

T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ  
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI  
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK'UN SESLENDİRDİĞİ  
BAYÂTİ ÂYÎN-İ ŞERÎF'İN  
İCRÂ YÖNÜNDEN ANALİZİ

Selçuk TİMUR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman

Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER

Konya – 2016

## Bilimsel Etik Sayfası



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



### BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Selçuk TİMUR
	Numarası	118309021016
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	Münir Nûreddin Selçuk'un Seslendirdiği Bayâtü Âyin-i Şerif'in İcrâ Yönünden Analizi

Bu tezin hazırlanmasında safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

  
Selçuk TİMUR

## TEŞEKKÜR

Bu tezin hazırlanmasında tez konusunun tespiti ve alıŐma Őeklinde her tűrlű desteęini esirgemeyen danıŐmanım Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER'e teŐekkűrű borç bilirim. Konunun alıŐma Őekli hakkında ayrıca fikir aldığım bilgi, tecrűbe ve gűrűŐlerine baŐvurduğum Yrd. Doç. Dr. Sűhan İRDEN, Doç. Dr. Aycan ŐZİMEN, Doç. Dr. Timur VURAL, Doç. Dr. Ferit BULUT, Doç. Dr. Serda TŪRKEL OTER, Yrd. Doç. Dr. Sinem ŐZDEMİR, TRT İstanbul Radyosu Ses Sanatçısı Mustafa Doęan DİK MEN'e ve maddi ve manevi desteklerini hiçbir zaman benden esirgemeyen aileme sonsuz teŐekkűr ederim.

Selçuk TİMUR

## ÖNSÖZ

Bu araştırma, Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâtî Âyîn-i Şerîf'in icrâ yönünden analizine yönelik olarak yapılmıştır. Bu amaçla Münir Bey'in seslendirdiği Bayâtî Âyîn-i Şerîf ses kaydı icrâ yönünden incelenip analiz edilmiştir.

Köçek Dervîş Mustafa Dede'ye ait Bayâtî Âyîn-i Şerîf'in Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Ali Rıf'at Çağatay, Dr. Suphi Ezgi ve Mesut Cemil Bey'in görev aldıkları "Konservatuvar Tasnif ve Tespit Heyeti" tarafından 1934–1939 yılları arasında 13 fasikül olarak yayımlanan "İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı Mevlevî Âyînleri" arşiv notalarına temel kaynak olarak îtibâr edilmiştir. Bu nota tekrar düzenlenip Finale MakeMusic 2014 programında yazılmış, esas olan notaya paralel olacak şekilde de Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği kayıttaki icrâ öğeleri dikkate alınıp diktesi edilerek benzerlik ve farklılıkların arz edip etmediği saptanmaya çalışılmıştır. Yapılan analizler sonrasında Âyîn-i Şerîf'in orijinal notası ile Münir Bey'in seslendirdiği kayıttan dikte edilerek elde edilen nota arasında icrâ yönünden bazı farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu farklılıklar çalışmanın bulgular ve yorumlar bölümünde irdelenmeye çalışılmış, ortaya çıkan analizler, sonuç ve öneriler bölümünde maddeler hâlinde sıralanmıştır.

Bu çerçevede Finale MakeMusic 2014 programı vasıtasıyla bilgisayar ortamına aktardığımız nota ve icrâ yapıları belirtilmiş dokümanlar, çalışmada ayrıntılarıyla sunulmuş ve gerek şekil gerek analizlerle belirtilmiştir.



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Öğrencinin</b>	Adı Soyadı	Selçuk TİMUR
	Numarası	118309021016
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER
Tezin Adı	Münir Nûreddin Selçuk'un Seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'in İcrâ Yönünden Analizi	

### ÖZET

Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'in icrâ yönünden analizini konu alan bu çalışmada, Münir Bey'in ses kaydında eseri seslendirirken nasıl bir icrâ sunduğunu ortaya çıkarmak amacıyla, nitel araştırmalara özgü tarama modeli kullanılmıştır. Veriler toplanırken ilk olarak araştırma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi için yazılı ve elektronik kaynak taraması yapılmıştır.

Münir Bey'in ses kayıtları üzerinden belirlenen örneklem vasıtasıyla da seçilen Köçek Dervîş Mustafa Dede'ye âit Bayâti Âyîn-i Şerîf (tartım ve süsleme gibi) icrâ yönleriyle incelenmiş, ulaşılan bulgular ışığında sonuçlar ortaya çıkmış ve öneriler getirilmiştir.



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



<b>Student</b>	Name-Surname	Selçuk TİMUR
	Number	118309021016
	Department	Fine Art Education / Music Education
	Programı	Master Degree with thesis
	Supervisor	Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER
Thesis Name	Narrated by Münir Nurettin Selçuk Bayati Âyin-i Sharif in the Executive Direction Analysis	

### ABSTRACT

In the study, which is about the examination and comparison of the works that Münir Nurettin Selçuk sang in religious and Ladini music in terms of execution, screening model specific to qualitative research in order to reveal that how Mr. Münir showed a perform when he sang in the recordings. When the data was collected, in order to obtain information on the subject of research, written and electronic literature and documents were collected, examined and processed with the focused interviews with three experts.

The one work selected by means of sampling through recordings of Mr. Munir (Bayati Âyin-i Sharif /Köçek Derviş Mustafa Dede) were examined with the performing aspects (rhythm and enriching), findings have emerged in the light of the results and suggestions have been made.

## Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu



T.C.  
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ  
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



### YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Selvak Timur
	Numarası	118300021016
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Gözel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER
	Tezin Adı	Münir Necmettin Selvak'ın Seslendirdiği Bayatı Ajın-ı Şerif'in İcaresine Yönelik Analizi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan ..... başlıklı bu çalışma 22.06.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı	Danışman ve Üyeler	İmza
Doç. Dr.	H. Serdar ÇAKIRER	
Doç.	Aycon ÖZGİMEN	
Yrd. Doç. Dr.	H. Onur KÜÇÜKOSMANOĞLU	

## İÇİNDEKİLER

Bilimsel Etik Sayfası .....	1
TEŞEKKÜR .....	2
ÖNSÖZ .....	3
ÖZET .....	4
ABSTRACT .....	5
Yüksek Lisans Tezi Kabul Formu .....	6
I.BÖLÜM .....	10
1.GİRİŞ .....	10
1.1. Problem Durumu .....	12
1.2. Alt problemler .....	13
1.3. Amaç .....	13
1.4. Önem .....	14
1.5. Varsayımlar .....	14
1.6. Sınırlılıklar .....	14
2. MEVLEVÎ MÛSİKÎSİ .....	15
2.1. Mevlevî Âyînleri ve Terminolojisi .....	15
2.1.1. Mevlevî Âyîn-i Şerîfleri'nde Yapı (Beste Kuruluşu) .....	16
2.1.2. Mevlevî Âyînlerinde Güfte .....	20
3. MÛNİR NÛREDDİN SELÇUK'UN HAYATI, TÜRK MÛSİKÎSİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ VE ESERLERİ .....	22
3.1. Münir Nûreddin Selçuk'un Hayatı .....	22
3.2. Münir Nûreddin Selçuk'un Türk Mûsikîsi Hakkındaki Görüşleri .....	23
3.3. Münir Nûreddin Selçuk'un Eserleri .....	24
II. BÖLÜM .....	26
İLGİLİ LİTERATÜR .....	26
III. BÖLÜM .....	30
3.YÖNTEM .....	30
3.1. Araştırma Modeli .....	30
3.2. Evren ve Örneklem .....	30
3.3. Verilerin Toplanması .....	30
1.4. Verilerin Analiz Edilmesi .....	31
IV. BÖLÜM .....	32
4. BULGULAR VE YORUMLAR .....	32
4.1. "Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te nota-icrâ farklılığı var mıdır?" alt problemine ait bulgular .....	32

4.2. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te herhangi bir icrâ ögesi kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	32
4.3. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te tartım farklılığı mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	32
4.4. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te noktalı sekizlik ve onaltılık tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular.....	33
4.5. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te sekizlik ve 2 onaltılık tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular.....	33
4.6. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te 1 dörtlük 1 sekizlik tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	34
4.7. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te 2 dörtlük tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	34
4.8. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te süsleme kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	35
4.9. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te çarpma kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular.....	35
4.10. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te glissando kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	36
4.11. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te vibrato kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	36
4.12. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği dînî form Bayâti Âyîn-i Şerîf ile din dışı formda seslendirdiği icrânın birbiriyle benzer veya farklı yönleri var mıdır?” alt problemine ait bulgular .....	37
V. BÖLÜM .....	39
5.SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER .....	39
5.1. Sonuç .....	39
5.2. Tartışma.....	39
5.3. Öneriler.....	40
KAYNAKÇA .....	41
EKLER .....	43
Özgeçmiş .....	72

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Noktalı Sekizlik ve Onaltılık Tartım.....	33
Şekil 2. Sekizlik ve 2 Onaltılık Tartım .....	33
Şekil 3. 1 Dörtlük ve 1 Sekizlik Tartım .....	34
Şekil 4. 2 Dörtlük Tartım .....	34
Şekil 5. Çarpma .....	35
Şekil 6. Çarpma .....	35
Şekil 7. Glissando .....	36
Şekil 8. Vibrato .....	36
Şekil 9. Noktalı Sekizlik ve Onaltılık Tartım (Nihâvent Şarkı).....	37
Şekil 10. Sekizlik ve Onaltılık Tartım (Nihâvent Şarkı) .....	37
Şekil 11. Çarpma (Nihâvent Şarkı).....	37
Şekil 12. Vibrato (Nihâvent Şarkı).....	38
Şekil 13. Glissando (Nihâvent Şarkı).....	38

## I.BÖLÜM

### 1.GİRİŞ

Köklü bir geçmişe sahip olan Türk mûsıkîsi, kültürümüzün en önemli yapı taşlarından birini oluşturmaktadır. Form yapısı itibâriyle pek çok türü içerisinde bulunduran Türk mûsıkîsinin gerek dînî gerek lâdînî form yapılarıyla günümüze “meşk” denilen sistemle ulaştığı bilinmektedir. Bu form yapıları içerisinde en dikkat çekenlerden birisinin de Mevlevî âyîni (âyîn-i şerîf) formu olduğu söylenebilir.

XIII. yüzyılda yaşamış büyük mutasavvıf, velî Hz. Mevlânâ'nın mûsıkî ile ilgili yüceltici fikirleri vardır. Mûsıkî, Hz. Mevlânâ'nın fikirlerini benimseyerek izinden giden Mevlevîler arasında başlangıçtan itibaren dâimâ ilgi görmüş, Mevlevîhâneler mûsıkî sanatımıza büyük katkılar sağlamıştır. Bu mânevî eğitim kurumlarında mûsıkî icrâlarının yanı sıra ilmî çalışmalar da yapılmış, büyük nazariyatçı ve bestekârlar yetişmiştir. Mevlevî bestekârlar bütün birikim ve becerilerini Mevlevî âyini bestelemekle kullanmak istemişlerdir. Ayrıca bu formun, bestekârlıktaki kudreti nedeniyle Mevlevî âyînleri mûsıkî sanatımızın şaheserleri hâline gelmiştir (Çevikoğlu, 2011: 15).

Söz ve saz mûsıkîsinin birlikte ve nöbetleşe yer aldığı âyîn-i şerîf formu, kural olarak Hz. Mevlânâ'nın Mesnevî veya Dîvân-ı Kebîr'inden alınmış şiir ve gazellerin usûllü olarak bestelendiği, en büyük ve en sanatlı tekke mûsıkîsi formudur (Tanrıkorur, 2005: 133).

Âyîn-i şerîf; “mukâbele” denilen ve semâ töreni sırasında okunup çalınan eserdir. Bu sırada semâzenler de “semâ” denen Mevlevî raksını yaparlar. Mîrâciye ve mevlîd gibi bir defaya mahsus bestelenmiş formların dışında, Türk mûsıkîsinin en büyük formudur (Öztuna, 2006: 134).

Son dönemin büyük müzikologlarından Rauf Yektâ Bey, Mevlevî âyînleri hakkında şunları söylemektedir:

“Türk mûsıkîsinin mükemmel bir tarihi yazıldığı vakit görülecektir ki en meşhur Türk bestekârları hep Mevlevîdirler. Bu üstadlar mûsıkî sanatındaki zekâ ve dehâlarının en büyük kısmını Mevlevî âyînleri bestelemeye sarf etmişlerdir. Bunun içindir ki Mevlevî âyînleri, Türk mûsıkîsinin en sanatlı parçalarını içeren sanat eserleri hazinesi hâlini almıştır. Mûsıkî üstadlarımız, millî mûsıkîmizin inceliklerini öğrenmek için mutlaka Mevlevî âyînlerini etraflıca araştırmak lüzumunu öğrencilerine tavsiyeden kayıtsız kalamazlardı. Gerçekten de güzel sanatların mûsıkî kısmında Türklerin ne derece

muvaffak olduklarını anlamak ve asrımızda da Türk rûhuna hitâb edecek eserler yazabilmek için ecdâdımızdan kalan nefis yâdigârları ciddî sûrette tetkikten başka çare yoktur” (Hatipoğlu, 2011: 9).

Rauf Yektâ Bey’in sözlerinden de anlaşılacağı üzere Mevlevîlik ve Mevlevî âyînleri Türk mûsikisinde önem arz eden unsurlardandır. Bu bağlamda çeşitlilik arz etmesi hasebiyle Türk mûsikîsinin farklı formları içermesi de göz önüne alınabilecek hususlardan biri olabilir.

Türk mûsikîsi, melodik özellikleriyle, repertuarıyla ve çalgılarıyla bin yılı geçkin görkemli bir tarihî geçmişin zarif ve güçlü bir sanat anlayışını temsil eden, Osmanlı İmparatorluğunun gücüyle doğru orantılı gelişme gösteren bir mûsikî olmuştur. Nağmelerdeki ve icrasındaki farklılık bu mûsikîyi özel kılmıştır. Kâinâtın içinde bulunan ritmlerin ve sadâların bir tezâhürü olarak oluşmuş bir felsefî düşüncenin ürünü olan bu mûsikî, icrâcılar için vakurlu, dinleyenler için efsunlu, öğrenmek isteyenler için de gizemli olmaya devam etmektedir (Yahya Kaçar, 2009:1).

Yahya Kaçar’ın da bahsettiği gibi bu gizem ve çeşitlilik dâhilinde Türk mûsikîsinde dînî ve lâdînî önemli olduğu düşünülen saz ve ses solo/koro/enstrüman kayıtlarının da bulunduğunu ifade etmek gerekmektedir. Solo icrâlarda günümüze ulaşan kayıtlar içerisinde saz sanatçıları kategorisinde Tanbûrî Cemil Bey, ses sanatçıları kategorisinde Münir Nûreddin Selçuk, alanlarının ilkleri olmaları sebebiyle göze çarpmakta ve önemli görülmektedir.

Cinuçen Tanrıkorur, Münir Bey hakkında; "*Cemil'i (Tanbûrî) dinledikten sonra, ona pervâne olmamak nasıl 80 yıldır hiçbir saz sanatkârı için mümkün olmamışsa, Münir'i dinledikten sonra da Türk mûsikîsinde daha ustaca şarkı okumanın mümkün olamayacağını söylemek, hiç de abartılı bir iddia değildir.*" demektedir (Yavuz, 1994: 150).

Türk mûsikîsi ses icracılığında Münir Nûreddin Selçuk'un bu nevî önemli görülmesinin onun aldığı eğitim ve mûsikîye olan bakış açısıyla doğru orantılı olduğu düşünülmektedir.

“Özgün ses eğitimi görmüş, sesini herhangi bir müzik âleti gibi kullanmayı denemiş ilk hânendemiz sanırız ki Münir Nûreddin Selçuk olmuştur. Münir Nûreddin’in yirminci yüzyılın sesli icrâ üslûplarında önyak olduğu önemli değişiklikler ise kuşkusuz yurtdışında görmüş olduğu bu özgün ses eğitiminden kaynaklanmaktadır. Münir Nûreddin Selçuk, bu yüzyılda Türk mûsikîsi sesli icrâ üslûplarının değişmesinin eksenî olmuştur. Ondan sonraki ses sanatçısı nesilleri de eserlerin icrâsında hep Münir Nûreddin Selçuk’u örnek almışlardır.” (Behar, 2006: 158).

Olağanüstü bir ses fiziğine sahip olan Münir Nûreddin’in en çarpıcı özelliği, eski okuyuş üslûbu ile yeni anlayışı birleştirerek ortaya yepyeni ve soylu bir icrâ tekniğini koymuş olmasıdır. Geleneksel ses icrâmızın inceliklerini Bestenigâr Ziya Bey’den öğrenmiş olan Münir Bey, Edhem Nuri Bey ve Zekaizâde Hâfız Ahmet Efendi gibi ünlü hocalardan mûsikî

meşk etmiş, eğitimini daha metodik bir yapıya getirmek istediği için Paris'te piyano, solfej ve şan dersleri almıştır (Özalp, 2000: 248).

Münir Bey, kapsamlı bir mûsıkî eğitimi aldığı için, pek çok formda eser icrâ etmiştir. Elimizde bulunan ses kayıtları içerisinde, çoğu şarkı formundan olmakla birlikte, gazel, beste, ağır semâi, yürük semâi, ilâhi, Mevlevî âyîni gibi formlarda eserler vardır. Türk mûsıkîsi ses icrâcılığında önemli bir isim olarak kabul görüldüğü için, Münir beyin ses kayıtlarının tamamının ayrıntılı bir şekilde analiz edilmesi gerektiğine ve Mevlevî âyîni formunun Türk mûsıkîsinin en büyük ve en sanatlı formu olarak kabul görülmesi ve Münir beyin de ses kayıtları içerisinde Mevlevî âyîni formunda okuduğu Bayâtî Âyîn-i Şerîf'i kaydının tek olması sebebiyle nasıl bir icrâ yaptığına dair bilimsel bir çalışma yapmak gerektiğine inanılmaktadır.

Alaeddin Yavaşca, Münir Bey hakkında; "*Türk mûsıkîsinde diksiyon, Münir Beyin şahsında açıklık ve önem kazandı. Ses kullanma ve nefes tekniklerini Batı tekniğiyle güçlendirdi. Son 40 senede onun tesirinde kalmayan tek sanatkâr yoktur desem mübalağa etmemiş sayılırım.*" demektedir (Kulin, 1996: 121).

### 1.1. Problem Durumu

Türk mûsıkîsi eğitim sistemi, geçmişte meşk sistemiyle gerçekleştirilmekte iken günümüzde ise konservatuvarların Türk mûsıkîsi bölümleri ve dengi kuruluşlarda müfredat ile gerçekleştirilmektedir. Bugün konservatuvarların Türk mûsıkîsi bölümleri ve dengi kuruluşlarda bahsedilen müfredat uygulaması ile beraber aslında meşk sisteminin de hükmünü sürdürdüğü söylenebilir. Bu kurumlar dâhilinde ses ve saz öğrencilerinin meşk sistemi ana temasıyla eğitim almaları, onların bu kurumlardaki eğitim süreci içinde dinleyebilecekleri ses kayıtları gerekliliğini de ortaya koymaktadır. Bu mânâda ses öğrencileri için önem arz edebilecek isimlerden biri de Münir Nûreddin Selçuk olabilir.

Günümüzde Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtlarına çeşitli yollarla ulaşabilmek mümkündür. Çalışmanın konusu "Münir Nûreddin Selçuk'un Seslendirdiği Bayâtî Âyîn-i Şerîf'in İcrâ Yönünden Analizi" olduğu için problem cümlesi şu şekilde oluşturulmuştur: "Münir Nûreddin Selçuk, seslendirdiği Bayâtî Âyîn-i Şerîf'i nasıl icrâ etmiştir?"

## 1.2. Alt problemler

- 1- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te nota ile icrâ farklılığı var mıdır?
- 2- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te herhangi bir icrâ ögesi kullanılmış mıdır?
- 3- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te tartım farklılığı mıdır?
- 4- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te noktalı sekizlik ve onaltılık tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?
- 5- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te sekizlik ve 2 onaltılık tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?
- 6- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te 1 dördlük 1 sekizlik tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?
- 7- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te 2 dördlük tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?
- 8- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te süsleme kullanılmış mıdır?
- 9- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te çarpma kullanılmış mıdır?
- 10- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te glissando kullanılmış mıdır?
- 11- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'te vibrato kullanılmış mıdır?
- 12- Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği dînî form Bayâti Âyîn-i Şerîf ile din dışı formda seslendirdiği icrânın birbiriyle benzer veya farklı yönleri var mıdır?

## 1.3. Amaç

Bu araştırmanın amacı, Mûnir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği eserleri icrâ ederken nasıl bir yöntem kullandığını ayrıntılarıyla incelemek ve ortaya çıkarmak ve Türk mûsikîsi alanında eğitim gören öğrencilere ve icrâcılara katkıda bulunmaktır.

#### **1.4. Önem**

Bu araştırmanın, Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf'in icrâ yönünden analizi ile ilgili çalışmanın kapsamını ortaya koyması ve elde edilen bulguların analizinden sonra yapılacak önerilerin, bu alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

#### **1.5. Varsayımlar**

Bu araştırmada;

- 1- Seçilen araştırma modelinin bu araştırmanın amacına ve konusuna uygun olduğu,
- 2- Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtlarının ses icrâcılığının karakteristik özelliğini yansıtmada önemli bir yere sâhip olduğu,
- 3- Münir Nûreddin Selçuk ekolünün Türk mûsıkîsi icrâ anlayışının üst düzey örneklerinden biri olduğu,
- 4- Araştırma için danışılan uzman kişilerin alanlarındaki yeterli bilgi ve birikime sahip olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

#### **1.6. Sınırlılıklar**

Bu araştırma;

- 1- Münir Nûreddin Selçuk'un elimizde bulunan ses kayıtları içerisinde seçtiğimiz, Türk mûsıkîsindeki en büyük formlardan biri olan Mevlevî Âyîn-i Şerîfi ile,
- 2- Ses kayıtlarında kullanılan icrâ yöntemleriyle,
- 3- Araştırmacının konu hakkında ulaşabildiği kaynak ve dokümanlar ile,
- 4- Lisansüstü çalışmalara ayrılan süre ve araştırmacının sağlayabileceği maddî olanaklar ile sınırlandırılmıştır.

## 2. MEVLEVÎ MÛSİKÎSİ

### 2.1. Mevlevî Âyînleri ve Terminolojisi

Mevlevîlik, Mevlânâ Celâleddin hayatta iken henüz şekillenmemiş olan, O'nun ölümünden sonra oğlu Sultan Veled ve torunu Ulu Ârif Çelebi tarafından bir takım “usûl ve erkâna” bağlanmış, insana “öz” denen “Tanrısal rûh” un anlam kazandırdığı, insanı gerçeğe ulaştıran unsurun akıldan ziyade “aşk” olduğu kabul edilen bir tarîkâttir (Özalp, 2000: 114).

Mevlevîhâne, Mevlevîler'in ibadet, zikir ve eğitim amacıyla bir araya geldikleri mekân, yer, dergâhtır. Selçuklular döneminden başlayarak Osmanlı İmparatorluğu'nun hüküm sürdüğü çok geniş bir coğrafyada insanlara hizmet etmek amacıyla teşkilatlanmış eğitim kurumlarıdır. Bu kurumlar, insanlara güzel ahlâkın özellikleri olan iyiyi, doğruyu, adaleti, sabrı, hoşgörüyü ve tahammülü öğretmekteydi. Aynı zamanda buldukları merkezlerin kültür ve sanat akademisi görevini de yüklenmişlerdi. Mevlevîhâneye gelen insanlar, yeteneklerine göre eğitime tabii tutularak, mûsikî, hat, tezhip, minyatür, oymacılık, sedefkârlık, Arapça ve Farsça alanlarında yetiştirilebilmekteydi. Türk mûsikîsine hizmet etmiş olan Dede Efendi, İtrî, Zekâi Dede, Kutbünnây-i Osman Dede, Sultan III. Selim ve Neyzen Sâlim Bey gibi en büyük bestekârlar mevlevîhânelerde yetişmişlerdir (Yahya Kaçar, 2009: 6).

Mevlevîlerin kendi tekkelerinde yaptıkları ibadetin iki safhası vardı: İlk safha, ezan, namaz, Kur'an tilâveti ve salât ü selâmlar gibi şeriatın emrettiği görevleri kapsarken, Mesnevî dersi ve semâ mukâbelesi ikinci safhayı oluştururdu. İkinci safha, Anadolu dergâhlarında Cumadan sonra, İstanbul âsitânelerinde dönüşümlü olarak değişik günlerde öğle veya yatsı namazının ardından yapılırdı. Bunun sebebi, diğer tarîkat pîrleri gibi Mevlânâ'nın da şeriatı dînin temel direği kabul etmiş olmasıdır. “Sol ayağımla direk gibi şeriate çakılıyım; aynı anda sağ ayağımla 18 bin âlemi devrederim” buyurmuşlardır. Semâzenin bu yüzden “direk”, “Al-” hecesiyle kalkıp vücûdu havadaki sağ kolun da yardımıyla 360 derece döndürdükten sonra “-lah” hecesiyle yere basan sağ ayağına da “çark” tâbir edilmiştir. Dik olarak kaldırılmış olan kollarda –sağ avuç göğe açık, sol el bilekten yere sarkık olarak-“Lâ-ilâhe ill' Allah” sözünün başındaki Lâ'nın yazılış şekli olan Lâmelif'i temsîl eder. Mevlevîlik her bir giyim unsurundan semâhânedeki hareketlere kadar, bunun gibi yüzlerce Kur'ânî/ semâvî sembollerle doludur (Tanrıkorur, 2005: 111).

Mevlevîlikte “semâ” yapısını Mevlevî raksı olarak adlandıran Öztuna, “semâ mukâbelesi”ni şöyle tarif etmektedir:

İbtidây-i emrde dervîşler, yalınayak oldukları tennûre denen geniş hırkalara bürünüp başlarında sikke ile birer birer dîvân dururlar ve şeyhin gelmesini beklerler. Şeyh, arkasında

hırka ve başında destâr ile semâhâneye gelir. Namaz kılınır ve sonra Mesnevî'den bir ders okunur. Dersten sonra Şeyh Efendi, posttayken bir duâ eder. Sonra mutrîb mahallinde bulunan dervîşlerden biri, güftesi Mevlânâ, bestesi İtrî'ye ait Rast Na't'ı ayağa kalkarak okur. Na't biter bitmez “neyzenbaşı” neyle bir taksim yapar. Taksim ve onu müteakip çalınan peşrev, o gün icrâsı kararlaştırılan Mevlevî âyîn-i Şerîfi'nin makamındandır. Peşrev biter bitmez, şeyh dâhil olmak üzere, semâ için hazır bulunan semâzen dervîşler, iki ellerinin ayasını yere vurup, bir hamlede ayağa kalkarlar ve ağır adımlarla semâhâneyi salât okuyarak üç defa devrederler. Peşrevden hemen sonra bunlar okunurken âyîn-i şerîfin icrâsı da mutrîp tarafından çalınıp okunmaya başlamıştır. Semâzenler arkalarındaki hırkayı hep birden yere bırakarak birer birer şeyhin önünde “niyaz” ettikten sonra semâ başlar. Makâm-ı Mevlânâ'yı temsil eden şeyhin önünde bir müddet dinlendikten sonra yeniden niyâz edilmesi, âyîn-i şerîfin bölündüğü 4 selâma tekâbül eder. Semâ bitince herkes oturur ve hırkalarını sırtlarına alır. Bu esnada Kur'an'dan bir aşr okunur ve sonra “duâcı dede” bir duâ kıraat eder ve duâ bitince herkes ayağa kalkar. Şeyh, “gülbank” denilen geniş mânâlı duâyı okur ve gülbankın bitiminde dervîşler Allah'ın 99 adından “Hû” ismini bir ağızdan telaffuz ederler. Daha sonra şeyh îadeli bir şekilde bütün hazır bulunanları ve mutrîb heyetini selâmlar ve arkasını kapıya döner. Mukâbele sırasında bulunduğu posta niyâz eder ve semâhâneyi terk eder (Öztuna, 2006: 283).

### 2.1.1. Mevlevî Âyîn-i Şerîfleri'nde Yapı (Beste Kuruluşu)

Kısaca *âyîn* de denilen mukâbelede peşrevden sonra seslendirilen çok büyük soluklu bir tür olmasının yanında selâm adı verilen dört bölmeden oluşması ve her selâmın belirli ritimsel öğelere ve usûl geçkilerine sahip olması açısından 4 bölümden oluşmaktadır:

1. selâm genellikle Devr-i Revân usûlüyle bestelenmiş olmakla birlikte Ağır Düyek usûlüyle bestelenmiş şekli de mevcuttur. İlk selâma âyîne adını veren makamla girilir.

2. selâm sözel ve çalgısal bölümlerden oluşur ve mutlaka Ağır Evfer usûlle bestelenir. Bazı âyînlerin ikinci selâmının sonunda 3. selâma geçmeden bazı besteciler çalgısal terennüm bölümü bestelemişlerdir ve o bölüm icrâ edilerek 3. selâma geçilir.

3. selâm Devr-i Kebîr, Aksak Semâî, ve Yürük Semâî usûl sırasıyla ezgilendirilmiş sözel ve çalgısal bölümlerden oluşur. Selâm'a Frençin, Ağır Düyek ve Evsat usûlüyle başlayan âyînler de vardır.

4. selâm mutlak sûrette 2. selâmın usûlü olan Ağır Evfer usûlüyle bestelenir. Bu bölme, bazen, 2. selâmın sözel bölmesiyle ezgi ve söz olarak tamamen aynı olabileceği gibi, bazen, yalnızca sözler, bazen de yalnızca ezgi 2. selâmın sözel bölmesiyle aynı ya da benzeşik olur. Bazen de bağımsız bir bölme olarak bestelenir (Akdoğan, 1996: 451-453).

Sühan İrden, “Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi’nin Mevlevî Âyînlerindeki Makam Ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri” konulu doktora tezinde Mevlevî Âyîn-i Şerîfi formu analizinin nasıl yapılacağına dair yeni bir analiz metodu bulup Dede Efendi’nin bestelemiş olduğu Sabâ, Nevâ, Sabâ Bûselik, Bestenigâr, Hüzzâm ve Ferahfezâ âyînlerini makam ve form anlayışına göre analiz etmiştir. Analiz metoduna göre selâmların her biri ayrı ayrı bölümlerden oluşmaktadır ve beyit veya rubâilerle bestelenen bölümlerde bir bütün hâlinde (murabba beste veya şarkı formu gibi) bestelenebilmektedir. Tezin sonuç bölümünde ulaşılan sonuca göre;

Mevlevî Âyîn-i Şerîfi formunda âyîne adını veren makâmın kullanıldığı yerle ilgili Dede Efendi’nin âyînlerinden önce bestelenen âyînlerin 1. selâmlarında yapılan analizlerde üç kullanım çeşidiyle karşılaşılmıştır.

Birinci kullanımda *Pencgâh* ve *Dügâh* Beste-i Kadîmlerde görüldüğü gibi;

1A (birinci mısra +lâfzî terennüm), 1B (ikinci mısra+lâfzî terennüm), 1C (üçüncü mısra+lâfzî terennüm) ve 1D (dördüncü mısra+ lâfzî terennüm) bölümleri melodik olarak aynı,

İkinci kullanımda *Hüseynî* Beste-i Kadîmde görüldüğü gibi;

1A, 1B, 1C bölümleri melodik olarak aynı 1D bölümü farklı,

Üçüncü kullanımda *Bayâtî* Âyîn-i şerîfinde görüldüğü gibi;

1A, 1B, 1D bölümleri melodik olarak aynı, 1C bölümü farklı kullanılmıştır.

Köçek Dervîş Mustafa Dede’nin, *Bayâtî* Âyîn-i Şerîfi’nde âyîne adını veren bölümdeki form kullanımını Klâsik Türk Mûsikîsindeki *Murabba Beste*, *Ağır Semâi*, *Yürük Semâi* formlarında kullanılan melodik yapısı şeması aşağıda verildiği gibidir:

1.mısra + lâfzî terennüm=1A

2.mısra + lâfzî terennüm=1B=1A

3.mısra + lâfzî terennüm=1C

4.mısra + lâfzî terennüm=1D=1B=1A

Dede Efendi’nin *Sabâ* âyînine gelinceye kadar;

Itrî’nin *Segâh*,

Nâyî Osman Dede’nin *Rast*, *Uşşâk*, *Çargâh*, *Hicâz*,

Bursalı Sâdık Efendi’nin *Bestenigâr*,

Musâhib Ahmed Ağa’nın *Hicâz*, *Nihâvend*,

Şeydâ Hâfiz Dede’nin *Irak*,

III. Selim’in *Sûz-i Dilârâ*,

Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *Acem Bûselik*,

Kühî Dede'nin *Hicâz*,

Ali Nûtkî Dede'nin *Şevk u Tarâb* âyînlerinin *Murabba Beste* form anlayışıyla bestelendikleri görülmüş, Dede Efendi'ye gelinceye kadar bestelenen âyînlerde; âyînlere adlarını veren bölümlerde, *Murabba Beste* formu kullanımının bestekârlarca standartlaştırıldığı tespit edilmiştir.

Bu kuralı bozup yeni anlayışlara giren ilk bestekârın Dede Efendi olması dikkat çekicidir. Dede Efendi'nin altı âyîni, makâma adlarını veren bölümleri incelendiğinde şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Dede Efendi'nin *Sabâ Âyîn-i Şerîfi* 1. selâmında;

Âyîne ismini veren Sabâ makâmının sadece 1A ve 1B bölümlerinde kullanıldığı, 1C bölümünden itibaren Bestenigâr makâmına geçki yapılarak gelenekten gelen *Murabba Beste* formu kalıbı uygulamasının terk edilerek yeni bir arayışa girildiği tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin *Nevâ Âyîn-i Şerîfi* 1. selâmında;

Dede Efendi'nin 1A, 1B ve 1D bölümlerinin (bütünü dört ölçü olan kullanımlarında) ilk iki ölçülerinin aynı, 1B ile 1D bölümlerinin tamamının aynı, 1A ile 1C bölümlerinin Nevâ perdesinde karar veren Nevâ makâmıyla (Sultânî-Nevâ), 1B ile 1D bölümlerinin de Dügâh perdesinde karar veren Nevâ makâmıyla kullandığı görülmekte, Dede Efendi'nin kendi inisiyatifine göre özgün bir form kullanımını devreye soktuğu düşünülmektedir.

Nevâ Âyîn-i Şerîfi'nin 1. selâmının sonuna kadar her bölümün son iki ölçüsünde Nevâ makâmının iki türlü karar kullanımını değişimli olarak tekrarlayarak uyguladığı ayrıca bu kullanımın Mevlevî Âyîn-i Şerîfi formlarında Dede Efendi'ye gelinceye kadar bestelenen bütün âyînler incelendiğinde ilk kez uygulanan bir form anlayışı olduğu tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin *Bestenigâr Âyîn-i Şerîfi* 1. selâmında;

Dede Efendi'nin 1A ile 1B bölümlerinin son ölçüleri dışında bütün ölçülerinde aynı, 1B ve 1D bölümlerinin tamamen aynı, 1A, 1B, 1D bölümlerinden sadece 1A bölümünün son ölçüsü hariç bütün ölçülerinin aynı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin *Sabâ-Bûselik Âyîn-i Şerîfi* 1. selâmında;

Dede Efendi'nin 1A ile 1C bölümlerinde (bütünü sekiz ölçü olan kullanımlarında) son üç ölçülerini aynı, 1B ile 1D bölümlerinin tamamını aynı kullandığı; form anlayışı olarak Nevâ Âyîn-i Şerîfi'ne benzese de kullanımın 1. selâmın sonuna kadar devam ettirilmemesi sebebiyle Nevâ Âyîn-i Şerîfi form kullanımından farklı olduğu tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin *Hüzzâm Âyîn-i Şerîfi* 1. selâmında;

Dede Efendi'nin 1B ile 1D bölümlerinin (şarkı formundaki nakarat mantığıyla) aynı, 1A ile 1C bölümlerinin farklı, 1A ile 1C bölümlerinin üç ölçüden, 1B ile 1D bölümlerinin beş ölçüden oluşturulduğu tespit edilmiştir.

Dede Efendi'nin *Ferahfezâ Âyîn-i Şerîfi* 1. selâmında;

1A ile 1B bölümlerinin aynı ve yedi ölçü, 1C bölümünün (1A ve 1B bölümlerinden) farklı ve beş ölçü, 1D bölümünün 1A ile 1B ölçülerinin son dört ölçüleriyle aynı kullandığı tespit edilmiştir.

Tüm bu bilgileri özetlemek gerekirse; Dede Efendi'nin *Hüzzâm Âyîn-i Şerîfi*'nde âyine adını veren bölümlerde kullanılan (1A, 1B, 1C, 1D) güfte ve melodi kurgusuyla *Şarkı* formu anlayışı içerisinde bestelenmiş ilk *Âyîn-i Şerîf* olduğu düşünülmektedir.

Hattâ;

Eyyübî Hüseyin Dede'nin Nühüft,

Sermüezzîn Rıfat Bey'in Nev-eser, Ferahnâk,

Hüseyin Fahrettin Dede'nin Acemaşîrân,

Ahmed Avni Konuk'un Bûselik Aşîrân, Dil-Keşîde,

Rakım Elkutlu'nun Karcığâr Âyînleri incelendiğinde;

âyînlere adlarını veren bölümlerde de Dede Efendi'nin *Hüzzâm Âyîni* anlayışında *Şarkı* formu kullanımını uyguladıkları görülmüştür.

Neyzen Halil Can'ın "*Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîler*" adlı makalesinde (Mûsikî Mecmûası, Aralık, 1967, no. 229, s. 4) Mevlevî mûsikîsi tarihi üç bölümde açıklanmıştır;

1. Mevlânâ'dan Buhûrizâde İtrî'ye kadar olan dönem,
2. İtrî'den Hammâmîzâde İsmâil Dede'ye kadar olan dönem,
3. İsmâil Dede'den zamanımıza kadar olan dönem.

Neyzen Halil Can'ın bu tespiti hangi bilimsel temellere göre ortaya koyduğu bilinmemektedir ancak yapılmış olan bu çalışmanın sonuçlarına göre Mevlevî Mûsikîsi tarihini küçük değişikliklerle de olsa şu şekilde açıklaması daha uygun bulunmaktadır.

Buna göre;

1. Beste-i kadîmlerden Dervîş Köçek Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîni'ne kadar olan dönem,
2. Dervîş Köçek Mustafa Dede'nin Bayâtî Âyîni'nden Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sabâ Âyîni'ne kadar olan dönem,

3. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Sabâ Âyîni'nden günümüze kadar olan dönem.

Yapılmış olan bu çalışmayla;

Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin, Mevlevî Âyînlerindeki Makam ve Form Anlayışının, Türk Din Mûsikîsine etki ettiği düşünülmektedir (İrden, 2012: 332-336).

### 2.1.2. Mevlevî Âyînlerinde Güfte

Mevlevî Âyînlerinin güfteleri (nutk-ı şerîfleri) Mevlânâ'nın Mesnevî, Dîvân-ı Kebîr veya Rubâiyyat adlı devâsâ eserlerinin gazeliyat ve rubâiyât bölümlerinden seçilmiş olduğu için bu şiirlerin dili -eserlerin Farsça olması sebebiyle- esas îtibâriyle Farsçadır ancak Mevlevî Âyînlerinde, Farsça, Türkçe ve Arapça tasavvufî şiirler iç içe kullanılır. Bunun yanında, bazı Mevlevî şâirlerin şiirlerine de yer verildiği görülür. Bunlar arasında; Sultan Veled, Ulu Ârif Çelebi, Ahmed Eflâkî Dede (ö.1360), Şeyhî (ö.1431?), Molla Câmî (ö.1492), Dîvâne Mehmed Çelebi (ö.1529) Samtî (ö.1630/31), Gavsî Dede (ö.1639), Şeyh Gâlib Dede (ö.1799) sayılabilir (Tanrıkorur, 2005: 120).

Âyîn-i şerîflerde bir takım güfte kurallarının yer aldığı bilinmektedir. Örneğin, Ahmed Eflâkî'nin Türkçe güfteli bir gazelinin ilk ve son beyti olan

*Ey ki hezâr âferin bu nice sultân olur,  
Kulı olan kişiler, hüsrev ü hâkân olur  
Her ki bugün Veled'e inanûben yüz süre,  
Yoksul ise bây olur, bây ise sultân olur*

mısrâları, her âyînde üçüncü selâmın 6/8'lik yürük semâi kısmının girişinde, bulunduğu âyînin makâmında ve değişik bestelerle kullanılmıştır. Bunun dışında, Mevlânâ'nın bir gazelinin ilk iki beyti olan

*Sultân-ı menî sultân-ı menî  
Vender dil ü can cân îmân-ı menî  
Der men be-demî men zinde şevem  
Yek cân çi büved sad cân-ı menî*

mısrâları, âyînlerin ikinci ve dördüncü veya bu iki selâmdan birinde kullanılmıştır (Karataş, 2007: 32).

Çevikoğlu, "Mevlevî Âyînleri Usûl ve Arûz adlı eserinde incelediği âyîn-i şerîflerde yer alan arûz kalıplarını şu tabloyla belirtmiştir: (Çevikoğlu, 2011: 45).

<b>Bahir</b>	<b>Arûz Kalıpları</b>
Hafif	fâ'ilâtün mefâ'ilün fâ'ilâtün mefâ'ilün
	fâ'ilâtün mefâ'ilün fa'lün
Hezec	mefâ'ilü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün
	mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün
	mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün
	mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün
	mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün / mef'ülü fe'ülün / mef'ülü fe'ülün
	mef'ülü mefâ'ilün fe'ülün
	mef'ülü mefâ'ilün mef'ülü mefâ'ilün
Muzârî	mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilân
	mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün
	mef'ülü fâ'ilâtün mef'ülü fâ'ilâtün
Müctes	fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün
	mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fa'lün
	mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün
Münserih	müfte'ilün fâ'ilân müfte'ilün fâ'ilân
	müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün
Mütekârib	fe'ülün fe'ülün fe'ülün fe'ülün
Recez	müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün
	müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün müfte'ilün
	müstef'ilâtün müstef'ilâtün
	müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün
Remel	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilân
	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün
	fâ'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün
	fe'ilâtü fâ'ilâtün fe'ilâtü fâ'ilâtün
Seri'	müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilân
	müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün
G.V.	fâ'ilâtün fâ'ilâtün mefâ'ilün fe'ül
	mef'ülü mefâ'ilün fe'ilün

### 3. MÜNİR NÜREDDİN SELÇUK'UN HAYATI, TÜRK MÛSİKİSİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLERİ VE ESERLERİ

#### 3.1. Münir Nüreddin Selçuk'un Hayatı

1900 yılında İstanbul'un Bayezid semtinde doğmuştur. Babası Sadâret Dâiresi (Sadrâzamlık) âmiri, Dîvân-ı Hümâyun (Pâdişah Meclisi) muâvini, aynı zamanda Dârülfünûn'un (eski İstanbul Üniversitesi) İlâhiyat Fakültesi İran Edebiyatı ve Kadıköy Sultânisinde (şimdiki lise) Fransızca öğretmenlerinden Nüreddin Avni Bey'dir. Annesi Hanife Hanım, Vezir Germiyanoglu Ali Paşa'nın üç kızının küçüğü, Sadrâzam Nürettin Paşa'nın kız kardeşidir (Yavuz, 1994: 13).

Daha çok küçük yaşlarda, ilkokul sıralarında sesinin güzelliği çevresinin dikkatini çekmiş, ilk mûsikî derslerini amatör bir mûsikîşinas olan babasından almıştır. 1915 yılında "Dârü'l Feyz-i Mûsikî"ye girmiş, burada birçok hocanın yanı sıra özellikle Edhem Nuri Bey'den istifâde etmiş ve hocasından kırk kadar fasıl öğrenmiştir. Mûsikî meclislerinde zaman zaman Hoca Ziyâ Bey'in katıldığı toplantılar yapılmış, kendisi de bu toplantılara sesi ile iştirâk etmiştir. Geleneksel ses icrâmızın inceliklerini Bestenigâr Ziyâ Bey'den öğrenmiş, babasının arkadaşı olan Rauf Yektâ Bey'in aracılığıyla da Zekâi Dede'nin oğlu Ahmet Irsoy'dan dört yıl süre ile ders almıştır (Ak, 2002: 185).

Selçuk, I. Dünyâ Savaşı ve Kurtuluş Savaşı sonrası, daha Cumhuriyet ilân edilmeden iki ay önce, askerlik hizmetini yapmak üzere sınavla Muzika-i Hümâyun'a (Saray Mızıkası) girmiş, Teğmen olarak göreve başladıktan 2 ay sonra, bütün saray kadroları geçersiz sayıldığından, kadrosu ile birlikte Ankara'ya nakledilerek Cumhurbaşkanlığı Fasil Heyetinde çalışmıştır. Askerlik süresi bittikten ve bir yıl da sivil olarak çalıştıktan sonra, 1926 yılında kendi isteği ile bu görevinden ayrılarak İstanbul'a yerleşmiş ve serbest olarak çalışmaya başlamıştır. Bu yıllarda ünü oldukça yoğunlaştığı hâlde, ciddî bir eğitimden geçmeyi ve metodik çalışmayı uygun görmüş, bunun için "Sahibinin Sesi" firmasının hesabına 1927 yılında Paris'e gitmiş, Paris Konservatuvarı'nın ünlü hocalarından şan, piyano ve solfej dersleri aldıktan sonra, 1928'de ülkesine geri dönmüştür (Koçak, 2003: 2).

Selçuk, 1942 yılında Belediye Konservatuvarı İcrâ Heyeti'ne girmiş, bir yıl sonra kişisel sebeplerle istifa ederek ayrılmıştır. 1953 yılında İstanbul Radyosu'nda müşâvirlik yapan sanatçı, aynı yıl konservatuvarın İcrâ Heyeti Başkanlığı'na getirilmiş ve burada 16 yıl çalışmıştır. Son görevi İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Konservatuvarı'nda

repertuvar hocalığı olmuştur. Münir Nûreddin Selçuk, ölümünün bir yıl öncesinde yaşlılığa bağlı bir beyin hastalığı geçirmiş, bu hastalığın da vermiş olduğu rahatsızlıklarından dolayı, 27 Nisan 1981 yılında hayata gözlerini yummuştur. Selçuk'un her biri ayrı hanımlardan Meral, Timur ve Selim isimlerinde üç çocuğu vardır (Öztuna, 2006: 273).

“Özgün ses eğitimi görmüş, sesini herhangi bir müzik âleti gibi kullanmayı denemiş ilk hânendemiz sanırsız ki Münir Nûreddin Selçuk olmuştur. Münir Nûreddin'in yirminci yüzyılın sesli icrâ üslûplarında önyak olduğu önemli değişiklikler ise kuşkusuz yurt dışında görmüş olduğu bu özgün ses eğitiminden kaynaklanmaktadır. Selçuk, bu yüzyılda Türk mûsikîsi sesli icrâ üslûplarının değişmesinin eksenini olmuştur.” (Behar, 2006: 138)

### 3.2. Münir Nûreddin Selçuk'un Türk Mûsikîsi Hakkındaki Görüşleri

Münir Bey, mûsikî ve ses konularında pek çok yazı yazmış ve röportajlar vermiştir. Münir Bey bu röportajlarında Türk mûsikîsinin öğretimi ve iyi bir ses icrâcısının nasıl yetiştirilmesi gerektiği konuları üzerinde ekseriyetle durmuş, 26 Aralık 1932 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yayınlanan bir röportajında günümüz Türk mûsikîsi icrâcıları için önem arz eden şu sözleri kullanmıştır:

“Dünyada hiçbir mûsikî târif ile öğretilemez. İcrâ etmeden mûsikînin rûhunu değil, ancak ölü kalıplarını anlamak mümkündür. Dinlemek de kâfi değildir. Biz konservatuvarda mûsikî târihi öğretmeni değil, bestekâr yetiştireceğiz. Talebenin her iki mûsikînin rûhuna (Batı ve Türk) ve ifâdesine cidden vâkıf olması lâzımdır. Bizim mûsikînin, metodik, ilmî bir kıymeti olduğuna kimse kâni değildir. Bir kâide vardır: Her mûsikîde eserlerin kıymeti kadar icrâkârlar da rol oynarlar. Bir musiki, ancak konser salonunda dinlenerek tenkît edilir” (Kulin, 1996: 122).

Münir Bey'in bu sözlerinden anlaşılacağı üzere Türk mûsikîsinin sadece kitaplardan öğrenilmesinin mümkünatı yoktur. İcrâ edilmeden bir mûsikînin derinliği anlaşılamayacağı gibi, bir icrâcının, mûsikîsini icrâ etmeden karşı tarafa aktarmasının da bir imkânı yoktur. İşte tam bu noktada Münir Bey, “Ses Mûsikîmiz” adlı makâlesinde mûsikîmizin nasıl öğrenilmesi gerektiğinden bahsetmiştir:

“Pek küçük yaşta mûsikî öğrenmeye başladığım sıralarda, hocalarımdan işitip her zaman hatırladığım mühim sözlerden bir tanesi de: Türk mûsikîsi ehlinden (fem-i muhsin)den öğrenmek gerektir” sözü olmuştur. Dînîsinde gayri dînîsinde dörtte üçü ses eserlerinden mürekkep bulunan mûsikîmizi hakkıyla terennüm edebilmek için, fikrimce bunu muhakkak olarak eskilerin dedikleri tarzda yapmak; iyi ve selâhiyetli bir ağızdan tavır ve edâsı ve bütün incelikleriyle meşk ve tâlim etmek lâzımdır (Behar, 2006: 79).

Münir Bey ayrıca iyi bir okuyucunun nasıl olması gerektiği hususu üzerinde de ehemmiyetle durmuştur.

“Küçük eserlerden başlayıp yavaş yavaş ve tadrîci bir sûrette en büyük eserlere kadar tavır ve edâsı ve bütün incelikleriyle uzun bir müddet zarfında meşk ve tâlim ederek, kâbil olduğu takdirde aynı hocalardan, olmazsa diğer hocalardan da nota, usûl ve mûsikî nazariyatı dersleri aldırıp, tam mânâsıyla olgun ve mücehhez olarak yetiştirmek. İyi bir okuyucunun yetişmesi için lâzım olan bu esaslı noktalar itmam ve ikmâl edildiği takdirde, eski zamanlarda olduğu gibi zamanımızda da, azametli mûsikîmizi dâimâ yaşatacak ve ayakta tutacak ve nesillerden nesillere canlı bir misâl olarak göstermeye muktedir olabilecek iyi okuyuculara ve icrâkârlara kavuşmuş, bu sahadaki boşluğu doldurmuş oluruz” (Yavuz, 1994: 22).

### 3.3. Münir Nûreddin Selçuk'un Eserleri

S. N	MAKAM ADI	ESER ADI	FORMU
1	NİHÂVEND	Saz eseri	Saz semâisi
2	RAST	Biz şî'ri böyle söyledik	Kâr
3	RAST	Mehpâreler elinde kalmış	Beste
4	RAST	Sâkî parıldasın	Ağır Semâi
5	RAST	Gül yüzünü görelî	Nakış
6	NİHÂVEND	Ruhsârına aybetme	Yürük Semâi
7	RAST	Hülyâma doğan son güneşim	Yürük Semâi
8	UŞŞÂK	Âheste çek kürekleri	Gazel
9	MÂHUR	Gördüm ol meh	Gazel
10	HÜSEYNÎ	Dumanlı başları göklere ermiş	Dağî
11	RAST	Evvel Allah yâd edelim	Îlâhi
12	SABÂ	Git ey akan gözyaşım	Îlâhi
13	UŞŞÂK	Neyle konuştum	Şarkı (Îlâhi)
14	RAST	Yok gayrı bizlere uyku dinek vay	Ağıt
15	MÂHUR	Vur pençe-i âlideki	Marş
16	DÜĞÂHTA RAST	Milletim aç bağrını	Marş
17	SABÂ (Farklı makamlarda)	Sabâ eser gusûn-i ter	Fantezi
18	HİCAZ	Pencereyi kapatıverdim	Fantezi
19	RAST	Hayat mısın, ölüm müsün	Fantezi
20	SULTÂN-I YEGÂH	Hayat gençlik boyunca	Fantezi
21	UŞŞÂK	Söyle sevgili	Fantezi
22	BESTENİĞÂR	Bir nigâhın	Şarkı
23	BÜSELİK	Yalandır doğuştan sarhoş olduğum	Şarkı
24	HİCAZ	Anneye ninni	Şarkı
25	HİCAZ	Artık demir almak günü gelmişse	Şarkı
26	HİCAZ	Bilmem kaç yıl aradım	Şarkı
27	HİCAZ	Ey yârenler	Şarkı
28	HİCAZ	Gittin de bıraktın beni aylarca	Şarkı
29	HİCAZ	Sana dün bir tepeden baktım	Şarkı
30	HÜSEYNÎ	Varalım kûy-i dilârâya gönül	Şarkı
31	HÜZZAM	Dil uyur mest olarak	Şarkı
32	HÜZZAM	Havalandı gönül kuşu	Şarkı
33	HÜZZAM	Sâhilden uzaklaştık	Şarkı
34	HÜZZAM	Sen karşıma her özlediğim anda	Şarkı
35	HÜZZAM	Sevdiğim dünyâlar kadar	Şarkı
36	HÜZZAM	Solgun durma	Şarkı
37	ISFAHAN	Yine bezm-i	Şarkı
38	K.HİCAZKÂR	Beni kör kuyularda	Şarkı

39	K.HİCAZKÂR	Bu yıl da böyle geçti	Şarkı
40	K.HİCAZKÂR	Ey nâz-ü işve	Şarkı
41	K.HİCAZKÂR	Rakkas	Şarkı
42	K.HİCAZKÂR	Sevgi dillerde yara	Şarkı
43	K.HİCAZKÂR	Zil, şal ve gül	Şarkı
44	MÂHUR	Âşika Bağdat sorulmaz	Şarkı
45	MÂHUR	Bir gülşene vardı	Şarkı
46	MÂHUR	Ne doğan güne	Şarkı
47	MÂHUR	Otomobil uçar gider	Şarkı
48	MÂHUR	Sâkî getir yine	Şarkı
49	MÂHUR	Zannetme ki güldür ne de lâle	Şarkı
50	MUHAYYER	Bir safâ bahşedelim	Şarkı
51	MUHAYYER	Çepçevre bahar içinde	Şarkı
52	MÜSTEAR	Ne olmuş ansızın	Şarkı
53	NİHÂVEND	Bahçemde açılmaz	Şarkı
54	NİHÂVEND	Bilmem bu gönülle	Şarkı
55	NİHÂVEND	Biraz kül, biraz duman	Şarkı
56	NİHÂVEND	Gezerken yağmurda	Şarkı
57	NİHÂVEND	Gün doğarken yıldızlar	Şarkı
58	NİHÂVEND	Hatırla mâzi-i mesudu	Şarkı
59	NİHÂVEND	İstinye körfezinde	Şarkı
60	NİHÂVEND	Kandilli yüzerken	Şarkı
61	NİHÂVEND	Kuşadası'nda anılar vardır	Şarkı
62	NİHÂVEND	Sensiz ey şuh	Şarkı
63	NİHÂVEND	Uçsuz bucaksız	Şarkı
64	NİHÂVEND	Yar senden kalınca ayrı	Şarkı
65	NİHÂVEND	Yok başka yerin	Şarkı
66	NIŞÂBUREK	Bir söz dedi ki cânân	Şarkı
67	RAST	Erdi bahar	Şarkı
68	RAST	Rindlerin ölümü (Hâfızın kabri olan)	Şarkı
69	RAST	Sevdâ ile dillendi	Şarkı
70	RAST	Nice bir eşk-i firâkımla	Şarkı
71	SEGÂH	Bülbül âhengini	Şarkı
72	SEGÂH	Rindlerin akşamı (Dönülmez akşamın)	Şarkı
73	SULTÂN-I YEGÂH	Ay gökte hayâle	Şarkı
74	SULTÂN-I YEGÂH	Benden ayrı düştün artık	Şarkı
75	SULTÂN-I YEGÂH	Bu hülyâlar diyârında	Şarkı
76	SULTÂN-I YEGÂH	Saçının telleri	Şarkı
77	SULTÂN-I YEGÂH	Sen şarkı söylediğin zaman	Şarkı
78	SÜZİNÂK	Durmadan aylar geçer	Şarkı
79	UŞŞÂK	Bir beklediğim var	Şarkı
80	UŞŞÂK	Bir merhaleden	Şarkı
81	UŞŞÂK	Yolcu ile arabacı	Şarkı

## II. BÖLÜM

### İLGİLİ LİTERATÜR

Bu bölümde, araştırma konusu ile ilgili olan çalışmalar taranarak, elde edilen araştırma bulgularına dayalı bilgiler bir araya getirilmiştir.

Yavuz (1994), “Münir Nûreddin Selçuk’un İcrâcı Olarak Türk Mûsikîsindeki Yeri ve Önemi” konulu sanatta yeterlik tezinde, Münir Bey’in, en başta icrâcılığı, sanatçı adına yapılan çalışmaları, bestekârlığı, şefliği ve hayatı etraflıca incelenmeye çalışılmıştır. Konu değişik kaynaklardan araştırılmak sûretiyle, mukâyeseli bir şekilde, daha detaylı olarak ortaya konulmuş, 5 bölüm hâlinde oluşturulan araştırma, yapılan röportajlarla desteklenmiştir.

Eruzun (1997), “Tanbûrî Cemil Beyin Kemeñçe İle Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma (İcrâ-Nota Farklılığı)” konulu yüksek lisans tezinde, kemeñçede geleneksel icrânın teknik gelişmeye etkisi olacağı düşüncesinden hareketle, Cemil Bey' in eldeki kayıtları incelenmiştir. Saz eserlerinin kayıtları notaya alınarak içindeki teknik özellikler (yay bağları, farklı hareketler vb.) üslûp özellikleri (süslemeler) incelenmiş sınıflandırılmıştır. Çalışmada belgelere dayanan somut materyaller ortaya çıkarılırken, çalışma, geleneksel icrâ üslûbuna dayanan bir anahtar görevi üstlenmesi için yapılmıştır.

Şengün (2005), “Selâhattin Pınar Eserlerinin Bilgisayar Destekli İstatistiksel Değerlendirmesi ve Makamsal Analizi” konulu yüksek lisans tezinde, Klâsik Türk Müziği eserlerinde kullanılan geleneksel makam yapısının, XX. yüzyıl bestekârları tarafından bestelenen eserlerde ne denli ifâde edilebildiği konusunu araştırmak amaçlanmış, XX. yüzyıl bestekârlarından Selâhattin Pınar’a ve dönemi bestekârlarına ait Hicâz makâmında Aksak usûlünde bestelenen toplam kırk sekiz eser “Bilgisayar Destekli Analiz Yöntemi” ile incelenerek “ses alanı”, “perdelerin kullanım sıklığı”, “süre değerı”, “seyir analizi” ve “perdelerin ezgisel hareketi (*Markov Modeli*)” bakımından geleneksel makam yapısına uygunlukları ve farklılıkları tespit edilmiştir.

Kılınçarslan, (2006), “Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Âyîni'nin Makam, Usûl ve Ezgisel Yönden İncelenmesi” konulu yüksek lisans tezinde, Türk mûsikîsinin en büyük dînî formu olan “âyîn” formunu anlatabilmek için önce “Hz. Mevlâna” , Mevlevîliğin kuruluşu ve âyîn formunun bir parçası olan “semâ töreni” ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Mevlevî âyînleri

içerisinde en sanatlı ve en uzun süreli olan Dede Efendi'nin "Hüzzam Mevlevî Âyîni" biçim, usûl ve makamsal yönden incelenmiştir. İncelenen bu ayînde Hüzzam makâmını bestekârın nasıl kullandığı, eser içerisinde kullanılmış olan geçkiler ve bu geçkilerin Hüzzam makâmıyla ilişkisi, âyînde kullanılan usûllerle bu usûllerin vezin ile ilişkisi incelenmiştir.

Kurtuldu (2006), "Geleneksel Türk Mûsikîsi Ses İcrâcılarında Hâfız Sâmi'nin Hayatı ve Gazel İcrâcılığı Üzerine Bir Çalışma" konulu yüksek lisans tezinde, Hâfız Sâmi'nin hayatından, gazel ve gazelin edebî yapısından, Klâsik Türk Müziğinde gazel formundan, Hâfız Sâmi'nin gazel icrâcılığından ve Türk müziğindeki yeri ve öneminden bahsedilmiştir.

Özdemir (2008), "Cinuçen Tanrıkörur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi" konulu yüksek lisans tezinde, Türk müziğinin önemli icrâcılarında olan Cinuçen Tanrıkörur'un ud taksimleri, makamsal ve teknik açıdan incelenmiştir. Makamsal açıdan değerlendirildiğinde, alışlagelmiş melodi kalıplarının dışında hareket eden Tanrıkörur'un, Uzzâl, Hüzzam, Şevkefzâ, Şedd-i Sabâ ve Uzzâl' dan Şevkefzâ' ya geçiş taksimi olmak üzere beş taksimi bu çalışmaya örnek olarak seçilmiş ve bu taksimlerin transpozisyonu, melodik hareketleri, seyir yapıları ve makamsal geçkileri bakımından incelenmiştir. Makamsal çözümlemesi yapılan bu taksimler daha sonra udu kullanım tekniği bakımından klâvyeye üzerindeki pozisyonları, sık tercih edilen süsleme tekniklerini ve sağ- sol el tekniklerini içeren bir anlayışla açıklanmıştır. Analizler doğrultusunda çıkan sonuçlarda Tanrıkörur'un taksimlerinde daha ziyade, kız ney ve müstahzen akordunu kullandığı, melodilerinde kalıplaşmış ezgi yapılarını tercih etmediği, geleneksel seyir anlayışı çerçevesinde özgün melodiler ürettiği, kapalı ve ileri pozisyonları tercih ettiği görülmüştür.

Dural (2011), "Türk Mûsikîsi Meşk Geleneğinde Bir İcrâ; Hâfız Sâmi" konulu yüksek lisans tezinde Hâfız Sâmi'nin bağlı bulunduğu meşk silsilesinden edindiği birikimle, gazel icrâsında formâl yapıları nasıl kurduğu, Ferahnâk makâmını nasıl icrâ ettiği, güfteyi ve ritmik yapıları nasıl kullandığı, motifleri nasıl işlediği ve hangi süsleme tekniklerini kullanmayı tercih ettiği ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

İrden (2012), "Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyînlerindeki Makam Ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri" konulu doktora tezinde birinci bölümde; Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin hayatı ve eserleri iki başlık altında toplanmış, birinci başlıkta; Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin hayatı, ikinci başlıkta; Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin dîni ve lâdîni eserlerinin dökümünü oluşturan tablolar formlarına göre

verilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde; Mevlevî mûsikîsi beş başlık altında toplanmış, birinci başlıkta; Mevlevî âyînleri ve terminolojisi, ikinci başlık altında; Mevlevî Âyîni Şerîflerinin yapısı (Beste kuruluşu), üçüncü başlıkta; Mevlevî Âyînlerinde güfte anlayışı, dördüncü başlıkta; Mevlevî Âyînleri ve Bestekârları kronolojisi, beşinci başlıkta; Mevlevî Âyînlerinde dört selâmın anlamı verilmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde; merhum Onur Akdoğu'nun Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler ve merhum Cinuçen Tanrıkorur'un “Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi” isimli çalışmalarından kısmen faydalanılsa da Mevlevî Âyîn-i Şerîfî formu analizinin nasıl yapılacağına dair kapsamlı bir kaynak bulunamadığı için yeni bir metot geliştirilip tanıtılmıştır. Dördüncü bölümde; geliştirilen yeni analiz metoda göre Dede Efendi'nin bestelemiş olduğu âyînler makam ve form anlayışına göre analiz edilmiştir. Dede Efendi'nin âyînlerinin incelenmesi iki başlık altında toplanmış, birinci başlıkta; âyîne adını veren makamla ilgili tarihî bilgiler içeren tablolar verilmiş, ikinci başlıkta; hangi âyîn inceleniyorsa o âyînle ilgili makam, geçki, çeşni ve form açısından analiz yapılmış ve ortaya çıkan analiz sonuçları değerlendirilmiştir.

Duran (2012), “Neveser Kökdeş Şarkılarının Ses Eğitimi Disiplini Kapsamında İncelenmesi” konulu yüksek lisans tezinde, Türk müziği bestecilerinin sözlü eserlerinin de ses eğitimi disiplininin evrensel boyutu kapsamında değerlendirilebileceği hususunun Cumhuriyet Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Müzik Anabilim Dalı akademik ortamında gündeme getirilmesi düşünülmüştür. Çalışma konusu içerisinde, müzik sanatının bilimsel temelleriyle ilgilenen “Müzik Bilimi Alanı” ve “Şarkı Söyleme Dalı” ile olan ilişkisi nedeniyle de “Ses Eğitimi Bilim Dalı” için özgün bir değer taşımasına özen gösterilmiştir. Müzik tarihimiz ve bestecilerimiz açısından bakıldığı zaman, bu çalışmada, Neveser Kökdeş, bir kadın besteci olarak eserlerinde yansıttığı müzikâl ve teknik özellikleri ile ele alınmıştır. Bu bağlamda “Şarkı Söyleme Sanatı”nın disiplinler arası özellikler taşıyan bir müzik etkinliği olması nedeniyle, Neveser Kökdeş şarkıları çağdaş ses eğitimi teknik ve uygulamaları açısından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Zeybek (2013), “Türk Makam Müziğinde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nûreddin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi” konulu yüksek lisans tezinde, Türk makam müziği terminolojisinde müziğin icrâ alanında birlikte veya birbirinin yerine kullanılan üslûp ve tavır kavramları anlam bakımından somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Buna ek olarak, üç ses icrâcımızın üslûp ve tavırları eserlerin icrâsı sırasında kullandıkları süsleme elemanları ve nüanslar açısından karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Çalışmada, öncelikle bir alan araştırması metodu olarak ses ve saz icrâcıları ve müzik araştırmacıları ile röportajlar yapılmış ve konu ile birebir ilgili kısımlar teze dâhil edilmiştir.

Durgutlu (2013), “Sözlü Türk Mûsikîsinde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nûreddin SELÇUK, Alâeddin YAVAŞÇA ve Bekir Sıdkı SEZGİN’İN Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları” konulu yüksek lisans tezinde, sözlü mûsikîde solistliğin tarihsel sürecine ışık tutulabilmesi, solistlerin üslûp özelliklerini yansıtan işaretlerin daha belirgin biçimde notaya aksettirilmesi ve gelecek nesiller için bir kaynak olması amaçlanmıştır. Osmanlı’dan günümüze kadar geçen süre içerisinde, solistliğin gelişmesinde etkisi olan şahıslar ve kurumlar incelenmiş, Münir Nûreddin Selçuk, Bekir Sıdkı Sezgin ve Alâeddin Yavaşça’nın üç örnek eser üzerindeki icrâlarının benzerlik ve farklılıkları analiz edilmiştir. Bu çalışmada, solistlerin kendine has özelliklerinin saptanması için kullanılan süsleme ve nüans elemanları konularında yapılmış çalışmalardan istifade edilmiştir.

Köroğlu (2015), “Niyazi Sayın’ın Toplulukla Saz Eseri İcrâlarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevde Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği” konulu doktora tezinde amaç; Niyazi Sayın’ın toplulukla icrâ ettiği 32 saz eserinde kullandığı süsleme öğeleri ile artikülasyon öğelerinin tespit edilerek, bu öğeler kullanılarak etütler oluşturulması ve bu etütlerin ney eğitimindeki işlevselliğinin ortaya konmasıdır. Bu amaçla Niyazi Sayın’ın toplulukla icrâ ettiği 32 saz eserinin görsel-işitsel kaydı bulunarak araştırma kapsamına alınmış, bu kayıtların müziksel dikteleri yapılmış, tespit edilen ve Niyazi Sayın’ın tavrı özelliklerini yansıtan süsleme ve artikülasyon öğeleri kullanılarak etütler oluşturulmuş, oluşturulan bu etütlerin ney eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik uzman görüşleri alınmış ve bu görüşler değerlendirilmiştir. Araştırmada etütlerin yazılmasına yönelik verilerin elde edilmesinde belgesel tarama yöntemi kullanılmış, ayrıca yazılan etütlerin ney eğitimindeki teknik ve müziksel işlevselliğinin ortaya konması amacıyla uzman görüşlerine başvurulmuştur. Bu amaçla yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu 10 yıl ve üzeri meslekî deneyime sahip olan ney öğretim elemanları oluşturmaktadır. Araştırma ney eğitiminin 3. ve 4. yılında kullanılmak üzere Niyazi Sayın tavrının kavranmasına yönelik katkı sağlayacağı sonucu ortaya çıkmıştır.

## III. BÖLÜM

### 3.YÖNTEM

Bu bölümde yapılan araştırmanın modeli, evren ve örnekleme, verilerin toplanması ile verilerin analizi hakkında bilgiler yer almaktadır.

#### 3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtlarında eserleri nasıl icrâ ettiğini ortaya çıkarmak amacıyla nitel araştırmalara özgü tarama modeli kullanılmıştır.

Nitel araştırma; sosyal olguları, bağlı oldukları ve içinde yer aldıkları ortamda doğal görünüşleriyle gözlem, görüşme ya da belgeleri değerlendirmek yoluyla bilgi edinme ve bu bilgileri analiz ederek kuram geliştirme olarak tanımlanabilir (İslamoğlu, 2009: 180).

Tarama modelleri, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Bu modelde amaçların ifade edilişi genellikle “Ne idi?”, “Nedir?”, “Ne ile ilgilidir?” ve “Nelerden oluşmaktadır?” gibi soru cümleleri ile olur (Karasar, 2011: 77).

#### 3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtları, örneklemini ise bu kayıtlar içerisinden Türk mûsıkîsinin en büyük formu olan Mevlevî âyîni formundan seçtiğimiz 1 eser (Bayâti Âyîn-i Şerîf / Köçek Dervîş Mustafa Dede) oluşturmaktadır.

#### 3.3. Verilerin Toplanması

Bu araştırmada ilk olarak araştırma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi için yazılı ve elektronik kaynak taraması yapılarak dokümanlar toplanmış, incelenmiş ve işlenmiştir.

Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. Bu tür araştırmalarda, araştırmacı, ihtiyacı olan veriyi, gözlem ve görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilir. Öte yandan, nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleriyle birlikte kullanıldığında verinin çeşitlendirilmesi

amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde artıracaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 218).

Daha sonra, araştırma ile ilgili kaynak taraması gerçekleştirilmiş, Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtları incelenerek sınıflandırılmış ve bu kayıtlar içerisinde hangi eserin inceleneceği belirlenmiştir.

#### **1.4. Verilerin Analiz Edilmesi**

Araştırmada belirlenen eser, Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtlarından faydalanılarak dikte edilmiş, dikte edilen notalar MakeMusic Inc. Firması tarafından yazılan Finale 2014 nota yazım programı kullanılarak bilgisayar ortamına aktarılmış, ayrıca, incelenen eserin İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı notası da göz önüne alınmıştır. Bilgisayar ortamına aktarılan eser, tartım, çarpma, glissando ve vibrato gibi süsleme çeşitleri bakımından incelenmiştir.

## IV. BÖLÜM

### 4. BULGULAR VE YORUMLAR

Araştırmanın bu bölümünde alt problemlerimize cevap bulabilmek amacıyla evren ve örneklemle hareket ettiğimiz Münir Nûreddin Selçuk'un ses kayıtları incelenmiş, bu kayıtlar içerisinde Türk mûsikîsinin en büyük formu olan Mevlevî âyîni formundan Bayâti Âyîn-i Şerîf (Köçek Dervîş Mustafa Dede) incelenmiştir.

#### 4.1. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf”te nota-icrâ farklılığı var mıdır?” alt problemine ait bulgular

Münir Bey'in icrâ ettiği Bayâti Âyîn-i Şerîf / Köçek Dervîş Mustafa Dede notasına ulaşılmış, ses kayıtlarında bulunan eser, MakeMusic Inc. Firması tarafından yazılan Finale 2014 nota yazım programı kullanılarak dikte edilmiştir. Ses kaydı dikte edildikten sonra doküman incelemesi yöntemiyle ulaşılan bulgular şekiller hâlinde gösterilmiştir.

#### 4.2. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf”te herhangi bir icrâ ögesi kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular

Münir beyin ses kaydı dikte edilirken çeşitli tartım ve süslemeler kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu tartım ve süslemelerin icrâ edilirken farklılıklar gösterdiği görülmüş ve bu icrâ şekli, şekillerle gösterilerek ele alınmıştır.

#### 4.3. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf”te tartım farklılığı mıdır?” alt problemine ait bulgular

Münir beyin ses kaydı dikte edilirken bazı tartım icrâları kullanıldığı göze çarpmıştır. Bu icrâlar 4 öğeden oluşmaktadır: Noktalı sekizlik ve onaltılık, Sekizlik ve 2 onaltılık, 1 Dörtlük 1 Sekizlik, ve 2 Dörtlük tartımlardır.

**4.4. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te noktalı sekizlik ve onaltılık tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular**

Âyin ölçü 2      Âyin ölçü 10      Âyin ölçü 26      Âyin ölçü 71

Şekil 1. Noktalı Sekizlik ve Onaltılık Tartım

Şekil 1’de noktalı sekizlik ve onaltılık tartımın farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir.

**4.5. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te sekizlik ve 2 onaltılık tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular**

Âyin ölçü 4      Âyin ölçü 14      Âyin ölçü 49

Şekil 2. Sekizlik ve 2 Onaltılık Tartım

Şekil 2’de sekizlik ve onaltılık tartımın farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir.

**4.6. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te 1 dörtlük 1 sekizlik tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular**

Âyin ölçü 16      Âyin ölçü 16      Âyin ölçü 32

Şekil 3. 1 Dörtlük ve 1 Sekizlik Tartım

Şekil 3’de 1 dörtlük ve 1 sekizlik tartımın farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir.

**4.7. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te 2 dörtlük tartım icrâsında farklılıklar var mıdır?” alt problemine ait bulgular**

Âyin ölçü 102      Âyin ölçü 103      Âyin ölçü 2

Şekil 4. 2 Dörtlük Tartım

Şekil 4’de 2 dörtlük tartımın farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir.

#### 4.8. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te süsleme kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular

Münir beyin ses kayıtları dikte edilirken Münir beyin kendine has kullandığı süsleme icrâları göze çarpmıştır. Bu icrâlar 3 ögeden oluşmaktadır: Çarpma, glissando ve vibrato.

#### 4.9. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf’te çarpma kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular

Âyin ölçü 18      Âyin ölçü 26      Âyin ölçü 16

Şekil 5. Çarpma

Âyin ölçü 22      Âyin ölçü 30      Âyin ölçü 51

Şekil 6. Çarpma

Çarpma, ezme mânâsına gelen, bazı şekilleri kullanılamaz durumdaki süslemelerdendir (Gazimihal, 1961: 55). Şekil 5 ve 6’da çarpma kullanımının farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir.

**4.10. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf”te glissando kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular**

Şekil 7. Glissando

Glissando, kaydırma, kaydırarak mânâsına gelir (Gazimihal, 1961: 103). Şekil 7’de glissando kullanımının farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir.

**4.11. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği Bayâti Âyîn-i Şerîf”te vibrato kullanılmış mıdır?” alt problemine ait bulgular**

Şekil 8. Vibrato

Vibrato, seslerin dalgalı izlenimi verecek biçimde, titreşimli çıkarılmasıdır (Uluç, 2002: 191). Şekil 8’de vibrato kullanımının farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir.

**4.12. “Münir Nûreddin Selçuk’un seslendirdiği dînî form Bayâti Âyîn-i Şerîf ile din dışı formda seslendirdiği icrânın birbiriyle benzer veya farklı yönleri var mıdır?” alt problemine ait bulgular**

Nihâvent Şarkı ölçü 6      Nihâvent Şarkı ölçü 16      Nihâvent Şarkı ölçü 34

Şekil 9. Noktalı Sekizlik ve Onaltılık Tartım (Nihâvent Şarkı)

Nihâvent Şarkı ölçü 13      Nihâvent Şarkı ölçü 16      Nihâvent Şarkı ölçü 49

Şekil 10. Sekizlik ve Onaltılık Tartım (Nihâvent Şarkı)

Nihâvent Şarkı ölçü 19      Nihâvent Şarkı ölçü 16      Nihâvent Şarkı ölçü 28      Nihâvent Şarkı ölçü 55

Şekil 11. Çarpma (Nihâvent Şarkı)

Nihâvent Şarkı ölçü 19      Nihâvent Şarkı ölçü 19      Nihâvent Şarkı ölçü 37

Nota

İcrâ

Vib

Vib

Şekil 12. Vibrato (Nihâvent Şarkı)

Nihâvent Şarkı ölçü 10      Nihâvent Şarkı ölçü 31      Nihâvent Şarkı ölçü 49

Nota

İcrâ

Glissando

Glissando

Glissando

Şekil 13. Glissando (Nihâvent Şarkı)

Şekil 9-10-11-12 ve 13'te, Nihâvent şarkıda tartım, çarpma, vibrato ve glissando icrâ öğeleri açısından farklı varyasyonlar şeklinde icrâ edildiği görülmektedir. Münir Beyin dînî bir form olan Bayâti Âyîn-i Şerîf'te kullandığı icrâ öğelerinin dindışı bir form olan şarkı formuna nazaran büyük ölçüde aynı yapıda kullandığı düşünülmektedir.

## V. BÖLÜM

### 5.SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Bu bölümde, araştırma bulgularına ve yorumlarına dayalı olarak varılan sonuçlar ve bu sonuçlar ışığında oluşturulan tartışma ve öneriler yer almaktadır.

#### 5.1. Sonuç

Bu araştırma ile Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği eserler içinden Köçek Dervîş Mustafa Dede'ye âit Bayâtî Âyîn-i Şerîf'in icrâ yönünden doküman incelemesi yapılmış, elde edilen veriler bu aşamada ulaşılan bulguların yorumları göz önüne alınarak çalışmada oluşturulan alt problemler doğrultusunda aşağıdaki sonuçlar elde edilmiştir.

Münir beyin seslendirdiği eserlerden seçilen eserde, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı notası ve Münir beyin ses kayıtlarından dikte edilen dokümanlar dikkate alındığında;

1. Köçek Dervîş Mustafa Dede'ye ait Bayâtî Âyîn-i Şerîf'in Rauf Yektâ Bey, Zekâizâde Ahmet Irsoy, Ali Rıf'at Çağatay, Dr. Suphi Ezgi ve Mesut Cemil Bey'in görev aldıkları "Konservatuvar Tasnif ve Tespit Heyeti" tarafından 1934-1939 yılları arasında 13 fasikül olarak yayımlanan "İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı Mevlevî Âyînleri" arşiv notaları ile Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği ses kaydından dikte edilen notalara göre nota-icrâ farklılıkları olduğu,

2. Yine nota ile ses kaydından dikte edilen notaya göre bulgular bölümünde belirtilen bâzı tartımların farklı icrâ edildiği,

3. Bazı nağmelerin icrâ anlayışının bazı süslemeler (çarpma, glissando, vibrato) dâhilinde kullanıldığı,

4. Münir Beyin dînî form ve dindışı formda büyük ölçüde icrâ öğelerini (tartım, çarpma, glissando, vibrato) iki formda da aynı kullandığı,

sonuçlarına varılmıştır.

#### 5.2. Tartışma

1. Araştırma sonuçlarına göre, Münir Beyin seslendirdiği kayıta ses kaydından dikte edilen notalara göre nota-icrâ farklılıkları ortaya çıkmıştır. İlgili literatürde bu durumu destekleyen çalışmalar bulunmaktadır. Eruzun (1997), "Tanbûrî Cemil Bey'in Kemençe ile Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma (İcrâ-Nota Farklılığı)"nda notaya dayalı bir eğitimden çok usta-çırak (meşk) yoluyla bir eğitimin yapılması sonucuna ulaşmıştır. Durgutlu (2013), "Sözlü

Türk Mûsikîsinde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nûreddin SELÇUK, Alâeddin YAVAŞÇA ve Bekir Sıdkı SEZGİN'İN Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları'nda birçok parametre kullanılarak yapılan analizlerde, üç solistin üslûplarının belirgin özellikleri, birbirine benzerlik ve farklılıkları tespit edildiği sonucuna ulaşmıştır.

2. Bazı nağmelerin icrâ anlayışının bazı süslemeler (çarpma, glissando, vibrato) dâhilinde kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Literatür incelendiğinde bu sonuca paralel çalışmalar bulunmaktadır. Dural (2011), "Türk Mûsikîsi Meşk Geleneğinde Bir İcrâ; Hâfız Sâmi"de Hâfız Sâmi'nin icrâsında, Türk mûsikîsi geleneğinden edindiği süsleme tekniklerini (grupetto, mordan, apajiyatür, çarpma, portamento, glisando, vibrato) kullandığı sonucuna varmıştır. Durgutlu (2013), Sözlü Türk Mûsikîsinde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nûreddin SELÇUK, Alâeddin YAVAŞÇA ve Bekir Sıdkı SEZGİN'İN Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları'nda Münir Nûreddin Selçuk'un özellikle glissando ve stapoyu diğer iki soliste göre üç eserde de oldukça fazla, Alâeddin Yavaşça'nın, Münir Nûreddin Selçuk'tan da ders alması sebebiyle, onun icrasındaki stapo kullanımını biraz daha yumuşatarak daha az, Bekir Sıtkı Sezgin'in ise, vibratoyu diğer iki soliste göre daha fazla ve üç solistin de ortak icrâ özellikleri açısından tril, portamento, çarpma, mordan, grupetto ve vurgu gibi süslemeleri, neredeyse birbirlerine yakın oranlarda kullandıkları sonuçlarına ulaşmıştır.

### 5.3. Öneriler

Bu araştırma sonuçlarından hareketle, Münir Nûreddin Selçuk'un seslendirdiği Bayâtî Âyîn-i Şerîf'in icrâ yönünden analizi için şu öneriler getirilmiştir:

1. Münir Beyin ses kayıtları incelenmeli ve hassâsiyetle eserleri nasıl icrâ ettiği analiz edilmelidir.
2. Münir Beyin ses kayıtlarında tartımların nasıl kullanıldığı incelenmeli ve dikkate alınmalıdır.
3. Münir Beyin ses kayıtlarında süslemeleri nasıl kullanıldığı incelenmeli ve dikkate alınmalıdır.
4. Münir Beyin ses kayıtlarında seslendirdiği eserlerin notaları anlaşılabilirlik ve icrâ bakımından iyi hâle getirilmelidir.
5. İcrâ-nota farklılıkları konusunda bilimsel çalışmalar daha fazla yapılmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2002). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. Akçağ Yayınları. Ankara
- Akdoğu, O. (1996). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Meta Basım. İzmir
- Behar, C. (2006). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikâl*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul
- Can H. (1967). *Mevlevîlikte Mûsikî ve Mûsikîde Mevlevîler*. Mûsikî Mecnûası, 229/1967, 4.
- Çevikoğlu, T. (2011). *Mevlevî Âyinleri Usûller ve Arûz*. Kristal Ltd. Şti. İstanbul
- Dural, S. (2011). *Türk Mûsikîsi Meşk Geleneğinde Bir İcrâ; Hâfız Sâmi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Duran, S. (2012). *Neveser Kökdeş Şarkılarının Ses Eğitimi Disiplini Kapsamında İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Sivas
- Durgutlu M. (2013). *Sözlü Türk Mûsikîsinde Solistik İcrâ Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma: Münir Nûreddin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin'in Üslûp Açısından Benzerlik ve Farklılıkları*. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Eruzun, A. (1997). *Tanbûrî Cemil Beyin Kemeñçe İle Eser İcrâsı Üzerine Bir Çalışma (İcrâ-Nota Farklılığı)*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul
- Gazimihal, R. M. (1961). *Mûsikî Sözlüğü*. Millî Eğitim Basımevi. İstanbul
- Hatipoğlu, E. (2011). *Mevlevî Âyinleri Makamlar ve Geçkiler*. Kristal Ltd. Şti. İstanbul
- İrden, S. (2012). *Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyinlerindeki Makam Ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara
- İslamoğlu, A. H. (2009). *Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri*. Beta Basım Yayın Dağıtım. İstanbul
- Karasar, N. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Nobel Akademik Yayıncılık. Ankara
- Karataş, Ö. S. (2007). *XIX. Yüzyılda Bestelenmiş Mevlevî Âyinlerinin Müzikal Analizi*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

Kılınçarslan, H. (2006). *Dede Efendi'nin Hüzzam Mevlevî Âyininin Makam, Usûl ve Ezgisel Yönden İncelenmesi*. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya

Koçak, İ. (2003). *Münir Nûreddin Selçuk'un Türk ve Arap Müziğindeki Yeri*. Cumhûriyetimizin 80. yılında Müzik Sempozyumu Bildiriler Kitabı. 30-31 Ekim 2003. Malatya, 130-137.

Köroğlu, N. O. (2015). *Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcrâlarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçeve de Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Doktora Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Konya

Kulin, A. (1996). *"Bir Tatlı Huzur": Fotoğraflarla Münir Nûreddin Selçuk'un Yaşam Öyküsü*. Sel Yayıncılık. İstanbul

Kurtuldu, E. (2006). *Geleneksel Türk Mûsikîsi Ses İcrâcılarında Hâfız Sâmi'nin Hayatı ve Gazel İcrâcılığı Üzerine Bir Çalışma*. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya

Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I,II*. Millî Eğitim Basımevi. İstanbul

Özdemir, A. T. (2008). *Cinuçen Tanrıkorur Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri

Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi Akademik Klâsik Türk Sanat Mûsikîsinin Ansiklopedik Sözlüğü 1-2*. Orient Yayınları. Ankara

Şengün, N. (2005). *Selahattin Pınar Eserlerinin Bilgisayar Destekli İstatistiksel Değerlendirmesi ve Makamsal Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. Dergâh Yayınları. İstanbul

Uluç, M. Ö. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Yurtrenkleri Yayınevi. Ankara

Yavuz, Ş. (1994). *Münir Nûreddin Selçuk'un İcrâcı Olarak Türk Mûsikîsindeki Yeri ve Önemi*. Sanatta Yeterlik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

Yahya Kaçar, G. (2009). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Maya Akademi. Ankara

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık. Ankara

Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziğinde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nûreddin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul

## EKLER

## Bayâtî Âyin-i Şerîfî Birinci Selâm

Devr-i Revân

Köçek Dervîş Mustafa Dede

Nota

İcrâ

Sa  
Ber

hâ - - - - - zî - - - - ke rem  
hâ - - - - - lî - - - - me ni

be - ri - me - - - me - ni - der - - - vi - - - - vi - şî - ni - ger -  
ha - sı - te - - - te - i - dil - - - ri - - - - ri - şî - ni - ger -

ber me - - - me - ni der - - - vi - - - - vi - şî - ni ger  
has te - - - te - i dil - - - ri - - - - ri - şî - ni ger

he - yi - he - yi - sul - tâ - ni - men - - - vay - - - - he - yi - hey - hün -  
he - yi - he - yi - sul - tâ - ni - men - - - vay - - - - he - yi - hey - hün -

hey - yi - hey - sul - tâ - ni - men - - - vay - - - - hey - yi - hey - hün -  
hey - yi - hey - sul - tâ - ni - - - - vay - - - - hey - yi - hey - hün -

kâ - ri - men - - - - vay - âh - - - - kâ - ri - men - - - - vay - âh - -

kâ - ri - men - - - - vay - âh - - - - kâ - ri - men - - - - vay - âh - -

1 2

6 6

Nota

İcrâ

1 2

6 6

kâ - ri - men - - - - vay - âh - - - - kâ - ri - men - - - - vay - âh - -

kâ - ri - men - - - - vay - âh - - - - kâ - ri - men - - - - vay - âh - -



15

Nota

ber - men - me - ni - ger - be - ri - ke - ke - re - mi -

15

İcrâ

Vib

ber hâ - li - ni - ger ber ke - ke re mi -

17

Nota

hî - hi - şî - ni - ger he - yi - he - yi - sul - tâ - ni - men

17

İcrâ

Vib Vib Vib

hî - hi - şî ni ger hey - yi - hey - sul - tâ - ni - men

19

Nota

vay - he - yi - hey - hün - kâ - ri - men - vay - âh -

19

İcrâ

Vib Vib Vib

vay - hey - yi - hey - hün - kâ - ri men - vay âh -

21

Nota

he - yi - hey - ih - sân - me - ded - vay - vay -

21

İcrâ

Vib Glissando Glissando

hey yi hey ih sân me ded vay - vay -

23

Nota

he - yi - he - yi - guf - rân - me - ded - - va - - - yi - he - yi - yâr -

İcrâ

hey - yi - hey - guf - rân - me ded - - vay - - - hey - yi - yâr -

25

Nota

yâ - ri - yû - re - ğim - - - yâr - - - âh - - -

İcrâ

yâr - yû - re - ğim - - - yâr - - - âh - - -

27

Nota

- - - gör - ki - ne - le - ri - var - - - he - yi - yâr -

İcrâ

- - - gör - ki - ne - ler - - - var - - - hey - yi - yâr -

29

Nota

Yâ - rab - zi - dü - kev - ni - bî - bî - ni - yâ - -

İcrâ

Yâ - rab - zi - dü kev (Saz) ni - bî - bî ni yâ - -

31

Nota

ze - - - - mi - ke - ri - dan - he - yi - yâr - he - yi - dost -

İcrâ

zem - - - - ker - dan - hey - yi - yâr - hey - yi - dost -

*Glissando*

33

Nota

e - zi - ef - se - ri - fak - ri - ser - ser - fi - râ - - -

İcrâ

ez - ef - ser - ri - fak (Saz) ri - ser - ser - hi - râ - - -

*Glissando*

35

Nota

ze - - - - mi - ke - ri - dâ - he - yi - yâr - he - yi - dost -

İcrâ

zem - - - - ker - dâ - hey - yi - yâr - hey - yi - dost -

*Glissando*

37

Nota

E - ni - der - - - ha - re - met - ma - hi - re - - - re - mi - râ -

İcrâ

En - der - - - ha - re - met - meh - re - - - re - mi - râ -

39

Nota

ze - - - mi - ke - ri - dân - - - he - yi - yâr - - he - yi - dost - -

Îcrâ

zem - - - ker - dân - - - hey yi yâr - - hey - yi dost

*Gliss.*

*Glissando*

41

Nota

A - ni - reh - ki - ne - sù - - - yi - tû - - - tûs - tû - bâ - - -

Îcrâ

an - reh - ki - ne - sù (Saz) yi - tû - - - tûs - tû - bâ - - -

43

Nota

ze - - - mi - ke - ri - dân - - - he - yi - yâr - - he - yi - dost - -

Îcrâ

zem - - - ker - dân - - - hey - yi - yâr - - - hey - yi dost

*Glissando*

45

Nota

bi - yâ - - - bi - yâ - - - ki - tû - yi - - - câ - ni - - -

Îcrâ

bi - yâ - - - bi - yâ - - - ki tû yi - - - câ - ni - - -

Vib

Vib

47

Nota

47

Îcrâ

*Gliss.*

câ - ni - că - - - ni - se - mâ - - - bi - yâ - - - - - ki - ser - -

câ ni că - - - ni - se mâ - - - bi - yâ - - - - - ki ser - -

49

Nota

49

Îcrâ

*Vib* *Vib* *Vib*

vi - re - vâ - - - ni - be - - - bo - si - ta - - - ni - se - mâ - -

vi - re - vâ - - - ni - be - - - bos - tâ - - - ni - se - mâ - -

51

Nota

51

Îcrâ

*Vib* *Glissando*

bi - yâ - - - - - ki - çeş - me - i - hur - şi - di - - -

bi - yâ - - - - - ki - çeş - me - i - hur - şi - di - - -

53

Nota

53

Îcrâ

zi - ri - sâ - - - - ye - i - tüst - He - zâ - - - - ri - züh -

zi - ri - sâ - - - - ye - i - tüst - He - zâ - - - - ri - züh

55

Nota

re - tü - dâ - ri - ber - - - â - si - tâ - - - ni - se - mâ -

İcrâ

re - tü - dâ - ri - ber - - - â - si - tâ - - - ni - se - mâ -

57

(SAZ - - - - - )

60

( - - - - - )

## İkinci Selâm

Evfer

63

Nota

Yâr - - - - - çü - in - - - sul - - - -

Yâr - - - - - e - ge - ri - pür - - - -

İcrâ

- Yâr - - - - - çü - in - - - sul - - - -

- Yâr - - - - - e - ğer - - - pür - - - -

64

Nota

- tâ - ni - mâ - râ - - - - ben - de - bâ - - - -

- gam - şe - ved - et - - - - râ - fi - â - - - -

İcrâ

- tâ - ni - mâ - râ - - - - ben - de - bâ - - - -

- gam - şe - ved - et - - - - râ - fi - â - - - -

66

Nota

și  
lem

66

Îcră

și  
lem

67

Nota

Yâr  
Yâr

çî  
e

in  
ge

ri

sul  
pîr

67

Îcră

- Yâr  
- Yâr

- çî  
- e

- in  
- ge

- ri

- sul  
- pîr

68

Nota

- - - - -

tâ  
gam

- - - - -

ni  
şe

- - - - -

mâ  
ved

- - - - -

râ  
et

68

Îcră

- - - - -

tâ  
gam

- - - - -

ni  
şe

- - - - -

mâ  
ved

- - - - -

râ  
et

69

Nota

- - - - -

ben  
râ

- - - - -

de  
fi

- - - - -

bâ  
â

69

Îcră

- - - - -

ben  
râ

- - - - -

de  
fi

- - - - -

bâ  
â

70

Nota

și  
lem

70

Îcră

și  
lem

71

Nota

- - - yâr - - - he - me - - - gir  
- - - yâr - - - tî - șâ - - - dî

71

Îcră

- - - yâr - - - he - me - - - gir  
- - - yâr - - - tî - șe - - - dî

72

Nota

- - - yen - - - de - tî - - - de - - -  
- - - hur - - - re - mü - - - fe - - -

72

Îcră

- - - yen - - - de - tî - - - der  
- - - hur - - - re - mü - - - fer

*Gliss*

73

Nota

- - - ri - han - de - bâ - - -  
- - - ri - han - de - bâ

73

Îcră

- - - han - de - bâ - - -  
- - - han - de - bâ

74

Nota

İcrâ

şi - - - - - âh - - - - -  
şi - - - - - âh - - - - -

75

Nota

İcrâ

Yâr - - - - - be - aş - - - - - kı - - - - -  
Yâr - - - - - be - aş - - - - - kı - - - - -

76

Nota

İcrâ

Şem - - - - - sı - - - - - teb - - - - - ri - - - - -  
Şem - - - - - şî - - - - - teb - - - - - ri - - - - -

77

Nota

İcrâ

zi - - - - - bi - - - - - diğ - - - - -  
zi - - - - - bi - - - - - diğ - - - - -

78 1

Nota

câm

78

Ícrá

câm

79 2

Nota

câm

79

Ícrá

câm

80

Nota

yâr - - - ki - der - - - mil - - -

80

Ícrá

yâr - - - ki - der - - - mil - - -

81

Nota

ki - - - Hú - dá - - - pá - - -

81

Ícrá

ki - - - Hú - dá - - - pá - - -

*Glissando*

82

Nota

yen - de - bâ

Îcrâ

yen - de - bâ

83

Nota

și - he - yi - hey - hey - he - yi - ih

Îcrâ

și - hey - yi - hey - yi - hey - hey - yi ih

85

Nota

sân - me - ded

Îcrâ

sân - me - ded

86

Nota

he - yi - he - yi - guf

Îcrâ

hey - yi - hey - guf



92

Nota

rân - - - me ded

Îcrâ

rân - - - me ded

93

Nota

vay

Îcrâ

vay

94

(SAZ

96

98

100

## Üçüncü Selâm

### Devri Kebîr

102

Nota

Nâ - gi - hân - - ân - - be - ri - fe - - şan - - - â -  
 Gül - şü - küf - - te - - e - ni - de - - ri - - - ni - sah -

İcrâ

Vib

Nâ - gi - hân - - ân - - ber - fe - - şan - - - â -  
 Gül - şü - küf - - te - - en - de - - rin - - - sah -

103

Nota

med - - - sa - bâ - - - be - li - yâ - ri - men - a - man -  
 ni - - - çe - men - - - be - li - yâ - ri - men - a - man -

İcrâ

Vib

med - - - sa bâ - - - be li - yâ - ri - men - a man -  
 ni - - - çe - men - - - be - li - yâ - ri - men - a - man -

104

Nota

bû - yi - - - müş - kül - - - âh - zağ - fe - rân - - â -  
 sa - di - ne - - - vâ - yı - - - âh - bül - bü - lân - - â -

İcrâ

bû - yi - - - müş - kü - - - âh - zağ - fe - rân - - â -  
 sad - ne - - - vâ - yı - - - âh - bül - bü - lân - - â -

105

Nota

med - - sa - bâ - - - be - li - yâ - ri - me - - - ni - dost -  
 med - - sa - bâ - - - be - li - yâ - ri - me - - - ni - dost -

İcrâ

Vib

med - - sa - bâ - - - be li - yâ - ri - men - - - ni - dost -  
 med - - sa - bâ - - - be li yâ - ri - men - - - ni - dost -

106

Nota

Şem - si - teb - ri - zi - sa - bâ - hal -

İcrâ

Şem - si - teb - ri - zi - sa - bâ - hal -

107

Nota

aş - kı - güft - be - li - yâ - ri - men - a - man -

İcrâ

aş - kı - güft - be - li - yâ - ri - men - a - man -

Vib

*Glissando*

108

Nota

â - şı - kân - râ - âh - cân - ı - cân - â - me - di - sâ - bâ -

İcrâ

â - şı - kân - râ - âh - cân - ı - cân - â - med - sâ - bâ -

110

(SAZ

111

113

115

117

121

Nota

121

İcrâ

Vib

Vib

Ey - ki - he - zâr - â - fe - rin - - - - -  
Her - ki - bu - gûn - ve - le - de - - - - -

124

Nota

124

İcrâ

Vib

bu - ni - ce - sul - tân - o - lur - - - - - ku - li - o - lan -  
i - na - nu - ben - yûz - sü - re - - - - - yok - sul - i - se -

bu - ni - se - sul - tân - o - lur - - - - - ku - li - o - lan -  
i - na - nu - ben - yûz - sü - re - - - - - yok - sul - ise -

128

Nota

128

İcrâ

Vib

ki - şî - le - - - ri - âh - hûs - re - vû - hâ - kan - o - lur - - - (Saz - ) - lur - (Saz - ) -  
bay - o - lur - - - âh - bay - i - se - sul - tân - o - lur - - - (Saz - ) - lur - (Saz - ) -

ki - şî - ler - - - i - âh - hûs - re - vû - hâ - kan - o - lur - - - (Saz - ) - lur - (Saz - ) -  
bay - o - lur - - - u - âh - bay - i - se - sul - tân - o - lur - - - (Saz - ) - lur - (Saz - ) -

134

(SAZ - - - - -

137

141

145

148

Nota

An-sür - hi - ka - bâ - yi - ki - çü - meh - pār - be - râ - med - - - â - hi - be - râ -

İcrâ

An-sür - hi - ka - bâ - yi - ki - çü - meh - pār - be - râ - med - - - âh - be - râ -

153

Nota

med - - - im - sâl - de - rin - hır - ka - i - jen - gâr - be - râ - med - - -

İcrâ

med - - - im - sâl - de - rin - hır - ka - i - jen - gâr - be - râ - med - - -

158

Nota

âh - be - râ - med - - - Şem - sel - ha - ki - Teb - ri - zi - re - si - dest - bi - gû -

İcrâ

âh - be - râ - med - - - Şem - sel - ha - ki - Teb - ri - zi - re - si - dest - bi - gû -

Vib

Gliss

163

Nota

Yid - - - - - ah - - - - - bi - gu - yid - - - - - der - çer - hi - sa - fa -

İcrâ

Yid - - - - - ah - - - - - bi - gu - yi - - - - - der - çer - hi - sa - fa -

167

Nota

an - me - hi - en - vâ - - - - - râ - med - - - - - ah - be - râ - med - - - - -

İcrâ

Vib

Gliss.

an - me - hi - en - vâ - - - - - râ - med - - - - - ah - be - râ - med - - - - -

172

(SAZ

176

180

184

Nota

Her - ki - zi - uş - şâk - gi - rî - zân - şe - ved - - - - - bâ - ri - di - ger -

İcrâ

Vib Vib Vib Vib

Her - ki - zi - uş - şâk - gi - rî - zân - şe - ved - - - - - bâ - ri - di - ger -

189

Nota

hâ - ce - pe - şî - man - şe - ved - - - - - her - ki - se - bu -

189

Îcră

Vib

hâ - ce - pe - şî - man - şe - ved - - - - - her - ki - se - bû -

193

Nota

yi - tû - ke - şed - â - kî - bet - - - - - der - ha - re - mi -

193

Îcră

Vib

Vib

yi - tû - ke - şed - â - kî - bet - - - - - der - ha - re - mi -

197

Nota

iş - re - ti - sul - tân - şe - ved - - - - -

197

Îcră

Vib

iş - re - ti - sul - tân - şe - ved - - - - -

200

(SAZ - - - - -

204

- - - - -

207

- - - - -

212

215

Nota

215

Îcră

Vib

Vib

bed - rü - a - lâ - sâ - kî - i - vel - ke - sî - sî - rey - yâ - nâ - es - sab - ve - tî - i -

220

Nota

220

Îcră

Vib

Vib

mâ - nu - i - vel - hal - ve - ti - bos - tâ - nu - i - vel - meş - ci - rü - ned -

225

Nota

225

Îcră

Vib

Vib

mâ - nu - i - vel - ver - dî - mu - hay - yâ - nâ - vel - mes - ci - rü - ned -

229

Nota

229

Îcră

Vib

mâ - nu - i - vel - ver - dî - mu - hay - yâ - nâ - vel - mes - ci - rü - ned -

233

Nota

ma - ni - i - vel - ver - di - mü - hay - yâ - na - - - -

İcrâ

233 Vib

ma - ni - i - vel - ver - di - mü - hay - yâ - na - - - -

236

(SAZ - - - - -)

240

Nota

Câ - me - si - yeh - kerd - kü - für - nû - rî - Mu - ham - med - re - sid - - - - -  
Keş - ti - su - tur - lâ - bi - dil - â - ye - ti - heft - â - sü - man - - - - -

İcrâ

240 Vib

Câ - me - si - yeh - kerd - kü - für - nû - rî - Mu - ham - med - re - sid - - - - -  
Keş - ti - sü - tur - lâ - bi - dil - â - ye - ti - heft - â - sü - man - - - - -

*Gliss.*

*Glissando*

245

Nota

Tab - lî - ba - ka - küf - tend - mil - ki - mu - hal - led - re - sid  
Şer - hi - di - li - Ah - me - di - hef - ti - mü - cel - led - re - sid

İcrâ

245 Vib

Tab - lî - ba - ka - küf - tend - mil - ki - mu - hal - led - re - sid  
Şer - hi - di - li - ah - me - di - mil - ki - mu - hal - led - re - sid

## Dördüncü Selâm

Evfer

Nota

Sul - tâ - - - ni - me - ni - - -

İcrâ

Sul - tâ - - - ni - me - ni - - -

Nota

â - hi - sul - tâ - ni - me - ni - (Saz - ) - E - ni - der -  
 â - hi - men - zin - de - şe - vem - (Saz - ) - ye - ki - cân -

İcrâ

âh - sul - tâ - ni - me - ni - (Saz - ) - En - der -  
 âh - men - zin - de - şe - ved - (Saz - ) yek - cân -

Nota

- di - lü - cân - - - cân - - - î - mâ - - -  
 - çi - şe - ved - - - ved - - - sa - di - câ - - -

İcrâ

- di - lü - cân - - - cân - - - î - mâ - - -  
 - çi - şe - ved - - - ved - - - sad - câ - - -

Nota

ni - me - ni - - - âh - - - bi - de - mi  
 ni - me - ni - - - âh - - - ni - me - ni

İcrâ

ni - me - ni - - - âh - der - men - bî - de - mi  
 ni - me - ni - - - âh - î - mâ - ni - me - ni

## Nihâvent Şarkı "Hatırla mâzi-i mesudu"

Münir Nûreddin Selçuk

Aranâğme

Nota

İcrâ

Ha tur la mâ zi i - mes - - - u - du - sen - de - ben - gi - bi - yan - (SAZ - ) -

tu - lü - a - bak - be - ni - yâd - - et - gu - rû - ba - bak - be - ni -

an - (SAZ - - ) - an - (SAZ - ) - U - nut - ma - dım - se - ni -

- 1 -



28

Nota

çek - - ler - - - le - süs - le - dik - çe - ba - har - - - -

İcrâ

çek - - ler - - - le - süs - le - dik - çe - ba - har - - - -

31

Nota

- süs - le - dik - çe - ba - har - (SAZ - - - ) - Da - lar - te - ren - nü - me -

İcrâ

*Glissando*

- süs - le - dik - çe - ba - har - (SAZ - - - ) - Da - lar - te - ren - nü - me -

34

Nota

gül - - - şen - de - tat - lı - tat - lı - he - zar - âh -

İcrâ

gül - - - şen - de - tat - lı - tat - lı - he - zar - âh -

37

Nota

- - - - - - - - - - - 3 - - - (SAZ - - )

İcrâ

*Vib* *Vib*

- - - - - - - - - - - 3 - - - (SAZ - - ) -

40

Nota

tat - li - tat - li - he - zar - (SAZ - - - - -)

İcrâ

- tat - li - tat - li - he - zar - (SAZ - - - - -)

43

Nota

- - - - - ) Ha - tır - la - sen - de - be - ni - - - - her -

İcrâ

- - - - - ) Ha - tır - la - sen - de - be - ni - - - - her -

46

Nota

da - ki - ka - sev - gi - li - yâr - (SAZ - - - - -) - U - nut - ma - dım - se - ni -

İcrâ

da - ki - ka - sev - gi - li - yâr - (SAZ - - - - -) - U - nut - ma - dım - se - ni -

49

Nota

öm - - - rüm - de - bir - da - ki - ka - i - nan - (SAZ - - - - -) -

İcrâ

öm - - - rüm - de - bir - da - ki - ka - i - nan - (SAZ - - - - -) -

52

Nota

tu - lû - a - bak - be - ni - yâd - - - et - - - gu - rû - ba - bak - be - ni -

Îcră

tu - lû - a - bak - be - ni - yâd - - - et - - - gu - rû - ba - bak - be - ni -

55

Nota

an - (SAZ - - ) - tu - lû - a - bak - be - ni - yâd - - - et - - -

Îcră

an - (SAZ - - ) - tu - lû - a - bak - be - ni - yâd - - - et - - -

58

Nota

gu - rû - ba - bak - be - ni - an - (SAZ - - - )

Îcră

Vib

gu - rû - ba - bak - be - ni - an - (SAZ - - - )



**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü**



**Özgeçmiş**

|  |  |   |         |      |
|--|--|---|---------|------|
| Adı Soyadı:  | Selçuk TİMUR   | İmza:   |         |      |
| Doğum Yeri:  | TRABZON  |   |         |      |
| Doğum Tarihi:                                      | 01.05.1982   |   |         |      |
| Medeni Durumu:                                     | Bekâr  |   |         |      |
| <b>Öğrenim Durumu</b>                              |  |   |         |      |
| Derece   | Okulun Adı   | Program   | Yer     | Yıl  |
| İlköğretim   | İsmetpaşa İ.Ö.Okulu  |   | TRABZON | 1993 |
| Ortaöğretim  | Cumhuriyet Ortaokulu   |   | TRABZON | 1996 |
| Lise   | Şehit Fethibey T.M.Lisesi  | Bankacılık                                      | İZMİR   | 1999 |
| Lisans   | Selçuk Üniversitesi<br>D.S Devlet Konservatuvarı   | Geleneksel Türk Müziği<br>Türk Sanat Müziği ASD | KONYA   | 2009 |
| Yüksek Lisans                                      | Konya Necmettin Erbakan<br>Üniversitesi/E.B. Enstitüsü   | Güzel Sanatlar Eğitimi<br>Müzik Bilim Dalı      | KONYA   | 2016 |
| Becerileri:  | Şarkı söylemek, beste yapmak   |   |         |      |
| İlgi Alanları:                                     | Müzik dinlemek, kitap okumak   |   |         |      |
| İş Deneyimi  | Selçuk Üniversitesi /Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı (2011-2013)<br>Niğde Üniversitesi /Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı (2013-.... ) |   |         |      |
| Aldığı Ödüller                                     | Masera Ses Yarışması 1. lik ödülü (2005)<br>TRT Amatör Ses Yarışması 2. lik Ödülü (Şubat 2010)   |   |         |      |
| Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar: | Doç. Dr. H. Serdar ÇAKIRER<br>Doç. Dr. Aycan ÖZÇİMEN<br>Yrd. Doç. Dr. Sühan İRDEN  |   |         |      |
| Tel:   | 0388 225 30 50 / 0533 422 38 05  |   |         |      |
| Adres  | Niğde Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı<br>Merkez Yerleşke, Bor Yolu Üzeri, 51240/NİĞDE                                       |   |         |      |