

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**19. yy. NEYZEN BESTEKARLARIN SAZ ESERLERİNİN MAKAMSAL
ANALİZLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME VE DEĞERLENDİRME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KAMILOĞLU

HAZIRLAYAN

İbrahim KOÇ

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

19. yy. NEYZEN BESTEKARLARIN SAZ ESERLERİNİN MAKAMSAL ANALİZLERİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME VE DEĞERLENDİRME

HAZIRLAYAN
İbrahim KOÇ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KAMİLOĞLU

MALATYA-2019

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

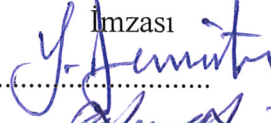
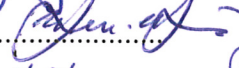
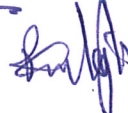
**19. yy. NEYZEN BESTEKARLARIN SAZ
ESERLERİNİN MAKAMSAL ANALİZLERİ
ÜZERİNE BİR İNCELEME VE
DEĞERLENDİRME**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN
Dr. Öğr. Üyesi
RAMAZAN KAMILOĞLU

HAZIRLAYAN
İBRAHİM KOÇ

Jürimiztarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda bu yüksek lisans/ doktora tezini (oybirliği /oyçokluğu) ile başarılı bulunarak ...TÜRK MÜZİĞİ...Anabilim, ...TÜRK MÜZİĞİ... Bilim dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri üyelerinin Unvan Adı Soyadı	İmzası
1. Doç. Dr. Yavuz Demirtaş	
2. Dr. Öğr. Üyesi Ünsal Deniz	
3. Dr. Öğr. Üyesi Ramazan Kamiloğlu	
4.	

İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun tarih vesayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

Prof. Dr. Mehmet KUBAT
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ONUR SÖZÜ

“Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KAMILOĞLU’nun danışmanlığında, Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım “19. yy. Neyzen Bestekarların Saz Eserlerinin Makamsal Analizleri Üzerine Bir İnceleme ve Değerlendirme” başlıklı bu araştırmanın, bilimsel ve ahlaki kurallara ayrı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yönetime uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.”

İbrahim KOÇ

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın oluşumunda bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Ramazan KAMILOĞLU'na, fikirleriyle bana daima yön veren ve her konuda desteğinden güç aldığım Nihal AKGÜN ŞENGÜN hocama, emeğini, sabrını ve manevi desteğini benden esirgemeyen sevgili eşim Merve SEZER KOÇ'a teşekkürlerimi sunarım.



ÖZET

Bu çalışmada, 19. yy. neyzen bestekarlarına ait farklı makamlarda bestelenmiş 12 saz eserinin makamsal analizleri yapılmıştır. Bu bağlamda Türk musikisinin genel özellikleri dikkate alınarak eserlerin makamsal özellikleri, geçkileri ve çeşnileri tespit edilmiş, porte ve ölçü bazında belirtilmiştir. Böylece analizi edilen eserlerin, makamsal ve biçimsel özellikleri, bestekarların bestecilik yönleri ve içinde buldukları yüzyılda yaşanan gelişmelerin eserlere olan etkileri tespit edilerek sonuca bağlanmıştır.

Bunun yanı sıra 19. yy.da Türk müziğinin genel özellikleri, padişahların Türk müziğine olan etkileri, müzik eğitim kurumları ve Batı müziği ile Türk müziği etkileşimleri hakkında bilgi verilmiştir. Devamında ise 19. yy. neyzen bestekarların biyografileri hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: 19. yy. neyzen bestekarları, saz eseri, makamsal analiz, 19. yy. Türk müziği.

ABSTRACT

In this study, 12 stringed-instrument reed pieces composed in different modes belonging to 19. Century reed flute players are analyzed in terms of modes. In this context, mode characteristics of pieces, passing and forms are determined and indicated in the basis of staff and meter taking general features of Turkish music into consideration. Therefore, mode and style characteristics of analyzed pieces, composition sides of the composers and the impacts of developments in the century of that time on the pieces are determined and concluded.

Moreover, the general characteristics of Turkish Music in the 19th century, information regarding the impacts of the sultans on Turkish music, music education institutions, interactions between Western music and Turkish music are provided. Following that, biographies of reed flute composers in the 19th century are provided.

Keywords: 19. Century reed flute composers, reed piece, analysis in terms of mode, 19. Century Turkish music.

İÇİNDEKİLER

KABUL ONAY SAYFASI	ii
ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	x
TANIMLAR	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. 19. yy.da Türk Müziği Genel Özellikleri	1
1.2. 19. yy.da Padişahların Döneme Etkisi	3
1.2.1. III. Selim Dönemi (1789 – 1807)	3
1.2.2. II. Mahmud Dönemi (1808-1839)	4
1.2.3. Abdülmecid Dönemi (1839-1861)	5
1.2.4. I. Abdülaziz Dönemi (1861-1876)	6
1.2.5. V. Murad Dönemi (1876)	6
1.2.6. II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)	7
1.3. Eğitim Kurumları	8
1.4. Türk Müziği ile Batı Müziği Etkileşimleri	10
1.5. Neyzen Bestekarlar	12
1.5.1. III. Selim	12
1.5.2. Dede Efendi	14
1.5.3. Sultan Abdülaziz	15
1.5.4. Kazasker Mustafa İzzet Efendi	15
1.5.5. Salim Bey	16
1.5.6. Yusuf Paşa	17
1.5.7. Salih Dede	17

1.5.8. Aziz Dede.....	18
1.5.9. Bolahenk Nuri Bey.....	18
1.5.10. Said Dede.....	19
1.5.11. Dellâlzâde İsmail Efendi.....	19
1.5.12. Deli Veli.....	20
1.6. Problem Durumu	21
1.7. Problem Cümlesi.....	21
1.8. Alt Problemler.....	21
1.9. Amaç.....	22
1.10. Önem.....	22
1.11. Sayıtlar	22
1.12. Sınırlıklar	22

İKİNCİ BÖLÜM YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli.....	23
2.2. Evren ve Örneklem	23
2.3. Veri Toplama Araçları.....	23
2.4. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi	23

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM BULGULAR ve YORUM

3.1. Biçim Bakımından Türk Musikisi.....	24
3.1.1. Peşrev	24
3.1.2. Saz Semaları.....	26
3.1.3. Sirto.....	27
3.2. Sûz-i Dilara Peşrevi (Sultan III. Selim).....	27
3.3. Ferahfeza Peşrevi (Hammâmizâde İsmail Dede Efendi).....	31
3.4. Hicaz Sirto (Sultan Abdülaziz)	36
3.5. Tarz-ı Cedid Peşrevi (Kazasker Mustafa İzzet Efendi).....	38
3.6. Muhayyer Peşrev (Salim Bey)	42
3.7. Hüzzam Saz Semaisi (Yusuf Paşa).....	46

3.8. Acemaşiran Peşrevi (Salih Dede).....	48
3.9. Uşşak Saz Semaisi (Aziz Dede)	52
3.10. Karcıgar Peşrevi (Bolahenk Nuri Bey).....	54
3.11. Şevk'efza Saz semaisi (Said Dede).....	58
3.12. Tarz-ı Nevin Saz Semaisi (Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi)	61
3.13. Hicaz Hümâyûn Peşrevi (Veli Dede)	63

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	69
4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	70
4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar.....	72

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÖNERİLER

5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Öneriler	73
5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Öneriler	73
5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Öneriler	73
KAYNAKÇA.....	75
EKLER.....	77

KISALTMALAR

Dr.	: Doktor
Öğr. Üyesi	: Öğretim Üyesi
Prof.	: Profesör
yy.	: Yüzyıl
vb.	: Ve benzeri
vs.	: Vesaire
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
s.	: Sayfa



TANIMLAR

Türk Müziği Nazariyatında Kullanılan Bazı Terimler

Makam: Bir dizide durak ve güçlü gibi perdelerin önemini belirterek belli kurallar çerçevesinde nağmeler meydana getirilerek gezinmeye denir.

Seyir: Genelde, makamın laḡhni (kurala uygun) yapısı içinde veya icabında dizisi dışında yapılan icraya seyir (gezme, gezinme, yolculuk) denir (Kutluḡ 2000, 91; Aktaran: Nihal Akgün Şengün, 2005: vii). Çıkıcı, inici, inici-çıkıcı olmak üzere üç çeşit seyir vardır.

Çeşni: Çeşni, Türk musikisinde çok önemli olup, makamları tanıtmaya gücüne sahiptir. Her makamın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu seyirlerin hafızamızda hasıl ettiği intiba ve duyuş zevkidir (Kutluḡ 2000, 92; Aktaran: Nihal Akgün Şengün, 2005: vii).

Durak: Türk müziğinde makamlar dizilerinin birinci derecesi üzerinde karara giderler. Makam dizilerinin karar perdesine durak denir.

Güçlü: Makam dizisi içerisinde seyir yaparken üzerinde yarım karar çeşnisi yapılan perdedir.

Tam Karar: Makamın en önemli perdesi olan karar perdesi üzerinde bitiş hissi kuvvetli kalıŖlara denir.

Yarım Karar: Makamın güçlü perdesi üzerinde yapılan kalıŖlara denir.

Asma Karar: Durak ve güçlü perdesi dışındaki herhangi bir perde üzerinde yapılan kalıŖlara denir.

Yeden: Bitiş hissini kuvvetlendirmek amacı ile durak perdesinden yarım veya tam ses aŖaḡıda olan perdedir.

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1. Sûz-i Dilara Makamı Dizisi	28
Şekil 3.2. 1. Çeşit Ferahfeza Makamı Dizileri.....	32
Şekil 3.3. 2. Çeşit Ferahfeza Makamı Dizileri.....	32
Şekil 3.4. Hicaz Makamı Dizisi	36
Şekil 3.5. Tarz-1 Cedid Makamı Dizileri.....	38
Şekil 3.6. Muhayyer Makamı Dizisi	43
Şekil 3.7. Hüzzam Makamı Dizisi	46
Şekil 3.8. Acemaşiran Makamı Dizisi.....	49
Şekil 3.9. Uşşak Makamı Dizisi.....	52
Şekil 3.10. Karcıgar Makamı Dizisi.....	54
Şekil 3.11. Şevk'efza Makamı Dizisi.....	58
Şekil 3.12. Tarz-1 Nevin Makamı Dizileri.....	61
Şekil 3.13. Hicaz Hümayun Makamı Dizisi	64

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. 19. yy.da Türk Müziği Genel Özellikleri

Türkler, Orta Asya'dan itibaren müziği eğlence, savaş, ibadet vb. çeşitli alanlarda kullanmış, tarihsel süreç içinde çeşitli kültürlerin de etkileşimiyle ilerletmişlerdir. Türklerin sanat tarihine baktığımız zaman, çeşitli sanat dallarıyla uğraştığını ve geliştirdiğini görmekteyiz.

“Türklerin tarih boyunca geliştirip zirveye çıkarmış olmakla övünebilecekleri sanatlar arasında musiki de vardır. Dünya literatürünün dürüst ve tarafsız olanlarında Türkler, göçebe, savaşçı, inançlı ve güzel sanatlara düşkün olma vasıflarıyla tarif edilmişlerdir. Güzel sanatlar deyiminin içinde de resim, mimari, süsleme, oymacılık, hat, tezhip, ciltçilik ve musiki bulunmaktadır (Tanrıkorur, 2014: 197).”

“Türkler, Selçuklular dönemine kadar geleneklerini devam ettirmişler ve pek çok Türk sazını da korumuşlardır. 13. yüzyıldan sonra Osmanlı dönemi başlamış kanun, lavta gibi sazlar bulunmuştur (F. Cengiz Ünal, 1997, 133-134; Aktaran: Karahisar, 2009: 2).”

Bulunan sazlarla birlikte Türk müziğinin yelpazesi genişlemiş, müzik teorisi alanında da gelişmeler kaydedilmiştir.

Osmanlı döneminde müziğin; askeri, dini, klasik, halk ve Batı müziğiyle başlı başına bir ilim ve sanat dünyası olduğunu, çeşitli dallarla da sürekli etkileşim halinde olduğunu ve geliştiğini bilmekteyiz.

“İmparatorluğun ilk yüzyıllarından itibaren medreselerde, askeriyede, tekkelerde ve halk arasında eğitimi ve icrası sürdürülen Osmanlı müziği, II. Murad döneminde Enderun'a müzik eğitiminin eklenmesiyle saray cephesinde de ilerlemeye başlamıştır. Osmanlı müziği, 17. yüzyıla kadar süren kuruluş ve yükselme, 17. ve 18. yüzyılları kapsayan duraklama ve 19. yüzyıla başlayan gerileme ve çöküş dönemlerinin askeri,

ekonomik, politik, sosyolojik ve kültürel deneyimlerinden etkilenecek şekilde şekillenmiştir (Kutlay, 2017: 26).”

Özalp (2000: 485), 19. yüzyılda yeni anlayış ve geleneklere göre sanat akımlarının geliştiğini ve sanatın bazı dallarında farklı karakterde eserler ortaya konduğunu belirtmiştir. Bu sanat akımı etkilerinin Türk kültür hayatına geç girdiğini ve Türk musikisinde belirgin bir şekilde hissedilerek “Romantik Edebiyat” döneminin başladığına değinmiştir.

Bu yüzyılda çeşitli formlarda yazılan bestelerin sayısının geçmiş yüzyıllara göre azaldığı, bazılarının ise arttığını görmekteyiz. Örneğin; Kâr, Murabba, Ağır Semai gibi eski büyük form beste şekillerinin sayılarında geçmiş yıllara nazaran azalma olmuş, diğer yandan “Şarkı” formu bu yüzyılda büyük bir rağbet görmüştür. Bu bağlamda dönemin etkileri, bestecilere ve besteledikleri eserlere de yansımıştır.

Tanrıkorur (2014: 155-156), 19. yy. Türk müziğinde bestelerin ağır ve ağırlı olmaktan çıkarak yerlerini hafif bestelere bıraktığını, klasik fasıllar yerine halk tarzı fasılların kullanıldığını belirtmiştir. Bu tür bestelerde Batı etkisine karşı olumlu bir tutum sergilendiğini aktarıyor. Bunun yanı sıra “Şarkı” formunun 19. yy.da Hacı Arif Bey’le en çok tercih edilen form haline geldiğini belirtmiştir.

Bu dönemde Osmanlı musikisinin önemli kollarından biri olan Mevlevi musikisinde de umulmayan bir gelişme yaşanmıştır. Tanrıkorur’un (2014: 156) aktardığına göre; geçmiş 500 yıl içinde toplam 10-15 “ayin” bestelenebilmişken, bu dönemde 35-40 civarı “ayin” bestelenmiştir.

“Mevlevi musikisinin bu asırda bu derece inkişafında Osmanlı hükümdarı değerli musikîşinası III. Selim’in ve musikiye vakıf olan II. Mahmud’un da büyük tesirleri olmuştur (Ergün, 1943: 406).”

Özetle 19. yy.da Türk müziği, Batı ile olan etkileşimlerin ve padişahların izledikleri yollar sonucu şekillenmiştir. Önemli bestekarların da yaşamış olduğu bu yüzyılda Türk müziğinde olumlu gelişmeler olmuş, günümüze ulaşan birçok klasikleşmiş eser bestelenmiştir. Bunun yanı sıra bazı padişahların talimatlarıyla nazari anlamda da çalışmalar yapılmış, geçmişten gelen miraslar korunarak gelecek nesile aktarılmıştır.

1.2. 19. yy.da Padişahların Döneme Etkisi

Dönemin müzikal yapısını incelemek istediğimizde, o dönemin politik açıdan gelişmeleri çalışmamız için büyük önem taşımaktadır. Yenileşmenin kendini aktif olarak hissettirdiği bu yüzyılda birtakım gelişmeler olmuş, bu gelişmelerin hissedilmesinde padişahların etkin bir rolü olmuştur. Padişahların bir kısmı Türk müziği, bir kısmı Batı müziği alanında gelişmelere ağırlık verse de genel çerçevede Türk müziğinde olumlu gelişmeler kaydedilmiştir.

Çalışmamızın bu bölümünde, padişahların 19. yy. Türk müziğine olumlu-olumsuz etkilerini, III. Selim döneminden başlayıp II. Abdülhamid dönemi de dahil inceleyeceğiz.

1.2.1. III. Selim Dönemi (1789 – 1807)

“Sultan III. Selim, Klasik Osmanlı Müziği’nin önde gelen bestecilerindendir. Ney ve tanbur çalan Sultan’ın ilk müzik hocaları Kırmımlı Hafız Ahmet Kamili Efendi ile tanbur üstadı Tanburi İzak’tır. Onun döneminde Osmanlı Musikisi en parlak çağlarından birini yaşamıştır. Aynı zamanda Mevlevi olan III. Selim, Mevlevihanelerdeki musiki faaliyetlerini takip etmiş, zaman zaman Galata Mevlevihanesi’ndeki ayinleri izlemeye gitmiştir. Bazı eserlerini “Selim Dede” olarak imzalamıştır (Kutlay, 2017: 126).”

III. Selim, Türk müziğinin olumlu yönde gelişiminde önemli bir isimdir. Gerek bulmuş olduğu makamlar gerekse bestelediği eserlerle Türk müziği tarihinde kalıcı bir iz bırakmıştır. Salgar (2005: 148; Aktaran: Çevik, 2011: 9), Sultan III. Selim’in büyük ve küçük formlarda eserler bestelediğini ve birçok makamı terkip ettiğini belirtmiştir. Bu makamlar; Arazbâr-Bûselik, Dilnevâz, Evcârâ, Gerdâniye-Kürdî, Hicâzeyn, Hüzzâm-ı Cedîd, Isfâhânek-i Cedîd, Nevâ-Kürdî, Nevâ-Bûselik, Pesendîde, Rast-ı Cedîd, Sûz-i Dilârâ, Muhayyer-Sünbûle, Söevkefzâ, Söevk-u Tarâb, Söevk-i Dil olarak sıralanmıştır.

Yıldız (2007: 63-64)’te, III. Selim döneminde sarayın dönemin en büyük konservatuvarı haline geldiğini, sarayda ve dışında olan musikicileri çevresine toplayarak meşkler düzenleyip teşvik ettiğini belirtmiştir. Bunun yanı sıra Hamparsum Limonciyan

ve Abdülbaki Nasır Dede gibi mucit ve bilginlerin yetişmesinde rol oynadığını belirtmiştir.

Salgar'ın (2001; Aktaran: Yıldız, 2007: 63-64) aktardığına göre nota yazısı ve nazariyat alanında çalışmalar yapmış Abdülbaki Nâsır Dede, Sultan III. Selim'in emri ile Tedkik-u Tahkik adlı 136 makam ve 21 usulün tarifi bulunan bir eseri yazarak III. Selim'e sunmuş ve beğenisini kazanmıştır. Bunun yanı sıra ztuna (1987: Aktaran: Yıldız, 2007: 64-65), nota anlamında Hamparsum notasının basit ve kolay anlaşılır olmasından kaynaklı kullanıldığını, Abdülbaki Dede'nin sisteminin tutmadığını belirtmiştir.

ztuna (2006: 280; Aktaran: Karakaya, 2011: 600-601), Sultan III. Selim'in 1 Ayin, 1 Durak, 1 Tevşih, 2 İlahi, 29 Peşrev, 29 Saz Semaisi, 1 Kâr, 10 Beste, 10 Semai, 20 şarkı olmak üzere toplam 104 bestesi günümüze ulaşmıştır. Aynı zamanda Karakaya (2011: 600-601) aktardığına göre, III. Selim'in birçok formda eser bestelediğini belirtmiştir. Sz-i Dilara makamını terkip eden III. Selim, bu makamda birçok eser bestelemiş ve bestekarlık yönünden de usta olduğunu ispatlamıştır.

Besiroglu (2009; Aktaran evik, 2011: 12-13), III. Selim'in en reformcu hareketinin yeni makamlar bulması, beste formları ve usullerinin yeni bir anlayışla yorumlanıp form açısından küçülmesine vesile olması şeklinde belirtmiştir.

“Klasik Osmanlı müziği ve Osmanlı dini müziğinin yanısıra Osmanlı Batı müziği ve sahne sanatları ile Osmanlı askeri müziği branşlarına da katkıda bulunan nc padişahlardandır (Kutlay, 2017: 126).”

1.2.2. II. Mahmud Dönemi (1808-1839)

“Osmanlı hanedanınının 30. hükümdarı Sultan II. Mahmud, tıpkı ataları gibi şair ve musikişinas biriydi. Tambur ve ney çalardı (Kaya, 2012: 1454).”

“II. Mahmud daha çok şarkı formunda renkli ve hareketli eserler bestelemiştir. Elimizde bir marş, bir kalenderi, bir tavşanca ve 22 şarkı olmak üzere toplam 25 eseri bulunmaktadır (Ak, 2014: 148).”

II. Mahmud, Türk müziğine birçok güzel eser bırakmıştır. Yıldız'ın (2007: 81) aktardığına göre bestelerin çoğunun güftesinin kendisine ait olduğunu, en önemli şaheserinin Hicaz (Kalenderi) Divân'ı olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda musikişinas

bir bestekar olduğunu göstermiştir. Bunların yanı sıra Yıldız (2007: 82)'de, II. Mahmud'un musikişinaslığıyla birlikte "Şarkıların Padişahı" diye anılmaya başlandığını, Asâkir-i Mansûre-i Muhammediye isimli bestelediği marş ile "Mars Besteleyen İlk Türk Müzisyeni" unvanı kazandığını bildirmiştir.

Özasker (1997: 6, Aktaran: Baydar, 2011: 92), II. Mahmud döneminde yeniçeri ocağının ve mehterhanelerin kapatılıp yerine Mızıka-i Hümâyun'un kurulduğunu bildirmiştir. Bunun sonucunda Baydar (2011: 92), müzikteki yenileşmenin Osmanlı Askeri müziğinde başladığını belirtmiştir.

Aksoy (1986; Aktaran: Yıldız, 2007: 77), Mızıka-i Hümâyun'un başına önce Fransız "Manguel" daha sonra da 1828'de "Guisepe Donizetti" gibi isimlerin getirildiğini belirtmiştir. Bununla beraber Donizetti'nin Hamparsum notası öğrenerek Batı notasını öğrettiğini, bandoyu geliştirdiğini ve "harem" dairesinde dersler verdiğini bildirmiştir.

Aracı (2006: 71; Aktaran: Baydar, 2011: 97), II. Mahmud'un Avrupa düzeyinde bir bando çıkmasına öncülük ettiğini, bununla birlikte iyi müzisyenlerin yetişmesine önem verdiğini belirtmiştir. Kendisi için yazılmış "Mahmudiye Askeri Marşı", İsveç hükümetince resmi marş olarak kullanıldığını bildirmiştir.

Karamahmutoğlu (1999; Aktaran: Yıldız, 2007: 78), II. Mahmud'un Batı müziğine daha fazla ilgi göstermesinin sonucu saraydaki besteci ve icracılar tarafından hoşgörüle karşılandığını, Dede Efendi gibi büyük bestekarların kaliteli eserler vermeye devam ettiğini belirtmiştir. Dolayısıyla Türk müziğinin olumlu yönde gelişimi devam etmiştir. Özalp (2000; Aktaran: Yıldız, 2007: 80)'de bu konuyla ilgili olarak Dede Efendi, Şakir Ağa ve Dellâlzâde İsmail Efendi gibi ustalarla birlikte Türk müziğinin saygınlığını devam ettirdiğini belirtmiştir.

1.2.3. Abdülmecid Dönemi (1839-1861)

Sevengil (1970: 55; Aktaran: Baydar, 2011: 98), Abdülmecid'in çocuk yaşlarında Donizetti'yi gördüğünü ve ilerleyen zamanda çalışmalarına ilgi duyduğunu belirtmiştir. Bununla beraber hükümdarlığında opera ve tiyatroya ilgili olduğunu bildirmiştir.

Gazimihal (1955: 54; Aktaran: Baydar, 2011: 98), Mızıka-i Hümâyun'un doksan kişiye geldiğini belirtmiştir. Bununla birlikte bir çeşit konservatuvar işlevi gören

Mızıka-i Hümayun'da virtüözlerin görev aldığını bildirmiştir. Dolayısıyla Abdülmecid, kaliteli müzisyenlere ve müzisyenlerin yetişmesine önem veren bir hükümdar olmuştur.

Abdülmecid döneminde sarayda kadınlara da Batı müziği eğitimi verilmiştir. Baydar'ın (2011: 99-100) aktardığına göre, Abdülmecid'in haremde kadınlar orkestra çalışmalarının yanı sıra piyano ve Batı müziği dersleri almış, hatta bazıları besteler yapmışlardır.

Kaya (2012: 1456)'da, bu dönemde konser salonlarına yenileri eklendiğini, önemli bestekarların sarayda konser verdiğini bildirmiştir. Bununla birlikte ilk kez kadınlardan oluşan orkestranın kurulmasının bu dönemde olduğunu belirtmiştir.

Say (2000: 510; Aktaran: Kaya, 2012: 1456), bu dönemde İstanbul, İzmir ve Selanik gibi kentlerde yapılan Batı tarzı konserlerle sınırlı da olsa Batı müziği beğenisinin yerleştiğini belirtmiştir. Dolayısıyla sarayda icra edilen Batı tarzı müzik hakkında beğenisine sunulmuştur.

1.2.4. I. Abdülaziz Dönemi (1861-1876)

Ahmet Şahin Ak'ın (2014: 182-183) aktardığına göre, Sultan Aziz Türk müziğine tutkun bir padişahı. Sarayda, Batı müziği egemenliğine son vermek istemişti. Ney üflemesini Neyzen Yusuf Paşa'dan öğrenmiş, besteciliğe de ilgi duymuştu. Bunlardan "Hicaz Sirta" günümüze kadar çok sevilmiş ve sık sık çalınmıştır.

Sevengil'in (1970: 63; Aktaran: Baydar, 2011: 103) aktardığına göre Abdülaziz, yeniliklere karşı ve gelenekçi bir padişah olduğu için Batı müziği alanında yapılmış çalışmaları arka plana atmış, geleneksel eski saray eğlencelerini ön plana çıkarmıştır. Dolayısıyla Mızıka-i Hümayun'un önemi azalmıştır.

Bununla birlikte Baydar (2011: 103), Batı müziğine olan ilginin tamamen yok olmadığını, Abdülaziz'in Avrupa yolculuklarında opera ve baleler izlemiş olduğunu belirtmiştir. Taksim'de Tiyatro-yi Hümayun kurulmasını istemiştir.

1.2.5. V. Murad Dönemi (1876)

"Osmanlı hanedanının 33. padişahı Sultan Murad, "şiirle ve musiki ile küçük yaşından beri meşgul olmuş, hatta Mızıka-i Hümayun'un İtalyan hocalarından piyano dersleri almış, bestelediği şarkıları piyanoda çalmıştır (Koçu, 1981: 417; Aktaran: Kaya,

2012; 1457).” Ancak sadece 93 gün süren padişahlığı süresinde müzik adına kayda değer gelişmeler yaşanmamıştır (Kaya, 2012; 1457).”

Baydar’ın (2011: 104) aktardığına göre, V. Murad tahtta geçirdiği kısa bir döneme rağmen Osmanlı’da Batı müziğini devam ettirmiş, padişahlığı öncesi ve sonrasında Çırağan Sarayı’nda piyano çalarak ve beste yaparak hayatını geçirmiştir.

1.2.6. II. Abdülhamid Dönemi (1876-1909)

Gazimihal (1939: 146, Aktaran: Baydar, 2011: 105), II. Abdülhamid’in Guatelli’den müzik eğitimi aldığını ve Batı müziğine ilgi duyduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla tekrardan Avrupa müziğine bir yöneliş olduğunu Baydar (2011: 105)’te belirtmektedir.

Bu konuyla ilgili Kaya (2012: 1457)’de, sarayda bir tiyatro salonu inşa edilerek opera ve operetler sahnelendiğini belirtmiş, Yıldız Sarayı Tiyatrosu’nun bu dönemde büyük bir konservatuvar haline geldiğini bildirmiştir.

Kaya’nın (2012: 1457) aktardığına göre, II. Abdülhamid hiçbir zaman Türk müziği icracı ve bestecilerini ikinci plana atmamış, ünlü musikicileri sarayına almıştır.

Say (2000: 511; Aktaran; Kaya, 2012: 1457-1458), 1882’de II. Abdülhamid’in sanat ile ilgili ilk akademik kurum olan Sanayi-i Nefise Mektebini bugünkü adıyla Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’ni açtığını belirtmiştir.

Ayrıca Şakir’in (1953: 2761; Aktaran: Baydar, 2011: 106) aktardığına göre, haremdeki kadınlar orkestrası tekrar gündeme gelerek tekrar eski işlevini sürdürmüştür. Dolayısıyla sarayda kadınların Batı müziğiyle olan meşguliyetleri devam etmiştir.

Baydar’ın (2011: 107) aktardığına göre, Mızıkâ-i Hümâyün’un çalışmaları tekrar hızlanmış, Guatelli Mızıkâ-i Hümâyün’un komutanı olarak çalışmalarına devam etmiştir.

Sonuç olarak baktığımızda, padişahların dönemin müziğine doğrudan katkılarının olduğunu görüyoruz. Bu katkılardan bestekarlar da etkilenmiş ve eserlerine bu doğrultuda yön vermişlerdir.

1.3. Eğitim Kurumları

19. yy. Türk müziği hakkında bilgi edinmek istediğimizde dönemin müzik eğitimi anlayışının incelenmesi çalışmamız açısından önemlidir. Bu dönem ve bu döneme kadar olan müzik eğitimi anlayışı geleneksel ve çağdaş anlamda incelendiğinde, eserlere nasıl yansdığı hakkında da fikir sahibi olabiliriz.

Türk müziğinin öğrenimi ve öğretiminde geçmişten günümüze usta-çırak ilişkisinin önemsendiği meşk yöntemi benimsenmiştir. Coşkun'un (2007: 3-4)'te açıkladığı meşk yöntemini karakterize eden yönleri özetleyecek olursak; meşk, usta-çırak ilişkisine dayalı, amacı gelecek kuşaklara mevcut repertuarı aktarmak olan, yazının değil hafızanın ön plana çıktığı, öğretimin ve aktarımın aynı anda gerçekleştiği ve üstatlığın hafızaya alınan eser çokluğuyla belli olduğu bir sistemdir.

Tanrıkorur'un (2003: 22) aktardığına göre meşk, Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, Musiki Esnafı Loncaları ve özel meşkhaneler olmak üzere beş değişik mekânda yapılırdı. İcra edilen müziğin toplumca tanınıp sevilmesini ve yaygınlaşmasını sağlayan bir rol üstlenmişlerdi.

Çalışmanın bu bölümünde kurumlara sırasıyla Mehterhane, Mevlevihane, Enderun, Musiki esnafı loncaları ve özel meşkhaneler olarak değinilecektir.

Mehterhane: Coşkun (2007: 6)'da Mehterhane'yi, geçmişi Hunlar zamanına dayanan, adını Fatih Sultan Mehmet'ten sonra alan askeri müzik okulu olarak belirtmiştir. Askeri müziğin, savaşlarda psikolojik üstünlüğü sağlamanın yanı sıra tören, oyun, namaz vakitlerinin belli edilmesi gibi farklı amaçlarda da kullanıldığını bildirmiştir.

Tanrıkorur (2003: 26)'da, II. Mahmud'un kapattığı mehterhanenin yerine Mızıka-i Hümâyun adlı okulun kurulduğunu bildirmiştir. 19. yüzyılı eğitim kurumları açısından değerlendirdiğimizde, Osmanlı'da Batı müziği eğitiminde Mızıka-yı Hümâyun isimli kurumun önemli bir yeri vardır.

“Musiki dünyamıza eklenen bu “yeni” müziğin eğitiminin verildiği ilk resmî kurum Mızıka-yı Hümâyun olmuştur. Müzik anlayışı ve eğitimindeki bu yapılanma her ne kadar ilk yıllarda askeri bando müziği eğitimi düzeyinde hedeflenmiş gibi görülse de ilerleyen yıllarda bünyesinde birçok çeşitli alt müzik ve sahne sanatları kurumunun oluşumunu tetiklemiştir (Kutlay, 2017: 147).”

Mızıkay-ı Hümâyün dışında farklı kanallardan da Batı müziği eğitimi devam etmiştir.

Mevlevihane: Coşkun (2007: 6)'da mevlevihaneyi, insanı bedensel, düşünsel ve ruhsal açıdan eğitmeyi amaçlamış bir manevi kurum olarak tanımlamıştır. Bunun yanı sıra bugünkü mevleviliğin şeklini almasında Mevlana'nın oğlu Sultan Veled'in etkili olduğunu belirtmiştir.

Tanrıkorur (2003: 30)'da, önceki yüzyıllarda bestelenmiş 13 Mevlevi ayini olduğunu, 19. yüzyılda ise III. Selim ve II. Mahmud'un da desteğiyle 42 ayin bestelendiğini bildirmektedir. Aynı zamanda müzikal anlamda Mevlevi ayinlerini "adeta konuşan bir hoca" olarak nitelendirmiştir.

Enderun: Coşkun (2007: 7)'de Enderun'u hukuk, felsefe, mantık, geometri vb. gibi derslerin öğretildiği bir üniversite olarak tanımlamıştır. Müzikal anlamda verilen derslerin ise "seferli odası" adı verilen bir odada verildiğini belirtmiştir.

Tanrıkorur (2003: 30-31) Enderun Musiki Mektebi'ni musikicilerin yetiştirildiği ve ders de verdikleri bir eğitim kurumu olarak nitelendirmiştir. Dolayısıyla Enderun'da yetişen musikicilerin gelecek nesile bilgi aktarımında önemli olduğunu görmekteyiz.

Özel Meşkhaneler: Coşkun (2007: 7-8) özel meşkhaneleri; cemiyetler, kahvehaneler ve hoca evleri gibi özel yerlerde yapılan "meşk" olarak tanımlamıştır.

Musiki Esnafı Loncaları: "Saraya, camiye, tekkeye bağlı olmayan halka müzik dinleten müzisyenler esnaftan sayılarak diğer esnaflar gibi lonca teşkilatına bağlanmışlardı. Esnaf loncası modelinde de üstat olan kişi çırağa öğretir ve yetiştirirdi. Buradaki müzisyenlerin esas işleri asla müzik değildi. Temelde esnaf olup müzik ek iş olarak yürüyordu. Müzisyenlerin çoğu meslek erbabı değil uzman niteliği taşıyordu. Bu sebeple profesyonellikten ziyade yarı profesyonel olarak adlandırılmaları daha doğrudur. Bu müzisyenlerin "Basmacızade, Suyolcuzade, Buhurcuzade, Hamamizade vb. isimlerle biliniyor olması asıl işin esnaflık müzisyenliğine ikinci iş olduğunu gösterir." (Coşkun, 2007: 8)."

Sonuç olarak müzik alanında ders veren eğitim kurumlarının geleneksel ve çağdaş anlamda Türk müziğine katkı sağladığını görmekteyiz. Gerek Türk müziği gerek Batı

müziği alanında eğitim veren kurumların çeşitli değişimlere uğradığını, bundan kaynaklı bestelenen eserlere de yansımaları olduğunu görüyoruz.

1.4. Türk Müziği ile Batı Müziği Etkileşimleri

Seçtiğimiz eserlerin analizi bakımından 19. yy.da Türk müziğinin genel özellikleri hakkında fikir sahibi olabilmek için Türk müziği ile Batı müziği etkileşimlerini de incelemek gerekir. Özellikle o dönemde yaşayan bestekarların bu yeniliklere olan bakış açılarını görmek çalışmamız için önemlidir.

Akgündüz ve Öztürk (1999: 306; Aktaran: Kaya, 2012: 1452), 19. yy.da Batılılaşmanın etkisiyle piyano sazının Osmanlı haremde moda haline geldiğini belirtmiştir. Sarayda icra edilen müzikle Osmanlı müziği de gelişimini sürdürmüş ve bazı padişahların da etkisiyle yön bulmuştur. Bu etkiler, bestekarlara da yansımış, Türk müziğinin gelişimi bu doğrultuda şekillenmiştir.

“Her ne kadar Avrupa ile müzikal etkileşim çok uzun yıllara dayandıysa da Osmanlı İmparatorluğu’nun son yüzyılına damgasını vurmuş olan Batı müziği, hükümdar olan padişahların müzik politikaları doğrultusunda gelişme göstermiş ya da duraksamıştır (Kutlay, 2017: 128).”

Kaya (2012: 1452)’de, III. Selim zamanında “geleneksel” çerçevede başlayan modernleşme sürecinde Osmanlı’nın müzik yaşamında bir değişimin olduğuna değinmiştir. III. Selim’in yeni makamlar, usuller ve terkipler bulunması ve nota sisteminin geliştirilmesi hakkında çalışmalar yapıp hayata geçirilmesinde rol oynadığını bildirmiştir.

“Askeri ve siyasi anlamda başlayan batılılaşma olgusu kültürel ve sanatsal hayat içinde kendisini göstermiş ve cedidler dönemi başlamıştır. Makam, form, müzik yazısı ve nazariyat konusunda yapılan çalışmaların patronajı III. Ahmet dönemi ile ortaya çıkmış ve doruk noktasına erişmesi III. Selim ekolüyle gerçekleşmiştir. III. Selim Ekolü içinde, İsmail Dede Efendi (1778–1846), Şakir Ağa (1779–1840) gibi gelenekten gelen anlayışı devam ettiren besteciler olduğu gibi, Basmacı Abdi Efendi, Tahir Ağa, Kemani Ali Ağa, Numan Ağa gibi şarkı formuna ya da raks müziği türleri olan köçekçe ve tavşancalara rağbet eden ve Hamamizade İsmail Dede Efendi ve ekole ismini veren III.

Selim gibi hem geleneksel formlarda, hem de yeni form, usul ve makam terkiplerinde eserler veren besteciler yetişmiştir (Beşiroğlu, 2008: 5-7; Aktaran: Sarı, 2014: 38-39).”

“III. Selim ekolü içerisinde adı geçen Dede Efendi’den önemle bahsetmek gerekmektedir. Mevlevi ayininden Kâr’a, besteden 3/4’lk arkı formu ve kekeye kadar uzanan çok geniş bir yelpaze içinde her türden eser vermiş olan Dede Efendi’nin halk müziği örnekleri denilen eserleri, aslında İstanbul’a ait ehir folklor parçalarıdır. İsmail Dede III. Selim’in ardından, II. Mahmud ve I. Abdülmecid dönemlerinde de saray müzisyenliği yapmış ancak özellikle Abdülmecid’in iktidarı; III. Selim ve II. Mahmud’dan büyük ilgi ve sayđı gören Dede Efendi’yi saraydan uzaklaştıran yıllar olmuştur. Çünkü söz konusu iktidar yıllarında; toplumsal düzen ve askeri gücün sağlanması için, Batılılaşma hareketleri sarayda kendisini farklı bir biçimde göstermeye balamıtır (Sarı, 2014: 39).”

“II. Mahmud dönemi yönetim ve sarayın müziği teşvik işlevini Osmanlı-Türk Müziği’yle, Batı müziğini de teşvik ederek yerine getirmeye baladığı bir dönemi simgelemektedir. Abdülmecid döneminde ise durum çok farklı bir hal almıştır. Padişah, büyük amcası III. Selim ve babası II. Mahmud dönemlerinde büyük ilgi ve itibar görmüş Dede Efendi’ye sayđı gösterse de ondan geçmişin tantanalı örneklerinin benzerlerini değil, hafif ve kıvrak parçalar dinlemek istemiştir. Dede’nin Abdülmecid’den hacca gitmek için izin alması ve “bu oyunun tadı katı” diyerek saraydan ayrılması da bir bakıma Osmanlı-Türk Müziği’nin saraydan gördüğü desteğin zayıfladığını simgelemektedir (Pekin, 1999; Aktaran: Sarı, 2014: 41-42).”

Kaya (2012: 1459)’da 19. yy.dan itibaren gerçekleşen Batılılaşma süreci fikirlerinin ve uygulamalarının Cumhuriyet döneminde ilham kaynağı olduğu, Maarif-i Umumiye Nizamnamesi ve devamında yapılan düzenlemeler ile müzik, resim ve edebiyat derslerinin ön plana çıkarıldığına değinmiştir.

“Batılılaşma hareketlerine saraydaki en büyük tepki, burayla ilişkide olan birçok bestecinin icra edilen yabancı parçalardan etkilenmesi ve nazire mahiyetinde eserler bestelemesi olmuştur. Bu eserler tabii ki onların yaratıcılıklarının sonuçlarıdır ki; Hammamizade İsmail Dede Efendi’nin 3/4’lk vals ritmindeki “Yine Bir Glnihâl” adlı arkısı bu duruma önemli bir örnektir (Sarı, 2014: 45).”

“Diğer bir tepki ise hem imparatorluğun hem de İstanbul’un merkezi olan sarayda Türk müziğine verilen desteğin azalmasıyla; icracıların mesleklerine saray dışında devam etmesi olmuştur. Sarayda kabul görmeyen Türk müziği kendisine icra mekanı olarak saray dışını, yani şehir halk müziği mekanlarını seçmiştir (Aksoy, 1999: 807; Aktaran: Sarı, 2014: 45).”

“İşte sarayda Batı müziği icra edilirken, sözü edilen ince saz ve kaba saz toplulukları İstanbul halkı içerisinde benimsenmiş, Batılılaşma hareketleri sarayda kalmış ve etkilerini halk arasında çok da fazla gösterememiştir. İcra mekanlarının saraydan şehre taşınması ise Osmanlı Saray Müziği Kimliğindeki Batılılaşma hareketlerinin en belirgin tepkileridir (Sarı, 2014: 46).”

Levendoğlu (2005: 260)’da Batı bando müziğinin saraya girmesiyle Osmanlı’da Batı ezgilerinin daha sık duyulmasına neden olduğunu belirtmiştir. Mızıkâ-i Hümayun’la Türk müziğinin özelliklerine dikkat ederek marşlar bestelendiğini bildirmiştir. Ayrıca Batı’dan gelen etkilerin Geleneksel Türk Sanat Müziği bestekarlarını etkilediğini ve eserlerine yansıdığını belirtmiştir. Dolayısıyla 19. yy. Türk müziğinde kullanılan melodilerin değişim göstermesinde önemli bir zaman dilimi olmuştur.

“Yüzyıla yakın bir süre devlet desteğinden kısmen mahrum kalan Osmanlı-Türk Müziği’nde gelenekten gelen büyük form ve usullerin kullanımı azalmış ve bir Batılılaşma dönemi yaşanmıştır. Şarkı formundaki yeni arayışlar, daha fazla bölümlü şarkıların ve soru-cevaplı uzun aranağmeleri içeren şarkı türlerinin de rağbet bulmasına sebep olmuştur. Günümüzde gelenekten gelen meşk silsilesini takip eden ve geleneğin sembolü olan besteci, ses ve çalgı icracıları ile geleneksel ekolü yeni bir bakış açısıyla takip eden müzisyenler ve tabii ki halkın temayülü “Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği’nin (Osmanlı-Türk Müziği) 20. yüzyıla taşınmasını ve devamlılığını sağlamıştır (Sarı, 2014: 47).”

1.5. Neyzen Bestekarlar

1.5.1. III. Selim

Osmanlı Devleti’nin otuzuncu padişahı Sultan Selim 24 Ocak 1761 tarihinde Topkapı Sarayı’nda dünyaya gelmiştir. Devlet adamı olmaktan ziyade yüksek bir sanat

adamı olan Sultan Selim'in ilim ve edebiyatta da iyi yetiştiğini Özalp (2000: 494)'te bildirmiştir.

Özalp (2000: 495)'te 18. yy.da III. Selim'in kafasında yenileşme düşüncelerinin oluştuğunu, edebiyat ve musikiye ilgi duymaya başladığını belirtmiştir.

Ak (2014: 137)'de III. Selim'in Türk musikisinin gelişmesinde rol aldığını ve bir ekolün ortaya çıkmasında etken olduğunu belirtmiştir. Ayrıca şiirlerinde "İlhami" mahlasını kullandığını ve bir "Divan" düzenlediğini belirtmiştir.

Özalp (2000: 498)'de III. Selim'in ünlü şair Şeyh Galip'le dostluk kurduğunu ve edebi sohbetler yaptığını dile getirmiştir. Dolayısıyla III. Selim'in sanat adamlarına karşı muhabbet duyduğunu görmekteyiz. Ayrıca sade bir Türkçe ile şiirler yazarak şarkı formunda besteler yaptığını belirtmiştir.

Özalp (2000: 500)'de III. Selim'in Sadullah Ağa, Arif Mehmed Ağa, Tanburi İzak, Abdülhalim Ağa, Hamamizade İsmail Dede gibi büyük üstatlarla vakit geçirdiğini ve yeni şaheserler ortaya çıkardıklarını bildirmiştir. Bu bağlamda Sultan Selim'in usta müzik adamlarıyla iletişim halinde olduğunu ve birlikte Türk müziği için eserler bıraktıklarını görmekteyiz.

Özalp (2000: 500)'de III. Selim'in Ahmet Kâmil Efendi ile eser meşk ettiğini, Tanburi Ortaköylü İzak'tan tanbur dersleri aldığını belirtmiştir. Özellikle peşrev ve saz semailerinde usta isim olan Tanburi Ortaköylü İzak'a muhabbet duyduğunu belirtmiştir. Ayrıca III. Selim'in iyi bir müzik adamı olması, sanatçıları koruması ve teşvik etmesi vesilesiyle Türk müziğinin en verimli seviyeye geldiğini bildirmiştir.

Özalp (2000: 502)'de III. Selim'in nota çalışmaları konusunda da Türk müziğine katkılarının olduğundan bahsetmiştir. Hamparsum Limonciyan'dan nota konusunda çalışmalar yapmasını istemiştir. Bulunan sistemle birlikte pek çok müzik eserinin unutulmaktan kurtulduğunu dile getirmiştir.

Ak (2014: 138)'de III. Selim'in Ayin, Durak, Naat, İlahi, Kâr, Beste, Semai, Şarkı, Köçekçe, Peşrev, Saz Semaisi gibi çeşitli formlarda bestelenmiş 64 eseri olduğunu belirtmiştir. Bu da Sultan III. Selim'in çok yönlü ve kabiliyetli bir bestekar olduğunun göstergesidir.

1.5.2. Dede Efendi

“Türk Sanat Musikisi çevrelerinde Derviş İsmail, Dede, Dede Efendi, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, İsmail Dede gibi isimlerle anılan bu dahi musikişinasımız, 9 Ocak 1778 tarihinde İstanbul’un Şehzadebaşı semtinde doğdu (Ak, 2014: 155).”

Ak (2014: 155-156)’da Dede Efendi’nin çocuk yaşlarda musikiye ilgi duyduğuna, gençlik yıllarında Uncuzâde Mehmet Emin Efendi’nin hocalık yaptığını değinmiştir. Daha sonra Yenikapı Mevlevihanesi şeyhi Ali Nutkî Dede’nin derslerini takip ettiğini ve 1797’de “Mevlevî” olduğunu bildirmiştir. Sultan III. Selim’in Dede’yi saraya çağırmasını ve fasıllara katılmasını emretmesi üzerine Ali Nutki Dede’nin izniyle, 1001 günlük “Çile” süresini tamamlamadan 1799 tarihinde “Dedeler” safına katıldı.

Ak (2014: 158)’de Sultan II. Mahmud’un davetiyle Dede Efendi’nin ikinci kez sarayın hizmetine girdiğini ve en verimli yıllarının bu döneme denk geldiğini belirtmiştir. Daha sonra “Müezzin başı” olan Dede Efendi’ye, sadece devlet adamlarına verilen bir nişan takılarak padişah tarafından ödüllendirilmiştir. Sultan Abdülmecid döneminde de “Müezzin başılık” görevine devam etmiştir. Ak, Dede Efendi’nin Batı’dan gelen etkilerin sarayda hissedilmesiyle Türk müziğinin arka plana atılmasından rahatsızlık duyduğunu belirtmiştir. Bu nedenle hac vazifesini yapmak için gittiği Mekke’de kolera salgınına yakalanan Dede Efendi, 1845 senesinde vefat etmiştir.

İcrakarlığı: Ak (2014: 158-159)’da Dede Efendi’nin Yenikapı Mevlevihanesi neyzenlerinden Abdülbâki Nasır Dede’den ney dersleri aldığını belirtmiştir. Neyzen olmasının dışında büyük bir bestekar ve hanende olan Dede Efendi, bazı günlerde dergaha giderek ayin okur ve naathanlık ederdi. Dolayısıyla Dede Efendi, bestekar olmasının yanı sıra usta bir icracıydı.

Bestekarlığı: Ak (2014: 159)’da Dede Efendi’nin eserlerindeki üslubunun asil ve kibar olduğuna, özellikle geleneksel biçim ve tavrın titiz bir koruyucusu olduğuna değinmiştir. Ayrıca eserlerinde kullandığı süslemelerin farklılığına değinmiştir. 19. yüzyılda Dede Efendi’nin önemi hakkında Ak, klasik üsluba sadık kalan, yeni nağmelerle eserlerini süsleyen başka bir bestekar gösterilemez demiştir.

Devamında Ak (2014: 159-160)’ta Dede Efendi’nin farklı türlerde eser bestelemek açısından usta olduğuna değinmiştir. Ayin, İlahi ve Durak türlerinde

bestelediği eserlerin Türk müziğinde kalıcı bir hale geldiğini; Kâr, Murabba, Nakış ve Semai'lerinin bazı eski bestekarlara nazaran daha sanatsal bir içerik sunduğunu belirtmiştir. Şarkı formu açısından da Dede Efendi'nin Türk musikisinde zirvede bir isim olduğuna değinmiştir.

Bunların yanı sıra Ak (2014: 161)'de Sultaniyegâh makamının Dede tarafından tertip edildiğine değinmiştir. Bu yönüyle de Dede Efendi, Türk musikisine birtakım yenilikler sunmuştur. Bu makamdan bestelediği iki murabba ile ağır ve yürük semailer, Sultan II. Mahmud'a sunmuştur. Sultaniyegah, Neveser, Saba-Buselik, Hicaz-Buselik, Araban-Kürdi makamlarını tertip eden Dede Efendi hakkında Ak, bestekarlık yönünden de genç sanatçılara öncülük ve ustalık ettiğini bildirmiştir.

1.5.3. Sultan Abdülaziz

Sultan Abdülaziz 8 Kasım 1830 tarihinde Topkapı Sarayı'nda dünyaya geldi (Özalp, 2000: 572). Aynı zamanda Özalp (2000: 572)'de, Sultan Abdülaziz'in musikiyi sarayda öğrendiğine, piyano ve lavta sazlarının dışında ney de üflediğine değinmiştir.

Ak (2014: 181)'de, Sultan Aziz'in III. Selim ve II. Mahmud seviyesinde bir musikişinas olmadığına ancak Türk Musikisine ilgi duyduğuna değinmiştir. Aynı zamanda Ak, sarayda Batı müziğinin egemenliğini sonlandırmak istediğini bildirmiştir.

Ak (2014: 183)'te, Sultan Abdülaziz'in ney üflemesini Neyzen Yusuf Paşa'dan öğrendiğini belirtmiştir. Bunların yanı sıra; Şevkefza şarkı ("Ey nevbahar-i hüsn-ü an"), Evcârâ şarkı ("Ettiğinden utanmaz mısın?"), Muhayyer şarkı ("Bi- huzurum nale-i mürğ-i dil-i divaneden") ve Hicaz Sirto gibi eserlerinin olduğunu belirtmiştir.

1.5.4. Kazasker Mustafa İzzet Efendi

Ak (2014: 176-177)'de, Mustafa İzzet Efendi'nin 1801 yılında Tosya'da doğduğunu belirtmiştir. Yine Ak'ın aktardığına göre Mustafa İzzet Efendi, Fatih Başkurşunlu Medresesinde öğrenim görmüş, Kömürcüzade Hafız Efendi'den de musiki dersleri almıştır. Aynı zamanda hat sanatını ve ney üflemeyle de öğrenmeye çalıştığına değinmiştir. Neyzenliğinin virtüöz seviyesine geldiğine değinen Ak, II. Mahmud'un huzurunda yapılan Küme fasıllarında Mustafa İzzet Efendi'nin de bulunduğuna değinmektedir.

Özalp (2000: 578)'de, Mustafa İzzet Efendi'nin az ama kalıcı eserler bıraktığını, eserlerini geniş ve zengin anlatımlı bestelediğini belirtmiştir. Bunlardan Bestenigar makamında ağır aksak usulünde şarkı ile Segah makamında ağır aksak semai usulündeki şarkıya ayrıca parantez açmıştır. Aynı zamanda saz eseri formunda olan Tarz-1 Cedid peşrevini bestelemiştir. Dini musiki bestelerinin iki durak ve bir ilahiden oluştuğunu Özalp (2000: 578)'de belirtmiştir.

Ayvazoğlu (2016: 32-33)'te, büyük bir bestekar, hanende ve neyzen olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin, aynı zamanda hüsnuhatla uğraştığını, Beşiktaş Mevlevihanesi Şeyhi Said Dede'den meşk ettiğini belirtmiştir.

1.5.5. Salim Bey

Neyzen Salim Bey, takriben 1829 ya da 1830 yılında Üsküdar'da doğmuştur. Ak'ın (2014: 185) aktardığına göre "Hoş Sadâ" isimli bir kaynakta Salim Bey'in ney hocasının neyzen ve tanburi Oskiyani Efendi olduğu fakat bütün kaynaklar incelendiğinde de Sait Dede ismiyle karşılaşıldığına değinmiştir. Aynı zamanda birçok öğrenci yetiştirdiğini ve en ünlüsünün Neyzen Aziz Dede olduğunu belirtmiştir.

Ak (2014: 187)'de, Salim Bey'in konaklara derse gittiğinden bahsetmiştir. Bu derslerde Salim Bey'in piyanoya eşlik etmek için ney sazının boyunu kısaltarak akort ayarlarını yaptığından bahsedilmiştir. Dolayısıyla ney sazının Batı çalgılarıyla icrasında karşılaşılan akort problemleri gün yüzüne çıkmıştır.

Özalp (2000: 584)'te, Salim Bey'in saz eserlerinin zevkli ve güçlü bestelendiğinden, söz eserlerine göre daha çok tutulduğunu belirtmiştir. Eserlerinde duygu ve düşüncenin baskın olduğunu belirten Özalp (2000: 584), saz eseri repertuarımızda beş peşrev ile dört semaisinin bulunduğunu bildirmiştir.

Ayvazoğlu (2007: 33)'te, Salim Bey hakkında şunları belirtmiştir:

"Şeyh Said Dede'nin talebelerinden biri de Neyzen Salim Bey'di. Neyzen Oskiyam'dan da meşk eden Salim Bey (1829-1885), Hacı Faik Bey'in ağabeyi, Şeyh Cemal Efendi Dergahı Şeyhi Fethi Efendi'nin de damadı ve halifesidir. Sadiyye'ye mensup olmakla birlikte Mevlevi ve Rifaî muhibbi olan ve Üsküdar Mevlevihanesi neyzenbaşılığında bulunan Salim Bey son derece güzel saz eserleri bestelemiştir. Ney meşkine genellikle onun meşhur Hicaz Peşrevi'yle başlanır. Bu peşrev hâla Hicaz

makamında bestelenmiş en güzel peşrev olarak kabul edilmektedir (Ayvazoğlu, 2007: 33).”

“Mansur neyinde erişilmez bir üstad olan Salim Bey, 1302 yılı Ramazanının 22. gecesi (5 Temmuz 1885), Sandıkçı Rifaî Dergahında neyle uşşak taksimi yaparken geçirdiği bir kalp krizi sonucu ölmüştür (Ayvazoğlu, 2007: 33).”

1.5.6. Yusuf Paşa

“Neyzen Yusuf Paşa, 1820 yılında Beşiktaş Mevlevihanesi’nin haremünde doğdu. Aynı tekkenin şeyhi Mahmud Dede’nin torunu, Neyzen Said Dede’nin oğlu, Salih Dede’nin yeğenidir. Amcası Salih Dede ile yirmi bir yaşında Sultan II. Mahmud döneminde ve 1840 yılında Mızıka-i Hümâyün’a girdi. O da Salih Dede gibi ney çalmasını dergahta öğrenmiş, babasından yararlanmıştı. Mızıka-i Hümâyün’da bulunduğu yıllarda burada bulunan değerli hocalarından ayrıca Hüseyin Fahreddin Dede’den musiki öğrendi. Sultan Mecid, tahta çıkışından sonra beğendiği ve takdir ettiği Yusuf Paşa’yı “kurenalık ve musâhiblik”le saraya aldirttı. Abdülaziz’in padişah oluşundan sonra da aynı görevde kaldı. Mesleğinde ilerleyerek ferikliğe kadar yükseldi ve padişahın Mısır gezisine de katıldı. Bu sıralarda “mâbeyinci”lik görevini sürdürüyordu (Özalp, 2000: 586).”

Ak (2014: 190)’da, Yusuf Paşa’nın Sultan Aziz’den sonra görevinden ayrılarak Beşiktaş Mevlevihanesi’ne neyzenbaşı olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda iyi bir geleneksel ney icracısı olduğunu belirten Ak, en tanınmış öğrencisinin de Osman Dede olduğunu bildirmiştir.

Özalp’in (2000: 587) aktardığına göre Salih Dede önemli bir saz eseri bestekarıdır. Eserlerinde makamların özelliklerini iyi kullanmış, duygulu ve kalıcı eserler bırakmıştır. Repertuvarımızda yirmi üç saz eseri bulunduğunu belirten Özalp, söz eseri de bestelediğine değinmiştir.

1.5.7. Salih Dede

“19. yüzyılın ünlü neyzen ve bestekarlarından Salih Dede Efendi 1823 yılında İstanbul’da doğdu (Özalp, 2000: 585).”

“Musikiyi ve ney üflemesini, Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi olan Neyzen Said Dede’den öğrendi. Güçlü bir icracı ve usta bir neyzen olarak on sekiz yaşında Mızıkâ-i Hümâyün’a girdiği zaman İstanbul’da tanınmış bir neyzendi (Ak, 2014: 189).”

“Kasımpaşa Mevlevihanesi’nde “Çile”sini doldurarak “Dede” olmuştu. Bilhassa peşrev ve saz semaileriyile tanınmıştır. Bu yüzyılın en kudretli saz musikisi bestecisi olan Tanburi Büyük Osman Bey’den sonra bu sahada en çok ün kazanmış üstad besteci Neyzen Salih Dede Efendi’dir. Otuz kadar peşrev ve saz semaisi bestelemiştir. Dini musiki sahasında bestelemiş olduğu tek eseri “Şeddiaraban” makamındaki Mevlevi ayinidir. “Güldeste” makamı da onun buluşudur (Ak, 2014: 189).”

“Bir ayin, bir oyun havası, on peşrev, altı saz semaisi ve iki şarkısı bilinmektedir. Uşşak makamındaki saz semaisi günümüzde çok sevilen eserler arasında yer almaktadır (Ak, 2014: 189).”

1.5.8. Aziz Dede

Ayvazoğlu’nun (2007: 35) aktardığına göre Aziz Dede 1835 yılında Üsküdar’da doğmuştur. Gençliğinde ney sazına merak saran Aziz Dede’nin Gelibolu Mevlevihanesi’nde meşk ettiği söylenir.

Ayvazoğlu (2007: 36)’da Galata Mevlevihanesi’nin en parlak dönemini yaşarken neyzenbaşılık görevini Aziz Dede’nin üstlendiğini belirtmiştir.

“Aziz Dede’nin bestekarlıktaki başarısı, saz musikimize ait olan eserlerinden anlaşılır. Bu eserler bugün en çok çalınan ve dinlenen eserler arasında yer almıştır. Özellikle makamlarımızı anlayış ve kavrayışı, bunları bütün hususiyetleriyle eserlerinde belirtmesi bakımından, Aziz Dedeyi bu devrin Tanburi Osman Bey, Neyzen Salim Bey gibi ünlü bestekarların arasında saymak ve anmak gerekir (Ak, 2014: 217).”

Ak (2014: 218)’de, Aziz Dede’nin en bilinmiş talebelerinin neyzen ve hattat Emin Yazıcı, Santuri Ziya Bey ve Rauf Yekta Bey olduğunu bildirmiştir. Ayrıca bir peşrevi ile altı saz semaisinin olduğuna değinmiştir.

1.5.9. Bolahenk Nuri Bey

“Musiki çalışmalarına çok küçük yaşlarda başlayarak çağının ünlü ustalarından yararlandı. Din dışı musikiyi daha çok Dellâlzâde İsmail Efendi’den, dini musikiyi ise

şeyh Rıza Efendi'den öğrendi. Musiki bilgisini mensubu bulunduğu Mevlevihanelerde ilerletti. Çok titiz bir yaradılıştaki olan Nuri Bey, iyi bir hanende ve orta derecede bir neyzen olduğu halde, Türk musikisi tarihinde bestekarlığı ve hocalığı açısından önemli bir musikîşinastır. Dini musiki alanında Buselik ve Karcıgar makamında iki Mevlevî ayini, Durak ve ilahiler bestelemiştir. Din dışı musikimizin her formunda eser vermiştir (Ak, 2014: 216).”

1.5.10. Said Dede

“Said Dede tahminlere göre 1803 yılında İstanbul’da doğdu. Beşiktaş Mevlevihanesi şeyhi Mahmud Dede’nin oğlu, hattat Şeyh Zühdü Dede’nin torunudur. Mahmud Dede’nin ölümünden sonra aynı tekkeye şeyh oldu. Neyzen Salih Dede’nin ağabeyi, Neyzen Yusuf Paşa’nın babasıdır. 1851 yılında şeyhliğe getirilişinden iki yıl sonra 1853’de öldü. Önce tekkenin mezarlığına defnedildi ise de mevlevihanenin taşınması sırasında mezarı birkaç kez yer değiştirdi. Son mezarı Bahariye Mevlevihanesi mezarlığındadır (Özalp, 2000: 550).”

“Çağının usta ve en parlak neyzenlerindendi; hocası Şeyh Kadri Efendi’dir. Salih Dede, Yusuf Paşa ve Salim Bey en tanınmış öğrencilerindedir. Ölümünden sonra oğlu Yusuf Paşa Mızıkâ-i Hümayun’da bulunduğu için, yerine Hasan Nazif Dede şeyh oldu. Bir bestekar olarak az eser bestelemiştir. Bunlardan Şevkefza ve Tarz-ı Cedid makamlarındaki iki saz semaisi biliniyor (Özalp, 2000: 551).”

1.5.11. Dellâlzâde İsmail Efendi

Özalp’in (2000, 556) aktardığına göre Dellâlzâde İsmail Efendi 1797 yılında İstanbul’da doğan Dellâlzâde İsmail Efendi, çocuk yaşlarında sesinin güzelliğiyle çevresindekilerin dikkatini çekmiş ve Dede Efendi tarafından eğitilmiştir. II. Mahmud döneminde Dede Efendi’nin vesilesiyle Enderun’a girmiştir. Devamında Özalp’in (2000: 557) aktardığına göre Dellâlzâde, öğrencisi Haşim Bey’in Şakir Ağa’ya teslim edilmesinden dolayı kırgınlık yaşayarak saraydan ayrılmıştır.

Özalp (2000: 558)’de bu dönemde sarayda Batı müziğinin ön plana çıktığına değinmiş, Dede Efendi, İsmail Efendi ve Mutaf-zâde Ahmed Efendi’nin padişahın izin alarak hacca gittiklerini belirtmiştir. Daha sonra Dellâlzâde yurda dönmüş, Enderun’daki görevine başlamıştır. Devamında Sultan Abdülmecid Dellâlzâde’yi

Mızıkâ-i Hümâyûn'a hanende öğretmen olarak atamış, aynı zamanda Enderun'daki görevine devam etmiştir.

“Bilinen eserleri iki ilahi, iki Kâr, on üç beste, yedi ağır semai, on yürük Semai, bir peşrev, bir sengin semai, kırk şarkıdan ibarettir (Özalp, 2000: 559).”

“Dellâlzâde İsmail Efendi'nin halk musikisini de sevdiğini, halk edebiyatı formunda şiirler yazdığını ve bunları halk musiki beste formlarına benzeyen bir üslupla bestelediğini görüyoruz (Özalp, 2000: 559).”

1.5.12. Deli Veli

“Deli İsmail Dede'nin hayat hikayesinin ayrıntılarını iyi bilmiyoruz. Takriben 19. yüzyılın başında İstanbul'da doğdu. İlköğrenimini tamamladıktan sonra, çok genç yaşında Galata Mevlevihanesi şeyhi Kudretullah Dede'ye intisap etti. Ney çalmayı ve musikiyi burada öğrendi. Yüzyılın ortalarına doğru ünü yaygınlaşarak tekkenin neyzenbaşılığına getirildi. Diğer yandan da Mevleviliğin gereği olan bilgileri öğrenmişti. Hemden Çelebi İstanbul'a geldiğinde onu dinlemiş, ustalığını takdir etmiş, hangi dergahta çalarsa çalsın neyzenbaşılığın ona verilmesi hakkında bir hak tanımıştı. Sözüünü saklamayan, aklına gelen her şeyi söyleyen bir kimse olduğu için bu sıfatı aldığı söylenir (Özalp, 2000: 568).”

“Gittikçe daha yaygın olarak tanınan İsmail Dede, Derviş Emin ve Derviş Said'le çağdaştır. Kendisini dinleyenler Çallı ayarında bir neyzen olduğunu belirtmişlerdir. Hem ney icrasında hem de hanendelikte eskilerden üstün olduğu ileri sürülür. Sanatını yakından tanıyan ve takdir eden Hidiv Abbas Paşa İsmail Dede'yi Mısır'a götürdü. Maaş bağlanarak bir de çiftlik hediye edilmişti. Paşa İsmail Dede'ye çok saygı gösterir, çoğu kez kendi arabasına alarak sağ tarafına oturturdu. Nakşi Dede Kahire Mevlevihanesi şeyhi iken dergahın neyzenbaşılığını yapmıştı. Zaten İsmail Dede yalnız Nakşi Dede'den korkar, bu sanatkâr şeyhin kendisini tenkit etmesinden çekinirmiş. Mısır'daki bu ilgi ve sevgi, maddî rahatlık onu tatmin etmemiş olacak ki, bu nimetlerin hepsini terk ederek İstanbul'a döndü. Bir süre çeşitli dergahlarda çalıştıktan sonra, takriben 1858-1863 yılları arasındaki bir tarihte öldü; mezarı bilinmiyor. Neyzen ve tanburi Kozyatağı Rifaî Tekkesi şeyhi Halim Efendi en tanınmış öğrencisidir (Özalp, 2000: 569).”

“Neyzen İsmail Dede, Veli Dede, Deli İsmail Dede, İsmail Dede gibi isimlerle anılmış olması, Hamamizade İsmail Dede ile karıştırılmasına sebep olmuştur. Bu iki musikişinasın çağdaş olması Veli Dede’yi unutturmuştur. Aslında Hamamizade de ney üflemiş, birkaç peşrev bestelemiştir; ancak bu iki dedenin eserleri Deli İsmail Dede’nin lehine olarak Hamamizade’den daha olgun, daha renkli bir anlam taşır. Hiç şüphesiz bu değerlendirme saz eserleri açısından yapılmıştır (Özalp, 2000: 569).”

“Veli Dede’nin on dört peşrevi ile dokuz saz semaisi biliniyor. Bunların içinde “Hayyân” adını verdiği peşrevi Mevlevihanelerde çok çalınmıştır. Hümâyûn makamındaki peşrev ve saz semaisi, klasik saz eserleri repertuarımızın en seçkin eserleri arasındadır. Söz eseri besteleyip bestelediği bilinmiyor. Diğer besteleri de her yönü ile sağlam, sanatlı ve ifadeli eserlerdir (Özalp, 2000: 569).”

1.6. Problem Durumu

Bu araştırma 19. yy. neyzen bestekarların 12 saz eserinin makamsal analizi yapılarak incelenmesi ve değerlendirilmesi, bu yüzyılda yaşamış bestekar neyzenlerin hayatları hakkında bilgi verilmesi bu çalışmanın temel problem durumunu oluşturmaktadır.

1.7. Problem Cümlesi

Araştırmanın problem cümlesi “19. yy. Neyzen Bestekarların Saz Eserlerinin Makamsal Analizleri Üzerine Bir İnceleme ve Değerlendirme” sonucunda “Eserlerin makamsal özellikleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir.

1.8. Alt Problemler

1. 19. yy. neyzen bestekarların, saz eseri formlarında besteledikleri seçilen eserlerin, makamsal açıdan özellikleri nelerdir?

2. 19. yy. neyzen bestekarların, incelenen eserler doğrultusunda bestecilik yönleri nasıldır?

3. 19. yy. neyzen bestekarların içinde buldukları yüzyılın müzik anlayışı, besteledikleri seçilen eserlere nasıl yansımıştır?

1.9. Amaç

Bu çalışmada 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarlara ait saz eseri formlarındaki farklı makamlarda bestelenmiş eserlerin makamsal açıdan analizleri yapılmıştır. Bu vesileyle Türk musikisinin bütünü içerisinde makamsal özellikler, geçki ve çeşniler ortaya konularak farklı makamlardaki melodilerin ölçü bazında işlenmesi ve bu anlamda 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarların bestecilik yönleri, saz eseri formlarında besteledikleri eserlerin makamsal açıdan kullandıkları geçki ve çeşnilerin bestelenen esere yansımalarının neler olduğu amaçlanmaktadır.

1.10. Önem

Çalışma 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarların bestelemiş olduğu saz eserleri formundaki eserlerden birer örnek verilmesi, makamın özümsemesi, daha önce böyle bir çalışmanın yapılmamış olması nedeniyle önem arz etmektedir. Ayrıca 19. yy.da yaşamış neyzenlerin ve eserlerinin tanıtılması, yaşatılması ve gelecek nesillere aktarılması yönünden önemlidir. Böylece daha sonra yapılacak bilimsel çalışmalara, araştırmacı ve eğitimcilere katkı sağlaması yönünden önem taşımaktadır.

1.11. Sayıtlar

Bu araştırmada kullanılan yöntemlerin araştırma için uygun olduğu, ulaşılan yazılı kaynakların güvenilir olduğu ve gerçeği yansıttığı, belirlenen evren ve örneklem gurubunun bu araştırma için uygun ve yeterli olduğu, bu çalışma ile analizi yapılan eserlerin ilgili makamı temsil etmesi açısından incelemeye uygun eserler olduğu sayıtlarından hareket edilmiştir.

1.12. Sınırlılıklar

Bu çalışma, 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarlara ait saz eseri formlarında farklı makamlarda bestelenmiş 12 eserin makamsal analizi ile sınırlandırılmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Bu araştırmada betimsel model kullanılmıştır. Bu nedenle araştırma betimsel bir araştırma özelliği taşımaktadır.

Araştırma konusunun temellendirilmesi ve yönlendirilmesi için belgesel taramadan faydalanılmıştır. Konuyla ilgili bilgiler toplanarak ihtiyaç duyulan verilere kitap, makale ve internet taraması yoluyla ulaşılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini; 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarların bestelediği eserler, örneklemini ise 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarlara ait 12 farklı makamda bestelenmiş saz eseri formundaki 12 eser oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Verilerin toplanmasında “Tarama Yöntemi” kullanılmıştır. Bu yöntem ile 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarlara ait saz eseri formundaki 12 eserden ve Türk müziği nazariyatı kitaplarından yararlanılmıştır. Eserlere internet taraması yapılarak ulaşılmış, “www.notaarsivleri.com” sitesi repertuarında yer alan notalar gerek farklı kaynaklardan karşılaştırılarak gerekse usta icracılardan dinlenerek teyit edilmiş ve kaynak alınmıştır.

2.4. Verilerin Toplanması ve Çözümlemesi

Bu çalışmada kullanılan verilerle, “www.notaarsivleri.com” repertuarında yer alan 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarlara ait saz eseri formundaki 12 eserin; geçkileri, asma kalışları, çeşnileri ve makamsal özellikleri tespit edilmiştir. Bu tespitlerde İsmail Hakkı Özkan’ın “Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri” kitabından yararlanılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

3.1. Biçim Bakımından Türk Musikisi

Çalışmanın bu bölümünde Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın "Türk Musikisi'nde Beste ve Kompozisyon Biçimleri" adlı eserinden faydalanılarak Türk musikisinde Peşrev, Saz Semaisi ve Sirto formları hakkında bilgi verilmiştir.

Saz ve sözlü eserler olmak üzere iki ana bölüme ayrılır. Saz eserleri, sadece çalgılarla icra edilmek için bestelenmiş eserlerdir. Bunlar;

- 1) Peşrev ve Medhal
- 2) Saz Semai
- 3) Diğer Saz Eserleri (Oyun Havası, Zeybek, Bahariye, Hava,

Karşılama, Taksim, Sirto, Longa, Mazurka, Polka, Gayda, Etüd, Fantezi, Mandıra, Mars, Aranağme, vb.) olmak üzere sıralanmaktadır.

3.1.1. Peşrev

Peşrev Farsça'da önden giden anlamına gelen "Pisrev" kelimesinden gelmektedir. Kaynaklarımızda, bu formda bestelenmiş olan en eski eserler II. Bayezid'in peşrevleridir. Bu formun bin yıllık bir geçmişi olduğundan söz edilmektedir.

Kullanılış Şekli: Genel bir tabirle, her türlü musiki icrasında program bu formla başlamaktadır. Özellikle Ayin-i Şeriflerde, makama göre yapılan bir ney taksimine müteakip bir peşrevle başlanır ve sonuna doğru "son peşrev" dediğimiz bir peşrevin icra edilmesiyle son bulur.

Peşrevlerin Özelliği: Musikimizin saz eseri formları arasında en büyüğü ve sanatsalıdır. Tek bir makam için bestelenir ve bestelendiği makamın ismiyle anılır. Bazen çeşitli makam geçkilerini tanıtmak amacıyla "Fihrist" adı verilen peşrevler de yapılmıştır.

Peşrevler temli ve temsiz olabilir. Temliler yapılarında “öneş” ve “ardeş” taşır. Temsizde ise gelişigüzel serpilmiş öge gruplarını görürüz.

Karabatak diye tabir edilen peşrevlerde ise, sazlara partiyon tarzında solo bölümler verilir. Bu bölümlerin icrası ustalık gerektirir. Karabatak peşrev formunun önde gelen bestekarı 18. yüzyılda yaşamış olan Hızır Ağa'dır.

Peşrevleri hane sayısı olarak ele aldığımızda, altı haneliye kadar bestelenmiş peşrevlerin olduğunu görürüz. En çok kullanılan ise dört haneli olanlarıdır. Üç haneli peşrevlerde birinci cümleye “Birinci Hane” veya “Ser Hane” ikinci cümleye “İkinci Hane”, “Orta Hane” veya “Miyanhane”, üçüncü cümleye de “Son Hane” adı verilmektedir. Bazı peşrevlerimizde birinci hane veya ikinci hane aynı zamanda mülazime görevini de üstlenir.

Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca'nın incelemelerine göre peşrevlerde kullanılan usullerin başında “Devr-i Kebir” gelmektedir. Daha sonra sırasıyla Muhammes, Fahte, Hafif, Çifte Düyek vs. şeklinde sıralama yapılmış ve daha çok büyük usullerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Küçük usullerde ise “Düyek” usulünün daha çok kullanıldığı görülmektedir.

Peşrevlerde Biçimler: Şematik olarak mülazimler “B” harfi ile belirtilmiş, hane dediğimiz bölümler ise A, C, D, E, F harfleri ile belirtilmiştir.

3 Haneli Peşrevler:

1. Hane A + B
2. Hane C + B
3. Hane D + B

4 Haneli Peşrevler:

1. Hane A + B
2. Hane C + B
3. Hane D + B
4. Hane E + B

5 Haneli Peşrevler:

1. Hane A + B
2. Hane C + B
3. Hane D + B
4. Hane E + B
5. Hane F + B

Bu tür peşrevlerin mülazimleri aynı melodik yapıya sahiptir. Haneleri ifade eden farklı harfler, her hanenin farklı melodik yapıda olduğunu gösterir.

Bir diğer çeşitte ise mülazimler ve teslim hanelerin sonuna bağlıdır. Bu da ortaya şöyle bir tablo çıkarmaktadır.

1. Hane AB
2. Hane CB
3. Hane DB
4. Hane EB
5. Hane FB

Peşrevlerin bir diğer çeşidinde ise mülazime doğrudan doğruya birinci hanedir.

1. Hane A “Mülazime”
2. Hane BA
3. Hane CA
4. Hane DA

3.1.2. Saz Semaileri

Peşrevler gibi bir makam için bestelenen formdur. Fasılların en sonunda çalınan canlı musiki parçalarıdır. Klasik yapılan yine dört haneden oluşmuş, mülazime ve teslimleri vardır. Genellikle ilk üç hane Aksak Semai usulü ile ölçülür, dördüncü hane çoğu zaman Yürük Semai veya Semai usulünde bestelenir. Peşrevlere nazaran daha temli yapıdadırlar. Eserlerde ritm, orta, yürükçe, yürük, çok yürük olabilir.

Yapısı: En çok kullanılan biçim;

1. Hane AB
2. Hane CB
3. Hane DB
4. Hane EB (Hanesi değişik usuldedir.)

3.1.3. Sirto

Sofyan ve Nim Sofyan usulleriyle dört hane bestelenen ve yürük icra edilen saz eserleridir.

Yapısı:

1. Hane..... A
2. Teslim Hanesi B
3. Hane + Teslim H. C + B
4. Hane + Teslim H. D + B

3.2. Sûz-i Dilara Peşrevi (Sultan III. Selim)

Sûz-i Dilara Makamı

Durak Perdesi: Rast'tır.

Seyri: İnici-çıkıcı ve çıkıcı şeklinde kullanılmıştır.

Dizisi: Çargah perdesindeki Çargah makamı dizisine Rast perdesindeki Çargah dizinin karıştırılmasıyla oluşmuştur.



Şekil 3.1. Sûz-i Dilara Makamı Dizisi

Güçlü Perdeleri: Bazen Çârgâh bazen de Neva olarak tercih edilmiştir.

Asma Karar Perdeleri: Sûz-i Dilara makamında majör-minör ilişkisinden doğan asma kararlar mevcuttur. Dügâh'ta Buselik'li, Neva'da Buselik'li, yerinde Hicaz'lı ve Nikriz'li, Hüseyini'de Buselik'li, Neva'da Çârgâh'lı, Buselik'te Buselik'li asma kararlar yapılabilir.

Yeden Perdeleri: Geveşt (1. Aralıktaki mücenneb diyezli fa) perdesidir.

Genişlemesi: Yegah perdesine Çârgâh veya Buselik çeşniyle düşülerek genişletilebilir.

Not: Sûz-i Dilara makamı için eldeki eserlere bakıldığında, makama bir Rast dizisinin de karıştığı görülmektedir.

Bütünsel Analizi

Besteci: Sultan III. Selim'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Sûz-i Dilara Peşrevi.

Melodi (Makam): Sûz-i Dilara makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 8/4'lük Ağır Düyek usulündedir.

Biçim:

1. Hane ... A + B

2. Hane ... C + B

3. Hane ... D + B

Not: İncelemiş olduğumuz Sûz-i Dilara Peşrev'in notasında senyö işareti bulunmadığından mülazime bölümüne dönüş olmadığı için ve mülazime de dahil her hanenin son iki portesi aynı olduğu için biçim olarak Teslim bölümleri hanelere yapışıkta denilebilir (AB,CB,DB).

Makamsal Analizi

Serhane:

1. Porte: Serhaneye çıkıcı seyir özelliğiyle giriş yapılarak Hüseyini perdesinde asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde Neva perdesine Buselik çeşnili düşülmüştür. İkinci ölçüde ise Buselik perdesine Kürdi çeşnili düşülmüş, Hüseyini perdesine Buselik çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

3. ve 4. Porteler: Birinci ölçüde Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde makamın dizisindeki sesler kullanılarak inici bir seyirle dördüncü portedeki birinci Rast perdesine Çargah çeşnili düşülmüş, yine devamında ikinci Rast perdesine Çargah çeşnili düşülmüştür. Son ölçüde makamın yedeni olan Geveşt perdesi gösterilmiş, durak perdesi olan Rast ile hane sonlandırılmıştır.

Not: 3. ve 4. portede bulunan melodiler diğer hanelerde de olduğu için haneleri Mülazime bölümüne bağlama rolü üstlenmiştir.

Mülazime:

1. Porte: Birinci ölçüsünde Dügah perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüsünde Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek devamında Dügah perdesinde asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüsünde Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek devamında Dügah perdesinde asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde Dügah perdesinde Hicaz çeşnili asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek devamında Dügah perdesinde asma kalış yapılmıştır.

5. Porte: Birinci ölçüde Neva perdesine hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüsünde Hüseyini perdesinde kalınmış, devamında Dügah perdesine düşülerek bağlantı porteleri olan 6. ve 7. portelere geçilmiştir.

Orta Hane:

1. Porte: İkinci ölçünün ilk Neva perdesine Çargah çeşnisiyle düşülmüş, devamında Muhayyer perdesine Çargah çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde ilk Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Devamında Sümbüle perdesi de kullanılarak ikinci ölçünün son perdesi olan Muhayyer perdesinde Kürdi çeşnili asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde Gerdaniye perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar, ikinci ölçüde Gerdaniye perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde Muhayyer perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde Acem perdesine Buselik çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Bestekar bu ölçülerde Acemaşiran makamını duyurmuştur.

5. Porte: Birinci ölçüde Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde Çargah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmış, devamında güçlü Neva perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

6. Porte: Birinci ölçüde Hüseyini perdesine Kürdi çeşnili çıkılmış, devamında Acem perdesi de kullanılarak Hüseyini perdesinde asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmış, devamında Hüseyini perdesinde asma kalış ve Dügah perdesinde asma karar yapılmıştır. Bestekar bu ölçülerde Buselik makamını duyurmuştur. Devamında bağlantı porteleri olan 7. ve 8. portelere geçilmiştir.

Son Hane:

1. ve 2. Porteler: Hanenin ilk iki portesinde Saba makamına bir geçki yapılmıştır. İkinci portenin sonunda makamın güçlü sesi Neva perdesi duyurularak makamın kendi dizisine dönmüştür.

3. Porte: Birinci ölçüde Hüseyini perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde Dügah perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde makamın pest tarafa genişlemiş sesleri kullanılarak Yegah perdesinde Naziri Çargah çeşnili asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde son Acemaşiran perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

5. Porte: Birinci ölçüde Dügah perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde çıkıcı bir seyirle Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnili asma kalış yapılmıştır.

6. Porte: Birinci ölçüde Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde Dügah perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmıştır. Devamında bağlantı porteleri olan 7. ve 8. portelere geçilmiştir.

Not: Bazı kaynaklarda Mülazime bölümüne dönüş yapılmış bazılarında da dönüş yapmadan son hanede bitirilmiştir. Kaynak olarak bu notayı ele aldığımız için Mülazime kısmına dönüş yapılmadığı dikkate alınarak makamsal analiz yapılmıştır.

3.3. Ferahfeza Peşrevi (Hammâmizâde İsmail Dede Efendi)

Ferahfeza Makamı

Durak Perdesi: Yegah'tır.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: İki çeşit kullanılmıştır;

I. Acem makamı dizilerine, Acem Aşiran perdesindeki Çargah dizinin ve Yegah perdesindeki Buselik dizisinin ilavesinden oluşmuştur. Acem makamının Acem perdesindeki Çargah beşlisine, yerinde Beyati dizisinin ilavesinden oluşmuştur.

Acem'de Çârgâh 5'lisi
 . T B T T

Nevâ'da Bûselik 5'lisi **Yerinde Uşşâk 4'lüsü**
 T T B T T S K

Yerinde Beyâtî Dizisi (inici)

Çârgâh'da Çârgâh 4'lüsü **Acemaşîrân'da Çârgâh 5'lisi**
 B T T T B T T

Acemaşîrân'da Çârgâh Dizisi (Acemaşîrân)

Dügâh'da Kürdî veya Hicâz 4'lüsü **Yegâh'da Bûselik 5'lisi**
 S A₁₂ S
 T T B T T B T

Yegâh'da Bûselik Dizisi (Sultânîyegâh)

1.ci Çeşit Ferahfezâ Makâmı Dizileri

Acem Makâmı Dizileri

Ferahfezâ Makâmı Dizileri

Şekil 3.2. 1. Çeşit Ferahfeza Makâmı Dizileri

II. Acem Aşîrân Makâmı dizisine Yegâh perdesindeki Bûselik dizinin ilavesinden oluşmuştur.

2.ci Çeşit Ferahfezâ Makâmı Dizileri

Acemaşîrân'da Çârgâh Dizisi (Acemaşîrân)

Acem'de Nazîri Çârgâh 5'lisi **Çârgâh'da Çârgâh 4'lüsü** **Acemaşîrân'da Çârgâh 5'lisi**
 T B T T B T T T B T T

Genişlemiş kısım

Dügâh'da Kürdî veya Hicâz 4'lüsü **Yegâh'da Bûselik 5'lisi**
 S A₁₂ S
 T T B T T B T

Yegâh'da Bûselik Dizisi (Sultânîyegâh)

Şekil 3.3. 2. Çeşit Ferahfeza Makâmı Dizileri

Güçlü Perdeleri: Acem'dir.

Asma Karar Perdeleri: Zaman zaman Neva'da Buselik çeşni yapılrken Nim Hicaz perdesi de yeden olarak kullanılabilir. Zaman zaman da Çargah'ta Çargah'lı asma kararlar yapar. I. Dizi kullanılıyorsa Segah'ta Segah üçlüsü veya Ferahnak beşlisi, Neva'da Buselik'li ve Hicaz'lı, Çargah'ta Nikriz'li asma kararlar yapılabilir. Bunun dışında Düğah'ta Uşşak'lı, Hicaz'lı ve Kürdi'li asma kararlar yapılabilir.

Yeden Perdeleri: Kaba Nim Hicaz'dır.

Genişlemesi: I. çeşit Ferahfeza dizisi ekstra genişletilmez. II. çeşit dizideyse Acem Aşiran'daki Çargah beşlisinin Acem perdesine simetrik olarak göçürülmesiyle genişletilebilir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Dede Efendi'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Ferahfeza Peşrevi.

Melodi (Makam): Ferahfeza makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 28/4'lük Devri Kebir usulündedir.

Biçim:

1. Hane ... A + B
2. Hane ... C + B
3. Hane ... D + B
4. Hane ... E + B

Makamsal Analiz

1. Hane:

1. ve 2. Porteler: İkinci ölçüde bulunan Hüseyini perdesine Kürdi çeşnili düşülmüştür. Üçüncü ölçüde makamın güçlü sesi olan Acem perdesinde kalınmıştır. İkinci portenin ikinci ölçüsünde bulunan Acem perdesinde Çargah çeşnili asma karar yapılmıştır. İkinci portenin üçüncü ölçüsünde Segah perdesi de kullanılarak dördüncü ölçüsünde bulunan Çargah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. İkinci portenin son ölçüsünde bulunan Hüseyini perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Üçüncü ölçüde bulunan Neva perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde kullanılan Nim Hicaz perdesi yeden vazifesi görmüştür. Son ölçüde makamın güçlü sesi olan Acem perdesine Çargah çeşnisiyle düşülerek yarım karar yapılmıştır.

Not: Son ölçüde, Acem perdesinde Çargah çeşnili yarım karar yapılması diğer hanelerde de olduğu için haneleri Teslim bölümüne bağlama vazifesi görmüştür.

Teslim:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnili asma karar yapılmıştır. Üçüncü ölçüde Neva perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmış, son ölçüde Çargah perdesine çeşnisiz düşülmüştür.

2. ve 3. Porteler: Birinci ölçüde bulunan Kürdi perdesine Çargah çeşnili düşülerek ikinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Buselik çeşnili düşülmüştür. Üçüncü porte birinci ölçüde bulunan Rast perdesine Buselik çeşnili düşülerek Nihavend makamı duyurulmuştur. Üçüncü porte ikinci ölçüde Kürdi ve Dügah perdelerinde çeşnisiz asma kararlar yapılarak son ölçüde dördüncü portenin ilk Yegah perdesine Buselik çeşnili düşülmüştür.

4. Porte: İkinci ölçüde makamın yedeni olan Kaba Nim Hicaz perdesinde kalış yapılarak bitiş hissiyatı kuvvetlendirilmiş son ölçüde bulunan Neva perdesiyle tam karara gidilmiştir.

2. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış, ikinci ölçüde bulunan Gerdaniye perdesinde Buselik çeşnili asma karar, üçüncü ölçüde bulunan Acem perdesinde Çargah çeşnili asma karar ve son ölçüde bulunan Hüseyini perdesinde Kürdi çeşnili asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Üçüncü ölçüde bulunan Neva perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmıştır. Birinci ölçüde kullanılan Nim Hicaz perdesi yeden vazifesi görmüştür. Son ölçüde Acem perdesine Buselik çeşnili çıkılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Acem perdesine Nikriz çeşnili düşülmüştür. İkinci ölçüde Gerdaniye perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüde Gerdaniye perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Beşinci ölçüde Gerdaniye

perdesinde Hicaz çeşnili ve altıncı ölçüde Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılarak porte bitirilmiştir.

4. Porte: Bu portede ikinci portenin son ölçüsü hariç birinci ve ikinci portenin tekrarı yapılmıştır.

5. Porte: Üçüncü ölçüde bulunan Rast perdesine Nikriz çeşniyle düşülmüş, inici bir seyirle beşinci ölçüde Nişabur çeşni gösterilerek Neva perdesinde asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde makamın güçlü sesi olan Acem perdesine Çargah çeşniyle düşülerek yarım karar yapılmıştır. Teslim bölümüne geçilmiştir.

3. Hane:

1. ve 2. Porteler: Birinci ölçüde Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Üçüncü ölçüde Nim Şehnaz perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. İkinci porte ikinci ölçüde Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci porte son ölçüde bulunan Muhayyer perdesinde Saba çeşnili asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Muhayyer perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Dördüncü ölçüde bulunan Neva perdesinde Nikriz çeşnili asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Bu portede birinci portenin tamamı ve ikinci portenin ilk iki ölçüsünün tekrarı yapılmıştır.

5. Porte: İkinci ölçüde bulunan Gerdaniye perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Dördüncü ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek yedinci ölçüde bulunan Neva perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmıştır. Burada kullanılan Nim Hicaz perdesi yeden vazifesi görmüştür. Son ölçüde makamın güçlü sesi olan Acem perdesine Çargah çeşniyle düşülerek yarım karar yapılmıştır. Teslim bölümüne geçilmiştir.

4. Hane:

1. Porte: Üçüncü ölçüde bulunan Çargah perdesine Çargah çeşniyle düşülerek asma karar yapılmıştır. Altıncı ölçünün son perdesi olan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Üçüncü ölçüde bulunan Hüseyni perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Çargah perdesine Çargah çeşnisiyle düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde düğah perdesinde asma karar yapılarak son ölçüde makamın güçlü sesi olan Acem perdesine Çargah çeşnisiyle düşülerek yarım karar yapılmıştır. Teslim bölümüne geçilmiştir.

3.4. Hicaz Sirto (Sultan Abdülaziz)

Hicaz Makamı

Durak Perdesi: Dügah'tır.

Seyri: İnici-çıkıcı ve çıkıcı olarak kullanılmıştır.

Dizisi: Yerinde hicaz dörtlüsüne Neva'da Rast beşlisinin ilavesiyle oluşmuştur.



Şekil 3.4. Hicaz Makamı Dizisi

Güçlü Perdesi: Neva'dır.

Asma Karar Perdeleri: Yerinde Nikriz'li, Nim Hicaz, Dik Kürdi'de çeşnisiz, Neva'da Buselik'li, Hüseyni'de Uşşak'lı ve Hicaz'lı kalınabilir.

Yeden Perdesi: Rast'tır.

Genişlemesi: Hicaz makamı dizinin tiz ve pest tarafından genişleyebilir. Pest tarafa Neva perdesi üzerindeki Rast beşlisi durağın altına ve Yegah perdesi üzerine simetrik olarak göçürülerek genişletilir. Tiz tarafa ise Neva üzerindeki Rast beşlisi, Muhayyer'de bir Buselik dörtlüsü eklenmesiyle Neva'da Acemli Rast dizisi halinde genişletilir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Sultan Abdülaziz'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Hicaz Sirto.

Melodi (Makam): Hicaz makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 4/4'lük Sofyan usulündedir.

Not: Eserin notasında bitiş işareti olmadığı için diğer kaynaklardan da yardım alınmış, bitişin eserin son ölçüsü olduğu tespit edilmiş ve son iki ölçüde “dolap” işaretinin olması gerektiği görülmüştür.

Makamsal Analizi

1. Porte: İkinci ölçüde Rast perdesinde Nikriz çeşniyle asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüştür.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşniyle düşülmüştür. İkinci ölçünün bitişinde olan Rast perdesine Nikriz çeşniyle düşülmüştür. Son ölçüde Muhayyer perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma karar yapılmıştır.

3. Porte: İkinci ölçüsünde bulunan Hüseyni perdesinde asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Gerdaniye perdesinde Nikriz çeşnili asma karar yapılmıştır.

4. Porte: İkinci ölçüde Gerdaniye perdesinde Nikriz çeşnili asma karar yapılmıştır. Son ölçüde makamın güçlü perdesi olan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek yarım karar yapılmıştır.

5. Porte: Üçüncü ölçüde Rast perdesinde Nikriz çeşniyle asma karar yapılmıştır.

6. Porte: Birinci ölçüde Hüseyni perdesinde Kürdi çeşnili asma karar yapılmıştır.

9. Porte: İkinci ölçüde güçlü Neva perdesine Hicaz çeşniyle çıkılmış, son ölçüde Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

10. Porte: Birinci ölçüde Rast perdesine Nikriz çeşniyle düşülmüş, ikinci ölçüde Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ölçüde Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek karara gidilmiştir.

Not: Eserde, kullanılan melodiler ve çeşniler benzerlik gösterdiği için makamsal analiz yönünden tekrara düşülmemiştir. Ayrıca, eserin trafığında bitişin net olmadığını

görmekteyiz. Diğer notalarla karşılaştırıldığında eserin son portenin son ölçüsünde bittiği anlaşılmaktadır.

Not 2: Bestelenen bu Sirto'nun, incelemiş olduğumuz Peşrev ve Saz Semaisi formlarına nazaran makamsal geçkilerin daha az olduğunu görmekteyiz. Eserde, Hicaz ailesi makamı dizileri arasında sıklıkla geçki yapıldığını görmekteyiz.

3.5. Tarz-1 Cedit Peşrevi (Kazasker Mustafa İzzet Efendi)

Tarz-1 Cedit Makamı

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin buluşu olan bir makamdır.

Nevâ'da Bûselik Dizisi
Muhayyer'de Hicâz 4'lüsü
Nevâ'da Bûselik 5'lisi
S A₁₂ S T T B T (#)

Muhayyer'de Râst 4'lüsü
Nevâ'da Râst 5'lisi
S K T T S K T (#)

Nevâ'da Râst Dizisi
Nevâ'da Hicâz 4'lüsü
Râst'da Bûselik veya Nîkrîz 5'lisi
S A₁₂ S T T B T (#)

Râst'da Bûselik (Nihâvend) veya Nev'eser Dizisi
Çârgâh'da Çârgâh 4'lüsü
Acemaşîrân'da Çârgâh 4'lüsü
T B T T B T T

Yerinde Acemaşîrân Makamı Dizisi
(Acemaşîrân'da Çârgâh Dizisi)

Tarz-1 Cedit Makâmı Dizileri

Şekil 3.5. Tarz-1 Cedit Makamı Dizileri

Durak Perdesi: Acem Aşiran'dır.

Seyri: İnici veya İnici-çıkıcı şeklinde kullanılmıştır.

Dizisi: Neva'da Buselik dizisine yine Neva'da Rast dizisinin, Rast'taki Nihavend veya Neveser dizisinin ve Acem Aşiran'da Acem Aşiran dizisinin yani Acem Aşiran'da Çargah dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlü Perdeleri: Neva'dır.

Asma Karar Perdeleri: Neva'da Buselik'li veya Rast'lı yarım karar, yine bu perdede Hicaz ve Kürdi çeşniyle yapılabilir. Çargah'ta Buselik ve Nikriz'li, Kürdi'de Çargah'lı, Dügah'ta Kürdi'li veya Hicaz'lı, Rast'ta Buselik'li veya Nikriz'li, Çargah'ta Çargah'lı asma kararlar kullanılabilir. Gerekirse Acem Aşiran makamının da asma kararları kullanılabilir.

Yeden Perdeleri: Hüseyini Aşiran'dır.

Genişlemesi: Makamın yapısı geniş olduğundan ayrıca genişletilmemiştir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Tarz-1 Cedid Peşrevi.

Melodi (Makam): Tarz-1 Cedid makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 32/2'lik Hafif usulündedir.

Biçim:

1. Hane ... A + B

2. Hane ... C + B

3. Hane ... D + B

4. Hane ... E + B

Makamsal Analizi

1. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde Neva perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde Nişabur çeşni gösterilerek Neva perdesinde asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülmüştür. İkinci ölçüde Hüseyini perdesinde çeşniz asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüde bulunan

Eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Devamında Hüseyini perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: İkinci ölçüde bulunan Hüseyini perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde ikinci Eviç perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. İnici bir seyir özelliğiyle son ölçüde Segah perdesine çeşnisiz düşülmüş, Eviç perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

5. Porte: İkinci ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek son ölçüde bulunan Neva perdesinde asma karar yapılmıştır. Devamında herhangi bir kalış yapılmayarak teslim bölümüne geçilmiştir.

Not: Hanelerin son iki ölçüleri aynı melodik yapıda bestelenmiştir. Dolayısıyla, hane sonlarından teslim bölümüne geçilirken bağlantı yolu kullanılmıştır.

Teslim:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesi hane sonlarındaki bağlantı bölümlerinden dolayı Nikriz çeşnilidir. Birinci ölçüde Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüde Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Dördüncü ölçüde Rast perdesine çeşnisiz düşülerek son ölçüde Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Üçüncü ölçüde bulunan Rast perdesine Nikriz çeşniyle düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Kürdi perdesinde Çargah çeşnili asma karar yapılmıştır.

3. Porte: İkinci ölçüde Dügah perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Acem Aşiran perdesine Çargah çeşnili düşülerek makamın durak sesi gösterilmiştir.

4. Porte: Birinci ölçüde Dügah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Acem Aşiran perdesine Çargah çeşniyle düşülerek yedenli tam karara gidilmiştir.

Teslim bölümüne Nihavend makamına geçki yapılarak başlanmıştır. Nihavend makamın güçlüsü ve karar sesleri olan Neva ve Rast perdelerinde asma kalışlar yapılmış, üçüncü portenin son ölçüsünde Acem Aşiran perdesi gösterilerek Tarz-ı Cedid

makamına geri dönüş yapılmıştır. Devamında makamın dizisinde var olan “Yerinde Acemaşiran Dizisi” işlenerek yedenli tam karara gidilmiştir.

2. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Rast perdesine Rast çeşniyle düşerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Acem perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Segah perdesi de gösterilerek Çargah perdesine Uşşak çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Gerdaniye perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

4. Porte: İkinci ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek üçüncü ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek son ölçüde bulunan Neva perdesinde asma karar yapılmıştır. Devamında herhangi bir kalış yapılmayarak teslim bölümüne geçilmiştir.

3. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Muhayyer perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Neva perdesinde Buselik çeşnili asma karar yapılmıştır. Burada kullanılan Nim Hicaz perdesi yeden görevi üstlenmiştir.

2. Porte: Birinci ölçüde Muhayyer ve Sünbüle perdelerinde çeşnisiz asma kararlar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Nim Şehnaz perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Muhayyer perdesinde Hicaz çeşnili asma karar yapılmıştır. Burada kullanılan Nim Şehnaz perdesiyle Zirgüleli Hicaz makamı duyurulmuştur.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Tiz Çargah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Acem perdesine Çargah çeşniyle düşülerek asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan Acem perdesinde Çargah çeşnili asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek dördüncü ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilmiş, son ölçüde bulunan Neva perdesinde asma karar yapılmıştır. Devamında herhangi bir kalış yapılmayarak teslim bölümüne geçilmiştir.

4. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Acem perdesine Çargah çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Acem perdesinde Çargah çeşnili asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: İkinci ölçüde bulunan Acem perdesinde Çargah çeşnili asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Segah perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Üçüncü ölçüde bulunan Yegah perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

5. Porte: Birinci ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilmiş, son ölçüde bulunan Neva perdesinde asma karar yapılmıştır. Devamında herhangi bir kalış yapılmayarak teslim bölümüne geçilmiştir.

3.6. Muhayyer Peşrev (Salim Bey)

Muhayyer Makamı

Durak Perdesi: Dügah'tır.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Yerinde Hüseyni beşlisine Hüseyni'de Uşşak dörtlüsünün ilavesinden oluşmuştur. Aslında bu dizi Hüseyni makamı dizisinin aynıdır. Tiz genişleme makam için ana dizi gibi kabul edilir.



Şekil 3.6. Muhayyer Makamı Dizisi

Güçlü Perdesi: Birinci merteye la Muhayyer perdesi, ikinci merteye mi Hüseynî perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Neva perdesinde Rast çeşnili asma karar yapılabilir. Ayrıca Çargah ve Segah perdeleri de asma karar olarak kullanılabilir. Yani Çargah'ta Çargah'lı ve nadiren Pençgah'lı asma kararlar yapılabilir. Segah'ta Segah, Ferahnak veya Eksik Ferahnak beşlisiyle yahut Segah üçlüsü ile asma karar yapılır.

Yeden Perdesi: Rast'tır.

Genişlemesi: Durak üzerinde bulunan Hüseynî beşlisi simetrik olarak tiz durağın üzerine göçürülür.

Bütünsel Analiz

Besteci: Salim Bey'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Muhayyer Peşrevi.

Melodi (Makam): Muhayyer makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 28/4'lük Devr-i Kebir usulündedir.

Biçim:

1. Hane ... A + B
2. Hane ... C + B
3. Hane ... D + B
4. Hane ... E + B

Makamsal Analiz

1. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Gerdaniye perdesine Buselik çeşnili düşülmüş, devamında makamın güçlüsü olan Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçünün ilk sesi olan Tiz Segah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmış, son ölçüde bulunan Gerdaniye perdesinde Rast çeşnili asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçünün son sesi olan Gerdaniye perdesine Rast çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır. Son ölçünün son sesi olan Tiz Neva perdesine Uşşak çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan ikinci Tiz Segah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmış, ikinci ölçüde bulunan ikinci Gerdaniye perdesinde Rast çeşnili asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan son ses Dügah perdesinde Uşşak çeşnili asma karar yapılmış, devamında üçüncü ölçüde bulunan Hüseyini perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan güçlü Muhayyer perdesinde yarım karar yapılarak teslim bölümüne geçilmiştir.

Teslim:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Hüseyini perdesine çeşnisiz düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Segah perdesinde Hüzzam çeşnili asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hüseyini çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan ilk Rast perdesine Rast çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: İkinci ölçüde bulunan Segah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Rast perdesine Rast çeşnili düşülerek asma karar yapılmış, devamında makamın durak perdesi olan Dügah perdesinde kalınmıştır. Birinci ölçünün son sesi olan Rast perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek tam karara gidilmiştir.

2. Hane:

1. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan son ses güçlü Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son ses güçlü Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.
2. **Porte:** İkinci ölçüde bulunan ilk Muhayyer perdesine Rast çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde Eviç perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.
3. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan Hüseyni perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan son ses Neva perdesine Buselik çeşnili düşülmüş, son ölçüde bulunan ikinci Neva perdesine Rast çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır.
4. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan Neva perdesine Rast çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde Hüseyni perdesinde yarım karar yapılarak Teslim bölümüne geçilmiştir.

3. Hane:

1. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan Tiz Segah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmış, son ölçüde bulunan son Muhayyer perdesinde Uşşak çeşnili asma karar yapılmıştır.
2. **Porte:** Birinci ölçüde Muhayyer perdesi üzeri Saba çeşnisi gösterilerek Segah perdesinde asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bu kalış tekrar edilerek son ölçüde bulunan Muhayyer perdesine Saba çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.
3. **Porte:** Birinci ölçüde Muhayyer perdesi üzeri Hicaz çeşnisi gösterilerek ikinci ölçüde bulunan ilk Nim Hicaz perdesinde çeşnisiz kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır.
4. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde Zirgüleli Hicaz makamının genişlemiş kısımlarında gezinilerek Dügah perdesine gelinmiş, son ölçüde bulunan Hüseyni perdesinde çeşnisiz yarım karar yapılmıştır.

4. Hane:

1. **Porte:** Birinci ölçüde Muhayyer perdesine Rast çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek son ölçüde bulunan Hüseyni perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Hüseyini perdesine Çargah çeşnili, devamında Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesine Rast çeşnili düşülmüş, ikinci ölçünün son sesi Çargah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Nim Hicaz perdesi gösterilerek Neva perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesine Çargah çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Devamında Neva perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde ilk Dügah perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Dügah perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ses olan Hüseyini perdesinde yarım karar yapılarak teslim bölümüne geçilmiştir.

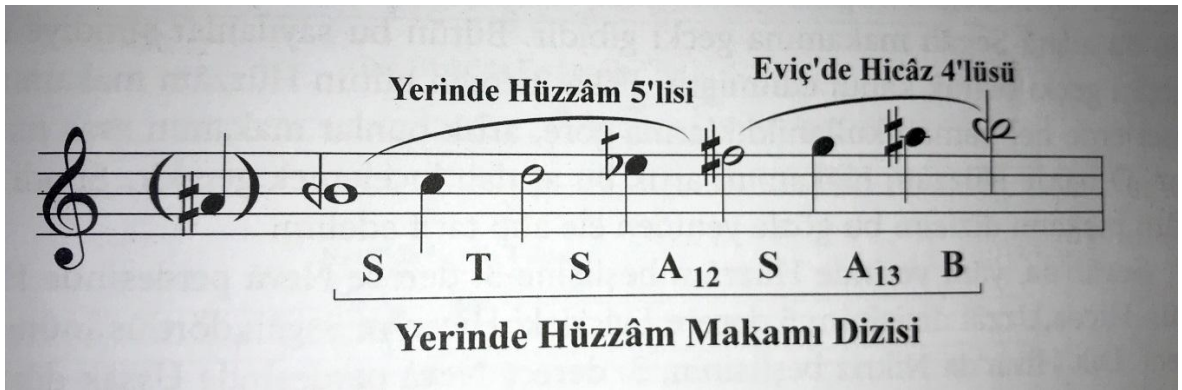
3.7. Hüzam Saz Semaisi (Yusuf Paşa)

Hüzam Makamı

Durak Perdesi: Segah'tır.

Seyri: İnici-çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Hüzam beşlisine Eviç'de Hicaz dörtlüsünün ilavesinden oluşmuştur.



Şekil 3.7. Hüzam Makamı Dizisi

Güçlü Perdesi: Neva'dır.

Asma Karar Perdeleri: Gerdaniye perdesinde Buselik, Eviç perdesinde Hicaz veya Segah, Dik Hisar perdesinde Nikriz, Neva perdesinde Uşşak çeşniyle asma kararlar

yapılabilir. Bunların dışında Rast perdesine Rast çeşniyle, Dügah perdesine Uşşak çeşniyle düşülebilir. Segah'ta Segah'lı ve Ferahnak'lı, Eviç ve Hisar perdelerinde de çeşnisiz kalınabilir.

Yeden Perdesi: Kürdi'dir.

Genişlemesi: Yerinde Basit Sûz'nak makamı dizisi ve yerinde Karcığar makamı dizisi iç içe getirilerek genişletilir. Tiz tarafta ise kendiliğinden genişlemiştir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Neyzen Yusuf Paşa'dır.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Hüzzam Saz Semaisi.

Melodi (Makam): Hüzzam makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 10/8'lik Aksak Semai, dördüncü hane Yürük Semai usulündedir.

Biçim:

1. Hane ... A + B
2. Hane ... C + B
3. Hane ... D + B
4. Hane ... E + B (Hane farklı usüldedir.)

Makamsal Analizi

1. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Segah perdesinde Hüzzam çeşnili asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan son ses güçlü Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülerek yarım karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast ve Segah perdelerinde çeşnisiz asma kalışlar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan son ses güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır.

Teslim:

1. Porte: Birinci ölçüde Dik Hisar perdesi gösterilmiş, son ses Gerdaniye perdesinde çeşnisiz çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde son ses Segah perdesine Segah çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesine çeşnisiz düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan Segah perdesine Segah çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk ses Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ses Segah perdesine Hüzzam çeşnili düşülerek tam karara gidilmiştir.

2. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüsünde bulunan son ses Eviç perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

2. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk ses Segah perdesine Eksik Müstear çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde son ses Neva perdesine Uşşak çeşnili düşülmüştür.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Segah perdesine Müstear çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ses Segah perdesine çeşnisiz düşülerek teslim bölümüne geçilmiştir.

3. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son ses Tiz Segah perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan son ses Neva perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Üçüncü ölçüde bulunan ilk ses Neva perdesinde Uşşak çeşnili asma karar yapılmış, son ses Segah perdesine Hüzzam çeşnili düşülerek teslim bölümüne geçilmiştir.

4. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesine çeşnisiz düşülmüştür. İkinci ölçüde Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülerek yarım karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Çargah perdesinde Nikriz çeşni gösterilmiş, son ölçüde son ses Segah perdesinde yedenli tam karara gidilerek teslim bölümüne geçilmiştir.

3.8. Acemaşiran Peşrevi (Salih Dede)

Durak Perdesi: Acem Aşiran'dır.

Seyri: İnicidir.

3. Hane Teslim ... DB

4. Hane Teslim ... EB

Not: Eserin teslim bölümü hanelere yapışıktır. 1. hane, 2. hane ve 3. hanelerdeki teslim bölümleri bittikten sonra bir sonraki haneye geçiş için farklı melodiler kullanılmıştır. 4. hanenin tesliminden sonra ise karara bağlanmıştır.

Makamsal analizi

1. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Çargah çeşnisiyle düşülerek asma karar yapılmıştır. Birinci ölçüde bulunan son Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Hüseyini perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde makamın güçlü perdeleri olan Çargah ve Acem perdelerinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

3. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülmüş, devamında Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Kürdi perdesine Çargah çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Birinci ölçüde bulunan ilk Dügah perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Hüseyini Aşiran perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Acem Aşiran perdesiyle durak sesi gösterilmiş, Gerdaniye perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılarak ikinci haneye geçilmiştir.

Teslim: Teslim bölümü, hanelere yapışık olduğundan makamsal analizi birinci hanede yapılmıştır.

2. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Gerdaniye perdesinde Kürdi çeşnili asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde bulunan son Acem sesinde Nikriz çeşnili asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Şehnaz perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek Saba makamını duyurmuştur.

3. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Hicaz çeşnili asma kalış yapılmış, devamında Neva perdesinde çeşnisiz kalınarak ana makama tekrar dönülmüştür. Teslim bölümüyle devam edilmiştir.

3. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan ikinci Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Burada kullanılan Nim Hicaz perdesi yeden vazifesi görmüştür. Son ölçüde bulunan Muhayyer perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: İkinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Burada kullanılan Nim Hicaz perdesi yeden vazifesi görmüştür.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek asma karar yapılmış, devamında ikinci ölçüde bulunan ikinci mertebe güçlü Çargah perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Teslim bölümüyle devam edilmiştir.

4. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Sünbüle perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, ikinci ölçüde bulunan Acem perdesine Çargah çeşnisiyle düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Acem perdesine Çargah çeşnisiyle düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Muhayyer perdesine Çargah çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmış, üçüncü Muhayyer perdesine Çargah çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Burada kullanılan Nim Hicaz perdesi yeden vazifesi görmüştür.

3. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülerek asma karar yapılmış, devamında ilk Neva perdesine çeşnisiz çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Teslim bölümüyle devam edilmiş, eserin son ölçüsünde Acem Aşiran perdesine Çargah çeşnisiyle çıkılarak tam karara gidilmiştir.

3.9. Uşşak Saz Semaisi (Aziz Dede)

Uşşak Makamı

Durak Perdesi: Düğah'tır.

Seyri: Çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Uşşak dörtlüsüne Neva'da Buselik beşlisinin ilavesinden oluşmuştur.



Şekil 3.9. Uşşak Makamı Dizisi

Güçlü Perdesi: Neva'dır.

Asma Karar Perdeleri: Segah perdesi üzerinde Segah ve Ferahnak çeşnisi ile asma karar yapılır. Bunların dışında Rast'ta Rast'lı asma karar yapılabilir.

Yeden Perdesi: Rast'tır.

Genişlemesi: Yegah perdesinde Rast beşlisi oluşturularak pest tarafa genişletilir. Makam ağırbaşlı olduğundan genellikle tiz tarafa genişleme yapılmaz.

Bütünsel Analiz

Besteci: Neyzen Aziz Dede'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Uşşak Saz Semaisi.

Melodi (Makam): Uşşak makamıdır.

Ritm (Usul): Eserin ilk üç hanesi ve teslim bölümü 10/8'lik Aksak Semai, dördüncü hanesi 6/4'lük Yürük Semai usulünde bestelenmiştir.

Biçim:

1. Hane + Mülazime ... A + B

2. Hane + Mülazime ... C + B
3. Hane + Mülazime ... D + B
4. Hane + Mülazime ... E + B

Makamsal Analizi

1. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine çeşnisiz çıkılarak durak perdesinde kalınmış, devamında ikinci ölçüde bulunan ilk Rast perdesine Rast çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Rast perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmış, devamında son Rast perdesine Rast çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır.

Mülazime:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk güçlü Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son güçlü Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek yarım karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesine Rast çeşnili düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek tam karara gidilmiştir.

2. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Rast perdesinde çeşnisiz kalınarak son Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Kürdi çeşnili düşülmüş, son Rast perdesine Rast çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesinde çeşnisiz kalınmış, son ses Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır.

3. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son Muhayyer perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde makamın kendi seslerine dönülmüş, son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülmüştür. İkinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır.

4. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Buselik çeşnili düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan Segah perdesine Eksik Ferahnak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır.

3.10. Karcıgar Peşrevi (Bolahenk Nuri Bey)

Karcıgar Makamı

Durak Perdesi: Dügah'tır.

Seyri: İnici-çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Uşşak dörtlüsüne Neva perdesinde Hicaz beşlisinin ilavesinden oluşmuştur.

Yerinde Uşşâk 4'lüsü Nevâ'da Hicâz 5'lisi

K S T S A₁₂ S T

Yerinde Karcıgar Makamı Dizisi

Şekil 3.10. Karcıgar Makamı Dizisi

Güçlü Perdesi: Neva'dır.

Asma Karar Perdeleri: Neva perdesindeki yarım karar hicaz çeşnilidir. Bunun sonucunda Çargah perdesinde Nikriz'li, Segah perdesinde Hüzam beşlisi ile asma kararlar yapılabilir. Rast perdesinde Sûz'nak dizisi ile asma karar yapılabilir. Bunların dışında Eviç ve Hisar perdelerinde de çeşnisiz kalınabilir.

Yeden Perdesi: Rast'tır.

Genişlemesi: Yerindeki Uşşak dörtlüsü tiz durak Muhayyer perdesi üzerine simetrik olarak göçürülerek genişletilir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Bolahenk Nuri Bey'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Karcıgar Peşrevi.

Melodi (Makam): Karcıgar makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 28/4'lük Devr-i Kebir usulündedir.

Biçim:

1. Hane + Mülazime ... A + B
2. Hane + Mülazime ... C + B
3. Hane + Mülazime ... D + B
4. Hane + Mülazime ... E + B

Makamsal Analizi

1. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Hisar perdesinde çeşnisiz kalınmıştır. İkinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Uşşak çeşnisiyle düşülmüştür.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında ikinci Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde Muhayyer perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son Gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalınmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan dördüncü Gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalınmış, devamında ikinci ölçüde bulunan üçüncü Hisar perdesinde çeşnisiz kalınmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında teslim bölümüne geçilmiştir.

Teslim:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Nikriz çeşnili düşülmüştür. Son ölçüde bulunan dördüncü Çargah perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde hisar ve eviç perdeleri atılıp, yerine hüseyini ve acem perdeleri kullanılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde Hüseyini ve Acem perdeleri kullanılmış, devamında hisar ve eviç perdelerine dönülmüştür. İkinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, son ölçüde son Gerdaniye perdesine çeşnisiz çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: Birinci porteyle aynı melodik yapıdadır.

4. Porte: Birinci ölçüde hüseyini ve acem perdeleri kullanılmış, devamında hisar ve eviç perdelerine dönülmüştür. İkinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek tam karara gidilmiştir.

2. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Segah perdesine Hüzzam çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son ses Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüştür.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Gerdaniye perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında Hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan ikinci Neva perdesinde çeşnisiz kalınmış, devamında ikinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında son ölçüde bulunan ilk Gerdaniye perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında son ölçüde bulunan Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında Gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalınarak teslim bölümüne geçilmiştir.

3. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan Muhayyer perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüştür.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Muhayyer perdesine Uşşak çeşnili düşülmüş, devamında Sünbüle perdesi gösterilerek ikinci ölçüde bulunan ilk Muhayyer perdesine çeşnisiz düşülerek asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son ses Hisar perdesine çeşnisiz düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: İkinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında son ölçüde bulunan ilk Gerdaniye perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Eviç perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Birinci ölçüde bulunan son ses Hisar perdesine çeşnisiz düşülmüş, devamında ikinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Hicaz çeşnili düşülmüştür. Son ölçüde güçlü Neva perdesi gösterilmiş, devamında Gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalınarak teslim bölümüne geçilmiştir.

4. Hane:

1. ve 2. Porteler: İkinci ölçüde bulunan Rast perdesine Rast çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek ikinci portenin ilk ölçüsünde bulunan ilk Neva perdesinde kalınmıştır. İkinci porte ikinci ölçüde bulunan son ses Gerdaniye perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan son ses Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan Yegah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek Yegah perdesi üzeri bir Zirgüleli Hicaz dizisi gösterilmiştir. Birinci ölçünün son ses Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz kalınmış, devamında ikinci ölçüde bulunan Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak güçlü seste kalınmıştır. Son ölçüyle teslim bölümüne geçilmiştir.

3.11. Şevk'efza Saz semaisi (Said Dede)

Şevk'efza Makamı

Durak Perdesi: Acem Aşiran'dır.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Çargah perdesindeki Zirgüle'li Hicaz dizisine yerinde Acem Aşiran dizisinin ve yine Acem Aşiran perdesinde Nikriz beşlisinin ilavesinden oluşmuştur.

Çârgâh'da Zirgüle'li Hicâz Dizisi
Gerdâniye'de Hicâz 4'lüsü Çârgâh'da Hicâz 5'lisi
S A₁₂ S T S A₁₂ S

Çârgâh'da Çârgâh 4'lüsü Acemaşîrân'da Çârgâh 5'lisi
B T T T B T T
Yerinde Acemaşîrân Dizisi

Acemaşîrân'da Nikrîz 5'lisi
S A₁₂ S T

Şevk'efzâ Makâmı Dizileri

Şekil 3.11. Şevk'efza Makamı Dizisi

Güçlü Perdesi: Birinci mertebe Segah, ikinci mertebe Çargah'dır.

Asma Karar Perdeleri: Gerdaniye perdesinde Hicaz çeşnili yarım karar, Acem perdesinde Nikriz çeşnili ve Dik Hisar perdesinde Hüzzam çeşnili asma karar yapılabilir. Çargah perdesinde Zirgüle'li Hicaz çeşnisi, Kürdi perdesinde Nikriz çeşnisi yapılabilir. Bunların dışında Çargah perdesinde Çargah'lı, Dügah perdesinde Kürdi'li, Rast perdesinde Buselik'li, Acem Aşiran perdesinde Çargah'lı asma kararlar yapılabilir.

Yeden Perdesi: Hüseyini Aşiran'dır.

Genişlemesi: Makamın yapısı geniş olduğundan ayrıca genişletilmemiştir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Said Dede Efendi'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Şevk-efza Saz Semaisi Peşrevi.

Melodi (Makam): Şevk-efza makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 10/8'lik Aksak Semai, dördüncü hane Yürük Semai usulündedir.

Biçim:

1. Hane + Mülazime ... A + B
2. Hane + Mülazime ... C + B
3. Hane + Mülazime ... D + B
4. Hane + Mülazime ... E + B

Not: Makamın dizilerinde var olan Çargah'da Hicaz beşlisi perdelerinde “mi” için Dik Hisar, Çargah'da Çargah dörtlüsü perdelerinde “mi” için Hüseyini perdesi kullanıldığı görülmektedir. Eser içinde gerekli değişiklikler gösterilmese de makamsal analizde bu durum dikkate alınmıştır.

Makamsal Analizi

1. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır. Burada kullanılan Segah perdesi yeden vazifesi görmüştür. İkinci ölçüde bulunan Acem perdesine Çargah çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan son ses Acem perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan son Dik Hisar perdesine Hüzzam çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında Dik Hisar perdesine Hüzzam çeşnili düşülmüştür. İkinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ölçüde bulunan son ses Çargah perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak ikinci mertebe güçlü perdesinde kalınmıştır. Teslim bölümüne geçilmiştir. 1., 2. ve 3. Hane sonlarında Çargah perdesinde Kürdi çeşnili kalış yapılarak teslim bölümüne bağlantı oluşturulmuştur.

Teslim:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ölçüde bulunan son ses Kürdi perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Dügah perdesine Kürdi çeşnili düşülmüş, son ölçüde son ses Acem perdesine Çargah çeşnili düşülerek tam karar gidilmiştir.

2. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Hicaz perdesine çeşnisiz düşülmüş, son ölçüde bulunan Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek ikinci mertebe güçlü perdede kalınmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk ses Acem perdesinde Nikriz çeşni gösterilmiş, devamında son ses Gerdaniye perdesinde kalınmıştır. İkinci ölçüde bulunan son Acem perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, devamında son ses Dik Hisar perdesinde çeşnisiz kalınmıştır. Son ölçüde bulunan son Çargah perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak kalınmış, teslim bölümüne geçilmiştir.

3. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Muhayyer perdesine Buselik çeşnili çıkılmış, devamında ikinci ölçüde bulunan son Muhayyer perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Muhayyer perdesine Kürdi çeşnili düşülmüş, devamında son Acem perdesine Çargah çeşniyle düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son ses Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülmüştür.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Neva perdesine Kürdi çeşnili düşülmüş, devamında ikinci ölçüde bulunan Acem Aşiran perdesine Çargah çeşnili düşülerek durak perdesinde kalınmıştır. Son ölçüde son ses Çargah perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak kalınmış, teslim bölümüne geçilmiştir.

4. Hane:

- 1. Porte:** Birinci ölçüde Segah perdesi de kullanılarak son Çargah perdesinde çeşnisiz kalınmış, devamında ikinci ölçüde bulunan son Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülmüştür.
- 2. Porte:** Birinci ölçüde bulunan son Çargah perdesine Çargah çeşnili düşülmüştür. İkinci ölçüde bulunan son Acem perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son ses Dik Hisar perdesine çeşnisiz düşülerek asma karar yapılmıştır.
- 3. Porte:** Son ölçüde bulunan son ses Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek hane sonlandırılmıştır. Teslim bölümüne geçilmiştir.

3.12. Tarz-ı Nevin Saz Semaisi (Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi)

Tarz-ı Nevin Makamı

Durak Perdesi: Rast'tır.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Çargah'ta Zirgüle'li Hicaz dizisine Acem Aşiran perdesindeki Çargah yani Acem Aşiran makamı dizisinin ve Rast'taki Kürdi dörtlüsünün, beşlisinin veya dizisinin bir bölümünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

The image displays three staves of musical notation for the Tarz-ı Nevin Makamı Dizileri. The first staff is labeled "Gerdâniye'de Hicâz 4'lüsü" and "Çârgâh'da Hicâz 5'lisi", with notes S, A₁₂, S, T, S, A₁₂, S. The second staff is labeled "Çârgâh'da Zirgüle'li Hicâz Dizisi" and "Çârgâh'da Çârgâh 4'lüsü Acemaşîrân'da Çârgâh 5'lisi", with notes B, T, T, T, B, T, T. The third staff is labeled "Yerinde Acemaşîrân Dizisi" and "Râst'da Kürdî 5'lisi", with notes T, T, B, T. A bracket on the right side groups these three staves under the label "Bir çeşit Şevk'efzâ Makâmı Dizileri" and "Tarz-ı Nevin Makâmı Dizileri".

Şekil 3.12. Tarz-ı Nevin Makamı Dizileri

Güçlü Perdeleri: Gerdaniye'dir.

Asma Karar Perdeleri: Acem'de Nikriz çeşnili, Dik Hisar'da Hüzzam çeşnili, Çargah'ta Zirgüle'li Hicaz veya Hicaz çeşnili, Kürdi'de Nikriz çeşnili asma kararlar yapılır. Acem Aşiran dizisine geçilince Çargah'ta Çargah'lı, Dügah'ta Kürdi'li, Rast'ta Buselik'li, Acem Aşiran'da Çargah'lı asma kararlar kullanılır.

Yeden Perdeleri: Acem Aşiran'dır.

Genişlemesi: Makamın yapısı geniş olduğundan ayrıca genişletilmemiştir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Dellâlzâde Hacı İsmail Efendi'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Tarz-1 Nevin Saz Semaisi.

Melodi (Makam): Tarz-1 Nevin makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 10/8'lik Aksak Semai usulündedir.

Biçim:

1. Hane + Mülazime ... A + B
2. Hane + Mülazime ... C + B
3. Hane + Mülazime ... D + B
4. Hane + Mülazime ... E + B

Makamsal Analizi

1. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Gerdaniye perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Acem perdesine Nikriz çeşnili düşülmüş, devamında Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüştür. Son ölçüde Çargah perdesinde Hicaz çeşnili asma karar yapılmıştır.

Mülazime:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ölçüde bulunan son Kürdi perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Son ölçüde bulunan son ses Rast perdesine Kürdi çeşnili düşülerek tam karara gidilmiştir.

2. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Çargah perdesine çeşnisiz çıkılmış, ikinci ölçüde bulunan son Acem perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma karar yapılmıştır.

2. Porte: İkinci ölçüde bulunan ilk Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ses Çargah perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma karar yapılmıştır.

3. Hane:

1. Porte: Birinci ölçüde bulunan son Gerdaniye perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Acem perdesine Nikriz çeşnili düşülmüş, devamında son ses Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşüler asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son ses Çargah perdesine Buselik çeşnili çıkılmıştır.

4. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan Rast perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ölçüde bulunan Kürdi perdesinde çeşnisiz kalınmış, birinci dolabın son sesi Nim Zirgüle perdesine Buselik çeşnili çıkılarak kalınmıştır. İkinci dolapta bulunan Çargah perdesine Kürdi çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Kürdi çeşnili düşülmüş, devamında ikinci ölçüde bulunan son Çargah perdesinde çeşnisiz kalınmış, son ölçüde Acem perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Çargah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan Kürdi perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma kalış yapılmıştır. Birinci dolapta bulunan Kürdi perdesine Buselik çeşnili çıkılmış, ikinci dolapta bulunan Çargah perdesine Çargah perdesinde Çargah çeşni yapılarak teslim bölümüne geçilmiştir.

3.13. Hicaz Hümâyûn Peşrevi (Veli Dede)

Hicaz Hümayun Makamı

Durak Perdesi: Dügah'tır.

Seyri: Çıkıcı-inici ve çıkıcı şeklindedir.

Dizisi: Yerinde Hicaz Dörtlüsüne Neva'da Buselik beşlisinin ilavesinden oluşmuştur.



Şekil 3.13. Hicaz Hümâyûn Makâmı Dizisi

Güçlü Perdesi: Neva'dır.

Asma Karar Perdeleri: Rast perdesine düşülerek Nikriz çeşnisi yapılır. Ayrıcı Nim Hicaz ve Dik Kürdi perdelerinde asma kalışlar yapılır. Bunların dışında Neva'da Rast'lı, Hüseyni'de Uşşak'lı ve Hicaz'lı asma kararlar yapılabilir.

Yeden Perdesi: Rast'tır. Bazen de Nim Zırgüle'dir.

Genişlemesi: Genellikle tiz tarafa Muhayyer perdesine Hicaz dörtlü veya Kürdi dörtlü getirilerek; pest tarafa ise Yegah perdesine Rast dörtlü veya Nikriz beşlisi getirilerek genişletilir.

Bütünsel Analiz

Besteci: Veli Dede'dir.

Form: Türk Müziği Saz Eseri, Hicaz Hümâyûn Peşrevi.

Melodi (Makam): Hicaz Hümâyûn makamıdır.

Ritm (Usul): Eser 24/4'lük Çember usulündedir.

Biçim:

1. Hane + Mülazime ... A + B
2. Hane + Mülazime ... C + B
3. Hane + Mülazime ... D + B

4. Hane + Mülazime ... E + B

Makamsal Analizi

1. Hane:

- 1. Porte:** İkinci ölçüde bulunan son Dügah perdesinde Hicaz çeşnili kalınmıştır.
- 2. Porte:** Birinci ölçüde bulunan ilk Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır.
- 3. Porte:** İkinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan güçlü Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek yarım karar yapılmıştır.
- 4. Porte:** Birinci ölçüde bulunan son Nim Hicaz perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan son Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.
- 5. Porte:** İkinci ölçüde bulunan son Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüştür.
- 6. Porte:** Birinci ölçüde bulunan ilk Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır. İkinci ölçüde bulunan ilk Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek karar sesinde kalınmıştır. İkinci ölçüde bulunan ilk Nim Hicaz perdesinde Hicaz çeşnili çıkılmış, son ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır. Mülazime bölümüne geçilmiştir. Hane sonlarında, Nişabur çeşnisi gösterilerek güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılması, Mülazime bölümüne bağlantı kurularak geçildiğini göstermektedir.

Mülazime:

- 1. Porte:** Birinci ölçüde bulunan Nim Hicaz perdesinde çeşnisiz, ikinci ölçüde bulunan Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek durak sesinde kalınmıştır.
- 2. Porte:** İkinci ölçüde bulunan ilk Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır. Son ölçüde son ses Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek tam karara gidilmiştir. Bestekarın, makamın yeden perdesi olan Rast perdesi yerine Nim Zirgüle perdesini kullanarak karara gittiğini görmekteyiz.

2. Hane:

1. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Nikriz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Neva perdesine Nikriz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.
2. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ses Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan güçlü Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılmış, son ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek durak perdesinde kalınmıştır.
3. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan ilk Dik Kürdi ve Nim Hicaz perdelerinde çeşnisiz kalışlar yapılmış, ikinci ölçüde bulunan Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan ilk Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, son ses güçlü Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.
4. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, son ölçüde bulunan ilk Hüseyini perdesine Hicaz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Son ses güçlü Neva perdesine Buselik çeşnili düşülerek yarım karar yapılmıştır.
5. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan son Neva perdesinde çeşnisiz, ikinci ölçüde bulunan Nim Hicaz perdesinde çeşnisiz, son ölçüde bulunan Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kararlar yapılmıştır.
6. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülmüş, ikinci ölçüde bulunan güçlü Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılmış, son ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır. Mülazime bölümüne geçilmiştir.

3. Hane:

1. **Porte:** Birinci ölçüde bulunan ilk Hüseyini perdesine çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.
2. **Porte:** İkinci ölçüde bulunan güçlü Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılmış, son ölçüde bulunan Nim Hicaz perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.
3. **Porte:** İkinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Uşşak çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Hüseyini perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan Hüseyni perdesine Uşşak çeşnili düşülmüş, son ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Buselik çeşnili düşülmüş, ilk Hüseyni perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır.

5. Porte: İkinci ölçüde bulunan Muhayyer perdesine ilk Uşşak çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. Son ölçüde bulunan ilk Hüseyni perdesine Uşşak çeşnili düşülmüş, son ses Hüseyni perdesine Kürdi çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

6. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz, ikinci ölçüde bulunan ikinci Neva perdesinde çeşnisiz asma kararlar yapılmıştır. Son ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır. Mülazime bölümüne geçilmiştir.

4. Hane:

1. Porte: İkinci ölçüde bulunan güçlü ilk Neva perdesinde çeşnisiz kalınmış, ikinci ölçüde bulunan Nim Hicaz perdesinde çeşnisiz asma karar yapılmıştır.

2. Porte: Birinci ölçüde bulunan Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma karar yapılarak durak perdesine düşülmüştür. İkinci ölçüde bulunan son Rast perdesinde Nikriz çeşnili asma karar yapılmıştır. Son ölçüde bulunan Nim Hicaz perdesine Nikriz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır.

3. Porte: Birinci ölçüde bulunan Irak perdesinde Hüzzam çeşnili asma karar yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan Hüseyni aşiran perdesine Uşşak çeşnili düşülmüş devamında Irak perdesinde kalınmıştır.

4. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Nikriz çeşnili çıkılarak asma kalış yapılmıştır. İkinci ölçüde bulunan son Neva perdesine Buselik çeşnili düşülmüş, devamında son ölçüde bulunan ilk Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek durak perdesinde kalınmıştır.

5. Porte: Birinci ölçüde bulunan ilk Dik Kürdi perdesinde çeşnisiz asma kalış yapılmış, ikinci ölçüde bulunan Dügah perdesine Hicaz çeşnili düşülerek durak perdesinde kalınmıştır. Son ölçüde bulunan Rast perdesine Nikriz çeşnili düşülerek asma karar yapılmıştır.

6. Porte: Birinci ölçüde bulunan güçlü Neva perdesine Hicaz çeşnili çıkılmış, devamında ikinci ölçüde bulunan ilk Neva perdesine Buselik çeşnili düşülmüştür. Son

ölçüde Nişabur çeşnisi gösterilerek güçlü Neva perdesinde yarım karar yapılmıştır.
Mülazime bölümüne geçilmiştir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Araştırmanın bu bölümünde, üçüncü bölümünde tespit edilen bulgulara dayalı sonuçlara yer verilmiştir.

4.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

19. yy. neyzen bestekarların, saz eseri formlarında besteledikleri seçilen eserlerin, makamsal açıdan özellikleri nelerdir?

İncelenen eserlerde form biçimleri genellikle dört haneli olanlarda A+B, C+B, D+B, E+B yapısındadır. Bu bağlamda biçim olarak değerlendirildiğinde, bestekarların eserlerinde bu form biçimini kullandıklarını ve buna göre eserlerin yapısının oluşturulduğunu görmekteyiz. 19. yy.da Batı müziği ile Türk müziği etkileşim halinde olsa da bestekarların incelenen eserlerinde biçimsel olarak yeniliklerden etkilenmediğini ve bu yapıyı koruduğunu görmekteyiz.

Eserlere genel olarak bakıldığında, çeşni ve geçkilerin sıklıkla kullanıldığını ve zengin bir makamsal içeriğe sahip olduklarını görmekteyiz. Bestekarlar, makamsal olarak geçki ve çeşnileri çok ince bir hassasiyetle esere yerleştirmiş, sanatsal bir şekilde eserlerini bestelemişlerdir. Bu bağlamda 19. yy.da Türk müziği saz eserleri formunda bestelenen eserlerde geçki ve çeşnilerin çok önemli olduğu, bestelendiği makama dair bilgiler barındırdıkları görülmektedir.

Eserlere makamsal analiz açısından detaylı bakıldığında, eserin oluşumunda asma karar perdelerinin çok büyük rol üstlendiğini görmekteyiz. Gerek çeşnili gerekse çeşnisiz kalıplar hem esere büyük bir zenginlik katmış hem de eserin makamsal kimliği hakkında bize fikir vermiştir.

Bestekarlar eserlerinde geçki ve çeşnileri kullanılırken genellikle yakın sesleri tercih etmişlerdir. Böylece eserlerinde zengin ve kulağa hoş gelen bir makamsal içerik sunmuşlardır.

Bu bağlamda 19. yy.da Türk müziğinde incelediğimiz saz eseri formlarında bestelenen eserlerde çeşitli makamsal geçkilerin ve çeşnilerin kullanımının yaygın

olduğunu ve Batıdan gelen yeniliklerden çok fazla etkilenmediğini görmekteyiz. Bestekarların biçim ve makamsal içerik itibarıyla eserlerinde aykırı bir tutum sergilemedikleri, klasik yapıyı koruyarak gelişim gösterdikleri sonucu ortaya çıkmıştır.

19. yy.da incelediğimiz eserlerde Tarz-ı Nevin, Tarz-ı Cedid gibi bazı makamların da revaçta olduğunu görmekteyiz. Bu açıdan 19. yy.da Türk müziği, farklı makamlarda bestelenen eserlerin beğenisi açısından da zengindir. Günümüze doğru gelindiğinde bu alanda bir kısırlaşmanın olduğu görülmektedir.

Form itibarıyla değerlendirildiğinde 19. yy.da etkileşimler sonucu “Şarkı” formu revaçta olmuştur. Bu bağlamda günümüze doğru gelindiğinde kısırlaşmanın, form açısından da devam ettiğini görmekteyiz. Tüketim ve taleplerin farklılaşmış olduğu 19. yy.da, saz eseri formları açısından bestekarların tutumlarının değişmediği görülmektedir.

İcraya yönelik değerlendirme yaptığımız zaman, eserlerin icra edilmeden önce analizinin yapılmasının, makamsal açıdan çok önemli olduğu sonucu ortaya çıkmıştır. İcrayı yapan kişinin geçki ve çeşnileri analiz etmesi Türk müziğinde nazari olarak bazı durumları fark etmesine ve doğru bir icrayı yapmasına olanak sağlayacaktır.

4.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

19. yy. neyzen bestekarların, incelenen eserler doğrultusunda bestecilik yönleri nasıldır?

Neyzen bestekarların 19. yy.da saz eserleri açısından sanatsal ve zengin içerikli eserler besteledikleri ve bu eserlerde makamsal geçkileri ve çeşnileri ustalıkla işledikleri görülmektedir.

Bunun dışında yeni ve farklı makamlar da kullanarak klasikleşmiş eserler bestelemişlerdir. Bu açıdan bakıldığında da çok büyük bir müzik ilmine sahip oldukları ve usta bir bestekar oldukları görülmektedir.

Sultan III. Selim’in Sûz-i Dilara Peşrevi’ni incelediğimizde eser, makamı tertip eden kişinin kendisi olması hasebiyle makamın özelliklerini tanıtıcı nitelikte olmuştur. Eser içinde gösterilen durak, güçlü perdeleri ve kullanmış olduğu asma kararlarla birlikte Sûz-i Dilara makamının karakteri ortaya konmuştur. İncelemiş olduğumuz

eserden yola çıkarak Sultan III. Selim'in müzikal anlamda usta bir isim olduğu görülmektedir.

Dede Efendi'nin Ferahfeza Peşrevi'ni makamsal açıdan değerlendirecek olursak her hanenin üst düzey bir incelikle bestelendiğini görmekteyiz. Özellikle üçüncü hanede şaşırtıcı güzellikte asma kararlar kullanan Dede Efendi, ayrıca Ferahfeza makamını tanıtıcı bir eser ortaya çıkarmıştır.

Sultan Abdülaziz'in Hicaz Sirto eserine bakıldığında, makamsal geçki açısından aşırıya kaçmadığını, Hicaz ailesi çerçevesinde geçkiler kullanarak renkli bir eser bestelediğini görmekteyiz. Günümüzde de severek icra edilen Hicaz Sirto akılda kalıcı bir melodik yapıya sahiptir.

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Tarz-ı Cedid Peşrevi'ni incelediğimizde kullandığı çeşnilerin ve geçkilerin yoğun olduğunu ve esere zengin bir sanatsal içerik kazandırdığını görmekteyiz. Bu eserde olduğu gibi 19. yy.da rağbet gören Tarz-ı Cedid makamı günümüzde rağbet görmemektedir. Bu da günümüzde bestelenen eserlerde, makam çeşitliliği anlamında bir kısırlaşmanın olduğunu göstermektedir.

Salim Bey'in Muhayyer Peşrevi'ne makamsal açıdan bakıldığında, bestekarın eseri sadelikle bestelediğini, çok fazla geçki ve çeşni kullanmadığını görmekteyiz. Buna rağmen zengin bir içerik sunan eser, bestelendiği makamın özellikleri hakkında da fikir vermektedir.

Yusuf Paşa'nın Hüzzam Saz Semaisi'ni incelediğimizde, ortaya çıkan eserin geçki ve çeşni kullanımları açısından ustalıkla bestelendiğini görmekteyiz. Özellikle inici ve çıkıcı seyirlerde, iniş ve çıkış cazibesinden dolayı kullanılan perdelerin geçkileri yumuşatması dikkat çekiyor. Bunun dışında eser diğer incelediğimiz eserlere göre kısa olmasına rağmen makamsal açıdan zengin bir içerikte bestelenmiştir.

Salih Dede'nin Acem Aşiran Peşrevi'ni incelediğimizde eser ağır bir tempo kullanılarak bestelenmiştir. Dolayısıyla Acem Aşiran makamının huzur verici yapısı dinleyiciye hissettirilmiştir. Makamsal açıdan incelendiğinde geçki ve çeşniler, Acem Aşiran makamı çerçevesinde kullanılmış ve sadelik tercih etmiştir. Acem Aşiran makamının gelenekselleşmiş özelliği olan Saba çeşnileri de eserde kullanılmış, esere zenginlik katılmıştır.

Aziz Dede'nin Uşşak Saz Semaisi günümüze dek sevilerek icra edilmiş ve klasikleşmiştir. Makamsal açıdan incelendiğinde, Uşşak makamının karakterini ustalıkla yansıttığı görülmektedir. Eser kısa olmasına rağmen incelikle bestelenmiş, soru-cevap şeklini mükemmel yansıtmıştır.

Bolahenk Nuri Bey'in Karcıgar Peşrevi incelendiğinde bestelendiği makamın özelliklerini incelikle yansıttığı görülmektedir. Özellikle teslim bölümünde kullanılan Karcıgar geçkiler dikkat çekmektedir. Diğer hanelerde kullanılan geçki ve çeşnilerde esere zengin bir içerik kazandırmıştır.

Said Dede Efendi'nin Şevk-efza Saz Semaisi incelendiğinde asma karar perdelerinin ustalıkla esere işlendiği görülmektedir. Bu da esere zengin bir sanatsal içerik kazandırmıştır. Günümüzde rağbet görmeyen Şevk-efza makamı, bu eserde görüldüğü gibi makamsal açıdan bizlere zengin içerikler sunmaktadır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Tarz-ı Nevin Saz Semaisi'ni incelediğimizde eserin kısa olmasına rağmen zengin bir sanatsal içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Soru-cevap şeklini ustalıkla kullanan bestekar, kullandığı çeşni ve geçkilerle makamın karakteristik özelliklerini ustalıkla yansıtmıştır. Günümüzde rağbet görmeyen Tarz-ı Nevin makamı, bu eserde görüldüğü gibi makamsal açıdan bizlere zengin içerikler sunmaktadır.

Veli Dede'nin Hicaz Hümayun Peşrevi'ni incelediğimizde bestekar, sade bir makam anlayışıyla eserini bestelemiştir. Hicaz ailesi makamlarında geçkiler kullanılmıştır. Dik Kürdi ve Hicaz perdelerindeki çeşnisiz asma kararlarla Hümayun makamının karakteri ustalıkla yansıtılmıştır.

4.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Sonuçlar

19. yy. neyzen bestekarların içinde buldukları yüzyılın müzik anlayışı, besteledikleri seçilen eserlere nasıl yansımıştır?

19. yy. neyzen bestekarların, saz eseri formlarında besteledikleri eserlerde klasik yapıyı korudukları ve Türk müziğinin genel çerçevesine uygun eserler besteledikleri görülmektedir. Bu bağlamda Türk müziğinin gelecek nesile aktarımında bilinçli ve örnek oldukları, tarihsel süreçte önemli bir rol üstlendikleri görülmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ÖNERİLER

5.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Öneriler

Araştırmanın bu bölümünde, üçüncü bölümünde tespit edilen bulgulara dayalı önerilere yer verilmiştir.

19. yy. neyzen bestekarlarının saz eserlerinin makamsal analizi ile bestekarların Türk müziğinin klasik yapısına uygun eserler verdiklerini görmekteyiz. Sanatsal açıdan zengin bir içeriğe sahip ve tarihsel süreçte bizlere bırakılan bu eserlerin korunması ve güncelliğinin sağlanması müziğimizin gelişimi açısından önemlidir. Bu bağlamda yapılan analizlerle hem bestelenen makamın özellikleri hakkında fikir sahibi olunabilir, hem de eserin doğru icrasına yönelik katkı sağlanarak güncelliği devam ettirilebilir.

5.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Öneriler

Bestecilik yönünden değerlendirildiğinde 19. yy.da yaşamış neyzen bestekarların büyük bir müzik ilmine sahip olduklarını görmekteyiz. Günümüzde taleplerin ve beğenilerin değişmesiyle, bu tür sanat adamlarının yeterli sayıda yetişemediğini ve ortaya yeterli sayıda bir ürün çıkmadığını görmekteyiz.

İçinde bulunduğumuz yüzyılda Türk müziğinin korunması ve gelişimi açısından bestekarların yetiştirilmesi ve bestecilik yönlerinin gelişimi sağlanmalıdır. Bu bağlamda usta bestekarların biyografileri ve eserlerinin analizleri yapılarak bestecilik yönleri hakkında fikir sahibi olunabilir, böylece gelecek nesillere hem kültürel anlamda hem de bestecilik anlamında fayda sağlanabilir.

5.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Öneriler

19. yy.da Türk sanat hayatını batıdan gelen yeni akımlar etkilemiştir. Günümüze bakıldığında da teknoloji ile çeşitli kültürlerle olan etkileşimler giderek artmakta ve olumsuz yönde bir yol seyretmektedir. Müzik hayatı açısından değerlendirildiğinde kültürel kimliğimizi oluşturan değerlerimizin korunması ve güncelliğinin sağlanması gerekmektedir.

Bu çalışma ile 19. yy. neyzen bestekarların bu yüzyıldaki olumsuz gelişmelere rağmen Türk müziğinin biçimsel ve makamsal klasik yapısını korudukları görülmüştür. Günümüzde de hem bu bakış açısı korunmalı hem güncelliği sağlanmalı hem de gelişiminin devamı için çalışmalar yapılarak gelecek nesillere kültürel aktarım sağlanmalıdır.



KAYNAKÇA

- Ak, Ahmet Şahin, Türk Musikisi Tarihi, (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara 2014.
- Ayvazoğlu, Beşir, Ney'in Sırrı, (4. Baskı), Kapı Yayınları, İstanbul 2016.
- Ergün, Sadeddin Nüzhet, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul 1948.
- Karahisar, T., 1998-2008 Yılları Arasında Türk Müziğinde Yozlaşmanın TRT ve Özel Televizyonlardaki Seyri, Karaelmas 2009 Medya ve Kültür, 2009.
- Kutlay, Evren, 100 Soruda Osmanlı Tarihi, (1. Baskı), Rumuz Yayınevi, İstanbul 2017.
- Özalp, Nazmi, (1. Baskı) Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 2000.
- Özkan, İsmail Hakkı, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri, (13. Baskı), Ötüken, İstanbul 2014.
- Tanrıkorur, Cinuçen, Türk Müzik Kimliği, (2. Baskı), Dergah Yayınları, İstanbul 2014.
- Tanrıkorur, Cinuçen, Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Dergah Yayınları, İstanbul 2003.
- Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, Türk Musikisi'nde Beste ve Kompozisyon Biçimleri, Yavaşca, Alaeddin, İstanbul 2002.

Tezler

- Coşkun, F. S., (2007) Sosyalleşme bağlamında İzmir'deki Türk Sanat Müziği Amatör Koroları ve Toplu Müzik Pratikleri, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir (TÜRKİYE).
- Çevik, A. E. A., (2011) Sultan III. Selim'in Beste Formundaki Eserlerinin Usul-Aruz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi, Selçuk Üniversitesi, Konya (TÜRKİYE).
- Yıldız, K. T., (2007) Bestekar Osmanlı Padişahları ve Dönemlerinin Musiki Anlayışı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul (TÜRKİYE).
- Şengün, N. A., (2005) Selahattin Pınar Eserlerinin Bilgisayar Destekli İstatistiksel Değerlendirilmesi ve Makamsal Analizi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri (TÜRKİYE)

Makaleler

- Baydar, E. K., 19. Yüzyıl Osmanlı Padişahlarının Müzik Politikalarından Kesitler, Sosyal Bilimler Dergisi Cilt IV Sayı 1, 2011: s. 92-111.
- Karakaya, O., Sultan III. Selim'in, 18. Yüzyıl Osmanlı/Türk Müziğine, Teorisine ve Nota Yazım Biçiminin Gelişimine Katkıları, Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 2011: s. 597-611.
- Kaya, E. E., Yeni Türk Müzik Evresine Bir "Hazırlık Evresi" Olarak 1826-1920 Dönemi, Electronic Turkish Studies 7.1, Turkey 2012, s. 1451-1460.
- Levendoglu, N. O., Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 19 Yıl: 2005: s. 253-262.
- Sarı, G. Ç., 19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları, Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi 181.181: s. 31-50.

Web Siteleri

- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__2998.pdf>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__0663.pdf>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__0971.pdf>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__3266.pdf>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1816.pdf>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1445.pdf>, 29.04.19
- <<http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/acem-asiran-pesrev-neyzen-salih-dedepdf1544698440.pdf>>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__3370.pdf>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1537.pdf>, 29.04.19
- <<https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/sazeseri3212pdf1553898286.pdf>>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__3277.pdf>, 29.04.19
- <http://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1005.pdf>, 29.04.19

EKLER

SÛZİDİLÂRÂ PEŞREV

USUL: AĞIR DÜYEK

BESTE: UÇÜNCÜ SELİM

Serhâne



Musical notation for the Serhâne section, consisting of four staves of music in 2/4 time, key of D major. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Mülüzeme



Musical notation for the Mülüzeme section, consisting of eight staves of music in 2/4 time, key of D major. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Orta Hâne



Musical notation for the Orta Hâne section, consisting of two staves of music in 2/4 time, key of D major. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

www.musivizet.com

DEVA-I KERIA

TERANPEZĂ PEŞREVI

DEDE SFENDI

Musical score for 'DEVA-I KERIA' in 2/4 time. The score consists of 14 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 28. The music is written in a single melodic line. The second staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The third staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The fourth staff is labeled 'Tes Lia' and contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The fifth staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The sixth staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The seventh staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The eighth staff is labeled '2. Hane' and contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The ninth staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The tenth staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The eleventh staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The twelfth staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The thirteenth staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The fourteenth staff contains a measure with a '4' below it, indicating a measure rest. The score ends with a double bar line and a red arrow pointing to the right, with the number '3' written below it.

Ferahfeza Peşrevi

Dede Ef.

3. Hâne

2.

The 3rd Hâne section consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a rhythmic style characteristic of Ottoman music, featuring quarter and eighth notes with various accidentals. The second staff continues the melody with some notes beamed together. The third staff shows a change in the melodic line. The fourth staff concludes the section with a double bar line. The fifth staff begins with a new melodic phrase and ends with a double bar line and a fermata symbol.

4. Hâne

The 4th Hâne section consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a rhythmic style characteristic of Ottoman music, featuring quarter and eighth notes with various accidentals. The second staff continues the melody with some notes beamed together. The third staff concludes the section with a double bar line and a fermata symbol.

HİCAZ SİRTO

Beste: SULTAN AZİZ

SOFYAN (♩:168)

The image displays a musical score for a piece titled "SOFYAN" in the "HİCAZ SİRTO" style, composed by "Beste: SULTAN AZİZ". The tempo is marked as "♩:168". The score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including accents and slurs, and some specific performance instructions like "3" and "5" above notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata symbol.

Hafiz

BARİCE DİP BEŞEVI

Kaşaskey N, İzzet Bıçandı

www.ozgur.com

A handwritten musical score consisting of 12 staves. The notation is in a single system, likely for a single melodic line. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and triplets indicated by a '3' over a group of notes. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note. A small red watermark 'notasinf.net' is visible in the bottom right corner of the page.

MUHAYYER PEŞREVİ

USÛLÜ : DEVR-İ KEBİR

MÜZİK : Salim Bey

The musical score for Muhayyer Peşrevi is written in 2/4 time and one sharp (F#) key signature. It consists of ten staves of music. The first staff is marked 'USÛLÜ : DEVR-İ KEBİR' and 'MÜZİK : Salim Bey'. The second staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff continues the melody. The fourth staff is marked 'TESLİM' and features a double bar line with a repeat sign. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is marked '2. HÂNE' and 'SON'. The seventh staff continues the melody. The eighth staff continues the melody. The ninth staff continues the melody. The tenth staff continues the melody.

MUHAYYER PEŞREVİ

- 2 -

3. HÂNE

4. HÂNE

USÖLÜ : Aksak Semâi

HÜZZÂM SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK : Neyzen Yusuf Paşa

$\text{♩} = 160$

TESLİM

2. HÂNE

3. HÂNE

4. HÂNE Y. SEMÂİ

YUSUF PAŞA

ACEM AŞİRÂN PEŞREV

USÛLÜ : DEVR-İ KEBİR

NEYZEN SALİH DEDE

1.HÂNE

2.HÂNE

3.HÂNE



4. HÂNE

(SON) Faruk Fakir

The image shows a musical score for a piece titled "4. HÂNE". It consists of six staves of music written in a single system. The notation is in a Western staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark "X" is visible across the middle of the page. At the end of the sixth staff, the text "(SON)" and the signature "Faruk Fakir" are present.

UŞŞAK SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ

BESTE: NEYZEN AZİZ ÖDE

Birinci Hane



Mulâzime §



İkinci Hane



Üçüncü Hane



Dördüncü Hane



KARCIĞAR PEŞREVİ

USULÜ : DEVRİ KEBİR

MÜZİK : Nuri Bey 'Bolahem'

The musical score for Karciğar Peşrevi is written in 2/4 time and one sharp (F#) key signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Key markings include 'TESLİM' and '2. HANE'.

TESLİM

2. HANE

KARCIĞAR PEŞREVİ

-2-

3. HANE

4. HANE

ŞEVK-EFZÂ SAZ SEMÂİSİ

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

MÜZİK: SAİD DEDE EFENDİ

♩ = 138

The musical score is written in 10/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 10/8 time signature. The second staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The third staff continues the melody. The fourth staff is marked 'TESLİM' and features a change in the key signature to one flat (B-flat). The fifth staff continues the melody. The sixth staff is marked '2. HÂNE' and continues the melody. The seventh staff continues the melody. The eighth staff continues the melody. The ninth staff is marked '3. HÂNE' and continues the melody. The tenth staff concludes the piece with a double bar line and a fermata.

♩ = 112
4. HANE YÜRÜK SEMAI

The image shows a musical score for a piece titled "4. HANE YÜRÜK SEMAI". The score is written on four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 112. The second staff contains the title "4. HANE YÜRÜK SEMAI". The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata symbol.

TARZ-I NEVİN SAZ SEMÂİSİ

USÛL: AKSAK SEMÂİ
Birinci Hane

BESTE: DELLALZADE HACI
İSMÂİL EFENDİ



Mülâzime §



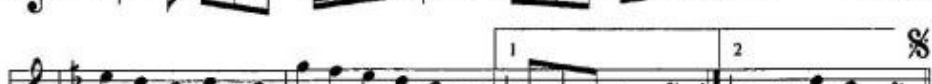
İkinci Hane



Uçuncü Hane



Dördüncü Hane



HİCAZ HÜMAYUN PEŞREV

USÛL: ÇEMBER

BESTE: NEYZEN HACI
(VELİ DEDE) İSMAIL DEDE

Birinci Hane

Musical notation for the first hane of the Hicaz Humayun Pesrev, consisting of six staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line at the end of the sixth staff.

Mülâzime ✂

Musical notation for the mülâzime section of the Hicaz Humayun Pesrev, consisting of two staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line at the end of the second staff.

İkinci Hane

Musical notation for the second hane of the Hicaz Humayun Pesrev, consisting of two staves of music in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a double bar line at the end of the second staff.

Ucincă Hane

The image displays a musical score for the piece "Ucincă Hane". It consists of ten staves of music, all written in a single treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The score is divided into two sections: the first section spans the first four staves and concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots and a vertical line); the second section, titled "Ucincă Hane", spans the remaining six staves and also concludes with a double bar line and a repeat sign. The music is written in a clear, legible style with standard musical symbols.

Dördüncü Hane

A musical score for a piece titled "Dördüncü Hane". The score is written on six staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the sixth staff.