

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

**TRT REPERTUVARINDA KAYITLI TANBURİ CEMİL
BEY'İN SAZ ESERLERİNİN FORM VE MAKÂMSAL
OLARAK İNCELENMESİ**

GAYE KAYAALP BİLGİÇ

YÜKSEK LİSANS

**DANIŞMAN:
DOÇ. DR. SERDAR ÇAKIRER**

KONYA-2019



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



BİLİMSEL ETİK SAYFASI

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gaye Kayaalp BİLGİÇ
	Numarası	128309021007
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tezin Adı	TRT Repertuarında Kayıtlı Tanburi Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Form Ve Makamsal Olarak İncelenmesi

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

29.03.2019
Gaye Kayaalp BİLGİÇ



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU

Öğrencinin	Adı Soyadı	Gaye Kayaalp BİLGİÇ
	Numarası	128309021007
	Ana Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi
	Bilim Dalı	Müzik Eğitimi
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Serdar ÇAKIRER
	Tezin Adı	TRT Repertuarında Kayıtlı Tanburi Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Form Ve Makamsal Olarak İncelenmesi

Yukarıda adı geçen öğrenci tarafından hazırlanan TRT Repertuarında Kayıtlı Tanburi Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Form Ve Makamsal Olarak İncelenmesi başlıklı bu çalışma 13/03/2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunarak, jürimiz tarafından yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

	Ünvanı Adı Soyadı	İmza
Danışman	Doç. Dr. Serdar ÇAKIRER	
Jüri Üyesi	Doç. Dr. Oğuz KARAKAYA	
Jüri Üyesi	Doç. Aycan ÖZÇİMEN	

ÖNSÖZ

Bu çalışma sürecinde ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca bilgi ve tecrübelerinden faydalandığım, bana destek veren danışmanım Sayın Doç. Dr. Serdar ÇAKIRER'e yardım ve önerileriyle desteklerini esirgemeyen Sayın Doç. Dr. Sühan İRDEN'e ve Öğrt. Gör. Dr. Hilmi YAZICI'ya manevi desteğini benden hiçbir zaman esirgemeyen aileme eşim Hüseyin BİLGİÇ'e teşekkürü bir borç bilirim.





T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin

Adı Soyadı Gaye KAYAALP BİLGİÇ

Numarası 128309021007

Ana Bilim / Bilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitimi

Programı Tezli Yüksek Lisans

Tez Danışmanı Doç. Dr. Serdar ÇAKIRER

Tezin Adı TRT Repertuarında Kayıtlı Tanburî Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Form ve Makâmsal Olarak İncelenmesi

ÖZET

Tanburî Cemil Bey'in TRT repertuarına kayıtlı saz eserlerinin, Form ve Makâmsal işleyişinin ele alındığı bu çalışmada; peşrev, saz semâisi, longa, sirto, zeybek, oyun havası formlarında bestelediği eserleri seçilmiştir. Tanburî Cemil Bey'in bestelediği saz eserlerinin Türk Makâm Nazarî ve uygulama tarihinde kullanılan form ve Makâmsal kullanımları ile doğru orantılı olup olmadığı akademik ve bilimsel tespitlerle yapmak amaçlanmıştır.

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için tarama yönteminden yararlanılmış, tarama modellerinden de tekil tarama modeli uygulanmıştır.

Sonuç olarak, Tanburi Cemil Bey'in bazı makâmın seyrindeki özgün yaklaşımı, makamların seyir özelliklerinde bir takım farklılıklar ortaya koymuş, İncelenen Türk Makâm Müziği tarihindeki makâm tarifleri ile Cemil Bey'in bazı eserlerinde işlenen makam seyir yapısının farklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Yüksek Lisans Tezi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,
Tez Danışmanı: Doç. Dr. Serdar ÇAKIRER
2019, 140 sayfa

Anahtar Kelimeler: Tanburi Cemil Bey, Makâm, Form, Saz Semâisi, Peşrev, Makâm Nazarîyesi.



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğü



Öğrencinin	Adı Soyadı	Gaye KAYAALP BİLGİÇ
	Numarası	128309021007
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi / Müzik Eğitim
	Programı	Tezli Yüksek Lisans
	Tez Danışmanı	Doç Dr. Serdar ÇAKIRER
Tezin İngilizce Adı	THE ANALYSIS OF TRT IN TERMS OF FORM AND MAQAM OF THE INSTRUMENTAL WORKS OF TANBURİ CEMİL BEY WHICH ARE LISTED IN THE ARCHIVE	

ABSTRACT

In this study, aiming to analyse of the instrumental works of Tanburî Cemil Bey in terms of form and maqam as peşrev, saz semâîsi, longa, sirto, zeybek and oyun havası which are listed in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) archive are chosen. It is aimed to determine if the instrumental works of Tanburî Cemil Bey shows parallelism with the usage of form and maqam in the history of Turkish maqam theory and practice by using scientific and academic methods.

In this study a qualitative research method was used. A singular scanning model was implemented, in order to collect and analyse data.

It was concluded that Tanburi Cemil Bey's original approach regarding processing of some maqams showed some differences in characteristics of processing of the maqams, and that maqam descriptions in the history of Turkish maqam and the structure of maqam processing of some works of Cemil Bey were different.

Department, 2019

Supervisor: Doç. Dr. Serdar ÇAKIRER

Keywords: Tanburî Cemil Bey, Maqam, Form, Instrumental, Overture, Peshrev, Maqam theories

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK SAYFASI.....	i
YÜKSEK LİSANS TEZİ KABUL FORMU	ii
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xix
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Cümlesi	4
1.2. Alt Problemler	4
2. METODOLOJİ.....	5
2.1. Yöntem	5
2.2. Araştırmanın Konusu	5
2.3. Araştırmanın Amacı	5
2.4. Araştırmanın Önemi	5
2.5. Varsayımlar (Sayıtlılar).....	5
2.6. Sınırlılıklar	6
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
3.1. TANBURÎ CEMİL BEY'İN HAYATI, ESERLERİ, VE SANATKÂRLIĞI.....	7
3.1.1. Tanburî Cemil Bey'in Doğumu.....	7
3.1.2. Tanburî Cemil Bey'in Ailesi	7
3.1.3. Tanburî Cemil Bey'in Eğitimi.....	7
3.1.4. Mûsikî Öğrenimi	8
3.1.5. Tanburî Cemil Bey'in Memuriyeti.....	9
3.1.6. Tanburî Cemil Bey'in Eserleri	10

3.1.7. Tanburî Cemil Bey'in Makâm ve Usûl Anlayışı.....	12
3.1.8. Tanburî Cemil Bey'in Taksim Anlayışı	13
3.1.9. Tanburî Cemil Bey'in Kullandığı Çalgılar ve Üslûp	14
3.2. MÛSİKÎDE MAKÂM KAVRAMI	16
3.2.1. Yakın Dönem Nazariyecilerinin Yapmış Oldukları Makâm Tanımı Örnekleri. 16	
3.2.1.1. Rauf Yektâ'da Makâm Kavramı.....	16
3.2.1.2. Hüseyin Sadettin Arel'de Makâm Kavramı	16
3.2.1.3. Zühtü Suphi Ezgi'de Makâm Kavramı	16
3.2.1.4. İsmail Hakkı Özkan'da Makâm Kavramı	16
3.2.1.5. Cinuçen Tanrıkorur'da Makâm Kavramı Târifi.....	17
3.2.1.6. Ekrem Karadeniz'de Makâm Kavramı	17
3.2.1.7. Yalçın Tura'ya göre Makâm Kavramı Târifi	17
3.3. TÜRK MÛZİĞİNDE FORMLAR	18
3.3.1. Saz Mûsikîsi	19
3.3.1.1. Taksim	19
3.3.1.2. Gösteri Taksimi	19
3.3.1.3. Ara Taksimi	19
3.3.1.4. Geçiş Taksimi	19
3.3.1.5. Pişrev(Peşrev).....	19
3.3.1.6. Medhal	20
3.3.1.7. Saz Semaîsi.....	21
3.3.1.8. Longa	22
3.3.1.9. Sirto	22
3.3.1.10. Oyun Havası	22
3.3.1.11. Aranağme.....	22
3.3.1.12. Koda.....	22

3.3.2. Sözlü Mûsikî Dinî Formlar (Biçimler).....	22
3.3.2.1. Mevlevî Âyinleri.....	23
3.3.2.2. Na't	23
3.3.2.3. Durak	23
3.3.2.4. Mi-râciye	23
3.3.2.5. İlâhi	23
3.3.2.6. Şugul.....	23
3.3.2.7. Nefes	24
3.3.2.8. Tevşîh	24
3.3.2.9. Ezan	24
3.3.2.10. Tekbîr.....	24
3.3.2.11. Temcîd	24
3.3.2.12. Tesbîh	24
3.3.2.13. Mahfel Sürmesi.....	24
3.3.2.14. Salât ve Selâm	24
3.3.2.15. Münâcaat	25
3.3.2.16. Mevlid.....	25
3.3.3. Din-dışı Formlar (Biçimler)	25
3.3.3.1. Kâr	25
3.3.3.2. İkaî Terennüm (Ritmik Terennüm)	26
3.3.3.3. Lâfzî Terennüm (Sözlü Terennüm)	26
3.3.3.4. Kâr-ı Nâtk.....	26
3.3.3.5. Kârçe.....	27
3.3.3.6. Beste	27
3.3.3.7. Ağır Semaî	28
3.3.3.8. Yürük Semaî	28

3.3.3.9. Gazel.....	29
3.3.3.10. Şarkı.....	29
3.3.3.11. Köçekçeler	29
3.3.3.12. Türkü	29
3.4. TANBURİ CEMİL BEY'İN BESTELEDİĞİ SAZ ESERLERİNİN FORMSAL VE MAKÂMSAL ANALİZ ÇÖZÜMLEMELERİ	30
3.4.1. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde İsfahan Makâm Târifleri.....	30
3.4.1.1. Safiyüddin'de (1235) İsfahan Makâm Târifi	30
3.4.1.2. Maragalı Abdülkadir'de (1415) İsfahan Makâm Târifi	30
3.4.1.3. Fethullah Şirvânî'de (1453?) İsfahan Makâm Târifi.....	30
3.4.1.4. Lâdikli Mehmet Çelebi'de (1484) İsfahan Makâm Târifi.....	30
3.4.1.5. Kadızâde Tirevî'de (1492) İsfahan Makâm Târifi	31
3.4.1.6. Alişâh bin Hacı Büke'de (1500) İsfahan Makâm Târifi	31
3.4.1.7. Seydî'de (1504) İsfahan Makâm Târifi	31
3.4.1.8. Kantemir'de (1700) İsfahan Makâm Târifi.....	31
3.4.1.9. Tanburî Küçük Artin'de (1730) İsfahan Makâm Târifi	31
3.4.1.10. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) İsfahan Makâm Târifi.....	32
3.4.1.11. Hâşim Bey'de (1864) İsfahan Makâm Târifi	32
3.4.1.12. Kâzım Uz'da (1894) İsfahan Makâm Târifi	32
3.4.1.13. Tanburî Cemil Bey'de (1901) İsfahan Makâm Târifi	32
3.4.1.14. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) İsfahan Makâm Târifi	33
3.4.1.15. Ekrem Karadeniz'de (1984) İsfahan Makâm Târifi	33
3.4.1.16. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) İsfahan Makâm Târifi.....	33
3.4.1.17. Sühan İrden'in (2017) İsfahan Makâmı Hakkındaki Tespiti	33
3.4.2. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Nevâ Makâm Tarifleri	35
3.4.2.1. Safiyüddin'de (1235) Nevâ Makâm Târifi.....	35

3.4.2.2. Maragalı Abdülkadir'de (1415) Nevâ Makâm Târifi.....	35
3.4.2.3. Fethullah Şîrvânî'de (1453?) Nevâ Makâm Târifi.....	35
3.4.2.4. Lâdikli Mehmet Çelebi'de (1484) Nevâ Makâm Târifi	35
3.4.2.5. Kadızâde Tirevî'de (1492) Nevâ Makâm Târifi	35
3.4.2.6. Alişâh bin Hacı Bûke'de (1500) Nevâ Makâm Târifi.....	36
3.4.2.7. Seydî'de (1504) Nevâ Makâm Târifi	36
3.4.2.8. Kantemir'de (1700) Nevâ Makâm Tarifi	36
3.4.2.9. Nâyî Osman Dede'de (1720) Nevâ Makâm Târifi.....	36
3.4.2.10. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Nevâ Makâm Târifi.....	37
3.4.2.11. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Nevâ Makâm Târifi	37
3.4.2.12. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Nevâ Makâm Târifi.....	37
3.4.2.13. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Nevâ Makâm Târifi.....	37
3.4.2.14. Ekrem Karadeniz'de (1984) Nevâ Makâm Târifi	38
3.4.2.15. Sühan İrden'de (2015) Nevâ Makâm Târifi.....	38
3.4.3. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Mâhur Makâm Tarifleri.....	39
3.4.3.1. Maragalı Abdülkadir'de (1415) Mâhur Makâm Târifi	39
3.4.3.2. Fethullah Şîrvânî'de (1453?) Mâhur Makâm Târifi.....	39
3.4.3.3. Lâdikli Mehmed Çelebi'de (1484) Mâhur Makâm Târifi	39
3.4.3.4. Kantemir'de (1700) Mâhur Makâm Tarifi	39
3.4.3.5. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Mâhur Makâmı Târifi.....	40
3.4.3.6. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Mâhur Makâm Târifi	40
3.4.3.7. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Mâhur Makâm Târifi.....	40
3.4.3.8. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Mâhur Makâm Târifi.....	40
3.4.3.9. Ekrem Karadeniz'de (1984) Mâhur Makâm Târifi	41
3.4.4. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Muhayyer Makâm Tarifleri	41
3.4.4.1. Safiyüddin'de (1235) Muhayyer Makâm Târifi.....	41

3.4.4.2. Maragalı Abdülkadir'de (1415) Muhayyer Makâm Târifi.....	41
3.4.4.3. Kadızâde Tirevî'de (1492) Muhayyer Makâm Târifi	41
3.4.4.4. Seydî'de (1504) Muhayyer Makâm Târifi	41
3.4.4.5. Rûhperver'de (1531?) Muhayyer Makâm Târifi.....	41
3.4.4.6. Kantemir'de (1700) Muhayyer Makâm Târifi	42
3.4.4.7. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Muhayyer Makâm Târifi.....	42
3.4.4.8. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Muhayyer Makâm Târifi	42
3.4.4.9. Hâşim Bey'de (1864) Muhayyer Makâm Târifi.....	42
3.4.4.10. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Muhayyer Makâm Târifi.....	43
3.4.4.11. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Muhayyer Makâm Târifi.....	43
3.4.4.12. Ekrem Karadeniz'de (1984) Muhayyer Makâm Târifi	43
3.4.4.13. Sühan İrden'de Muhayyer Makâm Târifi.....	43
3.4.5. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Ferahfeza Makâm Tarifleri.....	44
3.4.5.1. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Ferahfeza Makâm Târifi.....	44
3.4.5.2. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Ferahfeza Makâm Târifi	44
3.4.5.3. Kâzım Uz'da (1894) Ferahfeza Makâm Târifi.....	44
3.4.5.4. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Ferahfeza Makâm Târifi	44
3.4.5.5. Ekrem Karadeniz'de (1984) Ferahfeza Makâm Târifi.....	46
3.4.5.6. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) Ferahfeza Makâm Târifi.....	46
3.4.5.7. Sühan İrden'de Ferahfeza Makâm Târifi	46
3.4.6. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Hicâzkâr Makâm Tarifleri	47
3.4.6.1. Hâşim Bey'de (1864) Hicâzkâr Makâm Târifi	47
3.4.6.2. Kâzım Uz'da (1894) Hicâzkâr Makâm Târifi	47
3.4.6.3. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Hicâzkâr Makâm Târifi.....	47
3.4.6.4. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Hicâzkâr Makâm Târifi	47
3.4.6.5. Zühtü Suphi Ezgi'de (1935-1953) Hicâzkâr Makâm Târifi.....	48

3.4.6.6. Ekrem Karadeniz'de (1984) Hicâzkâr Makâm Târifi	48
3.4.6.7. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) Hicâzkâr Makâm Târifi	48
3.4.7. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Tarifleri	49
3.4.7.1. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi.....	49
3.4.7.2. Rauf Yekta Bey'de (1913-1922) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi.....	49
3.4.7.3. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi	50
3.4.7.4. Ekrem Karadeniz'de (1984) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi	50
3.4.7.5. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi.....	50
3.4.8. Makâm Nazarî Tarihinde Şedd-i Araban Makâm Tarifleri.....	51
3.4.8.1. Arabân ve Şedd-i Araban Makâmılarıyla İlgili Nazarî Tanımlar	51
3.4.8.1.1. Alişâh Hacı Büke'de (1500) Araban Makâm Târifi	51
3.4.8.1.2. Nâyî Osman Dede'de (1720) Araban Makâm Târifi.....	52
3.4.8.1.3. Tanburî Küçük Artîn'de (1730) Araban Makâm Târifi.....	52
3.4.8.1.4. Hızır Ağa'da (1777?) Araban Makâm Târifi.....	53
3.4.8.1.5. XVIII. Asırda Müelifi Belli Olmayan Mûsikî Risâlesi'de Araban Makâm Târifi	53
3.4.8.1.6. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Araban ve Şedd-i Araban Makâm Târifleri	53
3.4.8.1.7. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Araban ve Şedd-i Araban Makâm Târifleri	54
3.4.8.1.8. Rauf Yekta Bey'de (1913-1922) Şedd-i Araban Makâm Târifi.....	54
3.4.8.1.9. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Araban ve Şedd-i Araban Makâm Târifleri	55
3.4.9. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Nîkrîz Makâm Tarifleri	55
3.4.9.1. Safiyüddin'de (1235) Nîkrîz Makâm Târifi	55
3.4.9.2. Abdülkadir Merâği'de (1415) Nîkrîz Makâm Târifi.....	56
3.4.9.3. Bedri Dilşâd'da (1426) Nîkrîz Makâm Târifi	56

3.4.9.4. Hızır bin Abdullah'da (1441) Nîkrîz Makâm Târifi	56
3.4.9.5. Kırşehir'li Yusuf'da (1469) Nîkrîz Makâm Târifi.....	57
3.4.9.6. Ruhperver (1500) adlı edvârda Nîkrîz Makâm Târifi	57
3.4.9.7. Kantemir'de (1700) Nîkrîz Makâm Târifi	57
3.4.9.8. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Nîkrîz Makâm Târifi.....	57
3.4.9.10. Haşim Bey'de (1864) Nîkrîz Makâmı Târifi	58
3.4.9.11. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Nîkrîz Makâmı Târifi.....	58
3.4.9.12. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Nîkrîz Makâmı Târifi.....	58
3.4.9.13. Ekrem Karadeniz'de (1984) Nîkrîz Makâmı Târifi	59
Ekrem Karadeniz'de Hüseyin Sadettin Arel gibi aynı diziyi verip makâmı tanımlar(Karadeniz, 1983: 90).	59
3.4.10. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Râst Makâm Tarifleri.....	59
3.4.10.1. Safiyüddin'de (1235) Râst Makâm Târifi	59
3.4.10.2. Abdülkadir Merâgi'de (1415) Râst Makâm Târifi.....	59
3.4.10.3. Kırşehir'li Yusuf'da (1469) Râst Makâm Târifi.....	60
3.4.10.4. Kadızâde Tirevî'de (1492) Râst Makâm Târifi.....	60
3.4.10.5. Kantemir'de (1700) Râst Makâm Târifi.....	61
3.4.10.6. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Râst Makâm Târifi.....	61
3.4.10.7. Abdülbâki Nâsır Dede 'de (1794-1795) Râst Makâm Târifi	62
3.4.10.8. Hâşim Bey'de (1864) Râst Makâm Târifi.....	62
3.4.10.9. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Râst Makâm Târifi	62
3.4.10.10. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Râst Makâm Târifi	62
3.4.11. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Hüseyini Makâm Tarifleri	63
3.4.11.1. Kantemiroğlu'nda Hüseyini Makâm Târifi	63
3.4.11.2. Abdülbâki Nâsır Dede'de Hüseyini Makâm Târifi	63
3.4.11.3. Hızır Bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Hüseyini Makâm Târifi	63

3.4.12. Türk Makâm Müziği Nazari Tarihinde Beyâti Makâm Târifleri	63
3.4.12.1. Abdülbâki Nâsır Dede'de Beyati Makâm Târifi	63
3.4.12.2. Kantemiroğlunda Beyati Makâmı Târifi	64
3.4.12.3. Arel'de Beyati Makâmı Târifi	64
3.4.13. Tanburî Cemil Bey'in Beyâti Peşrevinde.....	64
3.4.13.1. Dr. Suphi Ezgi'ye göre Suzidilâra Makâm Târifi.....	65
3.4.13.2. Arel'e göre Suzidilâra Makâm Târifi	65
3.4.14. Türk Makâm Müziği Nazari Tarihinde Betenigâr Makâm Târifleri	65
3.4.14.1. Abdülkâdir Merâgi ve Safiyuddîn'de Bestenigâr Makâmı.....	65
3.4.14.2. Hızır Bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Bestenigâr Makâmı	65
3.4.14.3. Arel Ezgi Uzdilek'de Bestenigâr Makâmı.....	65
4. BULGULAR-YORUM.....	67
4.1. Tanburî Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Makâmsal ve Formsal Analizleri.....	67
4.1.1. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler	67
4.1.2. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Peşrevi'nde Uyguladığı Isfahan Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?.....	68
4.1.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu Nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	69
4.2. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Saz Semâîsine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler	69
4.2.1. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Saz Semâîsine Ait Makâmsal Çözümler	69
4.2.2. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Semâîsi'nde Uyguladığı Isfahan Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?.....	70
4.2.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	70
4.3. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler ...	71
4.3.1. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevine Ait Makâmsal Çözümler	71

4.3.2. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevi'nde Uyguladığı Nevâ Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?	71
4.3.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâisi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?	72
4.4. Tanburî Cemil Bey'in Mâhur Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler.	73
4.4.1. Tanburî Cemil Bey'in Mâhur Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlenmeler.....	73
4.4.2. Tanburî Cemil Bey'in Mâhur Peşrevi'nde Uyguladığı Mâhur Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?	73
4.4.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?	74
4.4. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler	75
4.4.1. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlenmeler	75
4.4.2. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevi'nde Uyguladığı Muhayyer Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?	75
4.4.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?	76
4.5. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisi Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler	77
4.5.1. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisine Ait Makâmsal Çözümlenmeler	77
4.5.2. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisi'nde Uyguladığı Muhayyer Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi aktarımıyla örtüşmekte midir?	77
4.5.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâisi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?	78
4.6. Tanburî Cemil Bey'in Kürdilihicâzkâr Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler	78
4.6.1. Tanburî Cemil Bey'in Kürdilihicâzkâr Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlenmeler	78

4.6.2. Tanburî Cemil Bey'in Kürdîlihicâzkâr Peşrevi'nde Uyguladığı Kürdîlihicâzkâr Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımıyla örtüşmekte midir?.....	79
4.6.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	79
4.7. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler.....	80
4.7.1. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevine Ait Makâmsal Çözümler.....	80
4.7.2. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevi'nde Uyguladığı Ferahfezâ Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	80
4.7.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	81
4.8. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Saz Semâîsine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler.....	81
4.8.1. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Saz Semâîsine Ait Makâmsal Çözümler.....	81
4.8.2. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Saz Semâîsi'nde Uyguladığı Ferahfezâ Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	82
4.8.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	82
4.9. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Peşreve Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler.....	83
4.9.1. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Peşrev Ait Makâmsal Çözümler.....	83
4.9.1. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Peşrevi'nde Uyguladığı Hicazkâr Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?.....	83
4.9.2. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	84
4.10. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Saz Semâîsine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler.....	84
4.10.1. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Saz Semâîsine Ait Makâmsal Çözümler.....	84
4.10.2. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Saz Semâîsi'nde Uyguladığı Hicazkâr Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	85

4.10.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	85
4.11. Tanburî Cemil Bey'in Şeddiaraban Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler	86
4.11.2. Tanburî Cemil Bey'in Şeddiaraban Peşrevi'nde Uyguladığı Şeddiaraban Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?	86
4.11.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	87
4.12. Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâisine Ait Makamsal ve Formsal Çözümlenmeler	88
4.12.1. Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâisine Ait Makamsal Çözümlenmeler	88
4.12.2. Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâisi'nde Uyguladığı Şedd-i Araban Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?	89
4.12.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	89
4.13. Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler	90
4.13.1. Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisine Ait Makâmsal Çözümlenmeler	90
4.13.2. Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisi'nde Uyguladığı Bestenigâr Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	90
4.13.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	90
4.14. Tanburî Cemil Bey'in Nîkrîz Longaya Ait Makamsal ve Formsal Çözümlenmeler	92
4.14.1. Tanburî Cemil Bey'in Nîkrîz Longasına Ait Makâmsal Çözümlenmeler	92
4.14.2. Tanburî Cemil Bey'in Nîkrîz Longa'sında Uyguladığı Nîkrîz Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	92

4.14.3. Tanburî Cemil Bey'in Longa formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	93
4.15. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Zeybek'ine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler	93
4.15.1. Tanburî Cemil Bay'in Nikriz Zeybek'ine Ait Makâmsal Çözümler	93
4.15.2. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Zeybek'inde Uyguladığı Nikrîz Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	93
4.15.3. Tanburî Cemil Bey'in Zeybek formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	94
4.16. Tanburî Cemil Bey'in Hüseyini Oyun Havasına Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler	95
4.16.1. Tanburî Cemil Bey'in Hüseyini Oyun Havasına Ait Makâmsal Çözümler	95
Şekil 46 Tanburî Cemil Bey'in Hüseyini Oyun Havasının Makâmsal Görünümü	95
4.16.2. Tanburî Cemil Bey'in Hüseyini Oyun havası'nda Uyguladığı Hüseyini Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?	95
4.16.3. Tanburî Cemil Bey'in Oyun havası Nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	96
4.17. Tanburî Cemil Bey'in Rast Zeybek'e Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler ...	96
4.17.1. Tanburî Cemil Bey'in Rast Zeybek'ine Ait Makâmsal Çözümler	96
4.17.2. Tanburî Cemil Bey'in Râst Zeybek'inde Uyguladığı Rast Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	97
4.17.3. Tanburî Cemil Bey'in Zeybek formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	97
4.18. Tanburî Cemil Bey'in Bayâti Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler	98
4.18.1. Tanburî Cemil Bey'in Bayâti Peşrevine Ait Makâmsal Çözümler	98
4.18.2. Tanburî Cemil Bey'in Bayâti Peşrevi'nde Uyguladığı Bayâti Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?.....	99

4.18.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu Nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	99
4.19. Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler	100
4.19.1. Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisine Ait Makamsal Çözümler	100
4.19.2. Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisi'nde Uyguladığı Suzidilârâ Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?	100
4.19.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâisi formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?.....	101
SONUÇ	102
KAYNAKLAR.....	105
EKLER	107

TABLO VE ŞEKİLLER LİSTESİ

Tablo 1 Tanburî Cemi Bey eserlerinin Makâm, form ve usûllere göre dağılımı	10
Şekil 1 Safiyüddin’de Isfahan makâmının Ebced notasyonu görünümü	30
Şekil 2 Safiyüddin’de Isfahan makâmının bugünkü notasyon görünümü	30
Şekil 3 Kazım Uz’da Isfahân Makâmı Perdeleri.....	32
Şekil 4 Nişâbûr Düzeni’nde Nişâbûr makâmı ve perdelerin görünümü	33
Şekil 5 Zekâi Dede'nin Isfahan âyîninde ısfahan perdesi kararlı murabba beste bölümü	34
Şekil 6 Safiyüddin’de Nevâ makâmı dizisi	35
Şekil 7 Kantemiroğlu’nda Nevâ Makâmı perdeleri	36
Şekil 8 Tanburi Küçük Artin’de Nevâ Makâmı Seyri.....	37
Şekil 9 Hüseyin Sadettin Arel’de Nevâ Makâmı Perdeleri.....	37
Şekil 10 Neva makâm seyrine örnek.....	38
Şekil 11 2. Neva makâm seyrine örnek.....	38
Şekil 12 Acemli Nevâ makâm seyrine örnek.....	39
Şekil 13 Kantemiroğlu’nda Muhayyer Makâmı Perdeleri	42
Şekil 14 Tanburî Küçük Artin’de Muhayyer Makâmı Seyri.....	42
Şekil 15 Hüseyin Sadettin Arel’de Muhayyer Makâm Perdeleri.....	43
Şekil 16 Hüseyin Sadettin Arel’de Ferahfeza Makâmı Perdeleri	44
Şekil 17 Hüseyin Sadettin Arel'in Dede Efendi'nin Ferahfeza makâmı ayininden verdiği kesit.	45
Şekil 18 Dede Efendi'nin makâma adını veren Ferahfeza seyirli bölümünün Arel-Ezgi- Uzdilek sistemi anlayışıyla nota üzerinde makamsal analizinin yer aldığı kesit.	45
Şekil 19 Sühan İrden'in Ferahfezâ makamına verdiği örneğin nota üzerindeki makamsal analizi.	46
Şekil 20 Câzim Dede'nin Hicâzkâr-ı Kâdim Âyîni'nde makâmı anlatan bölümün kesiti.	48
Şekil 21 Rauf Yekta Bey’de Kürdîlihicâzkâr Makâm Perdeleri Görünümü.....	49
Şekil 22 Hüseyin Sadettin Arel’de Kürdîlihicâzkâr Makâmı Perdeleri	50

Şekil 23 Ali Şâh Büke'de 26. sırada verilen Araban Makâmı perdeleri.....	51
Şekil 24 Tanburi Küçük Artin'de Araban makam seyri.	53
Şekil 25 Hızır Ağa'da Araban makam seyri.	53
Şekil 26 Abdülbâki Nâsır Dede'de Araban Makâmı	53
Şekil 27 Abdülbâki Dede'de Şedd-i Araban Makâmı.....	54
Şekil 28 Tanburî Cemil Bey'de Araban Makâmı Görünümü	54
Şekil 29 Tanburî Cemil Bey'de Şedd-i Araban Makâmı Perdeleri.....	54
Şekil 30 Yakup Fikret Kutluğ'un kitabında Rauf Yekta Bey'e ait olduğu iddaa edilen Şedd-i Araban makâmı.	54
Şekil 31 Hüseyin Sadettin Arel'de Araban Makâmı	55
Şekil 32 Hüseyin Sadettin Arel'de Şedd-i Araban Makâmı	55
Şekil 33 Safiyüddin'de 24. sırada verilen dairenin (Nikrîz Makâmının) Ebced notasyonu görünümü	55
Şekil 34 Safiyüddin'de 24. sırada verilen dairenin (Nikrîz Makâmının) bugünkü notasyon görünümü	55
Şekil 35 Merâgî'de 1. tür Nikrîz Ebced notasyon görünümü	56
Şekil 36 Merâgî'de 1. tür Nikrîz bugünkü notasyon görünümü	56
Şekil 37 Merâgî'de 2. tür Nikrîz-i Kebîr Ebced notasyon görünümü.....	56
Şekil 38 Merâgî'de 2. tür Nikrîzi Kebîr bugünkü notasyon görünümü.....	56
Şekil 39 Kantemiroğunda Nikrîz Makâmı Perdeleri.....	57
Şekil 40 Nevâ'da Bûselik Dörtlüsü.....	58
Şekil 41 Nevâ'da Râst Dörtlüsü	58
Şekil 42 Hüseyin Sadettin Arel'de Nikrîz Makâmı perdeleri	58
Şekil 43 Lâdikli ve Alişah Hacı Büke'de Râst cinsi (dörtlüsü) ve Pençgâh-ı Asl beşlisi görünümleri	59
Şekil 44 Safiyüddin'de Râst dizi görünümü	59

Şekil 45 Kadızâde Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi'nde Geleneksel Perde Düzeni=Râst Perde Düzeni	61
Şekil 46 Kantemiroğlunda Râst Makâmı Perdeleri	61
Şekil 47 Tanburî Küçük Artin'de Râst Makâmı Seyri.....	61
Şekil 48 Hüseyin Sadettin Arel'de Râst makâmı dizisi	62
Şekil 49 Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Peşrevinin Makâmsal Görünümü.....	67
Şekil 50 Acem'li Râst Perde Düzeni Görünümü	68
Şekil 51 Nişâbûr Perde Düzeni Görünümü	68
Şekil 52 Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü	69
Şekil 53 Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevinin Makâmsal Görünümü	71
Şekil 54 Tanburî Cemil Bey'in Mahûr Peşrevinin Makâmsal Görünümü.....	73
Şekil 55 Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevinin Makâmsal Görünümü	75
Şekil 56 Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü	77
Şekil 57 Tanburî Cemil Bey'in Kürdîlihicâzkâr Peşrevinin Makâmsal Görünümü	78
Şekil 58 Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevinin Makâmsal Görünümü.....	80
Şekil 59 Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevinin Makâmsal Görünümü.....	81
Şekil 60 Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr Peşrevinin Makâmsal Görünümü	83
Şekil 61 Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü	84
Şekil 62 Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Peşrevinin Makâmsal Görünümü	86
Şekil 63 Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü.....	88
Şekil 64 Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü.....	90
Şekil 65 Tanburî Cemil Bey'in Nîkrîz Longasının Makâmsal Görünümü	92
Şekil 66 Tanburî Cemil Bey'in Nîkrîz Zeybeğinin Makâmsal Görünümü	93
Şekil 67 Tanburî Cemil Bey'in Hüseyini Oyun Havasının Makâmsal Görünümü.....	95
Şekil 68 Tanburî Cemil Bey'in Zeybeğinin Makâmsal Görünümü	96
Şekil 69 Tanburî Cemil Bey'in Bayâtî Peşrevinin Makâmsal Görünümü	98

Şekil 70 Tanburî Cemil Bey'in Suzidilâra Saz Semâîsinin Makâmsal Görünümü..... 100



1. GİRİŞ

Türk makâm müziği tarihi günümüze sözlü ve yazılı geleneklerle aktarılmıştır. "Sözlü gelenek" ustadan çırağa birebir taklit olan "meşk eğitimi"ni "yazılı gelenek" ise edvârlar (eski nazariyat kitapları), mûsikî risâleleri ve güfte mecmualarıyla temsil edilmektedir.

13.yy.da Safiyüddin ile sistemleşmeye başlayan Türk makâm müziği nazariyesi günümüzde yaklaşık seksen yıldır kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine dayalı olarak devam ettirilmektedir. Safiyüddin'den önce Fârabî, İbn-i Sinâ ile başlayan sistemleşmeye Kutbeddin Şirazî, Maragalı Abdülkâdir, Abdülazîz Çelebi, Ahmedoğlu Şükrullah, Fethullah Şirvanî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Mahmud bin Abdülaziz ve Alişah bin Hacı Büke gibi nazariyeciler katılmışlar bu isimler makâmı bugünkü dizi kavramı yaklaşımına benzer olan daireler ile açıklamışlardır. Ancak bugünle dün arasında özellikle vurgulanması gereken konulardan belki de en önemlisi bugün Arel-Ezgi-Uzdilek okuluyla Çargah dörtlüsü olarak bilinen TTB (Tanini-Tanini-Bakiyye) aralıklarının Safiyüddin'in Kitabü'l Edvâr ve Şereffiye edvârlarında Uşşâk cinsi/tabakası/dörtlüsü olarak açıklanmıştır. Yâni TTB aralığı ilk olarak Uşşâk cinsi/dörtlüsü olarak ifade edilmiştir ve bugünkü Uşşâk makâmı ile hiç ilgisi yoktur. Dolayısıyla bugün Arel-Ezgi Okulunda Çargâh dörtlüsü olarak öğretilen dörtlünün sorgulanmasını da gerektiren bir durum söz konusudur. Makâm nazari tarihi incelenip araştırıldığında bugün kullanılan Uşşâk makâmının aslen Dügâh-ı Kadîm (eski dügâh) yâni dü=ikinci gâh=yer'in dönüşmesiyle oluştuğunu da bilmek gerekmektedir. Bir zincir halkası şeklinde birbirini tetiklemiş olan bu değişim ve dönüşümlerin yarattığı etki sebebiyle bugün Dügâh olarak kullanılan makâmın da dönüştüğü ve Sabâ makâmı kullanımından sonra dügâh perdesinde segâh (nadiren de hicâzla) karar ettiğini belirtmekte fayda vardır. Bu küçük özet bilgiyle öncelikle makâm nazari tarihi içinde makâmın dönüşebildikleri gerçeğini unutmamanın eski eserlerin makâmsal analiz veya çözümlerinde hayati derecede önemli olduğu düşünülmektedir.

Makâm, âvâze, şube ve terkiib sınıflaması ile makâmın açıklanmaya başladığı ilk temsilcilerden Kutbeddin Şirazî'yi Safedî, Kırşehirli Yusuf, Bedri Dilşad, Hızır bin Abdullah, Kadızâde Tirevî, Seydî gibi nazariyeciler takip etmişlerdir. Bu dönem nazariyecilerden Seydî'nin El Matla (1504) edvârına bakıldığında Râst makâmının "Ümmü'l Makâmat" yâni "Makamların Anası" olarak ifadelendirildiği görülmektedir ki bu uygulamanın 17.yy.'da Kantemiroğlu (1673-1723) edvârı ile de devam ettirilerek Rauf Yektâ Bey'e kadar sürdürüldüğü de bilinmektedir.

17.yüzyılda bu yüzyılı nazarı çalışmaları ile şekillendiren Dimitrie Kantemir, makâm kavramını geliştirmiştir. Böylelikle, edvar olgusunu farklı bir yapı ile ele alarak, Türk makâm müziği nazarıyatına bilimsel bir bakış açısı getirmiş; icra pratiğini kuvvetlendirmek ve icradaki eksik olan yönleri tamamlamak için icra ile uyumu gözeten yeni bir nazarıyat modeli ortaya koymuştur. Bu nazarıyat sistemini de “tanburun perdelerinden yararlanarak ortaya konan ana dizi üzerinden özetlemiştir”(Judetz, 2002: 37).

Bu bilgilere göre özellikle 15. yy.dan Rauf Yektâ Bey'e kadar olan yaklaşık beş yüzyıllık zaman dilimi içinde *segâh* ve *eviç* perdelerinin doğal yani arızasız perde konumunda oldukları açıktır. Oysa yaklaşık seksen yıldan günümüze gelen *Arel-Ezgi Okulu* bilgileriyle bugün *segâh* ve *eviç* perdeleri arızalı perdeler olarak bilinmektedirler. Bu durumda Arel-Ezgi Okulunda Çargâh makamı olarak öğretilen temeli Batı müziği do majör aralıklarına dayanan ana dizinin de sorgulanması gerekmektedir.

Nâyî Osman Dede, Tanburî Küçük Artin, Esseyid Mehmed Emin, Kemanî Hızır Ağa, Abdülbâki Nâsır Dede, Rauf Yekta Bey gibi nazariyecilerde Râst makâmının "ana düzen" kullanımının devam ettirildiği görülmekle beraber bugün ile dün arasında ıfık tutup geçmiş ile bağ kurulması noktasında köprü vazifesi görebilecek birinci edvârın Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) (1794-1795) olduğu, geriye doğru gidildiğinde diğer sac ayağını Kantemiroğlu edvârının oluşturduğu, oradan gidilecek kaynağın da 15. yy. Kadızâde Tirevî'nin *Mûsikî Risâlesi* olduğu düşünülmektedir.

18. yüzyılın sonuna doğru 1799 Karlofça anlaşmasıyla Osmanlı'nın kuruluşundan o güne kadar uğradığı ilk toprak kaybı ile birlikte, Batı dünyasının ön plana çıkması ve ekonomik açıdan Osmanlı'ya üstünlük sağlaması, bu yüzyılda yapılan müzikal gelenek reformlarını da etkilemiş, geleneksel müzikte canlandırılan klasik yapı, batılı ezgi unsurları ile bezenmiştir. Böylelikle 19. yüzyıldan günümüze gelen kuramsal yapı Türk makâm müziği'ndeki genel eğilimi oluşturmuştur. Muzıkâ-i Humâyun'un kurulması ile, 19.yüzyıla kadar farklı yönlerle gelen edvar yapısı, bu yüzyılda modern Türk Müziği unsurlarını içine almış ve tamamen farklı bir kuram anlayışının oluşmasına sebep olmuştur. Hâşim Bey Mecmuası, ton ve makâm birleşimi ile ilgili olarak Türk makâm müziğinde yeni düzen anlayışının örneklerini kapsamakta olup, aslında modern anlayışın ilk göstergelerinden olduğu söylenebilir.

Bu noktada Batı müziği ile paralel bir Türk makâm müziği anlatımını aktarmak için durak (tonik), güçlü (dominant), beşli-dörtlü, dörtlü-beşli gibi kavramları kullanıp dizi temeline dayalı makâm nazariye anlatımını 15.yy.da terk edilmesinden sonra 19.yy sonunda tekrar ilk kez getiren kişinin Rauf Yektâ Bey olduğunu da belirtmekte fayda vardır. Rauf Yekta Bey bunu yaparken Râst makâm düzeninde 16 tam (arızasız, ara) perde konumunu Batı müziği normlarında kullanılan sekiz perdeli dizi kavramına indirgemiş ve ana makâmı Râst makâm dizisi kabul etmiştir.

Türk makâm müziği tarihinin uygulamacılar alanına bakıldığında makâm kavramını açıklamaya çalışma yaklaşımında "Tanbûr" sazına yönelişin yine Kantemiroğlu ile başlaması dikkat çeken bir unsur olarak görülebilir. Daha öncesinde makâm nazariyelerinin şekillendirilip yön veren sazlarda "Ud" ve "Ney" sazlarının kullanıldığı makam nazari kaynaklarına bakıldığında dikkat çekmektedir.

Tanburîler açısından Türk makâm müziği tarihine bakıldığında Tanburî İzak, III. Selim, Tanburî Zeki Mehmet Ağa, Tanburî Oskiyam Efendi, Tanburî Osman Bey, Tanburî Ali Efendi, Tanburî Cemil Bey, Tanburî Refik Fersan, Dr. Suphi Ezgi, Mesut Cemil, İzzettin Ökte, Ercüment Batanay, Necdet Yaşar, Abdi Çoşkun günümüze kadar gelen en önemli tanbur üstadları ve musikîşinasları oldukları görülür.

"Tarihsel olarak bakıldığında altı yüzyıl süren bir imparatorluğun bağrında gelişen Türk Sanat Musikîsi, açıkcası bir Osmanlı uygarlığı ürünüdür ve böyle olduğundan da o kültürü ideolojik nedenlerle reddedenlerin bilinçli bir muhalefetine uğramıştır. Yarım yüzyıllık bir resmi ve gayri resmi baskıya rağmen, gelenek o denli güçlü kalmıştır ki, bir mûsikî çok önemli besteciler ve icracılar yetiştirmeye devam etmiştir" (Signell, 2006: 21).

Bu önemli icracılardan Tanburî Cemil Bey'in günümüze gelmiş olan eserleri ve kayıtları yaratıcı icracı kimliğinin bugüne taşıyıcısı olan tarihsel kaynaklardır. Türk mûsikisinde tanbur ve kemençe gibi enstrümanlar üzerindeki virtüözlüğü, taksim formunda sunduğu özgün kayıtlarıyla ispat ettiği bestekârlık yönü, makâmlara olan eşsiz hakimiyeti, geleneksel perde, seyir ve makâm kullanım anlayışlarının, bugünlere gelmesindeki önemli rolü sayesinde Tanburî Cemil Bey geçmiş ve bugün arasında çok önemli bir köprü olmuştur.

İcra alanıyla ilgili kayıda dayalı bir geçmişe gidip bakıldığında yazılı kaynaklar kadar somut sayılabilecek kendinden günümüze yön veren en önemli ses kayıtlarının Tanburî Cemil

Bey ile başladığı söylenebilir. Kanunî Hacı Arif Bey'e ait olduğu söylenen kayıtların ilk kayıtlar olduğu iddaası da söz konusudur fakat 20.yy. icracılarına kutb/merkez/referans olma noktasında Tanburî Cemil Bey'in bu konuda başta yer aldığını ifade etmek gerekir. Niyazi Sayın, Necdet Yaşar, Kâni Karaca, Alâeddin Yavaşca, Bekir Sıtkı Sezgin, Erol Deran, Cinuçen Tanrıkorur, Ahmet Hatipoğlu gibi bir kısmı vefat etmiş olsa da yakın zaman denilebilecek gerek sohbetlerin gerekse yaptıkları söyleşi veya televizyon programlarındaki belgesellerinde kendilerine birinci derecede kaynaklık eden şahsın Cemil Bey'in icrâ ettiği peşrev, saz semai ve taksimlerinin olduğu kayıtları referans etmeleriyle beraber öncesinde oğlu Mesut Cemil öğrencisi Refik Fersan izinden giden Rauf Yekta Bey, İzzettin Ökte, Yorgo Bacanos, Abdi Çoşkun vs. birçok saz ve ses sanatkârının Tanburî Cemil Bey'i kendilerine örnek aldıkları mûsikî tarihi kaynaklarında mevcut olduğu ifade edilebilir.

Gelenekle bugün arasında kendisine ait elimize ulaşan kayıtlarıyla önemli bir noktada yer alan Tanburî Cemil Bey'in ürettiği saz eserleriyle Türk mûsikîsine ne gibi katkılarının olduğunun algılanabilmesi için akademik, bilimsel, didaktik ve pedagojik bir yaklaşım sergilenerek kendi dönem ve öncesi nazarî kaynaklara dayalı bilgi aktarımlarıyla kıyaslanarak incelenip araştırıldıktan sonra çözümlenmeler yapılmasının önemli olduğu düşünülmüş ve problem cümleleri şu şekilde oluşturulmuştur.

1.1. Problem Cümlesi

Tanburî Cemil Bey'in TRT Repertuvarına kayıtlı saz eserlerinin, form ve makâmsal işleyişinin makâm nazarî tarihinde kullanılan form ve makâmsal işleniş kullanımıyla doğru orantılı mıdır?

1.2. Alt Problemler

- 1) Tanburî Cemil Bey'in saz eserleri makâm kullanımı Türk makâm nazarî tarihi kullanımı ile örtüşmekte midir?
- 2) Tanburî Cemil Bey'in saz eserleri form kullanımı Türk makâm nazarî tarihi form kullanımı ile örtüşmekte midir?
- 3) Tanburî Cemil Bey'in ürettiği saz eserlerinin Türk makâm müziği tarihine etkileri nelerdir?

2. METODOLOJİ

2.1. Yöntem

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

Verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi için tarama yönteminden yararlanılmış, tarama modellerinden de tekil tarama modeli uygulanmıştır. Tezde incelen eserlerde (makâmın anlatıldığı bölümler olan) bir hâne ve bir teslim olarak incelenmiştir.

'Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır' (Karasar, 2006: 77).

2.2. Araştırmanın Konusu

Tanburî Cemil Bey'in saz eserlerinin birinci hâne ve teslimleri form ve makâmsal açıdan incelenerek, Türk makâm nazarî ve uygulama tarihinde kullanılan form ve makâmsal kullanımına doğru orantılı olup olmadığı konusu araştırılmıştır.

2.3. Araştırmanın Amacı

Tanburî Cemil Bey'in bestelediği saz eserlerinin Türk makâm nazarî ve uygulama tarihinde kullanılan form ve makâmsal kullanımları ile doğru orantılı olup olmadığı, ortaya koymak amaçlanmıştır.

2.4. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma, Tanburî Cemil Bey'in bestelediği; peşrev, saz semâîsi, longa, sirto, zeybek, oyun havası formlarında bestelediği eserleri inceleyip form ve makâmsal analiz çalışmalarını kapsamını ortaya koyması ve elde edilen bulguların analizinden sonra yapılacak önerilerin, bu alana katkı sağlayabileceği düşünülmektedir.

2.5. Varsayımlar (Sayıtlılar)

- a) TRT repertuarına kayıtlı saz eserleri üzerinden incelenip içeriğindeki konular belirtilmiş,
- b) Tanburî Cemil Bey ekolünün Türk Müsîkîsi beste ve icrâ anlayışının üst düzey örneklerinden biri olduğu,
- c) Araştırma için ulaşılan kaynaklar ve elde edilen verilerin yeterli olduğu,
- d) İzlenen yöntemin araştırmanın amacına konusuna ve kapsadığı problemin çözümüne uygun olduğu varsayılmıştır.

2.6. Sınırlılıklar

Araştırma, TRT repertuarında kayıtlı ve ulaşılabilen Tanburî Cemil Bey'in saz eserleri ile sınırlıdır.



3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

3.1. TANBURÎ CEMİL BEY'İN HAYATI, ESERLERİ, VE SANATKÂRLIĞI

3.1.1. Tanburî Cemil Bey'in Doğumu

İstanbul'un Molla Gürâni semtinde dünyaya gelen Cemil Bey'in doğum tarihi ile ilgili olarak oğlu Mesud Cemil 1873 yılını, İbnülemin M. Kemal İnal ve Rauf Yektâ Bey 9 Mayıs 1871 tarihini verirken, Başbakanlık Sicil Defteri'nde 17 Eylül 1872 tarihinde doğduğu belirtilir. (Ak, 2009: 97).

3.1.2. Tanburî Cemil Bey'in Ailesi

Tanburî Cemil Bey'in büyükbabası Mustafa Reşit Efendi, Vezir Girizâde Balıkesirli Mehmet Paşa'nın evlatlığı olup, Sadrazam Hüsrev Paşa'nın sadâret (başbakanlık) müsteşarlığını yapmış, daha sonra ölen Mehmet Paşa'nın eşi ile evlenir. Bu evlilikten üç evlat dünyaya gelir ve Mustafa Reşit Efendi'nin Tevfik ve Refik adında iki oğlu, bir de kızı olur. Mustafa Reşit Efendi'nin en küçük oğlu Mehmet Tevfik Bey, Cemil Bey'in babası olup, Arapça, Farsça, Fransızca, Almanca, İngilizce ve İtalyanca bilen bir şahsiyettir. (Ak, 2009: 99).

Tevfik Bey, Adile Sultan'ın sarayında yetişmiş Zihniyâr Hanım ile evlenir. Bu evlilikten Reşad, Beyhan, Ahmed ve Cemil adında dört çocuk dünyaya gelir. Reşad Bey, Tanburî Cemil'in en büyük ağabeyi olup Bektâşi veya Melâmî tarikatine intisab etmiş bir derviş, bir saz şairidir. Ablası Beyhan Hanım kendisinden on yaş büyük olup çok zeki ve yaratılıştan sanatkâr bir kadındır. Diğer ağabeyi Ahmed Bey ise kendisinden beş yaş büyük olup klâsik tavırda çok güzel tanbur, lavta, ud ve keman çalmıştır(Cemil, 2002: 56).

3.1.3. Tanburî Cemil Bey'in Eğitimi

Cemil Bey üç yaşında iken babasının vefatının ardından amcası Refik Bey'in himâyesi altında ilköğrenimini mahalle mektebinde sürdürür. 1882'de ilkokulun ardından Rüşdiye'ye (ortaokul) başlar, amcasının Horhor'daki otuz iki odalı konağına yerleşir. Tanburî Cemil ortaokul sürecinde kaldığı evin kendisine sunmuş olduğu imkânlardan oldukça faydalanır. Amcasının çocuklarına lisan derslerine gelen yabancı hocalardan Fransızca öğrenir. Ortaokulun ardından birer yıl Hamîdiye Ticaret Mektebi ile Mekteb-i Mülkiye-i Şahâne'ye devam eden Cemil Bey sinirsel rahatsızlığından dolayı okulunu tamamlayamaz. Bu dönemden sonra kendisini tamamen mûsikîye verir (Aksüt, 1993: 19). Kemâni Aleksan'dan Hamparsum ve Batı notasını öğrenir. On üç yaşındayken amcasının vefatı ile ikinci defa sarsılan Cemil

Bey, ailesi ile birlikte önce Bakırköy daha sonra Kartal kaymakamlığı yapmış olan amcaoğlu Mahmud Bey'in evine taşınır. Mahmud Bey, Cemil Bey için sadece koruyucu değil aynı zamanda ona mûsikî konusunda yardımcı olur. Yaklaşık dört yıl burada yaşadktan sonra Mahmud Bey'in tayininin Suriye'ye çıkmasıyla Cemil Bey, annesi Zihniyar Hanım'ın Taşkasap'taki evine döner(Cemil, 2002: 66).

3.1.4. Mûsikî Öğrenimi

Tanburî Cemil Bey'in ailesinde kendi kuşağına kadar mûsikî ile az çok uğraşanlar olmuştur. Mûsikî çalışmalarına hangi yıllarda başladığı kesin olarak bilinmiyor. Babasının, daha çocukken bazı mûsikî denemeleri yaptığını, kendi kendine bir şeyler çaldığını, çevresindeki insanları dikkatle dinleyerek beste yapma oyunları oynadığını, yeni çalgılar yapmaya özendiğini, hâtta bu merakının olgunluk yaşlarında da devam ettiğini ve bir ömür boyu bu arayış içinde dolaştığını yine oğlu Mesut Cemil'in hatıralarından öğreniyoruz.

Küçük Cemil on, on iki yaşlarında iken gelecekte önemli bir mûsikîşinas olacağını alâmetlerini gösterir. Bardaklara değişik oranlarda su doldurup ince bir değnekle bardaklara vurarak sesler çıkarır. Bununla beraber eve gelen misafirlerin pabuçlarından birer ikişer lastik iplik çekerek bunları bir tahta parçasına çaktığı çivilere gerip dikkatlice akort etmesi, bu acayip çalgı üzerinde lastik tellerin hepsini koparıncaya kadar çalması onun gelecekte ne kadar önemli bir mûsikîşinas olacağını belirtir. Küçük yaşlarda ağabeyi Ahmed Bey'in tanburunu gizli gizli kullanması ve bir yıl sonra durumu fark eden ağabeyinin tanburu kendisine hediye etmesiyle Tanburî Cemil Bey'in hayatında yeni bir dönem başlar(Aksüt, 1993: 58).

Cemil, ağabeyi Ahmet Bey'den genel bilgiler elde ederken büyük amcası Mahmud Bey'e keman dersi vermeye gelen meşhûr Kemanî Ağa'dan Hamparsum notasını ve alafranga notayı, Batı notasını öğrendi(Cemil, 2002: 66). Aynı zamanda yeni ve bilinmeyen bir uslûpla tanbur çalmasını ilerletiyordu. Mûsikî çevreleri artık bu genç ve muktedir sanatkârdan söz ediyordu. Cemil Bey, ayrıca Ali Efendi'den genel mûsikî bilgisi ile klâsik Türk mûsikîsinin asıl karakterine ait incelikleri öğrenme imkânı bulmuştur. O asıl ilerlemesini, dönemin ünlü mûsikî ustaları ile tanıştıktan ve onlarla sanat arkadaşlığı yaptıktan sonra, tükenmez bir gayretle sürdürdüğü bir arayışla elde etti. Mûsikî ile ilgili her konuyu sabırla inceledi; en basitinden en mükemmeline kadar bu sanatın her türünden yararlandı. Mûsikînin ilmî yönlerini kendi çabası ile öğrendi. Cemil Bey, Hamparsum notasının Türk makâm mûsikîsinin perdelerini daha iyi belirttiğini söyler ve onu tercih ederdi. Her iki notada da olağanüstü bir melekesi vardı; yazı yazar gibi nota yazardı (Ak, 2009: 153).

3.1.5. Tanburî Cemil Bey'in Memuriyeti

Tanburî Cemil Bey, 19 Ekim 1892'de Babîâli Tercüme Kalemi'nde mülâzım (stajer) olarak göreve başlarsa da bu görevi çok kısa sürer. 2 Kasım'da Hariciye Nezareti Umûr-ı Şehbenderî Kalemi kâtipliğine geçen Cemil Bey, daha sonra bu görevde başkâtipliğe yükseltilir ve kendisine II. Abdülhamid tarafından ikinci rütbe Mecîdî Nişanı verilmiştir. Ancak memuriyetine düzgün bir şekilde devam etmeyip, dairesine çok sık gitmeyen Cemil Bey, vaktini çoğunu mûsikî ile geçirmiştir. Cinuçen Tanrıkorur bu durumu şöyle ifade etmiştir:

"Saraya yakın ricali olmak üzere kendisinden Tanbur- kemençe dersi alan şehzadeler, hanım sultanlar ve padişah damatlarından oluşan yüksek düzeyde dostlara sahip olduğu için, göreve gitmek yerine evinde veya dost meclislerinde aralıksız çalışıyor, ünlü Fransız müzikologlarının (Fetis, Lavignac, Decoudre, Marmontel) kitapları üzerinde çalışıyor, Türk ve Batı müzikleri arasındaki sistem farklarını açıklayan Nazarîyat kitabıyla tamamlayamadığı müzik sözlüğü ve kemençe metodunu yazıyordu. Bu yüzden de işine gitmiyor, maaşı evine gönderiliyordu."(Tanrıkorur, 2004: 59).

Cemil Bey, II. Meşrutiyet'in ardından Hariciye'deki görevinden kendi isteği ile ayrılır, daha sonra 1912'de açılan Darülbeydi'nin Mûsikî bölümünde bir müddet hocalık vazifesinde bulunur. II. Meşrutiyet'ten sonra Sultan Mehmed Reşad tarafından Muzika-i Hümayûn'a çağrılan Cemil Bey, bu teklifi kibar bir şekilde reddetmiştir. Aynı dönemlerde Mısır Hidivi Abbas Hilmi Paşa, özel yatını İstanbul'a göndererek Cemil Bey'i Kahire'ye davet etmiş, fakat Cemil Bey'in bu teklife cevabı da menfi olmuştur.

3.1.6. Tanburî Cemil Bey'in Eserleri

Tablo 1 Tanburî Cemi Bey eserlerinin makâm, form ve usûllere göre dağılımı

No	Eserin İsmi(alfabetik sıra ile)	Makâmı	Formu	Usûlü
1	Ferahfezâ Peşrevi	Ferahfezâ	Peşrev	Muhammes
2	İsfahan Peşrevi	İsfahan	Peşrev	Devr-i Kebîr
3	KürdîliHicâzkâr Peşrevi	KürdîliHicâzkâr	Peşrev	Muhammes
4	Mâhur Peşrevi	Mâhur	Peşrev	Muhammes
5	Muhayyer Peşrevi	Muhayyer	Peşrev	Devr-i Kebîr
6	Nevâ Peşrevi	Nevâ	Peşrev	Devr-i Kebîr
7	Şedâraban Peşrevi	Şedarâban	Peşrev	Fahte
8	Bestenigâr Saz Semâisi	Bestenigâr	Saz Semâisi	Aksak Semâi Yürük Semâi
9	Ferahfezâ Saz Semâisi	Ferahfezâ	Saz Semâisi	Aksak Semâi Yürük Semâi
10	Hicâzkâr Saz Semâisi	Hicâzkâr	Saz Semâisi	Aksak Semâi Sengin Semâi Devr-i Hindî
11	İsfahan Saz Semâisi	İsfahan	Saz Semâisi	Aksak Semâi Yürük Semâi Sofyân
12	Muhayyer Saz Semâisi	Muhayyer	Saz Semâisi	Aksak Semâi Yürük Semâi

13	Suzidilârâ Saz Semâisi	Suzidilârâ	Saz Semâisi	Aksak Semâi Yürük Semâi
14	Şedarâban Saz Semâisi	Şedâraban	Saz Semâisi	Aksak Semâi Yürük Semâi
15	Hüseyni Oyun Havası(Çeçen Kızı)	Hüseyni	Oyun Havası	Nim Sofyân
16	Nikrîz (Nihavend) Longa	Nikrîz (Nihavend)	Longa	Nim Sofyân
17	Râst Zeybek	Râst	Zeybek	Aksak
18	Dağda tavşanlar uyur	Hicâz	Ninni	Sofyân
19	Def'i naliş eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben	KürdîliHicâzkâr	Şarkı	Aksak
20	Feryad ki feryadıma imdad edecek yok	Şehnaz	Şarkı	Sengin Semâi
21	Görmek ister gözlerim her dem seni	Hüseyni	Şarkı	Devr-i Hindi
22	Hep saye-i valsında gönül	Hicâz	Şarkı	Sengin Semâi
23	Nazirin yok senin ey mâh yerde	Eviç	Şarkı	Aksak Semâi Curcuna
24	Pür lerze olur rûyini gördükçe	Muhayyer	Şarkı	Sengin Semâi
25	Sevdim seni ey işvebâz	Nihavent	Şarkı	Semâi
26	Var iken zatında böyle hüsn-ü	Mâhur	Şarkı	Ağır Aksak

Tanburi Cemil Bey'in bestekârlık verimleri, Kudmânîzâde Şamlı İskender tarafından yayınlanan Tanburî Cemil Bey nota külliyâtı (ikinci tâb'ı) ile Kemal Emin Bey'in takdim yazısıyla Dârüttâlim-i Mûsikî heyetince 1919 yılında yayınlanmış Tanburî Cemil Bey

Külliyâtı başlıklı yayınlarda yer alır. Cemil Bey'in sekiz peşrev, yedi saz semâisi, bir tasviri saz eserleri, bir longa, ve bir zeybekten oluşan toplam on sekiz saz eseri ile muhtelif usûllerde bestelenmiş sekiz şarkıdan oluşan toplam yirmi altı eserden meydana gelmektedir. Bu eserlerin makâm, form ve usûllere göre dağılımı yukarıdaki tablodan gözlemlenebilir.

Musa Süreyyâ Bey Cemil Bey'in bestekâlık kabiliyetine bu sözlerle işâret ettikten sonra, O'nun Mûsikîye getirdiği yenilikler hususunda da devamla, şu tesbitlerde bulunur:

"Eserleri itinâlı tedkîke mazhar olunca eski âsâra nispetle bâriz farkları derhal görünür. Bestelerinde bilhassa icrası müşkil olan seri ve nâşenîde nağmelere tesadüf edilir. İcrâ hususunda müterakkî olmayanlar ahengin zevkini vermekte izhâr-ı acz eder. Semâilerinin dördüncü hâneleri ekseriyetle alafranga ve periyodik olarak terkip edilmiştir. Bu nevi besteleri ilham ve ruh itibariyle de yenidir. Üslûbü dinî olmadığı gibi son senelerin mütereddî mey âlemlerinin asâletten mahrum evsâfı da yoktur. Cemil Bey umûmiyet itibariyle de şark Mûsikîsine 'ajilite' denilen sürati vermiştir. Taksimlerdeki seri icraat, eserlerinin bazı yerlerindeki kolay cereyanlı nağmeler, mûsikî hayatında mühim tesirler husûlüne sebep olmuştur. Bu meziyetini gerek taksimlerinde gerek diğer âsârında mâkûl bir surette isti'mâl etmiş, aynı zamanda şark mûsikîsinin ruh ve asaletini de muhafazaya muvaffak olmuştur. İhtiyar ettiği sür'at son devrin ifratkârlığından ârîdir" (M. Süreyyâ, H.1340: 19-20).

Musa Süreyya'nın yukarıdaki ifadelerinde dikkat çektiği hususlar Cemil Bey'in özellikle saz semâilerinin dördüncü hânelerinde periyodik ve hızlı pasajların tasarlanmış ve bestelenmiş olması, bu eserlerin icrâcılık boyutuna sürat kavramını getiren ve saz icrâcılığının gelişmesine yol açan yeni eserler olmalarıdır.

3.1.7. Tanburî Cemil Bey'in Makâm ve Usûl Anlayışı

Tanburî Cemil Bey makâmlar konusundaki geniş bilgiye sahiptir. Rehber-i Musikî'de elli iki makâm ve yirmi yedi usûl kullanılmıştır. Geçen yüzyılın ardından, tüm bu değişimin sonrasında bunca makâm ve usûlü kullanabilecek sazendeler bulmak güç olacaktır. Bıraktığı kayıtlarda da makâm konusundaki geniş bilgisi belgelenmiştir. Bugün hâlâ birçok müzisyen tarafından bilinmeye devam eden ve birçok şarkı örneği bulunan Râst, Hicâz, Hüseyni, Uşşak, Nihavend gibi makâmlarda eserler verdiği gibi Necdet Yaşar'ın aktardığı gibi daha nâdir rastlanan Sûz-i Dilârâ, Gülizar gibi makâmlarda da eserleri vardır. Batı müziği üzerinden hangi karar sesiyle çalındığını belirlemek de Batı müziği eğitilmiş kişilerin kayıtlara yönelmesini kolaylaştıracaktır. Bu düşünce ile A 440 khz esaslı ile akortlanmış bir gitarla kayıtlar incelendiğinde küçük bir fark bulunduğu, Tanburî Cemil Bey icrasına akordu biraz

tizleştirilerek eşlik edilebildiği ve kendisinin makâmları transpoze ederek farklı frekanslardan çalabildiği gözlemlenmiştir. Bugün birçok müzisyen Batı re sesi üzerine Râst bir eseri seslendirirken sözlü icralarda la ve do seslerine de rastlanmıştır. Bugün genel icrada rastlandığı gibi Tanburî Cemil Bey nazarında da makâmların transpoze edilebilir oldukları görülmektedir. Makâmların transpoze edilebilirliği Ruhi Ayanğil tarafından usûlünce müzik belgesinde (batı) re, do, sib ve la sesleri üzerinden örneklendirilmiştir ve şöyle ifade edilmiştir; "Hangi ses, hangi frekans, hangi ses üzerinde olursa olsun önemli olan söz konusu makâmın belli perde ve seyir fonksiyonlarını bünyesinde barındırarak kendisini bize göstermesidir" (Şenalp, 2007: 30).

Türk mûsikisinde kullanılan makâmlarda komalı sesler ise her zaman bir tartışma konusu olagelmıştır. Bu yönde yapılan bir çalışmada teorideki aralıkların Tanburî Cemil Bey icrası ile örtüşmediği görüldüğünden Cemil Bey icrasının esas alınarak aralıkların makâmlar üzerinden tarif edilmesi standart oluşması açısından faydalı olacaktır (Özerk, 2013: 18).

Tanburî Cemil Bey'de hem zamanın değişimini hem de geçmişin geleceğe uzanışı bulunabilir. "Doğu kültürü"nden "Batı kültürü"ne, "sözlü gelenek"ten "yazılı gelenek"e geçiş kendisi ile örneklendirebildiği gibi geçmişin makâm ve usûl bilgisine geleceğe taşırken yine kendisine başvurulur. Bir büyük dönüşümün ortasında, ne yaptığından emin, sakın ve vakur bir şekilde makâmsal müzik geleneği ileri taşımıştır. Örneğin sözlü geleneğe ait olan meşk yolu ile hafıza üzerinden eğitim yapma alışkanlığının Tanburî Cemil Bey'in devrinde değişmekte olduğu ve ilk metotların yazıldığı Rehber-i Mûsikî, her şeyden önce varlığı ile bu değişime, batılı gibi düşünüp hareket etmeye örnek teşkil etmektedir. Her zaman müzikteki dil seçimini tanpereden değil makâmsal müzikten yana kullanmış olsa da Tanburî Cemil Bey "Batı kültürü"nden yararlanmaktan geri durmamış, bir batı sazı olan viyolonsel kullanmıştır. Enstümanlardaki ustalığı geleneksel usûldeki ağır ve kesin dokunuşlardan ziyade batılı anlayıştaki virtüöziteyi andırmaktadır. Usûlleri isimlendirirken de ¾' lük ölçüyü bir batı terimi kullanmaktan çekinmeden vals usûlü olarak nitelendirmiştir. Bazı bestelerinde dahi batı etkisi olduğu düşünülmektedir. Türk makâm müziği ile Avrupa müziğinin ilk şekli arasında bağ kurabileceğini düşünmüş ve buna metodunda değinmiştir (Şenalp, 2007: 32).

3.1.8. Tanburî Cemil Bey'in Taksim Anlayışı

Ölümünün üzerinden 100 yıl geçmesine rağmen icrâları hâlâ büyük bir beğeniyle dinlenen, usta ve yeni yetişmekte olan saz sanatçıları derinden etkilemeyi sürdüren, besteciliğinin ve nazariyatçılığının da icracılığının da gerisinde kaldığı söylenemeyecek Tanburî Cemil Bey, Türkiye'de müzikle ilgili tüm bu üstün özellikleri kişiliğinde birleştiren

tek örnek olsa gerekir. Üstâdın taksimleri, tüm bu özelliklerinin kesiştiği alan gibidir. Bu nedenle olsa gerek, hemen hemen tüm taksimleri belleklere ve gönüllere öylesine işlemiştir ki, pek çok besteden daha iyi bilinir (Cevher, 1993: 20).

Tanburî Cemil Bey'in taksim yapma becerisi kuşkusuz müziğinin en etkileyici özelliklerinden biridir. Hem kayıtları hem Rehber-i Musikî'de taksim tarifi hem de diğer müzisyenlerin kendisinin bu yönü ile ilgili görüşleri bu alandaki biriciliğini ortaya koymaktadır. "Taksim, bir zemin, bir miyan ve bir de karardan ibaret olarak makâmın seyrini gösterir ve sırf sanatkârı mûsikîyenin irticalen icra edeceği nağmelerden ibaret bulunur ki usûl kaydından azadedir." (Cevher, 2003: 28).

Bu tarifile Tanburî Cemil Bey'in taksimi, üç ana bölümden oluşan bir beste olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Yaptığı taksimlerle efsaneleşmiş olan Cemil Bey'in bugüne ulaşan kayıtlarında seksen iki taksimi bulunmaktadır. Yaygın makâmlardan olan Râst, Nihavend, Hicâz, Uşşak ve Hüseyni makâmlarında ortalama olarak üçer örnek verdiği dikkat çekmektedir. Taksim yaptığı sazlar Tanbur, Kemeñçe, Lavta, Yaylı Tanbur ve Viyolonseldir (Şenalp, 2007: 32).

3.1.9. Tanburî Cemil Bey'in Kullandığı Çalgılar ve Üslûp

Tanburî Cemil Bey'in kullandığı sazlar, çalış şekli ve çalgılarıyla kurduğu ilişkisi açısından yine farklı bir yere sahiptir. Öncelikle hem mızraplı hem yaylı birden fazla çalgı kullanırken tümünde virtüözlük seviyesine ulaşmış olması hayranlık uyandırıcı ve makâmları açısından ise eğitimidir. Çaldığı enstrümanlardan yaylı tanbur, kendisi ile anılan bir sazdır.

Tanburî Cemil Bey'in çalgı kullanarak sesi keşfetme alışkanlığının çocukluk yıllarında da var olduğu bilinmektedir. Farklı seviyede su doldurduğu kaplarla müzik yapmış olması onun müziği kültürel bir aidiyetten de önce nasıl temel bir düzeyde anlamaya çalıştığını, nasıl merak edip keşfettiğini bize göstermektedir. Bu durum Tanburî Cemil Bey'i okul öncesi yaş grubundaki çocuklara dahi tanıtmayı mümkün kılmaktadır. Özellikle Orff yaklaşımında müziğin elementer yani temel düzeyde, algılanması ve algılatılması önemli olduğundan ve Orff yaklaşımı yaygın olduğundan Tanburî Cemil Bey'i örnek alarak su bardaklarıyla müzik yapma deneyi birçok eğitimci için cazip olabilir ve bu etkinlikle Türk makâm müziği'nin bir ustasını çocuklara sevdirmek mümkün olabilir. Yanık ninni ve çoban taksiminde yer verdiği insan konuşması, kuzu, köpek seslerinin kemeñçe ile taklit edilmesi kendisini her yaş grubuna ve her kültürden insana tanıtmayı kolaylaştırmakta ve bir yandan da virtüözitesini örneklemektedir.

Tanburî Cemil Bey’de hem zamanın değişimini hem de geçmişin geleceğe uzanışı bulunabilir. Doğu Kültüründen Batı Kültürüne, Sözlü Gelenekten Yazılı Geleneğe geçişi kendisi ile örneklendirebildiği gibi geçmişin makâm ve usûl bilgisini geleceğe taşıırken yine kendisine başvurulur. Bir büyük dönüşümün ortasında, ne yaptığından emin, sakin ve vakur bir şekilde makâmsal müzik geleneğimizi ileri taşımıştır. Örneğin sözlü geleneğe ait olan meşk yolu ile hafıza üzerinden eğitim yapma alışkanlığının Tanburî Cemil Bey’in devrinde değişmekte olduğu ve ilk metotların yazılıp basıldığı, notanın yaygınlaşmaya başladığı görülmekte ve Rehber-i Mûsikî, her şeyden önce varlığı ile bu değişime, batılı gibi düşünüp hareket etmeye örnek teşkil etmektedir. Her zaman müzikteki dil seçimini tanpereden değil makâmsal müzikten yana kullanmış olsa da Tanburî Cemil Bey batı kültüründen yararlanmaktan geri durmamış, bir batı sazı olan viyolonsel kullanmıştır. Enstrümanlardaki ustalığı geleneksel üsluptaki ağır ve kesin dokunuşlardan ziyade batılı anlayıştaki virtüöziteyi andırmaktadır. Usûlleri isimlendirirken de $\frac{3}{4}$ ’lük ölçüyü bir batı terimi kullanmaktan çekinmeden vals usûlü olarak nitelendirmiştir. Bazı bestelerinde dahi batı etkisi olduğu düşünülmektedir. Türk makâm müziği ile Avrupa müziğinin ilk şekli arasında bağ kurabileceğini düşünmüş ve buna metodunda değinmiştir.

Çok kültürlü bir terkip olan Türk makâm müziğindeki Bizans, diğer adıyla Doğu Roma Kültürünün etkisi de Tanburî Cemil Bey müziğinde çokça bulunabilir. Kendisinin ilk hocasının Tanburî Ali Efendi (1836-1902) olduğu bilinmektedir. Tanburî Ali Efendi Midilli doğumludur ve Tanburî Cemil Bey’in çokça bilinen Çeçen Kızı icrası, Midilli’de Ta ksyyla adıyla karşımıza çıkmaktadır. Klasik Kemeñçe çalgısı Bizans kültürü ile ilişkilendirilmekte ve Tanburî Cemil Bey’in saygı duyduğu, beraber çaldığı bir usta olarak Kemeñceci Vasilaki (1845-1907) çıkmaktadır. Tanburî Cemil Bey bize çok uygarlıklı muhteşem bir terkip olan Türk makâm müziği’ni Acem, Arap, Bizanslı tüm unsurlarıyla iletirken Batı kültüründen de etkilenmekten çekinmemiş fakat her zaman makâmsal dili merkezde tutmuş, makâmlarla tarif ettiği bu müziği Türk Müziği olarak adlandırmıştır.

Bugün, zamanın hükmünü kabullenerek tampere ve çoksesli nitelikteki Batı Müziği dilini sahiplenirken bir yandan da zamanın akışına karşı durarak makâmlardan vazgeçmemenin bir yolunu bulmak adına; çift dilli müzisyenler yetiştirilmesi önerilmektedir. Tanburî Cemil Bey sayısız müzisyenimizce hayranlık ve şükranla anılırken kendisini bu yolun makâmsal tarafında referans olarak kabul etmek ve bu yönde atılacak adımlarda kendisine, kayıtlarına başvurmak aydınlatıcı, yol gösterici ve birleştirici olacaktır.

3.2. MÛSİKÎDE MAKÂM KAVRAMI

“Makâm” kelime anlamı olarak “ayakta durma, yer, konum, mevki vs.” gibi anlama gelmekle birlikte mûsikîde makâm kavramı tarih boyunca çeşitli tanımları içermektedir. Gelenekle bağın kopuşu aslında makâm tanımında başlamaktadır Bu yüzden de özellikle yakın dönem nazariyecilerinin yapmış oldukları makâm tanımlarını incelemenin bu noktada önemli olduğu düşünülmektedir.

3.2.1. Yakın Dönem Nazariyecilerinin Yapmış Oldukları Makâm Tanımı

Örnekleri

3.2.1.1. Rauf Yektâ'da Makâm Kavramı

"Makâm bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vasfını belli eden Mûsikî ıskalasının hususi bir şeklidir"(Yektâ, 1986: 67).

3.2.1.2. Hüseyin Sadettin Arel'de Makâm Kavramı

“Makâm; dizide seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete “makâm” denilir. Şu halde makâm bir durakla güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi durumudur. Dizi makâmın çatısını gösterir. Dizilerde pesten tize doğru yürüyüş “çıkıcı hareket”, tizden peste doğru yürüyüş “inici hareket”tir. Bazı makâmın hareketi çıkıcı, Bazılarının ki inici, bazılarının ki de hem inici hem çıkıcıdır” (Arel, 1991: 32).

3.2.1.3. Zühtü Suphi Ezgi'de Makâm Kavramı

Sekiz sestten oluşan bir dizide; birinci ve ikinci derecede; önemli olan "durak" ile ikinci derecede önemli olan "güçlü" perdelerinin birbiriyle sağladığı uyum makâmı meydana getirir. Diziler dörtlü ve beşlilerinin birbirine katılmasından oluşur. Bu diziler "inici", "çıkıcı" ya da "inici-çıkıcı" veya "çıkıcı-inici" olur(Ezgi, 1933: 50).

3.2.1.4. İsmail Hakkı Özkan'da Makâm Kavramı

“Makâm; bir dizide durak ve güçlü arasındaki ilişkiyi belirtecek şekilde nağmeler meydana getirerek gezinmektir. Makâmın en önemli perdeleri güçlü ve durak perdeleridir” (Özkan, 1984: 93).

3.2.1.5. Cinuçen Tanrıkörür'da Makâm Kavramı Târifi

"Belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, kalıplaşmış ezgi dolaşım (seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünüdür"(Tanrıkörür 2003:140).

Her makâmın kendine göre bir seyri vardır; aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanacağını bilmek gerekir. Makâmın seyri dikkate alınmadıkça gam içinde kalınsa bile o makâm meydana gelmiş olmaz.

3.2.1.6. Ekrem Karadeniz'de Makâm Kavramı

"Her makâm kendi seyrine uygun perdeleri kullanarak yine kendine mahsus bir çeşni meydana getirir; bu nokta makâmın doğabilmesi bakımından çok önemlidir"(Karadeniz, 1979: 64).

3.2.1.7. Yalçın Tura'ya göre Makâm Kavramı Târifi

"...Arel ve Ezgi, bu feci hatayı işlemiş, makâmları, dizilerle bir tutmuş, perdelerle 'güçlü', 'yeden', 'durak üstü' vs. gibi tonal fonction'lar yüklemiş ve böylece, makâm mûsikisinden birşey anlamadıklarını ortaya koymuşlardır..." diyerek Arel-Ezgi Okulu'nun makâm kavramına bakış açısını eleştirmiştir (Tura, 1988:137). Onun bu konuda yaptığı tespitlere benzer eleştirileri Okan Murat Öztürk ve Sühan İrden'in yaptığı çalışmalarda da görebilmek mümkündür.

Sühan İrden "Makâm kavramı konusunda geçmiş ile bugün arasında köprü kurulabilecek en gerçekçi tarifi Abdülbâkî Nâsır Dede tarafından Tedkîk ü Tahkîk (İnceleme ve Gerçeği Araştırma) adlı el yazmasında (1794-1795) yapıldığı düşünülmektedir. Ona göre makâm; "Asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgi" olarak tanımlanmıştır (Tura, 2006: 35). Bu tanımın kaynağının 15.yy.'da Kadızâde Tirevî'nin (1492) Mûsikî Risâlesine dayandığı düşünülmektedir. Tirevî'de:

... makâmâtın, avâzelerin, şûbelerin ve terkibâtın; âğâzeleri ve seyirleri ve karârgâhları vardır. Anları bilmen gerek ve bu fennin ehillerine ve erbâbına ve alimlerine mâlumdur... on iki makâm, yedi ağaze, dört şube ve kırksekiz terkîb bu cümleden onaltı perdenin içinde mevcut olubdur. Ol perdelerin esamisi bunlardır zikrolunur. Evvelki râst hânesidir, ikinci düğâh hânesidir, üçüncü segâh hânesidir, dördüncü çârgâh hânesidir beşinci pençgâh hânesidir, altıncı hüseynî hânesidir yedinci yine segâh hânesidir, sekizinci tîz râst hânesidir, dokuzuncu tîz düğâh hânesidir, onuncu tîz segâh hânesidir, onbirinci tîz çârgâh hânesidir, onikinci tîz pençgâh, onüçüncü tîz hüseynî hânesidir. Bu perdeden yukarû perdeye ihtiyaç yoktur ammâki aşağı râst hânesi altında üç perde

vardır. Râst hânesi altında segâh hânesine ahenk olur dahi aşağı nerm-i hüseyinî hânesidir yukarı hüseyinî hânesine nerm-i ahenk olur ve dahi aşağı nerm-i pençgâh hânesidir yukarı pençgâh hânesine nerm-i ahenk olur... Bu onaltı perdenin içinde cemi (bütün) havalar bulunur ve ammâ perde arasına perde girmekle veya perde aşırmağile gayri (ayrı, başka, öteki) hevâ olur ... denmektedir (Uygun 1990: 32).

Bu bilgilere göre on altı tam perdede yer alan segâh ve eviç perdelerinin doğal yani arızasız perde konumunda oldukları açıktır. Oysa yaklaşık seksen yıldan günümüze gelen Arel-Ezgi Okulu bilgileriyle bugün segâh ve eviç perdeleri arızalı perdeler olarak bilinmektedirler. Bir makâmın oluşabilmesi için *perdesel düzene bağlı âğaz-seyir-karar* üçgeninin kurulması gerekir. *Âğâz* kavramı *başlangıç* perdesini, *seyir* kavramı *düzenlerin* içinde *âğâz ve karar dışında kullanılan diğer perdeleri*, *karargâh* kavramı ise *karar yeri perdesi*'ni temsil etmektedir. Bu durumda herhangi bir perdesel düzene bağlı olarak oluşturulacak en küçük *âğâz-seyir-karar* üçgeni ile bir makâm oluşturulmasını sağlamak mümkün gözükmemektedir. Abdülbâkî Nâsır Dede'nin *makâm* tanımında *asıl unsurlarıyla işitildiğinde* ifadesi ile kastının bu olduğu ve bu *makâm* tanımı yerine *çeşni, küpe, ezgi çekirdeği, makâmsal ezgi çekirdeği* gibi farklı kavramlarla ifadelendirilmesinden kaçınılması gerektiği düşünülmektedir" demektir (İrden, 2017: 4-6).

3.3. TÜRK MÜZİĞİNDE FORMLAR

Türk mûsikîsindeki formların ayrımı, genellikle her form kendi bünyesinde ele alınarak yapılmış olsa da, içinde bulunduğumuz dönemde bütün formları bir genellemenin içine alarak tarif ve tanımlamayı uygun gören bir görüş ortaya konmuştur. Bu görüşün esas sahibi merhum Kemal İlerici'dir (İlerici, 1970: 32).

"Formlar, eser biçimleri demektir ve her gelişmiş mûsikîde olduğu gibi Türk mûsikîsinde de bir takım formlar vardır. Türk Mûsikîsinde formlar önce ikiye, sonra da yine kendi aralarında çeşitli şekilde ayrılırlar" (Özkan, 1986: 96).

1) Saz mûsikîsî (Instrumental müzik): Taksim, Peşrev, Medhal, Saz semaîsî, Longa, Sirto, Oyun havası, Aranağme, Koda

2) Sözlü mûsikî (Vokal müzik)

Sözlü Mûsikî de kandi arasında ikiye ayrılır:

1) Dinî mûsikî: Âyîn, Na't, Durak, Mirâciye, İlâhi, Tevşih, Şugûl, Ezan, Mahfel Sürmesi, Tekbîr, Temcîd, Tesbîh, Salât ve Selâm, Münâcaat, Mevlîd

2) Din-dışı (Lâ-dinî) mûsikî: Kâr, Kâr-nâtık, Kârçe, Beste, Ağır Semaî, Yürük Semaî, Gazel, Şarkı, Türkü, Köçekçeler

3.3.1. Saz Mûsikîsi

Sadece ensturmanların çalması için hazırlanmış mûsikîdir.

3.3.1.1. Taksim

Herhangi bir saz tarafından belli bir usûle bağlı olunmadan bir ya da birden daha fazla makâma geçkili olarak yapılan, daha önceden hazırlanmadan icrâcının o anki ilhâmı ile ortaya çıkan mûsikiye denir.

3.3.1.2. Gösteri Taksimi

Bir esere başlamadan o eserin makâmına kulakları alıştırmak için yapılan kısa taksimlerdir. Genellikle tek makâmlıdır.

3.3.1.3. Ara Taksimi

Bir faslın ortasında, o faslın makâmından başlayıp birkaç makâm dolaştıktan sonra yine ilk makâmda karar eden taksimlerdir.

3.3.1.4. Geçiş Taksimi

Bir makâmda başlayıp başka bir makâmda karar eden taksimlerdir ki, ayrı makâmdaki eserler arasında bağlantı kurmak için yapılır. Bir çeşit "sözsüz kâr-ı nâtık" gibi olan bu taksimler uzun süredirler ve bunlara "nâtık taksim" veya "taksim- nâtık" denebilir.

3.3.1.5. Pişrev(Peşrev)

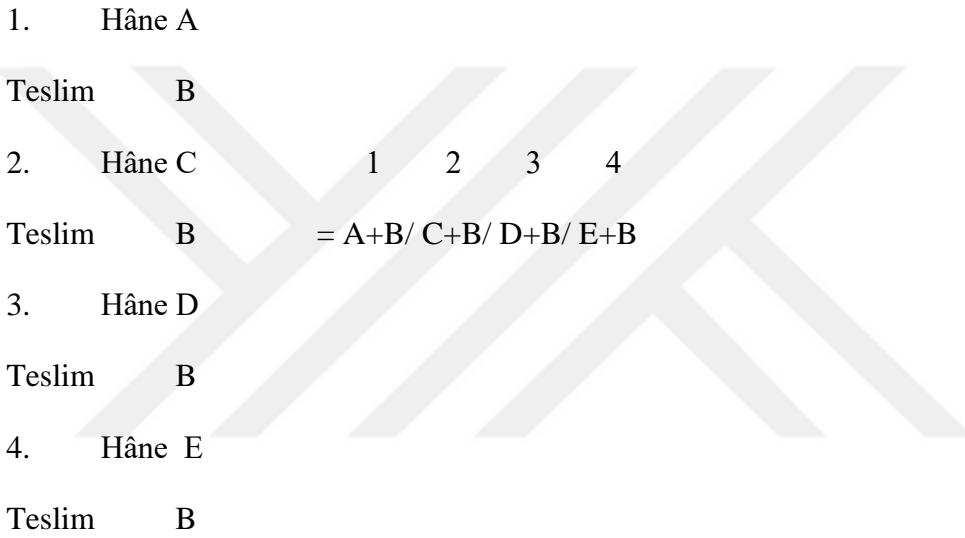
Saz eserleri formunun en büyüğü ve en sanatlısıdır. Bünyesindeki geçkilere rağmen, tek bir makâm için bestelenir ve o makâmın adıyla anılır. Bazen makâm geçkilerini tanıtmak için "fihrist" adı verilen peşrevler de yapılmıştır. Bu peşrevlerin özellikle ikinci, üçüncü ve dördüncü hânelerinde farklı makâmlara geçkiler ustalıklı bir şekilde yapılmıştır(Yavaşca, 2002: 50).

"Peşrev"ler bir faslın en başında çalınan saz eserleridir. Her birine "hâne" denilen kısımlardan meydana gelmişlerdir. Her hânenin sonunda nağmeleri karara götüren "teslim" veya "mülâzime" denilen, melodisi hiç değişmeyen bir kısım vardır. Gerçekte bugün "teslim" olarak isimlendirdiğimiz bölümün asıl adı "mülâzime" dir. Bu kelime "lâzım olan" anlamındadır ve peşrev ve saz semailerinde bulunur. "Teslim" ise her hâne sonunda yer alan

ve hâneyi "mülâzime" nin makâmına bağlayan, yine melodisi hiç değişmeyen, bir iki ölçülük bir nağmedir.

"Peşrev"ler 1. hânedeki makâmın adıyla anılırlar ve bu makâma bağlı olurlar. Diğer hânelerde başka makâmlara geçkiler yapılır fakat teslim ile yine ilk makâma dönülür. Genellikle her hânenin sonunda, o hânedeki kullanılan makâmın güçlü perdesi üzerinde yarım karar yapılır. Eğer yarım karar hâne sonunda değilse, mutlaka hânenin içinde yapılır. Peşrevler genel olarak 4 hânelidir. Az sayıda 2, 5, 6 hâneli olanları da vardır (Özkan, 2006: 97-98).

Peşrev formunu şematik olarak harflerle gösterelim.



Bazı peşrevlerde 1. hâne aynı zamanda teslimdir ve her hânedeki sonra 1. hâne çalınır.

1. Hâne A
2. Hâne B+A
3. Hâne C+A
4. Hâne D+A

3.3.1.6. Medhal

Saz eserlerinin, her türlü mûsikî icrâsının başında, "peşrev" yerine kullanılabilen, belirli hâne ve mülâzime zorunluluğu olmayan ve genellikle peşrevlerden daha kısa, gerektiğinde usûl geçkileri de yapılabilen saz eserleridir (Yavaşca, 2002: 76).

Peşrev yerine kullanılan bir nevi "kısa peşrev" denilebilecek bir türdür. İki kısımlıdır. Şeması A+B'dir. Peşrevden daha serbest bir formdur. Küçük usûllerle ölçülmüşlerdir. Ayrıca nağmeleri bakımından peşrevlerden farklılık gösterirler.

3.3.1.7. Saz Semâsi

"Saz semâi" formu peşrevler gibi bir makâm için bestelenirler. "Saz semâi" formu, fasılların en sonunda çalınan canlı mûsikî parçalarıdır. Dört hânedan oluşmuş olup mülâzime ve teslimleri vardır. İlk üç hâneler ve teslimler "aksak semâi" usûlü ile ölçülür, dördüncü hâne genellikle "yürük semâi", "semâi" ya da "curcuna" usûlleri ile bestelenir. Dördüncü hânedeki "devrî hindî", "devri turan", "yürük aksak" gibi usûller kullanıldığı görülmektedir.

Saz semâilerinin bir kısmında dördüncü hânelerinde usûl değişikliği yapılmamıştır. Saz semâilerinde ana usûl olarak "aksak semâi" yerine "sengin semâi", "yürük aksak" hatta "curcuna" usûllerinin kullanıldığını görüyoruz.

"Saz semâi" formunda "peşrev" formuna göre daha çok temli yapılar görürüz. Bu formda üç, dört, bazen beş hâneli olanları vardır. "saz semâi" formunda "mülâzime" ve "teslimler", "peşrev"lerde olduğu gibi, hânelerin sonunda ve bitişik durumda ya da ayrık olabilir. Ayrık durumda oldukları zaman, bazen birinci hâneyi oluşturur veya birinci, ikinci, üçüncü hânelerden sonra gelirler. Bitişik olduklarında da her hânenin sonunda yer alırlar. Eserlerde ritm orta, yürükçe, yürük, çok yürük olabilir. Bazı semâilerde usûl "aksak semâi" iken ikinci üçüncü hânelerde de usûl değişiklikleri olabilir. Klâsik yapısı dört hâne olan "saz semâi"lerinin beş ve hatta altı hâneli olanlarını da görmekteyiz. Altı hâneli saz semâilerini Hüseyin Sâdeddin Arel bestelemiştir (Yavaşca, 2002: 64).

Şeması:

- | | | |
|----|--------|--------------------------|
| 1. | Hâne | A |
| | Teslim | B |
| 2. | Hâne | C |
| | Teslim | B veya A+B/ C+B/D +B/E+B |
| 3. | Hâne | D |
| | Teslim | B |
| 4. | Hâne | E |
| | Teslim | B |

Bir başka biçimde şöyledir:

- | | | |
|----|------|---------|
| 1. | Hâne | A+B+A |
| 2. | Hâne | C+A+B+A |

3. Hâne D+A+B+A

3.3.1.8. Longa

Yapı bakımından yine "peşrev"e benzer. Ancak Peşrevden daha serbest bir duruma sahiptir. 2-3-4 hâneli olabilir. Hatta teslimli veya teslimsiz dahi olabilirler. "Longa"lar bir çeşit oyun havasıdır. Çoğunlukla 2/4 nîm sofyân usûlüyle ölçülmüşlerdir. Yürük ve oynaktırlar. XIX. yüzyıldan beri Türk mûsikîsinde kullanılmış on üç eserle Santuri Ethem Bey en çok "longa" besteleyen bestekârimızdır. Tanburî Cemil Bey, İsmail Hakkı Bey, Kemâni Sebuḥ, Sedat Öztoprak, Haydar Tatlıyay'da "longa" formunu kullanan bestekârlardandır (Yavaşca, 2002: 97).

3.3.1.9. Sirto

Longadan daha serbest yapılı, hâneli veya hânesiz, son hânelerinde usûl geçkisi yapılabilen ve çok yürük herhangi bir küçük usûlle ölçülmüş, sirto isimli bir oyunu oynamak için yapılmış saz eserleridir. Özel ritimleri vardır. Bu ritm daha çok 8/8 Düyek usûlüyle bestelenen Sirtoların, bu usûle uygun bir ritmidir. Sirtolar genellikle iki hânelidir. Ağırdan başlayan usûl 2. hânedede hızlanır ki bu 2. hâneye "susta"(yay) adı verilir(Özkan, 2006: 99). XIX. yüzyıldan beri Türk mûsikîsine girmiştir. Oyun havası olarak icrâ edildikten sonra, fasıllarda saz semâisi yerine de kullanılmaktadır(Yavaşca, 2002: 97).

3.3.1.10. Oyun Havası

Raks'a uygun yapıda, çeşitli oyunların figürlerine uygun ritm ve ahenkte bestelenmiş Anadolu ve Rumeli kaynaklı saz eserleridir(Yavaşca, 2002: 91).

3.3.1.11. Aranağme

Şarkıların başında çalınan, o şarkının makâm ve usûlünde, ölçü sayısı şarkı ile orantılı saz parçalarıdır.

3.3.1.12. Koda

İtalyanca kuyruk demektir ve şarkının sonunda çalınan bir aranağmeden başka bir şey değildir.

3.3.2. Sözlü Mûsikî Dinî Formlar (Biçimler)

Saz eşliğinde veya eşiksiz, belli bir güftenin insan sesiyle ve melodiyle okunması için meydana getirilmiş, Makâm veya makâmlara bağlı usûllü veya serbest eserlerdir.

3.3.2.1. Mevlevî Âyinleri

Mevlevîler, namaz dışında bir çeşit ibâdet daha yaparlar. Dönerek yapılan ve "semâ" denilen bu âyinler mûsikî eşliğinde yapılırdı. Semâ sırasında çalınan ve söylenen müzik, büyük mûsikîşinaslar tarafından hazırlanmış, özel bir şekli olan, uzun ve bestelenmesi güç eserlerdir. Mevlevîlerin âyinlerini mûsikî eşliğinde yapmaları, bu tarikatın yüzyıllar boyunca en büyük bestecileri yetiştirmesine sebep olmuş, bu yolla aynı zamanda Türk mûsikîsi'nin en büyük bestecileri de Mevlevî tarikatından çıkmıştır. "Âyin" denilen bu besteler, her birine "selâm" denilen dört kısımdan meydana gelir. Güfte genellikle Mevlâna Celâleddîn-i Rûmî'nin şiirlerinden seçilir. Mevlevî âyinlerinin en başında, güftesi yine Mevlânaya ait Itrî'nin "Na't"ı okunur. Ondan sonra âyinin makâmında bir peşrev çalınır ve âyîne girilir.

3.3.2.2. Na't

Mevlevihânelerde âyinden evvel bir kişi tarafından okunan Hz. Muhammed ve Allahı öven Arapça, Farsça, Türkçe kasîdelerin, Durak Evferi veya Türkî Zarb usûlü ile bestelenmesinden meydana gelmiş dini mûsikî türüdür. Şeması genel olarak A+B tarzındadır.

3.3.2.3. Durak

Kâside tarzında yazılmış şiirlerin yalnızca "durak evferi" usûlüyle ölçülmesinden meydana gelmiş bir türdür ki, şeması A+A+B+A' dır.

3.3.2.4. Mi-râciye

Hz. Muhammed'in mi'râc'a çıkışını anlatan ve Kutb'un Nayî Osman Dede tarafından bestelenmiş uzun ve değişik makâm ve usûl geçkileri olan bir eserdir. "Mi-râciye" on kısımdan meydana gelmiştir.

3.3.2.5. İlâhi

Dini ve Tasavvufî duyguları dile getiren, genellikle hece vezni ile yazılmış koşma tarzındaki şiirlerin bestelenmesinden meydana gelen bir türdür. "İlâhi"ler çeşitli büyük ve küçük usûllerle ölçülmüşlerdir. Şeması A+ B veya A+ B+ C+ B tarzındadır.

3.3.2.6. Şugul

Sözleri Arapça olan ilâhilerdir.

3.3.2.7. Nefes

Bektaşî şâirlerin hece vezniyle yazdıkları tasavvufî şiirlerin, yine Bektaşî âyînlerinde okunmak üzere bestelenmesinden meydana gelmiş bir çeşit ilâhidir. Küçük ve büyük usûllerle ölçülmüşlerdir.

3.3.2.8. Tevşîh

Mevlid arasında okunmak üzere yapılmış, sözleri Allah'ı ve Hz. Muhammed'i yüceleyen ilâhilerdir. Küçük ve büyük usûllerle ölçülmüşlerdir.

3.3.2.9. Ezan

Namaz vakitleri Müslümanlar'ı namaza çağırmak için camilerin minarelerinden okunan, sözleri Arapça olan ve herhangi bir usûle bağlı bulunmayan bir türdür. Çeşitli makâmlarda müezzinler tarafından serbest olarak okunur.

3.3.2.10. Tekbîr

Bayram namazında topluca okunan bir türdür. Sözleri Arapçadır. Segâh makâmında olup İtrî'nindir.

3.3.2.11. Temcîd

Kutsal gecelerde sabaha karşı minarelerden okunmak için meydana getirilmiş bir türdür. Sözleri Arapçadır. "Durak Evferi" usûlüyle ölçülmüştür. Şeması A+ B'dir.

3.3.2.12. Tesbîh

Kutsal gecelerde namazdan sonra cami içinde tesbîh merasimini yapmak için hazırlanmış bir temcîd'dir. Yapısı A+ B biçimindedir.

3.3.2.13. Mahfel Sürmesi

Namazlardan sonra tesbîh merasimi sırasında okunan bir "temcîd" veya "tesbîh"tir ki, bundan evvelki madde ile aynı şeydir. Bu duruma göre "temcîd", "tesbîh", "mahfel sürmesi" arasında önemli bir fark yoktur.

3.3.2.14. Salât ve Selâm

Hız. Muhammed'e Tanrı'nın rahmet ve selâmını ifade eden Arapça sözlü ve "durak evferi" usûlüyle ölçülmüş eserlerdir. Şeması A+B'dir.

3.3.2.15. Münâcaat

Bağışlaması için Tanrı'ya yalvaran kasîde türündeki şiirlerin bestelenmesinden meydana gelmiş bir türdür. Sözleri Arapça ve Türkçedir. "Durak evferi" usûlüyle ölçülmüşlerdir.

3.3.2.16. Mevlid

Tanrı'nın yüceliğini, Hz. Muhammed'in o'nun elçisi olduğunu anlatan Süleyman Çelebi tarafından mesnevî tarzında yazılmış şiirin ezgili olarak okunmasından meydana gelen bir türdür (Özkan, 2006: 101-102-103).

3.3.3. Din-dışı Formlar (Biçimler)

3.3.3.1. Kâr

Din dışı mûsikîsinde büyük formda eserlerin en büyüğü ve en sanatlısıdır. "Kâr"larda yapı farkları olmakla beraber, genelde uzun terennümlerin ihtişamı içinde esere girilir. Eser boyunca ya her dizenin sonunda veya ikişer dizenin sonunda terennümler yer alır. Hâne ve bend ismi verilen 2, 3, 4, 5 bölümden oluşur. "Kâr"ların güfteleri dörtlü, altılı, sekizli dörtlüklerden oluşur.

"Kâr"lar genellikle uzun soluklu terennümlerle başlar, her dize terennümle bütünleşir. Bu terennümler genellikle îkaî yani anlamsızdır.

"Kâr"lar çoğunlukla büyük usûllerle ölçülmüştür. "devr-i kebir", "hafif", "muhammes", "evsat", "sakîyl", "zencir", "çenber" gibi usûllerdir. Nadiren "devr-i revan", "düyek", "yürük semâî", "ağır sengin semâî", "devr-i hindî", "ağır düyek" gibi küçük usûllere de yer verildiği görülmüştür. "Kâr"lar, fasıl icrâlarında, "peşrev" formundan sonra, "beste" formundan önce yer alır. (Yavaşca, 2002: 403).

Dr. Suphi Ezgi, Nazarî ve Amelî Türk mûsikîsi adlı eserinin V.cildinin 302. sahifesinde, Kantemiroğlu'ndan naklen, Kâr'ı şöyle şematize etmiştir:

Birinci şekil:

- 1) İkaî Terennüm A+1. Mısrâ B+Lâfzî Terennüm C
- 2) İkaî Terennüm A+2. Mısrâ B+Lâfzî Terennüm C
- 3) 3. Mısrâ D+ İkaî Terennüm E
- 4) İkaî Terennüm A+4. Mısrâ B+Lâfzî Terennüm C

İkinci şekil:

- 1) Terennüm A+1. 2. Mısrâ B+ Terennüm C
- 2) Terennüm A+3. 4. Mısrâ B+Terennüm C
- 3) Terennüm D+5. 6. Mısrâ E+ Terennüm F+Terennümün son bölümü C

"Kâr"lar çok ağır uslûplu, ciddi ve âdetâ dini izlenim bırakan eserlerdir. "Kâr" klâsik faslın ilk sözlü eseridir. Yukarıda "Kâr" formunun "terennüm" denilen bir bölümle başladığından söz etmiştik. Şimdi terennüm üzerinde biraz duralım. "Terennüm"ler esas güftenin dışında besteci tarafından ilave edilmiş ve bestecinin engin ilhamını aktarmaya, aynı zamanda eserleri süslemeye yarayan usûl ile yakından ilgili bir takım hece veya söz gruplarıdır. "Terennüm"ler formların oluşmasında ve ayrılmasında önemli bir yer almışlardır. İki türlü terennüm vardır.

3.3.3.2. İkaî Terennüm (Ritmik Terennüm)

Kendi başlarına bir anlamı olmayan, fakat bir araya geldikleri zaman usûl ile yakından ilgili bir gidiş gösteren hece gruplarıdır. Meselâ "Yel lel li", "Ten nen ni", "Tene na", "Tadır ney", "Na te ne dir ney" ... gibi.

3.3.3.3. Lâfzî Terennüm (Sözlü Terennüm)

Bestecinin eserine kendinden eklediği, fakat bu defa kendi başlarına bir anlamı olan sözlerdir. Meselâ "Kurbanın olam", "Hey canım", "Hey mirim", "A canım", "A sultanım", "Mihribanım"... gibi

3.3.3.4. Kâr-ı Nâtık

"Nâtık", söyleyen, gösteren, bildirici demektir. Asıl "Kâr"dan farkı, sözleridir. "Kâr-ı Nâtık"ların güftesinin her mısrâsı bir ilişki kurularak ayrı bir makâm veya usûlden söz eder. Her mısrâ, içinde geçen makâm ve usûlde bestelenir, dolayısıyla her mısrada ayrı bir makâm veya usûle geçki yapılarak eserin sonuna kadar gidilir.

Genellikle Türk Mûsikîsini ve makâm seyirlerini ve yakın makâmlarla uzak makâmların uyumlarını sağlamak amacıyla yazılmış güftelerin her beytinde bir makâm adı bazende usûl adı zikr'edilmiştir (Yavaşca, 2002: 442).

"Kâr-ı Nâtık"lar başladıkları Makâmın adıyla anılırlar ve yine başladıkları makâmı sona ererler. Bazı "Kâr-ı Nâtık"lar başlangıç makâmı ile bitmemişlerdir. Şeması: A+B+C+D+E+F+...

3.3.3.5. Kârçe

"Küçük kâr" demektir. Çok kısa bir "Kâr"dan başka bir şey değildir.

3.3.3.6. Beste

Sözlerle nağmelerin birbirine bağlanması anlamında kullanılır. Klâsik fasıldaki yeri "Kâr"dan sonradır. Bestelerin güftesi her zaman gazel tarzından alınmıştır ve dört mısralıdır. Bu sebeple "dörtlü" anlamına gelen "murabbâ beste" denir. Her mısranın melodisi sonunda hiç değişmeyen bir terennüm vardır. Bazı bestelerin miyânlarının sonunda ayrı bir terennümde olabilir. Besteler çok zaman büyük usûllerle ölçülmüşlerdir. Bazıları küçük usûldedir. Fakat hiçbir zaman bestelerin usûlleri aksak olan usûllerden seçilmez. Usûlleri nispeten ağır olanlara "birinci beste", nispeten yürük olanlara da "ikinci beste" denir. Bazı bestelerde terennüm yoktur. Bazılarının terennümü vezinli ve kafiyelidir.

Mısranın bittiği yerde makâmın güçlü perdesi üzerinde yarım karar, terennüm sonunda da durak perdesi üzerinde tam karar yapılır. Yarım karar mısranın sonunda yapılmamışsa, mutlaka ortasında yapılmıştır. "Beste"lerde 1. mısra terennümle birlikte "zemin hâne"yi meydana getirir.

1. mısra yine 1. mısranın bestesi ile okunur ve arkadan yine aynı terennüm gelir ki, 2. mısra ile terennüme "nakarat hâne" denir.

1. mısra ayrıca bestelenir ve burada genellikle başka bir makâma geçki yapılır. Arkadan yine "terennüm" gelir. 3. mısra ile terennüme "miyân hâne" adı verilir.

1. mısra yine 1. mısranın bestesiyle okunur ve arkadan terennüm gelir. Bu şekilde beste de sona erer. 4. mısraya yine "nakarat hâne" denir.

"Murabbâ Beste"lerin biçim şeması:

1.	Mısra	A
	Terennüm	B
2.	Mısra	A
	Terennüm	B
3.	Mısra	C
	Terennüm	B
4.	Mısra	A

Terennüm B

Eğer terennüm iki mısradan sonra geliyorsa ve lafzî terennüm tarzında ise, bu çeşit bestelere "Nakış beste" denir. Fakat sadece terennümlerinin uzunluğu sebebiyle veya sadece usûlleri sebebiyle bazı bestelere "Nakış beste"denmiştir. Nakış beste, melodik yapısı şeması:

1. Mısrâ A

2. Mısrâ B

Terennüm C

3. Mısrâ D

4. Mısrâ B

Terennüm C

Gerek "Murabba" ve gerekse "Nakış" bestelerde daha başka şekillerde kullanılmıştır. Fakat en yaygın olanları bu biçimleridir.

3.3.3.7. Ağır Semaî

Klâsik fasıldaki yeri "ikinci beste"den sonradır. Her bakımdan "beste" formuna benzer. Tek farkı "ağır semâî"lerin, 6/4 "sengin semaî", 6/2 "ağır sengin semaî", 10/8 "aksak semaî", 10/4 "ağır aksak semaî" usûllerinden biriyle ölçülme mecburiyetidir. "Ağır semaî"lerin bu dört usûlden biriyle ölçülmeleri şarttır. "Ağır Semâî"ler fasıl tertibinde "beste" formundan sonra, "şarkı" formundan evvel yer alan biçimdir.

3.3.3.8. Yürük Semaî

Klâsik fasılın son sözlü eseridir. Yine her bakımdan "beste" ve "ağır semaî" formuna benzer. Tek farkı "yürük semaî" usûlü ile ölçülme zaruretidir. Melodi ve söz yapısı da tamamen "beste" formu gibidir. "Yürük Semaî" formunun da "Nakış yürük semaî" şekilleri vardır. "Yürük semâî" formu adından da anlaşılacağı gibi 6/4 ölçüsünde "yürük semâî" usûlüyle bestelenir(Yavaşca, 2002: 554).

" Ağır Semaî" formunda olduğu gibi bazı "yürük semaî" formu da miyansızdır. Bunların bazılarında "terennüm" vezinli kafiyelidir. Bunlar daha çok "nakış yürük semaî" formunda görülür.

Yani, bu tip "ağır ve yürük semaî" ler

1.	Mısra	A		1. Mısra	A
2.	Mısra	B		2. Mısra	B
	Terennüm	C	veya	Terennüm	C
3.	Mısra	A	Miyânlı ise	3. Mısra	D
4.	Mısra	B		4. Mısra	B
	Terennüm	C		Terennüm	C şeklindedir.

3.3.3.9. Gazel

Saz mûsikisindeki taksim'in insan sesi ve sözle yapılanıdır. Herhangi bir usûle bağlı değildir. Serbest okunur. 2,4 veya daha fazla mısranın belli bir makâm anlayışı içinde melodilerle söyleyerek sesle taksim etmektedir.

3.3.3.10. Şarkı

4, 5, 6, 8, 10, 12 mısralı kıtaların bestelenmesinden meydana gelmiş bir formdur. Terennümsüzdür. 10 zamanlı ya kadar küçük usûllerle ve nadiren de bazı büyük usûllerle ölçülmüşlerdir. "Beste", "ağır ve yürük semaî" formlarından üslûp ve gidiş bakımından çok farklıdır. "Şarkı" formu pek çok şekillerde kullanılmışlarsa da yapı bakımından en çok aşağıdaki şekil tutulmuştur. Sözler de genellikle "şarkı" formundan alınmıştır.

1.	Mısrâ	A (Zemin)
2.	Mısrâ	B(Nakarat)
3.	Mısrâ	C (Miyân)
4.	Mısrâ	B (Nakarat)

3.3.3.11. Köçekçeler

Genellikle aynı makâmda yürük, hareketli şarkı ve türkülerin uzun aranağmelerle birbirine bağlanmasından meydana gelmiş, aynı zamanda tarihteki çengi ve köçek takımlarının oyun oynamaları için düzenlenmiş bir mûsiki türüdür. "Köçekçe"lerde şarkılar ve türküler genellikle kendi yapıları ile kullanılmıştır.

3.3.3.12. Türkü

Şehir dışındaki köy ve kasabalarda oturan halkın, bağlama, cura, divan sazı, zurna, davul, darbuka, kaval, kemençe, kabak kemane vs. gibi müzik aletleriyle çalıp söyledikleri, kendine has yöresel özelliklere sahip olan sözlü mûsikîdir. Bestecileri belli olmayıp

anonimdirler. Sözler halkı edebiyatından alınmış olup edebî değer taşıyan hece vezni ile yazılmış şiirlerdir (Özkan, 2006: 101-102).

3.4. TANBURİ CEMİL BEY'İN BESTELEĞİĞİ SAZ ESERLERİNİN FORMSAL VE MAKÂMSAL ANALİZ ÇÖZÜMLEMELERİ

3.4.1. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde İsfahan Makâm Târifleri

3.4.1.1. Safiyüddin'de (1235) İsfahan Makâm Târifi

Safiyüddin dönemi 13. yüzyıl kuramında ikili araklar Tanini=T, Bakiyye=B, Mücenneb=C olarak üç aralıkla tanımlanıyordu. Safiyüddin'de İsfahan öncelikle dört aralık ve beş perdeden oluşan bir tabaka olup "İsfahan" cinsi (dörtlüsü) olarak tanımlanmıştır. Rumuzları C-C-C-B şeklinde olan İsfahan makâmı Safiyüddin'in tespit ettiği cins/tabaka/dörtlüler içinde 7. sırada yer almaktadır(Arslan, 2007: 83).

Safiyüddin'de verilen 12. makâmın 6.sı olan İsfahan makâmının Ebced ve bugünkü nota görünümüleri aşağıdaki gibidir.

A D V H YA YC Yh YZ YH
T C C T C C C B

Şekil 1 Safiyüddin'de İsfahan makâmının Ebced notasyonu görünümü



Şekil 2 Safiyüddin'de İsfahan makâmının bugünkü notasyon görünümü

3.4.1.2. Maragalı Abdülkadir'de (1415) İsfahan Makâm Târifi

XV. yüzyılda Maragalı eserlerinde ise İsfahan makamı 12 makam içinde 10. sırada yer alıp Safiyüddin Urmevî'nin verdiği makam dizisiyle aynı kullanılmıştır(Bardakçı, 1986:67).

3.4.1.3. Fethullah Şirvâni'de (1453?) İsfahan Makâm Târifi

Safiyüddin'in verdiği perde ve aralıklardan oluşmaktadır.

3.4.1.4. Lâdikli Mehmet Çelebi'de (1484) İsfahan Makâm Târifi

Safiyüddin'in verdiği perde ve aralıklardan oluşmaktadır.

3.4.1.5. Kadızâde Tirevî'de (1492) İsfahan Makâm Târifi

15. yüzyıl kuramcılarında Tirevî'de İsfahan makâmı şöyle açıklanmaktadır: "İbtida agâz hanesi pençgâh (nevâ) hanesidir andan yukarı hüseyni hanesin seyr idub aşağı gidub çargâh ve segâh hanelerin seyr idub aşağı düğâh hanesine karar ider işde İsfahanın ve İsfahanın seyri böylecedir" denilmektedir (Uygun, 1990: 33-34).

3.4.1.6. Alişâh bin Hacı Büke'de (1500) İsfahan Makâm Târifi

Alişâh bin Hacı Büke'de de makâmlar arasında sınıflanan İsfahan, Safiyüddin'in verdiği perdelerden oluşmaktadır (Levendoğlu, 2002: 115).

3.4.1.7. Seydî'de (1504) İsfahan Makâm Târifi

Seydî'nin El Matla edvârında (1504) İsfahan şu şekildedir: "Makâmâtun üçüncüsü İsfahandır, İşidüb şâd olan bunu revândır, Teferrüc itmek istersen cihânı, Yürü gör nicedür mül-i İsfahân'ı, Hurûc it perde-i pençgâhdan iy yâr, Düğâhun perdesinde in otur vâr, Sözümlü fehm eyledünse neydüğünü, Hemân bildün mehattu mehrecini" (Arısoy, 1988:24-25).

3.4.1.8. Kantemir'de (1700) İsfahan Makâm Târifi

İsfahan terkîbi, hüseyinî gibi âgâze (başlangıç) verir ve hüseyinî perdesine gelince acem perdesine basar. Oradan geri dönüp hüseyinî, nevâ ve uzzal (AEU'de nîm hicâz) yâhud hicaz yüzünden, çargâh perdesine atlayıp segâh'a düşer. Oradan gene yukarı çıkıp çargâh perdesine basarak, sabâ perdesini güzelce gösterir ve sabâ (AEU'de hicâz) yüzünden gelip düğâh'ta karar kılar (Tura, 2001:102).

3.4.1.9. Tanburî Küçük Artin'de (1730) İsfahan Makâm Târifi

İsfahan "bir mızrap nevâ, bûselik, hicâz, nevâ, hicâz, nevâ, hüseyinî, acem, hüseyinî, nevâ, hicâz, muhayyer, şehnaz, acem, hüseyinî, nevâ, hicâz, acem, hüseyinî, nevâ, hicâz, çargâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh" şeklinde tarif edilmiştir (Judetz, 2012: 40). Yani Nişâbûr makâmıyla başlayıp, Arel-Ezgi Okuluna göre hüseyinî'de hicâz yapıp (Artin'e göre Suzidil yapar çünkü şehnaz perdesi hüseyinî perdesine inince Suzidil makamı adını alır) Sab3a makamıyla karar eden bir seyirle anlatılmıştır.

3.4.1.10. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Isfahan Makâm Târifi

Nevâ perdesinden başlayıp hicaz perdesine iner, yine nevâ perdesine dönüp oradan çargâh'a, segâh'a ve düğah perdesine inerek orada karar verir; ama yukarıda nevâ perdesinden yukarı hüseyni, acem, gerdaniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir ve düğah perdesinden aşağı rast perdesine inebilir, Bunda daire konusu dışında görüş ayrılığı yoktur (Tura, 2006:38).

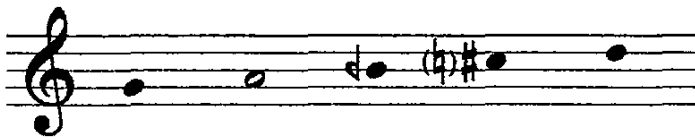
3.4.1.11. Hâşim Bey'de (1864) Isfahan Makâm Târifi

Makâm seyrine hicâz, nevâ, hüseynî, acem, gerdaniye ve muhayyer perdeleriyle başlar. Aynı perdelerle tekrar nevâ'ya inip hicâz ve segâh'ı kullanarak düğah'da karar verir. Hâşim Bey bu makâmı Bayâti ile özdeşleştirir ve aralarındaki farkın, Isfahan makâmının hicâz ve acem perdesi üzerinde daha çok durması olduğunu söyler (Hâşim Bey, 1864:22-43).

3.4.1.12. Kâzım Uz'da (1894) Isfahan Makâm Târifi

Kâzım Uz'un Mûsikî Istılâhâtı'nda da makâm hicâz ve nevâ perdeleri ile seyre başlar. Hicâz çeşnisi ile râst ve nevâ gösterdikten sonra çargâh, segâh perdeleri ile düğâh'da karar verir. Uz, Hâşim Bey'in Bayâti'ye benzettiği bu makâmın nevâ ile yakınlığından söz eder. Ona göre Isfahan'ın Nevâ makâmından farkı çıkıcı seyirde çargâh yerine hicâz perdesini kullanmasıdır (Uz, 1964:7-78).

Bu tarifte gösterilen perdeler şu şekilde gösterilebilir:



Şekil 3 Kazım Uz'da Isfahân Makâmı Perdeleri

3.4.1.13. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Isfahan Makâm Târifi

Isfahan makamı düğâh karargâhındadır. Esvat-ı Tabîyyeden mütekevvîn olmakla, sernâmesinden tağyîr işareti bulunmaz. Mebdê; segâh, hicaz, nevâ perdeleridir. Zemini; hicâz perdesiyle gerdâniye-düğâh arasında, miyânî; Eviç, Ferahnâk, Yegâh miyanları gibi Nevâ-Tiz Nevâ oktavında, kararı dâhi; Çargâh savt-ı tabîyyesiyle Muhayyer-Râst fâsilasındadır (Cevher, 1992: 51).

3.4.1.14. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) İsfahan Makâm Târifi

Hüseyin Sadettin Arel'e göre İsfahan basit ve mürekkep olmak üzere ikiye ayrılır: Basit olanı segâh ile acem arasındaki perdeler üzerinde sıkça inip çıkıp bazen segâh perdesinde bir asma karar yapan bir Bayâti makâmı makamından ibarettir. Mürekkep olan nevâ perdesindeki buselik dizisinin bir kısmıyla dügâh perdesine dek rast dörtlüsünün Bayâti makâmına katılmasından hâsıl olmuştur (Arel, 1991: 224).

3.4.1.15. Ekrem Karadeniz'de (1984) İsfahan Makâm Târifi

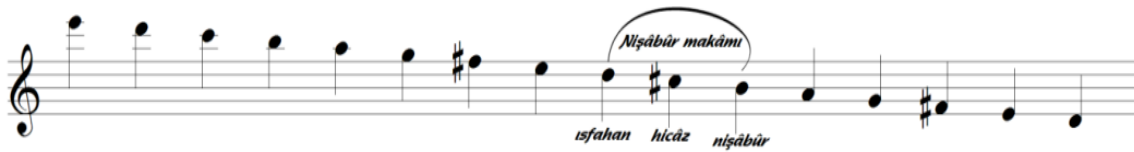
Ekrem Karadeniz, makâmın iki türlü seyri olduğunu bu farkın çıkış ve iniş ıskalalarından kaynaklandığını birinci ıskalanın iniş ve çıkış ıskalalarının Uşşak makâmı ile aynı olduğunu, fakat ikinci ıskalanın çıkışta Uşşak ıskalası sesleri içinde 3. derecenin hicaz ve 6. derecenin eviç perdelerine dönüştüğünü, inişte tekrar Uşşak ıskalası ile karar verdiğini belirtmiştir (Karadeniz, 1984: 95).

3.4.1.16. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) İsfahan Makâm Târifi

Yakup Fikret Kutluğ İsfahan makâmının Bayâti makamı dizisinin içine nişâbûr kullanımının katılmasından oluştuğunu belirtmiştir (Kutluğ, 2000: 342).

3.4.1.17. Sühan İrden'in (2017) İsfahan Makâmı Hakkındaki Tespiti

İrden Türk makâm nazârî tarihi edvâr kaynaklarında henüz bulamadığını ifade ettiği Zekâi Dede'nin İsfahan âyini 1. selâmı makâmı anlatan bölüme dayandırdığı ilginç bir bilgiyi paylaşarak Nişâbûr Perde Düzeni'nde bûselik perdesinin nişâbûr perdesine zaten dönüştüğünün edvâr kaynaklarında var olduğunu ama nevâ perdesinin de İsfahan perdesine dönüştüğünü ve İsfahan makâmının aslında bu perdeden kaynaklandığını iddaa ederek şöyle ifade eder:



Şekil 4 Nişâbûr Düzeni'nde Nişâbûr makâmı ve perdelerin görünümü

"Bu konuda bir edvâr kaynağı bilgisine henüz erişemesek de Zekâi Dede'nin İsfahan âyini 1. selâmındaki uygulamanın bu konuda kaynak olabileceği düşünülmektedir. Çünkü İsfahan âyini 1. selâmında Murabba beste formu (A+A+B+A) anlayışında bir uygulama yapıldığı görülmektedir. Her bölümün üç satırının sonunda nişâbur yapıldıktan sonra nevâ perdesinde yapılan kararların aslında Nişâbûr düzeni içinde ısfahân perdesinde yapılan kararlar olarak algılanması gerektiği dolayısıyla da İsfahân makâmı'nın varlık sebebinin ontolojik yapısının ısfahan perdesinden var olduğu düşünülmektedir." (İrden, 2017: 28).

ISFAHAN MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ

BİRİNCİ SELÂM

Düyek Zekâi Dede

EY ÇEN Gİ PER DE HA Yİ Sİ PA HA

NEM AR ZUST HEY Yİ HEY SUL TA Nİ MEN

HEY Yİ HEY HÜN KA RI MEN

VEY NA Yİ NA LE İ HO Şİ SU ZA

NEM AR ZUST HEY Yİ HEY SUL TA Nİ MEN

HEY Yİ HEY HÜN KA RI MEN

EY BA DI HOŞ Kİ DER ÇE ME Nİ AŞ

Kİ MÎ RE SÎ HEY Yİ HEY SUL TA Nİ MEN

HEY Yİ HEY HÜN KÂ RI MEN

BER MEN GÜ ZER Kİ BÜ Yİ GÜ LIS TA

NEM AR ZUST HEY Yİ HEY SUL TA Nİ MEN

HEY Yİ HEY HÜN KÂ RI MEN

Şekil 5 Zekâi Dede'nin İsfahan âyİNinde ısfahan perdesi kararlı murabba beste bölümü

3.4.2. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Nevâ Makâm Tarifleri

3.4.2.1. Safiyüddin'de (1235) Nevâ Makâm Târifi

Safiyüddin'de Nevâ on iki Makâmdan ikincisidir. İkinci dörtlü ile ikinci beşlinin birbirine eklenmesiyle oluşup ondördüncü daireye karşılık gelir ve mülâyim bir diziyeye sahiptir.

Safiyüddin'de Nevâ TBT (bugün Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Bûselik olarak bilinen) rumuzlarıyla verilen ikinci cins/dörtlü/tabakadır. Safiyüddin kuramında ikinci dörtlü olan o dönemin Nevâ dörtlüsü ile dörtlünün sonuna eknen Tanini=T aralığının oluşturulduğu Nevâ beşlilerinin birleşiminden Nevâ makâm devri oluşmaktadır(Levendoğlu, 2002: 136).

Safiyüddin'de Nevâ makâmı dizisi;



Şekil 6 Safiyüddin'de Nevâ makâmı dizisi

3.4.2.2. Maragalı Abdülkadir'de (1415) Nevâ Makâm Târifi

Safiyüddin'in verdiği perde ve aralıklar görülmektedir.

3.4.2.3. Fethullah Şirvâni'de (1453?) Nevâ Makâm Târifi

Safiyüddin'in verdiği perde ve aralıklar Şirvâni'de de devam ettirilmiştir.

3.4.2.4. Lâdikli Mehmet Çelebi'de (1484) Nevâ Makâm Târifi

Lâdikli Mehmed Çelebi'nin bugün Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde Uşşâk olarak bilinen dörtlüyü Nevâ cinsi olarak verip, eski bilginlerce Nevruz-ı Asl-ı sağîr adıyla anıldığını belirtmiştir(Tekin, 1999: 190).

3.4.2.5. Kadızâde Tirevî'de (1492) Nevâ Makâm Târifi

Kadızâde Tirevi "Nevâ oldur ki agâzı pençgâh (nevâ) olub karargâhı düğâh hânesidir"(Uygun, 1990: 37).

3.4.2.10. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Nevâ Makâm Târifi

Tanburi Küçük Artin'de: "Nevâ makamı oldur ki bir mızrab nevâ, gerdaniye, eviç, hüseyini, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyini, eviç, gerdaniye, eviç, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyini, çargâh, nevâ" şeklinde açıklanmıştır"(Judetz, 2002: 45).



Şekil 8 Tanburi Küçük Artin'de Nevâ Makâmı Seyri

3.4.2.11. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Nevâ Makâm Târifi

"Eviç perdesinden başlayıp hüseyini, nevâ ve hicaz perdesine inip sonra yine Nevâ'ya dönerek oradan çargâh ve segâh perdesiyle dügâh perdesine gelerek orada karar verir"(Tura, 2006: 36,37).

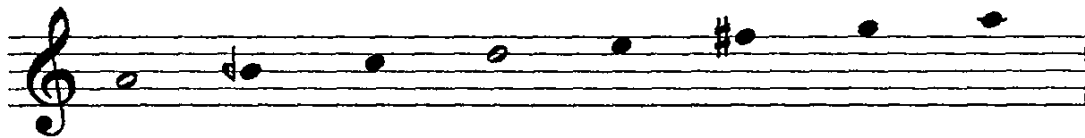
3.4.2.12. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Nevâ Makâm Târifi

Nevâ ile tiz nevâ perdeleri arasında gezinip Isfahan makâmı üslûbuyla dügâh perdesinde karar vermektedir(Cevher, 1992: 57).

3.4.2.13. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Nevâ Makâm Târifi

Basit Makâmılar arasında sınıflandırılmış ve Uşşâk dördlüsü ile Râst beşlisinin birbirine eklenmesinden oluşmuştur. Makâmın güçlüsü dördüncü derece olan nevâ, kararı ise dügâh perdesidir.

Dizisi aşağıdaki gibidir;



Şekil 9 Hüseyin Sadettin Arel'de Nevâ Makâmı Perdeleri

3.4.2.14. Ekrem Karadeniz'de (1984) Nevâ Makâm Târifi

Ekrem Karadeniz'e göre Nevâ makamı çıkışta Arel'de yer alan diziyi kullanırken inişte Uşşâk makâm dizi seslerine dönerek düğâh perdesinde karar verir. Acem, çargâh ve segâh perdelerini fazla kullanmamak gerekir (Karadeniz, 1984: 96).

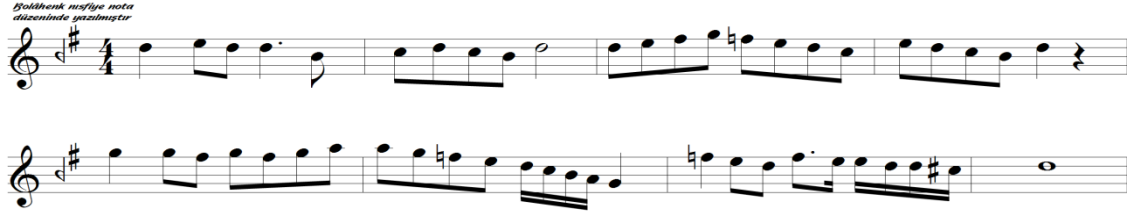
3.4.2.15. Sühan İrden'de (2015) Nevâ Makâm Târifi

İrden'e göre "Üç çeşit Nevâ makâm yapısı vardır. Birinci Nevâ; nevâ perdesinde râst veya nihâvend (AEU sistemine göre bûselik) çeşnîlerin kullanılmasından sonra düğâh perdesinde karar verir.



Şekil 10 Neva makâm seyrine örnek.

İkinci Nevâ; Birinci Nevâ türünün nevâ perdesinde kalan şeklidir.



Şekil 11 2. Neva makâm seyrine örnek.

Üçüncü Nevâ makâmı ise AEU sistemine göre Uşşâk makâm dizisinin Nevâ makâm seyir anlayışıyla kullanılmasından oluşur. Yani hiç eviç perdesi kullanılmadan Nevâ makâmı seyredir" (İrden, 2015: 49).

NEVÂ MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎF'İ
BİRİNCİ SELÂM *İsmâil Dede*

Bolâhenk nusfîye nota düzeninde yazılmıştır

EY TE CEL Lİ GÂ HI CA NEM RU Yİ TÛ

HEY Yİ HEY HEY YAR YA Rİ YA Rİ MEN

VEY Dİ LEM RA MEY Lİ KÛL Lİ SU Yİ TÛ

HEY Yİ HEY HEY YAR YA Rİ YA Rİ MEN

Şekil 12 Acemli Nevâ makâm seyrine örnek.

3.4.3. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Mâhur Makâm Tarifleri

3.4.3.1. Maragalı Abdülkadir'de (1415) Mâhur Makâm Târifi

Maragalı Abdülkadir'de Mâhur makamı iki çeşittir. Birincisinde beş ses bulunur ve bu sesler bugünkü râst düğâh, bûselik, hicâz (AEU sisteminde nîm hicaz) ve nevâ perdelerinden oluşmaktadır. İkinci tür Mâhur'da ise sekiz ses vardır ve bu sesler bugünkü yegâh, hüseyinî aşîrân, geveşt, râst, düğâh, bûselik, hicâz (AEU sisteminde nîm hicaz) ve nevâ perdelerinden oluşmaktadır (Bardakçı, 1986: 72).

3.4.3.2. Fethullah Şîrvânî'de (1453?) Mâhur Makâm Târifi

Mâhur yirmi dört şubeden yedincisi olarak açıklanmıştır (Akdoğan, 2009: 53-232).

3.4.3.3. Lâdikli Mehmed Çelebî 'de (1484) Mâhur Makâm Târifi

Mâhur makamı iki çeşittir. Birincisi Mâhûr-ı Sağîr olup İkincisi Mâhûr- Kebîr'dir ve bunlar Maragalı'nın verdiği perdelerle örtüşmektedir (Tekin, 1999: 164).

3.4.3.4. Kantemir'de (1700) Mâhur Makâm Tarifi

Mâhur makamı da perde sahibidir ve gerdâniye ile eviç arasında yarım perdeye mâhur perdesi derler. Adı geçen makâm, iki yarım bir tam perdeden doğar. Yarım perdelerin biri, kendi perdesi; öbürü bûselik perdesidir. Tam perde ise râst perdesidir ve bu makâm iki makâmın birleşmesinden meydana gelir; bunların biri Bûselik, biri de Râst makâmıdır. Ses verme hareketine, gerdâniye adıyla tanınan tiz (ince sesli) râst perdesinden başlar ve kendi perdesine Mâhur'a gelir. Oradan eviç'i atlayıp, hüseyinî'ye, oradan da nevâ'ya, çargâh'a ve

bûselik perdesine geldikten sonra, segâh'ı atlayıp, bûselik yüzünden düğâh perdesine düşer; düğâh'tan sonra da râst perdesine gelip orada karar kılar. Fakat kalın sesli perdelerden ince seslilere doğru giderken, hüseyinî perdesine geldiğinde, biraz acem perdesini ve âğâzesini (başlangıç perdesini) göstermeye müsâdesi vardır; ancak, acem'de çok kalmayıp, oradan geriye döner ve bûselik perdesiyle karar yeri olan râst'a gider. Râst karargâhından daha aşağıya inmek istediğinde, dilerse, Râst (makâmı) hükmünce, rehâvi (bugünkü geveşt) perdesiyle, dilerse ırak perdesiyle hareket eder ve gene aynı yoldan dönüp, Râst'da karar ve istirahat kılar. Sözün kısası, kendi yarım perdesiyle, Bûselik ve Râst makâmlarından oluşan bir makâmıdır(Tura, 2001: 86-87).

3.4.3.5. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Mâhur Makâmı Târifi

"Mâhur, hüseyinî, mâhur, gerdâniye, mâhur, hüseyinî, nevâ, çargâh, bûselik, düğâh ve râst" perdeleri sıralaması ile verilmektedir(Judetz, 2002: 29).

3.4.3.6. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Mâhur Makâm Târifi

Mâhur makâmı "Mâhur-ı Sagîr (Küçük Mâhur): Gerdaniye perdesinden râst yapmaya başlayıp nevâ perdesine gelince çargâh perdesini gösterip orada karar verir ve Mâhur-ı Kebîr (Büyük Mâhur): Küçük Mâhur şeklinde başlayıp râst (yaparak) karar eder" şeklinde açıklanmıştır(Tura, 2006: 45).

3.4.3.7. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Mâhur Makâm Târifi

Mâhur makâmı, râst perdesinde karar eder, Yedinci fasılasında (derecesinde) Mâhur denilen koma bulunur ki eviç ve gerdâniye arasında ve birincisine daha yakın mevkidedir. Mâhur makâmı notada ekseriya fa diyez işaretiyle yazılır ise de, Rast'tan tefrîkine (ayrılmasına) başlıca medâr (yardımcı olmak) üzere, fa diyez perdesinin (notasının) koma halinde icrası elzemdir... Mâhur makamında segâh perdesinin de bazen buselik'e tahvîl-i icrası (değiştirilmesi) dah a ziyade muvaffak tab'i selîm olur. Mâhur'un zemin ve miyanı; medhalde Mâhur ve Gerdâniye perdeleri ile tiz çargâh-nevâ arasında kararı dâhi; muhayyer-hüseyinî aşîrân fâsılasında icra olunur(Cevher, 1992: 41).

3.4.3.8. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Mâhur Makâm Târifi

Hüseyin Sadettin Arel Mâhur makâmını kendi nazarî modelinin ana dizisi olan Batı do majör aralıklarının sistemde Çargâh makâmı (dizisi olarak tanımlandığı ama gelenekte asla bu

şekliyle kullanılmayan) aralıklarının râst perdesi üzerinde göçürülmesinden oluşup inici seyirle râst perdesinde karar etmesi şeklinde açıkladığı görülmektedir(Arel, 1991: 323).

3.4.3.9. Ekrem Karadeniz'de (1984) Mâhur Makâm Târifi

Ekrem Karadeniz'e göre iki türlü dizisi vardır birincisi Râst makâm perde düzeni içinde sade eviç perdesinin yerini mâhur perdesine bırakmasıyla oluşur. İkincisi de yine Râst makâm perde düzeni içinde hüseyni yerine hisârek ve eviç yerine acem perdelerinin kullanımlarından oluşan dizilerdir. Seyrinde başlangıçta gerdâniye perdesi çevresinde dolaşarak bu perde üzerinde fazlaca durduktan sonra Râst makamı çeşnîsiyle karar verir(Karadeniz, 1984:86).

3.4.4. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Muhayyer Makâm Tarifleri

3.4.4.1. Safiyüddin'de (1235) Muhayyer Makâm Târifi

Safiyüddin'de Muhayyer makâm ya da avâzeler arasında sınıflanmamış fakat dizisi elli ikinci daireye karşılık gelerek CCT yani Nevrûz (AEU sisteminde Uşşâk) dörtlüsüne TCCT yani Râst beşlisinin eklenmesiyle oluşturulmuştur (Uygun, 1999:197).

3.4.4.2. Maragalı Abdülkadir'de (1415) Muhayyer Makâm Târifi

Merâgî 'de Muhayyer yirmidört şubenin yirmüçüncüsü olarak açıklanıp Safiyüddin'in verdiği dizi ile aynıdır (Bardakçı, 1986: 77).

3.4.4.3. Kadızâde Tirevî'de (1492) Muhayyer Makâm Târifi

"Muhayyer oldur ki tiz düğâh hanesinden âğâze idub hüseyni yüzünden inub aşağı nerm-i düğâh hanesinde karar idersin" (Uygun, 1990:44).

3.4.4.4. Seydî'de (1504) Muhayyer Makâm Târifi

"Nedürür bilmek istersen Muhayyer, İştigil menşe'in bununda server, Düğâhun perdesinden tur hurûc it, Hüseyinün evine in uğrayub git, Aşaga giy Düğâhun perdesinde, Karar it varsa fehm-i his sende" şeklindedir (Arısoy, 1988: 48).

3.4.4.5. Rûhperver'de (1531?) Muhayyer Makâm Târifi

"Tiz düğâh ile başlar ve hüseyinî üzerinden yine düğâh verir" (Cevher, 2004:17).

3.4.4.6. Kantemir'de (1700) Muhayyer Makâm Târifi

Muhayyer perdesi (dügâhın ince seslisi) tiz dügâh perdesidir. Muhayyer makâmı seslenme hareketine hüseyînî perdesinden başlar ve incelere doğru, üç perde çıkıp kendini gösterir; fakat tam mânâsıyla icra edilmiş olmadığından tam perdelerle inip, dügâh perdesinde karar verir. Muhayyer'in hükmü: Kendi perdesinden (muhayyer'den) Tiz hüseyînî'ye dek çıkar ve aşîrân değin iner; sonra, dönüp, dügâh'ta karar kılar... Muhayyer makâmı, ince sesli perdelerde iyice gezinip hüseyînî perdesine ve o perdeyi de güzelce gösterdikten sonra, çok kere, nevâ perdesini aşır, birdenbire çargâh perdesine düşer ve sabâ (AEU sisteminde hicaz) perdesini biraz okşayıp, dügâh kararına gider, böylece kendini tamamen göstermiş ve gerçekleştirmiş olur (Tura, 2001: 69-70).



Şekil 13 Kantemiroğlu'nda Muhayyer Makâmı Perdeleri

3.4.4.7. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Muhayyer Makâm Târifi



Şekil 14 Tanburî Küçük Artin'de Muhayyer Makâmı Seyri

Tanburî Küçük Artin'in Muhayyer makâmını tıpkı Kantemiroğu'nda olduğu gibi Sabâ makâmlı karar verdiği görülmektedir (Judetz, 2002: 32).

3.4.4.8. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Muhayyer Makâm Târifi

Tedkîk-u Tahkîk'inde makâmın muhayyer perdesi civarından Uşşak'lı seyre başlayıp, Hüseyînî karar verdiği bilgisi mevcuttur (Tura, 2006: 57).

3.4.4.9. Hâşim Bey'de (1864) Muhayyer Makâm Târifi

Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ'ya çıktıktan sonra tekrar Muhayyer perdesine iner. Bu perdeden Nevâ, Çargâh, Segâh'a indikten sonra Sabâ ile

Dügâh'ta karar verir. Hâşim Bey bu makâmın Tahir makâmına benzediğini, aradaki farkın Tahir'in Bayâti ile Muhayyer'in Sabâ çeşnisi ile karar vermektan ibaret olduğunu söyler (Haşim Bey, 1864: 43).

3.4.4.10. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Muhayyer Makâm Târifi

"... Gerdaniye muhayyer perdeleri ile başlar; zemin ve miyani nevâ ile tiz nevâ fasılasında kararı dahi acem savt-ı tabîiyyesiyle tiz çargâh dügâh perdeleri arasında icra edilir" şeklinde açıklamış ve kendi peşrevini örnek eser olarak kullanmıştır (Cevher, 1992: 49).

3.4.4.11. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Muhayyer Makâm Târifi

Hüseyin Sadettin Arel Muhayyer makâmını Hüseyinî makâmının incisi olarak aktarmaktadır (Arel, 1991: 50).



Şekil 15 Hüseyin Sadettin Arel'de Muhayyer Makâm Perdeleri

3.4.4.12. Ekrem Karadeniz'de (1984) Muhayyer Makâm Târifi

Ekrem Karadeniz'in Muhayyer makâm tarifi Arel ile aynıdır. Zaman zaman eserlerde sabâ perdesi kullanımının görüldüğünü ancak bunun makâmın seyir karakteristik özelliği olmadığını dile getirmiştir (Karadeniz, 1984:100).

3.4.4.13. Sühan İrden'de Muhayyer Makâm Târifi

İrden "Muhayyer makâmı muhayyer perdesinde Uşşâk makâm seyri ile Hüseyinî makâm seyri bileşiminden oluşur. Önemli Not: Nevâ ve tiz nevâ perdeleri arasında; muhayyer perdesinde uşşâk, neva perdesinde râst, tekrar muhayyer perdesinde uşşâk kullanımları sebebiyle muhayyer perdesinde Uşşâk makâm seyriyle başladığı düşünülmektedir. Aslında 'İnci Uşşâk makâmı hangisi olabilir' diye bir soru sorulmuş olsa cevap olarak 'Muhayyer'denmesinin gayet doğal olacağı düşünülmektedir. Çünkü zaman zaman Hüseyinî makâm seyir kullanımını devre dışında bırakan bu tür eserleri görmek de mümkündür" demektedir (İrden, 2015: 70).

3.4.5. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Ferahfeza Makâm Tarifleri

Ferahfeza makamı ile ilgili ilk kuramsal bilgi Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkîk ü Tahkîk/İnceleme ve Gerçeği Araştırma isimli edvarında görülmektedir.

3.4.5.1. Abdülbâki Nâsır Dede'de (1794-1795) Ferahfeza Makâm Târifi

Nâsır Dede'de Ferahfeza makamı: "Acemaşîrân başlayıp acem-aşîrân perdesine gelince yegâh perdesi gösterip orada karar verir" şeklinde tarif edilmektedir. Ayrıca bu bileşimin III. Selim'in musahibi Seyyid Ahmed Ağa'ya ait olduğu ifade edilmektedir (Tura, 2006: 50).

3.4.5.2. Tanburî Cemil Bey'de (1901)Ferahfeza Makâm Târifi

"Yegâh karar eder, altıncı fasılada si bemol nim sadasına muhtevi olduğundan anahtarında si bemol işareti bulunur. Hicâz, nevâ, hüseyinî perdeleriyle başlayarak kürdi nîm sâdâsı da dâhil olduğu halde (Dügâh- Muhayyer) üzerinde; miyanı sünbüle perdesiyle (Nevâ-Tiz Nevâ) oktavında, kararı dâhi, Acem aşîrân makâmını okşarcasına (Acem-Yegâh) perdelerine icra edilir"(Cevher, 1992: 34).

3.4.5.3. Kâzım Uz'da (1894) Ferahfeza Makâm Târifi

"Evvelâ hüseyini, acem başlar sonra hicâz ile nevâya nevâdan çargâh, segâh kullanılarak dügâh'a iner ve oradan kürdî perdesini açarak râst, acem-aşîrân, yegâh ve kaba hicâz ile yegâh perdesinde karar eder bir makâmdır" (Uz:1964: 24).

3.4.5.4. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Ferahfeza Makâm Târifi

Acem aşîrân perdesindeki Çargâh makâmı (do majör aralıkları) ile yegâh perdesindeki Bûselik makâmından mürekkep ve inici olduğunu ifade etmiştir ve Dede Efendi'nin Ferahfeza ayîni'nden rastgele¹ bir kesiti örnek olarak sunmuştur (Arel, 1993: 141-142-143)



Şekil 16 Hüseyin Sadettin Arel'de Ferahfeza Makâmı Perdeleri

4 Mevlevî ayînlerinin makâmı anlatan bölümü başlangıcında bir mısra ve lafzi terennümle kullanılan bölümlerdir. Hüseyin Sadettin Arel'in verdiği nota kesitinde ayin seyrinin başlangıç ve bitişleri sağlıklı aktarılmadığı için başlangıçta Acem makâm seyrinin bitişte de yegâh kararın algılanmasının mümkün olmadığı düşünülmektedir.

Ferahfezâ Ayini Şerifi İlk Selâmından / Dede Efendi / Devr - i Revan

Yar ya ri ya ri men ah mi kü ned
yar ez cü da yi ha ş i ka yet ni ya ri
ya ri men cis nev ez ney çün hi
kâ yet mi kü net

Şekil 17 Hüseyin Sadettin Arel'in Dede Efendi'nin Ferahfeza makâmı ayininden verdiği kesit.

Hâlbuki ayınler başladıkları makâmların adlarını alırlar ve buna göre bir mısra ve lâfzi terennümün ezgilendirildiği aşağıdaki ayın giriş cümlesi makâma adını vermektedir.² Bu durumda seyrin Acem makâm seyri ile başlayıp yegâh perdesinde kendi nazârî bilgi kuramına göre buselikli karar ettiği şekilde yorumlanması beklenirdi(İrden, 2016: 6).

1A
acem perdesinden seyre girilip çargâh perdesinde çargâh çeşni kullanıldıktan sonra acem perdesinde asma kalış yapılmış
1A1 BIŞ NE VEZ NEY ÇÜN Şİ KÂ YET Mİ KÜ NED 1A2
1A3 YA Rİ YA Rİ MEN EZ CÜ DA Yİ HA Hİ KÂ YET 1A4
çargâh perdesinde çargâh düğâh perdesinde usşâk çeşniler kullanılmış
1A5 Mİ KÜ NED YAR YAR 1A6
segâh perdesi kürdî perdesine dönüştürülüp yegâh perdesinde büselik çeşni kullanılarak tam kalış yapılmış
1A7 YA Rİ YA Rİ MEN (Saz)

Şekil 18 Dede Efendi'nin makâma adını veren Ferahfeza seyirli bölümünün Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi anlayışıyla nota üzerinde makamsal analizinin yer aldığı kesit.

² Sühan İrden'in 2012 yılında "Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'nin Mevlevî Ayinlerindeki Makam Form Anlayışının Türk Din Musikisine Etkileri" yayımlanmamış doktora tezinde bulduğu mevlevî ayini analiz metoduna göre bu kuralın Bayatî ayini'nden itibaren Dede efendinin Saba ayinine kadar uygulandığı tespit edilmiştir.

3.4.5.5. Ekrem Karadeniz'de (1984) Ferahfeza Makâm Târifi

Ekrem Karadeniz ise Ferahfeza makâmının Acem Aşîrân ve Sultanîyegâh makâmlarının birleşmesinden meydana geldiğini yazmıştır (Karadeniz, 1984: 116).

3.4.5.6. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) Ferahfeza Makâm Târifi

Yakup Fikret Kutluğ makâmın Dede Efendi ve bazı bestekârlar tarafından değişik şekillerde kullanıldığını ifade ederek nazarîyat kitaplarında Ferahfeza makâmının Acem aşîrân dizisine yegâh perdesinde Bûselik makâm dizisinin eklenmesiyle terkip olduğunu bunun üç icra şekliyle sadece biri olduğunu belirtmiştir. 1. türde Dede Efendi'nin Ferahfeza Kâr formu eserinde Acem aşîrân makâmı ile seyre girdikten sonra yegâh perdesinde Bûselik makâmına geçilerek yegâh perdesinde karar kalındığını 2. türde Dede Efendi ve Eyyübi Mehmet Bey'in bestelerinde ve Dede Efendi'nin Ferahfeza ayîni'nde olduğu gibi Acem makâmı ile giriş seyri yapılır ise de, Acem aşîrân makâmının icra edilmediğini Acem makâmı gösterildikten sonra yegâh perdesi üzerinde Bûselik makâmına geçilerek karar verildiğini, 3. türde Zeki Mehmet Ağa ve Muallim İsmail Hakkı Bey gibi Ferahfeza'nın Sultanîyegâh makâm seyri gibi seyre başlayıp düğah perdesinde hicâz kullanımı sonrası çargâh ve acem perdeleri kullanımlarına dönülerek yegâh perdesinde Bûselik makâmıyla karar verildiğini belirtmiştir (Kutluğ, 2000: 214).

3.4.5.7. Sühan İrden'de Ferahfeza Makâm Târifi

FERAHFEZÂ MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ
BİRİNCİ SELÂM Hammâmîzâde İsmâil Dede

Bolâhenk nazîfiye nota düzeninde yazılmıştır

çargâh'a nigâr çeşnili melodiyile inilip çıkılarak acem'de kalınmış

BİŞ NE VEZ NEY CÜN Hİ KÂ YET Mİ KÜ NED
GEZ NE YİS TAN TA ME RA BÜB Rİ DE END

nevâ'ya nihâvend çeşnili inilip çıkılarak acem'de kalınmış *çargâh'ta nigâr çeşni*

YA Rİ YA Rİ MEN EZ CÜ DA Yİ HA Şİ KÂ YET
YA Rİ YA Rİ MEN EZ NE Fİ REM MER DÜ ZEN NA

Acem makâm kullanımı *yegâh'a nihâvend çeşni kullanımıyla tam karar*

Mİ KÜ NED YAR YAR YAR YAR
Lİ DE END YAR YAR

YA Rİ YA Rİ MEN (Saz) YA Rİ YA Rİ MEN (Saz)

Şekil 19 Sühan İrden'in Ferahfezâ makamına verdiği örneğin nota üzerindeki makamsal analizi.

İrden'e göre "Ferahfeza makâmı; Acem makâm seyri ile başlayıp yegâh perdesinde Nihâvend (AEU sisteminde bûselik) makâm seyriyle karar verir"(İrden, 2015: 60).

3.4.6. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Hicâzkâr Makâm Tarifleri

3.4.6.1. Hâşim Bey'de (1864) Hicâzkâr Makâm Târifi

Hicâzkâr makâmı ile ilgili ilk kuramsal bilgiye Hâşim Bey'de rastlanmaktadır. Hâşim Bey "İbtidâ Eviç, gerdâniye, muhayyer, sünbüle, tiz çargâh, yine sünbüleden bu uslûb üzere nevâ'ya kadar inip, ba'dehu (ondan sonra) çargâh, segâh ile dügâh açmayarak zirgüle ile râst'da karar eder. Bu makâm dahi alafranga'da mevcûd değil ise de yine râst itibariyle sol majör ta'bir ederler." (Tıraşkan, 2000: 22).

3.4.6.2. Kâzım Uz'da (1894) Hicâzkâr Makâm Târifi

"Evvelâ eviç, gerdaniye, perdesîle muhayyerden hicaz perdesine çıkub tekrar bir çargâh perdesîle evce ve bazen acem perdesine ve eviç'den muhayyer ve tiz segâha ve oradan üslub-i mezkûr üzre hicaz, çargâh, dügâh ve zirgüle perdelerîle rastda karar etdikten sonra bir irak gösterüb tekrar çargâh perdesinden gerdaniye perdesine çıkarak karar eder" (Uz, 1964: 24).

3.4.6.3. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Hicâzkâr Makâm Târifi

"Hicâzkâr makâmının karargâhı Râst perdesidir. İkinci fasılda la bemol altıncı fasılda mi bemol ve yedinci fasılda fa diyez nîm sadâları bulunur. Ancak sernâmeye işaret edilen esvat-ı müttfire, yalnız fa diyezle mi bemol olup, makâmın tizlerinde la naturel Muhayyer perdesinin isti'mâli aaleb olmakla la bemol nota derûnunda irâe edilir. Hicâzkâr'ın zemîni; Eviç, şehnaz, gerdâniye perdeleri ile başlayıp, tiz nevâ, çargâh arasındaki seslerde, miyanı; tiz çargâh, çargâh ve eğer sadâ ve alât-ı mûsikiyye müsait ise gerdâniye-tiz gerdâniye oktavlarında, kararı dâhi; eviç yerine acem perdesi ikâmesiyle, gerdâniye yegâh fasılasında icra edilir"(Cevher, 1992; 43).

3.4.6.4. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Hicâzkâr Makâm Târifi

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Hicâzkâr şed makâm sınıfında olup Zirgüleli Hicâz dizisinin râst perdesindeki inici şeddi olarak açıklamaktadır (Arel, 1991: 349).

3.4.6.5. Zühtü Suphi Ezgi'de (1935-1953) Hicâzkâr Makâm Târifi

Suphi Ezgi Hicâzkar makâmını iki türlü açıklamış ilkin Arel gibi açıkladıktan sonra ikincisinde gerdâniye perdesi üzerinde bûselik beşlisi kullanıldığını ve bununda Şehnaz makâmının şeddi olduğunu belirtmiştir (Ezgi, 1933: 255).

3.4.6.6. Ekrem Karadeniz'de (1984) Hicâzkâr Makâm Târifi

Ekrem Karadeniz râst, zengüle, segâh, çargâh, nevâ, hisar, mâhur, gerdâniye perdelerini verip çıkış ve inişte makâmın aynı ıskalayı kullandığını belirtmiştir. Makâmın seyrini şu şekilde açıklamıştır: "Mâhur ve gerdâniye, perdelerinden başlayarak şehnaz ve tiz segâh perdelerine kadar yükseldikten sonra aynı perdelerle nevâ perdesine kadar iner ve bu perde üzerinde şed olarak Hicâz çeşni ile kısa bir duruş yapar. Bundan sonra çargâh, segâh ve zengüle perdeler ile râst perdesinde karar verir" (Karadeniz, 1984: 91).

3.4.6.7. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) Hicâzkâr Makâm Târifi

Hicâzkâr makâmının bulunmasından evvel Hicâzkâr-ı Kadîm makâmının icra olunup eski metinlerde açıklayıcı bir kayda tesadüf edilmediğini belirtmektedir. Eski anlamına gelen "kadîm" kelimesi, bu makâmın Hicâzkâr'ın bulunmasından evvel bilindiği gerçeğini bize belirtmektedir. Bugün unutulmuş makâmlar arasına çoktan karışmış olan Hicâzkâr-ı Kadîm makamı, seyir ve çeşni itibarıyla Hicâzkâr'dan ve Zirgüleli Sûzinâk'ten ayrılıklar gösterir. Çıkıcı bir seyir içinde evvela râst perdesi etrafında seslerde dolaşır ve makâmın çeşnisini belirtir (Kutluğ, 2000: 470).

Hicâzkâr-ı Kadîm Âyîn

Beste: Câzim Dede

Devr-i Revân

CÜN MÜ NÂ FIK HÂ Nİ YES İN LAF Zİ DÜN HEM CÜ EJ DÜM
MÂM Ü VÂV Ü MİM Ü NÜN TEŞ RİF İ NİST LAFZ İ MÜ MİN

MÎ HA LED DER EN DE RUN HEY Yİ YAR HEY Yİ DOST CÂ Nİ MEN CÂ NÂ Nİ MEN
CÜZ PEY İ TA RİF İ NİST HEY Yİ YAR HEY Yİ DOST CÂ Nİ MEN CÂ NÂ Nİ MEN

Şekil 20 Câzim Dede'nin Hicâzkâr-ı Kadîm Âyîn'i'nde makâmı anlatan bölümün kesiti.

Kutluğ'un bahsettiği anlayışta Hicâzkâr-ı Kadîm makâm seyrini Câzim Dede'nin Hicâzkâr ayîn'i'nde görebilmek mümkündür (İrden, 2016: 12).

3.4.7. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Tarifleri

3.4.7.1. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi

Tanburi Cemil Bey'in Kürdî'li Hicâzkâr makâmını kuramsal yönden aktaran ilk kişi olduğu söylenebilir.³ Cemil Bey'e göre: "Kürdî'li Hicâzkâr makâmı râst karargâhındadır. İkinci fasılda (derecede) la bemol, üçüncü fasılda si bemol, altıncı fasılda dâhi mi bemol nîm (ara) sadâlarını muhtevî olmakla, anahtarına la bemol si bemol mi bemol esvât-ı müttefinesi işaret olunur. La bemol sâvt-ı müttefirsinin sernâğmeye işaret edilmeyip, nota derûnunda gösterilmesi de câizdir. Eviç ve irak yerine acem ve acem aşrân ve segâh ile tiz segâh yerine kürdî ve sünbüle perdeleri icra edilmek şartıyla, Hicâzkâr makâmının zemini miyan ve kararı Kürdî'li Hicâzkâr'a kâbil-i tatbîkdir. Şu kadar ki, Kürdî'li Hicâzkârın miyâna aid olan ve nevâ kararında, hüseyni şîvesinden ibaret bulunan tenevvüâtında hisar, mi bemol yerine hisarek perdesinin isti'âli şarttır. Hisârek koması; hisar ile hüseynî arasında ve birincisine daha yakın mevîdedir" (Cevher, 1992: 44).

3.4.7.2. Rauf Yekta Bey'de (1913-1922) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi

Rauf Yekta Bey Türk Mûsikîsi kitabında aşağıdaki perde düzenini kullanmıştır. Ancak bu düzenle ilgili herhangi bir kaynakta seyir örneği verilmemektedir.



Şekil 21 Rauf Yekta Bey'de Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Perdeleri Görünümü

³ İncelenen kuram çalışmaları içinde bu makamın anlatımına ilk kez Cemil Bey'de denk gelindiği için bu ifade kullanılmıştır.

3.4.7.3. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi

Hüseyin Sadettin Arel'e göre râst perdesine göçürülen Kürdî makâmına "Kürdî'li Hicâzkâr" denilmektedir. Seyir inici kullanılmaktadır ve notası yazılırken donanıma si, la ve mi küçük mücenneb bemolleri konulur (Arel, 1991:338).



Şekil 22 Hüseyin Sadettin Arel'de Kürdîlihicâzkâr Makâmı Perdeleri

3.4.7.4. Ekrem Karadeniz'de (1984) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi

Karar perdesi Râst olan makâm çoğunlukla acem ve gerdâniye perdelerinden seyir başlar. Nim zengüle perdesine rağmen tiz tarafta nim şehnaz perdesinin muhayyer ve nîm sünbüle perdeleri kullanılarak gerdâniye perdesi üzerinde kısa kalışlar yaparak sonra aynı şekilde nevâ perdesine iner. Sonra çargâh, nim kürdî, nim zengüle perdesi ile râst perdesinde karar eder. Dizisi râst, nim zirgüle, nim kürdî, çargâh, nevâ, nîm hisar, acem ve gerdâniye perdelerinden oluşur. Eskiden çok kullanılmayan bu makâm günümüze gelene kadar çok değişerek bugün ki şeklini almıştır. Önceleri Hicâzkâr makâmı gibi başlanarak kararda nîm kürdî perdesi ile başka bir çeşni meydana getirilmiş ve bu haliyle de muhayyer sünbüle makâmının şeddi gibi bahsedilse de bugün ki şekli tamamen değişmiş olup Hicâzkâr makâmındaki mâhur perdesi yerine acem perdesi konulmuştur (Karadeniz, 1984: 92).

3.4.7.5. Yakup Fikret Kutluğ'da (2000) Kürdî'li Hicâzkâr Makâm Târifi

Hacı Arif Bey'in tertiplemediği Kürdî'li Hicâzkâr makamı bulunalı, yüz elli sene bile olmamıştır. İlk zamanlarda Hicâzkâr-ı Kürdî olarak anılan makam son yarım yüzyıl içinde ad değiştirerek Kürdî'li Hicâzkâr şeklini almıştır. Hacı Arif Bey'de makâmın çeşitli dört şekilde kullanıldığını görüyoruz: 1-Hicâzkâr ve Kürdî dizileri ile, 2-Nevâ üzerinde Uşşâk dizisi ve Kürdâ dizileri ile, 3- Nevâ üzerinde Bayâti (Arazbar) dizisi ve Kürdî dizileri ile, 4-Muhayyer Kürdî 'nin râst perdesinde nakli suretiyle (Kutluğ, 2000:443).

3.4.8. Makâm Nazarî Tarihinde Şedd-i Araban Makâm Tarifleri

Araban; “Arab” kelimesine Farsça “-ân” çoğul ekinin eklenmesi ile meydana gelmiş olup “Araplar” anlamına geldiği zannını uyandırmaktadır. Şedd-i Araban “Araban’ın şeddi” demektir.

Şedd-i Araban makâmı tanımına ilk kez Abdülbâki Nâsır Dede'de rastlanılmakla birlikte makâmın makâm nazarî tarihinde yer almasına bazı edvârlarda Arabân makâm tanımı olarak rastlanıldığı için konunun bütünlüğünün algılanabilmesi için Arabân makâm tanımlarına da yer verilmesi gerektiği düşünülmektedir. Arabân makâmı hakkında ilk tanıma Ali Şah Hacı Büke'nin edvârında rastlanıldığı görülmektedir.

3.4.8.1. Arabân ve Şedd-i Araban Makâmlarıyla İlgili Nazarî Tanımlar

3.4.8.1.1. Alişâh Hacı Büke'de (1500) Araban Makâm Târifi

		A	B	C	D	h	V	Z	H	T	Y	YA	YB	YC	YD	Yh	YV
1	Hisâr	A		C		h	V			T		YA		YC			YV
2	Nişâbürek	A		C			V			T	Y			YC			
3	İsfahanek	A		C			V		H		Y		YB	YC			
4	Mâye-i kebir	A				h			H				YB				Yh
5	Selmek-i sagir	A			D			Z		T		YA		YC			Yh
6	Nevrûz-ı asl	A		C		h			H			YA		YC			Yh
7	Hümâvün	A			D		V		H		Y		YB				Yh
8	Aşîrân	A			D		V		H			YA				YD	
9	Nevrûzi beyâfi	A		C		h			H			YA					
10	Pencgâh-ı zâid	A			D		V		H		Y	YA					
11	Uzzâl	A		C			V		H			YA					
12	Nîrez	A			D		V			T		YA					
13	Şehnâz	A		C		h	V		H		Y		YB	YC			
14	Rüy-i irâk	A		C			V		H		Y						
15	Sabâ	A		C		h			H		Y						
16	Mâhûr-ı sagir	A		C		h			H			YA					
17	Pencgâh	A			D		V		H			YA					
18	Nevrûz-ı hârâ	A		C		h			H		Y		YB				
19	Mâye-i sagir	A					V		H			YA					
20	Zavilî	A			D		V										
21	Çârgâh	A			D		V		H								
22	Râhevi	A		C		h		Z									
23	Bestenigâr	A		C		h	V										
24	Melâhî	A			D			Z									
25	Hicâz-ı Türki	A			D	h											
26	Arabân	A		C			V										
27	Rekb	A		C		h											
28	Segâh	A			D		V										
29	Dügâh	A			D												
30	Müberka'	A		C													

Şekil 23 Ali Şah Büke'de 26. sırada verilen Araban Makâmı perdeleri

Bu tabloda 26. sırada verilen Arabân(Çakır, 1999:90), Ebced nota yazısına göre A-C-V şeklinde görülen 15.yy. makâm kavramı algısında âğâz-seyri-karar üçgenine göre Arel-Ezgi okulu perde sistemine göre başlangıcı ırâk perdesi (Ebced nota yazısıyla V) olan seyir sırasında dik hisar (Ebced nota yazısıyla C) perdesini kullanıp yegâh (Ebced notasıyla A) perdesinde karar eden makâm olarak tanımlandığı görülmektedir.

Hicâz cinsinin(tabakasının, dörtlüsünün) 18.yy.a kadar düğâh perdesinden sonra segâh perdesi olarak kullanılıp 18.yy.dan itibaren bugünkü dik kürdi perdesiyle kullanıldığı düşünüldüğünde Alişah Hacı Büke'de yegâh perdesi üzerinde verilen bu görünümün bugünkü hicâz görünümünü hatırlattığı fakat Tanburî Artin edvarında da bahsedildiği şekilde nevâ-hüseynî perdeleri arasında yer alan ara perdenin 5 tane farklı perde adını (bayâtî, reb, hisâr,araban,arazbar) temsil edebildiği dolayısıyla 4 farklı makâm ve perde adı olarak değişkenlik gösterebildiği, 4.sırada yer alan araban adını bugün Arel-Ezgi okulu öğretisiyle nevâ perdesinde hicâz görünümünün temsil ettiği aslında bunun ecdâd tarafından Araban perdesi ve makâmı olarak algılandığı, Araban makâmının şeddinin de Şedd-i Araban makamını temsil ettiği dolayısıyla da Araban makâmına ait temellerin 15. yy.da Alişah Hacı Büke ile başladığı sonuçları çıkarılabilir.⁴

3.4.8.1.2.Nâyî Osman Dede'de (1720) Araban Makâm Târifi

Nâyî Osman Dede'nin Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî adlı eserinde asıl on iki makam, yirmidört şûbe⁵ ve kırkdört terkîb⁶ mevcuttur. Araban makamı bu terkîblerin sekizincisinde yer alıp, tarifine yer verilmemektedir (Arel, 1992: 33).

3.4.8.1.3. Tanburî Küçük Artîn'de (1730) Araban Makâm Târifi

Tanburi Küçük Artin'de (1710-1793) Araban makamı tarifi aşağıdaki şekilde verilmektedir; “Bir mızrab nevâ, hicâz, nevâ, bayâtî, mâhur, gerdâniye, muhayyer, sünbüle, muhayyer, gerdâniye, mâhur, bayâtî, nevâ, hicâz, nihâvend, düğâh, râst, geveşt, şorizen, râst, geveşt, şorizen, yegâh” (Judetz, 2002: 44).

⁴ Bkz. Sühan İrden ve Cihan Etiz'in facebook sayfasında kurdukları Makam Uygulamaları grubunda Sühan İrden'in Araban ve Şedd-i Araban makâm tanımları anlatımlarında bu tespitleri yaptığı görülmektedir.

⁵ Şu'be: XIX. yüzyıldan beri tümüne “makam” denilen kuralların belli bir takımına XV. –XVI. yüzyıllarda verilen ad. Sayıları kimi edvâr'da (mesela, Kırşehirli Yusuf'ta) dört, kiminde ise (mesela Sultan II. Mehmed için yazılan edvâr'da) yirmidört olarak gösterilirdi. Bkz. Kâzım Uz, Mûsikî Islahatı, s.68.

⁶ Terkîb, birkaç makamdan mürekkep olan makama denir. Fakat, bugün terkîb olsun, makam olsun, her ikisine birden makam tabir edilmektedir. Bkz. Uz, a.g.e., s.70.

Şedd-i Araban Makâmı:"(Önce) Hüzzam'la başlayıp sonra Nihâvend gösterip râst perdesinden, yegâh perdesine dek Hicâz'la iner ve orada karar verir"(Tura, 2006: 49)



Şekil 27 Abdülbâki Dede'de Şedd-i Araban Makâmı

3.4.8.1.7. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Araban ve Şedd-i Araban Makâm Târifleri

Araban makamı: Arel-Ezgi okuluna göre neva perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz makam dizisi şeklinde sunulduğu görülmektedir(Cevher, 1992: 59).



Şekil 28 Tanburî Cemil Bey'de Araban Makâmı Görünümü

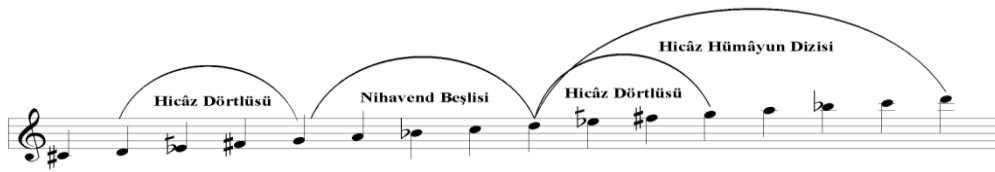
Şedd-i Araban Makâmı: "Araban makâmının, sekiz perde fasıla ile şeddi demektir" şeklinde yer almaktadır(Cevher,1992: 59).



Şekil 29 Tanburî Cemil Bey'de Şedd-i Araban Makâmı Perdeleri

3.4.8.1.8. Rauf Yekta Bey'de (1913-1922) Şedd-i Araban Makâm Târifi

Rauf Yekta Bey, Albert Lavignac'ın mûsikî ansiklopedisine yazdığı Türk mûsikîsi nazariyatına ilişkin metinde, Şedd-i Araban makam dizisini; yegâh perdesi üzerinde hicaz dörtlüsüne, rast perdesinden itibaren Nihâvend beşlisi ve neva perdesinden tiz neva perdesine Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre Hümayûn makamı dizisi şeklinde yer vermiştir(Kutluğ, 2000: 459).



Şekil 30 Yakup Fikret Kutluğ'un kitabında Rauf Yekta Bey'e ait olduğu iddaa edilen Şedd-i Araban makamı.

3.4.8.1.9. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Araban ve Şedd-i Araban Makâm

Târifleri

Araban Makâmı: Cemil Bey'in Araban makâm tarifi ile aynı şekildedir(Arel, 1991: 230).



Şekil 31 Hüseyin Sadettin Arel'de Araban Makâmı

Şed-i Araban Makâmı: "Araban makâmı Hicâz-Zirgüle makâmının nevâ perdesindeki şeddinden ibarettir ki Şedd-i Araban bunun bir sekizli pestidir"(Arel,1991:349).



Şekil 32 Hüseyin Sadettin Arel'de Şedd-i Araban Makâmı

3.4.9. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Nîkrîz Makâm Tarifleri

3.4.9.1. Safiyüddin'de (1235) Nîkrîz Makâm Târifi

Safiyüddin'in Kitâbü'l Edvâr adlı eserinde Nîkrîz veya başka bir makâm adıyla tanımlanmasa da 24. daireye karşılık gelen bir dizi söz konusudur. Fakat bu dizi Ali Şah bin Hacı Büke'de Nîkrîz olarak tanımlanmaktadır. Bu yüzden Nîkrîz makâmının Safiyüddin'den itibaren nazari edvarlarda yer aldığı söylenebilir(Uygun, 1999: 183).

A D h H YA YC YV YH
Ṫ B T T C T C

Şekil 33 Safiyüddin'de 24. sırada verilen dairenin (Nîkrîz Makâmının) Ebced notasyonu görünümü



Şekil 34 Safiyüddin'de 24. sırada verilen dairenin (Nîkrîz Makâmının) bugünkü notasyon görünümü

3.4.9.2. Abdülkadir Merâgi'de (1415) Nîkrîz Makâm Târifi

Abdülkadir Merâgi'de 24 şûbe arasında 14. sırada "Nîyrîz" adı ile bulunmaktadır. İki türlü anlatıldığı görülmektedir. Birincisi beş perdeden oluşur. Bu perdeler ebced notasıyla aşağıdaki şekilde verilmiştir.

A D V T YA
T C T C

Şekil 35 Merâgi'de 1. tür Nîkrîz Ebced notasyon görünümü

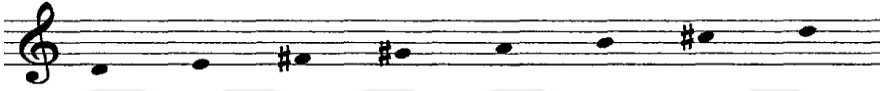


Şekil 36 Merâgi'de 1. tür Nîkrîz bugünkü notasyon görünümü

İkincisi "Nîyrîz-i Kebîr"(Büyük Nîkrîz) adıyla şu şekilde verilmektedir.

A D V T YA YD YV YH
T C T C T C C

Şekil 37 Merâgi'de 2. tür Nîkrîz-i Kebîr Ebced notasyon görünümü



Şekil 38 Merâgi'de 2. tür Nîkrîzi Kebîr bugünkü notasyon görünümü

3.4.9.3. Bedri Dilşad'da (1426) Nîkrîz Makâm Târifi

Bedri Dilşad'ın Muratnağme adlı eserinde 2. "Terkîb" olarak açıklanan "Nîrizî" makâmı şu şekilde açıklanmıştır. "Hicâz itse âğâz evet Râst'da, Karar eylese bil adın Râst'da, Ki Nîrizî kalmış duru ana nâm, Ol ad ile anar anı hâs u âm"(Ceyhan, 1997:730).

3.4.9.4. Hızır bin Abdullah'da (1441) Nîkrîz Makâm Târifi

Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l Edvâr'ında "Terkîb"ler arasında 2. sırada yer alan makâm "Neyrîz oldur kim Hicâz âğâz ide ine Râst evinde karar ide" şeklinde tanımlanmaktadır(Özçimi,1989: 205).

3.4.9.10. Haşim Bey’de (1864) Nikrîz Makâmı Târifi

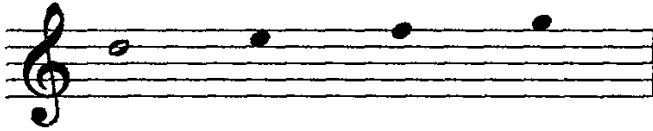
"İlkin râst gösterib daha sonra nevâ, hicâz, hüseyinî, acem, gerdâniye basarak yine bu üslup üzere perde perde nevâ, hicâz, kürdî, düğâh açıp râst, ırak ile yine düğâh açıp ırak ile râst'da karar eder. Bu makâmın seyrinin gereği de olan gerek taksimlerde ve gerek bestelerin meyânalrında evç perdesinin kullanılması dâhi uygundur ve kurallara aykırı değildir. Bu makâm, Batı müziğinde minöre benzerliği nedeniyle ve seyrinde si bemol kullan[ma]dığı için sol minör tabir ederler"(Yalçın, 2016: 147).

3.4.9.11. Tanburî Cemil Bey’de (1901) Nikrîz Makâmı Târifi

"Hicâz, nevâ perdeleriyle seyrine başlar; zeminde Hicâz kararda Râst makâmlarından müteşekkildir. Nikrîz, Râst makâmından müteferri (bir kökle ilgili) olmakla, notada Râst sernâmesiyle yazılır"(Cevher, 1992: 56).

3.4.9.12. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Nikrîz Makâmı Târifi

"Nikrîz beşlisinin tiz tarafına nevâ perdesindeki bûselik veya râst dörtlüsünün eklenmesinden hâsıl olmuştur ve inici-çıkıcıdır. Nikrîz makâm seyri ister nevâ perdesindeki bûselik dörtlüsünden ister aynı perdedeki râst dörtlüsünden başlanılarak orada gezinildikten sonra râst perdesindeki nikrîz beşlisine geçilir ve râst perdesinde karar verilir"(Arel, 1991: 199-200).



Şekil 40 Nevâ'da Bûselik Dörtlüsü



Şekil 41 Nevâ'da Râst Dörtlüsü



Şekil 42 Hüseyin Sadettin Arel'de Nikrîz Makâmı perdeleri

Yerinde Nikrîz Beşlisi

3.4.10.3. Kırşehir'li Yusuf'da (1469) Râst Makâm Târifi

Kırşehirli edvârî'nda Râst makâmı oniki makâm arasında yer alır. Râst perdesinden seyre başlar, düğâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, eviç, gerdâniye perdelerini kullanıp tekrar aynı perdeleri kullanarak râst perdesinde karar verir. Pest tarafta irak, aşiran, yegâh perdelerini de kullanır (Doğrusöz, 2012: 104).

3.4.10.4. Kadızâde Tirevî'de (1492) Râst Makâm Târifi

"...makâmâtın, avâzelerin, şûbelerin ve terkibâtın; âğâzeleri ve seyirleri ve karârgâhları vardır. Anları bilmen gerek ve bu fennin ehillerine ve erbâbına ve alimlerine mâlumdur... on iki makâm, yedi ağaze, dört şube ve kırksekiz terkîb bu cümleden onaltı perdenin içinde mevcut olubdur. Ol perdelerin esamisi bunlardır zikrolunur. Evvelki râst hânesidir, ikinci düğâh hânesidir, üçüncü segâh hânesidir, dördüncü çargâh hânesidir beşinci pençgâh hânesidir, altıncı hüseyinî hânesidir yedinci yine segâh hânesidir, sekizinci tîz râst hânesidir, dokuzuncu tîz düğâh hânesidir, onuncu tîz segâh hânesidir, onbirinci tîz çargâh hânesidir, onikinci tîz pençgâh, onüçüncü tîz hüseyinî hânesidir. Bu perdeden yukarû perdeye ihtiyaç yoktur ammâki aşağı râst hânesi altında üç perde vardır. Râst hânesi altında segâh hânesine ahenk olur dahi aşağı nerm-i hüseyinî hânesidir yukarı hüseyinî hânesine nerm-i ahenk olur ve dahi aşağı nerm-i pençgâh hânesidir yukarı pençgâh hânesine nerm-i ahenk olur... Bu onaltı perdenin içinde cemi (bütûn) havalar bulunur ve ammâ perde arasına perde girmekle veya perde aşırmağile gayri (ayrı, başka, öteki) hevâ olur ... Faslı Râst oldurki kendu hânesin yukaruda zikrettik ki cemi (bütûn) perdelerin başıdır pes imdi râstın âğâzesi ve karargâhı yine kendu perdesidir amma şu dâhi mâlum ola ki bir sadâ âğâze idub tura hareket itmeye nidüğü mâlum olmaz illa ya aşağı ya yukarı seyr itmek gerekdir ne idüğü mâlum ola pes imdi râst dâhi kendu hânesinden âğâze idub aşağı gidub nerm-i segâh (irak) ve nerm-i hüseyinî (aşirân) ve nerm-i pençgâh hâneleri seyri der kendu hânesinden yukarı düğâh ve segâh ve çargâh hâneleri seyri der yine gelub kendusunda karar ider işte râstın râst olması bu mezkur hâneleri seyr itmekledir dahi yukarı seyri der amma gayri hava olur anlar dâhi yerinde zikrolunur inşaallahu tealâ" (Uygun, 1990: 32-33).

Bu tarihi bilgilerle ilgili Sühan İrden şu tespitleri yapmıştır.

"Bu bilgilere göre on altı tam perdede yer alan segâh ve eviç perdelerinin doğal yani arızasız perde konumunda oldukları açıktır. Oysa yaklaşık seksen yıldan günümüze gelen Arel-Ezgi Okulu bilgileriyle bugün segâh ve eviç perdeleri arızalı perdeler olarak bilinmektedirler. Geçmiş ile bugün arasında kopmuş olan mûsikî dili arasında nasıl bir köprü kurulabilir ve makâm kavramına nasıl yaklaşmak gerekir?"

İlk olarak Kadızâde Tirevî'de 16 tam perde olarak verilen Râst makâmının Geleneksel Perde Düzeni⁷ olup Türk müziği nazariyesinin temel perde düzeni olduğu bilinmelidir."(İrden, 2017, 4).

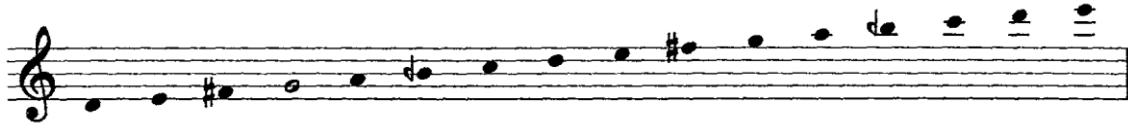


Şekil 45 Kadızâde Tirevî'nin Mûsikî Risâlesi'nde Geleneksel Perde Düzeni=Râst Perde Düzeni

3.4.10.5. Kantemir'de (1700) Râst Makâm Târifi

"Râst makâmının perde dairesinin merkezi, râst perdesidir. Ses vermeye kendi perdesinden başlar ve gerek kalından inceye gerek inceden kalına doğru hareket ettiğinde, üç tam perdeye uğrayıp kendi perdesine varır ve orada karar verir"(Tura, 2001: 48-49).

Kantemiroğlu edvârında da (1704) tıpkı Kadızâde Tirevî'deki (1492) gibi aradan neredeyse iki yüz yıl geçmesine rağmen Râst Düzeni geleneksel perde düzeni yapısını korumaktadır.



Şekil 46 Kantemiroğlunda Râst Makâmı Perdeleri

3.4.10.6. Tanburî Küçük Artin'de (1730) Râst Makâm Târifi



Şekil 47 Tanburî Küçük Artin'de Râst Makâmı Seyri

Sühan İrden, Tanburî Küçük Artin'de verilen bu seyrin nevâ perdesinden âğâz(başlayıp) râst perdesinde karar vermesiyle Pençgâh-ı Asl olduğunu iddaa etmektedir(İrden, 2015: 126-127).

⁷ Perde Düzenleri, geleneksel perde dizgesinin (GPD) icra edilecek makâma veya makâm ailelerine göre ayarlanması, düzenlenmesi anlamına gelir (Öztürk 2014: 31).

3.4.10.7. Abdülbâki Nâsır Dede 'de (1794-1795) Râst Makâm Târifi

"Râst perdesinden başlayıp dügâh, segâh ve çargâh perdesine çıkıp aşağı döner; segâh ve dügâh ile râst perdesine gelip orada karar verir. Çargâh'dan yukarı nevâ, hüseyinî, acem ve gerdâniye perdesine başlar, râst perdesinden aşağı ırâk, aşîrân ve yegâh perdesine dek gezinebilir"(Tura, 2006: 36).

3.4.10.8. Hâşim Bey'de (1864) Râst Makâm Târifi

"İlk perde râst'tan başlayarak dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, evç, gerdâniye basarak muhayyere kadar çıkıp, daha sonra muhayyerden gerdâniye, acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh, râst, ırâk, aşîrân perdesiyle bir yegâh açıp tekrar yegâh, aşîrân, ırâk, râst, dügâh açarak yine ırâk ile râst'da karar verir."(Yalçın, 2016: 145).

3.4.10.9. Tanburî Cemil Bey'de (1901) Râst Makâm Târifi

"Râst makâmı, yedinci fasılada fa diyez nîm sadâsını muhtevî olmakla, sernâmesinde fa diyez işareti bulunur. Râst'ın zemini; Râst perdelerinden başlamak üzere, gerdâniye-yegâh arasında miyânî; nevâ-tiz nevâ oktavında icrâ olunur. Karar dahî; nevâ'dan ibtidâr etmekden ibâret bir farkla, zeminin aynıdır. Ses veya alât-ı mûsikîyye müsâid ise, Râst miyânî tiz gerdâniye'ye kadar tevâtür edebilir"(Cevher, 1992: 40).

3.4.10.10. Hüseyin Sadettin Arel'de (1941-1948) Râst Makâm Târifi

Arel Okulu' nda Râst makâmı aşağıdaki gibi tanımlanmıştır:

"Râst makamı çıkıcıdır. Dizisi 4+IV şeklindedir; yani bir Râst beşlisinin tiz tarafına bir Râst dördlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru T K S T+T K S ve tizdenpeste doğru S K T+T S K T tertibinde sıralanmıştır. Beşli ile dördlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makâmın asıl mevkii Râst perdesidir. Râst makâmının notası yazılırken donanımına Si için bir koma bemolü ve Fa için beşinci çizgi üzerine bir bakiyye diyezi konulur.

Râst makâmının dizisi şudur:



Şekil 48 Hüseyin Sadettin Arel'de Râst makâmı dizisi

"Notada çizgilerle gösterildiği gibi bu dizide niseb-i şerifeden sekiz tanesi vardır: Bir tane tam sekizli, dört tane tam beşli, üç tane tam dördlü" (Arel 1993: 47).

3.4.11. Türk Makâm Müziği Nazarî Tarihinde Hüseyini Makâm Tarifleri

3.4.11.1. Kantemiroğlu'nda Hüseyini Makâm Târifi

Kantemiroğlu, Hüseyini beşlisinin üzerinde önemle durmakta ve seyrini bu beşli üzerinden tarif etmektedir. Ama makamın genişliği konusunda, Yegâhtan Tiz Hüseyini'ye kadar çıkmakta olduğunu da işaret etmektedir. Kantemiroğluna göre Hüseyini makâmı şöyledir;

' Dügâh perdesinden başlar. Dügâh, Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerinden geçerek kendi perdesine gelüp kendini gösterir ve yine tam perdelerle inüp Dügâh'ta karar ve istirahat eder. Yegâh perdesinden Tiz Hüseyini perdesine dek hükmü vardır ve bugün öteki makamları ve terkipleri kendine bağlamıştır' (Kutluğ Fikret Yakup; 171).

3.4.11.2. Abdülbâki Nâsır Dede'de Hüseyini Makâm Târifi

'Perde-i Hüseyiniden âgâz idüp, Nevâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdesine bübût idüp onda karar edilir. Ama Hüseyini perdesinden yukarı Eviç ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine seyri vardır. Bunda kudemaya göre daire ihtilafından gayri ihtilap yoktur' (Kutluğ Fikret Yakup; 172).

3.4.11.3. Hızır Bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Hüseyini Makâm Târifi

Her ikisinde Hüseyini makamının Dügâh perdesinde karar verdiğini açıklamışlar ve bugünkü Hüseyini dizisini vermişlerdir. Bu duruma göre Safiyüddin'in vermiş olduğu dizi ters çevrilmiş, Hüseyini beşlisi karar perdesi olan Dügâhta bırakılmış, Uşşak dizisi ise güçlü perdesi olan Hüseyiniden itibaren tize alınmış ve dizi bugün ki Hüseyini makamının dizisi olarak belirlenmiştir.

3.4.12. Türk Makâm Müziği Nazari Tarihinde Beyâtî Makâm Târifleri

3.4.12.1. Abdülbâki Nâsır Dede'de Beyati Makâm Târifi

Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk adlı musikî kitabında, Beyatiyi şöyle tarif etmektedir;

'Nevâ ile Uşşaktan mürekkeptir. Lâkin, Nevâdan Hicazperdesini takil eyleyip, Nevâ perdesine dahi gâhice Beyati perdesinin ittisali perdesinden olup, Nevâ âgâze ve Uşşak karar eder. Bu terkip müteahhirinin ihtiradır'.

Abdülbâki Nâsır Dede bu tarifi ile bizlere önemli ipuçları vermiştir,

- Önce Beyatiyi oluşturan dizi içinde bir Hicaz perdesinin olduğundan söz etmiştir. Hâlbuki bugün kullandığımız Beyatinin tiz beşlisinde Hicaz perdesi bulunmamaktadır.
- Nevâ perdesinin bir perde yukarısında bitişiğinde bulunan mi bakiye bemol (Hisar) perdesinin kullanılmasının gerektiği tarifte yer almaktadır. Bu zorunluluk o zaman ki görüşün bir ifadesidir.
- Makamın kararının Uşşak'lı olduğunu özellikle belirtmiştir. Hâlbuki tiz beşlide belirtilen Hicazı yerine bugün kullandığımız Buselik beşlisinden hiç söz etmemiştir. Zamanın görüşlerine göre, Hicaz dizisi ortadan kaldırılmış ve Buselik beşlisi tiz beşli olarak kullanılmaya başlanmıştır.

3.4.12.2. Kantemiroğlunda Beyati Makâmı Târifi

Nevâ ile Hüseyinin arasındaki yarım perdeye Beyâti denir. Beyati makamı seyrine Dügâh perdesinden başlar. Oradan Nevâ, Segâh, Çargâh ve Nevâya çıkılıp Nevâ perdesinde biraz durulur. Oradan Hüseyini perdesi atlanarak Evç perdesine geçilir. Evçten daha yukarı çıkmak istenirse tam perdeler üzerinden Tiz Beyatiye ve Tiz Hüseyiniye de çıkmak mümkündür. Nevâdan Yegâha kadar iner ve gene aynı yoldan dönüp Dügâh perdesinde karar verir.

3.4.12.3. Arel'de Beyati Makâmı Târifi

Makâm güçlüden başlamakta ve Bûselik kısmı içinde ilk seyrini vermektedir. Bu makam inici-çıkıcı bir seyir takip etmektedir. Ayrıca Arel Beyati makamını Uşşak gibi basit makamlardan biri olarak tesbit etmektedir.

3.4.13. Tanburî Cemil Bey'in Beyâti Peşrevinde

Suzidilâra makamının üçüncü Sultan Selim Han döneminden evvel de bilindiği görüşünün kesinlik kazandığı henüz söylenemez. Hâlen elimizde Gazi Giray Han'ın bestelediği Sûzidilâra peşrev ve saz semâisi vardır. Genel görüşe aykırı düşen peşrev ile saz semâiyi Gazi Giray Han'ın bestelediğine ilişkin elimizde başka bir aydınlatıcı bilgi ve metin bulunmamaktadır.

Muallim İsmail Hakkı Bey koleksiyonunda bulunan bu iki saz eseri Gazi Giray Han'a aitmiş gibi gösterilmiş, asıl bestekârı kendini tanıtmaktan her nedense çekinmiştir.

3.4.13.1. Dr. Suphi Ezgi'ye göre Suzidilâra Makâm Târifi

Dr. Suphi Ezgi'ye göre Büzürk, Suzidilâra ve Nigâr aynı makama verilen üç ayrı isimdir. Bunun sebebi ise, bu makamların zaman içinde unutulup tekrar musıkî alanına çıkmalarıdır.

3.4.13.2. Arel'e göre Suzidilâra Makâm Târifi

Arel Dr. Ezgi'nin bu görüşünü kabul etmemiştir. Çünkü Büzürk ve Suzidilâra makamlarını birbirlerinden ayırarak tariflerini veriyor. '*Çargâh makamı ile Mahûr makamının birbirine karıştırılmasından hâsıl olmuştur*'.

3.4.14. Türk Makâm Müziği Nazari Tarihinde Bestenigâr Makâm Târifleri

3.4.14.1. Abdülkâdir Merâgi ve Safiyuddin'de Bestenigâr Makâmı

24 şubeden birisi olarak tesbit edilmiştir ve üç aralıktan oluşmaktadır. Şu halde eski musıkiciler (sistemci okulun kurucuları) Bestenigârı başka bir diziyeye isim olarak vermişler, bugünkü Bestenigâr'da Büzürg adını takmışlardır.

3.4.14.2. Hızır Bin Abdullah ve Bedr-i Dilşâd'da Bestenigâr Makâmı

'*İsfahân âgâze ede, ine Çargâh yüzünden Segâh karar vere.*' Karar perdesini doğru kaydetmişlerse de Bestenigârı İsfahân ile başlatmaları bugün ki bilgilerimize uymamaktadır. Diğer taraftan Hızır Bin Abdullah Büzürg makamını tarif ederken bugün bizim kullandığımız Bestenigârı tarif etmiş olmaktadır.

3.4.14.3. Arel Ezgi Uzdilek'de Bestenigâr Makâmı

Bestenigâr makamı sistemci okulun kurucularından sonraki devirde bugün anladığımız ve bildiğimiz hüviyetini almıştır. Bestenigâr Irak üzerinde bulunan Segâh dörtlüsünün tize doğru Saba makamının eklenmesiyle hâsıl olmuştur. Makam genellikle güçlü perdesi olan Çargâh perdesinden başlar. Karar perdesi evvela açılabilir yine Çargâh perdesine atlanmak suretiyle makama girişler yapılır. İnci-çıkıcı bir seyir gösterir. Saba makamının da güçlü perdesi olan Çargâh perdesi etrafındaki seslerde dolaşılır. Çargâhta sık sık asma karar verilir. Gerdani perdesinde de asma karar verilir. Bestenigâr'da kullanılan Saba perdesi (re eksik bakiye bemolü) üzerinde biraz durmamız icap etmektedir. Tek farkı Saba makamına göre Bestenigâr makamında Saba perdesi özellikle bir koma daha dik olarak kullanılır. Makamın asma karar perdelerinde biriside Segâh perdesidir. Diğer bir asma karar perdeside Dügâhtır. Irak perdesinde Segâh makamında olduğu gibi yedenli olarak karar verir. Tizde genişlemesi çoğu zaman iki türlü olur;

- Gerdâniye perdesinde ve onun tizinde dolaşmak suretiyle yapılan genişleme
- Evç açarak Evç makamı ve buna yakın makama geçki yaparak genişleme

Bestenigârın pestte Yegâhtan daha pesse doğru genişlediği görülmemektedir. Bestenigârı donanımda Si koma bemol ile Re bakıyye bemol işaretlerini koyarak gösteririz. Diğer arza işaretleri icabında ilgili perdelere konularak gösterilir.



4. BULGULAR-YORUM

Çalışmanın bu bölümünde alt problemler doğrultusunda bulgulara yer verilmiş ve elde edilen veriler yorumlanmıştır.

4.1. Tanburî Cemil Bey'in Saz Eserlerinin Makâmsal ve Formsal Analizleri

4.1.1. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler

İsfahân Peşrevi

Dügâh-Gerdâniye perdesi atlamasından sonra Segâh perdesine gelinip Nevâ perdesi merkezleştirilerek Rast perdesine inilmiştir Tanburî Cemil Bey

1. *Hâne*

28

Nevâ-Rast-Nevâ perdesi arasındaki seyir trafiği özellikle Hüseyinî perdesinden Dügâh perdesine inişlerle Bayatî seyir kullanımları hissettirilmiştir. Fakat bir önceki seyir cümlesinin Segâh perdesine inilerek başlamasıyla bütün düşünüldüğünde Basit Isfahan seyri hissediliyor. Rast ve Dügâh perdesi kullanımları sonrasında Acem perdesine atlayış yapılarak sonrasında Dügâh perdesine inilmiştir. Sonrasında Segâh perdesiyle Rast perdesine geçiş yapılmıştır.

İsfahan seyrinin devamı gösterilerek, Gerdâniye perdesinden Nevâ perdesine inilmiştir. Ufak bir Nişabur geçkisi sonrası tekrar Nevâ makamı duyularına geçilmiştir.

Nevâ perdesinde Nevâ makamı kullanılmıştır. Nevâ makamı seyri sonrası Segâh perdesine inilerek yine Isfahan makamı hissettiriliyor.

Teslim

Nevâ makamı seyri sonrası Segâh perdesine inilerek yine Isfahan makamı hissettiriliyor. Nevâ-Dügâh perdeleri atlaması sonrasında Çargâh perdesinden Dügâh perdesine gelinip, Muhayyer perdesine atlayış yapılmıştır.

Sünbül perdesinden tekrar Segâh perdesine inilerek Isfahan makam seyri Dügâh perdesi kararıyla sonlandırılmıştır.

Son

Şekil 49 Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Peşrevinin Makâmsal Görünümü

Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Peşrevi'nde Isfahan makâmını anlatan bölümler 1. hâne ve teslim bölümleridir. Devr-i Kebir usûlünde yazılan eserde Tanburî Cemil Bey'in Isfahan makâm seyrini oluştururken Acem'li Râst Perde Düzeni' ni oluşturan perdeleri kullandığı

zaman zaman nadirde olsa Nişâbur Düzeni'ne döndüğü fakat çok uzatmadan tekrar ilk başladığı Acem'li Râst Perde Düzeni kullanımına döndüğü gözlemlenmektedir.



Şekil 50 Acem'li Râst Perde Düzeni Görünümü

Taburî Cemil Bey eserde Nevâ ve Uşşâk makâmlarının bileşik kullanımıyla oluşan Bayâti makâm seyri içinde segâh perdelerine kutuplanmalar yaparak Isfahan makâmına dönüşen bir seyri tercih ettiği görülür. Bu uygulamanın içine bugün bûselikte nişâbur olarak bilinen aslında Nişâbûr düzeninde bûselik perdesinin nişâbûr perdesine dönüştüğü nişâbur perdesinde Nişâbûr makâmı (Tanburî Küçük Artin'deki nazarî bilginin kullanımını) eser içinde uyguladığı söylenebilir.



Şekil 51 Nişâbûr Perde Düzeni Görünümü

Yine Zekâi Dede'nin Isfahan âyinine Nişâbûr yaptıktan sonra bugün nevâ perdesi bilinen perdede yaptığı kararların ısfahan perdesi yâni Isfahan makâmını temsil ettiği uygulamasında kullanılmasının tarihi akış içinde meşk sistemiyle yerleşmiş olabileceği düşünülmektedir. Peşrevde dikkat çeken şey bu kullanımın 1. hâne sonunda çok kısa bir zaman içinde yapıldıktan sonra tekrar ilk işlendiği Nevâ ve Uşşâk makâmlarının bileşik kullanımıyla oluşan Bayâti makâm seyri içinde segâh perdelerine kutuplanmalar yaparak Isfahan makâmına dönüşümün sağlanmasıdır.

4.1.2. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Peşrevi'nde Uyguladığı Isfahan Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Isfahan peşrevindeki Isfahan makâm kullanımının Safiyüddin(1235), Maragalı Abdülkadir(1415), Fettullah Şîrvânî(1453?), Ladikli Mehmet Çelebi(1484), Kadızâde Tirevî (1492), Alişah bin Hacı Büke(1500), Seydî (1504), Kantemir (1700), Tanburî Küçük Artin (1730) edvârlarında yer alan Isfahan makâm tanımlarıyla örtüşmemektedir. Abdülbâki Nâsır Dede 1794-1795), Hâşim Bey (1864), Kâzım Uz (1894) edvârında verilen tariflerin Tanburî Cemil Bey'in Isfahan peşrevinde uyguladığı seyirle örtüştüğü söylenebilir.

4.1.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu Nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in İsfahan peşrevi form yapısı analiz edildiğinde makâm nazârî tarihinde kullanılan peşrev formu yapısıyla doğru orantılı olarak örtüştüğü tespit edilmiştir. Tanburî Cemil Bey'in İsfahan peşrevi iki hâne ve bir teslimden oluşmuştur. Şematik olarak; A+B+C+B şeklindedir. Her hâneden sonra teslim çalınmaktadır.

4.2. Tanburî Cemil Bey'in İsfahan Saz Semâisine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler

4.2.1. Tanburî Cemil Bey'in İsfahan Saz Semâisine Ait Makâmsal Çözümlenmeler

ISFAHAN SAZ SEMÂİSİ

1. HANE Seyre Nişabur geçkisi ile başlayıp Segâh perdesinde kısa kalıs vaomıştır. Dügâh perdesinde Uşşak çeşnili kalıs yapmıştır.

Nişabur seyri devam etmektedir. Acemli Rast gösterilerek Nevâ'da

TESLİM Nevâ'da Buselik çeşnisi Segâh seyri gösterilmiştir.

Segâh seyri gösterilmiştir. Düzâh perdesinde Ussak'lı karar

SON

Şekil 52 Tanburî Cemil Bey'in İsfahan Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü

Tanburî Cemil Bey'in İsfahan saz semâisinde İsfahan makâmını anlatan bölümler 1. Hâne ve teslim bölümleridir. Aksak Semâi usûlünde yazılan eserde Tanburî Cemil Bey'in İsfahan makam seyrini oluştururken eserin 1. hânesinde Nişabûr geçkisini sık kullanmış, Acemli Rast perde düzenini oluşturan perdeleri kullanmıştır. Sonrasında segâh seyri gösterip dügâh perdesinde Uşşak'lı karar vererek İsfahan Makâmını benimsemiş dolayısıyla kendi kuram algısına uygun bir seyir uygulamıştır.

4.2.2. Tanburî Cemil Bey'in Isfahan Saz Semâisi'nde Uyguladığı Isfahan Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Isfahan saz semâisi Isfahan makâm kullanımının Safiyüddin(1235), Maragalı Abdülkadir(1415), Fettullah Şirvânî(1453?), Ladikli Mehmet Çelebi(1484), Kadızâde Tirevî (1492), Alişah bin Hacı Büke(1500), Seydî (1504), Kantemir (1700), Tanburî Küçük Artin (1730) edvârlarında yer alan Isfahan makâm tanımlarıyla örtüşmemektedir. Abdülbâki Nâsır Dede 1794-1795) , Hâşim Bey (1864), Kâzım Uz (1894) edvârında verilen tariflerin Tanburî Cemil Bey'in Isfahan saz Semâisinde uyguladığı seyirle örtüştüğü söylenebilir.

4.2.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâisi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Isfahan saz semâisinin "saz semâi" formundaki kullanımı makâm nazarî tarihinde kullanılan saz semâisi formu ile örtüşmektedir. Eser 4 hâne ve 1 teslimden oluşmuş olup ilk üç hâne 10/8'lik Aksak semâi usûlü ile yazılmıştır. 4. hâne daha yürük, istenilen bir başka Usûlde yazılabileceğinden bu eserde 6/4'lük yürük semâi usûlü kullanılarak makâm nazarî tarihinde kullanılan tanım ile uygunluk göstermiştir. Şeması şu şekildedir; A+B+C+B+D+B+E+B

4.3. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler

4.3.1. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevine Ait Makâmsal Çözümler

Nevâ Peşrev

Rast makam perde düzeni içinde neva perdesi merkezileştirilerek neva perdesinde neva makamı duyularak düğah perdesine gelinmiş.

Devr-i Kebîr
1. Hâne

Rast makam perde düzeninde Neva perdesi

Geleneksel perde düzeni içinde Evç perdesi Acem perdesine dönüştürülsede Neva perdesine Neva makam seyri ile inilmiş.

Neva perdesinde neva makam

Neva makamı seyri

Neva perdesine sürekli inilip çıkılarak seyre devam edilmiş.

Geleneksel perde düzeni içinde çargah perdesine gelinmiş.

Neva perdesinde Evç perdeli çıkılıp dönüşte Acem kullanılmış.

Teslim

Düğata sonlandırılmıştır.

2. Hane'ye

3. Hane'ye

4. Hane'ye

Şekil 53 Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.3.2. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ Peşrevi'nde Uyguladığı Nevâ Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Nevâ peşrevindeki Nevâ makam kullanımının, Fethullah Şirvânî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Kadızâde Tirevî, Alişâh Bin Hacı Büke, Seydî, Kantemir, Nayî Osman Dede, Hüseyin Sadettin Arel edvarlarında yer alan Nevâ makam tanımlarıyla Tanburi Cemil Bey'in Nevâ peşrevinde uyguladığı seyirle örtüştüğü söylenebilir. Tanburi

Küçük Artin, Ekrem Karadeniz, Abdülbâki Nâsır Dede edvarlarında verilen makam tarifleriyle Tanburi Cemil Bey'in Nevâ peşrevinde uyguladığı seyirle örtüşmemektedir.

'Rehber-i Mûsikî kitabında bahsettiği gibi Nevâ peşrevinde Nevâ Makâm seyrini genelde İsfahan Makâmında gördüğümüz, Segâh perdesine getirilen cümleleri bol bol kullanarak bir seyir anlayışını benimsemiş dolayısıyla kendi kuram algısına uygun bir Nevâ Makâm seyri uygulanmıştır. Bu durumda sanki İsfahan Makâmının yorumu konusunda da bizi aydınlatarak İsfahan Makâmının seyrinde Segâh perdesine gelen her seyrin İsfahan olmayacağını bize bu peşrev formundaki bu uygulamasıyla sanki ispatlamaktadır' (İrden, 2016: 188)

4.3.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Nevâ peşrevin 'peşrev' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmektedir. Eser 4 Hâne 1 Teslimden oluşmuştur. Birinci hânedeki Makâm tamamen gösterilmiş olup diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmış fakat Teslimde yine Nevâ Makâmı gösterilmiştir. Şeması şu şekildedir; A+B+C+B+D+B+E+B '

4.4. Tanburî Cemil Bey'in Mâhur Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler

4.4.1. Tanburî Cemil Bey'in Mâhur Peşrevine Ait Makâmsal Çözümler

Mâhur Peşrev

Gerdaniye Perdesinde Rast Hüseyini perdesinde Nişabur kullanımı

Muhammes $\text{♩} = 100$ 3

1. Hâne

Neva perdesinde Neva makamı kullanımı Neva seyirinden tekrar Gerdaniye perdesi merkezileştirilmiş

Tiz Segâh perdesinde Segâh Hüseyinide Nişabür Uşşak Rast Neva perdesinde Neva

Segâh perdesinde Segâh makamı Nevâ perdesinde Nevâ makamı duyurulup Gerdaniye perdesine gidilmiş

Hüseyinide Uşşak Nevâ perdesinde Nevâ makamı

teslim

Nevâ perdesinde Nevâ Rast makam perde düzeni Acem perdeli olarak kullanılmış ve Rast perdesine gelinmiş

Acemli Rasst makamı perde düzeni kullanılarak Çargâh perdesi duyurulmuş Segâh hanesi duyurulmuş

İnci Gerdâniye perdesinden Rast perdesine Acem perdeli Rast makam perde düzeni kullanımıyla Mahur makam seyri sonlandırılmış

2. Hâne'ye 3. Hâne'ye 4. Hâne'ye Karar

Şekil 54 Tanburî Cemil Bey'in Mahûr Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.4.2. Tanburî Cemil Bey'in Mâhur Peşrevi'nde Uyguladığı Mâhur Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Mâhur peşrevinde ki Mâhur makam kullanımı, Tanburi Küçük Artin, Abdülbâki Nâsır Dede, Hüseyin Sadettin Arel edvarlarında yer alan Mâhur makam

tanımlarıyla Tanburi Cemil Bey'in Mâhur peşrevinde uyguladığı seyirle örtüşmemektedir. Maragalı Abdülkadir, Fethullah Şirvani, Lâdikli Mehmet Çelebî, Kantemir, Ekrem Karadeniz edvarlarında yer alan Mâhur makam tanımlarıyla Tanburi Cemil Bey'in Mâhur peşrevinde uyguladığı seyirle örtüşmektedir.

Tanburî Cemil Bey'in Mâhur peşrevinde Makâm kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan Makâm tarifi ile biraz farklılık göstermiştir. Cemil Bey, Arel nazeriyatındaki gibi Mahûr Makâmı için Çargâh Makâmının Râst perdesindeki şeddidi düşüncesini kabul etmeyerek, Mahûr Makâm seyrinde kendine özgün bir kullanıma imza atmıştır. Yaptığı Mahûr peşrevde hem Mahûr perdesini hem de evç perdesini kullanarak Hüseyini Perdesine Uşşak'lı kullanımlara yer vermiş böylelikle Makâm seyrini sadece Mahûr perdeli bir kullanım gibi düşünmeden inici bir Râst Makâm seyri şeklinde kullanmıştır (İrden, 2016: 192).

4.4.3. Tanburi Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Mahûr peşrevin 'peşrev' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmektedir. Eser 4 hâne ve 1 teslimden oluşmuştur. Birinci hânedeki Makâm tamamen gösterilmiş olup diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmış fakat teslimde yine Mahûr Makâmı gösterilmiştir. Şemâsı şu şekildedir; A+B+C+B+D+B+E+B

4.4. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.4.1. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlmeler

Muhayyer Peşrevi

Muhayyer'de Uşşak çeşni ile seyre girip Neva'da Rast'lı kalış yapılmış

Muhayyer'de Uşşak sevrine devam edilmiş

Hüseynide Uşşak çeşni

Neva'da Rast çeşni

Hüseyni perdesinde Uşşak çeşni kullanımı

İnici Hüseyni makamı cümleleri kullanılmış

Acem'li Hüseyni makamı seyri devam ediyor

Hüseyni seyre devam edilip Rast çeşnisinde sonra Uşşak çeşnili tam karar veriliyor

Şekil 55 Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.4.2. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Peşrevi'nde Uyguladığı Muhayyer Makamı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer peşrevindeki Muhayyer makam kullanımı, Safiyüddin, Maragalı Abdülkadir, Kadızâde Tirevî, Kantemir, Tanburî Küçük Artin, Abdülbâki Nâsır Dede, Hâşim Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz edvarlarındaki Muhayyer makam tanımını ile Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer peşrevindeki yapmış olduğu seyir ile örtüşmemektedir.

Kendi Rehber-i Mûsıkî kitabında da bahsettiği gibi Muhayyer Makâmına özgün bir seyir anlayışı ortaya atmıştır. Seyre Nevâ ve tiz Nevâ perdelerini kullanarak Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak'lı kalış yapmıştır. Bu seyir eğer Hüseyni perdesinde Hüseyni Makâm kullanımına dönmeden karara gidilseydi yine de Muhayyer Makâm seyri tamamlanmış olabilecekti. Ancak Cemil Bey Muhayyer Makâmını Hüseyni perdesinde Hüseyni Makâm seyrini duyurduktan sonra karara gitmekten yana kullandığı Muhayyer peşrev seyir kullanımında net bir şekilde görüyoruz.

4.4.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazariyyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Muhayyer peşrevin 'peşrev' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmektedir. Eser 3 hâne ve 1 Teslimden oluşmaktadır. Birinci hânedeki Makâm tamamen gösterilmiş olup diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmış fakat teslimde yine Muhayyer Makâmı gösterilmiştir. Şeması şu şekildedir: A+B+C+B+D+B



4.5. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisi Ait Makâmsal ve Formsal Çözömler

4.5.1. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisine Ait Makâmsal Çözömler

Muhayyer Saz Semâi

Muhayyer makamı ile seyre girilip Muhayyer perdesi tutulmuş

Aksak Semâi

1. *Hâne*

Muhayyer seyri devam

Hüseyni beşlisi ile Hüseyni perdesinde kalış

Teslim

Acem perdesi alınarak Hüseyni seyri devam ediyor

Acem perdesi alınarak Hüseyni seyri Devam ediyor

Dügâh'ta Hüseyni beşlisi ile karar

Şekil 56 Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü

4.5.2. Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisi'nde Uyguladığı Muhayyer Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi aktarımıyla örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisinde ki Muhayyer makam kullanımı, Safiyüddin, Maragalı Abdülkadir, Kadızâde Tirevî, Kantemir, Tanburî Küçük Artin, Abdülbâki Nâsır Dede, Hâşim Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz edvarlarındaki Muhayyer makam tanımı ile Tanburî Cemil Bey'in Muhayyer Saz Semâisindeki yapmış olduğu seyir ile örtüşmemektedir.

Seyrine tıpkı Muhayyer Saz Semâisinde yapmış olduğu gibi Muhayyer perdesi üzerinde Uşşaklı kalış yapıp Hüseyni perdesinde Hüseyni beşlisini göstermiştir. Ancak Hüseyni seyrini daha çok eserin teslim kısmında Acem perdesini alarak duyurmuş ve bu seyri uzunca gösterdikten sonra Dügâh perdesinde Hüseyni beşlisi ile karar vermiştir.

4.5.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Muhayyer saz semâîsinin 'saz semâî' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan saz semâîsi formu ile örtüşmektedir. Eser dört hâne bir teslimden oluşmaktadır. Birinci hâne ve teslimde Makâm tamamen gösterilmiş olup diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmıştır. Şeması şu şekildedir: A+B+C+B+D+B+E+B

4.6. Tanburî Cemil Bey'in Kürdîlihicâzkâr Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlemeler

4.6.1. Tanburî Cemil Bey'in Kürdîlihicâzkâr Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlemeler

Kürdîlihicâzkâr Peşrevi

Çargâh- Gerdaniye perdeleri sonrası Gerdaniye perdesinde Kürdili gelinmiş

Muhammes

1. Hâne

Bir önceki seyir tekrarlanarak Gerdaniye perdesi merkezileştirilip Kürdili kullanımlara devam edilmiş Nim Hisar perdesine gelinmiş

Gerdaniye perdesinde Rast perdesine Kürdili gelinmiş Aynı perde kullanımlarına inici bir şekilde devam edilip Kürdi perdesi Segâh perdesine dönüştürülüp Nevâ perdesine gelinmiş

Nevâ perdesinde Uşşak Çargahta Nihavent Rast perdesine Kürdili inilip Çargâh perdesinde Nihavent

Çargâh perdesinden Pençgah-ı asıl makamıyla çıkılıp inerken Nevâ perdesinde Arazbar makamı giriş seyri duyurulmuş

Çargâh perdesinde Nihavent kullanımına dönülmüş

Gerdaniye perdesinden Rast perdesine Kürdili karar verilmiş

2. Hâne'ye 3. Hâne'ye 4. Hâne'ye Karar

3. Teslim'e

Şekil 57 Tanburî Cemil Bey'in Kürdîlihicâzkâr Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.6.2. Tanburî Cemil Bey'in Kürdîlihîcâzkâr Peşrevi'nde Uyguladığı Kürdîlihîcâzkâr Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımıyla Örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Kürdîlihîcâzkâr peşrevindeki ki Kürdîlihîcâzkâr makam kullanımı, Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz, Yakup Fikret Kutluğ, edvarlarındaki makam tarifleri Tanburi Cemil Bey'in Kürdîlihîcâzkâr peşrevindeki seyir anlayışı ile örtüşmektedir.

Kürdîlihîcâzkâr Makâmının üç yapısı vardır. Birincisi, Hicâzkâr Makâm seyri ile başlayıp Râst perdesinde Kürdî Makâm perdeleriyle karar verir. İkincisi, Gerdaniye perdesinde Nihavent ve Nevâ perdesinde Uşşak çeşnilerini karışık kullanıp Râst perdesinde Kürdî Makâm seyri ile karar verir. Üçüncü yapı ise Gerdaniye perdesinden Râst perdesine inici Kürdî Makâm perdeleriyle karar verir. Tanburî Cemil Bey'de Kürdîlihîcâzkâr peşrevinde Gerdaniye perdesinden Râst perdesine Kürdî Makâmı sesleriyle inen bir seyir kullanmayı tercih etmiştir. Teslime gelmeden önce eserin girişinde Çargâh perdesi üzerinde Pençgâh-ı Asıl Makâm seyrini kullanmış sonrasında da Nevâ perdesinde kısa kalış yaparak Arazbar Makâmını duyurmuştur. Tanburî Cemil Bey bu eserdeki kullanımında Hicâzkâr Makâm seyri ile girip Kürdî ile karar tercih etmeyip Arazbarlı Kürdîlihîcâzkâr Makâm seyrini kullandığını görüyoruz.

4.6.3. Tanburi Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Kürdîlihîcâzkâr peşrevin 'peşrev' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmektedir. Eser dört hâne ve bir teslimden oluşmuştur. Birinci hâne ve teslimde Makâm tamamen kullanılmış olup diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmıştır. Şeması şu şekildedir: A+B+C+B+D+B+E+B

4.7. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.7.1. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlmeler

Ferah-Fezâ Peşrev

Muhammes

Çargâh-Acem perdesi atlamasından sonra Acem makam seyri ile başlanmıştır

1. Hâne

Acem makamında seyre devam ediliyor

Acem makam seyriden sonra çargâh perdesine gelinmiştir

Acem makam seyri kullanımı sonrası Dügâh'a Kürdili inilmiştir

Kürdili çıkıp Rast perdesine Nihaventli inilmiştir

Acem makam kullanımı sonrası yegâh perdesine Nihaventli inilerek Ferahfeza makam seyri tamamlanmıştır

2. Hâne'ye

3. Hâne'ye

Teslim

Şekil 58 Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.7.2. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevi'nde Uyguladığı Ferahfezâ Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Ferahfeza peşrevindeki Ferahfeza makam kullanımı, Abdülbâki Nâsır Dede, Kâzım Uz, Hüseyin Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz, Yakup Fikret Kutluğ edvarlarındaki Ferahfeza makam tarifleri ile Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ peşrevinde ki Makâm kullanımı ile örtüşmektedir. Ferahfezâ Makâmına özgün bir seyir anlayışı ortaya

atmıştır. Ferahfezâ peşrevinde Acem Makâm seyriyle Makâma başladıktan sonra Kürdî seyri gösterip Acem-Kürdî Makâmını duyurmuş sonrasında Yegâh perdesi üzerinde Nihavent Makâm seyri ile Yegâh perdesinde karar vermiştir (İrden, 2016: 181).

4.7.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Ferahfezâ peşrevin 'peşrev' formundaki kullanımını Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmektedir. Birinci hâne ve teslimde Makâm tamamen gösterilmiş olup diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmıştır. Şeması şu şekildedir, A+B+C+B+D+B+E+B

4.8. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Saz Semâisine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler

4.8.1. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Saz Semâisine Ait Makâmsal Çözümlenmeler

FERAHFEZÂ SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: TANBÜRİ CEMİL BEY

USÛLÜ: AKSAK SEMÂİ

♩ = 180

Acem-Çargâh atlamasından sonra Acem makamı seyri ile seyre girilmiş

Çargâh pîrdesinde Çargâh beşlisi ile kalış

Acem makam seyri ile devam edilip Dügâh perdesinde Uşşak'lı kalış yapılmış

Nim Hisar perdesi alınarak Dügâh perdesine Kürdî çeşnili kalış yapılmış

TESLİM

Nihavent makamı seyri gösterilmiş

Ferahfeza makam seyriye geçilip karar verilmiş

1. 2.

Şekil 59 Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.8.2. Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Saz Semâîsi'nde Uyguladığı Ferahfezâ Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Ferahfeza Saz Semâisindeki Ferahfeza makam kullanımı, Abdülbâki Nâsır Dede, Kâzım Uz, Hüseyin Sadettin Arel, Ekrem Karadeniz, Yakup Fikret Kutluğ edvarlarındaki Ferahfeza makam tarifleri ile Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ Saz Semâisindeki Makâm kullanımı ile örtüşmektedir. Cemil Bey saz semâisinde tıpkı Ferahfezâ peşrevinde yapmış olduğu gibi Acem Makâm seyriyle Makâma başlamıştır. Daha sonra Kürdî seyrini gösterip Acem-Kürdî Makâmını duyurmuş ve sonrasında Yegâh perdesi üzerinde Nihavent Makâm seyri ile Yegâh perdesinde karar vermiştir. Cemil Bey'in Ferahfezâ Makâm kullanımı için özgün ve kendine has bir kullanıma imza attığı söylenebilir.

4.8.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Ferahfezâ saz semâîsinin 'saz semai' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan saz semâîsi formu ile örtüşmektedir. Eser dört hâne ve bir teslimden oluşmuş olup ilk üç hâne 10/8'lik Aksak Semâî Usûlü ile yazılmıştır. Dördüncü hâne daha yürük istenilen bir başka Usûlde yazılabileceğinden bu eserde 6'8'lik yürük semai Usûlü kullanılarak Makâm Nazarî tarihinde kullanılan tanım ile uygunluk göstermiştir. Şeması şu şekildedir, A+B+C+B+D+B+E+B

4.9. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Peşreve Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.9.1. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Peşrev Ait Makâmsal Çözümlmeler

HİCAZKÂR PEŞREVİ

USÛLÜ : Muhammes MÜZİK : Tanburî Cemil Bey

Gerdaniye ve Nevâ perdeleri üzerinde Hicaz çeşnisi ile seyre başlanmış

TESLİM

Şekil 60 Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.9.1. Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr Peşrevi'nde Uyguladığı Hicazkâr Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla Örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Hicazkâr peşrevindeki ki Hicazkâr makam kullanımı, Haşım Bey, Kazım Uz, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Ekrem Karadeniz, Yakup Fikret Kutluğ, edvarlarında yer alan Hicazkâr makam tanımlarıyla örtüşmemektedir.

Bizim alıştığımız Hicâzkâr Makâm seyrinde Gerdaniye perdesi üzerinde Nihavent Makâm kullanımından sonra Gerdaniye perdesinde Hicâz Makâmına dönülerek karara gidiler görülmektedir. Ancak Tanburî Cemil Bey peşrevinde kendine özgü bir yaklaşım ortaya koymuş Hicâzkâr Makâm seyir algısını tersten işlemiştir. Seyrine Gerdaniye ve Nevâ perdeleri üzerindeki Hicâzı göstererek başlamış sonra Gerdaniye perdesi üzerinde Nihavent Makâm kullanımını işleyerek, Nevâ perdesinde Hicâz'ı Çargah perdesinde Nikrîz'i gösterip seyri Râst perdesinde toplayarak Hicâzkâr Makâm seyrini tamamlamıştır. Ancak bu farklı seyir özelliği Peşrev formundaki bu esere farklılık katmış ancak kesinlikle rahatsız etmemiş aksine herkesin çok sevdiği nitelikli bir eser olarak günümüze gelmiştir.

4.9.2. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Hicâzkâr peşrevin 'peşrev' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmektedir. Birinci hâne ve teslimde Makâm tamamen gösterilmiş olup diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmıştır. Şeması şu şekildedir, A+B+C+B+D+B+E+B

4.10. Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr Saz Semâisine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlenmeler

4.10.1. Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr Saz Semâisine Ait Makâmsal Çözümlenmeler

Hicâzkâr Sazsemâisi

The image displays four staves of musical notation for the Hicâzkâr Sazsemâisi. Each staff is accompanied by a descriptive label in a yellow box:

- Staff 1:** Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik çeşnişi (Gerdaniye perdesi üzerinde Buselik çeşnişi)
- Staff 2:** Rast perdesine Buselik ile inip Nevâ perdesi üzerinde Hicaz beşlisi ile kalış yapılmış (Rast perdesine Buselik ile inip Nevâ perdesi üzerinde Hicaz beşlisi ile kalış yapılmış)
- Staff 3:** Arazbar çeşnişini gösterip Çargâh perdesinde Nikrizli kısa bir kalış yapılmış (Arazbar çeşnişini gösterip Çargâh perdesinde Nikrizli kısa bir kalış yapılmış)
- Staff 4:** Hicâzkâr makam seyri duyurulup Rast perdesinde Nikriz beşlisi ile karar verilmiştir (Hicâzkâr makam seyri duyurulup Rast perdesinde Nikriz beşlisi ile karar verilmiştir)

The notation is in 10/8 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a 10/8 time signature. The second staff starts with a treble clef and a 10/8 time signature. The third staff starts with a treble clef and a 10/8 time signature, and includes a 'Teslim' symbol. The fourth staff starts with a treble clef and a 10/8 time signature, and ends with a double bar line and the word 'SON'.

Şekil 61 Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü

4.10.2. Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr Saz Semâîsi'nde Uyguladığı Hicazkâr Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Hicazkâr Saz Semâisindeki Hicazkâr makam kullanımını, Haşım Bey, Kazım Uz, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Ekrem Karadeniz, Yakup Fikret Kutluğ, edvarlarında yer alan Hicazkâr makam tanımlarıyla örtüşmektedir. Cemil Bey, seyrine Gerdaniye perdesi üzerinde Bûselik çeşnisi ile girip Nevâ perdesinde Hicâz beşlisini gösterdikten sonra Râst perdesine Bûselik çeşnisi ile girip Nevâ perdesi üzerinde Hicâz beşlisi ile kalış yapmıştır. Teslimde Cemil Bey dik hisar perdesini alarak duygu olarak Arazbar çeşnisini gösterip Çargâh perdesinde Nîkrîzli kısa bir kalış yapmıştır. Teslimin sonunda Hicâzkâr Makâm seyrini duyurup Râst perdesinde Nîkrîz beşlisi ile karar vermiştir.

4.10.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Hicâzkâr saz semâîsinin 'saz semai' formundaki kullanımını Makâm Nazarî tarihinde kullanılan saz semâîsi formu ile örtüşmektedir. Eser dört hâne ve bir teslimden oluşmuş olup ilk üç hâne 10/8'lik Aksak Semâî Usûlü ile yazılmıştır. Dördüncü hâne daha yürük istenilen bir başka Usûlde yazılabileceğinden bu eserde 6/4'lük Sengin Semâî usûlü kullanılarak Makâm Nazarî tarihinde kullanılan tanım ile uygunluk göstermiştir. Şeması şu şekildedir; A+B+C+B+D+B+E+B

4.11. Tanburî Cemil Bey'in Şeddiaraban Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.11.1. Tanburî Cemil Bey'in Şeddiaraban Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlmeler

Şedd-i Arabân Peşrev

1. *Hâne*

Neveser makamı seyri kullanımı

Neveser makamı seyri kullanımı devam ediyor

Neveser makamı seyri kullanımı devam ediyor

Neveser makamı seyri kullanımı devam ediyor

Neva perdesinde Hümayun makam dizisi kullanımı

Neva perdesinde Hümayun makam dizisi devam

teslim Nihavent makamı seyri kullanımı

Yegah perdesinde Hicaz beşlisi ile tam karar

(Son)

Şekil 62 Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.11.2. Tanburî Cemil Bey'in Şeddiaraban Peşrevi'nde Uyguladığı Şeddiaraban Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Şedd-i Araban peşrevindeki ki Şedd-i Araban makam kullanımını, Nayî Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Hızır Ağa, Abdülbâki Nasır Dede,

edvarlarında yer alan makam tarifleriyle örtüşmemektedir. Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel edvarlarındaki Şedd-i Araban makamı tarifleri ile örtüştüğü söylenebilir. Cemil Bey bu eserinde de Makâm seyir kullanımında ki özgün yaklaşımı dikkat çekmektedir. Peşrev formunda ki bu eserinde seyre Neveser Makâmını göstererek başlamış sonrasında Nevâ perdesi üzerinde Hümayûn Makâm seyrini ekleyip, yerinde Nihavent Makâm seyrini kullanmış, Yegâh perdesinde Hicâz'lı tam karar ile seyri tamamlamıştır.

4.11.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Şeddi-araban peşrevi 'peşrev' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmemektedir. Peşrevler genellikle dört hânelidirler. 2, 5, 6 hâneli olanları da vardır. Ancak bu eser üç hâne ve bir teslimden oluşmuştur. Şeması, A+B+C+B+D+B şeklindedir.

4.12. Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâisine Ait Makamsal ve Formsal Çözümlemeler


4.12.1. Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâisine Ait Makamsal Çözümlemeler

ŞED ARABAN SAZ SEMÂİSİ

Birinci Hane

Birinci hanenin sonuna kadar Neveser makam seyri kullanılmış



Mülâzime 

Nihavent makam seyri



Yegah üzerinde Hıcaz dörtlüsü

Yegah perdesinde hıcaz beşlisi ile karar



Şekil 63 Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü

4.12.2. Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban Saz Semâîsi'nde Uyguladığı Şedd-i Araban Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımıyla örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Şedd-i Araban saz semâisinde ki Şedd-i Araban makam kullanımı, Nayî Osman Dede, Tanburi Küçük Artin, Hızır Ağa, Abdülbâki Nasır Dede, edvarlarında yer alan makam tarifleriyle örtüşmemektedir. Rauf Yekta Bey ve Hüseyin Sadettin Arel edvarlarındaki Şedd-i Araban makamı tarifleri ile örtüşdüğü söylenebilir. Cemil Bey seyrine Neveser Makâm seyri ile girmiştir. Bu seyir birinci hânenin sonuna kadar devam etmiştir. Teslimde Nihavent Makâm seyrini kullanarak Yegâh perdesinde Hicâz beşlisi ile karar vermiştir.

4.12.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâîsi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Şedd-i Araban saz semâîsinin 'saz semai' formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan saz semâîsi formu ile örtüşmektedir. Eser dört hâne ve bir teslimden oluşmuş olup ilk üç hâne 10/8'lik Aksak Semâî Usûlü ile yazılmıştır. Dördüncü hâne daha yürük istenilen bir başka Usûlde yazılabileceğinden bu eserde 6/8'lik Yürük Semai usûlü kullanılarak Makâm Nazarî tarihinde kullanılan tanım ile uygunluk göstermiştir. Şeması şu şekildedir; A+B+C+B+D+B+E+B

4.13. Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.13.1. Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisine Ait Makâmsal Çözümlmeler

BESTENİGÂR SAZ SEMÂİSİ

Şekil 64 Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü

4.13.2. Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr Saz Semâisi'nde Uyguladığı Bestenigâr Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımıyla örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr saz semâisinde ki Bestenigâr makâm kullanımı sistemci okulun kurucularından Abdülkâdir Meragi, Safiyuddin, Hızır Bin Abdullah ve Bedr-i Dilşad edvarlarında yer alan Bestenigâr makam tanımlarıyla örtüşmemektedir. Arel Ezgi Uzdilek sistemine göre Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr makam kullanımı tanımlarıyla örtüşmektedir. Cemil Bey seyrine Saba Makâm seyri ile girmiş Dügâh perdesi üzerinde Saba seyri yaparak Saba dörtlüsü ile kalış yapmıştır. Teslimde ise Nevâ perdesini olarak Segâh seyrine geçmiş ve ardından Irak perdesinde Segâh beşlisi ile karar vermiştir.

4.13.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâisi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Bestenigâr saz semâisinin saz semâisi formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan saz semâisi formu ile örtüşmektedir. Eser dört hâne ve bir teslimden oluşmuş olup ilk üç hâne 10/8'lik Aksak Semâi Usûlü ile yazılmıştır. Dördüncü

hâne daha yürük istenilen bir başka Usûlde yazılabileceğinden bu eserde 6/4'lük Sengin Semâi usûlü kullanılarak Makâm Nazarî tarihinde kullanılan tanım ile uygunluk göstermiştir. Şeması şu şekildedir; A+B+C+B+D+B+E+B



4.14. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Longaya Ait Makâmsal ve Formsal Çözümler

4.14.1. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Longasına Ait Makâmsal Çözümler

Nikrîz Longa

Yegâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz

1. H. ve Teslim

Yegâh perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz seyri devam edilip, Nikrîz beşlisi ile karar edilmiştir

2. Hâne

3. Hâne

Tolga
20.03.2010

Şekil 65 Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Longasının Makâmsal Görünümü

4.14.2. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Longa'sında Uyguladığı Nikrîz Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz longasında ki Nikrîz makam kullanımı, Bedri Dişâd, Hızır Bin Abdullah, Kırşehir'li Yusuf edvarlarında yer alan makam tarifleriyle örtüşmemektedir. Kantemiroğlu, Tanbûri Küçük Artin, Abdülbâki Nâsır Dede, Haşim Bey, Hüseyin Sadettin Arel edvarlarındaki Nikrîz makamı tarifleri ile örtüşdüğü söylenebilir. Cemil Bey seyriine Yegâh perdesi üzerinde ki Zirgüleli Hicâz dizisini kullanıp Nikrîz beşlisi ile devam etmiştir.

4.14.3. Tanburî Cemil Bey'in Longa formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Longası Makâm Nazarî tarihinde kullanılan Longa formu ile örtüşmektedir. Longalar peşrevlere göre daha serbest bir duruma sahiptirler. 2, 3, 4 hâneli olabildikleri gibi Teslimli veya Teslimsizdahi olabilirler. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Longası da üç hânedan oluşmuş olup 2/4'lük Nim Sofyan Usûlü ile bestelenmiştir. Birinci hâne aynı zamanda Teslim olarak yazılmıştır.

4.15. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Zeybek'ine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.15.1. Tanburî Cemil Bay'in Nikrîz Zeybek'ine Ait Makâmsal Çözümlmeler

NİKRİZ ZEYBEK

USÛLÜ : Aksak

Rast makamı seyri ile giriş yapıp Rast perdesinde Rast çeşnili kalış yapılmış

Nişabur çeşnisi yapılarak Segah perdesinde Segahlı kalış yapılmış

Nişabur çeşnisi yapılmış Nikrîz beşlisi gösterilerek Rast perdesinde kalış yapılmış

Neva perdesi üzerinde Buselik çeşnisi yapılmış

Nişabur çeşnisini gösterip Nikrîz makam seyri yapılarak Rast perdesinde Nikrîzli karar verilmiştir.

SON

Şekil 66 Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Zeybeğinin Makâmsal Görünümü

4.15.2. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Zeybek'inde Uyguladığı Nikrîz Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Zeybek'inde ki Nikrîz makam kullanımı, Bedri Dişâd, Hızır Bin Abdullah, Kırşehir'li Yusuf, Kantemiroğlu, Tanbûri Küçük Artin, Abdülbâki Nâsır Dede, Haşim Bey, Hüseyin Sadettin Arel edvarlarında yer alan makam tarifleriyle örtüşmemektedir. Nikrîz zeybek Makâmsal yapı olarak nazariyatta belirtilen Makâm yapısı ile

farklılık göstermektedir. Tanburî Cemil Bey bu esere Makâmsal yapı bakımından farklı bir işleyiş ortaya koyarak alışılmış olan Nikrîz Makâmından biraz farklılıklar göstermiştir. Seyre Râst perdesinde Râst çeşnisi ile başlamıştır. Nişabûr çeşnisi yaparak Segâh perdesinde kısa Segâh'lı kalış yapıp tekrar Nişabûr'u gösterip seyri Râst perdesinde toplamıştır. Sonra Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisi yapıp Nikrîz Makâm seyri yaparak Râst perdesinde Nikrîz'li karar vermiştir.

4.15.3. Tanburî Cemil Bey'in Zeybek formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Havalar (Zeybek Havası, Lâz Havası, Çerkez Havası, Raks Havası, Çoban Havası, Kasap Havası, Kaşık Havası, Selâm Havası, Anadolu Havası vb.) Peşrev ve Saz Semâi'lerin yapısına benzer biçimler taşır. Usûl olarak Sofyan, Aksak, Devr-i Turan, Devr-i Hindî, Devr-i Revân, Aksak Semâi, Curcuna, Yürük Semâi gibi usûllerle ölçülmüşlerdir. Tanburî Cemil Bey'in Nikrîz Zeybeği de Aksak usûlü ile bestelenmiş olup Makâm Nazari tarihinde kullanılan form yapısı ile örtüşmektedir.

4.16. Tanburî Cemil Bey'in Hüseyni Oyun Havasına Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.16.1. Tanburî Cemil Bey'in Hüseyni Oyun Havasına Ait Makâmsal Çözümlmeler

Hüseyni Oyun havası
Cecen Kızı

Hüseyni makam seyri ile seyre giriş yapılmış

Hüseyni ve muhayyer perdelerinde atlamalar yapılarak Hüseyni seyrine devam edilmiş

Hüseyni Beşlisi ile karar edilmiştir

Şekil 67 Tanburî Cemil Bey'in Hüseyni Oyun Havasının Makâmsal Görünümü

4.16.2. Tanburî Cemil Bey'in Hüseyni Oyun havası'nda Uyguladığı Hüseyni Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımıyla örtüşmekte midir?

Tanburi Cemil Bey'in Hüseyni Oyun havasındaki makam kullanımı, Hızır Bin Abdullah, Bedr-i Dilşâd, Abdülbâki Nasır Dede, Suphi Ezgi, Arel Ezgi, Ekrem Karadeniz edvarlarında anlatılan Hüseyni makamı ile uygunluk göstermiştir. Safiyuddin ve Kantemiroğlu edvarlarında yer alan makam tarifleriyle örtüşmemektedir. Tanburî Cemil Bey

eserine Hüseyini Makâm seyri ile giriş yapmıştır. Hüseyini ve Muhayyer perdelerinde atlamalar yaparak Hüseyini seyrine devam edip Hüseyini beşlisi ile karar vermiştir.

4.16.3. Tanburî Cemil Bey'in Oyun havası Nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Hüseyini oyun havası Makâm Nazarî tarihinde kullanılan oyun havası formu ile örtüşmektedir. Çok kesin bir şekli olmayan bu form 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 zamanlı Usûllerle ölçülmüş saz eserleridir. Hüseyini oyun havası da 2 zamanlı yazılmış olup Nim Sofyan Usûlünde bestelenmiştir.

4.17. Tanburî Cemil Bey'in Rast Zeybek'e Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.17.1. Tanburî Cemil Bey'in Rast Zeybek'ine Ait Makâmsal Çözümlmeler

Rast Zeybek

Rast makam seyri ile seyre başlanmış

Rast beşlisi ile karar

Nikriz makam seyri yapılmış acem perdesi alınarak Rast perdesinde Nikrizli iniilmiş

Nikriz beşlisi ile kısa kalış

Rast makam seyrine dönülerek Rast perdesinde Rast beşlisi ile karar edilmiştir.

Şekil 68 Tanburî Cemil Bey'in Zeybeğinin Makâmsal Görünümü

4.17.2. Tanburî Cemil Bey'in Râst Zeybek'inde Uyguladığı Rast Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Safiyüddin, Abdülkadir Merâgi, Kırşehir'li Yusuf, Kantemiroğlu, Abdülbâki Nâsır Dede, Hâşim Bey, Hüseyin Sadettin Arel edvarlarındaki Rast Makâmı tarifleri ile örtüşmektedir. Cemil Bey bu eserine Râst Makâm seyri ile başlamış, Nikrîz Makâm seyrini gösterip kısa Nikrîz çeşnili kalışlar yapmıştır. Sonrasında tekrar Râst Makâm seyrine dönüp Râst perdesinde Râst beşlisi ile karar vermiştir.

4.17.3. Tanburî Cemil Bey'in Zeybek formu nazariyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Havalar (Zeybek Havası, Lâz Havası, Çerkez Havası, Raks Havası, Çoban Havası, Kasap Havası, Kaşık Havası, Selâm Havası, Anadolu Havası vb.) Peşrev ve Saz Semâi'lerin yapısına benzer biçimler taşır. Usûl olarak Sofyan, Aksak, Devr-i Turan, Devr-i Hindî, Devr-i Revân, Aksak Semâi, Curcuna, Yürük Semâi gibi usûllerle ölçülmüşlerdir. Tanburî Cemil Bey'in Râst Zeybeği de Aksak usûlü ile bestelenmiş olup Makâm Nazarî tarihinde kullanılan form yapısı ile örtüşmektedir.

4.18. Tanburî Cemil Bey'in Bayâti Peşrevine Ait Makâmsal ve Formsal Çözümlmeler

4.18.1. Tanburî Cemil Bey'in Bayâti Peşrevine Ait Makâmsal Çözümlmeler

BEYATI PEŞREVI

Nevâ perdesi üzerinde Buselik çeşni

Hafif

4.

Dügâh perdesi üzerinde Uşaklı kalış

Nevâ perdesi üzerinde Hicaz dördlü ve beşlisi

Uşak makamı seyri gösterilmiş

Dügâhta Uşaklı kalış

Testim

Çargâh perdesi üzerinde Çargâh çeşnili kalış

Uşak makamı seyri

Uşak makamı seyri

Rast perdesinde ast çeşnili kalış

Uşak makam seyri yapılarak Dügâh perdesinde Uşak'lı karar verilmiştir

Şekil 69 Tanburî Cemil Bey'in Bayâti Peşrevinin Makâmsal Görünümü

4.18.2. Tanburî Cemil Bey'in Bayâti Peşrevi'nde Uyguladığı Bayâti Makâmı Türk Makâm Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Beyâti Peşrevinde ki Beyâti makam kullanımını Kantemiroğlu ve Arel edvarlarında yer alan Beyâti makam tanımlarıyla örtüşmemektedir. Çünkü Nevâ üzerinde ki Hicaz makam seyrinden bahsedilmemektedir. Ancak Abdülbâki Nâsır Dede edvarında yer alan Beyâti makam tanımıyla örtüşmektedir. Tanburî Cemil Bey Beyâti Peşrevinde ki seyrine Nevâ perdesi civarından seyre başlayıp bu perde üzerinde Bûselik çeşnisini göstermiş ve Dügâh'ta Uşşak çeşnisini yapmıştır. Bayâti Makâmının çok kullanmış olduğu Nevâ perdesi üzerinde Hicâz dörtlüsünü Cemil Bey bu eserinde de kullanarak seyri tekrar Uşşak Makâmı seyrine getirmiştir. Eserin teslim bölümünde ise Çargâh perdesi üzerinde Çargâh seyrini gösterip yerinde Uşşak Makâmı seyri ve Râst perdesinde kısa Râst çeşnili kalışları yapıp yine yerinde ki Uşşak Makâm seyri ile karar vermiştir.

4.18.3. Tanburî Cemil Bey'in Peşrev formu Nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Bayâti peşrevin 'peşrev' formundaki kullanımını Makâm Nazarî tarihinde kullanılan peşrev formu ile örtüşmektedir. Eser toplamda dört hâne ve bir teslimden oluşmuş olup birinci hâne ve teslimde Makâm tamamen gösterilmiş diğer hânelerde başka Makâmlara geçkiler yapılmıştır. Şeması şu şekildedir, A+B+C+B+D+B+E+B

4.19. Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisine Ait Makâmsal ve Formsal Çözömler

4.19.1. Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisine Ait Makamsal Çözömler

SÛZİDİLÂRÂ SAZ SEMÂİSİ

USÛL : AKSAK SEMAİ

I.HANE

Rast Perdesinde Çargâh Makâmı Dizisi

Rast perdesinde Bûselik çeşnisi

Rast Perdesinde Çargâh Çeşnisi

Çargâh Perdesinde Çargâh Çeşnisi ve Hüseynî Perdesinde Kalış

MÛLÂZİME

Nevâ perdesinde Bûselik beşlisini

Çargâh perdesinde Çargâh çeşnili kalış yapılmış

Rast perdesinde Nikrîz seyrini gösterip yine Rast perdesinde Nikrîzli karar verilmiştir

SON

Şekil 70 Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisinin Makâmsal Görünümü

4.19.2. Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisi'nde Uyguladığı Suzidilârâ Makâmı Türk Makam Müziği Tarihi Aktarımlarıyla örtüşmekte midir?

Tanbûri Cemil Bey'in Suzidilârâ Saz Semâisinde ki Suzidilârâ makam kullanımı Abdülbâki Nâsır Dede ve Dr. Suphi Ezgi edvarlarında yer alan Suzidilârâ makam tanımlarıyla örtüşmemektedir. Ancak Arel Ezgi Uzdilek edvarında yer alan Suzidilârâ tanımıyla örtüşmektedir. Cemil Bey seyrine Râst perdesinde Çargâh Makâmı dizisi ile başlamıştır. Râst perdesinde Bûselikli ve Çargâhlı kısa kalışlar yapmış, eserin mülâzime kısmında Acem perdesini alarak Nevâ perdesinde Bûselik beşlisini göstermiştir. Sonra seyri tekrar Çargâh perdesinde Çargâh çeşnisine bağlayıp, karara giderken Râst perdesinde Nikrîz çeşnisi ile karar vermiştir. Suzidilârâ Makâmında ki diğer eserlere baktığımızda ise karara gidilirken Râst perdesinde Çargâh dizisi ile Râst perdesinde genellikle yedenli tam karar yaptığını görüyoruz. Buda yine Tanburi Cemil Bey'in kendine özgü seyir anlayışını eşsiz bir şekilde yorumladığını bizlere gösteriyor.

4.19.3. Tanburî Cemil Bey'in Saz Semâisi formu nazarîyatta belirtilen form yapısı ile örtüşmekte midir?

Tanburî Cemil Bey'in Suzidilârâ saz semâisinin saz semâisi formundaki kullanımı Makâm Nazarî tarihinde kullanılan saz semâisi formu ile örtüşmektedir. Eser dört hâne ve bir teslimden oluşmuş olup ilk üç hâne 10/8'lik Aksak Semâi Usûlü ile yazılmıştır. Dördüncü hâne daha yürük istenilen bir başka Usûlde yazılabileceğinden bu eserde 6/4'lük Sengin Semâi usûlü kullanılarak Makâm Nazarî tarihinde kullanılan tanım ile uygunluk göstermiştir. Şeması şu şekildedir; A+B+C+B+D+B+E+B



SONUÇ

Bu tezde Tanburi Cemil Bey'in bestekârlığına ait olan peşrev, saz semâisi, longa, sirto, zeybek, oyun havası formlarındaki eserlerin sadece birinci hâne ve teslimleri Makâmsal ve form yönünden analiz edilip incelenmiştir. Araştırmada elde edilen bulgulardan şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Birinci alt problemin elde edilen bulguları ile, Cemil Bey'in bazı saz eserlerinin birinci hâne ve teslimleri incelendiğinde, Makâm kullanımı Makâm nazarî tarihindeki kullanımı ile örtüşmemektedir. Makâm kullanımlarını farklı işlediği eserleri ve yaptığı geçkiler şu şekildedir:

İsfahân Peşrevinde, nerdeyse hiç Nişabur geçkisi kullanmamış, seyrine Nevâ Makâmı seyri ile başlayıp Acem perdesinden Segâh perdesine inerek Basit İsfahan olarak bilinen Makâm seyrini kullanmıştır. Oysa günümüze kadar gelmiş olan İsfahan Makâmındaki taksimleri ve saz semailerine direkt olarak Nişabur geçkisiyle girdiği fakat bu seyir anlayışını İsfahan peşrevinde gerçekleştirmediği sonucuna ulaşılmıştır.

Mahûr Peşrevinde, Mahûr Makâmı için Çargâh Makâmının Râst perdesindeki şeddidi düşünmesini kabul etmeyerek, Mahûr Makâm seyrinde kendine özgün bir kullanıma imza atmıştır. Hem Mahûr perdesini hem de Evç perdesini kullanıp Hüseyini Perdesine Uşşak'lı kalışları yapmıştır. Yani Makâm seyrini sadece Mahûr perdeli bir kullanım gibi düşünmeden inici bir Râst Makâm seyri şeklinde kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Muhayyer Peşrevinde, seyre Nevâ ve Tiz Nevâ perdelerini kullanarak Muhayyer perdesi üzerinde Uşşak'lı kalış yapmıştır. Normalde Muhayyer Makâmı girişi bu şekildedir. Ancak karara giderken Cemil Bey Muhayyer Makâmını Hüseyini perdesinde Hüseyini Makâm seyrini duyurduktan sonra karar verdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Muhayyer Saz Semâisinde, tıpkı Muhayyer peşrevinde de yapmış olduğu gibi Muhayyer perdesi üzerinde Uşşaklı kalış yapıp Hüseyini perdesinde Hüseyini beşlisini göstermiştir. Ancak Hüseyini seyrini daha çok eserin teslim kısmında Acem perdesini alarak duyurmuş ve bu seyri uzunca gösterdikten sonra Dügâh perdesinde Hüseyini beşlisi ile karar vermiştir sonucuna ulaşılmıştır.

Hicâzkâr Peşrevinde, kendine özgü bir yaklaşım ortaya koymuş Hicâzkâr Makâm seyir algısını tersten işlemiştir. Normalde seyrine Gerdaniye perdesi üzerinde Nihavent Makâm kullanımından sonra Gerdaniye perdesinde Hicâz Makâmına dönülerek karara gidişler görülmektedir. Ancak Cemil Bey bu eserinde seyrine Gerdaniye ve Nevâ perdeleri üzerindeki Hicâzı göstererek başlamış sonra Gerdaniye perdesi üzerinde Nihavent Makâm kullanımını işleyerek, Nevâ perdesinde Hicâz'ı Çargâh perdesinde Nîkrîz'i gösterip seyri Râst perdesinde toplayarak Hicâzkâr Makâm seyrini tamamlamıştır sonucuna ulaşmıştır.

Şedd-i Araban Peşrevinde, kendine özgü bir yaklaşım ortaya koymuş seyre Neveser Makâmını göstererek başlamış sonrasında Nevâ perdesi üzerinde Hümayûn Makâm seyrini ekleyip, yerinde Nihavent Makâm seyrini kullanmış, Yegâh perdesinde Hicâz'lı tam karar ile seyri tamamlamıştır sonucuna ulaşmıştır.

Nîkrîz Zeybeğinde, esere Makâmsal yapı bakımından farklı bir işleyiş ortaya koyarak alışılmış olan Nîkrîz Makâmından biraz farklılıklar göstermiştir. Seyre Râst perdesinde Râst çeşnisi ile başlamıştır. Nişabûr çeşnisi yaparak Segâh perdesinde kısa Segâh'lı kalış yapıp tekrar Nişabûr'u gösterip seyri Râst perdesinde toplamıştır. Sonra Nevâ perdesinde Bûselik çeşnisi yapıp Nîkrîz Makâm seyri yaparak Râst perdesinde Nîkrîz'li karar verip seyri tamamlamıştır sonucuna ulaşmıştır.

Suzidilâra Peşrevinde, karara giderken Râst perdesinde Nîkrîz çeşnisi ile karar vermiştir. Suzidilâra Makâmında ki diğer eserlere baktığımızda ise karara gidilirken Râst perdesinde Çargâh dizisi ile Râst perdesinde genellikle yedenli tam karar yaptığını görüyoruz. Buda yine Tanburî Cemil Bey'in kendine özgü seyir anlayışını eşsiz bir şekilde yorumladığını bizlere gösteriyor.

İkinci alt problemin elde edilen bulguları ile form yönünden incelendiğinde Şedd-i Araban peşrevi ile Makâm nazârî tarihinde kullanılan form yapısı örtüşmediği sonucuna ulaşılmıştır. Bu eser üç hâne bir teslimden oluşmuş olup şeması A+B+C+B+D+B şeklindedir.

Üçüncü alt problemin elde edilen bulguları ile Tanburî Cemil Bey'in bestelediği saz eserlerinin Türk Makâm müziği tarihine etkilerinin büyük olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Tanburî Cemil, eserleriyle Türk müziği saz icrasına yeni ve modern bir tarz ile değişik bir yorum getirerek icracılığın mükemmelleşmesinde çok büyük rol oynamıştır. Cemil Bey'in bazı Makâmların seyrindeki özgün yaklaşımı, hem kendi dönemindeki hem de kendinden sonra ki dönem sanatçıları için yol gösterici olmuştur. Bazı Makâmlara kendine özgü bir yaklaşım ortaya koyarak Makâmların seyir özelliklerinde bir takım farklılıklar ortaya koymuş,

herkesin çok sevdiği nitelikli eserler olarak günümüze kadar gelmiştir. Eserlerde yapmış olduğu Makâmsal özgünlükler de onun mûsîki anlayışının ne kadar derin ve yaratıcı olduğunun bir göstergesidir. Bununla birlikte, Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî kitabıyla hem kendi hem kendinden önceki ve sonraki form yapısı ve Makâmsal seyir kullanımlarına değinilerek farklı form yapısındaki eserlerin tarihsel tariflerle uyum içinde olduğu tespit edilmiş ve bestelediği saz eserlerinin Türk Makâm Müziği Tarihine çok büyük katkı sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.



KAYNAKLAR

- Abdülbâki, Nâsır Dede. 1794. Tedkîk u Tahkîk. İstanbul
- Ak Ahmet Şahin. 2009. Türk Mûsikîsinin Tarihi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Akdoğan, Bayram. 2009. Fettullah Şîrvânî ve Mûsikî Risâlesi. Ankara: Bilge Ajans.
- Aksüt, Sadün. 1993. Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı. İstanbul: İnkılâp Kitapevi.
- Arel H. Sadettin.1991.Türk Mûsikîsi Nazeriyatı Dersleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Arslan, Fazlı. 2007. Urmiyeli Sâfiyüddîn ve Şereffiye Risâlesi. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Bardakçı, Murat. 1986. Maragalı Abdülkâdir. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cemil Bey. 1993.Tanburî Cevher
- Cemil Mesud. 2002. Tanburi Cemil'in Hayatı İstanbul: Kubbealtı Meşriyat.
- Cevher, M. Hakan. 1993. Tanburi Cemil Bey – Rehber-i Mûsikî İzmir: EÜDTMK yayınları, No:9
- Ezgi Dr. Subhi. 1993. Nazarî ve Âmeli Türk Mûsikîsi beş cilt, İstanbul.
- Haşim Bey, 1864. Mûsikî Mecmuası (2. Baskı)- İstanbul.
- Hızır Ağa, Tefhîmü'l- Mâkâmât fî Tevlidi'n- Nagamat. Süleymaniye Kütüphanesi, Hafid Efendi Kitaplığı.
- İlerici, Kemâl. Bestecilik Bakımından Türk Mûsikîsi ve Armonisi 1970.
- İrden, Sühan. Tanburi Cemil Bey'in Peşrev Formu Bestekârlığı'ndaki Makâmsal Uygulamalarının Nazarî Kaynaklarla Bağlantısı Makale 2016.
- Kantemiroğlu, 1976. Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî Alâ Vechi'l-Hurûfat. Tura Yayınları, İstanbul.
- Karadeniz, Ekrem. 1984. Türk Mûsikîsinin Nazarîye ve Esasları. Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Karasar, Niyazi. Bilimsel Araştırma Yöntemleri 2006.
- Levendoğlu, N. Oya. 2002. XIII. Yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren Makâmlar ve değişim çizgileri. Yayımlanmamış Doktora tezi. Ankara: Gazi Üni. Fen Bilimleri Enstitüsü.
- M. Süreyyâ. H. 1924. Tanburi Cemil Bey. Dârülelhân Mecmuası. Şehzâdebaşı: Evkâfi İslâmiyye Matbaası.
- Özerk, Eren. 2013. Tanburi Cemil Bey icrâsının Analizi ve Kuramsal Değerler ile Karşılaştırılması. Akademik Bakış Dergisi.
- Popesciu, Judetz, Eugenia.1996. Türk Mûsikî Kültürünün Anlamları. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Signeel Karll. 2006. Makâm. (Çeviren: İlhami Gökçen) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Safiyyüddin, Abdülmü'min Urmevî. Kitâbü'l Edvâr İstanbul
- Ş.Şeref, Çakar. 2004. Türk Müziği Teorisi ve Makâmlar. Ankara: MEB yayınları.
- Şenalp, Togay. 2007 Makâmsal ve Tampare müziğin eşzamanlı öğretiminde bir referans noktası olarak Tanburî Cemil Bey makale.

- Tanrıkorur, Cinuçen. 2004. Türk Müziği Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkorur, Cinuçen. 2001. Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, Abdülkadir. 2015. Türk Mûsikîsinde Nağmeler ve Makâmlar Kemâni Hızır Ağa'nın Tefhimü'l 18. Yüzyıl Türk Mûsikîsi. İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Tekin, Hakkı. 1999. Lâdikli Mehmet Çelebi ve Er- Risâletü'l- Fethiyyesi. Yayımlanmamış Doktora tezi. Niğde Üniversitesi. Sosyal Bilimleri Enstitüsü.
- Tura, Yalçın. 2006. Nâsır Abdülbâki Dede, İnceleme ve Gerçeği Araştırma Tedkîk ü Tahkîk. Pan Yayınları İstanbul.
- Uz, Kâzım. 1964. Mûsikî Istılâhatı, Hazırlayan Gültekin Oransay, Küğ Yayını Ankara.
- Yavaşca, Alâeddin. 2002. Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. İstanbul.
- Yektâ, Rauf Bey.1986. Tercümesi, Fransızcadan çeviren Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yılmaz, Zeki. 2013. Tanburi Cemil Bey. İstanbul: Çağlar Mûsikî Yayınları.

EKLER

*İsfahân Peşrevi**Devr-i Kebîr* ♩ = 80*Çanbûri Cemil Bey*

1. *Hâne*

Teslim

Son

2. *Hâne*

Peşrev 2 hânelidir.

İsfahân Saz Semâi

- 1 -

Çembürî Cemîlî Hâg

Alânak Semâi ♩ = 132

1. *Hâne*

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Mürâk Semâi ♩ = 96

4. *Hâne*

İsfahân Saz Semâi

- 2 -

Bileşik Sofyân ♩ = 192 *Tanbûri Cemil Bey*

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a repeat sign and a fermata. The second staff concludes with a fermata. The third staff starts with a repeat sign. The fourth staff ends with a double bar line and a fermata. A large watermark 'XXK' is visible in the background.

NEVÂ PEŞREV

Devr-i Kebîr

Tanbûrî Cemil Bey

I.HANE



TESLİM



Nevâ Peşrev (2.Sayfa)

II.HANE

The musical score for the second Hane of Nevâ Peşrev is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (⌘).

III.HANE

The musical score for the third Hane of Nevâ Peşrev is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with a quarter rest in the second measure. The piece concludes with a double bar line.

Mâhur Peşrev

- 1 -

Tanburi Cemil Bey

Muhammes $\text{♩} = 100$ ³

① *Hâne*

Teslim

2. *Hâne'ye* 3. *Hâne'ye* 4. *Hâne'ye* *Karar*

② *Hâne*

Mâhur Peşrev

- 2 -

Tanburi Cemil Bey



Muhayyer Peşrevi

Devri Kibir *Tanburi Cemil Bey*

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

Muhayyer Saz Semâî

Aksak Semâî ♩ = 108 *Tanbûri Cemil Bey*

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

3. *Hâne*

4. *Hâne* *Yürük semâî*

Kürdilihicâzkâr Peşrevi

- 1 -

Tanburi Cemil Bey

Muhammes

① *Hâne*

Teslim

Teslim'e *2. Hâne'ye* *3. Hâne'ye* *4. Hâne'ye* *Karar*

② *Hâne*

Kürdilihicâzkâr Peşrevi

- 2 -

Tanburi Cemil Bey

③ Hâne

④ Hâne

glis

Ɖerah-Ɖezâ Peşrev

- 1 -

Tanburi Cemil Bey

Muhammes ♩ = 96



3. Hâne'ye



Karar



Ėerah-Ėezâ Peşrev

- 2 -

Tanburi Cemil Bey

3. *Hâne*

4. *Hâne*

Jerah-Fezâ Saz Semâi

- 1 -

Aksak Semai ♩ = 120 *Tanburi Cemil Bey*

1. *Hâne*

2. *Hâne*

Teslim

Jerah-Fezâ Saz Semâi

- 2 -

Tanburi Cemil Bey

③ *Hâne*

④ *Hâne*

Yürük Semâi

2. Dönüşte Ağrılarak

Hicâzkâr Peşrev

- 1 -

Tanburi Cemil Bey

Muhammes

① *Hâne*

② *Hâne*

§

Hicâzkâr Peşrev

- 2 -

Tanburi Cemil Bey

③
Hâne

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8. It consists of six staves of music. The first staff begins with a circled '3' and the word 'Hâne' below it. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The piece concludes with a double bar line and a final cadence symbol.

Hicâzkâr Sazsemâîsi

- 1 -

Usûlü: Aksak Semâî

Beste: Tanbûri Cemil Bey

Birinci Hane



§ *Teslim*



İkinci Hane



Üçüncü Hane



Dördüncü Hane



Hicâzkâr Sazsemâisi

- 2 -

Beste: Tanbûri Cemil Bey

YUCE

Şedd-i Arabân Peşrev

- 1 -

Cemil Bey (Tanburi)
(1873 - 1916)

Fahte ♩ = 56

1. *Hâne*

Teslim

2. *Hâne*

Şedd-i Arabân Peşrev

- 2 -

Cemil Bey (Tanburi)
(1873 - 1916)

3.
Hâne

Peşrev 3 hanedir.

Şedd-i Arabân Saz Semâî

- 1 -

Cemil Bey (Tanburi)

Aksak Semâî ♩ = 112

1. Hâne

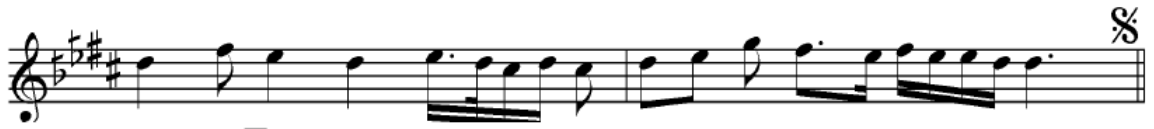
2. Teslim

3. Hâne

Şedd-i Arabân Saz Semâî

- 2 -

Cemil Bey (Tanburi)



Yürük Semâî $\text{♩} = 64$



Bestenigâr Saz Semâisi

Usûlü: Aksak Semâî ♩ = 200

- 1 -

Tanburi Cemil Bey



Bestenigâr Saz Semâisi

- 2 -

Tanburi Cemil Bey

The musical score is written in a single system with four staves. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The first staff starts with a first ending bracket (1) and ends with a double bar line. The second staff starts with a second ending bracket (2) and ends with a double bar line. The third staff continues the melody with various rhythmic patterns. The fourth staff starts with a first ending bracket (1), followed by a second ending bracket (2), and concludes with a double bar line and a repeat sign.

Nikriz Longa

Usûlü: *Nim Sofyan* ♩ = 92

Tanbûri Cemil Bey

1. *H. ve Teslim*

2. *Hâne*

3. *Hâne*

NİKRİZ ZEYBEK

USÛLÜ : Aksak

MÜZİK : TANBÜRİ CEMİL BEY

The musical score for "NİKRİZ ZEYBEK" is written in G major (one sharp) and 9/8 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. There are several fermatas and repeat signs throughout the piece. The word "SON" is written at the end of the sixth staff, indicating the conclusion of the piece. The score ends with a double bar line and a fermata symbol.

HÜSEYİNİ OYUN HAVASI (ÇEÇEN KIZI)

USÛLÜ: NİM SOFYAN

TANBÛRİ CEMİL BEY'DEN

♩ = 96

The musical score is written in a single system with 11 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 96. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs. The score is written in a single system with 11 staves.

Rast Zeybek

- 1 -

Aksak ♩ = 144*Tanburi Cemil Bey*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The tempo is marked as 144 beats per minute. The piece is in the Aksak rhythm. The notation includes a variety of rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, often with grace notes or ornaments. There are several instances of accidentals, including naturals and sharps, which are characteristic of the Rast maqam. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall structure is a single melodic line.

Rast Zeybek

- 2 -

Tanburi Cemil Bey

The musical score for "Rast Zeybek" is presented in a single system of 12 staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piece begins with a series of eighth and sixteenth notes, followed by more complex rhythmic patterns. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) in the lower staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Hafif (♩ = 44) BEYATI PEŞREVI Tanburi Gerdli Bey

1.

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a tempo marking of 'Hafif (♩ = 44)'. The music is in a key with one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals. A dynamic marking 'p' (piano) appears in the sixth staff, and a 'B' marking is present in the seventh staff. The piece ends with a 'Teslim' (Taslim) sign on the sixth staff. The score is numbered '1.' at the beginning.

2. *inci Hane* Beyati peşrevi devam 2.

3. *incü Hane.*

4. *incü Hane.*

SÛZİDİLÂRÂ SAZ SEMÂİSİ

USÛL : AKSAK SEMAİ

BESTE : TANBURI CEMİL BEY

1. HANE



2. HANE



3. HANE



4. HANE

