

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI

TÜRK MÜSİKİSİ MAKÂM EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ
BAKIMINDAN MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN BESTE FORMUNDAKİ
ESERLERİNİN ANALİZİ

Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ

Danışman: Doç. Dr. Sema SEVİNÇ

DOKTORA TEZİ

KONYA-2014



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Adı Soyadı	Kibele Kıvılcım GİFT4İ
Numarası	118309023005
Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitimi
Programı	Doktora
Tezin Adı	TÜRK MÜSİKİSİ; MAKÂM EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ BAKIMINDAN MEHMET BEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN BESTE FORMUNDAKİ ESERLERİNİN ANALİZİ

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

Öğrencinin imzası

(İmza)



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



DOKTORA TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Kibele KIVILCIM GİFTÇİ
	Numarası	118309023005
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Gözel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Doç Dr. Sema SEVİNG
Tezin Adı	Türk Müsiki Makam Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zeki Dede Efendinin Besteciler Formundaki Eserlerinin Analizi	

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan makam başlıklı.....
~~başlık~~ bu çalışma 21...../12...../2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda
oybirliği/oyçokluğu ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvanı, Adı Soyadı

Danışman ve Üyeler

İmza

Danışman Doç Dr. Sema SEVİNG

Prof. Yusuf AKBUĞUT

Doç Dr. Mehmet GÖNÜL

Doç Dr. Mustafa YAVUZ

Yrd. Doç Dr. H. Sendar GAYİREK

İmza

M. Özalp
C. Y. Yılmaz
S. Yılmaz

ÖN SÖZ

Günümüzde pek çok müzikolog, icrâcı ve bestecinin de kabul ettiği üzere Türk mûsikîsi, derin tarihi geçmişiyle birlikte makâmsal bir mûsikîdir. Makâmsal bir mûsikî olması, Türk mûsikîsinin kendine özgü yapısal ve karakteristik özelliklerden bir tanesidir. Makâm temelli bütün mûsikî geleneklerinde olduğu gibi klâsik Türk mûsikîsi geleneğinde de makâm kavramı diğer kavramlardan önde gelmektedir.

Makâmın oluşumunda etkili olan belli unsurlar vardır ve “seyir” bu unsurların içerisinde en önemlisidir. Bir makâmın anlaşılıp tanımlanabilmesi için öncelikle makâmın seyir özelliklerini bilmek ve anlamak gerekmektedir. Makâm eğitimi içerisinde nazarî bilgilere dayalı olarak anlatılan makâmın seyir özellikleri, ancak klâsik eserler üzerinde yapılacak olan uygulamalı çalışmalar sayesinde anlaşılabilir. Dolayısıyla klâsik form ve makâm anlayışı içerisinde bestelenmiş her eser makâm eğitiminde kılavuz olma niteliği taşır.

Araştırmaya konu olan Zekâi Dede'nin Beste formunda bestelediği eserler, makâmın tenik özellikleri ve seyir özelliklerinin anlaşılması yönünden ideal bir örnek olma özelliği taşımasının yanında, bu özelliğini bestelendiği dönemin makâm anlayışı ve üslûp özellikleri ile birleştirdiği kanaati, eserler üzerinde makâm incelemeleri yapılması, ortaya çıkan sonuçların makâm eğitimi içerisinde değerlendirilmesi fikrinin çıkış noktası olmuştur.

Araştırmanın her aşamasında bana yardımcı olan ve fikirleriyle beni destekleyen değerli danışman hocam Doç. Dr. Sema Sevinç'e, araştırma konusunun seçiminde bana yol gösteren ve yardımcı olan hocam Prof. Ruhi Ayangil'e, araştırma süresince yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen kıymetli hocalarım Doç. Dr. Mustafa Yavuz ve Yrd. Doç. Dr. Serdar Çakırer'e, bu aşamaya gelmemi sağlayan Prof. Dr. Yusuf Akbulut'a, her konuda bilgi ve donanımlarından faydalandığım çok değerli Halil İbrahim Yüksel, Kağan Ulaş, Mahmut Bilki ve Savaş Barkçin'e, emeği geçen bütün hocalarıma, arkadaşlarıma ve aileme, bu zorlu aşamada manevi desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli eşim Bora Çiftçi'ye sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e.	Adı geçen eser
Bkz.	Bakınız
Bs.	Basım
c.	Cilt
Çev.	Çeviren
Haz.	Hazırlayan
s.	Sayfa

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ	i
KISALTMALAR LİSTESİ	ii
İÇİNDEKİLER	iii
TABLolar LİSTESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
EKLER LİSTESİ	xii
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
I BÖLÜM	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi.....	2
1.2. Alt Problemler.....	3
1.2.1. Birinci Alt Problem.....	3
1.2.2. İkinci Alt Problem.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	3
1.4. İlgili Araştırmalar.....	4
II BÖLÜM	9
KURAMSAL TEMELLER	9
2.1. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hayatı	9
2.1.1. Yaşadığı Devir	9
2.1.2. Doğumu ve Tahsili.....	11
2.1.3. Mûsikî Öğrenimi	12
2.1.4. Dede Efendi ile Tanışması	13
2.1.5. Mustafa Fâzıl Paşa ile Tanışması ve Mısır'a Gidişi	15
2.1.6. Evliliği ve Çocukları	16
2.1.7. Mevlevîliğe İntisâbı	17
2.1.8. Hocalık Ünvanı	18
2.1.9. Ölümü.....	18
2.2. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Bestekârlığı ve Eserleri	19

2.2.1. Bestekârlığı	19
2.2.2. Eserleri	21
2.3. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Beste Formu	31
2.4. Kaynak Notalar	32
2.5. İncelemede Geçen Bazı Mûsikî Terimleri	34
2.6. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Bestelerinde Kullandığı Makâmların Tarihsel Süreçteki Nazarî Anlatımları	35
2.6.1. Acem Makâmı	35
2.6.2. Acemaşîrân Makâmı	38
2.6.3. Acemkürdî Makâmı	40
2.6.4. Bayâti Makâmı	42
2.6.5. Bayâtibûselik Makâmı	45
2.6.6. Dilkeşhâverân Makâmı	45
2.6.7. Evç Makâmı	48
2.6.8. Ferahnâk Makâmı	51
2.6.9. Gerdâniye Makâmı	54
2.6.10. Hicâzaşîrân Makâmı	59
2.6.11. Hicâzkâr Makâmı	65
2.6.12. Hisârbûselik Makâmı	67
2.6.13. Hüseyniaşîrân Makâmı	73
2.6.14. Hüzâm Makâmı	79
2.6.15. Karcığâr Makâmı	81
2.6.16. Mâhûrbûselik Makâmı	84
2.6.17. Muhayyer Makâmı	88
2.6.18. Muhayyerkürdî Makâmı	92
2.6.19. Nevâbûselik Makâmı	93
2.6.20. Nevâkürdî Makâmı	98
2.6.21. Rast Makâmı	100
2.6.22. Sabâ Makâmı	105
2.6.23. Sipihr Makâmı	108
2.6.24. Sûznâk Makâmı	111
2.6.25. Şehnâzbûselik Makâmı	113
2.6.26. Tâhir Makâmı	118

2.6.27. Uşşâk Makâmı.....	121
III BÖLÜM.....	126
YÖNTEM.....	126
3.1. Araştırma Modeli	126
3.2. Çalışma Grubu, Kaynak ve Materyaller	127
3.3. Verilerin Toplanması	128
3.4. Geçerlik ve Güvenirlik.....	130
3.5. Verilerin Analizi	130
IV BÖLÜM.....	132
BULGULAR ve YORUM.....	132
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	132
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	311
V BÖLÜM.....	334
SONUÇ VE ÖNERİLER.....	334
KAYNAKÇA	343
EKLER LİSTESİ.....	350
ÖZGEÇMİŞ.....	360

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Kâr Formundaki Eserlerinin Dökümü	21
Tablo 2. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Kâr-ı Nâtk Formundaki Eserlerinin Dökümü	21
Tablo 3. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste ve Nakış Beste Formundaki Eserlerinin Dökümü	22
Tablo 4. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Ağır Semâi ve Nakış Ağır Semâi Formundaki Eserlerinin Dökümü	24
Tablo 5. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Yürük Semâi ve Nakış Yürük Semâi Formundaki Eserlerinin Dökümü	25
Tablo 6. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Semâi ve Nakış Semâi Formundaki Eserlerinin Dökümü	26
Tablo 7. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Şarkı Formundaki Eserlerinin Dökümü	26
Tablo 8. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Menzûme Formundaki Eserlerinin Dökümü	27
Tablo 9. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Formu Bilinmeyen Eserlerinin Dökümü	28
Tablo 10. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin İlâhi Formundaki Eserlerinin Dökümü	28
Tablo 11. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Şuğûl Formundaki Eserlerinin Dökümü	29
Tablo 12. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Tevşîh Formundaki Eserlerinin Dökümü	30
Tablo 13. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Tesbîh Formundaki Eserlerinin Dökümü	30
Tablo 14. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Durak Formundaki Eserlerinin Dökümü	31
Tablo 15. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Salât Formundaki Eserlerinin Dökümü	31

Tablo 16. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Nâ't Formundaki Eserlerinin Dökümü	31
Tablo 17. Mehmet Rauf Yektâ Bey'in Kullandığı Arıza İşaretleri ve Koma Değerleri	33
Tablo 18. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin kodları ve branşları	128

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 2.1. Tanbûri Küçük Artin’de Acem makâmı seyri	35
Şekil 2.2. Suphi Ezgi’de Acem makâmı dizisi.....	36
Şekil 2.3. Hüseyin Sadettin Arel’de Acem makâmı diziler	37
Şekil 2.4. Tanbûrî Küçük Artin’de Acemaşîrân makâmı seyri.....	38
Şekil 2.5. Rauf Yektâ’da Acemaşîrân makâmı dizisi	39
Şekil 2.6. Hüseyin Sadettin Arel’de Acemaşîrân makâmı dizisi	40
Şekil 2.7. Tanbûrî Küçük Artin’de Acemkürdî makâmı seyri.....	40
Şekil 2.8. Suphi Ezgi’de Acemkürdî makâmı dizileri	41
Şekil 2.9. Tanbûrî Küçük Artin’de Bayâtî makâmı seyri	43
Şekil 2.10. Hüseyin Sadettin Arel’de Bayâtî makâmı dizisi.....	44
Şekil 2.11. Tanbûrî Küçük Artin’de Dilkeşhâverân makâmı seyri.....	46
Şekil 2.12. Suphi Ezgi’de Dilkeşhâverân makâmı dizileri	47
Şekil 2.13. Hüseyin Sadettin Arel’de Dilkeşhâverân makâmı dizileri	47
Şekil 2.14. Abdülkâdir Merâgî’de Evç makâmı dizisi.....	48
Şekil 2.15. Tanbûrî Küçük Artin’de Evç makâmı seyri.....	48
Şekil 2.16. Suphi Ezgi’de Evç makâmı dizileri	50
Şekil 2.17. Hüseyin Sadettin Arel’de Evç makâmı dizisi	50
Şekil 2.18. Abdülkâdir Merâgî’de Ferahnâk makâmı dizisi	51
Şekil 2.19. Rauf Yektâ Bey’de Ferahnâk makâmı dizisi	52
Şekil 2.20. Suphi Ezgi’de Ferahnâk makâmı dizileri.....	52
Şekil 2.21. Hüseyin Sadettin Arel’de Ferahnâk makâmı dizileri.....	53
Şekil 2.22. Safiyüddîn Urmevî’de Gerdâniye makâmı dizisi	54
Şekil 2.23. Hızın bin Abdullah’da Gerdâniye makâmı dizisi	55
Şekil 2.24. Tirevî’de Gerdâniye makâmı dizisi	55
Şekil 2.25. Tanbûrî Küçük Artin’de Gerdâniye makâmı seyri	56
Şekil 2.26. Suphi Ezgi’de Gerdâniye makâmı dizileri.....	57
Şekil 2.27. Hüseyin Sadettin Arel’de Gerdâniye makâmı dizileri	58
Şekil 2.28. Safiyüddîn Urmevî’de Hicâz makâmı dizisi.....	59
Şekil 2.29. Tanbûrî Küçük Artin’de Hicâz makâmı seyri.....	60
Şekil 2.30. Rauf Yektâ Bey’de Hicâz makâmı dizisi.....	62
Şekil 2.31. Hüseyin Sadettin Arel’de Hicâz makâmı dizisi	62

Şekil 2.32. Suphi Ezgi’de Hicâz makâmı dizisi.....	62
Şekil 2.33. Suphi Ezgi’de Hicâzaşîrân makâmı dizileri.....	64
Şekil 2.34. Hüseyin Sadettin Arel’de Hicâzaşîrân makâmı dizileri.....	64
Şekil 2.35. Suphi Ezgi’de Hicâkâr makâmı dizisi	66
Şekil 2.36. Abdülkâdir Merâgi’de Hisâr makâmı dizisi	67
Şekil 2.37. Lâdilki’de Hisâr makâmı dizisi.....	68
Şekil 2.38. Tanbûrî Küçük Artin’de Hisâr makâmı seyri	69
Şekil 2.39. Tanbûrî Küçük Artin’de Hisârbûselik makâmı seyri.....	69
Şekil 2.40. Tanbûrî Cemil Bey’de Hisâr makâmı dizisi	71
Şekil 2.41. Hüseyin Sadettin Arel’de Hisâr makâmı dizileri	71
Şekil 2.42. Suphi Ezgi’de Hisârbûselik makâmı dizileri	72
Şekil 2.43. Safiyüddîn Urmevî’de Hüseyini makâmı dizisi.....	73
Şekil 2.44. Şirâzî’de Hüseyini makâmı dizisi	73
Şekil 2.45. Tirevî’de Hüseyini makâmı dizisi.....	74
Şekil 2.46. Tanbûrî Küçük Artin’de Hüseyini makâmı seyri.....	74
Şekil 2.47. Rauf Yektâ Bey’de Hüseyini makâmı dizisi.....	75
Şekil 2.48. Suphi Ezgi’de Hüseyini makâmı dizisi.....	75
Şekil 2.49. Hüseyin Sadettin Arel’de Hüseyini makâmı dizisi.....	76
Şekil 2.50. Tanbûrî Küçük Artin’de Hüseyiniaşîrân makâmı seyri.....	77
Şekil 2.51. Suphi Ezgi’de Hüseyiniaşîrân makâmı dizisi	78
Şekil 2.52. Tanbûrî Küçük Artin’de Hüzâm makâmı seyri.....	79
Şekil 2.53. Rauf Yektâ Bey’de Hüzâm makâmı dizisi.....	80
Şekil 2.54. Suphi Ezgi’de Hüzâm makâmı dizisi.....	80
Şekil 2.55. Hüseyin Sadettin Arel’de Hüzâm makâmı dizisi.....	81
Şekil 2.56. Tanbûrî Küçük Artin’de Karcığâr makâmı seyri	82
Şekil 2.57. Rauf Yektâ Bey’de Karcığâr makâmı dizisi	82
Şekil 2.58. Suphi Ezgi’de Karcığâr makâmı dizisi	83
Şekil 2.59. Hüseyin Sadettin Arel’de Karcığâr makâmı dizisi	83
Şekil 2.60. Abdülkâdir Merâgi’de Mâhûr-ı Sagîr makâmı perdeleri.....	84
Şekil 2.61. Abdülkâdir Merâgi’de Mâhûr-ı Kebîr makâmı dizisi.....	84
Şekil 2.62. Tanbûrî Küçük Artin’de Mâhûr makâmı seyri	85
Şekil 2.63. Suphi Ezgi’de Mâhûr makâmı dizisi	86
Şekil 2.64. Suphi Ezgi’de Mâhûrbûselik makâmı dizileri	87

Şekil 2.65. Safiyüddîn Urmevî’de Muhayyer makâmı dizisi.....	88
Şekil 2.66. Tanbûrî Küçük Artin’de Muhayyer makâmı seyri	89
Şekil 2.67. Rauf Yektâ Bey’de Muhayyer makâmı dizisi.....	91
Şekil 2.68. Tanbûrî Cemil Bey’de Muhayyerkürdî makâmı dizisi.....	93
Şekil 2.69. Safiyüddîn Urmevî’de Nevâ makâmı dizisi.....	94
Şekil 2.70. Tanbûrî Küçük Artin’de Nevâ makâmı seyri	95
Şekil 2.71. Rauf Yektâ Bey’de Nevâ makâmı dizisi.....	96
Şekil 2.72. Suphi Ezgi’de Nevâ makâmı dizisi.....	97
Şekil 2.73. Suphi Ezgi’de Nevâbûselik makâmı dizileri	97
Şekil 2.74. Hüseyin Sadettin Arel’de Nevâ makâmı dizisi.....	97
Şekil 2.75. Suphi Ezgi’de Nevâkürdî makâmı dizileri.....	99
Şekil 2.76. Safiyüddîn Urmevî’de Rast makâmı dizisi.....	100
Şekil 2.77. Lâdikli’de Rast makâmı dizisi	101
Şekil 2.78. Hızır bin Abdullah’da Rast makâmı dizisi	101
Şekil 2.79. Tanbûrî Küçük Artin’de Rast makâmı seyri.....	102
Şekil 2.80. Rauf Yektâ Bey’de Rast makâmı dizisi.....	104
Şekil 2.81. Suphi Ezgi’de Rast makâmı dizisi	104
Şekil 2.82. Hüseyin Sadettin Arel’de Rast makâmı dizisi	104
Şekil 2.83. Rauf Yektâ Bey’de Sabâ makâmı dizisi	106
Şekil 2.84. Suphi Ezgi’de Sabâ makâmı dizileri.....	107
Şekil 2.85. Hüseyin Sadettin Arel’de Sabâ makâmı dizileri.....	107
Şekil 2.86. Hüseyin Sadettin Arel’de Sabâ makâmı dizileri.....	108
Şekil 2.87. Tanbûrî Küçük Artin’de Sipihr makâmı seyri	109
Şekil 2.88. Hüseyin Sadettin Arel’de Eski Sipihr makâmı dizileri.....	110
Şekil 2.89. Hüseyin Sadettin Arel’de Yeni Sipihr makâmı dizileri	110
Şekil 2.90. Suphi Ezgi’de Sûznâk makâmı dizisi	112
Şekil 2.91. Hüseyin Sadettin Arel’de Sûznâk makâmı dizisi	112
Şekil 2.92. Merâgi, Şirâzî ve Lâdikli’de Şehnâz makâmı dizisi	113
Şekil 2.93. Merâgi, Şirâzî ve Lâdikli’de Şehnâz makâmı dizisi	113
Şekil 2.94. Hızır bin Abdullah’da Şehnâz makâmı dizisi	114
Şekil 2.95. Tanbûrî Küçük Artin’de Şehnâz makâmı seyri	114
Şekil 2.96. Tanbûrî Küçük Artin’de Şehnâzbûselik makâmı seyri.....	115
Şekil 2.97. Suphi Ezgi’de Şehnâz makâmı dizisi.....	117

Şekil 2.98. Hüseyin Sadettin Arel’de Şehnâz makâmı dizisi.....	117
Şekil 2.99. Tanbûrî Küçük Artin’de Tâhir makâmı seyri	119
Şekil 2.100. Safiyüddîn Urmevî’de Uşşâk makâmı dizisi	121
Şekil 2.101. Tanbûrî Küçük Artin’de Uşşâk makâmı seyri	122
Şekil 2.102. Suphi Ezgi’de Uşşâk makâmı dizisi	124
Şekil 2.103. Hüseyin Sadettin Arel’de Uşşâk makâmı dizisi	125

EKLER LİSTESİ

EK 1. Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu

EK 2. Görüşmede Yer Alan Uzman Kişilerin Özgeçmişleri

EK 3. Görüşme Kayıtları



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ
	Numarası	118309023005
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Müzik Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Sema SEVİNÇ
	Tezin Adı	Türk Müsîkîsi Makâm Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi

ÖZET

Zekâi Dede'nin Beste formundaki eserleri temel alınarak makâmaların seyir özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamak, Zekâi Dede'nin ve makâm anlayışının, makâm eğitimine yönelik çalışmalara etkilerini belirleyebilmek amacıyla yapılan bu araştırmada, nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak doküman incelemesi/doküman analizi ve görüşme yöntemleri kullanılmıştır.

Araştırmada Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserleri üzerinde makâm incelemeleri yapılmış, esere göre yeni makâm anlatımları geliştirilmiş, bu anlatımlara göre seyir örnekleri oluşturulmuştur. İncelemeler sonucunda elde edilen bulgular kuramsal çerçevede yorumlanarak Zekâi Dede'nin makâm anlayışı ortaya çıkartılmıştır. Buna göre; Zekâi Dede'nin yaşamış olduğu dönemle birlikte kendinden önceki ve sonraki dönemlerin makâm anlayışları ile ilgili bilgiler elde edilmiş, bu bilgiler doğrultusunda nazari bilgilerin eksik ve yanlış yönlerini tamamlaması açısından Zekâi Dede'nin Bestelerinin önemli bir kaynak teşkil ettiği görülmüştür.

Araştırmada uygulanan yarı yapılandırılmış görüşme tekniği sayesinde araştırmacının çalışma grubunu oluşturan beş uzman kişinin görüş ve uygulamalarından yararlanılmış ve Zekâi Dede'nin Besteleri üzerinde yapılan

makam incelemelerinden nasıl yararlanılabileceği konusunda bulgular elde edilmiştir. Elde edilen bulgulara göre; Zekâî Dede'nin Bestelerindeki makâm anlayışının, makâm ve seyir kavramlarının anlaşılmayan yönlerine ışık tutacağı, eserlerdeki makâm işleniş biçimlerinin makâmın anlaşılabilir ve tanımlanabilir olmasına fayda sağlayacağı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Makâm, Seyir, Zekâî Dede, Beste Formu



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ
	Numarası	118309023005
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi/Müzik Eğitimi
	Programı	Doktora
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Sema SEVİNÇ
	Tezin Adı	Analysis of Mehmet Zekâi Dede's Works in Composition Form in Terms of Availability in Turkish Music Maqam Education

SUMMARY

The objective of this research that was performed to determine Zekâi Dede's and his maqam understanding, is to set forth features of maqams based to Zekâi Dede's works in composition form; also to determine affects on teaching maqam studies; document analyzing and negotiations methods have been used as conforming to situation fixation in qualitative research model in this research

Maqam examinations have been done on Zekâi Dede Efendi's composition form in the research and findings that were obtained at the end of those examinations will be interpreted in the frame of theoretical frame so maqam understanding of Zekâi Dede has been set forth. According to this research, information about maqam understanding in the period after and before Zekâi Dede's living period; subject to that information it has been seen that Zekâi Dede's compositions composed an important resource regarding to missing or fault sides of theoretical information.

The views and applications of five specialist composing work group due to semi-structured negotiation method that was applied at the research were benefited and findings about how to benefit from maqam examinations on compositions of Zekâi Dede have been obtained. In accordance with the findings, it has been determined that this research will enlighten non-understanding aspects of maqam understanding, maqam

and progress concepts at compositions of Zekâi Dede, and also it will be benefit to understand maqam processing and defining ways in his works.

Key Words: Maqam/mode, Progress, Zekâi Dede, Composition Form

I BÖLÜM

GİRİŞ

Makâm eğitimi, Türk mûsikisinde yer alan makâmlar konusunda kişileri yetiştirmek ve kişilerin makâm duygularını, makâm anlayışlarını geliştirmelerine yardımcı olmaktır. Aynı zamanda makâm eğitiminin, kişinin mûsikî alanında kendini yetiştirmesine, terbiye etmesine ve birikim sahibi olmasına olanak sağladığı düşünülmektedir.

Makâmların öğrenilmesi öncelikle makâmlar hakkında genel bir fikir sahibi olmayı gerektirmektedir. Makâmlar hakkında genel bir fikre sahip olabilmek, bir ön çerçeve oluşturabilmek makâmların nazarî anlatımları sayesinde olabilmektedir. Nazarî anlatımlar, bir çıkış noktası olarak önemlidir. Ancak gerçek manâda makâmların ne olduğunu anlayabilmek, makâm duygusunu geliştirebilmek, makâmların nazarî anlatımları ile icrâdaki uygulamalarını birbirinden ayırmakla mümkün olabilmektedir.

Makâm yapıları, pek çok unsurun bir araya gelmesiyle oluşan ve bundan dolayı karmaşık olduğu düşünülen yapılardır. Nazarî anlatımlarda çoğunlukla makâm yapılarının iskeletini oluşturan dizilere ve dizileri oluşturan seslere, dörtlü-beşlilere yer verildiği görülmektedir. Tura'ya (1988) göre makâm; “Diziden çok farklı, onunla özdeşleştirilemeyecek bir kavramdır”. Karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkilerin de makâm denen yapının açıklanmasında göz ardı edilmemesi gerektiğini söylemektedir (s.141).

Makâma asıl hüviyetini kazandıran, makâmın duygusunu veren “seyir”dir. Tanrıkorur (2003), seyir kavramını şöyle açıklamıştır:

“Ezgilerin geniş ses aralıklarıyla oradan oraya sıçrayan bir gelişigüzellik içinde değil de; giriş, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde kullanılması Türk mûsikîsinin temel kurallarından birisidir. Buna bağlı olarak; ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara ‘seyir’ adı verilmektedir. Makâm seyirleri, makâmın kişiliğini, lezzetini ve kokusunu vererek hayati önem

taşımakta ve makâmı anlamının yolu seyri anlamaktan geçmektedir” (s. 131-132).

Makâmlar seyir özellikleri yönünden çeşitlilik ve değişkenlik gösteren yapılardır. Makâm tanımlamalarında, makâmın dizisi, dörtlüsü, beşlisinden ayrı olarak seyir özelliklerini ön planda tutmak ve makâmı ona göre tanımlamak gerekmektedir. “Eski edvârlarda makâmlar her zaman ‘seyir’ olarak tanımlanmaktadır” (Behar, 1987: 124-125).

Makâmların seyir özelliklerinin anlaşılmasında en büyük kolaylığı geçilen eserlerin sağladığı düşünülmektedir. Bu anlamda makâm eğitimi içerisinde, eserlerin genellikle klâsik form ve makâm anlayışı içerisinde seçilip uygulandığı düşünüldüğünde özellikle Beste formundaki eserlerin makâm seyrini bütünüyle yansıttığı, bestekârların makâm seyri kurallarına Beste formundaki eserlerinde daha bağlı oldukları görülmektedir.

Bu araştırmada klâsik Türk mûsikîsi tarihinde bir geçiş dönemi bestekârı olan ve aynı zamanda son klâsik bestekârlardan biri olarak gösterilen Zekâi Dede’nin Beste formundaki eserleri üzerinde makâm incelemeleri yapılmış ve araştırmada uygulanan görüşme yöntemi ile birlikte makâm eğitiminde kullanılabilirliği bakımından değerlendirilmeye çalışılmıştır.

1.1. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın temel ve öncelikli amacı, doktora tezi standartlarında, klâsik Türk mûsikîsi alanında kaynak eksikliğinin giderilmesi hususunda olabildiğince katkı sağlamaya çalışmaktır. Diğer taraftan, makâm ve seyir kavramlarının, genel kuram bilgileri dışında eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılabilirliğini ve tanımlanabileceğini ortaya koymaya çalışmak amacıyla Zekâi Dede’nin Beste formundaki eserleri temel olarak seçilmiştir. Zekâi Dede’nin Bestelerinin bu araştırmaya temel olarak seçilmesinin amacı da, önce Zekâi Dede Efendi’nin yetiştiği dönemin özelliklerinden ve özellikle dönemin makâm anlayışından bahsederek, Zekâi Dede’nin ve geleneksel makâm anlayışının, sonraki kuşaklara ve Türk mûsikîsinde makâm eğitimine yönelik çalışmalara etkilerini belirleyebilmektir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Bestelerindeki makâm anlayışı, makâm eğitiminde nasıl değerlendirilebilir? sorusu bu araştırmanın problem cümlesi olarak belirlenmiştir.

1.2. Alt Problemler

1.2.1. Birinci Alt Problem

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinde makâm kullanımı uygulamaları nasıldır?

1.2.2. İkinci Alt Problem

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinin makâm incelemelerinden makâm eğitiminde nasıl yararlanılabilir?

1.3. Araştırmanın Önemi

Klâsik tarzın son temsilcisi olarak tanınan Zekâi Dede Efendi, Bestelerinde makâm ve usûl sınırlaması veya tür sınırlaması olmaksızın besteler vermiştir. Yaşadığı dönemin değişim dönemi olması, Zekâi Dede'nin bu değişiklikleri yer yer kullanmasını sağlamıştır. Nota yazısını öğrenmiş fakat meşkten vazgeçmemiştir. Belki de usta-çırâk ilişkisine verdiği önem Zekâi Dede Efendi'yi klâsik üslûptan ayırmayan sebeptir. Hacı Ârif Bey, Şevki Bey gibi isimler şarkı formu akımına kendilerini kaptırırken Mehmet Zekâi Dede, Muallim İsmail Hakkı Bey gibi isimler ise bu akımın tersine klâsik tarzı sürdürmeye devam etmişlerdir. Zekâi Dede'nin eserleri incelenerek, yaşadığı dönemin mûsikî özelliklerine ait genel fikir sahibi olabilmek bu bakımdan çok önemlidir. Böylesine önemli bir dönemde yaşayan ve çok sayıda eser veren bir bestekârın Türk mûsikîsine katkılarının sadece repertuar zenginliğinden ibaret olamayacağını düşünmek zor olmayacaktır. Sonraki dönemler için üslûp örneği taşıyabileceği ve dönemin nazarî çalışmalarına kaynaklık etmiş olabileceği düşüncesi ile Zekâi Dede Efendi'nin bestecilik ve makâm anlayışı üzerine çalışılmasının gerekli olduğu belirlenmiştir.

1.4. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde yapılan literatür taraması sonucunda; araştırma konusu ile ilgili araştırmaların bir bölümü özetlenmiştir. İlk olarak Zekâi Dede, sonra makâmlar, daha sonra eserler üzerinde makâm analizleri üzerine yapılan araştırmalardan bahsedilmiştir.

Süslü (2005), “Zekâi Dede’nin Hayatı ve Hicâzkâr Takımı İçerisinde Yer Alan Eserlerinin Analizi” başlıklı yüksek lisans tezinin birinci bölümde, bestekârın hayatı ve sanatına; ikinci bölümde ise, Hicâzkâr makâmına yer vermiştir. Hicâzkâr takım içerisinde yer alan altı eserin güfte açıklamaları ve şekil özellikleri ile form, usûl, seyir özelliklerine yönelik nazarî bilgiler verilmiştir. Zekâi Dede’ye ait 87 adet eser belirtilmiştir. Hicâzkâr takımda yer alan eserlerin özellikle makâm seyri analizleri sonucunda; kullanılmış olan Hicâzkâr makâmının tüm seyir özelliklerini yansıttığı, makâmın anlaşılır bir seyir düzeniyle uygulandığı ortaya çıkmıştır.

Gargun (2011), “Dede Efendi, Zekâi Dede ve Dellâlzâde’nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinin ikinci bölümünde, Zekâi Dede’nin sanatı hakkında bilgiler ve eserlerinin makâmların alfabetik sıralamasına göre listelenmiş haline yer vermiştir. Araştırmanın dokuzuncu bölümünü; Zekâi Dede’ye ait incelenen eserlerin notaları, usûl-arûz vezni ilişkisini gösteren şablonlar, güftelerin şekil özellikleri ve açıklamaları oluşturmaktadır. Zekâi Dede’nin Zencîr usûlünde, Dilkeşhâverân, Hicâzkâr, Rast ve Sûznâk makâmlarındaki Besteleri incelenmiş, Zekâi Dede’nin, Dede Efendi’den aldığı köklü mûsikî eğitimi ile zencîr usûlünde usûl-arûz vezni ilişkisi yönünden dengeli ve uyumlu eserler bestelediği ortaya çıkmıştır.

Yüksel (2001), “Rauf Yektâ Bey’in ‘Esâtiz-i Elhân’ Adlı Eseri ve İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde, XIX. yüzyıl ve XX. yüzyıl başlarında Türk mûsikîsinin genel durumu hakkında bilgiler vermiş, Rauf Yektâ Bey’in hayatı ve eserlerinden bahsettikten sonra araştırmanın birinci bölümünde Zekâi Dede ile ilgili yazılmış olan biyografi metnini Türkiye Türkçesine aktarılmış olarak vermiştir. Esâtiz-i Elhân, mûsikî tarihi içerisinde bilimsel olarak hazırlanmış ilk ciddi biyografi eseridir ve bu eserde Rauf Yektâ, birinci bölümü hocası Zekâi Dede’ye ayırmıştır.

Hatipoğlu (2010), “Mevlevihâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili” adlı doktora tezinin birinci bölümünde; Mevlevî mûsikîsi hakkında bilgiler vermiş, ikinci bölümde XVII. asırdan evvel bestelenmiş Mevlevî âyinlerinin makâm ve geçkileri açısından tahlili yapılmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde XVII. asır, dördüncü bölümünde XVIII. asır, beşinci bölümünde XIX. asır ve altıncı bölümünde XX. asırda bestelenmiş Mevlevî âyinlerinin makâm ve geçkileri açısından tahlili yapılmıştır. XIX. asırdaki Mevlevî âyinlerinden beş tanesi Zekâi Dede’ye ait olup Sûz-i Dil, Mâye, Isfahân, Sûznâk ve Sabâ makâmlarından bestelenmişlerdir. Araştırmada; âyinlere ismini veren makâmlarla ilgili nazârî açıklamalar yapılmış, makâmların kullanımları açısından yapılan incelemeler ile birlikte geçki tahlilleri sonucunda âyinlerde tespit edilen makâmlar ortaya çıkartılmıştır.

Karaduman (2011), “Mehmet Zekâi Dede Efendi’nin Makam Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri” adlı doktora tezinde, Zekâi Dede’nin hayatı ve eserlerine yer vermiş, araştırmanın ikinci bölümünde Zekâi Dede’nin makâm anlayışını ortaya koymaya çalışmıştır. Ayrıca Zekâi Dede’nin kullandığı makâmların XX. yüzyıl bestekârları tarafından kullanım şekillerine yer verilen araştırmanın üçüncü bölümünü Zekâi Dede’nin Türk din mûsikîsi bestekârları üzerindeki etkileri oluşturmaktadır. Türk din mûsikîsi bestekârlarından Muallim İsmail Hakkı Bey, Sadettin Kaynak, Zeki Altun, Bekir Sıtkı Sezgin ve Ahmet Hatipoğlu, araştırmanın üçüncü bölümüne temel olarak seçilmiştir. Araştırmada; Zekâi Dede’nin Dîni mûsikî alanında en fazla eser verdiği makâmlar belirlenmiş, bu makâmlar üzerinde yoğunlaşmıştır. Aynı makâmdan bestelenmiş ilgili bestekârların eserleriyle makâm kullanımı açısından mukayese yapılmış, Zekâi Dede’nin makâm bilgilerini sonraki dönemlere ne şekilde aktardığı ortaya çıkartılmıştır.

Küçükgökçe (2010), “XV. Yüzyılda Makâmlar” adlı doktora tezinin ikinci bölümünde XV. yüzyılda makâmlar başlığı altında ikiyüz seksendört makâma yer vermiştir. XV. yüzyılda yazmış oldukları edvârlarla öne çıkan kuramcılarının eserlerinde, makâm unsuru geniş şekilde ele alınmış, sayıları, sınıflandırılmaları, özellikleri oluşumları, seyirleri, başlangıç ve karar perdeleri tek tek her oluşumun başlığı altında incelenmiştir. Araştırma sonucunda; sözel ifadelerle makâmları tanımlayan

kuramcılarının görüşleri karşılaştırılarak XV. yüzyıl makâmlarının oluşum ve yapıları ortaya çıkartılmış, verilen tablolarla netleştirilmeye çalışılmıştır.

İRden (2012), “Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi’nin Mevlevî Âyinlerindeki Makâm ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri” adlı doktora tezinin dördüncü bölümünde, Dede Efendi’nin âyinlerinin makâm ve form açısından analizlerine yer vermiştir. Bu bölümde; Âyinlere ismini veren makâmların tarihsel süreçteki nazârî tanımları, sonrasında âyinlerin makâm ve form açısından analizleri yer almaktadır. Araştırmada; Mevlevî Âyîn-i Şerîfi formunda yeni bir âyin analiz metodu geliştirilmiş, Dede’nin âyinleri bu metoda göre incelenmiş; hem kendi döneminden önce, hem kendi döneminde, hem de kendi döneminden sonra âyinlerin makâm ve form anlayışları ile ilgili olarak ayrıntılı bilgiler tespit edilmiştir.

Güngördü (2000), “Abdülbâki Nâsır Dede’nin “Tedkîk u Tahkîk”inde Geçen Makâmlarla Dönem Bestekârlarının Eserlerindeki Makâmların Mukayesesi” adlı sanatta yeterlilik tezinin ikinci bölümünde; Tedkîk u Tahkîk”de geçen ondört makâmın açıklamaları, ondört makâmın içinde “Tedkîk” de adı geçen altı bestekârın kullandığı makâmlar, “Tedkîk u Tahkîk” e sonradan ilâve olunan “zeyl” ve buradaki terkîplerin altı bestekâr tarafından kullanımı, Terkîpler içerisinde altı bestekârın kullandığı terkîpler, “Tedkîk u Tahkîk” de geçmeyip altı bestekârın kullanmış olduğu terkiplere yer vermiştir. Rast, Segâh, Nevâ, Nişâbûr, Hüseyini, Râhevi, Bûselik, Sûzidilârâ, Hicâz, Sabâ, Isfahân, Nihâvend, Irâk ve Uşşâk, araştırmada yer alan makâmlardır. Araştırmanın sonucunda; günümüz mûsikî eğitiminde kullanılması gerektiği ve çok önemli olduğu düşünülen meşk usûlünün yerini, nota ile eğitime bıraktığı, bununla birlikte makâmların ve usûllerin eğitiminde de farklılaşmalar olduğundan bahsedilmektedir. Makâmların, önceleri meşk edilerek öğrenilmesine karşılık şimdi dizilerden makâm öğrenilmesine çalışıldığı belirtilmiştir. Nâsır Dede’nin kaynak eseri üzerinde yapılan araştırmada, makâmların dizi şeklinde bir tarifile değil seyir şeklinde anlatıldığı ortaya konmuştur. Ayrıca Nâsır Dede’nin neyzen olması sebebiyle perde konusundaki bilgisi teyid edilirse, o gün kullanılan perdeler ile bugün kullandığımız bazı makâmlardaki perdelerde farklılıkların ortaya çıktığı belirlenmiştir. O dönemin pek çok eserinin günümüze intikal ettiği düşünüldüğünde, perdelerin tekrar ölçülmesi

gerekliliği ve o dönemdeki perde anlayışıyla mukayese edilmesi zorunluluğu ortaya çıkmıştır.

Elinç (2005), “Abdülkâdir Merâgi’nin Eserlerinin Makâmsal Açıdan İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinin birinci bölümünde Merâgi’nin hayatı, eserleri ve sanatına yer vermiş, ikinci bölümde Merâgi’nin klâsik Türk mûsikîsine kazandırdığı eserlerden bahsetmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde; Merâgi’nin Acem, Bestenigâr, Evc, Hüseyini, Irâk, Mâhûr, Nihâvend-i Kebîr, Pençgâh, Rast, Rehâvi, Sabâ, Segâh ve Uşşâk makâmalarında yirmiüç eseri makâm incelemelerine tabi tutulmuştur. Eserlerin makâm incelemelerinde, eserde kullanılan perdeler, perde sayıları ve oranları grafikte gösterilmiş, makâmların seyirleriyle birlikte en çok kullanılan perdeler belirlenmiştir. Araştırma sonucunda; Merâgi’nin makâm ve form anlayışının günümüzdeki anlayışla farklılıkları ortaya çıkartılmıştır. Bu dönemde bestekârın kullandığı formların incelenmesinin yanı sıra sözlü mûsikîde kullandığı Kâr, Kârçe, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî formlarının kullanım şekilleri incelenerek bu formlardaki usûl anlayışına değinilmiştir.

İçinkülüğ, Bulut (2007), “Dede Efendi’nin Şarkılarının Çok Boyutlu İçerik Çözümlemesi” adlı makale çalışmasının Bulgular bölümünde, her bir eser için kullanılmış olan makâm ve bu makâmlara ait ses dizileri verilmiştir. Bu dizilerde, eser içinde en geniş ve en dar ses sınırları gösterilmiştir. Araştırma sonucunda; ses genişliği bakımından; Bestenigâr, Evcârâ, Sultaniyegâh ve Şedd-i Arâbân makâmalarının orijinal ses sınırlarından daha dar kullanıldığı; Acemaşîrân, Evc, Gülizâr, Hicâz, Karcıgâr, Muhayyer, Rast, Şehnâz, Sûznâk ve Uşşâk makâmalarının ise orijinal ses sınırlarından daha geniş kullanıldığı ortaya çıkmıştır.

Yukarıda belirtilen eserler dışında, konuyla ilgili diğer çalışmalar şunlardır:

Adanır, Mehmet (1989). Tekke Musikisinde Zekai Dede’nin Yeri ve Önemi. Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul; Mehmet Haldün (1995). Zekai Dede’nin Hayatı, Sanatı ve Üçüncü Selim Ekolünün Sanatına Etkileri. Sanatta Yeterlilik, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul; Altınel Neşe Yeşim (1997). Zekâî Dede Efendi’ye ait Mevlevî Âyin-i Şerif’lerin Makam, Usûl ve Güfte Yönünden

İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul; Mustafa İsmail (1997). Eyyubi Mehmet Zekai Dede Hayatı ve Dini Eserleri. Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Alanda yapılan araştırmalar incelendiğinde, Zekâi Dede'nin Beste formundaki eserleri üzerinde makâm analizine yönelik bir çalışma bulunamamıştır. Makâm eğitiminde kullanılabilirliği bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinin analizini kapsayan bu araştırmanın, alandaki boşluğu doldurmaya katkısının olacağı düşünölmektedir.

II BÖLÜM

KURAMSAL TEMELLER

2.1. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hayatı

2.1.1. Yaşadığı Devir

XIX. yüzyıl hem Doğu, hem Batı dünyası için çok önemli bir zaman dilimidir. “Klâsik Çağ” kapanmış, yeni anlayışlara ve gereklere göre yeni sanat akımları gelişmiş, edebiyat, resim, mûsikî, heykel gibi güzel sanat kollarında bambaşka karakterlerde eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür hayatına otuz-kırk yıl gecikerek gelen bu akım en belirgin şekilde Türk mûsikîsi'nde etkisini göstermiş, derin yankılar uyandırmış, yüzyılın ortalarından itibaren mûsikî sanatımızda “Romantik Edebiyat” doğmuştur (Özalp, 2000: 485).

Romantik Türk mûsikîsi, Türk mûsikîsi tarihinde Ârif Bey ekolüdür. Neoklâsik Türk mûsikîsini takip eden devredir. Bu ekolün başlıca hususiyeti şarkı formunun, büyük güfteli klâsik formların yerini almış olmasıdır (Öztuna, 1987: 95).

Bestekâr İtrî Efendi'den başlayarak Yahya Nazîm Çelebi ile devam eden şarkı formunun ilk örnekleri, Hacı Ârif Bey ve Şevki Bey'le zirveye ulaşmıştır. Bununla birlikte XIX. yüzyıl bestekârları zaman zaman yine dîvan edebiyatı'nın ağır ve ağdalı bir dil ile yazılmış dîvanlarının sayfalarına dönerek seçmiş oldukları şiirleri bestelemekten geri kalmamışlardır. Mûsikîde klâsik ekol Dede Efendi¹ ve Dellâlzâde²

¹ Kısaca “*Dede Efendi*”, “*Dede*”, “*Büyük Dede*” denilen Hammâmizâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), İtrî'den sonra gelen klâsik bestekârların en mühimidir. Türk mûsikîsinde İsmâil Dede'nin XVIII. ve XIX. asırların tamamında yetişen bestekârların en büyüğü olduğu üzerinde bir anlaşmazlık yoktur. İstanbul'da doğup hac sırasında Mekke'de ölmüş, Hz. Hatice'nin ayak ucuna defnedilmiştir. 21 yaşında bestekârlığa başlayarak, Yenikapı dergâhında derviş iken daha ilk eserinde III. Selim'in alâkasını uyandırıp himâye edilmiştir. Sonradan musâhib-i şehryâri ve ser-müezzin-i şehryâri olmuş, II. Mahmut ve I. Abdülmecid'ce de riâyet görmüştür. Pek değerli talebe yetiştirerek, XIX. ve XX. asırlardaki belli başlı bütün bestekâr ve müzisyenlerin hocası, hocasının hocası veya onların hocası olmuştur. Nesli devam etmektedir. 500'den

ile devam eder. Dede Efendi, III. Selim ekolünün³ genç dehâsı ve asrın en büyük bestekârı, Dellâlzâde de onun en iyi talebesidir (Öztuna, 1987: 95). Böylece kâr, murabbâ, ağır semâi gibi eski büyük form beste şekillerine yer vermişlerse de daha önceki yıllara nazaran sayıları çok daha azdır. Sultan III. Selim'in mûsikîşinaslığa ve mûsikîye verdiği değerle birlikte, sanatı ve sanatkârları korumuş olması sayesinde mûsikîmiz ilerlemesini bir ölçüde sürdürmüş, büyük bestekârlarımızın kişiliğinde kısa da olsa parlak bir dönem yaşanmıştır. Dönemin diğer padişahları II. Mahmut ve Abdülmecid zamanında, Batı'dan gelen esintilerin şiddetinin artması, Batı mûsikîsi'ne daha fazla yer verilmesi ve bu sanatın korunmaya çalışılması enderûn sanatkârlarını gücendirmiş, padişaha gizliden gizliye serzenişlerde bulunmalarına sebep olmuştur. Hemen hemen kendi kaderine terk edilmiş olan Türk mûsikîsi halkının gönlünde yaşıyor ve sanatsever zenginlerin, devlet adamlarının koruması altında varlığını sürdürebiliyordu. Özellikle Hıdiv İsmail Paşa'nın yalısı o dönemin ünlü ustalarının toplandığı bir okul gibiydi. Prens Halim Paşa da Dellâlzâde, Yağlıkçı-zâde, Tanbûri Büyük Osman Bey, Zekâi Dede gibi büyük sanatkârları davet ederdi. Zekâi Dede ile Mutaf-zâde Ahmet Efendi Mısırlı Fazıl Paşa'nın konağında yaşamışlar, ilgi ve yardım görmüşlerdir. Böylece Türk mûsikîsi hayatını sürdürüyor, geleneksel öğretim yöntemleriyle yeni sanatkârlar yetişiyor, yetişenler de hâfızalarındaki saklı olan eserleri daha sonrakilere naklederek unutulmalarını nispeten önleyebiliyorlardı. Her şeye rağmen geleneksel icrânın bu şekilde devam etmesinin hayati bir önemi vardı.

fazla bestesi olduğu ve bu bestelerin yârisından çoğunun günümüze intikâl ettiği bilinmektedir. Ayrıca Sultâniyegâh, Neveser, Sabâbüselik, Hicâzüselik ve Arabânkürdî makamlarınının da İsmail Dede tarafından bulunduğu anlaşılmaktadır. Bkz. Sadun Aksüt, *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*, Ankara, 1996; Bkz. Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi "Teknik ve Tarih"*, İstanbul, 1987; Bkz. Yılmaz Öztuna, *Akademik Klâsik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, c. 1, Ankara, 2006; Bkz. Yılmaz Öztuna, *Dede Efendi*, Ankara 1996.

² Dellâlzâde İsmail Efendi (1797-1869), Dede'nin en güzide talebesi, Klâsik Türk mûsikîsinde, hocasından sonra asrın en büyük bestekâridir. Hâfız, hacı ve hânendedir. Enderûn'dandır, sonra müezzin-başısı olmuş, o da pek çok talebe yetiştirmiştir. Sadece 73 parçası zamanımıza kalmıştır. Bkz. Öztuna, a.g.e., s. 98

³ III. Selim ekolü, Türk mûsikîsi tarihinde bir devre ve bir mûsikî ekolüdür. III. Selim'in 18 yıllık (1789-1807) saltanatından ibaret değildir. Geriye doğru hiç olmazsa 1785'e kadar kaydığı gibi, 1807'den sonra da devam etmiştir. Bu devirde Türk mûsikîsi, yeni makâmlar ve bir bestekârlık furyası ile yeni yollar aramıştır. III. Selim ekolü, Dede'nin saraydan muvakkat ayrılışı, bu müddet içinde sükûtu ve saraya avdetiyle kesilir. Bkz. Yılmaz Öztuna, *Türk Mûsikîsi "Teknik ve Tarih"*, İstanbul, 1987, s. 88-89.

Geleneksel beste tekniği ve meşk sistemi unutulmaya yüz tuttuğu ve bestekârlar eserlerini nota ile bestelediği için, eserlerde eski akıcılığın kalmadığı görülmüyordu. Sırf notaya bağlı kalmanın ve notanın her şey demek olmadığını ileri süren eski ustalar haklı çıkıyordu. Mûsikîmizde nüans işareti bulunmadığı için birçok icrâ özellikleri unutuluyordu (Özalp, 2000: 487).

XIX. yüzyıldaki sanat anlayışının bu kadar büyük ölçüde değişmesinin bir başka yönü daha vardı. Zevkler yavaş yavaş basite kaymaya başladığından eski ağır, mistik havalı kâr, beste ve semâi'ler zamanın romantik akışına uymadığı için eskiye ait bir gelenek olarak düşünölmeye başlanmış ve sanat endişesinden uzaklaşarak sanatı kurallara feda etmemek zihniyeti doğmuştu. Bu düşünce ve telakkilerin bu yüzyılın sonuna doğru yoğunluk kazandığı ve az sayıdaki sanatkârın dışında, şarkı ve şarkı edebiyatında büyük bir artışın olduğu dikkat çekiyordu (Özalp, 2000: 488).

Böyle bir dönemde yaşamış olan Zekâi Dede, bestecilik üslûbunda, bu üslûba bir takım yenilikler ve özellikler katmak sûretiyle Klâsik mektebin inkişâfında en son rolü oynamış ve bu yolun son temsilcisi olmuştur (Özalp, 2000: 623). Bu yüzyıl Zekâi Dede'den sonra büyük bestekâr yetiştirememekle beraber, klâsik büyük formları ve usûlleri kullanan bestekârlar gittikçe azalarak zamanımıza kadar gelmişlerdir (Öztuna, 1987: 96).

2.1.2. Doğumu ve Tahsili

Mehmet Zekâi Dede Efendi, 1825 (H. 1240) yılında, İstanbul'un Eyüp semtinde, Cedîd Ali Paşa mahallesinde doğmuştur. Babası Hâfız Süleyman Hikmetî Efendi bu mahalle mescidinin imamlığını ve aynı zamanda Lâlî-zâde İptidai Mektebi'nde hat hocalığı yapmıştır. Annesi Ziyetî Hanım'dır (Özalp, 1986: 262). Yedi-sekiz yaşlarında bulunduğu halde o civarda bulunan, Kalenderhâne Dergâhı'na bitişik olan, Lâ'lizâde Abdülkadir Efendi ilkokulunda (Taşmektep'te) öğrenimine başlamıştır. "Pepe Hoca" namıyla tanınan amcası Hâfız İbrahim Zühdü Efendi bu okulun öğretmeni, babası Hâfız Süleyman Efendi de okulun hüsn-i hat (güzel yazı yazma) hocasıydı (Yektâ, 2000: 12). 1843 (H. 1259) senesi Receb ayında, amcasıyla çalışmalarını sürdürdüğu hâfızlık derslerini başarı ile tamamlamış ve yine aynı tarihte hüsn-i hattan icâzet almıştır. O dönemde yazmış olduğu yazılar, dönemin meşhur hattatları: Mustafa Rakım, el-Hachac

Mustafa İzzet hatib-i Cami-i Hazret-i Halid, es-Seyyid Mehmed Râşid min telâmizi el-Hac Mehmed Eminü'l-Vasfi el-Meşhur be-Kebecizâde, Mustafa Hilmiyü'l- Nakşibendi, es-Seyyid Mehmed Eminü'z- Zihni gibi üstadlar tarafından yazılan birer fikra-ı mahsusa ile takdir ve tebrik edilmiştir (Yektâ, 2000: 13).

Zekâi Dede “Hâfız” ünvanını kazanabilmek için bir taraftan geceyi gündüze katarak çalışmış, diğer taraftan vakit bulabildikçe Eyüp İskelesi civarında bulunan yalıların birinde ikamet eden, o zamanın meşhur âlimlerinden Balçıklı Hoca Ali Efendi’ye devam ederek, Arap ilmini en ince ayrıntısına kadar öğrenmiştir (Yektâ, 2000: 13).

Hıfzını tamamlayıp Hâfız Zekâi nâmını kazandıktan sonra, mûsikî ilmine yönelmiş, mûsikî alanında kendini yetiştirecek bir üstâdın arayışına girmiştir. Sonunda, Hammâmizâde İsmail Dede merhumun en seçkin öğrencilerinden olan Eyyûbi Mehmet Bey’i bulmuş ve mûsikî çalışmalarına başlamıştır (Sunat, 2001: 33).

Zekâi Dede bir taraftan mûsikî çalışmalarına devam etmiş, diğer taraftan hattat ve mûsikîşinas olan Mustafa İzzet Efendi merhûma bir sene kadar devam ederek “Sülûs” ve “Nesih” gibi yazı türlerinin inceliklerini öğrenmiştir (Özalp, 2000: 618).

2.1.3. Mûsikî Öğrenimi

Mehmet Zekâi Dede Efendi’nin mûsikîye karşı merak ve hevesi hâfız olduğu yaşlarda (18-19) başlamıştır. İlk mûsikî hocası, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’nin seçkin ve iktidarlı çıraklarından olan Eyüp’lü Mehmet Bey’dir. Mehmet Bey daha ilk çalışmada Hâfız Zekâi’nin sahip olduğu olağanüstü yeteneği takdir ederek mûsikî terbiyesini özellikle özenle ve önemle göz önünde bulundurmuş, Dede Efendi’den aldığı mûsikî hazinesini içine alan eserleri sırasıyla seçkin öğrencisine büyük bir özenle öğretmeye gayret etmiştir (Sunat, 2001: 33).

Öğrencisi Rauf Yektâ Bey’in Zekâi Dede’den aktardığına göre;

“Bostan iskelesindeki kahvehanelerden birisinde üstad ile şakird hemen hergün Bâdez zuhr (öğleden sonra) bir araya gelirlermiş. O vakit herkes tabii olarak

işine gücüne gitmiş kahvehane ağıyardan hâlî kalmış (tenhalaşmış, yabancıardan boşalmış) olduğundan akşamlara kadar meşk ile emrar-ı vakit edilirmiş (vakit geçirilirmiş). Senelerce devam eden bu meşkler sayesinde Mehmet Bey'in meknuzât-ı mûsikîyesi (mûsikî hazinesi) kâmilten (bütünüyle) Zekâi Dede'ye intikal etmiş” (Behar, 1992: 30).

Mehmet Zekâi Dede Efendi, bir yıl kadar süren derslerin sonunda birçok eser meşk etmiş, ilâhiler ve şarkılar bestelemeye başlamıştır. Zekâi Dede'yi bir diğer öğrencisi Hamdi Bey ile birlikte Dede Efendi'ye götüren hocası sayesinde Zekâi Dede, 1844 Temmuz-1845 Mayıs tarihleri arasında Hammâmizâde İsmail Dede gibi çok büyük bir mûsikîşinas ve bestekârdan meşk etmek fırsatını bulmuştur (Aksüt, 1993: 215).

2.1.4. Dede Efendi ile Tanışması

Kısa zamanda ilâhi ve şarkılar besteleyen Zekâi Dede'nin mûsikîdeki istidâdı Dede Efendi'nin kulağına gitmiş ve Eyüp'lü Mehmet Bey'e çırağını tanımak istediğini söylemiştir. Bunun üzerine Mehmet Bey bir dahaki çalışmaya Zekâi Dede'yi de götürmüştür. Dede Efendi, Zekâi Dede'yi çok beğenmiş ve kendi derslerine de devam etmesi için teklifte bulunmuştur. Böylelikle haftada iki gün üstadı Mehmet Bey'le, ayrıca bir gün de yalnız başına Dede Efendi'ye derse devam eden Zekâi Dede on ay gibi bir süre Dede Efendi'den ders almış, eser meşk etmiştir (1844-45 arası) (İnal, 1958: 288-290). Dede Efendi'nin Zekâi Dede'ye geçtiği ilk eser Zaharya'nın “Çeşm-i meygûnun ki bezm-i meyde cânan döndürür” güfteli Segâh Bestesidir. Bu eserin zor ve meşakkâtli olması Zekâi Dede'yi etkilememiş kolay bir şekilde meşk etmiştir. Bu sayede Dede'yi etkilemiş ve takdirini kazanmıştır. Dede daha sonra kendi eseri olan Hicâz Nakş Bestesini (Ey çeşm-i âhû hicr ile tenhâlara saldın beni), akabinde yine kendi bestesi olan Nühüft şarkısını (Bend oldu dil bir şûh-i cihâna) Zekâi Dede'ye meşk etmiştir (Yekta, 2000: 17). Dede Efendi pek az öğrencisiyle birebir ilgilenmiştir. Zekâi Dede de bunlardan biri olma şerefine nâil olmuştur.

Zekâi Dede büyük formdaki ilk eserini (Sûz-Dil Ağır Semâi “Dil hasreti vaslınla nalân gel efendim”) Dede Efendi'nin emri ricası ile bestelemiştir. Rivayet edildiği üzere; o sırada Mehmet Bey (Sûz-Dil) faslından (Darb-ı Fetih) ve (Hafîf) usûlleriyle

yazdığı iki dörtlüğü henüz tamamlayarak öğrencilerinin en seçkinleri olan Hâfız Zekâî ve Hâfız Hamdi Efendilere öğretmişti. Bir gün yine bir meşk için Dede Efendi'nin konağına gidildiği zaman Mehmet Bey yeni eserleri hakkında Dede'nin fikirlerini anlamak maksadıyla öğrencileriyle dörtlüklerinin üstâdın huzurunda okunmasını müsaade ister. Eserlerin icrâsından sonra Dede Efendi, eserleri, güzelliğine yâraşır, gönül alıcı bir eda ile zenginleştiren Hâfız Efendilerin başarılarını da özellikle tebrîk ettikten sonra bir özel iltifat olarak şöyle demiştir:

“Mehmet Bey! Eserlerin gerçekten güzel olmuş. Ama faslı bitirmek için bunlara iki semâî eklemeli. Artık bu görev de Hâfız Efendilere kalıyor; Zekâî Efendi'den bir (Sûz-Dil Ağır Semâî), Hamdi Efendi'den de bir (Sûz-Dil Yürük Semâî) bestelemelerini rica edelim. İnşallah gelecek haftaki meşkte semâileri dinleriz”

Zekâî Efendi o anda Dede'nin bu kibarlık saçan teklifine karşı ne cevap vereceğini tayin etmekten aciz kalmış, Hamdi Efendi ise adeta şaşalamış idi ki Mehmet Bey imdatlarına yetişerek:

“Mademki yüce arzuları bu yoldadır; emir buyurulan semâileri Allah'ın yârdımıyla yapmaya çalışarak sizin yüce nazarınıza sunsunlar. Mânevi gayretleri üstad olma yolunda başarı sağlamaları için güzel bir başlangıç olur” demiştir (Yektâ, 2000: 18).

Bunun üzerine Zekâî Dede, “Dil hasret-i valsın ile nâlân gel efendim” Sûz-Dil Ağır Semâisini hemen o gece besteler ve hocası Eyüp'lü Mehmet Bey'e okur. Hocası Zekâî Dede'yi öven bir hâl ile eseri çok beğendiğini ifade eder. Nihayet Zekâî Dede, Dede Efendi'nin huzuruna çıkar ve eserler geçilir. Dede Efendi, Zekâî Dede'nin eserini çok takdir eder ve daha ilk adımlarında bestekârlıkta da kendini ispatladığını ifade eder (İnal, 1958: 289-290). O günden itibaren Dede Efendi'nin tüm dikkati Zekâî Dede'ye yönelmiş ve Zekâî Dede, haftada üç-dört gün akşamlara kadar, Dede'nin huzurunda öğrenimine devam etmiştir. Zekâî Dede bu sayede Dede Efendi'den Şehnâz ve Gülizâr fasıllarıyla, ismi henüz bulunamayan diğer birkaç faslı daha hafızasına işlemeyi başarmıştır (Yektâ, 2000: 21). Kısa zamanda Dede Efendi'nin en güzide talebesi

olmuştur. Zekâi Dede, Dede Efendi'nin en son talebelerindendir. Dellâlzâde İsmail Efendi ile de Dede Efendi vasıtası ile tanışmış ve ondan da faydalanmıştır.

2.1.5. Mustafa Fâzıl Paşa ile Tanışması ve Mısır'a Gidişi

Yirmibir yaşında iken, Zekâi Dede'nin ünü yaygınlaşmış ve mûsikî çevrelerinin, sanattan anlayanların dikkatini çekmeye başlamıştır. Eyüp'de Bahariye adı verilenyalılardan birinde oturan hıdiv-i esbâk Said Paşazade Mustafa Fazıl Bey⁴ Zekâi Dede'nin hayatında önemli rol oynayan kişilerden birisidir. Mustafa Fâzıl Bey bir mûsikî meclisine gelen Zekâi Dede'in âdâb ve hünerine hayran kalmış ve onu beraberinde Mısır'a götürmüştür. Mısır'da Paşa'nın sarayında daire müdürlüğü ve ayrıca mûsikî hocalığı ve şefliği görevlerini üstlenmiştir (Aksüt, 1993: 215). Fâzıl Paşa Zekâi Dede'den mûsikî dersleri almıştır (Karaduman, 2011: 22). Zekâi Dede'yi yakından tanıyabilmiş ve takdir etmiştir. Zekâi Dede Kahire'de oranın mûsikîsini öğrenmiş ve oraya ait Arapça sözlü ilâhî (şuğl) türünü engin bilgisine dâhil etmiş, bu konuda çalışmalar yapmıştır (Öztuna, 1990: 513). Arap tavrının öğrenilmesi bakımından Zekâi Dede'nin Mısır'a gidişi önem taşımaktadır. Zekâi Dede nazarî olarak bildiği Arapçasını geliştirmiş pratiğe dökmüştür. Farsçasını da genişletmiştir. Mısır'da Şeyh Şihâb'dan (Şihâbüddîn)⁵ meşk etmiştir. Arap mûsikîsi ve tavrını öğrenmiştir (Karaduman, 2011: 22).

Zekâi Dede, Şihâb'ın hânesine devam ettiği süre içerisinde Şeyh'in bildiği ne kadar Arapça usûl var ise hepsini öğrenmiştir. Hâfızasını öğrendiği çeşitli usûllerden değişik ve sanatkarâne parçalarla doldurmuştur. Şeyh Şihâb'dan öğrenmiş olduğu usûller: Masmûdi, Nevaht, Müdevver, Murabbâ, Semâi-i Arabî, Aksak Semâi-i Arabî, Rehec, Hezec, Sitte Aşer, Erba' ve ısrîn'dir (Yektâ, 2000: 25). Dârüşşafaka

⁴ Mustafa Fâzıl Paşa, Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın torunu ve Mısır Valisi İbrahim Paşa'nın oğludur. 1830 yılında Kahire'de doğmuş ve 1845 yılında İstanbul'a gelmiştir. İstanbul'da Sadâret Mektubî Kalemi'nde görev almış ve bir ara tekrar Mısır'a gitmiştir. 1851 yılından 1857 yılına kadar İstanbul'da kalmıştır. Bkz. İrfan Karaduman, *Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makam Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2011

⁵ Şeyh Şihab olarak adı geçen şahsın 19. yüzyılda yaşayan ve "1840 dolayları/1892 dolayları" adlı derleme kitabının da yazarı olan Muhammed Sihâbüddin olduğu düşünülmektedir. Zekâi Dede Efendi'nin Mısır'a gittiği dönemde çok tanınan bir sanatçıdır. Bkz: A.J. Racy, *Arap Dünyasında Müzik*, Çev: Serdar Aygün, İstanbul, 2007

mektebindeki mûsikî öğrencilerinden bazılarına da bu usûllerden bir ikisini öğretmiş olduğu bilinmektedir (Sunat, 2001: 43).

Zekâî Dede'nin İstanbul'dan ayrılmaya mecburiyeti bir taraftan Dede Efendi'den, diğer taraftan Mehmet Bey'den olan mûsikî derslerinden mahrum olmasına sebep olmuştur. Zekâî Dede'nin İstanbul'dan ayrılmasından dört-beş ay sonra -1845 (H.1261) senesi Ekimi'ne tesadüftür- Dede Efendi hac vazifesine niyet etmiş, bu yüzden Hicaz'a gitmiş ve hac vazifesini tamamlayıp huzura kavuştuktan sonra, 1846 yılında Mekke'de vefat etmiştir (Yektâ, 2000: 40).

Mehmet Zekâî Dede Efendi birkaç sene Mısır'da kaldıktan sonra İstanbul'a dönmüş (1851), 1852'de tekrar Mısır'a giderek Mustafa Fâzıl Bey'in dairesindeki vazifesiyle meşgul olmuştur. Mustafa Fazıl Bey'in paşa rütbesiyle İstanbul'a tayinine (1858) kadar orada kalmıştır. İstanbul'a geldikten sonra da Zekâî Dede, 1875 (H.1292) tarihine tesadüf olan, Fâzıl Paşa'nın ölümüne kadar yanından hiç ayrılmamıştır (Yektâ, 2000: 23).

2.1.6. Evliliği ve Çocukları

Zekâî Dede 1860'lı yıllarda eşi Fatma Hanım'la evlendi ve iki çocuğu oldu. Kızı Ayşe Sıdika Hanım, oğlu Ahmet Irsoy'dur.⁶

⁶ Zekâî-zâde Ahmet Irsoy (1869-1943), meşk zincirinin son halkası olarak bilinen babası Zekâî Dede'nin mûsikî alanındaki tüm birikimlerini günümüze kadar getiren isim olmuştur. Klâsik Türk mûsikîsi alanında geleneği terk etmeksizin zamanın gereklerini yerine getirmeye çalışan Ahmet Efendi, Cedîd Ali Paşa mahallesinde doğmuş, Lâl-i Zâdeilk mektebini bitirdikten sonra 1881'de Hâfız Osman Efendi'den hâfızlık icâzeti almıştır. Bir müddet askerî okula gitmiş fakat devam etmemiş bırâkmıştır. Hoca Faik Efendi'den dinî ilim eğitimi almıştır. Babasından dinî ve din dışı klâsiklerimizi meşk etmiştir. 1885'de Bahariye Kudümzenbaşılığı gibi mühim bir göreve getirilmiş, hayatının sonuna kadar mevlevî olarak kalmıştır. Hüseyin Fahrettin Dede'nin teşvik ve yârdımları ile kendisinden ney ve farsça dersleri almıştır. Batı notasını öğrenmiş, 1897'de babasının ölümü üzerine Darüşşafaka'ya mûsikî hocası olmuş ve vefatına kadar bu görevine devam etmiştir. Şeyh Ahmet Celâleddin Dede'den mûsikî bilgisini ilerleterek Rauf Yektâ, Ahmet Avni Konuk, Dr. Subhi Ezgi beylerle birlikte Türk Mûsikîsi ilmine eğilmişlerdir. Belediye Konservatuvar Tasnif heyeti'nde görev almıştır. Dârü'l Bedayi ve Dârü'l Elhân'da hocalık yapmıştır. 74 yaşında vefat eden Ahmet Efendi'nin kabri, Kaşgâri Dergâhında babasının yanındadır. 500 kadar eser bestelemiş ancak 90 adedi günümüze kadar gelmiştir. Bestekârlıkta babasının izinden gitmiştir. Bkz. Öztuna, a.g.e., s. 368-369.

2.1.7. Mevlevîliğe İntisâbı

Zekâî Dede, öğrenimi için Dede'ye devam ettiği zamandan beri Mevlevî tarikatına bir meyil ve sevgi, derin bir çekim ve ilgi duymaya başlamıştır. Vakit bulabildiği haftalar Yenikapı Mevlevîhânesine ziyaretlerde bulunmuş ve oradan mukabelelere iştirak etmiştir. 1864 (H. 1281) senesinde Zekâî Dede, Mevlevîhânedeki postnişin bulunan mesnevîhân-ı şehir ve mürşid-i bî-nazîr, kutbü'l-ârifin es-Seyyid Osman Selahaddin Dede Efendi (kuddese sırruhu) hazretlerine yalvarırcasına gönülden istekte bulunmuş ve hemen o yüce insandan tekbirlerle dâhil olmak bahtiyarlığına kavuşmakla, Mevlânâ'yı övüneceği bir şekilde sahiplenmekle şereflenmiştir (Yektâ, 2000: 47).

1868 yılında, yani kırkdört yaşında iken Yenikapı Mevlevîhânesi şeyhi Osman Selahaddin Dede'ye intisâb ederek “mevlevî” olmuştur. Dede Efendi'nin de dergâhı olan bu yerde, yapılan mukâbelelerde âyin okumuştur. Her hafta pazartesi ve perşembe günleri tekkeye giderek âyinlere katılmıştır. Öğrencisi ve bu dergâhın şeyhi Neyzen Hüseyin Fahreddin Dede'nin isteği üzerine 1884 yılında, Bahâriye (Eyüp) Mevlevîhânesi'nde kudümzenbaşı olarak göreve başlamış ve ölümüne kadar kudümzenbaşı olarak bu dergâha hizmet etmiştir. Bu suretle Zekâî Dede, altmış yaşında çile çıkarmadığı halde “Dede” ünvanını almıştır. Zekâî Dede'nin kudümzenbaşılığı 13 yıl devam etmiştir (Aksüt, 1993: 216).

Dergâha devam ettiği yıllar içerisinde, hafızasında hâlihazırda bulunan pek çok âyin-i şerîfe yenilerini eklemiş, meşk edilmesine ve öğrenilmesine gayret göstermiştir. Zekâî Dede bir mukabele gününde Mustafa Fâzıl Paşa'nın huzurunda, onun dinlemekten çok hoşlandığı Şevk u Tarâb âyin-i şerîfi'ni okumuştur. Mustafa Fâzıl Paşa, üstâdı takdîr ve tebrik ettikten sonra kendisinden Sûz-Dil makâmında bir âyin bestelemesini istemiştir. O zamana kadar bu makâmdan hiç âyin bestelenmemiştir. Paşa'nın bu teşviki ve isteği üzerine Zekâî Dede, ilk âyin-i şerîfi olan Sûz-Dil âyinini bestelemiştir (1870). Zekâî Dede'nin bu âyini 1891 senesinde Bahariye Mevlevîhânesi'nde okunabilmiştir (Yektâ, 2000: 32).

2.1.8. Hocalık Ünvanı

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin klâsik Türk mûsikîsi'ne geçen hizmetlerinin en önemlisi ve en verimliyi Dârüşşafaka mektebi meşkleridir. Zekâi Dede'nin adı geçen mektepteki mûsikî öğretimi tayin tarihi olan 1882 (H. 1300) senesi Temmuz'undan ölümüne kadar geçen on dört sene süre zarfında devam etmiştir. Zekâi Dede birçok mûsikîşinas yetiştirmiştir. Hasta olmasına rağmen sürdürdüğü bu görevde birçok öğrenciye klâsik mûsikîyi öğretmiştir (Aksüt, 1993: 216).

Zekâi Dede, yaşadığı dönemin şartlarına uyum sağlayarak her ne kadar nota yazısını öğrenmiş olsa da nota yazısını kullanmamış ve eski usûl mûsikî öğretimini sürdürmüştür. Hatta kendi eserlerini bile ancak oğlu Ahmet Irsoy ve öğrencileri notaya aktarmışlardır (Karaduman, 2011: 25). Artık meşk sisteminden vazgeçilip notalı öğrenme sisteminin yaygınlaşmaya başladığı bir dönemde sürdürmüş olduğu meşklerle mûsikînin gerçek zevkinin, geçmişlerin eserlerinin, Türk mûsikîsine ait ince ve güç anlaşılır şeylerin öğrenilmesine, sonraki nesillere aktarılmasına hizmet etmiştir (Sunat, 2001: 49).

2.1.9. Ölümü

Mehmet Zekâi Dede Efendi 1897 yılında vefât etmiş ve kendisini sevenlerin omuzları üzerinde Kaşgârî Nakşî Dergâhı civarındaki aile kabristanına defnedilmiştir. Vefâtına Tophâne muhasebecisi Ethem Bey şöyle tarih düşmüştür:

*“ Diriga nağm sencân eylesin feryâd ney âsâ
Zekâi gitti pür şevk ü tarab dergâhı mevlâyâ*

*Anın tutmuş idi sıyıtı Hicâz ile nihavendi
Acep mi rahatül ervah olsa zatına Mâyê*

*Ferahnâk eylesin Mevlâ makâmın Huldi akdetse
Karargâhın edüp ruhu Resûlallâha hemsaye”*

2.2. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Bestekârlığı ve Eserleri

2.2.1. Bestekârlığı

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin mûsikî hayatında önemli bir rolü olan Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, klâsik Türk mûsikîsi alanında “dede” ünvanına sahip birçok kişi olmasına rağmen Dede Efendi olarak adlandırılan tek kişi olmuştur. İsmail Dede Efendi, klâsik üslûbu çok iyi özümsemiş olmasının yanı sıra yeniliğe de açık olması ile dönemine adını yazdırmış bir bestekârdır. Büyük Dede Efendi'den tek başına ders alabilen tek bestekâr da Zekâi Dede olmuştur. Zekâi Dede, bu anlamda Dede Efendi'den etkilenmiş, değişimi çabuk kavrayabilmesi yanında bestelerinde klâsik yapısını da koruyan bir kimliğe sahip olmasında Dede'nin etkisi ortaya çıkmıştır. Hocası Eyüp'lü Mehmet Bey, Zekâi Dede'nin sadece gençlik yıllarında yanında olabilmemiş, olgunluk döneminde yanında hep Dede Efendi bulunmuştur (Karaduman, 2011: 18). Ancak her ne kadar Dede Efendi'den büyük ölçüde faydalanmış ve etkilenmişse de Zekâi Dede'nin, bestecilikte kendine has üslûp edinmiş bir bestekâr olduğu düşünülmektedir. Dede Efendi'nin Zekâi Dede üzerindeki etkisini Rauf Yektâ Esâtîz-i Elhân'da şöyle anlatıyor: “*Zekâi Efendi'nin üslûb-ı mûsikîsi esasen “Dede Efendi tavrı” denilen üslûbun hemen aynıysa da merhum bu tavra bazı etvâr-i hususiyelerini de ilave ettiğinden âsâr-ı Zekâi el-yevm başka bir renk, başka bir kisveyle nazar-ı takdire arz-ı ihtişam etmektedir*” (Yektâ, 2000: 50).

Zekâi Dede'nin, önceki dönemlerin ve kendi döneminin mûsikî üslûbunu tümüyle kavramış olduğuna inanılmakta, bu üslûbu bestelerinde göstermiş bir bestekâr ve icrâcı olduğu düşünülmektedir. Böyle bir sonuca ulaşılmasındaki en büyük etken, Zekâi Dede'nin “meşk” sistemi içerisindeki yeri ve önemi olmuştur. Müziğin yazıya dökülmediği, notaya alınmadığı ve yazılı kâğıttan öğrenilip icrâ edilmediği, icat edilmiş bazı nota yazılarının ise kullanılmayıp dışlandığı bir mûsikî dünyasının eğitim sistemi olan “meşk”, öncelikle hâfizaya dayalı bir sistemdir. Hâfizaya alınan eserlerin, geçilen repertuvarların bir başka nesle intikâlini yani zincirin bir başka halkasına geçmesini sağlamak meşkin amaçlarından bir tanesidir. Bu sayede sistemin kendini yeniden üretebilmesi, bilinen eserlerle birlikte dağara yeni eklenenlerin talebeye aktarılması sağlanmış olacaktır.

“Sistemin, mûsikî dünyasının, bir bütün olarak varlığını sürdürebilmesi, aktarım zincirlerinin kopmamasına, repertuarın mümkün olduğunca sonraki nesle aktarılmasına bağlıydı” (Behar, 1992: 55). Meşk ve aktarım halkaları içerisinde kendine önemli bir yer edinmiş olan Zekâî Dede, hem mûsikîdeki önemli bir sorumluluğu yerine getirmiş hem de kendinden sonraki kuşaklara klâsik Türk mûsikîsi üslûbunu aktarabilen son bestekâr olmuştur.

“Klâsik mektebin gelişimindeki en son görevi o yapmış, unutulmaya yüz tutmuş mûsikînin birçok eserini hâfızasına alarak öğrencilerine aktarmış ve bu sayede yüzlerce eserin unutulmasını engellemiştir” (Öztuna, 1990: 514).

Klâsik üslûba sahip bir besteci kişiliği sergilemiş ve beşyüzün üzerinde eser vermiş olan Zekâî Dede'nin, ikiyüzü aşkın eseri günümüze kadar gelebilmiştir. Daha ziyade dinî formda eser bestelediği bilinmektedir. Şuğullerin (Arapça sözlü ilâhi) Zekâî Dede'nin Kahire'deki çalışmaları sonunda mûsikîmize karıştığı ve bu konuda ilk adımı atan kişi olduğu bilinmektedir (Kurtuldu, 2000: 16).

Güfte seçiminde; Yunus Emre, Şeyh Kâmil Efendi, Nefeszâde Abdurrahman Efendi, Niyazi Mısrî, Hayali, Hakkî, Kâmil, Hüdâyi, Nakşî Dede, Sinan Ümmü, Sabit, Seyyid Ahmet Bedevî, Fevzî, Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, isim ve mahlaslarına sahip kişileri tercih ettiği görülmektedir. Kendine ait güfteli eserleri de vardır. Zekâî Dede, her döneme hitap edecek dili kullanmakta profesyonelce davranmış, sonraki dönemlerde de anlaşılabilmesini önemli kılmıştır (Kurtuldu, 2000: 16).

Zekâî Dede'nin eserlerinde kullanmış olduğu makâmlar incelendiğinde kürdî ve bûselikle biten mürekkep makâmları tercih ettiği ve fazlaca kullandığı görülmektedir. Diğer taraftan az kullanılan makâmları da tercih etmiş olması, bu makâmların seyirlerinin anlaşılmasında oldukça önemlidir. Ayrıca eserlerinde usûl ve melodinin son derece zevkli bir üslûp ile bağdaştırılmış olduğu, bu anlamda teknik ve inceliklerin hissedilir şekilde ortaya çıktığı düşünülmektedir (Öztuna, 1990: 514).

Zekâî Dede'nin, eserlerinde usûlleri ustalıkla kullandığı, bununla beraber özellikle “Lenk Fahte” usûlünde bestelediği eserlerinde, usûlü diğer bestekârlardan

farklı olarak oldukça dengeli ve mükemmel bir şekilde kullanmış olduğu düşünülmektedir (Aksüt, 1992: 217). Zekâi Dede'nin eserlerinde, yapısı itibariyle Lenk Fahte usûlünün bütün arûz vezinlerine uyum sağladığı, âdetâ bir kompozisyon kalıbı oluşturduğu, terennümlerin dahi bu ana kalıba bağlı bulunduğu, keşfedilip uygulanmıştır (Öney, 1997: 32).

Dinî ve din dışı, çeşitli form ve usûllerde bestelediği eserlerinden bir haylisi unutulmuştur. Bugün elde bulunan eserleri: 5 Mevlevî Âyîn-i Şerîfi, 1 Mersiye, 10 Tevşîh, 1 Cumhûr Tevşîh, 3 Tesbih, 2 Durak, 1 Nâ't, 1 Salât, 15 Şuğul, 54 İlâhi, 4 Cumhûr İlâhi (Dinî eserleri), 1 Kâr-ı Nâtık, 2 Kâr, 40 Beste, 8 Nakş Beste, 15 Ağır Semâi, 5 Nakş Ağır Semâi, 10 Yürük Semâi, 8 Nakş Yürük Semâi, 21 Şarkı, 8 Marş (Din dışı eserleri).

İlk büyük formlu eseri Sûz-Dil makâmında ve ağır sengin semâi usûlündeki “Dil hasret-i vaslın ile nâlân gel efendim” mısraı ile başlayan nakş ağır semâisidir (Aksüt, 1993: 217).

2.2.2. Eserleri

Tablo 1. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Kâr Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN KÂR FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Sevdaiyi zülfü yâri daim	Kâr-ı Şevkîleb	Sûz-nâk	Hafif
2	Gönül der bendi keysuyi müanber olmak istermiş	Kâr-ı Geysu	Müsteâr	Muhammes

Tablo 2. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Kâr-ı Nâtık Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN KÂR-I NÂTIK FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Dağıtma ey sabâ geysuyi yâri	Kâr-ı Nâtık	Sabâ	Evsât

Tablo 3. Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Beste ve Nakış Beste Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂÎ DEDE EFENDİ'NİN BESTE VE NAKIŞ BESTE FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Culerle kuhsarda çağlardı kuhken	Murabbâ Beste	Rast	Zencîr
2	Gözüme külhân olur sahni gülsitan sensiz	Murabbâ Beste	Sûz-nâk	Zencîr
3	Serde Hevâyi kâkûl dilde hayâli cânân	Nakış Beste	Sûz-nâk	Lenk Fahte
4	Bir kere iltifâtın ile Hürrem olmadık	Murabbâ Beste	Hicâzkâr	Darb-ı Fetih
5	O nevnihâl ki servürevân olur giderek	Murabbâ Beste	Hicâzkâr	Zencîr
6	Busi lali dilberi her demki efkâr eyledim	Beste	Hicâzkâr	Çenber
7	Hicri lebinde yârin birdilki oldu nahoş	Nakış Beste	Hicâzkâr	Lenk Fahte
8	Bir lahza nihân olsa omehru nazaremdan	Beste	Sabâ	Darb-ı Fetih
9	Peymani dilberane inanmam kefil ile	Beste	Uşşâk	Sakîl
10	Ben ben değilim ben dediğim sensin hep	Nakış Beste	Uşşâk	Düyek
11	Ol gülüm gülzarı hüsni badi mihnet bulmasun	Beste	Bayâti	Devr-i Kebîr
12	Dil hastei mehabet duçari hicri cânan	Nakış Beste	Karcıgâr	Lenk Fahte
13	Feryad iderim zülfi siyehkârın elinden	Beste	Karcıgâr	Fer'
14	Bir şehki tâcidaran olmakda hakirahi	Nakış Beste	Acem	Lenk Fahte
15	Ney gibi inlersin ey dil mübtelâlık var gibi	Beste	Acem	Çenber
16	Dil düşdü yine şevkîle bir dilberi naze	Murabbâ Beste	Tahir	Remel
17	Aşk elinden aşığı camile sahba söyletir	Beste	Tahir	Muhammes
18	Hengâmı sefâdır yine nuşi mey eyle	Beste	Muhayyer	Darb-ı Fetih
19	Benzetirlerse hilâli nola alem kaşına	Beste	Gerdâniye	Çenber

	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
20	Mübtelayım bir periye dilsitânım kim bilir	Beste	Gerdâniye	Lenk Fahte
21	Çıkmada ahım sipihre yine ol şehnâz ider	Beste	Sipihr	Devr-i Revân
22	Yâr olmayacak cami safâyi çekemez dil	Beste	Hisârbûselik	Darb-ı Fetih
23	Zahmi sinem hançeri zerkâr bilmez kim bilir	Beste	Hisârbûselik	Çenber
24	Benefşe hattı dildarin serinde kâküli anber	Beste	Nevâbûselik	Çenber
25	Ne gami çevre ne lûtfi kâh kâhe kailiz	Beste	Nevâbûselik	Hafif
26	Hey bazı şiri ba şeker amihtend	Nakış Beste	Bayâtibûselik	Devr-i Revân
27	Lalin gören eyhur lika kevseri neyler	Beste	Bayâtibûselik	Remel
28	Feryâd kim feryâdımı guş itmez ol simin beden	Beste	Şehnâzbûselik	Darbeyn
29	Gönül adabi bezmi işreti fağfurdan görmüş	Beste	Şehnâzbûselik	Evsât
30	Âşık oldum ben yine bir afeti meh peykere	Beste	Mâhurbûselik	Çenber
31	Miresed ey can badi behâri	Nakış Beste	Mâhurbûselik	Fer'
32	Açıldı sahni Gülşen çengü çeğanelerle	Nakış Beste	Nevâkürdî	Lenk Fahte
33	Yâre dedim tâbi mülden gül gül olmuşsun yine	Beste	Nevâkürdî	Devr-i Revân
34	Dildâr işidüb velvelei efgânım	Beste	Acemkürdî	Remel
35	Kimi mestâne sehar yârile gülşende yatır	Beste	Acemkürdî	Muhammes
36	Arzı niyazımız sana gerçi cemiledir	Beste	Muhayyerkürdî	Darb-ı Fetih
37	Vâd eyleyecek vaslini dünya benim oldu	Beste	Muhayyerkürdî	Hafif
38	Var iken sende bu ayine gibi sinei saf	Beste	Hüzzam	Evsât
39	Derdim izhâr edemem bezmi şerab olmayacak	Beste	Hüzzam	Hafif
40	Ruhlerin kıldık temâşâ zülfü anber fâmedek	Beste	Evç	Çenber
41	Söyletme beni cânım efendim kederim var	Beste	Ferahnâk	Hafif

	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
42	Şükûfe zari ızarın gülün naziresidir	Beste	Dilkeşhâverân	Zencîr
43	Ben yine bir dilberi ranaye oldum mübtelâ	Beste	Dilkeşhâverân	Devr-i Revân
44	Bin cefâ görsem ey sanem senden	Beste	Acemaşîrân	Muhammes
45	Baktıkça hüsnü anına hayran olur aşıkların	Nakış Beste	Hüseynîaşîrân	Lenk Fahte
46	Bihuş olurum nâzile refâtî görünce	Beste	Hüseynîaşîrân	Hafîf
47	Gönlümü viran eden âdayı dilşad eyleme	Beste	Hicâzaşîrân	Çenber
48	Zülfünki benim sümbüli bağı hevesimdir	Beste	Hicâzaşîrân	Fer'

Tablo 4. Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Ağır Semâî ve Nakış Ağır Semâî Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂÎ DEDE EFENDİ'NİN AĞIR SEMÂÎ VE NAKİŞ AĞIR SEMÂÎ FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Durmaz işler ta ciğerden hançerinin yâresi	Sengin Semâî	Rast	Sengin Semâî
2	Kalmaz kararım ol büti mekkâri görmesem	Aksak Semâî	Sabâ	Ağır Aksak Semâî
3	Severim gerçi seni bana vefakâr olasin	Aksak Semâî	Uşşâk	Aksak Semâî
4	Amade olur zevki ceme zümrei rindan	Ağır Semâî	Karcığâr	Sengin Semâî
5	İtmezem ikrari aşkı saklarım cânım gibi	Ağır Semâî	Acem	Aksak Semâî
6	Dirig itmez meyi cevri sunar her lahza cânanım	Ağır Semâî	Tâhir	Aksak Semâî
7	Etse Gerdâniyeden yâr ağaz	Aksak Semâî	Gerdâniye	Aksak Semâî
8	Vardım yanaşub fülki şarabile suyunca	Aksak Semâî	Sipihir	Aksak Semâî
9	Yâr alub destine peyman gelir mi bilmem	Ağır Semâî	Hisârbûselik	Aksak Semâî
10	Ey goncei zibayi gülistâni taravet	Ağır Semâî	Nevâbûselik	Sengin Semâî
11	Rahat bulamam ney gibi zar eylemeyince	Ağır Semâî	Bayâtibûselik	Sengin Semâî
12	Naz itse nola cihâne ol gül	Aksak Semâî	Şehnâzbûselik	Aksak Semâî

	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
13	Kühli işve hakipayi çeşmi fettanın senin	Aksak Semâi	Mâhurbûselik	Aksak Semâi
14	Gül yüzün gülşende câna gösterirken gül güle	Ağır Semâi	Nevâkürdî	Aksak Semâi
15	Bir nazenine aşıkı zar olmak isterem	Ağır Semâi	Acemkürdî	Aksak Semâi
16	Dil suz iden ol afeti tabı nazarimdir	Ağır Semâi	Muhayyerkürdî	Aksak Semâi
17	Ah nice doyunca görem sen gibi nazik bedeni	Nakış Ağır Semâi	Dilkeşhâverân	Aksak Semâi
18	Rengi âli ruhundan almış gül	Ağır Semâi	Hüseynîaşîrân	Sengin Semâi
19	Heme nimü mesti keştem kadehi diğer meded kün	Ağır Semâi	Hicâzaşîrân	Aksak Semâi
20	Dil hasreti vaslın ile nalân gel efendim	Ağır Semâi	Sûzidil	Sengin Semâi

Tablo 5. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Yürük Semâi ve Nakış Yürük Semâi Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN YÜRÜK SEMÂİ VE NAKIŞ YÜRÜK SEMÂİ FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Biyâ sâki an meykî hal âvered hey	Yürük Semâi	Sûz-nâk	Yürük Semâi
2	Bülbül gibi pür oldu cihân nağmelerimden	Yürük Semâi	Hicâzkâr	Yürük Semâi
3	Güş itdi nayı naleler ağaze başladı	Yürük Semâi	Sabâ	Yürük Semâi
4	Gelbahrü gehi bubabi akşam	Yürük Semâi	Hicâz	Yürük Semâi
5	Gam değil bana cefâ ise eğer mutadin	Yürük Semâi	Karcıgâr	Yürük Semâi
6	Ey bülbülü şuride gülistanıma girme	Yürük Semâi	Acem	Yürük Semâi
7	Gördükde tehi sağari çeşmim dola düşdü	Yürük Semâi	Tâhir	Yürük Semâi
8	Olmüjeler ki fitneye oldu sipahi çar saf vay	Nakış Yürük Semâi	Gerdâniye	Yürük Semâi
9	Halati dili benzetemem haleti sihre	Nakış Yürük Semâi	Sipihr	Yürük Semâi
10	Gönlüm hevesi zülfü siyekâre düşürdüm	Nakış Yürük Semâi	Hisârbûselik	Yürük Semâi
11	Ne geçdi bir sözüm ol mesti naze	Yürük Semâi	Nevâbûselik	Yürük Semâi
12	Şebi aşikani bidil çi şebi diraz başed beli yârim	Nakış Yürük Semâi	Bayâtibûselik	Yürük Semâi

	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
13	Kul oldum bir cefâkâre cihan bağında gül femdir	Yürük Semâi	Şehnâzbûselik	Yürük Semâi
14	Hey hey diye hanendeler ettikçe terane	Nakış Yürük Semâi	Nevâkürdî	Yürük Semâi
15	Aşık gamı dilrubasız olmaz	Nakış Yürük Semâi	Acemkürdî	Yürük Semâi
16	Aguşe çekerdim seni pirahenin olsam	Yürük Semâi	Muhayyerkürdî	Yürük Semâi
17	Dil virdiğin ol çeşmi siyah meste iştdim	Yürük Semâi	Hüzzâm	Yürük Semâi
18	Sensiz cihanda aşika işret revâ mıdır vay	Yürük Semâi	Ferahnâk	Yürük Semâi

Tablo 6. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Semâi ve Nakış Semâi Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN SEMÂİ VE NAKIŞ SEMÂİ FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Neyledi gör bana o mahimehi daga düşürdü bu dili agehi	Semâi	Sûz-nâk	Semâi
2	Gülşende hezâr nağmei demsaz ile mahzuz	Semâi	Hicâzkâr	Sengin Semâi
3	Düştükçe safa eyleyelim sizde ve bizde	Semâi	Dilkeşhâverân	Yürük Semâi
4	Şerab iç kızarsın ruhun gülleri vay	Semâi	Hüseynîaşîrân	Yürük Semâi
5	Mestü harâb mirevem ez meyi aşkı zülula vay	Nakış Semâi	Mâhurbûselik	Yürük Semâi
6	Aşüfte diliz damı hava meskenimizdir	Nakış Semâi	Hicâzaşîrân	Yürük Semâi
7	Âh eyle gönül vuslatı cânan ise maksud	Semâi	Hüzzâm	Sengin Semâi

Tablo 7. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Şarkı Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN ŞARKI FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Hicri gül ruhdan mıdır ahın senin	Şarkı	Nihâvend-i Kebîr	Aksak
2	Vakfi rahi aşkın etmişken bütün cân ü teni	Şarkı	Sûz-nâk	Aksak
3	Ey vatan evlâdı sadık kahraman ünvanlılar	Muharebe Şarkısı	Sûz-nâk	Sengin Semâi
4	Ben neler çekmekteyim bilsen dili âvareden	Şarkı	Mâhûr	Şarkı Devr- i Revânî

	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
5	Kim olur zor ile maksudine rehyabı zafer	Şarkı	Uşşâk	Aksak
6	Sanma açup sinemi şerh idecek yâre yok	Şarkı	Isfahân	Yürük Semâi
7	Ben bir Türküm dinim cinsim uludur	Vatan Şarkısı	Hicâz	Aksak
8	Yine bağlandı dil bir nevnihâle	Şarkı	Nevâ	Yürük Semâi
9	Yeni şehir yine aldık seni biz	Şarkı	Gerdâniye	Aksak
10	Hamiyetle gönüller doldu sevdayi şehadetten	Şarkı	Hisârbûselik	Yürük Semâi
11	Çeküb şimşiri satvet eyledin düşmanların temdir	Harp Şarkısı	Hisârbûselik	Düyek
12	Vuslata nailde itse ger felek	Şarkı	Hisârbûselik	Aksak
13	Bir nevcivandır aşubi cândır	Şarkı	Şehnâzbûselik	Yürük Semâi
14	Hayli dem hicrinle Suzanken gönül sevdiğim	Şarkı	Muhayyerkürdî	Devr-i Hindi
15	Ağlarım ağladığım yere nümayan olmaz	Şarkı	Müstear	Yürük Semâi
16	Açıldı verdi nevbahar bülbüller itsun defi gam	Şarkı	Hüzzâm	Aksak Semâi
17	Dil teşnedir mâhitâbe Gönül verdim afitâbe	Şarkı	Ferahnâk	Düyek
18	Sayesinde şimdi olduk şadı Hürrem sertesek	Şarkı	Dilkeşhâverân	Ağır Aksak
19	Cemalin şemine pervâne gönlüm	Şarkı	Hüseynîaşîrân	Curcuna
20	Hicri gül ruhdan mıdır ahın senin	Şarkı	Nihâvend-i Kebîr	Aksak
21	Vakfi rahi aşkın etmişken bütün cân ü teni	Şarkı	Sûz-nâk	Aksak

Tablo 8. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Menzûme Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN MENZÛME FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Demadem eyleriz tahsili ilme şevkile gayret	Darişşataka Menzumesi	Sûz-nâk	Yok

Tablo 9. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Formu Bilinmeyen Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN FORMU BİLİNMEYEN ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Nigahın dilrubâdır cânfezâdır	?	?	?

Tablo 10. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin İlâhi Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN İLÂHİ FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Aldanma dünya varına	İlâhi	Acem	Düyek
2	Yine aşkın sırrı düştü serime	İlâhi	Acem	Düyek
3	Var mıdır âlemde hiç	İlâhi	Acemaşîrân	Düyek
4	A Sultanım sen var iken	İlâhi	Acemaşîrân	Sofyan
5	Ya İlâhî başlayalım	İlâhi	Acemkürdî	Düyek
6	Medet Allah sana sundum	İlâhî	Bayâtî	Düyek
7	Münâdîler nidâ eyler	İlâhî	Bayâtî	Hafîf
8	Aşkın ile âşıklar yansın	İlâhî	Besteisfahân	Sofyan
9	Kaddi ala mecdi ya aynı	İlâhî	Evç	Düyek
10	Benim maksudum	İlâhî	Ferahnâk	Düyek
11	Derdi Hakka talib ol	İlâhî	Ferahnâk	Hafîf
12	Nefsi şeytana uyup işledik	İlâhî	Ferahnâk	Düyek
13	Ol kadar mukbil'ü mahbûb'i Hudâsın	İlâhî	Ferahnâk	Devr-i Hindi
14	Durman yanalım ateş-i aşka	İlâhî	Gerdâniye	Düyek
15	Yürük Değirmenler gibi	İlâhî	Gülizâr	Düyek
16	İnsafi koma elden	İlâhî	Gülizâr	Düyek
17	Şâh-ı iklim risâlet hem muazzam padişah	İlâhî	Hicâz	Evsât
18	Şüride vü Şeyda kılan	İlâhî	Hicâz	Sofyan
19	Şüride vü Şeyda kılan	İlâhî	Hicâz	Düyek
20	Ya Rab garib ü bi-kesem senden meded	İlâhî	Hicâz	Devr-i Revân
21	Ya vâsi'al mağfîret	İlâhi	Hicâz	Sofyan
22	Cenâb-ı pâkine layık	İlâhî	Hicâz	Düyek
23	Şöyle sakla sırr-ı aşkı	İlâhî	Hicâzkâr	Nim Evsât
24	Ya İlâhî sana geldik	İlâhî	Hisârbûselik	Düyek
25	Andelibi bâğı hicrân	İlâhî Cumhûr	Hüseyini	Evsât
26	İlâhel Âleminsin Rabb-i Âlâ	İlâhî	Hüzzâm	Düyek
27	Ne bahtlı ol kişiye	İlâhî	Hüzzâm	Düyek
28	Aşkınla yandır sultanım	İlâhî	Tâhir	Düyek
29	Sakın dünyaya aldanma	İlâhî	Isfahân	Düyek
30	Ah sakın dünyaya aldanma	İlâhî	Isfahân	Düyek
31	Allah adı uludur	İlâhî	Mâhûr	Düyek

	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
32	Durmaz yanar vücudum	İlâhî	Mâhûr	Sofyan
33	Durmaz yanar vücudum	İlâhî	Muhayyer	Düyek
34	Şüride vü Şeyda kılan	İlâhî	Muhayyer	Düyek
35	Mücrimleriz asileriz	İlâhî	Muhayyerbûselik	Sofyan
36	Her sahibi tac'ü külah	İlâhî	Müsteâr	Düyek
37	Ey padişah-ı bi-vezir	İlâhî	Nevâ	Düyek
38	Sırrı tevhîdin Hüdâyâ kıl tecellîsin ayan	İlâhî	Nevâ	Evsât
39	Ben harâbât ehliyim yoktur karârım	İlâhî Cumhûr	Nikrîz	Evsât
40	Mestâne-i aşkım ben ayamadım	İlâhî	Nikrîz	Düyek
41	Bâğ-i ma'arif içreyiz illa'İlâh hu	İlâhî	Rast	Düyek
42	Elhamdülillahi'l-lezî sultânühûlâtü'l ezel	İlâhî	Rast	Düyek
43	Mail olma dünyaya	İlâhî Cumhûr	Rast	Evsât
44	Tevbe edelim zenbimize	İlâhî	Rast	Sofyan
45	Ey Allahım sen var iken	İlâhî	Sabâ	Düyek
46	Musaffa eyle	İlâhî Cumhûr	Sabâ	Evsât
47	Söyle selamım ey sabâ	İlâhî	Sabâ	Düyek
48	Yüce sultanım derde dermanım	İlâhî	Sûzidil	Düyek
49	İnsi'temin badid dalâleti	İlâhî	Sûznâk	Düyek
50	Salike olmaz ayan	İlâhî	Sûznâk	Düyek
51	Allah emrin tatalım	İlâhî	Uşşâk	Sofyan
52	Ben ben değilim	İlâhî	Uşşâk	Sofyan
53	Biz hatm-i hâce ederiz	İlâhî	Uşşâk	Düyek
54	El meded pirim efendim	İlâhî	Uşşâk	Düyek
55	Gelin diyelim şevk ile	İlâhî	Uşşâk	Düyek
56	Hak şerleri hayr eyler	İlâhî	Uşşâk	Sofyan
57	Kuldan sana layık nola	İlâhî	Uşşâk	Düyek
58	Şehîn şâh-ı cihanbân-ı risâlet	İlâhî	Uşşâk	Düyek

Tablo 11. Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Şuğûl Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂÎ DEDE EFENDİ'NİN ŞUĞÛL FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Teyakkuzu ya neyamu	Şuğûl	Acem	Düyek
2	Şebihûke bedrül leyli ya seydi	Şuğûl	Acem	Düyek
3	Sadatiyen nakşiyîye keratühüm meliyye	Şuğûl	Hicâz	Düyek
4	Şerib tu bi kes-i uns-i mintin bi habreti	Şuğûl	Hicâz	Sofyan

	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
5	Te'aşşaktü bi-envari cemâlek	Şuğûl	Hicâz	Sofyan
6	Vefî kâmeti'l li eşyâ i fi külli ümmeti	Şuğûl	Hicâz	Düyek
7	Bedâ hilâlen alâ gazâlen	Şuğûl	Hicâz	Düyek
8	İnnilte ya riha's-sabâ	Şuğûl	Rast	Düyek
9	Mu'allâ gavs-ı sübhâni	Şuğûl	Rast	Düyek
10	Muhammed'ün eşref'ül arabî	Şuğûl	Rast	Sofyan
11	Lekad Sadakallahü	Şuğûl	Sabâ	Düyek
12	Ya vasi'al mağfîret	Şuğûl	Sabâ	Düyek
13	Ne Had fe ecebtuha meta nevhuke	Şuğûl	Sazkâr	Düyek
14	Akbelel bedr-ü aleyna vahtefet	Şuğûl	Tebrîz	Düyek
15	Yâ men latîfü lem yezel	Şuğûl	Tebrîz	Düyek

Tablo 12. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Tevşîh Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN TEVŞİH FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Ey Hudâ'nın sevgili mahbûbu	Tevşîh Cumhûr	Hicâz	Evsât
2	Ey nübüvvet tahtının şâhı	Tevşîh	Hüzzâm	Evsât
3	Rabbün Allahü'l-lezî lâ-ma'bûde illâ'hü	Tevşîh	Nevâ	Düyek
4	Ya Resülallah şefaateyle	Tevşîh	Rast	Devr-i Hindi
5	Arabda seyyidü'l kavme dühul ettik	Tevşîh	Segâh	Devr-i Hindi
6	Zât-ı mirât-ı Hüdâsın	Tevşîh	Segâh	Evsât
7	Barekallah du cihanın serveri	Tevşîh	Sûzidilârâ	Düyek
8	Ya Habîb Allah	Tevşîh	Sûznâk	Evsât
9	Bir muazzam padişahsın ki kulundur cümle şâh	Tevşîh	Şevk-i Tarâb	Evsât
10	Ey Hudâdan lutf-u ihsan isteyen	Tevşîh	Uşşâk	Düyek
11	Şefî'ü'l halkı fi'l- mahşer	Tevşîh	Uşşâk	Hafîf

Tablo 13. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Tesbîh Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN TESBİH FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Kerim Allah Rahim Allah	Tesbîh	Acemaşîrân	Sofyan
2	Sübhanel melikül Mevla	Tesbîh	Evç	Düyek
3	Ya Allah Ya Rahman	Tesbîh	Sabâ	Düyek

Tablo 14. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Durak Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂÎ DEDE EFENDÎ'NİN DURAK FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Dost lutf eyleyüb bir kez	Durak	Acemaşîrân	Serbest
2	Dil hânesi mirat-ı hak	Durak	Hicâz	Durak Evferi

Tablo 15. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Salât Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂÎ DEDE EFENDÎ'NİN SALÂT FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Allahümme Salli	Salât	Mâhûr	Sofyan

Tablo 16. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Nâ't Formundaki Eserlerinin Dökümü

MEHMET ZEKÂÎ DEDE EFENDÎ'NİN NÂ'T FORMUNDAKİ ESERLERİ				
	<u>ESER ADI</u>	<u>TÜRÜ</u>	<u>MAKÂMI</u>	<u>USÛLÜ</u>
1	Senin vasfın leb-i takrire gelmez	Nâ't	Uşşâk	Serbest

2.3. Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Beste Formu

Akdoğu'ya (1996) göre; Geleneksel Türk müziği'nde sözel bir tür olarak belirtilen Beste formu (s. 294), Yavaşça'ya (2002) göre; Büyük formdaki eserler arasında “Kâr” ve “Kâr-ı Nâtık”tan sonra gelen en geniş kapsamlı mûsikî formudur. Güfteleri dîvan edebiyatının gazel tarzında yazılmış şiirlerinden seçilmiş dört mısırâdan oluşan, çoğu zaman ikaî (anlamsız) ve lâfzî (anlamli) terennümlerle donatılmış, büyük usûllerle ölçülen bir kompozisyon şeklidir. Bestelerin “Murabbâ” ve “Nakş” olmak üzere iki türü vardır. Murabbâ bestelerde, peşrevlerde olduğu üzere büyük usûller tercih edilmekte, nakş bestelerde ise -çoğunlukla lenk fahte ve düyek olmak üzere- küçük usûller tercih edilmektedir (s. 474).

Dört hânedan oluşan murabbâ bestelerde, sözler mutlaka dört dizelidir. (Akdoğu, 1196: 294) Her dize yani her mısırâ bir hânedir. Her hânenin sonunda terennüm vardır. Birinci, ikinci ve dördüncü hâneler, terennümleriyle beraber aynı ezgiye ve aynı usûle sahiptir. Üçüncü hâne meyân hâne olup, farklı ezgiyle bestelenmektedir. (Yavaşça,

2002: 474). Meyânhâneler genellikle, başka makâm geçkilerinin de kullanıldığı bölümlerdir. Dört hâneli bestelerin birinci mısırâna “Zeminhâne” adı verilir. Zeminhâneler, eserin makâmını işleyen bölümlerdir. Makâmın özellikleri gösterilerek zeminhânenin son kısmında terennüme geçilir. Terennümsüz bestelere de rastlamak mümkündür.

“Nakş bestelerde kuruluş genellikle iki hânedir. Birinci hânedede, dört mısırâlı şiirin bir ve ikinci mısırâlarına bağlı terennüm yer alır. İkinci hânedede ise üçüncü ve dördüncü mısırâlar terennüme bağlanıp karara gider. Bu şekilde oluşan nakş bestelerde genellikle mısırâlar kısa, terennümler ise renkli, süslü ve uzun tutulur. Bazı nakş bestelerde iki mısırâ ile yetinilir. Birinci mısırâdan sonra, uzun ve karara giden bir terennüm yer alır. Meyânhânedede ise ikinci mısırâ söylenir. Onu da son karara giden uzun bir terennüm takip eder” (Yavaşca, 2002: 489).

2.4. Kaynak Notalar

Bu araştırmada, Zekâi Dedezâde Ahmet Irsoy ve Dr. Subhi Ezgi'den müteşekkil konservatuvar “Tasnif ve Tesbit Heyeti” tarafından hazırlanmış ve 1940 tarihli, Konservatuvar Neşriyatı Türk Mûsikîsi Klâsiklerinden Hâfız M. Zekâi Dede Efendi Külliyyatı, temel kaynak olarak kullanılmıştır.

1923-1943 yılları arasında Darülelhan ve onun vârisi olan İstanbul Belediye Konservatuarı tarafından yayımlanan yüzlerce Türk mûsikîsi eserinin kaynak kişisi bizzat Zekâi Dede'nin oğlu Ahmet Irsoy'dur. Ahmet Irsoy, babasından meşk ederek elde ettiği birikimini, tecrübesini bu yayınlarda kâğıda dökenlerin bşında gelmektedir. Bu eserlerin önemli bir bölümü Ahmet Irsoy'un hâfızasındaki biçimiyle ve onun okuduğu şekilde notaya alınmış ve yayınlanmıştır. Bugün dahi bu eserlerin icrâsının bir ayrıntısına dair veya notasıyla, aslı veya esas versiyonuyla ilgili bir tereddüde düşüldüğünde başlıca otorite ve başvuru kaynağı olarak “kaynak kişi”si Ahmet Irsoy olan bu Darülelhân ve İstanbul Konservatuarı yayınlarına başvurulmaktadır (Behar, 2005: 107).

Temel kaynakta kullanılan Rauf Yektâ Bey'in ses sistemi, bugünkü sistemden biraz farklıdır. Aşağıda Rauf Yektâ Bey'in kullandığı arıza işaretleri koma değerleri tabloda verilmiştir.

Tablo 17. Mehmet Rauf Yektâ Bey'in Kullandığı Arıza İşaretleri ve Koma Değerleri

DİYEZLER			BEMOLLER		
Adı	Simgesi	Koma Değeri	Adı	Simgesi	Koma Değeri
Yarım Diyez	#	1	Yarım Bemol	l	1
Diyez	#	4	Bemol	b	3
Noktalı Diyez	#.	5	Çengelli Bemol	b	4
İki Noktalı Diyez	#.	8	Çizgili Bemol	ḅ	5

Rauf Yektâ Bey sisteminde, segâh perdesi doğal perde kabul edildiği için bûselik perdesi arızalı perdedir ve koma diyezi ile gösterilir. Arızalar arasında bugün kullanılmayan üç komalık bir bemol bulunmaktadır. Bilgisayâr ortamına aktarılmış notalar, bugünkü sisteme uygun olarak yazılmıştır. Bûselik; arızasız perde, üç komalık bemol ise bakıyye bemolü olarak yazılıdır. Bazı makâmlarda kullanılan arızalar da farklı anlayıştadır. Misal olarak, Sabâ makâmında bugün, hicâz perdesi yer alırken kaynak notada, dik hicâz perdesi kullanılmıştır. Yine Sabâ makâmında bugün kullanılan şehnâz perdesi kaynak notada dik şehnâz olarak yazılıdır. Adı geçen makâmlardaki arızalar da bugünkü anlayışa göre yazılmıştır.

Bunun yanında Beste notalarında -büyük ihtimalle basım hatasından kaynaklanan- yanlış arıza kullanımları vardır. Arızalarda yaşanan tereddütler olduğunda, diğer başka nüshalara başvurulur veya fikir üretilerek dipnotlarda belirtilmiştir.

2.5. İncelemede Geçen Bazı Mûsikî Terimleri

Makâm: Türk mûsikîsinde belli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye “makâm” denir (Karadeniz, 1983, s. 64)

Perde: Türk mûsikîsinde “ses” manasında kullanılmaktadır; Dügâh perdesi, hisâr perdesi gibi (Öztuna, 2000, s. 352).

Karar, Asma Karar/Kalış: Türk mûsikîsinde bir makâm seyrinin bitişi “karar”dır ve bir eser içinde yapılan geçici kararlara asma karar veya asma kalış denmektedir. Karar veya durak dediğimiz perdeler de aynı zamanda asma karar perdesi olarak seyir içerisinde kullanılırlar (Öztuna, 2000, s. 22)

Cümle: Ezgisel gidiş sırasında, çok ender de olsa makâmın durak veyâ güçlü seslerinden birinde, ama çoğunlukla ilgili makâmın durak ve güçlü seslerinin dışında bir ses üzerinde soluklanması sonucu oluşan ezgisel kalışa “cümlecik” denir. Birbirlerini tamamlayan en az iki cümleciğin oluşturduğu ezgisel bütüne ise “cümle” denir (Akdoğan, 1996, s.55).

Geçki: Herhangi bir makâmdan başka bir makâma geçmeye “geçki” denilir (Arel, 1993, s. 113).

Çeşni: Her makâmın bünyesinde bulunan melodik yapıların seyirleri ile bu seyirlerin hâfızamızda hâsıl ettiği intiba ve duyuş zevkine “çeşni” denilmektedir (Kutluğ, 2000, s. 92). Çeşni, makâmın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerden doğar ve makâmların birbirinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirir. Aralıkları ve seyirleri birbirine benzeyen iki makâm ancak çeşnileri incelenerek ayırt edilebilir (Karadeniz, 1983, s. 64).

2.6. Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Bestelerinde Kullandığı Makâmların Tarihsel Süreçteki Nazarî Anlatımları

2.6.1. Acem Makâmı

Hızır bin Abdullah, makâmın Irâk makâmını gösterip düğâhta karar ettiğini söylemektedir. Seydî ve Lâdikli'de de aynı tarif mevcuttur. Tirevî ise segâh hânesini hüseyni hânesine yaklaştırarak, acem perdesinin elde edileceğini belirtmektedir (Çelik, 2001, s. 79).

Kantemiroğlu'na göre Acem makâmı;

“Seyrine düğâh perdesinden başlamaktadır. Makâm tam perdelerle hüseyniye dek çıkıp, oradan kendi perdesine (acem perdesine) geçerek kendini ortaya koyar. Kendi perdesinden, evç perdesini atlayıp, gerdâniye perdesine gider. Oradan tiz hüseyniye dek çıkar ve gene aynı yoldan geri dönüp, düğâha gelir ve durur. Düğâhtan daha aşağıya inmek isterse, yegâha dek inebilir. Oradan gene tam perdelerle, yukarı doğru çıkar ve düğâh perdesinde karar kılar” (Tura, 2001, s. 75-76).

Tanbûrî Küçük Artin'de Acem makamının seyrini gösteren perdeler şu şekilde sıralanmaktadır: *“Bir mızrap acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyni, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâh”* (Judetz, 2002, s. 40). Bu seyir tarifinde dikkat çeken unsur, seyrin acem perdesinden başlamış olmasıdır.



Şekil 2.1. Tanbûrî Küçük Artin'de Acem makâmı seyri

Hızır Ağa'da Acem makâmı; “Acem oldur ki, düğâh gösterip ve gerdâniye ve nevâ ve hüseyni nim acemden inip, hüseyni ve nevâ ve çargâh ve segâhı aşikâr ve düğâh karar itibar eder” (Kutluğ, 2000, s. 354), şeklinde tarif edilmiştir.

Abdülbâki Nâsır Dede'de Acem makâmı; “Gerdâniye perdesinden Nihavend yapmaya başlayıp çargâh perdesine gelince dönüp Uşşâk karar verir. Bu bileşimin bizden öncekilerin buluşu olduğu düşünülebilir” (Tura, 2006, s. 46), şeklinde tanımlanmıştır.

Hâşim Bey'e göre Acem makâmı; “İbtida hüseyni, acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ'ya kadar inip, bâ'dehu çargâh, nevâ, hüseyni, acem, gerdâniyeye kadar çıkıp ve Bayâti çeşnisi gibi karar eder” (Tırışkan, 2000, s.28).

Kâzım Uz'a göre Acem makâmı; “Evvelâ hüseyni, acem başlayıp sonra perde perde hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâha inerek tekrar çargâh ile Uşşâk makâmı gibi karar eder” (Oransay, 1964, s. 7).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Acem makâmı; “Bayâti makâmının acem perdesinden girmesiyle aynı seyir ile düğâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 76).

Suphi Zühtü Ezgi'de (1933) Acem makâmı tarifi şöyledir:

“Acem makâmı Uşşâk dizisi ile onun altıncı sesinden itibaren tize doğru mevzu Acemaşîrân dizisinin birbirine karıştırılmasından doğmuştur” (s. 155).



Şekil 2.2. Suphi Ezgi'de Acem makâmı dizisi

“Güçlü acem karargâh düğâhtır. Makâm bazen karargâhtan başlar ve Uşşâk dörtlüsü veya her iki dizide müşterek seslerden istifade ederek Uşşâk dizisinde gezinir ve arada acem sesi üzerinde Çargâh dörtlüsünü gösterir. Bazen de acem perdesinden başlayarak onun etrafında Acemaşîrân makâmını tize doğru icra ile ya acem veya nevâ ve sonra çargâhta muvakkat kaldıktan sonra Uşşâk dörtlü veya dizisi ile durakta karar eder” (Ezgi, 1933, s. 155).

Hüseyin Sadettin Arel’e göre Acem makâmı; “Acem perdesindeki Çargâh makâmı dizisinden bir beşlinin Bayâti makâmına eklenmesiyle hâsıl olmuştur.



Şekil 2.3. Hüseyin Sadettin Arel’de Acem makâmı diziler

Bayâti makâmıyla yâhut acem perdesindeki Çargâh makâmının beşlisi ile başlanılarak bunda gezinildikten sonra ötekine geçilir ve Bayâti makâmı ile karar verilir. Arada başka geçkiler yapılmasına mani yoktur” (Akdoğan, 1993, s. 206).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Acem makâmı;

“Çoğunlukla hüseyini ve acem perdelerinden terennüme başlayıp iskaladaki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra aynı şekilde acem perdesine iner ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Bundan sonra iniş iskalasındaki perdelerle karara doğru giderken çargâh ve nevâ perdeleri üzerinde de kısa duruşlar yaptıktan sonra hüseyini, nevâ, çargâh ve uşşâk perdelerini kullanarak düğâh perdesinde karar verir. Makâmın hususi çeşnisi başlangıçta acem perdesi üzerinde ısrarlı duruşlar, bundan sonra çargâh ve karara doğru nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir. Bazı bestekârlar karara doğru evç ve hisâr perdelerini de kullanmışlarsa da bu şekil makâmın çeşnisinin ana şartlarından değildir” (s. 97).

2.6.2. Acemaşîrân Makâmı

Acemaşîrân makâmı seyrinde önemli bir yer tutan Acem makâmı ile ilgili nazari anlatımlar, Acem makâmı bölümünde verildiği için bu bölümde ayrıca gösterilmemiştir.

Acemaşîrân makâmının en eski tarifine, XV. yüzyıl sonunda Kadızâde'nin Mûsikî Risâlesi'nde rastlanmıştır. Buna göre Acemaşîrân makâmı; *“Acem temâm âğâz idüb Uşşâk karâr idersin”* (Küçükgökçe, 2010, s. 77).

Kantemiroğlu'na göre Acemaşîrân makâmı; *“Acem makâmının terkîbidir. Gerek ince sesli, gerek kalın sesli perdelerde Acem makâmı gibi hareket edip acemaşîrân perdesinde karar kılar”* (Tura, 2001, s. 105).

Tanbûrî Küçük Artin'de Acemaşîrân makâmının seyrini gösteren perdeler şu şekilde sıralanmaktadır: *“Acemaşîrân oldur ki bir mızrap acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, düğâh, nevâ, düğâh, rast, acemaşîrân, yegâh, aşîrân, acemaşîrân”* (Judetz, 2002, s. 42).



Şekil 2.4. Tanbûrî Küçük Artin'de Acemaşîrân makâmı seyri

Abdûlbâki Nâsır Dede'ye göre Acemaşîrân makâmı; *“Acem yapmaya başlayıp düğâh perdesine gelindiğinde rast perdesine inip irak perdesine uğramadan acemaşîrân perdesini gösterir ve orada karar verir”* (Tura, 2006, s. 47).

Hâşim Bey'de Acemaşîrân makâmı; *“İbtidâ hüseyini, acem gösterip üslûp Acem üzere ağâze ederek kendi mukabili olan aşîrânda karar eder”* (Tırışkan, 2000, s. 37), şeklinde tarif edilmiştir.

Kâzım Uz'a göre Acemaşîrân makâmı;

“Acem makâmı gibi başlayıp sonradan segâh yerine kürdî kullanarak Aşîrân makâmı gibi acemaşîrân perdesinde karar eden makâmıdır. Makâm evvelâ çargâh, nevâ, hüseyini perdelerinden Acem makâmı gibi âgâz eder, sonra Nihâvend kürdîsi ile acemaşîrân perdesinde karar eder” (Oransay, 1964, s. 7).

Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân tarifine göre; *“Acemaşîrân makâmının hüseyini, gerdâniye, acem perdelerinde başlayan zemini; Tiz çargâh- segâh arasındaki perdelerde, meyân Şevkefzâda olduğu gibi Sabâ halinde ve yâhut Ferahfezânın nevâ-tiz nevâ oktavında, kararı dahî acem- yegâh perdeleri arasında icrâ olunur”* (Cevher, 1992, s. 42).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Acemaşîrân makâmı; *“Evvelâ Acem makâmını icra edip düğâh perdesine geldikte nevâ, çargâh, nihâvend, düğâh, rast, acemaşîrân, hüseyiniaşîrân perdeleri ile acemaşîrân perdesinde karar eder”* (Oransay, 1964, s. 132).

Rauf Yektâ Bey'e göre Acemaşîrân makâmı; *“Çargâh makâmının acemaşîrân perdesi üzerine göçürülmüş bir şeddinden ibarettir”* (Kutluğ, 2000, s. 436). Rauf Yektâ, Acemaşîrân makâmının dizisini şöyle göstermektedir (Nasuhioğlu, 1986, s. 71):



Şekil 2.5. Rauf Yektâ'da Acemaşîrân makâmı dizisi

Arel sisteminde, Çargâh makâmı dizisi acemaşîrân perdesine göçürülmüştür. Arel, Çargâh makâmının şedlerini verdiği tabloda, acemaşîrân perdesindeki şeddin, Acemaşîrân makâmı olduğunu açıklamaktadır.



Şekil 2.6. Hüseyin Sadettin Arel’de Acemaşîrân makâmı dizisi

Dr. Suphi Ezgi de aynı tabloyu vererek Acemaşîrân makâmını Çargâh makâmının acemaşîrân perdesindeki şeddi olarak göstermiştir (Kutluğ, 2000, s. 436).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Acemaşîrân makâmı;

“Çoğunlukla hüseyni, acem ven çargâh perdelerinden terennüme başlayıp gerdâniye, muhayyer ve yerine göre nim sünbüle perdesi kullanıldıktan sonra aynı şekilde acem perdesine inilir. Burada acem ve çargâh perdeleri üzerinde duruşlar yapılarak makâmın kendine mahsûs çeşnisi meydana getirilir. Bundan sonra nim kürdî, düğâh, rast perdeleriyle acem aşîrân perdesinde karar verilir. Karara doğru hüseyni yerine bazen nim hisâr perdesinin kullanıldığı ve karar esnasında hüseyni aşîrân perdesinin de gösterildiği olur. Makâmın asıl şartlarından olmayan bu nağmeler seyre ayrı bir revnâk verir” (s. 81).

2.6.3. Acemkürdî Makâmı

Acemkürdî makâmı seyrinde önemli bir yer tutan Acem makâmı ile ilgili nazarı anlatımlar, Acem makâmı bölümünde verildiği için bu bölümde ayrıca gösterilmemiştir.

Tanbûrî Küçük Artin’de Acemkürdî makâmının seyrini gösteren perdeler şu şekilde sıralanmaktadır: “Bir mızrap acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyni, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, kürdî, düğâh, kürdî, çargâh, nevâ, çargâh, kürdî, düğâh, rast, düğâh” (Judetz, 2002, s. 41).



Şekil 2.7. Tanbûrî Küçük Artin’de Acemkürdî makâmı seyri

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Acemkürdî makâmı; “*Medhâl ve zemininde Bayâtî*⁷ kararındadır. Notada Bayâtî makâmı gibi yazılır” (Cevher, 1992, s. 64).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Acemkürdî makâmı; “*Evvelâ Acem makâmını icrâ edip, bâ'de Kürdî makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder*” (Oransay, 1964, s. 111).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; “*Acemkürdî makâmı, Acem makâmını husûle getiren Acemaşîrân ve Uşşâk dizilerinin nihayetine bir Kürdî dörtlüsünün katılmasından ibarettir*” (s. 229)



Şekil 2.8. Suphi Ezgi'de Acemkürdî makâmı dizileri

“*Makâm Acem makâmını yapar, sonra Kürdî dörtlüsü ile karar eder. Bazen ibare arasında da Kürdî dörtlüsü gösterilir. Acemkürdînin Kürdî makâmından farkı pek azdır. O da iptidâda Çargâh dörtlüsünün çokça icrasıdır. Acemkürdîyi donanımda Acem makâmında olduğu gibi Uşşâk dizisinin işaretleriyle gösteririz. Acemaşîrân dizisinin dördüncü sesi olan sünbüle ile Kürdî dörtlüsünün ikinci sesi olan kürdî perdesinin değiştirme işaretlerini ibare arasında o seslere ilave ederiz*” (Ezgi, 1933, s. 229).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Acemkürdî makâmı; “*Önce Acem makâmının seyrini icra edip çargâh perdesi üzerinde kısa bir duruştan sonra kürdî, çargâh, nevâ, hisâr perdeleri kullanarak Kürdî makâmına geçer ve düğâh perdesinde karar verir. Hisâr perdesi kullanılmadan da Kürdî makâmına geçildiği görülmüştür*” (s. 144).

⁷ Bkz. Cevher, a.g.e., s. 55.

2.6.4. Bayâti Makâmı

Abdülkadir Merâgi’de yirmidört şûbe içerisinde yer alan Bayâti makamı, şûbe olarak beş sestten meydana gelmektedir. Bu beş ses şöyle gösterilmiştir:

YH Yh YC YB Y H

Merâgi, bu beş sestten üçüncü ve dördüncü sesler arasına bir başka “tali” ses yerleştirildiğini ve bu nedenle beş sesin altı ses olarak görüldüğünü belirtmiştir. Bu seslerin günümüzdeki karşılığı şu şekildedir: Nevâ, çargâh, segâh ve kürdî, zengüle, rast (Bardakçı, 1986, s. 73). İlâve edilen bu sese Abdülbâki Nâsır Dede hicâz, Kantemiroğlu ise evç demektedir (Kutluğ, 2000, s. 191). Bu perdeler nevâ üzerine göçürüldüğü zaman, Bayâti dizisinde tiz beşliyi Hicâz beşlisinin oluşturduğu görülmektedir.

Merâgi’de beş sestten oluşan bu şûbe, Lâdikli’de Nevrûz-ı Bayâti olarak gösterilmiştir (Tekin, 1999, s. 165).

Kantemiroğlu Bayâti makâmını şu şekilde tanımlamaktadır:

“Nevâ ile hüseyinin arasındaki yârım perdeye “Bayâti” denir. Bayâti makâmının seslendiriliş hareketine düğâh perdesinden başlanır. Oradan nevâ yüzünden (nevâ cinsiyle) segâh, çargâh ve nevâyâya çıkılıp, nevâ perdesinde biraz durulur ve bayâti perdesi titretilir. Oradan, hüseyini perdesi atlanarak, evç perdesine geçilir. Eviçten daha yukarı çıkılmak istenirse, tam perdeler üzerinden, tiz bayâtiye ve tiz hüseyniye dek çıkmak mümkündür. Makâm, ince sesli perdelerden kalın seslilere doğru inmek isterse, gene aynı yoldan geçip hüseyini perdesini aşarak ve kendi perdesini okşayıp nevâ perdesine güzelce basarak kendini ortaya koyâr. Nevâdan yegâha dek iner ve gene aynı yoldan dönüp düğâh perdesinde durur ve kararını verir” (Tura, 2001, s. 74).

Tanbûri Küçük Artin, Bayâti makâmı ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: *“Bir mızrap segâh, çargâh, nevâ, acem, hüseyini, nevâ, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, düğâh, segâh, nevâ, çargâh, segâh, düğâh”* (Judetz, 2002, s. 43).



Şekil 2.9. Tanbûrî Küçük Artin’de Bayâti makâmı seyri

Hızır Ağa’da Bayâti makâmının perdeleri Artin ile aynıdır ve seyri o da dügâh perdesinden başlatmaktadır (Tekin, 2003, s. 138).

Abdülbâki Nâsır Dede’ye göre Bayâti makâmı; “Nevâ ile Uşşâkın bileşimidir ama nevâdaki hicâz perdesinin iyice azaltılması ve nevâ perdesine de sık sık bayâti perdesinin eklenmesi kuralları arasındadır. Nevâ yapmaya başlayıp Uşşâk karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 58).

Hâşim Bey’e göre Bayâti makâmı; “İbtida çargâh, nevâ, hüseyni, acem, gerdâniye perdeleriyle yine nevâyâ kadar inip bâ’dehu nevâdan çargâh, segâh, dügâh açarak bir rast gösterip tekrar gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh okşayarak dügâhta karar eder“ (Tırışkan, 2000, s. 26).

Kâzım Uz’a göre Bayâti makâmı; “Evvêlâ çargâh, nevâ başlar. Sonra segâh, çargâh, nevâ perdeleri ile hem hüseyni hem acem göstererek tekrar hüseyni, nevâ, çargâh, segâh ile rast göstermeksizin dügâhta karar eder” (Oransay, 1964, s. 12).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre Bayâti makâmı; “Nevâ, hüseyni perdeleri ile başlar, zemîni; Muhayyer-dügâh, meyânî; Nevâ- tiz nevâ fâsılalarında, karârî dahî; Tiz çargâh ile dügâh arasındadır” (Cevher, 1992, s. 55).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre Bayâti makâmı; “Evvêlâ çargâh perdesinden bade’ ile nevâ, hüseyni, acem, gerdâniye, muhayyer perdeleriyle dönüp nevâ ve çargâh perdelerinde şûri⁸ perdesi ile asma karardan sonra gerdâniye, acem, nevrüz⁹, hüseyni, nevâ, çargâh perdeleri ile dügâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 62).

⁸ Eskinin “bayâti” olarak adlandırdığı bu perde nevâ perdesi ile hisâr perdesi arasında bulunan bir nim perdedir. “Bayâti” perdesi bugün şuri ile hisâr arasındaki perdeye denilmektedir. Bkz. Kaygusuz, a.g.e., s.

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; “*Bayâti, Uşşâk dizisinin inici bir tarzda istimalinden başka bir şey değildir, bu Uşşâk demektir*” (s. 212).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Bayâti makâmı; “*Uşşâk makâmının inici-çıkıcı bir şekli vardır ki güçlüden başlar ve dizinin tiz tarafındaki Bûselik kısmında dolaştıktan sonra tıpkı Uşşâk gibi inerek düğâh perdesinde kalır. Bu makâma 'Bayâti' adı verilmiştir*” (Akdoğan, 1993, s. 44).



Şekil 2.10. Hüseyin Sadettin Arel'de Bayâti makâmı dizisi

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Bayâti makâmının iki türlü seyri vardır ve şöyle tanımlanmıştır;

“1. Çargâh ve nevâ perdelerinden terennüme başlayıp seyir esnasında iskaladaki¹⁰ perdelerden nevâ ve acem perdeleri üzerinde kısa duruşlar yaptıktan ve karara doğru hisâr ve evç perdeleri kullandıktan sonra tekrar iniş iskalasındaki acem, hüseyni, nevâ perdelerine avdet eder. Bundan sonra çargâh ve uşşâk perdelerini kullanarak düğâh perdesinde karar verir.

2. Yine çargâh ve nevâ perdelerinden terennüme başlayıp nevâ perdesi üzerinde duruşlar yaparak Nevâ makâmının çeşnisini ve acem perdesi üzerinde de Acem makâmının çeşnisini hafifçe gösterir. Bundan sonraki seyrinde hisâr ve evç perdeleri kullanmadan çargâh ve uşşâk perdeleriyle düğâh perdesinde karar verir” (s. 94).

⁹ A.A. Konuk'un dik acem perdesine verdiği ad. Bkz. Yılmaz Öztuna, Türk Müsîkîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, AKMB Yayınları, Ankara, 2000, s. 298.

¹⁰ Bu makam çıkış ve inişte aynen Uşşâk makamının kullandığı iskalaları kullanır. Bkz. Karadeniz, a.g.e., s. 93.

2.6.5. Bayâtibûselik Makâmı

Bayâtibûselik makâmı seyrinde önemli bir yer tutan Bayâti makâmı ile ilgili nazarî anlatımlar, Bayâti makâmı bölümünde verildiği için bu bölümde ayrıca gösterilmemiştir.

Kâzım Uz'a göre Bayâtibûselik makâmı; *“Bayâti makâmı gibi başlayıp sonradan Bûselik makâmı gibi segâh yerine bûselik kullanarak düğâhta karar eden makâm”* (Oransay, 1964, s. 12).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Bayâtibûselik makâmı; *“Evvelâ Bayâti makâmını icra edip bâ'de Bûselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder”* (Kaygusuz, 2006, s. 98).

Hüseyin Sadettin Arel'in makâm sınıflandırmasında bu makâm, Bûselik makâmının eklenmesiyle mürekkepleşen veya mürekkepliği artan makâmların arasında yer almaktadır. Buna göre; *“Bu makâmın seyrinde ilk olarak asıl makâmın dizisinde gezinilir, sonra Bûselik dizisine geçilip düğâhta karar verilir”* (Akdoğan, 1993, s. 236).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre;

“Bu makâm Bayâti ve Bûselik makâmlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Önce evç ve hisâr perdeleri kullanmadan Bayâti makâmının seyrini icrâ edip nevâ perdesinde hafif bir duruş yapar ve buradan uygun nağmelerle Bûselik makâmına geçerek bu makâmın seyrini de kısaca icra ettikten sonra karar esnasında zengüle perdesi kullanmak suretiyle düğâh perdesinde karar verir” (s. 150).

2.6.6. Dilkeşhâverân Makâmı

Hızır bin Abdullah Kitâb-ı Mûsikîsi'nde, Bedr-i Dilşâd da Edvâr-ı Makâmat isimli manzum eserinde Dilkeşhâverân makâmını aynı şekilde tarif etmişlerdir. Hızır bin Abdullah'da Dilkeşhâverân makâmı; *“Hüseyni âgâz ide ırâk evinde karar ide”* (Çelik, 2001, s. 52), şeklinde tarif edilmiştir. El Seydi mahlaslı yazarın El Matlağ adlı Mûsikî risalesinde Zirkeşhâverân olarak geçen Dilkeşhâverânın, *“Hüseyniden çık, ırâka*

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre;

“Dilkeşhaveran makâmı, Hüseyini ve Irâk makâmı dizilerinin karışığıdır.



Şekil 2.12. Suphi Ezgi'de Dilkeşhâverân makâmı dizileri

Makâm, güçlü perdesi olan hüseyniden veya Hüseyini dizisinin durağından başlar. Hüseyini dizisinde gezinir; hüseyini, nevâ, düğâh seslerinde muvakkaten durur ve sonra her iki dizide müşterek seslerden istifade ederek Irâk dizisi ile karargâhta kalır” (Ezgi, 1933, s. 163).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Dilkeşhâverân makâmı; *“Hüseyini ve Irâk makâmının birbirine eklenmesiyle yapılmıştır ve inicidir.*



Şekil 2.13. Hüseyin Sadettin Arel'de Dilkeşhâverân makâmı dizileri

Hüseyini dizisinde gezinildikten sonra ortak sesler vasıtası ile Irâk dizisine geçilerek irâk perdesinde karar verilir” (Akdoğan, 1993, s. 170).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre; *“Bu makâm Hüseyini ve Irâk makâmının birleşmesinden meydana gelmiştir. Nevâ ve hüseyini perdesinden terennüme başlar, Hüseyini makâmını icrâ ettikten sonra rast perdesine inip buradan Irâk makâmına geçer ve kısaca bu makâmın da seyrini icrâ edip irâk perdesinde karar verir”* (s. 125)

2.6.7. Evç Makâmı

Abdülkâdir Merâgi'de Evç makâmı, yirmidört şûbe içerisinde yer almaktadır ve sekiz sestem oluşan bir dizi olarak gösterilmektedir (Bardakçı, 1986, s. 74). Bu sesler şöyledir:



Şekil 2.14. Abdülkâdir Merâgi'de Evç makâmı dizisi

Bu dizi, karar perdesi olan ırâk perdesine göçürüldüğü zaman, bir makâm ve âğâze niteliğinde olmadığı görülmektedir (Kutluğ, 2000, s. 271).

Lâdikli Mehmet Çelebi'de Evç makâmına ilişkin verdiği dizi ve perdeler, ebced notasıyla şemada gösterilmiştir. Bu perdeler, Merâgi'nin gösterdiği perdeler ile aynıdır (Tekin, 1999, s. 144).

Tanbûri Küçük Artın, Evç makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir:

“Bir mızrap evç, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyni, evç, gerdâniye, muhayyer, evç, gerdâniye, hüseyni, evç, hüseyni, evç, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, çargâh, çargâh, segâh, düğâh, rast, hüseyni, evç, gerdâniye, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, çargâh, çargâh, segâh, çargâh, segâh, düğâh, düğâh” (Judetz, 2002, s. 52).



Şekil 2.15. Tanbûri Küçük Artın'de Evç makâmı seyri

Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Evç makâmı;

“Evç perdesinden başlayarak Mâhûr-ı sagîr¹¹ (Küçük Mâhûr) yapmaya başlayıp çargâh perdesine gelince, oradan inici şekilde Rast yapmaya başlayıp ırâkta karar verir. Nevâ perdesine hicâz perdesinin eklenmesi ve ara sıra hüseyni perdesi yerine acem perdesini alıp evç perdesinden acem perdesi ile nevâ perdesine inmesi de kuralları arasındadır” (Tura, 2006, s. 59).

Hâşim Bey'de Evç makâmı; *“İbtida acem, evç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh basarak bu üslup üzere yine nevâyâ kadar inip bâ'dehu çargâh, segâh, düğâh açarak ırâkta karar eder”* (Tırışkan, 2000, s. 35).

Kâzım Uz'a göre Evç makâmı; *“Evvelâ evç perdesinden başlayıp sonra icâbına göre muhayyer, gerdâniye perdelerine kadar çıkar. Andan dahi perde perde çargâh, rast, düğâh göstererek ırâk perdesinde karar eder”* (Oransay, 1964, s. 23).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre; *“Evç makâmının zemîn, meyân ve karârı, Ferahnâk¹² seyrinde ise de, Evç'de çargâh, Ferahnâk'da hicâz perdelerinin ziyâde kullanılması bu iki makâm arasında hayli fark bulundurur”* (Cevher, 1992, s. 45).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Evç makâmı; *“Evvelâ evç perdesi üzerinde Segâh makâmını icrâ edip bâ'de Muhayyer makâmının kendi seyri ile düğâh perdesine geldikte ırâk makâmının karar seyri ile ırâk perdesinde karar eder”* (Kaygusuz, 2006, s. 125).

Suphi Zühtü Ezgi'de (1933) Evç makâmı, Segâh makâmının şedleri arasında yer almaktadır ve şöyle tarif edilmektedir: *“Evç makâmı tiz duraktan başlar, dizisi ile üst tarafındaki nazarî dizinin dörtlüsünde veya daha ziyade seslerinde gezinir. Tiz taraftaki*

¹¹ Gerdâniye perdesinden Rast yapmaya başlayıp nevâ perdesine gelince çargâh perdesini gösterip orada karar verir. Bkz. Tura, Nasır Abdülbaki Dede... , s. 45.

¹² Ferahnâk makâmının zemini; nevâ, hüseyni, evç perdeleriyle başlayarak Tiz çargâh-düğâh arasındaki perdelerde, meyânı; Nevâ- tiz nevâ oktavında, kararı dahi; Muhayyer-yegâh perdeleri arasında terennüm olunur. Bkz. Cevher, a.g.e., s. 44.

güçlüde veya tiz durakta muvakkat kalır, sonra dizinin tamamında seyir ile durakta karar eder“ (s. 257).



Şekil 2.16. Suphi Ezgi’de Evç makâmı dizileri

Hüseyin Sadettin Arel’e göre Evç makâmı; “Irâk makâmının inici şeklinden ibarettir” (Akdoğu, 1993, s. 161-162).



Şekil 2.17. Hüseyin Sadettin Arel’de Evç makâmı dizisi

“Irâk makâmının tiz durağı olan evç perdesinden başlanılarak dizinin tiz taraflarında dolaşıldıktan sonra düğâh perdesindeki Uşşâk dörtlüsüne geçilir ve müteakiben ırâk perdesindeki Segâh dörtlüsünde gezinilip ırâkta karar verilir. Yeden olmak üzere ekseriya dizinin tiz tarafında acem ve pest tarafında acemaşîrân perdelerinin kullanılması adettir” (Akdoğu, 1993, s. 161-162).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Evç makâmı;

“Çoğunlukla acem ve evç perdelerinden terennüme başlanıp yerine göre gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdeleri üzerinde dolaşıldıktan sonra aynı şekilde evç perdesine kadar inilir. Bu perde üzerinde kısa duruşlar yapıldıktan sonra hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâh ve rast perdeleriyle ırâk perdesine gelinip burada karar verilir. Bazen acemaşîrân perdesi de kullanılarak karar verildiği de olur. Makâmın hususî çeşnisi evç perdesi üzerinde yaptığı duruşlarla meydana gelir” (s. 83).

2.6.8. Ferahnâk Makâmı

Abdülkâdir Merâgî, Câmi'ü'l- Elhân adlı mûsikî kitabında henüz adını koymadığı isimsiz bir diziden söz etmiştir. Ayrıca bu dizinin ebced notası ile perdelerini vermektedir. Bu perdeler şöyledir: (A) Yegâhtan, (YH) Nevâya kadar olan bir daire içindeki sesler: A- Yegâh, B- Pest Hisâr, V- Irâk, T- Nim Zirgüle, YB- Kürdî, YC- Segâh, YV- Nim Hicâz, YH- Nevâ. Arel sisteminde bu dizi, asıl perdelerine, karar perdesi ırâktan itibaren göçürüldüğü zaman şeması şöyle olmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 263):



Şekil 2.18. Abdülkâdir Merâgî’de Ferahnâk makâmı dizisi

Hâşim Bey’de Ferahnâk makâmı, “İptida nevâ, acem, evç, gerdâniye, muhayyer göstererek tiz çargâh, tiz segâha çıkıp, bâ’dehu bu üslûp üzere nevâya kadar inip, isterse hicâz ile isterse çargâh ile segâh, dügâh, rast, ırâk ile aşîrân ile bir yegâh açıp, dönüp tekrar ırâkta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 35).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’de Ferahnâk makâmı, “Evvelâ nevâ perdesi üzerinde Sazkâr makâmını icrâ edip bâ’de kendi perdesinde dahi Nişâburek makâmının seyri ile dügâh perdesine gide gide Yegâh makâmının karar seyri ile ırâk perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 127).

Kâzım Uz’da Ferahnâk makâmı, “Yegâhtan başlayıp Bûselikli ve Hicâzlı özaşıtı kullanan, evç ve yegâhta asma kalıp ırâkta karar eden makâm” (Oransay, 1964, s. 24).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre; “Ferahnâk makâmının zemîni; Nevâ, hüseyini, evç perdeleriyle başlayarak (Tiz Çargâh- Dügâh) arasındaki perdelerde, meyânî; (Nevâ- Tiz Nevâ) oktavında, karârı dahî; (Muhayyer- Yegâh) perdeleri arasında terennüm olur” (Cevher, 1992, s. 44).

Rauf Yektâ'ya göre Ferahnâk makâmı; “Irâk perdesi üzerinde bulunan Ferahnâk beşlisine tizde nim hicâz perdesinden başlayan bir Segâh dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir” (Nasuhioğlu, 1986, s. 77).



Şekil 2.19. Rauf Yektâ Bey'de Ferahnâk makâmı dizisi

“Makâmın seyri sırasında, evç perdesi üzerinden Segâh icra olunurken, çargâh perdesi yerine geçen gerdâniye perdesinin bir koma kadar pest basılması icap ettiğini açıklayan Rauf Yektâ bu icrâ seyriinde nevâ üzerine göçürülmüş Sazkâr makâmına işaret etmiş olmaktadır. Bilindiği üzere Sazkâr makâmının icrası sırasında Segâh geçkisi yapılırken, çargâh perdesinin dik bûselik olarak basılması icap eder” (Kutluğ, 2000, s. 265).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre;

“Ferahnâk dizisi iki türlü olup mümtazicen kullanılmıştır:

1. Pest tarafta bir Ferahnâk beşlisine tiz tarafta bir Hicâz dörtlüsünün ilavesinden
2. Pest tarafta bir Ferahnâk beşlisine tiz tarafta bir Segâh dörtlüsünün katılmasından teşekkül etmiştir” (s. 133).



Şekil 2.20. Suphi Ezgi'de Ferahnâk makâmı dizileri

“Makâm tiz duraktan veya altıncı dereceden başlar, dizinin müteşekkil olduğu Hicâz veya Segâh dörtlülerinde veya Ferahnâk dizisinin tiz tarafındaki

nazirinde dahi seyir ile ya tiz durak ya altıncı seste veyahut güçlüde (dügâh perdesi) muvakkat bir karar yapar sonra pest taraftaki Ferahnâk beşlisinde dahi gezinerek durakta kalır” (Ezgi, 1933, s. 133).

Dr. Ezgi aynı kitabın IV. Cildinde eski tarifini tamamen değiştirerek yeni bir tarif getirmiştir. Bu tarife göre; *“Bu dizi mürekkeptir. Çünkü Ferahnâk dizisi yegâh sesi üzerine konulmuş Rast dizisinin 3. Sesinden (ırâk perdesi) tiz tarafa nevâ nağmesi üzerine mevzu diğer Rast dizisinin 3. Sesine (evç perdesine) kadar ulaşan bir merdivedir” (Kutluğ, 2000, s. 266).*

Hüseyin Sadettin Arel’e göre Ferahnâk makâmı; *“Nevâ perdesindeki Rast beşlisinin, segâh perdesindeki Ferahnâk beşlisinin, dügâh perdesindeki Rast beşlisinin, ırâk perdesindeki Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesinden hâsıl olmuştur. Çok kere bunlara bir de nim hicâz perdesindeki Hicâz dörtlüsü karıştırılır.*



Şekil 2.21. Hüseyin Sadettin Arel’de Ferahnâk makâmı dizileri

Makâmın seyrine ya hicâz perdesindeki Hicâz dörtlüsünün ihtiva ettiği tiz durak noktası olan evçten yâhut nevâ perdesindeki Rast beşlisinden başlanılarak segâh perdesindeki Ferahnâk ve dügâh perdesindeki Rast beşlilerinde gezinildikten sonra ırâk perdesindeki Ferahnâk beşlisine geçilir ve ırâk perdesinde karar verir” (Akdoğu, 1993, s. 175-176).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Ferahnâk makâmı;

“Çoğunlukla nevâ, acem, evç perdelerinden terennüme başlar, nağmelerin icabına göre gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine kadar yükseldikten sonra aynı şekilde evç perdesine kadar iner; burada kısa duruşlar yaptıktan sonra peste doğru inişte acem yerine hüseyni perdesi kullanarak nevâ, nim hicâz, segâh perdeleri ile dügâh perdesine iner. Burada fazla kalmayıp

çargâh ve segâh perdelerini kullanıp düğâh ve rast perdeleriyle ırâk perdesine indikten ve hüseyنياşîrân ile yegâh perdesini de gösterdikten sonra ırâk perdesinde karar verip karar esnasında çıkış ıskalasına uygun olarak acemaşîrân perdesi de kullanır. Makâmın hususî çeşnisi evç ve düğâh perdeleri üzerinde kısa duruşlar yapıp karar esnasında hüseyنياşîrân perdesi ile yegâh perdesine inilmek suretiyle meydana getirilir” (s. 83-84).

2.6.9. Gerdâniye Makâmı

Safiyüddin’de altı âvâzeden ikincisi olarak sınıflandırılan Gerdâniye’nin dizisi şöyledir:

Son	A	D	V	H	Y	YA	YD	YH	YV	Başlangıç
	T	C	C	C	B	T	C	C		

Levendoğlu (2002), ebced notasyonu ile verilen bu perdeleri aşağıdaki gibi dizik üzerinde göstermiştir (s. 76) :



Şekil 2.22. Safiyüddîn Urmevî’de Gerdâniye makâmı dizisi

Abdülkadir Merâği’de altı âvâzeden üçüncüsü olarak sınıflandırılan Gerdâniye’nin dizisi Urmevî’nin verdiği dizi ile aynıdır (Bardakçı, 1986, s. 68).

Yine XIV. yüzyıl yazarlarından Kutbüddin Mahmut Şîrâzî ve Alişâh bin Hacı Büke de Gerdâniye için Safiyüddin’in bildirdiği diziyi vermişlerdir (Levendoğlu, 2002, s. 76).

Hızır bin Abdullah, yedi âvâze arasında saydığı Gerdâniye’nin, Rast ile Hüseyni’den doğduğunu belirtir. Gerdâniye makamının inici bir seyir karakteri olduğunu ifade ederken, perde isimlerini şu şekilde vermektedir: “*Evvel gerdâniye, segâh hisâr evi, düğâh hüseyni evi, yekgâh pençgâh evi, çargâh hemân, segâh hemân,*

dügâh hemân, yekgâh rast evi, segâh hisâr evi bu tizden kopar nerm karar ider” (Çelik, 2001, s. 51).



Şekil 2.23. Hızın bin Abdullah’da Gerdâniye makâmı dizisi

Bedr-i Dilşâd ve Yusuf bin Nizâmeddin Kırşehrî’de de âvâzeler arasında sınıflanan Gerdâniye ile ilgili bir sözel seyir tarifi bulunmamakla beraber, Kırşehrî, aynı Hızır bin Abdullah gibi bu makâmın, Rast ile Hüseyni’den doğduğu bilgisini vermiştir (Levendoğlu, 2002, s. 77).

Lâdikli Mehmet Çelebi’de Gerdâniye dairesi başlığı altında, Gerdâniye’nin yedi aralığı kapsayan ve sekiz nağmeden oluşan dizisi verilmiştir. Bu dizi ebced notasyonuyla şöyledir:

Son	A	D	V	H	YA	YD	YV	YH	Başlangıç
	T	C	C	T	T	C	C		

Lâdikli yukarıdaki diziye ek olarak, makâmın seyrinin tiz bölgelerden başladığını da belirtmiştir (Tekin, 1999, s. 159).

Seydî, yedi âvâzeden altıncısı olan Gerdâniye’nin başlangıcının gerdâniye perdesi, kararının ise rast perdesi olduğunu söylemiştir (Levendoğlu, 2002, s. 77).

Kadıẓâde Tirevî’nin verdiği bilgiler Kırşehrî’nin ve Seydî’nin verdiği bilgileri destekler niteliktedir. Tirevî’de de Gerdâniye, Hüseyni ile Rast’tan oluşmuştur. Seyrine tiz rasttan başlayıp, segâh (evç), hüseyni, pençgâh, çargâh, segâh ve dügâh perdelerini kullanarak rastta karar verir (Levendoğlu, 2002, s. 78). Günümüz notasında dizisi şöyledir:



Şekil 2.24. Tirevî’de Gerdâniye makâmı dizisi

Kantemiroğlu'nda, Gerdâniye makâmının karar perdesi önemli bir değişiklik ile düğâh perdesi olmuştur. Kantemiroğlu'nda Gerdâniye makâmı şu şekilde anlatılmaktadır:

“Gerdâniye perdesi (bir sekizli) ince sesli rast perdesidir ve bu perdenin makâmı rast perdesinde karar kıldığı takdirde, ince sesli perdelerde gezinen bir Rast makâmı icrâ edilmiş olur, Gerdâniye makâmının Rast makâmından pek farkı kalmazdı. Onun için Gerdâniye makâmı seslendirilirken, Gerdâniye perdesinden harekete başlanır ve tam perdelerle, yani evç, hüseyni, nevâ, çargâh ve segâh perdeleriyle inilip düğâh perdesinde karar kılınır” (Tura, 2001, s. 67-68).

Hızır Ağa'ya göre; *“Seyrine gerdâniye perdesinden başlayan makâm evç, hüseyni ve tekrar evç perdesiyle gerdâniyede bir asma kalış yaparak tam perdelerle rast perdesine iner. Yine bu perdeden başlayarak gerdâniye ve muhayyere çıktuktan sonra aynı perdelerle inip düğâhta karar verir”* (Tekin, 2003, s. 19).

Tanbûri Küçük Artin, Gerdâniye makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: *“Bir mızrap gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, çargâh, düğâh, segâh, çargâh, hüseyni, acem, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, segâh, düğâh”* (Judetz, 2002, s. 51).



Şekil 2.25. Tanbûri Küçük Artin'de Gerdâniye makâmı seyri

Marmarinos'da da seyrine Artin ve Hızır Ağa'da olduğu gibi gerdâniyeden başlayan makâm; *“Acem perdesinden çargâha kadar iner ve burada bir asma kalış yapar. Sonra nevâyı kullanarak hüseyniye çıkar ve adım adım düğâha gelerek bu perdede karar verir”* (Levendoğlu, 2002, s. 79).

Esseyid Mehmed Emin, Hızır Ağa ve Kantemiroğlu'nun verdiği bilgilere, makâmın ses sahasının, tiz çargâh ve tiz nevâyâ kadar çıkabileceğini de ekler (Levendoglu, 2002, s. 79).

Abdûlbâki Nâsır Dede'ye göre Gerdâniye makâmı; “*Gerdâniye perdesinden Rast yapmaya başlayıp Uşşâk karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur*” (Tura, 2006, s. 45).

Hâşim Bey'e göre Gerdâniye makâmı, “*İptida evç, gerdâniye perdesinden ağâze edip hüseyni perdesine kadar inip bâ'dehu hüseyni perdesinden yine bu üslup üzere perde perde tiz çargâha kadar çıkıp bâ'dehu yine bu tarik ile hüseyni perdesinden nevâ, çargâh, segâh ile düğâhta karar eder*” (Tırışkan, 2000, s. 28).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Gerdâniye makâmı; “*Evvelâ Mâhûr makâmının seyri ile çargâh perdesinde Nikrîz, bâ'de (sonra) Karcığâr makâmının seyri ile düğâh perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 80).

Kâzım Uz'a göre Gerdâniye makâmı; “*Evvelâ evç, gerdâniye başlar, sonra tiz segâhtan muhayyer, gerdâniye, evç perdesinden hüseyniye inişinden sonra Çargâh çeşnisi ile düğâhta karar eder*” (Oransay, 1964, s. 26).

Tanbûri Cemil Bey'e göre Gerdâniye makâmı; “*Hüseyni makâmının, evç, gerdâniye perdelerinden ibtidâ eder bir nev'i diğeridir*” (Cevher, 1992, s. 63).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; “*Gerdâniye makâmı, Rast ile Hüseyni dizilerinden mürekkeptir*” (s. 147).



Şekil 2.26. Suphi Ezgi'de Gerdâniye makâmı dizileri

“Makâm, Rast dizisinin tiz durağından başlar; dizinin tiz tarafındaki Rast ve daha tizdeki naziri Rast dizisinin Rast dörtlüsünde karışık olarak gezinir ya tiz durak ve yâhut güçlüde asma kalır; Rast ve Hüseyini makâmları birbirlerinin kardeş makâmı oldukları için aynı seslerden istifade ederek Hüseyini dizisinin tiz tarafındaki Uşşâk dörtlüsünü icrâ eder; gene Rast dizisine geçer ve böyle mübadele sureti ile gezinerek Hüseyini beşlisi veya tamam dizi ile karargâhta durur” (Ezgi, 1933, s. 147).

Hüseyin Sadettin Arel’e göre Gerdâniye makâmı; “Rast ve Hüseyini dizilerinin birbirine katılmasından doğmuştur.



Şekil 2.27. Hüseyin Sadettin Arel’de Gerdâniye makâmı dizileri

Rast dizisinin tiz tarafından başlanılarak gerdâniye, nevâ, hüseyini perdelerinde (yani Rast makâmının tiz durağı ile güçlüsünde ve Hüseyini makâmının güçlüsünde) asma-kararlar yapıldıktan sonra Hüseyini beşlisiyle düğâhta kesin karar verilir” (Akdoğan, 1993, s. 223).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Gerdâniye makâmının iki çeşit seyri vardır:

1. “Evç ve gerdâniye perdelerinden terennüme başlayıp gerdâniye perdesini fazlaca kullanmak suretiyle makâmın hususî çeşnisini meydana getirir. Tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine kadar yükseldikten sonra muhayyer, gerdâniye ve evç perdeleriyle hüseyini perdesine iner ve burada Hüseyini makâmı gibi kısa bir duruş yaptıktan sonra iniş iskalasındaki acem, hüseyini, nevâ, çargâh ve uşşâk perdeleriyle düğâh perdesinde karar verir”.

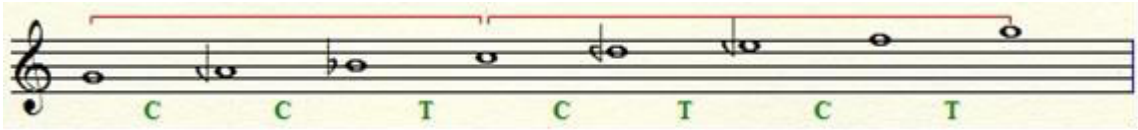
2. “Evç ve gerdâniye perdeleriyle terennüme başlayıp makâmın hususî çeşnisini meydana getirmek üzere gerdâniye perdesini fazlaca kullanır. Bundan sonra

muḥayyer, tiz segâh, tiz çargâh perdelerine kadar yükselir ve aynı perdelerle inerken evç perdesinden sonra Gülizâr makâmı gibi hüseyni yerine hisâr perdesi kullanarak nevâ perdesine gelir. Burada kısa bir duruş yaptıktan sonra aynı şekilde çargâh ve uşşâk perdeleriyle düğâh perdesinde karar verir” (s. 98).

2.6.10. Hicâzaşîrân Makâmı

Hicâzaşîrân makâmı adından da anlaşılacağı üzere Hicâz makâmını içinde barındıran ve ağırlıklı olarak Hicâz makâmı seyrini gösteren bir makâmıdır. Dolayısıyla Hicâzaşîrân makâmının seyrinin anlaşılıp tanımlanabilmesi için önce Hicâz makâmı ile ilgili nazarî anlatımlara yer verilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

Safiyüddîn Urmevî’de, Hicâz makâmı dizisi, Hicâzî ismi altında kullanılmakta olup, Uşşâk dörtlüsü ve Hicâz beşlisinin birleştirilmesiyle meydana gelen bir dizidir. Bu dizi bugün kullanılan “Karcığâr” makâmı dizisidir (Uygun, 1999, s. 198).



Şekil 2.28. Safiyüddîn Urmevî’de Hicâz makâmı dizisi

“Safiyüddîn’den sonra, Merâgi, Şirvâni ve Alişâh bin Hacı Bûke de Hicâz dizisinde aynı perdeleri kullanmışlardır. Ancak Alişâh’da Hicâzî adında iki dizi vardır; Bunlardan ilki Safiyüddin ve Merâgi ile aynı iken, ikincisi eskilerin Hicâzı olarak anılan dizidir ve bu dizide diğer diziden farklı olarak üçüncü perde daha tiz gösterilmiştir” (Levendoğlu, 2002, s. 83).

Lâdikli, üç aralık ve dört nağmeden oluşan Hicâz dörtlüsünü yegâh üzerinde göstermiştir (Tekin, 1999, s. 189). Aynı zamanda Alişâh’ın, eskilerin Hicâzı olarak bildirdiği dizinin dörtlüsü ile benzerlik göstermektedir.

Hızır bin Abdullah’da Hicâz makâmı perdeleri şunlardır: *“Düğâh hemân, segâh hemân, düğâh hüseyni hemân, segâh hisâr evi serâgaz, düğâh hüseyni evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, düğâh mukayyer evi hemân”*. Kırşehir’ nin Hicâz makâmı ile

ilgili vermiş olduğu tarif de buna uymaktadır. Ayrıca Kırşehirî makâmın pest tarafa genişlediğini de belirtmiştir (Çelik, 2001, s. 34).

Seydî ve Tirevî’de de makâmın başlangıç perdesi ve karar perdesi aynıdır. Pençgâh perdesinden başlayan seyir düğâha inerken çargâh hânesini pençgâh hânesine yakınlaştırarak gelir ve segâh perdesi ile birlikte düğâhta karar verir (Levendoğlu, 2002, s.84). Çargâhı pençgâha yakınlaştırarak bugünkü nim hicâz perdesinin elde edildiği anlaşılmaktadır. Hicâz dörtlüsü içinde görünen mücennep aralığı geniş bir bölgeyi ifade etmektedir ve bu aralıkta yer alan segâh perdesinin de icrâya göre biraz pest ya da biraz dik basılması gerekliliği doğmaktadır. Dolayısıyla o dönem uygulanan Hicâz seyrinde segâh perdesi olarak görünen perdenin dik kürdî perdesi olarak düşünülmesi yanlış olmayacaktır. Bu sebeple, Hızır bin Abdullah, Kırşehirî, Seydî ve Tirevî’nin verdiği perdeler bugün kullanılan Hicâz dizide kullanılan perdelerle uyumaktadır.

Kantemiroğlu’na göre Hicâz makâmı; “Nevâ perdesinden hareket eder ve tıpkı Uzzâl¹³ gibi gezinir. Sadece ince sesli perdelerde acem perdesiyle hareket etmesi bakımından, Uzzâl’den biraz ayrılır ve gene Uzzâl gibi, düğâh perdesinde karar verir”. Kantemiroğlu’nda Hicâz denen terkîb Uzzâl makâmına bağlıdır (Tura, 2001, s. 103).

Tanbûrî Küçük Artin’de Hicâz makâmının seyri şöyle gösterilmiştir: “Bir mızrap nevâ, hicâz, segâh, düğâh, rast, düğâh, segâh, hicâz, nevâ, hüseyni, nevâ, hicâz, segâh, düğâh” (Judetz, 2002, s. 36).



Şekil 2.29. Tanbûrî Küçük Artin’de Hicâz makâmı seyri

¹³ Kantemiroğlu’nda Uzzâl makâmı, nevâ ile çargâh perdesi arasındaki yarım perde olan uzzâl perdesini kullanan ve düğâh perdesinde karar eden bir makâmdır. Makâmın seyri düğâhtan başlar, segâh ve uzzâl perdeleri gösterilerek nevâya, hüseyniye, eviçe hatta dilerse gerdâniye veyâ şehnâz perdeleriyle tiz uzzâl ve tiz hüseyni perdesine dek çıkılabilir. Sonra aynı perdelerle dönüp düğâha gelir ve karar verir. Bkz. Tura, Kantemiroğlu...., s. 80.

Marmarinos'ta Hicâz makâmı; “*Seyrine nevâdan başlar. Uzzâl perdesini kullanarak segâh ve düğâh ile rasta kadar iner. Sonra düğâh perdesinden hareket ederek yine segâh ve uzzâl ile nevâyâ çıkar. Aynı perdelerle düğâha kadar inip burada karar verir*” (Levendoğlu, 2002, s. 86).

Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Hicâz makâmı; “*Nevâ perdesinden başlayıp, hicâza, segâha, sonra düğâh perdesine gelip orada karar verir; ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, evç, gerdâniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir; düğâh perdesinden aşağı da rast perdesine inebilir*” (Tura, 2006, s. 38).

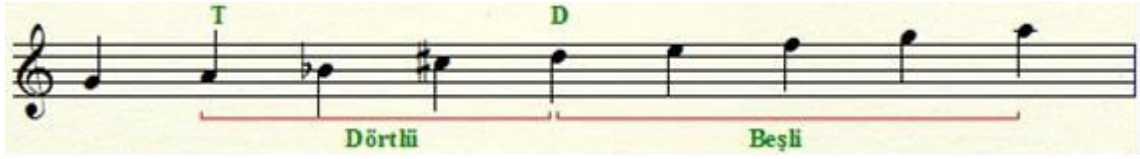
Hâşim Bey'e göre Hicâz makâmı; “*İbtidâ hicâz, nevâ, hüseyini, evç, şehnâz göstererek âğâze edip nevâyâ kadar inip, bâ'dehu nevâ, hicâz, kürdî ile düğâhta karar eder*” (Tırışkan, 2000, s. 26).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Hicâz makâmı; “*Evvelâ nevâ, hüseyini, acem, gerdâniye perdeleriyle hüseyini perdesinde asma karardan sonra düğâh, kürdî, hicâz perdeleriyle hicâz perdesinde dahi asma karardan sonra düğâh perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 67).

Kâzım Uz'a göre Hicâz makâmı; “*Evvelâ hicâz ve nevâ perdelerinden başlayıp, sonra hüseyini, nevâ, hicâz, kürdî ile düğâhta karar eder. Makâm-ı mezkûrun hüseyiniden evç, gerdâniye, muhayyer perdeleri ile düğâhtan rasta kadar seyri caizdir*” (Oransay, 1964, s. 30)

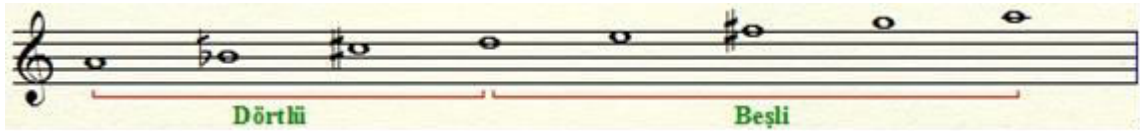
Tanbûrî Cemil Bey'e göre; “*Hicâz makâmı, düğâhta karar eder. Hicâz makâmının zemini; medhalde rast, düğâh perdeleriyle (düğâh-muhayyer) meyânı; evç perdesiyle nevâ-tiz nevâ oktavlarında kararı dahi; muhayyer-yegâh perdeleri arasında icrâ edilir*” (Cevher, 1993, s. 53).

Rauf Yektâ Bey Hicâz dizisini şöyle vermiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 78):



Şekil 2.30. Rauf Yektâ Bey’de Hicâz makâmı dizisi

Arel’e göre; “Hicâz makâmı çıkıcıdır. Dügâh üzerinde bir Hicâz dörtlüsünün tiz tarafına bir Rast beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır.



Şekil 2.31. Hüseyin Sadettin Arel’de Hicâz makâmı dizisi

Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii dügâh perdesidir” (Akdoğu, 1993, s. 48).

Suphi Zühtü Ezgi (1933), Hicâz makâmının seslerini; “Pestten tize doğru, dügâh, dik kürdî, nim hicâz, nevâ, hüseyni, evç, gerdâniye, muhayyer” şeklinde sıralamıştır. Makâmın dizisi, pest tarafta bir Hicâz beşlisine, tiz tarafta bir Uşşâk dörtlüsünün eklenmesinden oluşmaktadır (s. 66).



Şekil 2.32. Suphi Ezgi’de Hicâz makâmı dizisi

Ezgi, makâmın güçlüsünü beşinci derece olan hüseyni perdesi olarak göstermiştir ve makâmın bazen duraktan, bazen de güçlüden başlayabileceğini söylemiştir.

Karadeniz'e (1983) göre Hicâz makâmı;

“Rast, düğâh veya hicâz, nevâ perdelerinden terennüme başlayıp hüseyni, evç, gerdâniye ve muhayyer perdelerine kadar yükseldikten sonra dönüşte acem perdesiyle inip hüseyni perdesi üzerinde duruşlar yaparak nevâ, hicâz, kürdî perdeleriyle düğâh perdesine iner ve çoklukla rast göstererek düğâh perdesinde karar verir. Karar esnasında yegâh perdesine kadar indiği de olur. Hicâz makâmını, aynı ıskalayı kullanan Hümâyûn makâmından ayırt edebilmek için, nevâ perdesinde pek durmamak gerekir. Hicâz makâmının hususî çeşnisi seyir esnasında hüseyni perdesi üzerinde durmak, Hümâyûn makâmının hususî çeşnisi de hüseyni yerine nevâ perdesi üzerinde durmak suretiyle meydana getirilir” (s. 105).

Rahatfezâ olarak da bilinen Hicâzaşîrân makâmı, sistemci okulda, o zamanki adı ile Hicâz Muhalif makâmı olarak görülmektedir. Bu isim Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşad'da geçmektedir (Kutluğ, 2000, s. 235).

Abdülbâki Nâsır Dede, Hicâz Muhalif ile Rahatfezâ'nın iki ayrı makâm olduğunu göstererek iki ayrı tarif vermiştir.¹⁴ Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Hicâzaşîrân (Rahatfezâ) makâmı; *“Hicâz yapmaya başlayıp Aşîrân (şeklinde) karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin buluşudur ama şimdi pek tanınmamaktadır”* (Tura, 2006, s. 60).

Hâşim Bey, Hicâz Muhalif ile Rahatfezâ'nın iki ayrı makâm olduğunu göstererek iki ayrı tarif vermiştir.¹⁵ Hâşim Bey'e göre Hicâzaşîrân (Rahatfezâ) makâmı; *“Hicâz âğâze edip Aşîrân karar eder. Hicâzaşîrân demektir”* (Tırışkan, 2000, s. 69).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Hicâzaşîrân makâmı, *“Evvelâ Hicâz makâmını icrâ edip bâ'de Hüseyniaşîrân makâmının karar seyri ile hüseyniaşîrân perdesinde karar eder”* (Kaygusuz, 2006, s. 131).

¹⁴ Bkz. Kutluğ, a.g.e., s. 235.

¹⁵ Bkz. Tırışkan, a.g.e., s. 68.

Kâzım Uz'da Hicâzaşîrân makâmı, “Nevâ perdesinden başlayıp çargâh yerine hicâzlı ve segâh yerine kürdîli özaşıtı kullanarak düğâhta asma kalan, daha sonra kürdî yerine bûselik kullanarak hüseyنياşîrân perdesinde karar eden makâm” (Oransay, 1964, s. 57), şeklinde tanımlanmaktadır.

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Hicâzaşîrân makâmı; “Hicâz ve Uzzâl dizilerinin durağından sonra onlara pest tarafta (hüseyنياşîrân-mi) üzerine mevzu bir Uşşâk dizisinin katılmasından hâsıl olmuştur.



Şekil 2.33. Suphi Ezgi'de Hicâzaşîrân makâmı dizileri

Makâm nazildir, dizisinin güçlüsünden (nevâ-re) başlar. Uzzâl veya Hicâz gibi karışık bir halde gezinir. Evvelâ birinci güçlüde (nevâ) ve sonra ikinci güçlüde (düğâh) muvakkat kalır, sonra Uşşâk dizisine geçer onun bir kısmı veya tamamı ile durakta karar eder” (s. 233).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Hicâzaşîrân makâmı; “Ya Hicâz ya Uzzâl ve yâhut Hümâyûn makâmıyla aşîrân perdesindeki Hüseyni beşlisinden mürekkeptir ve inicidir.



Şekil 2.34. Hüseyin Sadettin Arel'de Hicâzaşîrân makâmı dizileri

Ya Hicâz ya Uzzâl ve yâhut Hümâyûn makâmının dizisinde gezinildikten sonra düğâh perdesine gelinir ve bundan sonra aşîrân perdesindeki Hüseyni beşlisi ile karar verilir” (Akdoğan, 1993, s. 149).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Hicâzaşîrân makâmı; “Önce Hicâz makâmının seyrini icrâ ettikten sonra ırâk perdesine iner. İkinci kısımda nevâ ve hüseyni perdelerinden başlayarak Hüeyniâşîrân makâmına geçer ve bu makâmın seyri icabı çargâh, segâh, düğâh, rast, ırâk, hüseyniâşîrân ve yegâh perdeleriyle seyrederek hüseyniâşîrân perdesinde karar verir” (s. 119).

2.6.11. Hicâzkâr Makâmı

Hâşim Bey’e göre Hicâzkâr makâmı; “İptida evç, gerdâniye, muhayyer, sünbüle, tiz çargâh, yine sünbüleden bu üslûp üzere nevâya kadar inip, bâ’dehu çargâh, segâh ile düğâh açmayarak zirgüle ile rastta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 22).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre Hicâzkâr makâmı; “Evvelâ çargâh perdesi üzerinde Nîkrîz makâmını icrâ bâ’de yine çargâh perdesi üzerinde dahi Nihâvend makâmının seyri ile rast perdesi üzerinde Hümâyûn-Zirgüle makâmının karar seyri ile perde-i rastta karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 57).

Kâzım Uz’a göre Hicâzkâr makâmı;

“Evvelâ evç, gerdâniye perdesi ile muhayyerdan hicâz perdesine çıkıp tekrar bir çargâh perdesi ile eviçe ve bazen acem perdesine ve evçten muhayyer ve tiz segâha ve oradan üslub-ı mezkûr üzre hicâz, çargâh, düğâh ve zirgüle perdeleri ile rastta karar ettikten sonra bir ırâk gösterip tekrar çargâh perdesinden gerdâniye perdesine çıkarak karar eder” (Oransay, 1964, s. 31).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre;

“Hicâzkâr makâmının karârgâhı rast perdesidir. Hicâzkârın zemîni; Evç, şehnâz, gerdâniye perdeleriyle başlayıp, tiz nevâ, çargâh arasındaki seslerde, meyânî; Tiz çargâh, çargâh ve eğer sadâ ve alât-ı mûsikîyye müsâit ise,

gerdâniye- tiz gerdâniye oktavlarında, karârı dahî; Evç yerine acem perdesi ikamesiyle, gerdâniye-yegâh fâsılasında icrâ edilir” (Cevher, 1992, s. 50).

Rauf Yektâ Bey verdiği örnekte, Hicâzkâr makâmının seyrini gerdâniyeden başlatmış, nevâ üzerinde bugünkü Hümâyûn seslerinde gezinerek gerdâniye ve nevâda kalış yapmıştır. Ardından nevâ üzerinde Kürdî gösterip rasta Hicâzlı inmiş, ırâk ve dik hisâr (hisâr) perdelerini gösterdikten sonra da rast perdesinde karar vermiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 72).

Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre bu makâm iki suretle kullanılmıştır: *“Birincisi Hicâz-Zirgüle dizisinin (rast-sol) üzerinde şeddidir. İkincisi Hicâz-Zirgüle dizisinin tiz durağına bir Bûselik beşlisinin ilavesinden hâsıl olmuştur; yani Şehnâz makâmının şeddidir” (s. 255).*



Şekil 2.35. Suphi Ezgi’de Hicâkâr makâmı dizisi

“Hicâz-Zirgülenin dizisi pestten tize doğru bir Hicâz beşlisine bir Hicâz dörtlüsünün inzimanından doğmuştur. Bu makâm nazildir ve ekseriya Şehnâz makâmının şeddi olan nevi kullanılmıştır. Güçlü nevâdır ve makâm tiz duraktan (Gerdâniye) başlar. Bûselik beşlisi ile Hicâz dörtlüsünde gezinir. Evvelâ tiz durakta ve sonra güçlüde durur. Sonra pestteki Hicâz beşlisi ile karar eder. İkinci nevi de tiz duraktan başlar. Hicâzkâr dizisinin tiz tarafındaki Hicâz dörtlüsü ile o dizinin daha tiz tarafındaki naziri Hicâzkâr dizisinin bir kısmında gezinir. Evvelâ tiz durakta sonra güçlüde veya dördüncü seste asma kalıp sonra Hicâz beşlisi ile karar eder” (Ezgi, 1933, s. 255).

Hüseyin Sadettin Arel’de Hicâzkar makâmı şed makâm sınıfındadır; *“Hicâz-Zirgülenin rast perdesindeki şeddidir” (Akdoğan, 1993, s. 312).*

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Hicâzkâr makâmı;

“Mâhûr ve gerdâniye perdelerinden başlayarak şehnâz ve tiz segâh perdelerine kadar yükseldikten sonra aynı perdelerle nevâ perdesine kadar iner ve bu perde üzerinde şed olarak Hicâz çeşnisi ile kısa bir duruş yapar. Bundan sonra çargâh, segâh ve zirgüle perdeleri ile rast perdesinde karar verir. Başlangıçta mâhûr perdesi kullanmak, nevâ ve gerdâniye perdeleri üzerinde kısa duruşlar yapmak suretiyle makâmın çeşnisi meydana geli” (s. 91).

2.6.12. Hisârbûselik Makâmı

Hisârbûselik makâmı seyrinde, Hisâr makâmı seyrinin önemli bir yer tuttuğu göz önünde bulundurularak, öncelikle Hisâr makâmı ile ilgili nazarî anlatımlara yer verilmesinin doğru olacağı düşünülmüştür.

Safiyüddîn Urmevî'de yetmişaltıncı devir olarak gösterilen ve bugün kullanılan “İsfahan” makâmının seslerini verdiği anlaşılan dizi, Alişâh bin Hacı Büke'de Hisâr dizisi olarak verilmiştir (Levendoğlu, 2002, s.88; Uygun, 1999, s. 209).

Hisâr makâmı Merâgî'de, yirmidört şûbe içinde gösterilmiştir. Kullandığı perdeler şöyle gösterilmektedir (Bardakçı, 1986, s. 73):



Şekil 2.36. Abdülkâdir Merâgî'de Hisâr makâmı dizisi

Merâgî'de verilen dizi, Safiyüddîn'de verilen diziden farklıdır.

Lâdikli Mehmet Çelebi, Hisâr için, eski ve yeni bilginlere göre olmak üzere iki farklı dizi vermektedir. Eski bilginlere göre olan Hisâr dizisi, Merâgî'nin verdiği dizi ile aynıdır. Lâdikli'nin yeni bilginlere göre olan Hisâr makâmı, seyrine tiz bölgelerden başlar. Levendoğlu (2002) dizide gösterilen perdeleri günümüz notasına şu şekilde aktarmaktadır (s. 90):



Şekil 2.37. Lâdilki’de Hisâr makâmî dizisi

Hızır bin Abdullah’da Hisâr makâmî tarifî şöyledir: “*Hisâr oldur kim, Hüseyni evinden Segâh göstere, ine Kûçek karar ede*” (Kutluğ, 2000, s. 330).

Seydî’de, yedi âvâzeden yedincisi olarak gösterilen Hisâr makâmî için; “*hüseyniden başlayıp düğâh perdesinde karar verdiği*” söylenmiştir. Tirevî’de ise Hisâr makâmının Rast ve Büzürg’den oluştuğu bilgisi vardır. Buna göre makâm seyri; “*hüseyni perdesi üzerindeki segâh perdesinden başlar ve hüseyni, pençgâh, çargâh perdelerini kullanarak segâhta karar verir. Tiz bölgelere çıkmak istendiğinde, tiz rast ve tiz düğâhı, pest bölgelere inmek istendiğinde ise düğâh ve rast perdelerini kullanır*” (Levendoglu, 2002, s. 93).

Kantemiroğlu’nda Hisâr makâmî şu şekilde tarif edilmektedir:

“*Hüseyni ile nevânın arasındaki yarım perdeye hisâr perdesi denir. Hisâr makâmî, ses vermek hareketine düğâh perdesinden başlar; Çargâh, hisâr ve hüseyni perdeleriyle kendini gösterir, gene aynı yoldan geri dönüp, düğâh perdesinde karar kılmakla tastamam icrâ edilmiş olur. Hisâr makâmî kendi perdesinden daha ince sesli perdelerle hareket ederken, şehnâz perdesiyle çok iyi uyuşur; öyle ki, şehnâzsız Hisâr makâmî olmaz denebilir*” (Tura, 2001, s. 79).

Tanbûrî Küçük Artin’de Hisâr makâmî seyri şu şekilde gösterilmiştir: “*Bir mızrap acem, hüseyni, hisâr, çargâh, hüseyni, evç, şehnâz, muhayyer, tiz segâh, muhayyer, şehnâz, evç, hüseyni, hisâr, çargâh, segâh, düğâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh*” (Judetz, 2002, s. 34).



Şekil 2.38. Tanbûrî Küçük Artin'de Hisâr makâmı seyri

Tanbûrî Küçük Artin, Hisârbûselik makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “Bir mızrap hüseyni, hisâr, çargâh, bûselik, çargâh, düğâh, bûselik, rast, düğâh” (Judetz, 2002, s. 46).



Şekil 2.39. Tanbûrî Küçük Artin'de Hisârbûselik makâmı seyri

Marmarinos'a göre Hisâr makâmı; “Seyrine hüseyni ile başlar, hisâr perdesini kullanarak hüseyni, evç ve zirefkend¹⁶ ile muhayyere çıkar. Sonra şehnâz ve hisâr perdeleri ile çargâha iner, Sabâ gösterip düğâhta karar verir” (Levendoğlu, 2002, s.95).

Nâsır Dede'de Hisâr makâmı eski ve yeni olmak üzere iki şekilde gösterilmiştir. Hisâr-ı Kadîm olarak adlandırılan eski Hisâr makâmı; “Evç perdesinden başlayıp gerdâniye, muhayyer, yine gerdâniye, evç ve hüseyni perdelerinde gezinip nevâ perdesine gelince, oradan segâh perdesine dek Irâk (cinsini) yapıp karar verir”. Sadece Hisâr olarak adlandırılan yeni Hisâr makâmı;

“Hisâr perdesinden başlayıp hüseyni, evç ve gerdâniye perdesine çıkıp aynı şekilde hisâr perdesine indikten sonra bir çargâh, segâh ve düğâh gösterip hisâr perdesinden gerdâniye perdesine dek çıkıp indikten sonra, muhayyer perdesinden Hicâz yapmaya başlayıp hüseyni perdesine gelince bir hisâr ve bir hüseyni perdesi daha gösterip yine çargâh, segâh ve düğâh perdesine inip düğâh perdesinde karar verir. Ama eserlerde, karar verirken zirgüle perdesinin de gösterildiği işitilmektedir” (Tura, 2006, s. 47-48).

¹⁶ Marmarinos'a ait olan risâlede çıkıcı tanbur skalasında gerdâniye ile muhayyer arasında bir perdedir. İnci skalada bu perde şehnâz perdesidir. Bkz. Levendoğlu, a.g.e., s. 95.

Abdülbâki Nâsır Dede'de Hisârbûselik makâmı, “*Hisâr yapmaya başlayıp yine çargâh perdesine gelince, dönüp Bûselik yaparak karar verir. Bu da yeni buluşlardandır*” (Tura, 2006, s. 56).

Hâşim Bey'e göre Hisâr makâmı; “*İbtidâ hisâr, hüseyni, acem, şehnâz, muhayyer basarak yine bu üslûp üzere hisâr perdesine kadar inip tekrar nevâ, hüseyni, acem, gerdâniye ile inip nevâ, çargâh, segâh ile düğâhta karar eder*” (Tırışkan, 2000, s. 28).

Hâşim Bey'e göre Hisârbûselik makâmı; “*Hisâr makâmını bi'l-icrâ düğâh kaldıktan sonra tekrar Bûselik icrâ ederek perde düğâhta karar eder*” (Tırışkan, 2000, s. 31).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Hisâr makâmı; “*Evvelâ hüseyni perdesi üzerinde Hicâz Zirgüle makâmının karar seyri icrâdan sonra Hüseyni makâmının dahi karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 74).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Hisârbûselik makâmı; “*Evvelâ Hisâr makâmını icrâ edip bâ'de Bûselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 96).

Kâzım Uz'a göre Hisâr makâmı; “*Evvelâ hüseyni, hisâr başlar, sonra nevâsız çargâh ile segâhı âşikâr ederek zirgüle ile düğâhta karar eder ki bazıları makâm-ı mezkûre zirgüle perdesinin dâhil olmadığını beyan eder*” (Oransay, 1964, s. 31).

Kâzım Uz'a göre Hisârbûselik makâmı; “*Evvelâ Hisâr makâmı hakkı ile icrâ edilmeli, sonra bir hüseyni perdesi ile bûselik perdesini yekdiğerine nevâ, çargâh perdeleri ile vasıtası ile birleştirerek düğâh, zirgüle perdeleri ile düğâhta karar eder*” (Oransay, 1964, s. 31).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Hisâr makâmı; “*Düğâh karargâhındadır. Hisâr, hüseyni perdeleriyle iptidâ ederek zeminde şehnâz, kararda zengüle nim sadâlarıyla,*

dügâh- muhayyer zü'll küll üzerinde icrâ olunur. Hisâr, Neveser makâmının bir tam fâsıla ile şeddi demektir” (Cevher, 1993, s. 65).



Şekil 2.40. Tanbûrî Cemil Bey’de Hisâr makâmı dizisi

Cemil Bey, dügâh perdesinde karar eden Hisâr makâmının kararına Bûselik makâmı seyri eklenmesiyle makâmın Hisârbûselik makâmı olarak mürekkepleşeceğini de belirtmektedir.

Arel’e göre Hisâr makâmı: “Hüseyni perdesindeki Hicâz-Zirgüle makâmı dizisinin bir kısmı ile dügâh perdesindeki Hüseyni beşlisinin birbirine eklenmesinden hâsıl olmuştur.



Şekil 2.41. Hüseyin Sadettin Arel’de Hisâr makâmı dizileri

Hüseyni perdesindeki Hicâz-Zirgüle makâmı dizisinin bir kısmında gezinildikten sonra dügâh perdesindeki Hüseyni beşlisine geçilir ve dügâhta karar verilir” (Akdoğan, 1993, s. 209).

Hüseyin Sadettin Arel, Hisârbûselik makâmını, sonuna Bûselik makâmının eklenmesiyle mürekkepleşen veya mürekkepliği artan makâmlar sınıfında göstermiştir. Buna göre; “İlkin asıl makâmın dizisinde (Hisâr makâmı dizisi) gezinilir, sonra Bûselik dizisine geçilip dügâhta karar verilir” (Akdoğan, 1993, s. 236).

Karadeniz'e göre (1983) Hisâr makâmı;

“Çoğunlukla hüseyni ve hisâr perdeleriyle başlayıp nevrûz¹⁷ ve şehnâz perdeleriyle muhayyer perdesine kadar yükseldikten sonra aynı perdelerle hüseyni perdesine iner ve bu perde üzerinde kısa bir duruş yapar. Bu duruşlar arasında hisâr perdesiyle birlikte niyâz perdesini de kullanır. Bundan sonra nevâ açar ve Hüseyni gibi seyrederek acem, hüseyni, nevâ, çargâh ve uşşâk perdeleriyle düğâh perdesinde karar verir. Makâmın hususî çeşnisi başlangıçta hisâr perdesi kullanarak hüseyni perdesi üzerinde yaptığı duruşlarla ve tiz tarafta Şehnâz makâmının çeşnisini de hafifçe göstermek ve inişte Hüseyni makâmının çeşnisi ile karar vermek suretiyle meydana getirilir” (s. 103).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Hisârbûselik makâmı, “Hisâr makâmının seyri ile terennüme başlayıp bu makâmın seyrini göstererek düğâh veya hüseyni perdesinde kısa bir duruş yaptıktan sonra Bûselik makâmına geçer ve bu makâmın seyrini de kısaca icrâ ettikten sonra karar esnasında zirgüle perdesini kullanarak düğâh perdesinde karar verir” (s. 152).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Hisârbûselik makâmı; “Hisâr makâmını teşkil eden dizilere bir Bûselik beşlisi veya tam dizisinin ilavesinden doğmuştur.



Şekil 2.42. Suphi Ezgi'de Hisârbûselik makâmı dizileri

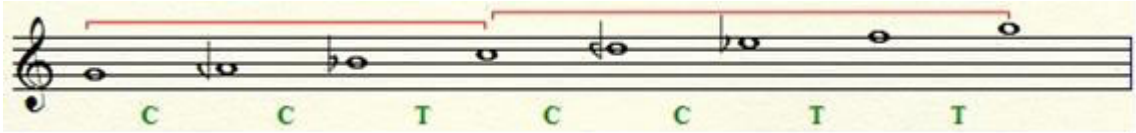
Evvelâ Hisâr makâmını icrâ edip güçlüsünde (Hüseyni) muvakkaten kaldıktan sonra Bûselik beşlisi veya tam dizi ile durakta kalır” (s. 212).

¹⁷ Acem perdesinden bir irhâ aralığı daha tiz olan perdedir. Bkz. Karadeniz, a.g.e., s. 136.

2.6.13. Hüseyنياşîrân Makâmı

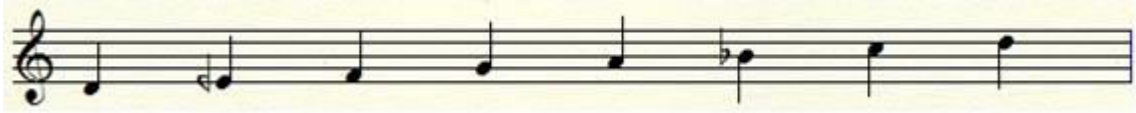
Hicâzaşîrân makâmında olduğu gibi Hüseyنياşîrân makâmında da Hüseyni makâmı seyirinin önem kazandığı ve Hüseyنياşîrân makâmının daha iyi anlaşılıp tanımlanabilmesi için öncelikle Hüseyni makâmı ile ilgili nazarî anlatımlara yer verilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

Safiyüddîn Urmevî’de, on iki ana makâmdan biri olan Hüseyni makâmı, Hüseyni dörtlüsü ve Hüseyni beşlisinin birleştirilmesiyle meydana gelmiş olan elliüçüncü daireye karşılık gösterilmiştir. Dizinin, bugünkü Hüseyنياşîrân dizisine benzediği görülmektedir (Uygun, 1999, s. 197)



Şekil 2.43. Safiyüddîn Urmevî’de Hüseyni makâmı dizisi

Şîrâzî’de Hüseyni dizisi şöyle gösterilmiştir (Levendoğlu, 2002, s. 105):



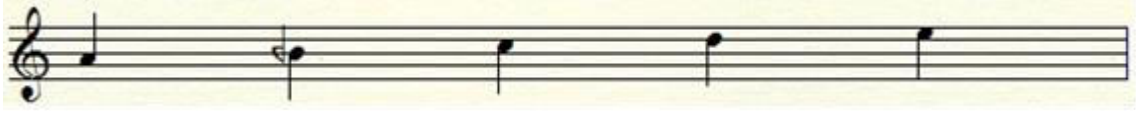
Şekil 2.44. Şîrâzî’de Hüseyni makâmı dizisi

Şîrâzînin verdiği dizide, Safiyüddîn’den farklı olarak beşinci derecede kullanılan perde daha dik gösterilmiştir.

Merâgî Hüseyni makâmı ile ilgili olarak, Safiyüddîn’le aynı diziyi göstermiştir (Bardakçı, 1986, s. 65). Şîrvânî ve Lâdikli’de verilen diziler de Safiyüddîn’in verdiği dizi ile aynıdır (Levendoğlu, 2002, s. 105).

Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd, Hüseyni makâmının düğâhta karar verdiğini açıklamışlar ve bugünkü Hüseyni dizisini vermişlerdir (Kutluğ, 2000, s. 171). Seydî ise makâmın beşinci derecesinin (hüseyni) önemini belirterek karar sesinin düğâh olduğu bilgisini vermiştir (Levendoğlu, 2002, s. 105).

Tirevî’de makâm, seyrine hüseyni perdesinden başlar ve pençgâh, çargâh, segâh perdeleriyle düğâhta karar verir. Levendoğlu (2002), adı geçen perdeleri portede şu şekilde göstermektedir (s. 106):



Şekil 2.45. Tirevî’de Hüseyni makâmı dizisi

Kantemiroğlu’na göre Hüseyni makâmı; “*Sesleniş hareketine düğâh perdesinden başlar, segâh, çargâh ve nevâ perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve gene tam perdelerle inip düğâhta karar ve istirahat eder*”. Kantemiroğlu, ayrıca makâmın ses sahasının yegâh ve tiz hüseyni perdeleri arasında genişlediğini de belirtmiştir (Tura, 2001, s. 62).

Tanbûri Küçük Artın, Hüseyni makâmı ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “*Hüseyni oldur ki bir mızrap hüseyni, muhayyer, evç, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, hüseyni, evç, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, nevâ, çargâh, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâh*” (Judetz, 2002, s. 51)



Şekil 2.46. Tanbûri Küçük Artın’de Hüseyni makâmı seyri

Marmarinos’a göre Hüseyni makâmı; “*Seyrine kendi perdesi olan hüseyni ile başlar ve muhayyere kadar çıkar. Buradan perde perde çargâha inip tekrar hüseyniye çıkar. Sonra yine çargâha inen makâm, düğâhta karar verir*” (Levendoğlu, 2002, s. 107).

Abdülbâki Nâsır Dede’ye göre Hüseyni makâmı; “*Hüseyni perdesinden başlayıp, nevâ, çargâh, segâh ve düğâh perdesine inip orada karar verir. Hüseyniden yukarı evç, gerdâniye, muhayyer perdelerine çıkabilir; Düğâhtan aşağı da rast perdesine inebilir*” (Tura, 2006, s. 37)

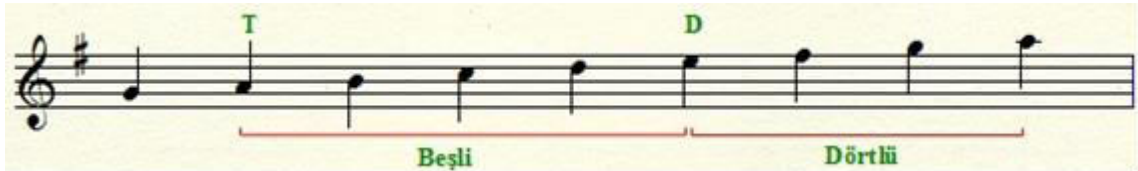
Hâşim Bey'e göre Hüseyini makâmı; “İbtidâ nevâ, hüseyini, evç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh basarak yine bu üslûp üzere, nevâ, çargâh, segâh ile düğâhta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 27)

İsmâil Hakkı Bey'e göre Hüseyini makâmı; “Evvelâ nevâ, hüseyini, acem, gerdâniye perdeleri ile hüseyini perdesinde asma karardan sonra tekrar gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, bûselik perdeleriyle çargâh perdesinde dahi asma karar edip, hüseyini, nevâ, çargâh, bûselik perdeleriyle düğâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 73).

Kâzım Uz'a göre Hüseyini makâmı; “Evvelâ nevâ, hüseyini başlayıp sonra nevâ, çargâh, segâh perdeleri ile düğâhta karar eder. Bu makâmın tizden muhayyer ve tiz çargâh, pestten ise rasta kadar seyri caizdir” (Oransay, 1964, s. 32).

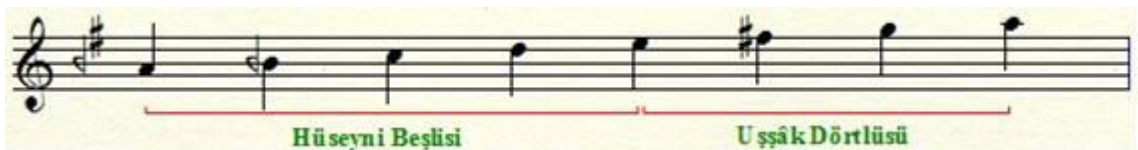
Tanbûrî Cemil Bey'e göre Hüseyini makâmı; “Nevâ, hüseyini perdeleri ile başlar, zemini; Muhayyer- düğâh, meyânı; nevâ- tiz nevâ fâsılalarında, kararı dahi; Tiz çargâh ile düğâh arasındadır” (Cevher, 1992, s. 55).

Rauf Yektâ Hüseyini makâmı için şu diziyi göstermektedir (Nasuhioğlu, 1986, s. 69):



Şekil 2.47. Rauf Yektâ Bey'de Hüseyini makâmı dizisi

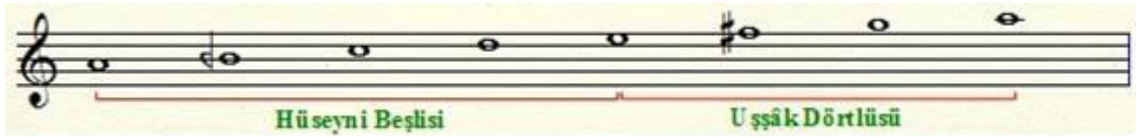
Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; “Hüseyini makâmının dizisi, pest tarafta bir Hüseyini beşlisine tiz tarafta bir Uşşâk dörtlüsünün katılmasından tahassul etmiştir” (s. 94).



Şekil 2.48. Suphi Ezgi'de Hüseyini makâmı dizisi

“Makâmda güçlü name beşinci derece olan hüseyni perdesidir. Evvelâ pestteki Hüseyni beşlisindeki durak veyâ güçlüden başlar, onda seyrederek güçlü veyâ durakta muvakkat kalır, sonra tiz taraftaki Uşşâk dörtlüsünde dahi gezinerek karargâhta durur; Makâm tiz taraftaki Uşşâk dörtlüsünden de seyre başlayabilir, güçlüde asma kalır ve sonra Hüseyni beşlisi ile karargâhta durur” (Ezgi, 1933, s. 94).

Arel’e göre; “Hüseyni makâmı çıkıcıdır. Dizisi; Hüseyni beşlisinin tiz tarafına bir Uşşâk dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır.



Şekil 2.49. Hüseyin Sadettin Arel’de Hüseyni makâmı dizisi

Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii düğâh perdesidir” (Akdoğan, 1993, s. 45).

Karadeniz’e (1983) göre Hüseyni makâmı;

“Çoğunlukla nevâ ve hüseyni perdelerinden, bazen de muhayyer veya ıskalanın uygun başka bir perdesinden terennüme başlar. Hüseyni perdesini ısrarlı bir şekilde kullanıp bu perde üzerinde duruşlar yaparak çıkış ıskalasındaki perdelerle tize doğru seyrederken nağmelerin icabına göre tiz segâh ve hatta tiz nevâ perdesine kadar yükseldikten sonra, aynı şekilde tekrar hüseyni perdesine iner ve burada yaptığı duruştan sonra bu defa evç yerine acem perdesi kullanarak iniş ıskalasındaki perdelerle Uşşâk makâmı gibi karar verir. Makâmın hususî çeşnisi hüseyni perdesini ısrarlı şekilde fazla kullanmak ve inişte Uşşâk makâmı gibi evç yerine acem, segâh yerine uşşâk perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar vermek suretiyle meydana gelir” (s. 97-98).

Safiyüddin Urmevî ve Abdülkâdir Merâgi başta olmak üzere, Hüseyniaşîrân makâmı, sistemci okulda “Aşîrân” adı ile anılmaktadır. Buna göre; Safiyüddin, kaynak eserlerinde hüseyniaşîrân üzerinde Rast dörtlüsü ve düğâh üzerinde Hüseyni beşlisinden

oluşmak üzere meydana gelen sekiz sesli bir diziyi göstermektedir. Merâği’de altı sestten oluşna benzer bir diziyi kaynak eserinde göstermektedir. Aynı kaynak eserlerde bütün bu dizilerin 24 şûbe arasında yer aldığı ve bir makâm niteliği göstermediği belirtilmiştir (Kutluğ, 2000, s. 233).

Hızır bin Abdullah’a göre Hüseyniaşîrân makâmı; “*Hüseyni âğâze eder, düğâh karar verir*” (Kutluğ, 2000, s. 234). Hızır bin Abdullah’ta da Hüseyniaşîrân makâmı “Aşîrân” adı altında bahsedilmektedir.

Tanbûri Küçük Artin, Hüseyniaşîrân makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “*Bir mızrap hüseyni, muhayyer, evç, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, hüseyni, evç, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâh, düğâh, segâh, çargâh, segâh, düğâh, arak (ırak), rast, arak, aşîrân*” (Judetz, 2002, s. 50).



Şekil 2.50. Tanbûri Küçük Artin’de Hüseyniaşîrân makâmı seyri

Abdülbâki Nâsır Dede’de Hüseyniaşîrân makâmı; “*Hüseyni yaparak başlayıp Aşîrân karar verir. Bu bileşim bizden öncekilerin sonrakilerin buluşu olup Vech-i Hüseyni, dedikleri bileşimdir*” (Tura, 2006, s. 52).

Hâşim Bey, Hüseyniaşîrân makâmını şu şekilde tarif etmektedir: “*Bûselikaşîrân ile bunun farkı ancak ibtidâsında olup, birisi Bûselikten birisi birisi Hüseyniden bed’ettiği için olup, seyr ve hareketçe bir farkları yoktur. İki dahi bir perdede kalır. Bunun dahi ist’imâli yoktur*” (Tırışkan, 2000, s. 37).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre hüseyniaşîrân perdesinde karar eden bu makam; “*Evvela Hüseyni makâmını icrâ edip ba’de Nîkrîz makâmının karar seyri ile rast perdesine geldikte yalnız Aşîrân makâmının karar seyri ile hüseyniaşîrân perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 129). Muallim İsmâil Hakkı Bey’in aynı kaynakta verdiği seyir örneğine bakıldığında; Hüseyni makâmını icrâ ederken segâh perdesi yerine bûselik perdesini kullandığı görülmektedir.

Kâzım Uz'a göre, "Vech-i Hüseyini" olarak da bilinen bu makâm; "Evvela Hüseyini başlayarak sonra nevâ, çargâh, segâh, düğâh perdeleri ile rast, irak perdesinden hüseyनियाşîrân perdesinde karar eder. İşbu makâma asla bûselik perdesi dâhil olmaz" (Oransay, 1964, s. 32). Hüseyini makâmı seyri içerisinde, özellikle bûselik perdesinin kullanımı üzerine, İsmail Hakkı Bey ve Kâzım Uz farklı görüşlerini ortaya koymaktadırlar.

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Hüseyनियाşîrân makâmı; "Nevâ, hüseyini perdelerinden ibtidâ eyler (başlar) ve Hüseyनियाşîrân zü'll küllü üzerinden icrâ olunur bir makâmdır. Bu halde Hüseyनियाşîrân, Muhayyer makâmının şöylece dört fâsıla ile tenzilinden hâsıl olmuş olur" (Cevher, 1992, s. 66).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; "Bu makâm Hüseyini makâmının icrâsından sonra pest tarafta hüseyनियाşîrân perdesi üzerindeki Uşşâk dörtlüsü ile karar etmesinden ibarettir" (s. 177).



Şekil 2.51. Suphi Ezgi'de Hüseyनियाşîrân makâmı dizisi

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Hüseyनियाşîrân makâmında; "Hüseyini makâmının dizisiyle başlanarak o dizide gezinildikten sonra durağı olan düğâh perdesine gelinir ve bunu müteakip aşîrân perdesindeki Uşşâk dörtlüsüyle karar verilir" (Akdoğan, 1993, s. 138).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Hüseyनियाşîrân makâmı:

"Çoğunlukla nevâ, hüseyini ve ıskalanın uygun diğer bir perdesinden terennüme başlayıp ıskaladaki perdeler üzerinde seyrederek hüseyini perdesine iner ve burada kısa duruşlar yaptıktan sonra nevâ, çargâh, segâh perdeleriyle düğâh perdesine kadar inip burada da kısa bir süre durduktan ve böylece Hüseyini makâmına benzer bir çeşni meydana getirdikten sonra rast ve irak perdeleri

üzerinden hüseyنياşârân perdesine kadar iner ve yegâh perdesini de kullanarak hüseyنياşîrân perdesinde karar verir. Makâmın çeşnisi tiz tarafta Hüseyni makâmının çeşnisi gösterilip karar esnasında yegâh perdesine kadar inilerek meydana getirilir” (s. 79).

2.6.14. Hüzûâm Makâmı

Kantemiroğlu'na göre; “Hüzûâm terkibi, ses verme hareketine Hicâz gibi başlar; yani nevâ perdesinden hareket edip hüseyni perdesine çıkar. Oradan sonra acem perdesine basıp gene hüseyni perdesine döner ve oradan nevâyâ iner. Nevâdan da uzzâlâ inerek uzzâl perdesinde karar kılar”¹⁸ (Tura, 2001, s. 232) Kantemiroğlu, bütün terkîbler arasında, bir yarım perde üzerinde karar kılan bundan başka terkîb olmadığını da ifade etmiştir.

Tanbûri Küçük Artin, Hüzûâm makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “Bir mızrap gerdâniye, acem, hüseyni, acem, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, hicâz, acem, hüseyni, nevâ, hüseyni, nevâ, hicâz” (Judetz, 2002, s. 39).



Şekil 2.52. Tanbûri Küçük Artin’de Hüzûâm makâmı seyri

Abdûlbâki Nâsır Dede’ye göre Hüzûâm makâmı; “Gerdâniye perdesinden eski Hicâz ile başlayıp nevâyâ gelir. Nevâdan segâh perdesine dek Irâk karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 49).

Hâşim Bey’e göre Hüzûâm makâmı, “İbtida Çargâh, nevâ, şuri, evç, gerdâniye, muhayyer, sünbüle basarak bu üslup üzere perde perde şuri ile nevâyâ inip bâ’de çargâh, segâh, kürdî ile yine segâhta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 34).

¹⁸ Burada Hüzûâm’ın eski şekli anlatılmaktadır. Bkz. Tura, a.g.e., s. 232.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Hüzûâm makâmı; “Evvelâ nevâ perdesinde Hümâyûn ve çargâh perdesinde Nîkrîz makâmının seyri ile segâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 118).

Kâzım Uz'a göre Hüzûâm makâmı; “Evvelâ şûri, nevâ bazen nevâ, şûri başlar ve sonra çargâh, segâh, kürdî ile segâh karar eder. İşbu makâmın hisâr, hüseyini, gerdâniye, muhayyer perdelerine seyri caizdir” (Oransay, 1964, s. 33).

Tanbûrî Cemil Bey'de Hüzûâm makâmı;

“Segâh perdesinde karar eder. Dördüncü fâsılasında mi bemol ve beşinci fâsılasında fa diyez nim sadâları bulunmakla, sernâmesinde fa diyez ve mi bemol esvât-ı müttefiresi işaret edilir. Hüzûâm makâmı segâh, çargâh, nevâ perdeleriyle başlar; zemin ve kararı, fakat kararda, kürdî nim sadâsı bulunmak üzere, gerdâniye-rast arasında, meyânı ya tiz segâh-segâh veyâhut nevâ-tiz nevâ fâsılalarındadır” (Cevher, 1992, s. 54).

Rauf Yektâ Bey Hüzûâm dizisini şu şekilde göstermiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 79):



Şekil 2.53. Rauf Yektâ Bey'de Hüzûâm makâmı dizisi

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre bestekârlar Hüzûâm dizisini iki nevi olarak kullanmışlardır; “Birincisi pest tarafta bir Hüzûâm beşlisine tiz tarafta bir Segâh dörtlüsünün katılmasından, ikincisi pest tarafta bir Hüzûâm beşlisine tiz tarafta bir Hicâz dörtlüsünün ilavesinden teşekkül etmişlerdir.



Şekil 2.54. Suphi Ezgi'de Hüzûâm makâmı dizisi

Güçlü perdesi nevâ perdesidir. Makâm evvelâ Hüzûâm beşlisinde üçüncü veya birinci dereceden başlayıp gezindikten sonra ya güçlüde veya durakta muvakkaten kalır, icap ederse tizdeki Segâh veya Hicâz dörtlülerinde dahi seyredip avdetle segâhta ekseriya yedenli ve bazen yedensiz karar eder“ (s. 127).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Hüzûâm makâmı; *“Hüzûâm beşlisinin tiz tarafına bir Hicâz dörtlüsünün eklenmesinden hâsıl olmuştur.*



Şekil 2.55. Hüseyin Sadettin Arel'de Hüzûâm makâmı dizisi

Çıkıcıdır. Ekseriya durak veya güçlüden başlanır. Dizinin her tarafında dolaşıldıktan sonra dönülerek segâh perdesinde karar verilir” (Akdoğu, 1993, s. 264-265).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Hüzûâm makâmı;

“Çoklukla çargâh, nevâ ve uygun başka bir perdeden terennüme başlayıp hisâr, evç, gerdâniye, muhayyer perdeleri üzerinde seyrederek aynı şekilde dönüşte nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve segâh perdesi üzerinde nim kürdî perdesi kullanarak karar verir. Makâmın hususî çeşnisi nevâ ve segâh perdeleri üzerinde yapılan duruşlarla meydana getirilir” (s. 112).

2.6.15. Karcıġâr Makâmı

Kantemiroġlu'nda Karcıġâr makâmı; *“Gerdâniye perdesinden hareket edip evç perdesini atlar ve acem perdesine düşer. Acemden hüseyini perdesini atlayıp bayâti perdesine basar. Bayâtiden, nevâyaya ve çargâha indikten sonra gene nevâ perdesine dönüp orada karar verir. Mûsikîciler beyninde bu terkip hakkında ihtilaf vardır” (Tura, 2001, s. 11).*

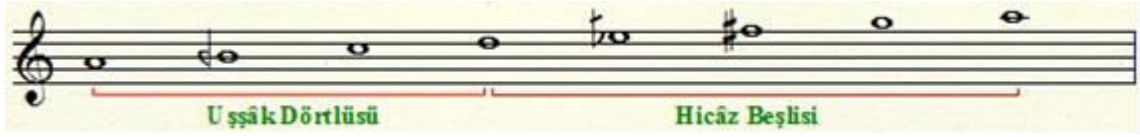
Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; “Karcıġâr dizisi pest tarafta bir Uşşâk dörtlüsüne tiz tarafta bir Hicâz beşlisinin inzimamından doğmuştur.



Şekil 2.58. Suphi Ezgi'de Karcıġâr makâmı dizisi

Güçlü ses dördüncü derece olan nevâ perdesidir. Ekseriya güçlüden başlar, dörtlü ve beşlide karışık bir surette seyirden sonra güçlüde muvakkat kalır. Sonra tekrar beşli ve dörtlüde gezinip durakta karar eder. Bazen nazil bir halde duraktan başlar ve güçlüde muvakkat kaldıktan sonra Uşşâk dörtlüsü ile kalır” (s. 124).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre; “Karcıġâr makâmı inici- çıkıcıdır. Dizisi bir Uşşâk dörtlüsünün tiz tarafına bir Hicâz beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır.



Şekil 2.59. Hüseyin Sadettin Arel'de Karcıġâr makâmı dizisi

Dizinin dördüncü derecesi (nevâ) güçlü perdesidir. Makâmın asıl mevkii düġâh perdesidir” (Akdoğan, 1993, s. 51).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Karcıġâr makâmı;

“Çoklukla çargâh ve nevâ perdelerinde terennüme başlayarak hisâr, evç, gerdâniye, muhayyer ve bazen tiz segâh ve tiz nevâ perdelerine kadar yükselip aynı şekilde nevâ perdesine inerek burada kısa duruşlar yaptıktan sonra aynı perdelerle karara doğru inip çargâh ve uşşâk perdeleri kullanarak düġâh perdesinde karar verir. Nadiren karar esnasında rast perdesi kullandığı da olur. Makâmın hususî çeşnisi nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapmak ve yine tiz tarafta gerdâniye ve muhayyer perdeleri üzerinde hafifçe durmak, karar esnasında da uşşâk perdesini kullanmak suretiyle meydana getirilir” (s. 101).

2.6.16. Mâhûrbûselik Makâmı

Mâhûrbûselik makâmı seyrinde, Mâhûr makâmı seyrinin önemli bir yer tuttuğu göz önünde bulundurularak, öncelikle Mâhûr makâmı ile ilgili nazarî anlatımlara yer verilmesinin doğru olacağı düşünülmüştür.

Merâgi’de Mâhûr makâmı iki tür olarak gösterilmiştir. Birincisinde beş ses bulunmaktadır ve çargâhtan gerdaniyeye kadar olan seslerden oluşan bu makâma Mâhûr-ı Sagîr (Küçük Mâhûr) denilmektedir (Bardakçı, 1986, s. 72).



Şekil 2.60. Abdülkâdir Merâgi’de Mâhûr-ı Sagîr makâmı perdeleri

Mâhûr-ı Kebîr (Büyük Mâhûr) olarak adlandırılan ikinci tür Mâhûr sekiz sestem oluşmaktadır (Bardakçı, 1986, s. 72).



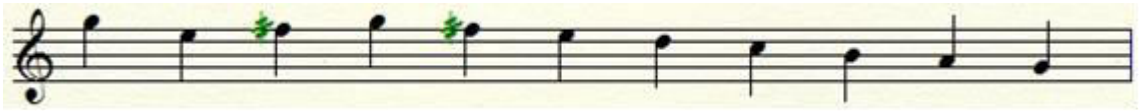
Şekil 2.61. Abdülkâdir Merâgi’de Mâhûr-ı Kebîr makâmı dizisi

Kantemiroğlu Mâhûr makâmı tarifinde, Mâhûr makâmını perde sahibi makâmlardan göstermiş ve gerdâniye ile evç arasında kalan yarım perdenin mâhûr perdesi olduğunu söylemiştir. Kantemiroğlu’na göre Mâhûr makâmı;

“Ses verme hareketine, gerdâniye adıyla tanınan tiz (ince sesli) rast perdesinden başlar ve kendi perdesine (Mâhûra) gelir. Oradan eviçi atlayıp, hüseyniye, oradan da nevâyâya, çargâha ve bûselik perdesine geldikten sonra, segâhı atlayıp, bûselik yüzünden, dügâh perdesine düşer; dügâhtan da rast perdesine inip, orada karar kılar. Kalın perdelerden ince seslilere doğru giderken, hüseyni perdesine geldiğinde, biraz acem perdesini ve âğâzesini göstermeye müsaadesi vardır; ancak acemde çok kalmayıp, oradan geriye döner ve bûselik perdesiyle, karar yeri olan rasta gider. Rast karargâhından daha

aşağıya inmek istediğinde, dilerse Rast makâmı hükmünce, rehâvi perdesiyle, dilerse ırâk perdesiyle hareket eder ve gene aynı yoldan geri dönüp, rastta karar ve istirahat eder” (Tura, 2001, s. 86).

Tanbûrî Küçük Artin’de Mâhûr makâmı seyri şöyle verilmiştir: “Bir mızrap gerdâniye, bir mızrap hüseyni, bir mızrap mâhûr, bir mızrap gerdâniye, bir mızrap mâhur, bir mızrap hüseyni, bir mızrap nevâ, bir mızrap çargâh, bir mızrap bûselik, bir mızrap dügâh, bir mızrap rast” (Judetz, 2002, s. 29).



Şekil 2.62. Tanbûrî Küçük Artin’de Mâhûr makâmı seyri

Hızır Ağa Mâhûr makâmını şöyle tarif etmektedir: “Mâhûr budur ki, gerdâniyeden kopup ol veçhile gerdâniye beynindeki nim (Mâhûr perdesi) ile hüseyni, nevâ ve çargâhı gösterip, bâde çargâhta tam bûselik nimi (Bûselik perdesi) ile rasta inip ve rasttan yine çargâh ve segâh ve dügâhı beyan ve perde-i rastta ayan ede” (Kutluğ, 2000, s. 439).

Abdûlbâki Nâsır Dede, Merâgî’de olduğu gibi Mâhûr’u iki tür olarak göstermiş ve tariflerini yapmıştır. Buna göre:

“Mâhûr-ı Sagîr (Küçük Mâhûr): Gerdâniye perdesinden Rast yapmaya başlayıp nevâ perdesine gelince çargâh perdesini gösterip orada karar verir.

Mâhûr-ı Kebîr (Büyük Mâhûr): Küçük Mâhûr şeklinde başlayıp Rast (yaparak) karar eder” (Tura, 2006, s. 45).

Hâşim Bey’e göre Mâhûr makâmı; “İptidâ evç, gerdâniye göstererek muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh basarak tekrar dönüp perde perde inerek bûselik perdesini hakkıyla icrâ ederek rastta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 24).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Mâhûr makâmı; “Evvelâ gerdâniye perdesi üzerinde Rast makâmının icrâsı esnasında nevrûz perdesi yani dikçe hüseyni perdesi üzerinde Nişâbûr makâmı seyri ile perde-i gerdâniyede asma karardan sonra Tebrîz makâmının seyri ile Rast makâmının dahi karar seyri ile rast perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 51).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre düğâh perdesinde karar eden bu makâm; “Evvelâ Mâhûr makâmını icra edip bâ'de Bûselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 103).

Kâzım Uz'a göre Mâhûr makâmı; “Evvelâ gerdâniye perdesinden Rast başlayıp mâhûr perdesiyle nevâ ve oradan rasta kadar iner. Mezkûr makâmın tiz çargâha kadar seyri caiz olduğu gibi bazen nevâ ve bazen de hüseyni perdelerinden dahi başlamaları caizdir” (Oransay, 1964, s. 42).

Kâzım Uz'da Mâhûrbûselik makâmı; “Mahur makâmı gibi başlayıp segâh yerine bûselik perdesiyle Bûselik makâmı gibi düğâhta karar eden makâm” (Oransay, 1964, s. 42), şeklinde tanımlanmaktadır.

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Mâhûr makâmı; “Rast perdesinde karar eder. Yedinci fâsılasında mâhûr denilen koma bulunur ki, evç ile gerdâniye arasında ve birincisine daha yakın mevkiidedir. Mâhûr'un zemin ve meyânı; Medhalde mâhûr ve gerdâniye perdeleri ve tiz çargâh-nevâ arasında, kararı dahî; Muhayyer-hüseyniaşîrân fâsılasında icrâ olunur” (Cevher, 1992, s. 48).

Suphi Zühtü Ezgi'de (1933) Mâhûr makâmı; “Çargâh makâmının rast perdesi üzerindeki şeddi olarak gösterilmiştir. Dizisi, pest taraftaki bir Çargâh beşlisine, tiz tarafta bir Çargâh dörtlüsünün eklenmesinden oluşmuştur.



Şekil 2.63. Suphi Ezgi'de Mâhûr makâmı dizisi

Makâm tiz duraktan veyâ güçlüden (nevâdan) başlar. Mâhûr dizisinin tiz tarafındaki Çargâh dörtlüsünde ve daha tiz tarafındaki naziri Mâhûr dizisinin beşlisinde karışık olarak seyir eder. Evvelâ tiz durakta ve sonra güçlüde muvakkat kalır. Sonra pestteki Çargâh beşlisinde gezinerek karargâhta kalır” (s. 235-236).

Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre; “Mâhûrbûselik makâmı, Mâhûr dizisine (Çargâh dizisinin rastta şeddi) Bûselik beşlisi veya tam dizisinin iltihakından hâsıl olmuştur.



Şekil 2 64. Suphi Ezgi’de Mâhûrbûselik makâmı dizileri

Makâmda güçlü nevâ, durak düğâh perdesidir. Makâm evvelâ Mâhûru icrâ eder, ya güçlüden ve yâhut duraktan sonra Bûselik beşlisi veya tam dizisi ile karar eder” (s. 214).

Hüseyin Sadettin Arel, Mâhûr makâmının, rast perdesine göçürülmüş bir Çargâh makâmından ibaret olduğunu söylemektedir. Ayrıca, Mâhûr makâmının tiz duraktan başladığını ve inici olduğunu belirtmektedir (Akdoğu, 1993, s. 287).

Hüseyin Sadettin Arel, Mâhûrbûselik makâmını, sonuna Bûselik makâmının eklenmesiyle mürekkepleşen veya mürekkepliği artan makâmların sınıfında göstermektedir. Buna göre; “İlkin asıl makâmın dizisinde gezinilir, sonra Bûselik dizisine geçilip düğâhta karar verilir” (Akdoğu, 1993, s. 236).

Karadeniz’e (1983) göre Mâhûr makâmı;

“Başlangıçta gerdâniye perdesi çevresinde dolaşarak bu perde üzerinde fazlaca durduktan sonra Rast makâmı çeşnişiyle karar verir. Rast makamından farkı,

rast perdesi yerine tiz tarafta gerdâniye perdesi üzerinde fazla durarak makâmın hususî çeşnisini meydana getirmek ve Rast makamındaki evç ve hisârek perdeleri yerine mâhûr ve hüseyni perdelerini kullanmaktır. Mâhûr makâmı segâh perdesine inişte temas etmesi ve Rast ıskalasıyla karar vermesi yüzünden Rast makâmı gibi segâh perdesi kullanır, bûselik kullanmaz” (s. 86).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Mâhûrbûselik makâmı; “Önce Mâhûr makâmını icrâ edip nevâ veya hüseyni perdesi üzerinde uygun şekilde kısa bir duruş yaptıktan sonra Bûselik makâmına geçer ve bu makâmın seyrini de kısaca icrâ ettikten sonra karar esnasında zengüle perdesini kullanarak düğâh perdesinde karar eder” (s. 152).

2.6.17. Muhayyer Makâmı

Safiyüddin’de I. Tabaka V. kısım (Hüseyni dörtlüsü) ile II. Tabaka IV. kısım (Rast beşlisi) nin birleşmesiyle meydana gelen bu makâm 52. devire (daireye) karşılık gelmektedir. Urnevî tarafından dizi kenarında “Muhayyer” kaydı vardır. Dizi incelendiğinde bugünkü Nevâ, Muhayyer ve Hüseyni makâmlarının dizileri olduğu görülür (Uygun, 1999, s. 197). Makâmın perdeleri şunlardır:

Son	A	C	h	H	YA	YC	Yh	YH	Başlangıç
	C	C	T	T	C	C	T		

Günümüz notasyonunda şöyle gösterilebilir:



Şekil 2.65. Safiyüddîn Urnevî’de Muhayyer makâmı dizisi

Kutbüddin Mahmut Şirâzî’de âvâzeler arasında sınıflanan Muhayyer makâmının dizisi Safiyüddin’de olduğu gibidir (Levendoğlu, 2002, s. 130).

Abdülkâdir Merâği’de Muhayyer makâmı, yirmidört şube içerisinde gösterilmiş ve yirmiüçüncü sıradadır. Merâği’nin verdiği dizi, Safiyüddin ve Şirâzî ile aynıdır (Bardakçı, 1986, s. 77).

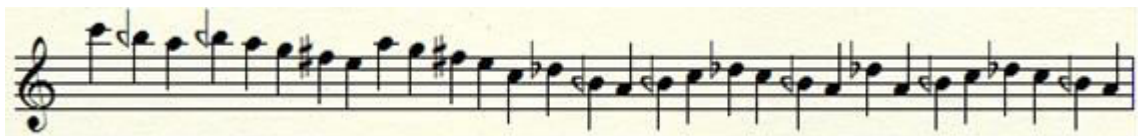
Lâdikli’de altıncı daireye karşılık gelen ve hem eski bilginlerce hem de yeni bilginlerce aynı şekilde verilen dizi, yukarıda verilen dizilerle aynıdır (Levendoglu, 2002, s. 130).

Hızır bin Abdullah’da terkîbler arasında yer alan Muhayyer makâmı; “*Tîzi yirden düğâh âgaz ide hüseyni yüzünden ine düğâh karar ide*” şeklinde ifade edilerek bugün kullandığımız Muhayyer dizisi tarif edilir. Kırşehirî, Seydî ve Tirevî’de de makâm aynı şekilde ifade edilmiştir (Çelik, 2001, s. 73).

Kantemiroğlu’na göre; “*Muhayyer makâmı, seslenme hareketine hüseyni perdesinden başlar ve inceleme doğru, üç perde çıkıp kendini gösterir; fakat tam manasıyla icrâ edilmiş olmadığından, tam perdelerle inip, düğâh perdesinde karar verir*”. Kantemiroğlu ayrıca makâmın kendi perdesinden (muhayyerden) tiz hüseyniye dek çıkabileceğini ve aşîrân perdesine değin inebileceğini de taririnde belirtmiştir. Kantemiroğlu’na göre; “*Muhayyeri Nevâ makâmından ayıran iki husus vardır. Bunlardan birincisi, Muhayyerin seyrine daima hüseyni perdesinden başlamasıdır. İkincisi ise, tiz perdelerde gezindikten sonra hüseyniye inip bu perdeyi güçlendirmesi ve Sabâ çeşnişi ile karar vermesidir. Böylece makâm kendini tamamen göstermiş olur*” (Tura, 2001, s. 69).

Nâyi Osman Dede, Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî’de Muhayyer makâmını farklı bir sınıflamada göstermiş ve oniki makâmdan dokuzuncusu olarak göstermiştir. Tarifi bulunmamaktadır (Levendoglu, 2002, s. 132).

Tanbûri Küçük Artin, Muhayyer makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “*Bir mızrap tiz çargâh, tiz segâh, muhayyer, tiz segâh, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyni, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyni, çargâh, sabâ, segâh, düğâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh, sabâ, düğâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh*” (Judetz, 2002, s. 32).



Şekil 2.66. Tanbûrî Küçük Artin’de Muhayyer makâmı seyri

Hızır Ağa'ya göre; “*Şol muhayyer terkıptir ki, tiz çargâhtan kopup hüseyniye dek inip ve hüseyniden muhayyer perdesini yani tiz düğâhı gösterip bade yine hüseyniye inip ve hüseyniden Sabâ üslûbu edası ile düğâha inip karar ide*” (Kutluğ, 2000, s. 344).

Marmarinos Muhayyer seyrine, kendi perdesi olan muhayyerden başlayıp tiz çargâha kadar çıkar ve tekrar muhayyere iner. Gerdâniye perdesini kullanarak evç perdesinde bir asma kalış yaptıktan sonra muhayyer ve hüseyni arasında inişli çıkışlı bir seyir gösterir. Kantemiroğlu ve Hızır Ağa'da olduğu gibi Sabâ çeşnisi ile düğâhta karar verir (Levendoğlu, 2002, s. 133).

Esseyid Mehmed Emin'de makam, seyrine tiz çargâhtan başlar. Muhayyer, gerdâniye, evç ve hüseyni perdelerinde gezindikten sonra çargâh ve segâh ile düğâh perdesinde karar verir (Levendoğlu, 2002, s. 133).

Mehmet Hafid Efendi'nin verdiği tarife göre, makâmın seyri Hızır Ağa'nın söylediği gibidir (Levendoğlu, 2002, s. 133).

Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Muhayyer makâmı; “*Muhayyer perdesinden Uşşâk yapmaya başlayıp Hüseyni (şeklinde) karar verir. Bunda görüş ayrılığı yoktur*” (Tura, 2006, s. 57).

Hâşim Bey'e göre Muhayyer makâmı; “*İbtida Gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz nevâ ile şed yolunda Sabâ icra ederek muhayyere kadar inip bâ'dehu muhayyerden perde perde nevâ, çargâh, segâh açarak cüz'i Sabâ çeşnisi belli belirsiz icrâ ederek düğâhta karar eder. Yani bunların Tahir makâmıyla beynlerinde olan fark şu kadar olabilir ki, Tahir makâmı karar verirken Bayâti üslubu üzere karar verip, Muhayyerde Sabâ çeşnisiyle karar vermekten ibarettir*” (Tırışkan, 2000, s. 29).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'de düğâh perdesinde karar eden bu makâm; “*Evvelâ muhayyer perdesi üzerinde Uşşâk makâmının karar seyrini icrâ edip muhayyer*

perdesinde asma karardan sonra kendi perdesinde *Gülizar*¹⁹ makâmının seyri ile *dügâh* perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 89).

Kâzım Uz’a göre bu makâm; “*Evvelâ Gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz Çargâh başlar sonra hüseyniye indiğinde çargâh ve Sabâ üslubu üzere dügâhta karar eder*” (Oransay, 1964, s. 44).

Tanbûrî Cemil Bey’de Muhayyer makâmı seyrine; “*Gerdâniye ve muhayyer perdeleri ile başlar. Evç perdesini kullanarak nevâ ve tiz nevâ perdeleri arasında dolaşır. Karara giderken evç yerine acem perdesi alarak tiz çargâh ve dügâh perdeleri arasında hareket eder. Dügâh perdesinde karar verir*” (Cevher, 1992, s. 56).

Rauf Yektâ Bey Muhayyer dizisini şöyle göstermiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 75) :



Şekil 2.67. Rauf Yektâ Bey’de Muhayyer makâmı dizisi

Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre; “*Muhayyer denilen makâm, tiz duraktan (muhayyer-la) başlayıp, Hüseyni dizisinin tiz tarafındaki naziri Hüseyni dizisinin dörtlü veya beşlisinde seyreden nazil bir Hüseyni makâmından başka bir şey değildir*” (s. 95).

Hüseyin Sadettin Arel Muhayyer makâmını; “*Hüseyni makâmının bir de inici şekli vardır ki tiz duraktan başlar; dizinin tiz tarafındaki sekizli sahası içinde dolaştıktan ve güçlüde bir asma karar yaptıktan sonra tıpkı Hüseyni gibi inerek dügâh perdesinde kalır. Bu makâma ‘Muhayyer’ adı verilmiştir*” (Akdoğu, 1993, s. 46) şeklinde tarif etmektedir.

¹⁹ Bkz. Kaygusuz, a.g.e., s. 78.

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Muhayyer makâmı;

“Gerdâniye ve muhayyer perdelerinden terennüme başlar, tiz segâh ve tiz çargâh, bazen de tiz gerdâniye perdesine kadar seyrettikten sonra aynı şekilde muhayyer perdesine iner ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yaptıktan sonra gerdâniye ve evç perdeleriyle hüseyni perdesine gelip burada da kısa duruşlar yapar. Bundan sonra iniş ıskalasındaki acem, hüseyni, nevâ, çargâh ve uşşâk perdeleriyle düğâh perdesinde karar verir. Makâmın hususî çeşnisi muhayyer perdesinden terennüme başlayıp bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yaptıktan sonra aynı şekilde hüseyni perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapmak ve inişte evç perdesi yerine acem, segâh perdesi yerine uşşâk perdesi kullanarak Uşşâk makâmı gibi düğâh perdesinde karar vermek suretiyle meydana getirilir” (s. 100).

2.6.18. Muhayyerkürdî Makâmı

Muhayyerkürdî makâmı seyrinde önemli bir yer tutan Muhayyer makâmı ile ilgili nazarî anlatımlar, Muhayyer makâmı bölümünde verildiği için bu bölümde ayrıca gösterilmemiştir.

Hâşim Bey'de Muhayyerkürdî makâmı; *“İbtida Muhayyer makâmı üslûbu üzere âğâze ederek cüz'i Sabâ çeşnisi göstererek, düğâh, rast, yegâha kadar inip, bâ'dehu düğâh, kürdî, çargâh, nevâ ile dönüp kürdî perdesiyle düğâhta karar eder”* (Tırışkan, 2000, s. 33).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre; *“Düğâh perdesinde karar eden bu makâm evvelâ Muhayyer makâmını icrâ edip, bâ'de Kürdî makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder”* (Kaygusuz, 2006, s. 113).

Kâzım Uz'a göre; *“Kürdî perdesi ile düğâhta karar eden adî bir Muhayyer makâmıdır”* (Oransay, 1964, s. 45).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Muhayyerkürdî makâmı; *“Muhayyer makâmı intihâsında, segâh yerine kürdî kullanılmasından ibaret olup, şöyle ki:*



Şekil 2.68. Tanbûrî Cemil Bey’de Muhayyerkürdî makâmı dizisi

Kürdîlihicâzkarın bir tam fâsıla ile şeddi demek olur. Muhayyerkürdî makâmı notada Muhayyer gibi yazılır” (Cevher, 1992, s. 65).

Hüseyin Sadettin Arel, Muhayyerkürdî makâmının, seyri sırasında ayrılık gösterdiğini, bir kısmının sünbüle perdesi almadan doğrudan doğruya Muhayyer başladığını, bir kısmının sünbüle perdesi olarak Muhayyer Sünbüle seyri içinde devam edip Kürdî takısı ile karar verdiğini söylemektedir (Kutluğ, 2000, s. 490).

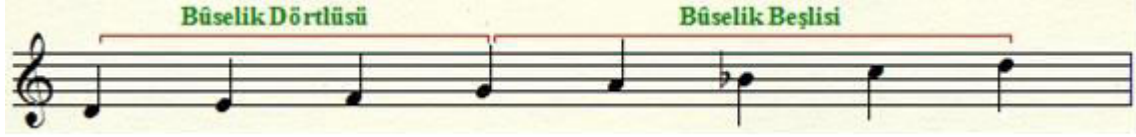
Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Muhayyerkürdî makâmı;

“Önce Muhayyer makâmının çeşnisi ile terennüme başlayıp bu makâmın seyri ile hüseyni perdesine indikten sonra bazen nevâ, hisâr, bazen de nevâ, hüseyni perdeleri kullanarak Kürdî makâmına geçer ve bu makâmın seyri gereği kürdî perdesi kullanıp çargâh perdesi üzerinde kısa duruşlar yaparak dügâh perdesinde karar eder” (s. 145).

2.6.19. Nevâbûselik Makâmı

Nevâbûselik makâmı seyrinde, Nevâ makâmı seyrinin önemli bir yer tuttuğu göz önünde bulundurularak, öncelikle Nevâ makâmı ile ilgili nazarî anlatımlara yer verilmesinin doğru olacağı düşünülmüştür.

Safiyüddîn Urmevi’de Nevâ, on iki ana makâmdan ikincisidir. I. Tabaka II. Kısıma (Bûselik dörtlüsü), II. Tabaka II. Kısımın (Bûselik Beşlisi) eklenmesi ile meydana gelmiştir (Uygun, 1999, s. 178). Bu dizide kullanılan perdeler günümüz notasyonu ile şöyle gösterilmiştir:



Şekil 2.69. Safiyüddîn Urmevî’de Nevâ makâmı dizisi

Dizide görülen aralıkların, günümüzde kullanılan Bûselik dizisi aralıkları ile aynı olduğu görülmektedir.

Merâgî de, on iki ana makâm arasında saydığı Nevâ makâmı ile ilgili olarak aynı dizi ve aralıkları göstermiştir (Bardakçı, 1986, s. 65).

Fethullah Şirvânî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Alişâh Hacı bin Büke de Nevâ makâmı tariflerinde aynı diziyi vermişlerdir (Levendoğlu, 2002, s. 136). Ancak Lâdikli ve Alişâh, makâmın ismi “Muhayyer” olarak geçmektedir (Kutluğ, 2000, s. 173).

Hızır bin Abdullah, Nevâ makâmının perdelerini şöyle sıralamıştır: “*Dügâh, segâh, çargâh, pençgâh (Nevâ), dügâh, hüseyni, segâh, Hisâr (Evç), yegâh, gerdâniye, dügâh, muhayyer*” (Kutluğ, 2000, s. 174).

Seydî ve Kadızâde Tirevî, Nevâ makâmının seyrine pençgâh (nevâ) perdesinden başlayıp, dügâhta karar verdiğini söylemişlerdir (Levendoğlu, 2002, s. 136).

Kantemiroğlu’na göre Nevâ makâmı;

“Ses verme hareketine dügâh perdesinden başlar. Segâh ve çargâh perdelerine basarak çıkıp, nevâ perdesinde kendini gösterir. Nevâ perdesinde kendini gösterdikten sonra, daima tam perdelerde gezinmek sureti ile tiz hüseyniye dek çıkıp, kalın sesli nevâyaya, yani yegâha dek inebilir ve gelip dügâh perdesinde karar verir” (Tura, 2001, s. 60-61).

Nâyî Osman Dede’de verilen tariftten makâmın, seyrine nevâ, çargâh, segâh perdeleriyle başlayıp yine nevâ perdesine geldiği anlaşılmaktadır (Levendoğlu, 2002, s. 138)

İsmâil Hakkı Bey'e göre Nevâ makâmı; “*Evvelâ nevâ perdesinde Rast makâmını icrâ edip bâ'de Muhayyer makâmının seyri ile düğâh perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 71).

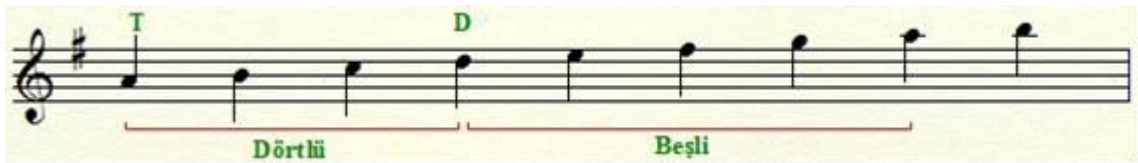
Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Nevâbûselik makâmı; “*Evvelâ Nevâ makâmını icrâ edip bâ'de Bûselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 95).

Kâzım Uz'a göre Nevâ makâmı; “*Evvelâ nevâ perdesinden başlar, sonra bir evç göstererek tekrar nevâ perdesinden çargâh, segâh ile düğâhta karar eder*” (Oransay, 1964, s. 48).

Kâzım Uz'a göre Nevâbûselik makâmı; “*Nevâ makâmı gibi başladıktan sonra segâh yerine bûselik perdesini kullanarak Bûselik makâmı gibi düğâh perdesinde karar eden bir makâmdır*” (Oransay, 1964, s. 48).

Tanbûrî Cemil Bey'de Nevâ makâmı şöyle tarif edilmiştir: “*Esvât-ı tabîyye ile nevâ-tiz nevâ fâsılasında seyreyledikten sonra, Isfahân²⁰ üslûbuyla düğâh mukarrîye avdet eder*” (Cevher, 1992, s. 64).

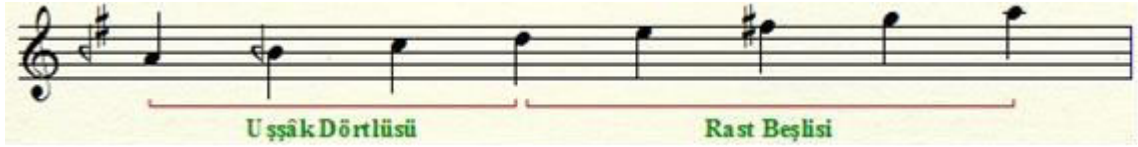
Rauf Yektâ Bey Nevâ dizisini şöyle göstermiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 71):



Şekil 2.71. Rauf Yektâ Bey'de Nevâ makâmı dizisi

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Nevâ makâmının dizisi; “*Pest tarafta bir Uşşâk dörtlüsüne, tiz tarafta bir Rast beşlisinin ilâvesinden husûle gelmiştir*” (s. 105).

²⁰ Isfahân makâmının, Bayâtî makâmı seyri içerisine Nişâbûr makâmı seyrinin katılmasıyla oluşan bir makâm olduğu bilinmektedir.



Şekil 2.72. Suphi Ezgi'de Nevâ makâmı dizisi

“Güçlü sesi dördüncü derece olan nevâ perdesidir. Makâm güçlü veyâ duraktan başlar; pestteki Uşşâk dörtlüsünde seyrettikten sonra güçlüde muvakkat karar yapar; sonra tiz tarafta Rast beşlisinde dahi gezinip gelir durakta kalır. Güçlüden başladığında ise; dizinin tiz tarafındaki beşli ve pest tarafındaki dörtlüde karışık bir surette gezinerek güçlüde muvakkat karar yaptıktan sonra yine dörtlü ile karargâhta durur” (Ezgi, 1933, s.105)

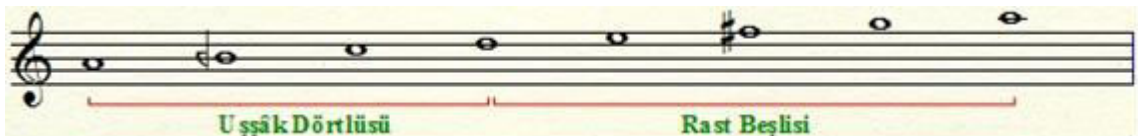
Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; “Nevâbüselik makâmı Nevâ dizisinin sonuna bir Büselik beşlisi veya tam dizinin inzimamından hâsıl olmuştur.



Şekil 2.73. Suphi Ezgi'de Nevâbüselik makâmı dizileri

Makâm Nevâ makâmında olduğu gibi güçlüden (re-nevâ) başlar. Nevâda olduğu gibi gezinir, yine güçlüde muvakkat kalıp ya Büselik beşlisi ve yâhut tam dizisi ile karar eder” (s. 216).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Nevâ makâmı; “Çıkıcıdır. Dizisi, bir Uşşâk dörtlüsünün tiz tarafına bir Rast beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır.



Şekil 2.74. Hüseyin Sadettin Arel'de Nevâ makâmı dizisi

Dörtlü ile beşlinin birleştiği perde (nevâ) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii düğâh perdesidir” (Akdoğan, 1993, s. 47).

Hüseyin Sadettin Arel Nevâbüselik makâmının sonuna Büselik eklenmesiyle mürekkepleşen veya mürekkepliği artan makâmlar sınıfında göstermiştir. Buna göre; *“İlkin makâmın dizisinde gezinilir, sonra Büselik dizisine geçilip düğâhta karar verilir” (Akdoğan, 1993, s. 236).*

Karadeniz’e (1983) göre Nevâ makâmı;

“Nevâ perdesinden terennüme başlar ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Bu esnada evç perdesi üzerinde de kısa duruşlar yaparak makâmın hususî çeşnisini meydana getirdikten sonra inişte hüseyini, acem, nevâ, çargâh ve karar esnasında uşşâk perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar verir. Bu makâmı İsfahân ve Bayâti makamlarının çeşnilerinden kurtarmak için acem, çargâh ve segâh perdelerini fazla kullanmamak ve bu perdeler üzerinde durmamak gerekir” (s. 96).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Nevâbüselik makâmı; *“Nevâ makâmını icrâdan sonra nevâ perdesinde kısa bir duruş yapar. Buradan Büselik makâmına geçerek bu makâmın seyrini de kısaca icrâ edip Büselik çeşnisi ile Zengüle perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar verir” (s. 150).*

2.6.20. Nevâkürdî Makâmı

Nevâkürdî makâmı seyrinde, önemli bir yer tutan Nevâ makâmı ile ilgili nazarî anlatımlara, Nevâbüselik makâmı bölümünde yer verildiği için bu bölümde ayrıca gösterilmemiştir.

Abdülbâki Nâsır Dede’ye göre Nevâkürdî makâmı; *“Nevâ yaparak başlayıp bir hüseyini belki de bir acem ve bir hüseyini perdeleri ekleyerek Kürdî şeklinde karar verir” (Tura, 2006, s. 76).*

Hâşim Bey’de Nevâkürdî makâmı; “*Bu makâm dahi Nevâ makâmını bi’l-icrâ düğâh açtıktan sonra tekrar dönüp nevâ, çargâh, kürdî perdesiyle düğâhta karar eder*” (Tırışkan, 2000, s. 32).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre; “*Düğâh perdesinde karar eden bu makâm evvelâ Nevâ makâmını icrâ edip bâ’de Kürdî makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder*” (Kaygusuz, 2006, s. 110).

Kâzım Uz’a göre Nevâkürdî makâmı; “*Evvelâ Nevâ makâmı gibi başlar, sonra düğâha indiğinde kürdî perdesini âşikâr ederek düğâhta karar eden bir makâmdır*” (Oransay, 1964, s. 48).

Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre; “*Bu makâm Nevâ dizisine bir Kürdî dörtlüsünün inzimamından tevelüt etmiştir.*”



Şekil 2.75. Suphi Ezgi’de Nevâkürdî makâmı dizileri

Güçlü çargâh, karargâh düğâhtır. Nevâ makâmının seyrini kamilen icrâdan sonra Kürdî dörtlüsü ile karar eder” (s. 227).

Hüseyin Sadettin Arel Nevâkürdî makâmını, sonuna Kürdî eklenmesiyle mürekkepleşen veya mürekkepliği artan makâmlar sınıfında göstermiştir. Buna göre; “*İlkin makâmın dizisinde gezinilir, sonra Kürdî dizisine geçilip düğâhta karar verilir*” (Akdoğan, 1993, s. 236).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Nevâkürdî makâmı; “*Başlangıçta Nevâ makâmının seyrini aynen icrâ eder, sadece karara inmez. Bu sırada ya hüseyini ya hisâr perdesini kullanarak Kürdî makâmına geçer. Gerektiğinde çargâh perdesi üzerinde kısa*

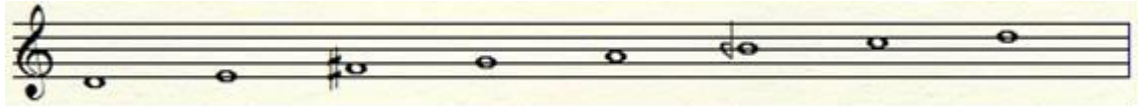
bir duruş yaptıktan sonra kürdî perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar verir” (s. 144).

2.6.21. Rast Makâmı

Safiyüddin Urmevî’de, I. Tabaka IV. kısım (Rast dörtlüsü) ile II. Tabaka IV. kısım (Rast beşlisi) nin birleşmesi ile oluşan dizi bugün aynı isimle kullandığımız Rast makâmı dizisidir. Edvârda kırkıncı daireye karşılık gelen Rast dizisinin perdeleri şöyle gösterilmiştir (Uygun, 1999, s. 191):

Son	A	D	V	H	YA	YC	Yh	YH	Başlangıç
	T	C	C	T	C	C	T		

Yegâh perdesi üzerine kurulu dizinin şeması şöyledir:



Şekil 2.76. Safiyüddîn Urmevî’de Rast makâmı dizisi

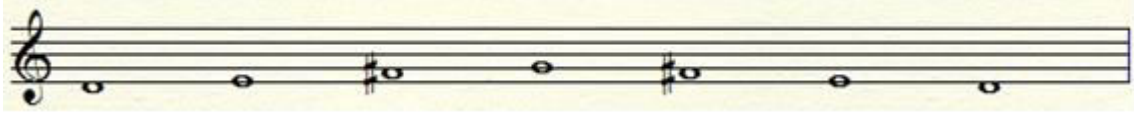
Abdülkâdir Merâgi’de devirler arasında “Şedd”ler (Çoğulu: Şudûd) içinde yer alan Rast makâmının dizisi Safiyüddin’in verdiği dizi ile aynıdır. Sayıları oniki olan şedd’ler, tam bir dizi kimliği taşır ve her biri bir özellik arz edecek şekilde özel adları vardır (Bardakçı, 1986, s. 65).

Fethullah Şîrvâni ve Alişâh bin Hacı Büke’de de Rast makâmı dizisi aynıdır (Levendoğlu, 2002, s. 162).

Lâdikli Mehmet Çelebî’de 43. Daire olan Rast makâmının dizisi Şîrvâni, Merâgi ve Alişâh bin Hacı Büke ile aynıdır. Seyrin inişli çıkışlı olduğunu ve bitişte başlangıç noktasına ulaştığını ayrıca belirtilmiştir (Tekin, 1999, s. 140). Lâdikli makâm dizilerini eski ve yeni bilginlere göre olmak üzere iki ayrı şekilde târif etmiştir (Levendoğlu, 2002, s. 162). Lâdikli’de yeni bilginlere göre Rast makâmı dizisi şöyle gösterilmektedir:

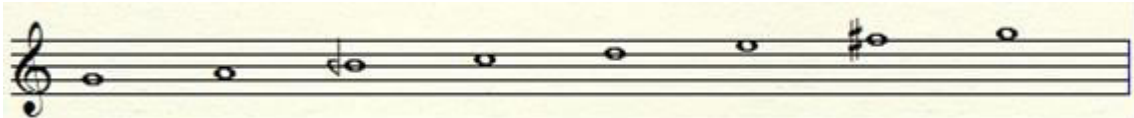
Son A D V H V D A Başlangıç
T C C C C T

Levendoglu (2002) bu perdeleri günümüz notasyonu ile dizek üzerinde şu şekilde göstermektedir (s. 162):



Şekil 2.77. Lâdikli’de Rast makâmı dizisi

Hızır bin Abdullah’da Rast makâmını oluşturan perde isimleri şu şekildedir: “Evvel yekgâh hemân, dügâh hemân, segâh hemân, çargâh hemân, yekgâh ısfahân evi, dügâh hüseyni evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi” (Çelik, 2001, s. 26).



Şekil 2.78. Hızır bin Abdullah’da Rast makâmı dizisi

Buna göre; Makâm, rast perdesinden başlayıp, gerdaniyeye kadar çıkar ve oradan tekrar geri dönüp rast perdesinde karar verir.

Kırşehirî ve Seydî’de de bu tarif aynıdır. Kırşehirî, karar perdesinin rast olduğunu belirtmek için “karargâh evvel yekgâh rast” ifadesini kullanır (Çelik, 2001, s. 26).

Kadıızâde Tirevî, Rast’ın kendi perdesinden başlayarak pest dörtlüdeki nerm pençgâha kadar indiğini daha sonra yine kendi perdesinden dügâh, segâh ve çargâh perdelerinde gezinip tekrar rast perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Kadıızâde, ayrıca makâmın pest dörtlüdeki genişlemesinden de bahsetmektedir (Levendoglu, 2002, s. 163).

Kantemiroğlu'nda Rast makâmı şöyle anlatılmaktadır;

“Rast makâmının perde dairesinin merkezi rast perdesidir. Ses vermeye kendi perdesinden başlar ve gerek kalından inceye, gerek inceden kalına doğru hareket ettiğinde, üç tam perdeye uğrayıp kendi perdesine varır ve orada kendini gösterir. Tam perdelerde gezinerek, kendi perdesinden tiz hüseyniye dek çıkmaya ruhsatı vardır; oradan gene aynı yoldan yegâh perdesine dek inebilir; oradan da dönüp kendi perdesine gelir ve kendi perdesinde karar verip kalır” (Tura, 2001, s. 48-49).

Kantemiroğlu, kendi yeni tarifinde makâmın ses sahasını genişletmiş, yegâhtan tiz hüseyniye kadar olan bir dizi vermiştir.

Tanbûri Küçük Artin, Rast makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: *“Rast oldur ki bir mızrab nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast, düğâh, segâh, çargâh, segâh, düğâh, rast, segâh, düğâh, rast”* (Judetz, 2002, s. 32).



Şekil 2.79. Tanbûri Küçük Artin'de Rast makâmı seyri

Marnarinos Risâlesine göre Rast; *“Seyrine rast perdesi ile başlar, ırak perdesini kullanarak aşîrâna iner. Rehâvi, rast ve düğâh ile segâha çıktıktan sonra tekrar düğâh ve rasta iner. Aynı perdelerle çargâha kadar çıkıp segâh ve düğâh ile rasta karar verir”* (Levendoğlu, 2002, s. 165).

Abdûlbâki Nâsır Dede'ye göre Rast makâmı;

“Rast perdesinden başlayıp düğâh, segâh ve çargâh perdesine çıkıp aşağı döner; segâh ve düğâh ile rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâhtan yukarı nevâ, hüseyni, acem ve gerdâniye perdesine kadar, rast perdesinden aşağı ırak, aşîrân ve yegâh perdesine dek gezinebilir. Sonrakilerin, sonrakilerin eskilerinin ve eskilerin bu makâma bakışlarında görüş ayrılıkları vardır.

Eskilere göre, (Rast'dan) Gerdâniyeye dek bir daire varsayılmıştır. Sonrakiler ve sonrakilerin eskileri ise böyle düşünmüşlerdir” (Tura, 2006, s. 36).

Hâşim Bey'e göre Rast makâmı;

“İbtida perde rasttan başlayıp; düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, evç, gerdâniye basarak muhayyere kadar çıkıp, ba'dehu muhayyerden gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast, ırâk, aşîrân perdesi ile bir yegâh açıp, tekrar yegâh, aşîrân, ırâk, rast, düğâh açarak, yine ırâk ile rastta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 21).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre; *“Bu makâm dört şubeden biri olan Arap Çargâhının²¹ şeddinden alınmıştır” (Kaygusuz, 2006, s. 37).*

Kazım Uz'a göre Rast makâmı;

“Evvêlâ rast perdesinden başlayıp sonra düğâh, segâh perdeleri ile tekrar rast, düğâh göstererek rast perdesinde karar eder. İşbu makâm çargâhtan nevâ, hüseyini, evç, gerdâniye, muhayyer ve belki tiz çargâha kadar seyri caiz olup bem olarak dahi ırâk, aşîrân, yegâh perdelerine inmesi dahi kaide-yi mûsikîyedendir” (Oransay, 1964, s. 57).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre;

“Rast makâmı, yedinci fasılada fa diyez nim sadasını muhtevi olmakla, sernâmesinde fa diyez işareti bulunur. Rastın zemini; ırâk, rast perdelerinden başlamak üzere, gerdâniye-yegâh arasında Meyânı; nevâ-tiz nevâ oktavında icrâ olunur. Karar dahi; nevâdan ibtidar etmekten ibaret bir farkla, zeminin aynıdır. Ses veya alat-ı Mûsikîyye müsaid ise, rast meyânı tiz gerdâniyeye kadar tevâtür edebilir” (Cevher, 1992, s. 47).

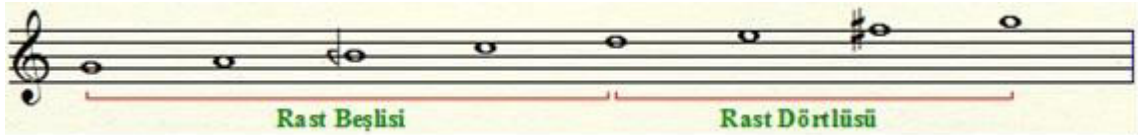
²¹ İsmail Hakkı Bey kitabında Arap Çargâhı hakkında bilgi vermemiştir. Yazar “Sabâ” makamını anlatırken “Türk Çargâhı”ndan bahsetmektedir. Buradan İsmail Hakkı Bey'in “Arap Çargâhı” ve “Türk Çargâhı” olarak iki Çargâh anlayışına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Bkz. Kaygusuz, a.g.e., s. 37.

Rauf Yektâ Bey Rast dizisini şöyle göstermiştir (Nasuhioğlu, 1986, s. 69) :



Şekil 2.80. Rauf Yektâ Bey’de Rast makâmı dizisi

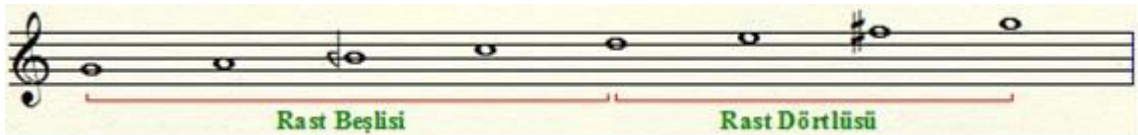
Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre; “Rastın dizisi pest tarafta tam bir Rast beşlisine tiz tarafta tam bir Rast dörtlüsünün inzimamından tahassul etmiştir” (s. 54).



Şekil 2.81. Suphi Ezgi’de Rast makâmı dizisi

“Güçlü nağme beşinci derece nevâ perdesidir. Bu makâm saittir. İbtida, ya birinci rast sesinden veya beşinci nevâ nağmesinden yapılıp evvelâ pest beşlide seyirden sonra ya beşinci veya birinci ve yahut üçüncü derecede muvakkat bir karar yapar; tiz dörtlüde dahi gezindikten sonra durakta kalır. Yedinci yeden nağmesi samiaya istirahat bahş bir karar hissi verir” (Ezgi, 1933, s. 54).

Hüseyin Sadettin Arel’e göre Rast makâmı; “Dizisi bir Rast beşlisinin tiz tarafına bir Rast dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır.



Şekil 2.82. Hüseyin Sadettin Arel’de Rast makâmı dizisi

Beşinci derece (nevâ) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii rast perdesidir” (Akdoğan, 1993, s. 43).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre;

“Rast makâmı rast veya uygun diğer bir perdeden terennüme başlayıp önce nevâ perdesine kadar olan sahada dolaşır. Rast perdesini fazla tekrar ederek ve bu perde üzerinde kısa duruşlar yaparak makâmın kendine has çeşnisini meydana getirdikten ve ıskalanın diğer perdelerinde de dolaştıktan sonra yine aynı şekilde dönüp rast perdesi üzerinde karar verir. Seyir sırasında nevâ perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapar. Makâmın çeşnisi rast perdesi bütün haşmetiyle gösterilip nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılarak meydana getirilir” (s. 86).

2.6.22. Sabâ Makâmı

Kantemiroğlu'na göre Sabâ makâmı;

“Sevimli, hoş bir makâmdır. Sabâ perdesi, çargâh ile nevânın arasındaki yârım perdelerdendir. Sabâ makâmının seslendirilişine düğâh perdesinde başlanır. Makâm segâha ve çargâha çıkıp, çargâhta biraz durur; sabâ perdesini okşar ve yoklar. Oradan aşağı doğru gelindiğinde de, üç perdeyle kendini gösterir ve düğâhta karar kılındığında, tastamam icrâ edilmiş olur” (Tura, 2001, s. 72-73).

Hızır Ağa'ya göre Sabâ makâmı; *“Düğâh kopup segâh ve çargâh ve nim sabâ ve hüseyni perdelerini gösterip hüseyniden dönüp bi nevâ, sabâ nimi ile çargâh ve segâhtan sonra düğâhta karar eder”* (Kutluğ, 2000, s. 333-334).

Abdülbâki Nâsır Dede'de Sabâ makâmı;

“Çargâh perdesinden başlayıp, onun üstündeki sabâ perdesine çıkıp oradan yine çargâha, segâha ve düğâh perdesine inerek orada karar verir; ama sabâ perdesinden yukarı hüseyni, acem, gerdâniye ve muhayyer perdesine dek ve düğâhtan aşağı da rast perdesine dek gezinebilir. Bu makâm üzerinde, daire konusunda olduğu gibi ad konusunda da görüş ayrılığı vardır. Makâm, aslında eskilerin ve sonrakilerin eskilerinin Kûçek ve Zirefkend dedikleri makâmdır” (Tura, 2006, s. 38).

Hâşim Bey'e göre Sabâ makâmı; “İbtida segâh, çargâh, uzzâl perdesiyle hüseyni, acem, gerdâniye, şehnâz perdesine kadar çıkıp, bâ’dehu bu üslûp üzere yine perde perde çargâh perdesine kadar inip segâh ile dügâhta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 25).

Muallim İsmail Hakkı Bey'e göre; “Dügâh perdesinde karar eden bu makâm on iki makâmdan biri olan Kûçek makâmından alınmıştır. Seyri ise Türk Çargâhı²² makâmının seyri ile perde-i dügâhta karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 60).

Kâzım Uz'a göre Sabâ makâmı;

“Evvelâ dügâhtan başlar, sonra segâh, çargâh ile sabâ perdesini gösterip bir hüseyni perdesi ile dönüp nevâsız sabâ, çargâh, segâh perdesi ile dügâhta karar eder. Mezkûr makâmın hüseyni, acem, gerdâniye, muhayyer ve daha sık istimal olunmak üzere şehnâz perdeleri ile rast perdesine kadar seyri ca'izdir” (Oransay, 1964, s. 60).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Sabâ makâmı; “Dügâh karargâhındadır. Sabâ makâmının mebdei (başlangıcı); Dügâh, segâh, çargâh perdeleridir. Zemîni; Muhayyer-dügâh arasında, meyânî; Muhayyer perdesinden başlayıp şehnâz nim sadâsıyla, tiz çargâh- çargâh fâsılasında, karârı dahî; Gerdâniye- rast arasındadır” (Cevher, 1992, s. 58).

Rauf Yektâ, Sabâ makâmının dizisini şöyle göstermektedir (Nasuhioğlu, 1986, s. 70):



Şekil 2.83. Rauf Yektâ Bey'de Sabâ makâmı dizisi

²² Türk Çargâhı bugün eski Çargâh dediğimiz çargâh perdesi üzerinde karar veren Sabâ makâmıdır. Bkz. Kaygusuz, a.g.e., s. 61.

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; “Sabâ dizisi iki türlü istimal edilmiştir: Birincisi pest tarafta bir Sabâ eksik dörtlüsüne, tiz tarafta isimsiz artık bir beşlinin inzimamından, ikincisi pest tarafta bir Sabâ eksik dörtlüsüne, tiz tarafta isimsiz tam bir beşlinin iltihakından tevellüt etmiştir” (s. 136).



Şekil 2.84. Suphi Ezgi'de Sabâ makâmı dizileri

“Bu ikinci eksik Sabâ dizisinin tiz tarafındaki yedinci sestem itibaren bestekârlar ekseriya bir Hicâz geçkisi yapmaktadırlar. Bu geçkinin mevcudiyeti, Sabâ dizisinin gizli mütenafir olması ve Sabâ dizisinin üçüncü nağmesinden tize doğru bir Hicâz beşlisinin bulunuşu ve üçüncü sesin güçlü olması Sabâ makâmının mürekkep olduğunu zannettirecek amillerdendir. Sabâ makâmı saittir. Güçlüsü üçüncü nağme olan çargâh perdesidir. Makâm ya güçlüden veya karargâhtan başlar. Sabâ dörtlüsünde seyirle güçlüde veya karargâhta muvakkat karar yapar; sonra diğer artık beşli veya tam beşlide dahi gezinerek durakta kalır” (Ezgi, 1933, s. 136).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Sabâ makâmı; “Çargâh perdesinde Hicâz- Zirgüle dizisi ile Sabâ dörtlüsünün birbirine katılmasından hâsıl olmuştur ve çıkıcıdır. Güçlüsü çargâh perdesidir.



Şekil 2.85. Hüseyin Sadettin Arel'de Sabâ makâmı dizileri

Arel'e göre; "Sabâ makâmı çargâh perdesindeki Hicâz-Zirgüle dizisinin pest tarafına düğâh perdesindeki Uşşâk dizisinin sonundan üç sesin katılmasıyla hâsıl olur" diye tarif etmek de mümkündür. Her iki tarif aynı neticeyi vermektedir.



Şekil 2.86. Hüseyin Sadettin Arel'de Sabâ makâmı dizileri

Güçlü olan çargâh perdesinde ehemmiyet verilmek suretiyle dizinin her tarafında dolaşılarak nihayet düğâhta karar verilir" (Akdoğan, 1993, s. 219).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Sabâ makâmı;

"Çoklukla çargâh perdesinden terenniime başlar. Sabâ perdesini kullanarak çargâh perdesi üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Iskaladaki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra aynı perdelerle peste doğru inip düğâh perdesinde karar verir. Tiz tarafta Çargâh makâmı gibi dik şehnâz perdesi kullanıldığı da olmakla beraber Çargâh makâmına mahsûs olan bu çeşni Sabâ makâmının seyrinin asıl şartlarından değildir. Makâmın hususî çeşnisi sabâ perdesiyle çargâh üzerinde ısrarlı duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir" (s. 108).

2.6.23. Sipihr Makâmı

Hızır bin Abdullah'da Sipihr makâmı; "Sipihr oldur kim, Muhayyer âğâze ede, ine Hisâr yüzünden Kûçek karar ede" (Kutluğ, 2000, s. 368), şeklinde ifade edilmektedir.

Kantemiroğlu'na göre Sipihr makâmı; "Tiz düğâhtan hareket edip Hisâr şeklinde dolaşır ve Kûçek şeklinde karar verir" (Tura, 2001, s. 154).

Tanbûri Küçük Artin, Sipihr makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “Bir mızrap çargâh, sabâ, çargâh, dügâh, segâh, gerdâniye, acem, hüseyni, sabâ, çargâh, segâh, dügâh, zirgüle, ırâk, zirgüle, dügâh, segâh, hicâz, nevâ, hicâz, nihâvend, dügâh, zirgüle, dügâh” (Judetz, 2002, s. 35).



Şekil 2.87. Tanbûri Küçük Artin’de Sipihr makâmı seyri

Hâşim Bey’e göre Sipihr makâmı; “İbtida şehnâz, muhayyer ile Şehnâz makâmı gibi âğâze edip hüseyni perdesine kadar, bâ’dehu Hisâr makâmı kararı gibi dügâhta karar eder” (Tırşkan, 2000, s. 30).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre dügâh perdesinde karar eden bu makâm; “Evvelâ Muhayyer Sünbüle makâmının zemin kararı ile hüseyni perdesinde Hümâyûn makâmını dahi icrâ ederek bâ’de Arazbâr makâmına uğrayıp Sabâ makâmının seyri ile dügâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 84).

Kâzım Uz’a göre Sipihr makâmı; “Evvelâ şehnâz, muhayyer perdesinden âğâze eder ve ondan sonra Şehnâz makâmı gibi icrâ-yı nağme ettikten sonra dönüp hüseyniye iner ve tekrar hüseyniden Hisâr çeşnisiyle dügâhta karar eder bir makâmıdır. Makâm-ı mezkûr her ne kadar başlı başına istimal olunmuyor ise de ekseriya Hicâz makâmı gibi olan makâmının meyânlarında icrâ edilir” (Oransay, 1964, s. 63).

Hüseyin Sadettin Arel’e göre Sipihr makâmı, eski ve yeni olmak üzere iki türdür: “Eski Sipihr makâmı Hisâr ve Kuçek makâmının birleştirilmesinden hâsıl olur. İnicidir.



Şekil 2.88. Hüseyin Sadettin Arel’de Eski Sipihr makâmı dizileri

Seyri: Hisâr makâmının dizisinde dolaşıldıktan sonra Kûçek makâmının dizisine geçilir ve bu makâmla karar verilir.

Yeni Sipihr makâmı Şehnâz ve Hisâr makâmının dizilerinden birer parçanın birbirine karıştırılmasından hâsıl olmuştur ve inicidir.



Şekil 2.89. Hüseyin Sadettin Arel’de Yeni Sipihr makâmı dizileri

Seyri: Şehnâz makâmı dizisinin tiz taraflarında dolaşıldıktan sonra Hisâr makâmının dizisine geçilerek bu makâmla düğâhta karar verilir“ (Akdoğu, 1993, s. 216-217).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Sipihr makâmı;

“Önce Şehnâz makâmının seyrini icrâ edip bazen hisâr, daha çok nevâ perdesiyle hüseyni perdesine indikten ve burada kısa bir duruş yaptıktan sonra, Hüseyni makâmına geçip acem, hüseyni, nevâ, çargâh ve uşşâk perdelerini kullanarak Hüseyni makâmının çeşnisiyle düğâh perdesinde karar verir. Şehnâz makâmından Hüseyni makâmına geçerken bazen kullanılan hisâr perdesi

makâmın temel şartlarından değildir, çünkü birçok bestekâr bu perdeyi kullanmadan Hüseyini makâmına geçmişlerdir” (s. 137).

2.6.24. Sûznâk Makâmı

Abdûlbâki Nâsır Dede’ye göre Sûznâk makâmı; “*Hüzzâm yapmaya başlayıp karar yeri olan segâh perdesine geldiğinde, çargâh perdesinden rast perdesine dek Hicâz yapıp (rast perdesinde) karar verir. Bu bileşim, gözden geçirdiğimiz nazariyat kitaplarında, edvârlarda görülmemiştir ve bestelenmiş eserlerde de işitilmemiştir. Bunun da yeni bir buluş sayılması uygundur” (Tura, 2006, s. 61-62).*

Hâşim Bey’e göre Sûznâk makâmı; “*İbtida çargâh, nevâ, şuri, evç, gerdâniye ile muhayyere kadar çıkıp, bâ’de sünbüle basarak dönüp yine perde perde şûri, nevâ, çargâh, segâh, düğâh açarak zirgüle basmayarak rastta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 22).*

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre rast perdesinde karar eden bu makâm; “*Dört şûbeden biri olan Segâh kolundan Hüzzâm makâmını icrâ edip segâh perdesine geldikte segâh perdesini hicâz perdesi ittihaz edip rast perdesi üzerinde Hümâyûn-Zirgüle makâmının seyri ile rast perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 48).*

Kâzım Uz’a göre Hüzzâm makâmı;

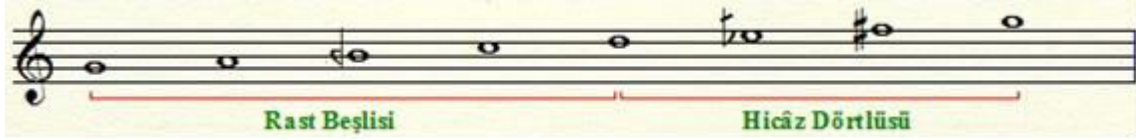
“Evvelâ Hüzzâm çeşnisi ile çargâh, nevâ başlar, sonra mâhûr ve hüseyini ve bazen hisâr perdelerine basarak çıkıp indikten sonra nevâdan çargâh, segâh perdeleri ile zirgülesizce rast perdesi üzerinde karar eder bir makâmıdır. Bugün ekseriyetle Sûznâkta zirgüle kullanılmaktadır ki havacelerimiz esas makâmında mezkûr perdenin bulunmadığını beyan etmektedirler” (Oransay, 1964, s. 64).

Tanbûri Cemil Bey’e göre Sûznâk makâmı;

“Rast perdesinde karar eder. Sûznâk makâmının zemini; çargâh, nevâ perdeleriyle başlayıp çargâh- tiz çargâh sadâları arasında, meyânı; Bazen sünbüle ve hisârek perdeleriyle bazen de bazen de mi bemol ve fa diyez ile nevâ-

tiz nevâ oktavında, kararı dahi; gerdâniye- rast fâsılasında icrâ olunur” (Cevher, 1992, s. 49).

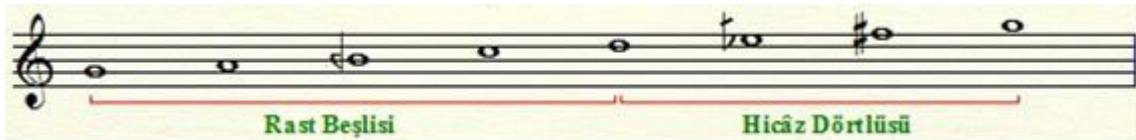
Suphi Zühtü Ezgi’de (1933); “*Sûznâk dizisi pest tarafta bir Rast beşlisine tiz tarafta bir Hicâz dörtlüsünün ilavesinden doğmuştur.*



Şekil 2.90. Suphi Ezgi’de Sûznâk makâmı dizisi

Güçlü nevâ perdesidir. Makâm ekseriya güçlüden başlar, Hicâz dörtlüsü ile Rast beşlisinde karışık bir surette gezinerek nevâda asma kalır ve sonra yine dizide seyrederek durakta karar eder” (s. 121).

Hüseyin Sadettin Arel’e göre; “*Sûznâk makâmının dizisi bir Rast beşlisinin tiz tarafına bir Hicâz dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır.*



Şekil 2.91. Hüseyin Sadettin Arel’de Sûznâk makâmı dizisi

Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii rast perdesidir. Sûznâk makâmının bir de ‘Zirgüleli Sûznâk’ denilen çeşidi vardır ki bildiğimiz Zengüle makâmının rast perdesi üzerine göçürülmüş şeklinden ibarettir” (Akdoğan, 1993, s. 52).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Hüzâm makâmı;

“Çargâh ve nevâ perdeleri üzerinde kısa duruşlar yapıp hisâr ve evç perdelerini kullanarak tize doğru gerdâniye ve muhayyer perdelerine kadar çıkar ve tiz tarafta sünbüle perdesini de kullandıktan sonra aynı şekilde nevâ perdesine kadar iner. Burada da kısa duruşlar yaptıktan ve nevâ perdesini belirli bir

şekilde kullandıktan sonra aynen Rast makâmı gibi hisârek ve acem perdelerini kullanarak nevâ, çargâh, segâh ve düğâh perdeleriyle peste doğru iner ve rast perdesinde karar verir. Makâmın çeşnisi hisâr ve evç perdelerini kullanmak ve nevâ perdesinde duruşlar yapmakla meydana gelir. İkinci ıskalada, bunun aksine olarak, çıkışta olduğu gibi inişte de hisâr ve evç perdeleri aynen kullanılır ve birinciden farklı olarak düğâh yerine zengüle perdesi alınır” (s. 87).

2.6.25. Şehnâzbûselik Makâmı

Şehnâzbûselik makâmı seyrinde, Şehnâz makâmı seyrinin önemli bir yer tuttuğu göz önünde bulundurularak, öncelikle Şehnâz makâmı ile ilgili nazarî anlatımlara yer verilmesinin doğru olacağı düşünülmüştür.

Şehnâz makâmı, Kutbüddîn Şirâzî’de şübeler içerisinde, Abdülkâdir Merâgi’de altı âvâze içerisinde gösterilmektedir. Şirâzî, Merâgi ve Lâdikli makâma ilişkin aynı dizileri göstermişlerdir. Lâdikli, makâm seyrinin tiz taraftan başladığını da ayrıca belirtmiştir (Levendogulu, 2002, s. 183). Verilen diziye göre Şehnâz, bir beşli içinde yedi sestem oluşturulmuştur:



Şekil 2.92. Merâgi, Şirâzî ve Lâdikli’de Şehnâz makâmı dizisi

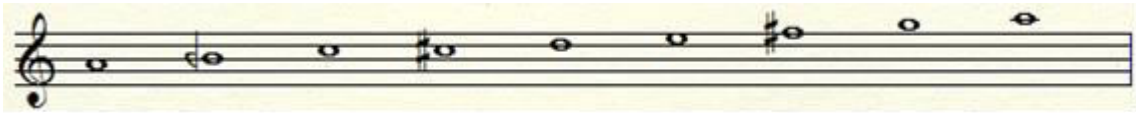
Bu dizi, hüseyini perdesine göçürüldüğünde mücennep aralıkları da hesaba katılarak şu şekli almıştır (Kutluğ, 2000, s. 361):



Şekil 2.93. Merâgi, Şirâzî ve Lâdikli’de Şehnâz makâmı dizisi

Tirevî, Şehnâz makâmının Hicâz ve Kûçekten oluştuğunu, makâmın seyrine hüseyni perdesinden başladığını, pençgâh, uzzâl ve segâh perdelerini kullanarak dügâhta karar verdiğini söylemiştir (Levendoğlu, 2002, s. 184).

Hızır bin Abdullah, Şehnâz makâmı için; “*Büzürk ile Zirefkend’den doğduğunu bildirir ve perde isimlerini şöyle sıralar: Segâh dügâh evi, segâh hemân, segâh çargâh evi, segâh kûçek evi, segâh ısfahân evi, segâh hüseyni evi, segâh hisâr evi, çargâh gerdâniye evi, dügâh muhayyer*” (Çelik, 2001, s. 41)



Şekil 2.94. Hızır bin Abdullah’da Şehnâz makâmı dizisi

Hızır bin Abdullah’da Şehnâzbüselik makâmı; “*Hüseyniden Şehnâz âgâz ide mukabilinde Büselik karar ide*” (Çelik, 2001, s. 127), şeklinde tarif edilmektedir.

Kantemiroğlu Şehnâz makâmını şöyle tarif etmiştir:

“*Muhayyer ile gerdaniyenin arasındaki yarım perdeye ‘şehnâz’ denir. Şehnâz makâmı, ses verme hareketine muhayyerden başlayıp, şehnâz perdesine iner; Şehnâz perdesinden, gerdâniye perdesini atlayıp eviçe düşer. Oradan hüseyniye ve nevâyâ gelip uzzâl perdesine basar. Uzzâlden çargâh perdesini atlayıp, segâha düşer; oradan da dügâha inip karar kılar. Dügâhtan daha aşağıya inmek istediğinde, dilerse zengüle perdesi ile dilerse rast perdesi ile yegâh perdesine dek inebilir ve gene o yoldan dönüp, karar yerine, dügâh perdesine gelir*” (Tura, 2001, s. 77-78).

Tanbûri Küçük Artin, Şehnâz makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “*Bir mızrap muhayyer, şehnâz, evç, hüseyni, nevâ, hicâz, segâh, dügâh, zirgüle, dügâh*” (Judetz, 2002, s. 36).



Şekil 2.95. Tanbûri Küçük Artin’de Şehnâz makâmı seyri

Tanbûri Küçük Artin, Şehnâzbûselik makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “Bir mızrap muhayyer, şehnâz, evç, hüseyni, nevâ, hicâz, segâh, düğâh, hüseyni, evç, gerdâniye, evç, hüseyni, nevâ, çargâh, bûselik, düğâh, çargâh, bûselik, düğâh, rast, düğâh” (Judetz, 2002, s. 38).



Şekil 2.96. Tanbûri Küçük Artin’de Şehnâzbûselik makâmı seyri

Hızır Ağa Şehnâz makâmını şöyle tarif etmiştir: “Şehnâz, mümtaz-ı safâ demsaz oldur ki, tiz düğâhtan kopup ve nim şehnâz ile nevâyâya inip, nevâdan dahi hicâz ve segâhı göstere, bâde düğâhta karar ede” (Kutluğ, 2000, s. 362).

Hızır Ağa’ya göre Şehnâzbûselik makâmı; “Muhayyer perdesinde âğâze edip hüseyni perdesine geldikte Bûselik karar eder” (Kutluğ, 2000, s. 480).

Marmarinos’a göre Şehnâz makâmı; “Seyrine muhayyerden başlar ve şehnâz, evç, nevâ, uzzâl, segâh, düğâh ile hümâyûn’²³ kadar iner. Tekrar düğâh ile segâha çıktıktan sonra burada asma kalış yapar. Uzzâl perdesi ile nevâyâya çıkıp yine uzzâli kullanarak segâh, düğâh, hümâyûn ile karar perdesi olan düğâha gelir” (Levendoğlu, 2002, s. 186).

Abdülbâki Nâsır Dede’ye göre Şehnâz makâmı; “Muhayyer perdesinden Hicâz yapmaya başlar ve Uzzâl şeklinde karar verir” (Tura, 2006, s. 55).

Abdülbâki Nâsır Dede’ye göre Şehnâzbûselik makâmı; “Muhayyer perdesinden Hicâz yapmaya başlayıp hüseyni perdesine geldiğinde Bûselik (yaparak) karar verir; ama hüseyni perdesine geldiğinde Hisâr gibi (nağmelerle) beslenmesi, sevimsizliğini artırır. Bunun, gecikenlerin buluşu olması uygun görülmüştür” (Tura, 2006, s. 56).

²³ Marmarinos Risâlesi’nde verilen inici tanbûr skalasında düğâh ve rast arasında bulunan bir perdedir. Bu perde çıkıcı skalada “zirgüle” adı ile verilmektedir. Bkz. Levendoğlu, a.g.e., s. 186.

Hâşim Bey'e göre Şehnâz makâmı; *"İbtidâ şehnâz perdesinden bed' ile muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tekrar tiz segâh, muhayyer, şehnâz, acem, hüseyni, nevâ, hicâz, yani uzzâl, kürdî basarak düğâh perdesinde karar eder"* (Tırışkan, 2000, s. 29).

Hâşim Bey'e göre Şehnâzbûselik makâmı; *"İbtida Şehnâz makâmını icrâ ederek Bûselik kararı ile düğâhta karar verir"* (Tırışkan, 2000, s. 32).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Şehnâz makâmı; *"Evvelâ hüseyni perdesi üzerinde Hümâyûn makâmını icrâ ederek bâ'de kendi perdesinde Uzzâl makâmının seyri ile düğâh perdesinde karar eder"* (Kaygusuz, 2006, s. 86).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Şehnâzbûselik makâmı; *"Evvelâ Şehnâz makâmını icrâ edip bâ'de Bûselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar eder"* (Kaygusuz, 2006, s. 105).

Kâzım Uz'a göre Şehnâz makâmı; *"Evvelâ muhayyer başlar, sonra şehnâz ve evç kullanarak nevâyâ indiğinde tekrar nevâdan hicâz gösterip Hicâz kürdîsi ile düğâhta karar eder"* (Oransay, 1964, s. 67).

Kâzım Uz'a göre Şehnâzbûselik makâmı; *"Evvelâ muhayyer başlar, sonra Şehnâz çeşnisi ile evç, hüseyni, nevâ, çargâh perdelerini icrâdan sonra bûselik ve zirgüle perdesi ile düğâhta karar eden bir makâmdır. Makâm-ı mezkûrun seyrinde bazen hüseyni yerine hisâr kullanılır ise latifçe olur"* (Oransay, 1964, s. 67).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Şehnâz makâmı; *"Şehnâz ve muhayyer perdelerinden başlayıp, hicâz, kürdî, zengüle nim sadâlarıyla düğâhta karar eder. Şehnâz, Hicâzkâr makâmının bir tam fâsıla ile şeddi demektir"* (Cevher, 1992, s. 64).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Şehnâz makâmı, *"Hüseyni sesinden tize doğru konulmuş bir Hicâz Hümâyûn dizisinin pest tarafına bir Hicâz beşlisinin ilâvesinden tereküp etmiştir; yâhut başka bir bakımla diyebiliriz ki bir Hicâz Zirgüle dizisinin tiz tarafında bir Bûselik beşlisinin mevki almasından ibarettir"* (s. 164).



Şekil 2.97. Suphi Ezgi'de Şehnâz makâmı dizisi

“Güçlü hüseyni, durak nağmesi düğâhtır. Makâm muhayyerden başlar, tiz taraftaki Bûselik dördlüsü ile pest taraftaki Hicâz dördlü veya Nîkrîz beşlisinde karışık bir surette gezinerek evvelâ tiz durakta ve sonra güçlüde muvakkat kalır; onu müteakip Hicâz beşlisinde dahî seyredip durakta karar eder” (Ezgi, 1933, s. 164).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Şehnâzbûselik makâmı;

“Birinci bûselik dizisinin tiz durağından başlayarak nazil bir surette icrâ olunan Bûselik makâmından başka bir şey değildir; Şehnâzbûselik makâmı tiz durak olan muhayyer sesinden başlar, Bûselik dizisinin tiz tarafına mevzu nazirî dizinin Bûselik dördlü veya beşlisi ile Bûselik dizisinin tizindeki Hicâz dördlüsünde karışık bir surette gezinir, güçlü olan hüseyni nağmesinde muvakkat karar eder; sonra pestteki Bûselik beşlisinde dahi seyri ile durakta yedenli yedensiz kalır” (Ezgi, 1933, s. 81).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Şehnâz makâmının dizisi; “Hüseyni perdesindeki Hümâyûn makâmı dizisinin düğâh perdesindeki Uzzâl, Hicâz veyâ Hümâyûn dizilerinden birine eklenmesiyle meydana gelmiştir.



Şekil 2.98. Hüseyin Sadettin Arel'de Şehnâz makâmı dizisi

Makâmın seyri inicidir. Hüseyini perdesindeki Hümâyûn makâmının dizisinde dolaşıldıktan sonra düğâh perdesindeki Uzzâl, Hicâz veyâ Hümâyûn dizisine geçilip onda da gezinilerek düğâhta karar verilir” (Akdoğan, 1993, s. 213).

Hüseyin Sadettin Arel Şehnâzbûselik makâmını şöyle tarif etmektedir; “*Bûselik makâmının bir de inici şekli vardır ki tiz duraktan başlar: Dizinin tiz tarafındaki sekizli sahası içinde dolaşıktan ve güçlüde bir asma karar yaptıktan sonra tıpkı asıl Bûselik gibi inerek düğâh perdesinde kalır Bu makâma ‘Şehnâzbûselik’ adı verilmiştir”* (Akdoğan, 1993, s. 42).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Şehnâz makâmı;

“Çoğunlukla şehnâz ve muhayyer perdelerinden terennüme başlar, icabına göre tiz nevâ perdesine kadar yükselir ve sonra muhayyer, şehnâz ve nevrûz perdeleri kullanarak hüseyini perdesine iner. Burada kısa duruşlar yaptıktan sonra bazen Hicâz makâmı gibi evç ve gerdâniye perdeleri ve çok defa bunun yerine Hümâyûn makâmı gibi gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, hicâz ve kürdî perdelerini kullanarak aynen Hicâz makâmı gibi düğâh perdesinde karar verir. Bazen karar esnasında zengüle perdesi kullanıldığı dahi olur. Makâmın hususî çeşnisi başlangıçta şehnâz ve nevrûz perdeleri kullanarak muhayyer perdesi üzerinde durmak, sonra aynı şekilde hüseyini perdesi üzerinde de durduktan sonra Hicâz makâmı gibi karar vermek suretiyle meydana getirilir” (s. 107).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Şehnâzbûselik makâmı; “*Önce Şehnâz makâmının seyrini icrâ edip hüseyini ve düğâh perdesine indikten sonra buradan Bûselik makâmına geçer ve bu makâmın seyrini de kısaca gösterdikten sonra zengüle perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar verir”* (s. 149).

2.6.26. Tâhir Makâmı

Kantemiroğlu’na göre Tâhir makâmı; “*Ses verme hareketine muhayyer perdesinden başlar ve Muhayyer makâmının nağmesini güzelce gösterdikten sonra, Bayâti yüzünden nevâ perdesine gelir. Nevâda biraz kalır ve Bayâti makâmını tamamen*

gösterdikten sonra, nevâdan çargâha ve segâha inip, düğâhta karar kılar” (Tura, 2001, s. 109).

Tanbûri Küçük Artin, Tâhir makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “Bir mızrap evç, gerdâniye, muhayyer, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyini, evç, gerdâniye, evç, hüseyini, nevâ, bayâti, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, segâh, düğâh, rast, geveşt, rast, hüseyini, evç, gerdâniye, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, düğâh, segâh” (Judetz, 2002, s. 46).



Şekil 2.99. Tanbûri Küçük Artin’de Tâhir makâmı seyri

Hızır Ağa’da Tâhir makâmı şöyle tarif edilmektedir; “Tâhir oldur ki evç ve gerdâniye ve muhayyer gösterip ve tiz çargâhtan tamam perdelerle nevâyâya inip, nevâdan gerdâniye gösterip ve dönüp perde perde inip düğâhta karar eder” (Kutluğ, 2000, s. 348).

Abdülbâki Nâsır Dede’de iki nevi Tâhir makâmı tarifi görülmektedir:

1. “Tâhir-i sagîr (Küçük Tâhir): Muhayyer perdesinden Pençgâh-ı asl yapmaya başlar ve nevâ perdesinde biraz durup Uşşâk şeklinde karar verir.
2. Tâhir-i kebîr (Büyük Tâhir): Bir gerdâniye ve bir muhayyer perdesi gösterdikten sonra tiz çargâh perdesinden Rast yapmaya başlayıp bir evç ve bir hüseyini, yine bir evç ve bir gerdâniye, sonra yine bir evç perdesi gösterip gerdâniye perdesinden Rast yapmaya başlar ve nevâda biraz eğlenerek Tâhir-i sagîr şeklinde karar verir. Bu da sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, s. 45).

Hâşim Bey’e göre Tâhir makâmı; “İbtida gerdâniye, muhayyer, tiz çargâh, tiz segâh, muhayyer, gerdâniye, evç gösterip bâ’dehu hüseyini, evç, gerdâniye, muhayyere kadar çıkıp muhayyerden perde perde nevâyâya inip nevâdan muhayyer, gerdâniye, acem,

hüseyini, nevâ, çargâh, segâh iki defa icrâ ederek düğâhta karar eder” (Tırışkan, 2000, s. 29).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre; *“Düğâh perdesinde karar eden bu makâm evvelâ Muhayyer makâmının seyri esnasında nevâ perdesi üzerinde Rast makâmının karar seyri icrâ edip bâ’de kendi perdesinde Bayâti makâmının seyri ile düğâh perdesinde karar eder”* (Kaygusuz, 2006, s. 83).

Kâzım Uz’a göre Tâhir makâmı; *“Evvelâ gerdâniye, muhayyer başlar. Sonra tiz çargâhtan nevâ perdesine inerek mezkûr nevâ perdesinde biraz tevakkufla nevâsı galip Uşşâk makâmı başlayarak düğâhta karar eder”* (Oransay, 1964, s. 69).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre Tâhir makâmı; *“Karârgâh ve şivece, Muhayyer makâmına benzer. Farkları; Tâhir makâmı zemininde nevâ, çargâh, segâh, gerdâniye, evç, hüseyini, nevâ perdeleriyle icrâ edilen bir nağmeden ibarettir”* (Cevher, 1992, s. 64).

Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre;

“Tahir makâmı, Nevâ makâmından başka bir şey değildir; ekseriya tiz duraktan başlar, nevâ dizisinin tiz tarafındaki nazirî dizinin Uşşâk dörtlüsünde ve onu müteakip Nevâ dizisinin Rast beşlisinde gezinmek sureti ile ya tiz durakta ve yâhut güçlüde veya altıncı seste muvakkat bir karar yaptıktan sonra Uşşâk dörtlüsü ile karargâhta durur” (s. 105).

Hüseyin Sadettin Arel Tâhir makâmını şöyle tarif etmektedir:

“Nevâ makâmının bir de inici şekli vardır ki, tiz duraktan başlar; dizinin tiz tarafındaki sekizli sahası içinde dolaştıktan ve güçlüde bir asma karar yaptıktan sonra tıpkı Nevâ makâmı gibi inerek düğâh perdesinde kalır. Bu inici makâma “Tahir”, yâhut “Baba Tahir” adı verilmiştir” (Akdoğan, 1993, s. 47).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Tâhir makâmı;

“Gerdâniye ve muhayyer perdelerinden terennüme başlayıp tiz segâh ve tiz çargâh, bazen de tiz nevâ perdesine kadar seyrederek aynı şekilde muhayyer perdesine iner ve burada duruşlar yapar. Bundan sonra gerdâniye, evç ve hüseyni perdeleriyle nevâ perdesine iner ve burada çargâh ve nevâ perdeleri üzerinde de duruşlar yaptıktan sonra hüseyni, acem, nevâ, çargâh, uşşâk perdeleriyle dügâh perdesine inerek karar verir. Makâmın hususî çeşnisi çargâh ve nevâ perdelerini ısrarlı şekilde kullanıp muhayyer perdesi üzerinde duruşlar yapmak, inişte evç yerine acem, segâh yerine uşşâk perdesi kullanmak suretiyle meydana getirilir” (s. 96).

2.6.27. Uşşâk Makâmı

Safiyüddin Urmevî’de birinci devir olarak gösterilen Uşşâk dizisi, ard arda iki Uşşâk dörtlüsüne bir tanini eklenerek meydana gelmektedir. Uşşâk ismi verilen bu devir, bugün için “Acemli Rast” dizisi olarak isimlendirilebilir. “Uşşâk dörtlüsü” bugün “Çargâh dörtlüsü” olarak anılmaktadır (Uygun, 1999, s. 171). Perdeleri şöyle gösterilmektedir:

Son	A	D	Z	H	YA	YD	Yh	YH	Başlangıç
	T	T	B	T	T	B	T		

Ebcet notasyonu ile verilen bu dizi günümüz notasına şu şekilde aktarılabilir:



Şekil 2.100. Safiyüddîn Urmevî’de Uşşâk makâmı dizisi

Abdülkâdir Merâgi, Fethullah Şirvânî ve Alişâh bin Hacı Büke’de de Uşşâk, makâmlar arasında sınıflanmıştır ve aynı diziyeye sahiptir (Levendoglu, 2002, s. 189).

Lâdikli Mehmet Çelebî, Uşşâk makâmı için yeni bilgilere göre bir tarif vermiş ve makâmın tiz taraftan başladığını söylemiştir. Lâdikli makâmın tanımında sadece T-

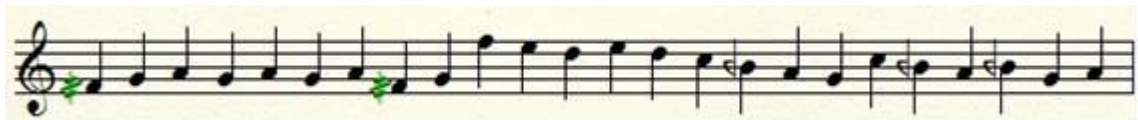
T-B (son-A-D-Z-H-başlangıç) aralıklarını vermiştir (Tekin, 1999, s. 190). Lâdikli'nin vermiş olduğu bu dörtlü, günümüz Çargâh dörtlüsü aralıkları ile aynıdır.

Hızır bin Abdullah'da 12 makâm arasında yer alan Uşşâk makâmı şu şekilde târif edilmektedir: “*Yekgâh hemân, dügâh hemân, dügâk uşşâk evi, yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahân evi, dügâh nevâ evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi*” (Çelik, 2001, s. 37). Bu perdeleri günümüz notasyonuyla sıraladığımız zaman, segâh ve hüseyini perdeleri olmayan bir rast dizisi ortaya çıkmaktadır.

Kırşehirî'nin tarifi Hızır bin Abdullah'tan farklı değildir. İlâve olarak dizinin pest tarafa genişlediğini belirtmektedir. Seydî, makâmın seyrine dügâh perdesinden başlayıp ırâk perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Tirevî'de makâm, seyrine bûselik perdesinden başlayıp rast hânesinde karar vermektedir (Levendoğlu, 2002, s. 190).

Kantemiroğlu ve sonrasından gelen nazariyatçılarda da, bugünkü Uşşâk makâmını oluşturan perdeler görülmektedir. Kantemiroğlu'nda; “*Sekiz perdelik daireye kutb (merkez) olarak dügâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye, gerek inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirtilen kutba gelinip karar verildiği takdirde Uşşâk makâmının meydana geleceği ve icrâ edilmiş olacağı*” şeklinde bir ifade yer almaktadır. Kantemiroğlu, Uşşâk makâmının Dügâhtan başka bir şey olmadığını ve dügâh perdesinin üzerine kurulan ve orada icrâ edilen makâmın da Uşşâk olduğunu söylemektedir (Tura, 2001, s. 51-52).

Tanbûri Küçük Artin, Uşşâk makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: “*Bir mızrap geveşt, rast, dügâh, rast, dügâh, rast, dügâh, geveşt, rast, acem, hüseyini, nevâ, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, çargâh, segâh, dügâh, segâh, rast, dügâh*” (Judetz, 2002, s. 43).



Şekil 2.101. Tanbûri Küçük Artin'de Uşşâk makâmı seyri

Marmarinos Risâlesine göre;

“Uşşâk, seyrine düğâh perdesinden başlayıp rasta iner. Bu hareketi tekrarlayarak rehâvi²⁴ perdesiyle yine rasta gelir ve buradan çargâha çıkar. Segâh ve çargâh gösterdikten sonra düğâhı kullanarak rasta iner. Düğâha tekrar uğradıktan sonra acem perdesine atlar ve buradan da nevâyâya düşüp bir asma kalış gösterir. Adım adım rasta gelip burada da bir kalış yapar. Sonra düğâhtan çargâha çıkıp segâh ile düğâha iner ve karar verir” (Levendoğlu, 2002, s. 192).

Abdülbâki Nâsır Dede’ye göre Uşşâk makâmı;

“Nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve düğâh perdesine iner ve orada karar verir; ama nevâ perdesinden yukarı hüseyni, acem, gerdâniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir. Bu makâm, aslında, sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makâm, eskilerinse Nevrûz dedikleri âvâzedir. Dairesi konusunda da görüş ayrılıkları vardır” (Tura, 2006, s. 39).

Hâşim Bey’e göre Uşşâk makâmı;

“İbtida rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyni perdeleriyle ağaze ederek rasta kadar inip, bâ’dehu gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâh, rast açarak düğâhta karar eder. Ancak bu makâmın nevâdan yukarısı bayâti ve aşağısı uzzâl perdesiyle âğâze olunur ise de Düğâh makâmına müşabeheti cihetiyle, fakir bu makâma ne Bayâti ne Düğâh diyebiliyorum. Müşterek olduğu cihetle Düğâh makâmına ziyade meyyal olduğu cihetiyle Düğâh dahi itlâk olunabilir” (Tırışkan, 2000, s. 25).

Muallim İsmâil Hakkı Bey’e göre düğâh perdesinde karar eden kendi başına bir makâm olup; *“Evvelâ rast perdesinden bâ’de (başlayarak) ile düğâh, uşşâk, çargâh, nevâ perdeleri ile dönüp rast perdesinde asma karardan sonra bâ’de çargâh, uşşâk,*

²⁴ Kantemir’in geveşt perdesine verdiği ad. Bkz. Yılmaz Öztuna, Türk Müsikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi, AKMB Yayınları, Ankara, 2000, s. 383.

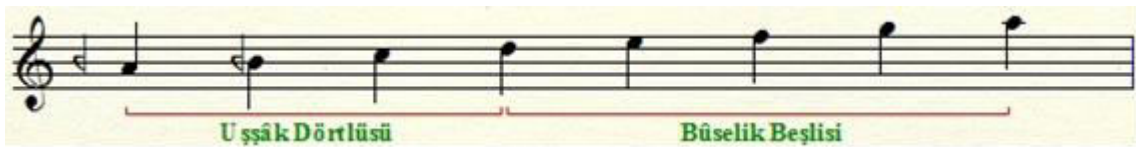
dügâh, rast, ırâk, rast ve dügâh perdesi ile dügâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, s. 61).

Kâzım Uz’a göre Uşşâk makâmı; “*Evvelâ nevâ başlar, sonra çargâh, segâh, dügâh perdelerini âşikâr ederek rast ile dügâhta karar eder bir makâmıdır. Makâm-ı mezkûrun muhayyere ve belki tiz çargâh ve tiz nevâyâ kadar genişlemesi caiz olduğu gibi rast, dügâh perdelerinden başlaması da heman kaide-yi makâmıdır” (Oransay, 1964, s. 72).*

Tanbûrî Cemil Bey Uşşâk makâmını, Bayâtî ve Hüseyîni makâmılarıyla aynı anlatım içerisinde göstererek şu şekilde tarif etmiştir:

“Uşşâk, Bayâtî ve Hüseyîni makâmı dügâh karargâhındadırlar. Esvat-ı tabîyyeden müteşekkil olduklarından, sernâmeleri tağyir işaretini muhtevi değildir. Segâh perdesi, Segâh tabîi olmayıp, bununla kürdî perdesi arasındaki vâka ve birincisine karîb olan, nim segâh komasındadır ki, notada segâh tabîi gibi yazılabilir. Uşşâk makâmının zemini; medhalde rast, dügâh perdeleriyle gerdâniye, rast ve yâhut gerdâniye yegâh fasılasında, meyânî; evç perdesi ile nevâ-tiz nevâ oktavında kararı dahi; muhayyer ile rast perdeleri arasındadır” (Cevher, 1992, s. 54).

Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre; “*Uşşâk dizisi pest tarafta bir Uşşâk dörtlüsüne tiz tarafta bir Bûselik tam beşlisinin inzimamından tevellüt etmiştir” (s. 57).*

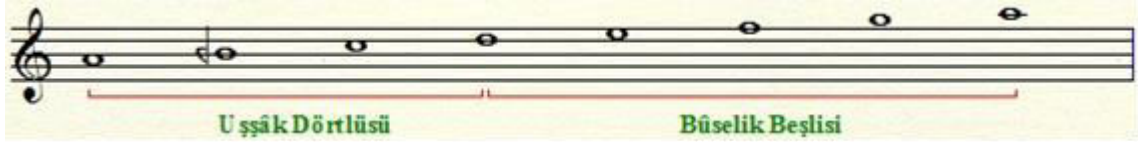


Şekil 2.102. Suphi Ezgi’de Uşşâk makâmı dizisi

“Bünyesine göre, güçlü, dördüncü derece olan nevâ perdesidir. İptidâ, ekseriya karargâh ve bazen dördüncü güçlü nağmesinden icrâ edilir. Pestteki Uşşâk dörtlüsünde kendisini gösterir, ya durak veya güçlüde muvakkat bir karar yapar. Sonra tizdeki beşlide dahi seyir ederek durakta yedenli ve yâhut yedensiz

kalır. Bu makâmda yeden sesi bir tanini aralığında olan rast perdesidir” (Ezgi, 1933, s. 57).

Hüseyin Sadettin Arel’e göre; “Uşşâk makâmı çıkıcıdır. Dizisi bir Uşşâk dörtlüsünün tiz tarafına bir Bûselik beşlisi eklemek suretiyle yapılmıştır.



Şekil 2.103. Hüseyin Sadettin Arel’de Uşşâk makâmı dizisi

Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii düğâh perdesidir” (Akdoğan, 1993, s. 44).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Uşşâk makâmı;

“Rast, düğâh bazen de çargâh, nevâ perdelerinden terennüme başlayıp ıskaladaki perdelerle seyrederek nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve inişte evç yerine acem, segâh yerine de uşşâk perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar verir. Makâmın çeşnisi düğâh perdesi üzerinde yaptığı belirli duruşlarla ve inişte uşşâk perdesini kullanmak suretiyle meydana getirilir. Karar esnasında bazen rast perdesi kullanıldığı ve pest tarafta yegâh perdesine kadar inildiği de olur” (s. 94).

III BÖLÜM

YÖNTEM

3.1. Araştırma Modeli

Bu araştırma Türk mûsikîsi makâm eğitiminde kullanılabilirliği bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinin analizine yönelik belgesel tarama modelindedir. Karasar'a (1994) göre, tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle belirlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır.

Zekâi Dede'nin makâm anlayışının, sonraki kuşaklara ve Türk mûsikîsinde makâm eğitime yönelik çalışmalara etkilerinin, Zekâi Dede'nin Beste formundaki eserlerinin incelenerek tespit edilebilmesinin hedeflendiği bu çalışmada nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak “Doküman İncelemesi/Doküman Analizi” ve “Görüşme” yöntemleri kullanılmıştır.

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Hangi dokümanların önemli olduğu ve veri kaynağı olarak kullanılabilmesi araştırma problemi ile yakından ilgilidir. Nitel araştırmalarda gözlem ve görüşme gibi diğer veri toplama yöntemleri ile birlikte kullanıldığında “verinin çeşitlendirilmesi” amacına hizmet edecek ve araştırmanın geçerliğini önemli ölçüde artıracaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 187 – 188).

Görüşme, sözlü iletişim yoluyla veri toplama (soruşturma) tekniğidir. Görüşme tekniğinin dayandığı üç temel amaç şöyle sıralanabilir: İşbirliği sağlamak ya da sürdürmek, sağaltım (tedavi kendine güveni arttırmak) ve araştırma verisi toplamak (Karasar, 2007, s. 165-166). Bireysel ve grupça olmak üzere iki sınıfta incelenen görüşme yöntemlerinden bu araştırma için bireysel görüşme yöntemi uygulanmıştır.

Bu çalışmada görüşme yöntemine dayalı olarak elde edilen veriler, “yarı yapılandırılmış görüşme tekniği” ile toplanmış ve içerik analizi yöntemi ile analiz edilmiştir. Yarı yapılandırılmış görüşmede araştırmacı; önceden sormayı planladığı

soruları içeren görüşme protokolünü hazırlar. Buna karşın araştırmacı görüşmenin akışına bağlı olarak değişik yan ya da alt sorularla görüşmenin akışını etkileyebilir ve kişinin yanıtlarını açmasını ve ayrıntılandırmasını sağlayabilir (Ekiz, 2003, s. 62).

3.2. Çalışma Grubu, Kaynak ve Materyaller

Doküman İncelemesi/Analizi yöntemine dayalı olarak; Zekâi Dede'nin âyin dışında bestelemiş olduğu ve günümüze ulaşmış ikiyüz on eserinden kırksekiz Beste formundaki eseri doküman incelemesine tâbi tutulmuştur.

Ayrıca görüşme yöntemine dayalı olarak; Klâsik Türk müziği alanında uzman kişiler arasından seçilen beş uzman akademisyen ve sanatçı da çalışma grubunu oluşturmaktadır. Çalışma grubunu oluşturan beş kişi, aynı meslek grubunun içerisinde yer alan ancak farklı kurumlarda görev yapmakta olan kişilerdir. Uzman kişilerin özgeçmişleri araştırmanın ekler bölümünde yer almaktadır. Beş uzman kişinin çalışma grubu olarak seçilmesinde, bu kişilerin klâsik Türk müziği alanındaki yetkinlikleri ve Zekâi Dede hakkında sahip oldukları bilgi donanımı ön planda tutulmuştur. Çalışma grubunda yer alan uzman kişiler ile yüz yüze görüşerek, ortalama iki saat süren mülakat yapılmıştır.

Çalışma grubunda yer alan uzman kişilere, toplanan verilerin araştırma dışında başka bir amaçla kullanılmayacağı belirtilerek, tüm görüşlerini içlerinden geldiği gibi ifade etmeleri sağlanmıştır. Görüşme yapılan kişilerin tamamına sorular aynı sıra ile sorulmuş ve görüşme sorularına verdikleri cevaplarda bir sınırlama yapılmamıştır. Böylece uzman kişilerin Zekâi Dede ile ilgili kendilerinin önemli gördükleri fikirlerini açıklamalarına ve görüşme konusundaki betimlemelerine olanak sağlanmıştır.

Tablo 18'de araştırma kapsamında görüşme yapılan uzman kişilere ait kod ve branş değişkenlerine yer verilmiştir.

Tablo 18. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin kodları ve branşları

Uzman Kişilere Verilen Kodlar*	Uzman Kişilerin Branşları
(1,18,Ü)	Tanbur, Nazariyat, Toplu Uygulama
(2,19,K)	Tanbur
(3,45,Ü)	Kanun
(4,45,T)	Ney
(5,14,B)	Ses

* Parantez içerisindeki ilk rakam katılımcının numarasını, ikinci rakam mesleki kıdemini ve üçüncü sıradaki harf ise uzman kişinin görev yerini göstermektedir. (Ü=Üniversite, K=Kültür Bakanlığı, T=TRT, B=Başbakanlık)

3.3. Verilerin Toplanması

Doküman incelemesi/ Doküman Analizi yöntemine dayalı olarak:

1. Araştırmanın giriş bölümü için makâm ve seyir kavramları üzerine genel bilgilere ulaşılmış ve bu bilgiler araştırma konusuna uygun olacak şekilde değerlendirilmiştir.
2. Kuramsal temeller bölümünde, Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin hayatı ve eserlerini konu alan her türlü dokümandan bilgiler elde edilmiştir. Aynı bölümde, Beste formu, kaynak notalar, araştırmada geçen bazı mûsikî terimleri ile ilgili olarak bilgilere ulaşılmıştır. Kuramsal temeller bölümünün sonunda makâmın, tarihi süreç içerisinde verilen nazarî anlatımları da yer almaktadır. Nazarî anlatımlar, makâm seyirlerinin net bir biçimde ortaya konulmaya başlandığı XIII. yüzyıldan, günümüze kadar olan tarihi süreç içerisinde sıralanmıştır. Bu nazarî anlatımlar, araştırmanın makâm incelemeleri bölümlerine temel oluşturmakta ve makâm incelemelerinden elde edilen bulguların yorumlanmasına katkı sağlamaktadır.
3. Doküman incelemesi ve doküman analizi yöntemlerine dayanılarak oluşturulan makâm incelemeleri bölümü araştırmanın birinci alt problemine ilişkin bulguların elde edildiği bölümdür. Bu bölümde, Zekâi Dede'nin Beste formunda bestelenmiş kırksekiz eseri kullanılmıştır.

4. Notalar, öncelikle kaynak notalardan nota yazım programıyla yazılarak bilgisayar ortamına aktarılmış ve icrâlarda zorunlu olarak değiştirilmiş bazı yerler kaynak notaya uygun hale getirilmiştir.

5. Türk Mûsikîsinde birçok isim, hem perdeyi hem de makâmı temsil edebilmektedir. Makâm ve perde isimlerinin karışmaması için; makâmın baş harfini büyük, perde isimlerini ise küçük harfle yazılmıştır (Segâh, segâh gibi).

Görüşme yöntemine dayalı olarak:

1. Bu araştırmada, işbirliği sağlama ve araştırma verileri toplama amacına yönelik bireysel ve yarı yapılandırılmış görüşme tekniği yöntemi uygulanmıştır.

2. Araştırmada uygulanan görüşme yönteminde, görüşme bulgularının elde edilmesine ilişkin önemli görüşler geliştirmek, çözümler için ipuçları yakalamak, problemin daha iyi anlaşılmasını sağlamak, araştırma öncelik ve yaklaşımlarını saptamak için uzman kişilerden faydalanılmıştır.

3. Araştırma konusunun, araştırma problem ve alt problemlerinin, araştırmanın amacı ve öneminin görüşme sorularıyla birlikte içinde yer aldığı yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanmıştır.

4. Türk Müziği alanında uzman kişilerle gerçekleştirilen bu görüşmelerde sorular, konu bilgilerine dönük olarak, amacı gerçekleştirecek tür ve sayıda hazırlanmıştır.

5. Çalışma grubunda yer alan beş uzman kişi ile yüz yüze ve ortalama iki saat süren görüşmeler yapılmıştır.

6. Görüşme yapılan kişilerin tamamına sorular aynı sıra ile sorulmuş ve görüşme sorularına verdikleri cevaplarda bir sınırlama yapılmamıştır.

7. Görüşmeler, kamera kaydı altında gerçekleştirilmiştir. Görüşme yöntemine dayalı olarak hazırlanan görüşme formu ve görüşmede yer alan uzman kişilerin özgeçmişleri, araştırmanın ekler bölümünde ayrıca sunulmuştur.

3.4. Geçerlik ve Güvenirlik

Nitel araştırmalarda “güvenirlik”, aynı Őeyin bağımsız ölçümleri arasındaki karalılık; ölçülmek istenen belli Őeyin sürekli olarak aynı sembolleri alması; aynı süreçlerin izlenmesi ve aynı ölçütlerin kullanılması ile aynı sonuçların alınmasıdır (Karasar, 2012, s. 148); “geçerlik” ise araştırmacının araştırdığı olguyu, olduğu biçimiyle ve olabildiğince yansız gözlemesi anlamına gelmektedir (Kirk ve Miller den Akt., Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 255).

Bu doğrultuda araştırmanın geçerliğini ve güvenilirliğini arttırmak için bir takım önlemler alınmıştır. Yarı yapılandırılmış görüşme formu hazırlanırken Türk müzikisi alanında uzman kişilerden faydalanılmış; bir profesör, bir öğretim görevlisi ve bir sanatçı/akademisyenin görüşlerine başvurulmuştur. Uzman kişilerin görüşleri doğrultusunda hazırlanan görüşme formunda, araştırmanın amacına yönelik görüşme soruları oluşturulmuştur.

3.5. Verilerin Analizi

Zekâi Dede'nin kırksekiz Bestesinin kırk tanesi Murabbâ, kalan sekiz tanesi ise Nakş bestedir. Beste formundaki bu eserlere adını veren makâmılar ise, Acem, Acemaşiran, Acemkürdî, Bayâti, Bayâtibûselik, Dilkeşhâveran, Evç, Ferahnâk, Gerdâniye, Hicâzaşiran, Hicâzkâr, Hisârûselik, Hüseyiniaşiran, Hüzzâm, Karcığâr, Mâhurbûselik, Muhayyer, Muhayyerkürdî, Nevâbûselik, Nevâkürdî, Rast, Sabâ, Sipihr, Sûznâk, Şehnâzbûselik, Tâhir ve Uşşâk makâmılarıdır. Araştırmanın birinci alt problemine ilişkin bulguların elde edilebilmesi için kırksekiz Beste üzerinde makâm incelemeleri yapılmış, yapılan makâm incelemelerinde Bestelerin Meyânâhâne hâricinde kalan, Zeminâhâne ve Zeminâhâneyi takip eden Terennüm bölümleri ele alınmıştır.

Beste formundaki eserlerin makâm incelemeleri yapıldıktan sonra buradan elde edilen bulgulara ilişkin yorumlar kısmında, Zekâi Dede'nin makâm anlayışı ortaya konulmaya çalışılmış ve buna bağılı olarak makâm incelemelerinden çıkan sonuçlar, tarihi süreç içerisinde yapılan nazarî anlatımlarla mukayeseli bir şekilde değerlendirilmiştir. Zekâi Dede'nin Beste formundaki eserlerine göre yazılan makâm anlatımları yine eserlere göre oluşturulan seyirlerle örneklendirilmiştir.

Nitel bir araştıma yöntemi olarak uygulanan görüşmelerden elde veriler, “içerik analizi” tekniği ile çözümlenmiştir. Temel olarak birbirine benzeyen veriler belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilmiş ve bunlar okuyucunun anlayabileceği bir biçimde organize edilerek yorumlanmıştır. Bu araştırmanın görüşme verilerinin içeriğinin analizinde dört aşamalı olan nitel içerik analizi tekniği kullanılmıştır (Yıldırım&şimşek,2005):

1. Verilerin Kodlanması
2. Temaların Bulunması
3. Verilerin kodlara ve temalara göre organize edilmesi ve tanımlanması
4. Bulguların yorumlanması

Görüşme bulguları bölümünde görüşme notları tırnak içerisinde verilmiş ve daha sonra parantez içinde görüşmenin hangi uzman kişiye ait olduğu belirlenmiştir.

IV BÖLÜM

BULGULAR ve YORUM

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Acem Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- B) 3. Mısrâ (Meyân)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)

Zeminhâne: Acem ve nevâ perdelerinde kalışlar, Bayâti seyri ile düğâh perdesinde karar.

Ah ney gi bi in le
ler ler sin ey ey dil müb te
lâ lık va var gi bi
hey ca nım hey ca nım Ah ya re di dim

Eserin Zeminhânesine hüseyini gösterilip acem perdesi tutularak giriş yapılmış ve çargâh-acem atlaması gösterilerek acem perdesinde kalınmıştır. Acemdeki kalıştan sonra gerdâniye ve muhayyer perdelerinden devam edilip çargâh perdesine kadar

Nigâr²⁵ sesleriyle gelinmiştir. Çargâhta vurgu yapılmış tekrar acem perdesine atlama gösterilerek acemde asma kalınmıştır. Aynı seslerle tekrar muhayyerden nevâ perdesine gelinip bu perdede kalış gösterilmiş, devamında Bayâti seyrine girilerek segâh perdesine kadar gelinmiştir. Segâhta vurgu yapılarak düğâha gelinip Uşşâklı karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Acem Lenk Fahte Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- B) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- T1) Terennüm (İkâi) (Terennüm)
- T2) Terennüm (Lafzî)- (Meyân)

Zeminhâne: Acem ve çargâh perdelerinde kalışlar, Bayâti seyri ile düğâh perdesinde karar.

The image shows a musical score for a song in the Zeminhâne makam. The score is written in a single system with four staves. The first staff is the vocal line, and the following three staves are the instrumental accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The lyrics are: "Ah bir şeh ki ta ta ci da ran ol mak da ha ha ki ra hi ben gi bi bir bir ge da ye müş kil a nın nın ni ga hi".

²⁵ Bûselik makamındaki pest beşlisinin sesleri -Rast da dâhil olmak üzere- rast, düğâh, buselik, çargâh, nevâ ve hüseynidir. Bu perdeler aynı zamanda rast üzerine kurulmuş Nigâr dörtlüsünün de perdeleridir. Bûselik makamı icrâ edilirken bu seslerde de dolaşım yapılmaktadır. Nigâr makamının güçlüsü çargâhtır ve Nigâr makamı çargâh açarak seyre başlar. Karar perdesi rasttır ve segâh perdesi kullanmaz. Bkz. Kutluğ, a.g.e., s. 156.

Eserin Zeminhânesine acem perdesinden giriş yapılmış ve acem-çargâh-acem atlamaları gösterilerek acemde asma kalınmıştır. Acemden nevâya gelinip nevâda vurgu yapılarak nevâ-muhayyer atlaması gösterilmiştir. Muhayyerdan aceme gelinerek acemde kalınmıştır. Devamında çargâh-acem atlaması gösterilip acemde kalındıktan sonra Nigâr makâmı sesleriyle çargâha gelinerek çargâhta asma kalınmıştır. Bu kalıştan sonra nevâ ve hüseyni gösterilerek acem tutulmuş ve Bayâti makâmı seyrine girilmiştir. Bayâti makâmı sesleriyle önce çargâha sonrasında rast perdesine gelinerek bu perdelerde vurgular ve kalışlar gösterilmiştir. Segâh ve çargâh perdeleri gösterilerek nevâ perdesi tekrar tutulmuş, Bayâti sesleriyle dügâha gelinerek dügâhta tam karar verilmiştir.

Terennüm: Acem ve nevâ perdelerinde kalışlar, Bayâti seyri ile dügâh perdesinde karar.

The image shows two staves of musical notation in a 2/4 time signature. The first staff contains the lyrics: "ca nım yel le le le lî öm rüm te re le le lî li". The second staff contains the lyrics: "mi rim ye le le le lî ah ye le le le lî li". The music features various rhythmic patterns and rests, with some notes marked with red accents.

Eserin Terennüm bölümü dügâh-acem atlamasıyla başlamıştır. Acem perdesi vurgulanarak acemde asma kalınmıştır. Aynı melodik cümle tekrar edilerek sonunda acem yerine nevâya gelinip bu perdede asma kalış gösterilmiştir. Nevâ perdesinde gösterilen uzun kalışların ardından Bayâti makâmı sesleriyle gezinilerek dügâha gelinip tam karar verilmiştir. Bayâti gezinimlerde çargâh perdesinde vurgular yapılmıştır.

Zekâi Dede'nin Acem Bestelerine göre Acem makâmı şöyle anlatılabilir;

Acem makâmının karar perdesi dügâhtır. Makâm, seyrine acem perdesi ve civarından başlar, acem perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını acem perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi Acem makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından acem perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla

kalış gösterilen perdedir. Acem perdesindeki kalışlar genellikle Nigâr çeşniyle yapılan kalışlardır. Acem ve çargâh perdeleri arasında Nigâr makâmından kaynaklanan münasebet, seyir içinde bu iki perde arasında yapılan atlamalarla kendini gösterir. Çargâh perdesi de bu anlamda önemli bir asma kalış perdesidir. Nevâ perdesi üzerindeki kalışlar genellikle Bûselik çeşniyle yapılan kalışlardır. Nevâ perdesinin bir önemi de makâm içinde Bayâti seyrine yapılan geçişlerde ortaya çıkmaktadır. Makâm içinde karara doğru Nevâ perdesi etrafındaki gezinimlerle birlikte Bayâti seyrine geçilir. Bu gezinimler esnasında nevâ üzerindeki kalışlar Bayâti çeşniyle de olabilmektedir. Bununla birlikte yine bu Bayâti gezinimlerde segâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir. Bayâti seyri dügâh perdesinde tamamlanarak yedensiz karar verilir.



Hızır bin Abdullah, Seydî ve Lâdikli'nin Acem makâmı tarifleri, Zekâi Dede'nin aynı makamda bestelemiş olduğu eserlerde uygulanan makâm ve seyir özellikleri ile farklılıklar göstermektedir. Tirevî ise tam bir makâm ve seyir tanımı vermemiştir.

Zekai dede'nin Acem besteleri, Kantemiroğlu'nun tanımı ile karşılaştırıldığında, verilen tanım ile bestelerde uygulanan seyir özellikleri arasında farklılıklar olduğu görülmektedir; Kantemiroğlu, makâm seyrini dügâh perdesinden başlatmış ve makâm seyrinde yegâh-tiz hüseyini perdeleri arasında geniş bir ses bölgesi göstermiştir. Kantemiroğlu'nun tanımında belirttiği bu özelliklerin hiçbirinin bestelerde uygulanmadığı görülmüştür. Ayrıca Acem bestelerde uygulandığı görülen başka seyir özellikleri Kantemiroğlu'nun tanımında yer almamaktadır.

Tanbûrî Küçük Artin'in Acem makâmında gösterdiği seyir örneği, Zekâî Dede'nin Acem bestelerinde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmektedir.

Hızır Ağa Acem makâmı seyrini düğâhtan başlatmış olduğu halde verilen tariftten, makâmın ilk seyirlerini acem perdesi etrafındaki seslerde gösterdiği anlaşılmaktadır. Hızır Ağa'nın tarifi, bugün için yeterli bir tarif olmasa da kendi dönemi içerisinde makâmın kullanımı ile ilgili bilgileri günümüze ulaştırması açısından önemlidir. Zekâî Dede'nin Acem bestelerindeki seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Abdülbâki Nâsır Dede'nin tarifinde, Nihâvend makâmı seyrinden bahsedilmiştir. Nâsır Dede'nin Nihâvend makâmı tarifine bakıldığında; makâmın bugün kullanılan şekli çok da farklı olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla Acem makâmı seyri içerisinde Nihâvend makâmı seyrinin gösterilmesi, anlaşılması ve tanımlanması zor bir durumdur. Buna göre; Nâsır Dede'nin Acem makâmı tarifi, Acem bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmemektedir.

Hâşim Bey, Kâzım Uz, Muallim İsmâil Hakkı Bey, Ezgi, Arel ve Ekrem Karadeniz'in Acem makâmı ile ilgili olarak benzer tarifler vermişlerdir. Bu tariflerin hepsinde makâm seyri çoğunlukla acem veyâ civarından başlatılmış ve acem perdesinin seyir içerisindeki önemi vurgulanmıştır. Ancak, Hâşim Bey, İsmâil Hakkı Bey ve Arel, makâm seyrinde Bayâti makâmı seyrinin kullanıldığını ve bu makâmın çeşni ile karar edildiğini belirtirlerken, diğerleri makâm seyrinde Uşşâk makâmı seyrinin kullanıldığını ve Uşşâk çeşni ile karar edildiğini söylemişlerdir. Zekâî Dede'nin Acem besteleri, acem perdesi veyâ civarından başlamış ve makâmda Bayâti makâmı seyri uygulanmıştır. Bestelerin karar seyri de Bayâti sesleriyle gösterilmiştir. Ortaya çıkan bu farklılığın haricinde, verilen makâm tariflerinin, Acem bestelerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüştüğü söylenebilir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Acemaşîrân Muhammes Bestesinin Makâm İncelemeleri

- Aa) 1. Mısrâ+ 1. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)
 Ta) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 Aa) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 Ta) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 C) 3. Mısrâ (Meyân)
 Ta) Terennüm+ 3. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 Aa) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 Ta) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Acem ve çargâh perdeleri arasında Nigâr seyri, acemaşîrân perdesi üzerinde Nigâr seyri ile karar.

Ah bin ce fa gör
 Ah bu ne söz dür SAZ
 gör sem
 dür ki
 ey u sa nem ah ah ah SAZ
 ah sen den den
 ah sen den

Eserin Zeminhânesi hüseyini perdesi gösterilip acem tutularak başlamıştır. Acem perdesi ve çargâh perdeleri arasında Nigâr makâmı seyrinde devam edilmiş, acemden muhayyer perdesine çıkılıp muhayyerdan çargâh perdesine gelinerek çargâh vurgulanmıştır. Sonrasında çargâh-muhayyer atlaması gösterilip acem perdesinde asma kalınmıştır. Acemdeki bu kalışın ardından hüseyini perdesinden devam edilerek

muhayyer perdesine çıkılıp muhayyerden çargâh perdesine gelinmiştir. Çargâhta Nigâr çeşniyle asma kalış gösterilmiştir. Karar seyrine girildiğinde kürdî perdesi ile birlikte önce dügâhta sonra acemaşîrânda kalışlar yapılmıştır. Acemaşîrân perdesindeki kalışın ardından acem perdesi gösterilerek acemden acemaşîrana kadar gelinip son olarak acemaşîrânda Nigârlı karar verilmiştir.

Terennüm: Çargâh perdesinde Nigâr çeşnili kalışlar, sünbüle perdesi ile muhayyer üzerinde genişleme, şehnâz perde geçkisi, Nigâr seyriyle acemaşîrânda karar.

te ne nen ni te ne nen ni

dir dir ten tâ na

ey sa nem ah ah

ah sen den

Eserin Terennüm ve aynı zamanda birinci mısırânın son yarısının işlendiği bölüm rast perdesi tutularak başlamaktadır. Sonrasında rast-çargâh atlaması gösterilerek çargâh perdesinde Nigâr çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Acem perdesinden devam edilerek acem, çargâh ve muhayyer perdeleri arasında Nigâr makâmı seslerinde gezinilip acemde asma kalınmıştır. Tekrar acemden devam edilmiş, muhayyer perdesi de gösterilerek çargâh perdesine gelinip çargâhta asma kalınmıştır. Çargâhtaki kalışın ardından sünbüle perdesinden devam edilerek nim şehnâz perde geçkisi ile birlikte muhayyerde Kürdîli kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde hüseyini perdesinden muhayyere çıkılıp muhayyerden çargâha gelinerek bu perdede Nigârlı kalındıktan sonra kürdî perdesi ile birlikte dügâhta kalınmıştır. Hemen sonrasında ise acemaşîrânda kalış gösterilmiştir.

Karar perdesi etrafındaki gezinimler tamamlanarak acemaşîrânda Nigârlı tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Acemaşîrân Bestesine göre Acemaşîrân makâmı şöyle anlatılabilir;

Acemaşîrân makâmının karar perdesi acemaşîrândır. Makâm, seyrine acem perdesi ve civarından başlar, acem perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını acem perdesinde tamamlar. Çargâh perdesi Acemaşîrân makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından acem perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Acem perdesindeki kalışlar Nigâr çeşnisi ile yapılan kalışlardır. Aynı Nigâr makâmı çeşnisi çargâh perdesi üzerinde de gösterilir ve böylece çargâh perdesi üzerinde bir Nigâr makâmı dizisi içinde gezinilmiş olunur. Makâm seyri içinde acem perdesinden tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterilebilir. Bu genişleme bölgesinde, muhayyer perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir. Çargâh perdesinden karar perdesi olan acemaşîrana perdesine kadar yine Nigâr seyri içinde gezinilir. Nigâr seslerinde sürdürülen gezinimlerde düğâh perdesinde asma kalışlar gösterilir. Nigâr seyri acemaşîrân perdesinde tamamlanarak acemaşîrânda genellikle yedenli olarak karar verilir.



Acem bestelerin makâm incelemeleri bölümünde, Acem makâmı seyri, tarihi süreç içerisinde verilen Acem makâmı tarifleri ile karşılaştırılmıştır. Acemaşîrân

bestelerde uygulanan Acem seyri ile Acem bestelerde uygulanan seyir özellikleri aynı olduğu için tekrar bir karşılaştırma yapmaya gerek duyulmamıştır.

Kadıızâde Acemaşîrân tarifinde makâmın düğâhta Uşşâklı karar ettiği söylemiştir. Uşşâk Bestelerin makâm incelemeleri bölümünde de görüleceği gibi Kadıızâde döneminde, Uşşâk makâmı seslerinin bugünkü sistemde Çargâh makâmının sesleri ile aynı olduğu bilinmektedir. Bu yönlü bir değerlendirme yapıldığında, verilen tariftten makâmın Acem gösterip Çargâh karar ettiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Acemaşîrân Bestesi Kadıızâde'nin tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi Bestede uygulanan seyir özellikleriyle önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Kadıızâdenin Acemaşîrân tarifi, makâm seyrinin o dönemdeki kullanım özellikleriyle ilgili bilgi sahibi olunabilmesi açısından önemlidir. Daha yakın dönemlere gelindiğinde Kantemiroğlu'ndan itibaren Acemaşîrân makâmı tariflerinin, birbirine benzer olduğu ve hiç değişmeden günümüze kadar geldiği görülmektedir.

Yektâ, Arel ve Ezgi, diğer tariflerden farklı olarak Acemaşîrân makâmını Çargâh makâmının şeddi olarak göstermişlerdir. Ancak, Zekâi Dede'nin Acemaşîrân Bestesinin makâm incelemesi sonucunda, makâmın Acem ve Nigâr seyrilerini birlikte gösterdiği görülmektedir. Ayrıca, bir makâmı başka bir makâmın şeddi olarak göstermenin, asıl makâmın seyir ve çeşni özelliklerinin göz ardı edilmesine sebep olacağı düşünülmektedir. Bundan dolayı, Yektâ, Arel ve Ezgi'nin Acemaşîrân tariflerinde gösterilen seyri özelliklerinin, Bestede uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir.

Verilen tariflerden, makâmın iki türlü seyir ettiği anlaşılmaktadır. Birinci nevi Acemaşîrân seyrinde; Acem makâmı seyri, karar perdesi olan düğâh perdesinde segâh veyâ uşşâk perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında nevâ veyâ acem perdelerine tekrar dönülerek kürdî perdesi ile birlikte en son acemaşîrânda Nigârlı karar verilir.

İkinci nevi Acemaşîrân seyrinde ise; Acem makâmı seyri, belli bir perdeye kadar icrâ edilir, sonrasında kürdî perdesi kullanılarak Nigâr sesleriyle doğrudan karara gidilerek acemaşîrânda karar verilir. Ayrıca verilen tariflerden, makâm seyrinin her iki

nevide de hüseyniaşîrân ve yegâh perdelerine kadar genişleme gösterebileceği, yeden olarak hüseyniaşîrân perdesinin kullanılabilceği anlaşılmaktadır.

Zekâi Dede Acemaşîrân Bestesinde, ikinci nevi Acemaşîrân seyrini uygulamıştır. Verilen tariflerle, Bestede uygulanan seyri özelliklerinin örtüştüğü görülmektedir. Bununla birlikte, Acemaşîrân Bestenin karar seyrinde en fazla hüseyniaşîrân perdesine kadar genişleme gösterilmiş, karar yedenli olarak verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Acemkürdî Muhammes Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Acem ve muhayyer perdeleri arasında gezinimler, gerdâniyede kalışlar, muhayyer üzerinde Uşşâk çeşnisi, sünbüle perdesi, acemde kalış.

Ki ki mi mes tâ
Ki ki mi ya dı

ne e ne se har ya
e e le mi hic

ri ri le gül lü şen
ri ri le kül li fan

de da de ya tır
da ya tır

Zeminhâneye acem perdesi tutularak giriş yapılmış ve bu perdede kalış gösterilmiştir. Gerdâniye perdesinden devam edilerek gerdâniyede kalınmıştır. Hemen sonrasında acem-muhayyer atlaması gösterilip muhayyerden nevâya gelinerek nevâda Bûselikli asma kalınmıştır. Hüseyini perdesinden muhayyere çıkılıp muhayyer civârında gezinmeler gösterildikten sonra muhayyerde Uşşâklı asma kalış gösterilmiştir. Tiz çargâhtan devam edilerek sünbüle perdesi ile birlikte önce acemde sonra gerdâniyede kalınmıştır. Bu kalışın ardından acem-muhayyer atlaması tekrar gösterilip, muhayyer ve çargâh arasındaki seslerde gezinilerek aceme gelinmiş ve acemde asma kalınmıştır.

Terennüm: Nevâ perdesinde Bûselik seyri, çargâh perdesinde kalışlar, hisâr ve kürdî perdesi ile karar seyri, Kürdî seyri ile düğâh perdesinde karar.

se se ri vü nâ zim zim
ri vü nâ zim
i iş ve bâ zim
iş ve bâ
ya ya ri le gül şen
ri le kül han
de da de da ya ya tir tir

Eserin Terennüm ve aynı zamanda mısırâların son yarılarının işlendiği bölüme nevâ perdesi tutularak giriş yapılmış ve nevâ perdesinde nim hicâz yedeni ile birlikte Bûselikli asma kalış gösterilmiştir. Hüseyini perdesinden devam edilerek sünbüle perdesine kadar çıkılıp sünbüleden nevâ perdesine kadar gelinmiştir. Nevâ perdesinden itibaren Bayâti makâmı seslerinde gezinimler gösterilerek çargâh perdesine gelinmiş ve bu perdede asma kalınmıştır. Aynı gezinim bir daha gösterilerek tekrar çargâha gelinmiştir. Çargâhtan itibaren karar seyrine girilmiş, nim hisâr ve kürdî perdeleri kullanılarak düğâhta kalış yapılmıştır. Devamında Dügâh ve nevâ perdeleri arasında Kürdî makâmı sesleriyle gezinilerek düğâha gelinmiş ve düğâhta Kürdîli karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Acemkürdî Remel Bestesinin Makâm İncelemeleri

- AB) 1. Mısırâ+ Terennüm (Zeminhâne)
- AB) 2. Mısırâ+ Terennüm (Zeminhâne)
- CD) 3. Mısırâ+ Terennüm (Meyân)
- AB) 4. Mısırâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Acem perdesinde kalışlar, nevâ perdesinde Bûselik seyri, muhayyer perdesinde Uşşâk çeşnili kalış, sünbüle perdesi ile genişleme, acemde kalış.

Di Çün li dar gör i dü şî düb nim
ve za ve za ve fi le di i li
e na e e na e na
a câ a câ nım nım ya ya le lel li

Zeminhâneye acem perdesi ile girilmiş ve eserin giriş seyri bu perdede tamamlanmıştır. Gerdâniyeden devam edilerek nevâyâ gelinmiş, nevâ perdesinde vurgular yapılarak devam edilmiştir. Devamında nim hicâz perdesi ile birlikte nevâda Bûselikli asma kalınmıştır. Sonrasında muhayyer perdesine çıkılıp muhayyer civârında gezinimler gösterilmiş ve muhayyerde Uşşâklı asma kalış gösterilmiştir. Gerdâniye perdesinden tekrar muhayyer tutularak devam edilmiş, sünbüle perdesi ile birlikte tiz bölgelerde gezinimler yapılmış ve aynı perdelerle aceme gelinerek acemde asma kalınmıştır.

Terennüm: Nevâ perdesi üzerinde Bûselik seyri, acem ve çargâh perdelerinde Nigâr çeşnili kalışlar, dügâhta Uşşâk çeşnili kalış, Kürdî seyri ile dügâhta karar.

a câ nim ya ya le lel li
a câ nim

tir yel le lel li te re li ye te le te le

lel le lel le le lel le li vay ah

hi be li ya ri men hey câ nim

Eserin Terennüm bölümü acem perdesindeki uzun soluklu kalıpla başlamaktadır. Hüseyini perdesinden devam edilen gezinimler içerisinde nim hicâz perdesi kullanılmış ve bu perdede vurgular yapılmıştır. Devamında nevâ perdesine gelinmiş ve nevâda Bûselikli asma kalınmıştır. Acem perdesinden itibaren Nigâr makâmı sesleriyle çargâha gelinerek önce çargâhta sonrasında tekrar acemde kalışlar yapılmıştır. Acemden itibaren Bayâti makâmı sesleriyle gezinilerek nevâda kalış gösterilmiştir. Nevâdan sonra dügâh perdesinde de Bayâti çeşnili kalınmıştır. Dügâhtan itibaren Kürdî makâmı seyrine geçilmiş, makâmın seslerinde gezinilerek önce çargâhta bir asma kalış gösterildikten sonra, irak perdesine yapılan genişlemeyle dügâh perdesine gelinip bu perdede karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Acemkürdî Muhammes Bestesinde, ikinci nevi Acemkürdî seyri uygulanırken, Acemkürdî Remel Bestesinde birinci nevi Acemkürdî seyri uygulanmıştır. Her iki Bestenin incelenmesi sonucunda ortalama bir seyir anlatımı oluşturulmaya çalışılmıştır. Acemkürdî Bestelerine göre Acemkürdî makâmı şöyle anlatılabilir;

Acemkürdî makâmının karar perdesi dügâhtır. Makâm, seyrine acem perdesi ve civarından başlar, acem perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını acem perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi Acemkürdî

makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından acem perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Acem perdesindeki kalışlar genellikle Nigâr çeşniyle yapılan kalışlardır. Nevâ perdesi üzerindeki kalışlar genellikle Bûselik çeşniyle yapılan kalışlardır ve bu Bûselik kalışlarda genellikle nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılır. Makâm seyrinde acem perdesinden tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterilebilir. Bu genişleme bölgesinde, muhayyer perdesi önemli bir asma kalış perdesidir. Muhayyer perdesi üzerinde Kürdî çeşnili kalışların yanında Uşşâk çeşnili kalışların da yapıldığı görülmektedir. Nevâ perdesinden sonra bir diğer önemli asma kalış perdesi çargâh perdesidir ve bu perde üzerinde genellikle Nigâr çeşnili kalışlar gösterilir. Nevâ perdesinden karar perdesi olan düğâh perdesine kadar Kürdî seyrinde gezinilir. Bu gezinimlerde düğâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir ve düğâhta Kürdîli kalışların yanında Uşşâklı kalışlar da gösterilebilir. Kürdî seyri düğâh perdesinde tamamlanarak genellikle yedenli olarak karar verilir.



Acem Bestelerin makâm incelemeleri bölümünde, Acem makâmı seyri, tarihi süreç içerisinde verilen Acem makâmı tarifleri ile karşılaştırılmıştır. Acemkürdî Bestelerde uygulanan Acem seyri ile Acem Bestelerde uygulanan seyir özellikleri aynı olduğu için tekrar bir karşılaştırma yapmaya gerek duyulmamıştır.

Acemkürdî makâmı ile ilgili verilen tarifler birbirine yakın tariflerdir. Verilen tariflerden, makâmın Acem makâmı seyrini tamamladıktan sonra Kürdî makâmının karar seyri ile karar verdiği anlaşılmaktadır. Ancak verilen tariflerde, bu seyrin iki şekilde uygulandığı görülmektedir.

Birinci nevi Acemkürdî seyrinde; Acem makâmı seyri düğâh perdesinde segâh veyâ uşşâk perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında köprü perdelerle Kürdî makâmı seyrine geçilerek en son kararda Kürdîli karar verilir. İsmâil Hakkı Bey, Ezgi ve Karadeniz, Acemkürdî seyrini bu şekilde tarif etmişlerdir. İkinci nevi Acemkürdî seyrinde ise; Acem makâmı seyri belli bir perdeye kadar icrâ edilir -bu perde genellikle nevâ perdesidir- sonrasında segâh veyâ uşşâk perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Kürdî makâmı sesleriyle düğâhta karar verilir. Artın, Acemkürdî seyrini bu şekilde göstermiştir. Cemil Bey vermiş olduğu tarifite, makâm seyrinin girişinde ve devamında Bayâti makâmı seyrinin icrâsını göstermektedir. Ancak makâmın karar seyrinin ne şekilde olduğu belirtilmediği için bir değerlendirme yapmak mümkün olamamaktadır.

Zekâi Dede'nin Acemkürdî Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri, hem birinci nevi hem de ikinci nevi Acemkürdî seyri ile örtüşmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Bayâti Devr-i Kebîr Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ perdesinde kalışlar, Bayâtî seyri ile düğâh perdesinde kalış, çargâhta Nikrîz geçkisi, çargâhta kalış.

O Gon ol gü lün ce i gül ruh
zâ sâ zâ n n hüs zi nü bâ
bâ si bâ si dı mi h e lem net le
bu so bul sol ma sın ma sın
nev ci vâ

Eserin Zeminhânesi çargâh gösterilip nevâ perdesi tutularak başlamaktadır. Düğâh ve acem perdelerinden devam edilerek nevâ civârındaki seslerde gezinilip nevâda asma kalış gösterilmiştir. Tekrar nevâdan devam edilmiş, acem perdesi vurgulanmıştır. Çargâh perdesinden itibaren Uşşâk sesleriyle düğâha gelinerek düğâhta Uşşâklı kalınmıştır. Devamında nevâ perdesi üzerinde Bûselik makâmı sesleriyle gezinmeler yapılmış, bu gezinmeler esnasında acem perdesi vurgulanmıştır. Aynı Bûselik sesleriyle devam edilerek nevâyâ gelinmiş, sonrasında evç ve hisâr perdeleri kullanılarak çargâh perdesinde Nikrîz çeşnisiyle asma kalınmıştır. Hemen sonrasında hisâr perdesi yerine hüseyni perdesi ile birlikte çargâhta ikinci bir kalış gösterilmiştir.

Terennüm: Bayâti seyri içerisinde sünbüle perdesi ile genişleme, rast ve segâh perdelerinde vurgu ve kalışlar, karar seyrinde evç ve hisâr perde geçkileri, Uşşâk seslerinde düğâh perdesinde karar.

The image shows a musical score for Terennüm in Bayâti makam. It consists of five staves of music, each with a line of lyrics underneath. The lyrics are: "nev ci vâ nım şî ve kâ", "nım gel e fen dim gel", "gel gü lüm bâ bâ dî mih", "net bu bul ma", and "sın vay Zü". The music is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The melody is characterized by its rhythmic patterns and the use of various intervals, including the characteristic intervals of the makam.

Eserin Terennüm ve mısraların son yarılarının işlendiği bölümü nevâ perdesinden başlamış, nevâdan gerdâniye perdesine çıkılıp gerdâniyeden Bayâti sesleriyle gelinerek düğâhta kalınmıştır. Gerdâniye perdesiyle birlikte tiz bölgelerde tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterilip tiz çargâhtan hüseyini perdesine gelinmiştir. Devamında çargâh perdesinden itibaren Uşşâk makâmı sesleriyle gelinerek segâh ve rast perdelerine vurgular yapılmıştır. Düğâh perdesinden devam edilerek önce Segâh makâmı sesleriyle segâh perdesinde yedenli vurgular yapılmış, sonra kısa bir Hüzâm geçkisiyle evç ve hisâr perdeleri kullanılarak düğâh perdesine gelinmiştir. En son kararda hisâr perdesinin yerini hüseyini perdesi alarak düğâhta Uşşâklı karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Bayâti Bestesine göre Bayâti makâmı şöyle anlatılabilir;

Bayâti makâmının karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar, nevâ perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını nevâ perdesinde tamamlar. Nevâ perdesinin üzerindeki seslerde Bûselikli gezinip bu makâm çeşniyle kalındığı gibi, nevâ perdesinin altındaki çargâh ve segâh perdeleri gösterilerek Bayâti çeşniyle de kalındığı görülür. Özellikle çargâh perdesi gösterilerek nevâda kalınması makâmın hususî çeşnisinin gösterilmesi açısından önemlidir. Nevâ üzerindeki Bûseliğin üçüncü derecesi olan acem perdesi, seyir içinde vurgulanır ve bu perde üzerinde ısrar edilmeden tekrar nevâyâ gelinir. Bayâti makâmı seyrinde nevâdan sonra çargâh perdesi de önemli bir asma kalış perdesidir ve bu perde üzerinde Nîkrîz çeşnili asma kalışlar yapılabilir. Nevâ perdesinden karar perdesi olan düğâh perdesine kadar Uşşâk seyrinde gezinilir. Bu gezinimlerde segâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir ve bu perdeye doğrudan bir pestleşme yapılarak yedensiz bir şekilde kalış yapılır. Bayâti makâmının kararı yedensizdir ve Bayâti seyri düğâh perdesinde tamamlanarak karar verilir.



Merâgî, Abdülkâdir Nâsır Dede ve Kantemiroğlu, Bayâti makâmının seyrinde, bayâti (hisâr) ve evç perdelerini kullanarak nevâ üzerinde oluşan bir Hicâz beşlisinden söz etmektedirler. Fakat bu perdelerin kullanılma zorunluluğu, o zamanki görüşün bir ifadesidir. Zekâi Dede'nin Bayâti bestesi incelendiğinde hisâr ve evç perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu perdelerin kullanımı, makâmın karar seyrinde karara doğru gidilirken yapılan bir geçkiden ibarettir. Ayrıca seyir içerisinde bu

perdelerin kullanımı ile çargâhta yapılan Nîkrîzli kalışın da çargâh perdesini güçlendirmek adına yapılan bir geçki olduğu düşünülmektedir. Bu perdeler eski yapıdan bir iz olarak geçici şekilde kullanılmaktadır.

Artin ve Hızır Ağa'nın Bayâti seyrinde kullandıkları perdeler Zekâi Dede'nin Bayâti Bestesinde kullandığı perdelerle aynıdır. Ancak Hızır Ağa'nın Bayâti seyrini düğâhtan başlatmış olması, Zekâi Dede'nin Bayâti seyrine uymamaktadır. Bayâti Beste çargâh ve nevâ perdelerinden başlamaktadır.

Hâşim Bey, Kâzım Uz ve Cemil Bey'in Bayâti makâmı ile ilgili birbirine benzer tarifler vermişlerdir ve bu tariflerin, Zekâi Dede'nin Bayâti Bestesinde uygulanan seyir özellikleri örtüştüğü görülmektedir. Aynı dönemlerde yaşamış olan İsmâil Hakkı Bey ise yaklaşık olarak aynı tarifi vermekte ise de şûri ve nevrûz perdelerini seyrinin içine katarak döneminin tariflerinden farklılık göstermiştir. Bu perdeler yukarıda bahsedildiği üzere hisâr ve evç perdelerinin kullanımıyla benzerlik göstermektedir. Zekâi Dede'nin Bayâti Bestesinde bu perdelerin kullanımı bir geçkiden ibarettir.

Ezgi ve Arel Bayâti makâmını Uşşâk makâmının inici şekli olarak tarif ettikleri için makâm tariflerinde, makâm seyrinin bütün özelliklerini vermekten uzak kaldıkları düşünülmektedir. Her iki makâmın dizi ve aralıkları birbirinin aynı olmasına rağmen özellikle ilk seyirlerin farklı perdelerden başlayıp devam etmesi, daha başlangıçta farklı çeşni ve seyir özelliklerinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bayâti makâmını Uşşâk makamından ayıran bu farklı seyir özellikleri Zekâ Dede'nin Bayâti Bestesinde açıkça görülmektedir. Dolayısıyla Ezgi ve Arel'in Bayâti makâmıyla ilgili olarak verdiği tarifler, Bayâti Bestede uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmemektedir.

Karadeniz'in Bayâti makâmıyla ilgili olarak vermiş olduğu birinci nevi Bayâti seyir özelliklerinin, Zekâi Dede'nin Bestesinde incelenen seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Bayâtibûselik Devr-i Revân Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
 B) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 C) Terennüm (Lafzî) (Terennüm)
 D) Terennüm (İkâî) (Terennüm)
 E) Terennüm (Lafzî) (Terennüm)
 B) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 F) 3. Mısrâ (Meyân)
 B) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 C) Terennüm (Lafzî) (Terennüm)
 D) Terennüm (İkâî) (Terennüm)
 E) Terennüm (Lafzî) (Terennüm)
 B) 4. Mısrâ (Zeminhâne)

Zeminhâne: Bayâti ve Bûselik seyri ile giriş, nevâ perdesinde kalışlar, Bayâti seyri ile düğâh perdesinde kalış, rast perdesinde kalış, Bûselik seyrinde düğâh perdesinde karar.

Hey yi ba zi şî ri ba şe ker
 a mi hî tend he yi hey
 he yi a a şî kan ba yek di ger
 a mi hî tend hey yi hey

Eserin Zeminhânesi çargâh perdesi gösterilip nevâ tutularak başlamaktadır. Sonrasında hüseyini ve çargâh gösterilerek nevâda kalınmıştır. Nevâdaki bu kalışın ardından Bûselik sesleriyle düğâhta kalınmış aynı seslerle nevâyâ gelinip bu perdede kalış gösterilmiştir. Nevâ perdesi civârında Bayâti seslerinde gezinimler gösterilmiş ve nevâda tekrar asma kalınmıştır. Nevâ ve muhayyer perdeleri arasında Bayâti gezinimlere devam edilip nevâda yapılan kısa bir kalışın ardından düğâh perdesinde Uşşâklı kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde rast perdesi üzerinde Rastlı asma kalış gösterilmiş, düğâhta Bûselikli tam karar yapılmıştır.

Lafzî Terennüm (1): Rast perdesinde Nigâr seyri, Bayâti seyri içinde rast perdesinde Rast çeşnili kalış, hüseyiniaşîrânda Karcığâr geçkisi.

he yi hey şa hı men hey hey ma hı men dost

he yi hey şa hı men hey hey ma hı men ah

yar yar ya ri ya ri men

dost dost dost mi ri men ah

Eserin Lafzî Terennüm bölümü çargâh perdesinden başlamış ve çargâh-rast-çargâh atlamaları gösterilerek Nigâr makâmı seslerinde dolaşılıp çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Devamında tekrar eden seyir cümleleri kullanılmış, cümle sonunda çargâh perdesi yerine nevâda kalınmıştır. Sonrasında çargâh gösterilerek nevâ tutulmuş, nevâdan itibaren Rast makâmı sesleriyle gezinilerek rast perdesinde ısrarlı asma kalışlar yapılmıştır. Devamında tekrar eden seyir cümleleri kullanılmış, cümle sonunda hüseyiniaşîrân perdesinde Karcığâr geçkisiyle kalış gösterilmiştir.

İkâi Terennüm: Dügâh perdesi üzerinde Rast seyri, hüseyنياşîrân perdesinde Karcıġâr geçkisi, Nigâr seyri ile çargâhta kalışlar, dügâh perdesinde Bûselik seslerinde karar.

ten ni ten ten dir ri dir dir ten

til lil lil len a dir dir dir ten

ten ni ten ten te ne ta dir ten

te ri dir li ter dir li ter dir li ten

te ri dir li ten te ne ta dir ten

Hüseyni perdesi ile giriş yapılan İkâi Terennüm bölümünde nim hicâz, ırak ve evç perdeleri birlikte kullanılarak Rast seyri gösterilmiş ve dügâhta Rast geçkisiyle kalış yapılmıştır. Geçki özelliği taşıyan bu perdelerin kullanımı dik kürdî perdesinin de eklenmesiyle devam etmektedir. Dik kürdî perdesi kullanılarak hüseyنياşîrânda Karcıġâr geçkisi gösterilmiştir. Karar seyrine girildiğinde hüseyنياşîrân-çargâh atlaması gösterilerek Nigâr makâmı seyrinde devam edilmiş, çargâhta Nigârlı asma kalınmıştır. Sonrasında aynı atlama tekrar gösterilmiş ve çargâhtan Bûselik sesleriyle devam edilerek dügâhta nim zirgüle yedenli tam karar verilmiştir.

Lafzî Terennüm (2): Bûselik seyri içerisinde hüseyini perdesinde vurgu ve kalışlar, Bayâti seyri içerisinde nevâ ve düğâh perdesinde kalışlar, Bûselik sesleri ile düğâh perdesinde karar.

yar yar şa hı ci ha nım

dost dost dil de ni ha nım

ah ah te nim de ca nım

he yi a a şı kan ba yek di ger

a mih tend he yi hey

İkinci Lafzî Terennüm bölümü nevâ perdesi gösterilip hüseyini tutularak başlamış, hüseyini ve düğâh perdeleri arasında Bûselik makâmı seslerinde gezinilip, düğâhta gösterilen Bûselikli kalışlarla birlikte hüseyini perdesine gelinmiştir. Sonrasında tekrar eden seyir cümleleri ile düğâha gelinip düğâhta nim zirgüle yedenli kalış gösterilmiştir. Bu kalışın ardından çargâh perdesi gösterilip nevâ tutulmuş, rast ve gerdâniye perdeleri arasında Bayâti seslerinde gezinilip nevâda asma kalınmıştır. Aynı seslerle nevâ ve muhayyer perdeleri arasında gezinimler tamamlanarak nevâda yapılan kısa kalışın ardından düğâha gelinerek düğâhta Uşşâklı kalış yapılmıştır. Karar seyrine girildiğinde rast perdesi üzerinde Nigâr makâmı seyri gösterilip düğâh perdesinde Bûselikli karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Bayâtibûselik Remel Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Bûselik seslerinde giriş seyri ve düğâhta kalış, Bayâti seyri içerisinde nevâ perdesinde vurgu ve kalışlar, hisâr ve evç perde geçkileri.

La Sa lin na gö ba ren kan ey a
hu yi hur yi li ne ka ke is
kev ken vi se ri ne ne yi ler yi ler

Eserin Zeminhânesi çargâh gösterilip nevâ tutlarak başlamış hemen sonra bûselik perdesi ile birlikte düğâhta Bûselikli kalınmıştır. Çargâh perdesinden itibaren Bayâti makâmı seyrinde gezinilip nevâ perdesine gelinmiş ve nevâda Bayâti çeşnili kalış gösterilmiştir. Çargâh ve muhayyer perdeleri arasında Bayâti makâm seyri ile devam edilip çargâh üzerinde Nîkrîz geçkisiyle asma kalınmıştır.

Terennüm: Bûselik seyri içerisinde düğâh ve bûselik perdelerinde kalışlar, Bayâti seyri içerisinde nevâ ve düğâh perdelerinde kalışlar, Bûselik seyri ile düğâh perdesinde karar.

e fen dim a hi yel le lel le lel
ti ri yel le lel lel öm mü rüm ye le le le le
yel le lel li ah hi ah
be li ya ri men hey câ nim

Eserin Terennüm bölümü hüseyni perdesinden başlamış ve Bûselik sesleriyle düğâh perdesine gelinip bu perde üzerinde nim zirgüle yedenli kalış gösterilmiştir. Ayrıca buselik perdesinde de asma kalınmış sonra tekrar düğâh perdesine gelinmiştir. Bûselik perdesinden itibaren Nigâr makâmı sesleriyle çargâha gelinmiş, çargâhtan itibaren de Bayâti makâmı seslerinde gezinimler yapılarak düğâh perdesine gelinip düğâhta Uşşâklı kalınmıştır. Rast ve acem perdeleri arasında aynı makâmın sesleriyle devam edilip nevâda kalış gösterilmiştir. Karar seyrine girildiğinde muhayyer perdesinden başlanarak Bûselik makâmı sesleriyle önce çargâha sonra düğâha gelinerek düğâhta Bûselikli tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Bayâtibûselik Bestelerinde birinci nevi Bayâtibûselik seyri uygulanmıştır. Zekâi Dede'nin Bayâtibûselik Bestelerine göre Bayâtibûselik makâmı şöyle anlatılabilir;

Bayâtibûselik makâmının karar perdesi düğâhtır. Öncelikle Bayâti makâmı seyri özelliklerinin tamamı seyir içinde gösterilir. Bayâti makâmının hususî çeşnileri belirtilir. Özellikle çargâh perdesi gösterilerek nevâda kalınması Bayâti makâmın hususî

çeşnisinin gösterilmesi açısından önemlidir. Dügâh perdesinde gösterilen Bayâti karardan sonra çargâh perdesine gelinir. Bayâtibûselik makâmında, Bûselik seyrine yapılan geçişlerde çargâh perdesi köprü perde vazifesini taşır ve bu perde tutularak Bûselik seyrine geçiş yapılmış olur. Bûselik seyrinde rast ve çargâh perdeleri arasında Nigâr çeşnisi sıkça vurgulanır. Bayâtibûselik makâmı içinde, Bûselik seyri Bayâti seyrinden daha az bir sürede uygulanır. Çargâh perdesinden itibaren karara gidilir ve çoğunlukla nim zirgüle yedeni kullanılarak dügâhta Bûselikli karar verilir.



Bayâti Bestelerin makâm incelemeleri bölümünde Bayâti makâmı seyri, tarihi süreç içerisinde verilen Bayâti makâmı tarifleri ile karşılaştırılmıştır. Bayâtibûselik Bestelerde uygulanan Bayâti seyri ile Bayâti Bestelerde uygulanan seyir özellikleri aynı olduğu için tekrar bir karşılaştırma yapmaya gerek duyulmamıştır.

Kâzım Uz, Muallim İsmâil Hakkı Bey, Hüseyin Sadettin Arel ve Ekrem Karadeniz Bayâtibûselik makâmıyla ilgili olarak aynı seyir tariflerini vermişlerdir. Verilen tariflerden, makâmın Bayâti seyrini tamamladıktan sonra Bûselik makâmının karar seyri ile dügâh perdesinde karar verdiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Bayâtibûselik Bestelerinin de verilen tariflerle örtüştüğü görülmektedir. Ancak bütün takılı makâmlarda olduğu gibi Bayâtibûselik makâmı seyrinin de iki şekilde icrâ edildiği bilinmektedir.

Buna göre; Birinci nevi Bayâtibûselik seyrinde, Bayâti makâmı seyri, karar perdesi olan dügâh perdesinde segâh veyâ uşşâk perdeleri kullanılarak tamamlanır,

sonrasında köprü perdelerle Bûselik makâmı seyrine geçilerek en son kararda Bûselikli karar verilir. Zekâi Dede, Bayâtibûselik Bestelerinde birinci nevi Bayâtibûselik seyrini uygulamıştır.

İkinci nevi Bayâtibûselik seyrinde ise; Bayâti makâmı belli bir perdeye kadar icrâ edilir -bu perde genellikle nevâ perdesidir- sonrasında segâh veyâ uşşâk perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Bûselik makâmı seslerinde karar verilir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Dilkeşhâverân Zencîr Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Hüseyni perdesinde kalışlar, Necîd Hüseyni seyri, çargâh perdesinde vurgu ve kalışlar, segâh perdesinde Segâh çeşnili kalış.

Yar şü kü kü fe za za

za ri i za za

za nn

gü lün ah na zı zı

re si dir

Eserin Zeminhânesine nevâ perdesinden giriş yapılmış ve Bayâtî çeşnisi gibi acem perdesi kullanılarak düğâha gelinip bu perdede Uşşâklî kalınmıştır. Bu kısa kalışın ardından seyrin ilk cümlesini oluşturan kalış hüseyîni perdesinde yapılan asma kalıştır. Hüseyîni perdesinde yapılan bu kalış evç yerine acem perdesi kullanılarak yapılmış ve Necîd Hüseyîni²⁶ geçkisi gösterilmiştir. Sonrasında hüseyînden muhayyere, muhayyerden sonra tiz çargâh perdesine çıkılarak tiz bölgelerde genişleme gösterilerek devam edilmiştir. Tiz çargâh perdesinden itibaren, tiz buselik perdesi ile birlikte hüseyîni perdesine gelinip Hüseyîni çeşnisi ile asma kalış göstermiştir. Tiz bölgelerde özellikle tiz bûselik perdesinin kullanımı, Gülizâr²⁷ makâmına geçki yapıldığını göstermektedir. Karar seyrine girildiğinde, hüseyîni- muhayyer atlaması gösterilmiş, muhayyerden itibaren acem perdesi kullanılarak nevâ ve çargâh perdelerine gelinmiştir. Bu perdelerde

²⁶ Necîd Hüseyîni makâmı, Hüseyîni makâmının tiz dördlüsünün Kürdî olarak kullanılmasından hâsıl olmuştur. Bkz. Kutluğ, a.g.e., s. 173.

²⁷ Hüseyîni makâmı, hüseyîni perdesi üzerinde tiz bölgelere doğru gezinimlerinde tiz segâh perdesini tercih ederken, Gülizâr makâmı hüseyîni perdesi üzerinde tiz buselik perdesi ile birlikte hüseyîni dizisi seslerinde dolaşır ve hüseyîni bu seslerle asma kalış gösterir. Bkz. Kutluğ, a.g.e., s. 347.

vurgular yapılmıştır. Çargâhtan tekrar muayyere çıkılıp muhayyerden acem perdesiyle inilerek segâh perdesinde Segâh çeşnisiyle asma kalış gösterilmiştir.

Terennüm: Segâh perdesinde vurgular, irak perdesinde Irak çeşnili kalış, Hüseyinde Uşşâk çeşnili kalış, Necîd Hüseyini seyri içerisinde düğâh perdesinde kalış, karar seyriinde dik kürdî ve nim hicâz perde geçkisi, Irâk seyri ile ırâk perdesinde karar.

öm rüm ya ye le lel lel lel le

lel li mi rim ya la ye le lel lel

lel le lel li yar yar gü lün

ah na zi zi

re si dir hey ca nım

Eserin Terennüm bölümü segâh perdesinde gösterilen ısrarlı kalışlarla başlamış ve nevâ, düğâh arasında Uşşâk makâmı seslerinde dolaşılıp düğâh perdesinde Uşşâklı kalış gösterilmiştir. Düğâh perdesinden irak perdesine Irâk çeşnisiyle gelinerek ırâk perdesinde kalış gösterilmiştir. Irâktan perde perde hüseyini perdesin çıkılarak hüseyini perdesinde vurgular yapılmış, bu perde üzerinde Uşşâklı asma kalınmıştır. Devamında nevâ, hüseyini ve acem gösterilerek muhayyere çıkılmış, muhayyerden hüseyiniye gelinerek kısa bir Necîd Hüseyini geçkisi gösterilmiştir. Hüseyiniden düğâh perdesine gelinip Hüseyini çeşnisiyle kalınmıştır. Düğâh perdesinden itibaren karar seyri belli edilerek devam edilmiş, nim hicaz perdesi ve dik kürdî perdeleri kullanılarak ırâk

perdesine gelinmiştir. Irak-hüseyini atlaması gösterilip hüseyniden çargâh perdesi ve segâh perdeleriyle birlikte ırâk perdesine gelinerek Irâk seyriyle karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Dilkeşhâverân Devr-i Revân Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 C) 3. Mısrâ (Meyân)
 Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Hüseyini seyri içerisinde hüseyini perdesinde kalışlar.

Ah ben yi ne bir dil be ri ra
 na ya ol dum müb te la

Eserin Zeminhânesi hüseyini perdesinden başlamış ve bu perdede Uşşâklı asma kalış gösterilmiştir. Hüseyini ve segâh perdeleri arasında gezinimler gösterilip tekrar hüseyini perdesine gelinip hüseyinide Uşşâklı asma kalınmıştır.

Terennüm: Necîd Hüseyini seyri içerisinde çargâh ve düğâh perdesinde kalışlar, Irâk seyri ile irâkta karar.

The image displays three staves of musical notation in a treble clef, set in the key of D major (one sharp). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics: "ah ca nim ya la ye le lel lel li". The second staff contains: "ah öm rüm te re lel lel le le lel lel li". The third staff contains: "ah ya re ol dum mü müb te la". The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some complex rhythmic patterns.

Eserin Terennüm bölümü hüseyini perdesinden başlamış ve nevâ-muhayyer atlaması gösterildikten sonra muhayyerden itibaren acem perdesi kullanılarak çargâh perdesine kadar gelinmiştir. Çargâh perdesinde gösterilen asma kalıştan sonra nevâ perdesinden itibaren Uşşâk makâmı seyride devam edilmiştir. Bu gezinim içerisinde irâk perdesine genişleme gösterilmiş sonrasında düğâhta Uşşâklı kalınmıştır. Nevâ ve çargâh perdeleri gösterilerek gerdaniyeye atlama yapılmış, gerdâniyeden itibaren segâh perdesi ile birlikte irâk perdesine gelinmiştir. Karar verilmeden son olarak çargâh perdesi gösterilmiş ve bu perdeden irâk perdesine gelinerek Irâklı karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Dilkeşhâverân Bestelerine göre Dilkeşhâverân makâmı şöyle anlatılabilir;

Dilkeşhâverân makâmının karar perdesi irâktır. Makâm, seyrine hüseyini perdesi civarından başlar ve Hüseyini makâmı seslerinde gezinip hüseyinde ilk kalışını tamamlar. Makâm seyri içinde Hüseyini makâmı seyri uygulandığı gibi Necîd Hüseyini seyrinin de uygulandığı ve buna bağlı olarak acem perdesinin sıklıkla kullanıldığı görülür. Hüseyini ve Necîd Hüseyini seyrilerinde çargâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir. Düğâh perdesi hem Hüseyini seyrinin tamamlandığı perde olarak hem de Irâk seyrinin üçüncü derecesi olarak önemlidir. Hüseyini seyride, düğâh perdesi üzerinde Hüseyinili veyâ Uşşâklı kalışlar görülür. Dilkeşhâverân

makâmında düğâh üzerinde Hüseyini makâmı seyri tamamlandıktan sonra çargâh perdesinden itibaren Irâk seyrine geçilir. Dilkeşhâverân makâmında Irâk makâmı seyri, Hüseyini makâmı seyrine göre süre açısından daha kısadır ve Irâk seyri irâk perdesinde tamamlanarak yedensiz olarak karar verilir.



Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşâd, El Seydi, Hızır Ağa Dilkeşhâverân makâmı ile ilgili olarak aynı tarifleri vermişlerdir. Verilen bu tariflerden, makâmın Hüseyini seyrini tamamladıktan sonra Irâk makâmı seyriyle irâkta karar ettiği anlaşılmaktadır. Sonraki dönemlerde verilen tarifler de bu tariflerle örtüşmektedir.

Sadece Küçük Artin'in vermiş olduğu Dilkeşhâverân makâmı tarifinde, makâm seyrinin irâk perdesinden başlamış olduğu görülmektedir. Bununla birlikte Artin, verdiği seyri örneğinde sadece Irâk makâmı seyrini göstermiş, Hüseyini makâmı seyrine ilişkin herhangi bir perde ve çeşni kullanmamıştır. Artin'in seyir tariflerini gösterdiği kitabında Dilkeşhâverân makâmı seyri bu şekilde tanımlanırken, Irâk makâmı seyrinin de tam tersi hüseyini perdesinden başlamış olduğu görülmektedir. Bu durum, Artin'in verdiği iki makâm tarifinin de birbirlerinin yerine geçtiğini göstermektedir.

Artin'den sonra gelen bütün Dilkeşhâverân makâmı tarifleri birbirinin aynıdır. Verilen tariflerden, makâmın Hüseyini makâmı seyrini tamamladıktan sonra Irâk makâmı seyri ile karar verdiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Dilkeşhâverân Besteleri bu tariflerle karşılaştırıldığında; verilen tariflerin, Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir. Bununla birlikte Zekâi Dede Dilkeşhâverân Bestelerinde,

evç perdesini kullandığı gibi acem perdesini de kullanmış ve bu perde ile hüseyini üzerinde kalışlar yapmıştır. Dolayısıyla Bestelerde, Hüseyini makâmı seyri ile birlikte Necîd Hüseyini makâmı seyri de uygulanmıştır.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Evç Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Evç perdesinde yedenli kalışlar, düğâh ve nevâ perdelerinde Rast çeşnili kalışlar, tiz çargâh perdesine genişleme.

Ah ruh le ri rin kil
 di di dik te
 ma şa
 zül fû a an ber
 fa fa fa me
 dek mi rim a man a man

Eserin Zeminhânesine evç perdesinden giriş yapılmış ve nim hicâz perdesi üzerinde çok kısa bir Hicâz çeşnisi gösterildikten sonra aynı seslerle evç perdesine gelinip bu perdede asma kalış gösterilmiştir. Acem perdesinden devam edilerek muhayyer perdesine çıkılmış muhayyerde kısa bir kalışın ardından muhayyer ve tiz segâh perdelerinden evç perdesine gelinmiştir. Evç perdesinde acem yedenli tekrar asma kalındıktan sonra hüseyni perdesinden devam edilmiştir. Hüseyni perdesinden itibaren Rast makâmı seyri ile gezinilip dügâha gelinmiş ve dügâhta Rastlı kalınmıştır. Aynı seslerle devam edilip nevâya gelinmiş nevâda nim hicâz yedeni ile birlikte Rastlı kalış gösterilmiştir. Nevâdan gerdaniyeye çıkılıp gerdâniyede de asma kalınmıştır. Muhayyer ve muhayyer üstünde tiz bölgelerde gezinilerek en son acem yedeni ile birlikte evç perdesinde kalınmıştır.

Terennüm: Rast ve Bayâti seyirlerinde nevâ perdesinde kalışlar, düğâh perdesinde Uşşâk çeşnili kalış, Nişâbûr geçkisi, Irâk seyri ile irâk perdesinde karar.

mi rim a man a man a man ca nim
 nim ce na nim ci
 va va nim yar te ne ne ne ne nen ne
 nen ne nen ne nen ne nen ni yar yar zül fü
 an na ber şim fa di
 fa di fa di me na de si dek sib

Eserin Terennüm bölümü muhayyer perdesinden başlamış, muhayyerden nevâ perdesine evç ile birlikte gelip nevâda kısa bir Rast çeşnisi gösterilmiştir. Hemen ardından nevâ-muhayyer atlaması gösterilip muhayyerden bu sefer acem perdesi ile gelinerek nevâda Bayâti çeşnili asma kalınmıştır. Devamında nevâdan düğâha Bayâti sesleriyle gelinip düğâhta asma kalış yapılmıştır. Düğâh gösterilip hüseyini ve hüseyiniaşrân sesleri arasında gezinimler yapılmış ve tekrar düğâh perdesine gelinmiştir. Sonrasında bûselik ve nim hicâz perdeleri ile nevâda Nişâbûr geçkisi gösterilerek kalınmıştır. Nevâdan itibaren Uşşâk makâmı sesleriyle devam edilip düğâhta Uşşâklı asma kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde düğâh ve nevâ perdeleri

arasında aynı seslerle gezinilip ırâk perdesine gelinmiş ve ırâkta Irâklı kalınmıştır. Irâk makâmı seyrinde devam edilmiş rast ve ırâk perdelerinde ısraralı kalışlar yapılmıştır. Son olarak çargâhtan itibaren gelinip ırâkta Irâklı tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Evç Bestesine göre Evç makâmı şöyle anlatılabilir;

Evç makâmının karar perdesi ırâktır. Makâm, seyrine evç perdesini tutarak başlar, bu perde civarındaki seslerde gezinir ve tekrar gelip ilk kalışını evç perdesi üzerinde tamamlar. Evç perdesi üzerindeki gezinimler Segâh çeşnisi içerisinde gösterilir ve eviçte tamamlanan Segâhlı kalışlarda acem perdesi yeden olarak kullanılır. Nevâ perdesi Evç makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından evç perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Nevâ perdesi üzerindeki kalışlar Rast, Bûselik ve Bayâti çeşnisiyle yapılan kalışlardır. Bu kalışlarda nim hicâz perdesinin yeden olarak kullanıldığı görülür. Dügâh perdesi, makâm seyri için önemli bir asma kalış perdesidir. Dügâh perdesindeki kalışları nevâdaki kalışlar belirlemektedir. Nevâ perdesinde gösterilen yedenli kalışlarla dügâh perdesine inilerek dügâhta Rast çeşnili kalınabileceği gibi, Nevâdaki Bûselik ve Bayâti çeşnili kalışlarla birlikte dügâha gelinip Uşşâk çeşnisi ile de kalınabilir. Dügâh perdesi, karar perdesi üzerindeki Irâk seyri için de önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir. Dügâhtaki kalışlar tamamlandıktan sonra çargâh perdesinden itibaren Irâk seyrine geçilir ve ırâk perdesinde yedenli olarak karar verilir.

Zekâi Dede'nin Evç Bestesine Göre Seyir Örneği

Merâgî’de Evç makâmıyla ilgili olarak sadece kullanılan perdeleri görülebilmektedir. O dönem için verilen dizi, makâm ve âğâze niteliği taşımadığı için makâmın seyir özelliklerinin anlaşılıp tanımlanması mümkün olamamaktadır.

Artin, Evç makâmının seyri ile ilgili gezinimde, makâmı evç perdesinden başlatmış, kararını düğâh perdesinde vermiştir. Ayrıca verilen tariftten, acem perdesinin de seyir içerisinde hiç kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Artin’in seyir örneğinde göstermiş olduğu perdeler, Evç Bestede kullanılan perdelerle aynıdır. Ancak Zekâî Dede’nin Evç Bestesi ile Artin’in verdiği tarif karşılaştırıldığında; verilen tarifin Bestede uygulanan seyir özelliklerinden oldukça farklı olduğu görülmektedir. Zekâî Dede Evç Bestenin karar seyrinde, Irâk makâmı seyrini kullanmış, seyir içerisinde de farklı perde ve çeşni uygulamaları göstermiştir.

Abdûlbâki Nâsır Dede’nin Evç makâmıyla ilgili olarak vermiş olduğu seyir tarifine göre makâm; Evç perdesinden başlamakta ve tiz bölgelere çıkmadan neva üzerindeki Rast makâmı seslerinde gezinerek nevâda bu çeşniyle kalış göstermektedir. Sonrasında yegâh perdesine kadar Rast dizisi sesleri içerisinde gezinip ırâkta Irâklı karar vermektedir. Nâsır Dede’nin tarifinden farklı olarak; Zekâî Dede’nin Evç Bestesinin giriş seyrinde, evç perdesi üzerinde Segâh çeşnisi kullanıldığı görülmektedir. Bu Segâh gezinimlerde, tiz bölgelere genişlemeler gösterilip acem perdesi de sıklıkla yeden perdesi olarak kullanılmıştır. Ayrıca tariftten farklı olarak, düğâha gelindiğinde Uşşâk çeşnili kalışlar yapılmıştır. Buna göre; Nâsır Dede’nin tarifi, Zekâî Dede’nin Evç Bestesinde kullandığı seyir özellikleri ile tam olarak örtüşmemektedir.

Hâşim Bey ve Kâzım Uz’un Evç makâmı tarifleri birbirine yakın tariflerdir. Bu tariflerde, makâmın giriş seyrine tiz bölgelerde başlamış olduğu görülmektedir. Ayrıca makâm seyri içerisinde kullanılan perdeler gösterilmiştir. Ancak bu perdelerle ilgili olarak yapılan kalışlar ve çeşnilerden bahsedilmemektedir. Zekâî Dede’nin Evç Bestesi ile verilen bu tarifler karşılaştırıldığında; verilen tarifler ile Bestede kullanılan perdeler örtüşmekte ise de Bestede uygulanan seyir özelliklerini açıklayabilmesi açısından bu tariflerin yetersiz kaldığı görülmektedir.

Cemil Bey Evç makâmı ile ilgili olarak; Ferahnâk makâmının seyir özelliklerinden bahsetmektedir. Evç ve Ferahnâk makâmı kullanılan perdeler ve bu perdeler üzerinde oluşan çeşniler açısından birbirinden oldukça farklı makâmlardır. Cemil Bey'in tarifinde bahsetmiş olduğu çargâh ve hicâz perdelerinin kullanımıyla ilgili farklılık, bu iki makâm arasındaki farklılıklardan yalnızca bir tanesidir. Dolayısıyla, Zekâi Dede'nin Evç Bestesi Cemil Bey'in verdiği tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tarif ile Bestede uygulanan seyir özelliklerinin örtüşmediği görülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Evç tarifinde, evç üzerinde Segâh makâmı seyri, daha önceki tariflerde bahsedilmeyen bir durumdur. Diğer tariflerden farklı olarak gösterilen evç üzerindeki Segâhlı kalışın, Zekâi Dede'nin Bestesinde sıklıkla uygulandığı görülmektedir. Bununla birlikte tarifte gösterilen Irâk makâmında karar seyri de, yine Evç Bestede uygulanmıştır. Ancak Hakkı Bey'in Evç seyir içerisinde Muhayyer makâmı seyrini göstermesi, verilen tarif ile Bestede uygulanan seyir özellikleri arasında farklılık oluşturmaktadır. Çünkü Evç Bestede, evç ve nevâ perdesindeki kalışlar tamamlandıktan sonra Uşşâk ve Bayâti makâmı seyirleri uygulanmakta, düğâh perdesinde Uşşâklı karar verilmektedir. Sonuç olarak; bu farklılığın dışında, Hakkı Bey'in tarifinde görülen seyir özellikleri ile Bestede uygulanan seyir özellikleri önemli ölçüde örtüşmektedir.

Ezgi vermiş olduğu tarifte, Evç makâmının Segâh makâmının inici şekli olduğundan bahsetmekte, Arel ise Evç makâmını Irâk makâmının inici şekli olarak göstermektedir. Buna göre; makâmın seyir özellikleri eserlerdeki işleniş biçimlerine göre tarif edilmek istendiğinde, bu iki tarifin de makâmın seyir özelliklerini açıklamak için yeterli olmadığı anlaşılmaktadır. Bir makâmın inici şekli olarak diğer bir makâmı göstermek, çeşni ve seyir özellikleri açısından tanımlanması mümkün olmayan bir durumu ortaya çıkartmaktadır. Kaldı ki Ezgi'nin tarifini verdiği Segâh makâmında üçüncü derece olan nevâ perdesi üzerinde Uşşâkla ilgili hiçbir lahnî yapı görülmemektedir. Irâk makâmı için aynı çeşni düşünüldüğünde ise eserlerde, üçüncü derece olan düğâh üzerinde Uşşâklı kalışların sıklıkla uygulandığı bilinmektedir. Sonuç olarak; Ezgi ve Arel'in tarifleri, Zekâi Dede'nin Evç Bestesinde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmemektedir.

Karadeniz'in Evç tarifinden, makâm seyirinin evç perdesinden başladığı ve bu perde üzerinde gösterilen kalışların makâmın hususî çeşnisini meydana getirdiği anlaşılmaktadır. Tarifte ayrıca seyir içerisinde ırâk perdesine gelinceye kadar kullanılan perdeler gösterilmiş, ancak bu perdelerle ilgili olarak yapılan kalışlar ve çeşnilerden hiç bahsedilmemiştir. Makâmın ırâk perdesinde acemaşîrân yedeni ile birlikte karar verdiği de verilen tariften anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Evç Bestesi Karadeniz'in tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin, Bestede uygulanan seyir özelliklerinin açıklanabilmesi yönünden çok yeterli olmadığı görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Ferahnâk Hafif Bestesinin Makâm İncelemeleri

- AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)
- AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)
- CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)
- AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Nevâ perdesi üzerinde Rast Mâye seyri, Rast seslerinde dügâh ve yegâh perdelerinde kalışlar.

Söy let let
me be nim ca
nim e fen dim ke de
rim va var

Eserin Zeminhânesine evç perdesi ile giriş yapılmış, nevâ perdesinde Rast makâmı çeşnisi hâkim olmak üzere Rast Mâyeye²⁸ makâmı işlenmiştir. Evç perdesiyle başlayan seyirde gerdâniye ve muhayyer perdelerinden sonra yine evç perdesine dönülerek bu sefer hüseyini perdesine vurgular yapılmıştır. Rast Mâyeye seyri nevâda tamamlandıktan sonra düğâh perdesinde, Rast makâmına uygun bir seyirle asma karar gösterilmiştir. Muhayyer perdesinden perde perde inilerek çargâha gelinmiş, çargâh perdesinde vurgular yapıp çargâhtan itibaren Rast makâmı sesleriyle yegâh perdesine gelinmiştir. Yegâhta gösterilen kısa bir asma kalışın ardından düğâh perdesi ile birlikte terennüme bağlantı yapılmıştır.

Terennüm: Düğâh ve yegâh perdeleri üzerinde Rast seyri, Irâk Mâyeye seyri ile irâk perdesinde karar.

Eserin Terennüm bölümü düğâh perdesinden başlamış, düğâh perdesi üzerinde Rast makâmı sesleriyle gezinilmiş, gerdâniye perdesine kadar çıkılıp gerdâniyeden aynı makâm sesleriyle tekrar düğâha gelinerek düğâhta asma kalınmıştır. Bu gezinme içerisinde nevâ perdesi sık sık vurgulanmıştır. Sonrasında nevâ perdesi tutularak devam edilmiş, nim hicâz yerine çargâh perdesi kullanılarak yegâh perdesine kadar Rast makâmı sesleriyle gelinmiştir. Karara giderken, çargâh perdesi tekrar gösterilmiş

²⁸ Makâm segâh açarak seyre başlamaktadır. Bu seyir sırasında yeden perdesi olan kürdî perdesinin kullanılmadığı, ârzi olarak çok az gösterildiği, segâh ve düğâh perdelerinde ısrarlı asma kararlar verildiği, nevâ perdesinde de asma kararlar ve vurgulamalar yapıldığı görülmektedir. Bkz. Kutluğ, a.g.e. s. 315.

Acemli Rast makâmı sesleri ile yegâh perdesine gelinerek bu perdede asma kalınmış ve irâk perdesinde Irâklı son karar verilmiştir. Dikkat çeken unsur yegâha gelindiğinde hüseyniaşân perdesinin de karardan evvel vurgulanmış olmasıdır. Bunun sebebi olarak; Yegâh perdesi üzerinde bir Irak Mâye²⁹ makâmının işlenmiş olması gösterilebilir.

Zekâi Dede'nin Ferahnâk Bestesine göre Ferahnâk makâmı şöyle anlatılabilir;

Ferahnâk makâmının karar perdesi irâktır. Makâm, seyrine evç perdesi ve civarından başlar. Evç perdesi üzerinde tiz çargâha kadar olan seslerde gezinilirken, evç ve nevâ perdeleri arasında Rast Mâye seslerinde gezinilir. Nevâ perdesi üzerinde Rast seyri hâkimiyeti içerisinde Rast Mâye gösterilmiş olur ve bu seyre uygun olarak düğâha gelinip düğâhta da Rast çeşniyle kalışla gösterilir. Düğâh perdesi Ferahnâk makâmı seyri için önemli bir asma kalış perdesidir ve bu perdedeki kalışlar tamamlandıktan sonra nevâ perdesinden itibaren yegâh perdesi üzerindeki Rast makâmı seyrine geçilir. Yegâh üzerindeki Rast seyri içinde yegâh ve hüseyniaşîrân perdeleri üzerinde kısa asma kalışlar gösterilir. Bu kalışlarla birlikte yegâh perdesi üzerinde Irâk Mâye seyri tamamlanır ve irâk perdesinde yedensiz olarak Irâklı karar verilir.



²⁹ Bütün Mâye makâm türlerinde olduğu gibi, rast, düğâh ve segâhın önemli ölçüde icrâ edilerek gösterilmeleri, Irak Mâye makâmında da aynen kendini göstermektedir. Karara doğru gidilirken yegâh ve hüseyniaşîrân perdelerinde kısa asma kararlar verilmesi ve bu perdelerin vurgulanması, Mâye türlerinin melodik yapılışı icabıdır. Bkz. Kutluğ, a.g.e., s. 270.

Abdülkâdir Merâgi'nin Ferâhnâk makâmı tarifinde sadece perde isimleri verilmiş, makâmın seyrine yönelik sözel bir tarif yapılmamıştır. Buna göre; kullanılan perdeler (acem perdesi hariç), Zekâi Dede'nin Ferahnâk Bestesinde yer almalarına rağmen, verilen bu tarif, eserin seyir özelliklerini açıklamaya yeterli olmamaktadır.

Hâşim Bey ve Muallim İsmâil Hakkı Bey yaklaşık olarak birbirine yakın tarifler vermişler. Bu tariflerin ortak yanı makâm seyrinin, evç perdesinden yukarı tiz bölgelere kadar genişlemiş olması, nevâ perdesinin seyir içerisinde güçlü perde görevi görmesi ve nevâdan yegâha kadar Rast (veya Acemli Rast) seyriyle gelinip ırakta karar vermesidir. Ayrıca Hakkı Bey tarifinde nevâ perdesi üzerinde Sazkâr makâmı seyri olduğunu söylemiştir. Zekâi Dede'nin Ferahnâk Bestesi her iki tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tariflerin, eserde uygulanan seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Sadece, Zekâi Dede'nin Ferâhnâk Bestesinde, giriş seyrinden sonra uygulanan makâm seyrinin Sazkâr olmayıp Rast Mâye olduğu, ırâk perdesinde uygulanan makâm seyrinin de Irâk Mâye olduğu düşünülmektedir.

Kâzım Uz'un Ferahnâk makâmı tarifi, diğer tariflerden farklı olup verilen tariften, makâmın evç ve yegâhta asma kalıp ırakta karar ettiği anlaşılmaktadır. Bu uygulamalar Ferahnâk Bestede görülmekte ise de, Bestede uygulanan diğer seyir özelliklerini açıklamak için yeterli olmadığı görülmektedir.

Tanbûri Cemil Bey Ferahnâk makâmı tarifinde, Hâşim Bey ve Muallim İsmâil Hakkı Bey'le aynı perdeleri vermiştir. Cemil Bey'in tarifinden, makâm seyrinin nevâ veyâ civarındaki perdelerden başladığı, tizlerde tiz çargâha, pestlerde ise yegâha kadar genişlediği anlaşılmaktadır. Seyir özellikleri ile ilgili verdiği bilgiler önemlidir, ancak Ferahnâk Bestede uygulanan seyir özelliklerinin açıklanmasında yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Rauf Yektâ Bey makâm tarifinde, İsmâil Hakkı Bey'in de tarifinde bahsetmiş olduğu Sazkâr makâmı seyrinden bahsetmektedir. Ancak Zekâi Dede'nin Ferahnâk Bestesi incelendiğinde nevâ üzerinde oluşan çeşninin Sazkâr değil Rast Mâye olduğu görülmektedir. Rast Mâye makâmı, Rast ve Sazkâr makamlarından farklı çeşniler ve seyir özellikleri göstermektedir. Bununla birlikte Yektâ'nın makâm dizisi olarak

gösterdiği ve ırâkta Ferahnâk beşlisi ile nim hicâzda Segâh dörtlüsünden oluşan dizinin, eserin seyrinde aktif rolü olmadığı görülmektedir. Zekâi Dede Ferahnâk Bestesinde, bahsedilen ırâkta Ferahnâk beşlisi ve nim hicâzda Segâh dörtlülerine hiç önem vermemiş, başka çeşni ve seyir özelliklerini kullanmıştır. Buna göre bir karşılaştırma yapıldığında; verilen tarif, Bestede uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmemektedir.

Ezgi ve Arel Ferahnâk makâmı ile ilgili olarak aynı tarifleri vermişlerdir. Her iki müzikolog da makâmın giriş seyrinde Rast makâmı seyrinden söz etmişlerdir. Fakat eser incelendiğinde ortaya çıkan sonuç; nevâ üzerinde Rast Mâye seyrinin işlenmiş olduğudur. Ezgi ve Arel, ırâk üzerinde bulunan Ferahnâk beşlisi konusunda Yektâ ile birleşmektedirler. Eserde düğâh üzerinde yapılan Rast seyir içerisinde, tariflerde bahsedilen nim hicâz üzerinde Hicâz ve Segâh dörtlülerinin, segâh üzerindeki Ferahnâk beşlisinin, düğâh üzerindeki Rast çeşnisine hiçbir etkilerinin olmadığı görülmektedir. Ayrıca Zekâi Dede'nin Ferahnâk Bestesinde görülen yegâh üzerinde kurulmuş Rast makâmı seyrinin, Arel'in tarifinde hiç yer almamış olması makâmın tarifi yönünden bir noksanlık teşkil etmektedir. Sonuç olarak; Ferahnâk Bestenin makâm seyri bu tariflerle mukayese edildiği zaman verilen makâm dizilerinin, makâm içerisinde aktif bir rol oynamadığı, makâmın eser içerisinde farklı seyir özellikleriyle işlendiği görülmektedir.

Karadeniz'in vermiş olduğu Ferahnâk makâmı tarifinde, Rauf Yektânın tarifinde olduğu gibi evç perdesindeki Segâhlı kalış görülmektedir. Karadeniz, Segâhlı kalışlar yapılırken acem perdesinin de kullanıldığını söylemektedir. Zekâi Dede'nin Ferahnâk Bestesi incelendiğinde, eserin giriş seyrinde eviçten yukarı tiz perdelere kadar gezinimler yapılmıştır ancak bu gezinimlerde tizlerde tiz segâh yerine tiz bûselik perdesi tercih edilirken, evç perdesindeki kalışlarda da yeden perdesi olan acem perdesi kullanılmamıştır. Buna ilâve olarak Karadeniz, düğâhtaki kalışlarda segâh perdesinin kullanıldığını yazmaktadır. Ferahnâk Bestenin seyri içerisinde, düğâh perdesindeki Rast seyrinde, düğâh perdesinin yerini alan bûselik perdesinin segâh olarak kullanılmadığı görülmektedir. Sonuç olarak; tarifte verilen seyir özellikleri ile eserin incelenmesi sonucu ortaya çıkan seyir özellikleri örtüşmemektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Gerdâniye Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri

Aa) 1. Mısrâ+ 1. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

Aa) 2. Mısrâ+ 2. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

Ba) 3. Mısrâ+ 3. Mısrânın son yarısı (Meyân)

A) 4. Mısrâ+ 4. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)- (Terennümsüzdür)

Zeminhâne: Rast seyri içerisinde gerdâniye, nevâ ve rast perdesinde kalışlar, Bayâtî seyri ile düğâh perdesinde karar.

Ah ben ze tir ler se
se hi lâ li li
no la a lem ka
ka şı na
no la a lem ka
ka şı na

Eserin Zeminhânesi, evç perdesi gösterilip gerdâniye perdesi tutularak başlamaktadır. Gerdâniye perdesinde sıklıkla kalışlar gösterilmiştir. Gerdâniye, evç ve hüseyini perdeleri vurgulanmış, sonrasında nevâ ve muhayyer perdeleri arasında Rast makâmı sesleriyle gezinimler yapılmıştır. Bu gezinimler içerisinde nim hicâz perdesi de

kullanılmıştır. Nevâ perdesinden devam edilmiş, nevâ, hüseyni ve evç perdelerinde vurgular yapılarak gerdâniye perdesine gelinmiştir. Gerdâniyeden acem perdesi kullanılarak nevâyâ gelinmiş ve nevâda nim hicâz yedenli kısa bir Bûselik çeşni gösterilmiştir. Hemen sonrasında evç perdesi ile birlikte nevâdan muhayyere kadar çıkılıp muhayyerden tekrar nevâyâ gelinerek, bu perde üzerinde bu sefer kısa bir Rast çeşniyle kalınmıştır. Nevâdan Bayâti makâmı sesleriyle devam edilip rast perdesinde Rastlı bir asma kalış gösterildikten sonra düğâh perdesinde Uşşâklı tam karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Gerdâniye Lenk Fahte Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

Aa) 1. Mısrâ+ 1. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

Bb) 2. Mısrâ+ 2. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

ABb) Terennüm + 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

D) 3. Mısrâ (Meyân)

Bb) 4. Mısrâ+ 4. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

ABb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Rast seyri içerisinde gerdâniye, nevâ ve rast perdelerinde kalışlar, hüseyni perdesinde vurgu ve kalışlar, Hüseyni seyri ile düğâh perdesinde karar.

Ah müb te la yım bir pe ri ye
 dil si ta nım ah kim bi lir
 has re ti le yan dı bu bağ
 nm fe ga nım ah kim bi lir

Zeminhâneye gerdâniye perdesinden giriş yapılmış, bu perdede asma kalış tamamlandıktan sonra nevâ perdesine gelinerek bu perde üzerinde Rast çeşnili kalış gösterilmiştir. Hüseyni perdesi tutularak devam eden seyirde, hüseyni ve tiz segâh perdeleri arasında gezinimler yapılarak tiz segâhtan gerdâniye perdesine gelinmiş ve gerdâniyede asma kalınmıştır. Birinci mısırânın son yarısında tekrar eden melodik gezinmede hüseyni perdesi tutularak devam edilmiş, nim hicâz perdesiyle birlikte gerdaniyeye gelinip bu perde üzerinde asma kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde hüseyni ve muhayyer perdeleri arasında Rast sesleriyle gezinilip, sonradan acem perdesiyle birlikte muhayyerden rast perdesine gelinerek rastta Rastlı asma kalış yapılmıştır. Bu kalışın hemen ardından düğâh, çargâh ve hüseyni perdeleri vurgulanarak düğâha gelinip düğâhta Hüseynili karar verilmiştir.

Terennüm: Rast seyri içerisinde gerdâniye, nevâ ve rast perdelerinde kalışlar, Hüseyni seyri içerisinde düğâh perdesinde karar.

ah mah bu bi men mat lu bi men

mer gu bi men mak bu li men

yar fe ga nım ah kim bi lir

Terennüm bölümü, birinci ve ikinci mısraların ilk yarıları ile ikinci ve dördüncü mısraların son yarısından oluşmaktadır. Biçimsel olarak A+B+b'den oluşmaktadır. Bu bölümün seyir özellikleri Zeminhâne'nin seyir özellikleriyle aynıdır.

Zekâi Dede'nin Gerdâniye Bestelerine göre Gerdâniye makâmı şöyle anlatılabilir;

Gerdâniye makâmının karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine gerdâniye perdesi ve civarından başlar, gerdâniye perdesini tutarak seyrin ilk kalışını bu perde üzerinde tamamlar ve Rast makâmı sesleriyle nevâ perdesine gelir. Gerdâniye perdesi üzerindeki gezinimlerde Rast makâmı sesleriyle tiz segâh perdesine kadar genişlemeler gösterilebilir. Nevâ perdesi Gerdâniye makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından gerdâniye perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında süren Rast seyri, makâmın hususî çeşnisini oluşturmaktadır ve bu seyir esnasında, nim hicâz perdesi Rast çeşnisini belli edecek şekilde yeden olarak kullanılabilir. Nevâ perdesi üzerinde Rast çeşnili kalışların yanında Bûselik çeşnili kalışlar da gösterilir. Tıpkı Nevâ makâmı seyrinde olduğu gibi Gerdâniye makâmı seyrinde de karar doğru acem perdesi kullanılarak nevâ perdesinden itibaren Bayâti makâmı seyrine girilir. Bayâti makâmı seyrinde rast perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir ve bu perde üzerinde Rast çeşnili kalışlar yapılır. Nevâ ve çargâh perdelerinden tekrar gelinerek Uşşâk çeşnisiyle veya Hüseyini çeşnisiyle düğâhta karar verilir.



Safiyüddin, Merâgi, Şirâzî ve Alişâh bin Hacı Büke'nin Gerdâniye makâmı ile ilgili olarak aynı dizileri vermişlerdir. Bu dizide gösterilen dik zirgüle ve dügâh seslerinin değişik olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. O dönemde Gerdâniye makâmı, âvâzeler içinde yer alan ve henüz makâm olma özelliği kazanamayan bir diziden ibarettir. Bundan dolayı Zekâi Dede'nin Gerdâniye Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri ile verilen tarifler arasında karşılaştırma yapılmamıştır.

Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşâd, Kırşehrî, Tirevî ve Seydi'nin Gerdâniye makâmı tarifleri birbirinin aynı olmakla birlikte, verdikleri tariflerden makâm seyrinin gerdâniye perdesinden başlatılıp, rast perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, makâmın dizisinde, Safiyüddin'de kullanılan dik zirgüle perdesi kaldırılmış ve dizi Rast dizisi halini almıştır. Bu dönem içerisinde de Gerdâniye makâmı âvâzeler arasında yer almaktadır. Zekâi Dede'nin Gerdâniye Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri, bu dönem tarifleri ile karşılaştırıldığında; tariflerde verilen seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir.

Kantemiroğlu'nun Gerdâniye makâmı tarifi, daha önceki dönemlerde verilen tariflerle mukayese edildiğinde, seyir özellikleri açısından daha doyurucu ve geniş bir tarif olduğu görülmektedir. Makâmın dügâh perdesinde karar ettiğine ilişkin verdiği bilgiler bugün için doğrulanabilir bilgilerdir. Ayrıca Kantemiroğlu tarifinde, makâmın giriş seyrinin tiz bölgelerden başladığını ve gerdâniye perdesinin bu makâm için başlangıç perdesi olması gerektiğini de belirtmiştir. Ancak Zekâi Dede'nin Gerdâniye

Besteleri Kantemiroğlu'nun tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserlerde uygulanan seyir özellikleri açısından yeterli olmadığı görülmektedir.

Hızır Ağa, Gerdâniye makâmı tarifinde, Kantemiroğlu'ndan farklı olarak makâm seyrinin rast perdesine gelindiğinde bu perdede kalış gösterdiğini belirtmiştir. Verilen bu bilgiden makâm seyrinde rast üzerinde Rast makâmı seyrinin uygulandığı anlaşılmaktadır. Tarifte verilen diğer bilgiler ise Kantemiroğlu'nun verdiği bilgilerle aynıdır. Zekâi Dede'nin Gerdâniye Bestelerinin makâm seyri içerisinde de, rast perdesi üzerinde Rast makâmı seyrinin belli edildiği görülmektedir. Buna göre; Gerdâniye Bestelerde uygulanan seyir özellikleri, Hızır Ağa'nın makâm tarifindeki seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüşmektedir.

Artin'in Gerdâniye tarifi, Kantemiroğlu'nun tarifi ile benzerlik göstermektedir. Artin farklı olarak, makâm seyri içerisinde acem perdesini de göstermiştir. Acem perdesi, Zekâi Dede'nin Gerdâniye Bestelerinde özellikle inici nağmelerde sıklıkla kullanılmıştır. Ancak bir karşılaştırma yapıldığında; Kantemiroğlu'nda olduğu gibi bu tarifi de eserlerde uygulanan seyir özellikleri açısından yeterli olmadığı görülmektedir.

Marmarinos, Gerdâniye makâmı seyrinde, gerdâniye perdesinden itibaren acem perdesini kullanmış ve çargâh perdesinde asma kalış göstererek bu perdenin önemli olduğunu vurgulamıştır. Marmarinos'un tarifi, bu yönüyle diğer tariflerden ayrılarak Gerdâniye Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinden de farklı özellikler gösterdiği anlaşılmaktadır.

Abdülbâki Nâsır Dede'nin Gerdâniye makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarif, önceki tariflerden daha açıklayıcı bir tarif olmamakla birlikte, Gerdâniye Bestelerde uygulanan seyir özellikleri açısından yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Hâşim Bey'in Gerdâniye makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tariften, makâm seyrinde hüseyini perdesinin önem kazandığı, hatta makâm içerisinde bir Hüseyini seyrinin uygulandığı anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Gerdâniye Bestelerinde, Hâşim Bey'in tarifinden farklı olarak; giriş seyrinde nevâ perdesi önem kazanmakta ve sadece karar seyrinde hüseyini perdesinin önemi artarak Hüseyini makâmı seslerinin kullanıldığı

görülmektedir. Bu farklılıklardan dolayı Gerdâniye Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinin, tarifte verilen seyir özellikleri ile örtüşmediği düşünülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey Gerdâniye makâmı ile ilgili olarak verdiği tarifte, Zekâi Dede'nin Gerdâniye Bestelerinde hiç kullanmadığı Mâhûr makâmı, Nikrîz makâmı ve Karcığar makâmı seyirlerinden söz etmektedir. İsmâil Hakkı Bey'e göre; Gerdâniye makâmı seyri, vermiş olduğu bu üç makâm seyrinin uygulanıp düğâhta karar vermesidir. Bu tarifte gösterilen seyir özellikleri, hem daha önceki tariflerin seyir özelliklerinden hem de Gerdâniye Bestelerin makâm seyri özelliklerinden oldukça farklıdır.

Kâzım Uz ve Cemil Bey Gerdâniye makâmı ile ilgili olarak, Hâşim Bey'in tarifi ile benzer tarifler vermişler, gerdâniye perdesinden başlayan makâm seyrinin Hüseyini makâm seyri ile devam edilip düğâhta karar verdiğini söylemişlerdir. Hâşim Bey'in tarifine göre yapılan karşılaştırmada ortaya çıkan farklılıklar bu tarifler için de geçerlidir. Bu farklılıklardan dolayı Gerdâniye Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinin, her iki tarifte verilen seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir.

Ezgi ve Arel, Gerdâniye makâmı ile ilgili olarak aynı tarifleri vermişlerdir. Bu tarifler, Hızır bin Abdullah ve döneminin nazariyatçıları tarafından verilen tariflerle benzerlik göstermekle birlikte, makâmın seyir özellikleri açısından daha açıklayıcı bilgiler içermektedir. Ayrıca verilen bu tariflerden karar seyrinin düğâh perdesi üzerinde tamamlandığı anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Gerdâniye Besteleri, Ezgi ve Arel'in tarifleri ile karşılaştırıldığında; bu tariflerin, eserlerde uygulanan seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Karadeniz'in Gerdâniye makâmıyla ilgili olarak iki nevi tarif vermektedir. Karadeniz verdiği birinci nevi Gerdâniye tarifinde, aynı Hâşim Bey'in tarifinde olduğu gibi hüseyini perdesi önem kazanmakta ve bu perde ile birlikte giriş seyrinde Hüseyini makâmı seyri uygulanmaktadır. Hâşim Bey'in tarifine göre yapılan karşılaştırmada ortaya çıkan farklılıklar bu tarifler için de geçerlidir. Bu farklılıklardan dolayı, Gerdâniye Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinin, Karadeniz'in tarifinde gösterilen seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir. Karadeniz, ikinci nevi Gerdâniye

makâmı tarifinde, hisâr perdesinin kullanımı ile birlikte Muallim İsmâil Hakkı Bey'in tarifinde bahsettiği Karcığâr makâmı seyrini oluşturmaktadır. İkinci nevi Gerdâniye makâmı seyir özellikleri de Gerdâniye Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinden farklıdır.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hicâzaşîrân Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Yerinde Hümâyûn seyri.

Ah Ah gön ey lü mü vi ra nu
 ran nü i den ha de ni a da
 da dey yı dil bi şad dad
 ey le me naz lım a man a

Eserin Zeminhânesine çargâh perdesi gösterilip nevâ tutularak girilmiş ve Nişâbûr geçkisi gösterilerek nevâ perdesinde asma kalınmıştır. Evç perdesi kullanılarak gerdâniye perdesinde vurgu yapılmış, gerdaniyeden acem perdesi kullanılarak rast perdesine gelinip Nikrîz çeşnisi gösterilmiştir. Hemen sonrasında Nişâbûr geçkisiyle

nevâ perdesinde asma kalınmıştır. Devamında evç perdesi kullanılarak gerdâniye gösterilip gerdaniyeden acem perdesiyle düğâha gelinerek düğâhta Hicâzlı kalış gösterilmiştir. Nişâbûr geçkisi ve acem perdesi ile birlikte nevâda kalış gösterilmesi, eserin buraya kadar olan kısmında bir Hümâyûn seyir işlendiğini göstermektedir. Düğâh perdesindeki kalışın ardından pest bölgelere genişleme gösterilerek ırâk perdesi ile birlikte tekrar düğâha gelinmiş, düğâhtan nevâyaya, nevâdan rasta gelinerek rastta Nîkrîzli asma kalınmıştır. Sonrasında nevâ perdesi üzerinde acem perdesi kullanılarak Bûselikli kalınmıştır.

Terennüm: Yegâh perdesinde Rast seyri, hüseyniaşîrân perdesinde yedenli karar.



Eserin Terennüm bölümüne nevâ perdesi tutularak giriş yapılmış ve Hicâz sesleriyle düğâh perdesinde kalınmıştır. Eserin karar seyrinde, çargâh ve bûselik perdeleriyle ırâk perdesine genişleme gösterilip, ardından yegâh perdesine gelinerek yegâhta Rastlı asma kalınmıştır. Yegâh perdesindeki bu kalışın hemen ardından tekrar bûselik ve düğâh perdeleri gösterilerek Hüseyni seyri içerisinde hüseyniaşîrân perdesine gelinip yegâh perdesi de yeden kılınarak karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hicâzaşîrân Fer' Bestesinin Makâm İncelemeleri

- AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)
- AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)
- CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)
- AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Yerinde Hicâz seyri, yegâh perdesi üzerinde Rast seyri.

Ah zül bi lü fü fun
Ah bi tâ bi tâb

ki be nim sün
i den a ni

Ah bü li ba ğı
Ah di li a teş teş

he ve sim mi dir
ne fe sim mi dir te nen ten
te nen ten

Eserin Zeminhânesine nevâ perdesi tutularak giriş yapılmıştır. Nevâdan evç perdesi vurgulanmış, devamında acem perdesi kullanılarak düğâh ve gerdâniye perdeleri arasında Hicâzlı gezinilerek düğâh perdesine gelinip bu perde üzerinde Hicâzlı asma kalınmıştır. Düğâh perdesinde gösterilen ısrarlı kalışların ardından karar seyrine geçilerek çargâh ve buselik perdeleri ile birlikte yegâh perdesine gelinmiştir. Yegâh perdesi üzerinde Rast çeşnişiyle asma kalış gösterilmiştir. Yegâh-düğâh atlaması, sonrasında da rast-nevâ atlaması gösterilerek nevâ civârında gezinilip bu perdede kalınmıştır.

Terennüm: Hicâz seyri içerisinde nevâ ve düğâh perdesinde kalışlar, yegâh perdesine Rast sesleri ile genişleme, hüseyniaşîrân perdesinde yedenli karar.

dir dir te nen te nen ten nen te ne ne ne nen ni
yar ri yar be li ya ri
men hey ca nım men hey ca nım

Eserin Terennüm bölümü, nim hicâz perdesi gösterilip nevâ tutularak başlamıştır. Hemen sonrasında rast perdesi gösterilip düğâh perdesi tutularak bu perdede kalınmıştır. Düğâh perdesindeki kalışın ardından rast perdesinde Nîkrîzli asma kalınmış, ırâk perdesinden devam edilerek karar seyrine girilmiştir. ırâk perdesinden Hicâz sesleriyle hüseyniye çıkılıp hüseyniden aydı seslerle tekrar ırâk perdesine gelinmiştir. Sonrasında nim hicâz ve dik kürdî perdeleri ile yegâh perdesine genişleme gösterilerek hüseyniaşîrân perdesinde tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân Bestelerine göre Hicâzaşîrân makâmı şöyle anlatılabilir;

Hicâzaşîrân makâmının karar perdesi hüseyniaşîrândır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar, nevâ perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını nevâ perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi etrafındaki gezinimlerde evç ve acem perdeleri karışık olarak kullanılır. Makâm seyri, nevâ üzerinde en fazla muhayyere kadar genişleme gösterir ve inici nağmelerde genellikle acem perdesi kullanılır. Nevâ perdesinden sonra Hicâzaşîrân makâmı seyrinde, düğâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir. Nevâdaki kalışların hemen ardından düğâha gelinerek Hicâz çeşnisi belli edilir. Düğâh üzerindeki Hicâzlı kalışlar nevâ üzerindeki kalışlarla birleşir ve Hicâz makâmı seyri düğâh perdesi

üzerinde tamamlanmış olur. Hicâz seyrinde rast perdesi önemli bir asma kalış perdesidir. Rast perdesi aynı zamanda hüseynişîrân perdesi üzerindeki kararın kuvvetlenmesi açısından da önemli bir perdedir. Hicâz seyri tamamlanıp çargâh ve bûselik perdeleriyle önce yegâha gelinip Rast çeşnisi gösterilir. Sonrasında bûselik ve rast perdeleri vurgulanarak Hüseyni seyrinde hüseyniaşîrân perdesine gelinip yedenli olarak karar verilir.

Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân Bestelerine Göre Seyir Örneği

Hicâzaşîrân makâmı ile ilgili olarak, tarihi süreçte verilen tariflerin hepsi birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerden makâmın, Hicâz makâmı seyrini tamamladıktan sonra hüseyni veya nevâ perdelerinden itibaren çargâh, segâh, düğâh, rast ve irâk sesleriyle hüseyniaşîrân perdesine gelinerek bu perdede karar verdiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri, tariflerde gösterilen seyir özellikleri örtüşmektedir. Ancak Bestelerin karar seyirlerinde segâh perdesi yerine bûselik perdesinin kullanıldığı görülmektedir.

Hicâzaşîrân makâmı seyrinde, Hicâz makâmı seyri makâma hâkim olan seyirdir. Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân makamındaki Bestelerinin incelenmesinde de öne çıkan seyir Hicâz makâmı seyri olmuştur. Bu nedenle Hicâzaşîrân eserlerde önemli olduğu düşünülen Hicâz makâmı seyrinin, tarihi süreçte Hicâz makâmı ile ilgili verilen nazârî anlatımlarla karşılaştırılması doğru olacaktır.

Safiyüddîn'de Hicâz makâmı dizisi, bugünün Karcığâr makâmı dizisi ile aynıdır. Merâgi, Şîrvânî ve Alişâh'da Hicâz makâmı ile ilgili olarak aynı perdeleri

göstermişlerdir. Lâdikli'nin Hicâz dörtlüsü içerisinde kullandığı perdelerin, Hicâzaşîrân Bestelerde kullanılan Hicâz dörtlüsündeki perdelere yakın perdeler olduğu tahmin edilmektedir.

Lâdikli ile beraber Hicâz makâmında kullanılan perde ve aralıkların, günümüzde kullanılan Hicâz perde ve aralıkları ile yakınlaştığı görülmektedir. Hızır bin Abdullah, Kırşehirî, Seydî ve Tirevî'nin Hicâz makâmı perdeleri ile Hicâzaşîrân Bestelerde uygulanan Hicâz makâmı perdelerinin aynı perdeler olduğu düşünülmektedir. Önceki dönemlerde olduğu gibi, bu dönem içinde de makâm seyri ile ilgili tam bir açıklama yapılmadığından, sadece kullanılan perdeler açısından karşılaştırma yapılabilmektedir.

Kantemiroğlu ile birlikte, Hicâz makâmına ilişkin daha geniş açıklamalara yer verilmeye başlanmıştır. Kantemiroğlu Hicâz makâmı seyrini nevâ perdesinden başlatmıştır. Sonraki dönemlerde verilen tariflerin çoğunda da makâm seyrinin nevâ perdesinden başladığı görülmektedir. Sadece Ezgi ve Karadeniz, Hicâz makâmı tariflerinde, makâmın düğâh perdesinden de başlayabileceğini eklemiştir. Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân Bestelerinde uygulanan Hicâz makâmının seyri nevâ perdesinden veyâ nim hicâz perdesi gösterilip nevâ tutularak başlamaktadır.

Kantemiroğlu Hicâz makâmı tarifinde, Hicâz aralığı için uzzâl perdesini kullanmıştır. Sonraki dönemlerde, aynı aralığı veren fakat başka isimle adlandırılan perdeler kullanılmıştır. Artin aynı Hicâz aralığı için sabâ-segâh perdelerini, Nâsır Dede hicâz-segâh perdelerini, Hâşim Bey, İsmâil Hakkı Bey ve Kâzım Uz hicâz-kürdî perdelerini kullanmışlardır. Önceki dönemlerde de, aynı aralığı verdiği düşünülen pençgâh ve segâh perdeleri kullanılmıştır. Hicâzaşîrân Bestelerde, Hicâz aralığını veren perdelerin nim hicâz ve dik kürdî perdeleri olduğu görülmektedir.

Yine Kantemiroğlu tarifine göre; Hicâz makâmı seyrinde nevâ perdesi üzerinde acem perdesi kullanılmıştır. Sonraki dönemlerde bu perdenin kullanımı ile ilgili farklılıklar olduğu görülmektedir. Nâsır Dede, Hâşim Bey, Kâzım Uz, Cemil Bey, Arel, Ezgi ve Karadeniz, vermiş oldukları Hicâz makâmı seyrinde evç perdesini göstermişlerdir. Sadece Karadeniz, bu perdenin inici nağmelerde yerini acem perdesine bıraktığını söylemiştir. Hicâz makâmında bestelenmiş birçok eserde de, evç ve acemin

birlikte kullanıldığı bilinmektedir. Özellikle çıkıcı seyreden nağmelerde evç perdesi kullanılırken, inici nağmelerde acem perdesi kullanılmıştır. Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân Bestelerinde uygulanan Hicâz makâmı seyrinde, evç perdesi sıklıkla kullanıldığı gibi acem perdesi de kullanılmıştır. Bahsedildiği üzere; çıkıcı nağmelerde kullanılan evç perdesinin, inici nağmelerde acem perdesine dönüştüğü ve acem perdesi ile nevâda kalışlar yapıldığı görülmektedir.

Kantemiroğlu, Hicâz makâmı seyrini Uzzâl makâmı seyri ile birbirine yakın gösterdiği için, Hicâz makâmı seyrinde de, seyrin tiz bölgelere kadar genişlediği düşünülmektedir. Çünkü Uzzâl makâmı seyrinde, tiz hüseyniye kadar genişleme gösterilmiştir. Artin ve Marmarinos'un Hicâz makâmı tariflerinden, makâm seyrinin en fazla nevâ ve hüseyni perdelerine genişleme gösterdiği anlaşılmaktadır. Buna karşılık, Nâsır Dede ve sonra gelenlerin tariflerinde, makâmın seyri hep muhayyer perdesine kadar genişleme göstermiştir. Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân Bestelerinde uygulanan Hicâz makâmı seyrinde, en fazla gerdâniye perdesine kadar genişleme gösterildiği görülmektedir.

Hicâz makâmı ile ilgili olarak verilen tariflerin tümünde, nevâ ve hüseyni perdeleri önem kazanmıştır. Yektâ ve Arel; Nevâ perdesinin makâm seyrinde güçlü vazifesini taşıdığını söylerken, Ezgi ve Karadeniz; Hüseyni perdesini makâm seyri için güçlü perdesi olarak göstermişlerdir. Zekâi Dede'nin Hicâzaşîrân Bestelerinde uygulanan Hicâz makâmı seyrinde, nevâ perdesinin öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca makâmın seyri nevâ perdesinden başladığı gibi bu perde üzerinde sıklıkla kalışlar yapılmıştır.

Hicâz makâmı ile ilgili olarak verilen tariflerin genelinde, makâm seyri rast ve muhayyer perdeleri arasında icrâ olunmaktadır. Ayrıca Hâşim Bey'in Hicâz makâmı tarifinde, evç perdesinden sonra şehnâz perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Şehnâz perdesi ile ilgili bir bilgiye önceki ve sonraki tariflerde hiç rastlanmamıştır. Şehnâz perdesi, Hicâzaşîrân Bestelerin Hicâz makâmı seyrinde hiç kullanılmamıştır. Ayrıca, Hicâzaşîrân Bestelerde uygulanan Hicâz makâmı seyrinin, pest bölgelerde yegâh perdesine kadar genişlediği görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hicâzkâr Zencîr Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm- 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm- 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 C) 3. Mısrâ (Meyân)
 Bb) Terennüm- 3. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm- 4. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ perdesinde Hümâyûn seyri, çargâh perdesinde Nîkrîz çeşnili kalırlar.

O ne nev ni ha ha
 li ki ser ser ser
 vü vü re van
 van o lur lur
 gi de rek ser vü na

Eserin Zeminhânesine nevâ perdesi tutularak giriş yapılmıştır. Devamında Nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn makâmı seslerinde dolaşıldıktan sonra gerdâniye perdesinde Bûselik çeşniyle kalış gösterilmiştir. Aynı Hümâyûn seyir devam etmiş, nevâ perdesi

üzerinde Hicâz çeşniyle asma kalınmıştır. Nevâ perdesi üzerinde Hicâz sesleriyle gezinilip çargâh perdesine gelinmiş ve bu perdede Nikrîzli kalış yapılmıştır. Çargâh perdesi üzerindeki Nikrîz çeşni bir sefer daha vurgulanarak çargâh-gerdâniye atlaması gösterilmiş ve gerdâniye perdesinde asma kalınmıştır. Gerdâniyeden itibaren Hümâyûn makâmı seyrinde gezinilip çargâh perdesine gelinmiş, bu perdede ısrarlı kalışlar gösterilmiştir. Zeminhâne Terennüm bölümüne bağlanırken çargâh perdesinden muhayyer perdesine atlama yapılmış ve sünbüle perdesi de gösterilerek muhayyerden Hicâz makâmı sesleriyle nevâ perdesine gelinmiştir.

Terennüm: Nevâ perdesinde Hümâyûn seyri, Nevâ perdesinde Kürdî seyri, rast perdesinde Zirgüleli Hicâz seyrinde karar.

gi de rek ser vü na

zım iş ve ba zım dil nû

va zım ça re

sa zım yar re van

o lu lu lu lu

gi de rek hey ca nım

Terennüm bölümü Zeminhânenin son bölümü ile bağlanarak Hümâyûn makâmı sesleriyle birlikte nevâ perdesinde kalış göstererek başlamıştır. Nevâ üzerindeki kalışta nim hicâz perdesi de yeden olarak kullanılmıştır. Sonrasında çargâh perdesinde vurgu yapıp çargâh gerdâniye atlaması gösterilmiştir. Gerdâniye perdesinden itibaren acem perdesi ile birlikte nevâ üzerinde Kürdî makâmı seslerinde gezinimler yapılarak segâh perdesine gelinmiştir. Segâh perdesinden aceme çıkılıp acemden çargâha, çargâhtan da Hicâz sesleriyle rast perdesine gelinerek rastta Hicâzlı kalınmıştır. Terennümün devamı ve aynı zamanda Terennümden sonra birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü mısırâların son yarılarının işlendiği bölümde, karar seyri içerisinde devam edilmiş, rast-çargâh atlamasıyla çargâh, nevâ ve hisâr perdeleri vurgulanarak gerdaniyeye kadar çıkılıp tekrar aynı seslerle rast perdesine gelinmiştir. Rast perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicâz seslerinde devam eden gezinimden sonra zirgüle perdesi vurgulanarak rast perdesinde Hicâzlı tam karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hicâzkâr Darb-ı Fetih Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Nevâ perdesinde Hümâyûn seyri ve nim hicâz yedenli kalışlar, çargâh perdesinde Nıkrîz çeşnili kalışlar.

Bi bir bir ker
re il ti fa
fa tın i le le hür
rem ol ma dık

Eserin Zeminhânesi evç perdesi gösterilip gerdâniye açılarak başlamıştır. Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik seslerinde gezindikten sonra gerdâniyede asma kalış gösterilmiştir. Tiz çargâh perdesine kadar genişleyerek devam eden Buselik gezinim tamamlandıktan sonra tiz çargâhtan perde perde nevâ perdesine Hicâz sesleriyle gelinerek nevâ perdesi üzerinde, nim hicâz yedenli Hümâyûn kalış yapılmıştır. Sonrasında nevâ perdesinden devam edilmiş aynı Hicâz sesleriyle çargâha gelinerek bu perdede Nikriz çeşnisiyle asma kalınmıştır. Devamında çargâh-sünbüle atlaması gösterilmiş, sünbüle perdesinden iribaren Hümâyûn sesleriyle önce çargâh perdesi üzerinde Nîkrîz çeşnili sonra nevâ perdesi üzerinde Hümâyûn çeşnili kalış yapmıştır. Bu kalışta da yine nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

Lafzî Terennüm (1): Çargâh perdesinde Bûselik çeşnili kalış, rast perdesinde Hümâyûn seyri ile karar.

ya yar ca nim
yar ol ma dık da dey

Eserin birinci Lafzî Terennüm bölümü acem perdesiyle başlamıştır. Acem perdesi kullanılarak nim şehnâz perdesine kadar çıkılıp nim şehnâzdan çargâh perdesine gelinerek çargâhta Bûselikli asma kalış gösterilmiştir. Bu kalışın ardından nevâ perdesi üzerinde Hicâz makâmı sesleriyle seyre devam edilmiş, rast perdesine gelinip rastta Hümâyûn makâmı sesleriyle kalınmıştır.

İkâî Terennüm: Rast perdesi üzerinde Rast çeşnisi, çargâh perdesinde Nikrîz çeşnili kalış, nevâ perdesinde Hicâz çeşnili kalış.

dık da dey da dey da dey
da dey ya rey ya rey
ya rey ya rey bi ka ra nm

Eserin İkâî Terennüm bölümü, rast tutulup ırâk gösterilerek başlamıştır. Devamında benzer seyir cümleleri ile segâh tutulup rast gösterilmiş, çargâh tutulup nevâ gösterilmiştir. Böylelikle rast perdesi üzerinde Rast makâmı seyri belli edilmek istenilmiştir. Sonrasında Hicâz makâmı sesleriyle çargâha gelinip Nikrîz çeşnisiyle asma kalınmıştır. Segâh perdesinden devam edilerek aynı Hicâz sesleriyle nevâyâ gelinip nevâ perdesinde asma kalınmıştır.

Lafzî Terennüm (2): Gerdâniye perdesinde Hicâz çeşnisi, çargâh perdesinde kalışlar, rast perdesinde Hümâyûn seslerinde karar.



Eserin ikinci Lafzî Terennüm bölümü çargâh-gerdâniye atlaması yapılarak başlamıştır. Tiz segâh perdesine kadar çıkılıp gerdâniye perdesi üzerindeki Hicâz sesleriyle nevâ perdesine gelinmiştir. Nevâdan itibaren acem perdesi kullanılarak çargâha gelinip çargâh vurgulanmış, sonrasında rasta gelinip rast perdesi tutularak karar seyrine geçilmiştir. Karar seyrinde acemaşîrân perdesi kullanılarak bu perdede asma kalınmış ve kısa da olsa bir perde geçkisi gösterilmiştir. Devamında acemaşîrân-çargâh atlaması gösterilerek çargâh perdesinde kalınmıştır. Çargâhtan acem perdesine kadar çıkılıp acemden rast perdesine gelinmiş, rast perdesi civarında Hicâz Hümâyûn sesleriyle gezinilip tam karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hicâzkâr Çenber Beste Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Dd) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)

Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Hümâyûn seyri içerisinde gerdâniye ve nevâ perdelerinde kalışlar, çargâh perdesinde Nıkrîz çeşnili kalışlar.

Ah bu sı la li di
dil dil be ri ri
her dem ki
ef kâr ey le dim
öm rüm ya ri yar ya ri

Eserin Zeminhânesine evç gösterilip gerdâniye açılarak giriş yapılmış, bu perde üzerinde Bûselik çeşniyle asma kalınmıştır. Ardından gerdâniye üzerinde Bûselik çeşni gösterilip Hümâyûn makâmı seyrinde çargâh perdesine gelinmiştir. Bu perdede Nıkrîz çeşniyle kısa bir asma kalışın ardından muhayyere atlama gösterilerek tekrar gerdâniyede Bûselikli kalınmıştır. Gerdâniye üzerinde Bûselik sesleriyle devam edilip Hümâyûn seyrinde nevâya gelinmiş, nevâda Hicâzlı asma kalınmıştır. Aynı Hicâz sesleriyle gezinilerek çargâha gelinmiş ve çargâh perdesinde kısa bir Nıkrîzli kalıştan sonra evç ve gerdaniyeye çıkılmıştır. Evç ve gerdaniyeden Hicâz makâmı seyrinde devam edilerek nevâya gelinip nevâda Hicâzlı kalınmıştır.

Terennüm: Çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnili vurgu ve kalışlar, Hümâyûn seyri ile rast perdesinde karar.

öm rüm ya ri yar ya ri
ef kâ ey ey le dim
hey ca nım hey ca nım

Eserin Terennüm bölümü ve mısırâların ikinci yarılarının işlendiği karara bağlanan bölümüne çargâh-gerdâniye atlamasıyla giriş yapılmış, acem perdesi kullanılarak çargâh perdesine gelinmiştir. Sonrasında hisâr perdesi vurgulanmış ve Hicâz makâmı sesleriyle rast perdesine gelinmiştir. Rast ve sonrasında çargâh perdesi gösterilerek devam edilmiş, çargâhtan Hümâyûn sesleriyle rast perdesine gelinip karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hicâzkâr Lenk Fahte Nakş Beste Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısırâ (Zeminhâne)
- Bb) 2. Mısırâ+ 2. Mısırânın son yârısı (Zeminhâne)
- Cb) Terennüm (Lafzî)+ 2. Mısırânın son yârısı (Terennüm)
- D) 3. Mısırâ (Meyân)
- Eb) 4. Mısırâ+ 4. Mısırânın son yârısı (Meyân)
- Ff) Terennüm (İkâi) (Terennüm)
- Ff'b) Terennüm (İkâi)+ 4. Mısırânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ perdesinde Hümâyûn seyri, çargâh perdesinde Nîkrîz çeşnili kalışlar, Hümâyûn seyri içerisinde rast perdesinde kalış, nim hicâz perde geçkisi, rast perdesinde karar.

Ah hic ri le bin bin de ya rin
 bir dil ki ol du na hoş
 cem sun sa gö gön lün et mez
 ca mi ci ha han nū ma hoş

Eserin Zeminhânesi gerdâniye perdesi ile başlamış, bu perde üzerinde gösterilen uzun kalışlardan sonra Hümâyûn makâmı sesleri ile nevâyaya gelinmiş, aynı seslerle gezinilerek nevâda Hicâz çeşnisiyle asma kalınmıştır. Nevâ üzerinde Hicâz makâmı seyri devam edilerek çargâha gelinmiş, çargâhta Nîkrîzli kalış gösterilmiştir. Devamında gerdâniye perdesinden acem tutulmuş ve tekrar gerdâniyede kalınmıştır. Acemden nim şehnâz perdesine atlama gösterilerek nim şehnâzdan çargâha gelinmiş, çargâhtan aceme atlama gösterilerek Hümâyûn seyri rast perdesine gelinip rastta Hicâzlı kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde nim hicâz perdesi geçki perde olarak kullanılıp, segâh, rast ve çargâh perdelerinde vurgulamalar yapılarak rast perdesi üzerinde Hicâzlı tam karar verilmiştir.

Lafzî Terennüm: Nevâ perdesinde Hümâyûn seyri, nim hicâz perde geçkisi, rast perdesinde Zirgüleli Hicâz seyri ile karar.

ah a ca ni men ca na ni men
ca mi ci han nü ma hoş

Eserin Lafzî Terennüm bölümü gerdâniye perdesi tutularak başlamış ve gerdâniye perdesi üzerinde yapılan uzun kalıŖlardan sonra bu perde üzerinde Bûselik çeşnisi gösterilip önce nevâda Hümâyûnlu sonra rast perdesinde Zirgüleli Hicâz makâmı sesleriyle kalıŖ gösterilmiştir. Karar seyrine girildiğinde nim hicâz perdesi geçki perde olarak kullanılıp, segâh, rast ve çargâh perdelerinde vurgulamalar yapılarak rast perdesi üzerinde Hicâzlı tam karar verilmiştir.

İkâat Terennüm: Rast perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz seyri, hicâz perde geçkisi, rast perdesinde karar.

dir dir te ne ne nen ni til lil le ne le nen dir
ta na dir ten
ben den ya na he va hoş

Eserin İkâat Terennüm bölümü rast perdesinden başlamıştır. Rast gösterilip zirgüle perdesi tutularak segâh vurgulanmış, rast perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicâz

makâmı sesleriyle gerdâniye perdesine çıkılmıştır. Gerdâniyeden nevâya gelinip nevâda Hicâzlı kısa bir kalış gösterilmiştir. Sonrasında nevâ-muhayyer atlaması gösterilerek muhayyerden Zirgüleli Hicâz sesleriyle gelinip rast perdesinde kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde nim hicâz perdesi geçki perde olarak kullanılıp, segâh, rast ve çargâh perdelerinde vurgulamalar yapılarak rast perdesi üzerinde Hicâzlı tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Bestelerine göre Hicâzkâr makâmı şöyle anlatılabilir;

Hicâzkâr makâmının karar perdesi rasttır. Makâm, seyrine gerdâniye perdesi ve civarından başlar, gerdâniye perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını gerdâniye perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi Hicâzkâr makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından gerdâniye perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Giriş seyrinde gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik seslerinde gezinilir ve gerdâniye perdesi üzerinde gösterilen Bûselikli kalışların ardından nevâya gelinir. Böylelikle nevâda Hümâyûn seyri tamamlanarak asma kalış gösterilir. Bu kalışlarda nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılabilir. Seyir içinde gerdâniye perdesi üzerinde Hicâzlı kalışlar da gösterilebilir. Nevâ üzerindeki Hümâyûn gezinimlerde çargâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir ve bu perde üzerinde Nikrîz çeşnili kalışlar yapılır. Karar seyrinde acem perdesi ve nim hisâr perdeleri kullanılarak çargâh üzerinde sıklıkla Bûselik çeşnili asma kararlar verilir ve rast perdesi üzerinde Hümâyûn seslerinde gezinilir. Hicâzkâr makâmının kararı, rast perdesi üzerinde Hümâyûnlu olabileceği gibi Zirgüleli Hicâzlı da olabilir. Genellikle yedenli karar verilir. Ayrıca karara giderken kullanılan nim hicâz perde geçkisi de makâm için âdet oluna gelmiş bir geçkidir.

Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Bestelerine Göre Seyir Örneği



Hâşim Bey, Hicâzkâr makâmı seyrini gerdâniye ve civarından başlatıp, nevâ üzerinde Hümâyûn makâmı seslerini, nevâdan rast perdesine kadar da Hicâz makâmı seslerini göstermiştir. Verilen tariftten, makâm seyrinde gerdâniye perdesi ile birlikte nevâ perdesinin önemli olduğu anlaşılmaktadır. Bu seyir özelliklerine göre Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Besteleri Hâşim Bey'in tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin, Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Kâzım Uz'un Hicâzkâr makâmıyla ilgili olarak verdiği tarifler, diğer bütün tariflere göre farklılıklar göstermektedir. Hakkı Bey'in makâmın giriş seyrinde bahsettiği çargâh üzerinde gösterdiği Nîkrîz kalıpların nevâdaki Hicâz kalıplardan kaynaklandığı, aynı perde üzerindeki Nihâvend kalıpların da karar perdesinde icrâ edilen Hümâyûn seyri ve buna bağlı olarak nevâdaki Kürdî kalıplardan kaynaklandığı tahmin edilmektedir. Makâmın karar seyrine bağlı olarak gösterilen çargâh perdesindeki makâm seyirlerinin, makâmın giriş seyrinde etkin bir rolü olmadığı düşünülmektedir. Hem Nîkrîz hem de Nihâvend makâmı seyirlerinin, bütünüyle uygulanmasından ziyade, Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Bestelerinde, çargâh perdesindeki bu kalıpların sadece asma kalış olarak gösterildiği, makâmın giriş ve karar seyrini belli etmek amacıyla uygulanmadığı görülmektedir. Kâzım Uz da Hicâzkâr makâmı tarifinde, makâm seyri için gösterdiği farklı perde ve çeşnilerle makâm seyrinin anlaşılmasını zorlaştırmıştır. Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Besteleri her iki tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tariflerin, Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir.

Cemil Bey Hicâzkâr makâmı tarifinde, makâmın giriş seyrini gerdâniye üzerinde Hicâz sesleriyle göstermektedir. Hicâzkâr makâmının lahnî yapısı içerisinde yer alan bu gerdâniye üzerindeki Hicâz çeşnisinin, belli dönemlerde besteciler tarafından giriş seyrinde kullanılmış olduğu bilinse de, Hicâzkâr eserlerde giriş seyrinin çoğunlukla gerdâniye üzerinde Bûselik çeşnili kalırlarla yapıldığı görölmektedir. Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Bestelerinde de giriş seyri bu şekilde uygulanmıştır. Bununla birlikte, Hicâzkâr Bestelerde uygulanan makâm seyrine yönelik birçok özelliğın anlaşılması yönünden Cemil Bey'in tarifinin yeterli olmadığı düşünölmektedir.

Yektâ, Hicâzkâr makâmıyla ilgili olarak, diğeri tariflere oranla daha detaylı ve anlaşılır bir tarif vermektedir. Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Besteleri Yektânın tarifıyla karşılaştırıldığında; verilen tarifin, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüştüğü söylenebilir. Bu tarife ek olarak eserlerde, nevâ perdesinden başka çargâh perdesi de çok kullanılmış ve bu perdede sıklıkla asma kalırlar gösterilmiştir.

Ezgi ve Arel Hicâzkâr makâmıyla ilgili olarak vermiş oldukları tariflerde, bu makâmın, “Şed Makâmlar” sınıfında yer aldığını söylemişlerdir. Ezgi, Hicâzkâr makâmının hem Hicâz Zirgüle hem de Şehnâz makâmının şeddi olduğunu, Arel ise sadece Zirgüleli Hicâz makâmının şeddi olduğunu belirtmiştir. “Şed makâmlar” altında toplanan makâmların, farklı karar perdelerinde dizi ve aralık itibariyle aynı oldukları fakat seyir özellikleri ile birbirlerinden ayrıldıkları bilinmektedir. Dolayısıyla Hicâzkâr makâmını Zirgüleli Hicâz makâmının veya Şehnâz makâmının şeddi olarak göstermek, bu makâmların birbirleriyle aralarında hiç fark olmadığını, farklı seyir özellikleri taşımadıklarını kabul etmek anlamına gelmektedir. Buna karşılık Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Bestelerinde, şed makâm olma özelliklerinden çok Hicâzkâr makâmının kendine has perde ve çeşni kullanımları ile birlikte farklı seyir özelliklerinin ortaya çıktığı görölmektedir.

Karadeniz diğeri tariflerden farklı olarak, Hicâzkâr makâmı seyrinde mâhûr perdesinin kullanıldığını ifade etmektedir. Zekâi Dede'nin Hicâzkâr Bestelerinde bu perde yerine evç perdesi kullanılmıştır. Ayrıca Karadeniz, makâmın giriş seyrini, Cemil Bey'in tarifinde olduğu gibi gerdâniyede Hicâz sesleriyle göstermiştir. Hicâzkâr Bestelerin giriş seyri, tariften farklı olarak gerdâniye perdesi üzerindeki Bûselik

sesleriyle başlamaktadır. Gerdâniye üzerinde gösterilen Bûselik çeşnisi önemli bir çeşnidir. Zirgüleli Hicâz makâmının şeddi olarak gösterilen Hicâzkâr makâmını, şed makâm özelliğinden kurtarıp kendine has seyir karakteriğini belli eden bir çeşnidir. Dolayısıyla Karadeniz'in verdiği tariftten, makâmın sadece şed makâm özellikleriyle seyir gösterdiği anlaşılmaktadır. Hicâzkâr Bestelerin seyir özellikleri, Karadeniz'in tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin Bestelerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hisârbûselik Darb-ı Fetih Bestesinin Makâm İncelemeleri

A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)

Bb) Terennüm (İkâi) + Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)

A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)

Bb) Terennüm (İkâi)+ Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)

C) 3. Mısrâ (Meyân)

Db) Terennüm (İkâi) + Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)

A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)

Bb) Terennüm (İkâi) + Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)

Zeminhâne: Hüseyini perdesinde Hicâz seyri, Bûselik seyri ile düğâh perdesinde yarım yedenli karar.

Ya yar ol
ma ya cak ca
ca mı sa fa yı
çe ke mez dil
yar ca nım
ah çe ke mez dil yel lel le le lel le le le

Eserin Zeminhânesine nim hisâr perdesi gösterilip hüseyni açılarak girilmiştir. Hüseyni perdesinde gösterilen ilk kalıştan sonra nim şehnâz perdesinden itibaren Zırgüleli Hicâz makâmı sesleriyle önce bûselik perdesine sonra dügâh perdesine gelinerek bu perde üzerinde Nîkrîzli kalınmıştır. Dügâh-muhayyer atlaması gösterilerek muhayyere çıkılıp muhayyerden tekrar Hicâz sesleriyle hüseyni perdesine gelinip nim hisâr yedenli asma kalınmıştır. Hüseyni perdesinde aynı seslerle ikinci bir defa kalış gösterildikten sonra nim hisâr perdesi yerine nevâ perdesi kullanılarak acem perdesinden dügâha gelinerek dügâhta nim zırgüle yedeni ile Bûselik kalış yapılmıştır. Bu kalış tam karar hissini veren bir kalış değildir. Bu kalışın hemen ardından dügâh-acem atlaması gösterilerek acem perdesi vurgulanıp nim hisâr ve nim şehnâz perdeleri tekrar kullanılarak hüseynde Hicâzlı kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde hüseyni perdesinden itibaren Bûselik makâmı sesleriyle gezinimler gösterilmiştir. Muhayyer ve dügâh perdeleri arasında devam eden bu gezinimde nim hisâr yerine nevâ perdesi, nim

şehnâz yerine de gerdâniye perdesi kullanılmıştır. En son düğâh perdesinde nim zirgüle yedeni ile karar verilmiştir.

İkâi Terennüm: Nigâr sesleri ile giriş seyri, düğâh perdesi üzerinde Bûselik seyri ve yarım yedenli karar.

The image shows a musical score for the İkâi Terennüm in Bûselik makamı. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: dil yel lel le le lel lel le le le le lel li yel le lel lel lel li ya la yel lel li yar yar. The music is in a 2/4 time signature and features a 3-measure triplet in the final measure.

Eserin İkâi Terennüm bölümüne, Bûselik makâmı seyrinin özelliklerinden olan rast-çargâh atlaması yapılarak, dolayısıyla Nigâr makâmı seslerinde dolaşarak giriş yapılmıştır. Rast ve nevâ perdeleri arasında Nigâr seslerinde dolaşıldıktan sonra nim zirgüle perdesi ile birlikte bûselik perdesinde asma kalış gösterilmiştir. Sonrasında düğâh-hüseyini atlaması gösterilip hüseyinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. Bûselik makâmı seslerinde devam edilmiş, rast ve çargâh perdeleri vurgulanarak Nigâr seyri gösterilmiştir. Karara gelindiğinde düğâh üzerinde yedenli olarak Bûselikli karar verilmiştir.

Lafzî Terennüm: Düğâh perdesi üzerinde Bûselik seyri ve karar.



Eserin Lafzî Terennüm bölümü nevâ perdesinden başlamış ve Bûselik makâmı seslerinde gezinimler yapılmıştır. Acem ve düğâh perdeleri arasındaki bu gezinimlerde çargâh perdesi sıklıkla vurgulanmıştır. Karar geldiğinde nim zirgüle perdesi ile birlikte düğâhta Bûselikli karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hisârbûselik Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm + 4. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Zirgüleli Hicâz sesleri ile hüseyni üzerinde kalışlar, Bûselik seyri içerisinde düğâh perdesinde kalışlar.

Ah zah mi si ne mi han han
 ha ni çe ri ri zer
 kâ ri bi li me zi ki kim bi lir
 öm rüm mi rim a ma ya ri

Eserin Zeminhânesine nim hisâr perdesi gösterilip hüseyini açılarak girilmiştir. Hüseyini perdesinde ilk kalış tamamlandıktan sonra nim hisâr perdesi atılarak nevâ perdesi ile birlikte hüseyinden düğâha gelinmiş ve düğâhta Bûselikli kalış gösterilmiştir. Düğâhtan itibaren tekrar hüseyini perdesine çıkılıp ve bu perde üzerinde asma kalınmıştır. Hüseyini ve tiz bûselik perdeleri arasında Zirgüleli Hicâz sesleri ile dolaşimler yapılmış ve seyir muhayyer perdesi vurgulandıktan sonra evç perdesinden gerdâniyeye bağlanan bir cümleyle devam etmiştir.

Terennüm: Dügâh perdesi üzerinde Bûselik seyri, rast perdesi üzerinde Nigâr çeşnili kalışlar, Bûselik seyri ile dügâh perdesinde karar.

öm rüm mi rim a ma ya ri
bil mez ki kim bi
lir ri vay

Eserin Terennüm bölümü ile birinci mısranın son yarısının işlendiği bölüm, gerdâniye perdesinden başlamış ve evç perdesi kullanılarak gerdâniye üzerinde kalışlar gösterilmiştir. Devamında gerdâniyeden tiz bûselik perdesine çıkılıp tiz buselikten hüseyni perdesine Hüseyni makâmı sesleri ile gelinmiştir. Hüseyni perdesi üzerinde kısa bir Uşşâk çeşnisi gösterildikten sonra evç yerine acem ve nim hisâr yerine nevâ perdeleri kullanılarak Bûselik makâmı seyrine girilmiştir. Nevadan rast perdesine kadar gelinerek bu perde üzerinde Nigâr makâmı sesleri ile birlikte kalışlar gösterilmiştir. Sonrasında karar seyrine girilip nevâ perdesinden dügâh perdesine gelinerek bu perde üzerinde üzerinde Bûselikli tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerinde ikinci nevi Hisârbûselik seyri uygulanmıştır. Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerine göre Hisârbûselik makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi dügâhtır. Makâm, seyrine hüseyni perdesi ve civarından başlar, hüseyni perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir sonra tekrar gelip ilk kalışını hüseyni perdesinde tamamlar. Hüseyni perdesi üzerindeki kalışlar Zirgüleli Hicâz çeşnisiyle yapılan kalışlardır. Makâm seyrinin hüseyni üzerinde tiz bûselik perdesine kadar genişlediği görülür. Hüseyni perdesi aynı zamanda makâm seyri için önemli bir asma kalış perdesidir. Hüseyni perdesi üzerindeki Hicâz kalışlar

tamamlandıktan sonra karar seyrine girilir ve nim hisâr yerine nevâ perdesi, nim şehnâz yerine de gerdâniye perdesi kullanılır. Karar seyrinde yerindeki Bûselik makâmı seslerinde gezinilir. Bu gezinimde rast ve çargâh perdelerinde Niğâr çeşnisi gösterilir. Bûselik perdesi de Bûselik seyrinde önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir. Bûselik seyri düğâh perdesinde tamamlanarak nim zirgüle yedeni ile karar verilir.



Hisârbûselik makâmı ile ilgili olarak, tarihi süreçte Artin'in haricinde verilen tariflerin hepsi birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerden, makâmın Hisâr makâmı seyrini tamamladıktan Bûselik makâmının karar seyri düğâh perdesine gelinerek bu perdede karar verdiği anlaşılmaktadır. Ancak verilen tariflerde, bu seyrin iki şekilde uygulandığı görülmektedir. Birinci nevi Hisârbûselik seyrinde; Hisâr makâmı seyri, karar perdesi olan düğâh perdesinde segâh veyâ uşşâk perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında köprü perdelerle Bûselik makâmı seyrine geçilerek en son kararda Bûselikli karar verilir. Hâşim Bey, Kâzım Uz, Cemil Bey, Arel ve Karadeniz Hisârbûselik tanımlarında bu seyrin örneğini göstermişlerdir. İkinci nevi Hisârbûselik seyrinde; Hisâr makâmı seyri belli bir perdeye kadar icrâ edilir -bu perde genellikle çargâh perdesidir- sonrasında segâh veyâ uşşâk perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Bûselik makâmı seslerinde karar verilir. Artin, Nâsır Dede ve Muallim İsmâil Hakkı Bey Hisârbûselik tanımlarında ikinci nevi Hisârbûselik seyrin örneğini göstermişlerdir. Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerinde de, ikinci nevi Hisârbûselik seyri özelliklerinin uygulandığı görülmektedir.

Hisârbûselik makâmı seyirinde, Hisâr makâmı seyri, makâma hâkim olan seyirdir. Zekâi Dede'nin Hisârbûselik makamındaki Bestelerinin incelenmesinde de öne çıkan seyir Hisâr makâmı seyri olmuştur. Bu nedenle Hisârbûselik eserlerde önemli olduğu düşünülen Hisâr makâmı seyrinin, tarihi süreçte Hisâr makâmı ile ilgili verilen nazarî anlatımlarla karşılaştırılması doğru olacaktır.

Safiyüddîn'in Hisâr makâmıyla ilgili olarak verdiği dizi o dönem için Hisâr dizisini karşılamakta ise de bu dizi de kullanılan perdeler, Hisâr makâmının icrâsında kullanılan perdelerden oldukça farklıdır. Aynı durum Alişâh, Merâgi ve Lâdikli için de geçerlidir. Verilen tariflerin hepsinde, sadece makâmın dizisi ve perdeleri gösterilmiştir. Ayrıca bu dönemde, Hisârbûselik makâmı ile ilgili olarak herhangi bir nazarî anlatım bulunmamaktadır.

Hızır bin Abdullâh'ın Hisâr makâmı tarifinden, makâmın giriş seyirinde hüseyini perdesi üzerinde Segâh makâmı sesleriyle kalış gösterildiği ve hisâr (Re diyez) perdesinin de segâhta yeden olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca makâmın karar seyirinde uygulandığı anlaşılan Kûçek makâmı seyrinin oluşabilmesi için de hisâr perdesi yerine hicâz perdesi (Re bemol) kullanılarak dügâha gelindiği tahmin edilmektedir. Hızır Ağa'nın Hisâr makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifin, Eski Hisâr makâmı tarifi olduğu düşünülmektedir. Bu tarif ile Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerindeki Hisâr makâmı seyri karşılaştırıldığında; verilen tarifin eserlerde uygulanan seyir özelliklerinden farklı olduğu görülmektedir. Hızır bin Abdullah, Hisârbûselik makâmı ile ilgili bir tarif vermemiştir.

Seydî, Hisâr makâmı tarifinde sadece makâmın başlangıç ve karar perdelerini vermiştir. Tirevî ise Hisâr makâmı seyirinde daha önce hiç bahsedilmemiş olan Büzürg makâmı seyrinden bahsetmiştir. Ayrıca Tirevî, Hisâr makâmı, segâh perdesinde karar edermiş gibi bir tarife yer vermiştir. Verilen bu nazarî anlatımların da Hisârbûselik Bestelerin Hisâr makâmı seyirinde uygulanan seyir özelliklerinden farklı olduğu görülmektedir. Bu dönemde de Hisârbûselik makâmı ile ilgili nazarî anlatımlar mevcut değildir.

Kantemiroğlu'nun Hisâr makâmı tarifi önceki tariflerden farklı ve daha ayrıntılıdır. Kantemiroğlu'nun Hisâr makâmı seyrinde kullandığı perdeler, Hisârbûselik Bestelerin Hisâr seyrinde de görülmektedir. Ancak Kantemiroğlu, makâm seyrini düğâh perdesinden başlatmış, Zekâi Dede'nin Bestelerinde ise Hisâr seyri hüseyini ve civarından başlamaktadır. Verilen tarif ile Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinin sadece kullanılan perdeler açısından örtüştüğü belirlenmiştir. Kantemiroğlu'nda Hisârbûselik makâmı ile ilgili nazârî bir anlatım verilmemiştir.

Artin ve Marmarinos'un Hisâr makâmı tarifleri birbirine yakın tariflerdir. Bu tariflerde gösterilen evç perdesinin bugünün dik acem perdesi gibi icrâ edildiği düşünülürse makâmın giriş seyrinde uygulanan seyir özellikleri, Hisârbûselik Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmektedir. Bununla birlikte her iki tariften de makâmın Kûçek makâmı seyri ile karar ettiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerinde, ikinci nevi Hisârbûselik seyri uygulandığı için, Hisâr makâmının karar seyri ile bir karşılaştırma yapmak mümkün olamamıştır.

Nâsır Dede'nin eski Hisâr makâmı tarifinde, aynı Tirevi'nin vermiş olduğu tarifteki gibi, makâm seyrinin segâh perdesinde karar verdiği anlaşılmaktadır. Nâsır Dede'nin yeni Hisâr makâmı tarifi, Kantemiroğlu'nun Hisâr makâmı tarifi ile benzerlik göstermektedir. İki tarif arasındaki farklar; Nâsır Dede'nin makâm seyrinde şehnâz perdesini hiç kullanmamış olması, Kantemiroğlu'nun da makâm seyrini düğâh perdesinden başlatmış olmasıdır. Ayrıca Nâsır Dede, makâmın karar seyrinde zirgüle perdesinin kullanılabileceğini belirtmektedir. Nâsır Dede, Hisârbûselik makâmı ile ilgili olarak da bir tarif vermiştir. Buna göre; Nâsır Dede'nin hem Hisâr makâmı hem de Hisârbûselik tarifinde görülen seyir özellikleri, Hisârbûselik Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmektedir.

Hâşim Bey, Hisâr makâmı tarifinde, daha önceki tariflerde söylenmeyip sadece icrâda uygulandığı tahmin edilen acem perdesini seyrinde göstermiştir. Hisâr makâmı ile ilgili vermiş olduğu tarifi bütününü değerlendirildiğinde Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin tariflerine yakın bir tarif verdiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerinde uygulanan Hisâr makâmı seyri Hâşim Bey'in tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, Bestelerde uygulanan giriş seyri özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

İsmâil Hakkı Bey'in Hisâr makâmı tarifinde, Zirgüleli Hicâz seyrinden bahsedilmektedir. Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerinin Hisâr seyrinde, hüseyini perdesinden tiz bûselik perdesine kadar Hicâz Zirgüle makâmı seslerinin kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; Hisârbûselik Bestelerin giriş seyrinde uygulanan seyir özellikleri ile verilen tarif örtüşmektedir. Ancak Zekâi Dede Hisârbûselik Bestelerinde Hisâr makâmının karar seyrini göstermeden Bûselik makâmı seyrine geçtiği için, Hakkı Bey'in sözünü ettiği Hüseyini makâmı seyri ile bir karşılaştırma yapmak mümkün olamamıştır. Hakkı Bey'de Hisârbûselik makâmı tarifi de verilmiştir. Hem Hakkı Bey'in tarifinde, hem de Zekâi Dede'nin Bestelerinde ikinci nevi Hisârbûselik seyri gösterilmiştir.

Kâzım Uz'un Hisâr makâmı tarifinde, segâh perdesinin özellikle vurgulanması önceki tariflerle arasında farklılık oluşturmaktadır. Buna karşılık, karar seyrinde Nâsır Dede'de olduğu gibi zirgüle perdesi kullanılmıştır. Uz'un Hisâr makâmının giriş seyrinde gösterdiği perdeler, Hisârbûselik Bestelerin giriş seyrinde kullanılan perdeler ile aynıdır. Uz, ayrıca Hisârbûselik makâmı tarifi de vermiştir. Uz'un Hisârbûselik tarifinde, Hisâr makâmının hakkı ile icrâ edilmesi gerektiği yazmaktadır. Bu tanımdan, Hisâr makâmının karar seyrinde segâh perdesi ile verilen bir karar olması gerektiği anlaşılmaktadır. Bu yönüyle, verilen tarif ile Hisârbûselik Bestelerde uygulanan seyir özellikleri arasında farklılıklar olduğu görülmektedir.

Cemil Bey'in Hisâr makâmını, Neveser makâmının şeddi olarak göstermektedir. Şed makâmlarda, dizi ve aralık itibari ile aynı olan makâmların seyri özelliklerinde ayrıldıkları bilinmektedir. Buna göre değerlendirildiğinde, Hisâr makâmını Neveser makâmının şeddi olarak kabul etmek, Hisâr makâmının kendine has seyir ve çeşni özelliklerini göz ardı etmek manasına gelmektedir. Zekâi Dede'nin Hisârbûselik Bestelerinde uygulanan Hisâr makâmı giriş seyrinin de Neveser makâmı seyrinden farklı özellikler göstererek kendine has perde ve çeşniler kullandığı görülmektedir.

Arel'in Hisâr makâmı tarifi, İsmâil Hakkı Bey'in vermiş olduğu tarif ile aynıdır. Buna göre; Hisârbûselik Bestelerde uygulanan Hisâr makâmı seyri ile Arel'in vermiş olduğu tarif karşılaştırıldığında; verilen tarif ile Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinin sadece giriş seyrinde örtüştüğü görülmektedir. Arel'in Hisârbûselik seyri,

makâmın birinci nevi seyir özelliklerini göstermekte, Zekâî Dede Bestelerinde, ikinci nevi Hisârbûselik seyrini göstermektedir.

Karadeniz'in Hisâr makâmı tarifi, Arel'in Hisâr tarifinden çok farklı değildir. Arel'de makâmın giriş seyrinde uygulanan Hicâz Zirgüle perdeleri ile Karadeniz'in tarifinde verilen perdeler, farklı isimler kullanılmış olsa da aynı perdelerdir. Karar seyrinde de iki tarifi uyuşturduğu görülmektedir. Her iki tarifte de makâmın Hüseyini makâmı sesleriyle karar ettiği anlaşılmaktadır. Makâmın giriş seyri göz önüne alınarak bir karşılaştırma yapıldığında; verilen tarifi, Hisârbûselik Bestelerde uygulanan Hisâr makâmı seyir özellikleriyle örtüştüğü görülmektedir. Karadeniz, ayrıca Hisârbûselik makâmı tarifi de vermiştir. Karadeniz tarifinde, birinci nevi Hisârbûselik seyrini göstermiş, Zekâî Dede Bestelerinde, ikinci nevi Hisârbûselik seyrini uygulamıştır.

Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Hüseyiniaşîrân Haff Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Hüseyini seyri içerisinde hüseyinide kalışlar, Necîd Hüseyini seyri içerisinde çargâh perdesinde kalış.

Bi huş
o o lu rum na
zi le ref fi tâ
tâ ri gö rün ce

Eserin Zeminhânesine hüseyni perdesinden, nim hicâz perdesi ile hüseyni açılarak giriş yapılmıştır. Hüseynide ilk kalış gösterildikten sonra evç perdesi ile birlikte nevâda kısa bir Rast çeşnisi gösterilmiştir. Sonrasında Hüseyni üzerinde Hüseyni makâmı sesleriyle gezinilerek tekrar nevâya gelinmiş, nevâdaki kısa kalışın ardından hüseyni perdesinde Uşşâklı asma kalış gösterilmiştir. Hüseyni perdesindeki asma kalışın ardından acem perdesi kullanılarak muhhayer perdesine kadar çıkılıp muhayyerden aynı perdelerle inilerek hüseyni perdesine gelinmiştir. Devamında nevâ perdesinde vurgular yapılarak acem perdesiyle birlikte çargâhta asma kalınmıştır.

Terennüm: Hüseyni seyri içerisinde hüseyni ve rast perdelerinde kalışlar, yegâh perdesine genişleme, hüseyniaşîrân perdesinde yedenli karar.

ser vü na zım iş ve ba zım
nev ci va nım ru yi ma hım
ah ah
be li ya ri men hey ca nım hey ca nım

Eserin Terennüm bölümü, nevâ perdesinde ve hüseyni perdesinde kalışlar gösterilerek başlamıştır. Hüseynide Uşşâklı kalınmıştır. Çargâh perdesi vurgulanarak çargâhtan rast perdesine gelinip rast perdesinde Rast çeşniyle asma kalış gösterilmiştir. Tekrar nevâ perdesiyle birlikte gerdâniye perdesine kadar çıkılıp gerdaniyeden Hüseyni makâmı sesleri ile düğâh perdesine gelinmiş ve düğâh perdesi üzerinde kısa bir Hüseynili kalış yapılmıştır. Sonrasında karar seyrine girilerek hüseyniaşîrân perdesinde Uşşâklı kalınmıştır. Karar seyrinde, rast perdesinde gösterilen uzun bir kalışın ardından yegâha inilip yegâhta Rastlı asma kalınmıştır. Irâk perdesinden devam edilerek hüseyniye kadar çıkılmış hüseyni perdesinden düğâha gelinip düğâhtan sonra irâk ve hüseyniaşîrân perdelerinde kalışlar gösterilmiştir. En son kararda yegâh perdesi gösterilerek hüseyniaşîrânda Uşşâklı karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hüseyniaşîrân Lenk Fahte Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) 2. Mısrâ+ 2. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)
- Cb) Terennüm (Anlamlı)+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- Db) Terennüm (Anlamsız)+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

E) 3. Mısrâ (Meyân)

Bb) 4. Mısrâ+ 4. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

Cb) Terennüm (Anlamlı)+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Db) Terennüm (Anlamsız)+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Hüseyni seyri içerisinde hüseyni, çargâh ve rast perdelerinde kalışlar, hüseyniaşîrân perdesi üzerinde Hüseyni sesleri ile karar.

Bak dık ca hüs hüs nü a nı na
 hay ran o lur a şık la nn
 gel dik ce hi hic rin ya dı na
 na lân o lur a şık la nn

Eserin Zeminhânesine nevâ perdesi ile Hüseyni açılarak giriş yapılmıştır. Nim hicâz perdesi ile birlikte önce nevâ perdesinde Rast çeşnisi gösterilmiş, sonrasında nevâ-muhayyer atlaması kullanılarak gerdâniyede kısa bir kalışla bu perde vurgulanmıştır. Devamında tiz segâh perdesine çıkılıp tiz segâhtan Hüseyni makâmı sesleriyle gelinerek hüseyni perdesinde asma kalınmıştır. Seyir yine nevedan Hüseyni açılarak tekrar eden cümlelerle devam etmiş ve hüseyni perdesindeki uzun kalışların ardından gerdâniye perdesine çıkılıp acem perdesi ile önce nevâda sonra çargâh perdesinde asma kalış göstermiştir. Zeminhânenin devamı ve aynı zamanda ikinci mısrânın işlendiği bölüm nevâ ve hüseyni perdeleri ile başlamaktadır. Hüseyni-muhayyer atlaması gösterilip acem perdesi ile birlikte dügâh perdesine kadar Hüseyni makâmı sesleriyle gelinip devamında rast perdesi üzerinde Rast çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Karar seyirine girildiğinde nevâdan hüseyni perdesi tutularak başlanmış,

hüseyniden düğâha Hüseyni makâmı sesleriyle gelinmiştir. Düğâh perdesindeki kısa kalışın hemen ardından ırâk perdesine kadar inilip ırâk perdesi gösterilerek rastta Rast çeşnişiyle kalınmıştır. Rast perdesinden segâha kadar çıkılıp segâhtan Hüseyni sesleriyle hüseyniaşîrân perdesine gelinerek tam karar verilmiştir.

İkâi Terennüm: Hüseyni perdesinde Hüseyni seyri ve kalışlar, hüseyniaşîrân perdesi üzerinde Hüseyni seyri ve karar.



Eserin İkâi Terennüm ve aynı zamanda birinci mısırânın son yarısı olan bölümüne hüseyni perdesi ve nevâ perdelerinden başlanmış, hüseynide uzun kalışlar yapılmıştır. Hüseyni ve gerdâniyeden devam edilip nim hicâz perdesi ile birlikte nevâda Rast çeşnişi gösterildikten sonra nevâ-muhayyer atlaması yapılmıştır. Muhayyeden sonra gerdâniye perdesi vurgulanmış, tiz segâh perdesine kadar çıkılıp tiz segâhtan Hüseyni makâmı sesleriyle hüseyniye gelinerek hüseynide asma kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde nevâdan hüseyni perdesi tutularak başlanmış, hüseyniden düğâha Hüseyni makâmı sesleriyle gelinmiştir. Düğâh perdesindeki kısa kalışın hemen ardından ırâk perdesine kadar inilip ırâk perdesi gösterilerek rastta Rast çeşnişiyle kalınmıştır. Rast perdesinden segâha kadar çıkılıp segâhtan Hüseyni sesleriyle hüseyniaşîrân perdesine gelinerek tam karar verilmiştir.

Lafzî Terennüm: Hüseyni perdesinde Hüseyni seyri ve kalışlar, hüseyniaşîrân perdesi üzerinde Hüseyni seyri ve karar.

Eserin Lafzî Terennüm bölümü nevâ perdesinden başlamış ve nim hicâz perdesi ile birlikte hüseyini tutularak bu perde üzerinde uzun kalışlar gösterilmiştir. Hüseyiniden gerdaniyeye atlanmış gerdâniyeden nevâ perdesine gelinerek nevâda Rast çeşnisiyle kalınmıştır. Sonrasında nevâ-muhayyer atlaması gösterilerek tiz segâh perdesine kadar çıkılıp tiz segâhtan Hüseyini sesleriyle hüseyini perdesine gelinip hüseyinide asma kalış yapılmıştır. Lafzî Terennüm bölümünün ikinci satırında nağmeler tekrar ederek aynı seyir uygulanmıştır. Karar seyrine girildiğinde nevâdan hüseyini perdesi tutularak başlanmış, hüseyiniden dügâha Hüseyini makâmı sesleriyle gelinmiştir. Dügâh perdesindeki kısa kalışın hemen ardından ırâk perdesine kadar inilip rastta Rast çeşnisiyle kalınmıştır. Rast perdesinden segâha kadar çıkılıp segâhtan Hüseyini sesleriyle hüseyiniaşîrân perdesine gelinerek tam karar verilmiştir.

Zekâî Dede'nin Hüseyiniaşîrân Bestelerine göre Hüseyiniaşîrân makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi hüseyiniaşîrândır. Makâm, seyrine hüseyini perdesi ve civarından başlar, hüseyini perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını hüseyini perdesinde tamamlar. Hüseyini civarındaki gezinimlerde tiz segâh perdesine kadar genişleme gösterilebilir. Yine bu gezinimlerde nim hicâz perdesi ile birlikte nevâda Rast çeşnili kalışlar yapılır. Çargâh perdesi Hüseyiniaşîrân makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından hüseyini perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Çargâh perdesinde verilen asma karardan sonra dügâh ve rast perdesinde de belirgin kalışlar yapıldığı görülür. Rast perdesindeki

kalış makâm seyrini karara bağlayan kalıştır ve bu perdede yapılan asma karardan sonra tekrar hüseyniye dönülür. Hüseyniden hüseyniaşîrâna gelinip hüseyniaşîrânda Uşşâk çeşnisiyle yedenli veyâ Hüseyni çeşnisiyle yedensiz karar verilir.



Hüseyniaşîrân makâmının Safiyüddîn ve Merâgi döneminde, “Aşîrân” adı altında farklı seyri özellikleriyle kullanıldığı görülmektedir. Hızır bin Abdullah’ta da “Aşîrân” ismiyle anılmasına rağmen, Hızır bin Abdullâh’ın Hüseyniaşîrân makâmı tarifî, Safiyüddîn ve Merâgi’den farklıdır.

Eski dönemlerde, bütün makâm seyirleri yegâh perdesinden başlatılmıştır. Buna göre, dügâh sesi ikinci ses olarak gösterilir ve bu perdenin bugün bilinen hüseyniaşîrân perdesine tekâbül ettiği düşünülmektedir (Kutluğ, 2000, s. 234). Bu bilgiye dayanarak düşünüldüğünde, Hızır bin Abdullah’ın “Dügâhta karar verir” şeklinde tanımlanan makâm tarifinden, makâmın karar perdesinin hüseyniaşîrân perdesi olduğu tahmin edilmektedir.

Hızır bin Abdullah’tan itibaren verilen tariflerin hepsi birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tarifler genel olarak değerlendirildiğinde makâmın, Hüseyni makâmı seyrini tamamladıktan sonra rast ve ırâk perdeleri üzerinden hüseyniaşîrân perdesine gelinerek bu perdede karar verildiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede’nin Hüseyniaşîrân Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri, verilen tariflerle örtüşmektedir.

Hüseyनियाşîrân makâmı seyirinde, Hüseyni makâmı seyri, makâma hâkim olan seyirdir. Zekâi Dede'nin Hüseyनियाşîrân makamındaki Bestelerinin incelenmesinde de öne çıkan seyir Hüseyni makâmı seyri olmuştur. Kantemiroğlu'nun konuya ilişkin verdiği bilgiler de bu düşünceyi desteklemektedir. Kantemiroğlu'na göre; "Aşîrân perdesinin makâm sahibi olma gücü yoktur; çünkü altında yegâh perdesinden başka perde bulunmaz. Aşîrân perdesi makâm sahibi olamadığından, bütün gücünü hüseyni perdesine aktarır. Aşîrân perdesi, öteki terkiplerin perdeleriyle birleşip bağlanmadıkça, kendi başına bir terkip meydana getiremez" (Tura, 2001, s. 64). Kantemiroğlu, verdiği bilgiye örnek olarak; Aşîrân perdesinin Acemle birleşerek Acemaşîrân, Bûselik ile birleşerek Bûselikaşîrân haline geldiğini göstermektedir. Bu nedenle Hüseyनियाşîrân eserlerde önemli olduğu düşünülen Hüseyni makâmı seyrinin, tarihi süreçte Hüseyni makâmı ile ilgili verilen nazarî anlatımlarla karşılaştırılması doğru olacaktır.

Safiyüddîn, on iki ana makâm arasında gösterdiği Hüseyni makâmı ile Hüseyni dörtlüsü ve Hüseyni beşlisinden oluşan bir diziyi göstermektedir. Hüseyनियाşîrân dizisine benzeyen bu dizinin, bugün kullanılan Hüseyni makâmı dizisinden farklı olduğu görülmektedir. Safiyüddîn'in vermiş olduğu dizide, Zekâi Dede'nin Hüseyनियाşîrân makâmında uygulanan Hüseyni seyri ile de örtüşmeyecek kadar farklı bir bileşimi ortaya koymuştur. Şîrâzi'nin Hüseyni dizisi bu dizi benzerlik gösterirken, Merâgi, Şîrvâni ve Lâdikli, Safiyüddîn ile tamamen aynı olan dizileri vermişlerdir.

Hızır bin Abdullah, Bedr-i Dilşâd, Seydî ve Tirevî'nin Hüseyni makâmı ile ilgili verdiği bilgiler, makâmın seyir özelliklerinin anlaşılmasında çok yeterli olmamakla beraber, makâmın karar perdesinin düğâh olması ve hüseyni perdesinin makâm seyri için önemli olması yönünden, Hüseyनियाşîrân Bestelerde uygulanan Hüseyni makâmı seyri ile örtüşmektedir.

Kantemiroğlu'nda önceki tariflere göre daha geniş bir Hüseyni makâmı tarifi görülmektedir. Kantemiroğlu'nun vermiş olduğu tarifte makâm seyrini düğâhtan başlatmıştır. Kantemiroğlu'ndan sonra gelen Hüseyni makâmı tariflerinde, makâm seyrinin hüseyni ve civarından başladığı görülmektedir. Kantemiroğlu'nun tarifi bu yönüyle diğer tariflerden ayrılmaktadır. Ayrıca Kantemiroğlu'nun Hüseyni makâmı tarifinde, makâm seyri yegâh perdesine kadar genişleme gösterirken, diğer bütün

tariflerde makâm seyrinin en fazla rast perdesine kadar genişleme gösterdiği görülmektedir. Bu da, Kantemiroğlu'nun tarifini diğer tariflerden ayıran bir özellik olarak söylenebilir. Zekâî Dede'nin Hüseyiniaşîrân Bestelerinde uygulanan Hüseyini makâmı seyri ile Kantemiroğlu tarifi karşılaştırıldığında; verilen tarifte, Bestelerde uygulanan seyri özelliklerinden farklı seyir özellikleri olduğu görülmektedir.

Artin, Marmarinos, Nâsır Dede ve Hâşim Bey'in Hüseyini makâmı tarifleri birbirine yakın tariflerdir. Verilen bu tariflerden, makâm seyrinin, hüseyniden başladığı, muhayyere kadar evç perdesi kullanılarak genişlediği ve kararda segâh perdesiyle dügâhta karar ettiği anlaşılmaktadır. Ayrıca Nâsır Dede tarifinde, makâm seyrinin rast perdesine kadar genişleme gösterebileceği bilgisini de vermektedir. Hüseyiniaşîrân Bestelerin Hüseyini makâmı seyri bu tarifler ile karşılaştırıldığında; verilen tariflerin, eserlerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

İsmâil Hakkı Bey Hüseyini makâmı tarifinde, makâm seyrinde acem perdesinin kullanıldığını söylemektedir. Hakkı Bey, kitabında vermiş olduğu Hüseyini makâmı seyir örneğinde de acem perdesini kullanmıştır. Ayrıca, makâmın karar seyrinde bûselik perdesini kullanmış ve bu perde ile dügâhta karar verildiğini tarifine eklemiştir. Makâm seyrine yönelik verdiği bu bilgiler ile diğer tariflerden ayrıldığı gibi, Hüseyiniaşîrân Bestelerde uygulanan Hüseyini makâmının seyir özellikleri ile de farklılık gösterdiği görülmektedir.

Kâzım Uz'un Hüseyini makâmı tarifi, Hakkı Bey'den önce verilen tariflerle aynıdır. Farklı bir seyir özelliğinden bahsedilmediği için, verilen bu tarifi de, Hüseyiniaşîrân Bestelerde uygulanan Hüseyini makâmının seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

Cemil Bey'in Hüseyini makâmı tarifinde, makâmın seyir özelliklerini açıklayan çok fazla bilgi verilmemiştir. Makâm seyrinin zeminine, kararına ve meyanına ilişkin olarak verilen bilgilerin, daha önce verilen bilgilerden farklı olmadığı ve Hüseyiniaşîrân Bestelerin Hüseyini makâmı seyrinde uygulanan seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

Yektâ, Ezgi ve Arel, Hüseyni makâmı dizisini göstererek bu dizinin; Hüseyni beşlisi ve Hüseyni dörtlüsünden oluştuğunu söylemişlerdir. Verilen tariflerden, makâmın durak veya hüseyniden başlayıp verilen dizi üzerinde gezinilerek durak perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Seyir özellikleri ile ilgili başka bir bilgi verilmemiştir. Sadece verilen bu bilgiler ile bir karşılaştırma yapıldığında; Hüseyniaşîrân Bestelerde uygulanan Hüseyni makâmı seyir özelliklerinin tarifte verilen bilgilerle örtüştüğü görülmektedir.

Karadeniz Hüsseyni makâmı tarifinde, makâmın seyir özelliklerini oldukça açık bir şekilde ifade etmektedir. Bu tarifte sözü edilen seyir özelliklerinin, Hüseyniaşîrân Bestelerde uygulanan Hüseyni makâmının seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hüzûm Hafif Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Nevâ ve segâh perdelerinde kalışlar, nevâ perdesinde nim hicâz yedenli kalış.

Der Cür dim müm i zi ki
 har rar i de mem mem be me
 bez mes mi tü şe ha rab rab ol ol
 ma yı cak cak ma yı cak cak

Eserin Zeminhânesi çargâh perdesinden nevâ tutularak başlamış ve nevâdaki kalışın hemen ardından segâh perdesine gelinip bu perdede yedenli olarak Segâh kalış gösterilmiştir. Segâh perdesinde yapılan vurgularla devam edilip nevâ perdesinde kalış gösterilmiş, sonra nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında Hüzâm sesleriyle gezinilip rast perdesine kadar gelinmiştir. Sonra yine segâhta Segâhlı asma kalınmıştır. Segâhtaki kalışın ardından aynı Segâh sesleriyle nevâ perdesine gelinerek bu perdede uzun bir kalış gösterilmiştir. Hüseyini ve nevâ perdeleri ile birlikte nim hicâz perdesi de kullanılarak Nevâ üzerinde Hicâz makâmı seyrinde devam edilmiş, nevâda Hicâzlı asma kalınmıştır. Hicâz seyri içerisinde nim hicâz perdesinde vurgu yapılarak kalındığı görülmektedir.

Terennüm: Segâh perdesinde Segâh çeşnili kalışlar, nevâ perdesinde kalışlar, dik hisâr perdesinde vurgu ve kalışlar.

ser vü na zim
iş ve ba zim
dil nü va zim
a mü ra di men ah

Eserin Terennüm bölümüne düğâh perdesinden girilmiş, çargâh perdesinde yapılan vurgularla hisâr yerine dik hisâr perdesi kullanılarak karar perdesi olan segâh perdesinde Segâh çeşnişiyle kalış gösterilmiştir. Nevâ perdesinden başlayarak devam eden seyirde önce nevâda uzun uzun kalındıktan sonra Hüzûm sesleri içerisinde devam edilip Hisâr perdesi vurgulanarak nevâda asma kalınmıştır. Sonrasında nevâ perdesi tutulmuş nevâdan perde perde muhayyer perdesine kadar genişleme gösterilip acem ve dik hisâr perdeleriyle tekrar nevâyâ gelinmiştir. Nevâdan segâh perdesine gelinip segâhta gösterilen asma kalışın hemen sonrasında acem perdesinden Segâh makâmı sesleri içerisinde tekrar segâha gelinip tam karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Hüzûm Evsât Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâda Hicâz seyri, segâh ve nevâ perdelerinde kalışlar.

Ah va ri ken sen de bu a yi
 Ah si ne saf ol ma ma la yi
 Ah ül fet ey ler dim e ger ol

yi ne gi bi si ne i saf
 yık ol ma sa ey ma ni e in saf
 ol ma sa ey ma ni e in saf

Eserin Zeminhânesi nevâ perdesinden başlamış, nevâ ve hisâr perdelerinde yapılan vurguların sonrasında nevâ ile gerdâniye perdeleri arasında Hicâz seslerinde gezinilip segâhta Hüzzâm sesleriyle asma kalınmıştır. Segâhtaki kalışın ardından rasta gelinip bu perdede Rast çeşnişiyle vurgu yapılmış, sonra nevâyâ gelinerek nevâda asma kalış gösterilmiştir. Devamında çargâh perdesinde kalış gösterilmiş, nevâ ve muhayyer arasındaki Hicâz seslerinde gezinilip nevâda Hicâzlı kalınmıştır.

Terennüm: Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik sesleri, nevâ, çargâh ve segâh perdelerinde vurgu ve kalışlar.

Ah si mü ten sin gül be den sin

ne gi bi si ne i saf

Eserin Terennüm bölümü gerdâniye-çargâh-gerdâniye perdeleri arasında atlamalar yapılarak başlamış, gerdâniye perdesinde ısrarlı vurgu ve kalışlar gösterilmiştir. Devâmında gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik makâmı sesleriyle gezinilip gerdâniyeden Hicâz sesleriyle çargâh perdesine gelinmiştir. Nevâ, evç ve segâh perdeleri arasında Hüzzâm seslerinde dolaşılıp karar seyrine girildiğinde hisâr yerine nim hisâr perdesi kullanılarak segâh perdesinde Segâhlı kalınmıştır. Sonrasında

çargâh ve nevâ perdelerinden devam edilmiş gerdâniye perdesine çıkılıp gerdâniyeden acem ve dik hisâr perdeleriyle segâh perdesine gelinmiştir. Kararda yine gerdâniyeden bu sefer Hüzâmlı sesleriyle birlikte gelinip segâhta Hüzâmlı kalınmıştır.

Zekâi Dede'nin Hüzâmlı Bestelerine göre Hüzâmlı makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi segâhtır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar, nevâ perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir ve sonra segâh perdesine gelerek ilk kalışını segâh perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi makâm seyri için önemli bir asma kalış perdesidir. Giriş seyrinde segâh perdesinde Hüzâmlı kalışlar tamamlandıktan sonra nevâ üzerinde Hicâz çeşnili asma kalışlar gösterilir ve bu kalışlarda nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılabilir. Nevâ civarındaki gezinimlerde muhayyer perdesine kadar genişleme gösterebilir. Makâm seyri için segâh perdesi karar perdesi olmasının yanında asma kalış perdesi olarak da kendini gösterir. Bu perde üzerinde Hüzâmlı ve Segâh çeşnili kalışlar görülmektedir. Özellikle karar seyrinde acem ve dik hisâr perdeleri kullanılarak segâh üzerinde Segâhlı kalışlar gösterilir. Kararda segâhta Hüzâmlı karar verilebileceği gibi Segâhlı da karar verilebilir ve yeden kullanılmamaktadır.



Kantemiroğlu'nun Hüzâmlı makâmı tarifinde belirtmiş olduğu uzzâl perdesi nevâ ile çargâh arasında bir yarım perdedir. Buna göre kendisi bu yarım perdede karar eden bir Hüzâmlı makâmını anlatmıştır. Bu tarif, Hüzâmlı makâmının hiç kullanılmayan bir şeklini anlatmaktadır. Bu tarife uygun olarak bestelenip günümüze ulaşan bir eserin

de olmadığı tahmin edilmektedir. Zekâî Dede'nin Hüzûm Besteleri bu tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserlerin seyir özellikleriyle hiç örtüşmediği görülmektedir.

Atrin'in vermiş olduğu Hüzûm makâmı tarifi de Kantemiroğlu'nun tarifine benzemektedir. İki nazariyatçının birbirine yakın verdiği tarifler, o dönemlerde bu makâmın çok farklı bir şekilde icrâ edildiğini göstermektedir. Yine bu tarifi de, Hüzûm Bestelerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Abdûlbâki Nâsır Dede, Hâşim Bey, Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Kâzım Uz, Hüzûm makâmıyla ilgili olarak birbiriyle benzer tarifler vermişlerdir. Bu tariflerin ortak yönü; Makâmın nevâ ve civarından Hicâz sesleriyle başlaması, tizlerde muhayyer perdesine kadar genişlemeler göstermesi ve en son kararı segâh perdesinde kürdî yedenli olarak vermesidir. Zekâî Dede'nin Hüzûm Besteleri bu tarifler ile karşılaştırıldığında; verilen tariflerin eserlerde uygulanan seyir özellikleri ile büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Zekâî Dede Hüzûm Bestelerin karar seyirlerinde, kürdî perdesini yeden olarak hiç kullanmamıştır.

Cemil Bey'in Hüzûm makâmı tarifinden, makâmın karar perdesinin segâh olduğu, nevâ üzerinde Hicâz seslerinin kullanıldığı, makâm seyrinin gerdâniye ve rast perdeleri arasındaki ses sahasında icrâ edildiği, kararda kürdî yedeni ile birlikte segâhta kalındığı anlaşılmaktadır. Bu bilgilerin dışında makâmın seyir özellikleri ile ilgili başka bir açıklama yapılmamıştır. Cemil Bey'in makâm hakkında yaptığı bu kısa açıklamalar makâm seyrinin anlaşılmasında yeterli değildir. Bununla birlikte sadece verilen bilgilere göre bir karşılaştırma yapıldığında; verilen bilgilerin Hüzûm Bestelerin seyir özellikleri ile uyumlu olduğu görülmektedir.

Yektâ, Ezgi ve Arel'in, Hüzûm makâmıyla ilgili olarak verdikleri tarifler birbirinin aynıdır ve bu tariflere göre; Hüzûm makâmı, segâhta Hüzûm beşlisi ve eviçte Hicâz dörtlüsünden oluşan bir dizide seyrini göstermektedir. Zekâî Dede'nin Hüzûm Besteleri bu tarifler ile karşılaştırıldığında; Hüzûm Bestelerde bu gezinimden farklı bir gezinimin meydana geldiği ve uygulandığı görülmektedir. Özellikle evç perdesi üzerinde tiz segâha kadar uzanan bölgede oluşturulan Hicâz çeşni ve bu çeşni

ile yapılan kalışlar, eserlerde hiç kullanılmamıştır. Ayrıca Bestelerde, segâh üzerinde Hüzẓâm seslerinde yapılan kalışlarla birlikte Segâh sesleriyle yapılan kalışların da olduğu görölmektedir.

Karadeniz'in Hüzẓâm makâmıyla ilgili olarak vermiş olduğu tarif, Abdölbâki Nâsır Dede, Hâşim Bey, Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Kâzım Uz'un vermiş olduğu tariflerle benzerlik göstermektedir. Zekâi Dede'nin Hüzẓâm Besteleri bu tariflerle karşılaştırıldığında; verilen tarifiñ, eserlerdeki seyir özellikleriyle önemli ölçüde örtüştüğü görölmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Karcığâr Fer' Bestesinin Makâm İncelemeleri

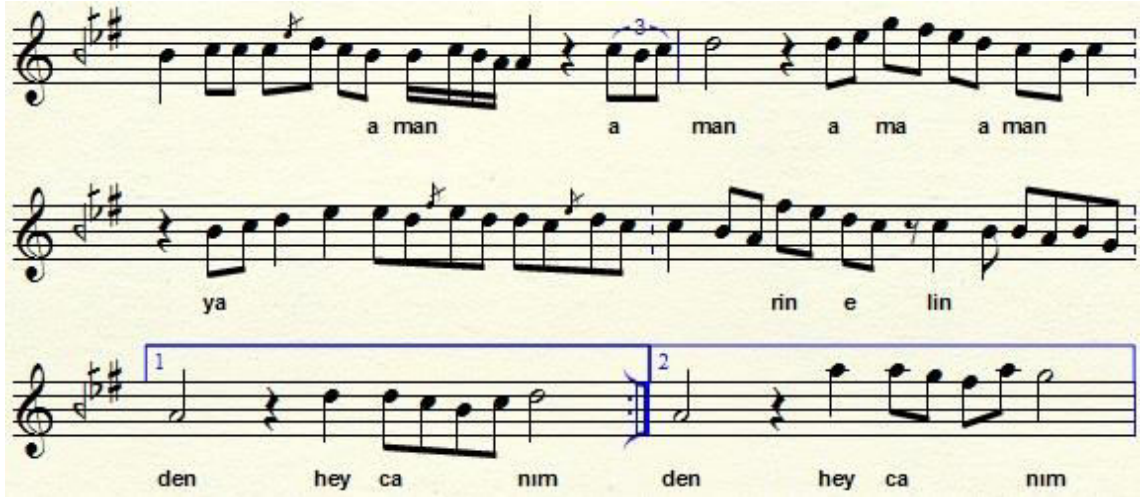
- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ perdesinde Hicâz seyri ve kalış, Nevâ üzerinde Hümâyûn seyri ve düğâh perdesinde karar.

Ah fe ri ya yad
i de rim zül
fû si yeh kâ n ne
lin den a man a

Eserin Zeminhânesine nevâ perdesi ile giriş yapılmış, gerdâniye perdesine Hicâz makâmı sesleri ile çıkılıp gerdaniyeden aynı seslerle çargâh perdesine gelinerek çargâhta vurgulamalar yapılmıştır. Devamında nevâ perdesinden muhayyere atlama gösterilip muhayyerden nevâ ve çargâh perdelerine kadar Hicâz makâmı seslerinde gezinimler yapılmıştır. Nevâ perdesine gelindiğinde bu perde üzerinde Hicâzlı asma kalış gösterilmiştir. Sonrasında nevâ perdesinden gerdâniye perdesine atlama gösterilerek gerdâniye perdesi tutulmuştur. Gerdâniye üzerinde Bûselik makâmı sesleriyle gezinilip tekrar gerdâniyeden Hicâz sesleriyle çargâh perdesine gelinmiştir. Çargâh perdesinde kısa bir Nîkrîz çeşnisi gösterildikten sonra karar seyrine girilmiştir. Karar seyrinde, nevâ ve gerdâniye arasındaki perdelerde Hicâz sesleriyle gezinilmiş, çargâh perdesinde yapılan vurgularla düğâh perdesine gelinmiştir.

Terennüm: Nevâ perdesinde kalış, çargâh perdesinde Nîkrîz çeşnili vurgu ve kalışlar, düğâh perdesinde karar.



Eserin Terennüm bölümüne çargâhtan giriş yapılmış ve hemen sonrasında düğâhta Uşşâklı kalış gösterilmiştir. Düğâhtan nevâya gelinip nevâda aynı seslerle asma kalınmıştır. Nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında Hicâz makâmı sesleriyle gezinilip çargâha gelinerek bu perde üzerinde Nikrîz çeşnili kalınmıştır. Nevâ, nim hisâr ve çargâh perdeleri vurgulanarak Hicâz makâmı seslerinde yapılan gezinimlerden sonra çargâha gelinmiş, çargâhtan itibaren Uşşâk makâmı sesleri kullanılarak düğâh perdesinde karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Karcıgâr Lenk Fahte Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- B) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- C) Terennüm (İkâi)- (Terennüm)
- D) Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ perdesinde kalışlar, çargâh perdesinde vurgu ve kalışlar, düğâh perdesinde karar.

Ah dil has te i i me hab bet
du ça n hi hic ri ca nan
si nem ke mi mi ni mih net
ah va li di dil pe ri şan

Eserin Zeminhânesi nevâ perdesinden seyre başlamıştır. Nevâ perdesinde yapılan uzun kalışlar ve vurguların ardından düğâh perdesine gelinerek bu perde üzerinde Karcığârlı kalış gösterilmiştir. Düğâhtan rast gösterip tekrar nevâ perdesine gelinerek bu perde üzerinde kalışlar ve vurgulamalar yapmıştır. Sonrasında nevâ ve muhayyer perdeleri arasında Hicâz makâmı sesleriyle gezinilip nevâda Hicâzlı kalınmıştır. Nevâ perdesi tutularak nevâ üzerindeki Hicâz makâmı sesleriyle önce gerdaniyeye gelinmiş, sonra aynı seslerle çargâh perdesine vurgu yapılarak düğâh perdesinde Uşşâklı kalış gösterilmiştir. Rast perdesinde gösterilen kısa bir asma kalıştan sonra tekrar çargâh perdesine gelinmiş, bu perde tutularak vurgulamalar yapılmıştır. Sonrasında nevâ perdesinden gerdâniye perdesine atlama gösterilmiş, gerdâniyeden Hicâz sesleriyle nevâyâya, nevâdan da Uşşak sesleriyle düğâha gelinip Karcığârlı karar verilmiştir.

Terennüm: Karcığâr seyri ile düğâh perdesinde kalışlar, gerdâniye perdesinde vurgu ve kalışlar, hüseyni perdesinden hisâr perdesine glisando, düğâh perdesinde karar.

ta dir ta na ye le lel li dir dir ta na ye le lel li

tana ta na ye le lel li ey a fe ti ticanım gel

ey ka şı ke ke ma nım gel

ey ser vü re re va nım gel

Eserin Terennüm bölümü çargâh ve segâh perdelerinden nevâ tutularak seyre başlamıştır. Nevâ perdesi üzerinde uzun kalışlar gösterilmiştir. Bu kalışların ardından çargâh perdesinden rast perdesine, rast perdesinden tekrar çargâh perdesine gelinip bu perdede vurgulama yapılmıştır. Çargâhtan gerdâniye perdesine Hicâz sesleriyle çıkılıp aynı seslerle tekrar çargâha gelinmiş, çargâhtan Uşşâk sesleriyle düğâha gelinip düğâhta Karcığârlı kalış gösterilmiştir. Ardından gerdâniye perdesi üzerindeki Bûselik sesleri gösterilip Hümâyûn makâmı seyrinde çargâha gelinmiş, çargâh üzerinde kısa bir Nikrîz çeşnisinden hemen sonra düğâhta Uşşâklı kalınmıştır. Sonrasında evç perdesi gösterilip gerdâniye tutulmuş ve bu perdede uzun kalışlar gösterilerek seyre devam edilmiştir. Gerdâniyeden Karcığâr seyri ile düğâha gelinip tekrar gerdâniye perdesine aynı seslerle çıkılmıştır. Tekrar eden seyir cümleleri ile düğâha kadar gelinmiş, düğâhtan hüseyniye gelinerek hüseyni perdesi tutulmuştur. Karar seyrine girildiğinde Karcığâra has bir geçki olarak düşünülen hüseyni perdesinden nim hisar perdesine doğru yapılan glisando (kaydırma) ile tekrar hisâr perdesi kullanılarak düğâhta Karcığârlı karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Karcığâr Bestelerine göre Karcığâr makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar, nevâ perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını nevâda tamamlar. Nevâ civarındaki gezinimler ve nevâdaki kalışlar Hicâz

çeşnisiyle olmaktadır. Hicâz sesleri içerisinde yapılan bu gezinimlerde çargâh perdesi de sıklıkla vurgulanır. Ayrıca bu gezinimlerde makâm seyrinin sünbüle perdesine kadar genişlediği görülür. Sünbüle perdesinin de kullanımı ile birlikte nevâda oluşturulan Hümâyûn seyrinde çargâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir ve bu perde üzerinde Nikrîz çeşnili kalışlar görülür. Karcığâr makâmı seyrinde düğâh perdesi üzerinde Karcığâr sesleriyle sıkça kalışlar yapıldığı görülür. Karara doğru hisâr perdesi hüseyni veya dik hisara çevirilerek Hüseyni makâmına çok kısa bir geçki uygulanabilir, sonra tekrar Karcığâr seslerine dönülerek düğâha gelinir ve düğâhta yedenli olarak karar verilir.



Kantemiroğlu'nun Karcığâr makâmıyla ilgili olarak vermiş olduğu tariften, Nevâ üzerinde kurulu bir Kürdî dizisinin var olduğu anlaşılmaktadır. Makâma ilişkin bu bilgiyi verdikten sonra, "Karcığâr hakkında mûsikîciler arasında anlaşmazlık vardır" diyerek, bugün kullanılan Karcığâr makâmı seyrinden farklı seyirler olabileceğine dikkat çekmiştir. Buna göre Zekâi Dede'nin Karcığâr Besteleri, Kantemiroğlu'nun tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifteki seyir özelliklerinin, eserlerde uygulanan seyir özelliklerinden farklı olduğu görülmektedir.

Artin'in Karcığâr makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tariften de o dönemde kullanılan Karcığâr makâmının farklı seyir özellikleri gösterdiği anlaşılmaktadır. Bu seyir özellikleri, Karcığâr Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile farklılıklar göstermektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey, vermiş olduğu tarifte, Karcıġâr makâmı seyrini Hüzüzâm makâmı seyri ile başlatmaktadır. Ancak Zekâi Dede'nin Karcıġâr Bestelerinin giriş seyrinde Hüzüzâm makâmından farklı bir seyir uygulanmıştır. Özellikle her iki makâmda da yer alan nevâ üzerindeki Hicâz aralıklarının kullanım farklılıkları, Karcıġâr ve Hüzüzâm makâmını birbirinden ayıran en önemli özelliklerden birisidir. Bu anlamda verilen tarif Karcıġâr Besteler ile karşılaştırıldığında; seyir özellikleri açısından birbirleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Kâzım Uz ve Tanbûri Cemil Bey'in Karcıġâr makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifler kendi aralarında farklılıklar gösterse de, her iki tarifi de Zekâi Dede'nin Karcıġâr Bestelerindeki seyir özelliklerini açıklamakta yeterli olmadığı görülmektedir.

Yektâ, Ezgi ve Arel, Karcıġâr makâmı ile ilgili olarak aynı dizileri göstermişlerdir. Bu dizilerden, makâmın başlangıç, güçlü ve karar perdeleri ile seyirde hangi dörtlü-beşlilerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Makâmın seyrinde önemli olduğu düşünülen bu bilgiler, Zekâi Dede'nin Karcıġâr Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri ile uyumludur. Ancak sadece dizi ve aralıklara yönelik verilen bu tarifte, seyir özelliklerini açıklayıcı başka bilgiler bulunmamaktadır. Bundan dolayı Zekâi Dede'nin Karcıġâr Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri ile mukayese edildiğinde verilen tariflerin yeterli olmadığı görülmektedir.

Karadeniz'in Karcıġâr makâmı tarifi, diğer tüm tariflere göre makâm seyrinin daha kolaylıkla anlaşılıp tanımlanabilmesine olanak sağlayan bir tariftir. Bu tarifte, makâmın seyir özellikleri büyük ölçüde anlatılmıştır. Zekâi Dede'nin Karcıġâr Besteleri Karadeniz'in tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Mâhûrbûselik Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri

A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)

Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)

Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

C) 3. Mısrâ (Meyân)

Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)

Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Gerdâniye perdesi üzerinde Nigâr çeşnili kalışlar, nevâ perdesinde Bûselik çeşnili kalış.

Ah a şık ol dum ben
ben yi ne ne bir
a fe ti meh hi meh pey ke re
ca nım e fen dim a man a fe

Eserin Zeminhânesine mâhûr gösterilip gerdâniye açılarak başlanmıştır. İlk kalış gerdâniye perdesinde gösterilmiştir. Gerdâniye etrafındaki seslerde dolaşmış, tiz bûselik perdesine kadar çıkılıp, tekrar gerdaniyeye gelinerek bu perdede asma kalış yapılmıştır. Tiz çargâha atlama gösterilerek devam eden seyirde, tiz çargâhtan Nigâr sesleriyle gelinip yine gerdâniyede kalınmıştır. Gerdâniye civarında seslerde dolaşılıp muhayyerden nevâya gelinmiş, bu perdede vurgulamalar yapılarak Nigâr çeşnisi belli edilmiştir. Sonrasında nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında acem perdesi ile birlikte Bûselikli dolaşılıp nevâda nim hicâz yedenli Bûselik kalış gösterilmiştir

Terennüm: Nevâ perdesiüzerinde Bûselik seyri, rast ve çargâh perdelerinde Nigâr çeşnili kalışlar, Bûselik seyri ile düğâh perdesinde karar.

ca nim e fen dim a man a fe ti meh
pey pey ke re
Ah me ded al al dır

Eserin Terennüm bölümü nevâ-muhayyer atlamasıyla başlamış, nevâ ve muhayyer perdeleri arasında acem perdesi kullanılarak Bûselik seslerinde gezinilmiştir. Rast ve çargâh perdelerinde Nigâr çeşnili vurgularla devam edilip Bûselik sesleriyle düğâha gelinmiş, nim zirgüle yedeni ile karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Mâhûrbûselik Fer' Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- B) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- C) Terennüm (İkâi)- (Terennüm)
- D) Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)
- B) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- E) 3. Mısrâ (Meyân)
- B) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- C) Terennüm (İkâi)- (Terennüm)
- D) Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)
- B) 4. Mısrâ (Zeminhâne)

Zeminhâne: Gerdâniye perdesi üzerinde Nigâr çeşnili kalışlar, rast perdesinde Nigâr seyri, Bûselik sesleri ile düğâh perdesinde karar.

Mi re sed ey ey can ba di be ha
ri tâ sü vi gül şen dest
ah be ra ri

Eserin Zeminhânesi mâhûr gösterilip gerdâniye açılarak başlamıştır. Gerdâniye ve nevâ perdeleri arasında Nigâr makâmı seslerinde dolaşılıp tekrar gerdâniyede asma kalış gösterilmiştir. Tiz çargâh perdesine atlama gösterilerek tiz bölgelerde gezinilmiş, tekrar gerdâniye perdesine gelinip gerdâniyede Nigârlı kalınmıştır. Sonrasında Nevâ-muhayyer atlama gösterilmiş, muhayyerden acem perdesi ile rast perdesine kadar gelinmiş ve bu perdede Nigârlı asma kalınmıştır. Karar seyriinde rast, bûselik ve çargâh perdeleri vurgulanmış, düğâh perdesinde nim zirgüle yedeni ile birlikte Bûselikli karar verilmiştir.

İkâî Terennüm: Nevâ ve gerdâniye perdelerinde Nigâr çeşnili kalışlar.

ah be ra ri ten ten ta di ri ten
düm de rel la dir dir ten ten ten
ta di ri ten düm de rel la dir dir ten

Eserin İkâi Terennüm bölümü çargâh perdesiyle başlamış ve nevâ perdesi üzerinde asma kalınmıştır. Nevâdan gerdâniyeye Nigâr sesleriyle çıkılıp gerdâniyede asma kalış gösterilmiştir. Devamında Muhayyer perdesinden Nigâr sesleriyle rast perdesine kadar gelinmiş, tekrar eden seyir cümleleri ile önce nevâda sonra gerdâniye perdesinde asma kalışlar gösterilmiştir. Sonrasında nevâ perdesinde Nigâr çeşniysiyle nim hicâz yedenli asma kalış gösterilmiştir.

Lafzî Terennüm: Dügâh perdesinde Rast geçkisi, rast perdesinde Nîkrîz geçkisi, Nevâ perdesinde Hicâz geçkisi, gerdâniye ve rast perdelerinde Nigâr çeşnili kalışlar, Bûselik sesleri ile dügâh perdesinde karar.

ya ri yar naz lim vay ca nim e fen dim
 öm rüm vay ma hı bu bi men
 mer gu bi men tâ sü vi gül
 şen dest ah be ra ri

Eserin Lafzî Terennüm bölümü nim hicâz perdesiyle başlamıştır. Önce nim hicâz ve bûselik perdeleri birlikte kullanılarak dügâh perdesinde üzerinde Rast makâmına geçki yapılmış, sonrasında rast perdesinde Nîkrîz geçkisiyle kalış gösterilmiştir. Rast perdesinde gösterilen bu geçkinin sonrasında nevâ perdesinde Hicâz geçkisi gösterilerek kalış yapılmıştır. Nevâ perdesi tutularak Nigâr sesleriyle devam edilip gerdâniyede asma kalınmıştır. Nevâ-muhayyer atlaması ile birlikte muhayyerden acem perdesi kullanılarak rast perdesine gelinmiş ve bu perdede Nigârlı asma kalınmıştır. Karar seyrinde bûselik ve çargâh perdeleri vurgulanarak dügâh perdesinde nim zirgüle yedeni ile birlikte Bûselikli karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik Bestelerinde birinci nevi Mâhûrbûselik seyri uygulanmıştır. Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik Bestelerine göre Mâhûrbûselik makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi rasttır. Makâm, seyrine gerdâniye perdesi ve civarından başlar, gerdâniye perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını gerdâniyede tamamlar. Gerdâniye perdesi üzerindeki kalışlar Nigâr çeşniyle olmaktadır ve makâm seyrinin gerdâniye üzerinde tiz çargâh perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Nevâ perdesi Mâhûrbûselik makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından gerdâniye perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Nevâ perdesi üzerindeki kalışlar çoğunlukla Nigâr çeşniyle yapılan kalışlardır ve gerdâniye ile nevâ perdeleri arasında Nigâr makâmından kaynaklanan münasebet, makâm seyrinde bu iki perde arasında yapılan atlamalarla kendini gösterir. Nevâ perdesi üzerinde Nigâr kalışların haricinde Bûselik kalışların da yapıldığı görülür ve bu kalışlarda nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılabilir. Makâmın karar seyrine girildiğinde acem perdesi kullanılarak Bûselik seslerinde gezinimler gösterilir. Bu gezinimlerde çargâh ve rast perdeleri önemli asma kalış perdeleri olarak kullanılır. Hem çargâh perdesinde hem de rast perdesinde Nigâr çeşniyle kalışlar görülür ve Bûselik makâmının hususî çeşni bu iki perde arasındaki atlamalarla belli edilir. Sonrasında aynı Bûselik sesleriyle dügâha gelinir ve dügâhta nim zirgüle yedeni ile karar verilir.

Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik Bestelerine Göre Seyir Örneği

Mâhûrbûselik makâmı ile ilgili olarak, tarihi süreçte verilen tariflerin hepsi birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerden, makâmın Mâhûr makâmı seyrini tamamladıktan sonra Bûselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Ancak bütün takılı makâmlarda olduğu gibi Mâhûrbûselik seyrinin de iki şekilde uygulandığı bilinmektedir. Birinci nevi Mâhûrebûselik seyrinde; Mâhûr makâmı seyri, karar perdesi olan rast perdesinde segâh veyâ bûselik perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında köprü perdelerle Bûselik makâmı seyrine geçilerek en son kararda Bûselikli karar verilir. İkinci nevi Mâhûrbûselik seyrinde; Mâhûr makâmı seyri belli bir perdeye kadar icrâ edilir -bu perde genellikle hüseyini veya çargâh perdesidir- sonrasında segâh veya bûselik perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Bûselik makâmı seslerinde karar verilir. Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik Bestelerinde uygulanan seyir, birinci nevi Mâhûrbûselik seyridir. Bestelerde Mâhûr makâmı seyrinin karar perdesi olan rast perdesinde tamamlandığı görülmektedir. Sonrasında Bûselik makâmı seyri ile karar verilmiştir.

Mâhûrbûselik makâmı seyrinde, Mâhûr makâmı seyri, makâma hâkim olan seyirdir. Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik makamındaki Bestelerinin incelenmesinde de öne çıkan seyir Mâhûr makâmı seyri olmuştur. Bu nedenle Mâhûrbûselik eserlerde önemli olduğu düşünülen Mâhûr makâmı seyrinin, tarihi süreçte Mâhûr makâmı ile ilgili verilen nazârî anlatımlarla karşılaştırılması doğru olacaktır.

Merâgi, Mâhûr makâmını iki tür olarak; Mâhur-ı Sagîr ve Mâhûr-ı Kebîr isimleriyle göstermiştir. Aynı şekilde Nâsır Dede'nin tarifinde de, aynı isimlerle kullanılan iki tür Mâhur makâmı olduğu görülmektedir. Merâgi'de bu iki tür Mâhûr makamlarıyla ilgili olarak sözel bir tarif yer almadığı için Nâsır Dede'nin vermiş olduğu tariflere göre bir değerlendirmek yapmak mümkündür. Nâsır Dede'nin vermiş olduğu Mâhûr-ı Sagîr tarifine göre; Mâhûr-ı Sagîr makâmının Mâhûr makâmında bestelenmiş klâsik eserlerde hiç kullanılmadığı bilinmektedir. Mâhûr-ı Kebîr makâmı seyrinin de, Mâhûr-ı Sagîr seyriyle başlayıp, Rast yaparak karar verdiği görülmektedir. Verilen bu tariftten Mâhûr-ı Kebîr makâmının, gerdâniye üzerinde Rast sesleriyle seyre başladığı, yine Rast sesleriyle nevâyâ geldiği, nevâ ve çargâhta durduktan sonra Rast sesleriyle rast perdesine gelip karar verdiği anlaşılmaktadır.

Nâsır Dede'den önceki tariflere bakıldığında; Kantemiroğlu, Mâhûru tek bir makâm olarak göstermiş, mâhûr ve bûselik perdeleri ile tam seslerden oluşan bir makâm olarak tarif etmiştir. Kantemiroğlu, Mâhûr makâmında mâhûr perdesi ve bûselik perdesinin kullanıldığını vurgulayarak işaret etmiştir. Kantemiroğlu'ndan sonra Hızır Ağa ve Artin de, bu tarife yakın tarifler vermişler ve makâm seyrinde mâhûr ile bûselik perdelerinin kullanıldığını belirtmişlerdir. Ancak Hızır Ağa, Mâhûr makâmı tarifinde, bûselik perdesinin seyir içerisinde kullanılması gereğine işaret ettiği halde, karara doğru segâh perdesinin kullanıldığını söylemektedir. Bu yönden Nâsır Dede'nin Mâhûr tarifinde kararda uygulanan Rast çeşnisi ile de örtüşmektedir.

Hâşim Bey, Mâhûr makâmı tarifinde, makâmın karar seyrinde özellikle bûselik perdesinin kullanıldığını dikkat çekerken, İsmâil Hakkı Bey'in Mâhûr tarifinde, makâmın karar seyrinin Rast çeşnisi ile olduğu görülmektedir. Karadeniz'in vermiş olduğu Mâhûr makâmı tarifinde de karar seyrinde segâh perdesi ile birlikte Rast çeşnisinin uygulandığı görülmektedir.

Ezgi ve Arel'in Mâhûr makâmı tariflerinde Hızır Ağa ve Artin'in tariflerinde gösterilen, mâhûr ve bûselik perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Kantemiroğlu'ndan itibaren verilen bütün tariflerde mâhûr ve bûselik perdelerinin kullanımı ile ilgili farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bunun sonucu olarak; Mâhûr seyrinde büyük rol oynadığı düşünülen mâhûr ve bûselik perdelerinin, zaman zaman evç ve segâh olarak kullanılmış olduğu ve bu perde kullanımlarının mûsikîcilerin görüş açalarına göre değişimler gösterdiği anlaşılmaktadır.

Bu açıklamalar doğrultusunda Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik Besteleri değerlendirildiğinde; Mâhûrbûselik Bestelerde, mâhûr ve bûselik kullanımının tercih edildiği ve bu perdeler kullanılarak seyir içerisinde kalışların gösterildiği görülmektedir. Buna göre; Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik Bestelerinin Mâhûr makâmı seyrinde uygulanan seyir özelliklerinin, Kantemiroğlu, Artin, Hızır Ağa, Ezgi ve Arel'in Mâhûr tariflerinde uygulanan seyir özellikleriyle örtüştüğü görülmektedir. Buna ilave olarak; Arel ve Ezgi'nin Mâhûr makâmı tariflerinde, makâm Çargâh makâmının şeddi olarak gösterilmiştir. Zekâi Dede'nin Mâhûrbûselik Bestelerinde, bu tarife hiç uymayan seyir ve çeşni özelliklerinin kullanıldığı da ortaya çıkmaktadır.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Muhayyer Darb-ı Fetih Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Muhayyerde Uşşâk seyri içerisinde gerdâniye ve muhayyer perdelerinde kalışlar, Hüseyni perdesinde Hüseyni ve Necîd Hüseyni sesleri ile kalışlar.

Hen hen gâ hen gâ
mi sa fa dır
dır yi ne nu
nu şı me yi le
yar ca nım
dem be dem ey le

Eserin Zeminhânesine gerdâniye perdesinden muhayyer açılarak giriş yapılmıştır. Muhayyerin üstünde tiz segâh perdesi gösterilerek gerdâniye perdesine

gelinmiş, gerdâniyede Rast çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Gerdâniyeden tiz segâha çıkılıp tekrar gerdaniyede Rast çeşnisiyle kalındıktan sonra, tiz nevâyâ atlama yapılarak Uşşâk sesleriyle muhayyer perdesine gelinmiştir. Muhayyerde Uşşâk çeşnisiyle ısrarlı kalışlar yapılmıştır. Devamında tiz nevâdan başlanarak muhayyere gelinmiş, aynı seslerle muhayyerde kalınmıştır. Gerdâniye vurgulanarak tiz segâha çıkılmış, tiz segâhtan hüseyini perdesine gelinip bu perde üzerinde Hüseyini çeşnisiyle asma kalış gösterilmiştir. Hüseyini perdesi tutularak acem perdesi ile birlikte kısa bir Necîd Hüseyini geçkisi gösterilmiş, sonra tekrar evç perdesiyle hüseyinide asma kalınmıştır. Hüseyinideki kalışın sonrasında seyir muhayyer açarak devam etmiştir. Muhayyerden tiz segâh gösterilmiş, tiz segâhtan Rast makâmı sesleriyle gelinerek gerdâniyede kalınmıştır. Gerdâniye perdesi üzerinde Rast sesleriyle gösterilen ısrarlı kalışların ardından gerdâniye-tiz nevâ atlaması gösterilmiş, tiz nevâdan Uşşâk sesleriyle gelinip muhayyerde Uşşâklı kalınmıştır.

Terennüm: Hüseyini perdesinde Hüseyini seyri ve kalışlar, düğâh perdesi üzerinde Sabâ seyri, Uşşâk seyri ile düğâh perdesinde karar.

ca nim ca nim ca nim ten ne nen
ni ten nen ne nen nen nen nen ni
ta na dir na til lil len
na yar dost
be li ya ri men

Eserin Terennüm bölümü tiz nevâ perdesinden başlamış, tiz nevâdan Uşşâk sesleriyle gelinip muhayyerde kalınmıştır. Sonrasında tiz çargâh perdesinden itibaren Hüseyni makâmı sesleriyle gezinilip hüseyni perdesine gelinerek bu perdede Hüseyni çeşniyle asma kalış gösterilmiştir. Hüseyni ve tiz çargâh perdeleri arasında aynı makâm sesleriyle dolaşılıp tekrar hüseynide Hüseynili asma kalış yapılmıştır. Devamında çargâh perdesiyle Sabâ makâmı seyrine girilmiş ve düğâhta Sabâlı kalış gösterilmiştir. Karar seyrine girildiğinde, nevâ perdesi gösterilip hüseyni perdesi tutulmuştur. Hüseyni-muhayyer atlaması yapılmış, acem perdesi kullanılarak nevâ ve muhayyer perdeleri arasında gezinilmiştir. Neva perdesinden Uşşâk makâmı sesleriyle düğâh perdesine gelinip, segâh ve düğâh perdeleri vurgulanarak, düğâhta Uşşâklı karar verilmiştir. Kararda rast perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesine göre Muhayyer makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine muhayyer perdesi ve civarından başlar, muhayyer perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını muhayyer perdesinde tamamlar. Hüseyni perdesi Muhayyer makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından muhayyer perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Muhayyer perdesindeki kalışlar Uşşâk çeşniyle yapılan kalışlardır ve makâm seyrinin muhayyer üzerinde tiz nevâ perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Muhayyer üzerindeki Uşşâk gezinimlerde gerdâniye perdesinin de asma kalış perdesi olarak kullanıldığı görülür. Hüseyni perdesi üzerindeki kalışlar Hüseyni ve Uşşâk çeşniyle yapılan kalışlardır. Hüseyni ve muhayyer perdeleri arasındaki gezinimlerde evç perdesi ile acem perdesi karışık olarak kullanılabilir. Acem perdesinin kullanımıyla hüseyni üzerinde Necîd Hüseyni makâmı geçkisi uygulanmış olur. Karar seyrine girildiğinde çargâh perdesi tutularak Sabâ makâmına geçki yapılır. Düğâh perdesi üzerinde kısa bir Sabâ makâmı geçkisi uygulandıktan sonra tekrar Muhayyer seslerinde gezinilip düğâha gelinir ve düğâhta Uşşâk çeşniyle yedenli karar verilir.

Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesine Göre Seyir Örneği



Safiyüddin Urmevî, Şirâzî, Merâgi ve Lâdikli, Muhayyer makâmı ilgili olarak vermiş oldukları tariflerde makâmın dizisini ve kullandığı perdeleri göstermiştir. Gösterilen perdelerin, Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesinde kullanıldığı görülmektedir. Ancak bu tariflerde makâm seyrini açıklayan bir bilgi bulunmadığı için, Muhayyer Bestede uygulanan seyir özellikleri ile verilen tarif arasında bir karşılaştırma yapılamamıştır.

Hızır bin Abdullah, Kırşehirî, Seydî ve Tirevî de, Muhayyer makâmı ile ilgili olarak aynı tarifleri vermişlerdir. Bu tariflere göre makâmın, tiz bölgelerden seyre başladığı ve hüseyni makâmı seyri ile dügâha gelinerek karar verdiği anlaşılmaktadır. Bu dönemde verilen Muhayyer makâmı tariflerinin, önceki döneme göre biraz daha açıklayıcı olduğu görülmektedir. Ancak Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesi bu tariflerle karşılaştırıldığında; verilen tarifler, eserlerde uygulanan seyir özelliklerini açıklamaya yeterli olmamaktadır.

Kantemiroğlu, Hızır Ağa, Artin ve Marmarinos'un Muhayyer makâmı tarifleri birbirine yakın tariflerdir. Bu tariflerin hepsinden, makâm seyrinde muhayyer ve hüseyni perdeleri arasında bir bağlantı olduğu, hüseyni perdesinin seyir içerisinde güçlü vazifesini taşıdığı ve karar seyrinde dügâh perdesi üzerinde Sabâ çeşnisi gösterildiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte; Kantemiroğlu, makâm seyrini hüseyni perdesinden başlatırken, diğerleri muhayyer perdesinden başlatmışlardır. Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesi de muhayyer perdesi civarından başlamaktadır. Muhayyer Bestede, hüseyni

perdesi sık kullanılan ve üzerinde en çok asma kalıpların gösterildiği perde olarak önem kazanmaktadır. Ayrıca tariflerde bahsedilen Sabâ çeşnisi, Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesinde karara doğru giderken uygulanmış, ancak kararda Uşşâk çeşnisiyle karar verilmiştir. Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesi bu tarifler ile karşılaştırıldığında; verilen tariflerin eserde uygulanan seyir özellikleri ile önemli derecede örtüştüğü görülmektedir.

Esseyid Mehmet Emin'in Muhayyer makâmı tarifinden, makâmın tiz bölgelerden başladığı ve düğâhta karar verdiği anlaşılmaktadır. Verilen bu bilgiler, Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestelerinde uygulanan seyir ile uyumlu bilgilerdir. Ancak Muhayyer Bestede uygulanan diğer seyir özellikleri ile karşılaştırıldığında; verilen bilgilerin yeterli olmadığı görülmektedir.

Abdülbâki Nâsır Dede'nin Muhayyer makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tariften Muhayyer makâmının, tiz bölgelerden başlayan bir Hüseyinî makâmından ibaret olduğu anlaşılmaktadır. Makâm seyrine yönelik verilen bu bilgiler, makâmın seyir özelliklerini bütünüyle açıklamaya yeterli olmadığı gibi, Muhayyer Bestede uygulanan seyir özellikleri ile bir karşılaştırma yapabilmek açısından da yeterli olmamaktadır.

Hâşim Bey Muhayyer makâmı tarifinde, makâm seyrini tiz bölgelerden başlatmış, seyirde karara doğru gösterilen Sabâ çeşnisini, muhayyer perdesi üzerinde de göstermiştir. Bununla birlikte Hâşim Bey'in Muhayyer makâmı tarifinde, hüseyini perdesi ve bu perde üzerinde oluşan çeşnilerden hiç söz edilmemiştir. Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesi bu tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserde uygulanan seyir özelliklerinden farklılık gösterdiği görülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in Muhayyer makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifte, Gülizâr makâmı seyrinden bahsedilmektedir. Gülizâr makâmı seyrinin de tiz bölgelerden başladığı, gerdâniye ve hüseyini perdelerini çok tuttuğu bilinmektedir. Ancak Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesindeki seyir özelliklerine bakıldığında Gülizâr makâmı seyrini hatırlatacak gerdâniye kalıpların olduğu görülse de Gülizâr makâmı seyrinin tümünün kullanılmadığı ve hatta bu makâm seyri ile karar verilmediği

görülmektedir. Bundan dolayı İsmâil Hakkı Bey'in vermiş olduğu tarif ile Muhayyer Beste arasında, seyir özellikleri açısından farklılıklar vardır.

Kâzım Uz, Muhayyer makâmı ile ilgili olarak, Hızır Ağa, Artin ve Marmarinos'un tarifleriyle aynı tarifi vermiştir. Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesi bu tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserde uygulanan seyir özellikleri örtüştüğü görülmektedir.

Cemil Bey Muhayyer makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifte, Muhayyer Bestede uygulanan seyir özellikleri ile uyumlu perde ve aralıkları göstermektedir. Ancak Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserde uygulanan seyir özelliklerine göre eksik kaldığı görülmektedir.

Yektâ, Muhayyer makâmı ile ilgili olarak sadece makâmın dizisini vermiş ve bu dizinin düğâh üzerinde kurulu Uşşâk dörtlüsü ile nevâ üzerine kurulu Rast beşlisinden oluştuğunu göstermiştir. Yektâ Bey'in göstermiş olduğu diziden, makâm seyrinde hüseyni yerine nevâ perdesinin önem kazandığı ve nevâ perdesinin önem kazanmasıyla birlikte seyir içerisinde farklı çeşni ve seyir özelliklerinin oluştuğu tahmin edilmektedir. Dolayısıyla makâm içerisinde oluşan bu çeşni ve seyir özelliklerinin, Zekâi Dede'nin Muhayyer Bestesinde görülen seyir özelliklerinden oldukça farklı olduğu düşünülmektedir.

Ezgi ve Arel'in Muhayyer makâmı ile ilgili olarak aynı tarifleri vermişlerdir. Bu tariflere göre Muhayyer makâmı, tiz bölgelerden başlayıp icrâ edilen bir Hüseyni makamından başka bir şey değildir. Bu tarifler aynı zamanda Abdülbâki nâsır Dede'nin tarifiyle de benzerlik göstermektedir. Halbûki bir makâmı bir başka makâmın inici hali gibi göstermek, icrâ edilen makâmın kendine has birçok seyir özelliklerini göz ardı etmek demektir. Nitekim bu tariflerde de öyle olmuş ve Muhayyer makâmının kendine has seyir karakteristiği göz ardı edilerek Hüseyni makâmının inici şekli olarak gösterilmiştir. Aralarındaki seyir ve çeşni farkları, Muhayyer ve Hüseyni makâmlarını birbirinden tamamen ayırmaktadır. Dolayısıyla bu tariflere göre ortaya çıkan makâm seyri özellikleri, Muhayyer Bestede uygulanan seyir özelliklerine göre farklı olmakla birlikte, yeterli de olmadığı düşünülmektedir.

Karadeniz'in Muhayyer makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarif, seyir özellikleri açısından çok anlaşılır bir tariftir. Zekâî Dede'nin Muhayyer Bestesi Karadeniz'in tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, Bestede uygulanan seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir. Zekâî Dede bu tarife ek olarak, eserin karar seyrinde Sabâ makâmı seyrini göstermiştir. Zekâî Dede'nin Muhayyer makâmında bestelediği başka eser elimize ulaşmadığı için, Sabâ makâmı seyrinin bir geçki olarak kullanılıp kullanılmadığı konusunda yorum yapmak doğru değildir. Ancak Muhayyer Bestede kullanılan Sabâ çeşni, önceki dönemlere ait tariflerde de yer almaktadır. Buna göre; Sabâ makâmı seyrinin, sadece belli bir dönem için, seyir özelliği olarak Muhayyer makâmı içerisinde yer aldığını düşünmek doğru olacaktır.

Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Muhayyerkürdî Darb-ı Fetih Bestesinin Makâm İncelemeleri

Aa) 1. Mısrâ+ 1. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

B) Terennüm (Terennüm)

Aa) 2. Mısrâ+ 2. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

B) Terennüm (Terennüm)

Ca) 3. Mısrâ+ 3. Mısrânın son yarısı (Meyân)

B) Terennüm (Terennüm)

Aa) 4. Mısrâ+ 4. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)

B) Terennüm (Terennüm)

Zeminhâne: Muhayyer perdesinde Kürdî çeşnili kalış, gerdâniyede Hicâz ve acemde Nıkrîz çeşnili kalışlar, çargâh perdesinde Zirgüleli Hicâz seyri.

Ar Ma ar mak zi sud ar mak zi sud
ni he ya zi man miz ha
yar yar sa na ger çi ki pa ye
ah ce mi le le dir dir
yar ca nım
ah ce mi le dir mi ye le

Eserin Zeminhânesi gerdâniyeden muhayyer açarak başlamış ve muhayyer perdesi üzerinde Kürdî makâmı sesleriyle kalış gösterilmiştir. Tiz nevâ perdesine atlama yapılarak tiz nevâdan aynı Kürdî sesleriyle gerdâniye perdesine gelinip Bûselik çeşnili asma kalış yapılmıştır. Bu kalışın hemen ardından şehnâz ve tiz segâh perdeleri kullanılarak gerdâniye perdesi üzerinde Hicâz sesleriyle gezinilip acem perdesine gelindiğinde acemde Nîkrîz çeşnisiyle asma kalınmıştır. Devamında Hüseyni ve muhayyer arasındaki seslerde gezinilip hüseyni perdesinden itibaren hicâz perdesi kullanılarak çargâhta Hicâzlı kalınmıştır. Çargâhtan muhayyer perdesine atlama gösterilerek aynı Hicâz sesleriyle gezinilip tekrar çargâhta Hicâzlı kalınmıştır. Sonrasında gerdâniye tutulup şehnâz perdesi vurgulanmış, gerdâniye üzerindeki Hicâz sesleriyle acem perdesine gelinerek acemde Nîkrîz çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Acem perdesinden aynı Hicâz sesleriyle devam edilip çargâh perdesine gelinmiş ve çargâhta Zirgüleli Hicâz makâmı sesleriyle kalınmıştır.

Terennüm: Çargâh perdesinde Zirgüleli Hicâz seyri, düğâh perdesinde Kürdî seyri, Kürdî seyri içerisinde yegâh perdesine genişleme, düğâh perdesinde karar.

ah ce mi le dir ye le
 lel li ye lel le le lel li
 te rel lel lel lel lel li
 ya la yel lel li ah
 is ve ba zım ca re sa zım
 be li ya ri men

Eserin Terennüm bölümü çargâh perdesinden başlamış ve çargâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz makâmı sesleriyle gezinilip tekrar çargâha gelinerek bu perde üzerinde asma kalınmıştır. Bu kalıktan sonra hicâz yerine nevâ perdesi kullanılarak önce çargâh perdesinde sonra kürdi perdesine vurgular yapıp Kürdî seslerinde gezinilerek düğâha gelinmiştir. Düğâh perdesinde gösterilen ısrarlı kalış ve vurgulardan sonra aynı seslerle yegâh perdesine kadar genişleme gösterilip yegâhta Buselikli asma kalınmıştır. Yegâh perdesindeki bu kalışın devamında acem perdesine atlama gösterilmiş, acem, muhayyer ve nevâ perdeleri arasında Bûselik makâmı seslerinde gezinilip nevâda Bûselikli kalış yapılmıştır. Nevâ perdesinde gösterilen ısrarlı vurgu ve kalışlardan sonra karar seyrine girildiğinde, nevâdan Kürdî sesleriyle rast perdesine gelinip rastta

Bûselikli asma kalış gösterilmiştir. Kürdî perdesi vurgulanarak tekrar rastta ısrarlı kalışlar gösterilmiş ve en son düğâh perdesinde Kürdîli tam karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Muhayyerkürdî Hafif Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısar+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Gerdâniyede Bûselik ve Hicâz seyri, acemde Nîkrîz çeşnili kalış, çargâh perdesinde Zirgüleli Hicâz seyri ile kalış.

The image shows a musical score for the Zeminhâne section. It consists of five staves of music in 3/2 time, with a key signature of one flat (Bûselik). The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "Va Bu va bu dey şav le ka le ka yi se cek bep vas ol sı lı me ni hi dün si ya min be nim ol du te nim ol du".

Eserin Zeminhânesi gerdâniye perdesi tutularak başlamış ve gerdâniye üzerindeki Bûselik makâmı seslerinde gezinilip, gerdâniyede Bûselikli kalınmıştır. Bu kalıştan sonra şehnâz ve tiz segâh perdeleriyle birlikte gerdâniye üzerinde Hicâz makâmı seslerinde dolaşmış, aynı makâm sesleriyle acem perdesine gelinip acemde Nîkrîz çeşnisiyle asma kalınmıştır. Sonrasında gerdâniye perdesi tutularak gerdâniye

üzerindeki Hicâz makâmı seslerinde devam edilmiş ve çargâh perdesine de Hicâz sesleriyle gelinerek çargâhta Zirgüleli Hicâzlı kalış gösterilmiştir.

Terennüm: Gerdâniyede Hicâz seyri, düğâh perdesinde Kürdî seyri, yegâh perdesine genişleme, Kürdî seyri ile düğâh perdesinde karar.

The image shows a musical score for Terennüm in Hicâz Makâmı. It consists of four staves of music with lyrics in Turkish. The lyrics are: 'ya le lel lel lel le lel lel', 'te re lel lel le lel li', 'ah ah', and 'a zi ba yi men'.

Eserin Terennüm bölümü gerdâniye perdesinden başlamış ve gerdâniye üzerinde Hicâz makâmı sesleri gösterilerek acem perdesine gelinmiştir. Acemde Nikrîzli asma kalınmış, sonrasında çargâh perdesinden devam edilip çargâh, nim hicâz ve kürdî perdeleri kullanılarak düğâh perdesinde kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde düğâh perdesinden nevâya atlama gösterilip, nevâdan yegâh perdesine kadar Bûselik makâmı seslerinde gezinilerek yegâhta Bûselikli asma kalış gösterilmiştir. Bu kalışın ardından hüseyini perdesi gösterilip acem perdesi tutulmuş, acemden muhayyere, muhayyerden de nevâya gelinerek nevâda Bûselikli kalınmıştır. Nevâ ve çargâh perdeleri vurgulanarak rast perdesinde Bûselik çeşnili ısrarlı kalışlar gösterildikten sonra düğâhta Kürdîli tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Muhayyerkürdî Bestelerinde, birinci nevi ve ikinci nevi makâm seyirlerinden çok farklı olarak bir makâm seyri uygulandığı görülmüştür. Zekâi Dede'nin Muhayyerkürdî Bestelerine göre Muhayyerkürdî makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine muhayyer perdesi ve civarından başlar, muhayyer perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra acem perdesine gelerek ilk kalışını acem perdesinde tamamlar. Muhayyer üzerinde Kürdî makâmı sesleriyle gezinilip muhayyerde de kalış gösterilebilir ancak seyrin ilk cümlesi acem perdesinde tamamlanır. Muhayyer üzerinde sünbûle perdesi yerine tiz segâh perdesi, muhayyer perdesi yerine de şehnâz perdesi kullanılarak gerdâniye üzerinde Hicâz seslerinde gezinilip aceme gelinir ve acemde Nîkrîz çeşniyesiyle kalış gösterilir. Çargâh perdesi Muhayyerkürdî makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından acem perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Gerdâniye üzerindeki Hicâz sesleri çargâh perdesi üzerindeki Hicâz sesleriyle birleşerek Zîrgüleli Hicâz seyri gösterilmiş olur ve bu seyirde sıklıkla çargâhta Hicâzlı kalışlar yapılır. Çargâhtaki kalışlar tamamlandıktan sonra düğâhta Kürdî seyrine girilir. Kürdî seyrinde, karara gitmeden önce nevâ perdesinden yegâh perdesine kadar bir Bûselik seyri gösterilir. Yegâh perdesinde gösterilen Bûselikli kalışın ardından tekrar nevâdan Kürdî seslerinde devam edilerek düğâha gelinir, rast perdesindeki ısrarlı kalışlar ve vurguların ardından düğâhta Kürdîli karar verilir.



Muhayyer bestelerin makâm incelemeleri bölümünde, Muhayyer makâmı seyri, tarihi süreç içerisinde verilen Muhayyer makâmı tarifleri ile karşılaştırılmıştır. Bununla birlikte Muhayyerkürdî Bestelerde, Muhayyer makâmı seyri dışında farklı seyir özellikleri kullanıldığından, bu bölümde Muhayyer makâmı seyri ile ilgili karşılaştırmalar gösterilmemiştir.

Muhayyerkürdî makâmı ile ilgili olarak, tarihi süreçte verilen tariflerin hepsi birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerden, makâmın Muhayyer makâmı seyrini tamamladıktan sonra Kürdî makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Hâşim Bey vermiş olduğu makâm tarifinde, seyir içerisinde Sabâ çeşnisi kullanıldığını da söylemiştir. Ayrıca, Arel de Muhayyer makâmının iki şekilde icrâ edildiğini yazmış, buna göre; ilki Muhayyer ve Kürdî makamlarından, ikincisi ise Muhayyer Sünbüle ve Kürdî makamlarından oluşmaktadır. Bütün takılı makâmlarda olduğu gibi Muhayyerkürdî seyrinin de iki şekilde uygulandığı bilinmektedir. Birinci nevi Muhayyerkürdî seyrinde; Muhayyer makâmı seyri, karar perdesi olan düğâh perdesinde segâh veyâ uşşâk perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında köprü perdelerle Kürdî makâmı seyrine geçilerek düğâhta Kürdîli karar verilir.

İkinci nevi Muhayyerkürdî seyrinde ise; Muhayyer makâmı seyri belli bir perdeye kadar icrâ edilir, sonrasında segâh veyâ uşşâk perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Kürdî makâmı seslerinde düğâhta karar verilir.

Zekâi Dede'nin Muhayyerkürdî Bestelerinde, birinci nevi ve ikinci nevi makâm seyirlerinden çok farklı olarak bir makâm seyri uygulandığı görülmüştür. Bununla birlikte Zekâi Dede'nin Muhayyerkürdî Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri, sadece Arel'in ikinci nevi olarak gösterdiği Muhayyerkürdî seyri özellikleri ile örtüşmektedir. Yani Bestelerde sadece Muhayyer Sünbüle ve Kürdî makâmı seyirleri kullanılmıştır.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Nevâbûselik Hafif Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Db) Terennüm (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ seyri içerisinde düğâhta kalışlar ve Nişâbûr geçkisi.

Ah ne ga mı cev re ne
Ah biz he man ney ler ne se
lut fi gâ hi gâ he ka i
uş şa ka o ma he ka i
liz nev e da sın dil ru ba sın
liz nev e da sın

Eserin Zeminhânesi nevâ perdesinden başlamıştır. Nevâ perdesi tutularak giriş seyri gösterilmiş ve nevâ-düğâh atlamasıyla da Nevâ makâmının karakteristik özelliği belli edilmiştir. Bûselik ve nim hicâz perdeleri kullanılarak Nişâbûr makâmı geçkisi gösterilmiş ve tekrar nevâyâ gelinerek nevâda asma kalınmıştır. Devamında Uşşâk makâmı sesleriyle düğâha gelinmiş ve bu perde üzerinde Uşşâk çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Bu kalışın sonrasında çargâh ve muhayyer perdeleri arasında Nevâ makâmı sesleriyle dolaşılıp muhayyer perdesi ile birlikte Terennüm bölümüne bağlantı yapılmıştır.

Terennüm: Çargâh ve rast perdelerinde Nigâr seyri, Bûselik seyri ile düğâh perdesinde karar.

liz nev e da sin dil ru ba sin
liz nev e da sin

neş le yim pek bi ve fa sin

yar a man a man be li ya ri

men Ah kün ci üz let

Eserin Terennüm bölümü gerdâniye ve muhayyer perdelerinden başlamış, muhayyer perdesi etrafında gezinilip tiz çargâh perdesinden acemle birlikte çargâh perdesin gelinip çargâh perdesine vurgu yapılmıştır. Çargâh ve rast perdeleri arasında Nigâr makâmı sesleriyle gezinilerek çargâhta kalınmıştır. Çargâhtan gerdâniye perdesine çıkılıp gerdâniyeden aynı Nigâr sesleriyle rast perdesine gelinmiştir. Hemen sonra düğâh perdesinde nim zirgüle yedeni ile birlikte Bûselikli karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Nevâbûselik Çenber Bestesinin Makâm İncelemeleri

- Aa) 1. Mısrâ+ 1. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)
- Aa) 2. Mısrâ+ 2. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)
- Ba) 3. Mısrâ+ 3. Mısrânın son yarısı (Meyân)
- Aa) 4. Mısrâ+ 4. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne) (Terennümsüz)

Zeminhâne: Nevâ perdesi civârında Bayâti seyri, düğâh perdesinde Uşşâk çeşnili kalıplar.

A hı ya ri be nef zel şe en hat da
A hı ya ri gü zel en da
hat da tı di mi tar dil da zu da zu
nn se rin ga de yet kâ na
kâ na kâ na kü ze li nin an en
ber dam Ah Ah Ah se tav n

Eserin Zeminhânesine çargâh perdesinden nevâ tutularak giriş yapılmış ve acem perdesi kullanılarak nevâda Bayâti çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Muhayyer perdesine çıkılıp muhayyerden acem perdesiyle segâh perdesine gelinmiştir. Segâh-gerdâniye atlaması gösterilerek gerdâniyeden itibaren evç perdesinde vurgu yapılmıştır. Sonrasında nevâ perdesinden devam edilmiş, sünbüle perdesine kadar çıkılıp acem perdesi ile birlikte tekrar nevâyâya, nevâdan Bayâti makâmı sesleriyle düğâha gelinerek düğâhta kalınmıştır. Düğâh ile hüseyini perdeleri arasında Uşşâk sesleriyle dolaşılıp çargâha gelinerek çargâhta asma kalınmıştır. Çargâhtan tiz segâh perdesine kadar nağmeler genişleyerek devam etmiş ve bu dolaşımlarda evç ve nim hicâz perdeleri kullanılmıştır.

Zeminhânenin Devamı: Bûselik seyir içerisinde düğâh perdesinde kalış, rast perdesinde Nigâr çeşnili kalış, düğâh perdesinde karar.

ber dam Ah Ah Ah se
rin ga de yet kâ na kâ na kâ kü ze
li nin an en ber dam A hı ya n ne

Zeminhânenin devamı gerdâniye ve muhayyer perdeleriyle başlamaktadır. Tiz çargâh perdesine çıkılıp bu perdeden acem perdesi kullanılarak düğâha gelindiğinde Bûselik çeşnili kalış gösterilmiştir. Düğâh perdesindeki kalışın hemen ardından karar seyrine girildiğinde Bûselik sesleriyle gezinimler devam etmiş ve bu arada rast perdesinde Nigâr çeşnisi vurgulanmıştır. Aynı seslerle düğâh perdesine gelinerek nim zirgüle yedeni ile birlikte Bûselikli tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Nevâbûselik Bestelerinde birinci nevi Nevâbûselik seyri özelliklerinin uygulandığı görülmektedir. Zekâi Dede'nin Nevâbûselik Bestelerine göre Nevâbûselik makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar, nevâ perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, nevâda gösterilen kısa bir asma karardan sonra düğâh perdesine gelerek ilk kalışını düğâh perdesinde tamamlar. Nevâ civarındaki gezinimlerde makâm seyri tiz çargâh perdesine kadar genişleyebilir. Bu gezinimde evç perdesi ve çoğunlukla acem perdesinin kullanıldığı, hatta sünbüle perdesinin de seyre dahil olduğu görülmektedir. Acem ve sünbülenin bir arada olduğu nevâ civarındaki gezinimlerde Bayâti çeşnisi kendini belli eder. Bayâti seyrinde düğâh perdesi önemli asma kalış perdesidir ve bu perde üzerinde Uşşâk çeşnili asma kararlar verilir. Karara doğru çargâh perdesinde sıklıkla asma kalışlar gösterilir ve Bûselik seyrine girilir. Bûselik gezinimlerde rast ve çargâh perdeleri arasında Nigâr çeşnisi gösterilir. Bûselik seyri düğâhta tamamlanarak nim zirgüle yedenli karar verilir.



Nevâbüselik makâmı ile ilgili olarak, tarihi süreçte verilen tariflerin hepsi birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerden, makâmın Nevâ makâmı seyrini tamamladıktan sonra hüseyini perdesi gösterilerek Büselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Nevâbüselik Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri verilen tariflerle örtüşmektedir.

Ancak verilen tariflerde, makâm seyrinin iki şekilde uygulandığı görülmektedir. Birinci nevi Nevâbüselik seyrinde; Nevâ makâmı seyri, karar perdesi olan düğâh perdesinde segâh veyâ uşşâk perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında köprü perdelerle Büselik makâmı seyrine geçilerek en son kararda Büselikli karar verilir. Hâşim Bey, Suphi Ezgi, Arel ve Karadeniz Nevâbüselik tanımlarında bu seyir örneğini göstermişlerdir. Zekâi Dede'nin Nevâbüselik Bestelerinde de birinci nevi Nevâbüselik seyir özellikleri görülmektedir. İkinci nevi Nevâbüselik seyrinde; Nevâ makâmı seyri belli bir perdeye kadar icrâ edilir -bu perde genellikle nevâ perdesidir- sonrasında segâh veyâ uşşâk perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Büselik makâmı seslerinde düğâhta karar verilir. İsmâil Hakkı Bey ve Kâzım Uz, Nevâbüselik tanımlarında ikinci nevi Nevâbüselik seyir örneğini göstermişlerdir.

Nevâbüselik makâmı seyrinde Nevâ makâmı seyri, makâma hâkim olan seyirdir. Zekâi Dede'nin Nevâbüselik makamındaki Bestelerinin incelenmesinde de öne çıkan seyir Nevâ makâmı seyri olmuştur. Bu nedenle Nevâbüselik eserlerde önemli olduğu düşünülen Nevâ makâmı seyrinin, tarihi süreçte Nevâ makâmı ile ilgili verilen nazarı anlatımlarla karşılaştırılması doğru olacaktır.

Nevâ makâmı ile ilgili olarak, Safiyüddîn, Merâgi, Şirvânî, Lâdikli ve Alişâh'ın farklı isimler altında aynı dizileri verdikleri görülmektedir. O dönemde Nevâ dizisi olarak gösterilen dizide, bugün kullandığımız Bûselik dizisiyle aynı perde ve aralıkların kullanıldığı görülmektedir. Dolayısıyla bu tariflerde yer alan dizi perdelerinin, Nevâbûselik Bestelerde uygulanan Nevâ makâmı perdelerinden farklı olduğu ortaya çıkmaktadır.

Hızır bin Abdullah'ın Nevâ makâmı ile ilgili olarak verdiği perde sıralamasından makâmın seyrinin anlaşılması oldukça güçtür. Ancak kullanılan perdelerin, Nevâbûselik Bestelerin Nevâ seyri içerisinde kullanılan perdelerle uyumlu olduğu belirlenmiştir.

Seydî ve Tirevî'nin Nevâ makâmı tariflerinde, makâmın sadece başlangıç ve karar perdeleri gösterilmiştir. Nevâbûselik Bestelerin Nevâ seyrinde görülen başlangıç ve karar perdeleri de tarifteki gibidir.

Kantemiroğlu'nun Nevâ makâmı tarifinde, makâmın seyri düğâhtan başlamaktadır ve verilen tariftten, makâmın seyrinde, Nevâ perdesinin merkez alınarak nevâ üzerinde ve nevâ altındaki perdeler genişleme göstererek dolaşım yapıldığı anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Nevâbûselik Bestelerinde Nevâ seyri, nevâ perdesinden başlamakta ve tiz bölgelerde en fazla çargâh perdesine genişleme göstermekte, pestte ise hiç genişleme göstermemektedir. Dolayısıyla verilen tarif ile karşılaştırma yapıldığında; tarifte görülen seyir özelliklerinin, Nevâbûselik Bestelerde uygulanan Nevâ makâmı seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir.

Nâyî Osman Dede, Artin ve Marmarinos'un Nevâ makâmı tarifleri, makâm seyrinin nevâ perdesinde karar vermesi ve kullanılan perdeler açısından benzerlik göstermektedir. Çoğunlukla III. Selim öncesi bestelenmiş Nevâ eserlerde, makâmın nevâ perdesi üzerinde de karar ettiği görülmektedir. Nevâ perdesini güçlendirmek adına yapıldığı tahmin edilen bu karar seyirleri, tariflerde de ortaya çıkabilmektedir. Dolayısıyla verilen üç tarifi de, Nevâbûselik eserlerde uygulanan Nevâ makâmı seyir özelliklerinden farklı olduğu anlaşılmaktadır.

Nâsır Dede ve Hâşim Bey'in Nevâ makâmı tarifleri, özellikle hicâz perdesinin kullanımı açısından benzerlik göstermektedir. Ayrıca her iki tarifte de makâm seyrinin, nevâ civarından başlayıp evç perdesinin de kullanımıyla birlikte dolaşımın gösterdiği, karar seyrinde acem perdesi kullanılarak düğâha gelinip karar ettiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Nevâbüselik Bestelerinin Nevâ seyrinde, tariflerde verilen seyir özelliklerinin büyük ölçüde uygulandığı görülmektedir. Nevâbüselik Bestelerde hicâz perdesi, nim hicâz perdesi olarak Nevâ seyri içerisinde görülmektedir.

Hakkı Bey'in Nevâ makâmı tarifi diğer tariflerden oldukça farklıdır. Verilen tariftten, giriş seyrinin nevâ üzerinde Rast makâmıyla, karar seyrinin de düğâh üzerinde Muhayyer makâmı ile gösterildiği anlaşılmaktadır. Nevâbüselik Bestelerin Nevâ seyrinde, nevâ üzerinde Rast sesleriyle gezinimler yapıldığı görülmekte ise de nevâ üzerindeki acem perdesi ile yapılan kalıplar da sıklıkla uygulanmıştır. Bunun haricinde Nevâbüselik Bestelerin Nevâ makâmı seyrinde, karar seyri daha çok Bayâti makâmı seyri ile oluşturulmuştur. Dolayısıyla Muhayyer makâmı seyrinden oldukça farklıdır. Sonuç olarak; Hakkı Bey'in tarifinde gösterilen seyir özellikleri ile Nevâbüselik Bestelerde uygulanan Nevâ makâmı seyir özelliklerinin örtüşmediği görülmektedir.

Kâzım Uz'un Nevâ makâmı tarifi, Nâsır Dede'nin Nevâ makâmı tarifiyle benzer özellikler göstermektedir. İki tarifte de evç perdesi, yani nevâ civarından seyre başlanmaktadır. Ancak Kâzım uz, hicâz perdesini makâm seyri içerisine dâhil etmemiştir. Ayrıca makâmın genişleme bölgelerine ilişkin bir bilgi de vermemiştir. Kâzım Uz'un vermiş olduğu tarifi, Nevâbüselik Bestelerde uygulanan Nevâ seyrinin özelliklerini açıklamakta yetersiz kaldığı görülmektedir.

Cemil Bey'in Nevâ makâmı tarifinden, makâm seyrinin başlangıç perdesinin nevâ olduğu ve makâmın karar seyrinde İshahân makâmı seyri uygulandığı anlaşılmaktadır. Nevâ makâmı seyri içerisinde özellikle İsfahân seyrinin gösterilmesi, diğer tariflerde hiç bahsedilmeyen bir özelliktir. İsfahân makâmında makâm Bayâti seyrederken sıklıkla düğâhta ve nevâ perdesinde Nişâbürlü kalıplar gösterir. Sonrasında yine Bayâti seyriyle karar eder. Bunun dışında Nişâbürlü makâmının, Nişâbürlü çeşni olmaktan da kullanıldığı bilinmektedir. Bu tür İsfahân seyrinde, segâh perdesindeki kalıplar ve segâhın acemle olan münasebeti göz önünde bulundurulmuştur. Zekâi

Dede'nin Nevâbûselik Bestelerinde, Nevâ seyrinin Bayâti çeşnisiyle karar ettiği görülmekte ise de Nişâbûrlu kalırlar hiç gösterilmemiştir. Sadece Nevâbûselik Hafif Bestenin giriş seyrinde Nişâbûr geçkisi kullanılmıştır. Nişâbûr olmadan uygulanan Isfahân makâmı seyir özellikleri de, Nevâbûselik Bestelerin Nevâ seyrinde, özellikle karar seyrinde kullanılmamıştır. Buna göre; Cemil Bey'in Nevâ makâmı tarifinde bahsedilen seyir özelliklerinin, Nevâbûselik Bestelerin Nevâ makâmı seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir.

Yektâ, Ezgi ve Arel'in Nevâ makâmı tarifleri birbirinin aynıdır. Hepsinde Nevâ dizisi verilmiş, dizinin dörütlü-beşli bileşenleri gösterilmiş ve seyrin genelde nevâ perdesinden başladığı belirtilmiştir. Verilen tariflerden evç perdesinin önemli olduğu ve evç perdesiyle nevâ üzerinde Rastlı kalırların oluştuğu anlaşılmaktadır. Kullanılan perdeler açasından değerlendirildiğinde, Zekâi Dede Nevâbûselik Bestelerindeki nevâ seyrinde evç perdesini kullandığı kadar acem perdesini de çok kullanmıştır. Acem perdesi ile birlikte nevâda Bûselik çeşnili kalırlar, hatta Bayâti çeşnili kalırlar yapmıştır. Karar seyrinde ise, özellikle Çenber bestede, Bayâti çeşnili karar ettiği görülmektedir. Bundan dolayı verilen tarifler ile Nevâbûselik Bestelerin Nevâ seyri özellikleri karşılaştırıldığında; verilen tariflerin bu seyir özelliklerine göre eksik kaldığı düşünölmektedir.

Karadeniz Nevâ makâmı tarifinde evç perdesi üzerinde yapılan kalırların makâmın hususî çeşnisini meydana getirdiğini söylemektedir. Bu özellik, Nevâbûselik Bestelerin Nevâ seyrilerinde az da olsa hissedilen bir durumdur. Özellikle Nevâbûselik Hafif Bestede, segâh-gerdâniye atlaması gösterilerek gerdâniyeden hemen sonra evç perdesine vurgu yapıldığı görülmektedir. Ancak sadece perdenin vurgulandığını, bu perde üzerinde bir kalış yapılmadığı belirlenmiştir. Bunun haricinde Karadeniz, acem, çargâh ve segâh perdelerinin kullanımı ile ilgili uyarıda bulunmaktadır. Bu perdelerin sık kullanımı sonucunda farklı makâm seyirlerinin ortaya çıkacağını belirtmektedir. Ancak Nevâbûselik Bestelerin Nevâ seyirlerinde, özellikle acem perdesi çok sık kullanılmış, bu perdede vurgulu kalırlar yapılmıştır. Bununla birlikte, acem perdesinin kullanımı, eserler içerisinde Bayâti çeşnilerin oluşmasına sebep olmuştur. Karadeniz'in tarifinden tam aksi olarak oluşan bu duruma, makâmın karar seyrinde uygulanan Bûselik makâmı seyrinin etkisi olduğu düşünölmektedir. Çünkü Bûselik seyrinde, acem

ve çargâh perdeleri önemli perdelerdir, bu perdelerin kullanımı iki makâm seyri arasında geçişi kolaylaştırmaktadır.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Nevâkürdî Devr-i Revân Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 C) 3. Mısrâ (Meyân)
 Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Bayâti seyri içerisinde nevâ perdesinde kalış.

Ah ya re di dim gel tâ bi mül den
 Ah gül gi bi gel di di di ğim

gül gül ol muş sun yi ne
 bül bül ol muş sun yi ne

Eserin Zeminhânesi nevâ perdesinden başlamış ve nevâ-rast-nevâ atlamaları gösterilmiştir. Nevâ perdesinden itibaren acem perdesiyle Bayâti makâmı sesleri içerisinde düğâha, düğâhtan tekrar nevâyâ gelinerek nevâ üzerinde Bûselik çeşnili ve nim hicâz yedenli asma kalış gösterilmiştir. Devamında nevâ ile muhayyer perdeleri arasındaki seslerde, acem perdesi ile birlikte Bayâti gezinilip nevâda asma kalınmıştır.

Terennüm: Nevâ seyri içerisinde hüseyni ve nevâ perdelerinde kalışlar, Kürdî seyri ile düğâh perdesinde karar.

Eserin Terennüm bölümü, Nevâ makâmı için önemli bir perde olan ve makâm içerisinde sıklıkla vurgular, yedensiz kalışlar gösterilen evç perdesinden seyri başlamıştır. Evç perdesiyle başlayan seyrin devamında acem perdesi kullanılmış ve hüseyni üzerinde Necîd Hüseyni makâmı çeşniyle asma kalış gösterilmiştir. Hüseyni perdesinden muhayyere, oradan tekrar nevâyâ yönelen seyrirde acem perdesi kullanılmış ve nevâyâ gelindiğinde nim hicaz yedeni ile birlikte nevâda Bûselikli asma kalış yapılmıştır. Nevâdaki kalışın ardından karar seyrine girilmiş, burada nim hisâr ve kürdî perdeleri kullanılarak düğâh perdesine Kürdî makâmı sesleriyle gelinip düğâhta Kürdili karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Nevâkürdî Lenk Fahte Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) 2. Mısrâ- 2. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)
- Cb) Terennüm + 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- D) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) 4. Mısrâ- 4. Mısrânın son yarısı (Zeminhâne)
- Cb) Terennüm + 4. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ seyri içerisinde Nişâbûr geçkisi, Bûselik sesleri ile nevâ perdesinde kalırlar, Kürdî seyri ile düğâh perdesinde karar.

Ah a çil di sah sah nı gü lü şen
 çen gü çe ga ga ne ler le
 şevk a ver ol ol du me ci lis
 hey hey te ra ra ne ler le

Eserin Zeminhânesine nevâ perdesinden giriş yapılmış, Nişâbûr makâmı geçkisi ile birlikte nevâda asma kalış gösterilmiştir. Nevâ perdesinden itibaren Nevâ makâmı seyriinde gezinilip tekrar nevâda Bûselik çeşnisi ile asma kalınmıştır. Sonrasında gerdâniye perdesinden muhayyer perdesi tutularak muhayyerde kalış gösterilmiştir. Muhayyer ile nevâ perdeleri arasındaki gezimlerde evç perdesi vurgulanmış, nevâyâ geldiğinde evç yerine acem perdesi kullanarak nevâda Bûselikli kalınmıştır. Zeminhânenin devamı ve aynı zamanda ikinci mısırânın işlendiği bölüm çargâh perdesi gösterilip nevâ perdesi tutularak başlamıştır. Nevâ ve muhayyer perdeleri arasında, acem perdesi kullanılarak Bayâti seslerinde gezinimler yapılmış ve nevâda Bayâti çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Karar seyriine girildiğinde rast-nevâ atlaması gösterilmiş nevâ perdesi tutulmuştur. Nevâdan itibaren nim hisâr ve kürdî perdeleri kullanılmaya başlanmış ve bu perdelerle birlikte karara gelinerek düğâhta Kürdî makâmı sesleriyle karar verilmiştir.

Terennüm: Nevâ seyri içerisinde nevâ, muhayyer, evç perdelerinde vurgu ve kalışlar, Kürdî seyri ile düğâh perdesinde karar.

hey hey ya ri men hey hey ni ri men

dir dir ta na te ne nen dir til lil la na le ne nen dir

hey hey te ra ra ne ler le

Eserin Terennüm bölümü rast-nevâ atlamasıyla nevâ perdesi tutulup bu perdede kalış gösterilerek başlamıştır. Nevâ perdesinden itibaren Nevâ makâmı seslerinde gezinilip tekrar nevâda Bûselik çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Sonrasında gerdâniye perdesinden devam edilerek muhayyer perdesi tutulmuş, evç perdesi sıklıkla vurgulanmıştır. Tekrar eden melodik cümlelerle çargâh perdesine gelinip çargâhtan nevâ perdesi tutulup nevâda uzun kalışlar gösterilmiştir. Nevâdan itibaren karar seyri içerisine girilmiş, nim hisâr ve kürdî perdeleriyle birlikte düğâhta Kürdî makâmı sesleriyle karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Nevâkürdî Bestelerinde birinci nevi Nevâkürdî seyri özelliklerinin uygulandığı görülmektedir. Zekâi Dede'nin Nevâkürdî Bestelerine göre Nevâkürdî makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar, nevâ perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını nevâ perdesinde tamamlar. Nevâ civarındaki gezinimlerde evç perdesi ve acem perdesi karışık olarak kullanılır. Evç perdesine vurgular yapılır ve nevâyâ acem perdesi ile birlikte gelinip Bûselik çeşnili asma kalışlar gösterilir. Makâm seyri nevâ üzerinde tiz segâh perdesine kadar genişleyebilir. Nevâ üzerindeki Bûselik kalışlarda nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılabilir. Nevâdaki Bûselik kalışlarla birlikte düğâh

perdesine gelindiğinde Bayâti çeşnisi kendini belli eder. Dügâh üzerindeki Uşşâk çeşnisi, belirgin asma kararlar haricinde kısa vurgulamalarla gösterilir ve nevâ perdesi tekrar tutularak Kürdî seyrine geçilir. Kürdî seyri içerisinde karara giderken nim hisâr perdesi kullanılabilir ve rast perdesindeki kısa duruşlarla dügâhta yedenli karar verilir.



Nevâkürdî makâmı seyrinde, Nevâbüselik makâmında olduğu gibi Nevâ makâmı seyri, makâma hâkim olan seyirdir. Nevâbüselik Bestelerin makâm incelemeleri bölümünde, Nevâ makâmı seyri tarihi süreç içerisinde verilen Nevâ makâmı tarifleri ile karşılaştırılmıştır. Nevâkürdî Bestelerde uygulanan Nevâ seyri ile Nevâbüselik Bestelerde uygulanan Nevâ seyri özellikleri aynı olduğu için tekrar bir karşılaştırma yapılmamıştır.

Nevâkürdî makâmı ile ilgili olarak, tarihi süreçte verilen tariflerin hepsi birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerden, makâmın Nevâ makâmı seyrini tamamladıktan sonra Kürdî makâmının karar seyri ile dügâh perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Nevâkürdî Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri verilen tariflerle örtüşmektedir.

Ancak verilen tariflerde, makâm seyrinin iki şekilde uygulandığı görülmektedir. Birinci nevi Nevâkürdî seyrinde; Nevâ makâmı seyri, karar perdesi olan dügâh perdesinde segâh veyâ uşşâk perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında köprü perdelerle Kürdî makâmı seyrine geçilerek en son kararda Kürdîli karar verilir. Hâşim Bey, Kâzım Uz, Ezgi, Arel Nevâkürdî tanımlarında bu seyir örneğini göstermişlerdir.

İkinci nevi Nevâkürdî seyrinde ise; Nevâ makâmı seyri, belli bir perdeye kadar icrâ edilir -bu perde genellikle nevâ perdesidir- sonrasında segâh veyâ uşşâk perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Kürdî makâmı seslerinde karar verilir. Nâsır Dede, İsmâil Hakkı Bey ve Karadeniz Nevâkürdî tanımlarında ikinci nevi Nevâkürdî seyir örneğini göstermişlerdir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Rast Zencîr Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârisi (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yârisi (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Db) Terennüm+ 3. Mısrânın son yârisi (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yârisi (Terennüm)

Zeminhâne: Rast seyri içerisinde rast ve segâh perdelerinde kalışlar, yegâh perdesine genişleme.

Yar cu le le ri le
le le ku hi sa sa
r da
çağ lar lar dı
dı ku hi ken

Eserin Zeminhânesine yegâh-rast atlaması gösterilerek başlanmıştır. Rast ve yegâh perdeleri arasında Rast makâmı seslerinde gezinilip rastta Rastlı asma kalış gösterilmiştir. Rast ve yegâh arasındaki Rast gezinimler sürdürülerek tekrar rast perdesine gelinip rastta asma kalınmıştır. Bu gezinimler esnasında ırâk perdesine vurgular yapılmıştır. Devamında rast perdesi üzerinde Rast makâmı seslerinde gezinilip rastta gelinmiş ve yine rastta Rastlı kalınmıştır. Rast ve çargâh perdeleri arasında atlama gösterilip çargâh ve segâh perdelerine vurgular yapılarak segâh perdesinde asma kalınmıştır. Rast perdesinden devam eden seyirde aynı Rast makâmı sesleriyle nevâ perdesine kadar çıkılıp nevâdan segâha gelinmiş ve segâhta Segâhlı asma kalış gösterilmiştir. Bu kalışta kürdî perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

Terennüm: Rast seyri içerisinde rast ve dügâh perdelerinde kalışlar, yegâh perdesine genişleme, rast perdesinde karar.

yel le lel lel le le le le

le li te re lel

le le lel lel lel li ya r çay lar

lar lar dı dı ku hi

ken hey ca nım hey ca nım

Eserin Terennüm bölümü rast-nevâ atlaması gösterilerek başlamıştır. Nevâ perdesinden hüseyini tutulmuş, düğâhta kısa bir Hüseyini çeşnisi gösterilip çargâhta kalınmıştır. Çargâh perdesinden de rasta gelinerek rastta Rastlı kalınmıştır. Sonra tekrar çargâh perdesinden devam edilmiş düğâh perdesinde Uşşâklı asma kalış gösterilmiştir. Düğâh perdesindeki asma kalış tekrarlanmış, bu kalışın ardından Rast makâmı sesleriyle yegâha gelinmiştir. Yegâhtan tekrar rast perdesine gelinip asma kalınmıştır. Çargâhtan itibaren önce düğâhta sonra segâhta asma kalışlar gösterilerek rastta Rastlı kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde, rast, nevâ ve yegâh perdeleri arasında Rast makâmı seslerinde gezinilip rast perdesinde Rastlı tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Rast Bestesine göre Rast makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi rasttır. Makâm, seyrine rast perdesi ve civarından başlar, rast perdesini tutarak bu perde civarında, özellikle de makâm seyrinin pestteki genişleme bölgelerinde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını rast perdesinde tamamlar. Aynı gezinimleri devam ettirip rast perdesinde birden fazla kalış göstermek mümkündür. Rast perdesi, makâm seyri için hem başlangıç, hem karar, hem de önemli

bir asma kalış perdesidir. Rast perdesindeki kalışlar Rast çeşniysiyle yapılan kalışlardır. Rast perdesi üzerindeki kalışlar doyurucu bir şekilde gösterildikten sonra rast üzerindeki Rast gezinimi en fazla hüseyni perdesine kadar genişleme gösterilecek şekilde devam ettirilir. Bu gezinimlerde segâh perdesi önemli bir asma kalış perdesi olarak kendini gösterir ve bu perde üzerinde Segâh çeşniysiyle yarım yedenli asma kalışlar gösterilir. Segâh perdesinde gösterilen bu Segâhlı kalışın haricinde segâhta, Segâh Mâye, Rast Mâye ve Dügâh Mâye makâmları ile ilişkili vurguların yapıldığı görülür. Asma kalış perdesi olarak segâh kadar dügâhın da makâm seyri için önemi büyüktür ve bu perde üzerinde de Uşşâk çeşnili kalışlar gösterilir. Karar seyrine girildiğinde tekrar rast perdesi civarında pestteki genişleme bölgeleri de gösterilerek gezinimler yapılır ve bu gezinimler tamamlanarak rastta Rast çeşniysiyle yarım yedenli karar verilir.



Safiyüddîn, Merâgi, Şîrvânî, Alişâh bin Hacı Bûke, Lâdikli Mehmet Çelebi, Rast makâmı ile ilgili olarak aynı makâm dizilerini göstermişlerdir. On iki ana makâm arasında gösterilen ve dizisi tam bir dizi kimliği taşıyan Rast makâmı için bu dönemde, başlangıç perdesinin yegâh perdesi olduğu görülmektedir. Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd Rast makâmını yegâhtan alarak rast perdesine göçürmüşler ve Rast dörtlüsü+Fâsıla+Rast dörtlüsü şeklinde dizisini vermişlerdir. Kırşehrî, Seydî ve Tirevî de Hızır bin Abdullah ile aynı tarifi vermişler, makâmın karar perdesinin rast olduğunu ifade etmişlerdir. Kantemiroğlu'na gelinceye kadar geçen süre içerisinde verilen tüm bu tarifler Rast makâmı ile ilgili olarak ortak bir özelliği de ortaya koymaktadırlar. Verilen tariflerde, makâm dizisi Rast dörtlüsü ve Rast dörtlüsü olarak birleşim göstermektedir.

Buna göre makâmın ilk seyri, Rast dörtlüsü yani rast ve çargâh perdeleri arasında oluşmaktadır.

Kantemiroğlu ve Abdülkâdir Nâsır Dede'nin, Rast makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tariflerde de, Rast makâmının, ilk seyir ve çeşnilerinin, rast ile çargâh perdeleri arasında, yani karar perdesi üzerinde kurulu olan Rast dörtlüsü içerisinde oluştuğu görülmektedir. Seyir anlayışı yönünden verilen iki tarif de, daha önceki seyir tarifleriyle uyusmaktadır. Marmarinos'un makâm ile ilgili olarak verdiği tarif de bu tariflerle aynıdır.

Artin, Rast makâmı ilgili olarak vermiş olduğu seyir geziniminde, önceki tariflerden farklı bir durum yoktur. Rast perdesinden başlattığı seyir gezinimini, rast ve çargâh perdeleri arasında sürdürmüş ve tekrar rastta karar vermiştir.

Artin de dâhil olmak üzere Safiyüddîn'den bu yana, Rast makâmı ile ilgili olarak verilen bütün tarifler birbiriyle benzer tariflerdir. Bu tariflerde dikkat çeken en önemli husus, makâmın ilk seyirlerinin Rast dörtlüsü içerisinde (rast ile çargâh perdeleri arasındaki bölgede) oluşmuş olmasıdır. Bundan sonraki dönemlerde bu durum ortadan kalkmış ve makâmın ilk seyirleri rast ile nevâ perdeleri arasında sürdürülerek nevâ perdesi önem kazanmaya başlamıştır. Tariflerin karşılaştırılmasıyla ortaya çıkan bu özellikler neticesinde, tariflerde gösterilen seyir özelliklerinin Rast Bestede uygulanan seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

Hâşim Bey, Kâzım Uz ve Cemil Bey'in Rast makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifler kendi aralarında benzerlik göstermektedirler. Hâşim Bey, ayrıca makâm seyrinde, karara doğru evç yerine acem perdesinin kullanıldığını da belirtmektedir. Makâmın başlangıç ve karar perdesi, makâmın seyrinde kullanılan perdeler ve makâmın genişleme bölgelerinin içinde yer aldığı makâma ilişkin bu bilgiler dâhilinde bir karşılaştırma yapıldığında; verilen tariflerin, Zekâî Dede'nin Rast Bestesinde uygulanan seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey'in, makâm tarifinde bahsetmiş olduğu Arap Çargâhı hakkında elimize ulaşan bilgiler yetersiz olduğundan makâmın seyri hakkında bir değerlendirme yapmak mümkün olamamıştır.

Yektâ, Rast makâmı ile ilgili olarak sadece makâmın dizisini göstermiştir. Gösterilen dizi, Rast dörtlüsüne Rast beşlisinin eklenmesinden oluşmuş ve rast perdesinden yegâh perdesine kadar da tamamlayıcı bir Rast dörtlüsü eklenmiştir. Yektâ'nın bu dizide gösterdiği dörtlü-beşli bileşenleri, önceki dönemlerde uygulanan seyir özelliklerini hatırlatmaktadır. Buna göre; Rast makâmının ilk seyir ve çeşnilerinin rast ile çargâh perdeleri arasında, yani karar perdesi üzerinde kurulu olan Rast dörtlüsü içerisinde olduğu görülmektedir. Yektâ'nın makâm seyrine yönelik sözel bir açıklaması olmaması ile birlikte, gösterilen perde ve bu perdeler üzerinde uygulandığı düşünülen seyir ve çeşni özelliklerinin, Rast Bestede uygulanan seyir özellikleriyle önemli derecede örtüştüğü belirlenmiştir.

Ezgi ve Arel'in, Rast makâmı ile ilgili olarak vermiş oldukları diziler birbiriyle aynıdır. Bu dizilere göre; Rast perdesi makâmın başlangıç perdesidir ve bu perde üzerinde kurulu bir Rast beşlisine nevâ üzerinde kurulu bir Rast dörtlüsü eklenmiştir. Önceki dönemlerden farklı olarak makâm, ilk seyirlerini Rast beşlisi içinde yani rast ile nevâ perdeleri arasındaki bölgede sürdürmektedir. Güçlü perdesi olarak gösterilen nevâ perdesi önem kazanmaktadır. Karadeniz'in Rast makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu makâm tarifî, seyir özellikleri açısından Arel ve Ezgi'ye göre daha geniş bir anlatıma sahiptir. Rast perdesinin özellikle vurgulandığı ve önem kazandığı bu seyirde, nevâ ikinci derecede önem kazanan bir perdedir. Güçlü vazifesini taşır. Bu tarife göre makâm ilk seyirlerini rast perdesi etrafında göstermektedir. Ancak rast ve nevânın harici başka perde ve çeşnilerden hiç bahsedilmemiş olması, bu tarifin de makâm seyrinin bütünüyle anlaşılabilmesi açısından yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Zekâi Dede'nin Rast Bestesi Ezgi, Arel ve Karadeniz'in tarifleri ile karşılaştırıldığında; kullanılan perdelerin uyumluluğu dışında, Rast Bestenin bu tariflerde bahsedilmeyen farklı seyir özellikleri ile bestelendiği görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Sabâ Darb-ı Fetih Bestesinin Makâm İncelemeleri

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

Zeminhâne: Sabâ seyri içerisinde çargâh ve düğâh perdelerinde kalışlar, gerdâniye ve çargâh perdeleri arasında Hicâz seyri, düğâh perdesinde karar.

The image shows a musical score for the Zeminhâne section. It consists of five staves of music in 8/2 time. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: "Ah bir lâh bir lâh za ni han ol ol sa o meh rû na za nm dan Yar nm câ nim ah na za nm dan".

Eserin Zeminhânesi rast perdesinden düğâh perdesi tutularak başlamış ve düğâhtaki kalışın hemen ardından, Uşşak sesleri ile çargâhta asma kalış gösterilmiştir. Çargâhtan itibaren Sabâ makâmı seslerinde dolaşmış, hüseyni perdesine kadar çıkılıp aynı seslerle düğâha gelinmiş ve düğâhta Sabâlı kalış yapılmıştır. Gerdâniye perdesinden devam edilerek gerdâniye ve çargâh perdeleri arasında Hicâz makâmı sesleriyle gezinilmiş, rast, segâh ve çargâh perdelerinde vurgular yapılarak çargâhta Sabâlı kalış gösterilmiştir. Sonrasında aynı kalış tekrarlanmıştır. Karar seyri

girildiğinde, hüseyini ve düğâh perdeleri arasında Sabâ sesleriyle dolaşılmış, çargâh ve segâh perdeleri sıklıkla vurgulanarak düğâhta Sabâlı karar verilmiştir.

Terennüm: Rast seyri içerisinde rast, düğâh ve çargâh perdelerinde kalışlar, düğâh perdesinde karar.

The image shows a musical score for Terennüm in Rast mode. It consists of five staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Turkish. The lyrics are: "Ye le lel le lel le le lel lel li", "yen tir ye lel lel lel lel lel li", "mi rim mi rim ye le la", "Hey yar hey dost", and "be li ya ri men Hey ca nim". The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by its simplicity and the use of Sabâ notes, which are typical of the Rast mode. The lyrics are written in a simple, sans-serif font below the notes.

Eserin Terennüm bölümü rast perdesi ve düğâh perdesi tutularak başlamıştır. Rast ve düğâh perdelerine vurgular yapılmış, çargâha gelinip çargâhta Sabâ çeşnisi ile asma kalış gösterilmiştir. Çargâh perdesinde yapılan ısrarlı kalışların ardından çargâhtan Hicâz sesleriyle gerdaniyeye çıkılıp, gerdâniyeden aynı seslerle çargâha gelinmiş, çargâhta Hicâzlı asma kalınmıştır. Çargâh perdesinden devam edilip hüseyini ve düğâh perdeleri arasındaki Sabâ seslerinde dolaşıldıktan sonra düğâha gelinip bu perde üzerinde Sabâlı kalış gösterilmiştir. Düğâhtaki bu kalışın ardından rast perdesinde ufak bir Rast çeşnisi gösterilerek tekrar düğâhtan devam edilmiştir. Düğâh perdesinden Sabâ sesleriyle çargâha gelinip çargâhta asma kalınmıştır. Çargâhtan aynı seslerle tekrar düğâha gelinip düğâh perdesinde rast yedenli tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Sabâ Bestesine göre Sabâ makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine düğâh perdesi ve civarından başlar, düğâh ve çargâh perdesini tutarak her iki perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını düğâh perdesinde tamamlar. Çargâh perdesi, makâm seyri için en az düğâh perdesi kadar önemli bir perdedir ve bu perde üzerinde sıklıkla asma kalış gösterilir. Düğâh üzerindeki kalışlar Sabâ ve Uşşâk çeşnileriyle yapılan kalışlar. Çargâh üzerindeki kalışlar, düğâh üzerindeki Sabâ gezinimi içinde Sabâ çeşnili olabileceği gibi Hicâz çeşnisi ile de olabilmektedir. Makâm seyrinin çargâh üzerinde en fazla gerdâniye perdesine kadar genişlediği görülür. Düğâh üzerindeki Sabâ geziniminde rast perdesi de önemlidir ve düğâh perdesinden önce bu perde sıkça gösterilir. Sabâ seyri düğâhta tamamlanarak düğâhta yedenli karar verilir.



Kantemiroğlu ve Hızır Ağa'nın Sabâ makâmı ile ilgili olarak birbirine yakın tarifler vermişlerdir. Her iki tariften, seyrin düğâh perdesinden başladığı, çargâh perdesinin önem kazandığı ve düğâha gelinip karar verdiği anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu'nun ve Hızır Ağa'nın makâm tarifleri, makâmın o dönem için nasıl kullanıldığına dair önemli bilgiler vermektedir. Ancak makâm seyrinin bütünüyle anlaşılıp tanımlanabilmesi açısından bu bilgilerin yeterli olmadığı düşünülmektedir. Dolayısıyla verilen tarifler, seyirde kullanılan perdeler açısından, Sabâ Beste ile uyumluluk göstermiş olsa da, Bestede uygulanan seyir özellikleri açısından yeterli değildir.

Abdülbâki Nâsır Dede, Sabâ makâmı tarifinde, öncekilerden farklı olarak; makâmın hangi makâmlarla ilişkisi olduğunu açıklamakta ve Sabâ makâmının nasıl ortaya çıktığı ile ilgili olarak önemli bilgiler vermektedir. Ayrıca rast perdesini seyrin içine dâhil etmesi, Sabâ makâmı seyrinin yedenli karar şeklini göstermesi açısından da önemlidir. Bununla birlikte Nâsır Dede Sabâ makâm seyrini çargâh perdesinden başlatmış, çargâh perdesinin seyir için önemli bir perde olduğunu hissettirmiştir. Hâşim Bey'in Sabâ makâmı tarifi de Nâsır Dede'nin tarifi ile benzerlik göstermektedir. Hâşim Bey, makâm seyrinde uzzâl ve şehnâz perdelerinde bahsetmiştir. Sözü geçen uzzâl perdesi ile Nâsır Dede'nin kullanmış olduğu sabâ perdesi aynı perdelerdir. Nâsır Dede'nin tarifte de sözünü ettiği gibi bu perdenin önceki dönemlerde, Zirefkend ve Kûçek makâmlarında farklı bir isimle kullanıldığı bilinmektedir. Şehnâz perdesi ise, Sabâ makâmında bestelenmiş birçok eserde, gerdâniye üzerinde yapılan Hicâz kalıflarda kullanılan bir perdedir. Ancak Şehnâz perdesi, Nâsır Dede'nin tarifinde görülmediği gibi, Zekâi Dede'nin Sabâ Bestesinde de hiç kullanılmamıştır. Makâm seyrine yönelik verilen bu bilgilerin, Zekâi Dede'nin Sabâ Bestesinde uygulanan seyir özellikleri ile uyumlu olduğu görülmekte ise de seyir özelliklerinin tam olarak açıklanabilmesi açısından yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Sabâ makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifte Türk Çargâhı olarak isimlendirdiği bir makâmın seyrinden bahsetmektedir. Başka kaynaklarda "Eski Çargâh" olarak da isimlendirilen bu makâm, çargâh üzerinde Zirgüleli Hicâz sesleriyle dolaşıp çargâhta karar vermektedir. Zekâi Dede'nin Sabâ Bestesinde, çargâh perdesi üzerinde sıklıkla kalıflar gösterilmiştir. Bu kalıflar çoğu zaman Sabâ çeşniyle, bazen de Hicâz çeşniyle olmaktadır. Eserde, çargâh üzerinde kurulu bir Zirgüleli Hicâz makâmı seyrinden söz etmek mümkün olmamakla birlikte, düğâh üzerindeki kalıflar da bu Zirgüleli Hicâz seyrini sonlandırır niteliğinde kalıflar değildir. Dolayısıyla verilen tarif ile eserde uygulanan seyir özellikleri arasında farklılıklar görülmektedir.

Kâzım Uz ve Cemil Bey'in Sabâ makâmı tarifleri de Nâsır Dede'nin tarifinden farklı değildir. Kâzım Uz tarifinde, Hâşim Bey'in tarifinde bahsettiği şehnâz perdesini göstermiştir. Bunun dışında verilen seyir bilgileri diğerleriyle uyumludur. Dolayısıyla

bu tariflerin de Sabâ Bestede uygulanan seyir özellikleri açısından yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Rauf Yektâ Bey, Sabâ makâmı ile ilgili olarak şematik bir dizi göstermektedir. Makâmın seyrine yönelik ayrıca bir bilgi verilmemiştir. Yektâ'nın verdiği dizi incelendiğinde, dizinin rast perdesinden başlatıldığı görülmektedir. Rast perdesi üzerinde kurulu Rast dörtlüsünün, makâmın bünyesinde kullanılan bir dörtlü olarak kabul gördüğü kesin olarak bilinmemekle birlikte, bazı Sabâ eserlerde bu dörtlünün kullanıldığı görülmektedir. Hatta Zekâi Dede'nin Sabâ Bestesinde de bu dörtlü içerisinde gezinimler gösterilmiştir. Dolayısıyla eserlerdeki kullanımına dayanarak Yektâ'nın bu dörtlüyü dizinin lahni yapısı içerisinde aldığı tahmin edilmektedir. Buna ek olarak çargâhta bir Hicâz dörtlüsü ve acemde Nikrîz beşlisi ile dizi tamamlanmıştır. Bu diziye göre, rast, çargâh, acem ve tiz çargâh perdelerinin makâmın seyri için önem kazandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca dizi içerisinde gösterilen dörtlü ve beşlilerin uygulanmasından doğan farklı seyir özellikleri ortaya çıkmaktadır. Bu seyir özelliklerinin de, Sabâ Bestede uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Ezgi ve Arel'in Sabâ makâmıyla ilgili olarak verdikleri tarifler birbirine yakın tariflerdir. Önceki dönemlerden farklı olarak bu tariflerde, makâm seyrinde kullanılan perde ve bu perdeler üzerinde oluşan çeşnilerin daha somut bir görünüm kazandığı görülmektedir. Pek çok eserin incelenmesi sonucu ortaya çıktığına inanılan bu somut görünümde, Sabâ Bestenin seyir özellikleriyle uyumlu ve uyumsuz olan bir takım perde ve çeşni kullanımları olduğu görülmektedir. Her iki tarifte de görülen karar perdesi üzerindeki Sabâ dörtlüsü sesleri ve bu sesler üzerindeki gezinimler Sabâ Bestenin seyri içinde uygulanmakla birlikte çargâh perdesi üzerindeki Hicâz sesleri ve bu seslerdeki gezinimler de Bestede uygulanmıştır. Ancak yine her iki tarifte de görülen gerdâniye perdesi üzerindeki sesler ve bu seslerde uygulanan gezinimler, Zekâi Dede'nin Sabâ Bestesinde hiç uygulanmamıştır. Sabâ Bestede gerdâniye perdesi üzerinde bir genişleme bölgesi, meyân harici bölümlerde, hiç kullanılmamıştır. Buna karşılık olarak, Sabâ Bestelerde sıklıkla vurgulanan ve karar seyrinde de yeden olarak kullanılan rast perdesinin makâmın seyir karakteristiğini ortaya koyan önemli bir perde

olduğu anlaşılmıştır. Yektâ'nın tarifinde de özellikle vurgulamaya çalıştığı bu perde kullanımından Arel ve Ezgi'nin tariflerinde hiç bahsedilmemiştir.

Karadeniz'in Sabâ makâmı tarifi, Nâsır Dede'nin tarifine yakın olmakla birlikte, daha açıklayıcı ve anlaşılır bir tariftir. Bu tarife göre; Sabâ makâmı seyrinde çargâh perdesi önemli bir perdedir ve hem bu perde üzerinde hem de bu perde ile birlikte düğâh perdesi üzerinde Sabâ çeşnili kalıplar gösterilmektedir. Karadeniz'in tarifinden makâm seyrinin tizlerde çok fazla genişlemediği, şehnâz perdesi kullanımının da bu makâm için şart olmadığı anlaşılmaktadır. Önceki tarifte bahsedildiği üzere, Zekâi Dede'nin Sabâ Bestesinde sıklıkla kullanıldığı görülen rast perdesinin, Karadeniz'in tarifinde de bahsedilmediği görülmektedir. Rast perdesinin makâmın lahnî yapısı içerisinde düşünülmemesi doğal bir durumdur. Çünkü bazı seyirlerde bazı perdelerin daha sık kullanılması, bazen bestekârın tasarrufu sonucu ortaya çıkan durumlardır. Ancak buna karşılık rast perdesinin yeden olarak kullanılması ve makâm seyrinin yedenli ya da yedensiz bitmesi, seyir özellikleri açısından önemli bir durum olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla Karadeniz'in Sabâ tarifi, seyir özellikleri açısından eksik kalsa da, Sabâ Bestede uygulanan diğer seyir özellikleri ile önemli derecede örtüşmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Sipihr Devr-i Revân Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Muhayyer perdesinde Zirgüleli Hicâz seyri ve muhayyerde kalış.

Ah çık ma da a hım si pih re
yi ne ol şeh na zi der

Eserin Zeminhânesi muhayyer perdesinden başlamış ve muhayyer üzerinde Zirgüleli Hicâz seslerinde dolaşarak nevâ perdesine gelinmiştir. Nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılıp nevâda gösterilen ufak bir asma kalıktan sonra tekrar muhayyere çıkılıp muhayyer perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz sesleriyle kalış gösterilmiştir.

Terennüm: Hüseyni perdesi üzerinde Hicâz seyri, hüseynide Uşşâk çeşnili kalış, Hüseyni seyri ile düğâh perdesinde karar.

ah na ze ni nim ru ru yi ma hım
ah yi ne ol şeh na zi der

Eserin Terennüm bölümü muhayyer perdesinden başlamış, tiz çargâh perdesi gösterilerek tiz hüseyni perdesine çıkılmıştır. Tiz hüseyni perdesinden itibaren Zirgüleli Hicâz makâmı seslerinde dolaşılıp hüseyni perdesine gelinmiştir. Hüseyni perdesinde gösterilen kısa bir Hicâz çeşnisinin hemen ardından gerdâniye ve evç perdeleri ile birlikte hüseynide Uşşâklı asma kalış gösterilmiştir. Sonrasında hüseyniden devam edilmiş ve Hüseyni makâmı seslerinde gezinilip düğâhta Hüseynili karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Sipihr Bestesine göre Sipihr makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine muhayyer perdesi ve civarından başlar, muhayyer perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını muhayyer perdesinde tamamlar. Muhayyer üzerindeki gezinim Zirgüleli Hicâz sesleriyle olmaktadır. Muhayyer altında da hüseyini perdesi üzerinde kurulu Hicâz sesleri gösterilir ve muhayyerde Zirgüleli Hicâz çeşniysiyle kalınır. Bu gezinimde, nevâ perdesi üzerinde nim hicâz yedenli Nîkrîz çeşnili asma kararların verildiği görülür. Makâm seyri, muhayyer üstündeki gezinimlerde tiz hüseyini perdesine kadar genişleme gösterebilir. Hüseyini perdesi Sîpihr makâmında, makâm seyrindeki önemi açısından muhayyer perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Hüseyini perdesi üzerindeki ilk kalışlar Hicâz çeşniysiyle gösterilmektedir. Karar seyrine girildiğinde hüseyini perdesi üzerinde evç perdesi ile birlikte Uşşâklı kalışların uygulandığı görülür. Hüseyini tutularak Hüseyini seyri devam ettirilir ve seyir düğâhta tamamlanarak yedensiz karar verilir.



Hızır bin Abdullah ve Kantemiroğlu Sîpihr makâmı ile ilgili aynı tarifleri vermişlerdir. Her iki tarifte de makâmın seyri, muhayyerdan başlayıp Hisâr makâmı seyri gösterildikten sonra Kûçek makâmı seyriyle düğâhta karar vermektedir. Zekâi Dede'nin Sîpihr Bestesi bu iki tarifte karşılaştırıldığında; verilen tariflerin, eserde uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Zekâi Dede'nin Sîpihr Bestesi Artin'in vermiş olduğu seyir örneği ile karşılaştırıldığında; verilen örneğin, eserde kullanılan seyir özelliklerinden oldukça farklı özellikler gösterdiği görülmektedir.

Hâşim Bey'in Sipihr makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tariftten, makâm seyrinin bu dönemde farklı kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Daha önceki tariflerde hiç bahsedilmeyen Şehnâz makâmı seyrinin, bu dönemde kullanılan Sipihr makâmı içerisinde yer aldığı görülmektedir. Zekâi Dede'nin de Sipihr Bestesini, Yeni Sipihr makâmına göre bestelediği ve makâmın giriş seyrinde Şehnâz makâmı seyrini kullandığı görülmektedir. Sipihr Beste Hâşim Bey'in tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserde uygulanan seyir özellikleri ile örtüştüğü görülmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey, Sipihr makâmı ile ilgili olarak, önceki tariflerden oldukça farklı bir tarif vermiştir. Makâmın seyrinde kullanılan Muhayyer Sünbüle, Hümâyûn ve Arazbâr makâmı seyirlerinden, ne önceki dönem tariflerinde ne de sonraki dönem tariflerinde hiç bahsedilmemiştir. Dolayısıyla Hakkı Bey'in, makâm seyrini farklı bir yaklaşımla ele alıp değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Sipihr Bestesi Hakkı Bey'in Sipihr tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarif ile eserde uygulanan seyir özellikleri arasında farklılıklar olduğu görülmektedir.

Kâzım Uz'un Sipihr makâmı tarifi ile Hâşim Bey'in tarifi benzer tariflerdir. Zekâi Dede'nin Sipihr Bestesi Uz'un tarifıyla karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserde uygulanan seyir özellikleriyle örtüştüğü görülmektedir.

Arel, Sipihr makâmını eski ve yeni olmak üzere iki şekilde tarif etmiştir. Arel'in Eski Sipihr tarifi, Hızır bin Abdullah ve Kantemiroğlu'nun vermiş oldukları tariflerle örtüşmektedir. Arel'in Yeni Sipihr tarifi ise Hâşim Bey ve Kâzım Uz'un vermiş oldukları tarifler ile örtüşmektedir. Zekâi Dede'nin Sipihr Bestesinde uyguladığı seyir özellikleri, Arel'in Yeni Sipihr makâmı tarifinde görülmektedir.

Karadeniz'in Sipihr makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarif, diğer Yeni Sipihr tariflerinden bir yönü ile ayrılmaktadır. Diğer tariflerde makâmın seyri Şehnâz başlayıp Hisâr karar ederken Karadeniz'de makâm seyri, Şehnâz başlayıp Hüseyini karar etmektedir. Zekâi Dede'nin Sipihr Bestesinde, bu tarife uygun bir seyir işlendiği görülmekte ise de, Zekâi Dede'nin Sipihr makâmında bestelenmiş diğer eserleri de göz önüne alındığında, makâm içerisinde Hisâr seyrinin daha çok tercih edildiği anlaşılmaktadır.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Sûznâk Zencîr Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 C) 3. Mısrâ (Meyân)
 Db) Terennüm+ 3. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
 A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Nevâ perdesinde kalışlar, nevâ üzerinde Hümâyûn seyri, Rast seyri ile rast perdesinde karar.

The image shows a musical score for the Zencîr Bestesi, consisting of five staves of music. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as rests, beams, and a triplet of eighth notes. The lyrics are: Yar gö zü zü me kü kü ha no lu lu lu lur sah nı gü gül si ta tan sen siz ser vü na.

Eserin Zeminhânesi çargâh ve nevâ perdeleriyle başlamış, ilk kalış rast perdesi üzerinde Rast makâmı sesleriyle yapılmıştır. Bu kalışın hemen ardından nevâ perdesinden devam edilip nevâ perdesinde asma kalış gösterilmiştir. Nevâ ve rast

perdeleri arasındaki münasebet vurgulanarak seyre devam edilmiş, nevâ perdesi üzerindeki Hicâz Hümâyûn makâmı sesleri ile dolaşılıp sonra nevâyâ gelinerek nevâda Hicâzlı kalınmıştır. Sonrasında nevâ-muhayyer atlaması gösterilmiş, muhayyerden Hicâz sesleriyle önce çargâh perdesine sonrasında segâh perdesine kadar gelinip bu perdelere vurgular yapılarak asma kalıplar gösterilmiştir. Karar seyrine girildiğinde, hisâr perdesi yerine hüseyni perdesi, evç yerine de acem perdesi kullanılarak Rast makâmı seyri ile gezinilip rast Rastlı karar verilmiştir.

Terennüm: Segâh ve nevâ perdelesinde kalıplar, Rast seyri ile rast perdesinde karar.

ser vü na zım dil nü va
zım ça re sa zım a man a man
sa sah nı gü gül si
ta tan sen
siz hey ca nım

Eserin Terennüm bölümü segâh perdesinden başlamış ve segâhta Segâhlı asma kalış gösterildikten sonra nevâ perdesine gelinerek bu perde üzerinde nim hicâz yedenli asma kalış yapılmıştır. Nevâ-gerdâniye atlaması gösterilerek gerdâniye perdesinde ısrarlı kalıplar ve vurgular yapılmıştır. Sonrasında çargâh perdesinden devam edilip, nevâda Hicâz sesleriyle asma kalınmıştır. Terennümün devamı ve aynı zamanda birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü mısraların son yarılarının işlendiği bölüm gerdâniye perdesinden başlamıştır. Gerdâniye perdesinden Hicâz sesleriyle gelinip önce çargâh

perdesinde sonra segâh perdesinde asma kalışlar gösterilmiştir. Hicâz sesleriyle çargâh perdesine gelindiğinde Nîkrîz çeşnisi, segâha gelindiğinde ise Hüzûâm çeşnisi ile kalış yapıldığı görülmektedir. Karar seyrine girildiğinde, hisâr perdesi yerine hüseyini perdesi, evç yerine de acem perdesi kullanılarak Rast makâmı seyrinde gezinilip rastta Rastlı karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Sûznâk Lenk Fahte Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) 2. Mısrâ+ 2. Mısrânın son yârısı (Zeminhâne)
- Cb) Terennüm (Lafzî)+ 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- D) Terennüm (İkâî)- (Terennüm)
- E) Terennüm (Lafzî)- (Terennüm)
- Fb) Terennüm (İkâî)+ 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Segâh perdesinde Hüzûâm çeşnisi, rast, nevâ ve çargâh perdesinde kalışlar, Rast sesleri ile rast perdesinde karar.

Ah ser de he va va yı ka kül
dil de ha ya ya li ca nan
si nem de da da ğı fir kat
çeş mim he mi mi şe gir yan

Eserin Zeminhânesi nevâ perdesinden başlamış ve nevâ üzerindeki Hicâz sesleriyle segâh perdesine gelinerek segâh perdesinde Hüzûm çeşnisi gösterilmiştir. Sonrasında hisâr yerine hüseyini perdesi kullanılarak Rast makâmı seyrine girilmiş ve rast perdesinde Rastlı asma kalınmıştır. Bu kalışın ardından rast perdesinde vurgular yapılarak nevâ perdesine gelinmiş, nim hicâz perdesi ile birlikte Hicâz makâmı seslerinde gezinilip nevâda Hicâzlı kalınmıştır. Gerdâniye ve nevâ arasında aynı Hicâz sesleri gösterilip gerdâniyede kalınmış, gerdâniye üzerindeki Bûselik sesleriyle birlikte Hümâyûn makâmı seslerinde gezinilip çargâha gelinmiştir. Çargâhta gösterilen kısa bir Nîkrîz çeşnisi ve segâhtaki Hüzûm çeşnisinden sonra hisâr yerine hüseyini perdesi kullanılarak Rast makâmı sesleriyle gezinilip rastta Rastlı tam karar verilmiştir.

Lafzî Terennüm (1): Segâh perdesinde vurgu ve kalışlar, nevâ perdesinde kalış, Rast sesleri ile rast perdesinde karar.

The image shows a musical score for a piece in Rast Makâmı, Segâh Perdesi. The score is written on three staves in G major (one sharp) and 4/4 time. The lyrics are: 'iş ve ba zı men dil nü va zı men ça re sa zı men a zı ba yı men çeş min he mi mi şe gir yan'.

Eserin Lafzî Terennüm bölümü rast perdesinden başlamış ve segâh perdesi tutularak çargâh gösterilip Rast makâmı sesleriyle rast perdesine gelinmiştir. Tekrar eden seyir cümleleri ile rast perdesi vurgulanmış ve bu sefer nevâ perdesi tutularak hisâr gösterilmiştir. Bu kalışın devamında nevâ ve muhayyer perdeleri arasında Hicâz seslerinde gezinilip nevâda Hicâzlı kalınmıştır. Karar seyrinde segâhta kısa bir Hüzûm çeşnisi gösterilip sonrasında hüseyini perdesi kullanılarak Rast makâmı sesleriyle dolaşıldıktan sonra rast perdesinde Rastlı karar verilmiştir.

İkâî Terennüm (1): Çargâh perdesinde vurgu ve kalışlar, Rast sesleri ile rast perdesinde karar.



Eserin İkâî Terennüm bölümü rast perdesinden başlamış ve çargâh perdesi tutularak nevâ gösterilmiştir. Sonrasında acem ve hüseyini perdeleri kullanılarak Rast makâmı sesleriyle muhayyer perdesine çıkılıp muhayyerdan aynı seslerle rast perdesine gelinerek rastta Rastlı kalış gösterilmiştir.

Lafzî Terennüm (2): Nevâ, gerdâniye ve çargâh perdesinde kalışlar, rast perdesinde Nihâvend geçkisi.



Eserin ikinci Lafzî Terennüm bölümü rast perdesinden başlamış, rasttan nevâyâ gelinip nevâ perdesi tutularak nim hicâz perdesi gösterilmiştir. Nevâ-gerdâniye atlaması gösterilip gerdâniyeden Hicâz sesleriyle nevâyâ gelinmiş devamında nevâ-muhayyer atlaması gösterilerek gerdâniyede kalınmıştır. Gerdâniye ve nevâ perdeleri arasında nim hicâz perdesi de kullanılarak Hicâz makâmı seslerinde dolaşmıştır. Bu gezinimin ardından nevâ perdesi tutulmuş, nevâ ve çargâh perdelerinden itibaren Bûselik makâmı sesleriyle rast perdesine gelinerek rastta Nihâvend makâmı geçkisi yapılmıştır. Çargâh perdesi tutularak aynı geçkiyle tekrar rast perdesinde kalınmıştır.

İkâi Terennüm (2): Segâh ve nevâ perdelerinde vurgu ve kalışlar, Rast sesleri ile rast perdesinde karar.

ah ha hey yi hey ah ha hey yi hey
ah ha hey yi hey ah ha ya ri men
çeş mim he mi mi şe gir yan

Eserin ikinci İkâi Terennüm bölümü rast perdesinden başlamış ve segâh perdesi tutularak çargâh gösterilmiştir. Hüseyniye çıkılıp hüseyniden Rast makâmı sesleriyle devam edilerek rast perdesine gelinmiştir. Rast perdesinden itibaren aynı seyir cümleleri tekrarlanarak yine rast perdesine gelinmiştir. Rasttan nevâyâya çıkılıp nevâ tutularak hisâr gösterilmiş, sonra gerdâniyeden itibaren Hicâz sesleriyle perde perde nevâyâya gelinmiştir. Nevâ ve muhayyer perdeleri arasında Hicâz sesleriyle dolaşılıp nevâda Hicâzlı asma kalınmıştır. Karar seyrinde segâhta kısa bir Hüzâm çeşnisi gösterilip sonrasında hüseyni perdesi kullanılarak Rast makâmı sesleriyle dolaşıldıktan sonra rast perdesinde Rastlı karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Sûznâk Bestelerine göre Sûznâk makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi rasttır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar. Nevâ perdesi civarında fazla bir gezinme göstermeden önce rast perdesinde Rast çeşnisini belli eder. Rasttaki kısa asma karardan sonra nevâ civarında Hicâz Hümâyûn seslerinde gezinir. Sonra gelip ilk kalışını nevâ perdesinde tamamlar. Nevâ üzerinde oluşan Hümâyûn seyrinde nevâda nim hicâz yedenli Hümâyûn çeşnili asma kararlar verilir. Makâm seyrinin nevâ üzerinde en fazla tiz çargâh perdesine kadar genişlediği görülür. Karara doğru çargâh perdesi üzerinde Nikîz çeşnili kalışlar, segâh perdesinde de Hüzâm ve Mâyê çeşnili asma kalışlar gösterilir. Sonrasında Rast makâmı seyrine

girilir, evç ve hisâr perdeleri yerine acem ve hüseyini perdeleri kullanılarak rast perdesine gelinir. Rast perdesinde Rast çeşnisi ile yedensiz karar verilir.



Nâsır Dede'nin Sûznâk makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifte, segâh perdesi üzerinde kurulu Hüzẓâm makâmı seyri ile rast perdesi üzerinde kurulu Hicâz makâmı seyriden söz edilmektedir. Bu tarifte rast perdesi üzerine kurulu Rast makâmı seyri yoktur ve buna göre; Nâsır Dede'de Sûznâk makâmının ikinci nevisi olan Zirgüleli Sûznâk makâmından bahsedildiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede Sûznâk Bestelerin karar seyri, rast perdesi üzerinde Rast makâmı seyrini uygulamıştır. Bundan dolayı Zekâi Dede'nin Sûznâk Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri ile verilen tarifin örtüşmediği görülmektedir.

Hâşim Bey, Sûznâk makâmı ile ilgili vermiş olduğu tarifte, makâm seyri, kullanılan perdeleri sıralayıp, makâmın zirgüle perdesi kullanmadan (Zirgülesiz) rast üzerinde Rast çeşnisiyle karar ettiğini söylemektedir. Ayrıca kullanılan perdelerden makâm seyri nevâ üzerinde bir Hümâyûn makâmı seyrinin de uygulandığı anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Sûznâk Bestelerinde nevâ perdesi üzerinde kurulu Hümâyûn makâmı seyri uygulanmıştır. Zekâi Dede'nin Sûznâk Besteleri Hâşim Bey'in Sûznâk tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle önemli derecede örtüştüğü görülmektedir.

İsmâil Hakkı Bey'in Sûznâk makâmı ile ilgili vermiş olduğu tarif, Nâsır Dede'nin tarifiyle aynıdır. Makâmın seyri, Hüzẓâm seyri ile başlayıp, rastta Zirgüleli

Sûznâk seyri ile karar etmektedir. Yine bu tarifin de, Sûznâk eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Kâzım Uz'un Sûznâk tarifi, makâm seyrinin Hüzzâm seyri ile başlaması yönünden Nâsır Dede'nin tarifiyle benzerlik göstermektedir. Ancak aynı tarifte Kâzım Uz, mâhûr ve hüseyni perdelerinin birlikte kullanımından bahsetmektedir. Bu perdelerin kullanımı ile ilgili bir bilgiye diğer tariflerde rastlanmadığı gibi Sûznâk Bestelerde de bu perdelerin kullanılmadığı görülmektedir. Makâmın karar seyri konusunda Kâzım Uz'un verdiği bilgiler Sûznâk Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile uyumlu görünse de verilen diğer bilgiler, Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmemektedir.

Cemil Bey Sûznâk makâmı tarifinde, makâmın karar perdesini, başlangıç perdelerini ve seyrin hangi perdeler arasında sürdürüleceğini vermekle yetinmiştir. Bu bilgiler, makâmın seyir özelliklerinin anlaşılmasında yetersiz kaldığı gibi, Sûznâk Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile bir karşılaştırma yapabilmek için de yeterli değildir.

Ezgi ve Arel, Sûznâk makâmı ile ilgili olarak aynı tarifleri vermektedirler. Bu tariflerde makâmın dizisi ve bu dizinin dörtlü-beşli bileşenleri görülmektedir. Bu bilgilere ek olarak Arel, ikinci nevi Sûznâk olarak gösterdiği Zirgüleli Sûznâk'tan da bahsetmektedir. Ezgi ile Arel vermiş oldukları tariflerde, makâmın seyrine yönelik sözel anlatımları da dizilere göre yapmışlardır. Yani makâmın seyri dizi dışına hiç çıkmamıştır. Ancak Zekâi Dede'nin Sûznâk Bestelerinde uygulanan seyir özellikleri, tariflerde gösterilen dizi özelliklerine göre farklılıklar göstermektedir. Sûznâk Bestelerde özellikle karar seyrinde gösterilen farklı perde ve çeşnilerden tariflerde hiç bahsedilmediği gibi seyir içerisinde görülen farklı perde ve çeşni kullanımları verilen tariflerde anlatılmamıştır.

Karadeniz'in Sûznâk makâmı tarifinden, makâm seyrinin çargâh veya nevâ perdeleriyle başlayabileceği, nevânın makâm seyrinde önem kazandığı ve bu perde üzerinde kurulu bir Hümâyûn seyri olduğu, karar seyrinde makâmın Rast makâmı seyrine geçip acem ve hisârek perdelerini de kullanarak rastta karar ettiği anlaşılmaktadır. Tarifte, Zirgüleli Sûznâk makâmı seyrinden de ayrıca

bahsedilmektedir. Zekâi Dede'nin Sûznâk Besteleri Karadeniz'in Sûznâk tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Şehnâzbûselik Darbeyn Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm + 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Muhayyer perdesinde Bûselik seyri, muhayyer ve nevâ perdesinde kalışlar, Hüseyni perdesinde Hicâz çeşnisi ile kalış.

Ah fer dil yad den kim mi fer aş
 Ah dil den mi aş
 ya kım dı mı dan mi
 guş bañ it tın mez dan ol mi
 si dir min bil min be mem ne
 den den ca nım ye le

Eserin Zeminhânesi hüseyni-muhayyer atlaması ile başlamış, tiz bûselik perdesi ve nim şehnâz perdeleri gösterilerek muhayyer üzerinde Bûselik çeşnili asma kalış gösterilmiştir. Tiz bûselik perdesinden devam edilerek bu perdeden, ilk olarak Hicâz sesleriyle hüseyni perdesine, sonra aynı seslerle nevâ perdesine kadar gelinip nevâ üzerinde nim hicâz yedenli Nîkrîz kalış yapılmıştır. Devamında nim hicâz perdesi gösterilerek ilk önce nevâ perdesi tutulmuş, sonra nim hicâz ve nevâ perdeleriyle hüseyni perdesi tutulmuştur. Hüseyni ve tiz bûselik sesleri arasında Hümâyûn sesleriyle gezinilerek önce nevâ perdesinde kısa bir Nîkrîz çeşnisi gösterilmiş, sonrasında aynı seslerle tekrar gezinilip bu sefer hüseyni perdesinde Hicâzlı asma kalınmıştır.

Terennüm: Bûselik seyri içerisinde muhayyer, gerdâniye, acem ve düğâh perdelerinde kalışlar, düğâh perdesinde karar.

ca nım ye le lel le le lel le le lel le le

lel le lel lel le le lel le le le li

guş bah tım it dan mez dir

ol bil si

min mem be ne den den

Ah ben bir

Eserin Terennüm bölümü muhayyer perdesi tutularak başlamıştır. Devamında muhayyerdan evç perdesi gösterilerek gerdâniye tutulmuş, gerdâniyeden hüseyini perdesi gösterilerek acem tutulmuştur. Acemden hüseyiniye gelinerek hüseyinden itibaren Bûselik seslerinde gezinilip düğâha gelinmiş ve bu perde üzerinde nim zirgüle yedeni ile birlikte Bûselikli kalınmıştır. Terennümün devamı ve aynı zamanda mısırâların son yarılarının işlendiği tekrar bölümünde ise hüseyini ve muhayyer perdeleri arasında Bûselik makâmı seyri devam etmiş, düğâh perdesinde Bûselikli tam karar verilmiştir.

Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Şehnâzbûselik Evsât Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- C) 3. Mısrâ (Meyân)
- Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yârısı (Terennüm)
- A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
- Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yârısı (Terennüm)

Zeminhâne: Muhayyerde Bûselik çeşnisi ile kalış, nevâda Nîkrîz çeşnili kalış, Hüseyni sesleri ile hüseyni perdesinde kalış.

Ah gö nül a da bı bez mi iş
Ah me yi na bin sa fa sîn sa

re ti fağ fur dan gör müş
ga ri bil lur dan dan gör müş

Eserin Zeminhânesi muhayyer perdesinden başlamış ve muhayyer-hüseyni-muhayyer atlamaları gösterilerek muhayyer üzerinde Bûselikli asma kalış yapılmıştır. Muhayyerden evç ve gerdâniye perdeleri ile hüseyniye, sonra tekrar muhayyerden bu sefer Hicâz makâmı sesleri ile nevâ perdesine gelinmiş nevâda nim hicâz yedeni ile birlikte Nîkrîzli kalış gösterilmiştir. Aynı seslerle devam edilerek tekrar muhayyere çıkılmış, muhayyer ve tiz bûselik perdelerinden Hüseyni sesleriyle gelinip hüseynide asma kalınmıştır.

Terennüm: Muhayyer üzerinde Zirgüleli Hicâz seyri, Bûselik seyri ile dügâh perdesinde karar.

Ah ömrüm mi rim a man yar a man a man

iş re ti fağ fur dan gör müş

Eserin Terennüm bölümü muhayyer-nevâ-muhayyer atlamalarıyla başlamış ve muhayyer üzerinde Zirgüleli Hicâz sesleri gösterilerek aynı seslerle nevâyâ gelinip nevâdan tekrar muhayyere çıkılmıştır. Muhayyerden Bûselik makâmı sesleri içerisinde gezinimlerle devam edilerek dügâha gelinmiştir. Dügâh perdesinde nim zirgüle yedeni

ile birlikte Bûselik çeşnili kısa bir kalıştan sonra düğâh-nevâ atlaması gösterilerek tekrar muhayyere çıkmıştır. Muhayyerden itibaren karar seyrine girilerek Bûselik makâmı sesleriyle düğâha kadar gelmiş bu perde üzerinde yedensiz tam kalış gösterilmiştir.

Zekâi Dede'nin Şehnâzbûselik Bestelerinde ikinci nevi Şehnâzbûselik seyri özelliklerinin uygulandığı görülmektedir. Zekâi Dede'nin Şehnâzbûselik Bestelerine göre Şehnâzbûselik makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi düğâhtır. Makâm, seyrine muhayyer perdesi ve civarından başlar, muhayyer perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir ve muhayyer ile nevâ perdelerinde gösterilen kısa asma kararlardan sonra hüseyni perdesine gelerek ilk kalışını hüseyni perdesinde tamamlar. Muhayyer civarındaki gezinimler Bûselik seslerinde yapılıp ve muhayyer perdesinde nim şehnâz yedenli Bûselik çeşnili asma karar verilir. Makâm seyri muhayyer üzerinde tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterebilir. Şehnâzbûselik makâmında, hüseyni perdesi hem giriş seyrinde hem de karar seyrinde kendini gösteren önemli bir asma kalış perdesidir. Hüseyni üzerindeki kalışlar, genellikle muhayyerdeki kalışların devamı olarak Hicâz çeşnisiyle gösterilir. Ancak Uşşâk çeşnisi ile de hüseynde kalındığı görülür. Makâm seyrinde gösterilen muhayyer-hüseyni, hüseyni-muhayyer veyâ muhayyer-nevâ, nevâ-muhayyer atlamaları seyir karakteristiğini belli etmeleri açısından önemlidir. Hüseyni perdesindeki kalışlarla birlikte yerindeki Bûselik seyri içerisine girilir. Şehnâzbûselik makâmında, Bûselik seslerinde uygulanan karar seyri, giriş seyrine oranla daha kısa tutulur. Seyir düğâh perdesinde tamamlanarak düğâhta yedensiz karar verilir.

Zekâi Dede'nin Şehnâzbûselik Bestelerine Göre Seyir Örneği

Şehnâzbûselik makâmı ile ilgili olarak, tarihi süreçte verilen tariflerin çoğu birbirine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerden, makâmın Şehnâz makâmı seyrini tamamladıktan sonra Bûselik makâmının karar seyri ile düğâh perdesinde karar ettiği anlaşılmaktadır. Sadece Arel ve Ezgi'nin Şehnâzbûselik tarifleri diğer tariflere göre farklılık göstermektedir. Arel ve Ezgi, Şehnâzbûselik makâmını, Bûselik makâmının inici şekli olarak göstermişlerdir. Buna göre; makâm seyrine muhayyerden başlar, hüseyni perdesine Hicâz sesleriyle gelir, hüseyniden sonra doğrudan Bûselik beşlisi sesleri içerisinde gezinerek düğâhta karar verir. Bir makâmı başka bir makâmın inici şekli olarak göstermek, asıl makâmın seyir içerisinde gösterdiği pek çok özelliğin göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla Şehnâzbûselik, Bûselik makâmının inici şekli olarak gösterildiğinde, makâmın kendine has karakteristik seyir özelliklerinin de yok sayılacağı düşünülmektedir.

Şehnâzbûselik makâmı tariflerinde, makâm seyrinin iki şekilde uygulandığı görülmektedir. Birinci nevi Şehnâzbûselik seyrinde; Şehnâz makâmı seyri, karar perdesi olan düğâh perdesinde dik kürdî ve nim hicâz perdeleri kullanılarak tamamlanır, sonrasında köprü perdelerle Bûselik makâmı seyrine geçilerek en son kararda Bûselikli karar verilir. Artin, Hâşim Bey, İsmâil Hakkı Bey ve Karardeniz Şehnâzbûselik tanımlarında bu seyir örneğini göstermişlerdir. İkinci nevi Şehnâzbûselik seyrinde; Şehnâz makâmı seyri belli bir perdeye kadar icrâ edilir -bu perde genellikle hüseyni perdesidir- sonrasında dik kürdî ve nim hicâz perdeleri ile karar gösterilmeden doğrudan Bûselik makâmı seslerinde karar verilir. Nâsır Dede, Ezgi ve Arel Şehnâzbûselik tanımlarında ikinci nevi Şehnâzbûselik seyir örneğini göstermişlerdir.

Zekâi Dede'nin Şehnâzbûselik Bestelerinde ikinci nevi Şehnâzbûselik seyri özelliklerinin uygulandığı görülmektedir.

Şehnâzbûselik makâmı seyrinde, Şehnâz makâmı seyri, makâma hâkim olan seyirdir. Zekâi Dede'nin Şehnâzbûselik makamındaki Bestelerinin incelenmesinde de öne çıkan seyir Şehnâz makâmı seyri olmuştur. Bu nedenle Şehnâzbûselik eserlerde önemli olduğu düşünülen Şehnâz makâmı seyrinin, tarihi süreçte Şehnâz makâmı ile ilgili verilen nazârî anlatımlarla karşılaştırılması doğru olacaktır.

Şirâzi, Merâgi ve Lâdikli’de gösterilen Şehnâz makâmı dizisi, bugün kullanılan Şehnâz makâmı dizisine çok yakındır. Verilen diziden, gerdâniye perdesinin iki türlü kullanılmasının icap ettiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, hüseyinden muhayyere kadar olan dörtlünün de Hicâz dörtlüsü olduğu görülmektedir. Sadece dik sümbüle perdesinin dizi içerisinde gösterilmiş olması bir farklılık gibi görülse de Şehnâz bazı eserlerin giriş seyrinde bu perdenin kullanılmış olduğu da bilinmektedir. Bu tarifler ile bir karşılaştırma yapıldığında; Şehnâzbûselik Bestelerin Şehnâz seyirlerinde, dizide gösterilen perdelerin kullanıldığı görülmektedir. Makâm seyrine yönelik sözel bir tarif olmasa da kullanılan perdeler açısından, verilen tarif ile Bestelerin giriş seyrinde uygulanan seyir özelliklerinin örtüştüğü belirlenmiştir.

Tirevî’nin Şehnâz makâmı seyrinde kullanmış olduğu uzzâl perdesi, Kantemiroğlu’nda da kullanılmaktadır. Kantemiroğlu’nun uzzâl adını verdiği bu perdenin günümüzde hicâz perdesi adıyla kullanıldığı bilinmektedir. Hicâz perdesi, Zekâi Dede’nin Şehnâzbûselik Bestelerinde sıkça kullanılan perdedir. Bu perdenin kullanımı açısından, verilen tarif ile eserlerde uygulanan seyir özellikleri birbiri ile uyumludur. Ancak Tirevî’nin sözel tarifinde bahsedilen Kûçek makâmı seyri, eserlerde hiç uygulanmamıştır. Bu açıdan Tirevî’nin Şehnâz tarifi, Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinden farklılık göstermektedir.

Hızır bin Abdullah’ın Şehnâz makâmı tarifinde kullanılan perdeler, bugün kullandığımız Hicâz makâmı perdelerine çok yakındır. Mücennep aralığının o dönemki kullanımı göz önüne alınarak bir değerlendirme yapıldığında düğâh perdesi üzerinde Hicâz aralıklarının olduğu tahmin edilmektedir. Verilen tariftten, dizi üzerindeki görünüme dayanarak Şehnâz makâmının, bugünkü halinden farklı icrâ edildiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede’nin Şehnâzbûselik Bestelerinde uygulanan Şehnâz seyirde, özellikle tiz bölgelerde, tarifte verilenden farklı seyir özelliklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Kantemiroğlu’nun Şehnâz makâmı ile ilgili olarak, önceki tariflere kıyasla, makâmın seyir özellikleri açısından daha anlaşılır bir tarif vermektedir. Şehnâzbûselik Bestelerin Şehnâz makâmı giriş seyri özellikleri, Kantemiroğlu’nun tarifinde gösterdiği seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüşmektedir.

Artin, Hızır Ağa, Marmarinos ve Nâsır Dede'nin verdiği Şehnâz makâmı tarifleri de Kantemiroğlu'nun tarifıyla aynıdır. Diğerlerinden farklı olarak Kantemiroğlu, makâm seyrinin zirgüle veyâ rast perdeleri ile yegâha kadar genişleyebileceğini tarifinde belirtmiştir. Verilen tariflere göre makâm, seyrine muhayyer perdesinden başlar, şehnâz, evç, hüseyini, nevâ, uzzâl ve segâh perdeleri ile birlikte düğâha gelip bu perdede karar eder. Marmarinos karar esnasında ayrıca hümâyûn perdesinin de kullanılacağını söylemiştir. Verilen bu tarifler de, Şehnâzbûselik Bestelerin Şehnâz seyrinde uygulanan seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüşmektedir.

Hâşim Bey, Kâzım Uz ve Cemil Bey, önceki tariflerde olduğu gibi Şehnâz makâmı seyrini, şehnâz ve muhayyer perdelerinden başlatmışlar, bununla birlikte düğâh perdesi üzerinde hicâz ve kürdî perdelerini kullanarak karara varıldığını belirtmişlerdir. Bu tariflerde diğer tariflerden farklı olarak, segâh perdesinin yerini kürdî perdesinin aldığı, uzzâl'in yerini ise hicâz perdesinin aldığı görülmektedir. Ayrıca Hâşim Bey, diğer tariflerde kullanılan evç perdesi yerine de acem perdesini göstermiştir. Bu tariflerden, Şehnâz makâmı seyrinde kullanılan perdelerin, bugünkü halini almaya başladığı görülmektedir. Verilen tariflerde her ne kadar perde isimlerinin değişmiş olduğu görülse de seyir içerisinde aynı aralıklarla aynı seyir özelliklerinin oluştuğu düşünülerek, bu tariflerin de Şehnâzbûselik Bestelerin Şehnâz makâmı seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Ezgi ve Arel, Şehnâz makâmı tariflerinde, hüseyini üzerinde oluşan bir Hümâyûn diziden bahsetmişlerdir. Bu dizinin perdeleri, diğer tariflerde gösterilen perdelerle aynı olup, Şehnâzbûselik Bestelerin Şehnâz makâmı seyrinde de aynı şekilde kullanılmıştır. Karadeniz'in verdiği Şehnâz makâmı tarifinde Hümâyûn diziden bahsedilmemiş olsa da hüseyini üzerindeki perde kullanımı ve gösterdiği kalıplar, dizinin perde ve çeşni kullanımlarıyla aynıdır. Ayrıca Karadeniz, Arel ve Ezgi'nin tarifinden farklı olarak, makâm seyrinde nevrûz olarak adlandırdığı dik acem perdesine dikkat çekmiştir. Bununla birlikte düğâh perdesi üzerinde, Arel ve Ezgi'nin tarifine uyumlu olarak Hicâz sesleriyle karar verildiği görülmektedir. Ezgi, Arel ve Karadeniz'in vermiş olduğu tariflerin de, Şehnâzbûselik Bestelerde uygulanan Şehnâz seyri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Tâhir Muhammes Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 C) 3. Mısrâ (Meyân)
 Db) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
 A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)

Zeminhâne: Muhayyerde Uşşâk çeşnili kalışlar, Nevâ perdesinde kalışlar.

Ah aşk aşk e lin
 den a a şı
 ki ca mi mi le
 sah hı ba söy
 söy le tir

Eserin Zeminhânesine muhayyer perdesi tutularak ile giriş yapılmış, muhayyer perdesindeki Uşşâk seslerinde gezinildikten sonra muhayyerde asma kalınmıştır. Muhayyerden tiz çargâh perdesine çıkılıp tiz çargâhtan evç perdesine kadar

gelinmiş sonrasında acem perdesi kullanılarak nevâ perdesi üzerinde asma kalış gösterilmiştir. Sonrasında çargâh perdesinde vurgu yapılarak çargâh-muhayyer atlaması gösterilmiştir. Muhayyerden acem perdesi kullanılarak nevâya gelinip nevâ perdesinde vurgular yapılmış, nevâdan tekrar acem perdesiyle devam edilerek çargâhta kalınmıştır. Nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında Rast makâmı sesleriyle dolaşıldıktan sonra evç perdesi yerine acem kullanılarak nevâ üzerinde asma kalış yapılmıştır.

Terennüm: Gerdâniye ve nevâ perdesinde kalışlar, acem ve çargâhta vurgular, düğâh perdesinde karar.

Ah bi me nen dim dil pe sen dim
na ze ni nim ru yi ma hım
ah ah
yar söy le tir hey ca nım

Eserin Terennüm bölümüne muhayyer perdesi ile giriş yapılmış, muhayyerden hüseyni perdesine, hüseyni perdesinden de gerdâniye perdesine gelinerek bu perdede asma kalış gösterilmiştir. Evç ve gerdâniye perdelerinde vurgular yapılmış, gerdâniyeden nevâ perdesine gelinip nevâda acem perdesi ile birlikte asma kalınmıştır. Nevâdan muhayyer perdesine çıkılıp tekrar acem perdesi ile birlikte nevâya gelinmiştir. Nevâdan itibaren Uşşâk sesleriyle birlikte düğâha gelinip düğâh üzerinde Uşşâk çeşnisi ile kalış gösterilmiştir. Bu kalışın ardından acem perdesi tutularak devam edilmiş, acemden perde perde rast perdesine gelinip rast perdesinde asma kalınmıştır. Sonrasında çargâh perdesinde vurgular yapılarak nevâ gösterilmiş, nevâdan rasta kadar gelinip

rasttan hüseyini perdesine atlama gösterilmiştir. Hüseyini ve çargâh perdeleri vurgulanarak Uşşâk sesleriyle düğâha gelinip düğâhta Uşşâklı tam karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Tâhir Remel Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yârisi (Terennüm)
 A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yârisi (Terennüm)
 C) 3. Mısrâ (Meyân)
 Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yârisi (Terennüm)
 A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
 Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yârisi (Terennüm)

Zeminhâne: Muhayyer, evç ve nevâ perdelerinde kalırlar.

Dil dü düş dü yi ne
 şe şev kı le bir dil
 be be ri na
 ze Ah yen tir la tir

Eserin Zeminhânesi muhayyer perdesinden başlamış ve muhayyer perdesi üzerinde Uşşâklı kalış gösterilmiştir. Bu kalışın hemen ardından tiz segâh ve tiz çargâh sesleriyle devam edilmiş, tiz çargâhtan Segâh makâmı sesleriyle gelinerek evç

perdesinde Segâhlı asma kalış yapılmıştır. Tekrar muhayyer perdesine gelindiğinde muhayyere vurgular yapılmış ve bu perde üzerinde Uşşâk çeşniyle asma kalınmıştır. Muhayyer perdesinden tiz bölgelere Uşşâk makâmı seslerinde devam edilmiş, aynı seslerle önce gerdâniye perdesinde kısa bir kalış gösterilmiş, sonra nevâ perdesine gelinip nevâda Rast sesleriyle asma kalınmıştır.

Terennüm: Muhayyer, nevâ ve rast perdelerinde kalışlar, düğâh perdesinde karar.

Ah yen tir la tir yel le la
ya la ya la ye le ah ye le lel le li vay
bir ri dil be ri na
ze hey ca nım ze hey ca nım

Eserin Terennüm bölümü muhayyer perdesinden başlamış ve muhayyerde ilk kalış gösterildikten sonra nevâ perdesine gelinerek bu perde üzerinde Rast çeşnili asma kalış yapılmıştır. Nevâdaki bu kalışın ardından gerdâniye perdesine gelinmiş, gerdâniyeden itibaren acem perdesi kullanılarak Rast makâmı seslerinde gezinilip rastta Rastlı kalınmıştır. Sonrasında çargâh ve nevâ perdeleri vurgulanarak tekrar rastta Rast çeşni gösterilmiş, segâh perdesi ile birlikte nevâyâ, nevâdan da düğâha gelinip düğâhta Uşşâklı karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Tâhir Bestelerine göre Tâhir makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâm, seyrine muhayyer perdesi ve civarından başlar, muhayyer perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını muhayyer

perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi Muhayyer makâmında, makâm seyriindeki önemi açısından muhayyer perdesinden sonra gelen ve üzerinde sıklıkla kalış gösterilen perdedir. Muhayyer perdesindeki kalışlar Uşşâk çeşniyle yapılan kalışlardır ve makâm seyriinin muhayyer üzerinde tiz çargâh perdesine kadar genişlediği görülür. Tâhir makâmında muhayyer ile nevâ arasındaki gezinimlerde, evç ve gerdâniye perdelerine yapılan vurgular önemlidir. Bununla birlikte bu perdeler üzerinde asma kalışlar gösterilebilir. Nevâ üzerindeki kalışlar genellikle Rast çeşnili kalışlardır ve nim hicâz yedeni bu kalışlarda kullanılmamaktadır. Acem perdesi ile nevâ üzerinde Bûselik kalışlar gösterilebilir, bu kalışlarda da yeden kullanılmadığı ve Bayâti çeşnisine benzer şekilde nevâda kalındığı görülür. Karar seyriinde çoğunlukla acem perdesi ile birlikte düğâha gelinir. Karar verilmeden önce rast üzerinde kısa duruşlar yapılır. Çargâh perdesine vurgular yapılarak Uşşâk çeşni ile düğâhta yedenli karar verilir.



Kantemiroğlu, Tâhir makâmı ile ilgili olarak verdiği tarifte, makâmın Muhayyer açtıktan sonra Bayâti makâmı seyriinde devam ettiğini söylemektedir. Buna göre Kantemiroğlu; Tahir makâmı seyriinde, bugün hisâr perdesi olarak bilinen bayâti perdesini kullanmaktadır ve bu perde ile düğâh perdesine kadar gelip düğâhta karar etmektedir. Zekâi Dede'nin Tâhir Bestelerinde uygulanan seyir içerisinde, bu perde kullanılmamaktadır. Tâhir eserlerde, karar seyriinde acem ve hüseyini perdeleri kullanılıp düğâha gelinmiş ve düğâhta Uşşâklı karar verilmiştir. Dolayısıyla, Kantemiroğlu'nun tarifinde bahsedilen seyir özellikleri, Tâhir eserlerde uygulanan seyir özelliklerinden farklılıklar göstermektedir.

Artin'in Tâhir makâmı ile ilgili olarak gösterdiği seyir örneğinde, Kantemiroğlu'nun tarifinde olduğu gibi bayâti perdesi kullanıldığı görülmektedir. Artin, bayâti perdesinin dışında sünbüle ve geveşt perdelerini de Tâhir makâmı seyrine dâhil etmiştir. Makâmın giriş ve karar seyirleri ile birlikte seyirde kullanılan perdeler, Artin'in Tâhir makâmı tarifinin, Zekâi Dede'nin Tâhir eserlerinde uyguladığı seyir özelliklerinden oldukça farklı olduğunu göstermektedir.

Hızır Ağa'nın Tâhir makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifte, önceki tariflerde görülen perdeler kullanılmamıştır. Bu tariften, makâm seyrinin muhayyer civârı seslerden başlayıp nevâya gelerek nevâda kalış gösterdiği, gerdâniye perdesinin seyir içerisinde vurgulandığı ve düğâha gelinip karar verildiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Tâhir Besteleri Hızır Ağa'nın Tâhir tarifıyla karşılaştırıldığında; verilen tarifi, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Nâsır Dede'nin Tâhir makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu ilk tarifte Pençgâh-ı Asil makâmı seyrinden bahsedilmektedir. Pençgâh-ı Asil Makâmı, yerinde Bayâti ve Rast makâmı seyirlerini uygulayıp, rastta karar eden bir makâmdır. Nâsır Dede'nin verdiği tarifte, bu makâm seyrine vurgu yapmasından, Tâhir seyrinde evç ve acem perdelerinin birlikte kullanılması gerektiği anlaşılmaktadır. Hatta buna göre; Acem perdesi nevâ üzerindeki kalıslarda sıklıkla kullanılmalıdır. İkinci tarifte ise Tâhir makâmına ilişkin daha anlaşılır seyir özelliklerinden bahsedilmiştir. Bu tarife göre de, Tâhir seyrinde evç perdesinin daha sık kullanıldığı ve bu perde ile nevâda Rastlı kalısların olduğu, karara giderken de yine acem perdesi kullanılarak düğâha gelindiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Tâhir Besteleri Nâsır Dede'nin verdiği bu iki tarifte karşılaştırıldığında; ikinci tarifi, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle daha çok örtüştüğü görülmektedir.

Hâşim Bey'in Tâhir makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarif, Nâsır Dede'nin ikinci nevi Tâhir makâmı tarifıyla benzerlik göstermektedir. Buna göre; verilen tarif, Tâhir eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmektedir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey Tâhir makâmı tarifinde, Kantemiroğlu ve Artin'in tariflerinde görülen Bâyati makâmı seyrinden ve bayâti perdesinin kullanımından

bahsetmektedir. Hakkı Bey'in vermiş olduğu tarif, bu yönüyle Tâhir Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinden farklılıklar göstermektedir.

Kâzım Uz'un Tâhir makâmı tarifinden, makâmın muhayyer civarından başlayıp nevâyâ geldiği, nevâdan itibaren de Uşşâk sesleriyle düğâha gelerek karar ettiği anlaşılmaktadır. Bu bilgilerin dışında, seyir özelliklerini açıklayıcı bir bilgi verilmemiştir. Cemil Bey'in Tâhir makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarifin de, seyir özellikleri yönünden çok açıklayıcı olmadığı düşünülmektedir. Dolayısıyla verilen tariflerin, Tâhir eserlerde uygulanan seyir özellikleri açısından yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Ezgi ve Arel, Tâhir makâmı ile ilgili olarak aynı tarifleri vermişlerdir. Tâhir makâmını, Nevâ makâmının inici şekli olarak göstermişlerdir. Buna göre makâm; Muhayyer ve civarından başlayıp, Nevâ makâmı seyrini gösterir ve nevâdaki kalıplar tamamlandıktan sonra düğâhta Uşşâklı karar eder. Ancak Tâhir makâmı Nevâ makâmı ile aynı perde ve aralıklara sahip olmasına rağmen, bu iki makâm farklı seyir özellikleriyle birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Bir makâmı başka bir makâmın inici şekli olarak göstermek, asıl makâmın, seyir içerisinde gösterdiği pek çok özelliğin göz ardı edilmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla Tâhir makâmı, Nevâ makâmının inici şekli olarak gösterildiğinde, makâmın kendine has karakteristik seyir özelliklerinin de yok sayılacağı düşünülmektedir. Arel ve Ezgi Tâhir makâmını, Nevâ makâmının seyir özellikleriyle açıkladıkları için verilen tariflerin, Tâhir Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile örtüşmediği görülmektedir.

Karadeniz'in Tâhir makâmı ile ilgili olarak vermiş olduğu tarif önceki tariflerle karşılaştırıldığında, daha detaylı bilgiler verdiği anlaşılmaktadır. Zekâi Dede'nin Tâhir Besteleri bu tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin, eserlerde uygulanan seyir özellikleri ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Uşşâk Sakîl Bestesinin Makâm İncelemeleri

- Aa) 1. Mısrâ+ 1. Mısrânın yârısı (Zeminhâne)
 Aa) 2. Mısrâ+ 2. Mısrânın yârısı (Zeminhâne)
 Ba) 3. Mısrâ+ 3. Mısrânın yârısı (Zeminhâne)
 Aa) 4. Mısrâ+ 4. Mısrânın yârısı (Zeminhâne)

Zeminhâne: Uşşâk seyri içerisinde düğâh, çargâh ve rast perdesinde kalışlar, yegâh perdesine genişleme, düğâh perdesinde karar.

Pe pey ma
 ni di di dil be
 ra ne i
 na nan mam
 ke ke fil i
 le le hey ca nım

Eserin Zeminhânesi rast perdesinden düğâh tutarak başlamış, pest taraflara genişleme gösterilerek yegâh perdesine gelinip bu perdede asma kalınmıştır. Tekrar yegâh perdesinden düğâha gelinerek düğâhta uzun kalışlar gösterilmiştir. Çargâh perdesi vurgulanarak tekrar düğâhta Uşşâklı kalınmıştır. Sonrasında rast perdesinden

devam edilip hüseyini perdesine gelinmiş, hüseyniden de çargâha gelinip çargâh perdesinde asma kalış gösterilmiştir. Devamında Nevâ ile düğâh perdeleri arasında Uşşâk makâmı sesleri ile gezinilip düğâha gelinmiş, düğâh perdesi tutulup hemen ardından rast perdesinde asma kalış yapılmıştır. Rast-çargâh atlaması gösterilerek çargâh perdesinden tekrar rast perdesine gelinip ırâk yedeni ile rastta Rastlı kalınmıştır. Karar seyrine girildiğinde, düğâh ve nevâ perdeleri arasında Uşşâk makâmı sesleriyle gezinimler gösterilmiş, çargâh, segâh ve düğâh perdelerinde vurgular yapılmıştır. Karara gelmeden önce yegâh perdesine kadar genişleme gösterilip düğâha gelinmiş ve düğâh perdesinde gösterilen uzun kalışların ardından Uşşâklı karar verilmiştir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Uşşâk Düyek Nakş Bestesinin Makâm İncelemeleri

- A) 1. Mısrâ (Dönüslü)- (Zeminhâne)
- B) 2. Mısrâ (Dönüslü)- (Zeminhâne)
- C) 3. Mısrâ (Dönüslü)- (Meyân)
- A) 4. Mısrâ (Dönüslü)- (Zeminhâne)

Zeminhâne: Uşşâk seyri içerisinde düğâh ve nevâ perdelerinde kalışlar, hüseyini perdesinde Necîd Hüseyini çeşnisi, düğâh perdesinde karar.

The image shows a musical score for the Uşşâk Düyek Nakş Bestesi. It consists of three staves of music in 8/4 time, with lyrics in Turkish. The first staff has the lyrics "Ben ben de ği lim ben de di ğim". The second staff has "sen sin hep Ru hum de di ğim". The third staff has "sen de di ğim sen sin hep". The music is written in a treble clef and features various rhythmic patterns and melodic lines.

Eserin Zeminhânesine, rast perdesi gösterilip düğâh açılarak giriş yapılmıştır. Düğâh ve nevâ perdeleri arasında Uşşâk makâmı seslerinde gezinilerek düğâha gelinmiş, rast perdesi gösterilerek nevâyâ gelinip nevâda asma kalınmıştır. İkinci

mısrânın işlendiği Zeminhânenin devamına hüseyni perdesi tutularak giriş yapılmıştır. Hüseyni perdesi üzerinde, Necîd Hüseyni makâmı sesleriyle dolaşılıp hüseynide kalınmış, karar seyrine girildiğinde, çargâh ve nevâdan itibaren Uşşâk seyriyle dügâha gelinip, dügâhta Uşşâklı tam karar verilmiştir.

Zekâi Dede'nin Uşşâk Bestelerine göre Uşşâk makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi dügâhtır. Makâm, seyrine dügâh perdesi ve civarından başlar, dügâh perdesini tutarak bu perde civarında, özellikle de makâm seyrinin pestteki genişleme bölgelerinde gezinir, sonra tekrar gelip ilk kalışını dügâh perdesinde tamamlar. Dügâh perdesi, makâm seyri için hem başlangıç, hem karar hem de önemli bir asma kalış perdesidir. Dügâh perdesindeki kalışlar Uşşâk çeşniyle yapılan kalışlardır. Dügâh perdesi üzerindeki kalışlar doyurucu bir şekilde gösterildikten sonra Uşşâk gezinimi acem perdesine kadar genişleme gösterilecek şekilde devam ettirilir. Bu gezinimlerde nevâ, çargâh ve rast perdeleri önemli asma kalış perdeleridir. Özellikle rast perdesinde yarım yedenli Rast kalışların yapıldığı görülür. Ayrıca hem giriş hem de karar seyrinde, pest bölgelere yapılan genişlemelerde yegâh perdesinde Rast çeşnili kısa asma kararlar verilir. Uşşâk gezinimi tamamlanarak dügâha gelinir ve dügâhta Uşşâk çeşniyle yedenli karar verilir.

Zekâi Dede'nin Uşşâk Bestelerine Göre Seyir Örneği

Safiyüddin, Merâgi, Şirvâni, Alişâh bin Hacı Büke, Uşşâk makâmı ile ilgili olarak aynı dizi ve perdeleri göstermişlerdir. Gösterilen dizi ve aralıkların, bugün için Nigâr makâmının dizi ve aralıkları ile örtüştüğü görülmektedir. Buna göre; o dönem için

Uşşâk ismi altında kullanılan makâmın, günümüzde kullanılan Uşşâk makâmı ile aynı olmadığı anlaşılmaktadır.

Lâdikli Mehmet Çelebi, Hızır bin Abdullah, Kırşehirî, Seydî ve Tirevî'nin, Uşşâk makâmı ile ilgili olarak verdikleri tariflerden, o dönemde de Uşşâk makâmının yine bugünden farklı seyir özellikleriyle kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Zekâî Dede'nin Uşşâk Besteleri bu tariflerle karşılaştırıldığında; verilen tariflerin, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Kantemiroğlu Uşşâk makâmı ile ilgili olarak, o dönemde Dügâh olarak bilinen makâmın aslında Uşşâk makâmı olduğu bilgisini vermektedir. Sonrasında da makâmın dügâh perdesinden hareketle seyre başladığını, tüm nağmelerin bu perde etrafında toplandığını, yine kararın da dügâhta olması gerektiğini verilen bilgilere eklemiştir. Kısacası Kantemiroğlu makâm ile ilgili olarak, süregelen bir yanlış düzeltmek amacıyla tespitini ortaya koymuştur ve makâmın seyir özellikleri ile ilgili tam bir açıklama yapmamıştır.

Artin'in Uşşâk makâmı ile ilgili olarak verdiği gezinimden, makâm seyrinin pest bölgelerde dolaşıp dügâha gelerek başladığı, tizlerde en fazla acem perdesine kadar genişleme yapıldığı ve segâh perdesi ile dügâha gelinerek karar verildiği anlaşılmaktadır. Artin ayrıca pest bölgelerde sürdürdüğü gezinimde geveşt perdesini kullanmıştır. Zekâî Dede'nin Uşşâk Besteleri Artin'in makâm tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin, eserlerde uygulanan seyir özellikleri açısından yeterli olmadığı, kullanılan geveşt perdesi ile de farklılık gösterdiği görülmektedir.

Marmarinos, Uşşâk makâmı tarifinde, makâmın seyir özelliklerini çok detaylı bir şekilde anlatmaktadır. Verilen tariftten, makâmın hangi bölgeden hangi perdelerle başladığı, hangi perdelerde vurgu ve kalışlar yaptığı, en fazla hangi perde sınırında genişleme gösterdiği, hangi perdede karar ettiği kolaylıkla anlaşılabilir. Zekâî Dede'nin Uşşâk Besteleri Marmarinos'un tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin, eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüştüğü görülmektedir.

Nâsır Dede Uşşâk makâmı tarifinde; makâmın başlangıç perdesinin nevâ perdesi olduğunu, nevâ etrafında yapılan gezinmelerden sonra perde perde düğâha gelinip karar ettiğini söylemektedir. Ayrıca makâm seyrinin muhayyer perdesine kadar genişleme gösterebileceğini de tarifine eklemiştir. Nâsır Dede'nin tarifinde bahsettiği seyir özelliklerinin, Uşşâk Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinden oldukça farklı olduğu görülmektedir. Bu farklılığın Nâsır Dede'nin de bahsettiği gibi, makâmın kendi dönemine gelinceye kadar geçirdiği değişikliklerden kaynaklandığı düşünülmektedir.

Hâşim Bey'in Uşşâk makâmı tarifi, makâmın seyir özelliklerinin anlaşılması yönünden yetersiz kalmaktadır. Ayrıca Hâşim Bey'in tarifinden, Uşşâk makâmı ile Düğâh makâmı arasındaki karışıklığın o dönemde hala devam ettiği anlaşılmaktadır. Buna bağlı olarak tarifi devamında, seyrin anlaşılmasını zorlaştıran farklı perde kullanımlarından ve gezinimlerden bahsedilmiştir. Verilen tarif ile Uşşâk Besteler arasında bir karşılaştırma yapabilmek de güç olmaktadır.

Muallim İsmail Hakkı Bey Uşşâk makâmı tarifinde; makâmın başlangıcını, hangi perdelerde asma kalınacağını, karara giderken gösterdiği genişlemeyi ve kararını anlaşılır bir şekilde anlatmaktadır. Bu makâm tarifinde bahsedilen seyir özellikleri ile Uşşâk Bestelerde uygulanan seyir özelliklerinin önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Kâzım Uz'un Uşşâk makâmı tarifinde, makâm seyrini nevâ perdesinden başlatması ve seyirde muhayyerden daha tiz bölgelere kadar genişleme göstermesi, verilen tarifi, Uşşâk Bestelerde uygulanan seyir özellikleri ile ayrışmasına sebep olmaktadır.

Cemil Bey'in Uşşâk makâmı tarifinde, seyir özellikleriyle ilgili olarak sadece makâmın başlangıç perdesinden, karar perdesinden ve genişleme bölgelerinden bahsedildiği görülmektedir. Bu bilgiler haricinde, seyir özelliklerini anlatan herhangi bir bilgi verilmediğinden, verilen tarifi, Uşşâk Bestelerin seyir özellikleri ile karşılaştırılması yönünden yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Ezgi ve Arel, Uşşâk makâmıyla ilgili olarak aynı tarifleri vermişlerdir. Makâmın dizisini ve dizi üzerindeki dörtlü-beşli bileşenleri tarifte göstermişlerdir. Tariflere göre

makâm, ilk giriş seyirlerini Uşşâk dörtlüsü içerisinde yaptıktan sonra güçlü üzerindeki Bûselik beşlinin seslerinde gezinerek devam eder. Tekrar güçlü olan nevâyâ gelir ve nevâdan düğâha Uşşâk sesleriyle inip düğâhta karar eder. Zekâi Dede'nin Uşşâk Besteleri bu tarifler ile karşılaştırıldığında; verilen tariflerin, eserlerde uygulanan seyir özelliklerine göre eksik kaldığı görülmektedir.

Karadeniz Uşşâk makâmı ile ilgili olarak, makâmın rast perdesini göstererek düğâh açıp seyre başlayabileceği gibi çargâh gösterip nevâ açarak da seyre başlayabileceğini söylemektedir. Zekâi Dede'nin Uşşâk Bestelerinde uygulanan giriş seyri, Karadeniz'in ilk söylediği şekilde olup rast gösterip düğâh tutularak başlamaktadır. Karadeniz, verdiği tarifin devamında nevâ üzerindeki gezinmelerde evç perdesinin kullanıldığını, inici nağmelerde evç yerini acem perdesinin aldığını söylemektedir. Zekâi Dede'nin Uşşâk Bestelerinde ise evç perdesi, meyân harici bölümlerde hiç kullanılmamıştır. Seyrin giriş ve karar seyirlerinde hep acem perdesi kullanılmıştır. Karadeniz'in vermiş olduğu tarif bu yönleriyle, Uşşâk Bestelerde uygulanan seyir özellikleriyle farklılıklar gösterirken diğer yönleriyle örtüşmektedir.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Klâsik Eserlerin Makâm Seyri Açısından Önemi

Klâsik Türk mûsikîsinde yer alan makâmların seyir karakteristiğinin, günümüze ulaşmış nazarî bilgilerin dışında, klâsik saz eserleri ve sözlü eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılıp tanımlanabilmesi konusunda görüşlerine başvuru uzman kişiler, nazarî bilgilerin klâsik eserlerden sonra geldiğini, makâm seyrinin, klâsik eserlerin meşk edilip iyi bir tahlil süzgecinden geçirilmesi sonucunda anlaşılabilirliğini belirtmişlerdir. Aşağıda konu ile ilgili uzman görüşlerine yer verilmiştir.

(1,18,Ü):

“Bizim mûsikîmiz meşk üzerine kuruludur. Meşk sistemi içerisinde sadece eserler değil eserlerle birlikte bestelendikleri makâmalar da beraberinde aktarılmaktadır. Makâmlara ait seyir bilgileri en iyi şekilde, nazarî anlatımların haricinde, özellikle klâsik formdaki saz eserleri ve sözlü eserlerle anlaşılabilir. Eserler makâm seyrlerinin kanıtıdır. Ayrıca geçmişten

günümüze makâmlardaki değişim ve gelişimlerin rahatlıkla görülebilmese, her dönemin makâm anlayışının anlaşılıp tanımlanabilmesine yardımcı olmuşlardır”.

(2,19,K): *“İlk önce eserler vardır. Nazariyat kuramcıları, makâm tanımlarını yazma aşamasında, kendi mûsikî görgülerinin yanında eserleri de sistematik bir süzgeçten geçirmişler ve bu kurgulama sonucunda nazariyat ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla makâm tanımlamalarında eserler, en önce başvurulması gereken şeylerdir”.*

(3,45,Ü):

“Klâsik makâm öğretilerinde seyir kavramı çok önemlidir. Makâm seyirlerini, geçmişin gerek saz eserleri gerekse sözlü eserleri üzerinden bir tahlil yöntemiyle mukayeseli olarak gözlemlemek gerekir. Klâsik dönem makâm seyirlerine baktığımızda makâmları belirleyen bir takım ses örgenlerinin, melodik örgenlerin, sadece dizi dörtlüler ve dizi beşliler içerisinde tanımlanmadığını, aksine en küçük yapı taşı olarak dizi üçlü yapıları (trikordal yapılar) ve bunlar etrafında biçimlenen, şekillenen bir ezgi hareketinin varlığını görebiliyoruz. Makâm seyri içerisinde önemli olan bu küçük yapı taşları, hiçbir nazarî anlatımda yer almayan, eserlerin tahlili sonucunda ortaya çıkabilen hususî durumlardır”.

(4,45,T):

“Nazariyat, eserlerden sonra ortaya çıkmış birşeydir. Önce eserler vardır, eserlerin nazarî olarak incelenmesi sonucunda nazariyat kitapları çıkmıştır. Eserler meşk edilerek öğrenilir. Meşk sistemi içerisinde besteciler, kendinden önceki usta bestecilerin eserlerini irdeleyerek, onları meşk ederek makâm bilgilerini geliştirmişler, birikimlerini geliştirmişler, sonrasında kendi eserlerini ortaya koymuşlardır. Eskiden beri klâsik eserler, makâm eğitiminde, mûsikî ile uğraşmak isteyenlere tek yol olmuştur. Dolayısıyla esas makâm bilgileri, bestelenmiş eserlerden öğrenilir. O makâmdan ne kadar çok eser bilinirse, o makâm o kadar güzel anlaşılır”.

(5,14,B):

“Makâmı tarif edildiği şekilde, yani şematik şekilde kavramak ve icrâ etmek çok zor. Klâsik Türk mûsikîsi geleneğinde bu işin ehli olan kişiler, meşk geleneğiyle makâmı içselleştirerek makâmı icrâ eden insanlardır. Kitaba bakarak nazariyat üzerinden kavranılan şeyle gerçekte olması gereken makâm telakkisi arasında maalesef bir açıklık meydana gelmiş durumda. Bu sadece teknik anlamda değil, yani eser geçme, deşifre ve icrâ manâsında değil, felsefi anlamda da öyle. Makâm yapıları sadece teknik, melodik yapılar değildir. Bunlar aksine manevî yapılarıdır, felsefi yapılarıdır. Ancak meşk edilerek hakikatinin öğrenilebileceği yapılarıdır ve makâmın incelikleri bir üstâddan alınması gereken şeylerdir”.

Görüşlerine başvurulun uzman kişiler, klâsik Türk mûsikîsinde yer alan makâmın seyir karakteristiğinin, günümüze ulaşmış nazarî bilgilerin dışında, klâsik döneme ait saz eserleri ve sözlü eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılıp tanımlanabilir olduğu konusunda birleşmişlerdir.

Nazarî bilgiler içerisinde makâm yapıları şematik olarak gösterilebilir. Ancak bu şematik çerçeve içerisinde pek çok unsurun, yazıya dökülemeyecek ölçüde çeşitli, değişken ve zengin olduğu görülmektedir. Tanrıkorur’a (2003) göre; Makâm anlamının yolu seyri anlamaktan geçer. Dolayısıyla makâmın dizisi, dörtlüsü ve beşlisinden ayrı olarak seyir özelliklerini ön planda tutmak ve makâmı ona göre tanımlamak gerekmektedir (s. 131-132). Tura (1988); Karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler ile birlikte tipik geçkileri makâmın seyir özelliklerini anlatan unsurlar olarak göstermektedir (s. 141). Say’a (1998) göre; Makâmın önemli sesleri, özellikle asma karar perdeleri, iniş ve çıkışta seslerin yârim perde yahut daha küçük aralıklarla dikleşmesi yahut petleşmesi, asma kararlardaki ve kimi şedlerdeki baskı nüansları, asimetric genişlemeler, sadece belirli makâmlara özgü icrâ bilgileri, makâmın yahut makâmın yapısındaki dörtlü ve beşli çeşnilerinin hangi perdelere göçürülebileceği, makâm seyirlerinin öteki yönlerini meydana getirmektedir (s. 49).

Makâmın seyir karakteristiğini oluşturan bu önemli unsurların, sadece genel kuram bilgileriyle değil klâsik dönemdeki saz eserleri ve sözlü eserlerde ortaya çıktığı

düşünülmektedir. Meşk silsilesi içerisinde günümüze ulaşan eserler beraberinde makâm anlayışlarının da aktarılmasını sağlamıştır. Geçmişten günümüze bir takım ilavelerle değişim ve gelişim gösteren makâmlar, bestelenen klâsik eserlerde rahatlıkla görülebilmektedir. Bununla birlikte bestelendiği dönemin makâm anlayışını da ortaya koymaktadır. Genel olarak eserler nazariyatın çıkış noktasıdır. Nazariyat eserlere göre oluşturulan bir sistemdir. Eserlerin nazarî bilgilere dayanma zorunluluğu olmamasına karşılık olarak, nazarî bilgilerin eserlere ve eserlerde makâm seyri özelliklerine dayalı oluşturulması gerekmektedir.

Makâm Öğretiminde “Meşk” Yöntemi

Klâsik Türk mûsikîsinde yer alan makâmların öğretimi konusunda hangi metodlardan yararlanılabilir. Sorusu yöneltilmiş ve uzman kişiler, makâm eğitiminde etkili yöntemin “Meşk” olduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

“Meşk illaki olmalı. Çünkü Türk mûsikîsini öğrenirken hocalarınızdan aldığımız şeylerle siz de öğrencilerinize örnek oluyorsunuz. Elimizde en eski dönemlerden günümüze kadar gelmiş olan ve makâm seyirlerine örnek olabilecek saz eserleri ve sözlü eserleri, bestekârları görebiliyoruz. Öğreteceğimiz kişilere bunların örneklerini vermeliyiz. Ayrıca çok farklı ezgi anlayışına sahip bestecilerin saz eserlerini geçmeliyiz. Burada iş hocaya düşüyor, hoca bu eserleri örneklemeli”.

(2,19,K):

“Gerçek makâm öğrenmek, makâmıla iletişime geçmek durumudur. Bunu da ezber yoluyla yaparız. Bizim kadîm sistemimiz olan meşk ve ezberle. Bu başka türlü olmaz. Bu öğretim sistemi, ezbere öğretim sistemi, bütün nazarî sistemlerin üzerinde hep olması gerektir. Makâm eğitiminde de kesinlikle uygulanması gerekir”.

(3,45,Ü): *“Yeni öğretim metodlarından yararlanmamız lazım, ama asıl eski dönemlerin eserleri üzerinden temel makâm kavrayışlarını yapmamız lazım”.*

(4,45,T): “Meşk bugün için de kullanılabilir. Sadece bir nazariyat, sadece bir kuru bilgi yetersiz kalıyor. Yüzyıllar içerisinde makâm, örnekleriyle, bestelenmiş eserleriyle de değişiklik gösteriyor. Öğrenilecek olan makâmda bestelenmiş eserleri geniş bir yelpazade düşünüp tahlil etmek lâzım”.

(5,14,B):

“Klâsik meşk esas yöntem olmalıdır. Bizim üstadlarımızın meşk yöntemi, çok özlü bir yöntemdir. Çok üzerinde durmamız ve felsefî yönünü keşfetmemiz gereken birşeydir. Medeniyetimizdeki bütün meslekler, bütün öğretim faaliyetleri usta-çırak ilişkisi üzerinedir. İki boyutlu bir ilişki; 1: Bilginin aktarılması, mesela müzik veya makâm bilgisinin, nazarî bilginin aktarılması, 2: Kişiliğin aktarılması. Asıl mesele müziğin öğretilmesi değil, aynı zamanda müziğin hedefi olan daha iyi insan olmak, daha güzel insan olmak hedefinin de verilebilmesidir”.

Klâsik Türk mûsikîsinin geçmiş yüzyıllarda “Meşk” adı verilen bir sisteme dayalı olarak gerçekleştirilen öğretim ve aktarım zincirinin öğrenciye kazandırdığı şeyler hakkında Behâr (1992) şunları söylemektedir: “Öğrenci sadece mûsikîyi ya da bir çalgıyı ya da bir tekniği yahut da hocasının üslûbunu, icrâsını, yorumunu öğrenmezdi. Talebe meşk alırken öncelikle bizzat eserlerin kendilerini-yani mevcut mûsikî dağarını, repertuvarını- öğrenmiş olurdu” (s. 12). Klâsik eserlerin meşk edilmesi sayesinde eserlerle birlikte birçok unsurun da intikalinin sağlanması, günümüzde böyle bir sistemin uygulanmasının makâm öğretimi için de faydalı olabileceğini düşündürmektedir. Böylelikle klâsik repertuvardaki eserlerin ezberlenerek hafızaya alınması sağlanacak ve makâmın seyir özellikleri eserlerdeki işleniş biçimleriyle öğrenilmiş olacaktır.

Makâm Öğretiminde Önerilen Diğer Yöntemler

Makâm eğitiminde yararlanılabilecek yöntemlere ilişkin görüşlerine başvuru uzman kişiler, meşk yöntemi dışında veya meşk yöntemi ile birlikte uygulanabilecek yöntemler konusunda görüşlerini belirtmişlerdir.

(1,18,Ü): “Geçilen klâsik eserlerin ardından günümüze kadar gelmiş olan nazari alanda yazılmış olan kitaplarla birlikte bunların mukayesesini yaparak sonuçlar ortaya çıkarmalıyız”.

(2,19,K):

“Benim zaman zaman hâkim olan nazariyatı anlattıktan sonra, bunlardan da biraz kuram bilgisi olsun diye öğrencilerime aktardığım olmuştur. Makâmları öğretmek zor bir şey değildir. Biraz matematikle ilişkilidir. Arel nazariyatına göre, dörtlü üzerine beşli üzerine anlatıyorum. Seyir içi belli kurallar vardır. Onları da güçlüler tayin eder. Bunu biraz kulağı olan, biraz matematik bilgisi olan herkes yapar. Bu makâma çok zahiri bir bakıştır”.

(3,45,Ü):

“Bir kere temel bilgileri almak bakımından, XX. yüzyılda tedvin edildiği bilinen Arel-Ezgi, Rauf Yektâ Bey öğretisini iyi bilmek gerekiyor. Bunun dışında; Biz neticede makâmları, makâm dizilerini veya seslerini Batı grafik notası üzerinden öğretiyoruz. Do dediğimiz do değil, sol dediğimiz sol değil, görece kulak, görece aralık terbiyesine sahip bir doreleme sistemiyle yola çıkıyoruz. Rast’ı da hep sol üzerinden yazılmış gibi kabul ediyoruz. Bunu aşabilmek için daha ileri bir solfej eğitime geçmek lazım. Nota eğitimiyle makâm eğitimi özdeşleştirilmek isteniyorsa, demek ki bu bahsettiğim sistem üzerinde daha çok eğitsel çalışmaların yapılması ve basit örneklerden yola çıkılarak, Batılıların kulak eğitimi dediği, bir makâm temelli absolit kulak eğitimi sisteminin gündeme getirilmesi lazım. Bunun dışında, makâm bilgisini perdeler yoluyla kavratmak gerekir. Bu yolda bir temel eğitimde, demin anlattığım hususlardan da yola çıkılarak, sadece Yektâ-Arel-Ezgi sistemi üzerinden değil, klâsik eserlerdeki makâm yaklaşımlarını da göz önüne alarak, yeni bir doreleme, makâm algılama ve çözümlenme sistemi oluşturmak gerekir”.

(4,45,T):

“Bizim mûsikî geleneğimizde, Tasavvuf mûsikîsinde olsun, klâsik mûsikîde olsun taksimlerin önemli bir yeri var. Mesela peşrev kullanılmıyorsa mutlaka başta bir taksim bulunur. Saz sanatçısı olan kişi, taksim yaparak o makâm hakkındaki

hünerini, becerisini gösterir. O zaman da bu ustanın öğrencisi, hocasından aldığı o tavır ve üslûpla yetişir. Bu bir makâm öğrenme yoludur. Bunun dışında, makâmları öğrenmek için gerek eser tahlili gerekse nazariyat kitaplarından yola çıkılarak sazlı, icrâlı, uygulamalı bir nazariyat dersi yapılması gerekmektedir. Makâm öğrenmede, makâm tanıma çok önemlidir. Derslerde ayrıca makâm tanıma uygulamalarının da yapılması gerekir”.

(5,14,B):

“Konservatuvar ya da bir meşk grubunda birebir eğitim esas olmalıdır. İkinci olanı sınıf eğitimidir. Birebir ve toplu sınıf eğitimlerinin birlikte uygulandığı makâm öğretimi uygulaması içerisinde makâmların şematik olarak öğretilmesinden vazgeçilmesi lazım. Giriş aşamasında ben nazariyata çok fazla girilmesi taraftarı değilim. Giriş aşamasında, müziğimizin dayandığı felsefi temellerin neler olduğu anlatılmalıdır. İkinci olarak; Makâm, usûl, seyir, perde gibi kavramlar, sadece şematik olarak değil aynı zamanda insanların kavrayabileceği görsellerle, başka alanlardan örneklerle anlatılmalıdır. Terimlerle konuşulduğunda insanlar kapanır. Çünkü bilmediği bir dünyadır onun için. Bizim yapmamız gereken şey; Giriş derslerinde temel bir müzik kültürü vermektir. Müziği, müziğin dışından anlatmak önemlidir. Dolayısıyla giriş dersi bir bilinçlendirme dersi olmalıdır”.

Klâsik Türk mûsikisinde makâm eğitiminde yararlanılabilecek yöntemler konusunda görüşlerine başvuru uzman kişiler, öncelikli yöntemin “Meşk” olması gerektiğini belirtmişlerdir. Bunun yanında, klâsik eserler üzerinde makâm seyrine yönelik yapılan inceleme çalışmaları ve bu incelemelerin nazarî bilgiler dâhilinde değerlendirilmesi gerekmektedir. İleri bir solfej eğitimi yoluyla makâmların perdeler üzerinden kavratılabilmesi ve yeni bir doreleme, makâm algılama, çözümlene sistemine yönelik geliştirilebilecek yöntemlerin de makâm eğitimi içerisinde değerlendirilmesinin daha sağlıklı sonuçlar elde edilebilmesinde faydalı olacağına inanılmaktadır. Ayrıca sınıf eğitimi içerisinde uygulanacak makâm öğretimi içerisinde nazarî kuralların şematik olarak değil, insanların kavrayabileceği görsellerle, başka alanlardan örneklerle anlatılmasının, insanların bu alana olan ilgilerini arttıracığı, giriş derslerinde verilmesi

öngörülen temel müzik kültürünün, insanların bu konuda bilinçlenmesini sağlayacağı düşünülmektedir.

Dönem Şartlarının Makâmlar Üzerindeki Etkisi

Klâsik Türk mûsikisinde yer alan makâm tanımlamalarının farklı dönemlerde ayrışması ya da benzerlik göstermesinin hangi sebeplere dayandığı konusunda görüşlerine başvurulmuş uzman kişiler; dönem şartlarının makâmlar üzerinde etkili olduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

“Bazı makâmlar belli bir dönem içerisinde çok sık kullanılmış. Ancak bu makâmlardan bazıları özellikle XVII. yüzyıla gelindiğinde daha az kullanılmaya başlamış ve günümüze gelindiğinde bu makâmlardan eserlere rastlamak mümkün olamamıştır. Bu tür makâmlar, aradan yüzyıllar geçtikten sonra tekrar tanımlanmak istenmiş ancak bir takım çelişkiler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla dönemler arasındaki boşluklar makâm tanımlamalarındaki farklılıklara sebep olarak gösterilebilir. İkinci bir sebep olarak; Sistem oluşturulma çabası içerisinde makâmlar üzerinde oynamalar yapılması ve makâmların oluşturulacak sisteme uydurulması gösterilebilir. Bir diğer sebep ise günümüze yaklaşan dönemler içerisinde Batı anlayışının hâkim olarak müzikte uygulanması ve Batı kalıplarına dayanarak Türk mûsikisindeki makâmların kalıpsal hale getirilmesidir. Ayrıca dönemler arasında meşk silsilesi içindeki aktarımlarda, besteci ustasından aldığı bilgilerle birlikte makâma yeni bir nefes, yeni bir renk katabilmek adına kendisi de birşeyler ilave etmiştir. Bu da makâm anlatımları arasındaki farklılıklara bir sebeptir”.

(2,19,K):

“Müziğin bir dili vardır. Müzikteki farklılaşmalar bir dil gelişimidir. Makâmlar için de geçerlidir. Sosyolojik etkenler olarak; başka kültürlerle tanışma, müziğin icrasının, mekânlarının, hitap ettiği kitlenin değişmesi müzik dilinin değişmesine, paralelinde makâm dilinin değişmesine sebep olmaktadır. III. Selim dönemi yenilik dönemidir. Bu yenilik içerisinde dünya, pozitivist bilimlere doğru gitmektedir. Batı’da XVII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren soyut olan

müzik somut olan fizikle, Newton fiziğiyle, Aristo mantığıyla örtülmeye çalışılmıştır. Bunun sonucunda elinde sisteme tam oturacak, fizik sistemine, matematiğe tam oturacak bir şey ortaya çıkmıştır. III. Selim döneminde nazariyatın yavaş yavaş oluşmaya başlamasının gayreti de budur aslında. Soyut olan makâmât müziğini, müziğin somut doneleriyle tamamen hapsetmek. Dolayısıyla rasyonelistliğe, standartlaşmaya gidiş yolunda oluşan nazari yaklaşımlar sayesinde makâm dili de değişmiştir”.

(3,45,Ü):

“Özellikle III. Selim döneminde, birçok makâm terkiplerinin yapılarak birbirinden çok ufak farklarla ayırt edildiklerini görüyoruz. Veya geçmişte başlı başına makâm olan terkiplerin gittikçe hiç kullanılmadığını görüyoruz. Dolayısıyla; bazı makâmlar üretilme alanlarındaki kısırlık veya tedavülden düşme, terkedilme gibi sebeplerle kullanılmamış olabilir. Giderek dönemin zevkine, ihtiyaçlarına uygun olarak yeni yönelimler ve terk etmeler de olabiliyor”.

(4,45,T):

“Toplum büyük bir değişme gösteriyor ve toplumsal yaşantıda farklılıklar ortaya çıkıyor. Örneğin; Romantizm. Bir takım duyguların etkisi bunun içine giriyor, şekillenme başlıyor. Mesela klâsik müzikte zaman daha uzun, makâmı daha geniş, daha açarak işleyebilme şansınız var. Ama bu bir şarkı ise süre 2-3 dakikaya düşebiliyor. Formların küçülerek daha basit hale gelmesi de makâmın farklılaşmasına sebep oluyor. Ayrıca dönemler arasında anlayış da değişiyor. Mesela dört yüz sene öncesindeki anlayışla bugünkü anlayış aynı değil ve bir makâmın aynı şekilde kalması tabiatına aykırı. Bundan yüz sene sonra da çok değişmeler olacak. Batı kaynaklı, popüler müzik kaynaklı unsurlar müziğimizin içine girmeye başladı. Bundan müziğimizi kurtaramıyorsunuz. Mutlaka etkileşim oluyor, çünkü bu dünyada yaşıyorsunuz, geniş bir yelpazede yaşıyorsunuz. Eski zamanda bizim müziğimiz biraz daha kapalıydı. Bu kadar toplumlara açılmış bir durumda değildi. O zamanda, o eserlerde, bestecinin tek bir gayesi vardı; o eseri adabına, makâmına uygun olarak yapabilmek. Bugün buna bu kadar riayet edilmiyor. Eserler makâmı tarif etmiyor”.

(5,14,B):

“Mutlak bir nota bizim müziğimizde yoktur. Zaten nota bizim için sadece bir hatırlatıcıdır. Bizim müziğimiz serbest bir müziktir, yoruma açıktır. Makâma ve eserin duygusuna yakıştığı ölçüde yapılan herşey caizdir. Bu açıklığı sağlayan şey, bizim evrene ve varlığa olan bakışımızdır. Makâm tanımlamalarındaki farklılığa bu yorum çeşitliliğinin katkısı vardır. Bazı makâmlarımızın zaman içerisinde dönüşüm geçirmiş olması ve yâhut bazı makâmlarımızın sadece isimleri olup eserler içerisinde geçki olarak anılması da makâm tanımlamalarındaki farklılıklara sebep olarak gösterilebilir. Bunun dışında Cumhuriyet dönemi sonrasında, makâmların Batı müziğindeki modlarla eşdeğer tutulması, makâmların bilinmesinde önemli olan çağrışım zenginliğinin standardize edilerek ortadan kaldırılması gibi sebeplerle makâm tanımlamalarında farklılaşmalar olmuş ve bunlar bir bozulma meydana getirmişlerdir”.

Klâsik Türk Mûsikisinde makâm tanımlamalarının farklı dönemlerde ayrışması ya da benzerlik göstermesinin hangi sebeplere dayandığı konusunda görüşlerine başvuru uzman kişilere göre; Makâm tanımlamaları, tarihi süreç içerisinde dönemler arasında oluşan yüzyıl farkları ve dönemseller boşluklar, makâm ve makâm seyirlerinin günümüz yeni nazarî sistemine uydurulma çabaları, bestecilerin kendi makâm anlayışlarını eserlerinde uygulamaları, makâm kullanımlarında Batı etkisinin görülmeye başlanması, her dönem müzik dilinin gelişerek değişim göstermesi, nota kullanımıyla birlikte nazarî anlatımların daha sistematik hale getirilmesi, dönem zevki ve ihtiyaçları, toplumlarda görülen değişimler ve klâsik formların küçülerek yerini şarkı formuna bırakması gibi sebeplere dayalı olarak farklı dönemlerde ayrışma ya da benzerlik göstermiştir.

Say’a (1998) göre; Tarihi süreç dikkate alınırse makâm; durağan değil, devingen bir olgudur. Eski yüzyıllara ait eserlerle yakın tarihte bestelenmiş eserlerin yapıları arasında görülen belirgin farklılıklar, makâmların basit yapılardan daha bileşik ve karmaşık yapılara doğru evrildiğini göstermektedir (s. 50). Bu durum, makâm tanımlamalarının tarihi süreç içerisinde, dönemler arasında oluşan uzun boşluklardan dolayı farklılaştığı düşüncesini doğrulamaktadır.

Makâm ve makâm seyirlerinin günümüz nazari sistemi içerisinde uydurulması çabalarını açıklayan pek çok düşünce vardır. Akdoğu'ya (1993) göre; Eski dönemlere ait mûsikî mecmualarında ve edvârlarda makâm seyirlerinin tarifleri yer almakta iken son dönem nazariyatçılarından Hüseyin Sadettin Arel'in tariflerinde sadece makâmın dizisi gösterilmiş, makâmın seyir özellikleri kelimelerle ifade edilmemiştir (s. 20). Bu durum "seyir" kavramının Arel için ikinci planda kaldığını gösteren bir durumdur. Aksoy (2008), konuya ilişkin olarak; Ezgi ile Arel'in makâm tanımlamalarında "seyir" kavramını göz ardı edip makâmı sekizli ile tanımlamaya çalıştıklarını düşünmektedir (s. 94).

Arel'in özellikle makâm sınıflandırmasında dikkat çeken "şed makâm" konusu günümüzde hala öğretici ve öğrenci açısından bir kaosa dönüşmüş ve kafalarda soru işareti bırakmaya devam etmiştir. Tanrıkorur'a (2004) göre; Türk mûsikîsi eserlerinin ve tatbikatının incelenmesi bize şunları göstermektedir:

1. Türk mûsikîsi makâmı basit ve bileşik olmak üzere ikiye ayrılır.
2. Türk mûsikîsinde şed icrâ vardır, ama şed makâm yoktur. Yani bir takım sebeplerle belli bir makâmın kendi durağından başka bir perde üzerinden icrâsı nasıl başka bir makâm olmuyorsa; bileşik makâmın dizilerinin, kısmen veya tamamen bir makâm dizisinin aktarımı olması, o makâmın şed makâm sayılmasını gerektirmez (s.28).

Yalçın Tura'nın da konuya ilişkin söyledikleri bu sonucu doğrular niteliktedir. Tura (1998), "Şed Makâm" kavramının yanılığın başka bir şey olmadığını, bütün o şed makâmın kendine has özellikleri olduğunu, Çargâhın şeddi sayılan Acemaşîrân ve Mâhûr; Zengülenin şedleri sayılan Şedd-i arabân, Arabân, Sûzidil, Evcârâ, Hicâzkâr ve Zengüleli Sûznâk makâmının birbirinden gerek yapı, gerek karakter bakımından tamamen farklı, ayrı terkipler olduğunu belirtmektedir (s. 144).

Uzman kişilerin görüşlerinden, makâm kullanımlarında Batı mûsikîsi etkisinin görülmeye başlamasının, makâm tanımlamaları arasında farklılıklar doğurduğu neticesi ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu sonuç, Aksoy'un konuya ilişkin düşünceleri ile örtüşmektedir. Aksoy'a göre (2008) ; Ezgi ile Arel'in yeniden ortaya getirdiği kuram:

1. Batı Mûsikîsindeki do majör dizisini Türk mûsikîsinin temel dizisi olarak kabul ediyor; aslında Pisagor dizisi olan bu diziyi “Çargâh” diye adlandırdıkları bir Türk mûsikîsi makâmı olarak sunuyordu;

2. Bir sekizli içindeki perde sayısını, öteki perdeleri göz ardı ederek, 25 ile sınırlandırıyor

3. Makâm yapılarını eski Yunan dörtlüleri ile beşlilerini yan yana getirerek açıklıyordu

4. Makâmları majör ve minör dizilerin göçürülmesiyle sınıflandırıyor.

5. Geleneksel “seyir” kavramını göz ardı etmek pahasına makâm dizilerindeki derecelerin işlevlerini, güçlü, güçlü altı, yeden gibi batı terimlerini ödünç alarak tanımlamaya çalışıyordu (s. 94).

Uzman kişilere göre; Bestecilerin kendi makâm anlayışlarını eserlerinde uygulamaları, makâm tanımlamaları arasındaki farklılaşmalara sebep olmaktadır. Araştırmanın konusunu oluşturan Zekâi Dede'nin Besteleri üzerinde yapılan makâm incelemeleri, ortaya çıkan bu düşünceler ile örtüşmektedir. Zekâi Dede'nin Besteleri üzerinde yapılan makâm incelemeleri sonrasında ortaya çıkan bulgular değerlendirilerek Zekâi Dede'ye göre bir makâm anlatımı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu anlatımda özellikle perde hassasiyeti ön planda tutulmuş ve perdeye göre makâmın seyir özellikleri açıklanmaya gayret edilmiştir. Zekâi Dede'nin makâm anlayışının ortaya çıkartılmasını amaçlayan bu yeni anlatımlar, aynı makâmların tarihi süreç içerisindeki diğer anlatımlarıyla mukayese edildiğinde, benzeşmelerin yanında farklılıkların da ortaya çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla Zekâi Dede'nin, Bestelerinin bir kısmında kendi makâm anlayışını ortaya koymasını, makâm anlatımları arasındaki farklılıkların oluşmasına sebep olmuştur.

Zekâi Dede'nin Özgün Bestecilik Kimliği

Zekâi Dede'nin eserlerindeki makâm ve geçki uygulamaları, aynı makâmdan daha önce bestelenmiş, başka bestekârların eserlerinden ne gibi farklılıklar göstermektedir. Sorusu yöneltmiş ve uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin Bestelerinde özgün bir kimlik ortaya koymuş olduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

“Zekâi Dede eserlerinde, normal klâsik ezgi anlayışının dışında ezgiler kullanıyor. Motomot bir uygulama olmadığı gibi enteresan ezgi aralıkları ya da bir makâmın içerisinde hiç alışılmadık nağmelerle karşılaşmak mümkün. Muhayyerkürdî makâmı ilk defa klâsik anlamda Zekâi Dede’de işlenmiştir. Daha önce bu makâmdan bestelenen takım yok. Makâm seyri olarak bugün farklı uygulanan Muhayyerkürdî makâmını, klâsik anlayışta yapabilmek Zekâi Dede’nin farklılığını zaten ortaya koyuyor”.

(3,45,Ü):

“Zekâi Dede, bir geçiş döneminin, Mûzîkâ-i Hümayûn ve Batı müziği etkisinin de göz ardı edilmemesi gereken bir dönemin bestekârı olduğunu bize geçkileriyle hatırlatabiliyor. Örneğin, Rast Bestesinde, klâsik Rast yapısı içerisinde gelenekte görmediğimiz ama kendi geleneğini ve üslûbunu yaratan, damgasını vuran bir kadans biçiminden söz ettik. Rast Bestede melodi kurgulaması ve uygulanan geçkiler, Zekâi Dede’nin adeta en önemli kişisel buluşlarından birisi. Bayâtibûselik Bestesinde, seyre Bûselik ile girmiş olması, makâm için Bayâtiye dönüşü güçleştiren, riske sokan bir şey. Bu riski göze alıyor Zekâi Dede. Bu örneğe baktığımızda; Zekâi Dede’nin, Bayâtibûseliğin klâsik manâdaki yaklaşımından ayrılan, modernist bir tavır sergilemiş olduğu görülüyor. Zekâi Dede eserlerinde, ritmik efektleri, modülasyon köprülerini ve ses benzeşliklerini modülasyon yapma konusunda son derece iyi kullanan bir besteci. Bu, onun karakteristik bestekârlık hüviyetlerinden birini gösteriyor. Diğer bestekârlarla karşılaştırdığımızda, böyle bir şahsiyeti, şahsi damgayı diğerlerinde görebilmek pek mümkün değil”.

(4,45,T):

“Zekâi Dede’nin anlayışı gerçekten farklı. Örneğin Hüzzâm bestesinde, çok değişik bir Hüzzâm kullanmış. Hüzzâm Bestenin ilk giriş seyri segâh perdesi ve civarından başlamış. Seyir cümleleri çoğunlukla segâh perdesi etrafında toplanmış. Buna karşılık Kömürcüzâde’nin Hüzzâm Bestesine baktığımızda makâm seyrinin nevâ perdesi ve civarından başladığını, ilk seyir cümlelerinin nevâ perdesi etrafında toplandığını görürüz. Geleneksel anlayışın dışında

kendine özgü bir takım ortaya koyduğu şeyler var. Müsikîye çok vakıf olması, Dede Efendi gibi büyük bir bestekârdan ve hocadan istifade etmiş olması, meşkten yetişip çok fazla eseri hafızasında toplamış olması sonucunda yaptığı eserlerde yeni yaratıcılıklar ortaya koyabiliyor. Bunun yanında artık tamamen unutulmuş makâmlarda çok eseri var. Çok yönlü bir bestekâr olarak, klâsik ve az kullanılan makâmları kullanmayı tercih eden bir isim”.

Zekâi Dede'nin Klâsik Üslûp Anlayışı

Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin bazıları, Zekâi Dede'nin, bestecilik alanında özgün bir kimlik sergilemesinin yanında klâsik üslûba ve kadîm müzik kurallarına bağlı bir bestekâr olarak öne çıktığını belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

“Zekâi Dede, klâsik ve bugün neo-klâsik diye adlandırdığımız dönemler arasındaki çok önemli bir köprü. Yani klâsik üslûbun güzelliklerinden faydalandığı kadarını ortaya koymuş hem de kadîm müsikînin devam etmesi adına ve kendisinden sonra geleceklere yeni ufuklar açabilmek adına, ezgi anlayışındaki renkliliği, zenginliği daha farklı hale getirmiştir. Zekâi Dede, geçmişin devamını göstererek geleceğin zeminini hazırlamıştır. Dolayısıyla Zekâi Dede'nin eserlerinde, hem klâsik üslûbun özelliklerini görüyorsunuz hem de daha sonra gelecek neo-klâsik dönemin özellikleri ile ilgili olarak bir takım uygulamaların bilinmesini istediğini anlıyorsunuz”.

(2,19,K):

“Zekâi Dede, mutaassıp bir adam. Statik ve kadîm müzik kurallarına çok bağlı bir adam. Çok kurallar çerçevesinde kalmıştır. Dolayısıyla çok kendine has, çok yeni, mutaassıplığının dışında, hocası gibi renk katmamıştır eserlerine. Daha kurallar çerçevesinde kalmıştır. Kendinden önce yaşamış olan bestekârlar daha yenilikçidir. Zekâi Dede, makâm seyri de çok kuralcıdır. Örneğin Mâhûr makâmı nasıl işlenecekse o seyri bozmaz Zekâi Dede. Hocası İsmail Dede Efendi öyle değil; kural falan tanımamıştır. Aynı şekilde Tanbûrî Ali Efendi'de de bu kendinden tasarrufu görebiliyoruz. Ali Efendi, fazla sınırlar içerisinde

olmamıştır, bu sınırlar içerisinde özgür bir yaratı sergilemiştir. Ben Zekâi Dede’de bunu göremiyorum”.

(5,14,B):

“Zekâi Dede ilâhi gönüllü bir kişilik olduğundan içindeki manevî derinliği eserlerine de yansıtabilmiştir. Mevlevî dervişi olan Zekâi Dede, saraya bağlı bir müzisyen değildir. Zaten ben sarayın mûsikîyi kalp edebi olarak gören insanlar için uzak kalınması gereken bir yer olduğunu düşünüyorum. Zekâi Dede, bunu başarabilmiş ve maneviyatını çok iyi muhafaza etmiş bir bestekârdır. Bestelemiş olduğu Âyin-i Şerîflerde hissedilen derinlik ne ise aynı derinliğin izlerini en küçük formdaki eserlerinde de görmek mümkündür. Zekâi Dede’nin hiçbir eserinde zorunlu bir makâm ve geçki uygulaması görülmemektedir. Ancak aynı dönemlerde yaşamış olan Dede Efendi, Küçük Mehmet Ağa ve Hacı Ârif Bey gibi besteciler, dönem şartlarına uygun olarak ve muhatabına göre eserler ortaya koymuşlardır. Bu durum doğal görülmesi gereken sosyal bir süreçtir. Çünkü toplumun Batılılaşma süreci etkisiyle müzik algıları değişmiş ve bir küçülmeye gitmiştir. Genel olarak eserlerinde içselleşmiş bir makâm duygusuyla hareket eden Zekâi Dede’nin makâm ve geçki uygulamaları, tamamen kendi anlayışı doğrultusunda oluşmakta ve hatta kendi yaşantısı ile ilgili önemli ipuçlarını bizlere yansıtmaktadır”.

Zekâi Dede’nin eserlerindeki makâm ve geçki uygulamalarının, aynı makâmdan daha önce bestelenmiş, başkâ bestekârların eserlerinden ne gibi farklılıklar gösterdiği konusunda görüşlerine başvurulmuş uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede’nin özgün bestecilik kimliği taşıdığını belirtmişler. Ayrıca çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede’nin özgün bestecilik kimliğinin yanında klâsik üslûp anlayışını eserlerinde yansıttığı konusunda birleşmişlerdir. Araştırma sonucunda ortaya çıkan bu iki tema birlikte değerlendirildiğinde; Zekâi Dede’nin eserlerindeki makâm ve geçki uygulamalarında, klâsik ezgi anlayışının dışında farklı ezgi aralıklarının kullanıldığı, takılı ve az kullanılan makâmları tercih etmesi ile birlikte klâsik üslûbun yanında neo-klâsik üslûbun zenginliklerinden yararlandığı, kadîm müzik kurallarına bağlı kalmasının yanında sürpriz geçki, modülasyon, ritmik efektlerle birlikte ses

efektlerini eserlerinde bir arada kullandığı, makâm sirkülasyonları ile birlikte modülasyon yaparak makâm kullanımı imkânlarını geliştirdiği ortaya çıkmaktadır.

Zekâi Dede'nin Makâm Eğitime Faydaları

Zekâi Dede'nin Beste formunda bestelemiş olduğu eserlerindeki makâm kullanımının, genel seyir özelliklerinin anlaşılmasında kolaylık sağlayıp sağlamadığı sorulmuş. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin Bestelerinin, kullanılan makâmın seyir özelliklerini çok açık bir şekilde ortaya koyduğunu belirtmişlerdir.

(1,18,Ü): *“Zekâi Dede, eserlerinde makâmı öyle güzel uygulamış ki sadece eserin seyir karakteristiği o makâmı anlamanıza yetiyor zaten”.*

(2,19,K): *“Çok kolaylık sağlamaktadır. Lisans seviyesinde, nazariyat dersinde, bir makâm ortaya konulacak, örnek getirilecekse Zekâi Dede çok uygundur bunun için. Kadîm müzik kurallarının dışına çıkmaz Zekâi Dede”.*

(4,45,T):

“Zekâi Dede'nin eserleri bize makâm anlatıyor. Ahmet Avni Konuk ve Rauf Yektâ Bey Zekâi Dede'nin öğrencileridir. Ahmet Avni Konuk'un yüz on dokuz makâmdan oluşan 'Makâmât-ı Fihrist' isimli eseri var. Rauf Yektâ Bey nazariyatçıdır aynı zamanda. Bu iki isim Zekâi Dede'nin eserleriyle yetiştiler”.

(5,14,B):

“Çok büyük kolaylık sağlar. Zekâi Dede gibi büyük bestecilerin şöyle bir özelliği var; Klâsik eserlere baktığımız zaman çok tane tane olduğunu görürsünüz. Öyle çok fazla oyun yoktur. Bizim oyun sandığımız şeyler onların duygu yansımalarıdır. Zekâi Dede'nin herhangi bir bestesini elimize aldığımızda aynı anda müziğimizle ilgili bütün temel taşların sanki bir sergisi olduğunu görürüz. Örneğin Bayâti eserinde, Bayâtinin seyir özellikleri anlaşılabilir ve bittiği vakit Bayâti duygusu sizde kalıyor. Yani ardından hemen yeni bir Bayâti talep ediyor. Zekâi Dede'nin bir eserini, yetkin birisinden sadece nota üzerinden değil ezber ve usulle beraber, güftesini çok iyi

kavrayarak, içselleştirene kadar meşk ettiğinizde bu sizin için adeta bir derstir. Önemli bir ders”.

Bununla birlikte çalışma grubunda yer alan yalnızca bir uzman kişi, Zekâî Dede'nin eserlerinin seyir özellikleri yönünden, genel makâm seyri özelliklerinden daha üst bir seviyede olduğunu ve genel seyir özelliklerinin anlaşılabilmesi için daha naif, daha metodolojik eserler seçilmesinin uygun olduğunu belirtmiştir.

(3,45,Ü):

“Genel seyir özellikleri dediğiniz zaman; Örneğin Rast esere göre değerlendirdiğimizde, bunun bir üst referans, bunun bir üst Rast olduğunu görürüz. Temel eğitim bakımından Rast'a örnek oluşturacak daha naif veya metodolojik temel eserler bulabiliriz. Zekâî Dede, bir kompozisyonel gelişim fikri, bir developman, makâm olgunluğunun eriştiği erişebileceği nokta olarak, kendi bestekârlık dehâsı içerisinde makâmın erişebileceği sınırları bize göstermiştir. Sûznâk Bestesine baktığımızda; XIX. yüzyıla nazaran daha sınırları zorlayan, belki biraz daha net renkler kullanan, yani bir tür ekspresyonist bir tavır görürüz”.

Görüşlerine başvuru alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâî Dede'nin Bestelerindeki makâm uygulamalarının, genel seyir özelliklerinin anlaşılmasında kolaylık sağlayacağı düşüncesinde birleşmişlerdir. Zekâî Dede, meşk silsilesi içinde yetişmiş bir bestekârdır ve eserlerini ortaya koyarken de meşk yoluyla öğrenmiş olduğu makâm bilgilerinden faydalanmıştır. Dolayısıyla Beste formundaki eserlerinin makâm seyirleri, nazarî bilgilere değil, çoğunlukla kendinden önce bestelenmiş aynı makâmdan eserlerin seyir özelliklerine dayanmaktadır. Zekâî Dede'nin eserlerinde İsmail Dede Efendi'den ve klâsik üsluptan kazandığı şeyleri görmek mümkündür. Bunun yanında, İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde, makâm seyri uygulamaları, nazarî anlatımların dışında kalabilmektedir. Ancak Zekâî Dede'nin kadîm müzik kurallarına bağlılığı, eserlerinde makâm seyirlerinin rahatlıkla anlaşılabilmesini sağlamaktadır. Zekâî Dede ve klâsik üslûpta yetişmiş diğer bestecilerden motomot bir bakış açısıyla nazarî bilgilerde anlatılan gibi bir seyir anlayışı beklemek yanlış olacaktır. Zekâî Dede'nin özellikle Beste formundaki eserleri makâm seyirlerinin anlaşılmasında kolaylık

sağlayabildiği gibi, makâm uygulamalarında kullanmış olduğu bir takım geçki ve modülasyonlar, Zekâî Dede'nin makâmı ve seyri nasıl özümlediğini ortaya çıkartan şeylerdir. Zekâî Dede'nin kendi makâm anlayışıdır.

Zekâî Dede ve Klâsik Dönem Makâm Anlayışı

Zekâî Dede'nin yaşamış olduğu döneme ait makâm anlayışının Beste formundaki eserlerinden görülüp görülmediği sorulmuştur. Çalışma grubunda yer alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâî Dede'nin Beste formundaki eserlerinde, kendi döneminin makâm anlayışından çok, kendinden önceki dönemin klâsik makâm anlayışının görüldüğünü belirtmişlerdir.

(1,18,Ü):

“Doğru, görülmektedir. Ama bir de şu var; Zekâî Dede Bestelerinde, hem ustasından aldıklarını, ustasının klâsik üslûptan süzerek getirdiklerini kullanmış, hem de makâm anlayışında ilaveler yapmıştır. İlâvelerden kastımız dejenere etmek anlamında değil; Klâsik üslûbu sürdürerek dönemler arasındaki bağlantıyı kurabilme adına yenilikler katmış. Ama bu yenilikler, ne o klâsik çizgiyi, ne o dönemin makâm anlayışını dejenere etmemiş ya da bozmamış”.

(2,19,K): *“Mesela Zekâî Dede'nin Rast Bestesinde bir Hacı Ârif Bey'lik duyuyor muyuz? Yani o dönemin hâkim tavrı o tarz. Hacı Ârif Bey, Bimen Şen, Lem'i Atlı, aynı örgü içerisinde. Ben Zekâî Dede'de pek böyle bir şey göremiyorum”.*

(4,45,T):

“Zekâî Dede, Hacı Ârif Bey ile çağdaş biliyorsunuz. Ama Zekâî Dede'nin nazârî anlayışı Dede Efendi'den geliyor. Zekâî Dede'nin yaşamış olduğu dönemde makâm anlayışlarında artık yavaş yavaş değişmeler oluyor. Makâmlarda değişmeler olmuş, yeni makâmlar ortaya çıkmış. Yeni anlayışı Zekâî Dede'de pek göremiyorum. Daha çok önceki dönemin etkisi var. Şarkı formunda yaptığı eserler, küçük formda yaptığı eserler olmuş. Ama bütünüyle bakarsak Zekâî Dede, eskiye bağlı, Hacı Fâik'de de görüyoruz bunu, bunlar eskiden kopmamışlar”.

Bununla birlikte çalışma grubunda yer alan bir uzman kişi, Zekâi Dede'nin Beste formundaki eserlerinde, yaşamış olduğu dönemin makâm anlayışının bütünüyle görülmekte olduğunu belirtmiştir.

(3,45,Ü):

“Zekâi Dede'nin yaşamış olduğu döneme ait makâm anlayışı, Beste formundaki eserlerinde bence tamamıyla görülmektedir. Örneğin; Hicâzkâr, Mâhûr gibi seçilen makâmlar itibari ile bu anlaşılmaktadır. Bunun yanında Nevâ, Karcığâr gibi klâsik makâmları da kullanmıştır. Örneğin; Muhayyerkürdî Bestelerinde tamamen bir Muhayyer Sünbüle işlenişi var, makâmın o dönemdeki işlenişi. Astik Ağa'da bile olmayan bir Muhayyerkürdî anlayışını –çünkü III. Selim de öyle kullanıyor- Zekâi Dede'de görüyoruz”.

Çalışma grubunda yer alan bir uzman kişi de Zekâi Dede'nin, Beste formundaki eserlerinde klâsik dönem anlayışı ve kendi döneminin makâm anlayışının yanında kendi yorumunu geliştirmiş bir bestekâr olduğunu belirtmiştir.

(5,14,B): *“Üstâdını örnekleyerek, temessül ederek daha sonra kendi yorumunu geliştirmiş bir bestekâr olduğu için kendinden öncekileri geliştirmiş bir insan. Biz Dede Efendi'de de onu görüyoruz. Dede Efendi, makâm anlayışında sabit kalmak üzere, o makâmın dünyası içindeki çok farklı pırıltıları keşfedebiliyor, bunu gösterebiliyor”.*

Görüşlerine başvuru alan uzman kişilerin çoğunluğu, Zekâi Dede'nin, Bestelerinde kendi döneminden çok kendinden önceki dönemin klâsik makâm anlayışını yansıttığı konusunda birleşmişlerdir. Ancak bir uzman kişi, Zekâi Dede'nin, Bestelerinde kendi döneminin makâm anlayışını yansıttığını, bir diğer kişi de Zekâi Dede'nin, Bestelerinde önceki dönemden anladıklarıyla beraber kendi yorumunu geliştirdiğini belirtmiştir.

Araştırmanın makâm incelemelerinden elde edilen bulgulara göre; Zekâi Dede'nin Aşîrân, Bûselik ve Kürdî takılı makâmları, önceki dönem, kendi dönemi ve kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygun şekilde kullandığı ortaya çıkmıştır. Bu takılı makâmların seyir özellikleri, birinci nevi ve ikinci nevi olmak üzere

iki şekilde incelenmiştir. Buna göre; Zekâî Dede'nin Bestelerinde Bayâtibûselik, Hicâzaşîrân, Hüseyiniaşîrân, Mâhûrbûselik, Nevâbûselik ve Nevâkürdî makâmı birinci nevi seyir kurallarına uymaktadır. Acemaşîrân, Hisârbûselik ve Şehnâzbûselik makamlarının kullanımı ise ikinci nevi seyir kurallarını göstermektedir. Bununla birlikte Acemkürdî kullanımı her iki nevideki seyir kurallarına uymaktadır. Zekâî Dede'nin Muhayyerkürdî makâmını, kendinden önceki ve kendi dönemi içerisindeki makâm anlayışlarından farklı bir anlayışta kullandığı görülmektedir. Kendinden sonraki dönem olan XX. yüzyılda Arel, Muhayyerkürdî makâmını Zekâî Dede'nin kullanımına uygun bir tarifile açıklamış ve ikinci nevi Muhayyerkürdî seyri olarak göstermiştir.

Zekâî Dede'nin Bayâti, Ferahnâk, Hüzzâm, Sipihr Bestelerindeki makâm uygulamaları kendi döneminin makâm anlayışını yansıtmaktadır. Bu dönem yapılan makâm tarifleri, eserlerin seyir özellikleriyle örtüşmektedir.

Acem, Hicâzkâr, Sûznâk ve Uşşâk Bestelerdeki makâm uygulamalarının ise hem kendi döneminin hem de kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygun olduğu görülmektedir.

Gerdâniye ve Sabâ Bestelerdeki makâm uygulamaları kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygun olmakla birlikte, Muhayyer, Rast ve Tâhir Bestelerin makâm uygulamaları kendinden önceki dönemin makâm anlayışını yansıtmaktadır.

Dilkeşhâverân Bestelerin makâm uygulamaları kendi döneminden önceki dönemlerle birlikte hem kendi döneminin hem de kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygundur. Evç Bestenin makâm uygulaması ise dönemlere göre kendini belli eden makâm anlayışlarının dışında bir anlayış içerisinde oluşturulmuş, dönemlere göre yapılan nazarî anlatımların yetersiz kaldığı görülmüştür.

Nazarî Bilgilerin Yetersizliği

Zekâî Dede'nin Beste formunda bestelemiş olduğu eserlerin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanıp açıklanamayacağı konusunda görüşlerine

başvurulan uzman kişilerin çoğunluğunun, günümüz nazarî bilgilerinin Bestelerin makâm seyirlerini açıklamakta yetersiz kaldığını düşündükleri tespit edilmiştir.

(1,18,Ü):

“Şu an kullanılan sistem Arel-Ezgi sistemi. Daha önce de bahsettiğimiz üzere; makâmları, oluşturulmuş sistemin üzerine sıkıştırmaya çalışıyoruz. Bence bugün de bu yapılıyor. Nasıl ki notalarda görünen perdeleri öğrencilere uygulayarak gösteriyor isek, eserlerdeki icrâ şekillerini de dinletmeliyiz. Makâm anlayışlarını da, geçmişten günümüze kadar geldiği haliyle koruyup, onları sistematik hale getireceksek de kısır hale getirmeden, perde hassasiyeti ön planda tutulacak şekilde yazmalıyız. Türk müziği perde müziğidir. Makâm müziği değildir. Yani perdeyi basmadığınız zaman o makâmı seslendiremezsiniz. Dolayısıyla makâm tariflerinde de ilk önce perdeye yönelik bir çalışma yapmak lazım”.

(3,45,Ü):

“Bir kısmını ne kadar açıklayabilerseniz açıklayabilirsiniz. Bugünkü makâm tarifleri, diğer bütün eserlerin makâm olgusunu anlayabilmemizde de yeterli değil. Temel, başlangıç teşkil eden yeni makâm nazariyesinin, yani makâm açıklamalarının bu ve önceki dönem eserlerinden istihraç edilecek pasajlarla yeniden tedvin edilip tanımlanmasına ihtiyaç var. Yani klâsik Rast tarifleriyle deminki Rast Besteyi anlamak veyâ Bayâtibûselik terkîbini görmeden onu anlamak pek mümkün değil. Bu nazarî anlatımlar ancak o makâmların makâm anlayışlarını pekiştirmek için bir yöntem olabilir”.

(4,45,T):

“Tabi şimdi nazariyat olmadan bu işin eğitimini yapmak güç ama şu var; Nazariyat herşeyi ifade etmiyor. Anladığım kadarıyla bugünkü sistem, Batı notası kullanılmaya başlandıktan sonra bunu nasıl daha sistematik anlatırızı yaptı. Dörtlülerle, beşlilerle kolaylaştırdı. Ama bu arada da o dörtlü, beşlilerle anlatımda bazı şeyler eksik kaldı. Yani Hüseyin Sadettin Arel nazariyatını ben, ortaokul, lise düzeyindeki bir eğitime uygun görüyorum. Başlangıç açısından uygun görüyorum. Zekâi Dede'nin bu eserlerini T,K,S lerle anlatmak mümkün

mü? Nazariyat bir iskelettir ama bu eserler iskeletten ayrılmış. Yani bu eserler, nazariyatı tarif eder ama nazariyat bunu tarif edemez. Nazariyat bu eserleri tarif etmekte az kalır. Günümüz nazariyatı biraz daha somutlaştırılmış, bir takım perdeleri gözardı etmiş. Nazariyat basit bir anlatımdır, ama eser nazariyatı anlatabildiği gibi nazariyatla mukayese edilemeyecek kadar da geniş perspektiftedir”.

(5,14,B):

“Makâm anlayışımızın yıpranmasının en önemli sebeplerinden birisi perde anlayışının yıpranmasıdır. Biz perde üzerinde çok durmuyoruz. Kimse kusura bakmasın, perde yok oldu maalesef. Makâm kavramı da aynı şekilde bozuldu. Çünkü makâmın kendi içindeki o zenginliği teorik gereklerle sınırlandırıldı. Çünkü sığmıyor başka türlü. Ekrem Karadeniz, konuyu başka türlü ele aldı, o da bu sıkıntının farkında, bir çare olsun diye. Ama onun da ayrı bir sorunu var. Yakın zamanlarda başka arkadaşlarımız bir takım hecelerle göstermeye çalıştılar. Bunların hiçbirisine gerek yok. Osmanlı notalarına baktığımız zaman bunları anlıyoruz; Hamparsum yazıyor orda. Şimdi sen alıyorsun onu, hiçbir arıza falan yok, satıra yazılmış harfler okuyorsun. Çünkü örneğin Bûselik makâmında hangi perdenin olması gerektiğini, seyrinin nasıl olması gerektiğini biliyorsun. Nereden biliyorsun? Eser geçtiğin için biliyorsun. Bu çok önemli birşey. Geleneğe bağlanmayı ve geleneği içselleştirmeyi gerektiren bir şey. Gelenekten bahsediyoruz, anlamını çok iyi bilmiyoruz, içerdiği şeyleri çok iyi bilmiyoruz. Bir kere onları yeniden hatırlamamız gerekiyor ve araya giren fetret döneminin, bu gibi işte sistemleştirme çabalarının eksik taraflarını bilmeye ihtiyacımız var. Netleşmeye ihtiyacımız var”.

Bununla birlikte çalışma grubunda yer alan bir uzman kişi, Zekâi Dede'nin Beste formunda bestelenmiş eserlerinin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanabileceğini, bu ikisinin birbiriyle önemli derecede örtüştüğünü belirtmektedir.

(2,19,K):

“Çok rahat açıklanır, o onunla açıklanır, o da onunla açıklar. Soyut somutla tamamen örtüşür mü? Zekâî Dede’de çok daha kuvvetli örtüşür. Kural silsilesi ile bu estetik güzelliği örtebilirsiniz ya da çok azı dışarıda kalabilir. Bu nazârî sistem, özellikle Şehnâzbûselik, Hisârbûselik, Rast, Bayâtibûselik takımlarına oturur şekildedir. Bu Zekâî Dede’den kaynaklanan birşeydir. Zekâî Dede, kadîm kurallar çerçevesinde kalmış ve bir aykırılığı yoktur. Örneğin; Şevkefzâ anlatıyoruz, o nazârî kuralları anlatan bir Şevkefzâ bulurum, onu öğrenciye veririm. Kömürcüzâde’nin Bestesi bile olmaz çünkü Kömürcüzâde’nin Bestesinde gerdâniye üzerinde farklı açılımlar var. Ama biz ne biliyoruz kadîm bilgide; gerdâniye üzerinde Hicâz olur Şevkefzâda, başka açılımlar yapmaz. Kömürcüzâde’de olduğu gibi İsmail Dede Efendi’de de böyle espriler olur ama Zekâî Dede’de böyle bir makâm tasarrufuna rastlayamazsınız. Dolayısıyla örter”.

Zekâî Dede’nin Beste formunda bestelemiş olduğu eserlerin, günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanamayacağı konusunda uzman kişilerin çoğunluğu birleşmişlerdir. Ancak bir uzman kişi, özellikle Zekâî Dede eserlerinin, nazârî bilgilerle örtüşecek derecede kurallara uygun bir şekilde bestelendiğini belirtmiştir.

Araştırmada yer alan makâm incelemelerinden elde edilen bulgular, Zekâî Dede’nin Bestelerinin çoğunda, uygulanan makâm seyri özelliklerinin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleriyle örtüşmediğini ortaya koymaktadır. Yirminci yüzyılda başlayan ve günümüzde devam eden Arel-Ezgi sisteminin (kuramsal sistem), günümüzde, uygulama için yeterli bir model gibi görünmediği düşünülmektedir. Arel-Ezgi sisteminin makâm kavramını sistematik hale getirerek seyir özellikleri açısından makâmları basit anlatımlarla ortaya koymuş olmaları, makâm öğretimi içerisinde bu sistemin sadece genel bir giriş niteliği taşıdığını göstermektedir. Her ne kadar makâm müziğinin temel dayanaklarına ters düşüldüğü görülse de, makâmların basite indirgenerek anlatılmasının makâm öğretiminin başlangıç aşamasında kolaylık sağladığı düşünülmektedir.

V BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

“*Türk Müsikîsi Makâm Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi*” ni konu alan bu araştırmada cevap aranan sorulara ilişkin şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinde makâm kullanımı ve uygulamaları nasıldır?

Zekâi Dede, Beste formundaki eserlerinde, yirmi yedi farklı makâm kullanmıştır. Bunlar; Acem, Acemaşîrân, Acemkürdî, Bayâti, Bayâtibûselik, Dilkeşhâverân, Evç, Ferahnâk, Gerdâniye, Hicâzaşîrân, Hicâzkâr, Hisârbûselik, Hüseyنياşîrân, Hüzâm, Karcığâr, Mâhûrbûselik, Muhayyer, Muhayyerkürdî, Nevâbûselik, Nevâkürdî, Rast, Sabâ, Sipihr, Sûznâk, Şehnâzbûselik, Tâhir ve Uşşâk makamlarıdır. Acemaşîrân, Hicâzaşîrân ve Hüseyنياşîrân makâmları Aşîrân takılı makâmlardır. Bayâtibûselik, Hisârbûselik, Mâhûrbûselik, Muhayyerkürdî, Nevâbûselik, Nevâkürdî ve Şehnâzbûselik makâmları ise Bûselik ve Kürdî takılı makâmlardır. Klâsik Türk müsikîsinde az kullanılan makâmlar olarak gösterilen bu takılı makâmların Zekâi Dede tarafından tercih edilerek kullanıldığı görülmektedir.

Zekâi Dede'nin, Aşîrân, Bûselik ve Kürdî takılı makâmları, kendinden önceki dönem, kendi dönemi ve kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarına uygun şekilde kullandığı ortaya çıkmıştır. Makâm tanımlamalarına göre; takılı makâm uygulamalarında iki nevi seyir anlatımı ortaya çıkmaktadır. Zekâi Dede'nin bu makâmlardaki Bestelerinde; Acemaşîrân için ikinci nevi, Acemkürdî için hem birinci nevi hem de ikinci nevi, Bayâtibûselik için birinci nevi, Hicâzaşîrân için birinci nevi, Hisârbûselik için ikinci nevi, Hüseyنياşîrân için birinci nevi, Mâhûrbûselik için birinci nevi, Nevâbûselik için birinci nevi, Nevâkürdî için birinci nevi, Şehnâzbûselik için ikinci nevi makâm seyri uygulanmıştır.

Muhayyerkürdi makâmı, Zekâi Dede'de çok farklı bir seyir anlayışıyla işlenmiştir. Günümüzde Muhayyerkürdî makâmından bestelenmiş klâsik eserlere

rastlamak mümkün değilken Zekâî Dede bu makâmdan klâsik fasıl bestelemiştir. Zekâî Dede'nin Muhayyerkürdî Bestelerindeki makâm uygulamaları, günümüzde kullanılan Muhayyer Sünbüle makâmının seyir özelliklerine benzemektedir.

Nevâbüselik ve Nevâkürdî makâm uygulamalarında, seyir içerisinde önemli bir yeri olan Nevâ makâmı seyri, Zekâî Dede'nin her iki makâmdan bestelenmiş eserlerinde değişikliğe uğramış, Nevâ makâmı için önemli olan bir takım perde ve çeşnilerin yerini başka perde ve çeşniler almıştır. Bu farklılaşmanın makâmın seyrine dahil edilen ve kararı oluşturan Büselik ve Kürdî çeşnilerinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Nevâ makâmı için önemli olan evç, nevâ perdelerinin yerini alan acem, çargâh perdeleri Büselik ve Kürdî seyirleri için önemlidir, bu perdelerin kullanımı iki makâm seyri arasındaki geçişi kolaylaştırmaktadır. Zekâî Dede'nin Nevâbüselik ve Nevakürdî Bestelerinde nevâ üzerinde oluşan çeşninin anlatımlarda bahsedildiği gibi sadece Büselik veyâ Rast çeşnisi ile olmadığı, Bayâti çeşnisinin de uygulandığı ortaya çıkmıştır.

Şehnâzbüselik Bestelerin makâm uygulamalarında, atlamalı seslerin çok kullanıldığı ve ilk seyir cümlelerinin nevâ perdesi etrafında toplandığı görülmektedir. Bunun dışında Zekâî Dede, Şehnâzbüselik Bestelerde yeden kullanmamış ve yedensiz olarak Büselik çeşnili karar vermiştir.

Zekâî Dede'de, Aşîrân kararlı makâmların seyrinde karara götüren perde rast perdesi olmuş ve kararlarda hep yeden olarak yegâh perdesi kullanılmıştır. Bu özelliklere dayalı olarak, Hüseyiniaşîrân makâmı uygulamasında Zekâî Dede'nin karar seyrinde yeden kullanmış olması karar perdesi üzerinde Uşşâk çeşnisinin oluşmasına, yedensiz kalışlarda ise Hüseyini çeşnisinin oluşmasına sebep olmuştur.

Zekâî Dede'nin Bayâti, Ferahnâk, Hüzzâm ve Sipihr makâmlarından oluşan Besteleri kendi döneminin makâm anlayışını yansıtmaktadır. Günümüz makâm eğitiminde yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek nazariyat sistemi içerisinde bazı makâmların diğer başka makâmların inici şekli olarak gösterildiği bilinmektedir. Ancak Zekâî Dede'nin Bestelerindeki makâm incelemeleri sonucunda bu tip makâmların kendilerine özgü seyir karakterlerini ortaya koydukları görülmüştür. Örneğin; Bayâti

makâmı, Uşşâk makâmının inici şekli olarak gösterilmekte ve sadece giriş seyri ile seyir içerisinde gösterilen tipik geçkilerin bu iki makâmı birbirinden ayırdığı düşünülmekte iken, Bayâti Bestede, makâmı Uşşâktan ayıran başka özelliklerin de olduğu ortaya çıkmıştır. Bayâtibûselik Bestelerde de görülen bu özellikler; makâmın giriş seyrinde mutlaka çargâh gösterip nevâ perdesini tutarak başlaması, nevâ üzerinde Bûselikli kalıpların haricinde çargâh ve segâh perdeleri ile Bayâti çeşnisi oluşturacak şekilde kalınması, segâhtaki kalıpların vurgulanması ve karar seyrinde yedensiz kalıplar olmasıdır. Ayrıca Bayâti makâmına özgü bir geçki olarak kabul edilen Nikrîz çeşnisi ile çargâh perdesinde gösterilen asma kalış çoğunlukla perde geçkisi olarak karar seyrinde kendini göstermiş ve çargâhta kalınmamıştır.

Son dönem makâm tariflerinde Ferahnâk makâmı seyrinde evç ve irâk perdelerinde gösterilen yedenli kalıplar Zekâi Dede'nin Ferâhnâk Bestesinde kullanılmamıştır. Ayrıca Ferahnâk Bestede ortaya çıkan bir diğer durum da makâm içerisinde oluşan Mâye seyridir. Ferahnâk makâmı anlatımlarında görülmeyen nevâ ve irâk perdeleri üzerinde oluşan Mâye çeşnileri Zekâi Dede'nin Bestesinde görülmektedir.

Günümüz Hüzzâm makâmı icrâlarında, makâmın giriş seyrinde, nevâ perdesi önem kazanmakta ve ilk seyir cümlelerinin nevâ perdesi etrafında toplandığı görülmektedir. Zekâi Dede'nin Hüzzâm Bestelerinde ise makâmın giriş seyrinde önem kazanan perde segâh perdesidir. İlk seyir cümleleri segâh perdesi etrafında oluşturulmuş ve ilk kalıplar bu perde üzerinde gösterilmiştir.

Zekâi Dede'nin Sipîhr Bestelerindeki makâm seyrini bütün makâm tariflerinin dışında değerlendirmek gerekmektedir. Zekâi Dede Sipîhr makâmında Yeni Sipîhr tariflerine uygun olduğu düşünülen bir seyir örneği oluştursa da özellikle giriş seyri uygulamalarında kendi tasarruflarını ortaya koymuş olduğu anlaşılmaktadır.

Acem, Hicâzkâr, Sûznâk, Uşşâk makâmlarından oluşan Besteleri kendi dönemi ve kendinden sonraki dönemin makâm anlayışı içerisinde bestelenmişlerdir. Acem, Acemkürdî ve Acemaşîrân makâmalarını aynı aileden görmek mümkündür. Seyir özellikleri yönünden de bu makâmaların belli bir perdeye kadar olan işlenişleri aynıdır. Çünkü hepsinde Acem seyri uygulanır ve hangi karara bağlanacaksa ona göre kullanılan

perdeler belirlenir. Ancak Zekâî Dede'nin Acem ve Acemaşîrân makâmlarındaki Bestelerinde bu durum geçerli iken, Acemkürdî Bestelerde; nim hicaz perde kullanımı, muhayyer perdesinde kalışlar ve giriş seyrinde tiz bölgelere gösterilen genişlemelerle birlikte makâmın kendine has husûsî çeşni ve seyir özellikleri meydana gelmiştir.

Zekâî Dede'nin Sûznâk Bestelerinde Hüzûm seyrinin bütünüyle uygulanmadığı ortaya çıkmaktadır. Tariflerde yer alan Sûznâk makâmı içerisindeki Hüzûm seyri, Zekâî Dede'de segâh üzerinde oluşturulan bir çeşni olarak kullanılmış, nevâ üzerindeki kalışlarda yine Hicâz aralığına uygun nağmeler oluşturulmuştur.

Hicâzkâr Bestelerin karar seyrinde görülen Hümâyûn seyri, günümüz Hicâzkâr tarifleri ve icrâlarında az rastlanan bir durumdur. Zekâî Dede Hicâzkâr Bestelerinde, çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnili ısrarlı kalışlar göstermiş, Hümâyûn seyrinde oluşan kararı tercih etmiş ve Bestelerinde sıklıkla kullanmıştır.

Gerdâniye, Karcıġâr ve Sabâ makâmlarından oluşan Besteler, Zekâî Dede'nin kendinden sonraki dönemin makâm anlayışını ortaya koymaktadır. Zekâî Dede'nin Karcıġâr Bestelerindeki makam uygulamalarında karar seyirlerinin hep Karcıġâr sesleri içerisinde tamamlanmış olduğu görülmektedir. Makâm anlatımlarının çoğunda bahsedilen Hüseyini seslerinde karar seyri Zekâî Dede'nin Bestelerinde uygulanmamıştır.

Saba makâmında özellikle Hâşim Bey'den sonra uygulanmaya başlayan gerdâniye üzerindeki Hicâz çeşnili kalışlar, Zekâî Dede'nin Bestesinde hiç uygulanmamış, makam seyrinde gerdâniye perdesi üzerinde herhangi bir genişleme gösterilmemiştir.

Muhayyer, Rast ve Tâhir makâmlarından oluşan Besteleri kendinden önceki dönemin makâm anlayışını yansıtmaktadır. Zekâî Dede'nin Muhayyer makâmı uygulaması, makâm tarifleri içerisinde yerini bulmakta ise de bir takım farklılıklarla tariflerden ayrılmaktadır. Muhayyer seyri içerisinde özellikle karar seyrinde Sabâ seyrini uygulayan Zekâî Dede'nin, bu uygulamayı döneminin makâm anlayışına uygun

olarak ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Çünkü Muhayyer makâmı içerisindeki Sabâ seyri XIX. yüzyıl makâm anlatımlarında açıkça görülmektedir.

Zekâi Dede'nin Rast Bestesinde uygulamış olduğu makâm seyrinde, makâmın ilk giriş seyirlerinin Rast dörtlüsü içerisinde olduğu görülmektedir. Geçmişte Tanbûri Artin'e kadar olan dönem içerisinde görülen bu seyir uygulaması, sonraki dönemlerde ortadan kalkmış ve makâmın ilk seyirleri rast ile nevâ perdeleri arasında sürdürülerek nevâ perdesi önem kazanmaya başlamıştır.

Dilkeşhâverân makâmındaki Beste, kendinden önceki dönem, kendi dönemi ve kendinden sonraki dönemin makâm anlayışlarını yansıtmaktadır.

Evc makâmında Bestesi ise dönemlerin dışında kendi makâm anlayışının içerisinde oluşturulmuş ve nazârî anlatımların Bestede uygulanan makâm seyri özelliklerini açıklamakta yetersiz kaldığı görülmüştür. Günümüz nazariyat sistemine göre Evc makâmı da Segâh makâmının inici şekli olarak gösterilmiş ve Evc'in kendine has çeşni ve seyir özelliklerinin göz ardı edilmesine sebep olunmuştur. Zekâi Dede'nin Evc Bestesi, makâmın Segâh makâmının inici şekli olmadığını ve makâmın kendi seyir karakteristiğini ortaya koyduğunu gösteren ideal bir örnektir.

2. Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinin makâm incelemelerinden makâm eğitiminde nasıl yararlanabiliriz?

Araştırma sonucunda uzman kişilerin, makâm ve seyir kavramları ile birlikte Zekâi Dede'nin Bestelerine ilişkin görüş ve uygulamaları aşağıda verilen on tema altında toplanmıştır.

1. Klâsik eserlerin makâm seyri açısından önemi
2. Makâm öğretiminde "Meşk" Yöntemi
3. Makâm öğretiminde önerilen diğer yöntemler
4. Dönem şartlarının makâmlar üzerindeki etkileri
5. Zekâi Dede'nin özgün bestecilik kimliği
6. Zekâi Dede'nin klâsik üslûp anlayışı

7. Zekâî Dede'nin makâm eğitimine faydaları
8. Zekâî Dede ve klâsik dönem makâm anlayışı
9. Nazarî bilgilerin yetersizliği

Bu temalar altında toplanan görüş ve uygulamalar değerlendirildiğinde ortaya şöyle bir sonuç çıkmaktadır;

Klâsik Türk mûsikîsi makâm eğitiminde “Meşk” sistemi, uygulanması gereken yöntemlerin başında gelmektedir. Meşk silsilesi içerisinde günümüze ulaşan eserler beraberinde makâm anlayışlarının da aktarılmasını sağlamıştır. Geçmişten günümüze bir takım ilavelerle değişim ve gelişim gösteren makâmlar, bestelenen klâsik eserlerde rahatlıkla görülebilmektedir. Zekâî Dede'nin eserlerinde İsmail Dede Efendi'den ve klâsik üsluptan kazandıklarını görmek mümkündür. Zekâî Dede, meşk silsilesi içinde yetişmiş bir bestekârdır ve eserlerini ortaya koyarken de meşk yoluyla öğrenmiş olduğu makâm bilgilerinden faydalanmıştır. Dolayısıyla Beste formundaki eserlerinin makâm seyirleri, nazarî bilgilere değil, çoğunlukla kendinden önce bestelenmiş aynı makâmdan eserlerin seyir özelliklerine dayanmaktadır. Arel-Ezgi sisteminin makâm kavramını sistematik hale getirerek seyir özellikleri açısından makâmları basit anlatımlarla ortaya koymuş olmaları, makâm öğretimi içerisinde bu sistemin sadece genel bir giriş niteliği taşıdığını göstermektedir. Zekâî Dede'nin özellikle Beste formundaki eserleri makâm seyirlerinin anlaşılmasında kolaylık sağlayabildiği gibi eserlerindeki makâm ve geçki uygulamalarında; klâsik ezgi anlayışının dışında farklı ezgi aralıklarını kullanmış olması, takılı ve az kullanılan makâmları tercih etmesi ile birlikte klâsik üslûbun yanında neo-klâsik üslûbun zenginliklerinden yararlanması, kadîm müzik kurallarına bağlı kalması, sürpriz geçki, modülasyon, ritmik efektlerle birlikte ses efektlerini eserlerinde bir arada kullanması ve makâm sirkülasyonları ile birlikte modülasyon yapması makâm kullanımının imkânlarını geliştirmiştir.

Zekâî Dede'nin Beste formundaki eserlerinin, kendinden önceki dönemin, kendi döneminin ve kendinden sonraki dönemin nazarî bilgileri ışığında değerlendirilmiş olması sonucunda makâm eğitiminde faydalanılması gereken bir kaynak ortaya çıkmıştır. Makâmların seyir karakteristiğinin, günümüze ulaşmış nazarî bilgilerin dışında, klâsik döneme ait saz eserleri ve sözel eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılıp

tanımlanabilir olması fikrinden yola çıkılarak oluşturulan bu araştırmada, Zekâî Dede'nin makâm anlayışının ortaya çıkması, dönemlere göre kendi makâm anlayışlarını ortaya koyan nazârî anlatımların eksik veya yanlış yönlerini ortaya çıkarmıştır.

Araştırmada ortaya çıkan bir diğer sonuç da; Zekâî Dede'nin Beste formundaki eserlerinin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanamayacağıdır. Bununla birlikte Zekâî Dede'nin Muhayyer, Muhayyerkürdî, Sabâ ve Rast makâmlarındaki Bestelerinde makâmaların geçirmiş olduğu değişiklikler ortaya çıkmıştır. Buna göre; makâm eğitiminde geçilen eserlerin kendi döneminin haricinde önceki dönem ve sonraki dönem nazârî bilgileriyle mukayese etme zorunluluğu doğmaktadır. Ayrıca geçilen her eserde, uygulanan makâm seyirlerinde bestecinin kendi makâm anlayışını da eserine yansıtmış olabileceği düşüncesi ile hareket edilerek, makâm seyirlerinin buna göre değerlendirilmesi gerekmektedir.

3. Mehmet Zekâî Dede Efendi'nin Bestelerindeki makâm anlayışı, makâm eğitiminde nasıl değerlendirilebilir?

Zekâî Dede'nin Beste formunda bestelediği eserlerdeki makâm incelemeleri, Zekâî Dede'nin makâm uygulamalarını ortaya koymaktadır. “Zekâî Dede'nin Bestelerine göre kullanmış olduğu makâmalar nasıl anlatılabilir?” şeklinde bir soruya karşılık olarak yeni makâm anlatımları geliştirilmiş, bu makâm anlatımlarında perde hassasiyeti ön planda tutulmuştur. Perdeye yönelik ifadelerle oluşturulan makâm anlatımlarının, makâm seyrinin anlaşılmasını engelleyen yönlerini ve makâm anlatımları arasındaki farklılıklardan kaynaklanan belirsizlikleri ortadan kaldırdığı düşünülmektedir.

Zekâî Dede'nin Besteleri üzerinde yapılan makâm incelemeleri, araştırmayı Zekâî Dede'nin makâm anlayışını ortaya koyan bir sonuca götürmüştür. Gerdâniye Bestenin makâm incelemeleri sonucunda yapılan mukayeseli değerlendirmelerde, bu makâmın iki nevi seyir özelliği gösterdiği anlaşılmıştır. Gerdâniye makâmı anlatımlarının birbirlerinden farklılık göstermesi bu iki seyir özelliğinin de eserlerde görülebilmesinden kaynaklanmaktadır. Gerdâniye makâmı ile ilgili ortaya çıkan bu durumun makâm eğitiminde işlenip örneklerle değerlendirilmesi gerekmektedir. Aynı

durum Bayâti makâmı ve Zekâi Dedenin sıklıkla tercih ettiği takılı makâmlar için de geçerlidir. Zekâi Dede'nin takılı makam uygulamalarında ortaya çıkan ve iki nevide oluşan makâm seyirleri makâm anlatımlarına dâhil edilmeli ve geçilen eserlerin makam incelemeleri bu anlatımlara göre değerlendirilmelidir. Mâhûr makamı anlatımlarında ise, mâhûr ve bûselik perdelerinin dışında evç ve segâh perdelerinin kullanımlarıyla birlikte oluşan ikinci nevi Mâhûr seyrinin, makâm eğitiminde bilinmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte bahsedilen perdelerin hepsini birden aynı eser içinde görmek de mümkün olabilmektedir. Bu durumda seyir cümlelerinin gelişine göre hangi perdelerin kullanılacağı belirlenmelidir.

Makâm anlatımlarında makâmın güçlüsü olarak gösterilen perdelerin, Zekâi Dede'nin Bestelerindeki seyir özellikleri içerisinde değişkenlik gösterebildiği görülmüştür. Örneğin; Zekâi Dede'nin Şehnâzbûselik Bestelerinde nevâ perdesinin öne çıkması ve ilk kalışın bu perde üzerinde tamamlanması gibi. Dolayısıyla makâm eğitiminde teorik olarak gösterilen güçlü ve asma kalış perdelerinin eserlere göre değişkenlik gösterebileceği göz önünde bulundurulmalı ve ona göre anlatılmalıdır.

Zekâi Dede Aşîrân kararlı makâm uygulamalarında, seyrin girişini ve kararını güçlendiren, özellikle seyrin karara oturmasını sağlayan bir takım perdelerin öne çıkmasını sağlamıştır. Örneğin; Hicâzaşîrân Bestelerin karar seyrinde öne çıkan rast ve yegâh perdeleri gibi. Bu perdelerin kullanımı, makâmın hususî çeşnilerinin oluşmasına da katkı sağlamaktadır.

Günümüz makâm eğitiminde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre; Çargâh beşli ve dörtlülerini, Çargâh dizisini ve Çargâh çeşnisini içinde barındıran bütün makâmlarda kullanılan perde ve çeşniler, Zekai Dede'nin Bestelerinde Nigâr seyri olarak değerlendirilmiştir. Nigâr makâmı bugün hiç kullanılmayan makâmlar içerisinde yer almakta ise de seyir ve çeşni özellikleri ile bazı makâmların seyir özelliklerinin açıklanmasında önemli bir yeri olduğu görülmektedir. Verilen tariflerde yer almayıp makâm incelemeleri sonucunda ortaya çıkan bir diğer çeşni de Mâye'dir. Mâye özellikle Ferâhnağ makâmının anlaşılmasında önemlidir. Hüseyini seyrini içerisinde barındıran makâmlardaki Bestelerin incelenmesi sonucunda da Necîd Hüseyini makâmının, seyrin anlaşılmasında önemli bir yeri olduğu ortaya çıkmıştır. Bu gibi az

kullanılan makâmlar başka makamların seyir özelliklerinin açıklanmasına fayda sağlamaktadırlar ve makâm eğitiminde bu makâmların bilinmesinin önemli olacağı düşünülmektedir.

Araştırmada “Şed Makâm” tariflerinin Zekâî Dede’nin Bestelerindeki hiçbir makâm seyri ile örtüşmediği ortaya çıkmıştır. Şed olarak gösterilen makâmların, farklı perde ve çeşnilerin kullanımı ile ortaya çıkan karakteristik seyir özelliklerinin öğrenilip anlaşılabilmesinde Zekâî Dede’nin Besteleri ideal bir örnek oluşturmaktadır.

Bu araştırmada, makâm eğitiminde öncelikle klâsik eserler üzerinde makâm seyrine yönelik inceleme çalışmalarının yapılması ve bu incelemelerin nazarî bilgiler dahilinde değerlendirilmesinin gerekli olduğu belirlenmiştir. Eserler nazariyatın çıkış noktasıdır. Nazariyat eserlere göre oluşturulan bir sistemdir. Eserlerin nazarî bilgilere dayanma zorunluluğu olmamasına karşılık nazarî bilgilerin eserlere ve eserlerde makâm seyri özelliklerine dayalı oluşturulması gerekmektedir. Nazarî bilgiler içerisinde, makâmların perdeye yönelik ifadelerle anlatımlarına yer verilmeli, makâm algılama ve çözümleme sistemine yönelik yeni metodlar geliştirilmelidir. Geçmiş dönemlerdeki makâm anlayışlarının korunduğu ve makâm anlatımlarının daha çok perde üzerinden oluşturulduğu bir sistemin, meşk sistemi ile birlikte uygulandığında makâm eğitimi için daha sağlıklı ve faydalı olacağı düşünülmektedir.

Türk mûsikîsi alanında yapılan araştırmaların incelenmesi sonucunda; geçmişten günümüze miras olarak gelen klâsik Türk mûsikîsi eserleri üzerinde inceleme konusu makâm analizi olan çalışmaların yeterli sayıda olmadığı görülmüştür. Özellikle Zekâî Dede’nin Beste formundaki eserleri üzerinde makâm analizine yönelik bir çalışmanın bulunmadığı belirlenmiştir ve bu araştırma alandaki boşluğa katkı sağlaması yönünden önemlidir. Çalışmanın, Türk mûsikîsi alanında yapılacak olan makâm ve seyir ile ilgili çalışmalara, konunun daha iyi anlaşılması açısından yardımcı olacağı; Çalışmada yeni oluşturulan makâm anlatımları ve seyir örneklerinin nazariyat ve solfej derslerine kaynak oluşturabileceği düşünülmektedir. Türk mûsikîsinde, klâsik eserler üzerinde yapılacak özverili çalışmalar, mûsikî nazariyatı alanında pek çok bilgi açığının tamamlanmasına, makâm ve seyir kavramlarıyla ilgili yanlışlıkların düzeltilmesine yardımcı olacaktır.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. (1993). *Hüseyin Sâdettin Arel "Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

Akdoğu, O. (1996). Müzik eserlerinde Biçimsel Öğeler ve Biçim. *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler* (s. 54-60). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi

Aksoy, B. (2008). *Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Aksüt, S. (1993). Zekâi Dede Efendi. *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı* (s. 215-218). İstanbul: İnkılâp Kitabevi

Ayvazoğlu, B. (1989). *İslâm Estetiği ve İnsan*. İstanbul: Çağ Yayınları

Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Behar, C. (1987). *Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları

Behar, C. (1992). Zekâi Dede Zâde Hâfız Ahmet Efendi (Irsoy), Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve hocası. *Zaman, Mekân, Müzik* (s.141-162). İstanbul. Afa Yayıncılık

Behar, C. (1998). Meşık ve Repertuvar. *Aşık Olmayınca Meşık Olmaz* (s. 116-120). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Behar, C. (2005). Zekâi Dede Zâde Hâfız Ahmet Efendi (Irsoy), Bir Geçiş Dönemi Bestecisi ve Hocası. *Mûsikîden Müziğe, Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik* (s. 83-115). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Budak, O. Atilla. (2006). Osmanlılar Döneminde Türk Müzik Kültürü. *Türk Müziğinin Kökeni ve Gelişimi* (s. 53-78). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Can, C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Müsîkîsi Nazariyatı (Ses Sistemi)*, Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Cehver, M. Hakan. (1993). *Tanbûrî Cemil Bey, Rehber-i Müsîkî* (Çev: M. Hakan Cevher). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi

Çakır, A. (1999). *Alişâh bin Hacı Büke (?-1500)'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Çelik, B. Başar. (2001). *Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi*. Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Elinç, E. (2005). *Abdülkâdir Merâgî'nin Eserlerinin Makâmsal Açından İncelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.

Ekiz, D. (2003). *Eğitimde Araştırma Yöntem ve Metodlarına Giriş*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Erguner, S. (2003). *Rauf Yektâ Bey, Neyzen-Müzikolog- Bestekâr*. İstanbul: Kitabevi 194.

Fonton, C. (1987). *18. Yüzyılda Türk müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Gargun, A. (2011). *Dede Efendi, Zekâi Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda ve Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Gökçen, İ. (2007). *Rauf Yektâ Fransızca Müsîkî yazıları* (Çev: Dr. İlhami Gökçen). Ankara: Ürün Yayınları.

Güngördü, B. (2000). *Abdülbâki Nâsır Dede'nin "Tedkîk u Tahkîk"inde Geçen Makâmlarla Dönem Bestekârlarının Eserlerindeki Makâmların Mukayesesi*. Sanatta yeterlilik tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Hatipoğlu, E. (2010). *Mevlevîhâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Âyinin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili*. Yayınlanmış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

İnal, İ. M. Kemal. (1958). *Hoş Sada “ Son Asır Türk Mûsikîşinasları ”*. İstanbul: Maarif Basımevi.

İrden, S. (2012). *Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Mevlevî Âyînlerindeki Makâm ve Form Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Judetz, E. Popescu. (1996). *Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları* (Çev: Bülent Aksoy). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz, E. Popescu. (2000). *Prens Dimitrie Cantemir, Türk Mûsikîsi Bestekârı ve Nazariyatçısı* (Çev: Selçuk Alimdar). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz, E. Popescu. (2002). *Tanbûrî Küçük Artin, A Musical Treatise Of The Eighteenth Century*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz, E. Popescu. (2010). *A Summary Catalogue Of The Turkish Makams*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Judetz, E. Popescu. (2010). *The Comparative Essays On Turkish Music*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Kaçar, Y. Gülçin. (2009). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. İstanbul: Maya Akademi Yayınları

Kalender, R. (1982). *XV. Yüzyılda Mûsikî Kuramı (Nazariyatı) ve Zeynu'l-Elhân fi İlmi't-Te'lif ve'l-Evzân*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Kamiloğlu, R. (1998). *Şehrî Kırşehirî el-Mevlevî Yusuf ibn Nizâmeddin ibn Yusuf Rûmî'nin Risâle-i Mûsikîsi'nin Transkribe ve Değerlendirmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi, Malatya.

Karadeniz, M. Ekrem. (1983). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

Karaduman, İ. (2011). *Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makâm Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri*. Yayınlanmamış doktora tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Karasar, Niyazi. (2006). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın

Kaygusuz, N. (2006). *Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri*. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

Kurtuldu, E. Bilge. (2000). *"Zekâi Dede Efendi" Hayatı ve Eserleri*. Yayınlanmamış lisans bitirme ödevi, Selçuk Üniversitesi, Konya.

Kutluğ, Y. Fikret. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Küçükgökçe, Ö. (2010). *XV. Yüzyılda Makâmlar*. Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Levendoglu, N. Oya. (2002). *XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri*. Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Öney, F. (1997). Mûsikî Mecmuası (50. Şeref Yılı Sayısı). *Zekâi Dede'nin Eşsiz Bestesi*, (3). İstanbul: Kurtiş Matbaası

Özalp, M. Nazmi. (2000). XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi, XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi, XIX. Yüzyılda Türk Mûsikîsi. *Türk Musikîsi Tarihi* (c. I, s. 356-491). Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Basılı Yayınlar Müdürlüğü.

Öztuna, Y. (1987). *Türk Mûsikîsi “Teknik ve Tarih”*. İstanbul: Kent Basımevi

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Musikîsi Ansiklopedisi* (1. Bs., C.2). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (1996). *Dede Efendi*. Ankara. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları

Öztuna, Yılmaz. (2006). *Türk Mûsikîsi “ Akademik Klasik Türk San’at Mûsikîsi’nin Ansiklopedik Sözlüğü* (1. Bs., C. I-II). Ankara: Orient yayınları

Reinhard, K. ve U. (2006). *Türkiye’nin Müziği* (Çev: Sinemis Sun). Ankara: Sun Yayınevi

Say, A. (1998). *Türkiye’nin Müzik Atlası*. İstanbul: Borusan Kültür Sanat Yayınları

Signell, L. Karl (2006). Makâm Özekleri (Merkezleri) ve Bunların Sıralanışı. *Makâm “Türk Sanat Mûsikîsinde Makâm Uygulaması”* (s. 61-69). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Süslü, A. (2005). *Zekâi Dede’nin hayatı ve Hicâzkâr Takımı İçerisinde Yer Alan Eserlerinin Analizi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyonkarahisâr.

Tanrıkorur, C. (2003). *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergâh Yayınları

Tanrıkorur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergâh Yayınları

- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Müsîkîsi*. İstanbul: Dergâh Yayınları
- Tekin, A. (2003). *Hızır Ağa'nın Müsîkî Risâlesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi*. Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tekin, H. (1999). *Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l- Fethiyye'si*. Yayınlanmamış doktora tezi, Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Tırışkan, A. Gürsel. (2000). *Hâşim Bey'in Edvârı*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tura, Y. (1988). *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Müsîkî 'alâ vechi'l-Hurûfât* (1. Bs., C.I). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Tedkîk ü Tahkîk, Abdülbâki Nâsır Dede*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2010). Ses Sistemi, Makâmlar ve Usûller. *Selçuklu Topraklarında Müzik* (s. 102-106). Konya: Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü yayınları.
- Uygun, M. Nuri. (1999). *Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Uz, Kâzım. (1954). *Musîki Istilâhatı* (Haz: Gültekin Oransay). Ankara: Küğ Yayıncılık
- Uzdilek, S. Murad. (1977). *İlim ve Müsîkî, Türk Müsîkîsi Üzerinde İncelemeler*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Üngör, E. Ruhi. (1981). *Türk Müsîkîsi Güfteler Antolojisi* (1. Bs., C. I-II). İstanbul: Eren Yayınları

Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı

Yavuzoğlu, N. (2009). *Türk Müziğinde Makâmlar ve Seyir Özellikleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Yektâ, R. (1986). *Türk Mûsikîsi* (Çev: Orhan Nasuhioğlu). İstanbul: Pan Yayıncılık

Yüksel, H. İbrahim. (2001). *Rauf Bey'in "Esatiz-i Elhan" Adlı Eseri ve İncelenmesi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, İzmir.

EKLER LİSTESİ

EK 1. Yarı yapılandırılmış Görüşme Formu

EK 2. Görüşmede Yer Alan Uzman Kişilerin Özgeçmişleri

GÖRÜŞME FORMU

ARAŞTIRMA KONUSU: “ Makâm Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi’nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi”

Yer :

Tarih ve Saat :

Görüşmeci :

1. GİRİŞ

Merhaba, benim adım Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarında Öğretim Görevlisi olarak çalışıyorum, aynı zamanda Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı’nda doktora öğrencisiyim. “Mehmet Zekâi Dede Efendi’nin Beste Formundaki Eserlerinin Makâm Öğretimi İçerisinde Değerlendirilmesi” konulu bir araştırma yapıyorum. Araştırmanın;

1.1. Problem Cümlesi

Bu araştırmanın temel ve öncelikli amacı, doktora tezi standartlarında, klâsik Türk mûsikîsi alanında kaynak eksikliğinin giderilmesi hususunda olabildiğince katkı sağlamaya çalışmaktır. Diğer taraftan, makâm ve seyir kavramlarının, genel kuram bilgileri dışında eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılabilirliğini ve tanımlanabileceğini ortaya koymaya çalışmak amacıyla Zekâi Dede’nin Beste formundaki eserleri temel olarak seçilmiştir. Zekâi Dede’nin Bestelerinin bu araştırmaya temel olarak seçilmesinin amacı da, önce Zekâi Dede Efendi’nin yetiştiği dönemin özelliklerinden ve özellikle dönemin makâm anlayışından bahsederek, Zekâi Dede’nin ve geleneksel makâm anlayışının, sonraki kuşaklara ve Türk mûsikîsi’nde makâm öğretimine yönelik çalışmalara etkilerini belirleyebilmektir.

Mehmet Zekâi Dede Efendi’nin Bestelerindeki makâm anlayışı makâm eğitiminde nasıl değerlendirilebilir? sorusu bu araştırmanın problem cümlesidir.

1.2. Alt Problemler

1.2.1.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinde makâm uygulamaları nasıldır?

1.2.2.

Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste formundaki eserlerinin makâm incelemelerinden makâm eğitiminde nasıl yararlanılabilir?

1.4. Araştırmanın Önemi

Klâsik tarzın son temsilcisi olarak tanınan Zekâi Dede Efendi, bestelerinde makâm ve usûl sınırlaması veya tür sınırlaması olmaksızın besteler vermiştir. Yaşadığı dönemin değişim dönemi olması, Zekâi Dede'nin bu değişiklikleri yer yer kullanmasını sağlamıştır. Nota yazısını öğrenmiş fakat meşkten vazgeçmemiştir. Belki de usta-çırâk ilişkisine verdiği önem Zekâi Dede Efendi'yi klâsik üslûptan ayırmayan sebeptir. Hacı Ârif Bey, Şevki Bey gibi isimler şarkı formu akımına kendilerini kaptırırken Mehmet Zekâi Dede, Muallim İsmail Hakkı Bey gibi isimler ise bu akımın tersine klâsik tarzı sürdürmeye devam etmişlerdir. Zekâi Dede'nin eserleri incelenerek, yaşadığı dönemin mûsikî özelliklerine ait genel fikir sahibi olabilmek bu bakımdan çok önemlidir. Böylesine önemli bir dönemde yaşayan ve çok sayıda eser veren bir bestekârın Türk mûsikîsine katkılarının sadece repertuvar zenginliğinden ibaret olamayacağını düşünmek zor olmayacaktır. Sonraki dönemler için üslûp örneği taşıyabileceği ve dönemin nazarî çalışmalarına kaynaklık etmiş olabileceği düşüncesi ile Zekâi Dede Efendi'nin bestecilik ve makâm anlayışı üzerine çalışılmasının gerekli olduğu belirlenmiştir.

Üzerinde çalışmakta olduğum bu araştırma konusuna ilişkin, uzmanlık alanlarımız içerisinde edinmiş olduğunuz bilgi ve donanımlarınızdan faydalanabilmek adına hazırlamış olduğum görüşme sorularını cevaplandırmanızı istiyorum.

GÖRÜŞME SORULARI:

- 1- Klasik Türk Müziği'nde yer alan makâmların seyir karakteristiği, günümüze ulaşmış nazarî bilgilerin dışında, klâsik döneme ait saz eserleri ve sözlü eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılıp tanımlanabilir mi?
- 2- Klasik Türk Müziği'nde yer alan makâmların eğitimi konusunda, hangi metodlardan yararlanılabilir?
- 3- Klasik Türk Müziği'nde yer alan makâm tanımlamalarının, farklı dönemlerde ayrışması ya da benzerlik göstermesi hangi sebeplere dayanmaktadır?
- 4- Zekâî Dede'nin eserlerindeki makâm ve geçki uygulamaları, aynı makâmdan daha önce bestelenmiş, başka bestekârların eserlerinden ne gibi farklılıklar göstermektedir?
- 5- Zekâî Dede'nin Beste formunda bestelemiş olduğu eserlerindeki makam kullanımı, genel seyir özelliklerinin anlaşılmasında kolaylık sağlamakta mıdır?
- 6- Zekâî Dede'nin, yaşamış olduğu döneme ait makâm anlayışı, Beste formundaki eserlerinde görülmekte midir?
- 7- Zekâî Dede 'nin Beste formunda bestelemiş olduğu eserler, günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanabilir mi?

GÖRÜŞMEDE YER ALAN UZMAN KİŞİLERİN ÖZGEÇMİŞLERİ

Halil İbrahim Yüksel

1971 yılında Kayseri’de doğdu. İlk orta ve lise tahsilini Kayseri’de tamamladı. 1995 yılında T.C.Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü’nden mezun oldu. 1996 yılında mezun olduğu Konservatuar Ses Eğitimi Bölümü’nde öğretim görevlisi olarak göreve başladı. Halen Konservatuar Ses Eğitimi Bölümü’nde, Meslek Çalgısı (Tanbûr), Toplu Uygulama, Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı, Uygulamalı Makâm Analizleri derslerini vermektedir. 2002 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Ana Bilim Dalı’nda yüksek lisansını tamamlayan Yüksel, aynı Ana Bilim Dalı’nda doktora programı derslerini bitirmiş yeterlilik aşamasındadır. 2012-2013 eğitim öğretim dönemi itibariyle 9 Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümünde Türk Müziği Nazariyatı ve Tanbûr dersleri hali hazırda sürmektedir.

1993 yılından beri Ege Üniversitesi Klasik Türk Müziği Korosu ve Konservatuar Klasik Türk Müziği Koroları Genel Sanat Yönetmenliği görevlerini sürdürmektedir. Bu topluluklarla İzmir’de ve yurt içindeki birçok üniversitede 200’ü aşkın konser programı hazırlayıp, yönetmiştir. Ayrıca mesâisini sürdürdüğü Tanbûr ve Lavta sazlarıyla yurtiçi ve Almanya, Finlandiya, Litvanya, Fransa, Estonya, İtalya, Bulgaristan, Faroe Adaları vb. birçok farklı ülkede, festivaller, Sanat Günleri ve özel davetlerde bireysel performanslar sergilemiş, farklı müzik toplulukları içerisinde yer almış ve çeşitli konserler vermiştir.

Akademik ve İdari Görevleri: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Görevlisi, Ege Üniversitesi Kültür Sanat ve Spor Şenlikleri Komitesi Konservatuar Temsilciliği

Yönettiği Topluluk ve Korolar: Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Klasik Türk Müziği Korosu ve Saz Eserleri Topluluğu Genel Sanat Yönetmeni

Kağan Ulaş

1972 yılında doğdu. İlk müzik eğitimini Fasil Hânendesî olan babasından aldı. 1990 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı sınavlarında başarılı bulunarak lisans eğitimine başladı.

1992 yılında T.R.T. İzmir Radyosu “Yetişmiş Saz Sanatçısı” sınavını kazanarak Tanbûr Sanatçısı ünvanı ile birçok radyo ve televizyon programına katıldı. 1995 yılında mezun oldu. Aynı yıl master kazandı ve takip eden sezonda mezun olduğu okulda Tanbûr dersleri verdi.

1996 yılında Konya Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda göreve başladı. Burada; Tanbûr, Türk Müziği Solfej Nazariyatı ve Kuram Bilgisi dersleri verdi. Türk Müziği Bölüm Başkanlığı’nı yürüttü. Birçok öğrenci yetiştirdi.

2001 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Tasavvuf Müziği Topluluğu’na tayin oldu. On sekiz yıl Mevlânâ İhtifalleri’ne katıldı (1996-2013). Toplulukla kırka yakın ülkede yüzyirmiye yakın dünya şehrinde “Sanat Yönetmen Yardımcısı” olarak görev yaptı ve birçok konsere “Şef” olarak katıldı.

2005 yılında düzenlenen “Mevlânâ Şiirleri Beste Yarışması”nda “Tarz-ı Nevîn” makâmındaki şarkısı en iyi eser ünvanına layık görüldü. Kültür Bakanlığı’nın açtığı “Az Kullanılmış Makâmlarda Beste Yarışması”nda ödüle layık görüldü. Sanatçı halen Kültür ve Turizm Bakanlığı İzmir Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu’nda görev yapmaktadır.

Savaş Barkçin

1996 yılında Ankara’da doğdu. Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi Bölümü’nden 1989 yılında mezun oldu. Aynı sene Devlet Planlama Teşkilatı’nda uzman olarak çalışmaya başladı. Muhtelif kamu kurumlarında yöneticilik ve danışmanlık yaptı.

Yüksek lisansını uluslararası ilişkiler konusunda ABD’de Washington’daki Johns Hopkins Üniversitesi’nden 1996 yılında aldı. Aynı yıl Bilkent Üniversitesi’nde başladığı siyaset felsefesi doktorasını ise 2001 yılında tamamladı. Siyaset bilimi, felsefe, uluslararası ilişkiler ve kültür alanlarında muhtelif tebliğ, konferans, seminer, makale, deneme, tercüme ve kitap tanıtımı yayınları bulunan Barkçin, Bilkent Üniversitesi’nde dersler verdi.

Klâsik Türk mûsikîsi çalışmalarına lise yıllarında başlayan Barkçin, mûsikîmizin tarihi, teorisi, bugünkü durumu üzerine yoğunlaşmıştır. Bu alanda makale, tebliğ ve konferansları vardır. Cinuçen Tanrıkorur’un “Osmanlı Mûsikîsi” başlıklı makalesini İngilizceye çevirmiş, ayrıca muhtelif Türk mûsikîsi albümlerinin İngilizce kitapçıklarını hazırlamıştır.

2000 yılında bu yana Zekâi Dede meşk silsilesinin günümüzdeki mümessillerinden Neyzen Ali Sarıgül’den feyz almaya gayret eden ve klâsik tarzda mütevâzı beste çalışmaları da bulunan Barkçin’in müretteb bir dîvânı ile serbest vezinde ve halk şiiri tarzında kaleme aldığı şiirleri vardır.

Mahmut Bilki

1953 yılında Gaziantep'te doğdu. Şehit Şahin Bey İlkokulu'nu bitirdikten sonra, 1964 yılında ailesiyle birlikte Ankara'ya yerleşti. 1967'de Yıldırım Beyazıt Orta Okulu'nu, 1970'te ise Yıldırım Beyazıt Lisesi'ni bitirdi. Üniversite Öğrenimine 1971 Yılında, Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ne bağlı Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nda başladı. 1976 yılında, okulun radyo ve televizyon bölümünden mezun oldu. Aynı yıl TRT'nin açtığı prodüktörlük sınavını kazandı. 1977 yılında, İzmir Radyosu'nda, müzik prodüktörü olarak göreve başladı ve yıl içerisinde açılan sanatçı sınavını da kazanarak kurum içi ney sanatçısı oldu. 1984 yılına kadar birçok radyo programı hazırladı: "Sanatçılarımızı Tanıyalım, Makamlardan Örnekler, Amatör Topluluklarımız" adlı programları dizi olarak yayınlandı.

Sanatçı, 1984 yılında Bergama Belediyesi Türk Müziği Korosu'nu kurdu. 1992 yılına kadar bu koronun konserlerini yönetti. Öğrenciler yetiştirip, mûsikîye hizmet etti. Akabinde 1987-1995 Yılları arasında Ege Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda öğretim görevlisi olarak çalıştı. Ney, solfej ve Türk Mûsikîsi usul ve nazariyatı derslerini verdi.

Neyzen Mahmut Bilki, 1975 Yılında katılmaya başladığı Konya'daki Tasavvuf Müziği ve Sema törenlerinde, uzun yıllar sazı ile yer aldı. Burada kıymetli mûsikîşinas ve sanatçılarla birlikte olmanın hazzını yaşadı. Onlardan etkilendi ve yararlandı. Sanat hayatı boyunca, yurt içi ve yurt dışı birçok mûsikî ve kültür etkinliklerinde görev aldı. 1999 yılından bu yana, yıllardır çalıştığı İzmir Radyosu'nda, koro şefi olarak hizmet vermeye başlayan sanatçı, Radyo ve Televizyonda, Küçük Koro, Erkekler Topluluğu, Fasıl gibi koro ve toplu programları yönetti. İcra denetleme ve repertuar kurullarında çalıştı, sınav jürilerinde yer aldı.

Sanatçının yetişmesinde; Neyzen Ekrem Vural, Cinuçen Tanrıkorur, Selami Bertuğ, İsmail Baha Süreلسan, Necati Çağman ve Ahmet Ayhan gibi değerli hocalarının emekleri çoktur. Konusunda uzman olan, birçok kişiden de istifade etmiştir. Ney sazında, büyük ney ustası Niyazi Sayın ekolünü takip etmektedir ve yıllardır büyük bir hayranlıkla ona bağlılığını sürdürmektedir. Bunun yanı sıra, Tanburi Cemil Bey'in plakları, Tanburi Necdet Yaşar ve kemençeci İhsan Özgen'in icraları da sanatı ve sanat anlayışında etkili olmuştur.

Bestecilik alanında da çalışmaları bulunan Mahmut Bilki'nin, 30 civarında saz ve söz eseri vardır. Bunların 4'ü TRT repertuarındadır. Sanatçı halen İzmir radyosundaki saz sanatçılığı ve koro şefliği görevini sürdürmektedir. 1981 yılında, Nurten Bilki ile hayatını birleştiren Mahmut Bilki'nin, bu evlilikten Emrah ve Emre adlı iki oğlu vardır.

Ruhi Ayangil

Türk müziği orkestra-koro yönetmeni, kanunçalar, besteci, eğitimci, yönetici. İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi mezunu (1979). Üniversite yıllarında İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda şan, solfej ve armoni eğitimi gördü. Daha sonra Cemal Reşit Rey ile piyano ve armoni çalıştı. 1973-1981 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi Korosunu çalıştırdı. Bu koronun yurt içi ve yurt dışındaki bütün konserlerini yönetti. Aynı üniversitede dört dönem (1979-1980) karşılaştırmalı Türk Müziği Kuramı dersini verdi. 1976-86 yılları arasında İstanbul Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda kanun öğretti.

1976-1993 yılları arasında, Uluslararası İstanbul Festivali konserlerinde gerek Boğaziçi Üniversitesi Korosu, gerekse Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu ile repertuarı ve icrâsı bakımından Türk müziğinin modernleşmesine örnek teşkil eden konserler yönetti.

Ferid Alnar'ın (1906-1978) Kanun Konçertosu'nu (Alnar dışında) 1980'de ilk kez Hikmet Şimşek yönetiminde seslendirdi. 1993'de University of Manchester ve 1994'de International Forum of Arts'ın konuğu olarak gittiği Manchester ve Londra'da, kanun sazı ve Türk müziğinin gelişim safhaları üzerine, kanunla örneklemeli konferanslar verdi.

1997,1998 ve 1999 yıllarında ABD'nin yirmi iki eyaleti yanında, Londra, Milano, Toronto ve Montreal'de düzenlenen "Mevlevî Semâ Törenleri"ne ve CD kaydına kanun icrâcısı olarak katıldı. 2003 yazında Spritual Studies Institute (New York-ABD)'de "Mevlevî Müziği" work-shop'u yürüttü. 2004 Calabria (İtalya)'da düzenlenen Akdeniz Ülkeleri Dini Müzikler Festivaline solist olarak katıldı.

Türkiye İş Bankası'nın yetmiş beşinci kuruluş yıldönümü dolayısı ile gerçekleştirilen "Tosca'dan Heybeli'ye" konserleri ve CD çalışması ile "Tango Turco" CD kayıtlarında eşlikçi/besteci/solo çalıcı olarak yer aldı.

Yönetimindeki Ayangil Türk Müziği Orkestra-Korusu ve bağlı icrâ birimleri ile 1993’de Helsinki Uluslararası Festivali (Finlandiya); 1994’de Rotterdam, Utrecht, Amsterdam (Hollanda) ve Gents (Belçika) konserlerini gerçekleştirdi. “Ayangil Ensemble” adı altında 1997 Münster ve Düsseldorf (Almanya)’da davetli olarak klâsik Türk müziği konserleri gerçekleştirdi.

1983 yılında, ülkemizin, “özel statüdeki ilk müzik kuruluşu olan Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korusu”nu Hülya Ayangil ile birlikte kurdu. Bu kuruluşla ilk kaset çalışmasını 1988’de gerçekleştirdi. 400 yıl önceye ait antik ilâhilerin 400 yıl sonraki ilk seslendirmelerini içeren ve “Uyan Ey Gözlerim” adını taşıyan bu çalışması nedeni ile, Türkiye Yazarlar Birliği’nin “1988 Yılın Sanatçısı Ödülü”ne lâyık görüldü.

Çeşitli dergi, gazete ve ansiklopedilerde müzik üzerine yazıları, makaleleri yayınlanan Ayangil’in “Türk Müziği’nde Batı Notası” başlıklı makalesi Journal of Royal Asiatic Society’nin 2009 güz sayısında yer aldı. Türk müziğinin tarihsel kökleri ve gelişmesi yolunda yaptığı araştırma ve çalışmalar nedeni ile 1988 Türkiye Yazarlar Birliği (Yılın Sanatçısı) ve 1992 Hürriyet-JAYSEESS (Kültürel Başarı Türkiye Birinciliği) ödülü verildi.

Kuruluşu aşamasında (1997) Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekan Yardımcısı/Müzik Toplulukları Program Yürütücüsü/Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Başkanı görevlerinde bulundu. Kurulmasını sağladığı YTÜ Müzik Bölümü ses kayıt stüdyosunda, Osmanlı İmparatorluğu’nun kuruluşunun 700. yılına armağan “BEŞİBİRYERDE” adlı beş adet CD nin müzik direktörü olarak tasarım, kayıt ve üretimlerini gerçekleştirdi. Ruhi Ayangil şimdi Fatih Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Müziği Bölümü’nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:	Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ	İmza:		
Doğum Yeri:	Ankara			
Doğum Tarihi:	25.10.1979			
Medeni Durumu:	Evli			
Öğrenim Durumu				
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Hürriyet İlkokulu		Ankara	1990
Ortaöğretim	Namık Kemal Otaokulu		Ankara	1993
Lise	Mimar Kemal Lisesi		Ankara	1996
Lisans	Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı	Türk Sanat Müziği	Konya	2001
Yüksek Lisans	Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	Müzik/Türk Sanat Müziği	Konya	2010
Becerileri:				
İlgi Alanları:	Klasik Türk Musikisi Nazariyatı, Çalgı Eğitimi			
İş Deneyimi:	2001 yılında Elazığ Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğretim görevlisi olarak başladı. 2006 yılında Konya Selçuk Üniversitesine geçiş yaptı. Halen aynı okulda öğretim görevlisi olarak devam etmektedir.			
Aldığı Ödüller:				
Hakkımda bilgi almak için önerebileceğim şahıslar:	Doç. Dr. Sema SEVİNÇ, Prof. Yusuf AKBULUT, Doç. Dr. Mustafa YAVUZ, Yrd. Doç. Dr. Serdar ÇAKIRER			
Tel:	0507 212 72 96			
Adres:	Manavkuyu Mah. Sakarya Cad. Ege Sitesi 32/1 B Blok D:18 Bayraklı / İZMİR			