



T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

18. YÜZYILDA YAŞAYAN GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN HİCAZ MAKAM AİLESİ YARATMALARINDA ÖZDEŞ VE BENZEŞ MÜZİK İFADELERİ

Yüksek Lisans Tezi

Sezgin AÇIKGÖZ

Türk Müziği Anabilim Dalı

İZMİR

2021

T.C.

EGE ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

18. YÜZYILDA YAŞAYAN GELENEKSEL TÜRK SANAT MÜZİĞİ BESTECİLERİNİN HİCAZ MAKAM AİLESİ YARATMALARINDA ÖZDEŞ VE BENZEŞ MÜZİK İFADELERİ

Yüksek Lisans Tezi

Sezgin AÇIKGÖZ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. S. Bahadır TUTU

Türk Müziği Anabilim Dalı

Türk Müziği Yüksek Lisans Programı

İZMİR – 2021

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum "18. Yüzyılda Yaşayan Geleneksel Türk Sanat Müziği Bestecilerinin Hicaz Makam Ailesi Yaratmalarında Özdeş ve Benzeş Yapı Birimleri (Figür, Motif, Cümlecik ve Cümleler)" adlı yüksek lisans/doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Sezgin AÇIKGÖZ

ÖNSÖZ

2019 yılında başlamış olan lisansüstü eğitimimin tahminimden verimli geçmiş olması beni tez konusu seçiminde spesifik konulara yöneltti. Bu sebeple üzerinde düşünülmesi gereken fazlaca konu ve alan araştırılmayı beklerken, lisansüstü eğitimimin devamında da üzerinde çalışabileceğim, içerisinde bulunduğum alana da faydasının dokunabileceği bir konu seçmem gerektiği fikri yüksek lisans eğitimim boyunca olgunlaşmaya başlamıştı. Bu noktada tez danışmanım Doç. Dr. S. Bahadır TUTU'nun bana tez odağımızda yer alan XVIII. yüzyıl, Hicaz makam ailesi ve kalıp müzik ifadeleri; dolayısıyla alanın bu konu ile ilgili eksikliğinden ve ihtiyacından başlayarak bir öneride bulunmasıyla tez çalışmasına başladık.

Çalışmamızın zaman yönetimine literatür/kaynak taraması, eser/müzik ifadesi analizi ve edisyon kritik incelemesi büyük oranda hâkim oldu. Elde edilen özdeş ve benzeş müzik ifadeleri, makam ailesi üyelerinin tarifleri, eser analizleri ve eserlerde aradığımız anlamlı ifade bütünleri, çalışmanın üçüncü bölümüne gelindiğinde bize sonucun ne olacağını açıklar nitelikteydi.

Sonuç kısmına geldiğimizde, geriye dönük tarama yaparak elde ettiğimiz bulguların sağlamasını gerçekleştirdik. Alanda yapılan çalışmalarda, kalıp motif, ezgi çekirdeği gibi terimlerle anılmış olan yapıların, benzerlik oranlarına göre tasnifi, makam tariflerindeki rolü dışındaki işlevleri, sözlü gelenekte yaratma davranışı olarak tanımlanması ve araştırma evrenindeki eserlerin hangi aşamalarında yer aldıkları, bu tezde ele alınan, saptanan ve tartışılan konulardan öne çıkanları olarak şekillendi. Alanda benzer yaklaşımlar kullanılarak yapılacak araştırmaların, özellikle Türk sanat müziği geleneğinin aktarılması ve sürdürülmesi adına yeni bulgulara ulaşılması yolunda önem taşıdığı düşüncesindeyim.

İzmir 2021 Sezgin AÇIKGÖZ

TEŞEKKÜR

Lisans ve Lisansüstü eğitim hayatımda hem danışmanım olmasıyla hem de öğreten kişi rolüyle her zaman engin bilgisi ile dürüst bir şekilde bana destek olan ve tez çalışmam süresince, 2020 İzmir depreminin ardından kurumdaki çalışma alanının hasar görmesi sebebiyle küresel salgın döneminde bana evinin kapılarını açan Doç. Dr. S. Bahadır TUTU'ya ve sevgili eşi Jülide TUTU'ya, bana hep sevgisiyle moral veren köpeğim Şarjör'e, her zaman bana inanan ve yanımda olan sevgili eşim Ezgi'ye, her şeyimi borçlu olduğum canım ailem ağabeyim Engin'e, annem Seyran ve babam Kanber AÇIKGÖZ'e teşekkür ederim.

ÖZET

Çalışmamızda, günümüzde sıkça kullanılan kalıp motif, ezgi çekirdeği gibi kavramlar ile ilişkili olarak eserlerin özdeş ve benzeş müzik ifadeleri tabanında tasnif edilebileceği ön görülmüştür.

Giriş kısmında farklı kitaplardaki figür, motif, cümlecik ve cümle tanımlarını inceledik.

Birinci bölümde, XIII. yüzyıldan günümüze hicaz makam ailesi tariflerini inceledik. Taramasını gerçekleştirdiğimiz tarifleri dizi odaklı, seyir odaklı ve dizi/seyir odaklı olmak üzere üç farklı bölüme ayırdık. Yapılan eser taraması edisyon kritik sonucunda XVIII. yüzyılda bestelenen hicaz makam ailesine ait toplamda 33 besteci ve 55 esere ulaştık. Taraması yapılan eserlerdeki özdeş ve benzeş müzik ifadelerinin tasnifini gerçekleştirdik.

İkinci bölümde, XVIII. yüzyılda hicaz makamında eser veren bestecilerin hayatları, eğitim gördükleri ve yetiştikleri yerler ve diğer bestecilerle olan ilişkileri üzerinde çalışma yaptık. Osmanlı'da eğitim alınan/verilen kurumların taramasını gerçekleştirdik.

Üçüncü bölümde, eserlerde ulaştığımız özdeş/benzeş müzik ifadeleri ile ilgili bulguların grafik, tablo ve şekiller vasıtasıyla açıklamasını yaptık.

Anahtar Kelimeler: Türk sanat müziği, 18. yüzyıl bestecileri, Hicaz makam ailesi, özdeş müzik ifadesi, benzeş müzik ifadesi.

ABSTRACT

In our work, the classification of pieces regarding identical and resembling musical statements in conjunction with the terms that are used frequently nowadays such as stereotype motifs and melodic seeds is envisaged.

In the introduction, we reviewed the definitions of figure, motif, clause and sentence in various books.

We analyzed of Hicâz makam family members' descriptions from 13th century to this day in the first part. We divided the descriptions that are scanned into three different parts; scale focused, melodic route focused, and (scale/melodic route) focused. Based on the result of critical edition, we have choosen 33 composers and 55 pieces in total that belong to Hicâz makam family composed in 18th century. We classified the identical and resembling musical statements in the pieces that are analyzed.

In the second part, we carried out a study based on the 18th century composers' lives who composed in the members of this makam family, their educational backgrounds, settlements, and relationships with other composers. We analyzed the educational institutions in Ottoman Empire.

In the third part, we explained the indications of identical/resembling musical statements we found in works via charts and images.

Key Words: Turkish art music, 18th Century composers, Hicaz makam family, structural units, identical music statement, resembling music statement.

İçindekiler Tablosu

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI I

ÖNSÖZ ..... İ

ABSTRACT ..... İV

GİRİŞ 1

YÖNTEM 7

BİRİNCİ BÖLÜM 8

13. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE HİCÂZ MAKAM AİLESİ TARİFLERİ .. 8

1.1. DİZİ ODAKLI MAKAM ANLATIMLARINDA HİCÂZ MAKAMI AİLESİ ÜYELERİ 9

1.1.1. SAFİYÜDDİN ABDÜLMÜ'MİN URMEVÎ (1216-1294) 9

1.1.2. ALİŞAH B. BÜKE- MUKADDİMETÜ'L-USÛL 19

1.1.3 ABDULKÂDİR-İ MERÂGÎ 22

1.1.4 HÜSEYİN SADETTİN AREL- (1880-1955) TÜRK MUSİKİSİ NAZARİYATI DERSLERİ 22

1.1.5 YILMAZ ÖZTUNA (1930-2012)- BÜYÜK TÜRK MÛSİKÎSİ ANSİKLOPEDİSİ 23

1.2. SEYİR ODAKLI MAKAM ANLATIMLARINDA HİCÂZ MAKAMI AİLESİ ÜYELERİ 24

1.2.1. RÛH-PERVER (XV. YÜZYIL) 24

1.2.2. KİTÂB-I EDVÂR (XV. YÜZYIL) 25

1.2.3. ALİ UFKİ- MECMUA-İ SAZ-Ü SÖZ (1610? -1675?) 25

1.2.4. MUSTAFA KEVSERÎ EFENDİ- KEVSERÎ MECMUASI 26

1.2.5. GEVREKZÂDE HÂFIZ HASAN EFENDİ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ (1727-?) 27
1.2.6. KANTEMİROĞLU (1673-1723) 28
1.2.7. NÂSIR ABDÜLBÂKİ DEDE- TEDKÎK U TAHKÎK (1765-1821) 29
1.3. DİZİ VE SEYİR ODAKLI MAKAM ANLATIMLARINDA HİCÂZ MAKAMI AİLESİ ÜYELERİ 30
1.3.1. HAŞİM BEY MECMUASI (1815-1868) 30
1.3.2. SUPHİ EZGİ- (1869-1962 NAZARİ VE AMELİ TÜRK MUSİKİSİ) 30
1.3.3. RAUF YEKTA BEY (1871-1935) TÜRK MUSİKİSİ 31
1.3.4. M. EKREM HULÛSİ KARADENİZ (1904-1981)- TÜRK MÛSİKÎSİNİN NAZARİYE VE ESASLARI 32
1.3.5. İSMAİL HAKKI ÖZKAN (1941-2010)- TÜRK MÛSIKÎSİ NAZARİYATI VE USÛLLERİ KUDÜM VELVELELERİ 34
İKİNCİ BÖLÜM 43
XVIII. YÜZYILDA HİCAZ MAKAM AİLESİ KAPSAMINDA ESER VEREN BESTECİLER 43
2.1. OSMANLI'DA BESTECİLERİN EĞİTİM ALDIKLARI-VERDİKLERİ KURUMLAR/YERLER 62
2.1.1. ENDERUN 62
2.1.2. TEKKELER 62
2.1.3. CAMİLER-CAMİLERE BAĞLI MÜESSESELER 63
2.1.4. TALEP ÜZERİNE GİDİLEN EVLER, MEŞK YAPILAN VE USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİNİN YÜRÜTÜLDÜĞÜ, DERS VERİLEN YERLER 63
2.1.5. LONCALAR 63
2.1.6. MEHTERHANE 63
2.2. BESTECİLER ARASINDAKİ İLİŞKİLER 67
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM 73

XVIII. YÜZYILDA HİCAZ MAKAMI AİLESİ KAPSAMINDAKİ ESERLERDE ÖZDEŞ VE BENZEŞ İFADELER 73

3.1. ÖZDEŞ İFADELER 76

1.1.2. BENZEŞ İFADELER 100

1.1.3. ÖZDEŞLERİN BENZEŞİ İFADELER 105

3.2. BULGULAR 115

SONUÇ 128

KAYNAKÇA 134

EKLER 137

NOTALAR 137

TABLOLAR LİSTESİ 334

GİRİŞ

Türk sanat müziği geleneğinde nota yazılarının (Hamparsum ve ardından günümüzde kullanılan Avrupa kökenli nota yazısı) yaygınlaştığı 19. yüzyıldan önce yaşayan bestecilerin yaratma davranışları müzik alanı açısından sözlü kültür ortamı şartlarında şekillenmiştir.

Sözlü kültür ortamı şartlarında yaratma davranışında hafızanın rolü gerek yaratan gerekse dinleyici açısından yazılı kültür ortamında gerçekleşen edimden farklılık gösterir. Örneğin hatırlamayı kolaylaştırmada ve yaratmanın bütünlüğünün inşa edilmesinde tekrarların ve kalıp ifadelerin rolü bu anlamda öne çıkar (Ong, 1995). Müzik yaratma davranışında da dil alanındakine benzer bir durumun karşımıza çıkması, koşulların ve yaratma davranışının işleyiş benzerliği bakımlarından muhtemel bir sonuca işaret etmektedir. Müzik alanında sözlü kültür ortamı yaratma şartlarının kendini göstermesiyle kalıp müzik ifadelerinin hatırlama, bütünlüğü sağlama ve yaratmayı geleneğe sıkı bir şekilde bağlama amacıyla kullanılmış olduğu çalışmanın hipotezini oluşturmaktadır.

Kalıp müzik ifadeleri, Türk halk müziği geleneğinde "kalıp müzik katmanı" boyutuna ulaşabilmektedir. Buna karşın, sanat müziği geleneğinde yaratmaların bestecinin adıyla anılması ve aktarılması esastır. Özel müzik dokuları olan makamlar, farklı yerlerde, farklı ekoller tarafından farklı şekillerde tarif edilse de farklı yaratmalarda ortak ezgisel özler işitilebilmektedir. Özel ezgi dokusunu bir küre şeklinde ele alınırsa, en alt katmanda özel anlamlar oluşturmaya imkân sunan perde kadrosu/kadroları bulunmaktadır. Bir üst katmanda ise, perde kümesinde hareketlerin devamlı kendisine yönelmesi ile önemi artan perdeler yer alır. Bu seviyede bazı yerel uygulama farklılıkları gelişmeye başlar. Ayrıca, önemli perdelerin sıralanması ile şekillenen ezgi akış şemasının da dolaylı olarak ikinci katmanda yer aldığını söyleyebiliriz. Üçüncü katmanda ise, geleneğin oluşturduğu ezgi formülü elemanlarının en yüzeyseli, dolayısıyla ekolden ekole, dönemden döneme esnekçe değişebilen kalıp motif ve hatta kalıp cümleler bulunur (Tutu, 2012, s.12).

Dolayısıyla, birbiri ile aynı olan ya da birbirini gerek ezgi hareketi gerekse ritim özellikleri bakımından andıran müzik ifadelerinin bütünü oluşturan yapı birimlerinden sadece motif ölçeğinde değil, daha küçük ve büyük hacimli yapı birimlerini kapsayacak şekilde incelenmesi sağlıklı veri elde etme açısından uygun olacaktır. Bu sebeple

çalışmada, yapı birimlerinin tamamını çatısı altında toplayabileceğimiz "müzik ifadesi" teriminin kullanılması tercih edilmiştir. Analizde taranan müzik ifadeleri arasında yer alan yapı birimlerine ilişkin çeşitli araştırmacıların tarifleri şu şekildedir:

Motif: En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, ritimsel, çoksesli ise uygusal açıdan kendine özgü bir karakteri olan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik fikridir (Akdoğu, 1995, s.15).

> *Motif (Örgen), müzikte gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük form öğesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır. Harekete elverişli ve hareket eden anlamına Latince "Motivus" sözcüğünden gelmektedir. Kendine özgü melodik, ritmik, çoksesli ise armonik özelliği olan genellikle iki ölçü devam eden motifin, çoğunlukla ikinci ölçüsü başında bir kuvvet merkezi (vurgusu) vardır* (Cangal, 2004, s.2).

Motif, tematik etkisi, tanınabilir içeriği, saptanabilir başlangıç ve sonu bulunan en kısa müzik düşüncesi olarak tanımlanabilir. En az iki kez görünmelidir ama tekrarlar orijinalin aynısı olmak zorunda değildir (Bora, 2004, s.4).

Motif, ekseriya iki, nadiren üç, çabuk eserlerde bazen dört ölçüyü dolduran; en az iki sesi ve bir kuvvet merkezi (vurgusu) bulunan; melodi, armoni ve ritim bakımlarından özel bir karakter sahibi olabilen en küçük bir müzik fikri ve en küçük bir form elemanıdır (Koray, 1957, s.1).

Figür: Asıl ezgiye eşlik amacıyla sürekli olarak yinelenen motif ya da ezgilere denir. Bu yineleme arpej şeklinde olabileceği gibi, özellikle Türk Müziği içinde yer alan bazı alt türlerde usûl vuruşları dikkate alınarak oluşturulmuş bir ezgini veya motifin aynen tekrarıyla da gerçekleştirilebilir (Akdoğu, 1995, s.30).

Bir eserin içinde motif sözü ile açıklanamayan daha başka yapı öğeleri de vardır. Çok kez akorların eşit sürelerle arpejlenmesinden oluşan Figür, esas ezgiye eşlik eden ve devamlı tekrarlanan bir hareket zinciridir (Cangal, 2004, s.12).

Figür genellikle geleneksel, alışılmış bileşenlerden oluşur. Figürler genel olarak "eşlik figürü" ve "episodik figür" olarak sınıflandırılabilir (Bora, 2004, s.5).

Figür daha çok akor içi seslere dayanır. Aynı süreli seslerden meydana gelmiş bir grup ve armoni zincirinin icaplarına uyarak daima tekrarlanan bir kalıptır (Koray, 1957, s.16).

Cümlecik: Ezgisel gidiş sırasında, çok ender de olsa makamın durak veya güçlü seslerinden birinde, ama çoğunlukla ilgili makamın durak veya güçlü seslerinin dışında

bir ses üzerinde soluklanışı sonucu oluşan ezgisel kalışa cümlecik denir (Akdoğu, 1995, s.53).

Cümle: Birbirlerini tamamlayan en az iki cümleciğin oluşturduğu ezgisel bütüne denilir. Bir başka deyişle, soru cümleciği ile yanıt cümleciğinin birleşmesi cümleyi oluşturur. Cümlenin seslendirilişi sonucu mutlaka bitiş etkisi oluşur. Bu bitiş etkisi bazen tam bir son, bazen de "devam edilse de olur, edilmese de olur" etkisi oluşturur (Akdoğu, 1995, s.55).

> *Daha derli toplu bir fikri bize açıklayan ve bir anlam bütünlüğüne varabilen cümle, çoğu kez birbirini tamamlayan iki motiften oluşur. Cümlenin motifleri arasında çoğunlukla bir küçük durak, bir nefes yeri bulunduğu gibi, kimi zaman da cümle hiç bölünmeden bir bütün olabilir. Cümlenin sonra ermesi ise ya tam ya da yarım kararla yapılır* (Cangal, 2004, s.15).

Cümle, ayrı ve belirgin bir başlangıcı, açık bir gidiş yönü ve bir sonucu (kadans) olan yapısal birimdir. Başka cümlelerce tamamlanmaya gerek duyar. Cümle, göreceli bir durma noktasına ulaştığında az ya da çok tamamlanmış bir müzik düşüncesini anlatmış olan en kısa müziksel yapıdır (Bora, 2004, s.18).

Cümle, ekseriya iki, nadiren üç motifin birbirini tamamlamasından meydana gelen topluca bir müzik fikridir. Cümle, tam, yarım veya açık kadans ile bitebilir. Dominant tonalitesinde, paralel majörde, hatta minör tonalitesinin dominantında da karar kılınabilir (Koray, 1957, s.18).

Görüldüğü gibi, tarayacağımız yapı birimlerinin tarifleri arasında çeşitli farklar bulunmaktadır. Özellikle motifin uzunluğu ile ilgili, kimi motif tariflerinin ise burada yer verdiğimiz cümlecik tarifleri ile örtüşmesi dikkat çekicidir. Diğer taraftan, tanımların hepsi tür, tonalite, makam, armonik yapı gibi bağlamlar, daha doğrusu ifadeler dikkatle değerlendirildiğinde değişen bağlam koşullarına göre işlevi, eser bütünü içindeki hacmi, diğer yapı bileşenleri ile ilişkileri çeşitlenebilen özelliklere işaret etmektedir. Müzik ifadesi gibi genel bir terim tercih etmemizin diğer bir sebebi de çeşitlilik etrafında oluşabilecek tartışmanın, tezin odağından uzaklaşmaya neden olabileceği endişesidir.

Figür, motif, cümlecik ve cümle boyutlarındaki yapı birimlerini kapsayan müzik ifadelerinin birbiri ile benzerliklerinin farklı seviyelerde olmasının beraberinde bir tasnif gereğini gündeme getirmesine rağmen, günümüze değin alanda böyle bir çalışma yapılmamıştır. Dolayısıyla, tez hazırlanırken en yoğun benzerlik taşıyan müzik ifadeleri "özdeş", daha az benzerlik taşıyanlar ise "benzeş" olarak nitelenmiştir. Üçüncü bölüm

başlığı altında analizde uygulanan yöntem anlatılırken, kullanılan bu terimlerin tanımları yapılmıştır.

Kapsam ve Sınırlılık

Çalışmamızın sınırlandırılmasında Hicaz makamını tercih etmemizde birkaç majör sebep öne çıkmaktadır. Öncelikle Hicaz makamının 600 yıl kadar geriye giden eski kaynaklardan beri karşılaşılan bir makam olması bize farklı referansları kıyaslama ve bu bulgular temelinde sonuca varma imkânı sunacaktır. Bununla birlikte mucidi belli olmayan, anonim olarak niteleyebileceğimiz bir makam olan Hicaz (Öztuna, 1990, c.I, s.343), yapıtaşları, makam ve seyir özellikleri, makamın kimi gelenek mensupları tarafından ana makamlar arasına konulmayıp burada ele alınan tarihi kaynakların ait olduğu ilk birkaç yüzyılda avâze, şûbe gibi bölümlemeler yolu ile tasnif edilmiş olması tezimize halihazırda bir çalışma alanı sunmaktadır. Diğer taraftan, makamın 19.yüzyıldan itibaren karşımıza çıkan nazariyat kitaplarında bu makamın ana makamlar arasında yer alması (Ezgi, 1933) (Karadeniz, 1970) (Özkan, 1984) (Cevher, 1992) ilgi çekicidir.

Yapılan taramada, 33 besteci ve 55 esere ulaşılmıştır. Bunun yanında kimi araştırmacılara göre ise Hicaz makamı, geleneğin hiç değişmeyeni olarak kabul edilmekte (Tohumcu, 2012) ve bu durumun da 18. Yüzyıl geleneği çerçevesinde araştırılabilir olması çalışmanın sonuca vardırılabilmesi açısından önem arz etmektedir. 18. yüzyılın kapsam olarak belirlenmesinde ise, bu yüzyılın yazılı kültür ortamı şartlarının olgunlaşmaya başlamasından önceki son dönem olması etkili olmuştur. Sözlü kültür ortamı şartlarının, bir başka deyişle bestecilerin "kalıplara bağlı yaratma davranışı" sergilemesindeki muhtemel yoğunluğun, ayrıca bestecilerin eserlerine ulaşmanın daha önceki yüzyıllara göre kolaylığı, sınırın belirlenmesinin nedenleri arasında sayılabilir.

Amaç

Kuralları sözlü kültür ortamı şartlarında şekillenmiş olan Türk sanat müziği geleneğinde, yaratma davranışlarında diğer sözlü kültür ürünlerindeki gibi kalıplaşmış ifade kullanımının yoğun olması öngörülebilir bir durumdur. Tezde kullanılan özdeş ve benzeş terimleri, Türk müzik geleneği alanında yapılan çalışmalarda kalıp motif, ezgi çekirdeği gibi ele alınan oluşumların bir alt tasnifi olma iddiasını taşımaktadır. Bu iddia, çalışmanın özgün bir yönünü oluşturmaktadır. Farklı seviyelerde benzerlik taşıyan müzik ifadelerinin gerek yaratma davranışı gerekse eser organizasyonundaki işlevleri de tez çalışmasında ele alınacak hususlardır. Çalışmanın akademik araştırma sahasındaki öneminin yanı sıra Türk sanat müziği geleneği kapsamında bestecilik eğitimine katkı sağlayacak bulgulara ortaya koyacağı düşünülmektedir. Sayılan özellikleri ile somut olmayan kültürel miras çalışması nitelikli tez konusu, Ege Üniversitesi Öncelikleri arasında 25.1 maddesinde bulunan "somut ve somut olmayan kültürel miras ve yönetimi" kapsamındadır.

Çalışmanın öncelikli amacı, somut olmayan kültürel miras kapsamındaki Türk sanat müziği bestecilik geleneği hakkında, geleneğin değişen/değişecek koşullarda sürdürülebilirliğine katkı sağlayacak sağlıklı bulgulara ulaşılmasıdır. Diğer taraftan, 18. Yüzyıl bestecilerinin Hicaz makamındaki eserlerinde kalıp müzik ifadelerinin belirlenmesi, tasnifi ve bestecilik davranışı açısından işlevlerinin ortaya konması, farklı kapsam ve sınırlılıkta gerçekleştirilecek akademik araştırmalar için de yeni bir model oluşturacaktır. Tez çalışması, kavramsallaştırmadaki özgünlüğü ile akademik alana yenilik getirmekle birlikte, yeniden kurgulanmış bir yapısalcı araştırma yöntemi de önermektedir.

Yöntem

Tez kapsamında incelenecek eserlerin seçiminde, belge incelemesi ve edisyon kritik yöntemi kullanılmıştır. 18. yüzyıldan bu yana eserler defalarca sözlü kaynaklardan yazıya geçirilerek nüshalar oluşmuş, yazılı kaynaktan öğrenilen eserler tekrar sözlü icra ortamlarına geçerek evrimine devam etmiş ve bir noktada yazı ile sabitlenmiştir. Bu durum, orijinal müzik metnine ulaşmada bir problem gibi görülse de amacı bir "urform" aramak, yani ilke ya da asıla ulaşmak ya da onu teşkil etmek olmayan çalışmalarda, araştırma odağındaki unsurun değişim süreçlerinin de takibini mümkün kılması, yani konumuz özelinde kalıp yapı birimlerinin yeniden yaratma sürecindeki rolünün belirlenebilecek olması açısından bir avantaja dönüşmektedir.

Tezde incelenen eserlerin temin edilerek seçilmesinde, günümüzde oldukça geniş hacimlere ulaşan, eserlerin farklı nüshalarını ayrı ayrı içeren online arşivlerin taranmasına öncelik verilmiştir. Fiziksel bakımdan eksik olmayan ve notaya aktarma aşamasında Hicaz makam ailesi özelliklerini yitirmemiş olduğunu tespit ettiğimiz nüshalar yeniden yazılarak ve kaynakları gösterilerek ekler kısmında yer almıştır. Eserler numaralanmış, ölçü numaraları ise her dizek başında gösterilmiştir. Bu şekilde, üçüncü bölümde sunulan veri tabloları ve bulgu grafiklerinin notalar üzerinde takip edilebilmesi sağlanmıştır.

Bestecilerin davranış kalıplarının ve motivasyonlarının eserlerindeki muhtemel yansımalarının değerlendirilmesi çalışmanın ortaya koyacağı bulguların sonuçlarının sağlığı anlamında önem taşımaktadır. Özellikle, besteciler arasındaki akrabalık, mensubiyet gibi ilgiler ele alınarak sonuç kısmında değerlendirilmiştir. Bu aşamada, 18. yüzyıl bestecilerinin araştırılmasında tarihçi yaklaşım benimsenmiştir.

Tezin gövdesini oluşturan, eserlerde özdeş ve benzeş yapı birimlerinin tespit edilerek sınıflandırılması aşamasında, detaylarını üçüncü bölüm başında açıkladığımız araştırma amacı doğrultusunda şekillendirilmiş yapısal yöntem, özdeş ve benzeş yapı birimlerinin işlevlerinin belirlenmesinde ise işlevsel kuram uygulamaları öne çıkmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

13. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE HİCÂZ MAKAM AİLESİ TARİFLERİ

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'den günümüze kadar makamlarda dizi, tasnif ve seyir özellikleri açısından yaşanan tarif değişimlerinin üç dönemde belirgin bir biçimde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu üç dönemden birincisi, Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'den ilk Türkçe müzik yazmalarının görüldüğü XV. yüzyıla kadar olan dönemdir (Levendoğlu, 2004, s.133). Sözünü ettiğimiz bu ilk dönemde Kutbuddin Mahmut Şirazi, Abdulkadir Merâgi, Ladikli Mehmet Çelebi gibi birçok kuramcı Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin oluşturduğu çerçeveye bağlı kalmışlardır. Bağlı kalınan çerçeveyi kısaca açacak olursak; Urmevî'nin oluşturduğu on yedili perde sistemine bağlı kalınması, makamların dörtlü ve beşliler yolu ile anlatılması gibi özelliklerin öne çıktığını söyleyebiliriz. XV. yüzyıldan itibaren makam tariflerinde görülen değişiklikler kendilerini dönemin edvârlarında belli etmektedirler. Yusuf Bin Nizameddin Kırşehri, Hızır Bin Abdullah gibi kuramcılar dönemlerinin farklılıklarını eserlerinde yansıtmaktadırlar. Bu yazarlarda terkipler, kısa seyir tarifleri ile anlatılırken makam, avâze ve şubeler kısa seyirler halinde değil yine makam daireleriyle anlatılmıştır. Bu dönemde artık ebced sembol sistemi sonra ermiş, diziler perdelere özel isimler verilmeye başlanmıştır. Üçüncü dönem ise Kantemiroğlu ile başlamaktadır. Kutb-i Nayi Osman Dede, Esseyid Mehmed Emin, Abdulbaki Nasır Dede gibi kuramcılar dönemlerine damgalarını vurmuşlardır. Bu dönem makam tarifleri artık günümüz makam tariflerine oldukça benzemektedir (Levendoğlu, 2004, s.134).

XVIII. yüzyıla gelindiğinde artık yeni bir müziğe ihtiyaç duyulmaktadır. Hatta bunun hazırlık evresi XVII. yüzyılda başlamıştır bile. Hızır Ağa, Kantermiroğlu gibi dönemin önemli edvâr yazarları artık o günün müziğinin Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin anlattığından çok farklı olduğunu, icranın teoriye ve teorinin de icraya uymadığını belirtmiştirler. Hızır Ağa Edvârı'nın yazılış sebebi de bu olmuştur; müziğin teorisini XVIII. yüzyıl mûsıkîşinasları için sistematik hale getirip anlaşılır ve uygulanabilir kılmak. Yani mûsıkî nazariyatıyla icrası arasında oluşan uçurumu kapatmaya çalışmak (Behar, 2010, s.63). XVIII. yüzyıla gelmeden önce XV. ve XVI. yüzyıllarda kaleme alınmış güfte mecmualarında adı geçen bestecilerin oldukça geniş bir

coğrafi dağılımı ve köken çeşitliliği ile karşı karşıya kalıyoruz. Buna karşılık XVII. yüzyıldan XVIII. yüzyıla geçtikten sonra artık bestekarların coğrafi dağılımında da bir Osmanlı ağırlığı ve özgünlüğü hissedilmektedir (Behar, 2010, s.65). Dolayısıyla XVIII. yüzyıldan günümüze kadar ulaşan makam anlayışıyla yaratılan müziği de coğrafi ve kültürel kimliğini eline almış özgün bir Türk Müziği olarak da adlandırmamız yanlış olmayacaktır.

XV. ve XVI. yüzyıllara ait ve çoğunlukla Arapça ve Farsça kaleme alınmış bazı önemli güfte mecmualarında adları geçen bestecilerin coğrafi kökenlerinin dökümüne baktığımızda çok daha büyük bir çeşitlilik ve coğrafi genişlikle karşılaşırız. Buna karşılık XVII. yüzyıl ile XVIII. yüzyıl başlarında İstanbul'un merkez olmasının yanı sıra artık müzisyenlerin coğrafi dağılımında da özgün bir Osmanlı ağırlığı hissedilmektedir. Bu da haliyle XVIII. yüzyılı önemli kılan sebeplerden bir tanesidir.

Bu başlık altında, Hicâz makam ailesinin tarihsel süreci hakkında XIII. yüzyıldan günümüze uzanan süreçte, öne çıkan nazariyatçıların eserleri kaynak olarak kullanılmıştır. Kaynaklarda ulaşılan tarifler incelenmiş, özetlenerek yorumlanmıştır. Bununla beraber, ilgili kaynaklarda yer alan ayırt edici bilgilerin doğrudan verilmesi yöntemine de başvurulmuştur. Kullanılan kaynaklar makamı dizi ile anlatanlar, seyir ile anlatanlar ve dizi ve seyir ile anlatanlar olarak ayrılmıştır.

1.1. DİZİ ODAKLI MAKAM ANLATIMLARINDA HİCÂZ MAKAMI AİLESİ ÜYELERİ

1.1.1. SAFİYÜDDİN ABDÜLMÜ'MİN URMEVÎ (1216-1294)

Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr adlı eserinde günümüzdeki makam kavramına en yakın unsurun "devir" olduğu görülmektedir. Urmevî tarafından dairelerle bir sekizli içinde gösterilen diziler, birinci ve ikinci tabakalar (bazen üçüncü) olarak açıklanan dörtlü ve beşlilerin birleşmelerinden oluşmaktadır. Yazar, perdeleri harfler ile sembolize etmiş, bu harfleri tabaka ve devirleri göstermek için kullanmıştır. Uygun (1999) tarafından yapılan çeviride, Urmevî'nin kullandığı ebced sistemi, daha sonraki tarihlerde karşımıza çıkan farklı müelliflere ait yazmalardaki kullanımlar da göz önünde bulundurularak günümüzde karşılaştığımız perde adları ile eşleştirilmiştir

(Uygun, 1999, s.62-63). Aşağıda yer alan tabloda, tez odağının dışında kaldığı için Arap harflerine yer verilmemiştir.

Perde adı	1.Sekizli	2.Sekizli	**Perde adı**
Rast	A	YH	Gerdâniye
Şurî	B	YT	Nîm Şehnaz
Zengûle	C	K	Şehnaz
Dügâh	D	KA	Muhayyer
Kürdî	h	KB	Sünbüle
Segâh	V	KC	Tiz Segâh
Bûselik	Z	KD	Tiz Bûselik
Çargâh	H	Kh	Tiz Çargâh
Sabâ	T	KV	Tiz Sabâ
Uzzâl	Y	KZ	Tiz Uzzâl
Nevâ	YA	KH	Tiz Nevâ
Beyatî	YB	KT	Tiz Beyatî
Hisar	YC	L	Tiz Hisar
Hüseynî	YD	LA	Tiz Hüseynî
Acem	Yh	LB	Tiz Acem
Evc	YV	LC	Tiz Evc
Mahur	YZ	LD	Tiz Mahur
Gerdâniye	YH	Lh	Tiz Gerdâniye

Tablo 1. 1

Bu eşleştirmede dikkat çeken husus, Hicâz etkisinin oluşmasında başlıca rolü üstlenen artık ikili aralığın, yine Urmevî tarafından kullanılan ikili aralık türü rumuzlarında doğrudan ayrı bir karşılığının bulunmaması sebebiyle ortaya çıkan teşhis problemini içinden çıkılmaz hale getirmesidir.
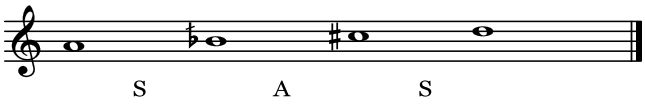
Urmevî; kendi deyimiyle küçük buudu, yani ikili aralığı, bakiyye (C), mücenneb[1] (C), ve tanini (T) mesafeleri ile kısımlara ayırmıştır. Buna göre A-D ikili aralığı tanini buudu olarak isimlendirilmektedir. Diğer taraftan; Kitâbü'l Edvâr'da, üç bakiye veya bir mücenneb bir bakiye aralığı oluşturduğu da anlatılmıştır (Uygun 152-153). Anlatım şu şekilde formüle edilebilir:

T=3B

T=B+C

Bu durumda, ebced notasının günümüzde yaygın olarak kullanılan AEU 24 perdeli yazım dizgesine çevrilmesinde, T rumuzunun 9, 12 ve 13 koma olarak değerlendirilebileceği ortaya çıkmaktadır.

Problemin diğer sebebi ise, Urmevî'nin iki bakiye aralığından oluştuğunu belirttiği mücenneb (C) ikili aralığıdır. Dolayısıyla, bu aralığın 8 komalık bir aralık olarak çevrilmesi, Hicâz etkisini dizekli notada gösterememe sorununu doğurmaktadır. Buna bakarak, Kitâbü'l Edvâr'da günümüz Hicâz dörtlüsü ya da beşlisinin karşılığının bulunmadığı gibi bir görüşe ulaşmak mümkündür. Buna karşın, birinci tabaka altıncı kısımda "Irak" nitelemesiyle yer alan (CTC), ki Urmevî tarafından "Hicâzî" olarak bilindiği söylenen dörtlünün, ilk aralığın AEU 24'lü dizgesindeki küçük mücenneb, ikinci aralığın 12 komalık artık ikili, üçüncü aralığın ise yine küçük mücenneb olarak (SAS) yorumlanması halinde, Hicâz dörtlüsü elde edilebilmektedir. Bu yorumda; C küçük mücenneb ile T artık ikili ile eşleştirilmiştir.



Şekil 1. 1

Bu sonuca ulaşmak için Urmevî'nin tarif ettiği mücenneb aralığının (C) farklı genişlikte ikili aralık ile eşleştirilmesi gerekmiştir. Bu tutum, belge çerçevesinde tutarsız görünse de Hicâzî kelimesi ile odağımızda yer alan Hicâz kelimesi arasında bulunan

[1] Mücenneb aralığı olarak tabir edilen bu aralık bazı kaynaklarda karşımıza "Tetimme" kelimesiyle karşımıza çıkmaktadır. A. Çakır, **Necmeddîn Kevekbî'nin Müzik Teorisi**, Etüt Yayınları, Samsun, 2010, s.39.

ilişkinin açıklanabilmesinde ortaya çıkan fırsat ilgi çekicidir[2]. Yaklaşım sayesinde, birinci tabakanın altıncı kısmını içeren on iki devir (61-72 numaralı), bir başka deyişle diziler de Hicâz makamı ailesi ile ilişkilendirilebilecek bir görünüm sergileme potansiyeline kavuşmaktadır.

Yukarıda açıkladığımız gibi mücenneb aralığı Urmevî'den sonra XV. yüzyıl sonuna kadar "C" simgesi ile gösterilmiştir. Bununla beraber ezginin seyrine göre seslendirilmesinde değişikliklere gidilmiştir. Urmiyeli ve Maragalı'nın ve hatta onları izleyen kuramcıların kabul ettiği ve icrada uyguladığı mücennep aralığı, tanini aralığı içinde, tıpkı bakiye aralığı gibi ve fakat ondan daha geniş bir bölgeyi kapsıyordu. Bu sebeple kuramcılar uygulamalarında kimi zaman bakiye, kimi zaman tanini aralığına yaklaşarak, aynı perdeyi icabına göre biraz pest ya da biraz tiz bastıkları ve makamın istediği sesi bulup icraya devam ettikleri belirtilmiştir (Kutluğ, 2000, s.178). Bu bilgiye dayanarak kimi araştırmacılar XIII.-XV. asırlardaki bu edvârlarda devirlerin tarifinde Segâh perdesinin yerine göre Dik Kürdî perdesi olarak da kullanıldığını belirtmişler ve XIII. yüzyıldan XV. yüzyıl sonlarına kadar kullanılan ve tarif edilen Hicâz ailesi dizilerinde farklılıklar olmasına rağmen, genel olarak kabul edilen görüş, günümüze kadar gelen Hicâz makâmı dizisinden çok da farklı değildir (Küçükgökçe, 2010, s.160).

Dolayısıyla; ebced notası ile sunulan nazarî bilgilerin ya da notaların çevrilmesiyle ulaşılacak verilerin değerlendirilmesinde, sözlü geleneğin yaratma/aktarma dinamiklerinin işlediğinin, yazılı yaratmadan ziyade yazıya geçirme davranışının sergilendiğinin, bu sebeple karşımızdaki yazının unsurlarının, örneğin bir ikili aralık rumuzunun, birden fazla anlam taşıyabileceğinin göz önüne alınmasının gerekeceği düşünülmelidir.

Urmevî, devirleri dizideki niseb-i şerif (uygun oran) sayısına göre makamları "mülâyim", "gizli mütenâfir" veya "mütenâfir" olarak sıfatlandırmıştır. "niseb-i şerif" kavramı farklı tarihi kaynaklarda farklı isimlerle karşımıza çıkabilmektedir; Ladiklî'nin "eşref-i niseb", Kevkebî'nin "Bu'd-i Müttefika" adlarını vermeleri gibi (Çakır, 2010,

[2] Hicâzî, Hicâz makamının daha çok Arapların kullanmayı tercih ettiği eski bir adıdır. Osmanlı toplumu dışında yazılan Türk nazariyatı eserlerinde daha çok Hicâzî, eski Osmanlı nazariyat kitaplarında ise daha çok Hicâz olarak geçer. Yılmaz Öztuna; Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I s.346.

s.35). Genel kabule göre; bir makamın sekizlisinde tam sekizli, tam beşli ve tam dörtlü toplamı kaç adet olursa o makamın niseb-i şerife sayısı o kadardır. Örneğin; Hüseyin Sâdeddin Arel tam sekizli, tam beşli ve tam dörtlü aralıkları niseb-i şerife olarak saymış, sekizli perdeli dizide 9, 8 veya 7 tane niseb-i şerife olan makamları "mülâyim", 6 tane veya 5 tane bulunanları "gizli mütenâfir", bundan daha az içeren veya hiç içermeyenleri de "mütenâfir" olarak nitelendirmiştir (Arel, 1991, s.29-31).

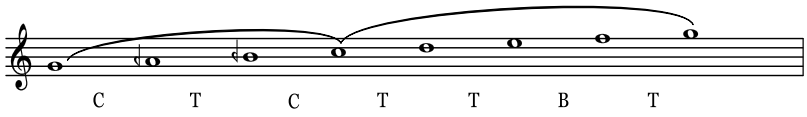
Urmevî'ye göre tenâfürün (kulağa hoş gelmeyen sesler) sebepleri şunlardır:

Üç tanini (T) aralığının art arda sıralanması veya dört mücenneb (C) aralığının art arda sıralanması; üç ses buudunun arasının dörtlüde birleştirilmesi (Urmevî üç ses aralığı olarak tanini, mücenneb ve bakiye aralıklarını kasteder) ki bu durumda eksik dörtlü oluşacaktır; diğer bir sebep ise bakiye aralığının tiz tarafını mücenneb aralığının pesti ile bir araya getirmek; ayrıca bakiye oranındaki iki aralığın art arda gelmesi, yani yegâh sesinden sonra art arda *pest beyatî* ve *pest hisar*ın seslendirilmesi, bu durumda da tenâfür oluşacaktır (Uygun, 1999, s.154-156).

Urmevî, yukarıda bahsettiğimiz tenâfürün dört sebebinden sonra bunlara uyulması şartı ile dörtlü ve beşli oluşturulursa mülâyim seslerin oluşacağını söyler. Aynı anda seslendirilen iki ses (dikey seslendirme) ne kadar fazla uyumlu aralığa sahip olursa birbirine o derece yakındır. Bu sesler arasında, birbirine yarım ses mesafesinde olan farklı armonikler çoğaldıkça uyumsuzluk artar (Uygun, 1999, s.156).

Edvârdaki tenâfür (hoş olmayan sesler), buudların arasının toplanmasından dolayı; gizli tenâfür (gizli hoş olmayan sesler), seslerin sayısındaki oranlarda bulunan eksiklik sebebiyle; mülâyim (kulağa hoş gelen sesler), bu seslerin sayısınca oranların varlığı sebebiyledir (Uygun,1999, s.74-75).

61. Devir

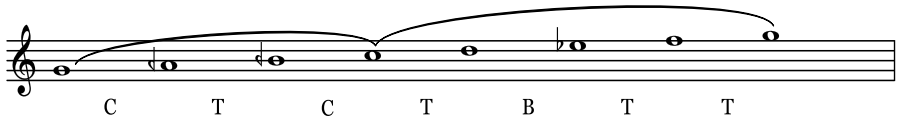


Şekil 1. 2

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka I. Kısım (Çargâh beşlisinin) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Urmevî tarafından uyumlu olarak gösterilmiş dizi

bugün mûsıkîmizde bu şekliyle kullanılmamakta olup Uzzâl makamına YD sesi dışında benzerlik göstermektedir (Uygun, 1999, s.201).

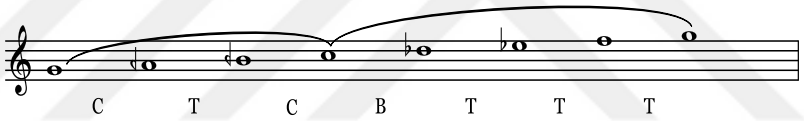
62. Devir



Şekil 1. 3

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka II. kısmın (Bûselik beşlisi) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Bugünkü Hümâyûn makamı dizisidir (Uygun, 1999, s.202).

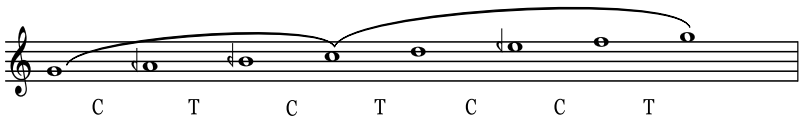
63. Devir



Şekil 1. 4

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz veya Irak dörtlüsü) ile II. Tabaka III. kısım (Kürdî beşlisinin) birleşmesiyle meydana gelir. Urmevî tarafından açık tenâfür işareti konulan dizi uyumsuzdur (Uygun, 1999, s.202).

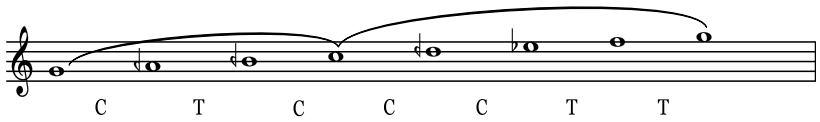
64. Devir



Şekil 1. 5

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka IV. Kısmın (Rast beşlisi) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Urmevî, bu dizi kenarına A(20b) “nühüft” ismini yazmıştır. Dizi, bugünkü Uzzâl makamı dizisine benzerlik göstermektedir (Uygun, 1999, s.203).

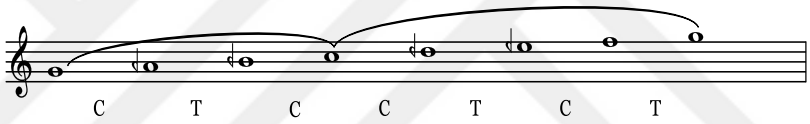
65. Devir



Şekil 1. 6

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka V. kısmın (Hüseynî beşlisi) birleşmesiyle meydana gelen bu dizi "Râhevî" olarak isimlendirilmiştir. Dizi seslendirildiğinde uyumsuz olduğu işitilecektir. Suphi Ezgi de diziyi uyumsuz olarak nitelendirmiştir. Dizi beş uygun aralıktan ibarettir[3] (Uygun, 1999, s.203-204).

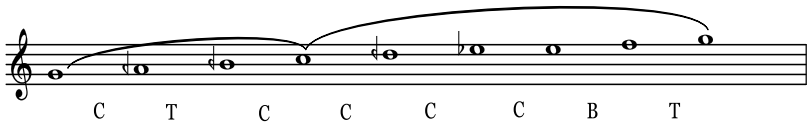
66. Devir



Şekil 1. 7

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka VI. kısmın (Hicâz beşlisi) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Bu dizi bugün kullandığımız Hicâz ve Irak makamlarına benzememektedir. Eskilerce *Hicâzî* olarak isimlendirilmiştir ve 69. devir olan Irak devrine benzerlik göstermektedir. Dizi, bu hali ile uyumsuzluk göstermektedir (Uygun, 1999, s.204).

67. Devir

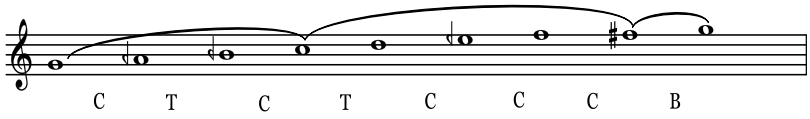


Şekil 1. 8

[3] Bkz. Suphi Ezgi, **Amelî ve Nazarî Türk Mûsikîsi**, IV, s.191.

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka VII. kısmın (Sabâ eskilerce Isfahan beşlisi) birleşmesi ile meydana gelmiştir. Urmevî tarafından dizi kenarına açık tenâfür işareti konulmuştur. Dizi, uyumsuzdur. 65. devirle benzerlik göstermektedir (Uygun, 1999, s.204).

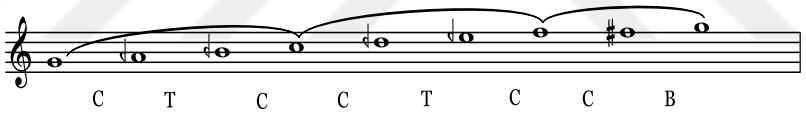
68. Devir



Şekil 1. 9

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka VIII. kısmın (Rast beşlisi) birleşmesinden meydana gelmiştir. Dizi, Uzzâl makamının seslerini vermektedir (Uygun, 1999, s.205).

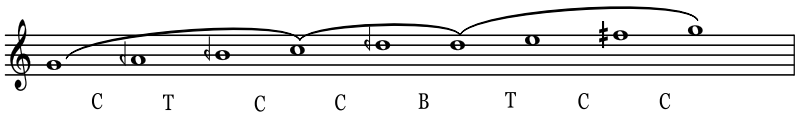
69. Devir



Şekil 1. 10

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz veya Irak dörtlüsü) ile II. Tabaka IX. kısmın (Irak dörtlüsü ile tanini) birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Bu dizi, bugünkü Irak makamı dizisiyle benzerlik göstermektedir. Yani Segâh dörtlüsü ile Uşşak beşlisinin birleşmesi aynı diziyi vermektedir (Uygun, 1999, s.205).

70. Devir

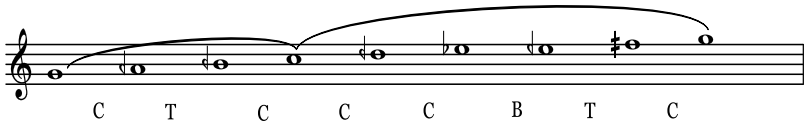


Şekil 1. 11

I. Tabaka VI. Kısım (Segâh veya Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka X. kısmın (tanini ve Rast dörtlüsü) birleşmesinden meydana gelmiş, diziye gizli tenâfür işareti konmuştur.

Dizi kenarında Büzürg ibaresi olup bugünkü Büzürg makamından oldukça farklıdır[4] (Uygun, 1999, s.206).

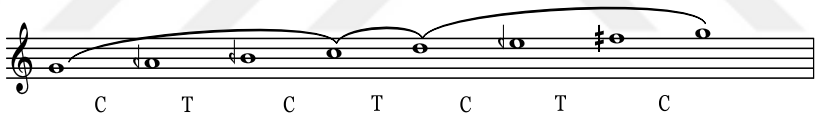
71. Devir



Şekil 1. 12

I. Tabaka VI. Kısım (Irak dörtlüsü) ile II. Tabaka XI. kısmın (tanini ile Irak dörtlüsü) birleşmesiyle meydana gelmiştir. Urmevî, Isfahan dizisinin onuncu tabakasında bu dizinin meydana geldiğini kaydetmiş olup, gizli uyumsuzluk bulunan bu dizi, bugünkü Bestenigâr makamı dizisiyle benzerlik göstermektedir. Sabâ makamına pest tarafta Irak dörtlüsünün eklenmesiyle uygulanır[5] (Uygun, 1999, s.206-207).

72. Devir



Şekil 1. 13

I. Tabaka VI. Kısım (Hicâz dörtlüsü) ile II. Tabaka XII. kısmın (tanini aralığı ile Hicâz dörtlüsü) birleşmesinden meydana gelmiştir. Eskilerin Uzzâl ismini verdiği bu dizi bugünkü Zirgüleli Hicâz dizisine, dolayısıyla şedlerine benzemektedir (Uygun, 1999:207).

Ayrıca; Urmevî, döneminin mûsıkî bilginlerince devirlerin "şudûd" olarak isimlendirildiğini ve on iki devir bulunduğunun kabul edildiğini belirtmektedir. Urmevî bu meşhur devirleri seksen dört devir ile şu şekilde eşleştirmiştir (Uygun, 1999, s.92-93):

1. Uşşak birinci dâire
2. Nevâ 14. dâire

[4] H. S. Arel, **Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri**, Yayıncı, Şehir, 1991, s. 214.

[5] H. S. Arel, **Türk Mûsikîsi Nazariyâtı Dersleri**, Yayıncı, Şehir, 1991, s. 185.

3. Bûselik 27. dâire
4. Rast 40. dâire
5. Irak 69. dâire
6. Isfahan 44. dâire
7. Zîrefkend 59. dâire
8. Büzürg 70. dâire
9. Zengûle 42. dâire
10. Râhevî 65. dâire
11. Hüseynî 53. dâire
12. Hicâzî 54. dâire

Yine Urmevî'nin aktardığına göre, bazı devirler ise âvâze olarak adlandırılmaktadır. Bunlar; Geveşt (71. dâire), Gerdâniye (46.dâire), Selmek (?), Nevruz (?), Mâye (?), Şehnâz (?) adlarını taşımaktadır (Uygun, 1999, s.93).

Yukarıdaki 12 ana makamda (devirde) Zengûle ve Hicâzî makamları bulunmaktadır. Bununla beraber Hicâz ailesi dizileriyle benzerlikler gösteren -ki buradaki benzerlikten kastımızın artık ikili aralığa odaklandığını tekrarlayalım- ırak devrinin Hicâz ailesi dizileriyle gösterdiği benzerlik örneğinde olduğu gibi farklı makam isimleriyle de karşılaşılmaktadır.

İsim olarak Uzzâl makamına da Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'de rastlamamaktayız. Ancak Kitâbü'l Edvâr'ını incelediğimizde bugünkü kullandığımız Hicâz Uzzâl makamının dizisi ile benzerlik gösteren başka adda tariflere rastlamak yukarıda Irak devri örneğinde olduğu gibi mümkündür. Aynı durum diğer Hicâz ailesi makamları için de geçerlidir fakat bunları tek tek yazmamamızın nedeni şudur; açık şekilde o asırdan günümüze kadar gelen ortak makam/devir adlarını bulup saptamak yerine Hicâz makamının o günkü Edvârdaki devir başlığı altındaki tarifi ile sonraki asırlardaki tarifleri hakkında fikir sahibi olmak ve Hicâz makam ailesinin tarifleri ile ilgili bir edisyon kritiği yorumunda bulunabilmektir.

1.1.2. ALİŞAH B. BÜKE- MUKADDİMETÜ'L-USÛL

Büke de Urmevî ve Maragalı gibi C, T gibi aralıkları kullanmış, perdeleri harfler ile sembolize etmiştir. On iki ana makam, altı avâze ve yirmi dört şubeden bahsetmektedir. Buna göre;

On iki ana makam arasında; 5. sırada Zengûle, 8. sırada Hicâzî.

Yirmi dört şûbe arasında; XIII. sırada Uzzâl ve 23. sırada Hümâyûn yer almaktadır (Çakır, 1999 s.46).

Yazar uyumluluk-uyumsuzluk meselesine de değinmektedir. Buna göre;

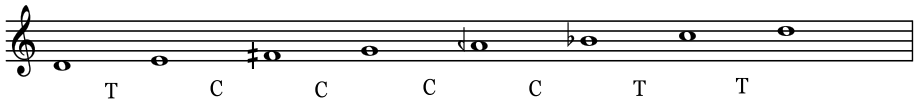
Uyumluluk (mülâyemet): Dizide niseb-i şerif sayısı seslerin sayısından iki az veya iki çok olmamasıdır.

Gizli uyumsuzluk (Hafiyyü't-tenâfür): Dizide niseb-i şerif sayısı dizinin ses sayısından daha az veya çok olmasıdır.

Açık uyumsuzluk (Zâhirü't-tenâfür): Bunların dışında, kötü izafelerle yani sekizli, beşli, dörtlü kurallarına uymayan oranlarla dizilerin oluşturulmasıdır. Burada artık niseb sayısına bakılması da gerekmez (Çakır, 1999, s.119).

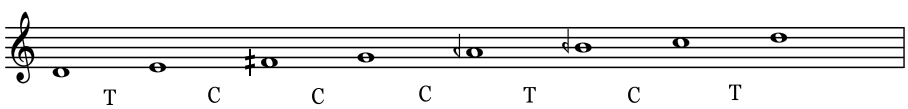
Büke'nin de eseri incelendiğinde, Urmevî gibi makamları devirler adı ile açıkladığını bunu yaparken dörtlü ve beşlilerden yararlandığını görmekteyiz. Ayrıca sembolize ettiği aralıkların da Urmevî edvârındakiler ile benzerlik taşıdığını görüyoruz. Büke, C-T-C aralığını Hicâz dörtlüsü olarak ifade etmektedir.

Bu sözünü ettiğimiz aralık ve devirler konusu ile ilgili müellifin eserinden örnekler vermek gerekirse;



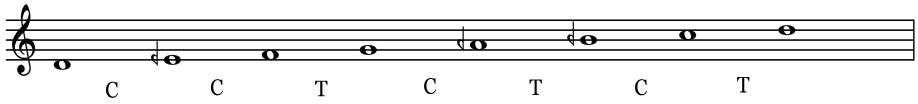
Şekil 1. 14

Büke'nin eserinde 41. devir (Hümâyûn) olarak geçmektedir. Rast dörtlüsü ve Hüseynî beşlisinden oluşan, günümüzde kullanılmayan bir dizidir (Çakır, 1999, s.157).



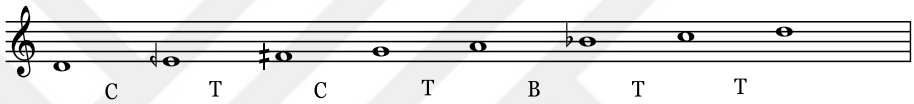
Şekil 1. 15

Büke'nin eserinde 42. devir (Zengûle) olarak geçmektedir. Rast dörtlüsü ve Hicâz beşlisinden oluşan ve bugün kullanılmayan bir dizidir (Çakır, 1999, s.157).



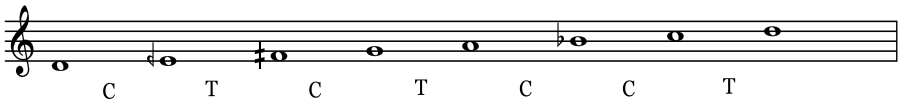
Şekil 1. 16

Büke'nin eserinde 54. devir (Hicâzî) olarak geçmektedir. Uşşak dörtlüsü ve Hicâz beşlisinden oluşan bu dizi, günümüzde Karciğar makamı dizisi olarak bilinmektedir (Çakır, 1999, s.161-162).



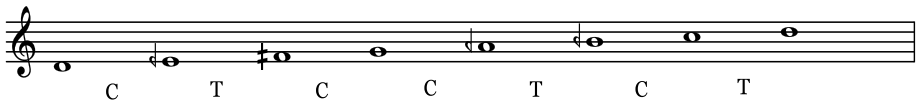
Şekil 1. 17

Büke'nin eserinde 62. devir olarak geçmektedir. Hicâz dörtlüsü ve Bûselik beşlisinden oluşan dizi, bugünkü Hümâyûn makamı dizisidir (Çakır, 1999, s.164).



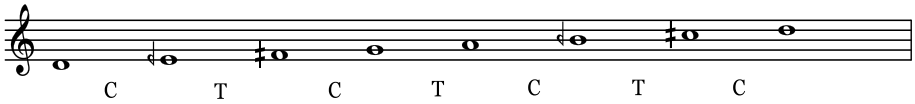
Şekil 1. 18

Büke'nin eserinde 64. devir (Nühüft) olarak geçmektedir. Hicâz dörtlüsü ve Rast beşlisinden meydana gelen dizi, bugünkü Hicâz makamı dizisinin karşılığıdır (Çakır, 1999, s.165).



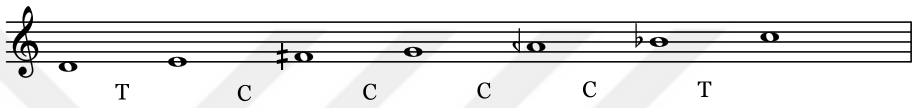
Şekil 1. 19

Büke'nin eserinde 66. devir (Hicâzî) olarak geçmektedir. Hicâz dörtlüsü ile Hicâz beşlisinden oluşan dizi, bugün kullanılmamaktadır (Çakır, 1999, s.166).



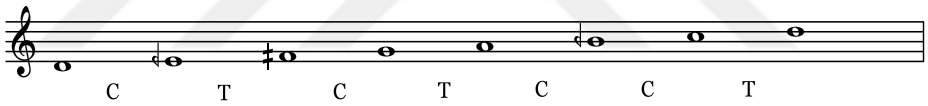
Şekil 1. 20

Büke'nin eserinde 72. devir (Eviç) olarak geçmektedir. Hicâz dörtlüsü ve Nikriz beşlisinden meydana gelen dizi, Hicâz beşlisi ve Hicâz dörtlüsünden oluşan bir dizi gibi düşünüldüğünde Zirgûleli Hicâz dizisinin meydana geldiği görülecektir (Çakır, 1999, s.168).



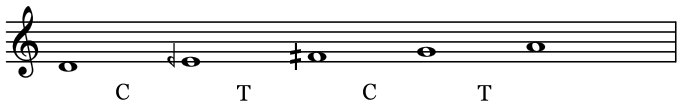
Şekil 1. 21

Büke'nin eserinde 23. şûbe (Hümâyûn) olarak geçmektedir. Bugünkü Acemli Rast dizisine benzerlik göstermektedir (Çakır, 1999, s.141).



Şekil 1. 22

Büke'nin eserinde 14. şûbe (Nühüft) olarak geçmektedir. Bu dizi, bugünkü Hicâz dörtlüsü ile Rast beşlisinden oluşan Hicâz makamı dizisidir (Çakır, 1999, s.138).



Şekil 1. 23

Büke'nin eserinde XIII. şûbe (Uzzâl) olarak geçmektedir. Beş sesten oluşan bir tam beşlidir, Yalçın Tura'ya göre de Hicâz beşlisidir (Çakır, 1999, s.137-138).

Yukarıdaki bilgiler ışığında Büke'nin de XV. yüzyıl sonlarına kadar olan edvâr yazarlarından aykırı hareket ettiğini söyleyemeyiz. Gerek aralıkları harflerle anlatmak olsun gerekse sistemci okul geleneği diyebileceğimiz devir/makam tariflerini diziler ile

anlatma olsun çağdaşlarının yolunu izlemiştir. Yine Urmevî gibi kendisi de bazı aralıkları uygun görülen pestlikte/tizlikte kullanmaktadır (mücenneb/C aralığı gibi).

1.1.3 ABDULKÂDİR-i MERÂGÎ

Abdülkâdir Merâgî'den önceki müzik nazariyatçıları bugün makam olarak genelleşen kelime yerine bazen "şed" bazen "devir" sözcüklerini kullanmışlardır. Örneğin; Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin eseri Kitâbü'l Edvâr (Devirler Kitabı; adını taşımaktadır ki bugün aynı anlamı sağlamak için "makamlar kitabı"tamlamasını kullanmak gerekecektir. Bu bağlamda,hali hazırdaki bilgilere göre Abdülkâdir Merâgî (1353-1435) "makam" adını kullanan ilk müzikolog olarak görülmektedir (Kaçar,2008, s.148).

Hicâz makamı; XV. yüzyılda, Maragalı'nın eserlerinde on iki makam arasında altıncı sırada, "Hicâzî" adı ile verdiği dizi Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin verdiği dizi ile aynıdır (Bardakçı, 1986, s.66)

Hümâyûn makamı; XV. yüzyılda Maragalı'nın eserlerinde Hümâyûn, yirmi dört şûbe arasında on sekizinci olarak verilmiştir (Bardakçı, 1986, s.76).

Uzzâl makamı; XV. yüzyılda Maragalı, eserlerinde Uzzâl'ın, yirmi dört şûbe arasında on ikinci olarak ver (Bardakçı, 1986, s.74).

Zengûle makamı; XV. yüzyılda Maragalı eserlerinde Zengûle, on iki makâm arasında sekizinci olarak verilmiştir (Bardakçı, 1986, s.66).

XIII. yüzyılda Urmevî'den itibaren edvârlarda yerini almaya başlayan Zengûle makâmı, XV. yüzyıl sonuna kadar hemen her edvârda on iki makâm arasında yerini almıştır (Küçükgökçe, 2010, s.429).

Bu bilgiler doğrultusunda Maragalı'nın makamdan bahsederken, Urmevî gibi dizi gösterme yoluna gittiğini görmekteyiz. Bununla beraber kendisinin makamı tarif ve sınıflandırma konusunda Urmevî ile benzer anlayışı yaşattığını söylemek mümkün.

1.1.4 HÜSEYİN SADETTİN AREL- (1880-1955) TÜRK MUSİKİSİ NAZARİYATI DERSLERİ

Türk sanat müziği alanındaki kuramsal yaklaşımı yaygınlığı ile 20. yüzyıla damga vurmuş olan Hüseyin Sadettin Arel'in Hicâz makamı tarifi şu şekildedir:

> *Hicâz makamı; Hicâz makamı çıkıcıdır. Dizisi VI + 4 şeklindedir; yani bir Hicâz dörtlüsünün tiz tarafına bir Rast beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "SAS + TKST" ve tizden peste doğru "TSKT + SAS"*

tertibinde sıralanmıştır. Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Dügâh perdesidir (Arel, 1991, s.52)

Hicâz makamının notası yazılırken donanıma "Si" için bir bakiyye bemolü, "Fa" için bir bakiyye diyezi, "Do" için bir bakiyye diyezi konulur.

Hümâyûn makamı; Hicâz Hümâyûn yahut sadece Hümâyûn makamı çıkıcıdır. Dizisi VI + 2 şeklindedir; yani bir Hicâz dörtlüsünün tiz tarafına bir Bûselik beşlisi eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "SAS + TBTT" ve tizden peste doğru "TTBT + SAS" tertibinde sıralanmıştır. Dörtlü ile beşlinin birleştiği yerde bulunan ses (dördüncü derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii Dügâh perdesidir (Arel, 1991, s.53).

Hümâyûn makamının notası yazılırken donanıma "Si" için bir bakiyye bemolü ve "Do" için bir bakiyye diyezi konulur.

Uzzâl makamı; Uzzâl makamı çıkıcıdır. Dizisi 6 + V şeklindedir; yani bir Hicâz beşlisinin tiz tarafına bir Uşşak dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "TSK + TSAS" tertibinde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii dügâh perdesidir (Arel, 1991, s.54).

Uzzâl makamının notası yazılırken donanıma "Si" için bir bakiyye bemolü ve "Fa" ile "Do" için birer bakiyye diyezi konulur.

Zengûle makamı; Zengûle makamına "Hicâz Zirgüle" veya "Zirgüleli Hicâz" da denilir. Makam çıkıcıdır. Dizisi 6 + VI şeklindedir; yani bir Hicâz beşlisinin tiz tarafına bir Hicâz dörtlüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru "SAST + SAS" ve tizden peste doğru "SAS + TSAS" tertibinde sıralanmıştır. Beşli ile dörtlünün birleştiği yerde bulunan ses (beşinci derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkii dügâh perdesidir (Arel, 1991, s.55).

Zengûle makamının notası yazılırken donanıma "Si" için bir bakiyye bemolü, "Do" ile "Sol" için de birer bakiyye diyezi konulur.

Arel, makamın tarifini yaparken Suphi Ezgi gibi dörtlü ve beşlilerden faydalanmıştır. Ayrıca yine tariflerinde donanımdan bahsetmiş ve diziyi tarifleyen rumuzları da eklemiştir (SAS, TTBT gibi).

1.1.5 YILMAZ ÖZTUNA (1930-2012)- BÜYÜK TÜRK MÛSİKÎSİ ANSİKLOPEDİSİ

Hüseyin Sadeddin Arel'in takipçilerinden Öztuna ise, Hicâz makamını şu şekilde tarif etmektedir:

Hicâz makamı; Türk mûsıkîsinin 8 numaralı makamıdır. Hicâz dörtlüsüne Rast beşlisinin eklenmesiyle yapılmıştır. Güçlüsü Nevâ (re) perdesidir. Durağı

Dügâh (la) perdesidir ve Hicâz dörtlüsü ile kalır. Dizisi inici- çıkıcıdır. Donanımına Si için bir bakiye bemolü (dik kürdî), Fa ve Do için birer bakiye diyezi (evc ve nîm hicâz) konur. Niseb-i şerife sayısı 7'dir. Araplar genelde Hicâz yerine Hicâzî demektedirler (Öztuna, 1990, c.I, s.343).

Hicâz Hümâyûn makamı; Türk Mûsıkîsinin "9" numaralı basit makamıdır. 5 asırdan daha eski olduğu kesin şekilde biliniyor. Hicâz dörtlüsüne Bûselik beşlisi eklenerek yapılmıştır. Hicâz dörtlüsü ile dügâh (lâ) perdesinde durur. Güçlüsü, nevâ (re) perdesidir. Niseb-i şerîfe sayısı 6'dır. Donanımına si bakıyye bemolü (dik kürdî) ile do bakıyye diyezi (nîm hicâz) alır (Öztuna, 1990, c.I, s.356).

Hicâz Uzzâl makamı; Türk Mûsıkîsi'nin 10. Basit makamıdır. Hicâz makamına –bu ailenin diğer üyeleri olan– Hümâyûn ve Zengûle'den daha yakındır. Onun için bir çok Uzzâl parçaya "Hicâz" da denmiştir. XV. asırdan evvelki bir devirde yapılmıştır. Hicâz beşlisine Uşşak dörtlüsü ilâvesiyle yapılmıştır. Umûmiyetle çıkıcı, nâdiren inici kullanılmıştır. Dügâh (lâ) perdesinde Hicâz beşlisi ile kalır. Güçlüsü hüseynî (mi) perdesidir. Niseb-i şerîfe'den dizisinde 7 tane olmakla mülâyim'dir. Donanımına si bakıyye bemolü (dik kürdî) ile fa ve do bakıyye diyezleri (evc ve nîm hicâz) konulur (Öztuna, 1990, c.II, s.467).

Zirgüleli (Zengûleli) Hicâz makamı; Türk Mûsıkîsi'nin 11. basit makamıdır. XIII. asırdan daha önceki bir asırdan Hicâz'dan ayrılarak teşekkül etmiş en eski makamlardandır. Hicâz Ailesi denilen 4 basit makamdan biri ve müstakil olarak en az kullanılanıdır. Hayal ve esrar telkîn eder. Hicâz beşlisi ile Hicâz dörtlüsü'nden müteşekkildir. Beşli ile dügâh (lâ) perdesinde kalır. Güçlü, beşlinin dörtlü ile birleştiği ses olan hüseynî (mi) perdesidir. Umûmiyetle çıkıcı olmakla beraber, inici ve çıkıcı-inici şekilleri de kullanılmıştır. Dizisinde niseb-i şerîfe'den 7 tanesi olmakla mülâyim'dir. Donanımına si bakıyye bemolü (dik kürdî) ile do ve sol bakıyye diyezleri (nîm hicâz ve nîm şehnâz) konulur. Bir defa kullananlardan ziyâde kasvet, hayal, masal ve melankoli duyguları verir (Öztuna, 1990, c.II, s.521).

Öztuna, makamları tarif ederken basit, bileşik gibi özelliklerinden bahsederken bunların kaçıncı sıradaki makmalar olduğunu beraberinde ekler. Ayrıca makamın inici, çıkıcı, inici-çıkıcı gibi özelliklerini de açıklarken hangi makamın insana hangi duyguları verdiğini de belirtmektedir.

1.2. SEYİR ODAKLI MAKAM ANLATIMLARINDA HİCÂZ MAKAMI AİLESİ ÜYELERİ

1.2.1. RÛH-PERVER (XV. YÜZYIL)

XV. yüzyılda yazıldığı tahmin edilen ve yazarı bilinmeyen Rûh-Perver'den elde ettiğimiz bilgiler şu şekildedir.

Hicâz makamı; kitaptaki on iki makamın içerisinde Hicâz ve Zengûle yer alır ancak bunların tarifleri ile ilgili bir bilgiye rastlayamadık. Bununla beraber Hümâyûn ve Uzzâl ise şubeler arasında yer alır.

Uzzâl; Hüseynî ile başlar ve Hicâz karar verir (Cevher, 2004, s.18).

Hümâyûn; önce Zengûle gösterir ve Rehâvi karar verir (Cevher, 2004, s.18).

Makam tarifi ayrıntılı olmasa da müellifin, eserinde dizi göstermek yerine seyir tarifini anlatmış olduğunu görüyoruz.

1.2.2. KİTÂB-I EDVÂR (XV. YÜZYIL)

> *Eserin üzerinde XVIII. yüzyıl ibaresi olmasına karşın yapılan incelemeler sonucunda eserin XV. yüzyıl Anadolu Türkçesi ile yazılmış olduğu görülmüştür. Bu da eserin yazıldığı yüzyılın XVIII. yüzyıldan çok uzak olduğunu göstermektedir ve ilk yazım yılının XV. yüzyıl olduğu fikrini güçlendirmektedir.* XVIII. yüzyıl meselesini de yine eseri British Library'de keşfeden M. H. Cevher'in aktardığına göre XVIII. yüzyılda eserin bir kopyasının yazılmış olduğu şeklinde yorumlayabiliriz (Cevher, 2004, s.V).

Uzzâl; Hüseynî perdesinden başlar ve Hicâz karar verir (Cevher, Kitâb-ı Edvâr, 2004:12).

Hümâyûn; Zengûle gösterdikten sonra, Rehâvî perdesinde karar verir (Cevher, 2004, s.12).

Uzzâl ve Hümâyûn terkîbler arasında gösterilmiştir.

Kitapta Hicâz ve Zengûle on iki makam arasında gösterilmektedir fakat bu makamların tariflerine rastlanılmamaktadır.

XV. yüzyıl ile birlikte karşımıza çıkmaya başlayan makamı seyir ile anlatma davranışı bu eserde de kendini tekrarlamaktadır.

1.2.3. ALİ UFKİ- MECMUA-İ SAZ-Ü SÖZ (1610? -1675?)

Mecmua-i Saz-ü Söz, pek çok notayı içeren, XVII. yüzyılın önemli bir yazması olmasının yanı sıra, beraberin günümüze pek çok metni de getirmiş olması açısından oldukça önemlidir. Eser, fasıllardan oluşturulmuştur. Bu fasıllar, makamlara göre tasnif edilmiş, her makamdan çeşitli örnekler verilmiştir. Verilen bu örneklerin yanı sıra ders verici dizeler de bulunmaktadır. Bu dizelerin arasında ilaç tarifleri, müstehcen şiirler, hicivler, şakalar da göze çarpmaktadır. Kısacası eser incelendiğinde iki farklı özelliği görülmektedir. Birincisi notalar, ikincisi ise metinlerdir.

Mecmua-i Saz-ü Söz'de notaları 23 farklı makam bulunmaktadır. Bu makamlara ait toplamda 497 eser bulunmaktadır (Meriç, 2012, s.77).

Ali Ufki, 15 numaralı fasıla Uzzâl makamını koymuştur. Bunu da Fasl-ı Uzzâl olarak adlandırmıştır ve bu fasıl, içerisinde 6 Peşrev, 2 Çalgısal Semaî, 4 Türkü barındırmaktadır. Mecmuai-i Saz-ü Söz'e göre Uzzâl makamını incelediğimizde; Uzzâl olarak adlandırılan, Hicâz Uzzâl makamının özellikleri ile seyir olarak uyum sağlamasına rağmen, dizek başında gösterilen arızaların eksik olduğu görülmektedir. Dizek başına sadece çargâh ve acem sesleri için 4 komalık diyez işareti konulmuştur. Bunun dışında Hicâz makamını oluşturan çok önemli öğelerden biri olan dik kürdî sesinin belirtilmediği anlaşılmaktadır. Bu durum da bir ihmal olarak görülebilir (Cevher, 2003).

1.2.4. MUSTAFA KEVSERÎ EFENDİ- KEVSERÎ MECMUASI

Kevserî Mecmuası, Kantemiroğlu'nun harf notası ile kaleme alınmış olan ve içerisinde 500'ü aşkın peşrev ve semainin verildiği bir derlemedir (Popescu-Judetz, 1998, s.17).

XVII. ve XVIII. yüzyıllara ait müzikal bilgileri içeren ve müellifi tarafından "Kitâb-ı Musikar" adı verilen bu eserde makam tarifleri de yer almaktadır. Kevserî'nin Hicâz makam ailesi üyelerine ilişkin tarifleri şu şekildedir:

> *Uzzâl makamı; uzzâl perdesi neva ile çargâh arasında olan nim perdenin adıdır. Ezgi hareketine dügâh perdesinden başlayıp segâh perdesine çıkar. Ondan çargâh perdesini atlayarak kendi perdesine varır. Uzzâl perdesinden neva, hüseynî, evç perdesine çıkıp dilerse gerdâniye perdesi dilerse şehnaz perdesiyle tiz uzzâl ve tiz hüseynî perdesine kadar çıkmaya hükmü vardır. Aynı yoldan geri dönüp dügâh perdesinde karar verir. Dügâh perdesinden daha aşağı inmek istenirse ister zengûle perdesi ile isterse de rast perdesi ile nerm uzzâl perdesine kadar inilebilir ve geri dönüp dügâh perdesinde karar verilir* (Yalçın, 2020, s.125)

Zengûle makamı; zengûle perdesi dügâhın altında ve rast perdesinin üstünde olan nim perdeye denilir. Zengûle makamının ezgi hareketine dügâh perdesinden başlanıp, zengûle perdesinden nerm uzzâle kadar inilir ve aynı yoldan dönülüp dügâh perdesinde karar verilir (Yalçın, 2020, s.126)

Hicâz makamı; Kevserî, Hicâz'ı terkîb olarak sınıflandırmıştır. Tarife göre, neva perdesinden uzzâl yönünden hareket eder ve sadece acem perdesiyle tiz perdelerde hareket eder. Bu hareketi sebebiyle biraz Uzzâl makamından fark edilebilir. Yine Uzzâl gibi dügâh perdesinde karar verir (Yalçın, 2020, s.133)

Kevserî'nin mecmuasını, incelediğimiz diğer eserlerden ayıran en büyük özelliğin eserin, makam/devir tarifinde şu ana dek gördüğümüz dizi anlatımının yanı sıra karşımıza seyir tarifi ile çıkıyor olması diyebiliriz.

1.2.5. GEVREKZÂDE HÂFIZ HASAN EFENDİ- MÛSİKÎ RİSÂLESİ (1727-?)

XVIII. yüzyılda yazılmış olan eserde müellif on iki ana makamı birkaç asır önceki selefleri gibi eserinde belirtmiştir. Bu on iki ana makam şunlardır: Rast, Irak, Isfahân, Zîrefkend, Büzürg, Zengûle, Rehâvî, Hüseynî, Hîcaz, Bûselik, Nevâ ve Uşşak'tır (Turabi, 2005, s.110).

Zengûle makamı; çargahtan hareket eder, pençgah perdesini çargaha iyice yaklaştırır ve o şekilde, ince sesi perdelere doğru çıktıktan sonra yine aynı yoldan geri dönüp çargahta karar kılar (Turabi, 2005, s.111).

Hicâz makamı; çargâh perdesini pençgah perdesine yaklaştırıp Hüseynî gibi hareket eder ve dügâh perdesine gelip orada kılar.

Müellifin bu açıklamış olduğu Zengûle ve Hicâz makamları kendisinin saydığı on iki makam arasındadır (Turabi, 2005, s.111).

Hümâyûn; Zengûle gibi hareket edip, Rehâvî şeklinde karar kılar (Turabi, 2005, s.114).

Uzzâl; pençgah ile çargâh arasına bir perde bağladıktan sonra hüseynî perdesinden ses vermeye başlar ve gelip dügâh perdesinde karar kılar (Turabi, 2005, s.117).

Yukarıda açıklanmış olan Hümâyûn ve Uzzâl makamları da müellif tarafından terkîb makamlar arasına konulmuştur. Terkîb makamlar günümüz ifadesiyle "Bileşik Makam" olarak çevrilebilir (Turabi, 2005, s.112).

Levendoğlu'nun, Urmevî'den günümüze kadar makamlarda dizi, tasnif ve seyir özellikleri açısından yaşanan tarif değişimlerini üç döneme ayırdığından bahsetmiştik. Gevrekzâde, eserinde artık bu üçüncü dönemin alışılagelmiş davranışı içerisinde olduğunu yani makamı seyir ile tarif ettiğini görmekteyiz.

1.2.6. KANTEMİROĞLU (1673-1723)

Kantemiroğlu; Kitâbü İlmi'l-mûsikî Alâ Vechi'l-hurûfât adlı eserinde, günümüzde Hicâz makam ailesi olarak bilinirlik kazanmış olan Hicâz, Hümâyûn, Zirgüleli Hicâz (Zengûle) ve Uzzâl makamlarına yer vermiştir. Eserde; Zengûle ve Uzzâl "ince sesli perdelerdeki makamlar", Hicâz "terkîb" olarak sınıflandırılırken, Hümâyûn ise "eskilere göre musıkî Edvârı" başlığı altında anlatılmıştır.

Kantemiroğlu, tarifine zengûle perdesinin, dügâh perdesinin altında ve rast perdesinin üstünde olduğunu ifade ederek başlar. Tarife göre; Zengûle, dügâh perdesinden başlayıp makama adını veren perdeye basar ve oradan kalın uzzâle dek indikten sonra yine aynı yoldan geri dönüp dügâh perdesinde karar verir. (Kantemiroğlu, 2001, c.I, s.82).

Eserde, Zengûle'nin özgün bir yapısının olmadığı, bu nedenle az eser bestelendiği de belirtilmiştir. Kantemiroğlu Edvârı'nda bu makamda bir eser bulunmaktadır. (Kantemiroğlu, 2001, c.II, s.IX).

Uzzâl makamının tarifi ise, Uzzâl perdesinin Nevâ ile Çârgâh arasındaki yarım perde olduğu ifade ederek tarife başlar. Dügâh perdesinden başlayan seyir, segâha çıkar, oradan çargâh perdesini atlayıp, zengûle perdesine basar. Daha sonra, nevâya, hüseynîye ve evce çıkıp, evcden sonra bazen gerdâniye perdesiyle bazen de şehnâz perdesiyle, tiz uzzâle, tiz hüseynîye dek uzanabilir. Oradan gene aynı yoldan geri dönüp, dügâh perdesinde tam karar verir. Dügâh perdesinden daha aşağıya inilecekse, zengûle perdesi ya da rast perdesi kullanılarak kaba uzzâle dek inebilir ve ardından dügâh perdesinde tam karar verilir (Kantemiroğlu, 2001, c. I, s.80).

Terkîb olarak sınıflandırılan Hicâz makamının eserdeki tarifinde; nevâ perdesinden hareket edildiği ve tıpkı uzzâl gibi gezinildiği anlatılmıştır. Tarife göre; sadece tiz bölgedeki perdelerde acem perdesinin kullanılması bakımından Uzzâl'den farklılaşır ve yine Uzzâl gibi, dügâh perdesinde karar verir (Kantemiroğlu, 2001, c. I, s.103).

Hümâyûn makamı; Kantemiroğlu tarafından kullanılmayan bir terkip olarak tanımlanmış ve eski Edvârlardaki tariflerin Sabâ'ya benzediği yorumu yapılmıştır. (Kantemiroğlu, 2001, c. I, s.74).

Kantemiroğlu, XVII. yüzyıl sonlarında yazdığı Edvârında, çağdaşları gibi makamları seyir özelliklerine göre tarif etmektedir. Yine diğer teorisyenler gibi bazı makamları terkîb olarak nitelendirmiştir. Genel olarak baktığımızda Kantemiroğlu'nun aktardığı makam tarifleri günümüzdeki tarifler ve yaygın icra özellikleriyle yakınlık göstermektedir.

1.2.7. NÂSIR ABDÜLBÂKİ DEDE- TEDKÎK u TAHKÎK (1765-1821)

> *Hicâz; neva perdesinden başlayıp hicâza, segâha sonra dügâh perdesine gelip orada kara verir; ama neva perdesinden yukarı hüseynî, evc, gerdâniye, muhayyer perdesine dek çıkabilir; dügâh perdesinden aşağı da rast perdesine inebilir. Bu makam üzerinde, daire konusundan başka bir de hicâz perdesinin kullanılması konusunda görüş ayrılığı vardır. Eskiler hicâz yerine saba perdesi kullanırlardı. Bu şekilde, hicâz perdesi kullanımı sonrakilerin eskilerinin buluşudur* (Tura, 2006, s.38).

Uzzâl; hüseynî perdesinden başlayıp uzzâl perdesinde çokça durarak hicâz yapar ve karar verir; ama hüseynî perdesinden başladığında, evc ve gerdâniye perdelerine de gitmesi gerekir. Bu bileşim üzerindeki görüş ayrılığı Hicâz makamı konusundaki görüş ayrılıklarıdır (Tura, 2006, s.47).

Hümâyûn; Isfahân ile Hicâz'ın bileşimidir. Hicâz'la karışık Isfahân yapmaya başlayıp Hicâz'la karar verir. Bunun da gecikenlerin buluşu olması uygundur (Tura, 2006, s.57)

Zengûle (Çıngırak); rast perdesinden harekete başlayıp zirgüleyi ve yine rast perdesini ve yine zirgüle ve dügâh perdelerini ve yine zirgüle perdesini gösterdikten sonra çıkarak ve inerek Hicâz yapmaya başlayıp (o şekilde) karar verir. Bu bileşim gecikenlerin eskilerinin buluşudur (Tura, 2006, s.61).

Tedkîk ü Tahkîk'i yazmadan önce Nasır Dede, o dönemde mûsikî teorisini bilen ve kendisine anlatacak birilerini aramış fakat bulamamıştır. Naçar kaldığından ötürü III. Selim'in de onayını alarak Tedkîk ü Tahkîk'i yazmıştır (Behar, 2017, s.66-67).

Görülüyor ki Nasır Dede, kendi incelediği kitaplarda anlatılan mûsikîdeki zıtlıkları da hesaba katarak teorik olarak en doğruyu yazmayı amaçlamıştır. Buradan da makamları anlatırken sadece dizi ile anlatma davranışını değil, seyir tarifini aktarmayı tercih ettiğini görmekteyiz.

1.3. DİZİ VE SEYİR ODAKLI MAKAM ANLATIMLARINDA HİCÂZ MAKAMI AİLESİ ÜYELERİ

1.3.1. HAŞİM BEY MECMUASI (1815-1868)

Haşim Bey, XIX. yüzyılın önde gelen mûsıkîşinasları arasındadır. Bununla beraber sazende, hanende, bestekar ve mûsıkî hocası olarak tanınmıştır. Sarayda önemli görevlerde bulunmuş ve yazdığı mecmua dönemin basılmış olan tek mecmuası olma özelliğini taşmaktadır. Ayrıca Haşim Bey, kitabında bazı makamları açıklamakla kalmamış, bu makamların klasik batı müziğinde hangi tonlara karşılık geldiğini de yazmıştır (Yalçın, 2016, s.16). Bu durum da bize Mızıkayı Hümâyûn'un zamanın mûsıkîşinaslarını ve yazılı-eğitsel müzik dünyasını etkisi altına aldığını göstermektedir.

Haşim Bey, mecmuasında Hicâz ailesi makamlarından iki tanesini tarif etmiştir. Bunlar şu şekildedir:

Hümâyûn makamı; ilkin Isfahân makamı gibi hicâz ile nevâdan ağaze ederek nevâya kadar inip sonra nevâdan hicâz, kürdî, rast açarak yine dügâhta karar verir. Yine bu makama Batı Müziği'nde re majör tabir ederler.

Hicâz makamı; ilkin hicâz, nevâ, hüseynî, evc, şehnaz göstererek ağaze edip nevâya kadar inip daha sonra nevâ, hicâz, kürdî ile dügâhta karar verir. Bu makama Batı Müziği'nde re majör tabir ederler.

Haşim Bey Mecmuasında makam tariflerinin yine Urmevî ve haleflerinden ayrı olarak -haleflerinden kasıt XV. yüzyıla kadar makamların/devirlerin diziler ile anlatılma davranışını benimseyen Edvâr yazarlarıdır- artık klasik bir XVIII. yüzyıl davranışı olan seyir anlatımı ile gerçekleştiğini görmekteyiz. Bununla beraber Haşim Beyde karşımıza çıkan ayırt edici bir başka özellik ise makamları tarif ettikten sonra, bunları tonal müzik ile eşleştirmeye çalışmış olmasıdır.

1.3.2. SUPHİ EZGİ- (1869-1962 NAZARİ VE AMELİ TÜRK MUSİKİSİ)

Ezgi, hicaz makam ailesi üyelerini açıklarken dörtlü/beşli diziler, uyumlu/uyumsuz sesler ve seyir özellikleri hakkında bilgiler vermektedir.

Hicâzı Hümâyûn makamı; Hicâzı Hümâyûn makamı gizli mütenafirdir. Hümâyûn'nun dizisi pest tarafta bir Hicâz dörtlüsüne tiz tarafta bir Puselik

beşlisinin katılmasından teşekkül etmiştir. Bu makam sâit, nazil müstameldir. Güçlü nağmesi dördüncü derece olan Neva'dır. Onun yeden sesi, durak nağmesîle bir taninî buudündedir. Makam, ya durak veyahut güçlü seslerinden başlar; pest taraftaki Hicâz dörtlüsünde seyredip güçlüde veya durakta muvakkat bir karar yaptıktan sonra Puselik beşlisinde dahi gezinerek Hicâz dörtlüsü ile durakta kalır.

Hümâyûn'u mevkiinde yazmak için, Hümâyû'nun ikinci sesi evveline bir bakiye bemolü koymalıdır. Hümâyû'nun üçüncü sesi başına bir bakiye diyezi koyarız. Hümâyûn dizisinin donanımında; ikinci dereceye bir bakiye bemolü, üçüncü dereceye bir bakiye diyezi vazetmekle matlup hasıl olunur (Ezgi, 1933, c.I, s.61-62).

Hicâz makamı; Hicâz makamı mülayimdir. Hicâz makamının dizisi, pest tarafta bir Hicâz beşlisine tiz tarafta bir Uşşak dörtlüsünün iltihakından müşkkeldir. Makam sâit ve nazil olarak karışık bir halde kullanılmıştır. Güçlü beşinci derece olan hüseynî-mi nağmesidir. Onda yeden sesi ile durak nağmesi aralığı bir taninidir. Makam bazen duraktan bazen güçlüden başlar. Duraktan başladığına göre Hicâz beşlisinde seyrederek ya durakta yahut güçlüde asma kalır ve sonra uşşak dörtlüsünde de gezinerek Hicâz beşlisi ile karargâhta durur (Ezgi, 1933, c.I, s.65-66).

Uzzâl makamı; Uzzâl makamı mülâyimdir. Dizisi Hicâz'ınkinin aynıdır ve lâkin dizinin bünyesi pest tarafta bir Hicâz dörtlüsüne tiz tarafta bir Rast beşlisinin inzimam etmesinden husul bulmuştur.

Uzzâl sâit ve nazil bir tarzda karışık olarak istimal edilmiştir. Güçlü sesi Nevâ'dır. Güçlüden veya karargâhtan başlayan makam dördüncü derecede muvakkat bir karar yapar ve Hicâz dörtlüsü ile durakta kalır (Ezgi, 1933, c.I, s.68).

Zirgüleli Hicâz; Zirgüleli Hicâz makamı mülâyimdir. Dizisi, pest tarafta bir Hicâz beşlisine tiz tarafta bir Hicâz dörtlüsünün ilavesinden oluşmuştur. Makam sâittir. Güçlü nağme beşinci derece hüseynî-mi perdesidir. Makam duraktan veya güçlüden başlar. Hicâz beşlisinde seyirden sonra güçlüde muvakkat karar yapar. Sonra tiz taraftaki Hicâz dörtlüsünde de seyir ile karargâhta durur (Ezgi, 1933, c.I, s.70-71).

Ezgi, makamları dizi, güçlü, durak, dörtlü ve beşliler ile tarif etmiştir. Bununla beraber yine kendinden öncekiler gibi seyir özelliklerinden bahsetmiş ve tarif ettiği makamın uyumluluğunu da (mülâyim, gizli mütenâfir, mütenâfir) beraberinde eklemiştir.

1.3.3. RAUF YEKTA BEY (1871-1935) TÜRK MUSİKİSİ

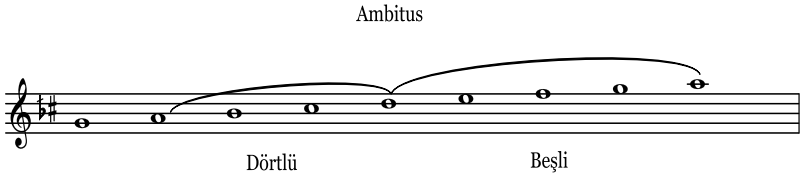
Rauf Yekta, makamların tarifini gerçekleştirirken *Ambitus*[6] denilen dizi ile tarif eder ve ardından da örnek bir seyir örneği sunar. Bunların aynı zamanda tonal müzikteki

[6] Rauf Yekta, Ambitus kelimesi ile pestten tize kadar bir makamın kuruluşu içerisine giren seslerin tamamını ifade etmektedir. Orhan Nasuhioğlu, **Türk Mûsıkîsi Rauf Yekta Bey**, 1986, s.67.

karşılıklarını da vererek bir eşleştirme yapmaktadır. Bunun amacı ise batılı müzikçilere makamı daha iyi anlatabilmek, sunmaktır (Nasuhioğlu, 1986, s.69).

Dolayısıyla Yekta'nın makamları nasıl tarif ettiğini açıklarken Ambitus üzerinde göstermek gerekecektir. Buna göre;

Hicâz makamı;



Şekil 1. 24

Yekta'nın, orijinal metni Fransızca olan kitabında ambitus ile tanıttığı (tariften ziyade batılı müzikçilere tanıtma amacı var) otuz farklı makam içerisinde Hicâz makam ailesinden sadece Hicâz makamı bulunmakta. Fakat ambitus dizide Hicâz'ı gösterdikten sonra verdiği örnekte, ailenin diğer üyelerinin çeşniler yolu ile göstermektedir. Makamın tarifini yaparken yukarıda bahsettiğimiz gibi tonal müzik ile ortak nokta bulmak adına tonik/dominant bilgisini de vermektedir. Buna göre dügâh perdesine T (tonik), nevâ perdesine D (dominant) demiştir.

1.3.4. M. EKREM HULÛSİ KARADENİZ (1904-1981)- TÜRK MÛSİKÎSİNİN NAZARİYE VE ESASLARI

Hicâz; çoğunlukla rast, dügâh veya hicâz, nevâ perdelerinden terennüme başlar ve dügâh perdesinde karar verir.

> *Bu makam çıkış ve inişte iki ayrı ıskala kullanır. Nota yazarken eserin baş tarafına evc ve hicâz perdelerine mahsus olan diyez işaretleriyle birlikte kürdî perdesine mahsus olan bemol işaretini koymak en uygun şeklidir. Bununla beraber incelediğimiz birçok eserde bazen sadece diyezlerden bir veya ikisinin veya sadece bemol işaretinin baş tarafa yazıldığı, diğer işaretlerin ise eser arasında yeri geldikçe konulduğu görülmüştür. Bu şekiller de yanlış olmamakla beraber en uygun olanı yukarıda söylediğimiz şeklidir.*
>
> *Seyir ve Çeşni: rast, dügâh veya hicâz, nevâ perdelerinden terennüme başlayıp hüseynî, evc, gerdâniye ve muhayyer perdelerine kadar yükseldikten sonra dönüşte acem perdesiyle inip hüseynî perdesi üzerinde duruşlar yaparak nevâ, hicâz, kürdî perdeleriyle dügâh perdesine iner ve çoklukla rast göstererek dügâh perdesinde karar verir. Karar esnasında yegâh perdesine kadar indiği de olur. Bir kısım bestekarlar başlangıçta Isfahân makamı gibi hicâz, nevâ ve bûselik perdeleriyle terennüme başlamışlarsa da bu şekil makbul değildir. Hicâz makamını aynı ıskalayı kullanan Hümâyun makamından ayırt edebilmek için, nevâ perdesinde*

pek durmamak gerekir. Hicâz makamının hususî çeşnisi seyir esnasında hüseynî perdesi üzerinde durmak, Hümâyûn makamının hususî çeşnisi de hüseynî yerine nevâ perdesi üzerinde durmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz, 1983, s.104-105).

Uzzâl; çoğunlukla hicâz ve nevâ perdesinden terennüme başlayıp dügâh perdesinde karar verir.

Bu makam çıkışta ve inişte aynen Hicâz makamının ıskalalarını kullanır. Nota yazarken eserin baş tarafına evc ve hicâz perdelerine mahsus olan diyez işaretleriyle birlikte kürdî perdesine mahsus olan bemol işaretini de yazmak en uygun şeklidir.

Seyir ve Çeşni: Çoklukla hicâz ve nevâ perdesinden terennüme başlayıp aynen Hicâz makamı gibi seyreder. Seyir esnasında münasebet getirip evc ve acem perdelerini kısaca birlikte kullanır ve karardan evvel makamın kendisine mahsus bir çeşnisi ile hicâz, nevâ ve hüseynî perdelerini fazlaca kullandıktan sonra aynen Hicâz makamı gibi dügâh perdesinde karar verir. Makamın hususî çeşnisi, seyir esnasında münasebet aldırarak evc ve acem perdelerini kısaca birlikte kullanmak karardan evvel hicâz, nevâ ve hüseynî perdelerini fazlaca kullanmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz, 1983, s.105).

Hümâyun; nevâ perdesinden terennüme başlar ve dügâh perdesinde karar verir.

Bu makam çıkışta ve inişte aynen Hicâz makamının iniş ıskalasını kullanır. Nota yazarken eserin baş tarafına Hicâz perdesine mahsus olan diyez işareti ile kürdî perdesine mahsus olan bemol işaretini birlikte yazmak en uygun şeklidir.

Seyir ve Çeşni: Nevâ perdesinden terennüme başlar ve ıskaladaki perdelerle tize doğru seyrettikten sonra inişte aynen Hicâz makamı gibi seyrederek nevâ perdesine kadar iner ve nevâ, hicâz perdeleri üzerinde hazin nağmelerle duruşlar yaparak aynen Hicâz makamı gibi dügâh perdesinde karar verir. Bazı bestekârlar bu makamda Rast perdesini fazlaca kullanmışlarsa da buna lüzûm yoktur. İhtiva ettiği hazin nağmeler itibari ile bu makama "Garip Hicâz" ve "Kervan Kıran" da demişlerdir. Makamın hususî çeşnisi nevâ ve hicâz perdeleri üzerinde hafif duruşlar yapmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz, 1983, s.106).

Hicâz zengûle; aynen Hicâz makamı gibi rast, dügâh veya ıskalanın uygun başka bir perdesinden terennüme başlayıp dügâh perdesinde karar verir.

Bu makam çıkışta ve inişte aynen Şahnaz makamının ıskalalarını kullanır. Nota yazarken eserin baş tarafına kürdî perdesine mahsus olan bemol işaretiyle hicâz perdesine mahsus olan diyez işaretini birlikte yazmak, diğer işaretleri ise eser arasında yerleri geldikçe göstermek en uygun şeklidir.

Seyir ve Çeşni: Aynen Hicâz makamı gibi başlayıp seyrettikten sonra tiz tarafta Şahnaz makamı gibi şahnaz ve nevruz perdelerini kullanır ve hüseynî perdesi üzerinde hafifçe durduktan sonra yine Hicâz makamı gibi seyrederek dügâh perdesinde karar verir. Hicâz makamından farklı olarak karar esnasında zengûle perdesi kullanılır. Makamın hususî çeşnisi Şahnaz makamı gibi tizden değil de Hicâz

makamı gibi pest taraftan terennüme başlamak, bundan sonra tiz tarafta Şahnaz makamı gibi seyrederek muhayyer ve hüseynî perdelerinde durmak ve Hicâz makamı gibi karar vermekle beraber, karardan önce mutlaka zengûle perdesi kullanmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz, 1983, s.107).

Karadeniz, ilgili makamın seyir özelliklerini açıklarken seyir için *terennüm* kelimesini sıklıkla kullanmaktadır. Bununla birlikte makama nasıl ve nereden başlanacağı konusunda *daha uygundur, gerek yoktur* gibi açıklamalara da yer vermektedir.

1.3.5. İSMAİL HAKKI ÖZKAN (1941-2010)- TÜRK MÛSIKÎSİ NAZARİYATI VE USÛLLERİ KUDÜM VELVELELERİ

İsmail Hakkı Özkan makamları diğer nazariyatçılara göre daha ayrıntılı şekilde açıklamıştır. Biz olabildiğince sadeleştirip kısaltarak aktaracağız.

Hümâyûn makamı;

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: Çıkıcı-inicidir.

Dizisi: Yerinde Hicâz dörtlüsüne Nevâ'da Bûselik beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir. Üzerinde Bûselik çeşnili yarım karar yapılır.

Asma Karar Perdeleri: Hicâz seyri sırasında zaman zaman Rast perdesine düşülür ki burada meydana gelen çeşni Nikrîz çeşnisidir. Hicâz makamında yerinde Nikrîz'li asma karar önemlidir. Ayrıca nîm hicâz ve dik kürdî perdelerinde herhangi bir çeşni teşekkül etmediği halde asma kararlar yapılır ki, bu iki perdedeki asma karar da çok önemli olup makama kişiliğini kazandırır (Özkan, 1984, s.134).

Bunlardan başka bütün Hicâz çeşitleri için geçerli olan bir durum vardır. Bütün Hicâz çeşitleri kendi seyirleri sırasında mutlaka birbirlerine geçki yaparlar. Aileden birinin güçlüsü, öteki Hicâz çeşidi için asma karar perdesi olur. Nevâda Rast'lı, hüseynîde Uşşak'lı ve çok az olmakla beraber hüseynîde Hicâz'lı asma kararlar, Hümâyûn'da yapılır (Özkan, 1984, s.134).

Donanımı: Si için bakiye bemolü, Do için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Yedeni: Rast perdesidir. Bazen bakiye diyezli Sol (nîm zîrgûle) perdesi kullanılmıştır.

Genişlemesi: İki durum söz konusudur;

1- Durak perdesi üzerinde bulunan Hicâz dörtlüsü simetrik olarak tiz durağın üst tarafına göçürülür.

2- Nevâ üzerindeki Bûselik beşlisi, Muhayyer'de Kürdî dörtlüsü eklenmesiyle Nevâ'da Bûselik dizisi halinde uzatılır.

Bu iki genişlemede muhayyer perdesinde kalış yapılmaz. Ayrıca çok nadir olarak görülen iki çeşit genişleme daha vardır. Bu genişlemeler şöyledir;

3- Yegâh perdesinde bir Rast beşlisi getirilir.

4- Yegâh perdesine Nikrîz beşlisi, hüseynî aşîrân perdesine Hicâz dörtlüsü getirilerek genişletilir.

Seyir: Durak veya güçlü civarından seyre başlanır. Dizinin iki tarafında karışık gezinilip nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Asma kararlar gösterilir. Dügâh perdesinde Hicâz çeşnisiyle tam karar yapılır.

Not: Diğer Hicâz çeşitlerine de geçkiler yapılacaktır (Özkan, 1984, s.134-136).

Hicâz makamı;

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnici- çıkıcı, bazen de çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Hicâz dörtlüsüne Nevâ'da Rast beşlisinin eklenmesiyle meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir, üzerinde Rast çeşnisi ile yarım karar yapılır.

Asma Karar Perdeleri: Hümâyûn makamında olduğu gibi, yerinde Nikrîz'li nîm hicâz, dik kürdî perdelerinde çeşnisiz asma kararlar yapılır. Ayrıca Hicâz ailesinin öteki makamlarının yarım karar yaptıkları güçlü perdeleri bu makam için asma karar perdesidir. Bunlar: Nevâ'da Bûselik'li, hüseynîde Uşşak'lı ve Hicâz'lı asma kararlardır.

Donanımı: Si için bakiye bemolü, Fa ve Do için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir. Bazı klasiklerde nadir de olsa nîm zîrgûle kullanılmıştır.

Genişlemesi: Hicâz makamı dizinin tiz tarafından, hem de pest tarafından genişleyebilir.

1- Pest taraftaki genişleme: Nevâ perdesi üzerindeki Rast beşlisi simetrik olarak durağın altına ve yegâh perdesi üzerine göçürülür.

Çok nadir olmakla beraber, pest taraftan yegâh perdesine Nikrîz beşlisi ve hüseynî aşîrân perdesine Hicâz dörtlüsü ile düşüldüğü de görülüyor.

2- Tiz taraftaki genişleme: Nevâ perdesi üzerindeki Rast beşlisi, muhayyer perdesinde bir Bûselik dörtlüsü eklenmesiyle nevâda Acem'li Rast dizisi halinde uzatılır. Muhayyer perdesi üzerinde herhangi bir kalış yapılmaz.

Not: Yerindeki Hicâz dörtlüsü de simetrik olarak tiz durağın üzerine göçürülebilir.

Seyir: Durak veya güçlü civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra güçlü nevâ perdesinde Rast çeşnisiyle yarım karar yapılır. Dügâh perdesinde Hicâz dizisiyle tam karar yapılır (Özkan, 1984, s.140-141).

Uzzâl makamı;

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnici- çıkıcı, bazen de çıkıcı olarak kullanılmıştır.

Dizisi: Yerinde Hicâz beşlisine hüseynîde Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Hüseynî perdesidir. Üzerinde Uşşak çeşnili yarım karar yapılır. Aynı zamanda öteki Hicâz çeşitlerinin güçlüleri bu makam için asma karar perdeleri olurlar.

Donanımı: Si için bakiye bemolü, Fa ve do için bakiye diyezleri donanıma yazılır.

Yedeni: Sol (rast) perdesidir. Bazı klasik eserlerde nadiren de olsa nîm zîrgûle perdesinin kullanıldığı görülüyor.

Genişlemesi: Makam tiz taraftan genişler. Güçlü hüseynî üzerindeki Uşşak dörtlüsü muhayyerde bir Bûselik beşlisi ilavesiyle hüseynîde Uşşak dizisi halinde uzatılır. Fakat muhayyer perdesinde asma karar kesin olarak yapılmaz.

Uzzâl makamı da Hicâz ve Hümâyûn makamları gibi pest taraftan nadiren yegâh perdesine, Nikrîz hüseynî aşîrân perdesine Hicâz çeşnileri düşülerek genişletilmiştir.

Seyir: Güçlü veya karar perdeleri civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra, hüseynî perdesinde Uşşak'lı yarım karar yapılır. Dügâh perdesinde Hicâz çeşnisiyle tam karar yapılır (Özkan, 1984, s.146-147).

Zîrgûle'li Hicâz makamı;

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnici- çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Hicâz beşlisine hüseynîde Hicâz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Hüseynî perdesidir.

Donanımı: Si için bakiye bemolü, Fa için koma diyezi, Do ve Sol için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Yedeni: Bakiye diyezli Sol (nîm zîrgûle) perdesidir.

Genişlemesi:

1- Durak üzerindeki Hicâz beşlisi simetrik olarak tiz durak üstüne göçürülür.

2- Hüseynî perdesi üzerindeki Hicâz dörtlüsü, muhayyerde bir Bûselik beşlisi eklenerek hüseynîde Hümâyûn dizisi uzatılır.

3- Pest taraftan da hüseynîdeki Hicâz dörtlüsü simetrik olarak hüseynî aşîrân perdesine göçürülebilir. Bazen de yegâh perdesine Rast beşlisi ile düşülüp genişletilebilir.

Seyir: Hüseynî perdesi civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra hüseynî perdesi üzerinde yarım karar yapılır. Dügâh perdesinde, nîm zîrgûle perdesini yeden kullanarak, Zîrgûle'li Hicâz çeşnisi ile tam karar yapılır (Özkan, 1984, s.151-152).

Özkan, diğer nazariyatçılara göre seyir ve genişleme kavramlarına çok daha ayrıntılı şekilde yer vermiştir.

Şeyhülislam Esat Efendi'nin Atrabü'l Asar'ından edinmiş olduğumuz bilgiler doğrultusunda Atrabü'l Asar'da en sık rastlanan makamların toplam repertuvar içerisindeki yüzdelik dağılımını tablo halinde aşağıda verdik. Kimi araştırmacılara göre Hicâz makamı, geleneğin hiç değişmeyeni olarak kabul edilmektedir (Tohumcu, 2012). Aşağıdaki tablo bize bununla ilgili bir bilgi vermemektedir fakat *geleneğin hiç değişmeyeni* kısmı tartışmalı olsa da[7] XVII. ve XVIII. yüzyıllardaki bestecilerin makamsal yaratmalarında Hicâz makamını ne ölçüde tercih ettikleri ile ilgili fikir vereceğini düşünmekteyiz (Behar, 2017, s.202).

[7] Konunun tartışmalı olmasını şuraya bağlayabiliriz; Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî, Maragalı Abdulkadir gibi sistemci okul mensubu Edvâr yazarlarından başlayarak Hicâz veya *Hicâzî* makamı ve bunun aile üyeleri isim olarak XIII. Yüzyıldan bu yana makamsal tanımlamalarda yer almaktadır. Yukarıdaki yazımızda da belirttik; üç dönemin Hicâz makamları arasında Hicâz dizisi ve Irak devri arasındaki bağlantıda olduğu gibi isimsel veya dizisel benzerlikler/farklılıklar bulunmaktadır.

Hafız Post		Kantemiroğlu		Atrabü'l Asar	
Makam	Eser (%)	Makam	Eser (%)	Makam	Eser (%)
Hüseynî	14,2	Hüseynî	14,8	Hüseynî	15,5
Acem	6,7	Neva	9,4	Neva	9,6
Saba	6,4	Rast	7,7	Segâh	6
Neva	6,3	Irak	7,7	Aşiran	6
Irak	6,1	Acem	6,25	Beyati	5,1
Beyati	5,8	Segâh	6,25	Saba	4,8
Rehavi	5,6	Saba	3,7	Acem	4,8
Segâh	5,6	Beyati	3,7	Irak	4,8
Eviç	5,2	Pençgah	3,1	Eviç	4,2
Uşşak	4,3	Muhayyer	3,1	Uşşak	4,2
Muhayyer	4,1	Eviç	2,6	Hicâz/Uzzâl	4,2
Rast	1,8			Muhayyer	3,6
				Rast/Rehavi	2,4

Tablo 1. 2

Atrabü'l Asar'da Esat Efendi toplam 31 ayrı makamdan güfte örnekleri vermektedir. Hafız Post Mecmuası'ndaki güfteler 30 ayrı makam başlığı altında toplanmıştır. Kantemiroğlu Edvârı'nda ise 46 ayrı makamda saz eserleri bulunmakta. Hüseynî, Neva, Beyati, Acem, Segâh, Irak, Eviç, Saba olmak üzere bu sekiz makamdaki eserler, Hafız Post Mecmuası'ndaki eserlerin %56,3'ünü, Kantemiroğlu Edvârı'ndakilerin %54,3'ünü, Atrabü'l Asar'dakilerin %54,4'ünü oluşturmaktadır. Tabloda görüldüğü gibi Hicâz makamı sadece yüzde dört dolaylarında bir yoğunluğa sahip görünmektedir.

Çeşitli zamanlarda farklı kişiler tarafından kaleme alınan kaynaklara baktığımızda makamlar/yüzdeler/eser sayıları değerlendirmesinde şu tablo (Meriç, 2012) ile karşılaşmaktayız:

	Makam	Türk Mûsikîsi Antolojisi	Hafız Post Mecmuası	Kantemiroğlu Edvârı	Hâfız Mecmuâ-i Sâz ü Söz	**Atrâbü'l Asâr**
1.	Hicâz	0,76 (1)	2,36 (23)	0,86 (3)	-	3,06 (5)
2.	Hümâyûn	-	-	-	-	-
3.	Uzzâl	3,81 (5)	1,74 (17)	2,60 (9)	2,21 (11)	1,84 (3)
4.	Zengûle	-	-	0,28 (1)	-	-
5.	Zirgûle	0,76 (1)	-	-	-	-

Tablo 1. 3

Yukarıdaki tabloyu incelediğimizde Türk Mûsikîsi Antolojisinde Hicâz %0,76 (1 tane), Uzzâl %3,81 (5 tane), Zirgûle %0,76 (1 tane); Hafız Post Mecmuasında Hicâz %2,36 (23 tane), Uzzâl %1,74 (17 tane); Kantemiroğlu Edvârında Hicâz %0,86 (3 tane), Uzzâl %2,60 (9 tane), Zengûle %0,28 (1 tane); Hâzâ Mecmuâ-i Sâz ü Söz'de Uzzâl %2,21 (11 tane); Atrâbü'l Asâr'da Hicâz %3,06 (5 tane), Uzzâl %1,84 (3 tane) oranlarıyla belirtilen Hicâz ailesi makamlarının dönemlerindeki kullanım/tanınma yüzdelerini görmekteyiz.

XVIII. yüzyıla kadar makamların farklı tarifleriyle karşılaşmaktayız. XVIII. yüzyıl dolaylarında makam tarifinin genellikle dügâhtan başlayıp ailenin ilgili üyesine göre nevâda veya hüseynîde güçlendiğini ve dügâhta durak verdiğini veya neva dolaylarından başlayıp yine Dügâhta durak verdiğini görüyoruz. Burada kuramcılar farklı ifadelerle seyre başlamışlardır (kimi bahsettiği perdeye nevâ demiş kimi ise çargâh ile pençgâh arasındaki bir yerde diyerek ilgili perdeyi açıklamıştır). XVII.-XVIII. yüzyılların hâkim makam tarifinin birbirinden çok farklı olmadığını, genel olarak yukarıda söylediğimiz şekilde olduğunu görüyoruz.

XV. yüzyıl dolaylarına geldiğimizde kendilerinden sonraki asırlardaki (XVII.-XVIII. yüzyıllar) makamı seyir ile tarif etme yönteminin burada başladığını görmekteyiz. XV. yüzyıl öncesindeki eserlerde makamın seyir ile anlatıldığına rastlamadık.

XV. yüzyıldan daha geriye gittiğimizde -bu zaman aralığına Urmevî ve Maragalı'nın arasındaki süreci koyabiliriz-, makam tarifinin diziler vasıtasıyla anlatıldığını, aralıkların harf sembolleri ile ifade edildiğini ve henüz seyir anlayışının

olmadığını görüyoruz. Bununla beraber makamın tarifinde dörtlü beşlilerden o dönemde de yararlanılmıştır. Fakat özellikle Urmevî'nin verdiği aralıkların (C aralığı gibi) esere göre değişiklik gösterebildiğini, oynayabildiğini yani sabit olmadığını gördük. Bunu da Urmevî'nin ve çağdaşlarının eksikliğine, bilgisizliğine bağlamadan dönemin geleneksel makam tarif etme yöntemi diyebiliriz. Konu ile ilgili ekleyebileceğimiz bir başka sonuç şudur; kendisi makamın tarifini yaparken o günkü geleneğin icabı olarak zoraki bir koma hesaplaması yoluna gitmemiştir. İlgili makam hangi aralığı/duyumu gerektiriyorsa harfin karşılık geldiği aralıklardan en Uygun olanı seçilir. Örneğin, mücenneb aralığı esere göre 8 veya 5 koma olarak kullanılabilir (koma hesabının önemsenmediğini söylemiştik fakat örnek olması açısından 8 ve 5 koma olarak söylüyoruz).

Çalışmamızın şu ana kadarki kısmında gördük ki makamın günümüze kadar belli başlı tanımları yapılmıştır. Bunlardan bazıları dizi göstermiş, bununla beraber dizinin belirli kısımlarına harfsel semboller vererek ilgili makamı/devri hatırlatıcı yollar izlemişlerdir. Bazıları ise seyir özelliklerinden yola çıkarak makamı bir nevi haritalandırmış, başlangıç noktaları, kalış noktaları, muhtelif perdeler ve durak noktasına dönüş yollarını anlatan bir seyir haritası kullanmışlardır.

Makamı bir diziye ihtiyaç duymadan ilgili ezgisel bölümü hatırlatıcı çekirdek ezgiler kullanarak açıklayan çalışmalara rastlamak da mümkün. İlgili çalışmada makamın tarifinde bir diziye ihtiyacın olmadığından, makamın ezgisel kodlar tarafından belirlenen bir sistem olarak ele alınması gerektiğinden bahsedilmektedir. Çalışmaya *ezgisel yönelim, çözülme merkezi, gerilme merkezi* yeni terimlerle de çalışma sahası açılmaya çalışılmaktadır. Örnek makam olarak hüseynî makamı seçilmiştir. Makama başlanılan yer, ezginin yöneldiği perde gibi noktalar üzerinde durulmuştur. Beraberinde makamı tarif ederken başlangıç, ara karar ve bitiş perdelerini de yok saymamaktadır. Sonuç olarak çalışmada, makamın tarifi için bir diziye ihtiyaç duyulmamıştır (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012, s.24-59).

Sistemci okul mensubu Edvâr yazarları makam/devir kavramını dörtlü ve beşlilerin oluşturduğu diziler yolu ile anlatmışlar, bunu yaparken de harflerle sembolize ettikleri aralıkları, herhangi bir koma hesabına girmeden ezginin/dizinin ilerleyişine göre belirlemişler ve gerekli aralık için yeniden bir işaret ekleme ihtiyacı duymamışlardır. Çalışmamızın başında makamsal müziğin ikinci dönemi olarak da açıklanmış olan XV.

yüzyıldan XVIII. yüzyıla kadar olan dönemde makamın tarifinde artık dizilerden ziyade karşımıza kısa şekillerde seyir tarifleri çıkmaktadır. Teorisyenler tariflerinde, ilgili makamın dizisine nereden başlanacağı, seyrin nasıl sonlandırılacağı gibi bilgiler eklemişlerdir. XVII. yüzyıl sonlarına gelindiğinde makam tariflerinde mutlaka bir dizi ve beraberinde bir de seyir karşımıza çıkmakta. Bununla beraber öncekiler gibi durak ve güçlü perdeleri gibi kavramlar devamında bulunuyor. Bu yüzyıldan sonraki tarifler günümüzdeki makam tariflerine en yakın bulduklarımız oluyor. Günümüzde kullanılan AEU sisteminde dizi, seyir ve muhtelif perdeler makamın tarifinde olmazsa olmaz bir yere sahip.

Bu konuda Rauf Yekta'nın makam kavramına bakışını önemsiyoruz. Kendisi makamı, bir oluş tarzı olarak nitelemekte ve bu tarzın da makamı teşkil eden çeşitli nisbetler ve gerekli aralıkların düzenlenmesiyle ortaya çıktığını belirtmektedir. Ardından makamı oluşturan unsurları da sıralamaktadır. Bu unsurlar; Teşkil edici unsurlar, Ambitus, Başlangıç, Güçlü, Karar perdesi, Seyir ve tam karar olmak üzere 6 tanedir (Nasuhioğlu, 1986, s.67).

Makam kavramına daha açıklayıcı bakış S. Bahadır Tutu'nun üç katmanlı makam tarifinde karşımıza çıkıyor. Tutu, makam teriminin dizi, güçlü, durak, seyir gibi farklı kavramlarla, farklı ekollerdeki karşılıklarıyla bir şekilde ilişkili olduğundan bahseder.

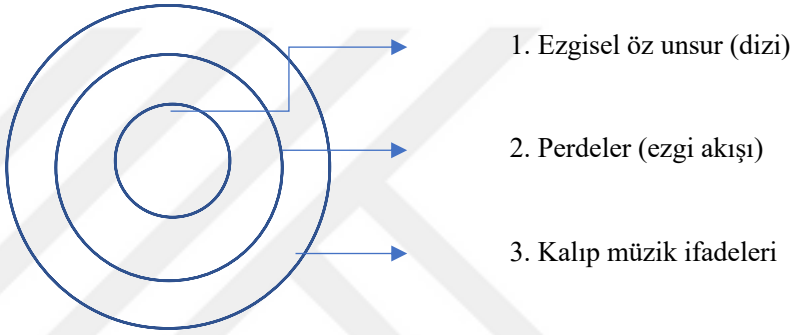
Diziyi inkâr etmemekle beraber bunu *ezgisel öz unsur* olarak tanımlar ve üç katmanın en alt katmanında konumlandırır. Burada her ezginin bir perde dizisi ihtiyacından bahseder ve ezgisel akışta makama göre dizide farklı yerlerde kalışların olabileceğini, ezginin sonlandırılabileceğinin mümkün olduğunu vurgular. Bu kalışlar ya başka bir makama geçiş için ya da ezgisel akışta farklı bir kalış/bitiş hissi yaratmak için kullanılabilmektedir.

Orta katmanda karşımıza muhtelif perdeler çıkmakta. Burada artık ezgi akışı vardır ve çeşitlemeler kendini bu katmanda göstermeye başlar. Hatta bazı halk ezgileri dikkate alındığında ilgili makamın tanınması/fark edilmesi bu katmandan itibaren gerçekleşebilmektedir. Burada şöyle bir yorumlamada bulunabilmek mümkün; orta (ikinci) katman, bestecinin yaratma üslubunu ortaya koyma noktasında en aktif olduğu katmandır diyebiliriz.

Makamın tarifinde en üst katmana gelindiğinde ise karşımıza kalıp müzik ifadeleri (kalıp motif/kalıp cümle) çıkmakta. Tutu'nun tarifinde makam kavramı *özel ezgi dokusu* olarak ifade edilmektedir. Özel ezgi dokusunda kalıp ifadeler makamın tarifinde yer alan en üst katman unsurudur (Tutu, 2012, s.93-99).

Tutu'nun yapmış olduğu makam tarifinde üçüncü katman, çalışmamızın odağında yer almaktadır.

Makamın üç katmanı semiyotik açıdan şu şekilde açıklanabilmekte;



Tablo 1. 4

Çalışmamızda önceliğimiz elbette besteci odaklı bir tarama/analiz olmayacaktır. Fakat Hicâz makam ailesi yaratmalarında karşılaştığımız bestecilerin yaşamları, eğitim aldıkları/verdikleri yerler, usta-çırak/akrabalık ilişkileri gibi unsurlar, çalışmamızı bir sonuca bağlama noktasında ve de o dönemdeki müzik geleneği hakkında yorumlamada bulunabilmek açısından bize yardımcı olacaktır. Bu taramayı yaparken bestecileri bir rakam sırası halinde ve alfabetik sıra oluşturarak açıkladık.

İKİNCİ BÖLÜM

XVIII. YÜZYILDA HİCAZ MAKAM AİLESİ KAPSAMINDA ESER VEREN BESTECİLER

1. ABDURRAHMAN BAHİR EFENDİ (ARABZÂDE) (1689-1746)

Arabzâde ailesi Osmanlı'da birkaç kuşak boyunca tanınırlığını sürdürmüş İstanbullu ulema sınıfından bir ailedir[8]. Abdurrahman Bahir Efendi de bu aileden gelmektedir. Kendisi hem bestekar hem mûsıkî hocasıdır. Aynı zamanda 3. Ahmet'in baş imamlığını yapmıştır.

Peşrev ve saz semailerini bestelemiş olması onun bir saz eseri bestekarı olduğunu göstermektedir (Ezgi, 1953, c.I, s.163).

Zamanımıza söz eseri kalmamıştır. Şu 9 saz eseri elimizdedir: Ağır Haif Şehnâz Peşrevi, Ağır Sakıyl Bestenigâr Peşrevi, Çifte Düyek Dilkeşhâveran Peşrevi, Sipihr Peşrevi ve aynı makamlardan 4 Saz Semâîsi ile Hicâz Karabatak Peşrevi (Öztuna, 1990, c.I, s.11).

2. ABDÜLHALİM AĞA (1720? -1802)

İstanbullu bir mûsıkîşinas ve Enderun hocasıydı. Doğrum ve ölüm tarihleri kesin olarak bilinememektedir. Hemasırı Seyit Ahmet Ağa ile birlikte Suzidil beste ve semailerini beraber bestelemişlerdir. Eserleri hakkın Suphi Ezgi şöyle yorumda bulunmaktadır: *Eserleri, nazik ve yüksek bir üslûbe malik olub icadiyeti ihraz ettiğine şahittirler* (Ezgi, 1953, c.I, s.124).

Abdulhalim Ağa, ilk defa Sûz-i Dil makamını bulup kullanmıştır. Zamanımıza 3 saz eseri, 6 beste, 4 ağır ve 3 yürük semai ile 1 şarkısı kalmıştır. Ayrıca Öztuna, Abdülhalim Ağa için şunları da eklemektedir: Sultânî-Irak faslını, Mehmed Ağa ile yapmıştır. Sûznâk makamının da Abdülhalim Ağa'nın buluşu olması kuvvetle muhtemeldir (Öztuna, 1990, c.I, s.15).

[8] Bkz: Şeyhi Mehmed Efendi, **Vakâyiü'l Fuzala**, haz. Abdülkadir Özcan, İstanbul: Çağrı Yayınları, 1989, c.IV, s.90.

3. ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE- EFENDİ (ŞEYH) (1769-1831)

Yenikapı Mevlevîhânesi'nde doğmuş ve orada kudümzenbaşılığı yapmıştır. Bu dergâhın şeyhi Ebubekir dede Efendi'nin oğludur. Suphi Ezgi'ye göre "*Ali Nutki Efendi'nin vefatından sonra 6 ay kadar mevlevîhânede şeyhlik yapmıştır.*" (Ezgi, 1933, c.V, s.429) Yılmaz Öztuna'ya göre ise "*Şeyh Receb Hüsnî Dede'nin ölümü üzerine 25 Mart 1830'da Yenikapı Şeyhi oldu.*" (Öztuna, 1990, c.I, s.21).

Ayrıca bir sonraki sırada biyografisini anlatacağımız Vardakosta Ahmet Ağa, Abdurrahim Künhi Dede'nin öğrencisidir.

4. AHMED AĞA (VARDAKOSTA) (1728? -1794)

Enderun'da yetişmiş ve sonrasında da Mevlevî olmuştur. Vardakosta, Yenikapı ve Galata Mevlevîhanelerinde besteciliğine ve hayatına devam etmiştir. Şeyh Galip ile dostluğu olmuştur ve Abdurrahim Dede Efendi'nin biyografisinde bahsettiğimiz gibi Mehmed Ağa, Sâdullah Ağa, Hâfız Şeydâ gibi üç büyük bestekârla ortaklaşa Tahir Kâr bestelemiştir. Yılmaz Öztuna'ya göre "*Elimizdeki 31 parça eserin 2'si Âyîn, 11'i saz eseri,7 beste, 3 semâî ve 8 şarkıdan ibarettir.*" (Öztuna, 1990, c.I, s.30-31).

Vardakosta Ahmed Ağa hem hanende hem de sazendedir.

5. ALİ ŞÎR-U GANÎ EFENDİ (GÜLŞENÎ ŞEYHİ) (1635? -1714)

Derviş Ali Şirugani İstanbullu ve Gülşenî tarikatı dervişlerinden olmakla beraber Gülşenî Hulvî tekkesine de şeyh olmuştur. *100'e yakın Beste ve Semâî, 600'den fazla İlâhî, Tevşîh, Durak, Nâat, Savt ve Şugl bestelemiştir.* "*Ali Şîr-u Ganî'nin zamanımıza besteleriyle kalan eserleri 16 parçadan ibarettir (2 Tevşîh, 3 Durak, 13 İlâhî)*" (Öztuna, 1990, c.I, s.53).

Ali Şirugani'nin derviş olduğunu belirtirken bazı önemli noktaları özellikle de besteciliğinde eserlerinin çeşitliliği hakkında fazladan birkaç cümle eklemek gerekecektir. Derviş Ali Şirüganî hakkında, eserlerinin sayısını belirttikten sonra şöyle yazıyor Es'ad Efendi Atrabü'l Asar'ında:" … *her biri mûsıkî ilminin kuralları gereğince sanatlı ve eksiksiz olup mûsıkî bilenler candan ve gönülden topluca beğenip…*" (Behar, 2017, s.104). Döneminin beğenilen, mûsıkîşinaslığına güvenilen bestekarı aynı zamanda Esad Efendi'nin Atrabü'l Asar'ında dönemin bestecileri arasında yer verilen on dervişten

bir tanesidir. Fakat onu asıl özel kılan on derviş arasında olması değildir. Bu on dervişten sadece bir tanesinin fasıl mûsıkîsi eserlerinin yanı sıra dini eserler de bestelediği belirtiliyor Atrabü'l Asar'da ki o da Ali Şirugani'dir. Ayrıca şunu da eklemek gerekecektir, Atrabü'l-Âsâr'da madde başı olan doksan yedi besteci arasında seküler eserlerinin yanı sıra dinsel eserler de besteledikleri açıkça belirtilen yalnızca beş kişiden birisidir, Ali Şirüganî. Ali Şirügani'ye ait fasıl bestelerinden beşinin güftesi "Derviş Ali" adı altında XVII. yüzyıl repertuvarını kayda geçiren Hâfız Post Mecmuasında bulunmaktadır. Ancak bunların hiçbirinin bestesi günümüze gelememiştir ve elimizde Derviş Ali'nin sadece birkaç dini eserinin notası vardır. Ayrıca, XVIII. Ve XIX. yüzyıllara ait birçok güfte ve ilahi mecmuasında Derviş Ali, Ali Dede, Şeyh Ali, Dede-i atik (yani "eski dede", bu ad İsmail Dede Efendi'den ayırt etmek için ona XIX. Yüzyılda verilen addır) başlığıyla onun eserlerinin güftesini görmekteyiz (Behar, 2017, s.193).

6. EBÛ- BEKİR AĞA (HACI, SEYYİD, ÇAVUŞ, EYYÛBÎ) (1685? - 1759)

Doğum ve ölüm tarihleri net bilgi olarak elimizde bulunmamakta fakat İstanbul Eyüp Sultan'da doğduğunu bilinmektedir. Hatta bu sebeple kendisine Eyyûbi Bekir Ağa da denilmiştir. Suphi Ezgi (1933) bununla ilgili şöyle söylemiştir: *"Darülfünun Kütüphanesi'nin (336) numaralı ve (1210) tarihli fasıl mecmuasında görüldüğü veçhile Puselik Aşiran makamında yapmış olduğu müşterek Kâr da arkadaşları Kara İsmail Ağa, İbrahim Çavuş, Ali Paşa, Ahmet Çavuş müezzin yani Tab'i Mustafa Efendi ile yaşamış olduğu anlaşılmasına binanen M 1760, H 1180 tarihlerine doğru vefat etmiş olması tahmin edilebilir"* (Ezgi, 1933, c.I, s.68). Enderun'da mûsıkî hocalığı yapmıştır. Saray fasıl heyetinin başında Serhânendelik yapmıştır. III. Ahmed ve I. Mahmut'un takdirini kazanmış ve aynı zamanda besteci olan bu padişahın devrinde şöhreti artmıştır.

Ebubekir Ağa'nın zamanımıza 1 Kâr, 14 Beste, 13 Ağır ve 14 Yürük Semai'si gelmiştir. Yegâh Kâr, Nühüft Nakış Yürük Semâî, Segâh Yürük Semâî, en güzel eserleri arasındadır (Öztuna, 1990, c.I, s.241-242).

7. HÂFIZ ABDURRAHİM ŞEYDA DEDE (1732-1800)

İstanbul doğumlu besteci genç yaşta görme yetisini kaybetmiştir. Ney icracısıdır. Galata Mevlevîhânesi'nden Yenikapı ve Üsküdar Mevlevîhânelerine geçmiştir. Küçük Mehmet Ağa, Vardakosta Ahmet Ağa ve Sadullah Ağa ile ortaklaşa bir Kâr bestelemişlerdir (Öztuna, 1990, c.I, s.21).

8. HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE) (?-1835?)

Bestecinin doğum ve ölüm tarihleri bilinmemektedir. Hamamizade İsmail Dede Efendi ile hemasır olduğunu hatta onunla birlikte ve 3. Selim ile 2. Mahmut'a musahiplik ve hanendelik etmiş olduğu bilinmektedir.

Yılmaz Öztuna, Hâfız Mehmet Efendi hakkında şöyle bilgi vermiştir:

> *"Şevk-Efzâ faslını Dede Efendi ile ortaklaşa bestelemiş ve bu fasıl, makamı bulan III. Selim'e sunulmuştur. Nev-Eser faslını da bu makamı bulan Dede Efendi ile müştereken yapmıştır. Pesendîde faslının iki parçasını kendi, birini, Dede, birini de makamı yapan III. Selim vücude getirmiştir. Hüzzâm faslını, Dede ile yapmış, fakat Kömürcüzâde'nin Ağır Semâî'si bugün unutulmuştur. Bestekârımız, Sâdullah Ağa'nın canlandırdığı Bayatî-Arabân-Kürdî makamlarından da ilk besteleyenler arasındadır."* (Öztuna, 1990, c.I, s.318).

Şeyhulislâm Esat Efendi Atrabü'l Asar'ında Hafız Kömür hakkında şu sözleri yazmıştır: "*Hafız İstanbullu ve dervişandan olup asrı dördüncü Sultan Mehmed zamanıdır; kendisi ekseriya zurafa meclislerinde bulunurdu, otuz kadar lâtif eseri vardır*" (Behar, 2017, s.82).

9. HALİL EFENDİ (CERRAHPAŞA MÜEZZİNİ) (?-1735?)

Cerrahpaşa Müezzini Halil Efendi hakkında pek fazla bilgiye ulaşamadık. Yılmaz Öztuna'ya göre (1990) zamanımıza şu eserleri kalmıştır; Mâye Ağır Remel Beste, Mâye Nakış Ağır Aksak Semai, Hicâz Muhammes Beste, Isfahan Darbeyn Beste (Öztuna, 1990, c.I, s.321-322).

10. HAMZA DEDE (KUTBU'N-NÂYÎ) (?-1825?)

Türk Mevlevî neyzen ve bestecisi, Şevkâver Peşrevi'ni yazmıştır.

Kendisi ney virtüözüdür. Bir resmi Kevseri Mecmuasının başında bulunmaktadır ve kendisi Kevseri'nin de ney hocasıdır (Öztuna, 1990, c.I, s.326).

11. HIZIR AĞA (KEMÂNÎ) (?-1760?)

Atrabü'l-Âsâr'da, Hızır Ağa Edvârı için özetle Osmanlı/Türk müziğinin tarihinin inşası için gerekli olan birkaç referans noktasından bir tanesidir diye bahsedilir (Behar, 2017). Hızır Ağa hem kemani hem de besteciydi. Müzik teorisi kitabında içinde bulunduğu dönemin müzik geleneği ile ilgili yazdıkları dikkat çekicidir. Eski üstatların, yani Ortadoğu'nun klasik Edvâr yazarlarının (ki bunların başında ilk akla gelenler Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Hızır Ağa'nın "Şeyhi" Abdulkadir Merâgi'dir) mûsıkî kitaplarında teorik olarak tarif ettikleri mûsıkîyi bugün artık hiç kimse anlamadığından bahseder dönemin müziğinin içinde bulunduğu durumdan. Yeri gelmişken *Eski Üstatlar* ya da *Ortadoğu'nun klasik Edvâr yazarları* cümlesinden kastımızı "Sistemci okul mensubu nazariyatçıları" olduğunu belirtelim[9]. Ne kullandıkları terminoloji ne de tarif ettikleri perdeler veya mûsıkî makamlarının o günkülere uyduğundan bahseder Hızır Ağa. XVIII. Yüzyıla gelindiğinde artık geriye kalmış icra edilebilir bir şeyler de yoktur. Sonuç itibariyle de o günkü teoriyle XVIII. yüzyılın pratiği arasındaki bağ tamamen kopmuş durumdadır. Hızır Ağa dönemindeki icracılar da bu teoriye yabancılaşmışlardır. XVIII. yüzyılın icracılarını yansıtan veya sistemleştiren bir teori ise Hızır Ağa'dan önce henüz mevcut değildi. Dolayısıyla, teoriyle o günkü müzik pratiği arasındaki uyumsuzluğun giderilmesi için yine o günün müzik icrasıyla daha uyumlu ve o dönemin mûsıkîşinaslarının kolayca anlayabileceği bir dilde yazılmış müzik teorisi kitaplarına şiddetle ihtiyaç duyulduğundan bahseder Hızır Ağa. Hızır Ağa Edvârının yazılış sebebi de budur, yani müziğin teorisini XVIII. Yüzyıl mûsıkîşinasları için sistematik hale getirip anlaşılır ve uygulanabilir kılmak. Yani mûsıkî nazariyatıyla icrası arasında oluşmuş olan uçurumu kapatmaya çalışmak (Behar, 2017, s.61-63).

> Hızır Ağa'nın doğduğu yer bilinmemektedir. Tanbûri, zamanının yazar ve şairlerindendir. Suphi Ezgi, Hızır Ağa hakkında şunları söylemektedir: *"Birinci Sultan Mahmut'un musahiplerinden olduğunu ve te'lif ettiği musebba usulünde Veçhi Arazbar Peşrevini saz meclisinde Sultana dinleterek tahsin edildiği merhum Sultan Mahmud diye kendi eseri olan Tefhimülmakamat fi*

[9] "Sistemci Okul" için Bkz: G. Y. KAÇAR, **Türk Mûsıkîsinde Makam**, Gazi Üniversitesi, İstem, Yıl:2008, Sayı:11, s. 145-158.

tevlidün nağamat, Süleymaniye Kütüphanesi Hafit Efendi kitaplarında numara 291 namındaki Edvâr risalesinde yazmış bulunduğunu ve kitabın baş sahifesindeki Mehmet Şerif nam mührün tarihi milâdî 1748, hicrî 1162 olmasından nazaran bu tarihten evvel ve sonraları yaşamış bulunduğu anlaşılmıştır. Vefat tarihini de bilmiyoruz. Saz eserleri olmak üzere bugüne kadar gelebilen, sakil usulünde Hicâz Karabatak, Segâh Karabatak Peşrevler ile Isfâhan, Sabâ Zemzeme Saz Semâîleri ve mihterlere mahsus Beyâti saat Peşrevi güzel ve numunelik eserlerindendir" (Ezgi,1933, c.I, s.74).

Yılmaz Öztuna da Hızır Ağa ile ilgili şunları aktarır: "*...çok güzel Mehter-hâne peşrevleri bestelemiştir ki, bunların üçü elimizdedir. Zamanımıza 4 parçası gelebilmiştir."* (Öztuna, 1990, c.I, s.342).

12. İBRAHİM AĞA (?-1760?)

Saray mensubu bestecilerindendir. Yılmaz Öztuna, İbrahim Ağa için şu bilgiyi vermektedir: "*Lâle Devri'nin diğer bestekârları, Bekir Ağa, Kara İsmail Ağa, sonradan sadrâzam olan Hekimoğlu Ali Paşa, Tab'i ve Ahmed Çavuş'la ortaklaşa 65 mısrâlık Türk Mûsıkîsi'ni dindışı sahada belki en büyük eseri olan ve bestesi bugün malûm bulunmayan Kâr'ı besteleyenlerden biri de "İbrahim Çavuştur.*" (Öztuna, 1990, c.I, s.377-378).

13. İBRAHİM PAŞA (NEVŞEHİRLİ, SADRÂZAM) (1670? -1730)

Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'da bahsettiğine göre bu kitabı (Atrabü'l Asar) Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'ya "*arz ve ihdâ*" etmiştir. Konusu gelmişken kısaca bir iki cümle ile Lale Devri döneminden bahsetmek gerekecektir. Lale devri özellikle İstanbul'da sanatın olağanüstü biçimde gelişip serpildiği ve yenilendiği dönem olarak bilinmektedir. Bir önceki 13 numaralı İbrahim Ağa, şu an biyografisini sunduğumuz İbrahim Paşa ve sayıları arttırılabilir sanatçılar bu dönemin üretici unsurlarındandır. Bununla beraber Lale Devri'ni kapatmadan önce tezimizin konusunu ihtiva eden XVIII. Yüzyıl ve zamansal ve rakamsal akışını da görebilmek açısından XVII. Yüzyıl padişahlarının kendi dönemlerinde şöhret kazanan besteci sayısını da Atrabü'l Asar'dan edindiğimiz bilgiye göre paragrafın sonunda tablo halinde aktaracağız.

İbrahim Paşa aynı zamanda şiir de yazmaktaydı ve yazdığı şiirler de dönemin sanatçılarınca bestelenmiştir. Suphi Ezgi hayatı boyunca bulunduğu makamlar ile ilgili

şunları söylemektedir: "*Kendisi Ezdin Voyvodası Ali Ağa'nın oğludur, Nevşehirde doğmuştur, gençliğinde Saray baltacıları bölüğünde bulunmuş, 3. üncü Sultan Ahmed'in şehzadeliğinde onun hizmetine girmiş, Padişahlığında mühim işlere memur edildi ve sonra Sadrazam oldu, sonra Patrona Halil İsyanında katledildi."* (Ezgi, 1933, c.V, s.319).

Osmanlı Padişahları ve Saltanat Süreleri	Döneminde Şöhret Kazanan Besteci Sayısı
I. Ahmet (1603-16017)	2
IV. Murat (1623-1640)	5
İbrahim (1640-1648)	2
IV. Mehmet (1648-1687)	59
II. Mustafa (1695-1703)	6
III. Ahmet (1703-1730)	13
IV. Mehmet- III. Ahmet Dönemleri	7
IV. Murat- IV. Mehmet Dönemleri	1

Tablo 2. 1 (Behar, 2017, s.138).

Yukarıdaki tabloda Atrabü'l Asar'da Şeyhülislam Esat Efendi'nin beyanına göre hangi padişahların dönemlerinde kaç bestecinin ün kazandıkları verilmiştir.

14. İSAK (TANBÛRÎ) (1745-1814)

Kesin olmamakla beraber doğum ve ölüm tarihlerini verdiğimiz ve aynı zamanda keman da icra eden Tanbûri İsak İstanbul'da yaşamıştır. Enderun'da tanbûri olarak geçimini sürdürdü (maaşlı bir hoca mıydı yoksa ücretli olarak mı saraya gelip gitmekteydi bilinmediğinden "*geçimini sürdürdü"* ifadesini kullanıyoruz). Tanbûri İsak, elimizdeki bilgiler doğrultusunda 3. Sultan Selim, Zeki Mehmet Ağa, Tanbûri Mehmed Ağa ve Oskiyam'a tanbur çalmayı öğretmiştir. Dolayısıyla geleneksel bir üslup oluşmuştur diyebilmekteyiz. Hatta bu geleneksel üslûbu Oskiyam, Şeyh Abdülhalim Efendi'ye, o Dr. Suphi Ezgi'ye, o da Mesut Cemil'e öğretmiştir. Bestekarın tanbur icracılığının iyi derecede olduğu fikrine Suphi Ezgi'nin şu sözlerinden varmaktayız: "*Türk mûsıkîsinin*

saz ve söz eserlerinde muktedir bir bestekâr olan İsak kemanî ve tanbûridir. Tanbûr çalmasının kaideleri pek muntazam olup bağlı, bağsız nağmeleri pek güzel izra eder ve insanın okumasını taklit eder. Bu kadar muntazam ve kaideli tanbûr çalmak İsak'a mahsustur." (Ezgi, 1933, c.I, s.144).

Kendisi aynı zamanda Isfahan makamını tasnif edip 3. Selim'e sunmuştur. Ulaşılabilen eserleri şunlardır: 37 Peşrev, 28 Saz Semâîsi, 5 Beste, 1 Ağır ve 3 Yürük Semâî, 6 Şarkı (Öztuna, 1990, c.I, s.381).

15. İSMAİL AĞA (KARA) (1674? -1724)

Edirne'de doğmuştur. Kendisi kemani ve neyzendir. Sesinin güzel olması sebebiyle 2. Mustafa döneminde Saray'a alınmıştır. Burada Arif Efendi'den mûsıkî dersleri almış ve aynı hocadan tâlik[10] yazıyı da öğrenmiştir. Burada gördüğü eğitim sonucunda da padişah müezzinleri arasına katılmıştır. Kara İsmail Ağa'nın tüm mûsıkî kariyeri Saray ile ve Saray içerisinde gerçekleşmiştir ki bu diğer bestecileri de hesaba kattığımızda çok nadir görülen bir durumdur (Öztuna, 1990, c.I, s.392-393). Üstatlık seviyesine ulaşması 1700lerde olmuştur (Ezgi, 1933, c.I, s.61).

Padişah müezzini İsmail Ağa hakkında Atrabü'l-Âsâr'da şunu okuyoruz: "…*letâfet dağıtan bir kemani ve neyzen olup üstün düzeyde talik hattı dahi yazardı*…" Ayrıca Atrabü'l-Âsâr'da İsmail Ağa'nın güzel sesi dolayısıyla saraya alındığı ve burada gördüğü eğitim sayesinde padişah müezzinleri arasında katılabildiği de yazmaktadır: *"…sultan Mustafa Han zamanında tatlılık getiren sesi dolayısıyla saray baltacıları arasına alınmış, ondan sonra Enderun'da kiler odasına dahil edilmiş, lezzet ölçen terbiye görmüş sesi şirin bal gibi şeker saçtığından dolayı has odaya alınmış ve onun orada ezan okuma hizmetini yerine getirmesine izin verilmiştir*…" (Behar, 2017, s.128).

Sultan Ahmet Han'ın devrinde şöhrete ulaşmıştır. Kendisinden 62 yıl sonra ölen Tabi Mustafa ve diğer arkadaşları ile besteledikleri büyük bir Kâr bestesi vardır. Elimizde 1 Beste, 4 Ağır ve 5 Yürük Semâîsi ile 3 Peşrev ve 2 Saz Semâîsi bulunmaktadır (Öztuna, 1990, c.I, s.393).

[10] İslam hat sanatında özellikle Farsça'nın gereksinimlerini karşılamak için tasarlanmış bir hat türüdür.

16. İSMAİL DEDE EFENDİ (1778-1846)

İstanbul Şehzadebaşı'nda doğmuştur. Yılmaz Öztuna, İsmail Dede Efendi için *Itrî ile Arel arasında yetişen Türk bestekârlarının en büyüğü* diye bahseder. Dede efendi küçük yaşlardan itibaren hem mûsıkî öğrenmiş hem de kâtip muavini olarak çalışarak hayatını devam ettirmiştir. Bu arada Yenikapı Mevlevîhanesi 'ne gitmeye başlamış ve Şeyh Ali Nutkî Dede'nin derslerine girmiştir. Birkaç yıl sonra (Suphi Ezgi'ye göre bu süre 3 yıl) 3. Selim'e musahip ve müezzin olmuştur. "Ey çeşm-i âhû" ile başlayan Hicâz Nakış Beste'si şöhretini arttıran eserdir. Eserlerinden bazılarını 3. Selim ve 2. Mahmut'a ithaf etmiştir. Dede Efendi kendisinden sonraki bestekarları birkaç asır boyunca etkinde bırakmayı başarabilmiştir.

Murabba, Semai ve Şarkılara oranla nakışların ve özellikle kârların güftesinin daha sıkça Farsça olmaları durumuna Hâfız Post Mecmuasında da rastlanıyor, daha sonraki dönemlerde de. Es'ad Efendi'den bir yüzyıl kadar sonra yaşamış olan İsmail Dede Efendi (1778-1846) bestelediği bazı kârlarda Farsça gûfteler kullanmayı tercih etmiştir. Günümüzden gerilere doğru gittiğimizde eldeki müzikal ve tarihsel belgelerin sayıca çok az olması, meşk silsilelerini XVIII. Yüzyıl sonlarından daha öncesine, yani Dede Efendi'den evvelki dönemlere güvenilir bir şekilde götürmeyi imkânsız kılmaktadır.

Dede Efendi, 500'den fazla eser bestelemiştir. Bugün elimizde bulunanlar çeşitli kaynaklara göre 268 tanedir. *Kömürcü-zâde ile Nev-Eser, Pesendîde ve Şevk-Efzâ, Mehmed Bey'le Mâhûr, Şâkir Ağa ile Ferahnâk fasıllarının beste ve semâîlerini aralarında paylaşmışlardır ve bu fasıllar tam olarak bugün elimizdedir* (Öztuna, 1990, c.I, s.394-400).

17. İSMAİL EFENDİ (DELLÂL-ZÂDE HACI HÂFIZ, AĞA) (1797-1869)

İstanbullu bir bestecidir. 2. Mahmut tarafından musahipliğe alınmıştır. Daha sonra Sultan Aziz tarafından ikinci defa müezzin ve hanende olarak göreve alınmıştır. Haşim Bey'in fasıl mecmuasında elli beş adet Kâr, Nakış, Beste, Semai ve Şarkı bestelediği belirtilmektedir. Aynı zamanda İsmail Dede Efendi'nin öğrencisidir. Yılmaz Öztuna kendisi için şunları dile getirmektedir: "*Dellâl-zâde'nin elimizdeki eserleri 73 parçadan ibarettir; diğerleri kaybolmuştur. Elimizdekiler 2 İlâhî, 2 Kâr, 13 Beste, 7 Ağır ve 10*

Yürük Semâî, birer Peşrev ve Saz Semâîsi, 37 Şarkı'dan ibarettir. Saz eserlerini, Hâşim Bey'in faslı için bestelemiştir." (Öztuna, 1990, c.I, s.400-402). Eserlerinde zerafet ve güzellik yaratmasıyla tanınmıştır (Ezgi, 1933, c.I, s.83).

İsmail Efendi'nin yaşadığı asra bakıldığında büyük oranda XIV. Yüzyılı kapsamaktadır. Eserleri incelendiğinde XVIII. yüzyılın ilk çeyreğini müzik hayatı bakımından aktif olarak geçirmiş olduğu görülmektedir. Bu sebeple besteci, eserleriyle birlikte çalışmaya dahil edilmiştir.

18. KANTEMİROĞLU (PRENS DİMİTRİUS CANTEMİR) (1673-1727)

II. Ahmed (1691-1695) tahta geçince, Kantemiroğlu'nu saraya aldırmıştır. Öncesinde de iyi bir tahsil almış olana ve Türkçe'yi de iyi konuşan Kantemiroğlu, Saray'a girdikten sonra da Doğu kültürünü ve dillerini de öğrenmiştir. Öztuna'ya göre Kantemiroğlu, "*Hemen hemen hepsi mükemmel şekilde olmak üzere Romence, Türkçe, Arabça, Farsça, Slovence, Yunanca, Latince, Rusça, Almanca, Fransızca, İtalyanca ve Macarca biliyordu*." (Öztuna, 1990, c.I, s.422-424).

Yazdığı *Kantemiroğlu Edvârı* Geleneksel Osmanlı/Türk müziği tarihinin inşası için XVI., XVII. ve XVIII. yüzyılların müzik yaşamına ait elde belge ve kalıntı namına birkaç önemli basamak ve referans noktalarından birisidir Kantemiroğlu Edvârı. Kantemiroğlu, Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'nin talebesinin talebesiydi. Kantemiroğlu'nun mûsıkî öğrenimi sırasındaki arkadaşları Buhurizade Itri, Hâfız Kömür, Memiş Ağa, Küçük Müezzin Mehmed Çelebi, Neyzen başı Ali Dede, Kemânî Ahmed Çelebi, Tesbihçi Emir olmuşlardır. Ayrıca, Kantemiroğlu Atrabü'l Asar'da madde başı olarak yer alan Taşçızâde Receb, Neyzen başı Ali Dede ve Buhurizade Itri ile de mûsıkî münakaşaları yaptığını Edvârında açıkça ifade etmektedir. Kantemiroğlu, döneminin müziğiyle ilgili şunları söylüyor:

> *"…bu ana değin makamların açıklamalarını ve mûsıkî Edvârını icat edip ortaya koyanlar sadece uygulamayı görüp bilimin kurallarına ve kanunlarının koşullarına göre bir şey yazmadılar (bestelemediler) … lakin mûsıkî ilminin bu ana değin niçin böyle kaldığını bilemem, ancak uygulamasının gayet düşkün ve sıradanlaşmış, ilminin ise inkâr ve ihmal edilmiş olduğunu biliyorum. İmdi mûsıkî ilmini adıyla ve türüyle ortaya koyup, ondan sonra perdenin, âgazenin, nağmenin, terkibin ve makamın tanımını gösterip ondan sonra makamların açıklamasını ve terkiplerin ayrılışını seçebilmemiz gerekiyor. Öyle ki, bunlar bilim kuralları ve*

kanunlarının şartlarına uygun olarak ve güzel bir düzenle yeniden yapılansın (Behar, 2017, s.63).

Yani o günün müzisyenlerinin anlayıp yararlanabileceği bir müzik teorisi mevcut değildir artık. Eski tarifler yeni icraya uymamaktadır. Eski teorik geleneğin kendini tükettiği düşünülmektedir. Kantemiroğlu, teoriyle icra arasındaki ilişkinin kopuk olduğunu ve teori ihmal edilince icranın da kalitesinin düştüğü görüşündedir. Kantemiroğlu, Kasımpaşalı Osman Efendi ile başlayıp bizzat kendisiyle sonuçlanan ve üç (Kantemir'in kendi talebeleri arasında zikrettiği Taşçıoğlu Mehmed ve Bardakçı Mehmed Çelebi'yi sayarsak dört) müzisyen kuşağını kapsayan bir meşk silsilesinin içindedir.

19. MUSİ (TANBÛRÎ HAHAM) (?-1770)

Gayrimüslim müzisyen ve bestecidir. Hemasırları arasında Şeyhülislam Esat Efendi ve Petraki Zaharya gibi mûsıkîşinasların olduğunu belirtelim.

Musi, Musevilerce haham Moşe Faro tesniye edilen zattır (Ezgi, 1933, c.I, s.65).

Türk Mûsıkîsi ile havralar için dinî mûsıkî bestelemiştir.

Yılmaz Öztuna kendisi ile ilgili şöyle söylemiştir: "*Çok kuvvetli saz eserlerinden başka sözlü eserler de bestelediği, elimizdeki tek örnekten anlaşılıyor; Bayatî Semâî, son derecede nefistir."* (Öztuna, 1990).

20. MUSTAFA İZZET EFENDİ (KAZASKER HACI) (1801-1876)

Ulema arasından çıkan tanınmış müzisyen ve besteci olarak tanınmaktadır. Fâtih'te Başkurşunlu Medresesi'ne girmiştir. Aynı zamanda hattattır; Arapça ve dini ilimler konusunda eğitim almış ve bununla birlikte ney de icra etmiştir. Mûsıkîyi Kömürcüzade Hafız Efendi'den öğrenmiştir. 1828 yılında Sultan Mahmut'un isteği üzerine Enderun'a öğrenci hazırlayan Galata Sarayı'na alındı. 3 yıl sonra, 1821'de, Topkapı Sarayı'ndaki Enderun-ı Hümâyûn'a alındı. Daha sonra Enderun'un en büyük âmiri olan Silâhdâr Ali Bey'in nezaretinde eğitimine başladı. Yılmaz Öztuna'dan, Mustafa İzzet Efendi ile ilgili şunları biliyoruz: "*Vâsıf Efendi'den sülüs ve nesih, Kazasker Yesârî-zâde Mustafa İzzet Efendi'den de tâlik meşk ediyordu. Yıllar ilerledikçe, imparatorluğun üstün neyzeni derecesine yükseldi; hânendeliği ikinci plana düştü*." (Öztuna, 1990, c.II, s.79-80).

M. İzzet Efendi'nin XIV. Yüzyılın ilk çeyreği tamamlanmadan Topkapı Sarayı'na alınmış olması erken yaşlarda mûsıkî ile ilişkili bir yaşantısı olduğunu göstermektedir ve bu sebeple çalışmanın odağı gereği incelenen besteciler/eserler arasına alınması uygun görülmüştür.

21. MUZAFFER (SÂATÇİ MUSTAFA EFENDİ) (?-?)

Elimizde bu besteci ile ilgili kesin anlamda bilgi bulunmamaktadır. Yılmaz Öztuna ve Suphi Ezgi, besteci hakkında bazı yorumlamalar yapmışlar ve tahminlerde bulunmuşlardır;

> *"Tahminen 1120-1130 senelerinde telif edilmiş olan Kantemiroğlu'nun kitabile yine takriben 150 sene evvel Hamparsum'un el yazısıyle muharrer mecmualarından Muzaffer mahlaslı Saatçi Mustafa Efendi'nin yirmi, otuz kadar peşrev ve saz semaisi vardır; bu eserlerde onun muktedir saz eseri bestekârı olduğu görülmektedir; o kitapta peşrev ve semailerin bulunuşu, 4. üncü Sultan Murad zamanı olan 1623 ten 3. üncü Ahmed zamanı olan 1703 tarihleri arasında onun yaşamış olduğu isbat etmektedir."* (Ezgi, 1933, c.IV, s.14).

"Büyük Türk saz eserleri bestekârı. "Muzaffer" in mahlas olduğunu sanıyorum. Hangi sazı çaldığını bilmiyoruz. Sâzende olduğu muhakkaktır. "Sâatci" unvanı ya mesleğine veya aile adına işarettir." (Öztuna, 1990, c.II, s.85-86).

22. NÛH EFENDİ (SEYYİD MEHMED) (?-1714)

Diyarbakır'da doğmuş ve yine orada 1714 yılında vefat etmiştir. Kendisi Enderun'da yer alan serhanendelerdendir. 4. Mehmet döneminde şöhretine ulaşmış ve Enderun'da baş hanende olmuştur.

Atrabü'l-Âsâr'da Seyyid Nuh hakkında şunları okuyoruz: "…*Gerçi acayip tavırlı sesi tatlılıkta orta derecede*…" Esat Efendi, Seyyid Nuh'un üslubunu sadece güzel-orta-çirkin gibi nitelemeler yaparak değil, İstanbul geleneğinin yerleşik normlarından farklı olarak da değerlendirmiştir. Ona göre Seyyid Nuh'un üslubu İran müziğini andırıyordu ve bunun için de "Acemâne" kelimesini kullanıyordu. Tam olarak şöyle demiştir: "*Gerçi acayip tavırlı sesi tatlılıkta orta derecede ve sevimli lehçesi Acemâne idi*." (Behar, 2017, s.79).

Seyyid Nuh'un farklı mecmualarda 100'den fazla eseri bulunmaktadır (Öztuna, 1990, c.II, s.146).

23. OSMAN DEDE (KUTB-İ NÂYÎ) (1652-1730)

Osman Dede'nin biyografisini ayrıntılı incelemenin hem dönemin müziği ile ilgili hem de teoriyi kâğıda aktaran kişi olması noktasında iyi bir örnek olan besteci ile ilgili edineceğimiz bilgilerin çalışmamız açısından önemli görülmektedir.

Neyzenlerin kutbu olarak anılmış olan Nayî Osman Dede hem bir teorisyendir hem de müzik yazısı koleksiyonuna sahiptir. Osman Dede, İstanbul'un Vefa semti dolaylarında doğmuştur. Babası, Süleymaniye baş hademesi Hacı İbrahim Efendi'dir. Gençliğinde Galata Mevlevîhanesi şeyhi Gavsî Ahmed Dede vasıtasıyla Mevleviliğe girmiş ve ondan tarikatın adabını öğrenmiştir. Sonraları Galata Mevlevîhanesine 33 sene boyunca -bu rakam Yılmaz Öztuna'ya göre 32'dir- Şeyh olmuş ve neyzenbaşılık yapmıştır. Ali Nutkî Dede, Abdülbâki Nâsır Dede ve Abdurrahim Künhî Dede Osman Dede'nin kız tarafından torunu olurlar. Bu suretle Galata ve Yenikapı dergâhları şeyhlik hanedanları birleşmektedir. *2 kuşaktan 5 padişah gören Osman Dede, Lâle Devri'ni (1718-1730) tamamen idrâk etmiş ve bu devrin son aylarında ölmüştür* (Öztuna, 1990, c.II, s.160-170).

Nayi Osman Dede'nin müzik yazısı ile ilgili bilgilerin kaynağı genellikle Yılmaz Öztuna'nın, Türk Mûsıkîsi Ansiklopedisi'nin "*Nota Yazısı*" maddesidir ve bu maddede Nayi Osman Dede'nin ebced müzik yazısı oluşturduğunu, ebced yazısında noktalı harfler noktasız kullanıldığı halde, bu yazıda harflerin noktaları ile yazıldığını ayrıca notaların hep bir sekizli pestlerini işaretleyen harflerin üzerine çizgi çekilerek gösterildiğini belirterek perde dizgesi sıralanır. Yazar, Kantemiroğlu'nun eserinden söz ederken ise Osman Dede'nin de böyle bir mecmuası olduğunu ancak bugün elimizde olmadığını belirtirken, Kantemir'in müzik yazısının da ebced olduğunu sözlerine ekler.

Nayi Osman Dede'nin koleksiyonunun tek nüshası günümüze ulaşmıştır. İsmail Baha Sürelsan'da (1912-1998) bir süre emanet duran kitap Rauf Yekta Bey (1871-1935)'in torunu Yavuz Yekta (d.1930)'ya geçmiştir.

Popescue-Judetz'in üç bölümden oluşan Türk Kültürünün Anlamları adlı kitabının "*Nota Yazım Türleri*" başlıklı birinci bölümünde yazar, Nayi Osman Dede'nin kitabını Süralsan'da iken kısa bir süre görme şansını elde etmiş ve kitabın tanıtımını yaparak müzik yazısı hakkında bize oldukça önemli ve yeni bilgiler sunmuştur. Popescue-Judetz, bu müzik yazısının Kantemiroğlu müzik yazısına benzediğini açıkça yazmaktadır.

Ancak bu eserden bir örnek dahi göstermesi mümkün olamamıştır. Dolayısıyla Popesque Judetz'in çalışmasında da detaylı inceleme şansı olmadığından bazı eksik bilgiler bulunmaktadır. Buna göre;

•Harf müzik yazısıdır, perde isimlerini çağrıştıracak harf, harfler ya da heceler kullanılmıştır. Harfler ebced müzik yazısında olduğu gibi noktasızdır.

• Süreleri gösteren rakamlar müzik yazısının üstüne konulmaktadır.

• 1, 2, 3, 4 rakamlarını kullanmakta ve her harf ya da harf grubunun üstüne değil de seyrek olarak olması gereken yerlere yazılmaktadır.

•Üst sekizlideki perdeler üzerlerine çizgi çekilerek elde edilmemiştir. Üste çizilen çizgi iki nota değerinin eşit olarak bölünmesi anlamında kullanılmıştır.

• Usul ya da başka bir deyişle müzik cümlesi tamamlandığında temme yani bitti anlamına gelen "mim" harfi kullanılmaktadır.

• Sus işaretleri hiç kullanılmamıştır.

• Nayi Osman Dede, müzik yazısını yalnızca saz müziğinde kullanmıştır.

Yılmaz Öztuna'nın "ebced" diye tanımladığı Nâyi Osman Dede'nin müzik yazısı bir "harf" yazısıdır, ancak "ebced" müzik yazısı değildir.

Şu durumda kısaca Ebced, eski Sami alfabe sırasına göre tertiplenmiş, Arapçaya mahsus sesleri gösteren harfler ilave edilmiş ve bu sıraya göre harflere, birden ona kadar sıra ile, ondan yüze onar onar, yüzden bine yüzer yüzer olmak üzere birer sayı değeri verilmiş olan Arap harflerinin diziliş sırası ve bütünüdür. Müzik yazısı olarak ebcedin kullanımında esas, belli harflerin, belli perdelere belli noktalara karşılık gelmesidir. Birinci perde 1 sayısını gösteren (elif) harfiyle ikinci perde iki sayısını gösteren (be) harfiyle temsil edilmesi buna örnektir. Bu işaretlerin ne kadar süre uzatılacağı, altlarına konulan rakamlarla gösterilir.

Sonuç olarak, Nayi Osman Dede harf ve harf gruplarından oluşan Kantemir müzik yazısına benzeyen bir yazı geliştirmiştir. Torunu Nasır Dede ise ebced müzik yazısını geliştirmiştir. Peki araştırmacılar neden Nayi Osman Dede'nin ve Abdülbaki Nasır Dede'nin aynı yazıyı kullandıklarını tekrarlamaktır sorusuna akla gelen ilk cevaplar şunlar olabilir: İki ismi ilişkilendirerek silsile fikrinden yola çıkıp, her ikisinin de ebcedi kullanmış olabileceklerini düşünmektedirler ya da yazı hangi türde olursa olsun Arap harflerinden oluşan müzik yazılarını hatalı olarak "ebced" olarak adlandırmayı Uygun

görmektedirler. Bir yazı türünü adlandırmak için yalnızca yazının bulunduğu kaynağı görmek yeterli olmayabilir, ayrıca Osmanlı Türkçesi ve müzik yazı türleri hakkında detaylı bilgi sahibi olmayı da gerektirir.

Osman Dede, Lale Devri'nin son aylarında da vefat etmiştir.

24. REFTÂR KALFA (?-?)

Türk kadın besteci ve sazendesidir. Bununla birlikte tanbûri olduğu tahmin edilmektedir.

> *Sabâ Ağır Düyek Peşrevi'ni Kantemir (s.141) ve ondan naklen Kevserî (s. 14) notaya almıştır. Bir diğer mecmuada da (Ataman-zâde Bağçesaraylı Kaanûnî Mustafa Efendi'nin mecmuası) Düyek Hümâyûn Peşrevi ve Sâz Semâîsi ile Çifte Düyek Râst Peşrevi ("Bezm-Âver") ve Sâz Semâîsi'nin notası vardır. Diğer eserleri İ. Hakkı Bey koleksiyonundadır* (Öztuna, 1990, c.II, s.223).

25. SÂDULLAH AĞA (HACI, MUSÂHİB-İ ŞEHRYÂRÎ) (1760-1807)

Sadullah Ağa, Fatih müezzinlerinden Hafız Kerim Efendinin oğlu olup İstanbul'da doğmuştur; daha sonra Enderun'a girerek orada edebiyat, tarih, mûsıkî öğrenmiştir. 3. Selim'in baş musahibi olmuştur. 78 yaşında 1807 de padişahın verdiği konağa çekilerek orada vefat etmiştir). Enderun'da baş çavuşluk yapmıştır. Bugün elimizde Kâr, Beste, Semai, Şarkı olarak ortalama otuz kadar eseri vardır. Suphi Ezgi'nin aktardığına göre; "*Darülfünün Kütüphanesi (Yıldız kitapları) 326 numara ve 1210 hicrî tarihli fasıl mecmuasında Küçük Mehmet Ağa, Seyit Ahmet Ağa, Saîd Efendi ile Hacı Sadullah Ağa'nın Tahir makamında müşterek bir kâr besteledikleri görülmüştür*." (Ezgi, 1933, c.I, s.224). Bu kişileri incelediğimizde dördünün de hemasır olduklarını görmekteyiz.

III. Selim Ekolü'nün en kudretli bestekârı. Aynı devirde yaşamış birkaç Sâdullah Ağa olması ve hepsi Enderun mensubu olması sebebiyle biyografinin yapılması biraz zorlayıcı olmaktadır. Kesin şekilde klasik ekole bağlıdır. Bu bakımdan 3. Selim devri bestekarlarının hepsinden muhafazakâr olduğu söylenebilir. Yılmaz Öztuna, bestecinin üslubu hakkında şunları söyler:

> "*Tab'î'nin parlak ve mübalağalı lirizmi, Itrî'nin donuk, vakur ve muhteşem klasizmi, Sâdullah Ağa'da yoktur. Ama Klasik Türk Mûsıkîsi'ne ölümsüz birçok parça vermiştir. Dehâ sahibi bestekârlarımızdan olduğu muhakkaktır. Emsâli gibi eserlerinin büyük kısmı unutulmuştur. Küçük*

Mehmed Ağa, Vardakosta Ahmed Ağa ve Hâfız Şeydâ ile müştereken bestelediği Tâhir Kâr, unutulan eserleri arasındadır." (Öztuna, 1990, c.II, s.248-249).

26. SÂLİH AĞA (ACEM HACI) (?-?)

Türk bestecisi olmasının dışında Salih Ağa hakkında günümüze ulaşmış net bir bilgi bulunmamaktadır.

27. SELÎM III. (HÂN, SULTÂN, GAZİ) (1761-1808)

Müzik alanında herhangi bir Avrupa kökenli etkiyi veya müzik estetiğinde, müzik formlarında ve repertuvarda anlamlı ve kalıcı bir değişimi XVIII. Yüzyılın sonlarından yani 3. Selim'in döneminden önce hissetmek pek mümkün görünmemektedir.

31. Osmanlı padişahı ve Osmanoğulları'ndan gelen İslam halifelerinin 20.'sidir. Şehzadelik zamanında ilk hocaları amcası 1. Abdülhamid'in müezzin başısı Kırımlı Kâmil Efendi ile Ortaköylü kemani ve Tanbûri İsak'tır. Bu hocalardan Geleneksel Türk Mûsıkîsi'nin söz ve saz eserlerini öğrenmiştir. Sultan Selim tanbûri ve aynı zamanda bestekardı. Peşrev, saz semai, kar, beste, semailer, şarkılar, ayin-i şerif, ilahiler bestelemiştir. Bunlardan bugün elimizde çok azı mevcuttur. Zamanında yaşamış ve yetişmiş meşhur mûsıkîşinasların sayısı ondan fazladır.

Suphi Ezgi, 3. Selim hakkında şunları söylemektedir:

> *"Yenikapı Mevlevîhane'si Şeyhi Abdülbaki Dede şüphesiz Sultan Selim'in teşvikiyle Tahririye namiyle bir nota icad ederek kitabını Sultana takdim etmiştir Sultan Selim mürekkep makam olmak üzere Sûzi-dil-ârâ, Rast-ı Cedid, Arazbar-Puselik, Nevâ Puselik, Isfahanek, Hicâzeyn, Şevk-i-dil, Neva Kürdî, Gerdâniye Kürdî, Hüseynî Kürdî makamlarını icad etmiştir."* (Ezgi, 1933, c.V, s.345-346).

İlhâmî mahlası ile şiirler yazmıştır. Birçok Osmanoğlu gibi mevlevîydi. Galata dergahına gider ayin dinler, sohbetlere katılırdı.

Yılmaz Öztun'ya göre Sultan 3. Selim, şu 15 makamı terkip etmiştir: "*Acem-Bûselik, Arazbâr-Bûselik, Dilnevâz, Evcârâ, Gerdâniye-Kürdî, Hicâzeyn, Hüseynî-Zemzeme, Isfahânek-i Cedîd, Nevâ-Kürdî, Nevâ-Bûselik, Pesendîde, Rast-ı Cedîd, Sûz-i Dilârâ, Şevk-Efzâ ve Şevk-ı Dil.*" (Öztuna, 1990, c.II, s.279-282).

Sultan 3. Selim tanbûri, neyzen, hanendedir. Tanburu, Tanbûri İsak'tan öğrenmiştir. Farklı türlerde eserler bestelemiştir. Suzi Dilara makamının mucidi olarak bilinmektedir.

Tahtının son yıllarında tamamen mûsıkî ile vakit geçirmeye ve Saray'daki mûsıkîşinasları çevresinde toplanmaya başlamıştır.

28. TAB'Î (KASSÂM-AHDEB-ZÂDE) (?-1774)

Üstadlar arasında Kassam ahdep zade veya müezzin Mustafa namı ile şöhret kazanmıştır (Ezgi, 1933, c.I, s.61).

Saray müezzinliği yapan Tabi Mustafa Efendi'ye o zamana kadar kardeşi Mehmed Efendi'nin yerine getirdiği fakat 1757 yılında ölümüyle boşalan ve müezzinlik ya da müzisyenlikle hiçbir ilgisi olmayan kapıcılar katipliği görevi bir "nân-pâre" (geçim kaynağı) olarak verilmiştir. Bu durum yani başarılı müzisyenlerin bir vazife, mansıb, makam ve arpalıkla ödüllendirilmesi bir gelenek halini almıştı diyebiliriz. Şunu da belirtmek gerekir ki; aynı besteciler aynı dönemde farklı ortamlar için farklı müzikler bestelemişlerdir. Buradan da şu varsayım yapılabilmektedir: Özgün Osmanlı/Türk geleneksel mûsıkîsi içerisinde İstanbul'da bir yandan tasavvuf mûsıkîsiyle cami mûsıkîsi diğer yandan da dindışı fasıl mûsıkîsi ta en başından itibaren aynı müzikal dili kullanmış, birlikte gelişmişlerdir.

Tabi Mustafa Efendi, Üsküdar'da doğmuştur. Müezzin Mustafa olarak tanınmaktadır. Kendisi hem hanende hem sazendedir. 3. Sultan Osman'a müezzin olmuştur. Dolayısıyla bu da eğitimini Enderun'da aldığını göstermektedir. 1724'te ölen Kara İsmail Ağa ile müşterek besteleri vardır. Lale Devri'nin ikinci yarısında şöhret kazanmaya başladığı ve bunu 1. Mahmut döneminde de devam ettirdiği bilinmektedir. Çeşitli mecmualarda 100 civarında eseri bulunabilmektedir. Bunlardan bazıları rast hafif beste, beyati nakış yürük semai, beyati nakış ağır semai, uşşak nakış yürük semai, Hicâz nakış yürük semai, nühüft devri kebir beste, sazikar zencir beste, yegâh hafif beste, Hicâz müstezat semai, rehavi sengin semaidir (Öztuna, 1990, c.II, s.365-367).

29. VELÎ DEDE (BURSALI NEYZEN) (?-1768)

Bursa'da doğmuş ve yine orada vefat etmiştir. Bursa Mevlevîhanesi'ne gömüldü. Parlak bir neyzen olarak şöhret kazandı. Bir müddet İstanbul Mevlevîhaneleri'nde de neyzenlik yapıp Bursa'ya döndü (Öztuna, 1990, c.II, s.480).

30. YORGAKİ EFENDİ (ŞİVELİOĞLU KEMÂNÎ YORGİ)

Rum asıllı müzisyendir. Avrupa kemanını ilk defa Türk Mûsıkîsi'ne getirdiğini 1751'de Charles Fonton yazmaktadır (Öztuna, 1990, c.II, s.500).

31. YÛSUF PAŞA

Büyük Türk saz eseri bestecisi ve ney virtüözüdür. Beşiktaş Mevlevîhânesi'nde doğdu ve büyüdü. Koyu bir Mevlevî kültürü içerisinde yetişti. 1821-1884 arası yaşamıştır. On dokuz yaşında neyzen olarak Mızıkayı Humâyun'a girdi (Öztuna, 1990, c.II, s.503). Aktif müzisyenlik süresi erken yaşlarda başladığın dolayı besteciyi, tezimiz içerisine dahil etmeyi uygun bulduk.

Besteci hem askeri alanda hem de mûsıkî hocalığı anlamında padişah tarafından üst mertebelere yükseltilmiş olması, aynı zamanda kendinden önceki geleneği de Mûsıkî eğitiminde yansıtmış olması bakımından önemli görülmüş ve çalışmaya dahil edilmiştir.

32. YÜMNÎ DEDE

Mevlevî bestekârı olmasının dışında hakkında günümüze ulaşan net bir bilgi bulunmamaktadır (Öztuna, 1990, c.II, s.504).

33. ZAHARYA (ZACCHARİAS; TANBÛRÎ)

Itri gibi önemli bestekarların zamanından itibaren yaşamış olduğu tahmin edilmektedir (Ezgi, 1933, c.I, s.146).

Hanende Zaharya olarak da bilinmekte ve XVIII. Yüzyılın ilk yarısının önemli fasıl mûsıkîsi bestecilerinden birisidir. Rum asıllıdır ve Türk Mûsıkîsi'nde azınlık bestecilerinin en büyüklerindendir.

Sultan 3. Ahmet ve Sultan 1. Mahmut'a hanendelik etmiştir. Kürkçülük mesleğini yaptığı için *Kürkçü Zaharya* olarak da bilinir. Zaharya'nın Fener'deki Ortodoks Cihan Patrikliği kilisesinin başhanendesi olduğu söylenmektedir. Lale Devri'nde meşhur olmuştur. Zaharya, 100 kadar Beste ve Semai ve saz eserleri bestelemiştir. Eserlerinin 19'u günümüze kadar gelmiştir. Bunların 12'si Beste, 5'i Ağır Semai, biri de Yürük

Semai'dir. Bunların dışında Ortodoks kilise mûsıkîsi için parçalar da bestelediği tahmin edilmektedir. Yılmaz Öztuna'nın aktardığına göre "*Her mûsıkî cümlesi, birbiri üzerine yığılmış, içiçe geçmiş nağmeciklerden yapılmıştır. Üslûp son derecede ağır, tantanalı ve muhteşemdir. Her hece üzerinde çalışılmış ve birçok makam geçkisi yapılmıştır*." (Öztuna, 1990, c.II, s.508-509).

2.1. OSMANLI'DA BESTECİLERİN EĞİTİM ALDIKLARI-VERDİKLERİ KURUMLAR/YERLER

2.1.1. ENDERUN

Enderun her ne kadar I. Murat (1363) zamanında kurulmuşsa da kurumsallaşması Fatih Sultan Mehmet döneminde olmuştur. Dönemin üniversitesi olarak adlandırabileceğimiz kurumda birçok alanda -bunların başlıcaları dil, müzik, matematik, tarih- eğitim vermekteydi. Enderun'da müzik eğitimi veren hocalardan bazılarını Dede Efendi, Arif Ağa, Çilingirzâde, Tanbûri Ahmet Ağa, Soyulcu Salih Efendi, Kemani Ali Ağa, Şakir Ağa ve Tanbûri Zeki Ağa olarak sıralayabiliriz (Kayra, 1987). Hocalara liyakat usulü ile rütbeler verilirdi. Enderûn talebeleri kabiliyetleri doğrultusunda farklı sınıflara ayrılmışlardır. Talebelerin mensup oldukları sınıflarda bu doğrultuda adlandırılmıştır. Bu sınıflar:

1-Büyük Oda, 2- Küçük Oda, 3-Doğancılar Koğuşu, 4-Seferli koğuşu, 5-Kiler Odası, 6-Hazine Odası, 7-Has Oda'dır (Özden, 2003, s.24).

Müzik derslerinin yapıldığı odaya "Seferli Koğuşu" denilmekteydi. Enderun'da yalnızca dindışı mûsıkî öğretilmiş, bestelenmiş ve çalınmış, dinî mûsıkî ise bilhassa Mevlevîhanelerin inhisarında kalmıştır. Enderun'daki eğitimlerini bitirenler, çeşitli rütbelerle, sarayın fasıl heyetine dahil olmuş yahut müezzinlik, imamlık gibi dinî görevlere geçmişlerdir. Dinî görevlere geçenlere "Efendi" denmiş, diğerleri "Ağa" diye anılmışlardır (Öztuna, 1990, c.I, s.256-257). İstanbul'un fethinden hemen sonra başlayan bu eğitim periyodu 1826 Mızıkayı Hümâyûn'a kadar devam etmiştir. Bu Topkapı Sarayı üniversitesinden binlerce büyük kumandan, devlet adamı, sanatkâr ve yazar ve en önemlisi büyük bestekarlar yetişmiştir.

2.1.2. TEKKELER

Her bir tekkede bir müzik meclisi mutlaka bulunurdu. Örneğin mevlevîhanelerde semâ yapılır ve müziksiz bir semâ da düşünülemez. Bu sebeple mevlevîhanelerin sürekli olarak müziği bünyesinde yaşatmasının sonucu olarak birçok usta bestecinin buralardan çıkmış olması beklenmedik bir sonuç olmayacaktır.

Mevlevî dergahlarında yalnız mevlevî mûsıkîsi değil, dindışı ve dini mûsıkînin her çeşidi ve her türlü saz, edebiyat ve dil gibi bütün yardımcı ilimlerle öğretiliyordu (Öztuna, 1990, c.II, s.54).

Çalışmanın odağı dışında kalması sebebiyle tekkeler ile ilgili ayrıntıya girmemekle beraber, dini eğitim verilen kurumlar incelendiğinde sadece "Tekkeler" adı altında konuyu özetlemenin diğer dini kurumları yok saymadığını (Gülşenî tarikatı gibi), bunun genel bir bakış olduğunu belirtmek gerekmektedir.

2.1.3. CAMİLER-CAMİLERE BAĞLI MÜESSESELER

Buralarda yalnızca insan sesine dayalı müzik icra edilir, öğretilirdi. Yani saz müziği, din dışı müzik ve sazendeliğe yönelik bir eğitim olmamıştır.

2.1.4. TALEP ÜZERİNE GİDİLEN EVLER, MEŞK YAPILAN VE USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİNİN YÜRÜTÜLDÜĞÜ, DERS VERİLEN YERLER

Hocalar talep üzerine evlere gidip meşk yapabilirler, evlerde ders verebilirlerdi. Bununla birlikte kendi evlerine de öğrenci gelebilir aynı işleri yürütebilirlerdi.

2.1.5. LONCALAR

Bazı kaynaklarda "Esnaf Loncaları" olarak da geçmektedir. Herhangi bir kuruma (Saray, Cami, Tekke gibi) bağlı olmayan mûsıkîşinaslar esnaf sınıfında sayılmışlar ve loncaya bağlı olmuşlardır. Bu kişiler müzik dışında başka bir meslek grubu erbabıdırlar. Bu sebepten bazıları yaptıkları iş üzerine bir mahlas sahibi olmuşlardır, Buhurizade gibi.

2.1.6. MEHTERHANE

Mehter'in teşkilatlanma süreci Osman Gazi zamanında başlamıştır. Selçuklu Sultânı Aleaddin'nin Osman Gazi'ye hakimiyet ifadesi olarak gönderdiği Tabl, Alem, Tuğ ve Nakkare'den oluşan takım Osmanlı'daki ilk mehter takımıdır (Özden, 2013, s.27). Mehterlerin bulunduğu binaya Mehterhane denilmekteydi ve bu binanın meşkane adlı bölümünde mûsıkî eğitimleri verilirdi. 1826 yılında kapatılarak Mehterhane'nin yerine Mızıkayı Hümâyûn kuruldu. Tezimizin kapsadığı zaman aralığı (XVIII. Yüzyıl) Mehterhane'nin halen aktif olduğu yüzyılı kapsamaktadır.

Çalışmamızda ele aldığımız Hicâz eserleri olan bestekarların eğitim aldıkları yerleri bu bilgiler doğrultusunda aşağıdaki tabloda gösterebiliriz.

BESTECİ	TEKKELER	ENDERUN	LONCALAR
ABDURRAHMAN BAHİR EFENDİ (ARAB-ZÂDE		X	
ABDÜLHALİM AĞA		X	
ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE-EFENDİ (ŞEYH)	X		
AHMED AĞA (VARDAKOSSTA)		X	
ALİ ŞÎR-U GANÎ EFENDİ (GÜLŞENÎ ŞEYHİ)	X		
EBÛ- BEKİR AĞA (HACI, SEYYİD, ÇAVUŞ, EYYÛBÎ)		X	
HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE)	?	?	?
HALİL EFENDİ			
HAMZA DEDE (KUTBU'N-NÂYÎ)	X		
HIZIR AĞA (KEMÂNÎ)		X	
İBRAHİM AĞA		X	
İBRAHİM PAŞA (NEVŞEHİRLİ, SADRÂZAM)		X	
İSAK (TANBÛRÎ)		X	
İSMAİL AĞA (KARA)		X	
İSMAİL DEDE EFENDİ (BÜYÜK", NÂAT-HÂN)	X		

İSMAİL EFENDİ (DELLÂL-ZÂDE HACI HÂFIZ, AĞA)		X	
KANTEMİROĞLU (PRENS DİMİTRİUS CANTEMİR)		X	
MUSİ (TANBÛRÎ HAHAM MUŞE FAO/MÛSÂ)	X		
MUSTAFA İZZET EFENDİ (KAZASKER HACI)		X	
MUZAFFER (SÂATÇİ MUSTAFA EFENDİ)	?	?	X
NÛH EFENDİ (SEYYİD MEHMED)		X	
OSMAN DEDE (KUTB-İ NÂYÎ ŞEYH, "NÂYÎ")	X		
REFTÂR KALFA	?	?	?
SÂDULLAH AĞA (HACI, MUSÂHİB-İ ŞEHRYÂRÎ)		X	
SÂLİH AĞA (ACEM HACI)	?	?	?
SELÎM III. (HÂN, SULTÂN, GAZİ)		X	
TAB'Î (KASSÂM-AHDEB-ZÂDE)		X	
VELÎ DEDE (BURSALI NEYZEN)	X		
YORGAKİ EFENDİ (ŞİVELİOĞLU KEMÂNÎ YORGİ)	?	?	?
YÛSUF PAŞA NEYZEN	X		
YÜMNÎ DEDE	X		
ZAHARYA (ZACCHARİAS; TANBÛRÎ)	X		

Tablo 2. 2

Yukarıdaki tabloda bazı bestekarların eğitim yerleri hakkında kesin bilgiye ulaşamadık fakat musahip olanları da Saray'a dahil etmek -Kemânî Hızır Ağa-, başka meslek erbabı olup da aynı zamanda mûsıkîşinas olanları Loncalara -Saatçi Mustafa- veya gayrimüslim olup da kendi dinine has bir toplulukta müzisyenlik veya müzik hocalığı yapanları da -Musi- Tekkeler kısmına eklemenin durumu açıklayabilecek en yakın sınıflandırma olacağı düşüncesindeyiz.

Tablo, inceleyeceğimiz kalıp müzik ifadelerini besteci tabanında değerlendirdiğimizde benzer ifadeleri kullanan bestecilerin (varsa eğer) ne gibi ortak yönlerinin olduğunu saptamada bize yardımcı olacaktır. Kalıp müzik ifadelerinin bir sözlü yaratma geleneği unsuru olduğunu göz önünde bulundurursak burada aynı kurumda eğitim gören bestecilerin de benzer davranışa girmiş olmalarını bekleyebiliriz. Bununla birlikte özgünlük arayışı içerisinde ortaya konulan yaratmalarda da bestecilerin bir şekilde farklı müzik ifadesi oluşturma gayretiyle de karşılaşmamız söz konusu ki bunların da büyük olasılıkla ilerleyen kısımlarda bahsedeceğimiz *Ezgi Malzemesi Kesiti (EMK)* benzerlikleri arasına ekleyebiliriz.

2.2. BESTECİLER ARASINDAKİ İLİŞKİLER

AKRABALIK	EĞİTİM (USTA ÇIRAK)	BESTELEME SÜRECİNDEKİ İLİŞKİ
OSMAN DEDE (KUTB-I NÂYÎ ŞEYH, "NÂYÎ")	ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE- EFENDİ (ŞEYH)	ABDÜRRAHİM DEDE-EFENDİ(HÂFIZ ŞEYDÂ)
ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE- EFENDİ (ŞEYH)	AHMED AĞA (VARDAKOSSTA)	AHMED AĞA (VARDAKOSSTA)
		SÂDULLAH AĞA (HACI, MUSÂHİB-İ ŞEHRYÂRÎ)
	İSAK (TANBÛRÎ)	
	SELÎM III. (HÂN, SULTÂN, GAZİ)	EBÛ- BEKİR AĞA (HACI, SEYYİD, ÇAVUŞ, EYYÛBÎ)
		TAB'Î (KASSÂM-AHDEB-ZÂDE)
	İSMAİL DEDE EFENDİ (BÜYÜK", NÂAT-HÂN)	İSMAİL AĞA (KARA)
	İSMAİL EFENDİ (DELLÂL-ZÂDE HACI HÂFIZ)	İBRAHİM AĞA
	HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE)	HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE)
	MUSTAFA İZZET EFENDİ (KAZASKER HACI)	İSMAİL DEDE EFENDİ (BÜYÜK", NÂAT-HÂN)
		SELÎM III. (HÂN, SULTÂN, GAZİ)
	MUSTAFA İZZET EFENDİ (KAZASKER HACI)	SÂDULLAH AĞA (HACI, MUSÂHİB-İ ŞEHRYÂRÎ)
	ŞÂKİR AĞA (SER-MÜEZZİN HACI İZZET)	
		İSAK (TANBÛRÎ)
		SÂDULLAH AĞA (HACI, MUSÂHİB-İ ŞEHRYÂRÎ)
		İSMAİL DEDE EFENDİ (BÜYÜK", NÂAT-HÂN)
		HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE)
		ŞÂKİR AĞA (SER-MÜEZZİN HACI İZZET)

Tablo 2. 3 Besteciler arasındaki Akrabalık, Usta-Çırak, Hemasır ve Ortak Besteleme Süreçlerindeki İlişkiler.

AKRABALIK
OSMAN DEDE (KUTB-İ NÂYÎ ŞEYH, "NÂYÎ")
ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE- EFENDİ (ŞEYH)

Tablo 2. 4 Akrabalık İlişkisi.

Ali Nutkî Dede, Abdülbaki Nasır Dede ve Abdurrahim Künhi Dede Osman Dede'nin kız tarafından torunu olurlar. Bu suretle Galata ve Yenikapı dergahları şeyhlik hanedanları birleşmektedir (Öztuna, 1990, c.II, s.169).

EĞİTİM (USTA ÇIRAK)
ABDÜRRAHİM KÜNHİ DEDE- EFENDİ (ŞEYH)
AHMED AĞA (VARDAKOSSTA)

Tablo 2. 5 Usta Çırak İlişkisi.

Vardakosta Ahmed Ağa, Abdürrahim Dede'nin öğrencisidir.

İSAK (TANBÛRÎ)
SELÎM III. (HÂN, SULTÂN, GAZİ)

Tablo 2. 6 Usta Çırak İlişkisi.

Tanbûri İsak 3. Selim'i, Kuyumcu Oskiyam'ı, Zeki Mehmed Ağa'yı ve Tanbûri Mehmet Ağa'yı yetiştirmiştir (Öztuna, 1990, c.II, s.391).

İSMAİL DEDE EFENDİ (BÜYÜK", NÂAT-HÂN)
İSMAİL EFENDİ (DELLÂL-ZÂDE HACI HÂFIZ, AĞA)

Tablo 2. 7 Usta Çırak İlişkisi.

Dede'nin en çok üzerinde durduğu öğrencisi Dellalzade İsmail Efendi'dir.

HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE)
MUSTAFA İZZET EFENDİ (KAZASKER HACI)

Tablo 2. 8 Usta Çırak İlişkisi.

Mustafa İzzet Efendi, Kömürcüzade Hafız Efendi'den mûsıkî öğrenmiştir.

MUSTAFA İZZET EFENDİ (KAZASKER HACI)
ŞÂKİR AĞA (SER-MÜEZZİN HACI İZZET)

Tablo 2. 9 Usta Çırak İlişkisi.

İzzet Efendi, Şakir Ağa'dan meşk etmiştir.

BESTELEME SÜRECİNDEKİ İLİŞKİ
ABDÜRRAHİM DEDE-EFENDİ (HÂFIZ ŞEYDÂ)
AHMED AĞA (VARDAKOSSTA)
SÂDULLAH AĞA (HACI, MUSÂHİB-İ ŞEHRYÂRÎ)

Tablo 2. 10 Besteleme Sürecindeki İlişki.

Ortaklaşa besteledikleri Tahir Kâr bestesi mevcuttur.

EBÛ- BEKİR AĞA (HACI, SEYYİD, ÇAVUŞ, EYYÛBÎ)
TAB'Î (KASSÂM-AHDEB-ZÂDE)
İSMAİL AĞA (KARA)
İBRAHİM AĞA

Tablo 2. 11 Besteleme Sürecindeki İlişki.

Ebubekir Ağa'nın bugün kaybolan bir eseri Bûselik Aşiran Kâr'dır ki, bestekar bunu Kara İsmail Ağa, İbrahim Çavuş, Ahmed Çavuş, Ali Paşa ve Tabi Mustafa Efendi ile ortaklaşa bestelemiştir (Öztuna, 1990, c.II, s.242).

HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE)
İSMAİL DEDE EFENDİ (BÜYÜK", NÂAT-HÂN)
SELÎM III. (HÂN, SULTÂN, GAZİ)

Tablo 2. 12 Besteleme Sürecindeki İlişki.

Hafız Mehmed Efendi, Şevkefza faslını, Hüzzam faslını ve Neveser faslını Dede Efendi ile müştereken yapmıştır. Pesendîde faslının iki parçasını kendi, birini Dede, birini de makamı yapan III. Selim vücude getirmiştir (Öztuna, 1990, c.II, s.318).

İSMAİL DEDE EFENDİ (BÜYÜK", NÂAT-HÂN) G22
HÂFIZ MEHMED EFENDİ (KÖMÜRCÜ-ZÂDE)
ŞÂKİR AĞA (SER-MÜEZZİN HACI İZZET)

Tablo 2. 13 Besteleme Sürecindeki İlişki.

İsmail Dede Efendi, Kömürcüzade ile Neveser, Pesendîde ve Şevkefza, Mehmet Bey'le Mahur, Şakir Ağa ile Ferahnak fasıllarının beste ve semailerini aralarında paylaşmışlardır (Öztuna, 1990, c.II, s.394).

İSAK (TANBÛRÎ)
SÂDULLAH AĞA (HACI, MUSÂHİB-İ ŞEHRYÂRÎ)

Tablo 2. 14 Besteleme Sürecindeki İlişki.

İsak, arkadaşı Sadullah Ağa ile ortaklaşa yaptıkları Şeddi Araban faslını, 3. Selim'e sunmuşlardır (Öztuna, 1990, c.II, s.391).

Çalışmamızda 33 bestecinin toplamda 55 adet eseri üzerinde müzik ifadesi tabanında tasnif yapma olanağı bulduk. Bu bestecileri ve eserleri aşağıdaki gibidir.

1. Abdurrahman Bahir Efendi- Hicâz Peşrev No.1
2. Abdurrahman Bahir Efendi- Hicâz Peşrev No.2 "Karabatak"
3. Abdurrahman Bahir Efendi- Hicâz Peşrev No.3
4. Abdülhalim Ağa- Hicâz Beste (Olmada Diller Rübûde Gamze-İ Câdûsuna)
5. Ali Şirugani- Hicâz İlahi (Ey Garip Bülbül Diyarın Kandedir?)
6. Damat İbrahim Paşa- Hicâz Hümâyûn Kâr (Ey Ki Dôstan Âşıkam Âşık-I Zarem Çikûnem)
7. Dede Efendi- Gelin Gidelim Allah Yoluna
8. Dede Efendi- Hicâz Şarkı (Mah Yüzüne Aşıkanım)
9. Dede Efendi- Hicâz Köçekçe (Bir Sevda Geldi Başıma)
10. Dede Efendi- Hicâz Şarkı (Tırmana Tırmana Çıktım da)
11. Dellalzade İsmail Efendi- Hicâz Şarkı (Meseldir Söylenir Dilde)
12. Ebubekir Ağa- Hicâz Beste (Yine Tâb-I Nigah-I Hayrete)
13. Ebubekir Ağa- Hicâz Yürük Semai (Erbâbı İle Sûz-İ Güdâze Alışıktır)
14. Hacı Sadullah Ağa- Hicâz Hümâyûn Nakış (Nideyim Sahn-I Çemen Seyrini Cananım Yok)

15. Hafız Abdurrahim Şeyda Dede- Hicâz Ağır Semai (Ser Dağ-I Gönül Taze Açılmış Gülümüzdür)

16. Halil Efendi- Hicâz Beste (Düşse Zülfünden Arak Ruhsâr-I Canân Üstüne)

17. Hızır Ağa- Hicâz Karabatak Peşrevi

18. İbrahim Ağa- Hicâz Hümâyûn Ağır Semai (Kul Oldum Bir Cefakâre)

19. Kantemiroğlu- Zengûle Peşrevi

20. Kara İsmail Ağa- Hicâz Şarkı (Dolanam Şemine)

21. Kazasker M. İzzet Efendi- Hicâz İlahi (Rumda Acemde Aşık Olduğum)

22. Kutb-İ Nâyî Hamza Dede- Hicâz Peşrevi

23. Kutbunayî Hamza Dede- Hicâz Saz Semaî

24. Künhi Abdurrahim Dede- Hicâz Ayini

25. Musi- Hicâz Hümâyûn Peşrevi

26. Musi- Hicâz Hümâyûn Saz Semai (Aksak Semai)

27. Musi- Hicâz Peşrev

28. Musi- Hicâz Saz Semai

29. Musi- Uzzâl Peşrev

30. Musi- Uzzâl Saz Semai

31. Nayi Osman Dede- Hicâz Mevlevî Ayini

32. Neyzen Hacı (Veli Dede) İsmail Dede- Hicâz Hümâyûn Peşrev

33. Neyzen İsmail Dede (Veli Dede)- Hicâz Hümâyûn Saz Semai

34. Neyzen Yusuf Paşa- Hicâz Peşrevi

35. Reftar Kalfa-Hicâz Peşrev

36. Reftar Kalfa-Hicâz Saz Semai

37. Saatçi Mustafa (Muzaffer)-Uzzâl Peşrev

38. Salih Ağa-Hicâz Hümâyûn Nakış Yürük Semai (Seyreyle O Gül Ruyini)

39. Seyyid Nuh- Hicâz Hümâyûn Nakış Ağır Semai (Şeb Cününi Dil Dimagamra Perişan Kerdebud)

40. Sultan Iıı. Selim- Hicâz Peşrev

41. Şivelioğlu Yorgaki- Hicâz Hümâyûn Ağır Aksak Şarkı (Nitti Bana İntikamın Ey Felek)

42. Şivelioğlu Yorgaki- Hicâz Hümâyûn Aksak Şarkı (Var Mı Sen Gibi Beyaz Ten)

43. Şivelioğlu Yorgaki- Hicâz Hümâyûn Ağır Aksak Şarkı (Yetdi Bunca İntikâmın Ey Felek)

44. Tab'î Mustafa Efendi- Hicâz Nakış Yürük Semai (Tâkat Mı Gelir Sevgilim Ol İşve Vü Nâze)

45. Tanburi İsak Efendi (İzak Fresco Monaro)- Hicâz Hümâyûn Saz Semai

46. Vardakosta Ahmet Ağa- Hicâz Mevlevî Âyinî

47. Vardakosta Ahmet Ağa- Hicâz Saz Semaî

48. Vardakosta Ahmed Ağa- Hicâz Peşrev (Düyek)

49. Vardakosta Ahmet Ağa- Hicâz Peşrev (Devri Kebir)

50. Yümni Dede- Hicâz Peşrev

51. Yümni Dede- Hicâz Saz Semai

52. Zaharya Kürkçü- Hicâz Beste (Tab-I Ruhu Sanma Dili Suzânıma Düşdü)

53. Zaharya Kürkçü- Hicâz Hümâyûn Ağır Semai (Cihanı Hüsnüne Meftûn Şûh-İ Cihansın)

54. Zaharya Kürkçü- Hicâz Uzzâl Nakış Yürük Semai (Terk Eyledi Gerçi Beni Ol Mah Cemalim)

55. Zaharya Kürkçü- Hicâz Hümâyûn Beste (Düşmesin Miskin Gönüller Zülfi Anber Bûlere)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

XVIII. YÜZYILDA HİCAZ MAKAMI AİLESİ KAPSAMINDAKİ ESERLERDE ÖZDEŞ VE BENZEŞ İFADELER

XIII. yüzyıldan günümüze kadar uzanan nazariyat kaynakları incelendiğinde, Hicâz makam ailesi üyelerinin nazariyatçılar tarafından farklı şekillerde tasnif edildiği görülmüştür. Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve takipçileri, tabakaların birleşmeleri ile Hicâz, Hümâyûn, Uzzâl ve Zirgüle dizilerini tarif etmiş, örneğin Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi Hicâz'ın Hüseynî gibi hareket edip Dügâh perdesinde karar verdiğini anlatmıştır (Turabi, 2005, s.111). Dolayısıyla, yaklaşık sekiz yüzyıllık tarifler silsilesinin ortak noktasının, bu makam ailesinin AEU terminolojisiyle Hicâz dörtlüsü ve beşlisi ile tam kalış gerçekleştirmeleri olduğu ortaya çıkmaktadır. Buna bağlı olarak, tez çalışmasının odağında bulunan özdeş ve benzeş ifadelerin taranmasında ortak ses evreninde gerçekleşen Hicâz dörtlüsü ve beşlisi perdelerini içeren ifadeler ile çalışma kapsamı sınırlanmıştır. Ayrıca; XVIII. yüzyıl bestecilerinin Hicâz makam ailesindeki eserleri çapında yaptığımız taramada, peşrev ve saz semailerinin ilk iki hanesi, sözlü eserlerinse zeminhaneleri dışında makam geçkileri ile karşılaşıldığından, geçki olan bölümler incelemeye dâhil edilmemiştir.

Çalışmada kullandığımız hicaz makam ailesi isimlerini, cümle içerisinde ses, perde veya aralık olarak kullanılmışsa küçük harf ile, dörtlü/beşli dizi veya makam adı olarak kullanılmışsa büyük harf ile yazdık. Örneğin; nîm hicâz perdesi veya Hicâz makamı.

Özellikle geçmiş yüzyılın sonu ve bu yüzyıl başlarında karşılaşılan araştırmalarda, ilgili bölümde açıklandığı üzere makam etkisinin oluşması ve tanınmasında kalıp motif, çekirdek ezgi, kalıp müzik ifadesi gibi adlarla anılan unsurların önemi ele alınmıştır (Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012: 24-59; Tutu, 2012, s.93-99). Kalıp müzik ifadesi terimini kullanmayı benimsediğimiz bu çalışmada, tüm bu terimlerin farklı eser ve icralarda karşılaşılan benzer ezgi parçacıklarının varlığına dayanmaktadır. Diğer taraftan, sözlü gelenekte düşünme ve anlatım biçiminde öne çıkan, hatta buradan yazılı yaratma davranışına da sirayet eden sözlü kalıplar (Ong, 2003, s.40), müzik yaratma/yeniden yaratma davranışında da kendilerini uzay/zaman boyutunun farklı noktalarında farklı

seviyelerde göstermektedirler. Başka bir deyişle, bir bestecinin tek bir eserinde, farklı eserlerinde ve farklı bestecilerin eserlerinde tekrarlanan ifadelerin benzerlik düzeyleri birbirinden farklıdır. Buna bağlı olarak, bu benzerlik seviyelerini yoğundan zayıfa, "özdeş" ve "benzeş" olarak sınıflandırmak mümkündür.

Çalışma evreninin sınırlarında gerçekleştirdiğimiz taramada, ses yükseklileri ve süre boyutlarında birebir aynı ifadelerle karşılaşılmıştır. Bunun yanı sıra, süre boyutunda perde uzunluklarının birbiri ile orantılı bir şekilde katlanması, senkoplarla çeşitlenmesi durumları sözlü geleneğin yaratıcı ve icracıya sağladığı esnek koşullar dâhilinde kabul edilerek, bu çerçevede oluşan farklılaşmalar göz ardı edilmiştir. "Özdeş müzik ifadesi" olarak andığımız bu ezgi parçacıklarında, makamın kapsadığı perdelerden ifadeyi oluşturmakta kullanılanlar olarak tanımlayabileceğimiz "ezgi malzemesi kesiti" ve ifadenin başında yer alan "başlangıç", sonunda yer alan perde olan "hedef" unsurları ve perde sıralaması aynıdır. Sadece, ifadenin karakterini değiştirmeyen, "işleme", "kaçak" ve "abanma" türlerindeki ezgi süsleri olarak karşılaşılan ve ezgi malzemesi kesitinin en alt ya da üst perdeleri görünümündeki perdeler "taşma" olarak değerlendirilerek özdeşliği bozmayan unsurlar olarak ele alınmıştır[11].

Benzerlikleri bir alt düzeyde olan ezgi parçacıkları ise, "benzeş müzik ifadesi" olarak etiketlenmiştir. Bunların, ezgi malzemesi kesitlerinin sınırları ve genellikle hedefleri ortaktır. Diğer taraftan; hedeflerin, ifadenin ortak bir perdeye ulaşmasının ardından bir figür aracılığı ile başka bir perdeye yöneltilmesiyle de karşılaşılmaktadır. Bu durum, daha çok başına dönüş yapılan cümlelerin tekrarında bir sonra gelecek müzik fikrine bağlantı oluşturma davranışından kaynaklanmaktadır. Örneğin, Dügâh perdesinde biten cümlenin tekrarı dönüşte bir bağlantı figürü ile neva ya da hüseynî perdelerine ilerleyebilmektedir. Başlangıçları, perde sıralaması farklı olabilen bu ifadelerde perde süreleri bakımından da özdeşlere göre daha fazla çeşitlilikle karşılaşılmaktadır. Yapılan analizde; eserler arasında benzeşliği tespit edilen bir ifadenin aynı eserdeki tekrarları, yani özdeşleri, hazırlanan tabloların farklı satırlarında gösterilmiş ve "eser içinde özdeş" (EİÖ) olarak etiketlenmiştir.

[11] Ezgi Süsleri için; Mehmet Tevfik Tutu ve Sıtkı Bahadır Tutu, **Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1999, s.75-84.

Karşılaşılan bir diğer durum ise, özdeş olarak tespit edilen bazı ifadelerin benzeşlerinin de örneklem kapsamında yer almasıdır. Bu ifadelere, "özdeşlerin benzeşleri" başlığı altında yer verilmiştir.

Tablolarda gösterilen eserlerin ölçü numaralarında kullanılan her bir yıldız sembolü (*), ilgili müzik ifadesinin başlangıcından itibaren yıldız sayısı kadar ölçünün devam ettiğini ifade etmektedir. Bununla beraber incelenen eserler yeniden notaya aktarılırken uzun soluklu ölçü sonları, usul değişikliklerinden önceki son ölçüler çift ince çizgi ile, bunun dışında eserlerdeki devam eden ölçüler kesik çizgi ile gösterilmiştir. Eserlerde sol üst köşede eser numarası ve beraberinde kaynak belirtilmiştir.

Yaptığımız taramada, özdeş ve benzeş ifadelerin özellikle geriye doğru uzatılabileceği görülmüştür. Bu durumda cümle hacmine ulaşabilen ifadelerin "parça özdeşliği" / "parça benzeşliği" gibi etiketlenerek tasnifi mümkün olsa da çalışmanın sınırlılığı ve öncü niteliğinin temel ayrımları öne çıkarmayı gerektirmektedir. Dolayısıyla bu tür bir tasnife yönelik girişimde bulunulmamıştır.

Hedef perdelere göre sıralanan tarama verileri; özdeş müzik ifadeleri için numaralandırılarak verilen ifade notasının altında yer alan tabloda, eser/ölçü numarası ve aşama (başlangıç, gelişme, karar, bağlantı/dolgu) sütunlarında sunulmuştur. Böylece, işlev tartışması için şu öngörülerle bulgular arasında eşleştirme yapılabilmiştir:
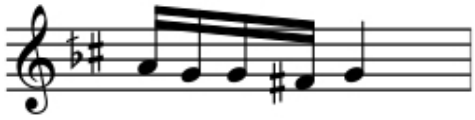
- Benzer ifadelerin aynı eser içinde karşımıza çıkması: İfadelerin eser bütünlüğünün sağlanmasındaki işlevi.
- Benzer ifadelerin farklı eserlerde bulunması: Geleneğin, ekolün kullandığı ortak yapı malzemesinin eseri geleneğe bağlama işlevi.
- Benzer ifadelerin hangi aşamaya yerleştirildiği: İşlevin konumlandırılarak ayrıntılandırılması.

Tablolarda sunulan verilere bağlı bulgular, bölümün sonunda verilmiş ve tartışılmıştır.

3.1. ÖZDEŞ İFADELER

Rast Perdesi Hedefli Özdeş İfadeler

No 01
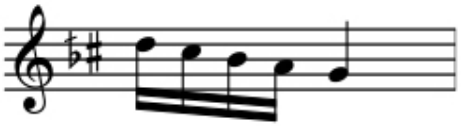


Şekil 3.1. 1

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
12/22		X		
17/4			X	
19/8			X	
24/18			X	
24/42			X	
42/125		X		
42/129		X		
42/18			X	
42/186*			X	
42/227*			X	
42/3			X	
42/7			X	
45/2			X	
45/26			X	
45/8			X	
4 8 / 1 1			X	

Tablo 3.1. 1

No 02
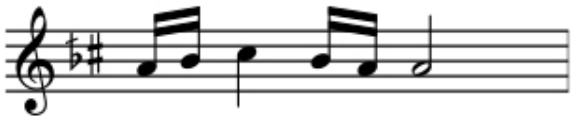


Şekil 3.1. 2

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
01/22		X		
42/118		X		
42/18		X		
42/182*		X		
42/214			X	
42/7		X		
43/216*			X	

Tablo 3.1. 2

Dügâh Perdesi Hedefli Özdeş İfadeler

No 03
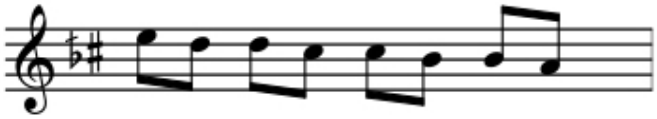


Şekil 3.1. 3

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
02/24			X	
21/24			X	
29/9			X	
32/6*				X
33/5		X		
36/19*			X	
39/12	X			
39/13	X			
39/5	X			
48/8	X			
48/9	X			
50/317		X		
52/30			X	
52/8			X	

Tablo 3.1. 3

No 04
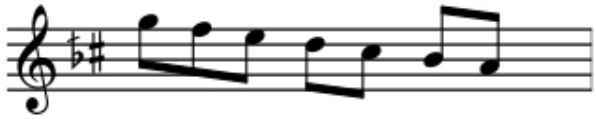


Şekil 3.1. 4

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
11/23		X		
17/12*		X		
18/14*		X		
18/35		X		
27/7		X		
29/60			X	
30/16			X	
35/12*			X	X
35/6			X	
35/8			X	
36/19		X		
51/29		X		
52/6		X		

Tablo 3.1. 4

No 05
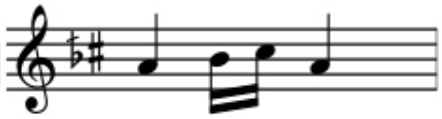


Şekil 3.1. 5

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
26/6		X		
29/6		X		

Tablo 3.1. 5

No 06
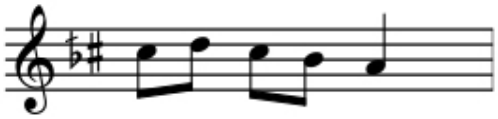


Şekil 3.1. 6

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
31/15*				X
31/4*				X
37/44	X			
37/5	X			
50/344		X		

Tablo 3.1. 6

No 07
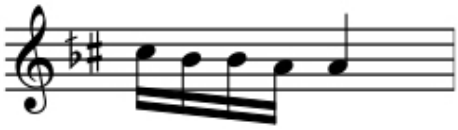


Şekil 3.1. 7

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
07/27	X			
15/30			X	
15/34		X		
15/40		X		
21/26			X	
21/38		X		
21/9*		X		
32/1	X			
32/19			X	
32/4		X		
32/7		X		
33/24			X	
45/4*			X	
49/7*				X

Tablo 3.1. 7

No 08



Şekil 3.1. 8
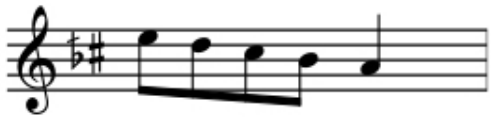
Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
17/12*				X
17/27			X	
24/41*		X		
28/12*			X	
28/28*			X	
28/56*			X	
28/60*			X	
28/76*			X	
28/92*			X	
31/11			X	
31/15		X		
31/4		X		
31/5			X	
33/1			X	
37/3			X	
37/7			X	
42/190*			X	
42/24		X		
42/32		X		
42/320*			X	
42/330			X	

42/44		X		
42/48		X		
42/63		X		
42/68		X		
42/77		X		
43/103			X	
43/178			X	
43/224*			X	
43/339*		X		
43/350			X	
43/85			X	
43/86			X	
45/10			X	
45/18			X	
46/5			X	
49/16*		X		
49/19*			X	
50/225*			X	
50/229			X	
50/230			X	
50/233			X	
50/238			X	
50/239			X	
50/242			X	
50/244			X	
50/245			X	
50/251			X	
50/257			X	

50/265			X	
50/272			X	
50/277		X		
50/281			X	
50/286		X		
50/290			X	

Tablo 3.1. 8

No 09
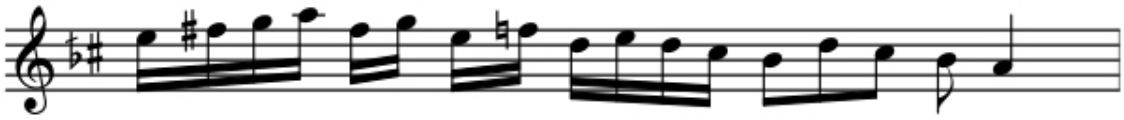


Şekil 3.1. 9

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
01/13			X	
17/25*				X
34/16			X	
35/3*		X		
37/6		X		
39/1		X		
39/10		X		
39/3		X		
42/134			X	
42/346		X		
52/21		X		
54/38			X	
55/28			X	

Tablo 3.1. 9

No 10
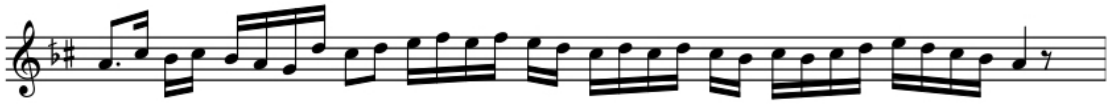


Şekil 3.1. 10

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
42/171*		X		
42/174*		X		
42/203*		X		
42/206*		X		
42/259*		X		
42/373*		X		
42/376*		X		
42/388*		X		
42/396*			X	
43/205*		X		
43/208*		X		
43/240*		X		
43/244*		X		
43/290*		X		
43/414*		X		
43/433*		X		
50/350*		X		
50/353*		X		
50/501*		X		
50/504*		X		
50/513*		X		
50/516*		X		

50/524*		X		
50/527*			X	

Tablo 3.1. 10

No 11
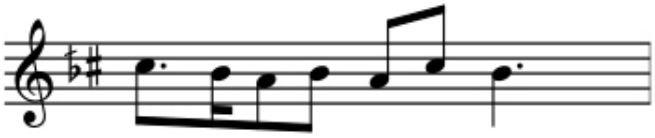


Şekil 3.1. 11

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
42/133*	X			
42/137*	X			
43/181*	X			
43/185*	X			
50/329*	X			
50/333*	X			

Tablo 3.1. 11

Dik Kürdî Perde Hedefli Özdeş İfadeler

No 12
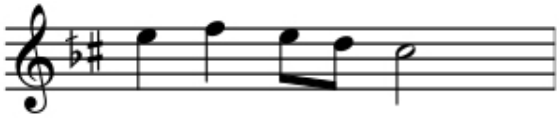


Şekil 3.1. 12

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
42/107			X	
42/329			X	
42/337			X	
42/91			X	
43/349			X	
43/357			X	

Tablo 3.1. 12

Nîm Hicâz Perde Hedefli Özdeş İfadeler

No 13
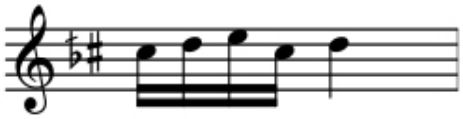


Şekil 3.1. 13

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
02/34			X	
09/31	X			
14/07	X			
14/27	X			
14/29*	X			
14/31	X			
15/10			X	
15/38	X			
21/19*		X		
25/17*		X		
25/19*		X		
25/21*		X		
36/22		X		
42/116			X	
43/72			X	
50/95*		X		

Tablo 3.1. 13

Neva Perdesi Hedefli Özdeş İfadeler

No 14
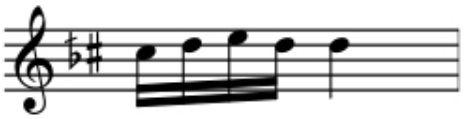


Şekil 3.1. 14

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
01/38*			X	
02/5*			X	
17/20*			X	
42/348		X		
47/1			X	
51/7*			X	
52/18			X	

Tablo 3.1. 14

No 15
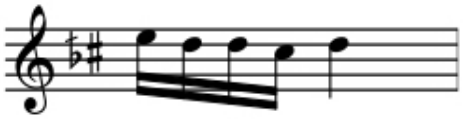


Şekil 3.1. 15

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
26/4*			X	
28/20*		X		
28/36*		X		
28/43*			X	
42/41			X	
42/71			X	
43/15			X	
43/22			X	
43/7			X	
43/8		X		
43/92			X	
51/318			X	
51/323			X	
54/13*			X	
54/21*			X	

Tablo 3.1. 15

No 16
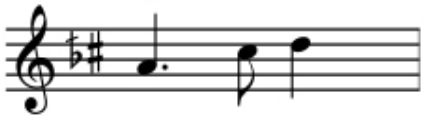


Şekil 3.1. 16

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
17/14			X	
17/23			X	
17/52			X	
17/7			X	
26/12		X		
28/2			X	
28/82			X	
39/12			X	
39/7			X	
42/12			X	
42/123			X	
42/124			X	
42/127			X	
42/128			X	
42/191*			X	
42/195*			X	
42/326			X	
42/334			X	
42/40			X	
42/52			X	

42/56			X	
42/61			X	
42/66			X	
42/73			X	
42/75			X	
42/99			X	
43/107			X	
43/225*			X	
43/229*			X	
43/233*			X	
43/354			X	
43/47*			X	
43/48			X	
43/52*			X	
43/66			X	
44/1			X	
50/227			X	
50/232			X	
50/236			X	
50/241			X	
52/15			X	
52/2			X	
53/1			X	
53/5			X	

Tablo 3.1. 16

No 17
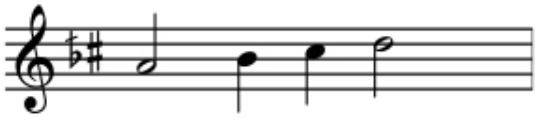


Şekil 3.1. 17

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
02/12			X	
07/51			X	
11/24			X	
11/42			X	
17/30			X	
18/11			X	
50/54			X	

Tablo 3.1. 17

No 18
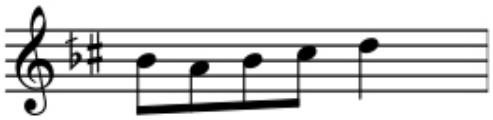


Şekil 3.1. 18

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	K a r a r	Bağlantı/Dolgu
07/22*			X	
10/8*				X
15/29			X	
44/2	X			
49/1	X			
49/31		X		
49/8		X		
50/70*		X		

Tablo 3.1. 18

No 19
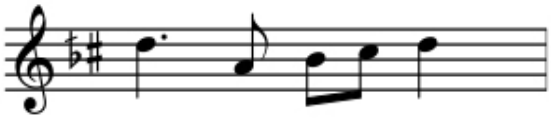


Şekil 3.1. 19

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
14/28			X	
50/10			X	
50/15*		X		

Tablo 3.1. 19

No 20
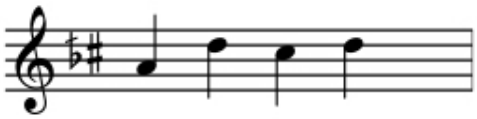


Şekil 3.1. 20

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
01/39			X	
07/23			X	
42/192			X	
42/196			X	
43/07			X	
43/226			X	
43/234			X	

Tablo 3.1. 20

No 21
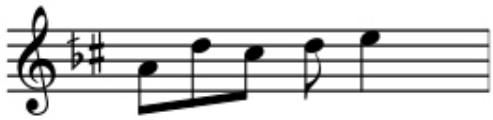


Şekil 3.1. 21

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
01/14	X			
13/01	X			
14/01	X			
28/49*			X	
30/17	X			
30/6	X			
36/21	X			

Tablo 3.1. 21

Hüseynî Perdesi Hedefli Özdeş İfadeler

No 22
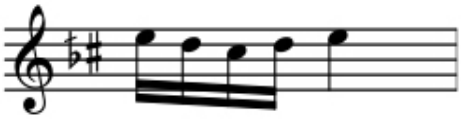


Şekil 3.1. 22

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
03/16			X	
12/1	X			
41/5	X			
42/258		X		
43/204	X			
43/289		X		
43/410	X			
43/430	X			
50/272*(EİÖ)		X		
50/277(EİÖ)			X	
50/286			X	
50/349		X		
50/501	X			
50/524		X		

Tablo 3.1. 22

No 23
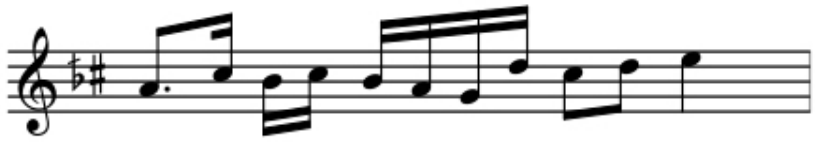


Şekil 3.1. 23

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
12/4			X	
14/42			X	
29/4			X	
33/2*			X	
37/39			X	
42/153			X	
42/173	X			
42/178*		X		
42/20			X	
42/202	X			
42/205	X			
42/375	X			
42/387	X			
42/9			X	
43/12		X		
43/201			X	
43/207	X			
43/212*			X	
43/240	X			
43/243	X			
43/33		X		

43/413	X			
43/433	X			
55/29			X	
55/3*				X
55/32*			X	
55/5			X	
55/8*				X
55/9			X	

Tablo 3.1. 23

No 24
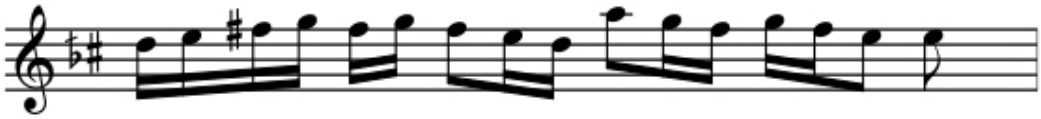


Şekil 3.1. 24

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
42/131	X			
43/179	X			
50/327		X		

Tablo 3.1. 24

No 25



Şekil 3.1. 25
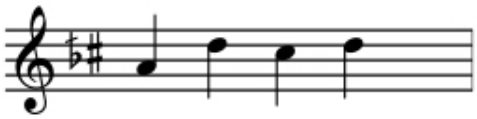
Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
42/132		X		
43/180		X		
50/328		X		

Tablo 3.1. 25

1.1.2. BENZEŞ İFADELER

Neva perdesi hedefli benzeş ifadeler

No 01
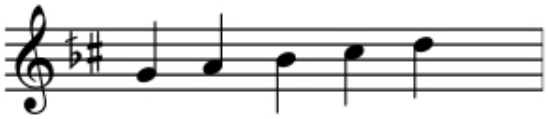


Şekil 3.2. 1

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	K a r a r	Bağlantı/Dolgu
1 0 / 0 8		X		
28/5*(EİÖ)			X	
28/9*(EİÖ)			X	

Tablo 3.2. 1

No 02
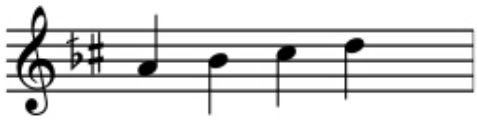


Şekil 3.2. 2

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
09/16 (EİÖ)			X	
09/34 (EİÖ)			X	
11/3*			X	
12/22**			X	
13/87**		X		
15/25	X			
17/5**		X		
42/30*(EİÖ)		X		
42/34*(EİÖ)		X		

42/46*(EİÖ)		X		
45/3		X		
45/9		X		

Tablo 3.2. 2

No 03



Şekil 3.2. 3
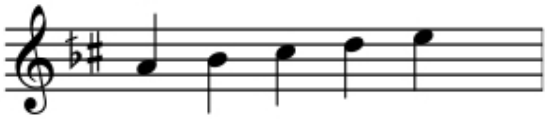
Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
18/31*			X	
21/17*			X	
22/27*			X	
22/41*			X	
24/27*			X	
24/35*			X	
28/25*(EİÖ)			X	
28/5*(EİÖ)			X	
28/85*(EİÖ)			X	
28/89*(EİÖ)			X	
28/9*(EİÖ)			X	
41/1(EİÖ)			X	
41/3(EİÖ)			X	
41/7(EİÖ)			X	
43/147			X	
50/17(EİÖ)		X		
50/245*			X	

50/4(EİÖ)		X		
50/90*		X		
51/15*			X	
51/25*			X	
51/5***			X	
51/9*			X	

Tablo 3.2. 3

Hüseynî Perde Hedefli Benzeş İfadeler

No 04
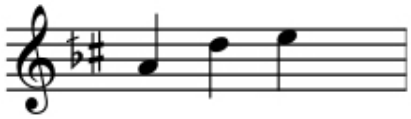


Şekil 3.2. 4

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
03/15*	X			
06/1**	X			
08/24			X	
14/17*			X	
33/4			X	
42/122			X	
42/131	X			
43/152*		X		
43/163		X		
43/179	X			
50/277(EİÖ)			X	
50/286(EİÖ)			X	
50/327	X			

Tablo 3.2. 4

No 05
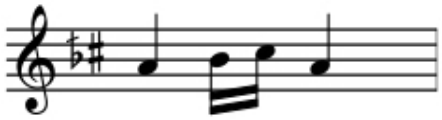


Şekil 3.2. 5

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	K a r a r	Bağlantı/Dolgu
03/16			X	
04/14(EİÖ)		X		
04/9(EİÖ)		X		
35/1			X	
37/10			X	
41/4			X	

Tablo 3.2. 5

1.1.3. ÖZDEŞLERİN BENZEŞİ İFADELER

No 01
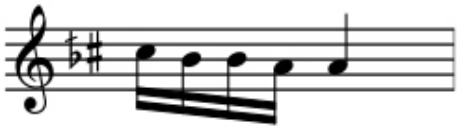


Şekil 3.3. 1

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
02/24			X	
21/24			X	
29/9			X	
31/15*				X
31/4*				X
32/6*				X
33/5		X		
36/19*			X	
37/44	X			
37/5	X			
39/12	X			
39/13	X			
39/5	X			
48/8	X			
48/9	X			
50/317		X		
50/344		X		
52/30			X	
52/8			X	

Tablo 3.3. 1

No 02



Şekil 3.3. 2
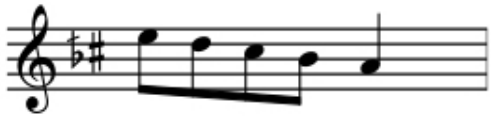
Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
07/27	X			
15/30			X	
15/34		X		
15/40		X		
17/12*				X
17/27			X	
21/26			X	
21/38		X		
21/9*		X		
24/41*		X		
28/12*			X	
28/28*			X	
28/56*			X	
28/60*			X	
28/76*			X	
28/92*			X	
31/11			X	
31/15		X		
31/4		X		
31/5			X	
32/1	X			

32/19			X	
32/4		X		
32/7		X		
33/1			X	
33/24			X	
37/3			X	
37/7			X	
42/190*			X	
42/24		X		
42/32		X		
42/320*			X	
42/330			X	
42/44		X		
42/48		X		
42/63		X		
42/68		X		
42/77		X		
43/103			X	
43/178			X	
43/224*			X	
43/339*		X		
43/350			X	
43/85			X	
43/86			X	
45/10			X	
45/18			X	
45/4*			X	
46/5			X	

49/16*		X		
49/19*			X	
49/7*				X
50/225*			X	
50/229			X	
50/230			X	
50/233			X	
50/238			X	
50/239			X	
50/242			X	
50/244			X	
50/245			X	
50/251			X	
50/257			X	
50/265			X	
50/272			X	
50/277		X		
50/281			X	
50/286		X		
50/290			X	

Tablo 3.3. 2

No 03
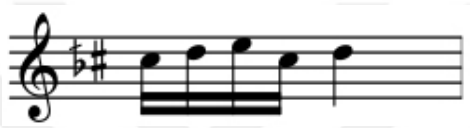


Şekil 3.3. 3

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
01/13			X	
11/23		X		
17/12*		X		
17/25*				X
18/14*		X		
18/35		X		
27/7		X		
29/60			X	
30/16			X	
34/16			X	
35/12*			X	X
35/3*		X		
35/6			X	
35/8			X	
36/19		X		
37/6		X		
39/1		X		
39/10		X		
39/3		X		
42/134			X	
42/346		X		

51/29		X		
52/21		X		
52/6		X		
54/38			X	
55/28			X	

Tablo 3.3. 3

No 04



Şekil 3.3. 4
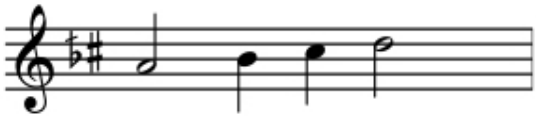
Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
01/38*			X	
02/5*			X	
17/14			X	
17/20*			X	
17/23			X	
17/52			X	
17/7			X	
26/12		X		
26/4*			X	
28/2			X	
28/20*		X		
28/36*		X		
28/43*			X	
28/82			X	
39/12			X	

39/7			X	
42/12			X	
42/123			X	
42/124			X	
42/127			X	
42/128			X	
42/191*			X	
42/195*			X	
42/326			X	
42/334			X	
42/348		X		
42/40			X	
42/41			X	
42/52			X	
42/56			X	
42/61			X	
42/66			X	
42/71			X	
42/73			X	
42/75			X	
42/99			X	
43/107			X	
43/15			X	
43/22			X	
43/225*			X	
43/229*			X	
43/233*			X	
43/354			X	

43/47*			X	
43/48			X	
43/52*			X	
43/66			X	
43/7			X	
43/8		X		
43/92			X	
44/1			X	
47/1			X	
51/227			X	
51/232			X	
51/236			X	
51/241			X	
51/318			X	
51/323			X	
51/7*			X	
52/15			X	
52/18			X	
52/2			X	
53/1			X	
53/5			X	
54/13*			X	
54/21*			X	

Tablo 3.3. 4

No 05
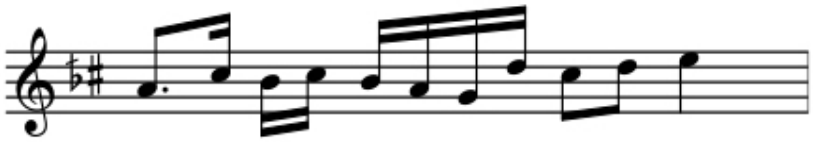


Şekil 3.3. 5

Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	K a r a r	Bağlantı/Dolgu
01/39			X	
02/12			X	
07/22*			X	
07/23			X	
07/51			X	
10/8*				X
11/24			X	
11/42			X	
14/28			X	
15/29			X	
17/30			X	
18/11			X	
42/192			X	
42/196			X	
43/07			X	
43/226			X	
43/234			X	
44/2	X			
49/1	X			
49/31		X		
49/8		X		

50/10			X	
50/15*		X		
50/54			X	
50/70*		X		

Tablo 3.3. 5

No 06



Şekil 3.3. 6

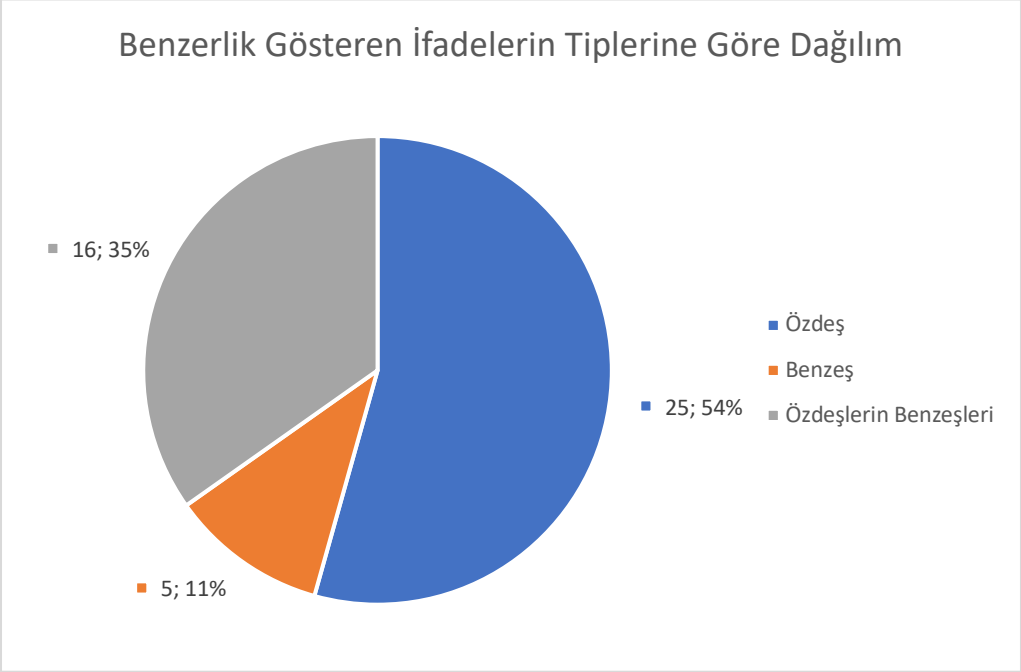
Eser/Ölçü No	Giriş	Gelişme	Karar	Bağlantı/Dolgu
42/131	X			
42/133*	X			
42/137*	X			
43/179	X			
43/181*	X			
43/185*	X			
50/329*	X			
50/333*	X			
51/327		X		

Tablo 3.3. 6

3.2. BULGULAR

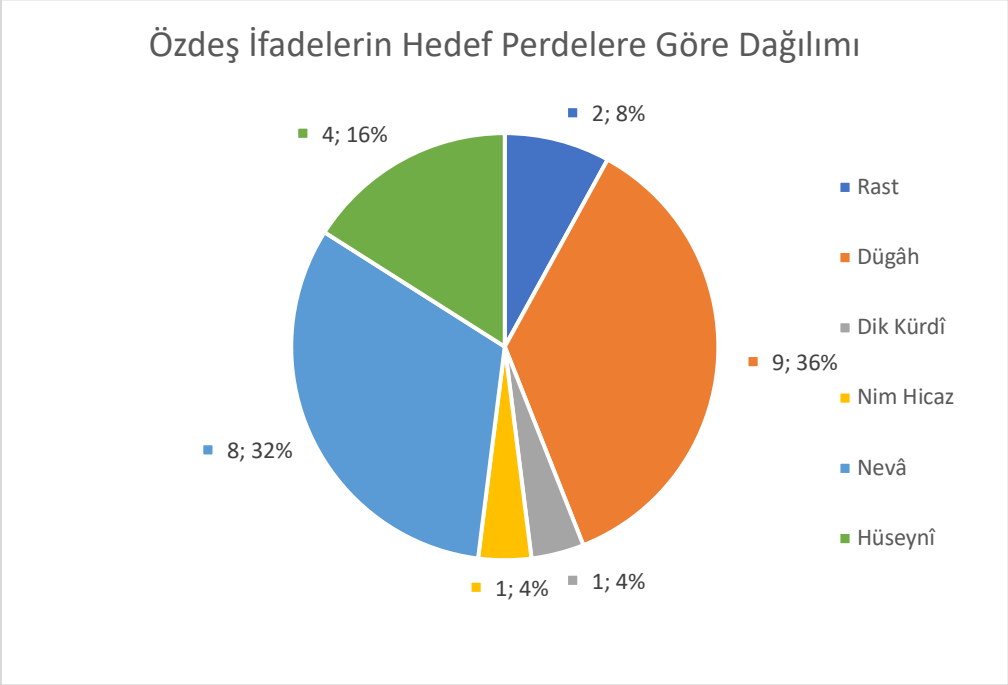
Veriler başlığı altında sunulan benzer müzik ifadelerinin hangi eserlerde yer aldıklarına ilişkin tablolara sunulmuştur. Bu başlık altında ise, elde edilen verilere dayanarak aşağıdaki maddelere ilişkin bulgular sıralanmaktadır.

- Benzerlik gösteren ifadelerin tiplerine göre dağılımı
- Özdeş ifadelerin hedef perdelere dağılımı
- Benzeş ifadelerin hedef perdelere dağılımı
- Özdeş ifade kullanım sıklığı ve çeşitliliği
- Benzeş ifade kullanım sıklığı ve çeşitliliği
- İfadelerin hedef perdelerine göre eser çeşitliliği
- Eserlerde özdeş/benzeş ifade sayısı
- İfadelerin eserlerin aşamalarına dağılımı
- Hedef perdelere göre eserlerin aşamalarına dağılım
- İfadelerin eserlerin kayıtlı olduğu makamlara dağılımı



Grafik 3.2. 1

Benzerlik gösteren ifadelerden özdeş olanların besteciler tarafından kullanımındaki yoğunluk dikkat çekmektedir. Özdeşlerin benzeşlerinin ikinci sırada gelen kullanımı ise, aynı ifadelerin benzeşlerinin çalışma kapsamında tespit olması ile ilişkili görünmektedir.



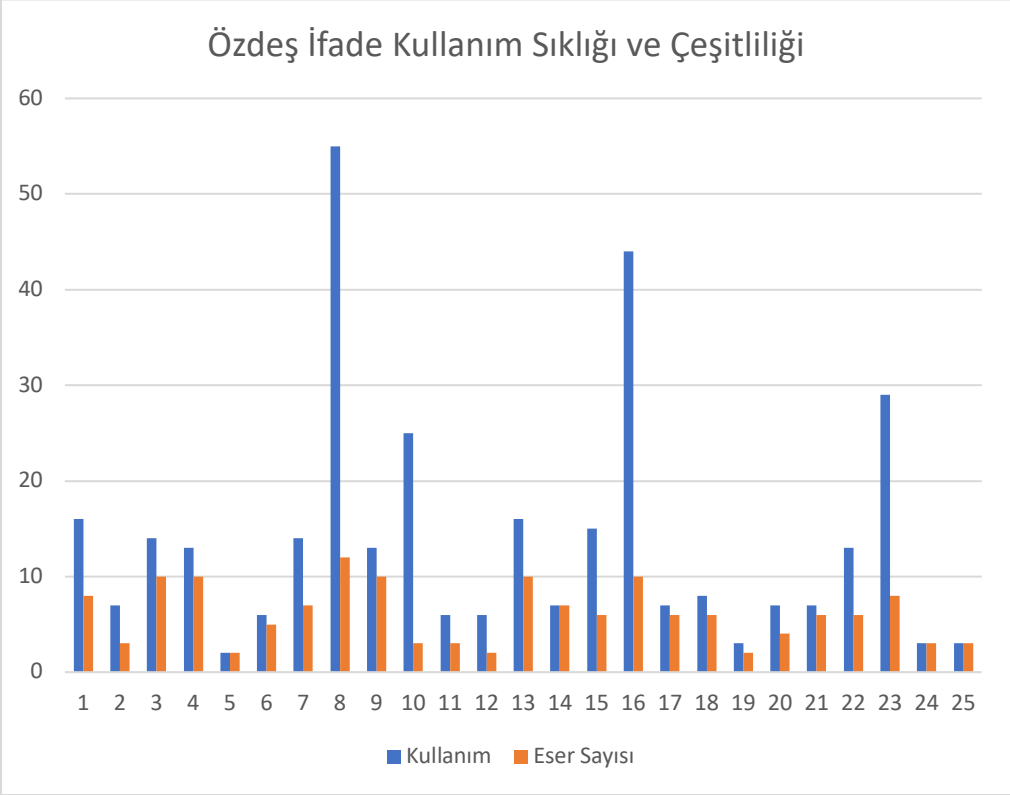
Grafik 3.2. 2

Kullanılan özdeş ifadelerde bestecilerin sırasıyla Dügâh, Neva ve Hüseynî perdeleri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu da bestecilerin, özdeş ifadeleri üzerinde tam ve yarım kalışlar gerçekleştirilen, makamın durak (Dügâh) ve güçlü (Nevâ ve Hüseynî) perdelerine ulaşmada diğer perdelere oranla daha çok tercih ettiğini göstermektedir.



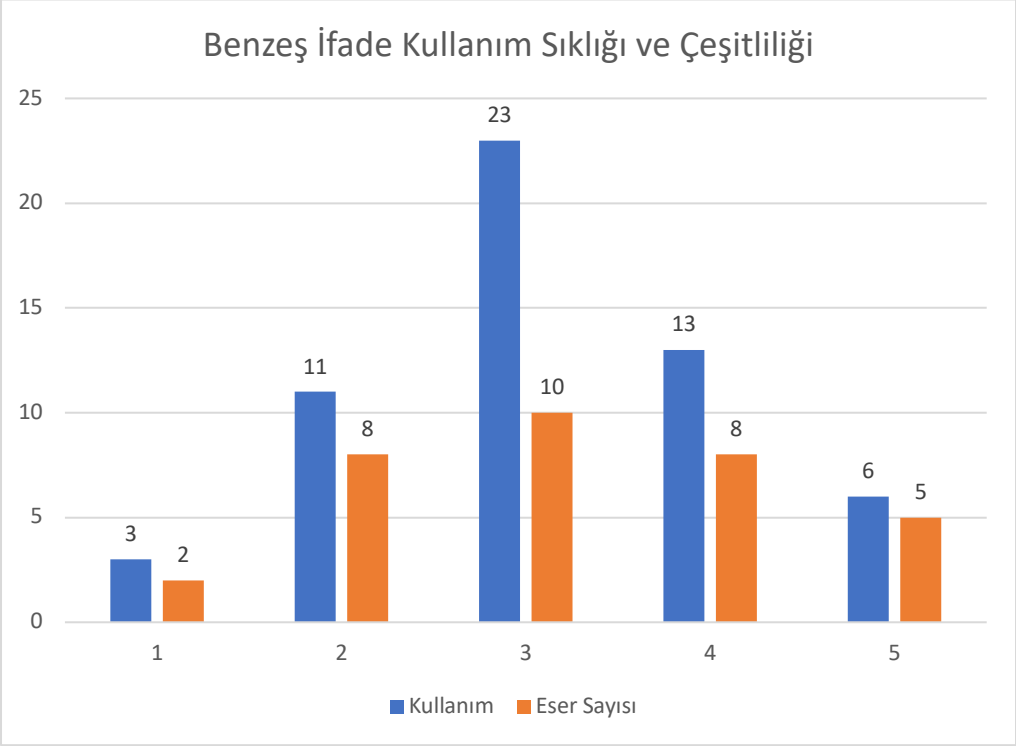
Grafik 3.2. 3

Bestecilerin benzeş ifadeleri kullanırken Hicâz makam ailesi üyelerinin güçlü perdeleri üzerinde yoğunlaştığı ve bunlar arasında Nevâ perdesinin, Hüseynî perdesine göre öne çıktığı sonucuna varmak mümkün görünmektedir.



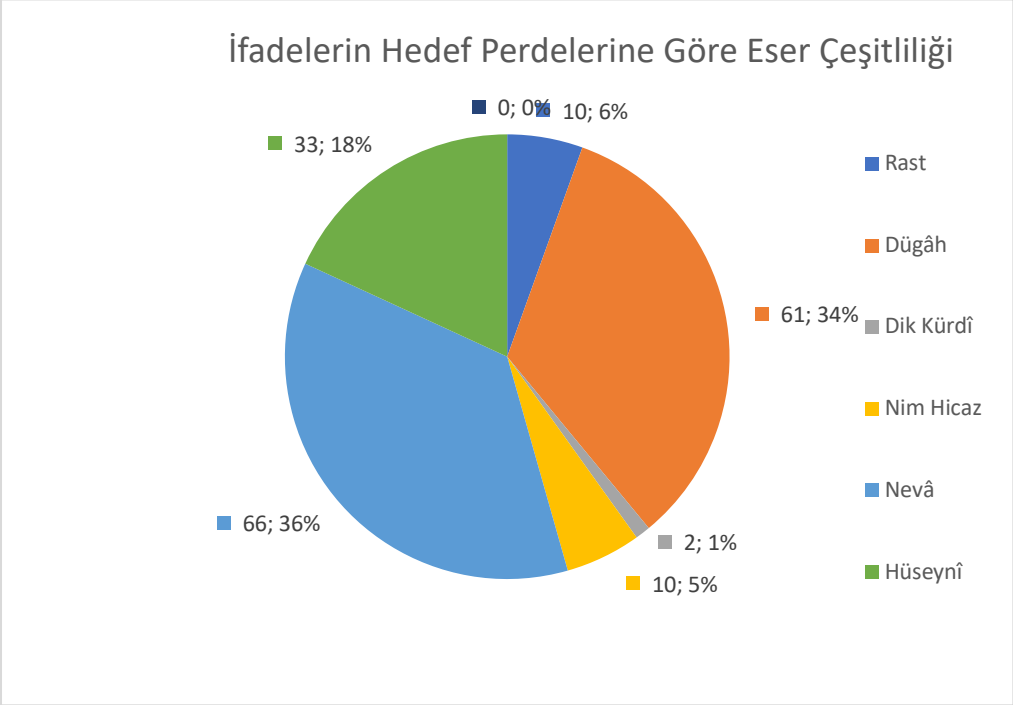
Grafik 3.2. 4

Eserlerde bulunan özdeş ifadelerin kullanım sıklığının birkaç eser dışında benzerlik gösterdiği görülmektedir. Ortalama kullanım sıklığı 10 çizgisi etrafında kümelenmektedir. Her bir ifade ortalama 6 farklı eserde karşımıza çıkmaktadır. Bu durumda, her bir özdeş ifade, eserlerin yaklaşık %11'inin inşasında kullanılmıştır. 8 ve 16 numaraların dikkat çeken kullanım sıklığı ise, Mevlevî ayinlerinde bu ifadelerin hem aynı eserdeki tekrarlarına hem de ayinler arasındaki ortaklığına bağlıdır.



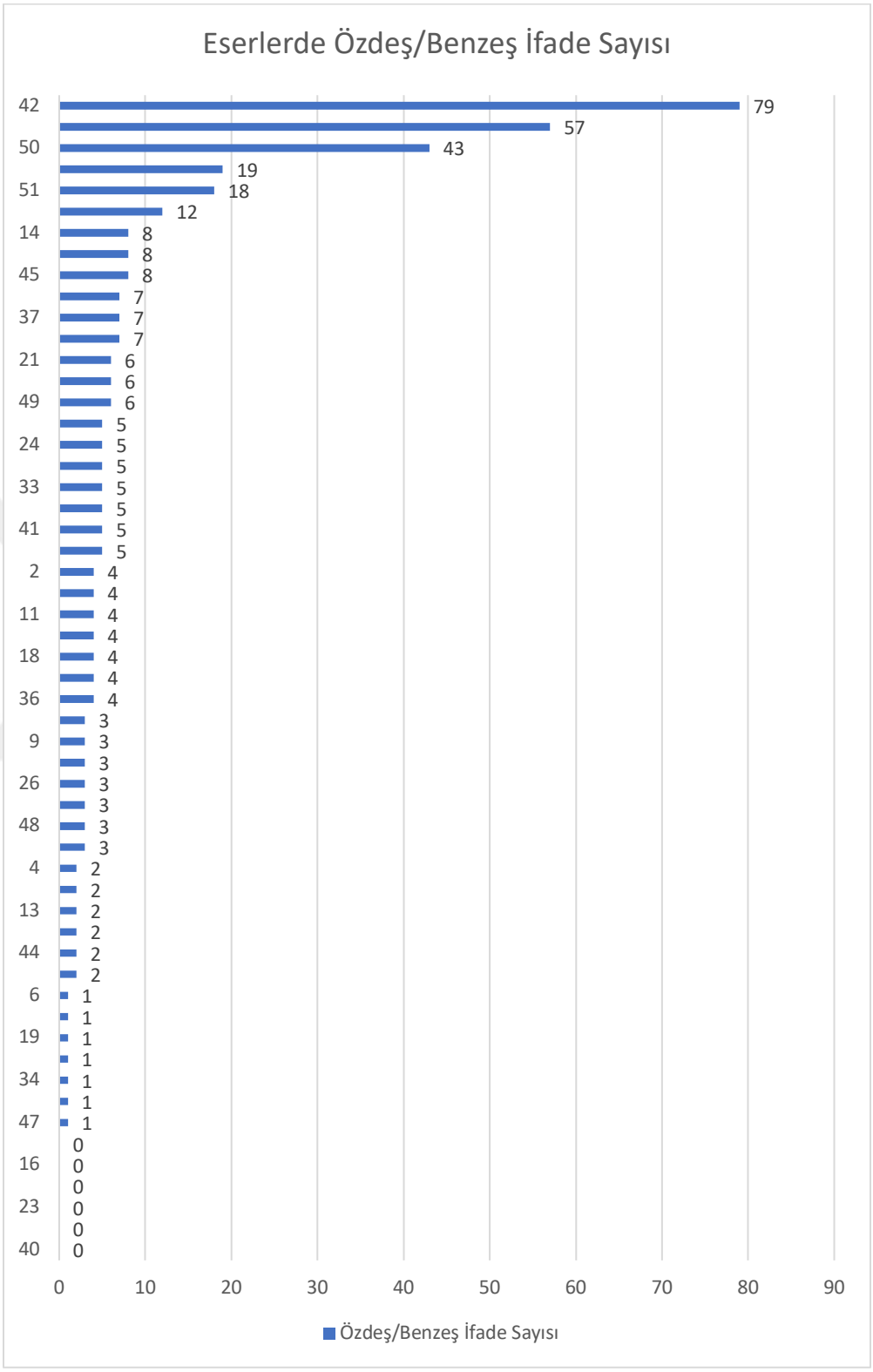
Grafik 3.2. 5

Benzeş ifadelerdeki kullanım sıklığının, özdeş ifadelerde olduğu gibi birbirlerine benzer oranda olduğu görülmektedir. Kullanım sıklığı 10 rakamının etrafında gerçekleştiği görülmektedir. Yine her bir benzeş ifade, ortalama 7 eserde karşımıza çıkmaktadır ki bu %12 oranını denk düşmektedir.



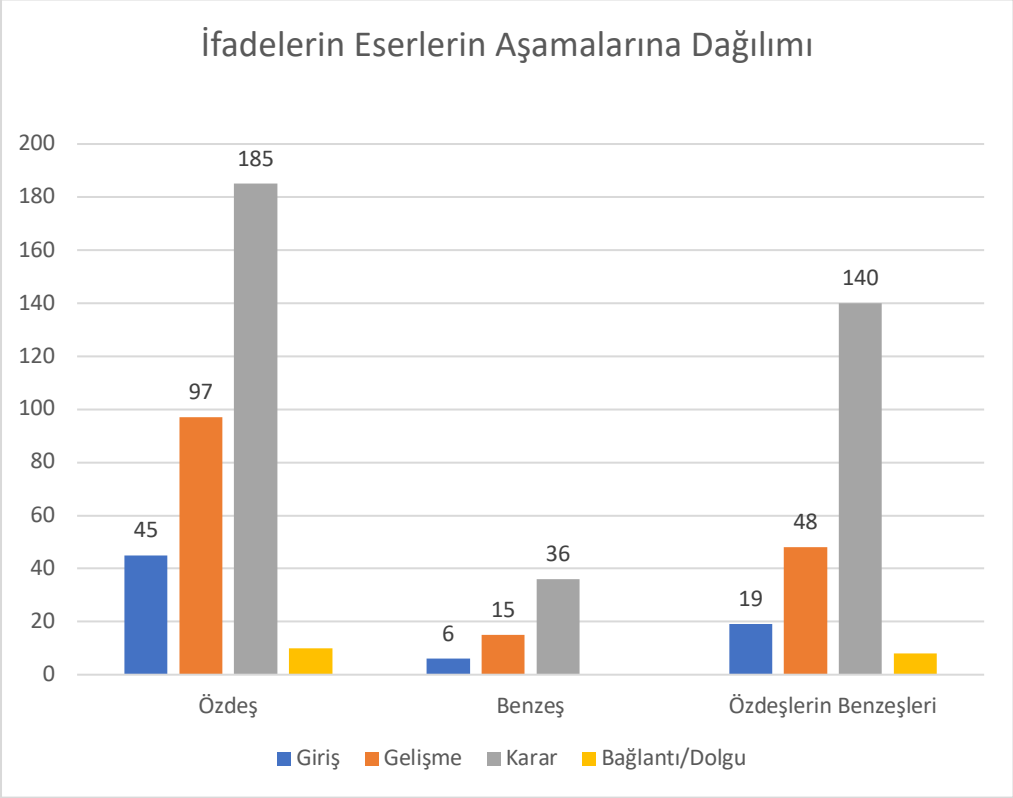
Grafik 3.2. 6

Eserlerde kullanılmış olan ifadelerin Neva, Dügâh ve Hüseynî perdeleri üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu da özdeş ve benzeş ifadelerin bölüm ve bölme sonlarında yer alan müzik fikirlerinin tam ya da yarım karar niteliği kazanması noktasındaki etkisini göstermektedir.


Eserlerde Özdeş/Benzeş İfade Sayısı
42 79
57
50 43
19
51 18
12
14 8
8
45 8
7
37 7
7
21 6
6
49 6
5
24 5
5
33 5
5
41 5
5
2 4
4
11 4
4
18 4
4
36 4
3
9 3
3
26 3
3
48 3
3
4 2
2
13 2
2
44 2
2
6 1
1
19 1
1
34 1
1
47 1
0
16 0
0
23 0
0
40 0
0 10 20 30 40 50 60 70 80 90
Özdeş/Benzeş İfade Sayısı

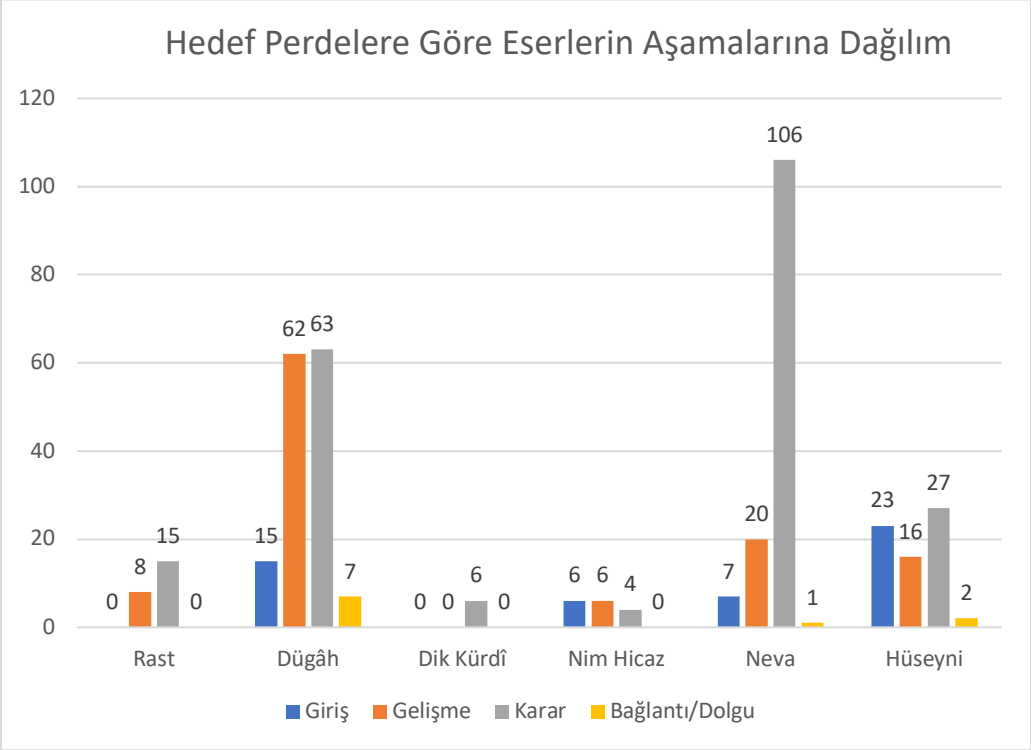
Grafik 3.2. 7

42,43 ve 50 numaralı eserler (Mevlevî âyinleri) ve hiç ifade bulunmayan eserler dışında kalan eserlerde bulunan ifadelerin 3 ila 10 arasında yoğun şekilde kullanıldığı görülmektedir. Diğer taraftan, her eserde ortalama 7 benzer müzik ifadesi kullanıldığını söylemek mümkündür. Bunun dışındakiler için grafik, ifadelerin mevlevî âyinlerindeki kullanım sıklığını, eserlerin uzun soluklu oluşu sebebiyle karşılaştığımız ifadelerin eser bütünlüğünü sağlama maksadıyla kullanıldığını ve bu sebeple de sayılarının fazlaca olduğunu göstermektedir.



Grafik 3.2. 8

Özdeş, benzeş ve özdeşlerin benzeşleri, eser içerisinde yoğunluk sırasına göre karar, gelişme ve giriş aşamalarında karşımıza çıkmaktadır. Grafik; bestecilerin, bölüm veya bölmelerini karara ulaştırma noktasında özdeş ve benzeş ifadelerden faydalandıklarını göstermektedir. Bununla beraber esere başlarken kullanım sıklığı, Hicâz makam ailesi özelinde diğer aşamalara oranla daha az karşımıza çıkmaktadır. Kalışların arkasından gelen bağlantı ve dolgu ifadeleri, taranan benzer ifadelerin çalışma kapsamındaki eserlerde dikkat çekmeyen yoğunlukta karşımıza çıkmıştır.



Grafik 3.2. 9

Bir üstteki grafiği destekler şekilde, bestecilerin özdeş ve benzeş müzik ifadelerinden Dügâh, Neva ve Hüseynî perdelerine ulaşma noktasında daha sık faydalandığı görülmektedir. Bu da durak ve güçlü perdelerinde yapılacak kararlarda benzer ifadelerin önemini göstermektedir. Dikkat çekici olan, durak perdesi hedefli ifadelerin ezginin gelişme aşamasında da yoğun bir şekilde kullanılmasıdır. Yine Rast perdesindeki kalışlarda özdeş ve benzeş ifadelerin varlığı da ilgi çekicidir.

İFADE NUMARASI/ HEDEF PERDE	ESERLERİN KAYITLI OLDUĞU MAKAMLAR			
	Hicâz	Hümâyûn	Zirgüleli Hicâz	Uzzâl
ÖZDEŞ				
01 *Dügâh*	5	2		
02 *Dügâh*	3			
03 *Dügâh*	8	2		
04 *Dügâh*	9	1		
05 *Dügâh*	2			
06 *Dügâh*	3			
07 *Dügâh*	5	2		
08 *Dügâh*	9	3		
09 *Dügâh*	7	2		1
10 *Dügâh*	3			
11 *Dügâh*	3			
12 *Dik Kürdî*	2			
13 Nim Hicâz	6	2	1	1
14 Nim Hicâz	6	1		
15 *Nevâ*	4	2		
16 *Nevâ*	6	4		
17 *Nevâ*	6			
18 *Nevâ*	3	3		
19 *Nevâ*	1			1
20 *Nevâ*	4			
21 *Nevâ*	2	2		2
22 *Hüseynî*	6			
23 *Hüseynî*	6	1		1
24 *Hüseynî*	3			
25 *Hüseynî*	3			
BENZEŞ				

01 *Nevâ*		2		
02 *Nevâ*	4	3		1
03 *Nevâ*	8	1		
04 *Hüseynî*	6		1	1
05 *Hüseynî*	5			
ÖZDEŞLER İN BENZEŞLERİ				
01	9	3		
02	12	4		
03	13	3		1
04	8	6		
05	10	3		1
06	4			

Tablo 3.4. 1

Özdeş, benzeş ve özdeşlerin benzeşi olan müzik ifadeleri, makam ailesinin her üyesinde karşımıza çıkmıştır. Yoğunlaşma Hicâz ve Hümâyûn makamlarında gerçekleşiyor gibi görünse de bu sonuç incelenen eserlerin makamlara dağılımının sonucudur. Taranan eserlerden 35'i arşivlerde Hicâz, 15'i Hümâyûn, dördü Uzzâl, biri ise Zirgüleli Hicâz olarak etiketlenmiştir. Genellikle ailenin üyelerinin iç içe kullanımı, bazı durumlarda bu etiketlemeleri notaya aktaranın ya da arşivleyenin veyahut bu işlemlerin yapıldığı dönemlerin kabullerini yansıtsa da yukarıdaki tabloya dayanarak, Hicâz dörtlüsünü oluşturan perdeleri hedefleyen benzer müzik ifadelerinin aile üyeleri arasında paylaşılabileceği sonucu ortaya çıkmıştır. Nitekim yukarıda yer alan birçok ifade ailenin birden fazla üyesinde kendini gösterebilmektedir.

SONUÇ

Çalışmamızın birinci bölümü ile hicaz makam ailesi tariflerinde dizi odaklı, seyir odaklı ve diz/seyir odaklı yaklaşımlara ulaştık. İncelediğimiz eserlerde karşılaştığımız ortak nokta özdeş ve benzeş müzik ifadelerinin sistemci okuldan günümüze kadar ulaşan tariflerdeki öz unsurla benzerlik göstermesidir. Buradaki öz unsur kavramı artık ikili aralığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dizi odaklı tariflerde bu aralık mücenneb aralığı ile, seyir ve dizi/seyir odaklı tariflerde ise dik kürdî-nîm hicâz aralığı karşımıza çıkmaktadır. Günümüzden uzaklaşıldıkça tariflerde de ayrıntıdan uzaklaşıldığını, Urmevî'nin ve o dönem edvâr yazarlarının herhangi bir seyir anlatımına ihtiyaç duymadıklarını, bununla beraber "C" aralığını ezgisel akışa göre bazen 5 koma bazen de 8 koma olarak kullandıklarını görmekteyiz. Günümüze gelindikçe makam tariflerinin ayrıntı kazandığı, dizinin yanında seyir anlatımının ve makamın güçlüsü, durağı, asma kalışları gibi unsurların da tarifler içerisine alınmış olması dikkat çekmektedir.

Yapılan eser analizlerinde besteciler tarafından bilinçli/bilinçdışı şekilde ortaya konulmuş olan özdeş ve benzeş müzik ifadelerinin, eser içerisinde farklı görevlerinin olduğu görülmüştür. Saptamış olduğumuz bulgulara değinmeden önce bu müzik ifadelerinin, makama ait ortak bir sözlü/yazılı kültür unsuru olduğunu belirtmekte fayda olacaktır. Örneğin kimi araştırmacılara göre halk edebiyatının en belirgin niteliği "kalıplaşma" özelliğidir (Torun ve Yıldız, 2013, s.1313-1333). Tam anlamıyla bir örtüşmeden söz edilmese de Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin folklorik ürünler ile birçok ortak paydada buluştuğu söylenilebilir. Bu ortak paydanın merkezinde de kalıplaşma unsuru yer almaktadır. Bir başka deyişle incelediğimiz tüm eserlerin temelinde ortak bir sözlü gelenek unsuru olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Ali Ufki buna örnek olacaktır; yazarın mecmuasında türkü, makam, şiir, kısa metinler gibi edebi/müzikal unsurları aynı temelde topladığını görmekteyiz (Cevher, 2003). Tabi yine de Ali Ufki'nin, mecmuasını bir düzen içerisinde yazmadığının, eserde eksiklikler/tutarsızlıklar olduğunun farkında olarak bir örnek vermekteyiz. Bulduğumuz kalıp müzik ifadelerinin çerçevesini ortaya koyarken, bunları sözlü gelenek ürünlerinin paylaştığı ortak bir unsur olarak ele almaktayız. Bu anlamda "kalıplaşma" unsuru ister özgün olsun ister kopyalama/taklit etme sonucu ortaya çıkmış bir yaratı olsun, XVIII.

yüzyıl hicaz makam ailesi yaratmalarının dolayısıyla bestecilik üslubunun bir yansıması olan makam kavramının parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sözlü gelenekte yaratma kodlarının aktarıldığı eğitim sürecinin, incelediğimiz eserlerde benzer müzik ifadeleri gözlemiş olmamızın zeminini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Kimi araştırmacılara göre eğitim, kişide kalıcı ve istendik davranış kazandırma süreci olarak tanımlana gelmiştir (Ertürk, 1984, s.12). Buradaki kalıcı ve istendik davranış, müziğin yaratılma süreci temelinde düşünüldüğünde, karşımıza "kalıcı davranış" / "kalıp ifadeler" ve "istendik davranış" / "perde kadrosu", yani müzik ifadelerinin ezgi malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tutu'nun (2012) makam tarifindeki ikinci halka bestecinin istendik davranışı ortaya çıkarma sürecindeki özgünlük sınırlarının yani üslubunun, üçüncü halka kalıp ifadeler ise kalıcılığı yani aktarımın sınırlarını ifade etmektedir yorumlamasında bulunabiliriz. Dolayısıyla tasnifini gerçekleştirdiğimiz özdeş/benzeş müzik ifadelerini, bestecilerin eğitim, akrabalık, usta-çırak ilişkisi gibi geçmişlerine bağlamadan önce, her birinin dahil oldukları daha geniş toplum kesiminin geleneklerine ilişkin süzgeçten geçtiklerini ve bu formal/informal öğrenmelerin de müziği yaratma noktasında önemli bir yer tuttuğunu unutmamak gerekmektedir.

Özdeş İfadeler İle İlgili Bulgular;

Tespit edilen özdeş ifadeleri, aynı bestecinin farklı eserlerinde görülenler ve farklı eserlerde farklı besteciler tarafından bir kez veya çok kez kullanılmış olanlar olarak bölümlemek mümkün. Aynı bestecinin farklı eserlerinde karşılaştığımız ifadelere (ki bunları yine başka bestecilerin eserlerinde de görmek mümkün) baktığımızda bunu bir üslup göstergesi olarak yorumlamaktayız. Burada bestecinin, hedef perdelere ulaşırken tercih ettiği perdeler dizilimini ve hedefe giderken hangi yolu tercih ettiğini görmekteyiz. Buradaki tercih unsuru bestecinin üslupsal yaklaşımını ifade etmektedir. Farklı eserlerde farklı besteciler tarafından bir kez veya çok kez kullanılmış olan müzik ifadeleri eser bütünlüğünü kurma noktasında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle usulün ve ezgi bütünlüğünün tamamlanmasında, bir kalıp müzik ifadesinin aynı eser içerisinde kullanılması, bestecilerin eserlerinde sıkça başvurduğu bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bununla beraber özdeş ifadelerin bağlantı/dolgu ifadeleri olarak karşımıza başlangıç, gelişme ve karar ifadelerine nazaran oldukça az çıkmış olması, özdeş ifadelerin, daha ziyade ezgi bütünlüğü içerisinde hareketi başlatan, devam ettiren veya sonlandıran işleve sahip olduklarını göstermektedir.

Benzeş İfadeler İle İlgili Bulgular;

Benzeş müzik ifadelerini incelerken, elimizde dizisi, seyri ve güçlü perdesi belli olan besteler olması sebebiyle, bir perdeden diğer perdeye giden bir seyir haritasının olası doğal rotalarını kenara bırakarak bunun dışında kalan özgün yaratma ifadelerini saptamaya özen gösterdik. Burada bestecilerin, benzeş müzik ifadelerini ortaya çıkarırken süs notaları kullanımına, notalar arası süre değerlerinin (buna senkoplar da dahil) eksiltilip çoğaltılmasındaki kullanım sıklığına rastlamaktayız. Buna göre benzeş müzik ifadelerinin en belirgin özelliği hedef perdeleri olduğu görülmektedir. Bestecilerin, hedef perdelere ulaşana kadar özgün kabul edilebilecek yaratmalarla karşımıza çıktığını görmekteyiz. Ancak hedef perdesi işitildikten sonra işitsel algı tarafından bütün olarak algılanan müzik ifadesinin, benzeşleriyle ilgisi sezilebilmektedir. Bununla beraber özdeş müzik ifadelerinde olduğu gibi besteci, eserlerinde benzeş müzik ifadelerini ve bunun varyasyonlarını üslubunu aktarma noktasında araç olarak kullanabilmektedir. Hatta bunu daha da genişleterek, müzik ifadesinin Ezgi Malzemesi Kesitini perde eksilterek veya ekleyerek değiştirebilmektedir.

Yukarıda değindiğimiz özdeş ifadelerde, metin merkezli bir yaklaşımla nota üzerinde gözle görülür aynılıklar dikkat çekebilmekte, fark edilebilmekte ve en önemlisi de bunların tasnif işleminde fenomenolojik askıya alma yöntemi[12] ile daha net ayrışmalar elde edilebilmektedir. Diğer taraftan benzeş müzik ifadelerinden bahsederken ezgi malzemesinde veya müzik ifadesinde gördüğümüzle yetinmeyip buna birtakım yorumlamalar getirerek çıkarım sağlamamız gerekti. Bunu da daha önce bahsettiğimiz gibi bestecilerin üslup farklılıklarını, ezgi malzemesini nasıl işlediğini yorumlayarak yapmaya çalıştık. Ezginin doğal akışında meydana gelmesi muhtemel olası müzik ifadesi çeşitlenmelerini elemeye özen gösterdik. Karşımıza çıkabilecek Ezgi Malzemesi Kesiti benzerliklerini elde etmeye çalıştık. Bu sebeple de ele aldığımız bestecilerden kimileri aslında 18. Yüzyılın son dönemlerini görmüş kimileri de aynı asrın henüz ilk yıllarını görebilmiştir. Fakat bizim kıstasımız burada bestecinin doğum-ölüm tarihinden ziyade profesyonel sanat hayatının 18. Yüzyılı kapsayıp kapsamadığı olmuştur. M. İzzet Efendi

[12] Fenomenolojik inceleme yönteminden faydalanarak müzik ifadelerindeki benzerlikleri incelerken konu ile ilgili önceki bilgilerimizi tamamen olmasa da kısmen yok sayabildik.

ve Yusuf Paşa'nın bu zaman sınırlılığını aşmış olmalarıyla birlikte çalışmaya dahil edilmişlerdir. İlgili bestecilerin çalışma içerisinde yer alma gerekçelerine biyografi kısımlarında yer verilmiştir.

Çalışmamızın odağı gereği Mevlevî Âyinleri ile ilgili ayrıca bir tespit yapma gereği duymamaktayız ancak incelediğimiz eserler içerisinde bulunan üç Mevlevî Âyini ile ilgili eklememiz gereken noktalar bulunmaktadır. Üç Mevlevî Âyini içerisinde bulunan cümle/cümlecik boyutunda uzun soluklu özdeş/benzeş müzik ifadeleri karşımıza çıkmıştır. Bunları da diğerlerinden ayıran bir özellik dikkat çekmektedir; bu müzik ifadelerinin sadece bir başlangıç, bitiş gibi rollerden ziyade kendilerinin ilgili ezgi akışının odağında, hâkim ezgi görevinde bulunmalarıdır. Bu durum karşımıza iki ihtimali çıkarmaktadır. Birincisi ortak besteleme süreci ki, Nâyi Osman Dede ile diğer besteciler arasındaki doğum/ölüm tarihleri arasındaki uyuşmazlık ile bu seçeneği eleyebiliriz. Ancak ortak besteleme süreci kapsamında değerlendirilebilecek ithâf etme pratiğinin bu noktada dikkate alınması gerekebilir. Çırak ve Tutu'nun (2020) Ali Nutkî Dede'nin vefatından kısa bir süre önce Şevkutarab makamındaki Mevlevî âyînini besteleyip, Derviş İsmâil'e ithâf ederek onun ismiyle dergâh mecmuasına kaydetmesi örneğinden hareketle yapılacak değerlendirme buraya bağlanabilir. İncelediğimiz eserler kapsamında, Nâyi Osman Dede'nin başladığı eserin diğerleri tarafından devam ettirilmiş olması ya da ona ithâfı muhtemeldir. Eserler incelendiğinde her üç eserin de üçüncü selamında aksak semâî ile başlayan ilk ölçü dışındaki ölçülerin aynı olduğu görülmektedir. Buradaki özdeşliklerin/benzeşliklerin temelindeki öz unsur "ayinlerin birbirleri ile tamamlanması" şeklinde açıklanabilmektedir. 42 numaralı eserin bestecisi Künhi Dede, 43 numaralı eserin bestecisi Nâyi Osman Dede ve 50 numaralı eserin bestecisi Vardakosta Ahmet Ağa'dır. Künhi Dede, Nâyi Osman Dede'nin torunu ve Vardakosta Ahmet Ağa, Künhi Dede'nin öğrencisidir. Bir diğer taraftan Mevlevîhaneler, kendilerine has pratikler paylaşımında öne çıkan birer halktır[13]. Bu halk içinde yetişen, yaşayan veya bulunmuş olan bestecilerin, etrafında toplandıkları değerler ve pratikler çerçevesinde yarattıkları

[13] Çalışmanın odağında olmaması sebebiyle Mevlevîhaneler arasındaki versiyon farklılıklarına değinilmedi.

eserlerin, geleneğe bağlı fakat aynı ölçüde bireysel üsluplarını sergiledikleri alanlar olduğunu söylemek mümkündür.

Diğer taraftan kimi eserlerde ne özdeş ne de benzeş müzik ifadelerine rastlamaktayız.

Sonuç olarak, incelenen tüm eserlerde bulunan özdeş ve benzeş müzik ifadelerinin kalıcı ve istendik davranışın yaratılması sonucunda karşımıza çıkardığı unsur, bu eserlerin bestecilerinin birbirlerinin çağdaşı olması ve aynı gelenek grubunun paydaşları/temaslıları olarak görünmektedir. Bestecilerin yaratıları çağın kültürel unsurları olarak ele alındığında; tespit edilen özdeş ve benzeş müzik ifadelerinin, eserleri, bestecileri geleneğe bağlama, eser bütünlüğünün inşasında rol oynama işlevlerine sahip, gelenek mensupları tarafından benimsenerek makamların bünyesine sirayet etmiş dönemsel üslup bileşenleri olduğunu söylemek, çalışmanın sınırlılığı çerçevesinde mümkündür. Bu besteleme bileşenlerinin, yaygınlığı, farklı tarih süreçlerinde varlıklarını sürdürmesi, değişmesi, yok olması ya da yeniden ortaya çıkması gibi konular, bu çalışmanın kapsamı dışında kalan yeni ve geniş bir araştırma alanı olarak karşımızda durmaktadır.

Kaynakça

AKDOĞU, O. (1995). Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

ÇAKIR, A. (1999). Alişah B. Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri (Yayınlanmış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 87882).

ÇAKIR, A. (2010). *Necmeddîn Kevkebî'nin Müzik Teorisi.* Samsun: Etüt Yayınları.

ÖZTUNA, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi I.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

ÖZTUNA, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi II.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

AREL, H. S. (1991). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri.* Ankara: Kültür Bakanlığı.

BARDAKÇI, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

BAYRAKTARKATAL, ÖZTÜRK, M. O. (2012). Ezgisel Kodların Belirlediği Bir Sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyni Makamı'nın İncelenmesi. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi (PAMDAD)*, 24-59.

BEHAR, C. (2017). *Şeyhülislâm'ın Müziği.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BORA, U. (2004). Müzikte Form Yapıtaşları ve Bölmeli Formlar. İstanbul: Prizma Yayınevi.

CANGAL, N. (2004). Müzik Formları. Ankara: Arkadaş Yayıncılık.

CEVHER, M. H. (2003). *Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz.* İzmir: Meta Basım Matbaacılık.

CEVHER, M. H. (2004). *Kitâb-ı Edvâr.* İzmir: Can Basımevi.

CEVHER, M. H. (2004). *Rûh-Perver.* İzmir: Sade Matbaacılık.

ERTÜRK, S. (1984). Eğitimde Program Geliştirme. Ankara: Meteksan Yayınevi.

EZGİ, S. (1933). *Ameli ve Nazari Türk Musikisi.* İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.

KAÇAR, G. Y. (2008). Türk mûsikîsinde makam. *İstem*, 145-158.

KAYRA, C. (1987). *Tarih-i Enderun / Letaif-i Enderun.* İstanbul: Güneş Yayınları.

KORAY, F. (1957). Müzik Formları. İstanbul: Maarif Yayınevi.

KÜÇÜKGÖKÇE, Ö. (2010). XV. Yüzyılda makâmlar (Yayınlanmış doktora tezi). YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 253790).

KUTLUĞ, Y. F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

LEVENDOĞLU, O. (2004). XIII. Yüzyıldan bugüne uzanan makamlar ve değişim çizgileri. *Erciyes üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü dergisi*, 132-138.

MERİÇ, T. (2012). XVII. Yüzyılda makamlar. İstanbul: haliç üniversitesi sosyal bilimler enstitüsü.

NASUHİOĞLU, O. (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

ONG, W. J. (1991). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi.* İstanbul: Metis Yayınları.

ÖZTUNA, (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi Cilt I. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları

ÖZTUNA, (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi Cilt II. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

POPESCU-JUDETZ, E. (1998). *XVII. Yüzyıl Musıki Yazmalarından Kevserî Mecmuası Üstüne Karşılaştırmalı Bir İnceleme.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

TOHUMCU, A. (2012, Ekim). Türk Makam Müziği'nde Değişimin Değişmeyeni: Hicaz Makamı Örneklemi. Yazılı bildiri, Ktü 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Sempozyumu, Trabzon.

TORUN, A.& YILDIZ, K. (2013). Bir Eğitim Metodu Olarak Tehdit ve Korkutma İçeren Ninniler ve Bunların Jung'un 'Ortak Bilinçdışı' Kavramı Açısından Tahlili. Turkish Studies, 8, 1313-1333. doi: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.4926

TÜRKMEN, M. N. (2007). *Osmanlı'da Askeri Mûsikî Mehter.* İstanbul: Avk Yayınları.

TURA, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma Tedkîk ü Tahkîk.* İstanbul: Pan Yayıncılık.

TURABi, A. H. (2005). *Gevrekzâde Hâfız Hasan Efendi ve Mûsikî Risâlesi.* İstanbul: Rağbet Yayınları.

TUTU, S. B. (2012, Aralık). Türkiye sahası âşıklık geleneğinde bir terim tartışması: "makam". *TSA*.

UYGUN, M. N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve kitâbü'l-Edvârı.* İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

YALÇIN, G. (2016). *Haşim Bey Mecmuası.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.

YALÇIN, G. (2020). *Kevseri Mecmuası.* Ankara: Gece Kitaplığı.

ÖZDEN, E. (2003). Osmanlı Maârifi'nde mûsikî. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

EKLER

NOTALAR

Eser Numarası	Eser Adı	Besteci	Sayfa
01	Hicaz Peşrev No.1	Abdurrahman Bahir Efendi	140
02	Hicaz Karabatak Peşrev No.2	Abdurrahman Bahir Efendi	143
03	Hicaz Karabatak Peşrev No.3	Abdurrahman Bahir Efendi	146
04	Hicaz Karabatak Peşrevi	Hızır Ağa	148
05	Hicaz Humayun Saz Semaî	İsak Efendi	154
06	Zengûle Peşrevi	Kantemiroğlu	157
07	Hicaz Peşrevi	Kutb-i Nâyî Hamza Dede	159
08	Hicaz Saz Semaî	Kutb-i Nâyî Hamza Dede	161
09	Hicaz Hümâyûn Peşrev	Musi	163
10	Hicaz Hümâyûn Saz Semaî	Musi	168
11	Hicaz Peşrev	Musi	171
12	Hicaz Saz Semaî	Musi	174
13	Uzzal Peşrev	Musi	176
14	Uzzal Saz Semaî	Musi	180
15	Hicaz Hümâyûn Peşrev	Neyzen Veli Dede	182
16	Hicaz Hümâyûn Saz Semaî	Neyzen Veli Dede	185
17	Hicaz Peşrev	Neyzen Yusuf Paşa	187
18	Hicaz Peşrev	Reftar Kalfa	191
19	Hicaz Saz Semaî	Reftar Kalfa	194
20	Uzzal Peşrev	Saatçi Mustafa	196

21	Hicaz Peşrev	Sultan III. Selim	199
22	Hicaz Peşrev	Vardakosta Ahmet Ağa	202
23	Hicaz Saz Semaî	Vardakosta Ahmet Ağa	206
24	Hicaz Peşrev	Yümni Dede	207
25	Hicaz Saz Semaî	Yümni Dede	210
26	Hicaz Beste	Abdülhalim Ağa	212
27	Hicaz İlahi	Ali Şirugâni Dede	214
28	Hicaz Hümâyûn Kâr	Damat İbrahim Paşa	215
29	Hicaz İlahi	Dede Efendi	222
30	Hicaz Köçekçe	Dede Efendi	223
31	Hicaz Şarkı (Mah yüzüne)	Dede Efendi	225
32	Hicaz Şarkı (Tırmana)	Dede Efendi	227
33	Hicaz Şarkı	Dellalzâde İsmail Efendi	228
34	Hicaz Beste	Ebubekir Ağa	230
35	Hicaz Yürük Semaî	Ebubekir Ağa	233
36	Hicaz Hümâyûn Nakış	Hacı Sadullah Ağa	234
37	Hicaz Ağır Semaî	Hâfız Şeyda Abdurrahim Dede	236
38	Hicaz Beste	Halil Efendi	242
39	Hicaz Hümâyûn Ağır Semaî	İbrahim Ağa	244
40	Hicaz Şarkı	Kara İsmail Ağa	246
41	Hicaz İlahi	Kazasker M. İzzet Efendi	249
42	Hicaz Âyin-i Şerif	Künhi Abdurrahim Dede	251
43	Hicaz Mevlevî Âyini	Nâyi Osman dede	268
44	Hicaz Hümâyûn Nakış Yürük Semaî	Salih Ağa	287
45	Hicaz Hümâyûn Nakış Ağır Semaî	Seyyid Nuh	288

46	Hicaz Hümâyûn Şarkı (Nitti bana)	Şivelioğlu Yorgaki	291
47	Hicaz Hümâyûn Şarkı (Var mı)	Şivelioğlu Yorgaki	294
48	Hicaz Hümâyûn Şarkı (Yetdi)	Şivelioğlu Yorgaki	295
49	Hicaz Nakış Yürük Semaî	Tabî Mustafa Efendi	297
50	Hicaz Mevlevî Âyini	Vardakosta Ahmet Ağa	299
51	Hicaz Peşrev	Vardakosta Ahmet Ağa	317
52	Hicaz Beste	Zaharya	321
53	Hicaz Hümâyûn Ağır Semaî	Zaharya	324
54	Hicaz Hümâyûn Beste	Zaharya	327
55	Hicaz Uzzal Nakış Yürük Semaî	Zaharya	331
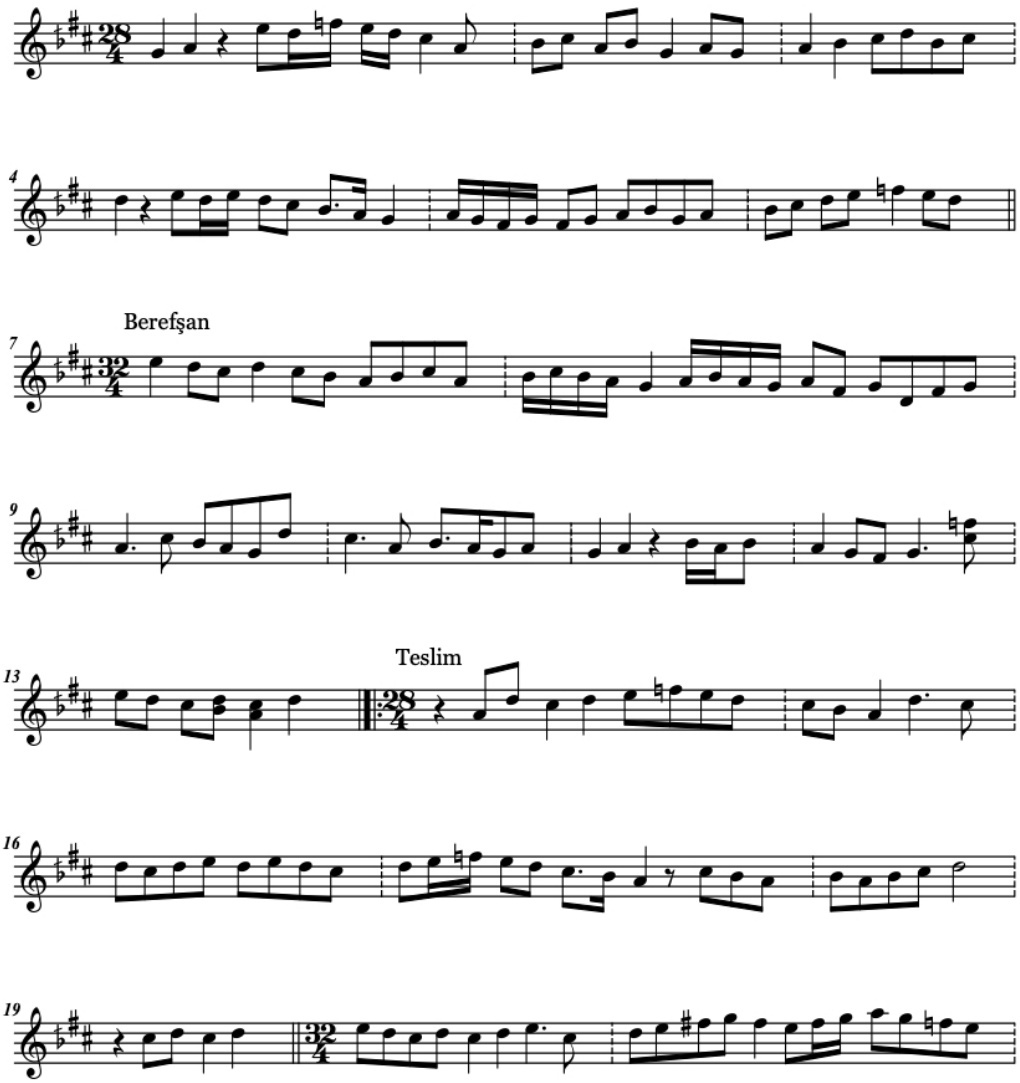
Eser No: 01
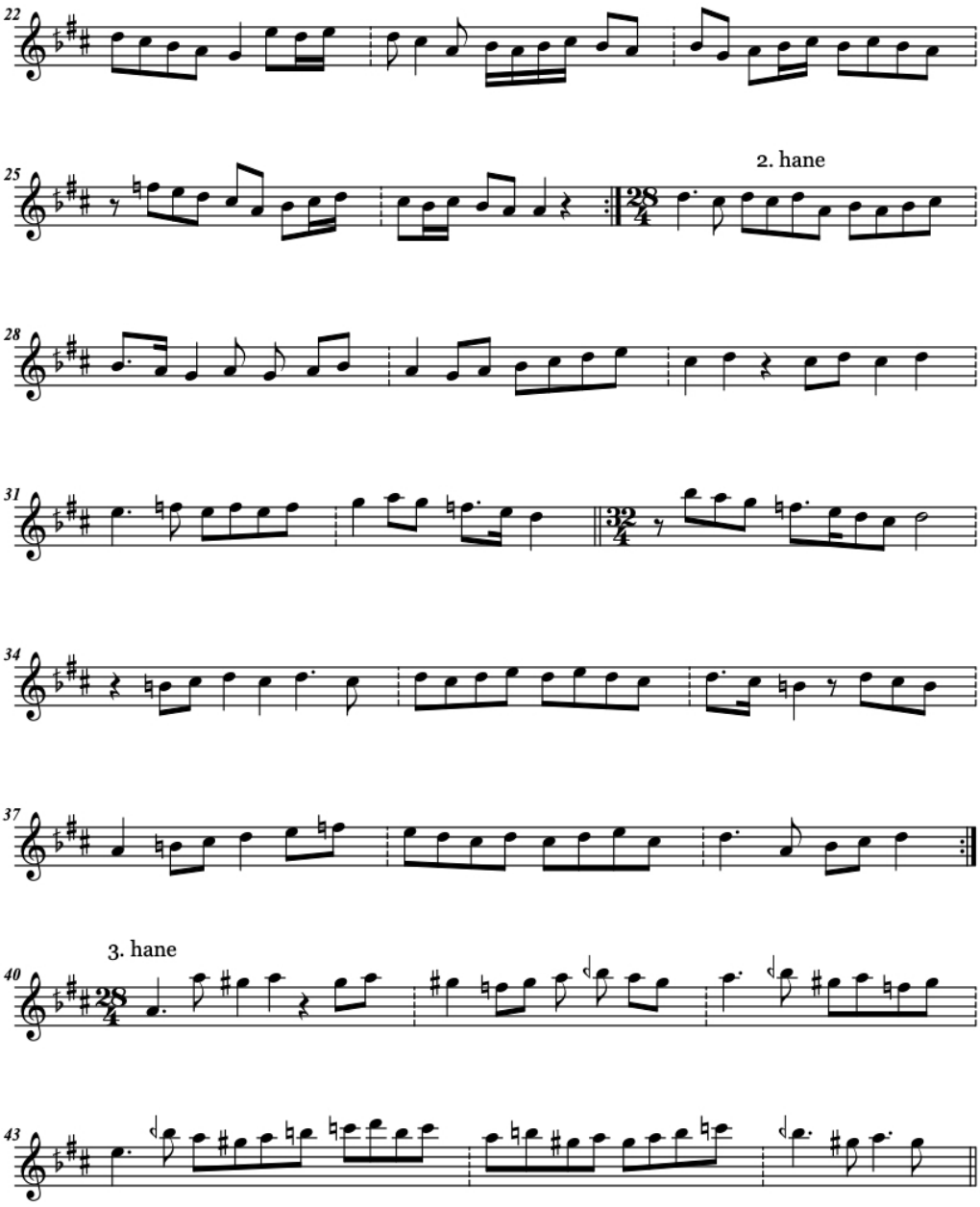
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/hicaz_pesrev_abdurrahman_bahir_efendi_arabzade_no_1.pdf
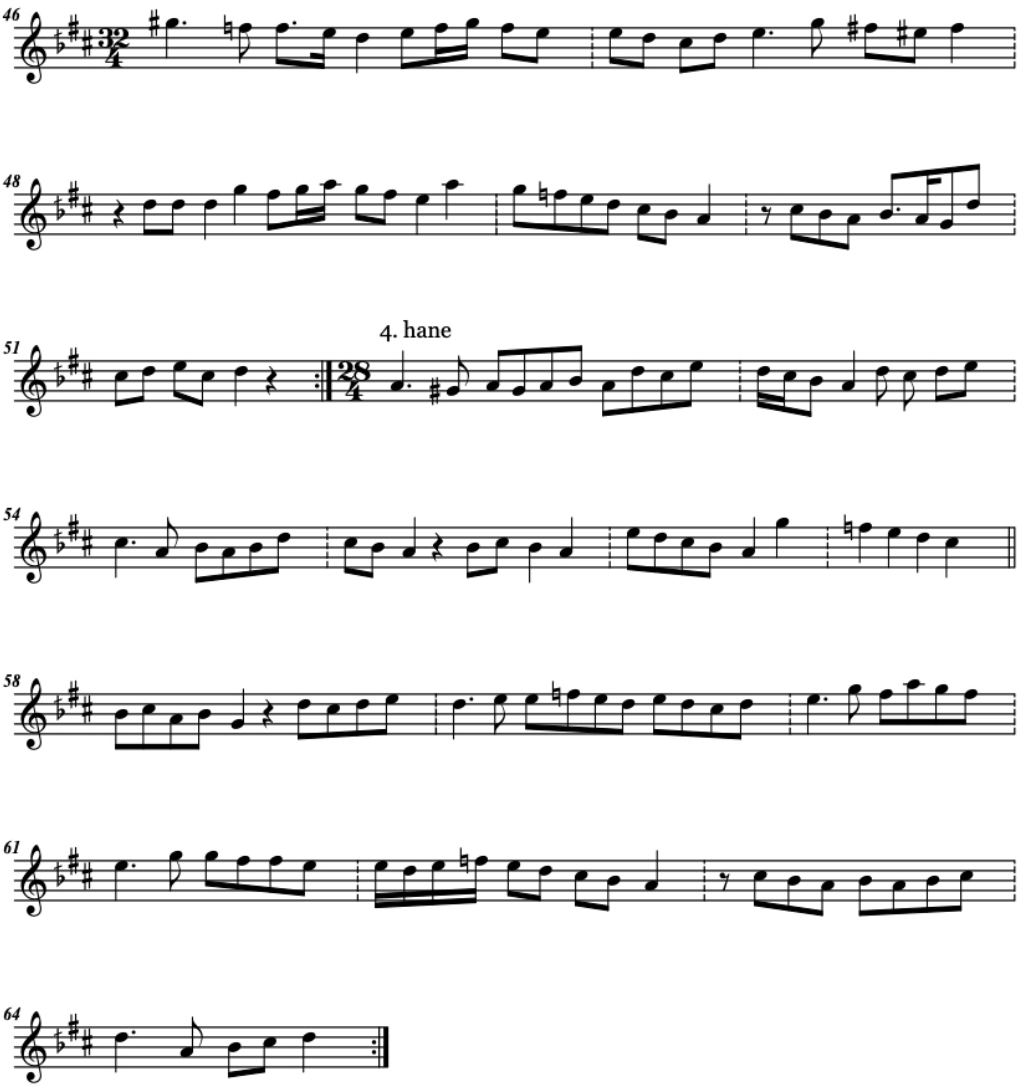
Hicaz Peşrev
No:1

Devr-i Kebîr

Abdurrahman Bâhir Efendi




22
25
2. hane
28
31
34
37
3. hane
40
43
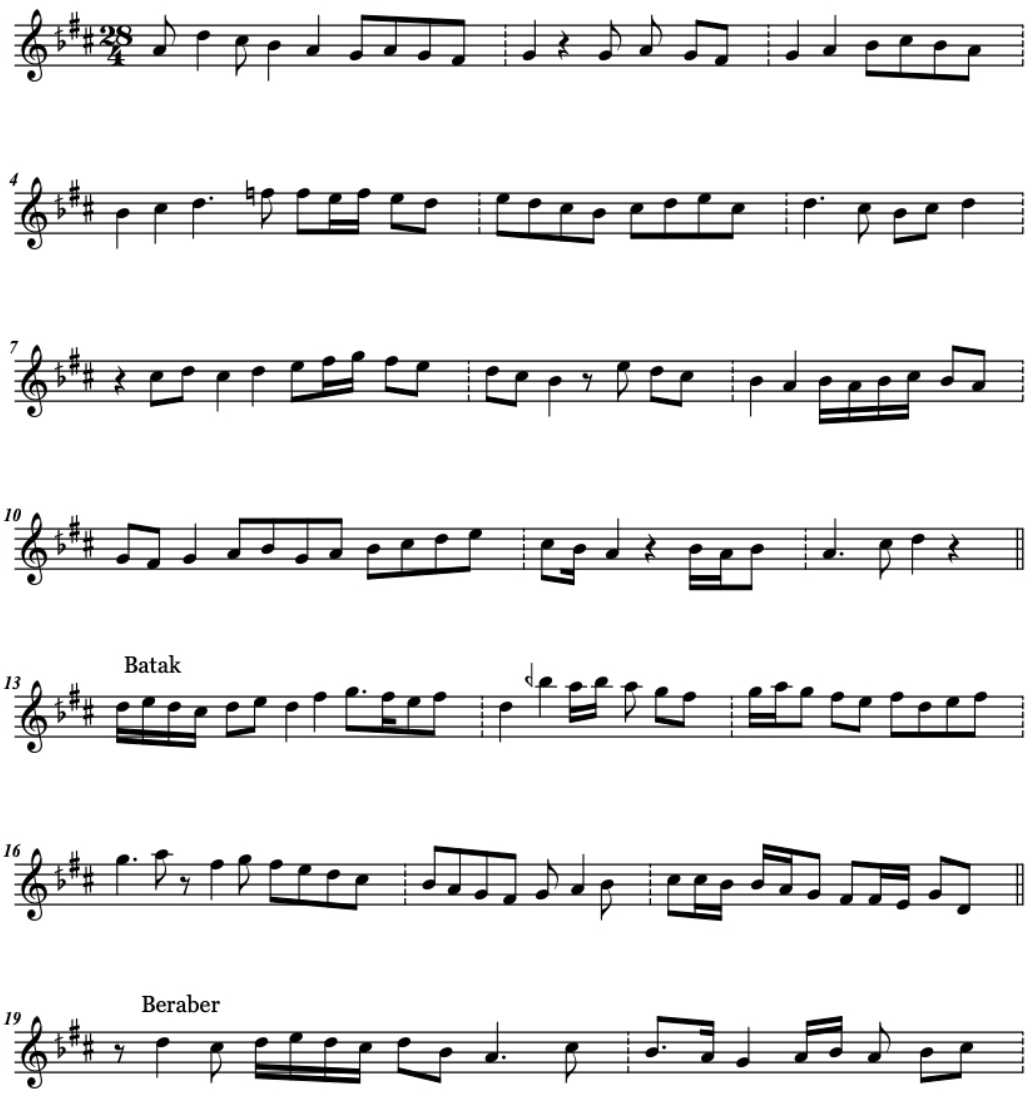

46
48
4. hane
51
54
58
61
64
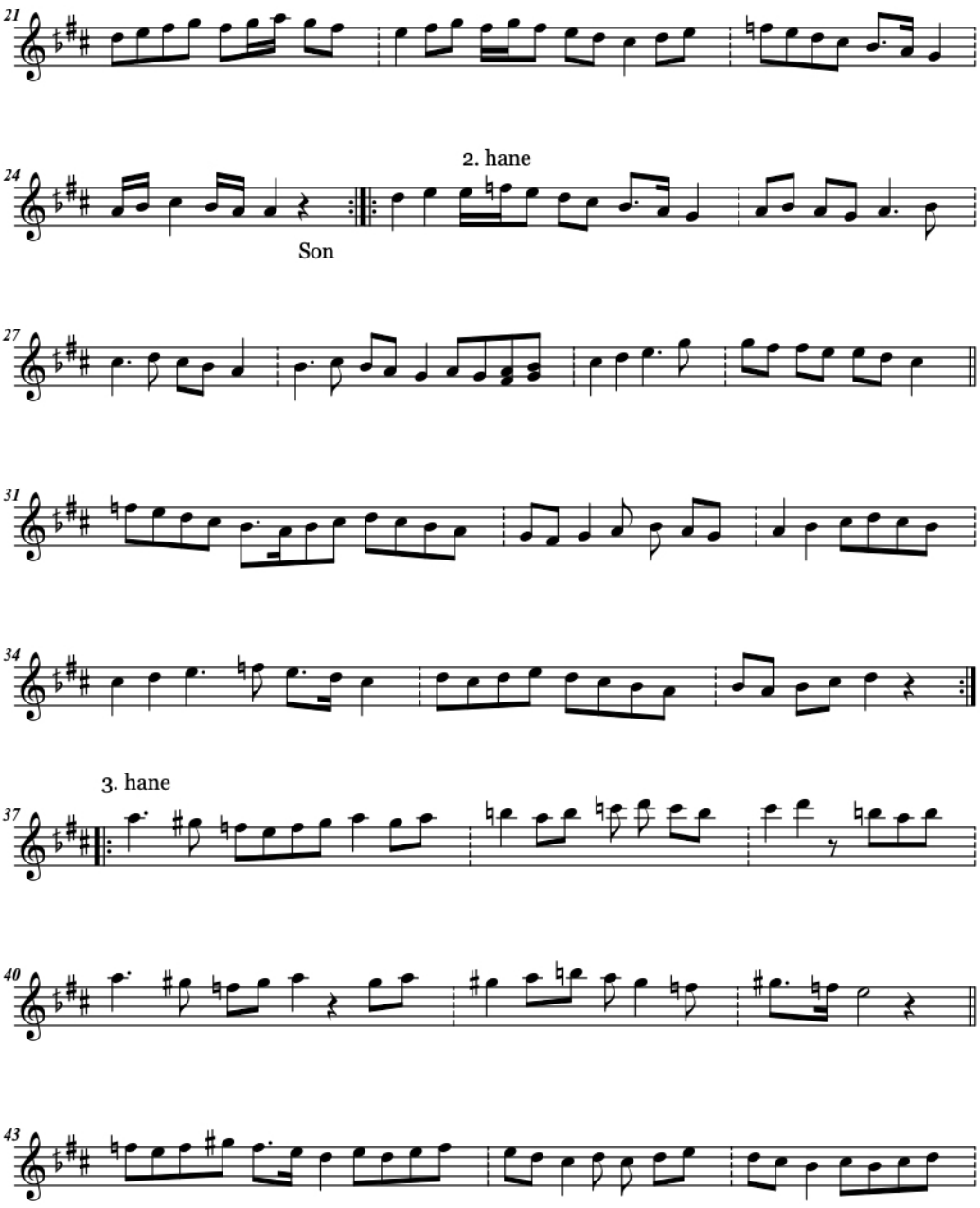
Eser No: 02 Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/hicaz_pesrev_abdurrahman_bahir_efendi_arabzade_no_2_karabatak.pdf
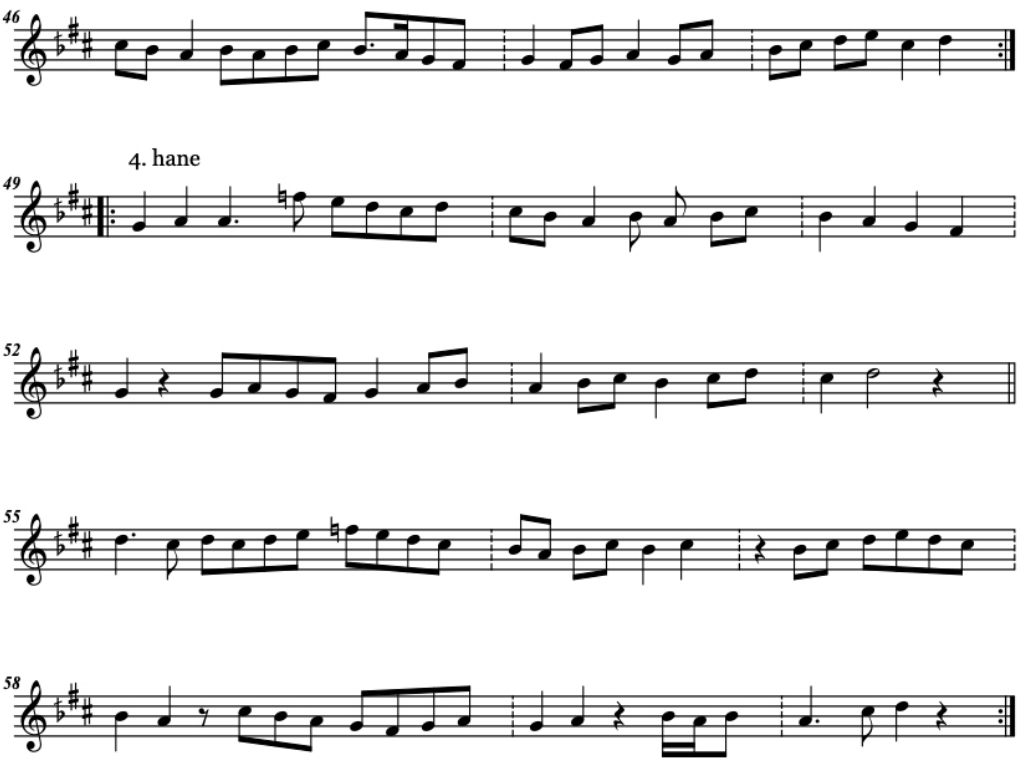
Hicaz Peşrev
No:2 Karabatak

Devr-i Kebîr 1. hane

Abdurrahman Bâhir Efendi




21
24
2. hane
Son
27
31
34
3. hane
37
40
43


46
4. hane
49
52
55
58
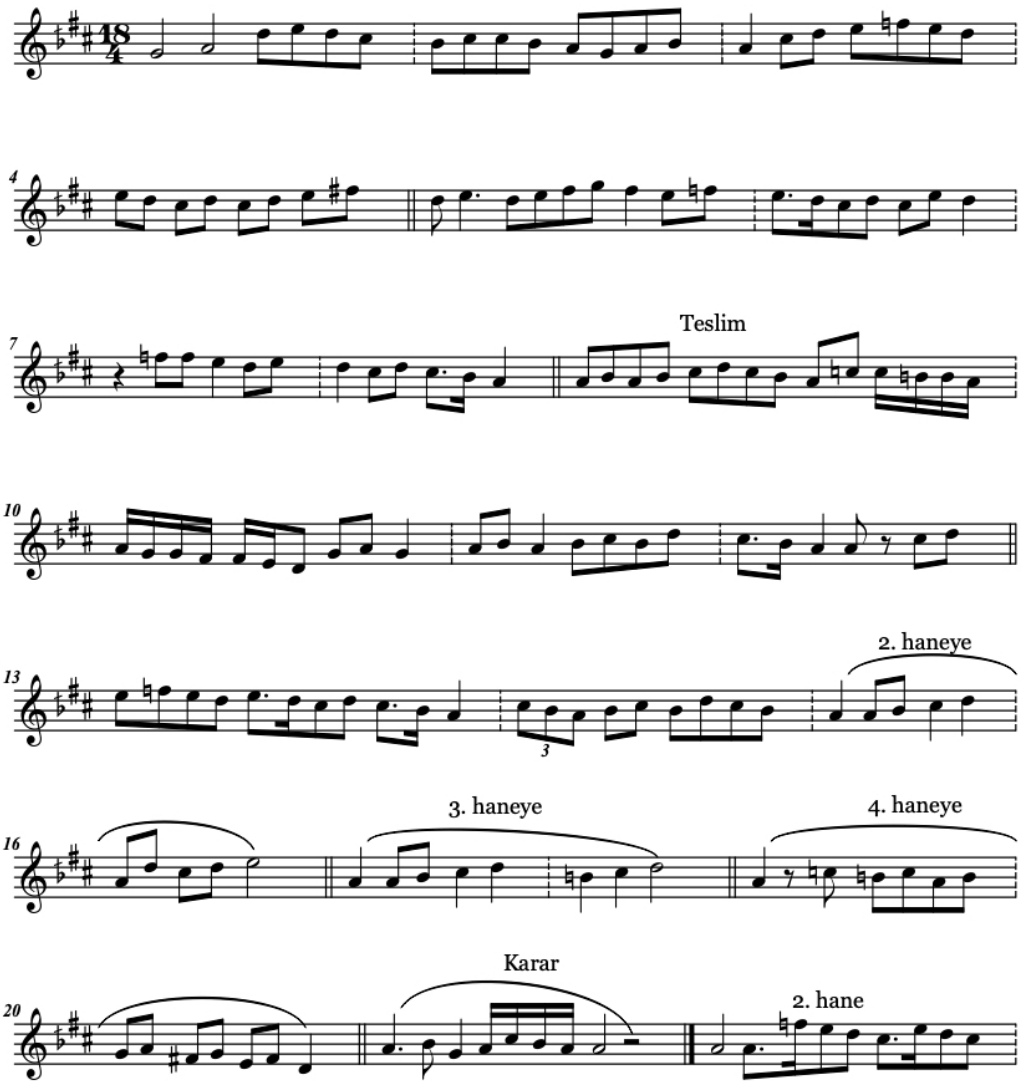
Eser No: 03
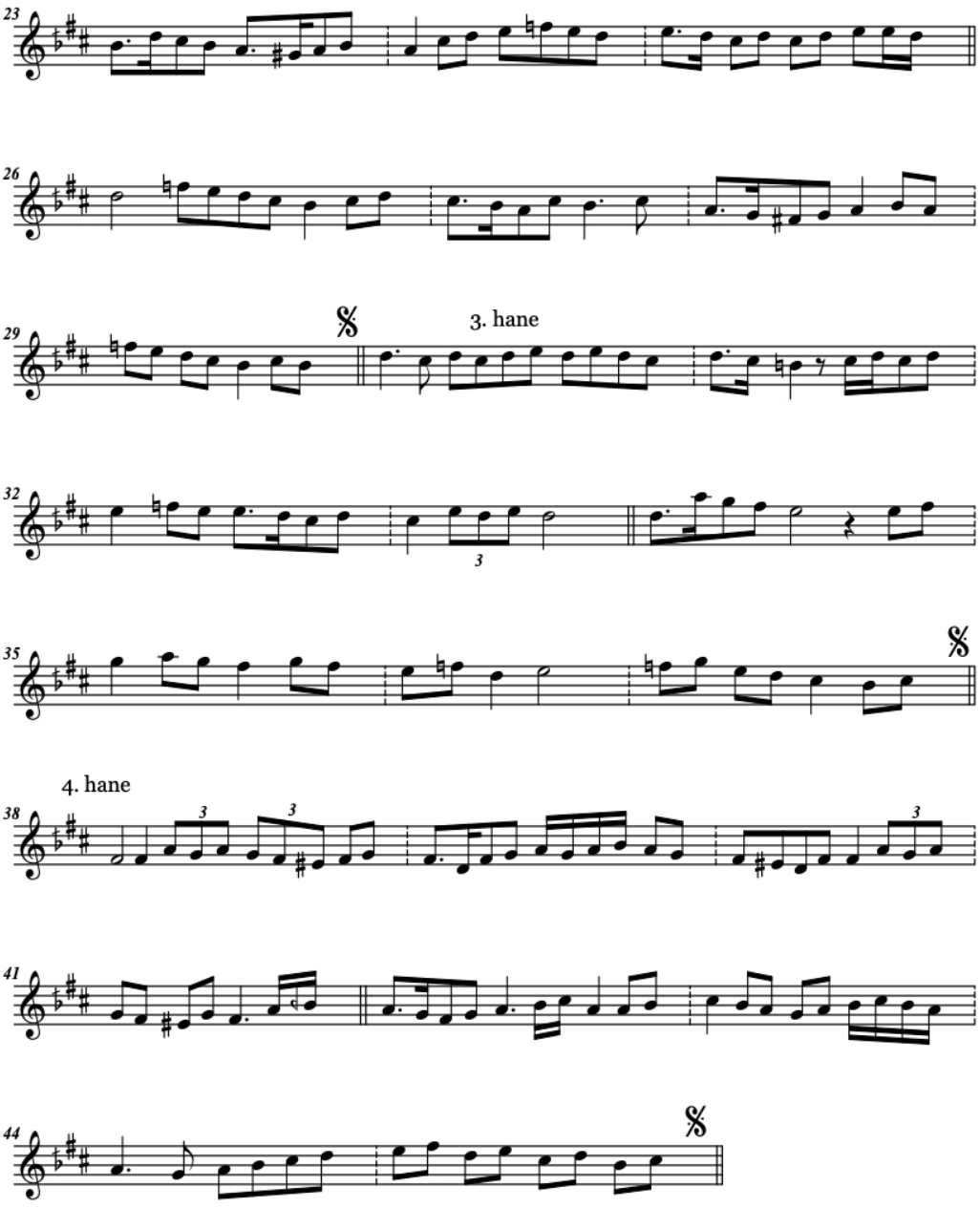
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/hicaz_pesrev_abdurrahman_bahir_efendi_arabzade_no_3.pdf

Hicaz Peşrev
No:3

Nîm Devir 1.hane

Abdurrahman Bâhir Efendi




23
26
29
3. hane
32
35
4. hane
38
41
44
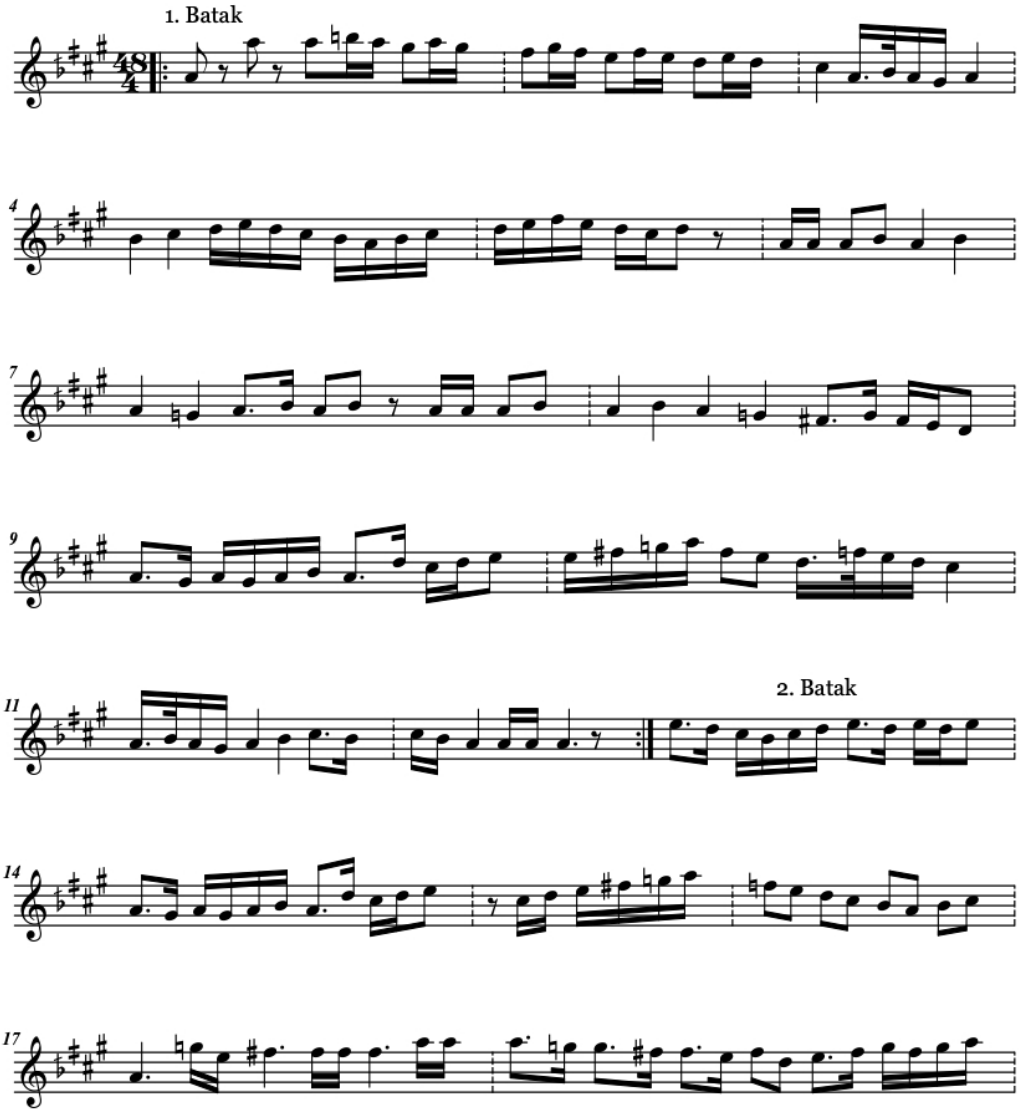
Eser No: 04

Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/100_zirguleli_hicaz/hicaz_p_karabatak_hizir_aga.pdf
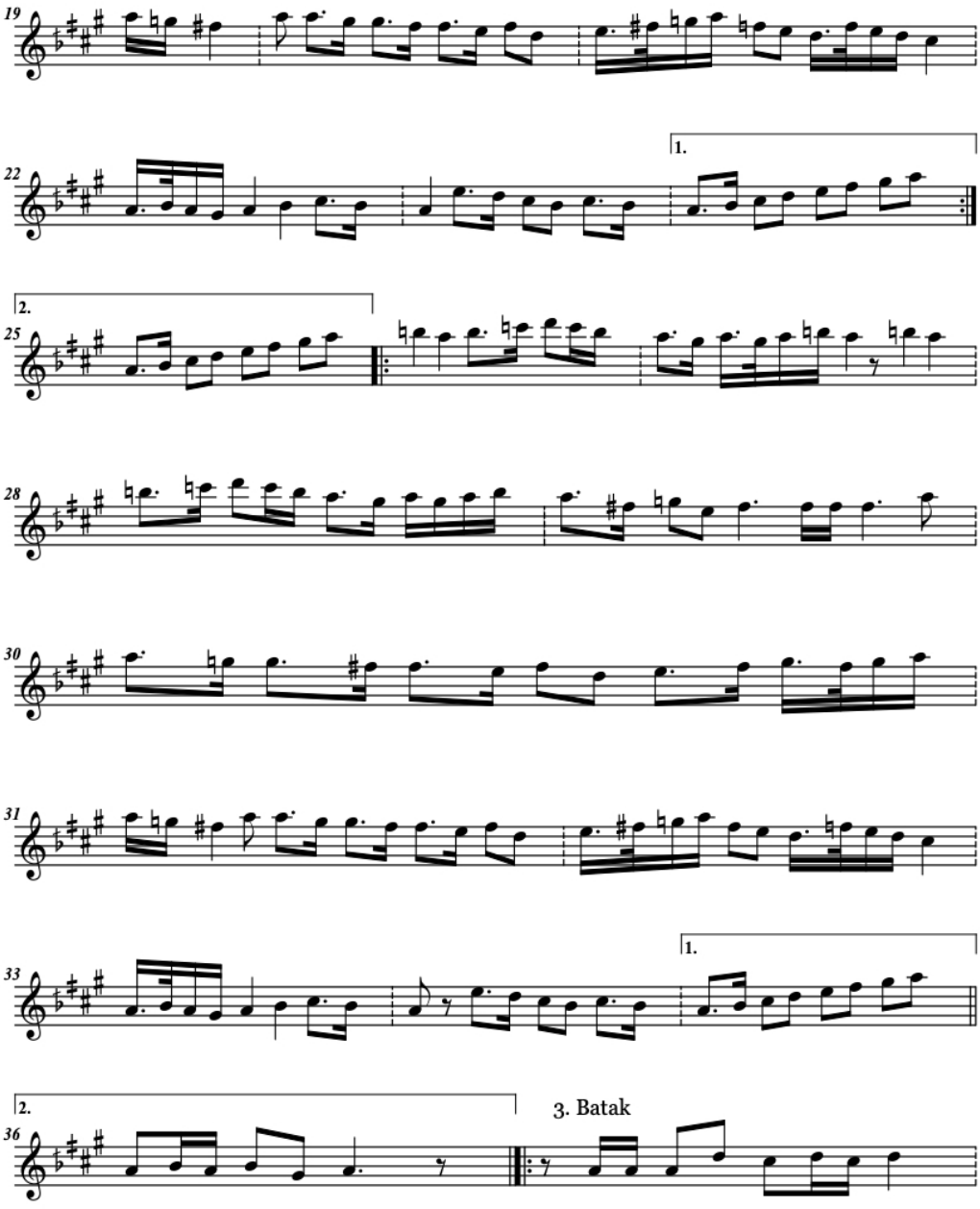
Hicaz Karabatak Peşrevi
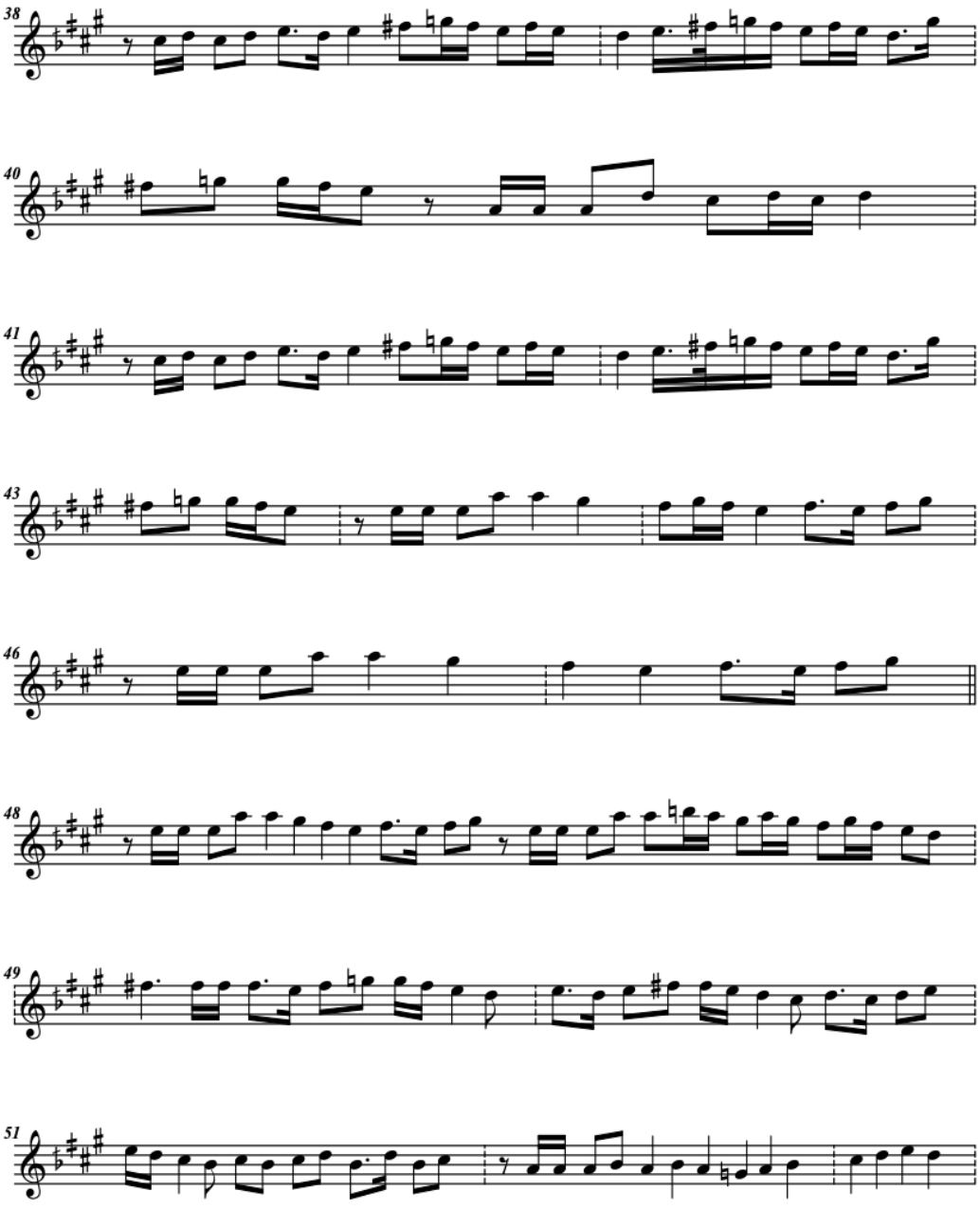
Hızır Ağa
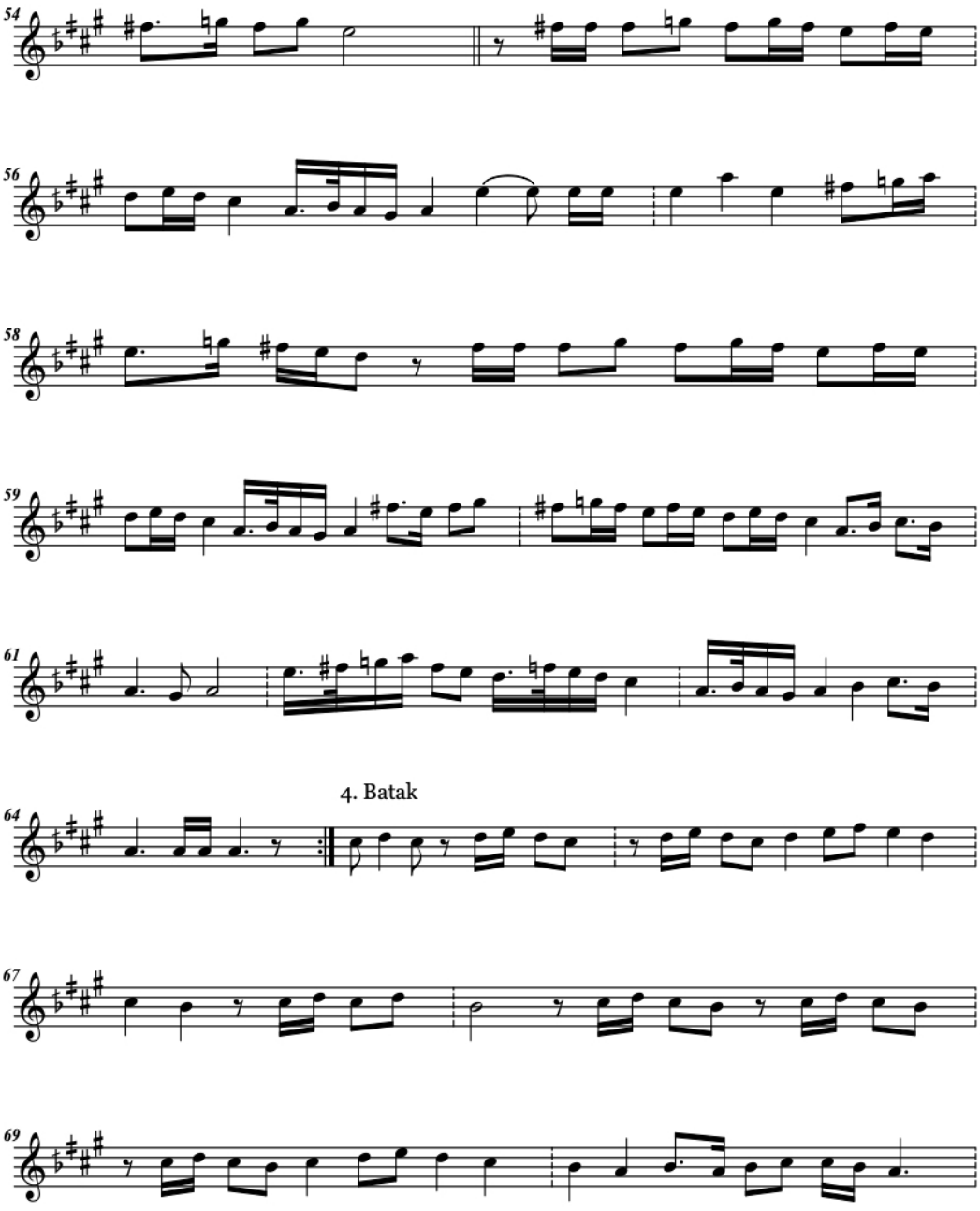
1. Batak
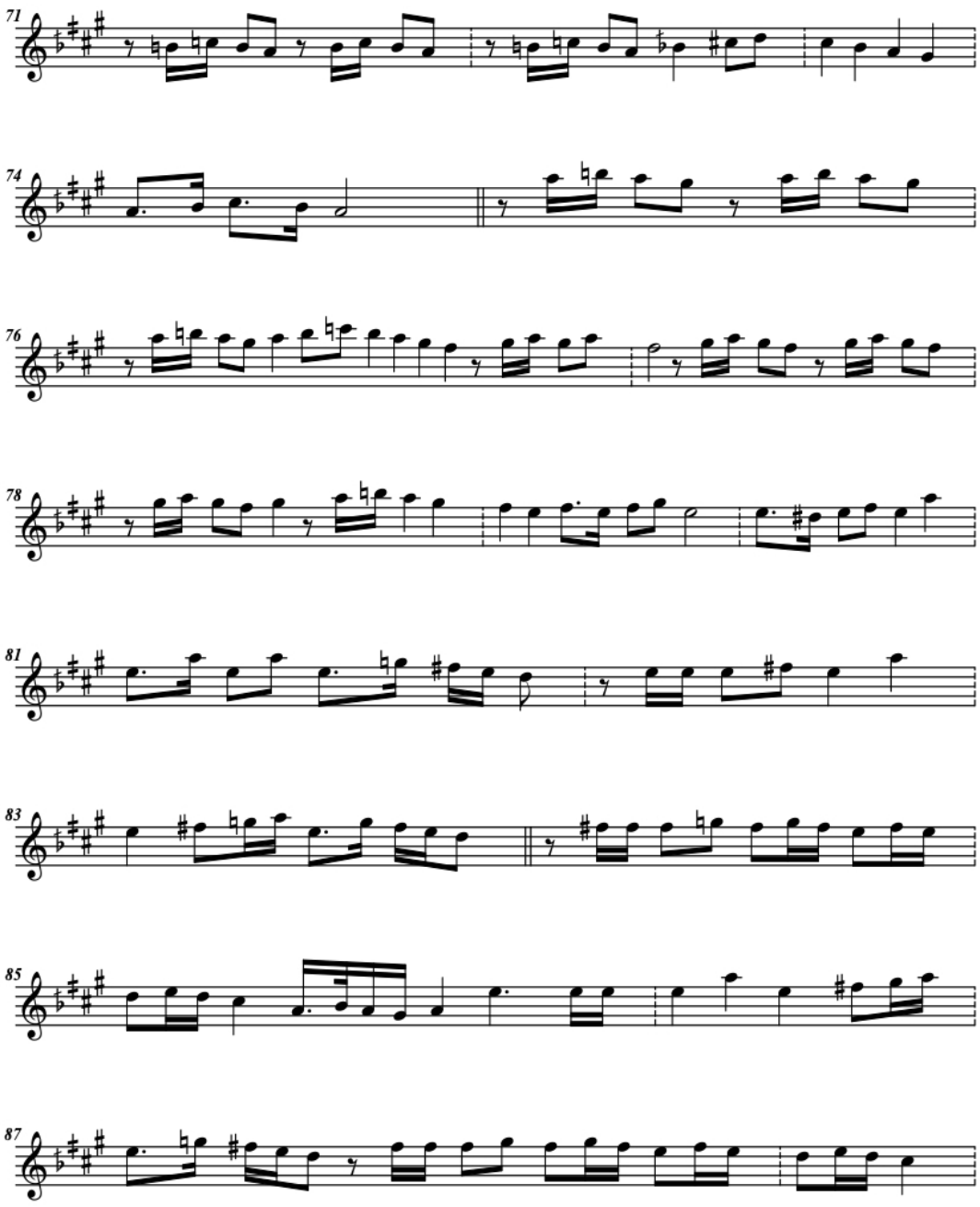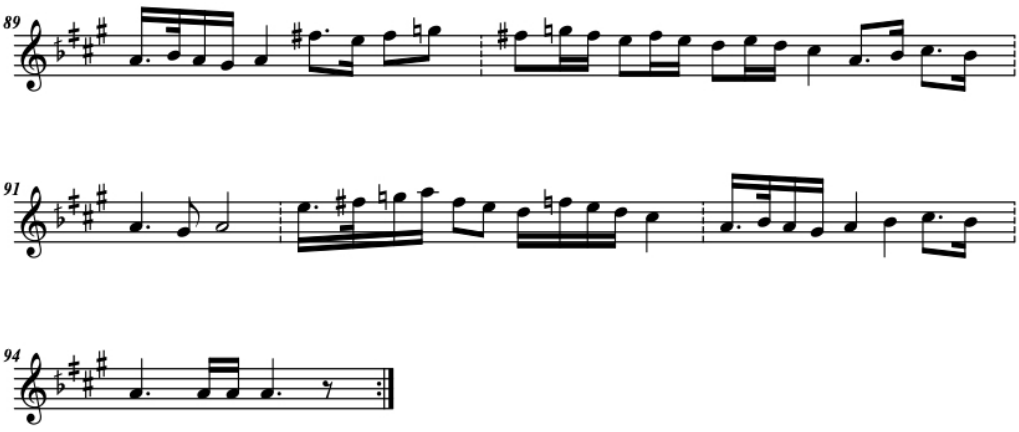


2. Batak


19
22
1.
2.
25
28
30
31
33
1.
2.
36
3. Batak


38
40
41
43
46
48
49
51


54
56
58
59
61
4. Batak
64
67
69


71
74
76
78
81
83
85
87


89
91
94
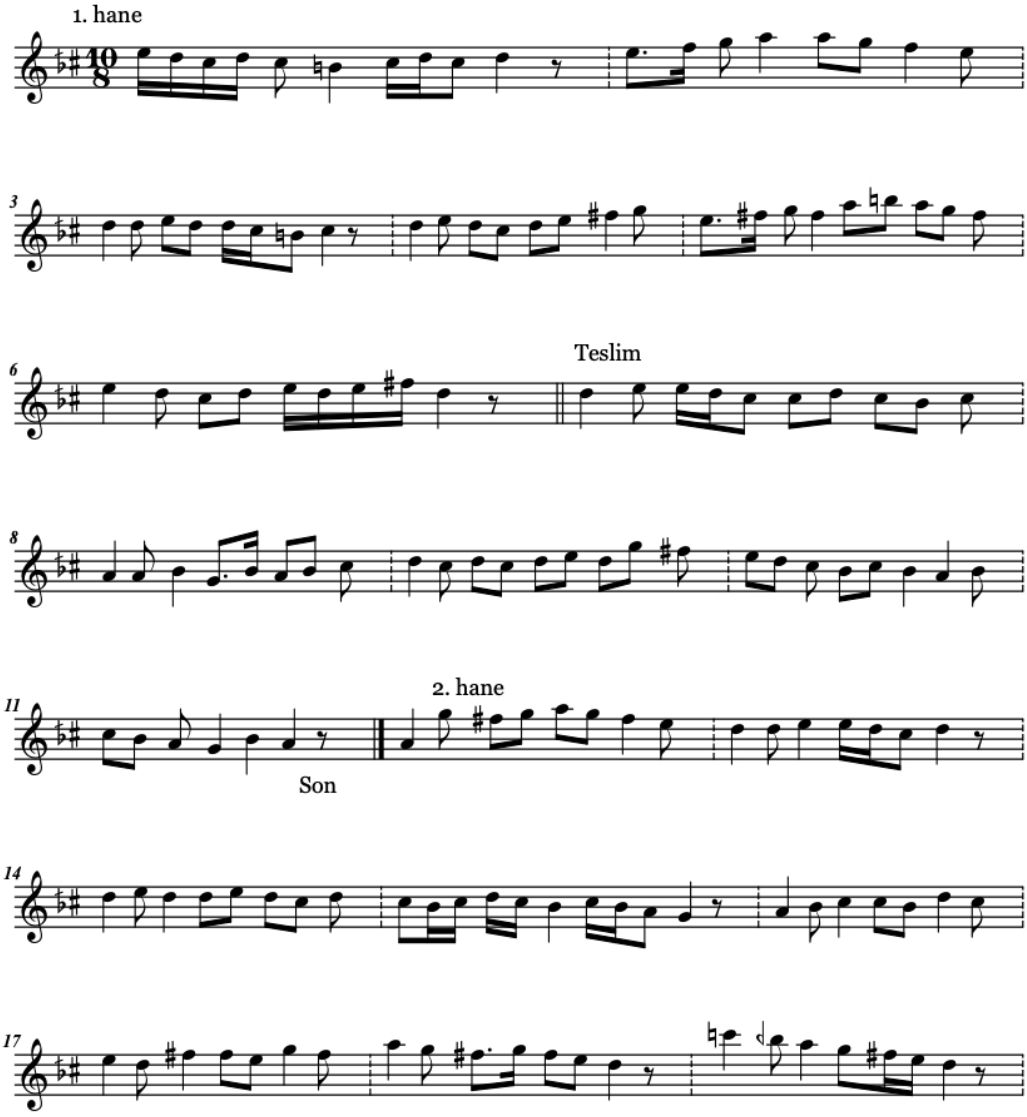
Eser No: 05
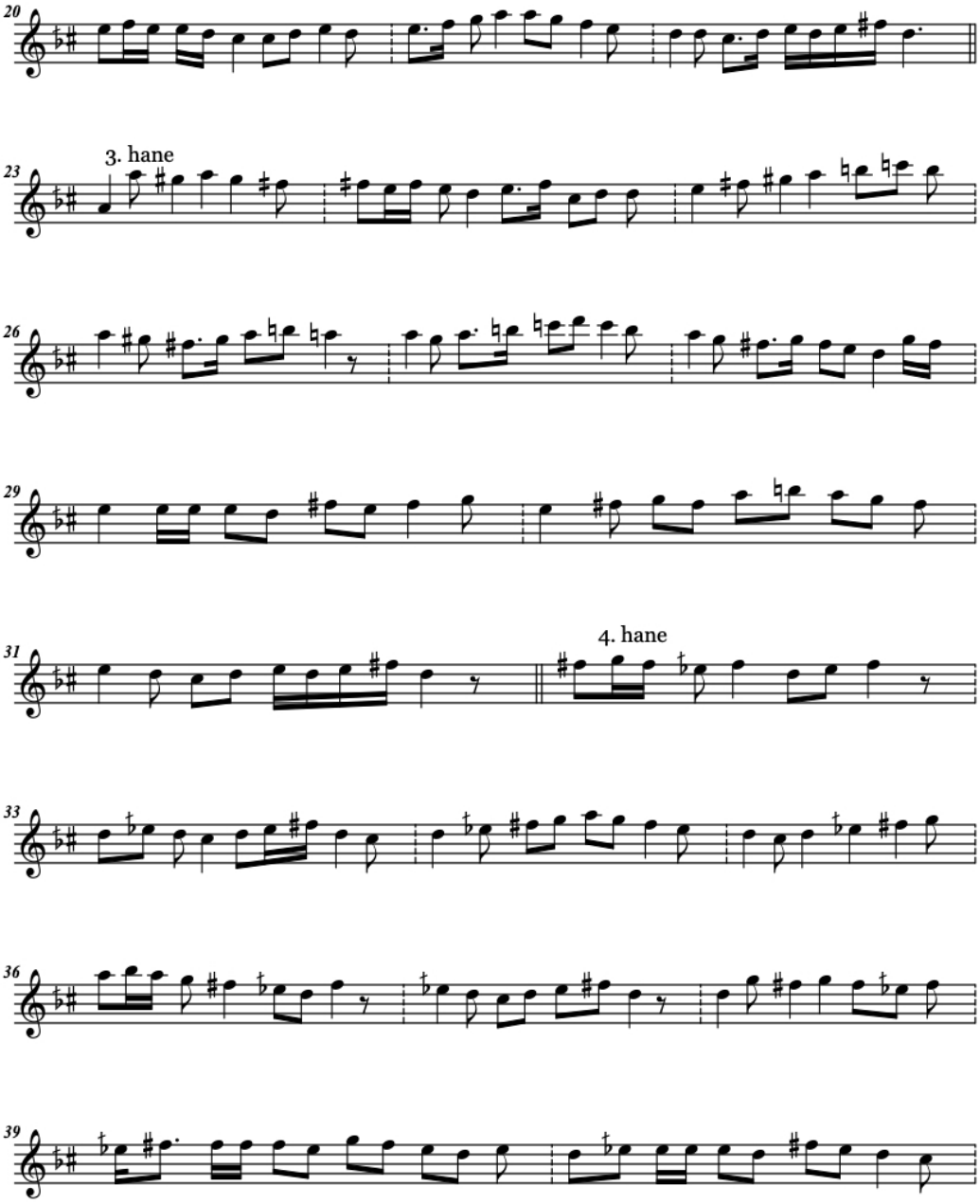
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/037_hicaz_humayun/hicaz_humayun_ss_isak_ef_tanburi.pdf

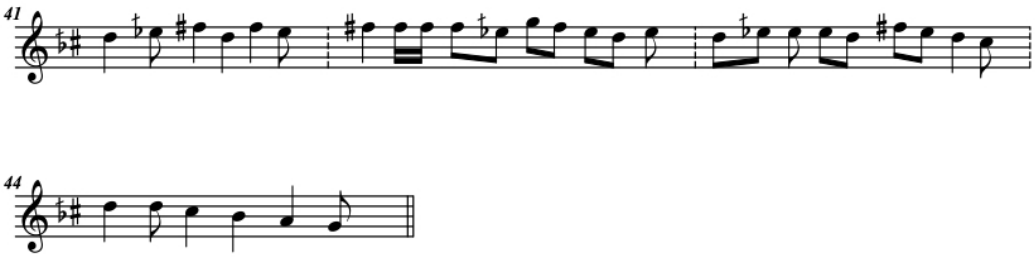
Hicaz Humâyûn Saz Semaî

Aksak Semaî

İsak Efendi




20
3. hane
23
26
29
31
4. hane
33
36
39


41
44

Eser no: 06
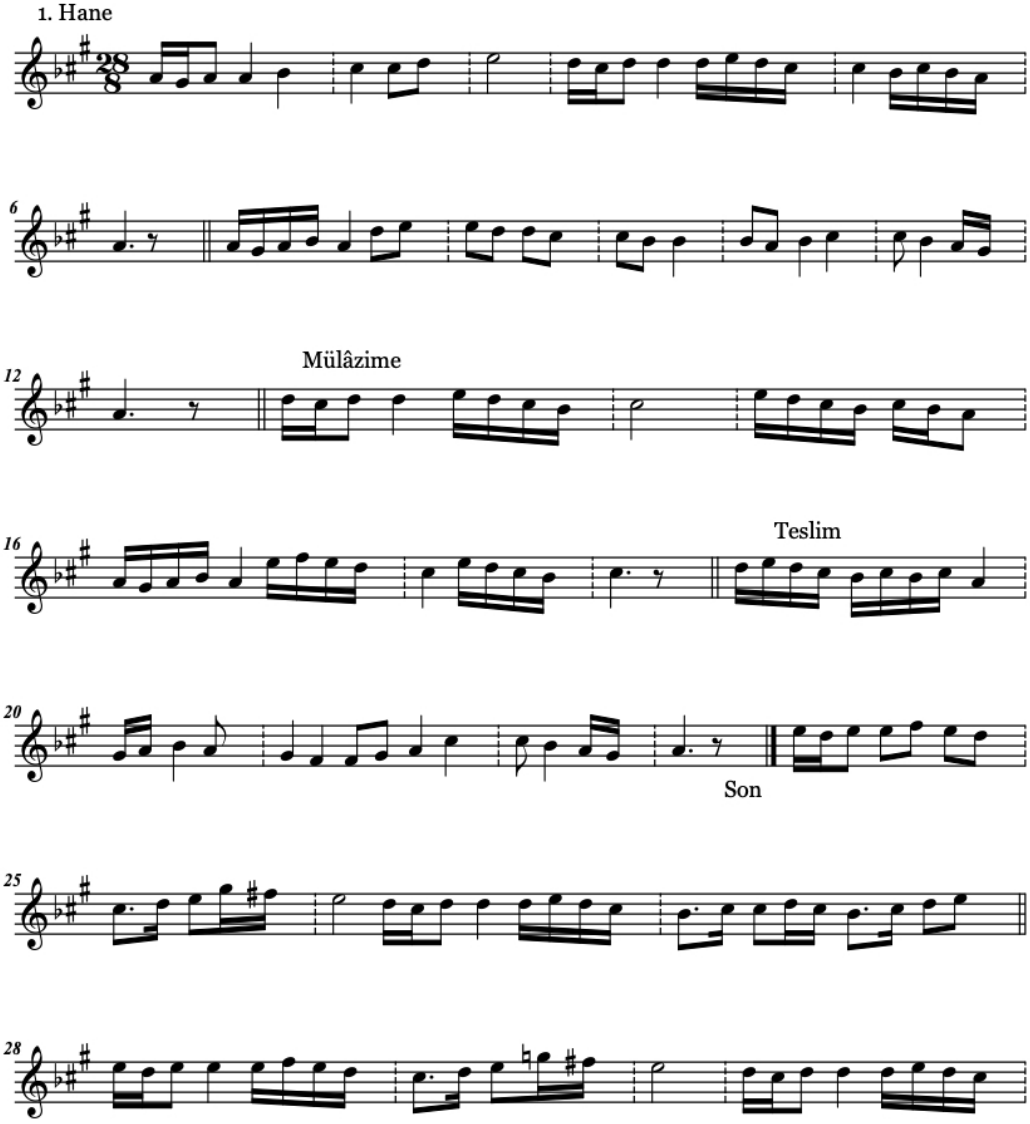
Kaynak: https://drive.google.com/file/d/0B_YXh_MIopHTSE8zNUlncFRfWVU/view?resourcekey=0-QNh9jEWlsupmpDmD_uvcEQ
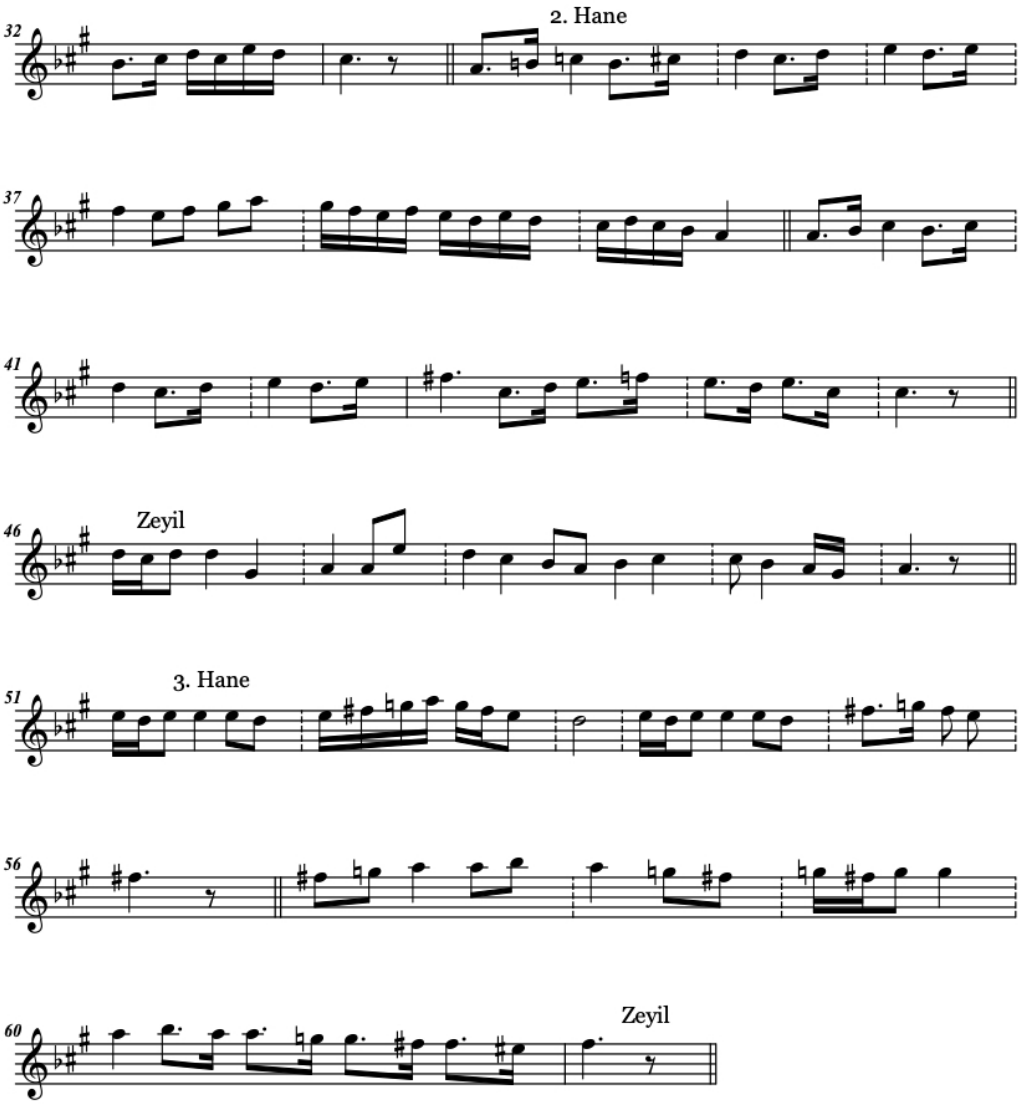
Zengûle Peşrevi

Devr-i Kebîr

Kantemiroğlu

1. Hane




32
2. Hane
37
41
46
Zeyil
51
3. Hane
56
60
Zeyil
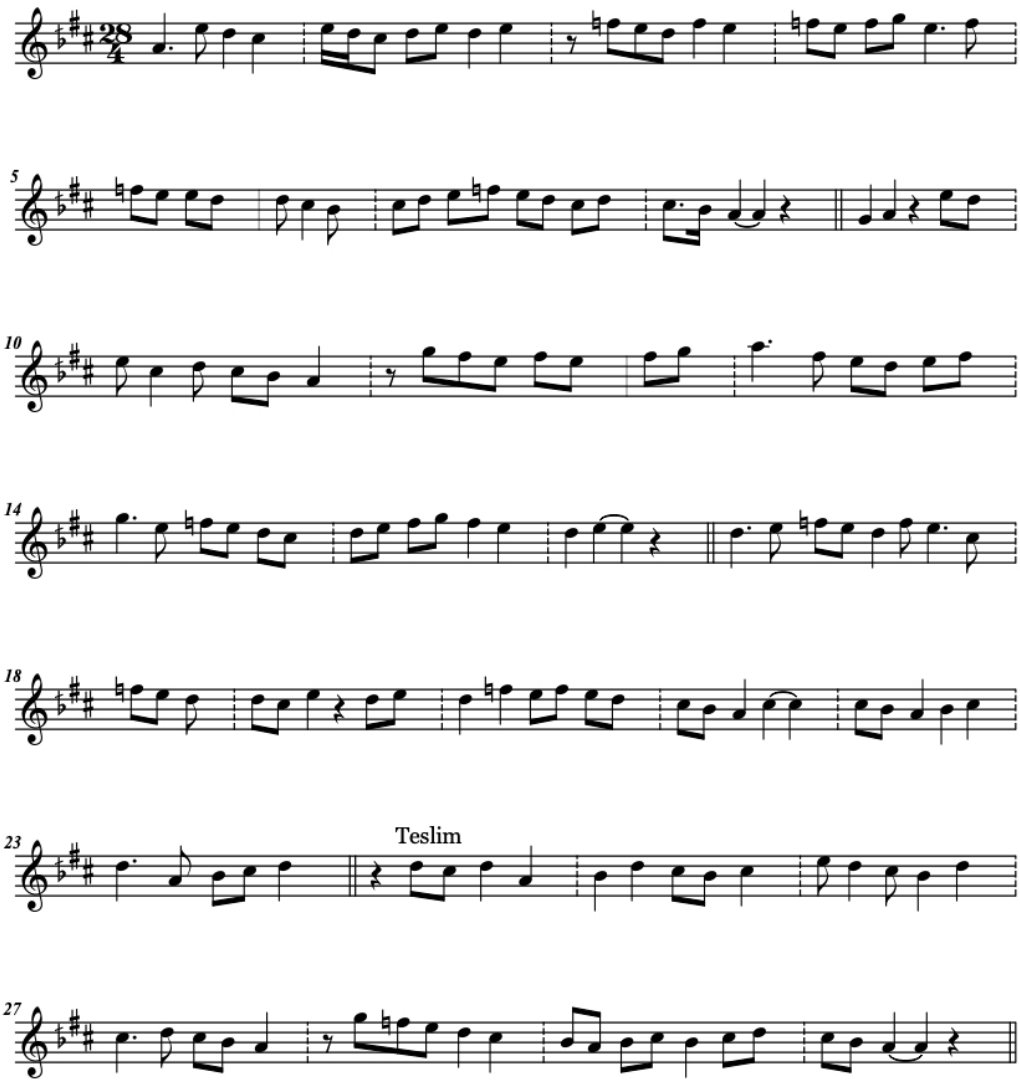
Eser No: 07
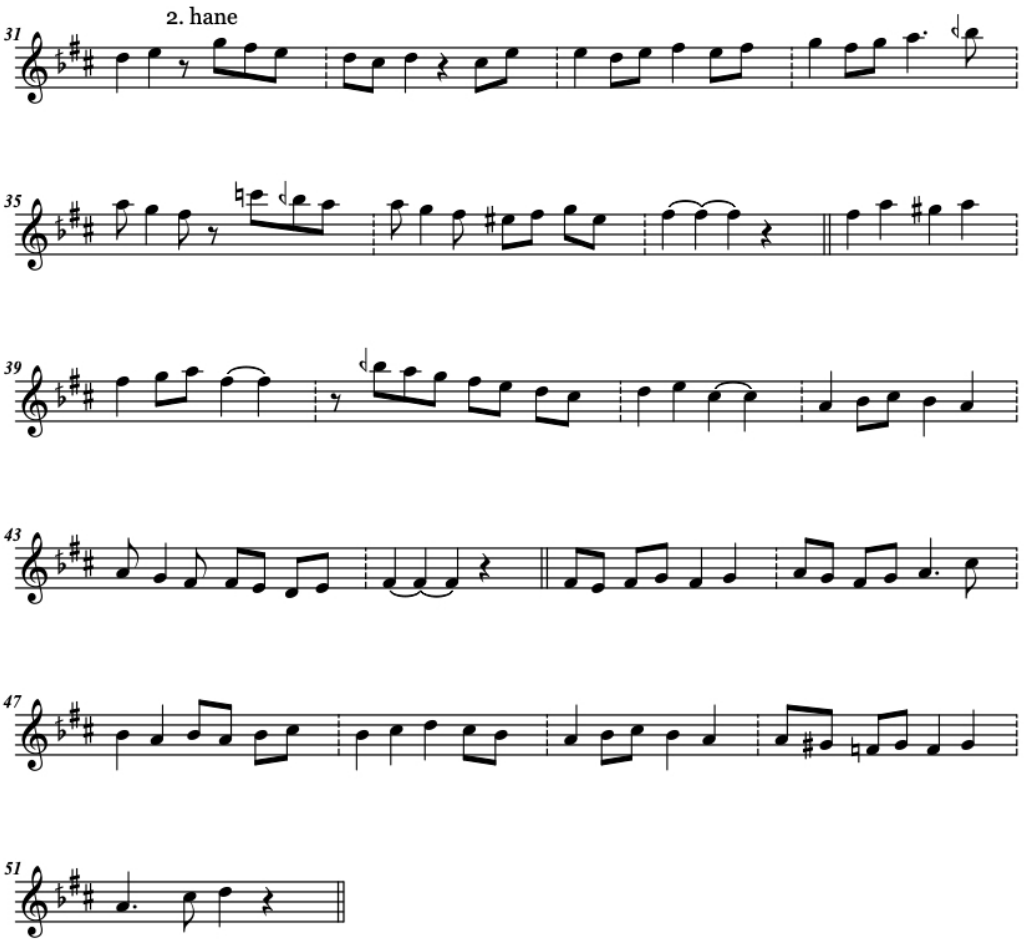
Kaynak: http://www.adamgood.com/turkish_nota/piece.php?id=447&size=394

Hicaz Peşrev

Devr-i Kebîr

Kutb-i Nâyî Hamza Dede




2. hane
31
35
39
43
47
51
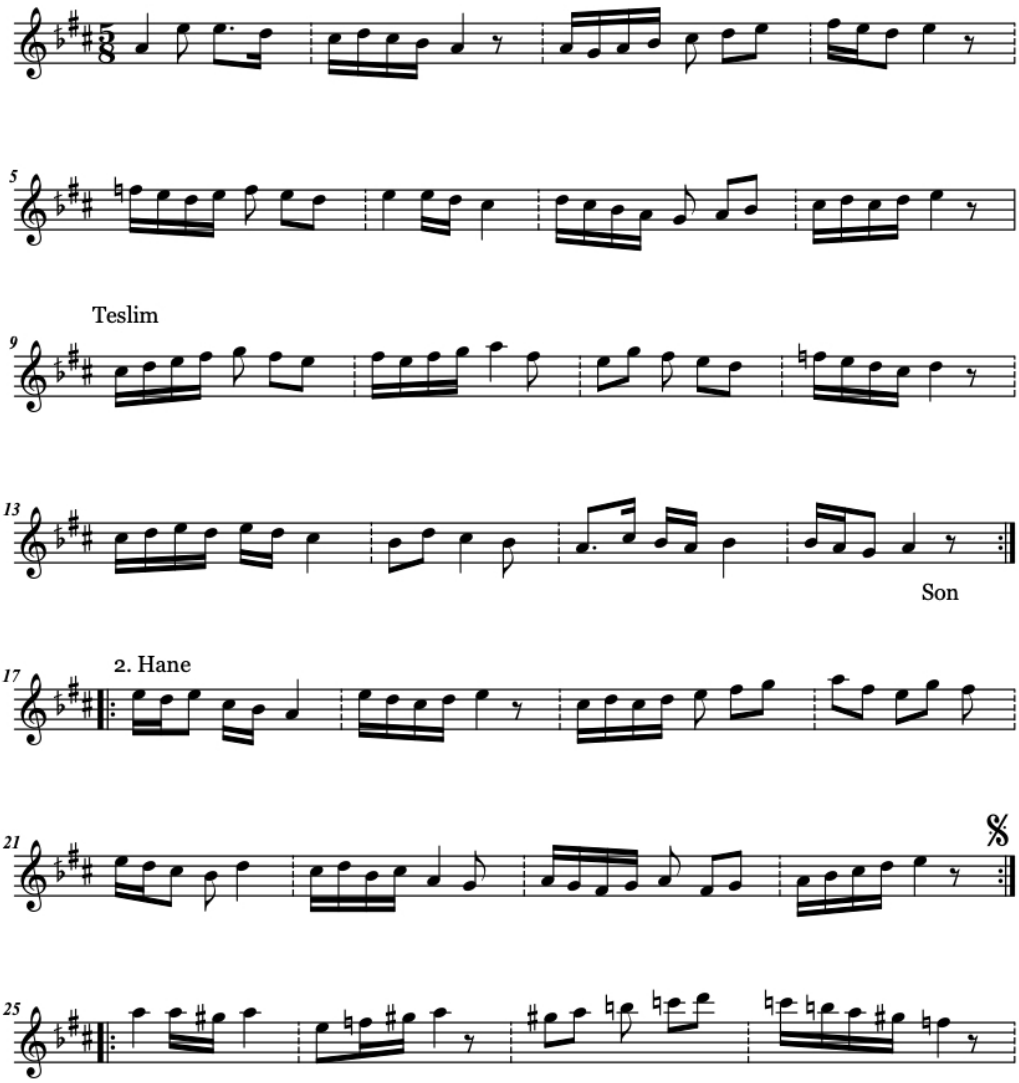
Eser No: 08
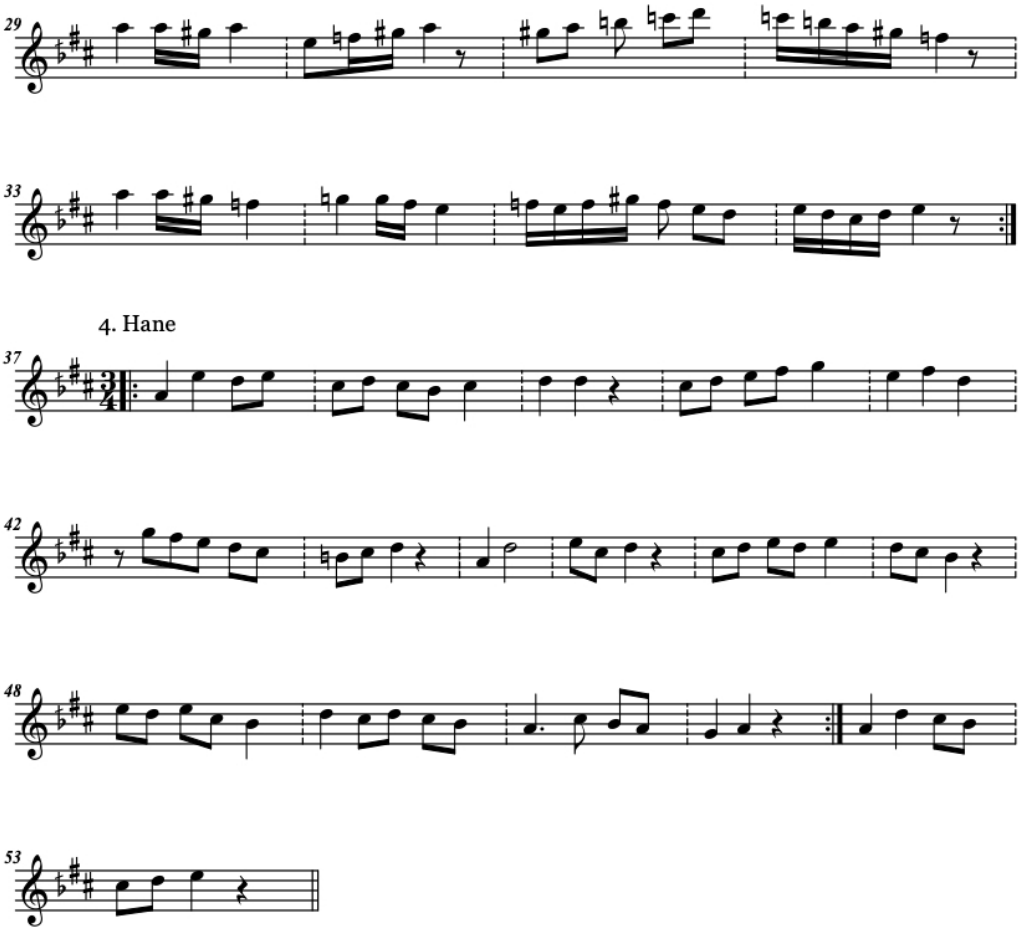
Kaynak: http://defteriniz.com/wp-content/uploads/2017/12/tsm-S.E.-0923.pdf

Hicaz Saz Semaisi

Türk Aksağı

Kutb-i Nâyî Hamza Dede




29
33
4. Hane
37
42
48
53

Eser No: 09
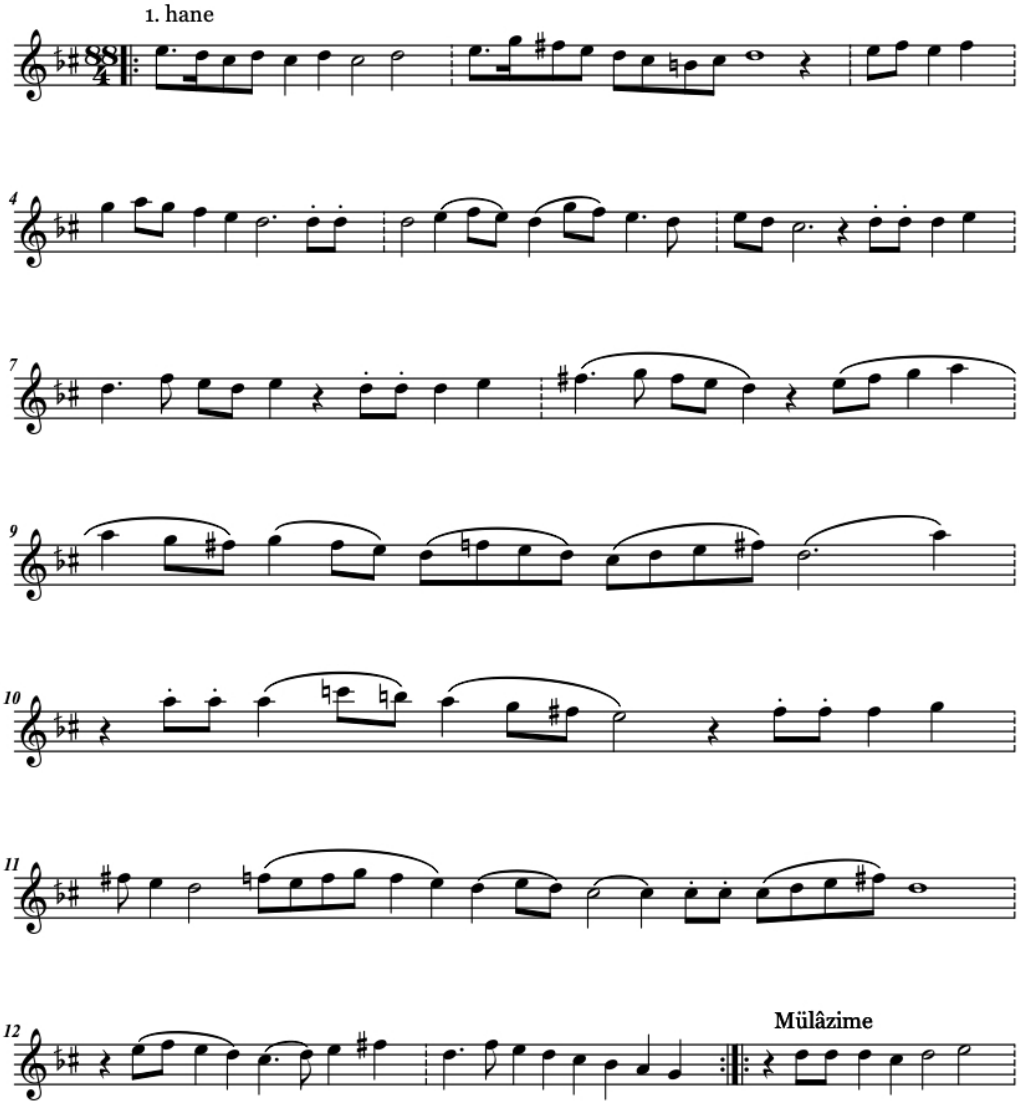
Kaynak: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1001.pdf

Hicaz Humâyûn Peşrev
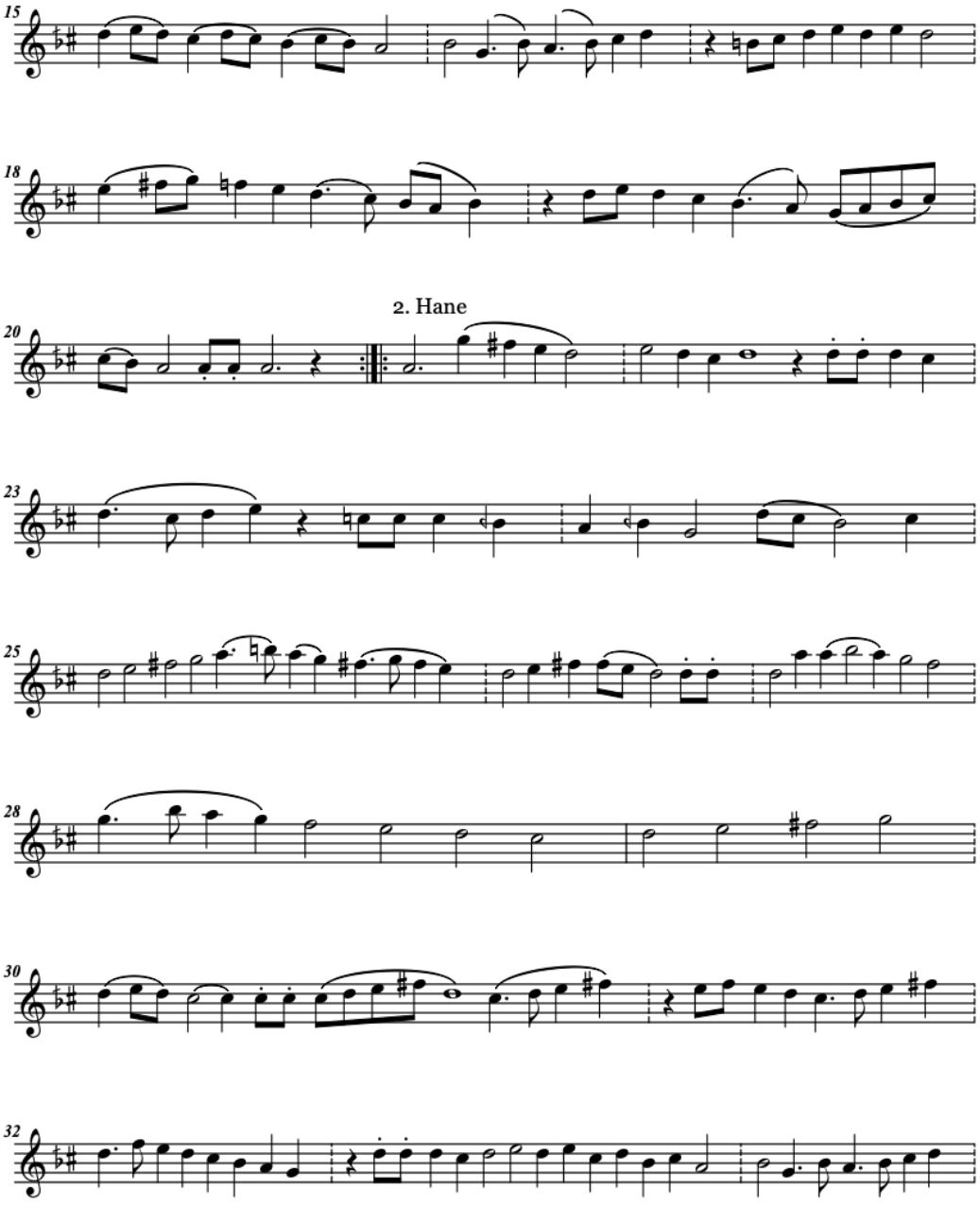
Darbı Fetih
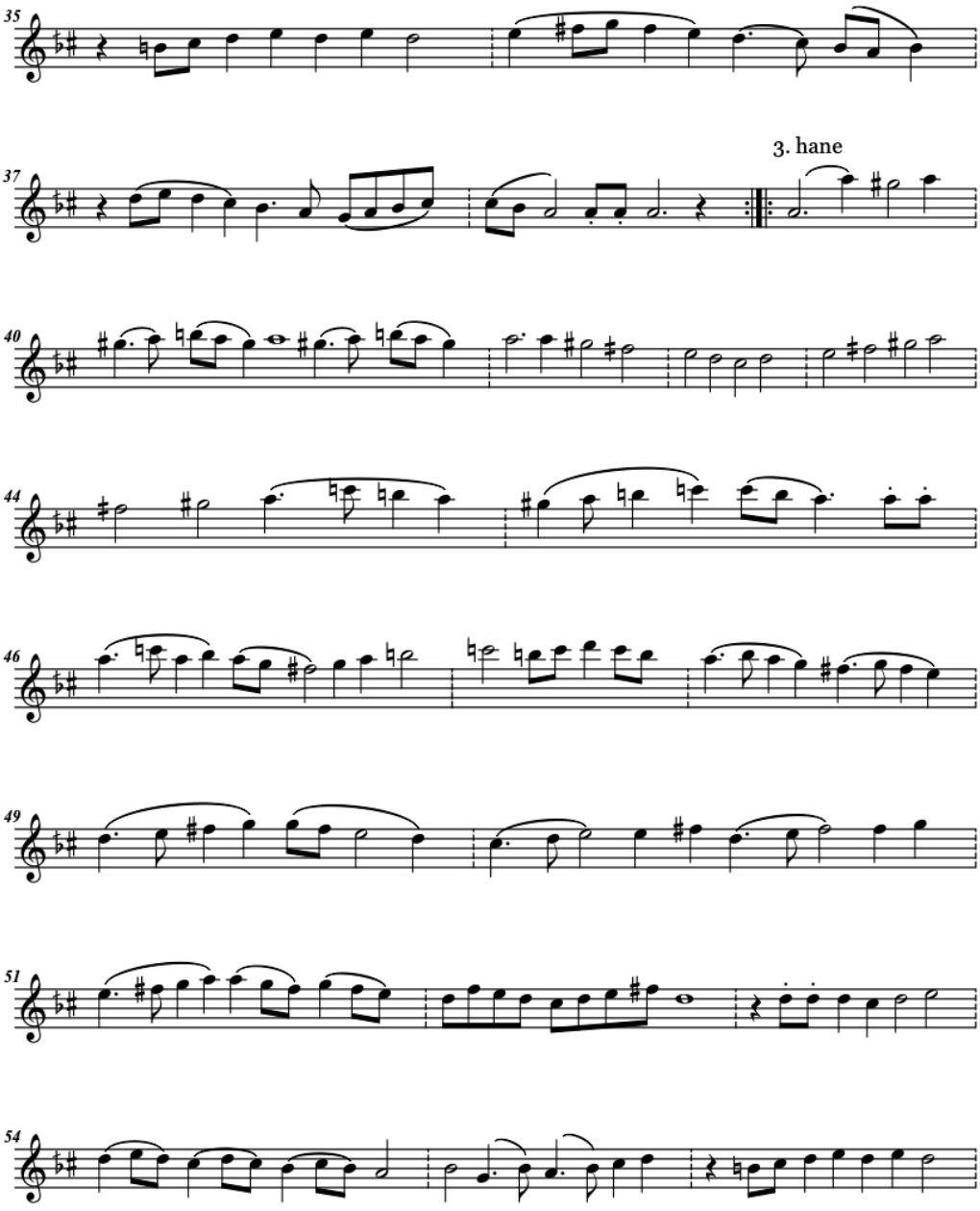
Musi
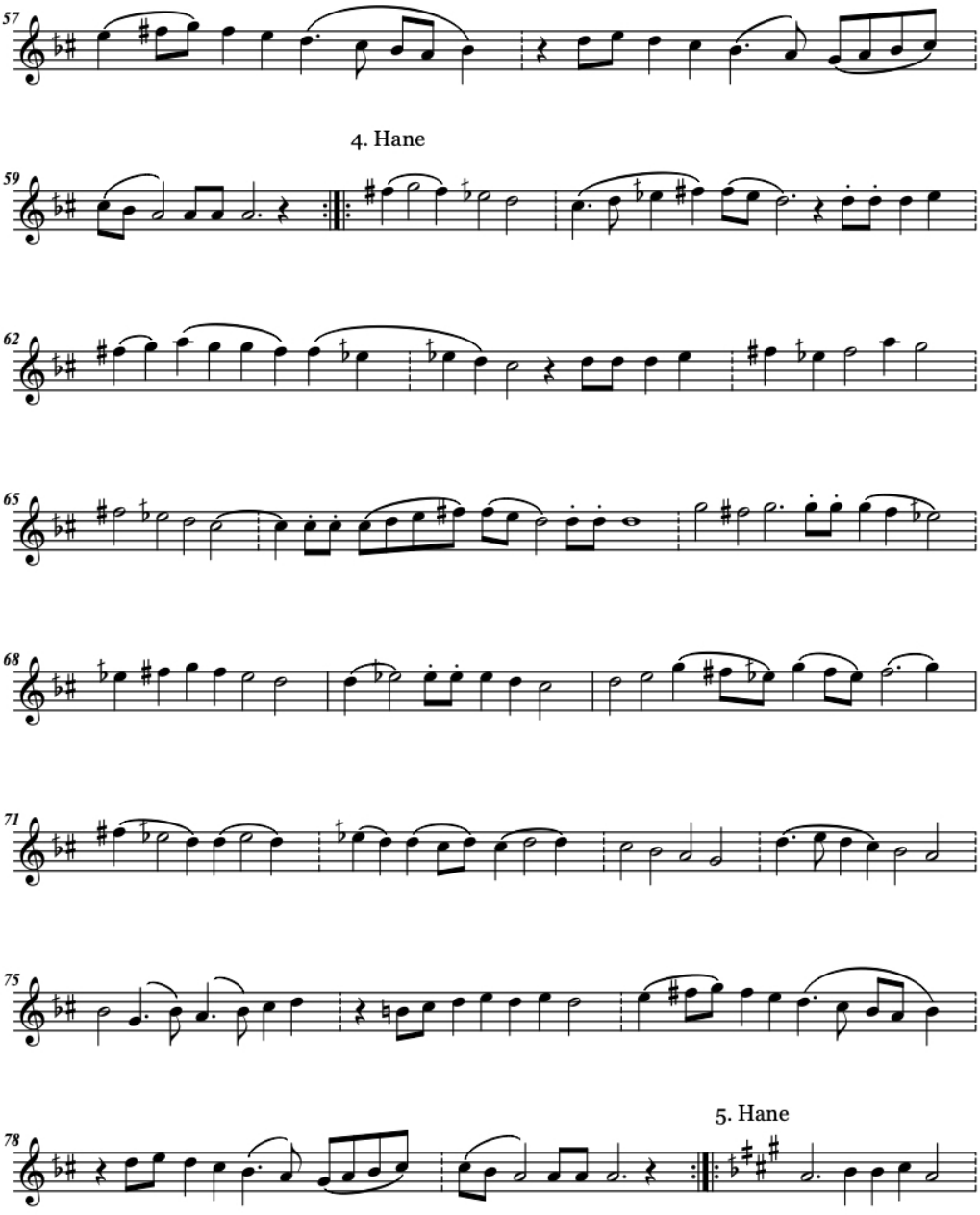
1. hane
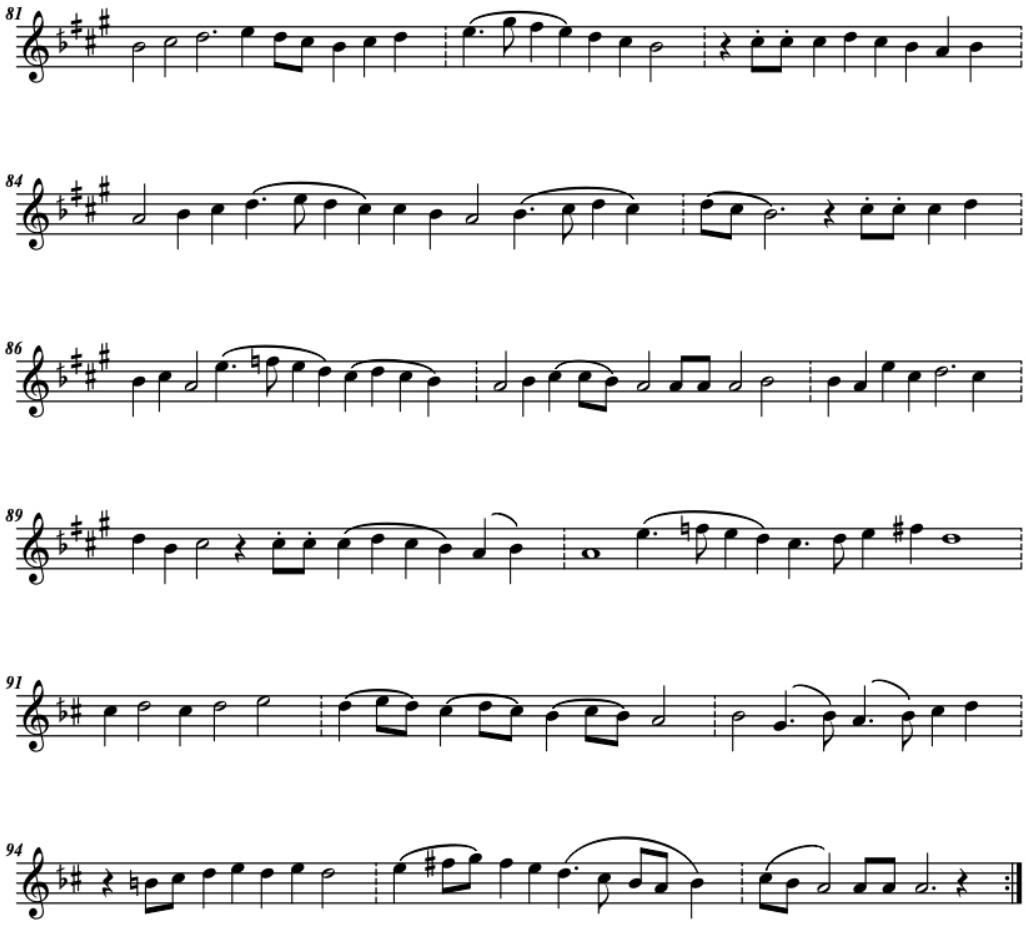


Mülâzime


15
18
2. Hane
20
23
25
28
30
32


35
37
3. hane
40
44
46
49
51
54


57
4. Hane
59
62
65
68
71
75
5. Hane
78


81
84
86
89
91
94

Eser No: 10
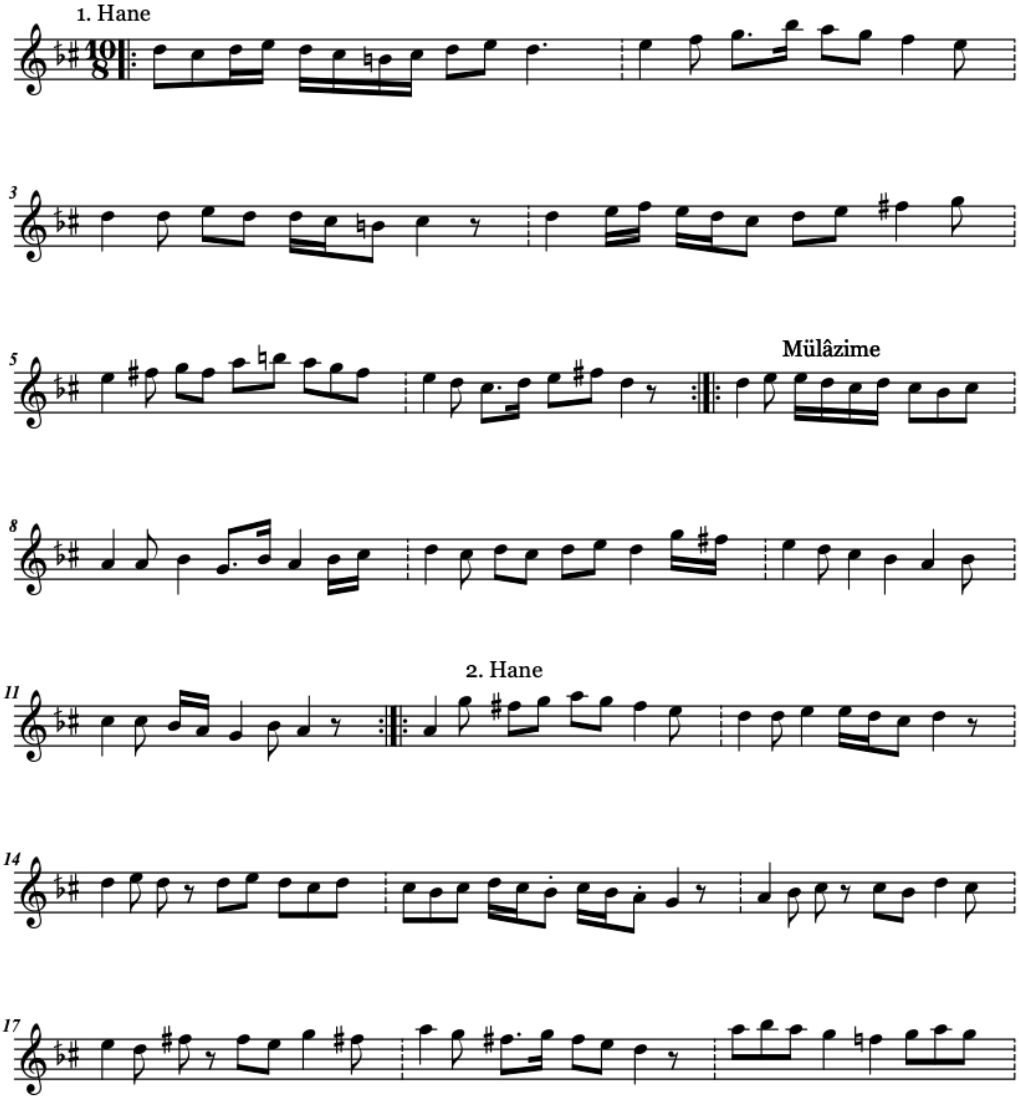
Kaynak: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__1011.pdf
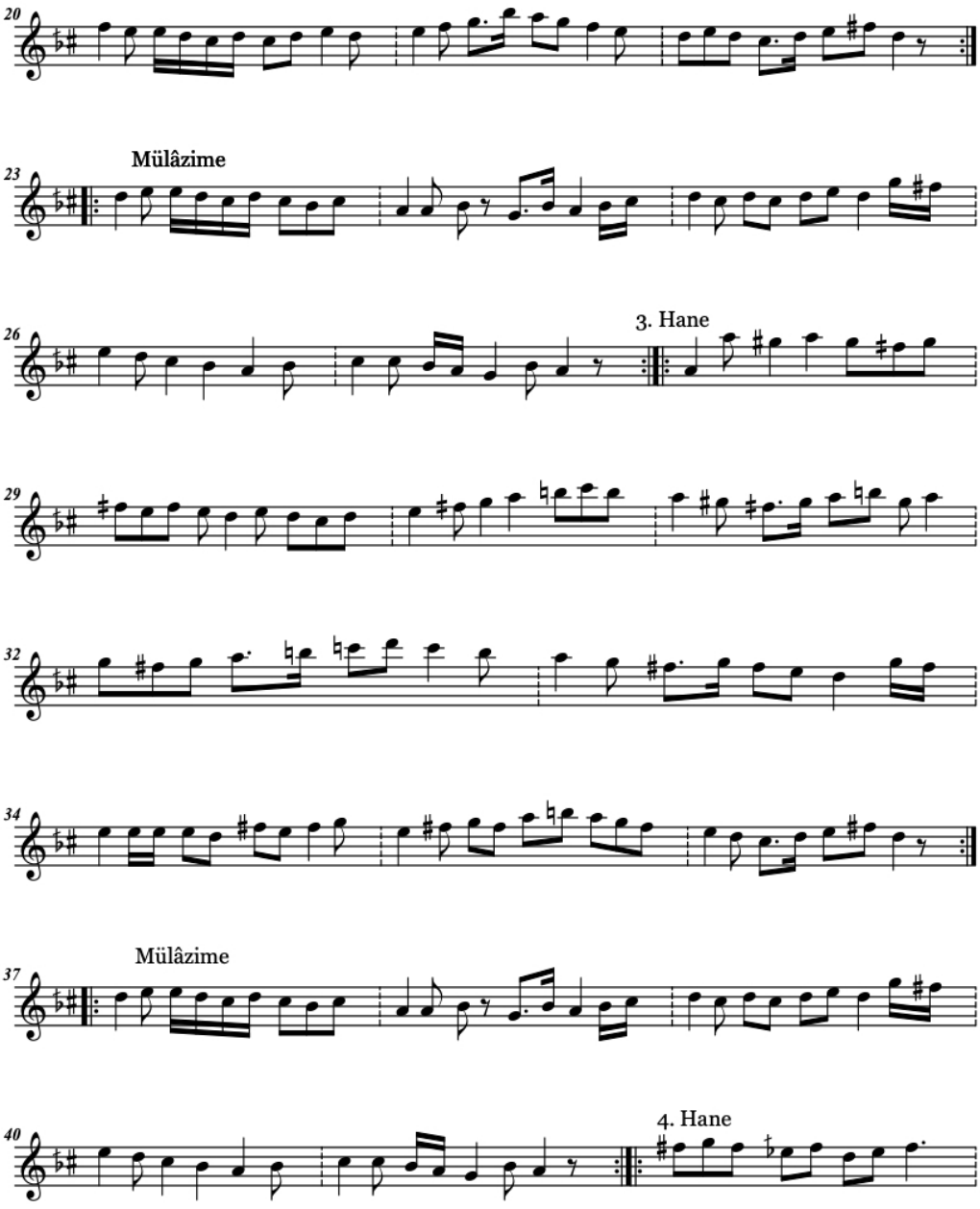
Hicaz Humâyûn Saz Semaî
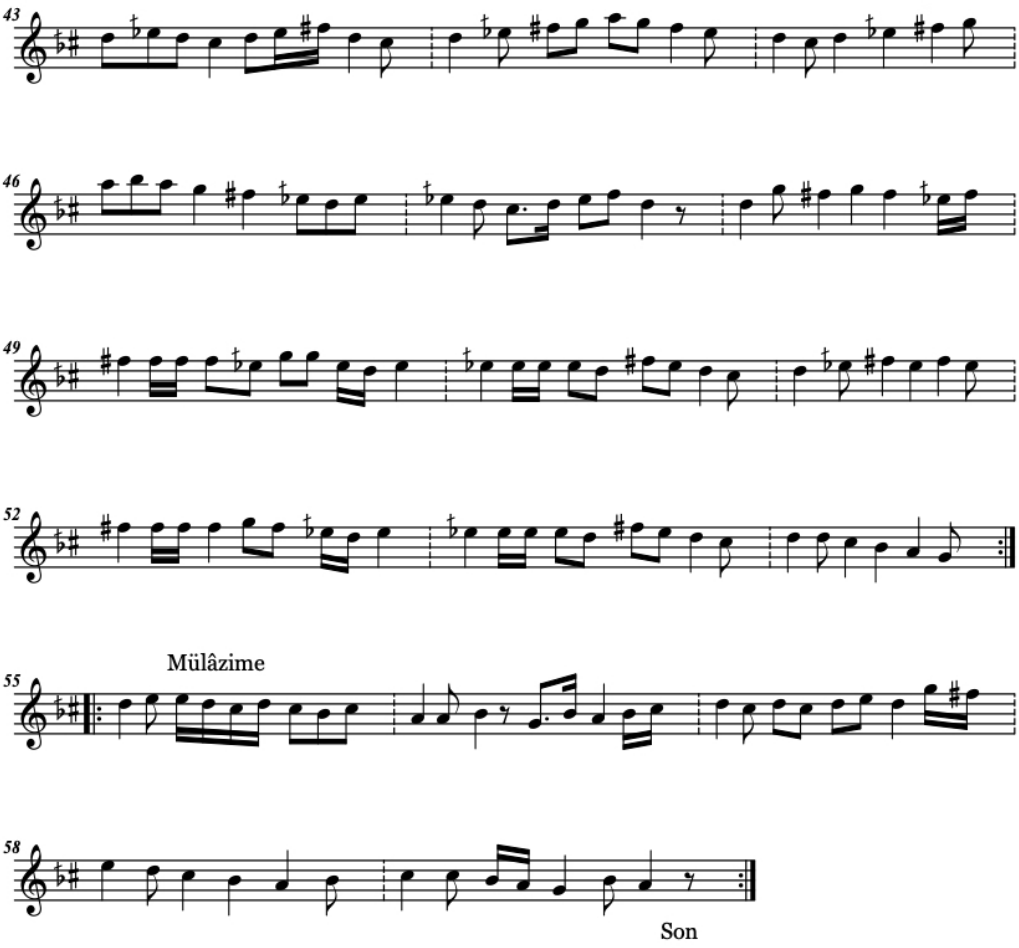
Aksak Semaî

Musi

1. Hane




20
Mülâzime
23
3. Hane
26
29
32
34
Mülâzime
37
4. Hane
40


43
46
49
52
Mülâzime
55
58
Son

Eser No: 11
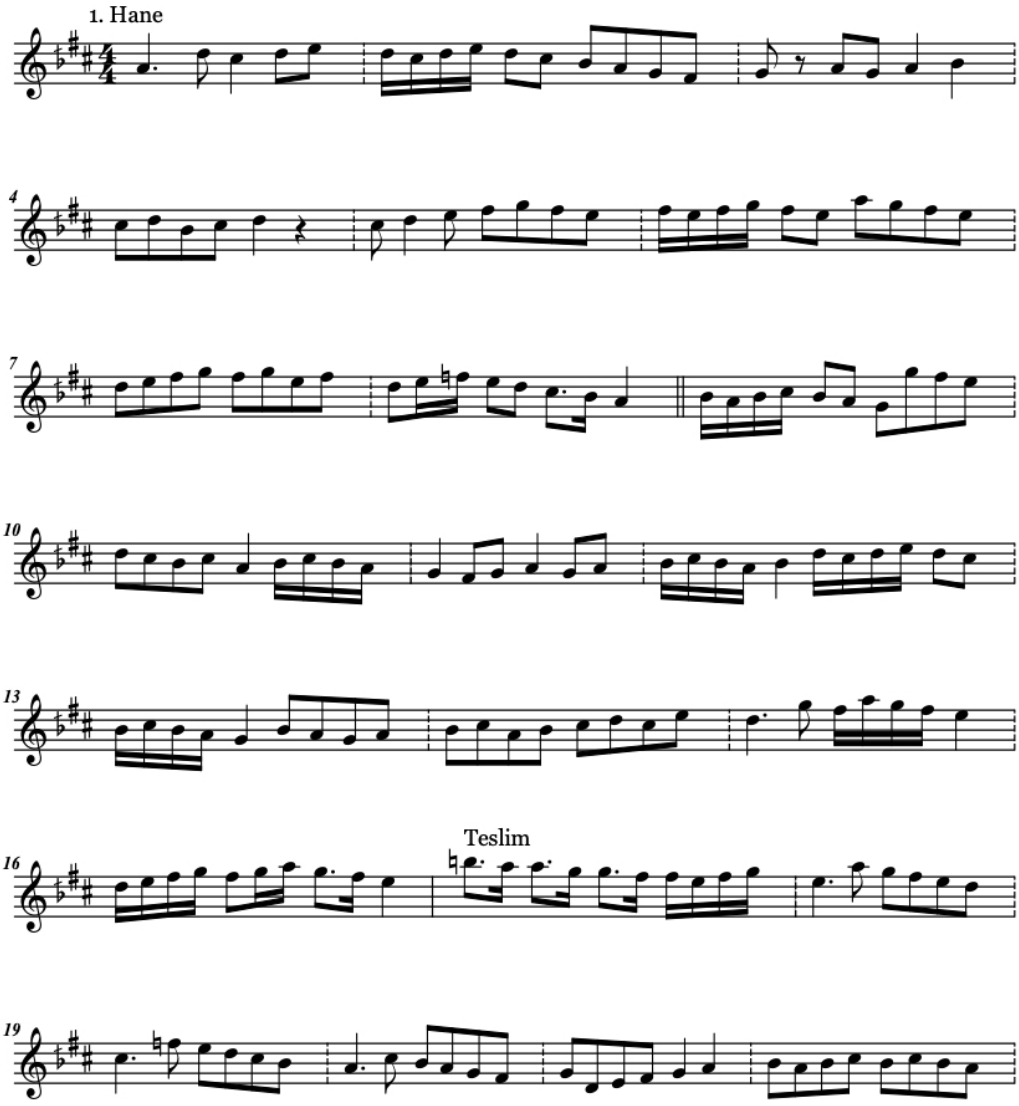
Kaynak: https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__0869.pdf
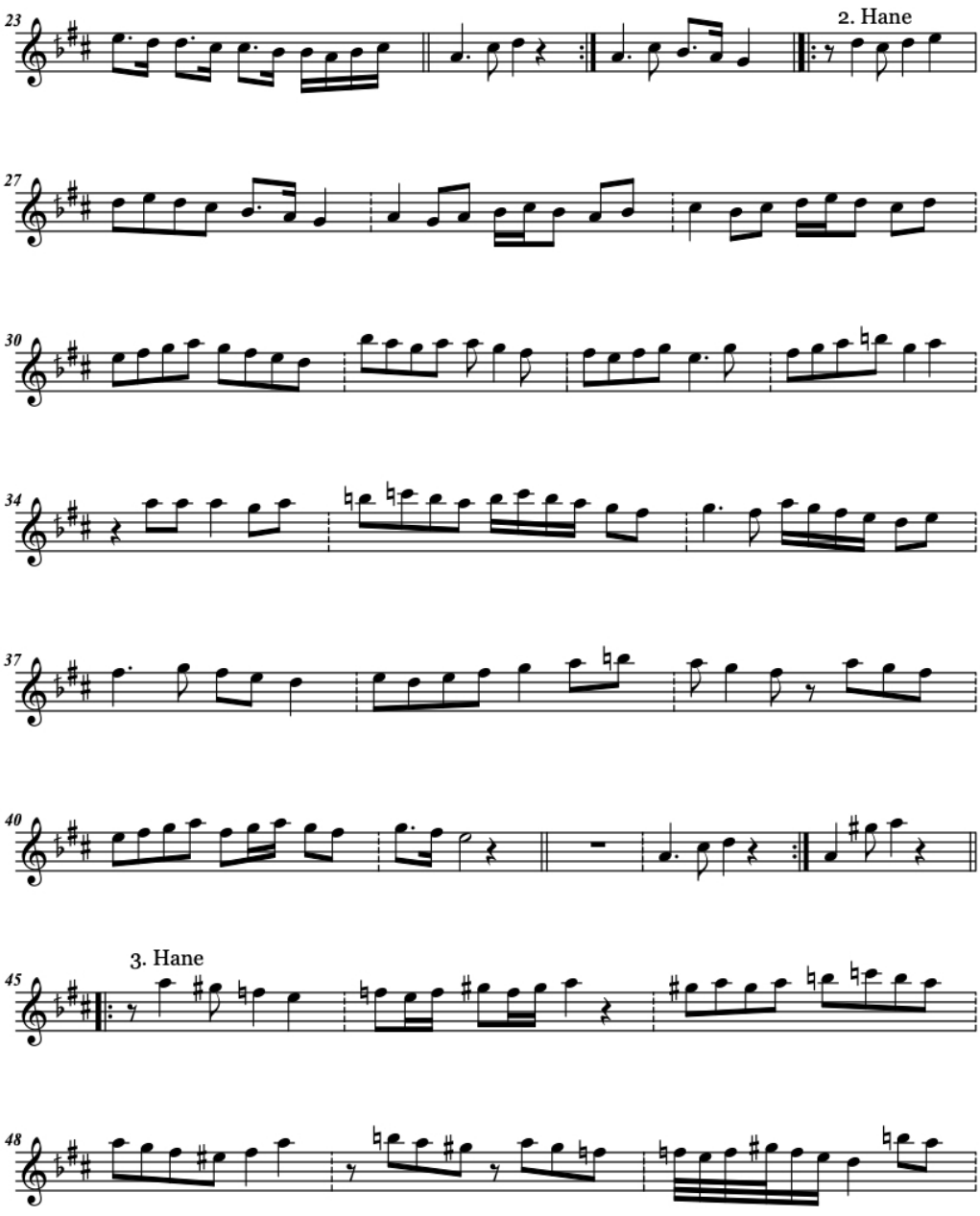
Hicaz Peşrev
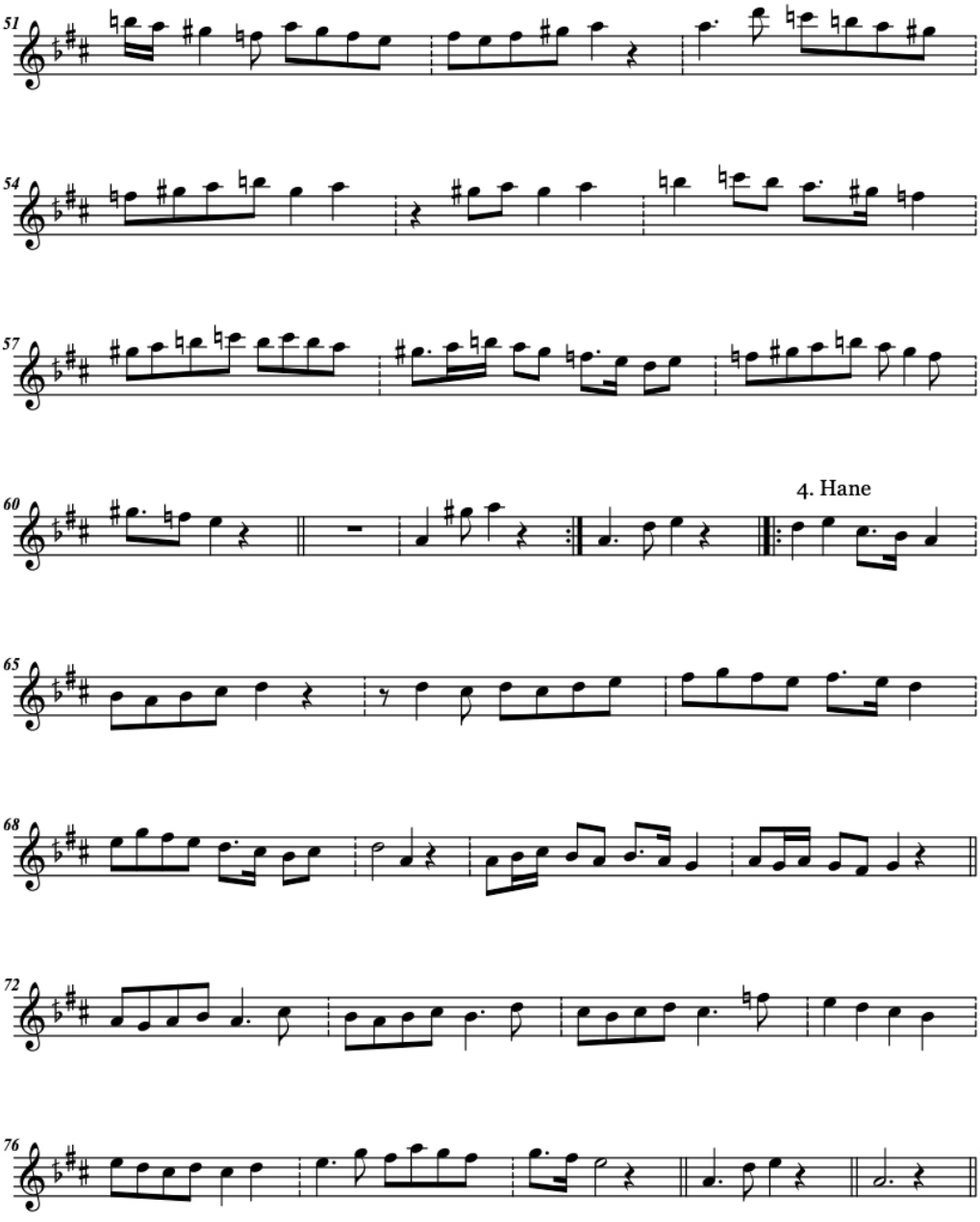
Sâkil

Musi

1. Hane




2. Hane
3. Hane
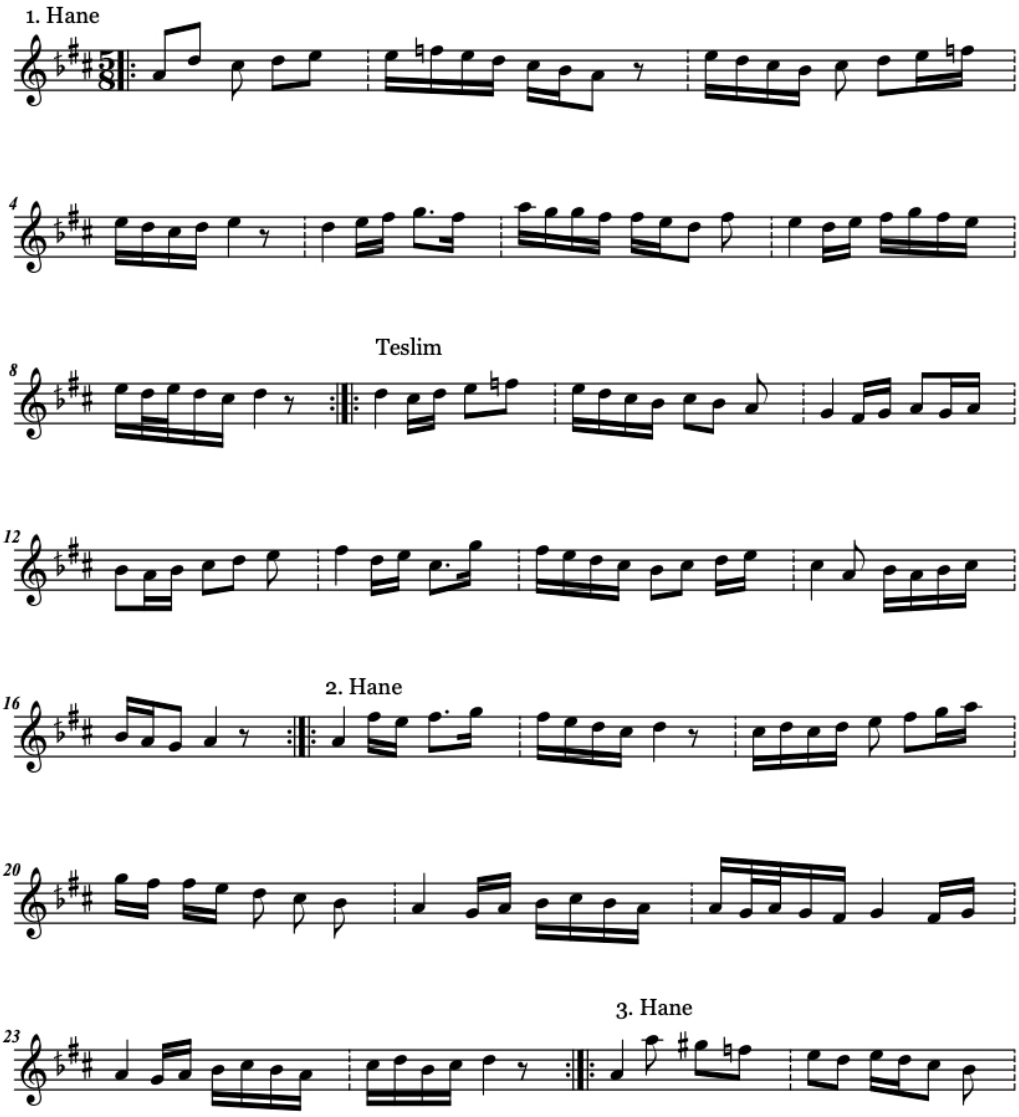

51
54
57
60
4. Hane
65
68
72
76
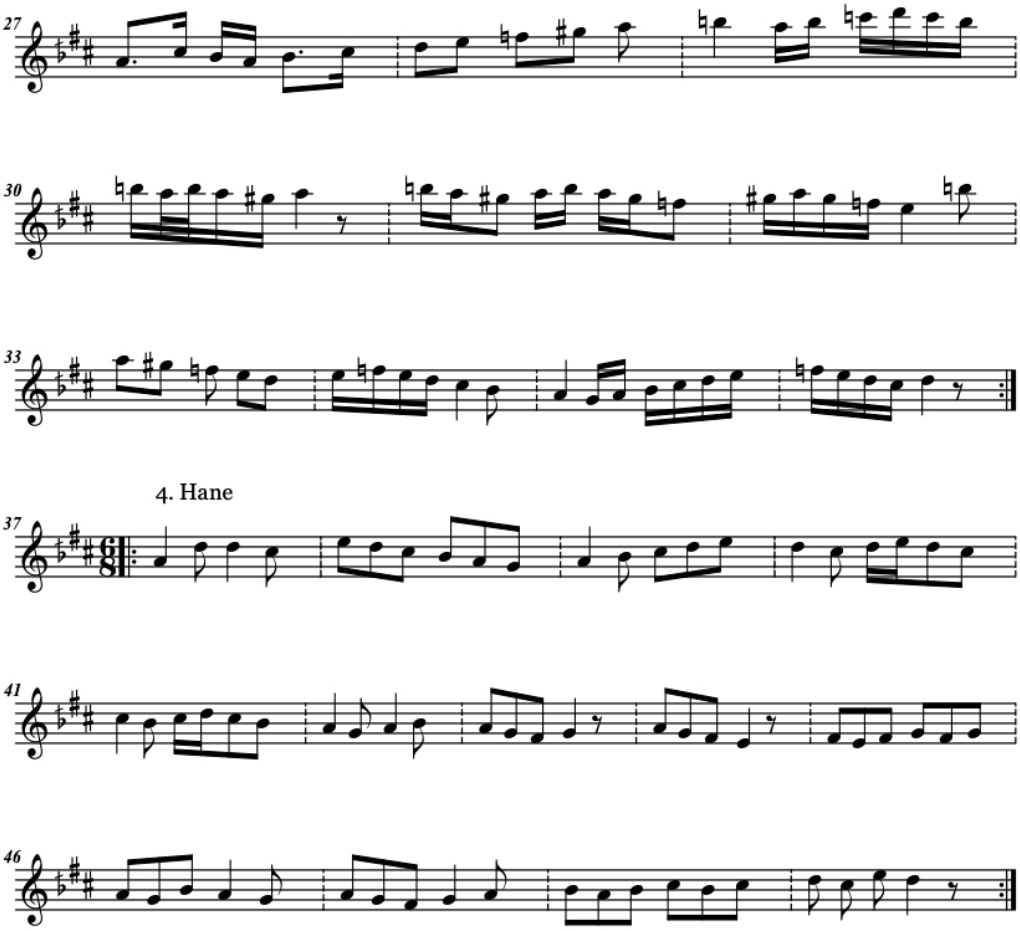
Eser No: 12 Kaynak: https://divanmakam.com/forum/saz-semaisi-musi-haham-mose-faro-tanburi-hicaz.44263/

Hicaz Saz Semaî

Türk Aksağı Musi

1. Hane
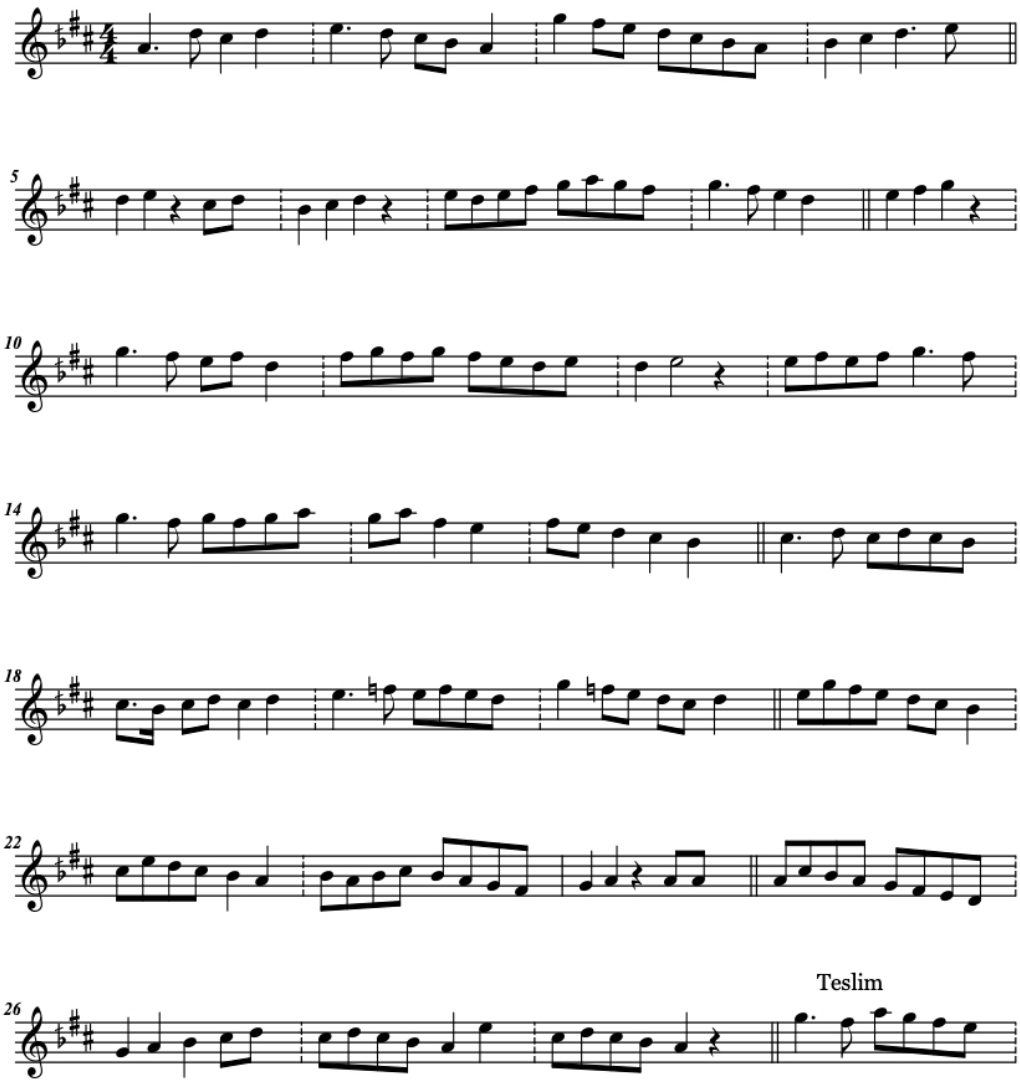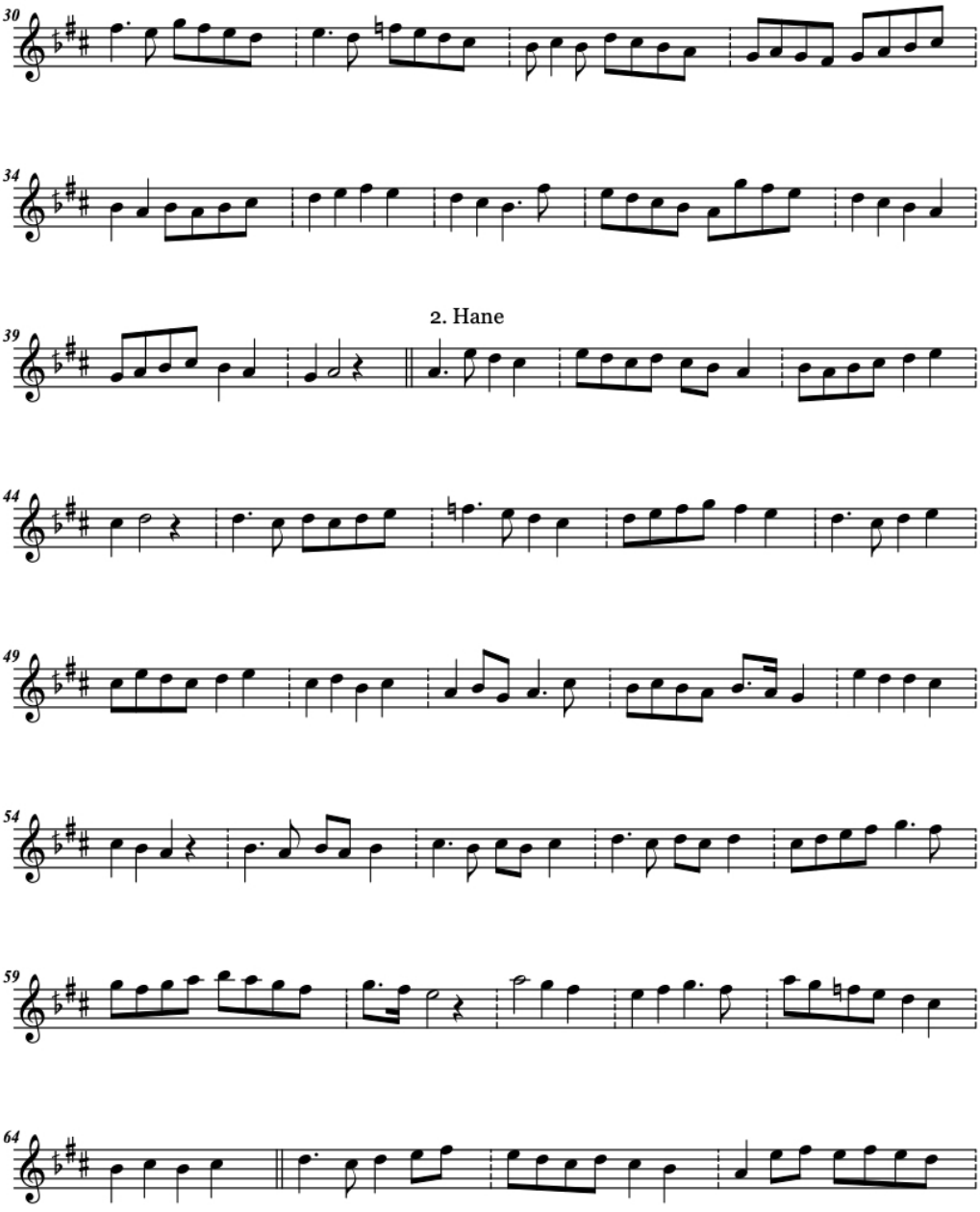



27
30
33
4. Hane
37
41
46
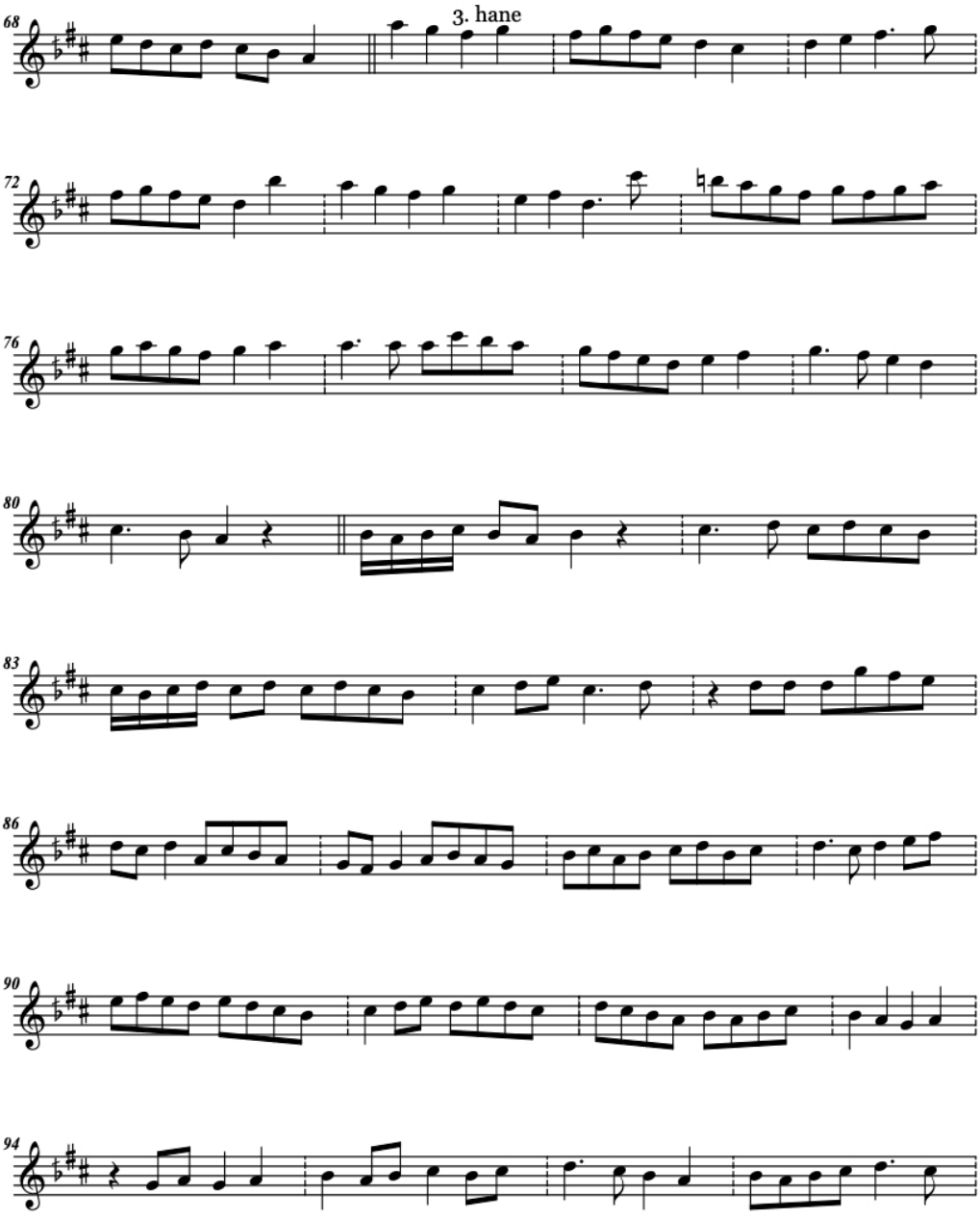
Eser No: 13 Kaynak: http://www.notaarsivleri.com/saz-eserleri-9.html
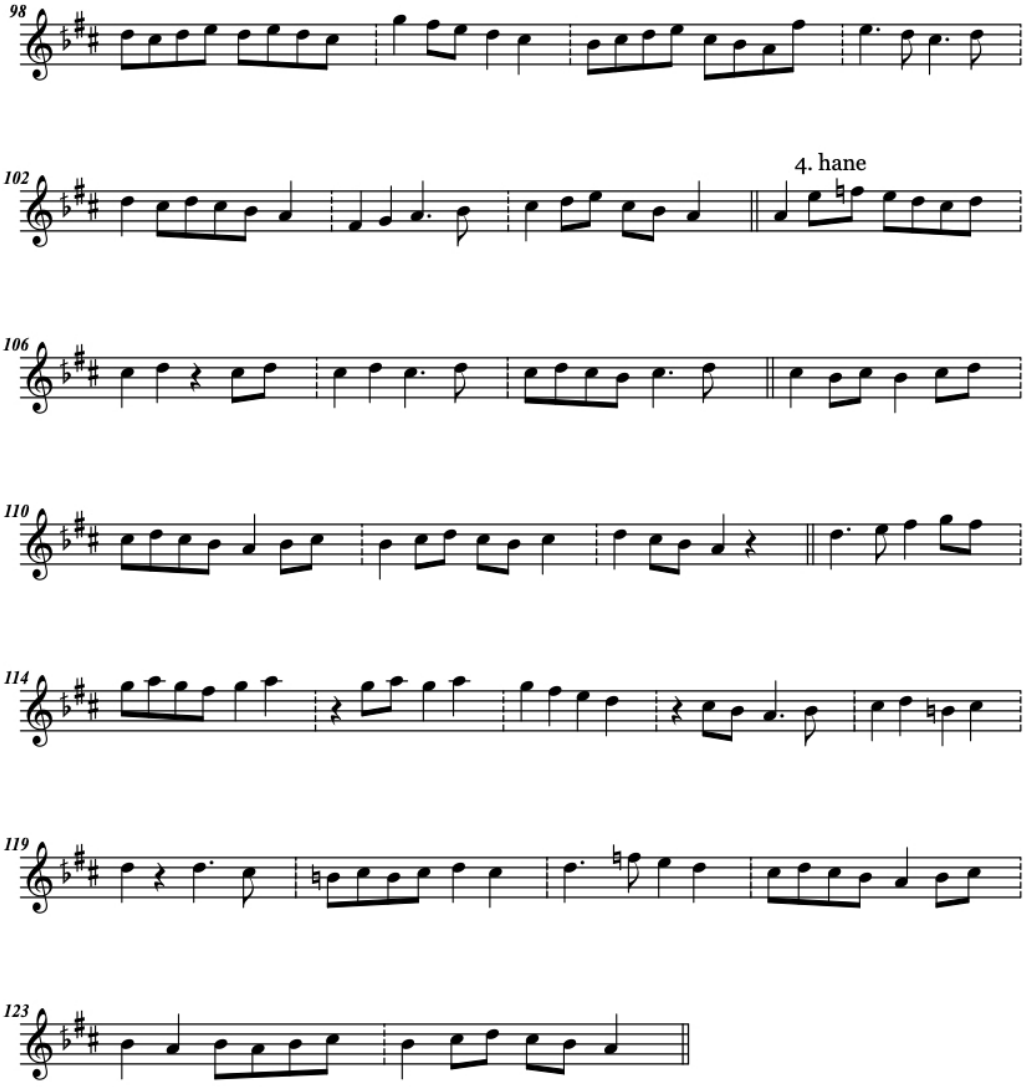
Uzzal Peşrev

Çifte Düyek Musi




30
34
2. Hane
39
44
49
54
59
64


3. hane
68
72
76
80
83
86
90
94


98
102
4. hane
106
110
114
119
123

Eser No: 14
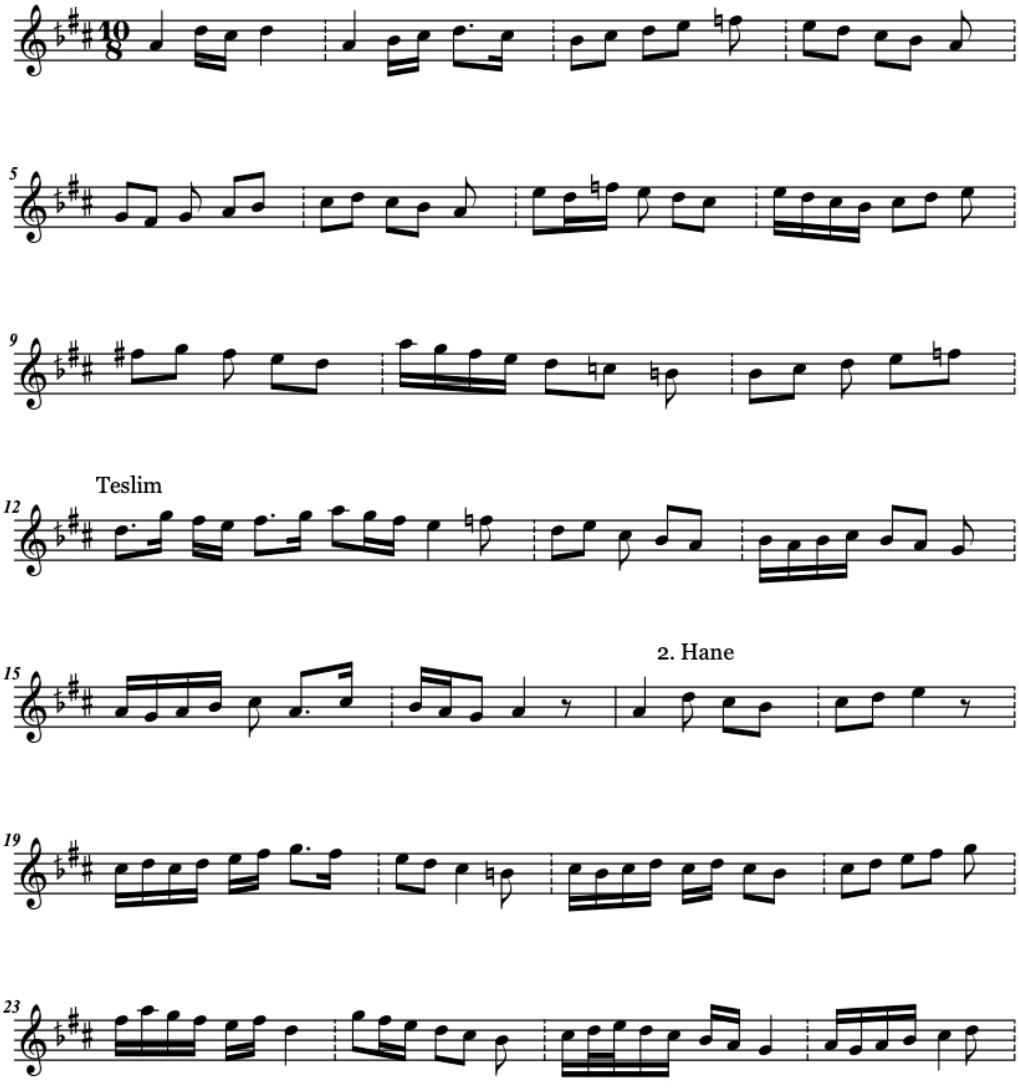
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/saz-semaisi-musi-haham-mose-faro-tanburi-hicaz-uzzal.44265/

Uzzal Saz Semaî

Aksak Semaî

Musi
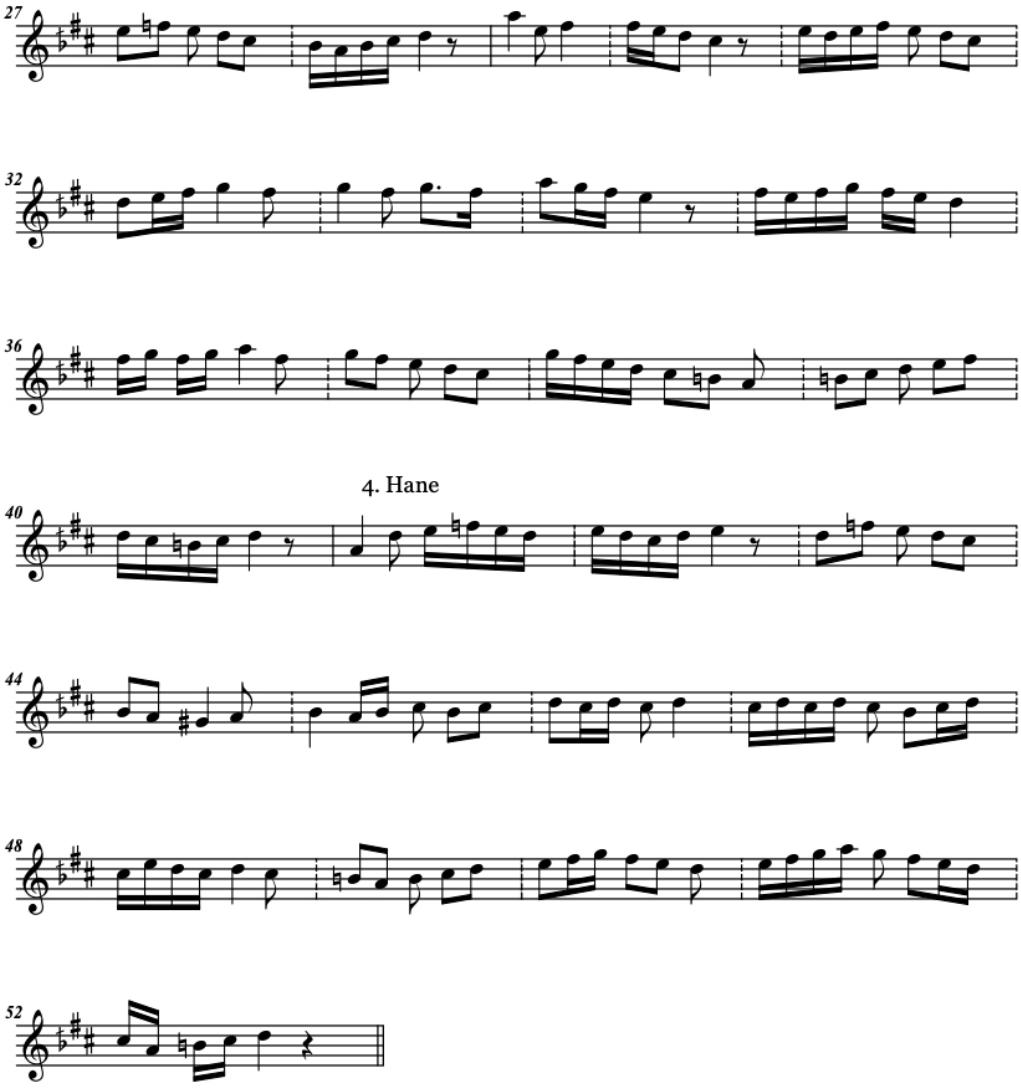
1. Hane



Teslim

2. Hane

3. Hane



4. Hane

Eser No: 15
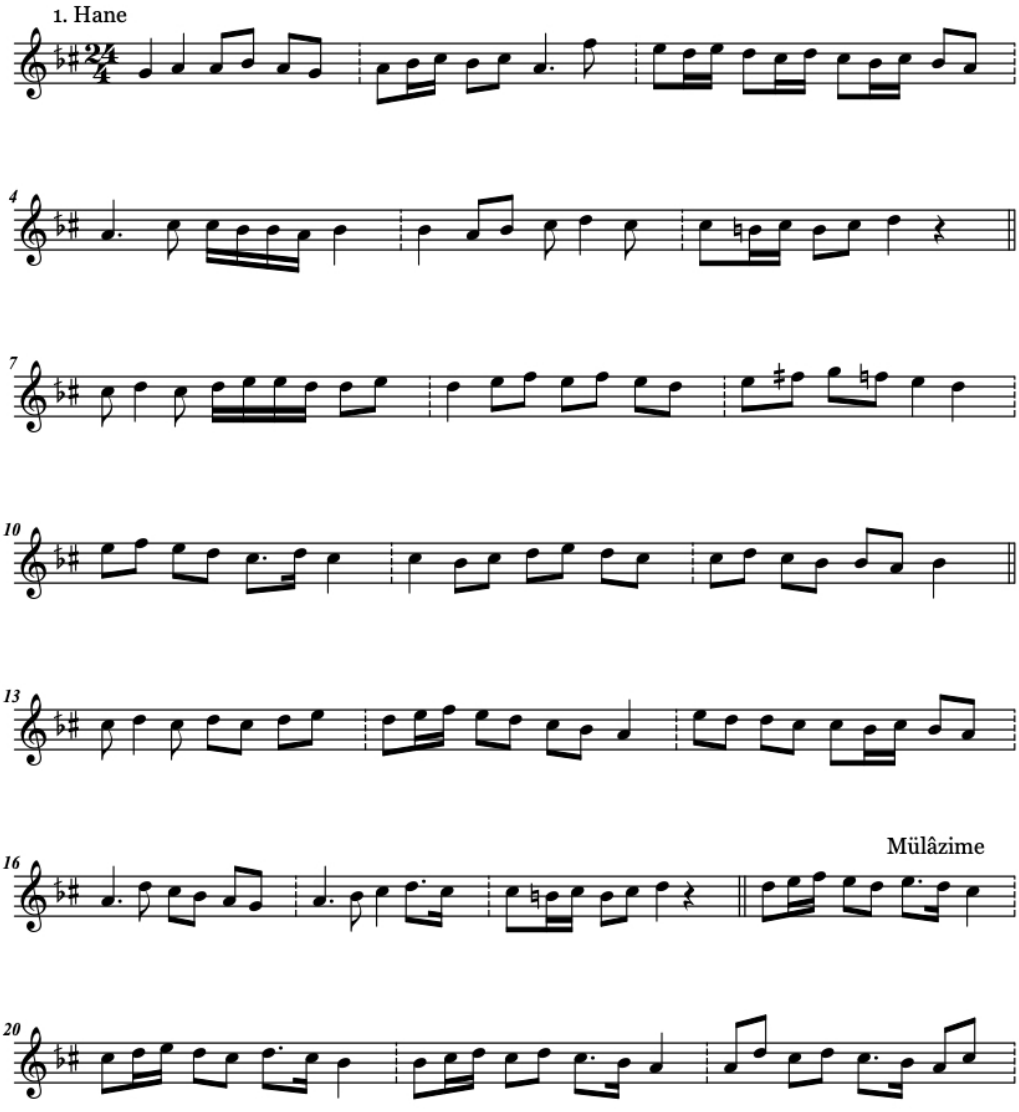
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/037_hicaz_humayun/hicaz_humayun_p_veli_dede.pdf

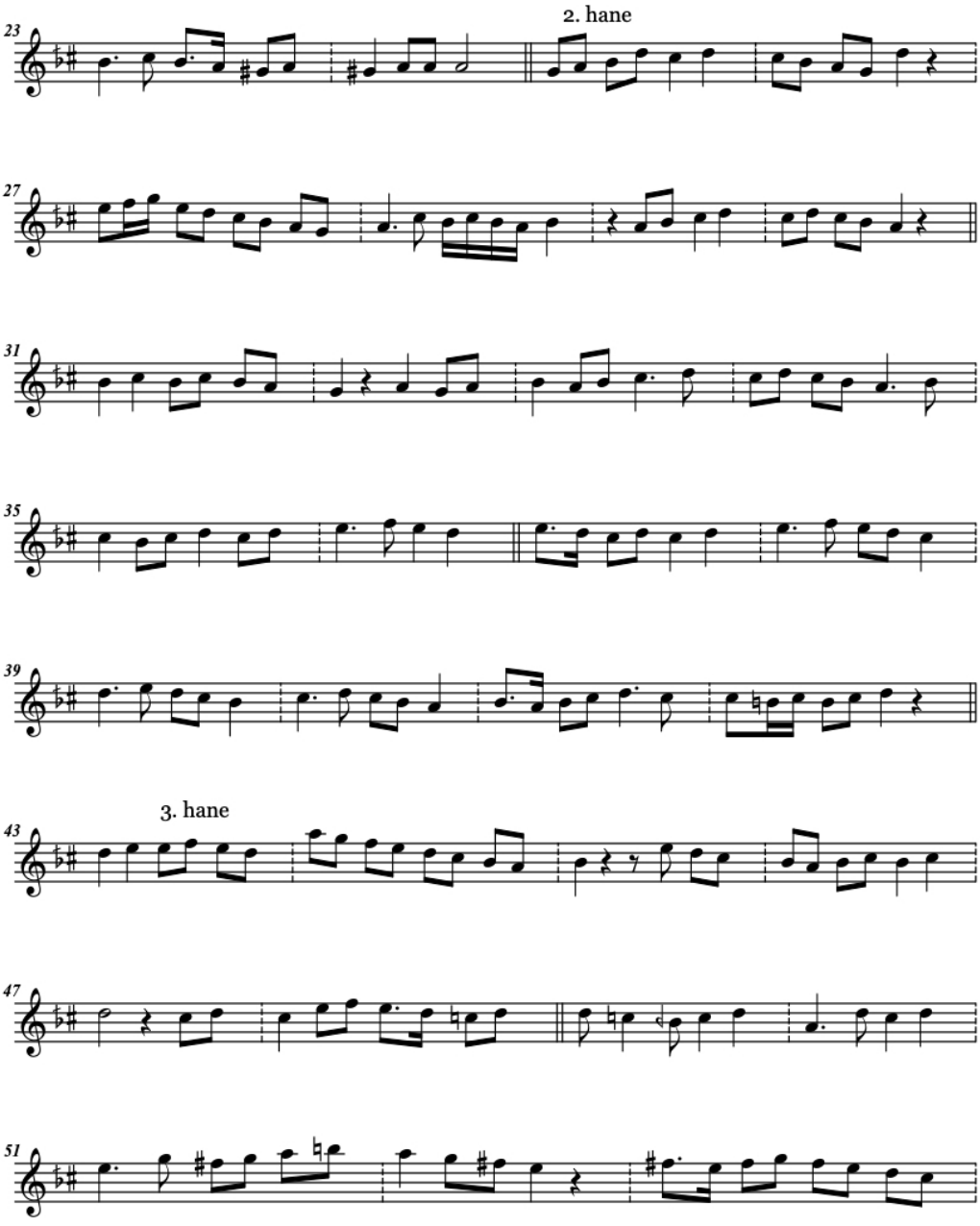
Hicaz Humayun Peşrev
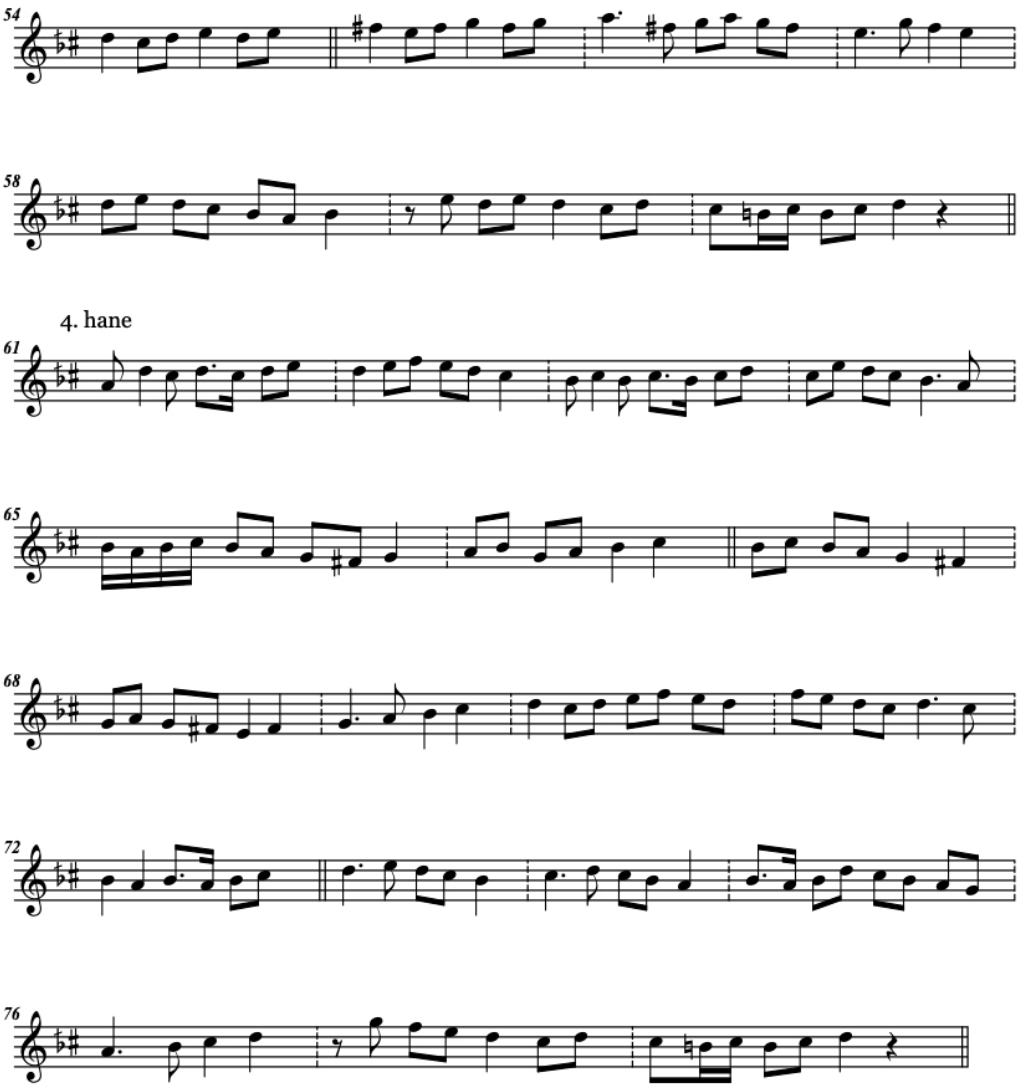
Çember

Neyzen Hacı (Veli Dede) İsmail Dede

1. Hane




2. hane
3. hane


54
58
4. hane
61
65
68
72
76
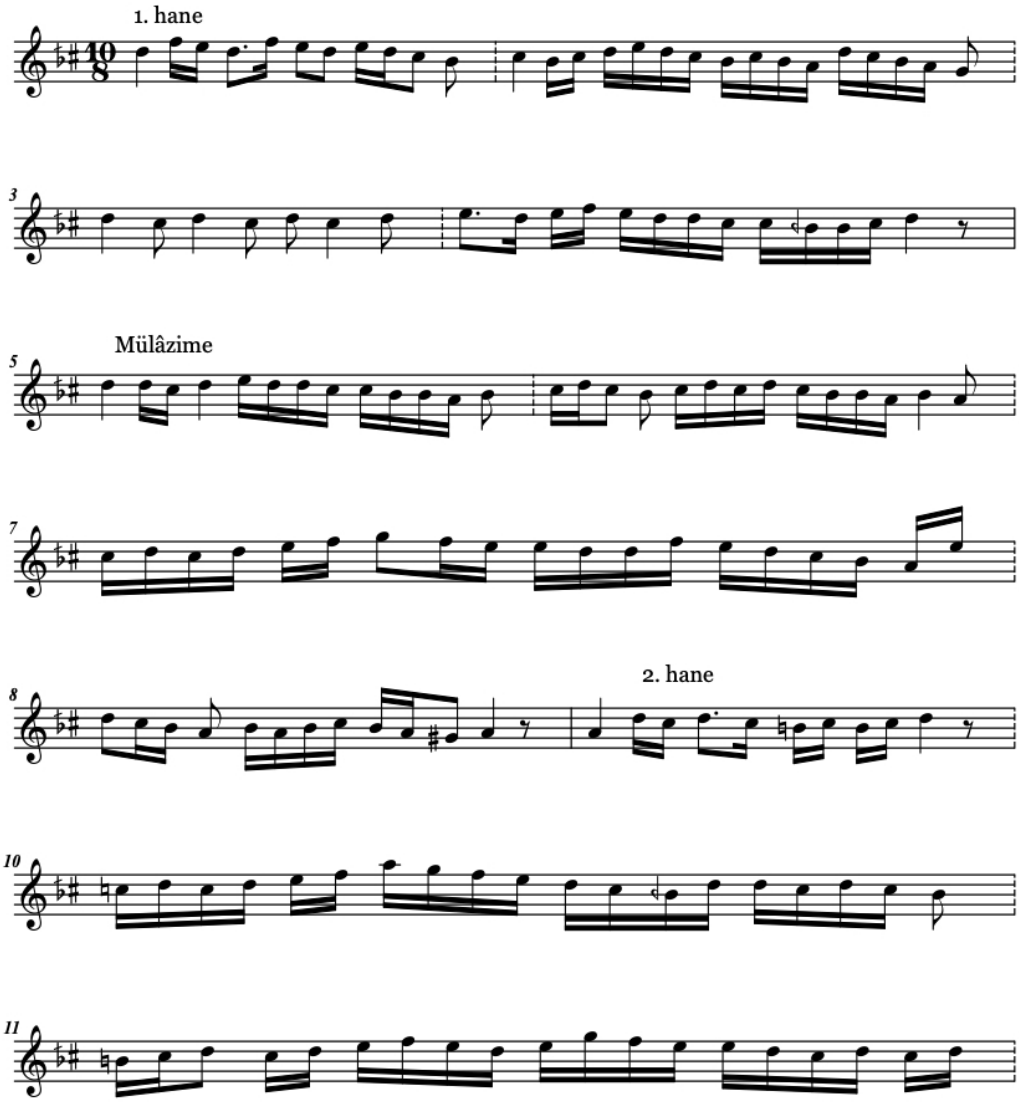
Eser No: 16
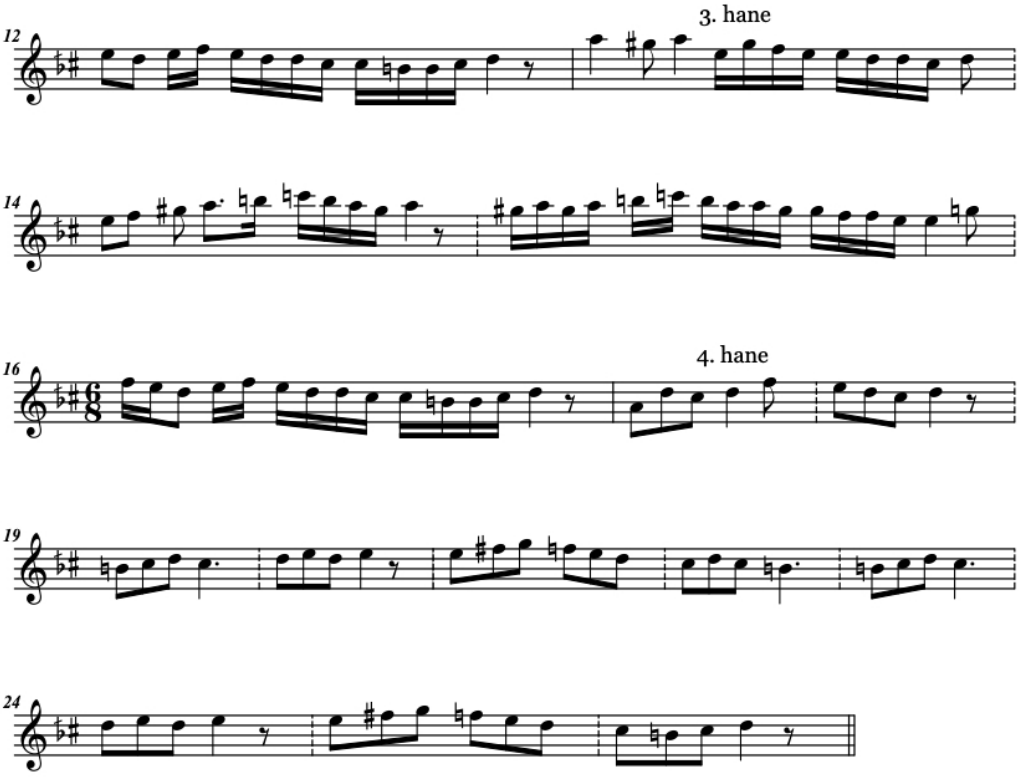
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/037_hicaz_humayun/hicazhumayun_ss_veli_dede_ney.pdf

Hicaz Humâyûn Saz Semaî

Aksak Semaî

Neyzen İsmail Dede (Veli Dede)




3. hane
4. hane

Eser No: 17
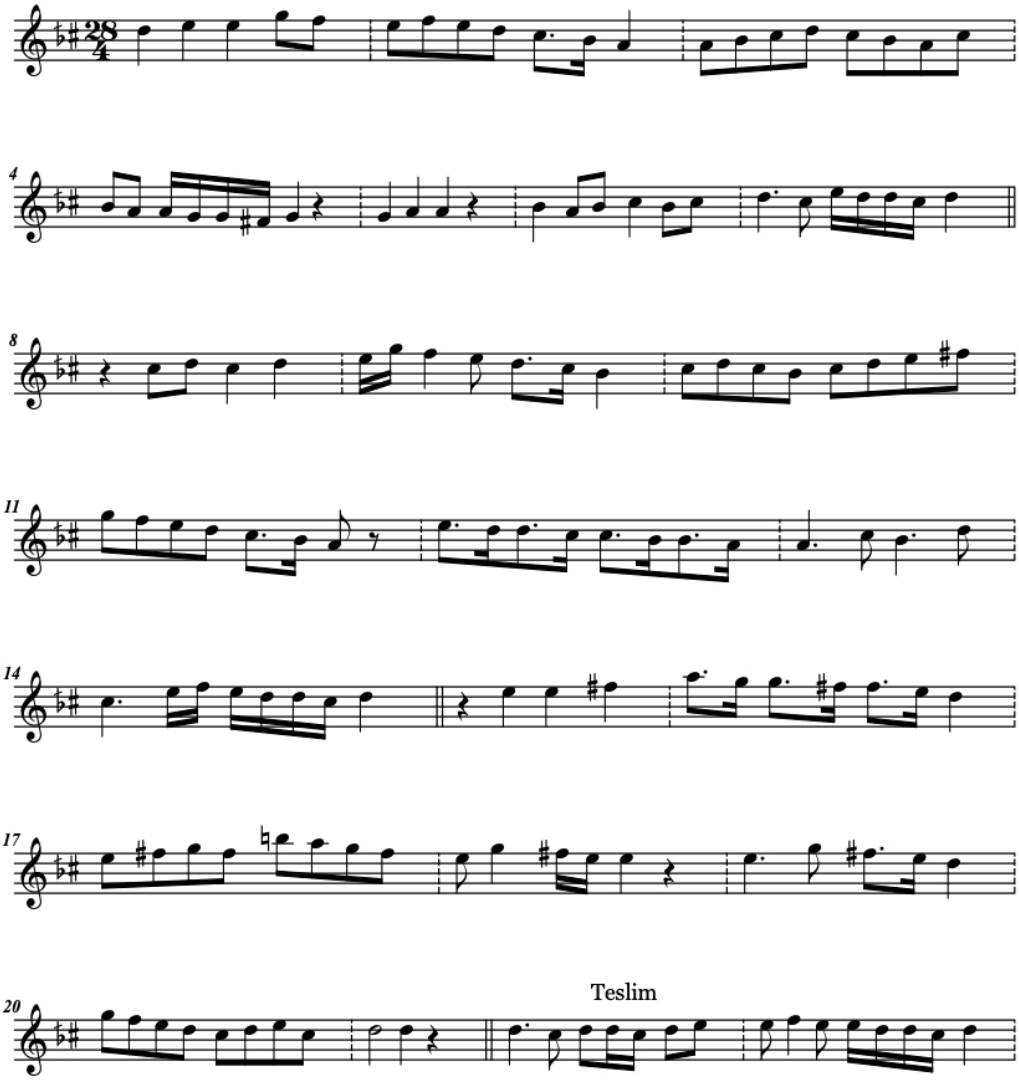
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/pesrev-yusuf-pasa-neyzen-hicaz.41182/
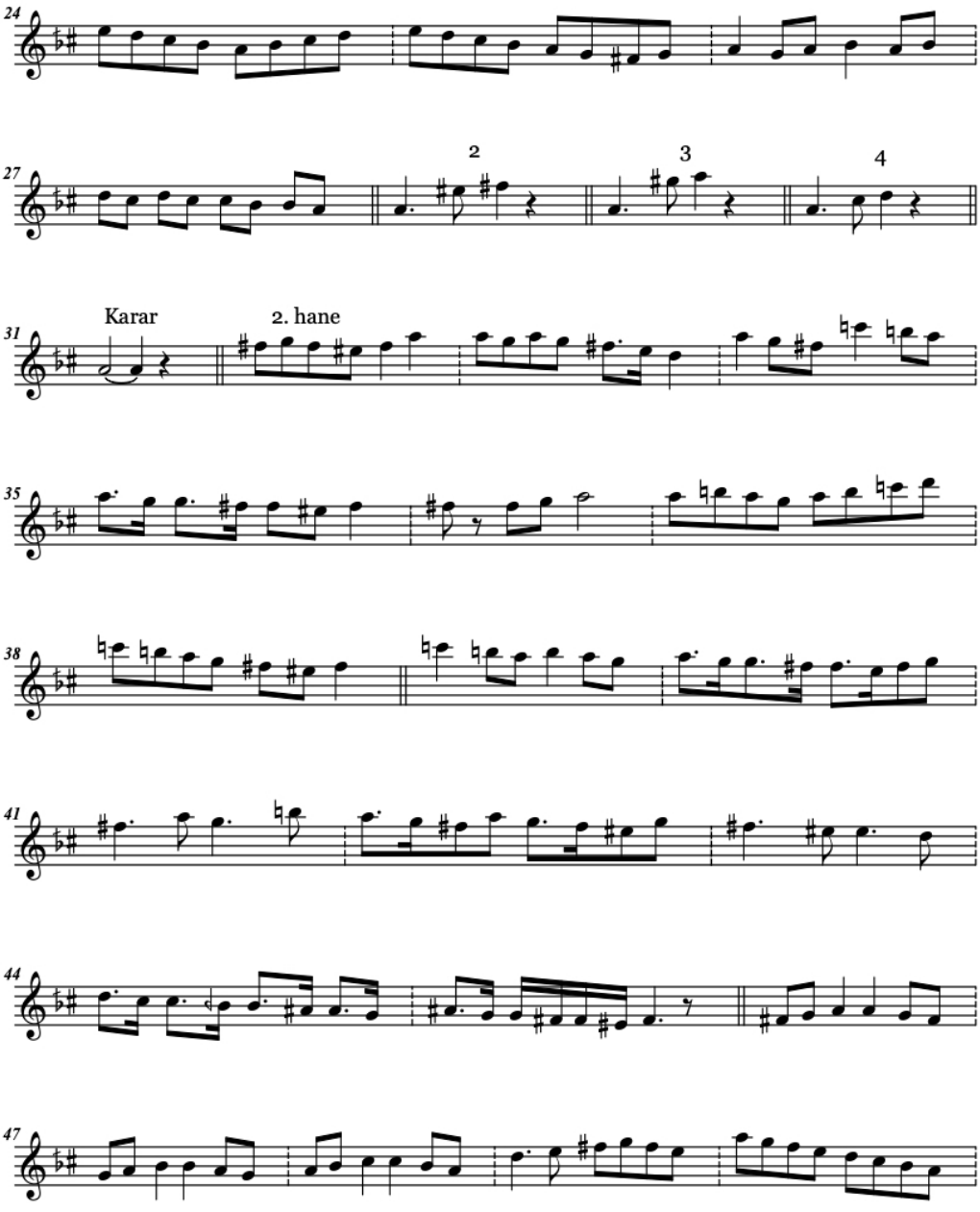
Hicaz Peşrev
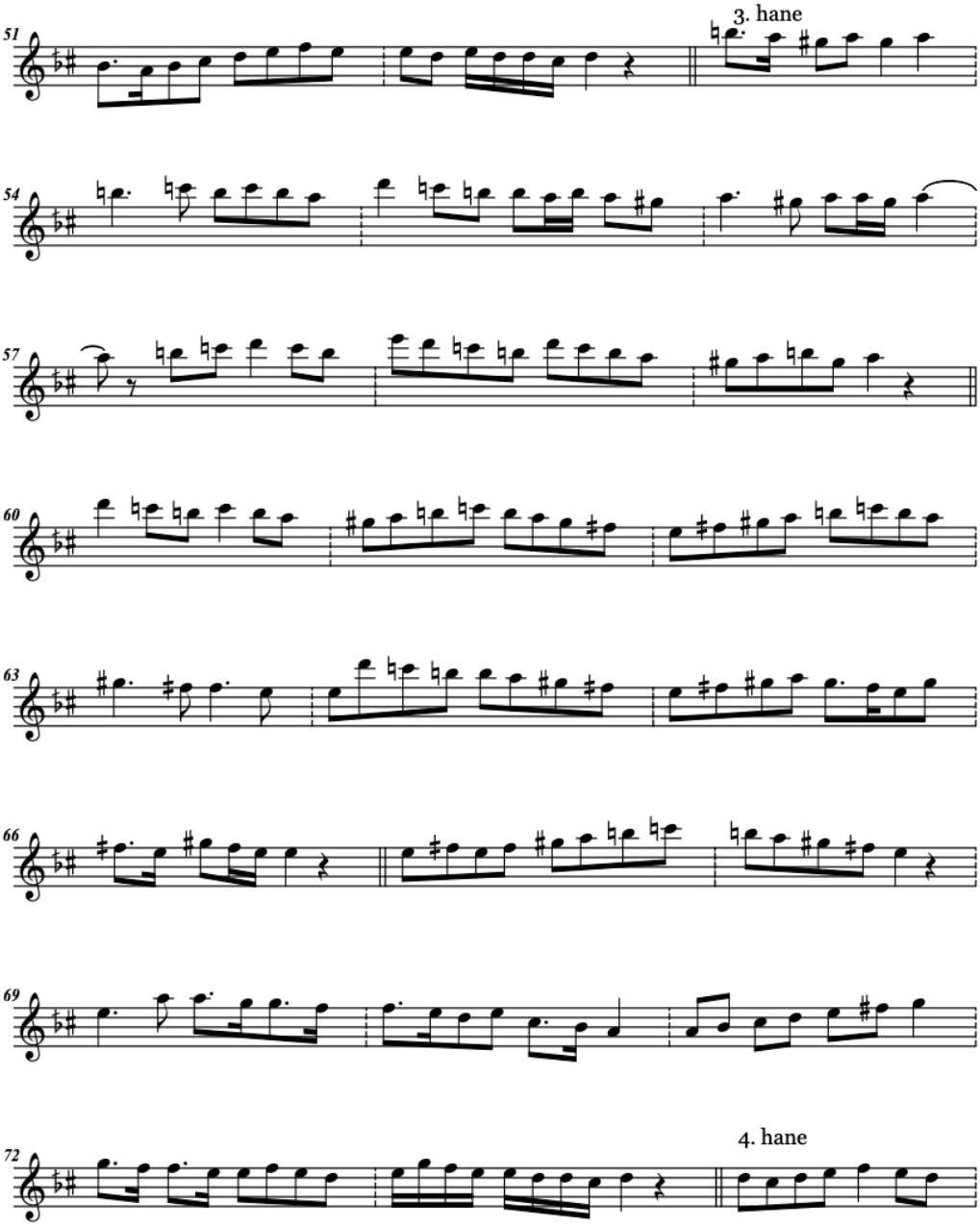
Devr-i Kebîr
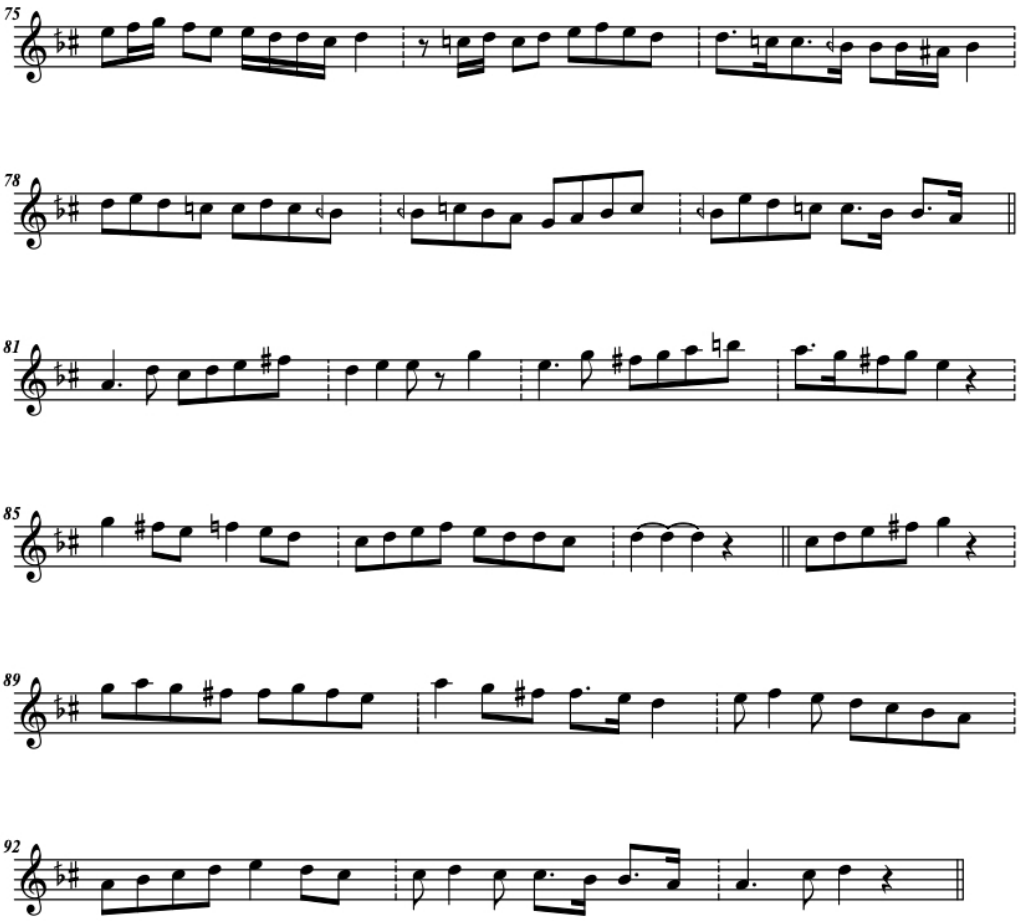
Neyzen Yusuf Paşa

1. Hane




24
27
2
3
4
31
Karar
2. hane
35
38
41
44
47


3. hane
4. hane


75
78
81
85
89
92
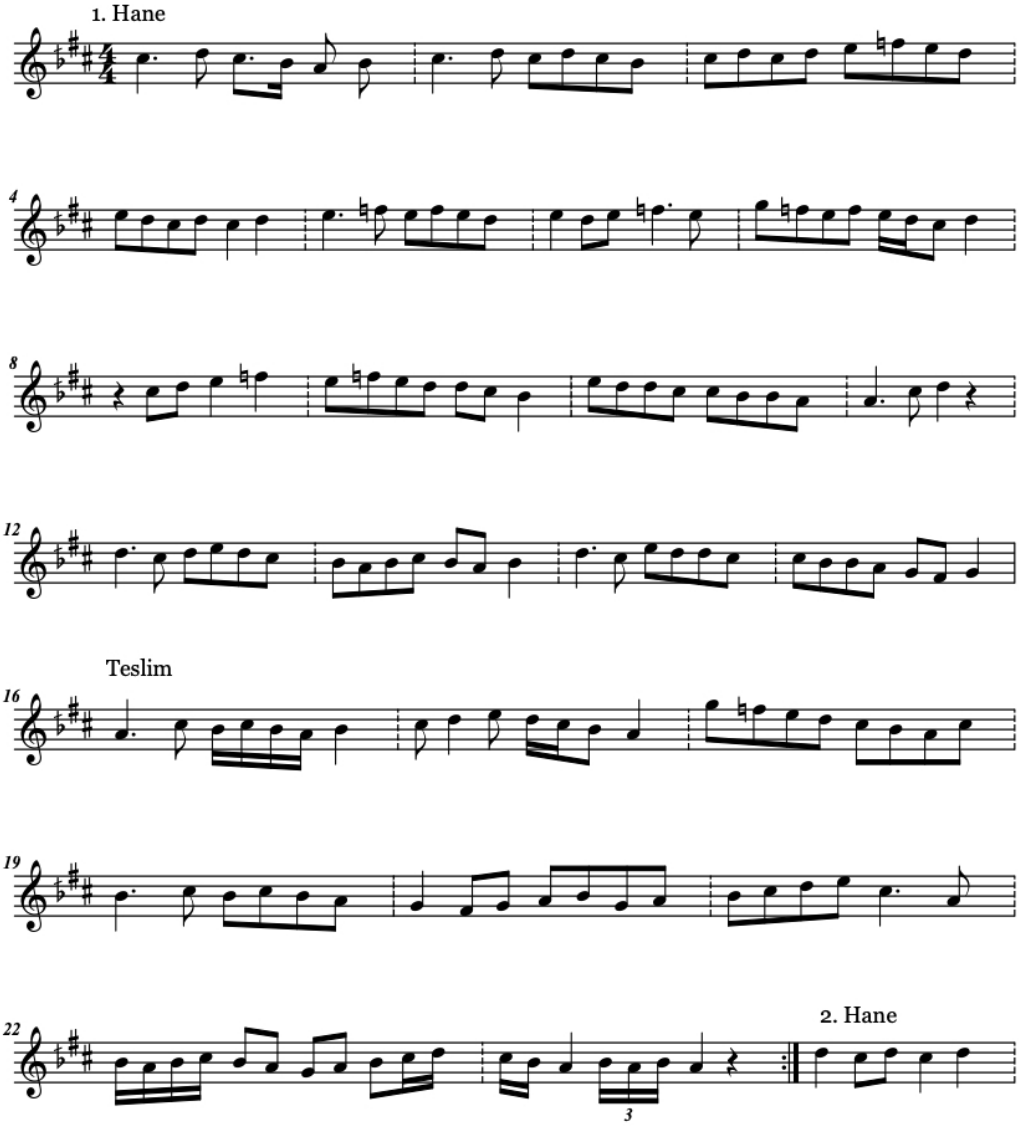
Eser No: 18
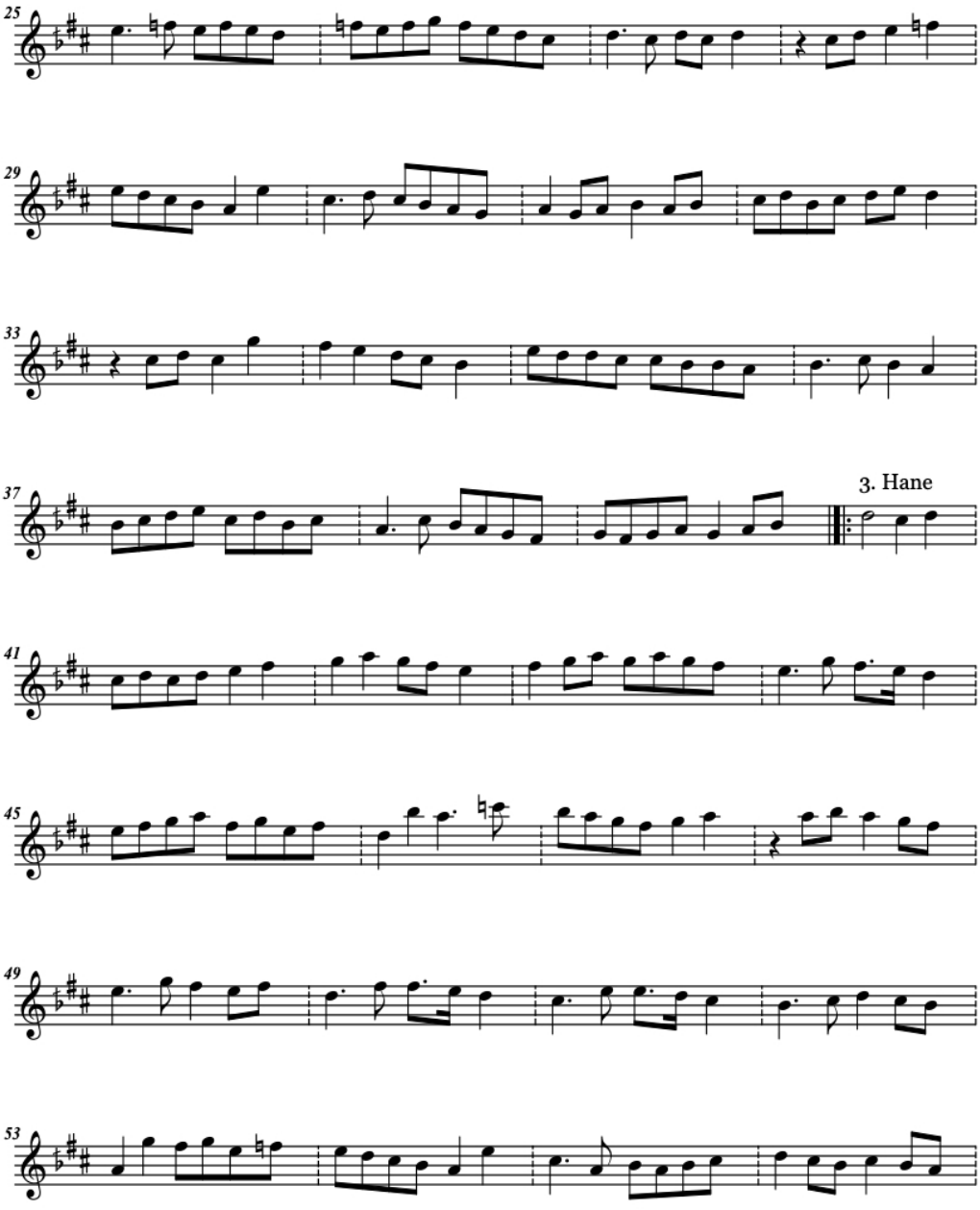
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/pesrev-reftar-kalfa-hicaz.41169/
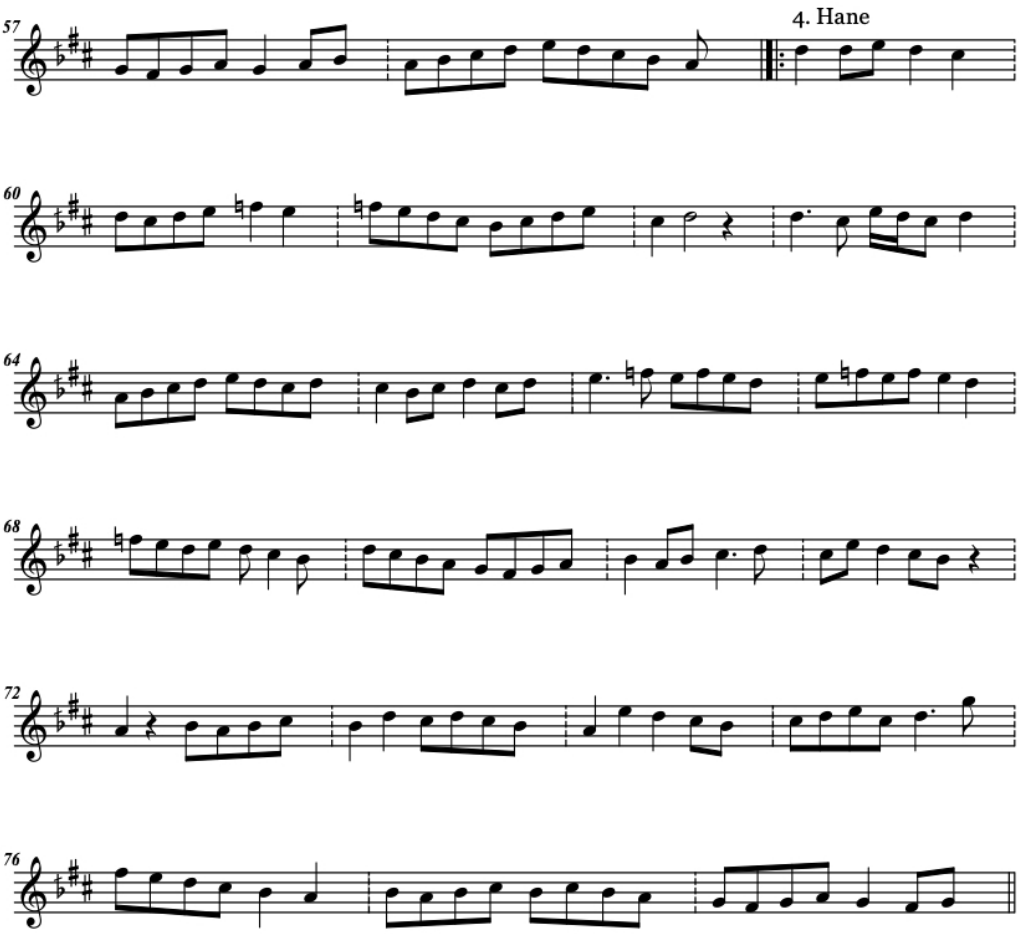
Hicaz Peşrev

Kürd Düyeği — Reftar Kalfa

1. Hane




25
29
33
37
3. Hane
41
45
49
53
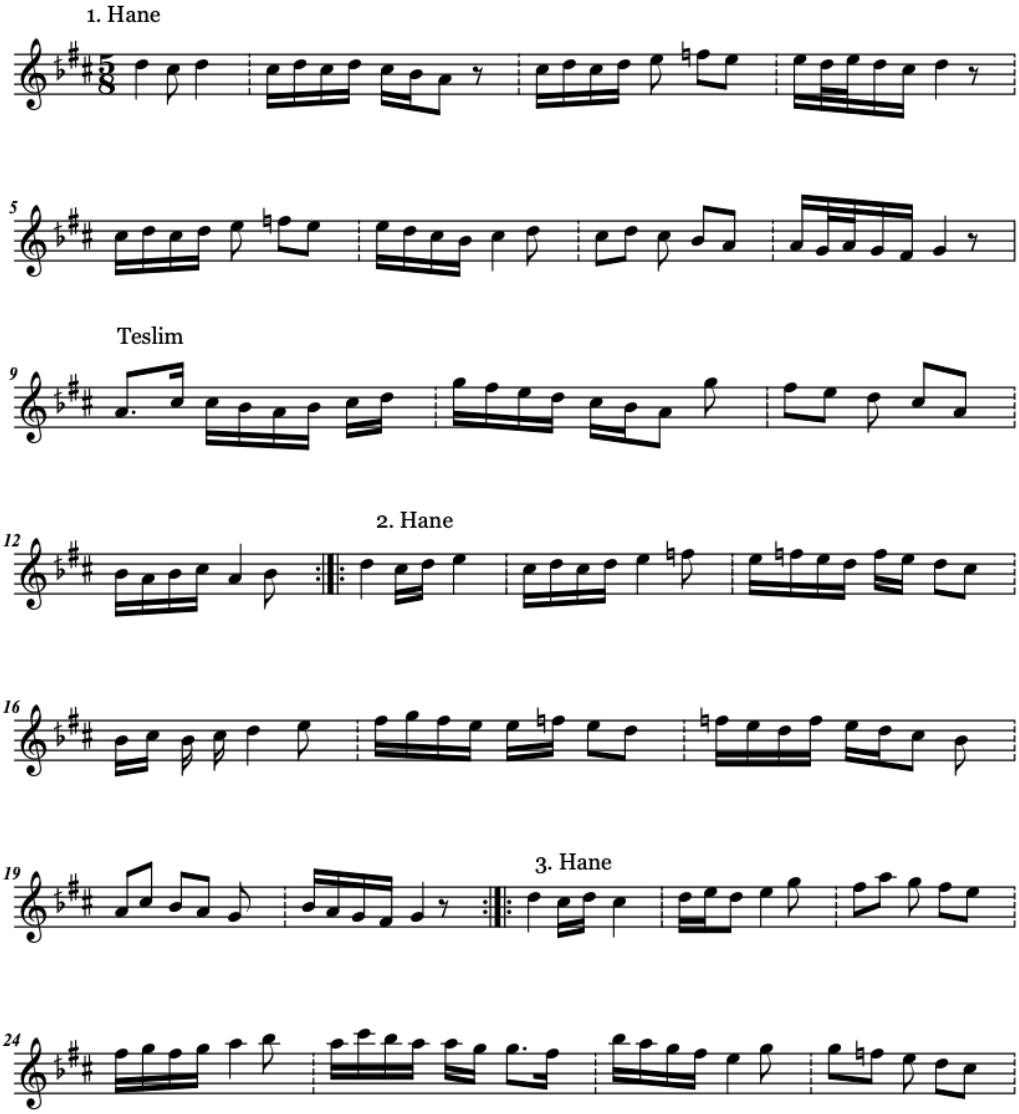

4. Hane
57
60
64
68
72
76
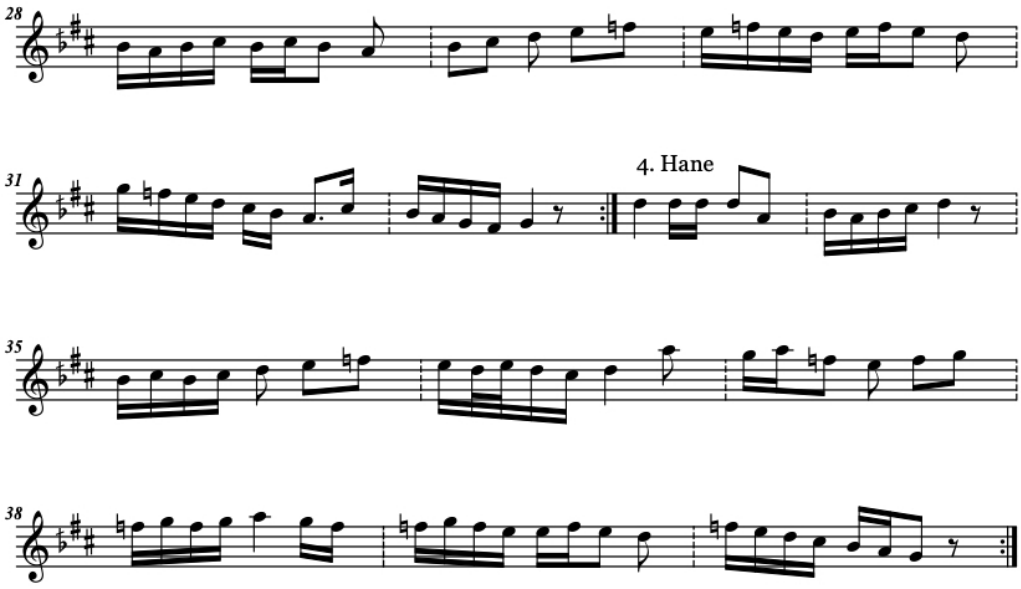
Eser No: 19

Kaynak: https://divanmakam.com/forum/saz-semaisi-reftar-kalfa-hicaz.44283/

Hicaz Saz Semaî

Reftar Kalfa




28
31
4. Hane
35
38

Eser No: 20
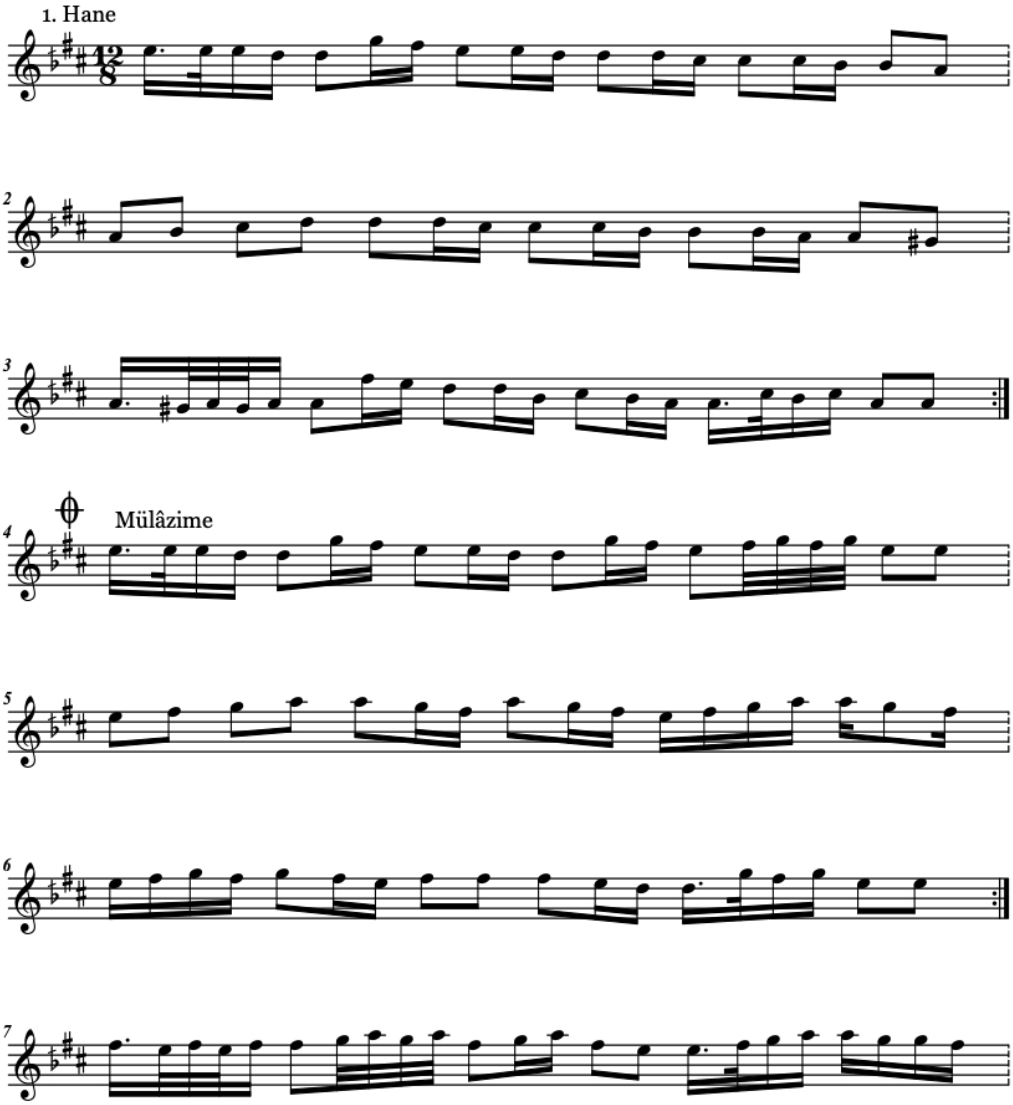
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/pesrev-muzaffer-saatci-mustafa-hicaz-uzzal.41154/
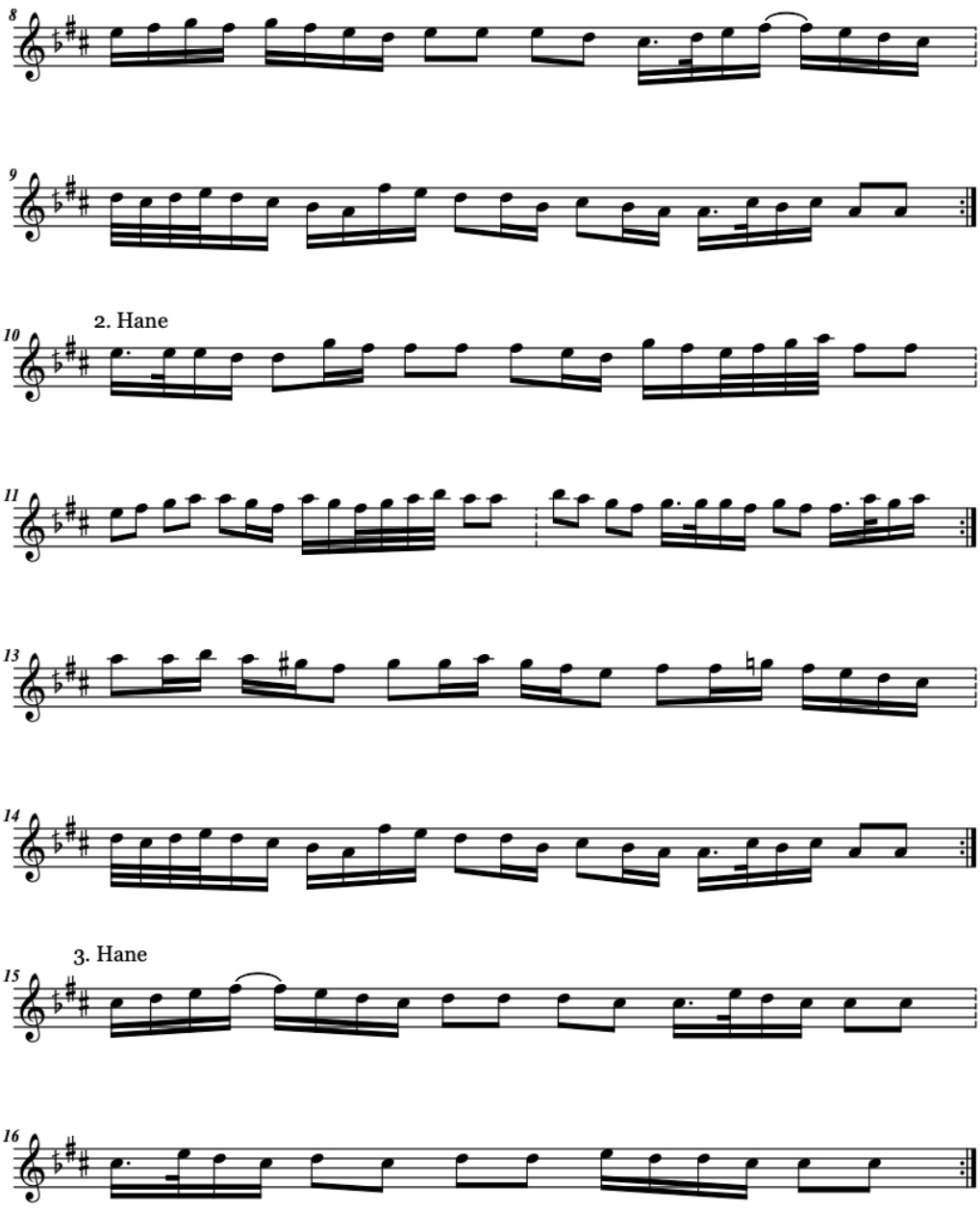
Uzzal Peşrev
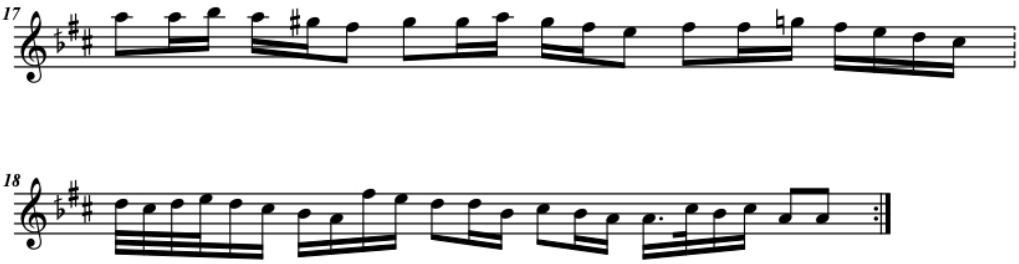
Çenber

Saatçi Mustafa (Muzaffer)

1. Hane




8
9
2. Hane
10
11
13
14
3. Hane
15
16


17
18

Eser No: 21
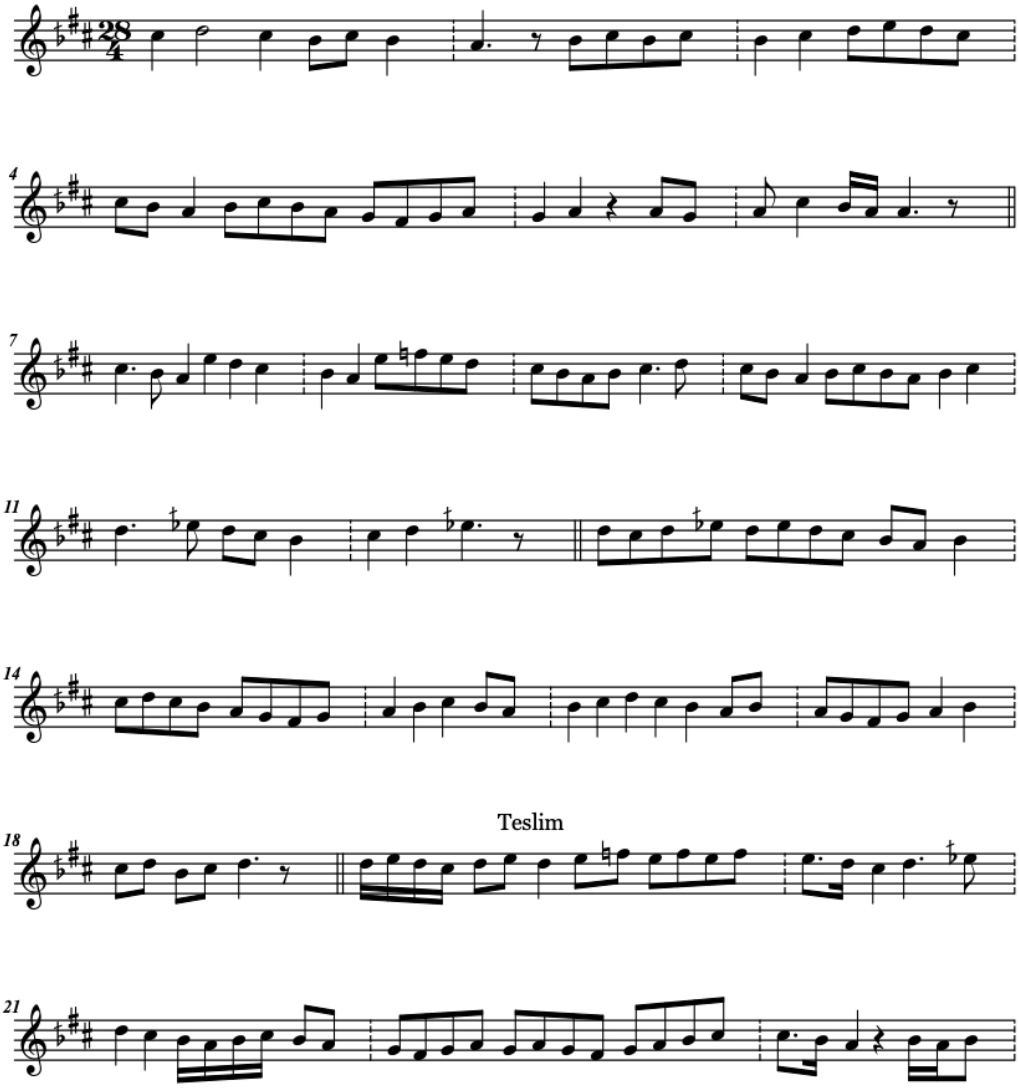
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/hicaz_p_sultan_3_selim.pdf
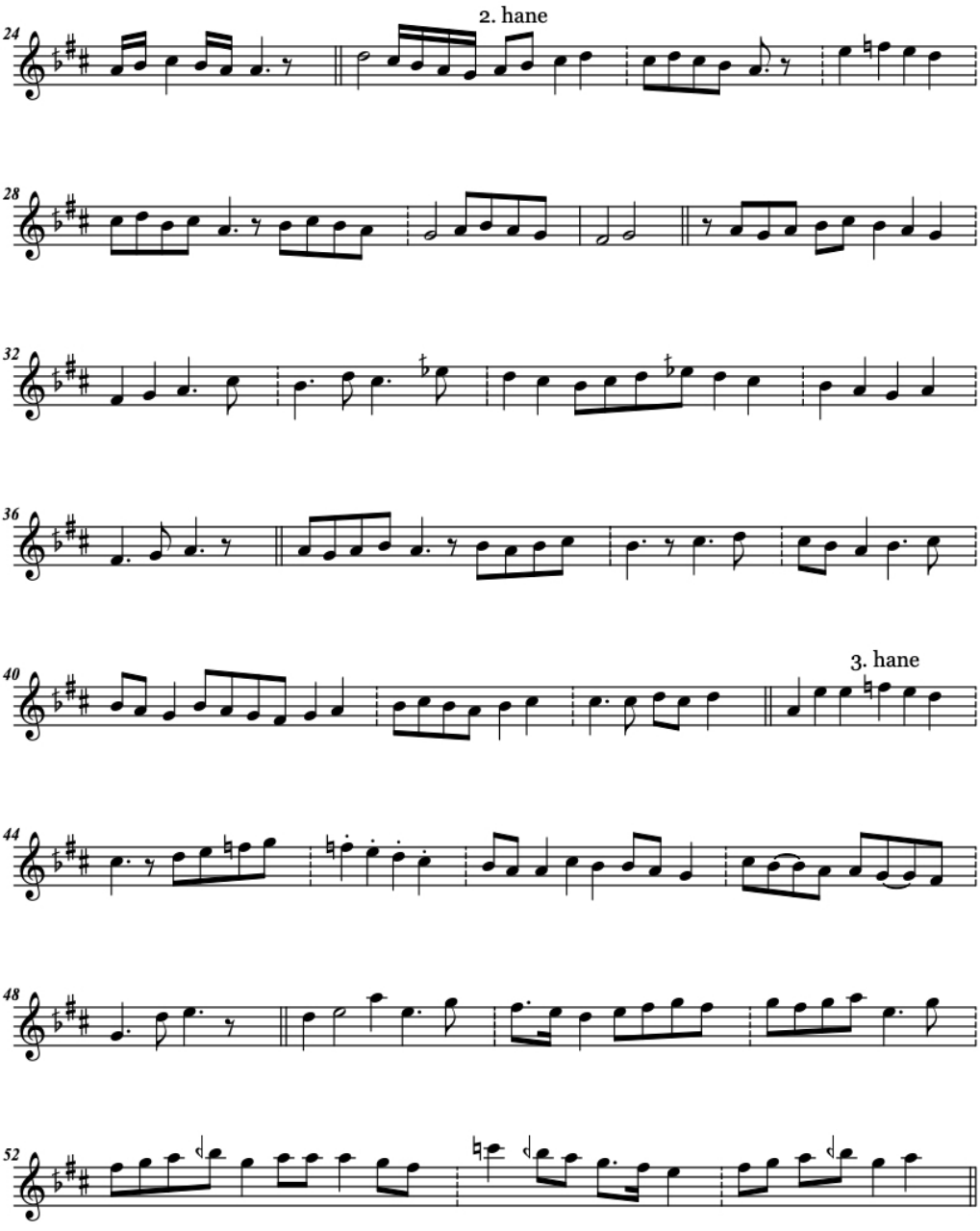
Hicaz Peşrev
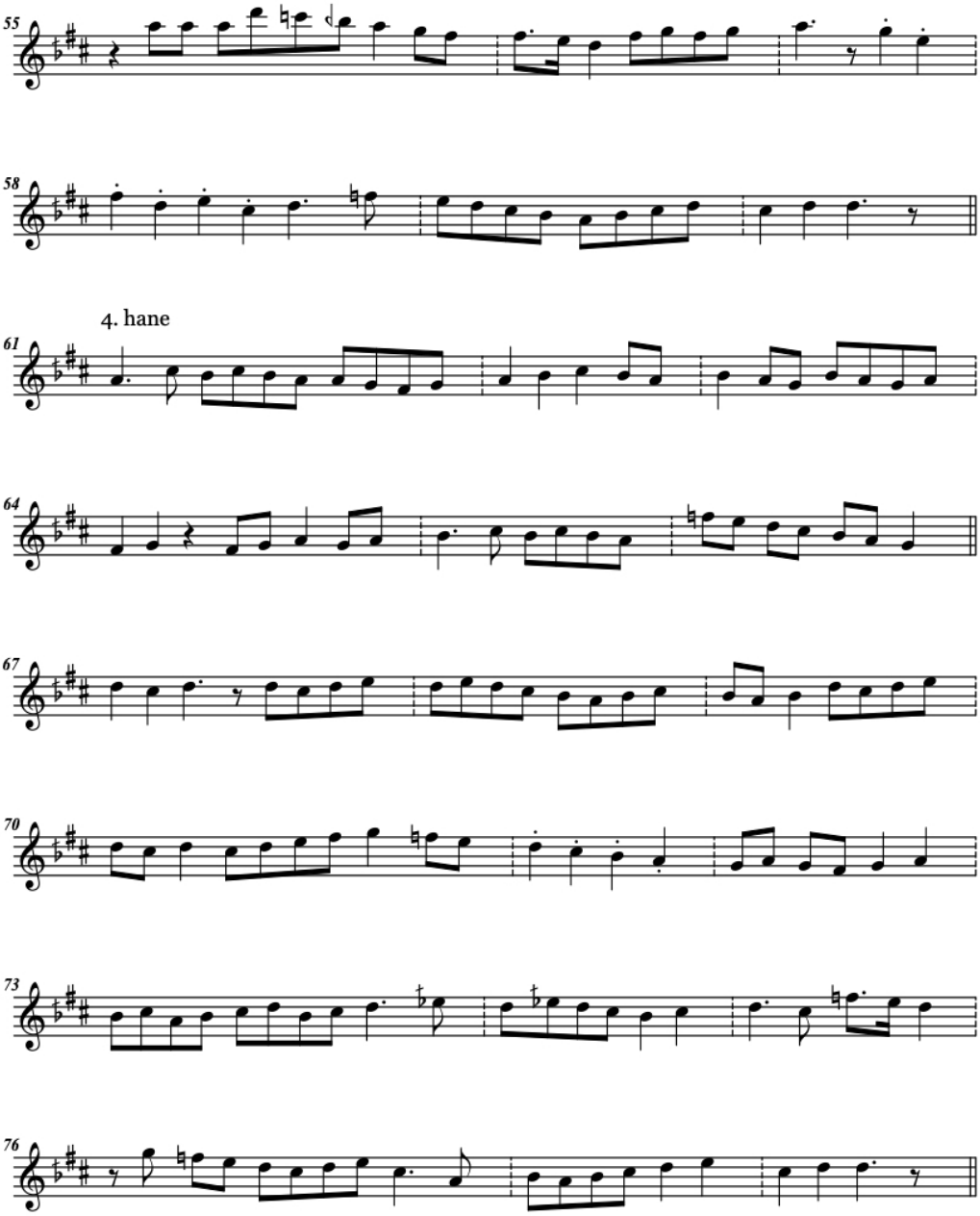
Devr-i Kebîr

Sultan III. Selim

1. hane




2. hane
3. hane


55
58
4. hane
61
64
67
70
73
76

Eser No: 22
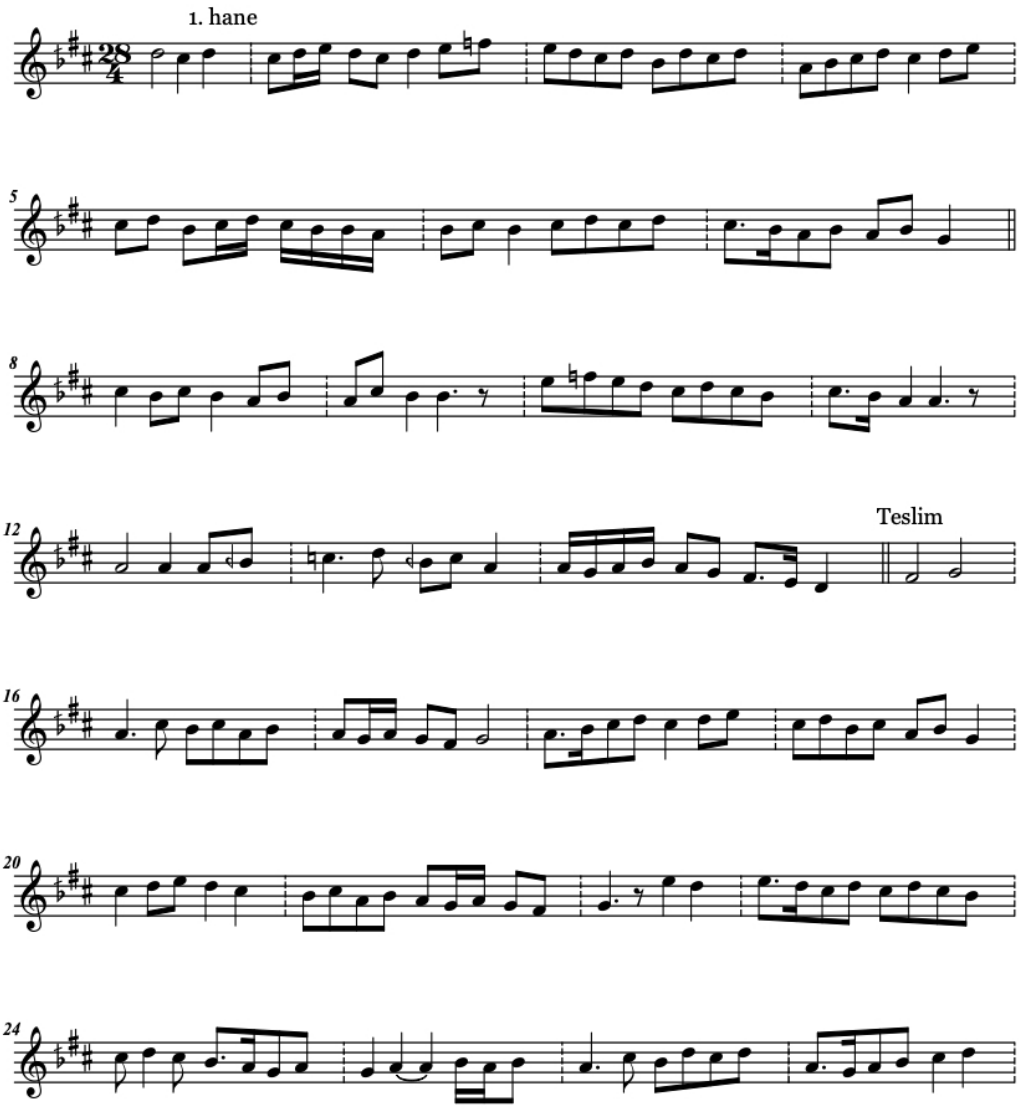
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/pesrev-ahmet-aga-musahip-seyyid-vardakosta-hicaz-humayun.41129/
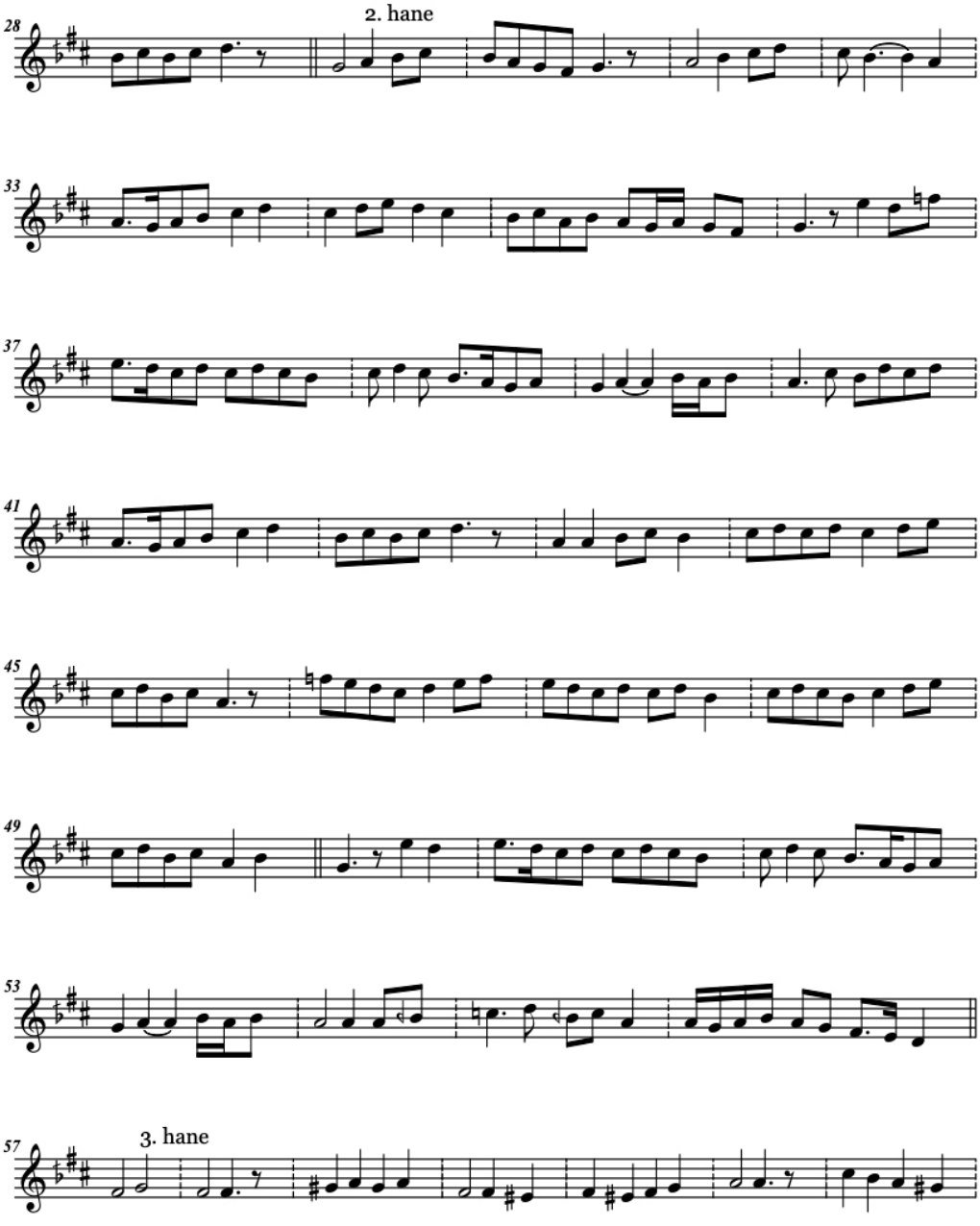
Hicaz Peşrevi
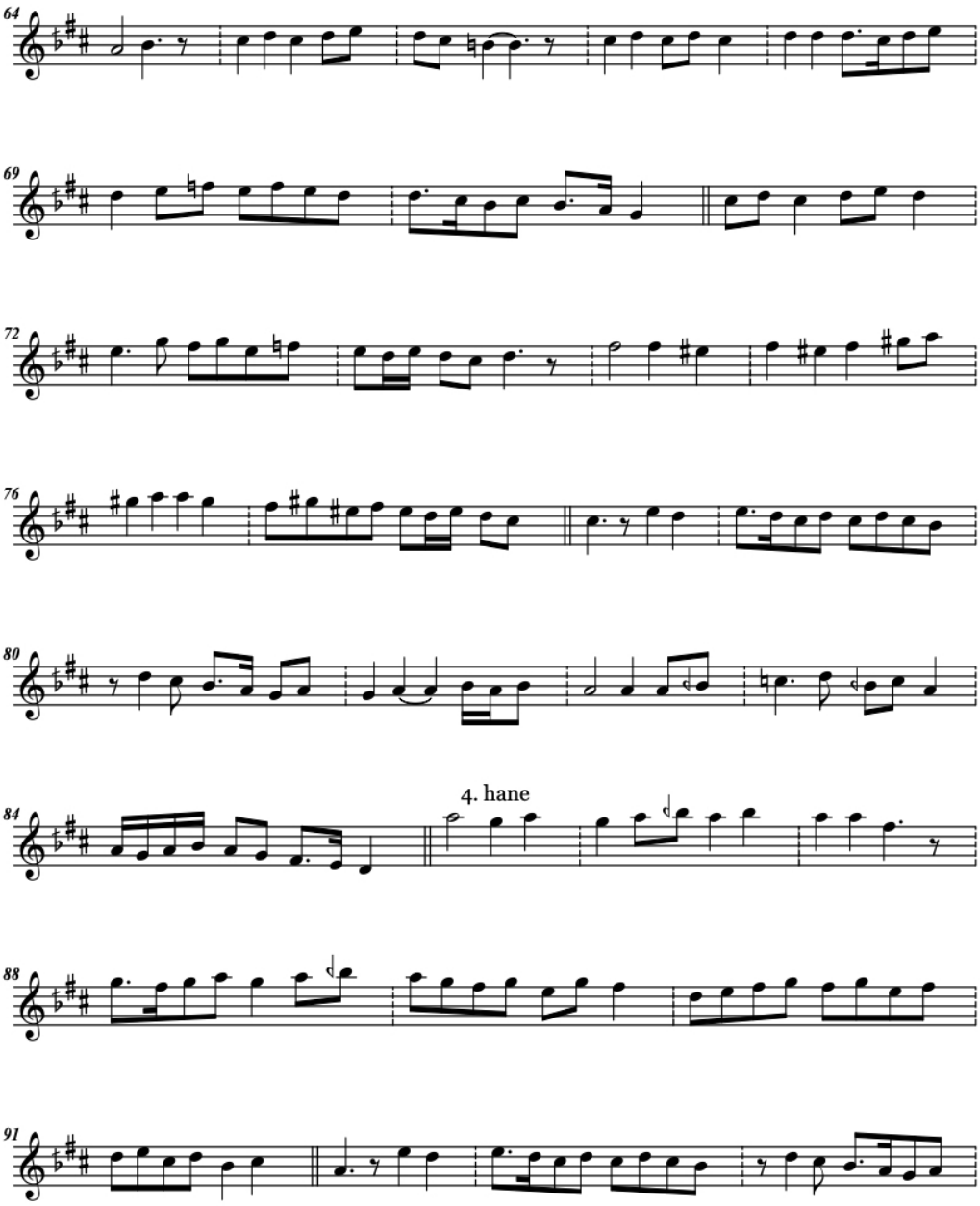
Devr-i Kebîr
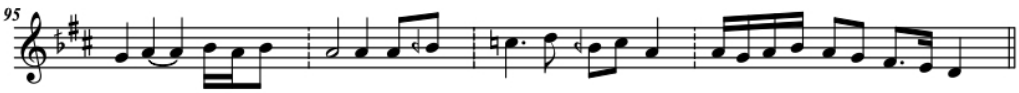
Musahip Vardakosta Ahmet Ağa

1. hane




2. hane
3. hane


64
69
72
76
80
84
4. hane
88
91


95

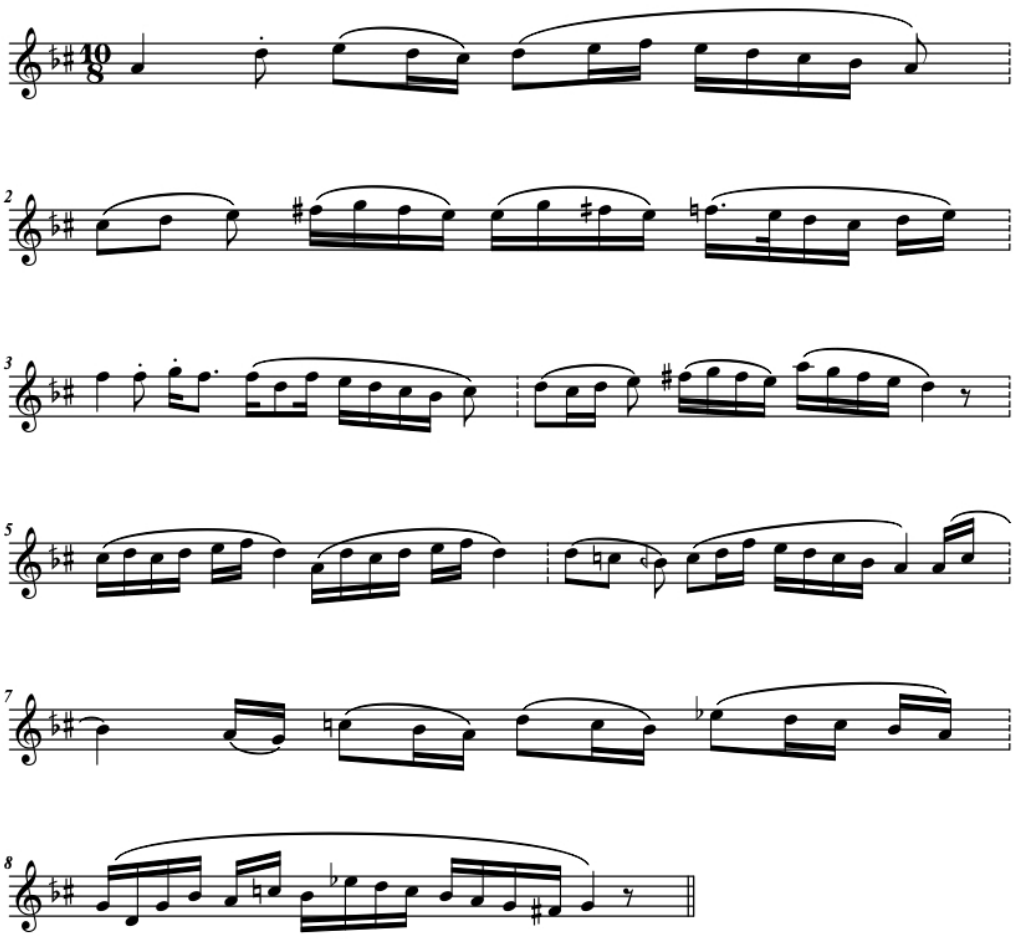
Eser No: 23

Kaynak: https://divanmakam.com/forum/saz-semaisi-ahmet-aga-vardakosta-hicaz.44187/

Hicaz Saz Semaisi

Aksak Semaî

Vardakosta Ahmet Ağa



Eser No: 24
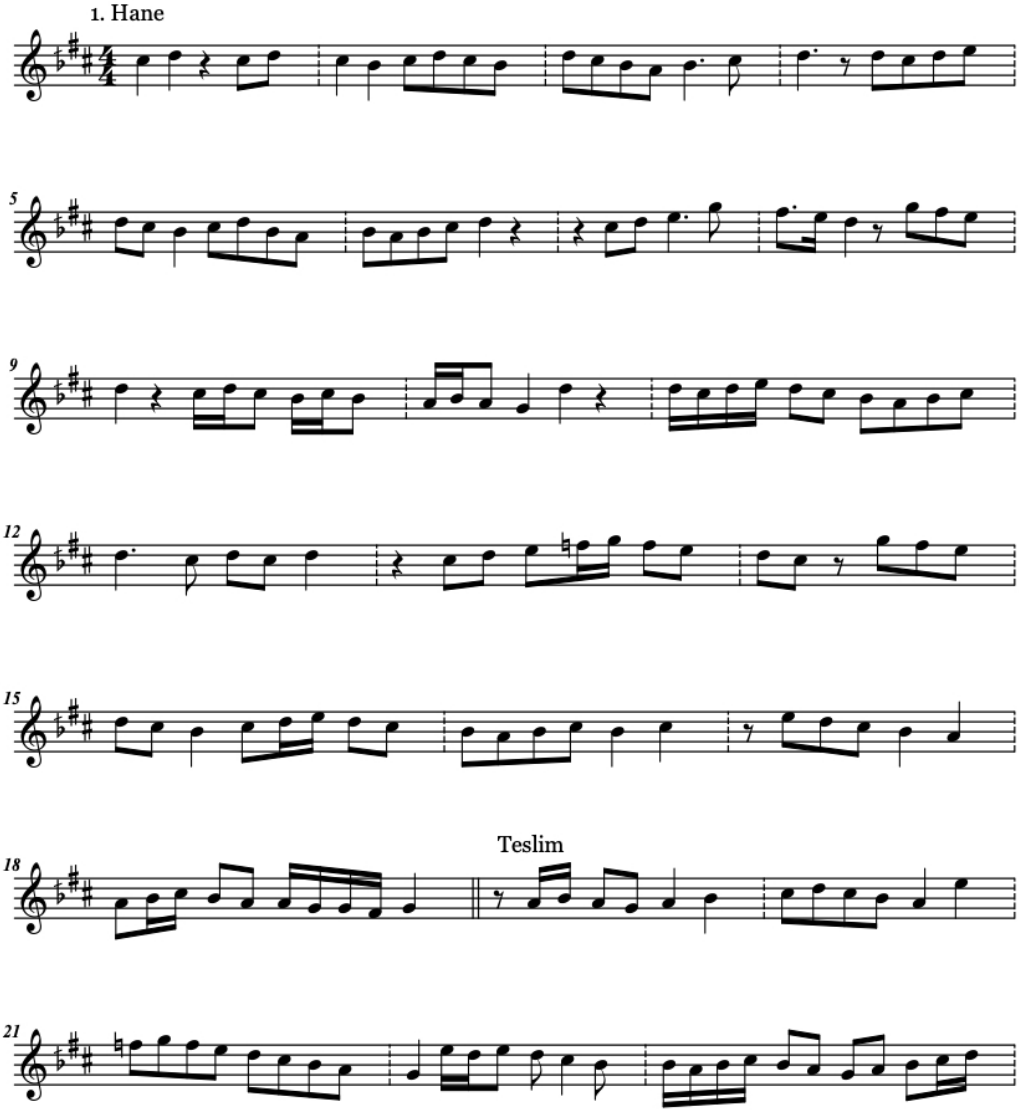
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/pesrev-yumni-dede-hicaz.41183/
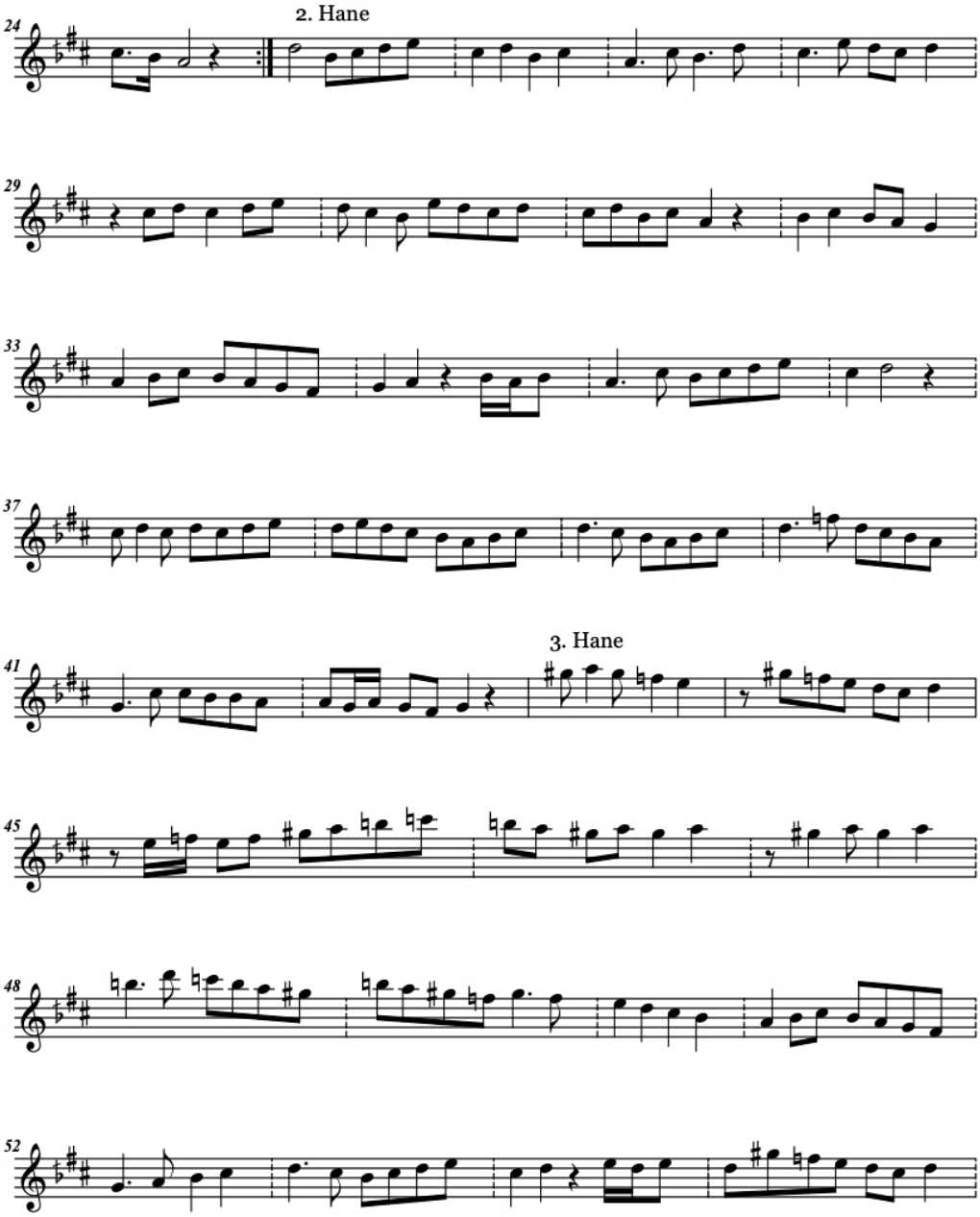
Hicaz Peşrev
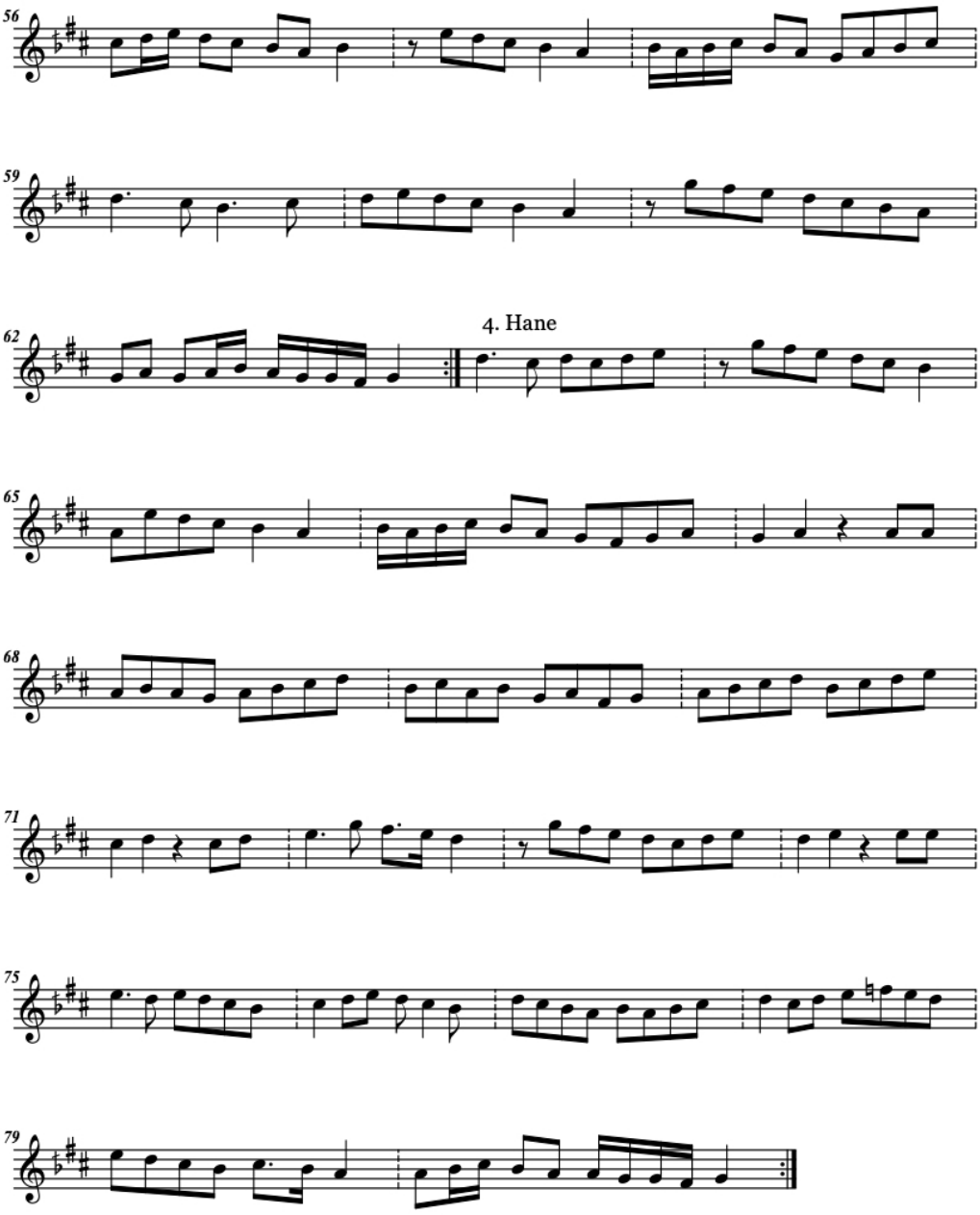
Düyek

Yümni Dede

1. Hane




2. Hane
3. Hane


56
59
4. Hane
62
65
68
71
75
79
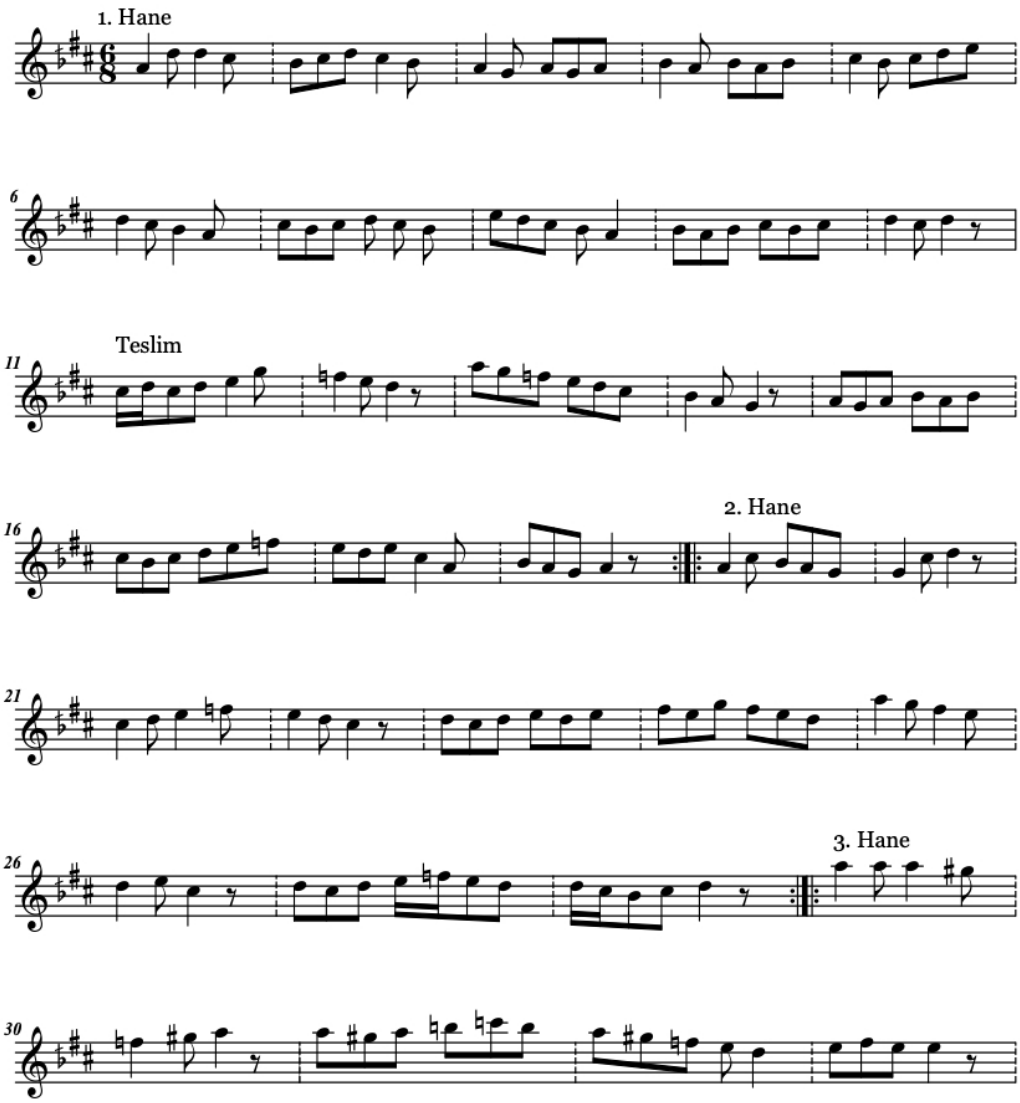
Eser No: 25
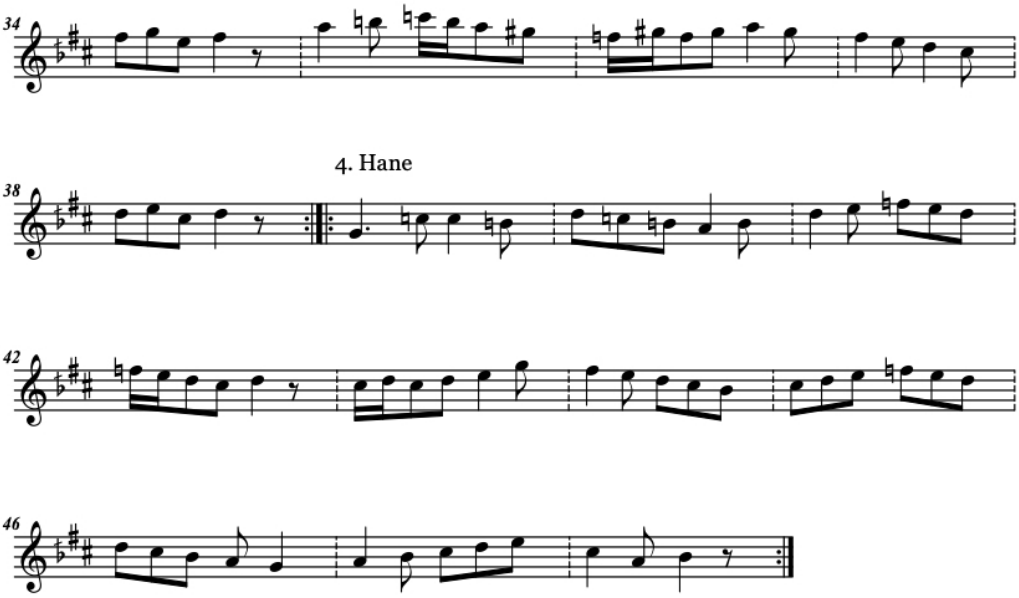
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/saz-semaisi-yumni-dede-hicaz.44310/

Hicaz Saz Semaî

Yürük Semaî

Yümni Dede




34
4. Hane
38
42
46
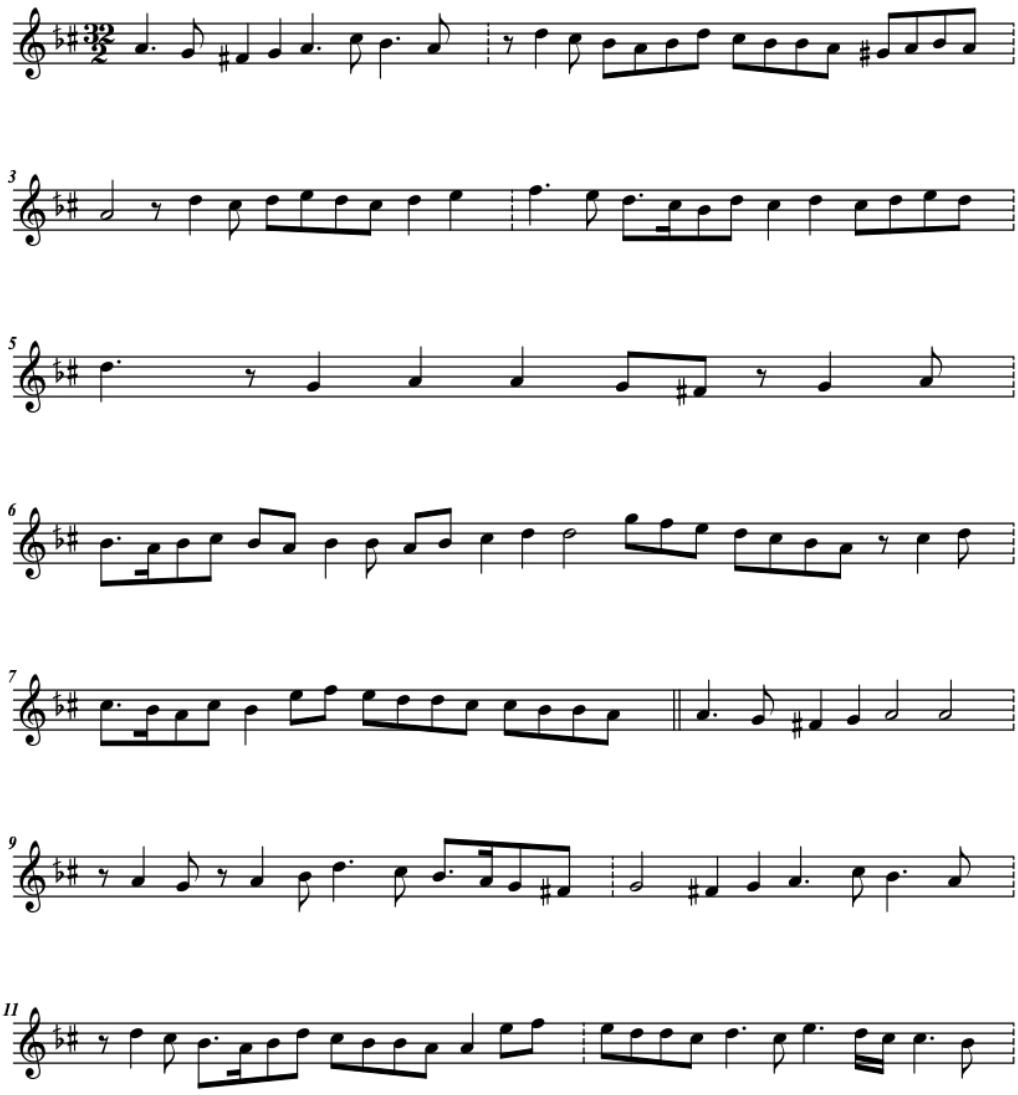
Eser No: 26
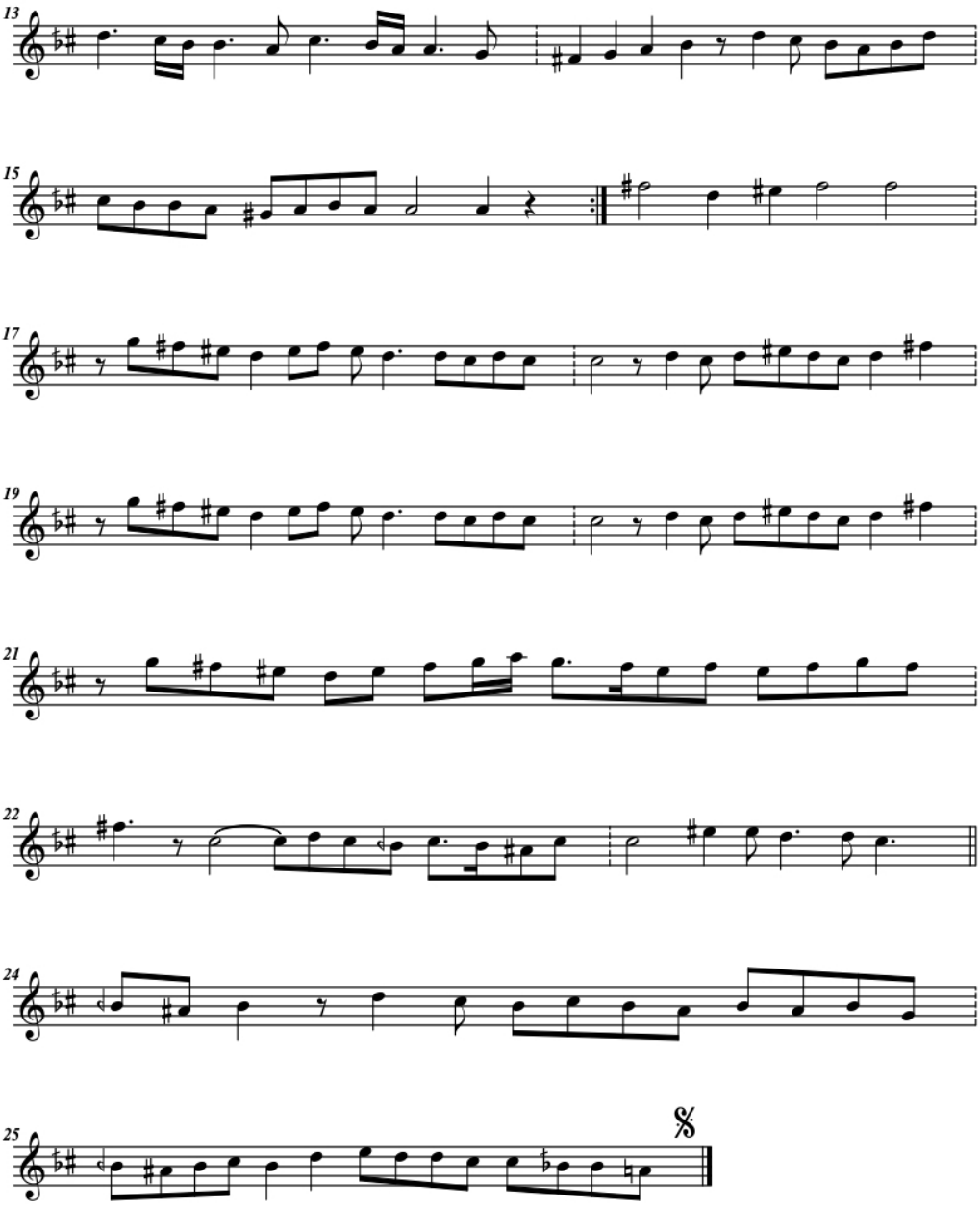
Kaynak: https://www.salihbora.com/notalarimiz/hicaz-notalari/olmada-diller-rubude-gamze-i-cadusuna-notasi/

HİCAZ BESTE
Olmada diller rübûde gamze-i câdûsuna

Hafif

Abdülhalim Ağa




13
15
17
19
21
22
24
25
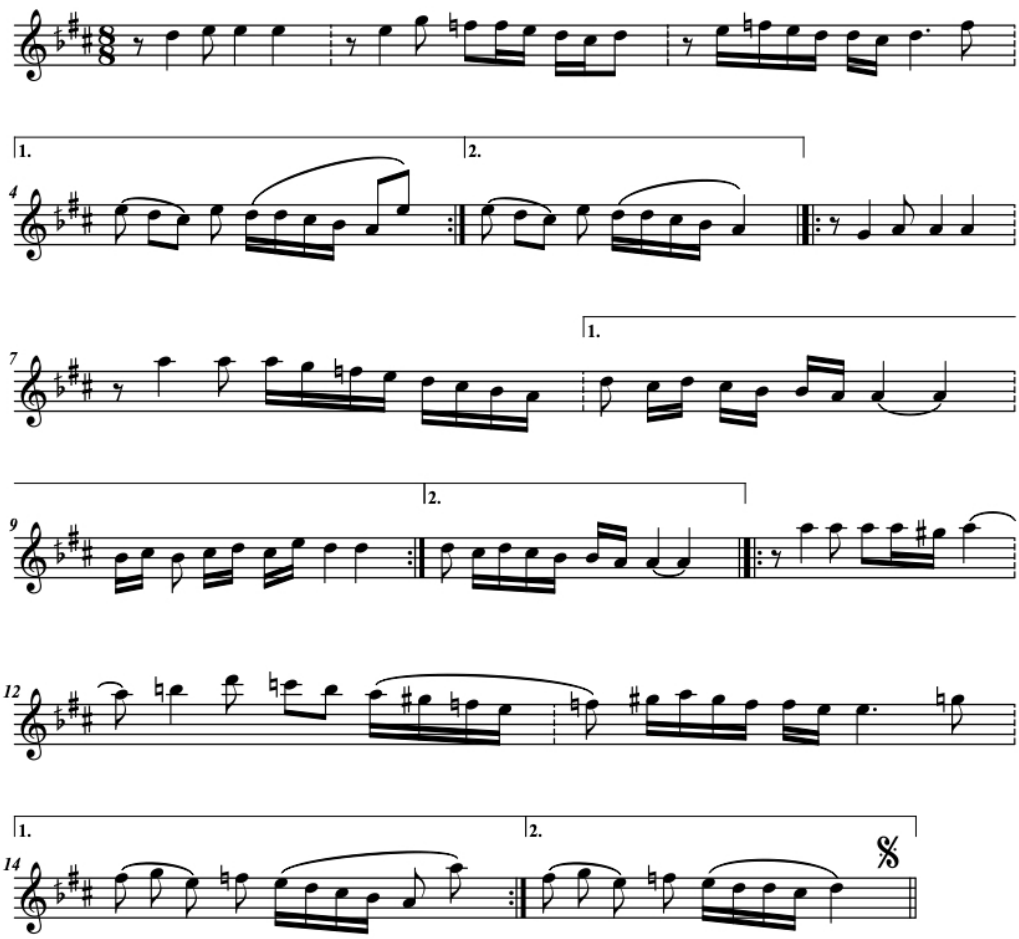
Eser No: 27

Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/034_hicaz/ey_garip_bulbul.pdf

Hicaz İlahi
Ey Garip Bülbül Diyarın Kandedir?

Düyek

Ali Şirugani Dede
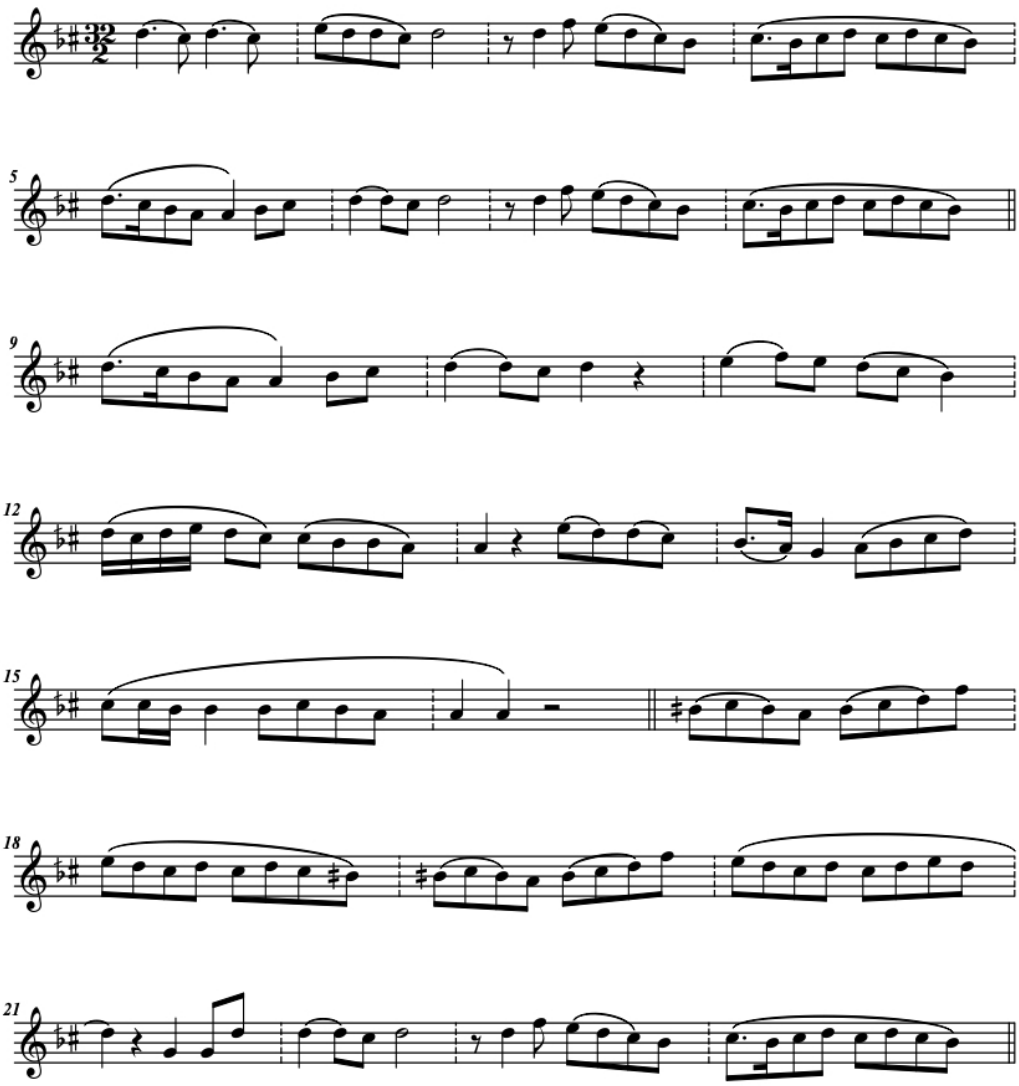


Eser No: 28
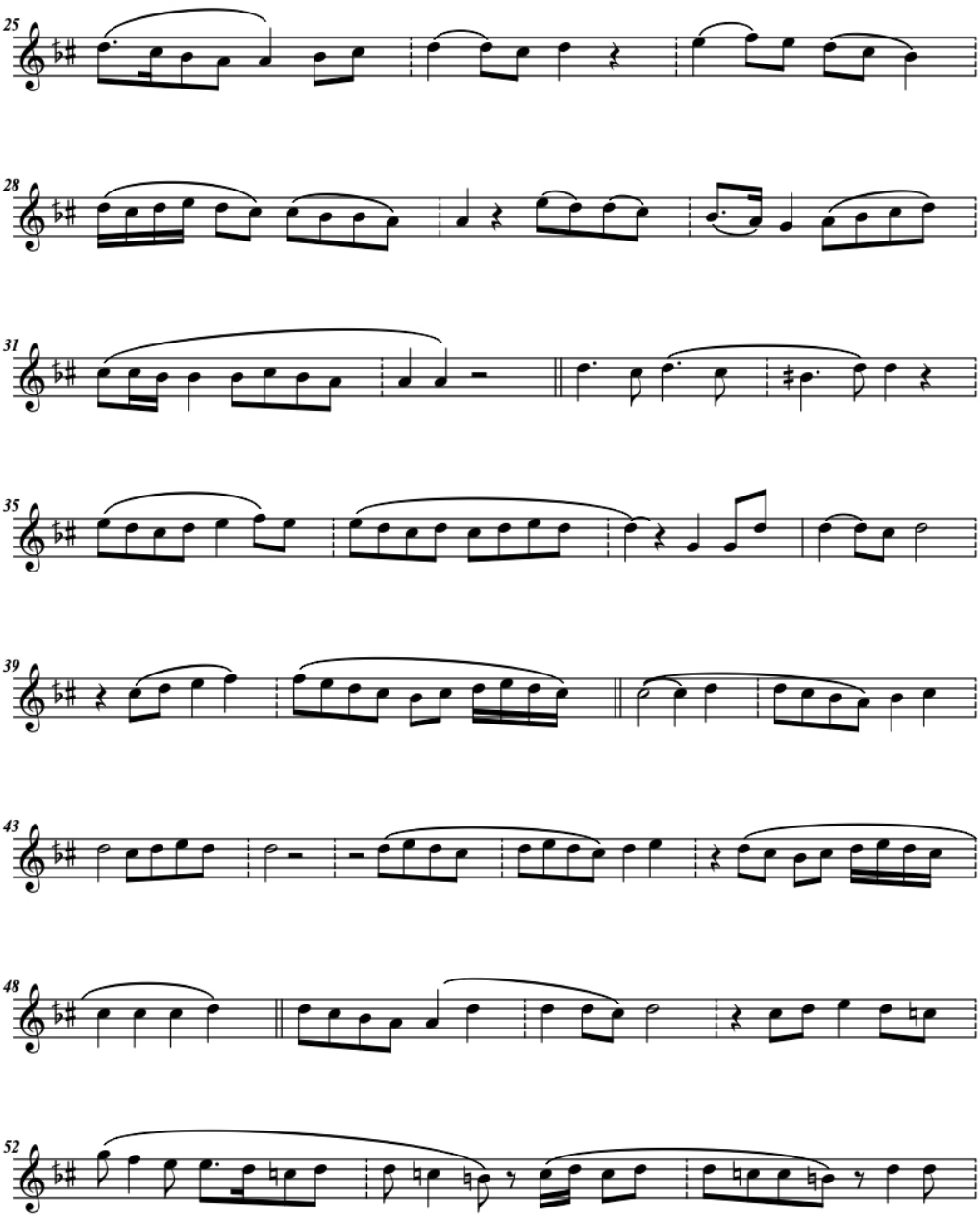
Kaynak: https://www.uskudarmusikicemiyeti.com/media/kunena/attachments/429/Eykidostanakamak-zaremikunem_DamatbrahimPaa_Kar.pdf
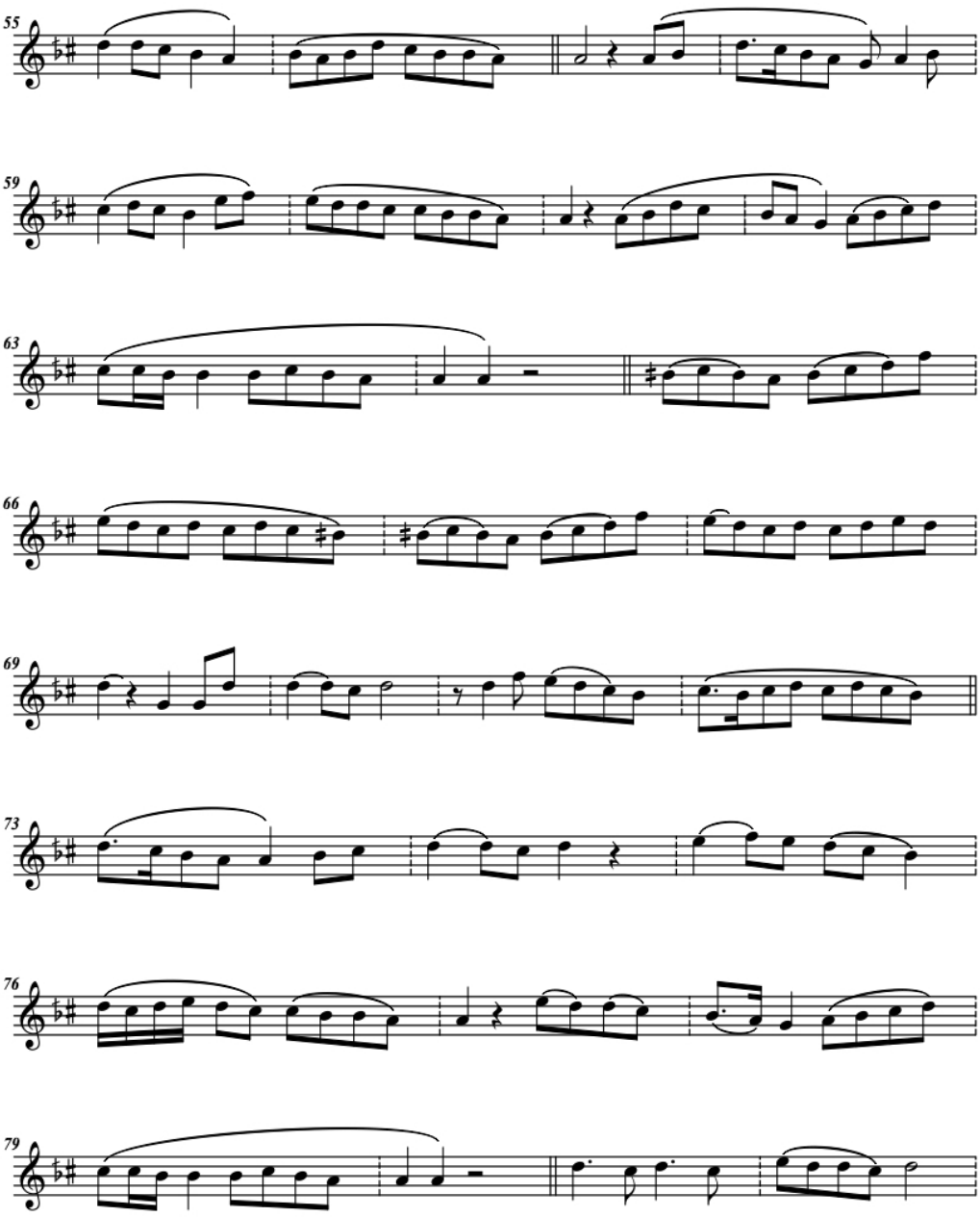
Hicaz Humâyûn Kâr
Ey ki Dostân Âşıkam Âşık-ı Zarem Çikûnem
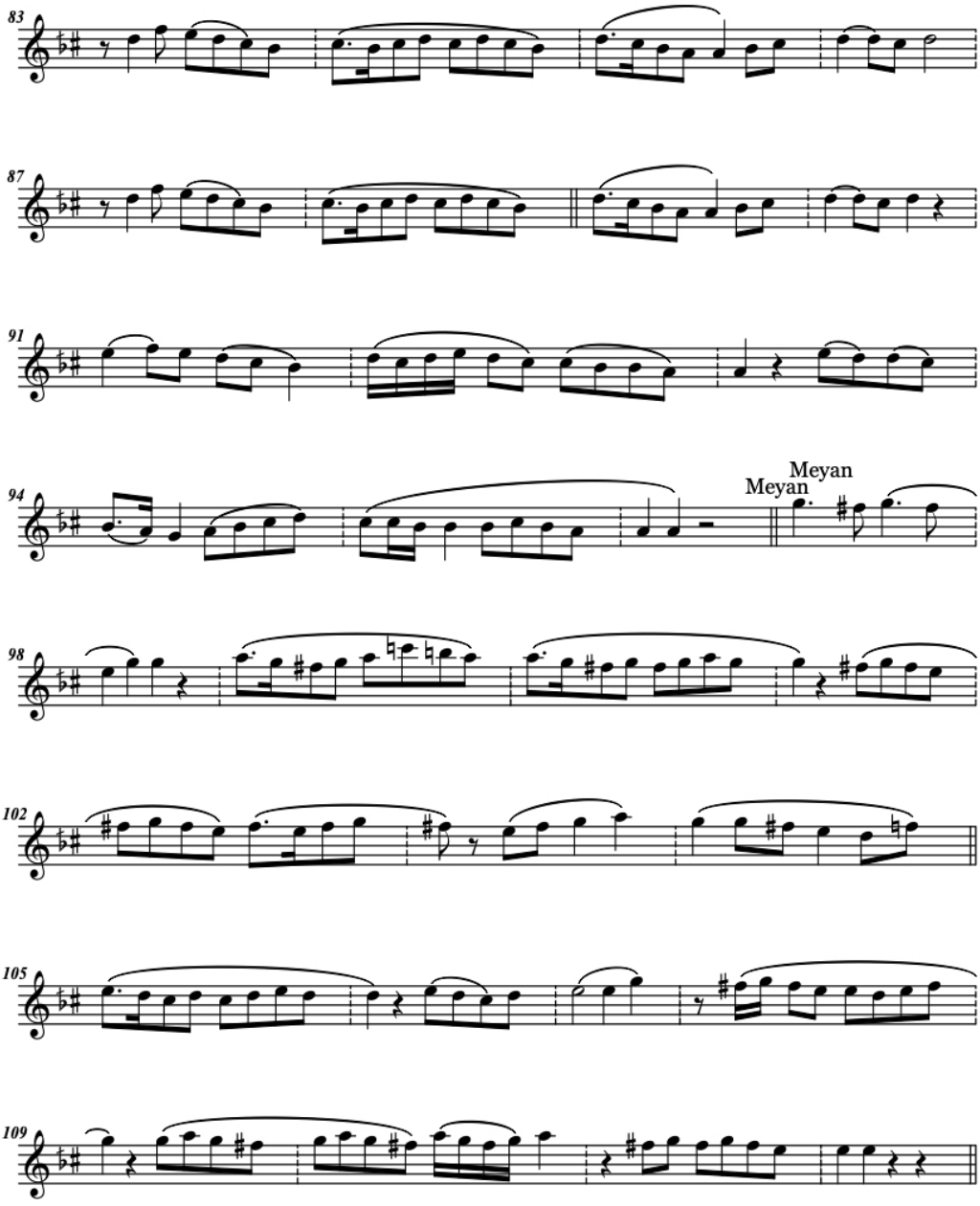
Hafif
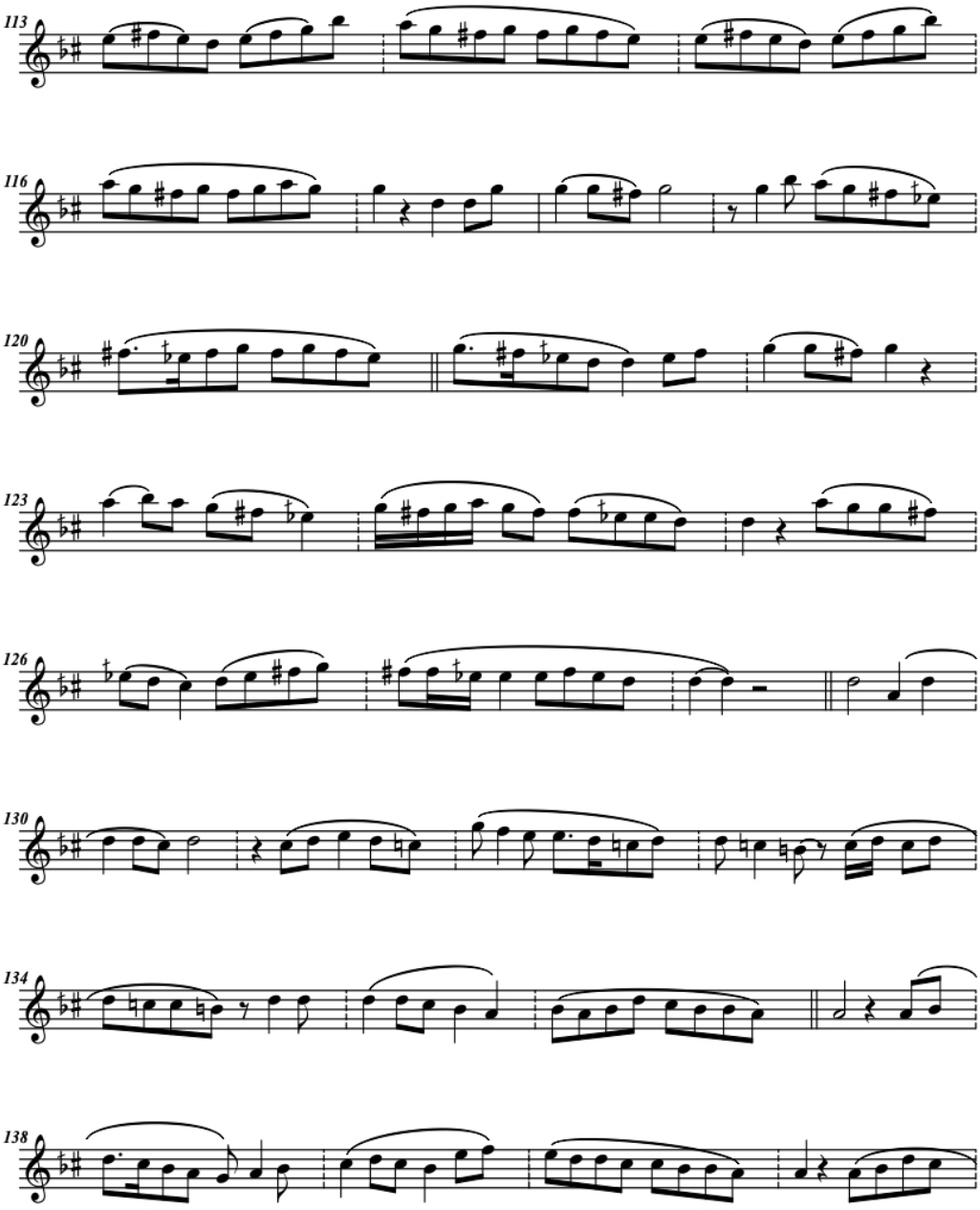
Damat İbrahim Paşa
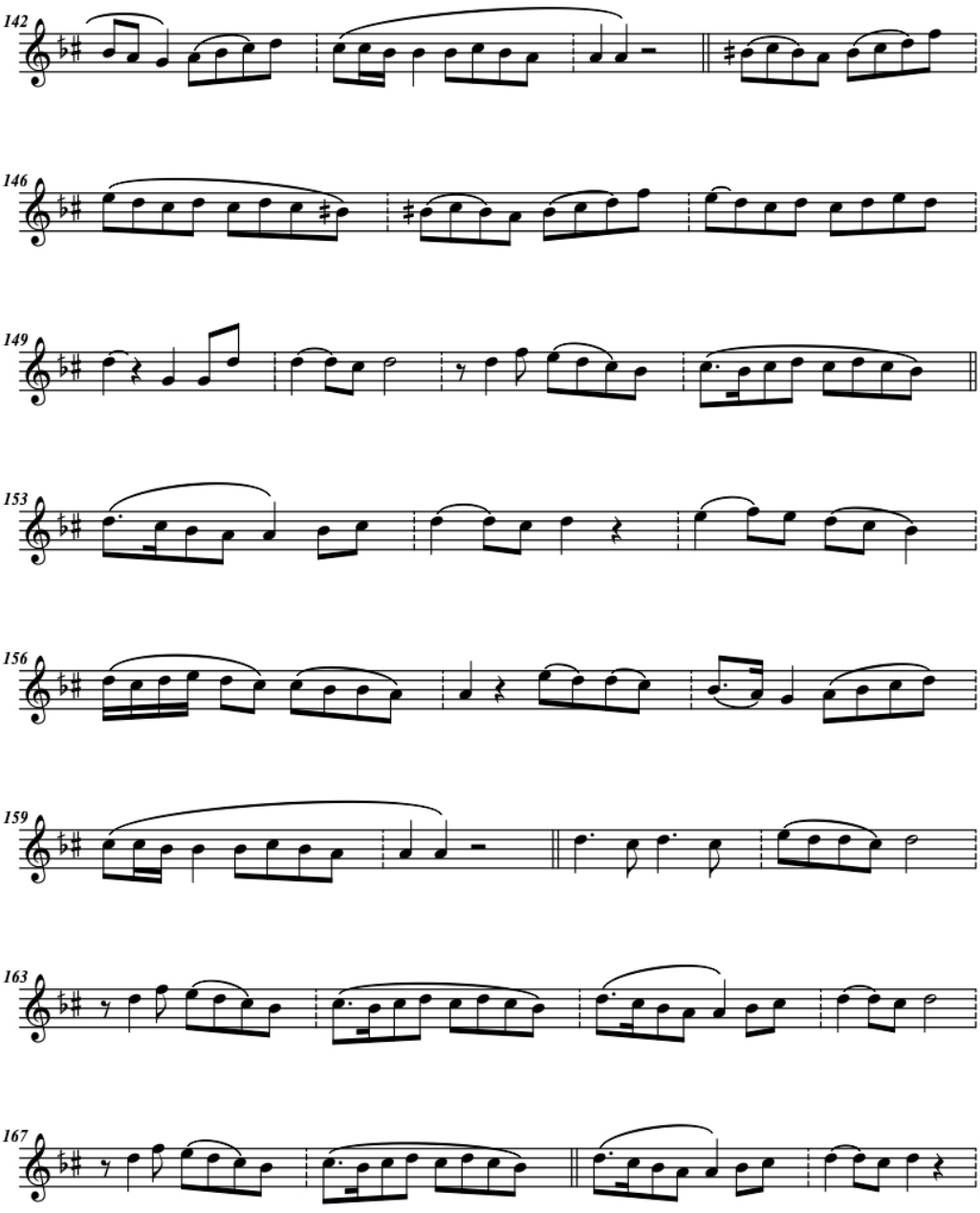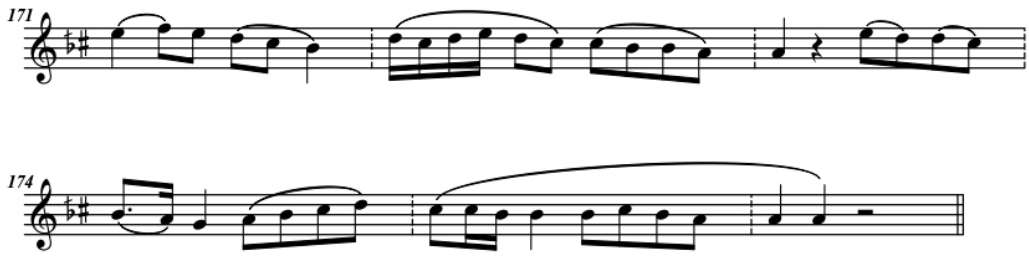



25
28
31
35
39
43
48
52


55
59
63
66
69
73
76
79


83
87
91
94
Meyan
Meyan
98
102
105
109


113
116
120
123
126
130
134
138


142
146
149
153
156
159
163
167


171
174
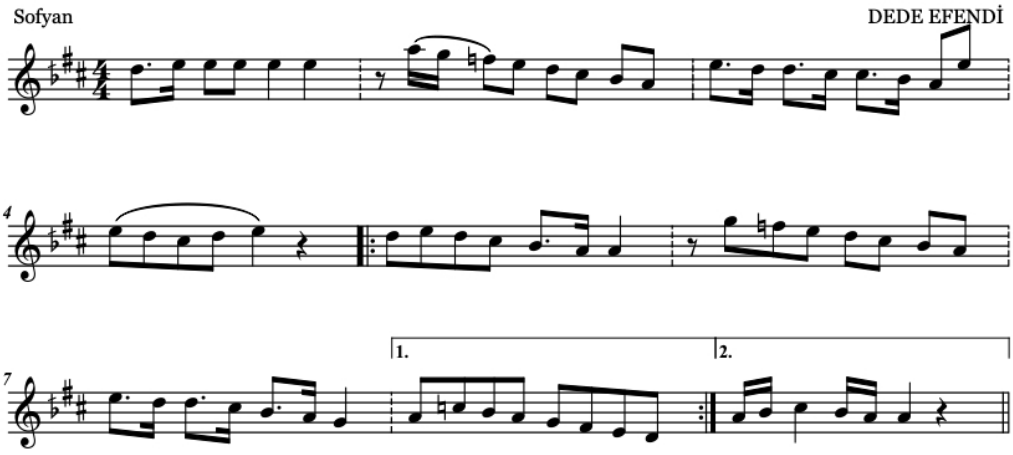
Eser No: 29

Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/034_hicaz/gelin_gidelim_dede.pdf

HİCAZ İLAHİ
Gelin Gidelim Allah Yoluna

Sofyan

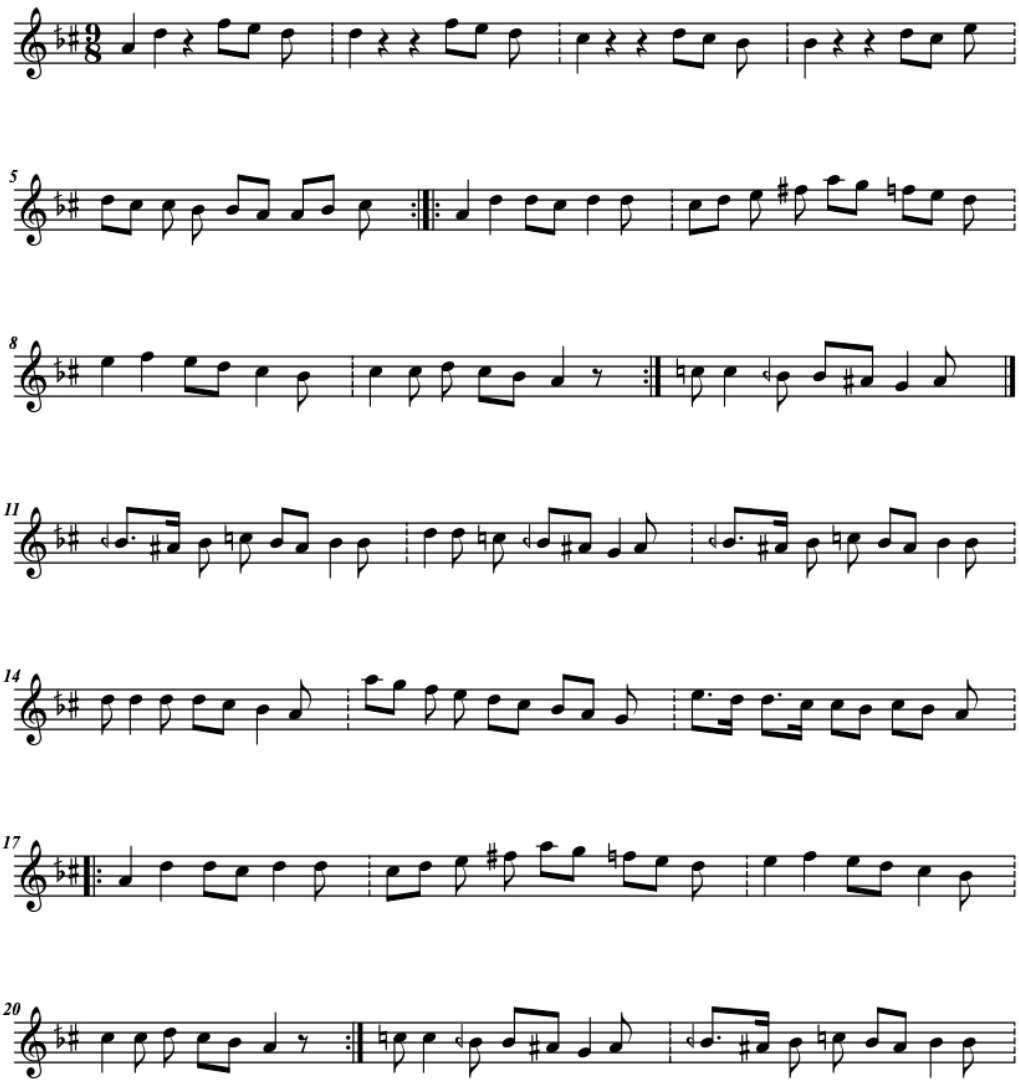
DEDE EFENDİ
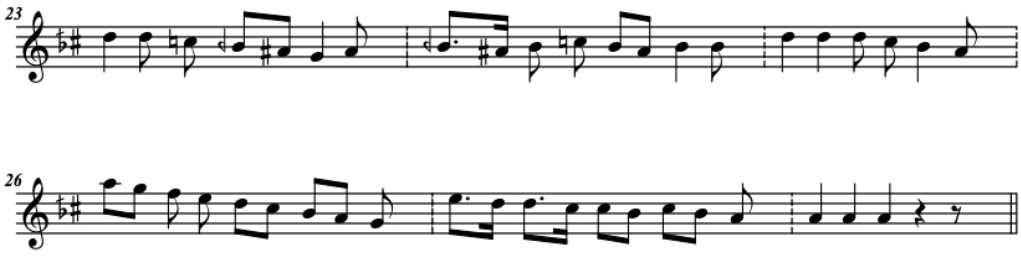


Eser No: 30 Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/bir_sevda_geldi_dede.pdf

Hicâz Köçekçe
Bir Sevda Geldi Başıma

Aksak — Dede Efendi
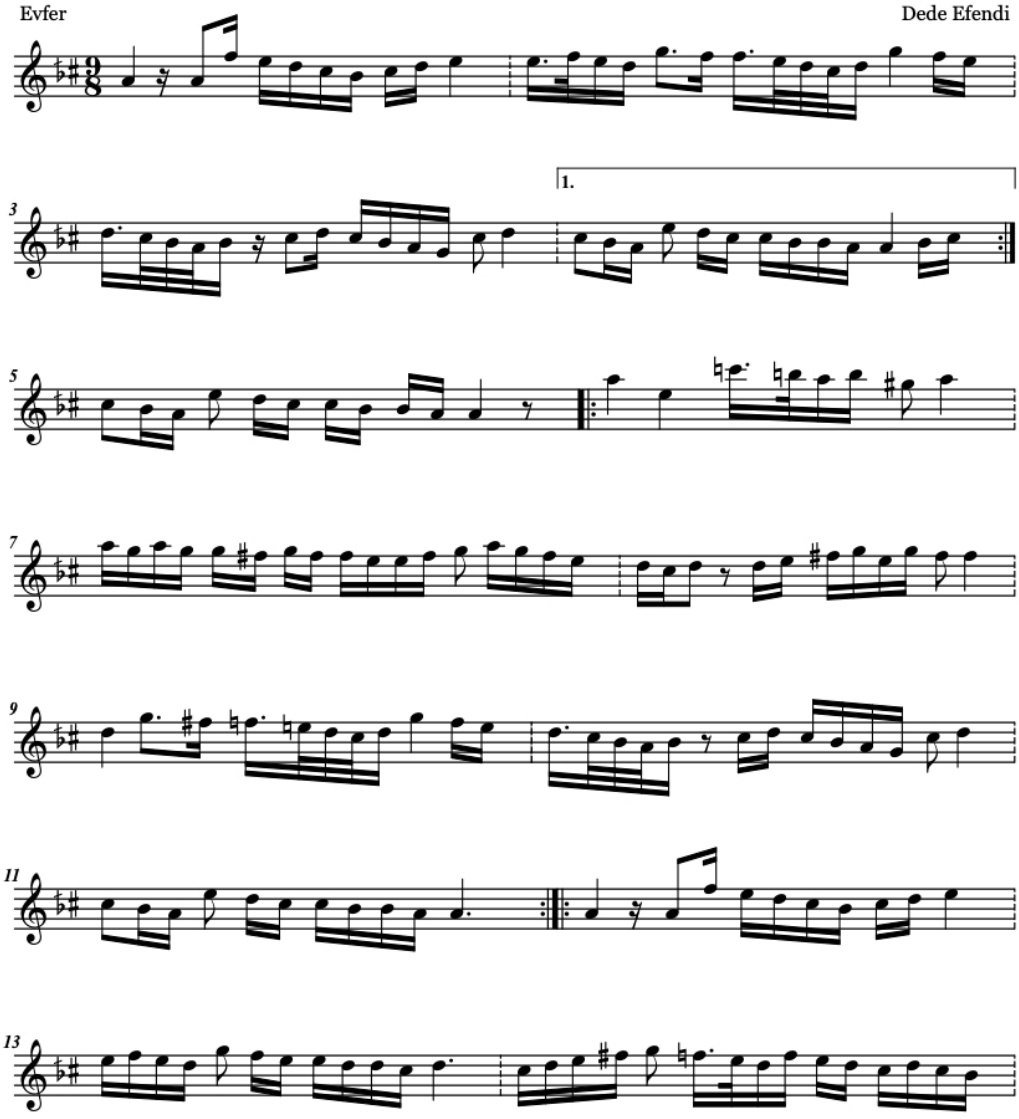



23
26
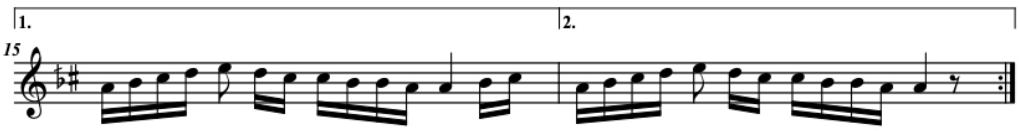
Eser No: 31

Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/mah_yuzune_ney.pdf

Hicaz Şarkı
Mah Yüzüne Âşıkanım

Evfer — Dede Efendi




1.
2.
15
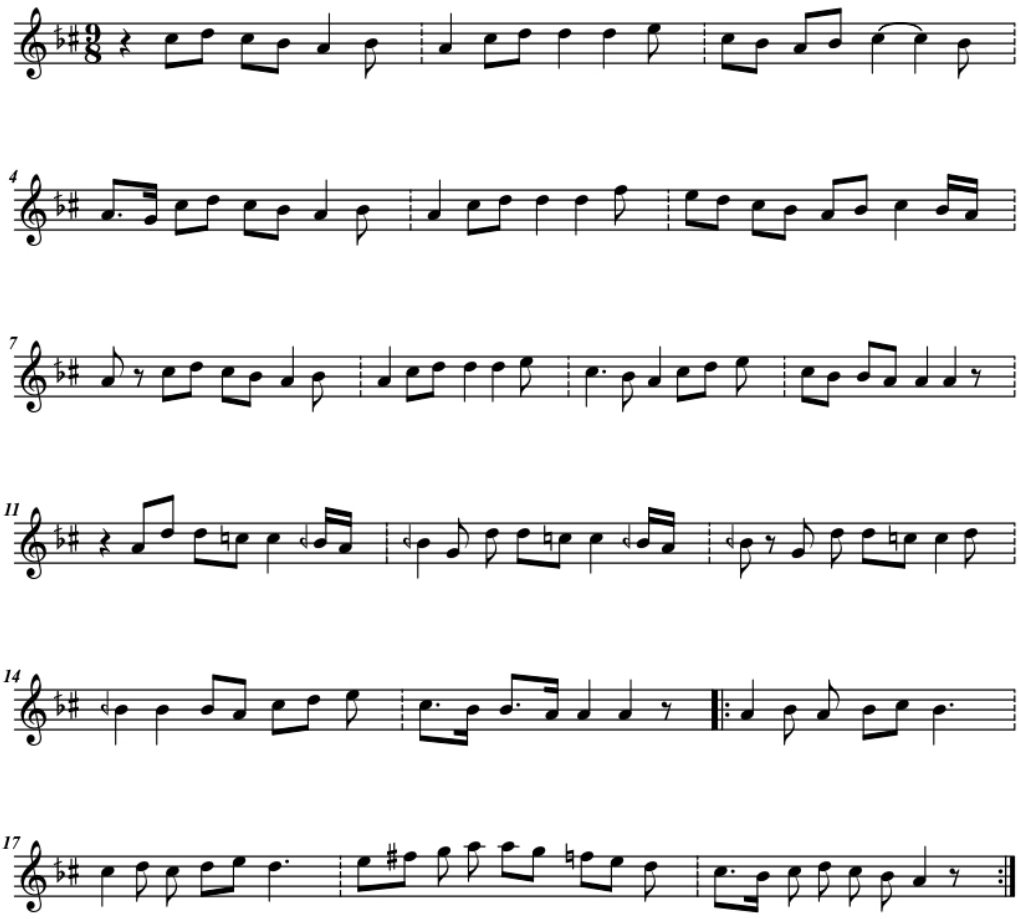
Eser No: 32

Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/tirmana_tirmana.pdf

Hicaz Şarkı
Tırmana Tırmana Çıktım da

Aksak

Dede Efendi
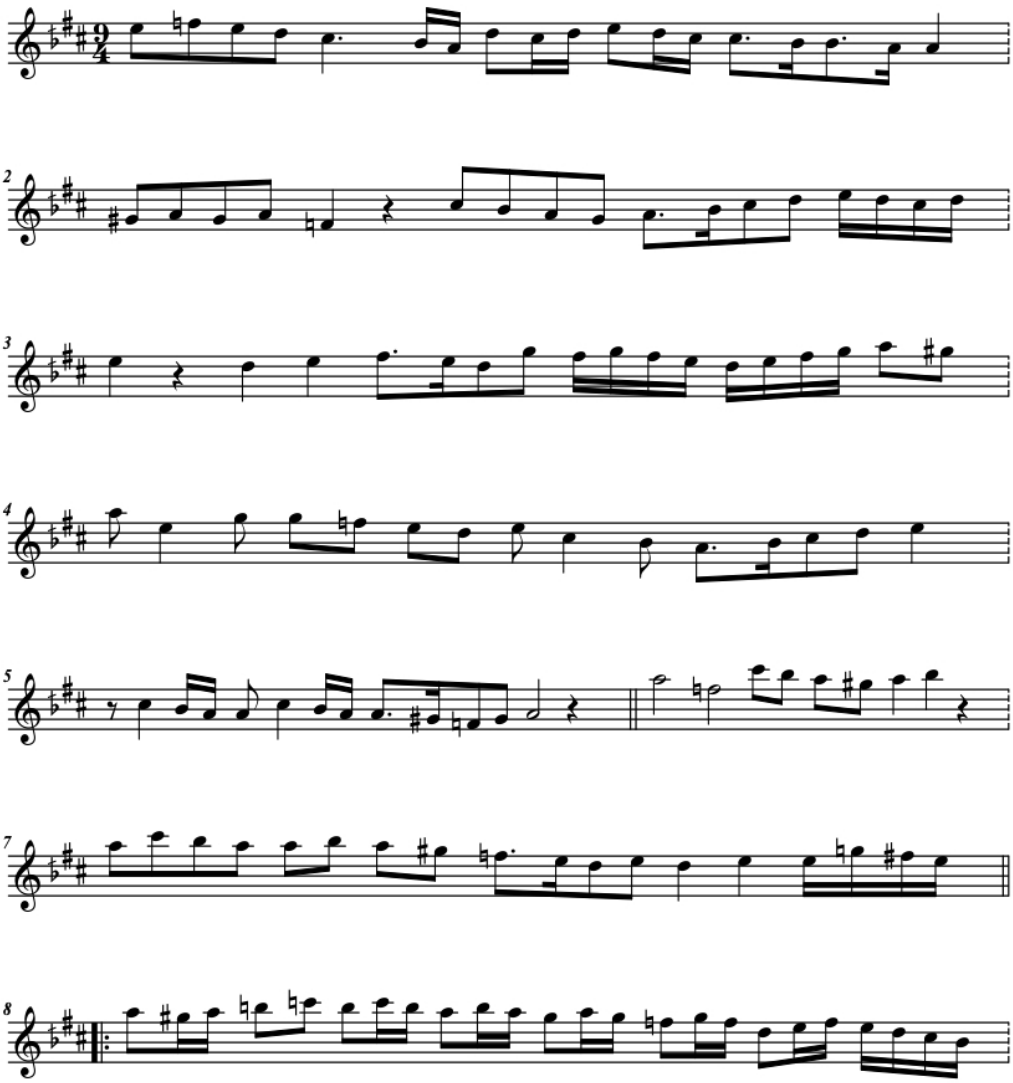


Eser No: 33
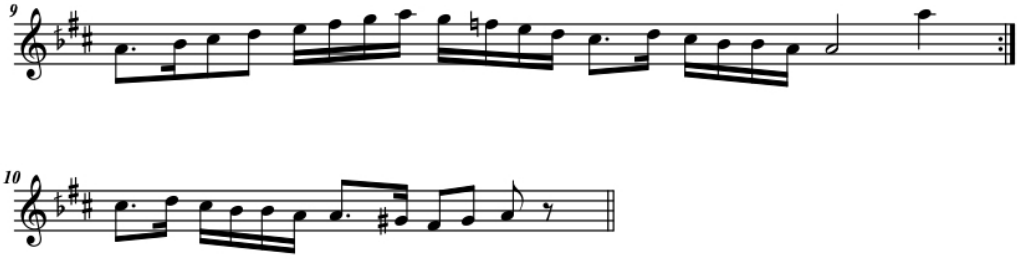
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/meseldir_soylenir.pdf

Hicaz Şarkı
Meseldir Söylenir Dilde

Ağır Aksak

Dellalzâde İsmail Efendi




9
10
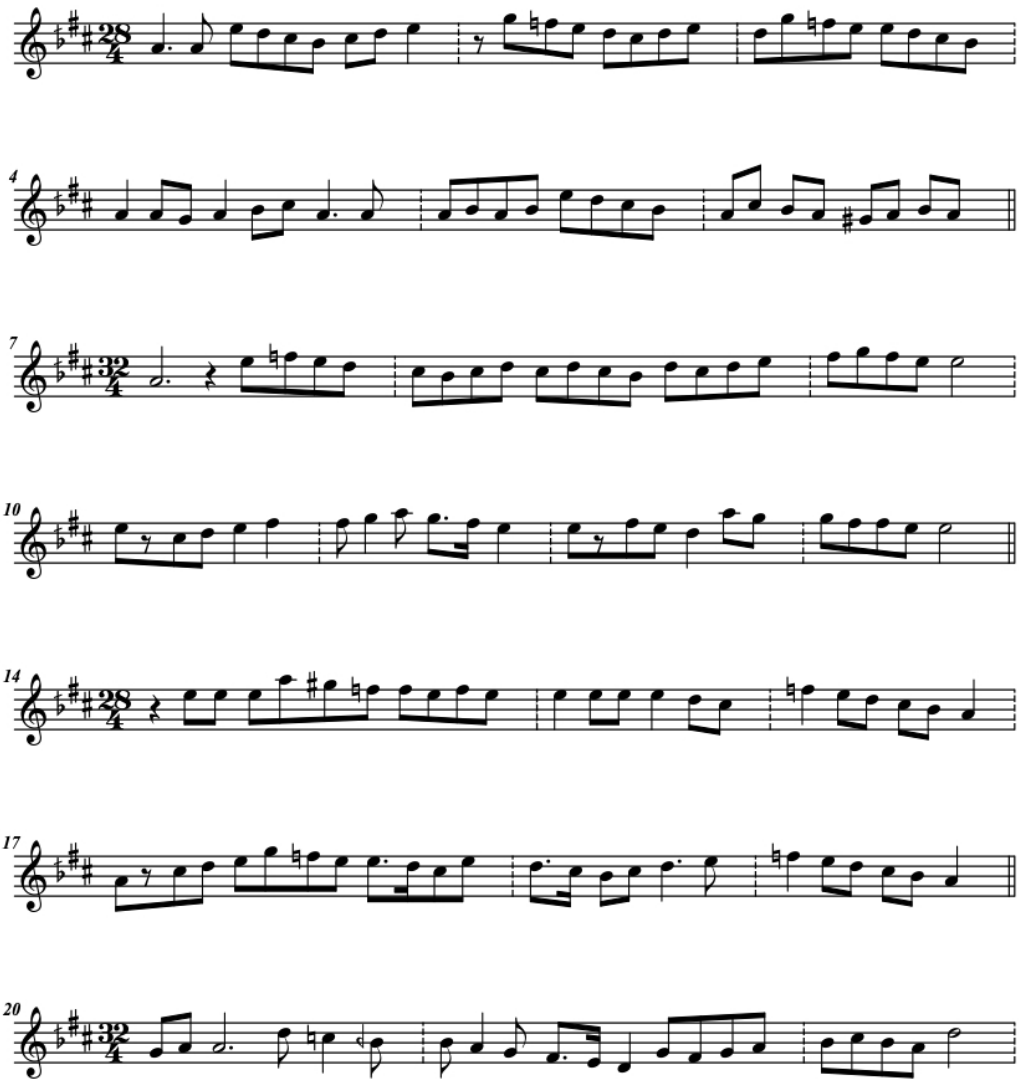
Eser No: 34
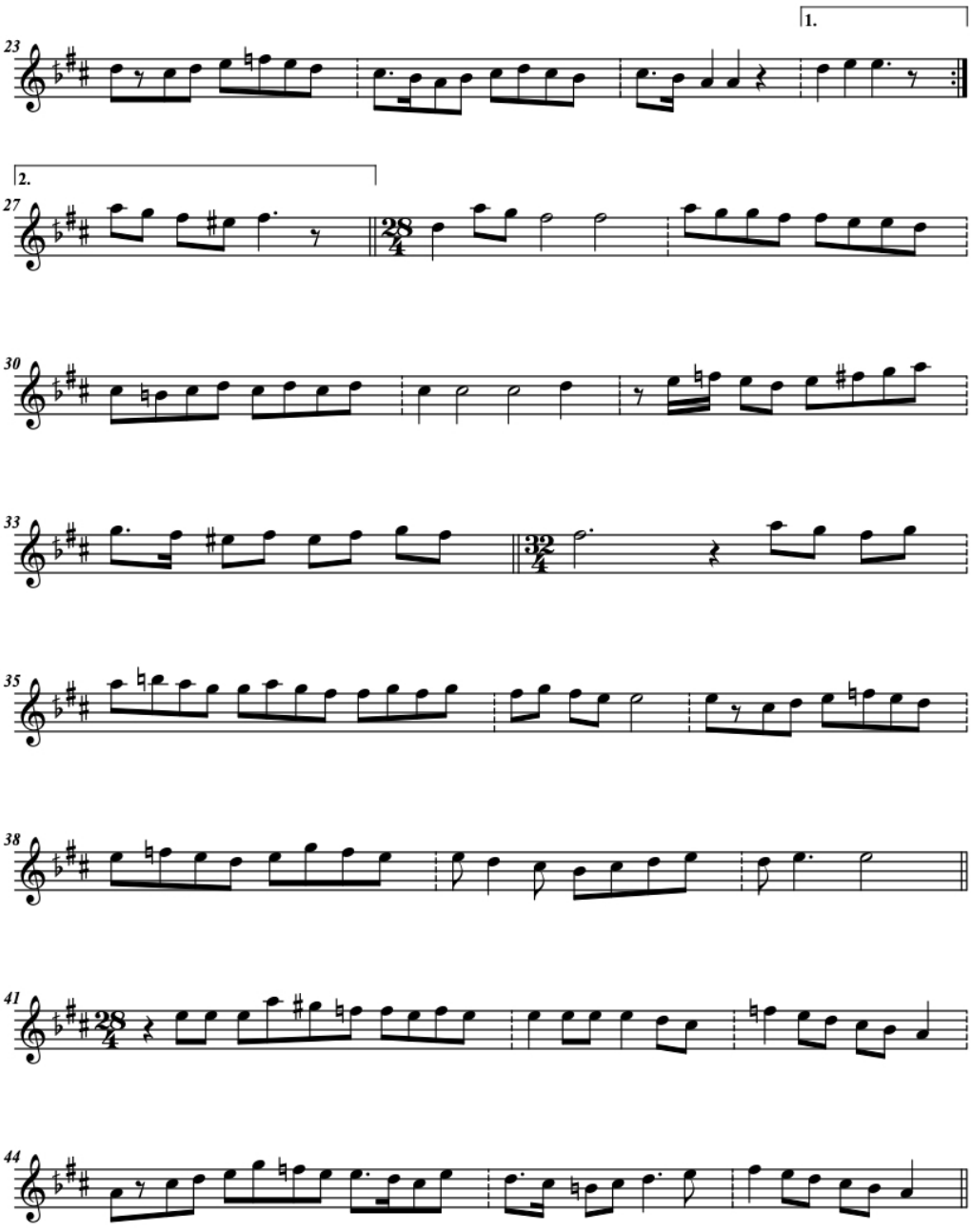
Kaynak: https://www.salihbora.com/notalarimiz/hicaz-notalari/yine-tab-i-nigah-i-hayrete-esk-i-kuhul-cekdim-notasi/
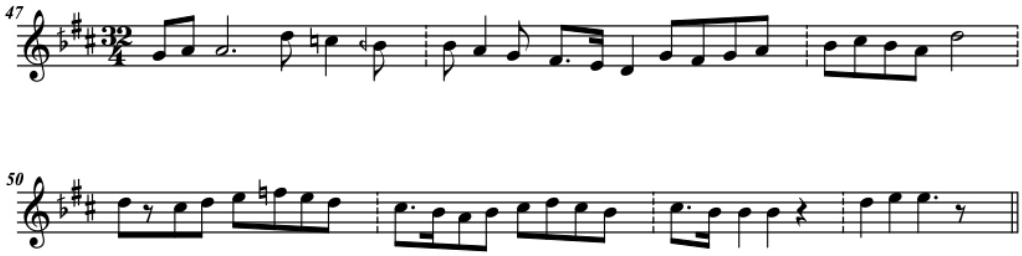
Hicaz Beste
Yine Tâb-ı Nigah-ı Hayrete

Darbeyn

Ebubekir Ağa




1.
23
2.
27
28/4
30
33
32/4
35
38
41
28/4
44
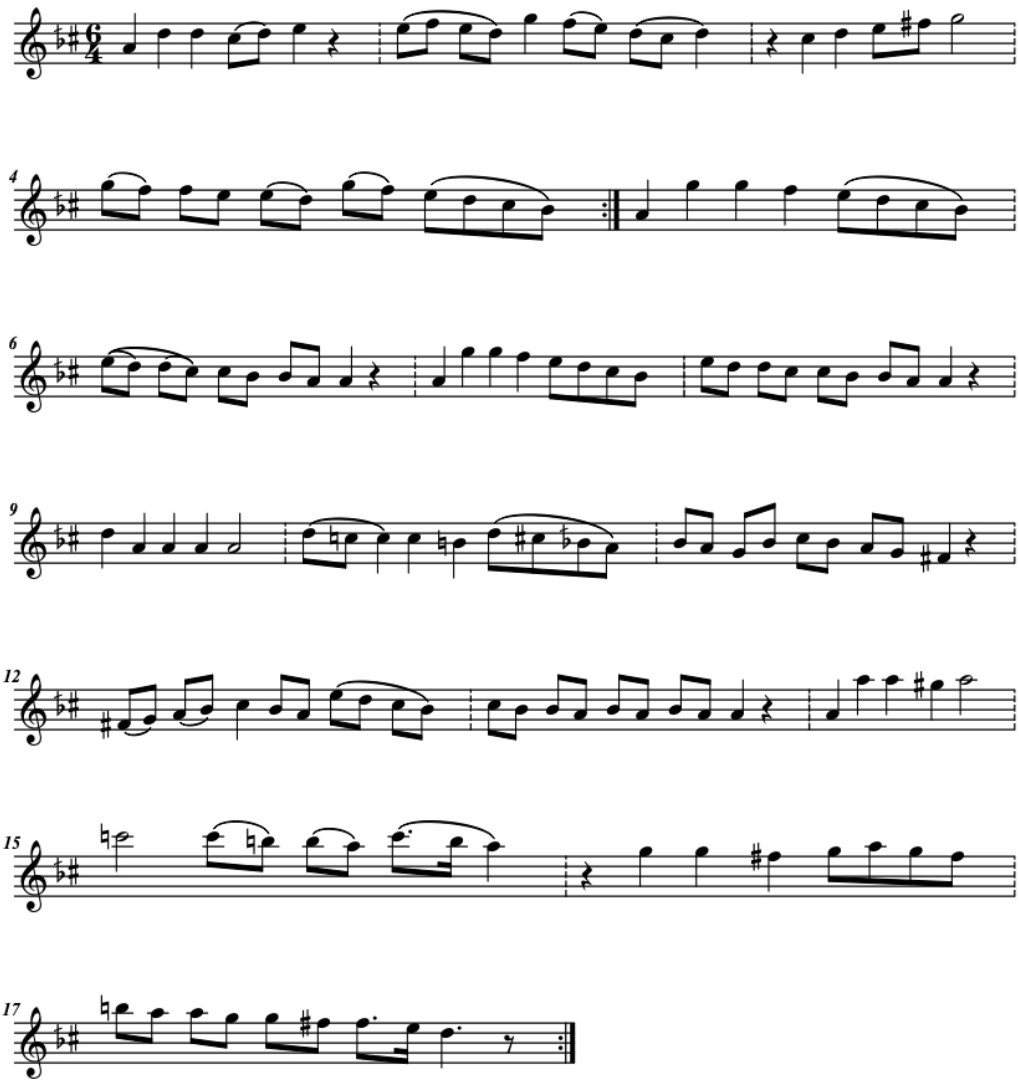

47
50

Eser No: 35

Kaynak: https://divanmakam.com/forum/erbabi-ile-suzis-i-daga-alisirdur-ebu-bekir-aga-hicaz.13451/

Hicaz Yürük Semaî
Erbâbı ile Sûz-i Güdâze Alışıktır

Ebubekir Ağa
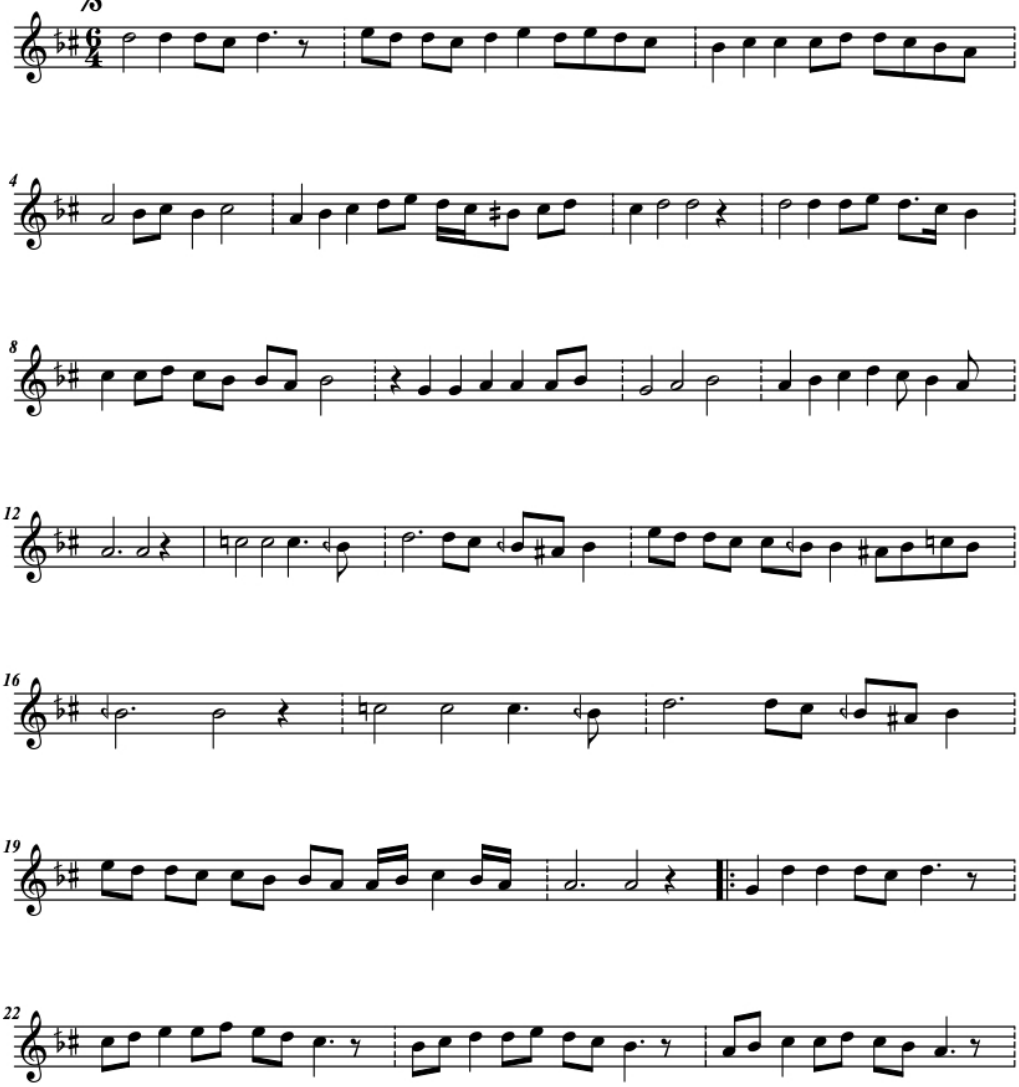


Eser No: 36
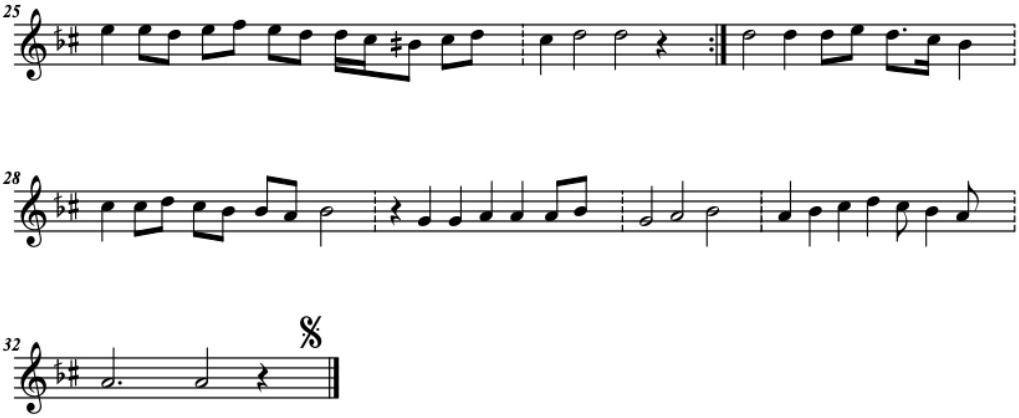
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/nideyim_sahni_ney.pdf

Hicaz Humâyûn Nakış
Nideyim Sahn-ı Çemen Seyrini Cananım Yok

Yürük Semaî

Hacı Sadullah Ağa




25
28
32
𝄋
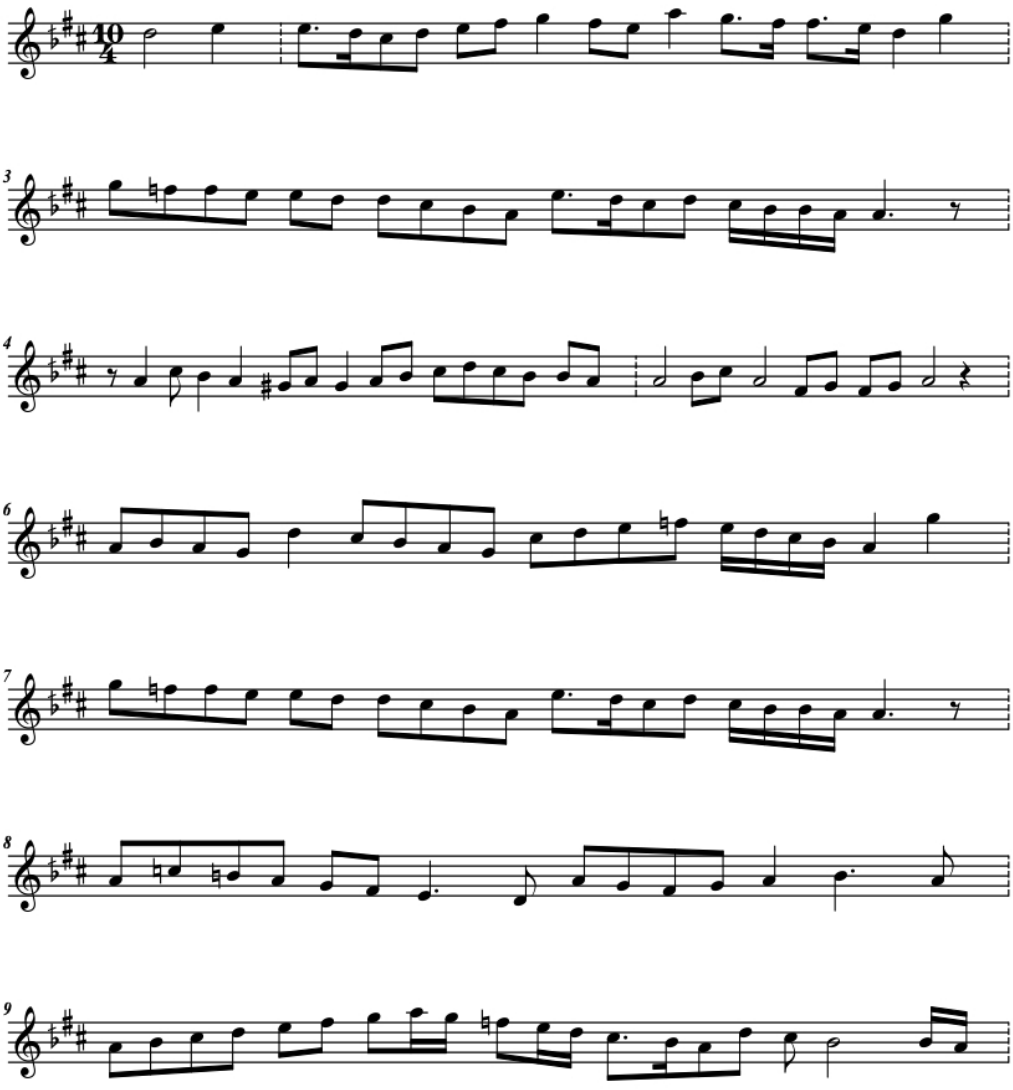
Eser No: 37
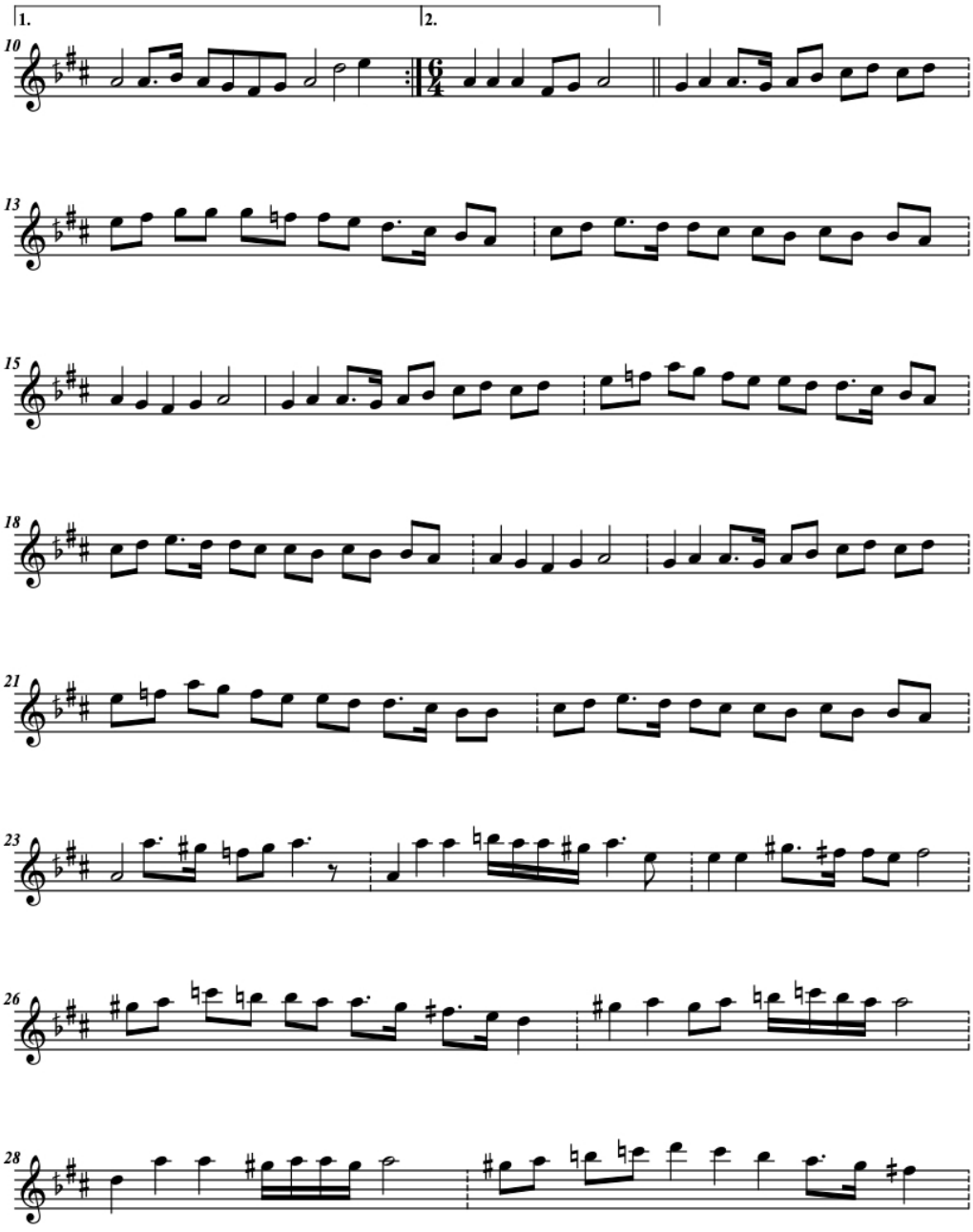
KAYNAK: Kaynak: https://divanmakam.com/forum/ser-dag-i-gonul-taze-acilmis-gulumuzdur-abdurrahim-dede-hafiz-seyda-hicaz.32283/
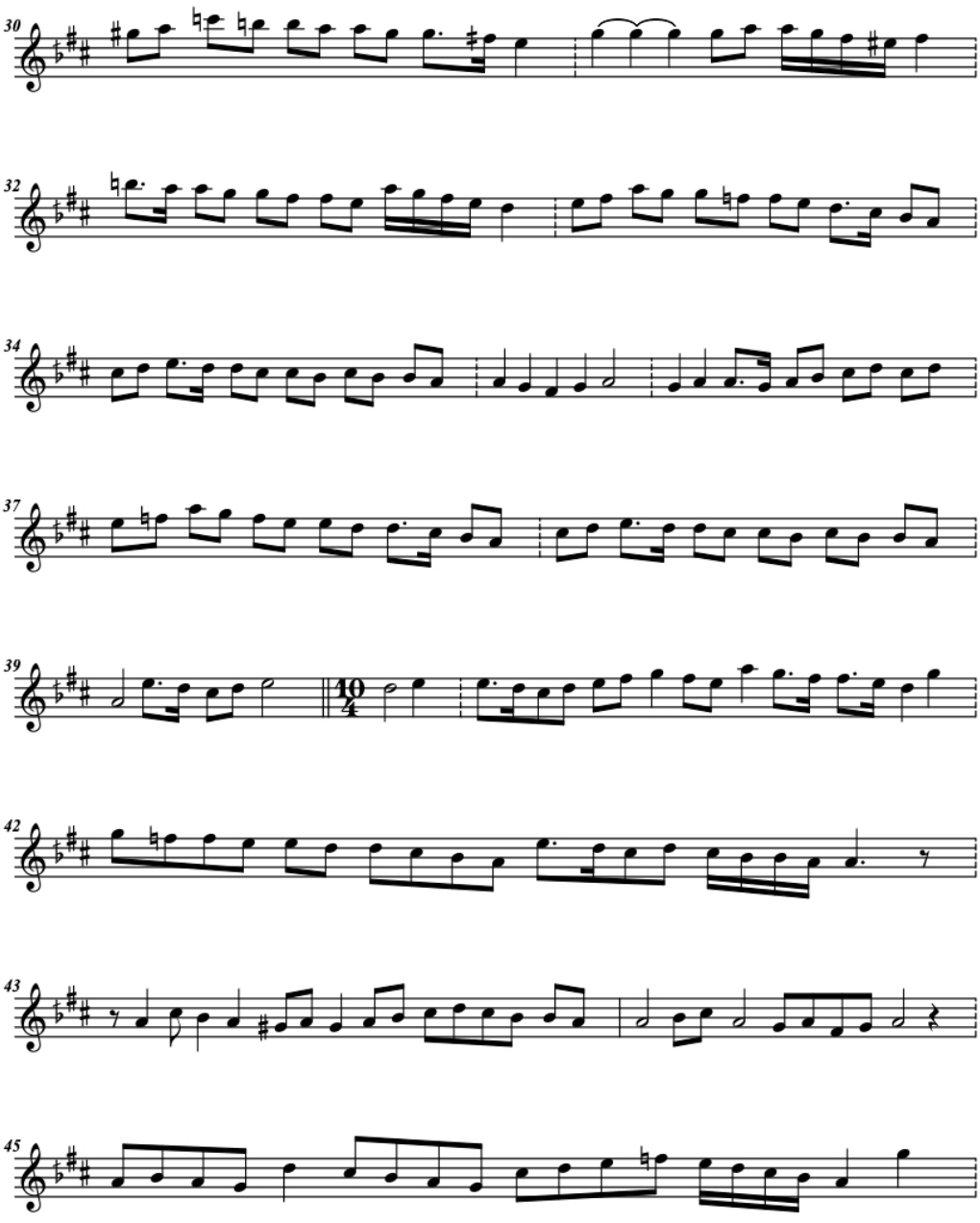
Hicaz Ağır Semaî
Ser Dağ-ı Gönül Taze Açılmış Gülümüzdür
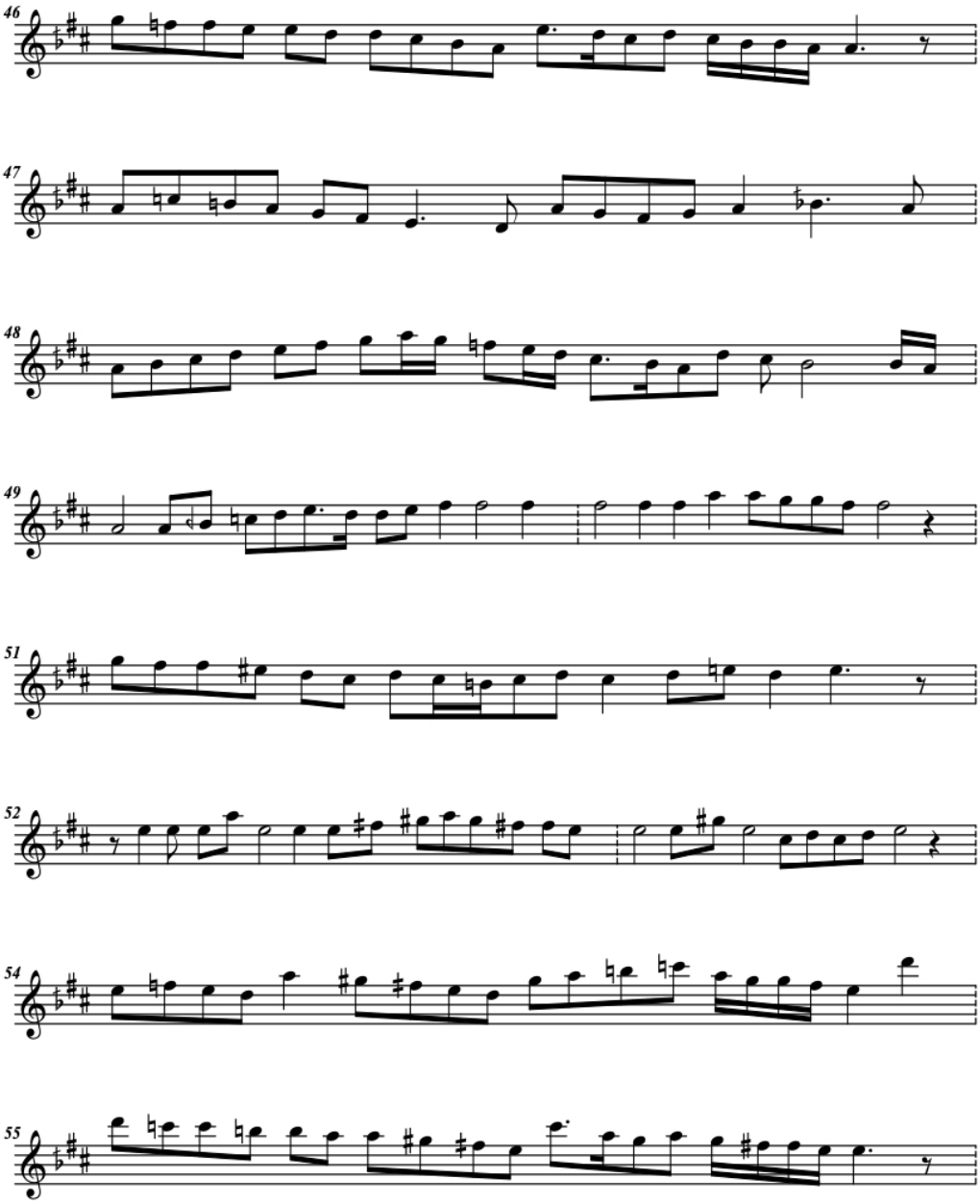
Ağır Aksak Semaî
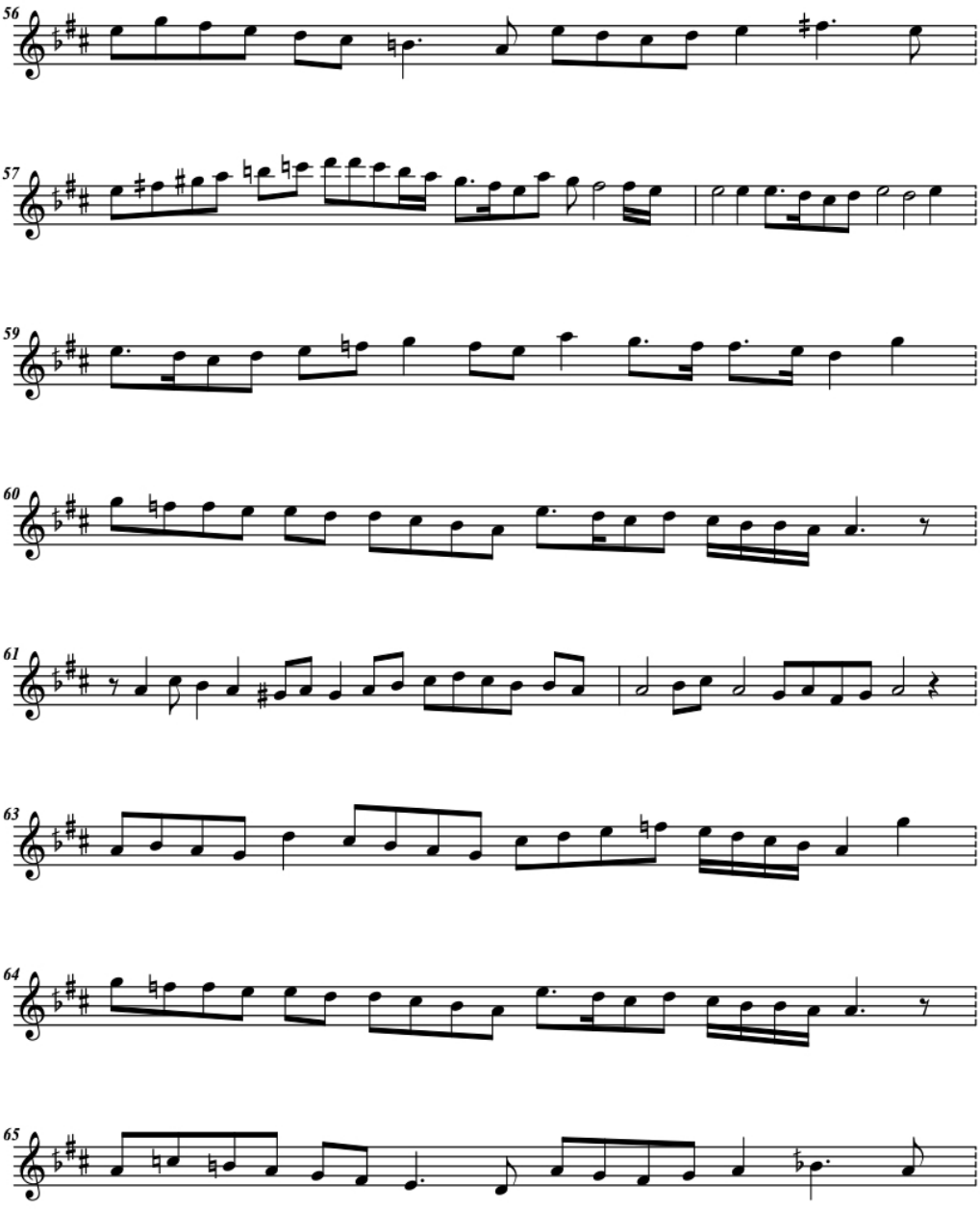
HAFIZ ŞEYDA ABDURRAHİM DEDE
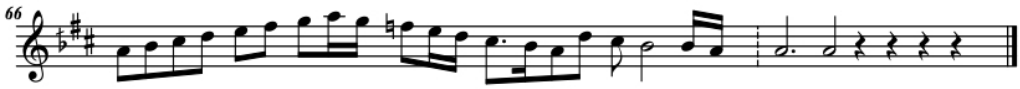



1.
2.
10
13
15
18
21
23
26
28


30
32
34
37
39
10
4
42
43
45


46
47
48
49
51
52
54
55


56
57
59
60
61
63
64
65
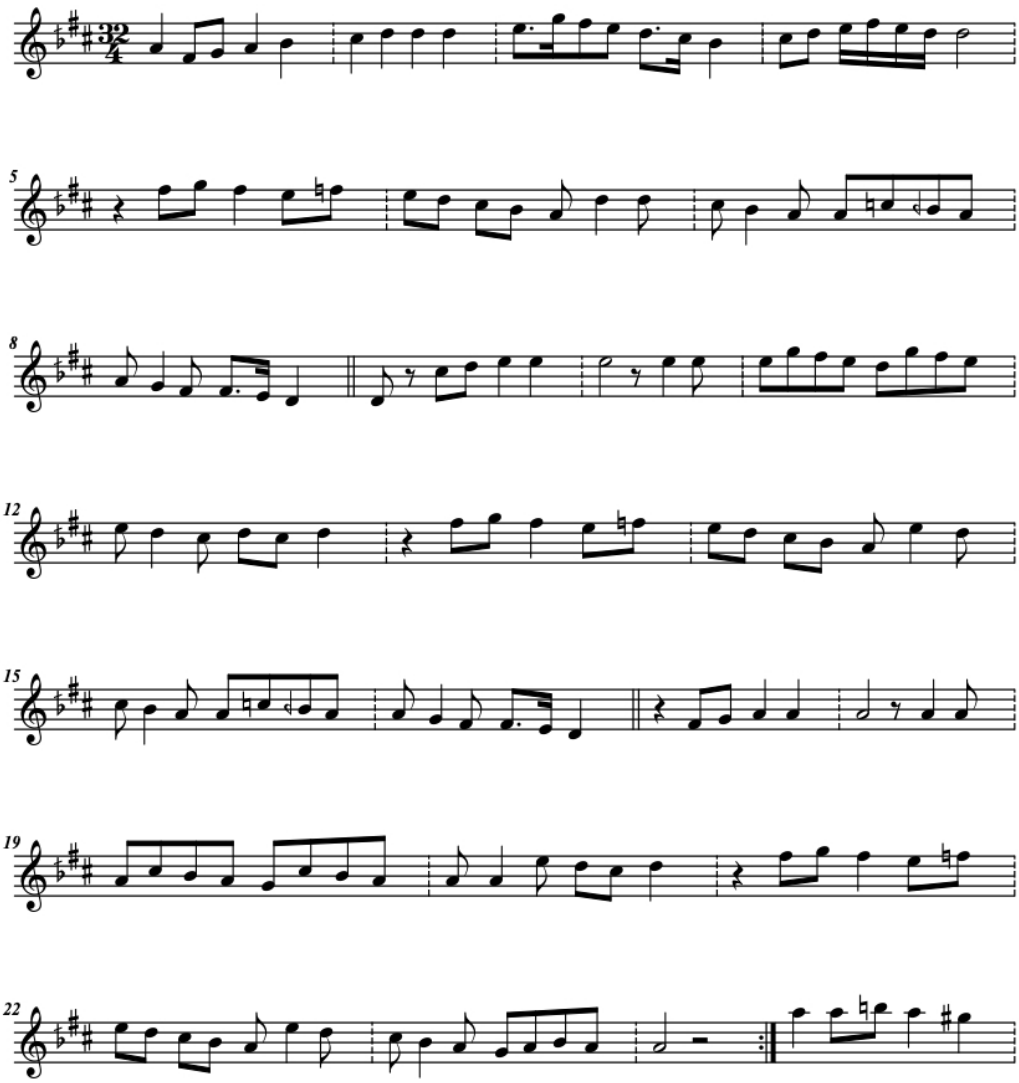

66
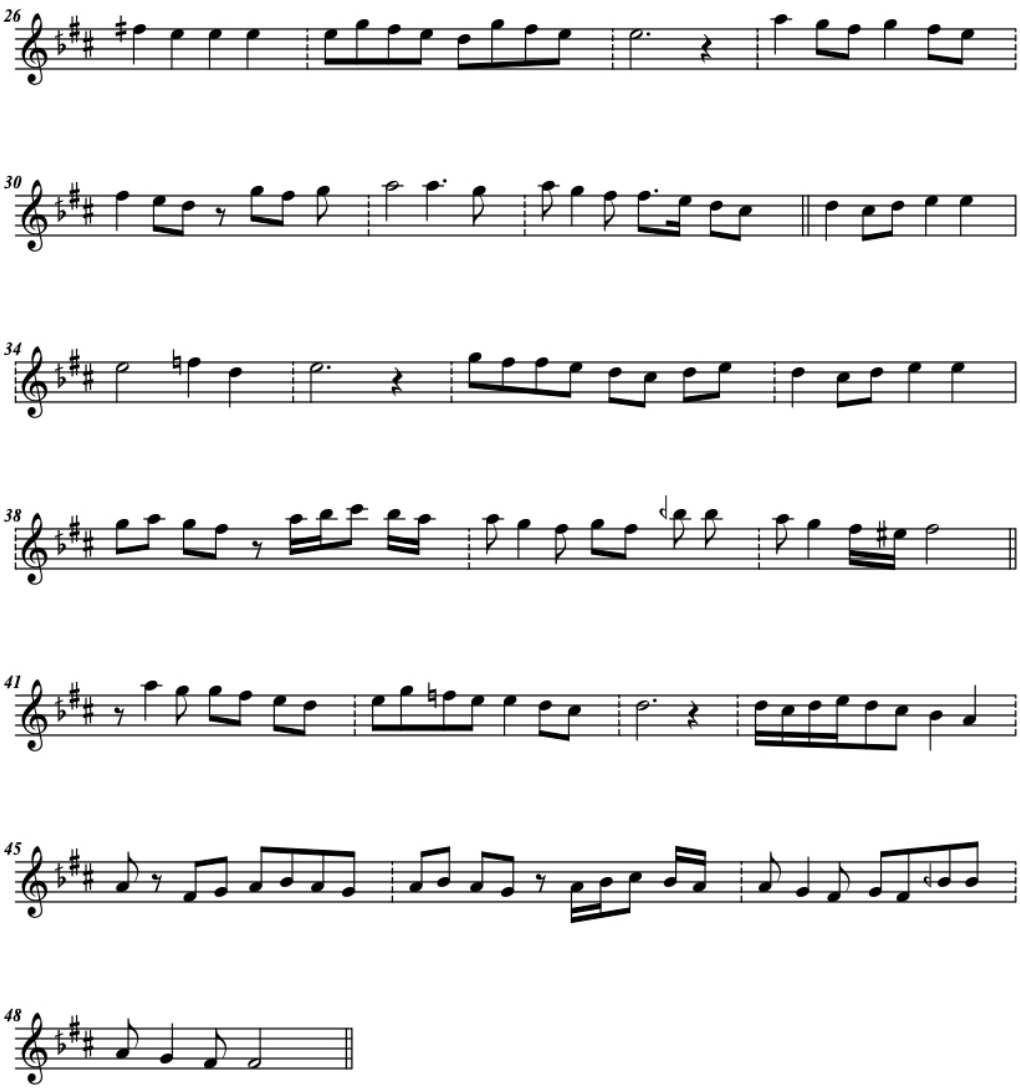
Eser No: 38

Kaynak: https://www.yedinota.com/beste/dusse-zulfunden-arak-ruhsar-i-canan-ustune-3735

Hicaz Beste
Düşse Zülfünden Arak Ruhsâr-ı Canân Üstüne

Muhammes — Halil Efendi
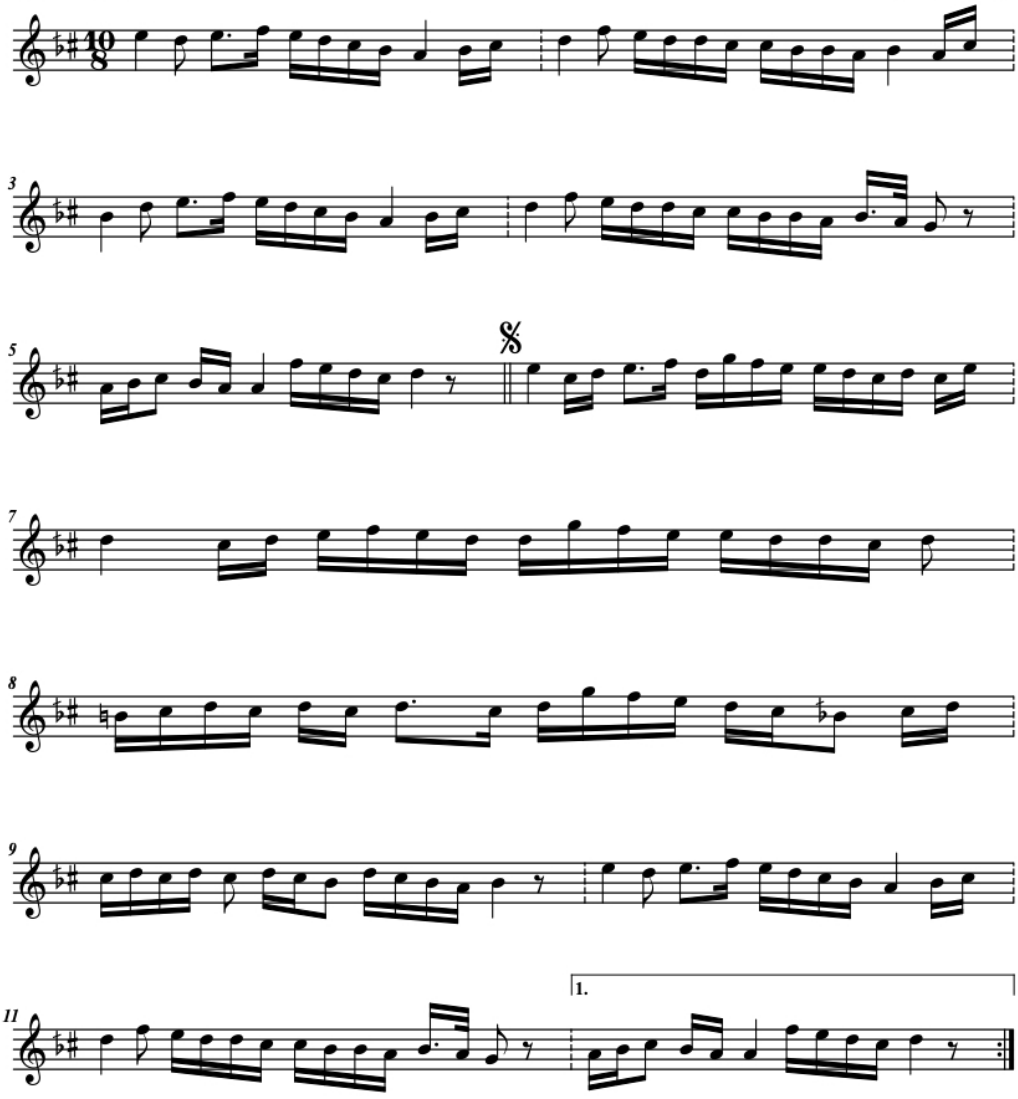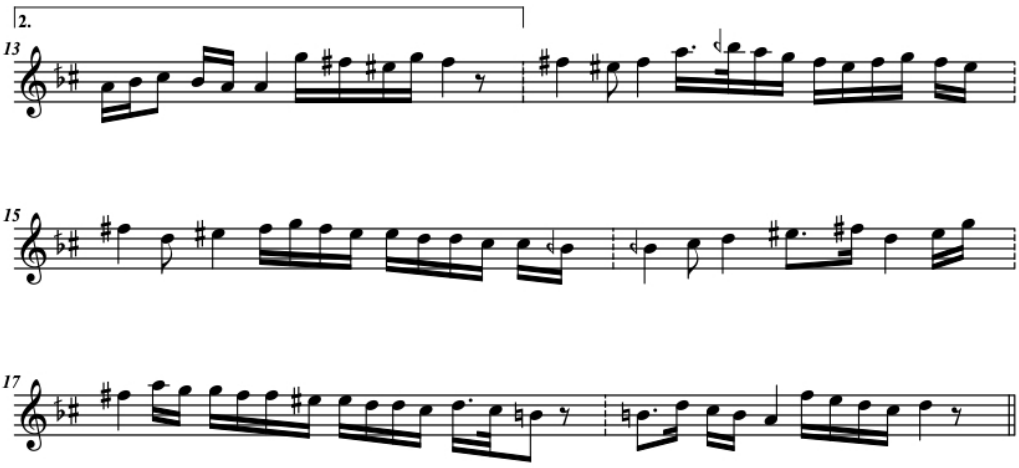



26
30
34
38
41
45
48

Eser No: 39 Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/037_hicaz_humayun/kul_oldum_bir_cefakare.pdf

Hicaz Humayun Ağır Semai
Kul Oldum Bir Cefa-kâre

Aksak Semai İbrahim Ağa




2.
13
15
17
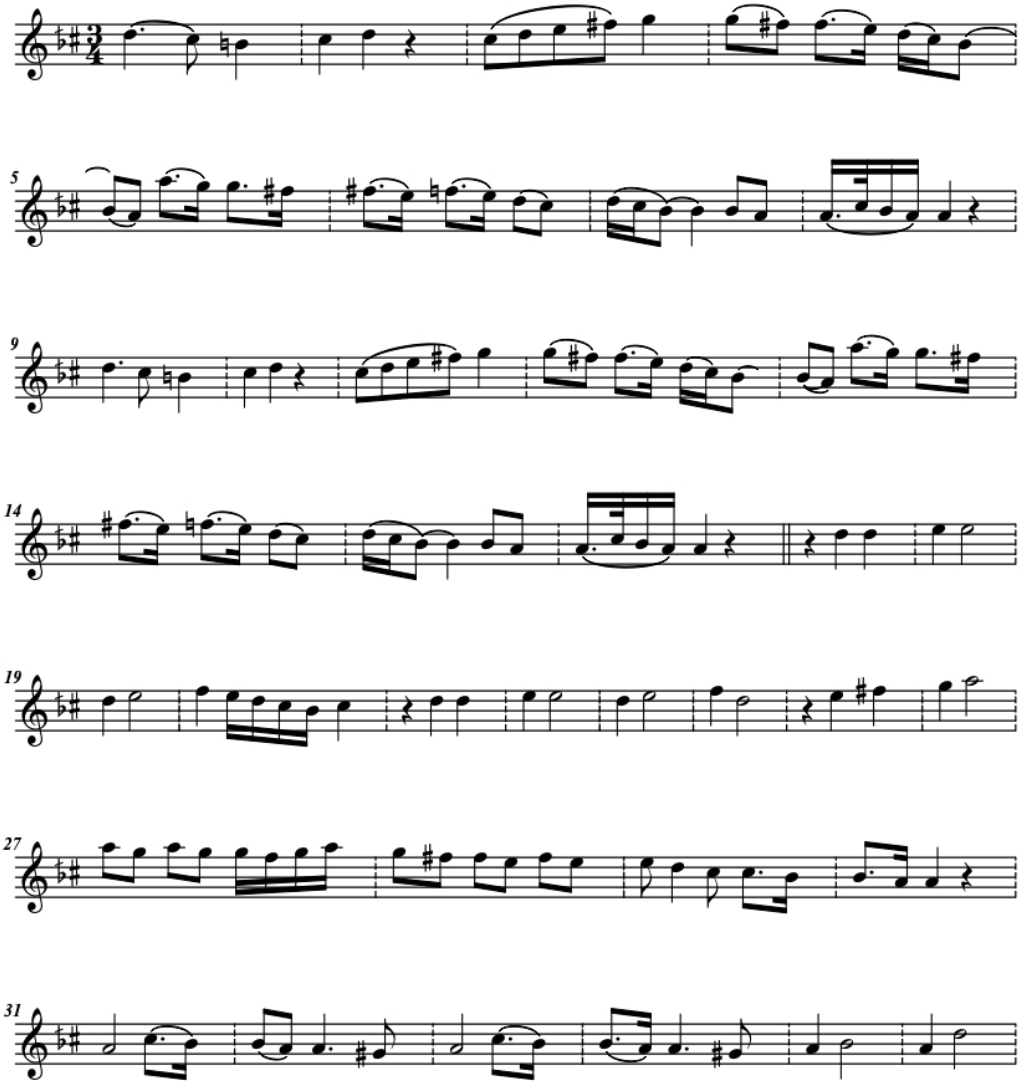
Eser No: 40
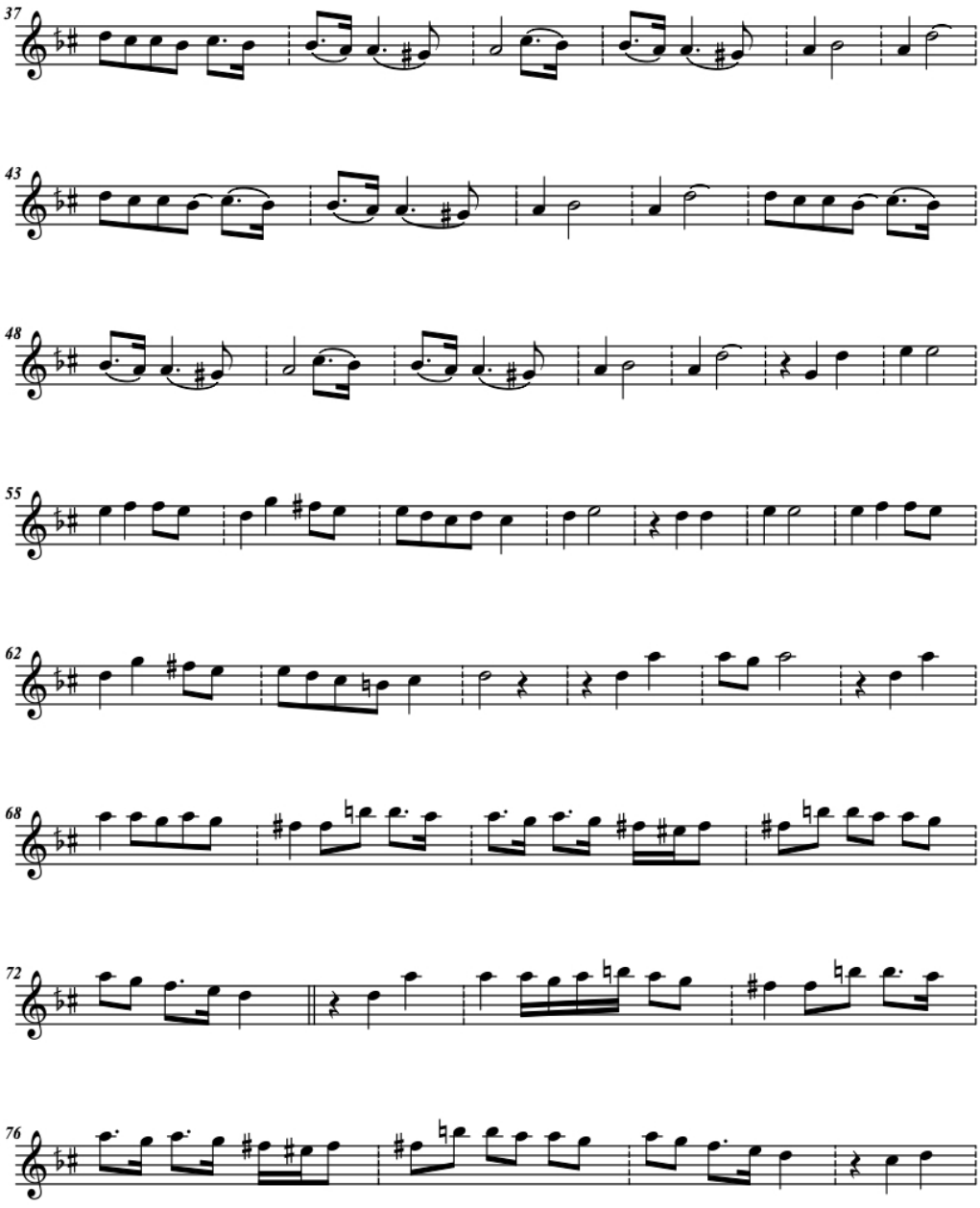
Kaynak: https://www.yedinota.com/beste/dolanam-semine-pervane-gibi-ben-senin-ah-3297
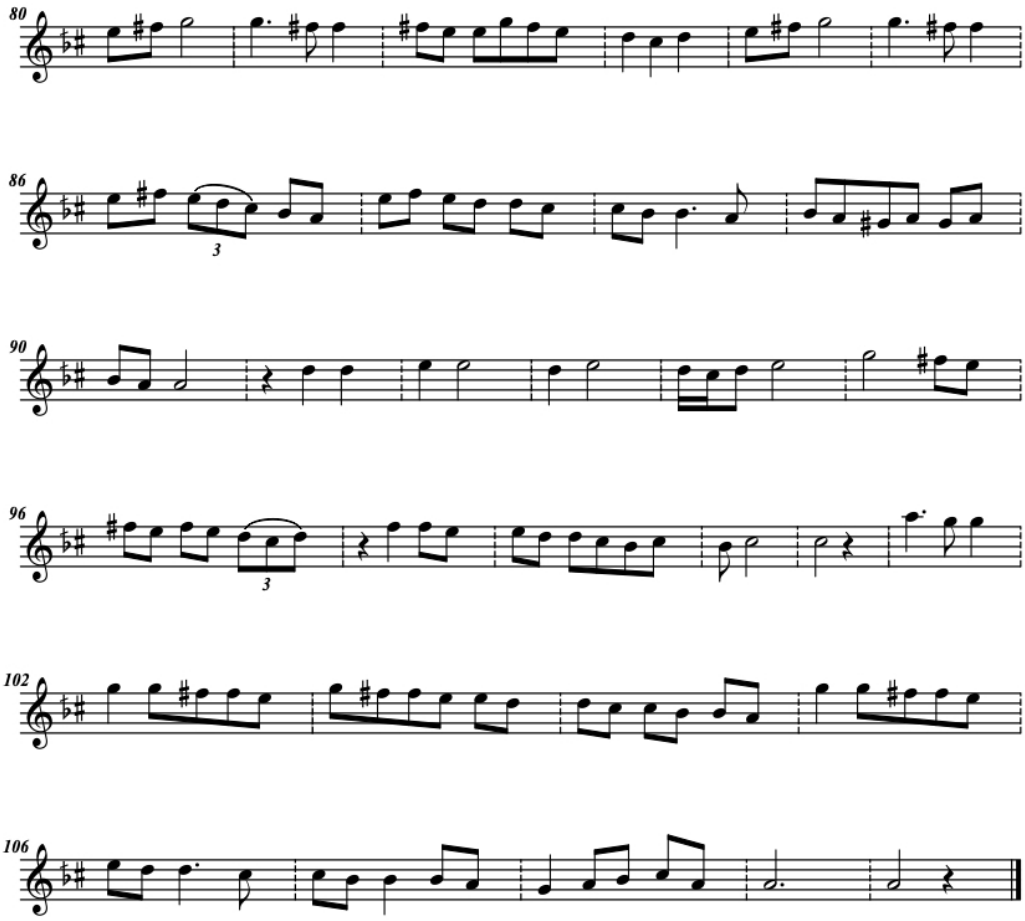
Hicaz Şarkı
Dolanam Şemine

Yürük Semaî

Kara İsmail Ağa




37
43
48
55
62
68
72
76


80
86
3
90
96
3
102
106
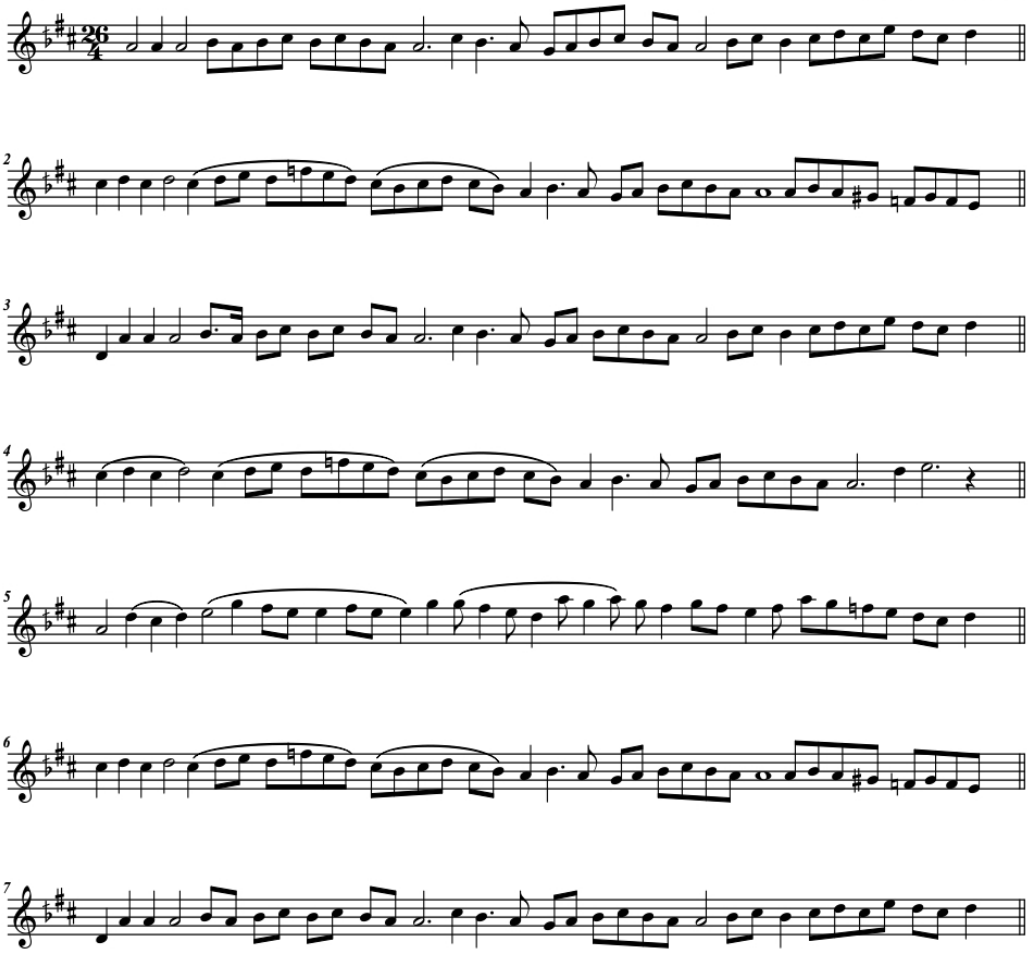
Eser No: 41
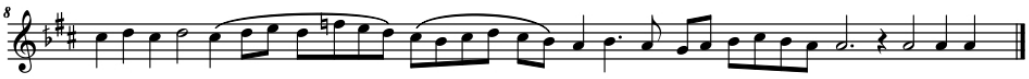
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/01_ilahiler/034_hicaz/rumda_acemde_asik_olugum.pdf

Hicaz İlahi
Rumda Acemde Aşık Olduğum

Evsat

Kazasker M. İzzet Efendi





Eser No: 42
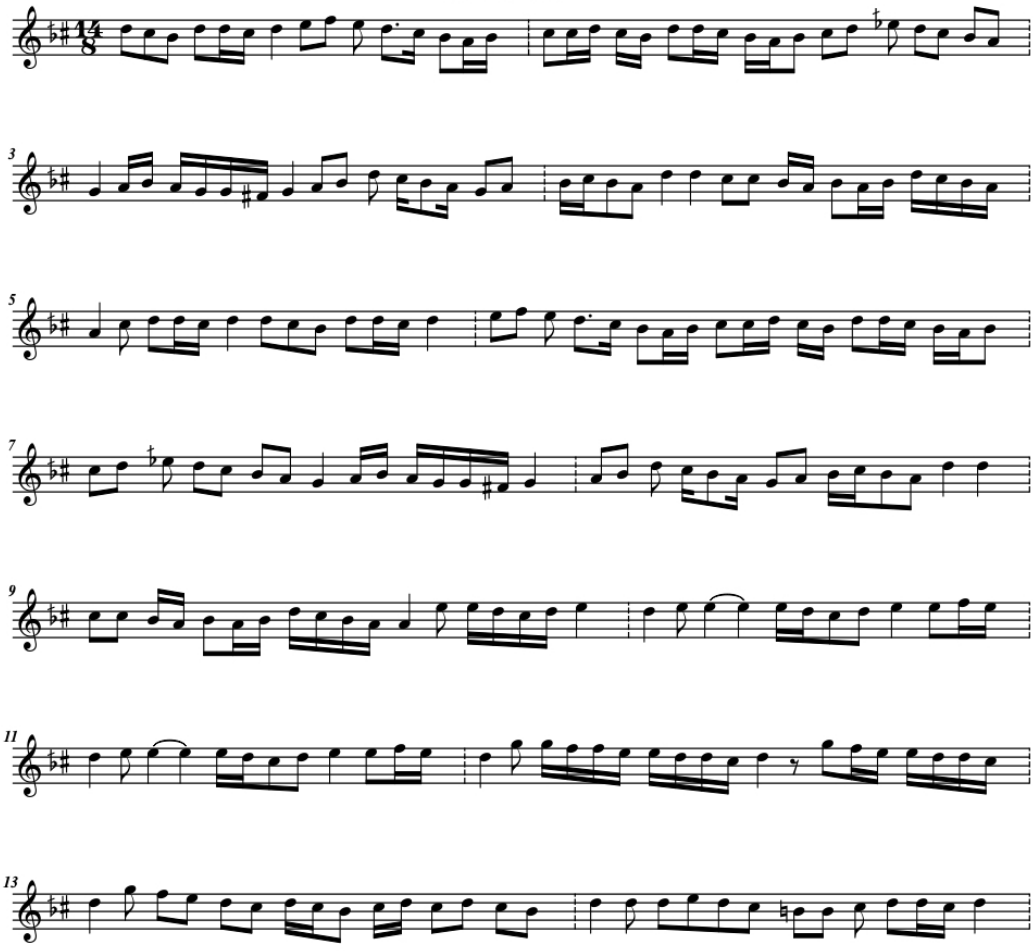
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/03_mevlevi_ayinleri/hicaz_a_abdurrahim_kunhi.pdf
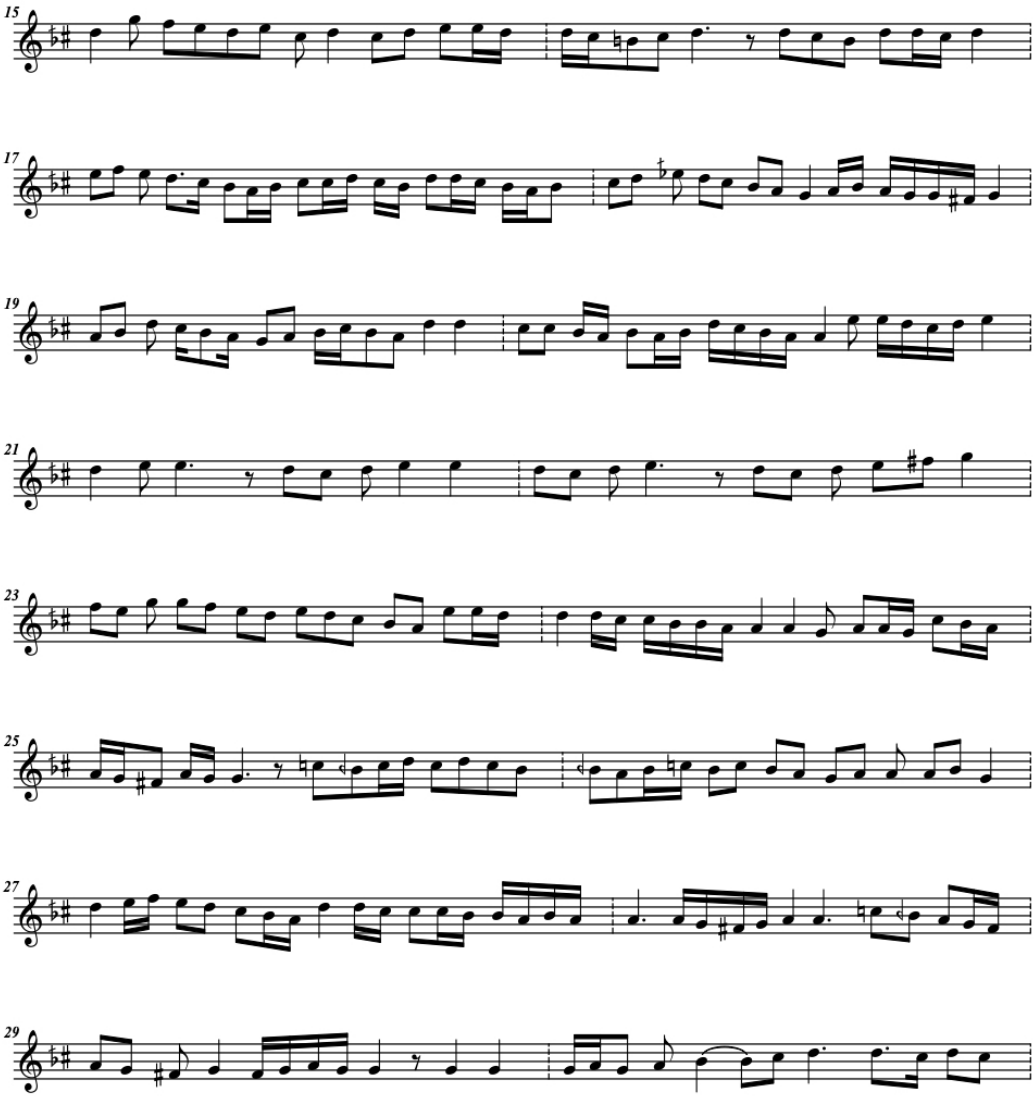
Hicaz Âyin-i Şerif-i
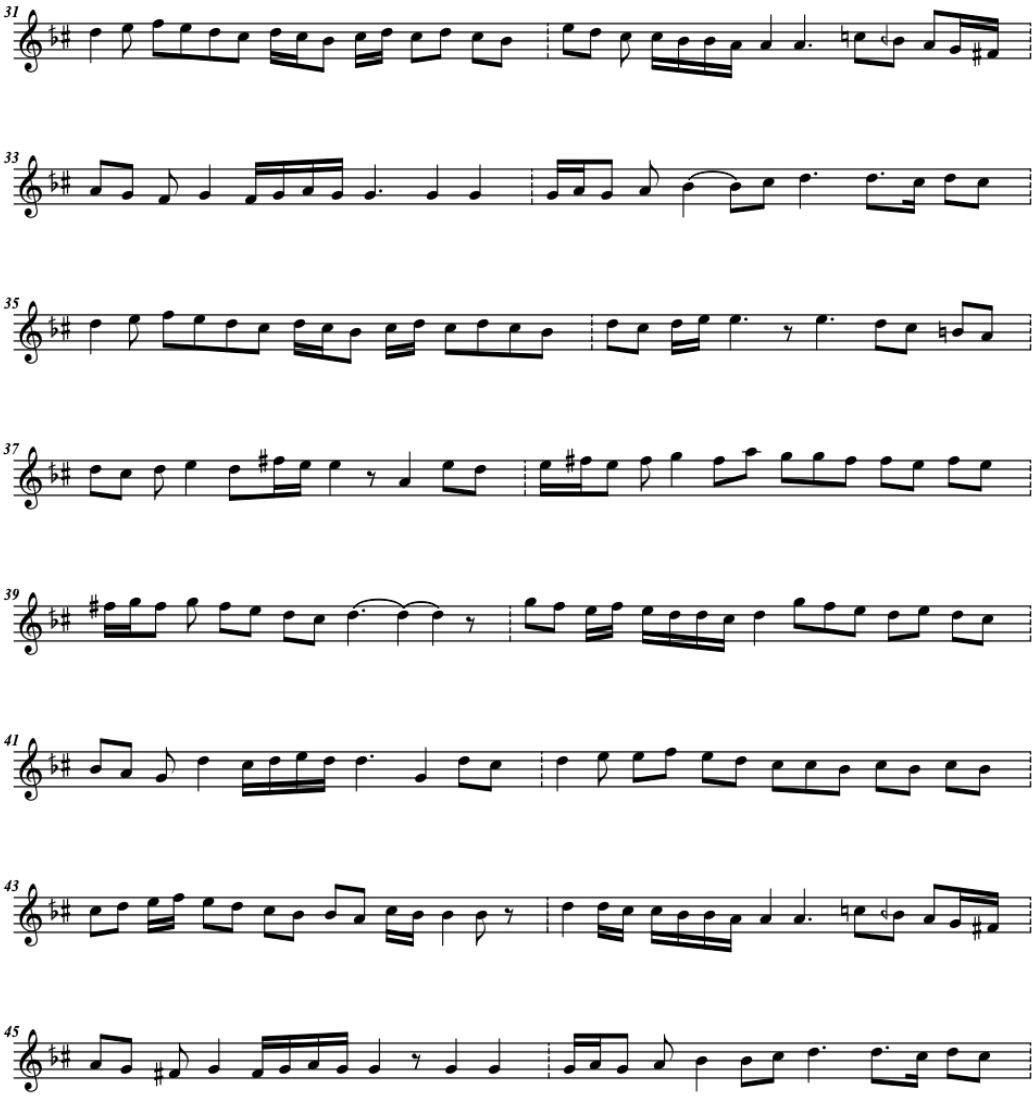
Devr-i Revân
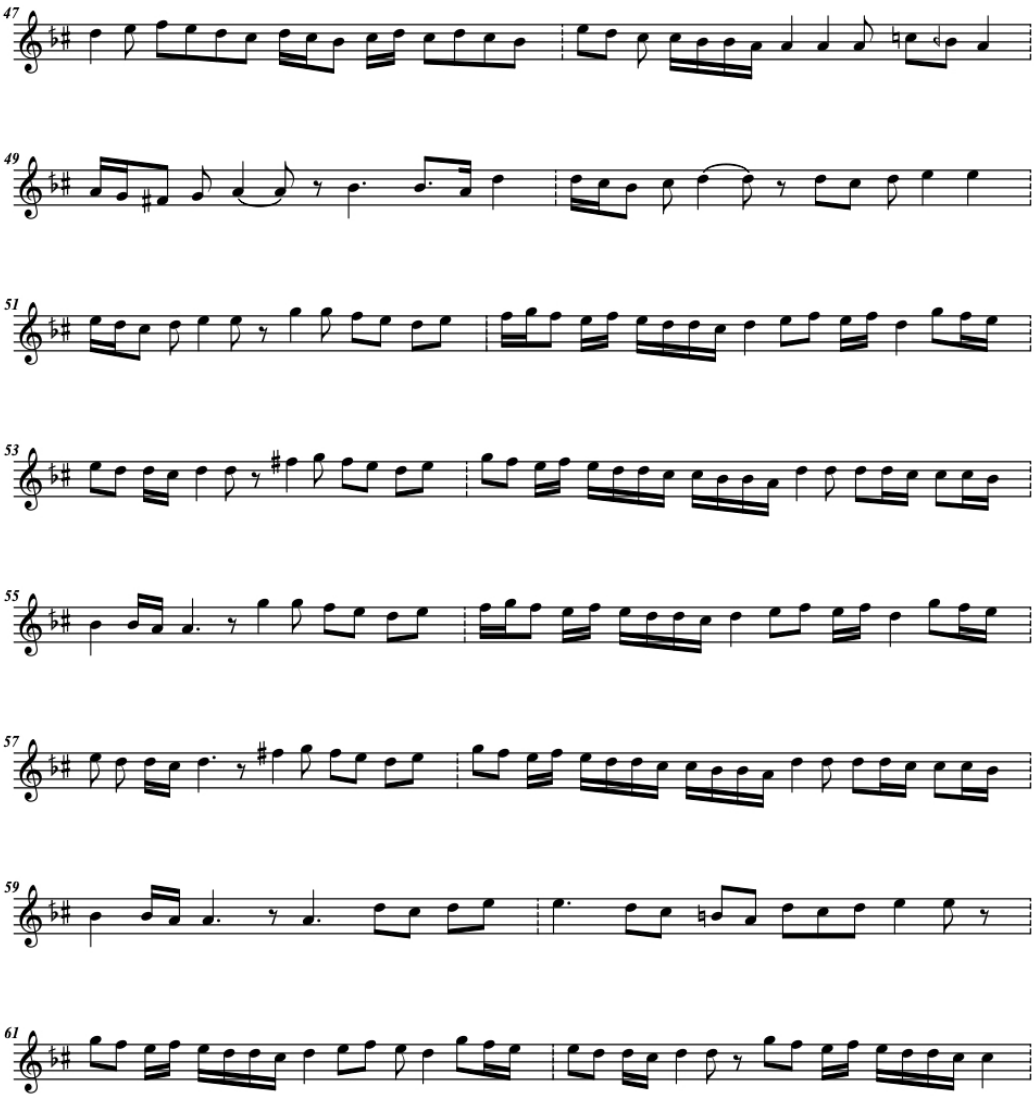
Künhi Abdurrahim Dede
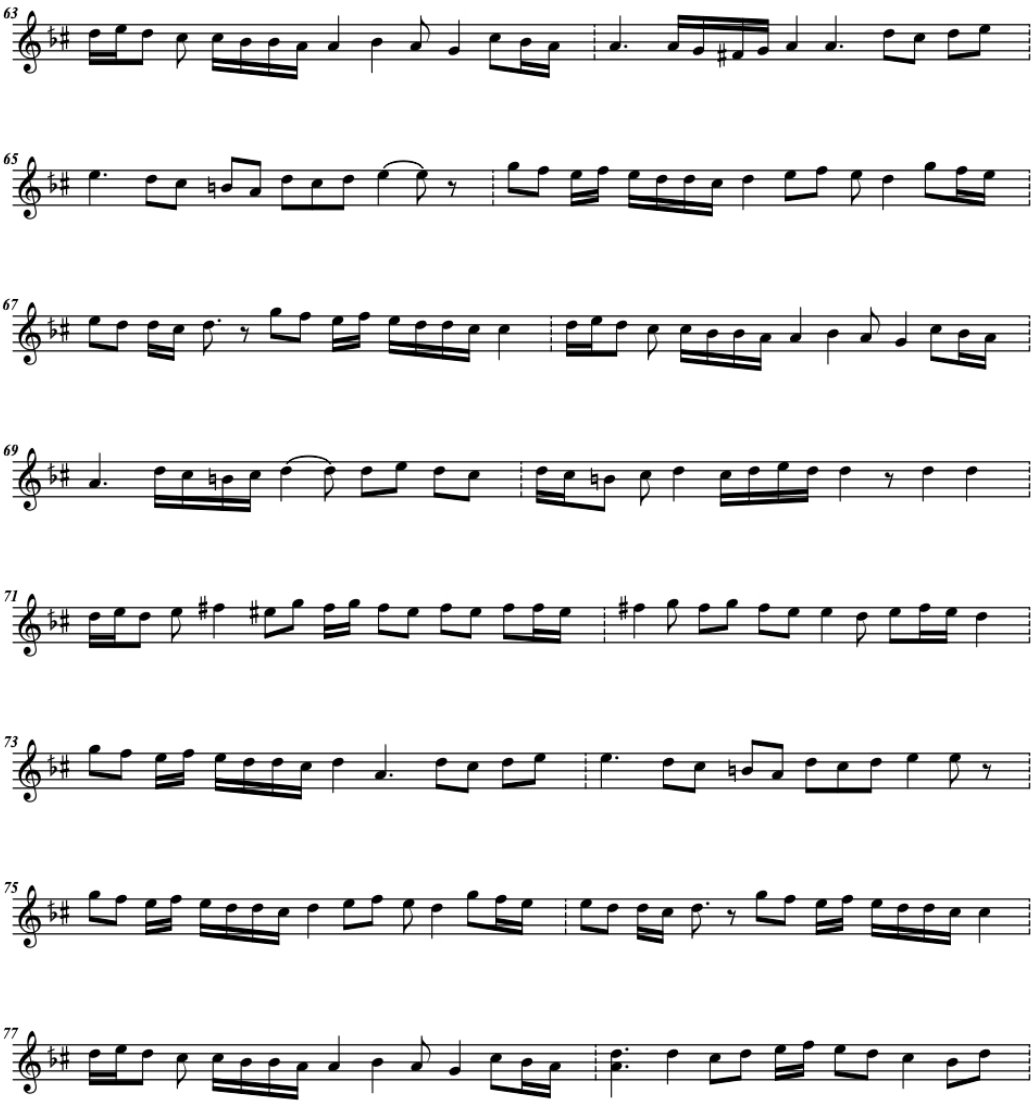
Birinci Selam
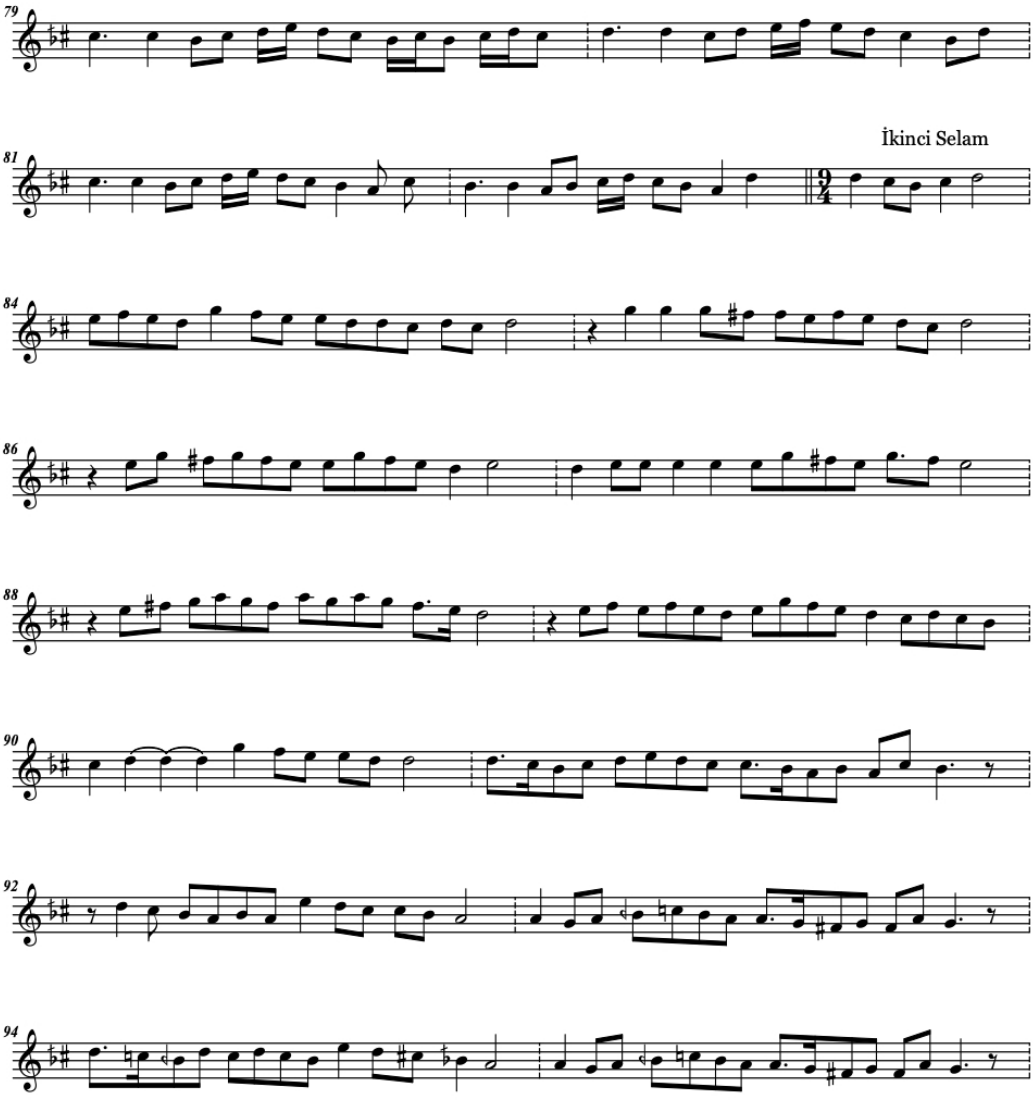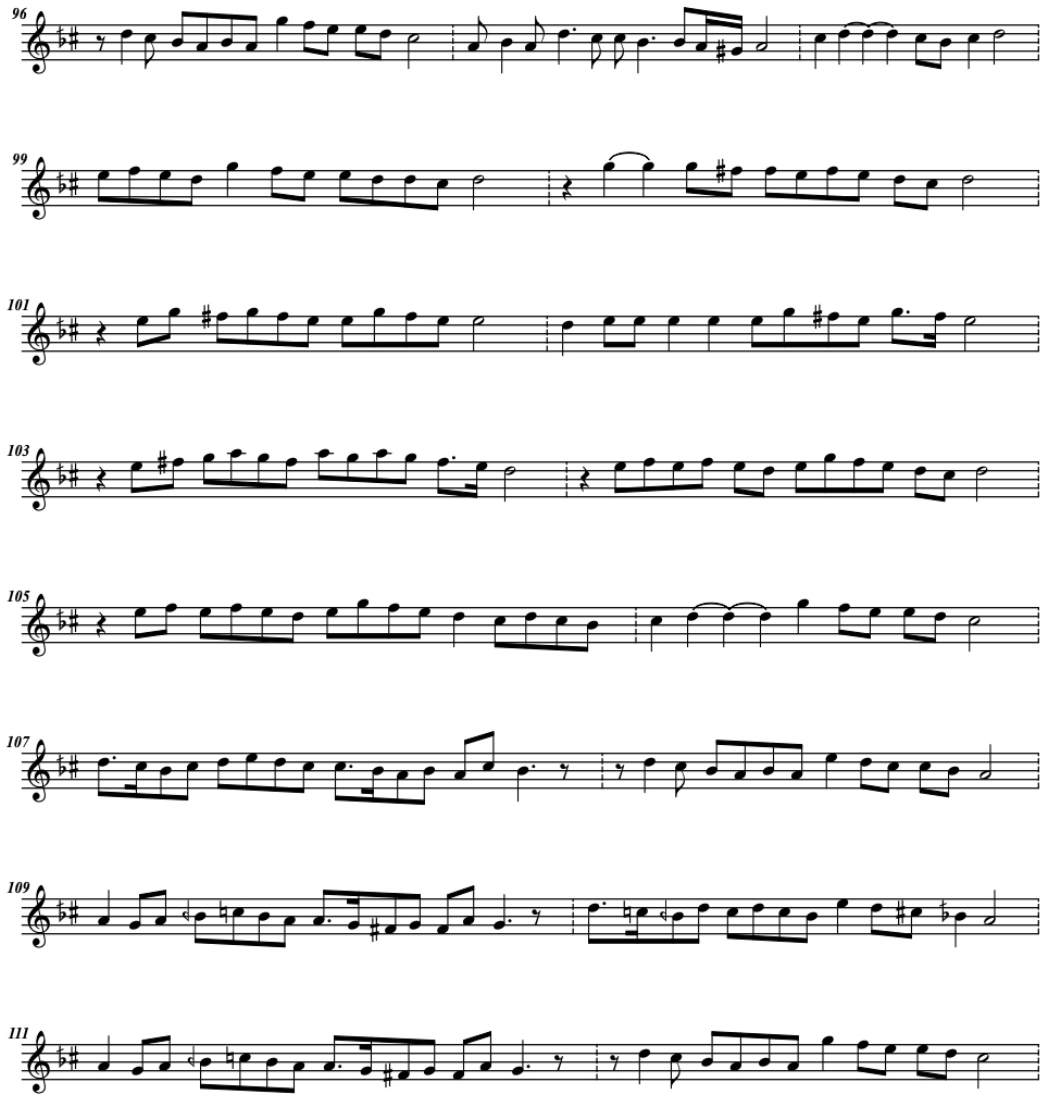



15
17
19
21
23
25
27
29
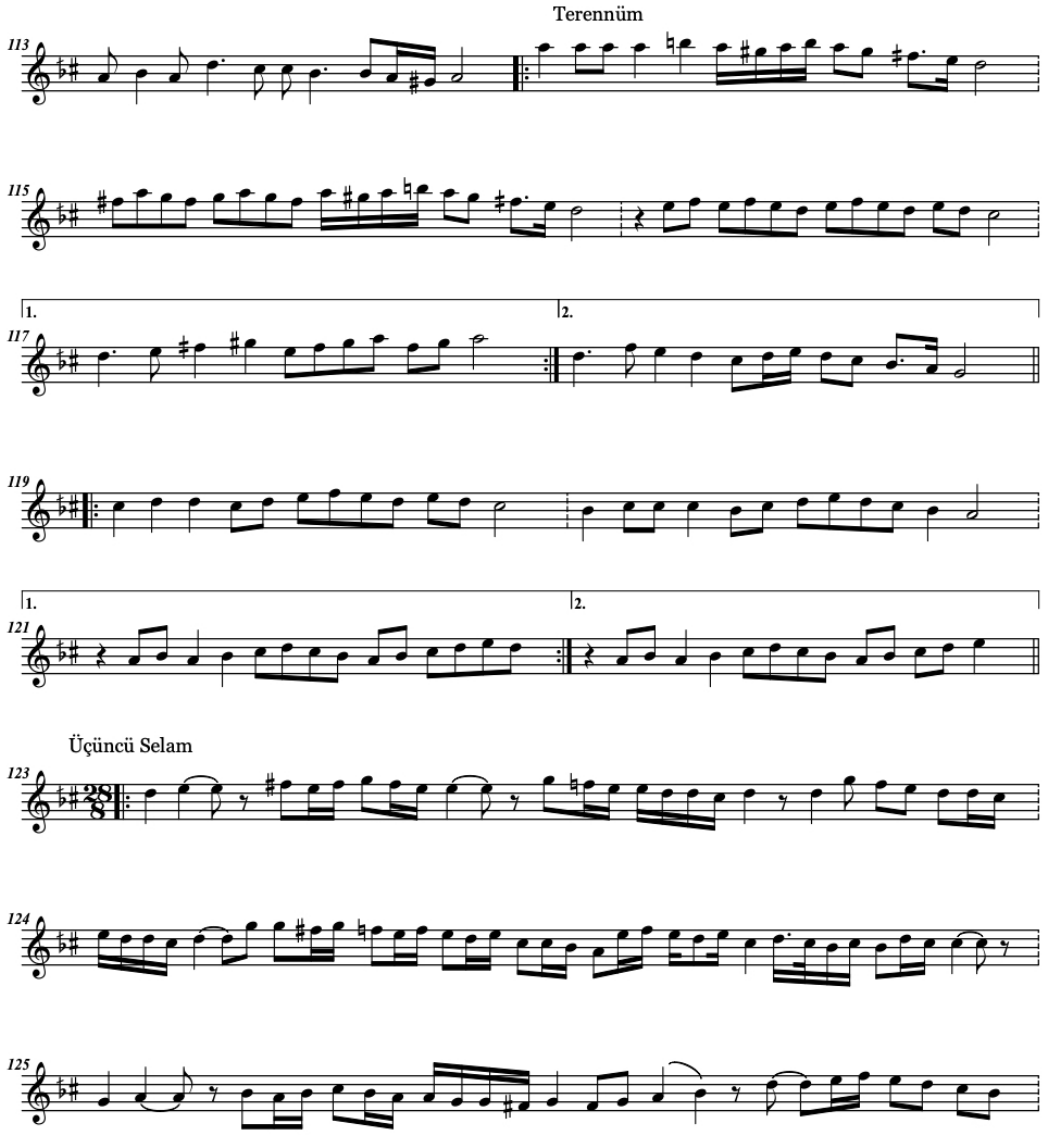

31
33
35
37
39
41
43
45

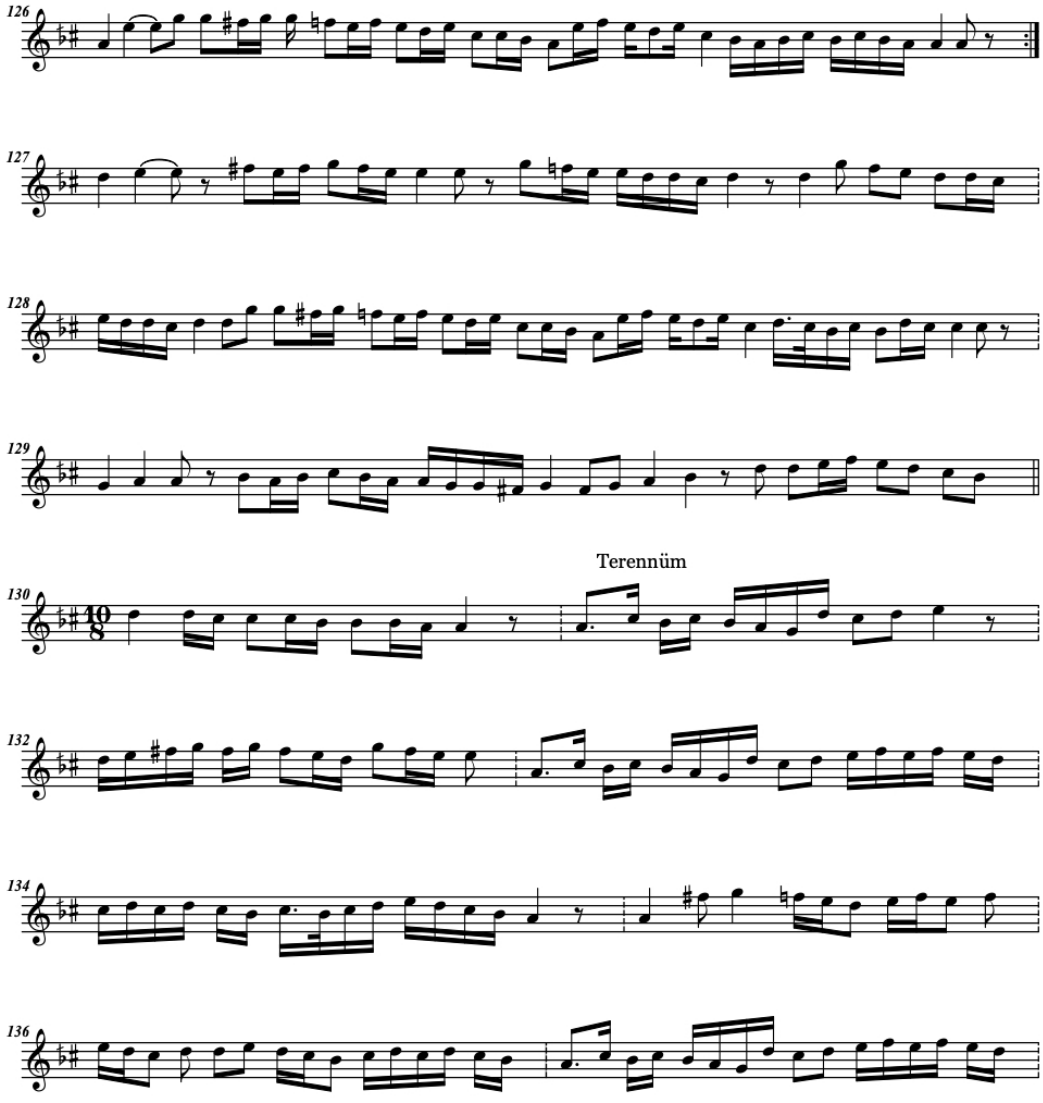

47
49
51
53
55
57
59
61

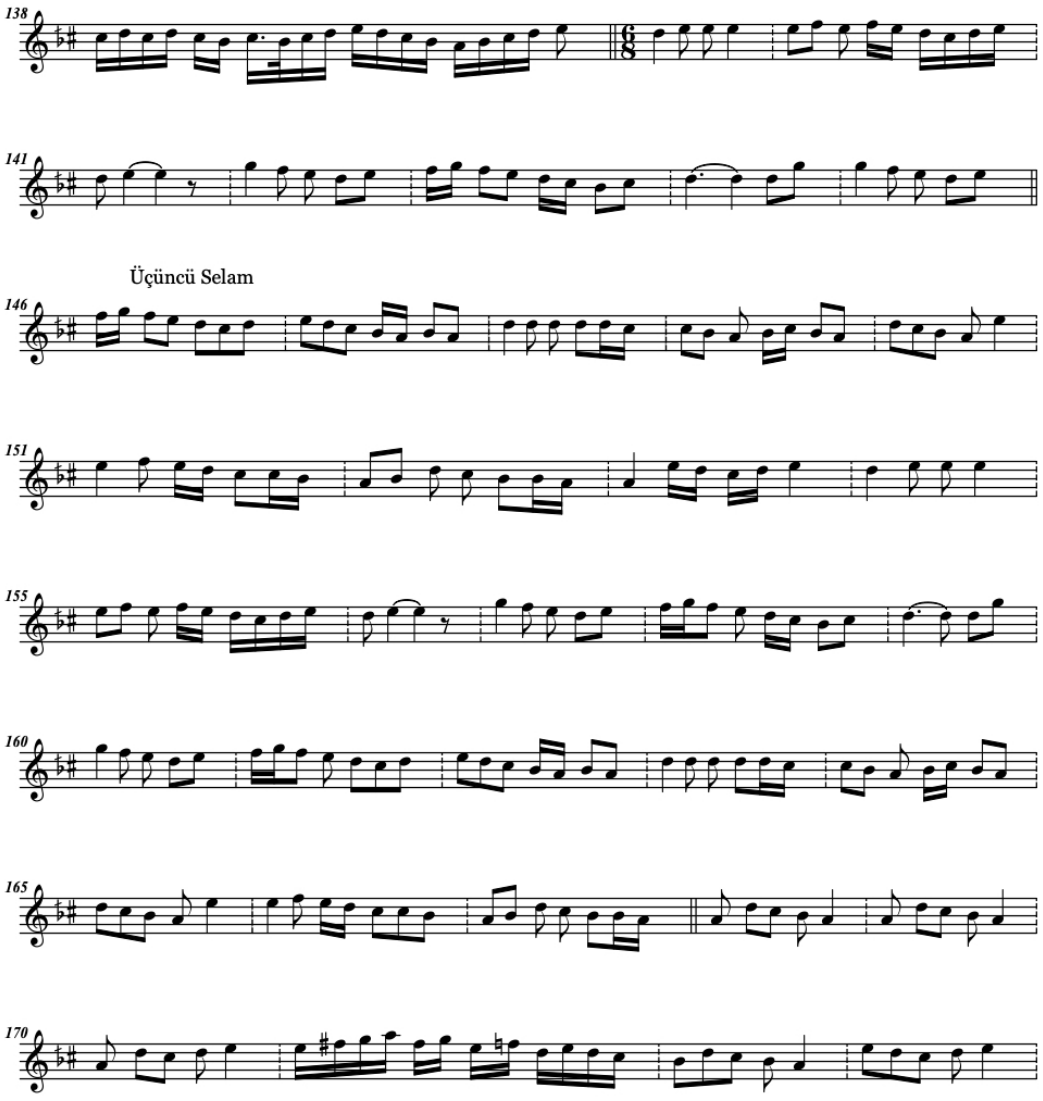

63
65
67
69
71
73
75
77
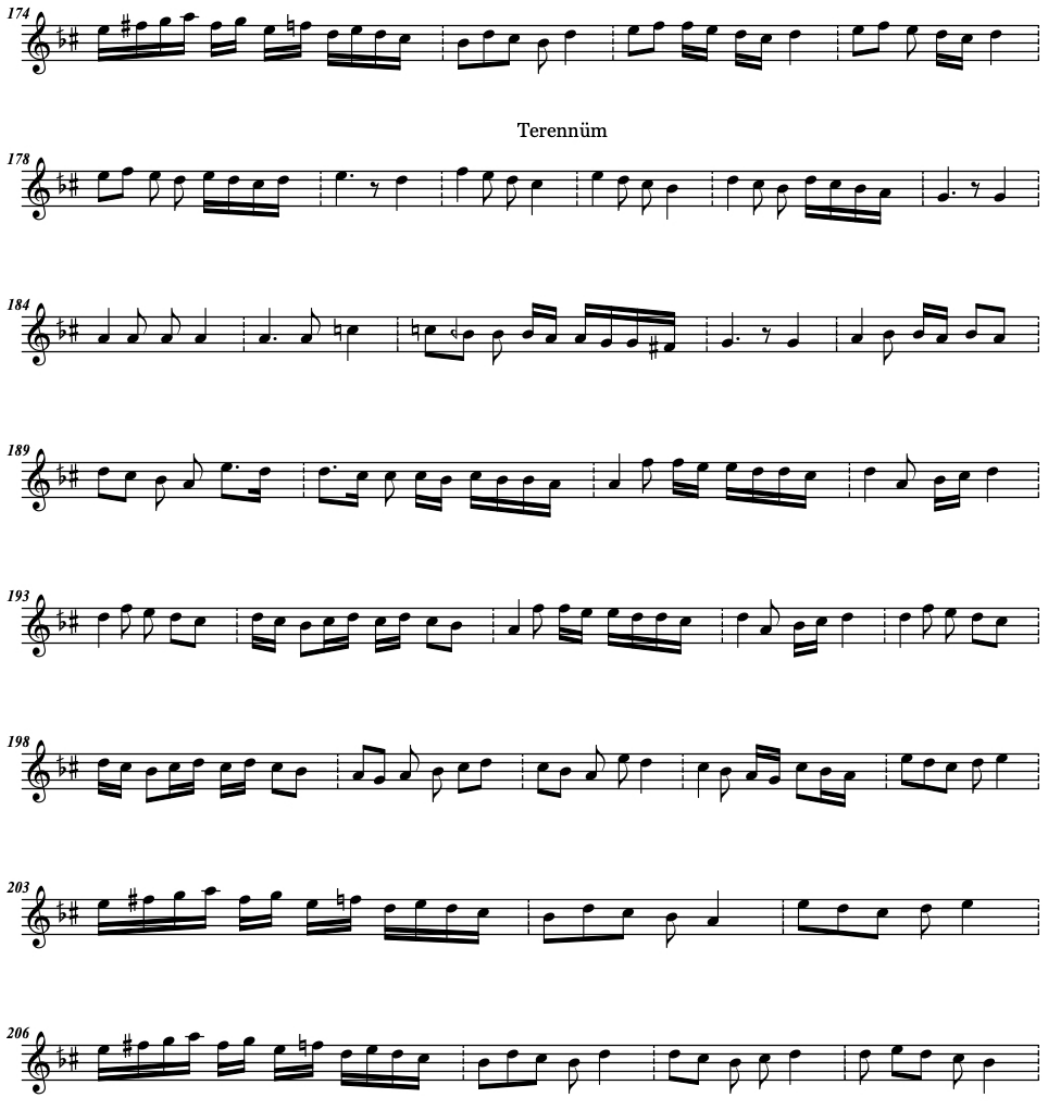

İkinci Selam

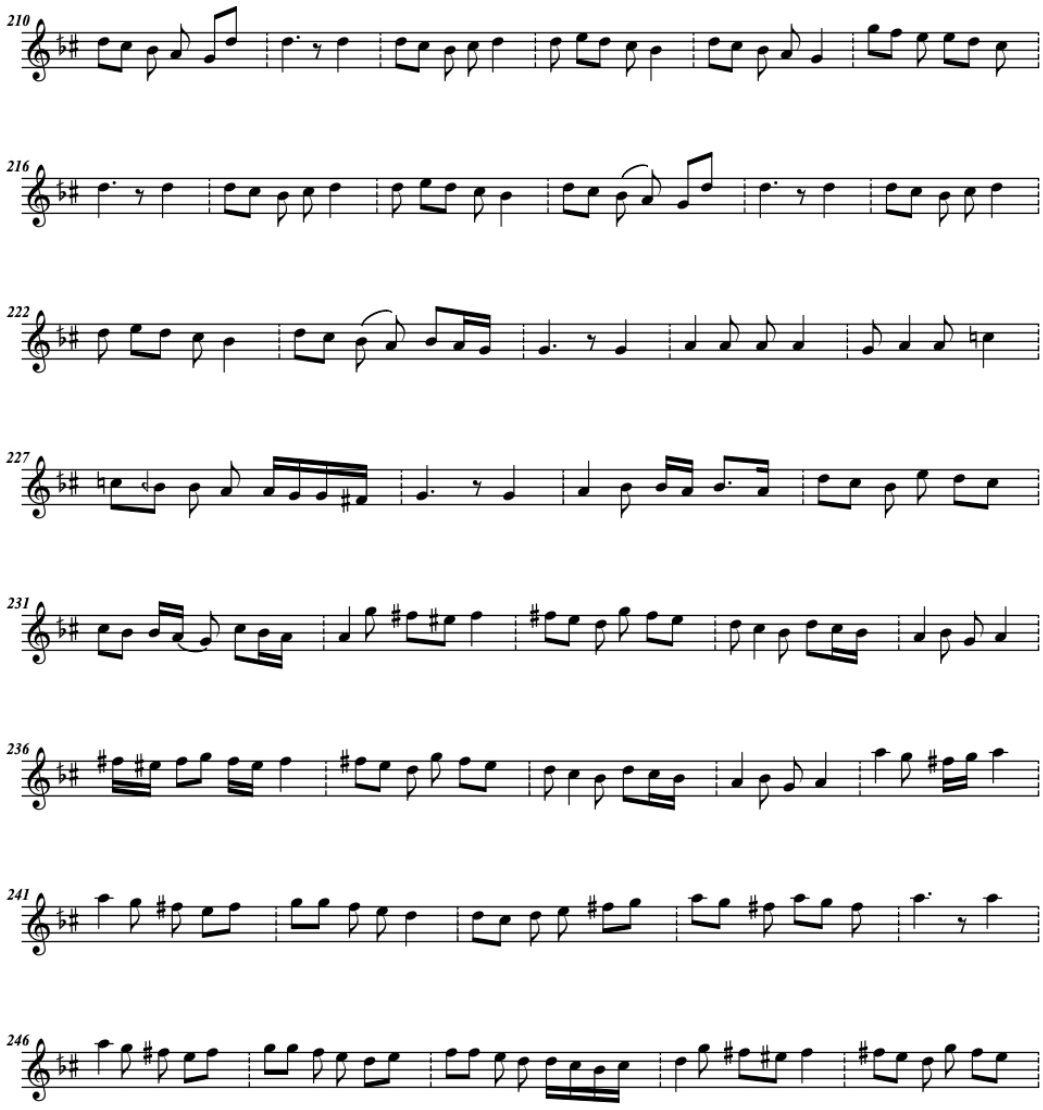

96
99
101
103
105
107
109
111


Terennüm
113
115
1.
2.
117
119
1.
2.
121
Üçüncü Selam
123
124
125
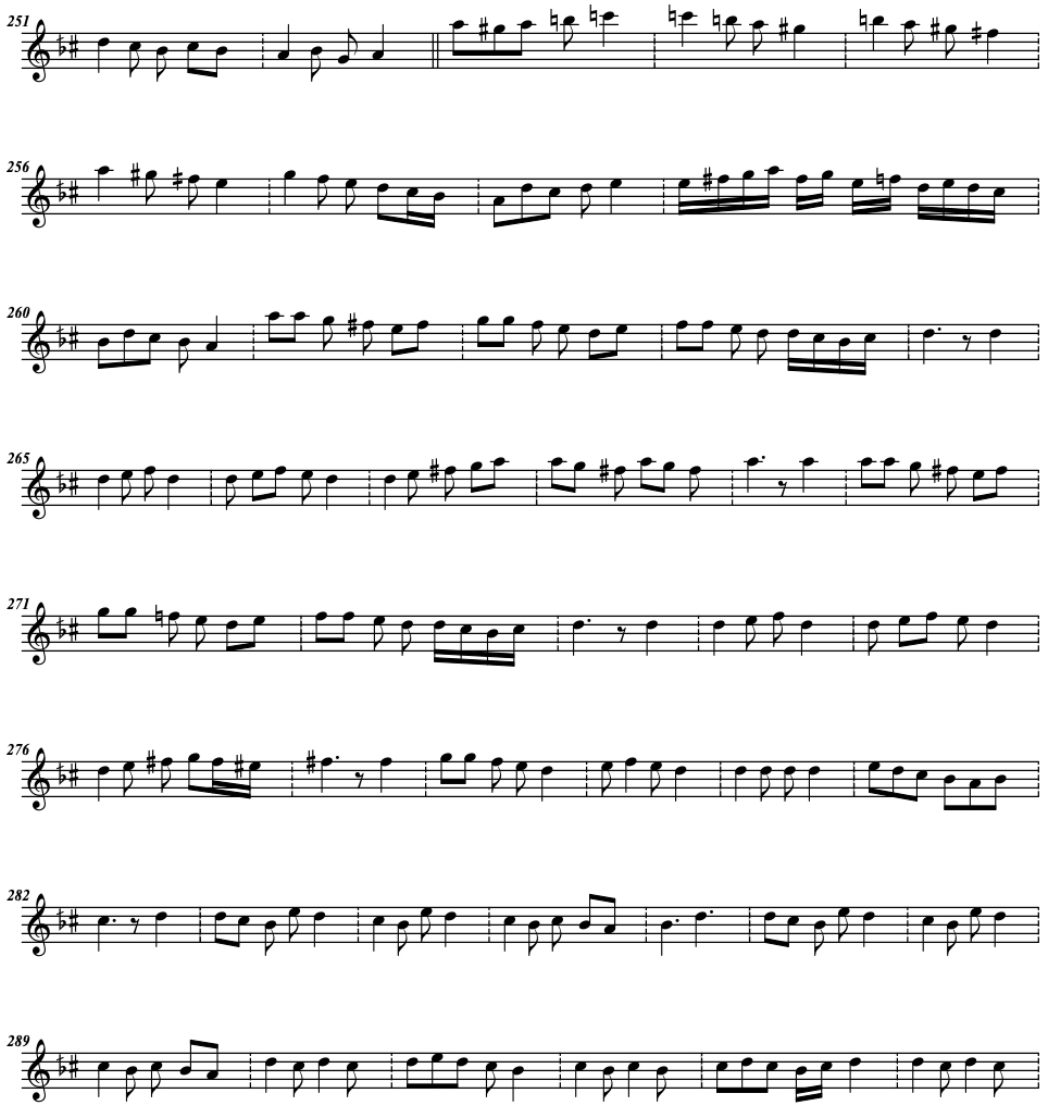

126
127
128
129
Terennüm
130
10
8
132
134
136
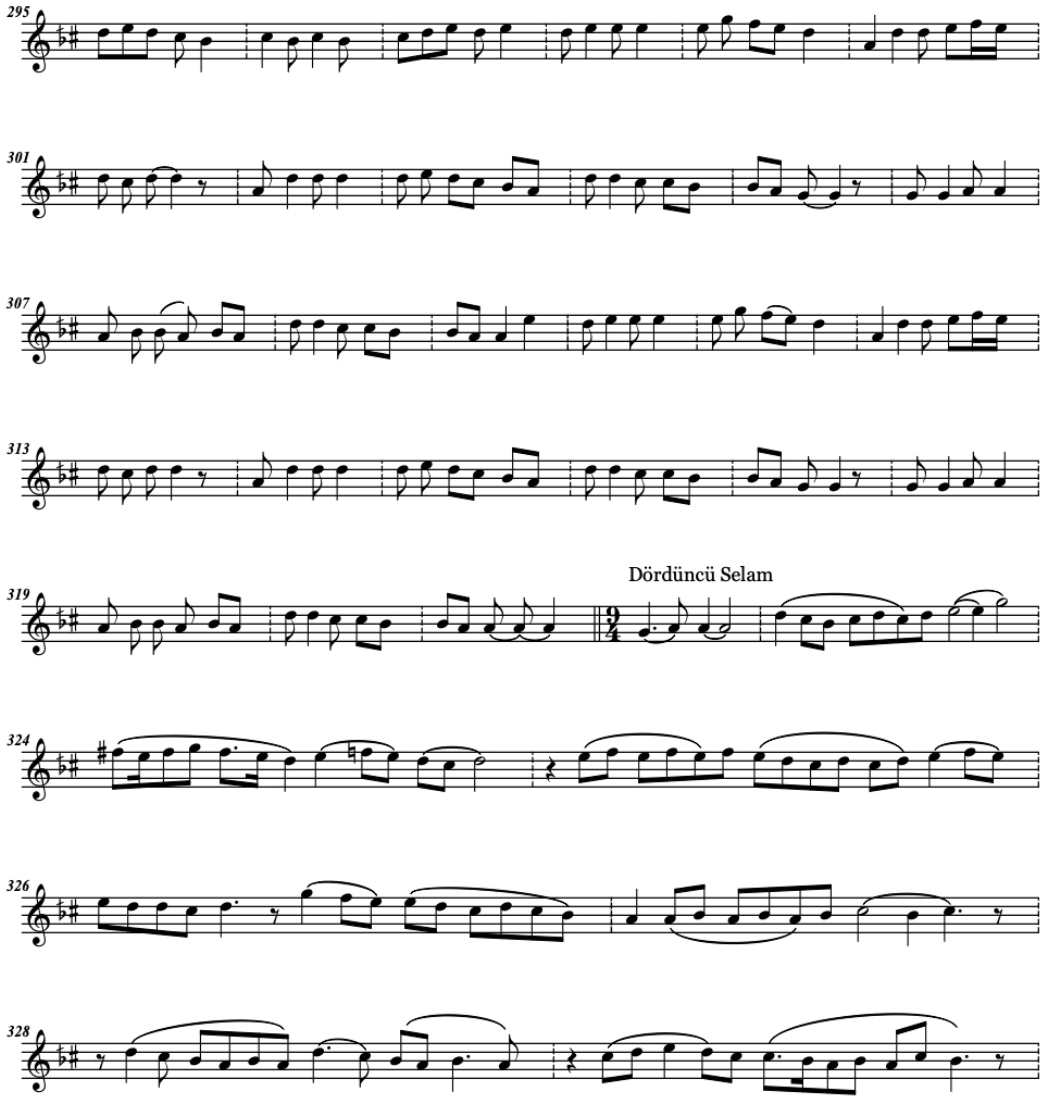

138
141
Üçüncü Selam
146
151
155
160
165
170
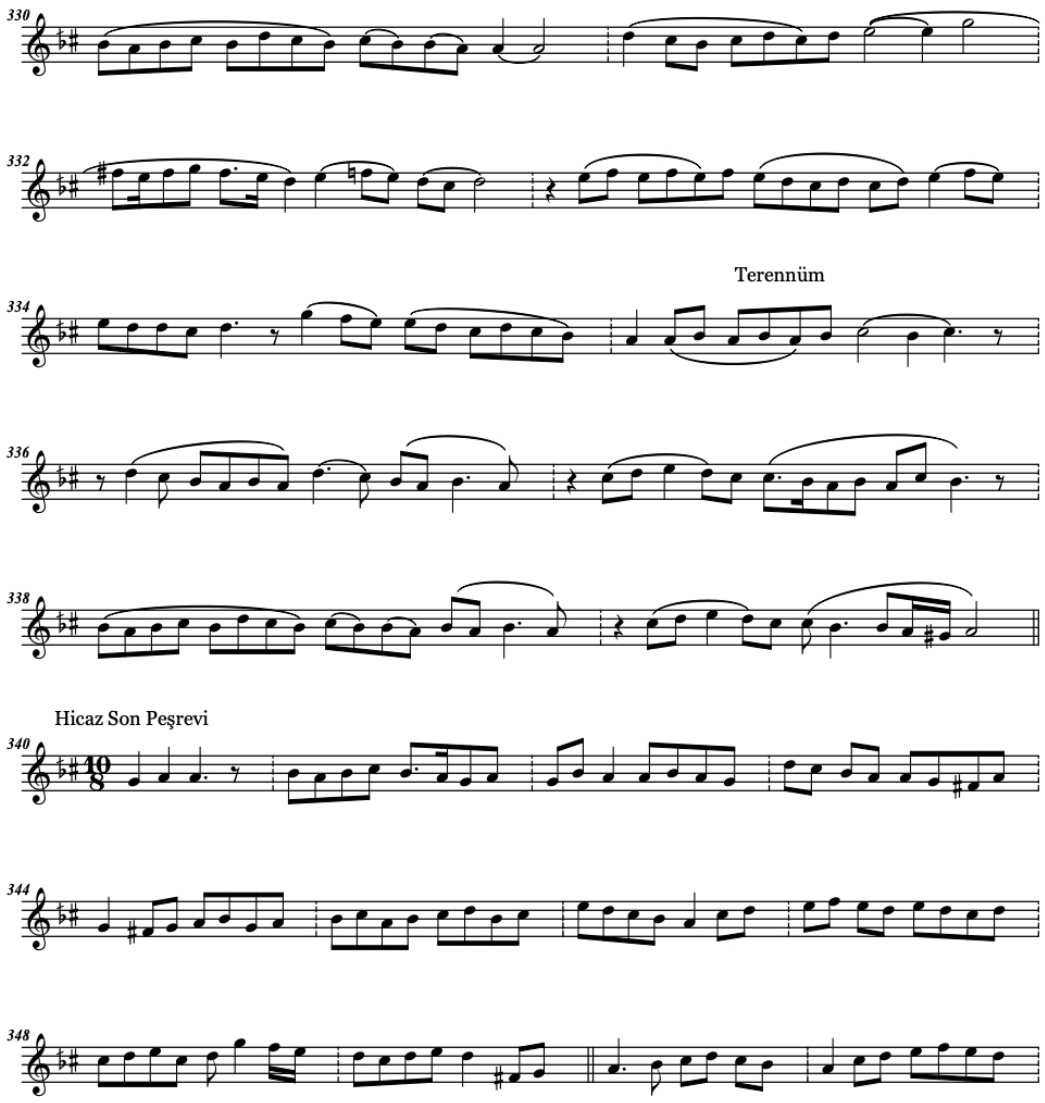

174
Terennüm
178
184
189
193
198
203
206

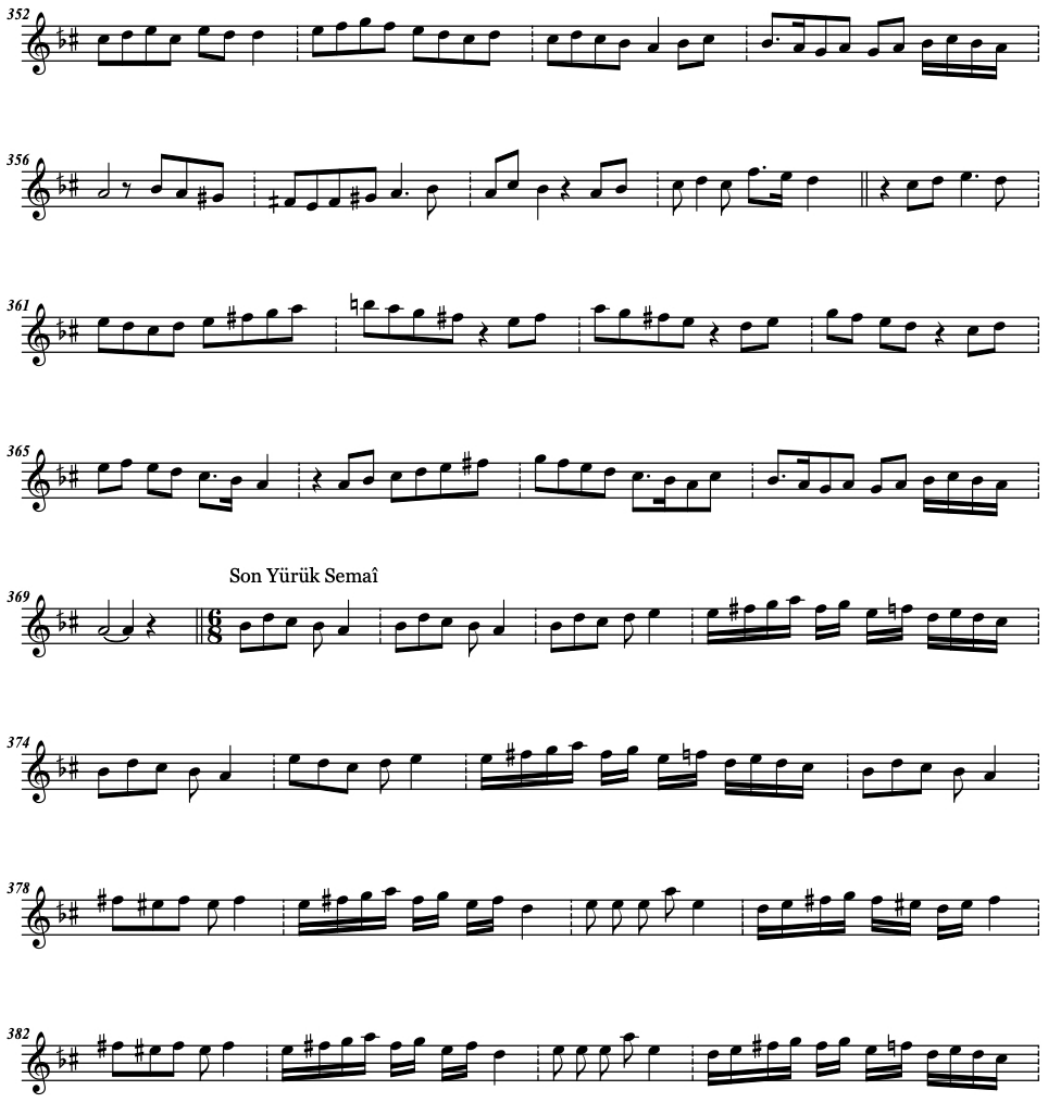

210
216
222
227
231
236
241
246
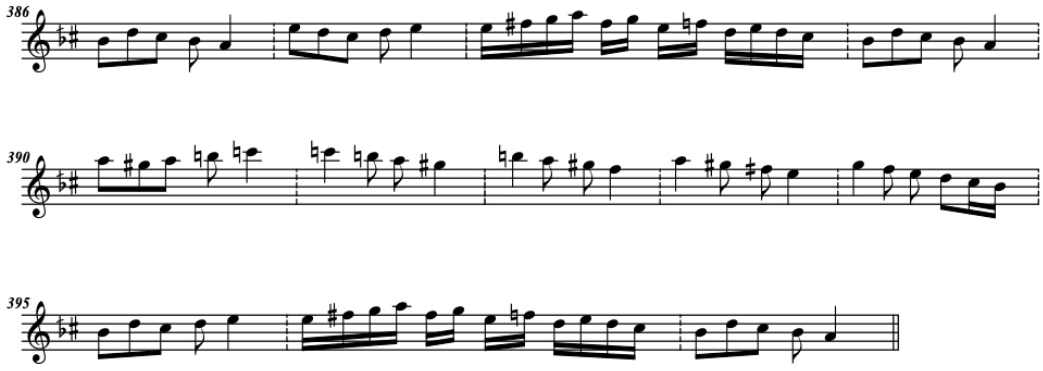
Terennüm




295
301
307
313
319
Dördüncü Selam
324
326
328


330
332
Terennüm
334
336
338
Hicaz Son Peşrevi
340
10
8
344
348


352
356
361
365
Son Yürük Semaî
369
374
378
382


386
390
395
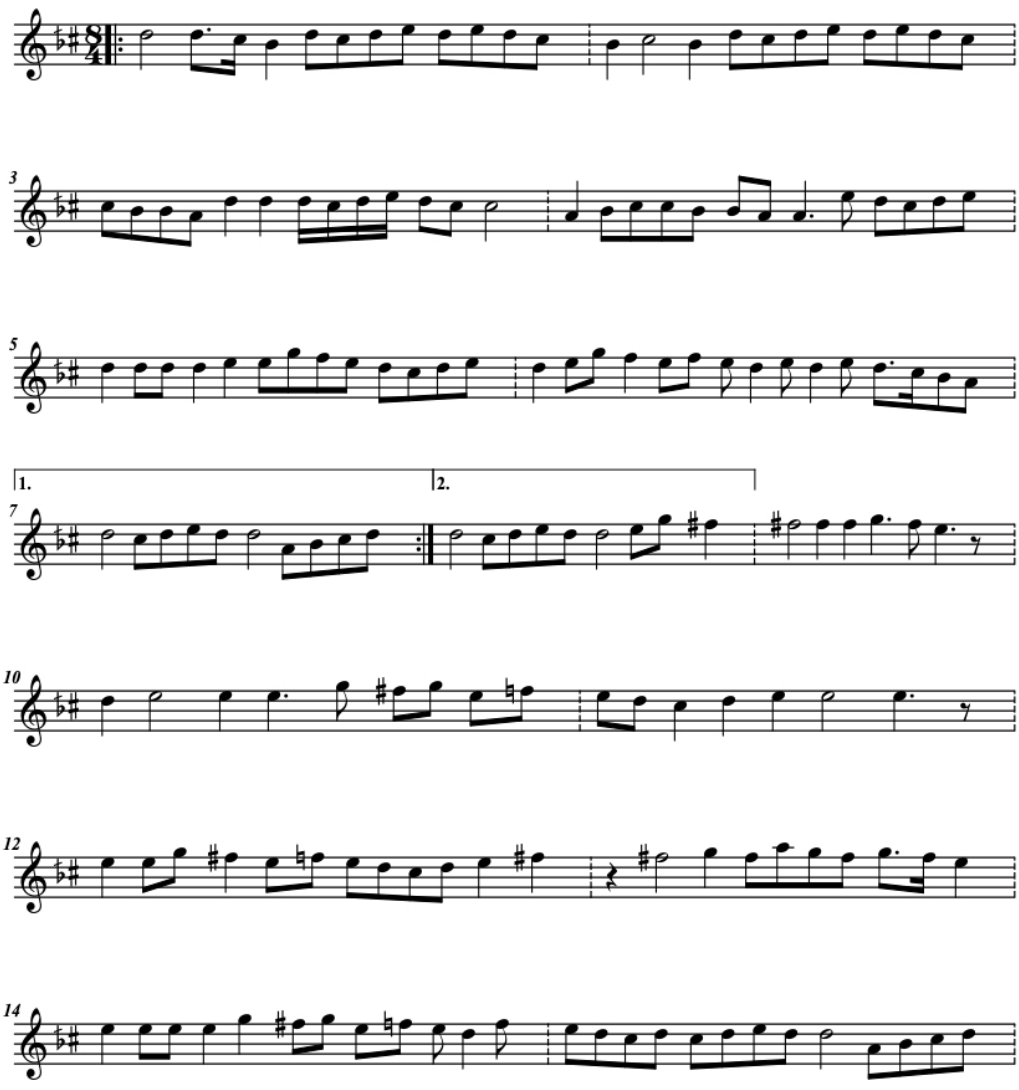
Eser No: 43
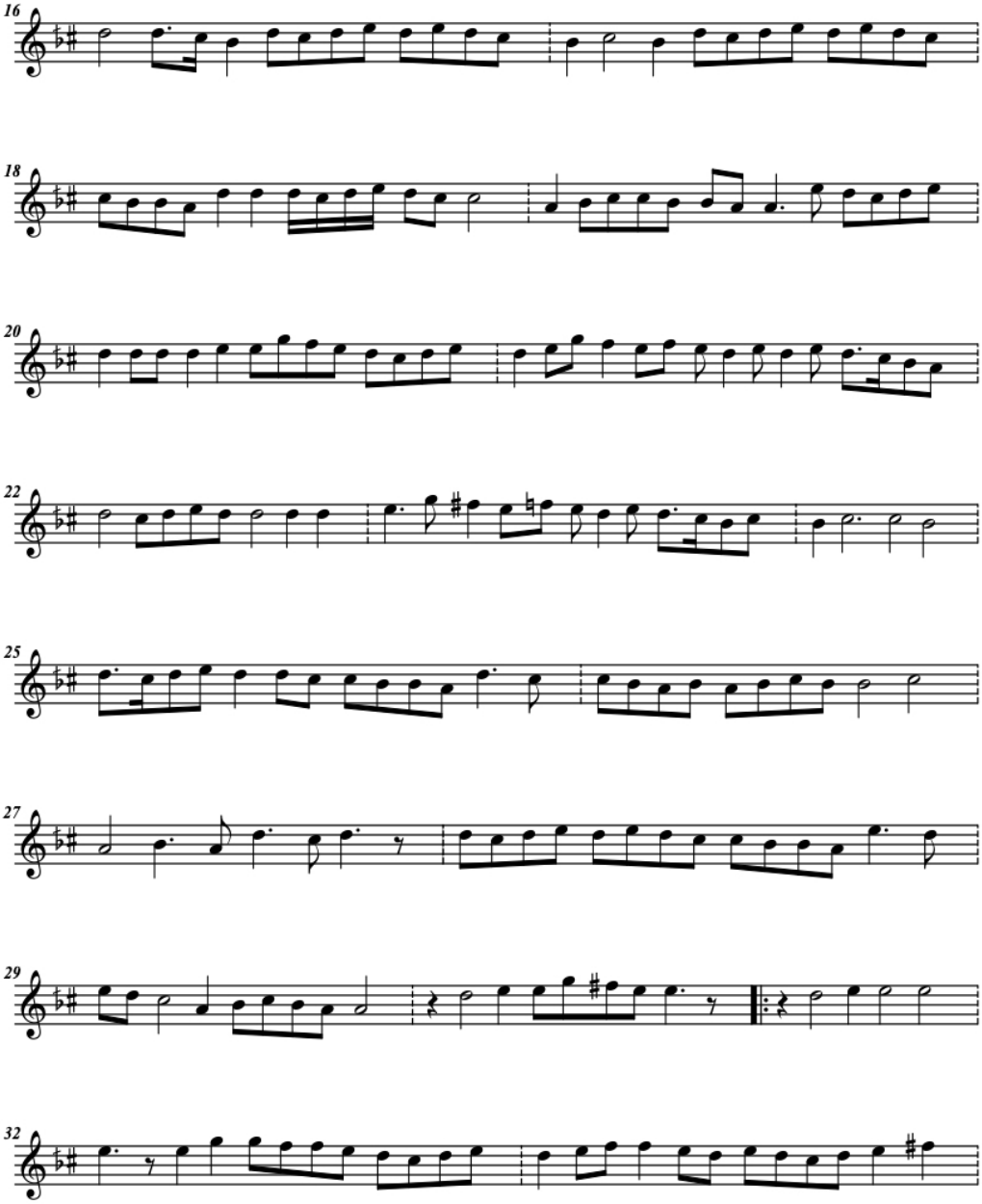
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/03_mevlevi_ayinleri/hicaz_a_nayi_osman.pdf
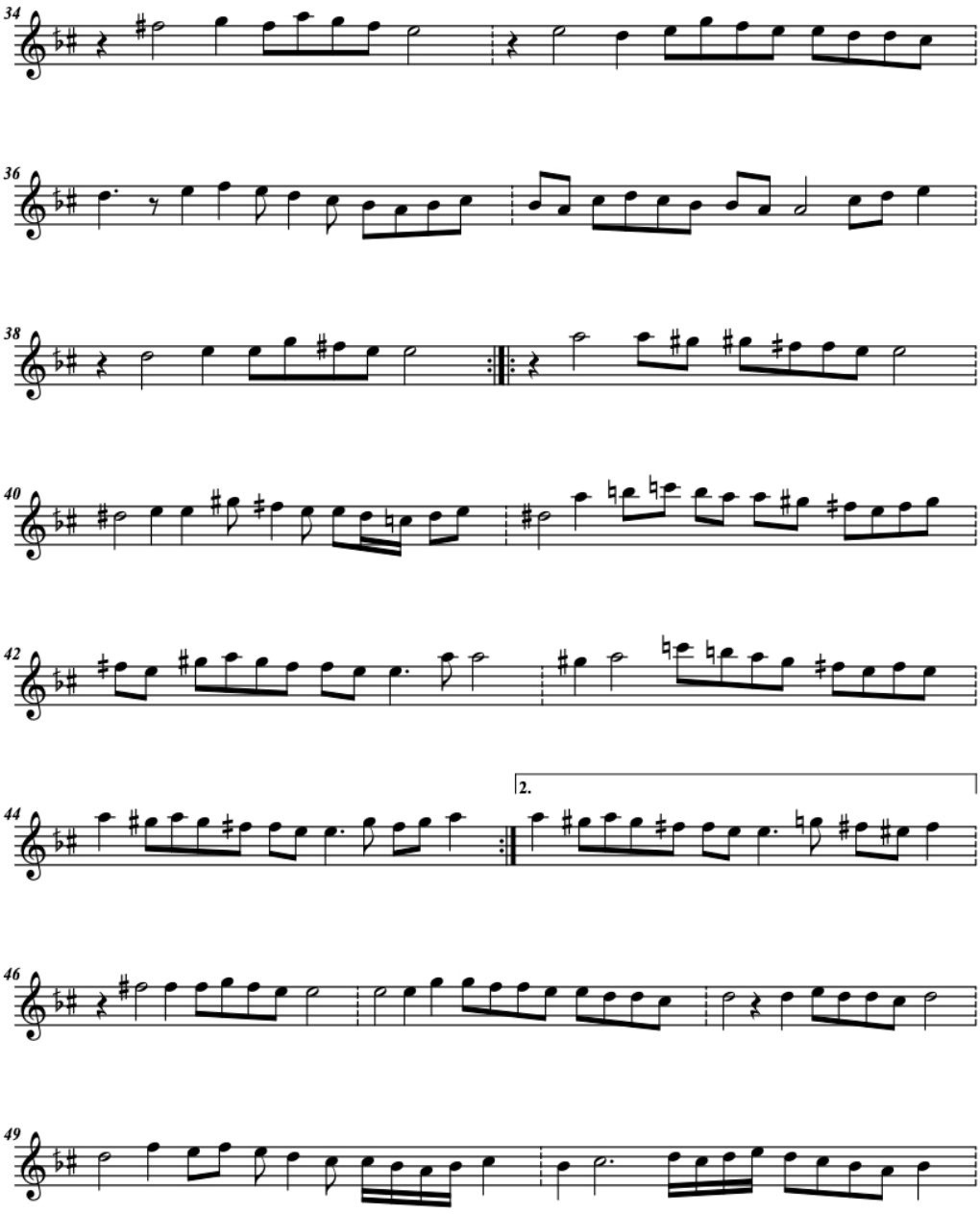
Hicaz Mevlevî Âyini
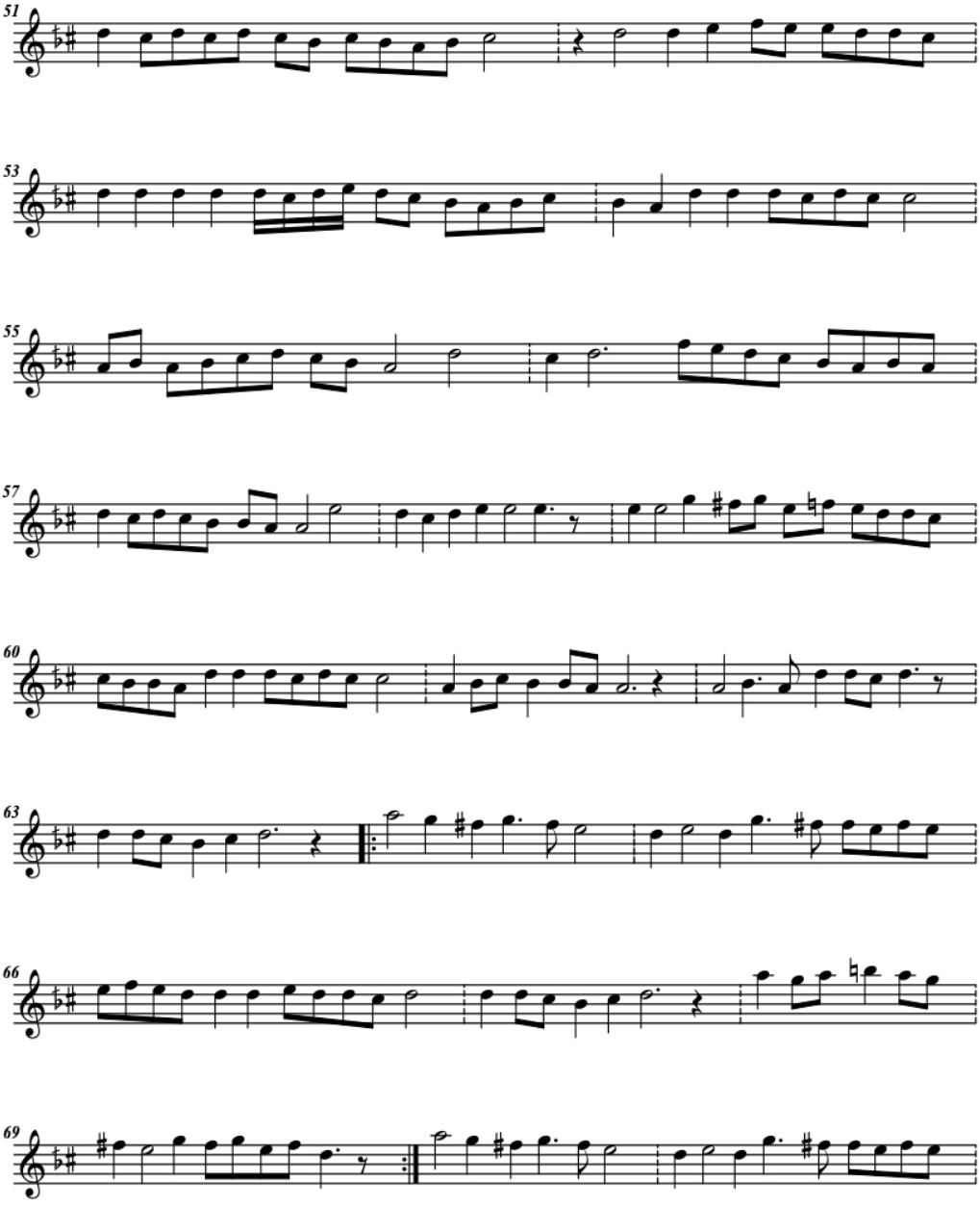
Düyek
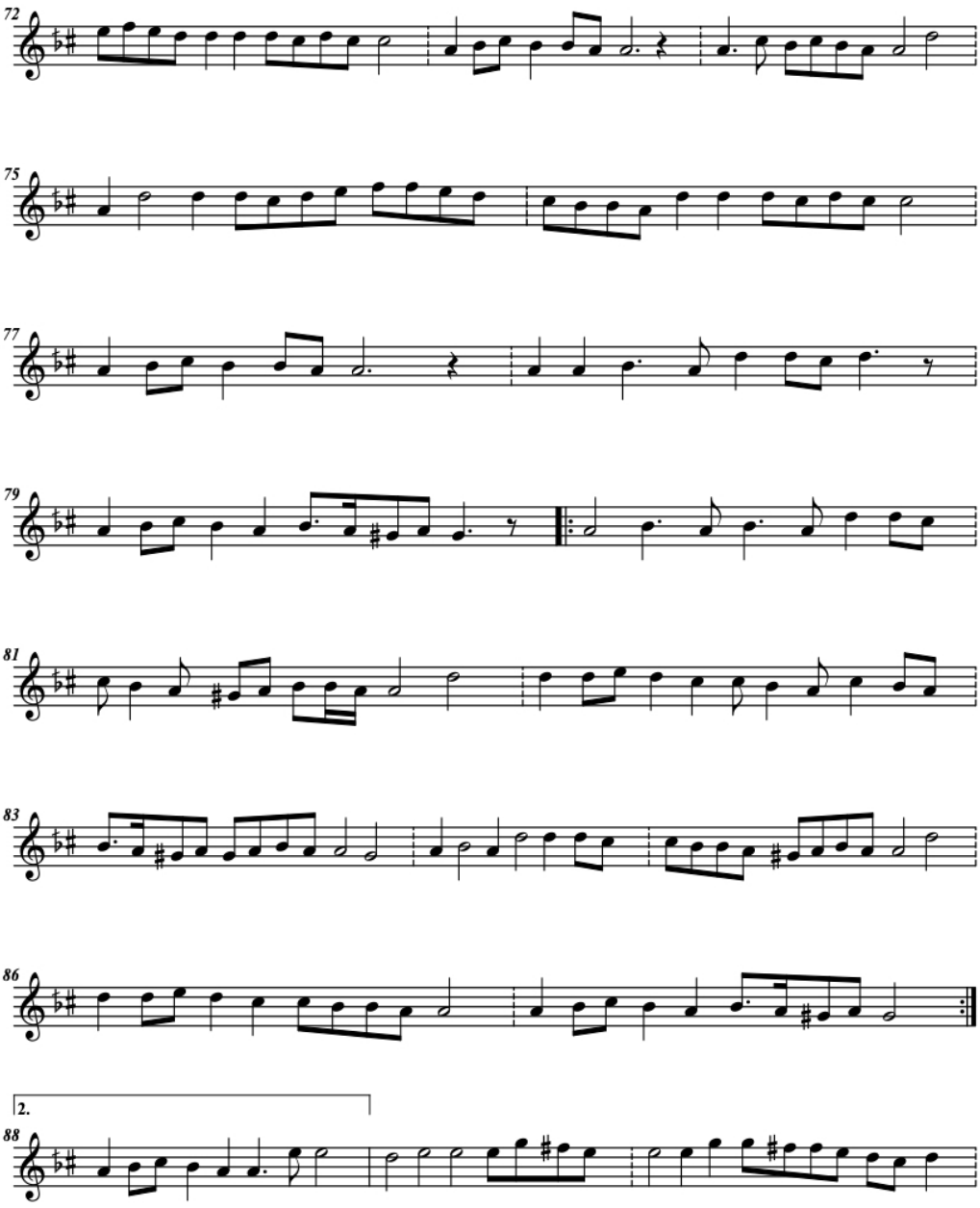
Nâyî Osman Dede
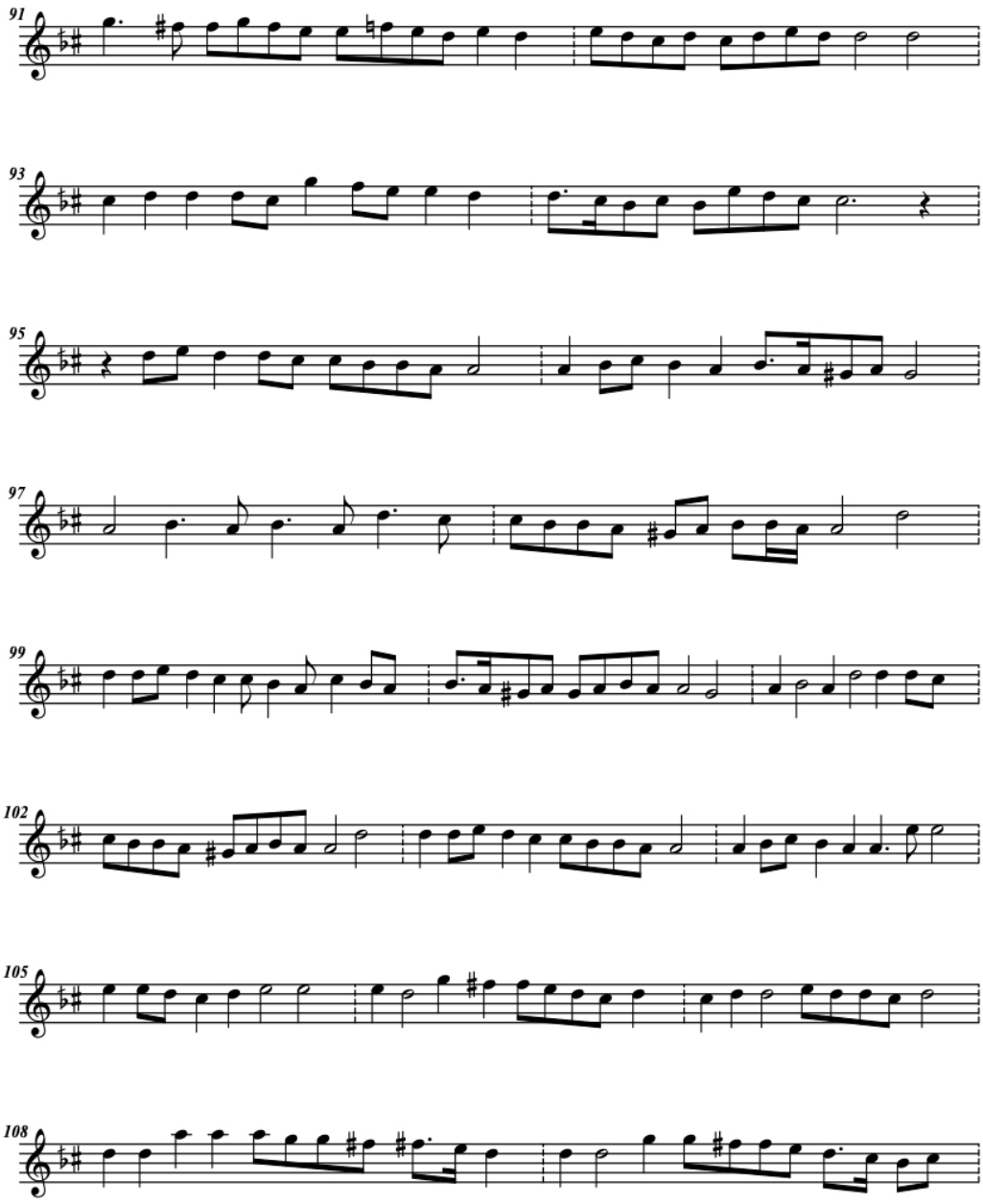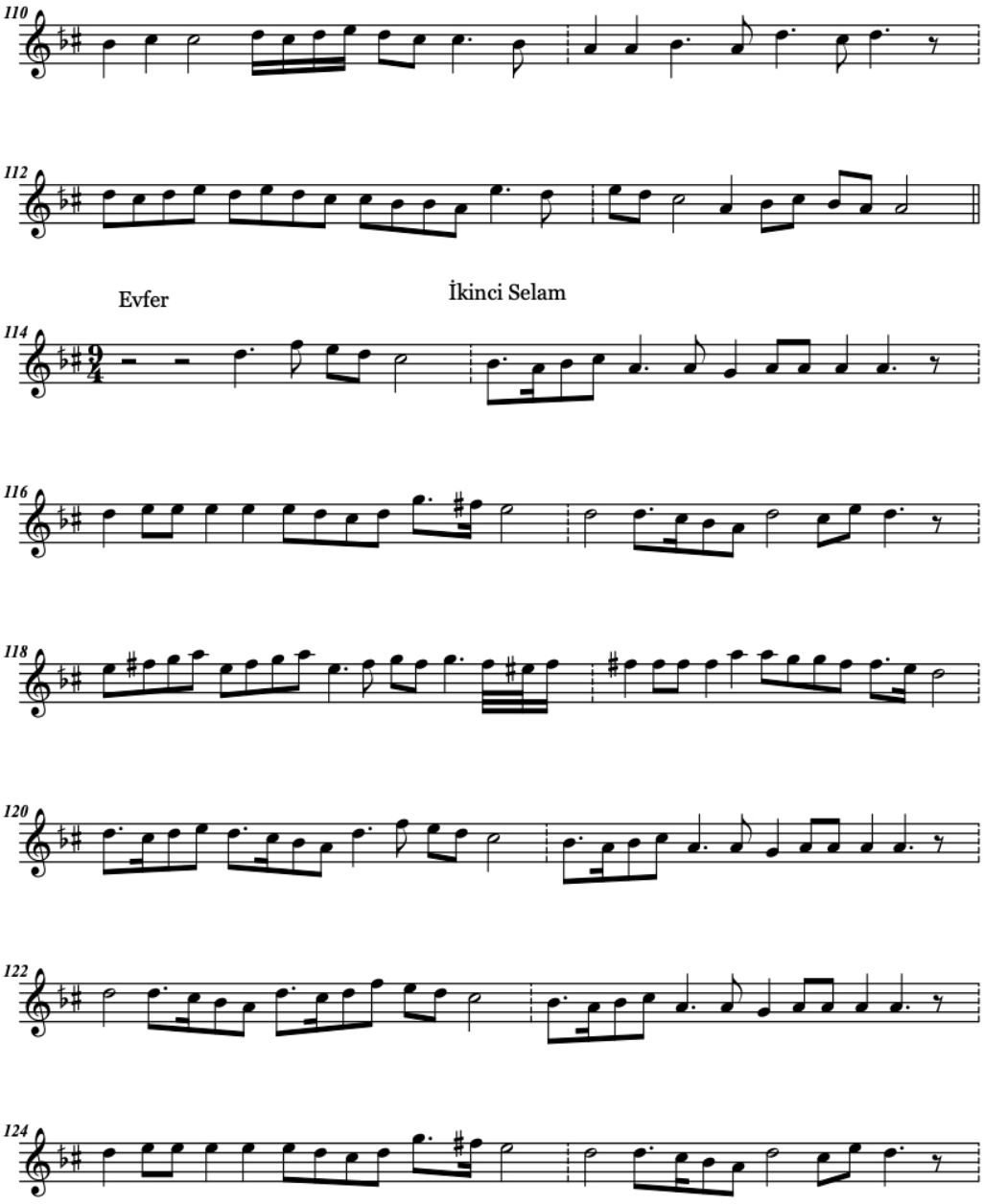



16
18
20
22
25
27
29
32
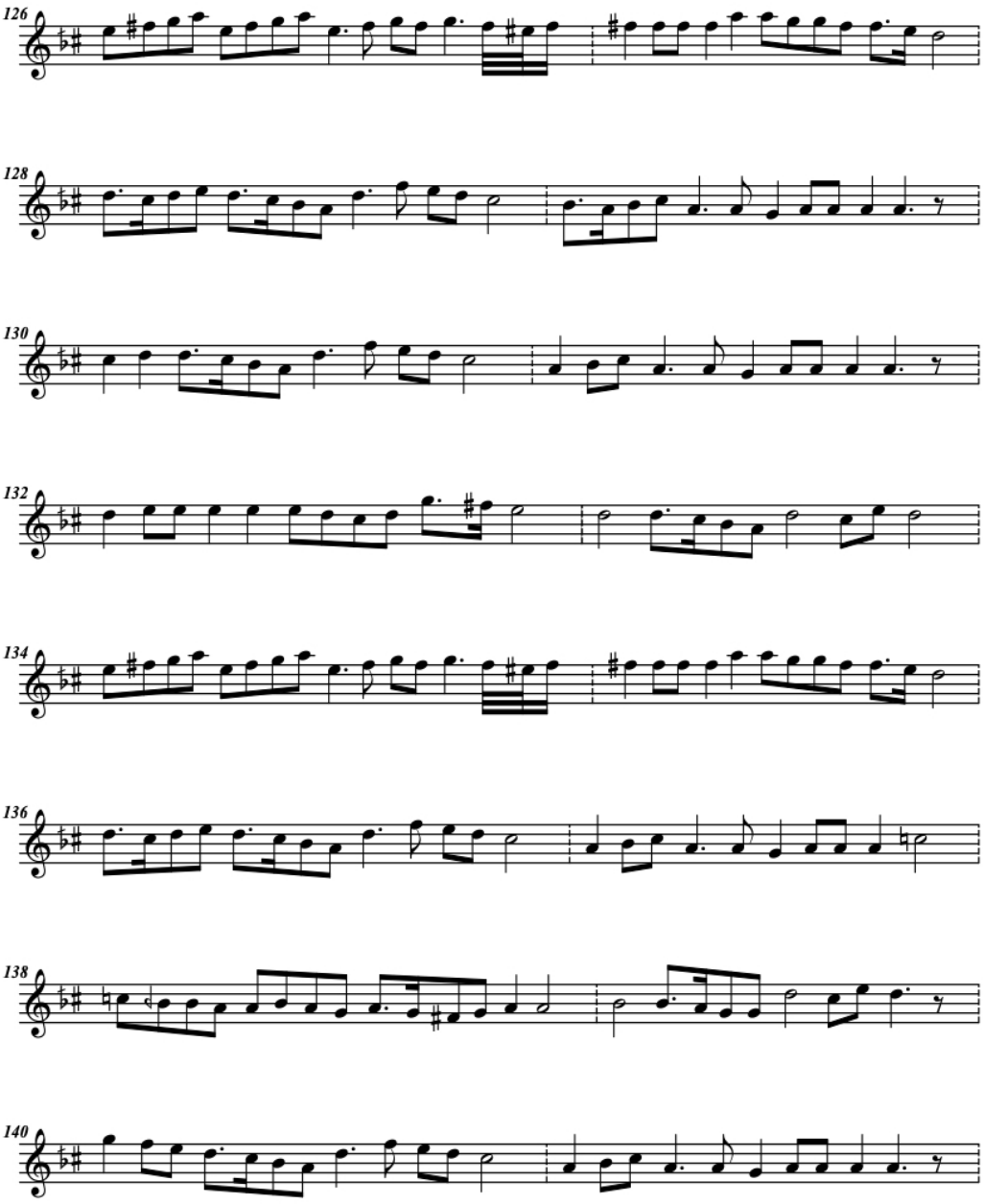

34
36
38
40
42
2.
44
46
49
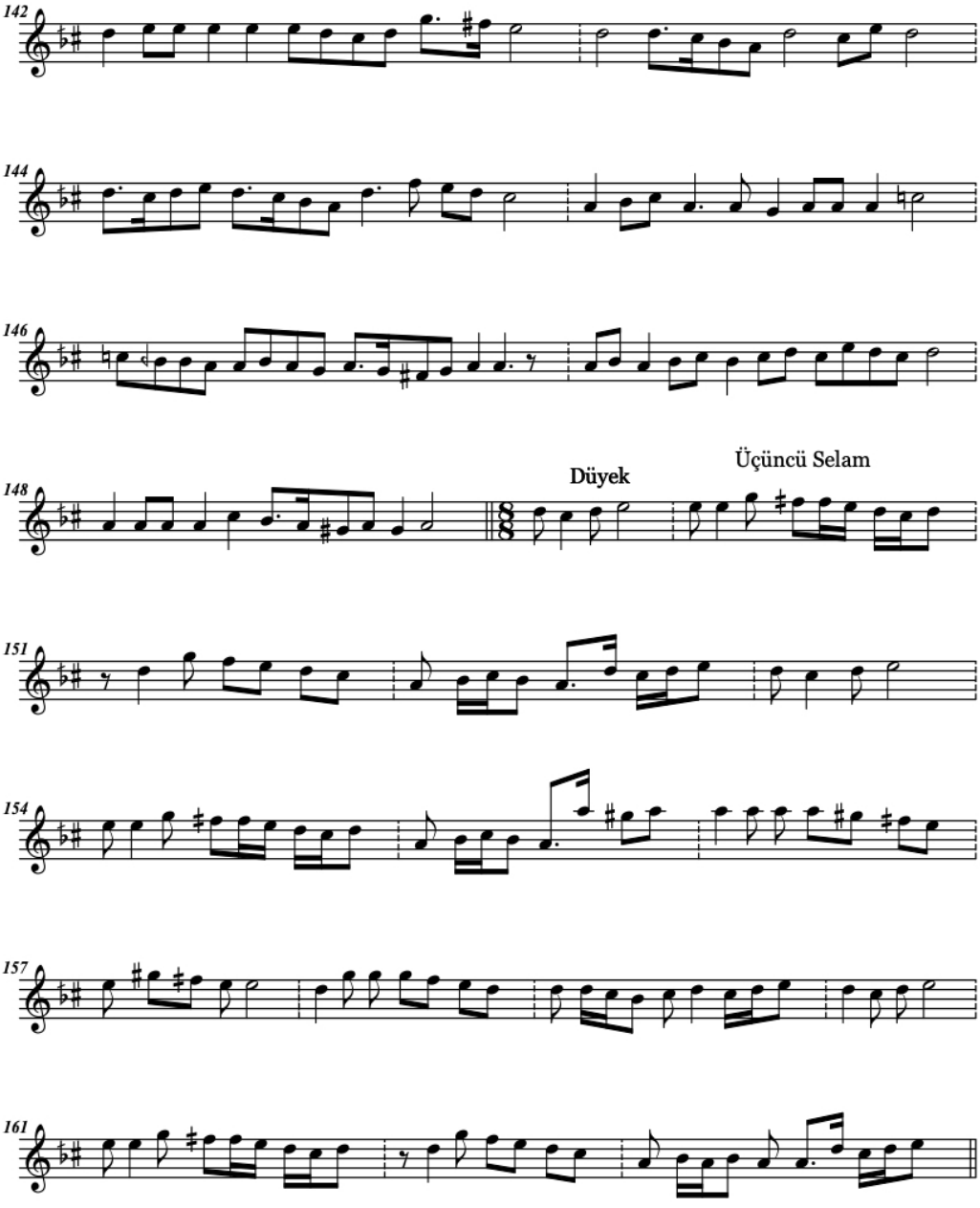

51
53
55
57
60
63
66
69
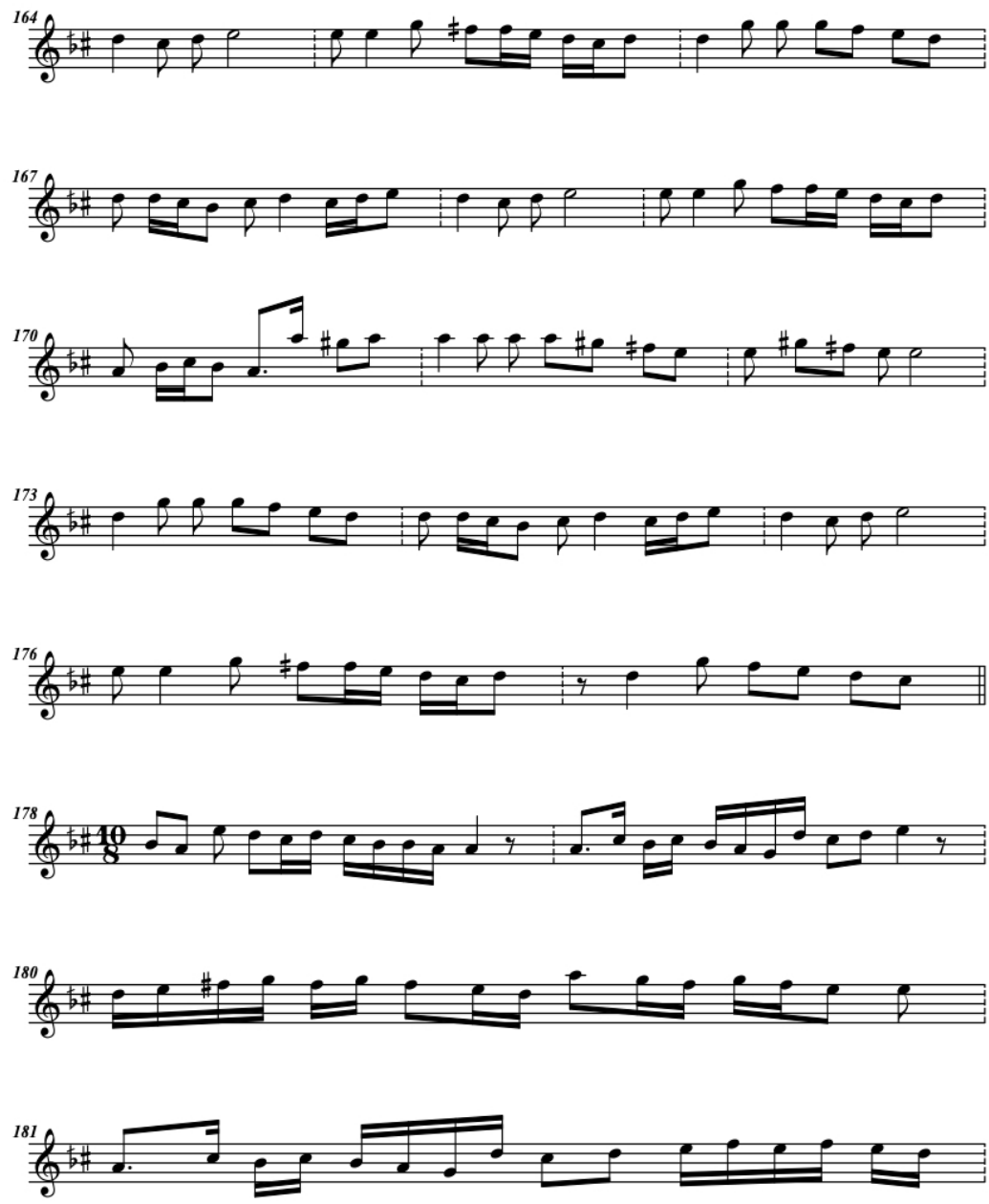

72
75
77
79
81
83
86
2.
88
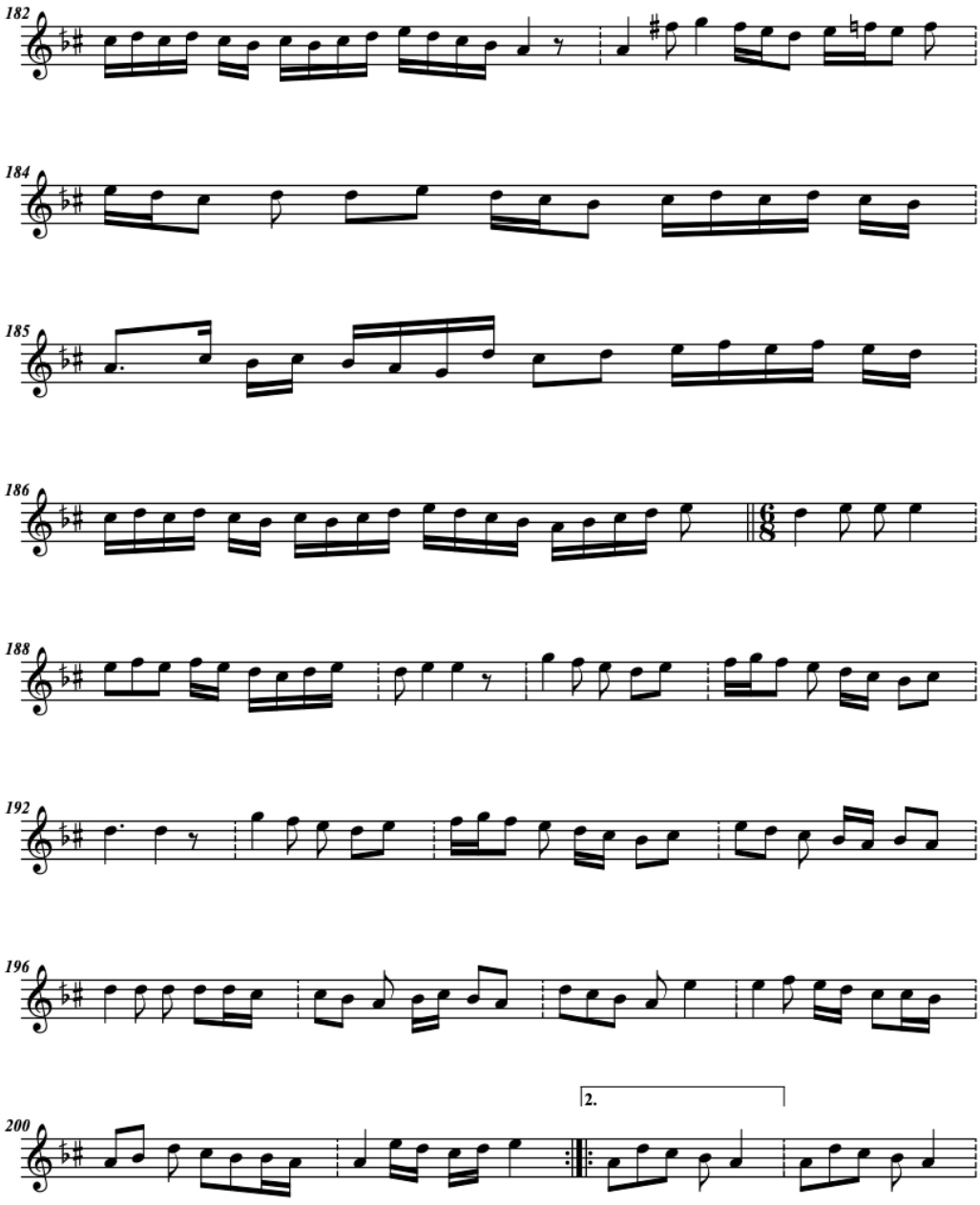

91
93
95
97
99
102
105
108
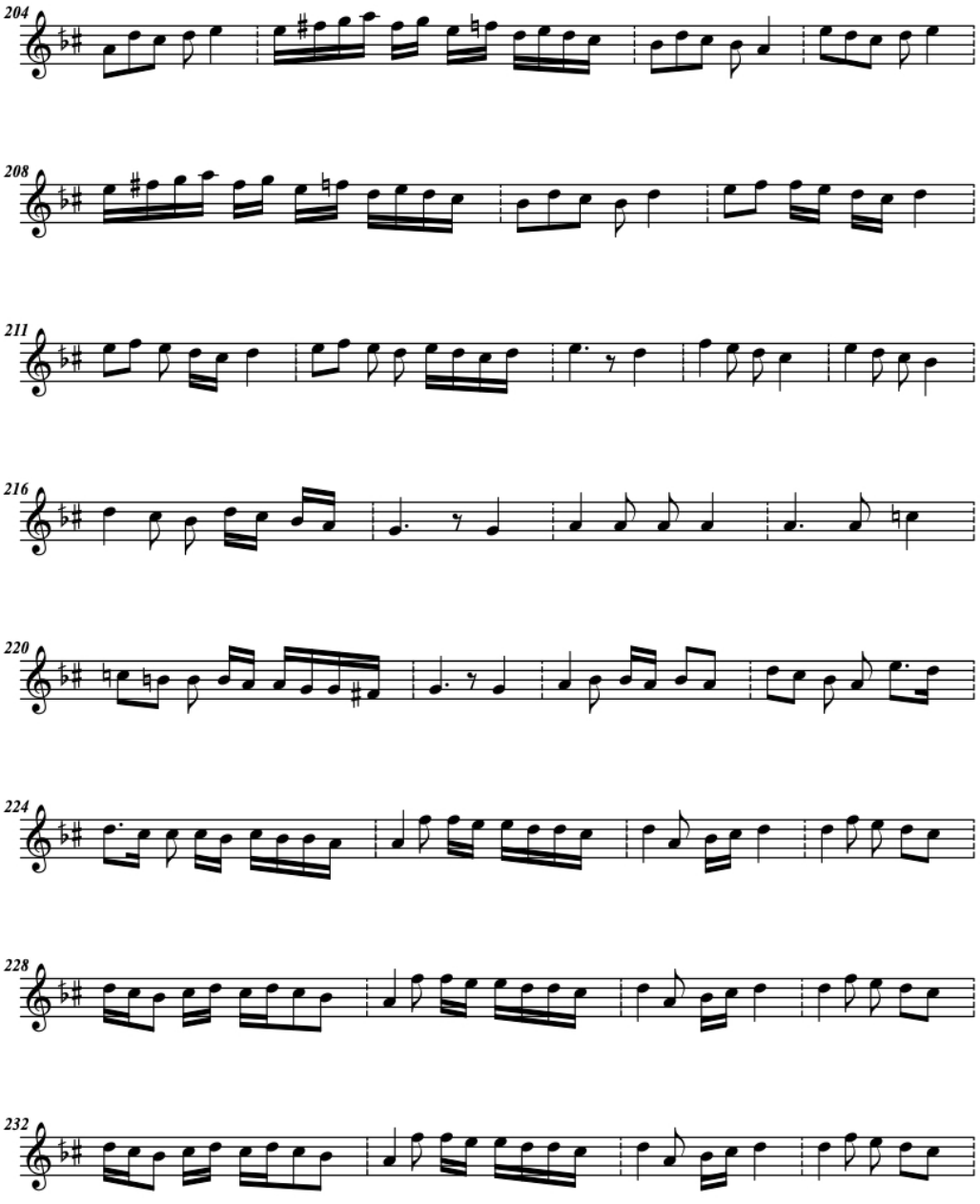

110
112
Evfer
İkinci Selam
114
116
118
120
122
124
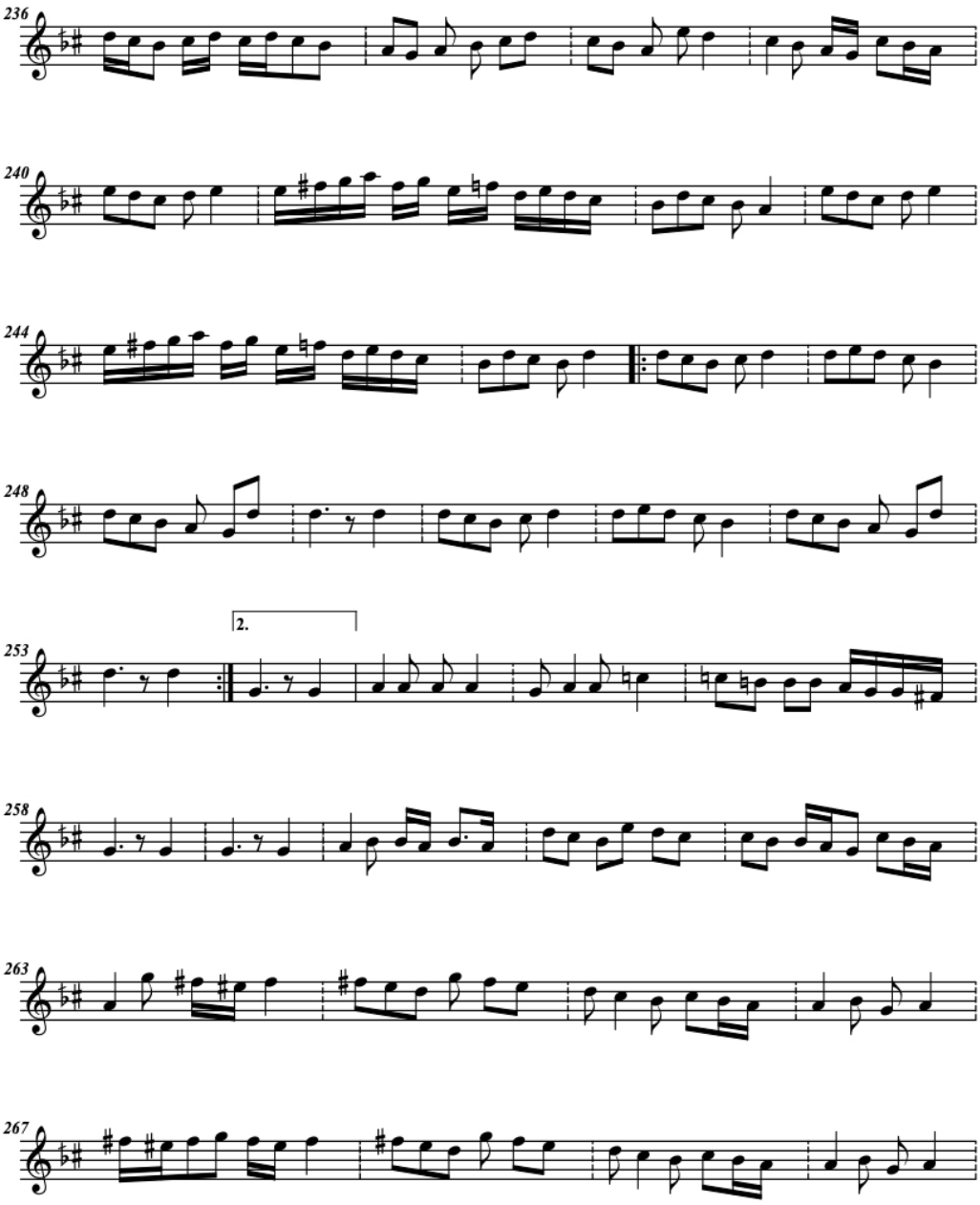

126
128
130
132
134
136
138
140
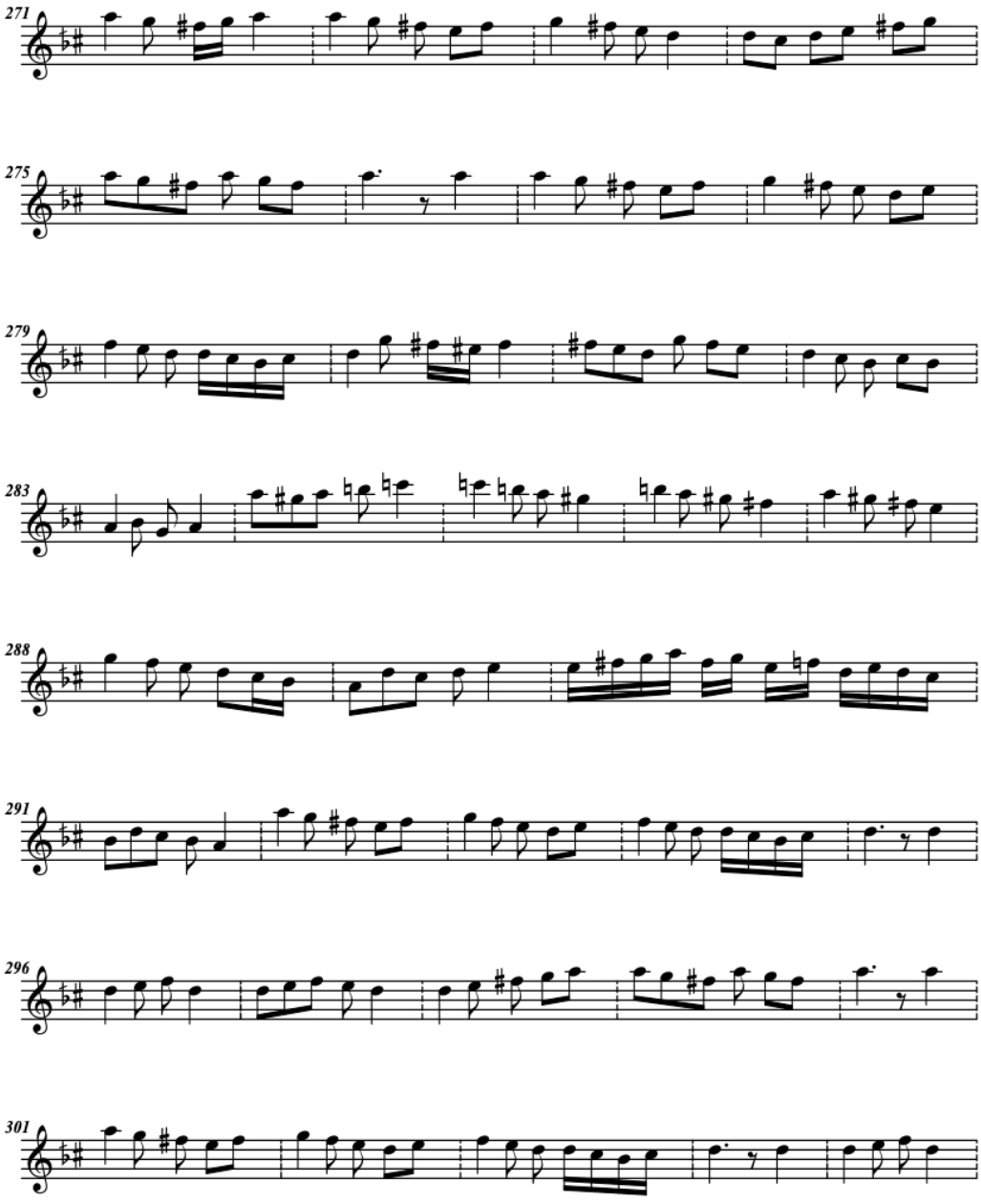

142
144
146
148
Düyek
Üçüncü Selam
151
154
157
161
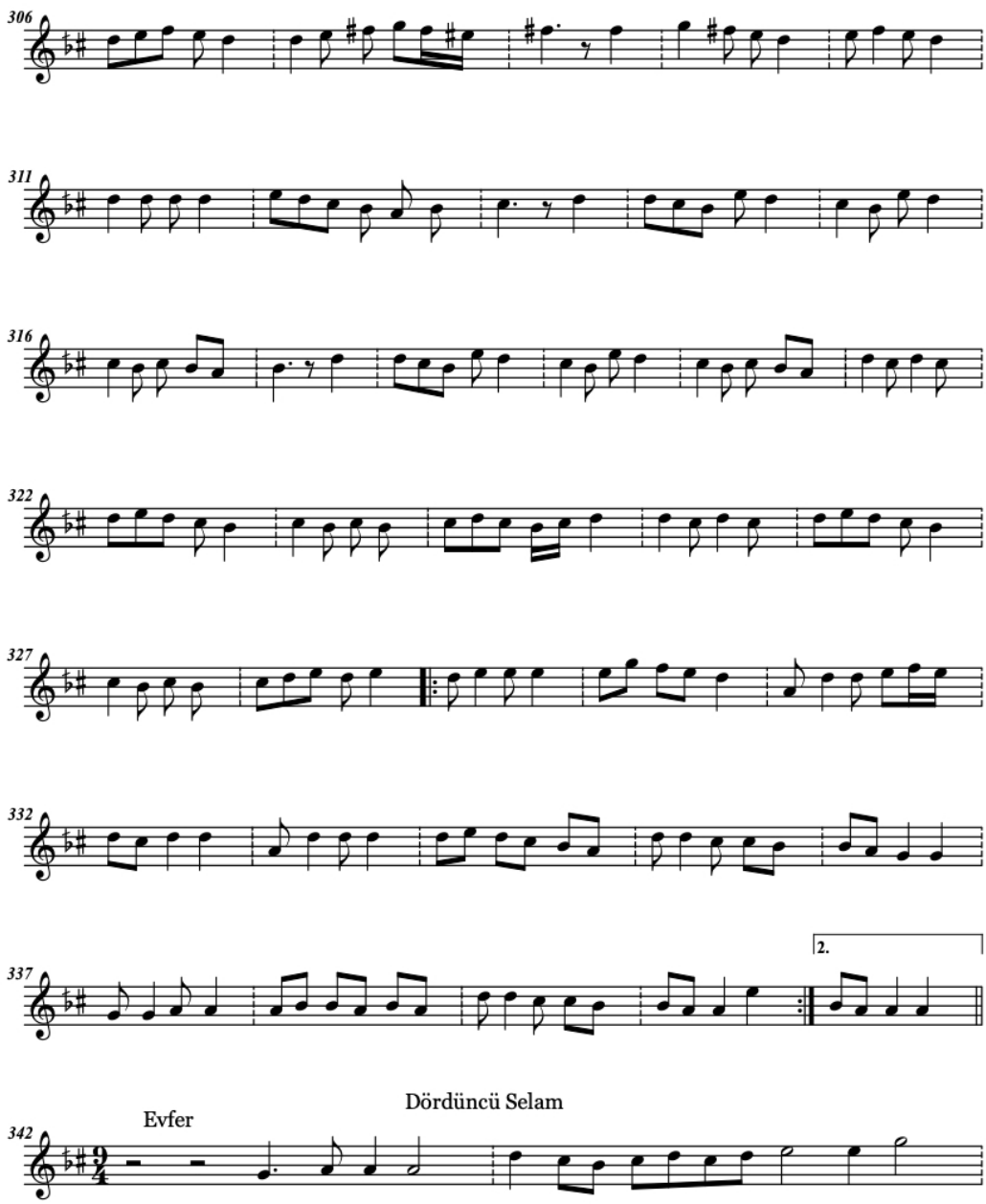

164
167
170
173
176
178
180
181
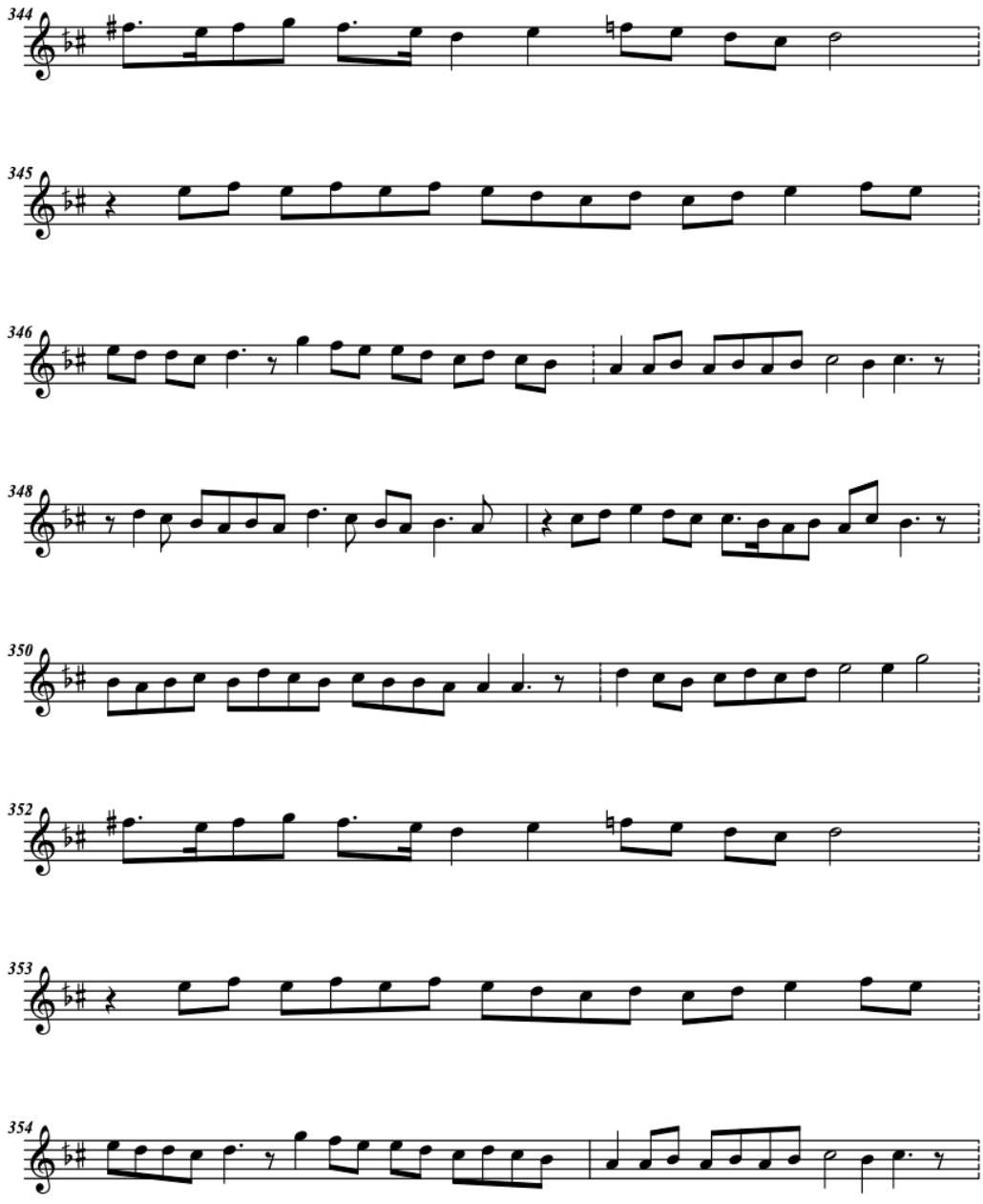

182
184
185
186
188
192
196
200
2.
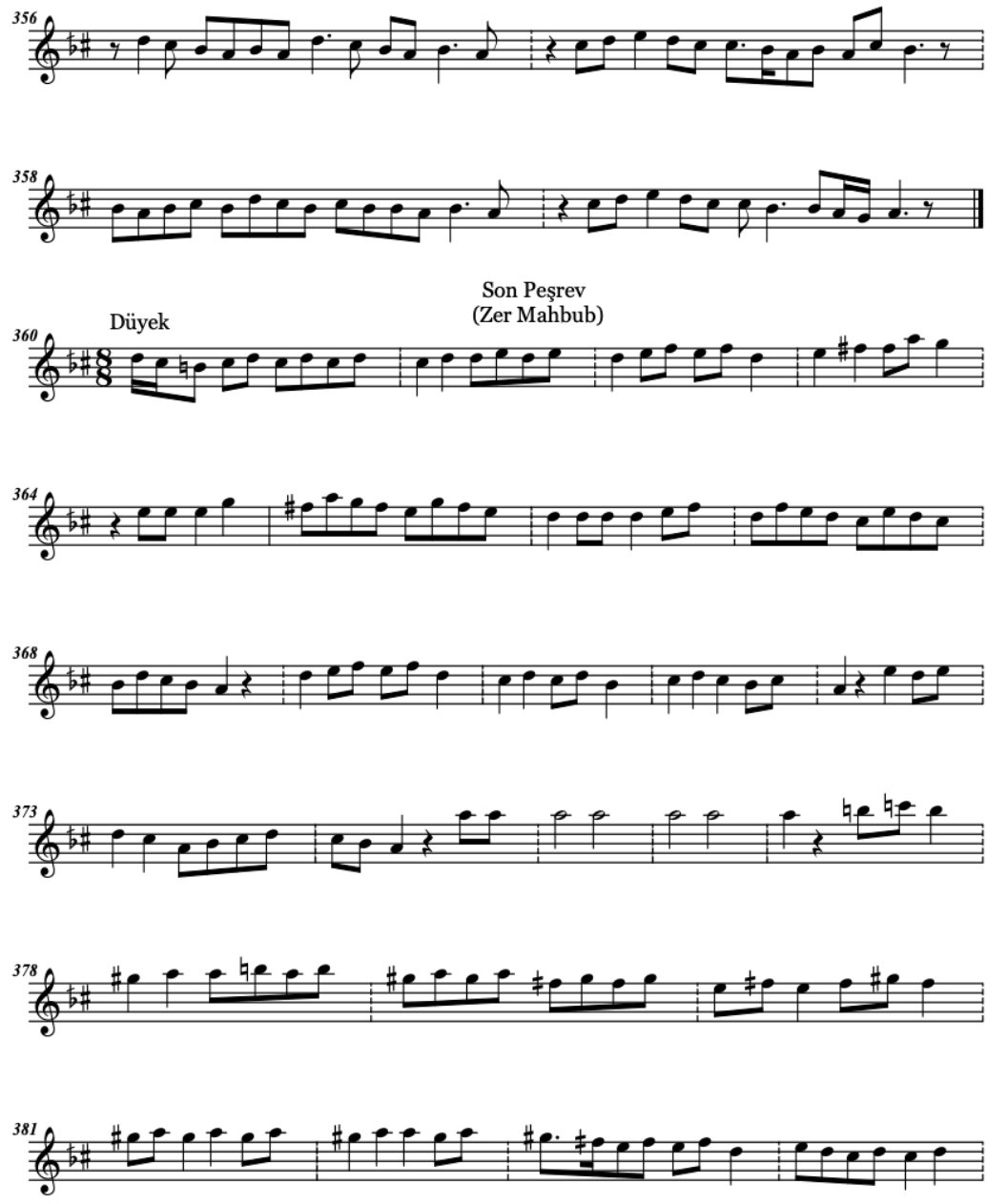

204
208
211
216
220
224
228
232
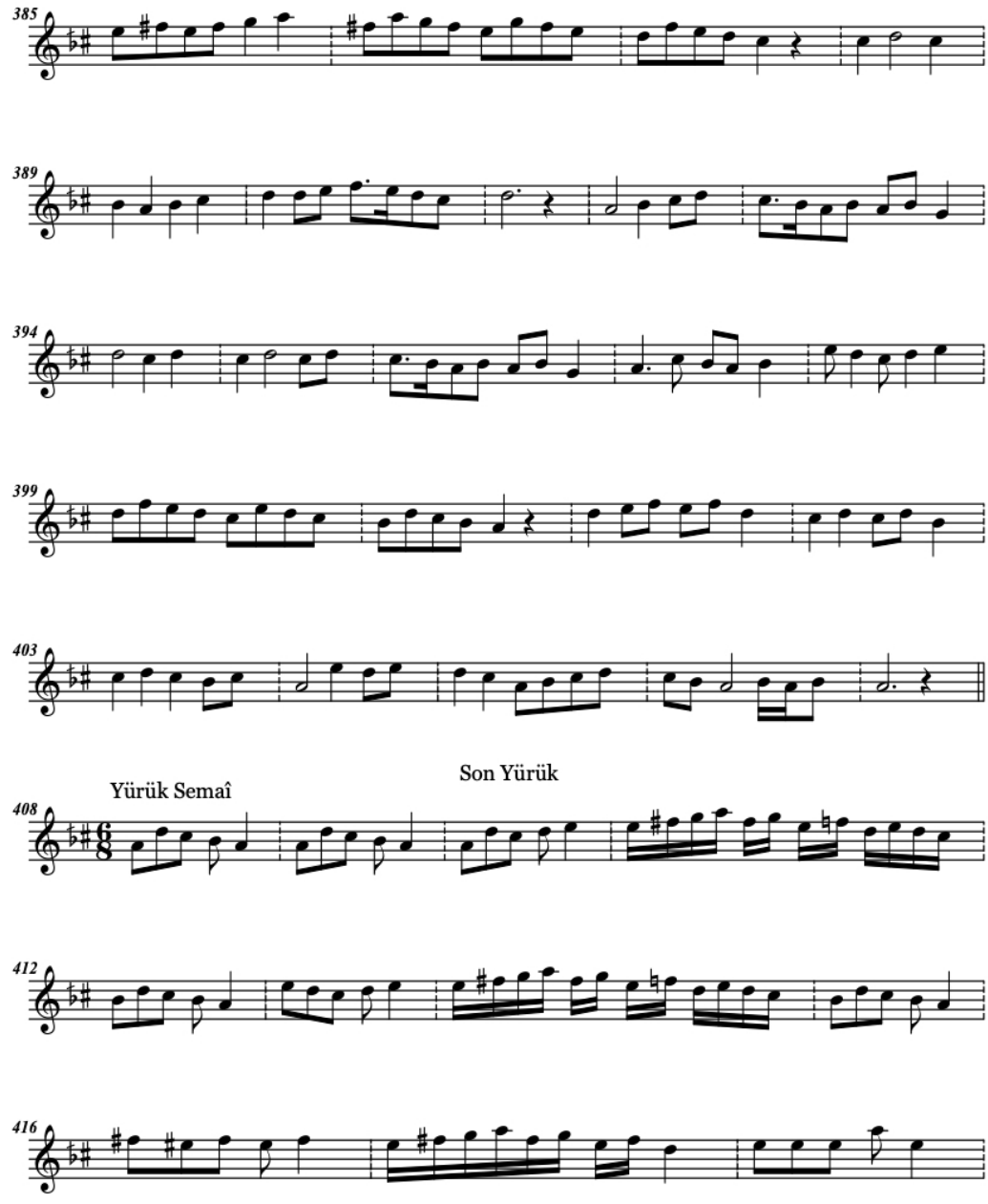

236
240
244
248
2.
253
258
263
267
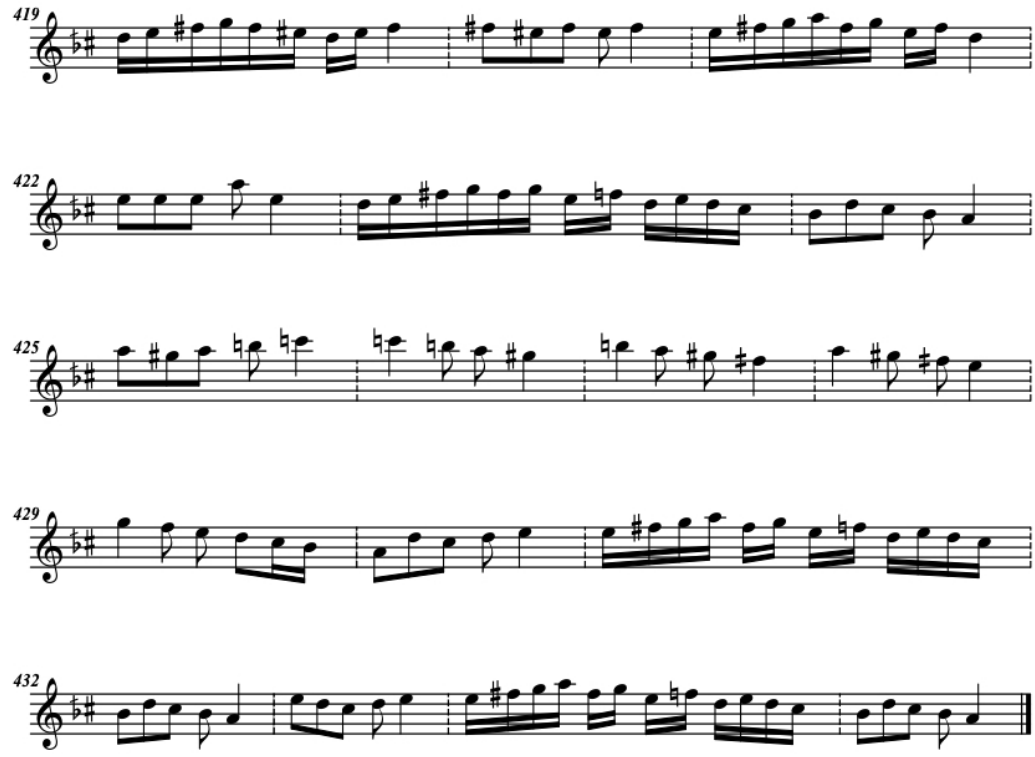

271
275
279
283
288
291
296
301


306
311
316
322
327
332
337
2.
Dördüncü Selam
Evfer
342


344
345
346
348
350
352
353
354


356
358
Son Peşrev
(Zer Mahbub)
Düyek
360
364
368
373
378
381


385
389
394
399
403
Son Yürük
Yürük Semaî
408
412
416
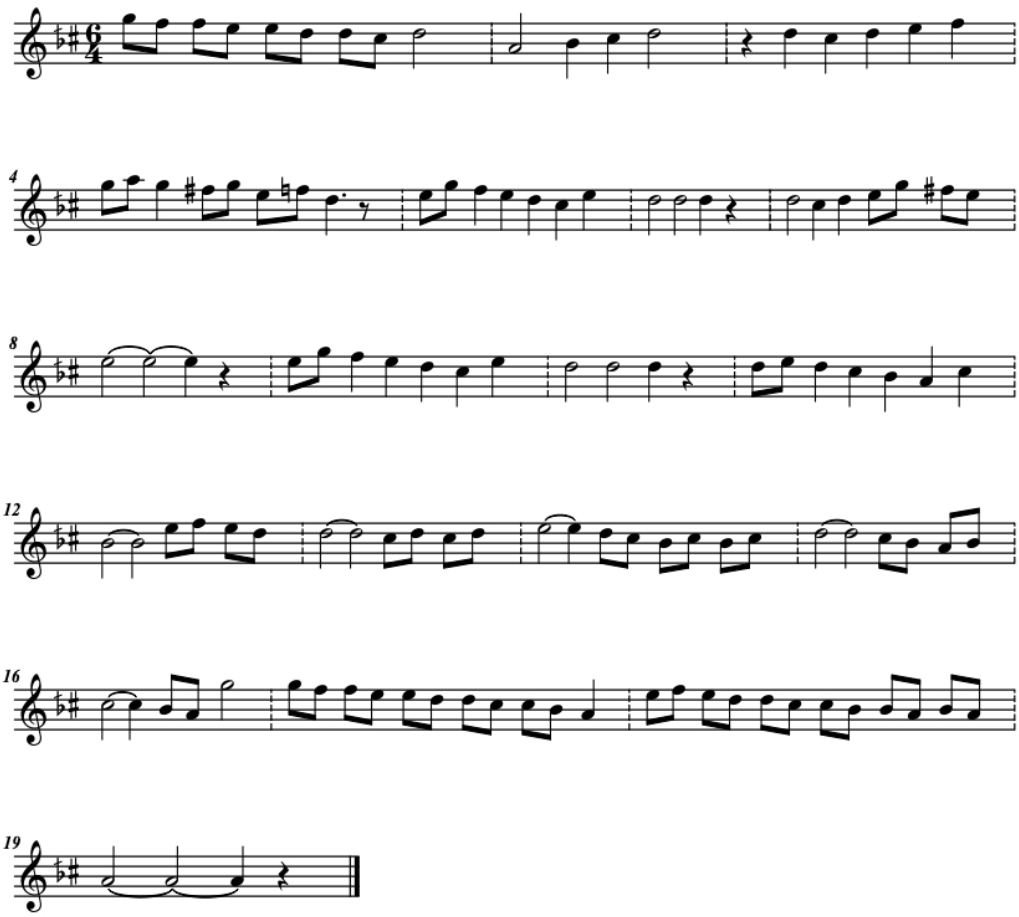

419
422
425
429
432

Eser No: 44

Kaynak: https://divanmakam.com/forum/seyreyle-o-gul-ruyi-ki-nev-afet-i-candir-salih-aga-haci-hicaz.33441/

Hicaz Humâyûn Nakış Yürük Semaî
Seyreyle O Gül-rûyini Nev-afet-i Candır

Salih Ağa
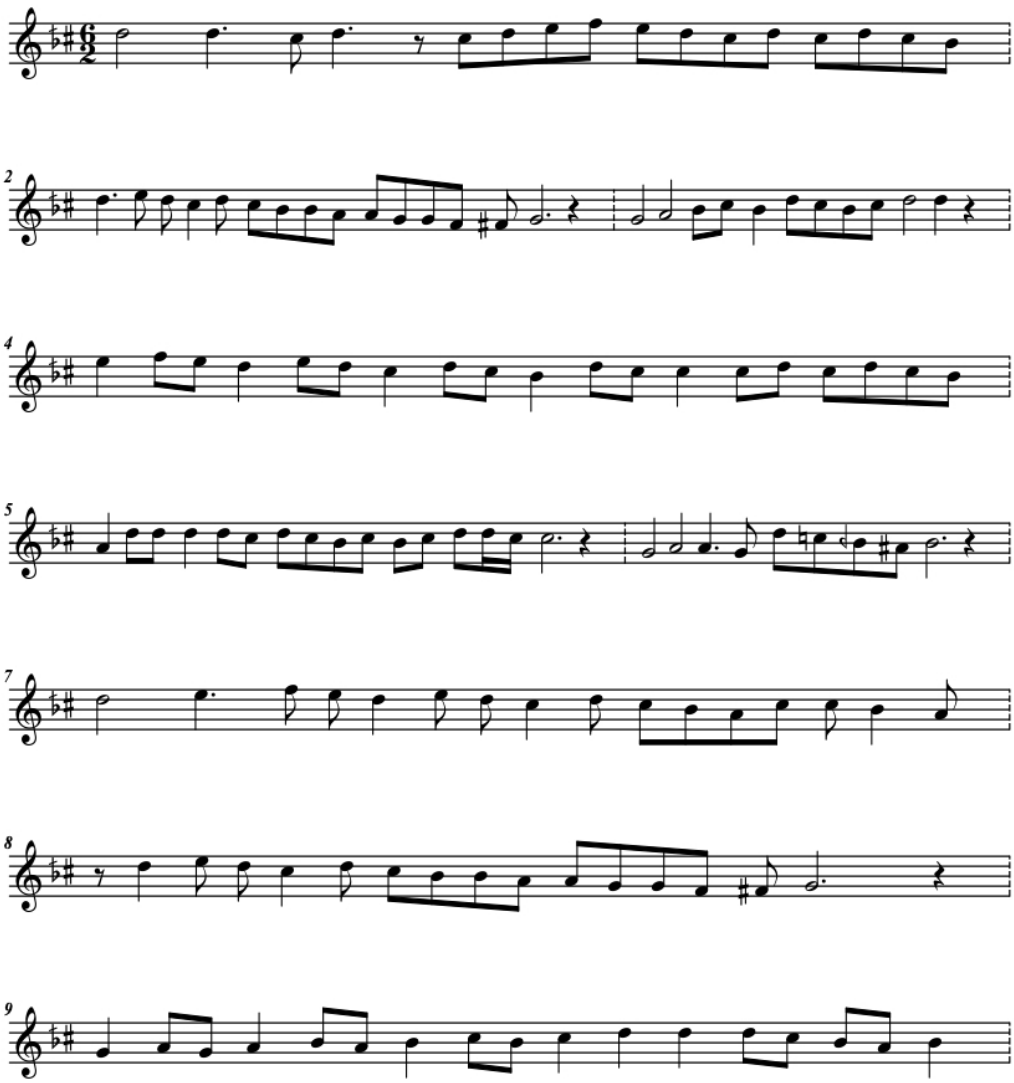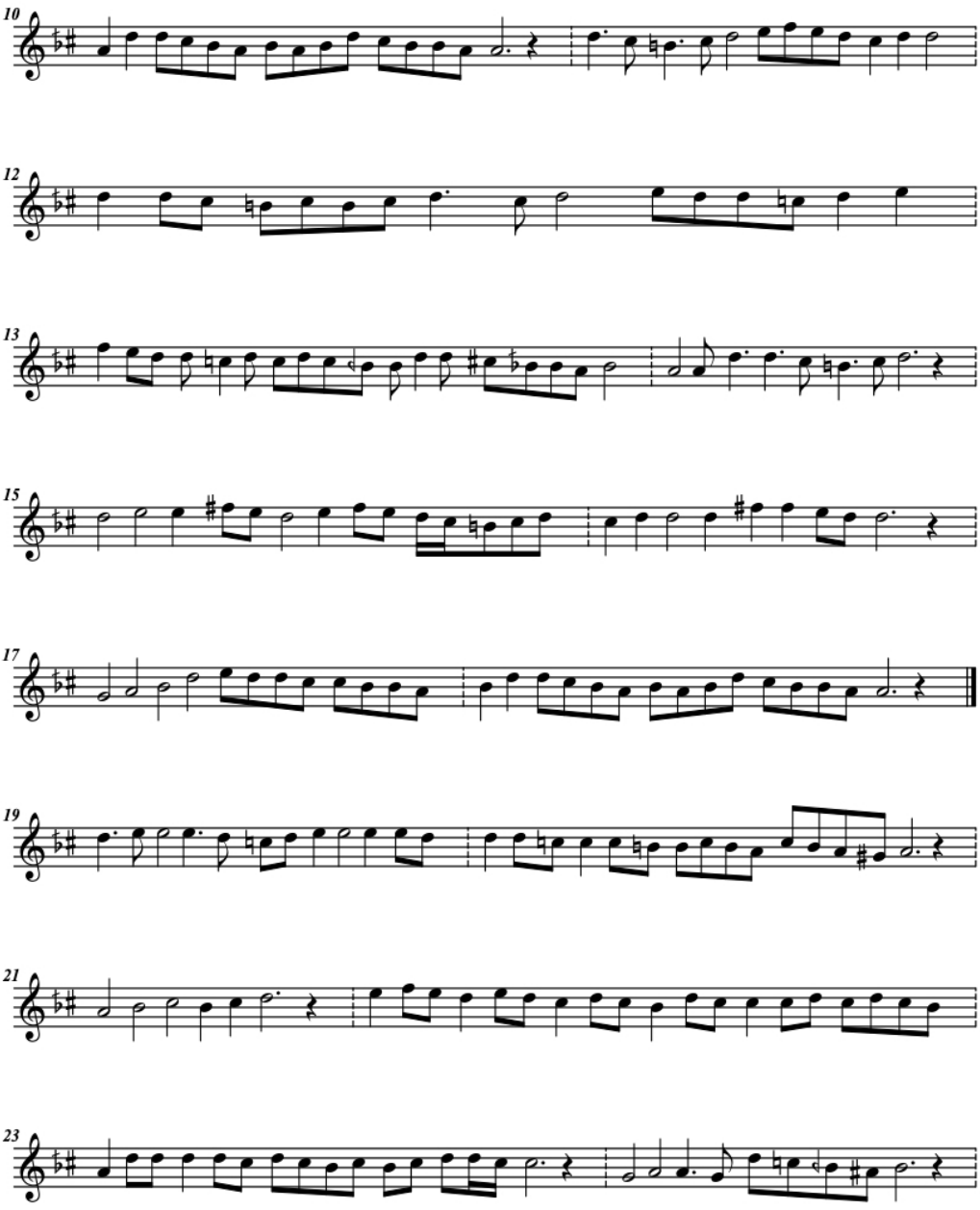


Eser No: 45
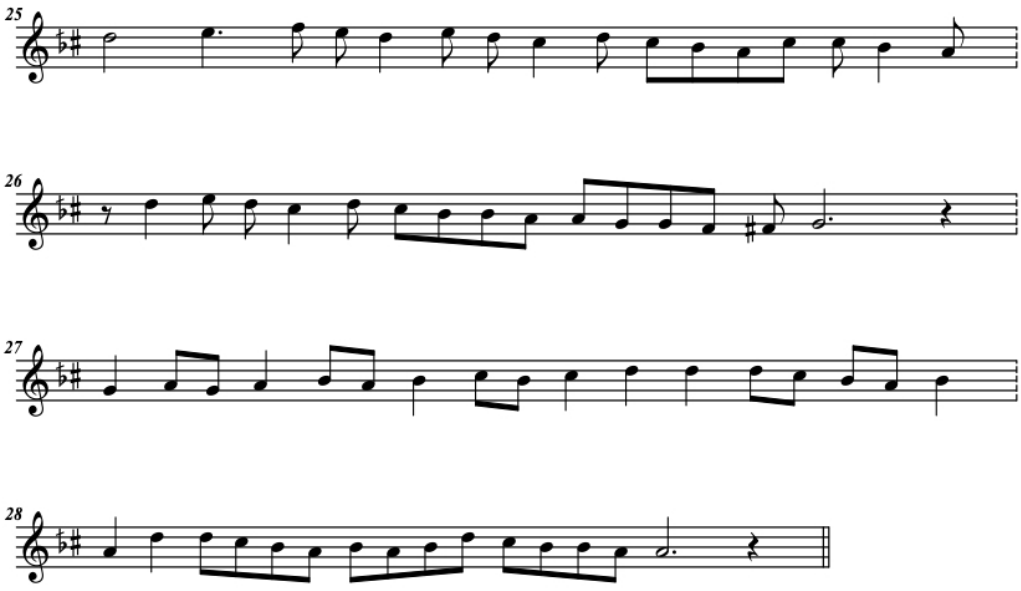
Kaynak: https://drive.google.com/file/d/0B_YXh_MIopHTZjFwYVdkVWp6eEU/view?resourcekey=0-y_1qcbgow75dZYfXRJfyrg

Hicaz Humâyûn Nakış Ağır Semaî
Şeb Cününi Dil Dimagamra Perişan Kerdebud

Sengin Semaî — Seyyid Nuh




10
12
13
15
17
19
21
23


25
26
27
28

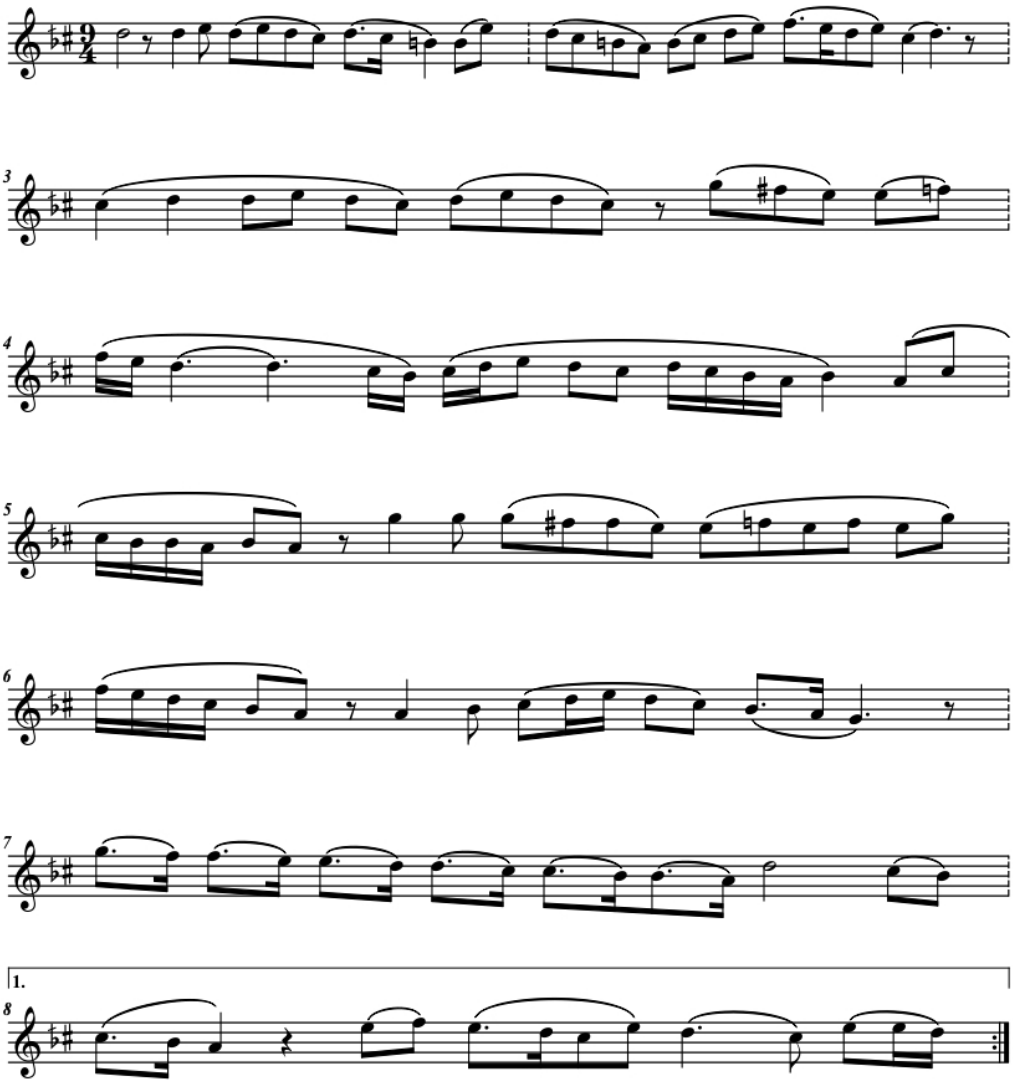
Eser No: 46

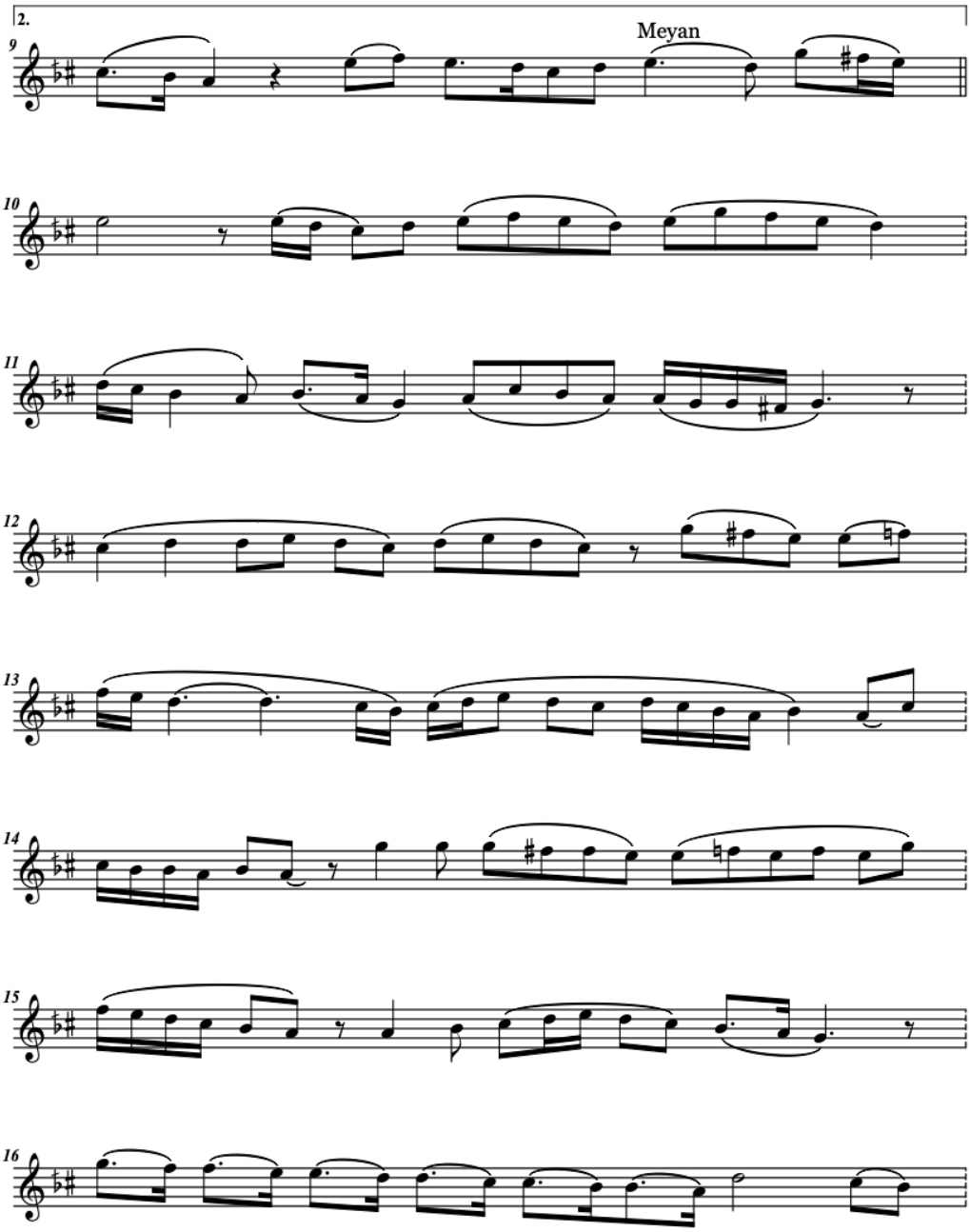
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/nitti-bana-intikamin-ey-felek-sivelioglu-yorgaki-hicaz.27770/

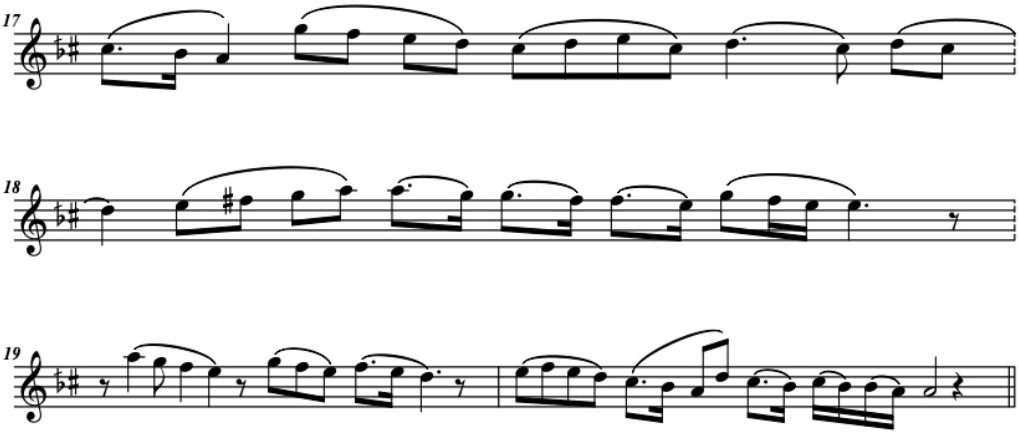
Hicaz Humâyûn Şarkı
Nitti Bana İntikamın Ey Felek

Ağır Aksak

Şivelioğlu Yotgaki




2.
Meyan
9
10
11
12
13
14
15
16


17
18
19
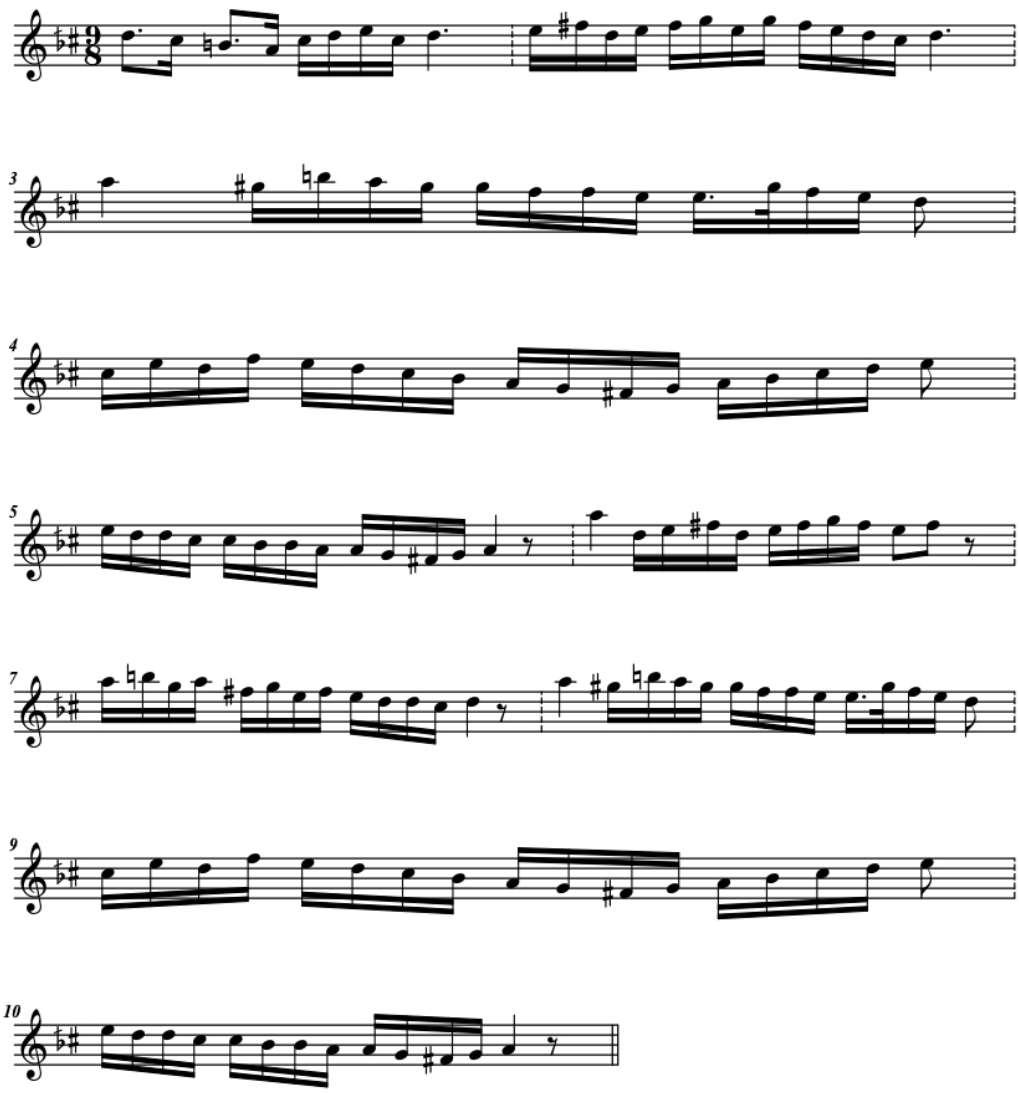
Eser No: 47

Kaynak: https://divanmakam.com/forum/var-mi-sen-gibi-beyaz-ten-sivelioglu-yorgaki-hicaz.36582/

Hicaz Humâyûn Şarkı
Var mı Sen Gibi Beyaz Ten

Aksak

Şivelioğlu Yorgaki
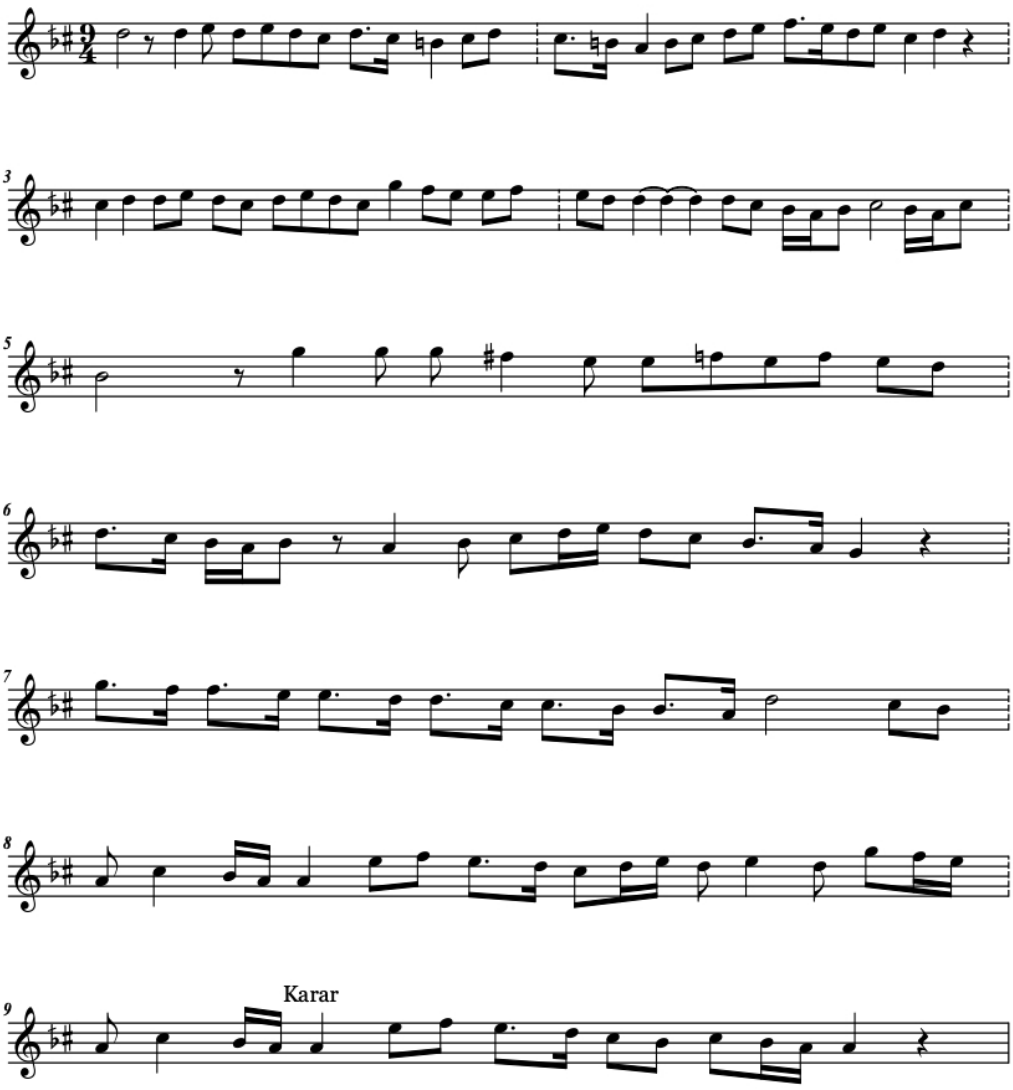


Eser No: 48
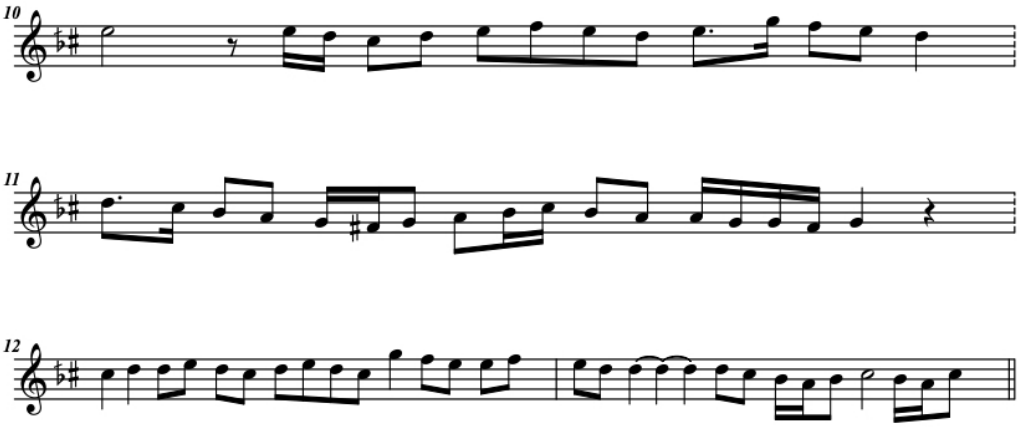
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/yetti-bunca-bana-intikamin-ey-felek-sivelioglu-yorgaki-hicaz.38151/

Hicaz Humâyûn Şarkı
Yetdi Bunca İntikâmın Ey Felek

Ağır Aksak

Şivelioğlu Yorgaki
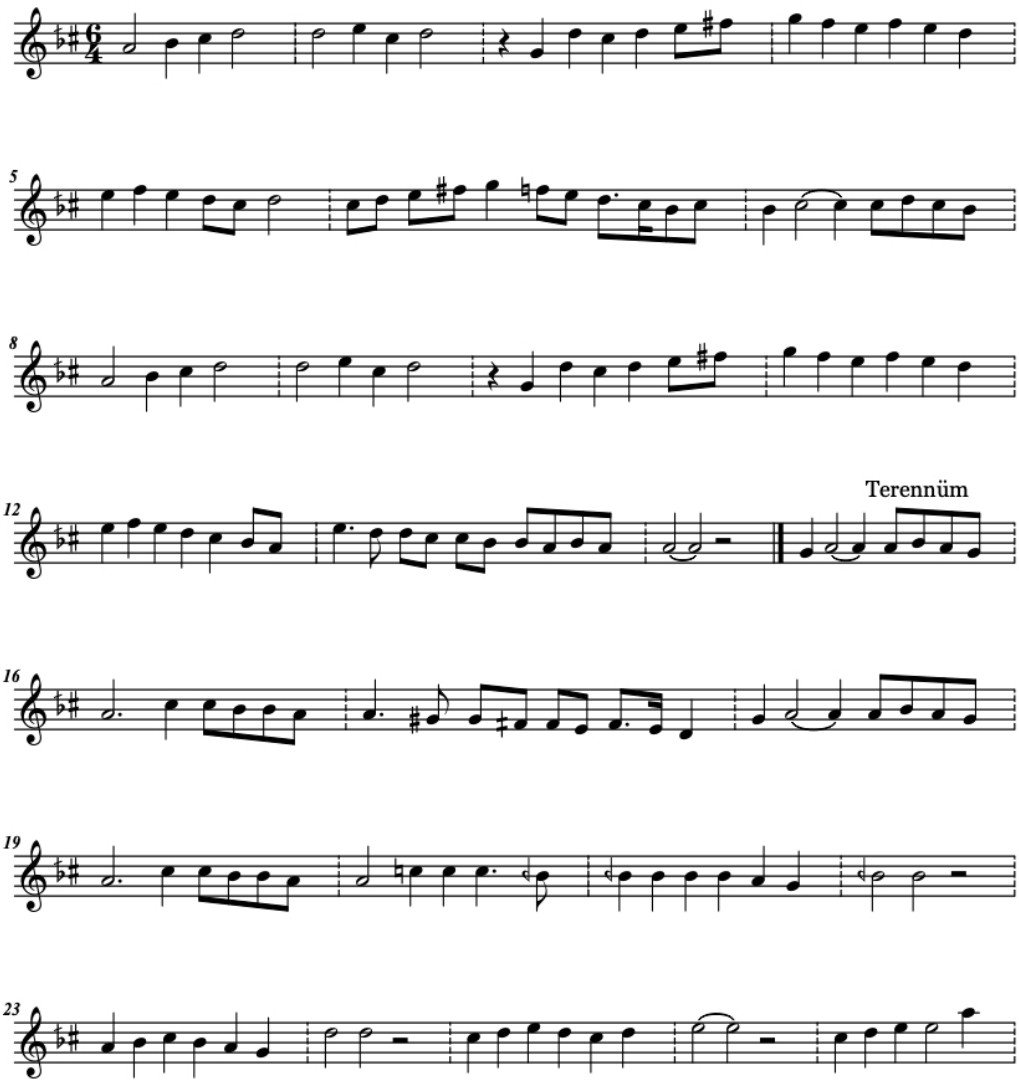



10
11
12
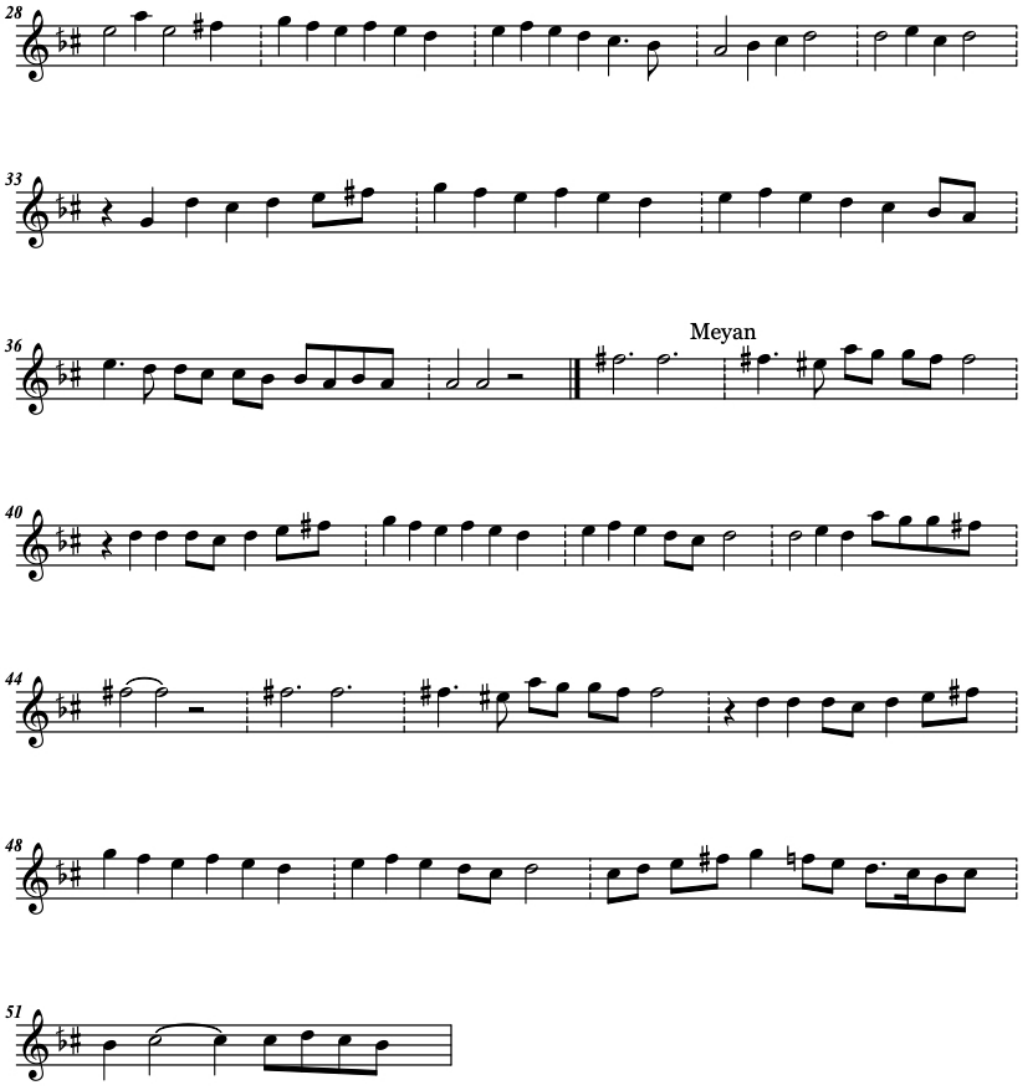
Eser No: 49

Kaynak: https://divanmakam.com/forum/takat-mi-gelir-sevdigim-ol-isve-vu-naze-7-iki-nusha-mustafa-efendi-tabi-hicaz.35215/

Hicaz Nakış Yürük Semaî
Tâkat mı Gelir Sevdiğim Ol İşve vü Nâze

Yürük Semaî — Tabî Mustafa Efendi




28
33
36
Meyan
40
44
48
51
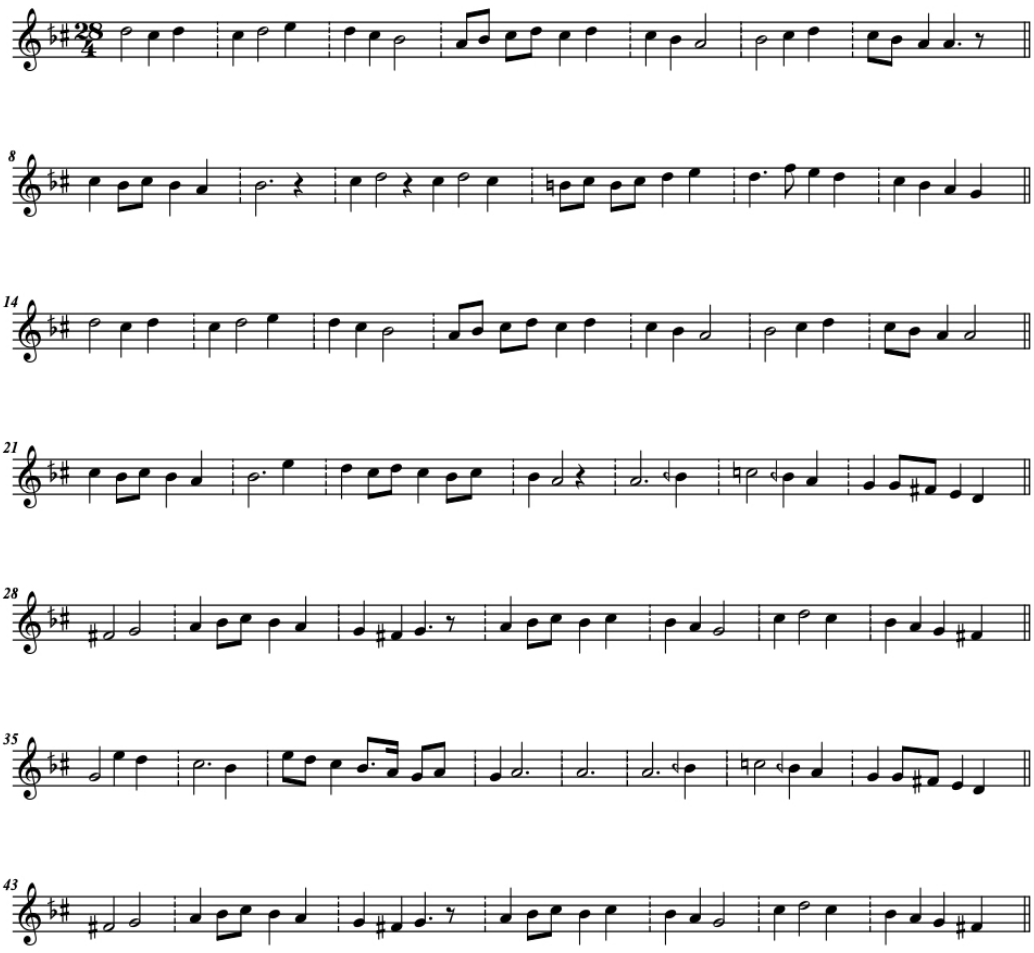
Eser No: 50
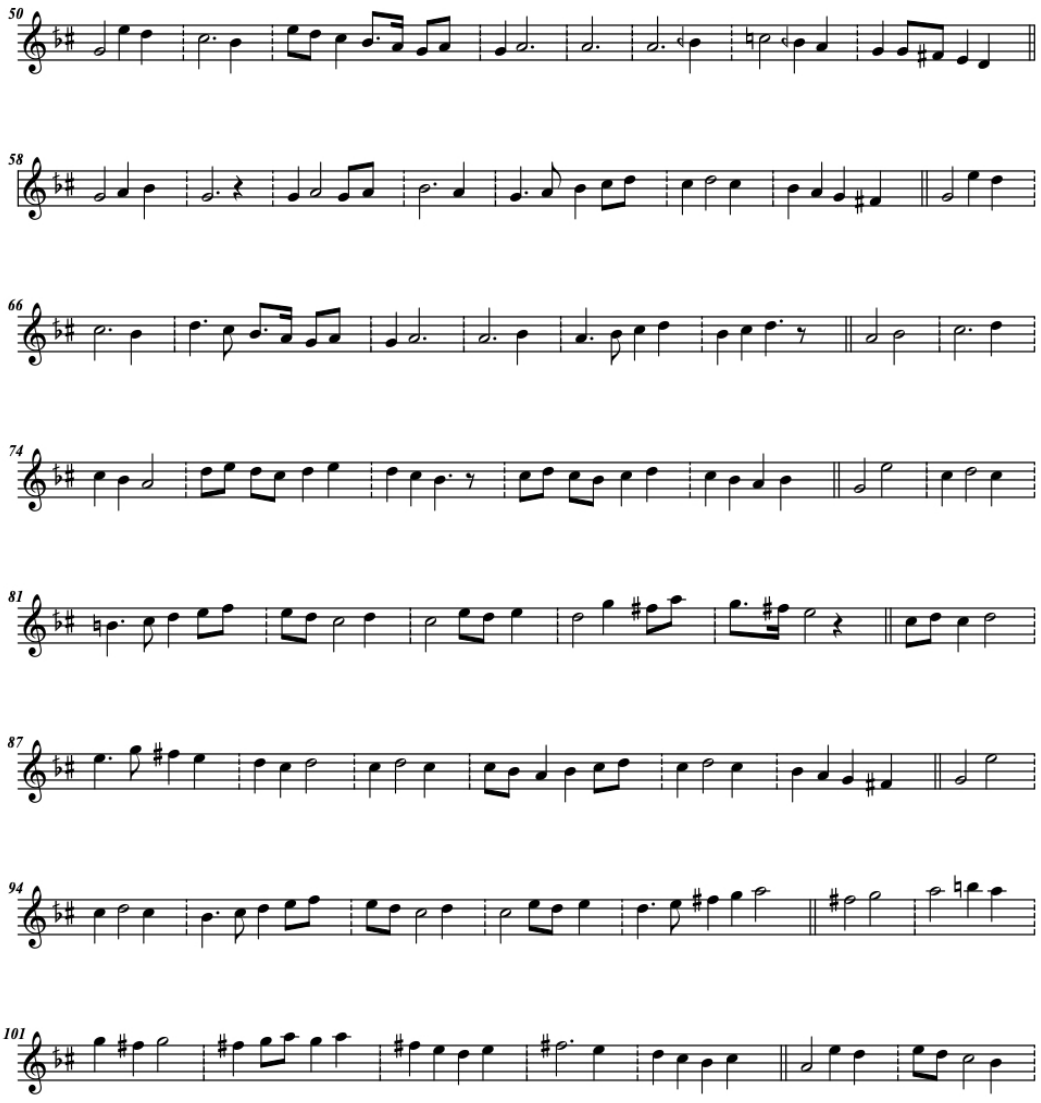
Kaynak: Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/03_mevlevi_ayinleri/hicaz_a_seyyid_ahmed.pdf
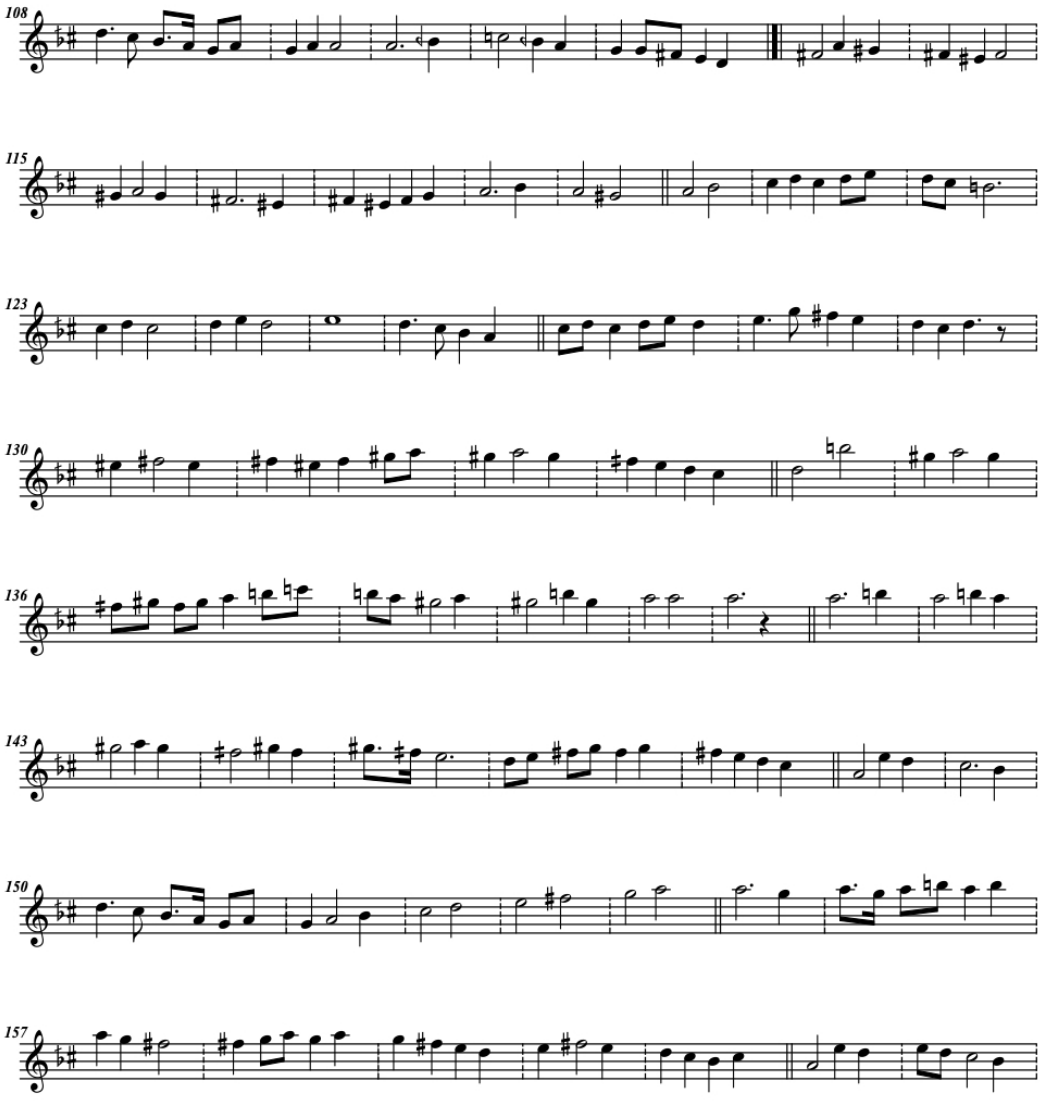
Hicaz Mevlevî Âyini
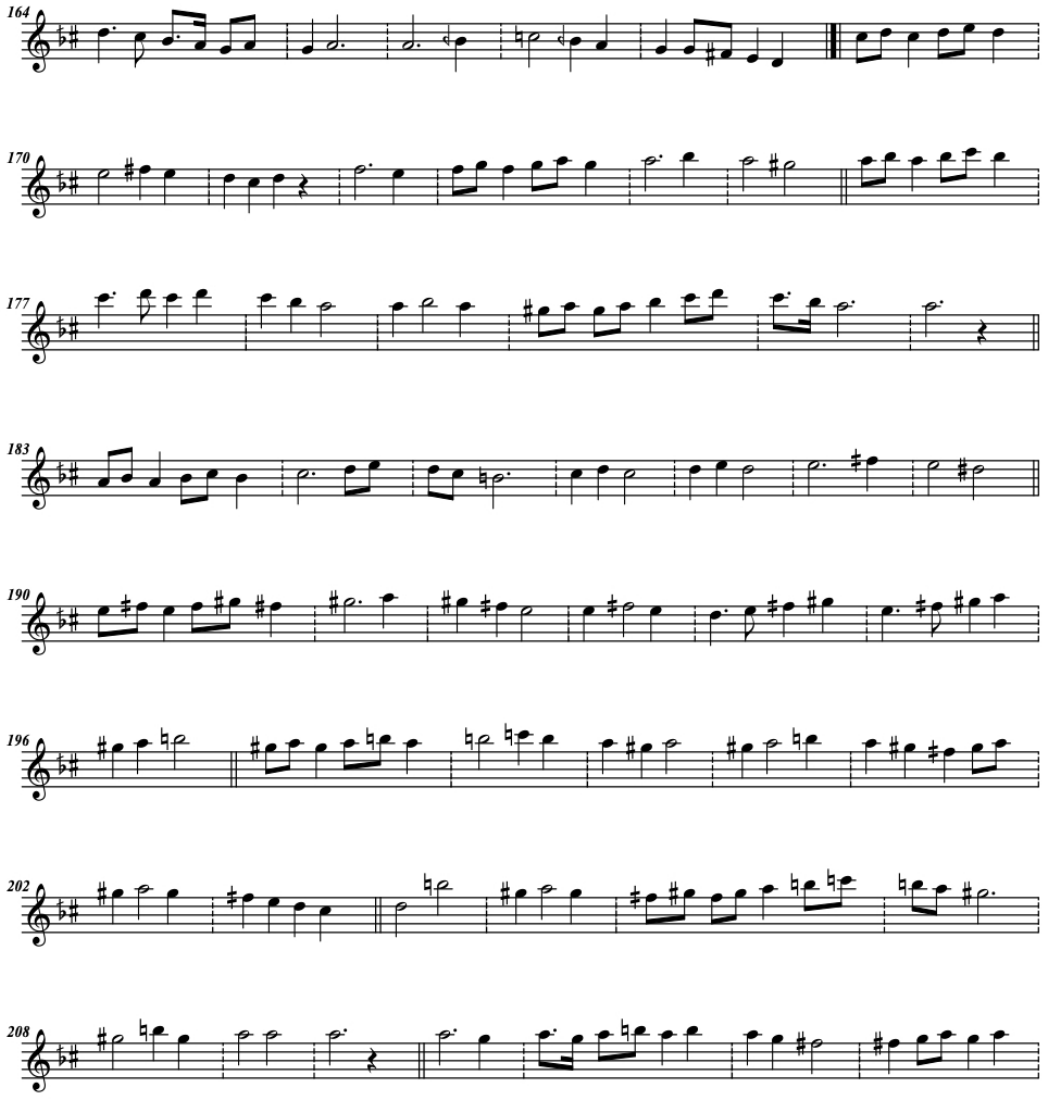
Devr-i Kebîr
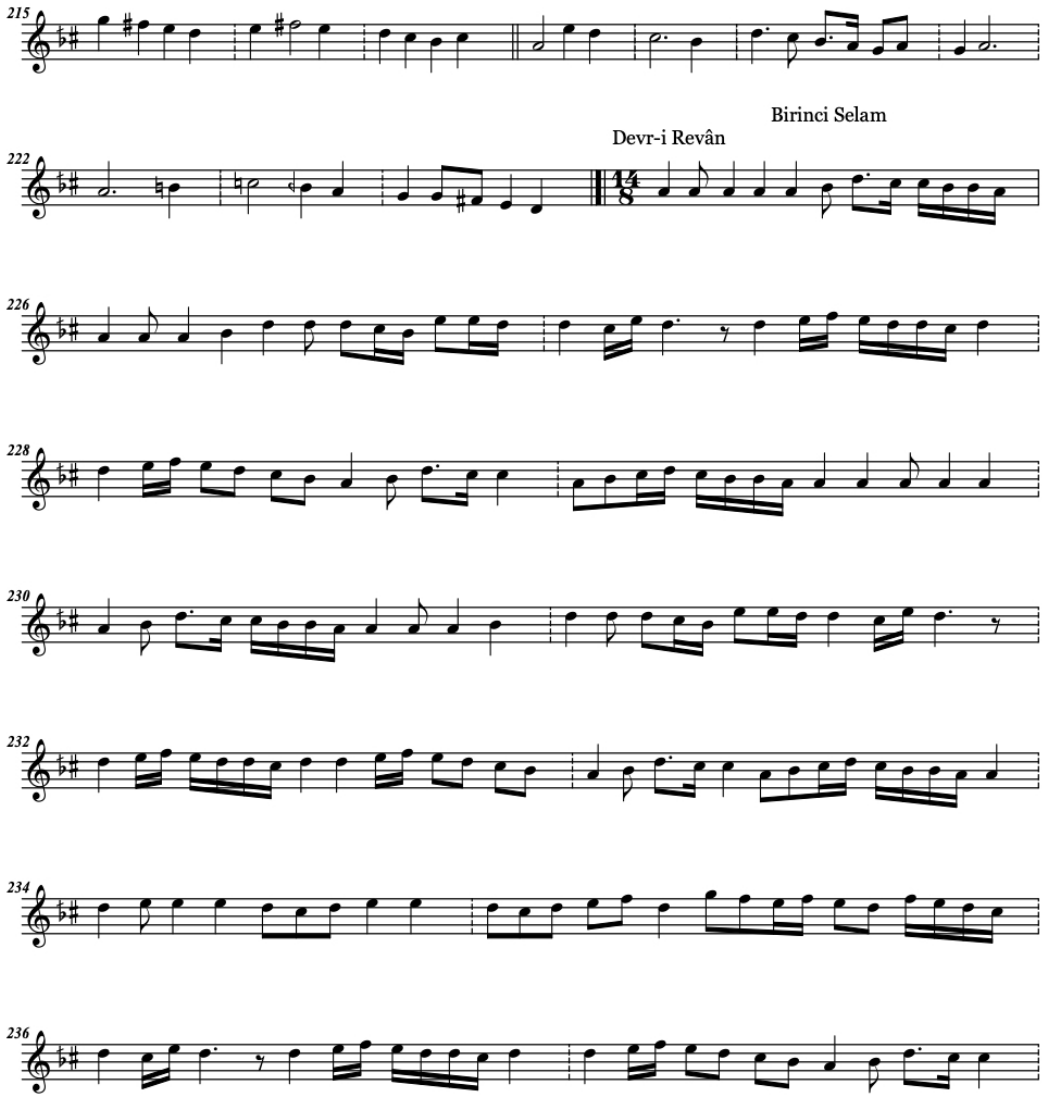
Vardakosta Ahmet Ağa
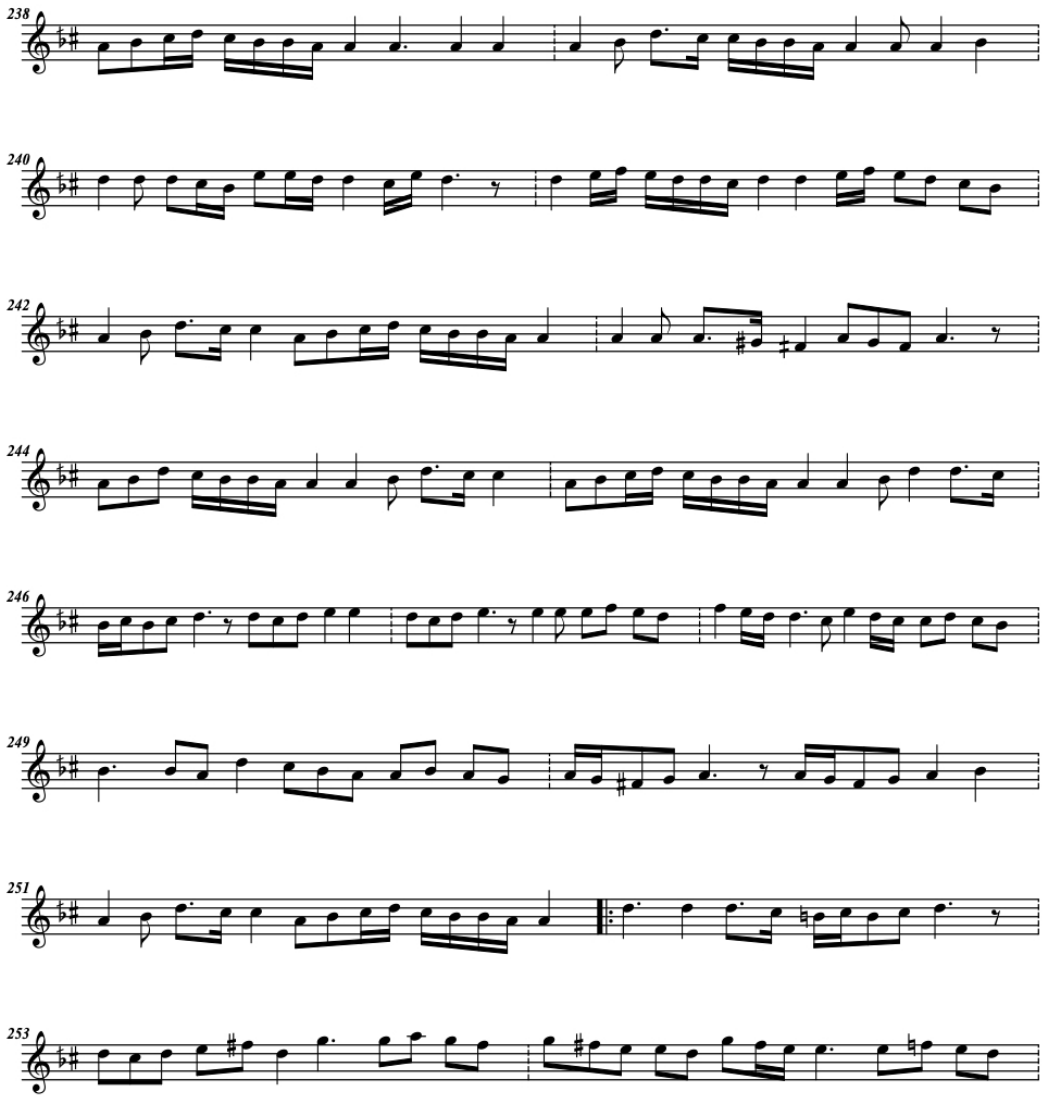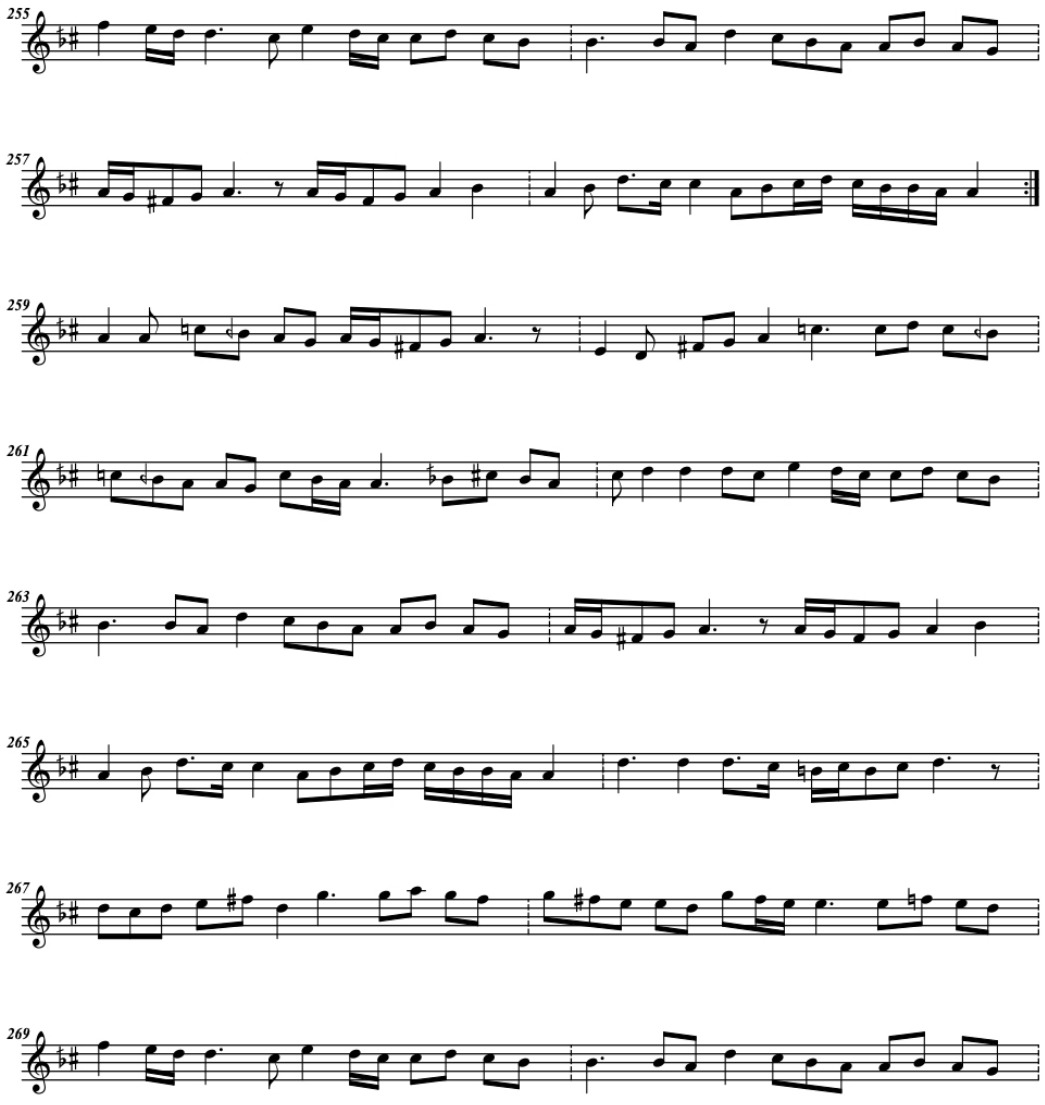



50
58
66
74
81
87
94
101
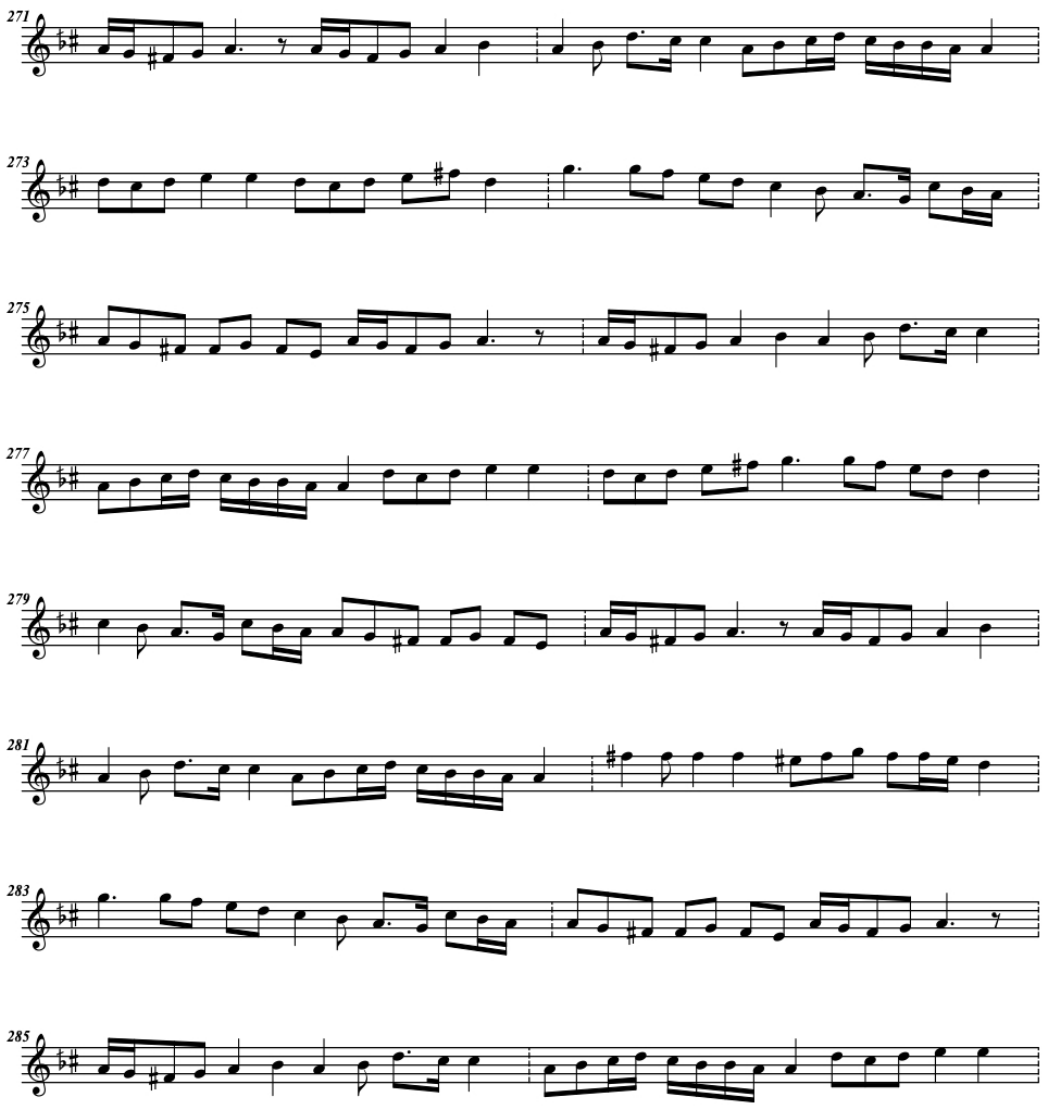

108
115
123
130
136
143
150
157
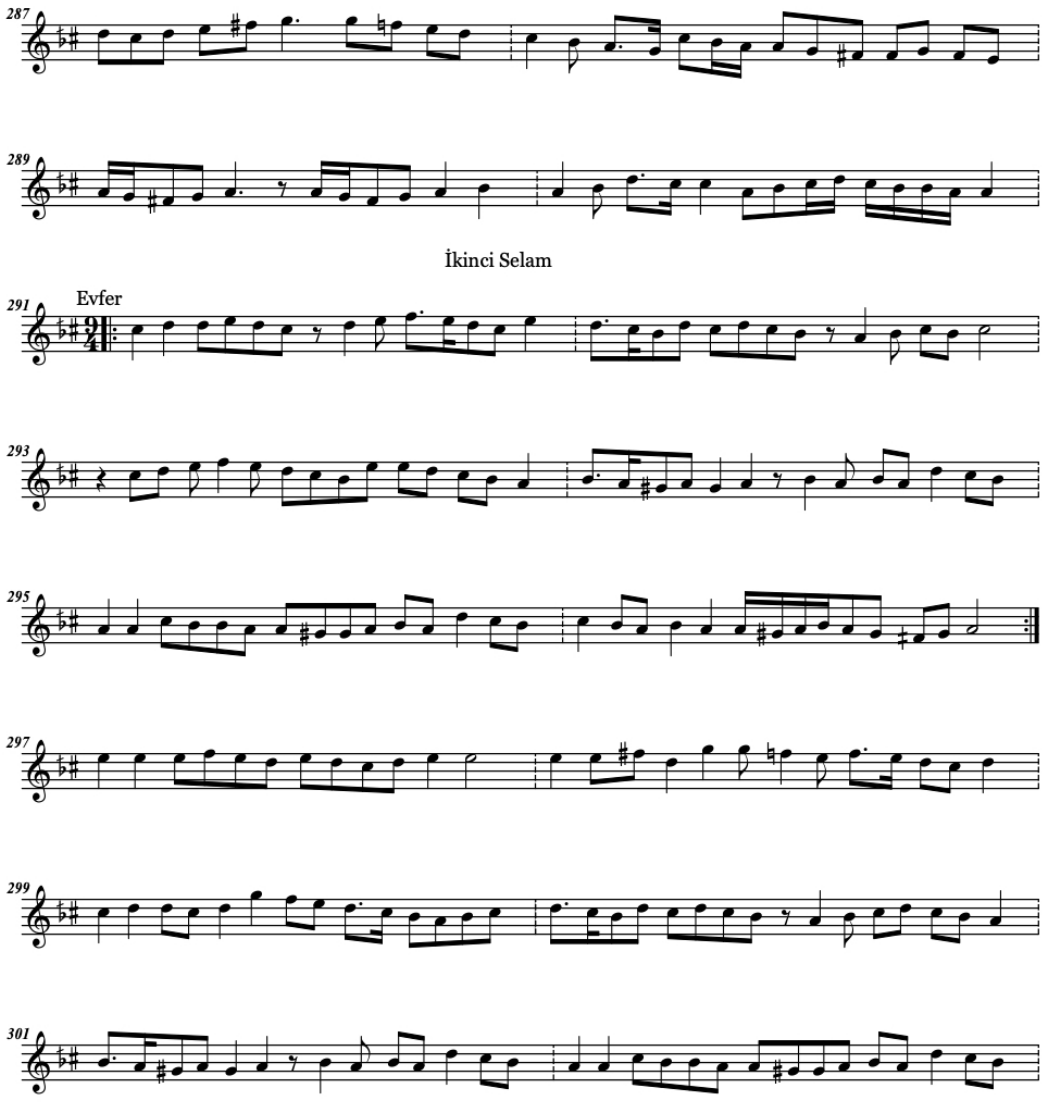

164
170
177
183
190
196
202
208
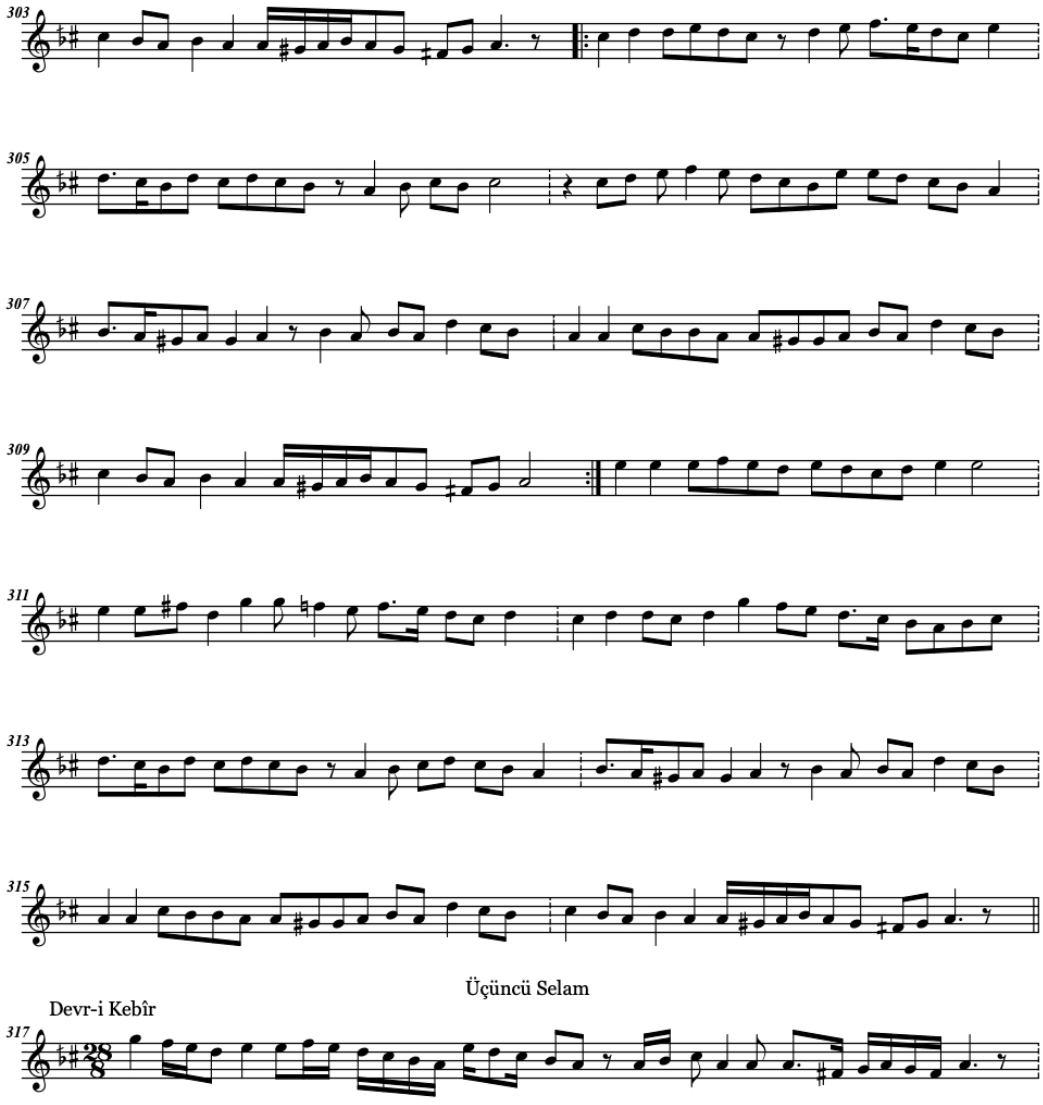

215
Birinci Selam
Devr-i Revân
222
14
8
226
228
230
232
234
236
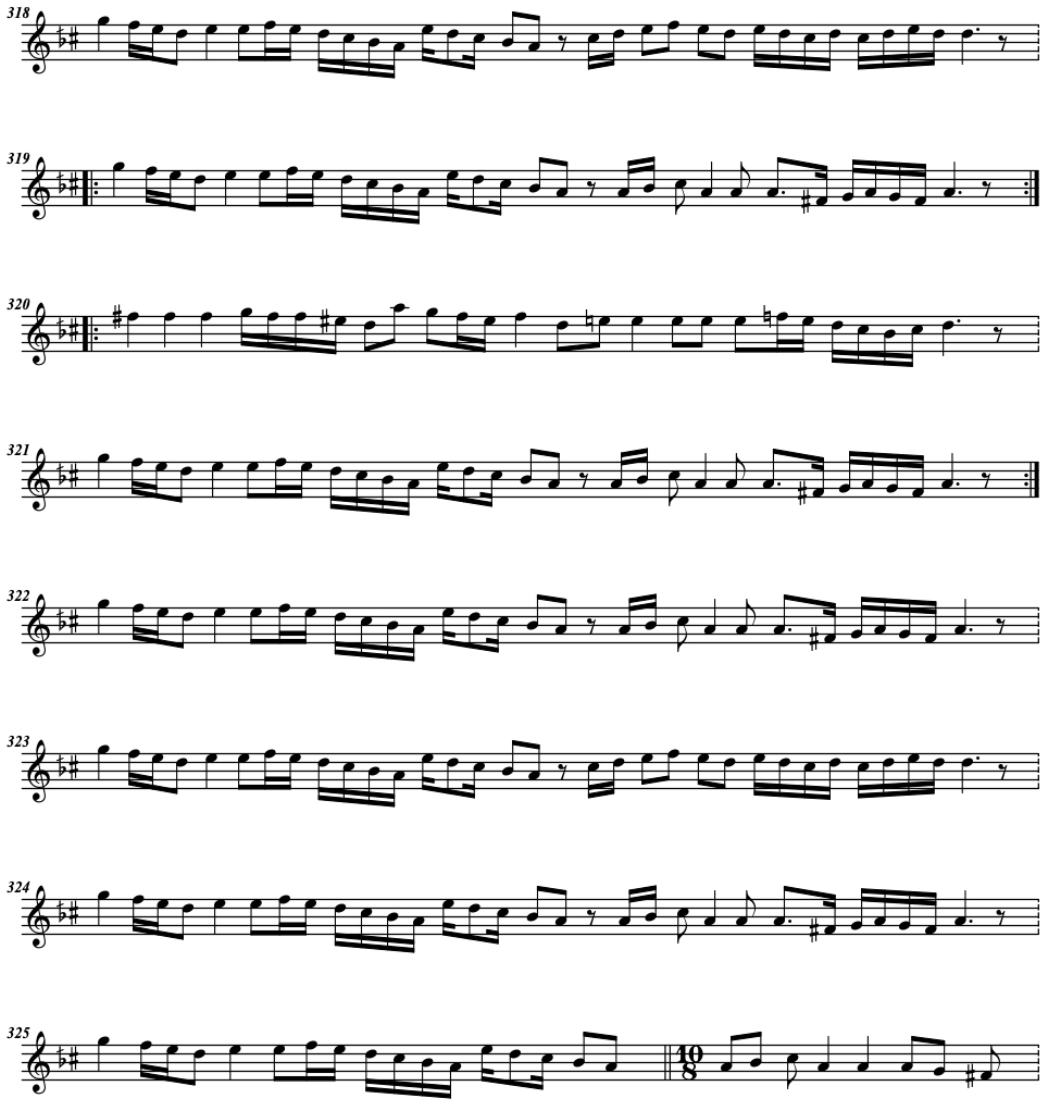

238
240
242
244
246
249
251
253
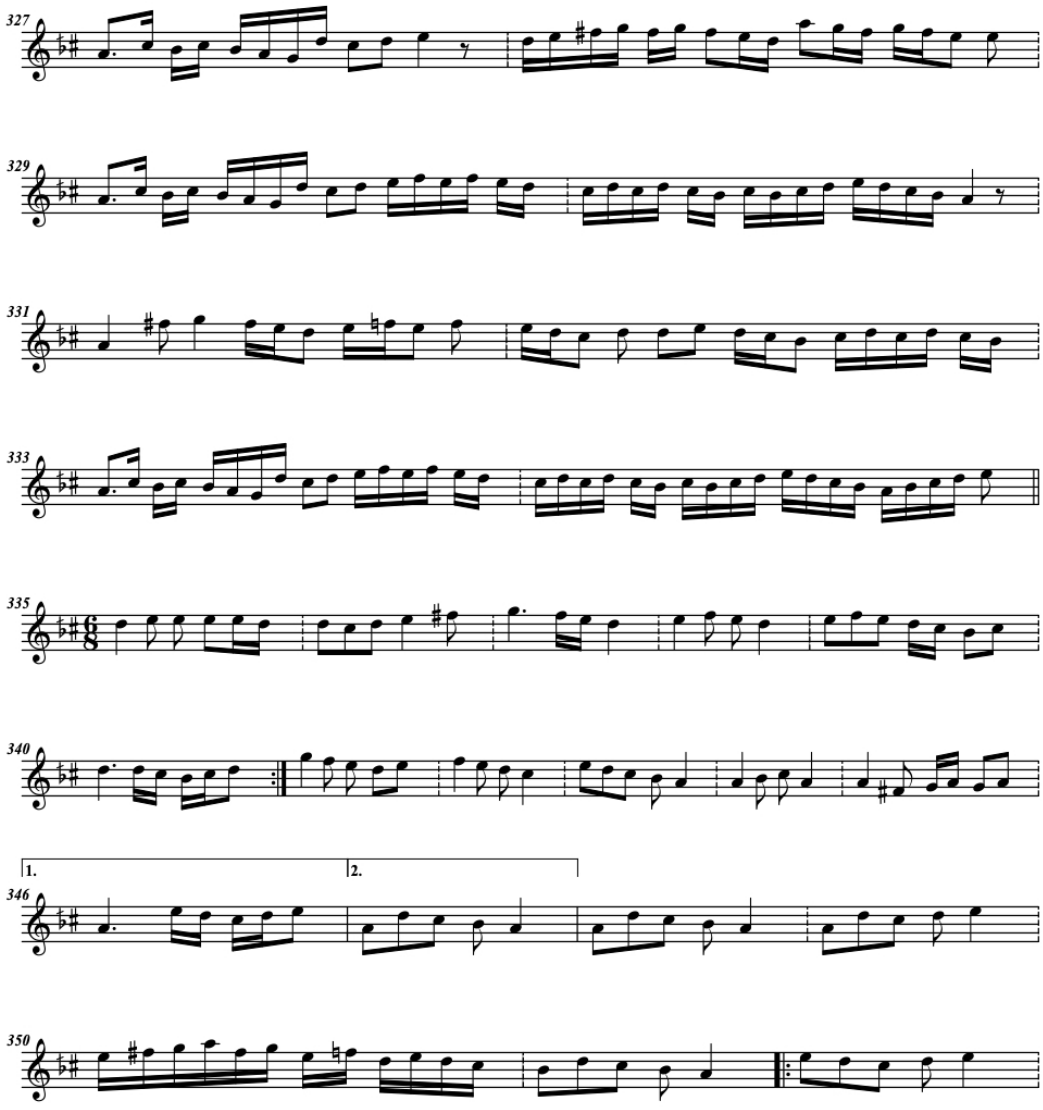

255
257
259
261
263
265
267
269
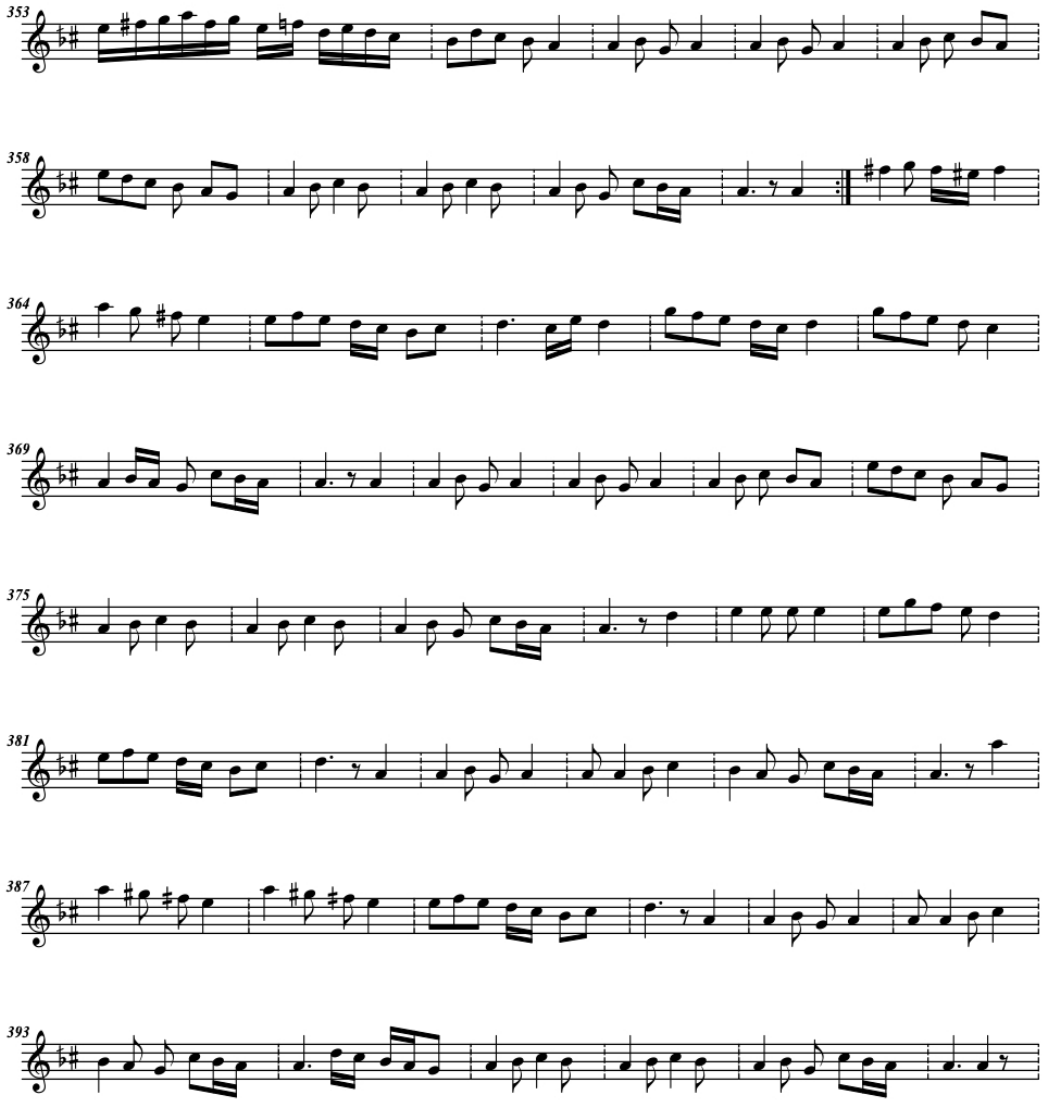

271
273
275
277
279
281
283
285

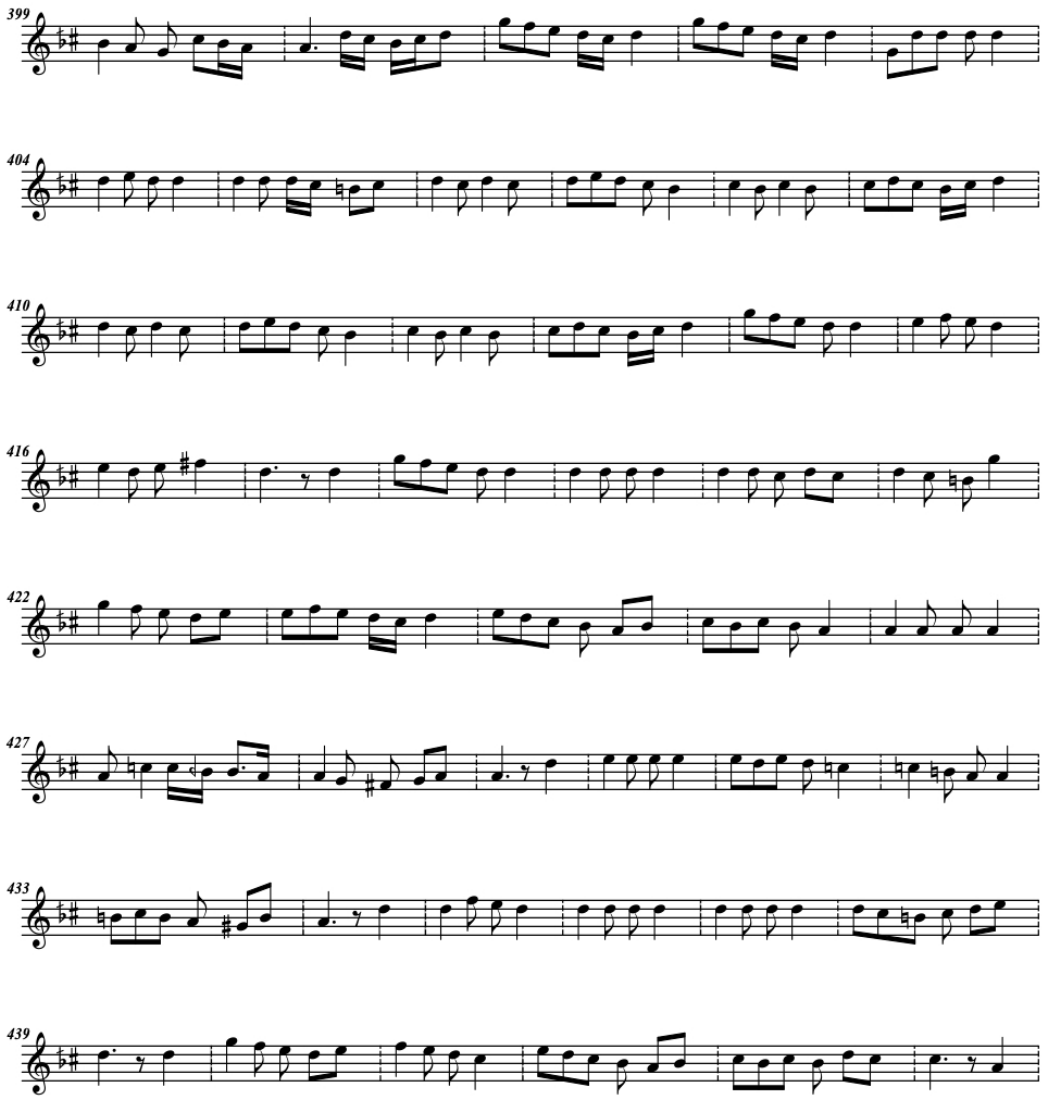

287
289
İkinci Selam
Evfer
291
293
295
297
299
301
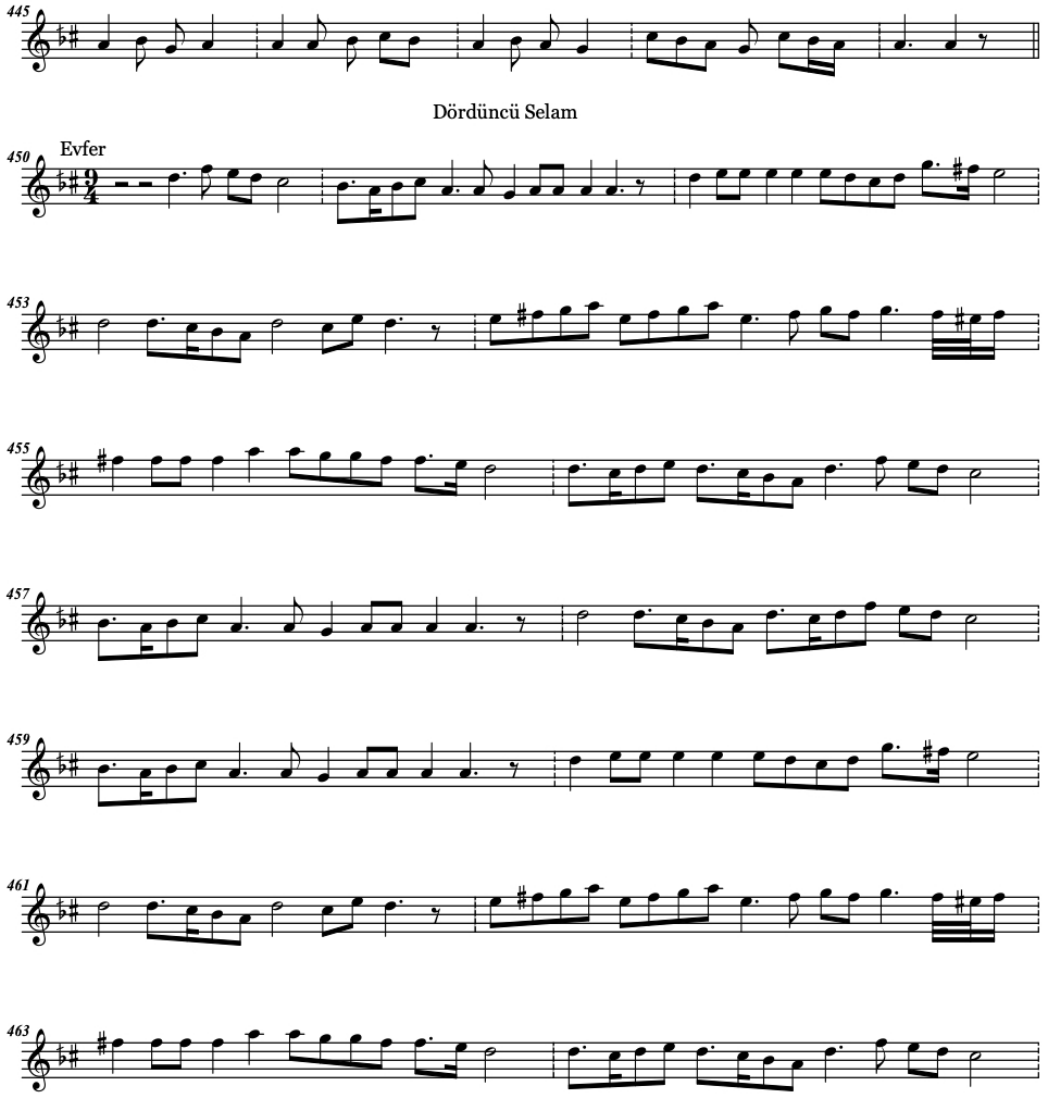

303
305
307
309
311
313
315
Üçüncü Selam
Devr-i Kebîr
317
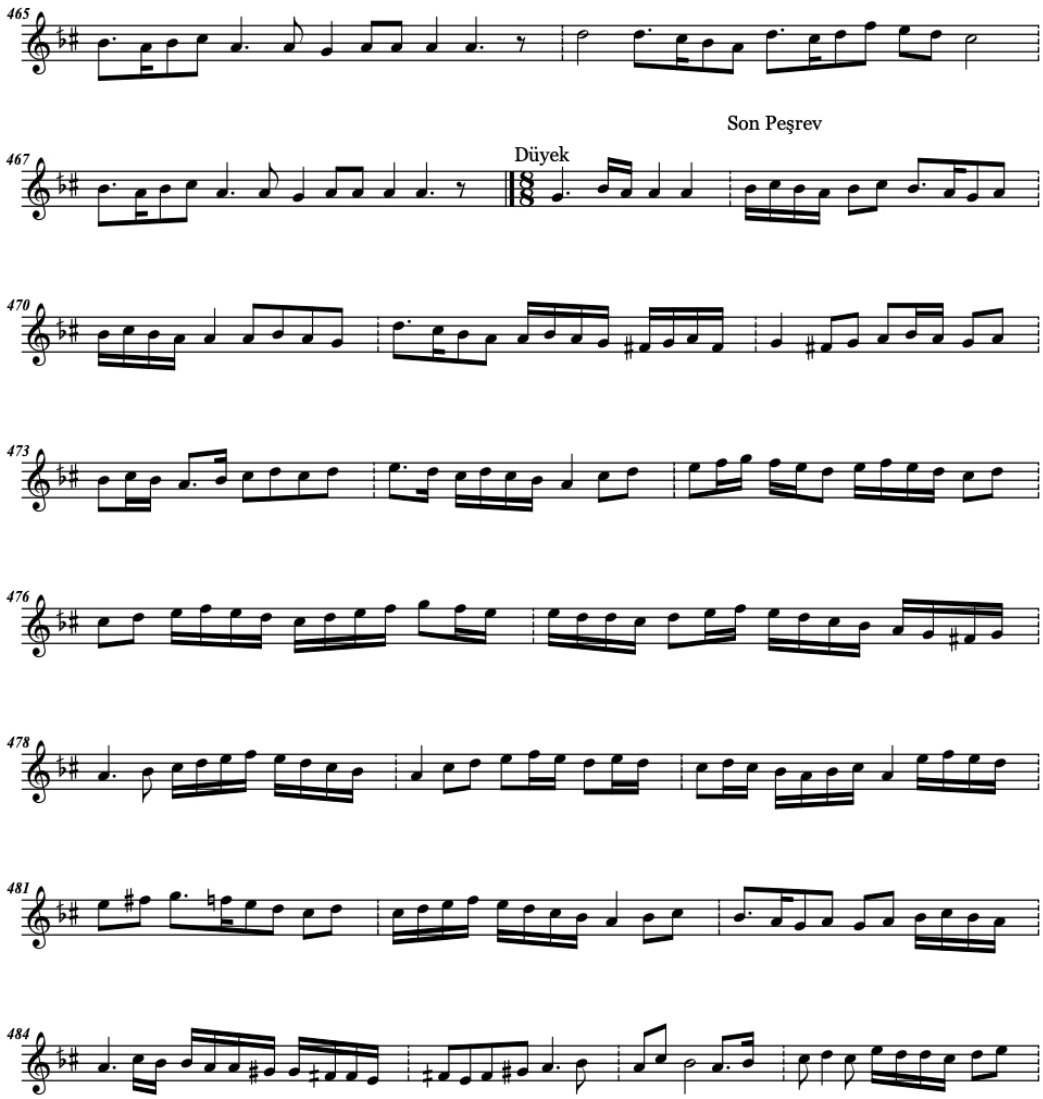

318
319
320
321
322
323
324
325
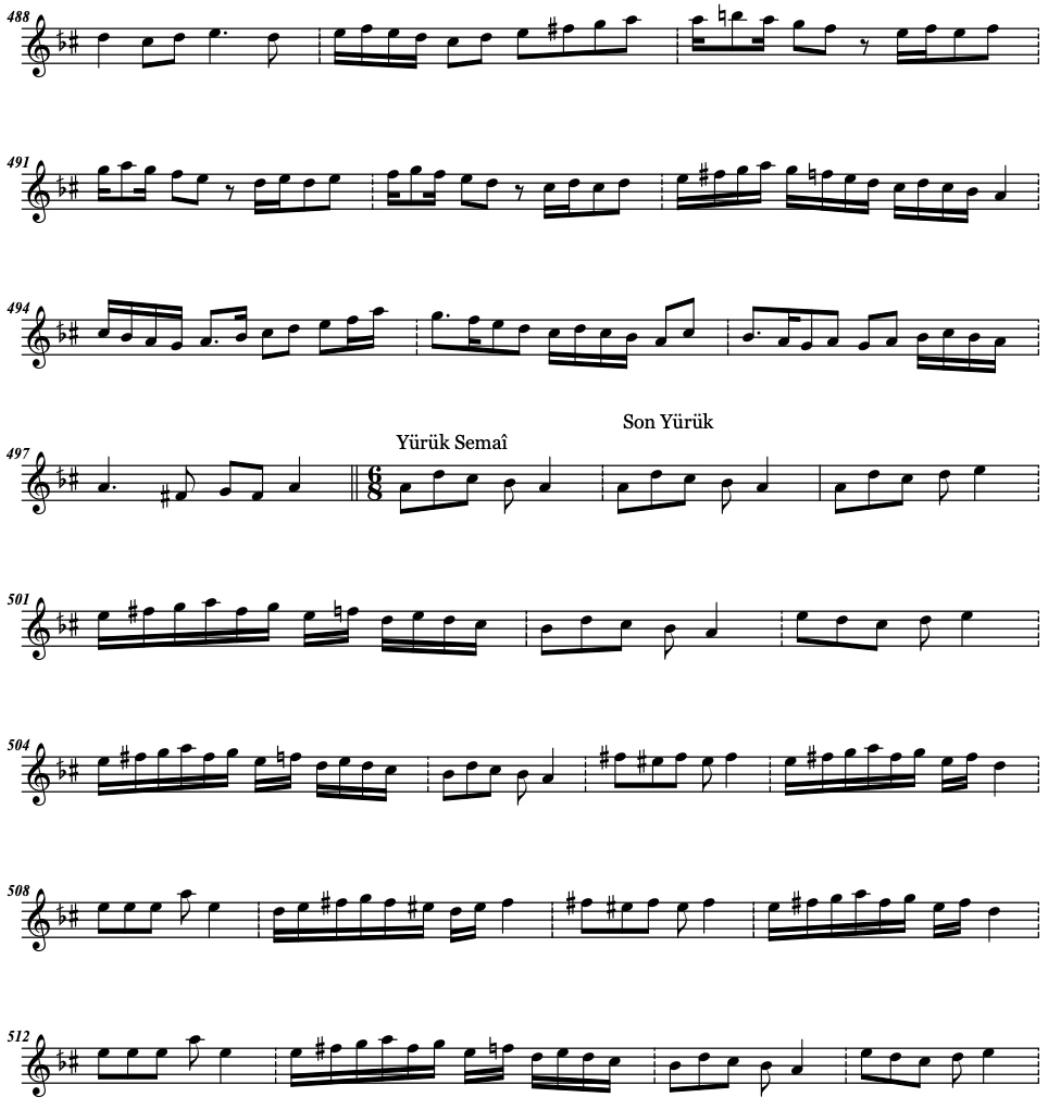

327
329
331
333
335
340
1.
2.
346
350
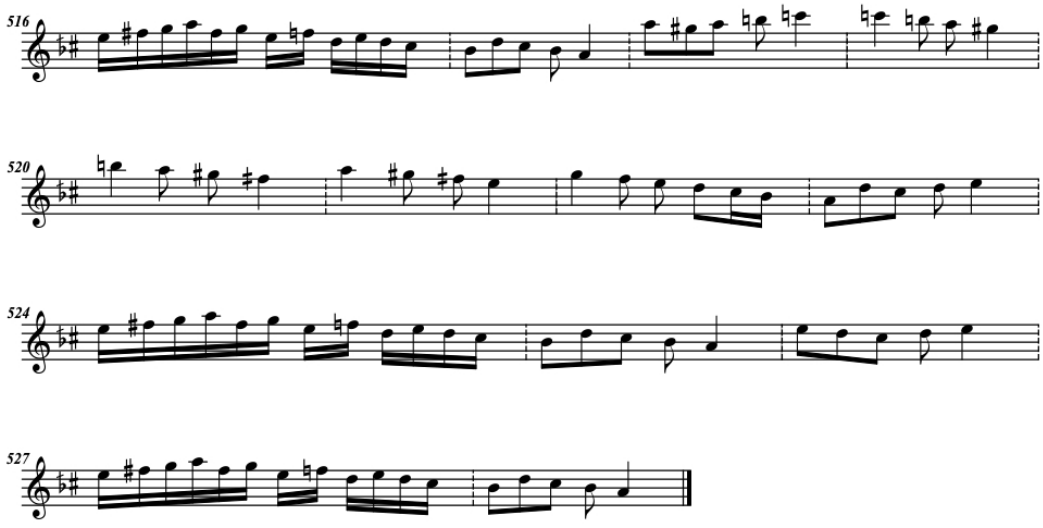

353
358
364
369
375
381
387
393


399
404
410
416
422
427
433
439


445
Dördüncü Selam
Evfer
450
453
455
457
459
461
463


465
Son Peşrev
Düyek
467
470
473
476
478
481
484


488
491
494
497
Yürük Semaî
Son Yürük
501
504
508
512


516
520
524
527

Eser No:51
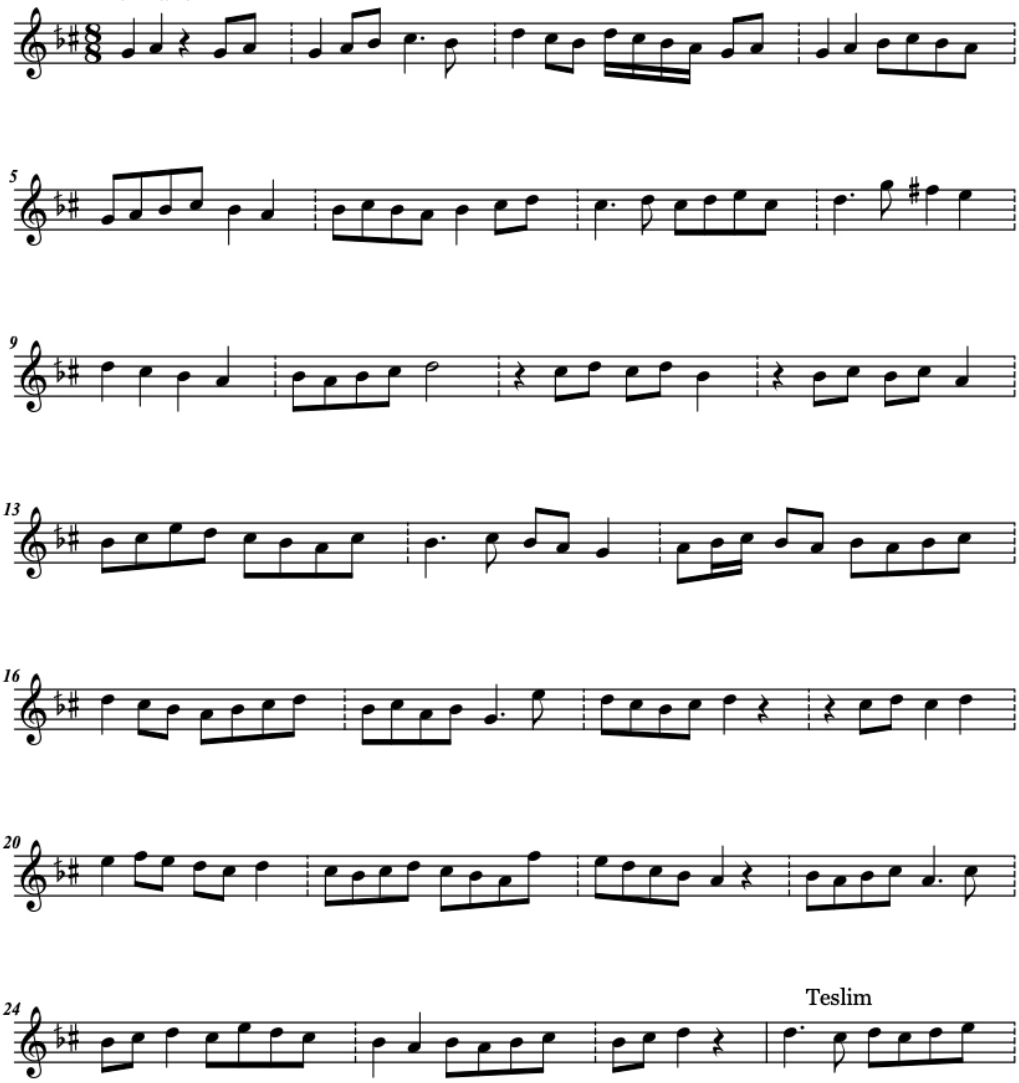
Kaynak: https://www.neyzen.com/nota_arsivi/02_klasik_eserler/034_hicaz/hicaz_pesrev_ahmed_aga_seyyid_musahip_vardakosta_dilara.pdf
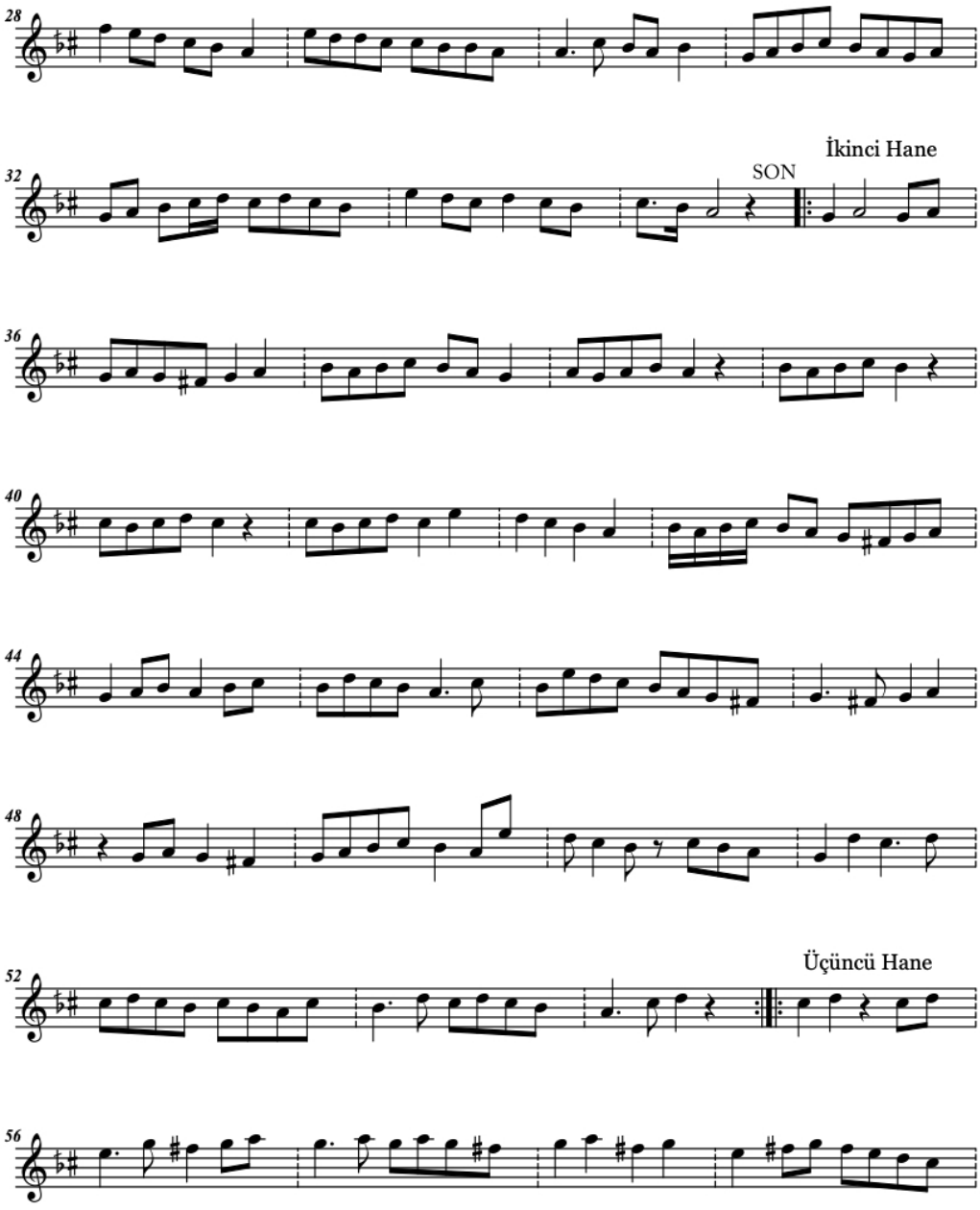
Hicaz Peşrev
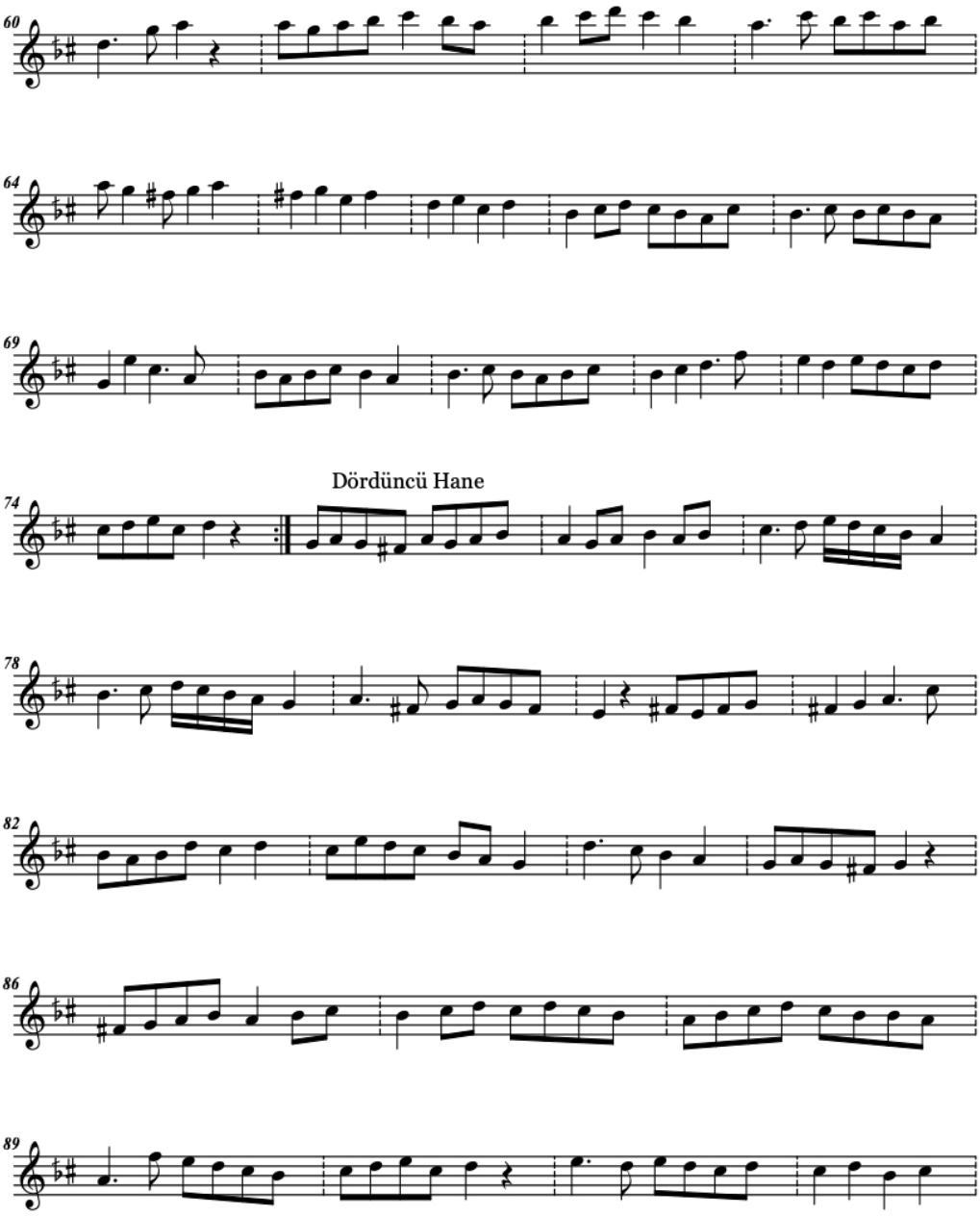
Düyek
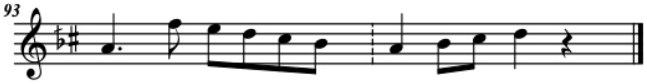
Vardakosta Ahmet Ağa

Birinci Hane




28
İkinci Hane
32
SON
36
40
44
48
Üçüncü Hane
52
56


60
64
69
Dördüncü Hane
74
78
82
86
89
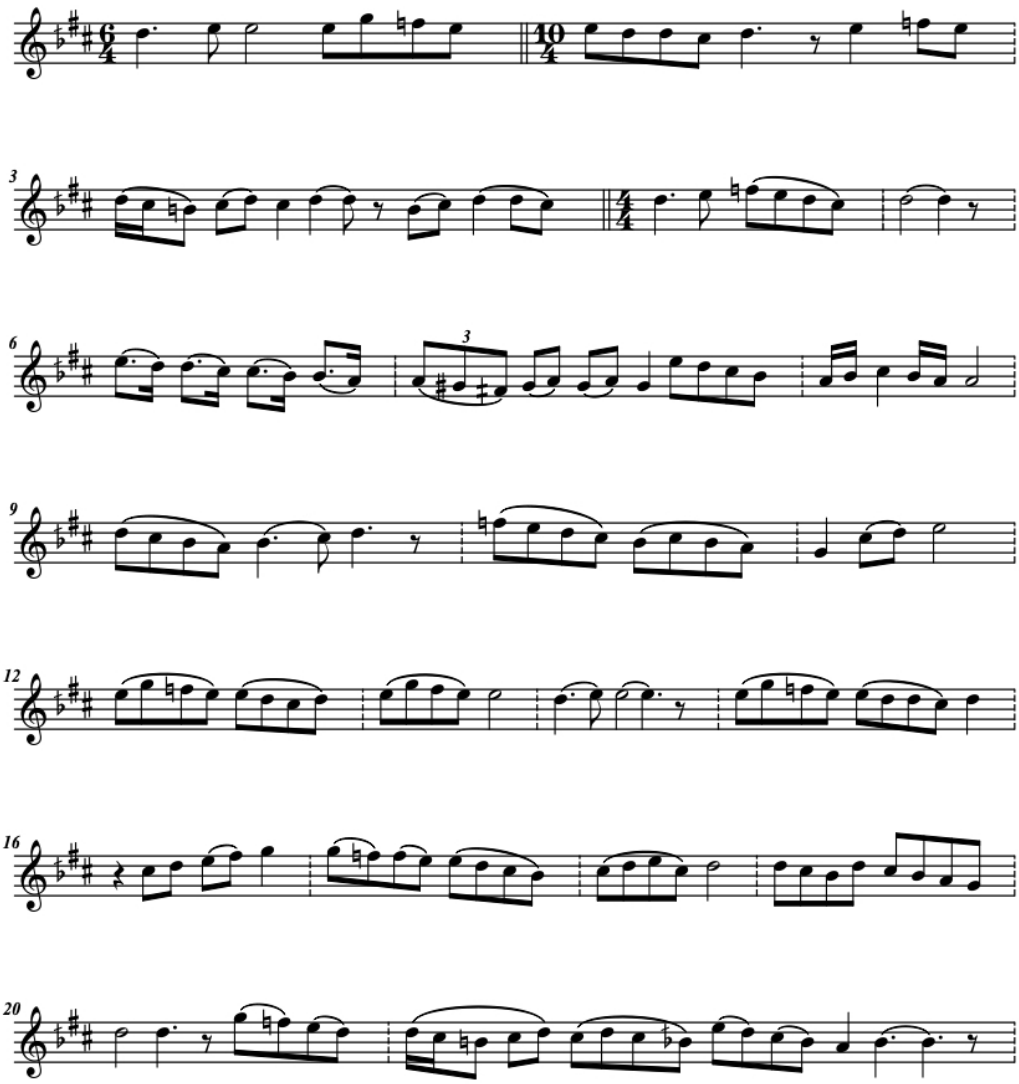

93
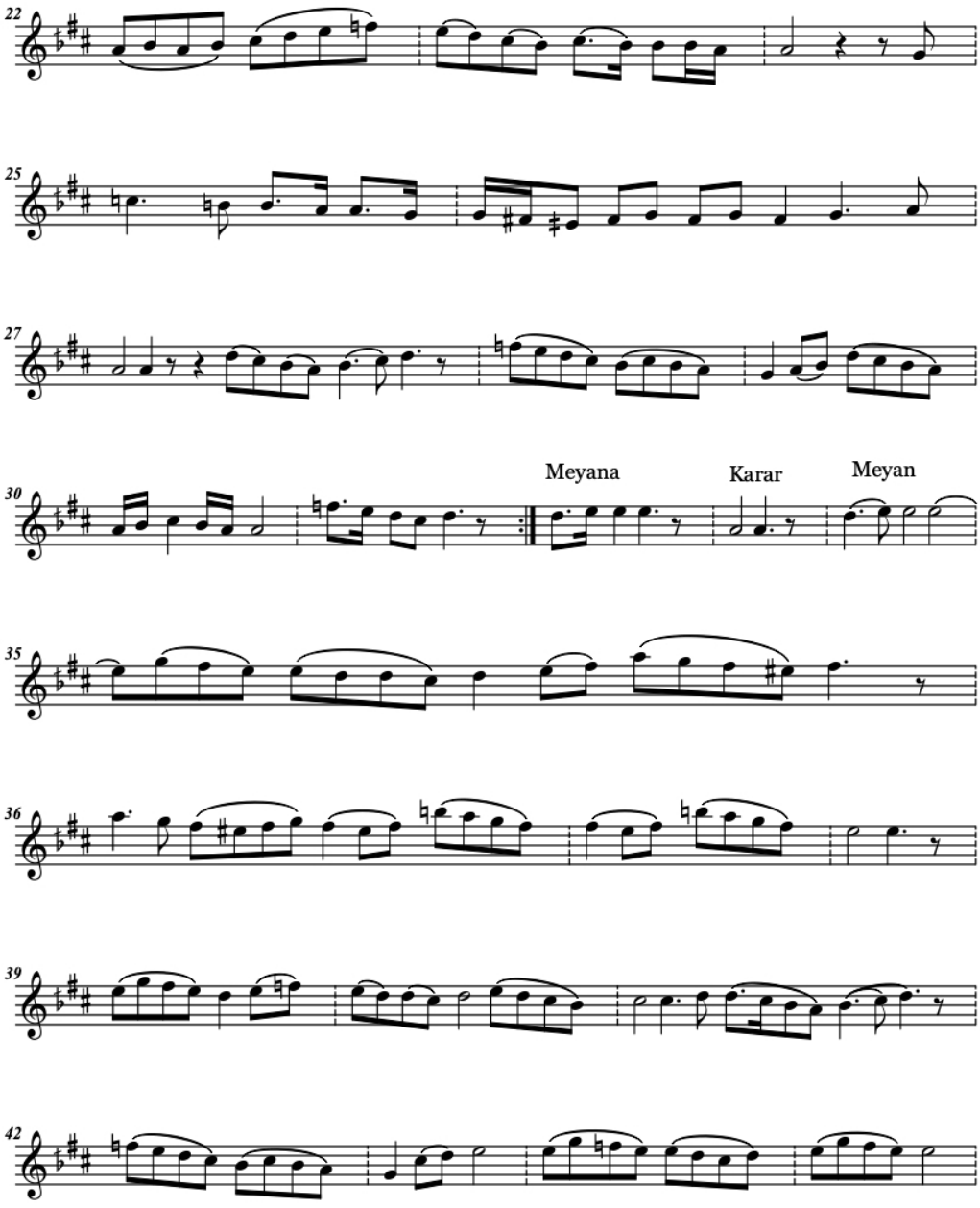
Eser No: 52
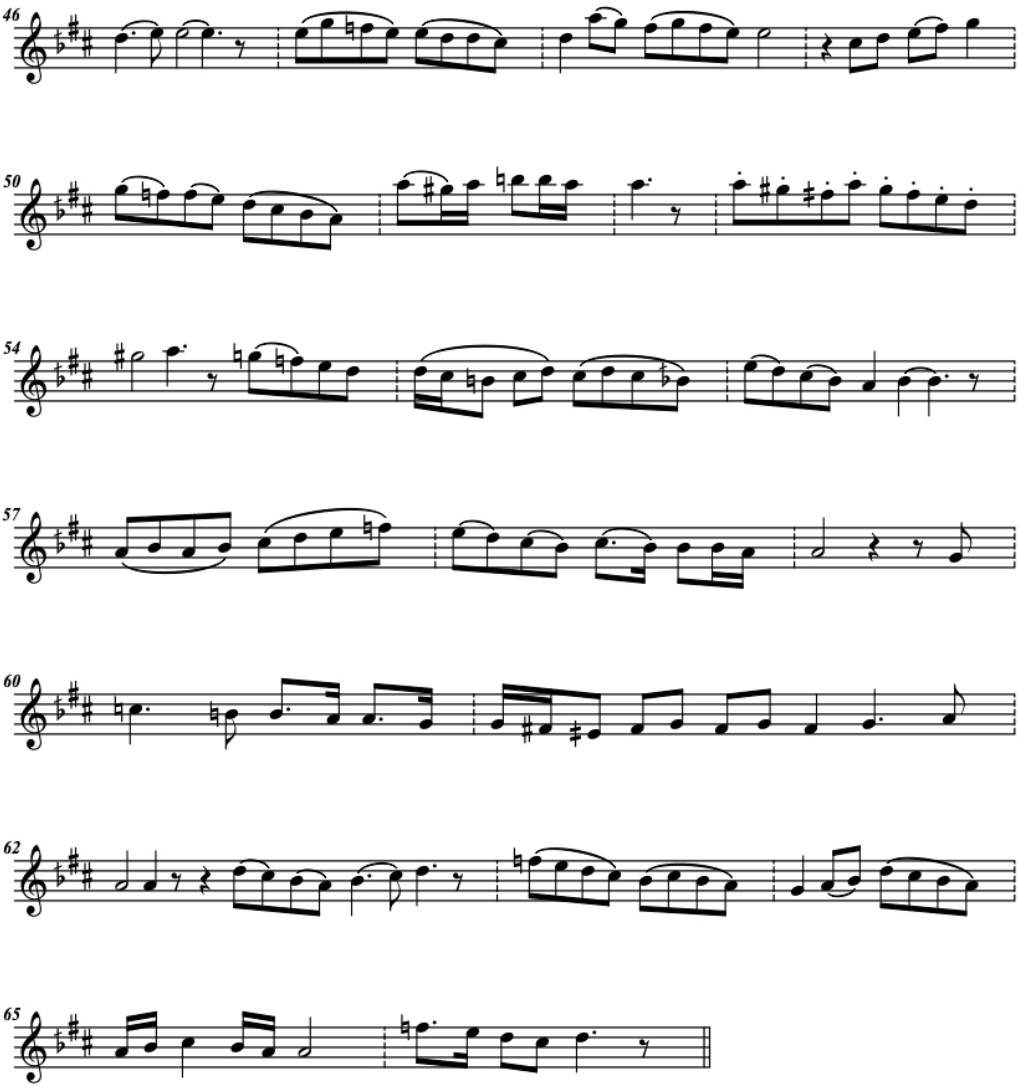
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/tab-i-ruhu-sanma-dil-i-suzanima-dustu-zaharya-hicaz.35170/

Hicaz Beste
Tab-ı Ruhu Sanma Dili Suzânıma Düşdü

Berefşan — Zaharya




22
25
27
30
Meyana
Karar
Meyan
35
36
39
42
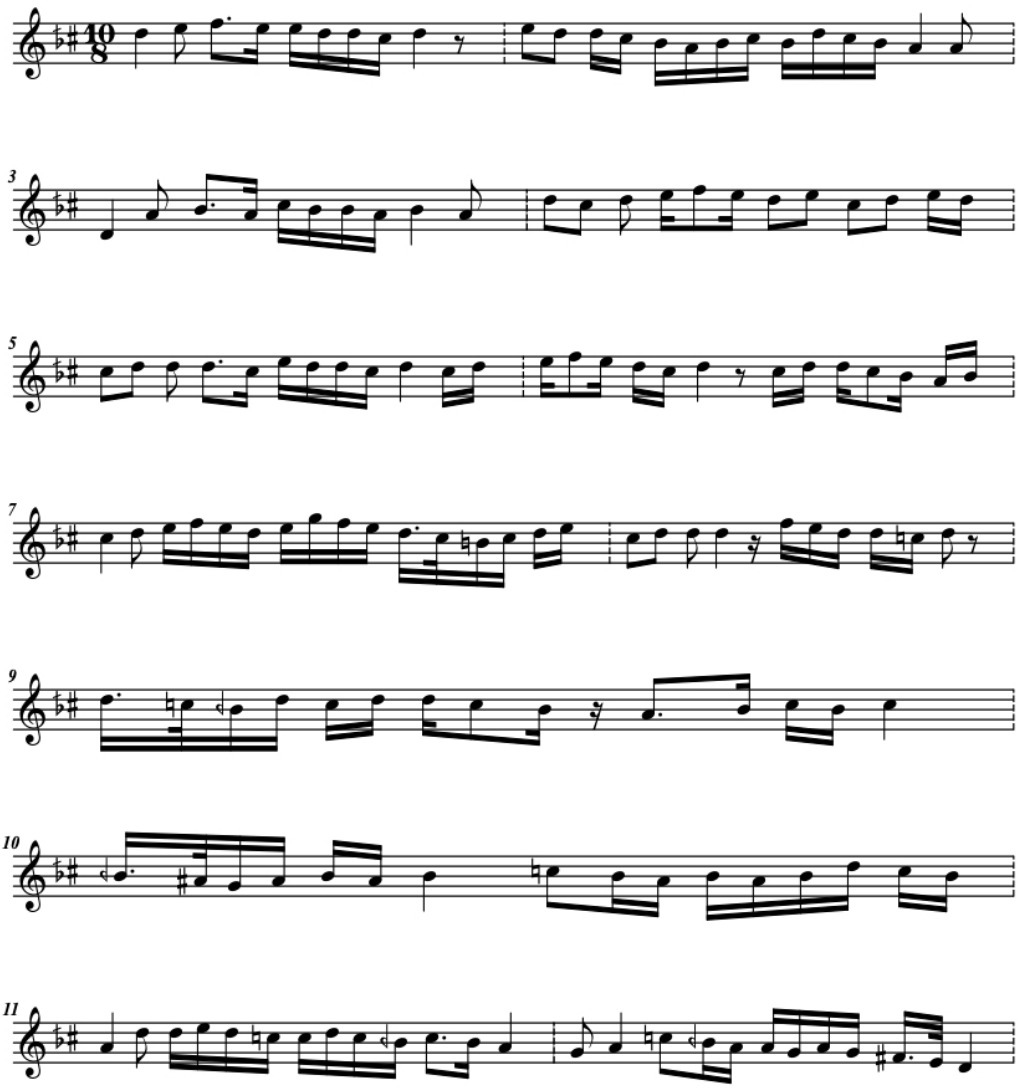

46
50
54
57
60
62
65
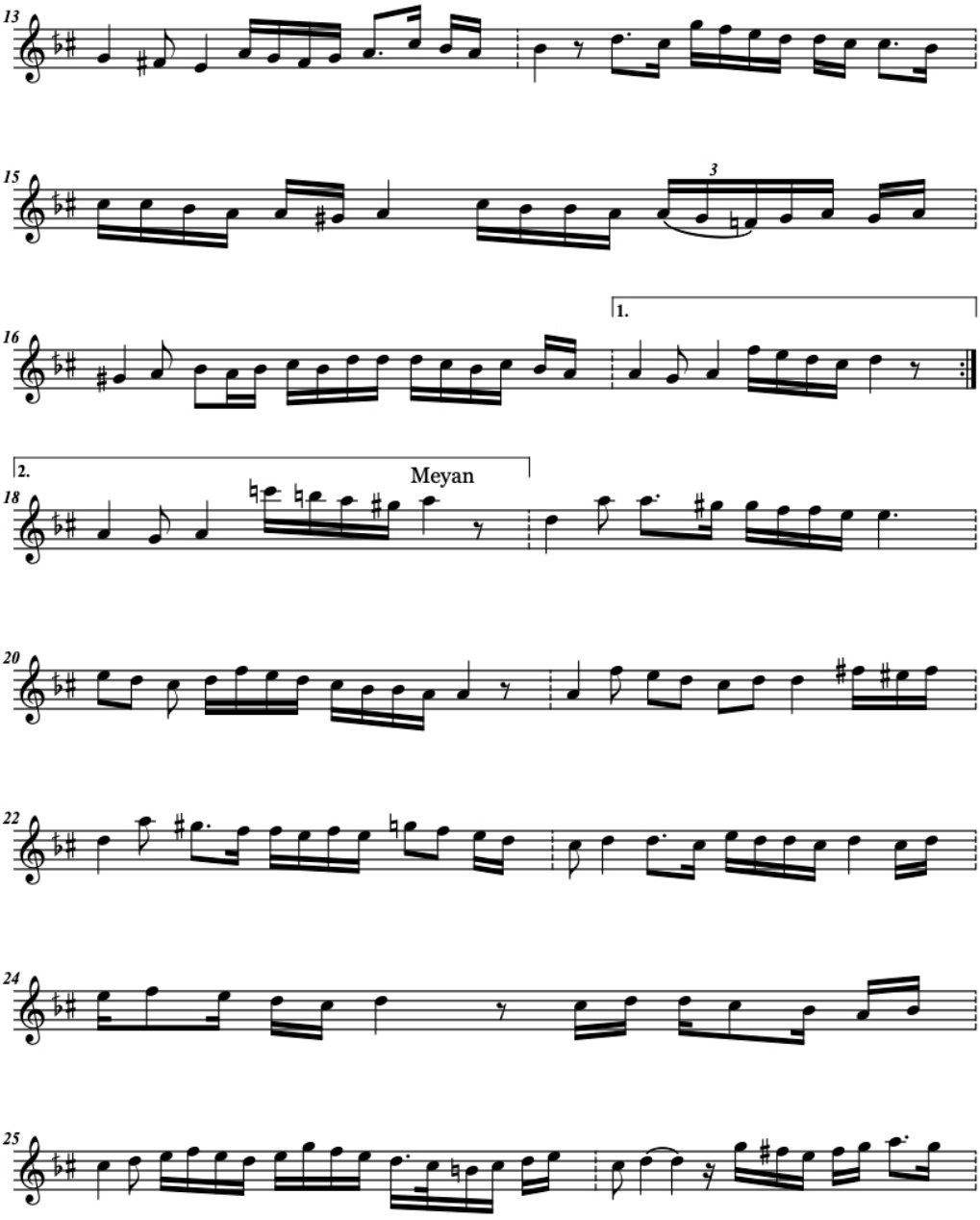
Eser No: 53
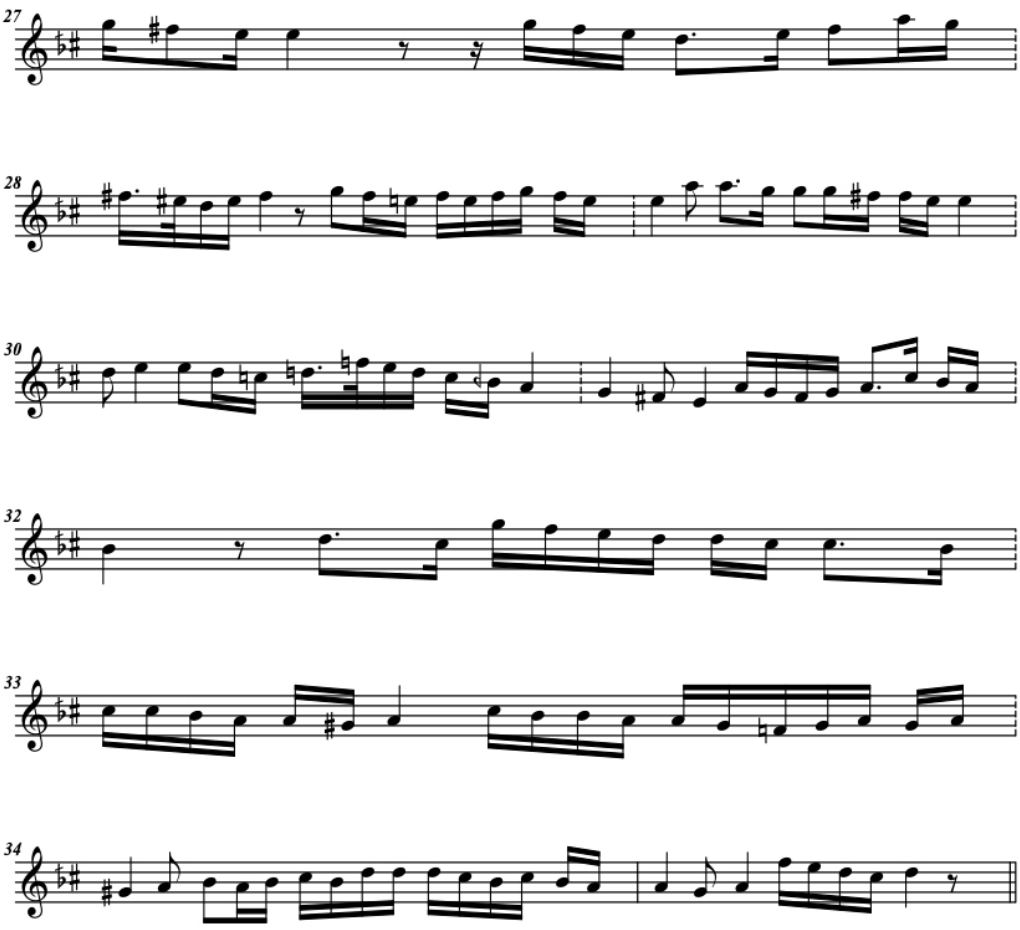
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/cihani-husnune-meftun-eden-suh-i-cihansin-sen-zaharya-hicaz.9952/

Hicaz Humâyûn Ağır Semaî
Cihânı Hüsnüne Meftûn Eden Şûh-i Cihânsın Sen

Aksak Semaî — Zaharya




13
15
3
16
1.
2.
Meyan
18
20
22
24
25
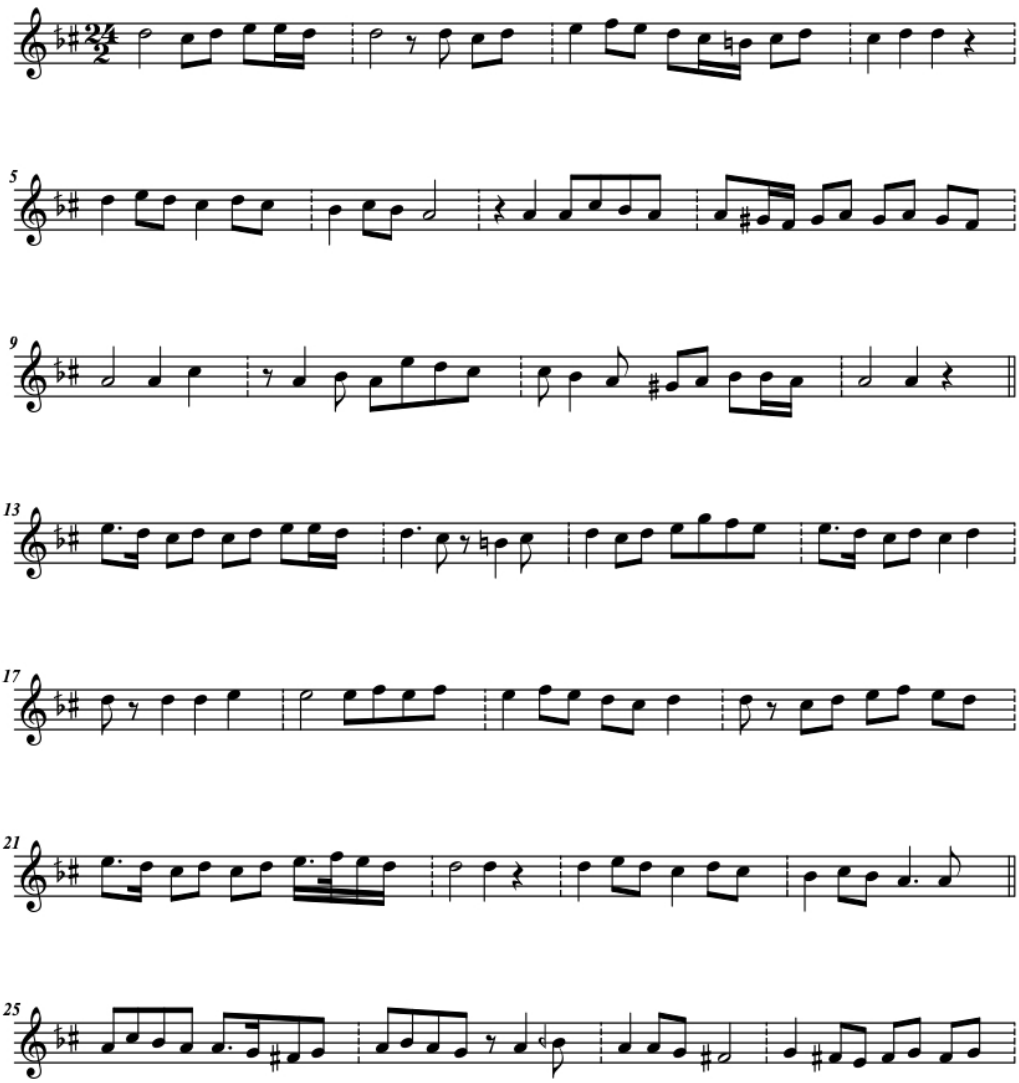

27
28
30
32
33
34
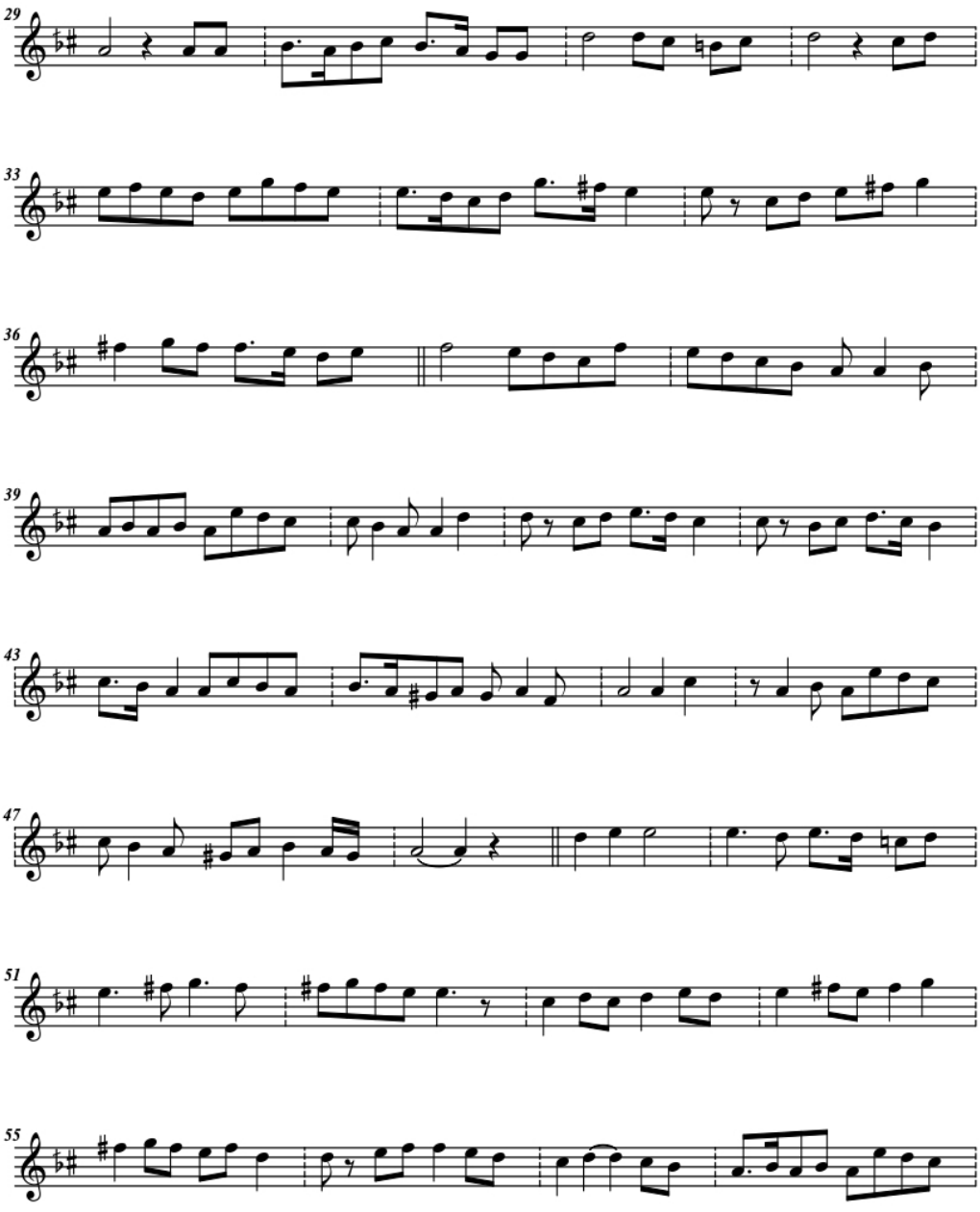
Eser No: 54
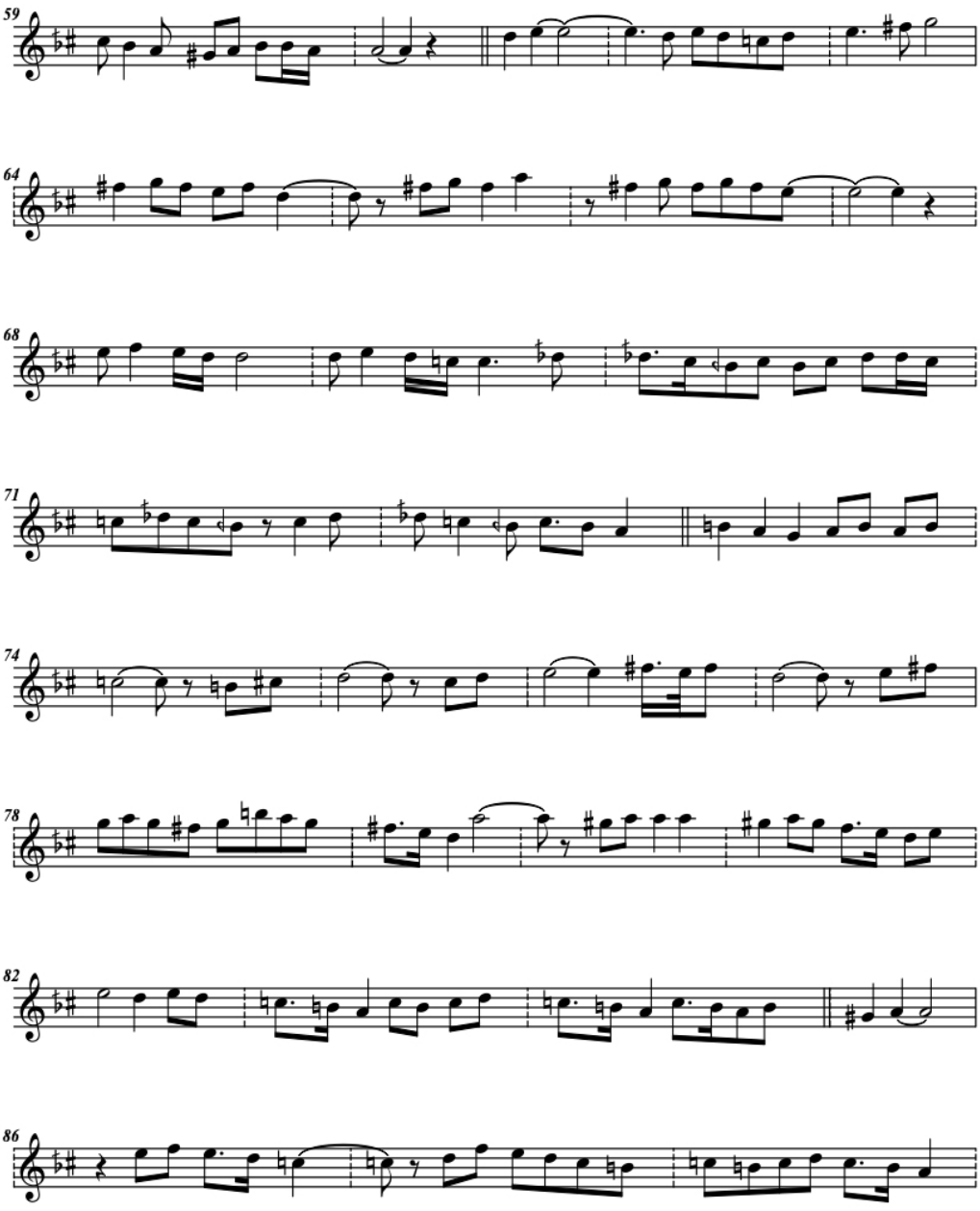
Kaynak: https://divanmakam.com/forum/dusmesin-miskin-gonuller-zulf-i-anber-bulere-zaharya-hicaz-humayun.12791/
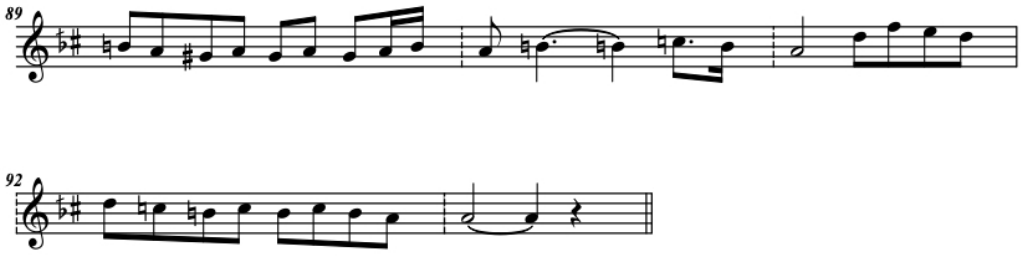
Hicaz Humâyûn Beste
Düşmesin Miskin Gönüller Zülf-i Anber Bûlere

Ağır Çember — Zaharya




29
33
36
39
43
47
51
55


59
64
68
71
74
78
82
86
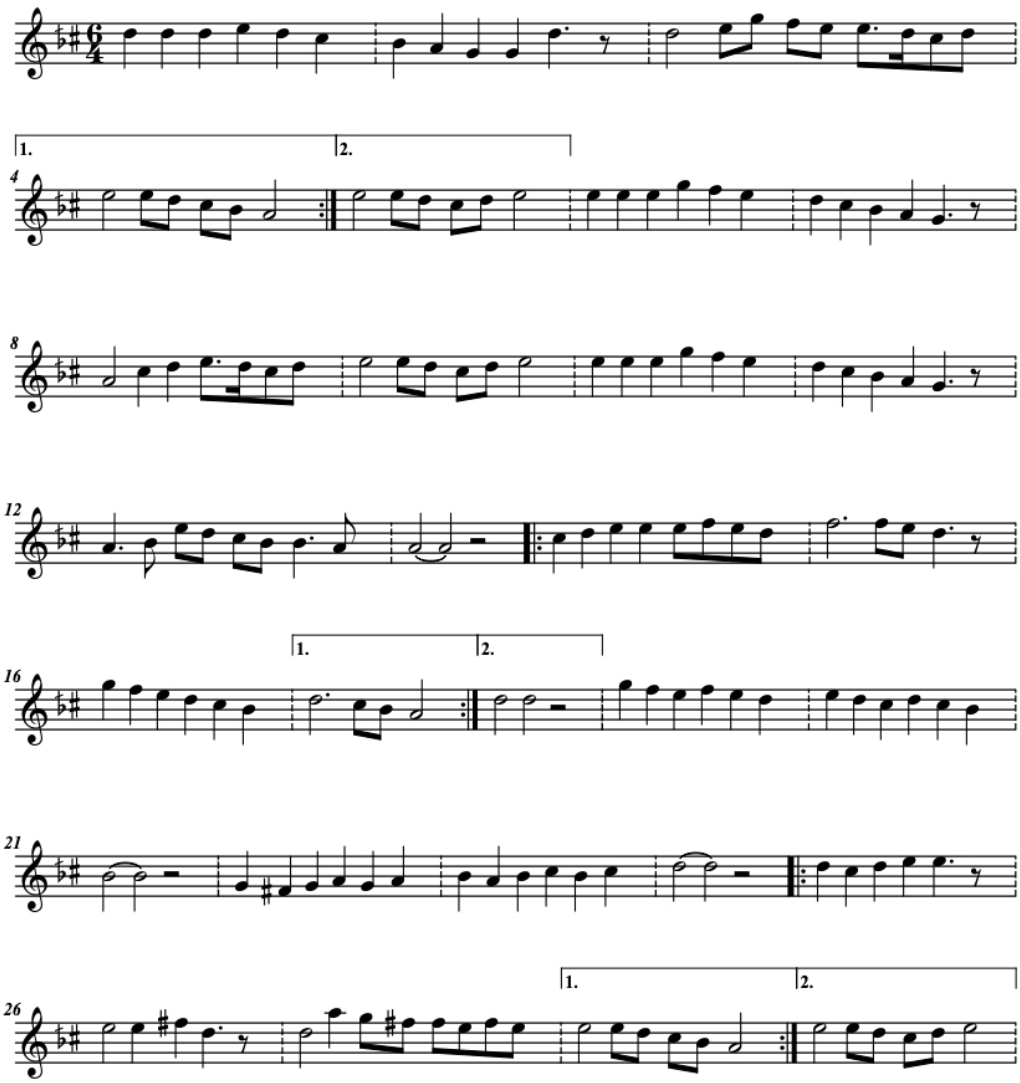

89
92
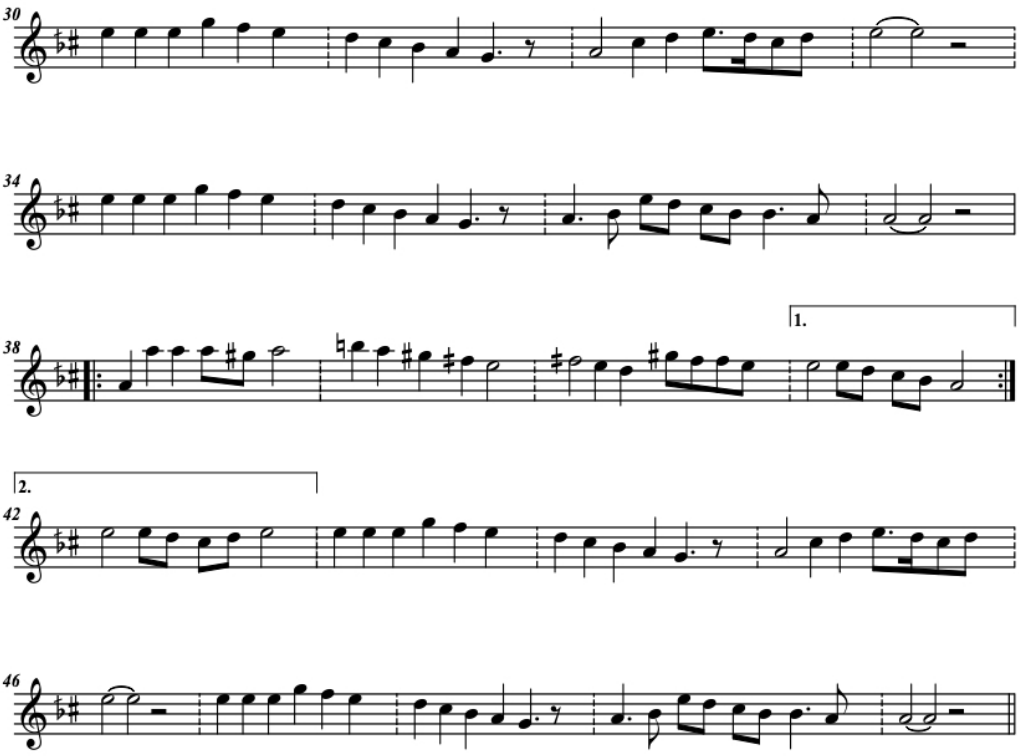
Eser No: 55

Kaynak: https://divanmakam.com/forum/terkeyledi-gerci-beni-ol-mah-cemalim-zaharya-hicaz.35580/

Hicaz Uzzal Nakış Yürük Semaî
Terk Eyledi Gerçi Beni Ol Mah Cemalim

Yürük Semaî — Zaharya




30
34
38
1.
2.
42
46

TABLOLAR LİSTESİ

Tablo 1. 1 10
Tablo 1. 2 38
Tablo 1. 3 39
Tablo 1. 4 42

Tablo 2. 1 (Behar, 2017, s.138). 49
Tablo 2. 2 65
Tablo 2. 3 Besteciler arasındaki Akrabalık, Usta-Çırak, Hemasır ve Ortak Besteleme Süreçlerindeki İlişkiler. 67
Tablo 2. 4 Akrabalık İlişkisi. 67
Tablo 2. 5 Usta Çırak İlişkisi. 68
Tablo 2. 6 Usta Çırak İlişkisi. 68
Tablo 2. 7 Usta Çırak İlişkisi. 68
Tablo 2. 8 Usta Çırak İlişkisi. 68
Tablo 2. 9 Usta Çırak İlişkisi. 68
Tablo 2. 10 Besteleme Sürecindeki İlişki. 69
Tablo 2. 11 Besteleme Sürecindeki İlişki. 69
Tablo 2. 12 Besteleme Sürecindeki İlişki. 69
Tablo 2. 13 Besteleme Sürecindeki İlişki. 69
Tablo 2. 14 Besteleme Sürecindeki İlişki. 70

Tablo 3.1. 1 76
Tablo 3.1. 2 77
Tablo 3.1. 3 78
Tablo 3.1. 4 79
Tablo 3.1. 5 80

Tablo 3.1. 6..... 80
Tablo 3.1. 7..... 81
Tablo 3.1. 8..... 84
Tablo 3.1. 9..... 84
Tablo 3.1. 10..... 86
Tablo 3.1. 11..... 86
Tablo 3.1. 12..... 87
Tablo 3.1. 13..... 88
Tablo 3.1. 14..... 89
Tablo 3.1. 15..... 90
Tablo 3.1. 16..... 92
Tablo 3.1. 17..... 93
Tablo 3.1. 18..... 94
Tablo 3.1. 19..... 94
Tablo 3.1. 20..... 95
Tablo 3.1. 21..... 95
Tablo 3.1. 22..... 96
Tablo 3.1. 23..... 98
Tablo 3.1. 24..... 98
Tablo 3.1. 25..... 99

Tablo 3.2. 1..... 100
Tablo 3.2. 2..... 101
Tablo 3.2. 3..... 102
Tablo 3.2. 4..... 103
Tablo 3.2. 5..... 104

Tablo 3.3. 1..... 105
Tablo 3.3. 2..... 108

Tablo 3.3. 3..... 110
Tablo 3.3. 4..... 112
Tablo 3.3. 5..... 114
Tablo 3.3. 6..... 114

Tablo 3.4. 1..... 127

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. 1 11
Şekil 1. 2 13
Şekil 1. 3 14
Şekil 1. 4 14
Şekil 1. 5 14
Şekil 1. 6 15
Şekil 1. 7 15
Şekil 1. 8 15
Şekil 1. 9 16
Şekil 1. 10 16
Şekil 1. 11 16
Şekil 1. 12 17
Şekil 1. 13 17
Şekil 1. 14 19
Şekil 1. 15 19
Şekil 1. 16 20
Şekil 1. 17 20
Şekil 1. 18 20
Şekil 1. 19 20
Şekil 1. 20 21
Şekil 1. 21 21
Şekil 1. 22 21
Şekil 1. 23 21
Şekil 1. 24 32

Şekil 3.1. 1 76
Şekil 3.1. 2 77
Şekil 3.1. 3 78

Şekil 3.1. 4 79
Şekil 3.1. 5 80
Şekil 3.1. 6 80
Şekil 3.1. 7 81
Şekil 3.1. 8 82
Şekil 3.1. 9 84
Şekil 3.1. 10 85
Şekil 3.1. 11 86
Şekil 3.1. 12 87
Şekil 3.1. 13 88
Şekil 3.1. 14 89
Şekil 3.1. 15 90
Şekil 3.1. 16 91
Şekil 3.1. 17 93
Şekil 3.1. 18 94
Şekil 3.1. 19 94
Şekil 3.1. 20 95
Şekil 3.1. 21 95
Şekil 3.1. 22 96
Şekil 3.1. 23 97
Şekil 3.1. 24 98
Şekil 3.1. 25 99

Şekil 3.2. 1 100
Şekil 3.2. 2 100
Şekil 3.2. 3 101
Şekil 3.2. 4 103
Şekil 3.2. 5 104

Şekil 3.3. 1 105
Şekil 3.3. 2 106
Şekil 3.3. 3 109
Şekil 3.3. 4 110
Şekil 3.3. 5 113
Şekil 3.3. 6 114

GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 3.2. 1 116
Grafik 3.2. 2 117
Grafik 3.2. 3 118
Grafik 3.2. 4 119
Grafik 3.2. 5 120
Grafik 3.2. 6 121
Grafik 3.2. 7 122
Grafik 3.2. 8 124
Grafik 3.2. 9 125