3 ders yılı içerisinde yayan eğitim planlarına da rastlanmıştır.

Çalışmamızda örnek olarak ele alıp incelediğimiz eserler Prof. Dr. Nevzad Atlığ'ın yayına hazırladığı, Bakırköy Mûsikî Konservatuvarı Vakfı tarafından yayınlanan nota fasikülleri, Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'nun nota arşivi ve TRT nota arşivindeki edisyonlardan alınmıştır. Rast makamındaki “*Yüzündür cihânı münevver eden*”, Hüseyinî makamındaki “*Feryâd ediyor bir gül için bülbül-i şeydâ*”, Nevâ makamındaki “*Yine bağlandı dil bir nev-nihâle*” ve Hicâz makamındaki “*Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhû*” isimli eserlerin notası Prof. Dr. Nevzad Atlığ edisyonundan, Uşşâk makamındaki “*Gelmedin bir kerreden mâdâ neden*”, Bayâtî

makamındaki “*Nâr-ı firkât şûle-pâş oldukça sînem dağlıyor*”, Bûselik makamındaki “*Bir pür-cefâ hoş dilberdir*”, Tâhir makamındaki “*Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım*” ve Karcığâr makamındaki “*O âhû bakışlara bir anda kandın gönül*” isimli eserlerin notası Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu nota arşivinden, Muhayyer makamındaki “*Gezdim yürüdün dün gece hicrânımı yendim*” ve Sûznâk makamındaki “*Günden güne efzûn oluyor kahr-ı azâbın*” isimli eserlerin notası TRT nota arşivinden alınmıştır.

Verilen örneklerde eserlerin notasıyla birlikte, eserin bestekârı, formu, makamı, usûlü, temposu, eseri okurken seçilecek akort, eserin güftesi, eserin icrasında nefes kullanımı ve icrada kullanılabilecek nüans ifadeleri de verilmiştir. Türk müziği repertuvar eğitiminin genelinde ne yazık ki öğrenciye somut olarak sadece nota verilmekte, saydığımız bu diğer hususlar sadece sözlü olarak ifade edilmekte, bazen bir kısmı sözlü olarak da ifade edilmemektedir. Bu hususları yazılı olarak ortaya koymadıkça ne yazık ki geleceğe güçlü bir miras bırakmak zorlaşmaktadır. Bu çalışmada, örnekleriyle göstermiş olduğumuz şekilde repertuvar eğitiminin notayla birlikte verilecek diğer birçok unsurun yazılı olarak öğrenciye sunulması, öğrencinin birtakım unsurları somut olarak görmesini sağlayacağından hem eğitimi kolaylaştıracak hem de Türk müziği repertuvar eğitimi daha bilimsel bir noktaya taşıyacaktır.

Türk müziğinde bir eseri öğrenirken eserin bestekârından bîhaber olmak düşünülemez. Bestekâr hakkında az da olsa bilgi sahibi olmak, bestekârın yaşadığı dönemi, dönemin sosyal ekonomik kültürel ve genel sanat anlayışı ve müzikal yapı ve yaklaşımını bilmek muhakkak ki eserin yorumunda önemli bir rol oynayacaktır.

Yine eserin formu hakkında bilgi sahibi olmak da teknik anlamda eserin kompozisyon şeklini doğru anlama ve ona göre eseri icra etme anlamında önem arz etmektedir. Konservatuvarlarda makam teorisi ve repertuvar derslerinin aksine form bilgisi derslerine az sayıda konservatuarda ana ders paketlerinde rastlanmaktadır. Seçmeli ders paketlerinde yer alan ya da hiç ayrı bir ders olara görülmeyen Form bilgisi dersine eğitim planlarındaa ana ders paketlerinde yer verilmesi gerekmektedir. Öğrenciler formla ilgili bilgileri repertuvar dersinde geçtikleri eserler üzerinden öğrenmektedir. Oysaki form bilgisi makam teorisiyle paralel bir şekilde, belki de makam teorisinden de önce verilmelidir. Bu eksiklik sebebiyle çalışmamızda yer alan tek form olan şarkı formuyla ilgili bilgi de verilmiştir. Bu çalışmanın genişletilmesi halinde diğer formlarla ilgili de bilgi verilmesi önemli bir ihtiyaçtır.

Eserin makamını bilmek bir eseri icra etmek için olmazsa olmaz unsurlardan biridir. Zira Türk müziğinde, batı müziğinde olduğu gibi sadece nota ve solfej bilgisi ile bir eseri deşifre etmek mümkün değildir. Her makamın barındırdığı farklı sesler vardır ve Türk müziğinde teori ve uygulama arasındaki birtakım farklılıklardan dolayı makamların özel perdelerine hakim olunması gerekmektedir. Bunun için de eserin okunacağı makamı daha önceden biliyor olmak, makamın hangi seslerden oluştuğunu iyi anlamış olmak gerekmektedir. Repertuvar derslerinde de her ne kadar makam bilgisi olan öğrencilere eser geçilse de özellikle yeni bir makam yahut az bilinen makamlarda eser geçerken, eserin icrası öncesinde mutlaka makam hakkında kısa da olsa bilgi verilmektedir. Burada verdiğimiz örneklerde de eserlerin makamları hakkında bilgi vermemizin amacı budur.

Usûl kavramı da en az makam kadar önem arz etmektedir. Meşk geleneğinin olmazsa olmaz unsuru olan usûl, notayla yapılan repertuvar eğitiminde de önemini korumaktadır. Eserin usûlünü bilmek ve usûl vurarak okumak eserin daha rahat ezbere alınması ve sonraları hatırlanması bakımından çok önemlidir. Bir eseri deşifre ederken mutlaka usûl vurarak deşifre yapılması gerekir. Usûl hem eserin ritmik yapısıyla ilgili bize fikir verir hem deşifre kolaylığı sağlar hem de deşifre sonrasında eseri yorumlarken yol gösterir. Öyle ki, usûllerde kuvvetli ve zayıf zamanlar vardır. Bunlar genel anlamda “düm” ve “tek” diye isimlendirilir. Başka isimlendirmeleri de vardır. Eseri yorumlarken usûl vurduğunuzda eserin kuvvetli ve zayıf zamanlarını hissedersiniz. Zaten usûlün dize vurulmasının en temel sebeplerinden biri de budur. Dizlerde hissedilen vuruşlar aslında usûlü tüm vücûdunuzda hissetmenizi sağlar. Usûlün bu kuvvetli ve zayıf zamanları da eseri okurken nerede kuvvetli nerede hafif ses çıkaracağımıza çoğu zaman rehberlik eder. Usûlün kuvvetli zamanlarının denk geldiği yerlerde sesi biraz daha forte çıkarıp, zayıf zamanın denk geldiği yerlerde biraz daha piano ve yumuşak okumak esere çok büyük bir yorum katacaktır.

İTÜ TMDK öğretim elemanlarından San. Öğr. Gör. Ayşe Coşkun Ayan, repetitörlük yaptığı derslerde öğrencilerin usûlle ilgili eğilimleri hakkında şunları ifade etmiştir: *“Bekir Hoca (Sıdkı Sezgin) büyük usûlleri mutlaka vurdururdu. Tûlûn Hoca (Korman) da büyük ve küçük bütün usûlleri vurdururdu. Aynı şekilde Rahmi Hoca (Sönmezocak) da bütün usûlleri vurdururdu. Nevzat Hoca (Atlığ) büyük usûlleri vurma zorunluluğunda tutmaz, küçük usûlleri vurdururdu (Coşkun Ayan, kişisel görüşme, 06 Temmuz 2022).*

Klasik Türk müziğinde tempo ya da en eski tanımıyla gider kavramı da repertuvar eğitiminde oldukça önemlidir. Bir eser derste meşk edilirken öğrencinin ilk kez gördüğü eserin temposuyla ilgili zaten pek bir fikrinin olması beklenemez. Öğretim elemanı da kendisinin öğrendiği şekliyle eserin temposunu hatırlamaya çalışır yahut daha önce yapılmış icraların kayıtlarını dinleyerek ortalama bir tempo belirler. Halbuki bunun bir standarta oturtulması gerekmektedir. İşte bu noktada da verdiğimiz örnek eserleri okuyan fem-i muhsin denilen üstatların icralarındaki metronomları belirleyerek, eğitimde öğretim elemanının ve öğrencinin işine yarayacak verileri bir referans olarak sunmaya çalıştık.

Eseri seslendirmek için seçilecek akort da yine çok önemli bir konudur. Repertuvar eğitiminde süreç önce öğretim elemanının okuyup sonra öğrencilerin tekrar etmesi üzerine kurulu olduğu için genellikle öğretim elemanına uygun olan bir akort seçilir ve öğrencilerin tekrar etme süreçlerinde de eserleri bölüm bölüm çalışırken aynı akorttan devam edilir. Bu noktada öğretim elemanının kendine uygun akorttan okumasında tabii ki hiçbir sakınca yoktur fakat seçilen bu akort öğrencilere uymuyorsa orada bir sorun oluşmaktadır. Özellikle eserleri bölüm bölüm çalışırken eğer bir öğretim elemanı bir öğrenci şeklinde sırayla bir okuma söz konusu ise hem kulakta olan sesin sürekli olarak değişmesi, hem de repetitörün enstrüman üzerinde sürekli bir transpozisyon yapması açısından bir zorluk ortaya çıkmaktadır. Bu zorluğa rağmen öğretim elemanının kendine uygun akorttan, öğrencinin de kendine uygun akorttan okuması esastır. Eseri öğrendikten sonra da öğrenci tek başına seslendireceği zaman, icrada kullanacağı akordu çok iyi seçmelidir. Bu noktada kendi sesinin özelliklerini bilmeli, ses cinsini tanımalı, eserin ses sahasını da iyi tahlil ederek ona göre bir akort belirlemelidir. İşte bununla ilgili de eğitim sırasında öğrencilerin seslerine göre tavsiye edilebilecek akortlar örnek eserlerle birlikte sunulmuştur. Öğrenci bu sayede hangi makamı, hangi eseri, hangi seslere kadar çıkan, hangi seslere kadar inen eserleri hangi akortlardan okuyabileceğini öğrenecektir.

Çalışmamızın Türk müziğinde güfte bölümünde açıkladığımız gibi, eserin güftesinin de iyi anlaşılıp bilinmesi icrayı etkileyen önemli faktörlerden biridir. Klasik Türk müziği repertuvarında bulunan eserlerin birçoğunun Osmanlıca kelimeler içerdiğini düşündüğümüzde, eser meşk ederken eserin güftesinin öğrenciye açıklanması elzemdir. Güfte tam olarak anlaşıldığında güftenin mânâsına göre eseri yorumlamak daha kolay olur. Muhakkak ki Türk müziğiyle ilgilenen bir kişinin biraz da olsa

Osmanlıca'ya hakim olması gerekir fakat öğrenme sürecinde bir öğrenciden bunu beklemek yersiz olur. Bu sebeple eser öğretilirken eserlerin güfte açıklamaları da mutlaka verilmelidir.

Eserlerin icrasında nerelerde nefes alınacağını da işaretlenmesi çok önemlidir. Sadece sözlü olarak kelimeleri bölmeden okumayı tavsiye etmek ne yazık ki yeterli olmamaktadır. Zira icra sırasında bazen melodinin akışına kendi kaptırıp güfteyi ikinci planda bırakmak gibi bir durum söz konusu olabilmektedir. Eseri seslendirmeye başlamadan önce güfteyi okuyup melodilerdeki güfte taksimatına göre nerelerde nefes alınabileceğini az çok saptamak gerekir. Sonrasında eser okunmaya başladığında da nefes yerlerinin nerelerde daha rahat olacağı kendini gösterecektir. Bazen sadece kelimeyi değil tamlamaları da bölmeden okumak gerekmektedir. İşte tüm bu hususlara dikkat ederek edindiğimiz tecrübeler doğrultusunda, verdiğimiz örnek eserlerde kullanılabilecek nefes yerleri de öğrencilere tavsiye niteliğinde notaların üzerinde işaretlenmiştir.

Tüm bu unsurların üzerine bir de eseri yorumlama hususunda öğrenciye tavsiye edilebilecek birtakım nüans ifadeleri yine hem notaların üzerinde işaretlenmiş hem de yazılı olarak anlatılmıştır. Önerilen bu nüans ifadeleri geleneksel olarak yapılagelmiş olanlardan, fem-i muhsin icracıların icralarından dinlediklerimizden ve kendi tecrübelerimizden ortaya çıkmıştır. Önerilen her nüansın mutlaka yapılması gibi bir durum söz konusu değildir. Mukakkak ki eserlerde yapılacak nüans ifadeleri ve süsleme elemanları konusu ucu açık bir meseledir. Bu çalışmada nüansların didaktik bir şekilde öğrenciye sunulması amaçlandığı için örnek verilen her eserde her nüans gösterilmemiştir. Her örnekte tüm nüans çeşitleri örneklendirilmeye çalışılsa notalar karmaşık ve okunmaz hale gelebileceğinden bu yöntem daha açık ve anlaşılır olarak planlanmıştır. Vokal icra için temel bilgiler bölümünde anlatılan nüanslar örnek eserler arasında paylaştırılarak örneklendirilmeye çalışılmıştır. Öğrenci bir eserde öğrendiği bir nüansı diğer bir eserde de uygulamaya çalışabilir. Tam aksine bu nüansların hepsi yapıp üzerine daha başka nüanslar da eklenebilir. Burada mevzu Türk müziği vokal icrasında temel olarak kullanılan nüans ifadelerini öğrenciye örnek eserler üzerinde öğretmek ve içselleştirmesini sağlamaktır.

5.1 Yüzündür Cihânı Münevver Eden

5.1.1 Eserin notası

RAST ŞARKI
"Yüzündür cihânı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı mü nev ver e den den

mf Fe da dır yo lu na bu ca nū ten ten

f Se nin çün yan dı ğım ne den dir ne den den

p Sen den mi dir ben den mi dir

mf dil den mi dir bil mem ne den --SAZ-- den MEYMAN

p < > *p*

Yüzündür cihânı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELER

cihân: dünya, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dil: gönül

Şekil 5.1 : “Yüzündür cihânı münevver eden” isimli eserin notası.

5.1.2 Eserin bestekârı: dede efendi

Dede Efendi olarak bildiğimiz Hammâmî-zâde İsmail Dede Efendi, 9 Ocak 1778’de İstanbul’un Şehzâdebaşı semtinde doğmuş, 29 Kasım 1846’da Hac ibadetini yerine getirmek üzere Mina’da bulunduğu sırada vefat etmiştir. 19. yüzyılın en büyük bestekârı olarak kabul edilmektedir. Annesi Rukiye Hanım, babası Süleyman Ağa’dır. Süleyman Ağa, Şehzâdebaşı’nda bulunan Acemoğlu Hamamı’nı işlettiği için, kendisine “hammâmî” denilmiştir. Dede Efendi’nin de “hammâmî-zâde” sıfatı buradan kaynaklanmaktadır (Salgar, 2005, 167).

Dede Efendi, ilköğrenime başladığı Çamaşırcı Mektebi’nde sesinin güzelliği dolayısıyla “ilahicibaşı” olmuştur. İlk musiki derslerini Uncuzâde Mehmed Emin Efendi’den almıştır. Ali Nutkî Dede ve Abdülbâkî Nâsır Dede’nin de öğrencisi olmuştur (Alay, 2013, 3). Türk müziğinin en büyük bestekârlarından biri olarak kabul edilmektedir. 1799’da Sultan III. Selim’in Dede’yi saraya çağırması ve fasıllara katılmasını emretmesi üzerine, Ali Nutkî Dede’nin izniyle, 1001 günlük “çile” süresini tamamlamadan dedeler safına katılmıştır (Alay, 2013, 3). 1801 yılında Nazlıfer Hanım’la evlenmiştir.

Araban-kürdî, Hicâz-bûselik, Neveser, Sabâ-bûselik ve Sultânî-yegâh makamlarını terkib etmiştir. Kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî, şarkı, köçekçe, mevlevî ayini, ilahi gibi dînî ve lâdînî birçok formda eser vermiştir. Eserlerinin büyük bir kısmı, başta Zekâî Dede olmak üzere, öğrencilerinin kurduğu meşk zincirleriyle günümüze ulaşmıştır.

Terkib ettiği makamlar, bestelediği takımlar ve eser verdiği form yelpazesi düşünüldüğünde, sözlü formların en küçüklerinden biri olan şarkı formunda bestelediği Rast makamındaki bu şarkısının, klasik Türk müziğinde vokal icraya başlangıç seviyesi için örnek teşkil etmesi de bestekârın ustalığını gösteren özelliklerden biridir. Günümüzde klasik Türk müziği repertuarı eğitimi verilen birçok üniversitenin ders müfredatında da başlangıç eserleri arasında bu şarkı yer almaktadır.

5.1.3 Eserin formu: şarkı

Küçük formdaki eserlerin en çok kullanılanıdır. Bu formda 17. yüzyıldan günümüze kadar büyük bir repertuar oluşturulmuştur. Yirmi binin üzerinde şarkının olduğu düşünülmektedir. Şarkıların pek çoğu küçük usûllerle bestelenmektedir. Aşk, sevgi, sevgili, ayrılık, hasretlik, umut konuları ele alınmıştır. Güftelerin çoğu ise

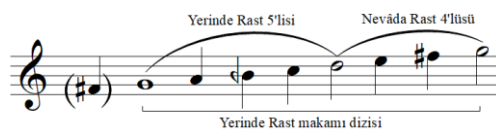
dörtlüklerden (murabba) meydana gelmektedir. Ancak iki mısralıdan sekiz mısralıya kadar olan güfteler de kullanılmaktadır.

Üç mısralı şarkılara müselles, dört mısralı şarkılara murabba, beş mısralı şarkılara muhammes, altı mısralı şarkılara müseddes, yedi mısralı şarkılara müsebba, sekiz mısralı şarkılara ise müsemmen adı verilmektedir. En çok kullanılan murabba güfteli şarkılar dört bölümden meydana gelmektedir. Birinci mısra zemin, ikinci mısra nakarat, üçüncü mısra meyan adını alır. Dördüncü mısra tekrar nakarat bölümü olarak bestelenir. Şarkı formunun yapısal özelliği şöyledir. Birinci ve ikinci mısralarda ana makamın tüm özellikleri gösterilir. Nakarat bölümü en güzel nağmenin bestelendiği bölümdür. Meyan bölümünde ise farklı makamlara geçki yapılır. Meyan genellikle tiz bölgelerde seyreder (Kaçar, 2009, 317-318).

Şarkı formunun Hacı Arif Bey (1831-1885) ile birlikte geliştiği bilinmektedir. Fakat Dede Efendi de şarkı formunun belki de en nadide örneklerinden sayılacak olan eserlerini miras bırakmıştır. Öyle ki, Zekai Dede (1825-1897) Dede Efendi'nin öğrencisidir. Hacı Arif Bey de Zekai Dede'nin öğrencisidir. Dolayısıyla bu üç bestekâr bir meşk zinciri oluşturmaktadır ve bu zincir günümüze kadar gelmiştir. Hacı Arif Bey henüz 14 yaşındayken Dede Efendi vefat etmiştir ve Hacı Arif Bey direkt olarak Dede Efendi'nin öğrencisi olamamıştır. Fakat Hacı Arif Bey'in hocası olan Zekai Dede, Hacı Arif Bey'i Dede Efendi ile tanıştırmıştır. Bizzat ders almasına bile, hocası Zekai Dede'den, Dede Efendi'nin eserlerini meşk ettiğini düşünebileceğimiz Hacı Arif Bey'in, belki de ileride şarkı formunun en önemli temsilcilerinden biri olarak anılacak seviyedeki bestekârlık kudretinde, Dede Efendi'den aldığı feyzin de etkili olduğunu söyleyebiliriz.

5.1.4 Eserin makamı: rast

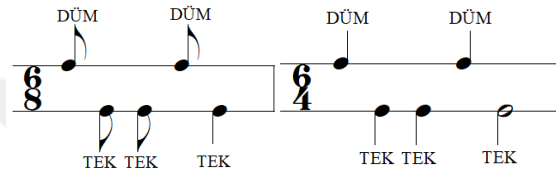
Durağı: Rast perdesidir. Seyri: Çıkıcıdır. Dizisi: Şekil 5.2'de gösterildiği gibi yerindeki Rast beşlisine Neva perdesinde bir Rast dörtlüsünün ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Nevâ perdesidir. Donanımı: Segâh (koma si bemol) ve Eviç (bakiye fa diyez) perdeleri yazılır. Yedeni: Irak perdesidir (Özkan, 2015, 137-138).



Şekil 5.2 : Rast makamı dizisi.

5.1.5 Eserin usûlü: yürük semâî

Türk müziğindeki küçük usûllerden biridir. 6 zamanlıdır. Üç tane 2 zamanın veya iki tane 3 zamanın birleşmesinden meydana gelmiştir. 6/8'lik birinci, 6/4'lük ikinci ve 6/2'lik üçüncü mertebeleri kullanılmıştır. 6/8'lik mertebeye yürük semâî, 6/4'lük mertebeye sengin semâî, 6/2'lik mertebeye ağır sengin semâî denir. Fakat 6/8'lik yürük semâî, uygulamada genellikle sengin semâînin mertebesi olan 6/4 ile yazılmıştır. Bunun sebebi yazma ve okuma kolaylığından olsa gerekir (Salgar, 2012, 154). Dolayısıyla yürük semâî usûlü karşımıza Şekil 5.3'te görüldüğü gibi 6/8'lik ve 6/4'lük olarak çıkmaktadır.



Şekil 5.3 : Yürük Semâî Usûlü.

5.1.6 Eserin temposu

Faruk Salgar bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 104 metronomda okumuştur. Tülin Yakarçelik bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 112 metronomda okumuştur. Prof. Dr. Nevzad Atlı yönetimindeki İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu) bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 124 metronomda okumuştur. Ahmet Celal Tokses bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 144 metronomda okumuştur.

Görüldüğü gibi elimizdeki kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 104-144 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur. İcralar arasında bu denli metronom farkı olmasının sebebi, eserin orijinal notasına bestekâr tarafından metronom yazılmamasıdır. Eser bestekârdan günümüze kadar farklı ekol ve öğreticilerden farklı tempolarda gelmiştir. Bu gibi durumlarda, yeni yazılacak notalara tek bir metronom değeri yazmak yerine, belli bir aralıkta değer yazmak, icracıya hem yol göstermiş hem de yorumuna ve zevkine uygun bir tempo seçmesini sağlamış olacaktır.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki hem Andante (76-108), hem Moderato (108-120), hem de Allegro (120-168) yazarak, yanlarına da 104-144 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.1.7 Eser için akort seçimi

Yüzündür cihânı münevver eden isimli eser Yegâh – Re (A3) ve Muhayyer – La (E5) perdeleri arasında yaklaşık 1,5 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri bolahenk (yerinden) veya davud nısfıye (1 ses yukarı), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), alto ve bas ses cinsleri ise yıldız (2 ses aşağı) veya müstahsen (1,5 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

Ekler Bölümü’nde Şekil A.1’de eserin yerinden (bolahenk) akortta, Şekil A.2’de 1 ses yukarıdan (davud nısfıye) akortta, Şekil A.3’te 1 ses aşağı (süpürde) akortta, Şekil A.4’te 1,5 ses aşağı (müstahsen) akortta, Şekil A.5’te 2 ses aşağı (yıldız) akortta, Şekil A.6’da 4 ses aşağı (kız) akortta ve Şekil A.7’de 5 ses aşağı (mansur) akortta batı müziğine göre transpoze edilmiş notaları verilmiştir.

5.1.8 Eserin güftesi

Güftenin ilk iki mısraını oluşturan zemin ve nakarat bölümlerinde sevgiliye duyulan aşk anlatılırken, meyan bölümünü oluşturan üçüncü mısradaki bir iç sorgulama sezilmektedir. Sonrasındaki dört ve beşinci mısralarda da soru soran bir ifade vardır. Bestekâr güfte ile melodinin uyumunu eserde büyük bir ustalıkla anlatmıştır. Güftedeki anlamın melodinin hareketiyle uyumu şeklinde açıkladığımız mânâ prozodisi bu eserde tam anlamıyla göze çarpmaktadır. Bestekâr melodileri her mısradaki kullanılan anlamlara göre biçimlemiştir. Bu eserde bunun en göze çarpan örneği son iki mısradaki güftenin soru soran ifadesi ile melodinin buna paralel yürüyüşüdür.

Güfteye yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.1’de eserin notasının sonunda verilmiştir.

Yüzündür cihânı münevver eden

Fedâdır yoluna bu cân-ü ten

Senin çün yandığım nedendir neden

Senden midir, benden midir

Dilden midir, bilmem neden

Ölçüsü: Ölçsüz olarak, serbest biçimde yazılmıştır.

Açıklaması:

Dünyâyı aydınlatan yüzündür
Yoluna bu ruh ve beden fedâdır
Senin için yandığım nedendir neden?
Senden midir, benden midir?
Gönülден midir, bilmem neden?

5.1.9 Eserde prozodi ve nefes bağları

Eserde kullanılması uygun görülen nefes yerleri eserin notasında virgül işaretiyle ölçülerin üstlerine işaretlenmiştir. Nefes yerleri belirlenirken kelimelerin nefesle bölünmemesi ve güftedeki anlam bütünlüğü dikkate alınmıştır.

Örneğin bu eserde, ilk başlandığında, “Yüzündür cihânı münevver eden” mısraı tek nefeste okunup, röpriz dönüldükten sonra “Yüzündür cihânı” ifadesinden sonra bir nefes alınıp, “münevver eden” diye nefesten sonra devam edilebilir. Ayrıca eserin son iki mısraında soru soran bir ifade olduğu için “Senden midir?”, “Benden midir?”, “Dilden midir?”, “Bilmem neden?” ifadelerinin her birini tek nefeste ve aralarında nefes alarak seslendirmek güftenin manasına da uygun olacaktır.

5.1.10 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

Eserin 4. ölçüsünde bir cressendo yapılabilir. 5. ölçüde bir decressendo yapılabilir. 6. ölçüde mezzoforte yapılabilir. 9. ölçüde cressendo yapılabilir. 10. ölçüde vibrato yapılabilir. 11. ölçüde forte yapılabilir. 14. ölçünün başındaki Sol (Gerdaniye) perdesine La (Muhayyer) çarpması yapılabilir. 14. ölçüde decressendo yapılabilir. 15. ölçüde vibrato yapılabilir. 16. ölçüde piano yapılabilir. 18. ölçüde mezzoforte yapılabilir. 21. ölçüde cressendo yapılabilir. 24. ölçüde piano başlayarak bir cressendo yapıp, decressendo ile tekrar pianoya düşülebilir.

5.2 Gelmedin Bir Kerreden Mâdâ Neden

5.2.1 Eserin notası

UŞŞÂK ŞARKI
"Gelmedin bir kerreden mâdâ neden"

Usûl: Müsemmen Beste: Fehmi TOKAY
(1889-1959)

ARANAĞME

3

6

9

12

15

18

21

Gel me din bir ker re den ma da ne den

Baş ka hiç bir şey le gön lüm dol mu yor
Uy ku suz göz ler de rü ya ol mu yor

Baş ka hiç bir göz şey ler de gön lüm dol mu yor
Uy ku suz göz ler de rü ya ol mu yor

Ra zı yım rü ya da gör sem gel me sen

Aşk ya nan göz ler de gün hiç sol mu yor

MEYMAN

Gelmedin bir kerreden mâdâ neden
Başka hiçbir şeyle gönlüm dolmuyor
Râzıyım rüyâda görsem gelmesen
Aşk yanan gözlerde gün hiç solmuyor
Uykusuz gözlerde rüyâ olmuyor

mâdâ: başka, fazla, bundan gayrı

Şekil 5.4 : “Gelmedin bir kerreden mâdâ neden” isimli eserin notası.

5.2.2 Eserin bestekârı: fehmi tokay

1889 yılında İstanbul, Üsküdar'ın Debbağlar mahallesinde doğmuş, 23 Haziran 1959 tarihinde vefat etmiştir. Babası divan muhasebat denetmenlerinden ve “Tetkik-i Muhasebat Komisyon Reisi” Hüsnü Bey, annesi Harmanlık Mektebi müdiresi Şadiye Hanım'dır. Musiki ile tanışması çok erken yaşlarda başlamıştır. Babası Hüsnü Bey, amatör fakat güzel keman çalan bir musikişinastır. Uzun yıllar Yeniköylü Hadi Bey'den dersler almıştır. Evinde sık sık musiki toplantıları yapmış ve bu toplantılara Kemal Niyazi Seyhun, Ali Rıfat Çağatay, Salih Benli, Udi Nevres Bey, Samit Rıfat, Hanende Hüsameddin Bey gibi musiki hocaları katılmıştır. Fehmi Tokay farkında olmadan, bulunduğu bu toplantılar sayesinde birçok eser öğrenmiştir. 1919 yılında babasının teşviki ile komşusu olan ve evinde musiki dersleri veren, aynı zamanda babasının da hocası olan Hadi Bey'den yararlanarak dini ve dindışı olmak üzere bir hayli eser öğrenmiştir. Usta bir musikişinas olmasına rağmen nota öğrenmemiştir. Eserlerini Nevzat Atlığ ve Alaeddin Yavaşca notaya almıştır (Özalp, 1986, 108).

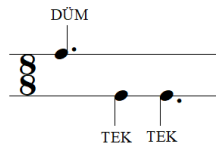
5.2.3 Eserin makamı: uşşâk

Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: Çıkıcıdır. Dizisi: Şekil 5.5'te görüldüğü gibi yerindeki Uşşâk dörtlüsüne Neva perdesinde Bûselik beşlisinin ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Nevâ perdesidir. Donanımı: Segâh (koma si bemol) perdesi yazılır. Yedeni: Rast perdesidir (Özkan, 2015, 143-144).



Şekil 5.5 : Uşşâk makamı dizisi.

5.2.4 Eserin usûlü: müsemmen



Şekil 5.6 : Müsemmen Usûlü.

5.2.5 Eserin temposu

Şekil 5.6’da gösterildiği gibi müsemmen usûlündeki eserin icra kayıtlarının tempoları analiz edilmiştir. Fehmi Tokay bestesi kendisine ait olan eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 94 metronomda okumuştur. Perihan Altındağ Sözeri bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 98 metronomda okumuştur. Hamiyet Yüceses bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 100 metronomda okumuştur. Mefharet Yıldırım bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 116 metronomda okumuştur. Alaeddin Yavaşca bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 126 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 94-126 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur. Beş farklı icracının icralarını incelediğimizde en yavaş icranın bestekârın kendisine ait olduğu görülmektedir. Diğer icracılar bestekârın okuduğundan daha hızlı okumuştur. Fehmi Tokay ile ahablıklarını, Fehmi Tokay’ın bazı eserlerini notaya aldığını, hatta bazı eserlerine aranağme yazdığını da bildiğimiz Alaeddin Yavaşca’nın icrası, diğer icralar arasında en yürük olanıdır. Alaeddin Yavaşca, belki bu eserin bestelendiği zamanlara şahitlik etmiş ya da eseri direkt bestekârından meşk etmiş olmalıdır. Fakat bestekârın okuduğu metronoma sadık kalmamıştır. Bu örnek de gösteriyor ki aslında Türk müziğinde metronom bestecinin isteğinin ve bestelediği metronomun dışında, biraz da eseri okuyan yorumcunun zevkine ve anlayışına kalmıştır.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki hem Andante (76-108), hem Moderato (108-120), hem de Allegro (120-168) yazarak, yanlarına da 94-126 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.2.6 Eser için akort seçimi

Gelmedin bir kerreden mâdâ neden isimli eser Rast – Sol (D4) ve Muhayyer – La (E5) perdeleri arasında yaklaşık 1 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri bolahenk (yerinden) veya davud nısfıye (1 ses yukarı), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), alto ve bas ses cinsleri ise yıldız (2 ses aşağı) veya müstahsen (1,5 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.2.7 Eserin güftesi

Güftenin ilk mısraını oluşturan zemin bölümünde hasret teması üzerine soru soran bir ifade yer almaktadır. Nakarat bölümünü oluşturan ikinci mısrada çaresizlik ifade edilmiştir. Meyan bölümünü oluşturan üç ve dördüncü mısralarda yalvarış ve isyan duyguları hissedilmektedir. Nakaratı oluşturan beşinci mısrada yine bir çaresizlik duygusu yer almaktadır. Bestekâr melodileri de mânâyâ uygun olarak biçimlendirmiştir.

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.4'te eserin notasının sonunda verilmiştir.

Gelmedin bir kerreden mâdâ neden
Başka hiçbir şeyle gönlüm dolmuyor
Râzıyım rüyâda görsem gelmesen
Aşk yanan gözlerde gün hiç solmuyor
Uykusuz gözlerde rüyâ olmuyor

Ölçüsü: 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır.

Açıklaması:

Neden bir defadan başka gelmedin (ey sevgili)
Başka hiçbir şeyle gönlüm dolmuyor
Gelmesen de, seni rüyada görmeye razıyım
Aşk yanan gözlerimde gün hiç solmuyor
Uykusuz gözlerde rüyâ olmuyor

5.2.8 Eserde prozodi ve nefes bağları

Eserin başında zemin bölümünün tamamını tek bir nefeste okumak mümkün olabilir. Röpriz dönüşünde hem nefesi rahatlatmak hem de ifade katmak için “Gelmedin bir” dedikten sonra bir nefes alınıp porte sonuna kadar devam edilebilir. Devamında “Başka hiçbir şeyle gönlüm” ifadesi tek bir nefeste söylenebilir. Eğer nefes zorlanırsa “Başka hiçbir şeyle” dedikten sonra nefes alıp “gönlüm dolmuyor” ifadesi yine bir nefeste okunabilir. Meyan bölümünde “Razıyım rüyada görsem” ifadesi bir nefeste okunup, ardından alınacak nefesle “gelmesen” ifadesi okunabilir. “Aşk yanan gözlerde gün hiç solmuyor” ifadesi tek nefeste okunabilir ya da “Aşk yanan gözlerde gün hiç” ifadesi bir nefeste okunup, ardından alınacak nefesle “solmuyor” ifadesi okunabilir.

5.2.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

Eserin 12. ölçüsünün sonundaki Re (Neva) perdesiyle 13. ölçünün başındaki Do (Çargah) perdesi arasında glissando yapılabilir. 13. ölçünün başındaki Do (Çargah) perdesine bir Re (Neva) çarpması eklenebilir. 13. ölçüdeki iki Si (Segah) perdesinin arasına Do (Çargah) çarpması eklenebilir. 15. ölçünün başındaki Do (Çargah) perdesine bir Re (Neva) çarpması eklenebilir. 16. ölçüdeki Re (Neva) perdesine bir Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 17. ölçünün başındaki Do (Çargah) perdesinde bir Re (Neva) çarpması yapılabilir. Yine 17. ölçüde “mu” hecesine denk gelen Si (Segah) perdesine bir Do (Çargah) çarpması eklenebilir. 19. ölçüdeki Fa (Eviç) perdesine bir Sol (Gerdaniye) çarpması konulabilir. 20. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesine bir La (Muhayyer) çarpması eklenebilir.

5.3 Yüzündür Cihâm Münevver Eden

5.3.1 Eserin notası

BAYÂTÎ ŞARKI
"Nâr-ı firkat şûlepâş oldukça sînem dağlıyor"

Usûl: Devr-i Hindi Beste: Mahmut Celâlettin Paşa
(1839-1899)

ARANAĞME

Na rı fir kat şu le paş ol duk ça si nem

dağ lı yor ---SAZ--- dağ lı yor ---SAZ---

Çağ lı yor sel ler gi bi eş ki dü çeş mim

çağ lı yor ---SAZ--- çağ lı yor ---SAZ---

Yal nız di dem de ğil gön lüm de her an

ağ lı yor ---SAZ--- ağ lı yor ---SAZ---

MEYMAN

Nâr-ı firkat şûlepâş oldukça sînem dağlıyor
Çağlıyor seller gibi eşk-i dü çeşmim çağlıyor
Yalnız didem değil gönlüm de her an ağlıyor
Çağlıyor seller gibi eşk-i dü çeşmim çağlıyor

nâr-ı firkat: ayrılık ateşi
şûlepâş: alev saçan
eşk: gözyaşı
dü çeşmim: iki gözüm
didem: gözüm

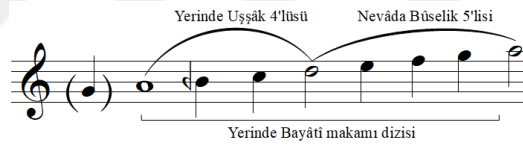
Şekil 5.7 : “Nâr-ı firkât şûlepâş oldukça sînem dağlıyor” isimli eserin notası.

5.3.2 Eserin bestekârı: mahmut celâlettin paşa

1839 yılında İstanbul'un Vefa semtinde doğmuş, 18 Ocak 1899'da vefat etmiştir. Babası İstanbul defterdarlarından Mehmed Aziz Bey'dir. Annesi ise Çorlulu Ali Paşa'nın torunu, Bahariye Nazırı Atıf Bey'in kızı, Zehra Hanım'dır. Musikideki hocası ünlü bestekâr Dellâlzâde İsmail Efendi'dir. Güftelerinin çoğunu kendisinin yazdığı 30 kadar şarkısı ile Mahmut Celâlettin Paşa, güzel, duygulu, zarif ve melodik eserler bestelemiştir. Devr-i hindi ve Sengin semâî usûlleri başta olmak üzere küçük zamanlı usûlleri kullanan Mahmut Celâlettin Paşa'nın üslûp anlayışı, Hacı Ârif Bey ekolüne yatkındır. Şarkılarının aranağmesini dönemin ünlü kemençevîlerinden Vasil'e yaptırdığı da günümüze gelen bilgilerdendir (Salgar, 2005, 294-296).

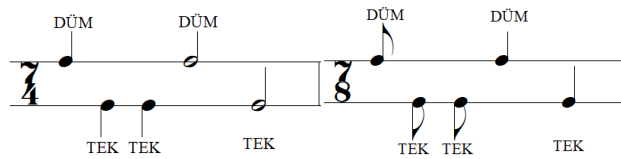
5.3.3 Eserin makamı: bayâtî

Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Şekil 5.8'de gösterildiği gibi yerindeki Uşşâk dörtlüsüne Neva perdesinde Bûselik beşlisinin ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Nevâ perdesidir. Donanımı: Segâh (koma si bemol) perdesi yazılır. Yedeni: Rast perdesidir (Özkan, 2015, 149-150).



Şekil 5.8 : Bayâtî makamı dizisi.

5.3.4 Eserin usûlü: devr-i hindi



Şekil 5.9 : Devr-i Hindi Usûlü.

5.3.5 Eserin temposu

Şekil 5.9'da gösterildiği gibi devr-i hindi usûlündeki eserin icra kayıtlarının tempoları analiz edilmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 70 metronomda okumuştur. Meral Uğurlu bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 76 metronomda okumuştur. Recep Birgit bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 78

metronomda okumuştur. Necmi Rıza Ahıskan bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 82 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 70-82 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur. Eserin temposuyla ilgili örnek verilen icracılar arasında çok büyük bir metronom farkı olmadığını söylemek mümkündür.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki Adagio (60-76), hem de Andante (76-108) yazarak, yanlarına da 70-82 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.3.6 Eser için akort seçimi

Nâr-ı firkat şûlepâş oldukça sînem dağlıyor isimli eser Rast – Sol (D4) ve Tiz Çargâh – Do (G5) perdeleri arasında yaklaşık 1,5 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri yıldız (2 ses aşağı) veya süpürde (1 ses aşağı), alto ve bas ses cinsleri ise kız (4 ses aşağı) veya mansur (5 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.3.7 Eserin güftesi

Şekil 5.7’de eserin notasında yer alan güfteye baktığımızda eserin zemin ve nakarat bölümlerinde ayrılık acısından bahsedilmektedir. Meyan bölümünde ayrılık acısının ne kadar derin olduğuna vurgu yapılmaktadır. Nakarat bölümündeki ilk “çağlıyor” ifadesinin melodilendirilişi orada “çağlamak” fiilini müzikal olarak çok iyi bir şekilde yansıtmaya oldukça uygundur.

Nâr-ı firkat şûlepâş oldukça sînem dağlıyor
Çağlıyor seller gibi eşk-i dü çeşmim çağlıyor
Yalnız dîdem değil gönlüm de her an ağlıyor
Çağlıyor seller gibi eşk-i dü çeşmim çağlıyor

Ölçüsü: Aruz Ölçüsü – Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (Seltuğ Koçak, kişisel görüşme, 44 Mart 2022).

Açıklaması:

Ayrılık ateşi alev saçtıkça bağrımı dağlıyor
Çağlıyor seller gibi gözlerimin yaşı hep çağlıyor

Yalnız gözlerim değil, benim gönlüm de her an ağlıyor
Çağlıyor seller gibi gözlerimin yaşı hep çağlıyor (Ersönmez, 2013, 41).

5.3.8 Eserde prozodi ve nefes bağları

Eserin başlangıcında “nâr-ı firkat” tamlamasından sonra nefes almak yerinde olacaktır. “Şûlepâş oldukça” ifadesinin bir nefeste okunmasından sonra tekrar bir nefes alınabilir. “Şûlepâş olmak” fiilini doğru ifade edebilmek için bu fiili ulama yaparak seslendirmek yerinde olacaktır. Sonrasında “sînem dağlıyor” ifadesi yine bir nefeste okunabilir. Nakarat bölümünde “Çağlıyor seller gibi” ifadesini tek bir nefeste okumak mümkün olabilir. Sonrasında “eşk-i dü çeşmim” ifadesi yine tek nefeste okunabilir. Sonrasında alınacak bir nefesle “çağlıyor” ifadesi okunabilir. Nakarat röprizi dönüldüğünde bu kez “çağlıyor” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Devamında “seller gibi eşk-i” ifadesi bir nefeste okunabilir. “Çeşmim” ifadesi de bir nefeste okunduktan sonra tekrar nefes alınıp “çağlıyor” ifadesi okunabilir. Zaten “çeşmim” ifadesinin sonunda puandorg yapılırsa puandorgtan sonra nefes almak uygun olacaktır. Röpriz dönüşünde nefes yerlerini değiştirmek ayrıca icranın yorumuna da zenginlik katacaktır. Meyan bölümünde “Yalnız sînem değil” ifadesi tek bir nefeste okunup ardından alınacak nefesle “gönlüm de her an” ifadesi yine tek nefeste okunabilir. Tekrar alınan bir nefesle “ağlıyor” ifadesi okunabilir.

5.3.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

Eserin 5. ölçüsünde “fır” hecesine gelen Re (Neva) perdesine bir Mi (Hüseyini) çarpması eklenebilir. 7. ölçüdeki “si” hecesine gelen Re (Neva) perdesine de bir Mi (Hüseyini) çarpması eklenebilir. 8 ve 9. ölçülerdeki Mi (Hüseyini) perdesine bir Fa (Acem) çarpması eklenebilir. 10. ölçüdeki “çağ” hecesine gelen Fa (Acem) perdesinde tril yapılabilir. Burada dikkat edilmesi gereken bir husus, trilin her dönüşte yapılmaması gerekliliğidir. Hem zeminden hem de meyandan sonra röprizli şekilde aynı yerin dört kez okunacağını düşünürsek, dört sefer de aynı nüansı yapmak biteviye bir hâl alacaktır. Dört kez okunduğunu düşündüğümüzde bir ya da iki sefer bu nüansı kullanmak daha yerinde olacaktır. Bu kullanımlar icracının tercihinine bağlı olarak ilk okuyuşlarda ya da röpriz yapıldığında ikinci okuyuşlarda olabilir. 10. ölçüde La (Muhayyer) perdesine bir Si (sünbüle) çarpması eklenebilir. 11. ölçüdeki La (Muhayyer) perdesine de bir Si (sünbüle) çarpması eklenebilir. 12. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesinde puandorg yapılabilir. Burada dikkat edilmesi gereken her bir

dönüşte puandorg yapılmamasıdır. En az bir defa yapmak suretiyle birinci ya da ikinci dönüşlerde kullanılabilir. 15. ölçüdeki “yal” hecesine gelen Sol (Gerdaniye) perdesinde, her iki dönüşte de yapmamak şartıyla tril yapılabilir. Bu nüans icracının tercihinine bağlı olarak ilk okuyuşta ya da röpriz dönüldükten sonra ikinci okuyuşta yapılabilir. Her iki dönüşte de aynı nüansı yapmak uygun olmaz. 15. ölçüdeki Do (Tiz Çargâh) perdesine Re (Tiz Neva) çarpması eklenebilir. 16. ölçünün başındaki Tiz Çargâh (Do) perdesine de Tiz Neva (Re) çarpması eklenebilir. Böylece tiz bir perde olarak değerlendirebileceğimiz Tiz Çargâh (Do) perdesinin pest kalma yani detone duyulma riski de azalmış olur. Yine 16. ölçüde “ğil” hecesine gelen iki Mi (Hisar) perdesinin arasına bir Fa (Eviç) çarpması eklenebilir. 18 ve 19. ölçülerde “lı” hecesine gelen Mi (Hüseyni) perdesine bir Fa (Acem) çarpması eklenebilir.



5.4 Bir Pür-Cefâ Hoş Dilberdir

5.4.1 Eserin notası

BÜSELİK ŞARKI
"Bir pür-cefâ hoş dilberdir"

Usûl: Aksak Beste - Güfte: III. Selim
(1761-1808)

ARANAĞME

Bir pür ce fa hoş dil ber dir Müb te la yım
Yal var dık ça i nad e der İn saf ey le

hay li dem dir ---SAZ--- El bet gönül
gay rı ye ter Ü ze ri ne

ar zu ey ler Gül ya na ğı her şeb ter
pek va ra mam Kor ka rım ki ka çar gi

dir der ---SAZ--- Gö re bil sem se ve bil sem

Yar yar a man Gül ya na ğı
Kor ka rım ki

her ka şeb ter dir MEYMAN

Bir pür-cefâ hoş dilberdir
Mübtelâyım hayli demdir
Elbet gönül arzu eyler
Gül yanağı her şeb terdir

Görebilsem sevebilsem
Gül yanağı her şeb terdir

Yalvardıkça inad eder
İnsâf eyle gayrı yeter
Üzerine pek varamam
Korkarım ki kaçır gider

Görebilsem sevebilsem
Gül yanağı her şeb terdir

KELİMELER
pür-cefâ: eziyet dolu
şeb ter: gece ıslaklığı
mübtelâ: tutkun
dem: zaman

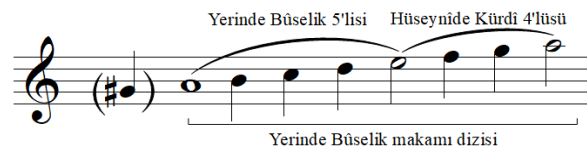
Şekil 5.10 : “Bir pür-cefâ hoş dilberdir” isimli eserin notası.

5.4.2 Eserin bestekârı: iii. selim

24 Aralık 1761’de İstanbul’da doğmuş, 28 Temmuz 1808’de vefat etmiştir. Babası devrin padişahı III. Mustafa’dır. Annesi ise Mihrişah Sultan’dır. Bestelemiş olduğu büyük ve küçük formdaki eserlerin yanı sıra Arazbâr-bûselik, Dilvenâz, Evcârâ, Gerdâniye-Kürdî, Hicâzeyn, Hûzzâm-ı cedîd, Sûzidilârâ, Muhayyer sünbûle, Şevkefzâ, Şevk-u tarâb, Şevk-i dil gibi makamları terkeb etmiş ve bunlardan başka unutulmaya yüz tutmuş birçok makamı da canlandırarak musiki alemine sunmuştur. Bestelenen şaheserler, düzenlenen yeni makamlar ve değişik teknik arayışların musikimizi zenginleştirdiği döneminde III. Selim’in bir bilinçli hizmeti de nota ve nazariyat alanında gerçekleşmiştir. Abdülbâki Nâsır Dede ve Hamparsum Limoncuyan’ı görevlendirerek gerçekleştirdiği bu hizmet, unutulmaması gereken bir büyük hizmettir. III. Selim’in Türk musikisi ile olan bu yakın ilgi ve yönlendirici etkisi ile bir “III. Selim Ekolü” oluşmuştur ki gerek yetiştirdiği bestekârlar gerek bestelenen eserler ve özel üslûbu ile musiki tarihimizin çok önemli bir devrini meydana getirir (Salgar, 2005, 148-149).

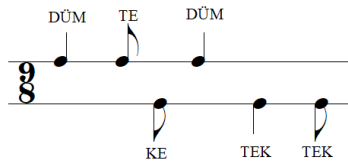
5.4.3 Eserin makamı: bûselik

Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Şekil 5.11’de gösterildiği gibi yerindeki Bûselik beşlisine Hüseyinî perdesinde Kürdî dörtlüsünün ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Hüseyinî perdesidir. Donanımı: Hiçbir şey yazılmaz. Yedeni: Nim Zirgüle perdesidir (Özkan, 2015, 122-123).



Şekil 5.11 : Bûselik Makamı Dizisi.

5.4.4 Eserin usûlü: aksak



Şekil 5.12 : Aksak Usûlü.

5.4.5 Eserin temposu

Şekil 5.12’de gösterildiği gibi aksak usûlündeki eserin icra kayıtlarının tempoları analiz edilmiştir. Ahmet Özhan bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 98 metronomda okumuştur. Bekir Sıdkı Sezgin bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 122 metronomda okumuştur. Mustafa Doğan Dikmen bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 124 metronomda okumuştur. Nesrin Sipahi bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 128 metronomda okumuştur. Meral Uğurlu bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 130 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 98-130 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki hem Andante (76-108), hem Moderato (108-120), hem de Allegro (120-168) yazarak, yanlarına da 98-130 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.4.6 Eser için akort seçimi

Bir pür-cefâ hoş dilberdir isimli eser Rast – Sol (D4) ve Gerdâniye – Sol (D5) perdeleri arasında 1 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri bolahenk (yerinden) veya davud nısfıye (1 ses yukarı), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), alto ve bas ses cinsleri ise yıldız (2 ses aşağı) veya müstahsen (1,5 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.4.7 Eserin güftesi

Bir pür-cefâ hoş dilberdir
Mübtelâyım hayli demdir
Elbet gönül arzu eyler
Gül yanağı her şeb terdir
Görebilsem sevebilsem
Gül yanağı her şeb terdir

Yalvardıkça inad eder
İnsâf eyle gayrı yeter
Üzerine pek varamam
Korkarım ki kaçır gider

Görebilsem sevebilsem
Korkarım ki kaçır gider

Ölçüsü: 8’li hece ölçüsü

Açıklaması:

Çok eziyet eden, güzel bir kadındır
Uzun zamandır ona müptelayım
Gönül elbette onu ister
Gül yanağı her gece tazedir
Görebilsem sevebilsem
Gül yanağı her gece tazedir
Yalvardıkça inat eder
Bana acı, artık yeter
Zorlayarak isteyemem
Korkarım ki kaçır gider
Görebilsem sevebilsem
Korkarım ki kaçır gider

5.4.8 Eserde prozodi ve nefes bağları

Şekil 5.10’da eserin notası üzerinde işaretlenen nefes yerleriyle gösterildiği gibi “Bir pür-cefâ hoş dilberdir” ifadesinden sonra nefes alınıp “mübtelâyım” ifadesi söylenebilir. “Mübtelâyım” ifadesinden sonra alınacak bir nefesle “hayli” ifadesi söylenebilir. “Hayli” ifadesinden sonra alınacak bir nefesle de “demdir” ifadesi söylenebilir. Anlam bakımından “hayli demdir” ifadesinde tek nefeste söylemek daha anlamlı olacaktır fakat “demdir” ifadesi uzun bir bölüm olduğu için bu zor olabilir. Yine de nefesin yetmesi durumunda “hayli demdir” ifadesi tek nefeste okunabilir. Saz payından sonra “Elbet gönül arzu eyler” ifadesi tek nefeste okunabilir. Sonrasında alınacak nefesle “Gül yanağı her şeb” ifadesi okunup tekrar alınacak bir nefesle “terdir” ifadesi okunabilir. Ardından gelen saz payından sonra “Görebilsem sevebilsem” ifadesi tek nefeste okunabilir. Sonrasında alınacak nefesle “yar, yar aman” ifadesi okunabilir. Tekrar bir nefesle “Gül yanağı” ifadesi okunabilir. Yeni bir nefesle “her şeb” ifadesi okunup tekrar bir nefesle “terdir” ifadesi okunabilir.

Aranağmeden sonra ikinci kıtaya girildiğinde “Yalvardıkça inad eder” ifadesi tek nefeste okunabilir. Nefes alınıp “İnsâf eyle” ifadesi tek nefeste okunabilir. “Gayrı” ifadesi bir nefeste okunduktan sonra alınacak nefesle “yeter” ifadesi okunabilir. İlk kıtada olduğu gibi burada da “gayrı yeter” ifadesini tek nefeste okumak anlam bakımından daha iyi olacaktır. Fakat “yeter” ifadesi uzun olduğu için bu biraz zor olabilir. Nefesin yetmesi durumunda “gayrı yeter” ifadesi tek nefeste okunabilir. Saz payından sonra “Üzerine pek varamam” ifadesi tek nefeste okunabilir. Sonrasında alınacak nefesle “Korkarım ki kaçır” ifadesi okunup tekrar bir nefesle “gider” ifadesi okunabilir. Ardından gelen saz payından sonra “Görebilsem sevebilsem” ifadesi tek nefeste okunabilir. Sonrasında alınacak nefesle “yar, yar aman” ifadesi okunabilir. Tekrar bir nefesle “Korkarım ki” ifadesi okunabilir. Yeni bir nefesle “kaçır” ifadesi okunup tekrar bir nefesle “gider” ifadesi okunabilir. Burada da “kaçır gider” ifadesinin tek bir nefeste okunması anlam bakımından daha uygun olacaktır fakat “gider” ifadesi hem uzun hem de eserin karar bölümü olduğu için, kararda sesi daha rahat uzatabilmek adına da “kaçır” ve “gider” ifadeleri arasında nefes alınabilir. Yine nefesin yetmesi durumunda “kaçır gider” ifadesi tek bir nefeste okunabilir.

5.4.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

11. ölçüde staccato yapılabilir. 12. ölçüdeki Fa (Acem) perdesinde tril yapılabilir. 14. ölçüdeki Re (Neva) perdesinde de tril yapılabilir. 16. ölçünün sonundaki ve 17. ölçünün başındaki iki Si (Buselik) perdesi arasında Do (Çargah) çarpması yapılabilir. 18. ölçüde Mi (Hisar) perdesinde tril yapılabilir.

5.5 Feryâd Ediyor Bir Gül İçin Bûlbûl-i Şeydâ

5.5.1 Eserin notası

HÜSEYNÎ ŞARKI
"Feryâd ediyor bir gül için bûlbûl-i şeydâ"

Usûl: Curcuna Beste: Suphi Ziyâ Özbekkan (1887-1966)
Güfte: Mehmed Emin Çakıroğlu

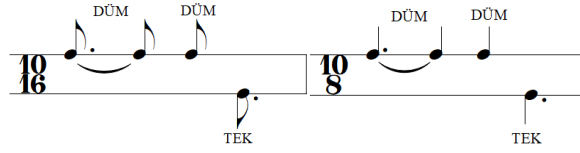
Fer yad e di yor bir gül i çin
bûl bû li şey da Fer yad
e di yor bir gül i çin bûl bû li şey da ---SAZ---
Mec nu nu gö nûl zen ci ri ne
Ka nu nu mu hab bet e di yor
bağ la dı ley la ra ---SAZ--- Mec nu nu gö nûl
hük mü nû ic ra Ka nu nu mu mu hab
zen bet ci ri ne yor bağ la dı ley la SON
bet e di yor hük mü nû ic ra ---SAZ---
Her zer re de bin aşk e se ri ol
ol ol du hü vey da Sev mek
le se vil mek e ze li mak sa dı ak sa ---SAZ--- MEYMAN

Feryâd ediyor bir gül için bûlbûl-i şeydâ
Mecnûn'u gönül zencirine bağladı Leylâ
Her zerrede bin aşk eseri oldu hüveydâ
Sevmekle sevilme ezelî maksad-ı aksâ
Kânun-u muhabbet ediyor hükmünü icrâ

KELİMELELER

feryâd: bağırmaya
şeydâ: divane, şağkın
hüveydâ: apaçık, belli
maksad-ı aksâ: en son istenen şey
muhabbet: sevgi
icrâ: yapma, yerine getirme

Şekil 5.13 : “Feryâd ediyor bir gül için bûlbûl-i şeydâ” isimli eserin notası.



Şekil 5.16 : Kapalı Curcuna.

5.5.5 Eserin temposu

Şekil 5.15’te açık ve Şekil 5.16’da kapalı vuruluşu gösterilen curcuna usûlündeki eserin icra kayıtlarının tempoları analiz edilmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 174 metronomda okumuştur. Sabite Tur Gülerman bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 184 metronomda okumuştur. Meral Uğurlu bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 186 metronomda okumuştur. Prof. Dr. Nevzad Atlığ yönetimindeki İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu) bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 194 metronomda okumuştur. Münip Utandı bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 198 metronomda okumuştur. Münir Nurettin Selçuk bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 220 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 174-220 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki hem Presto (168-200), hem de Prestissimo (200 ve üstü) yazarak, yanlarına da 174-220 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.5.6 Eser için akort seçimi

Feryâd ediyor bir gül için bülbül-i şeydâ isimli eser Rast – Sol (D4) ve Tiz Neva – Re (A5) perdeleri arasında 1,5 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri yıldız (2 ses aşağı), müstahsen (1,5 ses aşağı) veya süpürde (1 ses aşağı), alto ve bas ses cinsleri ise mansur (5 ses aşağı) veya kız (4 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.5.7 Eserin güftesi

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.13'te eserin notasının sonunda verilmiştir.

Feryâd ediyor bir gül için bülbül-i şeydâ
Mecnûn'u gönül zencîrine bağladı Leylâ
Her zerrede bir aşk eseri oldu hüveydâ
Sevmekle sevimlik ezelî maksad-ı aksâ
Kanûn-u muhabbet ediyor hükmünü icrâ

Ölçüsü: Aruz Ölçüsü – Mef'ûlü Mefâîlü Mefâîlü Feûlün (Seltuğ Koçak, kişisel görüşme, 24 Mart 2022).

Açıklaması:

Çılgın bülbül çılgınlık atıyor bir gül yüzünden
Mecnûn'u bağladı Leylâ, aşk bağıyla gönülden
En küçük şeyde bile aşktır kendini gösteren
Sevmekle sevimlik eskiden beri düşlenen
Sevginin kânunu okur bildiğini her dilden (Ersönmez, 2021, 335).

5.5.8 Eserde prozodi ve nefes bağları

İlk üç ölçüyü kapsayan “feryâd ediyor” ifadesi tek nefeste okunacağından, icraya iyi bir nefesle başlamak gerekmektedir. Aslında “feryâd” ve “ediyor” ifadeleri arasında nefes alınabileceği düşünülebilir fakat “feryâd etmek” fiilini tek nefeste okumak daha uygundur. “Feryâd ediyor” ifadesinden sonra alınacak bir nefesle “bir gül için bülbül-i şeydâ” ifadesi yine tek nefeste okunabilir. Alınacak yeni bir nefesle yine “feryâd ediyor” ifadesi tek bir nefesle okunup, ardından alınacak nefesle de “bir gül için bülbül-i şeydâ” ifadesi yine tek bir nefeste okunabilir. Bu ifadeden sonra nefes alınacak nefesle “mecnun gönül” ifadesi okunup tekrar bir nefesle “zencîrine” ifadesi okunabilir. “Zencîrine” ifadesinden sonra alınacak nefesle “bağladı Leylâ” ifadesi okunabilir. Alınacak bir nefesle “mecnunu” ifadesi, ve tekrar bir nefesle “gönül” ifadesi okunabilir. “Gönül” ifadesinden sonra alınacak nefesle “zencîrine” ifadesi okunabilir. Alınacak bir nefesle “bağladı Leylâ” ifadesi okunabilir. Meyan bölümüne geçerken saz payında alınacak iyi bir nefesle “her zerrede bin” ifadesi okunabilir. Bu ifadeden sonra alınacak nefesle “aşk eseri” ifadesi okunabilir. Yeni bir nefesle “ol”

ifadesi okunup nefes alarak “ol, oldu” ifadesi okunabilir. Nefes alıp “hüveydâ” ifadesi okunabilir. Yeni bir nefesle “sevmekle” ifadesi okunduktan sonra nefes alıp “sevilmek” ifadesi okunabilir. “Sevilmek” ifadesinden sonra nefes alıp “ezelî” ifadesi okunabilir. Ardından yeni bir nefesle “maksad-ı aksâ” ifadesi okunabilir. Meyan bölümünün sonundan nakarata dönüldüğünde “kânun-u” ifadesinden sonra nefes alıp “muhabbet” ifadesi okunabilir. “Muhabbet” ifadesinden sonra nefes alıp “ediyor” ifadesi okunabilir. Yeni bir nefesle “hükmünü icrâ” ifadesi okunabilir. Tekrar bir nefesle “kânun-u” ifadesi okunup ardından alınacak nefesle “muhabbet ediyor” ifadesi tek nefeste okunabilir. “Hükmünü icrâ” ifadesi tek bir nefeste okunarak eser sonlandırılabilir.

5.5.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

Eserin 2. ölçüsündeki Sol (Gerdaniye) perdesine La (Muhayyer) çarpması eklenebilir. 3. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesine de La (Muhayyer) çarpması eklenebilir. 8. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesine yine La (Muhayyer) çarpması eklenebilir. 10. ölçüdeki Si (Tiz Buselik) perdesine Do (Tiz Çargah) çarpması eklenebilir. 14. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesine La (Muhayyer) çarpması eklenebilir. 16. ölçüdeki iki Mi (Hüseyni) perdesinin arasına Fa (Acem) çarpması eklenebilir. 21. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesinin arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 22. ölçüdeki Do (Çargah) perdesine Re (Neva) çarpması eklenebilir. 25. ölçüdeki iki Sol (Gerdaniye) perdesinin arasına La (Şehnaz) çarpması eklenebilir. 26. ölçüdeki Si (Tiz Segah) perdesine Do (Tiz Çargah), La (Şehnaz) perdelerine de Si (Tiz Segah) çarpmaları eklenebilir. 28. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesine La (Şehnaz) çarpması eklenebilir. 29. ölçüdeki Re (Tiz Neva) perdesine Mi (Tiz Hüseyni) çarpması eklenebilir. 30. ölçüdeki La (Şehnaz) perdesine Si (Tiz Segah) çarpması eklenebilir. 32. ölçüdeki iki La (Muhayyer) perdesi arasına Si (Tiz Segah) çarpması eklenebilir. 34. ölçüde iki Fa (Acem) perdesi arasına Sol (Gerdaniye) çarpması ve iki Mi (Hüseyni) perdesi arasına Fa (Acem) çarpması eklenebilir.

5.6 Gezdim Yürüdüm Dün Gece Hicrânımı Yendim

5.6.1 Eserin notası

MUHAYYER ŞARKI
"Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim"

Usûl: Sengin Semâi Beste: Lem'i ATLI (1869-1945)
Güfte: Semih MÜMTAZ (1879-1956)

ARANAĞME

3

5

Gez dim yü rü düm dün ge ce hic ra nı mı yen

8

1. dim SAZ dim SAZ

10

Ta fec re ka dar bal ko nun al

12

1. tın da ki ben dim SAZ

14

2. dim SAZ dim KARAR

16

Sen siz ya şa mam ben se ni gör

18

P mez sem e fen dim Bir gün ya şa mam

21

ben se ni gör mez sem e fen dim SAZ MEYMAN

Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim
Tâ fecre kadar balkonun altındaki bendim
Sensiz yaşamam ben seni görmesem efendim
Tâ fecre kadar balkonun altındaki bendim

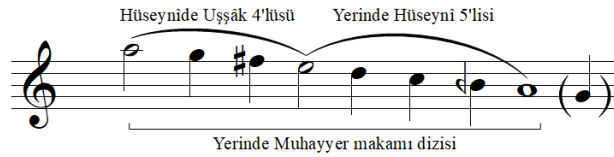
Şekil 5.17 : “Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim” isimli eserin notası.

5.6.2 Eserin bestekârı: lem'i atlı

1869 yılında İstanbul, Üsküdar'ın Sultantepe mahallesinde doğmuş, 25 Kasım 1945'te vefat etmiştir. Babası İbrahim Hakkı Bey, annesi Dilber Hanım'dır. Fatih Askeri Rüşdiyesi'nde okuduğu yıllarda okul camisinde okuduğu ezan ile dikkatleri çekmiştir. Beylikçizâde Sadık Bey, Hâfız Yusuf Efendi ve Hacı Ârif bey'den ders almıştır. Bestekâr olarak büyük bir yeteneğe sahip olan Lem'i Atlı, geleneksel mânâda kendisini çok iyi yetiştirmiştir. Küçüklüğünden başlayarak zamanının önde gelen bestekârlarıyla ve hanendeleriyle beraber olmuş, bu beraberliklerin onda geliştirdiği müzik anlayışı verdiği eserler ile, şarkı formunun en önde gelen bestekârlarından biri olmuştur. Lem'i Atlı 500'ün üzerinde şarkı bestelemiştir. Bu şarkılardan günümüze ulaşanların toplamı ise 170 kadardır. Şarkılarını Leon Hancıyan, Selahattin Pınar, Fulya Akaydın ve Suat Gün gibi müzisyenler notaya almıştır (Salgar, 2005, 375-377).

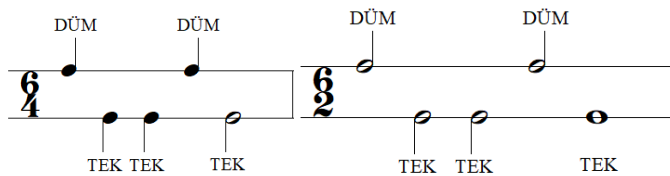
5.6.3 Eserin makamı: muhayyer

Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnicidir. Dizisi: Şekil 5.18'de görüldüğü gibi yerindeki Hüseyinî beşlisine Hüseyinî perdesinde Uşşâk dörtlüsünün ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Muhayyer perdesidir. Donanımı: Segâh (koma si bemol) ve Eviç (fa bakiye diyez) perdeleri yazılır. Yedeni: Rast perdesidir (Özkan, 2015, 185-186).



Şekil 5.18 : Muhayyer Makamı Dizisi.

5.6.4 Eserin usûlü: sengin semâî



Şekil 5.19 : Sengin Semâî Usûlü.

5.6.5 Eserin temposu

Şekil 5.19’da dörtlük ve ikilik mertebeleriyle gösterilen sengin semâî usûlündeki eserin icra kayıtlarının tempoları analiz edilmiştir. Mediha Demirkıran bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 54 metronomda okumuştur. Sabite Tur Gülerman bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlüğeşittir 56 metronomda okumuştur. Ayla Büyükataman bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 58 metronomda okumuştur. Hanende İbrahim Efendi bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 62 metronomda okumuştur. Münip Utandı ve Adnan Çoban bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 66 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 54-66 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki hem Largo (40-60), hem Larghetto (60-66), hem de Adagio (60-76) yazarak, yanlarına da 54-66 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.6.6 Eser için akort seçimi

Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim isimli eser Dügah – La (E4) ve Tiz Hüseyni – Mi (B5) perdeleri arasında 1,5 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri yıldız (2 ses aşağı), müstahsen (1,5 ses aşağı) veya süpürde (1 ses aşağı), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri kız (4 ses aşağı) veya mansur (5 ses aşağı), alto ve bas ses cinsleri ise şah (6 ses aşağı) veya mansur (5 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.6.7 Eserin güftesi

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.17’de eserin notasının sonunda verilmiştir.

Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim
Tâ fecre kadar balkonun altındaki bendim
Sensiz yaşamam ben seni görmesem efendim
Tâ fecre kadar balkonun altındaki bendim

Ölçüsü: 14’lü hece ölçüsü

Açıklaması:

Dün gece gezdim, yürüdüm, ayrılık acımı yendim

Şafak vaktine kadar balkonun altındaki bendim

Seni görmesem, sensiz yaşamam ben efendim

Şafak vaktine kadar balkonun altındaki bendim

5.6.8 Eserde prozodi ve nefes bağları

İcraya başlarken alınacak nefesle “gezdim yürüdüm” ifadesi söylendikten sonra nefes alınabilir. “Dün gece” ifadesi söylendikten sonra nefes alınabilir. “Hicrânımı” ifadesi söylendikten sonra nefes alınıp “yendim” ifadesi söylenebilir. Nakarat bölümünde “tâ fecre kadar” ifadesi söylendikten sonra es işaretinde nefes alınabilir. “Balkonun” ifadesi söylendikten sonra nefes alınabilir. “Altındaki” ifadesi söylendikten sonra nefes alınıp “bendim” ifadesi söylenebilir. Röpriz dönüşünde iyi bir nefesle “tâ fecre kadar balkonun” ifadesi bir nefeste söylenebilir. Alınacak bir nefesle “altındaki” ifadesi söylenip tekrar bir nefesle “bendim” ifadesi söylenebilir. Meyan bölümünde “sensiz yaşamam” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Ben seni” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Görmezsem” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Efendim” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Bir gün yaşamam” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Ben seni” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Görmezsem” ifadesinden sonra nefes alınıp “efendim” ifadesi okunabilir. Nakarat bölümünde “tâ fecre kadar” ifadesi söylendikten sonra es işaretinde nefes alınabilir. “Balkonun” ifadesi söylendikten sonra nefes alınabilir. “Altındaki” ifadesi söylendikten sonra nefes alınıp “bendim” ifadesi söylenebilir. Röpriz dönüşünde iyi bir nefesle “tâ fecre kadar balkonun” ifadesi bir nefeste söylenebilir. Alınacak bir nefesle “altındaki” ifadesi söylenip tekrar bir nefesle “bendim” ifadesiyle eser sonlandırılabilir.

5.6.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

5. ölçüdeki Si (Tiz Segah) perdesine Do (Tiz Çargah) çarpması eklenebilir. 6. ölçüdeki Do (Tiz Çargah) perdesine Re (Tiz Neva) çarpması eklenebilir. 7. ölçüdeki iki Do (Tiz Çargah) perdesi arasına Re (Tiz Neva) çarpması eklenebilir. 10. ölçünün başındaki Do (Tiz Çargah) perdesine Re (Tiz Neva) çarpması eklenebilir. 16. ölçüdeki La (Şehnaz) perdesine Si (Tiz Segah) çarpması eklenebilir. 17. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesine La (Şehnaz) çarpması eklenebilir. 18. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesine La

(Muhayyer), Si (Tiz Segah) perdesine Do (Tiz Çargah) çarpmaları eklenebilir. 20. ölçüdeki Mi (Tiz Hüseyin) perdesine Fa (Tiz Acem) çarpması eklenebilir. 22. ölçüdeki Do (Tiz Çargah) perdesine Re (Tiz Neva) çarpması eklenebilir.



5.7 Yine Bağlandı Dil Bir Nev-Nihâle

5.7.1 Eserin notası

NEVÂ ŞARKI
"Yine bağlandı dil bir nev-nihâle"

Usûl: Yürük Semâî Beste: Zekâî Dede (1824-1899)

4 ARANAĞME

7

11

14 1. 2.

16

20

24

27 1. 2.

MEYMAN

KELİMELEER

nev-nihâl: körpe fidan	gölçen: gül bahçesi
nigeh: bakaş	tahayyül: hayalinde canlandırma
zulf: yüze dökülen saç	turra (tur): büküm, saç kıvrımı
âgûş: kucak	cüy: nehir, akar su
visâl: kavuşma	mâh: ay
arz-ı hâl: durumu bildirme	hüs: güzellik
melâhât: güzellik	hâle: ayın çevresindeki ıııklı yol

Yine bağlandı dil bir nev-nihâle
Misâli gelmez âlemde hayâle
Nigeh akla ziyândır zulfü hâle
Amansız girmez âgûş-i visâle
Ne sabra çâre var ne arz-ı hâle

Melâhât gülşeninde taze bir gül
Felekte olmaz akrâmı tahayyül
Dökülmüş turra turra cüyâ sünbül
O mâh-ı hüsne olmuş zulfü hâle
Ne sabra çâre var ne arz-ı hâle

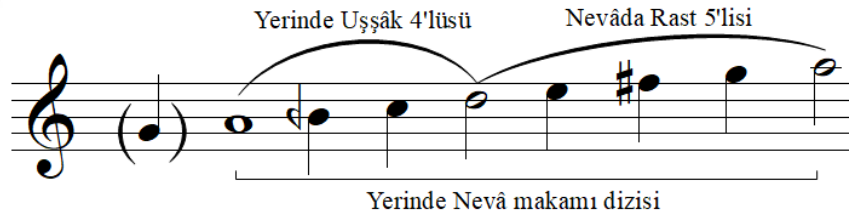
Şekil 5.20 : “Yine bağlandı dil bir nev-nihâle” isimli eserin notası.

5.7.2 Eserin bestekârı: zekâî dede

Klasik musikimizin son büyük temsilcisi sayılan Zekâî Dede 1825 yılında Eyüp'te doğmuş, 24 Kasım 1897'de vefat etmiştir. Babası, doğduğu evin yanındaki Cedîd Ali Paşa Mescidi'nin imamı Hâfız Süleyman Hikmetî Efendi'dir. Dede Efendi'nin seçkin öğrencilerinden olan Eyyûbî Mehmed Bey'den musiki öğrenmeye başlamıştır. Eyyûbî Mehmed Bey, Zekâî Dede'yi Dede Efendi ile tanıştırmak ve ondan ders almak üzere Dede Efendi'ye götürmüştür. 260'a yakın eseri günümüze gelen Zekâî Dede, 55'e yakın makamı bu eserlerinde kullanmıştır. Eserlerinin bir kısmı oğlu Ahmed Irsoy ve öğrencisi Suphi Ezgi tarafından İstanbul Konservatuarı yayınları arasında basılmıştır. Yine diğer bir önemli öğrencisi Rauf Yekta Bey de hocasının hayatını anlatan eserini "Esatîz-i Elhân" serisinde yayınlamıştır (Salgar, 2005, 236-238).

5.7.3 Eserin makamı: nevâ

Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Şekil 5.21'de görüldüğü gibi yerindeki Uşşâk dörtlüsüne Nevâ perdesinde Rast beşlisinin ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Nevâ perdesidir. Donanımı: Segâh (koma si bemol) ve Eviç (fa bakiye diyez) perdeleri yazılır. Yedeni: Rast perdesidir (Özkan, 2015, 191-192).



Şekil 5.21 : Nevâ Makamı Dizisi.

5.7.4 Eserin temposu

Ahmet Özhan bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 148 metronomda okumuştur. Ahmed Şahin ve Murat İrkilata bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 156 metronomda okumuştur. Münir Nurettin Selçuk bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 162 metronomda okumuştur. Tülûn Korman bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 174 metronomda okumuştur. Ender Ergün yönetimindeki İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu) bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 182 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 148-182 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki hem Allegro (120-168), hem de Presto (168-200) yazarak, yanlarına da 148-182 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.7.5 Eser için akort seçimi

Yine bağlandı dil bir nev-nihâle isimli eser Muhayyer – La (E4) ve Tiz Çargah – Do (G5) perdeleri arasında 1,5 oktava yakın bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), mezzo soprano ve bariton ses cinslerimüstahsen (1,5 ses aşağı) veya süpürde (1 ses aşağı), alto ve bas ses cinsleri ise mansur (5 ses aşağı) veya kız (4 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.7.6 Eserin güftesi

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.20’de eserin notasının sonunda verilmiştir.

Yine bağlandı dil bir nev-nihâle
Misâli gelmez âlemde hayâle
Nıgeh akla ziyândır zülfü hâle
Amansız gırmez âgûş-i visâle
Ne sabra çâre var ne arz-ı hâle
Melâhat gülşeninde taze bir gül
Felekde olmaz akrân-ı tahayyül
Dökülmüş turra turra cûyâ sünbül
O mâh-ı hüsne olmuş zülfü hâle
Ne sabra çâre var ne arz-ı hâle

Ölçüsü: Aruz Ölçüsü – Mefâîlün Mefâîlün Feûlün (Seltuğ Koçak, kişisel görüşme, 24 Mart 2022).

Açıklaması:

Yine bağlandı gönül bir taze güzele
Bu dünyada bir benzeri gelmez hayale
Saça, bene dalan akıl düşer zor hâle
Yalvarmadan yanaşmaz hiç kucağa bile
Dayanılmaz ne çâre anlatılmaz bile

Güzelliğin gül bahçesinde tâze bir gül
Gökte bile eşi hayal edilmez bir gül
Büklüm büklüm dökülmüş onun gibi sünbül
Parlak yüzün üstünde bulut gibi kâkül
Güzel ay yüzüne saçından olmuş hâle (ışık halkası) (Ersönmez, 2013, 207).

5.7.7 Eserde prozodi ve nefes bağları

İcranın başında alınacak nefesle “yine bağlandı dil” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Bir nev-nihâle” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Misali gelmez âlemde hayâle” ifadesi tek bir nefeste okunabilir. Sonrasında gelen “misâli” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Gelmez âlemde hayâle” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Meyan bölümünde “nigehi akla ziyândır” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Zülfü hâle” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Nakarata dönüldüğünde “amansız girmez âgûş-i visâle” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Ne sabra” ifadesinden sonra nefes alınıp “çare var ne arz-ı hâle” ifadesi okunabilir. İkinci kıtaya başlarken alınacak nefesle “melâhat gülşeninde” ifadesi okunduktan sonra nefes alınıp “taze bir gül” ifadesi okunduktan sonra nefes alınabilir. “Felekde olmaz akrân-ı tahayyül” ifadesi okunup nefes alınabilir. Sonrasında gelen “felekde” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Olmaz akrân-ı tahayyül” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Dökülmüş turra turra” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Cûya sünbül” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Nakarata dönüldüğünde “o mâh-ı hüsne olmuş zülf-ü hâle” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Ne sabra” ifadesinden sonra alınacak nefesle “çare var ne arz-ı hâle” ifadesi okunup icra sonlandırılabilir.

5.7.8 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

14 ve 15. ölçülerde iki Mi (Hüseyni) perdesi arasına Fa (Acem) çarpmaları eklenebilir. 19. ölçüde iki Mi (Hüseyni) perdesi arasına Fa (Acem) çarpması eklenebilir. 23. ölçüde iki Si (Segah) perdesi arasına Do (Çargah) çarpması eklenebilir. 25. ölçüdeki Do (Tiz Çargah) perdesine Re (Tiz Neva) çarpması eklenebilir. 27 ve 28. ölçülerdeki Mi (Hüseyni) perdelerinde tril yapılabilir.

5.8 Ben Sana Mecbûr Olmuşum Gel Yavrucağım

5.8.1 Eserin notası

TÂHİR ŞARKI
"Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım"

Usûl: Aksak Beste: Dellâlzâde İsmâil Efendi
(1797-1862)

Ben sa na mec bur ol mu şum
gel yav ru ca ğım
1. gel yav ru ca ğım -----SAZ----- 2. ğım -----SAZ-----
8 Gir sü rü ye kurt kap ma sın
10 gel ku zu ca ğım
12 1. gel ku zu ca ğım -----SAZ----- 2. ğım -----SAZ-----
15 Sa na ya tak iş te si nem
17 iş te ku ca ğım
19 1. iş te ku ca ğım -----SAZ----- 2. ğım -----SAZ----- MEYMAN

Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım
Gir süriye kurt kapmasın gel kuzucağım
Sana yatak işte sinem işte kucağım
Gir süriye kurt kapmasın gel kuzucağım

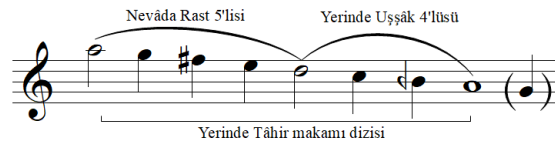
Şekil 5.22 : “Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım” isimli eserin notası.

5.8.2 Eserin bestekârı: dellâlzâde ismâil efendi

1797 yılında Fatih, Sarıgözel’de doğmuş, 1869’da vefat etmiştir. Babası saray dellâllarından (aracı ile satıcı arasında aracı olan ücretli kimse, komisyoncu) Mustafa Ağa’dır. Küçük yaşta Kur’an’ı ezberleyerek hafız olmuştur. Aynı dönemde sesinin güzelliği ile dikkatleri çekmiş ve Dede Efendi’ye götürülmüştür. Dede Efendi’nin aracılığıyla 1816’larda hanende olarak sarayın fasıl heyetine alınmıştır. Dellâlzâde İsmail Efendi, Türk musikisi bestekârları içinde en orijinal üslûba sahip olanlardan biridir. Klasik kurallara bağlı olmasına rağmen makamları kullanışı, melodik yapıdaki anlayışı, tamamen kendine hastır. Bazı eserlerinde yapmış olduğu umulmadık hatta ters sayılabilecek geçkiler, seyir anlayışı ve güfte-usûl münasebetleri gerçekten eşine az rastlanır niteliktedir. Eserlerinin hepsi belirli bir sanat çizgisinin üstündedir. Kârdan şarkı formuna kadar birçok sanatlı eser bestelemiştir. Bugün elimizde bulunan eserlerinin sayısı 86 kadardır. Nikoğos Ağa, Enderûnî Ali Bey, Hacı Fâik Bey ve Hâşim Bey, Dellâlzâde’nin yetiştirdiği öğrencilerdendir (Salgar, 2005, 193-194).

5.8.3 Eserin makamı: tâhir

Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnicidir. Dizisi: Şekil 5.23’te görüldüğü gibi yerindeki Uşşâk dörtlüsüne Nevâ perdesinde Rast beşlisinin ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Muhayyer perdesidir. Donanımı: Segâh (koma si bemol) ve Eviç (fa bakiye diyez) perdeleri yazılır. Yedeni: Rast perdesidir (Özkan, 2015, 195-196).



Şekil 5.23 : Tâhir makamı dizisi.

5.8.4 Eserin temposu

Nesrin Sipahi bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 138 metronomda okumuştur. Alaeddin Yavaşca bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 140 metronomda okumuştur. Necmi Rıza Ahıskan bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 148 metronomda okumuştur. Bekir Sıdkı Sezgin bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 160 metronomda okumuştur. Mesud Cemil Tel bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 162 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 138-162 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Allegro (120-168) yazarak, yanına da 138-162 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.8.5 Eser için akort seçimi

Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım isimli eser Rast – Sol (D4) ve Tiz Çargah – Do (G5) perdeleri arasında 1,5 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri yıldız (2 ses aşağı), müstahsen (1,5 ses aşağı) veya süpürde (1 ses aşağı), alto ve bas ses cinsleri ise mansur (5 ses aşağı) veya kız (4 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.8.6 Eserin güftesi

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.22’de eserin notasının sonunda verilmiştir.

Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım
Gir sürüye kurt kapmasın gel kuzucağım
Sana yatak işte sînem işte kucağım
Gir sürüye kurt yapmasın gel kuzucağım
Ölçüsü: 13’lü hece ölçüsü

Açıklaması:

Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım
Gir sürüye kurt kapmasın gel kuzucağım
Göğsüm ve kucağım sana yataktır
Gir sürüye kurt kapmasın gel kuzucağım

5.8.7 Eserde prozodi ve nefes bağları

İcraya başlarken alınacak nefesle “ben sana mecbûr olmuşum” ifadesi okunup ardından nefes alınabilir. “Gel yavrucağım” ifadesi tek nefeste okunabilir. İkinci “gel yavrucağım” ifadesi de tek nefeste okunabilir. Nakarat bölümünde “gir sürüye kurt kapmasın” ifadesi tek nefeste okunup ardından nefes alınabilir. “Gel kuzucağım”

ifadesi tek nefes okunup nefes alınabilir. İkinci “gel kuzucağım” ifadesi de tek nefeste okunabilir. Meyan bölümünde “sana yatak işte sînem” ifadesi tek nefeste okunup ardından nefes alınabilir. “İşte kucağım” ifadesi tek nefeste okunup ardından nefes alınabilir. İkinci “işte kucağım” ifadesi de tek nefeste okunabilir. Nakarat bölümüne döndüğünde “gir sürüye kurt kapmasın” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Gel kuzucağım” ifadesinden sonra nefes alınabilir. İkinci “gel kuzucağım” ifadesinin de tek nefeste okunmasıyla icra sonlandırılabilir.

5.8.8 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

2. ölçüdeki La (Muhayyer) perdesine Si (Tiz Segah) çarpması eklenebilir. 4. ölçüdeki iki La (Muhayyer) perdesi arasına Si (Tiz Segah) çarpması eklenebilir. 9. ölçüdeki Do (Çargah) perdesinde tril yapılabilir. 10. ölçüdeki Re (Neva) ve La (Muhayyer) perdeleri arasında portamento yapılabilir. 11. ölçüdeki La (Muhayyer) perdesine Si (Tiz Segah) çarpması eklenebilir. 12. ölçüdeki Si (Segah) perdesinde tril yapılabilir. 18. ölçüdeki iki La (Muhayyer) perdesi arasına Si (Tiz Segah) çarpması eklenebilir.

5.9 O Âhû Bakışlara Bir Anda Kandın Gönül

5.9.1 Eserin notası

KARCIĞAR ŞARKI
"O âhû bakışlara bir anda kandın gönül"

Usûl: Curcuna Beste: Fehmi Tokay (1889-1959)
Güfte: Lütfi Fikret German

O a hu ba kış la ra bir an da kan
dın gö nül bir an da kan
dın gö nül -----SAZ-----
Ne den i nan dın o na na sıl al dan
dın gö nül na sıl al dan
dın gö nül -----SAZ-----
Sen ki her sö ze kan maz her va de
i nan maz dın her va de
i nan maz dın -----SAZ----- MEYMAN

O âhû bakışlara bir anda kandın gönül
Neden inandın ona, nasıl kandın gönül
Sen ki her söze kanmaz, her vâde inanmazdın
Neden inandın ona, nasıl kandın gönül

Şekil 5.24 : “O âhû bakışlara bir anda kandın gönül” isimli eserin notası.

5.9.5 Eserin güftesi

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.24'te eserin notasının sonunda verilmiştir.

O âhû bakışlara bir anda kandın gönül
Neden inandın ona, nasıl aldandın gönül
Sen ki her söze kanmaz, her vâde inanmazdın
Neden inandın ona, nasıl aldandın gönül
Ölçüsü: 14'lü hece ölçüsü

Açıklaması:

Ey gönül, o ceylan gözlü bakışlara bir anda kandın
Neden inandın ona, nasıl aldandın gönül
Sen ki her söze kanmaz, her vâde inanmazdın
Neden inandın ona, nasıl aldandın gönül

5.9.6 Eserde prozodi ve nefes bağları

İcraya başlarken alınacak nefesle “o âhû bakışlara” ifadesi okunup ardından nefes alınabilir. “Bir anda kandın” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Gönül” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Eğer nefes yetiyorsa “bir andan kandın gönül” ifadesi tek nefeste de okunabilir. İkinci “bir anda kandın gönül” ifadesi tek nefeste okunabilir. Nakarat bölümünde “neden inandın ona” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Nasıl aldandın” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Gönül” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Nefes yetiyorsa “nasıl aldandın gönül” ifadesi tek bir nefeste de okunabilir. İkinci “nasıl aldandın gönül” ifadesi tek nefeste okunabilir. Meyan bölümünde “sen ki her söze kanmaz” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Her vâde” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “İnanmazdın” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Yine nefesin yetmesi durumunda “her vâde inanmazdın” ifadesi tek nefeste de okunabilir. İkinci “her vâde” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “İnanmazdın” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Nakarata döndüğünde ilk nakarattaki nefes yerleri aynen kullanılabilir.

5.9.7 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

4. ölçüdeki Fa (Eviç) perdesine Sol (Gerdaniye) çarpması eklenebilir. Yine 4. ölçüdeki iki Mi (Hisar) perdesi arasına Fa (Eviç) çarpması eklenebilir. 5. ölçüdeki iki Si (Segah) perdesi arasına Do (Çargah) çarpması eklenebilir. 7. ölçüde Fa (Eviç) perdesine Sol

(Gerdaniye) çarpması, iki Mi (Hisar) perdesi arasına Fa (Eviç) çarpması eklenebilir. 12. ölçüde Sol (Gerdaniye) perdesine La (Muhayyer) çarpması eklenebilir. 14. ölçüdeki Do (Çargah) perdesinde tril yapılabilir. 15. ölçüdeki Do (Çargah) perdesine Re (Neva) çarpması eklenebilir. 16. ölçüdeki Si (Segah) perdesine Do (Çargah) çarpması eklenebilir. 19. ölçüde Do (Tiz Çargah) perdesine Re (Tiz Neva), Si (Tiz Segah) perdesine de Do (Tiz Çargah) çarpması eklenebilir. 21. ölçüde irâdî perde pestleşmesi yapılabilir. Yine aynı ölçüde iki Si (Tiz Segah) perdesi arasına Do (Tiz Çargah) çarpması, Si (Dik Sünbüle) perdesine de Do (Tiz Çargah) çarpması eklenebilir. 25. ölçüdeki Do (Tiz Çargah) perdesine Re (Tiz Neva) çarpması eklenebilir.



5.10 Günden Güne Efvûn Oluyor Kahr-ı Azâbın

5.10.1 Eserin notası

SÛZNÂK ŞARKI
"Günden güne efvûn oluyor kahr-ı azâbın"

Usûl: Sengin Semâî Beste: Hâfız Mehmed Eşref Efendi (? - 1930)
Güfte: Sâmih Rifat Bey (1874-1932)

ARANAĞME

mf Günden güne efvûn oluyor kahr-ı azâbın

p Ey ömrü mükedder yürü azdır bu şîta

f Mihnet çe de cek ha li mi var kal bi ha ra

MEYMAN

Günden güne efvûn oluyor kahr-ı azâbın
Ey ömrü mükedder yürü azdır şîtâbın
Mihnet çekecek hâli mi var kahr-ı harâbın
Ey ömrü mükedder yürü azdır şîtâbın

KELİMELE

efvûn: fazlalaşmak
kahr-ı azâb: kahreden acı
ömrü mükedder: kederlenmiş ömür
şîtâb: huz
mihnet: sıkıntı

Şekil 5.26 : “Günden güne efvûn oluyor kahr-ı azâbın” isimli eserin notası.

5.10.2 Eserin bestekârı: hâfız mehmed eşref efendi

Doğum tarihi bilinmeyen bestekâr 1930 yılında vefat etmiştir. Nasıl bir öğrenim gördüğü ve musikiyi kimlerden öğrendiği de bilinmemektedir. Genç yaşlarda hafız olmuştur. “Kanbur Eşref Efendi” olarak tanınmıştır. İyi ud çalmasıyla bilinmiş, Cerrahpaşa’daki evinde özellikle kadınlara musiki dersleri vermiş, erkekleri kabul etmemiştir. Bu derslerden aldığı ücret ve Divanyolu’ndaki müzik dükkanının geliri ile geçinmiştir. Piyasada çalışmamıştır. Kızına da ud çalmayı öğretmiş, kendisinin bulunmadığı zamanlar faslı kızı yönetmiştir. Hâfız Mehmed Eşref Efendi’nin 16 kadar eseri günümüze ulaşmıştır (Özalp, 2000, 62-63).

5.10.3 Eserin makamı: sûznâk

Bu makamın Zirgüleli Sûznâk olarak da anılan ikinci bir çeşidi daha vardır. Bu çalışmada ele aldığımız şekli Basit Sûznâk olarak da anılmaktadır fakat notalarda her iki çeşit için de başlık olarak “Sûznâk” ifadesi yazılmaktadır. Aşağıda bu çalışmayı ilgilendiren Basit Sûznâk çeşidi hakkında bilgi verilmiştir.

Durağı: Rast perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Şekil 5.27’de gösterildiği gibi yerindeki Rast beşlisine Nevâ perdesinde Hicâz dörtlüsünün ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Nevâ perdesidir. Donanımı: Segâh (koma si bemol), Hisar (mi bakiye bemol) ve Eviç (fa bakiye diyez) perdeleri yazılır. Yedeni: Irak perdesidir (Özkan, 2015, 203-204).



Şekil 5.27 : Sûznâk Makamı Dizisi.

5.10.4 Eserin temposu

Safiye Ayla bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 54 metronomda okumuştur. Bekir Sıdkı Sezgin bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 58 metronomda okumuştur. Müzeyyen Senar bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 60 metronomda okumuştur. Ender Ergün yönetimindeki İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu) bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 62 metronomda okumuştur. Mülkiye Toper bu eseri yaklaşık olarak bir dörtlük eşittir 62 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 54-62 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur. İcralar arasındaki metronom farkının oldukça az olduğunu söylemek mümkündür.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Belki hem Largo (40-60), hem de Larghetto (60-66) yazarak, yanına da 54-62 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.10.5 Eser için akort seçimi

Günden güne efzûn oluyor kahr-ı azâbın isimli eser Rast – Sol (D4) ve Tiz Neva – Re (A5) perdeleri arasında 1,5 oktavlık bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri yıldız (2 ses aşağı), müstahsen (1,5 ses aşağı) veya süpürde (1 ses aşağı), alto ve bas ses cinsleri ise mansur (5 ses aşağı) veya kız (4 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.10.6 Eserin güftesi

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.26’da eserin notasının sonunda verilmiştir.

Günden güne efzûn oluyor kahr-ı azâbın
Ey ömrü mükedder yürü azdır şitâbın
Mihnet çekecek hâli mi var kahr-ı harâbın
Ey ömrü mükedder yürü azdır şitâbın

Ölçüsü: Aruz

Açıklaması:

Günden güne artıyor acın ve eziyetin
Haydi kederli ömrüm yürü azdır gayretin
Dert çekecek yanı mı kaldı kırık yüreğin
Haydi kederli ömrüm yürü azdır gayretin (Ersönmez, 2013, 301).

5.10.7 Eserde prozodi ve nefes bağları

İcraya başlarken alınacak nefesle “günden güne efzûn oluyor” ifadesi bir nefeste okunup ardından nefes alınabilir. “Azâbın” ifadesi uzun olduğundan dolayı “kahr-ı”

ifadesinden sonra nefes alınabilir. Eğer nefes yetiyorsa “kahr-ı azâbın” ifadesi tek nefeste okunabilir. Nakarat bölümünde “ey ömr-ü mükedder” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Yürü azdır” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Şitâbın” ifadesi tek nefeste okunabilir. Meyan bölümünde “mihnet çekecek” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Hâli mi var kalb-i” ifadesinden sonra nefes alınıp “harâbın” ifadesi okunabilir. Nefes yetiyorsa “Hâli mi var” ifadesinden sonra nefes alınıp “kalb-i harâbın” ifadesi tek nefeste de okunabilir. Nakarat dönüşünde ilk nakarattaki nefes yerleri aynen kullanılabilir.

5.10.8 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

Zemin bölümünün başlangıcı olan 5. ölçüye mezzoforte girilebilir. 6. ölçüdeki Mi (Hüseyni) perdesine Fa (Acem) çarpması eklenebilir. 7. ölçüdeki Si (Sünbüle) perdesine Do (Tiz Çargâh) çarpması eklenebilir. 8. ölçüdeki Fa (Eviç) perdesine Sol (Gerdaniye) çarpması eklenebilir. Nakarat bölümünün başlangıcı olan 11. ölçüye piano girilebilir. 11. ölçüdeki iki Mi (Hisar) perdesi arasına Fa (Eviç) çarpması eklenebilir. Meyan bölümünün başlangıcı olan 17. ölçüye forte girilebilir. 17. ölçüdeki Re (Tiz Neva) perdesine Mi (Tiz Hisar) çarpması eklenebilir. 19. ölçüdeki Si (Dik Sünbüle) perdesine Do (Tiz Çargâh) çarpması eklenebilir. 20. ölçüdeki Fa (Eviç) perdesine Sol (Gerdaniye) çarpması eklenebilir.

5.11 Sayd Eyledi Bu Gönümünü Bir Gözleri Âhû

5.11.1 Eserin notası

HİCÂZ ŞARKI
"Sayd eyledi bu gönümünü bir gözleri âhû"

Usûl: Türk Aksağı Beste: Hacı Ârif Bey
(1831-1885)

Sayd ey le di bu gön lü mü bir
göz göz le ri a hu
Bend ey le di zen ci nu re be ni
Hu ri mi a cep ru mü ces
sün sün bü li giy su ---SAZ--- su ---SAZ---
sem sem mi ne dir bu
Bil mem ki ne sih rey le di ol
gam gam ze i ca du
Sap lan dı ci ğer gâ lu ma dek
han han çe ri eb ru

Sayd eyledi bu gönümünü bir gözleri âhû
Bend eyledi zencîre beni sünbül-i giysû
Bilmem ki ne sihr eyledi ol gamze-i câdû
Saplandı ciğergâhuma dek hançer-i ebrû
Hürî mi acep nûr-i mücessem mi nedir bu

KELİMELER
sayd: av; bend: bağ
sünbül-i giysû: sünbül gibi dalgalı, güzel kokulu uzun saç
gamze-i câdû: büyümlü bakış, ciğergâh: ciğerin bulunduğu yer
ebrû: kaş, mücessem: cisimlendirilmiş
nûr-i mücessem: mürdan meydana gelmiş

Şekil 5.28 : “Sayd eyledi bu gönümünü bir gözleri âhû” isimli eserin notası.

5.11.2 Eserin bestekârı: hacı ârif bey

Hacı Ârif Bey 1831 yılında Eyüp'te doğmuş, 28 Haziran 1885'te vefat etmiştir. Babası şer'i (şeriat) mahkemesi başkatibi Ebû-bekir Efendi'dir. Eyüp'te ilkokulda okurken, sesinin güzelliği ve tavrılı okuyuşu ile dikkatleri üzerine çekmiştir. Bu arada Ârif Bey'den altı yaş büyük ve aynı okulda kalfalık yapan Zekâî Dede, Ârif Bey'deki yeteneği keşfetmiştir. Kânûnî Mehmed Bey, Mustafa Served Efendi, Zati Arca, Leon Hancıyan, Lem'i Atlı, Bimen Şen ve Şevki Bey gibi birçok talebe yetiştirmiştir. Kürdilihicâzkâr makamını terkiib etmiş ve müsemmen usûlünü bulmuştur. Klasik formlar çerçevesinde, müziğimizi her yönüyle ve tek seslilik bünyesi içinde tüm imkanlarıyla kullanan Dede Efendi'den sonra, sarayda egemen olan batı müziğine karşı, Hacı Ârif Bey'in "neoklasik" diye adlandırılan bir anlayış ve şarkı formuyla Türk musikisini ayakta tuttuğu görülür. Asırlar boyu birinci planda bulunan klasik formların yerini şarkı formuna bırakması musiki sanatımızda büyük bir devrimdir. Hacı Ârif Bey, açmış olduğu bu çığırda eski, yeni eserlerin devamını sağlamıştır. Eskiden beri kullanılan şarkı formu, Hacı Ârif Bey'le gerçek şahsiyetini bulmuş şekilde kesinlik kazanmıştır. Sonraki bestekârların neredeyse hepsi, Ârif Bey'in açtığı bu yolda eserlerini vermiştir (Salgar, 2005, 265-267).

5.11.3 Eserin makamı: hicâz

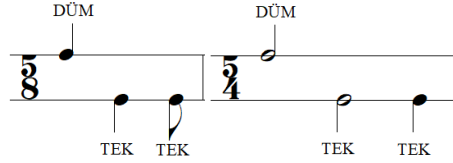
Hicâz, hem bir makamın ismi, hem de buna bağlı dört makamlık bir aileye verilen isimdir. Bu dört makamın bir aile halinde bir araya toplanmasının sebebi dördünün de birçok benzerlik taşımasıdır (Özkan, 2015, 157). Bunlar Hicâz, Hümâyûn, Uzzâl ve Zirgüleli Hicâz makamlarıdır. Çalışmamızda ele aldığımız "Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhû" isimli eser bu ailenin Hümâyûn koluna mensuptur fakat başlık olarak tüm Hicâz çeşitlerine sadece "Hicâz" ifadesi yazıldığı için eserin makamı "Hicâz" olarak gösterilmiştir. Yine de Hümâyûn ile Hicâz arasında küçük farklar olduğundan bu açıklamayı yapmak gerekli görülmüştür. Aşağıda da Hümâyûn makamının özellikleri verilmiştir.

Durağı: Dügâh perdesidir. Seyri: İnici-çıkıcıdır. Dizisi: Şekil 5.29'da görüldüğü gibi yerindeki Hicâz dörtlüsüne Nevâ perdesinde Bûselik beşlisinin ilavesiyle oluşur. Güçlüsü: Nevâ perdesidir. Donanımı: Dik Kürdî (si bakiye bemol) ve Nim Hicâz (do bakiye diyez) perdeleri yazılır. Yedeni: Rast perdesidir (Özkan, 2015, 159-160).



Şekil 5.29 : Hicâz Makamı Dizisi.

5.11.4 Eserin usûlü: türk aksağı



Şekil 5.30 : Türk Aksağı Usûlü.

5.11.5 Eserin temposu

Şekil 5.30’da sekizlik ve dörtlük mertebeleri gösterilen Türk aksağı usûlündeki eserin icra kayıtlarının tempoları analiz edilmiştir. Münir Nurettin Selçuk bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 94 metronomda okumuştur. Bekir Sıdkı Sezgin de bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 94 metronomda okumuştur. Meral Uğurlu bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 98 metronomda okumuştur. Sabite Tur Gülerman bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlikeşittir 100 metronomda okumuştur. Alaeddin Yavaşca bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 104 metronomda okumuştur. Tülûn Korman da bu eseri yaklaşık olarak bir sekizlik eşittir 104 metronomda okumuştur.

Kayıtlardan edinebildiğimiz verilere göre eserin 94-104 arası metronomla okunmuş icraları mevcuttur. İcralar arasındaki metronom farkının oldukça az olduğunu söylemek mümkündür.

Bu eserin temposu batı müziğinde olduğu gibi bir hız terimi ile ifade edilmek istense metronom değeri gereği tek bir hız terimi bunu karşılamayacaktır. Andante (76-108) yazarak, yanına da 94-104 değerlerinin yazılması uygun olacaktır.

5.11.6 Eser için akort seçimi

Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhû isimli eser Rast – Sol (D4) ve Tiz Buselik – Si (F#5) perdeleri arasında 1,5 oktava yakın bir ses aralığı içermektedir. Bu eseri soprano ve tenor ses cinsleri süpürde (1 ses aşağı) veya bolahenk (yerinden), mezzo soprano ve bariton ses cinsleri müstahsen (1,5 ses aşağı) veya süpürde (1 ses aşağı),

alto ve bas ses cinsleri ise kız (4 ses aşağı), yıldız (2 ses aşağı) veya müstahsen (1,5 ses aşağı) akortlardan okuyabilirler.

5.11.7 Eserin güftesi

Güftede yer alan kelimelerin açıklamaları Şekil 5.28’de eserin notasının sonunda verilmiştir.

Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhû
Bend eyledi zencîre beni sünbül-i giysû
Bilmem ki ne sihr eyledi ol gamze-i câdû
Saplandı ciğergâhıma dek hançer-i ebrû
Hûrî mi acep nûr-i mücessem mi nedir bu

Ölçüsü: 14’lü hece ölçüsü

Açıklaması:

Ceylan gözlü bir güzel bu gönlümü avladı
Beni sünbül saçların örgüsüne bağladı
Büyücü bakışlı bilmem ne büyü bağladı
Hançer gibi kaşı ciğerime dek saplandı
Melek mi yoksa gerçek nûr mu aklım almadı (Ersönmez, 2013, 107).

5.11.8 Eserde prozodi ve nefes bağları

İcraya başlarken alınacak nefesle “sayd eyledi bu” ifadesi okunup ardından nefes alınabilir. “Gönlümü bir” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Göz” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Gözleri âhû” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Nakarat bölümünde “bend eyledi” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Zencîre beni” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Sün” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Sünbül-i” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Giysu” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Puandorg yapılmadığında “sünbül-i giysû” ifadesi tek nefeste okunabilir. Meyan bölümünde “bilmem ki ne” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Sihr eyledi ol” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Gam” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Gamze-i câdû” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Saplandı” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Ciğergâhıma dek” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Han” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Hançer-i ebrû” ifadesinden sonra nefes alınabilir. Nakarata döndüğünde “hûrî mi acep” ifadesinden sonra nefes alınabilir. “Nur-i mücessem” ifadesinden sonra nefes

alınabilir. “Sem mi nedir” ifadesinden sonra alınacak nefesle “bu” ifadesi okunarak icra sonlandırılabilir.

5.11.9 Eserde kullanılabilecek nüans ifadeleri ve süsleme elemanları

11. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 12. ölçüdeki iki Si (Dik Kürdi) perdesi arasına Do (Nim Hicaz) çarpması eklenebilir. 13. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 15. ölçüdeki Fa (Acem) perdesine Sol (Gerdaniye) çarpması eklenebilir. 16. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 17. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 19. ölçüdeki Re (Neva) perdesine Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 20. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 21. ölçüdeki Si (Dik Kürdi) perdesine Do (Nim Hicaz) çarpması eklenebilir. 22. ölçüdeki Sol (Gerdaniye) perdesinde puandorg yapılabilir. Burada dikkat edilmesi gereken husus puandorgun her bir dönüşte yapılmamasıdır. Nakarat bölümünün röprizleriyle birlikte 4 kez okunacağını düşünürsek her bir dönüşte puandorg yapmak, eserin bu şekilde bestelendiği fikrini doğurabilir. Oysa ki eserin diğer notalarında böyle bir işaret yoktur. Burada konulan puandorg yorum amaçlıdır. Bu nedenle en az bir kez, en fazla iki kez puandorgu kullanmak yerinde olacaktır. 28. ölçüdeki iki La (Muhayyer) perdesi arasına Si (Tiz Buselik) çarpması eklenebilir. 29. ölçüdeki iki Fa (Acem) perdesi arasına Sol (Nim Şehnaz) çarpması eklenebilir. 30. ölçüdeki iki La (Muhayyer) perdesi arasına Si (Dik Sünbüle) çarpması eklenebilir. 31. ölçüde Sol (Gerdaniye) perdesine La (Muhayyer), iki Fa (Acem) perdesi arasına Sol (Gerdaniye) çarpması, iki Mi (Hüseyni) perdesi arasına Fa (Acem) çarpması, iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması, iki Do (Çargah) perdesi arasına Re (Neva) çarpması eklenebilir. 34. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 35. ölçüdeki iki La (Muhayyer) perdesi arasına Si (Dik Sünbüle) çarpması eklenebilir. 36. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 37. ölçüdeki iki Si (Segah) perdesi arasına Do (Çargah) çarpması eklenebilir. 38. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir. 40. ölçüdeki Fa (Acem) perdesine Sol (Gerdaniye) çarpması eklenebilir. 41. ölçüdeki iki Re (Neva) perdesi arasına Mi (Hüseyni) çarpması eklenebilir.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, yüzyıllardır meşk sistemiyle günümüze kadar gelmiş olan ve günümüzde de meşk sistemine notanın eklenmesiyle devam eden klasik Türk müziği repertuvar eğitimi için bir kılavuz kaynak olması gerekliliği ile, klasik Türk müziği vokal icrasında başlangıç seviyesi için repertuvar eğitim metodu çalışması olarak ortaya koyulmuştur.

Klasik Türk müziği eğitiminde meşkin yeri çok büyüktür ve meşk sistemi klasik Türk müziğinin baş öğretim yöntemi olarak kabul edilmektedir. Ne var ki, yaptığımız çalışma akademik düzeyde yürütülen klasik Türk müziği repertuarı eğitimi için sadece meşk sisteminin kullanılması yerine, özellikle başlangıç seviyesi için bu sistemle birlikte bir metot ihtiyacı olduğunu da gözler önüne sermiştir.

Farklı ekollerden gelen müzik geleneğinin getirdiği icrada farklılık, üslûp-tavır farklılıkları, nota-edisyon farklılıkları gibi sebeplerden dolayı klasik Türk müziği eğitimini metotlaştırmada büyük zorluklar yaşanmaktadır. Klasik Türk müziğinde ekol olarak kabul edilen, fem-i muhsin sahibi icracıların icralarında dahi pek çok farklılık vardır. Örneğin aynı eseri Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşca, Bekir Sıdkı Sezgin ve Tülûn Korman'dan dinlediğinizde dördünde de farklı icra stilleri ve farklı yorum özellikleri karşımıza çıkmaktadır. Klasik Türk müziğinin zenginliği olarak nitelendirilen metronom, söz bağları, makamsal baskı ve geçki, icra edilen eserin notasyon, edisyon ya da versiyon farklılıkları, buna bağlı olarak güfte taksimatında farklılıklar, artikülasyon farklılıkları, nüans ifadeleri, süsleme elemanları gibi çeşitli hususları ortak bir noktada birleştirip bir metot içerisinde toplamak oldukça zordur. Tüm bu farklılık yelpazesi içerisinde tek bir doğrudan bahsetmek mümkün değildir. Belki de yazılı olarak tüm bu farklılıklardan doğan zenginlikler de tek tek ayrı birer çalışma olarak ele alınabilir. Bu çeşitlilikten dolayı günümüze kadar klasik Türk müziğinin birçok alanında, özellikle de vokal icra alanında, metot hazırlanmasından çekinilmiş ve kaçınılmıştır.

Klasik Türk müziğinde ilk çalgı metodu olarak kabul edilen ve 1900 yılında yayınlanan Hâfız Mehmed'in "Ud Muallimi" isimli ud metodundan bugüne kadar

yapılan tespit edebildiğimiz 124 metot çalışması incelendiğinde, aralarında klasik Türk müziği repertuvarının vokal icrasıyla ilgili bir metot olmadığı ortaya çıkmıştır. Çalışmamızda bu eksiklik doğrultusunda, ekol kabul edilen icracıların icralarından da faydalanarak, klasik Türk müziği repertuar eğitime yeni başlayan öğrenciler için yazılı bir kaynak oluşturmak ve öğrenim süreçlerini kolaylaştırmak hedeflenmiştir.

Çalışma sırasında Türkiye’de klasik Türk müziği repertuarı eğitimi verilen 33 üniversitenin öğretim elemanlarıyla görüşme sağlanmaya çalışılmış, görüşülebilen öğretim elemanlarından görev yaptıkları kurumların ders planları ve müfredatları hakkında bilgi alınmıştır. Bunun neticesinde üniversiteler arasında eğitim planlarında yer alan repertuar dersi sayısı, derslerin haftalık saati, ders müfredatı, müfredatlardaki zorunlu ve seçmeli eser sayısı, eserlerin seçilmesi ve sıralanması, seçilen eserlerin niteliği, müfredattaki eserlerin notalarının ortak bir edisyondan seçilmesi, dersi yürüten öğretim elemanının yeterliliği, derse eşlik eden sanat uygulamacısı/repetitör bulunup bulunmaması, bulunuyorsa eşliğin hangi enstrüman ile yapıldığı gibi hususlarda bir birlik olmadığı sonucuna varılarak bu birliğin mutlaka sağlanması gerekliliğini bir kez daha hissedilmiştir. Öyle ki, çalışmamızda referans aldığımız İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü’nde lisans birinci sınıf repertuar dersi ders planlarında 11 farklı makamdan eserler yer alırken; araştırdığımız üniversitelerde bu makamları ihtiva eden eserlerin 2 hatta 3 yıla yayıldığı eğitim planları karşımıza çıkmıştır. Tüm bu farklılıklar neticesinde klasik Türk müziği eğitimi alanında Türkiye’de kurulan ilk Türk müziği konservatuvarı olması bakımından öncü olan İTÜ TMDK çalışmamıza referans olarak seçilmiştir.

Yapılan incelemeler neticesinde başlangıç seviyesi için hazırlanacak bir metot çalışmasında öncelikle klasik Türk müziği vokal icrasıyla ilgili temel bilgiler verildikten sonra repertuarda yer alan eserler üzerinden bestekâr, form, makam, usûl, tempo, akort, güfte, prozodi ve nefes bağları ile nüans ifadeleri ve süsleme elemanları hakkında bilgilerin yer almasının gerekli olduğu ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızın son bölümünde verilen eser örnekleri seçilirken İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü ders programında yer alan TSM Repertuarı I ve II derslerinin müfredatları referans olarak alınmıştır. Bu iki derste yer alan toplam 11 ana makamdan birer eser çalışmamızda incelenmiştir. Bu inceleme öncesinde klasik Türk müziğinde tempo, akort, güfte, prozodi ve nefes bağları, icrada kullanılacak nüans ifadeleri ve süsleme elemanları, insan sesi cinsleri gibi konular olarak hassasiyetle ele alınmıştır. Özellikle

tempoyla ilgili icra kayıtlarından elde edilen verilerin çalışmaya yansıtılması yazılı kaynaklarda çok nadir rastlanan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde pratikte var olan fakat yazılı kaynaklarda çok fazla değinilmemiş olan akort konusu da tüm ayrıntılarıyla öğretici bir şekilde ele alınmıştır. Bilhassa başlangıç seviyesinde algılamada zorluk çekilen akortlar, tablolarla anlatılmakla birlikte çalışmamızın Ek'ler bölümünde bir eser üzerinde eserin farklı tonlarda yazılmış transpoze notaları da verilmiştir. Yine insan sesi cinsleri de bu çalışmada ayrıntılı olarak anlatılmış, ses cinslerinin sahaları ve geçiş tonları nota üzerinde gösterilmiş, klasik Türk müziğinde hangi ses cinsinin hangi akortları tercih edebileceği konusu incelenmiştir. Klasik Türk müziğinde nüans ifadeleri ve süsleme elemanları da açıklanarak, incelenen eserlerle örneklendirilip daha anlaşılır olmaları sağlanmıştır.

Çalışma için günümüzde üniversitelerde klasik Türk müziği repertuarı derslerinin yürütücüleri olan öğretim elemanları, daha önce bu dersleri yürütmüş öğretim elemanları, bu derslerde repetitör olarak yer alan öğretim elemanları ve klasik Türk müziği icra alanı uzmanlarından farklı kurumlardan, farklı ekol ve icra anlayışlarına sahip 13 kişi ile kişisel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Bu kişilerin görüşleri arasında ortaklıklar olmakla beraber tezat fikirler de yer almıştır. Başlangıç seviyesi için hazırlanan bir metot çalışmasında tüm bu farklı fikirleri toparlamanın zorluğu, bu gibi bir çalışmanın ileri seviyeler için yapıldığında meşakkatin ne kadar artacağını da göstermiştir.

Çalışmanın en önemli sonuçlarından biri de, klasik Türk müziği repertuarı derslerinin bu metot eşliğinde yürütülmesinin tüm sınıflarda olmasa bile başlangıç seviyesinde, özellikle lisans birinci sınıf derslerinde ya da ön lisans eğitimi boyunca öğreticilik bakımından oldukça faydalı olabileceğidir.

Bu çalışmada yer alan 11 örnek eser baz alınarak, bunu bir dönemlik ya da bir yıllık müfredat planları üzerinden müfredatlarda yer alan tüm eserlere uygulayarak çalışmayı genişletmek mümkündür. Böyle bir durumda metot içerisinde yer alan eserlerin tanbur ya da kanun enstrümanı ile icra edilen kayıtlarının yer aldığı bir CD'yi metota eklemenin de faydalı olacağı düşüncesindeyiz.

Çalışmamızın sadece metot kapsamında değil; klasik Türk müziğinde tempo, akort, güfte, prozodi ve nefes bağları, nüans ifadeleri ve süsleme elemanları gibi icra elemanlarına dair ortaya koyduğu tespitler ve dikkat çekmeye çalışılan basılı yayın

alanındaki eksikler hususundaki vurgularla, klasik Türk müziği eğitimi alanında bizden sonra yapılacak çalışmalara da katkı sağlamasını dileriz.



KAYNAKÇA

- Akbay, F.** (2020). *Türk Müziğinde Güfteden Besteye Gitme Yolunda Prozodi*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aladağ, Ç.** (2017). Ses Eğitiminde Register Kavramı ve Ses Türleri. *Antalya: Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Dergisi*. Cilt: 1, Sayı: 1.
- Alay, A.** (2013). *Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi'nin Hayatı ve Ferah-fezâ Klâsik Faslı* (Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi, Elazığ.
- Altinel Çoban, N. Y.** (2021). *Türk Musikisinde Aruz-Usûl İlişkisi Dar'ül-Elhan Külliyyatı'nda Bulunan Yürük Semâî Formundaki 51 Eserin Aruz-Usûl Uyuşması Açısından İncelenmesi*. Karekök Akademi, İstanbul.
- Arel, H. S.** (1948). Metronom Nedir? Neye Yarar? Nasıl Kullanılır? *Musiki Mecmuası*. Sayı: 10, İstanbul.
- Arel, H. S.** (1950). Musikide Prozodi. *Musiki Mecmuası*, Sayı: 29. İstanbul.
- Baltacıoğlu, A. G.** (2013). *Şan İçin Temel Bilgiler ve Ses Egzersizleri*. Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Behar, C.** (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Beşiroğlu, Ş.** (1997). Türk Musikisinde Üslûp ve Tavır Açısından Meşk. 4. *İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Coşkun Ayan, A.** (2022). Kişisel görüşme. 06 Temmuz, İstanbul.
- Çolakoğlu Sarı, G.** (2016). Türk Makam Müziği'nde Çalgı Metodolojisi Meşk Geleneği ve Metod, 23. *İstanbul Türk Müziği Günleri, Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu*. Avcılar Belediye Konservatuarı Yayınları, İstanbul.
- Derin, M.** (2015). *Müziğin Güzel Günlerine Yolculuk İnci Çayırılı'nın Anıları*. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Dikmen, M. D.** (2023). Kişisel görüşme. 06 Mayıs İstanbul.
- Emnalar, A.** (1990). Konservatuvarlar Üzerine. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Ergöz, H. S.** (2008). Türk Müziği Nazariyesi ve Solfej Derslerinde Metodoloji. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, Cilt: 1, Sayı:1. İstanbul.
- Ersönmez, M.** (2013). *Güftelerin Dili*. Yayın B. İstanbul.
- Ersönmez, M.** (2021). *Güftelerin Dili*. Pagos Yayınları. İzmir.

- Güldaş, S.** (2003). *Türk Dilinin Diksiyonu – Prozodisi Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde Prozodi*. Kurtiş Matbaacılık, İstanbul.
- Güldaş, S.** (2015). İTÜ Konservatuvarda Yirmi İki Yıl. *İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları*: 8. İstanbul.
- İşıктаş, B.** (2016). 20. Yüzyıl Osmanlı-Türk Müziği İcrasında Metodoloji Meselesi. *Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu, Avcılar Belediye Konservatuarı Yayınları*. Kültür/Sanat Serisi: 2, Aralık. İstanbul.
- İhsanoğlu, E.** (2003). *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi*. Yıldız Yayıncılık Reklamcılık Ticaret ve Sanayi AŞ. İstanbul.
- Kaçar, G. Y.** (2009). *Türk Musikisi Rehberi*. Medya Akademi Yayın Dağıtım. Ankara.
- Kar, T.** (2021). *Ses Fizyolojisi Ders Notları*. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Kara, A.** (2018). *Kuruluşunun 100. Yılında Darüelhan*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Yayınları. İstanbul.
- Kartal, M.** (2009). *Konuşmacılar ve Şarkıcılar İçin Ses Teknikleri*, Sistem Yayıncılık. İstanbul.
- Kaygusuz, N.** (2014). 19. Yüzyıldan 21. Yüzyıla Türk Müziğinin Kısa Bir Hikayesi. *Yeni Türkiye Dergisi*, Sayı: 57, Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Ltd. Şti. Ankara.
- Kocaçınar, M.** (1964). *Genel Öğretim Metodu*. Arkın Kitabevi. İstanbul.
- Kutluğ, F.** (1948). Musiki Davamız II: Metod Meselesi. *Türk Musikisi Dergisi*. Cilt: 1, Sayı: 10. İstanbul.
- Küçüköncü, H. Y.** (2010). *Genel Müzik Kültürü Öğretimi*. Efil Yayınevi. Ankara.
- Otacıoğlu, S.** (2012). *Ses Türlerini Belirlemedeki Kriterler*. (Sanatta Yeterlik Tezi). İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Öymen, H. Raşit ve Erkman, N. Â.** (1958). *Genel Öğretim Metotları*. Maarif Basımevi. İstanbul.
- Özalp, M. N.** (2000). *Türk Musikisi Tarihi II*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları. İstanbul.
- Özalp, M. N.** (1986). *Türk Musikisi Tarihi Derleme*. TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları. İstanbul.
- Özbilen, N. Ö.** (2007)). *Fasıl Şarkıcılığı Açısından Türk Makam Müziği'nde Süslemeler*. (Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.
- Özdemir Göçeri, S.** (2023). Kişisel görüşme. 14 Mayıs, İstanbul.
- Özden, E.** (2018). *Arşiv Belgeleriyle Darüelhan*. Konservatoryum Dergisi, Cilt: 5, Sayı: 1, Sayfa: 97-130. İstanbul.
- Özden, E ve Toker, H.** (2013). Osmanlı'da Müzik Eğitimi. *9. Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*. Marmara Üniversitesi Yayınevi. İstanbul.
- Özkan, İ. H.** (2023, 12 Haziran). Güfte. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. Erişim adresi <https://islamansiklopedisi.org.tr/gufte>.

- Özkan, İ. H.** (2015). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velvelleri*. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Öztuna, Y.** (2000). *Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. Ankara.
- Rizeli, S.** (2022). Kişisel görüşme, 24 Haziran, İstanbul.
- Rizeli, Ş.** (2022). Kişisel görüşme, 07 Haziran, İstanbul.
- Sabar, G.** (2008). *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Salgar, M. F.** (2022). Kişisel görüşme, 07 Mayıs, İstanbul.
- Salgar, M. F.** (2005). *50 Türk Müziği Bestekârı*. Ötüken Neşriyat. İstanbul.
- Salgar, M. F.** (2012). *Türk Müziği'nde Makamlar Usûller ve Seyir Örnekleri*. Üstün Eserler Basım Yayın Ltd. İstanbul.
- Say, A.** (2002). *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları. Ankara.
- Saygılı, R.** (1990). Türk Müziği Eğitiminin Tarihçesi. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*. Ege Üniversitesi Basımevi. İzmir.
- Seltuğ Koçak, D.** (2022). Kişisel görüşme, 24 Mart, İstanbul.
- Sun, M.** (2019). *Solfej 1*. Sun Yayınevi. Ankara.
- Sun, M.** (1998). *Şarkılarla Türkülerle Temel Müzik Eğitimi*. Yurt Renkleri Yayınevi. Ankara.
- Sönmez, G.** (2023). Kişisel görüşme, 19 Mayıs, İstanbul.
- Togan, A. Z. V.** (1985). *Tarihte Usûl*. Enderun Kitabevi. İstanbul.
- Tokaç, M. S.** (2022). Kişisel görüşme, 10 Mayıs, İstanbul.
- Torun, M.** (1993). *Ud Metodu Gelenekle Geleceğe*. Çağlar Yayınları. İstanbul.
- Torun, M.** (2019). *Ud Metodu Gelenekle Geleceğe*. Porte Müzik Eğitim Malzemeleri Pazarlama Limited Şirketi. İstanbul.
- Turgay, N. Ö.** (2023). Kişisel görüşme, 30 Nisan, İstanbul.
- Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.** (1997). *50. Sanat Yılında Selahattin İçli ve Besteleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları. İstanbul.
- Uluç, M. Ö.** (2006). *Müzik Sözlüğü*. Yurtrenkleri Yayınevi. Ankara.
- Utandı, M.** (2022). Kişisel görüşme, 14 Haziran, İstanbul.
- Üngör, E. R.** (1970). Radyo Notları. *İstanbul: Musiki Mecmuası*, Sayı: 254, Ocak.
- Yalçın, M.** (2006). *Soprano Sesin Özellikleri ve Eğitimi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Yarkın, Ç.** (2023). Kişisel görüşme, 14 Mayıs, İstanbul.
- Yener, S.** (1997). Türk Müziğinin Eğitiminde Kullanım Sorunları ve Çözüm Önerileri. *4. İstanbul Türk Müziği Günleri, Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. İstanbul.



EKLER

EK A: Eserin Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notaları

EK A1: İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü Türk Sanat Müziği I Dersi Müfredatı

EK A2: İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü Türk Sanat Müziği II Dersi Müfredatı



EK A: Eserin Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notaları

RAST ŞARKI "Yüzündür cihanı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî

Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı mü nev ver e den den

6 Fe da dır yo lu na bu ca nû ten ten

11 Se nin çün yan dı ğım ne den dir ne den den

16 Sen den mi dir ben den mi dir

20 dıl den mi dir bil mem ne den ---SAZ--- den MEYMAN

Yüzündür cihanı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELE

cihân: dünya, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dıl: gönül

Şekil A.1 : Eserin Yerinden (Bolahenk) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.

RAST ŞARKI "Yüzündür cihanı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî

Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı mü nev ver e den den

6 Fe da dır yo lu na bu ca nû ten ten

mf

11 Se nin çün yan dı ğım ne den dır ne den den

f

16 Sen den mi dır ben den mi dır

p *mf*

20 dil den mi dır bil mem ne den --SAZ-- den

p *p*

Yüzündür cihânı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELER

cihân: dünya, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dil: gönül

Şekil A.2 : Eserin 1 Ses Yukarı (Davud Nısfıye) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notasıç.

RAST ŞARKI "Yüzündür cihanı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî

Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı mü nev ver e den den

6 Fe da dır yo lu na bu ca nû ten ten

11 Se nin çün yan dı ğım ne den dir ne den den

16 Sen den mi dir ben den mi dir

20 dil den mi dir bil mem ne den ---SAZ--- den MEYMAN

Yüzündür cihanı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELER

cihân: dünya, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dil: gönül

Şekil A.3 : Eserin 1 Ses Aşağı (Süpürde) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.

RAST ŞARKI "Yüzündür cihanı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî

Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı münev ver e den den

Feda dır yo lu na bu ca nū ten ten

Se nin çün yan dı ğım neden dir ne den den

Sen den mi dir ben den mi dir

dil den mi dir bil mem ne den ---SAZ--- den MEYMAN

Yüzündür cihanı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELEER

cihân: dünyâ, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dil: göñül

Şekil A.4 : Eserin 1,5 Ses Aşağı (Müstahsen) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.

RAST ŞARKI "Yüzündür cihânı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî

Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı münev ver e den den

6 Fed a dır yo lu na bu cā nū ten ten

11 Se nin çün yan dı ğım ne den dir ne den den

16 Sen den mi dir ben den mi dir

20 dil den mi dir bil mem ne den ---SAZ--- den MEYMAN

Yüzündür cihânı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELE

cihân: dünyâ, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dil: gönül

Şekil A.5 : Eserin 2 Ses Aşağı (Yıldız) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.

RAST ŞARKI

"Yüzündür cihânı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî

Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı münev ver e den den

6 Feda dır yo lu na bu ca nı ten ten

mf

11 Se nin çün yan dı ğım neden dir ne den den

f

16 Sen den mi dir ben den mi dir

p mf

20 dil den mi dir bil mem ne den --SAZ-- den MEYMAN

p p

Yüzündür cihânı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELEER

cihân: dünya, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dil: gönül

Şekil A.6 : Eserin 4 Ses Aşağı (Kız) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.

RAST ŞARKI "Yüzündür cihanı münevver eden"

Usûl: Yürük Semâî

Beste-Güfte: Dede Efendi
(1778-1846)

Yü zün dür ci ha nı münev ver e den den

6 Fedâ dır yo lu na bu câ nû ten ten

11 Se nin çün yan dı ğım ne den dir ne den den

16 Sen den mi dir ben den mi dir

20 dil den mi dir bil mem ne den --SAZ-- den MEYMAN

Yüzündür cihanı münevver eden
Fedâdır yoluna bu cân-ü ten
Senin çün yandığım nedendir neden
Senden midir, benden midir
Dilden midir, bilmem neden

KELİMELER

cihân: dünya, evren
münevver: aydın, aydınlatılmış
cân-ü ten: ruh ve beden
çün: için
dil: gönül

Şekil A.7 : Eserin 5 Ses Aşağı (Mansur) Akortta Batı Müziğine Göre Transpoze Edilmiş Notası.

EK A1: İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü Türk Sanat Müziği I Dersi Müfredatı**Çizelge A.1 : Rast Makamında Zorunlu Eserler.**

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Yüzündür cihânı münevver eden	Dede Efendi	Şarkı	Yürük Semâî
Yine bir gül-nihâl aldı bu gönlümü	Dede Efendi	Şarkı	Semâî
Fitneler gizlemiş mahmûr gözüne	Mahmut Celâlettin Paşa	Şarkı	Semâî
Sevdim yine bir nev-civân	Basmacı Abdi Efendi	Şarkı	Yürük Semâî
Karlı dağı aştım geldim	Rıfat Bey	Şarkı	Sofyan
Dil bir güzele meyletti hele	Dede Efendi	Şarkı	Sengin Semâî
Bin cân ile sevdim seni	Küçük Osman Bey	Şarkı	Aksak
Âsûde fikrim âvârelendi	Hâfız Yusuf Efendi	Şarkı	Türk Aksağı
Esti nesîm-i nevbahar açıldı güller subh-u dem	Hacı Arif Bey	Şarkı	Türk Aksağı
Gelse o şûh meclise nâz-ü tegâfûl eylese	Hafız Post	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Görsem seni doyunca, doyunca seni görsem	Dede Efendi	Şarkı	Düyek
Her telden o meh çalmıyor	Şâkir Ağa	Şarkı	Düyek

Çizelge A.2 : Rast Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Bilmem ki nedendir bana sen hor bakıyorsun	Selânikli Ahmet Efendi	Şarkı	Sengin Semâî
Anlatayım hâlimi dildâre ben	Tanbûrî Ali Efendi	Şarkı	Curcuna
Bir dâme düşürdü ki beni baht-ı siyâhım	Hacı Fâik Bey	Şarkı	Aksak
Mükedder derd-i peyderpeyle şimdi	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Gözümünden ey perî-rûyim	Rıfat Bey	Şarkı	Türk Aksağı
Gamdan âzâde hemân dünyâda bir meyhânedir	Rıfat Bey	Şarkı	Curcuna
Biz âlûde-i sagâr-ı bâdeyiz	Hafız Post	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Mey-i lâlinle dil mestâne olsun	Tatyos Efendi	Şarkı	Curcuna
Jâleler saçsın nesîm gülzâra dönsün cûy-bâr	Hacı Fâik Bey	Şarkı	Aksak
Bu zevk-u safâ sahn-ı çemen-zâre de kalmaz	Lem’i Atlı	Şarkı	Sengin Semâî
Hiç bulunmaz böyle dilbâz	Şâkir Ağa	Şarkı	Aksak
Hâtırimdan çıkmaz aslâ ahd-u peymânın senin	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Curcuna
Âşık oldur kim kılar cânın fedâ cânânına	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Curcuna
Senin aşkınla çâk oldum	Basmacı Abdi Efendi	Şarkı	Düyek
Nedendir bu dîl-i zârın figânı	Şevkî Bey	Şarkı	Curcuna
Mû-yi jûlîdem olubtur serde ankâ lânesi	Şâkir Ağa	Şarkı	Ağır Aksak
Nihansın dîdeden ey mest-i nâzım	Hacı Fâik Bey	Şarkı	Curcuna
Hâb-ı gâh-ı yâre girdim arz için ahvâlimi	Giriftzen Âsım Bey	Şarkı	Müsemmen
Ağlasam her lahzâ hakkım yok mudur	Gülbenkyan	Şarkı	Curcuna
Gülşende yine âh-ü enîn eyledi bülbül	İsmail Hakkı Bey	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Kûyinde figânımla acep gül gule yok mu	Mandoli Artin	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Vuslatından gayrı el çektim yeter ey bî-vefâ	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Müsemmen
Üftâdenim ey bî-vefâ	Dede Efendi	Şarkı	Düyek
Sâzın gibi sînem dahî pür nağme senindir	Lem’i Atlı	Şarkı	Sofyan
Mâilim bir nazlı yâre	Nûri Bey	Şarkı	Ağır Aksak

Çizelge A.3 : Uşşâk Makamında Zorunlu Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler	Süleyman Erguner	Şarkı	Yürük Semâî
Gelmedin bir kerreden mâdâ neden	Fehmi Tokay	Şarkı	Müsemmen
Gitti de gelmeyiverdi	Dede Efendi	Şarkı	Aksak
Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım	Şevkî Bey	Şarkı	Curcuna
Günler geçiyor gönlümün ezvâkı tüken di	Lem'i Atlı	Şarkı	Aksak
Siyah ebrûlerin durûben çatma	Lem'i Atlı	Şarkı	Aksak
Cânâ rakîbi handân edersin	Giriftzen Âsım Bey	Şarkı	Curcuna
Zeybeklerle gezer dağlar başında	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Cânım tezdır sabredemem	Tanbûrî Mustafa Çavuş	Şarkı	Aksak
Dağlar dayanmaz enînine dîl-i mahzûnumun	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak

Çizelge A.4 : Uşşâk Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Gâhi ki eder turrâsı dâmânını çide	Kara İsmâil Ağa	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Pür âteşim açdırma sakın ağzımı zinhâr	Dede Efendi	Şarkı	Ağır Aksak Semâî
Ağlatırlar güldürürler	Dede Efendi	Şarkı	Aksak
Aşk oduna yandı gönül	Tanbûrî Ali Efendi	Şarkı	Curcuna
Affeyle günâhım n'olur ey şûh pesendim	Enderûnî Ali Bey	Şarkı	Sengin Semâî
Bir melek sîmâ peri gördüm	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Bağ-ı hüsnün o güzel gülleri soldu	Kemal Emin Bara	Şarkı	Aksak
Bir perî sûret göründü çeşmime meyhânede	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Arzu ediyor vuslat-ı cân bahşını cânım	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Bu dehrin germ ü serdinden	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Dûçar-ı hicr-i yâr olalı dîdem ağlıyor	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Bu imtidâd-ı cevre ki bahtın şitâbı var	Lem'i Atlı	Şarkı	Düyek
Cânım gibi sevdikçe seni gönlüm ey âfet	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Dökülmüş zambak gibi, perişân leylâk gibi	Suphi Ziyâ Özbekkan	Şarkı	Aksak
Ey şûh-i cefâ-pîşe bırak vâz-ı cefâyı	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Sengin Semâî
Gülzâra nazâr kıldım vîrâne-misâl olmuş	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Gücendi biraz sözlerime münfail oldu	Suphi Ziyâ Özbekkan	Şarkı	Curcuna
Göstermedi bir gün bana bu baht-ı siyâhım	Mahmut Celâlettin Paşa	Şarkı	Sengin Semâî
Her şey bu zaman evinde nâcâr geçer	Suphi Ziyâ Özbekkan	Şarkı	Aksak
Hastasın zannım vefâ mahzûnusun	Şevkî Bey	Şarkı	Curcuna
Kimseler gelmez senin feryâd-ı âteş bârına	Şevkî Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Mecnûn gibi ben dağlar gezerken	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Yâd ile geçmiş zamanı ağlarım	Şevkî Bey	Şarkı	Curcuna
Mir'âtı ele al da bak Allah'ı seversen	Mahmut Celâlettin Paşa	Şarkı	Sengin Semâî
Meyhâne mi bu bezm-i tarabhâne-i cem mi	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Neden hiç durmadan sevmiş bu gönlüm	Suphi Ziyâ Özbekkan	Şarkı	Curcuna
Ol şûh-ı cefâ-perveri gördüm de bayıldım	Şemsettin Ziyâ Bey	Şarkı	Türk Aksağı
Ölsede âşık onulmaz yâresi	Şevkî Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Reng-i ruhsârına gülgûn dediler	Şevkî Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Seni arzû eder bu dîdelerim	Lem'i Atlı	Şarkı	Aksak
Sen söyle ne oldun yine âvâre mi kaldın	Ahmet Râsim Bey	Şarkı	Aksak

Çizelge A.5 : Bayâtî Makamında Zorunlu Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Emel-i meyl-i vefâ sende de var bende de var	Şevkî Bey	Şarkı	Sofyan
Çıkalım sayd-ı şikâre	Tanbûrî Mustafa	Şarkı	Aksak
Nâr-ı firkat şûlepâş oldukça sînem dağlıyor	Çavuş Mahmut Celâlettin	Şarkı	Devr-i Hindi
Karşidan yâr güle güle	Paşa	Şarkı	Aksak
Gül yüzlülerin şevkîne gel	Dede Efendi	Şarkı	Aksak
	Tab'î Mustafa	Yürük	Yürük
	Efendi	Semâî	Semâî

Çizelge A.6 : Bayâtî Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Sebep ne bakmıyor yârim yüzüme	Tanbûrî Mustafa	Şarkı	Aksak
Ne semtten cânım bu geliş	Çavuş		
Bir katre içen çeşme-i pür	Kemânî Rızâ Efendi	Şarkı	Aksak
hûn-i fenâdan	Şevkî Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Dâim seni ben arardım	Kemânî Ali Ağa	Şarkı	Düyek
Gül hazîn sünbül perîşan	Rahmi Bey	Şarkı	Ağır Aksak
bağzârın şevkî yok			
Nice bir aşkınla feryâd edeyim	Dede Efendi	Şarkı	Ağır Aksak

Çizelge A.7 : Bûselik Makamında Zorunlu Eserler.

Eser ismi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Aman cânâ beni şâd et	Fehmi Tokay	Şarkı	Curcuna
Güle sor bülbüle sor hâlimi	İsmâil Baha	Şarkı	Yürük
hicrânımı dinle	Sürelsan		Semâî
Dil-bestenim, meshûrunum	Vecdi Seyhun	Şarkı	Semâî
Bir pür-cefâ hoş dilberdir	III. Selim	Şarkı	Evfer
Geçti bahar hazân erdî bu yerde	Fehmi Tokay	Şarkı	Düyek
Dün gece sende ben derd-mende	Şâkir Ağa	Şarkı	Türk Aksağı

EK A2: İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü Türk Sanat Müziği II Dersi Müfredatı

Çizelge A.8 : Hüseyinî Makamında Zorunlu Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Hicrân oku sînem deler	Şevkî Bey	Şarkı	Türk Aksağı
Senden bilirim yok bana bir	Tanbûrî Ali Efendi	Şarkı	Yürük
fâide ey gül			Semâî
O güzel gözlerle bakmasını bil	Lem'i Atlı	Şarkı	Aksak
Nedir bu hâletin ey meh-	Şevkî Bey	Şarkı	Curcuna
cemâlim			
Sevdiğim cemâlin çünkü	Mahmut Celâlettin	Şarkı	Aksak
göremem	Paşa		
Gönüller uğrusu bir yâr-i bî	Kara İsmâil Ağa	Yürük	Yürük
amânım var		Semâî	Semâî

Çizelge A.9 : Hüseyinî Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Görmek ister gözlerim her dem seni	Tanbûrî Cemil Bey	Şarkı	Devr-i Hindi
Vasılınla cânâ pek neşelendim	Rıfat Bey	Şarkı	Aksak
Neyleyim bîçâre dil encâm-ı kâr	Hacı Fâik Bey	Şarkı	Aksak
Çektim elimi gayrı bu dünyâ hevesinden	Tatyos Efendi	Şarkı	Curcuna
Fırkat-i cânân ile nâlân mı oldun ey gönül	Civan Ağa	Şarkı	Aksak
Bir gün gelecek ben gibi nâçâr olacaksın	Bîmen Şen	Şarkı	Sengin Semâî
Bir yana eğdir fesin ey nevcivân	Nikoğos Ağa	Şarkı	Aksak
Dilrübâsın sevdiğim yoktur nazîrin bî-riyâ	Hâfız Eşref Efendi	Şarkı	Devr-i Hindi
Varalım kûy-i dilârâyâ gönül hû diyerek	Münir Nûrettin Selçuk	Şarkı	Aksak
Zaman olur kiânın hacle-i visâlinde	Lem'i Atlı	Şarkı	Düyek
Zevkim hevesim hep seninle pür elem olsun	Aleko Bacanos	Şarkı	Sengin Semâî
Pek cüdâ düştüm gülümden	Selânikli Ahmet Efendi	Şarkı	Ağır Aksak
Saçın büklümleri gönül bağıdır	Hâfız Yusuf Efendi	Şarkı	Curcuna
Edâlî bir yosma kararım aldı	Ali Rıfat Çağatay	Şarkı	Curcuna
Feryâd ediyor bir gül için bülbül-i şeydâ	Suphi Ziyâ Özbekkan	Şarkı	Curcuna
Ben gibi sana âşık-ı üftâde bulunmaz	Tab'î Mustafa Efendi	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Müheyyâ oldu meclis sâkîyâ peymâneler dönsün	Râkım Elkutlu	Beste	Düyek
Ağlama ey âşık-ı mihnetzede gel yanıma	Hacı Fâik Bey	Şarkı	Ağır Düyek
Ben ezelden dîdenin meclûbuyum	Mısırlı İbrâhim Efendi	Şarkı	Ağır Aksak
Bak şu güzel köylüye işte bu kızdır peri	Üdî Gâlip Bey	Şarkı	Curcuna
Durmadan aylar geçer yıllar geçer	Bîmen Şen	Şarkı	Ağır Aksak

Çizelge A.10 : Muhayyer Makamında Zorunlu Eserle

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Gözden cemâlin çün ırağ oldu	Rıfat Bey	Şarkı	Düyek
İltimâs etmeğe yâre varınız	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim	Lem'i Atlı	Şarkı	Sengin Semâî
Şeb-i yeldâ-yı hicrân içre kaldım	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak

Çizelge A.11 : Muhayyer Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Gün kavuştu su karardı beni üzme güzelim	Üdî Nevres Bey	Şarkı	Aksak
Humâr-ı yok bozulmaz meclis-i meyhâne-i aşkın	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Ben sana âşık değilim	Dede Efendi	Şarkı	Yürük Semâî
Devâ yokmuş neden bîmâr-ı aşka	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Titrer yüreğim her ne zaman yâdına gelsen	Suphi Ziyâ Özbekkan	Şarkı	Aksak
Serâpâ hüsn-ü ânsın, dil-sitânsın, nâz-perversin	Rahmi Bey	Şarkı	Aksak
Feryâda ne hâcet yürü bend eyle dehânın	Tanbûrî Ali Efendi	Şarkı	Sengin Semâî
Nevbahârın en güzel leylinde seni dinleyen	Bîmen Şen	Şarkı	Ağır Aksak
Sakî içelim câmını dem-sâz ederek gel	Rıfat Bey	Şarkı	Düyek
Yetmez mi sana bister-ü bâlin kucağın	Rahmi Bey	Şarkı	Curcuna
Niçin mahzûn bakarsın sen bana öyle	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Sofyan
Ol gonca dehen bir gül-i handân olacaktır	Şevkî Bey	Şarkı	Curcuna
Sevdiceğim âşıkını ağlatır	Dede Efendi	Şarkı	Yürük Semâî
Bir elif çekti yine sîneme cânân bu gece	Hacı Sâdullah Ağa	Yürük Semâî	Yürük Semâî

Çizelge A.12 : Nevâ Makamında Zorunlu Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Muntazırım teşrîfine reftâr ile revîşine	Tanbûrî Mustafa Çavuş	Şarkı	Aksak
Yine bağlandı dil bir nev-nihâle	Zekâî Dede	Şarkı	Yürük Semâî
Ey gonca dehen âh-ı seherden hazer eyle	Dede Efendi	Yürük Semâî	Yürük Semâî

Çizelge A.13 : Tâhir Makamında Zorunlu Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Ben sana mecbûr olmuşum gel yavrucağım	Dellâlzâde	Şarkı	Aksak
Gönül vermişken el çekdim güzelden	Fehmi Tokay	Şarkı	Düyek

Çizelge A.14 : Karcığâr Makamında Zorunlu Eserler.

Eser ismi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Varken gönülde bin türlü yâre	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Türk Aksağı
Aldın dîl-i nâşadımı	Enderûnî Ali Bey	Şarkı	Aksak
Bilmem ki safâ neş'e bu ömrün neresinde	Leon Hancıyan	Şarkı	Türk Aksağı
Çeşmânı o mehveşin elâdır	Lem'i Atlı	Şarkı	Semâî
Vah meyyûs-i visâlidir gönül	Mahmut	Şarkı	Semâî
	Celâlettin Paşa		
Gerçi kıyamam iki gözüm uykuya kansın	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak

Çizelge A.15 : Karcığâr Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Hüsnüne etvâr-ı nâzın şân senin	Lem'i Atlı	Şarkı	Ağır Aksak
Çok zamandır gelmez oldun nevcivânım	Ethem Efendi	Şarkı	Aydın
Dinle aklın var ise pîr-i mugânın pendini	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Elimdeyken senin gül penbe destin	Hristâki	Şarkı	Curcuna
Gönül bezm-i harâb-âbâdı gamdır	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Curcuna
Görünce ben seni ey mâh	Selânikli Ahmet Efendi	Şarkı	Curcuna
Tir-i çeşmânınla saydetdin dîl-i âvâreyi	Selânikli Ahmet Efendi	Şarkı	Ağır Aksak
O âhû bakışlara bir anda kandın gönül	Fehmi Tokay	Şarkı	Curcuna
Zahm-ı hicrânım gibi âlemde yâre var mıdır	Selânikli Ahmet Efendi	Şarkı	Ağır Aksak
Âh efendim dinle gel şu nâle vü feryâdımı	Hâfız Yusuf Efendi	Şarkı	Ağır Aksak
Bîkes ü bîcâreyim âh ağlarım	Asdik Ağa	Şarkı	Curcuna
Bir goncaya bir hâre nigâh eyledi bûlbûl	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Sengin Semâî
Bir yâreli kuş çırpınıyor sanki telinde	Kanûnî Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Bu yosmalık gider bu çağ değişir	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Müsemmen

Çizelge A.16 : Sûznâk Makamında Zorunlu Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Benim yârem gibi yâre bulunmaz	Lâtif Efendi	Şarkı	Curcuna
Bir günâh ettimse cânâ sûznâk oldum yeter	Selânikli Ahmet Efendi	Şarkı	Ağır Aksak
Edemem kimseye hâlim hikâyet	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Ey dil heves-i vuslât-ı cânân sana düşmez	Küçük Mehmet Ağa	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Nedir bu cevri-ü tegâfûl zaman zaman güzelim	Hâfız Yusuf Efendi	Şarkı	Yürük Semâî

Çizelge A.17 : Sûznâk Makamında Seçmeli Eserler.

Eser ismi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Vakf-ı râh-ı aşkın etmişken bütün cânü	Zekâî Dede	Şarkı	Ağır Aksak
Gel seninle yeni bir aşka giriftâr olalım	Ahmet Râsim Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Eski hâli hiç göremem	Şâkir Ağa	Şarkı	Aksak
Uslanmadı hâlâ emeli bitmedi gönlüm	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Beni bîzâr ederken serzenişler	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Bir sihr-i tarâb nağme-i sâzındaki te'sîr	Rahmi Bey	Şarkı	Aksak
Saklayıp kalb-i mükedderde seni	Ûdî İzzet Bey	Şarkı	Aksak
Hüsn âlemini tutdu senin şöhet ü şânın	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Yürük Semâî
Her lâhza seni görmek için âh ederim ben	Ûdî Gâlip Bey	Şarkı	Curcuna
Zevkin ne ise söyle hicâb eyleme benden	Manyasîzâde Refik Bey	Şarkı	Sengin Semâî
Dedim ey gönül sultânı	Dellâlzâde	Şarkı	Aksak
Cânâ fîrak-ı aşkın ile sûz- nâkinem	Dede Efendi	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Müptelâ-ı dert olan diller devâda geçtiler	Şükrü Şenozan	Şarkı	Devr-i Hindî
Günden güne efzûn oluyor kahr-ı azâbın	Hâfız Mehmet Eşref Efendi	Şarkı	Sengin Semâî
Sensiz geceler geçdi hayâlât ile bî-hâb	Mûsa Süreyyâ Bey	Şarkı	Sengin Semâî
Gel ey tavrı melek-âde	Balıkçı Hâfız Mehmet Efendi	Şarkı	Düyek
Bir nigâhınla kapıldım gönlümü verdim sana	Bagos Efendi	Şarkı	Curcuna
Vâ'd eylemişdin ey perî	Hâfız Mehmet Eşref Efendi	Şarkı	Düyek
Gözümden gitmiyor bir dem hayâlin	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Curcuna
Pâ-bûs'una ermek üzre ey yâr	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Curcuna
Hâl-i dîlimi şerh edemem kimseye	Şekerci Cemil Bey	Şarkı	Sengin Semâî

Çizelge A.18 : Hicâz Makamında Zorunlu Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Affeyle suçum ey gül-i ter başına kakma	Şevkî Bey	Şarkı	Yürük Semâî
Baharın zamânı geldi a cânım	Dede Efendi	Şarkı	Aksak
Bir nigâh et hâlîme ey gonca- dehen	Şekerci Cemil Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Dil yâresini andıracak yâre bulunmaz	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Ey büt-i nev-edâ olmuşum müptelâ	Dede Efendi	Şarkı	Yürük Semâî
Ey çerh-i sitemger dil-i nâlâna dokunma	Medenî Aziz Efendi	Şarkı	Türk Aksağı
Yıllar ne çabuk geçti o günler arasından	Bîmen Şen	Şarkı	Sengin Semâî
Gülşen-i hüsnüne kimler varıyor	Rıfat Bey	Şarkı	Aksak
Kendine niçin emsâl ararsın	Medenî Aziz Efendi	Şarkı	Türk Aksağı
N'olsun bu kadar âh ü figan âh gönül	Enderûnî Ali Bey	Şarkı	Sengin Semâî
Zannım bu ki cânâ beni kurbân edeceksin	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Tâkat mı gelir sevdiğim ol işve vü nâza	Tab'î Mustafa Efendi	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Sayd eyledi bu gönlümü bir gözleri âhû	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Türk Aksağı

Çizelge A.19 : Hicâz Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Kış geldi firâk açmadadır sîneme yâre	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Hicrânla geçen günleri hasretle anarken	Zeki Arif Ataergin	Şarkı	Türk Aksağı
Kim görse seni aşkına hasr-ı emel eyler	Şemsettin Ziyâ Bey	Şarkı	Aksak
Kurdu meclis âşıkân meyhanede	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Kudretin kâfi değildir sûz-i âh ü zârıma	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Devr-i Hindi
Niçin a sevdiğim niçin	Nikoğos Ağa	Şarkı	Evsat
Hâl-i nez'imde acırsın sevdiğim dinle beni	Şevkî Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Hasret odu yaktı ciğerim ey rûh-i âlim	Tanbûrî Ali Efendi	Şarkı	Aksak Semâî
Her zahm-ı ciğer sûze devâkâr aranılmaz	Giriftzen Âsım Bey	Şarkı	Aksak
Firâkınla zâlim harab oldu cân	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Sen bu yerden gideli ey saçı zer	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Şu karşiki dağda bir yeşil çadır	Dede Efendi	Şarkı	Aksak
Sevdâ-yı rûhun aşk eline son seferimdir	Hâfız Yusuf Efendi	Şarkı	Curcuna
Severim cân ü gönülden seni tersâ çiçeğim	Şevkî Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Seyr-i gülşen edelim ey şivekâr	Dede Efendi	Şarkı	Ağır Düyek
Sorulmasın bana ye'sim garîk-ı hicrânım	Lem'i Atlı	Şarkı	Düyek
Sislendi havâ taraf-ı çemenzârı nem aldı	Rıfat Bey	Şarkı	Curcuna
Bir taraftan üzüyor gönlümü hicrin elemi	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Cân hasta gözüm yaşlı gönül zâr ü perîşân	Ahmet Rasim Bey	Şarkı	Aksak
Derdimi arz etmeğe ol şûha bir dem	Enderûnî Ali Bey	Şarkı	Sengin Semâî
Âteş-i sûzân-ı firkât yakdı cism ü cânımı	Hacı Fâik Bey	Şarkı	Curcuna
Zevk-i sevdâ duymadın âşık-perestâr	Leylâ Hanım	Şarkı	Ağır Aksak
Zülfüne dil-besteler zülf-ü perîşânın kadar	Asdik Ağa	Şarkı	Ağır Aksak
Yüceldikçe yüceldi yüce dağlar	Nedim Şükrü Bey	Şarkı	Curcuna
Tasdî edeyim yâri biraz da sühânimle	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Aksak
Neş'em, emelim rûh-i hazînim zedelendi	Lem'i Atlı	Şarkı	Sengin Semâî

Çizelge A.19: (devam) Hicâz Makamında Seçmeli Eserler.

Eser İsmi	Bestekârı	Formu	Usûlü
Pek cefâcûsun sana yoktur bedel	Kemânî Rızâ Efendi	Şarkı	Ağır Aksak
Bağlanıp zûlf-i hezârân-tab'ına	Şevkî Bey	Şarkı	Devr-i Hindi
Bahar olsa çemen zâr olsa âlem handedâr olsa	Fahri Kopuz	Şarkı	Curcuna
Bak ne hâle koydu bu baht-ı siyâh	Hacı Ârif Bey	Şarkı	Ağır Aksak
Niçin şeb tâ seher ben zâr zârım	Şevkî Bey	Şarkı	Aksak
Ülfet etsem yâr ile ağyâra ne	Şevkî Bey	Şarkı	Yürük Semâî
Yine neş'e-i muhabbet dil ü cânım etti şeydâ	Dede Efendi	Yürük Semâî	Yürük Semâî
Ağyâr ile sen geşt-i güzâr eyle çemende	Bîmen Şen	Şarkı	Sengin Semâî
Akşam erdi yine sular karardı	Rahmi Bey	Şarkı	Curcuna
Âlemde ey serv-i semen	Hacı Fâik Bey	Şarkı	Aksak
Anılsın yâr ile bir yerde mey-nûş etdiğim demler	Şemsettin Ziyâ Bey	Şarkı	Düyek
Âşık oldum yavrucağım yüzüne	Enderûnî Ali Bey	Şarkı	Devr-i Hindi
Âteş-i aşkın harâb etdi dil-i nâlânımı	Hâfız Yusuf Efendi	Şarkı	Devr-i Hindi
Aşkınla ben ey nâzenin	Dede Efendi	Şarkı	Düyek
Acaba şen misin kederin var mı	Bîmen Şen	Şarkı	Curcuna

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Berke MEYMAN

ÖĞRENİM DURUMU:

Lisans : 2018, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Ses Eğitimi Bölümü (Bölüm Birincisi)

Yüksek Lisans : 2023, İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Performans Anasanat Dalı, Çalgı-Ses Programı

MESLEKİ DENEYİM:

- 2012-2018 yılları arasında Faruk Salgar yönetimindeki Bakırköy Müzik Akademisi'nde solist ve korist olarak yer aldı.
- 2013-2018 yılları arasında Mustafa Doğan Dikmen yönetimindeki TRT İstanbul Radyosu Türk Sanat Müziği Gençlik Korosu'nda korist olarak yer aldı.
- 2018 yılında İtalya-Venedik'te The Fondazione Giorgio Cini kuruluşunun düzenlediği ve Kudsi Erguner'in sanat yönetmeni olduğu Birûn Project 2018 isimli projede solist olarak yer aldı.
- 2019 yılında İTÜ TMDK Bestecilik Bölümü'yle birlikte Yunanistan-Selanik'te düzenlenen SKG Bridges Müzik Festivali'nde solist olarak yer aldı.
- 2018 yılından beri T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu'nda ses sanatçısı olarak çalışmaktadır.
- 2021 yılından beri Beyoğlu Mustafa Kandıralı Güzel Sanatlar Lisesi'nde Türk müziği dersleri vermektedir.

TEZDEN TÜRETİLEN YAYINLAR/SUNUMLAR:

- **Özdemir Göçeri S., Meyman B.** 2023. The Place of Mustahsen and Yıldız Chords in Classical Turkish Music Voice Performance. *2nd International Graduate Research Symposium IGRS'23*, May 16-18, 2023 Istanbul, Turkey.