

Müzik Biliminde Güncel Araştırmalar

Editor
Gülşay KARAMAHMUTOĞLU

BİDGE Yayınları

Müzik Biliminde Güncel Araştırmalar

Editör: Gülay KARMAHMMUTOĞLU

ISBN: 978-625-6707-74-0

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayınlama Tarihi: 25.12.2023

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya /
Ankara



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	3
Zeybekler ve Efelerle İlgili Türküler“Çakırcalı Mehmet Efe” Örneği.....	5
Ali Orhan DÖNMEZ	5
Muğla Yöresi Halk Müziği Özellikleri Ve Türküleri Üzerine Bir İnceleme	24
Ali Orhan DÖNMEZ	24
Bir Hamparsum Nota Defterinde Bulunan Tanbûrî Ali Efendi'ye Ait Sûzidil Peşrevin Günümüz Notasına Çevirimi ve Bugünkü Üç Farklı Versiyonuyla Karşılaştırılması	47
Gülay KARAMAHMUTOĞLU	47

Müzik Eğitimcilerinin Perspektifinden Okulöncesi Müzik Eğitimine Yönelik İhtiyaçlar.....	67
Merve Nihan ERTEKİN KAYA	67

BÖLÜM I

Zeybekler ve Efelerle İlgili Türküler“Çakırcalı Mehmet Efe” Örneği

Ali Orhan DÖNMEZ¹

Giriş

Zeybek türküleri halk müziği içinde önemli yer teşkil eden bir türdür. Özellikle Batı Anadolu coğrafyasında karşımıza çıkan bu türküler ritmik yapısı, sözel içerik ve oyun eşlikli olması ile diğer yörelerden ayrılırlar. Zeybek türkülerinin yanı sıra, döneminde zeybeklik veya efelik yapmış kişiler için de halk tarafından yakılmış (üretilmiş) türküler bulunmaktadır.

Zeybeklik Hakkında Kısa Bilgi

Zeybeklik, özellikle Batı Anadolu’da ve Anadolu’nun diğer bazı bölgelerinde ortaya çıkan sosyal bir yapıdır. Zeybeklerin tarihi geçmişi hakkında kesin bir bilgi olmamasına rağmen, yapılan

¹ Dr. Öğr.Üyesi. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi,Devlet Konservatuarı,Türk Müziği Bölümü.

araştırmalar zeybeklerin 16. Yy.’dan itibaren tarih sahnesinde ortaya çıkmaya başladıklarını göstermektedir.

Zeybek kelimesinin anlamı ile ilgili çeşitli görüşler bulunmaktadır. Akdoğu’ya göre, zeybek kelimesi “güçlü, kuvvetli” anlamında kullanılan “saybek” kelimesinin zamanla değişerek zeybek şeklinde söylenmesinden türemiştir (1996: 169). Zeybek kelimesi, sağlamlık anlatan “bek” ile nitelik anlatan “zağ” hecelerinin birleşmesinden türemiş “sağlamhılık, güçlölük” anlamını veren “zağbek” kelimesinin, zamanla zeybek şeklinde söylenmesine dönüşmesiyle oluştuğu düşünülmektedir (Oğultürk’ten aktaran Keleş 1998: 2-3). Avcı’ya göre ise, Anadolu’nun çeşitli yörelerinde kullanılan “zağmak” kelimesindeki “zağ” sözcüğü “kaçmak, saldırmak, hızla ileri atılmak, hızla bir yere gitmek vb. olup, “bek”, “bak”, “pek”, “pak” ekleri Türkçe’de belli bir kavram oluşturmak için kullanılmakta, bu iki sözcüğün birleşmesinden “zağbek”ya da “zağbak” kelimeleri ortaya çıkmakta ve yerinde duramayan, hızlı hareket eden, koşan, kaçan anlamları meydana gelmekte, bu anlam zeybekliğin yapısı ve durumu ile uyulmaktadır (2001: 29).

Tarihi süreç incelendiğinde, zeybeklerin özellikle Batı Anadolu’da yaşadıkları, bu yörelerde faaliyet gösterdikleri bilinmektedir. Aydın, Muğla, İzmir başta olmak üzere, Ege bölgesinde bulunan diğer illerde de varlıklarını göstermişlerdir. Zeybekler yaşadıkları bir olay nedeniyle ya da işledikleri bir suçtan dolayı, hapse girmemek için dağa çıkarak zeybek olurlar. Zeybek, genel hatlarıyla, çeşitli nedenler sonucu (namus, öç alma, haksızlık, asker kaçağı vb) işledikleri suçlardan dolayı aranan ve yakalanmamak için dağa çıkan insanlara verilen bir isimdir. Hatta bu bölgelerde dağa çıkan kişi “zeybek oldu” şeklinde ifade edilmektedir. Zeybekler, çoğu zaman “eşkiya-eşkiyalık” “dağda, kırdan yol kesen hırsızlar, haydutlar” (tdk.sözlük.gov.tr) kişiler olarak anılmışlardır. Ancak tarihsel sürece bakıldığında, zeybek kültüründe, eşkiyalıkla ilgisi olmayan, haklının yanında olan, güçsüzü savunan, haksızlıklara karşı koyan bir durum olduğu göze çarpmaktadır. Çevirisini O. Akınbay’ın yaptığı, “Eşkiyalar” adlı kitapta, Hobsbawn, eşkiyalığı yaptıkları faaliyet ve eylemlere göre

farklı bölümlere ayırmıştır. Hobsbawn, “Lordun/beyin ve devletin kendilerine suçlu muamelesi yaptığı kanun kaçakları olmaları, fakat köylü toplumları içinde kalmaları ve halklarının onları kahraman olarak görmeleri, adalet savunucuları, adalet adına öç alan savaşçılar saymaları hatta belki de kurtuluş önderleri katına çıkarmaları, yani her halükarda kendilerine hayranlık duyulması, yardım edilesi ve desteklenesi kişiler”i ‘*sosyal eşkıya*’ olarak tanımlamıştır (2011: 25-26). Zaman zaman toplum tarafından eşkıya olarak anılsalarda, zeybeklerin genellikle yoksul halkın yanında oldukları, yardım ettikleri, koruyup kolladıkları bilinmektedir. Zeybeklik kültürü içinde, eşkıyalık (tdk.sözlük) yapan kişiler “çalıkakıcı” olarak nitelendirilmektedir. Çalıkakıcılar, gerçek zeybeklerle karıştırılmamalıdır. Zeybek tarihi incelendiğinde, döneminde yaşamış zeybeklerin ve efelerin çalıkakıcı olarak nitelendirilen bu insanlarla mücadele ettiği görülmektedir. “Çalıkakıcı olarak nitelendirilen kişi ya da grupların efelerin sahip olduğu özelliklerden çok uzak olduğu, kadın ve çocukları öldürdükleri, ırza ve namusa dokundukları, gibi olumsuz davranışları halkın gözünden kaçmamış ve kötü izler bırakmıştır” (Işık ve Türk 2013: 125).

Zeybeklik, genel hatlarıyla bakıldığında zaman sosyal bir yapı (Baykara 1969: 59) özelliği gösterir. Belli sayıda insanların bir araya gelerek oluşturdukları topluluklardır. Bu topluluklar “çete,” olarak adlandırılmaktadırlar. Zeybek kültüründe, topluluğun başındaki yani önderi konumundaki zeybeğe “efe”, efenin yardımcısına “baş zeybek” denir. Topluluğun diğer üyelerine “kızan” denmektedir (Avcı 2001: 13).

Güçlü bir zeybek topluluğu (grubu, çetesi) belli başlı kısımlardan oluşmaktadır.

- 1.Efe,
- 2.Baş zeybek ya da baş kızan,
- 3.Kızanlar (zeybekler),
- 4.Yardımcı ya da muavin çeteler,

5.Haberci ve istihbarat ağı,

6.Yatak ve barınma ağı. (Avcı 2001: 35).

Zeybekler, belli bir hiyerarşik yapı içinde ve kendilerine has uygulamalar ile yetişerek bu yapının ögesi olurlar. Topluluk içinde efenin seçimi belirli kural ve uygulamalara göre yapılmaktadır. Her zeybek efe olamaz. Önceki efenin gösterdiği zeybek veya seçimle yapılan zeybek efe konumuna gelir. Bir çeteye katılacak ve kızan yani zeybek olacak kişi-kişiler için belli bir ritüel gerçekleştirilmektedir. Bu ritüele göre efe , zeybekler ve kızanlar toplu halde dağa çıkarlar. Kızan olacak genç belindeki yatağanı (büyük kama) çeker, üç defa öperek efenin önünde diz çöker. Efe diğerlerine şöyle seslenir:

- Kızanlar, bu koca dağların sahibi kim?

-Erimiz...

- Yiğidi kim?

-Efemiz...

- Susuz derelerde kavak biter mi?

- Bitmez...

-Bitkisiz diyarlarda duman tüter mi?

- Tütmez...

- Yiğit kime derler?

- Sözünde durup efesiyle ölene derler...

- Korkak kime derler?

- Sözünden dönüp aman diyene...

- Dağ başında duman eksik olur mu?

- Olmaz...

- Yiğit başında güman eksik olur mu?

- Olmaz...

- Kara gün karar p kalır mı?
- Kalmaz...
- Duvarı ne yıkar?
- Nem yıkar...
- Yiğidi ne yıkar?
- Gam yıkar...
- İnsan dünyaya ne için gelir?
-  lmek için...
- Kurt bunalırsa nereye iner?
- Köye iner...
- Kul bunalırsa nereye gidere?
- Dağı gider...
- Cömertlik neyle olur?
- Vermeyle olur...
- Yiğitlik neyle olur?
- Vurmakla olur...
- İstemeden hak alınır mı?
- Alınmaz...
- Y r meden yol tükenir mi?
- tükenmez...
- Őeytana bel bağlanır mı?
- Yardımcımızdır bağlanır...
- Adem uőaėına bel bağlanır mı?
- Bağlanırsa ağlanır...
- Yiğitlik nedir?

- Kimsesizi, arkasızı korumak, zalime karşı koymak...
- Var yemezlere acımak mı yoksa dayak mı haktır?
- Dayak haktır...
- Korkunun ecele faydası var mıdır?
- Yoktur...
- Yiğitlerde ne yoktur?
- Merhamet...
- Korkaklar zeytinleri nerede döverler?
- Ağaç dibekte...
- Yiğitler yağı nerde kavurur?
- Zalim göbeğinde...
- Sözünde durmayan kahpe bacının öz kızanı olsun mu?
- Olsun...
- Şu dualı yatağan böğrüne batsın mı?
- Batsın...
- Doğru söylediğimize Nasuh, Nusuh tövbesi olsun mu?
- Olsun... (Oruç 2013: 40-41).

Bu konuşmalardan ve törenden sonra yeni gelen gençler kızanlığa kabul edilmiş olur.

Efe denildiğinde, genel olarak korkusuz, yiğit , mert, cesur bir kişilik akla gelmektedir. Yaşadıkları dönemlerin sosyo-ekonomik şartları bu kişileri, haksızlıklara ve zulme karşı durmaya itmiştir. Bu efeler başlangıçta dağlarda yaşamaya mecbur kalsalarda, Anadolu'nun kurtuluşu döneminde sayısız yararlılık göstermişler, yurdun düşmandan temizlenmesine önemli katkılar sunmuşlardır. Örneğin; Yörük Ali Efe, Demirci Mehmet Efe, Gökçen Efe kurtuluş savaşında Kuvayi Milliye saflarında düşmanla çarpışarak, bulundukları bölgelerin düşmandan temizlenmesine çok büyük katkı

sunmuşlar ve Cumhuriyet sonrası Atatürk tarafından ödüllendirilmişlerdir.

Kurtuluş savaşı zamanından önce, yani Osmanlı'nın son dönemlerinde, özellikle Ödemiş-Aydın-Muğla yörelerinde ve dağlarında hüküm sürmüş birçok efe ve zeybek çetelerinin varlığı bilinmektedir. Bu efelerin en önemli ismi şüphesiz Çakırcalı Mehmet Efe' dir (1872-1911). Çakırcalı Mehmet Efe, 15 yıl Ödemiş, Aydın, Muğla dağlarında dolaşmış, zeybeklik kültürü içindeki davranış, tutum ve hareketleri ile halkın gözünde kahraman olmuş, Osmanlı hükümetini 15 yıl gibi bir süreyle uğraştırmış, ünü Avrupa'ya kadar ulaşmış bir efedir.

Yöntem

Çalışmada, Çakırcalı Mehmet Efe'nin kısa hayat hikayesi ve adına yakılmış T.R.T (Türkiye Radyo Televizyon) THM (Türk Halk Müziği) repertuvarında bulunan-bulunmayan türküler hakkında bilgiler verilecektir. Bu bağlamda çalışma nitel bir çalışmadır. Çakırcalı Mehmet Efe için yakılmış türkülerin tespiti ve incelenmesine dayalı olarak, doküman incelenmesi ve içerik analizi yapılmıştır.

Zeybek Türküleri Hakkında

THM sadece sözel ya da çalgısal olmayıp oyun eşlikli türleri de içermesi açısından çok önemli bir alandır. Zeybek türküleri de TRT THM repertuarı içinde yer alan en önemli oyun eşlikli türlerden biridir. Repertuvarında çok sayıda sözel ve çalgısal zeybek ezgisi bulunmaktadır. Zeybek kültürü ve geleneğinin yaşadığı ve yaşatıldığı yörelerdeki müzikal yapının zeybek ezgileri üzerine kurulduğu ortadadır. Zeybek ezgileri;

- Zeybek ezgileri, icra edildikleri yörelere göre, Muğla Zeybeği, Aydın Zeybeği, vb. isimler alırlar.

- Zeybek ezgileri, içinde ismi geçen veya onun adına üretilmiş (yakılmış) kişilere göre, Kerimoğlu Zeybeği, Kocaarap Zeybeği, Kadioğlu Zeybeği vb. isimler alırlar.

- Bir türkünün zeybek olabilmesi için bazı özelliklere sahip olması gerekir. Bunlar 9 zamanlı birleşik usulün (3+2+2+2) ve (2+2+2+3) tartım kalıplarıyla icra edilmesi gerekmektedir.

- Zeybek ezgileri, ağır zeybek ve kıvrak zeybek olarak ikiye ayrılırlar. Ağır zeybekler 9/2, 9/4'lük usûlden oluşur. Kıvrak zeybekler ise daha hızlı metronomda icra edilen 9/8 usûlden oluşur.

- Zeybek ezgilerinin ana çalgısı davul ve kaba zurnadır. Özellikle Aydın Germencik ile Muğla Milas/Dibekdere Köyünde icra edilen bu çalgılar zeybek oyunlarının ve türkülerinin vazgeçilmezleridir.

Çakırcalı Mehmet Efe Hakkında

Çakırcalı Mehmet Efe 1872 yılında Ödemiş'e bağlı eski adı Ayasuluğ, şimdiki adı Türkönü köyünde dünyaya gelmiştir. Babası eski efelerden Çakırcalı Ahmet Efe, annesinin ismi Hatice'dir. Çakırcalı Mehmet, babasının zaptiye onbaşı Boşnak Hasan Çavuş tarafından öldürülmesiyle 11 yaşında öksüz kalmıştır.

Babası Çakırcalı Ahmet, düze indikten sonra kendi halinde bir köylü gibi yaşarken, zeybeklerin bir daha dağa çıkmasını engellemek için ortadan kaldırılmaları için gizlice verilen karar ile dönemin yetkililerinden, zaptiye onbaşı Boşnak Hasan Çavuş tarafından pusuya düşürülerek öldürülmüştür (Keleş 1998: 93). Efelikte düze inme ifadesi, hükümetle anlaşarak dağdan inmek ve kanunlara uygun şekilde yaşamak anlamına gelmektedir.

Bu olaydan sonra Çakırcalı Mehmet'i babasının da en yakın arkadaşı olan, Hacı Eşkıya yanına almış ve büyütüştür. Çakırcalı Mehmet 15-16 yaşlarına geldiğinde bir süre o günlerde yapılan tütün kaçakçılığı işini yapmıştır. Bu nedenle Ödemiş, Aydın, Muğla yörelerinde dağlarda dolaşmış ve bu yerleri iyice öğrenmiştir.

Çakırcalı Mehmet yetişkin olduğu dönemde, kendisini büyüten Hacı Eşkıya'nın bir isteği ile bir suç işlemiş ve bir yıl kadar hapiste yatmış, delil yetersizliğinden beraat etmiştir (Keleş 1998: 93). Çakırcalı hapiste iken babasının katili olan Boşnak Hasan

Çavuş, köyüne giderek ailesine ve annesine çeşitli bahanelerle eziyet etmiş, türlü hakaretlerde bulunmuştur. Bu olayları öğrenen Çakırcalı Mehmet, babasının öcünü almak ve annesine yapılan hakaretlerin karşılığını vermek için Boşnak Hasan Çavuş'u öldürmeyi kafasına koymuştur. Hapisten çıkınca babasının en yakın arkadaşı Hacı Mustafa ve birkaç kişiyle dağa çıkmıştır. Kısa bir süre sonra Ödemiş'e bağlı Kaymakçı Köyü mezarlığında pusu kurmuş ve Boşnak Hasan Çavuş'u öldürerek efeliğini ilan etmiştir. Aşağıda, şekil 1. de resim görülen fotoğraf Çakırcalı Mehmet Efe'ye ait olduğu belirtilmekte ve Çakırcalı'nın tek fotoğrafı olduğu söylenmektedir. Bu fotoğraf Ege Manşet Gazetesinin internet sitesinden kaynak gösterilerek alınmıştır.



Şekil 1. Çakırcalı Mehmet Efe

Hayatı boyunca zenginden alıp fakire vermesi, haksızlıklara karşı yöre halkını ve köylülere koruması, ihtiyaç sahiplerine gerekli yardımları yapması Çakırcalı'nın halkın gözünde kahraman olmasını sağlamıştır. Özellikle o dönemlerde dağlarda gezen “çalıkakıcı” olarak nitelendirilen çetelere karşı halkı koruması bunun en önemli nedenlerindendir. Ege dağlarını kasıp kavuran

Rum, Çerkes ve Arnavut çeteleri ile mücadele etmesi, onları ortadan kaldırması Çakırcalı'nın her zaman önem verdiği eylemler olarak göze çarpmaktadır. Köyün ve köylünün yardımına koşması, özellikle köylere köprü, cami, çeşme yaptırma gibi ihtiyaçlarını karşılaması ,Çakırcalı'nın devlet güçlerine karşı köylüler tarafından saklanması, korunmasına, sevilmesine neden olmuştur. Efelerin ve zeybeklerin, devlet güçlerine ve diğer çetelere karşı korunması, gittikleri yerlerdeki “yatak”ları tarafından sağlanmaktadır. Zeybek kültüründe “yatak”, efe ve zeybekleri evinde, çadırında saklayan, karnını doyuran, ihtiyaçlarını karşılayan güvenilir kişiler anlamına gelmektedir (Karpuz ve Gaddar 2013: 32). Daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi, yaptığı faaliyetler ve eylemlerle, halka ve köylüye davranma biçimi ve haksızlıklara karşı çıkma şekli ile incelendiğinde, Çakırcalı Mehmet Efe'nin, Hobsbawn'ın (2011) “sosyal eşkiya” tanımlamasına girdiği söylenebilir.

Çakırcalı Mehmet Efe, efeliği süresinde üç defa düze inmiş, ama her defasında bir haksızlık yaşayarak tekrar dağa çıkmak zorunda bırakılmıştır. Nitekim 1911 yılı Kasım ayında, Aydın-Nazilli-Karıncalıdağ'da hükümet güçleri ile girdiği çatışmada öldürülmüştür. Cesedinin tanınmaması için başzeybek Hacı Mustafa tarafından başı ve elleri bileklerden kesilmiş, göğsünün derisi yüzülerek bırakılmıştır. Bunun Çakırcalı Mehmet Efe'nin vasiyeti üzerine gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

Bulgular

TRT THM Repertuvarında Bulunan ve Çakırcalı Mehmet Efe'yi Anlatan Türküler

TRT THM repertuvarında Çakırcalı Mehmet Efe ile ilgili iki adet türkü bulunduğuşu tespit edilmiştir. Bunun haricinde TRT THM repertuvarında olmayan ancak Ödemiş yöresinde çalınıp söylenen, TRT İzmir Radyosu'ndan emekli bağlama ve ses sanatçısı aslen Ödemiş'li Kazım ALKAR tarafından icra edilen “İndirdiler Ödemiş'in Düzüne” isimli bir ağıt/uzun hava bulunmaktadır. Bu türkünün sözlerine aşağıda yer verilecektir.

1- İzmir Kavakları

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 337 - 9/6/1973

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

YÖRESİ
İZMİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
EKREM GÜYER

İZMİRİN KAVAKLARI

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

SÜRE:

İZ Mİ RİN KA VAK LA RI DÖ KÜ LÜR YAP RAK LA RI Bİ ZE DE DERLER ÇA KI
SERVİNSENDEN U ZUH YOK YAPRA ĞIN DA DÜ ZUM YOK KAMALI DA ZEY BEK VU RUL

CI YÂR Fİ DAN BOY LUM Yİ KA RIZ KO NAK LA RI
DU YÂR Fİ DAN BOY LUM ÇA KI CI YA SÖ ZUM YOK

(2)

Selvim senden uzun yok
Yaprağında düzum yok
Kamalıda zeybek vuruldu (yâr fîdan boylum)
Çakıcıya sözüm yok

Şekil 1. İzmir Kavakları türküsünün notası.

Türkü, 337 TRT Repertuvar nolu, İzmir yöresine (Ödemiş ve civarı) aittir. Kaynak kişisi Ekrem Güyer'dir. Türkü Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş ve notalanmıştır. Derleme tarihi ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak repertuvar sıra numarası ve M. Sarısözen tarafından derlendiği göz önüne alınırsa yaklaşık 1940-1950 yılları arasında olabileceği düşünülmektedir. TRT THM repertuvarında bulunan notadaki ismi "İzmir'in kavakları" şeklinde olsa da, yörede, türkünün ilk dizesi "İzmir'in kavakları" yerine "Ödemiş kavakları" ya da "Birgi'nin kavakları" şeklinde yazıldığı ve söylendiği halen tartışılmaktadır. Yöre halkının Çakırcalı Mehmet Efe gibi bir kahramanı benimsemesi ve sahiplenmesi duygusuyla, türkünün kendi yörelerine ait olduğunu, kendilerinden çıktığını iddia etmesi ve bu şekilde söylemesi gayet doğal olarak karşılanmalıdır. Ayrıca Çakırcalı Mehmet Efe Ödemiş'lidir.

Türkünün sözleri incelendiğinde, türkü Çakırcalı Mehmet Efe adına yazılmış, onun yaptıklarını ve kahramanlıklarını anlatmaktadır. Müzikal özellikler bakımından türkü, Segâh makamı dizisindedir. 9 zamanlı birleşik usulün (2+2+2+3) tartım kalıbıyla icra edilmektedir. Seyir olarak, karar sesi olan segâh perdesiyle başlamış, neva sesine çıkmış ve rast perdesine inmiştir. Sonra gerdaniye sesine atlama yaparak neva perdesinde kalış yapmıştır. Tekrar gerdaniye perdesine çıkmış, acem perdesini kullanmış, ırak perdesiyle segaha inmiş ve hüzeyni perdesini göstermiş, neva-hüseyni-ırak perdelerinde dolaşarak segâh sesinde karar vermiştir.

2- Mezarımın Taşı Bozdağ'a Karşı

TRT. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM. No: 433 - 22. 6. 1973

DERLEYEN
MUZAFFER SARISOZEN

YÖRESİ
İZMİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

MEZARIMIN TAŞI

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISOZEN

SÜRE

SAZ

1. ME ZE Rİ MİN TA ŞI BOZ DA ĞA KAR
2. ÇE KİN Kİ RA Tİ Mİ Bİ NEK TA ŞI

ŞI ÜS TÜ NÜN TOP RA ĞI
NA KÖL LA Rİ MER Mİ YOR

GÖ ZÜ MÜN YA ŞI CA KIR CA LI YI VUR
E ĞER KA ŞI NA KA RIN CA LI LI DAĞ

DU LA R AK ŞA MA KAR ŞI
--- DA GELDİ DÜŞ MANKAR ŞI MA

Şekil 2. Mezarımın Başı Bozdağ'a Karşı türküsünün notası.

MEZARIMIN TAŞI
(Sayfa 2)



1
MEZARIMIN TAŞI BOZ DAĞA KARŞI
ÜSTÜNÜN TOPRAĞI GÖZÜNÜN YAŞI
ÇAKIRCALIYI VURDULAR AKŞAMA KARŞI
BAĞL ATI
UYAN ANAM UYAN GÖR NELER OLDU
KARINCALI DAĞ BAŞI KANİLE DOLDU

2
ÇEKİN KIR ATIMI BİNEK TAŞINA
KOLLARIM ERMİYOR EĞER KAŞINA
KARINCALI DAĞDA GELDİ DÜŞMAN KARŞIMA
BAĞLANTI

Türkü, 433 TRT Repertuvar nolu, İzmir yöresine (Ödemiş ve civarı) aittir. Türkünün kaynak kişisi derleyici tarafından yazılmamıştır. Türkü Muzaffer Sarısözen tarafından derlenmiş ve notalanmıştır. Derleme tarihi ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak repertuvar sıra numarası ve M. Sarısözen tarafından derlendiği göz önüne alınırsa yaklaşık 1940-1950 yılları arasında olabileceği düşünülmektedir.

Türkünün sözleri incelendiğinde, türkü Çakırcalı Mehmet Efe'nin öldürülmesinden sonra yakılan bir ağıt niteliğindedir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin kendi ağzından söylenmiş bir anlatımla yazılmıştır.

Müzikal özellikler bakımından türkü, Muhayyer kürdi makamı dizisindedir. 4 zamanlı ana usulde icra edilmektedir. Seyir olarak, hüseyini perdesiyle başlamış, gerdaniye sesine çıkmış ve tekrar karar perdesine inmiştir. Tekrar Hüseyini ile başlayıp çargah sesinde asma kalış yapmış, hüseyini perdesini gösterdikten sonra kürdi perdesini göstererek karar vermiştir. Söz bölümünde ise

hüseyini perdesiyle başlamış, muhayyer perdesine atlama yaparak çargâh perdesinde asma kalış yapmış, hüseyini, gerdaniye perdelerine çıkarak uşşak perdesini ve kürdi perdesini göstererek karar vermiştir.

3- İndirdiler Ödemiş'in Düzüne

Bu türkü uzun hava /ağıt türünde bir eserdir. Türkünün sözleri incelendiğinde, türkü Çakırcalı Mehmet Efe'nin öldürülmesinden sonra yakılan bir ağıt niteliğindedir. Çakırcalı Mehmet Efe'nin kendi ağzından söylenmiş bir anlatımla yazılmıştır. Türkü sözlerine youtube sitesinden Kazım Alkar'ın icrasından dinlenilerek erişilmiştir.

İndirdiler Ödemiş'in düzüne

Kellesi yok ki nasıl bakam yüzüne

Çakırcalı Mehmet vurulmuş inanmam sözüne

Ağlama İraz'ım ağlama ağlama bana

Çık dağlar başına kavuşam sana.

Dolaşalım Bozdağ'ı ordan Madran'ı

Her derde devadır kartal yağı

Çakırcalı Mehmet vurulmuş akıyor kanı

Ağlama İraz'ım ağlama ağlama bana

Çık dağlar başına kavuşam sana. (Kaynak: Kazım Alkar-Official youtube kanalı)

-Türküde geçen İraz ismi Çakırcalı Mehmet'in karısıdır. Gerçek ismi Raziye olup, yörede İraz diye söylenmektedir.

-Bozdağ ve Madran Çakırcalı Mehmet Efe'nin, yaşamı boyunca efelik yaptığı, gezip dolaştığı, saklandığı iki önemli dağdır. Bozdağ Ödemiş'te , Madran ise Aydın' dadır.

Sonuç

Zeybeklik Anadolu'nun batısında, özellikle Aydın, İzmir, Muğla, Denizli, Kütahya, Manisa yörelerinde var olmuş bir kültür ve gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır. Zeybekliğin nasıl ne şekilde ve na zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekler beraber, 19.yy dan itibaren yazılı kaynaklarda bahsedilmektedir. Zeybekler başlangıçta eşkiyalık gibi düşünülse, aslında öyle olmadığı yaşanan ve anlatılan olaylardan anlaşılabilmektedir. Haydutluk ve eşkiyalık yapan (yol kesen, haksız yere mala, cana kıyan, namusa el atan vb.) çetelerin varlığı, başta efe olmak üzere, zeybeklik yapan bu kişilerin yanlış değerlendirilmesine yol açtığı görülmektedir. Dönemin sosyo-ekonomik durumlarından kaynaklanan sorunlar başta olmak üzere, yönetimle düşülen anlaşmazlıklar zeybek - efe olarak adlandırılan kişilerin bazı olumsuz olaylara karışmalarına, dolayısıyla başkaldırmalarına ve suçlu durumuna düşmelerine sebep olmuştur. Çakırcalı Mehmet Efe'de, önce babasının haksız yere öldürülmesi ve sonra ailesine yapılan çeşitli zulüm ve haksızlık karşısında, kendi sorununu kendi çözmek (öç almak) duygusuyla suç işlemiş ve yakalanmamak için dağlara çıkmış ve zeybek-efe olmuştur.

Haksızlıklara karşı duran, yoksulun garibin güçsüzün yanında olan kişiler, ya da zeybek kültüründe efeler her zaman halkın nazarında kahraman olarak görülmüşlerdir. Zeybek kültürü ve geleneğinde bu kişiler, diğer haydut ve eşkıya olarak nitelendirilen kişi-kişilerden her zaman farklı bir yerde durmaktadırlar. İşte Çakırcalı Mehmet Efe'nin, yöre halkının yanında olması, yardımlarda bulunması, onları koruyup kollaması, haklarını savunması, onu bir kurtarıcı ve kahraman yapmıştır. Türk halk müziği içinde böyle kişi-kişiler için sayısız türküler, ağıtlar üretilmiştir. Halk bu kişi-kişileri her daim kahraman olarak hatırlar. O yüzden onun adına türküler yakar.

Yöre halkı Çakırcalı Mehmet Efe içinde, yukarıda notaları ve sözleri verilen türküleri yakmış, bu ünlü efeyi, hikayeleriyle anlatarak, türküleriyle söyleyerek geçmişten günümüze yaşatmışlar ve yaşatmaya devam etmektedirler.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Avcı, A. H. (2001). *Zeybeklik ve Zeybekler Bir Başkaldırı Geleneğinin Toplumsal ve Kültürel Bayutları*. Hückelhoven: Verlag Anadolu.

Baykara, T. (1969). Zeybekler (Zeybek elbisesi giyme yasağı). *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi*, 59-61.

Caner Işık, Gökhan Türk. (2013). Aydın Halk Kültüründe Efelik ve Çalıkakıcılık. *Zeybek Ateşi 2. Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (s. 120-129). Ödemiş: Yerel Ofset.

Eric J. Hobsbawn çeviri: Osman Akınbay. (2011). *Eşkiyalar*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

H. Ömer Karpuz, Zeliha Gaddar . (2013). Efelik ve Zeybeklikle İlgili Terminoloji Bir İnceleme. *Zeybek Ateşi 2. Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (s. 29-37). Ödemiş: Yerel Ofset.

Keleş, T. (1998). *Anadolu Kültüründe Zeybekler*. Gaziantep: Aydın ofset-matbaacılık.

Oğultürk, H. (1977). Türk Halk Oyunlarından Zeybek Oyunları. *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi-Mifad Yayınları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Oruç, E. (2013). Efeler, Efelerin Kökeni ve Efelerin Yasası. *Zeybek Ateşi 2. Ulusal Efe Kurultayı Türk Tarihinde Efe ve Zeybek Kültürü Sempozyumu Bildirileri* (s. 38-44). Ödemiş: Yerel Ofset.

İnternet Kaynakları

Türk Dil Kurumu Sözlükleri. (2023, Kasım Cuma). Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı

Youtube. (2023, Kasım Perşembe). Kazım Alkar-Official: <https://www.youtube.com/watch?v=cHVg7JbQRNY> adresinden alındı

<https://www.egemanset.com>. (2023, Kasım Perşembe). Ege Manşet Haber: <https://www.egemanset.com/yazi-cakircali-mehmet-eve-ve-hayati> adresinden alındı

BÖLÜM II

Muğla Yöresi Halk Müziği Özellikleri Ve Türküleri Üzerine Bir İnceleme

Ali Orhan DÖNMEZ¹

Giriş

Muğla, Anadolu'nun güneybatı ucunda yer alan bir ilimizdir. Sınırlarının bir kısmı Akdeniz bölgesine girmektedir. Kuzeyinde Aydın, doğusunda Antalya, kuzey doğusunda Denizli ve Burdur ile komşudur. Muğla, hem coğrafik hem de kültürel bakımdan zengin bir yapıya sahiptir. Muğla yöresi, halk biliminin (folklor) çeşitli dallarıyla ve kendine has gelenek ve görenekleri ile farklı ve oldukça zengin bir ilimiz olarak dikkat çekmektedir. Bu çalışmada Muğla yöresinde görülen halk müziği özellikleri ve türküleri hakkında bilgilere yer verilmiştir.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı.

Muğla Yöresi Halk Müziği Çalışmaları

Muğla yöresi, diğer yörelerimiz gibi, halk müziği özellikleri bakımından zenginlik göstermektedir. Farklı halk müziği türlerinin olması, çeşitli çalgıların kullanılması, ritmik ve makamsal farklılıkların görülmesi, Muğla yöresinde halk müziğinin geniş bir perspektife sahip olduğunu göstermektedir.

Ülkemizin diğer yörelerinde olduğu gibi, Muğla yöresi halk müziği araştırmaları ve derleme çalışmaları yaklaşık ilk olarak 1930-1950’li yıllara dayanmaktadır. Muğla yöresi ile ilgili ilk çalışmalar Ankara Devlet Konservatuvarı (1937-1952) arasında gerçekleştirilmiş, bir kısım çalışmalarda 1942 yılı Temmuz ve Ağustos aylarında, Halil Bedii YÖNETKEN, Muzaffer SARISÖZEN ve Rıza YETİŞEN tarafından gerçekleştirilmiştir (Eren 2003: 4 ; Gür: 2006: 172). Bu konuyla ilgili olarak, derleme çalışmalarında bulunan editörlüğünü Arda Erdem’in yaptığı, “Derleme Notları” adlı kitapta, Halil Bedii Yönetken’in belirttiğine göre, bahsi geçen yıllarda Antalya ve Burdur’dan Fethiye ve Muğla’ya geçtikleri, Muğla ve Milas’ta çalışmalar yaptıkları anlatılmaktadır. (2006: 134-135). Eren’in aktardığına göre, Muğla yöresine ait bazı türküler bireysel çalışmalar sonucu Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’na (TRT) girmiştir. Bu anlamda yapılan çalışmaların en önemli isimlerinden birisi Yusuf Ziya Demircioğlu’dur. Muğla yöresi eğlence ve düğünlerinde çalınıp söylenen türkülerini taş plaklara kaydederek, kaybolmalarına ve unutulmalarına engel olmuştur (2003: 4). Burada şu hususu belirtmekte fayda görüyoruz: Bugün her fırsatta çalınan söylediğimiz ezgiler-türküler, yukarıda belirtildiği gibi fedakâr çalışmalar sonucunda elde edilen ürünlerdir. Geçmişte bu ve benzeri derleme çalışmaları yapılmıyorsa, bu türkülerin ne kadarı günümüze kadar ulaşabilirdi. Burada en önemli konuların başında gelen derleme çalışmalarının çoğaltılması, desteklenmesi yapılması gereken önemli bir hizmettir. Halk biliminin (folklor) ve ürünlerinin yarınlara aktarılması bu çalışmaları gerekli kılmaktadır. Bu konuyla ilgili, Türkiye’ye 16 araştırma gezisi yapan müzikologlar Kurt ve Ursula Reinhard yıllar önce “*Türkiye’nin Müziği*” adlı kitapta bu

konuyu dile getirmişler, “Türkiye’de halk hikayeleri ve türküleri yazıya geçirmek gibi çaba gerektiren çalışmalarla pek ilgilenenlerin olmadığını, yaratıcıların yerini eski değerleri aktaranların aldığını, bu yüzden birçok halk şairi, halk ozanının unutulduğunu, türkülerin ağızdan ağıza, kulaktan kulağa geçerken değiştiğini, unutulduğunu, bozulduğunu belirtmektedirler (2007: 110).

Bugün TRT Türk Halk Müziği (THM) repertuvarına baktığımızda Muğla yöresine ait olan türkülerin çoğunun bu dönemlerde derlendiğini görmekteyiz. İlerleyen yıllardan başlayarak günümüze kadar yapılan çalışmaların, bazı kurumlar (TRT, Konservatuvarlar vb) ve bireysel (amatör veya profesyonel sanatçılar) tarafından gerçekleştirildiği ve Muğla yöresi türkülerinin repertuvara kazandırıldığı ve kazandırılmaya devam ettiği bilinmektedir.

Yöntem

Çalışma nitel bir çalışmadır. Doküman incelemesi yapılmıştır. Muğla halk müziği ile ilgili yapılmış daha önceki çalışmalar taranmış, TRT THM repertuvarında kayıtlı bulunan Muğla yöresine ait türküler incelenmiş, Muğla yöresi halk müziği yapısı ve özellikleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. Söz konusu türkülerin notalarına *repertükül.com* adlı siteden ulaşılmıştır.

Evren ve Örneklem

Çalışmada, Muğla yöresi halk müziği ile bilgiler verilmiştir. Bu anlamda çalışmanın evreni Türk Halk Müziği, örnekleme ise Muğla yöresi halk müziği özellikleri ve türküleridir. Yine örneklem olarak, TRT THM Repertuvarında bulunan Muğla türkülerinden 10 adetinin çalışma sonunda notalarına yer verilmiştir.

Muğla Yöresi Halk Müziği Özellikleri

Muğla yöresi, halk müziği türleri içinde önemli bir yere sahip olan zeybek ezgileri ile tanınmaktadır. Muğla merkez olmak üzere bütün ilçe ve köylerde zeybek ezgileri bilinmekte, çalınmakta ve

oynanmaktadır. Müzikal açıdan zeybekler “ağır zeybek” ve “kıvrak zeybek” olmak üzere ikiye ayrılırlar. Emnalar’a göre zeybekler, hız olarak çok ağır, ağır ve kıvrak olmak üzere çeşitli şekillerde olabilirler (1998: 328). Yörede zeybeklerin yanısıra başka halk müziği türleri (kırık havalar, oyun havaları vb), de bilinmektedir.

Muğla yöresi türküleri, genellikle aşk, ölüm, ayrılık konularını işleyen sözlerden oluştuğu görülmektedir. Ayrıca yaşanılmış bir olay neticesinde üretilen – yakılan öykülü türkülere Muğla yöresinde birçok örnek verilebilir. Örneğin, Karaova Düğünü, Ferayi türküleri yaşanılmış bir olay sonucu yöre halkı ve müzisyenleri tarafından üretilmiş-yakılmıştır. Yörede Efe olarak nam salmış zeybekler içinde türküler yakılmıştır. Kerimoğlu zeybeği ve türküsü buna en güzel örnektir.

Türküler incelendiğinde, makamsal olarak, Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Nikriz, Karcıgar makamlarının yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

TRT’de bulunan türküler olmak üzere, yöredeki düğün ve eğlencelerde çalınıp söylenen türküler incelendiğinde, bazı yerleşim alanlarında birbirinden farklı müzikal özellikler bulunmaktadır. Örneğin, Muğla merkezde farklı, Milas-Bodrum ve köylerinde farklı, Köyceğiz, Ortaca ve Fethiye ilçelerinde farklı bir müzikal yapının olduğu göze çarpmaktadır. Özellikle Fethiye ve doğusunda gurbet havaları ve Teke türkülerinin etkisi görülmektedir (Repertükül.com).

Bu durum Muğla yöresinin müzikal açıdan oldukça çeşitli, zengin bir yöre olduğunu göstermektedir. Yerleşim yerleri açısından incelendiğinde, Muğla yöresi halk müziği yapısı üç alanda incelenebilir. Bunlar, Muğla Merkez ve Ula, Yatağan, Milas, Marmaris ilçe ve köylerini kapsayan yerleşim yerleri, Bodrum ve Datça ilçe ve köylerini kapsayan yerleşim yerleri, Köyceğiz, Ortaca, Fethiye ilçe ve köylerini kapsayan yerleşim yerleri olarak sınıflandırılabilir.

Bulgular

1.Muğla Merkez ve Ula, Yatağan, Milas, Marmaris İlçe - Köylerini Kapsayan Yerleşim Alanı

Bu yerleşim yerlerinde genel olarak zeybek ezgilerinin varlığı bilinmektedir. Eren'e göre, bu bölgede türküler daha çok 9/4, 9/8 usüle sahiptir. Zeybek tavrı ve uslubu baskındır. Aşk, sevgi ve ağıt konulu türküler yoğundur (2003: 7).

Bu yerleşim yerlerine ait notalar incelendiğinde, zeybek ezgilerinin baskınlığı göze çarpmaktadır. Özellikle ağır zeybekler (9/4, 9/2 usulde olanlar) daha fazla olmakla beraber, 9/8 usüle sahip türkülerde mevcuttur.

Milas-Selimiye-Dibekdere köyü davul-zurna çalgılarının ve bu geleneği yaşatan ustaların yaşadığı bir yerleşim yeridir. Kendilerine has çalım teknikleri ile bu ustalar zeybek ezgilerini usta-çırak ilişkisi ile geçmişten geleceğe aktaran önemli kişilerdir. Ula ve civarında ise, yöreye ait türküler incelendiğinde kaynak kişilerin genelde bağlama ve cura çaldıkları görülmektedir. Ulalı kaynak kişi Şerafettin Civelek zeybek ezgilerini bağlama ve cura ile icra eden bir kişidir (Eren 2003: 11).

Muğla merkezde de ağır zeybekler yoğun şekilde bulunmaktadır. Çalgı olarak bağlama ve davul-zurnanın yanında, yörede ince çalgı olarak adlandırılan keman, cümbüş, ud göze çarpar. Bu konuyla ilgili olarak Rauf Yekta Bey'in, Muğlalı Hafız Sabri Bey'den aktardığına göre, "Muğla'da geçmişten beri söylenmekte olan türküler, bağlama, cura, bozuk adındaki sazlarla çalınmakta ve okunmaktadır. Önemli bir husus ise, Muğla'da 1911 yılına kadar başka sazın kullanılmadığı, ancak bu tarihten itibaren keman, ud, cümbüş, tanbur gibi sazların kullanılmaya başlandığı, müzik ve nota bilen kişilerin arttığı belirtilmektedir"(Eren 2003: 5).

Buradan anlaşılacağı üzere, Muğla merkez ve civarında, 1900'lü yılların başına kadar halk müziği çalgılarının (bağlama, cura, vb) hakim olduğu, anılan tarihten itibaren Klasik Türk müziği

algılarında (yörede ince çalgı) kullanılmaya başlandığı ortaya çıkmaktadır.

2.Bodrum, Data İlçe – Köylerini Kapsayan Yerleşim Alanı

Bodrum ve Data ilçelerini kapsayan yerleşim yerlerinde Muğla merkez ve civarında görülen halk müziğı yapısından daha farklı bir müzikal özellik ortaya çıkmaktadır. Derlenen türküler incelendiğinde ve kaynak kişilerin icra ettiğı algılar göz önüne alındığında, 2/4, 4/4'lük usüllerde ve yoğun olarak 9/8'lik usülün kullanıldığı görülmektedir. Özellikle Bodrum ilçesi'nin Yunan adaları ile yakın komşu olması ve Yunan nüfusunun buralarda yaşamış olması, bir kültür alışverişini oluşturduğu kaçınılmazdır.

Eren (2003), Bodrum ve civarında da ince çalgı olarak adlandırılan çalgıların kullanıldığını, kıvrak zeybeklerin yoğun olarak alındığını, sözsüz zeybeklerin olmadığını, türkülerin sözel olduğunu belirtmektedir. Atılgan, “Bodrum türkülerinin önemli bir özelliğini ise uzun hava tarzında türkülerin olmayışdır” şeklinde açıklamaktadır (2006: 175). Yöre halk müziğine hizmet eden kaynak kişilere bakıldığında, ince çalgı olarak adlandırılan, keman, cümbüş, ud algılarını yoğun olarak kullandıkları görülmektedir. Bu kişilere örnek meşhur Kemancı Tahir gösterilebilir. Buradan yola çıkılarak, kesin olmamakla birlikte, bağlama ve ailesinin Bodrum ve civarında az kullanıldığı söylenebilir.

3.Köyceğiz, Ortaca, Fethiye İlçe – Köylerini Kapsayan Yerleşim Alanı

Bu yerleşim alanları ve civarlarında ise daha farklı bir müzikal yapının varlığının olduğu söylenebilir. Coğrafi olarak bakıldığında da, özellikle Ortaca ilçesi Ege ile Akdeniz bölgelerini ayıran bir noktada bulunmaktadır. Özellikle Ortaca ve Fethiye Teke yöresi olarak adlandırılan bölgenin sınırları içine de girmektedir. Bu nedenle müzikal açıdan, bu yörelerin Muğla merkez ve civarından daha çok Teke yöresi özelliğı gösterdikleri söylenebilir. Yörede alınan söylenen türkülere ve notalara bakıldığında, türkülerin daha

çok 9/8'lik uslde olduğu ve kıvrak zeybeklerin icra edildiği görülmektedir. 9/8'lik uslun yanında, 9/16 ve 2/4, 4/4'lk usllerde türkülerin icra edildiği görülmektedir. Yine Muğla yöresinden TRT THM repertuvarında bulunan semahlar, sadece Fethiye-Gnlkbaşı yöresine aittir. Semahlar Anadolu'da Alevi-Bektaşı topluluklarında icra edilmektedirler. Muğla yöresinde yaşıyan bu topluluklar Tahtacı Türkmenleri olarak bilinmektedir. Türk gelenek ve göreneklerine sıkı sıkıya bağlı olan ve yaşıatan bu topluluklar, Muğla'nın diğer yerlerinde de (Ortaca, Ula, Yatağan, Milas, Bodrum, Marmaris, Köyceğiz) yaşıamlarını sürdürmektedirler. Ancak TRT THM repertuvarında kayıtlı olan semahlar sadece Fethiye'den Ahmet GÜNDAY tarafından derlenen semahlardır.

Özellikle Fethiye yöresine  telli bağlama en önemli algılardandır. Ramazan GÜNGÖR tarafından alınan ve tanınan bu saz, tezenesiz icra edilmektedir. En önemli özelliği alımda, sap üzerinde seslere parmak vurarak ve kendisinin "tıska vurmak" (Ekici 2006: 185) dediği tezene yerine parmaklarını kullanarak, telleri çektirmesi bu icranın önemli bir özelliğini göstermektedir. Bu alım şekli günümüzde birçok bağlama sanatçısına ilham olmuş, ve bu sanatçılar tarafından geliştirilerek sunulmaktadır.

Bunun yanında özellikle Fethiye ve civarında Teke Zortlatma ezgilerinin icra edildiği görülmektedir. Kullanılan algılarında, bağlama,  telli cura ve kabak kemane olması dikkat çekmektedir. Muğla'nın saydığımız diğer yörelerinde görülmeyen algılar kullanılmaktadır. Bu durumda bu yörenin farklı bir müzikal yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Muğla Yöresi Halk Müziğinde Kullanılan algılar

Muğla yöresi halk müziğinde kullanılan algılar, davul-zurna, bağlama, cura,  telli, Kabak kemane, keman, cümbüş, ud, sipsi, delbek olarak gösterilebilir.

Davul-zurna, zeybeklerin ana algısı olarak bilinmektedir. Yörede davul-zurna özellikle açık alanlarda yapılan düğünlerde ve eğlencelerin vazgeçilmez algılarıdır. Yukarıda da değindiğimiz

gibi özellikle Milas-Dibekdere köyü davul ve zurnanın usta çırak ilişkisiyle yaşatıldığı önemli bir yerleşim yeridir.

Bağlama, yörede zeybeklerin icrasında davul ve zurnadan sonra gelen bir çalgıdır. Ula ve Fethiye yöresindeki kaynak kişilerin, daha çok kullandığı bağlama, üç telli ve cura olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kabak kemane ise özellikle Fethiye yöresinde icra edilmektedir. Heğit olarak da adlandırılan klasik kemençeye benzer “dırnak kemane” adında bir çalgıda bulunmaktadır.

Delbek ise Muğla yöresinin taamında görülmekle birlikte, yoğun olarak Fethiye-Günlükbaşı mahallesinde karşımıza çıkmaktadır. Burada yaşayan delbekçi kadınlar tarafından icra edilmektedir. Özellikle kına gecelerinde kadınlar tarafından icra edilen delbek, son yıllarda icra eden kadınların ustalığı ve beğenilmesi ile tanınmış ve hatta bu delbekçi kadınların özel olarak düğün ve eğlenceler çağırıldığı görülmektedir.

İnce çalgı olarak tanımlanan keman, cümbüş ve ud genellikle Muğla merkez ve Bodrum yörelerinde kullanıldığı görülmektedir.

Muğla Yöresi Halk Müziğine Hizmet Etmiş Kişiler

Muğla yöresi halk müziğine hizmet eden isimlere bakıldığında, bu kişilerin hem profesyonel hem de mahalli sanatçılar oldukları görülmektedir. Geçmişten günümüze kaynak kişilerin genel olarak mahalli sanatçılardan oluştuğu göze çarpmaktadır. Bu kişilerin, türkülere kaynaklık eden hem de yorumcu olarak en bilinen ve tanınanları şu şekilde sıralandırılabilir: Ali Rıza Zorlu, Hafız Sabri Aksoy, Mustafa Coşkun, Ramazan Güngör, Rasim Eriş, Şerafettin Civelek, Yusuf Ziya Demircioğlu, Tahir Erdinç (Kemancı Tahir), Nazmi Yükselen, Ahmet Günday, Recep Erkul, Mustafa Bacaksız, İbrahim Ethem Yağcı, Hamdi Özbay, Dursun Girgin, Galip Birgili, Bayram Salman, Makbule Kaya, Mustafa Özcan, Kavanoz Kardeşler (Eren 2003: 1-13).

TRT THM Repertuvarında Kayıtlı Bulunan Türkü Nota Örnekleri

Bu bölümde, Muğla yöresine ait olan ve TRT THM Repertuvarına kayıtlı türkü notalarından örnekler verilmiştir. Bu türkülerin seçimi, çalışmada belirtilen yerleşim alanları (Muğla merkez, Fethiye, Bodrum vb), türleri (zeybek, oyun havası vb.) gibi özellikler göz önüne alınarak yapılmış ve 10 adet türkü örnek olarak verilmiştir.

1- 1.Ahda Verin Benim Barutumu Saçmama

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM 397

Tarih : 22/6/1975

YÖRESİ

MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI

GALİP BİRGİLİ VE

RUKİYE GÜLTEN

SÜRE :

DERLEYEN
M. SARISOZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARISOZEN

ALİ DA VERİN BENİM BARUTUMU SAÇMAMA

A LI DA VE RİN SE NİM BA RI DU MA SAÇ MA MA
A MAN DA KA RAN FI LI SAK SI LAR DA KU RUT TUM
ÜÇ GÜN KAL DI ŞU MUĞ LA DAN DA KAÇ MA MA
SU YU NU DA BİL LUR LAR DA DU RULT TUM
ÜÇ GÜN KAL DI ŞU MUĞ LA DAN DA KAÇ MA MA
SU YU NU DA BİL LUR LAR DA DU RULT TUM
GUR BET DE SE BEP OL DU YAR DAN AY RI DÜŞ ME ME
A MAN DA BEN YÂ RI MI GÖR ME YE LI U NUT TUM
A MAN DA A MAN YAY LA DA BÜL BÜL ÖT ME SİN
BE NİM DE YÂ RİM GUR BET LE RE GİT ME SİN

(1)

Alıda verin benim barudumu saçmama
Üç kaldı şu muğladan kaçmama
Gurbet de sebep oldu yârdan ayrı düşmeme

Bağlantı

{Aman aman yaylada bülbül ötmesin
Benimde yarım gurbetlere gitmesin

(2)

Amanda karanfili saksılarda kuruttum
Suyunuda billûrlarda duruttum
Amanda ben yarımı görmeyeli unuttum
(Bağlantı)

(Ek Not)

Şekil.1. Alıda Verin Benim Barutumu Saçmama Türküsü Notası.

2.Kadioğlu Zeybeği

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 208
İNCELEME TARİHİ: 9.4.1987

YÖRESİ
MUĞLA

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRESİ:

DERLEYEN
T R T

DERLEME TARİHİ

KADIOĞLU ZEYBEĞİ

NOTAYA ALAN
YAŞAR AYDAŞ



Şekil.2. Kadioğlu Zeybeği Notası.

3.Bodrumlular Erken Biçer Ekini

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3592
İNCELEME TARİHİ : 01. 03. 1991

DERLEYEN
NAZMİ YÜKSELEN

YÖRESİ
MUĞLA / Milas
KİMDEN ALINDIĞI
YÖRE EKİBİ

BODRUM'LULAR ERKEN BİÇER EKİNİ (BODRUM HAKİMİ)

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

SÜRESİ:

SAZ

BOD RUM LU LAR ER KEN Bİ ÇER

E KI Nİ FE LE YE GUR BAN MI GİT TİN

BOD DUM HA KI Mİ NA SIL AS TIN ME FA RET HA NİM KEN Dİ KEN Dİ Nİ

AL TIN MA KAS GÜ MÜŞ Bİ ÇA ĞIY LE DO RA DI LAR TE Nİ

Nİ

Şekil.3. Bodrumlular Erken Biçer Ekini Türküsü Notası.

4.Deniz Üstü Köprü

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2489
İNCELEME TARİHİ : 29_3_1984

YÖRESİ
MUĞLA . ULA

KİMDEN ALINDIĞI

DERLEYEN
ŞERAFETTİN CİVELEK

DERLEME TARİHİ

DENİZ ÜSTÜ KÖPÜRÜ

NOTAYA ALAN

SÜRESİ:

DE NİZ DE ÜS TÜ KÖ PÜ RÜ A — H YA RİM Lİ LA LAY Lİ LA LAY
BE NİM DE BU RAY A GEL Dİ GİM
LA ————— Y GE Mİ LE RE BİN SEM GÖ TÜ RÜ RÜ
.. Bİ — R GÜ — ZEL DEN Ö TÜRÜ
A — H YA RİM A ————— H
..

—1—
DENİZ DE ÜSTÜ KÖPÜRÜ AH YARIM Lİ LA LAY LAY
GEMİLERE BİNSEM GÖTÜRÜ AH YARIM AH
BENİM DE BURAYA GELDİĞİM AH YARIM Lİ LA LAY Lİ LA LAY LAY
BİR GÜZELDEN ÖTÜRÜ AH YARIM AH

—2—
DAŞ ÜSTÜNE DAŞ GOYDUM AH YARIM Lİ LA LAY Lİ LA LAY LAY
GÜL YASTIĞA BAŞ GOYDUM
SENİ DE GELECEK DİYE
SOL YANIMI BOŞ GOYDUM
(HER YANLARIMI)

—3—
GARİNCANIN ÇATARI AH YARIM Lİ LA LAY Lİ LA LAY LAY
SOL YANIMDA BATARI
BENİM DE BURAYA GELDİĞİM
BİR GÜZELİN HATIRI

Şekil.4. Deniz Üstü Köprü Türküsü Notası.

5.Çıktım Belen Kahvesine (Ormancı)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T R T M REPERTUAR SIRA No: 3590
İNCELEME TARİHİ: 1.3.1991

YÖRESİ
MUĞLA
KİMDEN ALINDIĞI
SÜRESİ :

ÇIKTIM BELÂN KAHVESİNE (ORMANCI)

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ
NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

İ SAZ -----

ÇIK TIM BE LÂN KAH VE Sİ NE BAK TIM
GE RE Vİ ZİN OR TA SİN DA DE GİR

O- VA YA BA- K TI-M O VA YA
MEN DÖ NE R DE GİR MEN DÖ NE R

BAY MUSTA FA- ÇA ĞI R DI DA MO-Y NA MA YA
DE GİR ME NİN SU LA RI DA ĞI-N DA Nİ NE R

A MANO-R MAN CI YA- K TI-N O-R MA- N

CI KÖ YÜ MÜ ZE- GE Tİ R Dİ- N YOK TA- N

Bİ RA CI SU LA RI SINDA DA ĞIN ATI LAN
KURŞUN DE GİR

ÇIKTIM BELÂN KAHVESİNE BAKTIM OVAYA
BAY MUSTAFA ÇAĞIRDI DAM'OYNAMAYA

GEREVİZ'İN ORTASINDA DEĞİRMEN DÖNER
DEĞİRMENİN SULARI DAĞINDAN İNER

BAĞLANTI AMAN ORMANCI YAKTIN ORMANCI
KÖYÜMÜZE GETİRDİN YOKTAN BİR ACI

BAĞLANTI

ANLAMAZ ORMANCI YIKAR MASAYI
SÖZ ANLAMAZ ORMANCI ÇEKMiŞ KAFAYI

MUSTAFA'YA ATILAN KURŞUN TEVFİĞE DEĞER
TEVFİĞİMİN ACILARI YÜREKLER DELER

Şekil.5. Çıktım Belen Kahvesine (Ormancı) Türküsü Notası

6.Ortaca'da Evimiz

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM 198-1 / 4 / 1973

YÖRESİ
KÖYCEĞİZ

KİMDEN ALINDIĞI
HAMDİ ÖZBAY

SÜRE :

DERLEYEN
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HAMDİ ÖZBAY

ORTACADA EVİMİZ



(1)
Bu sevimiz uğruna
Şehit olsun birimiz



(2)
Aya bak yıldız bak
Suya giden kıza bak
Kız allahın seversen
Dönde bir yol bize bak.

(3)
Gökte de yıldız ellidir
Elliside bellidir
Gizli sevdâ çekenler
Gözlerinden bellidir.

Şekil.6. Ortaca'da Evimiz Türküsü Notası.

7.Yağmur Yağdı Zeybeği

YÖRESİ MUĞLA MİLAS /
Düzü Jere Kuyu

YAĞMUR YAĞDI ZEYBEĞİ

DERLEYEN
ALİ FUAT AYDIN

KAYNAK KİŞİ: DURSUN GİRGİN
HASAN AKDENİZ
VEYSEL GİRGİN
EYÜP GİRGİN

DERLEME TARİHİ:
ALİ FUAT AYDIN

NOTALAYAN
ALİ FUAT AYDIN

SURE:

SON

Şekil.7. Yağmur Yağdı Zeybeği Notası.

8.Yayla Yollarında Galdım Yalınız

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM. No: 262 - 8. 6. 1973

YÖRESİ
FETHİYE

KİMDEN ALINDIĞI
MUSTAFA COŞKUN

SÜRE

YAYLA YOLLARINDA KALDIM YALINIZ

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
7. 8. 1942

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

YAY LA YOL LA RIN DA GAL DIM

YA LI NIZ A MAN A MAN

E ŞE DOS TA MA LUM OL SUN HA Lİ MİZ

A MAN

A MAN SAZ

h. combodo

YAYLA YOLLARINA YOKUŞ DEDİLER
AK KIZIN KOLUNA YAPIŞ DEDİLER

ARDIÇ ARKASINDA GÖRDÜM BOYUNU
YENİDE ÖĞRENDİM YARIN HUYUNU

Şekil.8. Yayla Yollarında Galdım Yalınız Türküsü Notası.

9.Çökertme'den Çıktım Başım Selamet

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2607
İNCELEME TARİHİ : 22 _11_ 1984
YÖRESİ
MUĞLA -BODRUM
KİMDEN ALINDIĞI
RUŞTU GÜR
SÜRE :

DERLEVEN
M. SARIŞÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARIŞÖZEN

ÇÖKERTME

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The lyrics are in Turkish and are written below the staff. The score includes first and second endings, marked with '1.' and '2.'. The lyrics are as follows:

CÖ KE Tİ ME DEN
GÜ VE Rİ TE DE
(Saz.....)
ÇIK DIM DA HA Lİ LİM A MAN BA SIM SE LÂ ME T
GE ZE Rİ _ KUN DU RAM KAY Dİ
Bİ TEZ DE YA LI Sİ NA VAR MA DAN HA Lİ LİM A MAN KOPTU KI YA RA
İ PEK Lİ MEN _ Lİ Mİ _ _ _ _ _ O RUZ GA
MET DI A MAN KOP TU KI YA MET DI
_ _ _ _ _ O RUZ GA RAL
AR KA DA SİM İB RAM CA VUŞ AL LA HI MA E MA
ÇA KIR DA GÖZ LÜ GÜL SÜ MU MÜ A MAN KÖLCÜ LA RAL
NET DI NET DI BU RA Sİ DA AS PAT
DE ĞİL HA Lİ LİM A MAN Bİ TEZ YA LI Sİ
Cİ ĞE Rİ ME A TEŞ SAL DI TEL Lİ KUR ŞUN YA RA Sİ

Şekil.9. Çökertme'den Çıktım Başım Selamet Türküsü Notası.

10.Yüce Dağ Başında Bir Koyun Meler

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 616
İNCELEME TARİHİ: 15/3/1974

YÖRESİ
FETHİYE - GÜNLÜK BAŞI

KİMDEN ALINDIĞI
AHMET GÜNDAĞ

SÜRESİ :
(♩ = 220)

DERLEVEN
AHMET GÜNDAĞ

DERLEME TARİHİ
1966

YÜCE DAĞ BAŞINDA BİR GOYUN MELER (3 BÖLÜMLÜ SAMAH)

NOTAYA ALAN
Talip Özkan

(SAZ.....)

YÜ CE DAĞ BA ŞIN DA YAR YA RA MAN DA

BİR GO YUN ME LER YA RA MAN DA BİR

GO YUN ME LER

GO YU NUN SE Şİ LE Rİ DE YAR

YA RA MAN DA BAĞ RI MI DE LER YA RA MAN DA

BAĞ RI MI DE LER

NE ME LER ŞİN GO YU NUM

YAR YA RA MAN DA VAZ GEÇ GU ZU

DAN YA RA MAN DA VAZ GEÇ GU ZU

Şekil.10. Yüce Dağ Başında Bir Koyun Meler Semah Notası.

(YÜCE DAĞ BAŞINDA)
(2)

(SAZ.....)

DAN

GO YU NU GÜ DER SİN

GU ZU GÜT MEZ SİN GÜT DÜ

CE ĞİN YER LER DE OT LAR BİT ME SİN AH

YÂR YÂR DOST DOST ME DET YÂR YÂR YÂR

DOST YÂ RİM YÂR YÂR

(SAZ.....)

KIZ BA EL MA

NA GE LEY DİN Nİ Ö LÜR MÜN NA CİN DAN KIZ BA NA GE LEY DİN
Nİ Nİ Rİ Sİ Nİ YÜ KE DU TAR LAR EL MA Nİ Nİ Rİ Sİ

Nİ Ö LÜR MÜ NA CİN DAN Ö GÜT LER Mİ AL DİN A NAN DAN
YÜ KE DU TAR LAR GÜ RÜK ÇA RI Ğİ Nİ YA BA NA

(YÜCE DAĞ BAŞINDA)
(3)



BA CİN DAN Ö GÜT LER Mİ Ğ L DIN A NAN DAN BA CİN
A TAR LAR ÇÜ RÜK ÇA RI ĞI NI YA BA NA A TAR
DAN KIZ BE NÖ LÜ YO RUM A HA MA
LAR KI Zİ LEN GE Lİ Nİ
NA MA NA MAN SE Nİ NÖ CÜN DEN ES Kİ DEN SEV
BİR — Mİ — TU TAR LAR YOR MA GE LİN
Dİ YİM SEN DE ĞİL Mİ SİN YE Nİ LE SE Dİ ĞİM SENDE ĞİL
YOR MA SEY RAN SE NİN DİR YOR MA SEY RAN
Mİ SİN SE NİN DİR HÜNKÂRIM BE Yİ MA MAN SULTA NİM
CA Nİ MAMMAN DÖ NÜ VER U SUL BOY LUM MEY DA NA GE Lİ NAMMAN
HÜN KÂ RİM BE Yİ MA MAN SULTA NİM CA Nİ MAMMAN DÖ NÜ VER
U SUL BOY LUM MEY DA NA GE LİN YAR GE LİN (SON)

(1)

YÜCE DAĞ BAŞINDA YÂR AMANDA BİR GOYUN MELER, YÂR AMANDA BİR GOYUN MELER
GOYUNUN SESLERİ DE YÂR AMANDA, BAĞRIMI DELER, YÂR AMANDA BAĞRIMI DELER
NE MELERSİN GOYUNUM YÂR YARAMANDA VAZ GEÇ GÜZUDAN, YÂR AMANDA VAZ GEÇ GÜZUDAN
GOYUNU GÜDERSİN GUZU GÜTMEZSİN
GÜTDÜCEĞİN YERLERDE OTLAR BİTMESİN
AH YÂR YÂR, DOS DOST MEDET, YÂR YÂR YÂR DOST YÂRİM YÂRYÂR

(2)

KIZ BANA GELEYDİN ÖLÜMÜN ACINDAN
ÖĞÜTLERİMİ ALDIN ANANDAN BACINDAN
KIZ BEN ÖLÜYORUM (Ah aman aman aman) SENİN ÖCÜNDEN
ESKİDEN SEVDİĞİM SEN DEĞİLMİSİN
YENİLE SEVDİĞİM SEN DEĞİLMİSİN

(3)

ELMANIN İRİSİNİ YÜKE TUTARLAR
ÇÜRÜK ÇARIĞINI YABANA ATARLAR
KIZILAN GELİNİ (Ah aman aman aman) BİRMİ TUTARLAR
YORMA GELİN YORMA. SEYRAN SENİNDİR

(4)

HÜNKÂRİM BEYİM AMAN, SULTANIM CANIM AMAN
DÖNÜVER USUL BOYLUM, MEYDANA GELİN AMAN
HÜNKÂRİM BEYİM AMAN, SULTANIM CANIM AMAN
DÖNÜVER USUL BOYLUM, MEYDANA GELİN YÂR
GELİN

Sonuç

Genel olarak bakıldığı zaman, Muğla yöresinin, gelenek – görenekleri ve uygulamaları incelendiğinde, halk biliminin bütün dallarında zengin bir yapı gösterdiği görülmektedir. Bu dallar içinde kuşkusuz en önemli olanlardan birisi de müziktir. Bütünüyle halk müziğinin egemen olduğu Muğla yöresi, zeybekleri, oyun havaları, öykülü türküleri, kına türküleri, semahları ile çeşitlilik gösteren bir halk müziği alanına sahiptir.

Coğrafik yapısı ve yerleşim yerleri nedeniyle, Muğla’ da halk müziğinin geniş bir alana yayıldığı görülmektedir. Muğla merkez ve yakın ilçelerdeki ile merkeze daha mesafedeki diğer ilçeler ve köyler arasında ortaya çıkan müzikal ve çalgısal farklar bunu ortaya koymaktadır.

Muğla merkez ve yakın ilçelerde (Ula, Yatağan, Milas, Marmaris) sözlü-sözsüz ağır zeybeklerin ve öykülü türkülerin varlığı kendisini göstermektedir. Merkeze mesafeli olan Bodrum yöresi ve civarında, daha çok kıvrak zeybeklerin icra edildiği görülmektedir. Akdeniz bölgesi sınırında bulunan Köyceğiz, Ortaca ve Fethiye yörelerinde ise, daha çok teke bölgesi türkülerinin etkisi göze çarpmaktadır. 9/8’lik usulde icra edilen türküler, kıvrak zeybekler, teke zortlatmaları bu yörelerde karşımıza çıkmaktadır.

Çalgısal olarak ise, Muğla merkez ve civar ilçeler ile Bodrum yöresinde, davul-zurna, keman, ud, cümbüş, bağlama çalgılarının kullanıldığı görülmektedir. Köyceğiz, Ortaca ve Fethiye yörelerinde ise, üç telli cura, bağlama, kabak kemane, sipsi, delbek çalgılarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yapılan tespitler ve ortaya çıkan bulgular ışığında, icra edilen ezgilerin farklı müzikal özellikler (makamsal, ritmik özellikler) göstermesi ve kullanılan çalgıların çeşitliliği, Muğla yöresinde, halk müziği yapısının ve özelliklerinin son derece zengin olduğunu göstermektedir. Muğla ili sınırları içinde farklı müzikal özelliklerin görülmesi, farklı çalgıların ve çalıp-söyleme

tekniklerinin kullanılması halk müziği açısından, Muğla yöresinin önemli bir bölge olduğunu ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Akbıyık, S. (2022, Aralık Çarşamba). *Repertükül*. Repertukul (Repertuvar Türkü Külliyatı): <http://repertukul.com> adresinden alındı

Atılğan, H. (2006). Bodrum Halk Müziği ve Özellikleri. A. A. Çınar içinde, *Muğlanâme - Muğla ve İlçeleri Kültürü* (s. 175). İzmir: Berke Ofset.

Ekici, S. (2006). Fethiye'li Ramazan Güngör'ün Müzik İcrası Üzerine Düşünceler. A. A. Çınar içinde, *Muğlanâme-Muğla ve İlçeleri Kültürü* (s. 185). İzmir: Berke Ofset.

Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Eren, M. A. (2003). *Öyküleri ile Muğla Türküleri*. İzmir: Aymar Yayıncılık.

Gür, H. (2006). Muğla Yöresi Halk Müziği Eserlei. A. A. Çınar içinde, *Muğlanâme- Muğla ve İlçeleri Kültürü* (s. 172). İzmir: Berke Ofset.

Reinhard, Kurt-Ursula çev: Sinemis Sun. (2007). *Türkiye'nin Müziği*. Ankara: SUN Yayınevi.

Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları-Anadolu'da Geleneksel Müzik Yaşamı Üzerine Notlar 1937-1952*. Ankara: Sun Yayınevi.

BÖLÜM III

Bir Hamparsum Nota Defterinde Bulunan Tanbûrî Ali Efendi'ye Ait Sûzidil Peşrevin Günümüz Notasına Çevirimi ve Bugünkü Üç Farklı Versiyonuyla Karşılaştırılması

Gülay KARAMAHMUTOĞLU ¹

GİRİŞ

Yenilikçi, aydın ve aynı zamanda hattat, şair ve makam da terkip etmiş bir besteci olan, tamburi-neyzen Sultan III. Selim, saltanatı boyunca çok sevdiği klasik Türk makam müziğinin gelişmesi için elinden geleni yapmış ve bunu da büyük ölçüde başarmıştır. Bugün, Türk müziği tarihçileri tarafından III. Selim'in devri "Türk Müziği'nin Altın Çağı" olarak adlandırılmaktadır.

¹ Doç., İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, Müzik Teorisi Bölümü, Orcid: 0000-0002-8702-0113

Türk Müziği eserlerinin "Meşk" üslûbu yüzünden uğradığı erozyonu önlemek adına, çevresindeki müzisyenlerden yeni ve öğrenilip uygulanması kolay bir nota yazısı (müzik notasyonu) geliştirmelerini istemiş; bu talebine cevap veren iki kişiden biri Hamparsum Limonciyan'dır (1768-1839). Çağdaşı Abdülbâki Nâsır Dede de (1765-1820) klasik Ebced notasını tekrar ele alıp ufak tefek değişikliklerle yeniden kullandığı ve bu nota yazısı klasik Türk makam müziği perdelerini göstermekte daha uygun olduğu halde uygulamadaki pratikliği ve öğreniminin daha kolay olması nedeniyle; Hamparsum'un kendi adı ile anılan nota yazım sistemi, geniş bir müzik çevresi tarafından tercih edilip kullanılmıştır.

Hamparsum Notası, Ermeni Kilisesi tarafından yaklaşık olarak yedinci, sekizinci yüzyıllara kadar temellendirilen ve dokuzuncu yüzyılda kullanılmaya başlandığı tahmin edilen bir Ermeni nota(lama) sistemi olan "Khaz Nota Yazım Sistemi"nin Klasik Türk makam müziğine uyarlanmış bir çeşididir. Bir porteye dolayısıyla da çizgilere gerek duyulmadan, güftenin üzerine yazılan neumatik ve bazıları stenografik sembol ve işaretlerden oluşmaktadır.

Hamparsum nota(lama) sistemi ile kaleme alınmış birçok nota defteri bulunmaktadır. Bunlardan biri olan şahsi arşivimde yer alan ve yazarı belirsiz olmayan defter biçimi arşivimde olan olmayan incelediğim diğer defterlere göre daha yeni özellikte olsa da son derece hasarlı el yazması Hamparsum nota defterinde karşıma çıkan Tamburi Ali Efendi'ye ait Sûzidil Peşrev, bu bildirinin konusudur. Söz konusu peşrev günümüzde bilinen, icra eden ve dinleyen pek çok kişi tarafından beğenilen bir eserdir.

Hamparsum nota defterlerinde karşılaşılan ve günümüzde bilinen birçok eserin günümüz nota örneklerinde bazen büyük bazen küçük değişiklikler bulunmaktadır. Kimi zaman farklı iki Hamparsum nota defterinde yer alan aynı eserin de birbirinden aynı şekilde ufak tefek farklılıklar gösterdiğine şahit oldum. Aynı eserin yer aldığı iki defterden birinin güfteleri Ermeni harfleri ile Türkçe yazılmış iken diğerinde güfteler Arap harfleri ile Türkçe yazılmış

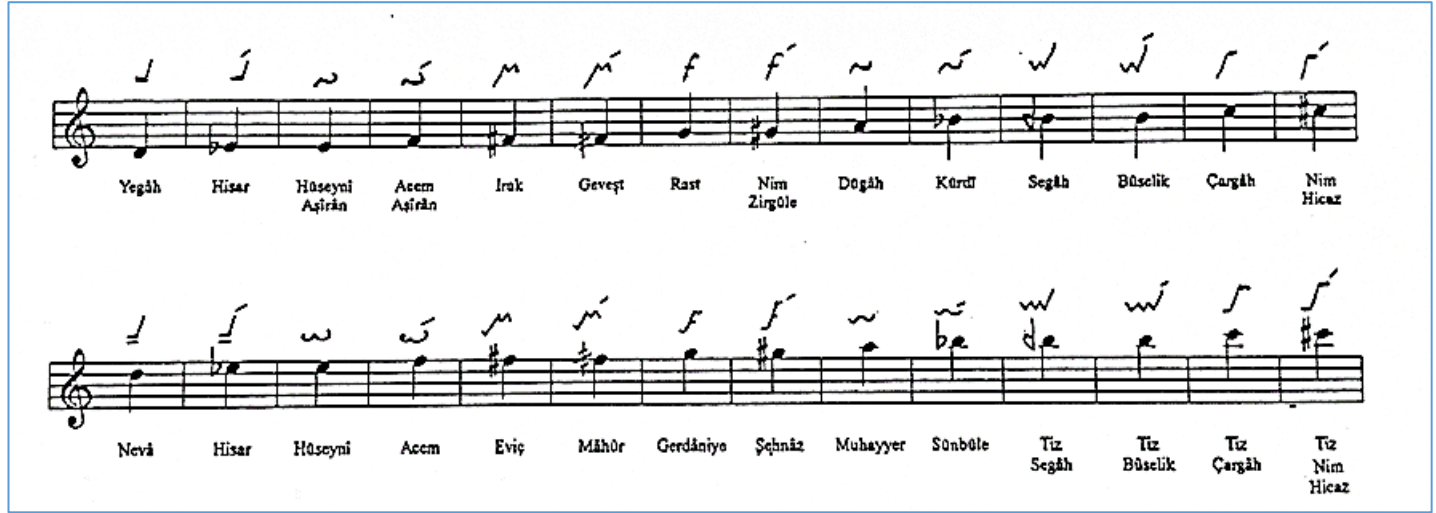
olup eserin notasının ise hemen hemen birbirinin aynın olduğu ama günümüzdeki nota örneklerinden farklılık gösterebildiği de rastlanan bir durumdur.

Günümüzde halen pek çok sahaf ve kütüphanede günümüz notasına çevrilmeyi bekleyen pek çok Hamparsum nota defteri vardır. Bu yazma nota defterleri, bilinmeyen yeni eserlerin keşfinin yanı sıra bilinen eserlerin söz konusu defterlerin tutulduğu ve kullanıldığı çevre tarafından birebir aynı ve/veya farklı şekillerde nasıl seslendirilmiş olduğu hakkında bizlere bir fikir vermeleri bakımından önemlidir.

Temel Çerçeve: Hamparsum Notası/Nota(lama) Sistemi / Notasyonu

Hamparsum Limonciyan (1768-1839) tarafından, III. Selim döneminde onun bu yöndeki talebine bir cevap olarak Ermeni kiliselerinde yüzyıllardır kullanılan stenografik ve neumatik birtakım işaretlerden oluşan Khaz notası, Klasik Türk Makam Müziğinde yer alan seslere uyarlanarak müzikte pratik ve kolaylık sağlayacağı düşüncesi ile terkip edilmiştir ve gerçekten de yaygın olarak kullanılmıştır. Bazı çevrelerde Ermeni Alfabesindeki harflerden oluşan alfabetik bir notasyon olduğu sanılsa da Ermeni Alfabesinden sadece iki harfe benzer işaret yer almaktadır.

Hamparsum bu sistemde, 7 alterasyon işareti almayan temel sesi, 7 temel işaret ile [Şekil-1], değişmeli (alterasyonlu) sesleri ise bu işaretlerin üzerine konulan (~) işareti ile göstermiştir. Alt ve üst oktavda yer alan sesler bunlara ilave edilen çeşitli çizgi ve işaretlerle gösterilir.



Şekil 1: Yegâh Perdesinden Tiz Nevâ Perdesine ¹

¹ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

Ayrıca bu nota sisteminde uluslararası portreli nota(lama) sistemindeki gibi Bemol ve Diyez işaretleri yoktur. Değişmeli sesler notanın üzerine konulan bir tizleştirme işareti (~) aracılığı ile gösterilir [Şekil-2]. Mevcut sesleri pestleştirebilecek yani Bemolün görevini üstlenebilecek bir işaret mevcut değildir, sadece Diyez görevini yapan (~) işareti bulunur ve tizleştirmenin kaç koma olacağı konusunda bir ipucu vermez. Pestleştirici herhangi bir işaretin var olmamasından ötürü, Hamparsum Notasında Bemol içeren sesler, bir önceki sesin tizleştirilmiş şekli ile ifade edilmektedirler.



Şekil 2: Değiştirme işareti (~) ¹

Hamparsum Nota(lama) Sistemi'nde usûl kalıpları fark edilecek derecede belirgin olup usûlün okunmasında büyük kolaylık sağlar. Usûllerdeki vuruşları göstermek için de bazı noktalama işaretlerinden yararlanılır. Ölçüler (::) ve (:) işaretleri ile birbirinden ayrılır. Birleşik ve büyük usûllerde ölçü çizgisi olarak (::) bunları oluşturan küçük usûllerin ölçü çizgileri ise (:) ile gösterilmiştir. Dolap işareti yerine, kaçınıcı dolap olduğunu bildiren numaraların bulunduğu parantezler kullanılır. Üçleme (*Triole*) için üçlemeyi oluşturan üç notanın üzerine ya da altına bağ işareti ve/veya 3 yazılır.

Seslerin süresel değerlerini ifade etmek için, perdeleri gösteren sembollerin üzerine nokta (·), tek ve çift, virgüle benzeyen ya da düz dikey çizgiler ('), (") ve yine tek ve çift olmak üzere içi boş küçük daireler (°), (°°) konulur [Şekil-3]. Aynı usûl birimi içerisinde yer alan bir grup notada, birbirini takip eden notaların değerlikleri değişmiyorsa, süreyi gösteren işaret bu grubun en

¹ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

başında yer alan notanın üzerine konulur. Bir sonraki süre işaretine kadar gruptaki notalar aynı değerlikte kabul edilir.



Şekil 3: Süre İşaretleri ²

Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'nde Si Koma Bemol ile ifade edilen Segâh perdesi, Hamparsum'un kullandığı nota(lama) sisteminde; değişimsiz 7 temel işaretten biri olarak yer almaktadır. Bûselik (Si) perdesi ise; Segâh perdesine karşılık gelen sembolün üzerine (~) işareti getirilerek gösterilmiştir.



Şekil 4: Süre İşaretleri ³

Aynı usûl birimi içerisinde yer alan bir grup notada, birbirini takip eden notaların değerlikleri değişmiyorsa, süreyi gösteren işaret bu grubun en başında yer alan notanın üzerine konulur. Bir sonraki süre işaretine kadar, o gruptaki notalar aynı değerlikte kabul edilir.

² Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

³ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu- (1999)

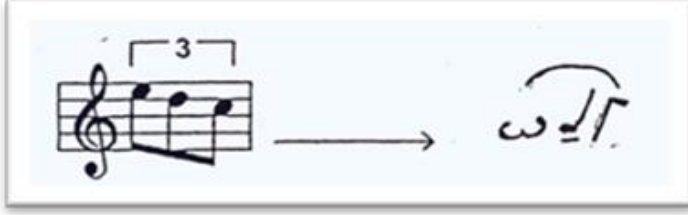
Süre ve suskuları ifade etmekte kullanılan işaretlerin yanı sıra bunlara ek olarak, uluslararası porteli notalama sisteminde kullanılmakta olan "senio", "coda", "bağ", "dolap", "bitiş çizgisi" ve "tekrar" gibi işaretlere karşılık gelen, aynı görevi üstlenen yardımcı işaretler kullanılmıştır [Şekil 5]. Günümüze daha yakın dönemlerde senyo, D.C. vb. yardımcı imlerin bugün bilinen şekilleriyle kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 5: Dolap ve Ölçü Çizgileri ⁴

Üçlemeler/trioleler de üç perde iminin, üçünü de kapsayacak şekilde üst ya da alt tarafına çizilen bir bağ (çizgisi) ile gösterilir (Şekil 6).

⁴ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)



Şekil 6: Triole ⁵

Ayrıca "Gizli Hamparsum Notası" olarak bilinen bir çeşidinden bahsedilir ki, sadece yazan kişinin okumasına yardımcı olabilecek kadar ek işaret içerir veya işaretler normalde kullanıldıkları şekilleriyle kullanılmamışlardır (hattâ kimi zaman hiçbir işaret içermez), o nedenle de deşifre edilmeleri oldukça güçtür, bazılarında ise, imkânsızdır. Bazılarında süreleri ve ara sesleri gösteren işaretlere rastlanmaz, usûllerin anlaşılmasını sağlayan gruplaşmalara da yer verilmemiştir. Gizli Hamparsum Notası daha çok besteledikleri ya da öğrendikleri eserleri kendi tekellerinde tutmak isteyen besteci ve müzisyenler, bazı kapalı gruplar tarafından kullanılmıştır.

Zaman zaman Gizli-Şifreli çeşidi ile karıştırılan; ara seslerin az-çok gösterildiği, süre imleri olmasa da usûl yapısını belirtmek üzere gruplaşmalara yer verilebilen bir çeşidi daha vardır. Bu tip, yukarıda bahsedilen gizli şeklinden daha farklı ve bir dereceye kadar daha çözülebilir olup "işaretsiz/dilsiz" olarak adlandırılması daha doğru olur. Zira, sonuç her zaman net ve açık olmasa da usûl kalıplarından yola çıkılarak ve makamın seyir yapısına uygun olarak deşifre edilebilme olanakları vardır.

Yazarı Belli Olmayan Hamparsum Nota Defteri Hakkında Kısa Bilgi

Bildirinin konusunu teşkil eden Tamburi Ali Efendi'ye ait Sûzidil peşrevi, yazarı ve dahi hakkında hiçbir bilgi olmayan bir Hamparsum nota defterinde yer almaktadır.

⁵ Çizim: Gülay Karamahmutoğlu (1999)

Defterin ne ön ne arka kapağı vardır. Yırtılmış, koparılmış sayfaları olduğu gayet açık, son derece hasarlı bir defterdir. Defterdeki Hamparsum nota yazısı son derece özenli ve düzgün bir el yazısı olsa da sonradan kurşun kalemle bu yazı karakterine benzemeyen, sonradan eklendiğini düşündüren sert kurşun kalemle nota yazılmış ek notalar bulunmaktadır. Tükenmez kalemle nota altına eklenmiş yine Hamparsum notası ile ek var.

Defter, dikey ve ince dikdörtgen şeklinde, elle çizilmemiş baskı işi, düzgün çizgilere sahiptir yani küçük ve ince dikdörtgen çizgilerden oluşan bir defterdir.

Defter 24 yaprak ve ayrıca kopmuş birbine bağlı (bitişik) ikişer yaprak olmak üzere 4 yaprakla birlikte toplam 28 yaprak yani arkalı önlü sayfa olarak hesap edilecek olursa toplam 56 sayfadan oluşmaktadır.

Defterde sarı ve kahverengiye dönük lekelenmeler, sayfa kenarlarında kopuk ve kopmaya müsait çürümüş kısımlar vardır. Defterin sayfa kenarları dokununca kopup dağılmaktadır.

Defterin dili Türkçe ancak kullanılan harfler Ermeni alfabesinde yer alan harfler olup HB kurşun kalemle yazılan tek tük sayfalar hariç bazı yerlerde solgun bazı yerlerde daha koyu ve canlı siyah mürekkep kullanılmıştır.

Defter sahaftan satın alınmıştır.

Defterde Yer Alan Tanbûrî Ali Efendi'nin Sûzidil Peşrevinin Notası

Eser, günümüzde bilinmekte ve pek çok müzisyen tarafından sevilerek icrâ edilmekte olup defterdeki Hamparsum notası ile kaydedilmiş olup karşılaştırılan ve günümüz Avrupa kökenli porteli nota yazısı ile yazılan üç örnek internet üzerindeki üç farklı nota arşivinden indirilmiştir.

Defterde kayıtlı peşrevin karşılaştırılacağı, günümüzdeki icrâlarda kullanılan notalarından biri Cüneyd Kosal imzası taşımaktadır. Bir diğeri Türk Dünyası Araştırmaları Vakfına ait Türk

Mûsikisi Klasikleri'nin 3. Fasikülünde, sayfa 68'de yer aldığı bilgisi taşımakta, üçüncü nota örneği ise kaynak olarak Üsküdar Musiki Cemiyeti'nin gösterildiği Semra Özgün imzası ile yazılmıştır.

Tanbûri Ali Efendi'nin Suzidil Peşrevi, 28 zamanlı Devr-i Kebir usûlü ile yazılmıştır. Usûl, seçili günümüzdeki nota örneklerinde Sofyan dörtlük usûlüne bölünerek yazılmıştır. Ölçüler her dört birimde tek çizgi olarak gösterilmiş, Devr-i Kebir usulünün bir ölçüsündeki (devrini) birim nota değeri 28 zamana tamamlandığında çift ölçü çizgisi kullanılarak asıl usulün ölçüsünün tamamlandığı gösterilmiştir. Bu anlayış Hamparsum nota yazılarında da mevcuttur. Defterde büyük usul, $8 + 8 + 8 + 4 = 28$ şeklinde ölçülendirilmiş (3 kez 8 bir kez 4 birim değerde bir) günümüzdeki tek ölçü çizgisine karşılık gelen Hamparsum nota sistemindeki (:), sondaki 4 birim zaman sonrası çift ölçü çizgisi anlamına gelen (::) kullanılmıştır.

Karşılaştırma yapılırken defterdeki ölçü bölümlerine göre karşılaştırma yapılmıştır. Eserin bölümlerine (1.,2.,3.,4. Haneler ve Teslim) ait tablolarla, usulün bir tam devrinin kapandığı ölçü bitişlerine (çift ölçü çizgisi) göre alıntılar alt alta kutulara konulmuştur. Usûl teslimde (28 zamanlı) bir tam, hanelerde ise iki tam devir yapmaktadır.

İlk sırada Hamparsum notası ile yazılmış defterden yapılan çeviri, ikinci sırada Cüneyd Kosal imzalı nota, üçüncü sırada Üsküdar Musiki Cemiyeti'nde yer alan Semra Özgün imzalı nota, dördüncü sırada ise Türk Dünyası Araştırmaları Vakfına ait Türk Mûsikisi Klasikleri'nin 3. Fasikülünde, sayfa 68'deki nota örneği yer almaktadır.

Nota yazım programındaki sorun ve kısıtlı zaman nedeniyle defterin çeviri yazısı, bizzat elde yazılarak tablo hazırlanmıştır.

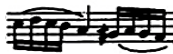
Tablo 1 - I. HANE ⁶

1. Hane



⁶ **NOT:** Tabloları oluşturan fotoğraflar, bildiri formatına uyumlu hale getirilirken on altılık notaların bazılarının yatay çizgileri birleşik görünmektedir. Şi şekilde yatay çizgileri

kalın olan notalar on altılık değere sahiptir.



Tablo 2 - TESLİM

Teslim

The image displays a musical score for a piece titled "Teslim". It consists of four staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a style typical of Turkish folk music, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first staff includes a measure with a 5/8 time signature. The second staff is marked with a "TESLİM" instruction and a fermata. The third and fourth staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and ornaments. The score is enclosed in a rectangular box.

Tablo 3 - 2. HANE

2. Hane

The image displays a musical score for a piece titled "2. Hane". The score is written on two systems, each containing four staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system includes a first ending bracket labeled "1." and a second ending bracket labeled "2." with a "rit." (ritardando) marking. The second system features a section labeled "TELLINE" with a repeat sign and a section labeled "AL VINE" at the end. The music consists of a single melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Tablo 4 - 3. HANE

3. Hane

The first system of musical notation consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The second staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes marked with a '3' above the staff. The third staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature, and includes a small 'H. HANE' annotation above the first measure.

The second system of musical notation consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature, continuing the melody with eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature, and includes a '3' above the staff indicating a triplet. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature, and includes a '3' above the staff indicating a triplet.

Tablo 5 – 4. HANE

4. Hane

The first system of the musical score for '4. Hane' consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff begins with the text 'IV. HANE'.

The second system of the musical score for '4. Hane' consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth staff is in bass clef. The music continues from the first system, maintaining the same key and time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The fourth staff ends with a double bar line and a repeat sign.

SONUÇ

Yazarı belli olmayan Hamparsum nota defterinde, defterin kalan kısmının ilk sayfasında yer alan Tanbûrî Ali Efendi'ye ait Sûzidil Peşrevinin günümüz notasına çevrilerek günümüzde internet ortamında icracılar için yayınlanan üç notası ile karşılaştırıldığında elde edilen bulgular peşrevin hane ve teslim bölümlerine göre şunlardır:

1.Hane: Dört sıralı tabloda, Eserin birinci hanesindeki günümüz nota örneklerindeki Sofyan usulüne uygun olarak yapılmış ölçü bölünmelerinde, Üsküdar Musiki Cemiyetine ait üçüncü sıradaki nota dördüncü ölçü Hamparsum defterinde yer alan çeviri nota ile diğer nota örneklerinden farklıdır. Ayrıca bu ölçünün sonunda çeviri yazısında susku yokken diğer üç günümüz nota örneğinde susku bulunmaktadır.

Yine birinci haneye günümüz nota örneklerinde sekizinci ve dokuzuncu ölçü birbiriyle aynı olup çeviri nota yazısında buraya denk gelen notalar farklıdır.

Teslim: 2. Tabloda görüleceği üzere bu bölümde günümüz üç notası ve çeviri notada bir ezgi farklılığı bulunmamaktadır.

2.Hane: Çeviri nota ikinci, beşinci, altıncı ve yedinci ölçülerde nota değerlikleri bakımından, günümüz nota örneklerinden farklılık göstermektedir.

3.Hane: Tabloda ikinci sırada yer alan Cüneyd Kosal'ın yazdığı notada birinci ve ikinci ölçünün başında susku vardır ve bu sekizlik susku ile her iki ölçüde de birer senkopla bu iki ölçü başlamaktadır. Çevrilen nota ve diğer iki nota örneğindeki birinci ve ikinci ölçülerde, ölçülerin başlangıcında sekizlik suskular ve senkoplar bulunmamaktadır.

Günümüze ait üç örnekte yer alan, dördüncü ölçünün başındaki ilk nota sonrası gelen tâtefe kalıbı, çeviri notada olmayıp bunun yerine bağlı iki sekizlik nota vardır.

Altıncı ölçüde, sadece Cüneyd Kosal yazımında, ölçü başında ise bir tefetâ bulunmaktadır. Çeviri nota ve diğer iki örnekte ise burada yine bağlı iki sekizlik nota yer almaktadır.

Günümüz nota örneklerinde, on birinci ölçünün üçüncü sırasında bulunan bağlı, noktalı nota çeviri nota yazısında noktasız olarak kullanılmıştır.

4.Hane: İkinci ölçüde, günümüz örneklerinde yer alan noktalı bağlı kalıp çeviri notada noktası bağlı sekizlik iki nota olarak bulunmaktadır.

Yedinci ölçünün sonunda, günümüz örneklerinde susku bulunurken çeviri notada yedinci ölçünün sonunda iki dörtlük nota kullanılmıştır dolayısı ile susku yoktur.

Sekizinci ölçünün ilk ölçüsü, çeviri notada günümüz örneklerinden farklıdır.

Günümüze ait nota örneklerinde, on dördüncü son ölçünün başında yer alan tâtefe çeviri notada olmayıp bağlı iki sekizlik nota vardır. Yine aynı ölçüde, güncel nota yazılarında ölçünün sonunda yer alan susku, çeviri notada yoktur. Aynı ölçünün üçüncü notasında, Cüneyd Kosal yazımında on altılık bağlı nota yazısı bulunmakta olup çeviri ve diğer iki güncel notada bu, yoktur.

Yazarı bilinmeyen bu Hamparsum nota defterinde yazılı eserin makamı Sûzidil'dir bu makamda Bûselik perdesi kullanılır. Oysa defterde ilginç bir şekilde yazarın, Hamparsum nota yazısında Segâh perdesini gösteren sembolü kullandığı görülmektedir. Eskiden Klasik Türk Makam Müziği dizisinde Segâh perdesi, doğal ses kabul edildiğinden bu perdeyi göstermek için kullanılan Hamparsum nota sembolü, herhangi bir tizleştirici ek işaret-çizgi taşımaz, Buselik perdesi Segâh'ın tizleştirilmiş hali olarak kabul edildiğinden Segâh sembolünün üzerine tizleştirici çizgi konularak bu, ifade edilirdi:

Segâh:  Buselik: 

Bu durumda defterin yazarının bu konuya dikkat etmediği, önemsemediği veya bu detayı bilmediği sonucu çıkarılabilir.

Bu eser 28 zamanlı Devr-i Kebir usulünde bestelenmiştir. Klasik Türk Makam Müziğinde büyük usûller yazılırken icraya kolaylık sağlamak amacı ile içerdikleri küçük usul vuruşlarına göre ya da bölünebildikleri vuruşları basit usullere göre ölçü çizgileri ile bölünüp ayrılırlar. Ara ölçü çizgileri tek, büyük usûlün bir devrinin kapanışı gösteren ölçü çizgileri ise çift çizgi ile gösterilir. Bu, Hamparsum nota yazım sisteminde de aynı şekilde uygulanır; tek ölçü çizgisi (:), çift ölçü çizgisi ise (::) ile gösterilir. İncelenen defterde, tek ölçü çizgileri, Sofyan gibi basit usûle göre konulmamışlardır. Ancak bu, Devr-i Kebir usûlünü oluşturan küçük usullere göre de yapılmamıştır:

Devr-i Kebir: “Yürük Semâi (6) + 2 x Sofyan (4) + Yürük Semâi + 2 x Sofyan (4)” usûllerinin bir araya gelmesinden meydana gelmiş: “6 + 4 + 4 + 6 + 4 + 4 = 28” kalıbına göre bölünür. Defterde incelenen eserde ise “8 + 8 + 8 + 4 = 28” şeklinde bir uygulama görülmektedir ki bu, dikkat edici bir diğer husustur.

Kaynakça

Ak, A. Şahin (2004). Türk Mûsıkîsi Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları.

Akdoğu, Onur (1989). Tanbûri Ali Efendi. İzmir: Reform Matbaası.

Ediboğlu, Baki Süha. Ünlü Türk Bestekârları, İstanbul 1962, s. 11-18.

Ekmen, Güldeniz (1989). Tanbûrî Ali Efendi Hayatı ve Eserleri. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Suphi, Ezgi (1940). Nazarî-Amelî Türk Musikisi, C. I-V, İstanbul.

Güneş, Gülden (2011) Tanbûrî Ali Efendi'nin Semâî Formunda Bestelenmiş Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi. Selçuk Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnal, İbnülemin M. Kemal (1958). Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikînasları. İstanbul: Maarif Basımevi..

Karamahmutoğlu, Gülay (2009) "Hamparsum Limonciyan ve Nota(lama) Sistemi / Hamparsum Limonciyan and His Musical Notation" Müzik ve Bilim Dergisi-6.yıl seçme makaleler/Journal Of Music and Science (JMS)-Selected Articles 6th Year", (ISBN: 978-99440263-6-9) İstanbul: Bahariye Sanat Galerisi Yayınları Bahariye Art Gallery Publications.

Karamahmutoğlu, Gülay (2020). Hamparsum Nota(lama) Sisteminin Yapısal Kökenleri Üzerine Bir İnceleme. 5th Current Debates On Social Sciences. Bilgin Kültür Sanat Yayınları, Ankara, s. 323-337.

Karamahmutoğlu, Gülay (2002) “Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri” Türkler Cilt.8, Yeni Türkiye. s.905-918.

Kazandjian S. (1996) “Ermeni Müziği'nin Kökenleri” [Les Origines de laMusique Arménienn, Editions Astrid, 1984], Türkçesi: A.Akkaya-B.Kurt, Folklor Doğru, (s:62,s.302,303).Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü. İstanbul.

Özalp, Nazmi (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, c.I. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Yılmaz (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Salgar, M. Fatih (2005). 50 Türk Müziği Bestekârı. İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.

Tanrıkorur, Cinuçen (2003). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tekin, Abdülkadir (2015). Türk Mûsikisinde Nağmeler ve Makamlar, Büyüyenay Yayınları: 130.

BÖLÜM IV

Müzik Eğitmcilerinin Perspektifinden Okulöncesi Müzik Eğitime Yönelik İhtiyaçlar

Merve Nihan ERTEKİN KAYA¹

Giriş

Bireyin dünyaya gelmesi ile başlayan ve tüm hayatı boyunca süren eğitim ailede başlar ve okullarda devam eder. Çocukların gelişim özellikleri göz önünde bulundurulduğunda 0-6 yaş arasında verilen eğitim önem taşımaktadır. Okulöncesi dönem, ilköğretim başlangıcına kadar olan 0-6 yaş arasındaki süreç; okulöncesi eğitim ise bu süreçteki eğitsel etkinliklerin tümü olarak tanımlanabilir (Oktay, 1990: 151). Okulöncesi eğitim algılama gücünü, akıl yürütme ve problem çözme becerisini geliştirir; çocukların duygusal gelişimlerini, yaratıcılıklarını ve estetik gelişimlerini destekler (Dikmen Ada, 2019: 20).

¹Doktor Araştırma Görevlisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi

Okulöncesi dönemde çocukların oyunlarına müzik ve şarkılar doğal bir şekilde eşlik eder. Müzik çocukların günlük hayatlarının olağan bir parçası ve kendilerini ifade etme aracıdır. Oğuzkan ve Oral (1987: 181) müziğe göre hareket etmenin çocuklar için doğal bir eylem olduğunu ifade ederken müziği hissetme ve müziğe eşlik etmenin de çocuklar için bir ihtiyaç olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca çocuklarda yaratıcılığın ve kendini yaratıcı bir şekilde ifade edebilme becerisinin gelişimini desteklerken müziksel etkinliklerden yararlanmak kaçınılmazdır.

Sun ve Seyrek (1998: 31) okulöncesi müzik eğitiminin amaçlarını her çocuğu müziği sevmeye, şarkı söyleyerek ve çalgı çalarak müzik yapmaya, güzel müzikleri ayırt ederek dinlemeye yönlendirerek müziğe karşı bir ilgi yaratmak, bu ilgiyi beslemek, var olan yeteneği geliştirmek ve her çocuğun müziğin olumlu etkilerinden yararlanmasını sağlamak olarak sıralarken De Vries (2004: 7-9) müzik eğitiminin, müziksel bilgi ve becerilerin kazanımları dışındaki amaçlarını sosyal etkinliklerle kendilerini ifade etmelerine olanak sağlamak, hareketlerle birleştirilen etkinliklerle motor becerileri geliştirmek, dramatik oyunlara katkı sağlamak, dinleme becerilerini geliştirmek, enerjilerini harcamalarını sağlayarak daha sakin etkinliklere hazır olmalarını sağlamak olarak ifade etmektedir. Mertoğlu (2016: 343-346) da okulöncesinde müzik eğitiminin temel amaçlarını çocuğun içinde bulunduğu yaş grubunun özellikleri doğrultusunda onun müziksel becerilerini arttırmak, müziği sevdirmek, müziksel davranışlarını ve estetik gelişimini olumlu yönde etkilemek, potansiyellerini ortaya çıkarmak olarak sıralamış aynı zamanda müziğin çocuğun gelişim alanlarını desteklediğini, uyarıcı bir ortam sağladığını, öğrenmeyi kolaylaştırdığını, problem çözme, karar verme, akıl yürütme becerilerini arttırdığını belirtmiştir. Yapılan araştırmalar da müziğin çocuklar üzerindeki etkisinin yalnızca müziksel becerilere katkısı ile sınırlandırılmayacağını göstermektedir. Okulöncesi dönemde müziksel deneyimlerin müziksel gelişimin yanı sıra gelişim alanlarına katkı sağladığını gösteren pek çok araştırma bulunmaktadır (McDonald, 1975; Brown vd. 1981; Pogonowski,

1987; Tarnowski, 1999; de Vries, 2004; Zachopoulou vd, 2004; Moreno vd. 2009; Hallam, 2010; Terraccino, 2011; Fox ve Liu, 2012; Kaviani vd. 2014; Winters ve Griffin, 2014).

Müziğin çocukların hayatındaki yeri ve işlevleri göz önünde bulundurulduğunda müzik eğitiminin her çocuk tarafından ulaşılabilir olmasının gerekli olduğu düşünülmektedir. Bu gerekliliğin yerine getirilebilmesi için ise okulöncesi öğretmenleri müziksel bilgi ve beceriler bakımından yeterli donanıma sahip olmalıdır. Ancak Tufan (2006) araştırmasında, okulöncesi öğretmenliğinde okuyan öğrencilerin müzik derslerini yapabilirlik konusunda kendilerini kısmen ya da çok az yeterli gördüklerini ortaya koymuştur. Çocuk gelişimi bölümünü okuyan öğrencilerin ise okulöncesi müzik eğitiminde birlikte şarkı söylemenin önemli olduğunu benimsemelerine rağmen kendisini bu alanda kendilerini yeterli görmedikleri belirlenmiştir. Aynı çalışmada öğrencilerin %79'unun şarkı dağarı konusunda gereken donanıma sahip olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Benzer bir şekilde Gül (2012) araştırmasında okulöncesi öğretmenlerinin şarkı dağarlarının yetersiz olduğunu ifade ederek kendilerini çağdaş öğretim yöntemleri konusunda donanımlı görmedikleri konusunda görüş bildirdiklerini belirtmiştir. Köksoy ve Taş (2005), Güler (2006), Öztürk (2008), Özkut ve Kaya (2012) ve Koca (2013) tarafından yapılan çalışmalarda okulöncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitimini yetersiz buldukları ve müziksel etkinlikleri gerçekleştirme konusunda eksiklikleri olduğunu düşündükleri ortaya konulmuştur. Özal Göncü (2009) ise okulöncesi öğretmenleri ile müzik öğretmenlerinin müzik çalışmalarına ilişkin tutum ve yeterliklerini karşılaştırmış; araştırmanın sonucunda, ana sınıfı öğretmenlerinin okulöncesi dönem çocuk gelişimi ile ilgili donanımlarının yeterli olmasına rağmen müzik bilgilerindeki eksiklikten dolayı müzik çalışmalarında yeterli olmadıkları ifade etmiştir. Müzik öğretmenlerinin ise, okulöncesi dönem çocuğunun gelişim özelliklerini bilmediklerini ve okulöncesi müzik eğitiminde kullanılan bazı yaklaşımlar konusunda eksiklikleri olduğunu ortaya koymuştur. Barbaros ve Akbulut (2021) da çalışmalarında

okulöncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi derslerinin hedeflerini gerçekleştirme düzeylerinin düşük olduğunu, bu sonuçtan yola çıkarak öğretmenlerin yeterli bir müzikal donanıma sahip olmadıklarını ve müziksel etkinlikleri verimli bir şekilde kullanamadıklarını ifade etmişlerdir.

Araştırmalarla da ortaya konulan bu durum okulöncesi dönemde müziksel deneyimlerin her çocuk tarafından ulaşılabilir olmasına engel olan çeşitli eksikliklerin ve ihtiyaçların olduğunu göstermektedir. Okulöncesinde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların giderilmesi için bu ihtiyaçların tespit edilmesi önemli bir basamak olarak görülmektedir.

Bu durum çalışmasında müzik eğitimcilerinin perspektifinden okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda araştırma sorusu “Müzik eğitimcilerinin perspektifinden okulöncesi dönem müzik eğitime yönelik ihtiyaçlar nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

Yöntem

Bu araştırma nitel araştırma yöntemlerine dayalı bir durum çalışmasıdır. Nitel araştırma insanların dünyalarını deneyimleme yollarını araştıran, çeşitli olguları ele alırken niçin sorusunu soran, toplumda var olan süreçleri araştıran, bireylerin olaylara atfettikleri anlamları ve neyi niçin yaptıklarını anlamaya yönelik bir pencere açan bir yaklaşımdır (Given, 2021: 2). Durum çalışmalarında bir veya birkaç durumun derinlemesine incelenmesiyle fikirlerin soyut teoriler veya ilkelerden uzaklaşarak net bir şekilde sunulması sağlanır (Cohen, Manion ve Morrison, 2018: 376). Durum çalışmalarında incelenecek durum güncel olması ayrıca incelenen durum üzerinde araştırmacının etkisinin olmaması ve olgunun manipüle edilememesi gerekmektedir (Ozan Leylum, Odabaşı ve Kabakçı Yurdakul, 2017: 371).

Bu araştırma, okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların müzik eğitimcilerinin bakış açısı ile değerlendirilmesi ve belirlenmesi bakımından bir durum çalışması olarak tasarlanmıştır.

Araştırmanın çalışma grubunu okulöncesi dönemde müzik eğitimi alanında çalışmalarını sürdüren akademisyenler ile okulöncesi eğitim kurumlarında müzik derslerini yürütmekte olan müzik öğretmenleri oluşturmaktadır. Çalışma grubunda yer alan 8 eğitimci çeşitli üniversitelerin eğitim fakültelerinde ve konservatuvarlarında, 6 eğitimci ise okulöncesi eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

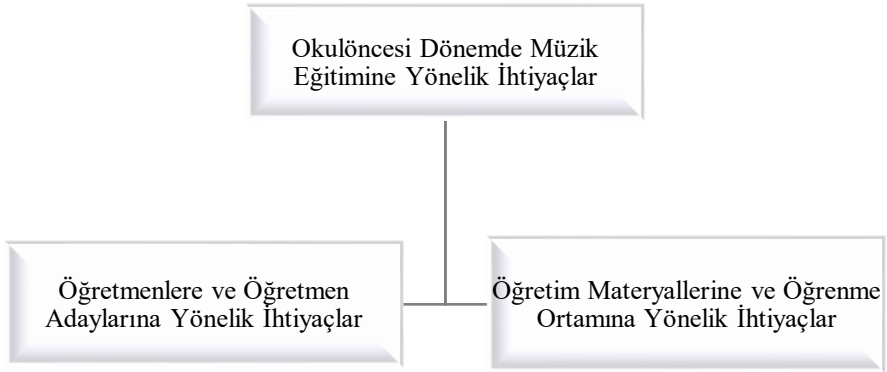
Araştırmanın verileri yapılandırılmış görüşme ile toplanmıştır. Görüşme araştırma sorusuna yanıt bulmak amacıyla ilgili kişilerden veri toplama süreci olarak tanımlanabilir (Durdu, 2016: 103). Patton (1990: 278), görüşmelerin amacını katılımcının fikirlerini öğrenmek olarak ifade etmiştir. Bu çalışmada katılımcıların okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçlar ile ilgili fikirlerini belirlemek amacıyla yararlanılan yapılandırılmış görüşme formları soruların yapısı, sıralaması ve sorulma şeklinin önceden belirlendiği veri toplama araçlarıdır (Durdu, 2016: 104). Araştırmada kullanılan görüşme formu hazırlanırken ilgili kaynaklar incelenmiş, müzik eğitimi anabilim dallarında görev yapmakta olan iki öğretim üyesi ve bir Türk dili uzmanının görüşüne başvurulmuştur.

Araştırmada veriler analiz edilirken betimsel analiz tekniklerinden faydalanılmıştır. Betimsel analizde veriler araştırma sorularından yola çıkılarak belirlenmiş temalara göre özetlenir ve yorumlanır. Görüşülen bireylerin görüşlerini çarpıcı bir biçimde yansıtmak için doğrudan alıntılara yer verilir. Dört basamaktan oluşan betimsel analizde analiz için bir çerçeve oluşturma, verilerin kodlanması, bulguların tanımlanması ve yorumlanması adımları takip edilir (Yıldırım ve Şimşek: 2021: 244-249). Bu çalışmada da betimsel analiz basamakları takip edilmiş belirlenen tema şablonu çerçevesinde veriler sınıflandırılıp kodlanmış, şekillerle gösterilmiş,

yorumlanmış ve görüŖülen bireylerin doğrudan alıntılanan ifadeleriyle desteklenerek sunulmuŖtur.

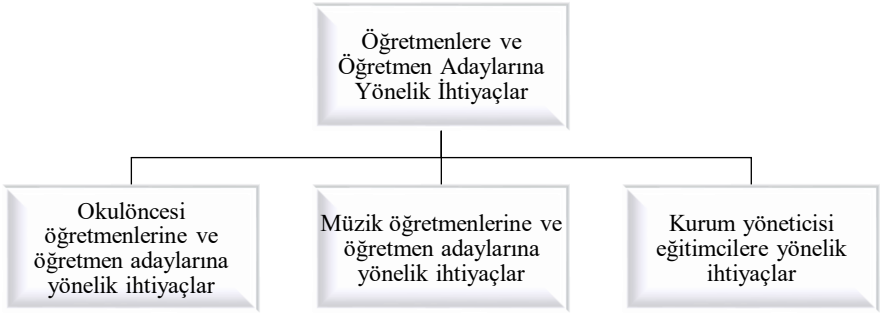
Bulgular

AraŖtırmada elde edilen verilere göre okulöncesi müzik eğitimine yönelik ihtiyaçlar “ğretmenlere ve ğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar” ve “ğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar” olmak üzere iki temada ŖekillenmiŖtir. Bu temalar aŖađıda verilen Ŗekil 1’de sunulmuŖtur.



Ŗekil 1. Okulöncesi Müzik Eğitimine Yönelik İhtiyaçlara Yönelik Eğitimci GrŖleri

AraŖtırma verilerinin analiz edilmesiyle “ğretmenlere ve ğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar temasına ait üç alt temaya ulaŖılmıŖtır. Alt temalar aŖađıda verilen Ŗekil 2’de sunulmuŖtur.



Şekil 2. Öğretmenlere ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlara ait alt temalar

Araştırmada elde edilen verilere göre belirlenen ilk tema öğretmenlere ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar olmuş ve bu temaya ait alt temalar “okulöncesi öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar”, “müzik öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar” ve “kurum yöneticisi eğitimcilere yönelik ihtiyaçlar” olmak üzere üç başlıkta sınıflandırılmıştır. Bu alt temaya ilişkin kodlar aşağıda verilen Şekil 3’de gösterilmiştir.

Okulöncesi öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar

- Okulöncesi eğitimi anabilim dallarında müzik eğitimi derslerinin daha nitelikli hale getirilmesi,
- Okulöncesi eğitimi anabilim dallarında müzik eğitimi derslerinin ders saati ve dönem sayısının artırılması,
- Okulöncesi öğretmenlerinin en az bir çalgıyı iyi düzeyde çalması,
- Müzik öğretim yaklaşımlarının üniversite bünyesinde yetkin kişiler tarafından öğretilmesi,
- Öğretim yaklaşımlarının uygulanmasına yönelik çalışmalar yapılması,
- Hizmet içi eğitimlerin düzenlenmesi.

Müzik öğretmenlerine ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlar

- Müzik eğitimi anabilim dallarında okulöncesine ve çocuk gelişimine yönelik derslerin yer alması,
- Okulöncesi dönem ile ilgili derslerin bu derslerin nitelik ve nicelik açısından yeterli olması,
- Müzik öğretmeni adaylarının okulöncesi kademesinde müziksel etkinlikleri uygulamalar yaparak deneyimlemesi,
- Müzik öğretim yaklaşımlarının derinlemesine incelenmesi ve yaklaşımların öğretilmesi için sistematik bir programın hazırlanması.

Kurum yöneticisi eğitimcilere yönelik ihtiyaçlar

- Yöneticilerin müzik etkinliklerine yönelik olumlu tutuma sahip olması ve destek sunması,
- Yöneticilerin okulöncesi öğretmenlerinin ve müzik öğretmenlerinin işbirliğine dayalı çalışmaları teşvik etmesi.

Şekil 3. Öğretmenlere ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçlara ilişkin kodlar

Elde edilen veriler okulöncesi müzik eğitime yönelik ihtiyaçların okulöncesi öğretmenlerinin ve öğretmen adaylarının müziksel donanımlarının geliştirilmesi yönünde şekillendiğini göstermektedir. Müzik eğitimcilerinin bakış açısı ile okulöncesi öğretmeni adaylarının öğrenimleri sürecinde daha nitelikli bir müzik eğitimi almaları, görev yapmakta olan öğretmenlerin ise hizmet içi eğitimler kendilerini geliştirmesi okulöncesi müzik eğitiminde bir ihtiyaç olarak görülmektedir.

Bu alt temaya ilişkin bazı eğitimci görüşleri şu şekildedir:

U6: *“Okulöncesi öğretmen eğitimi sürecinde hem öğretmenlerin kendi müzik becerilerini geliştirebilmek hem de müzik etkinliklerini sınıflarda nasıl uygulayabileceklerini aktarabilmek gereklidir. Maalesef bu bir yarı dönem 3 saatlik ders saati içerisinde mümkün olmuyor. Öğretmen adaylarının müzikli oyun oynama becerileri geliştirilmeli. Müzikle hareket ve oyun konusunda ilk başlarda bir çekingenlik oluyor. Öğretmenlerin bir çalgıyı çalması sağlanmalı.”*

U4: *“Okulöncesi eğitim kurumlarındaki sınıf öğretmenlerine de müzik eğitimi alanında hizmet içi eğitim verilebilir çünkü müzik bilgisi olan ve olmayan sınıf öğretmenlerinin sınıflarındaki öğrencilerin müziksel gelişiminin oldukça fark ettiğini gözlemliyoruz.”*

U10: *“En hayati ihtiyaç tam donanımlı, bu işe hem bedensel hem zihinsel hem de ruhsal olarak hazır öğretmenlerin yetiştirilmesi ve de ülke genelinde ihtiyacı karşılayacak oranda sayıların çoğalması ihtiyacıdır. Bu sebeple atılacak ilk ve en önemli adım öncelikle öğretmen eğitime eğilmek olduğunu düşünüyorum. ... Okulöncesi müzik alanında hiçbir yeterliliği olmayan kişiler tarafından ticari sömürü son yıllarda sıkça rastladığımız bir durum. Bu durumun önüne geçilmesi bakımından da üniversitelerde konuya gereken değerin verilmesinin çok önemli olduğunu düşünmekteyim.”*

U11: *“Hem müzik öğretmenlerinin birçoğu hem de okul öncesi dönem öğretmenleri daha çok Orff yöntemini biliyorlar. Bu güzel bir*

gelişme olmakla birlikte sadece bu yöntemin olmadığı, Dalcroze, Kodaly gibi farklı yöntemlerin de olduğunu bilmeli ve bu yönde çalışmalar yapmalılardır. Bu yöntemler okul öncesi dönemde kullanılabilecek, çocuklara uygun yöntemlerdir. Fakat çok fazla bilinmemektedir. Yöntemlerle ilgili daha donanımlı bir şekilde mezun olmalı ve daha sonrasında da yine kendilerini bu konuda geliştirmeleri beklenmektedir.”

U7: *“Hizmet içi eğitim hafife alınmamalı, okulöncesi öğretmenlerine müzik ve hareket konulu eğitimler verilmelidir. Yaratıcı, çocukları tanıma becerisine sahip, ihtiyaçlara yanıt verebilen öğretmenlerin varlığı önem taşır.”*

Araştırma bulguları müzik öğretmeni ve öğretmen adaylarına yönelik ihtiyaçların bu branştaki eğitimcilerin okulöncesi dönem ve çocuk gelişimi hakkındaki eksik yönleri ile ilgili olduğunu vurgulamaktadır. Eğitimcilerin çocuk gelişimi alanında daha donanımlı olmaları, öğretmenlik uygulamaları yapılırken okulöncesi kademesinde de deneyim edinmeleri ve öğretim yaklaşımları konusunda sistematik bilgiye sahip olmaları okulöncesi dönem müzik eğitiminde ihtiyaç olarak görülmektedir.

Bu alt temaya ilişkin bazı görüşler şu şekildedir:

U2: *“Müzik anabilim dallarında okulöncesi müzik öğretmeni yetiştirebilecek nitelikte dersler yer almalı ya da ayrı birim kurularak ülkemizde okul öncesi müzik öğretmeni yetiştiren birimler olmalıdır.”*

U4: *“Müzik eğitimi lisans programı gözden geçirilip teorik derslerin yanında yaşayarak öğrenme fırsatı okulöncesi alanı için de staj dersleri ve gözlem dersleri ile verilmelidir. Üniversitelerde alanında uzman kişilerce seminerler verilmelidir.”*

U7: *“Okulöncesi yaş grubu ile çalışan bir müzik öğretmeni müzik alanında olduğu kadar çocuk gelişimi alanında da donanımlı olmalı, çocukların gelişim özelliklerini bilmeli ve hazırlayacağı programlarda gelişim basamaklarını takip etmelidir.”*

U5: “Üniversitelerde, müzik eğitimi anabilim dallarında okulöncesi eğitime odaklanmış bir müzik eğitimi verilmiyor. Programlara bakınca çok genel dersler var ve okulöncesi müzik eğitiminde kullanılacak yaklaşımları anlatan bir eğitim sistemimiz yok. Bu sebeple yeterli öğretmen de yetişmiyor. ... Yaklaşımlar konusunda çok fazla eksiklikler var, alanda uzman yok. Özellikle Suzuki ve Kodaly ülkemizde neredeyse hiç tanınmıyor. Pilot uygulamalar olsa da mantıksal bir düzen içerisinde müzik eğitimi sürdüren bir yaklaşım ülkemizde mevcut değil. Orff çok kullanılmasına rağmen olması gerektiği gibi uygulanmıyor. Hazır yapılan plan ve şarkıların uygulanması şeklinde ilerliyor. Mantıksal bir yaklaşım çerçevesinde okulöncesi müzik eğitiminde uygulanan yaygın bir sistem yok.”

Araştırmada elde edilen bulgular kurum yöneticisi eğitimcilere yönelik ihtiyaçların kurum yöneticilerinin müziğe yönelik tutumlarının olumlu olması ve öğretmen işbirliğine dayalı bir ortam sağlanması çerçevesinde şekillendiğini göstermektedir.

Bu alt temaya ilişkin bazı görüşler aşağıda sunulmuştur:

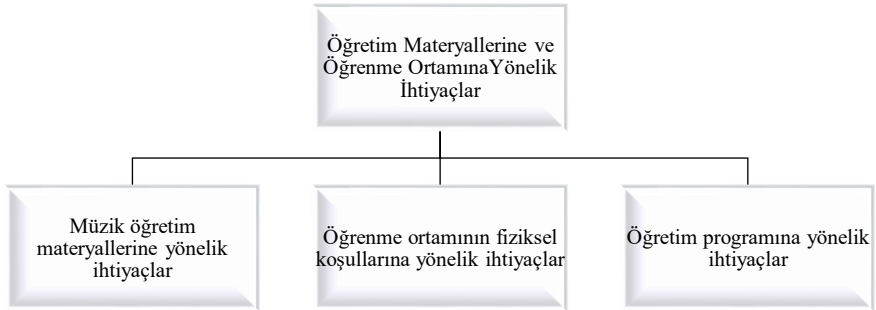
U4: “... Sınıf öğretmenlerinin desteği ile müzik eğitimi daha sağlıklı ve kalıcı şekilde verebiliriz.”

U12: “Okulöncesi ve müzik öğretmenleri işbirliği içerisinde çalışmalı. Çünkü okulöncesi öğretmenleri çocukların gelişimini ve okulöncesi eğitim programlarını biliyorlar, müzik öğretmenleri de müzik eğitimi konusunda daha bilgili olmakla birlikte okulöncesi dönem çocukları boyutunda yeterli bilgi sahibi değiller. Dolayısıyla işbirliğine dayalı çalışmalara ihtiyaç var.”

U7: “Kurum yöneticisi eğitimciler müzik eğitime gereken önemi vermeli, öğrenmeye açık, açık fikirli olmalı, sınıf öğretmenlerini ve müzik öğretmenlerini işbirliği içinde çalışmaya teşvik etmeli.”

Araştırma verilerinin analiz edilmesi ile “öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar” temasına ait üç alt temaya

ulaşılmıştır. Ulaşılan alt temalar aşağıda verilen Şekil 4’te sunulmuştur.



Şekil 4. Öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlara ait alt temalar

Araştırmada elde edilen verilere göre belirlenen ikinci tema “öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar” olmuş ve bu temaya ait alt temalar “müzik öğretim materyallerine yönelik ihtiyaçlar”, “öğrenme ortamının fiziksel koşullarına yönelik ihtiyaçlar” ve “öğretim programına yönelik ihtiyaçlar” olmak üzere üç başlıkta sınıflandırılmıştır. Bu alt temalara ilişkin kodlar aşağıda verilen Şekil 5’te gösterilmiştir.

Müzik öğretim materyallerine yönelik ihtiyaçlar

- Popüler kültüre ait materyaller yerine okulöncesi dönem müzik eğitimine uygun olarak hazırlanan şarkılı oyunların ve tekerlemelerin kullanılması
- Orff çalgılarının yanı sıra yaratıcı öğrenme materyallerinin kullanılması
- Diğer ülkelerde kullanılan nitelikli okulöncesi müzik öğretim materyallerinin (şarkılar, etkinlikler, danslar vb.) Türkçe'ye çevirilerinin ve uyarlamalarının yapılması

Öğrenme ortamının fiziksel koşullarına yönelik ihtiyaçlar

- Sınıflarda okulöncesi dönem çocukların motor becerilerine uygun yeterli sayıda ve çeşitlilikte çalgıların bulunması
- Müzik dinleme ve dans etkinlikleri için teknolojik imkanların ulaşılabilir olması
- Müziksel davranışları gerçekleştirmeye uygun aydınlık, geniş sınıfların olması

Öğretim programına yönelik ihtiyaçlar

- Okulöncesi eğitim programının kazanımlarını içeren ve destekleyen standartlaştırılmış, ulaşılabilir ve uygulanabilir bir müzik öğretim programı oluşturulması
- Okulöncesi kurumlarda erken çocukluk müzik eğitiminde koro uygulamalarının yapılması

Şekil 5. Öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlara ilişkin kodlar

Araştırma verilerine göre öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar temasına ait ilk alt tema müzik öğretim materyallerine yönelik ihtiyaçlar olarak belirlenmiştir. Bu alt temaya ilişkin görüşler çocuk şarkılarının, şarkılı oyun ve tekerlemelerin, yaratıcı öğrenme materyallerinin ve diğer ülkelere ait materyallerin eksikliğine ve yetersiz kullanımından kaynaklanan ihtiyaçlara odaklanmaktadır.

Bu alt temaya ilişkin bazı uzman görüşleri şu şekildedir:

U9: *“Öğretmenlerin popüler müziklere yatkın olmasını ve çocuk şarkıları dağarcığının olmamasını okul öncesinde önemli bir sorun olarak görüyorum.”*

U7: *“Bedendeki hareketler bitince çalgı ihtiyacı oluyor, ritim çubukları, davul, def, metalofon, ksilofon ilgiyi canlı tutar. Bagetlerle çalışmak gelişim alanlarına çok katkı sağlar. Bunların yanında tül, balon, top, tüy gibi dokunma duyusuna hitap eden ve farklı hisler uyandıran materyaller özellikle farkı müzik türlerinin öğretiminde kullanılmalı ve öğretmen materyalleri arasında bulunmalıdır.”*

U10: *“Okul öncesi müzik alanında global çapta oldukça fazla çeşitli, aydınlatıcı, zengin içerikli ve kapsamlı kaynak olmakla birlikte maalesef Türkçe çevirileri bulunmamaktadır.”*

Öğrenme ortamının fiziksel koşullarına yönelik ihtiyaçlar olarak belirlenen ikinci alt temada sınıf ortamlarındaki çalgı eksikliklerine, teknolojinin ulaşılabilir olmamasına ve müziksel etkinliklere uygun geniş sınıflara duyulan ihtiyaçlara vurgu yapılmıştır.

Bu alt temaya ilişkin bazı uzman görüşlerine aşağıda yer verilmiştir:

U2: *“Eğitim kurumları müziksel davranışların gerçekleştirilebileceği fiziksel ortamlar sağlamalı.”*

U4: *“Her okulda istenilen çalgı olmayınca olanlarla idare etmek zorunda kalıyoruz, planlanan etkinlikler yapılamıyor. Bu*

durum yaratıcılığı kısıtlıyor. ...Teknolojik eğitim ortamı oluşturulmalı, gerekli materyal ve çalgılar temin edilmelidir.”

U7: “Okulöncesi eğitimde başarı için sınıf ortamı da elverişli olmalıdır. Öğrenciler müziksel etkinlikler yapabilecekleri geniş, ferah, aydınlık sınıflara önemli bir ihtiyaç.”

Öğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar temasına ilişkin son alt tema öğretim programına yönelik ihtiyaçlar olarak belirlenmiştir. Bu alt temada standartlaştırılmış bir öğretim programı ihtiyacına dikkat çekilmiş ve çocukların toplu şarkı söyleme becerisi edinebilecekleri koro çalışmalarının okulöncesi dönem müzik eğitiminde gerekli görüldüğü ifade edilmiştir.

Bu alt temaya ilişkin görüşlerden bazıları şu şekildedir:

U9: “Okul öncesinde müzik alanında belli bir program yok ama dışarıdan müzik dersleri için öğretmen çağırılıyor. Bu durumda standart bir programa ihtiyacı olduğunu görüyoruz.”

U13: “Öğretim programında öğretmenlerin de müzik eğitim, bilgilerinin eksikliği düşünerek kazanım kazanım etkinlikler açık ve net bir şekilde yazılmalı, öğretilecek şarkılardan oynatılacak oyunlara kadar detaylandırılmalıdır.”

U3: “Erken yaştan itibaren çocuk korosu çalışmaları yapılmalıdır. Bu kulak gelişiminin yanı sıra ileride kurulacak koroların kalitesine de katkı sağlayacaktır.”

Sonuç ve Tartışma

Okulöncesi dönem olarak adlandırılan 0-6 yaşları arası bireylerin hayatında oldukça önem taşır. Bu dönemde ailede başlayan eğitim, okulöncesi eğitim kurumlarında devam eder. Eğitim kurumlarında takip edilen okulöncesi öğretim programı okulöncesi eğitim kurumlarına devam eden çocukların zengin öğrenme deneyimleri aracılığıyla sağlıklı büyümelerini; motor, sosyal-duygusal, dil ve bilişsel gelişim alanlarında gelişimlerinin en üst düzeye ulaşmasını, öz bakım becerileri kazanmalarını ve

ilköğretime hazır bulunmalarını sağlamak amacı ile geliştirilmiştir (MEB, 2013: 14).

Bu öğretim programı gelişim alanlarına odaklı yapısı ile özel olarak müzik dersine yönelik kazanımların edinilmesini gerektirmez. Ancak müzik eğitiminin çocukların hayatındaki yeri ve önemi ile gelişim alanlarına katkısı göz önünde bulundurulduğunda günlük etkinliklerde müziğin ve müziksel aktivitelerin kullanılması müziksel becerilerin kazandırılmasının yanı sıra öğretim programında yer alan pek çok kazanımın gerçekleştirilmesini kolaylaştırıcı rol oynayabilir. Houlahan ve Tacka'ya (2015: 84) göre müzik eğitimi dinleme, şarkı söyleme, birim vuruşu vurabilme ve hareket gelişimini bir bütün olarak ele alır ve okulöncesi dönemde bütünsel gelişime ve hareketin keşfedilmesine önemli katkılar sağlar. Macar müzik eğitimcisi Kodaly'a (1941; 1974: 130) göre *"Müziğin bileşenleri eğitimin de değerli araçlarındandır. Ritim dikkati, konsantrasyonu, kendini kontrol etme becerisini geliştirir. Ezgiler çocuklara duygular dünyasını açar. Dinamik çeşitlilik ve ton rengi duymayı keskinleştirir. Son olarak şarkı söylemek o kadar çok yönlü bir fiziksel aktivitedir ki beden eğitimine etkisi ölçülemez."*

Müziğin bir eğitim aracı olmasının yanı sıra Metz'in (1989: 89) *"müziğin yalnızca eğitim ortamında kullanılması, çocukların müziksel algılarının gelişmesini garanti etmez, müziğin 'kendi içinde bir amaç' olduğuna odaklanmalıyız."* sözleri ile ifade ettiği gibi müziği başlı başına bir öğretim alanı olarak da değerlendirmek önem taşımaktadır. Isenberg ve Jolongo (1997: 128) okulöncesi dönemde edinilen müziksel becerilerin bireyin ileriki yaşlarında müziğe yönelik tutum ve becerilerine etki ettiğini belirterek okulöncesi dönem müzik eğitiminin önemine dikkat çekmişlerdir. Müziğin çocuklara katkısı ve bireylerin yaşamlarındaki yeri düşünüldüğünde okulöncesi dönemde edinilen müziksel deneyimlerin oldukça önemli olduğu görülmektedir. Bu deneyimlerin edinilmesi sürecinde Ostwald (1990: 22) bir rol modelin önemine ve gerekliliğine dikkat çeker. Çocuğun ailesinden sonra içinde bulunduğu ilk eğitim kurumu olan okulöncesi eğitim kurumlarında çocukların müziksel deneyimlerine eşlik edecek rol model okulöncesi öğretmenleri ve

bazı kurumlarda müzik etkinliklerini yürüten müzik öğretmenleridir. Bu nedenle okulöncesi dönemde etkili müziksel etkinlikler yapmak için okulöncesi  ğretmenlerinin müziksel beceriler açısından; müzik  ğretmenlerinin  ocuk gelişimi açısından donanımlı olması ve kurum yöneticilerinin öğretmenlerin iř birliğinden faydalanarak müziksel gelişimi destekleyecek bir  ğretim ortamı oluşturmasının okulöncesi müzik eğitimine yönelik ihtiyaçları pek çok noktada gidereceği müzik eğitimcileri tarafından ifade edilmektedir.

Müzik eğitimcilerinin perspektifinden  ğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlar incelendiğinde bu ihtiyaçların bir kısmının öğretmenlere yönelik ihtiyaçların karşılanması yolu ile giderilebileceği düşünülmektedir. Çünkü donanımlı bir okulöncesi  ğretmeni  ğretim materyallerine ve öğrenme ortamına yönelik ihtiyaçlardan özellikle müzik  ğretim materyallerine yönelik ihtiyaçları da karşılayabilecektir. Müziksel becerilerle donanmış bir okulöncesi  ğretmeni, sınıfında okulöncesi dönem müziksel becerilerine uygun, kaliteli ve sanat değeri olan  ocuk şarkılarını tercih edebilecek, geniş bir şarkılı oyun ve tekerleme dağarcığına sahip olacak, gerekli  algıları kullanacak ve gerektiğinde çeşitli materyallerle basit  algılar tasarlayabilecek; okulöncesi  ğretim programının kazandırmayı hedeflediği davranışları müziksel etkinlikler aracılığıyla kazandırma becerisine sahip olacaktır. Böylece  ocukların doğal olarak eğilim ve ilgi gösterdikleri kendini müzik yolu ile ifade etme davranışı diğer tüm öğrenme ve gelişim alanlarını destekleyebilecektir.

Müzik eğitimcileri okulöncesi eğitime yönelik ihtiyaçlardan biri olarak  ğretim programına yönelik ihtiyaçlara vurgu yapmışlardır. Çocukların müziksel gelişimlerine uygun, diğer gelişim alanlarını destekleyebilen, sanata yönelik ilgi uyandırabilen, çocukların kendilerini müzik yolu ile ifade edebilmesine olanak sağlayan, aynı zamanda okulöncesi  ğretim programının kapsamında hazırlanan bir müzik  ğretim programı, müziğin çocuklar üzerindeki olumlu etkileri ile birlikte öğrenme ortamının geliştirilmesine katkı sunacaktır. Bu nedenle genel  ğretim programının bir parçası olarak, ayrıca bu programı uygulayacak

nitelikli öğretmen adaylarının yetiştirilmesini sağlayacak bir öğretmen eğitimi ya da hizmet içi eğitim eşliğinde standartlaştırılmış, ulaşılabilir ve uygulanabilir bir müzik öğretim programının hazırlanması müzik eğitimcilerine göre okulöncesi dönemde müzik eğitime yönelik ihtiyaçların giderilmesinde önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

Barbaros, E. & Akbulut, E. (2021). Okul öncesi öğretmenlerinin müzik eğitimi dersi hedeflerini gerçekleştirme ve öz-yeterlik inanç düzeylerinin incelenmesi. *JRES*, 8(1), 65-74. <https://doi.org/10.51725/etad.817246>.

Brown, J., Sherrill, C. & Gench, B. (1981). Effects of an integrated physical education/ music program in changing early childhood perceptual-motor performance. *Perceptual and Motor Skills* 53, 151-154. <https://doi.org/10.2466/pms.1981.53.1.151>.

Cohen, L., Manion, L. & Morrison, K. (2018). *Research methods in education* (8. Baskı). Routledge.

DeVries, P. (2004). The extramusical effects of music lessons on preschoolers. *Austuralian Journal of Early Childhood*, 29 (2), 6-10.

Dikmen Ada, B. (2019). *Türkiye’de uygulanan okul öncesi eğitim programlarının tarihsel gelişimi. Okul öncesi eğitim programları*, içinde (edt. Aslı Yıldırım). Pegem Akademi.

Durdu, L. (2016). *Veri toplama yöntemleri. Eğitimde üretim tabanlı çalışmalar için nitel araştırma yöntemleri*, içinde. (edt. M. Yaşar Özden, Levent Durdu). Anı yayıncılık.

Fox, D. B. & Liu L. (2012). Building musical bridges: early childhood learning and musical play. *Israel Studies in Musicology Online* 10, 57-67.

Given, L. M. (2021). *100 soruda nitel araştırma*. (çev. Arif Bakla, İsmail Çakır). Anı Yayıncılık.

Gül, G. (2012). *Okul öncesi altı yaş çocukları için oluşturulan şarkı dağarcığının müziksel gelişim düzeylerine etkisi*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Uludağ Üniversitesi.

Güler, N. (2006). *Okulöncesi öğretmenlerin müzik etkinliklerini gerçekleştirme durumları ve eğitim gereksinimlerinin*

belirlenmesi. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269-289. <http://dx.doi.org/10.1177/0255761410370658>

Houlahan, M. & Tacka, P. (2015). *Kodaly in the kindergarten classroom*. Oxford University Press.

Isenberg, J. P. & Jolongo, M. R. (1997). *Creative expression and play in the early childhood curriculum* (2nd edition). Prentice-Hall.

Kaviani, H., Mirbaha, H., Pournaseh, M., & Sagan, O. (2014). Can music lessons increase the performance of preschool children in IQ tests?. *Cognitive processing*, 15(1), 77-84.

Koca, Ş. (2013). Okul öncesi öğretmen adaylarının müzik derslerine ilişkin yeterliklerinin değerlendirilmesi. *International Journal of Social Science*, 6(3), 321-331.

Kodaly, Z. (1941;1974). “*Music in the kindergarten*”. In, *The selected writings of Zoltan Kodaly* (edt. Ferenc Bonis). Boosey&Hawkes.

Köksoy, A. & Taş, A. (2005). Okulöncesi eğitim kurumlarında görev yapan anaokul öğretmenlerinin okulöncesi dönemde müzik eğitimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi: Niğde ili örneği. *Ahi Evran Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 6 (1), 31-40.

McDonald, D. (1975). Music and reading readiness. *Language Arts*, 52(6), 872-876. <https://www.jstor.org/stable/41961134>.

MEB (2013). Okul öncesi eğitim ve ilköğretim kurumları yönetmeliği.

Mertoğlu, E. (2016). *Müzikle öğretim*. 5. Baskı (edt. Rengin Zembat). *Okul Öncesinde Özel Öğretim Yöntemleri*, içinde. Anı Yayıncılık.

Metz, E. (1989). Movement as a Musical Response Among Preschool Children. *Journal of Research in Music Education*, 37(1), 48-60. <https://doi.org/10.2307/3344952>

Moreno, S., Marques, C., Santos, A., Santos, M., Castro, S. L., & Besson, M. (2009). Musical training influences linguistic abilities in 8-year-old children: more evidence for brain plasticity. *Cerebral Cortex*, 19(3), 712- 723.

Oğuzkan Ş. & Oral G. (1987). *Okulöncesi eğitimi*. Millî Eğitim Basımevi

Oktay A. (1990) Türkiye’de okul öncesi eğitim. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi* 2, 151-160.

Ostwald, P. F. (1990). Music and emotional development in early childhood. In, *Music and child development* (edt. F. R. Wilson, F. L. Roehmann). Proceedings of the 1987 Denver Conference. Book Crafters

Ozan Leylum, Ş., Odabaşı, H. F., & Kabakçı Yurdakul, I. (2017). Eğitim ortamlarında durum çalışmasının önemi. *Eğitimde Nitel Araştırmalar Dergisi - Journal of Qualitative Research in Education*, 5(3), 369-385. DOI: 10.14689/issn.2148-2624.1.5c3s16m

Özal Göncü, İ. (2009). Okul öncesi eğitim kurumlarında çalışan anasınıfı öğretmenleri ile müzik öğretmenlerinin müzik çalışmalarına ilişkin tutum ve yeterliliklerinin karşılaştırılması. 8. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu*, 23- 25 Eylül, OMÜ, Samsun.

Özkut, B. & Kaya, S.Ö. (2012). İlköğretim okullarında görev yapan okul öncesi öğretmenlerinin lisans döneminde aldıkları müzik eğitiminin mesleki yaşantılarına olan etkilerinin incelenmesi.

International Journal of New Trends in Arts, Sports& Science Education, 1(1), 167-179.

Öztürk, A. (2008). Okul öncesi kurumlarda uygulanan müzik eğitiminin öğretmen görüşlerine dayalı olarak değerlendirilmesi, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi.

Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods* (2nd edition). Sage publication.

Pogonowski, L. (1987). Developing skills in critical thinking and problem solving. *Music Educators Journal*, 73(6), 37-41.

Sun, M. & Seyrek, H. (1998). *Okulöncesi eğitiminde müzik*. Müzik Eserleri Yayınları.

Tarnowski, S. M. (1999). Musical play and young children. *Music Educators Journal* 86(1) 26-29.

Terracciano, G. (2011). *A hands-on music education in-service program for early childhood educators: A quasi-experimental study* (Order No. 3500087). Available from ProQuest Dissertations & Theses Global; Publicly Available Content Database. (925815297).

Tufan, S. (2006). Okulöncesi Müzik Öğretmeni Profili. *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu Bildirisi*. 25-26 Nisan 2006, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Denizli.

Winters, K. L. & Griffin, S. M. (2014). Singing is a celebration of language: using music to enhance young children's vocabularies. *Language and Literacy* 16(3), 78-91. DOI:10.20360/G2ZK5X

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. (12. Baskı) Seçkin Yayıncılık.

Zachopoulou, E., Trevlas, E., & Tsikriki, G. (2004). Perceptions of gender differences in playful behaviour among kindergarten children. *European Early Childhood Education Research Journal*,12(1), 43-53

