

**UZUN SAP BAĞLAMA ENSTRUMANINDAKİ  
MEVCUT PERDE SİSTEMİYLE HÜZZAM MAKAMI DİZİSİNİN  
SESLENDİRİLMESİNDE ORTAYA ÇIKAN  
PROBLEMLER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**

**Recep YEŞİLYURT**

**Yüksek Lisans Tezi  
Müzik Bilimleri Anasanat Dalı  
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN**

**2015**

**Her Hakkı Saklıdır**

**T.C**  
**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK BİLİMLERİ ANASANAT DALI**

**Recep YEŞİLYURT**

**UZUN SAP BAĞLAMA ENSTRUMANINDAKİ MEVCUT PERDE**  
**SİSTEMİYLE HÜZZAM MAKAMI DİZİSİNİN**  
**SESLENDİRİLMESİNDE ORTAYA ÇIKAN PROBLEMLER VE**  
**ÇÖZÜM ÖNERİLERİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ**  
**Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN**

**ERZURUM 2015**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

22/06/2015

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum "Uzun Sap Bağlama Enstrümanındaki Mevcut Perde Sistemiyle Hüzzam Makamı Dizisinin Seslendirilmesinde Ortaya Çıkan Problemler ve Çözüm Önerileri" adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun .2. yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

22/06/2015

Recep YEŞİLYURT



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doc. Dr. Ahmet Selim DOĞAN danışmanlığında, Recep YESİLYURT tarafından hazırlanan bu çalışma 22/06/2015 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından, M. Erk. Bilimler S. Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ İmza: [Signature]  
Jüri Üyesi Doc. Dr. Ahmet Selim DOĞAN İmza: [Signature]  
Jüri Üyesi Yrd. Doç. Dr. Betül KARAGÖZ İmza: [Signature]

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. .... / ..... / .....

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

F-85/00/22.02.2012

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT .....	V
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ.....	VI
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	VII
TABLolar DİZİNİ.....	VIII
RESİMLER DİZİNİ.....	IX
ÖNSÖZ.....	X
GİRİŞ.....	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

<b>1.1. TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİ.....</b>	<b>10</b>
1.1.1. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Ses (Perde) Sistemi .....	12
1.1.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ses (Perde) Sistemi .....	14
<b>1.2. GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE MAKAM.....</b>	<b>17</b>
1.2.1. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değişirme İşaretleri.....	22
1.2.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ses (Perde) İsimleri ve Yerleri.....	23
1.2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Dizi Meydana Getirmeye Yarayan Tam Dörtlü ve Beşliler .....	24
1.2.4. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Dizi Meydana Getirmeye Yarayan Özel Dörtlü ve Beşliler .....	25
<b>1.3. HÜZZAM MAKAMI.....</b>	<b>28</b>
<b>1.4. UZUN SAP BAĞLAMANIN ORGANOLOJİSİ VE PERDE SİSTEMİ .....</b>	<b>34</b>
1.4.1. Bağlama Enstrümanının Organolojik Yapısı .....	34
1.4.1.1. Tekne (Gövde, Ses Haznesi).....	34
1.4.1.2. Göğüs (Kapak).....	36
1.4.1.3. Tuşe (Klavye, Sap, Kol).....	36
1.4.1.4. Perde (Ses Ayraçları) .....	36
1.4.1.5. Burgular .....	36
1.4.1.6. Burguluk.....	37

1.4.1.7. Köprüler (Eşikler) .....	37
1.4.1.8. Tel Yuvası.....	37
<b>1.5. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE MAKAM - AYAK İLİŞKİSİ..</b>	<b>38</b>
<b>1.6. ARAŞTIRMANIN AMACI .....</b>	<b>41</b>
<b>1.7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ .....</b>	<b>42</b>
<b>1.8. VARSAYIMLAR .....</b>	<b>42</b>
<b>1.9. SINIRLILIKLAR.....</b>	<b>43</b>

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

<b>2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....</b>	<b>44</b>
<b>2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM.....</b>	<b>44</b>
<b>2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ.....</b>	<b>45</b>

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

<b>3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM .....</b>	<b>47</b>
<b>3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME AİT BULGULAR VE YORUM.....</b>	<b>64</b>
3.2.1. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Acı Her An İçimde Neş’eyi Hiç Görmedim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “İreyhan Ekermisin” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi .....	65
3.2.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağla Çeşmim Eski Lezzet Kalmamış Peymânede” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Hayatları Değirmi” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi .....	68
3.2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Adanın Yeşil Çamları Aşkımıza Yer Olsun” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Her Yanı Elmas Parçası” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi .....	71
3.2.4. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağlıyor Kalbim Benim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi .....	74

<b>SONUÇ VE ÖNERİLER</b> .....	<b>78</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>82</b>
<b>EKLER</b> .....	<b>86</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>94</b>

## ÖZET

## YÜKSEK LİSANS TEZİ

**UZUN SAP BAĞLAMA ENSTRÜMANINDAKİ MEVCUT PERDE SİSTEMİYLE  
HÜZZAM MAKAMI DİZİSİNİN SESLENDİRİLMESİNDE ORTAYA ÇIKAN  
PROBLEMLER VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ****Recep YEŞİLYURT****Danışman: Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN****2015, 105 sayfa****Jüri: Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN (Danışman)****Yrd. Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ****Yrd. Doç. Dr. Betül KARAGÖZ**

Bu araştırma, uzun sap bağlama enstrümanındaki mevcut (17'li) perde sistemiyle Hüzzam makamı dizisinin seslendirilmesinde, geleneksel Türk sanat müziği (GTSM) kuramı açısından ortaya çıkan durumun değerlendirilmesini konu almaktadır.

Araştırma kapsamında, konuya yönelik yazılı-dijital kaynak taramaları yapılmış ayrıca konu uzmanları ile kişisel görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Elde edilen kazanımlar ışığında, GTSM'deki Hüzzam makamı dizisi ile geleneksel Türk halk müziğinde (GTHM) Hüzzam olarak kabul edilen dizi, kuramsal ve duyuşsal açılardan ele alınarak benzerlikleri/farklılıkları değerlendirilmiş, ayrıca GTSM'de Hüzzam makamında olan şarkılar ile GTHM'de Hüzzam olarak kabul edilen türküler özellikle ses dizileri ve ses değiştirici işaretlerdeki farklılıklara odaklı karşılaştırmalara tabi tutulmuşlardır.

Konuyla ilgili yapılan araştırmalardan elde edilen bilgiler/bulgular ışığında, Hüzzam makamı dizisinin uzun sap bağlama enstrümanının mevcut perde sistemiyle seslendirilmesinde birtakım problemlerin varlığı tespit edilmiş ve bu problemlerin çözümüne yönelik GTSM kuramındaki Hüzzam makamı dizisinin karakteristiklerinden hareketle çeşitli öneriler sunmak hedeflenmiştir.

Araştırma doğrultusunda; GTHM ses (perde) sisteminin, GTSM'deki Hüzzam makamı dizisini doğru bir şekilde seslendirmek için yeterli olmadığı, GTHM'de Hüzzam olarak kabul edilen dizinin GTSM kuramı açısından (özellikle ses değiştirici işaretler açısından) farklılıklar gösterdiği sonuçlarına ulaşılmış ve uzun sap bağlama enstrümanı ile Hüzzam makamı dizisinin karakteristik özelliklerini doğru bir şekilde seslendirmeye yönelik çeşitli öneriler sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Geleneksel Türk Sanat Müziği, Geleneksel Türk Halk Müziği, Makam, Ses Sistemi, Bağlama.



**ABSTRACT****MASTER THESIS****PROBLEMS THAT OCCURS IN PLAYING HÜZZAM TUNE WITH EXISTING  
FRETS SYSTEM ON LONG-HANDLE BAĞLAMA INSTRUMENT AND THEIR  
SOLUTIONS SUGGESTIONS****Recep YEŞİLYURT****Advisor: Associate Professor Ahmet Selim DOĞAN****2015, page: 105****Jury: Assoc. Prof. Ahmet Selim DOĞAN (Advisor)****Assist. Prof. Özgür Sadık KARATAŞ****Assist. Prof. Betül KARAGÖZ**

This study is about playing Hüzam tune with existing heptamerous frets system in long-handle bağlama instrument and it is about the evaluation of the case that existed with regard to theory of Turkish classical music.

Written-digital literature review about the subject has been done, and also individual interviews with the experts of the subject have been done within the scope of the study. In the light of obtained acquisitions, the gamut in Hüzam tune in traditional Turkish classical music and the gamut that is accepted as Hüzam in traditional Turkish folk music are taken into consideration by taking the theoretical and emotional terms and their similarities and differences are evaluated, and also the song in Hüzam tune in traditional Turkish classical music and the folk song accepted as Hüzam in traditional Turkish folk music are particularly subject to audio series and differences focused comparisons in modulating sings.

In the light of information and findings that were obtained from the studies about the subject, some problems have been identified in playing the Hüzam tune with the existed frets system on long-handle bağlama instrument, and for the solution of these problems it is aimed to present some suggestions with reference to characteristics of Hüzam tune gamut.

In line with the study; it is concluded that the frets system of traditional Turkish folk music is not sufficient to play the Hüzam tune in traditional Turkish classical music properly, and the gamut accepted as Hüzam tune in traditional Turkish folk music shows differences with regard to traditional Turkish classical music theory (especially in terms of modulating sing). And some suggestions have been presented about playing the characteristic features of Hüzam tune gamut properly.

**Key Words:** Traditional Turkish Classical Music, Traditional Turkish Folk Music, Mode, Audio System, Bağlama.

**KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ**

<b>GTHM</b>	: Geleneksel Türk Halk Müziği
<b>GTSM</b>	: Geleneksel Türk Sanat Müziği
<b>RPT</b>	: Repertuvar
<b>THM</b>	: Türk Halk Müziği
<b>TSM</b>	: Türk Sanat Müziği
<b>A</b>	: Artık İkili Aralığı
<b>B</b>	: Bakiye Aralığı
<b>K</b>	: Büyük Mücenneb Aralığı
<b>S</b>	: Küçük Mücenneb Aralığı
<b>T</b>	: Tanini Aralığı

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.1. GTSM’de Ses (Perde) İsimleri ve Yerleri.....	23
Şekil 1.2. GTSM’de Dizi Meydana Getirmeye Yarayan Tam Dörtlü ve Beşliler .....	24
Şekil 1.3. GTSM’de Sabâ Dörtlüsü .....	25
Şekil 1.4. GTSM’de Segâh Beşlileri .....	25
Şekil 1.5. GTSM’de Müstear Beşlileri .....	26
Şekil 1.6. GTSM’de Hüzâm Beşlisi.....	26
Şekil 1.7. GTSM’de Nikriz Beşlisi.....	27
Şekil 1.8. GTSM’de Pençgâh Beşlisi .....	27
Şekil 1.9. GTSM’de Ferahnâk Beşlileri.....	27
Şekil 1.10. GTSM’de Nişâbûr Dörtlüsü ve Beşlisi .....	28
Şekil 1.11. GTSM’de Hüzam Makamı Dizisi .....	28
Şekil 1.12. GTSM’de Hüzam Makamı Dizisi İçerisindeki Hümâyûn Dizisi.....	29
Şekil 1.13. GTSM’de Yerinde Hüzam Beşlisiyle İlişkili Olan Dörtlü ve Beşliler.....	31
Şekil 1.14. GTSM’de Hüzam Makamı Dizisinin Genişlemesinde Oluşan Diziler .....	33
Şekil 1.15. GTSM’de Irak’da Hicaz Dörtlüsü .....	33
Şekil 3.1. Tanbur Sazında Perdeler (Sesler) .....	49
Şekil 3.2. Bağlama Sazında Perdeler (Sesler).....	50
Şekil 3.3. GTHM Perdelerinin Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki İsim Karşılıkları .	53
Şekil 3.4. Tanbur sazındaki Hüzam Makamı Dizisi Perdelerinin Notaları ve Aralıkları .....	55
Şekil 3.5. Bağlama Sazındaki Hüzam Makamı Dizisi Perdelerinin Notaları ve Aralıkları .....	57
Şekil 3.6. TSM Repertuarı Eseri (Rpt no:16) .....	
Şekil 3.7. THM Repertuarı Eseri (Rpt no:210).....	66
Şekil 3.8. TSM Repertuarı Eseri (Rpt no:110).....	69
Şekil 3.9. THM Repertuarı Eseri (Rpt no:898).....	69
Şekil 3.10. TSM Repertuarı Eseri (Rpt no:73).....	72
Şekil 3.11. THM Repertuarı Eseri (Rpt no:3005) .....	72
Şekil 3.12. TSM Repertuarı Eseri (Rpt no:153).....	75
Şekil 3.13. THM Repertuarı Eseri (Rpt no:3888) .....	75

**TABLolar DİZİNİ**

<b>Tablo 1.1.</b> GTSM’de İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değişirme İşaretleri.....	22
<b>Tablo 3.1.</b> Seçilen GTSM ve GTHM eserleri.....	64
<b>Tablo 3.2.</b> Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Acı Her An İçimde Neş’eyi Hiç Görmedim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “İreyhan Ekermisin” İsimli Eserlerin Makamsal Özellikleri .....	66
<b>Tablo 3.3.</b> Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağla Çeşmim Eski Lezzet Kalmamış Peymânede” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Hayatları Değirmi” İsimli Eserlerin Makamsal Özellikleri .....	69
<b>Tablo 3.4.</b> Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Adanın Yeşil Çamları Aşkımıza Yer Olsun” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Her Yanı Elmas Parçası” İsimli Eserlerin Makamsal Özellikleri .....	72
<b>Tablo 3.5.</b> Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağlıyor Kalbim Benim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından” İsimli Eserlerin Makamsal Özellikleri .....	75

**RESİMLER DİZİNİ**

<b>Resim 3.1.</b> GTSM Ses (Perde) Sistemi (Tanbur).....	48
<b>Resim 3.2.</b> GTHM Ses (Perde) Sistemi (Bağlama).....	50
<b>Resim 3.3.</b> Bağlama Perdelerin Tanburdaki Perde Karşılıkları.....	51
<b>Resim 3.4.</b> Bağlama Perdelerinin GTSM'deki Karşılıkları.....	52
<b>Resim 3.5.</b> Tanbur Sazında Hüzam Makamı Dizisi .....	55
<b>Resim 3.6.</b> Bağlama Sazında Hüzam Makamı Dizisi.....	57
<b>Resim 3.7.</b> Tanbur Sazında Hisar Perdesinin Yeri.....	59
<b>Resim 3.8.</b> Bağlama Sazında Mib <sup>2</sup> Perdesi.....	60
<b>Resim 3.9.</b> Tanbur Sazında Eviç Perdesi.....	61
<b>Resim 3.10.</b> Fa# <sup>2</sup> Perdesinin Tanburdaki Perde Karşılığı .....	61
<b>Resim 3.11.</b> Bağlama Sazında Fa# <sup>2</sup> Perdesi .....	62

**ÖNSÖZ**

Bu çalışmanın oluşumunda bilgi ve tecrübelerini benden esirgemeyerek bu süreçte özveri gösteren danışman hocam Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN'a, desteğini her daim hissettiğim hocam Yrd. Doç. Dr. İsmail Hakkı GERÇEK'e, müzik eğitimim öncesinde ve müzik eğitimim süresince beni yetiştiren, girmiş olduğum bu akademik yolda ışık tutarak yol gösteren ve bu çalışmanın oluşumuna büyük katkı sağlayan değerli hocam Öğretim Görevlisi Sinan HAŞHAŞ'a, müzik eğitimim süresince bana emek veren Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'ndeki hocalarıma, maddi manevi her türlü desteğiyle yanımda olan değerli aileme teşekkürlerimi sunarım.

**Erzurum-2015****Recep YEŞİLYURT**

## GİRİŞ

Türk müziği, geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziği olarak iki ayrı dalın aynı kökten beslendiği önemli bir kültürü bünyesinde barındırmaktadır. Geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziğinin aynı kökten beslenmesi; enstrümanların organolojik yapıları, ezgi yapısı, ritm yapısı gibi benzerlikleri beraberinde getirmektedir.

Bu konuda Gerçek-Haşhaş (2009) “Geleneksel Türk Müziği Tarihi gelişim sürecine bakıldığında; “Türk Halk Müziği, Klasik Türk Müziği”nin aynı kökten beslendikleri açıkça görülebilmektedir. Bu anlamda “Makamsal Yapı” Halk Müziğimizin iç dinamiklerinden biridir. Bu yapıyı Halk Müziğimizden ayrı ele almak mümkün gözükmemektedir. Örneğin; Tavrız özellikleri hariç Halk Müziği enstrümanları ile Klasik Türk Müziği eserleri rahatlıkla icra edilebilmektedir. Tam tersi de mümkündür” (s.7) demektedir.

Bu benzerliklerinin yanı sıra zaman içerisinde Türk müziğinin bu iki dalını birbirinden ayıran birçok farklılık oluşmuş ve süregelen tartışmalar ile birlikte Türk müziğinin bu iki dalı birbirlerinden çok farklı iki müzik türü olarak algılanmıştır.

Türk halk müziği eserlerini incelediğimizde herhangi bir sanat kaygısının olmadığını, herhangi bir kural gözetilmeksizin oluşturulduğunu görmekteyiz. Konu ile ilgili Pelikoğlu (2012) “... halk sanatçıları tarafından hiçbir sanat endişesi duyulmadan yakılmış, yaratılmış (bestelenmiş), halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli sosyal ve toplumsal olaylar karşısındaki etkileniş ve duygulanımlarının gelenek ve görenekler çerçevesi içinde, ezgiyle anlatan ortak halk verileridir” (s.18) demektedir.

Geleneksel Türk halk müziğinin aksine geleneksel Türk sanat müziği için belli kurallara bağlı kalınarak oluşturulmuş sistemli bir müzik türü olduğunu söylenilebilir. Bu konuda Özkan (2011) “ Türk mûsıkîsi, yüksek ve soylu bir milletin yarattığı kanun ve kurallara bağlı, bilimsel ve sanatsal mükemmelliğe erişmiş, çağdaş, soylu ve yüksek bir mûsıkîdir” (s.31) demektedir.

Geleneksel Türk sanat müziğindeki sanatsal kaygı, bu müzik dalının sistemleşmesine, gelişmesine ve kuramsal olarak ilerlemesine imkân sağlamıştır. Bu durum geleneksel Türk sanat müziği ile geleneksel Türk halk müziği arasında hem

icrasal açıdan hem de kuramsal açıdan birçok farklılığın oluşmasına sebep olmuştur. Sanat kaygısı, bu iki müzik dalının ses sistemlerinin de farklılaşmasında en büyük etkenlerden birisi durumundadır.

Dünyadaki tüm müzik türlerinin oluşması, seslerin sistemleşmesiyle mümkün olmuştur. Şüphesiz ses evrendeki en önemli olgulardan biridir. Akdoğu (2003) sesi “Ses, maddenin titreşimi sonucu oluşur. Maddenin titreşimi düzenli ya da düzensiz olabilir. Müzikte titreşimi düzenli sesler kullanılır. Düzensiz titreşimler ise gürültü oluşturur” (s.6) şeklinde tanımlamaktadır.

Seslerin bir araya gelerek bir sistem oluşturması ve bu sistemden doğan müziğin insan hayatına nasıl girdiği bizim için asıl merak konusu olmuştur. Zeren (2008) bu konuda “ Müzik insan yaşayışına ne zaman ve nasıl girmiştir? Bunu kimse kesinlikle bilemeyecektir belki de. Ama, bu girişin çok eskiden, konuşmalardan bile önce olduğunu düşünmek akla aykırı değildir. Mağaralarda yaşayan insanlar müzik sesi verebilecek bazı ses kaynaklarını tanıyor olmalıdırlar. Örneğin, esen rüzgârın bataklıktaki kırık kamışlarda çıkardığı sesleri duymuş ve böyle bir kamışa kendileri de üfleyerek ses çıkarmaya çalışmış olabilirler” (s.1) demektedir.

“Musikî, en ilkel topluluklarda bile, konuşmadan önce insan hayatına girmiş bir unsurdur. Biliyoruz ki, en ilkel topluluklar gündelik işlerini, daha konuşmayı öğrenmeden önce, ritm ile; sonraları oldukça basit bile olsa ritme eşlik eden bir takım seslerle, yâni mûsikî ile yürütmüşlerdir” (Özkan, 2011: 21).

Müziğin oluşumu konusunda Parlak (2000) “Esen rüzgârların sazlıklardaki kırık kamışlara çarpmasıyla çıkan ve ilk insanların üzüntülü, sevinçli anlarında çıkarmış oldukları seslerin ilk müzik duygularını verdiği kabul edilmektedir. Zamanla kamış ve kırıktan çıkan bu sesler, insanların ilgisini çekmiş, kullanmış oldukları okun, yay kırığine sürtünmesiyle oluşan tını keşfedilmiş ve bilinçli olarak bu sesler çıkarılmaya başlanmıştır” (s.7) demektedir.

Evrenin ve evrendeki her şeyin belli bir düzen içerisinde, belli bir sistemin parçası olduğu göz önünde bulundurulduğunda, seslerin de belli bir sistemi oluşturan olgular olduğunu söylemek mümkündür.

İnsanoğlu için seslerin sistemleşmesi beynin algısıyla oluşmuştur. Bu konuda Zeren (2008) “... henüz müziğin başlangıcında bulunan bir insan, belirli bir ses



bağlanabilecek, onunla ilişkilendirilebilecek değişik bir ikinci ses ararken, işitme sisteminde hazır bulunan ilişki kayıtlarının etkisinde kalacak, bu ilişkilerin çağrıştırdığı sesleri arayacaktır. Görünüşte yeni olan bu değişik sesler, daha önce beynine belki de açıkça fark edilmeden kaydedilmiş bilgilerle uyduğu için onları yadırgamadan kabul edebilecektir” (s.2) demektedir.

Zeren (2008) ve Parlak (2000)’ın ifadeleri müziğin oluşumu konusunda birbirlerini desteklemekte ve bu konuda bize ışık tutmaktadır.

“Çeşitli tanımlardan anlaşılacağı gibi müziğin yapı taşları seslerdir. Sesler belirli bir amaç ve yöntemle, belirli bir güzellik anlayışına göre seçilip birleştirilir. Seslerle anlatılanlar ya da anlatılmaya çalışılanlar, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimlerdir. Bunların anlatımı için seçilip birleştirilen sesler, öz-biçim yönünden estetik temeli ya da estetik boyutu olan bir yapı oluşturur. Müzik, işte bu özelliklerden oluşan bir bütündür” (Emnalar,1998: 2-3) demektedir.

Müzikte ortaya çıkan eserler incelendiğinde bir sekizli içerisinde farklı frekanstaki seslerden oluştuğu görülmektedir.

Bu konuda Zeren (2008) “Bir ulusun müzik yapıtlarında kullandığı bütün sesleri bir sekizli içinde bir araya toplayan dizilere o ulusun müziğinin genel dizisi diyoruz. İşitme sistemimizle algılayabildiğimiz seslerin bütünü genel dizilere girmediği gibi, genel dizilerdeki seslerin bütünü de aynı bir müzik yapıtında kullanılmaz. Müzik yapıtları genel diziden seçilmiş belirli bazı seslerden oluşturulur. Çeşitli yapıtlarda genel diziden seçilmiş başka başka sesler kullanılabilir. Genel dizilerden seçilerek oluşturulan ve müzik yapıtlarını gerçekleştirmekte kullanılan daha az sesli dizilere özel diziler diyoruz” (s.3) demektedir.

Bir ulusun müziğinin, bir genel dizi ve bu genel diziden oluşan özel dizilerden meydana geldiğini söylemek mümkündür. Müzikteki bu bütünlüğü Zeren (2008) “ Bir ulusun genel dizisi ve o diziden türetilmiş özel dizilerin tamamı o ulusun müziğinin ses sistemini oluşturur”(s.3) şeklinde ifade etmektedir.

Türk müziğindeki ses sistemleri köklü bir geçmişe dayanmaktadır. Araştırmacılar bu ses sistemlerinin tarihi ve oluşumu hakkında birçok araştırma yaparak değerli bilgileri gün ışığına çıkarmışlardır. Yapılan araştırmalar, ses sistemlerinin günümüze

kadar geliştiğini göstermektedir. Süre gelen zamanda 17'li ve 24'lü ses (perde) sistemi olmak üzere iki sistemin müziğimizde baskın rol oynadığını görmekteyiz.

Köklü bir geçmişe sahip olan geleneksel Türk halk müziği, ses sistemlerinin ilk örneklerini bünyesinde barındırmıştır. Yüzyıllar öncesinde Farabi'ye kadar dayanan yazılı kaynaklarda ses sistemi üzerine önemli bilgiler bulunmaktadır.

Bu konuda Can (2001) “ Farabi'nin, Kitâbu'l-Mûsikâ'l-Kebir adlı eserinde bazı çalgıların perde ve akortları hakkında vermiş olduğu bilgiler aynı zamanda o dönemin ses sistemine de ışık tutmaktadır” (s.66) demektedir.

Araştırmacılar, günümüzde geleneksel Türk halk müziği çalgılarından olan bağlamada kullanılan 17'li ses (perde) sisteminin, Fârâbi'nin açıklamış olduğu Horasan Tanburu'yla benzerlik gösterdiğini ifade etmektedirler.

“Horasan tanburu, Safiyüddin tarafından ele alınarak işlenilen ve Safiyüddin'den sonra da Ortaçağ İslam dünyası müzik teorisyenleri arasında büyük kabul gören on yedi perdeli ses sisteminin eski şeklini yansıması açısından önem taşımaktadır” (Can, 2001: 74).

“Bugün bağlamaların sapında rastladığımız perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile Horasan Tanburu'nun perdeleri arasında da tam bir mutâbakat görüyoruz” (Tura, 2000b: 312).

Can (2001) ve Tura (2000b)'nin ifadeleri bağlama sazının ses (perde) sisteminin Horasan Tanburu'ndan şekillendiği görüşünü desteklemektedir.

Araştırmacılar günümüzde geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan 24'lü ses (perde) sisteminin de Safiyüddin'in açıkladığı 17'li ses (perde) sistemi üzerinden geliştiğini ifade etmektedirler.

“Safiyüddin Abdülmümin Urmevi'nin (1217-1294) Şerefiyye ve Kitâbu'l-Edvâr adlı eserlerinde ortaya koymuş olduğu ses sistemi, Endülüs'ten Çin'e ve Orta Afrika'dan Kafkaslara kadar geniş bir sahada mûsikî nazariyâtçıları üzerinde derin tesirler bırakmış, kendisinden sonraki birkaç yüzyıllık dönemde İslâm dünyasında yazılan Arapça, Farsça ve Türkçe müzik yazmalarında ele alıp işlenerek büyük kabul görmüştür” (Can, 2001: 85).

“... 13. Yüzyılda Safiyyüddin tarafından esasları ortaya konmuş olan 17’li diziyi düzelterek, 24 eşit olmayan aralıklı diziyi bilimsel olarak inceleyen ilk kişi Meşakka’dır. Rauf Yekta Bey onun 1820’li yıllarda yazdığı Risâletü’i Şehâbiyye adlı eserini görmüş ve zaten düşündüğü bu bölünme ve isimlendirmeden faydalanmıştır” (Çolakoğlu, 2008).

“Yeni dönemin önemli kuramcılarında Suphi Ezgi, Salih Murad Uzdilek ve Arel kolay modifiye edilen bu 24 perdelik sistemi savunmuşlardır” (Reinhard; 2007: 56).

Arel-Ezgi-Uzdilek’in savunduğu 24’lü ses (perde) sistemi, geleneksel Türk sanat müziğimizin ses (perde) sistemini yansıtmaktadır. Günümüzde bazı araştırmacı ve nazariyatçılar farklı ses sistemleri önerse de Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin önüne geçememişlerdir.

“Günümüzde Geleneksel Türk Sanat Müziğinde hâlen kullanılmakta olan ses sistemi H. Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve S. Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından önerilip savunulduğu için Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan yirmi dört perdeli sistemdir. Bu sistemin Geleneksel Türk Sanat Müziği bünyesine ne kadar uygun olduğu konusunda zaman zaman büyük tartışmalar yaşanmıştır. Bununla birlikte alternatif olarak ortaya atılan diğer sistemler kişisel bir öneri olmanın ötesinde fazla bir yaygınlık kazanmamış, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi hem kuramsal hem de uygulamaya yönelik çalışmalarda geniş çapta kullanılan tek sistem olarak kalmıştır” (Can, 2002: 175-176).

Geleneksel Türk halk müziği kuramsal açıdan birçok problemi bünyesinde barındırmaktadır. Bu problemlerin kaynağı konusunda Karkın-Haşhaş (2014) “Geleneksel Türk halk müziğinin genel tanımlamasında önemli bir ayrıntı olarak kaynaklarda yer almış olan, *sanatsal kaygı gözetilmeden üretilmiş (yakılmış, yaratılmış) bir müzik türü olması*, bu müzik türünde özellikle kuramsal açılardan var olduğu bilinen birçok problemin de kaynağını oluşturmaktadır. Çünkü herhangi bir sanat kaygısı duyulmadan içten gelen serzenişle ve anlık duygulanımlarla hayatıyet bularak dimağlara yerleşmiş bir müzik türünü, tam anlamıyla sanatsal çerçeveye oturtturarak sistematize etmeye çalışmak, birçok problemi beraberinde getirebilmektedir” (s.119).

Geleneksel Türk halk müziğinde, terminolojik terimlerin açıklanması ve belirli bir standardizasyona getirilmesi konusu, en önemli problemlerden biri olmuştur.

Terminolojide meydana gelen problemlerin sebebi konusunda Karkın-Haşhaş (2014) “Halk sanatçıları (ozanlar, aşıklar, türkü yakıcılar vb.) yöresinin gelenek, görenek, şive vb. özelliklerini, içten gelen bir serzenişle sazına/sözüne (müziğine) yansıttığı gibi, müziğini icra ve aktarma aşamasında da çeşitli ifadeler (terimler) kullanmışlardır. Bu ifadeler zamanla kulaktan-kulağa, ustadan-çırağa vb. yayılarak benimsenmiş ve halk sanatçıları çeşitli müzik terimleri kullanmaya başlamışlardır. Ancak geleneksel Türk halk müziğinin birçok alanında olduğu gibi, halk sanatçıları tarafından kullanılan bu müzik terimlerinin sınıflandırılması ile ilgili ulusal ölçekte kapsamlı araştırmalar ve yazılı kaynaklar yetersiz kalmış, bunların sonucunda ise geleneksel Türk halk müziği terminolojisi birçok açıdan problemlili olarak günümüze kadar süregelmiştir” (s.121) demektedir.

Geleneksel Türk halk müziğinde terminolojik olarak yaşanan en büyük kargaşalardan biri Makam-Ayak ilişkisi üzerinedir. Geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan “Ayak” kavramının, geleneksel Türk sanat müziğindeki makamların karşılığı olduğu fikri, birçok araştırmacı tarafından savunulmaktadır.

“Bazı geleneksel Türk halk müziği araştırmacıları, geleneksel Türk halk müziğindeki ezgisel yapıyı, geleneksel Türk sanat müziğinin makam adlarıyla açıklamanın yanlış olacağını, çünkü bu terimlerin çoğunun öz Türkçe olmadığını savunmakta ve otantik halk terimlerinin yani “Ayak” adlarının kullanılmasını istemektedirler.” (Emnalar, 1998: 524)

Emnalar (1998)’in ifadesinden anlaşılacağı üzere bazı araştırmacıların, “ayak” kavramının geleneksel Türk halk müziğinde kullanılması konusunda ısrarcı oldukları görülmektedir.

Geleneksel Türk halk müziği üzerine son dönemde özellikle akademik alanda yapılan bazı araştırmalar, halk müziği eserlerinin belirli makam dizilerinde olduğunu göstermektedir. Bu konuda Sümbüllü (2006) “Günümüzde, ayak ve makam ilişkisini daha net ortaya koymak adına yapılan araştırmalarda ise, uzman kişi ve akademik camianın ortak kanaatlerinin ayak konusunu bir problem olarak görme ve problemi ortadan kaldırma yönünde olduğu görülmektedir” (s.64) demektedir.

Karkın-Haşhaş (2014) bu konuda “Geleneksel Türk halk müziği nazariyatında çözülmeyi bekleyen en önemli problemlerden birisinin “ayak” kavramı olduğu

söylenilebilir. Ayak kavramı genellikle geleneksel Türk sanat müziğindeki makamların geleneksel Türk halk müziğindeki karşılıkları olarak bilinmektedir. Ancak konuya yönelik yapılan kapsamlı araştırmalar “ayak” kavramının tam anlamıyla “makam” karşılığı olamayacağını, daha çok kişisel tercihlerle şekillenmiş bir kavram olduğunu ispat eder niteliktedir” (s.122) demektedir.

“Makam-Ayak” karmaşası üzerine yapılan son çalışmalar, “ayak” kavramının “makam” terimine karşılık gelmediğini ortaya koymaktadır.

Kutluğ (2000) yaptığı araştırmalar ve tespitler sonucunda “açıkça görülüyor ki, Türk halk musikisinde makamlarımızın yapıcı rollerinin bulunduğu bir gerçektir.” (s.512) demektedir.

Ekici (2009) bu konuda “Türk halk müziğinin melodik yapısının makam ile izahında da mutlaka örtüşmeyen yanlar bulunacaktır. Fakat bir türkü bir makamın seyir özelliklerini gösteriyorsa o makamın adı ile dizi makamın özelliklerini taşıırken seyir taşımıyorsa en azından makamın dizisi ile adlandırma veya ifade etmenin bu konunun çözümü olduğu düşüncesindeyiz.” (s.32) demektedir.

“Geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Türk halk müziğinin aynı kökten beslenen iki müzik türü olduğu düşüncesinden yola çıkılarak “ayak” kavramı yerine “makam” kavramının kullanılması gerektiği fikri en kestirme fikir olarak görülsede, herhangi bir makamın hususiyetleriyle tam anlamıyla uygunluk göstermeyen türkülerin var olduğundan dolayı bu fikir askıda kalabilmektedir. Bu problemin farkında olan bazı araştırmacılar makam yerine “makam dizisi” (örneğin; uşşak makam dizisinde, hicaz makam dizisinde türkü vb.) veya yalnızca türkünün karar sesi, donanımı ve seyir karakterine bakarak detaya inmeden, “Uşşak türkü”, “Hicaz türkü” vb. gibi adlandırmalar kullanmanın daha uygun olabileceğini savunmaktadır” (Karkın, Haşhaş, 2014: 124).

Yapılan araştırmalar, geleneksel Türk halk müziğinde “ayak” kavramının bilimsel temellere dayanmadığını ve günümüzde akademik alanlarda yapılan bilimsel çalışmalar ile birlikte etkisini yitirdiğini, bu kavramın yerini “ makam, makam dizisi” gibi kavramların aldığını göstermektedir.

Gelişen dünyada hiç şüphesiz müziğimiz de hem kuramsal açıdan hem de icrasal açıdan gelişme göstermektedir. Özellikle akademik platformda yapılan çalışmalar müzik kuramındaki ve icradaki eksiklikleri ve yetersizlikleri ortaya çıkarmaktadır.

Günümüzde; geleneksel Türk halk müziği usta icracılarının, geleneksel halk müziği eserlerini icra ettikten sonra eser arayışı içine girdikleri görülmektedir. Bu arayış içerisinde özellikle geleneksel Türk halk müziği sazları ile geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin icra edildiği gözlenmektedir. Özellikle geleneksel Türk halk müziği sazlarından olan bağlama ile ileri seviye icrada, saz semaisi, sirta, longa gibi eserler çalışılmaktadır. Fakat bu durum geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından bazı problemleri beraberinde getirmektedir.

Bağlama sazının usta icracılarının, geleneksel Türk sanat müziği eserlerini icra etmesi ile bağlamada kullanılan 17'li ses (perde) sisteminin bazı makam dizilerini seslendirmede yetersiz kaldığını göstermektedir. Örneğin bağlamada kullanılan mevcut perde sistemi (17'li ses sistemi) ile Şed Mahur makamı dizisi doğru bir şekilde seslendirilirken, Rast makamı dizisinin seslendirilmesinde hem geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından hem de duyuşsal açıdan problemler oluşmaktadır.

Bu araştırmada, Hüzam makamı dizisinin uzun sap bağlamanın mevcut perde sistemi ile seslendirilmesinde ortaya çıkan duyuşsal problemlerin geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından değerlendirilmesinin gerektiği düşünülmektedir.

Araştırmada, Hüzam makamı dizisinin karakteristik perdelerinin bağlama sazında kullanılan 17'li ses (perde) sisteminde bulunmadığı tespitinden yola çıkılarak Hüzam makamı seçilmiştir. Makam dizilerinin bağlama sazında doğru bir şekilde seslendirilmesinin hem icra açısından hem de kuramsal açıdan gerekliliğinin daha da önem kazandığını söyleyebiliriz.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### PROBLEM DURUMU

Geleneksel Türk halk müziği repertuarında, bağlama enstrümanının usta icracılığına yönelik çok az sayıda eser olduğunu görmekteyiz. Bu durum usta icracıları, teknik açıdan daha fazla birikime sahip olan müzik eserlerine yönelmektedir.

Geleneksel Türk sanat müziği teknik açıdan belirli bir birikime sahip olan birçok eseri bünyesinde barındırmaktadır. Bu durum usta bağlama icracılarını geleneksel Türk sanat müziği eserlerini icra etmeye yönelmektedir. Özellikle uzun sap bağlamanın mevcut perde sistemiyle bu eserlerin icra edilmesi, makam dizisinin doğru seslendirilişi açısından büyük problemleri beraberinde getirmektedir.

Uzun sap bağlamanın mevcut perde sisteminin bazı makamsal dizileri doğru bir şekilde seslendirmek için yetersiz olduğu düşünülmektedir.

“Geleneksel Türk sanat müziğindeki Hüzzam Makamı dizisini doğru bir şekilde seslendirmek için uzun sap bağlamanın mevcut perde sistemi yeterli midir?” sorusu, bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır. Ayrıca araştırmanın tam anlamıyla açıklığa kavuşturulabilmesi için aşağıdaki alt problemlere ihtiyaç duyulmuştur.

1. Alt Problem: Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisi ile geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizisi olarak adlandırılan eserlerdeki ortak ve farklı noktalar nelerdir?

2. Alt Problem: Geleneksel Türk sanat müziği eserleri ile geleneksel Türk halk müziği eserlerinin Hüzzam makamı dizisi özellikleri açısından benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir?

## 1.1. TÜRK MÜZİĞİ SES SİSTEMİ

Geleneksel Türk müziği nazariyatı incelendiğinden yaklaşık 1000 yılı aşkın bir süre içinde, müzik sistemimiz ile ilgili pek çok araştırma yapılmış, kaynak eserlerin yazılmış olduğunu görmekteyiz.

Türk müziği ses (perde) sisteminin tarihi geçmişi ile ilgili Tura (2000b) “Fârâbi’nin, muhtelif cinslerin icra’ına imkân sağlamak maksadıyla, ba’zı perdelerin yerlerinden bir miktar oynatılabildiğini açıkça belirtmesi de önümüzde yeni ufuklar açıyor. Böylece, Safîü’-d-din Abdülmü’min tarafından ortaya konan sistemin bir benzeri karşısında olduğumuzu anlıyoruz. Bu büyük nazariyatçının, MS. XIII asırda meydana getirdiği sanılan sistemin, ondan üç buçuk yüzyıl önce, Fârâbi tarafından anlatılmış olması, bu tertibin, bir sistem hâlinde ifade edilmişinden çok önceleri, icra’cılar arasında yaşadığının önemli bir delilini teşkil ediyor” (s.312) demektedir.

Tura (2000b)’nin vermiş olduğu bu bilgiler ışığında Türk müziği ses (perde) sisteminin 870-950 yılları arası yaşadığı bilinen Farabi dönemine kadar uzanan bir tarihe sahip olduğunu görmekteyiz.

Türk müzik tarihindeki en önemli araştırmacılardan biri olarak bilinen Farabi Türk müziği ses (perde) sistemi üzerine de önemli çalışmalar yapmıştır. Günümüzde Türk müziği ses (perde) sistemi üzerine araştırmalar yapan Tura (2000b) ve Can (2001), Fârâbi’den şu bilgileri aktarmaktadır:

“Fârâbi, Kitâbü’l-Mûsıkî’l-Kebîr’in, mûsıkî aletlerine ayırdığı II. kısmının (kitabının) 2. bahsinde, Horasan Tanburu’nu anlatırken: Bu sazın üzerinde iki tel ve sapında çok sayıda perde bağı bulunduğunu, bu perde bağlarının bir kısmının ise, memleketten memlekete, icracıdan icracıya değişiklik gösterdiğini, kiminin az, kiminin çok kullanıldığını söylüyor” (Tura, 2000b: 308).

“ Bu çalgının şekli, boyu ve hacmi ülkeden ülkeye farklılıklar gösterir. İki olan tel sayısı hepsinde değişmeksizin aynı kalır. Tel boyları da daima aynı şekilde değişir. Aynı düğmeye bağlı olarak her iki tel de bir köprünün üzerinden geçer. Bu köprünün üzerinde tellerin birbirine değmesini önleyen çentikler bulunur. Teller enstrümanın yüzünde uzanarak (baş) eşiğe ulaşır. Orada iki çentikten geçerek her biri karşılıklı olarak sapın birer yanında bulunan iki burguya sarılır. Horasan Tanburu çok sayıda



perdeye sahiptir. Bu perdeler sapta eşikten başlayıp nerdeyse enstrümanın boyunun yarısına kadar yayılır. Bazılarının yeri, kim, nerde çalarsa çalsın hep aynı kalırken, bazılarının ise çalan kişiye ve çalındığı yere göre değişir. Değişken perdeler daha az kullanılır. Sabit perdelerin sayısı daha fazlası olabilse de genel olarak beştir. Birincisi eşikten, açık tel boyunun dokuzda biri, ikincisi dörtte biri, üçüncüsü üçte biri, dördüncüsü yarısı ve beşincisi de yarısının dokuzda biri uzaklıkta yer alır” (Can, 2001: 74-75).

“Sabit perde bağlarının umumiyetle beş adet olduğunu ve bunların, açık telin  $2/9$ 'una,  $1/4$ 'üne,  $1/3$ 'üne,  $1/2$ 'sine ve yarıyla eşik arasındaki mesafenin  $1/9$ 'una bağlandığını bildiren yazar, daha sonra, değişebilen, oynak perde bağlarının da nerelere ve nasıl bağlanacaklarını anlatıyor. Bu bağların, umumiyetle on üç adet olduğunu, bu sayının bazen biraz arttığını, böylece, sazın sapında on sekiz, yirmi kadar perde bağı bulunabildiğini ifade ettikten sonra, tellerin, muhtelif şekillerde düzenlenebileceğini de belirtiyor” (Tura, 2000b: 308).

Tura (2000b) ve Can (2001) yaptıkları araştırmalarda; Farabi'nin, Horasan Tanburu'nda perdelerin nerelere ve nasıl bağlandığını detaylı bir şekilde anlatmaktadırlar. Ayrıca sabit ve oynak perdeleri şematize ederek göstermekte ve bu perdelerin aralıkları hakkında bilgi vermektedirler.

Horasan Tanburu ile ilgili bilgiler, bugün Türk müziğinde kullandığımız ses (perde) sistemlerinin geçmişine ve oluşumuna dair önemli bilgileri bize sunmaktadır.

Horasan Tanburu'nun akort düzeni ile ilgili Can (2001) “Bundan sonra, Fârâbi, Horasan tanburunda tellerinin çeşitli şekillerde akortlanmasıyla oluşturulan düzenler hakkında bilgiler vermektedir. Fârâbi'ye göre, alttaki tel üsttekenden, bir bakiyye, bir mücenneb (Dâgî düzeni), bir tanînî, bir tanînî ve bir bakiyye dik olabilmektedir. “Ehlî” düzen adı verilen düzende ise her iki tel aynı sese çekilmektedir. Bu düzenler arasında en çok kullanılanı her iki tel arasında bir tanînî aralığının bulunduğu düzendir” (s.81) demektedir.

Farabi'nin Horasan Tanburu'nun perde sistemiyle ilgili verdiği bilgiler Türk müziği ses sisteminin de temeli olarak görülmektedir. Tura (2000b) ve Can (2001)'in, Farabi'den aktardığı bu bilgiler Türk müziği ses (perde) sistemi üzerine yapılan tartışmalara yön vermektedir.

Günümüzde Türk müziğinde, 17’li sistem ve 24’lü sistem olmak üzere iki ses (perde) sistemi öne çıkmaktadır.

Bu iki sistem konusunda Öztürk (2007) “ Tek tel üzerindeki bu 17 aralıklı sistem, diğer teller üzerindeki akort ilişkileri göz önüne alındığında, doğasında “gizli” bir 24 aralık sistemi bulundurmaktadır. Bu durum, aşağıdaki sırayla verilen ve bir telde bulunan perdenin, bulunmadığı tel üzerindeki perde aralığına “bağlanarak” ilave edilmesi suretiyle, yedi adım sonra sekizlide 24 aralık bulunduran sistemi var etmektedir” (s.13) diyerek bu adımları anlatmış ve 17’li sistem ile 24’lü sistemin aynı temel üzerinden şekillendiğini ifade etmiştir.

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, günümüzde var olan ses (perde) sistemleri temellerinin Farabi döneminde oluşturulduğunu söylenilebilir. Aynı kökten beslenmesine rağmen süregelen zaman içerisinde geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemi ile geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemi birbirlerinden farklı iki ses (perde) sistemi olarak varlıklarını sürdürmelerinden dolayı bu iki sistemin ayrı ayrı incelenmesi sonucuna varılmıştır.

### **1.1.1. Geleneksel Türk Halk Müziğinde Ses (Perde) Sistemi**

Köklü bir geçmişe sahip olan geleneksel Türk halk müziği, ses (perde) sistemi açısından da Türk müziğinin ilk örneklerini bünyesinde barındırmaktadır. Araştırmacılar, geleneksel Türk halk müziğinin en önemli sazlarından biri olan bağlamadaki perde sisteminin bu köklü geçmişe dayandığını belirtmektedirler.

Türk müziği ses sistemi konusunda araştırmalar yapan Tura (2000b) “Bugün bağlamaların sapında rastladığımız perde sıralanışı ve aralık dizilişi ile Horasan Tanburu’nun perdeleri arasında tam bir mutâbakat görüyoruz” (s.312) demektedir.

Geleneksel Türk halk müziği enstrümanlarından olan bağlama, bünyesinde barındırdığı ses (perde) sistemi açısından Türk müziğinde önemli bir yer edinmiştir.

“Bağlama ailesi çalgılarını Anadolu yerel müzik kültürü bakımından önemli kılan başlıca özelliklerden biri sahip olduğu perde sistemidir” (Öztürk, 2007: 1).

Geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemini üzerinde barındıran bağlama hakkında Öztürk (2007) “Bağlama, sekizlide 10, 12, 14, 18 veya 20 perde

bulundurabilen tüm çeşitleriyle, ilkeleri Farabi ve Safiyyüddin’ce oluşturulmuş ses sisteminin bir aynası durumundadır. Sahip olduğu perdelerin adet olarak azlığı veya çokluğu, 17 aralıklı sistemin ilkelerine aykırı düşmemekte, sistemden perde eksilmesi ve sisteme perde ilavesi, aynı temel mantık içinde gerçekleşmektedir” (s.14) demektedir.

“Geleneksel Türk halk müziği dizgesinin bir aynası olan bağlamadaki perdeler, gerek kırsal yörelerde, gerek kent içlerinde, sayısal açıdan küçük de olsa farklılıklar göstermesine karşın, genel olarak, bir sekizli içinde on iki perde, dolayısıyla, ilk perdenin, oktavı dahil on üç perde olarak geçmişten 1930’lu yıllara kadar kullanılagelmiş, ileride daha geniş olarak ele alacağımız gibi, 1930’lu yıllarda başlamak üzere perde sayısı gittikçe artarak, bazen tekrar azalarak değişkenlikler göstermiş, sonunda, bir sekizli içinde on yedi, dolayısıyla, ilk perdenin oktavı ile birlikte on sekiz perde olarak büyük çoğunluk tarafından kabul edilmiş ve günümüzde bu şekliyle kullanılmaya başlanmıştır” (Emnalar, 1998: 554).

Öztürk (2007) ve Emnalar (1998)’ın açıklamalarından anlaşılacağı üzere, geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemi günümüze kadar birçok değişiklikten geçerek bugünkü haline gelmiştir.

Hoşsu (1997) bağlamada kullanılan 17’li sistemi “Halk müziğimizde en yaygın ve sabit perdeli çalgımız olan bağlamada, bir sekizli (oktav) içinde on yedi perde kullanılır. Bu on yedi perde, tam ikili aralıklar arasında var olan bemol ve diyezlere birer çeyrek perde eklemekle elde edilir. Böylece, bir oktavlık dizide yanaşık on yedi aralık bulunur” (s.13) şeklinde açıklamaktadır.

Bağlamadaki perde sistemi hakkında Tura (2000a) “Bağlamalarda, perde bağlarının hangi noktalara, ne gibi maksatlarla bağlandığı hususunda, bugüne kadar yapılan çalışmalar, sayıca pek fazla değildir. Bazı kaynaklarda verilen ölçüler pek sıhhatli olmadığı gibi, bir kısım saz yapımcılarından alınan şifâhi ya da yazılı bilgiler de doyuruculuktan uzaktır.” (s.313)

Tura (2000a)’nın bu ifadesi, bağlamada kullanılan perde sistemi hakkında bilimsel çalışmaların yapılmadığını, perdelerin yerlerinin daha çok usta-çırak ilişkisi ile aktarılan bilgilerle belirlendiğini göstermektedir.

Geleneksel Türk halk müziği ses sistemini yansıtan bağlama enstrümanında alt teller “La” sesi olarak kabul edilmektedir. Bu konu hakkında Akdoğu (1999) “Bağlamanın en alt telinin La kabul edilmesinin, bugün sanılanın aksine Muzaffer Sarısözen tarafından değil, Geleneksel Halk Müziği ile ilgili ciddi ilk derlemeyi yapan kişi olan Muallim İsmail Hakkı Bey ( 1866-1927) tarafından gerçekleştirilmiş olması kuvvetli bir olasılıktır. Bu adlandırmaya neden olarak da; Hüseyini, Uşşak, ya da Muhayyer makamındaki halk ezgilerinin, halkın sanatçıları tarafından seslendirilmesi sırasında, karar anlarında en alt telin kullanılmış olmasını gösterebiliriz. Muallim İsmail Hakkı Bey’in dikkatini çeken bu karar seslerinin, Geleneksel Sanat Müziği’nde aynı makamların karar sesi olan La (Dügâh) perdesiyle ilgi kurularak, en alt tele La denilmiş olmasını da, bir başka güçlü olasılık olarak öne sürebiliriz.” (s.10-11) demektedir.

“Bilindiği gibi bu tel, bugün 440 frekanslı La sesine çekilmemekte, Do ya da Do diyez bazen de başka seslerle en alt tel eşleştirildikten sonra, bu tel La kabul edilmektedir.” (Akdoğu, 1999: 11)

“...alt telden çıkan ses La farzedildiğinde, bir sekizli içinde şu notalarla ifade edilebilecek perdeler bulunmaktadır: Si bemol, Si bemol 2 (veya 3), Si, Do, Do diyez 3, Do diyez, Re, Mi bemol, Mi bemol 2 (veya 3), Mi, Fa, Fa diyez 3, Fa diyez, Sol, La bemol (veya Sol diyez), La bemol 2, La.” (Tura, 2000a: 313).

Tura (2000a) geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemini bu şekilde ifade ettikten sonra perdelerin bağlama üzerinde nerelere bağlanacağını ayrıntılı bir şekilde anlatmaktadır.

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sisteminde kullanılan bir sekizlide 17 aralık bulunduran sistemin, Fârâbi’nin detaylıca anlattığı Horasan Tanburu’na dayandığını göstermektedir. Geleneksel Türk halk müziğinin en önemli sazlarından biri olan bağlama, yüzyıllar öncesine dayanan bu 17’li sistemi bünyesinde barındırmaktadır.

### **1.1.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ses (Perde) Sistemi**

Geleneksel Türk sanat müziği belirli kurallara sahip, sanat kaygısı ön plana çıkan bir müzik türü olması sebebiyle zaman içerisinde ses (perde) sistemleri açısından değişen ve gelişen bir müzik türü olmuştur.

“Nazariyat kökleri yüzyıllar öncesine dayanan Türk Klasikal/Sanat müziğimizde, makamları, dolayısıyla da bunlara ait perdeleri açıklayabilmek üzere, uzak geçmişte ve yakın zaman öncesinde, değişik çözümlülüklerde ve yapılarda ses sistemleri ileri sürülmüştür” (Yarman, 2007: 1).

Geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemi ile ilgili ilk yazılı kaynak konusunda Akdoğu (1999) “Geleneksel Sanat Müziği dizgesiyle ilgili ciddi ilk açıklamayı, 13. yy’da Safiyyüddin Abdülmümin Urmevî (1237-1294)’nin yazmış olduğu “Kitâb ü’l Edvar” adlı eserinde buluyoruz” (s.13) demektedir.

Akdoğu (1999)’nun ifadesi geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sisteminin Safiyyüddin’e dayandığını ve Safiyyüddin’in açıkladığı ses sisteminin geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sisteminin temeli olduğunu göstermektedir.

“... Sistemci Okulun kurucusu olarak kabul edilen Safiyyüddin Abdülmü’min Urmevî (1230-1294) Kitâbü’l Edvârı’nda Türk müziği ses sistemini açıklamış ve daha sonraları bu eser pek çok müzik bilgini tarafından aktarılmıştır. Ayrıca bu edvâr kendisinden sonra gelen müzik kuramcılarına da kaynak olmuştur. Safiyyüddin bir sekizliyi 17 eşit olmayan aralığa bölmüş, boş teli gösteren mutlaki vitir (veter) çizgisi üzerinde bu aralıkları ve sesleri göstermiştir” (Çolakoğlu, 2008).

“...Geleneksel Türk Sanat Müziğinde, Safiyyüddin Abdülmümin Urmevi’den (1217-1294) beri Ortadoğu müziklerinde derin tesirler uyandırarak büyük yaygınlık kazanmış olan on yedi perdeli sistem kullanılmıştır” (Can, 2002: 178).

Araştırmacıların ifadeleri, geleneksel Türk sanat müziğinde bir dönem 17’li aralık sisteminin kullanıldığını göstermektedir. Safiyyüddin’in açıkladığı ses (perde) sistemi geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sisteminin ilk örneklerini teşkil etmektedir.

Araştırmalar, 17’li ses (perde) sisteminin bir süre sonra geleneksel Türk sanat müziğinde yetersiz görüldüğünü ve yeni sistemlerin önerildiğini göstermektedir.

“...ilk kez, sekizli içinde yirmi dört sesin, dolayısıyla, bir sekizlinin yirmi dört eşit olmayan aralığa bölünmesi sonucu ortaya çıkan seslerin geleneksel sanat müziğinde kullanılması gerektiğini söyleyen ilk kişi ise, Rauf Yekta (1871-1935)’dir” (Akdoğu, 1999: 22).

“Rauf Yekta Bey’in sistemine dayalı olan Arel-Ezgi sistemine kadar ana dizi rast olarak kabul edilirken bu dizi Arel-Ezgi-Uzdilek sistemiyle birlikte batı müziğinin do majörüne takabül eden çargâh dizisi oluvermiştir” (Çolakoğlu, 2008).

Çolakoğlu(2008) ve Akdoğu(1999)’nun ifadelerinden anlaşılacağı üzere günümüzde kullanılan ve Safiyyüddin ses sisteminden sonra kabul görmüş en önemli ikinci sistem olan Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi, Rauf Yekta Bey’in önerdiği 24’lü sistemi temel almıştır.

Arel-Ezgi-Uzdilek ses sisteminin dışında bazı araştırmacılar tarafından farklı ses sistemleri önerilmiştir.

Çolakoğlu (2008) bu konuda “ Sistemini sorguladığımız Rauf Yekta ve Arel-Ezgi-Uzdilek’ten başka; Abdülkadir Töre-Ekrem Karadeniz ve Kemal İlerici gibi isimler farklı sistem önerilerinde bulunmuşlardır. Abdülkadir Töre ve öğrencisi Ekrem Karadeniz sistemine göre bir tanini (tam) 6 aralığa bölünmektedir. Koma (1 koma), Bakiye (4 koma), Küçük Mücenneb (5 koma) ve Büyük Mücenneb (8 koma) aralıklarından başka, İrha (1,5 koma) ve Sagir (2,5 koma) değerindeki birimler de ölçülmüştür. Yarım komalık değerlerin söz konusu edilmesi ise 24 aralığın az gelmesine neden olmuş, bu sisteme göre oktav 41 aralığa bölünmüştür. Sistem ana dizi olarak rast dizisini kabul etmektedir. Kemal İlericiye göre bir oktav 53 aralığa bölünmektedir. Ana dizi hüseyini dizisi olarak ele alınmıştır”.

“Günümüzde Geleneksel Türk Sanat Müziğinde hâlen kullanılmakta olan ses sistemi H. Sadettin Arel (1880-1955), Suphi Ezgi (1869-1962) ve S. Murat Uzdilek (1891-1967) tarafından önerilip savunulduğu için Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi olarak adlandırılan yirmi dört perdeli sistemdir. Bu sistemin Geleneksel Türk Sanat Müziği bünyesine ne kadar uygun olduğu konusunda zaman zaman büyük tartışmalar yaşanmıştır. Bununla birlikte alternatif olarak ortaya atılan diğer sistemler kişisel bir öneri olmanın ötesinde fazla bir yaygınlık kazanmamış, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi hem kuramsal hem de uygulamaya yönelik çalışmalarda geniş çapta kullanılan tek sistem olarak kalmıştır.” (Can, 2002: 175-176)

Yapılan araştırmalar doğrultusunda, geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sisteminin Safiyyüddin’den günümüze kadar gelişerek geldiği ve günümüzde Arel-Ezgi-Uzdilek’in önerdiği 24’lü ses (perde) sisteminin kullanıldığı sonucuna varılmıştır.

## 1.2. GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİNDE MAKAM

Türk müziği şüphesiz en yüksek sanat değerlerine sahip müziklerden biridir. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdürmüş büyük bir kültürden beslenmektedir.

“Tarihsel olarak bakıldığında bu musiki altı yüzyıl süren bir imparatorluğun bağrında gelişti. Muazzam repertuarı ve doğaçlamasının mükemmelliğiyle o imparatorluğun son bulmasından sonra bile şimdi yaşamını sürdürmektedir” (Signell, 2006: 21).

“Hiç şüphesiz, klasik Türk müziği, dünyanın büyük sanat geleneklerinden biridir. Klasik Türk müziği bir yandan 600 küsur yıllık Osmanlı imparatorluğunun büyük ihtişamını, lirizmini, felsefesini ve sufizmini yansıtırken bir yandan da Anadolu topraklarında yaşamış medeniyetlerin, kültürlerin, halkların izlerini içinde barındırır” (Aydemir, 2014: 13).

Signell ve Aydemir’in açıklamalarından yola çıkarak geleneksel Türk sanat müziğinin Osmanlı uygarlığının nadide bir ürünü olduğunu söyleyebiliriz.

Geleneksel Türk sanat müziği denilince akla ilk gelen “makam” kelimesidir.

“Türk musikisi denir denmez çoğunluğun aklına ilk gelen merak konusu makamların ne olduğu ve birbirlerinden nasıl ayırt edilebildikleridir” (Tanrıkorur, 2009: 131).

Makam kelimesinin kökeni hakkında Tanrıkorur (2011) “Bugünkü Türkiye’den Çin’e kadar Türk asıllı bütün müzisyenlerin kullandığı “makam” kelimesi Arap asıllıdır. “Kâme-Yekûmu” (= kalkma, ayakta durma) fiil kökünden yapılmış olan maqam veya maqame kelimesi, “durulan yer” anlamındadır ve tarihte önce ilk Kur’an okuyucularının Kur’an okurken durdukları yer için kullanılmıştır. Sonraları sohbet ve mûsikî yapılmak üzere toplanılıp eğlenilen yere de “makam” denmiştir” (s.139) demektedir.

“Makam” kelimesi mûsikîdeki anlamında kullanımı hakkında Tanrıkorur (2011) “Arapların “makam” kelimesini mûsikîdeki bugünkü anlamı ile VIII. yüzyılın büyük Arap nazariye ve icracısı Mansûr Zalzal’dan beri kullandıkları tahmin olunabilir. Türkler ise XIV. yüzyıla kadar “makam” anlamında, çeşitli Asya Türk diyaleklerinde Kök, Kög, Küg, Küy veya Kü şeklinde söylenebilen terimi kullanmaya devam etmişlerdi. Kaşgarlı Mahmud’un 1072-1074 yılları arasında Araplara Türkçe öğretme

amacıyla yazdığı Dîvânu Lûgati't-Türk adlı ansiklopedik eserde “yısun kök” sözü, Türklerin o zaman kullandığı 360 makam ezgisi içinde 9'unun (=yısun) temel nitelikte olduğunu gösteriyordu. Belki de bütün doğduğu mûsikîsi tarihinin en büyük nazariyatçısı olan Safiyyüddin Abdülmü'min'de de (1224-1294) henüz “makam” kelimesi yoktur: “edvâr” veya “şedd” kelimeleri “makam” anlamından kullanılmıştır. İbni mühenna da (XIII. yy) sözlüğünün Türkçe bölümünde bu “kök”lerden söz etmiştir. Makam teriminin bugünkü anlamı ile ilk defa, Safiyyüddin'den sonraki Türk asıllı en büyük mûsikî bilgini, besteci ve icracısı olan Abdulkadir Merâgî tarafından kullanıldığını tahmin ediyoruz” (s.139-140) demektedir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde “makam” terimi, araştırmacılar tarafından farklı şekillerde tanımlanmıştır.

“Makam, bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak meydana gelmiş seslerin umumi hey'etidir” (Öztuna, 2000: 228).

“Türk makam sisteminin birçok yapısal yönü vardır, fakat bunların arasında en önemli olanı onun aralıksal yapısıdır. Önceden saptanmış aralıkların birbiri ardı sıra gelişi bir dizi oluşturur ve bir makam her şeyden önce bir dizidir” (Signell, 2006:40).

“Makam, bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir” (Özkan, 2011: 115).

“Türk müziğinde dizilerin, bestecinin istediğine göre değişen bir düzen içinde değil, seyir adı verilen kurallara göre kullanılmasından doğan kavram” (Tanrıkorur, 2011:207)

“Dizi, durak, güçlü, yeden, tiz durak, asma karar ve arıza işaretleri ile makamsal dizi aralıkları esas alınan kendine özgü seyir ve makamsal çeşni geçkileri ile oluşan özel melodik yapıdır” (Çakar, 2004: 46)

“Makam; kendine özgü sesleri, aralıkları, durak, güçlü ve asma kararı, inici-çıkıcı karakterleri, bütün bunları içeren kendine özgü seyri, tüm bu öğeler arasındaki bire bir ilişkilerin oluşturulduğu duygularla örülmüş bir melodik yapıdır” (Akan, 2007: 178)

“Makam” teriminin tanımında Tanrıkorur (2004):

“Türk mûsikîsinin temel kavramı olan “makam”ın tarif ve tasnifinin kolay ve doğru olarak öğrenilmesinde, Arel-Ezgi nazariyatınca tutulmuş olan yol hatalıdır. Hatalar üzerinde daha



fazla ısrar edilmeden düzeltilmesine gidilmesi, Türk mûsikîsini doğru öğrenmek isteyen gençlerimizin yanılmamaları ve boşuna zaman kaybetmemeleri bakımından zaruridir.

Arel şöyle diyor: Dizide veya lâhinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete ‘makam’ denilir. Şu halde makam: bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur. Dizi makamın çatısını gösterir. Her şeyden önce bu tarifte bir prensip hatası yapılmıştır; o da, bir bilinmeyi iki yeni bilinmeyenle anlatmaktır. Bu tarifi okuyan öğrenci “Peki, durak ve güçlü nedir?” diye sorduğunda aynı sayfadaki 79 no’lu paragrafta şunu okuyacaktır: Her basit makamın dizisinde en pest ses daima “durak”, dörtlü ile beşlinin ek yeri olan ses de daima “güçlü”dür. Yani, makam anlatılırken durak ve güçlü, durak ve güçlü anlatılırken makam kelimeleri kullanılmıştır. Bu tarif, eskilerin, “efradını câmî, ağıyarına mâni” ilkesiyle bağdaşmamaktadır.

Ezgi’nin tarifi şöyle: Makam, durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır. Ezgi şöyle devam ediyor: Makamlar dizileri gibi ya sâit veya nazil olur. Makamlarda bir ibtida, bir seyir, bir de karar mevcuttur. Yani, başlangıç ve karar, seyirden ayrı şeyler oluyor.

Rauf Yekta Bey ise: Makam, aralıkları arasında belli bir düzen ve değişik ilişkiler olan özel bir dizidir.” Diyor ve bir dizinin makam haline gelebilmesi için, 1. Kurucu unsurlar, 2. Ambitus, 3. Giriş, 4. Güçlü, 5. Durak, 6. Seyir ve Karar gibi 6 şart gerektiğini, bunlar içinde de en önemlisi seyir olduğunu ifade ediyor.

Töre-Karadeniz sistemindeki tarif ise şöyle: Türk mûsikîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye ‘makam’ denir. Bu tarife göre, her makamın kendisine mahsus ‘çeşni’si, yani kokusu ve tadı, seyir olmadan ortaya çıkmıyor. Görülüyor ki bunların içinde Seyir’den belirli bir ağırlıkla bahseden tek tarif, Töre-Karadeniz’inki. Öbürleri Seyir kelimesini makam tarifine sokmaktan kaçınıyorlar ve makamı dizi ile dörtlü-beşli açısından ele alarak anlatmağa çalışıyorlar. Oysa dizi ile makam arasında çok az ilgi vardır. Dizi olmasa dahi, makamı makam yapan tek şey Seyir’dir. Dizileri aynı olan Uşşak-Bayatî ve Isfahan makamlarını; Hüseyini ve Muhayyer makamlarını, Neva ve Tahir makamlarını, Rast ve Nişaburek makamlarını: ayrıca, yalnız aralıkları bilinen, karar perdesi gösterilmemiş bir dizi ile, karar perdesi bildiğimizden değişik olan bir makamı, seyir unsuru olmasa, sadece dizileriyle tanınamız mümkün müdür?” (s.24-26) şeklinde eleştiride bulunmaktadır.

Tanrıkorur (2001) makam konusunda “seyir” önemini vurgulamakta ve bu terimini şu şekilde açıklamaktadır:

“Bizim müziğimizde ezgiler ( nağmeler/melodiler), Batı müziğindeki gibi geniş se aralıklarıyla oradan oraya sıçrayan bir geliş güzellik içinde değil; girişi, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde kullanılırlar. Ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara “seyir” adı verilir. Makamlara kişilik, lezzet ve kokusunu veren, işte bu hayatî önemdeki, bestecilerin değiştiremeyeceği seyir kurallarıdır” (s.131).

Signell (2006)’de seyir konusunda;

“Salt bir makam dizisi cansız bir iskelet gibidir. Ona can veren güç, ezgiyi ileri iten kuvvet, seyir ile sağlanır. Makam sistemiyle yapılan herhangi bir musiki parçası yahut doğaçlama, bu seyri yeniden yaratmaya gayret edecektir. Türk kuramcıları bu konuda konuşmakta geç kalmış olup onun yerine her makam hakkında özel ayrıntıları vermeyi yeğlemişlerdir. Bu bölüm, bazı genel ilkeleri bildirmek ve bazı seyir örnekleri vermekle bu boşluğun doldurulmasına yardım etmeyi tasarlamaktadır. Her makamın, başlangıçta, ortada ve sonda olmak üzere kendini ayırt ettirici bir seyri vardır. Seyir bir kere başlayınca, ezgi *son karar*’a varmadan duramaz. Bir ezgide seyir, geçici kalış noktaları olan “makam özellikleri” ile belirlenir. Bu makam özekleri şunları kapsar: *karar*, *güçlü*, *giriş* ve *muvaqqat kalışlar*. Ezgi bunların birinde durunca görelî bir kalış duygusu verir. Ezgisel çizginin işlevi yönünden bu perdeler diğerlerine göre *durucudur* ve *durak* elbette en az yürüyücüdür. Bu makam özeklerinin arasında yer alan diğer perdeler de ezgisel seyri belirtmeye yardım ederler. Bunlar arasında en önemlileri *yeden* ve *asma karar*’dır. Ezgi bunlardan birinde durunca kuvvetli bir rahatsızlık yahut bitmemişlik duygusu verir. İşlev yönünden bu perdeler çok ‘yürüyücü’ sayılmalıdır. Bir musiki parçasının *durak*’ı yahut *karar*’ı kolaylıkla saptanabilir. Adı üstünde, seyirdeki en son notadır. Ezgi *durak*’ta en son çözülümüne erişince, bir sona erme ve bitmişlik duygusu sağlar. Bir solo doğaçlamaya eşlik eden çalgılar çoğu kez doğaçlamanın başlangıcında ve sonunda, *durak* sesi üzerinde dem tutarlar. Durağın bir oktav üstünde yer alan tiz *durak* seyirde çoğu kez önemli bir rol oynar. Seyrin giriş (başlangıç) sesi ilk musiki cümlesinin etrafında geliştiği bir makam özeğidir. Giriş sesi ya *durak* ya *güçlü* ya da tiz *durak* olabilir. Giriş sesi ile *karar* arasında orta bir yerde olan *güçlü* belli başlı bir makam özeğidir. Bazen, bir doğaçlamanın başlangıcında, *güçlü* üzerinde ikincil bir dem tutulur. *Güçlü* çoğu kez durağın beşlisi (RAST, HÜSEYİNÎ’de vb.) yahut dördüsü üstünde (UŞŞÂK, NEVÂ’da vb.) yer alır. Ara sıra *güçlü*, durağın üçlüsü üzerindedir (SEGÂH, SABÂ’da vb.). Herhangi bir makamın biricik niteliklerinin birçoğu, seyirinin karakteristik muvaqqat kalışlarında bulunur. Ne *durak* kadar kesin ne de *güçlü* kadar nüfuzlu olmayan muvaqqat kalışlar ve bunların sıralanışı yine de bunlarsız seyirin kişiliğini kaybedeceği belirgin öğeleridir” (s.61-62) demektedir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde makamlar kendilerine özgü dizilerden oluşmaktadır.

“Yedi notanın inici veya çıkıcı olarak yan yana sıralanmasına ”dizi” denir. Dizi herhangi bir notadan başlayabilir. Her makamın temel bir dizisi vardı” (Aydemir, 2014: 23).

“Türk makam sisteminin birçok yapısal yönü vardır, fakat bunların arasında en önemli olanı onun aralıksal yapısıdır. Önceden saptanmış aralıkların birbiri ardı sıra gelişi bir dizi oluşturur” (Signell, 2006: 40).

“Türk Mûsikîsinin esâsını, çeşni dediğimiz dörtlü ve beşliler meydana getirir. Bir çeşni, sağlam bir şekilde dört sesi ile belli olur. Bu dörtlü ve beşlilerin birçoğu tam dörtlü ve beşlilerdir” (Özkan, 2011: 50).

“Türk Mûsikîsi’nde makamlar üçe ayrılır:

- 1- Basit Makamlar
- 2- Şedd Makamlar (Göçürülmüş Makamlar)
- 3- Mürekkebe Makamlar (Bileşik Makamlar)” (Özkan, 2011: 116).

### ***Basit Makamlar***

“Tam dörtlü ve tam beşlilerin (4+5 veya 5+4) şeklinde ardarda dizilmesiyle oluşur. Basit makam dizileri dörtlü ve beşlilerin birbirine eklenmesiyle meydana gelir. Kuramsal olarak basit denilen makam sayısı 13 adettir: Çargâh, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Neva, Hüseyini, Hicaz, Hümayun, Uzzal, Zirgüleli Hicaz, Karcıgar, Basit Suzinak” (Akan, 2007: 178).

### ***Şed Makamlar (Göçürülmüş Makamlar)***

“Bir makam dizisini kendi yerinden alıp başka bir perde üzerine transpoze ettiğimizde ortaya çıkan makam şed makam sınıfına girer” (Aydemir, 2014: 29).

“... bütün diziler ve çeşniler Türk Mûsikîsi’ndeki bütün sesler üzerine göçürülemez. Her dizi veya çeşninin şed yapılabilme imkânı fazla ise de, bâzı perdeler üzerinde herhangi bir dizi şed yapılamayabilir” (Özkan, 2011: 211).

### ***Mürekkebe Makamlar (Bileşik Makamlar)***

“Değişik çeşni ve dizilerin birbirine geçkisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar hâlinde tesbitinden yâni bir kişilik kazanıp makam olarak kabul edilmesinden mürekkebe (bileşik) makamlar doğmuştur” (Özkan, 2011: 291).

“Bileşik makam iki veya daha fazla bilinen makamın tek bir yeni makamda birleşmesiyle yaratılır” (Signell, 2006: 100).

### 1.2.1. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değiştirme İşaretleri

Geleneksel Türk sanat müziğine özgü ikili aralıkların her birinin ismi ve harflerle gösterilen sembolleri vardır.

**Tablo 1. 1.** GTSM’de İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değiştirme İşaretleri

ARALIGIN ADI	KOMA DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SIMGESİ
KOMA	1	♯	♭	F
BAKIYE	4	##	♭♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEP	5	♯♯	♭♭	S
BÜYÜK MÜCENNEP	8	###	♭♭♭	K
TANİNİ	9	♯♯♯	♭♭♭	T
ARTIK İKİLİ	12-13	-	-	A - A 12...13

### 1.2.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Ses (Perde) İsimleri ve Yerleri

Geleneksel Türk sanat müziğinde sekizlinin 24 aralığa ve dolayısıyla 25 perdeye bölündüğü ses sisteminde, 53 perdenin her birinin kendine özgü ismi vardır.

The diagram illustrates the 53 traditional Turkish makam names (perdes) arranged in a 7x8 grid. Each name is placed on a specific note of a staff, with some names spanning two notes. The names are:

- Kaba Çargâh
- Kaba Nim Hicaz
- Kaba Hicaz
- Kaba Dik Hicaz
- Yegâh
- Kaba Nim Hisar
- Kaba Hisar
- Kaba Dik Hisar
- Hüseyini - Aşiran
- Acemaşiran
- Dik Acemaşiran
- Irak
- Geveşt
- Dik Geveşt
- Rast
- Nim Zırgüle
- Zırgüle
- Dik Zırgüle
- Dügâh
- Kürdi
- Dik Kürdi
- Segâh
- Buselik
- Dik Buselik
- Çargâh
- Nim Hicaz
- Hicaz
- Dik Hicaz
- Neva
- Nim Hisar
- Hisar
- Dik Hisar
- Hüseyini
- Acem
- Dik Acem
- Eviç
- Mahur
- Dik Mahur
- Gerdantiye
- Nim Şehnaz
- Şehnaz
- Dik Şehnaz
- Muhayyer
- Sümbüle
- Dik Sümbüle
- Tiz Segâh
- Tiz Buselik
- Tiz Dik Buselik
- Tiz Çargâh
- Tiz Nim Hicaz
- Tiz Hicaz
- Tiz Dik Hicaz
- Tiz Neva

Şekil 1.1. GTSM’de Ses (Perde) İsimleri ve Yerleri

### 1.2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Dizi Meydana Getirmeye Yarayan Tam Dörtlü ve Beşliler

“Türk mûsikîsinin esâsını, çeşni dediğimiz dörtlü ve beşliler meydana getirir. Bir çeşni, sağlam bir şekilde dört sesi ile belli olur. Bu dörtlü ve beşlilerin birçoğu tam dörtlü ve tam beşlidir. Özellikle basit makamlarda bu çeşnilerin tam dörtlü ve tam beşli olma şartı vardır. Tam dörtlü; üç aralığı toplamı 22 koma olan dörtlülerdir. Tam beşli; dört aralığı toplamı 31 koma olan beşlilerdir” (Özkan, 2011: 50).

	
Çârgâh Dörtlüsü	Çârgâh Beşlisi
	
Bûselik Dörtlüsü	Bûselik Beşlisi
	
Kürdi Dörtlüsü	Kürdi Beşlisi
	
Uşşâk Dörtlüsü	Uşşâk Beşlisi
	
Hicaz Dörtlüsü	Hicaz Beşlisi
	
Rast Dörtlüsü	Rast Beşlisi

Şekil 1.2. GTSM’de Dizi Meydana Getirmeye Yarayan Tam Dörtlü ve Beşliler

#### 1.2.4. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Dizi Meydana Getirmeye Yarayan Özel Dörtlü ve Beşliler

Geleneksel Türk sanat müziğinde bulunan özel dörtlüler ve özel beşlilerin koma değerleri, tam dörtlüler (22 koma) ve tam beşlilerin (31 koma) koma değerleri gibi sabit değildir. Ayrıca bu özel dörtlü ve beşliler basit makamların oluşumunda kullanılmazlar.

##### *Sabâ dörtlüsü*

“Üç aralığı toplamı 18 komadır. Kendi yeri La (dügah) perdesidir” (Özkan, 2011: 59).



Şekil 1.3. GTSM’de Sabâ Dörtlüsü

##### *Segâh Beşlisi*

“Kendi yeri segâh perdesidir. Aralıkları pestten tize S.T.K.T.’dir. Dörtlü ve beşlisi tamdır. Ancak bununla basit makam yapılmadığından, tam dörtlü ve tam beşliler başlığı altından incelenmeyip, burada ele alınmıştır. Bir de eksik segâh beşlisi vardır ki, birçok eserlerde Eviç (bakiye diyezli fa) yerini Acem (fa bekar) kullanılmasından doğmuştur. Aralıkları S.T.K.S.’dir ve 27 komalık eksik bir beşlidir” (Özkan, 2011: 59).



Şekil 1.4. GTSM’de Segâh Beşlileri

### *Müstear Dörtlüsü ve Beşlisi*

“Kendi yeri segâh perdesidir. Aralıkları pestten tize T.S.K.T.’dir. Bu çeşit Müstear beşlisinin dörtlü ve beşlisi tamdır. Ancak bununla basit makam yapılmadığı için, tam dörtlü ve tam beşliler başlığı altında incelenmeyip, burada ele alınmıştır. Bir de eksik Müstear beşlisi vardır ki, Eviç perdesi yerine Acem perdesinin kullanılmasından meydana gelmiştir.T.S.K.S. aralıkları ile eksik bir beşlidir” (Özkan, 2011: 60).



**Şekil 1.5.** GTSM’de Müstear Beşlileri

### *Hüzzâm Beşlisi*

“Kendi yeri Segâh perdesidir. Aralıkları pestten tize S.T.S.A.’dır. Dörtlüsü eksik dörtlüdür, beşlisi de dörtlünün tiz tarafına tanini ilavesiyle yapılmamıştır; bu beşli, dörtlünün tiz tarafına ‘A’ eklenerek elde edilmiştir. Bu bakımdan basit bir beşli değildir. Üçlüsü Hüzzâm özelliği taşımaz” (Özkan, 2011: 60).



**Şekil 1.6.** GTSM’de Hüzzâm Beşlisi

### *Nikriz Beşlisi*

“Kendi yeri Râst perdesidir. Aralıkları pestten tize doğru T.S.A.S.’dir. Hicaz dörtlüsünün pest tarafına bir tanini ilavesiyle meydana gelmiştir. Bir dörtlünün tiz tarafına tanini eklenerek yapılmadığı için basit bir beşli değildir. Ayrıca dörtlüsü 26 komalık artık bir dörtlüdür” (Özkan, 2011: 60).





**Şekil 1.7.** GTSM’de Nikriz Beşlisi

### *Pençgâh Beşlisi*

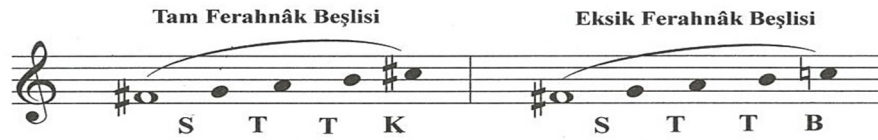
“Kendi yeri Râst perdesidir. Aralıkları pestten tize T.T.K.S.’dir. Râst dörtlüsünün pers tarafına bir tanini ilavesi yapılmıştır. Bir dörtlünün tiz tarafına bir tanini eklenerek yapılmamıştır. Bu bakımdan basit değil ve öteki dörtlü ve beşliler arasında incelenmemiştir. Dörtlüsü 26 koma olup, artık dörtlüdür” (Özkan, 2011: 61).



**Şekil 1.8.** GTSM’de Pençgâh Beşlisi

### *Ferahnâk Beşlisi*

“Kendi yeri Irak perdesidir. Aralıkları pestten tize S.T.T.K.’dir. bir dörtlünün tiz tarafına bir tanini eklenerek yapılmamıştır. Dörtlüsü 23 komalık artık bir dörtlüdür. Bu bakımdan basit değildir. Bu beşlinin eksik Ferahnâk beşlisi diyeceğimiz şekli vardır ki, bir çok Ferahnâk, Segâh, Râst eserlerde kullanılmıştır. Eksik Ferahnâk beşlisi Nimhicaz yerine Çargâh perdesinin kullanılmasından doğmuştur” (Özkan, 2011: 61).



**Şekil 1.9.** GTSM’de Ferahnâk Beşlileri

### Nişâbûr Dörtlüsü ve Beşlisi

“Kendi yeri Bûselik perdesidir. Aralıkları pestten tize doğru K.S.T.B.’dir. Görünüşte dörtlü olarak, aralıkları bakımından, Uşşak dörtlüsünün aynıdır. Fakat kendi yeri olan Bûselik perdesi üzerinde, kulakta ayrı bir izlenim bırakır ve kişilik kazanır. Nişâbur beşlisi 26 komalık eksik bir beşlidir ve bildiğimiz gibi dörtlünün tiz tarafına bir tanini ilavesiyle değil, bir bakiye ilavesiyle yapılmıştır. Bu bakımdan basit bir beşli değildir” (Özkan, 2011: 61).



Şekil 1. 10. GTSM’de Nişâbûr Dörtlüsü ve Beşlisi

### 1.3. HÜZZAM MAKAMI

**Durağı:** Segâh perdesidir.

**Seyri:** İnici-çıkıcıdır.

**Dizisi:** “Hüzzâm makamı dizisi, günümüze kadar “Yerinde Hüzzâm beşlisine Eviç’te Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.” diye tarif edilmiştir.” (Özkan, 2011: 311).



Şekil 1.11. GTSM’de Hüzzam Makamı Dizisi

“Ayrıca, güçlü Nevâ perdesi üzerindeki Hicaz dörtlüsünün, Hümâyûn dizisi hâlinde uzamasından, Gerdâniye perdesi üzerinde bir Bûselik beşlisinin meydana geldiği, dolayısıyla tiz bölgenin değişik iki çeşniye sahip olduğu söylenmiş, bu durum makamın mürekkebe oluşunun sebeplerinden biri olarak gösterilmiştir.” (s.311)

**Yerinde Hüzûm Makamı Dizisi**

**Nevâ'da Hümâyûn Dizisi**

**Şekil 1.12.** GTSM’de Hüzûm Makamı Dizisi İçerisindeki Hümâyûn Dizisi

“Makamın bu şekilde tarifi yanlış değildir. Fakat elimizdeki Hüzûm eserler incelendiğinde, makamın aslında çok daha başka çeşnilerle de bezenmiş bulunduğu ve görüldüğü kadar basit olmadığı anlaşılır.”(s.311)

“Önce kabul etmek gerekir ki, Eviç’te Hicaz dörtlüsü bulunan dizi çok az kullanılmıştır. Buna karşılık, Nevâ perdesinde Hümâyûn dizisini esas almak gerekir. Tiz taraftaki diğer çeşniler buna ilâve edilmelidir. Bundan başka Hüzûm makamında Nevâ üzerinde bulunan bakiye bemollü “mi” Hisar perdesi çok değişkendir. Aslında bu perdeyi Hisâr’dan 1 koma daha dik basmak gerekir. Fakat bu ses için mûsikî yazımızda herhangi bir işaret yoktur. Esasen sistem olarak da bu ses hesaba katılmamıştır. Bu perde ile Eviç perdesi arası, Hüzûm makamının karakteristiği olarak 11 komadır. Bâzan da Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanıldığında, Hisar perdesi yerine Dik Hisar perdesi kullanılır ki, bu da tamamen Nevâ perdesinde bir Uşşâk dizisinin seyre karışması demektir. Bu “mi” sesinin tam Hüseyinî basıldığı yerler bile vardır. Ayrıca Hisar ve Dik Hisar perdelerindeki bu değişkenlik, Segâh perdesi üzerindeki çeşnilerin de değişmesine yol açar. Segâh perdesinde Hüzûm beşlisinden başka tam ve eksik Segâh beşlisi, tam ve eksik Ferâhnak beşlileri de seyre karışır ki, bu da adeta Segâh makamına geçki olarak kabul edilmiştir. Fakat hemen bütün Hüzûm makamındaki

eserlerde her zaman kullanıldıklarına göre, artık bunlar makamın esas malıdır. O halde Hüzam makamını artık bu açıdan incelemek gerekir. Şimdi Hüzâm makamı dizisini bu gözle yeniden ele alıp tarif edelim:

Segâh'ta, yâni yerinde Hüzâm beşlisine 3. derece Nevâ perdesinde Hümâyûn, Hicaz, Uzzâl dizisinin; 5. derece Eviç'deki Hicaz ve Segâh dördlüsünün; 4. derece Dik Hisar'da Nikriz beşlisinin; 3. derece Nevâ perdesinde Uşşâk dördlüsünün; Segâh perdesinde tam ve eksik Segâh beşlisinin; yine Segâh perdesinde bâzan tam ve eksik Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesinden ve karışık olarak kullanılmasından meydana gelmiştir.

Not: Nevâ perdesindeki Hicaz ailesi dizileri, ortalama Hicaz dizisi olarak da kullanılabilir" (s.311-312).

Yerinde Hüzâm 5'lisi

S T S A<sub>12-11</sub>

Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi

Nevâ'da Hicâz 4'lüsü

S A<sub>12</sub> S T B T T

Nevâ'da Hicâz-Hümâyûn-Uzzâl Dizileri

Eviç'de Hicâz 4'lüsü

T S A<sub>13</sub> B

Dik Hisar'da Nîkrîz 5'lisi

Eviç'de Segâh 4'lüsü

S S T K

Dik Hisâr'da Ferâhnâk 5'lisi

S T T K

Nevâ'da Uşşâk 4'lüsü

K S T

Yerinde Segâh 5'lisi

S T K T

Yerinde Eksik Segâh 5'lisi

S T K T

Segâh'da Ferâhnâk 5'lisi

S T T K

Segâh'da Eksik Ferâhnâk 5'lisi

S T T B

**Hüzâm Makâmı Dizileri**

Şekil 1.13. GTSM'de Yerinde Hüzâm Beşlisiyle İlişkili Olan Dörtlü ve Beşliler

**Güçlüsü:** 3. derece Nevâ perdesidir. Üzerinde Hicaz çeşnisi ile yarım karar yapılır.

**Asma Karar Perdeleri:** “Makamı meydana getiren hemen bütün çeşnilerin buldukları perdeler asma karar perdeleridir. Bu perdelerde üzerinde bulunan çeşnilerle asma kararlar yapılır. Buna göre tizden peste doğru: Gerdâniye perdesinde Bûselik çeşnisiyle, Eviç perdesinde Hicaz veya Segâh çeşnisiyle, Dik Hisar perdesinde Nîkrîz çeşnisiyle, Nevâ perdesinde Uşşâk çeşnisiyle (Nevâ’da Hicaz’lı kalınırsa, bu güçlüde yarım karardır) asma kararlar yapılabilir. Çargâh’daki Nîkrîzli karar da önemlidir. Bunlardan başka, Râst perdesine Râst çeşnisiyle düşülebilir ki, bu asma kararlar Basit Suz’nâk dizisi meydana gelir. Dügâh perdesinde de Uşşâk çeşnisiyle asma karar yapılır ki, bu da Karcığâr dizisinin meydana gelmesine yol açar. Segâh perdesinde tam ve eksik Segâh beşlisiyle Segâh çeşnili ve yine Segâh perdesinde tam ve eksik Ferahnâk’lı asma kararlar yapılabilir. Fakat unutulmamalıdır ki tam karar Segâh perdesinde Hüzââm beşlisiyle yapılacaktır. Eviç ve Hisar perdelerinde de çeşsiz kalınabilir. Bu kalışlar da karakteristiktir.

Not: Şunu da hemen belirtmek gerekir ki Hisar perdesinin değişkenliği dolayısıyla, birçok Hüzââm eser, Hisar perdesinin daha da dikleşmesi ile Dik Hisar’a yakın bir duruma girer ve karar sırasında adeta Segâh çeşnili karar veriliyormuş gibi bir durum hasıl olur” (Özkan, 2011: 314).

**Donanımı:** “Si” için koma bemolü, “mi” için bakiye bemolü, “fa” için bakiye diyezi donanımına yazılır. Gerekli diğer değişiklikler eser içinde gösterilir. Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: “Pestten tize doğru: Segâh, Çargâh, Nevâ, Hisar veya Dik Hisar veya Hüseyinî, Eviç veya Acem, Gerdâniye, Sünbüle veya Muhayyer (Si için) yine Sünbüle eya Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ’dır” (Özkan, 2011: 314).

**Yeden’i:** 2. aralıktaki bakiye diyezli “lâ” Kürdî perdesidir.

**Genişlemesi:** “Hüzââm makamı, bir bakıma basit Suz’nâk makamının 3. derecesi üzerinde karar etmesidir. Bu bakımdan Basit Suz’nâk makamına bağlıdır, dolayısıyla Râst perdesine Râst beşlisiyle düşülebilir. Bu suretle yerinde bir Basit Suz’nâk dizisi meydana gelir. Dügâh perdesinde Uşşâk dördlüsü bulunduğu göre, bu perdede de karcığâr makamı dizisi meydana gelir. Bu üç makamın dizileri iç içedir.” (Özkan, 2011: 314).

**Yerinde Karcıgar Makamı Dizisi**

**Yerinde Basit Sûz'nâk Makamı Dizisi**

**Şekil 1.14.** GTSM’de Hüzzam Makamı Dizisinin Genişlemesinde Oluşan Diziler

“Seyir esnasında Segâh perdesinde asma karar yapılacağı zaman karar duygusunu kuvvetlendirmek için, bakiye diyezli “lâ” Kürdî perdesi yeden olarak kullanılır. Bu perde kullanılarak Irak perdesine düşülürse, bu, bâzan Eviç perdesinde kullanılan Hicaz çeşnisinin alt simetriği olan Irak perdesinde Hicaz dörtlüsüdür. Eğer bu şekilde Irak perdesine karar düşülmeyip, Râst perdesinde kalırsa, bu da Hicaz çeşnisinin 2. Derece üzerinde çeşnisiz asma kararı demektir. Irak perdesine Hicaz dörtlüsüyle düşülürse, Hüzzam-ı Cedîd makamı meydana gelmiş olur.” (s.314)

**Irak'da Hicâz 4'lüsü**

**Şekil 1.15.** GTSM’de Irak’da Hicaz Dörtlüsü

“Hüzzam makamı, yapısı gereği tiz taraftan zâten, kendiliğinden genişlemiştir” (s.314).

**Seyir:** “Bazen güçlüden, bazen durak perdesinden, daha doğrusu Hüzzâm beşlisinin seslerinde seyre başlanır. Makamı meydana getiren bütün çeşni ve dizilerde karışık gezinilip güçlü Nevâ perdesinde Hicaz (A11) çeşnisiyle yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar da gösterilir. Nihayet yine karışık gezinilip Segâh perdesinde mutlaka Hüzzâm beşlisi ile yedenli tam karar yapılır.” (Özkan, 2011: 315).

“Not: Hüzûm makamı en başta incelenen 8 sesli bir dizi ile gösterilse bile, güçlüsünün 3. Derece üzerinde olması, dörtlüsünün tam dörtlü olmayıp, eksik dörtlü olması ve beşlisinin de dörtlüsünün tiz tarafına 1 tanini eklenerek yapılmayıp bir artık ikili ilavesiyle meydana gelmiş olması sebebiyle, mürekkebe makamdır” (s.315)

#### **1.4. UZUN SAP BAĞLAMANNIN ORGANOLOJİSİ VE PERDE SİSTEMİ**

“Yüzyıllar boyunca, halk topluluklarının zevk ve duygu zenginliğini, şen ya da hazin ezgiler halinde ortaya koyan Halk ozanlarından (Âşıklar) bağlayarak, halk musikisi meclislerinde, efe ve yâren derneklerinde, düğünlerde gelişen, denilebilir ki, Türk çalgı kültürünü Asya’dan Anadolu’ya ve Rumeli boylarına, bütün Balkanlara, hatta Avrupa’nın bazı bölgelerine kadar süzerek getiren en soylu ve yaygın çalgılarımızdan biri bağlamadır”(Ataman, 2000: 415-416).

##### **1.4.1. Bağlama Enstrümanının Organolojik Yapısı**

“Bağlama enstrümanı genel hatlarıyla; mızrapla (tezene) çalınan, üç grup halinde genellikle altı veya yedi telle icra edilen, bünyesinde farklı çalgı teknikleri (yöresel tavırlar) barındıran bir Türk halk çalgısıdır” (Haşhaş, 2013: 14).

“Telli, mızraplı ve tahta kapaklı çalgılarımızı bağlama ailesi oluşturmaktadır” (Emnalar, 1998: 56).

“Bağlama enstrümanı fiziksel yapı olarak, tekne (ses haznesi, gövde), göğüs (kapak), tuşe (klavye, sap), perdeler (ses ayraçları), burgular, burguluk, köprüler (eşikler) ve tel yuvası olmak üzere toplam sekiz parçanın birleşiminden oluşmaktadır” (Haşhaş, 2013: 14).

##### **1.4.1.1. Tekne (Gövde, Ses Haznesi)**

Bağlama enstrümanının tekne bölümü yarma (oyma) ve yaprak olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır.



### ***Yarma (oyma) Tekne***

“Genelde tekne dut ağacından oyularak yapılır. Ayrıca; kestane, meşe ve kayın (gürgen) hatta kavak ağaçları kullanılır” (Emnalar, 1998: 58).

“Yarma (oyma) tekne; bütün bir ağacın içinin oyulmasıyla oluşturulan, tek parça bir tekne çeşididir. Yarma ve oyma tekne fiziksel özellikleri açısından, birbirlerine benzediğinden dolayı birçok kişi tarafından aynı tekne yapısı olarak algılanmaktadır. Ancak bu konuda, bağlama yapım ve onarım işleriyle uğraşan Metin CERGENÇ; aslında yarma ve oyma tekne şekil olarak birbirine benzese de, yapı olarak birbirinden farklıdır. Oyma tekne; küçük bir ağacın içinin oyulmasıyla oluşturulan tekne çeşididir. Oyma teknelerde, genellikle ağacın budak kısmı teknenin sırt kısmında olur ve dikkatli bir bakışla herkes tarafından görülebilir. Teknenin sırt kısmında bulunan bu budak kısmından dolayı bağlamadan çıkan ses kalitesi düşer. Ancak yarma tekne; çok büyük bir ağacın üç veya dört parçaya bölünerek ağacın budaksız tarafının oyulmasıyla oluşturulan tekne çeşididir. Hem ağacın daha yaşlı olması, hem de budaksız bir yapıda olmasından dolayı, yarma tekne oyma tekneden çok daha iyi ses kalitesi vermektedir. Biz yaptığımız bağlamalarda, bağlama teknesinin oyma veya yarma olup olmadığını belirtiyoruz ve fiyatlandırmayı da buna göre yapıyoruz” (Haşhaş, 2013: 14).

### ***Yaprak Tekne***

“Yaprak tekne; aynı veya farklı cinsteki ağaçların, şeritler halinde kesilmiş parçalarının bir kalıp yardımıyla sıkıştırılarak oluşturulan tekne şeklidir. “Yaprak tekne ve oyma tekne arasındaki en önemli fark yaprak teknenin oyma tekne gibi yekpâre ağaçtan oluşmamış olmasıdır. Bağlama yaptırmak isteyen insanlar oyma teknenin daha iyi ses kalitesi vereceğinin düşünerek, genellikle oyma tekne konusunda ısrar ederler. Ancak iyi yapılmış bir yaprak tekne, çoğu zaman oyma tekneden daha verimli olabilir. Bunun sebebi oyma teknelerin içinin her tarafını aynı ölçülerde inceltebilmek çoğu kez olanaksızdır. Dolayısıyla oyma teknelerde bulunabilecek farklı kalınlıktaki bölgeler sesin kalitesini düşürmektedir. Ancak yaprak teknelerde ağaç parçaları eşit ölçülerde kesilebildiği için, böyle bir sorun yaşanmamakta ve daha standart bir ses kalitesi alınabilmektedir. Tekne yapımlarında standart bir ağaç kullanımı olmamakla birlikte, genellikle; dut, ardıç, maun vb. sert yapıdaki ağaçlar tercih edilmektedir” (Cergenç,2011’den akt. Haşhaş, 2013: 14).

#### **1.4.1.2. Göğüs (Kapak)**

“Teknenin üstüne yapıştırılan sık elyafli ağaçlardan yapılır (kızılçam gibi, ladin, köknar). Tek kısım olabileceği gibi kenarlara başka renkli ağaçlar da konulabilir” (Emnalar, 1998: 59).

“Teknenin üzerini kapatan ve alt köprünün (alt eşik) üzerinde bulunduğu kısımdır. Önceleri balıksırtı şeklinde kavisli yapılan göğüsler (kapak) günümüzde daha düz bir şekilde yapılmaktadır. Göğüs (kapak) yapımında genellikle ladin türü yumuşak ağaçlar tercih edilmektedir” (Akın, 2012 ‘den akt. Haşhaş, 2013: 15).

#### **1.4.1.3. Tuşe (Klavye, Sap, Kol)**

“Sazın perdelerinin bulunduğu kısımdır. Sert ağaçlardan yapılır” (Emnalar, 1998: 59).

“Parmak baskılarının gerçekleştirildiği ve perdelerin de üzerinde bulunduğu kısımdır. Teknenin oranlarına göre boyutları belirlenir. “Tekneye bir takoz yardımıyla tutturulan tuşenin yapımında genellikle; armut ağacı, kelebek, gürgen vb. gibi sert ağaçlar tercih edilmektedir” (Akın, 2012 ‘den akt. Haşhaş, 2013: 15).

#### **1.4.1.4. Perde (Ses Ayraçları)**

“Sapa bağlanan, notaların yerlerini belirten misinalardır” (Emnalar, 1998: 59).

“Bağlamanın tuşesi üzerine genellikle dörtlü sarmal bir halde bağlanan perdeler, tuşe üzerinde seslerin yerinin belirleme görevini üstlenirler. Perdelerin yapımında genellikle; siyah renge boyanmış misinalar tercih edilmektedir” (Akın, 2012 ‘den akt. Haşhaş, 2013: 15-16).

#### **1.4.1.5. Burgular**

“Alt eşığe bağlanan tellerin bağlandığı sapın uç kısmındaki deliklere yerleştirilen tahta parçalarıdır. Telleri germeye yarar” (Emnalar, 1998: 59).

“Burguluk kısmında bulunan burgular, bağlamanın akort yapılan bölümleri olmakla beraber, tel yuvası ile birlikte telleri göğüs (kapak) ve tuşe arasında sabitleyen

bölümdür. Burguların yapımında genellikle; gül, abanoz, vb. gibi sert ağaçlar tercih edilmektedir” (Akın, 2012 ‘den akt. Haşhaş, 2013: 16).

#### **1.4.1.6. Burguluk**

“Burguların, delikler vasıtasıyla içine yerleştirildiği bölümdür. Tuşeye, standart olmamakla birlikte 20 veya 35 derecelik bir açıyla yerleştirilir. Burgulukların yapımında genellikle; tuşede kullanılan ağacın aynısı tercih edilmektedir.” (Akın, 2012 ‘den akt. Haşhaş, 2013: 16).

#### **1.4.1.7. Köprüler (Eşikler)**

“Bağlamada alt eşik ve üst eşik olmak üzere iki adet bulunmaktadır. Alt eşik ve üst eşik, telleri belirli açılarla göğüs (kapak) ve tuşeden ayırarak, tellerin tınlamasını sağlayan bölümlerdir. Köprülerin standart bir ölçüsü bulunmamakla beraber ortalama; alt köprü 3 veya 5 mm. arasında, üst köprü ise 2 veya 3 mm. arasındadır. Köprülerin yapımında genellikle; armut ağacı, abanoz, gürgen vb. ağaçlar tercih edilmektedir.” (Akın, 2012 ‘den akt. Haşhaş, 2013: 16).

#### **1.4.1.8. Tel Yuvası**

“Tellerin teknede bağlandığı ser ağaçlardan yapılan bir kısımdır” (Emnalar, 1998: 59)

“Teknenin en uç kısmında bulunan tel yuvası; üzerinde bulunan deliklerin içinden tellerin geçirilmesiyle, tellerin bağlama üzerinde sabit kalmalarını sağlayan bölümdür. Tel yuvasının yapımında genellikle; gül, abanoz, armut ağacı vb. ağaçlar tercih edilmektedir.” (Akın, 2012 ‘den akt. Haşhaş, 2013: 16).

## 1.5. GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİNDE MAKAM - AYAK İLİŞKİSİ

Geleneksel Türk halk müziği herhangi bir sanat kaygısı duyulmadan oluşmuş bir müzik türüdür. Belli kurallara bağlı kalmaksızın içten gelen duygular ile oluşan geleneksel Türk halk müziği, terminolojik olarak birçok problemi beraberinde getirmektedir.

“Halk müziğinin doğuşunda hiçbir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir besteleme anlayışı yoktur. Tamamen içten gelen duyguların geleneksel bir müzikal coşku ile ifade edilmesi söz konusudur. Türk sanat müziğinin doğasında ise, başlangıçtan itibaren bir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir besteleme anlayışı vardır. Besteci bu prensipler içerisinde eserini üretir ki, Türk sanat müziğinde usul, dizi, makam, form ve her türlü teknik ayrıntılar isimlendirilmiş olup, bu isimler ülke sınırını aşarak uluslararası terminolojiye girmiştir. Türk halk müziğinde türküler yakılmış, bin bir çeşit ezgiler oluşturulmuş, biçimler ortaya çıkarılmış, ancak isimlendirilme yapılmamış, kişisel ya da yöresel kalmıştır” (Yener, 2001: 67-68).

Terminolojik olarak belirli bir standart oluşturulamayan geleneksel Türk halk müziğinde yıllardır süregelen problemlerin başında, “Ayak” teriminin anlamı ve müzikteki kullanımı gelmiştir.

“Cumhuriyetin kuruluş yıllarında 1940 dönemlerine gelinceye kadar ‘ayak’ terimi halk musikisi çevrelerinde bilinmiyor ve kullanılmamaktadır. Türkiye Radyo Televizyon kanallarının Ankara’da 1936 yılında kurulu yayına başlaması ile ayak terimi halk musikisine mal edilmeye başlanmış, ancak bu kavram üzerinde tam bir açıklık getirilmeden bu güne kadar bir kavram kargaşalığı içinde devam ede gelmiştir” (Kutluğ, 2000: 503).

Kutluğ (2000)’un ifadesinde de anlaşılacağı üzere “Ayak” kavramı, geleneksel Türk halk müziğine 1900’lü yıllarda girmiş ve geleneksel Türk sanat müziğindeki “makam” kavramına karşılık gelip gelmediği sürekli tartışılan bir konu olmuştur.

Bir kısım araştırmacılar “makam” kavramının geleneksel Türk halk müziğinde kullanılmaması gerektiğini savunurken, bir kısım araştırmacılar ise “ayak” kavramının geleneksel Türk halk müziğinde kullanılmasında büyük problemler doğduğunu, “ayak”

kavramı yerine geleneksel Türk sanat müziğindeki “makam” kavramının kullanılması gerektiğini savunmuşlardır.

“Birçok teze ve araştırmaya konu olmuş Ayak problemi, günümüzde hem kavram olarak hem de içerik bakımından yapılan tartışmalarda güncelliğini hala korumaktadır. "Ayak" kavramı yerine "Makam" kavramının kullanılmasını savunanlar olmasına rağmen, "Ayak" kavramının kesinlikle "Makam" olmadığını, hatta "Ayak" ve "Makam" yerine farklı bir kavram kullanılması gerektiğini düşünen kişilerle karşılaşmak da mümkündür” (Sümbüllü, 2006: 122)

Hoşsu (1997) “ayak” kavramını, “Halk müziğimizde bazı ezgilerin belirli bir dizisi ve seyri vardır. Bu dizilere (kalıplara) ayak denilir” (s.28) şeklinde ifade etmektedir.

Hoşsu (1997) “ayak” kavramını tanımladıktan sonra, “makam” kavramının geleneksel Türk halk müziğinde kullanılmaması gerektiğini “ Bu dizileri makam karşılığı gibi değerlendirmek yanlıştır. Çünkü, makam, besteden önce uyulması gereken bir kuraldır. Bir tanıma göre, makam; durak, tiz durak ve güçlü etrafında belirli bir dizi şeklinde toplanmış seslerin genel durumudur. Makamların kuramsal bir seyri vardır. Durak, güçlü kesinlikle gösterilir, dizinin dışına çıkılmaz. Her makamın yarattığı kendine özgü bir duygusu vardır. Halk müziğimizde, dizi ve seyir açısından ele aldığımız ayaklarda ise, katı bir kurallaşma yoktur. Bazen, güçlü ses, yürüyen ses durumuna gelir, hiç kullanılmaz. Bazen de karar sesinin değiştiği de olur. Tonik sesin değişmesiyle yeni bir özgün müzik oluşur. Böylece, beklenen değil, beklenmeyen yeni bir özgün müzik oluşur. İşte, halk müziğimizin yaratım özelliği ve güzelliği buradadır. Bu müzik olgusunda makamsal kuralları aramak yanlıştır” (s.28) diyerek savunmaktadır.

Geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan “ayak” kavramının, geleneksel Türk sanat müziğindeki makamlarla ifade etme çalışmaları son dönemlerde yapılan bilimsel çalışmalarla birlikte şekillenmeye başlamıştır.

“Geleneksel Türk Halk Müziğimizdeki makam olgusunun varlığı, 19. yüzyılda ülkemizde başlayan çeşitli derleme çalışmaları ve araştırmalar çerçevesinde, müzikologlarımız ve araştırmacılarımız tarafından zaman zaman dile getirilmiş ve bu

çalışmalar yazılı kaynaklarla günümüze kadar sınırlı sayıda ulaşmıştır” (Pelikoğlu, 2012: 45).

“Henüz radyolar ve konservatuarlar kurulmadan önce, halk ezgileri yalnızca halk tarafından çalınıp söylenmekte iken, ezgilerin makam kalıplarının isimlendirilmesinde herhangi bir problem yaşanmamaktaydı. Ezgilerin makam kalıplarına, yörelerde Kerem, Garip gibi bazı şair isimleri; müstezad, kalenderi gibi edebi tür isimleri; bozlak, maya gibi uzun hava isimleri; misket, fıdayda gibi tanınmış bazı ezgilerin isimleri verilmekteydi” (Aldemir, 1995: 12).

“Türk müziği ile uğraşanlar ve dinleyenler tarafından bilinen bir olgu olan makam kavramının kullanımı, Geleneksel Türk Halk Müziği alanında ‘ayak’ kavramı olarak karşımıza çıkmaktadır” (Pelikoğlu,2012: 32).

“Türk müziğiyle uğraşanlar ve bu alanda araştırma yapan hemen herkesin kullandığı bir terim vardır. ‘Ayak’; çeşitli halk havalarının isimlerinin sonuna eklenerek, Türk müziği sisteminde zaten var olan ‘makam’ tabirinin karşılığı olarak kullanılmaktadır. Garip ayağı, kerem ayağı, hatta çok yanlış olarak bozlak ayağı, azeri ayağı v.b” ( Çelik, 1999: 6).

“Özel bir kavram olan, “Ayak” kelimesi, çeşitli yörelerde, değişik anlamlar için kullanılmaktadır. Bunun bir makam karşılığı olarak kullanıldığı durumlarda bile tamamen yöresel ve değişik makamlar için ifade edildiğini görmekteyiz. Örneğin; “Kerem” veya “Müstezat” ayağı dendiğinde, birçok makam ifade edilmeye çalışılmaktadır” (Emnalar, 1998: 526).

Emnalar (1998)’ın ifadesinden de anlaşılacağı üzere, geleneksel Türk halk müziğinde kullanılan “ayak” terimlerinin tek makama karşılık gelmediği, bazen birçok makamı ifade ettiğini anlamaktayız.

“Ayak teriminin yöresel kullanımı, kalıp bir ezgi içindedir. Belli bir ayağı, söz gelimi; ‘müstezat ayağı’ nı, bütün yörelerde aynı makam kalıbı olarak bulamayabiliriz. Müstezat ayağı, müstezat makamında olup da müstezat gazeli okumadan önce söylemeye uygun olan herhangi bir türkü olabileceği gibi, yalnızca bu gazel için bestelenmiş ezgi de olabilir. Bu durum, beşiri ayağı, bağruyanık ayağı, şirvani ayağı, mesnevi ayağı, varsak ayağı v.b örneklerle çoğaltılabilir. Dolayısıyla ‘ayak’ terimiyle

genelleme yapmak, belli bir ayağı bir makam saymak mümkün görünmemektedir” (Kuzucu, 1997: 11).

Araştırmacıların ifadelerinden anlaşılacağı üzere ayak isimlerinin yöreden yöreye değiştiğini ve bazen de aynı ayak isimlerinin farklı dizideki türküler için kullanıldığını görmekteyiz.

“Geleneksel Türk halk müziği dizilerinin makamsal açıdan adlandırılması ve türkülerdeki makamsal özelliklerin varlığı konusu, yıllardır tartışılmasına, üzerinde pek çok çalışma yapılmasına rağmen olgunlaşma sürecini tamamlayamamış bir konudur; literatüre “Dizi mi? Ayak mı? Makam mı?” tartışmaları olarak yansımış, türküden ayağı, şarkıdan makamı ayrı düşünmek mümkün olmamış, her ikisini bağdaştıran dizi, teknik bir terim olarak kalakalmıştır” (Pelikoğlu, 2012: 11).

“Türk Halk Müziği üzerine araştırmalar yapan, yazılar yazan, icracılık ve yorumculuk vasıflarına da sahip olan Okan Murat Öztürk, Zeybek Kültürü ve Müziği adlı kitabında, zeybek müziğini geniş boyutta ele almış, zeybek müziğinde kullanılan ezgileri analiz ederek, zeybek ezgilerinde makam olgusunun yer aldığını belirterek şunları söylemiştir:

...zeybek ezgilerinin incelenmesi sırasında görülmüştür ki; ezgiler belirli merkez sesler etrafında ve bu seslere bağlı olarak gelişmekte; belirli seslere doğru yönelmekte ve belirli bir ses üzerinde de sona ermektedir. Bu nitelik, ezgilerin, makam olarak adlandırılan bir ses organizasyonu içinde şekillenmesini sağlamaktadır” (Öztürk, 2006: 222).

Yapılan araştırmalar “ayak” teriminin geleneksel Türk halk müziğindeki eserlerin dizilerini adlandırmada yetersiz bir terim olduğunu göstermektedir. Araştırmacıların özellikle son dönemde yapmış oldukları çalışmalarda “ayak” terimi yerine “makam” teriminin kullanılması ortak bir kanaat olarak gözükmektedir.

## 1.6. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu çalışmada; uzun sap bağlamadaki mevcut perde sistemiyle Hüzzam makam dizisinde seyir eden eserlerin seslendirilmesinde ortaya çıkan çeşitli problemlerin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Araştırma süresinde elde edilen kazanımların neticesinde uzun sap bağlamadaki mevcut perde sistemiyle Hüzam makam dizisinin seslendirilmesinde ortaya çıkan problemlere çözüm önerileri getirilerek, Hüzam makam dizisindeki eserleri, uzun sap bağlamayla doğru bir şekilde icra edilmesini sağlamak amaçlanmıştır.

### **1.7. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ**

Bağlama enstrümanında özellikle usta icracılığına yönelik yapılan birçok çalışmada, teknik açılardan belirli bir birikime sahip olan geleneksel Türk sanat müziği repertuarındaki eserlerden de faydalandığı gözlemlenebilmektedir. Ancak geleneksel Türk halk müziğindeki (bağlama) ve geleneksel Türk sanat müziği (tanbur) ses (perde) sistemleri karşılaştırıldığında birçok açıdan farklılıklar gözlemlenebilmekte ve bu durumdan dolayı da bağlama ile geleneksel Türk sanat müziği eserlerinin büyük bir çoğunluğu aslına uygun bir şekilde icra edilememektedir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde makam dizisi açısından, geleneksel Türk halk müziğinin perde sistemiyle farklılıklar göstermesi açısından Hüzam makamı eserlerinin bağlama ile icrasında da çeşitli problemler yaşanmaktadır.

Bu çalışmada; Hüzam makamındaki geleneksel Türk halk müziği eserlerinin uzun sap bağlama ile icrasında ortaya çıkan problemlerin çözümlenmesine odaklanması açısından önem arz etmektedir.

### **1.8. VARSAYIMLAR**

Bu çalışmada; ulaşılan sözlü ve yazılı verilerin gerçeği yansıttığı,

Seçilen araştırma yönteminin, problem çözümü için uygun olduğu,

Veri toplamada kullanılan araçların, araştırma için gerekli verileri sağlar nitelikte olduğu,

Örneklemin, evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu,

Yararlanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.



## 1.9. SINIRLILIKLAR

Bu çalışma;

1. Konuyla ilgili ulaşılabilen kaynak ve belgelerle,
2. Geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Türk halk müziğinden seçilmiş eserlerle
3. Geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemini üzerinde bulundurduğu düşünölen tanbur sazı ve geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemini üzerinde bulundurduğu düşünölen bağlama sazı ile sınırlıdır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evreni ve örneklemini, veri toplama araçları, verilerin toplanması ve verilerin analizi konuları yer almaktadır.

#### 2.1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Bu araştırmanın yürütülmesinde betimsel (survey) araştırmalardan tarama modeli kullanılmıştır.

Betimsel (survey) yöntem; “Betimleme bütün bilim kollarında ilk aşamayı oluşturur; amacı araştırma konusu olguları ve olgular arasındaki ilişkileri saptama, sınıflama ve kaydetmedir” (Yıldırım, 2000: 56).

Betimsel araştırmalardan tarama modeli kapsamında, konu ile ilgili alan yazını taranmış ve çalışmaya konu olan yazılı literatür üzerinde içerik analizi yapılmıştır. “Betimsel araştırmaların bir türü olan Tarama Modeli, geçmişte ya da halen var olan bir durumu, var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilemez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, ona uygun biçimde “gözleyip” belirleyebilmektir.” (Karasar, 2003: 77).

#### 2.2. EVREN VE ÖRNEKLEM

Bu araştırmanın evrenini, geleneksel Türk sanat müziğindeki Hüzam makamı oluşturmaktadır.

Bu araştırmanın örneklemini ise, geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemini bünyesinde barındıran tanbur sazı ve geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemini bünyesinde barındıran bağlama sazı ile geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzam makamından 4 şarkı ve geleneksel Türk halk müziğinde Hüzam olarak kabul edilen 4 türküden oluşmaktadır.

### **2.3. VERİLERİN TOPLANMASI VE ANALİZİ**

Araştırma için konuyla ilgili kaynaklara ulaşıp, kitap, makale, yüksek lisans ve doktora tezleri taranmış, konuyla ilgili benzer çalışmalar incelenmiştir. Ayrıca konu ile ilgili çalışmalar yapmış eğitimciler ile kişisel görüşme yapılarak bir yöntem belirlenmiştir.

Araştırmada; geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzam makamı dizisi ile geleneksel Türk halk müziğinde Hüzam olarak adlandırılan dizi arasındaki kuramsal ve duyuşsal açılardan benzerlik ve farklılıklar tespit edilmiştir.

Geleneksel Türk halk müziğinde Hüzam olarak adlandırılan dizi, geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından inceleyerek uzun sap bağlamanın mevcut perde sistemiyle Hüzam Makamı dizisinin seslendirilmesinde ortaya çıkan problemler tespit edilmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### BULGULAR VE YORUM

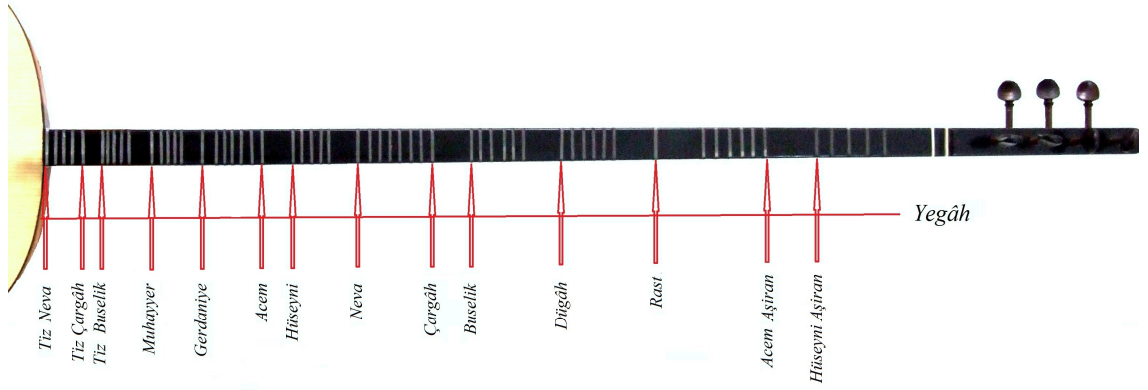
Bu bölümde, geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam makamı dizisi açısından karşılaştırmalar yapılmıştır.

***Birinci alt problem:*** “Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisi ile geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizisi olarak adlandırılan eserlerdeki ortak ve farklı noktalar nelerdir?”

***Birinci alt problemin çözümü:*** Birinci alt problemin çözümü için, tanbur sazının perdeleri ile bağlama sazının perdeleri karşılaştırılmış ve karşılaştırmadan elde edilen bulgular yorumlanmıştır.

### **3.1. BİRİNCİ ALT PROBLEME İLİŞKİN BULGULAR VE YORUM**

Bu bölümde, geleneksel Türk sanat müziğinde tanbur sazı ile geleneksel Türk halk müziğinde bağlama sazı perde sistemleri açısından karşılaştırılmıştır. Bağlamadaki mevcut perdelerin, tanbur perde sisteminde yerleri tespit edilerek Hüzzam makamı dizisi açısından incelenmiş ve değerlendirilmiştir.



**Resim 3.1.** GTSM Ses (Perde) Sistemi (Tanbur)

Resim 3.1’de geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemini üzerinde açık bir şekilde bulunduran tanbur sazında naturel sesler gösterilmektedir. Arel-Ezgi-Uzdilek’in 24 aralık sistemine göre 2 oktav ses aralığına sahip olan tanbur sazında nazari olarak 48 perde bulunmaktadır (bkz. Şekil 3.1). Fakat icrada kullanılan bazı transpozeler tanbur sazında 60 perdeli ses (perde) sistemi kullanılmasını gerektirmiştir.

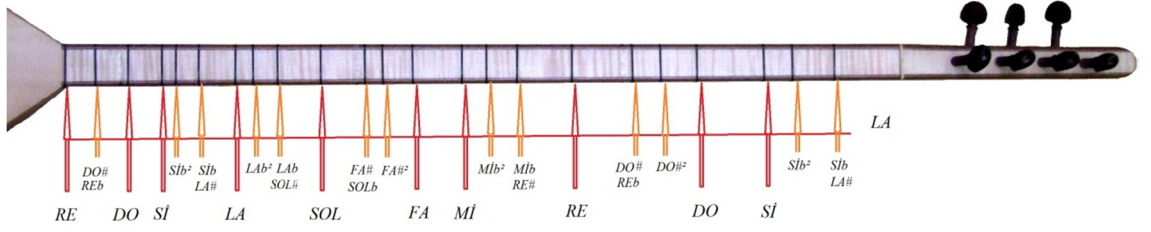
İcracıların Uşşak dizisini farklı perdelere transpoze ederek seslendirmesiyle oluşan perde eksikliği sebebiyle tanbura 12 perde daha ilave edilmiştir. Bu konuyu Akan (2007) “ Perde sayısının artmasında en büyük etken Uşşak makamı ve onun karar seslerini içeren Uşşak dörtlüsüdür. Uşşak makamının doğal karar perdesi Dügâh (LA) sesidir. Buna göre Uşşak dörtlüsü, Türk Mûsikîsindeki adlarıyla (Dügâh, Segâh, Çargâh, Neva) sesleridir. Bu ses dizisi, makamın seyri ve Segâhlı asma (ara) kararları için yeterlidir. Fakat karara giderken dörtlü içindeki Segâh sesi tiz kalmaktadır. Bunun için bu perdenin pest tarafına bir perde eklemek ihtiyacı doğar. Bu yeni perdeye Uşşak perdesi diyoruz. Bu durumda karara gidilirken ( Dügâh-Uşşak-Çargâh-Neva) olur. Makamları anlatırken öğreneceğimiz gibi, her makam gereklikçe başta (ana sesler) olmak üzere, bütün öğeleriyle birlikte, icrası için gerekli sesleri bulabileceği uygun perdeleri karar sesi olarak kullanmak üzere göçürülebilir. Uşşak makamının tamamı ya da karar nağmeleri, aşağıda görüleceği gibi 12 perdeye göçürülebilir. Göçürmeler sırasında, yeni eklenen Uşşak sesini karşılayacak perdeler bağlanınca perde sayısı  $48+12= 60$  olur” (s.40) şeklinde açıklamaktadır.

The image displays five staves of musical notation, each representing a different mode (perde) of the Tanbur Saz. The notes are arranged in a sequence that covers the entire range of the instrument, from the lowest to the highest. The modes are labeled as follows:

- Staff 1: Yegâh, Kaba Nim Hisar, Kaba Hisar, Kaba Dik Hisar, Hüseyini Aşiran, Acemaşiran, Dik Acemaşiran, Irak, Geveşt, Dik Geveşt
- Staff 2: Rast, Nim Zirgüle, Zirgüle, Dik Zirgüle, Dügâh, Kürdi, Dik Kürdi, Segâh, Buselik, Dik Buselik
- Staff 3: Çargâh, Nim Hicaz, Hicaz, Dik Hicaz, Neva, Nim Hisar, Hisar, Dik Hisar, Hüseyini
- Staff 4: Acem, Dik Acem, Eviç, Mahur, Dik Mahur, Gerdaniye, Nim Şehnaz, Şehnaz, Dik Şehnaz
- Staff 5: Muhayyer, Sümbüle, Dik Sümbüle, Tiz Segâh, Tiz Buselik, Tiz Dik Buselik, Tiz Çargâh, Tiz Nim Hicaz, Tiz Hicaz, Tiz Dik Hicaz, Tiz Neva

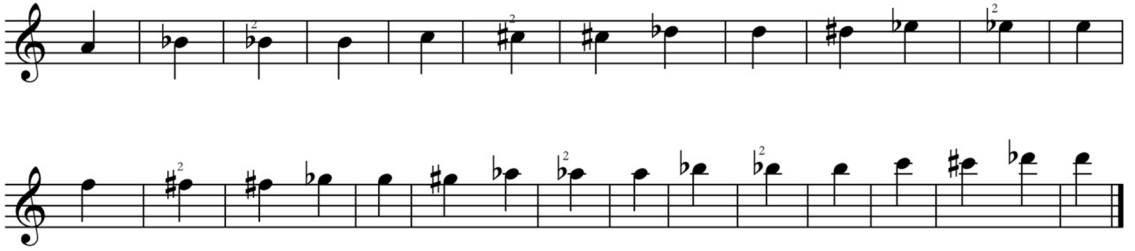
**Şekil 3.1.** Tanbur Sazında Perdeler (Sesler)

Şekil 3.1’de tanbur sazında kullanılan seslerin (perdelerin) Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre notasyonu ve adları belirtilmiştir. Şekil 3.1’de görüldüğü üzere tanbur sazında 15 adet naturel ses ve 34 adet arızalı ses olmak üzere 49 sestten oluşan bir ses sistemini bünyesinde barındırmaktadır.



**Resim 3.2.** GTHM Ses (Perde) Sistemi (Bağlama)

Resim 3.2’de geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemini üzerinde açık bir şekilde bulunduran bağlama sazı gösterilmektedir. Bağlama sazında 17’li aralık sistemine göre 24 perde (ses) bulunmaktadır.

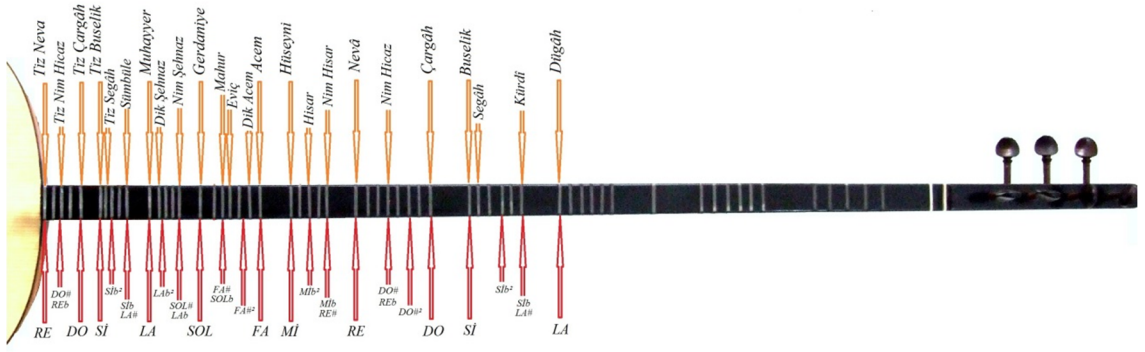


**Şekil 3.2.** Bağlama Sazında Perdeler (Sesler)

Şekil 3.2’de bağlama sazının perdelerinin porte üzerindeki yerleri gösterilmektedir. Geleneksel Türk halk müziği notalar “la, si bemol...” gibi evrensel isimlerle adlandırılmasının yanı sıra kendi terminolojisine ait “bemol 2 (b<sup>2</sup>), diyez 2 (#<sup>2</sup>)” gibi adlandırmaları da bünyesinde barındırmaktadır.

Şekil 3.2’de görüldüğü üzere bağlama sazı, 11 adet natürel ses ve 13 adet arızalı ses olmak üzere 24 sestten oluşan bir sistemi bünyesinde barındırmaktadır.

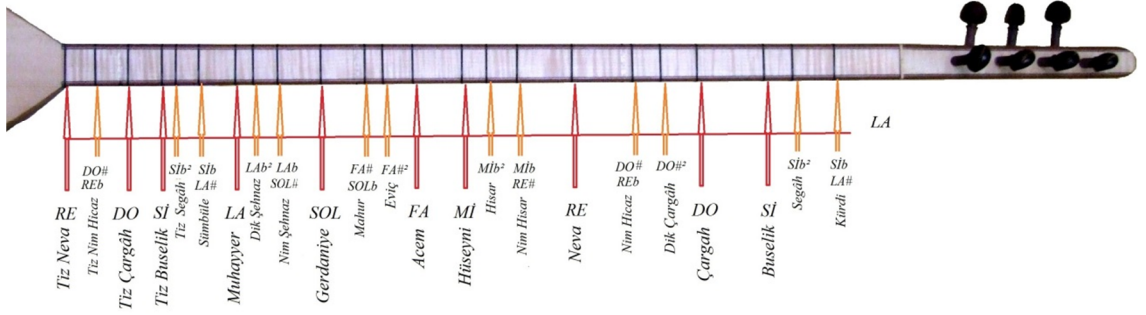




**Resim 3.3.** Bağlama Perdelerin Tanburdaki Perde Karşılıkları

Resim 3.3'te geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sisteminin (bağlama) geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemindeki (tanbur) yerleri gösterilmiştir. Bağlama perdelerinin (seslerinin) tanbur sazındaki karşılıkları, her iki sazı aynı sese titizlikle akort ederek tespit edilmiştir. Ayrıca yapılan perde tespitlerinin sağlıklı olması açısından akort cihazı ile ölçülen frekanslar göz önünde bulundurulmuştur.

Resim 3.3'te görüldüğü üzere geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemindeki bazı perdeler, geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sisteminde tam karşılık bulurken bazı perdeler birbir örtüşmemektedir. Özellikle geleneksel Türk halk müziğine özgü “Sib<sup>2</sup>, Do#<sup>2</sup>...” gibi seslerde bu durumu görmekteyiz.

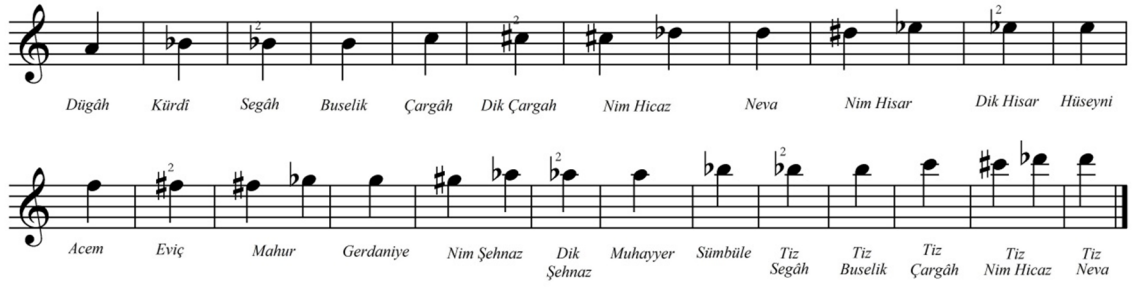


**Resim 3.4.** Bağlama Perdelerinin GTSM'deki Karşılıkları

Resim 3.4'te geleneksel Türk halk müziği perdelerinin geleneksel Türk sanat müziğindeki perde karşılıkları ile isimlendirilmiştir. Bu isimlendirme, “geleneksel Türk halk müziği perdelerinin geleneksel Türk sanat müziği perde isimleriyle adlandırılmalıdır” gibi bir iddia ile yapılmamıştır.

Geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziğinin aynı kökten beslendiği fikrinden yola çıkarak, tanbur ve bağlama perdeleri arasında ortak bir isimlendirme yapmanın, bulgularımızı ve yorumlarımızı daha net bir şekilde ifade edilebilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Geleneksel Türk halk müziği perdelerinin geleneksel Türk sanat müziğindeki karşılıkları; bağlama ve tanbur sazları aynı ses titizlikle akort edilerek, bağlamadaki perdelerin, tanburda en yakın frekanstaki karşılıkları bulunarak isimlendirilmiştir.



**Şekil 3.3.**GTHM Perdelerinin Geleneksel Türk Sanat Müziğindeki İsim Karşılıkları

Şekil 3.3’te geleneksel Türk halk müziği perdelerinin (seslerinin), geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemindeki karşılıkları porte üzerinde gösterilmektedir.

Resim 3.4 ve Şekil 3.3 incelendiğinde, “La-Dügâh, Sib-Kürdi, Si-Buselik, Do-Çargâh, Do#(Reb) -Nim Hicaz, Re-Neva, Mib(Re#)-Nim Hisar, Mi-Hüseyini, Fa-Acem, Sol-Gerdaniye, Sol#(Lab)-Nim Şehnaz, La-Muhayyer, Sib-Sümbüle, Si-Tiz Buselik, Do-Tiz Çargâh, Do#-Tiz Nim Hicaz ve Re-Tiz Neva” perdeleri geleneksel Türk halk müziği ve geleneksel Türk sanat müziğinde ortak olarak görülmektedir.

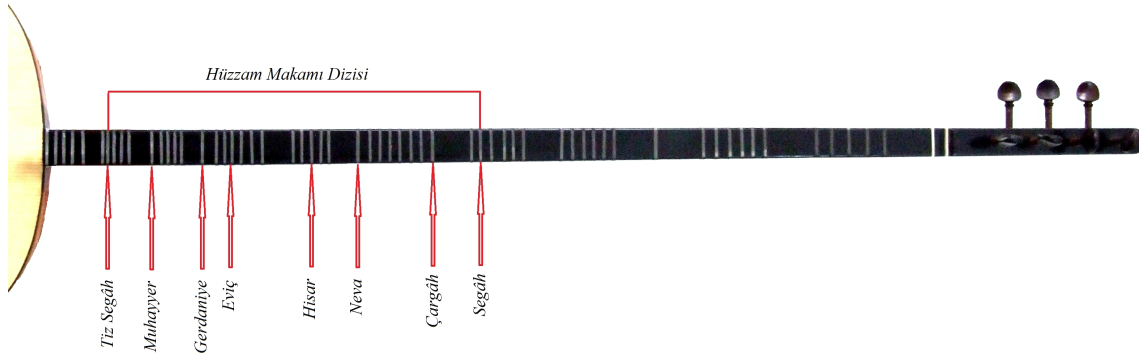
Geleneksel Türk halk müziğindeki “Sib<sup>2</sup>” perdesi, geleneksel Türk sanat müziğindeki yerinde Uşşak makamı dizisinden dolayı “Segâh” perdesi olarak adlandırılmıştır. En yakın frekans göz önünde bulundurulduğunda “Mib<sup>2</sup>” perdesi “Hisar” perdesi olarak, “Fa#<sup>2</sup>” perdesi “Eviç” perdesi olarak, “Lab<sup>2</sup>” perdesi “Dik Şehnaz” perdesi olarak ve oktavdaki “Sib<sup>2</sup>” perdesi de “Tiz Segâh” perdesi olarak isimlendirilmiştir.

Tanbur ile aynı akortta olan bir bağlama sazında “Do#<sup>2</sup>” perdesi, geleneksel Türk sanat müziğindeki Çargâh ile Nim Hicaz perdeleri arasına denk gelmektedir. Geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sisteminde “Do#<sup>2</sup>” perdesine denk gelen bir perde ismi bulunmamaktadır.

Bu konuda hakkında; Atatürk Üniversitesi Türk Müsikisi Devlet Konservatuvarı öğretim üyesi İsmail Hakkı Gerçek, “Türk müziğinde Do-Çargâh perdesinden sonra Do#-Nim Hicaz perdesi gelmektedir. Çargâh ve Nim Hicaz perdeleri arasında nazari açıdan isimlendirilmiş başka bir perde bulunmamaktadır” (İ.H. Gerçek, kişisel iletişim, Haziran 2, 2015) demektedir.

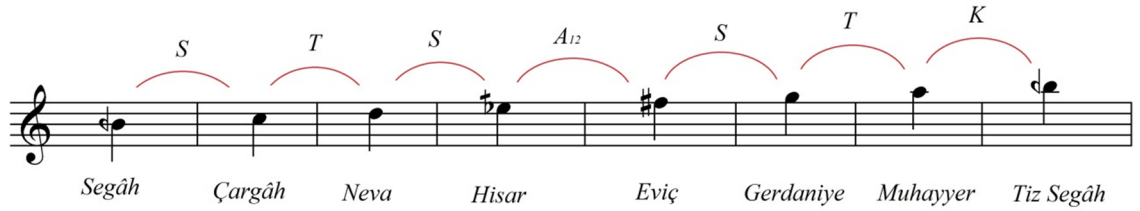
Ayrıca; Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü öğretim üyesi, enstrüman yapımcısı ve tanbur icracısı olan Özgür Sadık Karataş, “Tanburda, Do-Çargah ile Do#-Nim Hicaz perdesi arasında bulunan perdelerin geleneksel Türk sanat müziği nazariyatında özel bir ismi bulunmamaktadır. Fakat bazı transpozelerde oluşan perde eksikliğini gidermek amacıyla enstrüman yapımcıları tarafından Çargah perdesinin ardına 1 koma diyez perdesi bağlanırdı. Bu perdenin geleneksel Türk sanat müziği nazariyatında bir isim karşılığı olmamasına rağmen, icracılar ve çalgı yapımcıları arasında Dik Çargah perdesi olarak adlandırılırdı” (Ö.S. Karataş, kişisel iletişim, Haziran 2, 2015) demektedir.

Karataş’ın vermiş olduğu bilgilerden yola çıkarak bağlamadaki “Do#<sup>2</sup>” perdesinin (sesinin) “Dik Çargah” olarak adlandırılmasının araştırmamızdaki bulgu ve yorumları daha iyi ifade edebilme açısından faydalı olacağı düşünülmektedir.



**Resim 3.5.** Tanbur Sazında Hüzam Makamı Dizisi

Resim 3.5’de tanbur sazı üzerinde geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzam makamı dizisi gösterilmiştir. Görüldüğü üzere geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzam makamı dizisi Segâh perdesi ile başlayıp, arada Çargâh, Neva, Hisar, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer perdeleri ile devam etmekte ve Tiz Segâh perdesi ile sona ermektedir.

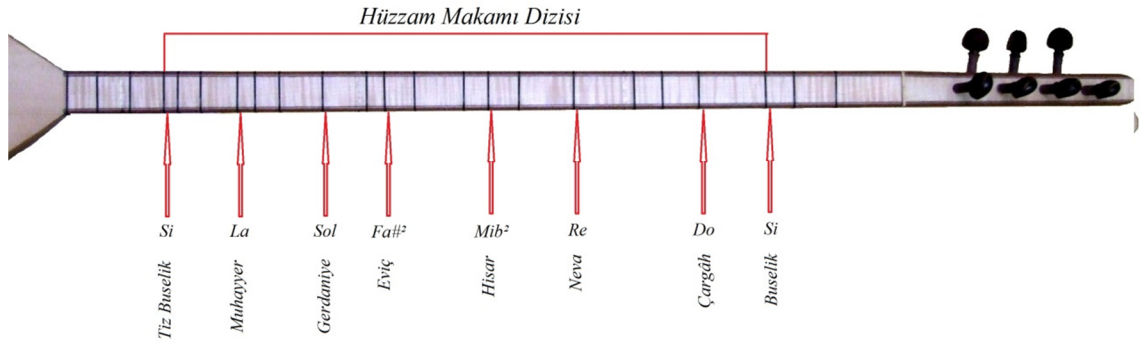


**Şekil 3.4.** Tanbur sazındaki Hüzam Makamı Dizisi Perdelerinin Notaları ve Aralıkları

Şekil 3.4’te geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzam makamı dizisi sesleri porte üzerinde gösterilmiş, makamı oluşturan sesler (perdeler) arasındaki aralıklar belirtilmiştir.

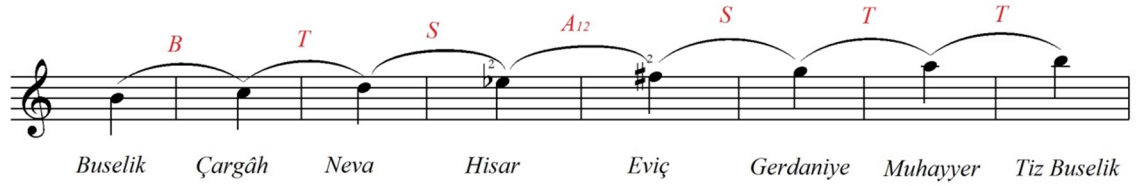
Geleneksel Türk sanat müziği nazariyatında Hüzam makamı dizisi, Hüzam beşlisine Eviç’te Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur. Yani La perdesi Muhayyer değil, Sümbüle olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat mürekkebe makam grubunda değerlendirilen Hüzam makamı dizisinde Sümbüle perdesi, Nevâ’daki Hümayun

dizisinden ve Eviçteki Segâhlı kalışlardan dolayı Muhayyer olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamındaki eserler de incelendiğinde Muhayyer perdesinin baskın bir şekilde kullanıldığı görölmektedir.



**Resim 3.6.** Bağlama Sazında Hüzam Makamı Dizisi

Resim 3.6’da geleneksel Türk halk müziğinde Hüzam olarak kabul edilen dizi gösterilmiştir. Bu dizideki seslerin (perdelerin) hem geleneksel Türk halk müziğindeki isimleri hem de geleneksel Türk sanat müziğindeki karşılıkları yazılmıştır.



**Şekil 3.5.** Bağlama Sazındaki Hüzam Makamı Dizisi Perdelerinin Notaları ve Aralıkları

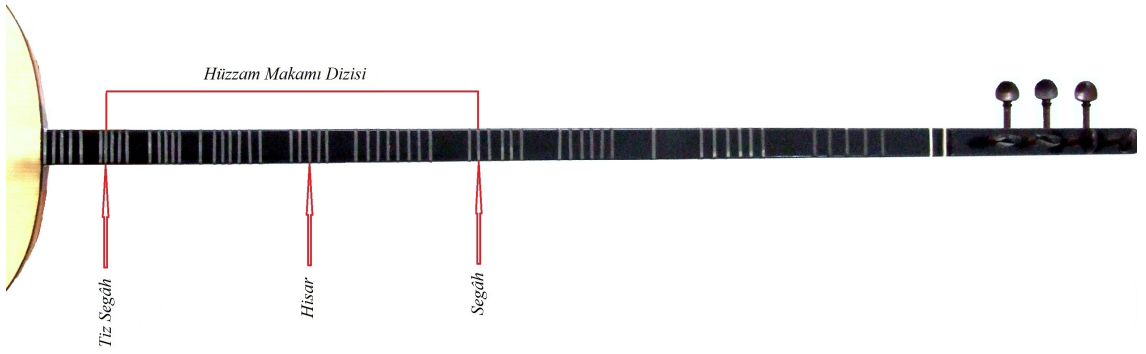
Şekil 3.5’ de geleneksel Türk halk müziğinde Hüzam olarak kabul edilen dizinin sesleri porte üzerinde gösterilmiş, diziyi oluşturan sesler (perdeler) arasındaki aralıklar geleneksel Türk sanat müziği aralık sistemine göre isimlendirilmiştir.

Resim 3.6 ve Şekil 3.5 incelendiğinde geleneksel Türk halk müziğinde (bağlama) Hüzam olarak kabul edilen makamsal dizi Bûselik perdesi (si natürel perdesi) ile tiz Bûselik (si natürel) perdesi arasında seslendirilmektedir.

Geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sistemi (bağlama) ve geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sisteminde (tanbur) Hüzam makam dizisi açısından yapılan bu

karşılaştırmada; geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzam makamının karar sesi olan “Segâh” perdesine karşılık, geleneksel Türk halk müziğinde “Buselik” perdesi kullanıldığı görülmektedir. “Segah” perdesi ile “Buselik” perdesi arasındaki 1 komalık ses farkı Hüzam dizisinin karar sesi açısından bir problem olarak görülmektedir. Ayrıca bu 1 komalık ses farkı, Hüzam makamı dizisinde “Segah” perdesi ile “Çargâh” perdesi arasındaki Küçük Mücenneb aralığını, geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sisteminde Bakiye aralığına düşürmektedir. Bu durum hem geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından hem de duyuşsal açıdan bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.



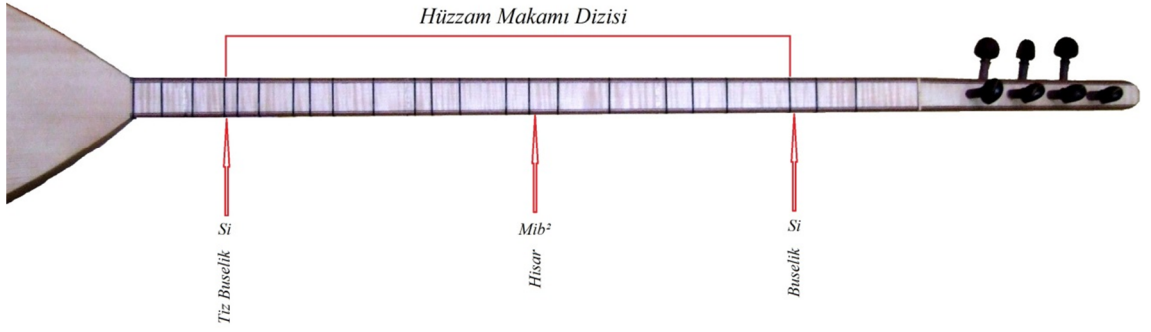


**Resim 3.7.** Tanbur Sazında Hisar Perdesinin Yeri

Resim 3.7’de geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin karakteristik perdelerinden biri olan Hisar perdesi gösterilmiştir. Hüzzam makam dizisinde Hisar perdesi, Mi bakiye bemolünün karşılığı olup Hüzzam makamındaki eserlerin donanımında belirtilmektedir.

Hisar perdesinin Hüzzam makamındaki kullanımı ile ilgili Özkan (2011) “...Hüzzam makamında Neva üzerinde bulunan bakiye bemollü mi Hisar perdesi çok değişkendir. Aslında bu perdeyi Hisâr’dan 1 koma daha dik basmak gerekir. Fakat bu ses için mûsikî yazımızda herhangi bir işaret yoktur. Esasen sistem olarak da bu ses hesaba katılmamıştır. Bu perde ile Eviç perdesi arası, Hüzzam makamının karakteristiği olan 11 komadır” (s.312) demektedir.

Özkan (2011)’ın ifadesinden de anlaşılacağı üzere Hüzzam makamında donanıma Mi bakiye bemolü yazılmasına rağmen icrada Hisar perdesi 1 koma dik basılmaktadır.

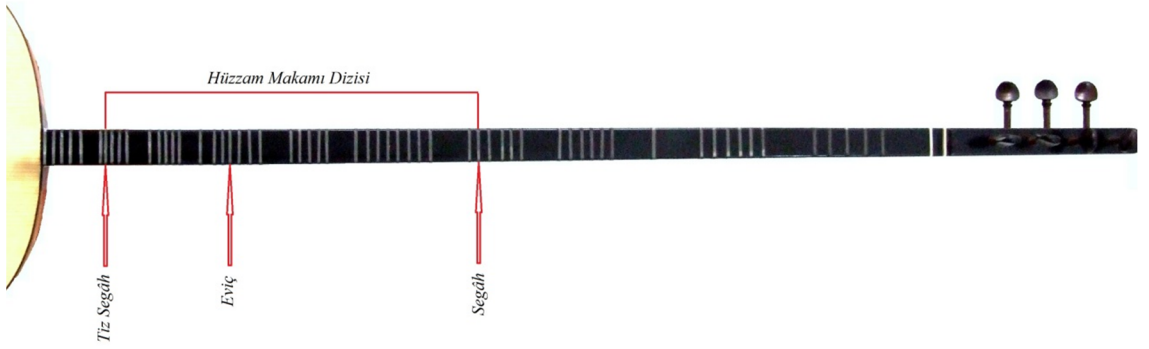


**Resim 3.8.** Bağlama Sazında Mib<sup>2</sup> Perdesi

Resim 3.8’de geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam olarak seslendirilen dizide “Mib<sup>2</sup>” perdesinin yeri gösterilmiştir.

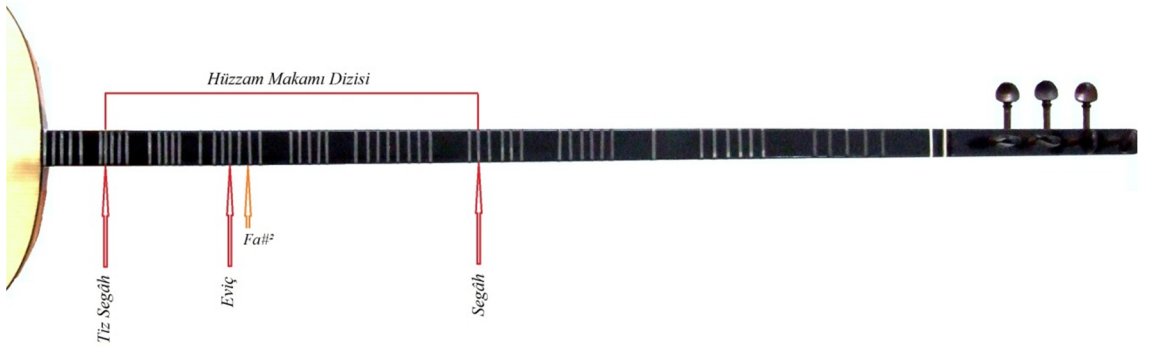
Aynı sese titizlikle akortlanmış tanbur ve bağlama sazında yapılan karşılaştırmada; bağlamadaki “Mib<sup>2</sup>” perdesinin tanburda “Hisar” perdesine çok yakın bir frekansta olduğu tespit edilmiştir.

Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı seslendirilirken Hisar perdesinin 1 koma daha dik basılmasından dolayı, bağlamada Hüzzam makamı dizisi icrasında “Mib<sup>2</sup>” perdesi ortalama 1 koma daha pest kalmaktadır. Bu durum hem geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından hem de duyuşsal açıdan bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.



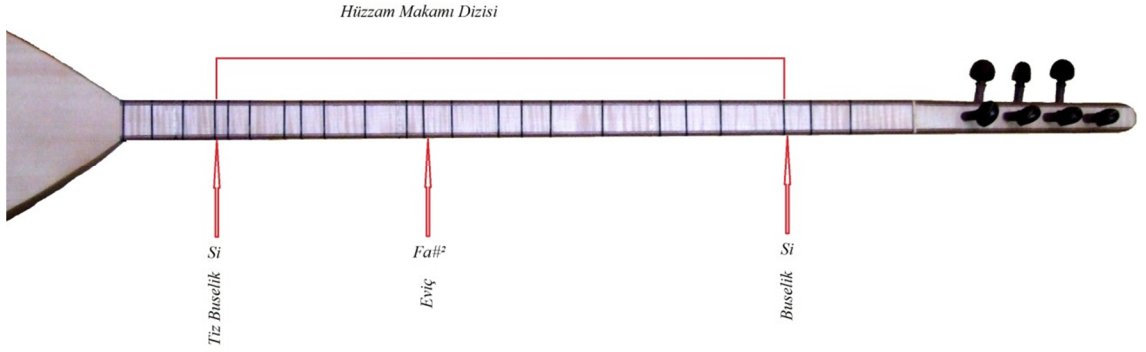
**Resim 3.9.** Tanbur Sazında Eviç Perdesi

Resim 3.9’da geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin karakteristik perdelerinden biri olan Eviç perdesi gösterilmiştir. Hüzzam makam dizisinde Eviç perdesi, Fa bakiye diyezsin karşılığı olup Hüzzam makamındaki eserlerin donanımında belirtilmektedir.



**Resim 3.10.** Fa#<sup>2</sup> Perdesinin Tanburdaki Perde Karşılığı

Resim 3.10’da geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sisteminde bulunan “Fa#<sup>2</sup>” perdesinin en yakın frekans göz önünde bulundurularak tanburda karşılık geldiği perde gösterilmiştir. “Fa#<sup>2</sup>” perdesi geleneksel Türk sanat müziği ses (perde) sisteminde “Dik Acem” perdesi ile “Eviç” perdesi arasına denk gelmektedir.



**Resim 3.11.** Bağlama Sazında Fa#<sup>2</sup> Perdesi

Resim 3.11’de; geleneksel Türk halk müziğinde Hüz zam olarak seslendirilen dizide “Fa#<sup>2</sup>” perdesinin yeri gösterilmiştir.

Aynı sese titizlikle akortlanmış tanbur ve bağlama sazında yapılan karşılaştırmada; bağlamadaki “Fa#<sup>2</sup>” perdesinin tanburda “Dik Acem” perdesi ile “Eviç” perdesi arasına denk geldiği tespit edilmiştir. Bu durum “Fa#<sup>2</sup>” sesinin Hüz zam makamı dizisi açısından “Eviç” perdesinden daha pest kaldığını ve doğru frekansı vermediğini göstermektedir. Bu durum hem geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından hem de duyuşsal açıdan bir problem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Yapılan araştırmada, bağlamannın mevcut perde sistemiyle Hüz zam makamı dizisini seslendirmede, geleneksel Türk sanat müziği kuramı açısından problemlerin olduğu ortaya konulmuştur.

***İkinci Alt Problem:*** “Geleneksel Türk sanat müziği eserleri ile geleneksel Türk halk müziği eserlerinin Hüzam makamı özellikleri açısından benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir ?”

***İkinci Alt Problemin Çözümü:*** İkinci alt problemin çözümü için, seçilmiş olan Hüzam makamındaki geleneksel Türk sanat müziğindeki eserler ile geleneksel Türk halk müziği Hüzam olarak kabul edilen eserler makamsal özellikleri açısından tablo halinde karşılaştırılmış ve benzerlik – farklılıkları açısından yorumlanmıştır.

### 3.2. İKİNCİ ALT PROBLEME AİT BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, geleneksel Türk sanat müziği repertuarından rastgele seçilmiş Hüzzam makamındaki 4 şarkı ile geleneksel Türk halk müziği repertuarından seçilmiş Hüzzam olarak kabul edilen 4 türkü makamsal özellikleri açısından karşılaştırılmıştır.

Karşılaştırılan eserler repertuar numaraları ile birlikte aşağıda gösterilmiştir.

**Tablo 3.1.** Seçilen GTSM ve GTHM eserleri

<b>GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ ESERLERİ</b>	<b>GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ ESERLERİ</b>
<b>Repertuar No / Eser İsmi</b>	<b>Repertuar No / Eser İsmi</b>
16 / Acı Her An İçimde Neş'eyi Hiç Görmedim	210 / İreyhan Ekermisin
110 / Ağla Çeşmim Eski Lezzet Kalmamış Peymânede	898 / Hayatları Değirmi
73 / Adanın Yeşil Çamları Aşkımıza Yer Olsun	3005 / Her Yanı Elmas Parçası
153 / Ağlıyor Kalbim Benim	3888 / Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından

### **3.2.1. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Acı Her An İçimde Neş’eyi Hiç Görmedim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “İreyhan Ekermisin” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi**

Geleneksel Türk sanat müziğinde repertuar numarası 16 olan “ Acı Her An İçimde Neş’eyi Hiç Görmedim” isimli eser ile geleneksel Türk halk müziğinde repertuar numarası 210 olan “İreyhan Ekermisin” isimli eser makamsal özellikleri açısından karşılaştırılmıştır.

16

TNY MÜZİK DİJİTAL YAYINLARI  
TÜRK SANAT MÜZİĞİ NO: 124

MÜZİK: İRFAN ÖZBAKIR  
SÖZ: AYHAN İLTER

HÜZZAM ŞARKI

SÜRE: 4'

ACI HER AN İÇİMDE NEŞ'Yİ HIÇ GÖRMEDİM  
HER AN İ. GİM DE NEŞ.E.Vİ  
NEŞ.E.Vİ HIÇ GÖR.ME.DİM  
ÜÇ GÜN LÜK BU ÖH.RİM DE BİR GÜN Bİ. LE  
GÜL.ME.DİM BİR GÜN Bİ. LE GÜL.ME.DİM  
UL ÇUP DİT.Tİ GENÇ.Lİ.GİM SE.FA. Sİ. Nİ  
SÜR.ME.DİM SE.FA. Sİ. Nİ SÜR.ME.DİM  
SÜR.ME.DİM SE.FA. Sİ. Nİ SÜR.ME.DİM

ACI HER AN İÇİMDE NEŞ'Yİ HIÇ GÖRMEDİM  
ÜÇ GÜN LÜK BU ÖH.RİMDE BİR GÜN BİLE GÜLMEDİM.  
ÇUP DİT.Tİ GENÇ.Lİ.GİM DEĞİŞTİRİP SÜR.ME.DİM  
UL ÇUP DİT.Tİ GENÇ.Lİ.GİMDE BİR GÜN BİLE GÜLMEDİM  
AYHAN İLTER

ANKARA 1971

TNY MÜZİK DİJİTAL YAYINLARI  
THM 210-4/5/1915

YÖRESEL  
SIVAS  
KİMDEN ALINDIĞI

İREYHAN EKERMİSİN  
(Lili yar)

SÜRE

DEĞİŞTİRİLEN  
M. SARIÖZGEN  
DERSLEME TARİHİ  
NOTAYA ALAN  
M. SARIÖZGEN

(Söz...)

İREY HA NE  
NER Mİ SİN Lİ Lİ YAR Lİ Lİ YAR BA LI NAN BE KER Mİ  
SİN Lİ Lİ Lİ Lİ DE Lİ Lİ YAR BA LI NAN BE KER Mİ SİN Lİ Lİ Lİ Lİ DE Lİ Lİ YAR

(1)  
Düvoda ettiğini  
Ahrette çekermisin

(2)  
Karanfil aylım aylım  
Geliyor servi boylum  
Servi boylum gelince  
Sen olur benim gönüm

(3)  
Karanfil olacaksın  
Sararıp solacaksın  
Ben hakim danişim  
Sen benim olacaksın

(4)  
Karanfil oymak oymak  
Olurmu yöre daymak  
Yöre daydım diyemin  
Çaydır boyun varmak

Şekil 3.6. TSM Repertuarı Eseri (Rpt no:16)

Şekil 3.7. THM Repertuarı Eseri (Rpt no:210)

**Tablo 3.2.** Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Acı Her An İçimde Neş’eyi Hiç Görmedim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “İreyhan Ekermisin” İsimli Eserlerin Makamsal Özellikleri

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ (Şekil 3.6)	GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ (Şekil 3.7)
Dizisi	Hüzzam	-
Karar Sesi	Si (Segah)	Si (Buselik)
Güçlüsü	Re (Nevâ)	Re (Nevâ)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si koma bemolü, Mi bakiye bemolü, Fa bakiye diyezi	Fa#
Ses Değiştirici İşaretler	Si küçük mücennep bemolü, La bakiye diyezi, Fa natürel	Mib <sup>2</sup>
Seyir Karakteri	İnici – Çıkıcı	İnici – Çıkıcı
Genişlemesi	Var	Yok
Ses Aralığı	9 ses	6 ses
Pes Sesi	Si (Segâh)	Si (Buselik)
Tiz Sesi	Do (Tiz Çargâh)	Sol (Gerdaniye)



### ***Makamsal Özellikler Açısından Değerlendirme***

**Karar Sesi:** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde karar sesi “Segâh” olmasına karşın, geleneksel Türk halk müziğinde seçtiğimiz eserde karar sesini “Buselik” olarak görmekteyiz.

**Güçlü:** Her iki eserde de Re (Nevâ) perdesi güçlü ses olarak kullanılmıştır.

**Yeden:** Her iki eserde de yedensiz karara gidildiği görülmektedir.

**Donanım:** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde donanımda “Si koma bemolü, Mi bakiye bemolü, Fa bakiye diyezi” bulunurken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Fa#” bulunmaktadır.

**Ses Değiştirici İşaretler:** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser içerisinde “Si küçük mücennep bemolü, La bakiye diyezi, Fa natürel” ses değiştirici işaretleri kullanılırken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Mib” ses değiştirici işareti kullanılmıştır.

**Seyir Karakteri:** Her iki eserde “İnici – Çıkıcı” seyir karakteri göstermektedir.

**Genişleme:** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde genişlemiş bölge görülürken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde genişlemiş bölge görülmemektedir.

**Ses Aralığı:** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser 9 sestem oluşurken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eser 6 sestem oluşmuştur.

**Pes Sesi:** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde pes ses “Si (Segâh)” iken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde pes ses “Si (Buselik)”tir.

**Tiz Sesi:** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde tiz ses “Do (Tiz Çargâh)” iken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde tiz ses “Sol (Gerdaniye)”dir.

### **3.2.2. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağla Çeşmim Eski Lezzet Kalmamış Peymânede” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Hayatları Değirmi” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi**

Geleneksel Türk sanat müziğinde repertuar numarası 110 olan “ Ağla Çeşmim Eski Lezzet Kalmamış Peymânede” isimli eser ile geleneksel Türk halk müziğinde repertuar numarası 898 olan “Hayatları Değirmi” isimli eser makamsal özellikleri açısından karşılaştırılmıştır.

110

TMT MÜZİK DÂRESİ YAYINLANI  
TÜRK SANAT MÜZİĞİ NO : 662

HÜZZÂM ŞARKI

USÜLÜ : DÜYK AĞLA ÇEŞMİN ESİKİ LEZZET KALMAMIS PEYMÂNDE MÜZİK : AHNİ ANIL SÖZ : CAHİT ÖNEY

♩ = 128

AĞLA ÇEŞMİN ESİKİ LEZZET KALMAMIS PEYMÂNDE  
NERDE SAĞ EHLİ DİL YOK MECLİSİ MİYÂNDE  
EY GÖNLÜ AĞLA ÇEŞMİN ESİKİ LEZZET KALMAMIS PEYMÂNDE  
NERDE SAĞ EHLİ DİL YOK MECLİSİ MİYÂNDE

TMT MÜZİK DÂRESİ YAYINLANI  
THM REPERTUAR SIRA NO : 898  
İNGİLİZCE YAZIŞI : 02/2/1975

DERLEYEN  
YAVUZ TAĞUÇU

DERLEME TARİHİ

YÖRESİ  
ÇORGA

KİŞİSEL ALINMIŞ  
AHMET YERLİTAŞ  
DEĞİRMEN MİRÂSİ

SİMEHİ :

HAYATLARI DEĞİRMİ

NOTAYA ALAN  
TUĞEL PASINÇI

HA YAT LA RI DE DİR MI  
RE LE MI YER DE LE MI  
HA YAT LA RIN DA DUR Mİ  
BU GE LEN VİN DE DİL Mİ  
YAR YA MI MA DE LE Mİ  
A RA ZİM YA RI DİL Mİ  
SA KIP LAR DAN ÜÇ GÜ ZEL Bİ RE  
SE Nİ DEY DİM SE VE Lİ Dİ DİM  
E GİL DİM Kİ Ö PE VİM VA RI  
ES REF DE DİL Mİ A MAN ES REF  
VE REK VE RE Mİ A MAN ES REF  
UT KÜ Dİ DİL DİM  
CA NİM ES REF A MAN E Sİ REF  
MA LİM ES REF UY KÜ DAN U YAT  
TİM ET Mİ KA NA BO YAT  
TİM Mİ

Şekil 3.8. TSM Repertuarı Eseri (Rpt no:110)

Şekil 3.9. THM Repertuarı Eseri (Rpt no:898)

**Tablo 3.3.** Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağla Çeşmim Eski Lezzet Kalmamış Peymânede” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Hayatları Değirmi” İsimli Eserlerin Makamsal Özellikleri

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ (Şekil 3.8)	GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ (Şekil 3.9)
Dizisi	Hüzzam	-
Karar Sesi	Si (Segah)	Si (Buselik)
Güçlüsü	Re (Nevâ)	Re (Nevâ)
Yedeni	Var	Yok
Donanımı	Si koma bemolü, Mi bakiye bemolü, Fa bakiye diyezi	Fa#
Ses Değiştirici İşaretler	Si küçük mücennep bemolü, La bakiye diyezi, Mi bakiye diyezi	Mib <sup>2</sup>
Seyir Karakteri	İnici – Çıkıcı	İnici – Çıkıcı
Genişlemesi	Var	Yok
Ses Aralığı	9 ses	7 ses
Pes Sesi	Sol (Rast)	Si (Buselik)
Tiz Sesi	Do ( Tiz Çargâh)	La (Muhayyer)

### ***Makamsal Özellikler Açısından Değerlendirme***

***Karar Sesi:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde karar sesi “Segâh” olmasına karşın, geleneksel Türk halk müziğinde seçtiğimiz eserde karar sesini “Buselik” olarak görmekteyiz.

***Güçlü:*** Her iki eserde de Re (Nevâ) perdesi güçlü ses olarak kullanılmıştır.

***Yeden:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz yeden kullanılmasında karşın, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde yeden kullanılmamıştır.

***Donanım:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde donanımda “Si koma bemolü, Mi bakiye bemolü, Fa bakiye diyezi” bulunurken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Fa#” bulunmaktadır.

***Ses Değiştirici İşaretler:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser içerisinde “Si küçük mücennep bemolü, La bakiye diyezi, Mi bakiye diyezi” ses değiştirici işaretleri kullanılırken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Mib<sup>2</sup>” ses değiştirici işareti kullanılmıştır.

***Seyir Karakteri:*** Her iki eserde “İnici – Çıkıcı” seyir karakteri göstermektedir.

***Genişleme:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde genişlemiş bölge görülürken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde genişlemiş bölge görülmemektedir.

***Ses Aralığı:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser 9 sestem, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eser 7 sestem oluşmuştur.

***Pes Sesi:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde pes ses “Sol (Rast)” iken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde pes ses “Si (Buselik)”tir.

***Tiz Sesi:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde tiz ses “Do (Tiz Çargâh)” iken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde tiz ses “La (Muhayyer)”dir.

### **3.2.3. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Adanın Yeşil Çamları Aşkımıza Yer Olsun” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Her Yanı Elmas Parçası” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi**

Geleneksel Türk sanat müziğinde repertuar numarası 73 olan “ Adanın Yeşil Çamları Aşkımıza Yer Olsun” isimli eser ile geleneksel Türk halk müziğinde repertuar numarası 3005 olan “Her Yanı Elmas Parçası” isimli eser makamsal özellikleri açısından karşılaştırılmıştır.



### ***Makamsal Özellikler Açısından Değerlendirme***

***Karar Sesi:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde karar sesi “Segâh” olmasına karşın, geleneksel Türk halk müziğinde seçtiğimiz eserde karar sesini “Buselik” olarak görmekteyiz.

***Güçlü:*** Her iki eserde de Re (Nevâ) perdesi güçlü ses olarak kullanılmıştır.

***Yeden:*** Her iki eserde de yeden kullanılmamıştır.

***Donanım:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde donanımda “Si koma bemolü, Mi bakiye bemolü, Fa bakiye diyezi” bulunurken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Mib<sup>2</sup> - Fa#” bulunmaktadır.

***Ses Değiştirici İşaretler:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser içerisinde “Si küçük mücennep bemolü, La bakiye diyezi, Mi bakiye diyezi” ses değiştirici işaretleri kullanılırken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Mi#” ses değiştirici işareti kullanılmıştır.

***Seyir Karakteri:*** Her iki eserde “İnici – Çıkıcı” seyir karakteri göstermektedir.

***Genişleme:*** Her iki eserde de genişlemiş bölge görülmektedir.

***Ses Aralığı:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser 11 sestem, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eser 10 sestem oluşmuştur.

***Pes Sesi:*** Her iki eserde de pes ses “Sol (Rast)”dır.

***Tiz Sesi:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde tiz ses “Do (Tiz Çargâh)” iken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde tiz ses “Si (Tiz Buselik)”dir.

### **3.2.4. Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağhyor Kalbim Benim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından” İsimli Eserin Makamsal Özellikleri Açısından Karşılaştırılması ve Değerlendirilmesi**

Geleneksel Türk sanat müziğinde repertuar numarası 153 olan “ Ağla Çeşmim Eski Lezzet Kalmamış Peymânede” isimli eser ile geleneksel Türk halk müziğinde repertuar numarası 3888 olan “Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından” isimli eser makamsal özellikleri açısından karşılaştırılmıştır.



153

HÜZZAM SARIHI  
AĞLIYOR KALBİM BENİM

MAKAM: HÜZZAM  
RİTM: 2/4

AD LI - YOR HAL BİM DE NİM DİR. DI ME ES  
A. RA. RİM DİR. DI ME ES A. RA.  
ÇSAZ. SAZ. YOK. MUY  
DÜ SEY Gİ SEN - DE KALB. SİZ. Mİ. DİM SÖ. RA.  
RİM ANIŞI MİŞ DİM SÖ. RA. RİM ÇSAZ.  
ÇAŞI. AŞI. RİM Lİ. HAL.  
YA. HA. VİLE DÜŞÜN. A. Şİ. KİM. YÜCELİR. A. Şİ.  
RİM ÇSAZ.

AĞLIYOR KALBİM BENİM DERDİM EZİZİMİN  
YAKINTI SEVİ İÇİNDE HAYİSİZ MİNDİN SÖZÜMÜN  
KİMLİKLE TAVAN YAKIN YÜCELİRİZ SÖZÜMÜN  
NARAKAT

Şekil 3.12. TSM Repertuarı Eseri (Rpt no:153)

T.C. MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
T.C. MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI

DEĞERLEME TÜRÜNÜ  
PİYANO

YERİSİM  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI

BİR ODA YAPTIYORDIM HURMA DALINDAN

DEĞERLEME TÜRÜNÜ  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI  
MİLLÎ EĞİTİM BAKANLIĞI

İRAZ -  
Bİ RO DA YAP  
Yİ. EYM HUR MA DA LİN DAN İ Gİ Nİ DO  
SE DM A CEM SA LİN DAN O DA BE NİM  
DE GİL AH BAP MA LİN DAN HAY Cİ GÜ ZE  
LİM GİL BE Nİ YE DA MA LAY Yİ GİL BE Nİ  
SE Nİ GÖ RÜR LER ÇA LAR LAR O LU FİLM VİL  
LA Hİ DE Lİ

Şekil 3.13. THM Repertuarı Eseri (Rpt no:3888)

**Tablo 3.5.** Geleneksel Türk Sanat Müziğinde “Ağlıyor Kalbim Benim” İsimli Eser ile Geleneksel Türk Halk Müziğinde “Bir Oda Yaptırdım Hurma Dalından” İsimli Eserlerin Makamsal Özellikleri

MAKAMSAL ÖZELLİKLER	GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ (Şekil 3.12)	GELENEKSEL TÜRK HALK MÜZİĞİ (Şekil 3.13)
Dizisi	Hüzzam	-
Karar Sesi	Si (Segah)	Si (Buselik)
Güçlüsü	Re (Nevâ)	Re (Neva)
Yedeni	Yok	Yok
Donanımı	Si koma bemolü, Mi bakiye bemolü, Fa bakiye diyezi	Fa#
Ses Değiştirici İşaretler	La bakiye diyezi	Mib <sup>2</sup>
Seyir Karakteri	İnici – Çıkıcı	İnici – Çıkıcı
Genişlemesi	Yok	Yok
Ses Aralığı	8 ses	7 ses
Pes Sesi	La bakiye diyezi (Kürdi)	Si (Buselik)
Tiz Sesi	La (Muhayyer)	La (Muhayyer)

### ***Makamsal Özellikler Açısından Değerlendirme***

***Karar Sesi:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde karar sesi “Segâh” olmasına karşın, geleneksel Türk halk müziğinde seçtiğimiz eserde karar sesini “Buselik” olarak görmekteyiz.

***Güçlü:*** Her iki eserde de Re (Nevâ) perdesi güçlü ses olarak kullanılmıştır.

***Yeden:*** Her iki eserde de yeden kullanılmamıştır.

***Donanım:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde donanımda “Si koma bemolü, Mi bakiye bemolü, Fa bakiye diyezi” bulunurken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Fa#” bulunmaktadır.

***Ses Değiştirici İşaretler:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser içerisinde “La bakiye diyezi” ses değiştirici işaretleri kullanılırken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde “Mib<sup>2</sup>” ses değiştirici işareti kullanılmıştır.

***Seyir Karakteri:*** Her iki eserde “İnici – Çıkıcı” seyir karakteri göstermektedir.

***Genişleme:*** Her iki eserde de genişlemiş bölge görülmemektedir.

***Ses Aralığı:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eser 8 sestem, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eser 7 sestem oluşmuştur.

***Pes Sesi:*** Geleneksel Türk sanat müziğinden seçtiğimiz eserde pes ses “La bakiye diyezi (Kürdî)” iken, geleneksel Türk halk müziğinden seçtiğimiz eserde pes ses “Si (Buselik)”tir.

***Tiz Sesi:*** Her iki eserde de tiz ses “La (Muhayyer)”dir.

İkinci alt problemin çözümüne yönelik yapılan eser incelemelerinde; geleneksel Türk sanat müziği eserleri ile geleneksel Türk halk müziği eserlerinin, güçlü, yeden, ses aralığı ve genişleme açısından uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir. Fakat geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Türk halk müziğinden seçilen eserler arasında karar sesi ve donanım açılarından uygun olmadığı görülmektedir. Özellikle donanım açısından tespit edilen farklılık, geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam olarak kabul edilen eserlerin, geleneksel Türk sanat müziğindeki Hüzzam makamı dizisiyle uygun olmadığını ve dolayısıyla bu eserlerin Hüzzam dizi olmadığını göstermektedir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde; araştırma/çalışma sonucu ortaya çıkan bulgular ve yorumlardan hareketle elde edilen sonuçlar, yine bulgular ve yorumlardan hareketle problemin çözümüne yönelik öneriler yer almaktadır.

### **Birinci Alt Problemin Sonuçları**

“Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisi ile geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizisi olarak adlandırılan eserlerdeki ortak ve farklı noktalar nelerdir?”

Birinci alt problemin çözümüne yönelik yapılan araştırmalar doğrultusunda;

1. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamında kuramsal ve icrasal açılardan farklılıklar olduğu,

2. Bağlamadaki mevcut (17’li) perde sisteminin, Hüzzam makamı dizisinde yer alan koma perdelerin seslendirilmesi açısından yeterli olmadığı,

3. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisi icrasında Hisar perdesinin 1 koma daha dik kullanılması gerektiği, ancak bu perdenin bağlamadaki mevcut perde sisteminde bulunmadığı,

4. Bağlamadaki mevcut perde sisteminde Hüzzam makam dizisinin, geleneksel Türk sanat müziğindeki kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilebilmesi için, geleneksel Türk sanat müziğindeki 1 koma bemollü Si Segâh perdesinin önemli bir yere sahip olduğu fakat bu perdenin bağlamadaki mevcut perde sisteminde bulunmadığı,

5. Bağlamadaki mevcut perde sisteminde Hüzzam makam dizisinin, geleneksel Türk sanat müziğindeki kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilebilmesi için, geleneksel Türk sanat müziğindeki 4 koma bemollü Mi Hisar perdesinin önemli bir yere sahip olduğu fakat bu perdenin bağlamadaki mevcut perde sisteminde bulunmadığı,

6. Bağlamadaki mevcut perde sisteminde Hüzzam makam dizisinin, geleneksel Türk sanat müziğindeki kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilebilmesi için, geleneksel Türk sanat müziğindeki 4 koma diyez Fa Eviç perdesinin önemli bir yere sahip olduğu fakat bu perdenin bağlamadaki mevcut perde sisteminde bulunmadığı,

7. Bağlamadaki mevcut perde sisteminde Hüzzam makam dizisinin, geleneksel Türk sanat müziğindeki kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilebilmesi için, geleneksel Türk sanat müziğindeki 1 koma bemollü Si Tiz Segâh perdesinin önemli bir

yere sahip olduğu fakat bu perdenin bağlamadaki mevcut perde sisteminde bulunmadığı sonuçlarına varılmıştır.

### **İkinci Alt Problemin Sonuçları**

“Geleneksel Türk sanat müziği eserleri ile geleneksel Türk halk müziği eserlerinin Hüzzam makamı özellikleri açısından benzerlikleri ve farklılıkları nelerdir ?”

İkinci alt problemin çözümüne yönelik yapılan araştırmalar doğrultusunda;

1. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamındaki eserlerde karar sesinin 1 koma bemollü Si Segâh perdesi olduğu fakat geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizi olarak adlandırılan eserlerde karar sesinin Segâh perdesinden 1 koma daha tiz olan Si Buselik perdesi olduğu,

2. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamındaki eserler ile geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizi olarak kabul edilen eserlerin güçlü seslerinin aynı olduğu,

3. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamındaki eserlerin donanımında Segâh (Si koma bemolü), Hisar (Mi bakiye diyezi) ve Eviç ( Fa bakiye diyezi) seslerinin olduğu fakat geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizi olarak kabul edilen eserlerin donanımında bu seslerin olmadığı,

4. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamındaki eserler ile geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizi olarak kabul edilen eserlerin genişlemelerinin benzerlik gösterdiği,

5. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamındaki eserler ile geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizi olarak kabul edilen eserlerin ses aralıklarının benzerlik gösterdiği,

6. Geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam dizi olarak kabul edilen eserlerin donanım açısından geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı ile aynı olmadığı ve geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam olarak kabul edilen eserlerin Hüzzam makamı dizisinde olmadığı sonuçlarına varılmıştır.

## Öneriler

Yapılan araştırmalar doğrultusunda;

1. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin karar sesi 1 koma bemollü Si Segâh olmasına karşın, geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam olarak kabul edilen dizinin karar sesinin Si Buselik olduğunu görmekteyiz. Bu durum bağlamada Hüzzam makamı dizisini seslendirirken karar sesinin 1 koma daha tiz olduğunu göstermektedir. Bağlama sazındaki mevcut perde sistemiyle Hüzzam makamı dizisinin kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilmesi için, bağlamaya Hüzzam makamı dizisinin karar sesi olan 1 koma bemollü Si Segâh perdesi eklenebilir.

2. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin seslendirilmesinde Hisar perdesi 1 koma daha tiz basılmaktadır. Bağlama sazında kullanılan “Mib<sup>2</sup>” (Hisar) perdesi Hüzzam makamı dizisinin seslendirilmesinde pest kalmaktadır. Bağlama sazındaki mevcut perde sistemiyle Hüzzam makamı dizisinin kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilmesi için, bağlamada “Mib<sup>2</sup>” (Hisar) perdesi ile geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin seslendirilmesinde kullanılan Hisar perdesinin frekansları tespit edilerek, bağlamaya Hisar perdesi eklenebilir.

3. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin seslendirilmesinde kullanılan Eviç perdesi, geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam olarak kabul edilen dizinin seslendirilmesinde kullanılan “Fa#<sup>2</sup>” (Eviç) perdesinden daha tiz kalmaktadır. Bağlama sazındaki mevcut perde sistemiyle Hüzzam makamı dizisinin kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilmesi için, bağlamada “Fa#<sup>2</sup>” (Eviç) perdesi ile geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin seslendirilmesinde kullanılan Eviç perdesinin frekansları tespit edilerek, bağlamaya Eviç perdesi eklenebilir.

4. Geleneksel Türk sanat müziğinde Hüzzam makamı dizisinin seslendirilmesinde kullanılan 1 koma bemollü Si Tiz Segâh perdesi, geleneksel Türk halk müziğinde Hüzzam olarak kabul edilen dizide Si Tiz Buselik perdesi olarak kullanılmaktadır. Bağlama sazındaki mevcut perde sistemiyle Hüzzam makamı dizisinin kuramsal ve duyuşsal açılardan doğru seslendirilmesi için, bağlamaya 1koma bemollü Si Tiz Segâh perdesi eklenebilir.

5. Bağlama icracılarının dikkatini dağıtmamak için uzun sap bağlamanın mevcut perde sistemine eklenecek perdeleri 4 sarmal halinde bağlamak yerine 2 sarmal halinde bağlanabilir.

6. Uzman kişilerden oluşturulacak bir komisyon tarafından geleneksel Türk halk müziği eserleri donanım ve dizi açısından tekrar ele alınabilir.

7. Oluşturulacak uzman bir komisyonla geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel Türk halk müziği ses (perde) sistemlerinin ortak ve farklı noktalarının belirlenmesine yönelik ęalıřmalar yapılabilir.

8. Geleneksel Türk halk müziğinde var olan ve Hüzzam olarak adlandırılan dizi başka bir isimle adlandırılabilir.

9. Yapılacak sempozyum, ęalıřtay gibi akademik toplantılarda konunun çözümü üzerinde tartışılabilir.

**KAYNAKÇA**

- Akan, E.(2007). *Tanbur Metodu*. İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.
- Akdoğu, O. (1999). *Türk Müziğinde Perdeler*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Akdoğu, O. (2003). *Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Aldemir, M. (1995). *Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ataman, S. Y. (2000). “Türk Halk Çalgılarına Ait Bilgiler ve Bağlama Geleneği”, (Ed. Salih Turhan), *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Aydemir, M. (2014). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Can, M. C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatı (Ses Sistemi)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Can, M. C. (2002). “Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Ses Sistemi ve Uygulamada Kullanılmayan Bazı Perdeler”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22 (1), 175-181.
- Çakar, Ş.(2004). *Türk Halk Müziği Teorisi ve Makamlar*, Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları
- Çelik, S. (1999). *TRT Repertuarında Bulunan Muğla Türkülerinin Ayak – Makam – Usul ve Tür Yönünden İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çolakoğlu, G. (2008). “Geleneksel Türk Müziği Ses Sistemi’nde Ana Dizi, Tam Aralık, Bir Sekizlinin Bölünmesi, Makam Sınıflaması Sorunlarına Genel Bakış ve Çözüm Önerileri”. Erişim: 21.04.2015, <http://www.arsiv2007.musikidergisi.net/?p=185>



- Emnalar, A.(1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Ekici, S.(2009). “ Türk Halk Müziğinin Melodik Yapısının Adlandırılması Konusunda Düşünceler”. *Akademik İncelemeler*, 4(1), 21-33.
- Gerçek, İ.H., Haşhaş, S. (2009). *Türk Müziğinde Basit Makamlar ve Bu Makamların Bağlama Sazında İcrası*. İstanbul: Bakanlar Medya.
- Haşhaş, S. (2013). *Bağlama Eğitiminde, Bağlama Turuş, Mızrap (Tezene) Tutuş-Vuruş Yönlerinin Yeri ve Önemi Üzerine Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Kombassan A.Ş.
- Karasar, N. (2003). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (12. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Karkın, M., Haşhaş, S. (2014). “Geleneksel Türk Halk Müziğinde Tür Sınıflandırmaları, Terminoloji ve Ayak Kavramı Konuları Üzerine Bir Araştırma”. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Elektronik Dergisi*, Sayı 10, 118-130.
- Kutluğ, Y.F.(2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kuzucu, K.(1997). *Türk Aşıklık ve Ozanlık Geleneğindeki Makamlar ile Türk Tasavvuf Musikisindeki Makamların Ortak Olanları ve Kullanıldıkları Alanlar*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk Mûsikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk, O.M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Öztürk, O. M. (2007). “Onyedî’den Yirmidört’e: Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi” (Ed. Aynur Koçak). *Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul: Nesil Matbaacılık.

- Özkan, İ.H.(2011). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Ankara: Kılıçaslan Matbaacılık.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Reinhard, K.U. (2007). *Türkiye’nin Müziği – Halk Müziği*. (Çev. Sinemis Sun). Ankara: Sun Yayınevi.
- Signell, K.L.(2006). *Makam – Türk Musikisinde Makam Uygulaması*. (Çev. İlhami Gökçen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sümbüllü, H. T. (2006). *Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığıнын İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Tura, Y.(2000a). “Bağlamalardaki Perde Bağlarının Nispetleri ve Bunlardan Doğan Ses Sistemi” (Ed. Salih Turhan). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Tura, Y.(2000b). “Horasan Tanburu’nun Perdeleri ve Türk Mûsikîsi Ses Sistemi” (Ed. Salih Turhan). *Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- Tanrıkörur, C. (2001). *Biraz da Müzik*. İstanbul: Feza Gazetecilik A.Ş.
- Tanrıkörur, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2009). *Müzik Kültür Dil*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Yarman, O. (2007). “Türk Makam Müziği Tarihinde Ses-Sistemleri”. Erişim: 21.04.2015, [http://www.ozanyarman.com/files/TMDK\\_Seminer1.pdf](http://www.ozanyarman.com/files/TMDK_Seminer1.pdf)

Yener, S. (2001). "Türk Halk Müziğinde Diziler ve İsimlendirilmesi". *Müzikte 2000*

*Sempozyumu*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yıldırım, C. (2000). *Bilim Felsefesi*. Remzi Kitapevi: İstanbul.

Zeren, A. (2008). *Müzikte Ses Sistemleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.



110

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ NO : 662

## HÜZZÂM ŞARKI

USÛLÜ : DÜVEK

AĞLA ÇEŞMİM ESKİ LEZZET KALMAMIŞ PEYMÂNEDE

MÜZİK : AVNİ ANIL

SÖZ : CAHİT ÖNEY

♩ = 128

AĞ - LA ÇEŞ - MİM ES - Kİ LEZ - ZET  
KAL - MAMIŞ PEY - MÂ - NE DE  
NER - DE SÂ - KÎ EH - Lİ DİL YOK MECLİ - Sİ  
MEY - HÂ - NE DE DE  
EY GÖ - NÜL Â - LEM DE - ĞİŞ - MİŞ  
GAY - Rİ FER - YÂD EY - LE - ME  
EY GÖ NÜL Â - LEM DE - ĞİŞ - MİŞ  
GAY - Rİ FER - YÂD EY - LE - ME

AĞLA ÇEŞMİM ESKİ LEZZET KALMAMIŞ PEYMÂNEDE  
NERDE SÂKÎ EHLİ DİL YOK MECLİS İ MEYHÂNEDE  
EY GÖNÜL, ÂLEM DEĞİŞMİŞ GAYRİ FERYÂD EYLEME  
NERDE SÂKÎ, EHLİ DİL YOK MECLİS İ MEYHÂNEDE....

## HÜZZAM ŞARKI

Sükrü Tunar

Adanın yeşil çamları aşkımıza yer olsun

ARSAZ

(SAZ -----)

A-DA-NIN YE-ŞİL ÇAM-LA-RI

AŞ-KI-MI-ZA YER OL-SUN AŞ-KI-MI-ZA

1. (SAZ -----) 2. (SAZ -----)

YER OL-SUN YER OL-SUN

NAKARAT (S:---)

NE ÇA-RE A- YIR-DI FE- LEK

KALP-LE- Rİ MİZ BİR OL-SUN KALP-LE- Rİ MİZ

1. (SAZ -----) 2. (SAZ -----)

BİR OL-SUN BİR OL-SUN

MEYAN (---)

İ- PEK SA- ÇIN- DAN BİR TEL VER BA- NA YA- Dİ-

GÂR OL-SUN BA- NA YA- Dİ- GÂR OL-SUN

(SAZ -----) S:

ARANAĞME

Adanın yeşil çamları aşkımıza yer olsun  
 Ne çâre ayırdı felek, kalplerimiz bir olsun  
 İpek saçından bir tel ver bana yadigâr olsun  
 Ne çâre ayırdı felek, kalplerimiz bir olsun.

133

HÜZZAM ŞARKI  
AĞLIYOR KALBİM BENİM

CÜRCUNA (152)

NACI TEKTEL

AĞ LI - YOR KAL - BİM BE - NİM DER. Dİ - ME EŞ  
A - RA - RİM DER. Dİ - ME EŞ A - RA - RİM  
(SAZ - SAZ - YOK - MUŞ  
DU SEV Gİ SEN - DE KALB - SİZ - MİY - DİN SO - RA -  
RİM KALBSİZ MİY DİN SU RA RİM (SAZ -  
(SAZ - AŞ KIN LA YA - NA -  
YA - NA YÜ CE DAGLAR A - SA - RİM YÜ CE DAGLAR A - SA -  
RİM (SAZ - KODA

AĞLIYOR KALBİM BENİM DERDİME EŞ ARARIM  
YOKMUYDU SEVGİ SENDE KALBSİZ MİYDİN SORARIM  
AŞKINLA YANA YANA YÜCE DAGLAR AŞARIM  
NAKARAT

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM 210-4/5/1973

YÖRESİ  
SİYAS

KİMDEN ALINDIĞI

SÜRE

İREYHAN EKERMİSİN  
(Lili yar)

DERLEYEN  
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

(Saz....)

İ REY HA NE  
KER Mİ SİN Lİ Lİ YÂR Lİ Lİ YÂR BA LI NAN ŞE KER Mİ  
SİN Lİ Lİ Lİ Lİ DE Lİ Lİ YÂR BA LI NAN ŞE KER Mİ SİN Lİ Lİ Lİ Lİ DE Lİ Lİ YÂR

(1)

Dünyada ettiğini  
Ahrette çekermisin

(2)

Karanfil oylum oylum  
Geliyor servi boylum  
Servi boylum gelince  
Şen olur benim gönlüm

(3)

Karanfil olacaksın  
Sarıp solacaksın  
Ben hakime danıştım  
Sen benim olacaksın

(4)

Karanfil oymak oymak  
Olurmu yâre doymak  
Yâre doydum diyenin  
Cayizdir boynun vurmak





TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUARI SIRA NO:3005  
İNCELEME TARİHİ: 4 - 1 - 1988

YÖRESİ  
SİLİFKİ  
KİMDEN ALINDIĞI  
CAVİT ERDEN

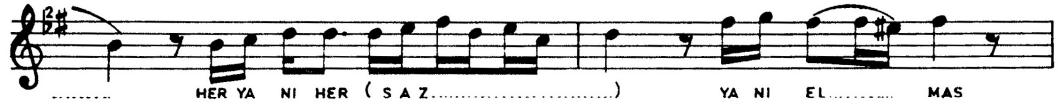
HER YANI ELMAS PARÇASI  
(ZEYBEK)

DERLEYEN  
CAVİT ERDEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN  
CAVİT ERDEN

TEMPO:



CENGİZ  
KURT

— 1 —  
HER YANI HER YANI ELMAS PARÇASI  
AL ETEKÇEK GİYER URUM YOSMASI VAY VAY  
BİR BEN DEĞİL CÜMLE ÂLEM AŞNASI  
ÖYLE BİR YÂR Kİ SEVSEM DE DARILIR VAY VAY

— 2 —  
YANAKLARI DUDAKLARI GÜL PEMBE OLMUŞ  
BİR HOŞ EDER ÖLDÜRÜR BU İNSANI  
BİR BEN DEĞİL HERKES ONUN HAYRANI  
ÖYLE BİR YÂR Kİ SEVSEM DE DARILIR VAY VAY

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR No : 3888  
İNCELEME TARİHİ : 13. 8. 1993

DERLEYEN  
Plaktan

YÖRESİ  
MALATYA  
KAYNAK KİŞİ  
FAHRİ KAYAHAN

### BİR ODA YAPTIRDIM HURMA DALINDAN

DERLEME TARİHİ

SÜRESİ : 60

NOTALAYAN  
MUSTAFA ÖZGÜL



(SAZ



BI RO DA YAP



TIR DIM HUR MA DA LIN DAN İ Çİ Nİ DÖ



ŞE DIM A CEM ŞA LIN DAN O DA BE NİM



DE ĞİL AH BAP MA LIN DAN HAY Dİ GÜ ZE



LİM GEL BE Rİ YE ŞİL MA LAT YA DİL BE Rİ



SE Nİ GÖ RÜR LER ÇA LAR LAR O LU RUM VAL



LA Hİ DE Lİ

## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Recep Yeşilyurt
Doğum Yeri ve Tarihi	ERZURUM-1985
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, ERZURUM (2013)
Y.Lisans Öğrenimi	Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Bilim Dalı, ERZURUM (2013)
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetler	
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	-
Projeler	-
Çalıştığı Kurumlar	-
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	receptesilyurt@hotmail.com
<b>Tarih</b>	