

T.C
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MEHMED FAHRİ KOPUZ VE ALİ SALÂHÎ BEY'İN
UD METOTLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa Kürşat CEYLAN

Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ferdi KOÇ

ARALIK – 2017

T.C
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

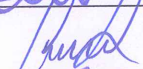
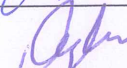
**MEHMED FAHRİ KOPUZ VE ALİ SALAHİ BEY'İN
UD METODLARININ KARŞILAŞTIRILMASI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa Kürşat CEYLAN

Enstitü Anabilim Dalı : Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri

“Bu tez 12/12/2017 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / ~~Oyçokluğu~~ ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Doç. Dr. Ferdi KOÇ	BAŞARILI	
Doç. Dr. Cemal KARABAŞOĞLU	BAŞARILI	
Doç. Enver Mete ASLAN	BAŞARILI	

Öğrenci Adı Soyadı	:	Mustafa Kürşat CEYLAN
Enstitü Anabilim Dalı	:	Temel Bilimler
Enstitü Bilim Dalı	:	Müzik Bilimleri
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	Mehmed Fahri Kopuz ve Ali Salâhî Bey'in Ud Metotlarının Karşılaştırılması
Benzerlik Oranı	:	13%

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,

☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere shkaleker@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.

Bilgilerinize arz ederim.



Mustafa Kürşat CEYLAN

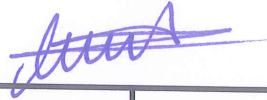
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda verilen öğrenci bilgilerinin doğru olduğunu beyan ederim.

Yukarıda bilgileri verilen tezin jüri karşısında savunulabilir olduğunu bilgilerinize arz ederim.

Danışman
Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Dr. Ferdi KOÇ

Tarih: 28.07.2017

İmza:



.....// 20..... tarih ve sayılı EYK kararı ile tez savunma jürisine TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK RAPORUNUN gönderilmesine OYBİRLİĞİ/OYÇOKLU ile karar verilmiştir.

Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

İÇİNDEKİLER

TABLO LİSTESİ-----	iii
ŞEKİL LİSTESİ-----	iv
ÖZET -----	vii
SUMMARY-----	viii

GİRİŞ -----	1
BÖLÜM 1: MEHMED FAHRİ KOPUZ VE ALİ SALÂHÎ BEY-----	7
1.1. Mehmed Fahri Kopuz’un Hayatı ve Eserleri -----	7
1.2. Ali Salâhî Bey’in Hayatı ve Eserleri-----	12

BÖLÜM 2: XX. YÜZYILIN BAŞLARINDAN İTİBAREN TÜRK MÛSİKÎSİ’NDE UD EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞ UD METOTLARI-----	14
2.1. Ud’un Tarihçesi-----	14
2.2. Metot Kavramı ve XX. Yüzyıl Başlarından İtibaren Ud Eğitimi Üzerine Yazılmış Bazı Eserler -----	17
2.2.1. Hâfız Mehmed’in “ <i>Ud Mu‘allimî</i> ” İsimli Eseri-----	18
2.2.2. Cinuçen Tanrıkorur Metodu -----	18
2.2.3. Kadri Şençalar “ <i>Ud Öğrenme Metodu</i> ” İsimli Eseri -----	19
2.2.4. Mutlu Torun’un “ <i>Ud Metodu - Gelenekle Geleceğe</i> ” İsimli Eseri -----	20
2.2.5. Şerif Muhiddin Targan’ın “ <i>Ud Metodu</i> ” İsimli Eseri -----	21
2.2.6. Gülçin Yahya Kaçar “ <i>Ud Metodu</i> ” İsimli Eseri -----	22

BÖLÜM 3: MEHMED FAHRİ KOPUZ’UN <i>NAZARÎ VE AMELÎ UD DERSLERİ</i> ADLI ESERİNİN OSMANLI TÜRKÇESİ’NDEN GÜNÜMÜZ HARFLERİNEAKTARIMI-----	23
---	----

BÖLÜM 4: MEHMED FAHRİ KOPUZ’UN “ <i>NAZARÎ VE AMELÎ UD</i> <i>DERSLERİ</i> ” İLE ALİ SALÂHÎ BEY’İN “ <i>UD MU‘ALLİMİ</i> ” ADLI ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI -----	59
4.1. Genel Müzik Bilgileri Bakımından Karşılaştırılması -----	59
4.2. Ud İcrâsına Başlangıç Bakımından Karşılaştırılması -----	62

4.3. Mızrap Tekniği Bakımından Karşılaştırılması -----	68
4.4. Kullanılan Parmak Pozisyonları Bakımından Karşılaştırılması -----	74
4.5. Nazarîyat ve Usûl Bakımından Karşılaştırılması -----	78
4.6. Süslemeler Bakımından Karşılaştırılması-----	92
 SONUÇ -----	97
KAYNAKÇA -----	100
EKLER -----	103
ÖZGEÇMİŞ -----	128



TABLO LİSTESİ

Tablo 1: Mehmed Fahri Kopuz'un Besteleri.....	10
Tablo 2: Ali Salâhî Bey'in Besteleri	12
Tablo 3: Safiyüddîn el-Urnevî'nin <i>er-Risâletü 'ş-Şerefiyye fî Nisebi 't-Te 'lîfiyye</i> İsimli Eserinde Ud Üzerinde Onyedî Aralıklı Perdelerin Taksimi	15



ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 : Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Porte Üzerinde Nota İsimleri	59
Şekil 2 : Ali Salâhî Bey’e Göre Porte Üzerinde Nota İsimleri	59
Şekil 3 : Ali Salâhî Bey’e Göre Ud Üzerindeki Perdelerin Porte Üzerinde Anlatımı...	60
Şekil 4 : Ali Salâhî Bey’e Göre Ağır Düyek Usûlü.....	60
Şekil 5 : Ali Salâhî Bey’e Göre Bir Dörtlük İçerisinde Nota Yazımı	61
Şekil 6 : Ali Salâhî Bey’e Göre Bağ Çizgisi	61
Şekil 7 : Ali Salâhî Bey’e Göre Çarpma Tekniği	62
Şekil 8 : Ali Salâhî Bey’e Göre Ud Çalınırken Alınacak Vaziyet.....	62
Şekil 9 : Ali Salâhî Bey’e Göre Udun Üst Burgularını Akort Ederken Tutuş.....	63
Şekil 10: Ali Salâhî Bey’e Göre Elin Mızrap Tutma Yüksekliği	64
Şekil 11: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Ud Klavye ve Gövdesi Üzerinde Perdeler	65
Şekil 12: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Ud Teli Üzerindeki Notalar	65
Şekil 13: Ali Salâhî Bey’e Göre Ud Gövdesinde Notalar	66
Şekil 14: Ali Salâhî Bey’e Göre Ud Klavyesi Üzerinde Perdeler	66
Şekil 15: Ali Salâhî Bey’e Göre Ud Teli Üzerindeki Notalar	67
Şekil 16: Ali Salâhî Bey’in Mızrabın Dörtlü Taksimi.....	68
Şekil 17: Ali Salâhî Bey’in Farklı Mızrap Teknikleri	69
Şekil 18: Fahri Kopuz’un Farklı Mızrap Teknikleri.....	70
Şekil 19: Ali Salâhî Bey’e Göre Boş Telde Mızrap Vuruşları	70
Şekil 20: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Dörtlük ve Sekizlik Notaların Mızrap Vuruşları	71
Şekil 21: Ali Salâhî Bey’e Göre Dörtlük ve Sekizlik Notaların Mızrap Vuruşları	72
Şekil 22: Ali Salâhî Bey’e Göre Bağlı Notalarda Mızrap Vuruşları	72
Şekil 23: Ali Salâhî Bey’in Dörtlük ve Sekizlik Notalarla Mızrap Alıştırması	72
Şekil 24: Mehmed Fahri Kopuz’un Onaltılık Notalarla Mızrap Vuruşları.....	73
Şekil 25: Ali Salâhî Bey’in Onaltılık Notalarla Mızrap Vuruşları	73
Şekil 26: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre I. Pozisyonda Parmak Numaraları	74
Şekil 27: Ali Salâhî Bey’e Göre I. Pozisyonda Parmak Numaraları	74
Şekil 28: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Diyezlerde Parmak Baskıları	75
Şekil 29: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Bemollerde Parmak Baskıları	76
Şekil 30: Ali Salâhî Bey’e Göre Diyezlerde Parmak Baskıları	76

Şekil 31: Ali Salâhî Bey'e Göre Diyez ve Bemollerde Parmak Baskıları.....	77
Şekil 32: Ali Salâhî Bey'e Göre Rast Perdesi	79
Şekil 33: Ali Salâhî Bey'e Göre Dügâh Perdesi	79
Şekil 34: Ali Salâhî Bey'e Göre Dügâh Perdesi	80
Şekil 35: Ali Salâhî Bey'e Göre Kürdî Perdesi	80
Şekil 36: Ali Salâhî Bey'e Göre Segâh Perdesi	80
Şekil 37: Ali Salâhî Bey'e Göre Bûselik Perdesi	80
Şekil 38: Ali Salâhî Bey'e Göre Çargâh Perdesi	81
Şekil 39: Ali Salâhî Bey'e Göre Hicaz Perdesi	81
Şekil 40: Ali Salâhî Bey'e Göre Yegâh Perdesi	81
Şekil 41: Ali Salâhî Bey'e Göre Nevâ Perdesi	81
Şekil 42: Ali Salâhî Bey'e Göre Hüseyînî Aşîrân Perdesi	81
Şekil 43: Ali Salâhî Bey'e Göre Acem Aşîrân Perdesi	82
Şekil 44: Ali Salâhî Bey'e Göre Irak Perdesi	82
Şekil 45: İsmail Hakkı Özkan'ın <i>Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri - Kudüm</i> Velveleleri Kitabındaki Türk Mûsikîsi Komaları	82
Şekil 46: İsmail Hakkı Özkan'ın <i>Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri - Kudüm</i> Velveleleri Kitabındaki Türk Mûsikîsi Perde İsimleri.....	83
Şekil 47: Ali Salâhî Bey'e Göre Makam Dizileri I	84
Şekil 48: Ali Salâhî Bey'e Göre Makam Dizileri II	86
Şekil 49: Ali Salâhî Bey'den Sûzinak Makamına Dair Örnek	87
Şekil 50: Ali Salâhî Bey'e Göre Notada Ölçü Haneleri	88
Şekil 51: Mehmed Fahri Kopuz'dan Üç Zamanlı Usûle Dair Örnek	88
Şekil 52: Ali Salâhî Bey'e Göre Üç Zamanlı Usûller	89
Şekil 53: Ali Salâhî Bey'den Üç Zamanlı Usûle Dair Örnek	89
Şekil 54: Ali Salâhî Bey'e Göre Beş Zamanlı Usûl	90
Şekil 55: Mehmed Fahri Kopuz'dan Beş Zamanlı Usûle Dair Örnek.....	90
Şekil 56: Mehmed Fahri Kopuz'dan Yedi Zamanlı Usûle Dair Örnek	90
Şekil 57: Ali Salâhî Bey'e Göre Yedi Zamanlı Usûl.....	91
Şekil 58: Mehmed Fahri Kopuz'dan Dokuz Zamanlı Usûllere Bir Örnek.....	91
Şekil 59: Ali Salâhî Bey'e Göre Dokuz Zamanlı Usûller.....	92

Şekil 60: İsmail Hakkı Özkan'ın <i>Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri - Kudüm</i> Velveleleri Kitabında Evfer Usûlü.....	92
Şekil 61: Ali Salâhî Bey'in Çarpma İşaretlerini Anlatımı.....	93
Şekil 62: Ali Salâhî Bey'den Çarpmalı Notalara Dair Alıştırma I.....	93
Şekil 63: Ali Salâhî Bey'den Çarpmalı Notalara Dair Alıştırma II.....	94
Şekil 64: Ali Salâhî Bey'den Küçük Notalara Dair Ta'lim I.....	94
Şekil 65: Ali Salâhî Bey'e Göre Tril	95
Şekil 66: Ali Salâhî Bey'den Tril'e Dair Bir Örnek.....	95
Şekil 67: Ali Salâhî Bey'den Nihâvend Makamında Tremolo Çalışması	96



Tezin Başlığı: Mehmed Fahri Kopuz Ve Ali Salâhî Bey'in

Ud Metotlarının Karşılaştırılması

Tezin Yazarı: Mustafa Kürşat CEYLAN**Danışman:** Doç. Dr. Ferdi KOÇ**Kabul Tarihi:** 12 Aralık 2017**Sayfa Sayısı:** XI (ön kısım) + 102 (tez) + 25 (ek)**Anabilim Dalı:** Temel Bilimler**Bilim Dalı:** Müzik Bilimleri

Bu araştırmada 20. Yüzyıl başlarında Osmanlı Türkçesi ile yazılmış Mehmed Fahri Kopuz'un "*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*" adlı metot kitabının günümüz harflerine aktarımı yapıldıktan sonra Ali Salâhî Bey'in "*İlaveli Ud Mu'allimi*" adlı metot kitabı ile karşılaştırılarak benzer ve farklı yönleri belirtilmeye çalışılmıştır.

Mûsikî kaynaklarımızın bir kısmının Osmanlı Türkçesi ile yazılmış olmasından dolayı günümüzde herkes tarafından yararlanılamamaktadır. Bu konudaki eksikliğin giderilmesi hususunda her iki kaynağın da günümüz harflerine aktarımı yapılmıştır. Ancak Ali Salâhî Bey'in metodunun aktarımının tamamı, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı öğretim üyesi Mehmet Bitmez'in yaptığı akademik çalışma içerisinde bulunması gerekçesiyle, etik unsurlar göz önüne alınarak araştırmaya dahil edilmemiştir.

Ayrıca, çalışmada yazılmış başka ud metotlarından (Hâfız Mehmed Efendi, Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Şerif Muhiddin Targan, Kadri Şençalar, Gülçin Yahya Kaçar) da, içerik ve konu anlatımlarına farklı yönlerden bakılabilmesi amacıyla kısaca bahsedilmiştir.

Mehmed Fahri Kopuz ve Ali Salâhî Bey'in ud metotlarının karşılaştırılması sonucunda bir değerlendirme yapılarak, yeni bir metot yazmak isteyen mûsikîşinaslara da öneriler sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ud, Ud Metotları, Türk Mûsikîsi, Osmanlı Türkçesi Metinleri, Eğitim

Title of the Thesis: Comparison of Oud Methods of Mehmed Fahri Kopuz and Ali Salahî Bey	
Author: Mustafa Kürşat CEYLAN	Supervisor: Assoc. Prof. Ferdi KOÇ
Date: 27 July 2017	Nu. of pages: XI (pre text) + 102 (main body) + 25 (ek)
Department: Basic Sciences	Subfield: Musicology
In this study, Mehmed Fahri Kopuz's methodology book named "Nazarî ve Amelî Ud Dersleri", written in early 20th century in Ottoman Turkish is transfered into modern Turkish and it is compared with Ali Salâhî Bey's methodology book named "İlaveli Ud Mu'allimi" to reveal the differences and similarities. Since some of our music sources are written in Ottoman Turkish, they cannot be use by everyone today. In order to over come this short coming, both sources have been transfered into the Latin alphabet which we are currently using. However, as the transfered of the methodology of Ali Salâhî Bey was included in the academic study of Mehmet Bitmez, a lecturer at Istanbul Technical University Turkish Music State Conservatory, not the whole of the methodology was included in this study due to ethical reasons. Besides these, other oud methodologies (written by Hâfız Mehmed Efendi, Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Şerif Muhiddin Targan, Kadri Şençalar, Gülçin Yahya Kaçar) have been briefly mentioned in order to look at the content and subject expressions in different ways. Since it is among the earliest sources written as a methodology, an evaluation has been made at the end of the comparison of these methodologies and deficiencies have been detected to offer suggestionsto those who want to write a new method.	
Keywords: Oud, Oud Methods, Turkish Music, Ottoman Turkish Texts, Education	

GİRİŞ

Güzel ses çıkartan bütün icrâları mûsikî olarak düşünürsek bu icrâları oluşturan unsurlardan bir tanesi de çalgıdır. Çalgılar, tarih boyunca birçok medeniyetin mûsikîyi ifade şekli olmuş, günümüze kadar çoğalarak ve gelişime uğrayarak gelmiştir.

Bir medeniyetin kültürünü anlayabilmek için, o kültürün mûsikî tarihine ve mûsikîye dair bilgilerine vakıf olmak gerekmektedir. Bu durum çalgılar için de geçerlidir. Bir çalgının tarihini, yapısal özelliklerini, ilk ortaya çıktığı zamandan bu yana ne kadar geliştirildiği ve ne gibi değişimlere uğradığını bilmek de o çalgıyı anlamak açısından önem taşımaktadır.

Ud çalgısına bu açıdan baktığımızda, eski mûsikî kaynaklarında uddan bahsedildiği görülmektedir. Bu kaynaklardan söz edecek olursak bunlardan birincisi, Ebû Yûsuf Ya'kûb bin İshâk el-Kindî'nin (ö. 874?) *Risâle Fi'l-lühûn ve'n-Nağam* adlı eseridir.

Kindî'nin, Ahmed bin Mu'tasım için yazdığı *Risâle Fi'l-lühûn ve'n-Nağam* adlı eser üç bölümden meydana gelmektedir. Bu bölümlerde ud ve aksamı, ud telleri, nota bilgisi ile ud üzerinde egzersizler yer almaktadır. İslâm âleminde notayı ilk kullanan kişi ve ebced notasının mücidi olarak kabul edilen Kindî'nin, *Risâle Fi'l-lühûn ve'n-Nağam* adlı eserinde bu notayı kullanarak aktardığı mûsikî parçası, belki de günümüze ulaşabilen en eski kompozisyon çalışmasıdır. Seslerdeki armoniyi Batı dünyası Hockbald ile tanırken Hockbald'dan iki asır önce Kindî'nin armonik bir örnek sunması, dünya mûsikî tarihi için önemli bir olaydır. Genel olarak Kindî, mûsikî risalelerinde aralıklar, telli sazların akort sistemi, aralıkların birleştirilmesi, notaların isimlendirilmesi, dizi, makamlar, makam geçişleri, çeşni ve cinsler, melodilerin kompozisyonu ve bestecilik konularına değinmiştir (Turabi, 2002:58-59).

Safiyyüddin el-Urmevî (ö. 1294) *Kitâbü'l-edvâr*'ına “Seslerin kullanılışı, nisbeti ve usullerle ilgili hayırlı bir çalışma yapmak için emrolunduğunda, emrine uymak bana vâcib olan ve emri uğurlu gelen kimsenin hatrını hoş etmek için, mûsikî sanatında amelî ve nazarî bilgiler taşıyan bir metotla bu eseri yazdım” satırlarıyla başlamaktadır. Kitapta nağmelerin tarifi, klavye üzerindeki perdeler, aralıkların oranları, seslerde tenâfûr sebepleri, mülâyim sesler, devirler ve oranlar, iki telin düzenlenmesi, ud tellerinin

düzeni, ud sazında alışılmamış akortlar gibi birçok konuya değinilmiştir (Uygun, 1999:133-224).

Bir başka kaynak olan Abdülkadir-i Merâgî'nin (ö. 1435) *Camiü'l-elhan* isimli eserinde çalgılardan bahsetmektedir. Günümüzde de kullanılan veya unutulmuş birçok çalgı hakkında bilgiler vermektedir. Merâgî, *Camiü'l-elhan*'da ud ve tanbur gibi iyi bilinen çalgılardan bahsederek ses aralıkları, akort etme şekilleri, kullanıldığı coğrafyalar, yapıldığı malzemeler hakkında da ayrıntılı bilgiler vermektedir. Merâgî bu kitabını oğulları için yazdığını “Bu fennin usûlünü, fûrûunu ve kaidelerini içeren söz konusu kitabı, kerîm ve izzetli evlatlarım Nûreddin Abdurrahman ve Nizâmeddin Abdürrahim - Allah onların ömürlerini uzatsın ve bahtlarını güzelleştirsin- ta'lim etsinler diye te'lif ettim” sözleri ile belirtmiştir (Sezikli, 2007:50-83).

Merâgî, *Makâsidü'l-elhân*'ında çalgıların telli olanlarının diğerlerinden daha gelişmiş olduğunu ve telli çalgıların içinde en gelişmişinin de ud olduğunu yazmıştır. O, “ud-ı kadîm” ve “ud-ı kâmil” olmak üzere iki çeşit ud sazından bahsetmektedir. “Ud-ı kadîm”; üzerinde ikişerli gruplar halinde dört çift tel bulunan ve her çift telin aynı seste ayarlandığı bir yapıdadır. Toplamda sekiz teli mevcuttur. “Ud-ı kâmil'in” ise üzerine beş çift tel bağlanan ve her çift telin aynı sese ayarlandığı bir yapısı vardır (Karabaşoğlu, 2010:75,76). “Ud-ı kadîm” ve “ud-ı kâmil”, günümüzdeki ud çalgısının akort düzenine (iki tel arasındaki ses aralıklarının aynı olması açısından) benzemektedir.

Yirminci yüzyılın başlarına geldiğimiz zaman metot anlamında yazılı ilk kaynak olarak Hâfız Mehmed'in *Ud Mu'allimi* adlı eseri gösterilmektedir. Mehmed Efendi metodunu bu alanda gördüğü ihtiyaç sebebiyle, gelecek nesillere aktarılmak üzere yazdığını söylemektedir. 1902 yılında yazmış olduğu bu metot, notaların isimlerinden başlayarak mûsikî ve ud tekniği hakkında detaylı bilgiler vermektedir (Bitmez, 2016:1).

İkinci olarak Ali Salâhî Bey'in (1878-1945) yazmış olduğu iki metot gösterilebilir. Bunlardan ilki 1910 yılında yayınlanmış olan *Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü* ve diğeri ise 1924 yılında yayınlanan *İlaveli Ud Mu'allimi*'dir. Bu metotlarla hemen hemen aynı tarihlerde 1920 yılında yayınlanan Mehmed Fahri Kopuz'un *Nazarî ve Amelî Ud Dersleri* isimli metodu da üçüncü metot olarak gösterilebilir.

Problem Durumu

Kütüphane ve çeşitli arşivlerde bulunan Osmanlı Türkçesi ile yazılmış, matbu ve el yazması bazı müzik eserlerinin günümüz harflerine aktarımı yapılmadığı görülmektedir. Bu doğrultuda Mehmed Fahri Kopuz ve Ali Salâhî Bey'in Osmanlı Türkçesi ile yazılmış ud metotlarının günümüz harflerine aktarıldıktan sonra karşılaştırması yapılacak olan bu çalışmanın problem cümlesi;

“*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*” adlı metot kitabının “*İlaveli Ud Mu‘allimi*” adlı metot kitabı arasındaki benzer ve farklı yönleri nelerdir?” olacaktır.

Bu problemde yanıt bulunabilecek alt problemler ise şöyle sıralanabilir;

- Mehmed Fahri Kopuz’un hayatı ve eserleri hakkında kısaca neler anlatılabilir?
- Ali Salâhî Bey’in hayatı ve eserleri hakkında kısaca neler anlatılabilir?
- Ud çalgısının tarihi süreçteki durumu nedir?
- Geçmişten bu yana ülkemizdeki yazılmış ud metotları hangileridir?
- Mehmed Fahri Kopuz’un “*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*” adlı metot kitabının Osmanlı Türkçesi’nden günümüz harflerine aktarımı faydalı olabilir mi?
- Mehmed Fahri Kopuz ve Ali Salâhî Bey’in metot kitaplarında anlatılan teknikler, kapsam, örnekler, makamsal yapılar gibi detaylardaki farklılıkların karşılaştırması yapılabilir mi?

Bu problemlerin cevapları, araştırmada bulunmaya çalışılacaktır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Mehmed Fahri Kopuz’un Osmanlı Türkçesi ile yazılmış “*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*” adlı metot kitabının günümüz Türkçesi’ne aktarımı yapılarak, Ali Salâhî Bey’in “*İlaveli Ud Mu‘allimi*” adlı metot kitabı ile mızrap tekniği, kullanılan parmak pozisyonları, usûller, süslemeler gibi konularda birbirileri ile karşılaştırılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Mûsikîde çalgı icrâcılığını geliştirmek adına izlenecek yollardan biri, o çalgı için yazılmış metotlardan geçmektedir. Günümüz icrâcılarının kullanmış olduğu teknik ve bilgilerinin mûsikînin özünü ne derecede yansıttığını veya ne derecede deformasyona uğradığını öğrenmek de eski ile yenileri kıyaslamakla mümkündür. Bu bağlamda eski ud metotlarının gün yüzüne çıkartılarak ud metodolojisinin gelişim kronolojisini görmek, yazıldıkları dönemin icrâ hususiyetlerinin ortaya çıkarılması ve gelecek nesillerin de bu metotlardan yararlanmasını sağlamak açısından önem arz ettiği düşünülmektedir.

Sayıtlar

XX. yüzyıl başlarında yazılmış bu iki ud metodunun elimizde bulunan nüshalarının günümüz harflerine aktarımı yapıldıktan sonra karşılaştırılması ile elde edilen bilgiler doğrultusunda;

- Bu nüshaların eksiksiz elimize ulaştığı varsayılmaktadır.
- Rika yazı sitilinde Osmanlı Türkçesi ile yazılmış olan bu eserlerin günümüz harflerine doğru ve eksiksiz aktarıldığı varsayılmaktadır.
- Metodun yazıldığı dönemdeki ud çalgısı ve nota sisteminin bu dönem ile aynı olduğu veya yakınlık teşkil ettiği varsayılmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma Türk Mûsikîsi'nde çalgı eğitimi kapsamında yazılan metotlardan

A) Mehmed Fahri Kopuz'un "*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*"

B) Ali Salâhî Bey'in "*İlaveli Ud Mu'allimî*"

isimli metot kitapları ile sınırlıdır.

İlgili Araştırmalar

Bu araştırmada bahsi geçen Mehmed Fahri Kopuz'un *Nazarî ve Amelî Ud Dersleri* adlı eseriyle alakalı bilimsel bir çalışma göze çarpmamaktadır. Ancak, Ali Salâhî Bey'in

İlaveli Ud Mu'allimi adlı eseri ve XX. yüzyıl başlarından itibaren yazılmış ud eğitiminde kullanılan metotlar ile bu metotların karşılaştırılması hususunda yapılan benzer bilimsel çalışmalara rastlanmaktadır. Bu çalışmalara aşağıdaki örnekleri gösterebiliriz:

Yükseköğretim Kurulu'nun tez arşivinde kayıtlı bulunan 296112 belge numaralı Hamdi İTİL'in 2011 yılında yapmış olduğu "*Ud Eğitimi İle İlgili Mevcut Üç Yaklaşımın (Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Gülçin Yahya Kaçar) Mukayesesi ve Bir Model Önerisi*" isimli, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bu tezde ud eğitiminde mevcut yaklaşımlardan günümüzde sık kullanılan metotlar incelenmiş olup, ortak özellikleri ve birbirinden ayrılan özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır.

Yükseköğretim Kurulu'nun tez arşivinde kayıtlı bulunan 430681 belge numaralı Emre KÜÇÜKGÖK'ün "*Ülkemizde Kullanılan Yayınlanmış Ud Eğitimi Metotlarının Karşılaştırmalı Analizi*" isimli Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.

Bu araştırmada ud eğitimi süresince teknik davranışların belirlenmesinin, teknik davranışların düzeylerinin ud öğretmenlerinin görüşleri ile ne derece tutarlı olduğunun saptanmasına çalışılmıştır.

İsmail Hakkı GERÇEK'in "*Meslekî Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kullanılan Ud Metotları Üzerinde Karşılaştırılmalı Bir Çalışma*" isimli makalesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2010 yılı, c.14, sy.1, s.149-156.

Bu makalede, bugün itibarı ile meslekî mûsikî eğitimi veren kurumlarda kullanılan ud metotları, içerikleri açısından ele alınmıştır. Bu çalışma ile mevcut ud metotlarındaki benzerlik ve farklılıkların tespiti hedeflenmiş olup, ud eğitiminde ortak tavra ulaşmak amacı taşınmıştır.

Fazlı ARSLAN ve Neslihan AKINCI'nın "*İlaveli Ud Mu'allimi*" isimli makalesi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2004 yılı, c.45, cy.1, s.327-334.

Bu makalede, mûsikînin çalgı öğretim metotları dalında yazılmış olan Ali Salâhî Bey'in “*İlaveli Ud Mu'allimi*” adlı ud metodunun incelemesi yapılmıştır. Metotta ele alınan konular hakkında kısa bilgiler verilmeye çalışılmıştır.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma tarama modeli ile yapılmış olup, konuyla ilgili verilerin analizi yöntemi ile araştırmanın yöntemi oluşturulmuştur.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye’de yazılmış ud eğitim metotları oluşturmaktadır.

Örneklemini ise Mehmed Fahri Kopuz’un *Nazarî ve Amelî Ud Dersleri* ile Ali Salâhî Bey’in *İlaveli Ud Mu'allimi* adlı metot kitapları oluşturmaktadır.

Verilerin Toplama Araçları

Kütüphane verileri, Yükseköğretim Kurumu’nun tez arşivine girmiş çalışmalar, süreli yayınlar ve özel şahıs kütüphaneleri, veri toplama araçlarını oluşturmaktadır.

Bu araştırmada ele alınan eserler, uzmanların görüşleri alınarak belirlenmiştir. Ayrıca elde edilen verilerin kaynak olarak analizleri yapılmıştır. Eserlerin güvenilirlik derecesi uzmanlar tarafından incelenerek değerlendirilmiş olup bu bağlamda bilimsel bir çalışma niteliği taşımaktadır.

BÖLÜM 1: MEHMED FAHRİ KOPUZ VE ALİ SALÂHİ BEY

1.1. Mehmed Fahri Kopuz'un Hayatı ve Eserleri

1885 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası gümrük memuru ve ud icrâcısıdır. Küçük yaşta sünnet hediyesi olarak getirilen bir el armonikası ile mûsikîye başlamıştır. Orta halli bir udi olan babasına sesi ile eşlik etmiştir. Önceleri kanuna merak etmiş, babası tel almayınca bundan vazgeçmiştir. Gizlice babasının udunu almış, bazı basit eserlerle kantoları çalmaya çalışmıştır. Mûsikî eğitimini Tanbûrî Cemil Bey, Saadettin Arel, Suphi Ezgi, Ahmed Irsoy, Kanûnî Hacı Ârif Bey, Kirâmî Efendi, Üsküdarlı Ziya Bey, Abdülkadir Töre ve İsmail Hakkı Bey'den almıştır. 1903 yılında Vefa İdadisi'nden mezun olarak Şura-ı Devlet Mazbata Kalemî'nde memuriyete başlamıştır. İstanbul'da kurulan özel Türk Mûsikîsi mektebi olan Dârülmûsikî-i Osmânî Cemiyeti, bir müddet sonra Mûsikî-i Osmânî adıyla 1908 yılında Muzika-i Hümayun hocalarından bestekâr mu'allim İsmâil Hakkı Bey başkanlığında, aralarında Fahri Kopuz'un da bulunduğu eğitimcilerle Şehzadebaşı'ndaki Fevziye Kırathanesi'nin üzerinde faaliyetine devam etmiştir. Mu'allim İsmail Hakkı Bey'den Dârülmûsikî-i Osmânî'de fasıllar geçmiştir. Kanûnî Hacı Ârif Bey'den saz eserleri, Ahmed Irsoy'dan usûl dersleri almıştır. Cemil Bey'den de lavta öğrenmiştir. Harbiye Nezâreti Süvari Dairesi Kâtipliği yaptığı sırada Çanakkale Savaşı'nda 5. Orduya katılmış ve savaş bitinceye kadar orada kalmıştır. 1916 yılında Reşad Erer, Kemânî Hâşim, Neyzen İhsan Aziz Bey, Kanûnî Â'mâ Nâzım Bey, Tanbûrî Ahmed Neşed Bey, hânende Arap Cemal, hânende Sıtkı ve hânende Reşat Bey ile Şehzadebaşı'nda açılan "Dârü'tta'lim-i Mûsikî" cemiyetini kurmuştur. Dârü'tta'lim-i Mûsikî kurulduktan sonra, Sadeddin Arel ve Suphi Ezgi'yi tanıyarak bu iki ilim adamından armoni, prozodi ve nazarîyat dersleri görmüştür. Tanbûrî Cemil Bey'in uzun yıllar çevresinde bulunmuş, lavta eğitimi alarak Cemil Bey'e eşlik etmiştir. Ayrıca Seyit Abdülkadir, Zekâî Dedezâde Hâfız Ahmet gibi isimlerden de ders alarak mûsikî bilgisini ilerletmiştir (Rona, 1960:296; Öztuna, 1980:212; Özalp, 2000:102).

Dârü'tta'lim-i Mûsikî'nin üyesi olan Kanûnî Â'mâ Nâzım Bey'den ölümüne kadar yararlanmıştır. Daha sonraları bu kuruluşa başka sanatkârlar da katılmıştır. 1931 yılında bu topluluk dağılmış ve Mehmed Fahri Kopuz'un gayreti ile 1934 yılında yeniden açılmıştır. Çalışmalarını 1939'da Ankara Radyosu'na tayin edilinceye kadar

sürdürmüştür. 1939'da Ankara Radyosu'nda göreve başlayan Kopuz, radyo evinde nota kütüphanesini kurmakla görevlendirilmiştir. Radyoda udi ve Türk Mûsikîsi Kısmi Şefi olarak da görev yapmıştır. Cevdet Kozanoğlu ile birlikte büyük emeği geçmiştir. “İncesaz” programlarını da yönetmiştir. Daha önce Dârü'tta‘lim-i Mûsikî’de bu tür toplu programların iyi örneklerinin sunulmasını sağladığından, büyük bir gayretle işe sarılarak; birçok notayı bizzat yazmıştır. Dârü'tta‘lim heyeti ile iki defa Berlin ve Kahire’ye giderek plaklar doldurmuş ve konserler vermiştir. Geleneksel bir üslûp içinde fasıl programları sunmuş ve hocalık etmiştir (Öztuna, 1980:212; Özalp, 2000:102).

I. Dünya Savaşı sonrası “Mütareke” yıllarında Kaptanizade Ali Rıza Bey'in kurduğu İstanbul Opereti'nde çalışmıştır. 1961 yılında emekliye ayrılmıştır. Emekli olduktan sonra birkaç kez radyoevine davet edilerek kendi bestesi olan İstanbul Efendisi'nin seslendirilmesine yardımcı olmuştur. Ciddi bir kişiliğe sahip olan Kopuz, sanatta disipline inanan ve falsoya tahammül edemeyen bir karakter sergilemiştir. Bu ölçüler içerisinde İstanbul halkına birçok konserler sunmuştur. Berlin, Kahire, İskenderiye gibi büyük merkezlerde ve yurtiçi turnelerinde konserler vermiştir. Aynı zamanda çalgı yapımcılığı alanında zaman buldukça eski sazları onarmış ve ud yapmıştır (Özalp, 2000:102).

Fahri Kopuz, zatürre hastalığına müteakip 7 Ocak 1968 Pazar günü Ankara'da 86 yaşında vefat etmiş ve cenazesi 8 Ocak 1968 Pazartesi günü Hacıbayram Camii'nde kılınarak Cebeci Asri Mezarlığı'na defnedilmiştir. Hadiye hanımla evliliğinden birisi kız üç çocuk sahibi olup büyük oğlu Fethi Kopuz (1995), Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası'nda keman sanatçılığı yapmıştır. Fahri Kopuz aynı zamanda Türk Sanat Mûsikîsi ses sanatçısı İnci Çayırılı'nın da dayısıdır (Öztuna, 1980:212; Özalp,2000:102).

Kopuz, saz ve söz eserleri formlarında geleneksel tekniği ile eserlerini bestelemiştir. Musahibzâde Celâl'in “*Atlı Ases*” ve “*İstanbul Efendisi*” adındaki eserlerini Türk Mûsikîsi tonal sistemine göre bestelemiştir. “*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*” adındaki metot çalışması 1920 yıllarında yayınlanmıştır (Say, 1985:742).

Fahri Kopuz'un oğlu Kemânî Fethi Kopuz, Dârü'tta‘lim-i Mûsikî'yi de kapsamak üzere Mehmed Fahri Kopuz'un mûsikî etkinlikleri hakkında bir derleme çalışması yapmıştır. Bu derlemenin bazı bölümlerini Fethi Kopuz şu cümleleriyle anlatmaktadır:

“Babam lider vasfında bir müzisyendi, öğretici hassası çok kuvvetliydi. Kendimi ilk bildiğim zamanlar (aşağı yukarı beş yaşındaydım), onu Şehzadebaşı Milliyet Tiyatrosu’nda sahnelenen operetleri idare ederken hatırlarım. Bunu izleyen yıllarda babam Türk Mûsikîsi’nin ciddi bir ekole bağlı olarak seslendirilmesi fikrini geliştiriyor ve ilk saz heyeti arkadaşları Kanûnî Â’mâ Nâzım Bey, Neyzen İhsan Bey ve diğer mûsikîşinas arkadaşlarıyla Dârütta ‘lim-i Mûsikî Heyeti’ni kuruyorlar. Şuurlu olarak hatırladığım Küçüküsu mesire yerinde vermiş oldukları konserlerdir ki, bu 1926 yılına tesadüf eder. Dârütta ‘lim-i Mûsikî Heyeti’nin karargâhı, Vezneciler’deki aynı adı taşıyan 78 numaralı mûsikî mağazasıydı. 1927 senelerinde, heyetin mensupları içkili gazinolara dağıldıkları zaman, dükkânımızın üstündeki bir salonu derslane haline getirdi. Dükkânın arkasındaki bir yeri de saz imali için kullandı ve bu suretle içkili yerde mûsikî yapmadı. Dârütta ‘lim-i Mûsikî Heyeti mensupları, mûsikî tekniği açısından repertuvarını birlikte icrâ etmezlerdi. İcrâcıları, teker teker üstün tekniklerini bir kişiymiş gibi icrâ etmek için çaba sarf ederlerdi. Batı müziğindeki piano, forte, crescendo, decrescendo, ağırlaşmalar, çabuklaşmalar gibi nüans farklarını çok titizlikle uygularlardı. Repertuvarları o günün ve geçmişin en ağıdalı ağırlıklı yapıtlarını kapsardı. Bu yüzden iki kez gittikleri Berlin’de verdikleri konserde, batılıların ayakta alkışladıkları sunuş örneklerinden babam sitayişle bahsederdi. Günümüzdeki mûsikî gruplarının üyeleri çoğu kez güncel programlar için birleşirler ve herkes bildiğince icrâi sanat eyler, sonuçta birçok aksamalar meydana çıkar. Dârütta ‘lim-i Mûsikî Heyeti, devlet desteği olmadan kişisel çabalarla doğmuş ve yaşatılmıştır. Mûsikî aletleri olarak ud, kanun, kemençe, ney, keman, def ve sonraları tanbûr ile santur dahil oldular. Heyetin faaliyeti üç yerde mütalâa edilebilir. Kışlık yeri Şehzadebaşı, Direklerarası, Letafet Apartmanı altındaki Hacı Osman’ın kahvehanesiydi. Küçüküsu mesire yeri ise, heyetin yaz konserlerine sahne olurdu. “Küçüküsu” deyince, akla Kâmil Usta’nın mısırları gelirdi. Özelliği Anadoluhisarı suyunun mısıra kattığı ayrı bir lezzetti. Konser, Küçüküsu Kasrı’nın ardındaki tellerle çevrilmiş esas tahta bir gazinodan ve bahçesinin merkezinde yine tahtadan yapılmış sekiz köşeli sevimli bir kamelyadan müteşekkil bir yerdi. Kamelya etrafına muntazaman dizilmiş iskemlelere

oturulurdu. Konser başladığında hiçbir servis yapılmazdı. Bu ara Kâmil Usta'nın "sütlü mısır" âvâzesiyle Kâzım Usta'nın "dondurmam kaymak" diye bağırmaları kesilir, yoldan geçen vasıtalar sessizlik ilkesine harfiyen uyarlardı. Yukarıda bahsettiğim senelerde bölünen heyeti babam yaşatmak için çok çaba sarfetti. Geçim sıkıntısı ve değişen cemiyetimizin güzelliğe ve eskiye olan rağbeti azaldığından bu çalışmalar maalesef devam edemezdi. Sonuç olarak Berlin'e yaptıkları iki konser turnesinde Polydor Plak Kumpanyasına taş plaklar üzerine yaptıkları ve bugün elimde bulunmayan kayıtlarından başka hiç bir ses örneği mevcut olmamakla beraber, bunların Türkiye Radyo Televizyon Kurumu'nda mevcut olması mümkündür. Canlandırılması bahis konusu olduğunda, bu kurumdan araştırılabilir" (Say, 1985:742).

Kopuz'un bestelediği eserler, makamlarına göre alfabetik sırayla aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 1: Mehmed Fahri Kopuz'un Besteleri

No	ESER ADI	MAKAM	USÛL
1	Fettan Gülüşün Her Kanayan Kalbe Devâdır	Acem Aşîrân	Sengin Semâî
2	İncecik Kıvrak Belinden Bir Gün Olsun Sıkmadım	Acem Aşîrân	Semâî
3	Dıştan Viran Bağlıyım	Eviç	Sofyan
4	Saz Semâîsi	Ferahnâk	Aksak Semâî
5	Bahar Olsa Çemenzâr Olsa Âlem Handedâr Olsa	Hicaz	Curcuna
6	Bir Gececik Sevdığım Hâlîme Gel Bak Da Gör	Hicaz	Curcuna
7	Eğilmez Başın Gibi Gökler Bulutlu Efem	Hicaz	Aksak
8	Gözlerinin Karşısında Ben Birşeyler Olurdum	Hicaz	Curcuna
9	Kalbimde Yanarken Sevgin Hasretin	Hicaz	Düyek
10	Karşıdan Gel Göreyim	Hicaz	Düyek
11	Kendim Yanarım Aşk İle	Hicaz	Türk Aksağı
12	Olsamdı Ben Semâ Olsandı Sen Hevâ	Hicaz	Düyek
13	Oyun Havası	Hicaz	Nim Sofyan
14	Rûhunda Senin Rûhuma Bir Tek Güzel Eş Var	Hicazkâr	Sengin Semâî
15	Sizi De Yaktı Mı Hicrân Ateşi	Hicazkâr	Sofyan
16	Çoban Yıldızı Gibi	Hüseynî	Aksak
17	Mehcûr Bırakıp Sen Beni Yâd Ellere Gitme	Hüzzâm	Türk Aksağı
18	Sen Ki Bana Bütün Neş'e Bütün Hayattın	Hüzzâm	Semâî
19	Sunar Bir Câm-ı Memlû Bin Tehî Peymâneden Sonra	Hüzzâm	Curcuna
20	Şâd Olurdum Belki Bu Baht-ı Siyâhım Olmasa	Hüzzâm	Ağır Aksak
21	Saz Semâîsi	Isfahân	Aksak Semâî

Tablo 1'in Devamı

22	Gönlüm Yine Mahzûn Seni Andım Da Derinden	Kürdilihicazkâr	Sengin Semâî
23	Gül Gibi Sinede Çift Goncelerin Saklı İken	Kürdilihicazkâr	Ağır Aksak
24	O Fettan Dilinin Sırrına Kandım	Kürdilihicazkâr	Curcuna
25	Rûyine Saçlar Dökülmüş Bir Demetsin Gül Gibi	Kürdilihicazkâr	Aksak
26	Medhal	Mâhur	Serbest
27	Sâkî Bu Gece Bezmimizin Sâzı Mükemmel	Muhayyer	Curcuna
28	Akşam Oldu Her Tarafı Kara Mâtem Bürüdü	Nihâvend	Yürük Semâî
29	Çok Zamandır Sevdığım Mehcûr-i Hüsnün Olalı	Nihâvend	Ağır Aksak
30	Gece Leylâ'yı Ayın Ondördü...	Nihâvend	Sofyan
31	Hülyâ Gibi Sessiz Süzülüp Kalbime Aktın	Nihâvend	Curcuna
32	Rüzgâr Uyumuş Ay Dahıyor Her Taraf Issız	Nihâvend	Sofyan
33	Saçların Hayâtımın Neş'esiyle Örgülü	Nihâvend	Curcuna
34	Tarasam Destelesem Neş'eli Sünbüllerini	Nihâvend	Aksak
35	Yâsemen'e Gül'e Teşbih Ederim Sîm-Tenini	Nihâvend	Semâî
36	Yok Dünyada Refâhım		
37	Karanfîl Tüfek Elde	Nikrîz	Nim Sofyan
38	Sirto	Nikrîz	Müsemmen
39	Peşrev	Nişâbürek	Düyek
40	Âşıkım Dağlara Kurulu Tahtım	Rast	Düyek
41	Medhal (Atlı Ases Opereti'nden)	Rast	Nim Sofyan
42	Neden Bir Çift Gözün Derdiyle Çeşmim Giryebâr Oldu	Rast	Semâî
43	Nâz İle Meclûb Kıldın Kendine Dünyâyı Sen	Segâh	Devr-iHindî
44	Zavallı Gönlümün Yine Acıklı Bir Melâli Var	Segâh	Düyek
45	Bir Kâsedir Alev Dolu Gönlüm Yana Yana	Sultânîyegâh	Sofyan
46	Gel Şu Tayyâre İle Hâk-i Kederden Kaçalım	Sultânîyegâh	Düyek
47	Mavi Gözlü Sarışın Bir Gül-i Rânâ Tanırım	Sultânîyegâh	Aksak
48	Uyandı Bülbülüm Dumanlı Dağda	Sultânîyegâh	Semâî
49	Saz Semâîsi (Sedat Öztoprak ile beraber)	Sûzidil	Aksak Semâî
50	Sevdim Seni Ah (Atlı Ases Opereti'nden)	Sûzidil	Semâî
51	Tıfl-ı Nâ-Kâmın Acınmaz Nâle Vü Feryâdına	Sûzidil	Ağır Aksak
52	Elem Geçer Dedik Ammâ Hakikat Öyle Değil	Sûzinak	Düyek
53	Günler Oluyor Görmeyeli Rûyini Mâhım	Sûzinak	Aksak
54	Çektim De Senin Aşkını Yıllarca Derinden	Şedarabân	Sofyan
55	Kordonboyu'nun Yosması Diller Çalan Uğru	Şedarabân	Aksak(Yürük)
56	Çeşm-i Nâzın Süzülüp Neş'eden Olsa Handân	Uşşâk	Ağır Aksak
57	Kalmadı Kudret Efendim Bende Artık Gayrete	Uşşâk	Düyek
58	Sevdiklerimin Cümlesi Çıktı Terelelli	Uşşâk	Düyek

1.2. Ali Salâhî Bey'in Hayatı ve Eserleri

1878 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Udi Ali olarak da bilinmektedir. Küçük yaşta sesinin güzelliği ve mûsikî kabiliyeti ile etrafındakilerin dikkatini çeken Ali Salâhî Bey, başta Kanûnî Â'mâ Nâzım Bey ve Aziz Bey olmak üzere ailesi tarafından devrin mûsikî üstadlarından ders almaya teşvik edilerek mûsikînin bütün inceliklerini elde etmeye muvaffak olmuştur. Daha sonraları ud çalgısına merak sarmıştır. Fahri Kopuz, Hanende Aziz Bey ve birkaç arkadaşıyla birlikte defterdarda açtıkları “Terakki-i Mûsikî Mektebi” adlı dershanede birçok öğrencinin yetişmesi için çabalamıştır. Uzun müddet adliye memurluklarında bulunan Salâhî Bey, emekliye ayrıldıktan sonra tamamen mûsikî ile meşgul olmuştur. 1945 yılında İstanbul'da ölen Salâhî Bey, Eyüp Gümüşsuyu Mezarlığı'na gömülmüştür. Yaptığı besteleriyle devrinin meşhurları arasına giren Salâhî Bey, aynı zamanda yazılarıyla da Türk Mûsikîsi'ne hizmet etmiştir. Bestelemiş olduğu birçok eseri bulunmaktadır. Ayrıca udun kolay öğrenilmesi için yazdığı ve talebeye nota bilgisinin temel prensiplerini vermeye çalışan “*Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü*” ve bu araştırmada karşılaştırılması yapılacak olan “*İlaveli Ud Mu'allimi*” adlı iki ud metodu ve “*Risâle-i Mûsikî'den Notanın Ta'lim ve Kıraatı*” adlı bir kitabı bulunmaktadır (Rona, 1960:340; Öztuna, 1990:256; İhsanoğlu, 2003:243).

Ali Salâhî Bey'in bestelediği eserler, makamlarına göre alfabetik sırayla aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 2: Ali Salâhî Bey'in Besteleri

No	ESER ADI	MAKAM	USÛL
1	Beni Terk Eyledin Ey Mah	Acem Aşîrân	Türk Aksağı
2	Misâli Yok İdi Âh ü Nigâh Gözlerinin	Acem Aşîrân	Devr-i Hindi
3	Gam Neşterini Vurmadasın Sıneme Her An	Acem Aşîrân	Sengin Semâi
4	Gördüm de Seni İsmet-i Sevdâya İnandım	Acem Aşîrân	Yürük Semâi
5	Görmez Oldu Çeşmimiz Hicrinle Hâb	Bestenigâr	Curcuna
6	Gelmez Oldun Sevdığım Hiç Yanıma	Ferahnâk	Curcuna
7	Mey Değil Bir Cevher-i Şâd-i Nihan Peymânede	Ferahnâk	Curcuna
8	Kalb-i Mahzûnum Nasıl Etmez Figan	Hicaz	Ağır Aksak
9	Firkatinle Olmada Dil Dem-güzar	Hicaz	Türk Aksağı
10	Hasretle Yanar Bu Dil-i Sûzân	Hicaz	Düyek

Tablo 2'nin Devamı

11	Meclis Sezendi Sazlar Çalsın	Hicaz	Yürük Aksak
12	Dil Sevdı Seni Bir Kere Görüp Ey Gonca-Fem'im	Hicazkâr	Sengin Semâî
13	Hasret-i Cânân İle Şû'le-Feşânım	Hicazkâr	Curcuna
14	Kalb-i Virânım Yanıyor Yok Bana Rahm Eyleyecek	Hicazkâr	Curcuna
15	Kalenderim Arkadaş Sen Bana Bakma	Hicazkâr	Curcuna
16	Mahzûndur Gönül Tâli'im Ah Yâr Olmayınca	Hicazkâr	Curcuna
17	Kemanımı Çala Çala Gideyim Hangi Diyâra	Hüseynî	Yürük Semâî
18	Sen Sunup Bâdeyi, Ben Nûş Etsem	Hüseynî	Düyek
19	Yakdı Beni Kaşın Hilâli Ey Şivekâr	Hüseynî	Aksak
20	Arz-ı Didâr Eyledi Evvel Bahar	Hüzzâm	Curcuna
21	Beni Gördükçe Sen Niçin Kaçarsın	Hüzzâm	Nim Sofyan
22	Bir Yıl Oldu Sevdanın Esiri Oldum	Hüzzâm	Sofyan
23	Görmemiş Mislini Ben De Bilirim Çeşm-i Felek	Hüzzâm	Ağır Aksak
24	Gözümden Gitmiyor Bir An Hayâlin	Hüzzâm	Curcuna
25	Gönlüm Kemişe Sûzi Belâ Müptelâsıdır	İsfahân	Sengin Semâî
26	İmtidâd-ı Firkatinle Cümle Kârım Ah ü Zâr	İsfahân	Curcuna
27	Aşkınla Oldum Kemend Ey Dîlrübâ	Karcığâr	Düyek
28	Kalb-i Mahzûnum Tükenmez Derdle Memlûdur Benim	Kürdilihicazkâr	Düyek
29	Ateş-i Aşkınla Gayri Âfetim	Muhayyer	Aksak
32	Gam Çekme Aman Sevdiceğim Böyle Zamanda	Muhayyer	Devr-i Hindi
30	Bilmiyorum Bana Ne Oldu	Müsteâr	Düyek
31	Ben Bu Sevdâ-yı Perişan İle Daim Yanarım	Nihâvend	Aksak
33	Felek Yıktı Evim Barkım Temelden	Rast	Sofyan
34	Rûz ü Şeb Feryâdına Vaslın Sebebdır Hep Senin	Rast	Sofyan
35	Tombalaya Gidelim İnce Saz Dinleyelim	Rast	Sofyan
36	Âh Etmez İdik Sabra Dili Râm Edebilsek	Sabâ	Türk Aksağı
37	Kalbimle Güzel Günleri Andım Da Derinden	Sûzidil	Sengin Semâî
38	Öyle Bir Yâre Düştü Ki Gönلüm	Sûzinak	Türk Aksağı
39	Sorma Bana Söylemem Kalbimin Feryâdını	Sûzinak	Düyek
40	Gönlümde Vardır Bir Yeni Sevdâ	Şedarabân	Türk Aksağı
41	Her Zaman Piş-i Nigahımda Hüveydâsın Sen	Şedarabân	Aksak
42	Ne Zaman Ol Gözü Mestâne Gelir Hâtırına	Şedarabân	Ağır Aksak
43	Pek Hâhişi Var Gönلümün Ey Serv-i Bülendim	Şedarabân	Sengin Semâî
44	Sakladım Efganımı Ağyareden	Şedarabân	Müsemmen
45	Yâdımda Kaldı Geçmiş Zamanım	Şedarabân	Aksak
46	Hayâlindir Beni Şâd Eyleyen, Ey Dilberi Sûzan	Uşşâk	Düyek
47	Hûbân İçinde Pek Şanlıdır	Uşşâk	Yürük Semâî
48	Neş'e Duymuşken Gönül Bûs-i Leb-i Peymânenen	Uşşâk	Düyek
49	Va'd-i Visâlinle Aldattın Beni	Uşşâk	Düyek

BÖLÜM 2: XX. YÜZYILIN BAŞLARINDAN İTİBAREN TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE UD EĞİTİMİ ÜZERİNE YAZILMIŞ UD METOTLARI

2.1. Ud'un Tarihçesi

Ud kelimesi aslen Arapça'dır: "sarısabır veya ödağacı" anlamındaki el-oud'dan gelmektedir. Türkler, baştaki "el" kelimesini, bazı dillerde olup bazılarında olmayan harf-i tarif (belirgin tanım edatı) olduğu için bu edatı atmış, geriye kalan "oud" kelimesini de gırtlak yapıları ayn'a uygun olmadığı için "ud" şekline sokmuşlardır. Dillerinde tanım edatı olan batılılarsa, 11-13. yüzyıllar arasındaki Haçlı Seferleri ve İspanya'daki Emevi Devleti sayesinde tanıdıkları bu saza, luth (Fr.), lute (İng.), laute (Alm.), liuto (İtal.), alaud (İsp.) gibi hep L ile başlayan isimler vermişlerdir" (Tanrıkorur, 2001:16).

Muhammed Kâmil Hul'î, *Kitâbü'l-Mûsikâ'l-Şarkî* adlı kitabında udun oluşumunu efsanevî dille şu şekilde anlatmıştır: "Çok uzun yaşamış olan Lamek'in, elli hanımı olmasına rağmen çocuğu olmuyordu. Ömrünün son zamanları iki kız çocuğu dünyaya geldi. Birinin adını Salâ, diğerinin adını ise Bam koydu. Ölmeden önce bir de oğlu oldu ama beş yaşındayken öldü. Lamek onun için hiç kimsenin ağlamadığı kadar ağlayıp sızladı. Ağlaması, sanki Âdem aleyhisselâmın cennetten çıkarıldığındaki ağlaması kadardı. Sonra Lamek, oğlunun cesedini her zaman gözünün önünde kalması için onu ağaca astı. Zamanla et ve kemikleri diz, bacak ve parmaklara kadar birbirinden ayrılıp yere düştüler. Asılan ağaçtan bir parça alarak onu oğlu olarak tasavvur etti ve atının kıllarını tel şeklinde ona bağladı. Bunlara parmağıyla dokunup ağlamaya devam etti. Ömrünün sonuna kadar ağıtlar yakıp yas tuttu. Lamek aleyhisselâm udu bu şekilde icâd etti" (Koç, 2010:390).

Ud benzeri ilk çalgının eski Mısır'da 19-29. sülâleler döneminde (m.ö. 1320-1085) yapıldığı sanılmaktadır. Bu dönemden kalma kil kabartmalardan birinde udun atası sayılabilecek bir çalgı tasvir edilmiştir (Karakaya,2012:39).

Ud, İslam coğrafyasında çok önemli bir yer arz etmektedir. İslam coğrafyası içinde Türk bölgelerinde yaşamış olup mûsikî üzerine eserler yazan düşünürlerinden Fârâbî'nin (ö. 339/950) *el-Mûsîka'l-Kebir* adlı eserinde sadece mûsikî nazarîyatçısı değil mûsikî sanatını da icrâ eden bir sanatkâr olduğunun anlaşıldığı söylenmektedir. Fârâbî'nin ud ve kanun çalgısı üzerinde bazı hamleler yapmış olabileceği de düşünülmektedir (Jebrini, 1995:162-163).

Türk bölgelerinde yaşamış bir başka filozof olan İbn Sînâ'nın (ö. 428/1037) *eş-Şifâ* ve *en-Necât* adlı eserlerinde mûsikîye dair bilgiler bulunmakta olup çalgıları üflemeli, telli ve ritim çalgılar olarak üç kısma ayırmıştır. Birtakım teorik açıklamalar yaptığı ud üzerinde geniş olarak durmuştur (Turabi, 1999:336-337).

Safiyüddîn el-Urmevî'nin (ö. 693/1294) beş makaleden oluşan *er-Risâletü's-Şerefiyye fî Nisebi't-Te'lifiyye* isimli çalışmasının mukaddime kısmında eseri yazarken takip ettiği metodu ve eserin neler içerdiğini açıklamaktadır. Daha sonra kimin için yazdığını anlatmaktadır. Dördüncü makalesinde telli aletlerin ve udun akordu, ud üzerinde onyedî perdelerin tespiti ve oranları, makam dizileri, farklı akortlarla icrâ ve nağmelerde intikal gibi konuları ele almaktadır (Arslan, 2007:48-88).

Safiyüddîn el-Urmevî'nin (ö. 693/1294) bahsettiği ud üzerinde, günümüzdeki Rast perdesinden başlayıp Tiz Gerdâniye perdesine kadar elde edilen sesler, ortaya çıkardığı onyedî aralıklı perde sisteminde şu şekliyle oluşmuştur:

Tablo 3: Safiyüddîn el-Urmevî'nin *Er-Risâletü's-Şerefiyye fî Nisebi't-Te'lifiyye* İsimli Eserine Göre Eski Ud'da Perdelerin Taksimi s.392

Eski Ud'da Perdelerin Taksimi								
Rast	A	YH	Gerdâniye		Uzzâl	Y	KZ	Tiz Uzzâl
Şûrî	B	YT	Nim Şehnâz		Nevâ	YA	KH	Tiz Nevâ
Zengûle	C	K	Şehnâz		Bayâtî	YB	KT	Tiz Bayâtî
Dügâh	D	KA	Muhayyer		Hisâr	YC	L	Tiz Hisâr
Kürdî	h	KB	Sünbüle		Gerdâniye	YD	LA	Tiz Hüseyinî
Segâh	V	KC	Tiz Segâh		Acem	Yh	LB	Tiz Acem
Bûselik	Z	KD	Tiz Bûselik		Evc	YV	LC	Tiz Evc
Çargâh	H	Kh	Tiz Çargâh		Mâhur	YZ	LD	Tiz Mâhur
Sabâ	T	KV	Tiz Sabâ		Hüseyinî	YH	Lh	Tiz Gerdâniye

Safiyüddîn el-Urmevî'ye göre eski ud olarak bilinen ûd-ı kadim dört tellidir. Telleri üstten alta doğru birinci tel “Bam”, ikinci tel “Mesles”, üçüncü tel “Mesna” ve dördüncü tel “Zir” olarak isimlendirilmektedir. Buradaki udun klavyesi günümüz ud metotlarında kolon denilen destan ya da diğer bir isimle perdelerden oluşmaktadır. Bam teli açık, eski tabirle mutlak olarak Rast perdesi dediğimiz A nağmesini vermektedir. Bugün birinci kolon, ikinci kolon şeklinde sıraladığımız bu perdelere sırasıyla B-zaid, C-mücenneb-i sebbabe, D-sebbabe, h-kadim vusta, V-zelzel vusta, Z-bınsır ve H-hınsır denir. Burada B-C birinci Pozisyonda birinci kolon baskıları, D ikinci Pozisyonda birinci Parmak baskısı, h-V orta parmak, Z yüzük parmağı, H serçe parmağı baskılarıdır. H serçe parmağı baskısı çargâh nağmesi aynı zamanda üstten ikinci tel olan meslesin mutlak, yani açık tel sesidir. Aynı pozisyonlar mesles telinde uygulandığında meslesin serçe parmak baskısı da acem Yh nağmesini verir ki bu da mesnâ telinin açık-mutlak nağmesidir. Mesna telinde de aynı uygulama gerçekleştirildiğinde yedinci es olan serçe parmağı baskısı sünbüle KB nağmesini verir ki bu da zir telinin açık-mutlak nağmesidir. Buradan beş telli ud olan ûd-ı kâmil'in üstten beşinci teli olan hadd telinin mutlak-açık teli de KT tiz bayâtî nağmesi olur, bu da üst tel olan zir telinin serçe parmak baskısıdır (Koç, 2010:392-393).

15. Yüzyılda ise Harîrî bin Muhammed tarafından Türkçe'ye çevrilen Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yusuf'un *Risâle-i Mûsikî* adlı eseri, bilinen diğer adıyla *Kırşehirli/Kırşehrî Edvarî*'nda udun beş çift teli olduğunu beşli akort edilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca eserde akorda ilişkin esaslara göre birinci tel çargâh, ikinci tel rast, üçüncü tel kaba ısfahân (yegâh), dördüncü tel kaba düğâh (pest düğâh), beşinci tel ise kaba hüseyinî (hüseyinî aşîrân) olmalıdır (Doğrusöz, 2007:31-32).

Ud sazından Mehmet Fuat Köprülü'nün “Ud, Kopuz adıyla Asya'dan Anadolu'ya oradan da Rumeli'ye kadar gelmiş, aynı zamanda mûsikîşinas olan Yunus Emre'nin şiirlerinde dahi yerini almıştır. Osmanlı sarayının düğün ve benzeri şenlikleri münasebetiyle yazılan minyatürlü sürnâmelerde (*Sürnâme-i Vehbî*, *Sürnâme-i Nâbî*) kopuzun iki değişik boyu olan ud ve şehrud diğer sazlar arasında ön planda görülmektedir” sözleriyle bahsetmektedir (İtil, 2011:8).

XX. yüzyılın başlarına gelindiği vakit Ali Salâhî Bey'in *İlaveli Ud Mu'allimi* ve Mehmed Fahri Kopuz'un *Nazarî ve Amelî Ud Dersleri* adlı eserlerinde ud çalgısının altı

sıra ve onbir telden oluştuğunu görmekteyiz. Akort dizilimlerinin de en alt bam telinin “kaba düğâh – la” ikinci telin “gerdâniye – sol”, üçüncü telin “nevâ – re”, dördüncü telin “dügâh – la”, beşinci telin “Hüseynî Aşîrân - mi”, altıncı telin “yegâh – re” olduğu resmedilmiştir.

Günümüzde ise ud, halen altı sıra ve onbir telden oluşan yapısı tercih edilmektedir. Altı sıralı olan udun altıncı yani en üst teli tek olup en pest dem seslerini vurmak için bam teli olarak kullanılmaktadır ve icrâ edilen makama göre farklı akort edilebilmektedir. Bunun haricinde farklı olarak beşinci tel “kaba bûselik – si” sesine akort edilmektedir.

Udun, uzun süre zeytinyağına yatırılan genç ve erkek kartalın kanadından yapılan mızrabı ise, bugün yerini hem esnek, hem sağlam kaliteli plastik malzemeden, 11-13 cm boy, 6 mm en ve 0.6 - 0.8 mm et kalınlığında ve hafifçe incelen uçları parabolik olarak yuvarlatılıp keçe ile parlatılmış mızraplara bırakmıştır. Günümüzde artık kartal kanadı yerine plastik tip mızraplar icrâcılar tarafından yaygın bir şekilde kullanılmakta ve tercih edilmektedir. Bunun yanında, mızrabın sertlik derecesi ve esnekliği icrâcının alışkanlığına göre değişebilmektedir. Meselâ, Targan’ın orta sertlikte ve ucu inceltilmiş esnek mızrap kullandığı, Yorga Bacanos’un ise oldukça sert mızrap kullandığına dair bilgiler mevcuttur (Yıldırım, 2012:23).

2.2. Metot Kavramı ve XX. Yüzyıl Başlarından İtibaren Ud Eğitimi Üzerine Yazılmış Bazı Eserler

Mûsikî eğitiminin temel yapıtaşlarından biri olan metot kavramı kökeni itibariyle eski Yunanca olup, Fransızca’da méthode, İngilizcede Method ve benzeri şekilleriyle kullanılmaktadır. Metot genel anlamıyla, belli bir alanda ilerlemek amacına yönelik olarak kullanılan teknik ve izlenilen yol demektir. Türkçenin de metot karşılığı olarak “yol, yordam” (metot - teknik) ve “yöntem” kelimelerinin kullanılabilirliği mümkünse de mûsikî literatüründe metot kavramının özellikle çalgı eğitiminde yaygınlık kazandığı ifade edilmelidir (İtil, 2011:12). Kullanılan metot tâbirinin, günümüzde de sıklıkla çalgı icrâcıları tarafından söylendiğine şahid olmak mümkündür.

Aşağıda yirminci yüzyılın başlarından günümüze kadar, ud eğitiminde kullanılması için yazılan ud metotlarından birkaçı hakkında bilgiler verilmeye çalışılmıştır:

2.2.1. Hâfız Mehmed'in “*Ud Mu‘allimi*” İsimli Eseri

Bu eser, 1900-1901 (hicri 1318) yıllarında kaleme alınmıştır. Yazar, eserin giriş kısmında, bu teşebbüsün o vakte kadar yapılmadığına ve bir ilk olduğuna dikkat çekmiştir. Ardından Avrupa’da mûsikî aletlerinin her biri için yüzlerce eser vücuda getirildiğinden ve bu çalışmalarda sazın ta’liminin her türlü ince ayrıntısından bahsederken bunun Şark’ta ve Osmanlı memleketinde olmadığını belirtmiştir. Bu amaçla ud için bu çalışmayı hazırladığını ifade etmiştir (Işıктаş, 2016:678).

Bu eser 64 sayfadan oluşmuş bir metottur. Mûsikî aletlerinin zenginliğine rağmen metot eksikliğinin olmasından duyduğu endişe ile bu eseri yazma ihtiyacı duymuştur. Hâfız Mehmed, metoda ilk olarak nota, mûsikî bilgileri ve usûllerini anlatarak başlamıştır. Resimli anlatımlarla udun ve mızrabın nasıl tutulacağını, ayrıca nasıl oturulması gerektiğini göstermiştir. İki sayfalık bir ud resmi ve üzerindeki teller gösterilmek suretiyle Türk Mûsikîsi perde isimleri de yazılmıştır. Mızrap vuruş şekilleri, ıskala, etüt ve alıştırmalara da yer verilmiştir. Değiştirme işaretleri konusunu ele almış, sağ el mızrap ve sol elde pozisyonlar hususunda alıştırmalara yer vermiştir. Makam dizilerinden bahsedilirken bu dizilerin inici ve çıkıcı seyirlerinin de notaya alınmış şekilleri gösterilmiştir. Yarım perde aralıkları ve parmağı kaldırmadan tel üzerinde kaydırmalardan bahsederek nota değerleri, sus işaretleri ve bağ konusunu ele almıştır. Boş tellerde alıştırmalara yer vermiş, farklı pozisyonlarda atlamalı perdelere örnek vermiştir. Noktalı ve çarpma notaları da ihmal etmeden göstermektedir. Üçleme, tril konusunu da ele alarak metodun son bölümünde Türk Mûsikîsi eserlerinden bazılarına yer vermiştir (Bitmez, 2016:1-3).

2.2.2. Cinuçen Tanrıkörur Metodu

Günümüze kadar kitap haline gelmeden çoğaltılarak yayılmış bu metot, Cinuçen Bey’in kendi yazdığı etütler, saz semâîsi, peşrevler ve şarkılar gibi farklı türlerde notaya alınmış eserlerin bazı bölümlerinin pozisyonlarının değiştirilerek etüt haline getirilmesinden oluşmaktadır. Etütler sayı ile sınıflandırılmıştır. İlk 60 etütte parmak ve mızrap alıştırmaları, 60-190 arası etütlerde makamlar ve farklı sesler üzerinde icrâ teknikleri gösterilmiştir. Kapak resminde udun tutuşu ve ud ile oturuş şekli resmedilmiştir (İtil, 2011:19).

Cinuçen Tanrıkorur, basılmamış bu metodunda öğrencilerine boş tel alıştırmasını teller üzerinde anlatırken aynı zamanda bunların mızrap vuruş sıralarını da nota üzerinde göstermiştir. Sekiz ve onaltılık değerlerle iki telde çalışmalar, ilk baskılar gibi başlıklar altında etütlerini göstermiştir. Notalar günümüzde kullanılan Türk Mûsikîsi nota sistemi ile yazılmıştır. Bağlı değerler, noktalı notalar, bağlı değerlerle senkop ve bunların sus değerleriyle birleştirilmesi, üçlemeler, ölçü tekrarları, portato, dolap, tril gibi konulara etütlerinde yer vermiştir. Arızalı perdelere etütlerinde yer verilmiş ve nasıl basılacağı hususunda uygulamalı anlatım yapmıştır. Parmak çalışmalarına epey önem vermiş olup bu parmakların hangi pozisyonlarda çalınabileceği hususunda örnekli alıştırmasını ayrı ayrı sayfalarda anlatmıştır. Parmak çalışmalarına ek olarak kromatik iniş ve çıkış alıştırmaları da koymuştur. Makam dizileri göçürmelerini etüde alarak notaların hangi arızaları aldığını ve parmak numaralarının ne olacağını da bu şekilde okurlarına sunarak bu detayı da anlatmaya çalışmıştır. Bunun dışında kendi yazmış olduğu eserlerden de metodunda değinmiş ve makamların farklı perdeler üzerinde çalınmasını, şarkının temposunu ve artikülasyonlarını da ayrıntılı biçimde nota üzerinde göstermiştir. Eserler üzerinde pozisyon değiştirilecekse bunları da Roma harfleri ile detaylandırmıştır.

2.2.3. Kadri Şençalar “*Ud Öğrenme Metodu*” İsimli Eseri

Kadri Şençalar başlangıçta Türk Mûsikîsi tarihini anlatmaktadır. Daha sonra esas amacının, konservatuvar ve radyolarda ud sazını öğrenmek isteyen gençlere bu sazi öğretmek ve sazında mahir udiler yetiştirmek olduğunu dile getirmektedir. Kadri Şençalar bu metodu, Şerif Muhiddin Targan’ın öğrencileri olan Cemil Beşir, Ali Salâhî, Mehmed Fahri Kopuz ve Sadettin Arel’in notlarından istifade ederek hazırlamıştır. Metot üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde udun tarihçesi anlatılmaktadır. İkinci bölümde ise udun insan üzerindeki etkisi, ud ile ilgili efsanevi hikâyeler ve yapım bilgileri verilmektedir. Üçüncü bölümde ise ıskalalar üzerinde durulmuştur. Ayrıca üç bölümde de ayrı ayrı elli tane alıştırma bulunmaktadır. Bu alıştırılarda boş tel, parmak etütleri ve makamsal çalışmalar mevcuttur. Üçüncü bölüm sonunda etüt edilmesi açısından peşrev, saz semâîsi, şarkı ve taksim notaları yer almaktadır (Koç, 2013:3-6).

2.2.4. Mutlu Torun'un “*Ud Metodu - Gelenekle Geleceğe*” İsimli Eseri

Torun, metot kitabının önsöz kısmında batıda, her saz için yüzyıllardan beri çok sayıda metot yayınlanmakta olmasına karşın Türk Mûsikîsi'nde bu sayıların yok denecek kadar olmasının sebebini meşk yöntemine bağlamaktadır. Notanın bile gerekmediği bu yöntemde metot yazma ihtiyacının da duyulmadığını ancak Osmanlı döneminin sonlarına doğru mûsikîde batı etkilerinin görülmesi üzerine bazı üstadların metot yazmaya başladığını ve nota bilmeyen müzisyenin düşünülemediğini de sözlerine eklemiştir (Torun, 1993:11).

Metot hakkında bilgi vermek gerekirse; Mutlu Torun, bu zamanın avantajlarını kullanarak çok geniş konuları ele alarak toplam 360 sayfalık bir metot hazırlamıştır. Torun konuya udun yapısından başlamaktadır. Udu oluşturan bölümlerinden tutun iyi bir ud seçiminin nasıl olmasının gerektiği hususunda da bilgiler vermektedir. Hatta udun nasıl taşınması gerektiğini bile dile getirmiştir. Akort edilme, uda tel takma konuları yer alırken bunları görsel olarak da göstermektedir. Oturuş ve mızrap konusunu ele aldıktan sonra mûsikî ile alakalı anlatımlara başlamıştır. Ses değerlerini ve usûlleri anlatarak boş tel üzerinde çalışmalara başlamaktadır. Burada parmak baskılarından bahsetmektedir. Ana kolonlar olarak pozisyonları anlatarak teller üzerindeki en çok kullanılan parmak pozisyonlarını isimleriyle birlikte göstermektedir. Bunların hepsini küçük etütlerle desteklemektedir. Metronom bilgisi verip onaltılık ve otuzikilik değerleri de anlattıktan sonra makam, usûl, form bilgisi konusuna geçmektedir.

Dizi (gam) çalışırken dikkat edilmesi gereken hususları ekleyerek, senkop konusunu da geçtikten sonra birinci parmak pozisyonundan başlayarak makamları anlatmaya başlamaktadır. Anlattığı makamlar arasında yeri geldikçe uzatma noktası veya iki tane art arda uzatma noktası gibi detayları da ilave etmektedir. Ayrıca, Türk Mûsikîsi'nde kullanılan usûller hakkında da bilgiler vermektedir.

Bu konulardan sonra yeni bir bölüm açarak teknik konuları ele almaktadır. Açık telde mızrap çalışmaları, dizi ve sol el parmak çalışmaları, vibrato, legato, staccato, süslemeler, tril, çarpmalar, glissando ve portamentoyu anlatarak konunun sonunda armonik seslerden bahsetmektedir. Ardından tellerin farklı akordu, transpozisyon,

diapozon, icrâ ve nota farklılıklarını ve taksim formunu anlatmaktadır. Metodun sonunda ise, küçük albüm adında kendi eser ve etütlerinin bulunduğu altı adet nota bulunmaktadır.

2.2.5. Şerif Muhiddin Targan'ın “*Ud Metodu*” İsimli Eseri

Bu metot 1919-1956 seneleri arasında Şerif Muhittin Targan'a ait el yazması notlardan meydana gelmektedir. Bu notlar birleştirilerek Zeki Yılmaz tarafından neşredilmiştir (Koç, 2013:4).

Metot, üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, udun akordu, pozisyonları ve mızrap vuruşları ile bu konularla ilgili etütlere yer verilmiştir. İkinci bölümde teller üzerinde bütün perdelerin yerleri gösterilmiştir. Ayrıca uzun süreli seslerin küçük süreli seslere bölünerek icrâ edilmesi ve farklı mızrap kullanımları gibi konulardan da bahsedilmiştir. Üçüncü bölüm ise Targan'ın kendi eserlerinden oluşmaktadır (Gerçek, 2010:152).

Metotta klavyenin, göğüse paralel duruşu yerine, biraz öne doğru tutulması gerektiği belirtilmiştir. Udun sapı ile vücut arasında meydana gelen açının geniş tutulmasının, tiz perdelerde rahat hareket etmeye olanak sağlayacağından bahsedilmiştir. Tremolo yaparken mızrabın uzun tutulabileceği, diğer durumlarda sazdan kötü sesler elde edileceği de anlatılmıştır. Targan'ın, perdeler üzerinde 1-3 yerine 1-2 parmak aralıklarını sıkça kullandığı da görülmektedir. Birinci ve ikinci pozisyonadaki natürel sesler için eser ve etütler tertip edilmiştir. Süslemeler ve artikülasyonlara ise eser ve etütler üzerinde yer verilmesi tercih edilerek, makamsal diziler iki buçuk oktav içerisinde parmak numaralarıyla beraber verilmiştir. Metotta makamlara ait nazari bilgilere yer verilmemiştir. Legato, staccato, senkop ve açık tellerin icrâsı gibi konular da sırası geldikçe anlatılmaya ve gösterilmeye çalışılmıştır. İleri parmak pozisyonları konusunda 7, 8, 9, 10, 11, 12. parmak pozisyonlarının da kullanıldığı gözlemlenmiştir. Ayrıca ince tellerde büyük kafese yakın yerlere, kalın tellerde ise büyük eşiğe yakın yerlerde mızrap vurulması konusuna değinilmiştir. Mızrap hususunda ise farklı varyasyonları ile vuruşlar anlatılmaya çalışılmıştır (Gerçek, 2010:153; Koç, 2013:4-6; Yücel, 2017:1421).

2.2.6. Gülçin Yahya Kaçar “Ud Metodu” İsimli Eseri

Gülçin Yahya Kaçar’ın ilk olarak 2002 yılında yayınlanmış olan eseridir. Kaçar bu eserde, Türk Mûsikîsi’nin üslubunu bozmadan iyi icrâcılar yetiştirmeyi amaç edinmektedir. Eserde ayrıca geniş bir kitleye de hitap edildiği belirtilmektedir (Koç, 2013:4).

Metot beş ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde tutuş ve oturuş pozisyonları anlatılmaktadır. Ardından parmak pozisyonları kavramı, boş tellerde mızrap çalışmaları, sol elde birinci pozisyonda çalışmalar konuları işlenmektedir. İkinci bölümde, parmak pozisyonlarından birinci pozisyonun anlatımı, ana kolonlar, makam bilgisi, bu pozisyonda çalınan bazı makamlar anlatılmaktadır. Bu anlatımlar ise etüt egzersizleri ile pekiştirilmeye çalışılmaktadır. İlk etütler, öncelikle sağ elin teller arasında dengesinin kurulabilmesi adına gösterilirken ilerleyen etütler ise her iki elin etkin kullanımını gerektiren etütlerden oluşmaktadır. Etütlerin alt kısımlarında pozisyonlarla ilgili parmak numaraları verilmiştir. Genel itibarıyla bu etütler yazarın kendisine aittir. Üçüncü bölümde ise, ikinci pozisyon eğitimi bulunmaktadır. Bu parmak pozisyonunda çalınan makamlara ait bilgiler yer alırken bunlar ayrıca etüt edilmektedir. Yan kolonlarda yer alan notalar, farklı usûllere göre mızrap vuruş şekilleri ve iki pozisyonun beraber kullanımı hakkında etütler ile pekiştirilmeye çalışılmaktadır. Dördüncü bölümde süslemeler ve farklı icrâ tekniklerinden bahsedilmektedir. Süslemelerin ne denli önemli olduğuna ve kararında yapılmasının gerekliliğine değinilerek, bu konuda önemli bir noktaya parmak basılmaya çalışılmıştır. Son bölüm olan beşinci bölümde ise tüm anlatılan bilgilerin derlenip toplanması adına ve öğrencinin artık öğrendiklerini uygulamasına yönelik eserler seçilerek bir arşiv oluşturulmuştur. Metot içerisinde nota öğretime yer verilmemiş ve belli bir mûsikî bilgisine sahip öğrenciler hedef alınmıştır. Ayrıca Metotta çok sayıda resim ve şemaya yer verilmiştir.

Yukarıda değinilen ud metotları haricinde, araştırmanın konusunu teşkil eden Mehmed Fahri Kopuz’un “*Nazarî Ve Amelî Ud Dersleri*” adlı eserine, bir sonraki bölümde günümüz harflerine aktarımı yapılarak değinilecektir. Ali Salâhî Bey’in “*Ud Mu ‘allimi*” adlı eseri ise dördüncü bölümde Fahri Kopuz’un “*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*” adlı eseri ile karşılaştırılarak incelenecektir.

**BÖLÜM 3: MEHMED FAHRÎ KOPUZ’UN NAZARÎ VE AMELÎ UD
DERSLERİ ADLI ESERİNİN OSMANLI TÜRKÇESİ’NDEN
GÜNÜMÜZ HARFLERİNE AKTARIMI**

[DIŞ KAPAK]

Dârü’tta’lim-i Mûsikî

Külliyâtından

NAZARÎ VE AMELÎ

UD DERSLERİ

İKİNCİ TAB’

Mu’allim

Fahrî [Ud İstifli]

Birinci Kitâb

Ma’ârif nazâret-i celîlesinin fî 6 kanûn-ı evvel, sene 336 tarih ve 292 numaralı ruhsatıyla tab’ edilmiştir.

Mühürsüzleri sahtedir.

Mahall-i tevzi’ ve fûrûhtu: Dersâadet Vezneciler Dârü’tta’lim-i Mûsikî mağazası.
Numero 76.

[İÇ KAPAK]

Nazarî Ve Amelî

UD DERSLERİ

Eser-i

Mu‘allim

Fahrî [Ud İstifli]

Birinci Kitâb

Her hakkı mahfuzdur.

Mahall-i tevzi ve fûrûhtu: Dersaâdet Vezneciler Dârütta‘lim-i Mûsikî mağazası.

Numero 76.

Fiatı 50 guruştur.

[s.2]

İzah-ı Maksad

Takriben bundan on yedi sene mukaddem tahririne teşebbüs ettiğim bu kitabın birincisi talebeler üzerinde birçok tedkîkât ve tetebbu‘ât neticesinde meydân-ı intişâre çıkarıldı.

Yukarıda arz edildiği vechile, bu kitap udun bütün icrâ‘âtini muhtevî olamaması dolayısıyla birinci kitap kaydı konmuştur.

Bu itibarla da kitabımız, usûlâtımızı muhtevî değildir. Âsârın vezinleri tempo ile takîb edilecektir. Kitabımızın mündericâtını mükemmelen öğrenenler âsâr-ı basite-i mûsikîyemizi kolaylıkla notadan çıkarabilirler.

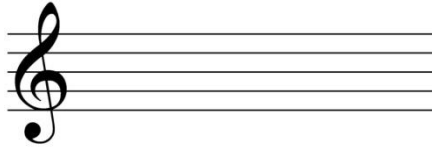
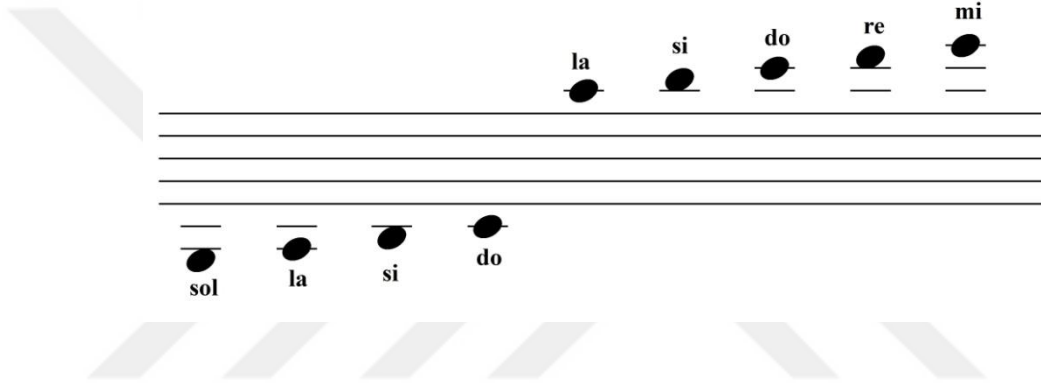
Bu kitabımızı, ikinci, üçüncü, dördüncü, kısımları birbirini ta‘kiben neşr edilecektir.

[s.3]

Beş çizgi, nota çizgileri (porte) şebeke-i mûsikîye



Hutût-ı Munazzame (îcâbında, bilâhere zamm edilecek olan hutut)



Sol Anahtarı

(diyez) Sadayı yarım perde yükselten

b (bemol) Sadayı yarım perde alçaltan

♮ (natürel) Diyez, bemolü aslına ircâ eden

Sol anahtarı, fa anahtarı, do anahtarı namıyla üç anahtar var ise de bunlardan bizde müsta'mel olanı sol anahtarıdır.

esler, sikkat							
	1	1/2	1/4	1/8	1/16	1/32	1/64
	birlik	ikilik	dörtlük	sekizlik	onaltılık	otuzikilik	altmışdörtlük

Birliği bir okka farz edersek, ikilik yarım okka, dörtlük yüz dirhem, sekizlik elli dirhem, onaltılık yirmibeş dirhem, otuzikilik onikibuçuk dirhem ilâ-âhir.

Demek ki ikilik birliğin ikide biri, dörtlük birliğin dörtte biri, sekizlik birliğin sekizde biri, onaltılık birliğin onaltıda bir cüz'î olmak itibariyle birlik vâhid-i kıyasî ve diğerleri aldıkları isme göre vâhid-i kıyâsinin o kadar cüz'ünde biri demek olur. Bu misle kıyâsen bu notaları zamana tatbik edersek birlik dört saniye, ikilik iki saniye, dörtlük bir saniye, ilâ-âhir. Bunların saza tatbikinde ise alelekser zaman tempo, darb ile tevzîh ve tatbik edilir. Şöyle ki birlik için dört defa ayağı [v]urup kaldırmak icâb eder. Bittab'î diğer notalar da buna kıyâsen icrâ olunur.

Noktalı Notalar

• Herhangi bir notanın önüne bir nokta vaz edilirse mevzû nokta mezkûr notanın kendi kıymetinin nısfını zamm eder. Misâl: iki dörtlük önüne bir nokta vaz edilirse iki dörtlük nısfı bir dörtlük olduğuna nazaran fi $1+2=3$ yani üç dörtlük eder. Kezâ bir dörtlüğün önüne bir nokta vaz edilirse bir dörtlük iki sekizlik olduğuna ve yine bir dörtlük...

[s.4]

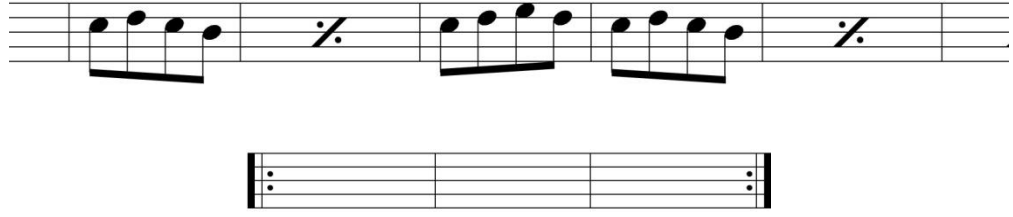
Nısfında bir sekizlik olduğuna nazaran $1+2=3$ sekizlik yani bir buçuk dörtlük eder. İlâ-âhir.



Bir notanın muhtelif yerlerinde tekrar iden aynı parçayı mükerreren yazmamak için o parçanın ibtidâ ve intihâsıra şu şekillerden $\times$ $\oplus$ $\#$ $\div$ $\%$ bilintihâb birer danesi konur ve tekrar edilecek yerde yalnız bu işaretler yazılmakla, yukarıda geçen parçanın oracıkta tekrar çalınacağı anlaşılır.



İşbu işaret kedinden evvelki battutayı aynen tekrar demektir. Aynı battuta dâhilinde de müsta'meldir.



Bu da tekrar işaretidir. Yani şu şekil de, noktaların bulunduğu cihetteki parça tekrar edilir. Misâl:



Bu şekle dolab denilir. Bu numarolu dolab çalındığı takdirde yukarıda ikinci defa da birinci dolab atlanarak ikinci dolab çalınır ve alt tarafına devam edilir.



İşârât-ı Beyânîye

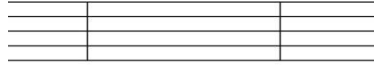
Λ, V İşaretleri: Yanındaki perdelerden daha kuvvetli veya hafif çalınması icâb eden notanın alt veya üst tarafında bulunur.



İşareti notaların üzerine konulur. Bu zâviyenin re'sinde bulunan notadan itibaren sadânın gittikçe kuvvetleneceği, çoğalacağı ve bunun aksi olan;



Şekli dahî sadânın gittikçe hafifleyeceğini, azalacağını imâ eder.



p harfî piyano, yavaş, hafîf demektir.

pp harfî piyano, gâyet yavaş, hafîf demektir.

f harfî forte, kuvvetli demektir.

ff harfî forte, gayet kuvvetli demektir.

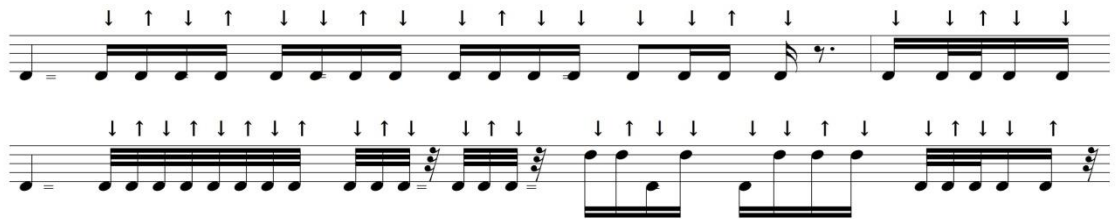
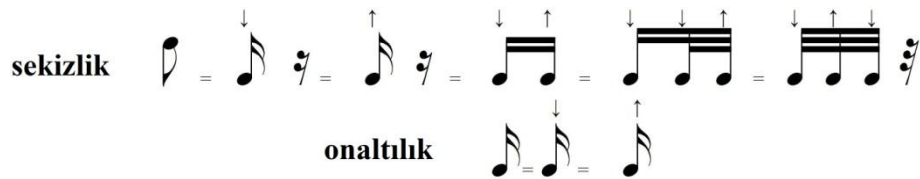
Herhangi bir notanın üstüne konulan bir nokta mevzu olan notanın gerek alt gerek üst tarafında sadâlardan münkatı yani ihtizâzı imtidâd-ı hakikîsinden ve daha az bir sûretde icrâsı lazım gelir. Buna (mücerred) denir.

[s.5]



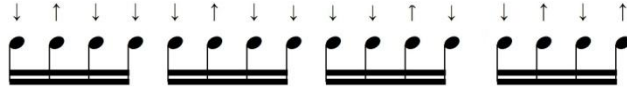
Bu da yukarıdaki noktalı notaların aksini icrâ eder. Yani iki veya üç, dört, nota üzerine konularak notaları yekdiğerine rabt ve merbut olarak terennüm ettirir. Buna rabtîyye denir.

Mızrabların Eşkâl-i Mütenevvi'ası

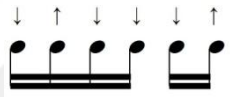


Sekizlik, dörtlük ve onaltılık mızrabların eşkâl-i mütenevvi'ası bâlâ da gösterildi. Bunlardan başka şekilleri de mevcûd olabilir. Üzerlerindeki oklar mızrabların yukarı

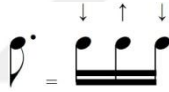
yâhud aşağı hareketlerini irâe eder. Yani ok aşağı doğru ise mızrabı da aşağıya [v]urmak, yukarıya doğru ise yukarı [v]urmak iktizâ eder. (İki ve dört dörtlükler) iki dörtlük için bâlâda gösterilen dörtlük, mızrablardan her haneyi iki defa birbiri ardınca yâhud bu dörtlük mızrablardan birinci evvelâ, sonra da yan yana iki sekizlik [v]urmak maksadı temin eder. Misâl:



Bir buçuk dörtlük için de evvela herhangi bir mızrab [v]urulur. Bilâhere de bir sekizlik [v]urulursa maksad hâsıl olmuş olur. Misâl:



Bir buçuk sekizlik için bir sekizlik ile bir onaltılık [v]urulur. Misâl:



4	si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re	mi	fa	sol	la	si	do	re
	1	3		1	3		1	3		2	3		1	1	2	4	
	Yegâh			Aşîrân			Dügâh			Nevâ			Gerdâniye				
				Acem Aşîrân			Segâh			Hüseynî			Muhayyer				
				Rast			Çargâh			Acem			Tiz Segâh				
													Tiz Çargâh				
													Tiz Nevâ				

Bâlâdaki perdeler udun tellerinin notaya tatbikini gösterir. Mu'allim evvelâ talebeye bu notaların uddaki perdelerine gayr-i muayyen...

[s.7]

Mızrablarla parmaklarını tereddütsüz basmağa alıştırılmalıdır. Numerolar da hangi parmağı basacağını gösterir.

Bir Sekizlik [I]skala (1)

Bir sekizlik için bir üstten, bir alttan olmak üzere iki mızrab.



Bir Dörtlük [I]skala (2)



Bir Buçuk Dörtlük [I]skala (3)

Bir dörtlük ve bir sekizlik [v]urulur.



Ta'lim

Fa diyez için kaba fa'lara ikinci, ince fa'lara dördüncü parmak basılır.



İki Dörtlük [I]skala (4)



[s.8]

Ta'lim



Bir Buçuk Sekizlik [I]skala (5)



Bir Buçuk Dörtlük Bir Sekizlik [I]skala (6)



Bir Sekizlik Bir Buçuk Dörtlük [I]skala



Ta'lim (+)

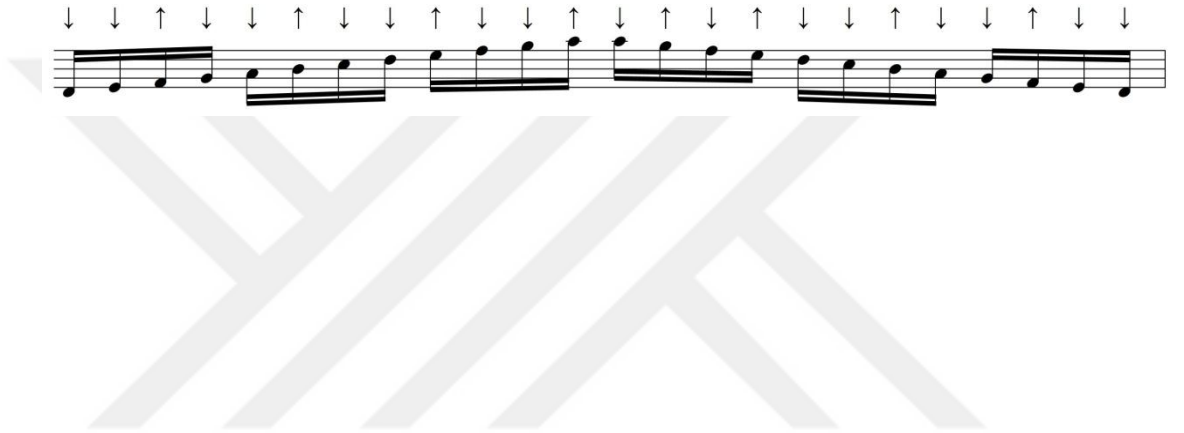


(+) Ta‘limleri, mu‘allim talebeye solfej yani teganni ettirmeli. Saza tatbiki talebeye bırakılırsa, talebe için daha mûcib-i istifâdedir.

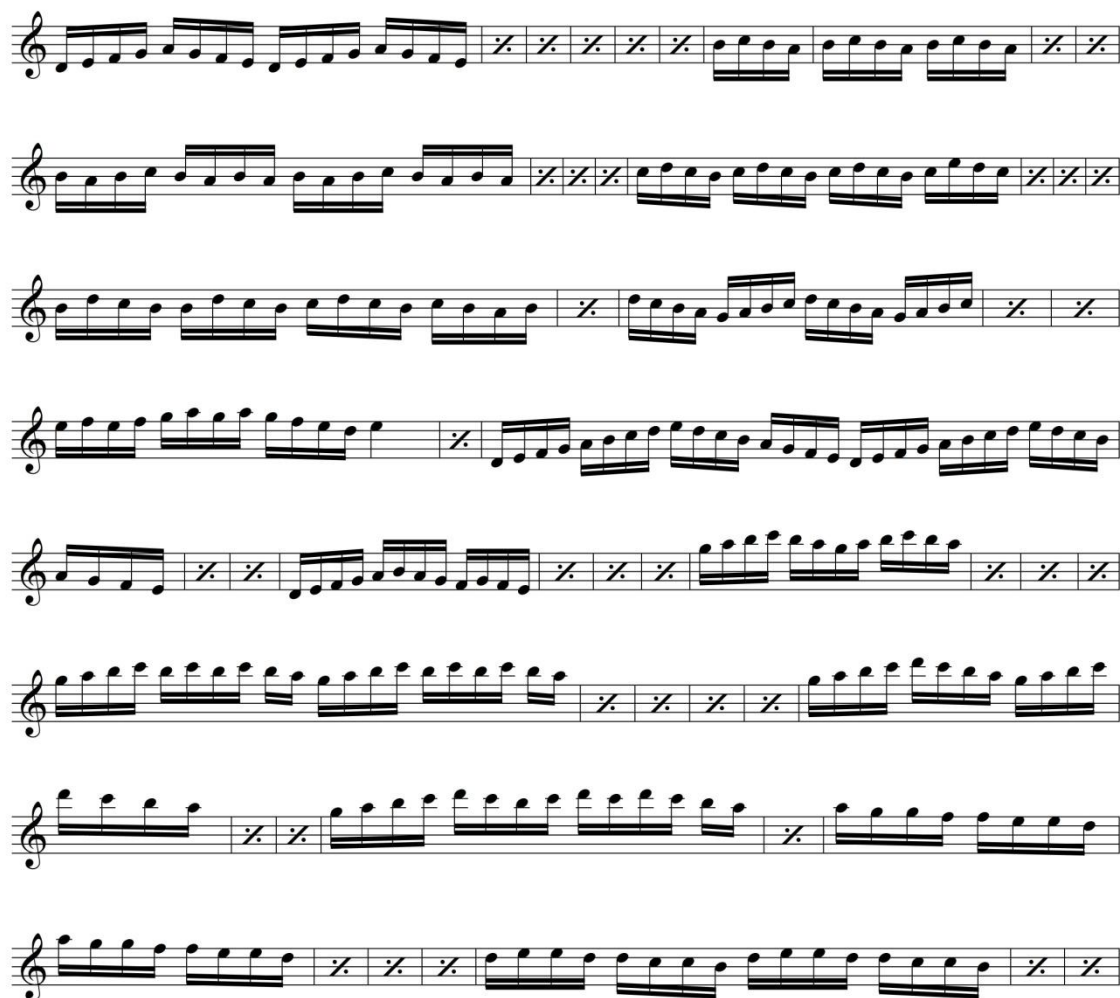
[s.9]

Bir Onaltılık [I]skala (7)

Evvelce de arz edildiği vechile bir mızrabı bir onaltılık addedeceğiz. Şu halde be her onaltılık için ya üstten ve yâhud alttan olmak üzere bir mızrab [v]urulur. Şöyle ki, aşağıda gösterilen sıra notalarının icrâati oklarla gösterildiği vechile (re) perdesine yukarıdan aşağıya [v]uruldukça, mızrab “mi” teli üzerine gelir. Mızrab “mi” perdesi üzerinde kaldığına nazaran “mi” ye de üstten [v]urulur. Bu kere de mızrab “fa” perdesinin altında kalır. “fa” perdesine de mızrab aşağıdan yukarıya [v]urulur. İlâ-âhir.



Ta'lim



[s.10]

Ta'lim



Bir Buçuk Sekizlik Bir Onaltılık [I]skala (8)



Bir Onaltılık Bir Buçuk Sekizlik [I]skala (9)



Ta'lim



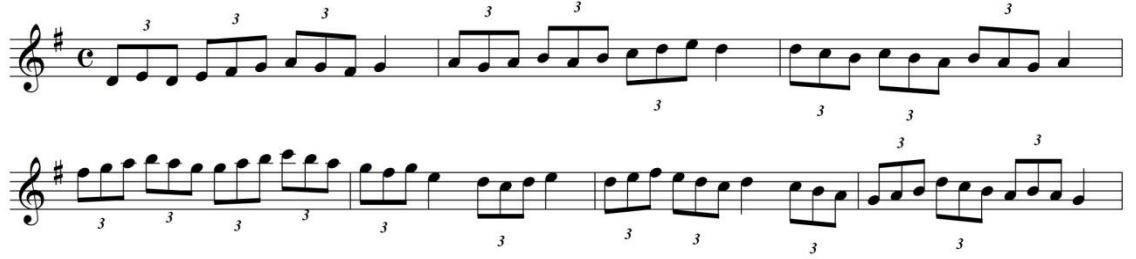
Triole (Üçleme)

Triole halindeki perdeler imtidâd-ı hakikîlerinden biraz daha sûratli icrâ edilir. Meselâ üç sekizlik için saniye zaman darb etmek lazım geldiği halde üzerinde triole işareti bulunan üç sekizlik için iki saniye zaman darb etmek lazım gelir. Triole notalarının her birine üstten bir mızrab [v]urulur.



[s.11]

Ta'lim



Bir Sekizlik İki Onaltılık [I]skala (11)



İki Onaltılık Bir Sekizlik [I]skala (12)



Ta'lim



[s.12]

Bir Onaltılık, Bir Sekizlik, Bir Onaltılık [I]skala (13)



Ta'lim



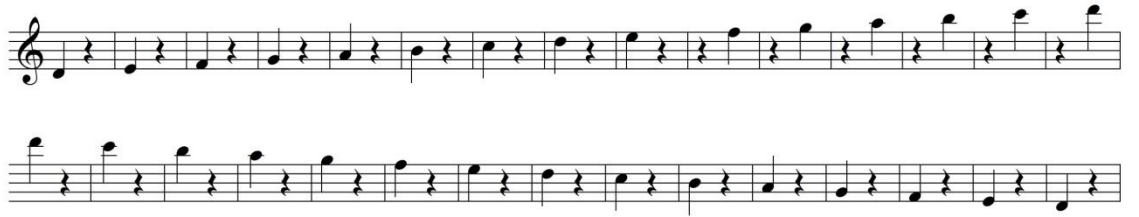
Ta'lim



Es, Sükût İşârâtı¹ (14)

Es demek, sükût etmek demektir. Eslerin taksimâtı notaların aynıdır. Bittab'î kıymeti de aynıdır. Meselâ bir eserin arasında tesadüf olunacak “ ﺉ ” bir dörtlük nota için bir dörtlük tempo [v]urulur ve o müddet zarfında mızrab [v]urulmaksızın beklenilir.

Bir Dörtlük Es, Bir Dörtlük Nota



İki Sekizlik Nota, Bir Dörtlük Es (15)



¹ Eşkâl-i mütenevvi'ası mukaddemen gösterilmiştir. Sahife 2'ye mürâcaat.

[s.13]

Bir Sekizlik Es, Bir Sekizlik Nota

(16)



(17)



Ta'lim



(18)



(19)



Ta'lim



[s.14]

(20)



(21)



The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains five measures of music. The bottom staff is also in treble clef with the same key signature and time signature. It contains five measures of music, including a whole rest in the final measure.

[illegible]

[s.15]

(25)



(26)



Bâlâdaki [1]skalada temponun ikincisi bir dörtlük ortasında [v]urulur.

(27)



(28)



Ta'lim



(29)



[s.16]

(30)



Ta'lim



(31)



(32)



[s.17]

(33)



(34)



(35)



(36)



10/16'lık Curcuna [I]skalaları

(37)



[s.18]

(38)



(39)



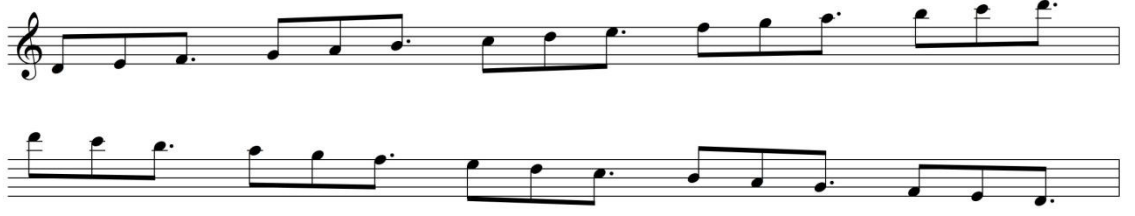
The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains seven measures of music. The bottom staff is in bass clef and contains seven measures of music. The melody is written in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is written in a simple, folk-like style with eighth and quarter notes. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, primarily using quarter and eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The bottom staff provides a harmonic accompaniment, primarily using a bass line. The music is in common time (4/4). The first staff contains 10 measures, and the second staff contains 10 measures, totaling 20 measures for the first system.

[s.19]

(44)



(45)



(46)



(47)



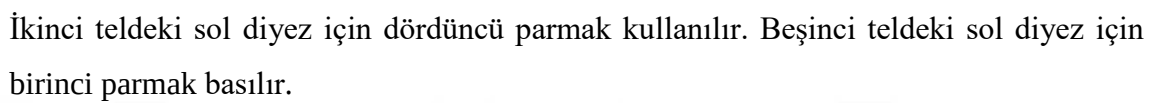
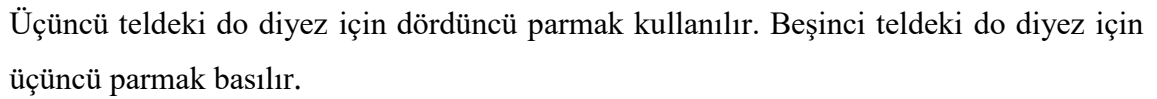
(48)



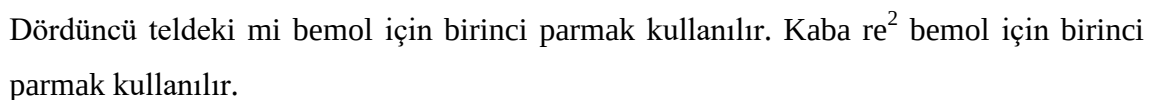
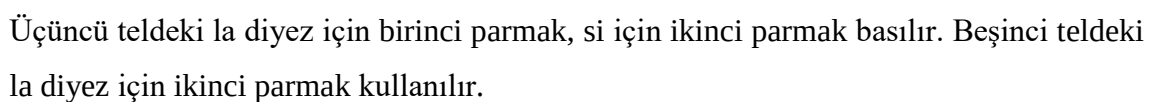
Ta'lim



Dördüncü teldeki fa diyez için dördüncü parmak kullanılır. İkinci teldeki kaba fa diyez için ikinci parmak basılır.



Dördüncü teldeki re diyez için dördüncü parmak, birinci parmak kullanılır. Birinci teldeki do diyez için üçüncü parmak basılır.



² Elimizdeki nüshalarda kaba re bemol yazısının üstü çizilmiştir. Donanımda “mi bemol” olduğundan orada muhtemelen “mi bemol” yazılması gerekiyordu.



Parmak Vaziyetleri Ta'limleri



[s.21]



Otuzikilik mızrablar onaltılıkların bir misli seri çalınır. Mızrabları onaltılığın aynı [v]urulacaktır.



(50)



(51)



(52)



(53)



Ta'lim



(54)



[s.22]

(55)



(56)



(57)



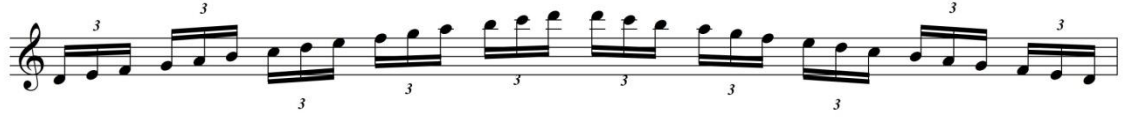
The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody starts on a whole note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. This is followed by a half note G4, then a half note F#4. The next measure contains a quarter note E4, a quarter note D4, and a quarter note C4. The final measure of the system contains a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The bottom staff continues the melody with a quarter note F#3, a quarter note E3, and a quarter note D3. This is followed by a half note C3, then a half note B2. The next measure contains a quarter note A2, a quarter note G2, and a quarter note F#2. The final measure of the system contains a quarter note E2, a quarter note D2, and a quarter note C2.

(Puntalı onaltılıklar) onaltılıkların noktasında, sonraki otuzikilikden biraz fazla [v]urmak iktizâ eder.

[illegible]

Onaltılık Trioleler

(59)



[s.23]

(60)



Ta'lim



Şimdiye kadar öğrendiğimiz eşkâl-i mûsikîyeden ma'âdâ bir takım eşkâl daha vardır ki bunların icrâ şekli tamamen başkadır. Meselâ, yürük semâî, semâî, çifte sofyan, yürük devr-i hindî, mandıra ve buna mümâsil usûllerle yapılmış eserlerin notaları mızrab sazlar ile yazıldığı gibi çalınamaz. Şöyle ki; donanımda³ 6/8 bulunan yürük semâî usûlünün notaları hemen hemen bir misli suretle çalınır. Bunu da çalabilmek mızrab adedini eksiltmekle mümkün olabilir.

³ Donanım: Bir eserin notasının başındaki anahtar, bemol, diyez ve usûl rakamlarını gösteren cümleye armatür yani donanım derler. Misâl;



Misâl; zirdeki altı sekizlik parçanın birinci notası olan bir buçuk dörtlük “la” notasına bir buçuk sekizlik gibi mızrab [v]urulacaktır. İlâ-âhir.



[s.24]

Vals, semâî usûlündeki notaların aded-i darbı dörtte bire tenezzül eder. Yani üç dörtlük bir nota için üç mızrab [v]urulur.



Mandıra Yahud Devr-i Tûran



Çifte Sofyan



Hitâm



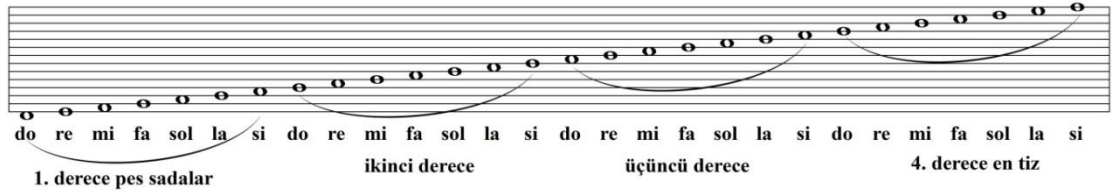
BÖLÜM 4: MEHMED FAHRİ KOPUZ’UN “NAZARÎ VE AMELÎ UD DERSLERİ” İLE ALİ SALÂHÎ BEY’İN “UD MU‘ALLİMİ” ADLI ESERLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

4.1. Genel Müzik Bilgileri Bakımından Karşılaştırılması

İncelemeye metotların en başından itibaren başlanacak olursa, her iki metotta da sunumdan sonra ilk giriş konusu olarak porte üzerindeki notalar ve bu notaların isimleri anlatılmaktadır. Beş çizgi ve bu çizgilerin üstünde ve altında çizgisi olmayan notaların da tanıtımı ihmâl edilmemektedir. Bu hususta Ali Salâhî Bey’in biraz daha ayrıntıya gittiğini de belirtmek gerekir.

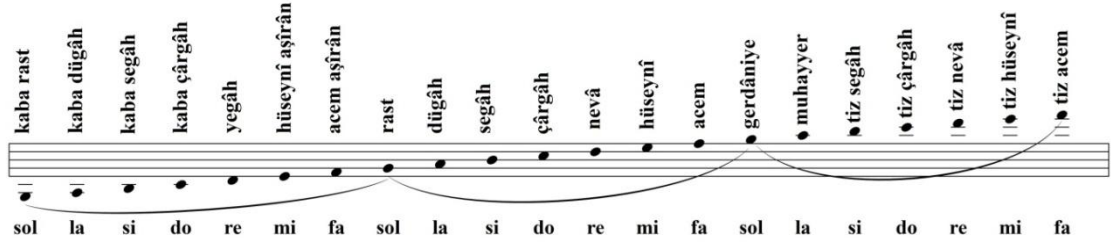


Şekil 1: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Porte Üzerinde Nota İsimleri s.1



Şekil 2: Ali Salâhî Bey’e Göre Porte Üzerinde Nota İsimleri s.3

Fahri Bey notaları gösterdikten sonra anahtarlar ve arızalar konusuna değinirken, Salâhî Bey oktav ve notaların porte üzerinde aldıkları Türk Mûsikîsi isimlerine değinmektedir. Her iki metot da batı notası sisteminde anlatılmış ve notalar üzerindeki komalar sadece diyez ve bemol olarak gösterilmiştir. Örnek verilecek olursa “segâh” perdesi “natürel si” olarak tanımlanmıştır.

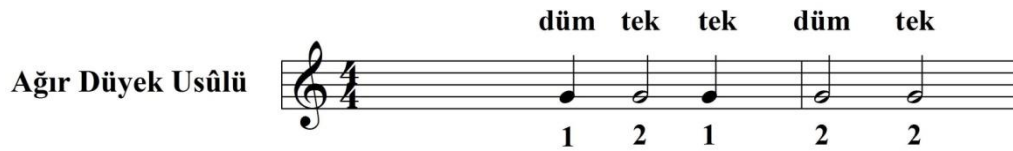


Şekil 3: Ali Salâhî Bey'e Göre Ud Üzerindeki Perdelerin Porte Üzerinde Anlatımı s.4

Ali Salâhî Bey, anahtarları şekillerle göstererek nota değerlerini anlatmaktadır. Fahri Bey de aynı şekilde nota sürelerini altmışdörtlük değere kadar anlatarak altına da aynı zamanda sus işaretlerini de göstermektedir.

Kopuz, noktalı notalardan bahsederek ardından tekrar işaretlerini izâh etmeye çalışmaktadır. Tekrar işaretlerini de örnekli açıklamalarla süslemektedir. Salâhî Bey ise Türk Mûsikîsi usûllerini anlatmaya başlamaktadır. Alaturka darb isimlerini “düm”, “tek”, “te”, “tekâ”, “hek” gibi adlandırarak “sağ el” ve “sol el” ile nasıl beraber vurulacağını şekiller yardımıyla anlatmaktadır.

“İşârât-ı Beyânîye” olarak bir başlık açan Fahri Bey burada mûsikîde dinamiklerden (crescendo, forte, pianissimo...) bahsetmektedir. Salâhî Bey ise mûsikîmizde kullanılan usûllere geçiş yaparak “Ağır Düyek” usûlünü anlatma yoluna aşağıdaki şekil ile başlayarak açıklamaktadır:



Şekil 4: Ali Salâhî Bey'e Göre Ağır Düyek Usûlü s.8

Yukarıdaki şekli Salâhî Bey; “Ağır Düyek Usûlü; Üçü ikilik, ikisi dörtlük miktarı medd edilmek üzere beş darb ile ikmâl olunur. Şekilde olduğu üzere üzerinde “1” rakamı olan dörtlük nota bir medd miktarı bir kere darb ve “2” rakamı olan nota ikilik nota iki medd miktarı yine bir darb ile okunur. Yani birinci battutayı sağ el ile dörtlük, “düm” ve sol el ile biri ikilik ve diğeri dörtlük miktarı iki dörtlük ve ikinci battutayı sağ el ile ikilik “düm” ve sol el ile keza ikilik “tek” ile okuyarak itmam olunur” (Salâhî, 1910:8) şeklinde anlatmaktadır.

Salâhî Bey'in, usûlleri ayrıntılı bir biçimde anlattığı görülmektedir. Burada göze çarpan bir detay var ki o da "Ağır Düyek" usûlü günümüz anlatımlarında 8/4'lük bir usûl olarak gösterilirken Salâhî Bey tarafından bu usûl 4/4'lük iki ölçü halinde gösterilmektedir. Anlatımdaki bu detay diğer usûller izâh edilirken de görülmektedir.

Ali Bey'in usûllerden sonra noktalı notaları yani değer uzatma noktasını anlatmaya çalışmaktadır. Fahri Bey ise "birlik" notadan başlayarak "noktalı ikilik", "dörtlük", "noktalı dörtlük", "sekizlik", "noktalı sekizlik", "onaltılık", "noktalı onaltılık", "otuzikilik", "noktalı otuzikilik" ve "altmışdörtlük" değerlerin bir dörtlük ölçü içinde yazılış şekillerini göstermektedir.



Şekil 5: Ali Salâhî Bey'e Göre Bir Dörtlük İçerisinde Nota Yazımı s.13

Bu noktadan sonra Mehmed Fahri Kopuz artık parmak ve mızrap hareketlerini alıştırmalarla anlatım yoluna gitmektedir. Ali Salâhî Bey ise noktalı notaların bitimiyle bağ işaretlerini anlatmaktadır.



Şekil 6: Ali Salâhî Bey'e Göre Bağ Çizgisi s.14

Yukarıdaki şekilde Ali Salâhî Bey'in noktalı notalardaki noktanın uzatma bağı ile nasıl gösterileceğini "Cetvelde gösterildiği üzere birlik bir notadan sonra bir nokta konsa, birliğin üzerine bir ikilik ilâve olmuş gibi okunur. Diğerleri dahî bu minvâl üzere ilâve olunur" (Salâhî, 1910:14) ifadeleriyle anlatmaktadır.

Salâhî Bey ayrıca, Fahri Kopuz'un değinmediği çarpma tekniğine de değinmektedir ve kendi anlatımıyla; "Çarpma  işaretidir. Yani kuyruğu bir hatt-ı ufkî ile maktu olan küçük bir notadır. Tezyin edeceği perdenin ya alt ya üst tarafına vaz olunup kıymeti notaların kıymetine kalb olunur. Nağmeleri tezyine ve gayet kısa ve hafif sadâları işâr için gâh bir gâh iki, bazen de üç adet geldiğinden çarpmalar sadâsına göre nota gibi, çizgilerin üzerine ve aralıklarına notalardan ufak olarak yazılıp kuyrukları birleştirilir.

Ma‘ahaza çarpmaların sadâları usûl-i darbın haricinde hesaba gelmeyecek ve usûle hâlel vermeyecek surette kısa terennüm olunur” (Salâhî, 1910:15) şeklinde tarif etmiştir.

Aşağıdaki resimde ise bu tekniğin porte üzerinde yazılışını göstermiştir:



Şekil 7: Ali Salâhî Bey’e Göre Çarpma Tekniği s.15

Salâhî Bey bunlardan sonra sırasıyla üçlemeler, notada es, tekrar işaretleri, trioleler, değiştirici işaretler, oktav aralıklar, akort, ahenk, diapozon, portato, bağ işareti, dinamikler, tril, perde üzerindeki karar eden makamlardan sonra ud klavyesi üzerindeki perdelerden bahsetmektedir.

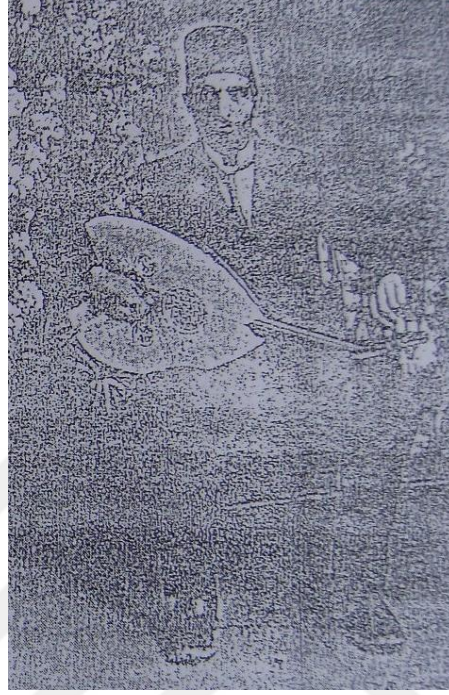
4.2. Ud İcrâsına Başlangıç Bakımından Karşılaştırılması

Ali Salâhî Bey ud çalmaya başlamadan önce öğrencilerine ud çalgısının ve mızrabın tutuş şekline, akort etme tekniklerine dair resimli bilgiler sunmaktadır. Fahri Bey ise bu konulara değinmemektedir. Salâhî Bey’in bu resimli anlatımı aşağıdaki gibidir:



Şekil 8: Ali Salâhî Bey’e Göre Ud Çalınırken Alınacak Vaziyet s.41

Udun tutuş şeklini de Ali Salahi Bey, “*Sol kolun vazifesi yalnız perde göstermektir. Sağ kol ise hem mızrabı isti‘mâl hem de, gerek çalınır iken gerek akort olunurken udu zabt edecektir*” (Salâhî, 1910:41) şeklinde ifade etmektedir.



Şekil 9: Ali Salâhî Bey’e Göre Udun Üst Burgularını Akort Ederken Tutuş s.41

Salâhî Bey “*Ud'un üstündeki çivileri akort ederken vidaları kolaylıkla sıkıştırmak için başlığı sol diz üzerine dayatmalıdır*” sözleriyle akort esnasında udun nasıl tutulacağını anlatmaya çalışmıştır (Salâhî, 1910:41).

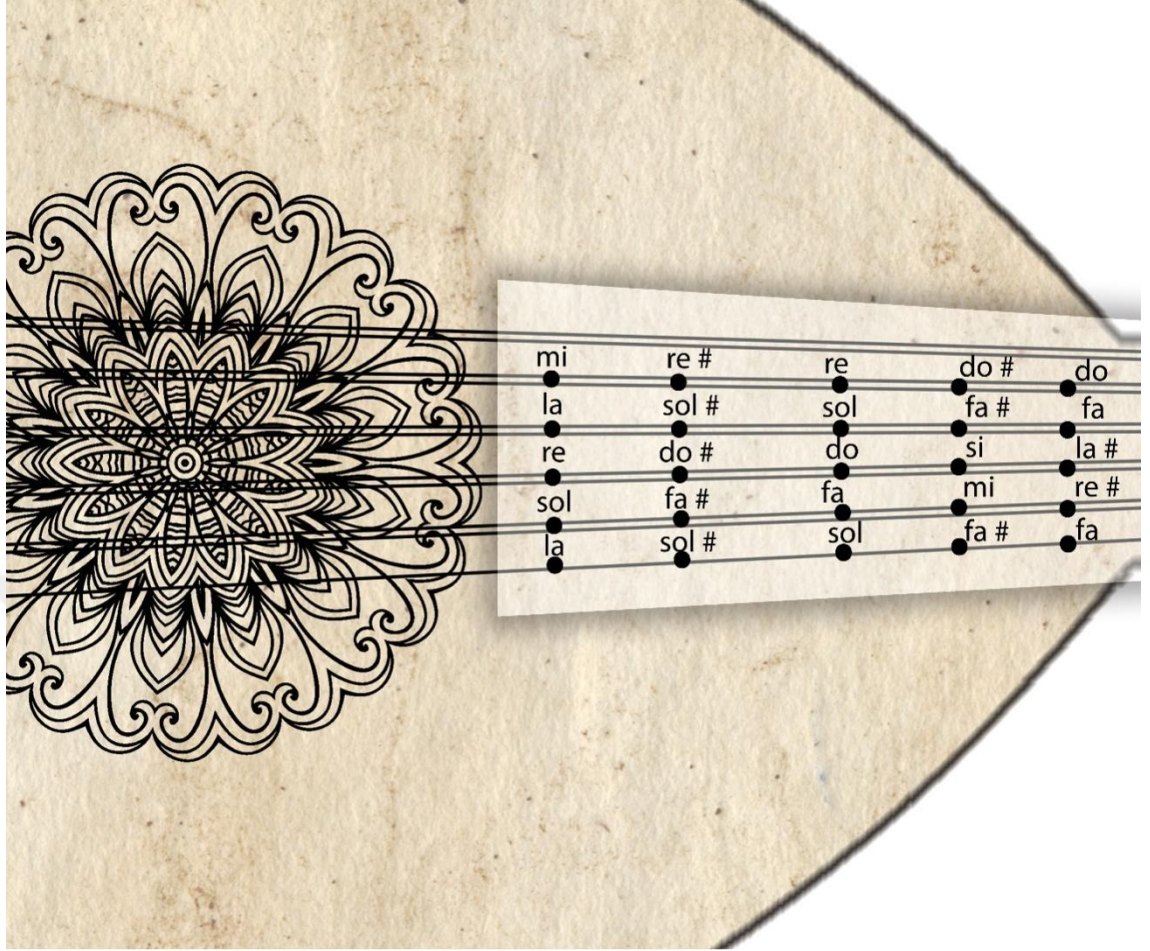


Şekil 10: Ali Salâhî Bey'e Göre Elin Mızrap Tutma Yüksekliği s.42

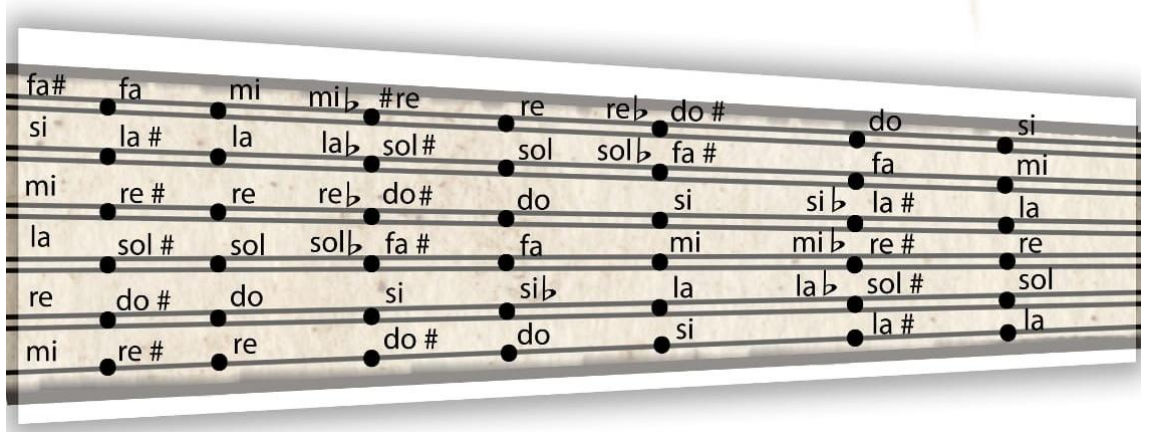
Salâhî Bey yukarıdaki resimde ise; *“Mızrabı elde sıkmamalıdır. Çünkü parmaklarda yorgunluk hissi olunduğu gibi mızrabın süratiyle tahrikine de mani olur. Fasıl içinde çalınır iken biraz sertçe mızrab kullanılmalı, taksimlerde hafifçe mızrap kullanılmalıdır”* şeklindeki ifadesiyle mızrap tutuşunu anlatmaya çalışmıştır (Salâhî, 1910:42).

Bu şekilde ud çalgısının tutuş ve akort ediliş teknikleri anlatıldıktan sonra Salâhî Bey ve Fahri Bey çalgının telleri, klavye üstündeki nota perdeleri, burguları ve akort sistemleri üzerine bilgiler vermeye başlamaktadır.

Her iki metotta tel üzerinde diyez ve bemolleri bulunan, burguluk kısmında da o zamanın kullanılan akordunun nota isimleri yazılmış bir resim tasvir edilmektedir. Kopuz, çizdiği ud şeklinde akort düzenini alttan üste doğru “kaba la”, “sol”, “re”, “la”, “mi”, “re”, şeklinde gösterirken tellerin üzerine baktığımız vakit en alt telin bam teli olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.



Şekil 13: Ali Salâhî Bey'e Göre Ud Gövdesinde Notalar s.24



Şekil 14: Ali Salâhî Bey'e Göre Ud Klavyesi Üzerinde Perdeler s.24



Şekil 15: Ali Salâhî Bey'e Göre Ud Teli Üzerindeki Notalar s.26

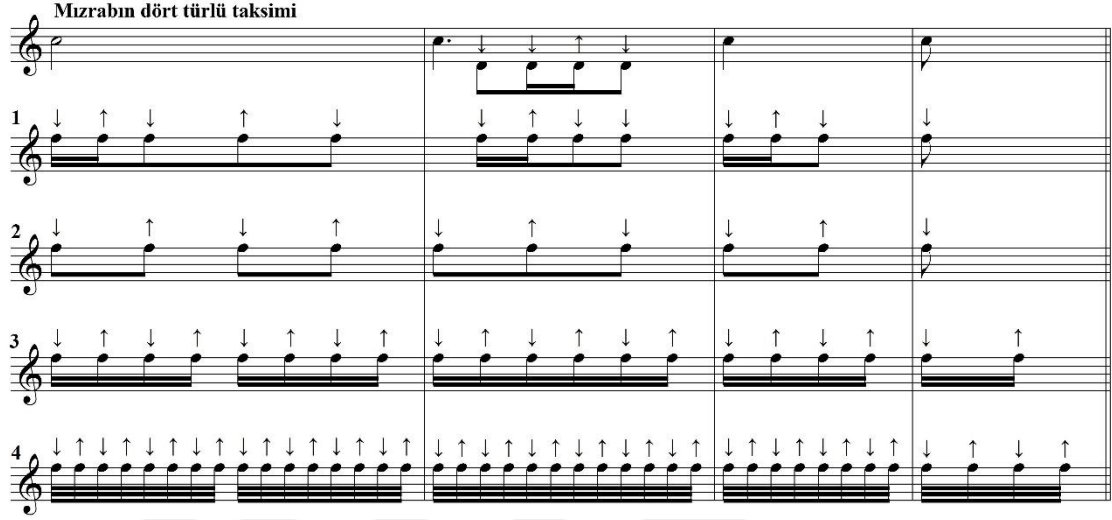
Salâhî Bey ise porte üzerinde birinci teli, en alttaki bam telini de sayarsak alttan ikinci tel olan “sol” telini göstermektedir ve boş telleri sırasıyla “sol, “re”, “la”, “mi”, “re” olarak anlatmaktadır. En üst tel de beşinci tel olarak portede boş “re” perdesi olarak ifade edilmektedir. Ancak, ud klavyesi üzerinde en üst boş telin de “si” olduğu yazmaktadır.

Fahri Bey ve Salâhî Bey'in, udun en üst boş telini değişken olarak “si” ve “re” sesine de akort ederek kullandığına dair bir düşünce ortaya çıkabilmektedir.

Parmak numaralarındaki farklılığa bakılacak olursa Kopuz, “segâh - si”, “muhayyer – la”, “tiz segâh – si” perdesini birinci parmakla almaktadır. Salâhî Bey ise “segâh - si” perdesini ve “muhayyer – la” perdesini ikinci parmak ile “tiz segâh – si” perdesini dördüncü parmakla almaktadır.

4.3. Mızrap Tekniği Bakımından Karşılaştırılması

Ali Salâhî Bey ve Fahri Kopuz'un metotlarındaki mızrap tekniklerinin öğrenciye nasıl aktarıldığı aşağıdaki şekillerde gösterilmeye çalışılmaktadır:



Şekil 16: Ali Salâhî Bey'in Mızrabın Dörtlü Taksimi s.23

Yukarıdaki şekilde Ali Bey'in “Mızrabın Dörtlü Taksimi” başlığında da görüleceği gibi ikilik, noktalı dörtlük, dörtlük ve sekizlik notalardan oluşan ölçülerin farklı zaman değişimleriyle nasıl vurulması gerektiği anlatılmaktadır. Örnek verilecek olursa; 1 nolu portesinde bir onaltılık “aşağı”, bir onaltılık “yukarı”, bir sekizlik “aşağı”, bir sekizlik “yukarı” ve tekrar bir sekizlik “aşağı” vuruşlarla göstermektedir fakat her zaman böyle vurulmayacağını ve notanın zamanına göre değişeceğini de en üstteki portenin ikinci ölçüsünde anlatmaktadır. Bir noktalı dörtlüğün bir sekizlik, iki onaltılık ve bir sekizlik yan yana geldiği zaman vuruşların da “aşağı – aşağı – yukarı – aşağı” şeklinde veya hemen altındaki ölçüde iki onaltılık, iki sekizlik nota yan yana geldiğinde de “aşağı – yukarı – aşağı – aşağı” vurulması gerektiğini ifade etmiş olmaktadır.



Şekil 17: Ali Salâhî Bey'in Farklı Mızrap Teknikleri s.23

“Bir numero ile bâlâda gösterilen “do”, “si” gibi iki nota aynı tel üzerinde bulunduğu vakit mızrap aşağılı yukarı vurulur. Eğer “do”, “re” gibi iki nota ayrı telde bulunuyorsa ikinci nota mızrabı üzerinden vurulmalı” (Salâhî, 1910:23) anlatımından yola çıkılacak olursa “do” ve “re” notasını 1 no’lu örneğin ikinci ölçüsünde vuruşları “aşağı – yukarı – aşağı – aşağı” şeklinde gerçekleştirmesi gerekecektir. 2 no’lu örnekte ise “la”, “si”, “do”, “do diyez” notalarını aynı tel üzerinde “aşağı – yukarı – aşağı – yukarı” şeklinde ve ikinci ölçüdeki “la”, “si”, “do” ve “re” notalarını da “aşağı – yukarı – aşağı – aşağı” şeklinde gerçekleştirmiştir. 3 no’lu ölçüde ise tüm vuruşların “aşağı” şeklinde olabilirse çok daha iyi olacağını izâh ederken 4 no’lu otuzikilik notalarda sürat önem arz edeceğinden bunların “aşağı – yukarı” şeklinde vurulması gerektiğini söylemektedir. Son olarak da 5 no’lu ölçüde ya sadece “do” notasına bir defa vurup diğer notaları parmakla icrâ etmeli ya da tek tek “aşağı” vurulmalıdır şeklinde izâh etmektedir.

Mızrap vurmanın tavrının usûllere göre ve makamlara göre de değişebileceğini de anlatmaya çalışan Ali Bey, karcıgar, segâh gibi peşrevlerde de bunların farklılık göstereceğini söylemektedir.

Salâhî Bey mızrap vuruşlarını birlik notalarla ve boş teller üzerindeki seslerle çalıştırmaktadır. Birlik notayı aşağı - yukarı vurmak suretiyle sekizlik ve onaltılık vuruşlarla çalınması gerektiğini öğretmektedir ve “*Mızrab sallamaya alışmak için; acele etmeyip aheste aheste çalmalı*” (Salâhî, 1910:26) sözleriyle bu hususta çok yavaş antrenman yapılması hususunda da telkinde bulunduğu görülmektedir. Bunun örneklendirmesini de aşağıdaki şu şekilde göstermektedir:



Şekil 20: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Dörtlük ve Sekizlik Notaların Mızrap Vuruşları s.7

Kopuz ise mızrap alıştırmalarına sekizlik notalarla başlatmaktadır. Bir sekizlik notada iki onaltılık vuruşun yapılması gerektiğini ve vuruşları “aşağı – yukarı” şeklinde sıralı olması hususunu “*Bir sekizlik için bir üstten, bir alttan olmak üzere iki mızrab [v]urulur*” (Kopuz, 1920:7) sözleriyle dile getirmektedir. Kopuz’un boş tel alıştırmaları çalışmasını öğrencinin inisiyatifine bırakıldığını düşünmek mümkündür.

Fahri Bey bir dörtlük notanın dört eşit parçaya bölünüp yani onaltılıklarla çalınması gerektiğini ve mızrap vuruşlarının “aşağı – yukarı – aşağı – aşağı” şeklinde çalışılması gerektiğini anlatmaya çalışmış ve oktav aralıklarla ve parmak numaralarıyla ne çalınması gerektiğini örneklendirmiştir. Bu durumda, “re” boş tel ve “aşağı” vuruş ile başlayarak bütün notaların dörder kere ilk aşağıya vurularak “aşağı – yukarı – aşağı – aşağı” şeklinde icrâ edilmesi gerekmektedir.



Şekil 21: Ali Salâhî Bey’e Göre Dörtlük ve Sekizlik Notaların Mızrap Vuruşları s.38

Yukarıdaki şekilde Salâhî Bey mızrabın sekizliklere tek dörtlüklere ise çift vurulması gerektiğini söylemektedir. Yani bu durumda “aşağı – yukarı” şeklindeki vuruşlarla dörtlükler de birinci ölçüyü baz alırsak toplam altı nota sekiz vuruş ile icrâ edilmiş olmaktadır.



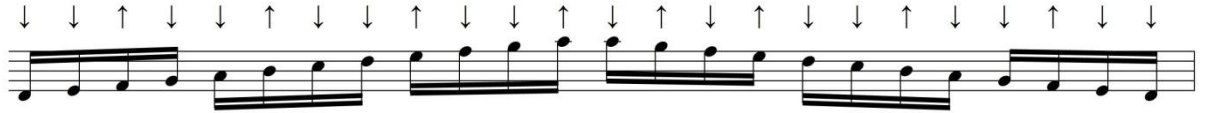
Şekil 22: Ali Salâhî Bey’e Göre Bağlı Notalarda Mızrap Vuruşları s.43

Ali Bey, Fahri Bey’in değinmediği bağlı notalarda mızrap vuruşlarının nasıl olacağına değinmiş ve vuruşlarını gösterdiği ölçülerde ikilik değerinde olan “sol” ve “la” notalarına mızrap vuruşlarını koymamış ancak başlangıç vuruşlara üstten vurduğu için “sol” sesi ile beraber ikinci ölçüde hepsi “aşağı” şeklinde vurmuştur. Burada “la” ve “re” boş telde iken “do” sesini tekrar bir üst tele çıktığı için tekrardan “aşağı” doğru vurmayı uygun bulmuştur. Diğer iki ölçüde ise farklı olarak “la” ve “si” sesleri aynı perdede olduğu için “aşağı – yukarı” şeklinde vurmayı tercih etmiştir.



Şekil 23: Ali Salâhî Bey’in Dörtlük ve Sekizlik Notalarla Mızrap Alıştırması s.44

Yukarıdaki şekilde Salâhî Bey’in mızrap alıştırmalarından biri görülmektedir. Bu alıştırmada mızrap tekniği hakkında değinmek istediği ise iki dörtlüğe tekabül eden sekizliklerden oluşan notaların ilk iki vuruşunu tek vuruşla vurup son iki vuruşunu da onaltılık olarak yani bir sekizliğe iki vuruş gelecek şekilde mızrap kullanmaktır. Bu durumda vuruşlar “aşağı – aşağı – yukarı – aşağı – yukarı – aşağı” şeklinde olacaktır. Alıştırmanın tekrarında ise bunun tam tersinin icrâ edilmesi istenmektedir.



Şekil 24: Mehmed Fahri Kopuz’un Onaltılık Notalarla Mızrap Vuruşları s.9

Fahri Bey yukarıdaki şekilde onaltılık notalara değinerek mızrap vuruşlarının nasıl olması gerektiğini ifade etmeye çalışmıştır. Yukarıdaki şekil incelenecek olursa; “re” perdesine yukarıdan vurulduğunda “re” boş tel üzerinde olacağı için mızrap “mi” teli üzerine gelecektir. Bu vesile ile “mi” perdesi de boş tel üzerinde olduğu için mızrap yeniden yukarıdan aşağı doğru vurulacaktır. Bu kez de mızrap “fa” perdesi altında kalacak ve bu perdeye de aşağıdan yukarı doğru vurulacaktır.



Şekil 25: Ali Salâhî Bey’in Onaltılık Notalarla Mızrap Vuruşları s.60

Onaltılık notalara değinen Salâhî Bey her bir onaltılığın ikişer vuruş halinde “aşağı – yukarı” şeklinde vurulması gerektiğini söylemektedir. Bütün notalar bu şekilde çalındığı zaman daha hızlı çalınmaya olanak tanımakta ve bir senkron kaybı yaşanmasını önlemiş olmaktadır.

Mızrap tekniği açısından yapılan karşılaştırma, Salâhî Bey’in bu konuya dair başka bir anlatımda bulunmaması sebebiyle tamamlanmış olmaktadır. Fahri Bey ise metodun devamında her alıştırmasının başında gösterdiği küçük vuruş tekniklerini farklı değerlerde ve varyasyonlarda anlatmaya devam etmiştir.

4.4. Kullanılan Parmak Pozisyonları Bakımından Karşılaştırılması

Bir çalgıyı iyi icrâ edebilmek için icrâcının özellikle de perdesiz bir çalgı kullanıyorsa perde aralıklarını, nerde hangi parmağı basacağını yani pozisyonları da iyi bilmesi gerekmektedir. Bu durumda eğer bir metot üzerinden yola çıkarak çalışmaya başlandıysa metot içerisinde mutlaka parmak pozisyonlarının bilinmesini sağlayacak parmak numaralarının bir şekilde izâh edilmesi gerekmektedir. Fahri Kopuz ve Ali Salâhî Bey, metotlarında bu konuya yer verdikleri için, iki metot arasındaki farklılıklar bu kısımda incelenecektir.



Şekil 26: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre I. Pozisyonda Parmak Numaraları s.5

Fahri Bey’in parmak numaralarının tanıtıldığı bu şekilde, en pest sesin “si” notası ile başladığı görülmektedir. Ardından “do” sesi birinci parmakla, “re” sesi de üçüncü parmakla basılması gerektiği gösterilmektedir.

Şunu belirtmek gerekir ki metot içinde udun akort sistemi üzerinde bilgilendirirken Fahri Bey bu teli boş “re” olarak göstermiştir. Şekilde birinci pozisyonda Salâhî Bey’den farklı olarak Fahri Bey’in alttan dördüncü tel olan “la” telinde “si” notasını birinci parmakla alması gösterilebilir.



Şekil 27: Ali Salâhî Bey’e Göre I. Pozisyonda Parmak Numaraları s.26

Yukarıdaki şekilde ise Ali Bey, “si” notasını gösterirken natürel olduğuna dair bir beyanda bulunmamış, ayrıca metoudunda “si” notasını “segâh” olarak isimlendirmiştir.

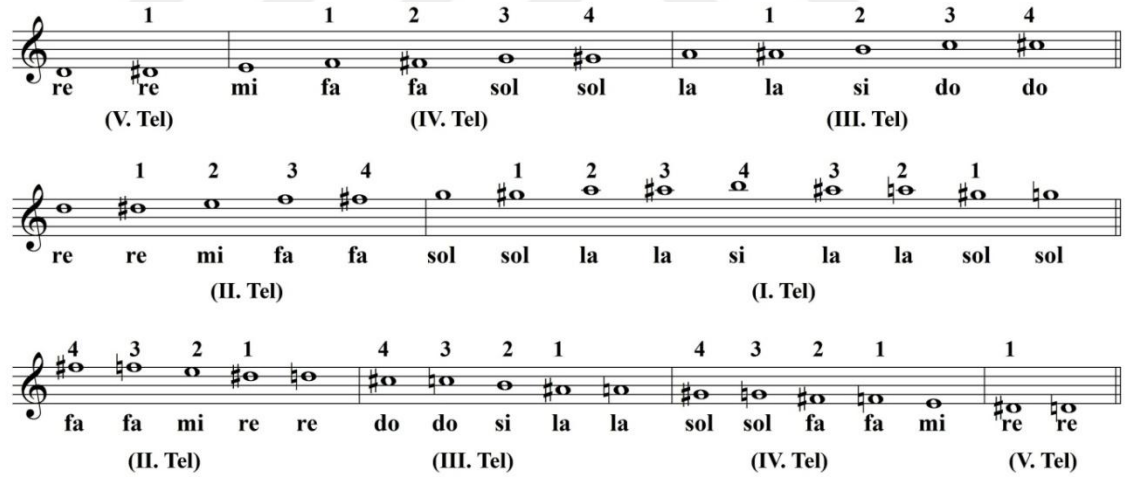
Alttan ikinci telde ise “sol” notası boş tel olduğu için parmakla basılması gereken ikinci nota “la” olacaktır ve Fahri Kopuz burada “la” ve “si” telini birinci parmak ile almayı uygun görmüştür. Bunun sebebinin de “re” sesine gidilebilmesi adına alındığı gösterilebilir. Zira Ali Salâhî Bey, en tiz ses olarak “si” telini göstermiş ve bunun neticesinde “la” yı ikinci parmakla “si” yi ise dördüncü parmakla basılması gerektiğini anlatmaya çalışmıştır.



Şekil 28: Mehmed Fahri Kopuz’a Göre Diyezlerde Parmak Baskıları s.19-20



Şekil 29: Mehmed Fahri Kopuz'a Göre Bemollerde Parmak Baskıları s.20-21



Şekil 30: Ali Salâhî Bey'e Göre Diyezlerde Parmak Baskıları s.29



Şekil 31: Ali Salâhî Bey'e Göre Diyez ve Bemollerde Parmak Baskıları s.29

Şekiller teker teker incelenecek olursa, Fahri Bey'in öncelikle diyez ve bemolleri ayrı ayrı portelerde ele aldığı lâkin Salâhî Bey'in, diyez ve bemolleri beraber bir alıştırma üzerinde gösterdiği görülmektedir. Ali Bey, metodunun bir önceki sayfasında kromatik olarak diyez sıralı yürüyüşü ve parmak numaralarını ayrıca göstermektedir.

Şekillerde ilk olarak Fahri Bey "fa diyez" sesini alttan üçüncü telde dördüncü parmakla ve alttan beşinci telde ikinci parmakla alırken Ali Bey de Fahri Bey gibi aynı parmaklarla almış olduğu görülmektedir. Fahri Bey "Do diyez" için farklı bir tasarruf düşünmektedir. Birinci oktavda dördüncü parmakla alırken ikinci oktavda "do diyez" ve "si" sesini birinci parmakla almaktadır. Aynı zamanda "si" den sonraki tekrar gelen "do diyez" notasını bu sefer üçüncü parmakla aldığını göstererek bir detaya değinmiştir. Ali bey ise birinci oktav "do diyez" notasına Fahri Bey gibi dördüncü parmakla basılması gerektiğini söylemiştir ancak ikinci oktav sese çıkmamıştır.

Her iki metotta "sol diyez" için birinci oktavda dördüncü parmak, ikinci oktavda ise birinci parmak gösterilmektedir ve bir farklılık yoktur. Diğerine bakılacak olursa, "re diyez" perdesine Fahri Bey birinci oktavda dördüncü parmakla basarken ikinci oktavda birinci parmakla basmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken husus Kopuz'un "re diyez" olarak bastığı perdenin olduğu en üst teli "si" akorduna çekmesinden dolayı farklılık arz ettiğidir. Ali Bey ise "re diyez" i birinci ve ikinci oktavda birinci parmakla almaktadır.

Kopuz, “*üçüncü teldeki la diyez için birinci parmak, si için ikinci parmak basılır. Beşinci teldeki la diyez için ikinci parmak kullanılır*” (Kopuz, 1920:20) sözleriyle ifade etmiş, Salâhî Bey ise farklı olarak ikinci oktav “la diyez” sesini üçüncü parmakla göstermiştir.

Bemol notalara bakıldığında bir bemol nota kendinden önceki sesin de ayrıca diyezi olduğu için farklılık arz etmeyeceği düşünülebilir lâkin metotlar incelendiğinde notalara ve pozisyona göre farklılık gösterebileceği görülmektedir. İncelemeye devam edildiğinde bemol sırasına göre ilk olarak “si bemol” notasını, Fahri Bey ve Salâhî Bey ilk oktavı birinci parmakla alırken ikinci oktavı da ikinci parmakla almaktadır. Aralarında bu bakımdan bir tezatlık söz konusu değildir. İkinci bemol arızası olan “mi bemol” notasına bakıldığında ise Fahri Kopuz ve Ali Salâhî Bey iki oktavı da birinci parmakla almıştır. Oysaki Salâhî Bey ikinci oktav “la diyez” sesini üçüncü parmakla göstermiştir.

Üçüncü arızaya gelindiğinde, “la bemol” için Fahri Kopuz ve Salâhî Bey, birinci oktav “la bemol” notasını üçüncü parmakla, ikinci oktavını ise birinci parmakla alırken aynı sese “sol diyez” olarak bakıldığında da aynı parmak numaralarıyla aldığı görülmektedir. Dördüncü arıza olan “re bemol” notasında Fahri Bey birinci oktavını dördüncü parmakla, ikinci oktavını ise üçüncü parmakla almaktadır. Ali Bey sadece birinci oktav sesi baz almış ve onu da dördüncü parmakla almıştır.

Bu kısımda karşılaştırılabilecek son arızalı nota “sol bemol” notasıdır. Fahri Bey ve Salâhî Bey bu notayı birinci oktav sesinde ikinci parmakla alırken ikinci oktav sesini dördüncü parmakla almaktadır.

4.5. Nazarîyat ve Usûl Bakımından Karşılaştırılması

Türk Mûsikîsi’nde nazarîyat ve usûller çok önemli bir yer arz etmektedir. Geçmişten günümüze kadar Türk Mûsikîsi Nazarîyatı, meşk usûlü olarak adlandırılan usta – çırak ilişkisine dayalı bir anlatım şekli ile gerçekleştirilmiştir. Halen de bu sistem devam etmektedir fakat bunun yanında da okullarda şu an geçerliliğini sürdüren Arel – Ezgi – Uzdilek nota sistemi anlatılmaktadır. Ali Salâhî Bey ve Mehmed Fahri Kopuz’un metotlarında bugünkü okullarda anlatılan ve dokuz komadan oluşan sistem mevcut

olmadığından makam isimlerini ve perde isimlerinin farklılık arz edebileceğini de göz önünde bulundurmak gerekir.

Örnek vermek gerekirse bugün segâh perdesi, Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bir koma bemol olarak nitelendirilirken Salâhî Bey ve Fahri Bey’in bu perde ismini natürel olarak ifade etmektedir. Böyle düşünüldüğü vakit, metoda çalışırken bir eğitmen ile ayrıca meşk edilmesi gerekmektedir.

Metotların incelenmesine devam edildiğinde Salâhî Bey, makam bilgilerini eserinin 21. sayfasından itibaren anlatmaya başlamaktadır. Eserde, onüç perde üzerinde karar kılan makamlardan bahsetmektedir. Bununla alakalı bir örnek verilecek olursa, Ali Bey’in “Mûsikîmizdeki Makamlarla Seyr ü Sefer Ettiği Perdelerinin Beyânı” başlığı altındaki bu açıklama gösterilebilir:

“**Rast** perdesi üzerinde karar ile seyr ü hareketlerini icrâ eden makamât, ber vech-i âtî isimlerle tesmiye olunur.



Şekil 32: Ali Salâhî Bey’e Göre Rast Perdesi s.21

Sâzkâr, sûzidilârâ, rast-ı cedîd, pençgâh, pesendîde, nev’eser, nihâvend, sûzinâk, bûzûrk, nikrîz, mâhûr, zâvil, şevk-ı dil, hicazkâr, tarz-ı nevîn, kürdîli hicazkâr.

Dügâh perdesi üzerinde karar ile seyr ü hareketlerini icrâ eden makamlar âtîdekilerdir.



Şekil 33: Ali Salâhî Bey’e Göre Dügâh Perdesi s.21

Uşşak, beyâtî, karcığâr, ısfahân, ısfahân-ı hicaz, hicaz-ı hümayûn, hicaz-ı nevâ, hisâr, hüseyinî, acem gülizâr, kûçek gerdâniye, arazbâr, sipihr, tâhir, bayâtî arabân, künan, muhayyer, muhayyer kürdî, ferahnûma, zirgûle, nişâbürek.

Bûselik tabiriyle düğâh perdesi üzerinde karar eden makamât.



Şekil 34: Ali Salâhî Bey'e Göre Düğâh Perdesi s.21

Bûselik, sabâ bûselik, hicaz bûselik, nevâ bûselik, acem bûselik, eviç bûselik, arazbâr bûselik, gerdâniye bûselik, hisâr bûselik, mâhûr bûselik, arabân bûselik, şehnâz bûselik, tâhir bûselik, muhayyer bûselik, hicazkâr bûselik.

Kürdî tabiriyle düğâh perdesi üzerinde karar eden makamlar.



Şekil 35: Ali Salâhî Bey'e Göre Kürdî Perdesi s.21

Kürdî, zemzeme sabâ, zemzeme kürdî, nevâ kürdî, muhayyer kürdî, gerdâniye kürdî, zevk-i tarab.

Segâh perdesi üzerinde karar eden makamlar. Müsteâr, maya, hüzzâm, vech-i arazbâr.



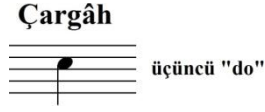
Şekil 36: Ali Salâhî Bey'e Göre Segâh Perdesi s.22

Bûselik perdesi üzerinde karar eden yalnız nişâbürek makamıdır.



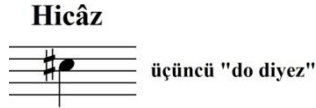
Şekil 37: Ali Salâhî Bey'e Göre Bûselik Perdesi s.22

Çargâh perdesi üzerinde karar eden yalnız çargâh makamıdır.



Şekil 38: Ali Salâhî Bey'e Göre Çargâh Perdesi s.22

Hicaz perdesi üzerinde karar eden yalnız heftgâh makamıdır.



Şekil 39: Ali Salâhî Bey'e Göre Hicaz Perdesi s.22

Yegâh perdesi üzerinde karar ile seyr ü hareketlerini icrâ eden makamât âtîdekilerdir.



Şekil 40: Ali Salâhî Bey'e Göre Yegâh Perdesi s.22

Yegâh, sultânîyegâh, şedarabân, ferahfezâ.



Şekil 41: Ali Salâhî Bey'e Göre Nevâ Perdesi s.22

Hüseynî Aşîrân perdesinde karar ile seyr ü hareketlerini icrâ eden âtîdeki makamlardır.



Şekil 42: Ali Salâhî Bey'e Göre Hüseynî Aşîrân Perdesi s.22

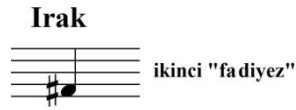
Bûselik aşîrân, nü hüft, sûzidil.

Acem Aşîrân perdesi üzerinde karar ile seyreden makamlardır ki, şevk-i tarab.



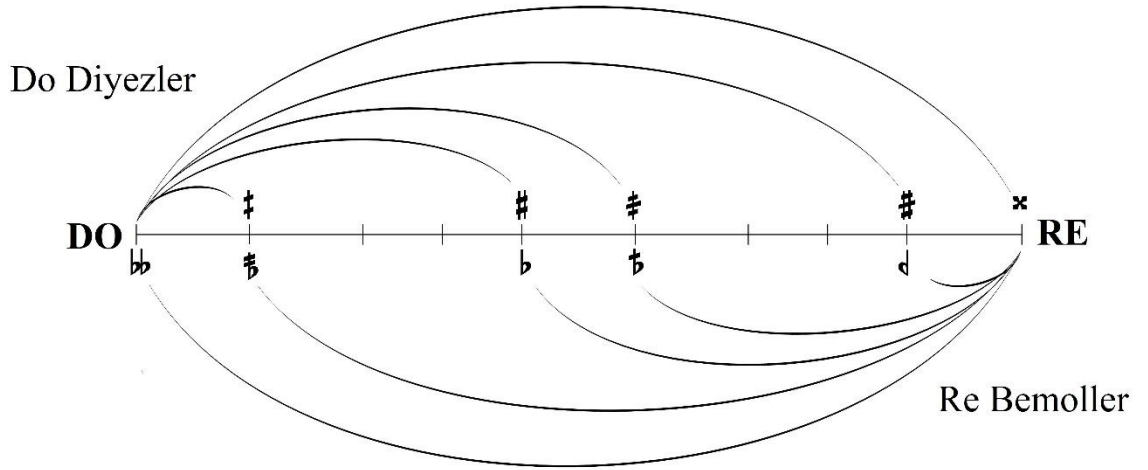
Şekil 43: Ali Salâhî Bey'e Göre Acem Aşîrân Perdesi s.22

Irak: ırak perdesi üzerinde karar ve cevelan eden makamâta âtîdeki isimler verilmiştir.



Şekil 44: Ali Salâhî Bey'e Göre Irak Perdesi s.22

Irak, beste ısfahân, râhatü'l-ervâh, şevk-i cedîd, revnak-nümâ, ferah-nâk, eviç, evcârâ, dikleş-hâverân, sultânî hüzzâm" (Salâhî, 1910:21-22).



Şekil 45: İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk Mûsikîsi Nazarîyatı ve Usûlleri - Kudüm Velveleleri* Kitabındaki Türk Mûsikîsi Komaları s.46

TÜRK MÜSİKİSİNDE BİR SEKİZLİDE BULUNAN 24

ARALIK İLE 25 SESİN (PERDENİN) İSİM VE YERLERİ

Koma diyezli ve büyük mücenneb bemolü yalnız FA-SOL aralığında kullanılıp, tatbikatta kullanılmaz, ancak aralık hesaplarında bulunur ve kullanılır. Dik büselikle çargâh arası 1 koma, büselikle olan arası ise 3 komadır. Ayrıca, bakiye diyezli mi'nin adı 1. çizgide acem aşîrân, 4. aralıkta acemdir.

Tiz Çargâh (DO)	ÇARGÂH (DO)
Tiz Dik Büselik	Dik Büselik
Tiz Büselik (Sİ)	BÜSELİK (Sİ)
Tiz Segâh	Segâh
Dik Sünbüle	Dik Kürdî
Sünbüle	Kürdî
MUHAYYER (LA)	DÜĞÂH (LA)
Dik Şehnâz	Dik Zirgüle
Şehnâz	Zirgüle
Nim Şehnâz	Nim Zirgüle
GERDÂNİYE (SOL)	RAST (SOL)
Dik Mahûr	Dik Geveşt
Mahûr	Geveşt
Eviç	Irak
Dik Acem	Dik Acem Aşîrân
ACEM (FA)	ACEM AŞÎRÂN (FA)
HÜSEYNÎ (Mİ)	HÜSEYNÎ AŞÎRÂN (Mİ)
Dik Hisâr	Kaba Dik Hisâr
Hisâr	Kaba Hisâr
Nim Hisâr	Kaba Nim Hisâr
NEVÂ (RE)	YEGÂH (RE)
Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz
Hicâz	Kaba Hicâz
Nim Hicâz	Kaba Nim Hicâz
ÇARGÂH (DO)	Kaba Çargâh (DO)

TİZ SEKİZLİDE

ORTA SEKİZLİDE

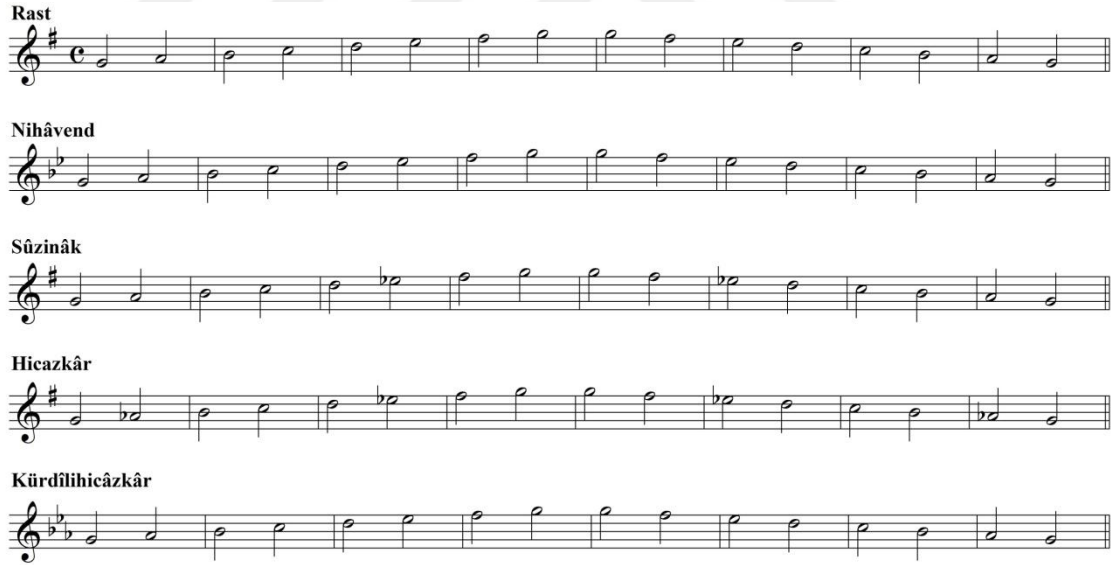
Şekil 46: İsmail Hakkı Özkan'ın *Türk MüsİKİsİ Nazarîyatı ve Usûlleri - Kudüm Velvelleri* Kitabındaki Türk MüsİKİsİ Perde İsimleri s.47

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre bakıldığında, yukarıdaki şekillerde İsmail Hakkı Özkan'ın “*Türk Mûsikîsi Nazarîyatı ve Usûlleri - Kudüm Velveleleri*” kitabının 46 ve 47. sayfalarında gösterilen bir koma bemollü “segâh” perdesi Salâhî Bey'in metodunda natürel olarak ifade edilmektedir. “Bûselik” ve “segâh” perdesi aynı perde olarak ifade edilmektedir.

“Hicaz” perdesi ise Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde beş koma diyez almaktayken Salâhî Bey'in metodundaki “hicaz” perdesi ise bugünkü dört koma diyezli “nim hicaz” perdesine denk gelmektedir.

Fahri Kopuz ise metodunda minör ve majör dizilere göre bir anlatım yoluna gitmektedir fakat makamlarla alakalı bir anlatım yoluna gitmemektedir. Böyle bir durumda bu eserin yardımcı kitap niteliğinde olduğu ve Fahri Bey'in öğrencileri için bazı konuları meşk usulü ile anlattığı düşüncesi ortaya çıkabilmektedir

Salâhî Bey metodunda bazı makamların porte üzerinde dizilerine de yer vermiştir:



Şekil 47: Ali Salâhî Bey'e Göre Makam Dizileri 1 s.33

Makam dizileri bugünkü sisteme göre incelenecek olursa, Salâhî Bey “rast” makamında arıza olarak sadece “fa diyez” kullanmış çünkü “segâh” perdesi natürel olarak alınmıştır. Nihâvend donanımında aynı yazılmış ve aldığı geçkiler dışında farklı bir betimleme yapılmamıştır. “sûzinak” makamında ise donanıma sadece “fa diyez” yazılmış ve buradan Salâhî Bey'in de Fahri Bey gibi donanımı tampere sistemde olduğu

gibi kullandığı ve farklı arızaların notanın üstüne yazdığı görülmektedir. Bu şekilde “mi bemol” eklenmiş olmakta ve “si” zaten natürel olduğu için gösterilmemiştir.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde, “hicazkâr” makamında bir koma bemollü “si”, dört koma bemollü “mi”, “la” ve dört koma diyezli “fa” donanımına yazılırken, Ali Bey donanımına sadece “fa diyez” koymaktadır. “La bemol” ve “mi bemol” seslerini de dizinin içinde göstermektedir. Kürdîlihiczakâr makamında ise bir farklılık görülmemektedir.

Şedarabân makamına bakılacak olursa, donanımda ve dizi içerisinde Salâhî Bey’in “eviç” yani “fa diyez” sesini göstermemiş olmasıdır. Diğer bir farklılık ise “ferahnâk” makamındadır. Burada ise donanıma alınan “do diyez” sesidir. Ali Bey dizide sadece “fa diyez” sesini göstermiştir.

[illegible]

The first staff of music is written on a treble clef staff. It contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110

[illegible]

The first staff of music contains the following notes (from left to right): C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). The staff ends with a double bar line.

Şekil 48: Ali Salâhî Bey’e Göre Makam Dizileri II s.34

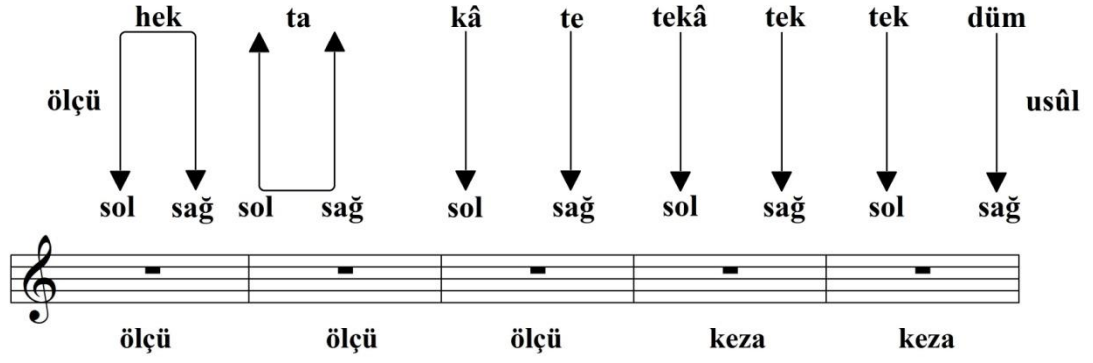
Salâhî Bey'in sûzinak makamına dair bir alıştırma:



Şekil 49: Ali Salâhî Bey'den Sûzinak Makamına Dair Örnek s.66

Usûller konusunda Salâhî Bey Türk Mûsikîsi'nde kullanılan usûllere tek tek değinmeye çalışmış ve bunları nota üzerinde vuruşlarıyla anlatmaya çalışmıştır. “Usûl Yahud Ölçü” başlığı ile anlatımına başlarken anlatımını şu şekilde yapmıştır:

“Alaturka usûllerde “düm-tek” usûlü yani “düm” geldikte sağ el ile “tek” geldikte sol el ile darb ederek okumak kâide-i umûmîye ittihaz edilmiştir. Birlik notanın imtidâdı başlanılan ve hakikatde ikmâl edilmek üzere ilk dört defa aşağıdan yukarıya veyahut yukarıdan aşağı kaldırılıp indirilmesi için sarf olunacak zamana müsâvîdir. İkilik notanın imtidâdı ilk iki defa dörtlük notanın dahî bir defa hareketiyle takdir olunur. Sekizlik notanın imtidâdı elin yukarıdan aşağıya ininceye kadar olan zamana ve onaltılık notanın imtidâdı bunun nüsfinâ ve otuzikilik notanın imtidâdı da sekizlik bir zamana müsâvîdir. Bu halde elin yukarıdan aşağıya ininceye kadar sekizlikten bir, onaltılıktan iki, otuzikilikten dört adet notanın okunması icâb eder” (Salâhî, 1910:8).



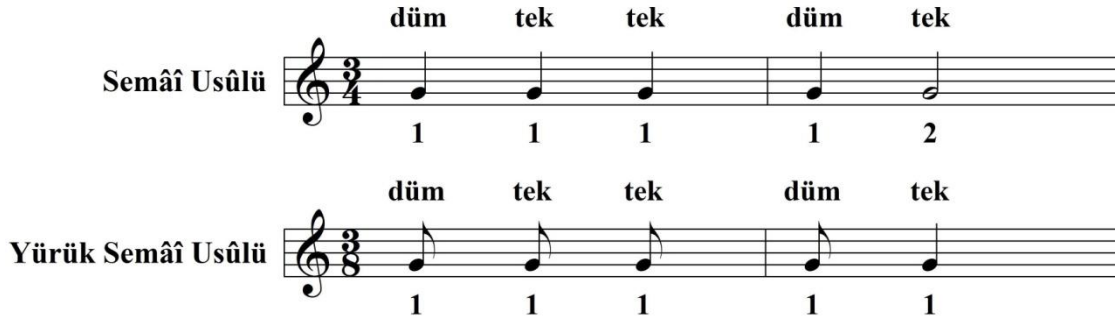
Şekil 50: Ali Salâhî Bey’e Göre Notada Ölçü Haneleri s.8

Fahri Kopuz ise ölçüler hususunda sadece alıştırımlar ve bu alıştırımlar içindeki mızrap tekniğini göstererek bilgi vermektedir. Örnekle açıklanacak olursa, aşağıdaki şekilde; “semâî” usûlünde bir alıştırma bulunmaktadır. Bu alıştırma da her bir ölçünün nasıl vurulacağını göstermiş fakat bu sadece mızrap vuruşlarını göstermektedir. Burada usûle dair bir bilgi görememekle beraber sadece notadaki vuruş şekillerden bir bilgiye ulaşabileceğimiz aşikârdır.



Şekil 51: Mehmed Fahri Kopuz’dan Üç Zamanlı Usûle Dair Örnek s.24

Salâhî Bey'in bu konuda çok daha ayrıntıya indiği görülebilmektedir. Aşağıdaki şekilde Salâhî Bey'in “semâî” usûlündeki açıklaması incelenecek olursa:



Şekil 52: Ali Salâhî Bey'e Göre Üç Zamanlı Usûller s.10

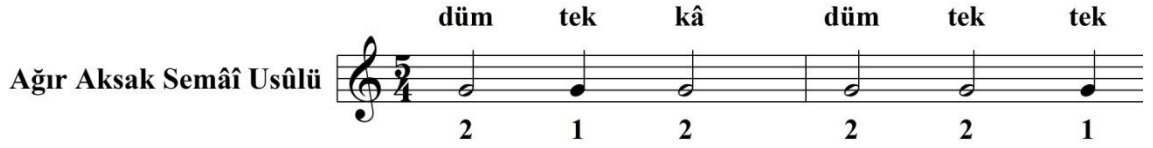
Burada “semâî” ve “yürük semâî” usûlünün el vuruşlarını isimleriyle açıklamış ve varyasyonlarını da göstermiştir. Dikkat çekilecek olan husus ise bu vuruşların altı vuruş olarak anlatılmasıdır. Yani 3/4'lük bir “semâî” usûlünün bugün okullarda öğretilen 6/4'lük “sengîn semâî” usûlüne eşdeğer vuruş taşıması ve Ali Beyin metodunda gösterdiği 3/8'lik olarak atfettiği “yürük semâî” usûlünün ise bugün okullarda öğretilen 6/8'lik “Yürük Semâî” usûlüne eşdeğer vuruş taşımasıdır. Salâhî Bey'in 3/8'lik vuruş ile isimlendirdiği “yürük semâî” usûlü bugün nazariyat kitaplarında “semâî usûlü” olarak da görülebilmektedir.

Salâhî Bey alıştırımlarına “Üç Darblı Usûllere Dair Ta'lim” adı altında aşağıdaki şu şekilde örnek vermiştir:



Şekil 53: Ali Salâhî Bey'den Üç Zamanlı Usûle Dair Örnek s.51

Ali Salâhî ve Fahri Kopuz'un sözünü ettikleri diğer usûllere bakılacak olursa, burada Fahri Bey'in, alıştırımlarındaki mızrap vuruşlarını göstermeye çalıştığını belirtmek gerekecektir.



Şekil 54: Ali Salâhî Bey’e Göre Beş Zamanlı Usûl s.10

Ali Bey bu usûlde sağ el ile ikilik “düm”, yine sağ el ile dörtlük “tek”, sol el ile ikilik “kâ” ve ikinci ölçüde ise sağ el ile ikilik “düm”, sol el ile ikilik “tek” ve yine sol el ile dörtlük “tek” şeklinde vuruşları açıklamıştır.

Fahri Bey ise 5/4 lük usûle dair örneğini aşağıdaki şekilde göstermiştir:



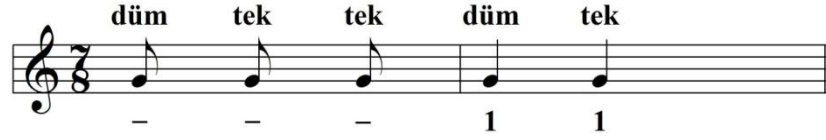
Şekil 55: Mehmed Fahri Kopuz’dan Beş Zamanlı Usûle Dair Örnek s.22

Diğer bir usûle değinilecek olursa, Fahri Bey’in 7/8’lik olarak gösterdiği “mandıra – devr-i tûran” usûlünün Ali Bey’de “devr-i hindi” olarak açıklandığı görülmektedir. İki usûl de aslında aynıymış gibi görünse de, içinde farklılıklar gösterdiği için isimleri de farklı olmaktadır.



Şekil 56: Mehmed Fahri Kopuz’dan Yedi Zamanlı Usûle Dair Örnek s.24

Fahri Bey’in 7/8’lik yukarıdaki örneğinde ölçüler 2+2+3 vuruş şeklinde tamamlamaktadır. İlk ölçüdeki iki adet dörtlük notanın her birini ikiye bölerek sekizlik mızrap vuruşlarıyla icrâ edilmesini istemektedir.



Şekil 57: Ali Salâhî Bey'e Göre Yedi Zamanlı Usûl s.13

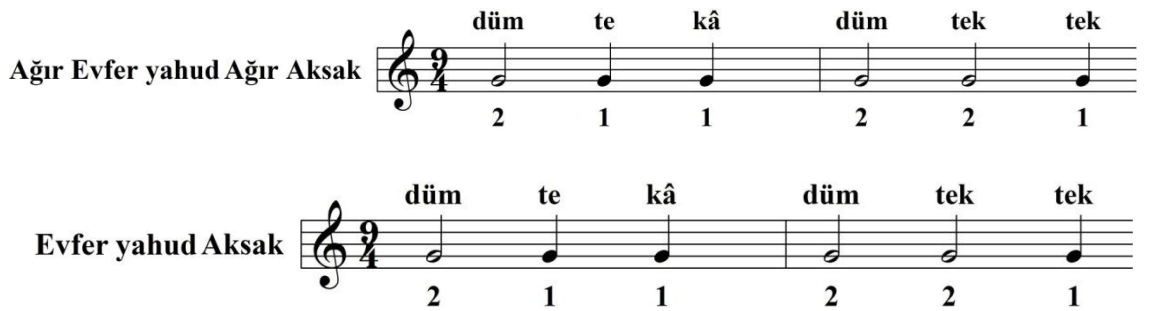
Ali Bey ise bir başka 7/8'lik usûl olan “devr-i hindi” usûlünü ele almış ve “sağ el ile sekizlik “düm” ve sol ile bir sekizlik iki adet “tek”, ikinci battutada sağ el ile dörtlük “düm” ve sol ile keza dörtlük “tek” olmak üzere iki battuta derununda beş darb ile ikmal olunur” (Salâhî,1910:13) cümlesiyle ifade etmiştir.

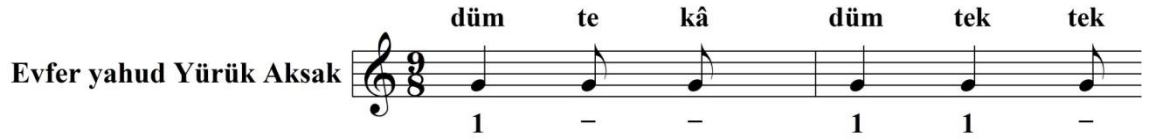
Dokuz zamanlı ölçülerde ise Fahri Kopuz “çifte sofyan” usûlüne dair örneklemde bulunmuştur. Bu usûlün aşağıdaki örnekten yola çıkacak olursak İsmail Hakkı Özkan'ın “Türk Mûsikîsi Nazarîyatı ve Usûlleri - Kudüm Velveleleri” kitabının 639. sayfasında anlattığı “çifte sofyan” usûlüne benzemekte olduğu görülmektedir. İsmail Hakkı Özkan bu usûlün diğerlerinden çok yürük çalındığını ve bunun için bazı darpların da toplu halde olduğunu ifade etmektedir.



Şekil 58: Mehmed Fahri Kopuz'dan Dokuz Zamanlı Usûllere Bir Örnek s.24

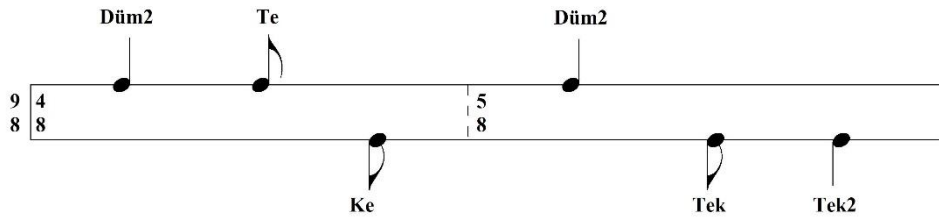
Salâhî Bey'e gelindiği vakit dokuz zamanlı usullerden, aşağıdaki “ağır evfer yahud ağır aksak”, “evfer yahud aksak” ve “evfer yahud yürük aksak” usûllerine değinmiştir.





Şekil 59: Ali Salâhî Bey’e Göre Dokuz Zamanlı Usûller s.10

Bu usûllerin üçü de vuruş olarak aynıdır. Sadece “Ağır Evfer yahud Ağır Aksak” ve “Evfer yahud Aksak” usûlleri 9/4’lük olduğu için ikilik ve dörtlük notalardan meydana gelirken, “Evfer yahud Yürük Aksak” usûlü ise 9/8’lik olduğu için dört ve sekizlik notalardan oluşmaktadır. Burada İsmail Hakkı Özkan’ın kitabından farklı olarak Ali Salâhî’nin “Evfer” ve “Aksak” usûlünü aynı olarak göstermesidir. Hâlbuki İsmail Hakkı Özkan “Evfer” usûlünü aşağıdaki şu şekilde anlatmıştır:



Şekil 60: İsmail Hakkı Özkan’ın *Türk Mûsikîsi Nazarîyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri* Kitabında Evfer Usûlü s.645

4.6. Süslemeler Bakımından Karşılaştırılması

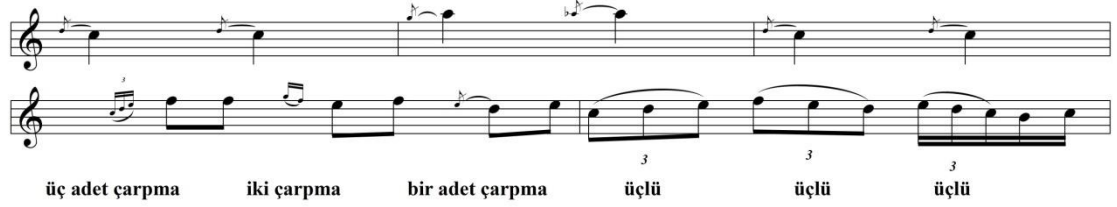
Gülçin Yahya Kaçar, süslemelerin ne olduğunu “*Eserin usûlünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen ve değerini kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli olup, çarpma, mordan, tril, grupetto, tremolo adı verilen notalardır*” şeklinde ifade etmeye çalışmıştır (Kaçar, 2005:217).

Bu açıklama doğrultusunda süslemelerin, saz icrâsında önemli bir yere sahip olduğu düşünülebilir. Türk Mûsikîsi’ndeki süslemeler de, saz icrâcıları tarafından farklılık gösterebilmektedir. Söz konusu bu farklılıklar, iki metot üzerinden karşılaştırılacak olursa, Ali Salâhî Bey’in bu konuyla fazlaca ilgilendiği söylenebilir.

Salâhî Bey ilk olarak çarpma hususuna değinerek konuyu şu cümlelerle izâh etmeye çalışmıştır:

“Çarpma  işaretidir. Yani kuyruğu bir hatt-ı ufkî ile maktu olan küçük bir notadır. Tezyin edeceği perdenin ya alt ya üst tarafına vaz olunup kıymeti

notaların kıymetine kalb olunur. Nağmeleri tezyine ve gayet kısa ve hafif sadâları işâr için gâh bir gâh iki, bazen de üç adet geldiğinden çarpmalar sadasına göre nota gibi, çizgilerin üzerine ve aralıklarına notalardan ufak olarak yazılıp kuyrukları birleştirilir” (Salâhî, 1910:15).



Şekil 61: Ali Salâhî Bey’in Çarpma İşaretlerini Anlatımı s.15

Salâhî Bey yukarıdaki şeklin ilk portesinde notanın üzerindeki küçük çarpma işaretini nota bağı ile birleştirerek göstermiş ve notanın uzunluğunda bir değişiklik sebebiyet vermediğini dile getirmiştir. İkinci portenin ilk ölçüsünde ise çarpma çeşitlerini göstermiştir.



Şekil 62: Ali Salâhî Bey’den Çarpmalı Notalara Dair Alıştırma I. s.38



Şekil 63: Ali Salâhî Bey'den Çarpmalı Notalara Dair Alıştırma II. s.49

Yukarıdaki şekillerde de çarpmalı notalara dair Salâhî Bey'in alıştırmaları bulunmaktadır. Önce pestten tize doğru daha sonra da tizden peste doğru çarpmaları göstermiştir.

Salâhî Bey'in "küçük notalar" olarak bahsettiği konu ise mûsikîde "mordan" olarak adlandırılmaktadır ve Ali Bey tarafından çarpma konusu içerisinde ele alınmıştır. Mordan asıl notanın önüne veya arkasına konan çift çarpma notalarıdır. Salâhî Bey'in çift çarpma hususunda verdiği örnek aşağıdaki şekilde yer almaktadır:



Şekil 64: Ali Salâhî Bey'den Küçük Notalara Dair Ta'lim 1 s.52

İkinci olarak tril konusunu ele alan Salâhî Bey şöyle açıklamıştır:

“Tril: tezyini matlub olan nota ile bunun ya tam yahut yarım ses üst tarafına, yani tiz taraftaki notaya ve her ikisine suret-i mütesaviyede süratle dokunmaktan ibarettir. Mesela; tezyin edilecek perde ikilik imtidâdında bir “do” ise bunun yarım veya tam ses üst tarafında bulunan “do diyez” yahud “re” perdelerinden biriyle “do” ya suret-i mütesaviyede ikilik notanın derece-i imtidâdında otuzikilik süratlerle dokunulur” (Salâhî, 1910:21).



Şekil 65: Ali Salâhî Bey'e Göre Tril s.21

Salâhî Bey “tril” konusunu “*Titremeye Dair*” başlığı altında aşağıdaki başka bir örnek ile göstermektedir:



Şekil 66: Ali Salâhî Bey'den Tril'e Dair Bir Örnek s.61

Son olarak süslemeler konusunda bahsedilebilecek husus “tremolo” olacaktır. Tremolo bir notanın küçük değerlere bölünerek tekrarlanması olarak ifade edilebilir. Tremolo aynı seslerin tekrarlanması sebebiyle trilden farklılık arz etmektedir. Çalınacak notanın üstüne şekil 66'daki örnekte olduğu gibi çizgi çekilerek gösterilmektedir. Buradaki çizgilerin sayısı notanın ne kadar değerde küçük nota ile çalınacağını göstermektedir. Eğer üzerinde tek çizgi var ise bir dörtlük nota iki eşit parçaya bölünerek sekizlik notalarla çalınırken, iki çizgi bulunuyor ise bu dörtlük nota dört eşit parçaya bölünerek onaltılık notalarla çalınacak anlamına gelmektedir.

Salâhî Bey “tremolo” konusunu metodunda bir başlık altına almamıştır fakat “*Nihâvend'den Mızrab İçin Ta'lim*” adlı küçük başlığıyla aşağıdaki şekilde göstermiştir:



Şekil 67: Ali Salâhî Bey'den Nihâvend Makamında Tremolo Çalışması s.64

Fahri Kopuz ise metodunda süslemelerden, açıklamalarında ve alıştırma çalışmalarının hiç birinde bahsetmemiştir.

SONUÇ

Müziğin bir parçası olan çalgılar insan sesinden sonra melodi üretebilen en önemli unsurdur. Gerek Türk Mûsikîsi, gerekse başka kültürlerin müziklerini, bir saz olmadan üretmek veya icrâ etmek zor olabilmektedir. Bu sebeple nazarîyat kitaplarındaki perde taksimlerinde ud çalgısı sıkça kullanılmaktadır.

Mûsikî eğitimi, Türk kültüründe çok eskiden beri geleneksel meşk usûlü ile sözlü ve görsel olarak uzun süreler devam etmesinin yanında artık günümüzde eğitim kitapları ile de desteklenmeye çalışılmaktadır. Mûsikî eğitimi hususunda yazılan metotlar gün geçtikçe artarak ve geliştirilerek yararlanmak isteyenlerin istifadesine sunulmaktadır. Bu kaynaklar mûsikîde de artık sıkça bulunan ve yardımına başvurulana materyallerdir.

Bu çalışmanın da konusunu oluşturan bu kaynaklar ud eğitimi için önem arz etmektedir. Bu metotlar o zamanın harfleri ile yazıldığı için alfabesi ve kullanılan kelimeler açısından günümüz şartlarına göre okunması zor olabilmektedir. Buna istinaden Mehmed Fahri Kopuz'un *Nazarî ve Amelî Ud Dersleri* ile Ali Salâhî Bey'in *Îlâveli Ud Mu'allimi* isimli eserinin, günümüz harflerine aktarımları yapıldıktan sonra incelenerek birbirleriyle karşılaştırılmıştır.

XX. yüzyılın başlarında yazılan bu eserler, ud metodu kategorisinde yazılan ilk eserlerden olduğu için, günümüze kadar yazılmış diğer eserler arasındaki farkları kıyaslama imkânı sağlamaktadır. Ayrıca bu eserler, geçmişte ud sazı için ön görülen eğitimin ve icrâ hususiyetlerinin günümüze göre olan farklarını da anlamamızda bizlere yardımcı olabilecektir.

Bu doğrultuda Mehmed Fahri Kopuz ve Ali Salâhî Bey, yazdıkları bu metotlarda kendi tecrübelerini gelecek nesillere aktaracak udiler için paylaşmışlardır.

Fahri Bey'in metoduna verdiği isim "*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*" olduğunu düşündüğümüzde ve bunu Türk Mûsikîsi çerçevesinde ele aldığımızda ilk aklımıza gelen metot içerisinde Türk Mûsikî nazarîyatından bahsedileceği düşüncesi olmaktadır. Fakat metot içerisinde Türk Mûsikîsi nazarî bilgileri bulunmamakta ve sadece temel nota bilgileri ile evrensel olarak kullanılan müzik tabirlerinin bulunduğu görülmektedir. Donanımına, majör ve minör dizilerin yazımı şeklinde yapılmaktadır. Makamın içinde yer

alan diğer komalar ise eser içerisinde gösterilmektedir. Daha açık bir anlatımla günümüzdeki nazârî sistemden farklı bir yazım uygulanmıştır diyebiliriz.

Ud üzerindeki boş teller incelendiğinde Fahri Bey, klavye üzerindeki en pest sesin (bam telini es geçtiğimizde) “yegâh” perdesi olduğunu göstermektedir. Porte üzerinde ise bazı yerlerde boş telin “kaba bûselik” olduğu görülmektedir. Eğer “yegâh” perdesini Fahri Bey’e göre boş tel olduğunu düşünürsek, bugünkü ud akort sisteminden farklılık arz ettiği görülecektir.

Metotta göze çarpan başka bir husus ise, teknik açıdan mûsikîde kullanılan süslemeler konusunda olmaktadır. Fahri Bey, “*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*” adlı eserinde süsleme konusunu işlememiştir.

Mehmed Fahri Kopuz, eserinde görsel materyallere çok az yer vermektedir. Dil hususunda kısa ve öz anlatımının olduğu söylenilebilir. Etütlerinde ise çok az açıklamaya yer vermektedir.

Ali Salâhî Bey’in metodunun isminin “*Îlâveli Ud Mu‘allimi*” olduğunu görmekteyiz ve bu metot Ali Bey’in ikinci eseridir. İlk metoduna verdiği isim “Hocasız Ud Öğrenmek Usûlü” olup bu metoda yaptığı ilaveler ile ikinci metodu ortaya çıkmıştır. Salâhî Bey metodunu dönemin şartlarına göre kapsamlı yazmıştır.

Salâhî Bey, makamlardan bahsederken bir perde üzerinde gerçekleşen makam adlarını, bazı makamların dizilerini de notaya almıştır. Ancak makam yapısı hakkında bir anlatım bulunmamaktadır. Örnek verilecek olursa, uşşak makamının segâh perdesi ile rast makamının segâh perdesinin nasıl icrâ edilmesi gerektiği hususu anlatılmamaktadır. Bu konuda eski üstadların mücenneb bölgesi olarak tabir ettikleri bölgedeki koma seslerin, makama göre farklılık gösterebileceğini anlatan bir metin bulunmasının faydalı olabileceği düşünülebilmektedir.

Ali Salâhî Bey’in Fahri Bey’in değinmediği usûller konusuna değindiği görülmektedir. Fakat bu usûller günümüzde kullanılan usûllerden bazı hususta farklılık göstermektedir. Örnek verecek olursak, günümüz nazârîyat kitaplarında gösterilen “semâî usûlü”, Ali Salâhî Bey’in eserinde altı vuruşluk gösterilmektedir ve günümüzde kullanılan “sengîn semâî” usûlü ile benzerlik göstermektedir.

Günümüz kullanımından farklı olarak Salâhî Bey “tril” konusunu anlattıktan sonra bir tril örneğinde “titremeye dair” ifadesini kullanmaktadır. Titreme günümüz icrâlarında karşımıza çıkan bir terim değildir.

Bu metotta da yine Kopuz’dan farklı olarak ud ve mızrap tutuş şekillerinden bahsetmektedir. Ud mızrabının ise günümüzde kullanılan mızraplardan farklı olduğu Ali Salâhî Bey’in eserindeki resimlere bakıldığında anlaşılmaktadır. Dil hususunda Kopuz’a nazaran daha ağır bir dil kullandığı da görülebilmektedir.

Her iki metoda da baktığımız vakit ud üzerinde gösterilen tellerden en alt telin bam teli olduğu görülmektedir. Günümüzde kullanılan ud sazında bam teli en kalın tel olduğundan en üste takılmaktadır. Bu hususta da ud icrâsının farklılık gösterebileceği düşünülebilir.

Ayrıca iki metodun da günümüz Türk Mûsikîsi nazari bilgilerinden (Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi) farklı olarak, koma gösterimlerinin tampere sistemde olduğu gibi gösterildiğini ve sıkça karşımıza çıkan “segâh” perdesinin ise natürel ifade edildiğini belirtmek uygun olacaktır.

Yapılan çalışma ve elde edilen bulgular doğrultusunda Mehmed Fahri Kopuz’un “*Nazarî ve Amelî Ud Dersleri*” ve Ali Salâhî Bey’in “*Îlâveli Ud Mu‘allimi*” adlı eserlerinin, yeni bir metot yazılması hususunda yararlanılabilecek bir kaynak olduğu düşünülebilir. O döneme ait varsa sesli kayıtlar dinlenerek bir analiz yapılabilir. Bu incelemeler neticesinde Mehmed Fahri Kopuz’un ve Ali Salâhî Bey’in mûsikî tavır ve icrâ anlayışını algılayabilmek kolaylaşacaktır. Bu şekilde mûsikîşinasların, dönemsel teorik ve icrâ farklılıklarının karşılaştırmasının yapılabilmesine ve yazılacak yeni bir metot için fikir edinilmesine imkân tanıyacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

- ARSLAN, F. (2007). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- HÂFİZE FENDİ, M. (1902). *Ud Mu ‘allimi*. Selanik: Osmanlı Asır Matbaası.
- İHSANOĞLU, E. (Editör). (2003). *Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi*. İstanbul: Yıldız Yayıncılık.
- KARAKAYA, F. (2012). Ud, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. XLII.
- JEBRİNİ, A. (1995). Fârâbî, *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. XII.
- ÖZALP, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınevi.
- ÖZKAN, İ. H. (2013). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- ÖZTUNA, Y. (1980). *Türk Ansiklopedisi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi.
- ÖZTUNA, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- RONA, M. (1960). *50 Yıllık Türk Mûsikîsi Bestekârları ve Besteleri Güfteleri ile*. İstanbul: Türkiye Yayınevi.
- SAY, A. (1985). *Mûzik Ansiklopedisi*. Ankara: Başkent Yayınevi.
- SALÂHİ, A. (1340/1924). *İlâveli Ud Mu ‘allimi*. İstanbul: Şamlı İskender.
- TANRIKORUR, C. (2001). *Biraz da Mûzik*. İstanbul: Zaman Kitapçılık.
- TORUN, M. (1993). *Ud Metodu - Gelenekle Geleceğe*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- TURABİ, A. H. (1999). İbn Sînâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. XX.
- TURABİ, A. H. (2002). “Kindî”, Ya’kub Bin İshak. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. XXVI.
- UYGUN, M. N. (1999). *Safiyüddîn Abdülmü’min Urmevî ve Kitâbü’l-Edvarı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Sürelî Yayınlar:

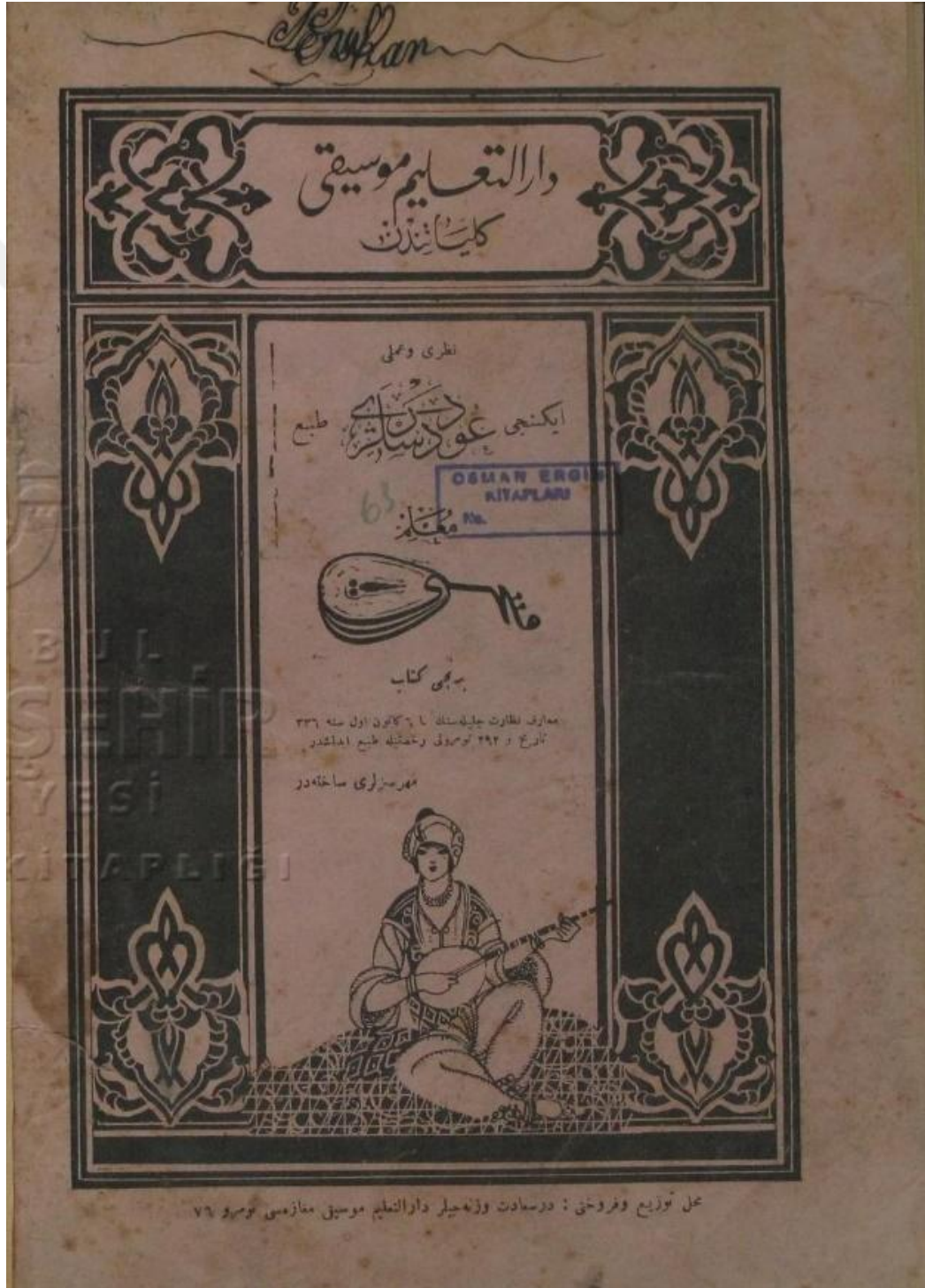
- GERÇEK, İ. H. (2010). “Meslekî Müzik Eğitimi Veren Kurumlarda Kullanılan Ud Metotları Üzerinde Karşılaştırılmalı Bir Çalışma”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Erzurum. 14.1, 149-156.
- IŞIKTAŞ, B. (2016). “Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud’un Dünü Ve Bugünü”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. Ankara. 9.44, 673-682.
- KAÇAR, G. (2005). “Geleneksel Türk Sanat Müziği’nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. Ankara. 25.2, 215-228.
- KOÇ, F. (2010). “XV. Yüzyılın Sonuna Kadar Yazılmış Mûsikî Edvârlarında Ud Sazı ve İcrası”. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. Ankara. 51.2, 389-398.
- YÜCEL, H. (2017). “Türk Müziğinde Ud Eğitimi Ve Ud Metotları Üzerine Bir İnceleme”. *İdil Dergisi*. Ankara.6.32, 1413-1425.

Diğer:

- BİTMEZ, M. -İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi- (16 Aralık 2016). “Hâfız Mehmed Efendi’nin Ud Mu‘allimi İsimli Eseri” konulu görüşme. İstanbul.
- DOĞRUSÖZ, N. (2007). *Harîrî Bin Muhammed’in Kırşehirî Edvarı Üzerine Bir İnceleme*. Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İTİL, H. (2011). *Ud Eğitimi İle İlgili Üç Yaklaşımın (Cinuçen Tanrıkorur, Mutlu Torun, Gülçin Yahya Kaçar) Mukayesesi ve Bir Model Önerisi*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KARABAŞOĞLU, C. (2010). *Abdülkâdir-i Merâgî’nin Makâsidü’l-Elhân Adlı Eseri*. Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- KOÇ, F. (2013). “The Comparison Of Methods Used For Oud Education In Turkish Music”. *4th International Conference on New Horizons in Education*. Roma/Italy, 1-6.
- SEZİKLİ, U. (2007). *Abdülkâdir Merâgî Ve Câmiu’l-Elhân’ı*. Basılmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, Z. (2012). *Ud Çalgısının İcracı İçin Oluşturduğu Yapısal Sorunlardan Eşik*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EKLER

EK 1: Mehmed Fahri Kopuz'un “Nazari ve Ameli Ud Dersleri” İsimli Kitabının Matbû‘ Nüshası

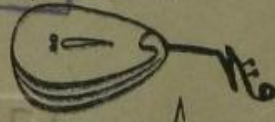


نَظَرِي وَعَمَلِي

سِرِّ سِرِّ

OSMAN ERGİN
KITAPLARI

اثر
مُعَلِّم



برنجی کتب

ANBUL
KŞEHİR
DİYESİ

KITAPLARI

هَسْ حَقِّی مَحْجُوظْ

محل توزیع و فروش: ریاست و زمره جید دارالانعام موسیقی مغازه‌ی نوید ۸۶

بقای ۵۰ غرود

Te 63

تقریباً بودن و نه بدی منه مقدم خبرینه ثبوت تبیین بکتابک نجیسی طلبه را و زنده
بر موقوفه تحقیقات و تحقیقات نتیجه شده میانه نشانده میفایده
بوفار به عرصه بدلیجی و جریله بکتاب خودک بوده جراتی محوی اوله ماموسی دودلیجیله
برخی کتاب قیدی قوتله .
باعتبار له ده کتاب اصول و فروعی محوی دکل . آثارک و زندی عیوالبه نقیب ایدیه کلک
کتابک مندرجانی حکم و اوکره مندر آثار سیله موسیقیه منری قوتله عیله نوله ده جیفار و طیار
بکتابک منری کجی اوجی در برخی شماری بر برخی نقیضاً نشاید بدیکر .

سده چيزكي ، نوله چيزكي (پورته) سبكه موسيقي

چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول

خطوط منظمه (ايجانه ، يادى چيزكي اوستي مول خطوط)

سولي يارم برده يوسلنه (دى به ز) #
" " آخالانه (به مول) b
دى به ز ، به مولى صلا جاجيه (ناخوره) b
مول ناخارى فا ناخارى دو ناخارى ناصلا وچ ناخاره واريج بوندرده به سمنل دولى مول ناخاره به

نوله
چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول
چيزكي اوستي مول

بلكى براوقه فرصد به راسك ايجيك بارم دفر درتلك بوزد دهم سكرلك الهى دهم اوده تيسلوه بى سبه دهم
اوتور ايجيك اوده بى بجه دهم الخ . ديمك كه ايجيك برلكك ايكده بى درتلك برلكك درتلك بى سكرلك
برلكك سكرده بى اوده تيسلوه برلكك اوده تيسده بجزنى دلمه عشاريله برلكك اوده تيسلوه دوكرلى سكرلى سكرده
داهد تيسلوه دفر جزونه بى ديمك اوتور . بوساله قياساً بونوله دى زمانه ديسلوه به راسك برلكك درتلك تاييه
ايجيك ايك تاييه درتلك برتاييه الخ . بونوك مازه ديسلوه ديسلوه على لوكتر زمانه عيو ، ضد بايد نوزين ديسلوه بيزير
سويك برلكك بون درت دفر ايتى اوردوب خالده بوسا بيزير . بالطبع دكر نوله ده بوسا قياساً اجا اوتور .
نقطه لى نوطه لى

له هه هه بونوله لك اوكه برنقطه وضع ايزيريه موضوع نقطه مذكور نوطه لك كندى نيمتك نصفى ضم ايزيريه . مثال
ايتى برنقطه اوكه برنقطه وضع ايزيريه (ايتى درتلك نصفى برتلك اوده نيمه نظر) ۱ + ۲ = ۳ يعنى اوج درتلك
ايزيريه كندا بوزد درتلك اوكه برنقطه وضع ايزيريه برتلك ايتى سكرلك اوده نيمه ديه برنقطه

[illegible]

سند تک در تک و اون لیلوه مضرب تک اسطال شوعی بلاده کوسر لری بونر ده بشق شکاری ده موجود اوریدیه
 اوزر نه که اوقر مضرب تک بوفاری باخو داسخی حرکتی راه ایر . یعنی اون شغی طوغری بیه مضرب ده شغی اوزیه
 بوفاری طوغری بیه بوفاری بدوس قضا ایر (ایکی دورت در نظر) ایکی در تک ایچو بلاده کوسر لیه در تک مضرب لری
 لهر لاهی ایکی دفعه بری بری رنج باخود بود در تک مضرب لری بری اولو شکر ده دانه ایکی سند تک و موس مقصدی
 تاسیه ایر مثال 
 برنجیه در تک ایچو نه ده دانه لهر لاهی

بر مقدار دایره در بالا و ده برنگی که در دایره سه مقصد حاصل و نتیجه اولی و مثال

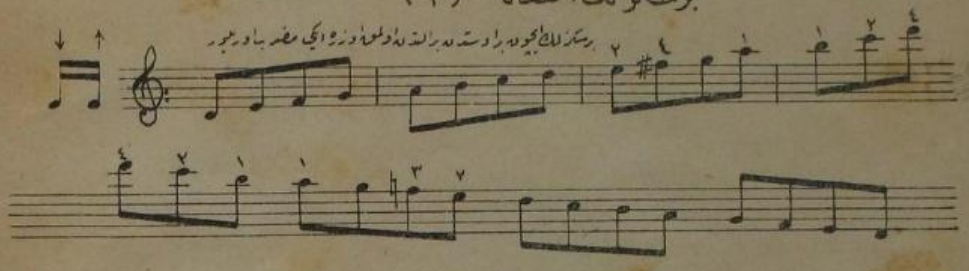
همین سکه‌های عمو به سکه‌های بزرگ و نه سکه‌های کوچک و در پیوسته مثال $\downarrow \uparrow \downarrow$
درست در تالاف عمو به ده یون فار به ده کوستر طبعاً یک در تالاف
یکی دفعه در ملیر .



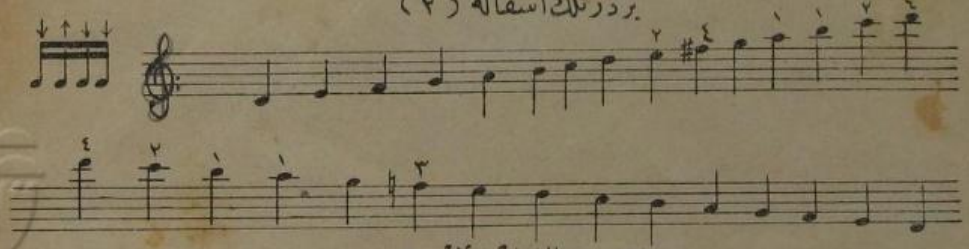
اندره که برده در عودك نذر بنك نوطه فطیقى كوسته . معلم و اولیایه بونوطه ك عودره که برده رینه غیر معینه

مضرجه برله بار مغربی زرد سز با صمغ البند بر ملا بیدر . نور و در ده لهای بار منی با صمغی کوسنر .

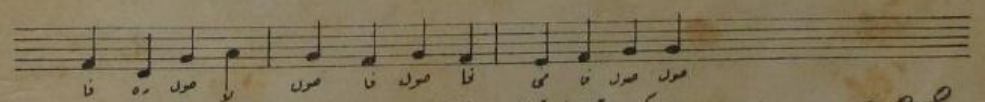
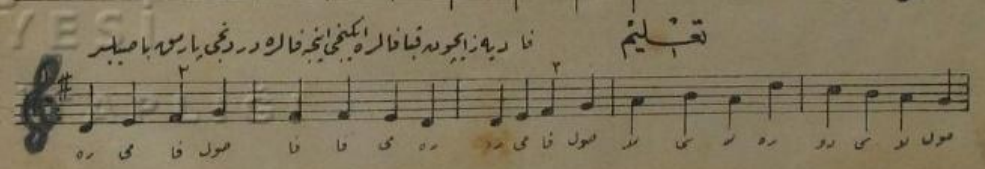
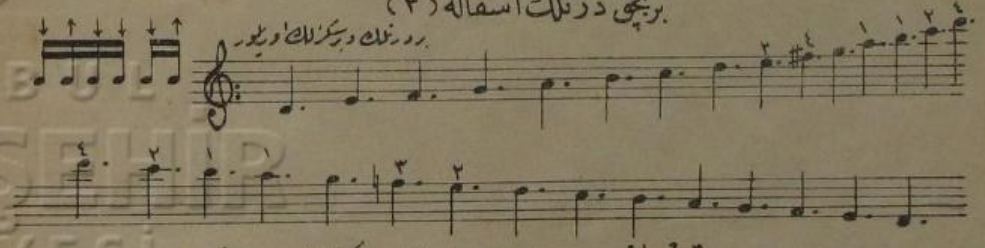
بر سکه لک اسقاله (۱)



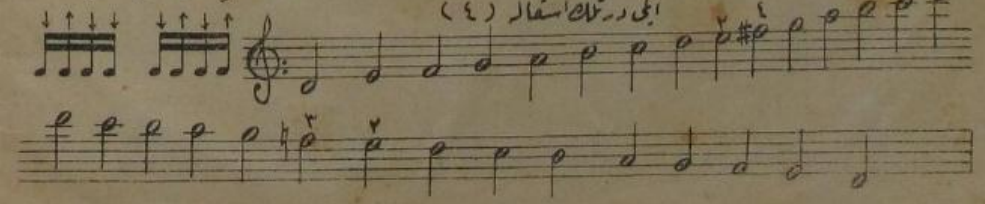
برد رتک اسقاله (۲)



بر یچ در تکل اسقاله (۳)



ایچی در تکل اسقاله (۴)

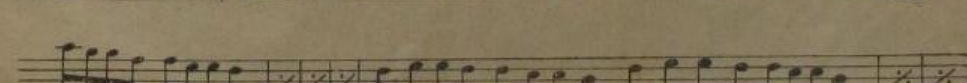
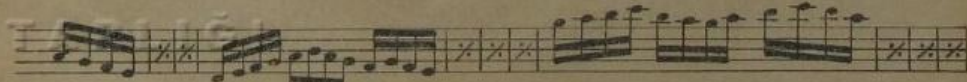
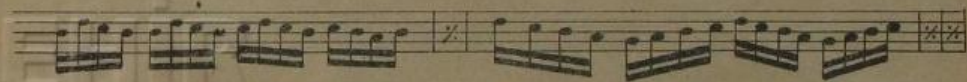
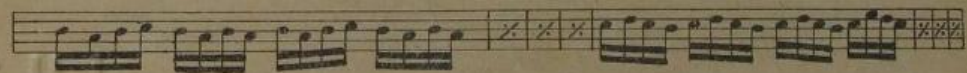


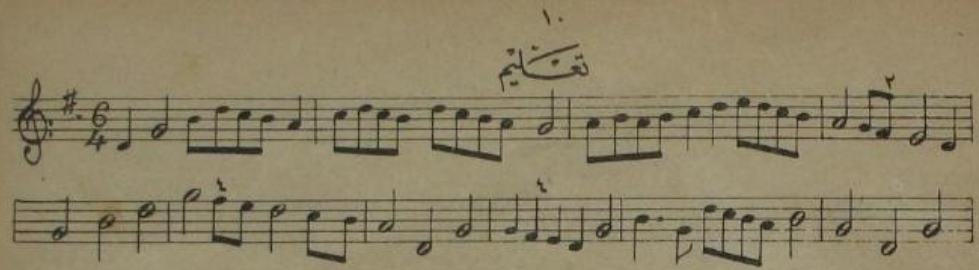
بَرَاؤُنَ الْمَسْلُوقِ اسْقَالَهٗ (۷)

اوله ده عرصه بريدی دهره ز مضرب براده لیسایه عرایه جبر : شو حاله بهر دونه لیسایه مجوده با اوسنده و بنودانه
اوله دونه بر مضرب و میده . سوبه کما ساعیده کوسرینه صده نو طر لیسایه جراتی او قدر کوسر لیدی دهره (ره) برده سنه
یوفاریده ساعیه مضرب و رنده مضرب می تلی اوزرینه کلید مضرب می برده کی دزرنده فاله یغیر نظر می به ده
اوسنده اوزر یاور . بوکره ده مضرب فایر ده سنه آسنده فاله فایر ده سنه ده مضرب ساعیده یوفاری به اوزر یاور الخ
او قدر حرکت رینه کوره جرات دوام بیدر .

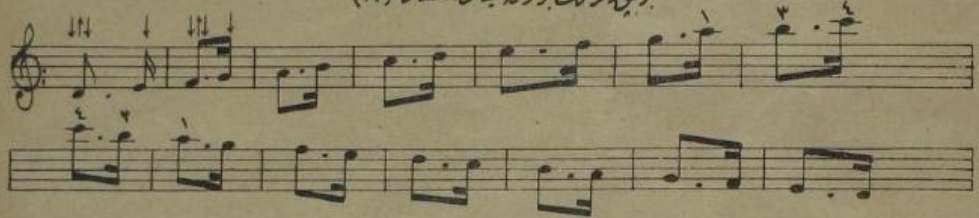


تَعْلِيمٌ

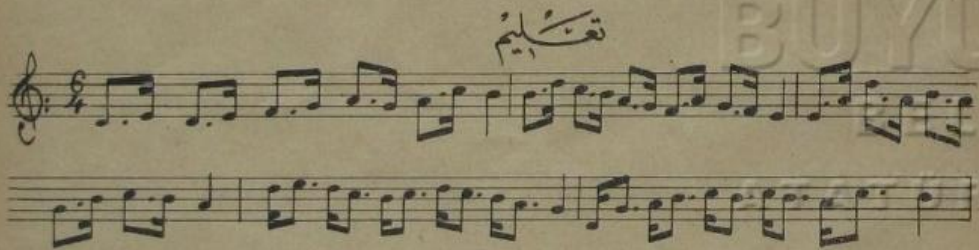
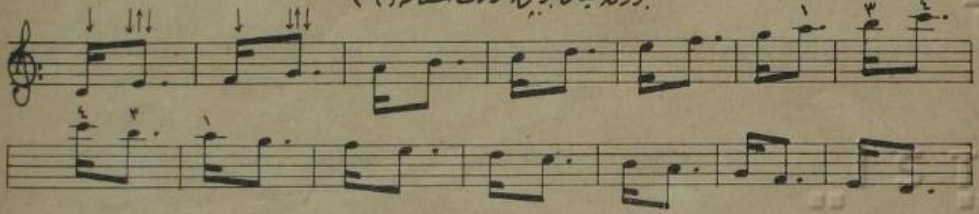




برجسته سزلك برادته سزلكه (٨)



برادته سزلكه برجسته سزلكه (٩)

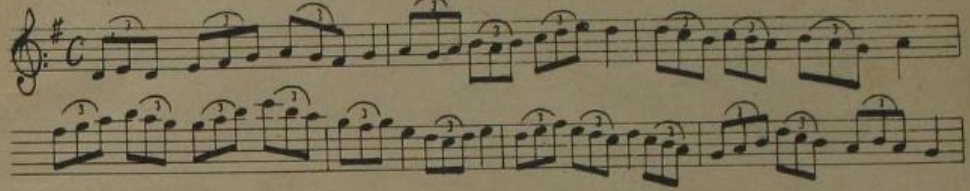


تير يولا، اوچرله مَه (١٠)

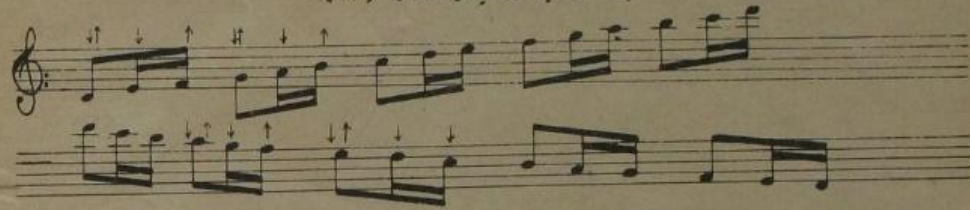
تير يولا حاله كمرده لراستار عفيفه نون باره لقا سئو اياي بيه منو اوج سزلكه ايجون اوج نايه زمان صرف نيك
لارم كلديكي حاله اوزر نه تير يولا سارقي بولسا اوج سزلكه ايجونه ايجي نايه زمان صرف نيك لازم كليلير . تير يولا نون لرينك هر بر نه
اوستون روضا بيا ديلور .



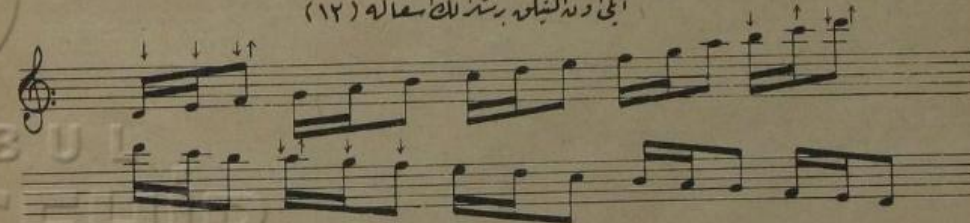
تغیلتیم



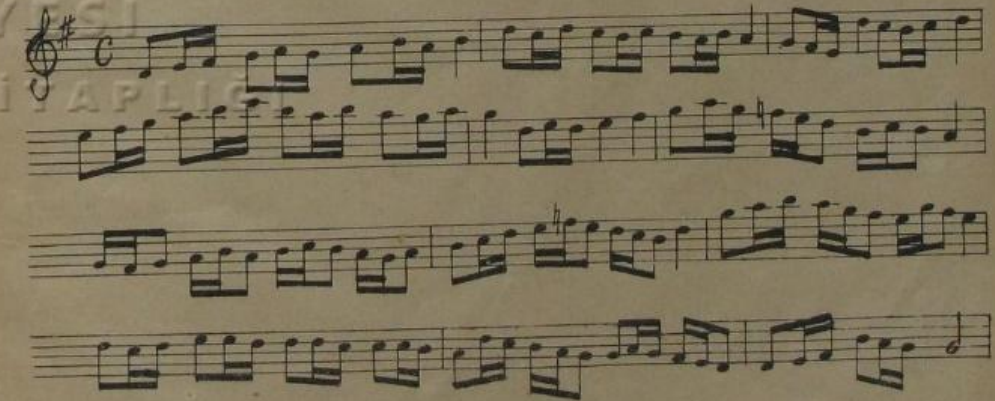
برسند لك ايجي اوره لنيانور سغاله (۱۱)



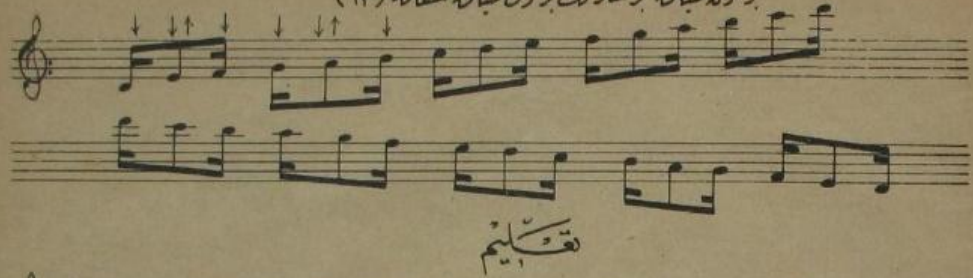
ايجي اوره لنيانور برسند لك سغاله (۱۲)



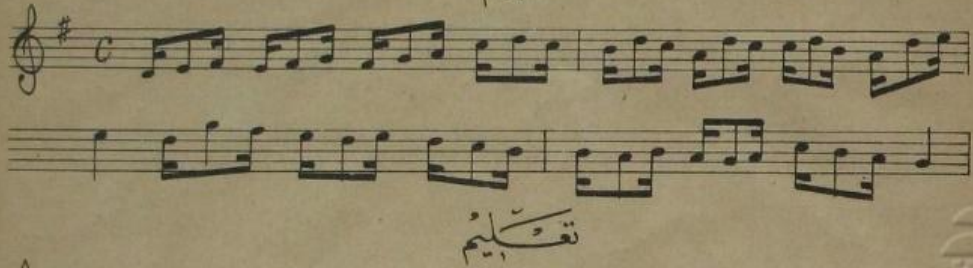
تغیلتیم



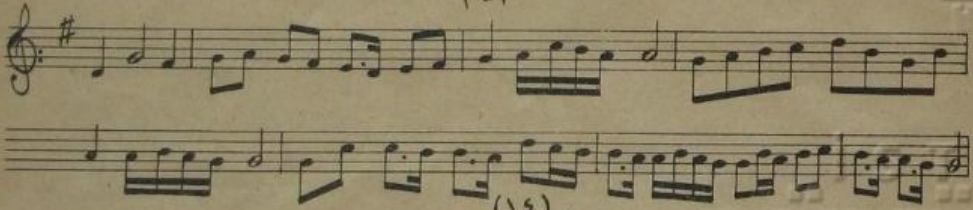
برآوردن لایحه بر سر ذلک برآوردن لایحه استغاثه (۱۳)



تقاسیم



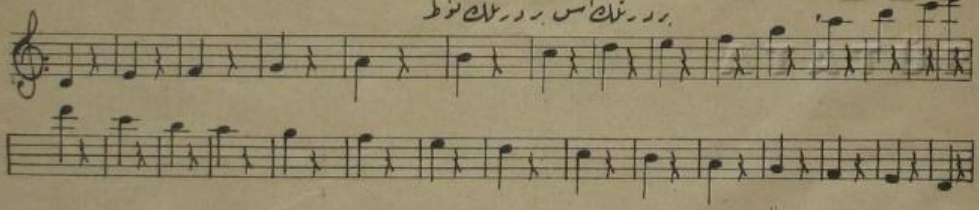
تقاسیم



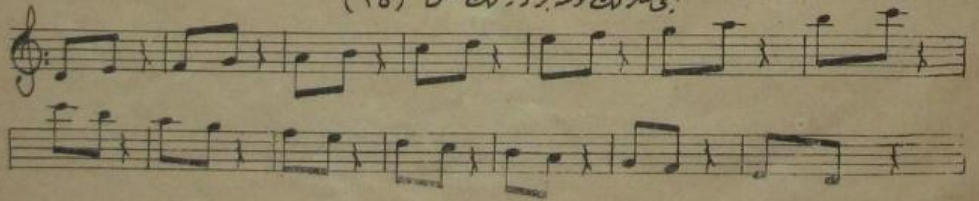
(۱۴)

اس، سکوت اشاره (۱۴) [اسلام نوعی مقدس است] صحیفه ۲ - مرامیت
اس در ملک سکوت اشاره در ملک اس در ملک تقیماقی نوط در ملک عینیدر . بالاطبع تقیماقی ده عینیدر . مشهور است که آره سده نقادان
اوله معجمه لخم در ملک نوط همچون بر در ملک نبود بطور داود است گرفته مضایا و یقینیه بکلیتاً نور .

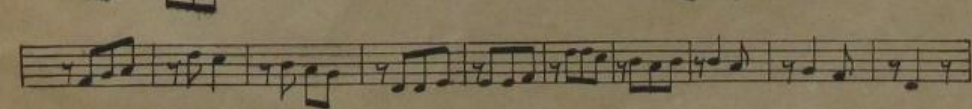
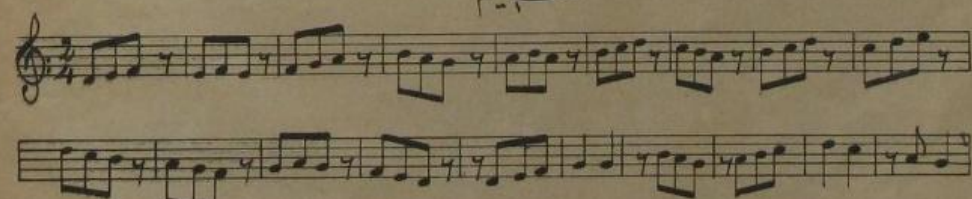
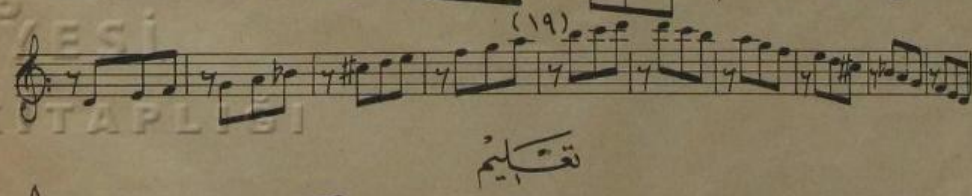
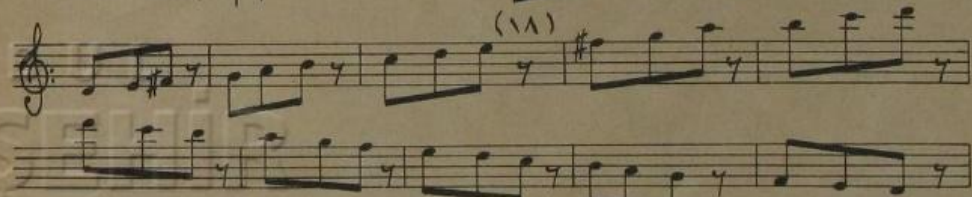
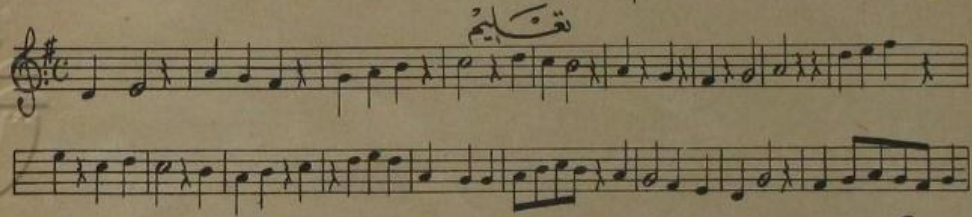
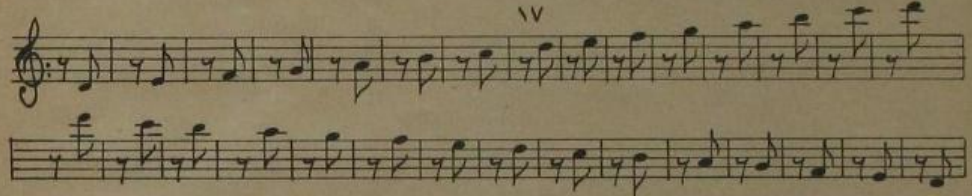
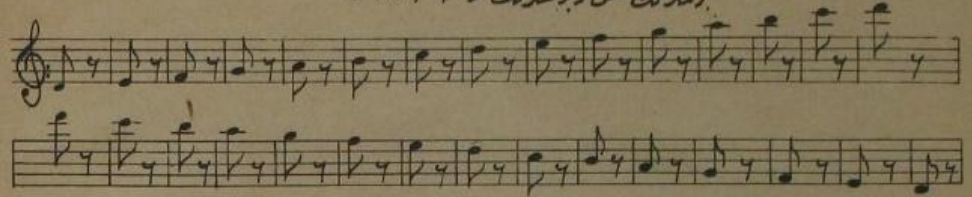
بر در ملک اس بر در ملک نوط

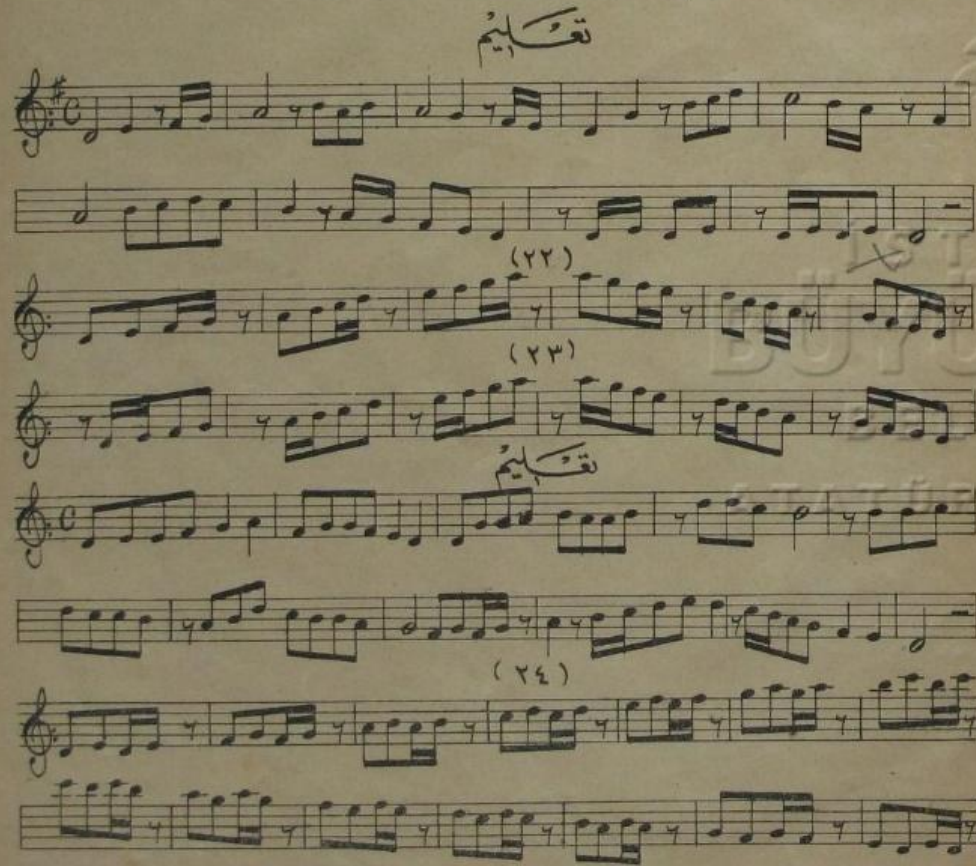
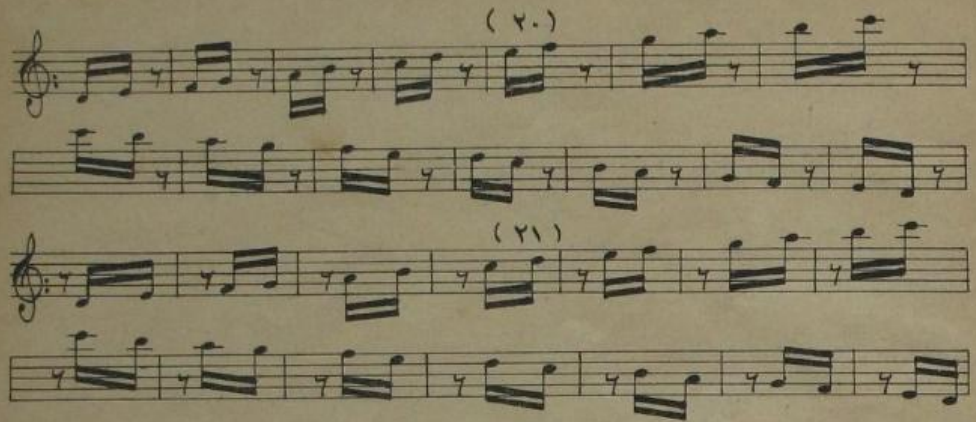


الخی سدر ملک نوط بر در ملک اس (۱۵)

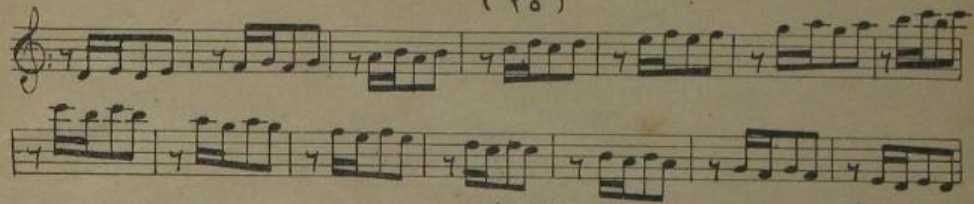


در سبک لایه اس و بر سبک لایه نواز (١٦)

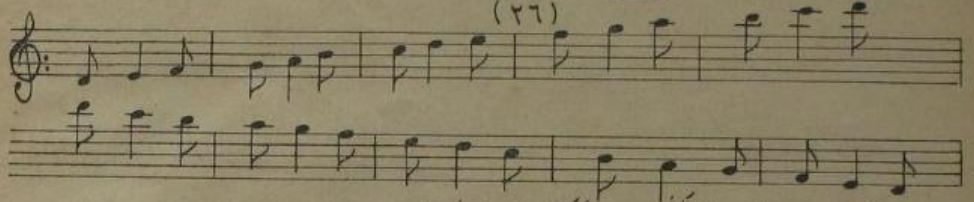




(۲۵)

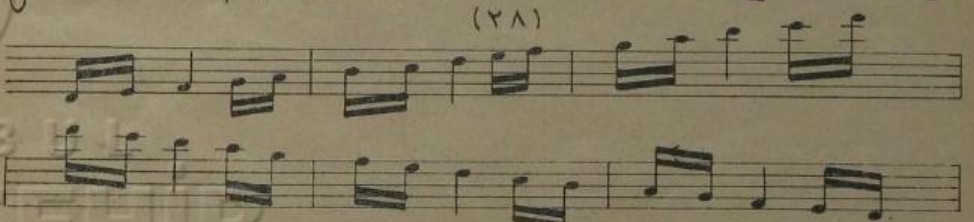


(۲۶)

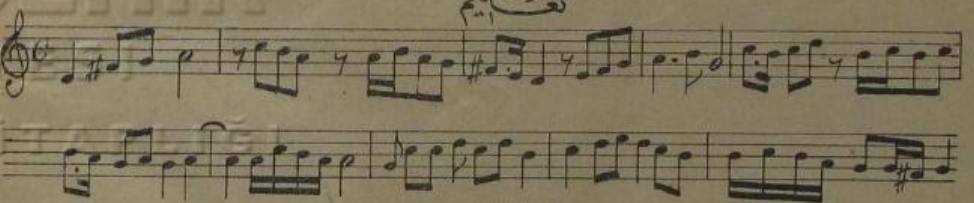


بالاده کما سفاله ده ناسونک بختی بر در نظر آورده سنده دینور . (۲۷)

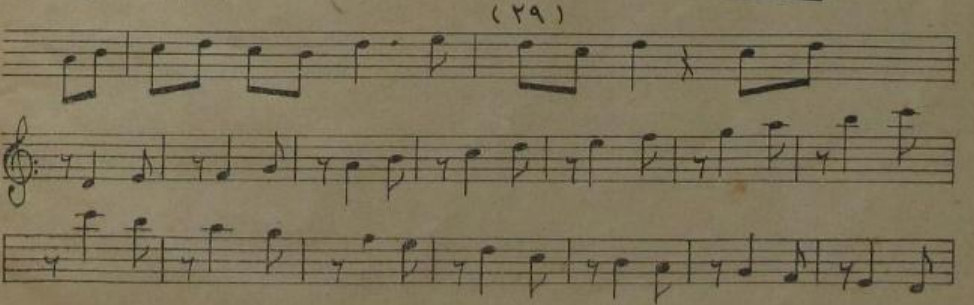
(۲۸)



قائم



(۲۹)



Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values. The score is divided into measures, with some measures containing Arabic text or numbers in parentheses.

Measures 39 and 40 are marked with the number (٢٠) above the staff. Measure 41 is marked with the number (٢١) above the staff. Measure 42 is marked with the number (٢٢) above the staff.

The music consists of several staves, each containing multiple measures of notes and rests. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.

١٦
(٢٠)
٢١
٢٢

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp, F#), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is organized into measures, with some measures numbered in parentheses: (۲۳), (۲۴), (۲۵), (۲۶), and (۲۷). A large, faint watermark "BIBLIOTHEQUE" is visible across the middle of the page. The final measure of the score is marked with a double bar line and a sharp sign (#).

۱۷
(۲۳)

(۲۴)

(۲۵)

(۲۶)

(۲۷)

لوه جور چنه اسفالاری

(48)

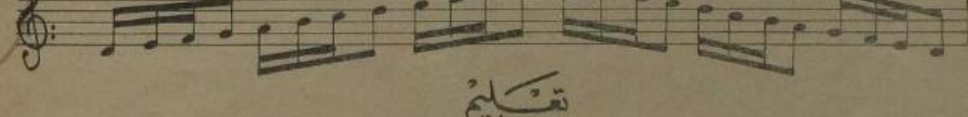
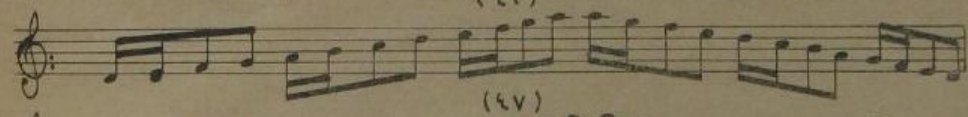
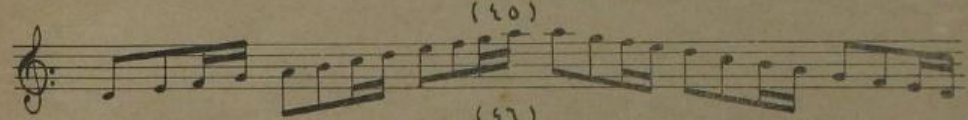
(49)

(50)

(51)

(52)

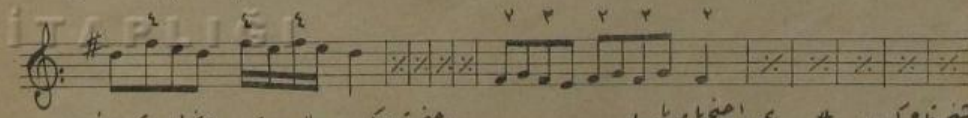
(53)



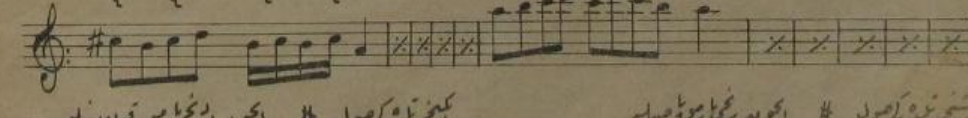
تقاریر



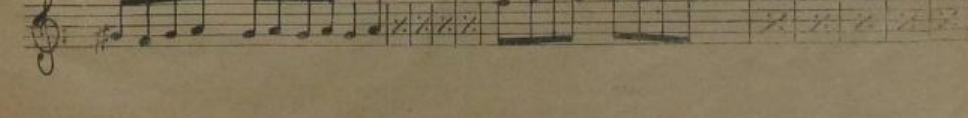
بکمی نوده کی قباخا # ایچونه دینجی یارمونه صیابر
در دینجی نوده کانا # ایچونه دینجی یارمونه فولدولیاور.



بشجی نوده کادو # ایچونه دینجی یارمونه صیابر
اوچینجی نوده کادو # ایچونه دینجی یارمونه فولدولیاور.



بشجی نوده کامول # ایچونه دینجی یارمونه صیابر
بکمی نوده کامول # ایچونه دینجی یارمونه فولدولیاور.



برنجی نده که ده ر # ایچونه برنجی یار سیه یار سیه یار سیه
 در برنجی نده که ۹ # ایچونه برنجی یار سیه یار سیه یار سیه

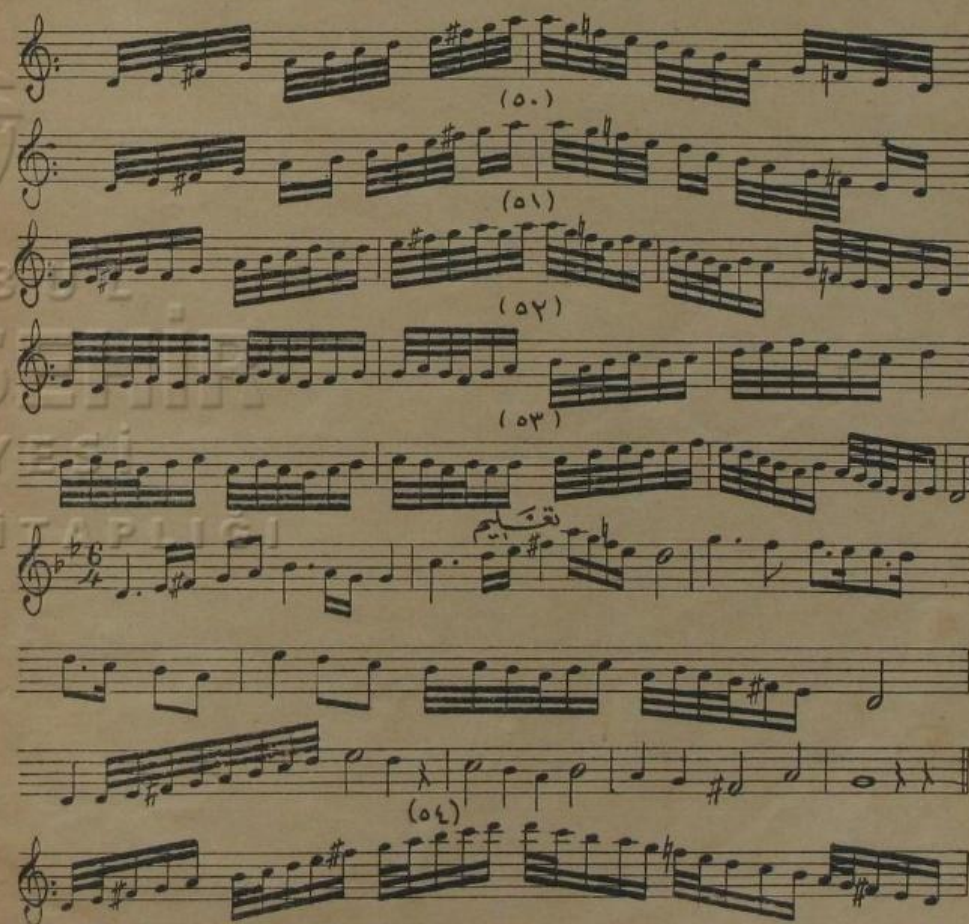
برنجی نده که لا # ایچونه برنجی یار سیه یار سیه یار سیه
 در برنجی نده که لا # ایچونه برنجی یار سیه یار سیه یار سیه

فنا ۵ ایچونه برنجی یار سیه یار سیه یار سیه
 در برنجی نده که ای ۵ ایچونه برنجی یار سیه یار سیه یار سیه

پارمق وضعتی تیری یار سیه یار سیه یار سیه



اونوز بيملك مضربدارون آتشفندك بئلى بربع جاليند مضربدارى اون آتشفندك عىنى دور بربع جفد -



٢٢
(٥٥)

(٥٦)

(٥٧)

تَقَاتِلِيم

(٥٨)

١) بونظه لی اوده لیسفدر (اوده لیسفدرک نطق لیسفد صدر که اوتوز ایستلده برافقه اوده
انتفا ایدر -

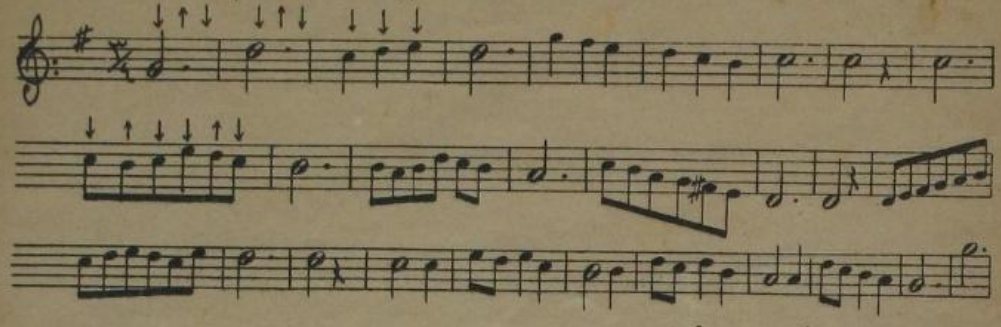
تَقَاتِلِيم

تَقَاتِلِيم

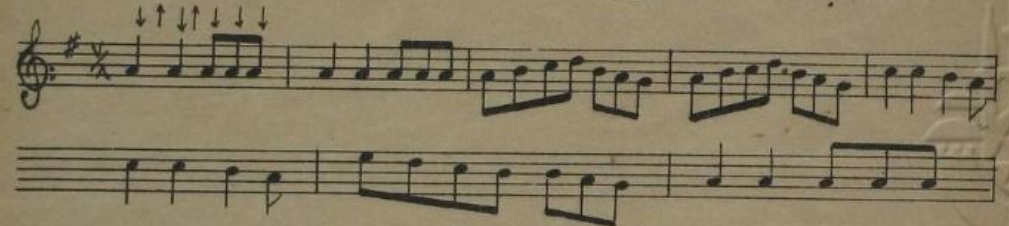
(٥٩)

اوده الشایع تر بولار

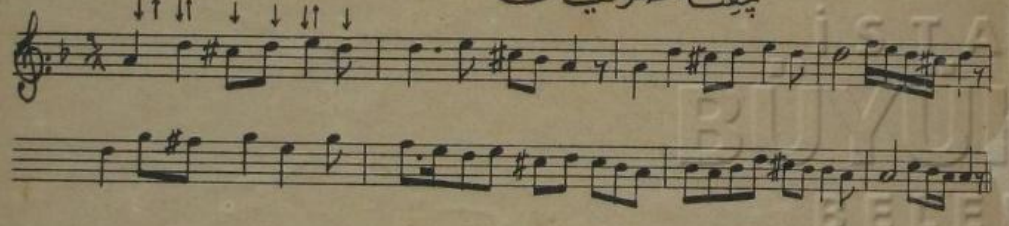
والس ايسمى هولنده که نوله لرح عدد ضربی در نده بره تنزلی بر ریعی اوج در نلک بر نوله اوج و نوله با در بایر .



ماندر باغود در نوران



چفته صوفیان



خستام

ATATÜRK



ÖZGEÇMİŞ

Mustafa Kürşat Ceylan 1980 yılının Ocak ayında İstanbul'un Fatih ilçesinde doğdu. İlk ve orta öğrenimini Fatih ilçesinde tamamladı. Müzik hayatına ailesinin getirdiği mini bir org ile başladı. İlkokul yıllarında Eminönü İlçesi'nin düzenlediği resim yarışmasında üçüncülük ödülünü aldı. Ortaokul yıllarında ise müzik öğretmeninin kendisini keşfetmesi ile okul korolarında yer almaya başladı. İlk lisans eğitimini 1997 - 2001 yılları arasında Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi - İktisat Bölümü'nde tamamladı. Klasik Gitar ile lisans yıllarında tanışan Ceylan sazını çok severek ilerletme yoluna gitti. 2005 - 2009 yılları arasında İstanbul Eminönü Belediyesi'nde sözleşmeli personel olarak görev yaptı. Bu dönemde çeşitli müzik guruplarıyla ve kişisel olarak profesyonel sahne hayatına da başlangıç yaptı. 2010 – 2014 yılları arasında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü'nde eğitim gördü. Bursa'da yaşadığı zamanlarda Klasik Gitar ile başladığı müzik hayatına, Perdesiz Gitar ve Kopuz çalgılarını da kattı. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Hamdi İTİL ile aldığı Ud çalgısı eğitimiyle devam etti. Konservatuvar dönemi boyunca okul koroları ve konserlerinde çalgılarıyla eşlik etti. Konservatuvar binası dahilinde bulunan kayıt stüdyosunda Öğretim üyesi Hamdi İTİL'in Tereddüt adlı eserine Klasik Gitarı ile eşlik etti. Arkadaşları ile kurmuş oldukları Müzik Araştırma Topluluğu ile “Bektaş Nefesleri” ve “Balkan Müzikleri” konserlerini Sakarya Üniversitesi, Bingöl Üniversitesi ve İstanbul Biruni Üniversitesinde ve farklı projeler gerçekleştirdi. Halen Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Yüksek Lisans eğitimine devam etmektedir. Seyr ü Sefa – Aşk-ı Vesile (2010) ve Kalenderi – Can (2015) albümlerinde Klasik Gitar çalmıştır. Dahil olduğu Grup Motrat ile Balkan müzikleri yolculuğuna sesi ve çalgılarıyla devam etmektedir.