



Cilt: 2 - Sayı: 1 / Mart - 2025

Volume: 2 - Issue: 1 / March - 2025

**ULUSLARARASI
HİSARLI AHMET
MÜZİK ARAŞTIRMALARI
DERGİSİ**



**INTERNATIONAL
HİSARLI AHMET
JOURNAL OF MUSIC
RESEARCH**

E-ISSN: 3062-018X

hisarliahmet.org



ÖN SÖZ / FOREWORD

Değerli Araştırmacılar,

Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi Batı müziği, sahne sanatları, Türk sanat müziği, Türk halk müziği, müzik eğitimi, müzikoloji ve müzik ile bağlantılı multidisipliner çalışmalara yer vermektedir. Dergimiz; müzik bilimine yönelik araştırma ve incelemeleri içeren yeni ve özgün bilimsel yazıları yayınlayan, ayrıca müzik bilimi ile ilgili eğitim, sosyoloji, psikoloji, tarih, sanat vb. alanlardaki bilimsel çalışmalara yer veren, Mart ve Eylül aylarında yılda iki kez yayınlanan ulusal hakemli bir e-dergidir. Dergi ayrıca ulusal ve uluslararası niteliklere sahip çalışmaları yayınlarak, müzik bilimine, bilgi ve birikimine katkıda bulunmayı amaç edinmiştir.

Dergimiz bilimsel kriterlerden, yayın ilkelerinden ve etik değerlerden ödün vermeden yoluna devam etmekte; kendisine hedef olarak belirlediği A sınıfı dergilerin yer aldığı indekslere girme yolunda emin adımlarla yayın hayatına başlamıştır.

Bu sayıda, birbirinden değerli araştırmalardan oluşan 4 araştırma yayınladık. Müziğin farklı alanlarında araştırmacıların yaptığı çalışmalar sayesinde etki düzeyi yüksek ve alana katkısı olan makaleleri yayınlamaya ve paylaşmaya devam edeceğiz.

Dergiye gönderilen çalışmalar, kör hakemlik sistemiyle iki, (değerlendirme sonucunda biri olumlu diğeri olumsuz sonuç verirse üç) hakem tarafından değerlendirilmektedir. Çalışmalarını göndermek isteyen yazarlar her türlü bilgiyi dergimiz web adresinden <https://hisarliahmet.org/uhamad.php> temin edebilirler. Dergiye göstereceğiniz ilgi daha verimli ve nitelikli çalışmaların gerçekleşmesi için destek olacak ve çalışmalarımıza güç verecektir. Desteğiniz için şimdiden teşekkür eder, çalışmalarınızda kolaylıklar dileriz.

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ

Editör

Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi
International Hisarlı Ahmet Journal of Music Research
Cilt: 2 – Sayı: 1 / Mart – 2025
E-ISSN: 3062-018X
hisarlisym@gmail.com

ISSN: 3062-018X

YAYIMCI

Kütahya Güzel Sanatlar Derneği

İMTİYAZ SAHİBİ

Mustafa Kemal ALTINSOY

EDİTÖR

Dr. Öğr. Üyesi Filiz YILDIZ

EDİTÖR YARDIMCILARI

Öğr. Gör. Dr. Muzaffer Soner YILMAZ

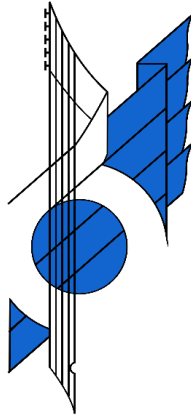
Dr. Tolga ÜRÜN

Öğr. Gör. Dr. Ayşegül GÖKLEN YILMAZ

DİL EDİTÖRLERİ

Dr. Öğr. Üyesi Gonca GÖRSEV KILIÇ

Gökçe Nur TÜRKMEN



YAYIN KURULU

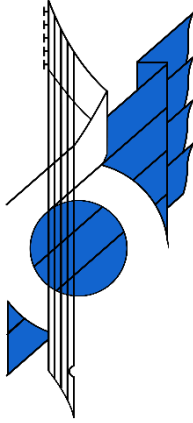
Prof. Dr. Cihan Işıkhani	Dokuz Eylül Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Uğur Türkmen	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Zafer Kurtaslan	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi/Türkiye
Prof. Ayla Uludere	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Türkiye
Prof. Çağhan Adar	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Prof. Lilian Tonella Tüzün	Anadolu Üniversitesi/Türkiye
Prof. Türev Berki	Hacettepe Üniversitesi/Türkiye
Leonardo de Lisi	Cherebuni Konservatuarı/İtalya
Maja Aćkar-Zlatarević	Sarajevo Üniversitesi/Bosna-Hersek
Ban Junrong	Nanjing Üniversitesi/Çin
Doç. Dr. Seyhan Canyakan	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Fakı Can Yürük	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Filiz Yıldız	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Hanefi Özbek	İzmir Bakırçay Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Nilgün Sazak	Sakarya Üniversitesi/İtalya
Prof. Dr. Oğuz Karakaya	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi/Türkiye
Mauricio F. De Bonis	Sao Paulo Üniversitesi/Brezilya
Prof. Dr. Şebnem Yıldırım Orhan	Gazi Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Duygu Sökezoğlu Atılğan	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Sevgi Taş	Afyon Kocatepe Üniversitesi/Türkiye
Oscar Macchioni	North Texas Üniversitesi/ABD

İÇİNDEKİLER

Yazar Adı	Makale Adı	Sayfa No
İmren Öz Keser Emel Funda Türkmen	Otizm ve Görme Engeli Bulunan Bir Bireyin Müzik Eğitimi Süreci	1
Zeyneb Türkoğlu	Gaziantep İlahilerinin Derlenmesinde Ali Hoca Örneği	10
Hanefi Özbek Levent Öztürk Mahmut Bilki	Lem'i Atlı'nın İki Eserinin Usûl Yönünden Analizi	24
Enver Mete Aslan	İcra Nota Farklılığı Arayışında Ses Kaydı Analizi ve Hüzzam Şarkı Örneği	40





Doi No:
10.70431/UHAMAD.2025.8

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Öz Keser, İ. ve Türkmen, E. F. (2025). Otizm ve görme engeli bulunan bir bireyin müzik eğitimi süreci. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 1–9.

OTİZM VE GÖRME ENGELİ BULUNAN BİR BİREYİN MÜZİK EĞİTİMİ SÜRECİ

İmren ÖZ KESER¹

Emel Funda TÜRKMEN²

ÖZ: Bu çalışma, otizm tanısı almış ve doğuştan görme engeli bulunan bir bireyin hayatta karşılaştığı zorlukları, özellikle eğitim-öğretim süreçlerinde yaşadığı deneyimleri anlamayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda benzer durumları yaşayan bireylere, ebeveynlere, eğitimcilere, okul yöneticilerine ve tüm sosyal çevreye örnek teşkil etmeyi hedeflemektedir. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi yüksek lisans öğrencisi Batuhan Kil'in, otizmlili veya farklı engellere sahip bireylere ilham verecek nitelikteki başarı hikâyesi, 14 dakikalık bir belgesel film olarak hazırlanmıştır. Bu belgesel, hikâyenin geniş kitlelere daha kolay ve hızlı bir şekilde ulaşmasını sağlamak amacıyla tasarlanmıştır. Çalışma kapsamında, Batuhan Kil'in belgesel kaydı alınırken kendisine, ailesine, okul arkadaşına, derslerini yürüten ve danışmanlığını üstlenen eğitimcisine ve fakülte dekanına çeşitli sorular yöneltilmiştir. Bu sorulara verilen yanıtlar içerik analizi yöntemiyle incelenmiş, elde edilen bulgular analiz edilerek sonuçlar betimlenmiştir. Çalışmada, Batuhan Kil' in yaşadığı zorluklar ve elde ettiği başarılarla ilgili değerli bilgiler sunulmuş, otizmlili ve görme engelli bireylerin eğitim ve sosyal yaşamlarına yönelik farkındalık yaratmak hedeflenmiştir. Elde edilen bulgular, eğitim süreçlerindeki engellerin nasıl aşılabileceğini ve engelli bireylerin potansiyellerinin nasıl desteklenebileceğini göstermektedir. Ayrıca, Batuhan Kil' in ilham verici hikayesi, benzer zorluklarla mücadele eden bireylere örnek olması açısından önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Engellilik, Eğitim süreçleri, İlham.

THE MUSIC EDUCATION PROCESS OF AN INDIVIDUAL WITH AUTISM AND VISUAL IMPAIRMENT

ABSTRACT: This study aims to understand the challenges faced by an individual diagnosed with autism and born blind, particularly the experiences they have had in educational processes. It also aims to set an example for individuals, parents, educators, school administrators, and the entire social environment who face similar situations. The success story of Batuhan Kil, a graduate student in the Faculty of Music and Performing Arts at Çanakkale Onsekiz Mart University, which can inspire individuals with autism or different disabilities, has been prepared as a 14-minute documentary film. This documentary is designed to ensure that the story reaches a wider audience more easily and quickly. Within the scope of the study, various questions were posed to Batuhan Kil, his family, his school friend, the educators who conduct his lessons and supervise his studies, and the dean of the faculty during the documentary recording. The answers to these questions were analyzed using content analysis methods, and the findings were described based on the results. The study provides valuable insights into the challenges Batuhan Kil has faced and the successes he has achieved, aiming to raise awareness about the education and social lives of individuals with autism and visual impairments. The findings demonstrate how obstacles in educational processes can

¹ Öğr. Elm. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik, Çanakkale, Türkiye, iozkeser@hotmail.com, ORCID ID: 0009-0008-6237-4610

² Prof. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Müzik, Çanakkale, Türkiye, efkayaturkmen@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6802-5341

be overcome and how the potential of individuals with disabilities can be supported. Moreover, Batuhan Kil's inspiring story is important as it serves as an example for individuals who are struggling with similar challenges.

Keywords: Disability, Education processes, Inspiration.

GİRİŞ

Toplumumuzda görme engeli ve otizm spektrum bozukluğu gibi farklılıkları olan bireyler, çeşitli zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu bireylerin yaşamlarını daha iyi anlayabilmek ve onlara yönelik daha etkili destek sağlamak amacıyla, mevcut eğitim ve sosyal yaşam deneyimlerini incelemek büyük önem taşımaktadır.

Bu bağlamda, bu çalışmanın amacı, görme engeli ve otizm spektrum bozukluğu olan bireylerin iç dünyasını, akademik başarılarını ve dünyayı farklı bir algıyla nasıl anlamlandırıp yorumladıklarını derinlemesine incelemektir. Ayrıca, bu bireylerin eğitim süreçlerinin, sosyal yaşamları üzerindeki etkileri değerlendirilerek, geleceğe dair beklenti ve hedeflerini ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Buna göre çalışmanın problem cümlesi; “Görme engeli ve otizm spektrum bozukluğu bulunan bireylerin hem akademik başarıları hem de sosyal hayatları nasıl şekillenmektedir? Şeklinde belirlenmiştir.

Bu bağlamda çalışma; görme engeli ve otizm spektrum bozukluğu bulunan bireylerin hem akademik başarılarının hem de sosyal hayatlarının nasıl şekillendiğini irdelemek üzere gerçekleştirilmiştir.

Bu doğrultuda araştırmada, bireyin kendisine göre; görme engelinin yaşamını nasıl bir perspektiften görmesini sağladığı, akademik hayatta en çok zorlandığı ve başardığı şeylerin neler olduğu, toplumdan nasıl tepkiler aldığı ve bunlara nasıl yanıt verdiği, başarılarının diğer engelli bireyler için ne ifade ettiği irdelenmeye çalışılmıştır. Bireyin eğitimcisine göre; otizmlili ve görme engelli bir öğrencinin başarı durumunun eğitimcinin özel eğitime ve otizme bakış açısının ne olduğu, son yıllarda artan otizm araştırmalarının, otizmlili bireylere yönelik yerleşik önyargıları nasıl değiştirdiği ve eğitim alanında nasıl daha kapsayıcı bir yaklaşım geliştirilmesine katkı sağladığı, otizmlili ve görme engelli bireyle yapılan çalışmaların ne tür sonuçları olduğu konularına değinilmiştir. Ayrıca kurum yöneticisine ve arkadaşlarına göre, bu sürecin bireyin kendisi, ailesi, eğitimcileri ve arkadaşları tarafından nasıl değerlendirildiği anlaşılmaya çalışılmıştır.

Batuhan Kil Kimdir?



Aslen Eskişehirli olan Batuhan Kil, 12 Aralık 1994 Çorlu/Tekirdağ'da doğmuştur. Doğuştan görme engellidir. Üç buçuk yaşında da otizm tanısı almıştır. Tanı aldıktan sonra Özel Eğitim almaya başlamıştır. Özel Eğitimdeki Müzik Öğretmeni tarafından müzik kulağına sahip olduğu fark edilmiş, sonradan yapılan testlerle Absolut (Mutlak Kulak) kulağına sahip olduğu görülmüştür. Küçük yaşlardan itibaren piyano çalmaya başlayan Batuhan, ilk ve orta eğitimini Aşık Veysel Görme Engelliler Okulunda okumuş burada Braille Alfabesini öğrenmiştir. Orta eğitimi bittikten sonra Buca Işıl Saygın Güzel Sanatlar lisesine başvurmuş iki aşamalı olan ve yaklaşık üç yüz adayın katıldığı sınavları başarıyla geçerek dereceye girmiş birinci olmuştur. Başarılı geçen dört yılın sonunda üçüncülükle mezun olmuştur. Burada Batı Müziği ve piyano, ud eğitimi almıştır. Lise Eğitiminden sonra Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik bölümünü kazanmıştır. Bunun yanında 2017 yılında Kanada'nın Vancouver şehrinde düzenlenen Anca Otizm Festivalinde genç yetenekler müzik yarışmasında dünya ikincisi olmuştur. Dünyada tek olan IZOT İzmir Otizm Orkestrasına 2014 yılında katılmış çellist ve korist olarak da yurt içi ve yurt dışı birçok konserde görev almıştır. 2018-2020 yılları arasında üç otizmlili ve iki eğitimci tarafından kurulan “Göz Teması” rock grubunda çellist ve bek vokal olarak da sahne almıştır.

Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi müzik bölümünü Türk Sanat Müziği alanında, 2023 yılında bölüm ikincisi olarak tamamlamıştır. Batuhan halen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde yüksek lisans programında eğitimine devam etmektedir. Piyano, ud, çello ve gitar çalmaktadır. Aynı zamanda 2021 yılında kurulan Çanakkale On sekiz Mart üniversitesi Konservatuarı bünyesinde (OMYO) Otizm ve Müzik Yaz Okulu etkinliklerine aktif olarak katılmaktadır.

Engellilik Durumu

(Arı, 2022: 590)’a göre engellilik, bireylerde görülen bedensel problemler, kişilik ve öğrenme özelliklerindeki aksaklık ve zorluklar gibi çeşitli farklı durumların olması, bu farklılıkların derecelerinin bireylerin yaşamsal işlevlerini yerine getirip getirmemelerini şekillendirdiği, bireylerin vücudunun çeşitli organlarında işlevsel yetersizliklerin olması bunun yanında zihinsel olarak da gerekli işlevlerin gerçekleştirilememesi ve bu yetersiz durumların yaşamlarını olumsuz etkilemesi süreci olarak ifade edilmektedir.

(Karataş, 2002), engelli bireylerin yaşadığı çeşitli sorunları ele alırken, bireylerin fiziksel işlevlerindeki bazı bozuklukların ve bunların hareket kabiliyetlerinde meydana getirmiş olduğu eksikliklerin, bu bireylerin toplumdaki diğer bireylerden farklı olmasına neden olduğuna değinirken, bu meydana gelen farklılıkların engelli bireylerde sıklıkla karşılaşılan, ayrımcılığa neden olduğunu da vurgulamıştır.

(Genç ve Çat, 2014)’de engelliliğin bir sosyal dışlanma unsuru olduğunu ifade ederek, engelliler için, sosyal ilişkilerin, kültürel ve toplumsal faaliyetlerin, temel hizmetlere erişim konusunun, yakın çevrenin ve iktisadi sahanın bile ikinci bir engel durumu olarak görüldüğünü ifade etmişlerdir.

Görme Engeli

(Özyürek, 1998’den akt. Köroğlu, 2022)’ye göre, görme engelliler toplam görme engeline sahip olan körler ve az görenler olarak iki başlık altında ele alınmıştır. Görme engelinin yasal ve eğitsel olarak iki ayrı tanımı bulunmaktadır. Yasal tanımı, tıp alanında çalışan hekimlerce yapılan ve görme engelli bireylerin, sosyal ekonomik ve hukuki açıdan faydalanmaları gereken haklarda referans olarak kabul edilen tanımıdır. Eğitsel tanımı ise, görme engellilere sunulacak eğitim ve öğretim hizmetlerinin planlanmasında ve eğitim ortamlarında yapılacak olan düzenlemelerde referans alınan tanımıdır.

“Görme engelli” kavramı kısmi ve tam görme kaybına yönelik durumları kapsar. 2022 yılındaki Dünya Sağlık Örgütü verilerine göre dünya çapında yaklaşık 2,2 milyar insanın görme bozukluğuna sahip olması çok büyük bir orana karşılık gelmektedir (Mashiata vd., 2022).

Otizm

“Otizm teriminin ilk kez İsviçreli psikiyatrist Eugen Bleuler tarafından kullanıldığı ileri sürülmektedir. Yani Bleuler, 1910 yılında autismus sözcüğünü, Yunancada benlik, öz kendi gibi anlamlara gelen autos sözcüğünden türetilmiş ve “kişinin kendisine olan hastalıklı hayranlığı” anlamında kullanmıştır. Bleuler bu terimi, dış dünyadan kendisini tümüyle soyutlamış olan bir birey için kullanmıştır. Dolayısıyla otizmi, dışarıdan gelen herhangi bir etkinin dayanılmaz bir rahatsızlık vermesine karşın hastanın fantezilerine otistik çekilmesi olarak tanımlamıştır” (Mengi, 2019: 15).

Otizm bozulan sosyal etkileşim, sözlü iletişimin azalması ve sözlü olmayan iletişim, tekrar eden davranışlar gibi farklı davranışsal gözlemler tespit edilerek tanılanmaktadır. Otizm, önce beynin kendisinin atipik gelişmesinin bir sonucu olduğu düşünülen davranışsal ve bilişsel özelliklerle karakterize olmaktadır. Son yıllarda otizmin önemli bir bölümünün immün sistemin düzenlenmesindeki mitokondriyal disfonksiyon, oksidatif stres, gastrointestinal anormallikler gibi komorbiditeler olduğunu gösteren kanıtlar da artmaktadır (Yeniçeri, 2020: 172).

YÖNTEM

Otizmli ve görme engelli bir bireye yönelik olan yazılan bu makalede nitel araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır.

Nitel araştırma yöntemleri, araştırmacıların bireylerin deneyimlerini, algılarını ve sosyal yaşamlarını, bakış açılarını, derinlemesine anlamalarını sağlayan yöntemleri ifade etmektedir. Bu araştırma türü, genellikle açık uçlu soruların kullanıldığı, doğal ortamda verilerin toplandığı ve araştırmacının katılımcılarla etkileşim içinde olduğu süreçleri içerir. Ayrıca, nitel araştırma yöntemleri, olayları ve durumları katılımcıların bakış açılarından anlamaya çalışan bir yöntem olarak da açıklanabilir (Balcı, 2016).

Araştırmanın Modeli

Araştırmanın modeli; bireylerin deneyimlerini anlamaya çalışan bir nitel araştırma modeli olan fenomenolojidir. Husserl ve Heidegger'in felsefi temellerine dayanan bu yöntemle bireylerin yaşadıkları olaylara yüklemiş oldukları anlamların anlaşılması amaçlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018). Fenomenolojik çalışmalarda katılımcıların yaşantıları ve deneyimleri irdelenerek, durumların onların gözünden nasıl değerlendirildiği anlaşılmaya çalışılır.

“Bir anlatı araştırması bir veya birkaç kişinin deneyimlerine ilişkin hikayeleri rapor ederken, fenomenolojik çalışma birkaç kişinin bir fenomen veya kavramla ilgili yaşamış deneyimlerinin ortak anlamını keşfeder” (Creswell, 2023: 79).

(Tekindal ve Uğuz Arsu, 2020: 155) anlatı araştırması, kuram oluşturma, etnografi, durum çalışması ve fenomenoloji gibi farklı araştırma yaklaşımlarının nitel araştırma kapsamında yaklaşımlar olarak kullanıldığını dile getirmektedir. Anlatı araştırmalarının bir olay veya birbiri ile ilişkili kronolojik ilişkisi bulunan olaylar ve katılımcılar tarafından anlatılan bireysel öykülere odaklanırken, fenomenolojik araştırmaların bir grup bireyin ortak deneyimlerini vurgulamak amacı ile kullanıldığını belirtmektedir. Bu çalışmada Batuhan Kil ile ilgili bireylerin deneyimleri ele alınmakta bu yönüyle fenomenolojik bir çalışma niteliğini taşımaktadır.

Araştırma, çalışmaya konu olan bireyin hem otizmlili hem de görme engelli olması sebebi ile vaka (durum) çalışması olarak da ele alınabilir. Bireyin eğitim öğretim süreçlerine, yaşamın içindeki yerine ve deneyimlerine bir başka deyişle toplumsal kaynaşma sürecine değinmesi sebebiyle durum çalışmasını da kapsayabilir. Vaka (durum) çalışması, bir olay, olgu, birey, grup veya süreci derinlemesine incelemeyi amaç edinen bir nitel araştırma modelidir (Yıldırım ve Şimşek, 2018).

Örneklem/Çalışma Grubu

Bu araştırmanın evrenini Türkiye’de bulunan üniversitelerde, mesleki müzik eğitimi alan hem görme engelli hem de otizmlili bireyler oluşturmaktadır. Örneklemi ise Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde yüksek lisans öğrencisi olan görme engelli ve otizmlili birey oluşturmaktadır.

Evren (popülasyon), araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü elemanı içerebilir. Örneklem ise belli bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir (Karasar, 2009: 109-110).

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada veri toplama aracı olarak; “Batuhan Kil” için hazırlanan 14 dakikalık bir belgeselde çekiminde kullanılmış sorulardan yararlanılmış, yapılandırılmış ve yarı yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Çalışmada Batuhan, babası, eğitimci hocası, bağlı bulunduğu kurum yöneticisi ve okul arkadaşı ile görüşmeler gerçekleştirilmiş ve bu görüşmeler kayıt altına alınmıştır.

Verilerin Analizi

Verilerin analizi yapılan görüşmeler sürecinde kayıt altına alınan yanıtların içerik analizi yapılması ile gerçekleştirilmiştir. İçerik analizinde sıklıkla dile getirilen kavramlar üzerinde durulmuş, önemle üzerinde durulan ifadeler bulgu ve bu bulgulara dayalı olarak yorumlar gerçekleştirilmiştir.

BULGULAR ve YORUMLAR

Bu bölümde yer verilen bulgular, Batuhan Kil için hazırlanan 14 dakikalık videoda gerçekleşen görüşmelerin özetlenmiş hali olarak verilmiştir. Belgesel niteliğinde hazırlanan bu video, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi resmi instagram hesabından herkese erişimi açık olarak yayınlanmıştır.

Video link: <https://www.instagram.com/reel/DFikFHEIOE3/?igsh=dDkycjB5ODB4OW15>

Linki verilen videoda, Batuhan’ın kendisi ile ilgili verdiği bilgiler şu şekildedir:

Batuhan, 30 yaşındadır. İlk ve ortaokulu Aşık Veysel Görme Engelliler İlköğretim Okulu’nda okumuş, daha sonra Işıl Saygın Güzel Sanatlar Lisesi’nin müzik bölümünü kazanmış ve dereceyle mezun olmuştur. Lisans eğitimini Manisa Celal Bayar Üniversitesi Sanat Fakültesi Müzik Bölümü’nde tamamlayarak ve buradan okul ikincisi olarak mezun olmuştur. Şu anda, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi’nde yüksek lisans yapmaktadır.

Batuhan Kil ile yapılan görüşmede, toplum içerisinde ilk olarak engeli nedeniyle önyargılı tepkilerle karşılaştığı, dış görünüşüne göre değerlendirildiği, ancak yeteneklerini ve başarılarını gördüklerinde, insanların fikirlerinin değiştiği bilgileri elde edilmiştir. Akademik hayatında en çok zorlandığı noktalardan birinin üniversite giriş

sınavındaki baraj puanının aşılması ve görme engelli olduğu için kabartma notalara erişimde de büyük zorluklar yaşaması olarak ifade edilmiştir. Bu nedenle, yüksek lisansını “görme engelli bireylerin müzik eğitimi sürecinde karşılaştıkları sorunlar ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri” üzerine yaptığını eklemiştir. Arkadaşları ile birlikte çalma, eser rica etme, solfej, dikte, eser okuma ve enstrüman çalma gibi çalışmalar yapması, müzikal yeteneklerinin gelişmesinde büyük rol oynadığını ifade ederek, bu sürecin lisans eğitimi derecesine tamamlamasını sağladığını aktarmıştır.

Tablo 1.

Otizimli ve Görme Engelli Olan Batuhan Kil’in Kendisi ile İlgili Verdiği Bilgilere Yönelik İçerik Analizi Bulguları

Vurgulanan ifadeler
Önyargı
Yüksek lisans yapıyor olmak
Engeli bireylere yönelik çalışmalar

Tablo 1’ de Batuhan Kil ile yapılan görüşmede elde edilen bulgulara göre, otizmli ve görme engeli olan bireylere yönelik önyargılı davranışların bulunduğu ve mesleki müzik eğitiminin içerisinde yüksek lisans derecesinde öğrenim görüyor olduğu dikkati çekmektedir. Burada özellikle vurgu yaptığı konular arasında, çevresini dokunarak algılaması, üniversite giriş sınavındaki baraj puanı, kabartma notaya erişimde zorlanması yer almaktadır. Bu nedenle de yüksek lisans tezini farklı öğrenen bireylerin yaşadığı zorluklar üzerine gerçekleştirmektedir. Buradaki amacının kendisi gibi farklı öğrenen görme engelli ve otizmli bireyler için yol gösterici olacağı düşüncesidir.

Bu görüşlere dayalı olarak Batuhan özelinde yaşanan kabartma nota bulma zorluğu, engelli bireylerin eğitim süreçlerinde farklı engel durumlarına göre baraj veya ölçüt değiştirme gerekliliği, dile getirilmesi gereken hususlar arasında gösterilebilir.

Linki verilen videoda, Batuhan’ın eğitimcisinin verdiği bilgiler şu şekildedir:

Batuhan’ın eğitimcisi Batuhan ile yaklaşık üç yıldır birlikte çalıştığını belirtmiştir. Batuhan’ın son derece dirayetli, çaba sarf eden ve öğrenmeye hevesli bir öğrenci olduğunu, kendisi ile arka arkaya üç saat çalışma fırsatı olduğunu ve bu süre boyunca birlikte keyifli ve verimli etkinlikler gerçekleştirdiğini ifade etmiştir. Bu süreçte, otizmli bireyler için "yapılamaz" denilen pek çok şeyin Batuhan tarafından başarıyla gerçekleştirildiğine tanıklık ederek, Batuhan otizme dair sahip olduğu, tüm önyargılarının kırıldığını fark ettiğini belirtip, Batuhan’ın sadece otizmli değil, aynı zamanda görme engelli olması durumunun, onun karşılaştığı zorlukları katbekat artırdığını ifade etmiştir. Ancak tüm engellere rağmen kat ettiği yolun gerçekten büyük olduğunu ve onunla birlikte, imkânsız gibi görünen pek çok şeyin aslında mümkün olduğunun bulgusuna da yer vermiştir.

Eğitimci, son yıllarda otizmle ilgili çalışmaların giderek artması ve verilerin çoğalmasıyla birlikte bu alandaki araştırmaların, özellikle eğitim alanında daha besleyici ve yol gösterici bir hâl aldığını, yapılan son araştırmaların ve eğitimcilerin katkıları sayesinde, geçmişte yapılan bazı çalışmaların ve yerleşik önyargıların, otizmli bireylerin potansiyellerinin tam anlamıyla keşfedilmesini engellediğini, ancak günümüzde, bu önyargıların giderek kırıldığını ve otizmli bireylere yönelik daha kapsayıcı ve bilinçli yaklaşımların benimsendiğini gözlemlediklerini ifade etmiştir. Bunun yanında, her öğrencinin özel olduğuna, ancak otizmli ve görme engelli bireylerle çalışırken onlara karşı gösterilen tutum ve davranışların daha da özel olması gerektiğine değinen eğitimci, Batuhan’a dokunmadan önce mutlaka onu bilgilendirmenin gerektiğini; bu konuya özellikle dikkat ettiğini belirtmiştir. Ayrıca, otizmli öğrenciler için belirli rutinler ve standartların olması, bir şey söylediğinizde bundan vazgeçilmemesi ve verdiğiniz sözün tam zamanında yerine getirilmesine vurgu yapan eğitimci, otizmli bireyin de kendine özgü özellikler taşıması ve eğitim sürecinde bu bireysel farklılıkları mutlaka dikkate alınması gerektiğine dikkat çekmiştir.

Batuhan’ın eğitimcisi onun koro çalışmalarına katıldığını, daha önce koro deneyiminin olduğunu, ancak sahneye çıkmadığını, onunla birlikte ilk kez bir sahne deneyimi yaşadığını aktarmıştır. Müzikal algısının son derece gelişmiş ve onun bu yeteneği sayesinde koro içerisinde önemli bir rol üstlendiğini belirtmiştir. Batuhan’ın, sesi hiç kaçırmaması ve diğer öğrencilerin de seslerini doğru bir şekilde tutmalarına yardımcı olması durumu, koronun ses bütünlüğünü korumasına büyük katkı sağlamıştır. Buradan yola çıkarak, bu deneyimin, aslında otizmli bireylerin müzik alanında ne kadar büyük bir potansiyele sahip olduğunu gösterirken, doğru yönlendirme ve uygun eğitimle, otizmli öğrencilerin birçok alanda başarılı olabileceğine inandığını ifade etmiştir. Son olarak Batuhan’ın eğitimcisi, Batuhan gibi bir öğrenci bu kadar büyük ilerleme kaydettiyse, uygun eğitim ve destekle otizmli bireylerin ne kadar yol kat edebileceğini tahmin etmenin bile güç olmadığını eklemiş, doğru yönlendirme ve sabırla, otizmli bireylerin potansiyellerini en üst düzeye çıkarılabileceği inancında olduğunu belirtmiştir.

Tablo 2.

Otizmli ve Görme Engelli Olan Batuhan Kil'in Eğitimcisinin Verdiği Bilgilere Yönelik İçerik Analizi Bulguları

Vurgulanan İfadeler
Eğitim ve ders işleme süreçleri
Otizmli bireylerle yapılan çalışmalar
Bireysel farklılıklar

Tablo 2' de Batuhan Kil' in eğitimcisi ile yapılan görüşmede elde edilen bulgulara göre, otizmli ve görme engelli bireylerle yapılan dersler, derslerin işleme süreçleri ve bireysel farklılıkların eğitim öğretimdeki yerine ilişkin bilgilere ulaşılmıştır.

Bu tür başarıların, engelli bireyler için örnek teşkil etmesi, engelli bireylerin farklı alanlarda başarılı olmalarının önünde hiçbir engelin olmayacağı düşüncesi açısından bir öneme sahiptir. Engelli bireylere uygun imkanlar sağlandığında, her türlü başarının elde edilebileceğine dair inançların ortaya çıkmasında büyük katkı sağlayacak bir durum olarak düşünülebilir.

Linki verilen videoda, Batuhan'ın kurum yöneticisinin verdiği bilgiler şu şekildedir:

Kurum yöneticisi ile yapılan görüşmelerde, üniversitenin Lisansüstü Eğitim Programının, müzik ana sanat dalında profesyonel eğitim almış ve lisans eğitimini tamamlamış tüm adaylara açık olduğunu, müzik türü ayrımı olmaksızın; araştırma, besteleme, müzik eğitimi ve müzik teorileri alanlarında kendini geliştirmek isteyen yüksek lisans ve doktora adaylarının programa başvurabileceğini belirtmiş, otizmli ve görme engelli bireylerin de bu programa katılarak müzik alanındaki yetkinliklerini ileri seviyeye taşıyabileceklerini ifade etmiştir. Programın, disiplinlerarası bir yapıya sahip olup, yalnızca profesyonel müzik eğitimi alan adaylara değil, farklı bilim dallarından gelen yüksek lisans ve sanatta yeterlik başvurularına da açık olduğunu ifade ederek, engelli bireylerin sanatsal ifadelerini özgürce geliştirebilecekleri kapsayıcı bir öğrenme ortamı sunup, onların akademik ve sanatsal potansiyellerini en iyi şekilde ortaya çıkarmayı hedeflediklerini ifade etmiştir.

Devam eden görüşmelerde kurum yöneticisi, Batuhan'ın hem görme engelli hem de otizmli olması, onun eğitim sürecinin daha da anlamlı kıldığını aktarmıştır. Kendisinin yaptığı ve üzerinde çalıştığı projelerin, yalnızca bireysel gelişimine değil, aynı zamanda alanına büyük katkılar sağlayacağı inancında olduklarını, onun bu alandaki ilerleyişinin, otizmli ve görme engelli bireylerle çalışacak araştırmacılar için de yeni ufuklar açacak nitelikte olduğu görüşlerini vurgulamıştır.

Tablo 3.

Otizmli ve Görme Engelli Olan Batuhan Kil' İn Öğrenim Gördüğü Kurum Yöneticisinin Verdiği Bilgilere Yönelik İçerik Analizi Bulguları

Vurgulanan İfadeler
Lisansüstü eğitim
Engellilik ve başarı potansiyeli
Akademik ve sanatsal gelişim

Tablo 3' te Batuhan Kil' in öğrenim gördüğü kurum yöneticisi ile yapılan görüşmede, lisansüstü eğitime geniş bir yelpazeden bakılarak kişilerin becerilerine göre seçebilecekleri alanların olması, engelli bireylerde de var olan potansiyelin ortaya çıkarılması için alan açılarak akademik ve sanatsal başarılarının gelişimlerinin önünün açılması yönünde görüşleri olduğu bulgularına ulaşılmıştır.

Bu yaklaşım ve tutum, engelli bireylerin eğitim süreçlerinde karşılaştıkları zorlukların aşılabileceğini ve destekleyici bir akademik ortamda potansiyellerini gerçekleştirebileceklerini vurgulaması açısından ve yine engelli bireylerin toplum ve akademik alanlara değerli katkılar yapabileceğini, onların başarılarının diğer bireylere de ilham verebileceğini ifade etmesi açısından da oldukça önem taşımaktadır.

Linki verilen videoda, Batuhan'ın babasının verdiği bilgiler şu şekildedir:

Batuhan Kil' in babası ile yapılan görüşme bulgularına göre, doğumda sonra gelişen sağlık sıkıntıları sonucunda alınan teşhis sürecinin zorluğu, eşi ile birlikte, önce durumu kabul etmenin gerekliliği belirtilmiştir. Bu tür vakalarda, aile teşhisi kabullenmezse bir sonraki aşamaya geçmenin ve çocuğun gelişimini desteklemek mümkün olmayacağı ve kendilerinin de bu bilinçle hareket ettiklerini, Batuhan'ın eğitim hayatına en iyi şekilde başlaması için gerekli adımları attıklarını söylemişlerdir. Toplum genellikle bireyleri dış görünüşleri ve hareketleriyle değerlendirmesinden yola çıkarak en çok önyargıların zorlayıcı olduğu fakat önyargılar aşıldığında ve karşıdaki bireyin gerçekten anlaşılma başlanmasıyla, toplumsal bakış açılarının tamamen değişiklik gösterdiğini ifade

ederek, toplumun, bireyin yeteneklerine odaklanmayı öğrendiğinde, otizmlili bireylerin sosyal hayatta daha güçlü bir yer edinebileceğini ekleyerek, Batuhan'ın müzikal yeteneğinin, onun kimliğinin önemli bir parçası olduğunu ve bu alanda gelişimini desteklemenin büyük bir değer taşıdığını vurgulamıştır.

Batuhan'ın babası, bulundukları üniversitenin, Batuhan'ın eğitimine sorunsuz bir şekilde devam edebilmesi için ona destek sağladığını, eğitimcilerinin büyük katkı sağladığını vurgulamıştır. Çocuklarının gelişimini desteklemek için öğretmenlerle ve uzmanlarla sürekli iletişim hâlinde olduklarını, zaman zaman bazı alanlarda ilerleme kaydedemeyeceğini düşünerek üzüldüklerini, ancak eğitim, sevgi ve şefkatle desteklendiğinde çocuklarının yavaş yavaş gelişim gösterdiğini fark ettiklerini, bu süreçte, eğitimcilerle birlikte bireysel bir eğitim modeli oluşturmaya çalıştıklarını, sanat eğitimi, alternatif öğrenme yöntemleri ve bireysel desteklerle çocuklarının yeteneklerini keşfetmesine yardımcı olduklarını, farklı eğitim ortamlarında, uygun materyaller ve fırsat eşitliği sağlandığında, otizmlili ve görme engelli bireylerin büyük başarılarla imza atabileceğini gördüklerini, doğru yönlendirme, bireysel ilgi ve sabır ile gerçekten çok şey başardıklarını ifade etmişlerdir.

Tablo 4.

Otizmlili ve Görme Engelli Olan Batuhan Kil' in Ebeveyninin (Babası) Verdiği Bilgilere Yönelik İçerik Analizi Bulguları

Vurgulanan İfadeler
Kabullenme ve bakış açısı
Aile ve işbirliği
Toplumsal algı

Tablo 4' te Batuhan Kil' in babası ile yapılan görüşmede, bu tip vakalarda öncelikle kabullenme ve içinde bulundukları bu duruma olan bakış açısı, ebeveyn olarak iş birliği yapmak ve ortak bir yol izlemedeki kararlılık, toplumun yargıları, bakış açısı ve toplumsal algı ile ilgili çeşitli bulgulara ulaşılmıştır. Farklı eğitim ortamlarında, uygun materyaller ve fırsat eşitliği sağlandığında, otizmlili ve görme engelli bireylerin büyük başarılarla imza atabileceği görülmektedir. Doğru yönlendirme, bireysel ilgi ve sabır ile engelli bireylerin büyük başarılar elde edebilecekleri, engelli bireylerin eğitim süreçlerinde aile desteğinin, toplumsal anlayış ve uygun eğitim yöntemlerinin öneminin büyük olduğu düşünülmektedir.

Linki verilen videoda, Batuhan'ın arkadaşının verdiği bilgiler şu şekildedir:

Batuhan'ın arkadaşı, Batuhan'ın görme engelli olduğu için insanlara hisleriyle güçlü bir şekilde yaklaşan biri olduğunu, güven duygusunun onun için son derece önemli olduğunu ve aralarındaki dostluğun, karşılıklı güven ve anlayış üzerine kurulu olduğu için her geçen gün daha da güçlendiğini ifade ederek, kendisinin heyecanlı ve hareketli yapısının, onun sakinliği karşısında bir denge oluşturduğunu, onun bakış açısıyla hayatı yeniden keşfetmenin kendisine çok şey öğrettiğini vurgulamıştır.

Batuhan'ın otizmlili olduğu için pek çok şeyi yapamayacağı yönünde önyargılarla karşılaştığını, ancak tam tersine, onun birçok şeyi başarabileceği düşüncesinde olduğunu, Renkleri görememesinin ya da bazı şeyleri farklı yollarla deneyimlemesinin, bunları yapamayacağı anlamına gelmediğini, onun duyusal olarak yönlendirildiğinde ya da dokunarak deneyimlemesi sağlandığında, süreci çok iyi kavradığını, kalemleri önüne koyduğunda, ailesinin ona renkleri nasıl öğrettiğini hatırladığını ifade etmiştir. Batuhan ile birlikte, 'Hadi bir şeyler çizelim!' dediğinde, eline aldığı kalemle kâğıt üzerinde dokunuşlardan bir dünya yarattıklarını, bu anların, Batuhan'la yaşadıkları en özel ve en değerli deneyimler olduğunu eklemiştir.

Tablo 5.

Otizmlili ve Görme Engelli Olan Batuhan Kil' in Okul Arkadaşının Verdiği Bilgilere Yönelik İçerik Analizi Bulguları

Vurgulanan İfadeler
Arkadaşlık ve güven duygusu
Yaşama olan bakış açısı
Keşif

Tablo 5' te Batuhan Kil' in okul arkadaşı ile yapılan görüşmede, özellikle görme engeli bulunan bir bireyle arkadaş olmada güven duygusunun temelde olması, kendisi yaşamına olan bakış açısındaki değişimler, arkadaşlık sürecinde edindiği yeni deneyimler ve keşiflerle ilgili bulgulara ulaşılmıştır.

Batuhan'ın arkadaşının gözünden aktarılan deneyimlerin, engellilikle ilgili yaygın yanlış anlamaların nasıl aşılabileceğine dair somut örnekler sunan bir içerik olarak, bu görüşlerin topluma katkı sağlayacağı düşünülebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmada elde edilen bulgulardan, engelli bireylerin toplum tarafından önyargılı tepkilerle karşılaştıkları, sosyal çevrede genellikle dış görünüşe göre değerlendirme yapıldığı, öte yandan engelli bireylerin yetenekleri ve başarıları görüldüğünde, fikirlerin değişmeye başladığı sonuçlarına ulaşılırken, bu bireylerin akademik olarak en çok üniversite sınavlarındaki baraj puanlarının aşımı konusunda güçlük çektikleri, müzik eğitiminde görme engeli bulunan bireylerin kabartma notalara erişim güçlüğüne bulunduğu vurgulanmıştır. Nitekim (Aslan, Doğuş ve Şafak, 2022:510) yaptıkları araştırmada, “yetişkin görme engelli bireylerin braille yazıyı bildikleri, ancak braille yazıyı kullanım alanlarının sınırlı, kullanım sıklıklarının ise düşük olduğu görülmektedir. Bu durumun oluşmasında çeşitli Braille kaynaklarına erişim sınırlılıkları olduğu” görüşünü ortaya koymuşlardır. Bu durumda, müzik teorileri ve notaları öğrenme sürecinde Braille yazının yetersizliği nedeniyle, alternatif yöntemlere başvurulması gerekebilir. Örneğin, kabartma notalara erişimin zor olması, öğrencinin notaları öğrenme ve uygulama süreçlerinde daha fazla çaba sarf etmesini gerektirebilir.

Görme engeli ve otizmin bir arada bulunduğu durumlara ilişkin çalışmaların artırılmasının yararlı olacağı sonucuna ulaşılmıştır.

Çalışmada elde edilen bulgulardan ortaya çıkan sonuçlara göre; önyargı konusunda öncelikle engelli bireylerin toplum tarafından önyargılı tepkilerle karşılaşması, sosyal çevrede genellikle dış görünüşe göre değerlendirme yapılması, öte yandan engelli bireylerin yetenekleri ve başarıları görüldüğünde, fikirlerin değişmeye başlaması sonuçlarına ulaşılırken, Batuhan Kıl'ın yüksek lisans kapsamında çalıştığı yüksek lisans tezinin, “Görme engelli bireylerin müzik eğitimi sürecinde karşılaştıkları sorunlar ve bu sorunlara yönelik çözüm önerileri” üzerine olması kendisi gibi farklı öğrenen görme engelli bireyler için yol gösterici olacağı düşüncesini taşımaktadır.

Sanat eğitimi, farklı öğrenme yöntemleri ile bu tür engeli olan bireylerin yeteneklerini keşfetmesine yardımcı olmak, farklı eğitim ortamlarında, uygun materyaller ve fırsat eşitliği sağlandığında, otizmlili ve görme engelli bireylerin büyük işler başarabileceğinin görülmesi çalışmanın önemli sonuçları arasında gösterilebilir.

Çalışmanın, eğitimci görüşleri ile elde edilen sonuçlarda en başta dikkati çeken, Batuhan'ın öğrenme süreçlerinde sarf ettiği üstün çabalarıdır. Hem görme engeli hem otizmi bulunan bir bireyin yaptıkları, imkânsız gibi görünen durumların mümkün olduğunu ortaya koymaktadır. Bir eğitimcinin bu tür engeli olan bir bireyle çalışma sürecinde yaşadığı olaylar, otizme dair tüm önyargıların kırılmasına olanak tanırken, bütün bu engellere ve imkânsızlıklara rağmen pek çok şeyin mümkün olduğu sonuçlarını ortaya çıkarmıştır. Her öğrencinin özel olmasının yanında, otizmlili ve görme engelli olan özel bireylerle çalışmanın, onlara karşı gösterilen tutum ve davranışların da özel olmasını gerektirmektedir. Her otizmlili birey kendine özgü özellikler taşır ve eğitim sürecinde bu bireysel farklılıkları mutlaka dikkate almasının gerekliliği ulaşılan sonuçlar arasında söylenebilir. Batuhan'ın koro çalışmalarına katılması, onun müzikal algısının son derece gelişmiş ve bu yeteneği sayesinde koro içerisinde önemli bir rol üstlenmesi, sesi hiç kaçırmayan ve diğer öğrencilerin de seslerini doğru bir şekilde tutmalarına yardımcı olması, koronun ses bütünlüğünün korumasına büyük katkı sağlayan bir başka sonuçtur. Bu deneyim, aslında otizmlili bireylerin müzik alanında ne kadar büyük bir potansiyele sahip olduğunu gösterebilir. Doğru yönlendirme ve uygun eğitimle, otizmlili öğrencilerin birçok alanda başarılı olabileceğini inancını da pekiştiren bir sonuç olarak ifade edilebilir. Bir müzik eğitimcisinin Batuhan ile birçok farklı etkinliği başarıyla gerçekleştirebilmesinin görülmesi, örneğin; Batuhan'ın görme engelli olduğu için hareket alanı kavramında bazı zorluklar yaşaması ve bu nedenle, onun mekânsal farkındalığını artırmaya yönelik özel bir çalışma gerçekleştirmeyi gerekli kılmıştır. Böylece bu tür çalışmaların düzenli olarak yapılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Batuhan gibi bir öğrencinin bu kadar büyük ilerleme kaydetmesi, uygun eğitim ve uygun desteklerle otizmlili bireylerin ne kadar yol kat edebileceğinin somut bir hali olarak değerlendirilebilir. Doğru yönlendirme ve sabırla, otizmlili bireylerin potansiyellerini en üst düzeye çıkarabileceği çalışmanın bir başka sonucudur.

Çalışmada Batuhan'ın arkadaşlık ilişkileri, akademi dışındaki sosyal ilişkilerini anlamlandırmak amacıyla okul arkadaşıyla gerçekleşen yapılandırılmamış görüşmede ulaşılan sonuçlar ise, otizm tanısı olmasının yanında görme engeli gibi ciddi bir engeli bulunan bir bireyle arkadaşlık kurmanın her şeyden önce arkadaşlık ilişkisinde güven duygusuna dayalı olarak ortaya çıktığı sonucuna ulaşılmıştır. Batuhan'ın görme engelli olması, onu insanlara hisleriyle güçlü bir şekilde yaklaşan biri haline getirmiştir. Bu nedenle, güven duygusunun, onun için son derece önemli bir duygu olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Batuhan gibi bir bireyle kurulan arkadaşlık içerisinde, hayatın akışında hızlıca ilerlemenin, her şeyi hızla yapma çabalarının, Batuhan'ın her şeyi hissederek, bilinçli ve yavaş bir şekilde deneyimliyor olması özelliği arkadaşlık kurduğu kişilere sakin ve daha bilinçli hareket etmeyi öğretmesi onlara hayata başka bir pencereden bakmasına katkı sağladığı sonuçlarına ulaşılmıştır. Çalışmada ayrıca sosyal çevrede de yapılanların ve başarıların görülmesi halinde önyargıların ciddi şekilde kırılması, hatta bazen güçlü

hisleri ve algısı sayesinde herhangi bir engeli bulunmayan bireyden daha başarılı ve bir işi bir kere kavradığında onu unutmada çok daha iyi yaptığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Arı, A. (2022). Türkiye’de engellilik ve engellilerin eğitimi üzerine bir derleme. *Humanistic Perspective*, 4(3), 589–605. <https://doi.org/10.47793/hp.1117918>
- Aslan, C., Doğuş, M., & Şafak, P. (2022). Yetişkin görme engelli bireylerin Braille yazıyı kullanma durumları. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi (TEBD)*, 20(2), 498–516. <https://doi.org/10.37217/tebd.1065216>
- Balcı, A. (2016). *Sosyal bilimlerde araştırma: Yöntem, teknik ve ilkeler*. Ankara: Pegem Akademi.
- Creswell, J. W. (2023). *Nitel araştırma yöntemleri* (S. B. Demir & M. Bütün, Çev.; 7. baskı). Siyasal Kitabevi. (Orijinal eser yayımlanma tarihi bilinmiyor)
- Genç, Y., & Çat, G. (2014). Engellilerin istihdamı ve sosyal içirme ilişkisi. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 8(1), 363–394.
- Karasar, N. (2009). *Bilimsel araştırma yöntemi: Kavramlar, ilkeler, teknikler* (20. baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karataş, K. (2002). Engellilerin toplumla bütünleşme sorunları: Bir sosyal politika yaklaşımı. *Ufku Ötesi Bilim Dergisi*, 2(2), 43–55.
- Köroğlu, A. (2022). *Görme engelliler sınıf öğretmenlerinin görme engelliler ilkokullarında öğrenim gören öğrencilerin eğitimine ilişkin görüşleri* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Mashiata, M., et al. (2022). Towards assisting visually impaired individuals: A review on current status. *Biosensors and Bioelectronics: X*, 12, 100265. <https://doi.org/10.1016/j.biosx.2022.100265>
- Mengi, A. (2019). *Sosyolojik boyutlarıyla otizm* (1. baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Yeniçeri, M. (2020). Mitokondriyal disfonksiyon ve otizm. *Sakarya Tıp Dergisi*, 10(1), 171–182. <https://doi.org/10.31832/smj.618624>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Tekindal, M., & Uğuz Arsu, Ş. (2020). Nitel araştırma yöntemi olarak fenomenolojik yaklaşımın kapsamı ve sürecine yönelik bir derleme. *Ufku Ötesi Bilim Dergisi*, 20(1), 153–182.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2025.9

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Türkoğlu, Z. (2025). Gaziantep ilâhilerinin derlenmesinde Ali Hoca örneği. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 10–23.

GAZİANTEP İLÂHİLERİNİN DERLENMESİNDE ALİ HOCA ÖRNEĞİ

Zeyneb TÜRKÖĞLU¹

ÖZ: Gaziantep müzik kültürü açısından zengin bir mirasa sahiptir. Bunun örneklerinden birisi de Gaziantep'te Ali Hoca olarak bilinen Ali Rıza Erhan'dır. Ali Hoca, 1901-1981 yılları arasında yaşamış, burada uzun yıllar imam ve müezzinlik görevlerinde bulunmuştur. Ayrıca şâir, hattat ve bestekârdır. Şiirleri kendisinin vefatından sonra 1983'te divan haline getirilip basılmıştır. Bu kitaptaki eserlerin bazıları dînî mûsikî icrâ edilen zikir ortamlarında gazel ve ilâhi olarak çeşitli makamlarda okunmuştur. Ali Hoca bu eserleri zikrullahlar sırasında okunması üzere öğrencilerine öğretmiş ve kendisinin sağlığındaki zikir meclislerinde öğrencileri tarafından okunmuştur. Fakat sonraki süreçte kendisinin olduğu bilinen bu eserlerin bestelerinin ve notalarının yazılı olarak bulunmadığı görülmüştür. Bununla birlikte Hoca'nın günümüzdeki son öğrencilerinden, 2024'ün mart ayında vefat eden (Demirci) Ali Tur'un, 1960'lı yıllarda Ali Hoca'nın zikir meclislerinde bulunduğu sıralarda bu zikirleri ses makaralarıyla kayıt altına aldığı tespit edilmiştir. Tur, kendisiyle 2019-2020 yıllarında gerçekleştirilen görüşmelerde makaralardaki eserlerin beste ve güftelerini teyid etmiş ve anlaşılmayan ya da kayıta yer almayan sözlerinin derlenmesine yardımcı olarak bu eserlerin kaynak kişisi olmuştur. Bu çalışmada Ali Hoca'ya ait, Tur'dan dinlenen ve ses makaralarının bilgisayara aktarılması, analiz edilmesiyle elde edilen sekiz ilâhi derlemesine yer verilmiştir. Bu derleme çalışmasıyla notaya aktarılan ilâhiler hem Gaziantep hem de genel olarak Türk din mûsikîsi uygulamalarında seslendirilmeye ve çalgılarla çalınmaya uygun hale getirilmiştir. Bu çalışmanın daha geniş ve zengin bir mûsikî mirası elde edilebilmesi için Türk sanat ve halk müziği ile dînî mûsikî alanlarında derleme çalışmalarının artış göstermesi açısından önem taşıdığı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Ali Rıza Erhan, Din, Gaziantep, Müzik, Türk müziği.

COMPILING THE ILAHIS OF GAZİANTEP REGION: CASE OF ALİ HODJA

ABSTRACT: Gaziantep has a rich heritage in terms of music culture. An example is Ali Rıza Erhan, known as Ali Hoca from Gaziantep. Ali Hoca lived between 1901-1981 and served as imam and muezzin for many years. He was also a poet, calligrapher and composer. His poems were turned into an anthology and published in 1983 after his death. Some of the works in this book were sung as ghazals and ilahis (i.e. hymns in Islamic tradition, particularly Turkish Sufism) in various modes in dhikr assemblies where religious music was performed. Ali Hoca taught these works to his students to be recited during dhikrullahs and they were recited by his students in dhikr assemblies during his lifetime. However, in the following period, while it was known that these were his musical works, there was no information about the compositions and notes of the works. One of the last students of the master in modern times, (Demirci) Ali Tur, who passed away in March 2024, attended Ali Hoca's dhikr assemblies in the 1960s and recorded these dhikrs with sound reels. During our interviews with him in 2019-2020, Tur confirmed the compositions and lyrics of the pieces on the tapes and helped us compile any unclear or missing words from the recordings, thus becoming a primary source for these works. The ilahis notated with this compilation study have been made suitable to be performed and played with instruments both in Gaziantep and in Turkish religious music practices in general. In order to obtain a wider and richer musical heritage, it is important to increase compilation studies in the fields of Turkish art, folk and religious music.

Keywords: Ali Rıza Erhan, Gaziantep, Music, Religion, Turkish.

¹ Öğr. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Kilis/Türkiye, zeyneb.turkoglu@kilis.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-0201-2008

GİRİŞ

Mûsikî, her zaman insan hayatının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. İbn Sînâ, mûsikîyi riyazi ilimler arasında ve her zaman daha güzel olanın üzerine kurulduğu bir iş olarak değerlendirmektedir. Ona göre mûsikî; birbirleriyle uyumlu olup olmamaları açısından sesler ve seslerle iç içe olan zaman birimlerinin durumlarını konu edinen riyâzî bir ilimdir (Turabi, 2002). Özellikle tıp alanında adından söz edilen İbn Sînâ'nın, eserlerinde mûsikîye ve mûsikî ile tedaviye yer vermesi, bu alanın insan üzerindeki etkisini göstermektedir. Nitekim, günün hangi saatinde hangi makamların insan üzerinde olumlu etkiler oluşturacağına ilişkin görüşleri (Turabi, 2002) bu duruma örnek teşkil etmekte ve sonrasında yapılan çalışmaları da teşvik etmektedir.

Müzik insanın hem psikolojik hem fizyolojik rahatsızlıklarını tedavi etmek amacıyla kullanılmaktadır. Nabız düşmesi ya da yükselmesi, kalp çarpıntısı, sindirim sistemi, cildin dinçliğinin azalması ya da artması gibi birçok hususta müziğin fiziksel etkilerinin olduğu, psikolojik rahatsızlıkların tedavisinde, konuşma ve iletişim bozukluğu gibi çeşitli konularda olumlu etkilerin gözlemlendiği çalışmalar görülmektedir (Türkoğlu, 2023). İnsan hayatıyla böylesine iç içe bir alan olarak müzik, dinî uygulamalarda da önem taşımaktadır. Bir boyutuyla müzik, Allah'a yaklaştırdığı ve manevi duyguları geliştirdiği düşüncesinden hareketle ruhun gıdası, terbiye vasıtası olarak görülür (Ateş, 2015).

Türk din mûsikîsi içinde mûsikî uygulamaları bir şehrin bu alandaki bestekârları ve eserleri konusundaki zenginliğine göre şekillenir. Gaziantep birçok divan sahibi şaire ve bestekâra ev sahipliği yapmaktadır. “Çerâğ-ı vahdete pervâne oldum hasbeten lillâh” dizesiyle başlayan gazelin sahibi Aydı Baba gibi Gaziantepli divan şairlerinin birçoğunun özellikle dinî mûsikî içerisinde icra edilen eserleri vardır (Yakar, 2013). Elde edilen ses kayıtları ile de dinî mûsikî eserlerinin notaya aktarılması yoluyla yapılan derleme çalışmaları özellikle müzik kültürünün aktarımında önemli bir rol oynamaktadır. Mûsikî alanında en önemli örnekten biri ise Dârüelhan'dır. Bir eğitim kurumu olma vazifesi üstlenen ve Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'in kurulmasından sonraki dönemlere kadar uzanan Dârüelhan, Türk müzik kültürüne ait eserleri derleme çalışmalarının da öncüsü olarak ifade edilir (Taşdelen vd., 2021, s. 823). Nitekim bu kurumun derlemelerinden olan ve “Anadolu Halk Şarkıları” olarak yayımlanan külliyat, Türk halk müziğine yönelik en geniş kapsamlı kaynak olma özelliği taşır (Feyzi, Sümbüllü, Turhan, 2023).

Bu çalışmada da Türk din mûsikîsi alanında hem divan şairi hem de bestekâr olan Gaziantep'li Ali Hoca olarak bilinen Ali Rıza Erhan'ın ilâhileri ele alınmaktadır. Derlemeler, 1960'lı yıllardan günümüze ulaşan ses kayıtlarından ve öğrencisi, aynı zamanda ses kayıtlarının da sahibi olan Ali Tur'dan alınan kayıtlardan notaya aktarılmıştır.

Ali Hoca (Ali Rıza Erhan)

Ali Hoca olarak bilinen Ali Rıza Erhan, 1901'de Gaziantep'in Akyol Mahallesi'nde dünyaya gelmiş olup, babası Kadızade Mehmet Efe, annesi Bedesten Şeyhi Hüseyin Efendi'nin kızı Emine Hanım'dır (Taşan, 2018). Divanının mukaddime kısmından hayatı hakkındaki bilgilere ulaşılmaktadır. Bu bilgilere göre, mahalle okulu ve ticaret idadisinde sonra hayata atılmış ve Gaziantep'te imamlık ve müezzinlik görevlerinde bulunmuştur. Akyol, Tabakhane ve Tekke camilerinde müezzinlik yapmış ve yine Tekke Camii'nde imamlık görevinde bulunmasının ardından 1970 yılında emekli olmuştur. Cömert, yardımsever, eğitici ve hoşsohbet olarak bilinen Ali Hoca, şair ve hattattır. Gösteriştan uzak, sade bir giyim ve yaşayış tarzına sahiptir. Hastalara, ihtiyaç sahiplerine yardım ettiği ve çarşıdan herhangi bir yiyecek aldığı anda bile yolda eşe dosta ikram etmeden geri dönmediği bilinmektedir. Zikre çok önem vermiş ve zikirlerin belli bir düzen ve ahenkle icrâ edilmesine de önem göstermiştir. Şiirlerinde “Rıza” ve “Feza” mahlaslarını kullanmıştır. Sağlığında, 1942 yılında divanını yazmaya başlamış ve vefatına kadar sürdürmüştür. 1981 yılında vefat etmiş ve kendisinden sonra 1983'te şiirleri kendisinin de vasiyet ettiği gibi “Feza” mahlasıyla divan olarak basılmıştır (Erhan, 1983).

Ali Tur

Ali Hoca, divanında yazan şiirlerden bir kısmını ilâhi olarak bestelemiş, öğrencilerine öğretmiş ve bu eserler zikir meclislerinde okunmuştur. Öğrencisi Ali Tur, demircilik mesleğiyle uğraşmıştır. 1960'lı yıllarda makaralı teypler yardımıyla Ali Hoca'nın eserlerinin de yer aldığı ses kayıtları yapmış ve bunları bugüne kadar muhafaza etmiştir. 2019 ve 2020 yıllarında kendisi ile yapılan görüşmelerde, hem Ali Hoca hakkında bilgiler vermiş, hem de ses makaralarında Ali Hoca'ya ait eserlerin derlenmesinde kaynak kişi olmuştur. Tur, mûsikîye olan ilgisinin çocukluk yaşlarından itibaren nasıl başladığı ve Ali Hoca ile yollarının nasıl kesiştiğini şöyle anlatır (Ali Tur, kişisel görüşme, 2 Ağustos 2019):

“Yatıyorum gece 9.30-10.00. ev de Şih Camii' nin yanındaydı. Bir zikrullah sesi geliyor. Sanki yatak hopluyor. Aman yaman, aman yaman. Nerede bu? Duramadım çocuğum daha. Sokak sokak arıyorum. Ses nereden geliyor? Ben gidinceye kadar vurdukları esma“ya Hay Ya Hu” durdu. Evi de bulamadım.

Ali Ali geldi, diyorlar. O gece ağladık, sonra yol gösterdiler. Tekke Camii'nde Ali Hoca'ya git dediler. Vardık Ali Hoca'nın yanına. Tekke Camii'nin imamı Sofu Hoca vardı. O zaman 3 tane hoca vardı: Hafız Tevfik Efendi, Altıncioğlu Mustafa Efendi, Sofu Hoca. 3 tane meşhur hoca vardı. 1951-51-53 seneleri. Bu Sofu Hoca emekli olduğu gibi Ali Hoca da Sofu Hoca'nın müezzini idi. Onun yerine imam olarak geldi. Eski Türkçeyi de ondan öğrendik. Dolayısıyla bizi eğdi, büyüdü yetiştirdi.”

Ses kayıtları yaparak dînî mûsikî uygulamalarının yer aldığı ilim meclislerinde bulunduğu sıralarda kendisinin “Teyy Baba” olarak isimlendirildiğini ifade eden Ali Tur, 2024 yılının şubat ayında vefat etmiştir. 2020’da yaptığımız görüşmede Ali Hoca’dan bahsederken Tur, şu ifadeleri kullanmaktadır (Ali Tur, kişisel görüşme, 2 Ocak 2020) :

“Nereye gittiğimizi, ne yaptığımızı biz daha yanına varmadan bilirdi, ekranı açtı. Bizi çok sıkı bir terbiye içinde yetiştirdi. Bize öyle şeyler öğretti ki, zihnimize yerleştirmiş. Öğrettiğini kırk sene evvel söyledi. Kırk sene sonra aynı şey başımıza geldiği zaman, o öğrettikleriyle bizim hayatımızı kurtardı. Manevi açlığı olan birçok genç onunla yola girdi. Allah ondan razı olsun. Büyük bir zatı muhteremdi o.”

Ali Tur, demircilikle uğraştığı gençlik döneminde Almanya’da çalışmış ve hocasından ayrı kaldığı süreçte bulunduğu yerde insanlara zikirleri ve eserleri öğretmek için kendisinden izin almış ve bir ses kaydı istemiştir. Ses makarası kaydında, zikri Ali Hoca’nın bir mevlid akşamında yaptırdığı ve kaydedildiği ifade edilirken Ali Hoca’nın bir konuşmasına yer verilmektedir. Konuşmasında bu kaydı, kendi öğrencisi olan ve o sıralarda Almanya’da bulunan Demirci Ali Tur için yaptırdığı ve ona gönderdiği ifade edilmektedir. Ses kaydını yapan kişi, kaydı tekrar dinlemek üzere Antep’in kurtuluş gecesinde Ali Hoca’ya getirdiğini, hocanın kaydı çok beğendiğini ve akabinde konuşma yaptığını ifade etmektedir. Konuşmada Ali Tur’a hitaben şu sözler yer almaktadır (Ali Rıza Erhan, ses makarası kaydı, 1960):

“... Madem zikrullahı istemişsin. Benim de söylememi rica etmişsin. Benim adeta söyler halim yoktur. İşte zikrullahı dinleyin. O hususta Cenab-ı Allah sana daima ağzına muvaffaka bilhayr eylesin. (Amin) Madem orada zikrullah ettirecekmişsin. Ettir, sana izin veriyorum. Hazreti pirin himmeti daima seninle beraber olsun. Seyyid Ahmed Er-Rıfai’nin himmeti âlileri daima sizinle bir olsun. Nerede de olsanız Allah’ı unutmayın. Kur’an-ı Kerim’de 33 yerde Cenâb-ı Allah zikrullahı methetmiştir. Zikrullah edin diye müteaddid emirler vermiştir. Zikrullah daima kalbin cilasını artırır. Hatta Peygamber Rasûlullah’a bile “kulûbikûm” buyuruyor. Zikrullah edin ki kalbiniz cilalansın diyor. O kadar zikredin ki deli mi oldu ne desinler. Hatta bak: Entifare kaddünya ve lisanke Rabbin min zikrillâh. Dünyadan ayrılırken, vefatınız zamanında ağzındaki yaşlık zikrullah olsun buyuruyor. Şimdi ağzındaki yaşlık sana söylediğimdir. Şimdi “Allah, Allah, Allah” şimdi bu yaşlıktır. Onun için hiçbir an bir nefes unutmaman demektir. Çünkü ölümün vakti saati belli değildir aziz kardeşim...” Konuşmanın devamında da kasette boş kalan yerlerin yine zikir ve ilâhilerle doldurularak kendisine gönderileceği ifade edilmektedir.

2020’de yaptığımız görüşmede de Tur, hocasının konuşmasındaki zikrullah yaşlığından bahsederek çabuk unutulmayanlardan olma temennisini şöyle dile getirmektedir:

“Allah’ın keremine çok şükür. Rabbin’den dilediğin bizim de son nefesimizde. Ağzımızdaki yaşlık zikrullah yaşlı oğlan. Herkesin rızasını kazanarak, çabuk unutulmalardan olmayalım inşallah. Çabuk unutulmalar zordur...”

Kendisiyle yapılan görüşmelerden ve ses makaralarından elde edilen veriler neticesinde Tur, Gaziantep dînî mûsikîsinin ilâhilerinde kaynak kişi niteliğiyle kalıcı olarak yer alacaktır.

YÖNTEM

Bu araştırmada Gaziantep dînî mûsikî örneği olan eserlerin derlenebilmesi için belgelerin analizine olanak sağlayan doküman analizi tekniği kullanılmıştır. Belgelerin, geniş bir şekilde tanımlandığı doküman analizinde yazılı belge olarak süreli yayınlar, kişisel anlatımlar gibi metinler, görsel belge olarak da film görüntüleri, fotoğraf ya da çizimler gibi görsel içerikler değerlendirilmektedir (Guest vd., 2013).

Ayrıca ses makaralarından alınan kayıtlar ile görüşmeler sırasında yapılan kayıtların notaya aktarılmasıyla ilâhiler derlenmiştir. 1960’larda makaralı teyplerle ses makaralarına kaydedilmiş eserler, yine teyplerden mikrofon ve hoparlör işlevi taşıyan bir kabloyla bilgisayara aktarılmıştır. Aktarılan ses kayıtlarından elde edilen ilâhi besteleri, “Muscore” adlı dijital nota yazım programıyla notaya alınmıştır. Bu çalışma 1960’larda kayda alınan eserlerin Gaziantep dînî mûsikî repertuarına kazandırılması ve ulaşılabilir hale getirilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışmada derlenen eserler ise ses kayıtlarında yer alan ilâhi formundaki eserlerle sınırlandırılmıştır.

Ali Tur, hocası Ali Rıza Erhan’dan birçok eser nakletmektedir. Eserlerin çoğu ses makaralarında da yer almaktadır. Eserlerin kayıtlarda olmayan farklı sözleri Tur’dan alınmıştır. Hem kendisinden hem de kayıt altına

aldığı ses kayıtlarından hareketle bu eserler günümüzde notaya aktarılabilmektedir. Ses kayıtlarında Ali Hoca'ya ait birçok ilâhi ve gazele ulaşılmıştır. Bu çalışmada hem Teyp Baba Ali Tur'dan hem de ses kayıtlarından derlenen bazı ilâhilere yer verilmiştir.

Tur'un düğün ilahisi olarak ifade ettiği eser dönemin mûsikî uygulamalarına örnek niteliği taşımaktadır.

BULGULAR

Hüseyinî İlâhi: Mecnun Sever Leylâ'yı

Sözlerin kime ait olduğunu bilmediğini fakat bestenin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir. İlâhinin damat camiye götürülürken okunduğunu belirtirken şu bilgileri de vermektedir:

“Antep'in adeti idi. Gelinci günü, düğün günü gelin eve gelir. Akşam damadı giyindiririz. Bütün arkadaşları, akrabaları. Camiye iki tane hoca gazel veya koşma olarak söyleyip söyleyip camiye götürürdü damadı. Bu gibi şeyler söylerdi. Ondan sonra yaşlı kadınlar, ya Rabbim sen bu adama muhabbet ver. Ya Rabbim yuvasını kayım eyle deyip dua ederlerdi. Muhabbet, muhabbet. Acaba ben neyi acıdım dedim. Muhabbet neyi? Derdim o zaman gençken, ne olduğunu bilmezdik herhalde işte gençtik. Muhabbetin ne olduğunu o zaman anladık yani. Muhabbet Rabb'imın vermiş olduğu bir muknet.” (Görüşme, Tur, 2020)

İlâhinin sözleri:

Mecnun sever Leylâ'yı

Ben severim Mevlâyı

Kan ağlayı ağlayı

Dergâhına gelmişem

Dergâhına gelmişem

Sana hayran olmuşam

Ya Mevlâ, Ya Allah, Ya Rabbim

Ne ettim ne eyledim

Çok hatalar söyledim

Döndüm tövbe eyledim

Dergâhına gelmişem

Dergâhına gelmişem

Sana hayran olmuşam

Ya Mevlâ, Ya Allah, Ya Rabbim (Görüşme, Tur, 2019)

Ali Hoca'nın bu düğün ilâhisi hüseyinî makamında bestelenmiştir. Hüseyinî makamı ise; yerinde (dügâh perdesi) hüseyinî beşlisine, hüseyinî perdesinde uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır (Özkan, 2000, s.156).

İlâhının notası:

Şekil 1.

Hüseyini Dügün İlâhisi: Mecnun Sever Mevlayı (Türkoğlu, 2020, s.93)

HÜSEYİNİ İLÂHİ

"MECNUN SEVER LEYLÂ'YI"

Aksak SemaiKaynak: Demirci Ali Tur*
Derleyen ve Notaya Alan: Zeyneb Türkoğlu



Mecnun se ver Ley lâ____ yı____ ben____ se____ ve____ rim____ Mev lâ____ yı____

Kanağ la yı ağ la____ yı____ der____ gâ____ hı____ na____ gel____ mi____ şem____

Dergâ hı na gel mi____ şem____ sa____ na____ hay____ ran____ ol____ mu____ şam____

ya____ Mev____ lâ____ Ya____ Al____ lah____ Ya____ Rab____ bim

Mecnun sever Leylâ'yı,
Ben severim Mevlâ'yı
Kan ağlayı ağlayı
Dergâhına gelmişem

Dergâhına gelmişem
Sana hayran olmuşam
Ya Mevlâ, Ya Allah, Ya Rabbim

Ne ettim ne eyledim
Çok hatalar söyledim
Döndüm tövbe eyledim
Dergâhına gelmişem

Dergâhına gelmişem
Sana hayran olmuşam
Ya Mevlâ, Ya Allah, Ya Rabbim**

* Ali Tur; Gaziantep'te olup, Ali Rıza Erhan Hoca'nın mürididir. Demircilik mesleğiyle uğraşmış ve emekli olmuştur.
** Bu ilâhi Ali Tur ile 2 Ağustos 2019 tarihinde yapılan ve kendisinin evinde gerçekleştirilen görüşmede kaydedilmiş ve o kayıttan notaya alınmıştır. Ali Tur'un ifade ettiğine göre bu ilâhi, "damat uğurlaması" yahut "gelinci getirmek" olarak bilinen uygulamada okunurdu.

Hüseyini İlâhi: Deyup Can-ı Gönülden

Ali Tur, ses makara kayıtları içerisinde derlenen bu hüseyini ilâhının güfte ve bestesinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir. Eserin usûlü 10/8'lik aksak semâidir. Ali Hoca Divanı'nda da sözler yer almaktadır:

Deyup cân-ı gönülden dâim estâğfirullah

Çıkar sivâyı dilden deyüb estâğfirullah

Allah estâğfirullah, daim estâğfirullah

Gönülden mâsivâyı, çıkar ucb'î riyâyı

Sakın olma mürâyî de gel estâğfirullah

Allah estâğfirullah daim estâğfirullah

Allahını zikreyle, her haline şükreyle

Âkıbetin fıkreye, Lâ ilâhe illâllah

Lâ ilâhe illâllah, mâ fî kâlbî gayrullah

Olma zikirden cüdâ, böyledir emr-i Hudâ

Her şâm subh-u mesâ Lâ ilâhe illâllah

Lâ ilâhe illâllah, mâ fi kâlbî gayrullah

Zikirden geru kalma, deryây-ı zenbe dalma

Özünü nâre salma Lâ ilâhe illâllah

Lâ ilâhe illâllah, mâ fi kâlbî gayrullah

Zikrin olsun her nefes gayriden ümidi kes

Allah bes Bâkî heves Lâ ilâhe illâllah

Lâ ilâhe illâllah, mâ fi kâlbî gayrullah

Fezâ'yım çok günâhım, cürmi htâdîr kârım

Hudâ peşt-i penâhım tevbe estağfirullah

Allah estağfirullah, dâim estağfirullah (Erhan, 1983, s. 351)

İlâhının notası:

Şekil 2.

Hüseyinî İlâhî: Deyup Can-ı Gönülden (Türkoğlu, 2020, s.88)

HÜSEYİNİ İLÂHÎ

"DEYÜP CÂN-I GÖNÜLDEN"

Güfte-Beste: Ali Rıza Erhan (Ali Hoca)*
Kaynak Kişi: Demirci Ali Tur**
Derleyen ve Notaya Alan: Zeyneb Türkoğlu

Yürük Semai
%

De yup ca nı gö nül den di gel es tağ
Gö nül den ma si va yı çı kar uc bı
Zi kir den ge ri kal ma der ya yı zen
Zi kir den ol ma cü da böy le dir em

fi rul lah Çı kar si va yı dil den
ri ya yı Sa kın ol ma mü ra yi
be dal ma Ö zü nü na re sal ma
ri Hu da Her şâm sub hu me sa

di gel es tağ fi rul lah Al lah es tağ
de gel es tağ fi rul lah Al lah es tağ
La i la he il lal lah La i la he
La i la he il lah lah La i la he

fi rul lah Da im es tağ fi rul lah
fi rul lah Da im es tağ fi rul lah
il lal lah Ma fi kal bi gay rul lah
il lal lah Ma fi kal bi gay rul lah

Deyüp cân-ı gönülden, di gel estağfirullah
Çıkar sivâyı dilden, di gel estağfirullah
Allah estağfirullah, dâim estağfirullah
Gönülden mâsivâyı, çıkar uc-bî riâyı
Sakın olma mürâyî, de gel estağfirullah
Allah estağfirullah, dâim estağfirullah
Zikirden geri kalma, deryây-ı zenbe dalma
Özünü nâre salma, lâ ilâhe illallah
Lailâhe illallah, mâ fi kalbî gayrullah

Zikirden olma cüdâ, böyledir emr-i Hudâ
Her şâm subh-u mesâ lâ ilâhe illallah
Lâ ilâhe illallah, mâ fi kalbî gayrullah
Cehr-i zikre taş atma, boyunca küfre batma
Şeytana uyup yatma, lâ ilâhe illallah
Lâ ilâhe illallah, mâ fi kalbî gayrullah
Cehr-i zikrin sadâsı, uyarır cümle nâsı
Kara kalbin cılası, lâ ilâhe illallah
Lâ ilâhe illallah, mâ fi kalbî gayrullah

Zikrin olsun her nefes, gayriden ümidi kes
Allah bes Bâkî heves, lâ ilâhe illallah
Lâ ilâhe illallah, mâ fi kalbî gayrullah

* Ali Rıza Erhan, 1901-1981 yılları arasında Gaziantep'te yaşamıştır; "Ali Hoca" namıyla bilinmektedir. Gaziantep Akyol, Tabakhane, Tekke camilerinde müezzini yapmış, daha sonra Tekke Câmî'inde imamlık yapmıştır. Hatat, bestekâr ve şâirdir. Ali Hoca, Kâdirî Şeyhidir. Vefatından sonra şiirleri Ali Hoca Divânı olarak bastırılmış. Divân'ın başında, bazı şiirlerini besteleyip öğrencilerine öğrettiği bilgisi vardır. (Ali Rıza Erhan, Ali Hoca Divânı, Gaziantep 1983, s.4)

** Ali Tur, Ali Hoca'nın müridi olup, demirlikle uğraşmış ve emekli olmuştur. 1960'lı yıllarda kayda aldığı ses makaralarında yer alan bu ilâhının sözlerinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir. Turhan Taşan'ın "Türk Müziğinde Gaziantep Bestekâr ve Güfte Şairleri" kitabında bu ilâhının bestekârının Ali Hoca olduğu, güftesinin belli olmadığı ifade edilmektedir. (Taşan, s. 112) Fakat güftenin Ali Hoca Divânı'nda yer alması, eserini Ali Hoca'ya ait olduğunu teyid etmektedir. (Ali Hoca Divânı, s.351)

Hicaz İlâhi: Hele Gel Gel İmam Ali

Hicaz makamındaki bu eser ses makara kayıtlarındaki zikirlerde yer almaktadır. Eserin usûlü 6/8'lik yürük semâidir. Sesler çok eski zamanlarda kaydedildiği için sözlerin anlaşılmadığı yerlerde Ali Tur ile yapılan görüşmelerden de sözlerin anlaşılamayan kısımları derlenmiştir:

Hele gel gel İmam Ali

Bu tarikatın temeli

Ey evliyâlar güzeli

Hele gel gel İmam Ali

Hasan Hüseyin pederi

Mevlâm vermesin kederi

Ey evliyâlar güzeli

Hele gel gel İmam Ali

Seni sever hâlis ümmet

Seni sevmek câna minnet

Bu Rıza'ya eyle himmet

Hele gel gel İmam Ali. (Görüşme, Tur, 2019)

Tur, diğer görüşmemizde ise aynı ilahinin farklı bir dörtlüğünü eklemektedir:

Hel etâ indîşânında

Okunur Hak Kur'an'ında

Yarın mahşer divanında

Hele gel gel İmam Ali. (Görüşme, Tur, 2020)

İlâhi hicâz makamındadır. Hicâz ismi hem bir makamdır hem de dört makamdan oluşan “hicâz ailesi”ne ismini vermektedir. Bu aile benzer özellikler taşıyan Hicaz, hicaz hümayun, zirgüleli hicaz ve hicaz uzzal makamlarından oluşmaktadır. Ali Hoca'nın hicaz ilahileri, Özkan'ın (2000, s.140) yerinde hicâz dörtlüsüne nevâda buselik beşlisinin eklenmesiyle oluştuğunu ifade ettiği hicaz hümayun makamının özelliğini taşımaktadır. Ayrıca eserin usûlü 2/4'lük nim sofyan olarak tespit edilmiştir.

İlâhının notası:

Şekil 3.

Hicaz İlâhi: Hele Gel Gel İmam Ali (Türkoğlu, 2020, s.79)

HİCAZ İLÂHİ
"HELE GEL GEL İMAM ALİ"

Güfte - Beste: Ali Rıza Erhan (Ali Hoca)*
Kaynak: Demirci Ali Tur**
Derleyen ve Notaya Alan: Zeyneb Türkoğlu

Nim Sofyan

§

He le gel gel i
Ey ev li ya lar
man A li
gü ze li
Bu ta ri ka tın
He le gel İ
te me li
man A li
Bu ta ri ka tın
He le gel i
te me li
mam A li

TÜRKÖĞLÜ

Hele gel gel İmam Ali	Hasan Hüseyin pederi
Bu tarikatın temeli	Mevlâm vermesin kederi
Ey evliyâlar güzeli	Ey evliyâlar güzeli
Hele gel gel İmam Ali	Hele gel gel İmam Ali

Seni sever hâlis ümmet
Seni sevmek câna minnet
Bu Rıza'ya eyle himmet
Hele gel gel İmam Ali***

* Ali Rıza Erhan, 1901-1981 yılları arasında Gaziantep'te yaşamıştır; "Ali Hoca" namıyla bilinmektedir. Gaziantep Akyol, Tabakhane, Tekke camilerinde müezzinlik yapmış, daha sonra Tekke Câmii'nde imamlık yapmıştır. Hattat, bestekâr ve şairdir. Ali Hoca, Kâdiri Şeyhidir. Vefatından sonra şiirleri Ali Hoca Divânı olarak bastırılmış. Divân'ın başında, bazı şiirlerini besteleyip öğrencilerine öğrettiği bilgisi vardır. (Ali Rıza Erhan, Ali Hoca Divânı, Gaziantep 1983, s.4)

** Ali Tur, Ali Hoca'nın müridi olup, demircilikle uğraşmış ve emekli olmuştur. 1960'lı yıllarda kayda aldığı ses makaralarında yer alan bu ilâhının sözlerinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir.

*** İlâhının güftesi, ses makarası kayıtlarından ve 2 Ağustos 2019 tarihinde Ali Tur ile kendisinin evinde yapılan görüşmeden derlenmiştir.

Tur, bu ilâhının bestesiyle şu sözlerde bir ilâhının de okunduğunu belirtmektedir:

Hayya (yılan) bizden uzak olur

Ejderhalar bizâr olur

Ateş bize gülzar olur

Gider Hakk'a Rifâiler / Gider Hakk'a Kâdirîler

Nurdandır anın taçları

Ateşte yanmaz saçları

Seyyid Ahmed'tir başları

Gider Hakk'a Rifâiler / Gider Hakk'a Kâdirîler

Pirimiz Levze'ye vardı

El bağlayıp divan durdu

Habibullah elin verdi

Gider Hakk'a Rifâiler / Gider Hakk'a Kâdirîler

Rıza sen de ol sâlikî
Budur cennetin mâlikî
Gider Hakk’a Rifâiler
Gider Hakk’a Kâdiriler (Görüşme, Tur, 2020)

Hicâz İlâhi: Şem’a Yanan Pervâneler

Hicâz makamında bestelenmiş olan ilâhinin kaydına ses makaralarından ulaşılmıştır. Ali Tur da bestenin Ali Hoca’ya ait olduğunu belirtmektedir. Fakat sözler, farklı makamlarda bestelenen örneklerinden anlaşıldığına göre Harputî’ye aittir. Eserin usûlü 2/4’lük nim sofyan olarak tespit edilmiştir.

Ali Hoca’nın ilâhisinde yer alan sözler:

Şem’a yanan pervâneler
Gelsin beraber yanalım
Aşka düşen divâneler
Gelsin beraber yanalım.

İlâhi Notası:

Şekil 4.

Hicâz İlâhi: Şem’a Yanan Pervâneler

HİCAZ İLÂHİ
"ŞEM'A YANAN PERVÂNELER"

Güfte: Harputî
Kaynak: Ali Tur (Demirci)*
Derleyen ve Notaya Alan: Zeyneb Türkoğlu

Nim Sofyan



Şem'a yanan pervâneler
Gelsin beraber yanalım
Aşka düşen divâneler
Gelsin beraber yanalım**

* Ali Tur, Ali Hoca'nın müridi olup, demircilikle uğraşmış ve emekli olmuştur. 1960'lı yıllarda kayda aldığı ses makaralarında yer alan bu ilâhinin sözlerinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir.
** İlâhinin güftesi, ses makarası kayıtlarından ve 2 Ağustos 2019 tarihinde Ali Tur ile kendisinin evinde yapılan görüşmeden derlenmiştir.

Nihâvend İlâhi: Şeyhim Malatyalı

Nihâvend makamındaki bu ilâhi, ses makaralarında yer alan kayıtlardan derlenmiştir. Ayrıca Ali Tur ile yapılan görüşmelerde kendisinden de dinlenilmiştir. Tur, ilâhinin sözlerinin Ali Hoca'ya ait olduğunu belirtmektedir. Fakat bestenin bir İstanbul türküsü olan “Üsküdar Gideriken” (Kâtıbm) eserin bestesi olduğu anlaşılmaktadır. Ses kayıtlarında da aynı bestenin yer aldığı görülmektedir. Bu durum Ali Hoca’nın, türkü bestesinin üzerine kendi sözlerini güfte olarak giydirdiğini ve zikirlerde cemaat tarafından toplu olarak söylendiğini göstermektedir.

İlâhinin sözleri şu şekilde derlenmiştir:

Şeyhim Malatyalı, aslı Sudanlı
Anın çin eylerim böyle efgânı
Gel seyreyle bize olan halları
Medet Ya Hazreti Gavs-i Geylanî
Gel seyreyle bize olan halları
Birçok dervişleri menfî ettiler
Kimisini asıp kimisini kestiler
Kimisini zindanlara attılar
Medet Ya Hazreti Gavs-i Geylanî
Gel seyreyle bize olan halları.

İstanbul türküsü bestesi olan eser nihavend makamındadır. Buselik makamı dizisinin rast perdesi üzerindeki şeddi olan nihavend makamı, rast perdesi üzerinde buselik beşlisine, neva perdesinde bazen kürdî dörtlüsü bazen de hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğu şeklinde tanımlanır (Özkan, 2000, s.208). Eserin usûlü ise 2/4'lük nim sofyan'dır.

İlâhının notası:

Şekil 5.

Nihâvend İlâhi: Şeyhim Malatyalı (Türkoğlu, 2020, s. 108)

NİHÂVEND İLÂHİ

"ŞEYHİM MALATYALI"

Güfte: Ali Rıza Erhan (Ali Hoca)*
Kaynak Kişi: Ali Tur (Demirci)**
Derleyen ve Notaya Alan: Zeyneb Türkoğlu

Nim Sofyan



Şey him Ma lat ya_____ lı as lı Su dan lı
Bir çok der viş le_____ ri men fi et ti ler

A nın_ çin ey le_____ rim_ böy_ le_ ef_ gâ_ nı nı
Ki mi si ni a_____ sıp_ ki mi si ni kes_ ti_ ler ler

Gel sey rey le bi_____ ze o lan hal la rı
Ki mi si ni zin_____ dan la ra at tı lar

Me det_ ya Haz re_____ ti_ Gav_ si_ Gey_ la_ nî

Gel sey_ rey le bi_____ ze_____ o_ lan_ hal_ la_ rı

SON TÜRKOĞLU

Şeyhim Malatyalı, aslı Sudanlı
Anın çin eylerim böyle efgânı
Gel seyreyle bize olan halları
Medet Ya Hazreti Gavs-i Geylanî
Gel seyreyle bize olan halları

Bir çok dervişleri menfî ettiler
Kimisini asıp kimisini kestiler
Kimisini zindanlara attılar
Medet Ya Hazreti Gavs-i Geylanî
Gel seyreyle bize olan halları

* Ali Rıza Erhan, 1901-1981 yılları arasında Gaziantep'te yaşamıştır; "Ali Hoca" namıyla bilinmektedir. Gaziantep Akyol, Tabakhane, Tekke camilerinde müezzinlik yapmış, daha sonra Tekke Câmii'nde imamlık yapmıştır. Hattat, bestekâr ve şairdir. Ali Hoca, Kâdirî Şeyhidir. Vefatından sonra şiirleri *Ali Hoca Divânı* olarak bastırılmış. Divân'ın başında, bazı şiirlerini besteleyip öğrencilerine öğrettiği bilgisi vardır. (Ali Rıza Erhan, Ali Hoca Divânı, Bugün Ajans, Gaziantep 1983, s.4)

** Ali Tur, Ali Hoca'nın müridi olup, demircilikle uğraşmış ve emekli olmuştur. 1960'lı yıllarda kayda aldığı ses makaralarında yer alan bu ilâhının sözlerinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir. Beste ise İstanbul türküsü olan "Kâtibim"e giydirmedir.

Sabâ İlâhi: Ey Salik Uyan

Ali Tur, ses makara kayıtları içerisinde derlenen bu sabâ ilâhının güfte ve bestesinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir. Ali Hoca Divanı'nda da ilâhi sözleri yer almaktadır:

Ey sâlik uyan, yatma yeter, yan gecelerde
Zikreyle hemân Rabbini her an gecelerde
Beyhude yere ömrünü gel verme hevâya
Ağyara uyan peşimân olur son gecelerde
Bak şâm-ü seher bülbül-ü güلزâr-ı nevâyâ
Yanmakta her an aşk ile bin can gecelerde
Kalp müşkülünü altına sun, kan gecelerde
Uykuya dalup yatma Fezâ, eyle tefekkür
Çün feyzini Hak eyliyor ihsân gecelerde (Erhan, 1983; s. 279)

Eser, bileşik (mürekkebe) bir makam olan sabâ makamındadır. Sabâ makamı, çargah perdesindeki zirgüleli hicâz makamı dizisine yerinde sabâ dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir (Özkan, 2000, s. 342). Eserin usûlü ise 2/4'lük nim sofyanıdır.

İlâhının notası:

Şekil 6.

Sabâ İlâhi: Ey Sâlik Uyan (Türkoğlu, 2020, s. 116)

SABÂ İLÂHİ

"EY SÂLIK UYAN"

Güfte-Beste: Ali Rıza Erhan*
Kaynak Kişi: Demirci Ali Tur**
Derleyen ve Notaya Alan: Zeyneb Türkoğlu

Nim Sofyan
♩ = 125 %

Ey sa___lik u yan yat ma ye ter___
Bey hu___de ye re öm rü nü gel___
Bak şam___u se her bül bül i gül___

yan ge ce ler___de e man___e___man___
ver me he va___ya
zar ı ne va___ya

Zik rey___le he man Rab bı nı her___
Ağ ya___re u yan piş man o lur___
Yan mak___da her an aşk i le bin___

an___ge ce___ler___de___
son___
can___

ler___de___

SON TÜRKÖĞLÜ

Ey sâlik uyan yatma yeter yan gecelerde
Zikreyle heman Rabbini her an gecelerde
Beyhûde yere ömrünü gel verme hevâya
Ağyâre uyan pişimân olur son gecelerde
Bak şâm-ü seher bülbül-i güلزâr-ı nevâyâ
Yanmakta her an bin can gecelerde
Rahmet yağıyor cevî-i semâdan nazar eyle
Kalp keşkülünü altına sun kan gecelerde
Uykuya dalup yatma Fezâ, eyle tefekkür
Çün feyzini Hak eyliyor ihsan gecelerinde***

* Ali Rıza Erhan, 1901-1981 yılları arasında Gaziantep'te yaşamıştır; "Ali Hoca" namıyla bilinmektedir. Gaziantep Akyol, Tabakhane, Tekke camilerinde müezzini yapmış, daha sonra Tekke Câmii'nde imamlık yapmıştır. Hattat, bestekâr ve şâirdir. Ali Hoca, Kâdirî Şeyhidir. Vefatından sonra şiirleri Ali Hoca Divânı olarak bastırılmış. Divân'ın başında, bazı şiirlerini besteleyip öğrencilerine öğrettiği bilgisi vardır. (Ali Rıza Erhan, Ali Hoca Divânı, Gaziantep 1983, s.4)
** Ali Tur, Ali Hoca'nın müridi olup, demircilikle uğraşmış ve emekli olmuştur. 1960'lı yıllarda kayda aldığı ses makaralarında yer alan bu ilâhının sözlerinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir.
*** İlâhının güftesi, ses makarası kayıtlarından ve 2 Ağustos 2019 tarihinde Ali Tur ile kendisinin evinde yapılan görüşmeden derlenmiştir. (bkz. Ali Hoca Divânı, s. 279)

Segâh İlâhi: Allahu Allah Nasır:

Segâh makamındaki bu eser ses makara kayıtlarındaki zikirlerde yer almaktadır. Ali Tur ile yapılan görüşmelerde kendisinden de dinlenmiştir.

İlahinin Sözleri:

Allahu Allah Nasır
Sultanım Abdulkâdir
Seydullah eshabel Hak
Himmet Ya Rifâîyız
Allahumme salî alâ
Seyyidina Muhammed
Ya Celîli Ya Allah
Lâ ilâhe illallah
Ya Rahîmi Ya Allah
Lâ ilâhe illallah

Ses kayıtlarında her beyit çok sayıda tekrar edilmektedir. Örneğin ilk beyit beş tekrar, ikinci beyit beş tekrar şeklinde görülmektedir. Aynı ezgilerle “Allahu Allah” zikirleri devam etmektedir. Sözler önce bir zâkir tarafından söylenmekte, tekrarlar zikirde bulunan tüm cemaatle seslendirilmektedir. Özkan, eserin makamı olan segâh makamını şöyle tanımlar: “Segâh makamının dizisi, günümüze kadar yerinde segâh beşlisine eviç perdesinde bir hicaz dördlüsünün eklenmesidir, diye tarif edilmiştir. Hatta bu diziyeye zaman zaman yerinde eksik segâh beşlisinin de katıldığı ve bu sebeple nevâ perdesi üzerinde uşşak beyatı dizisi meydana geldiği, bunun da gerdaniye perdesinde bir buselik beşlisinin yol açtığı belirtilmiştir” (2000; s.276). Eserin usûlü ise 2/4'lük nim sofyanıdır.

İlâhinin notası:

Şekil 7.

Segâh İlâhi: Allahu Allah Nasır

SEGÂH İLÂHİ

"ALLAHU ALLAH NASIR"

Güfte-Beste: Ali Rıza Erhan (Ali Hoca)*
Kaynak Kişi: Ali Tur (Demirci)**
Derleyen: Zeynep Türkoğlu

Allahu Allah Nasır
Sultanım Abdulkâdir
Seydullah eshâbel Hak
Himmet ya Rifâîyız

Allahumme salî alâ
Seyyidina Muhammed
Ya Celîli Ya Allah
Lâ ilâhe illallah***

* Ali Rıza Erhan, 1901-1981 yılları arasında Gaziantep'te yaşamıştır; "Ali Hoca" namıyla bilinmektedir. Gaziantep Akyol, Tabakhane, Tekke camilerinde müezzinnlik yapmış, daha sonra Tekke Câmii'nde imamlık yapmıştır. Hattat, bestekâr ve şâirdir. Ali Hoca, Kâdiri Şeyhidir. Vefatından sonra şiirleri Ali Hoca Divânı olarak bastırılmış. Divân'ın başında, bazı şiirlerini besteleyip öğrencilerine öğrettiği bilgisi vardır. (Ali Rıza Erhan, Ali Hoca Divânı, Gaziantep 1983, s.4)

** Ali Tur, Ali Hoca'nın müridi olup, demircilikle uğraşmış ve emekli olmuştur. 1960'lı yıllarda kayda aldığı ses makaralarında yer alan bu ilâhinin sözlerinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir.

*** İlâhinin güftesi, ses makarası kayıtlarından ve 10 Ocak 2020 tarihinde Ali Tur ile kendisinin evinde yapılan görüşmeden derlenmiştir.

Hüzzam İlâhi: Aşkın ile Aşıklar

Makaralı ses kaydında yer alan ilâhinin sözleri Yunus Emre'ye, bestesi ise Ali Hoca'ya aittir. İlâhinin sözleri:

Aşkın ile aşıklar yansın yâ Rasûlullah
İçip aşkın şarâbın yansın yâ Rasûlullah
Şol seni seven kişi komuş yoluna başı
İki cihan güneşi sensin yâ Rasûlullah
Şol seni sevenlere kıl şefâat onlara
Mü'min olan tenlere cansın yâ Rasûlullah
Şol seni sevdi Sübhan oldun kamuya sultan
Canım yoluna kurban olsun yâ Rasûlullah
Âşıkım şol didâre bülbülem şol gülzâre
Seni sevmeyen nâra yansın yâ Rasûlullah
Derviş Yunus'un cânı âlem şefâat kânı
İki cihan sultânı sensin yâ Rasûlullah. (Tatçı, 2016; s.275).

İlâhi içerisinde sözlerin tamamı yer almamakta, belli bir kısmı görülmektedir. Eserin makamı ise hüzzamdır. Özkan, bu makamın çeşitli çeşnilerle bezenmiş olmasından ötürü çeşitli dizilerle tanımlanabileceğini belirterek ayrıntılı olarak anlatmakla beraber, günümüze kadar kısaca yerinde hüzzam beşlisine eviçde hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluştuğu tarifini ifade etmiştir (2000, s.288). Bu eser içerisinde çeşitli ses aralıkları ve geçkiler yer almamasından ötürü bu tarif eser için yeterli olacaktır. Eserin usûlü ise 2/4'lük nim sofyan'dır.

İlâhinin notası:

Şekil 8.

Hüzzâm İlâhi: Aşkın ile Âşıklar (Türkoğlu, 2020, s. 96)

HÜZZAM İLAHİ
"AŞKIN İLE AŞIKLAR"

Nim Sofyan

Güfte: Yunus Emre*
Kaynak Kişi: Ali Tur (Demirci)**
Derleyen ve Notaya Alan: Zeynep Türkoğlu



Aş kın i le a____ şık lar yan_ sın_ Ya Re sul_ Al_ lah

İ çip aş kın şe_ ra_ bın kan_ sın_ Ya Re sul_ Al_ lah

Şol se ni se ven_ le_ re kıl_ şe_ fa at Al_ la_ hım

En tel Ba ki en_ tel_ Hak Ley_ sel_ Ha di il_ la_ Hu

TÜRKÖĞLÜ

Aşkın ile aşıklar yansın Ya Resulallah
İçip aşkın şerâbın kansın Ya Resulallah
Şol seni sevenlere kıl şefaat Allahım
Entel Bâki Entel Hak, Leysel Hâdi illâ Hu***

* Yunus Emre, XIII. Yüzyıl tasavvuf şairidir.
** Ali Tur, Ali Hoca'nın müridi olup, demircilikle uğraşmış ve emekli olmuştur. 1960'lı yıllarda kayda aldığı ses makaralarında yer alan bu ilâhinin bestesinin Ali Hoca'ya ait olduğunu ifade etmektedir. (Ali Hoca hakkında bilgi için bkz. Ali Rıza Erhan, Ali Hoca Divânı, Bugün Ajans, Gaziantep 1983)
*** İlâhinin güftesi ses makara kayıtlarından alınmıştır. (Güfte için bkz. Yunus Emre Divan Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara 2016, s.275)

SONUÇ ve ÖNERİLER

Türk din mûsikîsi kültüründe 1901-1981 yılları arasında yaşamış olan, Gaziantep'te müezzinlik ve imamlık yapmış olan Ali Rıza Erhan (Ali Hoca)'nın önemli katkıları olduğu görülmektedir. Şâir, hattat ve aynı zamanda bestekâr olan Ali Hoca, divanında da yer alan şiirlerini farklı makamlarda besteleyerek zikir esnasında öğrencilerine de uygulamış ve kendisinden sonrakilere aktarılabilmesi için ses makara kayıtlarına aktarmıştır. Öğrencisi Ali Tur tarafından kayda alınan ve muhafaza edilen 1960'lı yıllara dayanan ses kayıtlarının bilgisayar ortamına aktarılması ile Ali Hoca'ya ait sekiz ilâhının notası gün yüzüne çıkarılmıştır. Eserlerin hangi makamda bestelendikleri hakkındaki bilgi, eserlerin icrâsında kullanılan ses dizilerinin tespit edilmesiyle belirlenmiştir.

Eserlerin günümüzde de öğrenilebilir ve icrâ edilebilir hale gelmesiyle gerek Gaziantep gerekse genel anlamda Türk din mûsikîsi repertuvarına katkı sağlanmıştır. Kayıtları yaptığı 1960'larda "Teyy Baba" olarak bilinen Ali Tur Ses kayıtlarına ulaşılmasını sağlaması ve kaynak kişi olarak hocasının eserlerinin derlenmesine destek vermesi neticesinde, bu müziğe önemli katkılarda bulunmuştur. Bu çalışmada Ali Hoca'nın hüseyni makamında biri düğün ilâhisi olmakla birlikte iki ilâhisine, hicâz makamında iki, nihâvend, sabâ, segâh ve hüzzam makamlarında da birer ilâhının derlemesine yer verilmiştir. Kayıtlardan ve Tur'dan alınan bilgilere göre düğün ilâhisi dışındaki ilâhiler Ali Hoca'nın yaptırdığı zikirlerde kullanılmıştır. Eserlerden hüzzam makamında olanın güftesi Yunus Emre'ye, bestesi Ali Hoca'ya aittir. Nihavend ilâhının ise müziği bir İstanbul türküsüne, güftesi Ali Hoca'ya aittir. Diğer eserlerin ise hem bestesi hem de güftesi kendisine aittir. Eserlerin ritmik yapısına bakıldığında birinin aksak semâî (10/8), birinin yürük semâî (6/8), diğerlerinin ise nim sofyan (2/4) usulünde olduğu görülmektedir.

Gaziantep'in birçok alanda olduğu gibi müzik alanında da zengin bir mirasa sahip olduğu bu vesile ile de görülmektedir. Bu mirasın günümüzde daha kullanılır ve geleceğe aktarılabilir bir gelenek olarak korunabilmesi için, müzik alan uzmanları tarafından özellikle ses cihazları ile kaydedilen eserlerin incelenmesi, daha fazla eserin notaya aktarılmasına olanak sağlayacaktır. Ses kayıtlarına ulaşamaması durumunda ise yerel müzik kültürüne hâkim, Gaziantep'e has eserleri bilen kaynak kişilerle görüşmeler yapılmalı, bu görüşmeler ses ya da görüntü kaydına alınmalı ve notaya aktarılmalıdır. Gaziantep yöresinin Türk sanat müziği, Türk halk müziği ve Türk din mûsikîsi alanlarındaki eserlerin hepsinin bir araya getirilmesi ile genel manada bir Gaziantep müzik eserleri külliyyatı oluşturulabilir. Ayrıca yine bu alanlardaki bestekârların hayatı ve mûsikîsi hakkında bilgilerin yer aldığı eserler yazılabilir. Derlenen Gaziantep mûsikîsi eserleri, bu ilde görev alan müzik öğretmenleriyle müzik çalıştayları gibi etkinlikler yapılabilir. Bu etkinlikler vasıtasıyla öğretmenlerin ilk ve orta düzeydeki öğrencilere müzik dersleri ve koro gibi çalışmalarda Gaziantep eserlerini öğretmenlerini sağlayabilir. Böylece bir müzik mirasının korunması ve yeni nesillere aktarılması sağlanabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Ateş, E. (2015). *Türk din mûsikîsi*. Rağbet Yayınları.
- Erhan, A. R. (1983). *Ali Hoca (Ali Rıza Erhan) Divanı*. Bugün Ajans.
- Feyzi, A., Sümbüllü, H. T., & Turhan, S. (2023). Dârüelhan derlemeleri ve Anadolu halk şarkıları külliyyatının melodi, ritim ve güfte açısından incelenmesi. *Selçuk Türkiyat Dergisi*, 57, 403–421. <https://doi.org/10.21563/sutad.1285251>
- Guest, G., Namey, E. E., & Mitchell, M. L. (2013). *Collecting qualitative data: A field manual for applied research*. <https://doi.org/10.4135/9781506374680>
- Özkan, İ. H. (2000). *Türk mûsikîsi nazariyyatı ve usûlleri*. Ötüken Neşriyat.
- Taşdelen, D., Doğrusöz, N., & Ergur, A. (2021). Çalkantılı bir dönemin kültür sahnesi olarak Dârüelhan: Geleneğin yeniden tanımlanması. *Türkiyat Mecmuası*, 31(2), 819–849.
- Tatcı, M. (2016). *Yunus Emre Divanı*. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Turabi, A. H. (2002). *İbn Sînâ'nın Kitâbü's Şifâ'sında mûsikî* (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turhan, T. (2018). *Türk müziğinde Gaziantep'te bestekâr ve güfte şairleri*. Şehitkamil Belediyesi Kültür Yayınları.
- Türkoğlu, Z. (2023). Depremi insan üzerindeki etkilerinin müzik ile tedavisi. In T. Karasu & M. Aytepe (Eds.), *Dini ilimler bağlamında deprem* (ss. 417–442). Fecr Yayınları.
- Türkoğlu, Z. (2020). *Gaziantep'e dînî mûsikî* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yakar, H. İ. (2013). *Antep'te divan şâirleri*. YCM Yayınları.



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2025.10

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Özbek, H., Öztürk, L. ve Bilki, M. (2025). Lem'i Atlı'nın iki eserinin usûl yönünden analizi. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 24-39.

LEM'İ ATLI'NIN İKİ ESERİNİN USÛL YÖNÜNDEN ANALİZİ

Hanefi ÖZBEK¹

Levent ÖZTÜRK²

Mahmut BİLKİ³

ÖZ: Bu çalışmada, bestekâr Lem'i Atlı'ya ait, usûlü yanlış olarak tespit edilmiş ve bu haliyle notaya alınmış iki eserin usûl yönünden analiz edilerek asıl usûllerinin bulunması ve eserlerin buna göre doğru notalarının yazılıp sunulması amaçlandı. Bunun için nitel, örnek olay tarama modeli kullanıldı. Eser notaları (sultânî yegâh makamında "andıkça geçen günleri hasretle derinden" mısrası ile başlayan şarkı ve râst makamında "sâzın gibi sinem dahi nağme-zen'indir" mısrası ile başlayan şarkı) arşivlerden temin edildi. Eserlerin sözleri aruz veznine göre yazılmış olup "me'ûlû / me'fâilû / me'fâilû / fe'ülûn" şeklindeydi. Her iki eserin çeşitli ses sanatçılarına ait icraları arşivlerden ortamından temin edildi. Eserlerin arşivlerdeki sofyân usulüne göre yazılmış notaları ses sanatçılarının icra kayıtları ile karşılaştırıldı. Nota ile icra arasındaki farklar kayıt edildi. Eserlerin usûlleri, "biçim (form)-usûl ilişkisi" ve "usûl-vezin ilişkisi" yönlerinden ayrı ayrı analiz edilerek değerlendirildi. Ölçü sayıları yönünden eserlerin aranağme, zemin, nakarat ve meyan bölmeleri arasındaki farklar not edildi. Sonuç olarak her iki eserin usûlünün sofyân değil 8 zamanlı ve dörtlük mertebedeki ağır müsemmen (8/4) olduğu tespit edildi. Eserlerin sözlerinin nota üzerindeki yerleşimi usûl-vezin ilişkisine uyacak şekilde düzeltilti. Her iki eser ağır müsemmen usulüne göre bilgisayar ortamında yeniden yazıldı. Eserleri notaya alan kişilerin usûl, biçim ve aruz vezni konusunda eğitilmiş olmaları önerildi.

Anahtar Kelimeler: Aruz vezni, Lem'i Atlı, Müsemmen usûlü.

ANALYSIS OF TWO COMPOSITIONS OF LEM'İ ATLI IN TERMS OF USÛL

ABSTRACT: This study aimed to analyze the original usuls of two works by composer Lem'i Atlı, whose usuls were incorrectly determined and notated in this form, and to find their original usuls and to write and present the correct notations of the works accordingly. For this purpose, a qualitative, case study scanning model was used. The score sheets of the works (the song starting with the line "andıkça geçen günleri hasretle derinden" in the sultânî yegâh makam and the song starting with the line "sâzın gibi sinem dahi nağme-zen'indir" in the râst makam) were obtained from archives. The lyrics of the works were written according to the aruz and were in the form of "me'ûlû / me'fâilû / me'fâilû / fe'ülûn". The performances of both works by various vocal artists were obtained from the archives. The musical notes of the works written according to the sofyân usul in the archives were compared with the performance records of the vocal artists. The differences between the notes and the performance were recorded. The usuls of the works were analyzed and evaluated separately in terms of "form-usul relationship" and "usul-vezin relationship". The differences between the aranağme,

¹ Prof. Dr., Uşak Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Dahili Tıp Bilimleri Bölümü, Farmakoloji AD, Uşak, Türkiye, hanefi.ozbek@usak.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-8084-7855

² Prof. Dr., Trakya Üniversitesi, Tıp Fakültesi, Temel Tıp Bilimleri Bölümü, Fizyoloji AD, Edirne, Türkiye, leventozturk@trakya.edu.tr ORCID ID: 0000-0002-0182-3960

³ Türkiye Tadyo Televizyon Kurumu (TRT) emekli ney sanatçısı, koro şefi, mahmutbilki@hotmail.com, İzmir, Türkiye.

zemin, nakarat and meyan sections of the works in terms of meter numbers were noted. As a result, it was determined that the usul of both works was not sofyan but 8-time and quatrain level heavy musemmen (8/4). The placement of the lyrics of the works on the notes was corrected to comply with the usul-vezin relationship. Both works were rewritten in a computer environment according to the ağır musemmen usul. It was recommended that the people who notated the works be trained in usul, form and aruz.

Key words: Aruz meter, Lem'i Atlı, Musemmen usûlü.

GİRİŞ

Türk Halk Müziği ve Türk Makam Müziği başta olmak üzere Türk Müziği'nin alt türlerini usûl yönünden inceleyen bir kaynakta Türk Müziği'ndeki usûl sayısı 170 adet olarak tespit edilmiştir (Özbek, 2022a). Bu durum Türk Müziği'nin dünyadaki diğer müzik türlerine göre büyük bir çeşitlilik ve zenginliğe sahip olduğunun bir göstergesi olarak da kabul edilebilir.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nun (TRT) arşivindeki Türk Müziği eserlerinin topluca bulunduğu internet sayfaları incelendiğinde; 1900'lü yılların son üç çeyreğinde ve 2000'li yılların ilk çeyreğinde yaşamış bestekârların eserlerinde kullanılan usûller genel itibarıyla şöyledir: Nîm sofyan, semâî, sofyan, türk aksağı, yürük semâî, devr-i hindî, devr-i turan, düyek, musemmen, aksak, ağır aksak, oynak, evfer, raks aksağı, curcuna ve aksak semâî (<https://www.notaarsivleri.com/index.php>). Buna göre son yüzyıl içerisinde toplam 170 usûlün yaklaşık %10'unun yoğun olarak kullanıldığı, diğer usûllerin ise ya nadiren kullanıldığı ya da hiç kullanılmadığı söylenebilir. Zaman olarak daha geriye bakıldığında yani 1800'lü yıllarda ve 1900'lü yılların ilk çeyreğinde üretilmiş eserlerde ise lenk fahte, nîm evsat, devr-i revan gibi usûllerin yanında büyük usûller olarak adlandırılan çift düyek, fahte, çenber, devr-i kebîr, muhammes gibi usûllerin; hatta büyük usûllerin birleştirilmesiyle oluşturulmuş ve darbeyn olarak sınıflandırılan usûl gruplarının da yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir (<https://www.notaarsivleri.com/index.php>). Günümüze gelindikçe kullanılan usûl sayısının düşmesi durumunun usûllerin zaman içerisinde popülerliğini kaybetmesine mi yoksa sonraki dönem bestekârlarının yeterli bir usûl bilgisine sahip olmamasına mı bağlanacağı ayrı bir çalışma konusu olarak değerlendirilebilir.

Nota arşivleri tarandığında pek çok notada eserin “bestekâr, güftekar, makam, usûl ve/veya sözlerinin” hatalı olduğu gözlenmektedir (<https://www.notaarsivleri.com/index.php>). Bu konuda da ayrıca çalışılarak bir durum tespiti yapılabilir ve yetkin bir komisyon marifetiyle bu tür hatalar mümkün olduğunca düzeltilip daha güvenilir bir Türk Müziği nota arşivi oluşturulabilir. Nitekim bu makalenin konusu olan eserlerin sahibi Lem'i Atlı da (1869-1945) eserlerinde yapılan çeşitli yanlışlardan şikâyet etmektedir. Lem'i Atlı ile ilgili yazılmış bir kitapta bestekârın şu ifadeleri yer almaktadır: “*İzmir'de bulunduğu süre içinde, zaman zaman eserlerini dinliyor, falsolu ya da yanlış okuyanlara müthiş sinirleniyor, hemen eline kâğıt-kalem alıp ilgili kişi ya da yere mektup yazarak, şikâyet ediyordu. 17 Kasım 1933 tarihinde Bedriye Hoşgör'e yazdığı bu tür mektupların birinde, İstanbul Radyosu'nda bir bayan şarkıcının eserlerinde yapmış olduğu hataları “musiki için cinayet” olarak niteledi*” (Akdoğan, 1990: 16).

Bu araştırmada Lem'i Atlı'nın, usûlü yanlış olarak tespit edilmiş ve notaya alınmış; hatta ses sanatkârları tarafından bu yanlış notaya göre icra edilmiş iki eserini, usûl yönünden analiz ederek yanlışları tespit edip bu eserlerin doğru notalarını sunmayı amaçladık. Bu çalışmamızın benzer çalışmalar için de bir şablon görevi yapması umulmaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Nitel, örnek olay tarama modeli kullanıldı (Doğanay, 2018: 93).

Örneklem

Bestesi Lem'i Atlı'ya ait şarkı türünde, sultânî yegâh (andıkça geçen günleri hasretle derinden) ve râst (sazın gibi sînem dahi nağme-zen'indir) makamlarında, usûlleri sofyan olarak belirlenmiş ve bu bakış açısıyla notası yazılmış iki adet eser çalışmaya dahil edildi.

Veri Toplama Araçları

Eser notaları www.notaarsivleri.com web adresinden temin edildi (<https://www.notaarsivleri.com/index.php>). Eserlerin düzeltilmiş halinin notaları bilgisayar ortamında yazıldı. Her iki eserin çeşitli ses sanatkârlarına ait (Safiye Ayla, Necmi Rıza Ahıskan, Zeki Müren, Meral Uğurlu, Alâeddin Yavaşca, Tülin Yakarçelik, Muazzez Abacı, Selma Sağbaşı, Ayşe Taş, Kutlu Payaşı, Melihat Gülses ve Didar Aliye Koyuncu) yorumları için Youtube web sitesindeki kayıtlardan yararlanıldı (<https://www.youtube.com/?app=desktop&hl=tr>).

Verilerin Analizi

İncelenen her iki eserin arşivlerdeki notaları ses sanatkarlarının icra kayıtları ile karşılaştırıldı; nota ile icra arasındaki farklılıklar not edildi. Eserlerin usûlleri, -ses sanatkarlarının icraları temel alınarak- “biçim (form)-usûl ilişkisi” ve “usûl-vezin ilişkisi” yönlerinden incelemek suretiyle yeniden değerlendirildi. Ölçü sayıları yönünden eserlerin aranağme, zemin, nakarat ve meyan bölmeleri arasındaki farklar not edildi.

BULGULAR ve YORUMLAR

Sultânî yegâh şarkıya ait bulgular ve yorumlar

Lem’i Atlı’ya ait sultânî yegâh makamındaki şarkının arşivlerdeki notası aşağıda verildi (Şekil 1) (<https://www.notaarsivleri.com/index.php>).

Şekil 1.

Lem’i Atlı’nın Sultânî Yegâh Şarkısının Arşivlerdeki Notası.

USÛLD • SOFYAN

SULTÂNÎ YEGÂH ŞARKI

ANDIKÇA GEÇEN GÜNLERİ HASRET DERİNDEN

• = 66

MÜZİK • LEMÎ ATLI

AN DIK CA GE ÇEN GÖN LE

Rİ (SAZ) HAS RET LE DE RİN

DEN (SAZ) AN DEN (SAZ) Vİ

RAN O LU YOR GÖN LÖM İ

LÂ Hİ KE DE RİN

DEN (SAZ) Vİ DEN (SAZ) BAK

YÂ RE LE DİN KÂL Bİ

Mİ EN GİZ Lİ YE RİN

DEN (SAZ) BAK DEN (SAZ) Vİ DEN

ARANAĞME



ANDIKÇA GEÇEN GÜNLERİ HASRETLE DERİNDEN
VİRAN OLUYOR GÖNLÜM İLÂHÎ KEDERİNDEN
BAK YÂRELEDİN KÂLBİMİ EN GİZLİ YERİNDEN
VİRAN OLUYOR GÖNLÜM İLÂHÎ KEDERİNDEN

VEZİN : Mefûlû / Mefâilû / Mefâilû / Feûlûn

Eserin notası incelenerek elde edilen bulgular aşağıdadır:

- Eserin usûlü: sofîân.
- Eserin hızı (gideri) dörtlük nota değeri ile 66 birimdir, icra ile uyumludur.
- Şekil 1’de aranağmenin ikinci ölçüsündeki 16’lık fa-mi (acem-hüseyinî) perdeleri icra ile uyuşmamaktadır, yani yanlış yazılmışlardır. Doğrusu 16’lık mi-re (hüseyinî-nevâ) olacaktır.
- Eserin biçimi (formu): Eser dört bölmeden oluşmaktadır. Bölmeler “zemin, nakarat, meyan, nakarat, aranağme” yani “a+b+c+b+d” şeklindedir (burada aranağme “d” ile gösterilmiştir). Ancak eserin incelenen tüm sesli icralarında aranağme başta seslendirilmekte, sonra diğer bölmelere geçilmektedir. Yani eserin icraya göre biçimi “a+b+c+d+c” şeklindedir (burada aranağme “a” ile gösterilmiştir).
- Eserin bölmelerindeki ölçü sayıları: Aranağme 16 ölçü, zemin sekiz ölçü, meyan ve nakarat ise yedişer ölçüden oluşmaktadır.
- Eser eksik ölçü (anakrus) ile başlamaktadır. Buna göre üç vuruşluk sus (es) beklenip dördüncü vuruşta düğâh (la) ile ve “andıkça” kelimesinin “an” hecesi seslendirilerek esere girilmektedir.
- Eserin başlığında güftenin ilk mısrası “ANDIKÇA GEÇEN GÜNLERİ HASRET DERİNDEN” şeklindedir; ancak buradaki “HASRET” kelimesi eksik yazılmış olup “HASRETLE” şeklinde düzeltilmelidir.
- Eserin üslûbu ve biçimi dikkate alındığında “bir aranağmeye sahip şarkı” türünde olduğu anlaşılmakta olup zaten notadaki başlıkta da (Sultânî yegâh şarkı) “şarkı” türü teyit edilmektedir.
- Eserin donanımı (armatür) “4/4’lük usûl ve değiştirme (alterasyon) işaretleri”nden ibarettir. Değiştirme işaretleri si için bakıyye bemolü (dik kürdî) ve do için bakıyye diyezi (nîm hicaz)dır.
- Eserin bestekârı Lem’î Atlı olarak belirtilirken güftekarı ile ilgili bir bilgi yoktur.
- Eserin güftesi aruz vezninde olup “mefûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn” kalıbına uymaktadır.

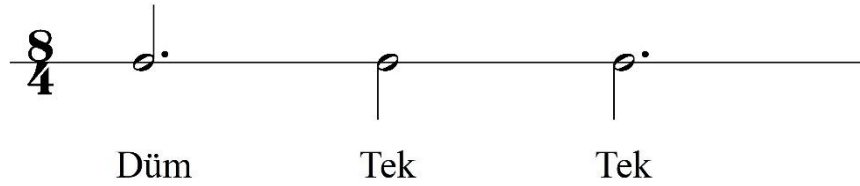
Eserin biçim ve usûl ilişkisi kullanılarak usûlünün yeniden tespiti

Türk Müziği’nde eserlerin ezgisel yürüyüşü ile usûlî birlikte hareket eder; yani biçim (form) ile usûl yekpâre bir hareket içindedir. Bir eserin biçimsel analizi yapıldığında eserin “*Ses (perde)* → *Ezgi parçacığı (hücre/göze)* → *Ezgi parçası* → *Cümlecik (Motif)* → *Cümle* → *Bölme* → *Bölüm = ESER*’den oluştuğu görülmektedir. Bunlardan ezgi parçası, ritim yönünden “*düzüm*”e, motif (cümlecik) ise “*usûl*”e karşılık gelmektedir (Özbek H, 2022b, 14, 18, 19). Bu bilgidен yola çıkarak eserlerin usûlünün tespiti için aşağıdaki işlemler yapıldı:

- a) Her iki eserdeki ezgi cümlecikleri yukarıda verilen bilgiye göre belirlendi, böylece eserlerin notasında ölçü çizgisinin çekileceği yerler tespit edildi. Buna göre sultânî yegâh şarkı için ezgi cümleciklerinin (usûlün her bir vuruluşunun) güftenin ilk mısrasına dağılımı aşağıdaki gibidir:
- Birinci ölçü: “Andıkça geçen”,
 - İkinci ölçü: “günleri”,
 - Üçüncü ölçü: “hasretle derin-”,
 - Dördüncü ölçü: “-den”.
- b) Usûlün her bir vuruluşunda (yani her bir ölçüde) kaç adet nakreden (birim vuruş) oluştuğuna bakıldı; buna göre usûlün sekiz birim zamana (nakre) sahip olduğu tespit edildi.
- c) Usûlün düzümleri ve bunların usûl içerisindeki yerleşimleri saptandı.
- d) Usûlü oluşturan düzümlerin usûl içindeki yerleşimleri tespit geçildi. Ezgi yürüyüşü-biçim (form) ilişkisi dikkate alındığında ezgi parçasının düzümüne, cümlecğin ise usûle karşılık geldiğinden daha önce bahsedilmişti (Özbek H, 2022b, 14, 18, 19). Buna göre ezgi parçalarının yani düzümlerin usûl içerisinde “3+2+3” şeklinde yerleştiği saptandı.
- e) Eserin giderine göre nota yazımı için uygun mertebenin dörtlük mertebe olduğu görüldü.
- f) Sonuç olarak eserin usûlünün sekiz zamanlı (devirli) ve dörtlük mertebede (8/4) “ağır müsemmen usûlü” olduğuna karar verildi. Müsemmen usûlü ve darbları dörtlük mertebede olacak şekilde aşağıda verilmiştir (Şekil 2):

Şekil 2.

Dörtlük Mertebeye Göre Müsemmen Usûlü ve Darbları.



Eserin yukarıdaki yorumlara göre usûlü müsemmen olarak düzeltildikten sonra yeniden yazılmış notası aşağıda verilmiş olup eser üzerinde müsemmen usûlünün düzümleri birinci ölçüde köşeli parantezler şeklinde gösterilmiştir (Şekil 3).

Şekil 3.

Sultânî Yegâh Eserin Müsemmen Usûlüne Göre Yazılmış Notası (İlk Satırda Usulün Düzümleri Köşeli Parantez Kullanılarak Gösterilmiştir).

Sultânî Yegâh Şarkı

Andıkça geçen günleri hasretle derinden

Usûl: Müsemmen

Beste: Lem'i Atlı (1869-1945)

Güfte: Bilinmiyor

♩=66

Aranağme

Düm Tek Tek

An dık_____ ça ge çen gün_____ le ri (Saz_____)

has ret_____ le de rin_____ den_____ (Saz) den_____ (Saz_____)

Vi_rân_____ o lu yor_____ gön_____ lüm_____ i_lâ_____

hi_____ ke de rin_____ den_____ (Saz_____) den_____ (Saz_____)

Andıkça geçen günleri

Bak_yâ_____ re le_din kâl_____ bi mi

en giz_____ li ye rin_____ den_____ (Saz_____) den_____ (Saz_____)

Andıkça geçen günleri hasretle derinden
Virân oluyor gönlüm ilâhi kederinden
Bak yâreledin kâlbimi en gizli yerinden
Virân oluyor gönlüm ilâhi kederinden

Vezin: mef'ûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn

Eserin Şekil 1'deki notası ile yeniden yazılmış notasının karşılaştırılması:

Eserin dörtlük mertebede müsemmen usûlüne uygun olarak yeniden yazılmış notası Şekil 3'te sunulmuştur. Bu yeniden yazılmış notada doğal olarak her bir bölmenin ölçü sayısı da değişmiştir. Şekil 1 ve Şekil 3'teki notaların ölçü sayılarına göre karşılaştırılması aşağıdadır:

- Aranağme bölmesinin ölçü sayısı Şekil 1'de 16 iken Şekil 2'de sekiz olmuştur.
- Zemin bölmesinin ölçü sayısı Şekil 1'de sekiz iken Şekil 2'de dört olmuştur. Ancak burada önemli bir sorun bulunmaktadır. Bu bölme Şekil 1'de eksik ölçü ile başlatılmış, ancak eksik ölçü şartlarına uyulmayarak ilk ölçünün başına toplam üç vuruşluk sus (es) eklenmiştir. Bu bölmenin birinci dolabından röpriz sebebiyle başa dönüldüğünde ise notada doğrudan bu üç vuruşluk sus ile karşılaşmakta; ancak eserin sesli icralarında bu üç vuruşluk sus röpriz sebebiyle buraya dönüldüğünde icra edilmemektedir; yani nota ile icra uyuşmamaktadır. Dolayısı ile eserin Şekil 1'deki notası eksik ölçü kurallarına uygun olarak yazılmamış olup bir ölçü fazla vermektedir. Bu duruma göre Şekil 1'deki notada zemin bölmesi sekiz değil aslında yedi ölçüden ibarettir.

Bir müzik eserinde ezgisel ve ritimsel bir denge kurabilmek için eserin bölmelerindeki ölçü sayılarının birbiri ile uyumlu olması gerekir. Örneğin zemin bölmesinin ölçü sayısı dört ise diğer bölmelerin ölçü sayıları da dört (veya bunun katları) olmalıdır. İncelenen eserin (Şekil 1) aranağme bölmesindeki ölçü sayısı 16 olup diğer bölmelerin (zemin, nakarat ve meyan) ölçü sayılarının 16 veya bunun alt veya üst katları (4, 8, 16, 32 gibi) olması gerekir. Dolayısı ile Şekil 1'de zemin bölmesi yedi ölçü yerine 16'nın alt katı olan sekiz ölçü olmalıdır. Yani bu eserin Şekil 1'deki notasında ve bu notaya göre yapılan icralarda ölçü sayısı yönünden bir denge sorunu bulunmaktadır. İlginç olarak tüm ses sanatkarlarının icraları da bu yanlış ölçü sayısına göre gerçekleştirilmiştir.

Eserin yeniden yazılan notasında ise şan kısmı doğrudan zemin bölmesinde başlamakta, eksik ölçüden kurtulmaktadır.

- Nakarat bölmesinin ölçü sayısı Şekil 1'de yedi iken Şekil 2'de dört olmuştur. Aranağmedeki ölçü sayısı dikkate alındığında bu bölmenin de Şekil 1'deki notasında sekiz ölçü olması gerekirken bir ölçü eksik kalmış, tüm sesli icraların da buna göre yapıldığı tespit edilmiştir.
- Meyan bölmesinin ölçü sayısı Şekil 1'de yedi iken Şekil 2'de dört olmuştur. Aranağmedeki ölçü sayısı dikkate alındığında bu bölmenin de Şekil 1'deki notasında sekiz ölçü olması gerekirken bir ölçü eksik kalmış, tüm sesli icraların da buna göre yapıldığı saptanmıştır.
- Eserin müsemmen usulüne göre yeniden yazılmış notasında aranağme, zemin ve meyan bölmelerinin tümünde ve aranağme bölmesinin ise 1., 3. ve 4. ölçülerinde müsemmen usûlünün tam olarak oturduğu; aranağmenin 2. ölçüsünde ise ezginin ilk ölçüden sonraki ölçüye sarktığı (ezgi sarkması), ancak usulün değişmediği görülmektedir. Ezgi sarkması, bir usûl geçkisi olmayıp bestekârın ezgide meydana gelebilecek yeknesaklığı önlemek için kullandığı bir tekniktir; bir çeşit “ezgi senkopu” olarak da söylenebilir (Özbek H, 2022a, 59).

Eserin notası yeniden yazılırken üzerinde herhangi bir çıkarma veya değiştirme işlemi yapılmamıştır. Sadece zemin, nakarat ve meyan bölmelerinin sonundaki eksik kalan kısım müsemmen usulüne uygun olarak tamamlanmış; bu işlem, en son seslendirilen notanın süresi uzatılarak yapılmıştır. Eserin bu son şekli dinleyende bir fazlalık hissi oluşturmamış, hatta usûl vurularak yapılan icrada eserdeki tamamlanmışlık hissi tam olarak meydana gelmiştir.

Râst şarkıya ait bulgu ve yorumlar

Lem'i Atlı'ya ait râst makamındaki şarkının arşivlerdeki notası aşağıda verildi (Şekil 4) (<https://www.notaarsivleri.com/index.php>).

Şekil 4.

Lem'i Atlı'nın râst şarkısının arşivlerdeki notası.

RAST ŞARKI
SÂZIN GİBİ SİNEM DAHİ NAĞME- ZEN' İNDİR

USÛLÜ • SOFYAN
• = 72

MÜZİK • LEMİ ATLI
SÖZ • TEVFIK LÂMİ BEY

ARANAĞME

SÂ

ZİN Gİ Bİ Sİ NEM DA Hİ BİR

NAĞ ME ZE NİN DİR SÂ DİR (SAZ) VUR

Sİ NE ME MİZ RÂ BİN İ

LE Sİ Sİ

NE SE NİN DİR (SAZ) VUR DİR (SAZ) FER (SON)

YÂ Dİ Mİ TAS VİR E DE

ÇEK GÖL DE HE NİN

DİR (SAZ) FER YÂ Dİ Mİ

TAS VİR E DE ÇEK GÖL

DE HE NİN DİR (SAZ) VUR

SÂZIN GİBİ SİNEM DAHİ BİR NAĞME-ZEN' İNDİR
VUR SİNEME MİZRÂBİN İLE SİNE SENİNDİR
FERYÂDIMI TASVİR EDECEK GÖL- DEHENİNDİR
VUR SİNEME MİZRÂBİN İLE SİNE SENİNDİR

VEZİN • Mefâla / Mefâla / Mefâla / Feâlan

Eserin notası incelenerek elde edilen bulgular aşağıdadır:

- Eserin usûlü: sofyân.
- Eserin hızı (gideri) dörtlük nota değeri ile 72 birimdir, icra ile uyumludur.
- Eserin ses sanatkarlarınca icralarında aranağme seslendirilmediği için notadaki aranağme hakkında bir yorum yapılamamıştır. Bu durumda ya eserin bir aranağmesi yoktur, notadaki aranağme sonradan eklenmiştir ya da ses sanatkarlarının icrasında aranağmeye yer verilmemiştir denilebilir. Ancak aranağme ezgisel olarak incelendiğinde: aranağmenin, eserin zemin ve nakarat bölmelerinin ustaca derlenmiş bir özeti olduğu görülmektedir. Buna dayanarak aranağmenin bestekâr tarafından bestelendiği, ancak ses sanatkarlarının icralarında bu bölmenin seslendirilmediği kanaati ağır basmaktadır.
- Eserin her bir bölmesindeki ölçü sayıları: Aranağme sekiz ölçü, zemin yedi ölçü, nakarat sekiz ölçü ve meyan 14 ölçüden oluşmaktadır.
- Eserin güftesine aranağmenin son ölçüsünün son notası ile yani bir çeşit eksik ölçü (anakrus) ile başlanmaktadır.
- Eserin biçimi (formu): Eser dört bölmeden oluşmaktadır. Bölmeler “aranağme, zemin, nakarat, meyan, nakarat” yani “a+b+c+d+c” şeklindedir (burada aranağme “a” ile gösterilmiştir). Ancak eserin hiçbir icrasında aranağmeye rastlanmamış, eser aranağmesiz icra edilmiştir. Yani eserin icrasına göre biçimi “a+b+c+b” şeklindedir.
- Eserin üslûbu ve biçimi dikkate alındığında “bir aranağmeye sahip şarkı” türünde olduğu anlaşılmakta olup zaten notadaki başlıkta da (**Râst şarkı**) “şarkı” türü teyit edilmektedir.
- Eserin donanımı (armatür) “4/4’lük usûl ve değiştirme (alterasyon) işaretleri”nden ibarettir. Değiştirme işaretleri si için koma bemolü (segâh) ve fa için bakıyye diyezi (evîç)dir. İcra sırasında segâh perdesi esnek perde şeklinde (yani diğer perdelere göre daha geniş bir frekans bandında) seslendirilmekte olup bu durum râst çeşninin bir gereği olarak değerlendirilmiştir. Eserin aranağme, zemin ve nakarat bölmelerinde evîç perdesi hiç kullanılmazken, evîç yerine acem perdesi kullanılmıştır. Bu durumda eserin makamı için “acemli râst” demek mümkündür.
- Eserin bestekârı Lem’î Atlı, güftekarı ise Tefîk Lâmi Bey” olarak belirtilmiştir.
- Eserin güftesi aruz vezninde olup bir önceki eserde olduğu gibi “mef’ûlü / mefâilü / mefâilü / feûlün” kalıbına uymaktadır.

Eserin biçim ve usûl ilişkisi kullanılarak usûlünün yeniden tespiti

Eserin ezgisel yapısı cümleciklere bölünmüş ve her bir cümlecğin olduğu kısım eserin usûlü olarak kabul edilmiştir (Özbek H, 2022b: 14, 18, 19). Buna göre râst şarkı için ezgi cümleciklerinin (usûlün her bir vuruluşunun) güftenin ilk mısrasına dağılımı:

- Birinci ölçü: “sâzın gibi”
- İkinci ölçü: “sînem dahi”
- Üçüncü ölçü: “bir nâğme-zen’in”
- Dördüncü ölçü: “dir”

Eserin zemin bölmesi dört cümlecikten (usûlün dört kez vurulmasından) meydana gelmekte; yani zemin bölmesi dört ölçüden oluşmaktadır. Her bir ölçü, dörtlük mertebeye göre toplam sekiz vuruşluk bir süreye sahiptir. Bu sekiz vuruş, ezgisel yürüyüş yönünden incelendiğinde “**3+2+3**” şeklinde bir düzum yapısına sahip olup bu yapı müsemmen usûlünün vuruluşlarına (darblarına) uymaktadır.

Eserin giderine göre nota yazımı için uygun mertebenin dörtlük mertebe olduğu kabul edildi. Sonuç olarak eserin usûlünün sekiz zamanlı (devîrlî) ve dörtlük mertebede (8/4) “ağır müsemmen usûlü” olduğuna karar verildi. Eser üzerinde müsemmen usûlü ve düzumleri birinci ölçüde köşeli parantezler şeklinde gösterildi (Şekil 5).

Eser üzerinde herhangi bir çıkarma veya değiştirme yapılmamıştır. Sadece zemin ve meyan bölmelerinin sonundaki eksik kalan kısım müsemmen usûlüne uygun olarak tamamlanmış; bu işlem en son seslendirilen

notanın süresi uzatılarak yapılmıştır. Eserin bu son şekli dinleyende bir fazlalık hissi oluşturmamış, hatta usûl vurularak yapılan icrada tamamlanmışlık hissi tam olarak meydana gelmiştir.

Şekil 5.

Râst Eserin Müsemmen Usûlüne Göre Yazılmış Notası (İlk Satırda Usûlün Düzümleri Köşeli Parantez Kullanılarak Gösterilmiştir).

Râst Şarkı

Sâzın gibi sînem dahi nağme-zen'indir

Usûl: Müsemmen

Beste: Lem'i Atlı (1869-1945)

Güfte: Tefik Lâmi Bey (?-?)

♩=72

Düm Tek Tek

Aranağme

Sâ zın _____ gi bi sî nem _____ da hi

bir nağ _____ me ze nin _____ dir _____ (Saz _____) dir _____ (Saz _____)

§

Vur sî _____ ne me mız râ _____ bın i le

sî _____ sî ne _____ se nin _____ dir _____ (Saz _____)

Fer _____ yâ _____ dı mı tas _____ vîr _____ e _____ de cek

gül _____ de he nin _____ dir _____ (Saz _____)

Sâzın gibi sînem dahi nağme-zen'indir

Fer _____ yâ _____ dı mı tas _____ vîr _____ e _____ de cek

gül _____ de he nin _____ dir _____ (Saz _____)

§

Sâzın gibi sînem dahi bir nağme-zen'indir
Vur sîneme mızrâbın ile sîne senindir
Feryâdımı tasvîr edecek gül-dehenindir
Vur sîneme mızrâbın ile sîne senindir

Vezin: mef'ûlû / mefâilû / mefâilû / fe'lûlûn

Eserin Şekil 4'teki notası ile yeniden yazılmış notasının karşılaştırılması:

- Eserin dörtlük mertebede müsemmen usûlüne uygun olarak yeniden yazılmış notası Şekil 5'te sunulmuştur. Bu yeniden yazılmış notada doğal olarak her bir bölmenin ölçü sayısı değişmiş olup Şekil 4 ve Şekil 5'teki notaların ölçü sayılarına göre karşılaştırılması aşağıdadır:
 - Aranağme bölümünün ölçü sayısı sekiz iken dört olmuştur. Eserin Şekil 4'teki notasında şan kısmı bu bölmedeki son ölçünün en son notası olarak yani eksik ölçü ile başlatılmıştır. Eserin yeniden yazılan notasında ise şan kısmı doğrudan zemin bölümünde başlamakta, eksik ölçüden kurtulunmaktadır.
 - Zemin bölümünün ölçü sayısı yedi iken dörtlük mertebedeki müsemmen usûlüne göre yazıldığında ölçü sayısı dört olmuştur. Aranağmedeki ölçü sayısı (sekiz ölçü) dikkate alındığında, diğer bölmelerin buna uygun olarak aynı sayıda (sekiz ölçü) veya alt katı (dört ölçü) yahut üst katı (16 ölçü) olması gerekir. Sonuç olarak zemin bölümü sekiz ölçü olması gerekirken yedi ölçü olarak yazılmış, yani bir ölçü noksan kalmıştır.
 - Nakarat bölümünün ölçü sayısı sekiz iken dört olmuştur, yani aranağmedeki ölçü sayısı ile uyumludur.
 - Meyan bölümünün ölçü sayısı 14 iken sekiz olmuştur. Şekil 4'te aranağmenin ölçü sayısı dikkate alındığında bu bölmenin 16 ölçü olması gerekirken iki ölçü eksik kalmıştır.

Eserin Şekil 4'teki notasında nakarat bölümünün ölçü sayısında bir sorun yok iken zemin ve meyan bölmelerinin ölçü sayılarının noksan olması dikkat çekicidir. Bir müzik eserinin zemin, nakarat ve meyan bölmelerinin ölçü sayısı yönünden birbiri ile uyumlu olması gerekir. Dolayısı ile yalnızca bu veri bile eserin notasında bir problem olduğunun göstergesi olarak kabul edilebilir.

Eserin müsemmen usûlüne göre yeniden yazılmış notası (Şekil 5) incelendiğinde: eserin tüm bölmelerinde müsemmen usûlünün tam olarak oturduğu görülmektedir.

“Aruz vezni-usûl ilişkisi”nin usûl tespitinde kullanılması

Her iki şarkının mevcut arşivlerdeki notalarında birinci mısralarının sofyan usûlüne göre bölünmüş ölçülerde aruz veznine yerleşimi aşağıda verilmiştir.

Sultânî yegâh şarkı:

1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü	6.ölçü	7.ölçü	8.ölçü
mef	û lû me	fâ î	î lû	me fâ	î lû fe	û	lûn
An	dık ça ge	çen gün	gün le	ri has	ret le de	rin	den

Râst şarkı:

1.ölçü	2.ölçü	3.ölçü	4.ölçü	5.ölçü	6.ölçü	7.ölçü	8.ölçü
mef	û lû	me fâ	î lû	me fâ	î lû fe	û	lûn
Sâ	zın gi	bi sî	nem da	hi bir	nağ me ze	nin	dir

Bu iki şarkının vezin yerleşiminde yukarıda da görüldüğü gibi herhangi bir düzenli yerleşim kalıbının izlenmediği görülmektedir. Buna göre her iki eserde de usûlün sofyan olmadığı, şarkıların notaya alınması sırasında notaya alan kişinin aruz vezni cüzlerini ve müzik cümlelerini, yani “aruz vezni-usûl ilişkisi”ni dikkate almadığı anlaşılmaktadır. Bu durumda eserlerin usûlünün doğru bir şekilde tespit edilmesi gerekmektedir. Her iki eserin de güftesi aruz vezninde olduğundan usûl tespiti için “aruz vezni-usûl ilişkisi” yöntemi kullanıldı.

Usûl-vezin ilişkisine göre güftenin her bir ölçüde (usûlün her bir vuruluşunda) ezgiye giydirilmesi işlemi, kullanılan aruz veznin kalıbına göre yapılmaktadır. Bu çalışmaya dahil edilen her iki eserin güftesi “mef'ûlû / mefâilû / mefâilû / fe'lûn” kalıbında olup Lem'i Atlı'nın bu vezin için bestelerinde uyguladığı “güfteyi besteye giydirme yöntemi”ni belirlemek amacıyla bu vezin ile yazılmış olan şarkıları tespit edildi. Daha sonra bu şarkılarında tercih ettiği usûller belirlendi (Tablo 1). Ardından bu eserlerde güftenin besteye giydirilmesi ile vezin arasındaki ilişkiye bakıldı.

Tablo 1.

Lem’i Atl’ının “meʿûlû / meʿâilû / meʿâilû / feûlûn” Vezinli Şarkıları

Güftenin ilk mısrası	Usûl	Makam
Kan ağlar iken celb-i terahhum emeliyle	Sengin Semâi	Ferahnâk
Kan ağlar iken celb-i terahhum emeliyle	Sengin Semâi	Muhayyer
Çattım yaşıma bakmadan ol taze nihâle	Sengin Semâi	Hicaz
Mâzîdeki hülyâmı bütün öldüreceksin	Sengin Semâi	Hicaz
Neşem emelim rûhi hazînim zedelendi	Sengin Semâi	Uzzal
Son aşkımla canlandıran en tatlı emelsin	Sengin Semâi	Hicazkâr
Göster güzelim hücre-i ezvâk-ı visâli	Sengin Semâi	Hüseynî
Bir gonca gülün revnakı parlar deheninde	Sengin Semâi	Karcıgar
Bir kendi gibi zâlimi sevmiş yanıyormuş	Sengin Semâi	Kürdilihicazkâr
Çılgın gecenin nağmesi zannetme ki dindi	Sengin Semâi	Kürdilihicazkâr
Lerzan ediyor ruhumu çeşmindeki efsûn	Sengin Semâi	Eviç
Gezdim yürüdüm dün gece hicrânımı yendim	Sengin Semâi	Muhayyer
Bin gül çıkarırdım sana kalbimdeki külden	Sengin Semâi	Nihâvend
Zevkin ne ise söyle hicab eyleme benden	Sengin Semâi	Nihâvend
Bu zevk u safa sahn-ı çemenzâre de kalmaz	Sengin Semâi	Râst
Âmâde iken bâde ile dopdolu bir câm	Sengin Semâi	Şedaraban
Bir çift göz olup gönlüme bir hamlede aktın	Sengin Semâi	Uşşâk
Gülzâre salın mevsimidir geçti güzârın	Evfer	Uşşâk
Günler geçiyor gönlümün ezvakı tükendi	Aksak	Uşşâk
Derdin bana bir hâtıra gurbet gecesinden	Aksak	Kürdilihicazkâr
Uslandı gönül vâd’e bugün kanmıyor artık	Aksak	Kürdilihicazkâr
Dinlendi başım dün gece bir parça dizinde	Yürük Semâi	Ferahfezâ
Hâlâ yanıyor leblerinin âteşi lebde	Türk Aksağı	Uşşâk
Varsın gönül aşkınla harab olsun efendim	Türk Aksağı	Nişâbürek

Gerek aruz vezninden dolayı gerekse bestekârlık tekniği sebebiyle güftenin tüm mısralarının ilk mısra ile uyumlu olarak bestelenmesi gerektiğinden; güftelerin tümü değil yalnızca ilk mısraları, yani eserlerin zemin-nakarat-meyan bölmelerinden yalnızca zemin bölmesi incelendi. Son olarak, kullanılan aruz vezninin cüzleri (“meʿ”, “û”, “lü” gibi) ile güfte hecelerinin örtüşmesi; usûlün her bir vuruluşunda (her bir ölçüde) bunların usûle (ölçüye) yerleşimi tablo haline getirildi (Tablo 2).

Tablo 2.

“meʿûlû / meʿâilû / meʿâilû / feûlûn” Vezninin Güftelerin İlk Mısralarına Yerleşimi

Zemin bölmesinin ölçüleri ve bu ölçülere düşen vezin bölümleri														
Makam	1. ölçü					2. ölçü			3. ölçü				4. ölçü	
	mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Ferahnâk	Kan	ağ	la	ri	ken	cel	bi	te	rah	hu	me	me	liy	le
Muhayyer	Kan	ağ	la	ri	ken	cel	bi	te	rah	hu	me	me	liy	le
Hicaz	Çat	tım	ya	şı	ma	bak	ma	da	nol	tâ	ze	ni	hâ	le
Hicaz	Mâ	zî	de	ki	hül	yâ	mı	bü	tün	öl	dü	re	cek	sın
Uzzal	Neş	em	e	me	lim	rû	hi	ha	zî	nim	ze	de	len	dî
Hicazkâr	Son	aş	kı	mı	can	lan	dı	ra	nen	tat	lı	e	mel	sin
Hüseynî	Gös	ter	gü	ze	lim	hüc	re	i	ez	vâ	kı	vi	sâ	li
Karcıgar	Bir	gon	ca	gü	lün	rev	na	kı	par	lar	de	he	nin	de
K. hicazkâr	Bir	ken	dî	gî	bî	zâ	lî	mî	sev	miş	ya	nı	yo	muş
K. hicazkâr	Çıl	gın	ge	ce	nin	nağ	me	sî	zan	net	me	kî	din	dî
Eviç	Ler	zân	e	dî	yor	rû	hu	mu	çeş	mî	de	kî	ef	sûn
Muhayyer	Gez	dim	yü	rü	düm	dün	ge	ce	hic	râ	nı	mı	yen	dim
Nihâvend	Bin	gül	cı	ka	rır	dim	dim	sa	kal	bim	de	kî	kül	den

Nihâvend	Zev	kin	ne	i	se	söy	le	hi	câ	bey	le	me	ben	den
Râst	Bu	zevk	u	sa	fâ	sah	nı	çe	men	zâ	re	de	kal	maz
Şedaraban	Â	mâ	de	i	ken	bâ	de	i	le	dop	do	lu	bir	câm
Uşşâk	Bir	çift	gö	zo	lup	gön	lû	me	bir	ham	le	de	ak	dın
Uşşâk	Gül	zâ	re	sa	lın	mev	si	mi	dir	geş	ti	gü	zâ	rın
Uşşâk	Gün	ler	ge	çi	yor	gön	lû	mü	nez	vâ	kı	tü	ken	dî
K. hicazkâr	Der	dîn	ba	na	bir	hâ	tı	ra	gur	bet	ge	ce	sin	den
K. hicazkâr	Us	lan	dı	gö	nül	vâd	e	bu	gün	kan	mı	yo	rar	tık

Tablo 2'deki eserlerin tümünde güfthenin ilk mısrası, dolayısı ile bu mısranın bestelenmiş olduğu zemin bölmesi incelenmiştir. Tablo 2'deki görünüm güfthenin diğer mısraları (eserin nakarat ve meyan bölmeleri) için de geçerlidir; bu nedenle diğer mısralar tabloda gösterilmemiştir.

Eserlerin tümünde şarkıların zemin bölmesinin (yani ilk mısranın) dört ölçüden oluşacak şekilde bestelendiği görülmektedir. Yani bestekâr, usûl dört kez vurulacak şekilde ilk mısrayı (dolayısı ile diğer mısraları da aynı şekilde) bestelemiştir. Mısraların her bir ölçü için veznin cüzlerine bölünüşü aşağıdaki gibidir:

- Birinci ölçü “mef / û / lû / me / fâ”
- İkinci ölçü “î / lû / me / fâ”
- Üçüncü ölçü “î / lû / fe / û”
- Dördüncü ölçü “lûn”

Tablo 2'deki görünümünden, Lem'i Atlı'nın güfteyi her zaman aruz cüzlerini dikkate alarak ölçülere böldüğü sonucu çıkmaktadır. Bu araştırmanın konusu olan iki şarkıda da “mef'ûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn” için bestekârın Tablo 2'deki uygulamayı aynen kullanması, yani ilk ölçüde “mef / û / lû / me / fâ”, ikinci ölçüde “î / lû / me / fâ”, üçüncü ölçüde “î / lû / fe / û”, dördüncü ölçüde “lûn” şeklinde güfteyi besteye giydirmesi gerekmektedir. Bestekâr, her iki eseri de aruz veznine uygun olacak şekilde birbirine benzer tartımlarda bestelemiş, ancak notaya alınma sırasında eserlerin usûlü yanlışlıkla sofyan olarak tespit edildiğinden; eserleri bu usûle uydurabilmek amacıyla eksik ölçü ile başlatılıp ilgili bölmenin son ölçüsünde bu eksikliğin tamamlanması yoluna gidilmiş, güfthenin bazı heceleri de bestede yanlış perdelere yerleştirilmiştir.

İncelediğimiz iki şarkıda da eserlerin usûlünü sofyan usûlü yerine müsemmen usûlü olarak düşünmemiz, güfthenin aruz cüzleri dikkate alındığında güfthenin besteye giydirilmesinin bestekârın diğer şarkılarında izlediği tekniğe uygun düşmesi gerektiği sebebiyledir. Her iki şarkıda da güfte satırı (mef / û / lû / me / fâ), (î / lû / me / fâ), (î / lû / fe / û) ve (lûn) cüzleri dörtlük nota mertebesinde sekiz birim zaman üzerine yerleşmiştir. Buradan usûlün bu iki şarkıda da sekiz birim zaman olarak düşünüldüğü ve eserin giderine göre nota yazımı için uygun mertebenin dörtlük mertebe olması sebebiyle uygulamanın 8/4 olarak yapıldığı sonucu çıkmaktadır.

Tablo 1'deki eserlerde güfthenin besteye giydirilişine uygun olacak şekilde bu iki eserde de güfthenin bazı hecelerin yerleşiminde düzeltmeler yapılmış olup notaların buna göre yazılmış son şekli Şekil 6 ve Şekil 7'de sunulmuştur.

Şekil 6.

Güftenin besteye düzeltilerek giydirilmiş halinin notası.

Sultânî Yegâh Şarkı

Andıkça geçen günleri hasretle derinden

Usûl: Müsemmen

Beste: Lem'i Atlı (1869-1945)

Güfte: Bilinmiyor

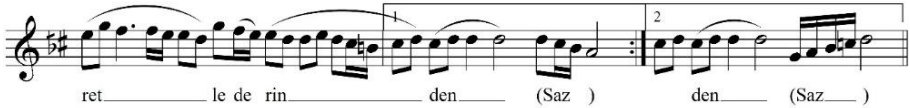
♩=66



Aranagme



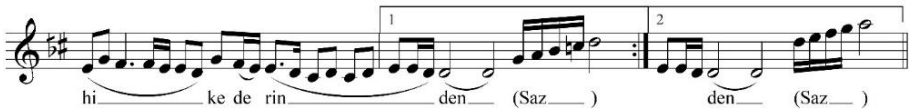
An dık_____ ça ge çen gün_____ le ri has (Saz_____)



ret_____ le de rin den (Saz) den (Saz)



Vi rân_____ o lu yor gön_____ lüm i lâ



hi_____ ke de rin den (Saz) den (Saz)

Andıkça geçen günleri



Bak ya_____ re le din kâl_____ bi mi en



giz_____ li ye rin den (Saz) den (Saz)

Andıkça geçen günleri hasretle derinden

Virân oluyor gönlüm ilâhi kederinden

Bak yâreledin kâlbimi en gizli yerinden

Virân oluyor gönlüm ilâhi kederinden

Vezin: mef'ûlü / mefâilü / mefâilü / feûlün

Şekil 7.

Güftenin besteye düzeltilerek giydirilmiş halinin notası.

Râst Şarkı

Sâzın gibi sînem dahi nağme-zen'indir

Usûl: Müsemmen

Beste: Lem'i Atlı (1869-1945)

Güfte: Tevfik Lâmi Bey (?-?)

♩=72



Sâzın gibi sînem dahi nağme-zen'indir



Sâzın gibi sînem dahi bir nağme-zen'indir

Vur sîneme mızrâbın ile sîne senindir

Feryâdımı tasvîr edecek gül-dehenindir

Vur sîneme mızrâbın ile sîne senindir

Vezin: mefûlû / mefâilû / mefâilû / feûlûn

SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk Müziği eserlerinin arşivlerdeki notaları incelendiğinde: bunların makam, usûl, biçim, güfte, bestekâr, güftekar vs gibi unsurlarında hatalar ve/veya eksiklerle karşılaşabilmektedir. Bu araştırmada Lem'i Atlı'nın iki eserinin notalarında tespit edilen hatalar incelendi. Her iki eserin usûlü yeniden tespit edilip notaları bu usûle göre yeniden yazıldı. Bu çalışmanın sonuçları aşağıda maddeler halinde verilmiştir:

- Her iki eserin usûlü sofyan değil ağır müsemmen usûlüdür.
- Eserlerde müsemmen usûlünün dörtlük mertebesi kullanılmıştır.
- Eserler, doğru tespit edilen usûle göre yeniden notaya alındığında, eserde eksik ölçü kullanımına gerek olmadığı ortaya çıkmıştır.
- Eserler bu son durumları ile usûl ve tartım yönünden tam bir dengeye ulaşmıştır.

Öneriler:

- Dörtlük, ikilik veya birlik mertebede usûllerin kullanıldığı eserlerde usûl tespiti yapmak 8'lik ve 16'lık mertebedeki esere göre daha zor olup tecrübe gerektirmektedir. Bu nedenle notistlerin bu tecrübeyi kazanmadan nota yazımı işlemi yapmamaları önerilir.
- Eserleri notaya alabilmek için yalnızca nota bilmek yeterli olmayıp makam bilgisinin yanında sağlam bir biçim (form) bilgisi ve usûl bilgisi eğitimi de alınmalıdır.
- Aruz vezninin kullanıldığı sözlü eserlerin notaya alan notistler: aruz veznini, vezin-usûl ilişkisini ve bu bilgiler ışığında güftenin besteye nasıl giydirilmesi gerektiği bilgisini de edinmelidir.
- Lem'i Atlı gibi bazı bestekârların nota bilmediği ve eserlerinin çevrelerindeki kişilerce notaya alındığı bilinmektedir. Bu durumun mahzurları bu çalışmada gösterilmiş olup böyle sıkıntıların yaşanmaması için bestekârların iyi düzeyde “nota, makam, usûl ve biçim” öğrenmeleri önerilir.
- “Türk Müziği bestekârlık bilgisi” adı altında herhangi bir yazılı kaynak bulunmamaktadır. Yetkin kişilerce bu alanda gerekli olan kaynakların hazırlanması önerilir. Böylece bestekâr adaylarının eserlerinde usûl, makam ve biçim hatalarını mümkün olduğunca aza indirmeleri sağlanabilir.

KAYNAKÇA

- Akdoğan, O. (1990). *Lem'i Atlı: Hayatı ve eserleri* (Kültür Bakanlığı Yayınları No. 1247, Türk Büyükleri Dizisi No. 132). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şimşek, A. (Ed.). (2018). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri* (A. Doğanay, M. Ataizi, A. Şimşek, J. Balaban Salı ve Y. Akbulut, Yazarlar). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Özbek, H. (2022a). *Türk müziği usûl bilgisi* (1. baskı). İzge Yayıncılık.
- Özbek, H. (2022b). *Türk müziği form bilgisi* (1. baskı). İzge Yayıncılık.
- Nota Arşivleri. (2025, Şubat 27). *Nota arşivleri*. <https://www.notaarsivleri.com/index.php>
- YouTube. (2025, Şubat 27). *YouTube*. <https://www.youtube.com/?app=desktop&hl=tr>



Doi No:
10.70431/UHAMAD.2025.11

Araştırma Makalesi
Research Article

Atıf/Citation

Aslan, E. M. (2025). İcra nota farklılığı arayışında ses kaydı analizi ve hüzzam şarkı örneği. *Uluslararası Hisarlı Ahmet Müzik Araştırmaları Dergisi*, 2(1), 40-50.

İCRA NOTA FARKLILIĞI ARAYIŞINDA SES KAYDI ANALİZİ VE HÜZZAM ŞARKI ÖRNEĞİ

Enver Mete ASLAN¹

ÖZ: 1970 sonrası dönemde ses kayıt teknolojilerinin rahat kullanımı ve ses stüdyolarının artışı ile birlikte şarkıcıların plak yapma eğiliminde artış gözlemlenmiştir. Gazino kültürünün son dönemlerine yaklaşması, Türk Sanat Müziği olarak tabir edilen müziğin arabesk yönelim ile birlikte yemekli gazinolarda icra edilmesi eğlence dünyasının canlı müzik dinleme talebini karşılamaktaydı. Bununla birlikte popüler şarkıcılar sahne çalışmalarını yürütürken plak üretimi ile de çalışmalarına devam etmekteydi. Bu sistemin önde gelen isimlerinden olan Gönül Akkor hem sahne çalışmalarıyla adını sıklıkla duyurmuş hem de stüdyo kayıtları oldukça fazla olan şarkıcılar arasında yerini almıştır. Bu çalışmada asıl anlaşılmaya çalışılan konu eğlence dünyası çerçevesinde rağbet gören bir şarkıcının seçtiği repertuar itibarıyla yorum tercihlerinin analizini yapmaya çalışmaktır. Aslen icra ettiği arabesk fantezi tarzı müziklerin yanında repertuarına aldığı ve adı geçen albümde çokça bulunan eserlerden seçilen hüzzam şarkıyı nasıl yorumladığı konusunda fikir sahibi olmaktır. Teknik olarak seslendirdiği perdeler anlamında detone sesler barındırmayan Gönül Akkor'un icra tekniğinden ya da becerisinden çok yorum tercihlerini hangi çerçevede yaptığı hususu anlaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Makam, Süsleme, Şarkıcı, Türk sanat müziği, Gönül Akkor.

ANALYSIS OF SOUND RECORD IN THE QUEST FOR PERFORMANCE MUSICAL NOTE DIFFERENCE AND SAMPLE OF SONG IN MAKAM HÜZZAM

ABSTRACT: In the period following 1970, with ease of use of sound record technologies and increase of sound studios, an increase was observed in tendency of singers to make records. The fact that club culture was approaching its demise and performance of the music defined as Classical Turkish Music at dining clubs with drift towards arabesque met demand of entertainment world for listening to live music. However, popular singers continued their stage performances while also producing records. Gönül Akkor that was one of the prominent names of this system made a name for herself with her stage performance while also being cited among singers with high number of records. This study mainly focused on the attempt to analyze reading preferences with regards to the repertoire of a popular singer in the framework of entertainment world. Aim of the study was to have an opinion on how she read a song in makam hüzzam selected among works added in her repertoire and frequently found in the mentioned album. It was attempted to understand the framework in which Gönül Akkor, who technically had no detonation in the sense of the pitches she sings, made her reading choices rather than her performance method or skill.

Keywords: Maqam, Ornamentation, Singer, Turkish Music, Gonul Akkor

GİRİŞ

Türk müziğinin halka arzında geçirdiği değişim teknolojik ve sosyolojik olarak iki farklı açıdan incelenebilir. 1980 öncesi gazino kültürü ile o sahnelerden yetişmiş şarkıcı ve sazandelerin sayısı azımsanmayacak derecede fazladır. Bu isimler müziğin hem sanatsal tarafında hem de pazarlama tarafında etkin rol oynamışlardır. Örneğin

¹ Prof., Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli / Türkiye, metean@kocaeli.edu.tr ORCID: 0000-0001-6452-1380

gazino sahnelerinde oldukça fazla izleyiciye sahip bir şarkıcı aynı zamanda plaklarında ya da radyo mikrofonlarında halka arz edilme kaygısını taşımadan klasik bir tavır ve repertuvar ile dinleyiciye hitap edebilmekteydiler. Bu durum saz sanatçıları için de geçerliydi. Radyo neşriyatlarında yaptığı taksimler ile genç nesli etkisi altına almayı başaran bir sazende aynı zamanda eğlence hayatına hitap eden bir soliste refakat ederek sahne veya plak çalışmalarında ismini duyurabiliyordu. Bu durum marifet olarak nitelendirilebilmekle beraber icracının çok yönlülüğü ve farklı noktalara ulaşabilme becerisi olarak ifade edilebilir. Belirtilmesi gereken bir husus var ki o da radyo üslubu ile eğlence, gazino hayatının birbirine yakın bir üsluba sahip olmasıydı. Radyo dinleyicisinin takip ettiği sanatçıyı gazino sahnesinde, neredeyse aynı icra tavrı ile dinleyebiliyor olması meselesi, sokaktaki müziğin de bozulmaya uğramamış olmasının göstergesi olarak açıklanabilir. Özellikle belirtmek gerekir ki müziğin tüketim şeklini ikiye ayırmak eksik olacaktır. Sokaktaki müzikten kasıt eğlence, evdeki veya radyodaki müzikten kasıt ise dinlence olarak yüzeysel bir isimlendirme yapılabilir. Eğlence müziğinin sosyolojik olarak kendi içinde pek çok katmanı olduğu gibi sanat kaygısı ile yapılan üst düzey müziğin de kendi içinde farklı katmanları bulunmaktadır. Bunlar icra edildiği yer, salon, plak, icracı, eşlikçi, hedef kitle vb gibi pek çok başlıkta ayırt edilebilir. Burada çalışılan müziğin üretim zamanı ile Gönül Akkor'un icra ettiği dönem arasında yarım asırdan fazla bir zaman dilimi olduğu tahmin edilmektedir. Bu bilginin net olmamasının sebebi Klarnet İbrahim Efendi'nin doğum tarihinin ve eseri bestelediği tarihin bilinmiyor oluşudur. (Çağrı, 2006: 30) eğlence müziğine yönelik sahnelerde de tanınmış şarkıcıların çeşitli eserlerden oluşan repertuvar hazırladığı bilinmektedir. Bu durumu "bestekârlarıyla çalıştıkları anlaşılmış, repertuvarlarını da bu çerçevede hazırladıkları ve seçtikleri eserleri hem radyo hem plak hemde gazino sahnesinde seslendirdikleri görülmüştür. Ayrıca seçilen eserlerin klasik eserlerden şarkı formuna büyük bir yelpazede olduğu görülmektedir. Özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda sahnelerde Nesrin Sipahi, Zeki Müren, Gönül Yazar, Sevim Tuna, Behiye Aksoy, Mediha Demirkıran, Şükran Özer Doruk, Neşe Karaböcek ve Gönül Akkor gibi assolistler Türk Müziğinin yıldızları olurken, kadrolarda fasıl heyeti, assolist, solist altı, komedyen ve hafif müzik ile Türk Halk Müziği seslendiren kişiler yer almaktaydı. Bu dönemde yine Ankara Radyosu kökenli sanatçıların gazinolarda sahne aldığı görülmekte, 1970'lerin ilerleyen süreçlerinde ise gazino sahnelerinde Neşe Karaböcek, Kâmuran Akkor, Seçil Heper, Muazzez Abacı gibi ses sanatçıları ile Ahmet Özhan, Bülent Ersoy ve Emel Sayın gibi hem sinemada hem de sahnede varlık gösteren sanatçılar izlenmeye başlandı." (Duman, 2023: 111)

Sosyolojik çıkarımların teknik analizler ile elde edilmeye çalışıldığı bu çalışmada Gönül Akkor'un 1972 yılında plak olarak piyasaya sunduğu Klarnet İbrahim Efendi'ye ait hüzzam makamındaki şarkının icrası çeşitli başlıklar altında incelenmeye çalışılmıştır. Bestecinin yaşadığı dönem, bestecilik tavrı, eserin yapısı ve icracının müziğe kattıkları analiz edilmeye çalışılmıştır.

YÖNTEM

Eserin nüans ayrıntıları hakkında nota üzerinde yönlendirme olmadan günümüze ulaşması, yorumcunun sınırlarının açık olması ile sonuçlanmaktadır. Zamânı var ki her bezmim anarsın" isimli hüzzam makamındaki şarkı Gönül Akkor tarafından 1972 tarihinde plaka kaydı olarak yorumlanmış ve ses kaydı notaya alınmıştır. Notasının uluslararası anlaşılabilir literatür çerçevesinde analizi yapılmıştır. Bu çalışmada anlaşılmaya çalışılan hususların irdelenmesi yöntemi, Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek'in Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri isimli çalışmasında belirtilen bakış açısına dayanmaktadır. "...Bu çerçevede, içerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek 2016:227) Nota ile elde edilen teknik sonuçların somut değerlendirmesi yapılmış olsa da süsleme tercihlerinin yapılış sebebi sosyolojik ve felsefik bir çerçeve içerisinde tartışılması gerekliliğini sürdürmektedir.

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı olarak yürütülmüştür. Tarama modeline uygun ile gönül Akkor'un 1972 tarihli icrasının teknik özellikleri incelenerek, nota – icra farklılığının betimlenebilmesi için tartışma ortamı oluşturulması amaçlanmıştır. Ali Yıldırım ve Hasan Şimşek, Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri isimli çalışmasında şöyle belirtilir. "...Bu çerçevede, içerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2016: 227).

Örneklem/Çalışma Grubu

Bu araştırmanın evrenini Türk müziğinde süsleme ve yorum unsurlarının uluslararası literatürdeki karşılığı ile birlikte ifade edilebilmesi, Gönül Akkor'un, Klarnet İbrahim Efendi'ye ait hüzzam şarkısını seslendirdiği ses kaydı oluşturmaktadır. İcracının kişisel tavrını anlayabilmek için en az üç eser analizi ile yola çıkılması uygun

görülmekte olsa da burada asıl aranan husus icracının yorum ve süsleme tercihleri olamamakla birlikte eserin tarzını farklı kültür bakışıyla nasıl yansıttığıdır.

Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada Gönül Akkor'un 1972 yılında seslendirdiği ve 1987 yılında dinleyiciye sunulan kaydının incelenmesi ile müziğin yorumcu tarafından yaptığı süsleme ve tavır notaya alınmıştır. Aynı zamanda eserin müzikal yapısı da değerlendirilmiş ve bu değerlendirme cümle parçası, cümle, periyod bakış açısı ile müzik grafiğini harflendirerek sonuç elde edilmeye çalışılmıştır.

Verilerin Analizi

Araştırmada veriler, nitel araştırma yöntemlerine uygun olarak analiz edilmiş olup ayrıntıları aşağıdaki şekilde gerçekleşmiştir.

Nota arşivi taramalarında, okunaklı notalardan seçim yapılmaya çalışılmıştır. Bu seçimde iki adet “*Cüneyt Kosal*” bir adet de “*Ziya*” imzalı notada karar kılınmıştır. Eserin dinlenmesi ve zaman zaman teknolojik yapının yardımı ile yavaşlatılarak dinlenmesinin ardından nota yazımı gerçekleşmiştir. Enver Mete Aslan tarafından *Sibelius* nota yazım programı ile bu araştırma için tekrardan notaya alınmıştır. Nota yazımı ile verilerin daha net anlaşılması sağlanmış ve hem icracılık hem de eserin yapısı ele alınabilir hâle gelmiştir. Her ölçüde ayrıntılı inceleme yapılmış ve nüansların sıklığı, sayıları ayrıntılı olarak hesaplanmış ve mümkün olan yerlerde de nota örneği üzerinde gösterilmiştir.

BULGULAR

Eserin türü, dini olmayan sözlü eserler sınıfında *şarkı* olarak tespit edilmiştir. Şarkı türü içerisinde dönem ve besteci olarak farklılıklar oluştuğu da bilinmektedir. Bu eserin biçimine bakıldığında zemin + nakarat + meyan + nakarat olarak 4 ana bölüm taşıdığı ve içindeki iki bölümün (nakarat) tekrarlandığı görülmektedir.

Biçimine ayrıntılı bakıldığında $A_5^{1m} + B_5^{2m} + C_5^{3m} + B_5^{4m}$

- Büyük harfle nota üzerinde gösterilmiş A-B., gibi harfler biçimi oluşturan bölmeleri göstermektedir.
- A, B, C, harflerinin altındaki sayılar, o bölmenin toplam kaç ölçüden oluştuğunu göstermektedir.
- Büyük harflerin üstündeki 1m - 2m...ifadeleri şiirde kaçınıcı mısranın bestelenmesiyle meydana geldiğini göstermektedir.

Şiir, Sermet Efendi'ye ait olmakla birlikte dört mısra'dan oluşan bir kıta olarak yazılmıştır.

Zamânı var ki her bezmim anarsın

Beni bir gün olur elbet ararsın

Gelince hâtıra durmaz yanarsın

Beni bir gün olur elbet ararsın

Şiir, 4+4+3 hece yapısı taşımaktadır. Ses kaydına yönelik icradaki şiirin TRT repertuarına 11646 numarası ile kayıtlı olan nota ile uyumlu olmadığı tespit edilmiştir. Bu notaya göre güfte yazarı da belli olmamasına rağmen şairin Sermet Efendi olduğu farklı nota kopyalarında rastlanmaktadır. Şiirin ikinci ve dördüncü mısraî “Beni elbet bir gün olur ararsın” olarak notaya yazılmış fakat ses kaydında “beni birgün olur elbet anarsın” olarak icrâ edilmiştir. Aranağme'den sonra 1. mısra zemin, 2. mısra nakarat, 3. mısra zemin ve son olarak 4.dört mısra da son nakarat olarak kullanılmış olduğu görülmektedir. Bu biçim en çok kullanılan A B C B şarkı kullanım biçimi ile 4 mısralı şiir kullanımını göz önüne sermektedir. Şiir dört mısra olduğundan, aranağme, sadece eserin giriş kısmında kullanılmıştır. Düyek usûlü ve hüzzam makamı ile bestelediği bu eseri ile beraber, bugüne 15 kadar eseri ulaşan Sermet Efendi'ye ait olan bir şiirdir ve günümüz Türkçesi ile yazılmıştır. Sermet Efendi'nin şiirleri ağırlıklı olarak şarkı formunda bestelenmiş olup, Türk müziğinin romantik dönemine rastlanmaktadır. Şiirin mısra sonlarına bakıldığında “arar – anar – yanar – anar hecelerinin kafiye oluşturduğu görülebilmekte olup, ek olarak -sin heceleri redif olarak karşımıza çıkmaktadır.

Eserin yapısı ve esere ait genel notlar

Eserde yüksek oranda simetrik bir yapı görülebilmektedir. Tüm, zemin, nakarat ve meyan beşer ölçü olarak asimetrik bir yapı ortaya koysa da bu 2+3 ölçülük yapı, genel bakış açısıyla 5+5+5+5 ölçü gibi görülerek eserde kendi içinde bulunan ve uzaktan bakışta kendisini daha çok gösteren bir simetriyi desteklemektedir. Asimetriye sebep olan 5. Ölçülerdeki tek sesler ise saz payından önce dışarıya taşmış tek notlardır.

AN (x₄ + y₄) + (x₄ + y₄)

$$A (a_2 + b_3)^{1m}$$

$$B (c_2 + d_3)^{2m} + B (c_2 + d_2)^{2m}$$

$$C (e_2 + b_3)^{3m}$$

$$B (c_2 + d_3)^{2m} + B (c_2 + d_3)^{2m}$$

- Formüle belirtilen *AN*, *Aranağme* anlamına gelen kısaltmadır.
- a, b, c, d, x, y olarak belirtilen küçük harfler periyodların içinde yer alan müzik cümlelerini göstermektedir.
- Formüle belirtilen parantezlerin sağ üst köşesinde bulunan belirteç şiirin hangi mısraı olduğunu ifade etmektedir. Örnek $(\dots)^{2m}$, $(\dots)^{3m}$
- Cümleleri gösteren küçük harflerin sağ alt köşesindeki sayılar o cümlelerin hüküm sürdüğü ölçü sayısını ifade etmektedir.

Nota arşivi taramalarında elde edilen notalara bakıldığında her iki notada da nakaratlar röpriz ile tekrarlanmış olup diğer bölümler ise beş ölçü olarak dönüşsüz ifade edilmiştir. Aksak usûlünün ortalama sekizlikler ile işleniş, $2_{ölçü} + 3_{ölçü}$ gibi bir cümle ve $5_{ölçü} + 5_{ölçü}$ gibi periyodların doğal yolla oluştuğunu göstermektedir. Periyod (A,B,C) sonlarındaki beşinci ölçülerin sebebi de “anarsın” “yanarsın” gibi kelimelerin tekrar edilmesi olduğu görülmektedir. Bu da simetrik yapıya fazladan bir usûl eklemek anlamı taşımaktadır. Büyük bölümlerin (A, B, C) sonlarında saz payı ile ya dönüşe hazırlanmış ya da devamındaki bölüm için yol gösterilmiştir. “ararsın” “anarsın” “yanarsın” kelimelerindeki melismatik yapı, uzun müzik cümleleri içerisinde icrâcının nefes alması ihtiyacını ortaya koymuştur.

Besteci hakkında – Klarnet İbrahim Efendi

Hayatı hakkında yeterli kaynak bulunmayan Klarnet İbrahim Efendinin doğum tarihi ile ilgili bilgiye rastlanmamıştır. 1925 yılında Bağdat'ta vefat ettiği bilinmektedir. Serkan Çağrı bu hususu şöyle destekler. İbrahim Efendi'nin doğum tarihi tespit edilememiş olup 1925 yılında Bağdat'ta vefat ettiği bilinmektedir (Çağrı, 2006, s. 30). Doğum yeri ve doğum tarihi de bilinmemekle birlikte Ankara Radyosu sanatçısı Naci Tektel'in babasıdır. 20 eseri günümüze ulaşmıştır. (Fırıncioğulları ve Kalver, 2022, s. 335)

Makam ve geçkiler

Eserin, nevâ perdesi civarından seyre başlayıp ortalama 4 - 5 perde arasında seyir gösterdikten sonra nakarata bağlandığı görülmektedir. Arel – Ezgi – Uzdilek sisteminde belirtilen şekliyle, makâmının karakteristik tarzı, bu eserde açıkça belli olmaktadır. Meyan bölümündeki eviç perdesindeki kalış dışında, eserde geçkiye rastlanmamıştır. B bölümünün 7. ölçüsünde bulunan ve iniş esnasında si bemol (sünbüle) perdesine dönüşen ses, aslında segâh perdesi olup, iniş sebebi ile gerçekleşen bu pestleşme hüzzam makamı seyrinde sıklıkla rastlanan makâma özgü bir hareket olarak algılanabilmektedir. İcrâcının, eserin 2. ölçüsündeki dik hisar perdesini hüseyini perdesi olarak baskın bir şekilde icra ettiği görülmektedir. İcrâda, gerdaniye perdesinin sünbüle perdesi desteği ile önem kazandığı da ayrıca ortaya çıkmaktadır. Özellikle belirtilmelidir ki teorik sisteme göre nota üzerinde 4 koma olarak görülen mi bemol (hisar) perdesi, icrada 1 koma mi bemol (dik hisar) perdesi olarak seslendirilmiştir

Usûlün Kullanılışı

Şiirin aksak usûlüne uyarlanan melodi ile uyumlu bir yapı sergilediği görülmektedir. Eser ilk ölçüsü içerisinde senkop yapısını içermektedir, icrâcı da 1. ölçüde söze gecikme (onaltılık es) ile girerek senkopun sertliğini arttırmaktadır. Eserin geneli çok sıkışık olmamakla birlikte silabik bir yapı ile ilerlemiştir, fakat, “anarsın” “yanarsın” gibi kelimeler melismatik anlayış ile paylaştırılmıştır. Eserin kaydında gerçekleşmiş olan hız $\text{♩} = 140$ bpm olarak tespit edilmiştir. Bu hızın solistin yorumunda bir sıkışıklığa sebep olmadığı görülebilmekte olup buna ek olarak icrada nota dışı süslemeye başvurulduğu ve bu metronom hızı içerisinde yapılabildiği anlaşılabilmektedir. Kayıt dışında gerçekleşecek olan konser gibi durumlarda solistin tercih edeceği hız farklılık gösterebilir.

Vurgular

İcrâda, mânâyı ifade edebilme ve kelime içinde öne çıkarılması istenen hece için bazı kelimelerde ve hecelerde vurgu yapılmıştır. *Aksan* veya *accent* olarak da tabir edilebilirler. Bu vurgular melodi ile de desteklenmiştir. Bu destek, tizleşme veya sesin olduğundan uzun tutulması şeklinde yöntemler ile belirginleştirilmeye çalışılmıştır.

- 2. ölçüde –ki, -her, -bez hecelerinde
- 4. Ölçüde “anar” kelimesinde
- 7. Ölçüde –o ve –el hecesinde
- 8. Ölçüde “anar” kelimesinde
- 12. Ölçüde – o ve –el hecesinde
- 16. Ölçüde –lin hecesinde
- 18. Ölçüde “yanar” kelimesinde
- 9. Ölçüde “yanar” kelimesinde
- 21. Ölçüde –be hecesinde
- 22. Ölçüde –o ve –el hecelerinde
- 24. Ölçüde –“arar” kelimesinde
- 26. Ölçüde –be hecesinde
- 27. Ölçüde –o ve -el hecelerinde

Ses alanı – aralıklar

Eser, yeden perdesi (dizinin 7. derecesi) tiz çargâh (do) perdesi arasında bir alanı kapsamaktadır. En büyük ses atlaması bir oktav olup bu oktav atlaması da saz paylarında, durak – tiz durak arasında gerçekleşmektedir. Ayrıca icrâda, 4. ölçüde çargâh – gerdaniye atlaması, 6. ölçü ile 7. ölçü bağlantısında gerdaniye – tiz çargâh atlaması, 11. ile 12. ölçü arasında gerdaniye – tiz çargâh atlaması, 16. Ölçü ile 17. ölçü bağlantısında segâhtan eviç perdesine bir iniş, 21-22. ölçü arası ve 26-27. ölçüler arasında da çargâh ile gerdaniye atlamaları göze çarpmaktadır.

Hece – Nota İlişkisi

Eser genellikle silabik karakter taşımaktadır. Her bölümün sonunda redif ve kafiyeyi oluşturan “anarsın” “yanarsın” ... gibi kelimeler melismatik bir yapı üzerine işlenmiştir. İcrâcının, besteci tarafından düz (dörtlük ya da ikilik değer) seslerin tercih edildiği yerleri onaltılık değerler ile doldurmayı tercih ettiği görülebilmektedir. Nakarat, röprizleri ile birlikte dört defa icra edilmektedir. İcrâcı bu durumda her nakaratı farklı hece – nota ilişkisi ile birbirine benzemeyen yorumlarla icrâ etme yoluna gitmiştir.

İcrâcı ve müzik hakkında genel bilgiler

Gönül Akkor’un solistliğinde Uzelli Plak tarafından 1983 yılında dinleyiciye sunulan albümde toplam 12 eser seslendirilmiş olup albümün ismi “Gönülden Gönüle”dir. Biyografisi ise şu şekildedir.

4 Şubat 1940, İstanbul doğumlu. Babası Tahsin Bey’in şarkıları ve annesi Muzaffer Hanımın uduyla eşlik ettiği, müziğin sonuna kadar yaşandığı bir ailede büyüdü. Kız kardeşi şarkıcı Kamuran Akkor ile Alev adında bir kız kardeşi daha vardır. Bursa Kız Öğretmen okulunda lise öğrenimine başladı ancak 1957 yılında okulun son sınıfından ayrıldı. 1959 yılında TRT’nin açtığı sınavla Ankara Radyosuna stajyer Birbiri peşi sıra yaptığı plaklar ile büyük bir başarı elde etti. Bu başarısını, sahne çalışmalarına da aktardı ve ülkenin en çok aranan assolistlerinden biri konumuna geldi. Sanatçı Türk sanat müziği icra etmesinin dışında pop müzik alanında da albüm çalışmaları yaptı. Bu alanda Türk pop müziğinin en önemli söz yazarlarından Sezen Cumhuri Önal ve Fecri Ebcioğlu ile çalıştı. Sanatçının bu türde plakları arasında, Sahibinin Sesi tarafından yayımlanmış "Sana Ben Kulum/Böyle Gelmiş Böyle" adlı 45'liği büyük satış rakamlarına ulaştı ve sanatçının, 1960 sonları ile 1970 başları arasında çok sayıda pop 45'lik yapmasına sebep oldu. 1972 yılında, Bora Ayanoglu'nun "Güller ve Dudaklar" adlı şarkısını plak yaptıktan sonra seslendirdiği bu şarkılar da hit şarkılar oldu. 'Bağdat Yolu', 'Kıskanırım', 'Bir Ateşim Yanarım', 'Tanrım Beni Baştan Yarat', 'Beterin Beteri Var', 'Deli Gibi Sevdim', 'Dost Bildiklerim', 'Kemancı' gibi yüzlerce 45'lik ve 16 adet uzunçalar plağa sesiyle hayat veren Gönül Akkor; Türk Pop Müziği tarzındaki şarkıları da başarıyla icra etti. 1974 yılında yaptığı “Sizin Seçtikleriniz” adlı eseri ise Esin Engin’in aranjmanlarıyla ve Engin’in yönettiği Batı sazları ve senfoni orkestrası eşliğinde seslendirdi. Platin Plak tarafından çıkarılan bu plak yine alanında bir ilke imza atmış oldu. Gönül Akkor, kendisini sahnede izleme olanağı bulamayan hayranlarıyla başrolünü üstlendiği 1966 yılında çekilen 'Biraz Kül Biraz Duman', 1969 yılında çekilen

'Yuvamı Yıkamazsın', 1970 yılında çekilen 'Çileli Bülbüller' ve 1974 yılında çekilen 'Tanrım Beni Baştan Yarat' filmleriyle beyaz perdede bulundu. 1990'lı yıllarda da Sezen Aksu'nun önerdiği bir projeyi kabul etti ve "Beni Tanıma" adlı albüm ve aynı isimli şarkı ile yeniden gündeme geldi. (<https://www.biyografya.com/tr/biographies/gonul-akkor-533bd385>)

Şekil 1.

Eserin ses kaydının bulunduğu kasetin ön kapağı



Vibrato yapılan yerler

Vibrato ise üslûbun ve icracının tercih ettiği bir süsleme ögesi olup, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 16, 17, 18, 19, 21, 26, 27, 29. ölçülerde göze çarpmaktadır.

Nefes Yerleri

İcrâcî 4. Ölçü sonu hariç her ölçü sonunda nefes almıştır. Sadece cümlelerin sonundaki 4. ölçüyü 5. ölçüye bağlarken “-sın” hecesini nefes almadan icrâ etmiştir.

Vurgu / aksan yapılan yerler

İcrâda, mânâyı ifade edebilme ve kelime içinde öne çıkarılması istenen hece için bazı kelimelerde ve hecelerde vurgu yapılmıştır. *Aksan* veya *accent* olarak da tabir edilebilirler. Bu vurgular melodi ile de desteklenmiştir. Bu destek, tizleşme veya sesin olduğundan uzun tutulması şeklinde yöntemler ile belirginleştirilmeye çalışılmıştır.

- 2. ölçüde –ki, -her, -bez hecelerinde
- 4. Ölçüde “anar” kelimesinde
- 7. Ölçüde –o ve – el hecesinde
- 8. Ölçüde “anar” kelimesinde
- 12. Ölçüde – o ve –el hecesinde
- 16. Ölçüde –lin hecesinde
- 18. Ölçüde “yanar” kelimesinde
- 9. Ölçüde “yanar” kelimesinde
- 21. Ölçüde –be hecesinde
- 22. Ölçüde –o ve –el hecelerinde
- 24. Ölçüde –“arar” kelimesinde
- 26. Ölçüde –be hecesinde
- 27. Ölçüde –o ve -el hecelerinde

Nota değerleri, nota dışı sesler ve ritm üzerinde yapılan icra – nota farklılıkları

İcrâyâ, (aranağme sonrasında, zemine girişte) notaya kıyasla, bir onaltılık değer geç başlanmıştır. İlk ölçüde “–nı” hecesine gelen nevâ perdesi, icrâda dört onaltılık ile süslenmiştir. 2. ölçüde noktalı sekizlikler, icrâ esnasında başlarına onaltılık “es” ler getirilerek senkop haline dönüştürülmüştür. Aynı ölçüdeki merdiven inişi motifinde

bulunan çarpmalar, bu inişi desteklemektedir. 3. Ölçüde “onaltılık es” ile cümle parçasına geç giriş yapılmıştır. 4. ölçüde ortalama sekizlik birim değeri tercih edildiği halde icrâda onaltılık değerlerin serpiştirildiği görülmektedir. 6. Ölçüde bulunan triole ile otuzikilik değerlerin hareketli bir yapı kazandırdığı görülebilmektedir. 7. Ölçüde onaltılık triole kalıbı ile karşılaşmaktadır. 8. Ölçü 16’lık es ile gecikmeli giriş yapmıştır. 9. Ölçüde bulunan sekizlik birimler icracı tarafından onaltılık ve otuzikilik olarak yorumlanmıştır. 11. Ölçüde do-si aralığı, icrâda do - la olarak ifade edilmiş ve çarpmalı bir iniş ile desteklenmiştir. 13. Ölçüde bulunan sekizlik değerlerin yoğunluğu, senkoplu bir giriş ve triole ile bozulmuş, otuzikilik çarpma ve tril de eklenmiştir. Genelde görülen 16’lık es ile geç girme hususu, 14. Ölçüde de gerçekleşmiş, ardından gelen çarpmalı ifâdeler bu üslûba destek olmuştur. Meyan (C) bölümünün ilk ölçüsünde otuzikilik değer, sekizlik ve onaltılık değere tercih edilmiştir. 17. Ölçüde mi naturel ile yapılmak istenen gırtlak hareketi desteklenmiş, ardından gelen triole ve otuzikilikler ortaya çıkmıştır. 18. Ölçüdeki gecikmeli başlangıç, öncekilerine kıyasla sekizlik değer ile daha büyük olarak gerçekleşmiştir. 18. ölçünün sonundaki 3 sekizlik birim icrâda 32’lik ile doldurulmuştur. Son nakaratın 2. Ölçüsü olan 22. Ölçüde, çargâh perdesinden iniş esnasında sürekli bir çarpma görülmektedir. 23. Ölçünün sonundaki 3. Sekizlik birim 32’lik değerlerle doldurulmuştur ayrıca ölçü başında da eviç perdesi muhayyer perdesine dönüşmüştür. Onaltılık es girişine onaltılık ve otuzikilik değerlerin de eklenmesi ile 24. Ölçü oldukça hareketli bir hal almıştır. 26. Ölçüde baştaki küçük çarpma, gerdaniye perdesine giden yolu yumuşatarak bağlı bir duyum oluşturmuş bu sebeple 27. Ölçüde çargâh perdesi sonrası önceki nakaratlar gibi muhayyer perdesi değil, sibemol perdesi basılmıştır. 28. Ölçüdeki sekizlik değerler, baş kısımlarına birer 16’lık es alarak 32’lik değerler ile farklı bir hâle sokulmuştur. Eser, “ritardando” ile birlikte yavaşlayarak, ve onaltılık değerlerin de ile bitişe ulaşmıştır. Karar hususu neva perdesindeki hüseyini çarpmasının desteği ile belirgin hale gelmiştir.

Notalarda gösterilmeyen legato, staccato, glissando, tril...vb gibi teknikler.

- Legato tekniği, 1, 3, 4, 8, 13, 17, 19, 21, 27 28/1, 28/2 numaralı ölçülerde kullanılmıştır.

Glissando / portamento tekniği, 4. Ölçüde bulunan çargâh - gerdâniye atlamasında,

Şekil 2.

Glissando / portamento tekniği



13. Ölçüde bulunan segâh – hisar perdesi atlamasında,

Şekil 3.

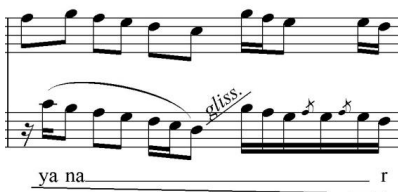
Glissando / portamento tekniği



19. Ölçüde bulunan segâh – gerdâniye atlamasında glissando ile karşılaşmaktadır.

Şekil 4.

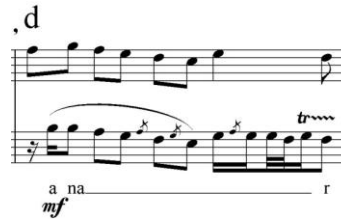
Glissando / portamento tekniği



Tril tekniği, 8. ve 13. ölçünün sonunda “hisar” perdesinde icrâ edilmiştir.

Şekil 5.

Trill tekniği



Şekil 6.

Trill tekniği



TARTIŞMA ve SONUÇ

Bu icrâdan yola çıkarak klasik üslub anlayışına sahip olmadığını söylenebilir. Eserin ritmik ve melodik yorumu sonucunda ortaya çıkan analizler. Aktif icracılık yaptığı dönem içerisinde klasik üslubu benimsemeyen, fakat tercih ettiği üslubu da kontrollü ve kendine özgü sınırlar içerisinde devam ettirmeye çalışan Gönül Akkor, eserdeki yorumu ile ortalama 19. Y.Y. olarak nitelendirebileceğimiz bir dönemi icra ederken günümüz arabesk etkilerini net olarak esere yansıttığı gözlemlenebilmektedir. Tercih ettiği üslubu ile paralel olarak bağlı sesler, glissando ve legatolar belirgin bir şekilde mevcuttur. Vibratoların ana frekansa oranla peste ve tize doğru açıklığı ortalama 3-4 koma civarındır. Örnek olarak, eviç perdesi üzerinde yaptığı vibrato esnasında 2 koma tiz ile 2 koma da pest arasında gidip geldiği söylenebilir. Güfteyi telaffuz edişi, anlaşılır bir şekildedir. İcrâcı, vurgulu olan perdede vibrato ve glissando yardımı ile 1-2 koma tizleşmeyi tercih edip, vurguyu bu şekilde destekleme ve mânâyâ etki etme çabası içerisine girdiği düşünülmektedir. Şarkı söylediği dönem itibari ile Türkiye’de popüler olan bu icra üslubunda ön planda olan ve pek çok şarkıcı tarafından taklit edilmeye çalışılan bir şarkıcı olduğu bilinen Gönül Akkor sahne ve stüdyo çalışmalarında sıkça yer almıştır. Yaptığı plak çalışmalarında dönemin fantezi – arabesk müziklerine yer verdiği gibi, 20. Y.Y. makamsal müziklere de yer verdiği albüm şarkı listeleri incelendiğinde görülebilmektedir

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2004). *Ansiklopedik müzik sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Aslan, E. M. (2011). *Ud alıştırmaları – Teknik çalışmalar*. Pan Yayıncılık.
- Duman, E. A. (2023). *Gazino kültürünün Klasik Türk Müziğine etkileri* (Yayımlanmış doktora tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaplan, M. (1986). *Kültür ve dil*. Dergah Yayınları.
- Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte araştırma yöntemleri*. İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1990). *Türk musikisi nazariyatı ve usûlleri – Kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Rona, M. (1970). *Yirminci yüzyıl Türk musikisi*. Türkiye Yayınevi.
- Torun, M. (2009). *Gelenekle geleceğe – Ud metodu*. Çağlar Yayınları.
- Uluç, M. Ö. (2006). *Müzik sözlüğü*. Yurtrenkleri Yayınları.
- Ungay, H. (1981). *Türk musikisinde usuller ve kudüm*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk musikisi’nde kompozisyon ve beste biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. bs.). Seçkin Yayıncılık.
- <https://www.biyografya.com/tr/biographies/gonul-akkor-533bd385> (Erişim tarihi: 13.3.2025)

EK.

Hüzzam Şarkı

Zamânı var ki her bezmim anarsın

Beste: Klarnet İbrahim Efendi

Güfte: Sermet Efendi

İcrâ: Gönül Akkor (Gönülden Gönüle albümü)

Notaya Alan: Enver Mete Aslan

Aksak

Aa

Nota

İcrâ

Za ma ni var ki her bez mi m

mf

3 , b

a ra a ra r

f

5 , B c

sin (SAZ) Be ni bir gün

f

7 , d

o lu r el bet a na r

mf

9

a na r sin (SAZ)

mf

11 Bc

Be ni bir gün o lur e l bet

mf

13 d'

a na r a na r

f

15 C e

sin (SAZ) Ge li n ce ha tı ra dur maz

ff

18 ,b

ya na r ya na r

f

20 ,B c

sin (SAZ) Be ni bir gün

mf

22 , d ,

o lu re l bet *f* a na *mf* r

24 , ,

mf a na r sin (SAZ)

26 B c

mf be ni bi r gün o lu r e l bet

28 , d'' ,

f a n a r a na r sin *p*

Enver Mete Aslan