OSMAN ZEKİ ÜNGÖR'ÜN "ÇOCUKLARA TEGANNİ DERSLERİ" KİTABININ ÇEVİRİYAZIM VE İÇERİK ANALİZİ

Meryem Sena SEYREK

Yüksek Lisans Tezi

Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANA SANAT DALI

OSMAN ZEKİ ÜNGÖR'ÜN "ÇOCUKLARA TEGANNİ DERSLERİ" KİTABININ ÇEVİRİYAZIM VE İÇERİK ANALİZİ

(Transcription and Content Analysis of Osman Zeki ÜNGÖR's Book "Çocuklara Teganni Dersleri")

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Meryem Sena SEYREK

Danışman: Doç. Dr. Şevki Özer AKÇAY

Erzurum
Mayıs, 2025

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Meryem Sena SEYREK tarafından hazırlanan "Osman Zeki Üngör'ün 'Çocuklara Teganni Dersleri' Kitabının Çeviriyazım ve İçerik Analizi" başlıklı çalışması 05/05/2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı, Müzikoloji Sanat Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ	
	Atatürk Üniversitesi	Aslı ıslak imzalıdır
Danışman:	Doç. Dr. Şevki Özer AKÇAY	
	Atatürk Üniversitesi	Aslı ıslak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Dr. Öğr. Üyesi Koray İLGAR	
	Trabzon Üniversitesi	Aslı ıslak imzalıdır

Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve …… sayılı kararı.

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

… / … / 20..

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Aslı ıslak imzalıdır

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

TEZ BENZERLİK RAPORU

"**Osman Zeki Üngör'ün 'Çocuklara Teganni Dersleri' Kitabının Çeviriyazım ve İçerik Analizi**" başlıklı tez çalışmamın toplam 230 sayfalık kısmına ilişkin, 03/06/2025 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı **%13** olarak belirlenmiştir

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç
2. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç
3. Önsöz hariç
4. İçindekiler hariç
5. Simgeler ve kısaltmalar hariç
6. Kaynaklar hariç
7. Alıntılar dahil

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini, azami benzerlik oranının (%30) altında olduğunu ve intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

05/05/2025

Danışman	Öğrenci
Doç. Dr. Şevki Özer AKÇAY	Meryem Sena SEYREK
Aslı ıslak imzalıdır	Aslı ıslak imzalıdır

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum "**Osman Zeki Üngör'ün 'Çocuklara Teganni Dersleri' Kitabının Çeviriyazım ve İçerik Analizi**" başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

05/05/2025

Meryem Sena SEYREK

Aslı ıslak imzalıdır

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun …./…/…. tarih ve ……. sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Tez sürecim boyunca rehberliğiyle araştırma disiplinimi geliştiren; bilgi ve birikimini paylaşarak bana yol gösteren, yapıcı eleştirileri ve sabrıyla her aşamada destek olan saygıdeğer danışmanım Doç. Dr. Şevki Özer AKÇAY'a, Osmanlıca çeviriyazım çalışmalarımda engin bilgisi ve değerli yönlendirmeleriyle bana ışık tutan; katkılarıyla çalışmamın daha nitelikli bir boyuta ulaşmasına vesile olan Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ'a teşekkürlerimi sunarım.

Osmanlıca okumaya duyduğum merak ve hevesi küçük yaşlarda bana aşılayan; bu çalışmanın en önemli ilham kaynaklarından biri olan sevgili babam Ayhan SEYREK'e maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen sevgili annem Tülin SEYREK' e teşekkür ederim.

Bu akademik yolculuk boyunca her daim yanımda olan; sevgileri ve sabırlarıyla en büyük dayanağım olan aileme, varlıklarıyla bana güç veren kıymetli dostlarıma ve her koşulda yanımda hissettiğim, sabrı ve desteğiyle bana güç katan özel destekçime gönülden teşekkür ederim.

Bu çalışmayı, köy okullarında zor şartlarda eğitim gören tüm öğrencilere ithaf ediyorum.

Meryem Sena SEYREK

ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMAN ZEKİ ÜNGÖR'ÜN "ÇOCUKLARA TEGANNİ DERSLERİ" KİTABININ ÇEVİRİYAZIM VE İÇERİK ANALİZİ

Meryem Sena SEYREK

Mayıs 2025, 228 sayfa

Amaç: Türk müziği, tarihsel süreç içerisinde çeşitli değişim evrelerinden geçmiş; siyasi, kültürel ve toplumsal dönüşümlerle birlikte sürekli biçimlenmiştir. Özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinden itibaren etkili olan Batılılaşma hareketleri, müzik alanında da kendini göstermiş ve bu doğrultuda modernleşme yönünde adımlar atılmıştır. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, müzik politikaları aracılığıyla ulusal bir kimlik inşa etme çabaları öne çıkmış; bu süreçte Osman Zeki Üngör gibi önemli müzisyenlerin çalışmaları dikkat çekmiştir. Bu tezin amacı, Osman Zeki Üngör'ün "Çocuklara Teganni Dersleri" adlı eserinin çeviri yazımını gerçekleştirmek ve eseri içerik bakımından incelemektir.

Yöntem: Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmış; elde edilen veriler müzik eğitimi tarihi ve dönemin ideolojik bağlamı doğrultusunda değerlendirilmiştir. 1850-1950 yılları arasında Türk müziğinde yaşanan dönüşümler, eğitimsel ve kültürel yansımalarıyla birlikte ele alınmıştır. Ayrıca, araştırmanın temel materyali olan Çocuklara Teganni Dersleri kitabı, içerik analizi tekniğiyle çözümlenmiş, eserdeki metin ve müzik unsurları tematik, pedagojik ve biçimsel boyutlarıyla değerlendirilmiştir. Bu araştırmada yer alan "Çocuklara Teganni Dersleri" isimli eser, öncelikle Latin harflerine transkribe edilerek günümüz Türkçesine aktarılmıştır. Çeviri sürecinde sadece harf düzeyinde dönüşüm gerçekleştirilmiş; metnin özgün sözdizimi, kelime tercihleri ve dilsel yapısı korunmuştur. Bu bağlamda, anlam aktarımı değil, harf karşılığı esas alınarak birebir yazı çevirisi yapılmış; içeriğe müdahale edilmemiştir. Eserde yer alan nota örnekleri, orijinal yazımına bağlı kalınarak bir müzik yazım programı aracılığıyla dijital ortama aktarılmıştır. Toplanan veriler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Kitapta yer alan şarkılar tema, yapı, öğretim yaklaşımı ve müzikal düzenleme açısından analiz edilmiştir.

Sonuçlar: Kitap, toplam 88 sayfadan ve iki temel kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım temel müzik bilgilerinin anlatıldığı kısımdır. Burada nota okuma, basit ritmik kalıplar, ses egzersizleri ve tonlama çalışmaları, temel müzik yazı ve ögeleri sunulmuştur. İkinci kısımda ise teorik bilgilerin uygulanması için hazırlanmış 35 solfej etüdü ile 53 çocuk şarkısı yer almaktadır. Etüt ve şarkıların tamamına yakını Osman Zeki Üngör tarafından bestelenmiş olup, iki şarkı Üngör tarafından Türkçeye uyarlanmıştır. Şarkıların güfteleri başkalarına ait olmakla birlikte, en çok İhsan İlhami'ye ait güfte kullanıldığı görülmüştür. Birkaç şarkıda, güftelerin nota üzerine yazılışı ile notanın altında bütün olarak verilişi arasında prozodik açıdan farklılıklar tespit edilmiştir. Kitapta yer alan etütlerin bazıları için herhangi bir usul belirlenmemiş olmakla birlikte genel olarak 2/4, 3/4 ve 4/4'lük usullerde bestelendikleri tespit edilmiştir. Çocuk şarkılarında da aynı usullerin sıklıkla tercih edildiği görülmüştür. Şarkılarda da en çok kullanılan tonun do majör olmasının yanında diğer şarkılarda da ağırlıklı olarak majör tonların tercih edildiği görülmüştür. Çalışmanın sonuçları, Üngör'ün bu eserinin yalnızca bir öğretim materyali olmanın ötesinde; erken Cumhuriyet döneminin müzik eğitimi anlayışını ve toplumsal yapısını yansıtan özgün ve kıymetli bir tarihsel belge niteliği taşıdığını ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik eğitimi, şarkı öğretimi, müzik tarihi, müzikte Batılılaşma.

ABSTRACT

MASTER DISSERTATION

TRANSCRIPTION AND CONTENT ANALYSIS OF OSMAN ZEKİ ÜNGÖR'S BOOK "ÇOCUKLARA TEGANNİ DERSLERİ"

Meryem Sena SEYREK

May 2025, 228 pages

Purpose: Turkish music has undergone various stages of change throughout history and has been constantly shaped by political, cultural, and social transformations. Westernization movements, which have been influential since the late Ottoman Empire, have also manifested themselves in the field of music, and steps have been taken towards modernization in this direction. With the proclamation of the Republic, efforts to construct a national identity through music policies came to the fore; the works of important musicians such as Osman Zeki Üngör attracted attention during this process. The aim of this thesis is to translate Osman Zeki Üngör's work "Çocuklara Teganni Dersleri" and to analyze the work in terms of content.

Method: Document analysis, one of the qualitative research methods, was used in this study; the data obtained were evaluated in line with the history of music education and the ideological context of the period. The transformations in Turkish music between 1850 and 1950 were examined together with their educational and cultural reflections. In addition, the book "Teganni Lessons for Children," which is the main material of the research, was analyzed using content analysis techniques, and the text and musical elements in the work were evaluated in terms of their thematic, pedagogical, and formal dimensions. The work "Teganni Lessons for Children" included in this research was first transcribed into Latin letters and then translated into modern Turkish. During the translation process, only the letters were converted; the original syntax, word choices, and linguistic structure of the text were preserved. In this context, a literal translation was made based on letter correspondence rather than meaning transfer; no intervention was made in the content. The musical notation examples in the work have been transferred to a digital format using a music notation program, adhering to the original notation. The collected data has been evaluated using content analysis methods. The songs in the book have been analyzed in terms of theme, structure, teaching approach, and musical arrangement.

Results: The book consists of a total of 88 pages and two main sections. The first section covers basic music theory. Here, note reading, simple rhythmic patterns, voice exercises, and intonation exercises are presented, along with basic music notation and elements. The second section includes 35 solfège exercises and 53 children's songs prepared for the application of theoretical knowledge. Most of the etudes and songs were composed by Osman Zeki Üngör, and two songs were adapted into Turkish by Üngör. Although the lyrics of the songs belong to other authors, most of them were written by İhsan İlhami. In a few songs, differences in prosody were observed between the lyrics written on the notes and those written below the notes. Although no specific meter was specified for some of the etudes in the book, it was determined that they were generally composed in 2/4, 3/4, and 4/4 meters. The same meters were also frequently preferred in children's songs. In addition to the most commonly used tone being C major, it has been observed that major tones are predominantly preferred in other songs as well. The results of this study reveal that Üngör's work is not only a teaching material but also a unique and valuable historical document reflecting the understanding of music education and the social structure of the early Republican period.

Keywords: Music education, singing training, music history, Westernization in music.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI iii
TEZ BENZERLİK RAPORU iv
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI v
TEŞEKKÜR vi
ÖZ vii
ABSTRACT viii
İÇİNDEKİLER ix
TABLOLAR DİZİNİ xi
ŞEKİLLER DİZİNİ xii
BİRİNCİ BÖLÜM 1
Giriş 1
Problem Durumu 2
Araştırmanın Amacı 2
Araştırmanın Önemi 2
Araştırmanın Sınırlılıkları 3
Kavramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar 4
Batılılaşma Kavramı ve Osmanlı Devleti 4
Osmanlı'da Batılılaşmanın Müziğe Yansıması 5
III. Selim Dönemi. 6
II. Mahmud Dönemi. 7
Sultan Abdülmecid Dönemi. 8
Sultan Abdülaziz Dönemi. 9
Erken Cumhuriyet Dönemi ve Müzik Politikaları 10
Osman Zeki ÜNGÖR'ün Hayatı ve Eserleri 15
İKİNCİ BÖLÜM 18
Yöntem 18

Araştırma Modeli 18
Verilerin Toplanması 18
Verilerin Analizi 18
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 20
Çocuklara Teganni Dersleri Adlı Kitabın Çeviriyazımı 20
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM 101
Bulgular 101
Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının İçeriğine Dair Bulgular 101
Kitabın genel yapısı. 101
Kitabın yazılma amacı. 101
Kitabın kapak sayfası ve ön bölümü. 102
Müzik bilgilerinin yer aldığı ana bölüm. 105
Çocuk Şarkılarının Analizine Dair Bulgular 108
SONUÇ ve TARTIŞMA 121
KAYNAKÇA 124
EKLER 126
ÖZGEÇMİŞ 218

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 1. Kitapta Yer Verilen Çocuk Şarkılarının Müzikal Özellikleri.....120

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının Kapağı 103
Şekil 2. Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının İç Kapak Sayfası 104
Şekil 3. Kitabın Kapak, İç Kapak ve İç Kapaktan Sonraki Sayfasında Kullanılan Logo 104
Şekil 4. Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının Mukaddime Sayfası 105
Şekil 5. Müzik Teorisinde Anlatılan Bilgilerin Porte Üzerindeki Gösterimi 106
Şekil 6. Solfej Etütlerinden Bir Örnek (Notalara Dair Talim) 106
Şekil 7. Dokuzuncu Sayfadan Bir Bölüm 107
Şekil 8. Eksik Ölçünün Gösterildiği Bölüm 108

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar toplumun hemen hemen her alanında Batılılaşmanın etkisiyle etkileşimler ve değişimler gözlemlenmiştir. Bu değişimlerden biri de müziktedir. Müzikteki bu değişim, XIX. yüzyılın ortaları yani Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile birlikte Batılılaşmanın etkisiyle başlamış, saraya Batı müziği enstrümanları, üslubu ve usulü girmiş ve Mûzıka-i Hümâyûn gibi kurumların kurulmasıyla birlikte bu süreç şekillenmiştir. Daha sonra bu değişim, Cumhuriyetin ilk yıllarında modernleşme ve Batılılaşma hareketleri doğrultusunda alınan kararlarla ve politikalarla sürdürülmüştür. Türk müziğindeki modernleşme arayışları bu dönemde devam etmiştir.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte, ulusal kimliğin oluşturulma düşüncesinde Türk müziğinin "millîleştirilmesi" en önemli etkenlerden biriydi. Bu dönemde halk müziği millî kültürümüzün özü olarak görülerek ön plana çıkarılmaya çalışılmış ve Batı müziğinin modernliğiyle birlikte Türk müziğinin geliştirilmesi ve ön plana çıkarılması hedeflenmiştir. Bu politikalar doğrultusunda Osman Zeki Üngör gibi dönemin önemli müzisyenleri, hem gelenekselliği hem de modernliği bir araya getirerek yeni bir millî müziğin temelini oluşturmuşlardır. Osman Zeki Üngör'ün o dönem kurulmuş olan Musiki Muallim Mektebi müdürüyken yayımladığı "Çocuklara Teganni Dersleri" kitabı, dönemin müzik ve müzik eğitimi politikalarının bir yansıması olmuştur.

Bu tez, 1850-1950 yılları arasındaki Türk müziğinin gelişim ve dönüşüm süreciyle birlikte dönemin sosyolojik ve müzikolojik gelişmelerini inceleyip anlamayı ve bu bilgiler ışığında Osman Zeki Üngör'ün ilk okullarda okutulan *Çocuklara Teganni Dersleri* isimli müzik kitabının, içerisinde bulunduğu dönemin özellikleriyle birlikte değerlendirilmesine odaklanmaktadır.

Problem Durumu

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Türkiye'de eğitim, kültür ve sanat alanlarında köklü reformlar gerçekleştirilmiş, bu reformlar içinde müzik eğitimine özel bir yer verilmiştir. Cumhuriyet ideolojisinin temel hedeflerinden biri olan çağdaşlaşma, yalnızca siyasal ve toplumsal yapıda değil, aynı zamanda kültürel üretim araçlarında da kendini göstermiştir. Bu dönemde, müzik eğitimi geleneksel yapısından uzaklaştırılarak Batı müziği normlarına dayalı bir yapıya dönüştürülmüş; çok sesli müzik anlayışı benimsenmiş ve bu doğrultuda yeni öğretim materyalleri geliştirilmiştir. Ancak, bu süreçte hazırlanan müfredat kitaplarının içerikleri ve pedagojik yaklaşımları yeterince analiz edilmemiş, özellikle Cumhuriyet'in erken dönemine ait müzik eğitim kaynaklarının çoğu günümüz müzikoloji literatüründe sınırlı biçimde ele alınmıştır.

Bu bağlamda, Osman Zeki Üngör tarafından yazılan *Çocuklara Teganni Dersleri* adlı kitap, hem erken Cumhuriyet dönemi eğitim anlayışını hem de müzik pedagojisini yansıtan önemli bir kaynak olmasına rağmen, hem çeviri yazımı hem de içerik analizi açısından yeterince incelenmemiştir. Bu eksiklik, dönemin müzik eğitimi politikalarının daha iyi anlaşılması ve tarihsel süreklilik bağlamında değerlendirilebilmesi açısından bir önem taşımaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Osman Zeki Üngör'ün *Çocuklara Teganni Dersleri* adlı eserinin Osmanlı Türkçesinden Latin harflerine çeviri yazımını gerçekleştirmek ve eserin içeriksel açıdan pedagojik, müziksel ve tematik unsurlarını analiz etmektir. Bu doğrultuda kitapta yer alan nota örnekleri, şarkı sözleri, öğretim stratejileri ve dönemin eğitim değerleri sistematik biçimde incelenerek; Cumhuriyet'in müzik politikalarıyla olan ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Cumhuriyet'in erken döneminde geliştirilen müzik eğitimi politikalarının ve bu çerçevede hazırlanan öğretim materyallerinin anlaşılması açısından müzik eğitimi literatürüne katkı sunmayı amaçlamaktadır. *Çocuklara Teganni Dersleri* adlı eser, Cumhuriyet'in modernleşme vizyonu doğrultusunda çocuklara temel müzik bilgilerini kazandırmayı hedefleyen ilk örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Eserin içerdiği nota çalışmaları, şarkı sözleri ve pedagojik yönelimler, dönemin eğitim anlayışına ışık tutmaktadır.

Bu yönüyle kitap, yalnızca müzik eğitimi açısından değil, aynı zamanda Cumhuriyet ideolojisinin kültürel yansımaları açısından da incelenmeye değer niteliktedir.

Literatürde, bu eseri doğrudan konu edinen çalışmalar oldukça sınırlıdır. Mevcut çalışmalar arasında yer alan Gül ve Bozkaya (2022) tarafından yazılmış olan "Osman Zeki Üngör'ün 'Çocuklara Teganni Dersleri' Kitabı Üzerine Bir Çalışma" başlıklı makalede, eser yalnızca tanıtım düzeyinde ele alınmış ve bazı nota örnekleri üzerinden sınırlı açıklamalar yapılmıştır. Koçak'ın (2007) çalışmasında, Osman Zeki Üngör'ün Türk müzik eğitimine katkıları ele alınmış, makalede Üngör'ün eserleri arasında (kitapları başlığı altında) bu kitaba değinilmiş olup kitabın mukaddime bölümü sadeleştirilerek verilmiş, kapak sayfası ile şarkı söylerken dikkat edilecek hususlar kısmının çevirisi sunulmuş, kitapta yer alan şarkıların adları ve güftecileri belirtilmiştir. Bununla birlikte kitabın 1929 tarihli yeni Türk harfleriyle yeniden basılmış olan sürümüne dair de kısa bilgiler verilmiştir. Çokamay'ın (2021) çalışmasında ise, kitabın dönemin müzik eğitimi politikalarıyla uyumuna kısaca değinilmiş ve iki örnek nota sayfası kullanılmıştır.

Söz konusu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, Üngör'ün kitabının tamamına yönelik sistematik bir analiz gerçekleştirilmemiş; tamamının çeviri yazımı yapılmamış, pedagojik yapı ve müziksel içerik derinlemesine incelenmemiştir. Bu durum, eserin bilimsel bir bağlamda daha geniş çapta ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Sonuç olarak, bu tez çalışmasında, söz konusu boşluğu doldurmak amacıyla; eserin hem Osmanlı Türkçesinden Latin harflerine transkripsiyonu yapılmış olup kitabın içeriğinin tematik, yapısal ve pedagojik yönleri detaylı biçimde analiz edilmiştir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, yalnızca *Çocuklara Teganni Dersleri* adlı eserin çeviri yazımı ve içerik çözümlemesiyle sınırlıdır. Eserin notaları, sözleri ve açıklayıcı metinleri üzerinden yapılan analizler, kitabın pedagojik yapısı ve tematik yönleriyle sınırlı tutulmuştur. Üngör'ün diğer eserleri veya Cumhuriyet dönemindeki tüm müzik eğitimi kaynakları kapsam dışı bırakılmıştır. Ayrıca çalışmada kullanılan kaynaklar belirli bir tarihsel bağlamı yansıttığından, ulaşılamayan belge ya da kayıtlardan doğabilecek bilgi eksiklikleri de sınırlılık olarak kabul edilmiştir.

Kavramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar

Batılılaşma Kavramı ve Osmanlı Devleti

"Batılılaşma kavramı, en genel anlamıyla, Batı medeniyeti tarafından üretilen ve onun tarafından temsil edilen gelişmişlik seviyesine ulaşabilmek için diğer ülke ve toplumlarca gerçekleştirilen siyasal, toplumsal ve kültürel teşebbüslerin ortak ifadesi olarak tanımlanabilir" (Tekin, t.y.). Avrupalı devletlerin süreç içinde yaşadığı dönüşümler Batılılaşma kavramının oluşmasına zemin hazırlamış ve Osmanlı üzerinde uzun vadeli etkiler bırakmıştır. Bu durum, Batılılaşma sürecinin ayrıntılı bir biçimde değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır.

> XV. yüzyılda Rönesans ile birlikte Batı'nın modernleşmesi, özgür düşünmeyi ve yeni yaşam şartlarını beraberinde getirmiştir. Avrupa, bu yenilikçi adımlara kapalı olan Hristiyan kültür ve ahlaki yapısını, reform hareketleri ile değiştirmiştir. Bu bağlamda gelişen teknoloji, şark ile garbın arasındaki farkı iyice açmıştır. Osmanlı'da bu durum Avrupa'da olduğu gibi gerçekleşmemiş, Garp ile temaslar XVIII. yüzyılın başlarına tekâbül etmiştir. (Kaptan & Kaptan, 2019, ss. 810-811)

Osmanlı Devleti, XV. yüzyıldan itibaren üç kıtaya hükmeden görkemli bir imparatorlukken, XVII. yüzyılda devlet yönetimindeki bozulmalar ve buna bağlı olarak yaşanan toprak kayıpları, duraklama döneminin belirgin özellikleri arasında yer almıştır. Osmanlı Devleti bu kayıplar karşısında çözümü çeşitli alanlarda ilerleme kaydetmiş olan Batı'yı örnek almakta görmüş ve bu doğrultuda reformlar gerçekleştirmiştir. "Batılı ülkelerde yaşanan yenilikler ve Osmanlı Devleti'nin bu yeniliklerin gerisinde kalması, devletin askeri, teknolojik ve ekonomik anlamda kayıplar yaşamasına neden olmuştur" (Şen, 2020, s. 194). Batı'daki teknolojik ilerlemeleri ve yenilikleri yakalayabilmek amacıyla başlatılan reform hareketleri, önce askeri alanda başlamış, ardından kültürel ve sanatsal alanlarda da etkisini artırarak sürdürmüştür. Batılılaşma hareketleri yalnızca saray çevresiyle sınırlı kalmamış; özellikle Tanzimat dönemiyle birlikte hukuk, eğitim ve basın alanlarında yapılan reformlar sayesinde toplumun daha geniş kesimlerini doğrudan etkilemiştir.

Avrupa, Rönesans döneminde sanat, bilim, kültür ve düşünce alanlarında önemli gelişmeler yaşarken, aynı dönem Osmanlı'da "Klasik Dönem" olarak adlandırılmış ve mimari, minyatür, resim gibi sanatlarda değerli eserler ortaya konmuştur. Ancak bu sürecin ardından Avrupa'da gerçekleşen bilimsel devrim Osmanlı'da yaşanmamıştır. Coğrafi keşiflerin ardından Osmanlı'nın hâkimiyetindeki ticaret yolları önemini kaybetmiş ve Avrupalı devletlerin sömürgelerden elde ettiği hammadde ve değerli madenler Osmanlı ekonomisini olumsuz etkilemiştir. Ayrıca Osmanlı'nın toprak kayıpları nedeniyle devletin vergi gelirleri azalmış, bu

da ekonomik çöküşü hızlandırmıştır. Öte yandan Avrupa, sömürgelerinden elde ettiği sermaye birikimi sayesinde sanayi devrimine zemin hazırlamıştır (Şahin, 2019, s.195).

XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti, başta devlet yönetimi ve teşkilat yapısı olmak üzere çeşitli alanlarda ortaya çıkan bozulmaları ve sıkıntıları fark etmiş; bu durum, saray çevresindeki düşünürlerin Batılılaşma fikrini gündeme getirmesine zemin hazırlamıştır. Osmanlı'yı Batılılaşmaya iten temel sebep ise, devletin Batı ülkelerine karşı siyasi ve askeri alanda yaşadığı yenilgilerdir. "Bu süreçte Osmanlı hükümeti bu krizin atlatılabilmesi için önce askeri alanda Batı'dan destek almak istemiştir. Ancak bu destek sadece askeri alanla sınırlı kalmayarak Osmanlı'nın bütün sosyal, siyasal ve kültürel hayatına girmeye başlamıştır" (Yiğit, 2014, s. 70). Bu nedenle, Osmanlı'da III. Selim ile başlayıp Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar süren Batılılaşma hareketlerinin geniş bir perspektiften değerlendirilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla bu çalışmada Batılılaşma kavramının tarihsel gelişim süreci, özellikle III. Selim, II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde gerçekleşen reformlar ekseninde ele alınmıştır.

Osmanlı'da Batılılaşmanın Müziğe Yansıması

Osmanlı müziği, hem saray çevresinde hem de halk arasında usta-çırak ilişkisine dayanan meşk yöntemi aracılığıyla kuşaklar boyunca aktarılmış ve icra edilmiş bir müziktir. "Çoğunlukla insan sesine dayanan ve bir söz musikisi olarak gelişen Osmanlı geleneksel müziğinin en temel özelliği, bu müzik sistemi içinde herhangi bir notalama sistemi olmamasıdır. Bir başka deyişle Osmanlı musikisi yazılmıyordu" (Tanrıkorur, 2003, Akt., Balkılıç, 2009, s. 63). Behar (1998), Osmanlı döneminde meşk yöntemiyle gerçekleştirilen müzik öğretim sürecini şu şekilde aktarmaktadır:

> Geçilecek eserin güftesi talebeye yazdırılır veya yazma ya da basılmış bir güfte mecmuasından yararlanılır. Geçilecek eserin usûlü bellidir. Eğer hatırlatmaya gerek varsa esere başlanmadan önce bu usûl vurularak hoca tarafından okunur. Öğrenci usûlü sağ ve sol eliyle -dizlerini kudüm itibar ederek- vurur. Sonra eser hep usûl vurularak hoca tarafından okunur, öğrenciye tekrar ettirilir. Hoca eseri kısım kısım (zemin, nakarat, meyan, varsa terennüm vs.) ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice ve eksiksiz yerleşinceye kadar defalarca okutturur. Öğrencinin tereddütleri ve yanlışları ortadan kalkıncaya dek tekrar ettirir. Nihai amaç meşkedilen eserin talebenin hâfızasına nakşedilmesidir. (s. 16)

Osmanlı mûsikîsinde öğretim aracı olarak kullanılan meşk yöntemi, resmî kurumlar ve özel mekânlarda yaygın bir şekilde icra edilmiştir. Mehterhaneler, Mevlevihaneler, Enderun ve özel meşkhaneler bu mekânların başlıcalarıdır (Tanrıkorur, 2003, Akt., Kaptan & Kaptan, 2019). XVII. yüzyıldan itibaren Osmanlı müziğinde bazı eserlerin notaya alınmaya başlandığı

ve bu girişimlerin ilk örneklerinden birinin Ali Ufki Bey'e ait olduğu bilinmektedir. XVIII. yüzyılda Kantemiroğlu, Osmanlı saray müziğini kayda geçirmek için geliştirdiği özgün bir notalama sistemi kullanmıştır. Hamparsum Limonciyan ise kendi geliştirdiği "Hamparsum notasını" uygulamıştır. Ancak tüm bu notalama girişimlerine rağmen, yapılan çalışmalar sınırlı kalmış ve dönemin Osmanlı müzisyenleri tarafından yaygın olarak benimsenmemiştir.

Osmanlı Devleti'nin Batı ile kültürel ilişkileri çoğunlukla diplomatik hediyeler yoluyla kurulmuştur. Bu çerçevede, XVI. yüzyılda Fransa Kralı I. François'ın II. Süleyman'a gönderdiği orkestra, Osmanlı'nın Batı müziğiyle erken karşılaşmalarından biridir. II. Süleyman, bu topluluğun müziğini beğenmiş olsa da, müziğin Osmanlı'nın savaşçı ruhunu yumuşatabileceğini düşünerek çalgılarını yaktırmış ve müzisyenleri ülkelerine göndermiştir; ancak onları takdir etmeyi de ihmal etmemiştir. Benzer şekilde, İngiltere Kraliçesi I. Elizabeth'in III. Mehmet'e gönderdiği ve Tomas Dallam tarafından saraya kurulup icra edilen mekanik org da Batı müziğiyle kurulan erken temasların dikkat çekici örneklerinden biridir (Alimdar, 2011, s. 1).

III. Selim Dönemi.

III. Selim, erken yaşlardan itibaren musikiye ilgi duyan, tambur ve ney icra eden ve aynı zamanda besteler de yapan Osmanlı padişahlarından biridir. "Müzik nazariyatı ile ilgilenerek sûzidilâra, şevkutarâb, şevkefzâ, arazbarbûselik gibi makamları bulmuş, müzik alanında en önemli padişah olarak anılmıştır" (Okan, 2015, s. 16).

Batı'ya dair daha düzenli ve hızlı bilgi akışı sağlamak amacıyla III. Selim döneminde Londra, Paris, Viyana ve Berlin'de sürekli elçilikler açılmıştır. Ayrıca III. Selim, 1792'de başlattığı Nizam-ı Cedid reformlarıyla Yeniçeri Ocağı'nı yeniden düzenlemeyi ve modernleştirmeyi hedeflemiştir (Karahasanoğlu, 2013, Akt., Şen, 2020, s. 200). Bu dönemde kurulan yeni orduya "Nizâm-ı Cedîd Ordusu" adı verilmiş; bununla birlikte, aynı dönemde gerçekleştirilen tüm reformlar da Nizâm-ı Cedîd olarak adlandırılmıştır. Nizâm-ı Cedîd, askerî, idarî ve malî alanlarda yapılan düzenlemelerin tamamını kapsayan bir modernleşme süreci olarak değerlendirilmektedir. Nizâm-ı Cedîd ordusunun kurulması, askeri alandaki reformların başında gelmiş ve bu gelişme müzik alanındaki yenilikleri de beraberinde getirmiştir. Eski askerî birliklerin yanında, Batı standartlarına uygun şekilde Nizâm-ı Cedîd adlı yeni bir ordu kurulurken, müzik alanındaki düzenlemelere de önem verilmiştir (Öztuna, 1987, Akt., Okan, 2015, s. 17). Yeni düzene uygun olarak kurulan boru ve trampet takımının, Osmanlı müziğinde mehter geleneğinden ayrışmanın bir örneği olarak değerlendirildiği belirtilmektedir (Aksoy, 1985, Akt., Okan, 2015, s. 17).

III. Selim, modernleşme gelişmeleri nedeniyle Nâsır Abdülbâkî Dede'den bir nota sistemi geliştirmesini istemiş ve desteklemiştir. Abdülbâkî Dede, kendi geliştirdiği ebced notalama sistemiyle III. Selim'in Sûzidilâra Mevlevî Âyinî'ni yazıya aktarmıştır (Tura, 2006, s. 15). Abdülbâkî Dede'nin nota sistemi istenilen ölçüde benimsenmeyince, padişahın isteğiyle Hamparsum Limonciyan yeni bir nota sistemi ortaya koymuştur. Hamparsum notasında, Batı müziği işaretlerinden yararlanarak Ermeni harflerine dayalı bir notalama yöntemi geliştirmiştir. Hamparsum notasının ebced notasına nazaran kolay kullanımı, bu sistemin daha geniş bir çevrede benimsenmesine ve mevcut müzik repertuvarının kayıt altına alınmasına önemli ölçüde katkı sağlamıştır. Bununla birlikte, bu nota sistemi Osmanlı müzik geleneğinde tam anlamıyla yaygınlaşamamış ve kalıcı bir kabul görmemiştir. Alimdar (2011) bu durumu şöyle açıklamıştır:

> Geçmiş nota tekniklerinin yaygınlaşmamasını açıklayabilecek ikinci neden ise bu tekniklerin kullanışlı olmamasıyla ilgilidir. Çünkü Abdülbaki Nasır Dede'nin geleneksel çizgide geliştirdiği ebced notası ile Hamparsum'un yaygınlaştırdığı yeni nota tekniğinin geliştirilme zamanları arasında uzun bir süre bulunmamaktadır. Hamparsum notasını diğerine göre daha yaygın hale getiren unsurlardan birisi bu tekniğin icracı açısından kullanışlı olmasıdır. Kullanışlılığın önemli bir ölçüsü bu teknikle yazılmış bir eseri bir müzisyenin anında okuyarak icra edebilme kabiliyetidir. Ebced notasında her perdeye tekabül eden özel bir harfin öğrenilmesi gerekliliği, bu teknikleri eserleri notaya alma ve notadan icra etme işini oldukça zor hale getirmektedir. (s. 336).

Osmanlı sarayında opera izleyen ilk padişahın III. Selim olduğu bilinmektedir. Sultanın Sır kâtibi Ahmed Efendi'nin günlüklerinde bu olay şöyle anlatılmaktadır: "…2 Mayıs 1797'de bir opera heyeti padişahın huzurunda temsil vermiştir. Günlükteki notlar, böyle bir temsilin en azından Ahmed Efendi tarafından beğenilmeyerek alay konusu yapıldığını göstermektedir" (Arıkan, 1993, Akt., Alimdar, 2011, s. 17). III. Selim'in reform girişimleri, gelenekçi kesimlerin tepkisine yol açmış ve Kabakçı Mustafa İsyanı sonucunda padişah tahttan indirilmiştir.

II. Mahmud Dönemi.

Tarihçiler tarafından reformcu ve yenilikçi bir hükümdar olarak tanımlanan II. Mahmud, dönemi boyunca gerçekleştirdiği kültürel, siyasi ve askerî reformlarla Osmanlı tarihinde önemli bir iz bırakmıştır. II. Mahmud, sanat ve müzik alanında iyi bir eğitim almış ve inkılapçı kimliğiyle Batılılaşma reformlarını desteklemiş bir padişahtır. Batı etkilerine açık olmakla beraber geleneksel Türk müziğini ihmal etmemiş; ney ve tanburda usta bir icracı olmuştur. Dede Efendi'den ferahfezâ makamında bir Mevlevî âyini bestelemesini talep etmesi, onun Batılı yenilikleri benimserken gelenekselliği de ihmal etmediğini ortaya koymaktadır.

II. Mahmud döneminde Batılılaşma hareketleri, o dönemin en önemli sorunlarından biri olan Yeniçeri Ocağı nedeniyle ağırlıklı olarak askerî alanda yoğunlaşmıştır. II. Mahmud,

Yeniçeri Ocağı'nı ortadan kaldırarak, yerine Avrupa tarzında teşkil edilen Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye adlı yeni bir ordu kurmuştur. Yeniçeri Ocağı'nın ilgası, bünyesinde yer alan Mehter Takımı'nın da kaldırılması anlamına gelmiştir. Bu bağlamda, Avrupa'daki askerî bandolar örnek alınarak Mûzıka-i Hümâyûn (padişaha ait olan müzik) kurulmuş; bu yeni kurumun müzisyen ihtiyacı ise Enderun'da yetiştirilen öğrencilerden karşılanmıştır.

> Bandoyu ilk çalıştıran isim Fransız uyruklu Monsieur Manguel'dir. Manguel iki yıl boyunca bu görevde bulunur. Daha sonra Sardunya Krallığı'na yapılan başvuru neticesinde Guiseppe Donizetti bandonun başına "Osmanlı İmparatorluğu Mızıkalarının Genel Eğitmeni" unvanı ile geçer. Donizetti bu görevde 28 yıl kalır ve Muzikay-ı Hümayun'un gerçek kurucusu olur. İlk iş olarak da öğrencilerine Batı notasını öğretir. Bunun yanı sıra, İtalya'dan birçok Batı çalgısı getirtilir. (Altar, 1989 ve Spatar, 1994, Akt., Balkılıç, 2022, s. 71)

Donizetti, II. Mahmud için bestelediği "Mahmudiye Marşı"nı sunarak büyük beğeni toplamıştır. Bu marş, 1839 yılında İsveç'te resmî marş olarak kabul edilmiş ve alay bandoları tarafından çeşitli törenlerde icra edilmiştir. Ayrıca bu marş 1918 yılında yeniden düzenlenerek "Osmanlı Millî Marşı" unvanını almıştır (Aracı, 2006, s. 71, 75). Mahmudiye Marşı, yaklaşık on bir yıl boyunca Osmanlı Devleti'nin resmî marşı olarak icra edilmiştir. Türkiye'nin ilk millî marşı kabul edilen bu eser, günümüzde İsveç askeri bandosunun repertuarında da yer almaktadır (Şen, 2020, s. 202).

Müzikteki ilk Batılılaşma hareketleri başlangıçta saray çevresinde etkili olmuş, uzun vadede ise halk tabanına kadar yayılmıştır. Batılı tarzda opera ve senfoniler Osmanlı aydınları arasında kabul görmüş, bu doğrultuda Batı müziği tarzında konserler de düzenlenmiştir.

Sultan Abdülmecid Dönemi.

II. Mahmud'un ardından henüz 17 yaşında Osmanlı tahtına çıkan Abdülmecid, babası gibi reform yanlısı bir padişah olarak tanınmıştır. 3 Kasım 1839'da ise "hayırlı düzenlemeler" anlamına gelen Tanzimat-ı Hayriye'yi (Gülhâne Hatt-ı Hümayun, Tanzimat Fermanı) ilan ederek Osmanlı modernleşme sürecinde önemli bir adım atmıştır.

Sultan Abdülmecid, batılı tarzda müzik eğitimi almış ve piyano çalmayı öğrenmiş ilk Osmanlı padişahıdır (Alimdar, 2011, s. 18). Kendisinin yanı sıra ailesinin, saray çalışanlarının ve harem halkının da kültürel açıdan donanımlı olmasına önem vermiştir. Sarayın pek çok köşesinde yer alan piyanolar, haremdeki kadınlar tarafından sıkça kullanılmıştır. O dönemde erkek müzisyenlerden oluşan orkestraların hareme girmesi mümkün olmadığından, haremdeki kadınlar bakır üflemeli çalgılardan oluşan kendi topluluklarını (fanfar) kurmuşlardır. Bu

kadınlar orkestrasının yaklaşık 80 üyeden oluştuğu ve padişahın huzurunda konserler verdiği bilinmektedir (Aksoy, 1999, Akt., Baydar, 2011, s. 99).

Mûzıka-i Hümâyûn'un başında bulunan Donizetti'nin Sultan Abdülmecid'e ithafen bestelediği "Mecidiye Marşı", yaklaşık 22 yıl süreyle Osmanlı Devleti'nin resmî marşı olarak benimsenmiştir. "Muzıka-i Hümâyûn'da bando yanında senfonik orkestra, opera ve bale çalışmaları da başlatılmıştır. Donizetti, Bergamo kasabasındaki dostu Dolci'ye Ocak 1846'da yazdığı mektupta, çeşitli İtalyan operetlerinin partisyonlarını Sultan'ın operet görme isteği doğrultusunda Türk öğrencilerine öğretebilmek için Dolci'den istemiştir" (Sevengil, 1970, Akt., Baydar, 2011, s. 100).

Osmanlı saraylarında konser, opera ve operet gösterileri için yurtdışından sanatçılar davet edilmiştir. Bu sanatçılar arasında, dönemin en ünlü ismi Liszt'in yanı sıra Leopold de Meyer, Eugene Vivier, Henri Wieuxtemps ve August d'Adelburg gibi önemli virtüözler de yer almıştır (Baydar, 2011, s. 100).

Abdülmecid'in sanata verdiği önem, Osmanlı kültürel hayatında estetik zevkin ve düşünsel çeşitliliğin zenginleşmesine imkân tanımıştır. Abdülmecid dönemi, hem siyasi reformlar hem de kültürel dönüşüm yönüyle iki cepheli bir modernleşme sürecine sahne olmuştur. Bu süreçte Batılılaşma yalnızca devlet yapısında değil, saray müziği, tiyatro ve kültürel anlayışta da belirleyici olmuştur. Abdülmecid'in dönemi, Osmanlı modernleşme tarihinin özgün ve önemli bir örneği olarak kabul edilmektedir.

Sultan Abdülaziz Dönemi.

Avrupa'yı ziyaret eden ilk Osmanlı padişahı olan Sultan Abdülaziz, Batılılaşma hareketlerini kendi döneminde de sürdürmüş; eğitim, hukuk ve sosyal alanda kapsamlı reformlar gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda Galatasaray Lisesi ile Amerikan Protestan Robert Koleji'nin açılması, dönemin eğitim reformlarının önemli birer yansımasıdır. Ayrıca modern hukuk sistemine geçiş sürecinin temel taşlarından biri kabul edilen Mecelle isimli medeni kanun da bu dönemde hazırlanarak yürürlüğe konmuştur.

Sultan Abdülaziz yalnızca Batı müziğine hâkim bir padişah olmakla kalmamış, aynı zamanda geleneksel Osmanlı müziğine de büyük önem vermiştir; nitekim tambur, lavta ve ney gibi enstrümanları icra edebilen bir sanatkâr olarak öne çıkmaktadır. Bestecilik yeteneğine sahip olduğu belirtilen Abdülaziz'in günümüze ulaşan dört eserinin olduğu aktarılmaktadır (Öztuna, 2006, Akt., Okan, 2015, s. 24). Öte yandan, tahta çıkan padişah için marş besteleme geleneği bu dönemde de sürdürülmüş; Callisto Guatelli tarafından bestelenen "Aziziye Marşı"

devletin resmî marşı olarak kabul edilmiştir. Abdülaziz'in tahta çıktığında Osmanlı Devleti ağır bir borç yükü altındaydı. Bu mali sıkıntılar nedeniyle bazı alanlarda kısıtlamalar yapılmış; kızlar fanfarı, kızlar orkestrası ve bale topluluğu kapatılmış, erkeklerden oluşan orkestra göz ardı edilmiş ve opera ile operet faaliyetleri durdurulmuştur (Sevengil, 1962, Akt., Okan, 2015, s. 24). Sultan Abdülaziz'in Batı müziğine yönelik mesafeli yaklaşımı, 1864'te Mısır'a gerçekleştirdiği ziyarette Hidiv İsmail Paşa'nın Kahire'de opera binası kurma hazırlıklarını görmesi ve 1867 yılında Paris'te katıldığı opera temsillerinden etkilenmesiyle değişmiştir. Bu sürecin ardından Abdülaziz, Guatelli'yi yeniden görevlendirmiş, İtalya'dan yeni bandocular getirtilmesini sağlamış ve böylece Osmanlı saray orkestrasının eski canlılığını yeniden kazanmasına öncülük etmiştir (Okan, 2015, s. 24).

Padişahın geleneksel Türk müziği formlarında bestelediği *Hicaz Sirto*, *Şevkefza Şarkı: Ey nevbahar-i hüsn-i ân* ve *Muhayyer Şarkı: Bî huzurum nâle-i mürg-i dil-i divane* olmak üzere üç makam müziği bestesi bulunduğu belirtilmektedir. Bunun yanı sıra Batı müziği formunda bestelediği eserler arasında *Invitation à la Valse*, *La Harpe Caprice* ve *La Gondole Barcarolle* yer almaktadır (Alimdar, 2011, s. 21).

Erken Cumhuriyet Dönemi ve Müzik Politikaları

Osmanlı'da müzik kurumlarının gelişimi, hem savaş koşullarının hem de modernleşme eğilimlerinin etkisi altında şekillenmiştir. Cumhuriyet öncesindeki bu girişimler, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarına da yön veren önemli adımlardır.

> İlk resmî kurum olan Dârülbedâyi 1914 yılında açılmış, Türk mûsikîsi çalışmalarına yer verilmiştir. Fakat savaş koşulları nedeniyle iki yıl sonra kapatılmıştır. Sonraki süreçte klasik Türk mûsikîsinin geçmişini kayıt altına alabilmek maksadıyla Mûsikî Encümeni kurulmuş fakat bu encümen de istenilen seviyede görevini yerine getirememiştir. Bu encümenin tüzüğü ayrıca ileride kurulacak olan Dârü'l-elhân'a da temel olmuştur. (Paçacı, 2002, Akt., Kaptan & Kaptan, 2021, s. 812)

Bu gelişmeler sonucunda, 1917 yılında Ziya Paşa'nın başkanlığında Dârü'l-elhân (Nağmeler Evi) açılmıştır. "Musiki Encümeni ve Dar-ûl-elhan Talimatnamesi"nin ilanıyla birlikte kurumun resmî olarak kuruluşu duyurulmuştur. Kurumda yalnızca Osmanlı mûsikîsi eğitimi verilmiş, bu doğrultuda dönemin seçkin müzisyenleri tarafından dersler yürütülmüştür.

> Bütün çabalara rağmen Dar-ûl-elhan, I. Dünya Savaşı koşulları altında çok iyi bir eğitim gerçekleştiremez. Savaştan sonra ise yeniden yapılanan Dar-ûl-elhan, Türk Mûsikîsi'nin gelişimine ciddi katkılar yapmıştır. Nota broşürleri yayımlayan ilk kurum olmuştur. İlk halk mûsikîsi derlemeleri bu kurum tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu kurum bünyesindeki alaturka mûsikî müfredatı halk mûsikîsini de kapsar. (Paçacı, 1994a, Akt., Balkılıç, 2009, s. 77)

Derlenen eserler *Yurdumuzun Nağmeleri* adıyla yayımlanmıştır. Ayrıca, Dar-ûl-elhan çok sesli Batı müziği eğitimi vermeye başlamış ve kurum bünyesinde bir senfoni orkestrasının kuruluşu da gerçekleştirilmiştir (Balkılıç, 2009, s. 78).

> Osmanlı-Türk mûsikînin mevcudiyeti, yüzyılı aşkın bir süredir tartışılmaya devam edildi. Aynı zamanda bu mûsikînin kökeni sorunu konusu da bu tartışmada kendisine yer buldu. Karalama kampanyaları başlatanlar Osmanlı mûsikîni Bizans, Arap, Acem mûsikîsi olarak ele almış, bu doğrultuda ulusal bir nitelik taşımadığı görüşünü savunmuşlardır. Bunların aksini düşünenler ise Osmanlı-Türk mûsikîsinin ulusal bir sanat olduğunu benimsemişlerdir. Bu düşüncelerine kanıt olarak da İncesaz mûsikîsi ile Anadolu halk mûsikîsinin aynı "ses sistemini" kullanıyor olmalarını göstermişlerdir. (Kaptan & Kaptan, 2021, s. 812)

1923'te Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yalnızca siyasal yapı değil, kültürel alan da köklü bir dönüşüm sürecine girmiştir. Cumhuriyet'in aydın ve yenilikçi kadroları, Batılılaşma idealleri doğrultusunda, millî ve çağdaş değerlere sahip yeni bir Türk insanı inşa edebilmek amacıyla çeşitli reformlar gerçekleştirmiştir. Millî kimlik inşasında halk kültürü, oluşturulmak istenen yeni bireyin temel dayanaklarından biri olarak kabul edilmiştir" (Balkılıç, 2009, s. 14).

Bu reform hareketleri içerisinde müzik, yalnızca bireyin estetik ve kültürel gelişimini destekleyen bir alan değil, aynı zamanda Cumhuriyet'in modernleşme ve uluslaşma hedeflerini yansıtan güçlü bir araç olarak öne çıkmıştır.

> Kemalizm'in kültürel reformlarından biri, belki de en önemlisi olan müzik reformunun temel amacı 'ulusal ve çağdaş bir müzik' yaratmaktı. Ulusal ve çağdaş müziği anlayabilecek birey anlayışı, Kemalist kadroların, rejimle uyumlu, "çağdaş uygarlık seviyesine erişmiş modern birey" tahayyüllerinin en önemli parçalarından birisidir. Bu anlamda, yeni rejimin müzik politikalarının üç ayağı olduğu söylenebilir: Dışlanacak olan Osmanlı Geleneksel Müziği, Klasik Batı Müziği ve Halk Müziği ve bu son ikisi yeni müziğin temellerini oluşturacaklardır. (Balkılıç, 2009, s. 21)

Cumhuriyet'le birlikte Osmanlı'ya özgü ümmet anlayışından uzaklaşılmış ve ulusal bir kimlik inşa edilmeye çalışılmıştır. Bu süreçte tarihsel ve kültürel birlik temel hedef olarak benimsenmiştir. Bu doğrultuda geliştirilen Türk Tarih Tezi, Türklerin kökeninin Orta Asya'ya dayandığını ve dünyanın en köklü medeniyetlerinden birini oluşturduklarını savunmaktadır. Teze göre, Türkler Orta Asya'dan göç ederek Mezopotamya, Anadolu, Çin, Hindistan ve Avrupa gibi birçok bölgede uygarlıkların kurulmasında etkili olmuşlardır.

Bu dönemde, dildeki yabancı kökenli kelimeleri tasfiye etme çabaları artmış ve öz Türkçe sözcükler türeterek ulusal bir dil inşa etme amacı güdülmüştür. Bu süreç, kapsamlı bir dil reformu olarak değerlendirilmektedir. Sonrasında bu dil reformu ile Türk Tarih Tezi arasında kuramsal bir bütünlük kurulmaya çalışılmış ve bu doğrultuda 1936 yılında Güneş Dil Teorisi ortaya atılmıştır. Söz konusu teori, insanlık tarihinde konuşulan ilk dilin Türkçe olduğunu öne

sürmekte; Türkçenin kökenini ise güneşe duyulan hayranlık ve ona yönelik dinsel ritüellerle ilişkilendirerek açıklamaktadır (Balkılıç, 2009, s. 45). Balkılıç, bu teorideki tutarsızlıkları şöyle ifade etmiştir: "Bir taraftan Kemalistler Türk dilini dünyanın tüm dillerinin kaynağı ilan ederler, diğer taraftan ise Arapça ve Farsça gibi yabancı kelimeleri dilden atmaya çalışırlar." demektedir (Balkılıç, 2009, s. 46).

Genel anlamda Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarının Ziya Gökalp'in fikirlerinden oldukça etkilendiği savunulmaktadır (Balkılıç, 2009). Ziya Gökalp, Osmanlı geleneksel müziğinin kökenini Bizans'a dayandırarak bu müzik türünü millî bir kimliğin ürünü olarak değerlendirmemiştir. Buna karşılık halk müziğini Türk milletinin özünü yansıtan bir yapı olarak görmüş ve bu türkülerin Batı müzik kuramları ışığında yeniden düzenlenmesiyle çağdaş ve millî bir müzik yaratılabileceğini savunmuştur.

Ziya Gökalp'in müzik alanında uzmanlığı bulunmamasına rağmen, dönemin müzik çevrelerinde yer alan birçok isim, onunla aynı düşünsel doğrultuda ilerlemiştir. (Kaptan & Kaptan, 2021, s. 813) Ziya Gökalp'in müziğe dair düşünceleri, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının şekillenmesinde etkili olmuş, bu yaklaşım Mustafa Kemal Atatürk'ün 1934 yılında TBMM'de yaptığı konuşmada da açıkça görülmüştür:

> Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bana kalırsa bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan, Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi kavrayabilmesidir. Bugün acuna dinletmeye yeltenilen musiki bizim değildir. Onun için o, yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları birgün önce, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerektir. (Oransay, 1985, Akt., Turhan, 2024, s. 110)

Bu dönemde Hüseyin Sadeddin Arel, Türk müziğinin sahip olduğu teknik kapasitenin Batı müziğine kıyasla çok daha üstün olduğunu savunmuştur. Ancak ona göre asıl mesele, bu potansiyelin Batı müziğinin teknik olanaklarıyla işlenerek çağdaş bir yapıya kavuşturulmasıdır. Arel, kendisini çokseslilige karşı konumlandıran görüşlere karşı çıkarak, Batı müziğine duyduğu ilginin Türk müziğine olan bağlılığını zayıflatmadığını, aksine bu ilgisinin Türk müziğine olan sevgisini pekiştirdiğini ifade etmiştir. Bu yaklaşımını ise şu sözlerle ortaya koyar: "Tekseslilige âşık olmak, çokseslilige alışık olmamak, geriliği ilerilikten üstün tutmak, Şark skolastiğine kapılmak gibi suçların muhatabı ben değilim; çünkü Batı musikisini sevdiğim için Türk musikisini severim." (Arel, 1949, Akt., Kaptan & Kaptan, 2019, s. 812).

1923 yılında Mûsikî Encümeni'nin feshedilmesiyle Dârü'l-elhân, Maarif Vekâleti'nden alınarak İstanbul Valiliği'ne bağlanmış; kurumun Ankara'ya taşınması talebi dönemin önemli isimlerinden Muzıka-yı Hümâyun şefi Osman Zeki Bey'e iletilmiştir (Paçacı, 1999, Akt.,

Kaptan & Kaptan, 2019, s. 812). 1924 yılında Mûsikî Muallim Mektebi kurulmuş, kurumun başına Osman Zeki Üngör getirilmiş ve temel amacı Batı müziği ekseninde eğitim verecek öğretmenler yetiştirmek olarak belirlenmiştir (Paçacı, 2002, Akt., Kaptan & Kaptan, 2019, s. 812). Musiki Muallim Mektebi, Cumhuriyet'in sistematik müzik öğretmeni yetiştirme amacıyla hayata geçirdiği ilk projedir. Batı müziği temelli eğitim veren okul, klasik müzik repertuvarının icrasına da öncülük etmiştir. Osman Zeki Üngör'ün müdürlüğünde şekillenen bu yapı, ilerleyen yıllarda Ankara Devlet Konservatuvarı'nın temelini oluşturmuştur. 1926 yılında Dârü'l-elhân'da yapısal bir değişikliğe gidilmiş, kurumun adı İstanbul Belediye Konservatuvarı olarak belirlenmiştir. Bu dönüşümle birlikte klasik Türk müziği eğitimi programdan çıkarılmış; Türk mûsikîsine yönelik tüm dersler tamamen yasaklanmıştır. Söz konusu yasaklama kararı, dönemin kamuoyunda ve basınında yoğun tartışmalara yol açmıştır (Usta, 2021, s. 113). 1926 yılında, Türk müziği eğitiminin kurumsal düzeyde yasaklandığı bir dönemde, Dârü'l-elhân heyeti Batı Anadolu'da ilk halk müziği derleme gezisini gerçekleştirmiştir (Kaptan & Kaptan, 2021, s. 815). 1927 yılında, tek sesli (monofonik) müzik eğitimi hem özel hem de resmî okullarda kaldırılmıştır. Bu karar, Cumhuriyet'in müzik anlayışında yaşanan köklü dönüşümün bir parçası olmuştur. 1934 yılında ise radyo yayınlarında klasik Türk müziği icraları yasaklanmıştır. Aynı dönemde Mûzıka-i Hümâyûn kaldırılmış; yerine kurulan ve günümüzde Cumhurbaşkanlığı Filarmoni Orkestrası olarak bilinen kurum, yalnızca Batı müziği repertuvarını icra eden bir yapıya dönüştürülmüştür (Balkılıç, 2009, s. 79).

1926 yılında Darülelhan bünyesinde başlatılan halk müziği derleme çalışmaları, erken Cumhuriyet döneminde müziğe yüklenen ideolojik işlevin önemli bir yansıması olmuştur. Bu geziler, sadece yöresel ezgileri kaydetmeyi değil, aynı zamanda halk müziğini dil devrimiyle uyumlu hale getirmeyi amaçlamıştır. Derlemelerde, özellikle öz Türkçe kelimelere öncelik verilmesi, dönemin dil reformunun müzik yoluyla da topluma aktarılmaya çalışıldığını ortaya koymaktadır. İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından yürütülen bu çalışmalar, Türk Halk Bilgisi Derneği'nin desteğiyle gerçekleştirilmiş; elde edilen veriler *Halk Bilgisi Haberleri* adlı dergide yayımlanmıştır. Derlenen eserlerin halkevlerinde seslendirilmesiyle halkın hem ulusal kimliği benimsemesi hem de Batı müziğine dayalı yeni bir anlayışa yönlendirilmesi hedeflenmiştir. 1929 yılına kadar süren bu faaliyetler, daha sonra Ankara Devlet Konservatuvarı çatısı altında kurumsal bir yapıya kavuşturulmuştur (Usta, 2009, s. 114). Dönemin Kemalist kadroları ise halk müziğinin çokseslilige yatkın bir yapıya sahip olduğunu savunmuş; bu nedenle Batı müziği teknikleriyle yeniden düzenlenmesini, bu potansiyelin ortaya çıkarılması olarak değerlendirmiştir (Balkılıç, 2009, s. 143).

Cumhuriyet'in kuruluş yıllarındaki müzik politikaları, modernleşme ideolojisinin bir yansıması olarak Batı müziği temelli bir metot benimsemiştir. Bu reformları hayata geçirebilmek amacıyla, Batı müziği eğitimi almış nitelikli sanatçılar yetiştirmek üzere çeşitli adımlar atılmıştır. Bu kapsamda, 1925-1928 yılları arasında Maarif Vekâleti tarafından gerçekleştirilen sınavlarda başarılı olan öğrenciler yurt dışına gönderilmiştir. Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Cezmi Erinç, Fuat Koray ve Halil Bedii Yönetken bu isimlerden bazılarıdır. (Akkaş, 2015, s. 102; Uçan, 2005; Yücel, 2022) Bu öğrenciler, yurtdışında edindikleri birikimlerle Cumhuriyet döneminin müzik kurumlarının şekillenmesinde etkili olmuşlardır.

Erken Cumhuriyet döneminde, ulusal bir opera geleneği oluşturma amacı doğrultusunda kayda değer girişimlerde bulunulmuş; bu bağlamda, 1931 yılında hükümetin izniyle bir Opera Cemiyeti kurulmuştur. 1934 yılında, İran Şahı'nın Türkiye'yi ziyareti vesilesiyle Mustafa Kemal Atatürk'ün talimatıyla Ahmet Adnan Saygun'dan bir opera eseri bestelemesi istenmiştir. Bu doğrultuda bestelenen *Özsoy Operası*, aynı yıl Ankara Halkevi'nde icra edilmiş; böylece Erken Cumhuriyet Dönemi'nin ulusal opera yaratma ideali doğrultusunda verilen ilk somut ve simgesel ürün olmuştur. (Balkılıç, 2009, s. 83). Operanın orkestra eşliğini Riyaseticumhur Bando Heyeti yapmıştır (Akkaş, 2015; Yücel, 2022). Özsoy Operası'nın ardından Ahmet Adnan Saygun, *Taşbebek* adlı yeni bir opera daha bestelemiştir. Aynı dönemde Necil Kâzım Akses'in *Bayönder* isimli operası da Ankara Halkevi'nde sahneye konulmuştur (Yücel, 2022, s. 15). Cumhuriyet'in ilk yıllarında yürütülen müzik politikalarında opera çalışmaları önemli bir yer tutmuş ve bu durum, Osmanlı'nın son dönemlerinde başlayan müzikte Batılılaşma anlayışının Cumhuriyet döneminde de sürdüğünü ortaya koymaktadır. (Balkılıç, 2009, s. 86)

Cumhuriyet'in ilk yıllarında iletişim araçları, kültürel politikaların halka ulaştırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Bu çerçevede, Telsiz Telefon Anonim Şirketi (TTAŞ), Cumhuriyet hükümeti ile yaptığı anlaşma sonucunda İstanbul Sirkeci'de Türkiye'nin ilk düzenli radyo yayınını başlatmıştır. Söz konusu yayınlarda halk müziği, Osmanlı klasik müziği ve Batı klasik müziğine ait eserler yer almış; böylece dönemin müzik çeşitliliği kamusal alanda da yansıtılmıştır (Ayas, 2014).

1932 yılında kurulan Halkevleri, resmî ideolojinin kültürel alana taşınmasında işlevsel bir araç olarak değerlendirilmiştir. Halkevleri talimatnamesinin 33. maddesinde, müzik faaliyetlerinde evrensel (beynelmilel) modern müzik ile millî türkülerimizin esas alınacağı; aynı zamanda bu faaliyetlerde modern müzik tekniklerinin ve çalgılarının kullanılacağı belirtilmiştir. Bu çerçevede halk müziğine yönelik derleme çalışmaları hız kazanmış; millî müziğin temellerinin halkın içinden çıkarılması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda Macar

etnomüzikolog Bela Bartok'un Türkiye'ye davet edilmesiyle birlikte, Türk halk müziğindeki pentatonik yapının ortaya konması ve bu özelliğin Türk müziğinin özgünlüğünü temsil eden bir unsur olarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Böylece halk müziği, hem ulusal kültürün taşıyıcısı hem de çağdaş müzik anlayışının temel kaynağı olarak konumlandırılmıştır (Kaptan & Kaptan, 2019, s. 818).

Sonuç olarak, Erken Cumhuriyet Döneminde müzik sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda yeni ulusal kimliğin inşasında ve geleneğin icadında temel bir araç olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda uygulamaya konulan müzik politikaları Batı müziği ekseninde gelişmiş; bu eksende, geleneksel müzik kültürü yeniden şekillendirilerek modern ulus devletin kültürel kodlarıyla uyumlu hâle getirilmeye çalışılmıştır.

Osman Zeki ÜNGÖR'ün Hayatı ve Eserleri

1880 yılında Üsküdar'da dünyaya gelen Osman Zeki Üngör, hem anne hem baba tarafından köklü ve saygın ailelere mensuptur. Babası, Kastamonu'dan İstanbul'a göç eden Hacıbekir ailesinden Hüseyin Bey'dir. Annesi Gülfem Hanım ise, Osmanlı Sarayı'nda "Fasl-ı Cedid" (Yeni Fasıl) adlı Türk müziği orkestrasını kuran Hilmi Bey'in kızıdır.

Sarayda albay rütbesine kadar yükselen Hilmi Bey, Üsküdar'da doğan torunu Osman Zeki'nin müzikle ilgilenmesini arzu etmiş; Osman Zeki de dedesinin izinden giderek müzik alanında bir kariyer seçmiştir. Yedi yaşında keman çalmaya başlayan Üngör, kısa sürede üstün bir yetenek sergilemiştir. On bir yaşına geldiğinde, Osmanlı Saray Bandosu olan Mûzıka-i Hümâyûn'a kabul edilmiş; ardından II. Abdülhamid tarafından yüksek müzik eğitimi alması amacıyla Paris Konservatuvarı'na gönderilmiştir. Üngör, yurda döndükten sonra farklı müzik kurumlarında sanatçı, şef ve yönetici olarak görev almış; mesleki faaliyetlerini çok yönlü biçimde sürdürmüştür (Çokamay, 2021, s. 289).

Beşiktaş Askerî Rüştiyesi'ndeki eğitiminin ardından on bir yaşında Mûzıka-i Hümâyûn'a kabul edilen Üngör, burada Hüseyin Bey, Pepini Gayto ve Vondra Bey'den keman; Safvet Atabinen ve D'Aranda Paşa'dan müzik teorisi dersleri almıştır. Kemandaki yeteneği sayesinde Fasl-ı Cedid konserlerinde solist olarak yer almış; Vondra Bey'in ardından başkemancı olmuş ve aynı görevi Safvet Atabinen'in yönettiği senfoni orkestrasında da sürdürmüştür (Say, 2005, Akt., Çokamay, 2021, s. 289).

Osman Zeki Üngör, yalnızca bir keman virtüözü olarak değil; aynı zamanda besteci, orkestra şefi ve müzik eğitmeni kimlikleriyle de Türk müzik tarihinde çok yönlü bir sanatçı profili sergilemiştir. Türkiye'de konçerto formundaki eserleri orkestra eşliğinde icra eden ilk

Türk kemancı olarak kabul edilen Üngör, Mûzıka-i Hümâyûn'da başladığı başkemancılık görevini, Cumhuriyet sonrasında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası adıyla sürdürülen kurumda da uzun yıllar devam ettirmiş; aynı zamanda orkestra şefliği görevini de üstlenmiştir (Çokamay, 2021, s. 290).

Üngör'ün genç yaşta sergilediği üstün keman performansları, özellikle padişaha verdiği konserlerde büyük beğeni kazanmış ve bu sayede kısa sürede binbaşı rütbesine yükselmiştir. Saray orkestrasında, Safvet Atabinen'in yönetiminde başkemancı olarak görev alan Üngör, ilerleyen süreçte Atabinen'in yerine orkestra şefi olarak atanmıştır. Bu dönemde yalnızca saray çevresinde etkin olmakla kalmamış; bireysel keman dersleri vermiş ve başta İstanbul Erkek Muallim Mektebi olmak üzere çeşitli devlet okullarında müzik öğretmenliği yaparak eğitim alanında da aktif rol üstlenmiştir (Koçak, 2007, s. 141).

Osman Zeki Üngör'ün şefliğinde, Osmanlı tarihinde ilk kez bir Türk orkestrası uluslararası düzeyde konser turnesine çıkmıştır. 17 Aralık 1917 ile 31 Ocak 1918 tarihleri arasında Saray Orkestrası eşliğinde Viyana, Berlin, Dresden, Münih, Peşte ve Sofya gibi Avrupa'nın önde gelen kültür merkezlerinde konserler düzenlenmiştir. Bu programlarda Beethoven'ın *3. Senfonisi* (*Eroica*), Wagner'in *Parsifal* operasının *Prelüd*ü ve Weber'in *Oberon Uvertürü* gibi icrası güç klasik eserler seslendirilmiş; böylece hem repertuar zenginliği hem de icra kalitesi açısından dikkat çeken bir performans sergilenmiştir. Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte Üngör, yeni kurulan Riyaset-i Cumhur Orkestrası'nın (bugünkü adıyla Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) başına getirilmiş, eşzamanlı olarak müzik öğretmeni yetiştirmek üzere kurulan Musiki Muallim Mektebi'nin müdürlüğünü de üstlenmiştir. Ankara'nın Cebeci semtinde inşa edilen konservatuvar binası ile konser salonunun yapımında aktif rol oynamış; bu yapılar sayesinde Türkiye'de çağdaş müzik eğitiminin kurumsal temellerinin atılmasına katkı sağlamıştır. Üngör, yönettiği konserlerle yalnızca sanat icra etmekle kalmamış, halkın müziksel duyarlılığını ve estetik algısını geliştirmeyi de amaçlayan bir eğitimci profili ortaya koymuştur. 1926 yılında, 7 Haziran'dan 5 Eylül'e kadar süren bir turneyle, orkestra eşliğinde Kuzey ve Güney Avrupa limanlarını kapsayan kapsamlı bir deniz yolculuğuna çıkarak yurtdışında Türkiye'yi temsil etmeyi sürdürmüştür. 1934 yılında emekliye ayrılan Üngör, İstanbul'a yerleşmiş ve Moda'daki evinde tam 24 yıl boyunca mütevazı bir yaşam sürdürmüştür. 28 Şubat 1958 tarihinde vefat ettiğinde, düzenlenen cenaze töreninde özel izinle İstiklal Marşı'nın icra edilmesi, hem onun bu esere kattığı derin anlamı hem de sanat tarihindeki yerini simgesel biçimde ortaya koymuştur (Koçak, 2007, ss.141-142).

> Osman Zeki Üngör'ün İstiklal Marşı'ndan başka; Asâkir-i Şâhâne Marşı (çoksesli), Hamidiye Marşı (*Şeh-i Âlem, Meh-i Enver Hünkârım Sensin*), İlim Marşı, Azim-ü Ümid Marşı, Töre Marşı, Çocuk Marşı, Cumhuriyet Marşı (Saray Orkestrası'nın Ankara'da

> 11 Mart 1924'te verdiği ilk dinletide çalınmıştır), Her Adımda Çiğnediğin Bu Toprak (marş), Gençlik Marşı, Kız Liseleri Marşı, Süngümü Marşı, Türk Marşı, Yeni Harfler Marşı, Bir Güzel Kız Salıncakta (orkestra için, plağa alınmıştır), Gurur Marşı ve çeşitli çocuk şarkıları bulunmaktadır. (Koçak, 2007, s.142)

Sözleri Mehmet Akif Ersoy tarafından yazılan İstiklal Marşı, 1922 yılının Eylül ayında Osman Zeki Üngör tarafından bestelenmiştir. Eserin armonik düzenlemesi Edgar Manas'a, bando uyarlaması ise İhsan Servet Künçer'e aittir. Daha önce Ali Rıfat Çağatay, Ahmet Yekta Mardan, İsmail Zühtü Kuşçuoğlu ve Zati Arca gibi farklı besteciler tarafından da çeşitli besteler yapılmış olmakla birlikte, zamanla Üngör'ün bestesi ön plana çıkmış ve resmî marş olarak kabul edilmiştir.

1925 yılında Osman Zeki Üngör tarafından kaleme alınan Çocuklara Teganni Dersleri adlı eser, dönemin Maarif Vekâleti Telif ve Tercüme Heyeti (günümüzdeki Millî Eğitim Bakanlığı) tarafından ilkokullarda okutulacak kitaplar arasına seçilmiştir. Üngör, kitabın giriş kısmında bu eserin hazırlanışında, müziğin teknik boyutundan ziyade, çocuklarda estetik bir beğeni geliştirme amacı güdüldüğünü vurgulamaktadır. Kitabın çok ayrıntılı teorik bilgiler sunma iddiası taşımadığını özellikle belirtmiş; asıl hedefin, müzikle ilk kez tanışan öğrencilerin bu sanata karşı olumlu bir duygu geliştirmelerini sağlamak olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca, bu çalışmanın müzik eğitimi alanında daha önce pek ele alınmamış bir konuyu gündeme taşıması bakımından öğretmenleri düşünmeye sevk edebileceğini umduğunu, bu yönüyle eserin değerinin ortaya çıkabileceğini dile getirmiştir. Yazar, çalışmasının iddialı bir tezden ziyade, alana katkı sunmayı amaçlayan mütevazı bir girişim olduğunu da özellikle vurgulamıştır.

Bu kitabını 1929 yılında yeni Türk harflerine uyarlayarak Çocuklara ve Gençlere Teganni Dersleri ismiyle yeniden yayımlamıştır. Üngör, bu yeni baskının ön sözünde şu ifadelere yer vermiştir:

> Bu eserin dört sene evvel intişar eden (yayımlanan) ilk tab'ı (baskısı), bir hamlede bütün mevcudu tükenecek kadar, büyük bir rağbet gördü. Bu hal memleketimizdeki musiki ihtiyacının ne kadar derin olduğunu gösterir. Benim gibi, hayatını bu yüksek ve ilahi san'ata vakfeden bir meslek hadimi (hizmetkarı) için, bu ihtiyaç karşısında elleri bağlı durmak, mesleğin bizzat kendisine hürmetsizlik olurdu. Bu düşüncenin sevkiyle eserimi, mündericatını (içeriğini), her yaştaki çocuk ve gençlerin seviye ve ihtiyaçlarına tekabül edecek surette çoğaltarak, yeni baştan meslektaşların nazarı istifadelerine arz ediyorum. (Üngör, 1929, Akt., Koçak, 2007, s.144)

Tüm bu veriler, Osman Zeki Üngör'ün yalnızca İstiklal Marşı'nın bestecisi olarak değil; Erken Cumhuriyet Döneminin müzik politikalarının şekillenmesinde etkin bir aktör, çağdaş müzik eğitiminin kurumsallaşma sürecinde belirleyici bir figür ve sanatsal üretiminin yanı sıra eğitici kimliğiyle de dönemin kültürel yapılanmasına yön veren çok boyutlu bir müzik insanı olduğunu ortaya koymaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

Yöntem

Bu çalışma, Osman Zeki Üngör'ün müzik eğitimi alanındaki katkılarını incelemek ve *Çocuklara Teganni Dersleri* adlı kitabının yapısını pedagojik ve müziksel açıdan değerlendirmek amacıyla nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Nitel araştırmalar, incelenen kişi, olay ya da olguların sayısal değerlerinden çok, onların taşıdığı anlamları derinlemesine anlamayı amaçlar. Bu yaklaşımda, "neden" ve "nasıl" gibi açıklayıcı sorular aracılığıyla olayların iç yüzüne ulaşmak hedeflenir (Denzin & Lincoln, 1998, Akt., Kıral, 2020, s. 15).

Araştırma Modeli

Araştırmada, doküman incelemesi ve içerik çözümlemesini temel alan nitel araştırma modeli kullanılmıştır. Wach'a (2013, Akt., Kıral, 2020, s. 15) göre doküman analizi, yazılı verilerin dikkatli ve düzenli bir biçimde çözümlenmesini temel alan bir nitel analiz yaklaşımıdır. Bu bağlamda araştırmanın temel materyali olan *Çocuklara Teganni Dersleri* kitabı, içerik analizi tekniğiyle çözümlenmiş, eserdeki metin ve müzik unsurları tematik, pedagojik ve biçimsel boyutlarıyla değerlendirilmiştir.

Verilerin Toplanması

Veri toplama sürecinde öncelikli olarak *Çocuklara Teganni Dersleri* adlı eser ayrıntılı biçimde incelenmiştir. Kitapta yer alan nota örnekleri, şarkı sözleri ve öğretim açıklamaları çalışmanın temel kaynaklarını oluşturmuştur. Ayrıca Osman Zeki Üngör'ün müzik eğitimi anlayışını yansıtan ikincil kaynaklardan da yararlanılmıştır. Veriler hem basılı eserler hem de dijital kaynaklar aracılığıyla toplanmıştır.

Verilerin Analizi

Bu araştırmada yer alan "Çocuklara Teganni Dersleri" isimli Osmanlıca kaynak eser, öncelikle Latin harflerine transkribe edilerek günümüz Türkçesine aktarılmıştır. Çeviri sürecinde sadece harf düzeyinde dönüşüm gerçekleştirilmiş; metnin özgün sözdizimi, kelime tercihleri ve dilsel yapısı korunmuştur. Bu bağlamda, anlam aktarımı değil, harf karşılığı esas alınarak birebir yazı çevirisi yapılmış; içeriğe müdahale edilmemiştir.

Eserde yer alan nota örnekleri, orijinal yazımına bağlı kalınarak Finale müzik yazım programı aracılığıyla dijital ortama aktarılmıştır. Nota yazımı sırasında ölçü, ritim ve melodi yapıları korunmuş; eksik veya bozulmuş bölümler gerektiğinde dipnotlarla açıklanmıştır.

Toplanan veriler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Kitapta yer alan şarkılar tema, yapı, öğretim yaklaşımı ve müzikal düzenleme açısından analiz edilmiştir. Bu süreçte parçaların içerdiği eğitsel, ahlaki ve toplumsal mesajlar tespit edilmiş; nota yapıları Batı müziği normlarıyla ilişkili olarak değerlendirilmiştir. Bulgular sistematik biçimde sınıflandırılmış ve betimleyici bir yaklaşımla yorumlanmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çocuklara Teganni Dersleri Adlı Kitabın Çeviriyazımı

Bu bölümde, kitabın kapağından başlayarak tüm sayfaların hem çeviriyazımı hem de notaların Finale nota yazım programında yeniden yazılmış halleri sayfa sırasına göre verilmiştir. Nota yazım programının otomatik biçimsel özellikleri nedeniyle, notalardaki ölçü dağılımları orijinal eserle aynı olmasa da özellikle notalarda yer alan eski yazıların doğru yerlerdeki çeviriyazımlarının gösterimi için notalar yeniden yazılmıştır. Kapak sayfasının çeviriyazımı şu şekildedir:

Çocuklara Teganni Dersleri

Müellifi

Viyolonist Zeki

Musiki Muallim Mektebi Müdürü

(logo)

Maarif Vekaleti Te’lif ve Tercüme Heyeti Tarafından Mekteplere Kabul Olunmuştur

İstanbul

(yazı)

1341

İç Kapak sayfasının çeviriyazımı şu şekildedir:

Çocuklara Teganni Dersleri

(logo)

Müellifi

Viyolonist Zeki

Musiki Muallim Mektebi Müdürü

Maarif Vekaleti Te'lif ve Tercüme Heyeti Tarafından Mekteplere Kabul Olunmuştur

İstanbul

Matbaa Ahmed İhsan Veşrikası

1341

İç kapak sayfasından sonra ortasında kapaktaki logoya benzer bir logonun yer aldığı bir sayfa ardından Mukaddime sayfası gelmektedir. Mukaddime sayfasının çeviriyazımı şu şekildedir:

Mukaddime

Bu kitap, ilk mektepte mûsikînin vazifesi yalnız terbiye-i bedî` ye vermek olduğu nazar-ı itibâra alınarak yazılmıştır. Onun için içinde öyle etraflı ma`lûmât-ı mûsikîyye aramak doğru değildir. Gayemiz mûsikîye yeni başlayan çocuğa bu fennin tekniğini değil zevkini te'mîn etmektir.

Nev`inden hemen hemen ilk teşebbüs olan bu küçük eserin bence bütün kıymeti, mûsikî mu`allimlerimizi bu işlenmemiş mevzu` üzerinde düşünmeye sevk edebileceği ihtimalindedir. Binâ'en-`aleyh bunu ortaya atmakla bir edâ değil, sade bir intizâr ifade etmiş olduğuma bi'l-hâssa işaret ederim.

21 Mart 1341 – Ankara

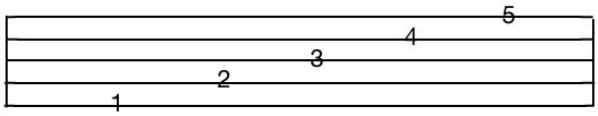
Zeki

Mukaddime sayfasından sonra “Hutût- Anahtar- Notlar ve İsimleri” başlıklı sayfa gelmektedir. Sayfanın çeviriyazımı şu şekildedir:

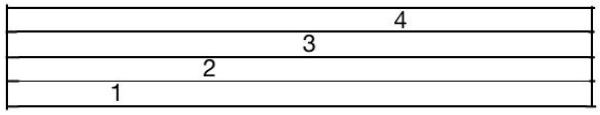
Hutût- Anahtar- Notlar ve İsimleri

Hutût- Beş çizgi ile aralarındaki dört boşluklardan `ibarettir. Çizgiler de boşluklar da aşağıdan yukarı doğru sayılır.

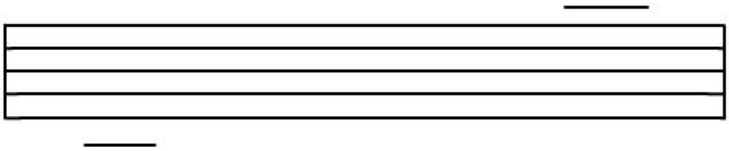
Çizgiler



Boşluklar

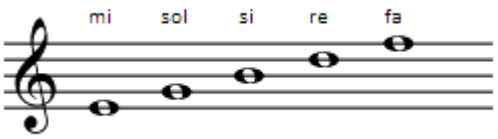


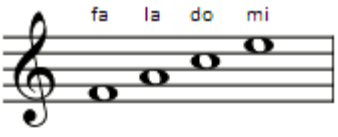
Bu beş çizgiden başka küçük yardımcı çizgiler de vardır. Lazım geldiği zaman (hutût) un altına ve üstüne ilave edilirler.

Yardımcı Çizgileri [*] 

(Anahtar) şu işarettir. 

Çizgilere ve aralarındaki boşluklara konulan şöyle  işaretlere (not) derler.

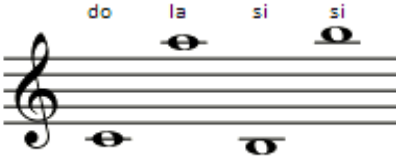
Çizgilerdeki (not)ların isimleri 

Boşluklardaki (not)ların isimleri 

(Hutût)un altında ve üstündeki (not)ların isimleri



Üstünde ve altındaki yardımcı çizgilere konulan (not)ların isimleri



[*] Bu kitapta yalnız bu kadar yardımcı çizgiden bahsedeceğiz.

"Hutût- Anahtar- Notlar ve İsimleri" başlıklı sayfadan sonra, "Notlara Dâir Ta'lîm" başlıklı sayfa (kitabın 5. sayfası) gelmektedir. Bu sayfa, solfej etütlerinden oluşmakta ve günümüzde de kullanılan Batı nota yazısıyla yazılmıştır. Sayfada başlık dışında yazı bulunmamakla birlikte etüt numaraları ise Batı Arap rakamlarıyla yazılmıştır. Bu solfej etütleri, kitabın 9. sayfasına kadar sadece notalardan oluşmaktadır. Bu sayfaların çeviriyazımları şu şekildedir:

Etüt sayfalarının devamı (6. sayfa).




3.
8
12

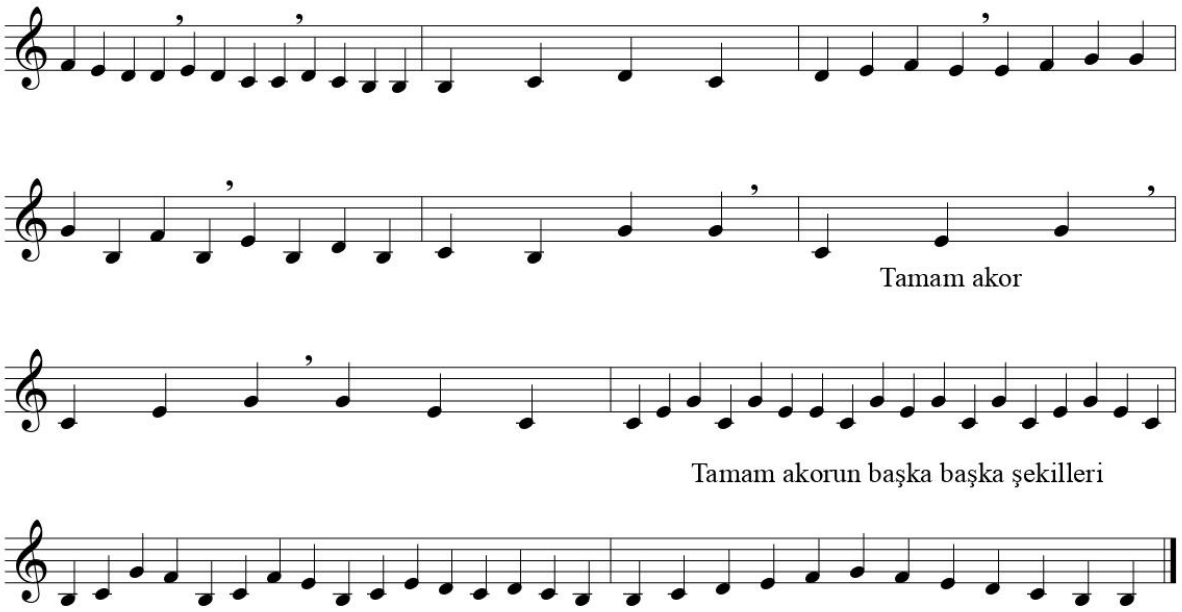
Etüt sayfalarının devamı (7. sayfa).



Etüt sayfalarının devamı (8. sayfa).



Etüt sayfalarını devamı (9.sayfa). 9. sayfadaki 5 numaralı etütte bazı yazılar bulunmaktadır. Bu yazıların çeviriyazımları nota üzerindeki ilgili yerde verilmiştir.



9. sayfanın devamında 6. Etüt yer almaktadır. Ancak, nota yazım programında notaların yeniden yazımında, sayfa düzenleri değiştiğinden bu sayfadan sonrası orijinal eserin sayfa yapısına bağlı kalınmadan sadece içeriğin sırası esas alınarak verilmiştir.


6.


7.




8.


17
21
23


9.




10.


17




21


23


11.





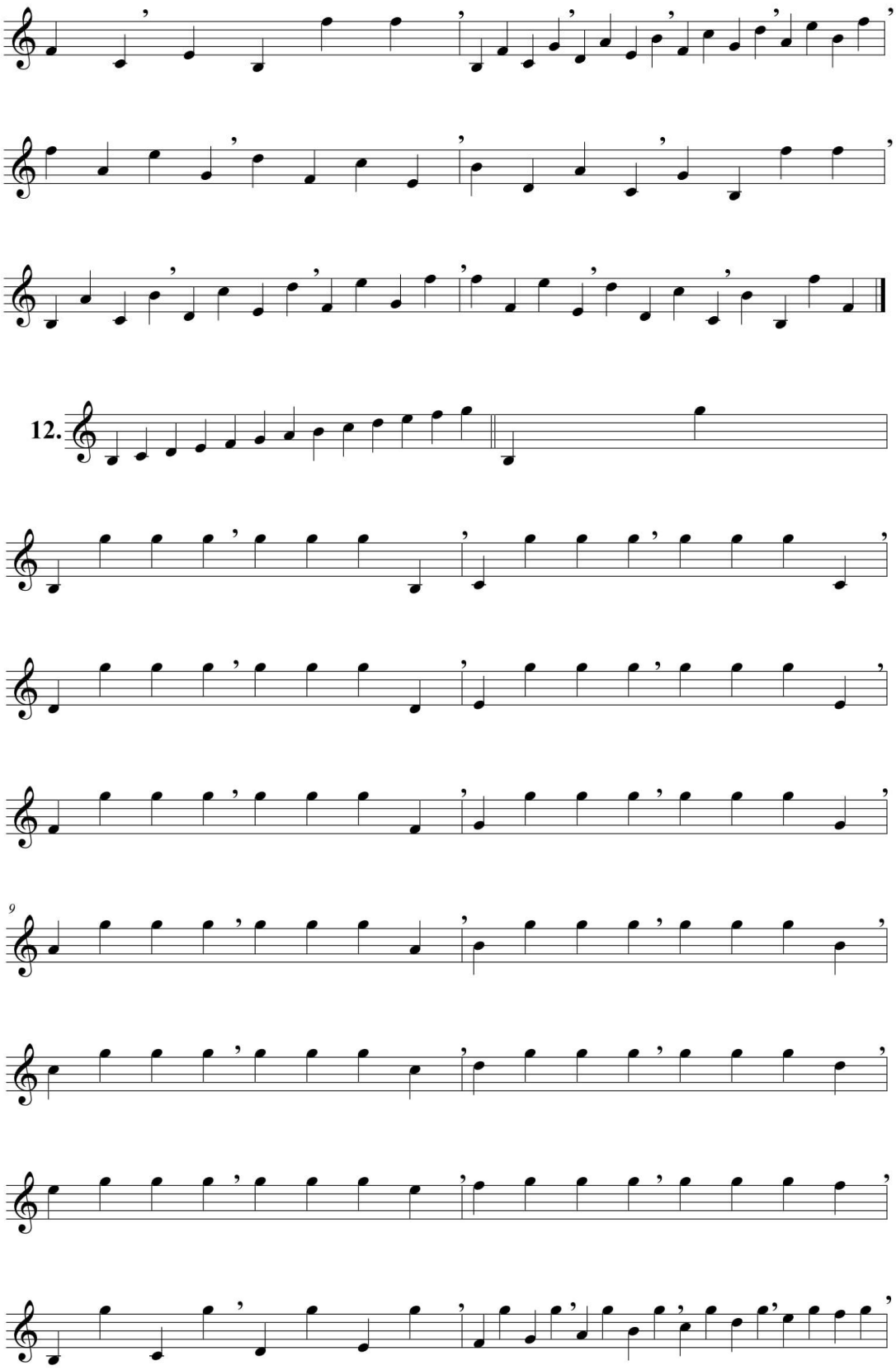











12.


13.







14.


















15.




16.

(Es)ler

(Hutût) da susmayı icab ettiren işaretlere (Es) derler.

(Not) ların ve (Es) lerin Kıymetleri

Bir dörtlük es.



Bir dörtlük not.



Bir dörtlük (not) ve (es) bir darp kıymetine hâizdir.

Bu bir dörtlük (not) lardan dört tanesi yan yana gelirse bir dört dörtlük usûlünü teşkil eder.

Bu usul (hutût) un başına yazılan şu () işaretiyle gösterilir. Her dört dörtlük usûl birbirinden usûl çizgisiyle ayrılır.

Usûl çizgisi



Birbiri arkasına yazılan birkaç usûl tekrar edilmek istenirse bunların sonuna tekrar işareti yazılır.

Tekrar işareti



Şarkının sonunda son işareti yazılır.

Son işareti



Darp ve Usûl Ta`limi



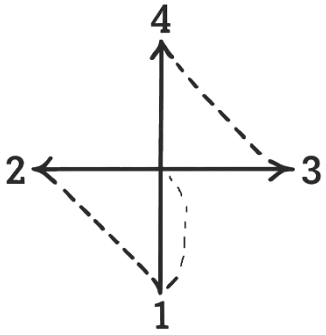
(Darp)ların Kısımları

Darplar iki kısımdır: Kuvvetli darplar, kuvvetsiz darplar.

Dört dörtlük usulün birinci ve üçüncü darpları kuvvetli, ikinci ve dördüncü darpları kuvvetsizdir.



Dört dörtlük usûl şu şekilde vurulur:



İki dörtlük es

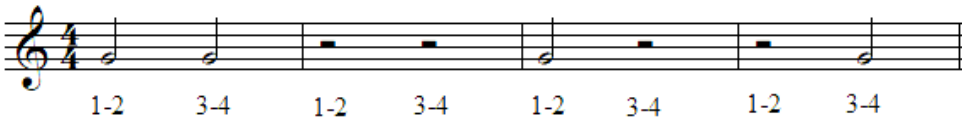


İki dörtlük not



İki dörtlük (not) ve (es) ikişer darp kıymetine hâizdirler.

(Darp) ve (Usûl) Ta`limi





Dört dörtlük es

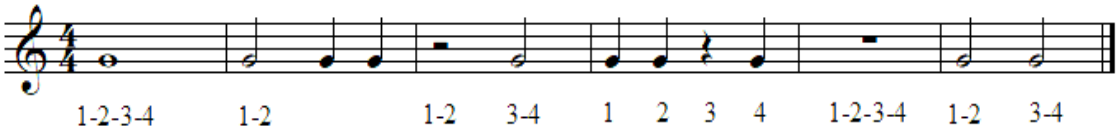


Dört dörtlük not

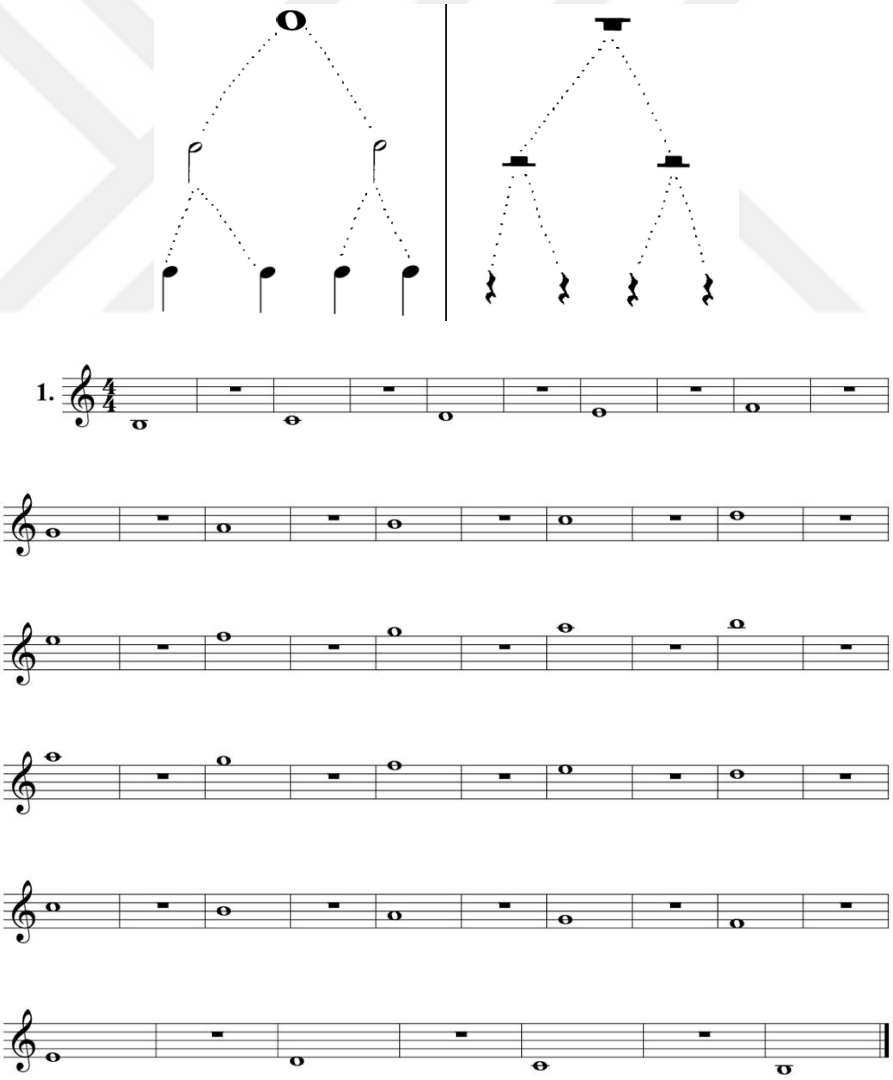


Dört dörtlük (nota) dört darp kıymetine haizdir. Dört dörtlük es (dört dörtlük usulde) dört dörtlük darp kıymetine haizdir.

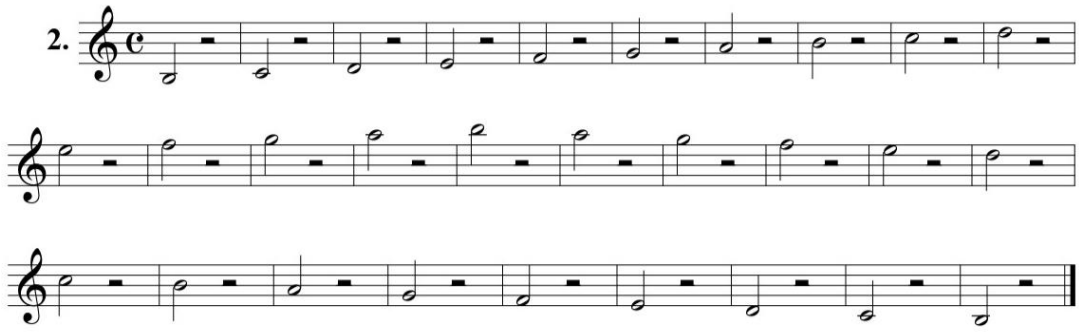
Dört Dörtlük Usûle Dâir Ta`lim



Şimdiye Kadar Görülen Kıymetleri Gösterir Cetvel



2.



3.



4.

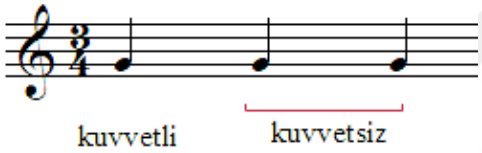


5.

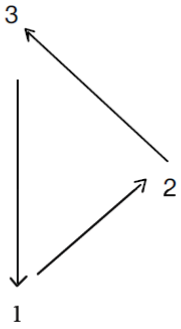




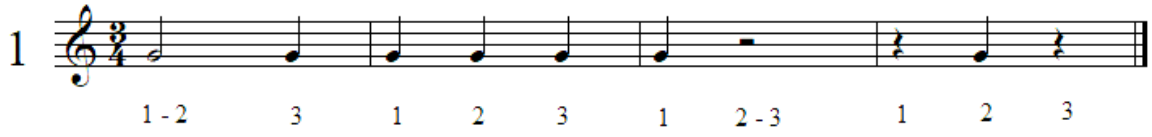
Üç dörtlük usûlün birinci darbı kuvvetli, ikinci ve üçüncü darpları kuvvetsizdir.



3 dörtlük usûl şu şekilde vurulur:



Üç Dörtlük Usûle Dâir Ta`lîm

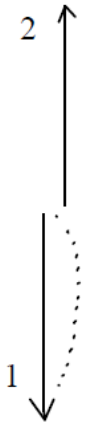




İki dörtlük usûlün bir darbı kuvvetli, ikinci darbı kuvvetsizdir.



İki dörtlük şu şekilde vurulur.



İki Dörtlük Usûle Dair Ta`lîm



Bazen bir şarkının başında ve sonundaki notların o şarkının usûlüne nazaran eksik kıymette olduğu görülür bu takdirde şart başta ve sondaki notların kıymetçe birleşince tam bir usûl teşkîl etmesidir.

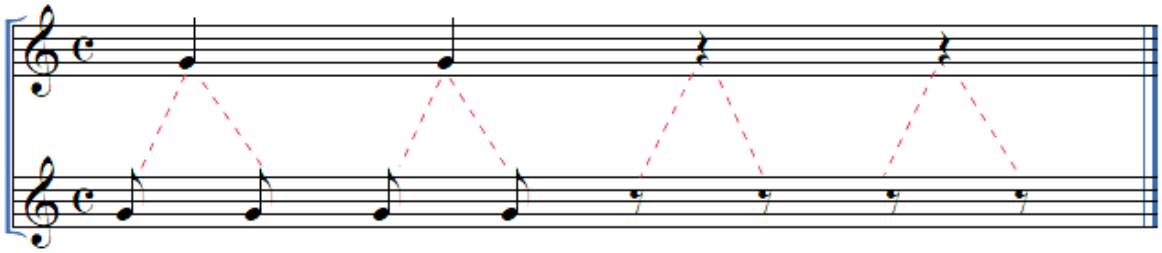
Misâl



Sekizlik Not ve Sekizlik Es

Bir dörtlük (not)u olsun, bir dörtlük (es)i olsun daima iki (not) veya iki (es)e ayırmak kâbildir.

O zaman (not) ve (es) şu şekilde yazılır.



Yukarıdan biri gördüğümüz birlik, ikilik, dörtlük ve sekizlik not ve eslere dâir tâ`lim




2.
3.
4.

Şarkı Söylenirken Dikkat Edilecek Noktalar

1- Rahat, serbest ve doğru durmalı, yahut oturmalı.

2- Ayakta durulurken (hazır ol) vaziyetinde durulmalı.

3- Şarkı söylenirken, ses ne kadar yükselirse yükselsin yüzün tabî`î vaziyetini değiştirmemeli.

4- Eldeki kitap veya kağıt öyle bir şekilde tutulmalı ki sesin çıkmasına mâni` olmasın.

5- Dar elbise ve bi`l-hâssa yakası dar elbise giyilmemeli.

6- Derin nefes almalı fakat tabî`îlikten çıkmamalı.

7- Nefes alırken omuzları sun`î bir şekilde kaldırmamalı.

8- Şarkının kelimeleri ortasında nefes almamalı.

9- Nefes alırken cümlenin son sedasını kısaltarak vakit kazanmalı.

10- Dâimâ nefes idare etmesini öğrenmeli. Bi`l-hâssa yüksek sesler için.

11- Kat`îyen bütün kuvvetle bağırılmamalı.

Teganni Ta`lîmleri



[*] Teganni ta`lîmleri iyice anlaşılacak sûrette ağır yaptırılmalıdır.



Bağ İşareti

Bazı şarkılarda bazı notaları bir nefeste söylemek lazım gelir bu sûretle bir nefeste söylenmesi lazım gelen notalar şöyle bir işaretle bağlanır: ( ) ve bu işarete bağ işareti denir [*]



[*] İhtâr: Bağlı notalar bir münâsip hece ile teganni ettirilecek bağsızlar da isimleri ile söylettirilecektir.


6.
7.
8.
9.



[*] Bu işaret bir notu, bulunduğu pâçerenk icabına göre kıymetinden fazla uzatır.

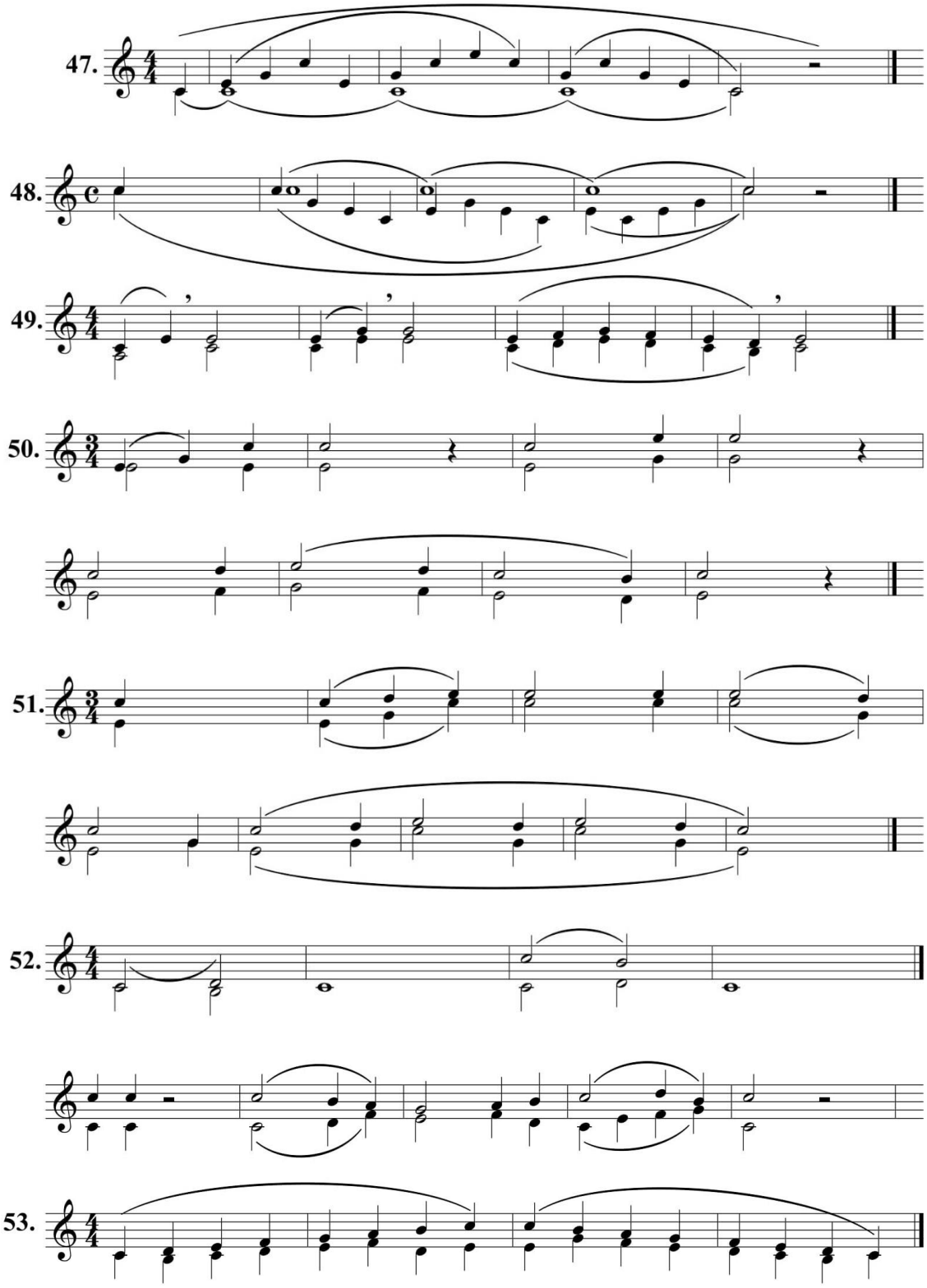

14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.


21.
22.
23.
24.
25.
26.


27.
28.
29.
30.
31.
32.
45


33.
34.
35.
36.
37.
38.

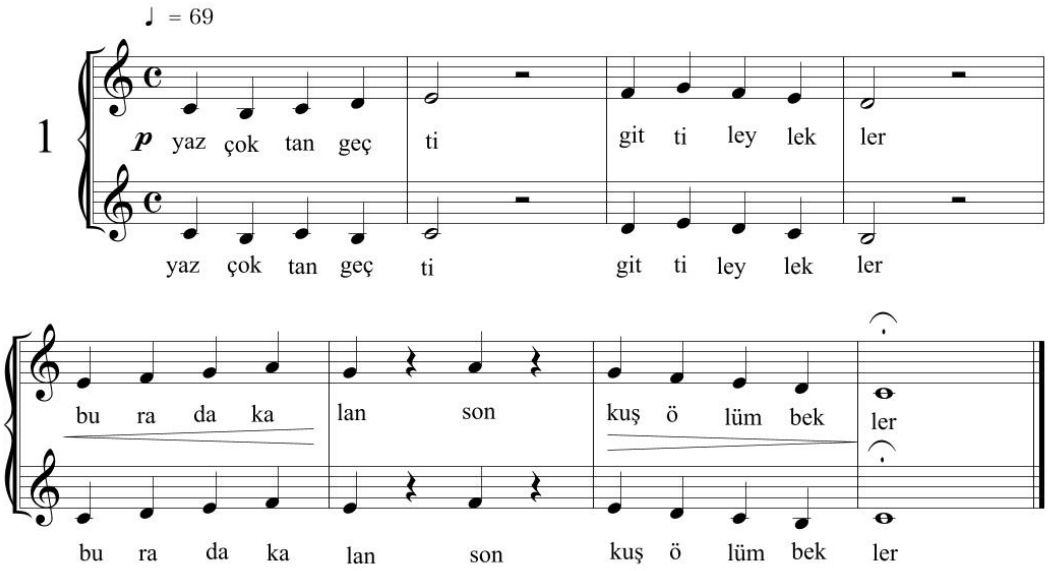

39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.


47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.

Hasta Leylek

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Yaz çoktan geçti, gitti leylekler,
Burada kalan son kuş, ölüm bekler.
Şimdi ortalık hep rüzgar dolu,
Göründü artık, ah, kışların yolu.
Yüreğini bir keder dağlıyor,
Zavallı leylek, bak, hasta ağlıyor.

İhtâr: Seslerin arasındaki farklar çocuklarca tamamen anlaşılmadan, mu`allim-i bekârın şarkıların iki sesini de öğretmeğe çalışmaları lâzımdır.

Kuğular

Güfte: Behiç Enver

Beste: Viyolonist Zeki



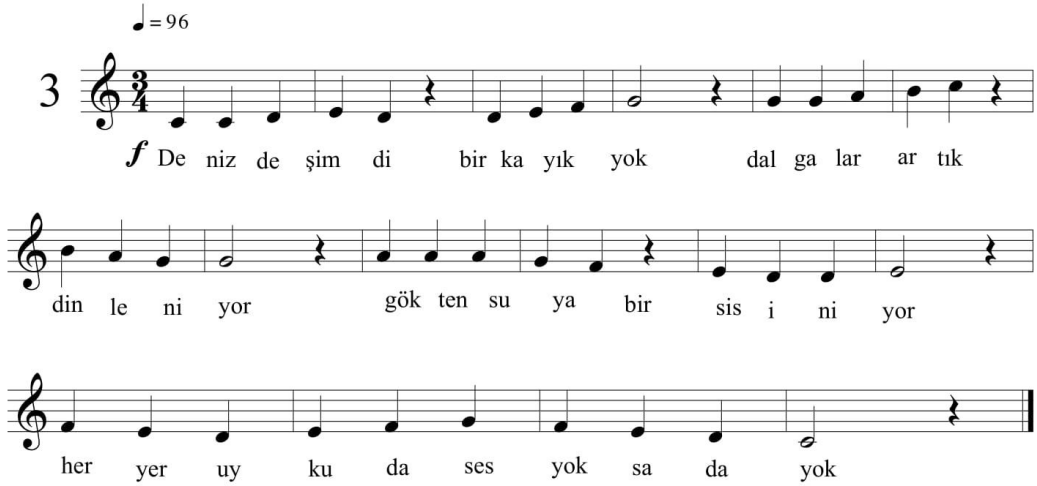
Bir mavi aynadır sular
Yüzerken nazla kuğular,
Hisli derinliklerine
Bembeyaz akslar dolar.

Kuğular! cevap verin, siz
Zambaktan gemilersiniz
Gittiğiniz sahillere
Beni götürmez misiniz?

Deniz Feneri

Güfte: Behiç Enver

Beste: Viyolonist Zeki



Denizde şimdi bir kayık yok,
Dalgalar artık dinleniyor.
Gökten suya bir sis iniyor,
Her yer uykuda…ses yok, sada yok.

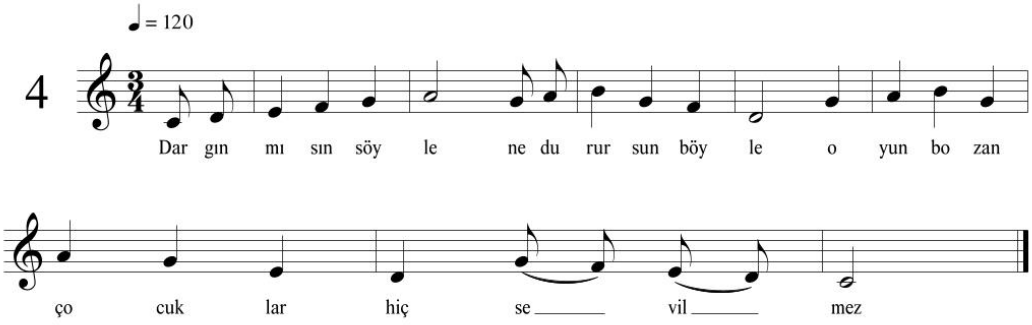
Yalnız uzaktan bir kuş gör,
Dalıp geçmekte yorgun sis
Sanki sahilin bir bekçisi
Söylüyor ifka bir ışıktan söz.

Fener denizde nöbetçidir,
Her akşam bekler sahilleri.
Bakışı bazen bir incidir,
Saçılır, kaplar derinlikleri.

Dargın Arkadaş

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



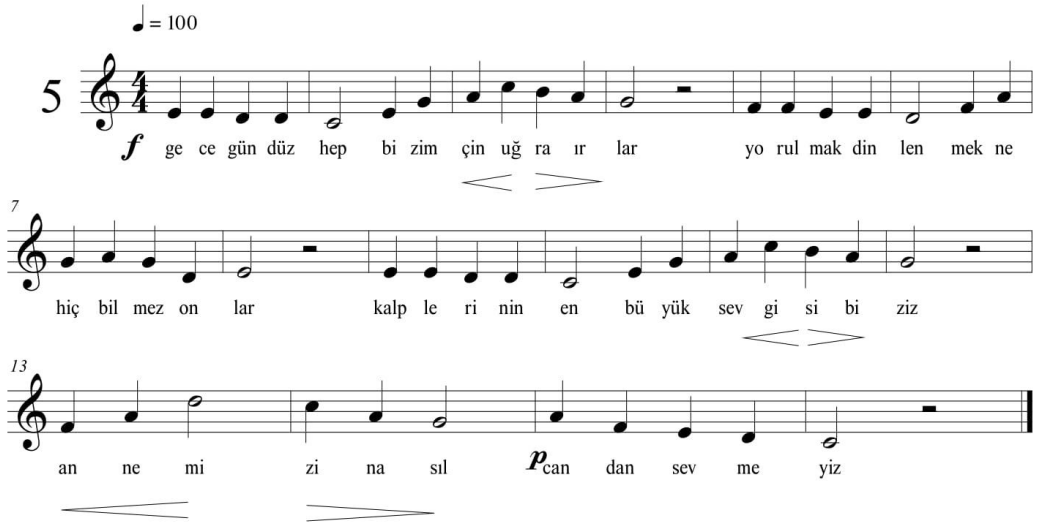
Dargın mısın söyle,
Ne durursun böyle?
Oyun bozan çocuklar
Hiç sevilmez

Elbet darılırım,
Sizden ayrılırım.
Eğlenceniz değilim,
İşte anlayınız!

Anne Sevgisi

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Gece gündüz hep bizim için uğraşırlar,
Yorulmak, dinlenmek ne, hiç bilmez onlar
Kalplerinin en büyük sevgisi biziz,
Annemizi nasıl candan sevmeyiz?

Güldükçe gözlerimin gönlü açılır,
O gülmez dertlerinin tesellisiyiz.
Her halinden muhabbet, şefkat saçılır,
Annemizi nasıl candan sevmeyiz?

Ninni

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Ay doğdu, kırlarda her şey uykuya daldı,
Kuşlar yuvasında büzülüp kaldı
Gözlerinde ne için bugün uyku azaldı?
Uyu yavru melek sabah olacak.

Ufacık kalbinde yoksa bir hasret mi var?
Uyumaz, durursan bütün gün ağlar.
Uyu da görünsün sana cici rüyalar,
Ninni güzel melek, sabah olacak.

Annenin dünyada nazlı ümidi sensin,
Rahat rahat uyu da büyüyesin.
Yetişir haykırdık, artık kısıldı sesin
Ninni güzel çiçek, sabah olacak.

Gece

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Gün battı mas mai bir sis.
Sardı dağları gizlice.
Her taraf dinlerken, sessiz
İndi karanlık gece.

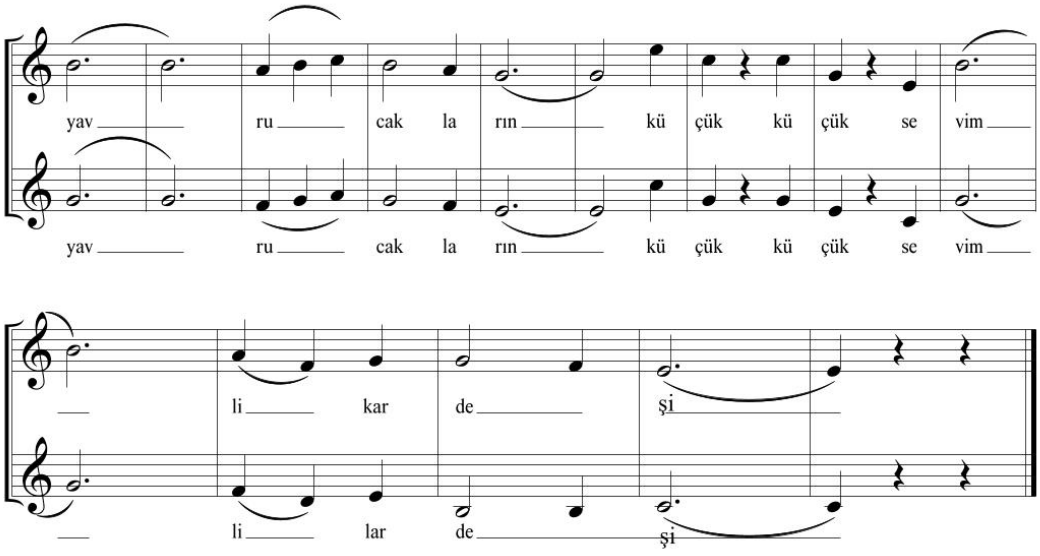
Artık ışıklar yanıyor,
Uzak, belirsiz evlerde.
Rüya gören sahillerde
Periler uyanıyor.

Kelebek

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki





Sabahki tatlı rüzgârın
Budur çiçekli bir eşi,
Sabah ki tatlı rüzgârın
Budur sevimli kardeşi
Küçük, minik, ve yavrucakların
Küçük, küçük, sevimli kardeşi

Kış

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



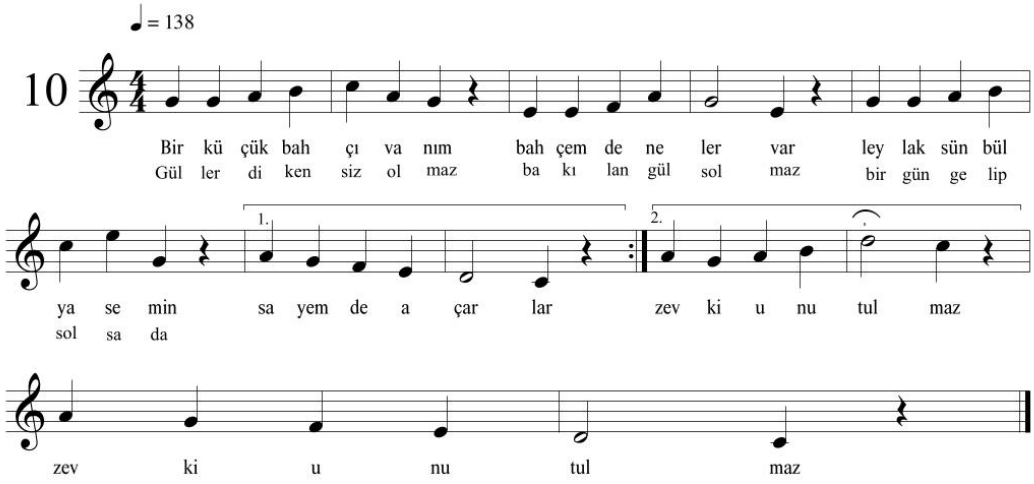
Örtündü beyaz bir tül bütün dağ taş ovalar;
Sisler içinde yer, gök, sessiz sessiz yağar kar.
El, ayak, tutmaz, artık dondurur keskin soğuk
Yetim yavrular arar sığınacak bir koğuk.

Nerede o güzel günler, hani kuşların sesi?
Pek derin bir gam sarmış gizli herkesi.
Kefenlerken her yeri ölüm benizli şu kar,
Sevinç, neşe içinde bayram yapar çocuklar.

Küçük Bahçıvan

Güfte: Sadreddîn Celal

Beste: Viyolonist Zeki



Bir küçük bağçevânım,
Bahçemde neler var.
Leylak, sünbül, yasemin.
Sayemde açarlar,

Güller dikensiz olmaz,
Bakılan gül solmaz,
Bir gün gelip solsa da
Zevki unutulmaz.

İlim Marşı

Güfte: Ali Ulvî

Beste: Viyolonist Zeki



Güneş, güzel ufuklar
Karanlıkta uyuklar
Neden güneş doğmuyor?
Görünmüyor ışıklar.

Ey Türk Güneşi,
Medeniyet kardeşi,
Nur isteriz, kalplerde
Yansın ilmin ateşi!...

Düşman gelse coşarız,
Hudutlara koşarız.
Lakin ilme can verir,
Onun için yaşarız.

Ey Türk güneşi
Medeniyet kardeşi
Nur isteyen bu yerde
Karanlığın yok eşi.

Kuşun Ölümü

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



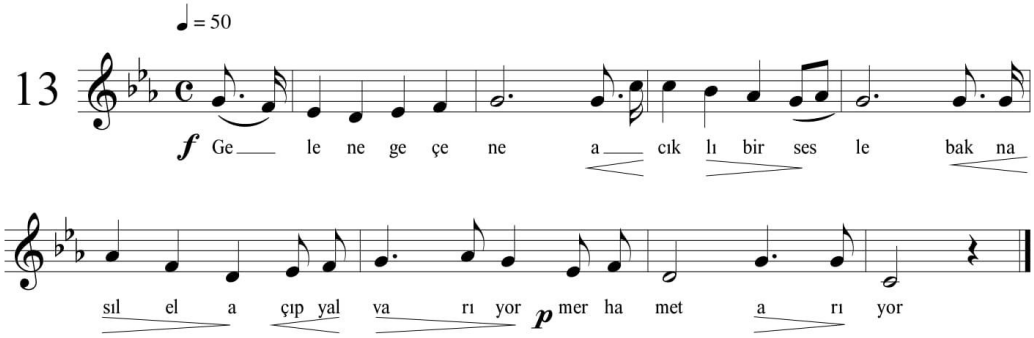
Artık sustu şakrak sesin,
Pek yetim kaldı kafesin.
Mahsun gönlüm sorar seni
Güzel kuşum, ah, neredesin.

Yine geldi güzel bahar,
Her dalda bir kuş cıvıldar.
Beyhûde beklerim her gün,
Ne haberin, ne sesin var.

Dilenci

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Gelen, geçene
Acıklı bir sesle
Bak nasıl, el açıp yalvarıyorum,
Merhamet arıyorum,

Soğukta, yağmurda
Aç, susuz, çırçıplak,
Bütün gün sızlayarak dilenir
Zavallı yavrucak!.

Ne ana, baba var,
Bir yetim, kimsesiz,
Sevinip gülme, mesud çocuklar
Acıyın bari siz!.

Davul

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki

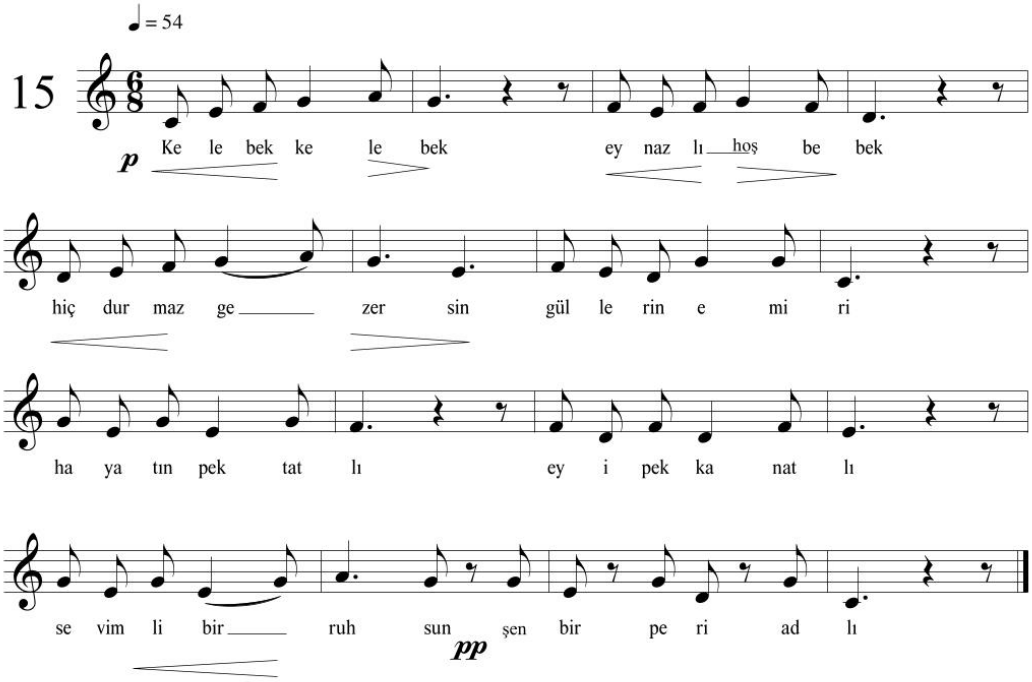


Mini mini, pek sevimli bir davulum var.
Çaldıkça artar içimin hevesi.
Kendisi küçüktür fakat pek gümlüyor sesi,
Her tokmak vuruşumda inilder dağlar

Ta`til günlerinde benim odur eğlencem,
Davulum oldukça hiçbir oyun sevmem.
Hevesle çalarak eğlenirim bütün gün
Sanki her gün yaparım keyifli bir düğün.

Kelebek

Beste: Viyolonist Zeki



Kelebek, kelebek!
Ey nazlı hoş bebek!
Hiç durmaz gezersin,
Güllerin emiri.

Hayatın pek tatlı,
Ey ipek kanatlı!
Sevimli bir ruhsun
Şen bir peri adlı

Sevdiğin ilkbahar
Çiçekten taht kurar
Giyinir gelirsin
Beyazlar ve allar

İçinde yok hüzün
Neşe'n var bütün gün
Ey gamsız şuh melek
Belki mes`ûdsun!..

Borazan

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Askerlik oyununda
Hep benim borazan başı.
Verilince kumanda
Çınlatır dağı, taşı.

Elimde borazanım,
En ileride yürürken ben,
Adımım sert, yüzüm şen.
Sanılır bir kahramanım.

Korkum yoktur düşmandan,
Damarımda Türk kanı!
En korkunç harp zamanı
Düşmez elimden borazan!

Bahar Sabahı

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Güneş doğar tepelerden, uyanır kuşlar,
Gülümser karşı dağların elmalı yüzü
Siler bir hafif el bütün hüznümüzü
En yorgun kalplerde bir şevk coşmaya başlar.

Mavi bir sis çöker yemyeşil bayırlara,
Kuzular, koyunlar koşuşur çayırlara.
Uçar kelebekler, güller neşelenir,
Kırlar hayat dolar, her yerden bir ses gelir.

Akşam

Güfte: Ali Ulvî

Naklî: Viyolonist Zeki



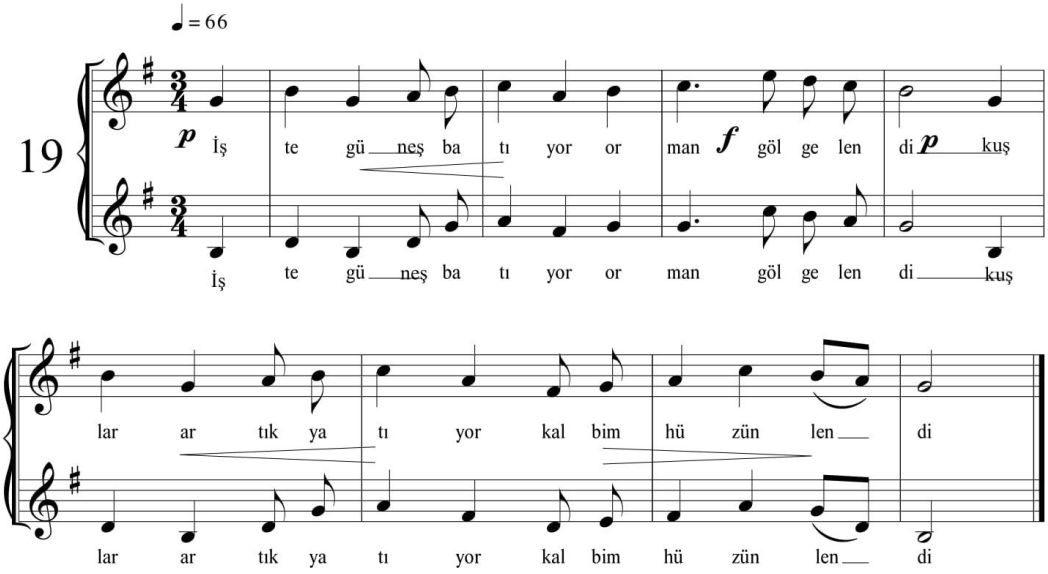
Vakta ki yavrucaklar
Nazlıca uyurlar,
Yıldızların göklerde
Gözleri açılır.
Karanlık köşelere
Saf ışıklar saçılır.
O zaman birer birer
Melekler gökten iner.

Uzakta küçük dere
Ses verir her yere.
Ay uzanıp bir camın
Bakar arkasından;
Melekler ninni söyler
Çocuklara o zaman
O zaman yavrucaklar
Gülümser ve sayıklar.

Kayıp Çocuk

Güfte: Sadreddîn Celal

Beste: Viyolonist Zeki



İşte güneş batıyor,
Orman gölgelendi.
Kuşlar artık yatıyor,
Kalbim hüzünlendin.

Ya Rab, nedir çektiğim,
Etraf mazlum, sessiz,
Nerelere gideyim?
Kaldım ben kimsesiz

Anneciğim neredesin,
Oğlun bak uzakta.
Şefkatler ki senin
Nasıl aramakta.

Nerde sıcak, şen yuva
Babam ve hemşirem,
Ah bir kere oraya
Bulsam yolda gitsem.

Öt Kuş

Güfte: Ali Ulvî

Beste: Viyolonist Zeki



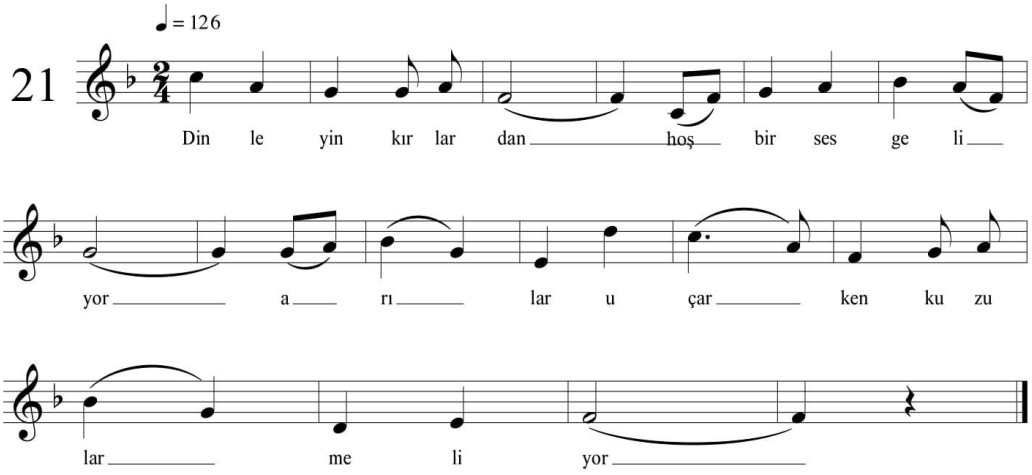
Öt, öt ey kuş sabahleyin uyanan
Şen ovalar, sevimli kırlarda.
Öt, öt, öt seni dinleyen şu orman
Şu ağaçlı kenarda !

Ne hayat bu, sen ne güzel yaşarsın,
Her gece bir yuvaya konarsın.
Gündüzün öteye beriye koşarsın,
Çiçeklerle oynarsın!

Yaşamak

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Dinleyin kırlardan
Hoş bir ses geliyor.
Arılar uçarken
Kuzular meliyor.

Uçuyor şen kuşlar
Yuvadan yuvaya.
Bir bakın ovaya
Ne büyük şenlik var.

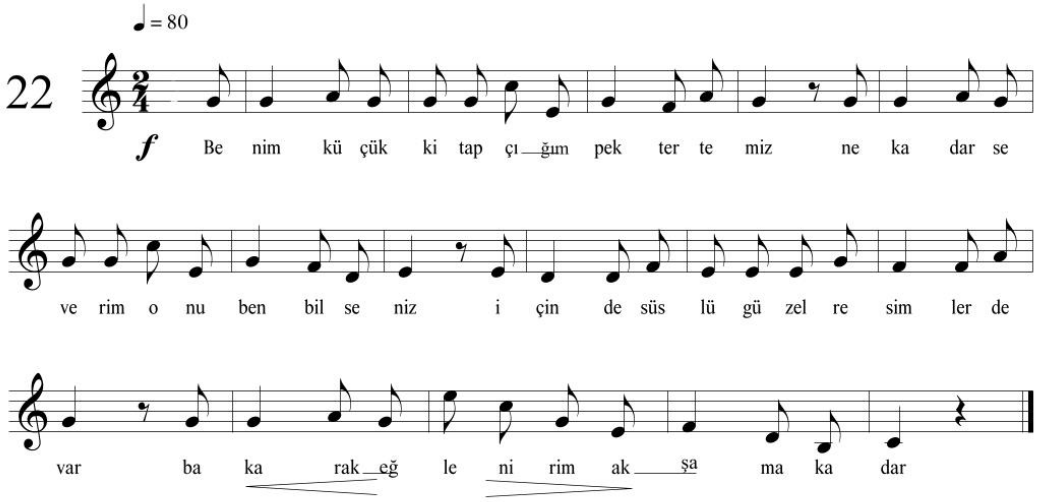
Küçücük bu canlar
Hiç durmaz emekler
Karınca uğraşır,
Ne bulsa hep taşır.

Bütün bu çalışma,
Kaynaşma ve taşma,
Bakınız niçindir
Yaşamak içindir.

Kitabım

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Benim küçük kitapçığım pek tertemiz,
Ne kadar severim onu ben bilseniz!
İçinde süslü, güzel resimler de var,
Bakarak eğlenirim akşama kadar!

Ciddi durur bazı, pek az yüzü güler;
Bazı söyler tatlı tatlı hikayeler.
Bana odur en sevgili bir arkadaş
Her şeyi hep o öğretir yavaş yavaş.

Dalgalar

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Uzaklarda kaynaşır beyaz köpükler;
Coşkun deniz bir hasta gibi inilder.
Birbirini kovalayan dalgalar
Sahillere gelir, çırpınır, ağlar.

Türk Oğlu

Güfte: Ali Ulvî

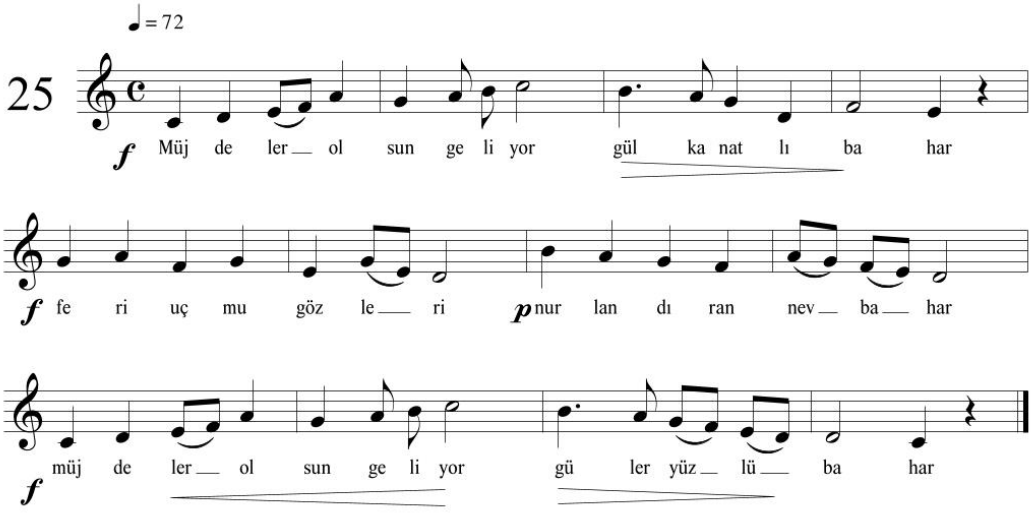
Beste: Viyolonist Zeki



Her adımda çiğnediğin şu toprak
Öz hakkıdır ey genç, emin ol!
Kılıçları bükülmeyen Ceddin bak.
Kan dökerek açmış sana yol
Yürü Türk oğlu!

İlkbahar

Beste: Viyolonist Zeki



Müjdeler olsun geliyor
Gül kanatlı bahar.
Feri uçmuş gözleri
Nurlandıran bir an nevbahar!
Müjdeler olsun geliyor
Gül kanatlı bahar!

Bahçelerde çiçekler
Yalnız seni bekler,
Onları sen okşarsın
Onları sen seversin
Bahçelerde çiçekler
Yalnız seni ister!

Ötünüz küçük kuşlar,
Artık yok baykuşlar.
Bize neş'e sa`âdet
Bize ümit getiriniz.
Ötünüz ki sesleriniz
Bize hayat versin.

Azim

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Azim ve ümit hepimizin rehberi
Kalplerimiz bu hislerle doludur.
Evet bunlar kurtulmanın yoludur.
Biz bu yoldan gideceğiz ileri.
Hep bir ağızdan deriz her zaman
Yüksel ve yükselt, yüksel ve yükselt!

Çiçekler Diyor Ki

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Sedeflerden daha beyaz, tertemizdir kalbimiz
Bu dünyaya neş'e için geldik biz.
Süsleniriz, eğleniriz, güleriz,
Bu dünyaya neş'e için geldik biz.

Biz olmasak gülmez asla İlk baharın çehresi,
İşitilmez bahçelerde kuş sesi.
Rüzgârlara kim verecek o kokulu nefesi
Bu dünyaya neş'e için geldik biz.

Arı

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Şafakla beraber uyanırlar uykudan,
Dağılırlar küme küme kırlara hemen.
Ne hoş sesleri var: vız! vız! vız!
Hiç durmaz vızlarlar: vız! vız! vız!
Ağaçlarda pırıldayan nazlı çiçekler
Onları bekler vız! vız! vız!

Bütün gün çalışır, hiç yorgunluk duymazlar
İşlerine neşe katan bu yaramazlar.
Hiç durmaz vızlarlar: vız! vız! vız!
Ne hoş sesleri var: vız! vız! vız!
Dağda kırda pırıldayan nazlı çiçekler
Onları bekler, vız! vız! vız!

Mektepten Çıkış

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Zil çaldı, dersler bitti, şimdi ta`til var
Artık serbest gezeriz akşama kadar.
Elveda mektebe, kitaplarıma
Gelsin, gitsin kırlar, oyunumuz bol hava!

Kaygısız kuşlar gibi dolaşmak ne hoş!
Ders bitmiş, vazife yok, günler bomboş!
Unutmam fakat yine mektebimi ben,
Her sabah açılır, hem de pek erken.

Vatan Acısı

Güfte: İhsan İlhami

Beste: Viyolonist Zeki



Düşman geçmiş her yer harap,
Gökleri tutmuş siyah dumanlar,
Çektiği bütün Izdırap.
Ma`sûm yurdum hiç durmaz kan ağlar
Ötmeyin ey kuşlar, ötmeyin derdim var.
İçim kinle yanar, sabır ver Allah'ım!

Yıllardır hep figan sesi
Her gün bir dertle solmuş çehresi.
Dağ, taş bütün mezar,
Bilmem ki ne vakit kurtuluş var,
Ötmeyin ey kuşlar, ötmeyin derdim var,
İçim kinle yanar, sabır ver Allah'ım.

Bahar

Güfte: Ali Ulvî

Beste: Viyolonist Zeki



İşte bahar, tatlı bahar!
Gel kardeşim toplayalım
Gelincikler, papatyalar,
Başka türlü çiçek de var,
Her tarafı yoklayalım

Yeşillenmiş bütün toprak
Her bir otun ucuna bir
Çiğ tanesi asılarak
Elmas gibi şimşeklenir.
Her yerde var çiçek yaprak,

Gel kardeşim türlü yoldan
Yavaş yavaş yürüyerek.
Toplayalım sağdan soldan
Kucak kucak yaprak çiçek
Çiçek elden, koldan.

Bülbül

Güfte: Ali Ulvî

Naklî: Viyolonist Zeki



Ey bülbül, güzel kuş, şimdi sen nerdesin
Nerdesin o mahsun feryadun,
Ne güzel öterdin, öterdin de sonra susardın!
Ne oldu, o senin tatlı gür sesin!
Söndü mü yoksa artık hevesin!

Ne için bu sükût, ey bülbül, ne için?
Şakıma zamanın yazık, kısma
Bilirim öterdin her zaman bir derdin olmasa!
Senin de mecrûh mu küçücük yüreğin?
Yoh mu, gitti mi yoksa sevdiğin?

İlk bahar, ilkbahar, o tatlı ilkbahar
Çiçekler ile göçüp giderken
Feryatlar koparır boş kalan zavallı kalbinden!
O zaman ağzında şarkı ne arar?
Mahzûnum işte ben de derdim var...

Avcı

Güfte: Behiç Enver

Beste: Viyolonist Zeki



Kaçın kuşlar, kaçın, avcı geliyor
Üstünüze şimdi umhacı geliyor!
Hepsi kaçtı, oh, avcı da bakakaldı!

Kırların süsüdür sevimli kuşlar,
Tavşanlar yoludur bütün yokuşlar
Vuramadın ya! beni de sevinç aldı!

Akşam Rüzgârı

Güfte: Behiç Enver

Beste: Viyolonist Zeki



Okşa bayırları,
Sen, akşam rüzgârı!
Bugün güneş bir alevdi,
Sırtlarda hep ateş gezdi.
Yumuşak rüzgâr neredesin?
Essin artık şen nefesin!

Bu dağın kalbi dar,
Bir nevâziş arar;
Es rüzgâr, es dağları sar!
Serinlesin hep ovalar.
Ben de burada kalayım mı?
Hülyalara dalayım mı?

Bir Kızın Duası

Güfte: Behiç Enver

Beste: Viyolonist Zeki





Bir küçük goncadır kalbim
Nûruna müştâk o, Rabbim!
Göklerinden bakan yıldız
Ben uyurken derse: ‘’ Ey kız!
Razıdır senden Tanrımız!’’
Rûhumda bir sevinç çağlar,

Kapanır gözlerim sessiz,
Bir şevk duyarım isimsiz.
Geçmesin uykum da sensiz,
Göster bana şen rüyâlar;
Elimden tutsun melekler,
Çıkalım açılsın gökler!

FİHRİST

Sahife:

3- Mukaddime

4- Hutût anahtar. Notların isimleri. Yardımcı çizgiler.

5- Notlara Dâir Ta`lîmler

23- Esler. Bir dörtlük es. Bir dörtlük not.

24- Dört dörtlük usûlün şifreleri. Usûl çizgisi, tekrar ve son işaretleri, darpların kıymet ve taksimi.

25- İki dörtlük es. İki dörtlük not, dört dörtlük es ve dört dörtlük notlar ve dört dörtlük usûl icrâtı ve ta`lîmleri.

26- Notların, eslerin müsâvât-ı kıymetlerini gösterir cetvel ve ta`lîmler.

27- Üç dörtlük usûl icrâtı ve ta`lîmleri.

31- İki dörtlük usûl icrâtı ve ta`lîmleri.

34- Şarkı söylenirken dikkat edilecek noktalar.35- Bağ işaretleri. Sûret ta`lîmleri.

ŞARKILAR KISMI

44- Hasta Leylek

45- Kuğular

46- Deniz Feneri

47- Dargın Arkadaş

48- Anne Sevgisi

49- Ninni

50- Gece

51- Kelebek

53- Kış

53- Küçük Bahçıvan

55- İlim Marşı

57- Kuşun Ölümü

58- Dilenci

59- Davul

60- Kelebek

61- Borazan

62- Bahar Sabahı

63- Akşam

65- Kayıp Çocuk

66- Öt Kuş

67- Yaşamak

68- Kitabım

69- Dalgalar

70- Türk Oğlu

71- İlk bahar

72- Azim

74-Çiçekler Diyor Ki

75- Arı

76- Mektepten Çıkış

77- Vatan Acısı

78- Bahar

80- Bülbül

81- Avcı

83- Akşam Rüzgârı

84- Bir Kızın Duası

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular

Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının İçeriğine Dair Bulgular

Çocuklara Teganni Dersleri, Cumhuriyet'in erken döneminde müzik eğitiminin sistematikleşmesi sürecinde hazırlanmış önemli bir ders kitabıdır. Özellikle ilkokul çağındaki çocuklara temel müzik bilgilerini öğretmeyi amaçlayan bu kitap, hem içerdiği müzikal materyaller hem de dönemin ideolojik yaklaşımlarını yansıtan temalarıyla dikkat çeker. Eğitici yönü kadar kültürel aktarım rolü de bulunan bu eser, Cumhuriyet'in "yeni insan" idealinin inşasında müzik eğitimi aracılığıyla katkı sunan pedagojik bir araçtır denebilir.

Kitabın genel yapısı.

Kitap, pedagojik olarak basitten karmaşığa giden bir yapı izlemiştir. Sayfa düzeni itibarıyla nota okuma, ritim çalışmaları ve ses egzersizleri gibi teknik içeriklerle başlayarak, çocuklara yönelik şarkı sözlerine ve ezgilere geçiş yapılmaktadır. Eserin sayfalarında hem müzikal anlatı hem de görsel ve notasyonel düzen dikkatle planlanmıştır. Notalar, Batı müziği sistemine göre yazılmıştır. Kitapta egzersiz niteliği taşıyan çalışmalar, basit ölçü yapıları ve çocuklara uygun ton aralıkları tercih edilmiştir. Bazı bölümler yalnızca nota dizilerinden oluşurken, bazı sayfalarda öğrencilere ve müzik öğretmenlerine yazılı açıklamalar ve yönergeler de sunulmuştur.

Kitabın yazılma amacı.

Eserin temel amacı, çocukların küçük yaşlardan itibaren temel müzik bilgilerini sistematik biçimde edinmelerini sağlamaktır. Osman Zeki Üngör, bu çalışmasıyla yalnızca teknik eğitim vermeyi değil, aynı zamanda çocuklara estetik duyarlılık kazandırmayı hedeflemiştir. Cumhuriyet'in modernleşme vizyonu doğrultusunda, çocukların Batı müziği temelli çok sesli anlayışa erken yaşta aşina olması istenmiş ve bu doğrultuda içerik hazırlanmıştır. Kitap, aynı zamanda dönemin ulusal değerlerini ve ahlaki öğretilerini müzik yoluyla çocuklara aktarma işlevi de görmüştür. Kitapta işlenen konular üç ana başlık altında ele alınmıştır:

1. Müziksel Teknik Bilgiler:
    - Nota okuma
    - Basit ritmik kalıplar
    - Ses egzersizleri ve tonlama çalışmaları
    - Temel müzik yazı ve ögeleri
2. Çocuk Şarkıları ve Egzersizler:
    - Basit melodik yapıya sahip tek sesli, iki sesli üç sesli şarkılar
    - Eğitim amaçlı egzersiz şarkıları
    - Ezgisel yapıların kolaydan zora doğru sıralanması
3. Tematik İçerikler:
    - Vatan sevgisi
    - Doğa ve çevre bilinci
    - Kardeşlik, arkadaşlık ve yardımlaşma
    - Çalışkanlık, dürüstlük gibi ahlaki değerler

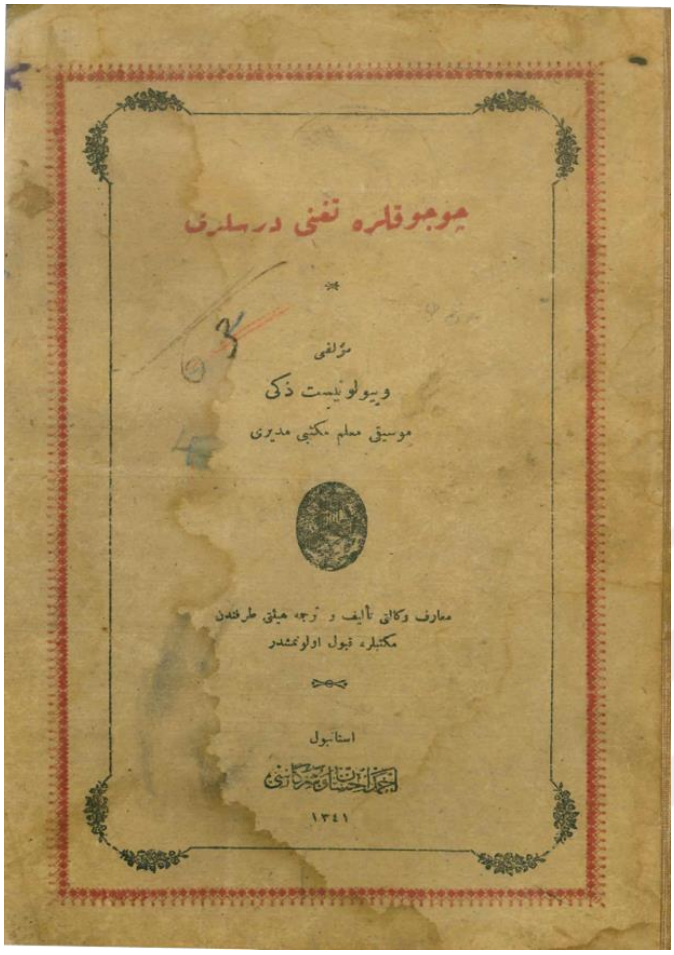
Bu temalar, sadece müziksel öğrenme değil, aynı zamanda çocukların karakter gelişimine katkı sunmayı hedefleyen bir eğitim yaklaşımının ürünüdür.

Kitabın kapak sayfası ve ön bölümü.

Kitabın kapağında (Şekil 1) kitabın adı, müellifi (yazarı), müellifin unvanı, eğitim için ilgili birimce kabul edildiği, basım yeri ve yılı bilgileri yer almaktadır. Kapak tasarımında bilgilerin etrafında kırmızı ve siyah renkli, sade çizgisel süs motiflerinden oluşan çerçeve yer almaktadır.

Şekil 1

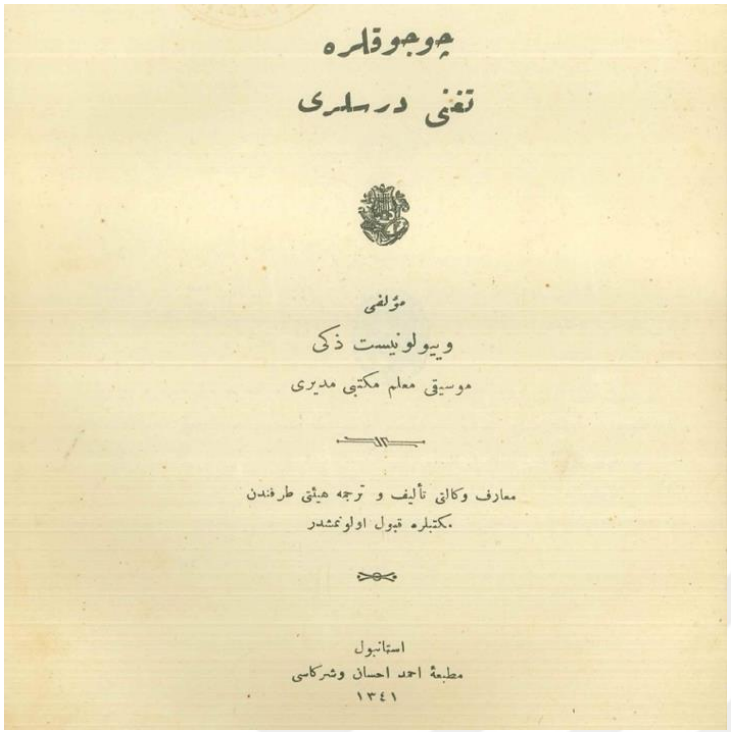
Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının Kapağı



Kitabın kapağından sonra bir sayfa boş bırakılmış olup ardından iç kapak sayfası yer almaktadır. İç kapakta, dış kapaktaki görsel unsurlar kullanılmamış olup sadece bir adet logo ve kapaktaki bilgilerin aynısı yer almaktadır. İç kapakta (Şekil 2) dış kapaktan farklı olarak, basım yapılan matbaanın da adı verilmiştir. İç kapak sayfasının ardından sadece logonun (Şekil 3) kullanıldığı bir boş sayfa daha bulunmakta ve ardından "Mukaddime (Sunuş)" sayfası gelmektedir.

Şekil 2

Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının İç Kapak Sayfası



Şekil 3

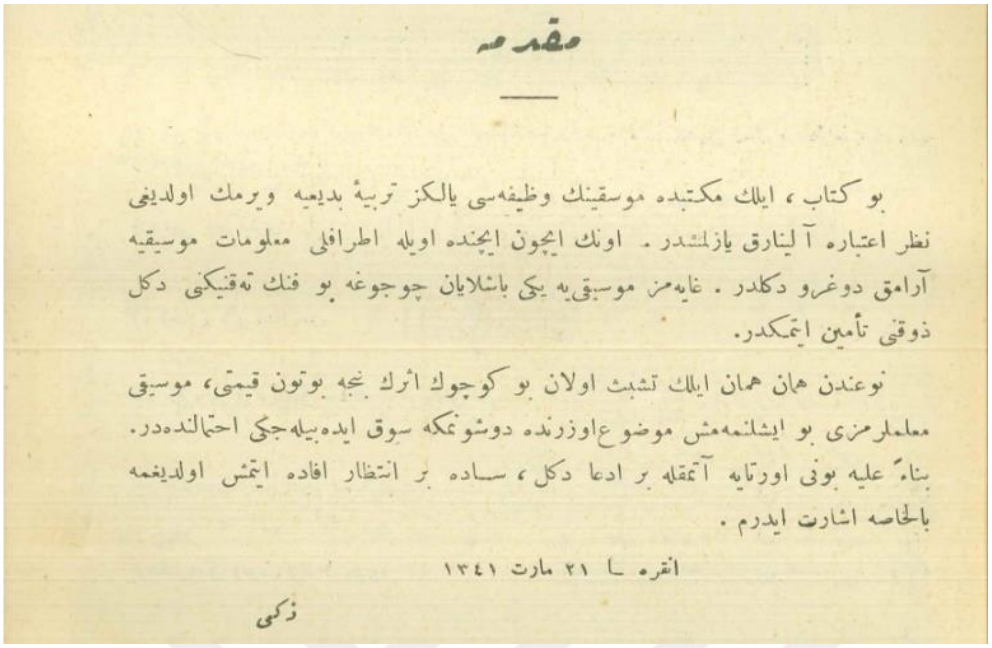
Kitabın Kapak, İç Kapak ve İç Kapaktan Sonraki Sayfasında Kullanılan Logo



Kitabın üçüncü sayfası olan “Mukaddime” sayfasında (Şekil 4), kitabın yazım amacı, içeriğinin özü ve önemi, yazım tarihi, şehir bilgisi ve yazarın adı yer almaktadır. Bu sayfadan, kitabın Ankara’da yazıldığı ancak İstanbul’da basıldığı anlaşılmaktadır.

Şekil 4

Çocuklara Teganni Dersleri Kitabının Mukaddime Sayfası



مقدمه

بو كتاب ، ايلك مكتبده موسيقينك وظيفه‌سى يالكز تربيهٔ بديعيه ويرمك اولديغى نظر اعتباره آلينارق يازلمشدر . اونك ايچون ايچنده اويله اطرافلى معلومات موسيقيه آرامق دوغرو دكلدر . غايه‌مز موسيقيى يه يكى باشلايان چوجوغه بو فنك تەقنيكى دكل ذوقنى تأمين ايتمكدر.

نوعندن هان همان ايلك تشبث اولان بو كوچوك اثرك نجه بوتون قيمتى، موسيقى معلملرمزى بو ايشلنمەمش موضوع اوزرنده دوشونمكه سوق ايده‌بيله‌جكى احتمالنده‌در. بناءً عليه بونى اورتايه آتمقله بر ادعا دكل ، ساده بر انتظار افاده ايتمش اولديغمه بالخاصه اشارت ايدرم .

انقره ـ ٢١ مارت ١٣٤١

زكى

Müzik bilgilerinin yer aldığı ana bölüm.

Kitabın dördüncü sayfasında itibaren, müzik bilgilerinin ve alıştırmaların yer aldığı ana bölüm başlamaktadır. Bu kısımda, temel müzik bilgileri (porte, nota, es vb.) teorik olarak anlatılmakta ve örneklendirilmekte (Şekil 5), ardından basit solfej etütleri verilmektedir. Notalar modern Batı notasyonuyla yazılmıştır (Şekil 6).

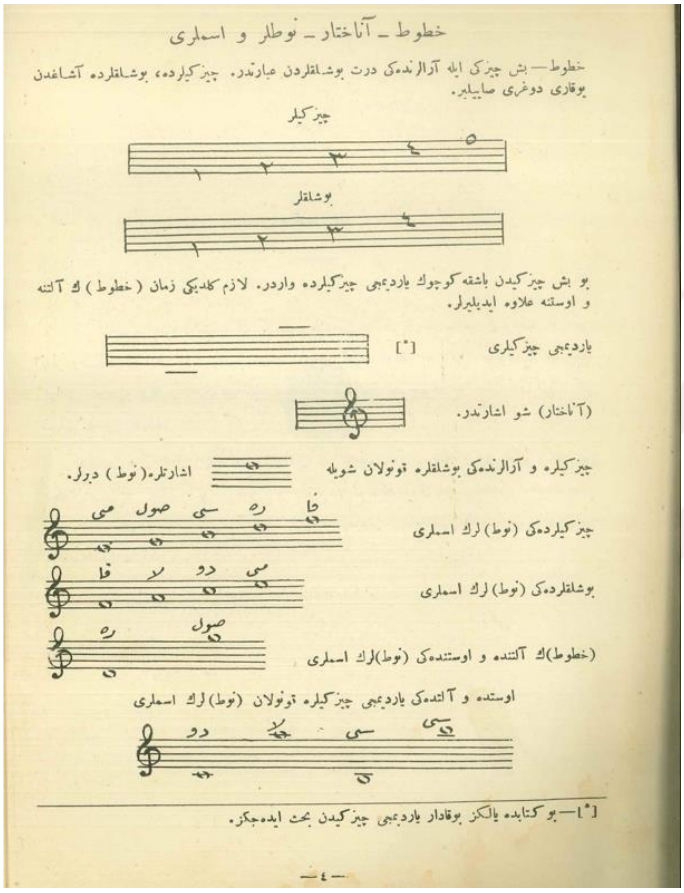
Kitabın ilk 16 etüdünde usulsüz solfej çalışmaları yer almaktadır. Bu etütlerden 14'ü etüdün ses aralığına hazırlık amacıyla bir dizi ve ses aralığında atlamayla başlayıp, çeşitli müzikal motiflerle devam eder şekilde bestelenmiştir. Örneğin 6 numaraları etüt, si-la aralığında yazıldığı için ilk ölçüsünde si'den la'ya bir dizi ve ikinci ölçüden başlayan si-la (küçük yedili) aralığı çalışmaları yer almaktadır. 1-14 arasındaki etütler bu şekilde küçük ikili aralıktan (si-do), iki oktavlık aralığa kadar sıralı şekilde devam etmektedir.

Yirmi üçüncü sayfadan itibaren temel müzik yazısı ögeleri olan dörtlük nota, dörtlük es, ölçü çizgisi, tekrar işareti ve son işareti tanıtılmış; ardından ikilik nota ve es, birlik nota ile sekizlik nota açıklanarak usullü solfej etütlerine geçilmiştir. İzleyen sayfalarda, 31. sayfada 2/4'lük usul tanıtılmış, 32. sayfada eksik ölçü kavramı açıklanmış ve devamında sekizlik nota gösterilerek devamındaki etütlere temel oluşturulmuştur. Kitabın sayfa 23 ile 34 arasındaki bölümünde, 4/4'lük usulde 13, 3/4'lük usulde 5 ve 2/4'lük usulde 3 solfej etüdü yer almaktadır. 34. sayfada başlayan *Teganni Talimleri* başlıklı bölümde ise 4/4'lük usulde 32, 3/4'lük usulde 10 ve serbest usulde 11 solfej etüdü sunulmuştur. Eserde 27'si usulsüz, 45'i 4/4'lük, 11'i

3/4'lük, 4'ü 2/4'lük olmak üzere 87 solfej etüdü yer almaktadır. Bu sayıya teorik bilgilerin içinde verilen örnekler dahil edilmemiştir. Etütlerden 7'si iki sesli olarak yazılmıştır. Armonik açıdan bakıldığında etütlerde hem dikey hem yatay armonik yapılar ve deyim bağları kullanıldığı görülmektedir.

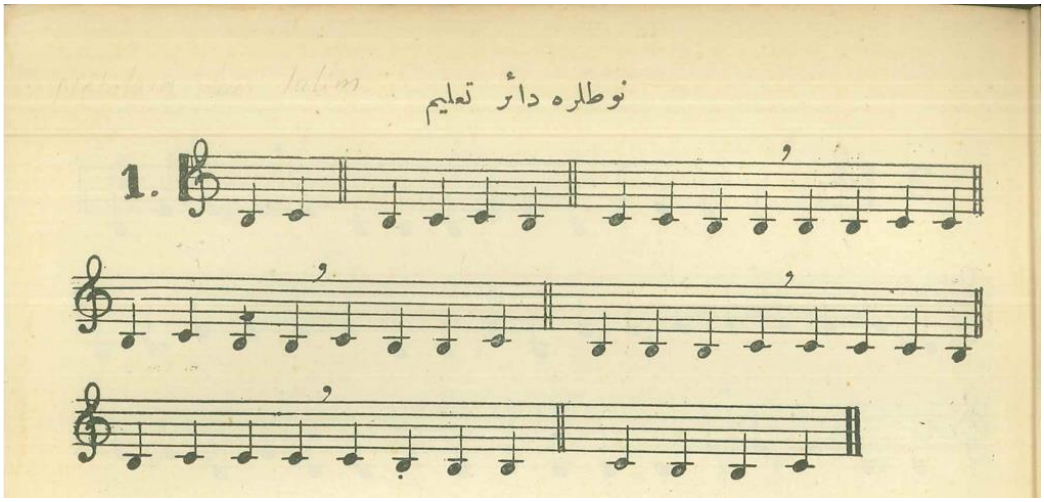
Şekil 5

Müzik Teorisinde Anlatılan Bilgilerin Porte Üzerindeki Gösterimi



Şekil 6

Solfej Etütlerinden Bir Örnek (Notalara Dair Talim)

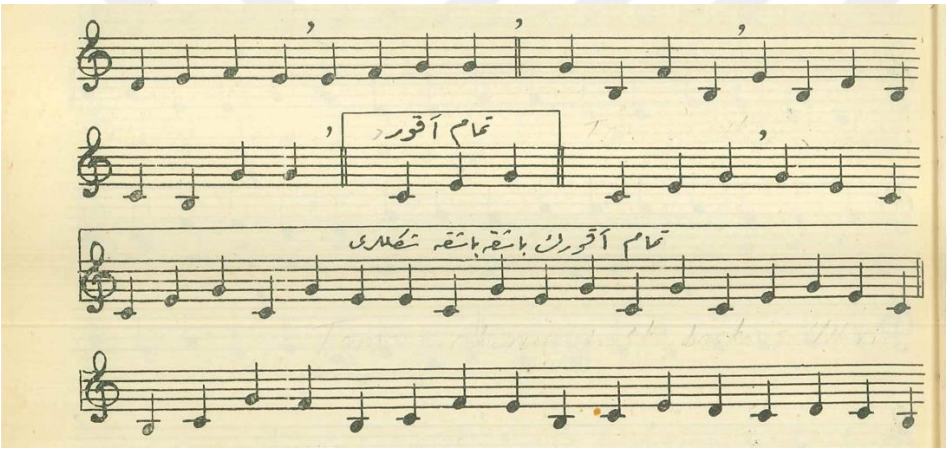


Kitabın dördüncü sayfası, “Hutût – Anahtar – Notlar ve İsimleri” başlığını taşımaktadır. Bu sayfada, portenin çizgileri ve aralıkları, yardımcı çizgiler, anahtar, çizgilerdeki ve aralıklardaki notaların adları anlatıldıktan sonra 16 farklı solfej etüdü notaları verilmiştir. Bu teorik giriş bilgileri çok sınırlıdır. Örneğin ek çizgilerden sadece üstte ve altta birer çizgi, anahtarlardan da sol anahtarı anlatılmıştır. Bu kitabın, derin bir müzik kuramı kitabı olmayışı nedeniyle bu bilgilerin çok yüzeysel olduğu “Mukaddime” sayfasında Üngör tarafından da belirtilmiştir.

Kitabın 5. Sayfasından 23. sayfasına kadar verilen bilgileri pekiştirmek için 16 tane basit solfej etüdleri verilmektedir. Kitabın 9. sayfasında “tamam akor”u olarak Do majör akoru belirtilmiş, çevrimleri gösterilmiş ancak akor detaylı bir şekilde tanımlanmamıştır (Şekil 7).

Şekil 7

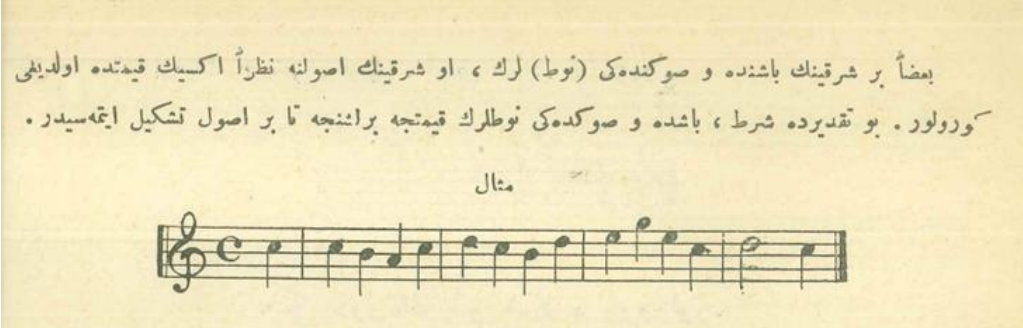
Dokuzuncu Sayfadan Bir Bölüm



Kitaptaki etütlerde nefes yerleri virgülle belirtilmiştir. Kitabın 23. sayfasında “Esler” tanımlanmıştır. Esler süre değeri eşit notalarla birlikte gösterilmiştir. Kitabın 24. sayfasında ölçü, ölçü çizgisi, bitiş çizgisi ve tekrar işaretleri tanıtılmıştır. Sayfanın devamında “Darp ve usûl ta`lîmi” ve “Darpların Kıymetleri” başlıkları ile ritim bilgisi verilmiştir. Kitabın 25. sayfasında 4/4’lük usul vuruşunun nasıl vurulacağı, aynı zamanda ikilik nota ve ikilik es tanıtılmış, bununla birlikte konuyla alakalı etüt eklenmiştir. Sayfanın devamında birlik nota ve birlik es tanıtılarak etüt eklenmiştir. Kitabın 26. sayfasında nota ve eslerin süre değerlerine ilişkin cetvel gösterilmiştir. Kitabın 29. sayfasında 3/4’lük usul tanıtılmış ve nasıl vurulacağı gösterilmiştir. 31. sayfada ise 2/4’lük usul ve nasıl vurulacağı gösterilmiştir. Kitabın 32. sayfasında “eksik ölçü” verilen örnekle gösterilmiştir (Şekil 8).

Şekil 8

Eksik Ölçünün Gösterildiği Bölüm



"Bazen bir şarkının başında ve sonundaki notaların o şarkının usûlüne nazaran eksik kıymette olduğu görülür. Bu takdirde şart, başta ve sondaki notların kıymetçe birleşince tam bir usûl teşkil etmesidir." İfadesiyle eksik ölçü anlatılmıştır. Sayfanın devamında sekizlik nota ve sekizlik es tanıtılmıştır.

Kitabın 34. sayfasında "Şarkı Söylenirken Dikkat Edilecek Noktalar" başlığıyla ses eğitimi bilgileri verilmiştir. Sayfa sonunda ise "teganni talimleri iyice anlaşılacak surette ağır yaptırılmalıdır." ifadesiyle müzik öğretmenlerine yönergede bulunulmuştur.

Kitabın 35. sayfasında *bağ* işareti tanıtılmış ve hece bağı tanımlanmıştır. Kitabın 37. sayfasında etüt içerisinde verilen *puandorg* işareti sayfa sonundaki dipnot ile tanımlanmıştır.

Kitabın 44. sayfasından 86. sayfasına kadar tek sesli, çift sesli ve üç sesli çocuk şarkıları eklenmiştir. Kitap, 87-88. sayfalardaki "Fihrist" bölümüyle sona ermektedir.

Çocuk Şarkılarının Analizine Dair Bulgular

Kitabın 44. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Hasta Leylek* adlı şarkı, sekiz ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan[1] tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Altay'ın (2011) ezgi yönlerine ilişkin tanımlamaları bağlamında bakıldığında bu duyumun "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" yapılarının (ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının notasının altında dipnot olarak, "Seslerin arasındaki farklar çocuklarca tamamen anlaşılmadan mu'allim-i bekârın şarkıların iki sesini de öğretmeğe çalışmaları lâzımdır" uyarısı bulunmaktadır. Şarkının temposu dörtlük nota için 69 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri ile puandorg

[1] Tipik olarak kontrpuan, tek başına farklı olabilmekle beraber, birlikte seslendirildiklerinde uyumlu tınlayan en az iki ayrı müzikal hattın bir araya gelmesinden oluşur (Altay, 2011, s.9).

işareti kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve birlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda yaz mevsiminin sona ermesiyle birlikte sonbahar ve kış mevsimlerinin gelmekte olduğu konusu, ölümü bekleyen bir hasta leyleğin hikayesi üzerinden anlatılmaktadır. Bu şarkıda yalnızlık, hüzün, ölüm gibi karamsar duygular öne çıkmaktadır.

Kitabın 45. sayfasında yer alan, sözleri Behiç Enver'e ait olan *Kuğular* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan sekiz ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 63 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı sekizlik, dörtlük ve noktalı ikilik notalar kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda, suda yüzen kuğular ve onlarla kurulmaya çalışılan iletişim anlatılmaktadır. İkinci kıtada kuğular zambaktan gemilere benzetilerek, "gittiğiniz sahillere beni de götürmez misiniz?" sorusuyla kuğularla bir seyahat düşü ifade edilmiştir. Bu şarkıda, hayvan sevgisi, doğa sevgisi, hayal dünyası gibi konular işlenmiştir denilebilir.

Kitabın 46. sayfasında yer alan, sözleri Behiç Enver'e ait olan *Deniz Feneri* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 3/4'lük usulde tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 96 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***) gürlük ifadesi kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük ve ikilik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda öncelikle denizin sakinliği betimlenmiş, ardından "Gökten suya inen sis" ifadesiyle gece atmosferi aktarılmıştır. Bu metafor, deniz üzerinde beliren sis aracılığıyla gecenin tasvir edilmesini sağlamakta ve eserin geçtiği mekânı duyusal bir yoğunlukla ortaya koymaktadır. Ayrıca şarkıda denizin ortasında yanan bir fenerin varlığı, hem mekânın belirginleşmesini hem de gece karanlığında yol gösterici bir unsurun simgesel işlevini vurgulamaktadır.

Kitabın 47. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Dargın Arkadaş* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan sekiz ölçülük yapıda, Do majör tonunda, 3/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 120 BPM olarak belirtilmiş olup, gürlük ifadeleri kullanılmamıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkı, iki çocuk arasında geçen bir diyalog biçiminde kurgulanmıştır. Karakterlerden biri, arkadaşını "oyun bozan" olmakla suçlayarak bu davranışın olumsuzluğunu vurgulamaktadır. Diğer karakter ise kendisinin oyun bozan olmadığını, yalnızca alay edilmesine karşı çıktığını dile getirmektedir. Bu diyalog yapısı, çocuklar arasındaki sosyal

ilişkilerde yanlış anlamalar ve duygusal tepkilerin nasıl geliştiğini göstermektedir. Bu yönüyle eser, çocuklara hem iletişimde açıklığın hem de karşılıklı anlayışın önemini kazandırmayı amaçlamakta ve arkadaşlık ilişkilerinde empati ve saygı değerlerini öne çıkarmaktadır.

Kitabın 48. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Anne Sevgisi* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 100 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük ve ikilik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Bu şarkıda, annelerin evlatlarına duyduğu koşulsuz sevgi ve fedakârlıklar öne çıkarılmaktadır. Annelerin gece gündüz çocukları için çalışmaları, onların mutluluğunu kendi mutluluklarıyla özdeşleştirmeleri vurgulanmıştır. Çocukların ise annelerinin bu emek ve sevgisine karşı duydukları minnettarlık ve sevgi dile getirilmiştir. Bu yönüyle eser, aile bağlarının güçlülüğünü, anne figürünün fedakâr rolünü ve çocukların annelerine duyduğu derin sevgi ve saygıyı yansıtmaktadır.

Kitabın 49. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Ninni* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 80 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük ve ikilik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Ninnilerin dili sadedir ve başında veya sonunda kalıplaşmış ifadelere yer verilir. Bu bağlamda, incelenen şarkıda da çocuğunu uyutmaya çalışan annenin çocuğuna söylediği sözler ninni formunda yazılmıştır.

Kitabın 50. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Gece* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 3/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 60 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***) ve forte (***f***) gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda genel olarak gün batımı betimleyici bir üslupla aktarılmıştır. İkinci kıtada yer alan "rüya gören sahiller" ifadesinde insana özgü bir özelliğin cansız varlıklara yüklenmesiyle teşhis (kişileştirme) sanatına başvurulmuştur.

Kitabın 51. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Kelebek* adlı şarkı, kırk sekiz ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 3/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim" yapısının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı

söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 52 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük ve ikilik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda kelebeklerin rüzgârın "eşi" ve "kardeşi" olarak betimlenmesi dikkat çekmektedir. Aynı zamanda kelebeklerin sevimli oluşuna vurgu yapılmıştır. Tematik açıdan doğaya duyulan sevgi ve doğadaki canlıların uyumu ön plana çıkarılmaktadır.

Kitabın 53. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Kış* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan on altı ölçülük yapıda, Do majör tonunda, 3/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim" ve "benzer devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 66 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda kış mevsiminin soğuk ve zorlu yönleri, "keskin soğuk", "yetim yavrular", "ölüm benizli kar" gibi ifadelerle betimlenmiştir. Buna karşılık, çocukların neşe ve oyun dolu bakış açısı öne çıkarılarak kışın zorluklarına rağmen mutluluk ve yaşam sevinci vurgulanmıştır. Ayrıca, bahara ve doğanın canlanışına duyulan özlem de eserde hissedilmektedir.

Kitabın 54. sayfasında yer alan, sözleri Sadreddîn Celal'e ait olan *Küçük Bahçıvan* adlı şarkı, on iki ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 138 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda gürlük ifadeleri kullanılmamış, puandorg işareti kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük ve ikilik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda çocuklara çiçek ve doğa sevgisi kazandırılmaya çalışılmıştır. Çiçeklerin güzelliği dile getirilirken "güller dikensiz olmaz" ifadesiyle her güzelliğin beraberinde bir zorluk taşıdığı vurgulanmıştır. Ayrıca, zorlukların ardından başarısızlık yaşansa bile güzelliklerin varlığını koruyacağı mesajı verilmektedir.

Kitabın 55. sayfasında yer alan, sözleri Ali Ulvî'ye ait olan *İlim Marşı* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan otuz üç ölçülük yapıda, Do majör tonunda, 2/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim" yapısının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 96 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda gürlük ifadeleri kullanılmamıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik, noktalı sekizlik ve onaltılık notalar kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda savaşın ve vatan uğruna fedakârlığın önemli olduğu kadar, ilim öğrenmenin de medeniyetin

temel şartı olduğu vurgulanmaktadır. Çocuklara hem vatan sevgisi hem de bilginin toplumsal ilerleme için taşıdığı değer aktarılmaktadır.

Kitabın 57. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Kuşun Ölümü* adlı şarkı, sekiz ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Ayrıca şarkının ikinci cümlesinin ilk motifinde sol diyez sesi kullanılmış, ikinci motifte natürel sol ile devam edilerek ton dışı bir geçki de yapılmıştır. Şarkının temposu dörtlük nota için 63 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***) gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. *Kuşun Ölümü* adlı şarkıda, bir kuşun ölümü üzerinden kayıp, hüzün ve özlem duyguları işlenmektedir. İlk kıtada "Artık sustu şakrak sesin, pek yetim kaldı kafesin" dizeleriyle kuşun yokluğu ve geride bıraktığı boşluk betimlenmiştir. İkinci kıtada ise baharın gelişiyle doğada yeniden canlanma yaşanırken, ölen kuşun artık dönmeyeceği vurgulanarak tezat bir duygu aktarılmıştır. Bu yönüyle eser, çocuklara yaşamın doğal bir gerçeği olan ölüm temasını sade bir dille aktarmakta; aynı zamanda kayıp karşısında hissedilen hüzün ve özlemi yansıtmaktadır.

Kitabın 58. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Dilenci* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan sekiz ölçülük yapıda, Do minör tonunda, 4/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 50 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır Şarkının ezgisinde tartımsal yapı ikilik, dörtlük, noktalı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Bunun yanında şarkının notası üzerinde yazılı olan sözler ile notanın altındaki kıtalar şeklinde yazılan sözler prozodik açıdan farklılık göstermektedir. Örneğin, 5. ölçüde "Bak nasıl el açıp yalvarıyor, merhamet arıyor" şeklinde yazılan sözler, notanın altında, "Bak nasıl el açıp yalvarıyorum, merhamet arıyorum" şeklinde yazılmıştır. Şarkıda kimsesizlik, yoksulluk ve çaresizlik temaları ön plana çıkmaktadır. Bir dilencinin yaşadığı zorluklar monolog biçiminde aktarılmış; sosyal açıdan yardımlaşma ve dayanışmanın önemi vurgulanmıştır. "Acıyın bari siz" ifadesiyle ise çocuklarda merhamet ve empati duygusunun geliştirilmesi amaçlanmıştır.

Kitabın 59. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Davul* adlı şarkı, yirmi dört ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 2/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 84 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda gürlük ifadeleri kullanılmamıştır. Ancak şarkının 15. ölçüsünde puandorg işareti kullanılmış ve sekizlik sus işaretinin altına "a tempo" ifadesi Latin harfleriyle yazılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Bu şarkıda çocukların müzik sevgisi ve oyunla ilişkilendirdikleri neşe ön plana çıkmaktadır. Küçük

bir davulun sesi abartılı bir şekilde betimlenerek çocuğun gözünden müzikle kurulan duygusal bağ yansıtılmıştır. "Kendisi küçüktür fakat pek gümülüyor sesi" ifadesiyle davulun etkileyici gücü vurgulanırken, tatil günlerinde onun en önemli eğlence aracı olduğu dile getirilmiştir. Eser, çocuklara müziğin eğlenceli yönünü tanıtmakta; aynı zamanda müzik yoluyla mutluluk, heves ve coşku duygularının pekiştirilmesini amaçlamaktadır.

Kitabın 60. sayfasında yer alan, güftecisi belirtilmeyen *Kelebek* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 6/8'lik usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 54 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), pianissimo (***pp***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, noktalı dörtlük ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda konu olarak kelebeğe duyulan sevgi işlenmiştir. Kelebek, "nazlı bebek", "ipek kanatlı" gibi insana ait özelliklerle betimlenmiş, bu yönüyle kişileştirme (teşhis) sanatından yararlanılmıştır. Eserde kelebeğin zarifliği ve doğayla bütünleşen varlığı ön plana çıkarılmıştır.

Kitabın 61. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Borazan* adlı şarkı, on sekiz ölçü şeklinde, Fa majör tonunda, 2/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkıda dönüşlü yapı iki dolap şeklinde tasarlanmıştır. Şarkının temposu dörtlük nota için 88 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda gürlük ifadeleri kullanılmamıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik ve onaltılık notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. "Borazan" adlı şarkıda askerlik ve kahramanlık temaları ön plana çıkarılmaktadır. Çocukların oyun dünyasında borazan çalmak, disiplin ve komutanlıkla özdeşleştirilmiş; bu yönüyle askeri düzenin ve cesaretin sembolü hâline gelmiştir. "Korkum yoktur düşmandan / Damarımda Türk kanı" dizeleri vatan sevgisini ve korkusuzluk duygusunu yüceltmektedir. Askerlerin düşmana korkusuzca ilerlemesi ve sert adımlarla cenk etmesi betimlenmiş, çocuklarda vatan sevgisini pekiştirmenin yanı sıra vatan uğruna fedakârlık yapmanın önemi vurgulanmıştır.

Kitabın 62. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Bahar Sabahı* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 2/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim" yapısının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 88 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***) ve forte (***f***) gürlük ifadeleri kullanılmıştır Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Bu şarkıda, baharın gelişiyle doğada meydana gelen değişiklikler ve bu değişikliklerin insanda uyandırdığı duygular ele alınmıştır. Kuşların uyanışı, kuzuların çayırlarda koşuşu ve çiçeklerin açışı betimlenerek baharın canlılığı ve neşesi yansıtılmıştır. Şarkıda betimleme tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Kitabın 63. sayfasında yer alan, sözleri Ali Ulvî'ye ait olan *Akşam* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 3/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 50 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuş ve ritmik çeşitliliği artırmak için sekizlik üçlemeler ve deyim bağları ile armonik çeşitliliği sağlamak için de ikinci ezgide divisi[2] şeklinde yazılan akorlar kullanılmıştır. Bu şarkıda, günün sona ermesiyle doğada ve çocukların dünyasında oluşan huzurlu atmosfer betimlenmiştir. Yavrucakların uykuya dalışı ve meleklerin ninni söylemesiyle güven, sükûnet ve dinginlik temaları öne çıkmaktadır. Şarkıda betimleme tekniği kullanılarak akşamın huzur verici yönü işlenmiştir.

Kitabın 65. sayfasında yer alan, sözleri Sadreddîn Celal'e ait olan *Kayıp Çocuk* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan sekiz ölçülük yapıda, Sol majör tonunda, 3/4'lük usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 66 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Bunun yanında şarkının notası üzerinde yazılı olan sözler ile notanın altındaki kıtalar şeklinde yazılan sözler prozodik açıdan farklılık göstermektedir. 7. ölçüde nota üzerinde "Kalbim hüzünlendi" şeklinde yazılan söz, notanın altında "Kalbim hüzünlendin" şeklinde yazılmıştır. Bu şarkıda kimsesizlik, özlem ve çaresizlik temaları ön plana çıkmaktadır. Çocuğun annesine ve ailesine duyduğu özlem dile getirilirken, "Anneciğim neredesin, oğlun bak uzakta" dizeleriyle yalnızlık duygusu yoğun biçimde aktarılmıştır. Şarkıda kayıp olmanın yarattığı korku ve hüzün işlenmiş, güvenli bir yuvaya duyulan ihtiyaç vurgulanmıştır. Bu yönüyle eser, çocuklara empati kazandırmayı amaçlayan dramatik bir içerik taşımaktadır.

Kitabın 66. sayfasında yer alan, sözleri Ali Ulvî'ye ait olan *Öt Kuş* adlı şarkı, yirmi dört ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 3/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkıda,

[2] Orkestra müziğinde, aynı sehpadaki partisyonun, aynı çalgıyı icra eden iki sanatçı arasında bölüştürülmesi. Kısa yazılışı *div.* şeklindedir (Sözer, 2005, s.221).

çocukların ıslıkla seslendirmeleri istenen 8 ölçülük bir sözsüz ezgi bölümü bulunmaktadır. Ayrıca şarkıda, do diyez, fa diyez ve sol diyez alterasyonu kullanılmıştır. Şarkının temposu dörtlük nota için 144 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***) gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, noktalı dörtlük, ikilik, noktalı ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Bu şarkıda doğaya duyulan sevgi ve kuşların özgür yaşamına duyulan hayranlık ön plana çıkmaktadır. Kuşun sabahları ötüşüyle çevresine neşe katması ve özgürce dolaşması çocukların bakış açısına uygun bir dille aktarılmıştır. Şarkıda yinelenen ifadelerle tekrir (yineleme) sanatına başvurulmuş, bu sayede eserin hem ahengi hem de akılda kalıcılığı artırılmıştır.

Kitabın 67. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Yaşamak* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Fa majör tonunda, 2/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 126 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda gürlük ifadeleri kullanılmamıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda tematik olarak yaşama sevinci öne çıkmaktadır. Doğadaki her bir canlının yaşamını sürdürebilmek için çalıştığı; insanlardan karıncalara kadar tüm varlıkların aynı amacı paylaştığı dile getirilmektedir.

Kitabın 68. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Kitabım* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan on altı ölçülük yapıda, Do majör tonunda, 2/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 80 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. 13. ölçüde "*rit……..*" şeklinde Latin harfleriyle ritardando terimine yer verilmiştir. Şarkıda çocuklar için kitap okumanın önemi, kitabın güzellikleri ön plana çıkarılarak anlatılmıştır. Kitap, insana özgü niteliklerle betimlenmiş ve bu bağlamda teşhis (kişileştirme) sanatına başvurulmuştur.

Kitabın 69. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Dalgalar* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 6/8'lik usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim" ve "benzer devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 72 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri ile puandorg işareti kullanılmıştır Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, noktalı dörtlük ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda, denizin hareketliliği ve dalgaların sahile vuruşu betimlenmiştir. "Coşkun deniz bir hasta gibi inilder" ve "sahillere gelir, çırpınır, ağlar" dizelerinde denize insana özgü özellikler yüklenmiş, böylece teşhis (kişileştirme) sanatına başvurulmuştur. Eserde

doğa unsurları canlı bir şekilde tasvir edilerek çocuklarda hem doğa sevgisinin hem de gözlem yapma alışkanlığının geliştirilmesi amaçlanmıştır.

Kitabın 70. sayfasında yer alan, sözleri Ali Ulvî'ye ait olan *Türk Oğlu* adlı şarkı, otuz iki ölçü şeklinde, Do minör tonunda, 2/4'lük usulde ve bazı ölçüleri tek sesli bazı ölçüleri ise divisi şeklinde iki sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 100 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***) gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, noktalı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda vatan sevgisi ve atalara duyulan minnet duygusu ön plana çıkmaktadır. Gençlere hitap edilerek, atalarının fedakârlıklarıyla açtıkları yolda yürümeleri öğütlenmiştir. Bu yönüyle eser, çocuklarda vatan sevgisini ve millî bilinci pekiştirmeyi amaçlamaktadır.

Kitabın 71. sayfasında yer alan, söz yazarı belirtilmeyen *İlkbahar* adlı şarkı, on iki ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 72 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır Şarkının ezgisinde tartımsal yapı ikilik, dörtlük, noktalı dörtlük ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Bu şarkıda baharın gelişiyle doğanın canlanışı ve yarattığı sevinç anlatılmaktadır. Çiçeklerin açışı, kuşların ötüşü ve doğadaki hareketlilik, baharın neşe ve umut verici yönlerini ortaya koymaktadır. "Bize ümit getiriniz, bize hayat versin" dizeleriyle baharın insanlarda uyandırdığı tazelik, canlılık ve mutluluk duyguları vurgulanmıştır.

Kitabın 72. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Azim* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan kırk ölçülük yapıda, La bemol majör tonunda, 4/4'lik usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkıda, fa diyez ve do bemol alterasyonu kullanılan yerler bulunmaktadır. Şarkının temposu dörtlük nota için 112 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***) gürlük ifadeleri ile puandorg işareti kullanılmıştır Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, sekizlik, noktalı sekizlik, onaltılık, noktalı ikilik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda çalışkanlık, kararlılık ve umut temaları işlenmiştir. "Azim ve ümit hepimizin rehberi" dizesiyle başarıya ulaşmanın yolu olarak azim ve umut gösterilmiştir. Hep birlikte aynı hedefe yönelme ve yükselme vurgusu yapılarak dayanışma, birlik ve ilerleme duyguları öne çıkarılmıştır.

Kitabın 74. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami'ye ait olan *Çiçekler Diyor ki* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Fa majör tonunda, 3/4'lük usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 72 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı ikilik, dörtlük ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda çiçeklerin ağzından konuşularak doğaya canlılık ve neşe katma işlevleri dile getirilmiştir. Çiçekler kendilerini baharın simgesi

olarak tanımlamakta, güzellik ve mutluluk getirdiklerini ifade etmektedir. “Bu dünyaya neşe için geldik biz” dizesiyle şarkının ana teması doğrudan ortaya konmuştur. Eserde teşhis (kişileştirme) sanatına başvurularak çiçeklere insana özgü özellikler yüklenmiş, bu yolla çocuklara hem doğa sevgisi hem de yaşamın neşeli yönünü fark etme bilinci kazandırılmak istenmiştir.

Kitabın 75. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami’ye ait olan *Arı* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan yirmi dört ölçülük yapıda, Mi bemol majör tonunda, 2/4’lik usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 72 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***), piano (***p***), pianissimo (***pp***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, noktalı dörtlük ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda genel olarak arıların çalışkanlığı ele alınmıştır. Arıların durmaksızın çalışmalarını yansıtan tekrarlar, eserde tekrir sanatı olarak kullanılmış ve anlatıma ahenk katmıştır.

Kitabın 76. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami’ye ait olan *Mektepten Çıkış* adlı şarkı, on altı ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 2/4’lik usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkıda iki yerde fa diyez alterasyona yer verilmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 88 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***) gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, sekizlik ve onaltılık notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda okulun bitişiyle birlikte yaşanan sevinç ve tatil coşkusu dile getirilmiştir. Çocukların serbestçe dolaşabilmesi, doğada vakit geçirmesi ve oyun oynayabilmesi neşeli bir dille aktarılmıştır. Bununla birlikte, tatilin başlamasına rağmen okulun tamamen unutulmaması gerektiği vurgulanarak çocuklarda hem okul sevgisi hem de tatil neşesi dengeli biçimde yansıtılmıştır.

Kitabın 77. sayfasında yer alan, sözleri İhsan İlhami’ye ait olan *Vatan Acısı* adlı şarkı, otuz üç ölçü şeklinde, Do minör tonunda, 2/4’lik usulde ve tek sesli olarak bestelenmiştir. Şarkının temposu dörtlük nota için 56 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), pianissimo (***pp***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda vatan sevgisi teması ön plana çıkmaktadır. Savaş halindeki bir milletin yaşadığı sıkıntılar ve çektiği ızdıraplar dile getirilmiştir. Ayrıca yaşanan zorluklara karşı Allah’a yöneliş ve dua da eserde önemli bir unsur olarak yer almaktadır.

Kitabın 78. sayfasında yer alan, sözleri Ali Ulvî’ye ait olan *Bahar* adlı şarkı, kırk yedi ölçü şeklinde, Fa majör tonunda, 3/4’lik usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle ve üç bölmeli şarkı formunda bestelenmiştir. Şarkının form şeması A – B – C şeklindedir. A bölmesi 3/4’lük usulde, tonikte tam kararlı 16 ölçüden ve “paralel devinim” yapısından (Altay, 2011, ss.28-31)

oluşmaktadır. B bölmesi 2/4'lük usulde, ezginin iki partide karşılıklı soru-cevap şeklinde ilerlediği, 10 ölçüden oluşmaktadır. C bölmesi ise 3/4'lük usulde, tonikte tam kararlı 21 ölçüden oluşan ve "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) birlikte kullanıldığı yapıdadır. Şarkının temposu dörtlük nota için 52 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda gürlük ifadeleri kullanılmamıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik, noktalı ikilik, sekizlik ve onaltılık notalar kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda baharın gelişiyle doğanın canlanması ve çiçeklerin açması anlatılmıştır. Gelincik ve papatyalar üzerinden baharın renkli ve canlı yönleri betimlenmiştir. Ayrıca kardeşlik ve paylaşma duygusu vurgulanarak çocuklara doğa sevgisi ve dayanışma bilinci kazandırılmak istenmiştir.

Kitabın 80. sayfasında yer alan, sözleri Ali Ulvî'ye ait olan *Bülbül* adlı şarkı, eksik ölçüyle başlayan on altı ölçülük yapıda, Re majör tonunda, 2/4'lik usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle, iki bölmeli şarkı formunda bestelenmiştir. Şarkının form şeması A – B şeklindedir. Her iki bölme de tonikte tam kararlı bir armonik yapıya sahiptir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" yapılarının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 88 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda gürlük ifadeleri kullanılmamıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, sekizlik ve onaltılık notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda bülbülün ötüşü üzerinden hüzün, özlem ve dert temaları işlenmiştir. Bir zamanlar neşeyle öten bülbülün artık suskun kalması, sevgi ve mutluluk yerine hüzünle anılması sembolik bir anlatım olarak kullanılmıştır. "Ne oldu o senin tatlı gür sesin" dizesiyle kaybolan neşe sorgulanırken, bahar mevsimiyle birlikte bülbülün şarkı söylemesi özlemi dile getirilmiştir.

Kitabın 81. sayfasında yer alan, sözleri Behiç Enver'e ait olan *Avcı* adlı şarkı, yirmi ölçü şeklinde, Mi bemol majör tonunda, 6/8'lik usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. İki ezgi birlikte bir üçlü aralık oluşturacak şekilde duyulmaktadır. Bu duyumun "paralel devinim" yapısının (Altay, 2011, ss.28-31) kullanılmasından kaynaklandığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 63 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, noktalı dörtlük, sekizlik ve onaltılık notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Ayrıca şarkının 19. ölçüsünde çarpma süslemesi kullanılmıştır. Şarkıda avcının gelişiyle kuşların ve tavşanların kaçışı anlatılmıştır. Kuşların doğaya kattığı güzellikler öne çıkarılırken, avcı tehlike unsuru olarak betimlenmiştir. Eserde hayvanların zarar görmemesi ve özgür yaşamaları gerektiği düşüncesi işlenmiştir.

Kitabın 83. sayfasında yer alan, sözleri Behiç Enver'e ait olan *Akşam Rüzgârı* adlı şarkı, on iki ölçü şeklinde, Do majör tonunda, 4/4'lik usulde ve iki partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. Şarkının kontrapuntal yapısında "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" hareketlerinin (Altay, 2011, ss.28-31) karışık şekilde kullanıldığı söylenebilir. Şarkının temposu dörtlük nota için 60 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, ikilik, noktalı ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda akşam rüzgârı, günün yorgunluğunu alan, doğaya serinlik ve canlılık kazandıran bir unsur olarak betimlenmiştir. Dağları ve ovaları ferahlatan rüzgâr, yalnızca doğaya değil, insana da huzur ve dinginlik veren bir sembol niteliği taşır. Bu yönüyle eser, rüzgârı hem tabiatın hareket kaynağı hem de hayallerin ve içsel huzurun ilham vericisi olarak yansıtmaktadır.

Kitabın 85. sayfasında yer alan, sözleri Behiç Enver'e ait olan *Bir Kızın Duası* adlı şarkı, yirmi dört ölçü şeklinde, Mi majör tonunda, 2/4'lik usulde ve üç partili kontrpuan tekniğiyle bestelenmiştir. Üçüncü parti fa anahtarıyla yazılmıştır. Kitapta fa anahtarının kullanıldığı tek nota bu şarkıdır. Kontrapuntal yapı, "paralel devinim", "benzer devinim" ve "eğimli devinim" hareketlerinden (Altay, 2011, ss.28-31) oluşmaktadır. Şarkının temposu dörtlük nota için 52 BPM olarak belirtilmiş olup, şarkıda piano (***p***), forte (***f***), crescendo ve decrescendo gürlük ifadeleri kullanılmıştır. Şarkının ezgisinde tartımsal yapı dörtlük, noktalı dörtlük, ikilik ve sekizlik notalar/esler kullanılarak oluşturulmuştur. Şarkıda bir kız çocuğunun içtenlikle Tanrı'ya dua edişi anlatılmaktadır. Kalbinin saflığı ve temizliğiyle Allah'a yönelen çocuk, huzur ve mutluluk dilemektedir. Gökyüzü, yıldızlar ve melekler gibi imgelerle esere manevi bir hava katılmıştır. Saflık, umut ve dua duyguları sade bir dille ifade edilmiştir.

Tablo 1

Kitapta Yer Verilen Çocuk Şarkılarının Müzikal Özellikleri

Şarkı Adı	Tonalite	Usûl	Armonik Yapı
Hasta Leylek	Do majör	4/4	İki partili kontrpuan
Kuğular	Do majör	4/4	İki partili kontrpuan
Deniz Feneri	Do majör	3/4	Tek sesli
Dargın Arkadaş	Do majör	3/4	Tek sesli
Anne Sevgisi	Do majör	4/4	Tek sesli
Ninni	Do majör	4/4	Tek sesli
Gece	Do majör	3/4	İki partili kontrpuan
Kelebek	Do majör	3/4	İki partili kontrpuan
Kış	Do majör	3/4	İki partili kontrpuan
Küçük Bahçıvan	Do majör	4/4	Tek sesli
İlim Marşı	Do majör	2/4	İki partili kontrpuan
Kuşun Ölümü	Do majör	4/4	Tek sesli
Dilenci	Do minör	4/4	Tek sesli
Davul	Do majör	2/4	Tek sesli
Kelebek	Do majör	6/8	Tek sesli
Borazan	Fa majör	2/4	Tek sesli
Bahar Sabahı	Do majör	2/4	İki partili kontrpuan
Akşam	Do majör	3/4	İki partili kontrpuan
Kayıp Çocuk	Sol majör	3/4	İki partili kontrpuan
Öt Kuş	Do majör	3/4	Tek sesli
Yaşamak	Fa majör	2/4	Tek sesli
Kitabım	Do majör	2/4	Tek sesli
Dalgalar	Do majör	6/8	İki partili kontrpuan
Türk Oğlu	Do minör	2/4	Tek sesli
İlkbahar	Do majör	4/4	Tek sesli
Azim	La bemol majör	4/4	Tek sesli
Çiçekler Diyor Ki	Fa majör	3/4	Tek sesli
Arı	Mi bemol majör	2/4	Tek sesli
Mektepten Çıkış	Do majör	2/4	Tek sesli
Vatan Acısı	Do minör	2/4	Tek sesli
Bahar	Fa majör	3/4	İki partili kontrpuan
Bülbül	Re majör	2/4	İki partili kontrpuan
Avcı	Mi bemol majör	6/8	İki partili kontrpuan
Akşam Rüzgârı	Do majör	4/4	İki partili kontrpuan
Bir Kızın Duası	Mi majör	2/4	Üç partili kontrpuan

SONUÇ ve TARTIŞMA

Bu çalışma kapsamında, Osman Zeki Üngör'ün *Çocuklara Teganni Dersleri* isimli kitabı Osmanlıcadan günümüz Türkçesine çevrilmiş ve içeriği detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Kitap, toplam 88 sayfadan ve iki temel kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısım temel müzik bilgilerinin anlatıldığı kısımdır. Burada nota okuma, basit ritmik kalıplar, ses egzersizleri ve tonlama çalışmaları, temel müzik yazı ve ögeleri sunulmuştur. İkinci kısımda ise teorik bilgilerin uygulanması için hazırlanmış 35 solfej etüdü ile 53 çocuk şarkısı yer almaktadır. Etüt ve şarkıların tamamına yakını Osman Zeki Üngör tarafından bestelenmiş olup, *Akşam* ve *Bülbül* adlı şarkılarda "naklî" olarak Viyolonist Zeki ifadesi yer almaktadır. Gül ve Bozkaya (2022) bu iki şarkının Üngör tarafından Türkçeye uyarlandığını belirtmekle birlikte şarkıların hangi dilden uyarlandığına dair bir bilgi vermemişlerdir. Satır ve Reyhan (2018), Türk kimliği vurgusu yapılan şarkıların ağırlıklı olarak Alman aktarma şarkılarından oluştuğunu belirtmiştir. Bu bağlamda Cumhuriyet'in müzik politikaları çerçevesinde Üngör'ün Akşam ve Bülbül adlı şarkıları Alman şarkılarından uyarladığı düşünülebilir. Yalnızca 60. sayfadaki *Kelebek* adlı şarkıda besteci ve gûfteci bilgisi yer almamakta olup bunun da Üngör tarafından bestelenmiş olduğu varsayılmaktadır. Çalışmamızın bu sonucu Koçak (2007) ile Gül ve Bozkaya'nın (2022) çalışmalarıyla örtüşmektedir. Şarkıların gûfteleri başkalarına ait olmakla birlikte, en çok İhsan İlhami'ye ait güfte kullanıldığı görülmüştür. Birkaç şarkıda, güftelerin nota üzerine yazılışı ile notanın altında bütün olarak verilişi arasında prozodik açıdan farklılıklar tespit edilmiştir. prozodik bu duruma ilişkin olarak Koçak (2007) ile Gül ve Bozkaya'nın (2022) çalışmalarında herhangi bir bulguya yer verilmemiştir.

Kitapta yer alan etütlerin bazıları için herhangi bir usul belirlenmemiş olmakla birlikte genel olarak 2/4, 3/4 ve 4/4'lük usullerde bestelendikleri tespit edilmiştir. Çocuk şarkılarında da aynı usullerin sıklıkla tercih edildiği görülmüştür. Yalnızca 3 eserde 6/8'lik usul kullanılmıştır. Etütlerin tonal yapısı do majör olmakla birlikte, çocuk şarkılarında farklı tonlar da kullanılmıştır. Şarkılarda da en çok kullanılan ton do majör iken, diğer tonlar ise do minör, mi bemol majör, fa majör, sol majör, la bemol majör, re majör ve mi majör olarak tespit edilmiştir. Bu hususta en dikkat çeken nokta, ağırlıklı olarak majör tonların tercih edilmiş olmasıdır. Etütlerden bazıları ile şarkıların dikkat çeken bir diğer özelliği de, iki ve üç sesli armonik yapıdır. 7 etüt ile 14 şarkı iki sesli olarak yazılmıştır. Şarkılarda iki ve üç partili kontrpuan tekniği kullanılmıştır. Şarkıların form yapıları bakımından tamamına yakını bir bölmeli şarkı formunda olmasına karşın, 1 şarkı üç bölmeli şarkı formunda bestelenmiştir. Koçak'ın (2007) çalışmasında etüt ve şarkıların müzikal özelliklerine dair detaylara yer

verilmemiş olmakla birlikte, Gül ve Bozkaya'nın (2022) çalışmasında ise sadece 7 etüdün iki sesli yazıldığı bilgisine değinilmiştir.

Kitapta dikkat çeken noktalardan bir diğeri, Batı müziğine dayalı temel müzik teorisi bilgilerine odaklanılmasıdır. Kitap, temel müzik teorisi bilgilerini yalın ve pedagojik bir üslupla sunarak, nota, esler, işaretler gibi müzik yazısının temel öğelerini çocukların seviyesine uygun bir biçimde tanıtmaktadır. Bunun yanında, egzersiz ve çocuk şarkıları ile öğrenme süreci yapılandırılmış bir şekilde desteklenmektedir. Şarkılar bölümünün hemen öncesinde yer alan "Şarkı söylenirken dikkat edilmesi gereken hususlar" başlıklı bölüm ise, ses eğitimiyle ilgili önemli detaylar sunarak, kitabın ses ve kulak eğitimi açısından da bir rehber niteliğinde olduğunu göstermektedir. Ayrıca kitap, porte, nota, esler, puandorg, bağ ve tekrar işaretleri gibi temel müzik yazı ve ögelerini tanıtmasıyla, Batı müziği tekniklerinin çocuklar için sadeleştirilmiş bir özetini içermektedir. Bu sonuçlar, Gül ve Bozkaya'nın (2022) çalışmasıyla da örtüşmektedir. Ancak, kitapta teorik müzik bilgilerinin anlatıldığı kısımlarda gürlük (piano, forte, crescendo vb.) ve tempo (rit., a tempo vb.) ifadelerine, süsleme notalarına, 6/8'lik usule, dönüş işaretlerinden dolap işaretleri gibi müzikal kavram ve terimlere dair bilgi aktarılmamış olmasına rağmen, çocuk şarkılarında bu terimlerin kullanıldığı görülmüştür. Bu kavram ve terimlerin öğretiminin, öğretmen inisiyatifine bırakılmış olabileceği düşünülebilir. Ancak bunda dair bir kanıt olmadığından bu düşünce bir iddiadan öteye geçememektedir.

Kitap, dönemin müzik eğitimi anlayışını yansıtması açısından önemli bir eser olarak değerlendirilebilir. Batı müziği üslubunda yazılmış olmasına rağmen, çocuk dünyasına hitap eden "tabiat", "kırsal ve pastoral hayat" temaları, "anne sevgisi", "arkadaşlık" gibi ögeler ve "vatanseverlik", "kahramanlık", "ilim sevgisi" gibi temalar eserlerde işlenmiştir. Bu durum, dönemin müzik eğitimi anlayışında bireyin estetik ve ahlaki eğitiminin önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. Satır ve Reyhan'a (2018) göre, müzik bir kimliği var eden, onu destekleyip onaylana önemli bir alandır. Dolayısıyla müzik eğitimi, yalnızca müzikal icrayı temel alan bir etkinlik değildir, kullandığı araçlarla kültür aktarımına katkı sağlayan bir işlevi de vardır. Bu bağlamda, eserin içeriği ve eğitimsel yaklaşımıyla döneminin müzik politikalarıyla çok uyumlu olduğu söylenebilir. İki ve üç sesli şarkılar içermesi ve dönemine göre detaylı teorik bilgiler sunması, bu kitabın pedagojik anlamda ileri bir seviyeyi hedeflediğini göstermektedir. Özellikle şarkılardaki çok seslilik unsurları (iki sesli yapı), ritmik (basit ölçüler) ve tonal yapı (majör tonalite) tercihleri erken Cumhuriyet döneminde "çağdaş uygarlık" düşüncesinin göstergeleri olarak kabul edilmektedir (Satır & Reyhan, 2018, s.211).

1850-1950 yılları arasında Türk müziğinde Batılılaşma hareketlerinin etkisi görülmekte, özellikle erken Cumhuriyet döneminde Batı müziği teknikleri "millî" müzik anlayışını

oluşturmanın bir yolu olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda özellikle müzik öğretmeni yetiştiren Musiki Muallim Mektebinde kurucu müdür görevi de yapan Üngör'ün, Çocuklara Teganni Dersleri kitabıyla, Türk müzik eğitimi dağarına o dönemde önemli katkı sağladığı kabul edilmektedir (Gül & Bozkaya, 2022).

Sonuç olarak, Osman Zeki Üngör'ün Cumhuriyetin müzik eğitiminde önemli bir rolü olduğu, bu bağlamda hem çocuklara hem halkın geneline özellikle çok sesli müziği sevdirmek ve benimsetmek amacıyla, besteci, eğitimci ve müzik kurumları yöneticiliği kimlikleriyle çalışmalar yürüttüğü bilinmektedir. Ancak dönemin müzik politikalarının nasıl uygulandığına dair ve bu politikalar çerçevesinde üretilen ürünlerin geniş kapsamlı değerlendirildiği daha çok çalışmaya ihtiyaç olduğu da açıktır. Bu açıdan bakıldığında Üngör ve çağdaşlarının müzik eğitimi için ortaya koydukları çalışmalar daha detaylı, çok boyutlu ve karşılaştırmalı olarak incelenebilir. Böylelikle Türk müzik eğitiminin temelleri ve günümüze kadar geçirdiği dönüşümler daha iyi anlaşılabilir.

KAYNAKÇA

Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de Cumhuriyet dönemi kültür ve müzik politikaları (1923–2000)*. Sonçağ.

Alimdar, S. (2011). *19. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nde Batı müziğinin benimsenmesi ve toplumsal sonuçları.* (Tez No. 326689) [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Altay, G. (2011). *Kontrpuan – Yataty çokseslendirme.* Müzik Eğitimi.

Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılâbı'nın sosyolojisi*. *Klasik Türk geleneğin süreklilik ve değişim.* Doğu Kitabevi.

Balkılıç, Ö. (2009). *Cumhuriyet, halk ve müzik: Türkiye'de müzik reformu (1922–1952)*. Tan Kitabevi.

Baydar, E. K. (2011). 19. yüzyıl Osmanlı padişahlarının müzik politikalarından kesitler. *Sosyal Bilimler Dergisi, 4*(1), 92-111.

Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal*. Yapı Kredi.

Çokamay, B. (2021, Mart). İstiklal Marşı bestecisi Osman Zeki Üngör'ün müzik yaşamına bir bakış. *Kabulünün 100. Yılında İstiklâl Marşı ve Millî Şairimiz Mehmed Âkif Ersoy Uluslararası Sempozyumu* içinde (ss. 287-295), Şanlıurfa.

Gül, G., & Bozkaya, İ. (2022). Osman Zeki Üngör'ün "Çocuklara Teganni Dersleri" kitabı üzerine bir çalışma. *Müzik Kültürü ve Bilimleri Dergisi, 9*(1), 101-122.

Kaptan, V., & Kaptan, M. N. (2019). Cumhuriyet dönemi ve öncesi Batılılaşma hareketlerinin Türk müziğine etkileri. *İdil, 8*(58), 809-823. https://doi.org/10.7816/idil-08-58-12

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (15), 1-21.

Koçak, B. (2007). Osman Zeki Üngör ve Türk müzik eğitimine katkıları. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi,* (21), 140-146.

Satır, Ö. C., & Reyhan, H. (2018). Yürü Türk Oğlu: Bir Cumhuriyet ideolojisi olarak Türk kimliğinin inşasında marşlar ve çocuk şarkıları. F. Kutluk (Ed.) *Cumhuriyetin müzik politikaları* içinde (ss.203-230). H2O Kitap.

Okan, B. (2015). *Müzikte Batılılaşma hareketleri ışığında Hâşim Bey Mecmûası.* (Tez No. 410353) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Sözer, V. (2005). *Müzik ansiklopedik sözlük* (5. basım). Remzi Kitabevi.

Şahin, R. (2019). Sanayi Devrimi Osmanlı İmparatorluğu'nda neden başlamadı? *Business Economics and Management Research Journal, 2*(1), 1-16. https://dergipark.org.tr/tr/pub/bemarej/issue/48536/562625

Şen, S. (2020). Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma hareketlerinin müziğe yansımaları. *The Meriç Journal, 4*(10), 186-201.

Tekin, Y. (t.y.). Batılılaşma. *TÜBİTAK Ansiklopedi*. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/batililasma

Turhan, S. (2024). *Osmanlı dönemi müzikte batılılaşma hareketlerinin Cumhuriyet dönemi müzik eğitimine yansımaları.* (Tez No. 912021) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Uçan, A. (2005). *Müzik eğitimi, temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'deki durum* (Üçüncü Basım). Evrensel Müzikevi.

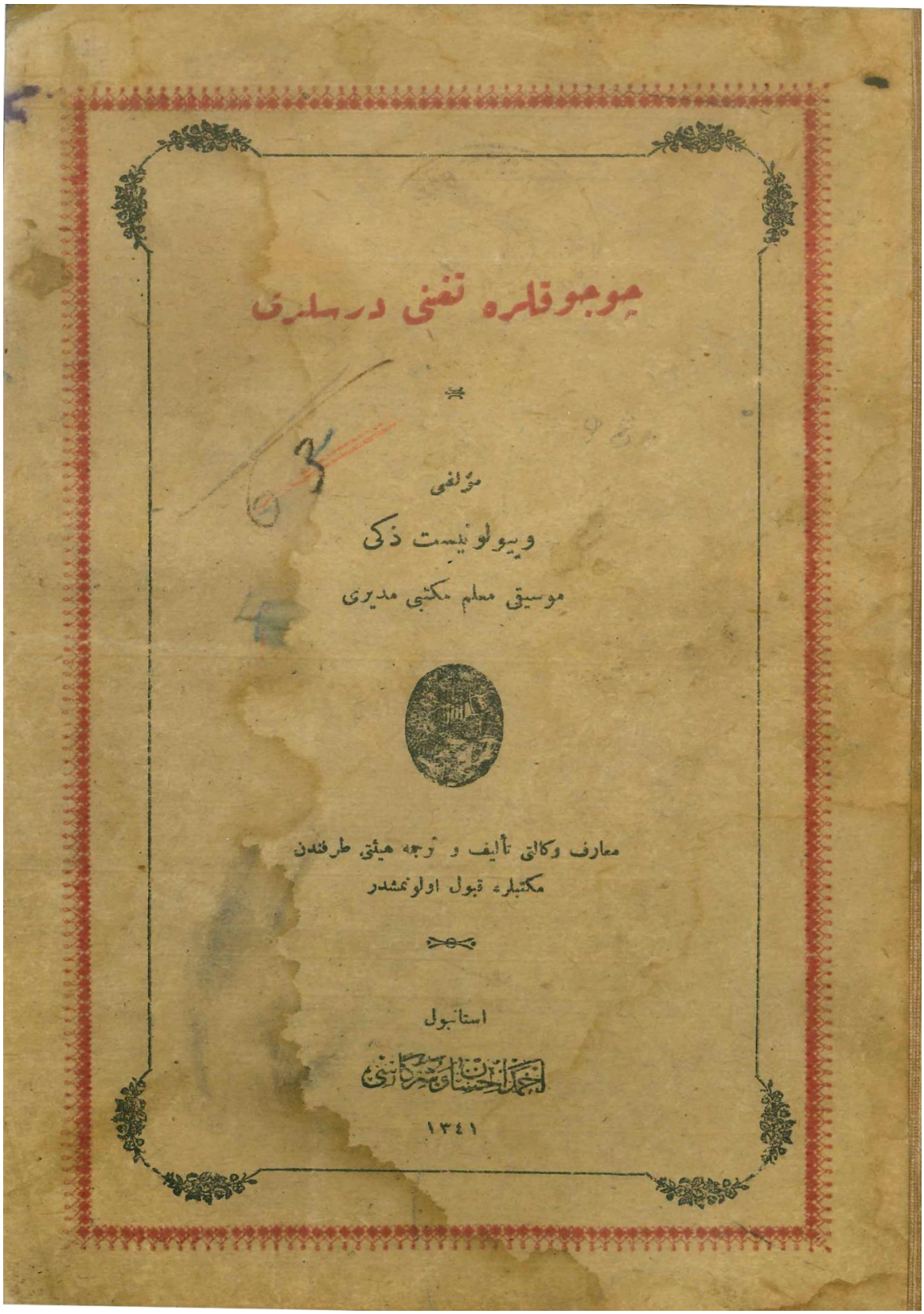
Usta, N. (2010). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de müziğin dönüşümü. *Erciyes İletişim Dergisi, 1*(4), 107-117.

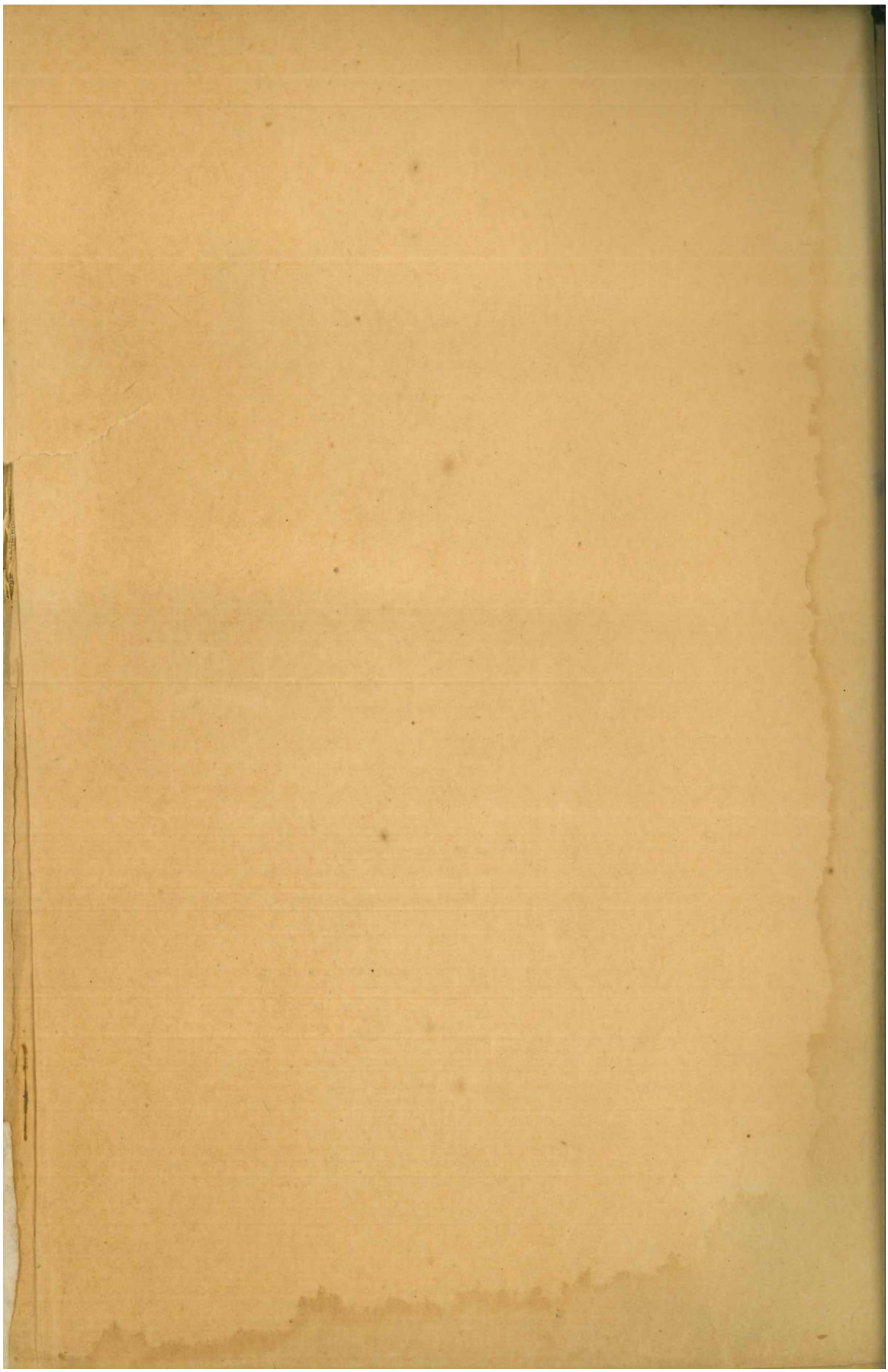
Yiğit, E. (2014). *Modernite eleştirisi ve Namık Kemal'in dini ve siyasi görüşleri.* (Tez No. 369222) [Yüksek lisans tezi, Hitit Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Yücel, H. (2022). Cumhuriyet Dönemi müzik politikaları üzerine bir inceleme. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, 7*(12), 9-20. https://doi.org/10.55004/tykhe.1104017

EKLER

Ek-1: Çocuklara Teganni Dersleri Adlı Kitabın Orijinali





چوجوقلره
تغنی درسلری



مؤلفی
ویولونیست ذکی
موسیقی معلم مکتبی مدیری

معارف وکالتی تألیف و ترجمه هیئتی طرفندن
مکتبلره قبول اولونمشدر

استانبول
مطبعهٔ احمد احسان وشرکاسی
۱۳٤۱



مقدمه

بو کتاب ، ایلك مکتبده موسقینك وظیفه‌سی یالکز تربیهٔ بدیعیه ویرمك اولدیغی نظر اعتباره آلینارق یازلمشدر . اونك ایچون ایچنده اویله اطرافلی معلومات موسیقیه آرامق دوغرو دکلدر . غایه‌مز موسیقی‌یه یکی باشلایان چوجوغه بو فنك ته‌قنیکنی دکل ذوقنی تأمین ایتمکدر.

نوعندن همان ایلك تشبث اولان بو کوچوك اثرك نجه بوتون قیمتی، موسیقی معلملرمزی بو ایشلنمه‌مش موضوع‌اوزرنده دوشونمکه سوق ایده‌بیله‌جکی احتمالنده‌در. بناءً علیه بونی اورتایه آتمقله بر ادعا دکل ، ساده بر انتظار افاده ایتمش اولدیغمه بالخاصه اشارت ایدرم .

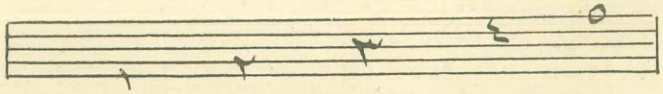
انقره ـ ۲۱ مارت ۱۳٤۱

ذکی

خطوط ـ آناختار ـ نوطلر و اسملری

خطوط — بش چیزکی ایله آزالرنده‌کی درت بوشلقلردن عبارتدر. چیزکیلرده، بوشلقلرده آشاغدن یوقاری دوغری صاییلیر.

چیزکیلر

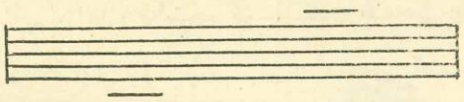


بوشلقلر



بو بش چیزکیدن باشقه کوچوك یاردیمجی چیزکیلرده واردر. لازم کلدیکی زمان (خطوط) ك آلتنه و اوستنه علاوه ایدیلیرلر.

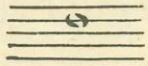
یاردیمجی چیزکیلری [*]



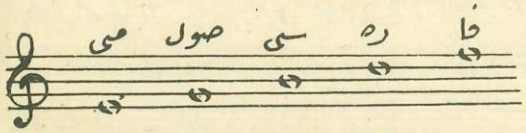
(آناختار) شو اشارتدر.



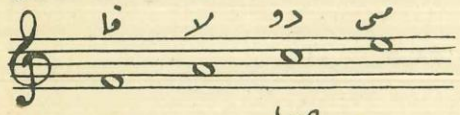
چیزکیلره و آزالرنده‌کی بوشلقلره تونولان شویله اشارتلره (نوط) دیرلر.



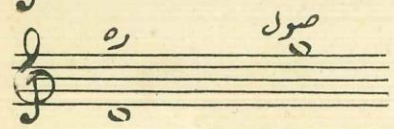
چیزکیلرده‌کی (نوط) لرك اسملری



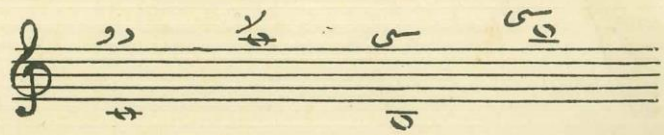
بوشلقلرده‌کی (نوط) لرك اسملری



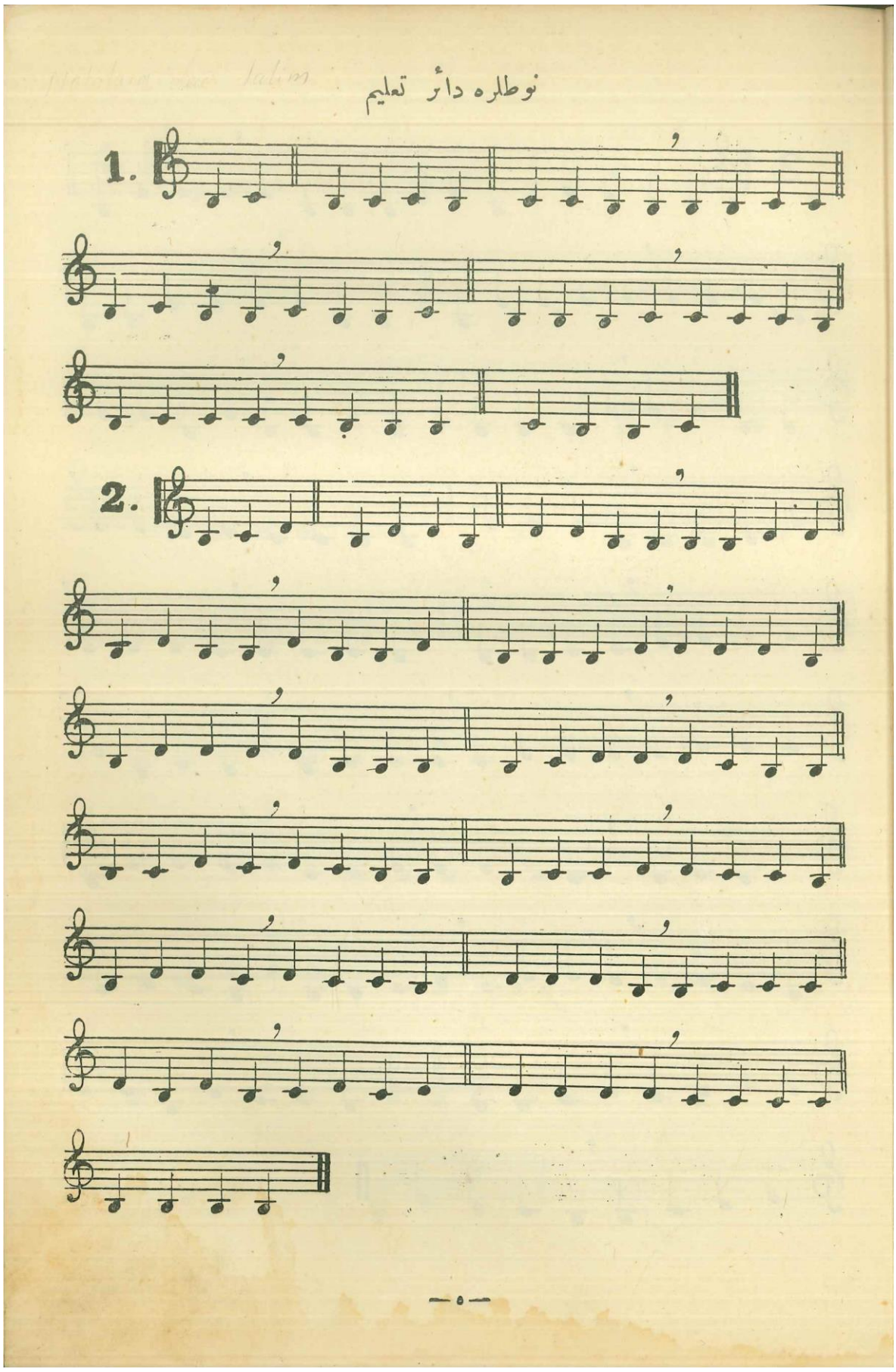
(خطوط)ك آلتنده و اوستنده‌کی (نوط)لرك اسملری

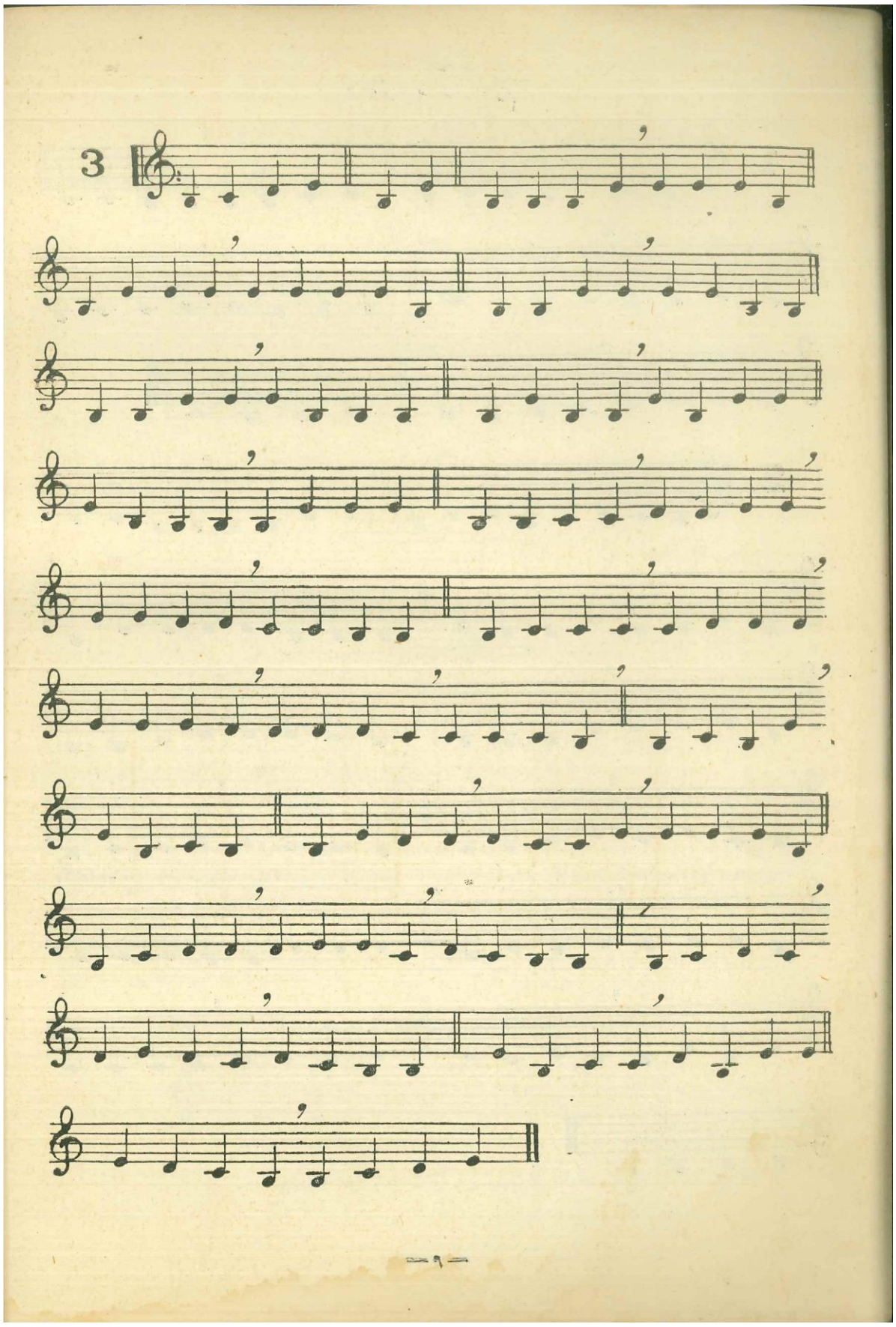


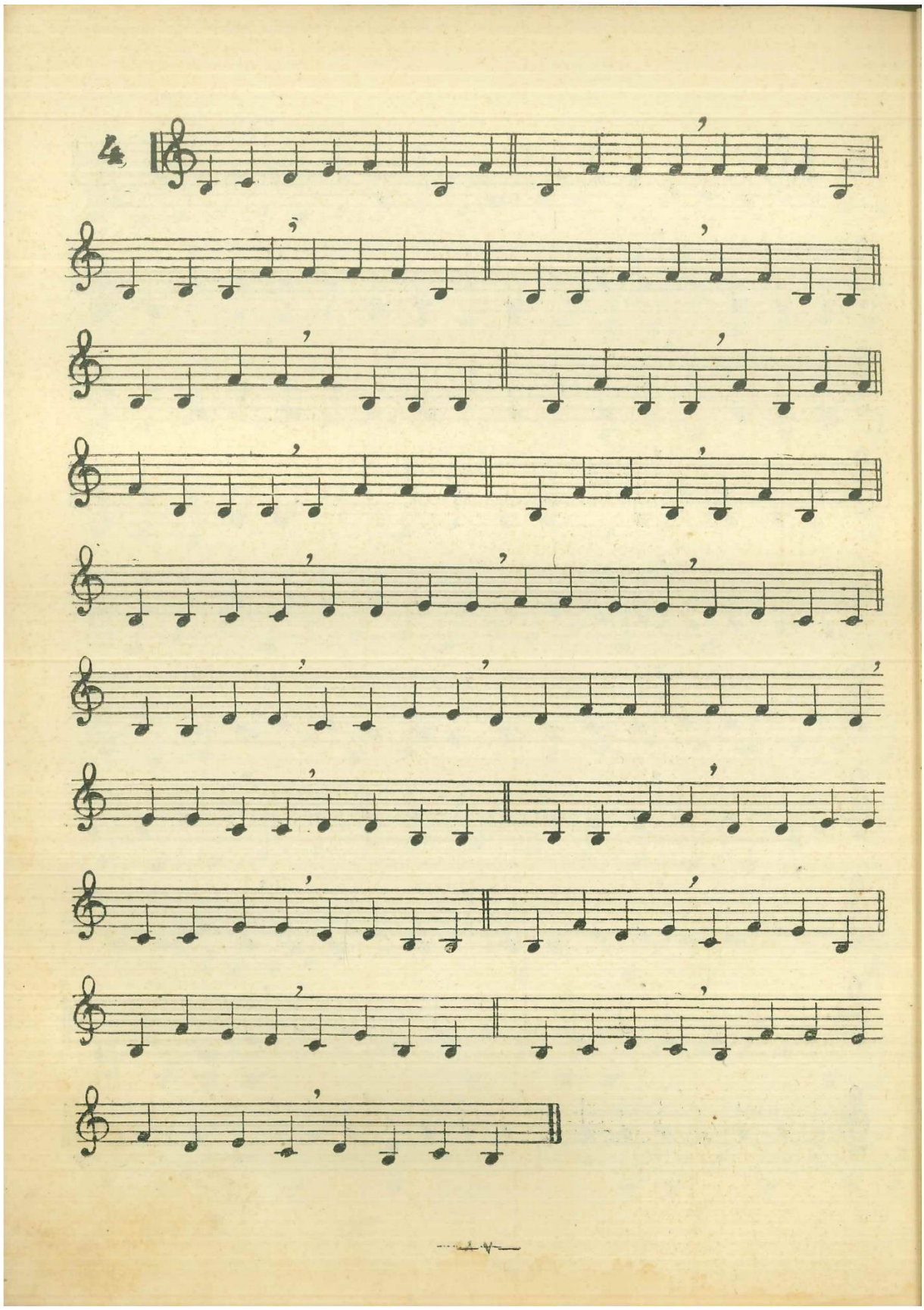
اوستده و آلتده‌کی یاردیمجی چیزکیلره تونولان (نوط) لرك اسملری

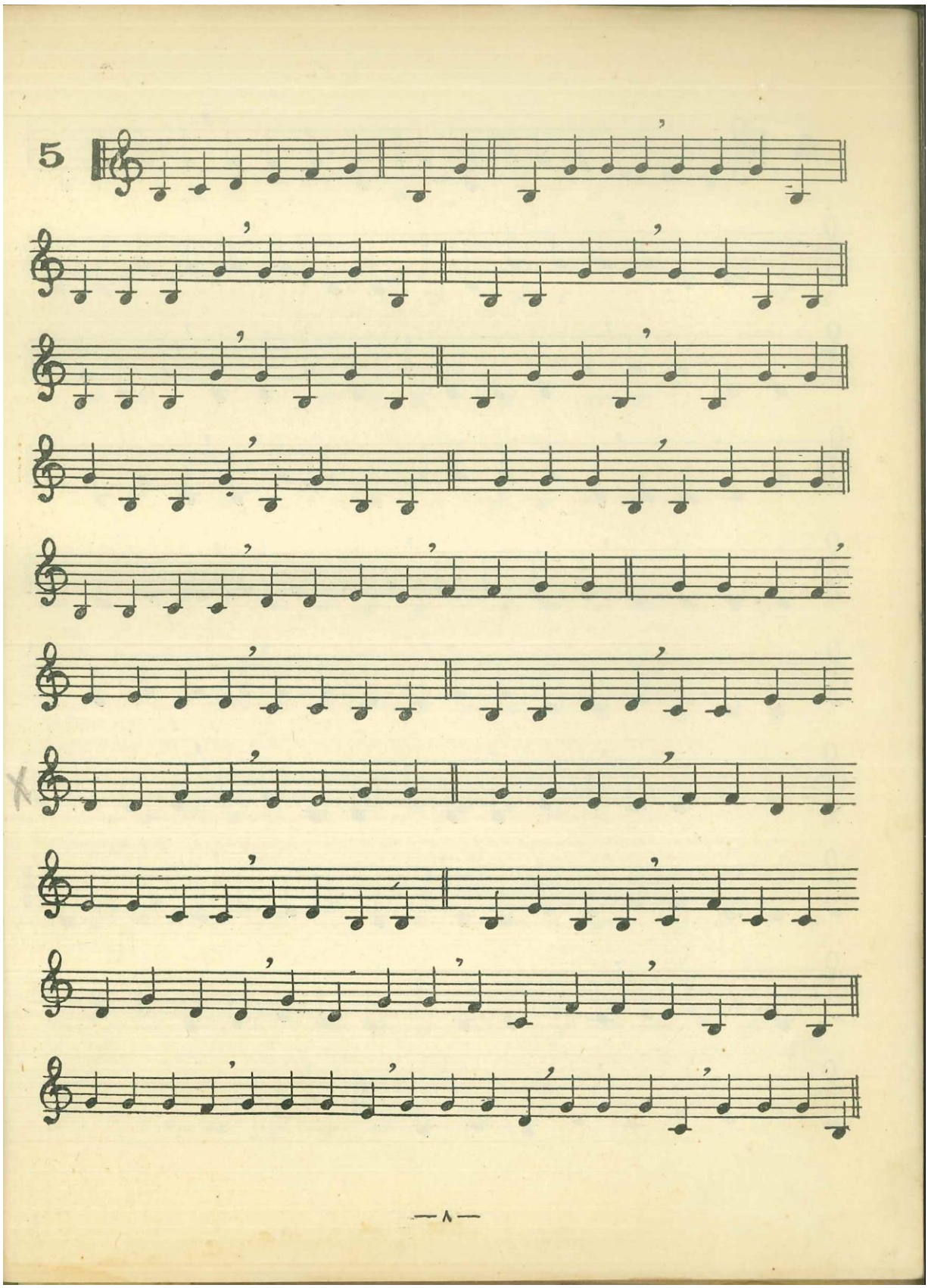


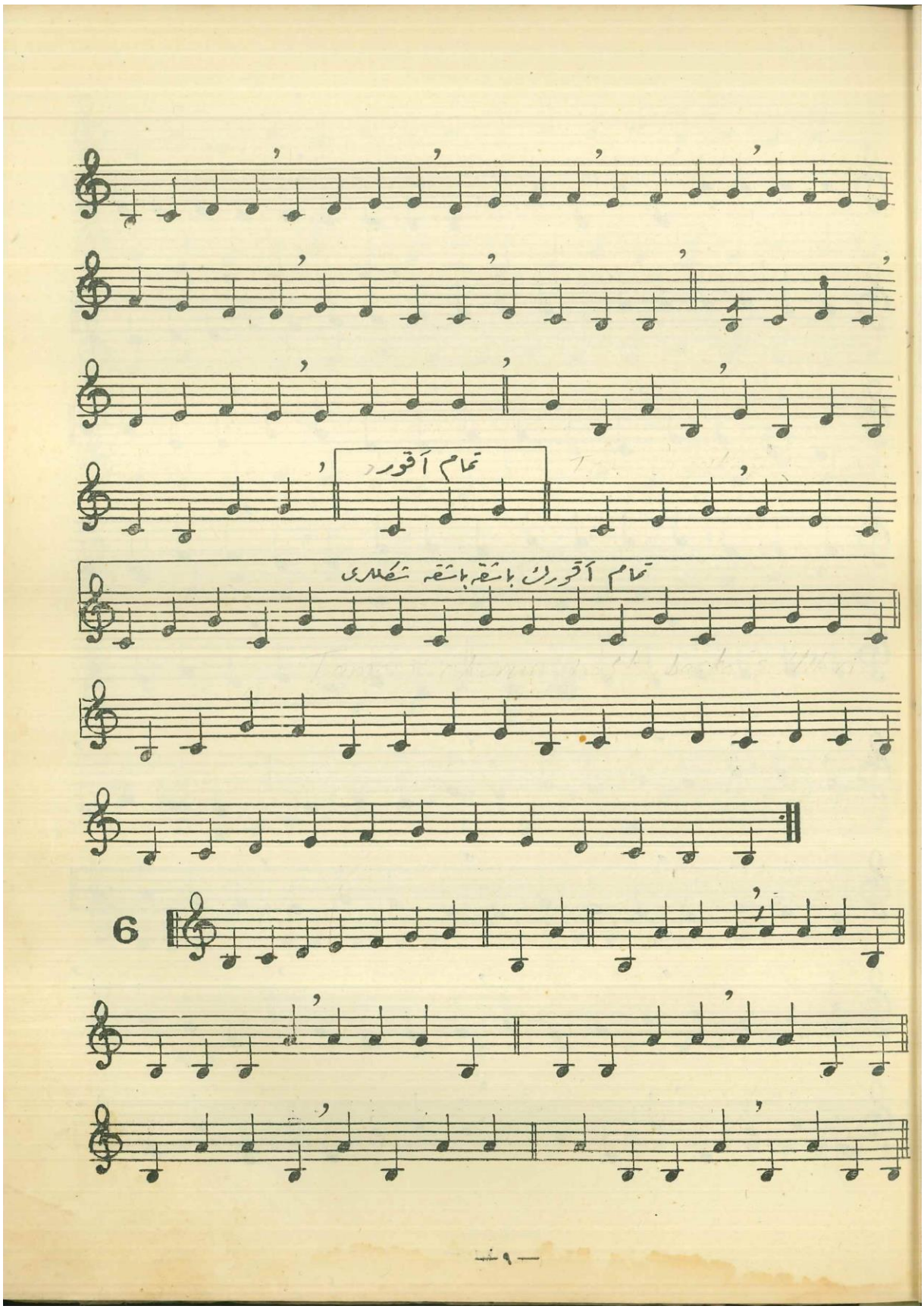
[*] — بو کتابده یالکز بوقادار یاردیمجی چیزکیدن بحث ایده‌جکز.

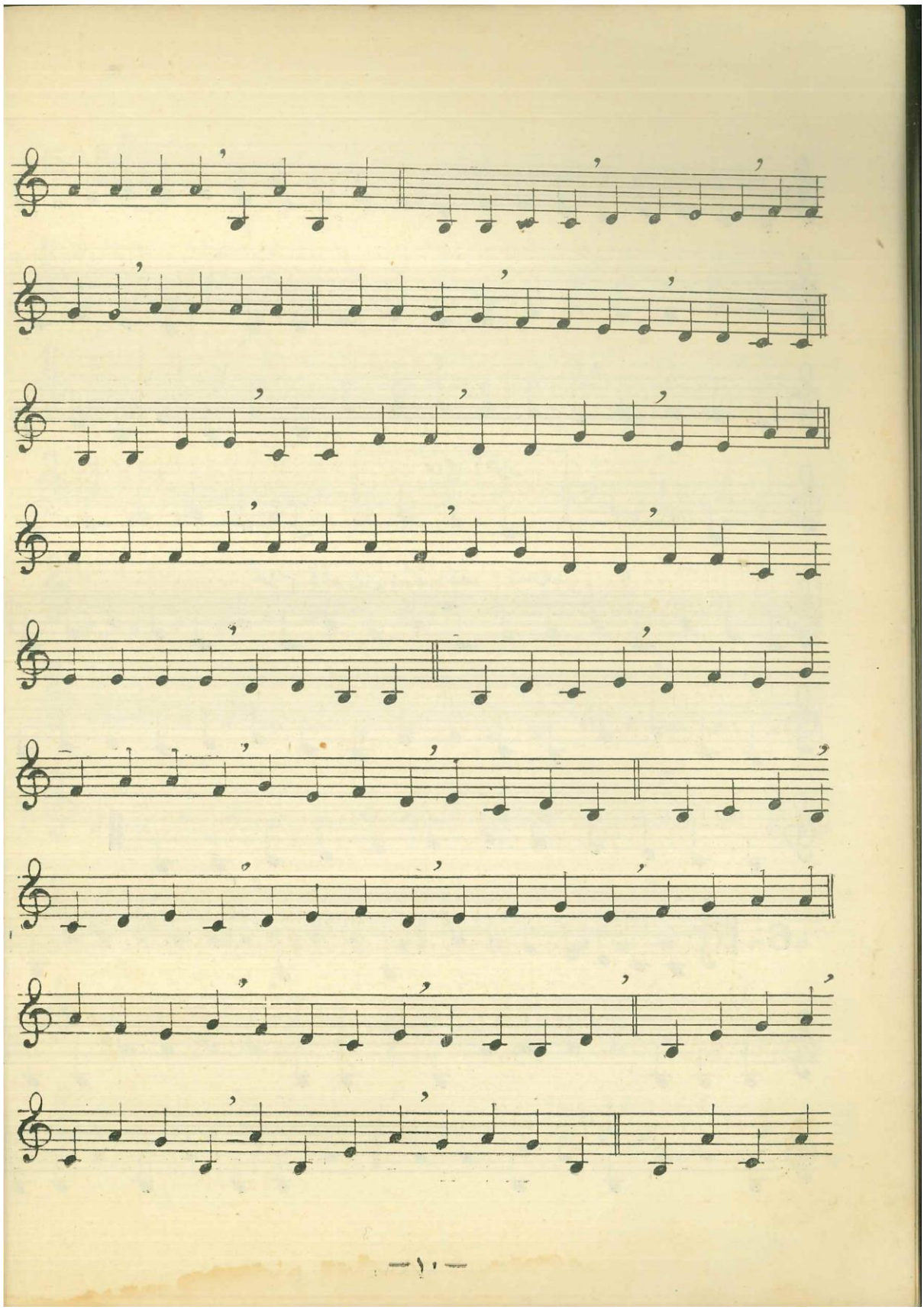

1.
2.

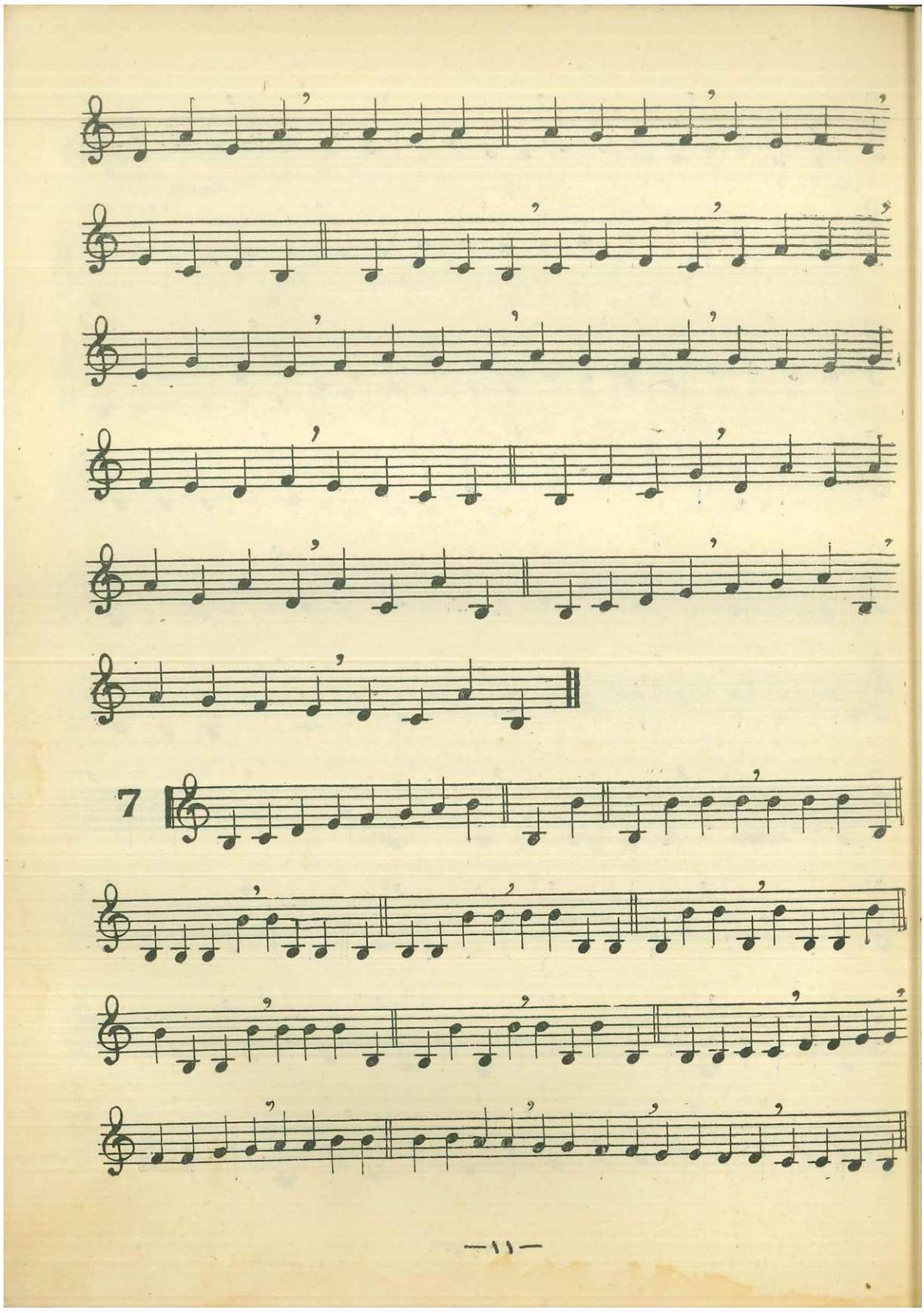

3

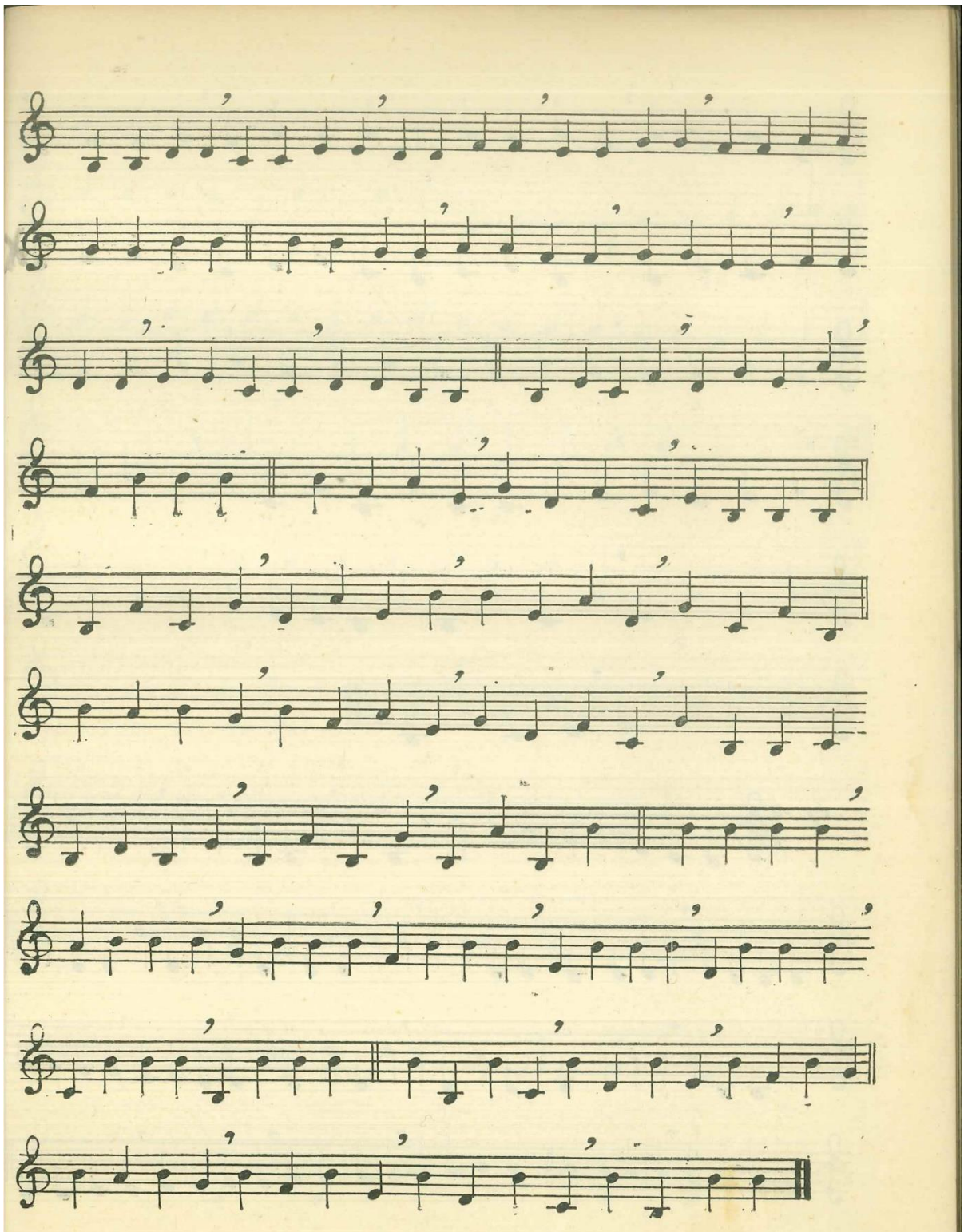

4

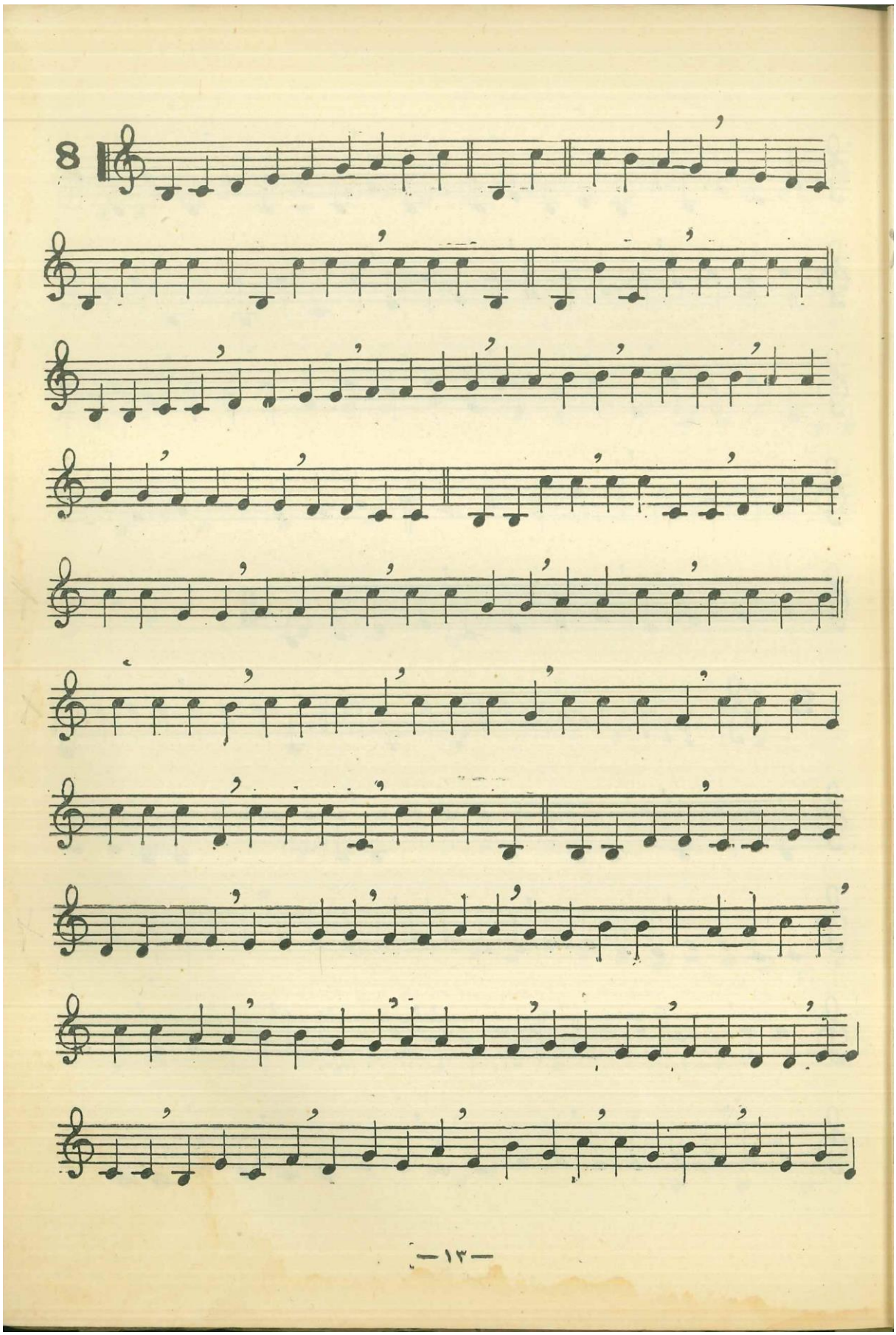

5

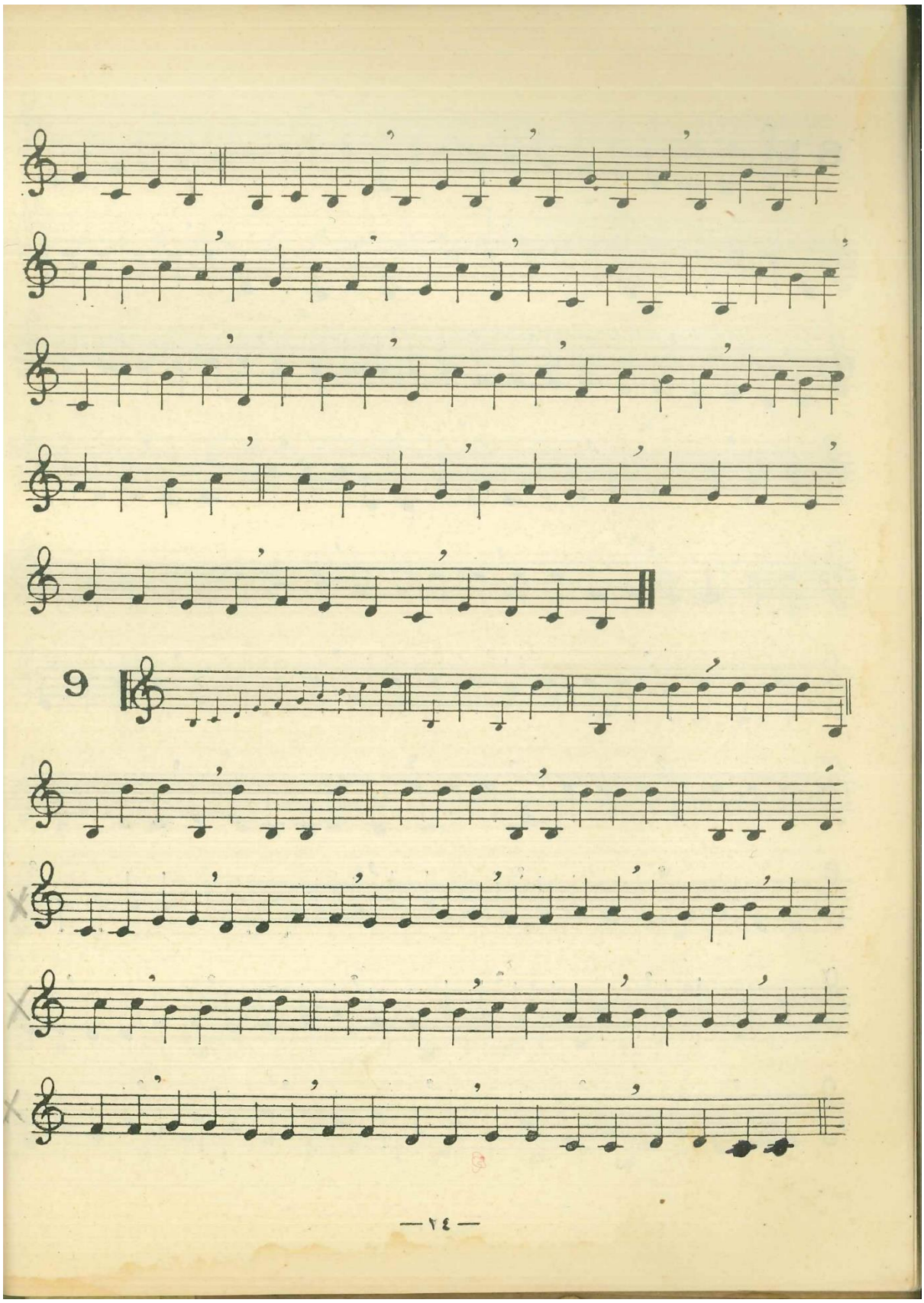

تمام آکورد
تمام آکوردلر باشقه باشقه شکللری
6

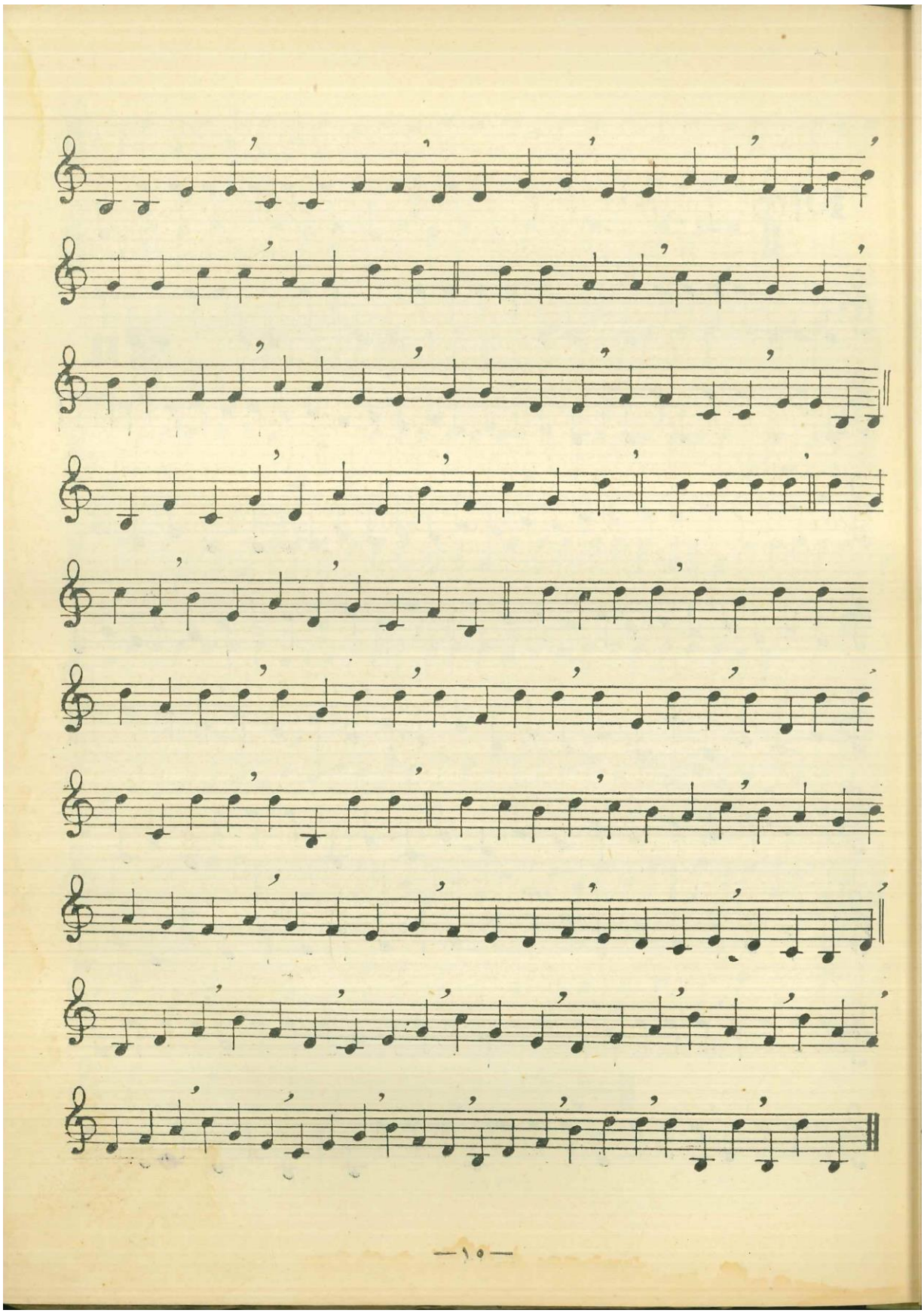


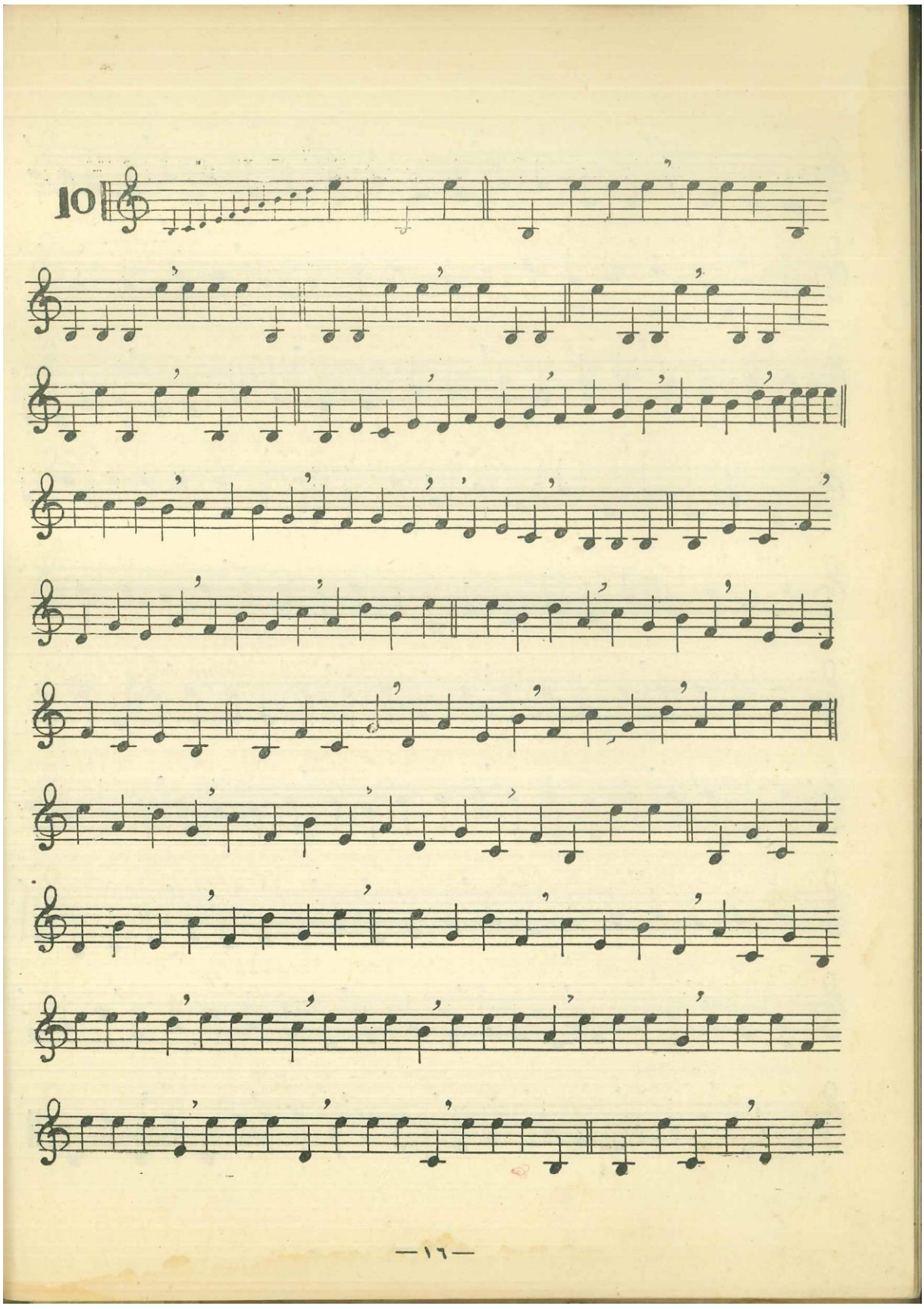

7
—11—

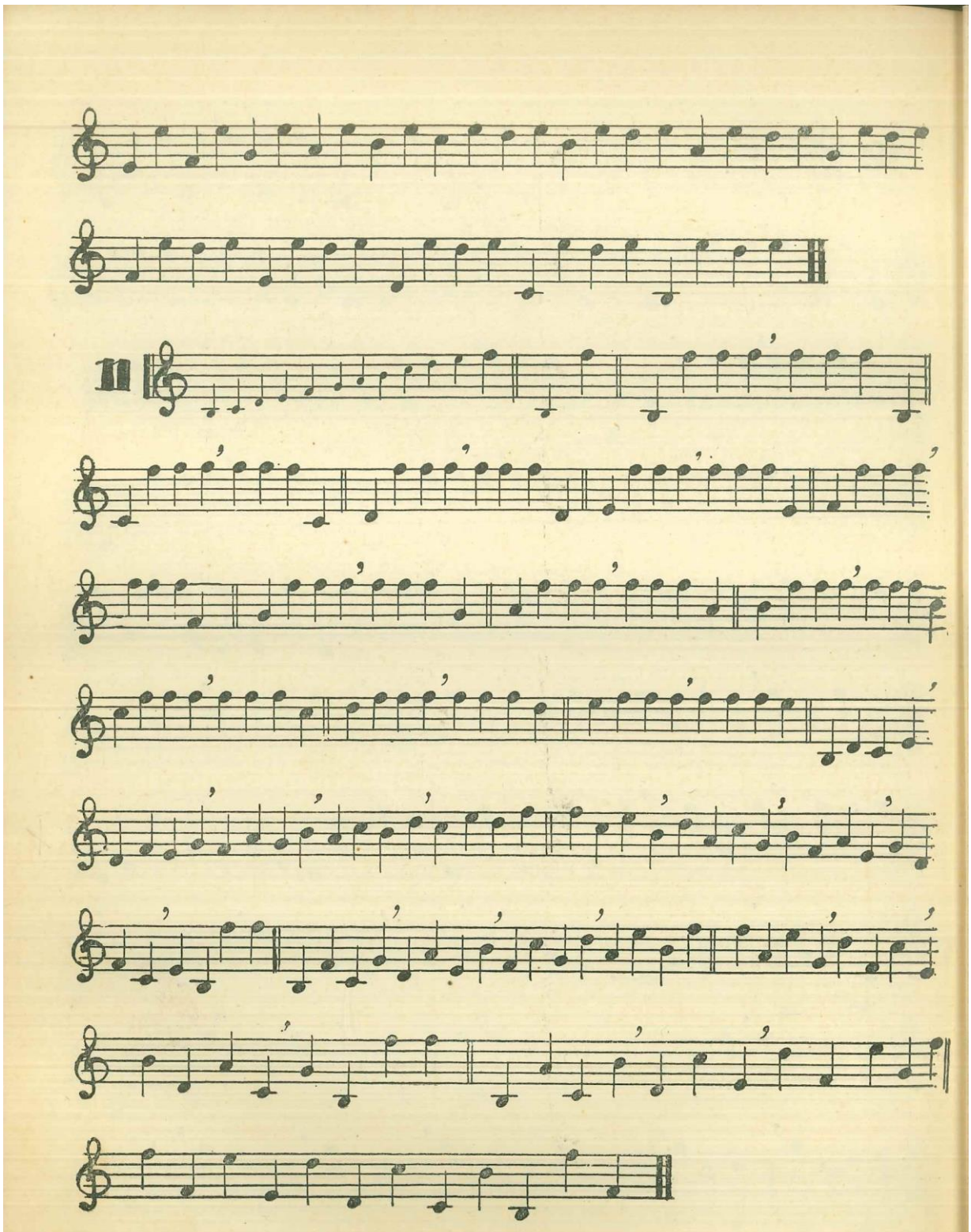


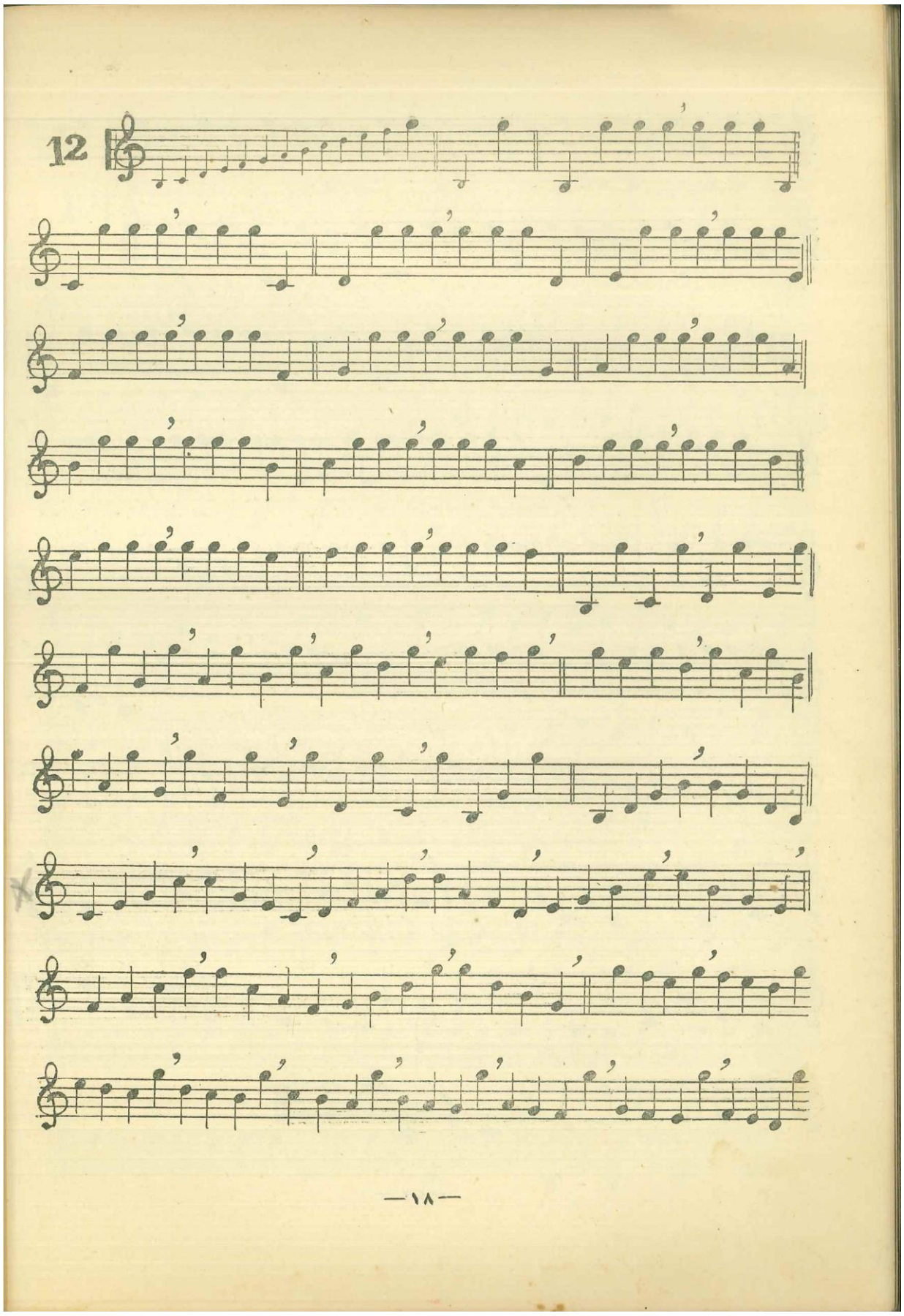

8

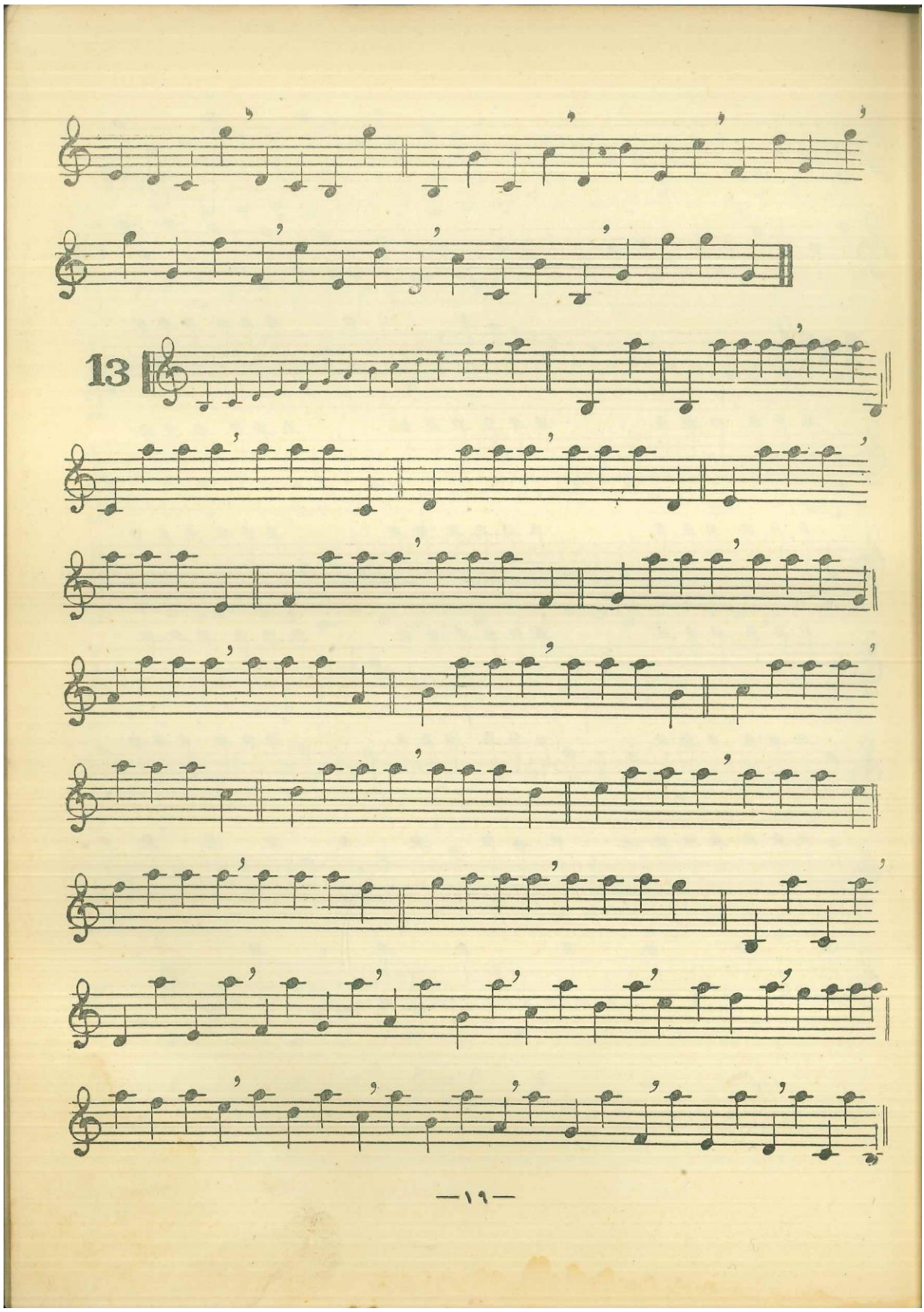

9

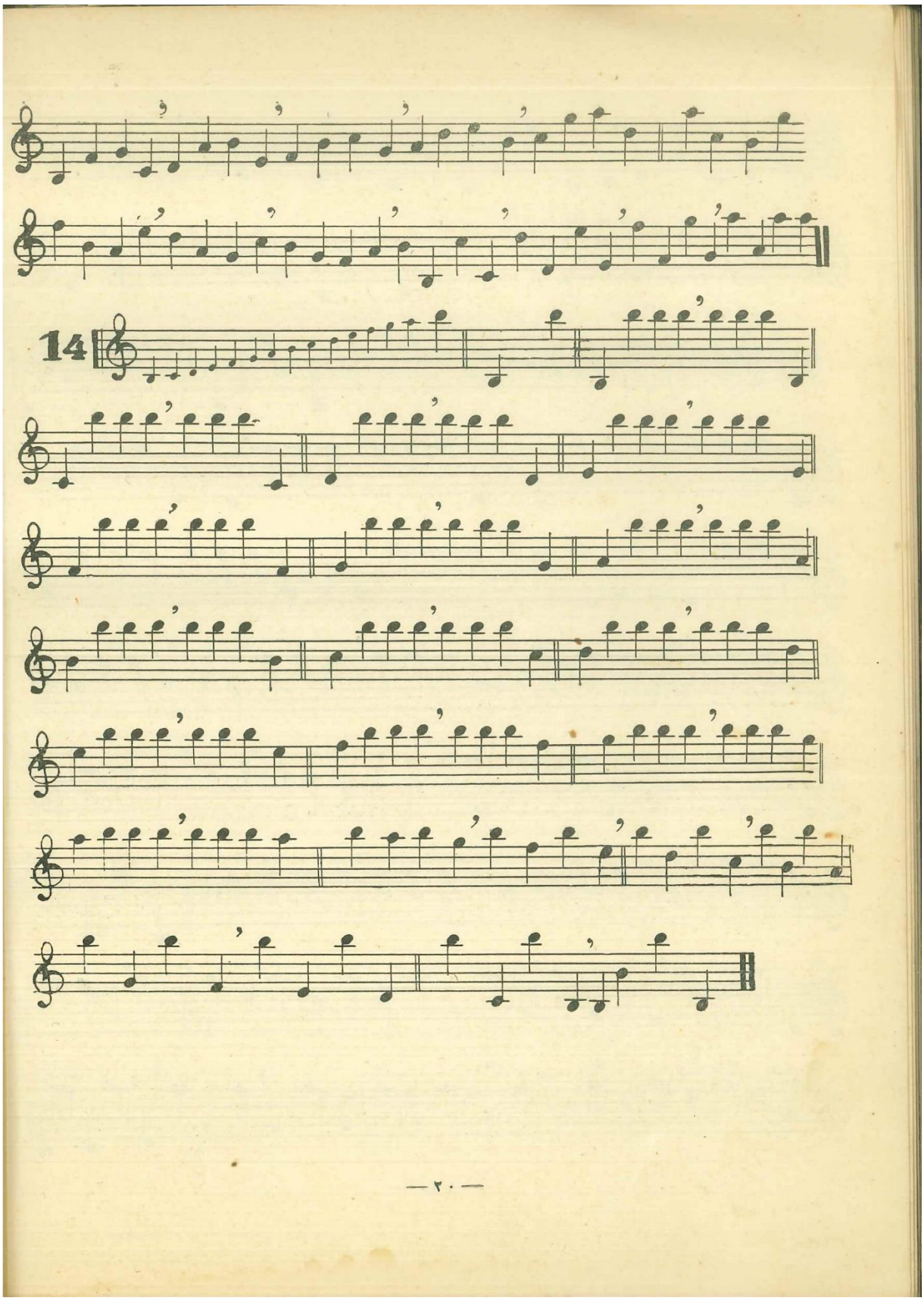


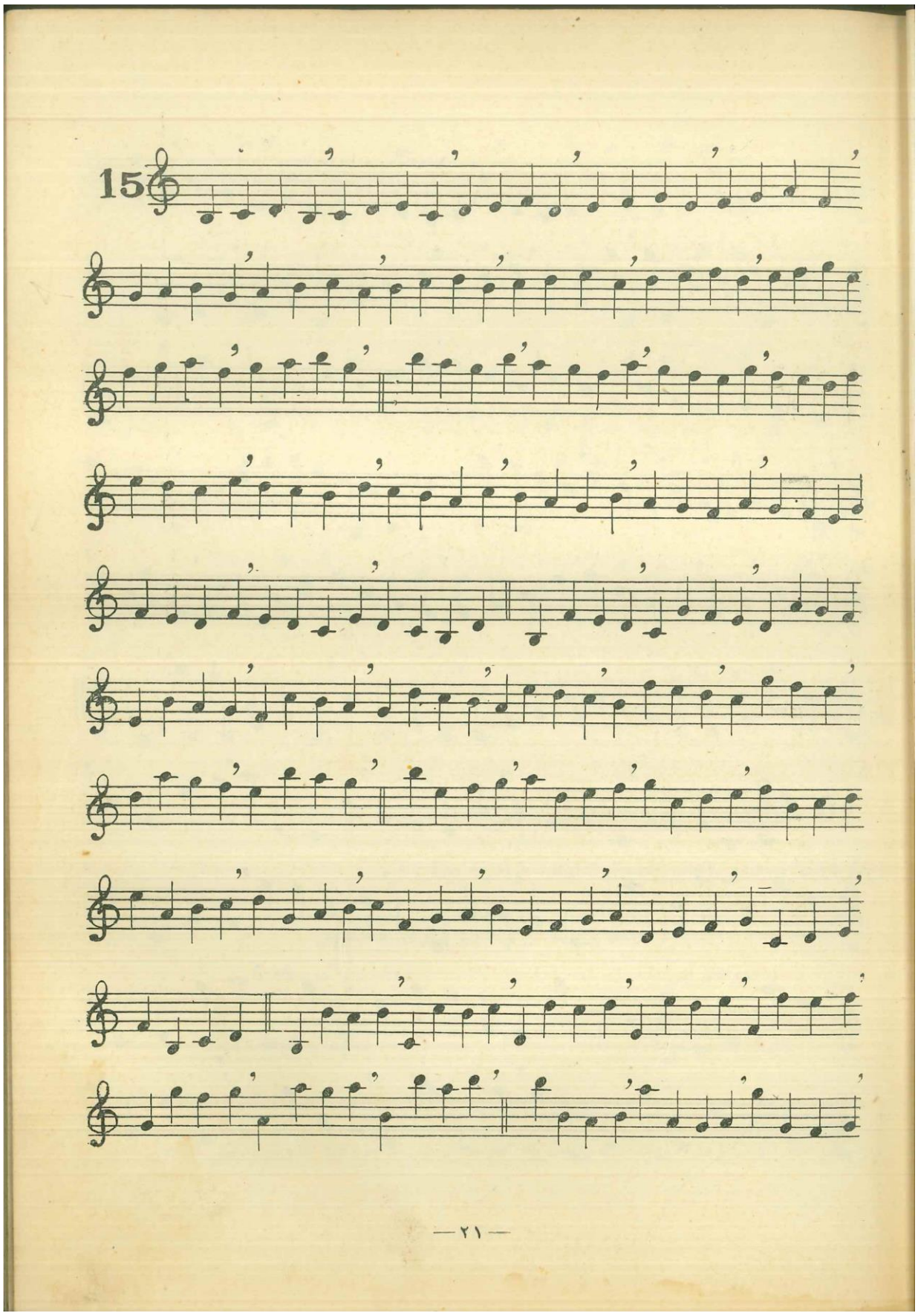

10

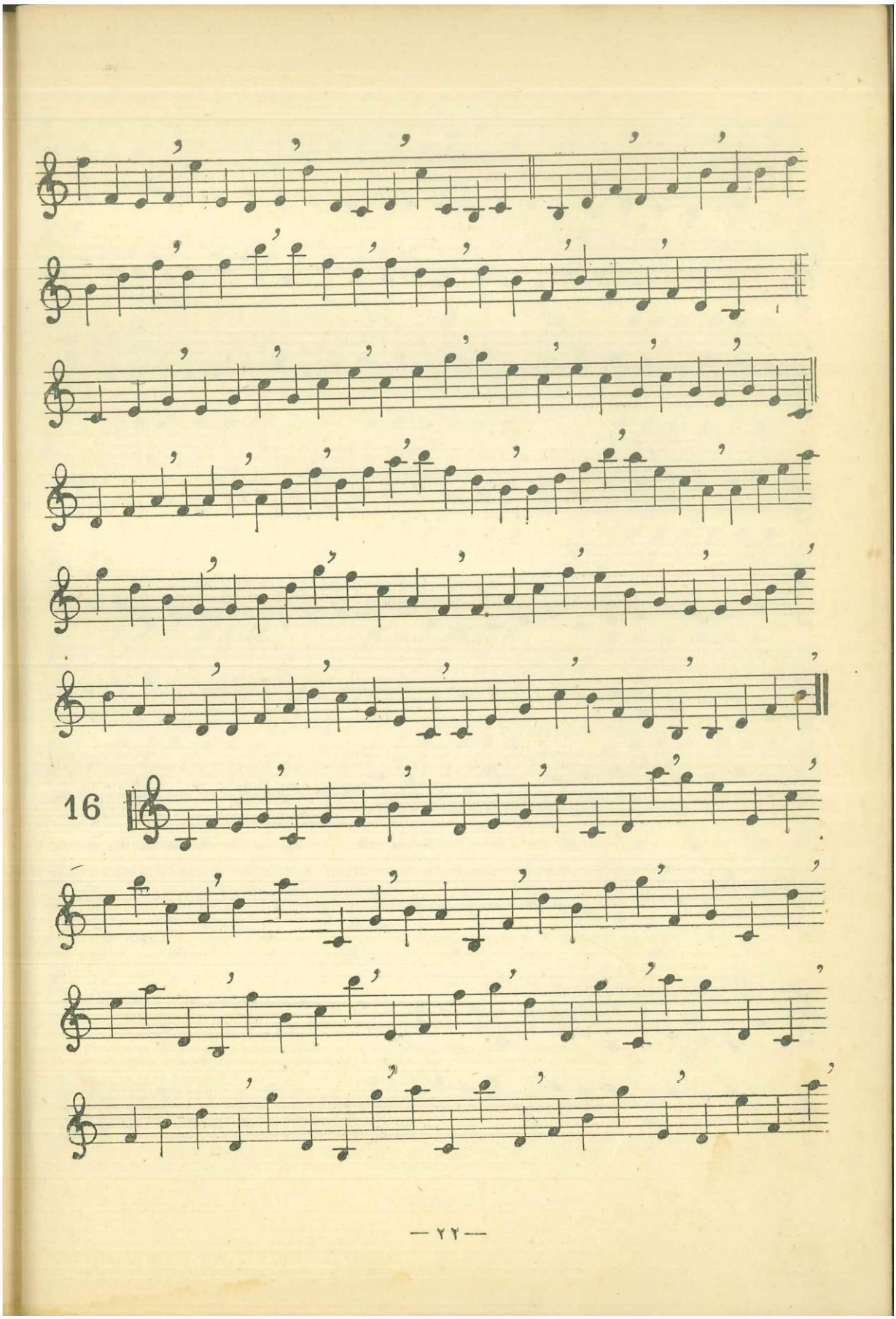


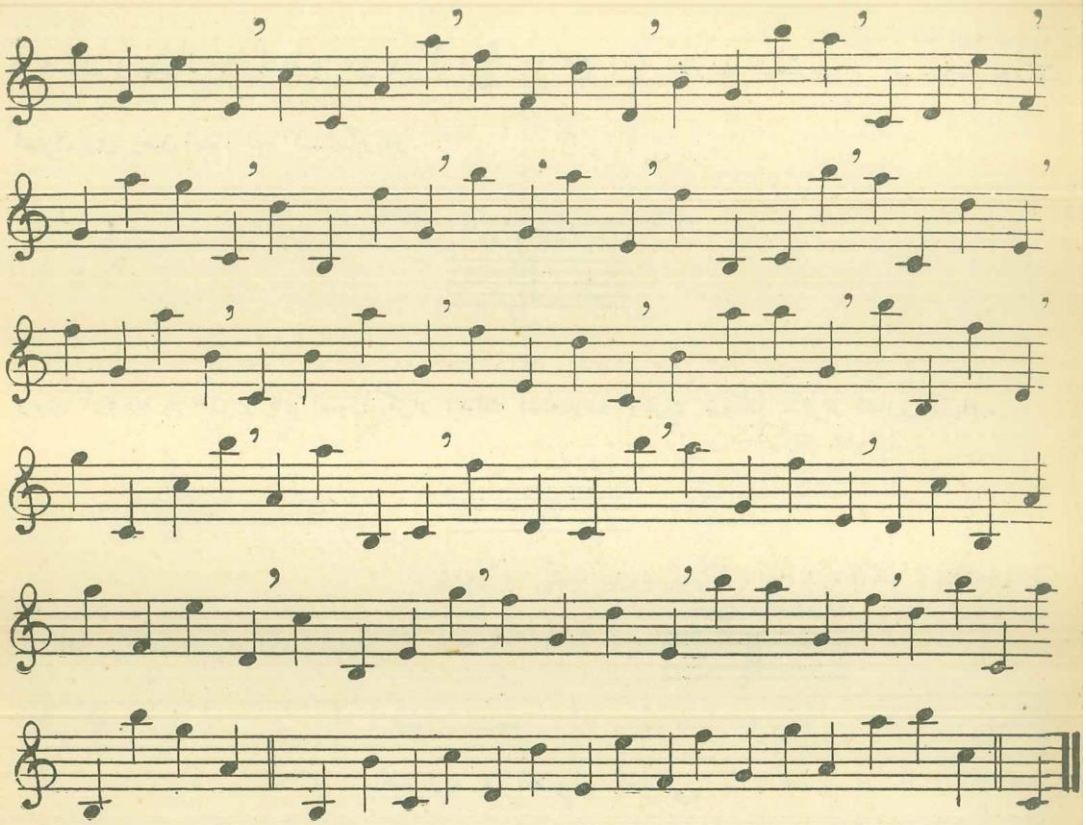

12


13


14


15


16



(أس) لر

(خطوط) ده صوصمغی ایجاب ایتدیرن اشارتلره (أس) دیرلر.

(نوط) لرك و (أس) لرك قیمتلری

بر دورتلك أس.



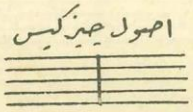
بر دورتلك نوط.



بر دورتلك (نوط) و (أس) بر ضرب قیمتینی حائزدر.

بو بر دورتلك (نوط) لردن دورت دانه‌سی یان‌یانه کلیرسه بر دورت دورتلك اصولنی تشکل ایدر.

بو اصول (خطوط) لك باشنه يازيلان شو (4/4 يا C) اشارتيله كوستريلير . هر دورت دورتلك اصول برى برندن اصول چيزكيسيله آيريلير.



بربرى آرقاسنه بازيلان بر قاچ اصول تكرار ايدلك استه‌نيرسه بونلرك صوكنه تكرار اشارتى يازيلير.





شرقينك صوكنه‌ده صوك اشارتى يازيلير .

ضرب و اصول تعليمى



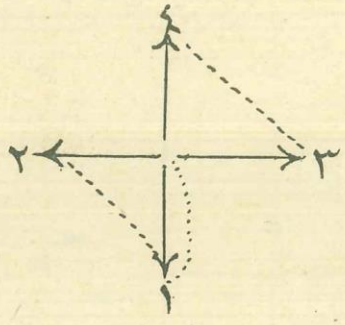
(ضرب) لرك قسملرى

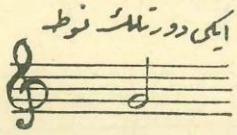
ضربلر ايكى قسمدر : قوتلى ضربلر ، قوتسز ضربلر .

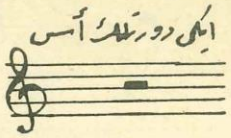
دورت دورتلك اصولك برنجى و اوچنجى ضربلرى قوتلى ، ايكنجى و دوردنجى ضربلرى قوتسزدر.



دورت دورتلك اصول شو شكلده وورولور :

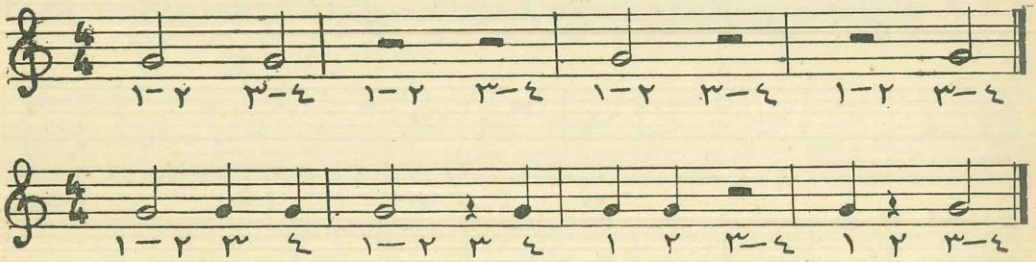


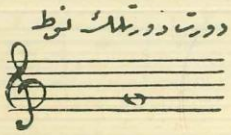




ایکی دورتلك (نوط) و (أس) ایکیشر ضرب قیمتنی حائزدرلر .

(ضرب) و (اصول) تعلیمی





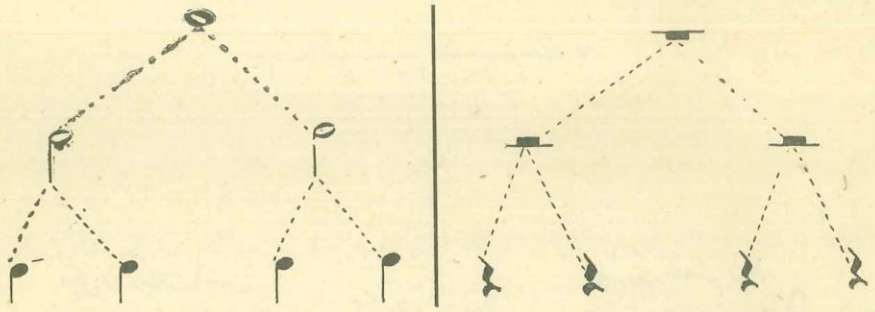


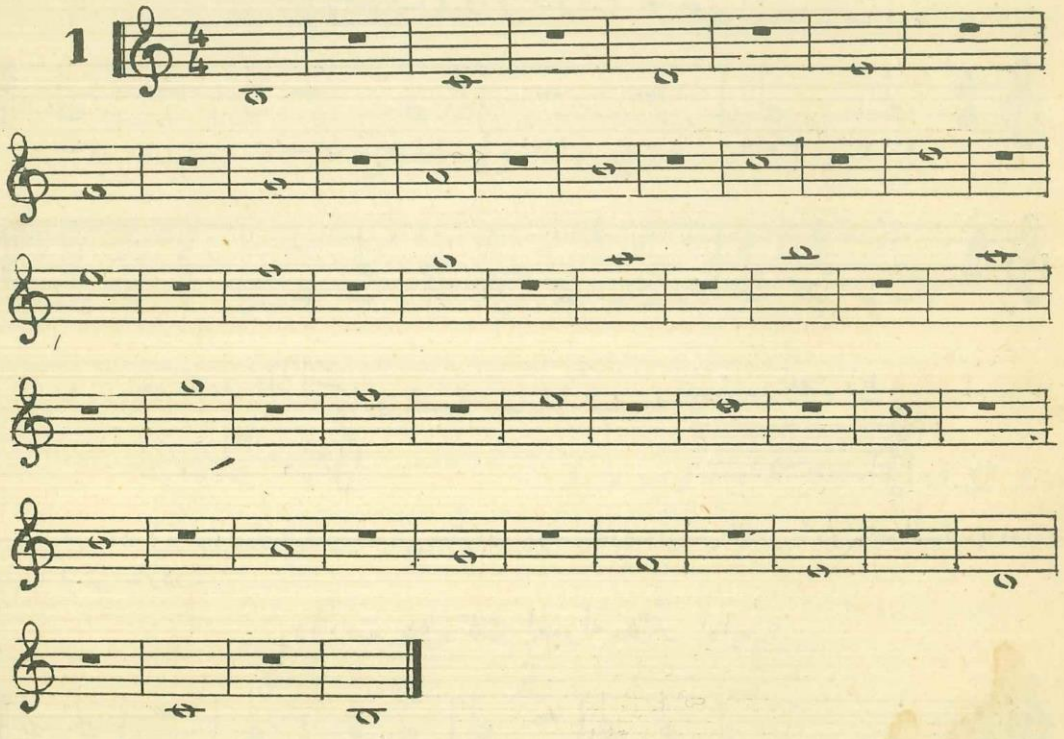
دورت دورتلك (نوط) دورت ضرب قیمتنی حائزدر. دورت دورتلك أس (دورت دورتلك اصولده) دورت ضرب قیمتنی حائزدر .

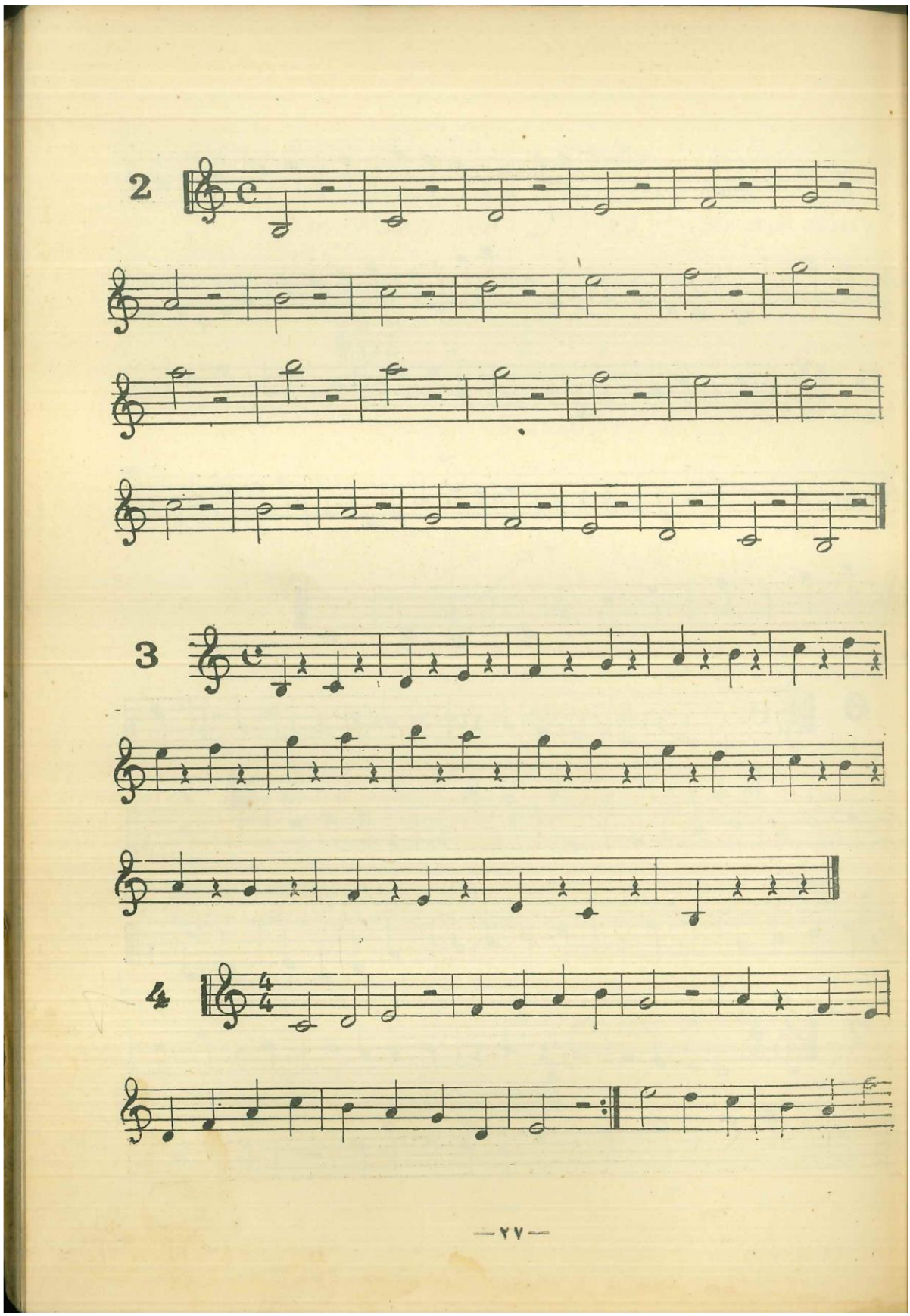
دورت دورتلك اصوله دائر تعلیم

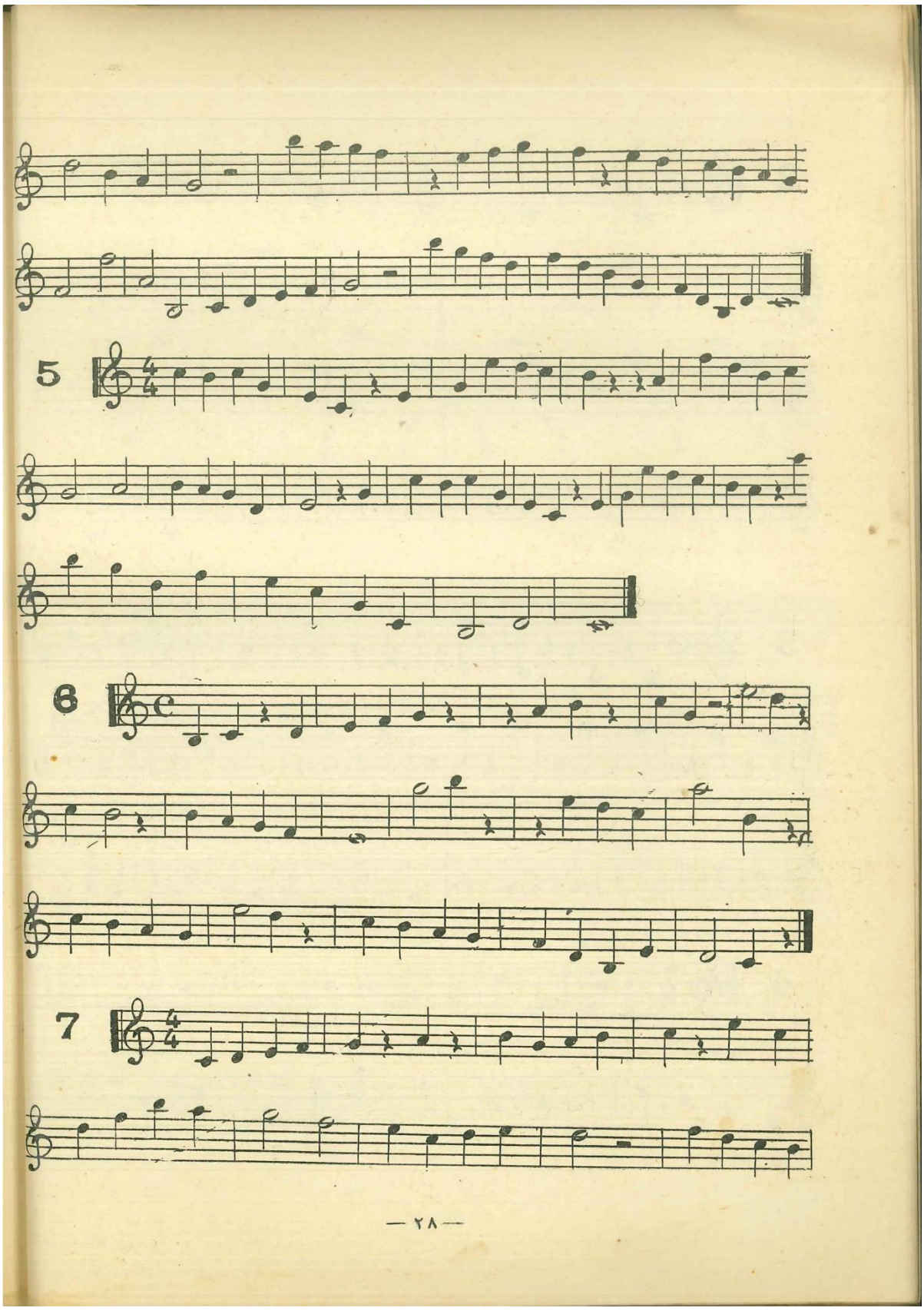


شمدی‌یه قدر کودولن قیمتلری کوسترر جدول






2
3
4

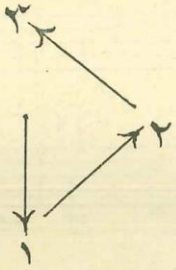

5
6
7



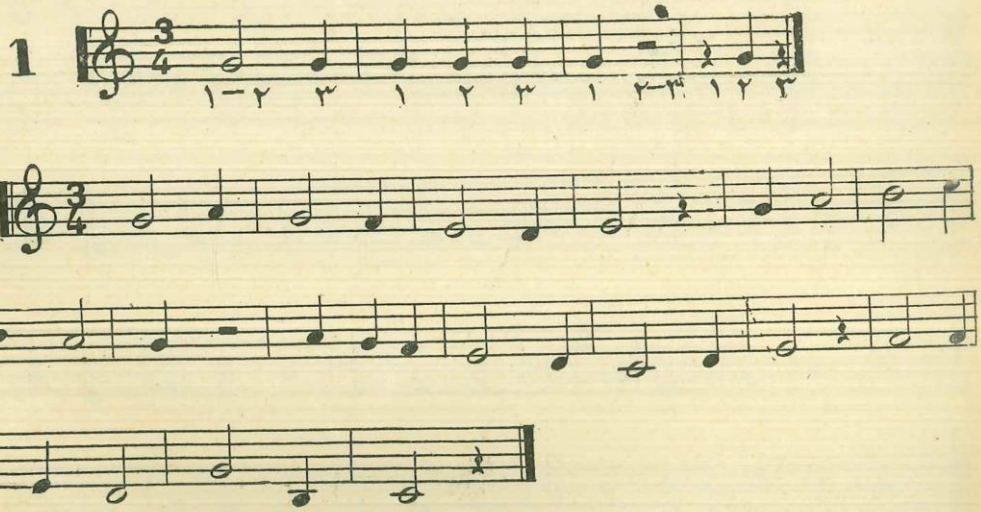
اوچ دورتلك اصولك برنجی ضربی قوتلی ، ایکنجی و اوچنجی ضربلری قوتسزدر .

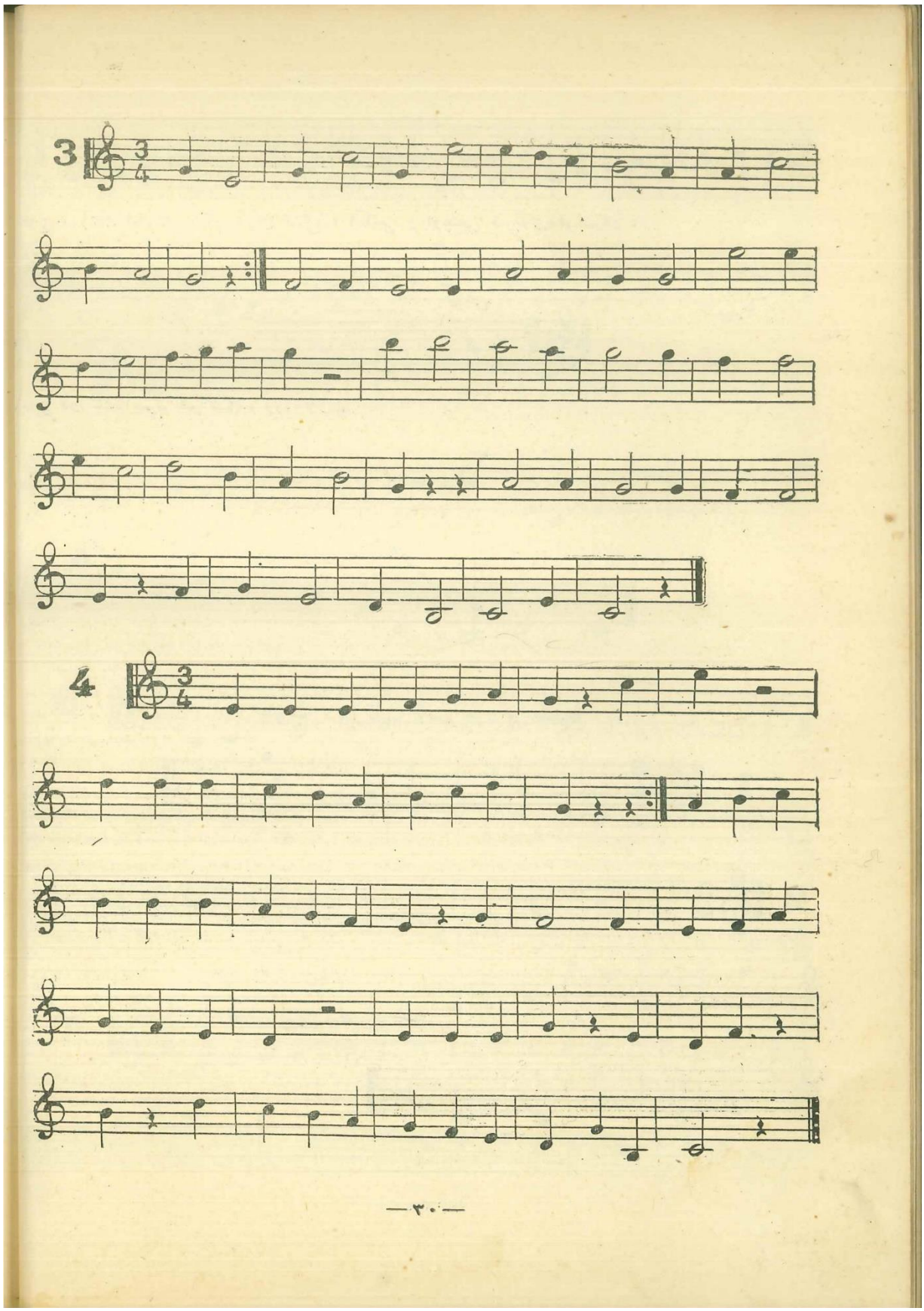


اوچ دورتلك اصول شو شکلده ووروللور :



اوچ دورتلك اصوله دائر تعليم

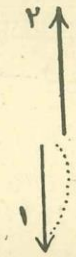



3
4

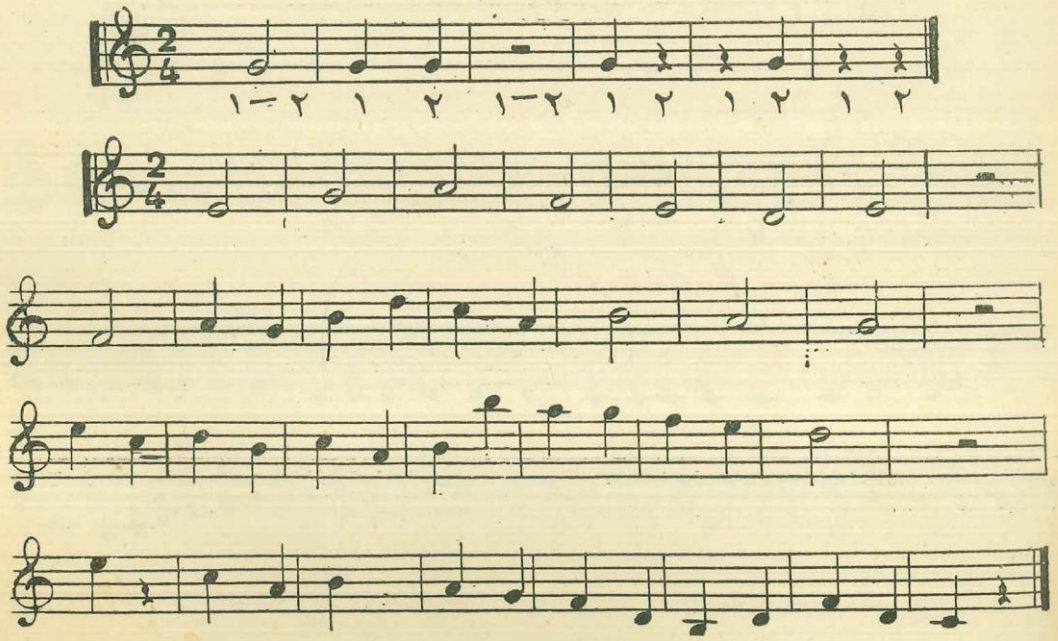
ایکی دورتلك اوصلك بر ضربی قوتلی ، اینجی ضربی قوتسزدر .



ایکی دورتلك شو شکلده وودولور.



ایکی دورتلك اصوله دائر تعلیم



بعضاً بر شرقینك باشنده و صوکنده‌کی (نوط) لرك ، او شرقینك اصولنه نظراً اکسیك قیمتده اولدیغی کورولور . بو تقدیرده شرط ، باشده و صوکده‌کی نوطلرك قیمتجه براشنجه تا بر اصول تشکیل ایتمه‌سیدر .

مثال



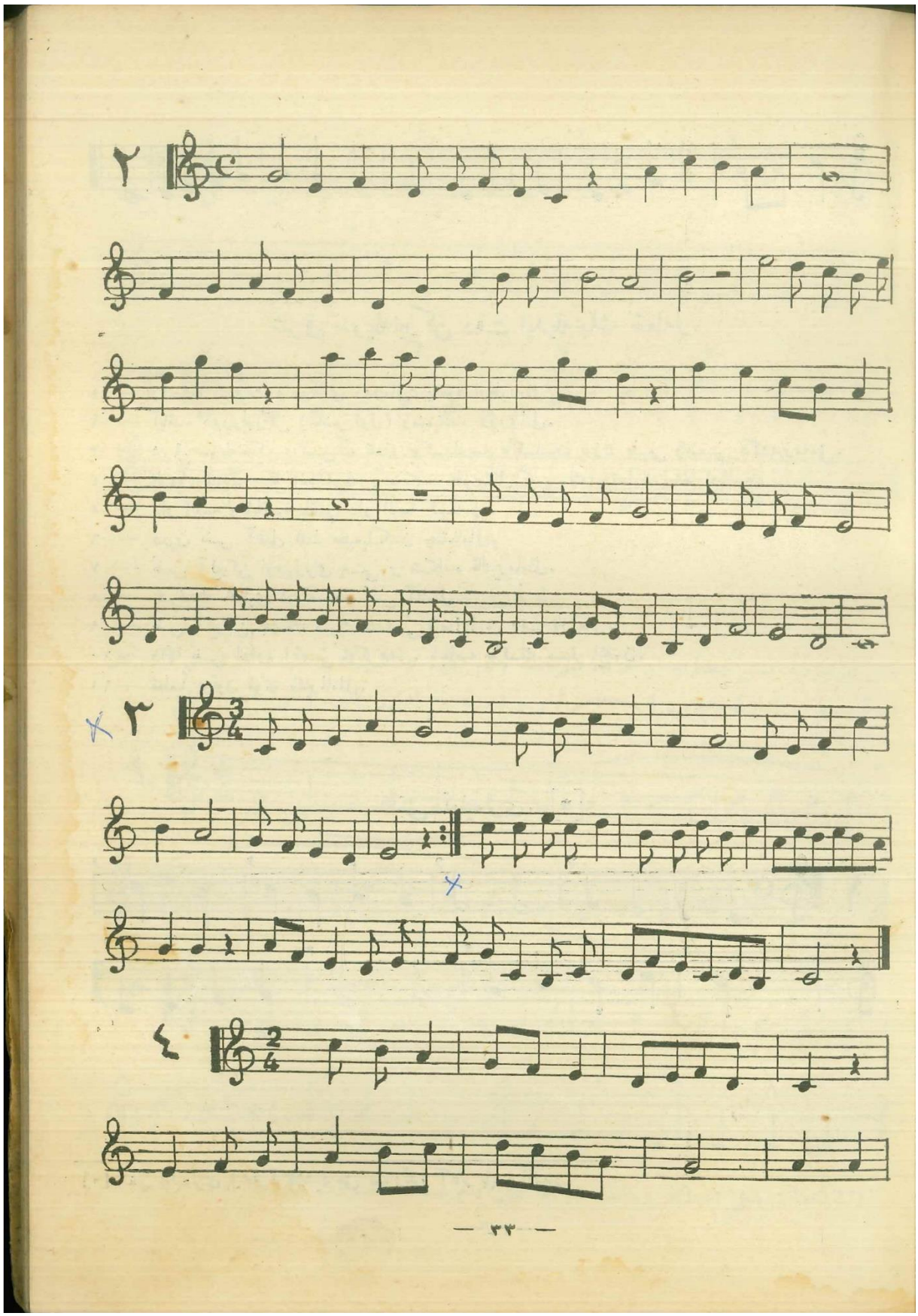
سکزلك نوط و سکزلك أس

بر دورتلك (نوط) ی اولسون ، بر درتلك (أس) ی اولسون دائما ایکی نوطه و یا ایکی أسه آیرمق قابیلدر . او زمان (نوط) و (أس) شو شکلده یازیلیرلر .



یوقاریدن بری کوردیکز برلك، ایکیلك، دورتلك و سکزلك نوط و أسلره دائر تعلیم



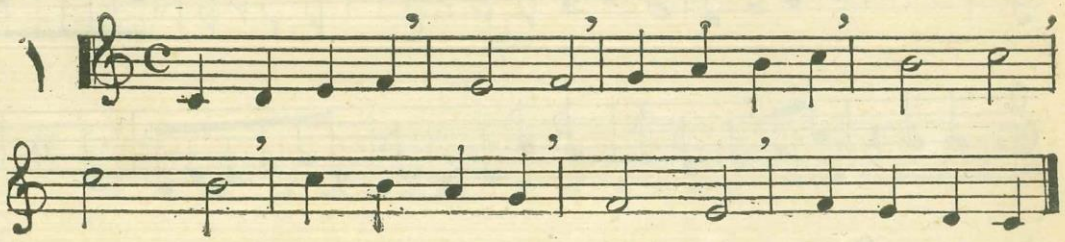

٢
٣
٤
— ٣٣ —



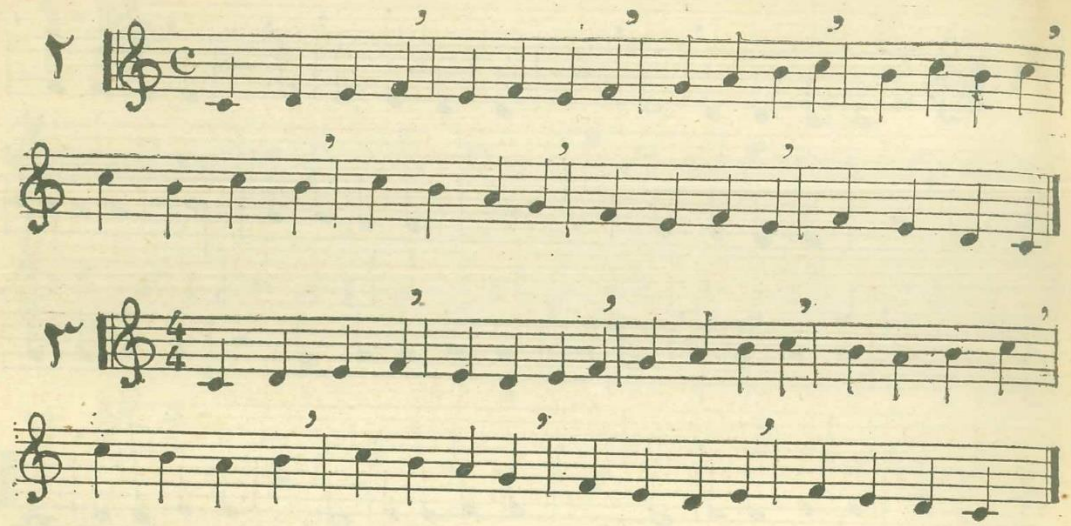
شرقی سویله‌یرکن دقت ایدیله‌جك نقطه‌لر.

١ — راحت، سربست و دوغری دورمالی، یاخود اوطورمالی.
٢ — آیاقده دورولورکن (حاضر اول) وضعیتنده دورومالی.
٣ — شرقی سویله‌یرکن، سس نه قادار یوکسه‌لیرسه یوکسلسین یوزك طبیعی وضعیتنی دکشدیرمه‌ملی.
٤ — الده‌کی کتاب و یا کاغد اویله بر شکلده طوتولمالی که سسك چیقماسنه مانع اولماسین.
٥ — دار البسه و بالخاصه یاقاسی دار البسه کییمه‌ملی.
٦ — درین نفس آلمالی فقط طبیعیلکدن چیقمامالی.
٧ — نفس آلیرکن اوموزلری صنمی بر شکلده قالدیرمامالی.
٨ — شرقینك کله‌لری اورته‌سنده نفس آلمالی.
٩ — نفس آلیرکن جله‌نك صوك صداسنی قیصالتارق وقت قازانمالی.
١٠ — دائما نفس اداره ایتمه‌سنی اوکرنمه‌لی. بالخاصه یوکسك سسلر ایچون.
١١ — قطعیاً بوتون قوتله باغیرلمامالی.

تغنی تعلیملری. [*]

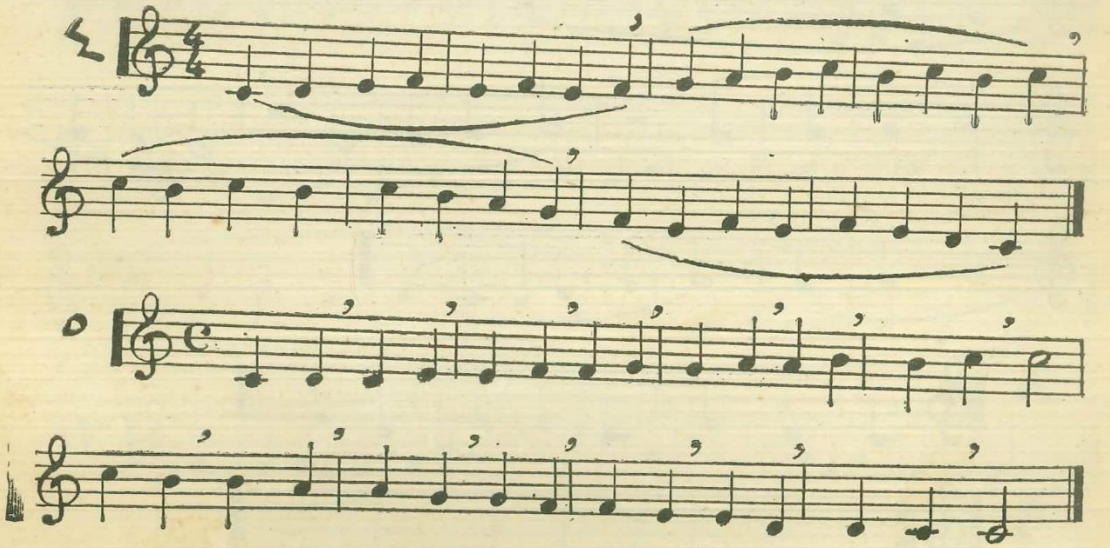


[*] تغنی تعلیملری ایچه آکلاشیله‌جق صورتده آغیر یاپدیرلمالیدر.

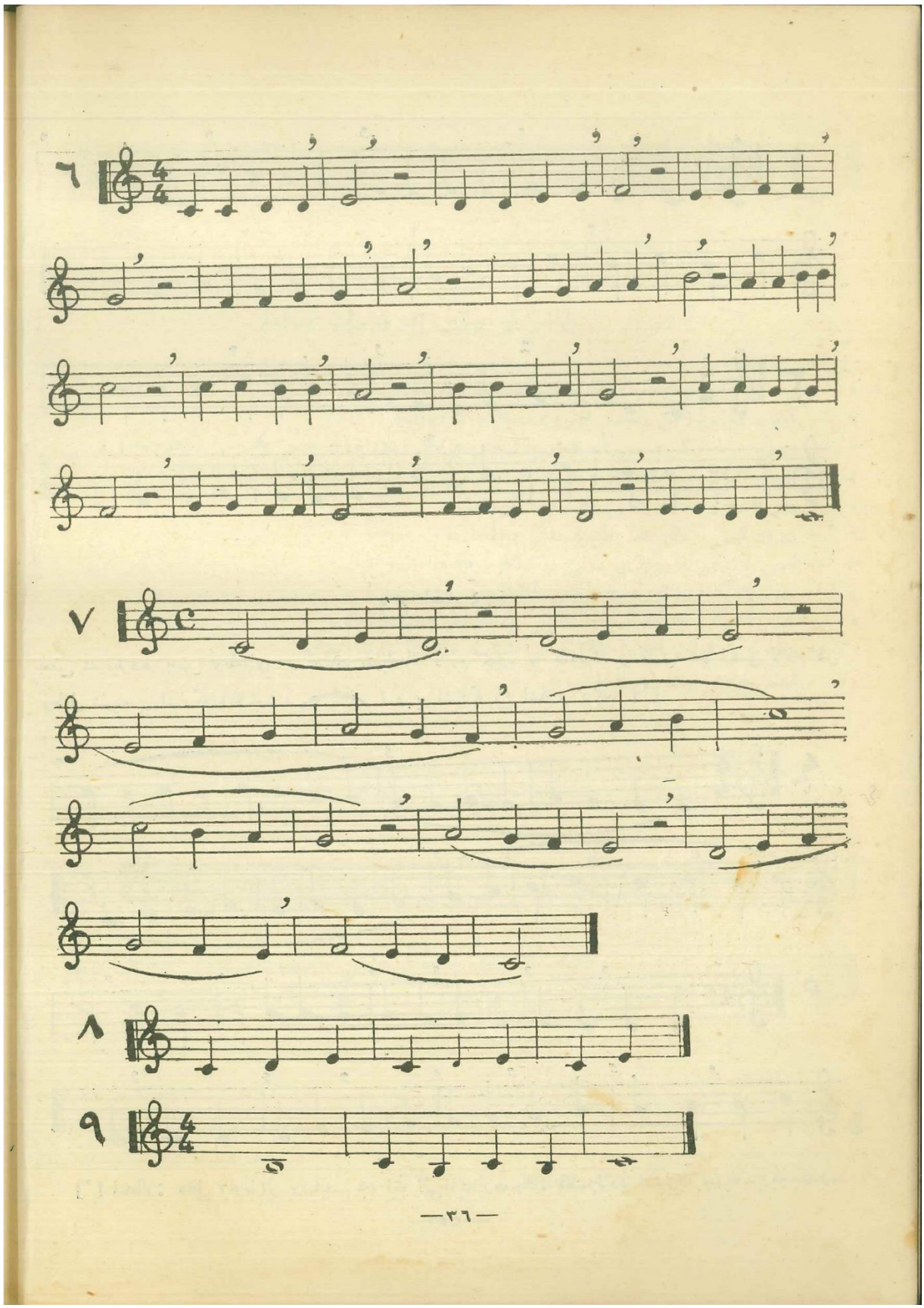


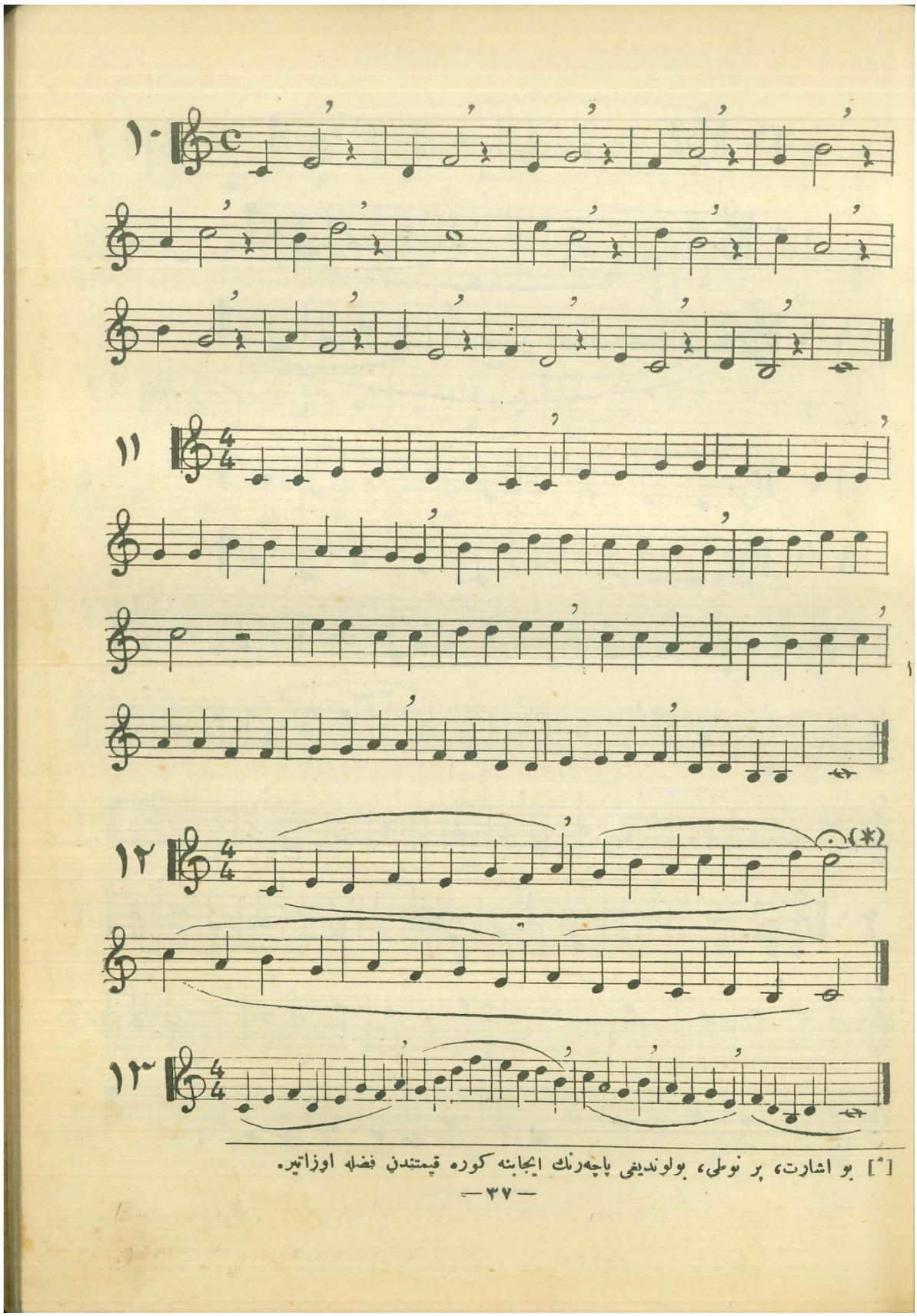
باغ اشارتی

بعض شرقیلرده بعض نوطه‌لری بر نفسده سویله‌مك لازم کلیر. بو صورتله بر نفسده سویلنمسی لازم کلن نوطه‌لر شویله بر اشارتله باغلانیر: (⁀) و بو اشارتہ باغ اشارتی دنیر. [*]

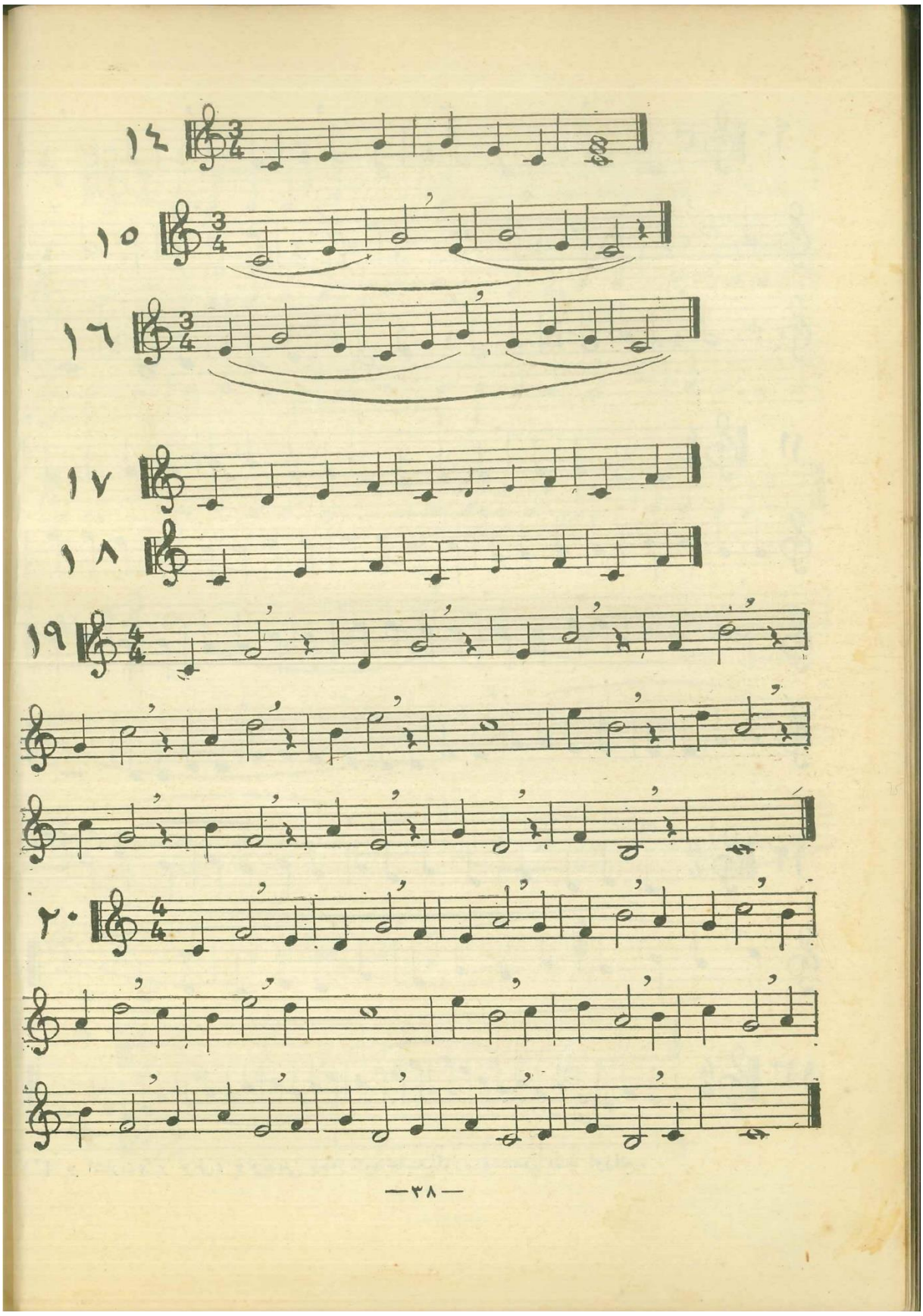


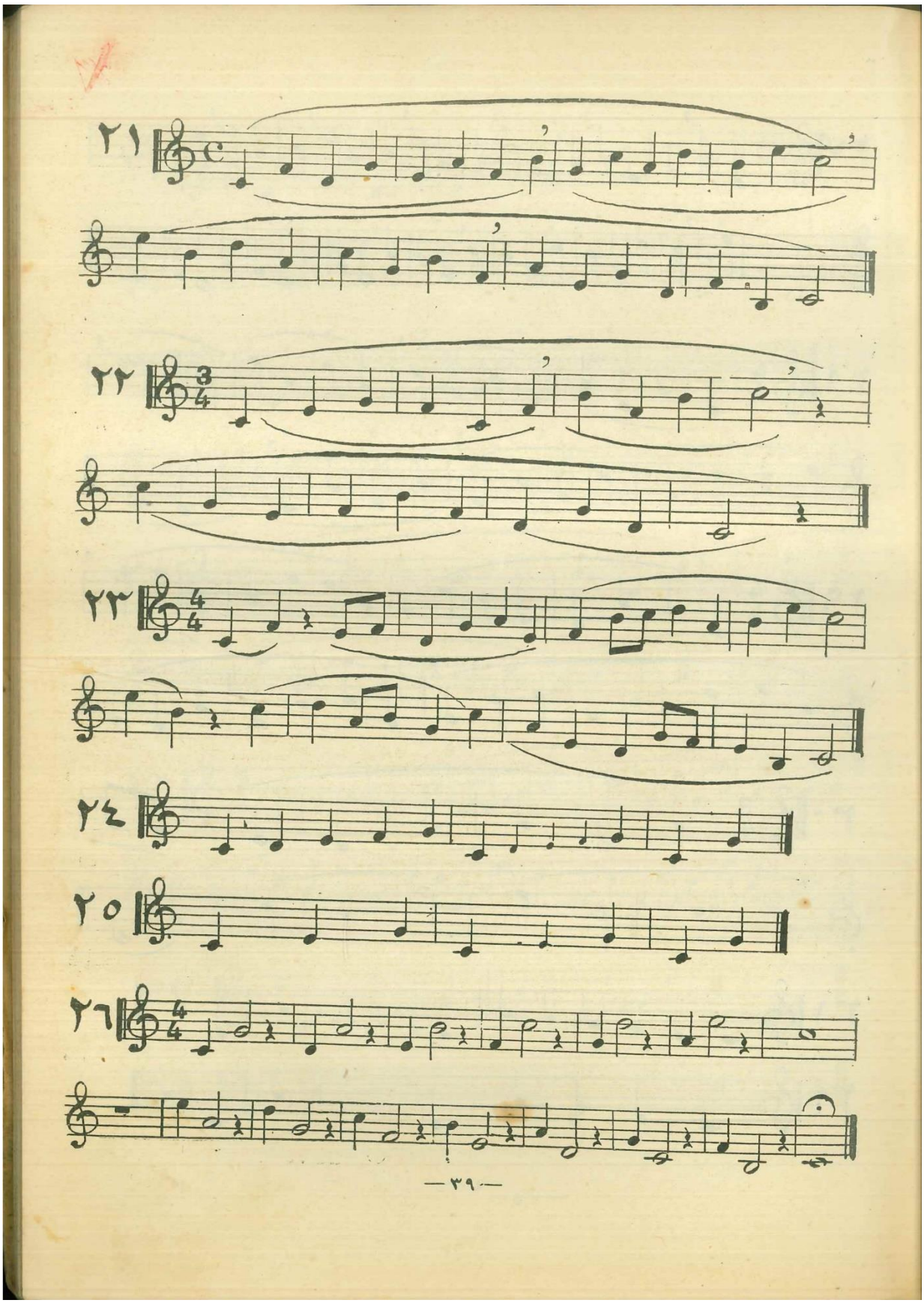
[*] اخطار: باغلی (نوط)لر برمناسب هجه ایله تغنی ایتدیریله‌جك، باغسزلرده اسملریله سویله‌تدیریله‌جکدر.

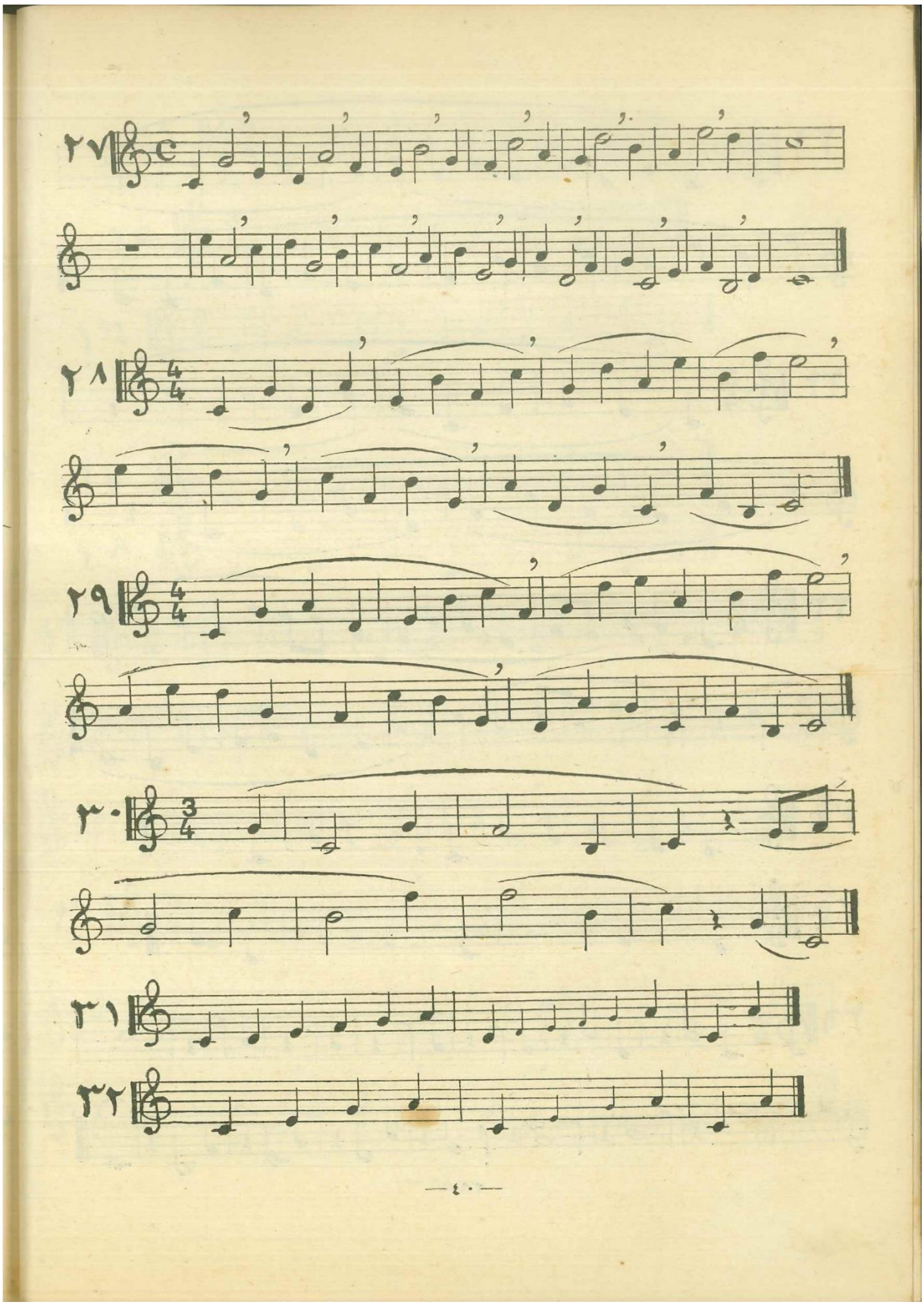

٦
٧
٨
٩

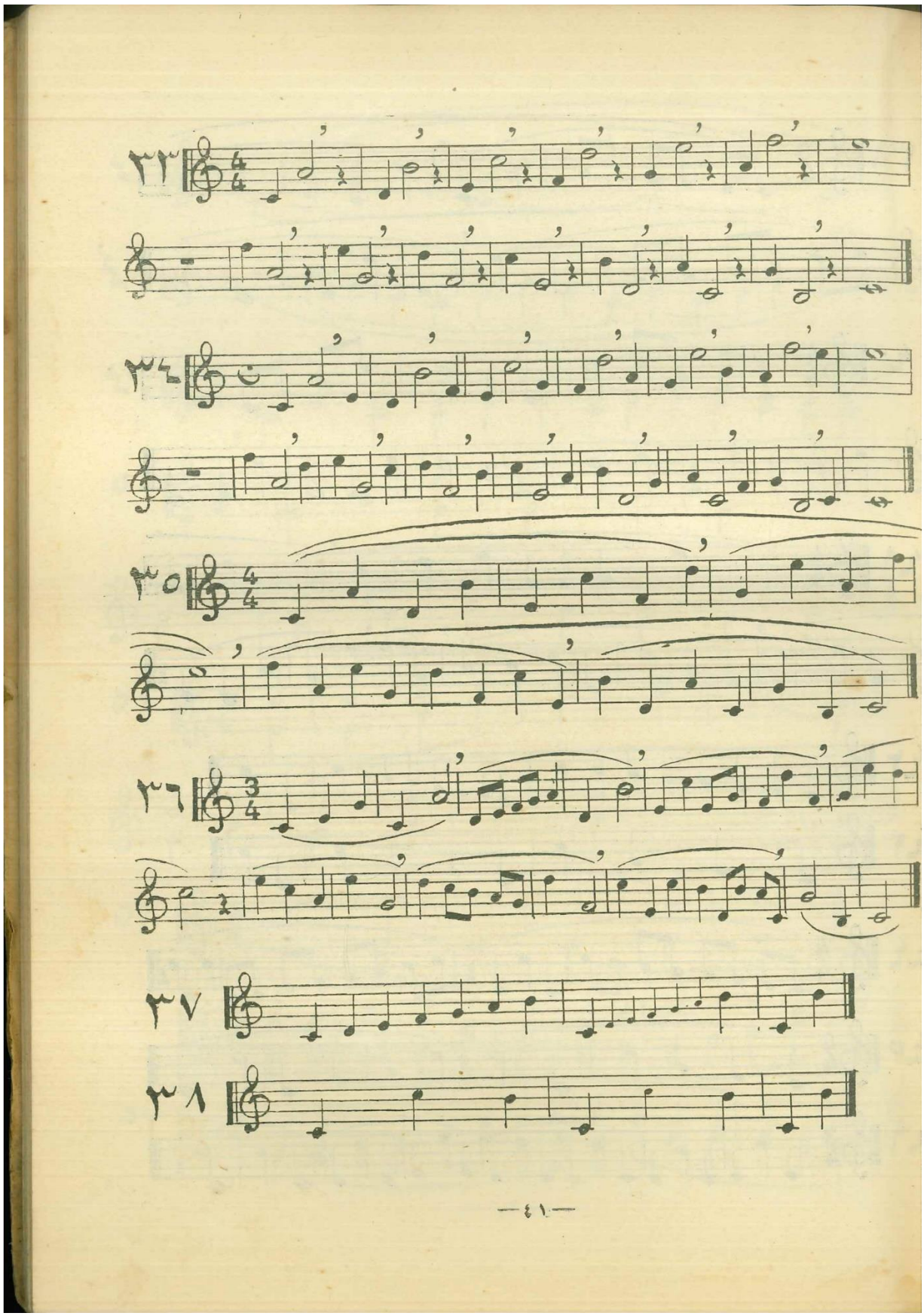


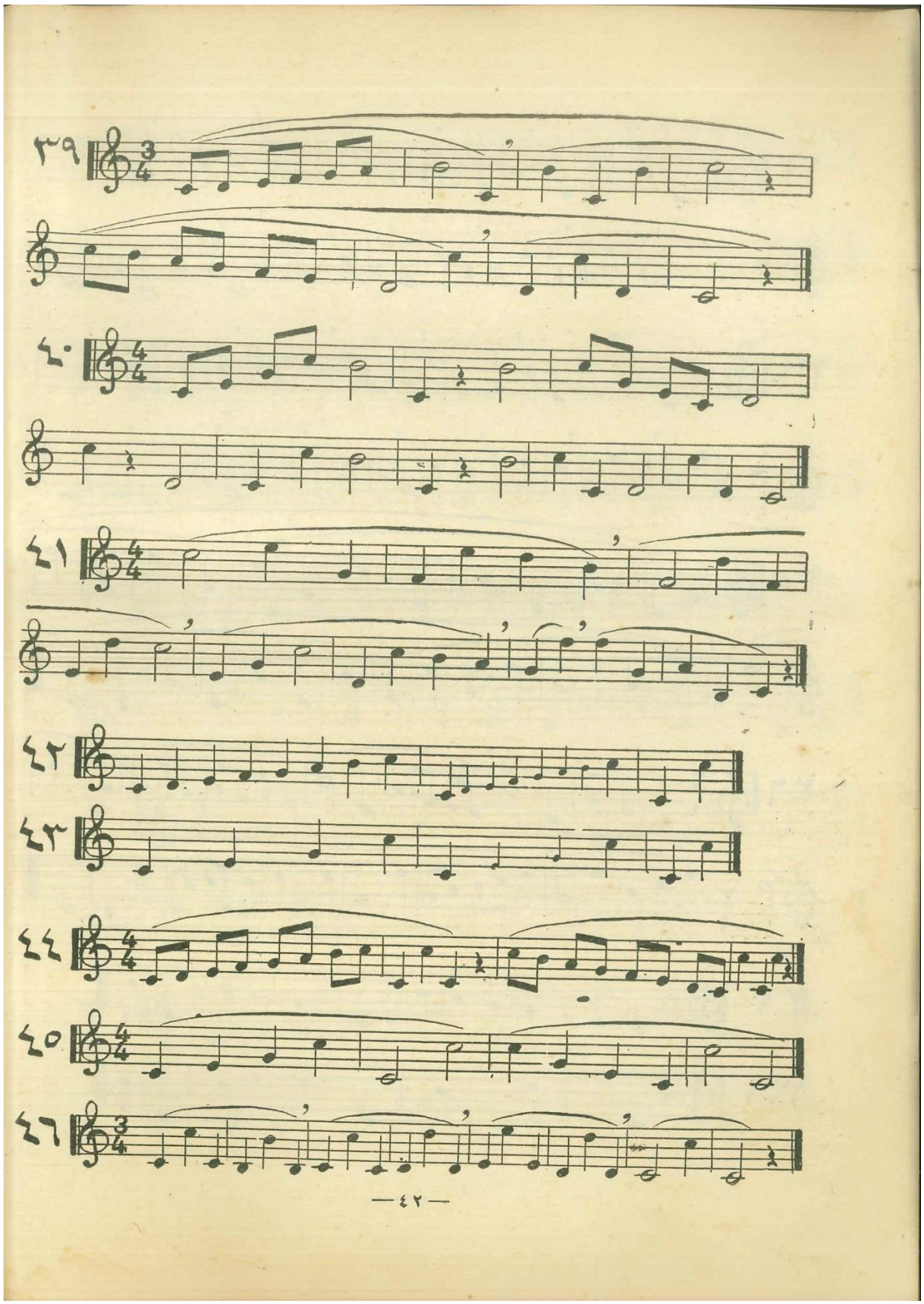
[*] بو اشارت، پر نوطی، بولوندیغی پاچه‌رنك ایجابنه کوره قیمتندن فضله اوزاتیر.


١٤
١٥
١٦
١٧
١٨
١٩
٢٠


٢١
٢٢
٢٣
٢٤
٢٥
٢٦
—٣٩—


٢٧
٢٨
٢٩
٣٠
٣١
٣٢


٣٣
٣٤
٣٥
٣٦
٣٧
٣٨


٣٩
٤٠
٤١
٤٢
٤٣
٤٤
٤٥
٤٦

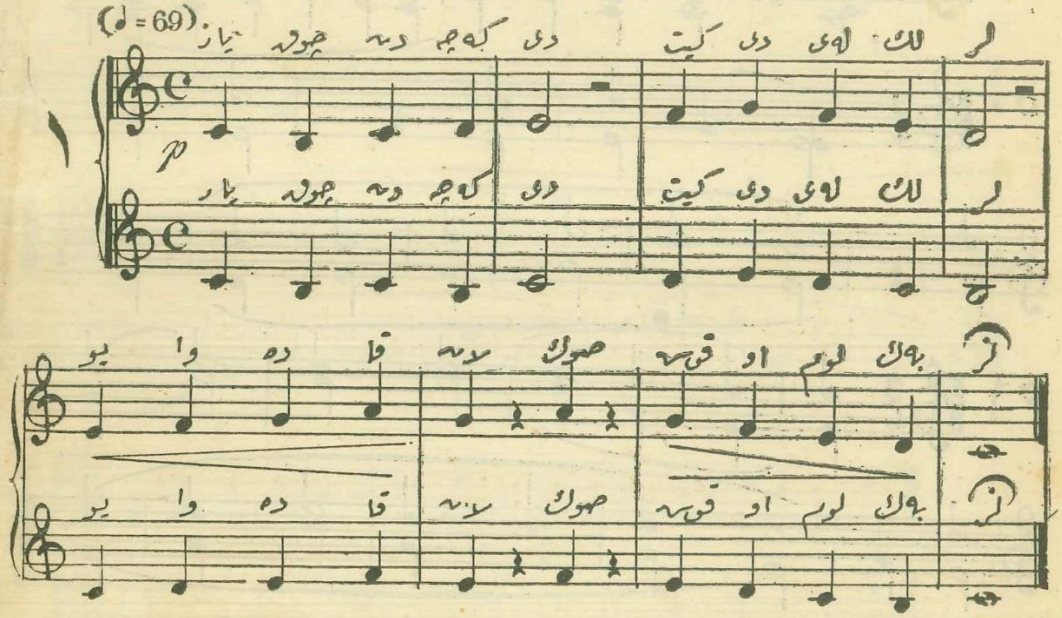

٤٧
٤٨
٤٩
٥٠
٥١
٥٢
٥٣

بسته :
ویولونیست ذکی



کفته :
احسان الهامی

خسته لیلك



اخطار : سیلرك آراسنده‌کی فرقلر چوجوقلرجه تماماً آکلاشیلمادن ، معلم بکارك شرقیلرك ایکی سنی‌ده اوکرتمکه چالیشمامالری لازمدر .



بسته :
ویولونیست ذکی

کفته :
بهیج انور

(♩=63)

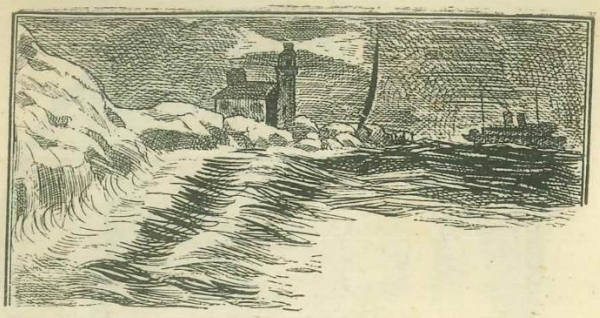


قوغولر

بر ماوی آیناده صولر
یوزرکن نازله قوغولر ،
حسلی درینلکلرینه
بم بیاض عکسلر دولار .

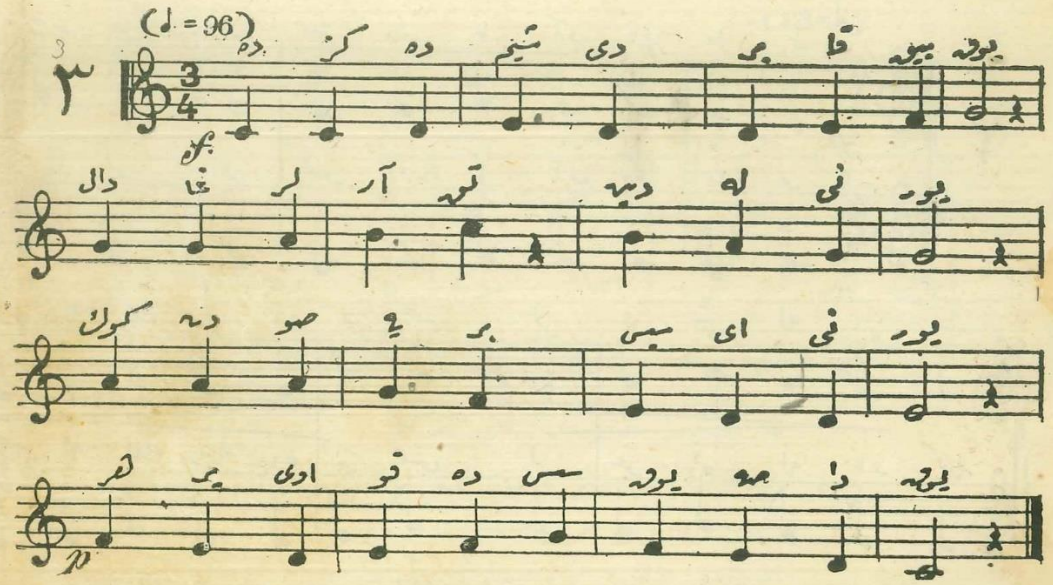
قوغولر ! جواب ویرك ، سز
زنباقدن کیلرسکز ،
کیتدیککز ساحللره
نی کوتورمزمیسکز ؟

بسته :
ویولونیست ذکی



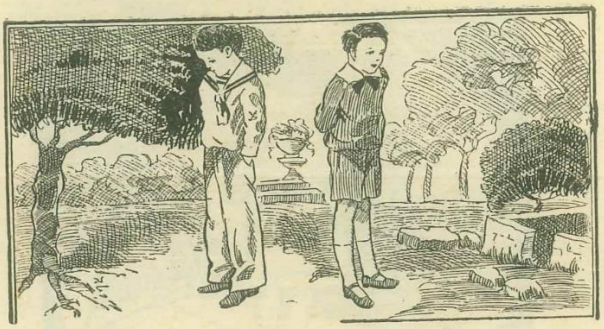
کفته :
بهیج انور

دکز فه‌ره‌ری

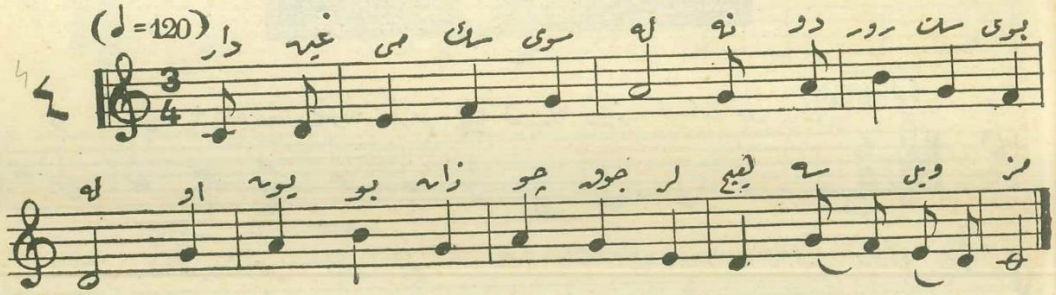


ده‌کزده شیمدی برقایق یوق ، یالکز اوزاقدن بر کمش کور ، فه‌ره‌ر دکزده نوتجیدر ،
دالغالر آرتق دیکلنیور . ده‌لوب کچمکده یورغون سیس هر آقشام بکار ساحلاری .
کوکدن صویه برسیس اینیور ، صانکه ساحلك بر بکجیی باقیشی بعضاً بر اینجیدر ،
هریراویقوده.. سس یوق، صدا یوق سویلیور افقه بر ایشیقدن سوز . صاچیلیر ، قاپلار درینلکلری .

بسته:
ویولونیست ذکی



کفته:
احسان الهامی



دارغین آرقاداش

—داوغینمیسك سویله،
نه دوروسك بویله؟
اویون بوزان چوجقلر
هیچ سه‌ویلمز.

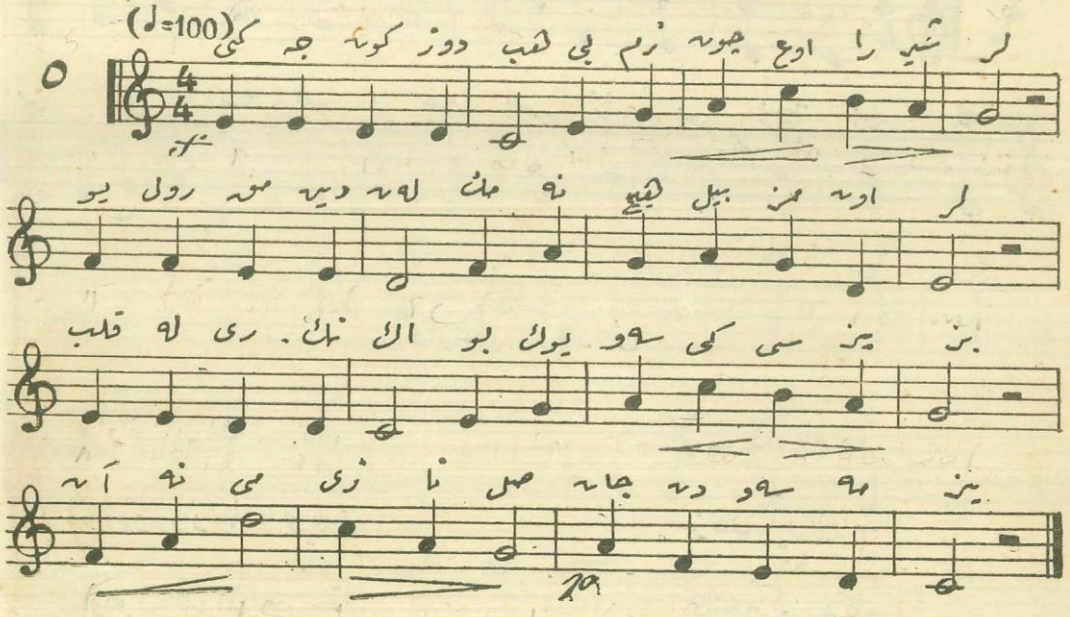
—البت داریلیرم،
سزدن آیریلیرم.
اکلنجه کمز دکلم،
ایشته آکلایکز!.

3



بسته :
ویولونیست ذکی

کفته :
احسان الهامی



کیجه کوندز هپ بزمچون اوغراشیرلر ،
یورلمق ، دیکلنمك نه ، هیچ بیلمز اونلر .
قلبلرینك اك بویوك سه‌وکیسی بزز ،
آننه‌مزی ناصل جاندن سومه‌یز ؟

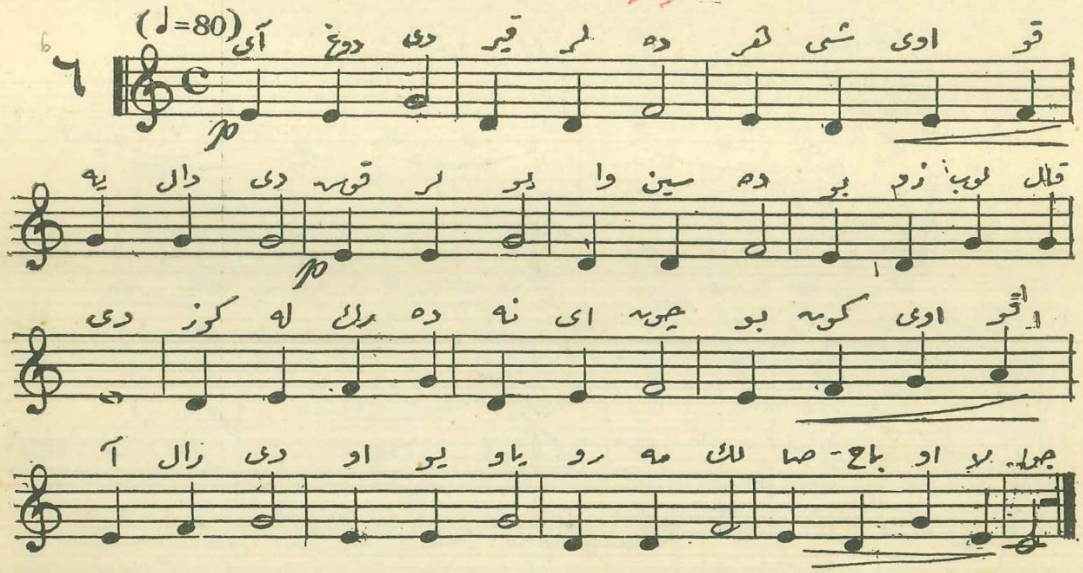
کولدکچه کوزلرمز کوکلی آچیلیر ،
او کولماز دردلرینك تسلیسی‌یز .
هر حالدن محبت ، شفقت صاچیلیر ،
آننه‌مزی ناصل جاندن سومه‌یز ؟

بسته :
ویولونیست ذکی



گفته :
احسان الهامی

نینني



آی دوغدی، قیرلرده هر شی اویقویه دالدی ،
قوشلر یواسنده بوزولوب قالدی
کوزلرکده نه ایچون بوکون اویقو آزالدی ؟
اویو یاورو ملك صباح اوله‌جق .

اوفاجق قلبکده یوقسه بر حسرتمی وار؟
اویوماز ، دوروبرسك بوتون کون اغلار .
اویوده کورونسون سکا جیجی رؤیالر ،
نینني کوزل ملك ، صباح اوله‌جق !

آنه‌ئك دنیاده نازلی امیدی سنسك ،
راحت راحت اویوده بویویه‌سك .
یتیشیر هایقیردك ، آرتق قصیلدی سسك
نینني کوزل چیچك ، صباح اوله‌جق .

بسته :
ویولونیست ذکی



کفته :
احسان الهامی

کیجه

(♩=60)



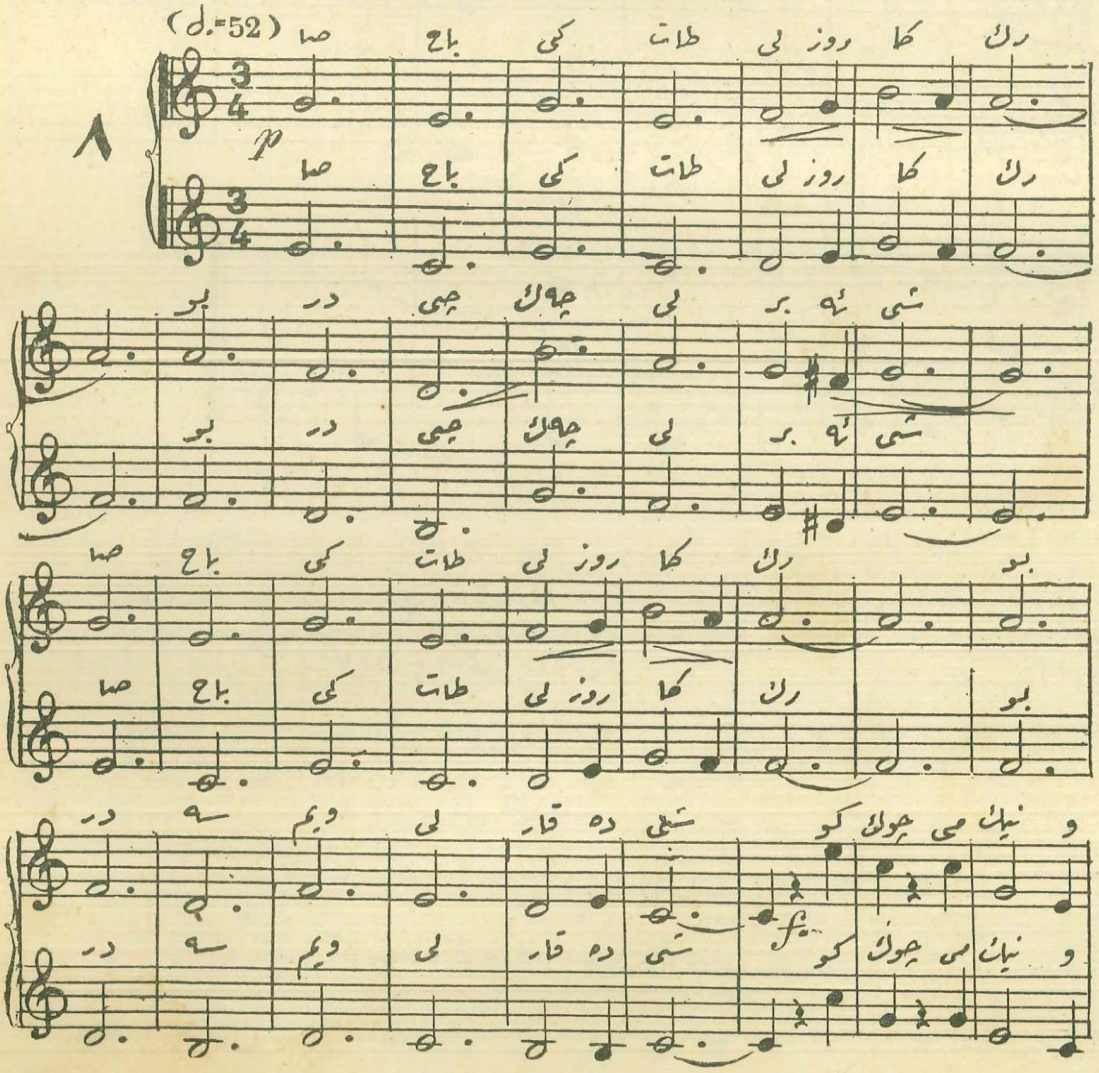
کون باندی ، ماس مائی بر سیس .
صاردی داغلری کیزلیجه .
هرطرف دیکلرکن ، سسسز
ایندی قارانلق کیجه .

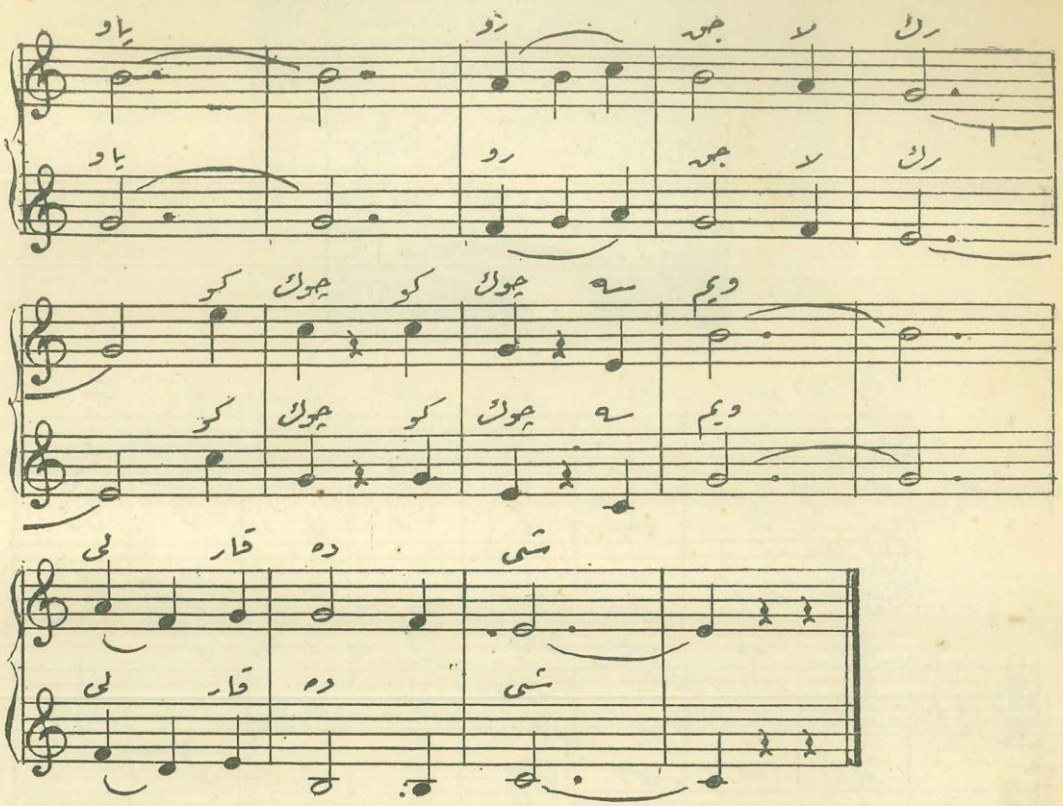
آرتق ایشیقلر یانیور
اوزاق ، بلیرسز أولرده .
رؤیا کورن ساحللرده
پریلر اویانیور .

بسته :
ویولونیست ذکی



کفته :
احسان الهامی





صباحکی طاتلی روزکارك

بودر چیچکلی بر أشی ،

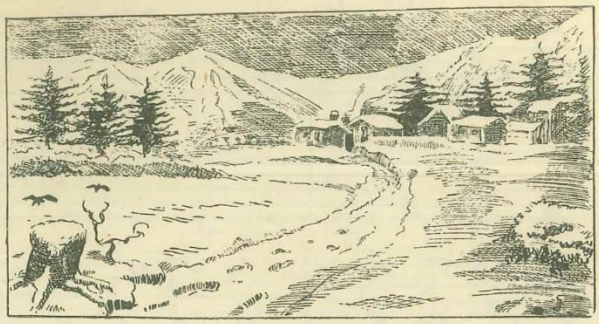
صباحکی طاتلی روزکارك

بو در سویملی قاردەشی

کوچوك ، مینیك ، و یاروجقلرك

کوچوك ، کوچوك ، سویملی قاردەشی

بسته :
ویولونیست ذکی

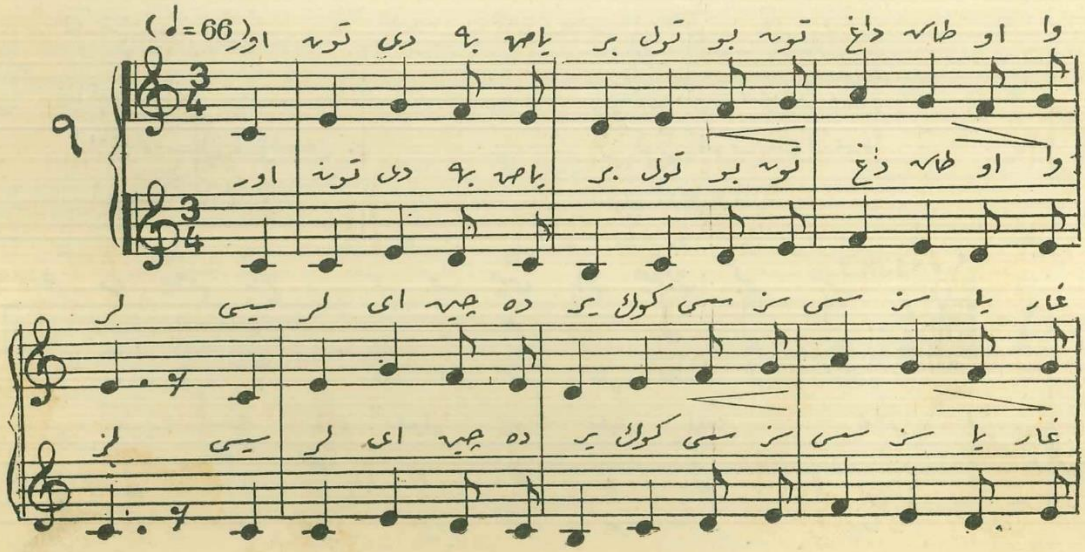


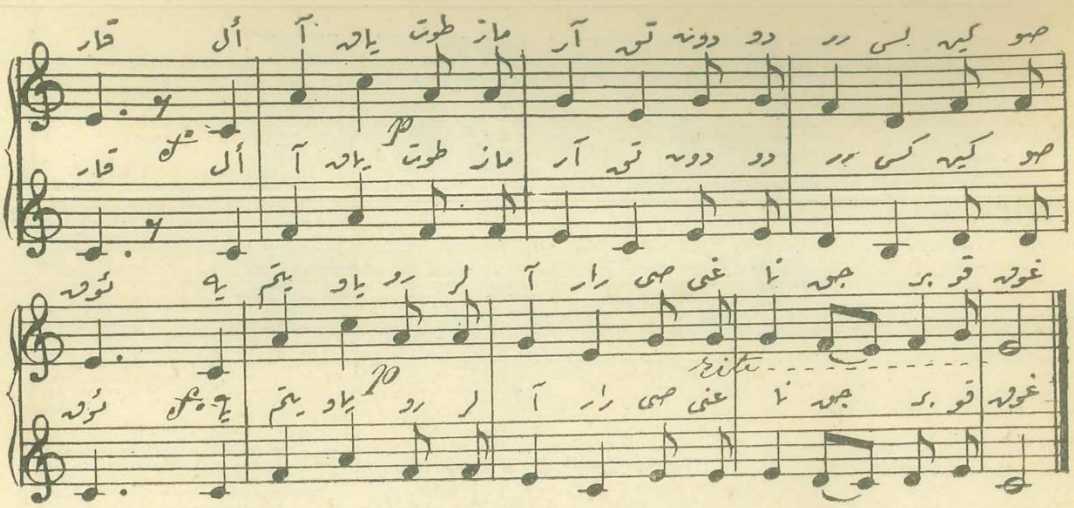
کفته :
احسان الهامی

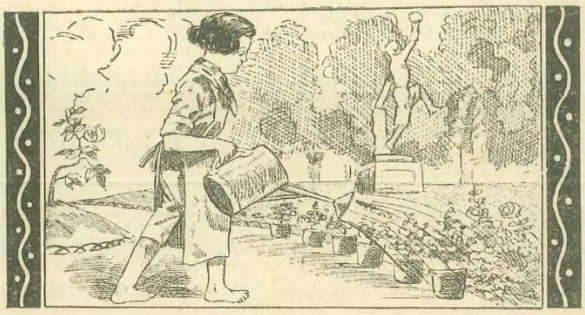
قیش

اورتوندی بیاض بر تول بوتون داغ، طاش اووالر؛
سیسلر ایچنده یر، کوك ، سسسز، سسسز یاغار قار.
أل ، آیاق، طوتماز، آرتق دوندورر کسکین صوئوق
یتیم یاوروللر آزار صیغیناجق بر قوغوق .

نرده او کوزل کونلر ، هانی قوشلرك سسی ؟
پك درین بر غم صارمش کیزلی هرکسی.
کفنلرکن هریری اولوم بکزلی شوقار ،
سوینج ، نشئه ایچنده بایرام یابار چوجوقلر.







بسته :

ویولونیست: ذکی

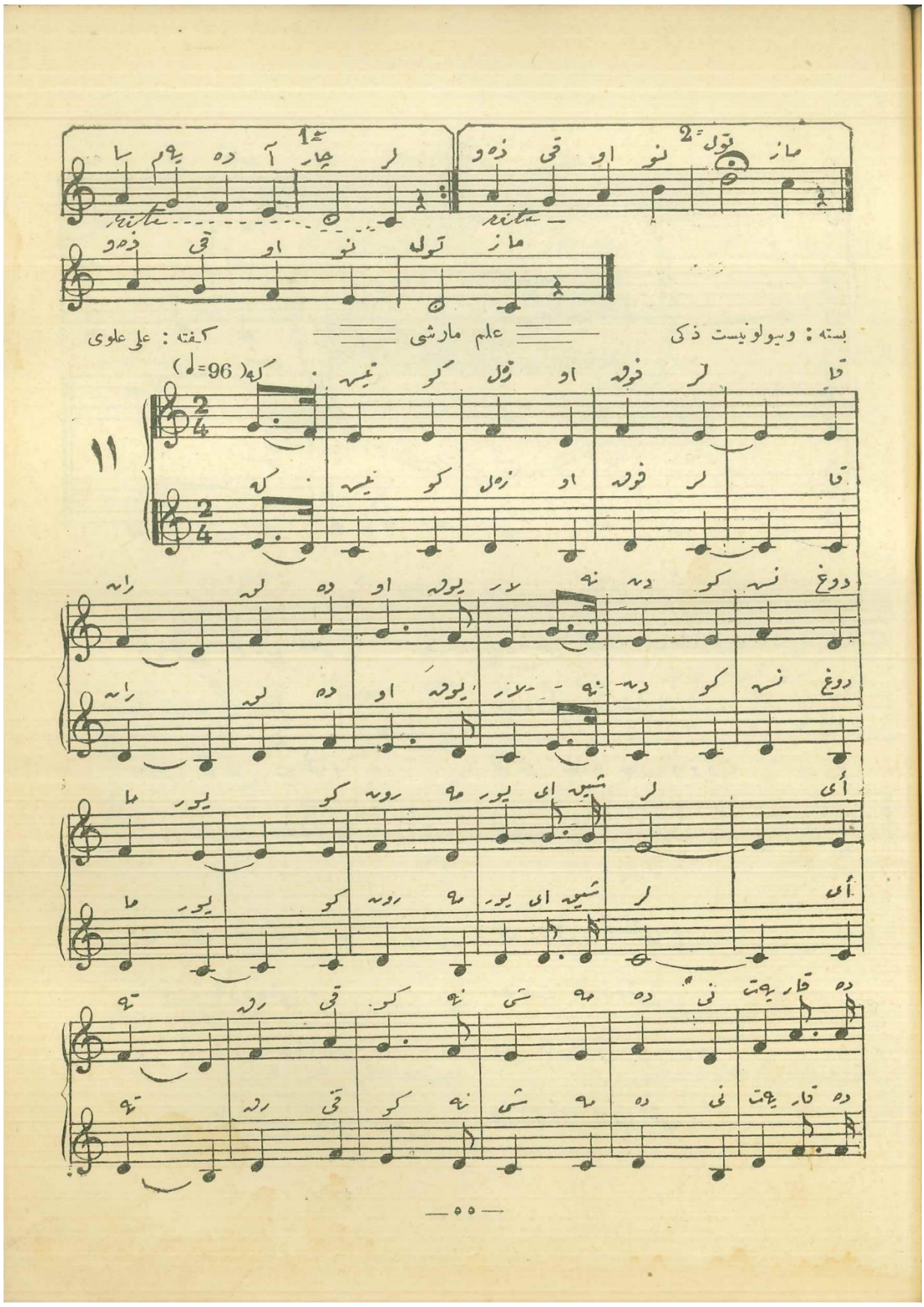
کفته :

صدرالدین جلال

بر کوچوك باغچوانم ،
باغچه‌مده نه‌لر وار .
لیلاق ، سنبل ، یاسمین .
سایه‌مده آچارلر ،

کوللر دیکنسز اولماز ،
باقیلان کول صولماز ،
بر کون کلوب صولسه‌ده
ذوقی اونوتولماز.




بسته : ویولونیست ذکی
علم مارشی
گفته : علی علوی

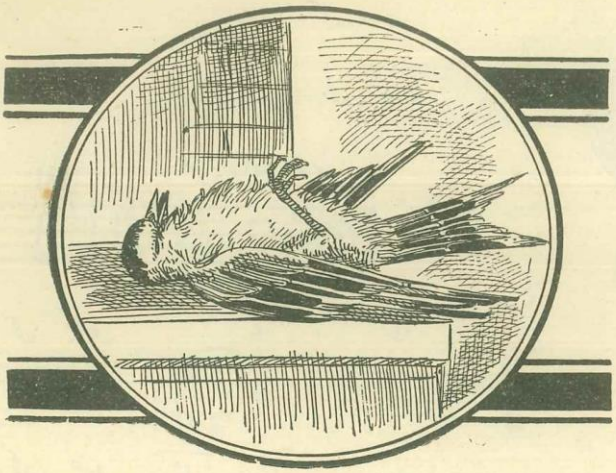


كه‌نیش ، كوزل افقلر
قارنلفده اویوقلر
نه‌دن كونش دوغمایور ،
كورونمه‌یور ایشیقلر .

أی ترقی كونشی ،
مدنیت قارده‌شی ،
نور ایسترز ، قلبلرده
یانسین علمك آتشی ! . .

دوشمن كلسه جوشارز ،
حدودلره قوشارز .
لاكین علمه جان ویرر ،
اونك ایچون یاشارز .

أی ترقی كونشی ،
مدنیت قارده‌شی
نور ایسته‌ین بو یرده
قارانلغك یوق أشی .

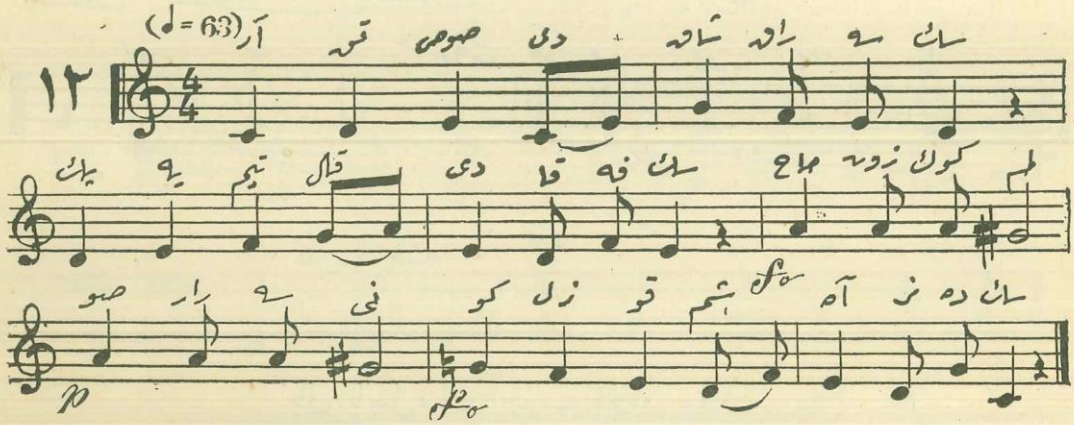


بسته :

ویولونیست ذکی

کفته :

احسان الهامی



آرتق صوصدی شاقراق سسك ،
ینه کلدی کوزل بهار ،

پك یتیم قالدی قفسك .
هر دالده بر قوش جیویلدار .

محزون کوکلم صوردرسنی
بیهوده بکلرم هر کون ،

کوزل قوشم ، آه ، نره‌ده‌سك .
نه خبرك ، نه سسك وار .



بسته : ویولونیست ذکی

کفته : احسان الهامی



کلن ، چکنه
آجیقلی بر سسله
باق ناصل، أل آچوب یالوار بیودم ،
مرحمت آرایودم ،

صوئوقده ، یاغموردہ .
آج ، صوسز ، چیرچیپلاق ،
بوتون کون صیزلایارق دیلەنیر
زواللی یاوروجق ! .

نه آنا ، بابا وار ،
بر یتیم ، کیمسەسز ،
سوینوب کولمه ، مسعود چوجوقلر
آجیيك باری سز ! .

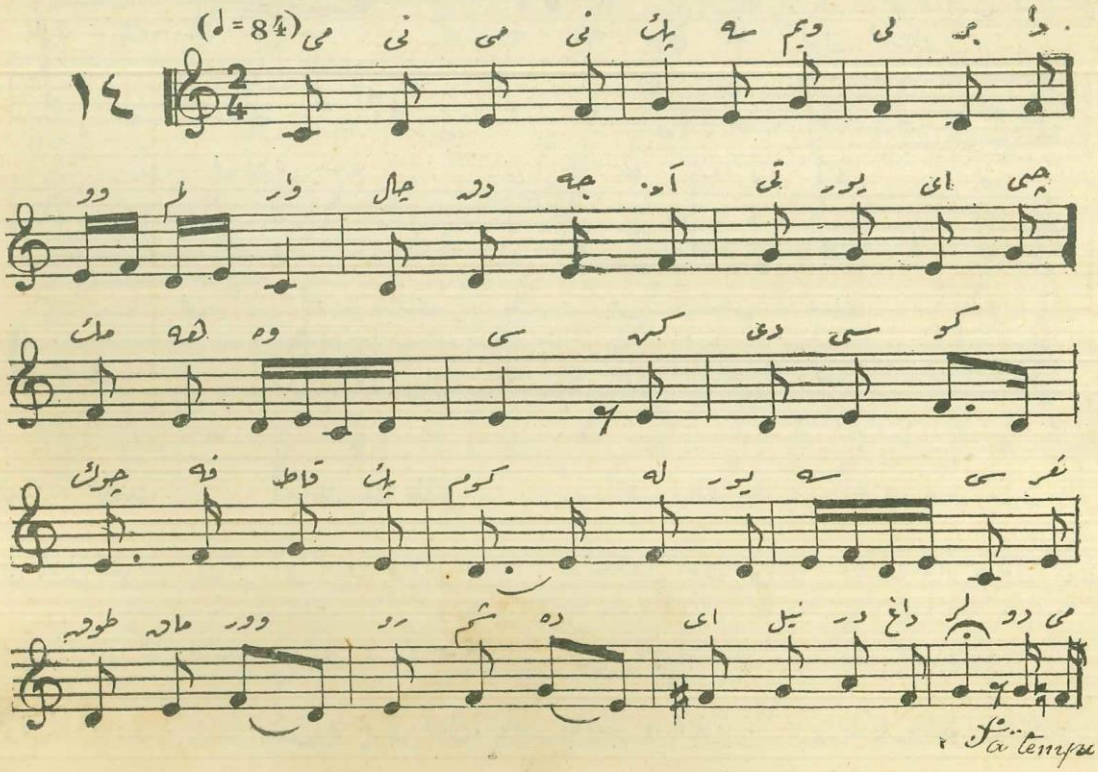


کفته : احسان الهامی

بسته : ویولونیست ذکی

مینی مینی ، پك سویملی بر داوولم وار .
چالدقجه آرتار ایچمك هوسی .
کندیسی کوچوك بر فقط پك کوملیور سسی ،
هر طوقاق ووروشمده ایکیلدر داغلر .

تعطیل کونلرنده بنم اودر اکلنجه‌م ،
داوولم اولدقجه هیچ بر اویون سومم .
هوسله چالارق اکلنیرم بوتون کون
صانکه هر کون یاپارم کیفلی بر دوکون .





كله‌بك ، كله‌بك ! حياتك پك طاتلى ، سوديكك ايلك بهار ايچنده يوق حزن

اى نازلى خوش ببك ! أى ايپك قانادلى ! چيچكدن تحت قورار نشئه‌ك وار بوتون كون

هيچ دورماز كزرسك ، سويملى بر روحسك كينير كليرسك أى غمسز ، شوخ ملك

كوللرك أمه‌رى . شن بر پرى آدلى . بياضلر و آللر . بلكه مسعودسك ! . .



بسته :
ویولونیست ذکی

گفته :
احسان الهامی

بورازان

عسکرلك اویونده ألمده بورازانم ، قورقوم یوقدر دشمندن ،
هب بنم بورازان باشی. اك ایلرده یوررکن بن ، دامارمده تورك قانی !
و یر یلنجه قوماندہ آدیمم سرت ، یوزم شن . اك قورقونج حرب زمانی
چینلا تیرم داغی ، طاشی. صانیلیر بر قهرمانم . دوشمز ألمدن بورازان !

بسته :

ویولونیست ذکی



گفته :

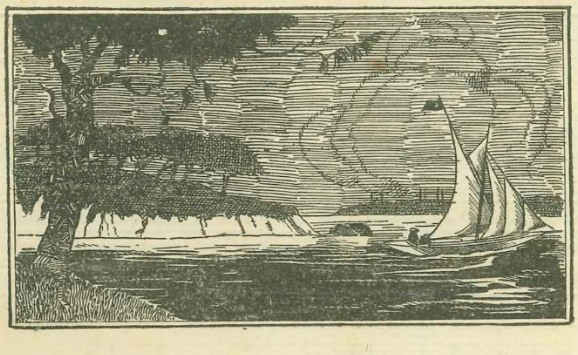
احسان الهامی

(♩=88)

۱۷

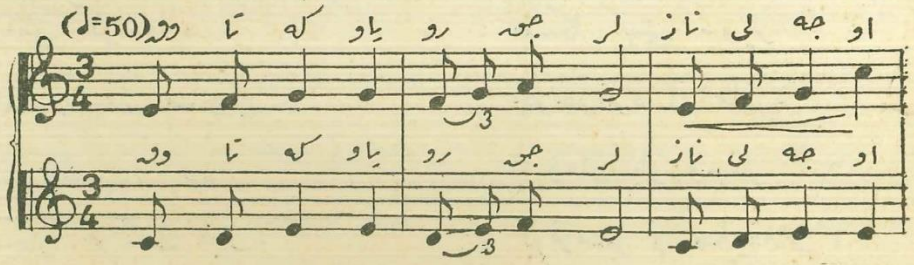


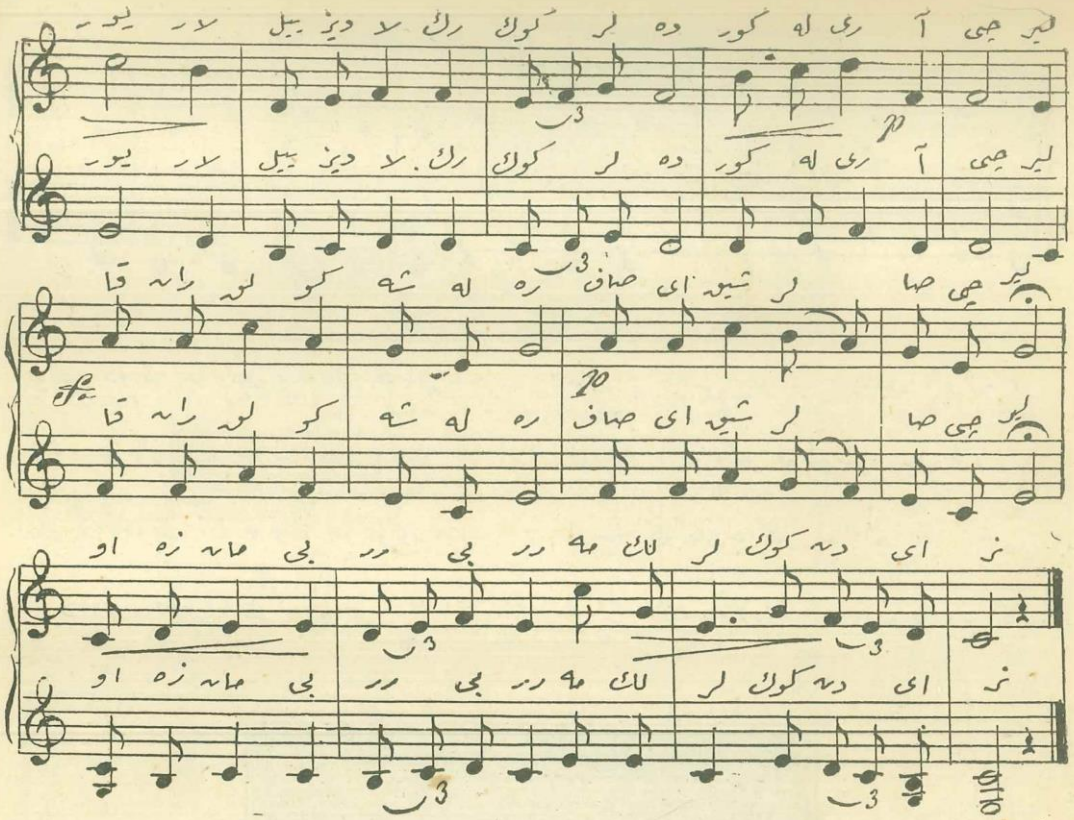
كونش دوغار تپه‌لردن ، اویانیر قوشلر ، مائی بر سیس چوکریم یشیل بایرلره ،
کولومسر قارشی داغلرك آلمالی یوزی . قوزولر ، قویونلر قوشوشور چایرلره .
سیلر بر حفیف آل بوتون حزنمزی ، اوچار کله‌بکلر ، کالر نشئه‌لنیر ،
الك یورغون قلبلرده بر شوق جوشمغه باشلر. قیرلر حیات دولار ، هر یردن بر سس کلیر.



ناقلی :
ویولونیست ذکی

کفته :
علی علوی





وقتا که یاوروجقلر
نازلیجه اویورلر ،
ییلدیزلرك کوکارده
کوزلری آچیلر .
قارانلق کوشه‌لره
صاف ایشیقلر صاچیلیر .
او زمان برر برر
ملکار کوکدن اینر .

اوزاقده کوچوك دره
سس ویرر هر یره .
آی اوزانوب بر جامك
باقار آرقه‌سندن ؛
ملکار نیننی سویلر
چوجوقلره اوزمان .
او زمان یاوروجقلر
کولومسر و صایقلار .

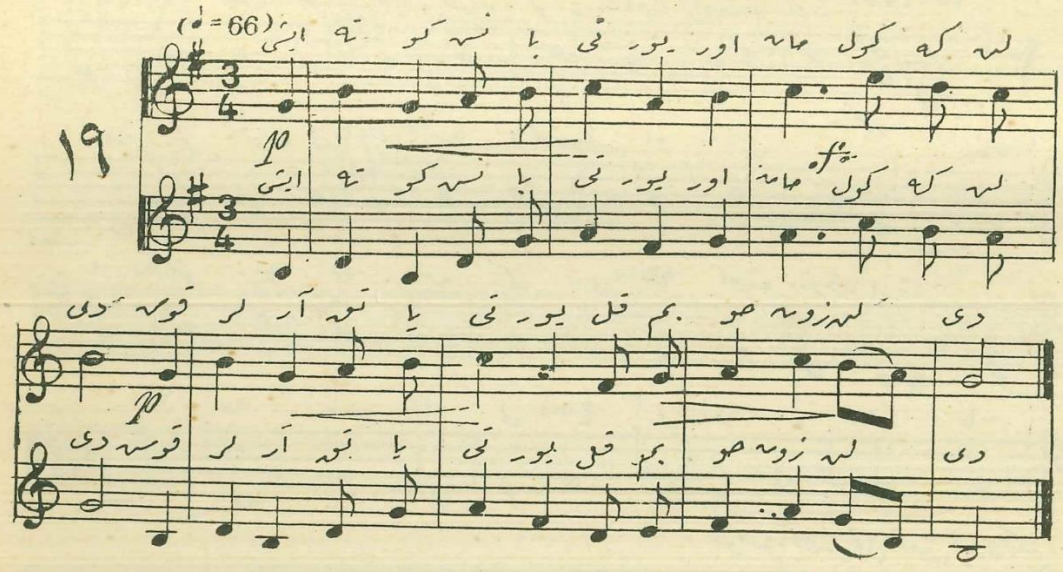
بسته :

ویولونیست ذکی



کفته :

صدرالدین جلال



ایشته کونش باتیور ، یارب نەدر چکدیکم ، آننەجکم نردەسك ، نرده صیجاق، شن‌یووا

اورمان کولـکەلندی . اطراف مظلم، سسسز ، اوغلك باق اوزاقده . بابام وهمشیرم ،

قوشلر آرتق یاتیور ، نەلرەکیدەیم ؛ شفقتلرکی سنك آه بر کره اورەیه

قلبم حزنلندن . قالدم بن کیمسەسز . ناصل آرەمقده . بولسەم یولده کیتسەم .

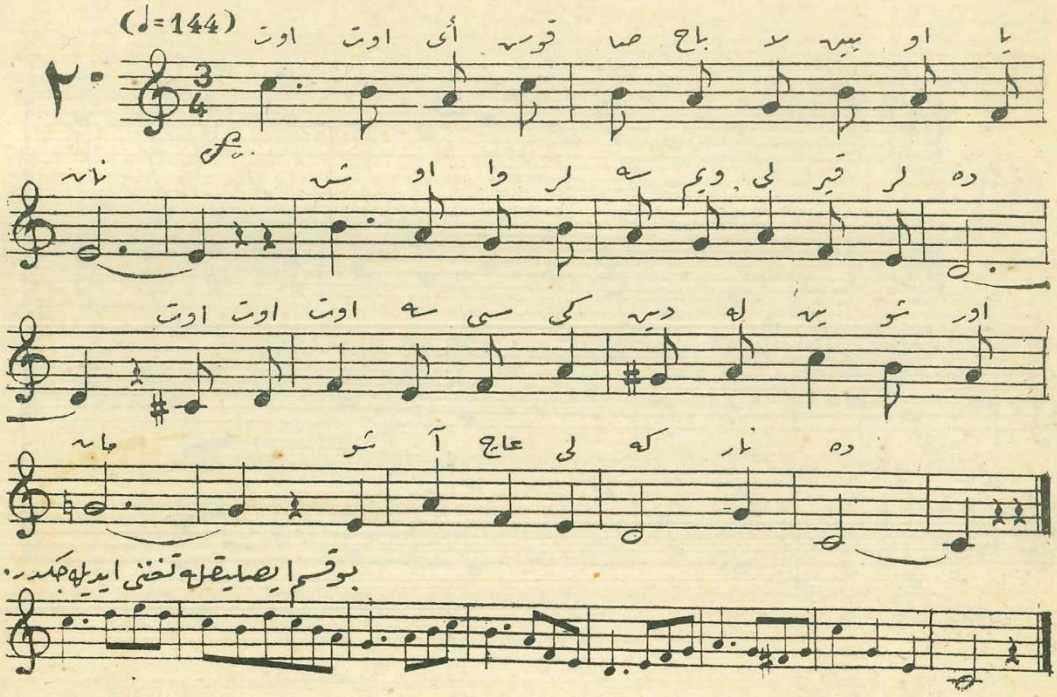
بسته :

ویولونیست ذکی



کفته :

علی علوی



اوت، اوت أی قوش صباحلاین اویانان
شن اووالر ، سویملی قیرلرده .
اوت، اوت، اوت سسکی دیکله‌ین شو اورمان
شو آغاجلی کنارده !

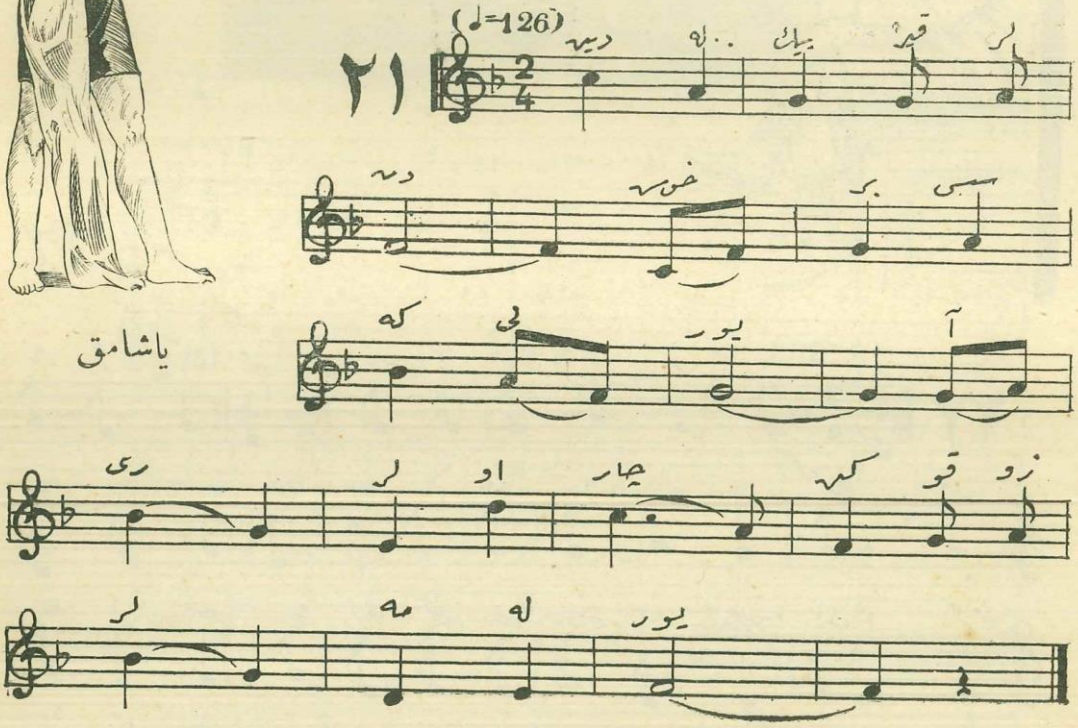
نه حیات بو ، سن نه کوزل یاشارسك ،
هر کیجه بر یووایه قونارسك .
کوندوزین اوته‌یه بری‌یه قوشارسك ،
چیچکلرله اوینارسك !

بسته :
ویولونیست ذکی

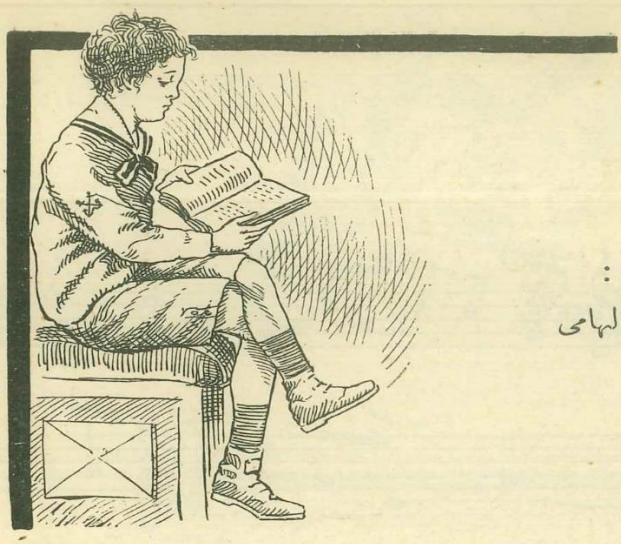
گفته :
احسان الهامی



یاشامق

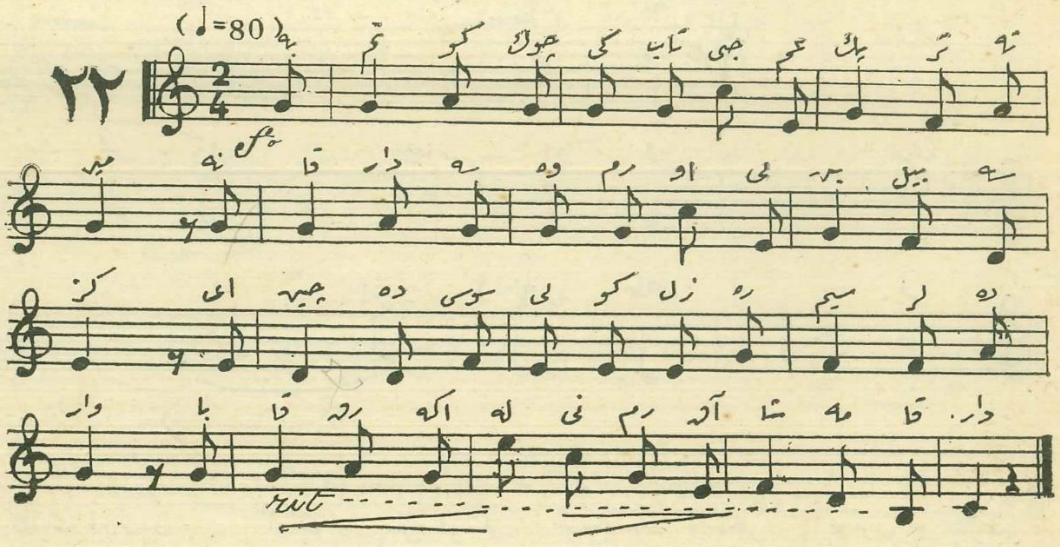


دیکله‌یك قیرلردن اوچویورلرشن قوشلر کوچوجك بوجکلر بوتون بو چالیشما ،
خوش بر سس کلیور . یووادن یووایه . هیچ دورماز أمکلر قایناشما و طاشما ،
آریلر اوچارکن بر باقك اووایه قارنجه اوغراشیر ، باقکز نیچوندر
قوزولر مه‌له‌یور . نه بیوك شنلك وار . نه بولسه هپ طاشیر . یاشامق ایچوندر .



بسته :
ویولونیست ذکی

گفته :
احسان الهامی

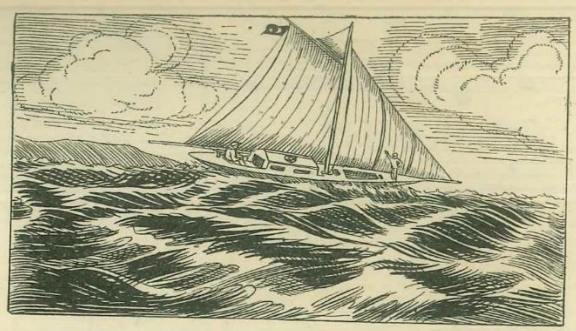


بنم کوچوك کتاب‌جغم پك تر تمیز ،
نه قدر سودم اونی بن بیلسه کز !
ایچنده سوسلی ، کوزل رسملرده وار ،
باقه‌رق اکلنیرم آقشامه قدار !

جدی دورور بعضی ، پك آز یوزی کولر ؛
بعضی سویلر طاتلی طاتلی حکایه‌لر .
بکا اودر اك سوکیلی بر آرقاداش
هر شیئی هپ او اوکره‌تیر یاواش یاواش .

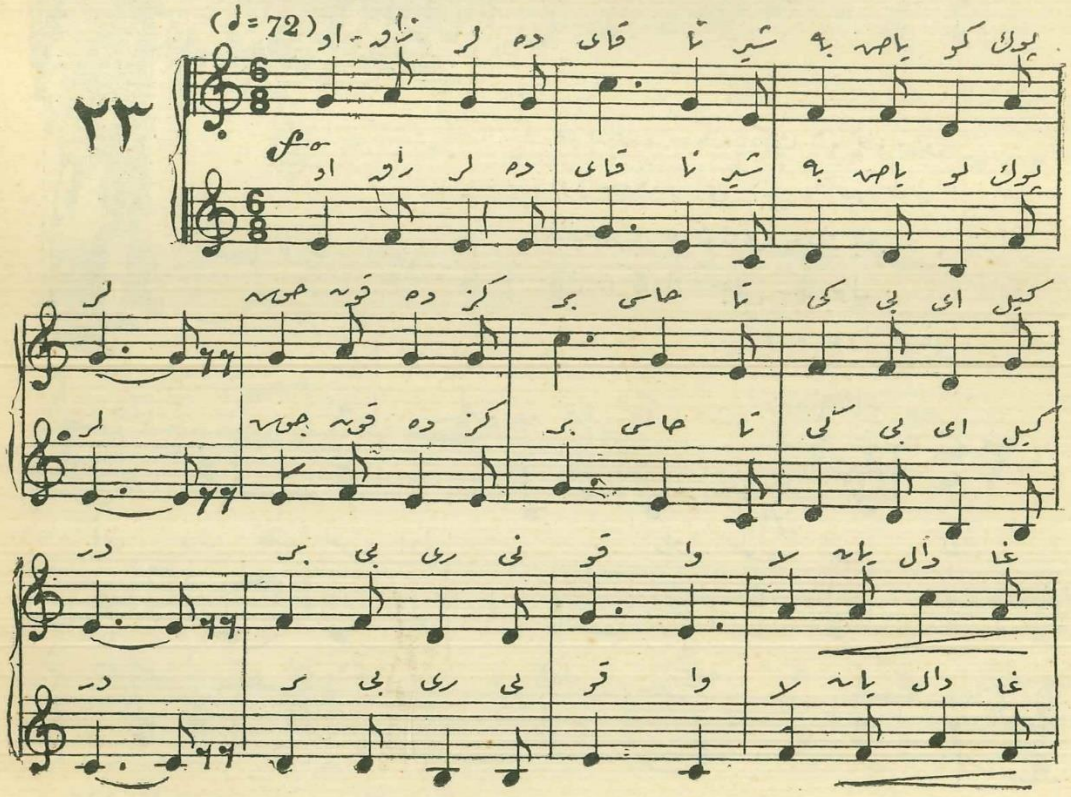
بسته :

ویولونیست ذکی



کفته :

احسان الهامی



دالغالو

اوزاقلرده قاپناشیر بیاض کوپوکلر ؛
جوشقون دکز بر خسته کیبی ایکیلدر .
بربرینی قووالایان دالغالر
ساحللره کلیر ، چیرپینیر ، آغلار .



بسته : ویولونیست ذکی

کفته : علی علوی

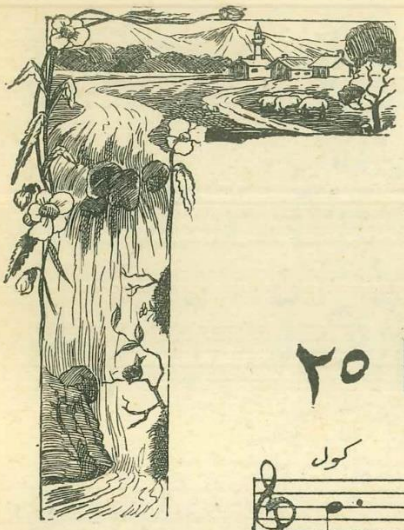
هر آدمده چیکنه‌دیکك شو طوپراق
اوز حقکدر أی کنج ، امین اول !
قیلیجلری بوکولەین جدك باق
قان دوکەرك آچمش سکا یول
یورو تورك اوغلی

تورك اوغلی

٢٤

(♩=100)





بسته :
ویولونیست ذکی

ایلك بهار



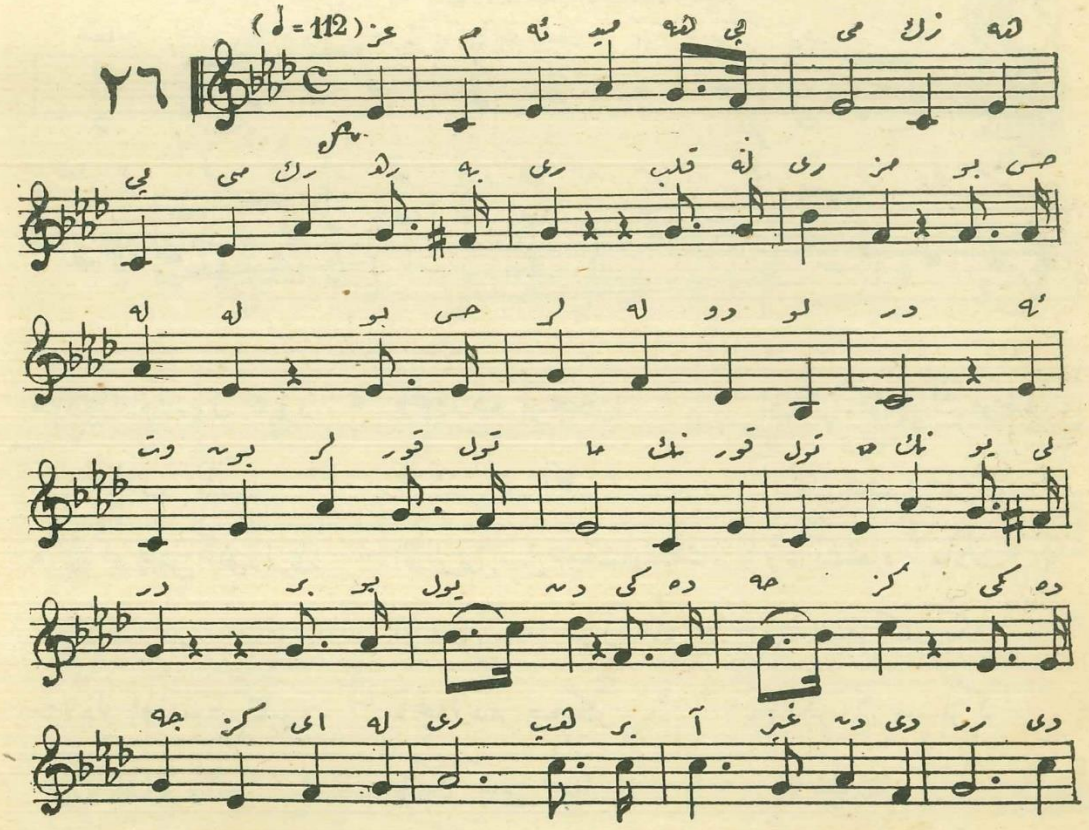
مژده‌لر اولسون کلیور　　باغچه‌لرده چیچکلر　　اوتکز کوچوك قوشلر ،
کل قانادلی بهار .　　یالکز سنی بکلر ،　　آرتق یوق بایقوشلر .
فری اوچش کوزلری　　اونلری سن اوقشارسك،　　بزه نشئه ، سعادت
نورلاندیران بران نوبهار!　　اونلری سن سورسك　　بزه امید کتیریکز .
مژده‌لر اولسون کلیور　　باغچه‌لرده چیچکلر　　اوتکز کی سسلرکز
کل قانادلی بهار !　　یالکز سنی ایستر !　　بزه حیات ویرسین .

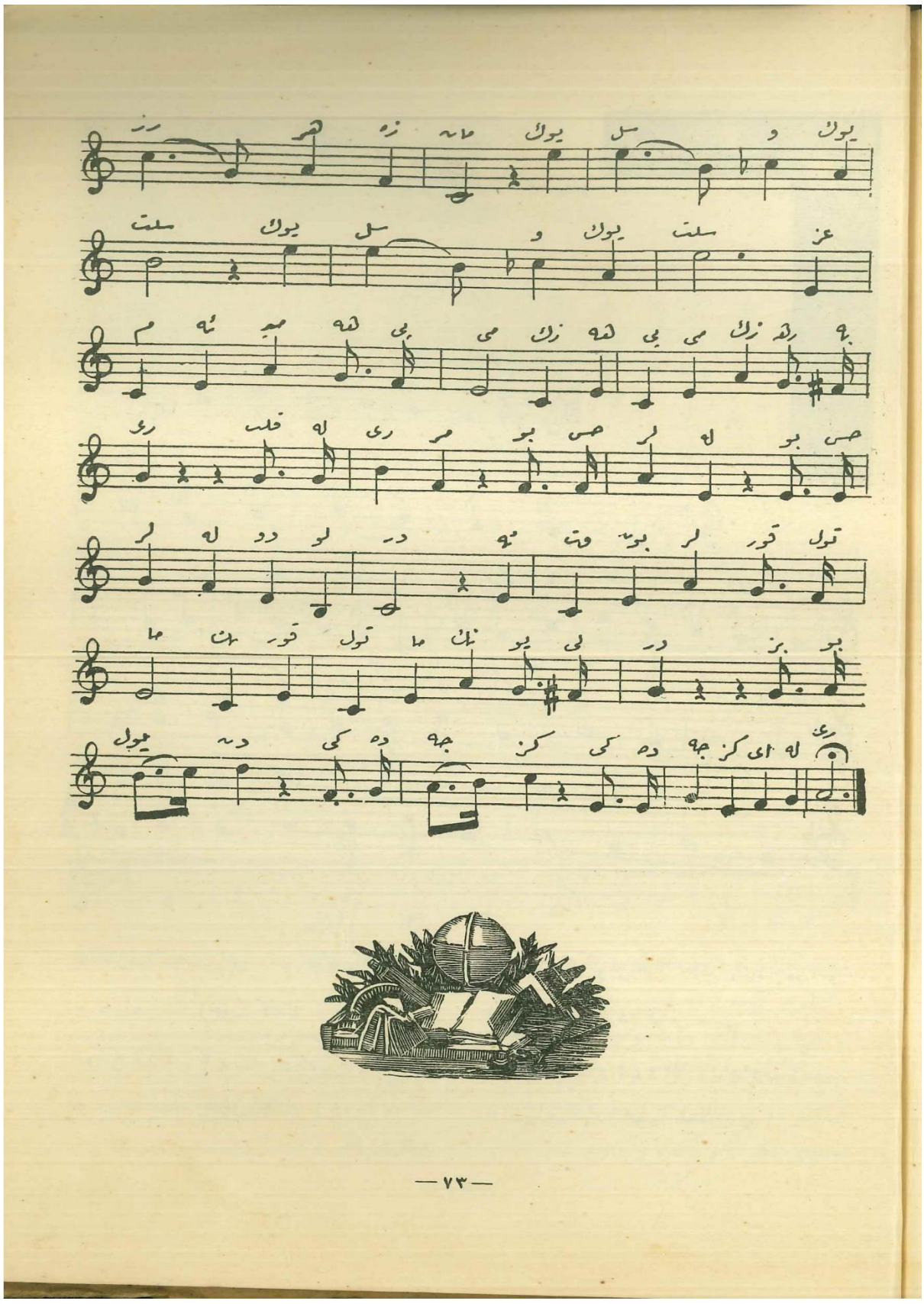
عزم

عزم و امید همزك رهبری
قلبلرمز بو حسلرله دولودر .
أوت بونلر قورتولمانك یولیدر .
بز بو یولدن کیده‌جکز ایلری .
هپ بر آغیزدن دیرز هر زمان
یوکسل و یوکسلت ، یوکسل و یوکسلت !

بسته :
ویولونیست ذکی

کفته :
احسان الهامی

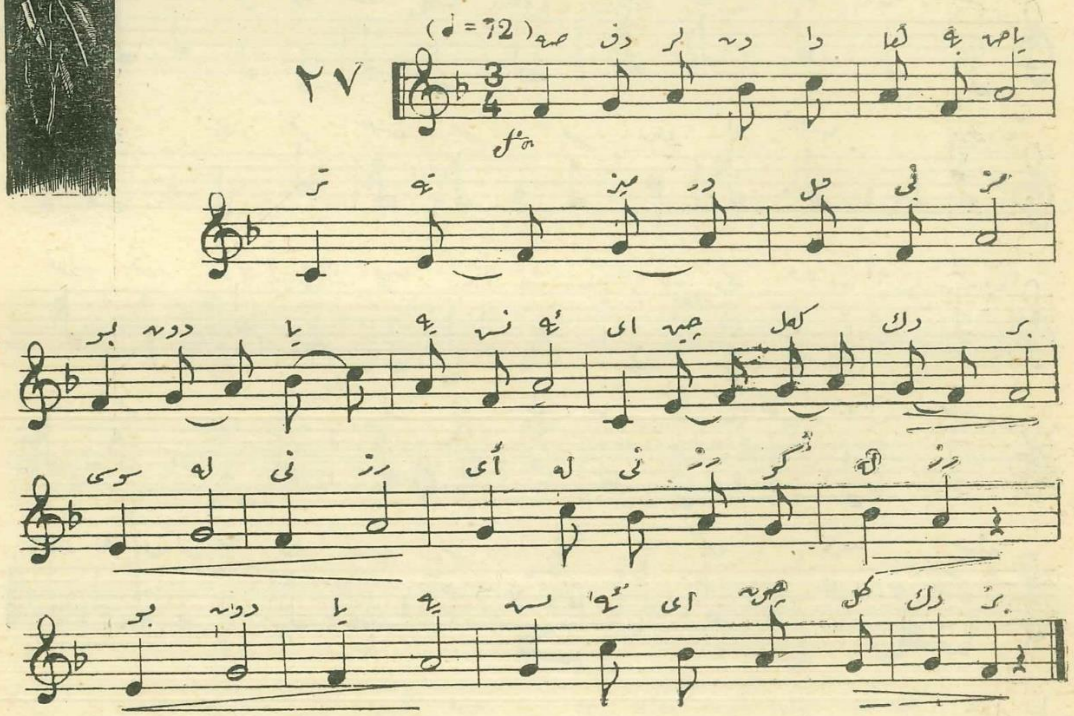




بسته :
ویولونیست ذکی

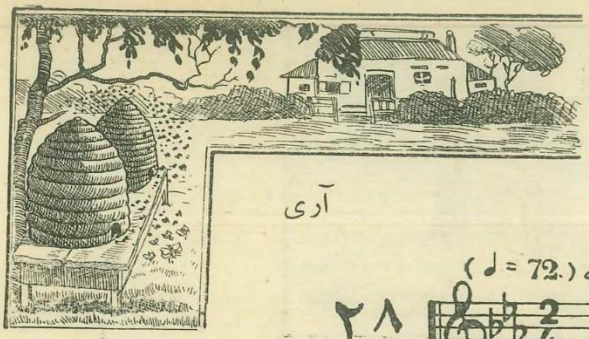
کفته :
احسان الهامی

چیچکلر دیورکی



صدفلردن دها بیاض ، تر تمیزدر قلبمز .
بو دنیایه نشئه ایچون کلدك بز .
سوسلهنیرز ، اکلنیرز ، کولهرز ،
بو دنیایه نشئه ایچون کلدك بز .

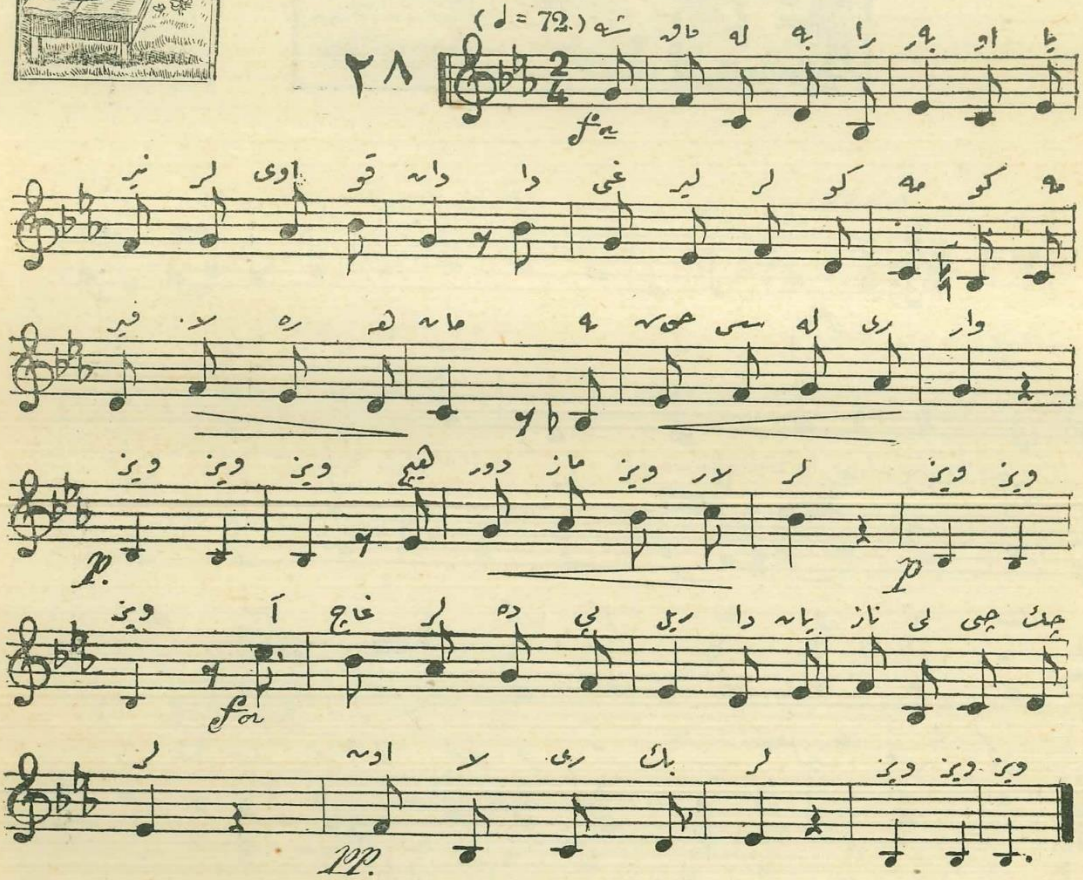
بز اولماسهق کولمز اصلا ایلك بهارك چهرهسی ،
ایشیدلمز باغچهلرده قوش سسی .
روزکارلره کیم ویره جك اوقوقولی نفسی
بو دنیایه نشئه ایچون کلدك بز .



بسته : ویولونیست ذکی

گفته : احسان الهامی

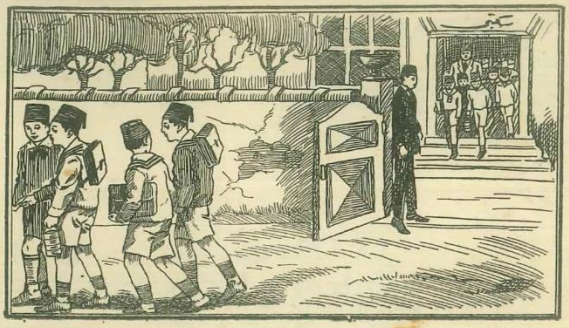
آری



شفقله برابر اویانیرلر اویقودن ،
داغلیرلر کومه کومه قیرلره همان .
نه خوش سسلری وار : ویز ! ویز ! ویز !
هیچ دورماز ویزلارلر : ویز ! ویز ! ویز !
آغاجلرده پیریلدایان نازلی چیچکلر
اونلری بکلر . ویز ! ویز ! ویز !

بوتون کون چالیشیر، هیچ یورغوناق دویمازلر
ایشلرینه نشئه قاتان بو یارامازلر .
هیچ دورمازلر ویزلارلر: ویز ! ویز ! ویز !
نه خوش سسلری وار : ویز ! ویز ! ویز !
داغده قیرده پیریلدایان نازلی چیچکلر
اونلری بکلر ، ویز ! ویز ! ویز !

بسته :
ویولونست ذکی



کفته :
احسان الهامی



وطن آجیسی

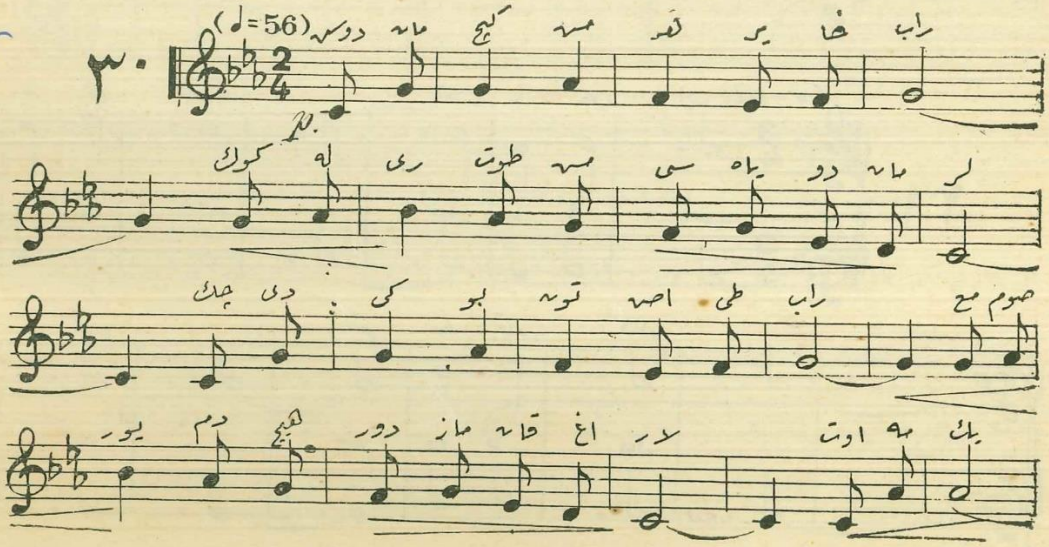


بسته :
ویولونیست ذکی

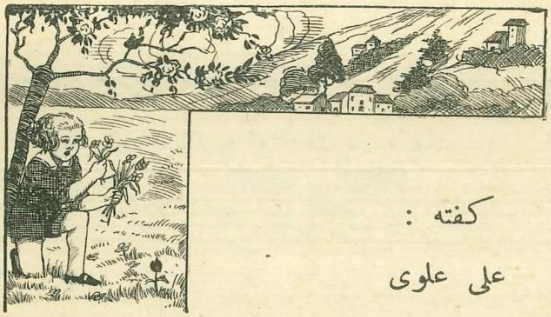
کفته :
احسان الهامی

دشمن کچمش ، هر یر خراب ،
کوکلری طوتمش سیاه دومانلر ،
چکدیکی بوتون اضطراب .
معصوم یوردم هیچ دورماز قان آغلار
اوتمه‌یك أی قوشلر ، اوتمه‌یك دردم وار .
ایچم کیله یانار ، صبر ویر آللهم !

بیللردر هپ فغان سسی
هر کون بر دردله صولمش چهره‌سی.
داغ ، طاشی بوتون مزار ،
بیلمم کی نه وقت قورتولوش وار ،
اوتمه‌یك أی قوشلر ، اوتمه‌یك دردم وار ،
ایچم کیله یانار ، صبر ویر آللهم .







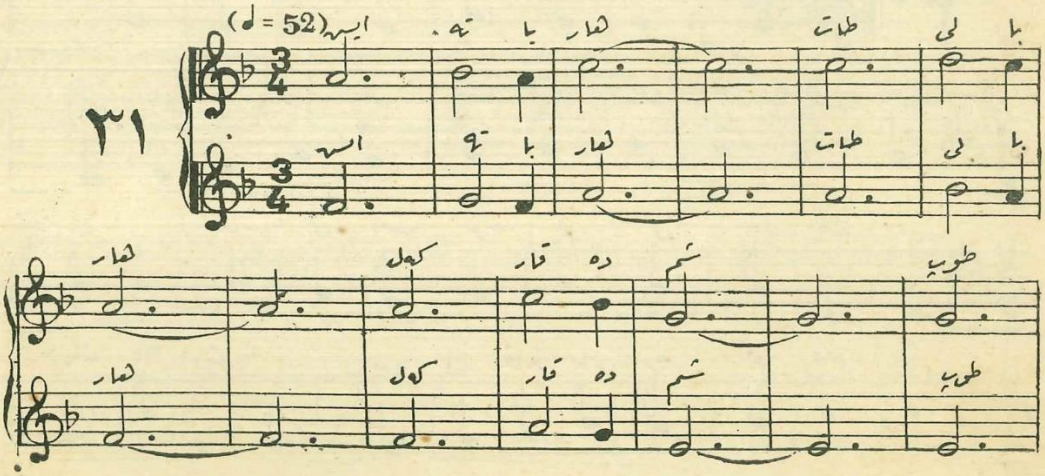
بهار

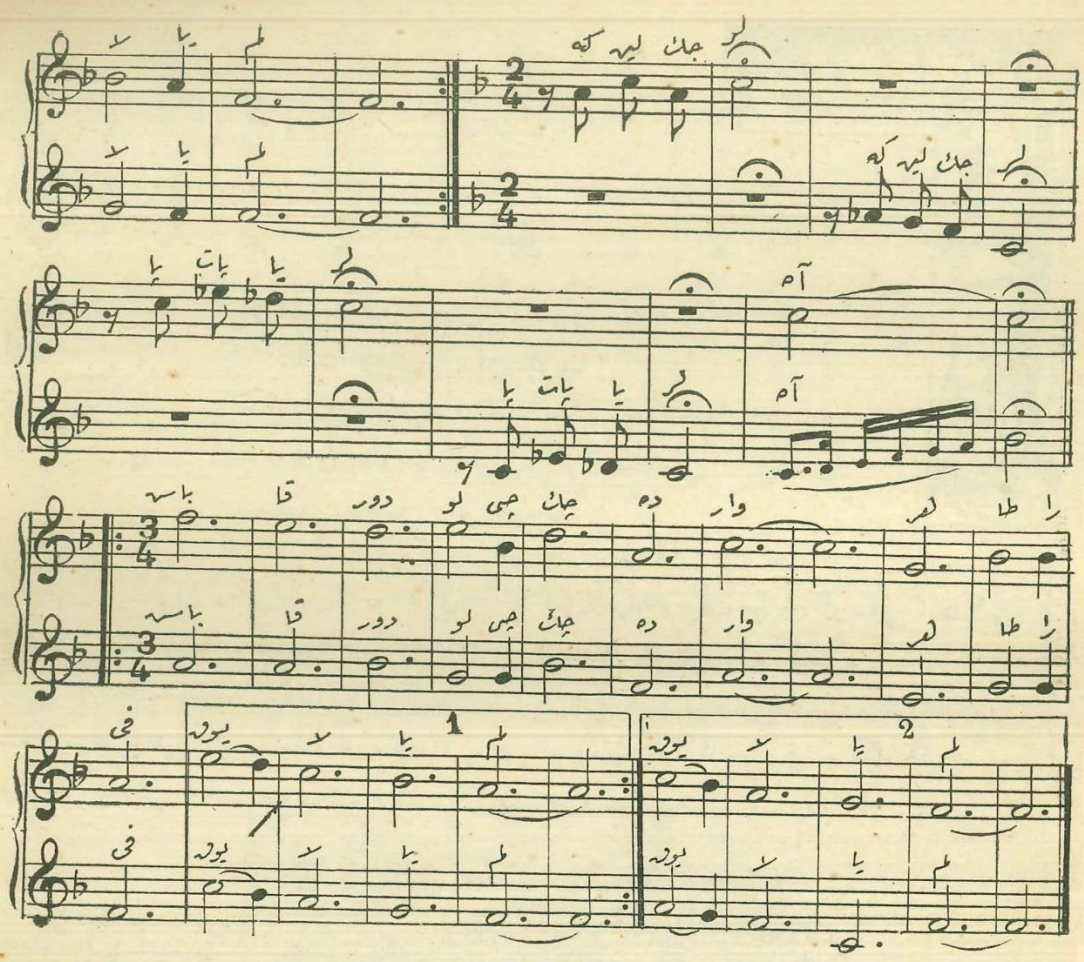
بسته :

ویولونیست ذکی

کفته :

علی علوی





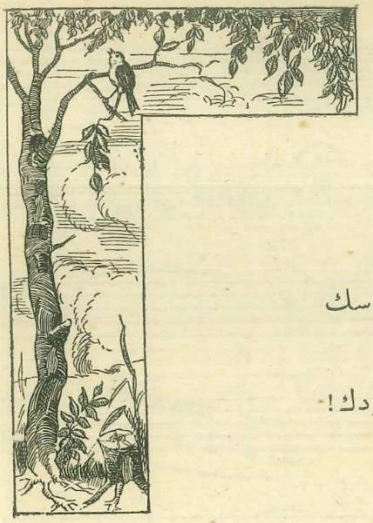
ایشته بهار ، طاتلی بهار !
کل قارده‌شم طوپلایالم
کلنجقلر، پاپاتیالر ،
باشقه درلو چیچك‌ده وار ،
هر طرافی یوقلایالم .

یشیلنمش بوتون طوپراق ،
هر بر اوتك اوجنه بر
چی دانه‌سی آصلارق
الماس کبی شیمشکلنیر .
هر یرده وار چیچك یاپراق،

کل‌قارده‌شم تورلی یولدن
یاواش یاواش یوریه‌رك
طوپلایالم صاغدن صولدن
قوجاق قوجاق یاپراق‌چیچك
چیچك الدن ، قولدن .

ناقلی :
ویولونیست ذکی

کفته :
علی علوی



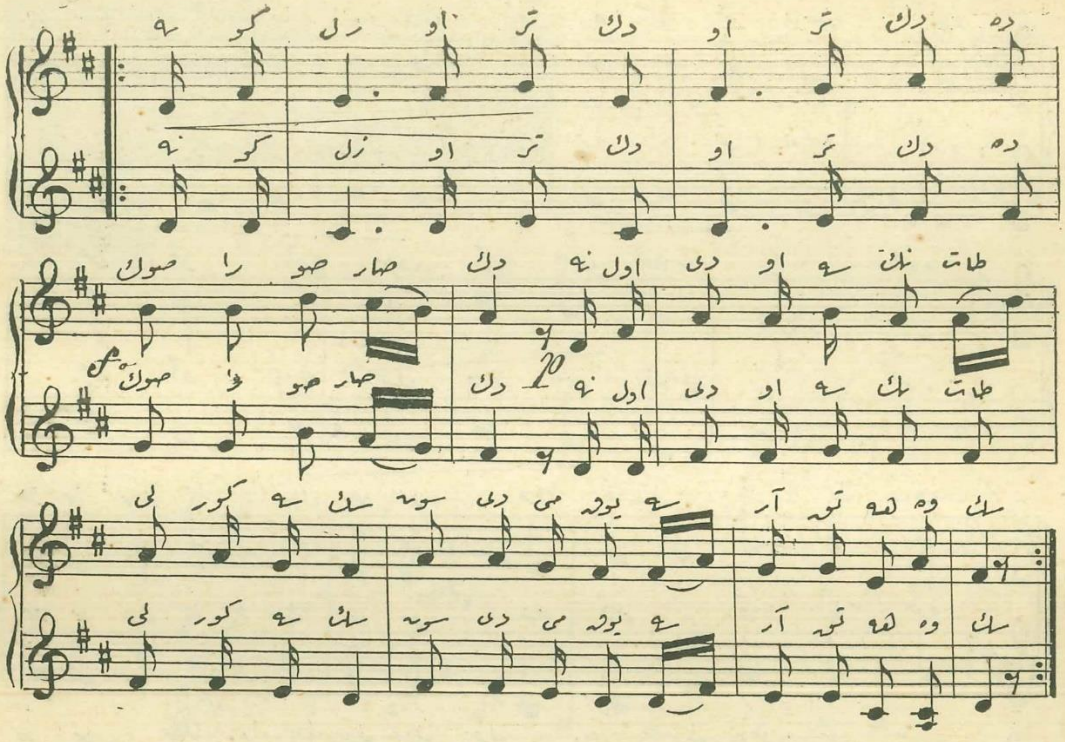
بلبل

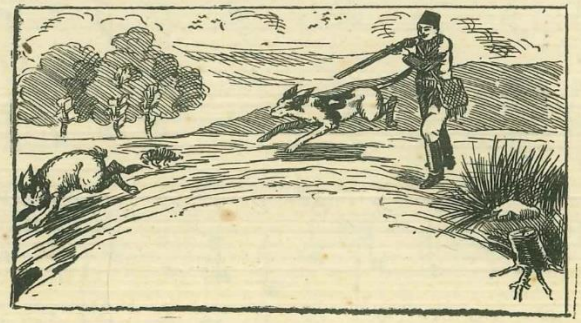
أی بلبل ، کوزل قوش ، شمدی سن نرده‌سك
نرده‌سك او محزون فریادك ،
نه کوزل اوتردك ، اوتردك‌ده صوکرا صوصاردك !
نه اولدی ، اوسنك طاتلی ، کور سسك !
سوندیمی یوقسه آرتق هوه‌سك !

نه ایچون بوسکوت ، أی بلبل ، نه ایچون ؟
شاقیمه زمانك یازیق ، قیصمه
بیلیرم اوتردك هر زمان بر دردك اولماسه !
سنك‌ده مجروحمی کوچوجك یوره‌کك ؟
یوقمی ، کیتدیمی یوقسه سودیکك ؟

ایلك بهار ، ایلك بهار ، اوطاتلی ایلك بهار
چیچکلریله کوچوب کیدرکن
فریادلر قوپارر بوش قالان زواللی قلبکدن !
او زمان آغزکده شرقی نه آرار ؟
محزونم ایشته بن ده دردم وار . . .





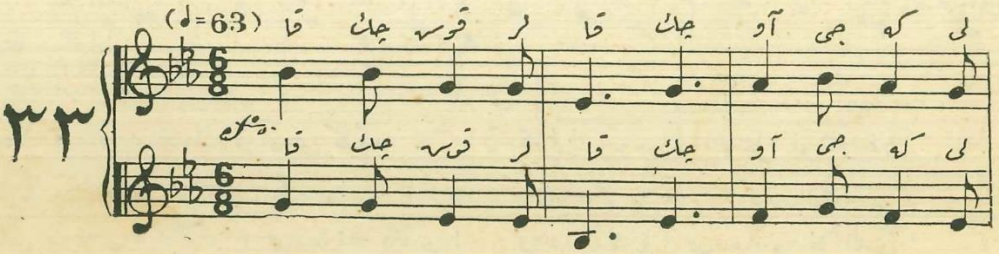


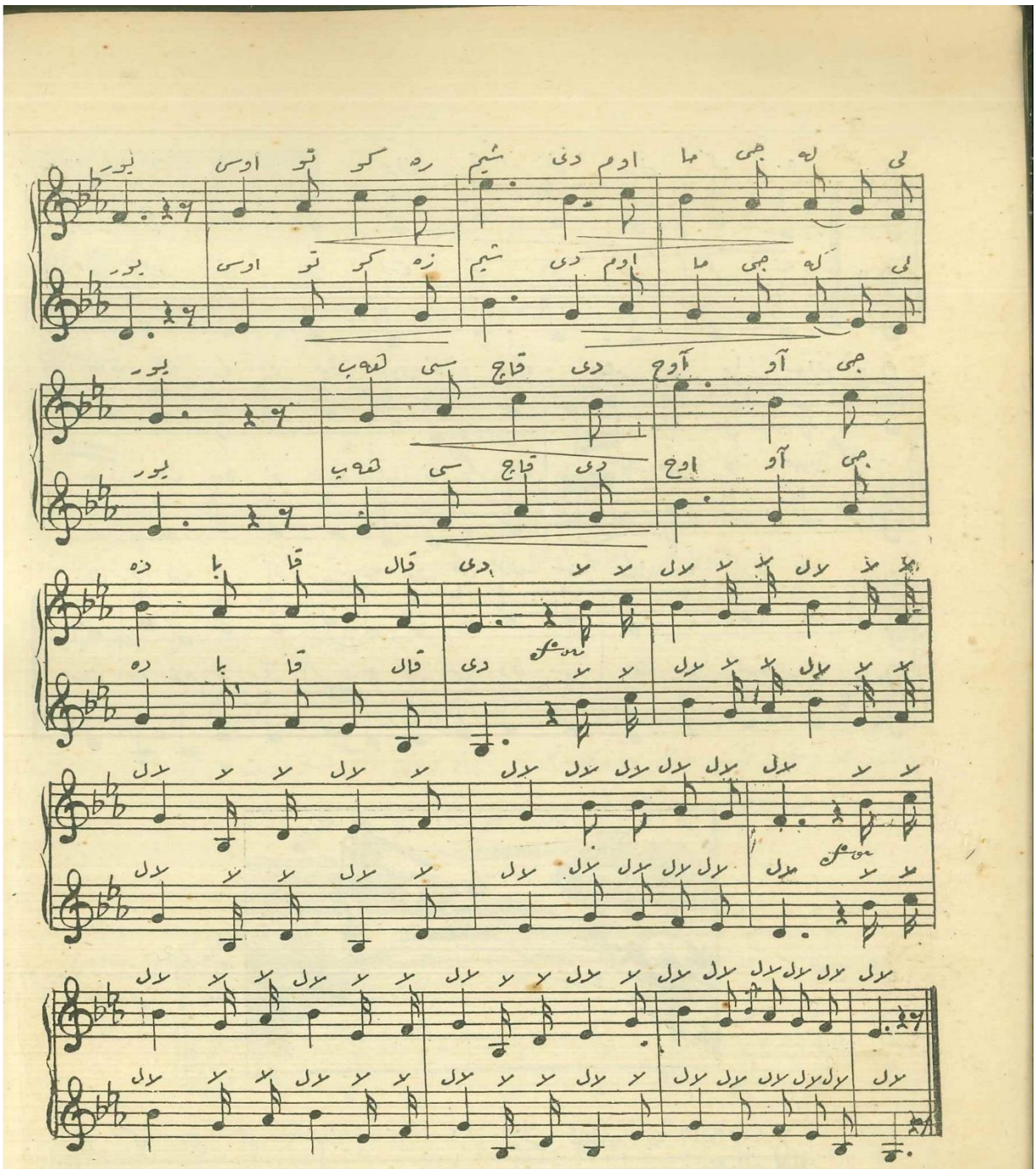
بسته:

ویولونیست ذکی

کفته:

بهیج انور





آوجی

قاچك قوشلر ، قاچك ، آوجی كليور
قيرلرك سوسيدر سويملی قوشلر ،
اوستكزه شمدی اوماجی كليور !
طاوشانلر يوليدر بوتون يوقوشلر
هپسی قاچدی ، اوح ، آوجی‌ده باقه قالدی !
ووراماديك يا ! بی‌ده سوينج آلدی !

آقشام روزکاری

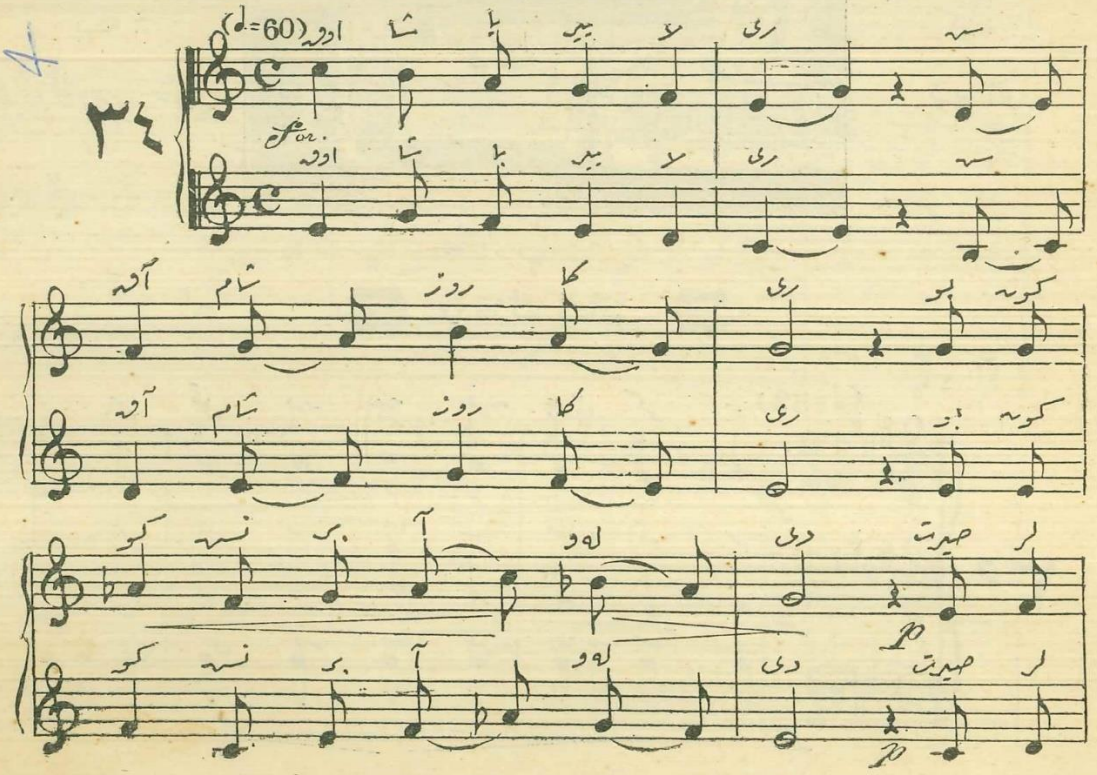


بسته :
ویولونیست ذکی

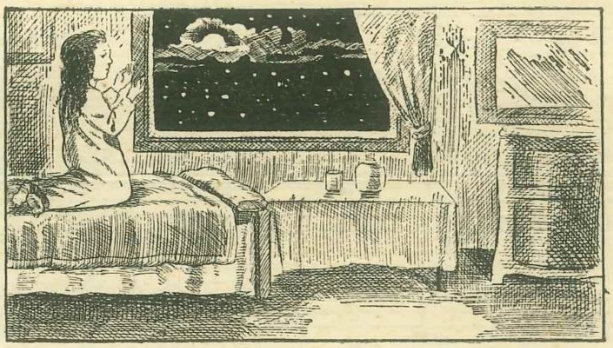
کفته :
بهیج انور

اوقشا بایرلری ،
سن ، آقشام روزکاری !
بوکون کونش بر آله‌ودی ،
صرتلرده هپ آتش کزدی .
بوموشاق روزکار نرده‌سك ؟
أسسین آرتق شن نفسك !

بو داغك قلبی دار ،
بر نوازش آرار ؛
أس روزکار ، أس داغلری صار !
سرینله‌سین هپ اووالر .
بن‌ده بوراده قالایمی ؟
خولیالره دالایمی ؟







بسته :

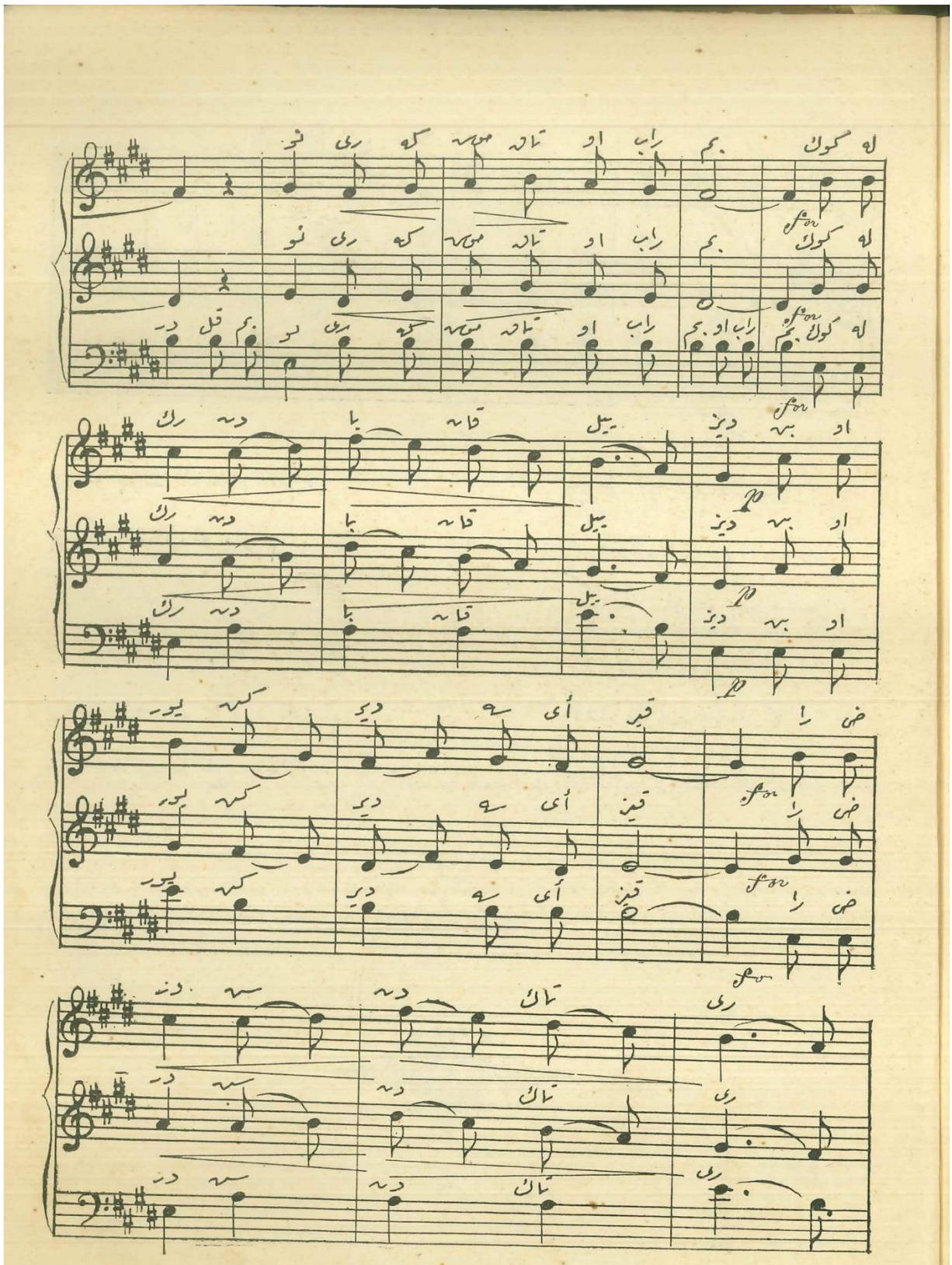
ویولونیست ذکی

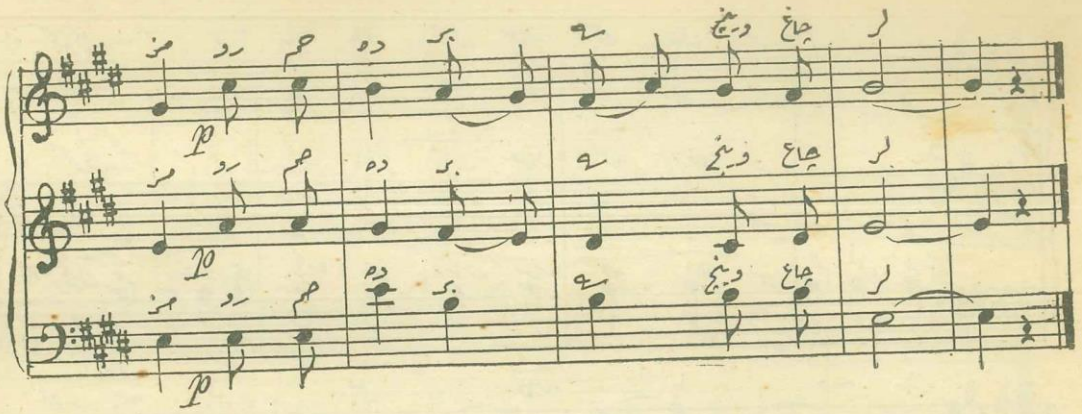
کفته :

بهیج انور

بر قیزك دعاسی







بر کوچوك غنچه‌در قلبم ،
نور که مشتاق او ، ربم !
کوکلر کدن باقان یلدیز
بن اویورکن دیرسه : « أی قیز !
راضیدر سندن تاکریمز ! »
روحمده بر سوینچ چاغلار ،

قپانیر کوزلرم سسسز ،
بر شوق دویارم اسمسز .
کچمه‌سین اویقومده سنسز ،
کوستر بکا شن رؤیالر ؛
ألمدن طوتسون ملکلر ،
چیقالم آچیلسین کوکلر !

انتها

فهرست

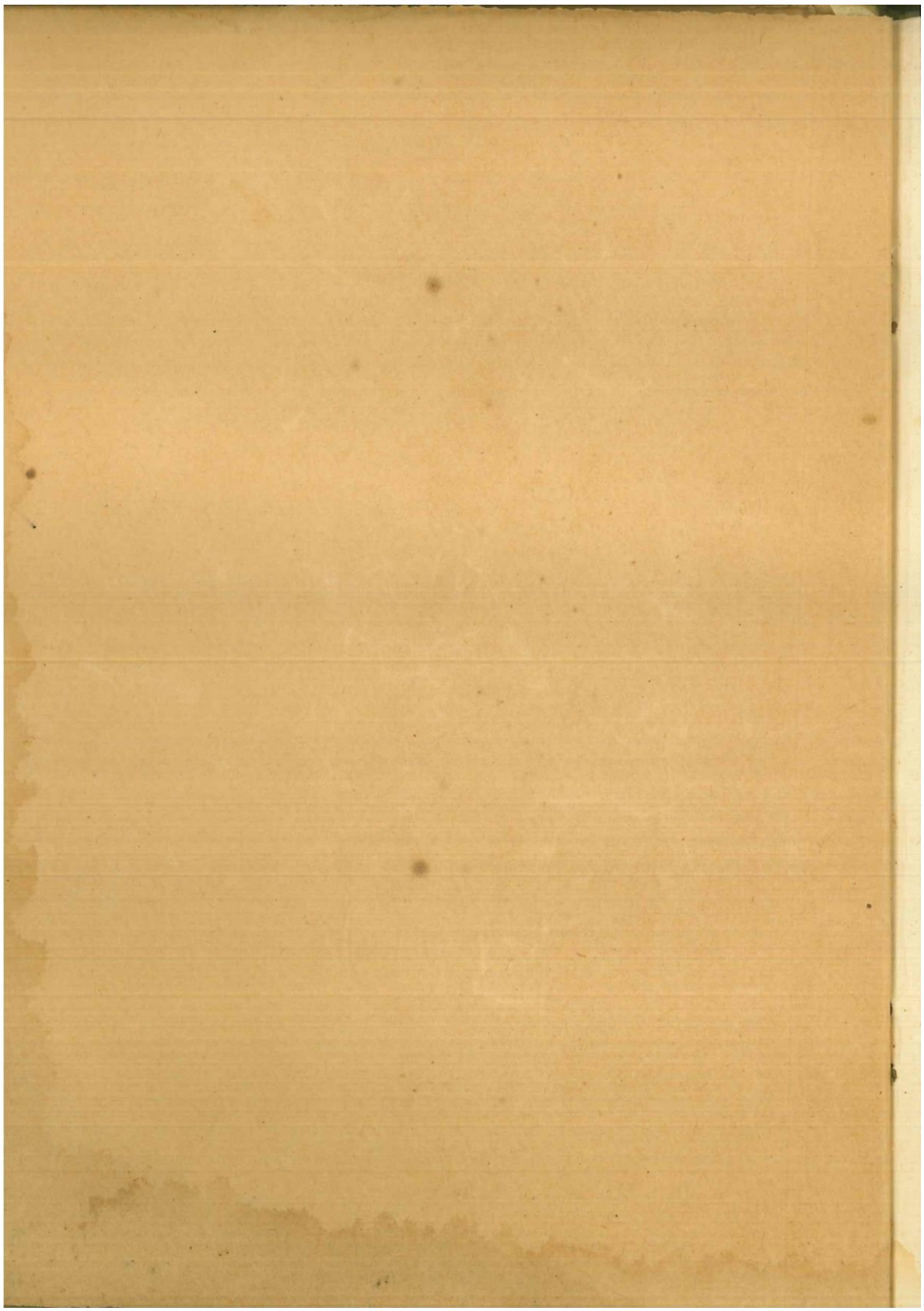
صحیفه :

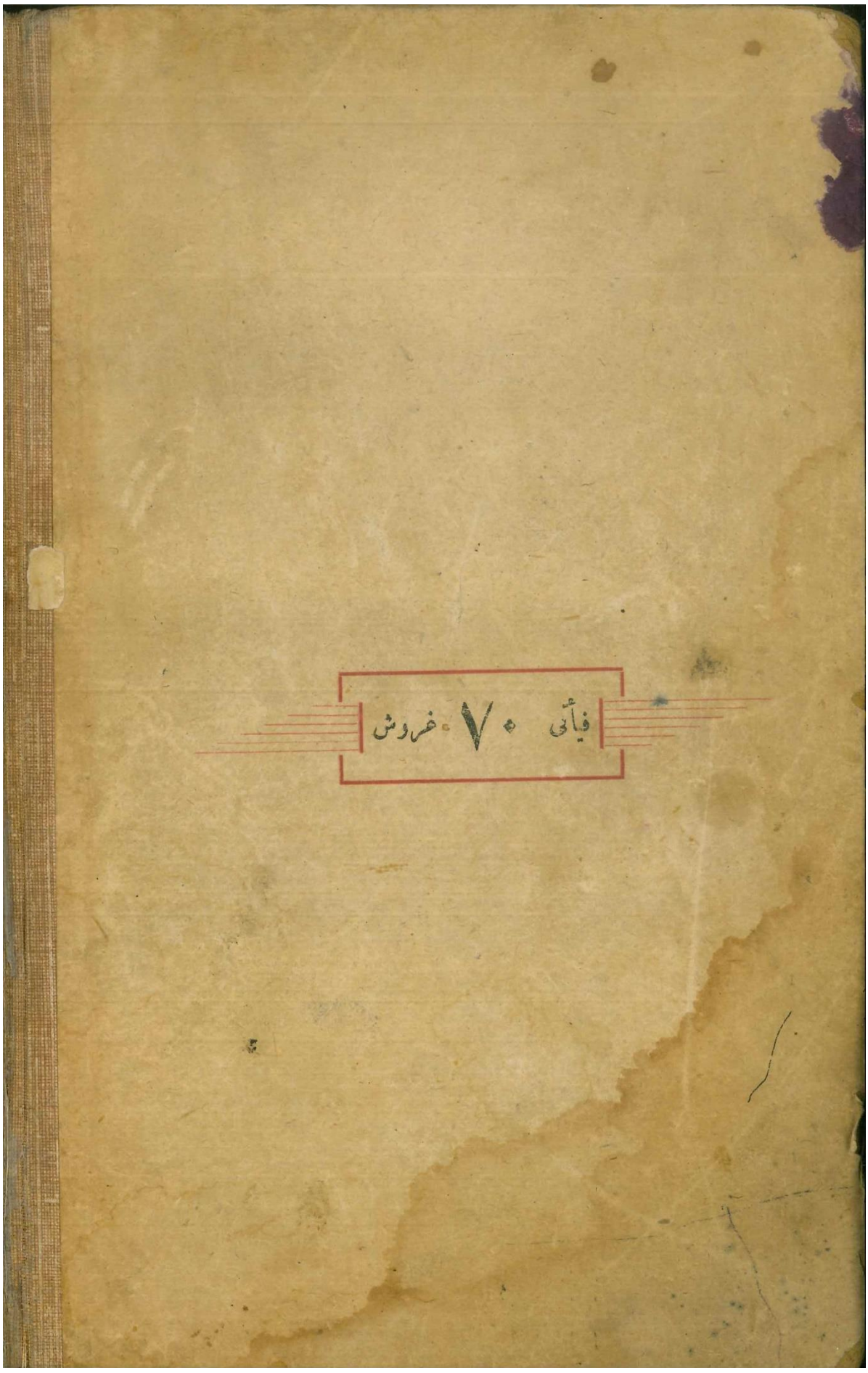
۳ — مقدمه
٤ — خطوط آناختار . نوطلرك اسملری .یاردیمجی چیزکیلر .
٥ — نوطلره دائر تعلیملر .
۲۳ — أس‌لر . بر دورتلك أس . بر دورتلك نوط .
۲٤ — دورت دورتلك اصولك شفره‌لری، اصول چیزکیسی، تکرار وصوك اشارتلری، ضربلرك قیمت وتقسیمی .
۲٥ — ایکی دورتلك أس . ایکی دورتلك نوط . دورت دورتلك أس و دورت دورتلك نوطلر و دورت دورتلك اصول اجراتی ، وتعلیملری .
۲٦ — نوطلرك، أسلرك مساوات قیمتلرینی کوسترر جدول وتعلیملر .
۲۷ — اوچ دورتلك اصول اجراتی وتعلیملری .
۳۱ — ایکی دورتلك اصول اجراتی وتعلیملری .
۳٤ — شرقی سویله‌نیرکن دقت ایدیله‌جك نقطه‌لر .
۳٥ — باغ اشارتلری . صورت تعلیملری .

شرقیلر قسمی

٤٤ — خسته لیلك .
٤٥ — قوغولر .
٤٦ — دکز فناری .
٤۷ — دارغین آرقه‌داش .
٤۸ — آننه سوکیسی .
٤۹ — نی .
٥۰ — کیجه .
٥۱ — کله‌بك .
٥۳ — قیش .

٥٤ — كوچوك باغچوان .
٥٥ — علم مارشی .
٥٧ — قوشك ئولومی .
٥٨ — دیلنجی .
٥٩ — داوول .
٦٠ — كله‌بك .
٦١ — بورازان .
٦٢ — بهار صباحی .
٦٣ — آقشام .
٦٥ — غائب چوجق .
٦٦ — اوت قوش .
٦٧ — یاشامق .
٦٨ — كتابم .
٦٩ — دالغه‌لر .
٧٠ — تورك اوغلو .
٧١ — ایلك بهار .
٧٢ — عزم .
٧٤ — چیچكلر دیبورکه .
٧٥ — آری .
٧٦ — مكتبدن چیقیش .
٧٧ — وطن آجیسی .
٧٨ — بهار .
٨٠ — بلبل .
٨١ — آوجی .
٨٣ — آقشام روزكاری .
٨٤ — بر قیزك دعاسی .




فیاتی ۷۰ غروش

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve orta öğrenimini Elazığ'da tamamladı. Lisans eğitimine 2015 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Temel Bilimler Bölümü'nde başladı. Lisans öğreniminin dördüncü yılında Farabi Değişim Programı kapsamında Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda eğitim aldı ve lisans eğitimini Gaziantep Üniversitesi'nde tamamladı.

2020 yılında Millî Eğitim Bakanlığı bünyesinde müzik öğretmeni olarak göreve başladı. Meslek hayatının ilk dört yılını Erzurum'un Karayazı ilçesinde, bir köy okulunda sürdürdü. Bu süreçte sınırlı imkânlara rağmen öğrencilerle çeşitli müzik etkinlikleri yürüterek sahaya yönelik anlamlı deneyimler kazandı. Hâlen Elazığ'da bir lisede müzik öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

İlgi alanları arasında Türk halk müziği, müzik tarihi, müzik eğitimi ve müzikoloji yer almaktadır. Bağlama ve piyano çalmakta, görev yaptığı kurumlarda çeşitli müzik etkinliklerini planlayıp yürütmektedir.