

45227

**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**

**GELENEKSEL TÜRK  
MÜZİĞİNDE SOLFEJ  
EĞİTİMİ**

**Adnan KILIÇARSLAN  
YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
Konya, 1995**

**SELÇUK ÜNİVERSİTESİ  
FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ**

**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE  
SOLFEJ EĞİTİMİ**

**Adnan KILIÇARSLAN**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ  
MÜZİK EĞİTİMİ ANABİLİM DALI**

Bu tez 21/ 03/ 1995 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından kabul edilmiştir.


Prof.Dr. Ayhan ZEREN



Prof.Dr. Ali UÇAN



Yrd.Doç.Dr. Ruhi KALENDER



## ÖNSÖZ

Solfej eğitimi, müzik eğitiminin temel unsuru ve ilk basamağıdır. Türkiye'de Batı müziğinin solfeji konusunda birçok çalışmalar yapılmasına karşılık, Türk müziğinin solfeji ile ilgili yapılan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Buna paralel olarak da Türk müziği solfeji eğitiminin, metodik açıdan, henüz sağlıklı bir yapıya kavuşturulamamış olduğu da bir gerçektir.

Türkiye'de müzik eğitim politikası, yakın tarihimize kadar Batı müziğinin eğitimi şeklinde algılanmış ve bu şekilde uygulanmıştır. Türk müziği eğitim maksadıyla kullanılmamış ve eğlence unsuru olarak görülmeye çalışılmıştır. Bu yanlış düşüncenin uzantısı olarak okullarda öğretilmeyen Türk müziği, ancak bu işe gönül verenlerin bireysel çabaları ve himayelerinde bu güne kadar gelebilmiştir. Sonuç olarak da herhangi bir eğitim kurumunda okutulmayan Türk müziği, metodik çalışmalardan büyük ölçüde yoksun kalmıştır.

Esas işlevlerinin öğretmen yetiştirmek olduğu Eğitim Fakülteleri düzeyinde, Türk müziğini müfredat programına gerçek anlamda alan ve 1986 yılında öğretime başlayan Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, kendisinden önce ve sonra açılan birçok Müzik Eğitimi Bölümüne örnek olmuştur.

Türk müziği öğretiminin eğitim kurumlarında yapılmaya başlamasıyla birlikte, yukarıda sözü edilen ve yetersiz olduğu kabul edilen metodik çalışmaların yapılması ve bir sisteme konulması mecburi hale gelmiştir.

Tezimizde bahsi geçen Türk müziğinde solfej eğitimi konusu Geleneksel Türk müziği ile sınırlandırılmıştır. Türk halk müziği ise Ge-

leneksel Türk müziği ile aynı ses sistemine sahip olduğu için tabii olarak Geleneksel Türk müziğinin solfejiyle aynı kapsama dahil edilmiştir.

Böyle bir konuda çalışma yapmanın sonucuyla ilgili beklentilerim hem, kalıcı bir sisteme oturtulamamış olan Türk müziği solfej eğitimi konusunda çalışma yapacak olan müzik eğitimcilerine yeni bir bakış açısının sağlanması hem de, bu sahada birikimi olan müzik eğitimcilerinin solfej eğitimi konusunda en azından tartışır hale gelmesidir.

Bu çalışmamda yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Ayhan Zeren'e, Doç. Salih Ergan'a ve Dr. Nazmi Özalp'a teşekkürü bir borç bilirim.

**Adnan KILIÇARSLAN**

## ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

### TÜRK MÜZİĞİ'NDE SOLFEJ EĞİTİMİ

Adnan KILIÇARSLAN

Selçuk Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü

Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Danışman : Prof. Dr. Ayhan ZEREN

1995, Sayfa : 61

Jüri : Prof.Dr. Ali UÇAN

Prof.Dr. Ayhan ZEREN

Yrd.Doç.Dr. Ruhi KALENDER

Bu çalışmada Osmanlı İmparatorluğu döneminden günümüze kadar Türk müziği eğitiminin gelişimi ve bu alanda yazılmış solfej metodları incelenmiştir.

Çalışmamızda özellikle üzerinde durulan konular : Solfejin anlamı ve tarihsel gelişimi, notanın ilk kullanılışı ve Türklerdeki nota yazılarının tarihsel gelişimi, Osmanlı İmparatorluğundan günümüze kadar kurulan müzik (nota) yaynevleri, Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş döneminde ve XX. yüzyılda Türk müziği eğitimi yapan kuruluşlar, Türk müziğinin öğretilme metodları, günümüzdeki Türk müziği solfej me-

totları, Türk müziği solfej eğitiminin uygulanması ve Türk müziği solfej eğitimine başlangıç egzersizlerine örnekler şeklinde özetlenebilir.

Sonuçta Türk müziği solfej eğitimi alanındaki çalışmaların yetersizliği ve bu alanda yeni solfej metodlarının yazılması gerektiği vurgulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler : Müzik, Türk müziği, Türk müziği eğitimi, Solfej eğitimi, nota, meşk usûlü eğitim, Solfej metodu.



## **ABTRACT**

Masters Thesis

**SOLFEGGIO TRAINING IN TURKISH MUSIC**

**Adnan KILIÇARSLAN**

**Selçuk Üniversity**

**Graduate School of Natural and Applied Sciences**

**Department of Music Education**

**Supervisor : Prof. Dr. Ayhan ZEREN**

**1995, Page: 61**

**Jury : Prof.Dr. Ali UÇAN**

**Prof.Dr. Ayhan ZEREN**

**Yrd.Doç.Dr. Ruhi KALENDER**

In this study "The development of Turkish music education the solfeggio methods that were prepared in this field from the Ottoman Period until now" have been studied.

The subjects that are emphasised in this study are : What solfeggio means and how it developed; when the note was first used and the development of Turkish note systems; publishing houses that dealt with musical documents from the Ottormans until the present, the institutions that dealt with the training of Turkish music in the foundation period of Ottoman Empire and in the XX th century AD, the Turkish music edu-

cation methods, the solfeggio methods in Turkish music at present, the application of solfeggio training in Turkish music, the examples of exercises for beginners in solfeggio training in Turkish music.

In conclusion, it is emphasised that studies on solfeggio training in Turkish music are insufficient and new solfeggio methods should be written.

Key words : Music, Turkish Music, Education of Turkish Music, Solfeggio Training, Note, Solfeggio Method.





## İÇİNDEKİLER

**Sayfa No :**

<b>ÖNSÖZ</b> .....	i
<b>ÖZET</b> .....	iii
<b>ABSTRACT</b> .....	v
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>BÖLÜM 1. SOLFEJ</b> .....	4
1.1. Solfej Nedir?.....	6
1.2. Ülkemizde Solfej Eğitiminin Gelişimi.....	7
<b>BÖLÜM 2. MÜZİK YAZISININ TARİHSEL GELİŞİMİ</b> .....	9
2.1. Türk'lerde Müzik Yazısı.....	10
2.2. İslâmiyet'in Kabulünden Sonra Türk'lerde Kullanılan Müzik Yazıları.....	11
2.2.1. Kindî Notası.....	11
2.2.2. Ebced Notası.....	11
2.2.3. Nayî Osman Dede Notası.....	14
2.2.4. Kantemiroğlu Notası.....	14
2.2.5. Abdülbâki Nasır Dede Notası.....	19
2.2.6. Hamparsum Notası.....	19
2.3. Batı Notasının Tarihsel Gelişimi.....	22
2.4. Batı Notasının Türk'lerde Kullanılışı.....	23

**BÖLÜM 3. OSMANLI İMPARATORLUĞUNDAN GÜNÜMÜZE  
KADAR MÜZİK (NOTA) YAYINEVLERİ VE ÖNEMİ .....27**

**BÖLÜM 4. TÜRKLER'DE MÜZİK EĞİTİMİNİN**

**TARİHSEL GELİŞİMİ .....29**

**4.1. Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluş ve Gelişme Döneminde  
Müzik Eğitimi Yapan Kuruluşlar.....29**

**4.1.1. Enderûn .....29**

**4.1.1.1. Enderûn'da Müzik Eğitimi.....30**

**4.1.2. Mevlevihaneler .....31**

**4.1.3. Mehterhaneler .....31**

**4.1.4. Müzik Eğitimiyle İlgili Diğer Faaliyetler .....32**

**4.2. XX. Yüzyılda Türk Müziği Eğitimi Yapan Kuruluşlar .....32**

**4.2.1. Darülelhan.....34**

**4.2.2. Terakki-i Mûsıkî Mektebi .....36**

**4.2.3. Gülşen-i Mûsıkî Mektebi .....36**

**4.2.4. Darü't- Talim-i Mûsıkî .....36**

**4.2.5. Darü'l Feyz-i Mûsıkî .....37**

**4.2.6. Üsküdar Mûsıkî Cemiyeti.....37**

**4.2.7. Darü'l- Mûsıkî-i Osmanî .....37**

**4.2.8. Diğer Müzik Faaliyetleri .....37**

**BÖLÜM 5. TÜRK MÜZİĞİNİN GELENEKSEL ÖĞRETİLME**

**METODLARI.....40**

**5.1. Meşk Usûlü Öğretim Metodu .....40**

5.1.1. Meşk Usulü Öğretimin Uygulanışı .....	41
5.1.2. Meşk Usulü Öğretimin Olumlu Yanları.....	42
5.1.3. Meşk Usulü Öğretimin Olumsuz Yanları .....	42
<b>BÖLÜM 6. GÜNÜMÜZDE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SOLFEJ METODLARI VE UYGULAMA TARZLARI.....</b>	<b>44</b>
6.1. Türk Mûsikîsi Solfeji (A. Hatipoğlu) .....	44
6.2. Türk Müziği Solfej Metodu (O. Akdoğu).....	50
<b>BÖLÜM 7. GÜNÜMÜZ KOŞULLARINDA GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SOLFEJ EĞİTİMİ .....</b>	<b>52</b>
7.1. Geleneksel Türk Müziğinde Solfej Eğitimi Nasıl Yapılmalıdır? .....	52
<b>BÖLÜM 8. SONUÇ VE ÖNERİLER .....</b>	<b>58</b>
<b>KAYNAKLAR.....</b>	<b>60</b>
<b>EKLER</b>	
<b>EK I GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SOLFEJ EĞİTİMİNE BAŞ- LANGIÇ EGZERSİZLERİ</b>	

## GİRİŞ

Türkiye'de müzik eğitimi denildiğinde yıllardır Batı müziğinin eğitim ve öğretimi akla gelmiştir.

Nahid Dinçer bu konuda 1981 yılında Kök Dergisi'nde yayınlanan makalesinde şöyle söylemiştir;

1917-1926 yılları arasında Türk mûsikîsini öğretmek ve okullar için Türk mûsikîsi öğretmenini yetiştirmek üzere kurulmuş bulunan fakat Birinci Cihan Harbi'nin devam etmesi, İstanbul'un düşmanlar tarafından işgâli gibi olaylar sebebiyle kendisinden bekleneni veremediği kapatılan Darülelhan'ı bir tarafa bırakırsak, Türk tarihinde devlet eliyle kurulmuş ve devlet okulu olarak Türk mûsikîsi eğitim ve öğretimini yapan ilk kuruluş Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı'dır. (Dinçer, 1981).

Günümüzde dahi yukarıda sözünü ettiğimiz 1976 yılında açılan ve sonrada İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağlanan Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı 1984 yılında açılan İzmir Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı 1989 yılında açılan Gaziantep Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı, 1986 yılında açılan Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi'ne bağlı Müzik Eğitimi Bölümü ve 1987 yılında açılan Karadeniz Teknik Üniversitesi'ne bağlı Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü olmak üzere sınırlı sayıda ve üniversite düzeyinde eğitim veren bu kurumların dışında Türk müziği eğitimi yapan devlet eliyle kurulmuş eğitim kuruluşu yoktur.

Konuya bu açıdan bakıldığında Türk müziğinin eğitimi konusunda hiç de iç açıcı olmayan bir tabloyla karşılaşmaktadır.

Uzun yıllar boyu Türk müziği eğitimi yapan okulların olmayışı veya bu alanda eğitim vermek üzere açılan okulların anlaşılmasız nedenlerle kapatılması, Türk müziğine adeta kendi kaderine terk edilmiş görüntüsü vermektedir.

Tüm bu nedenlerden dolayı, Türk müziğini bilen müzik eğitimcisi yetişmemiş ve Türk müziği eğitimi alanında üretilen eğitim araçları ve çalgıları standardize edilememiş, metodik çalışmalar ise son derece sınırlı sayıda olmuştur.

Türk ve Batı müziği ses sisteminin farklı olması, her iki müziğin de kendi sistemi ve kendi ilkeleri içinde öğretilmesini gerektirmektedir.

Kültürleri yok olmaktan kurtaran en önemli aracın yazılı belgeler, en iyi öğretim şeklinin de planlı, programlı ve metodlu bir öğretim olduğu bugün artık herkesce kabul edilmektedir. Bu nedendir ki, Batı da müzik eğitimi alanında solfej ve çalgı eğitimiyle ilgili çok sayıda bilimsel metod yazılmıştır. Türkiye'de de Batı müziği için yazılmış birçok çalgı ve solfej metodu bulunmaktadır. Oysa Türk müziği için yazılmış metodların çok gecikmesi ve az sayıda olması dikkat çekicidir.

Solfej eğitimi alanında bu güne kadar yapılan çalışmaların az olmasının bir nedeni de tarihte kullanılmış nota yazılarının kullanışsız olmasından kaynaklanmaktadır. Osmanlılarda müzik eğitiminin meşk yöntemi ile olması ve nota yazısının eğitim amacıyla değil de bestelenen eserlerin unutulmaması için kullanılan bir belge işlevinde olması da Türk'lerde solfej eğitiminin gelişmesini engelleyen bir başka faktördür.

Batı notasının Türk müziğine uyarlanmasından sonra Türk müziğinin solfeji için Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadettin Arel'in çalışmaları bulunmaktadır. Bunlardan başka Ahmet Hatiboğlu "Türk Musikîsi Solfeji, Onur Akdoğu "Türk Müziği Solfej Metodu" adı altında birer solfej metodu yazarak yayımlamışlardır. Muallim İsmail Hakkı Bey'in de "Mahzen-i Esrar-i Musikî" adlı broşürlerinde solfej eğitimiyle ilgili çalışmalar bulunmaktadır.

Tesbit edilen bu çalışmaların solfej eğitimi konusunda küçümsenemeyecek faydaları olduğu muhakkaktır. Ancak bu sahadaki boşluk doldurulabilmiş değildir.

Yapılan bu çalışmalarla birlikte solfej eğitimi konusunda sağlam bir ekol oluşturabilmek için uygulamaya yönelik ve bilimsel anlamda daha birçok metod denemelerine ihtiyaç olduğu ortadadır.

Bu tez çalışmasında ele alınan "Türk Müziğinde Solfej Eğitimi" konusu bu ihtiyaçtan doğmuştur.

Konunun seçilmesindeki amaç hiçbir zaman solfej metodu yazmak iddiası değildir. Çalışmanın esas amacı ülkemizde Türk müziği alanında yazılmış belli başlı metodların incelenerek Türk müziği solfej eğitimi konusunda çalışan müzik eğitimcilerine yeni bir bakış açısı getirmesi ve anahtar teşkil etmesidir.

Türk müziğinin eğitimi alanında geçmişte yapılan çalışmalar ve eğitim metodlarının incelenmesi ve bunların ışığında yeni çalışmaların üretilebilmesi için anahtar teşkil etmesinin bugünkü ve gelecekteki müzik eğitimcilerimiz için faydalı olacağı kanaatindeyiz.

## BÖLÜM 1

### SOLFEJ

Aralıkların ve melodik egzersizlerin hecelerle icra edilmesine ve gam egzersizlerine karşılık gelen terim, P.F. Tosi'nin *Opinioni de cantori, antichi e moderni* (1723) adlı eseri genç müzisyenlerin solfej yapımları gerekliliğinden bahseder; J.F. Agricola genişletilmiş çevirisi *Anleitung zur Singkunst* (1757)'da İtalyanların "Solfeggiren" dedikleri şeyin Almanların "Solmişiren" olarak adlandırdıklarıyla aynı olduğunu söyler. Dönemin teorik ve pratik ihtiyaçlarını karşılamak için solfej farklı açılardan incelenmiştir; bu yaklaşımlar arasında Fulvio Chigi Zondadari'nin *Riflessioni fatte da Euchero Pastore Arcade sopra alla facilitá che trovasi nel'apprendere il canto con l'uso di un solfeggio di dodici monosillabe* (1746), ve Guiseppe Baini'nin *Difesa del solfeggiamenta regolato dalla variazione de'tuoni, cantro i partigiani delle mutazioni, del setticlave, e dell'unica lettura* (Adrien de La Fage, *Essais de diphthéographie musicale* 1864 S. 257) - tanpereman tartışmalarının yapıldığı bir dönemde, arızalı seslerin tonlamasını ayrıntılı bir biçimde inceleyen kitapçık sayılabilir. Solfeje olan bu farklı yaklaşımlar 20. yüzyılda da tartışma konusu olmuştur.

17. yüzyılda solfej (solfeggio) teriminin manası İtalyan hocaların, öğrencilerin ses hakimiyeti ve yorum kabiliyetini geliştirmek üzere kullandıkları metinsiz egzersizleride içermek üzere genişletildi. Bunlar özellikle iki sesli basit polifonik egzersizlerle olmuştur. Bu tip egzersizler çok sık yayımlanmıştır. Fakat yeni solfeggi'nin baskıya girdiği nadiren görülür, çünkü bir hocanın en önemli özelliklerinden birisi bu egzersizleri kendisinin düzenlemiş olmasıdır (Az bulunur bir istisnası 1642'de Roma'da yayımlanan *Solfeggiamenti, et ricercari a due voci* adlı eserdir.) Tosi Başka bir eserinde (1743) bunun önemini şu tavsiyelerle göstermektedir:

"Hoca değişik tarzlarda solfej egzersizleri yapmakta serbest bırakılmalı; bunu öğrencisinin gelişimini inceleyerek değişik zorluk derecelerinde yapmalı, çünkü zorluk derecesi ne olursa olsun bu egzersizler daha doğal ve hoşla gider olacak ve öğrencinin zevkle öğrenmesini sağlayacaktır."

Bu tip solfej çok ayrıntılı olduğundan, uygulamasında basit ünlüler kullanılmıştır. Zacconi (1592), Cerone (1613). Mersenne (1634), ve diğerleri bu tip beş ünlüye dayalı egzersizler (Pasaggi diye de adlandırılan) hazırlamışlardır. Giambattista Mancini ise (Pensieri, e riflessioni pratiche sopra, il canto figurato, 1774, eserinin yazarı) sadece "a" ve "e" ünlülerinin kullanılmasını savunur.

18. yüzyılda İtalyan pedagojik yöntemlerinin yaygın bir biçimde kullanılması ve 1795'de Paris Konservatuvarı'nın kurulması solfej eğitimini müfredat programının temeli olarak yerleştirmiştir. 19. yüzyıl boyunca solfej burada ayrıntılı olarak gelişmiş ve temel müzisyenliğin sistemli bir önşartı halini almıştır. Fransızların İtalyan yöntemlerine olan ilgisi solfeggi'nin Paristeki ilk baskılarıyla, eş dönemdedir. İlk önemli koleksiyon solfeges d'Itale avec la basse chiffrée (arasında Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora ve diğerleri, P. Levesque ve L. Béche tarafından yayımlanmış örnekleri bulunur.) 1772'de yayımlanmış ve üç baskısı yapılmıştır. Öteki erken dönem koleksiyonları ise Girdamo Cirecentini'nin Raccolta di esercizi per il canto.... Solfeggi per Soprano (1827) adlı eserdir. Son dönemin en önemli metodlarından biri ise "solfejlerin solfeji" olarak çevrilen Solféges des solféges (Danhauser, Lemonie and Lavignac, 1910-11) adlı eserdir- üç ciltlik gelişmiş ve ayrıntılı bir eser.

Fransız solfej geleneği diğer ülkelerde de temel müzik becerilerini öğretmek için geliştirilmiş metodlara, bir çıkış noktası teşkil etmiştir. (Wedge, Hindemith, Kodály ve Villa-Lobos metodları). II. Dünya sa-



vaşından bugüne değişik dillerde birçok solfej el kitabı yayımlanmıştır- hepsi az veya çok solfeggio ve solfège'den etkilenmiştir. Bunların arasında en yaratıcı yapıda olanları çağdaş ihtiyaçları da göz önüne almıştır; aralarında Lars Edlund'un Modus vetus : gehörstu dier i dur / molltonalitet (1967) ve Modus novus : larobok i fritonal melodilasning (1963) adlı eserleri örnek olarak gösterilebilir. (Letaileur, 1992)

### 1.1. Solfej Nedir?

Solfej kavramıyla ilgili değişik kaynaklarda verilen bilgileri şöyle sıralayabiliriz:

1- Ses çalışması, egzersiz. Ses için yazılmış bir eseri notaların adını söyleyerek okumak. İlk müzik eğitimi ve terbiyesi. Solfejele ilgili kaide ve çalışma parçalarından müteşekkil nota kitabı, metod (Sözer, 1964).

2- Do, re, mi gibi nota isimlerinin sesle teganni edilmesi şeklinde yapılan temrin. Solfej'in gayesi bir eserin notasını ilk görüşte okuyabilmek müzisyene bu hüneri kazandırabilmektir (Öztuna, 1990).

3- a) Notaların adını söyleyerek yapılan ses (Vokal) çalışması, kulak terbiyesi. Müzik öğretiminin temel eğitimlerinden biridir. Müzik kuramları bilgisi edinmek, nota işaretlerini tanımak, seslerin ve sürmelerin orantılarını hesaplamak, vurguları ve figürleri ayrıntılar halinde kullanabilmek becerisi bu eğitimle kazanılır.

b) Solfejele ilgili kural ve çalışma parçalarından oluşan nota kitabı metod (Sözer, 1986).

4- Herhangi bir müzik eserinin notasını; usûlünü, not değerlerinin ve seslerin yüksekliklerini dikkate alarak seslendirmeğe solfej denir (Akdoğan, 1984).

Yukarıdaki ansiklopedik bilgilerden de anlaşılacağı gibi solfej kelimesi, nota okuma ve metod (solfej kitabı) olmak üzere iki ayrı anlamda

kullanılmıştır. Yani solfej denildiğinde akla hem nota okuyabilme yeteneğiyle birlikte nazariyat bilgisi edinmek, hem de solfej yapmayı öğretmek için yazılmış metod gelmektedir.

## 1.2. Ülkemizde Solfej Eğitiminin Gelişimi

Ülkemizde solfej eğitiminin tarihçesi eskilere dayanmamaktadır. Solfej eğitimi konusunda yapılan çalışmaların sayısı da son birkaç yıl hariç yok denecek kadar azdır.

Osmanlılarda müzik öğretim kurumlarında yapılan meşk usûlü eğitimden dolayı notaya bağlı eğitim önemsenmemiş ve buna bağlı olarak da öğrenilmesi ihtiyacı hissedilmemiştir.

Türk müziği tarihçisi Dr. Nazmi Özalp'la yapılan özel görüşmede, solfej eğitiminin ülkemizdeki gelişimiyle ilgili verilen bilgiler şöyledir :

"Ülkemizde solfej eğitimi ilk yapan Münir Nureddin Selçuk'dur. Paris'te bir yıl kalarak solfej ve şan eğitimi gördükten sonra ülkemizde de bu çalışmaları sürdürmüştür.

1938 yılında Ankara Radyosu açılmıştır. Ankara Radyosunun açılışından sonra şan ve solfej eğitimi konusunda Ankara Devlet Konservatuarı öğretim üyelerinden istifade edilmiştir. Bu durum 1953-1954 yıllarına kadar bu şekilde devam etmiştir. Bu tarihten sonra "Radyo okul değildir" gerekçesiyle bu dersler kaldırılmıştır.

Solfej konusu eğitim kurumları içerisinde ilk defa Darülelhan'da ele alınmıştır. Ancak bu çalışmaların bilimselliği tartışılır niteliktedir. Muallim İsmail Hakkı Bey'in "Mahzen-i Esrar-i Mûsikî" adlı broşürlerinde solfej çalışmaları mevcuttur.

Bundan başka Ankara Radyosu'nda Nuri Halil Poyraz'ın öğretmenliği döneminde stajyer sanatçılara solfejle ilgili bilgiler verilmek suretiyle bu konuda çalışmalar yapılmıştır" (1994, Sözlü görüşme).

Bu çalışmalar dışında 1982 yılına kadar solfej eğitimiyle ilgili metodik herhangi bir çalışma yapılmamıştır. 1982 yılında Ankara Radyosu sanatçısı Ahmet Hatipoğlu bu radyonun ses ve saz sanatçı adaylarını yetiştirmek amacıyla solfej eğitimi konusunda ilk metodik çalışmayı yapmış ve "Türk Mûsikîsi Solfeji" adı altında üç bölümden oluşan bir kitap yayınlamıştır.

Bu konuda başka bir çalışma ise 1984 yılında İzmir'de, Ege Üniversitesine bağlı Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Onur Akdoğu tarafından yapılmıştır. Onur Akdoğu da 1984 yılında "Türk Müziği Solfeji" adı altında bir solfej metodu yayınlamıştır.

Yapılan araştırmada Türk Müziği Solfej metodu konusunda yukarıda sayılan çalışmalar dışında herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Her ne kadar müzik eğitimi veren okullarda Türk Müziğine olan ilgi artmış durumdaysa da, günümüzde solfej eğitimi dersleri genellikle bu dersin öğretmenlerinin özel yöntemleriyle yapılmaktadır.

## BÖLÜM 2

### MÜZİK YAZISININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Müzik eğitiminin temel unsuru olan nota çok eski çağlarda insan yaşamındaki yerini almıştır.

Medeniyetin beşiği olan Yakın Doğu Kavimleri Dillerini yazılı halde tesbit edebildikten sonra, musikîlerini de yazı ile ifade etmeyi düşünmüş ve başarmışlardır. Daha Fenikeliler alfabe yazısını bulmadan müzik yazısı yani nota, keşfedilmişti. Sümerler yazıyı buldukları gibi müzik yazısını da bulmuşlardır. İlk nota yazısının Sümerlerce kullanılması M.Ö. 2000'lere doğrudur. Yani bugünkü bilgilerimize göre insanlık en az 4000 yıldan beri müzik yazısı kullanmaktadır. Sümer müzik yazısını ve bu yazı ile yazılmış besteleri 1937'de İngiliz bilgini Francis Galpin deşifre edip yayımlamıştır. Galpin'e göre Sümerlerden müzik yazısı Mezopotamyanın sâmi kavimlerine, sonra da Babillilere yayılmıştır. Yalnız Galpin'in fikirlerini henüz varsayım olarak kabul eden bilginler de vardır.

Sümerler ve Babillilerden sonra eski Mısırlılar da müzik yazısı kullanmışlardır. İbraniler ve sonraları Habeşler gibi diğer sâmi kavimler de de müzik yazısı vardır. Bu Yakın Doğu medeniyetleriyle ilgileri olmayan Çinliler ve Hindû'lar da belki bundan 2000 yıl kadar önce kendi kendilerine müzik yazısı bulup kullanmışlardır. Sümer ve Mısır müzik yazılarından faydalanan Aramiler ve süryaniler bu yazıyı geliştirmişlerdir. (Bunlar sâmi kavimlerdir.) Bütün bu Yakın Doğu Mezopotamya Mısır medeniyetinin unsurlarını iktibas eden Yunanlılar da da tabiatıyla nota yazısı mevcuttu. Önce Girit'e ve belki İyonya'ya gelen nota yazısı, M.Ö. V. asırdan evvel Yunanistan'da kullanılmaya başlandı. Yunan notası da şimdiye kadar andığımız bütün antik notalar gibi alfabe notası idi. Yani sesler harflerle gösteriliyordu.

Yunanlılar şüphesiz nota yazısını çok geliştirdiler. Bizanslılar (395-1453) ise Yunan notasına sadık kalmayarak son derece karışık bir sistem kullandılar. (Notation byzantine ou ekphone'tigue), Ortaçağ (476-1453) Hıristiyan aleminde kullanılan pek yaygın bir sistem de Gregoryenler'in VII. asırdan beri kullandıkları "nömatik nota yazısı" idi. Bu nota yazısının bugünkü sistemin doğmasında önemli yardımları oldu. Nihayet XII. - XV. asırlarda Batı âleminin hakim sistemi olan "Mensural nota" yı saymak gerekmektedir.

Romalılar notayı M.Ö. II. asırda Yunanlılardan aldılar. Yunanlılardan elimize bugün sadece on kadar bestenin notası geçmiştir ki bunları Th. Reinanch yayınlamıştır. III. asırdan itibaren Sâsâni İran'da "Mani nota yazısı" kullanılmış ve bu sistem Avrupaya kadar uzanmıştır (Öztuna, 1987).

### **2.1. Türkler'de Müzik Yazısı**

Türkler tarihten günümüze kadar bir çok değişik müzik yazısı kullanmışlardır.

Göktürkler'de notanın kullanılışıyla ilgili herhangi bir belge yoktur. Uygurlar'da ise birçok Uygur hakanının Mani dininden olmalarından dolayı "Mani nota yazısı" kullanılmıştır.

Ayasofya kitaplığında 3596 numarada kayıtlı bulunan "Tansuknâme-i İlhan Der Funûn-u Ulûmi Hatâi" adındaki kitapta eski Türkler'de nota çalışmalarına dair bilgiler vardır. Bilindiği gibi Kuzey Çin'de yaşayan Türklere Hatay ya da Hıta, Hıtay denir. Kitapta bazı sesleri işaretleme yoluna gidildiği böylece musiki eserleri'nin yanlışsız okutulduğu belirtilmektedir (Özalp, 1986).

## **2.2. İslâmiyetin Kabulünden Sonra Türklerde Kullanılan Müzik Yazıları**

Türkler İslâmiyetin kabulünden sonra da birçok müzik yazısı kullanmışlardır. Kindî notası, Ebcet notası, Nayi Osman Dede notası, Kantemiroğlu notası, Abdülbâki Nasır Dede notası, Hamparsum notası ve Ali Ufkî Bey notası, bu dönemde Türklerin kullandığı müzik yazılarının başlıcalarıdır. Bunların dışında Necip Paşa, Mustafa Nezih Albayrak ve Rauf Yekta Bey'de birer müzik yazısı bulmuşlardır. Ancak, bu müzik yazıları mucitlerinin dışında hiç kimse tarafından kullanılmamıştır.

### **2.2.1. Kindî Notası**

Yakub el-Kindî 801-865 ya da 873 yılları arasında yaşamıştır. Eski müzik nazariyelerini ilk kez inceleyerek faydalanan kişidir.

Yakub el-Kindî "Musikî basamaklarını on iki ezgiye ayırmış, her ezgiyi ebced harflerinden biri ile işaretlemiştir. Bu aralıklar tanini, yarı tanini ya da daha fazladır; doğal seslerle arasında pek az fark vardır. Kindî bir sekizliyi e (1)'den başlayıp e (8)'e kadar olan harfleri vermiş buna "tabaka" (oktav) adını vermiştir. Ayrıca sekiz tür usûlden söz eder. Yakub el-Kindî'nin bulduğu bu sistem harflere dayalı en eskî nota şeklidir (Özalp,1986).

### **2.2.2. Ebced Notası**

Ebced notasını ilk kez geliştiren Safiyüddin Urmevi (? - 1293) olmuştur. "Arap dilindeki "Ebced kalıbı" denen bir sistemden hareket edilerek, harflere numaralar verilmiş ve perdeler buna göre değerlendirilmiştir. Tablo 2.1.'de Klasik Ebced yazısında kullanılan perde imleri ve anlamları verilmiştir.

**Tablo 2.1. : Klasik ebced yazısında kullanılan perde imleri ve anlamları.**

a : Perde imi olarak kullanılan harflerin sayısal değerleri ve perde sıra sayısı.

b: Perde imi olarak kullanılan harfler.

c : Perde imi olarak kullanılan harflerin adı.

d : Perde imi olarak kullanılan harflerin Latin alfabesindeki karşılıkları

e : Her imin gösterdiği perdenin "günümüzdeki" adı.

	a	b	c	d	e
1	1	ا	elif	a	Yegâh
2	2	ب	be	b	Kaba nim hisar
3	3	ج	cim	c	Kaba hisar
4	4	د	dal	d	Aşfran
5	5	ه	he	h	Acem-aşfran
6	6	و	vav	v	Irak
7	7	ز	ze	z	Geveyt
8	8	ح	ha	h	Rast
9	9	ط	tı	t	Nim zirgüle
10	10	ي	ye	y	Zirgüle
11	11	يا	ye-elif	y-a	Dügâh
12	12	يب	ye-be	y-b	Kürdf
13	13	يج	ye-cim	y-c	Dik kürdf
14	14	يد	ye-dal	y-d	Bûselik
15	15	يه	ye-he	y-h	Çargâh
16	16	يو	ye-vav	y-v	Nim hicaz
17	17	يز	ye-ze	y-z	Hicaz

18	ح	ye-ha	y-h	Neva	
19	ط	ye-tı	y-t	Nim hisar	
20	ك	kef	k	Hisar	
21	كا	kef-elif	k-a	Hüseyinî	3. beşli
22	كب	kef-be	k-b	Acem	
23	كج	kef-cim	k-c	Evo	
24	كد	kef-dal.	k-d	Mahur	
25	كه	kef-he	k-e	Gerdaniye	
26	كو	kef-vav	k-v	Nim şehnaz	
27	كز	kef-ze	k-z	Şehnaz	
28	كح	kef-ha	k-h	Muhayyer	
29	كت	kef-tı	k-t	Sümbüle	
30	ل	lam	l	Dik sümbüle	
31	لا	lam-elif	l-a	Tiz bäselik	4. beşli
32	لب	lam-be	l-b	Tiz çargâh	
33	لج	lam-cim	l-c	Tiz nim hicaz	
34	لد	lam-dal	l-d	Tiz hicaz	
35	له	lam-he	l-h	Tiz neva	
36	لو	lam-vav	l-v	Tiz nim hisar	
37	لز	lam-ze	l-z	Tiz hisar	
38	لح	lam-ha	l-h	Tiz hüseyinî	



### 2.2.3. Nayî Osman Dede Notası

"Galata mevlevihanesi şeyhlerinden ünlü neyzen, mutasavvıf ve bestekâr Osman Dede (1652-1730)'de bir tür "Ebced Notası" geliştirmiştir. Bu notanın esası seslerin baş harfleri alınarak Arap harflerine göre numaralandırılmasıdır.

### 2.2.4. Kantemiroğlu Notası

"Prens Kantemiroğlu (1673-1727)'nun Ebcet Notası, Osman Dede'nin ki ile çağdaştır. O, perde isimlerinin ilk harflerini kullanmış ve bu nota ile 348 parça peşrev ve saz semâisi yazmıştır (Öztuna, 1987).

Kantemiroğlu notası'nda Klâsik Türk Müziği'nde kullanılan perde isimlerinin baş harfleri alınmış, birbirine benzeyen seslerin harflerinde değişiklik yapılmıştır. Bu nota yazısında ölçü çizgisi ve sus işareti yoktur. Tablo 2.2.'de Kantemiroğlu perde imleri ve anlamları verilmiştir. Tablodan sonra ise Kantemiroğlu notasından örnekler verilmiştir (Şekil 2.1., 2.2., 2.3., 2.4., 2.5., 2.6.).

Tablo 2.2. : Kantemiroğlu Perde İmleri ve Anlamları

a : İm ve perde sıra sayısı.

b : Perde imleri (Kantemiroğlu yazısında noktasız olarak yazılırlar !)

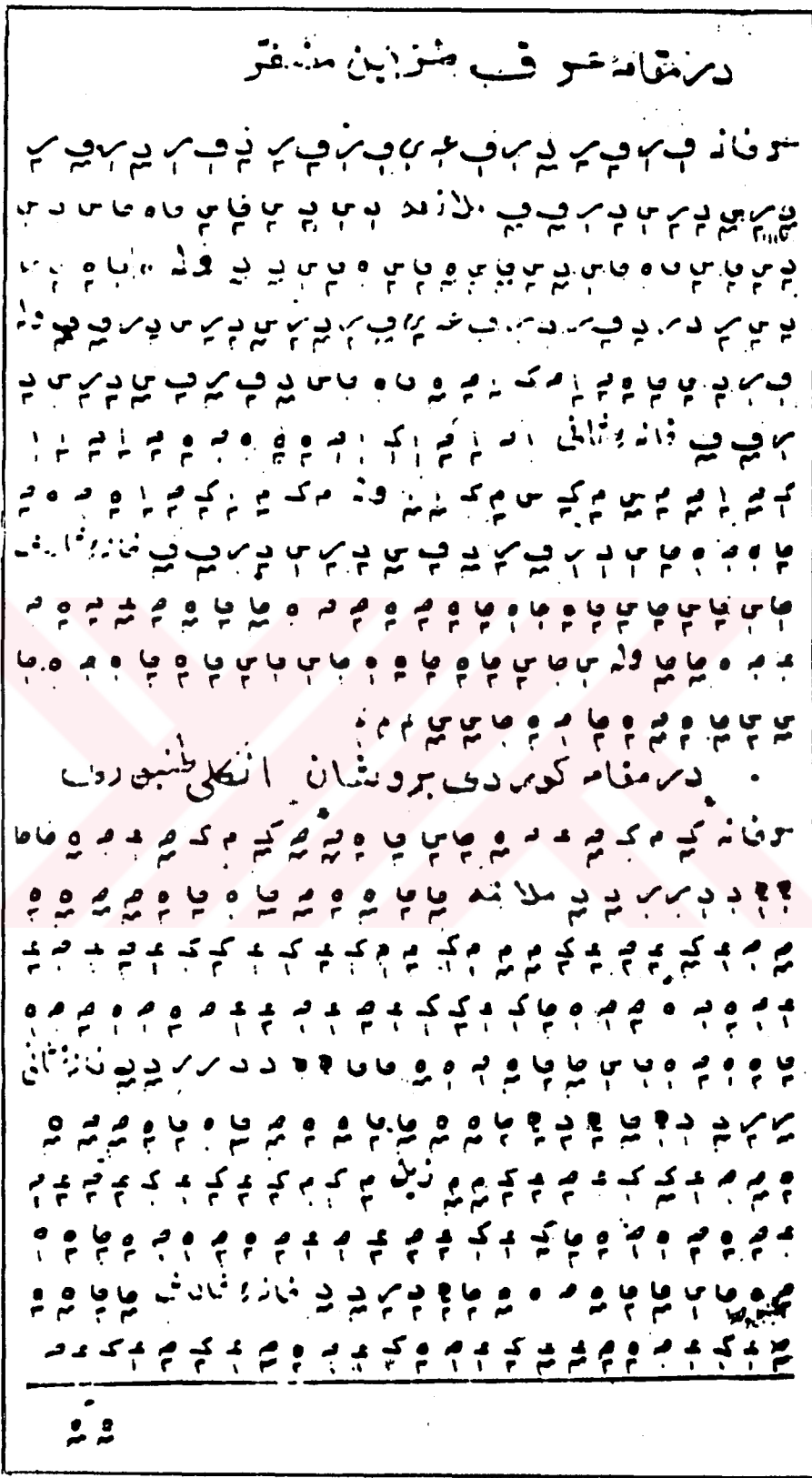
c : Perde imlerini oluşturan harflerin Arap alfabesindeki adı.

d : Perde imleri oluşturan Arap harflerinin Latin alfabesindeki karşılıkları. (Karşılıkları perde adında kullanımına göre verilmiştir !)

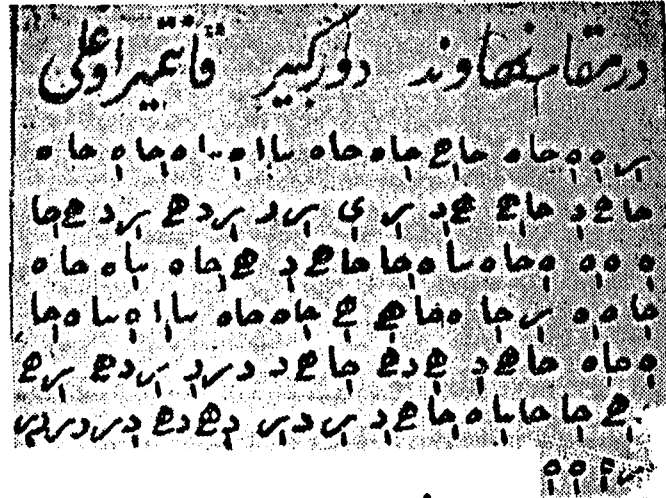
e : Her imin gösterdiği perde. (Perde iminde kullanılan harfler majüskül yazılarak belirtilmiştir.!)

f : Her bir perdenin günümüz nota yazısındaki karşılıkları.

a	b	c	d	e	f
1	ح	çim-elif-he	ç, a, h	kaba ÇArgâh	Do5
2	س	ye	y	Yegâh	Re5
3	ف	ayın-he	a, -	Aşîran	Mi5
4	ع	ayın-he	a, -	Acemaşîran	Fa5
5	ق	kaf	k	ıraK	Fad5 (4 koma)
6	/	rı (Nesih rı'sı)	r	Rehavî	Fad5 (5 koma)
7	ر	rı (Rık'a rı'sı)	r	Rast	Sol5
8	ن	nun	n	zeNgüle	Sold5 (Lab5)
9	د	dal	d	Digâh	La5
10	ه	he	h	niHavend	Sib5 (Lad5)
11	س	sis (Rık'a sin'i)	s	Segâh	Koma bemollü Si5
12	ب	be	b	Bûselik	Si5
13	ج	çim-elif	ç, a	ÇArgâh	Do6
14	ص	sad	s	Sabâ	Reb6
15	ل	lam	l	uzzaL	Dod6
16	ه	he	e	nEva	Re6
17	ب	be-ye-elif	b, y, a	BaYAti	Mib6
18	ح	ha	h	Hisar	Red6
19	ا	ha-he	h, -	Hüseynî	Mi6
20	ف	ayın	a	Acem	Fa6
21	ا	elif	e	Evc	Fad6 (4 koma)
22	م	mim-elif	m, a	Mâhur	Fad6 (5 koma)
23	ك	kef	k	Gerdâniye	Sol6
24	ن	şın-he	ş, e	ŞEhnaz	Sold6 (Lab6)
25	م	mim	m	Muhayyer	La6
26	ل	lam-he	l, e	sünbüLE	Lad6 (Sib6)
27	س	sin (Nesih sin'i)	s	tiz Segâh	Koma bemollü Si6
28	ه	be-he	b, -	tiz Bûselik	Si6
29	ع	çim	ç	tiz Çargâh	Do7
30	ص	sad-he	s, -	tiz Sabâ	Reb7
31	ل	lam-he	l, -	tiz uzzaL	Dod7
32	ه	he (Sülüs he'si)	e	tiz nEva	Re7
33	ب	be-ye-he	b, y, -	tiz BaYati	Mib7
34	ا	ha-he	h, -	tiz Hüseynî	Mi7



Şekil 2.1. Kantemiroğlu Notası



Der makam-ı nihavend Devr-i kebir Kantemiroğlu

1 =  $\frac{4}{4}$

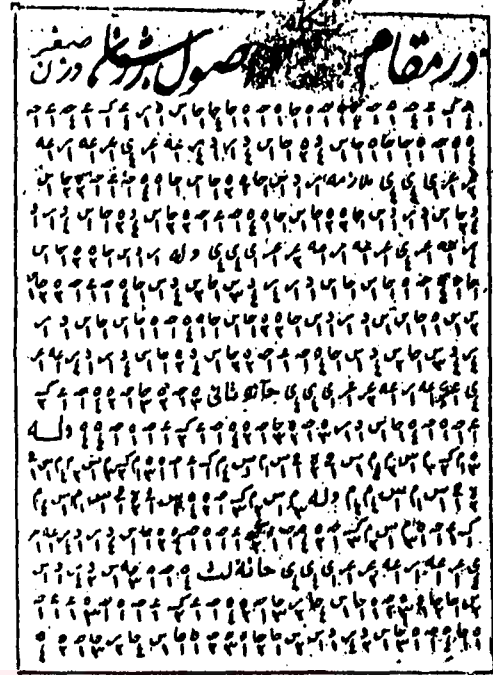
بدر ماه ماه ماه ماه ماه ماه ماه  
 ماه ماه ماه ماه ماه ماه ماه  
 ماه ماه ماه ماه ماه ماه ماه  
 ماه ماه ماه ماه ماه ماه ماه  
 ماه ماه ماه ماه ماه ماه ماه  
 ماه ماه ماه ماه ماه ماه ماه

Şekil 2.2. Kantemiroğlu Notası





Şekil 2.5. Kantemiroğlu Notası



Şekil 2.6. Kantemiroğlu Notası

### 2.2.5. Abdülbâki Nasır Dede Notası

Abdülbâki Nasır Dede (1765-1821) III. Selim (1789-1807) döneminde yaşamıştır. Nayi Osman Dede'nin torunudur. III. Selim'in emriyle Ebcet notasını geliştirmiştir. Bundan önce kullanılan nota yazılarına göre daha gelişmiş bir nota şeklidir. Batı notasının Türk müziğine uyarlanmasına kadar, Türkler tarafından ortaya atılan en iyi nota yazısı budur. Sus işareti ilk kez bu notada kullanılmıştır.

### 2.2.6. Hamparsum Notası

Baba Hamparsum Limonciyan (1768-1839), Abdülbâki Nasır Dede ile akrandır ve o da nota yazısını aynı yıllarda yapmıştır (Öztuna, 1987).

Ermeni kilisesinde ilahici olan Hamparsum'un geliştirdiği nota yazısını şöyle açıklayabiliriz:

Esası "neuma" yazısına benzer ve yedi tür işareti vardır. Bunların altına ve üstüne konan ufak tefek işaretlerle yapılan değişiklikler ara-

cılığı ile ara sesler ve bir sekizli tiz taraftaki perdeler gösterilmiştir. Bir sekizli ondört parçaya bölündüğünden Hisar, dik Hisar, dik Acem Aşîran, dik Gerdaniye, Zirgüle, dik Zirgüle, dik Kürdî, dik Bûselik, Hicaz, dik Hicaz, perdeleri yoktur. Bu nedenle takribi olduğundan Türk musıkîsi eserlerinin doğru olarak yazılmasına yetmemiştir (Özalp, 1987).

Şekil 2.7., 2.8., 2.9. ve 2.10. da Hamparsum notasından örnekler görülmektedir.

صدا یشترای صبا یشتری اثر موسیٰ احمدی

قدیم یشتر - شکرتم: کیم تمم: نکلست نکلست - سه عا  
 بیخ اعم کیم تمم: همز - مرزاند: مرزاند تمم: مرزاند  
 یشتر - شکرتم: کیم تمم: صدزاند - مرزاند

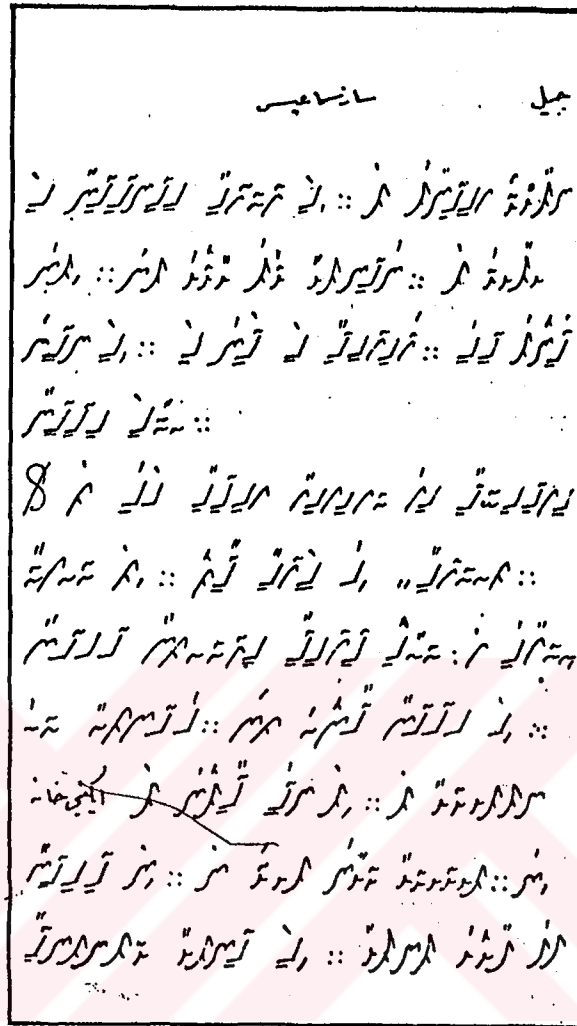
hanc/ son peşrev sabâ çenberi Eser-i Musallî dede

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef and a 1/2 time signature. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The notation is written in a style typical of traditional Turkish music notation.

Şekil 2.7. Hamparsum Notası







Şekil 2.10. Hamparsum Notası

### 2.3. Batı Notasının Tarihsel Gelişimi

Batı notasının çıkış kaynağı Yunan ve Roma uygarlıklarıdır. Bu dönemdeki notalama sisteminde sesler harflerle gösteriliyordu. Bu sistem batı notasının temelini oluşturmuştur.

Kilisede okunan din kitaplarının (Neumen'lerin) sesli okunması gereken yerlerine işaretler konuyordu. Melodik seslerin yükseltilmesi iki eğri çizgi ya da noktalı eğri çizgi ile belirtiliyordu ve bunların adı "Actus, Gravis, Secondicus" idi. Böylece başlayan notalama denemeleri birçok aşamalardan geçti. Bu denemeler VIII. ve IX. yüzyıllardan itibaren gö-

rülmeğe başlar. Daha sonra bu işaretler tek bir çizgi üzerinde değil tiz ve pest perdeler için paralel çizgiler üzerinde gösterildi.

Bu çalışmaların en önemlisi GUIDO D'AREZZO'nun bulduğu renkli paralel çizgilerdir. Renklerin sarı ya da kırmızı oluşu anahtar görevini yapıyor, notalar çizgi arasına yazılıyordu. Çok karışık şekilli olan bu sistemin yerine JERMEN ve ROMA usûlü "Neumen" yazısı kullanıldı. Bundan sonra XII. yüzyılda dört köşe "Nota Quardata" en gelişmiş şeklini aldı ki, bunlar bugünkü notalara benziyordu. XIV. yüzyılda ARS NOVA (Yeni Sanat) devri bunları çoğalttı ve çeşitlendirdi. XVI. yüzyılda iyice sadeleştirilmişse de, porte çizgisinin sayısı kesinleşmemiştir. Çizgi sayısının bu yıllarda sekize çıktığı görülmüştür. Bu günkü Batı notası 1730 yıllarından itibaren son şeklini almıştır.

#### 2.4. Batı Notasının Türklerde Kullanılışı

Batı notasının özel bir şeklini ülkemizde ilk kez Leh asıllı Ali Ufkî Bey (Alberto Bobovio) kullanmıştır.

Enderun meşkhanesinde eğitim görmüş olan Ali Ufkî Bey, Türk musıkîsi eserlerini bildiğimiz porteli notayla (ama sağdan sola yazarak) ilk kayda geçiren kişi olarak bilinir (Behar, 1987).

Ali Ufkî Bey, "Mecmua-i Saz ü Söz" adlı eserinde de bu nota yazısını kullanmıştır. Bu nota yazısı ilk defa II. Mahmut döneminde kullanılmaya başlanmış ve Abdülmecid döneminde de iyice yerleşmiştir. Fakat dönemin müzikçileri Hamparsum notasını daha fazla kullanmışlardır.

Batı müziği ve Türk müziği ses sistemlerinin birbirinden farklı olmaları sebebiyle Batı notasının, Türk müziğinde kullanılabilmesi için bazı değişikliklerin ve eklemelerin yapılması gerekiyordu. Batı müziği ses sistemi bir sekizlinin oniki eşit parçaya bölünmesi esasına dayanır. Türk

müziği ses sisteminde ise bir sekizli yirmidört eşit olmayan parçaya bölünmüştür. Batı notasının Türk müziğine uyarlanmasında yapılması gereken değişiklik ve eklemelerin yapılmasının sebebi bu farklılıktan kaynaklanmaktadır.

Bu konu Türk müziği nazariyatçılarından Hüseyin Sadettin Arel, Dr. Suphi Ezgi ve Salih Murat Uzdilek tarafından ele alınmış ve gerekli değişiklikler ve eklemeler bu dönemde yapılarak geliştirilmiştir. Böylelikle Batı notası Türk müziğinin ses sistemine uyarlanarak bugünkü kullanıldığı şekle getirilmiştir.

Şekil 2.11, 2.12., 2.13., 2.14. ve 2.15 de Ali Ufkî notasından örnekler görülmektedir.

۱. فیسولتو  
 نوحه تحسین ایدرسن او عاشق بون خطه و : کلام  
 آق او سنده برقه در بولکا ادم برولا ادم

فیسولتو  
 پسر عثمان پاشا العتیق  
 در مقام دوگاه حسینی  
 اصولش دوایست

فیسولتو  
 Hüseyinî

fasl-1  
 hüseyinî

PESREV-İ OSMAN PAŞA EL-ATİK DER MAKAM DÜĞÂH HÜSEYNÎ  
 USUL EŞ DÜYEK

Ser hâne

Mülâzime

Temmet

Şekil 2.11. Ali Ufkî Notası

فصل سکا

ازیند مای ابو علی کیا باطن باطن است  
و نعلت که در ایام کنیز است که دره ث این که به حنق است  
باشد اول چفت چفت

باز بر دست  
بنا باقیل  
باز در پیش بیدل  
باز در پیش بیدل

Şekil 2.12. Ali Ufkî Notası

زینشام زینشام

العلم والمال يستر كل عيب  
الجهل والفقر يكتشف كل عيب

Şekil 2.13. Ali Ufkî Notası

بیت آنواع خناره نالایچکولور احسانک تاروسکین غزلتین لورد

سرخانه

در مقام مزبور

ملازمه

سرخانه

در مقام مزبور

شکل کشیک و نندتینار وار لغز و تلت چکول خوش حال وار  
بند هر کشیک و نندتینار وار اولر بولور آت بد حال وار

کرافه کوهها و کوهها  
مخزن الود و یکت سوهنقی در جوب سوهنقی در نند آیدر اول کیک اندیک  
سوهنقی لایم سوهنقی

Şekil 2.14. Ali Ufkî Notası

سرخانه

در مقام مزبور

ملازمه

سرخانه

در مقام مزبور

خناره نالت

دلبرای دیلیرسن وار دکل جانم سنک دپدو نم تکرری حقیچون سن بن سن سنک م

Şekil 2.15. Ali Ufkî Notası

### BÖLÜM 3

#### OSMANLI İMPARATORLUĞUNDAN GÜNÜMÜZE KADAR MÜZİK (NOTA) YAYINEVLERİ VE ÖNEMİ

Matbaanın Türkiye'ye girişi III. Ahmet zamanında olmuştur. İlk Basımevimiz Şeyhülislâm Abdullah Efendi'nin fetvası ve III. Ahmet'in fermanından sonra 1727 yılında aslen Macar asıllı olan Kolazsvar'lı İbrahim Müteferrika (1674-1745) tarafından kurulmuştur. 1727 yılında dizilmeye başlanan ilk kitabımız 1729 yılında basılmıştır (Alaner, 1986).

Türklerde ilk müzik yayıncılığı ise 1876 yılında yani İbrahim Müteferrika'dan 149 yıl sonra başlamıştır.

Osmanlı İmparatorluğundan günümüze kadar kurulan Batı müziği ve Türk müziği notası yayınlayan müzik (nota) yayınevleri şunlardır :

- 1- Notacı Hacı Emin Efendi Yayınları (1876 - )
- 2- A. Comendinger Yayınları (19. y.y. sonları)
- 3- Ali Galip Yayınları (1898-1916)
- 4- Karl Kopp - Alfred Kopp Müzik Yayıncılığı (1903-1918)
- 5- Şamlı Selim Yayınları (1900-1920)
- 6- J.D' Andria Yayınları (1904 - 1927 ?)
- 7- S. Christides Yayınları (1905 - ?)
- 8- Musıkî-i Osmânî Yayınları (1907 - ?)
- 9- Internationale Müzik (nota) Yayınları (1909 yılları öncesi)
- 10- C. Nomismatides Yayınları (1909-?)
- 11- Şamlı İskender Yayınları (1910 - ?)
- 12- Darü't - ta'lim-i Musıkî Yayınları (1916 - 1931)
- 13- Onnik Zarduyan Müzik Yayınları (1921- 1930 ?)

- 14- Darü'l - Elhan Yayınları (1917-1926 ?)
- 15- Udi Selânikli Ahmed Yayınları (1922 - ?)
- 16- M. Melik Efendi Yayınları ( ? - ?)
- 17- Arşak Çömlekçiyân Yayınları (1922 - 1925)
- 18- Andre Jorjeviç Yayınları (1930? - 1940?)
- 19- Jorj. D. Papajorjiu Yayınları (1935 - 1950)

Yüzyılımızın başlarından Cumhuriyetin ilânına kadar olan dönemde günümüzün gelişmiş Türkiye'sinde dahi bulunmayan ölçüde nota yayıncılarının bulunduğu görülmektedir. Oysa günümüzde nota yayınevlerinin sayısı oldukça azdır. Kendi kültürümüzü kendimize ve Batı'ya tanıtılabilmemiz için, kültürün temel aracı olan yayınlarımızın bol miktarda olması gerekir. Yayınlar ise yayınevlerinin mevcudiyetiyle mümkündür.

## BÖLÜM 4

### TÜRKLERDE MÜZİK EĞİTİMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

#### 4.1. Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluş ve Gelişme Döneminde Müzik Eğitimi Yapan Kuruluşlar

Osmanlı imparatorluğunun kuruluş ve gelişme döneminde müzik eğitimi yapan kuruluşların başında Enderûn gelmektedir. Enderûn dışında Mevlevihanelerde ve birçok özel teşebbüsler yoluyla da müzik eğitimi yapılmıyordu. Şimdi bu dönemde müzik eğitimi yapan kuruluşları sırasıyla inceleyelim.

##### 4.1.1. Enderûn

Osmanlı imparatorluğunda müzik eğitimi yapan ilk eğitim kuruluşu Enderûn-i Hümayûn'dur. Doğrudan doğruya padişaha bağlı bu Saray Okulunda, sanat, kültür, politika, ve askeri alanda eğitim yapılmıyordu.

Bu okulun kuruluş fikrinin çoğunlukla Sultan II. Murat tarafından uygulamaya konulduğu ileri sürülür. Başlangıçta Saray hizmetleri için adam yetiştirme amacı güdüldüğünden, o zamanlar okulun diğer bölümleri bulunmuyordu. 1453 tarihinde İstanbul'un alınışından sonra Fatih Sultan Mehmet önce "Eski Saray"da sonra "Yeni Saray" denen Topkapı sarayında babasının tamamlamadığı bu okulu genişleterek "Enderûn-i Hümayûn"u kurmuş oldu (Özalp, 1986).

Enderûn-i Hümayûn'un öğrencileri devşirme usulüyle toplanırdı. Bizzat padişahın da bulunduğu bir ortamda öğrenciler yeteneklerine göre ayrılırlardı. Seçmelerin dışında kalanlar ise "Acemi Oğlanlar Ocağı" na gönderilerek Yeniçeri Teşkilatına dahil edilirdi.



Enderûn'da Dini müzik de öğretilirdi. Sarayın hafız, imam ve müezzinleri de burada yetişirlerdi. Osmanlılarda müzik eğitimi alanında en yüksek eğitim bu okulda verilmiştir. Zamanın en büyük müzisyenleri bu okuldan çıkmıştır.

XIX. yüzyılın ilk yarısına kadar bu çok yönlü ve verimli eğitimini sürdüren Enderûn, Osmanlı İmparatorluğunda yenileşme hareketlerinin başlaması ve yanlış uygulanmasından dolayı yozlaşmaya başladı. Başlangıcında çok sağlam temellere oturtulan bu kuruluş körü körüne taklit edilmeye çalışılan Batı hayranlığı yüzünden dağılmıştır. Başlangıcında sadece Türk müziği eğitimi yapan Enderûn'a bu dönemde İtalya'dan Batı müziği hocaları getirilmiştir. Türk müziği sazlarının yerini Batı müziği sazları almış ve Batı müziği konserleri verilmiştir. "Bu nedenledir ki bu tatsız durum Hammamî-zade İsmail Dede'ye bu işin tadı kalmadı" dertmiştir (Özalp, 1986). Enderûn teşkilatının adı "Muzika-i Hümayun" olarak değiştirildi. 1908 yılından itibaren de Enderûn okulu kesin olarak kapandı.

#### 4.1.1.1. Enderûn'da Müzik Eğitimi

Birçok değişik alanda eğitim veren Enderûn'da müzik eğitimi de titizlikle yapılırdı. Müzik konusunda yeteneği olan gençler belirlendikten sonra saz ve ses sanatkârı olmak üzere herbiri bir ustanın yanına çırak olarak verilirlerdi. Lalalar musıkîşinas ise ilk derslere onlardan başlanırdı. Meşk usûlü eğitimin yapıldığı bu okulun öğrencileri, müzik sanatının bütün inceliklerini kavrayıp öğrendikten sonra ustalaşırlar, Topkapı Sarayı'nda haftada iki kez yapılan Fasl-ı Hümayûn'a katılarak ihsan ve iltifata nail olurlardı.

#### 4.1.2. Mevlevihane'ler

Türk müziği alanında eğitim yapan diğer bir kuruluş da Mevlevihane'lerdir. Mevlevihane'lerdeki eğitim düzeyi Enderun'la kıyaslanabilecek yapıdadır.

Bilindiği gibi Mevlevihane'lerde yapılan semâ müzik eşliğinde yapılmaktadır. Bu yüzden bütün Mevlevihane'lerde bir müzik teşkilâtı bulunmaktaydı.

Mevlevihanelerde mevlevi müziği dışında Dindışı ve Dini müziğin her çeşidi ve bütün Türk müziği çalgıları öğretiliyordu. Mevlevi dergâhlarının müzik eğitimi konusunda en fazla şöhret yapmış olanları Galata ve Yenikapı, ikinci derecede Beşiktaş, Üsküdar Mevlevî haneleri ve bazı taşra Mevlevî tekkeleri ve hepsinin başı sayılan Konya Âstânesi'dir.

#### 4.1.3. Mehterhaneler

Tarihte Türk müziği eğitimi yapan bir başka kuruluşta Mehterhanelerdir. Mehterhanelerin asıl işlevi, Türklerin askeri müziği olarak kabul ettiğimiz, Mehter müziğini icra etmektir.

Mehter müziği Batı ile ilk etkileşme aracı olan sanat kolumuzdur. Varlığını yüzyıllarca sürdürmüş, büyük saz sanatkarları ve bestekarları yetiştirmiştir. Türk tarihinin en eski yazılı belgelerinden olan Orhun Yazıtlarında (730-735), Türk Askeri Müziğine ait işaretler vardır. Divan-ü Lûgat-it Türk'de (1077) askeri müziğimizle ilgili bilgiler bulunmaktadır.

Türk Askeri müziği, tarihimizin başlangıcından beri saray, konak, ordugâh ve cephelerde kullanılmıştır. İlk icra örneklerinden olan "Nevbet Vurma" geneleği, savaşta ve barışta günde 3-4 kez vurmak suretiyle sürdürülmüştür. Selçuklu Devleti'nin kuruluşu ile başlayan bu gelenek, Anadolu Selçukluları'nda da devam etmiştir. Bu geleneğe göre hükümdar için

günde iki, şehzadeler için günde beş "Nevbet" vurulurdu. Bu bir bağımsızlık simgesiydi; bu işleme saygı duyulur ve ayakta dinlenirdi. Bağımsız her Türk devletinde bu geleneğe sıkı sıkıya uyulmuştur. İşte bu gelenek Osmanlı İmparatorluğu içinde genişleyerek başlı başına bir kuruluş olarak yüzyıllarca yaşadı. Zamanla sazların ölçüsü, türleri belirlendi, sivil olanlarının loncaları kuruldu, resmi bir kuruluş olarak da kadrolaştı. Bütün bunlar, Anadolu Selçuklu Devleti'nde bulunan teşkilat örnek alınarak geliştirilmişti (Özalp, 1986).

Koordinasyon bakımından Yeniçeri teşkilatına bağlı olan Mehterhanelerde temeli Türk müziği ses sistemine dayanan Mehter müziği icra edilmiştir.

#### **4.1.4. Müzik Eğitimiyle İlgili Diğer Faaliyetler**

Enderûn ve Mevlevihane dışında diğer Türk tarikatlarının çoğunda az da olsa müzik faaliyetleri vardır. Fakat bunların hiçbirindeki eğitim seviyesi enderûn ve Mevlevihanelerin düzeyine ulaşmamıştır. Camilere bağlı kuruluşlarda da sazın kullanılmadığı Dini müzik eğitimi verilmiştir.

Bu dönemde bazı ünlü müzisyenler evlerinde müzik eğitimi verirlerdi. Bu gelenek günümüzde de devam etmektedir.

Müzikle ilgili başka bir kaynakda Lonca'lardır. "Klasik Osmanlı devrinde Saraya, Camie, Tekkeye bağlı olmayan, halka musikî dinleten hânende ve sâzendeler esnafdan sayılmışlar ve diğer esnaf gibi Lonca Teşkilatı'na (Sendikalara) bağlanmışlardır. Burada da üstad çırağa öğretir ve yetiştirirdi (Öztuna, 1987).

#### **4.2. XX. Yüzyılda Türk Müziği Eğitimi Yapan Kuruluşlar**

Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarında her sahada olduğu gibi Enderun'da da çöküntü, çözülme, vasfını kaybetme, fonksiyonunu yi-

tirme başladığından bu boşluğu dolduran yeni müesseselerin devreye girdiğini müşahade etmekteyiz. Veliâhd, Prens, Hıdiv, Paşa Konakları, zevk-i selim sahibi kimselerin evleri, Meşkhaneler, Özel Dernekler, Yarı Resmî Mahalli kuruluşlar, Enderûn'un yerini alan ve hizmetlerini üstlenen müesseseler olmuşlardır (Yavaşca, 1985).

Bu müesseselerin belirgin örneklerini şöyle sıralayabiliriz:

**a) Konaklar, Saraylar:** Şehzâde Seyfeddin Efendi'nin, Şehzâde Ziyaeddin Efendi'nin, Şehzâde Cemaleddin'in, Prens Abdülhalim Paşa'nın, Yusuf Kâmil Paşa'nın, Bestekâr Ziya Paşa'nın, Müşir Şakir Paşa'nın, Mühürdar Emin Paşa'nın, İbn-ül Emin Mahmud Kemal Bey'in, Reji Komiseri Nûri Bey'in Konakları...

**b) Evler:** Beykozlu Ahmet Mithat Efendi'nin, Bestekâr Leyla Hanım'ın, Abdülkadir Töre'nin, Necmeddin Molla'nın, Mildan Niyazi Bey'in, Hüseyin Sâdeddin Arel'in, Hakkı Süha Gezgin'in, Dr. Çerçöp Sami Bey'in, Dr. Rasim Ferit Talay'ın, Avukat Abdülkadir Karamürsel'in, Fahri Can'ın, İpekciler'in, Zeki Toros'un, Emin Dede'nin, Kâzım Uz'un, Dr. Necmeddin Hakkı İzmirli'nin, Ankara'da İsmail Baha Süreلسan'ın evleri...

**c) Meşkhâneler:** Şeyh Edhem Efendi'nin, Bolâhenk Nûri Bey'in, Hacı Kerâmi Efendi'nin, Santûri Edhem Efendi'nin, Hâfız Ahmed Mükkerrem Akıncı'nın, Hakkı Süha Gezgin'in, Dr. Selâhaddin Tanur'un, Ekrem Karadeniz'in, Neyzen Süleyman Erguner'in, Udi Sâdi Erden'in, Yektâ Akıncı'nın evlerindeki meşkhâneler.

**d) Özel Dernekler:** Şehzâde Ziyaeddin Efendi, İsmail Hakkı Bey, Kanunî Hacı Ârif Bey, Santürî Edhem Efendi tarafından 1908'de kurulan "Darü'l Mûsikî-i Osmanî";

Neyzen İhsan Bey tarafından 1914'de kurulan "Beşiktaş Mûsikî Cemiyeti";

1918'de Abdülkadir Töre'nin kurduğu Gülşen'i Mûsıkî Cemiyeti;

Ali Kamil Paşa'nın Kadıköy'deki konağında kurulan, kurucuları arasında Selahaddin Pınar'ın da bulunduğu Darü'l Feyz-i Mûsıkî;

1918'de Atâ Bey'in kurduğu, Ali Rıfat Çağatay, Üsküdarlı Ziya Bey, Cemal Calân, Celâl İyison, Udi Sâmi Bey, ve sonunda Emin Ongan'ın emekleri ile bugüne kadar gelebilen, evvela Anadolu Mûsıkî Cemiyeti iken sonradan Üsküdar Mûsıkî Cemiyeti adını alarak büyük hizmet veren topluluk;

Muallim Kâzım Uz'un kurduğu Darü'l Mûsıkî, bunlardan başka, Kadıköy Mûsıkî Cemiyeti, Şark Mûsıkî Cemiyeti;

1916'da Fahri Kopuz ve arkadaşları tarafından kurulup 1931'e kadar hayatini sürdüren büyük önem taşıyan Darü't Talim-i Mûsıkî;

Udi Ali Selâhi Bey, Fahri Kopuz, Hanende Aziz Beylerin kurduğu Terakki-i Mûsıkî Mektebi;

Kanuni Âma Nâzım'ın kurduğu, sırf hanımlara mahsus bir konservatuvar mahiyetindeki İnas Mûsıkî Mektebi;

Fehmi Tokay tarafından Ankara'da kurulan Ankara Mûsıkî Cemiyeti;

Uzun süre Rakım Elkutlu'nun başkanı olduğu İzmir Mûsıkî Cemiyeti;

1948'de Lâika Karabey'in kurduğu ve Hüseyin Sadettin Arel'in himaye ettiği İleri Türk Mûsıkîsi Konservatuvarı.

#### **4.2.1. Darülelhan**

XIX. yüzyılın sonunda Endarûn ve Mehterhane'nin kapatılması dolayısıyla Türk Müziği eğitimi büyük bir çıkmaza girmişti. O güne kadar bestelenmiş birçok eser unutulmakla karşı karşıyaydı. Bu durumdan en-

dişer duyan bir çok sanatçı ve ilim adamı Türk Müziği öğreten bir kuruluşa acil ihtiyaç olduğuna inanıyorlardı.

Bunun sonucu olarak bir müzik ve tiyatro okulu olan "Darü'l-Bedâyi-i Osmanî" 1912 yılında açıldı. Birçok ünlü müzisyeni de kadrosunda toplayan okul, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasından dolayı hizmetine devam edemedi.

Diğer taraftan dönemin ünlü musikîşinaslarından Abdülkadir Töre bu gerçekleri dile getiren, zaman geçirmeden bir okulun açılması gereğini gerekçeleri ile birlikte bir Layiha şeklinde Maarif Nezareti'ne vermiştir. (Özalp, 1986)

Bir müddet sonra bu Layiha incelemeye alınarak bu işten anlayanlar acele toplandılar. Erkek ve kız öğrenciler için ayrı ayrı eğitim yapan bir okulun açılmasına karar verildi ve adına da "seslerin evi" anlamına gelen "Darüelhan" denildi. Nota ve Solfej eğitiminin de yapıldığı okulda 1924'den başlayarak "Darüelhan Mecmuası" adı altında bir de dergi yayımlandı. Klâsik Türk Müziği ve Halk Müziği alanında birçok derleme yapıldı. Türk Müziği solfejiyle ilgili ilk ciddi çalışmalar bu okulda yapılmıştır.

Bu olumlu çalışmalar devam ederken, anlaşılmaz bir nedenle, Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetiminde bulunan bu okul da, bütün özel musikî okullarıyla birlikte 9 Aralık 1927 tarihinde Maarif nâzırı Mustafa Necati'nin bir emri ile Türk Musikîsinin eğitim ve öğretimi yasaklandı. 22 Ocak 1927 tarihinde "İstanbul Konservatuvarı" adı altında ve yeni bir yönetmeliğe bağlı olarak açıldı ise de, artık Türk Musikîsi öğretimine yer verilmedi. Rauf Yekta Bey başkanlığında sadece "Alaturka Musikî Tasnif ve Tesbit Heyeti" adı altında üç kişilik bir Türk Musikîsi Bölümü bırakıldı. (Özalp, 1986)

1930 yılında yürürlüğe giren bu yeni yönetmelikte Türk Sanat Müziği'ne yer verilmemiştir. Sahne sanatları ve Halk Müziği çalışmalarına öncelik tanınmıştır. Daha sonra İstanbul Belediye'sine bağlanan bu konservatuvar bir müddet Batı Müziği eğitimini sürdürdü. Bu duruma büyük tepkiler oldu. Bu tepkilerin sonucunda Türk Müziği Bölümü açılması zorunlu hale geldi. Böylece adı "İstanbul Belediye Konservatuvarı" olan bu okula 1943 yılında beş yıllık bir anlaşma ile H. Sadettin Arel başkan olarak getirildi.

#### **4.2.2. Terakki-i Mûsıkî Mektebi**

1922 yılında Defterdar da Ali Salih Bey ve Ali Rıza Şengel'in gayreti, Kanûnî Nazım Bey ve Fahri Kopuz'un öncülüğü ile açıldı. Milli Eğitim Bakanlığı'nın denetimi altında öğrenimini sürdürdü ise de uzun ömürlü olamadı. Yukarıda adı geçen Bakanlığın emri ile 1927'de kapandı.

#### **4.2.3. Gülşen-i Musıkî Mektebi**

Dokuz yıllık ömrü olan Gülşen-i Musıkî Mektebi 1925 yılında Abdülkadir Töre tarafından İstanbul'da açıldı. Milli Eğitim Bakanlığı denetiminde eğitim ve konser hazırlama gibi iki koldan çalışma yapılan bu okul da, 1934 yılında kapanmıştır.

#### **4.2.4. Darü't - Talim-i Mûsıkî**

Fahri Kopuz, Reşat Erer, Amâ Nazım Bey, ve Neyzen İhsan Aziz Bey'in öncülüğünde 1916 yılında öğretime açılan Darü't - Talim-i Mûsıkî, Özel müzik okullarının en uzun ömürlü ve en verimli olanlarından.

Bu okulda H. Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'de görev almışlardır.

Darü't Talim-i Musıkî, Fasil müziğine bir yenilik ve disiplin getirmiştir. Türk müziğine değerli katkıları olan cemiyet niteliğindeki okul 1931 yılında kapatılmıştır.

#### 4.2.5. Darü'l Feyz-i Mûsikî

1915 yılında Ali Şamil Paşa'nın konağında Edhem Bey tarafından kuruldu. Saz sanatkarlarından Udî Sami Bey, Lavtacı Hacı Tahsin, Kemanî Naim Bey, Neyzen ve Nısfıyezen Cemil Bey bulunuyordu. Ses heyetini ise baş hanende olarak Yeniköylü Hasan Efendi'nin çıraklarından 30-40 fasıl bilen Edhem Nuri Bey yönetiyordu. Daha sonra bunların arasına selahaddin Pınar, Atâ Bey, Kadıköylü Tanburî Fuat Sorguç'ta katılmıştır. Darü'l Feyz-i Musıkî sonradan Üsküdar Musıkî Cemiyeti'ne dönüşmüştür.

#### 4.2.6. Üsküdar Musıkî Cemiyeti

Üsküdar Musıkî Cemiyeti 1908 yılında Telgrafcı Ata Bey tarafından "Anadolu Musıkî Mektebi" adı altında açıldı. Daha sonra Darü'l Feyz-i Musıkî Mektebi ile birleşerek Üsküdar Musıkî Cemiyeti adını aldı. Bu cemiyet günümüzde de faaliyetlerini sürdürmektedir.

#### 4.2.7. Darü'l - Mûsikî-i Osmanî

1908'de İstanbul'da Şeyhzade Ziyaeddin himayesinde bir cemiyet olarak kuruldu. 1912 yılında okul durumuna getirildi. Darü't - Talim-i Musıkî'ye temel teşkil eden bu okul Balkan Savaşı yıllarında kapatılmıştır.

#### 4.2.8. Diğer Müzik Faaliyetleri

Yukarıda adı geçen okullar dışında müzikle ilgili birçok dersane İstanbul'da faaliyetlerde bulunmuştur.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in Laleli'deki dershanesi, Şark Musıkî Cemiyeti, Darü'l Musıkî, Beşiktaş Musıkî Cemiyeti, Zuhre-i Musıkî Cemiyeti, Şehzade Ziyaeddin Efendi'nin özel meşkhanesi, Mahfil-i Musıkî, İttihad-ı Musıkî, Kasımpaşa Nahiye Müzik Kolu, Cumhuriyet'in ilanından sonra kurulan Kızıltoprak Musıkî Cemiyeti ve Halkevleri bunların başlıcalarıdır.



1948 yılında kurulan "İleri Türk Musıkîsi Konservatuarı" Sa-dettin Arel'in hocalığı ve yayın organı olan "Musıkî Mecmuası" ile değerli hizmetlerde bulunmuştur. Musıkîmizi bilimsel olarak öğretmiş kaliteli yayınlar yapmış, çok sanatkârların yetişmesine aracı olan bir kuruluştur.

Mildan Niyazi Ayomak'ın kurduğu "İzmir Musıkî Cemiyeti" 1925-1933 yılları arasında faaliyetlerini sürdürmüş ve İzmir'de müzik çevresi oluşturma açısından etkin olmuştur.

1925 yılında kurulan "Ankara Anadolu Musıkî Cemiyeti" ile "Bursa Musıkî Cemiyeti" ni de bu faaliyetler arasında sayabiliriz.

Muallim Kâzım Bey'in (Uz) Koska'da kurduğu Darü'l Musıkî, Eyüb Musıkî mektebi, Zekâi Dede ve Oğlu Ahmed Irsoy'un ders vererek önemli musıkîşinasların yetişmesine vesile olan Darüşşafaka Lisesi, Medenî Aziz Efendi'nin ders verdiği kız Muallim Mektebi, Hacı Faik Bey'in Hoca olarak çalıştığı Kız Okulu, musıkîmizin gelişmesine ve tanıtılmasına yardımcı olmuştur.

1938 yılında hizmete açılan Ankara Radyosu, gerek sanatkâr kadrosu, gerek disiplin, gerekse öğretim ve eğitim sistemiyle yıllarca bir konservatuvar gibi çalışmış, çok sayıda sanatkâr yetiştirmiş, bu hizmetini bir ölçüde günümüze kadar sürdürmüştür.

1976 yılında açılan sonradan İstanbul Teknik Üniversitesi'ne bağ-lanan Türk Musıkîsi Konservatuarı ile İstanbul'da belediye kon-servatuarı olarak açılan ve sonradan Marmara Üniversitesi'ne bağlanan Konservatuvarda Türk müziği eğitimine birçok katkılarda bu-lunmaktadır. 1983 yılında açılan Bursa Belediyesi Türk Musıkîsi Kon-servatuarı ve 1984 yılında açılan İzmir Devlet Türk Musıkîsi Kon-servatuarını da bu faaliyetler arasında sayabiliriz.

Selçuk Üniversitesi bünyesindeki Eğitim Fakültesine bağlı Müzik Eğitimi Bölümü müfredat programında % 50 Türk Müziği % 50 Batı müziği öğretimi uygulamasını yapmaktadır. 1986 yılından beri eğitim faaliyetlerini sürdüren bu okul, Türkiye'de ilk defa Türk müziğinin de bilinen müzik eğitimcisi yetiştirmesi açısından bir temel teşkil etmektedir. 1987 yılında açılan Karadeniz Teknik Üniversitesi bünyesindeki Fatih Eğitim Fakültesine bağlı Müzik Eğitimi Bölümü de bu tarzda bir eğitim öğretim faaliyeti sürdürmektedir.

Bunların dışında 1989 yılında Gaziantep'te açılan Devlet Türk Musikîsi Konservatuvarı ve 1994'te açılan Selçuk Üniversitesine bağlı Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'nde eğitim öğretim faaliyetlerini sürdürerek Türk müziğine sanatçı yetiştirme görevini üstlenmiştir.

## BÖLÜM 5

### TÜRK MÜZİĞİNİN GELENEKSEL ÖĞRETİLME METODLARI

#### 5.1. Meşk Usûlü Öğretim Metodu

Klâsik Türk Müziğinin kendisi kadar eski ve en az dört asır boyunca sayısız müzisyenin yetişme tarzı ve Türk müziğinin yegâne öğretim ve öğrenim şekli olan ve müzisyen kuşaklarını birbirine bağlayan meşk usûlü öğretim'in anlaşılabilmesi için öncelikle meşk kelimesinin, kelime anlamına ve müzik sanatına nereden geldiğine bakılmalıdır. Değişik kaynaklarda açıklanan meşk'in kelime anlamı şöyledir :

Bir örneği taklit etmek suretiyle öğrenmek veya öğretmek. Musıkîde meşk, bir üstad tarafından musıkî parçasının tadrîcen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir (Öztuna, 1990).

Genelde Türk Sanat Müziğinde bir usta tarafından eserin çalınması veya okunması suretiyle başkalarına öğretilmesi (Say, 1985).

Meşk, musıkî dünyasının Hat Sanatından ödünç aldığı yazı örneği ya da yazı karalaması anlamına gelen bir terimdir (Behar, 1992).

Hattatların, öğrencilerine, üzerinde çalışmaları ve taklit ederek el becerilerini geliştirmeleri için verdikleri yazı örneği ya da yazı karalamasıdır. Örneğin Hat öğrenmek isteyen bir kişi, hocasının bir satır yazısını alır, ona bakarak tekrar tekrar aynı yazıyı taklit ederdi. Bu şekilde bol tekrar yaparak yazıyı öğrenmeye çalışırdı.

Meşk yönteminin müzikteki uygulanışı da taklit ve tekrardan ibarettir. Meşk etmenin diğer bir adı da eser geçmektir. Türk müziğinde notanın kullanılmayışı sebebiyle yüzyıllar boyunca uygulanmış bu öğretim

şeklinde hoca, öğrencilere şarkıları ya da saz eserlerini bölüm bölüm tekrarlattırmak suretiyle öğretirdi. Böylelikle öğrenciler hocalarının üslûbuyla birlikte Türk müziğinin sözlü ve saz eserleri repertuarını da ezberlemiş olurlardı.

### 5.1.1. Meşk Usulu Öğretimin Uygulanışı

Meşk usûlünün uygulanışı ise şu şekildedir :

Adına "Güfte Mecmuası" denilen, içerisinde güftelerin yazılı olduğu kitap yok ise, öncelikle öğrenilecek eserin güftesi yani sözleri öğrenciye yazdırılır. Eserin bilinen usûlü birkaç kere vurulduktan sonra usûl devam ederken eser hoca tarafından bütünüyle okunur. Bu esnada usûl vurma eylemi sürekli devam eder. Hoca bundan sonra eserin zemin, nakarat, meyan ve varsa terennüm bölümlerini, sonunda da eserin bütününe öğrencilerin hafızalarına yerleştirenceye ve teredütleri kalmıncaya kadar tekrar ettirir ve bu şekilde eserler öğretilirdi.

Meşk yönteminin uygulanmasında yardımcı unsurların başında güfte mecmuası ve usul vardır. Eserler öğretilirken usûl vurulması esastır.

Herşeyden önce meşk, müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kağıttan öğrenilip icra edilmediği, icad edilmiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir müzik dünyasının eğitim yöntemidir. Bu sistemde esas unsur hafıza olduğuna göre, meşk edilen eserin hafızaya yerleşmesini kolaylaştırabilecek her teknik yöntemde elbetteki pratik açıdan çok önemli görülecekti (Behar, 1992). Başka bir deyişle eser geçerken sürekli usûl vurulması, usûlün hem melodi ve güfteye uyum sağlayabilmenin estetik gerekliliği, hem de öğrenim sırasında pratik olarak hafıza geliştirme ve tazeleme işlevinin olması sebebinden kaynaklanmaktadır.

### 5.1.2. Meşk Usûlü Öğretimin Olumlu Yanları

Meşk yönteminin Türk Müziğinin öğretiminde, şüphesiz bir çok olumlu yanları vardır. Bunların başında, eserin bir üstadla geçilmesi sebebiyle, o üstadın tavrının da taklit edilmesi suretiyle, klâsik tavrın unutulmaması ve dolayısıyla sonraki kuşaklara aktarılmasında sağlanmaktadır.

Müziğin tekniğini, makam ve usûlleri ya da herhangi bir sazı çalmasını öğrenmek, hep mevcut repertuarın hafızaya nakşedilmesi, küçük ve basitten başlayarak giderek zorlaşan eserlerin meşk edilmesi biçiminde olurdu. (Behar, 1987).

Meşk yöntemiyle müzik öğretiminin esasını hat türleri gibi ortak repertuarı eski ve yeni üstadların eserlerini yeni kuşaklara nakletmek olarak tanımlayabiliriz.

Bu durumda müzik öğrenimi gören bir kişinin mevcut repertuarın tümünü hafızaya alması gerekiyordu. Dolayısıyla meşk usûlü eğitimden geçen öğrenciler uzun yıllar sabırla bu eğitimi almak ve çok geniş repertuarı öğrenmek durumundadırlar. Oysa notanın Türk müziğinde en mükemmel şekliyle kullanıldığı günümüzde on şarkılık bir repertuarı bile olmayan sözde sanatçıların sayısı oldukça fazladır.

### 5.1.3. Meşk Usûlü Öğretimin Olumsuz Yanları

Meşk yönteminin olumlu birçok yanı olduğu gibi günümüzün notalı müzik öğretimi de göz önünde bulundurulduğu takdirde eksik ve mahzurlu olan birçok yönüde mevcuttur.

Meşk usûlü eğitim, müziğin notaya alınmadığı yazılı herhangi bir kaynaktan öğrenilmediği ve icad edilmiş nota yazılarının kullanılıp geliştirilmediği bir ortamda yapılmıştır. Bu eğitim şeklinde notaya ihtiyaç hissedilmemesinden dolayı icad edilen nota yazıları gelişmemiş ve klâsik eserlerimizin büyük bir çoğunluğu notaya alınmamıştır. Os-

manlılarda Batılılaşma hareketlerinin başlamasından dolayı eğitimi bir takım kesintilere maruz kalan Türk müziğinin birçok eseri, meşk yöntemindeki aktarım faktörünün de ortadan kalkması sebebiyle unutulmuştur. Günümüze kadar gelenlerde ise aktarım zincirlerinde kopukluk olmasından dolayı değişiklik yapılmış olması ihtimali bulunmaktadır.

Meşk usûlü öğretimin bir başka mahzurlu yanı ise eğitiminin çok uzun zaman almasıdır. Basit bir şarkı ya da ilahi kolayca öğrenilebilirken, uzun ve karmaşık bir beste, kâr ya da Mevlevî ayininin öğrenilebilmesi aylarca sürebiliyordu. Oysa günümüzde notası mevcut bir eserin öğrenilmesi, nota bilen müzisyenler tarafından meşk yöntemiyle yani notasız müzik öğretimiyle kıyas edilemeyecek kadar kısa sürelerde gerçekleştirilebilmektedir.

## BÖLÜM 6

### GÜNÜMÜZDE GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ SOLFEJ METODLARI VE UYGULAMA TARZLARI

Ülkemizde Türk müziğinin solfejiyle ilgili solfej hocalarının geliştirdiği birbirinden farklı birçok pratik uygulama yapılmaktadır. Bunun yanı sıra yine Türk müziği konservatuvarlarındaki solfej derslerinde Batı müziği için yazılmış solfej metodları kullanılmaktadır.

Batı müziği solfeji için çok sayıda metod bulunmasına karşılık, Türk müziği solfeji için yazılmış iki metod bulunmaktadır. Bunlardan birincisi TRT Ankara Radyosu sanatçılarından Ahmet Hatiboğlu'nun 1982 yılında yazdığı "Türk Musıkîsi Solfeji"dir. İkincisi ise Ege Üniversitesi Türk Musıkîsi Devlet Konservatuvarı öğretim görevlisi Onur Akdoğu'nun 1984 de yazmış olduğu "Türk Müziği Solfej Metodu" dur.

Şimdi bu metodları sırasıyla tanıyalım.

#### 6.1. Türk Musıkîsi Solfeji

Türk musıkîsi solfeji, TRT Ankara Radyosu sanatçısı ve TRT Müzik Dairesi Türk Sanat Müziği uzmanı Ahmet Hatiboğlu tarafından 1982 yılında, 1981-1982 döneminde yetiştirilecek olan TRT Kurumu ses ve saz sanatçı adaylarına solfej eğitimi yaptırmak amacıyla yazılmıştır.

Kitap üç bölüm olup, birinci bölüm otuziki, ikinci bölüm otuzdört, üçüncü bölüm ise kırkdokuz sayfadan oluşmaktadır.

Birinci bölümün A kısmında Türk müziği, ses sistemiyle ilgili kısa bilgiler verildikten sonra ikili aralıkların öğretimine geçilmiştir. Sırasıyla Tanini, Bakıyye, Küçük mücennep, Büyük mücennep ve artık ikili aralıkları öğretilerek bu aralıklarla ilgili egzersizler yapılmıştır. Ayrıca bu aralıkların geçtiği tam dörtlüler ve tam beşlilerle ilgili bilgiler verilmiştir.

Birinci bölümün B kısmında Türk müziğinde kullanılan üçlü aralıklarla ilgili çalışmalar bulunmaktadır. Sırasıyla en büyük üçlü aralığı (18 koma), büyük üçlü aralığı (17 koma), orta üçlü aralığı (14 koma) küçük üçlü aralığı (13 koma) ve en küçük üçlü aralığı (10 koma) incelenerek bu aralıklarla ilgili egzersizler yapılmıştır.

Birinci bölümün C kısmında ise dörtlü aralıklar; tam dörtlü (22 koma), artık dörtlü (22 komadan fazla), eksik dörtlü (22 komadan az), şeklinde, beşli aralıklar tam beşli (31 koma), artık beşli (31 komadan fazla), eksik beşli (31 komadan az) şeklinde, sekizli aralıklar ise tam sekizli (53 koma), artık sekizli (53 komadan fazla), eksik sekizli (53 komadan az) şeklinde sırasıyla incelenmiştir.

Bu bölümün sonunda, Türk müziği perde sistemi hakkında bilgi verildikten sonra karışık egzersizler yapılmıştır. Egzersizlerde genellikle sofyan usûlü kullanılmıştır.

Kitabın ikinci bölümünde Türk müziğinde kullanılan tam dörtlü ve tam beşliler şu şekilde sıralandırılmıştır.

Tam dörtlüler :

- 1- Çargah dörtlüsü
- 2- Bûselik dörtlüsü
- 3- Kürdî dörtlüsü
- 4- Rast dörtlüsü
- 5- Uşşak dörtlüsü
- 6- Hicaz dörtlüsü



Diğer dörtlüler :

1- Saba dörtlüsü

Tam beşliler :

1- Çargâh beşlisi

2- Bûselik beşlisi

3- Kürdî beşlisi

4- Rast beşlisi

5- Hüseyinî beşlisi

6- Hicaz beşlisi

Diğer beşliler :

1- Segah beşlisi

2- Hûzzam beşlisi

3- Nikriz beşlisi

4- Pençgâh beşlisi

5- Ferahnak beşlisi

Bu dörtlü ve beşlilerin açıklanmasından sonra yine bunlarla ilgili egzersizler yapılmıştır. Bu bölümde de sofyân üsûlü kullanılmıştır.

Kitabın üçüncü bölümünün baş tarafında Dizi anahtarları adı altında Buselik, Kürdî, Uşşak, Hüseyinî, Hicaz, Rast ve Çargâh makamlarını tanıtıcı birer satırlık melodiler bulunmaktadır. Bu bölümde değişik makamlardan ve değişik usûllerden oluşmuş egzersizler yer almaktadır. Bu makam ve usûller sırasıyla şöyledir :

Makamlar :

1- Çargâh makamı

- 2- Bûselik makamı
  - 3- Kürdî makamı
  - 4- Râst makamı
  - 5- Uşşak makamı
  - 6- Bayati makamı
  - 7- Hüseyinî makamı
  - 8- Muhayyer makamı
  - 9- Neva makamı
  - 10- Tahir makamı
  - 11- Hicaz makamı ailesi
  - 12- Karcığar makamı
  - 13- Sûznâk makamı
  - 14- Zircüleli Sûznâk makamı
  - 15- Sabâ makamı
  - 16- Segâh makamı
  - 17- Hüz zam makamı
  - 18- Nikriz makamı
  - 189- Pençgâh makamı
  - 20- Ferahnâk makamı
- Usûller :
- 1- Türk Aksağı usûlü
  - 2- Aksak usûlü
  - 3- İkiz Aksak usûlü

- 4- Semaî usûlü
- 5- Tek vuruş usûlü
- 6- Aksak Semaî usûlü
- 7- Düyek usûlü
- 8- Yürük Semaî usûlü
- 9- Nim Çenber usûlü
- 10- Curcuna usûlü
- 11- Çengiharbi usûlü
- 12- Oynak usûlü
- 13- Raksan usûlü
- 14- Muhammes usûlü
- 15- Evfer usûlü
- 16- Devrirevan usûlü
- 17- Nim Evsat usûlü
- 18- Lenk Fahte usûlü
- 19- Raks Aksağı usûlü
- 20- Devr-i Hindî usûlü
- 21- Çenber usûlü
- 22- Fer usûlü
- 23- Şarkı Devr-i revanı usûlü
- 24- Frenkçin usûlü
- 25- Bektaşî Devrirevanı usûlü
- 26- Müsemmen usûlü

27- Tek vuruş usûlü

28- Devri Turan usûlü

29- Fahte usûlü

30- Evfer usûlü

31- Devrikebir usûlü

Üçüncü bölümün B kısmında makam ve usûl geçkilerini içeren karışık egzersizler yer almaktadır. Bu bölümde bir de çargah makamından başlanarak diğer bütün basit makamlara geçkilerin yapıldığı bir egzersiz bulunmaktadır.

Bölümün sonunda ise bazı mürekkeb makamların usûl ve makam geçkili egzersizleri yer almaktadır. Bu kısımda egzersizi yapılan mürekkeb makamlar şunlardır :

1- Ferahfeza makamı

2- Yegâh makamı

3- Nühüft makamı

4- Şevku Tarab makamı

5- Şevkefza makamı

6- Irak makamı

7- Evc makamı

8- Bestenigâr makamı

9- Dilkeş Haveran makamı

10- Neveser makamı

11- Zâvil makamı

12- Gül'izar makamı

13- İsfahan makamı

14- Şehnaz makamı

15- Dügâh makamı

16- Gerdaniye makamı

## 6.2. Türk Müziği Solfej Metodu

"Türk Müziği Solfej Metodu" Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı öğretim görevlisi Onur Akdoğu tarafından 1984 yılında yazılmıştır. Kitap yüzatmışiki sayfadır ve on bölümden oluşmaktadır.

Onur Akdoğu kitabın başında bu metodun amaçlarını şöyle sıralamıştır :

1- İki dörtlük, bir dörtlük ve bir sekizlik notalarla, ikili aralıktan sekizli aralığa kadar tüm aralıkları öğretmek, dolayısıyla, Türk müziğinin makamsal ve ezgisel yapısını aşıt yöntemiyle belletmek.

2- Bu çalışmalarla birlikte, altı zamanlı usûllere kadar tüm usûlleri, vuruşları ve vuruşlarla ezgi arasındaki bağıntıyı gözardı etmeden öğretmek.

3- Araştırmacılığa özendirmek ve öğretilen konularda düşünme alışkanlığını vermek.

Kitabın birinci bölümünde müziğin tanımı, not, dizek (porte), ölçü çizgisi, açkı (anahtar), sol anahtar, koma, değiştirme işaretleri ve koma bemolü hakkında bilgiler verilmiştir.

İkinci bölümde nimsofyan usûlü ve vuruluşu hakkında bilgiler verilmiştir.

Üçüncü bölümde nimsofyan usûlü ve iki vuruşluk notalardan oluşan etüdlere yer almaktadır. Bu bölümde Rast (sol) perdesinden başlayarak sırasıyla Dügâh (la), segah (si komabemol), çargâh (do), Neva (re), Hü-

seynî (mi), Eviç (fa diyez), Gerdaniye (sol) perdeleri ve bu perdelerin oktavı olan ırak (fa diyez) Hüseyinî aşîran (mi), yegah (re) olmak üzere Rast makamının sesleri egzersizlerle öğretilmiştir.

Dördüncü bölümde bir vuruşluk nota ve sus işaretleri öğretildikten sonra büyük üçlü ve küçük üçlü aralıkları Rast makamı dizisinde egzersizlerle örneklendirilmiştir.

Beşinci bölümde yarım vuruşluk (sekizlik) nota ve sus işaretleri öğretildikten sonra bu vuruşlarla ilgili egzersizler yapılmıştır. Bu bölümde ayrıca dönüş işaretleri ve dolap kavramının öğretimi yapılmıştır.

Altıncı bölümde semaî usûlü, uzatma noktası, stakato, puandork, bağ işareti, natürel işareti ve deşifre kavramı öğretilmiştir. İşaretlerin nasıl gösterildiği ve ne anlama geldiği açıklanmıştır. Yine bu bölümde dörtlü aralıklarla birlikte Acem (fa), Muhayyer (la), Tiz segâh (si komabemol), Tiz çargah (do), ve Tiz neva (re) perdelerinin öğretimi yapılmıştır.

Yedinci bölümde dizi, makam ve Rast makamı kavramlarının anlamları açıklanarak, Sofyan, Türk Aksağı, Yürük Semaî ve Sengin Semaî usûllerinin öğretimi yapılmıştır. Bu bölümde sebare, alterasyon ve kromatik dizi kavramlarıyla birlikte artık dörtlü aralığı, Kürdî perdesi (si bemol), artık ikili aralığı, en küçük üçlü aralığı ve eksik dörtlü aralığının öğretimi egzersizlerle yapılmıştır.

Sekizinci bölümde aralıkların çevirilmesi ve beşli aralıklar konusu işlenerek bu aralıklarla ilgili çalışmalar yapılmıştır.

Dokuzuncu bölümde, altılı aralıklar, yedili aralıklar ve oktav dediğimiz sekizli aralıklar konusu işlenerek bu aralıklarla ilgili egzersiz çalışmaları yapılmıştır.

Kitabın son bölümü olan onuncu bölümde, dönüş işaretlerinden senyo ve Da Capo ile metronom işareti konusunda bilgiler verilerek bu işaretlerin bulunduğu şarkı notalarına yer verilmiştir.

## BÖLÜM 7

### GÜNÜMÜZ KOŞULLARINDA GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ

#### SOLFEJ EĞİTİMİ

##### 7.1. Geleneksel Türk Müziğinde Solfej Eğitimi Nasıl

##### Yapılmalıdır?

Solfej yapmak, daha önceki tanımlarda da belirtildiği gibi, öz olarak nota okuyabilme yeteneği anlamına gelmektedir. Müzikolog Yılmaz Öztuna (1990) solfejin tanımını yaparken "Solfejin gayesi bir eserin notasını ilk görüşte okuyabilmek, müzisyene bu hüneri kazandırabilmektir" demektedir. Öyleyse iyi bir solfej metodunun amacı da nota okumayı en kolay yoldan öğretmek olmalıdır. Yazı harflerinin öğretilmesine yarayan alfabe, önce harfler, sonra heceler, sonra kelimeler ve cümlelerin eğitimde parçadan bütüne, basitten karmaşığa ve kolaydan zora dediğimiz ilkelere bağlı kalarak okunmasını sağlar. Solfej metodu da yine bu ilkelerin ışığında nota okutabilme görevini amaç edinmelidir.

Türk müziğinde solfej eğitimi, Batı müziğinin öğretimi için yazılmış solfej metodlarıyla yapılmamalıdır. Bunun nedeni ise her iki müziğin ses sisteminin farklı oluşudur. Kısaca açıklayacak olursak, Batı müziği bir sekizliyi yani bir oktavı oniki eşit parçaya bölmek suretiyle ses sistemini oluşturmuştur. Türk müziğinde ise bir sekizli yirmidört eşit olmayan aralığa bölünmüştür.

Bu konuda Batı müziği solfeji alanında bir eseri bulunan Muammer Sun (1969);

"Türk müziği ses ve saz sanatçısı olacak kimseleri, Batı müziği sistemine göre yazılmış nota-solfej kitaplarıyla yetiştirmek doğru değildir" demiştir.

Yine Muammer Sun (1969), "Türk müziği öğretiminde; Türk müziği ses sistemine göre yazılmış, Türk müziği makamlarını, makamların özel

yapılarını, göçürümlerini ve aksak ölçülerle büyük ölçüleri öğretecek ses - saz -repertuar öğretimiyle çelişmeyecek, her bakımdan Türk müziğinin bünyesine uygun solfej kitaplarına gereksinme vardır" demektedir.

Zaten Batı notasının Türk müziğine uyarlanmasından sonra Türk müziği ses sisteminin, Batı müziği ses sisteminden farklılıklarından dolayı bu notalama sistemine bazı işaretler eklenmiştir.

Öyleyse yapılacak iş, Türk müziğinin ses sistemine ve karakterine uygun yeni solfej metodları geliştirmektir.

Türk müziği solfej eğitiminin nasıl yapılması gerektiği ve solfej metodunda bulunması gereken unsurları şöyle sıralayabiliriz :

1- Solfej eğitimine başlangıç için bir anadizi belirlenmelidir.

Müzik eğitimcisi Halil Bedii Yönetken Batı müziği solfejinde anadizinin do Majör olması gerektiğini savunmuştur. Halil Bedii Yönetken (1993) bu konuda "Solfeje do Majör tonu ile başlamak doğaldır. Klavyede arızasız, basit dizi do Majör dizisidir. Do Majörden öte tonlara gitmek, basitten karmaşığa kolaydan zora gitmektir" demektedir.

Konuya Türk müziği açısından bakıldığında, Geleneksel Türk Müziği nazariyatçıların bir kısmı Rast makamını ana dizi olarak kabul etmişlerdir. Kar-ı nâtıklara bakıldığında da genellikle Rast makamından başladığı görülür. Prof, Dr. Gültekin Oransay'da Rast makamını anadizi olarak kabul edenlerdendir. "Kemal ilerici ise Klâsik Türk Müziği dalında eskiden beri en çok yapıt verilen Hüseyinî dizisinin anadizi olması gerektiği görüşündedir (Sun, 1969).

Ancak konuya müzik eğitimcisi olarak yaklaşıldığı zaman, solfej öğretiminde esas amaç nazariyat bilgisi öğretmek değil, nota okumayı öğretmek olmalıdır. Bu durumda yukarıda da belirtildiği gibi eğitimde parçadan bütüne, basitten karmaşığa, kolaydan zora ilkeleri akla



gelmektedir. Bu ilkeler gözönünde bulundurulduğu zaman ilk bakışta öğrenciler tarafından Rast ve Hüseyinî makamı dizilerindeki si komabemol ve fa bakiyyediye seslerinin algılanabilmesi zor olabilir.

Yukarıda açıklanan nedenlerden dolayı öğrencilerin kolayca anlayabileceği ve Batı müziği eğitiminin başlangıç dizisi olan Do Majör tonuyla da paralellik arz eden, Hüseyin Sadettin Arel ve Dr. Suphi Ezgi'nin de ana dizi olarak kabul ettikleri çargah makamı dizisiyle başlamak uygun olacaktır.

2- Solfej metodu, nota öğretiminin yanı sıra nazariyat bilgisi öğretmeye de hedeflemelidir. Ancak bu öğretim nazari bilgilerin bir anda verilmesi şeklinde değil, solfej egzersizlerinin arasına yerleştirilmiş nazari bilgilerin sırasıyla öğretimi şeklinde olmalıdır. Böylelikle çok geniş kapsamlı ve karmaşık olan Türk müziği ses sistemi ve nazari bilgileri yine basitten karmaşığa ve belli bir sıra düzeni içerisinde öğretilmiş olacaktır.

3- Solfej eğitimi mutlaka bir hoca gözetiminde yapılmalıdır.

4- Solfej eğitimi dersinde nota okuma ve yazma (dikte) çalışmaları bir arada yürütülmelidir. Müzik sanatındaki soyut kavramların samulaştırılabilmesi bu şekilde bir çalışmayla mümkün olacaktır.

5- Solfej öğretiminde bir çalgı kullanmak gereklidir (Sun, 1969).

Batı müziği solfej eğitimi derslerinde eşlik ve dikte çalgısı olarak piyano kullanılmaktadır. Türk müziği solfej eğitimi içinde, Türk müziği ses sisteminde bulunan, yirmidört perdeyi en doğru şekilde verebilecek bir çalgı kullanılmalıdır. Bu iş için sabit perdelere sahip olan çalgılarımızdan Tanbur, Kanun ya da Lavta gibi çalgıların kullanılması yerinde olacaktır.

6- Solfej dersinde anadizi olarak kabul ettiğimiz Çargah makamı dizisi portede bir sekizli (oktav) pestten gösterilmelidir. Böylelikle Batı

müziğinin öğretiminde kullanılan Do Major dizisiyle paralellik de sağlanmış olacaktır.

7- Solfej derslerinde, çargah makamı dizisi, eşlik için kullanılan çalgıyla, Türk müziği icrasında beş ses diye adlandırılan, Acemaşiran (fa) perdesinden çalınmalıdır. Böylelikle derse katılan öğrencilerin ses sınırı, çok fazla zorlanarak yorulmayacak ve yine Batı müziğindeki Do Majör tonunun karar sesiyle paralellik sağlanmış olacaktır.

8- Solfej öğretimine öncelikle nimsofyan (2/4) usûlüyle başlanmalıdır. Bu usûl içerisinde nota değerleri ve sesler öğretildikten sonra ilk planda sırasıyla Semaî (3/4), Sofyan (4/4), Türk Aksağı (5/4) ve Yürük Semaî (6/4) usûllerinin öğretimi hedeflenmelidir.

9- Nota değerlerinin öğretimine bir vuruşluk notadan başlanmalıdır. Bundan sonra sırasıyla iki vuruşluk (iki dörtlük), yarım vuruşluk (sekizlik), çeyrek vuruşluk (onaltılık) nota ve sus işaretleri ve bunların değişik şekillerde birleşiminden oluşan tartımların öğretimi yapılmalıdır.

10- Nota öğretimine Çargah (do) sesiyle başlanmalıdır ve dizinin sesleri birer birer artırılmalıdır. Önceden öğretilen seslerle ve her yeni öğrenilen sesle ilgili aralık çalışmaları yapılmalı ve portedeki yerleride öğretilerek egzersizlerle pekiştirilmelidir.

11- Çargah makamı dizisiyle birlikte, notaların porte üzerindeki yerleri, birim vuruşlar, nimsofyan, semaî ve sofyan usûlleri egzersizlerle öğretildikten sonra, eğitimin tek düzeli ve sıkıcı olmaması amacıyla Türk müziğinin bir başka arızasız makamı olan Bûselik makamına geçilmelidir. Bu dizideki, çargah makamı dizisinde bulunmayan seslerle birlikte nota yazısında kullanılan diğer işaretler, daha önce öğretimi yapılmamış değişik tartımlar ve altı zamanlı usûllere kadar olan diğer usullerde sırasıyla öğretilmelidir.

12- Yukarıda maddeler halinde sıralanan çalışmalar Türk müziği solfej eğitiminin anahtar kısmını teşkil edecektir. Nota okuma yeteneğinin kazandırılmasını amaçlayan bu bölümden sonra, Türk müziğinde basit makamlar diye adlandırılan diğer makamlar da sırasıyla öğretilmelidir.

Makamların sırası gelişmiş güzel seçilmemelidir. Sıralamanın oluşturulması için birbiriyle benzerlikleri olan makamlardan yola çıkılmalıdır. Bu benzerliklerin tesbitinde makamların karar sesleri aralıkları ve değiştiricileri (arızaları) göz önünde bulundurulmalıdır. Bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda Çargah ve Bûselik makamlarından sonra diğer basit makamların öğretim sırası şu şekilde oluşturulabilir :

- 1- Uşşak makamı
- 2- Hüseyinî makamı
- 3- Nevâ makamı
- 4- Rast makamı
- 5- Kürdî makamı
- 6- Hicaz makamı
- 7- Uzzal makamı
- 8- Hümeyun makamı
- 9- Zirgüleli Hicaz makamı
- 10- Karcıgar makamı
- 11- Sûznak makamı

13- Bu seviyede, öğretilen makamlardaki perdeler, aldıkları değiştirici işaretler ve makamların diğer özellikleri dersin öğretmeni ta-

rafından nazari olarak öğretildikten sonra dizinin sesleri perdeli bir çalgıyla çalınmalıdır. Dizinin seslerine öğrencilerin adapte edilebilmesi için, öğretilen makamdan taksim yapılmalı ve makamda kullanılan geçkilerde duyurulmalıdır. Daha sonra bu makamda yazılmış egzersizler öğretmen gözetiminde önce çalgı eşliğiyle sonrada eşliksiz okutulmalıdır.

14- Makam dizilerinin öğretimi sırasında çalgı ve repertuar dersi öğretmenleriyle de irtibat içerisinde olunmalı ve bu derslerde de, solfej dersinde öğretilen makamlarla ilgili eserlerin öğretimi yapılmalıdır.

15- Bir makamı en iyi şekilde yansıtan materyaller şüphesiz peşrevler ve saz semaileridir. Her makam geçildikten sonra o makamda yazılmış peşrev ve saz semailerini solfej metoduna eklenmelidir. bunun dışında sözlü Türk müziği eserlerinden hatta, Türkülerimizden de seçilmiş tipik örnekler alınarak nota okuma ve makam bilgisinin geliştirilmesi sağlanmalıdır.

16- Basit makamların öğretilmesinden sonra bu makamların dışında kalan diğer makamlar da aynı yöntemle öğretilmelidir.

## BÖLÜM 8

### SONUÇ VE ÖNERİLER

Tezimizde Türk müziğinde solfej eğitimi konusu, tarihi perspektif içerisinde ele alınmış, Osmanlı İmparatorluğundan günümüze kadar Türk müziğinde kullanılan nota türleri ve Türk müziğinin eğitimiyle ilgili faaliyetler üzerinde etraflıca inceleme ve araştırma yapılmaya çalışılmış, ve birde Ek'te sunulan Türk Müziğinde solfej eğitimine başlangıç egzersizleri adlı Türk Müziği Solfeji anahtarı geliştirilmeye çalışılmıştır.

Bu incelememizde aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır. :

1- Avrupa'da XVII. yüzyılda solfej metodları yazıldığı halde Türklerde, kitap mahiyetindeki ilk solfej metodu 1982'de yazılmıştır.

2- Türk müziği solfej eğitimi için yeterli sayıda solfej metodu yoktur. Yazılan solfej metodları da bazı eksiklerinden dolayı, bu sahadaki boşluğu dolduramamıştır.

3- Türkiye'de uzun yıllar müzik eğitimi denildiğinde, özellikle Batı müziğinin eğitimi düşünülmüştür. Günümüzde dahi Türk müziğini de bilen öğretmen sayısı oldukça azdır.

4-Osmanlı İmparatorluğu döneminde nota yazısı, eğitim aracı olması düşüncesiyle değil genellikle bestelenen eserlerin unutulmaması amacıyla notaya alınarak saklanması için kullanılmıştır. Bu da Türk Müziği yazısının gelişimini olumsuz yönde etkilemiştir.

5- Tarih içerisinde Türk müziği eğitiminin zaman zaman kesintiye uğraması bu müziğin eğitim ve öğretimini olumsuz yönde etkilemiştir. Dolayısıyla Türk müziğinde yapılan metodik çalışmaların sayısı da yetersiz olmuştur.

6- Osmanlılarda Enderun ve Mevlevihanelerde meşk yöntemiyle

köklü bir müzik eğitimi yapılmıştır. Günümüzde ise Türk müziği eğitimi veren okulların sayısı oldukça azdır.

7- XIX. yüzyıl başlarından Cumhuriyetin ilânına kadar çok sayıda nota yayıncısı bulunmasına karşılık günümüzde teknolojinde ilerlemesine rağmen nota yayıncılığı çok gelişmemiştir.

8- Kaynakların incelenmesi sonucunda görülmüştür ki, köklü bir geçmişe ve zengin bir kültür mirasına sahip olan Türk müziği, eğitiminin yasaklanmasıyla, okullarının kapatılmasıyla unutulmamıştır. Türk insanı kendi kültüründen vazgeçememiştir.

Bu sebeple Türk müziği solfej üzerinde durulması gereken bir konudur.

Türk müziğinde solfej eğitimi, Türk müziği ses sistemiyle yazılmış solfej metodlarıyla yapılmalıdır.

Tezimizde ele alınan, Türk müziğinin öğretilme metodu olan meşk üsûlü yabana atılmadan yeniden incelenmeli, notalı eğitimde göz önünde bulundurularak günümüzün koşullarına uygun bir sentez oluşturulmalıdır.

Avrupa'da yazılan solfej metodları bilimsel yaklaşımlarla incelenmeli, Türk müziğinin karakterine ve ses sistemine uygun yeni metodlar geliştirilmelidir.

Devlet, Türk müziğine gereken önemi vererek, Türk müziği eğitimi veren okulların sayısını artırmalıdır. Türk müziği eğitimine üniversite düzeyindeki okullarda değil, ilkokul düzeyinde başlanmalıdır. Böylelikle Türk müziğini iyi bilen müzisyenlerin yetişmesi sağlanarak müziğimizin olumlu yönde gelişmesi mümkün olacaktır.

### KAYNAKLAR

- 1- AKDOĞU Onur, 1984, Türk Müziği Solfej Metodu, Konservatuvar yayıncılık, İzmir.
- 2- ALANER Bülent, 1986, Osmanlı İmparatorluğundan Günümüze Belgelerle Müzik Yayıncılığı, Anadolu Yayıncılık, Ankara.
- 3- BEHAR Cem, 1992, Zaman Mekan Müzik, AFA Yayıncılık A.Ş. Özer Matbaası, İstanbul.
- 4- BEHAR Cem, 1987, Klâsik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- 5- DİNÇER Nahid, 1981, Eğitimci Gözüyle (Sanat ve Kültürde KÖK) C: 1 Sayı : 4, Kuşak Ofset, İstanbul s.6
- 6- HATİPOĞLU Ahmet, 1982, Türk Mûsikîsi Solfeji, Ankara Türk Müziği Derneği Yayınları (Teksir), Ankara
- 7- LETAILLEUR P., 1992, Solfeggio, (The New Grove Dictionary of Music and Musicians), Macmillan Publishers Limited, C. 17, S. 454, England.
- 8- ÖZALP Nazmi, 1986, Türk Mûsikîsi Tarihi, T.R.T. Müzik Dairesi Yayınları No : 34, Ankara.
- 9- ÖZTUNA Yılmaz, 1987, Türk Mûsikîsi, Kent Basımevi İstanbul.
- 10- ÖZTUNA Yılmaz, 1990, Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri Dizisi / 149, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- 11- SAY Ahmet, 1985, Meşk (Müzik Ansiklopedisi) Başkent Yayınevi Sanem Matbaası C.3, S. 819, Ankara.
- 12- SÖZER Vural, 1964, Solfej, (Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi), Atlas Kitabevi, İstanbul.

- 13- SÖZER Vural, 1986, Solfej (Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi), Remzi Kitabevi, Evrim Matbaası, İstanbul.
- 14- SUN Muammer, 1969, Türkiye'nin Kültür Müzik Tiyatro Sorunları, Ajanstürk Yayınları No: 2 Ajanstürk Matbaası, Ankara.
- 15- YAVAŞÇA Alâeddin, 1985, Türk Gençliğinin Müzik Eğitimi Sempozyumu, Türk Kadınları Kültür Derneği Yayınları, Kadıoğlu Matbaası, Ankara.
- 16- YÖNETKEN H. Bedii, 1993, Müzik Eğitimi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Odak Ofset, Ankara.



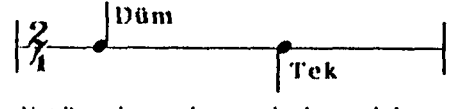


# EKLER

**EK - I GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİ  
SOLFEJ EĞİTİMİNE BAŞLANGIÇ  
EGZERSİZLERİ**

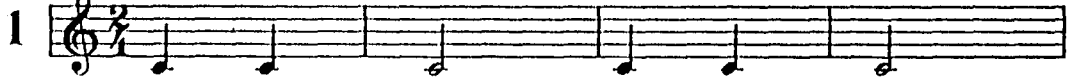
$\text{♩} = \text{Bir dörtlük nota (Bir vuruşluk nota)}$

$\text{♪} = \text{İki dörtlük nota (İki vuruşluk nota)}$



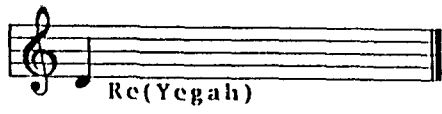
Not: Parçalar usul vurarak okunmalıdır

### Alıştırma

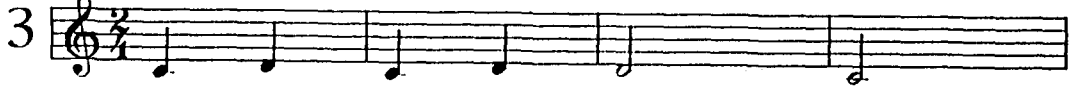


### Alıştırma

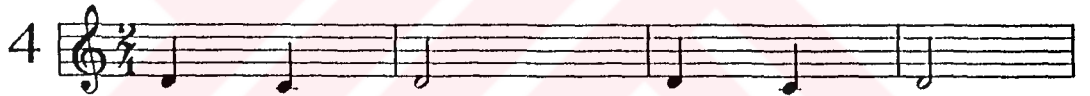




## Aalıştırma



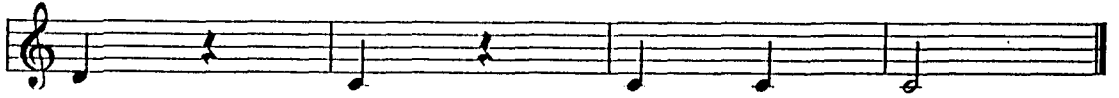
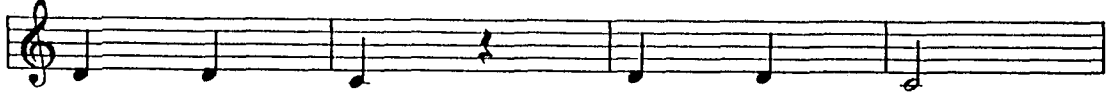
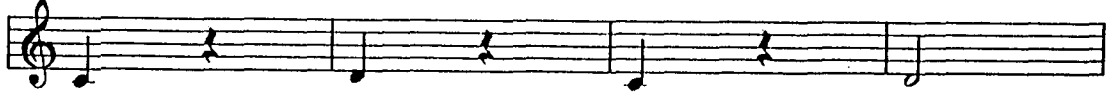
## Okuma Parçası



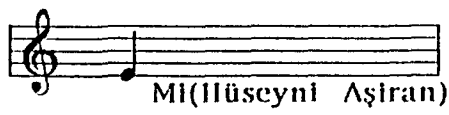
♩ = Bir dörtlük susku (Bir vuruşluk susku)

Alıştırma

3



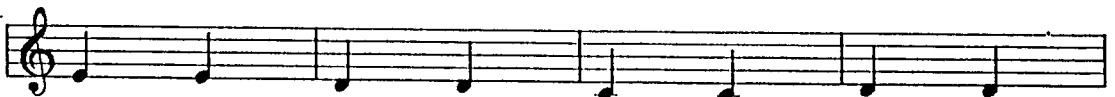
Okuma Parçası

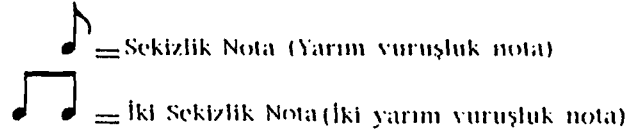


## Okuma Parçası



## Okuma Parçası





## Aalıştırma

Muammer Sun

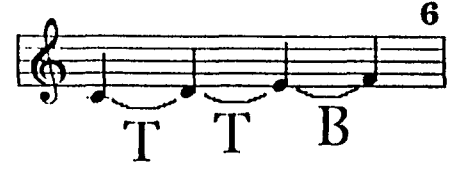
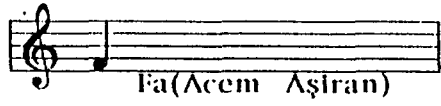
9



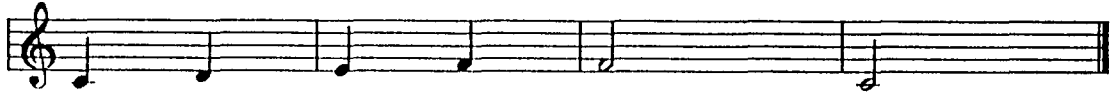
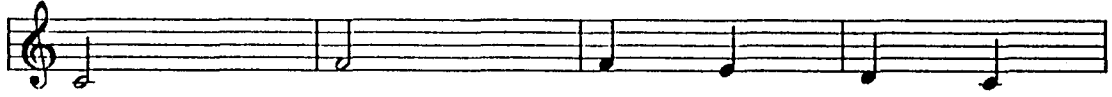
## Okuma Parçası

10





Alıştırma



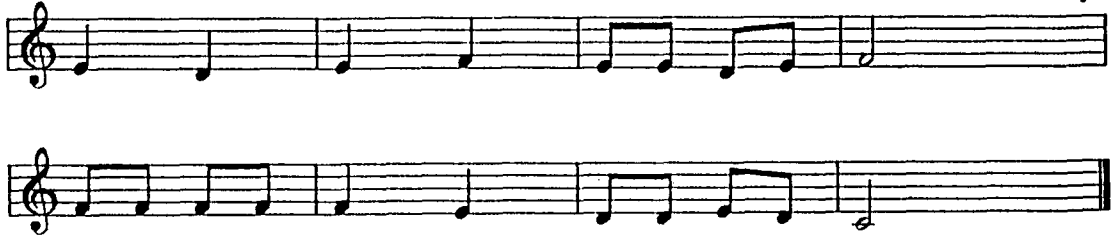
Okuma Parçası



Okuma Parçası







## Okuma Parçası

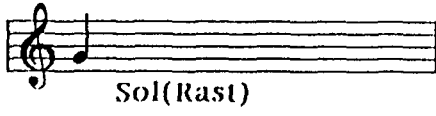


İleri Döneç Geri Döneç  
Döneç

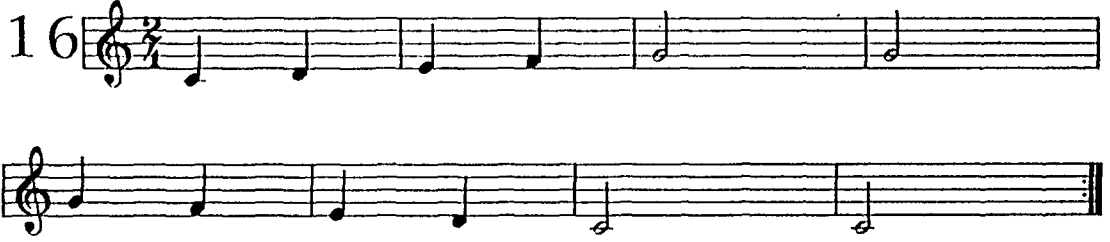


## Okuma Parçası

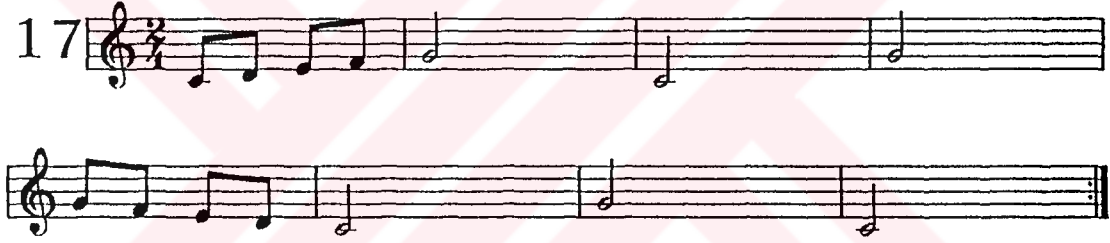




## Alıştırma



## Alıştırma



## Okuma Parçası



19

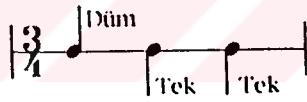


• (Uzatma Noktası)

•• (Bağ İşareti)

Semaî Usûlü

3/4 Düm  
Tek Tek



Okuma Parçası

20

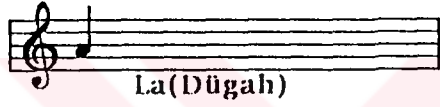


## Okuma Parçası

2 1

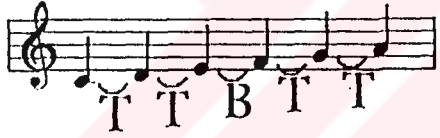


Musical notation for the 'Okuma Parçası' exercise in 2/1 time, consisting of three staves of music.



Musical notation for the 'La (Dügah)' exercise in 2/1 time, consisting of one staff of music.

La (Dügah)



Musical notation for the 'T T B T T' exercise in 2/1 time, consisting of one staff of music.

T T B T T

## Ağırtırma

2 2



Musical notation for the 'Ağırtırma' exercise in 2/2 time, consisting of two staves of music.

23

Buselik Çargah Oktav

Çargah Makamı (Bir oktav pestten)

T T B T T T B

Alıştırma

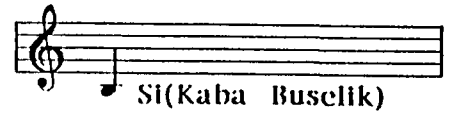
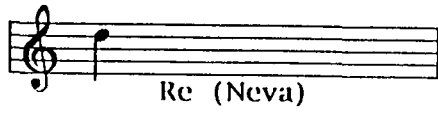
24

Musical notation for exercise 24, consisting of five staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and consists of quarter and eighth notes.

Okuma Parçası

25

Musical notation for exercise 25, consisting of six staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is more complex, featuring eighth and sixteenth notes.



## Okuma Parçası



2 7

Mi(İluseyni) Fa(Acem) Sol(Gerdaniye) la(Muhayyer)

Sol Diyez  
(Nim Zirgüle)

## Buselik Makamı





## Alıştırma



## Alıştırma



 = Onaltılık Nota (Çeyrek vuruşluk nota)

 = İki onaltılık nota (iki Çeyrek vuruşluk nota)

 = Dört adet onaltılık nota

 = Bir sekizlik iki onaltılık nota

 = İki onaltılık bir onaltılık nota

## Alıştırma



Alıştırma

3 1

Dolap

Okuma Parçası

3 2

7 = Sekizlik sus

♩ = Staccato

## Okuma Parçası

3 3

## Türk Aksağı

·\$· = Senyö

## Okuma Parçası

3 4

·\$·

1 2

·\$·

Okuma Parçası

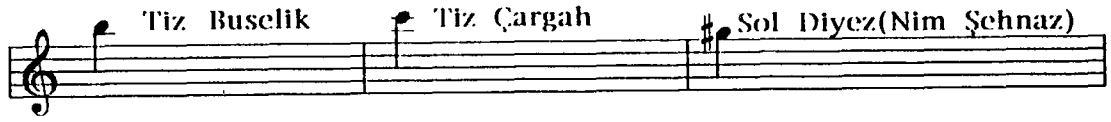
35

36

Okuma Parçası

36

D.C.



☺ Puandork(Uzatma)

D.C. Da Capo

Okuma Parçası



Türk Müziği Şarkı Notaları

**BUSELİK ŞARKI**

Güle Sor Bülbüle Sor Halimi Hicranımı Dinle

Usûlü:Yürük Semai

Müzikî:Baha Süreşan

3 8

1

2

S.

S.

 Üç onaltılık + bir onaltılık

 Bir onaltılık + üç onaltılık

## BUSELİK ŞARKI

Siyah Laledir Zenci Çocuk

Usûlü: Sofyan

Müzik: Sadun Aksüt

39 



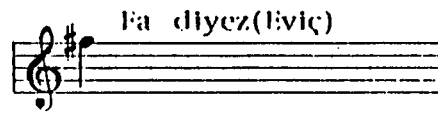












## BUSELİK ŞARKI

Dil\_Bestenim Meshurunum

Usülü: Semai

Müzik: Vecdi Seyhun

40

D.C.





1 Onaltılık + 1 Sekizlik + 1 Onaltılık

## BUSELİK ÇOCUK ŞARKISI

Karıncı Çok Çalışır

Usülü: Nim Sofyan

Müzik: Hasan Soysal

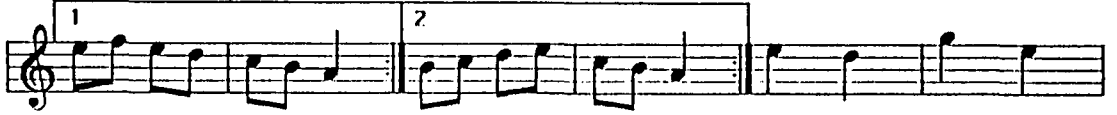
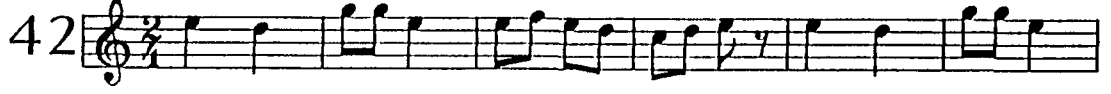
4 1

## BUSELİK ÇOCUK ŞARKISI

Tik Tak

Usülü:Nim Sofyan

Müzik:Vedat Özdemir



# BUSELİK ŞARKI

25

Usûlü:Nim Sofyan

Müzik:Hasan İsen

43

8.

D.C.  
SON

8.

# BUSELİK ÇOCUK ŞARKISI

26

Ustülu:Nim Sofyan

Müzik:Fethi Karamahmudoğlu

4 4



D.C.

7/ Onaltılık Sus (Çeyrek vurşluk sus)

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

BUSELİK FANTEZİ

Usülü: Solyan

Müzik: Suphi İdrisoğlu

45

S

S