

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI



ALÂEDDİN YAVAŞCA’NIN MEDHAL
FORMUNDAKİ ESERLERİNİN MAKAM VE SEYİR
AÇISINDAN İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN **Seda YALMAN**

MALATYA 2025

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI

ALÂEDDİN YAVAŞCA’NIN MEDHAL FORMUNDAKİ ESERLERİNİN
MAKAM VE SEYİR AÇISINDAN İNCELENMESİ

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
SEDA YALMAN

Danışman
Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN

MALATYA-2025

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım **Alâeddin Yavaşca'nın Medhal Formundaki Eserlerinin Makam ve Seyir Açısından İncelenmesi** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yönetimine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Seda YALMAN

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın gerçekleşmesinde bilgi, birikim ve yol göstericiliği ile beni yönlendiren değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN'a, akademik ve teorik açıdan bu çalışmanın gelişmesine katkıda bulunan Sayın Dr. Şakir Orçun AKGÜN'e, bilgi birikimleri ile yol gösteren ve tezime katkı sunan tez izleme komitesi jürilerim Sayın Prof. Dr. Ünal İMİK'e, Sayın Doç. Dr. Mehmet Güneş AÇIKGÖZ'e, Sayın Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ'ye, Sayın Dr. Emre AKGÜN'e, her zaman bana destek veren ve ilham olan kıymetli hocam Prof. Dr. İlgar İMAMVERDİYEV'e, doktora aşamasına kadar üzerimde emeği bulunan bütün hocalarıma, her koşulda yanımda olan aileme ve desteğini hiçbir zaman benden esirgemeyen annem Güler MANDOLLU'ya, rahmetli babam Hasan MANDOLLU'ya, tez sürecinde bana güç veren canım kızım İpek Nevra YALMAN'a ve yol arkadaşım Halil İbrahim YALMAN'a teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

Klâsik Türk müziği sanatçısı ve bestekârı olan Alâeddin Yavaşca'nın kendi arşivinde bulunan medhal formundaki eserleri esas alınarak makamların seyir karakterlerinin meydana çıkmasını sağlama gayesiyle yapılan bu araştırmada, nitel araştırma modeli içerisinde yer alan durumun tespitine yönelik doküman incelemesi/doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Araştırmada Alâeddin Yavaşca'nın kendi arşivinde bulunan medhal formundaki eserleri üzerinde makam analizleri yapılmış, eserlere dair yeni makam ifadeleri geliştirilmiş, bu ifadelere göre seyir örnekleri yapılmıştır. Buradan hareketle çalışma, Alâeddin Yavaşca'nın yalnızca kendi döneminin değil, önceki ve sonraki dönemlerin makam anlayışlarını da yansıtarak, nazarî literatürdeki eksik ve tutarsız yönleri tamamlamaya dair yazılı bir kaynak niteliğinde olmuştur.

Araştırmada ulaşılan bulgular, Alâeddin Yavaşca'nın medhal formundaki eserlerinde görülen makam işleyiş biçimlerinin, makamların anlaşılır ve tanımlanabilir hâle gelmesine imkân tanıyacağını ortaya koymaktadır.

Araştırmada, problem ve alt problemlere yönelik elde edilen bulgular ile bu bulguların değerlendirilmesi biçiminde ulaşılan sonuçlar ortaya konulmuştur. Geçmiş dönem ve kendi dönemindeki makam kuramcılarının makam ve seyir tarifleri dikkate alınarak, bestekârın eserlerindeki makam ve seyirleri ele alış şekli analiz edildiğinde; söz konusu kuramcıların makam ve seyir tarifleri ile Alâeddin Yavaşca'nın perde kullanımlarının ve özellikle başlangıç seslerinin farklılıklar gösterdiği, karar sesi bakımından da genel olarak benzer olduğu neticesine varılmıştır. Buna göre; dönem kuramcılarının makam ve perde kullanımı bakımından vermiş oldukları tariflerle, bestekârın medhal formundaki eserlerindeki seyir işleyişinin sadece bazı eserlerde farklı olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca, Arel- Ezgi nazariyatı dikkate alınarak yapılan değerlendirmelerde dizi/dörtlü-beşli gibi kavram tanımlamaları dışında bir anlayış ile seyirler analiz edildiği için örtüşmenin sağlanamadığı noktaların bu kavramlar dahilinde verilmiş olan kısımlar olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alâeddin Yavaşca, Medhal, Makam, Seyir, Makam ve Seyir Analizi.

ABSTRACT

This research, conducted with the aim of uncovering the rhythmic characteristics of maqams based on the medhal-form works of classical Turkish music artist and composer Alaeddin Yavaşca from his own archive, utilized document review/document analysis methods to identify the situation within the qualitative research model.

The research conducted makam analyses on Alaeddin Yavaşca's medhal-form works from his own archive, developed new makam expressions for the works, and created makam examples based on these expressions. Based on this, the study serves as a written resource to address missing and inconsistent aspects of the theoretical literature, reflecting the makam understandings not only of Alaeddin Yavaşca's own time but also of previous and subsequent periods.

The findings obtained in the study reveal that the modes observed in Alâeddin Yavaşca's compositions in the medhal form exhibit modal handling styles that may contribute to making the maqams more comprehensible and definable. In the research, the results derived from the findings related to the main problem and sub-problems, as well as the evaluation of these findings, are presented. Considering the modal and seyir definitions of theorists from both earlier periods and Yavaşca's own period, an analysis of how the composer treats the maqams and seyirs in his works demonstrates that Yavaşca's pitch usage and particularly his choices of initial tones show differences from those theorists' definitions, while his final tones are generally similar. Accordingly, it was determined that the makam progressions in the composer's works in the medhal form differ from the definitions provided by theorists of the period only in certain pieces in terms of makam and pitch usage. Furthermore, evaluations based on the Arel–Ezgi theory indicate that the points of discrepancy arise from sections described through concepts such as scale/tetrachord–pentachord, since the seyirs were analyzed from a perspective other than these conceptual definitions.

Keywords: Alâeddin Yavaşca, Medhal, Maqam, Seyir, Maqam and Seyir Analysis.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	i
ÖNSÖZ	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
TABLolar LİSTESİ	xiv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	xv

BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	2
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Problem Cümlesi.....	3
1.4.1. Alt Problemler	3
1.5. Sınırlılıklar	4
1.6. Tanımlar ve Terimler	4

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntem ve Modeli.....	6
2.2. Kaynak ve Materyaller.....	6
2.3. Evren ve Örneklem.....	7
2.4. Verilerin Toplanması.....	7
2.5. Toplanan Verilerin Analizi	7

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Kavramsal ve Kuramsal Bilgiler ve İlgili Yayınlar	10
3.1.1. Türk Mûsikîsinin Tarihsel Gelişimine Yönelik Çeşitli Görüşler	10

3.1.1.1. Ali Uçan Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	10
3.1.1.2. Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması.....	11
3.1.1.3. Ercümen Berker Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	11
3.1.1.4. Feridun Öney Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması.....	12
3.1.1.5. Nazmi Özalp Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	13
3.1.1.6. Onur Akdoğan Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması.....	13
3.1.1.7. Recep Uslu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	14
3.1.1.8. Yalçın Tura Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması.....	15
3.2. Türk Mûsikîsinin Oluşumu Ve Gelişimi.....	15
3.2.1. XIII. Yüzyıl Öncesinde Türk Müziği.....	15
3.2.1.1. Altaylar Döneminde Türk Müziği ve Şaman Müziği	16
3.2.1.2. Hunlar Döneminde Türk Müziği.....	17
3.2.1.3. Göktürkler Döneminde Türk Müziği.....	18
3.2.1.4. Uygurlar Döneminde Türk Müziği	18
3.2.1.5. Karahanlılar Döneminde Türk Müziği.....	20
3.2.1.6. Gazneliler Döneminde Türk Müziği	20
3.2.1.7. Selçuklular Döneminde Türk Müziği.....	20
3.2.2. XIII. Yüzyıl Öncesinde Yaşamış Olan Kuramcılar	21
3.2.2.1. El Kındî	21
3.2.2.2. Farâbî	22
3.2.2.3. İbn-i Sînâ.....	22
3.2.3. XIII. Yüzyılda Türk Müziği	23
3.2.3.1. Safiyüddin Urmevî	23
3.2.3.2. Sultan Veled.....	24
3.2.3.3. XIV. Yüzyılda Türk Müziği	24
3.2.3.4. Abdülkâdir Merâgî	25
3.2.3.5. XV. Yüzyılda Türk Müziği.....	26
3.2.3.6. II. Murad Döneminde Mûsikî.....	26
3.2.3.7. Hızır Bin Abdullah.....	27
3.2.3.8. Ahmedoğlu Şükrullah.....	27
3.2.3.9. Ladikli Mehmed Çelebi	27
3.2.3.10. XVI. Yüzyılda Türk Müziği	27

3.2.3.11. Sultan II. Bâyezid Hân.....	28
3.2.3.12. Kânûnî Sultan Süleyman Döneminde Mûsikî	28
3.2.3.13. II. Gazi Giray Han	29
3.2.3.14. XVII. Yüzyılda Türk Müziği.....	29
3.2.3.15. Kantemiroğlu.....	29
3.2.3.16. Ali Ufki Bey.....	30
3.2.3.17. Hafız Post	31
3.2.4. XVIII. Yüzyılda Türk Müziği	32
3.2.4.1. İtri.....	35
3.2.4.2. Nayi Osman Dede.....	36
3.2.4.3. Dilhayat Kalfa	37
3.2.5. XIX. Yüzyılda Türk Müziği	37
3.2.5.1. Abdülbâki Nâsır Dede Dede.....	39
3.2.5.2. Hammamizâde İsmâil Dede Efendi	40
3.2.5.3. Hacı Ârif Bey	41
3.2.5.4. Hoca Zekâi Dede Efendi.....	42
3.2.6. XX. Yüzyılda Türk Müziği.....	42
3.3. Türk Mûsikîsinde Form	44
3.3.1. Türk Mûsikîsi Formları	45
3.3.1.1. Saz Mûsikîsi (Enstrümantal müzik).....	45
3.3.1.1.1. Peşrev	45
3.3.1.1.2. Taksim.....	46
3.3.1.1.3. Medhal.....	46
3.3.1.1.4. Saz Semaisi.....	47
3.3.1.1.5. Longa.....	47
3.3.1.1.6. Sirto	47
3.3.1.1.7. Oyun Havası	47
3.3.1.1.8. Ara Nağme / Koda.....	48
3.3.1.2. Sözlü Mûsikî (Vokal müzik).....	48
3.3.1.2.1. Dinî Mûsikî	48
3.3.1.2.1.1. Câmi Mûsikîsi	48
3.3.1.2.1.2. Ezan	48

3.3.1.2.1.3. Tevşih.....	49
3.3.1.2.1.4. Tekbir	49
3.3.1.2.1.5. Temcid ve Münâcât	49
3.3.1.2.1.6. Tesbih.....	49
3.3.1.2.1.7. Salâ (Salât)	50
3.3.1.2.1.8. Mevlid	50
3.3.1.2.1.9. Miraciye	50
3.3.1.2.1.10. Mahfel Sürmesi.....	50
3.3.1.2.1.11. Tekke Mûsikîsi.....	51
3.3.1.2.1.12. Mevlevi Âyini	51
3.3.1.2.1.13. İlâhi	52
3.3.1.2.1.14. Durak	52
3.3.1.2.1.15. Na't.....	52
3.3.1.2.1.16. Şugûl	52
3.3.1.2.1.17. Nefes.....	53
3.3.1.2.2. Din Dışı (Lâ-Dinî) Mûsikî.....	53
3.3.1.2.2.1.Kâr	53
3.3.1.2.2.2. Kârçe.....	54
3.3.1.2.2.3. Kâr-ı Nâtık	54
3.3.1.2.2.4. Beste	55
3.3.1.2.2.5. Ağır Semâi	55
3.3.1.2.2.6. Yürük Semâi	57
3.3.1.2.2.7. Şarkı.....	57
3.3.1.2.2.8. Türkü	58
3.3.1.2.2.9. Köçekçeler	58
3.3.1.2.2.10. Gazel	58
3.3.2. Medhal Formu	59
3.4. Alâeddin Yavaşca'nın Hayatı	60
3.4.1. Alâeddin Yavaşca'nın Medhal Formundaki Eserlerinde İşlediği Makam Yapılarının Tarihsel Süreçteki Nazâri Anlatımları	63
3.4.1.1. Acem Makamı	63
3.4.1.2. Acemaşîrân Makamı.....	65

3.4.1.3. Bayâti Makamı	67
3.4.1.4. Eviç Makamı.....	68
3.4.1.5. Ferahnâk Makamı.....	70
3.4.1.6. Gerdâniye Bûselik	73
3.4.1.7. Hicâz Makamı	75
3.4.1.8. Hicâzkâr Makamı	77
3.4.1.9. Hüseyni Makamı	79
3.4.1.10. Hüzzâm Makamı	81
3.4.1.11. Karcıgar Makamı.....	83
3.4.1.12. Kürdilihicazkâr Makamı.....	85
3.4.1.13. Mâhûr Makamı	88
3.4.1.14. Muhayyer Makamı	91
3.4.1.15. Nihavent Makamı.....	93
3.4.1.16. Rast Makamı	94
3.4.1.17. Sabâ Makamı.....	96
3.4.1.18. Segâh Makamı	98
3.4.1.19. Sultan-ı Yegâh Makamı.....	100
3.4.1.20. Suzinâk Makamı	101
3.4.1.21. Şevkefza Makamı	102
3.4.1.22. Tahir Bûselik Makamı.....	104
3.4.1.23. Uşşâk Makamı	106
3.5. İlgili Yayın ve Araştırmalar.....	108

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	111
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	113
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	115
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	117
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	119
4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	121
4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	123

4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	125
4.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	127
4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	131
4.11. On Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	134
4.12. On İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	136
4.13. On Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	139
4.14. On Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	141
4.15. On Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	143
4.16. On Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	145
4.17. On Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	148
4.18. On Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	151
4.19. On Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	153
4.20. Yirminci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	155
4.21. Yirmi Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	157
4.22. Yirmi İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	159
4.23. Yirmi Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	161

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. TARTIŞMA- SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışmalar	163
5.2. Sonuçlar	207
5.3. Öneriler	208
KAYNAKÇA	210
EKLER	220
EK 1. Acem Eserin Notası	220
Ek 2. Acemaşiran Eserin Notası	221
Ek 3. Bayâti Eserin Notası	222
Ek 4. Eviç Eserin Notası	223
Ek 5. Ferahnâk Eserin Notası	224
Ek 6. Gerdâniye Bûselik Eserin Notası	225
Ek 7. Hicâz Eserin Notası	226
Ek 8. Hicazkâr Eserin Notası	227

Ek 9. Hüseyin Eserlerin Notası.....	228
Ek 10. Hüzzâm Eserlerin Notası.....	230
Ek 11. Karcığâr Eserin Notası.....	232
Ek 12. Kürdilihicazkâr Eserlerin Notası	233
Ek 13. Mahûr Eserin Notası	235
Ek 14. Muhayyer Eserin Notası.....	236
Ek 15. Nihavent Eserin Notası.....	237
Ek 16. Rast Eserlerin Notası.....	238
Ek 17. Sabâ Eserin Notası.....	240
Ek 18. Segâh Eserin Notası	241
Ek 19. Şevkefza Eserin Notası	242
Ek 20. Sultan-ı Yegâh Eserin Notası.....	243
Ek 21. Suzinak Eserin Notası.....	244
Ek 22. Tahir Bûselik Eserin Notası.....	245
Ek 23. Uşşâk Eserin Notası	246

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Tanbûrî Küçük Artin'in Acem Makamı Seyri	64
Şekil 2. Suphi Ezgi'ye Göre Acem Makamı Dizisi.....	64
Şekil 3. Tanbûrî Artin'in Acemaşîrân Makamı Seyri.....	65
Şekil 4. Rauf Yektâ Acemaşîrân Makamı Dizisi.....	66
Şekil 5. Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre Acemaşîrân Makamı.....	66
Şekil 6. Tanbûrî Küçük Artin'in Bayâtî Makamı Seyri.....	67
Şekil 7. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Bayâtî Makamı Dizisi	68
Şekil 8. Abdülkâdir Merâgî'ye Göre Eviç Makamı Dizisi	68
Şekil 9. Tanbûrî Küçük Artin'in Eviç Makamı Seyri.....	69
Şekil 10. Suphi Ezgi'ye Göre Eviç Makamı Dizileri	69
Şekil 11. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Eviç Makamı Dizisi	70
Şekil 12. Abdülkâdir Merâgî'ye Göre Ferahnâk Makamı Dizisi	70
Şekil 13. Rauf Yektâ Bey'e Göre Ferahnâk Makamı Dizisi	72
Şekil 14. Suphi Ezgi'ye Göre Ferahnâk Makamı Dizileri.....	72
Şekil 15. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Ferahnâk Makamı Dizileri	73
Şekil 16. Hızır bin Abdullah'a Göre Gerdâniye Makamı Dizisi	73
Şekil 17. Tanbûrî Küçük Artin'in Gerdâniye Makamı Seyri	74
Şekil 18. Safiyüddîn Urmevî'ye Göre Hicâz makâmı dizisi	75
Şekil 19. Tanbûrî Küçük Artin'e Göre Hicâz Makamı Seyri	76
Şekil 20. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Hicâz Makamı Dizisi	77
Şekil 21. Suphi Ezgi'de Hicâzkâr Makamı Dizisi.....	78
Şekil 22. Safiyüddîn Urmevî'ye Göre Hüseyini Makamı Dizisi.....	79
Şekil 23. Şirâzi'ye Göre Hüseyini Makamı Dizisi	79
Şekil 24. Tanbûrî Küçük Artin'e Göre Hüseyini Makamı Seyri	80
Şekil 25. Suphi Ezgi'ye Göre Hüseyini Makamı Dizisi	80
Şekil 26. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Hüseyini Makamı Dizisi	81
Şekil 27. Rauf Yektâ Bey'e Göre Hüzzâm Makamı Dizisi	81
Şekil 28. Tanbûrî Küçük Artin'e Göre Hüzzâm Makamı Seyri	82
Şekil 29. Suphi Ezgi'ye Göre Hüzzâm Makamı Dizisi	82
Şekil 30. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Hüzzâm Makamı Dizisi	82
Şekil 31. Tanbûrî Küçük Artin'e Göre Karcıgâr Makamı Seyri	83

Şekil 32. Rauf Yektâ Bey'e Göre Karcığâr Makamı Dizisi	83
Şekil 33. Suphi Ezgi'ye Göre Karcığâr Makamı Dizisi	84
Şekil 34. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Karcığâr Makamı Dizisi.....	84
Şekil 35. Suphi Ezgi'ye Göre Kürdilihicazkâr Makamı Dizisi	85
Şekil 36. İsmâil Hakkı Özkan'da Şed Kürdilihicazkâr Makamı Dizisi.....	87
Şekil 37. İsmâil Hakkı Özkan'da Mürekkep (Bileşik) Kürdilihicazkâr Makamı Dizileri	88
Şekil 38. Abdülkâdir Merâgi'ye Göre Mâhûr-ı Sagîr Makamının Perdeleri.....	88
Şekil 39. Abdülkâdir Merâgi'ye Göre Mâhûr-ı Kebîr Makamı Dizisi	88
Şekil 40. Tanbûrî Küçük Artin'e Göre Mâhûr Makamı Seyri.....	89
Şekil 41. Suphi Zühtü Ezgi'de Mâhûr Makamı Dizisi	90
Şekil 42. Tanbûrî Küçük Artin'e Göre Muhayyer Makamı Seyri	92
Şekil 43. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Muhayyer Makamı Dizisi	92
Şekil 44. Suphi Ezgi'ye Göre Nihavent Makamı Dizisi.....	94
Şekil 45. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Nihavent Makamı Dizisi	94
Şekil 46. Safiyüddin Urmevî'ye Göre Rast Makamı Dizisi	94
Şekil 47. Hızır bin Abdullah'a Göre Rast Makamı Dizisi.....	95
Şekil 48. Tanbûrî Küçük Artin'e Göre Rast Makamı Seyri	95
Şekil 49. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Rast Makamı Dizisi.....	96
Şekil 50. Rauf Yektâ Bey'e Göre Sabâ Makamı Dizisi	97
Şekil 51. Suphi Ezgi'ye Göre Sabâ Makamı Dizileri	98
Şekil 52. Tanbûrî Artin'e Göre Segâh Makamı Seyri	98
Şekil 53. Hâşim Bey'e Göre Segâh Makamı Seyri	99
Şekil 54. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Sultan-ı Yegâh Makamı Dizisi.....	100
Şekil 55. Suphi Ezgi'ye Göre Sultan-ı Yegâh Makamı Dizisi	100
Şekil 56. Rauf Yekta'ya Göre Sultan-ı Yegâh Dizisi	101
Şekil 57. Suphi Ezgi'ye Göre Suzinâk Makamı Dizisi	102
Şekil 58. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Suzinâk Makamı Dizisi.....	102
Şekil 59. Suphi Ezgi'ye Göre Şevkefza Makamı Dizisi.....	103
Şekil 60. Suphi Ezgi'ye Göre Tahir Bûselik Makamı Dizisi	105
Şekil 61. Suphi Ezgi'ye Göre Uşşâk Makamı Dizisi.....	107
Şekil 62. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Uşşâk Makamının Dizisi.....	107

TABLÖLER LİSTESİ

Tablo 1. Ali Uçan Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması.....	10
Tablo 2. Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	11
Tablo 3. Ercümen Berker Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması.....	12
Tablo 4. Feridun Öney Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	12
Tablo 5. Nazmi Özalp Türk Mûsikîsi Dönem ve Mûsikîşinas Sınıflandırması.....	13
Tablo 6. Onur Akdoğan Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	14
Tablo 7. Recep Uslu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması.....	14
Tablo 8. Yalçın Tura Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması	15
Tablo 9. XVIII. Yüzyıldaki Padişahlar ve Tahtta Kaldıkları Sürede Yaşanan Müziksel Gelişmeler.....	35
Tablo 10. XIX. Yüzyıl Padişahlarının Tahtta Kaldığı Süre Zarfında Yapılmış Olan Müzikal Gelişmeler	38
Tablo 11. Türk Mûsikîsi Formları.....	45

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Alâeddin Yavaşca	60
Fotoğraf 2. Alâeddin Yavaşca'nın Meşk Zinciri	62



BİRİNCİ BÖLÜM

1. GİRİŞ

Toplumlar içinde bulunduğu kültürlerden etkilendikleri ölçüde anlam kazanırlar. Kültür toplumların geçmiş ve şimdiki zamanını geleceğe yansıtan bir aynadır. Bu yansımanın ürünü olan en önemli çıktılardan birisi sanat, sanatı en iyi ifade eden dallardan biri de müziktir.

Müzik hayatın sesi, sözü, ahengidir. İnsanoğlu yaşadığı hayata bağlılığını, değişen koşullara adapte olmaya borçludur. Müzik de değişen ve gelişen yaşam şartlarında toplumun yaşantısındaki bu uyuma eşlik ederek toplumsal hadiseleri ve durumları anlaşılır kılmada etkili bir araç olmuştur. Böylesine bir tesire sahip olan müzik her toplumda kendine özgü yapı ve çeşitleri ile önem kazanmıştır. Türk toplumunda da Türk Mûsikîsi kendi içerisindeki türleri ve yapıları ile eşsiz bir zenginliğe sahiptir. Bu zenginliğin sebebi, Türklerin yaşamış olduğu geniş coğrafik alanlarda çeşitli kültürlerle etkileşime girmiş olmasından kaynaklıdır.

Tarihî zincir izlenildiğinde Türk müzik geleneğinin, Orta Asya, Antik Çağ Anadolu Akdeniz ve Ege, İslam, Osmanlı ve buna ek olarak Batı kültürü olmak üzere beş koldan beslenerek varlığını devam ettirdiği görülmektedir (Can,2001: 1).

Birçok kültürden etkilenen Türk Mûsikîsini çalgısal ve sesli (sözlü) mûsikî olarak iki forma ayırtırmak mümkündür. Sesli (sözlü) mûsikînin oldukça fazla olmasının yanında çalgısal (saz) eserler de azımsanmayacak kadar önemli bir çoğunluğa sahiptir. Bu çoğunluğu oluşturan türler arasında peşrev, saz semaisi, longa, taksim, sirto, medhal, oyun havası gibi belli başlı formlar vardır. Türk Mûsikîsi alanına sağlayacağı yazılı kaynak çalışması olarak bu formların her biri ayrı ayrı incelenmesi gereken konu başlıklarıdır. Birçok bestekâr da bu formların çoğunda analiz edilmesi gereken kıymetli eserler bestelemişlerdir.

Bu çalışmada da çalışmalarıyla Türk Mûsikîsine büyük katkılarda bulunan Alâeddin Yavaşca'nın "medhal" formundaki eserleri esas alınmış olup sonraki dönemde yapılacak olan çalışmalara bir üslup modeli olabilmesi, bestekârın makam ve bestekârlık anlayışı hakkında çalışılmasının Türk Mûsikîsi alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Yavaşca'nın özellikle medhal formundaki eserleri üzerine bugüne

değın herhangi bir çalışma yapılmamış olması, bu çalışmanın ehemmiyetini daha da artırmıştır.

Bestekârın eserlerinde işlemiş olduğu makam ve seyir yapılarının, konservatuvarlarda Türk Müziği Solfeji ve Nazariyatı, Türk Sanat Müziği Repertuarı, Form Bilgisi gibi derslerde tahlil edilerek öğrencilerin bu konuda yapacağı çalışmalara kaynaklık etmesi beklenmektedir. Yapılan incelemeler yönünde Yavaşca'nın medhal formundaki eserleri üzerinden oluşturulan problem ve alt problemler tespit edilmiş ve bu problemlere yönelik bulgular çıkarılarak çalışmada sonuca varılmıştır.

1.1. Problem Durumu

Birçok kültür ile etkileşim içerisinde bulunan Türk Mûsikîsi geçmişten bugüne doğru kendine has özellikleri ile çeşitli değişimlere uğrayarak günümüze ulaşmıştır. Yapı ve form bakımından geniş bir alana hükmedip, makamsal çeşnileri ile diğer müzik türlerinden ayrılmaktadır. Türk Mûsikîsinin göz önünde olan bu farklılığı ve zenginliği bu alanda yapılan çalışmaların makam ve seyir yönünden ele alınarak araştırılmasına temel oluşturmuştur. Alana birçok bestekâr çeşitli form yapılarında besteler yaparak katkıda bulunmuştur. Büyük katkıları bulunan bestekârlardan biri olan Alâeddin Yavaşca'nın da makam ve seyir açısından incelenmeye değer birçok eseri vardır. Bu eserlerden medhal formunda olanlar tarihi süreçte nazari ifadelerle mukayese edilerek Alâeddin Yavaşca'nın eserlerinde işlediği makam yapısı ve seyir yönünden ne gibi farklılıklar ve benzerlikler gösterdiği bakımından analiz edilmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı Klasik Türk Msiksinde makam ve seyir analizi konusuna bir nebze de olsa kaynak eksikliğinin giderilmesi doğrultusunda katkı sağlamaya çalışmaktır. Makam ve seyir kavramlarının, yaygın olan nazari tanımlarının ve bilgilerinin dışında eser üzerindeki işleniş tarzları ile açıklanabilir olmasını ortaya koymaya çalışmak, araştırmanın bir diğer amacını meydana getirmektedir. Bu amaçlar gözetilerek Alâeddin Yavaşca'nın medhal formundaki eserleri esas olarak ele alınmış ve bestekârın makamsal açıdan nasıl bir üslup kullandığının ortaya konulması, medhal türünün yayılmasına katkı sağlaması hedeflenmektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu araştırma; Alâeddin Yavaşca'nın medhal formundaki eserlerinin makam ve seyir açısından tahlilinin yapılması, tahlil edilen medhal formundaki eserlerden varılan bulgular ile nazari bilgilerin mukayese edilmesi, Klasik Türk Mûsikîsinde medhal formu ile ilgili yapılacak olan çalışmalara kaynaklık etmesi, yapmış olduğu çalışmalar ile Türk Mûsikîsinde önemli bir yer edinen Alâeddin Yavaşca'nın medhal formunda olan eserlerindeki üslubunu anlatmaya yazılı bir örnek olması açısından önemli görülmektedir.

Ayrıca Alâeddin Yavaşca'nın medhal formundaki eserlerinde işlemiş olduğu makamların yapısal olarak analizleri konservatuvarların Türk Mûsikîsi bölümlerinde konuyla ilgili birçok derste işlenerek makam ve seyir incelemelerinin yapılmasında öğrencilere ışık tutması bakımından faydalı olması öngörülmektedir.

1.4. Problem Cümlesi

Alâeddin Yavaşca'nın medhal formundaki eserlerinde makam ve seyir uygulamaları nasıldır?

1.4.1. Alt Problemler

1. Alâeddin Yavaşca Acem makamını nasıl kullanmıştır?
2. Alâeddin Yavaşca Acemaşîrân makamını nasıl kullanmıştır?
3. Alâeddin Yavaşca Bayati makamını nasıl kullanmıştır?
4. Alâeddin Yavaşca Eviç makamını nasıl kullanmıştır?
5. Alâeddin Yavaşca Gerdâniye Bûselik makamını nasıl kullanmıştır?
6. Alâeddin Yavaşca Ferahnâk makamını nasıl kullanmıştır?
7. Alâeddin Yavaşca Hicâz makamını nasıl kullanmıştır?
8. Alâeddin Yavaşca Hicâzkâr makamını nasıl kullanmıştır?
9. Alâeddin Yavaşca Hüseyini makamını nasıl kullanmıştır?
10. Alâeddin Yavaşca Hüzzâm makamını nasıl kullanmıştır?
11. Alâeddin Yavaşca Karcığâr makamını nasıl kullanmıştır?
12. Alâeddin Yavaşca Kürdilihicâzkâr makamını nasıl kullanmıştır?
13. Alâeddin Yavaşca Mâhûr makamını nasıl kullanmıştır?
14. Alâeddin Yavaşca Muhayyer makamını nasıl kullanmıştır?
15. Alâeddin Yavaşca Nihavent makamını nasıl kullanmıştır?

16. Alâeddin Yavaşca Rast makamını nasıl kullanmıştır?
17. Alâeddin Yavaşca Sabâ makamını nasıl kullanmıştır?
18. Alâeddin Yavaşca Segâh makamını nasıl kullanmıştır?
19. Alâeddin Yavaşca Sultan-ı Yegâh makamını nasıl kullanmıştır?
20. Alâeddin Yavaşca Suzinâk makamını nasıl kullanmıştır?
21. Alâeddin Yavaşca Şevkefza makamını nasıl kullanmıştır?
22. Alâeddin Yavaşca Tahir Bûselik makamını nasıl kullanmıştır?
23. Alâeddin Yavaşca Uşşâk makamını nasıl kullanmıştır?

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma; Alâeddin Yavaşca'nın adına açılmış olan web sitesinde¹ bulunan, bestekâra ait medhal formunda bestelenmiş olan 27 eser ile sınırlandırılmıştır.

1.6. Tanımlar ve Terimler

Makam: Anlam bakımından durulan yer, bulunulan (yüksekçe) yer, yüksek, yüce ve saygın anlamlarına gelmektedir (Oransay, 1990: 56). Köken olarak Arapçadaki “kâme” kelimesinden türediği bilinmekle beraber bu kelimenin karşılığı olarak ayağa kalkma, doğrulma, dikilme gibi anlamları da vardır. Anlam bakımından anlatımlara bakıldığında İslam'da din büyüklerinin bulunduğu kısma (Makam-ı İbrahim gibi), mûsikî ve sohbet etmek için buluşulan yere ve Kur'an-ı Kerîm kıraati yapanların durdukları alana da makam denildiği aktarılmıştır (Tanrıkörur, 2016: 139). Makam kelimesinin Türk Müziği anlatımlarına bakıldığında ise birçok görüş vardır. Rauf Yekta'ya göre “Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vasfını belli eden mûsikî ıskalasının hususi bir şeklidir” (Rauf Yekta, Türk Mûsikîsi, çev. O. Nasuhioğlu, 1986). Tanrıkörur'a göre, “Belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, kalıplaşmış ezgi dolaşım (seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünüdür” söylemiyle tanımlanmıştır. (Tanrıkörur, 2016: 140).

Türk müziğinde makamlar üç ana bölümde incelenmektedir.

1. **Basit (ana) Makamlar:** “Bir makamın basit makam olabilmesi için,

¹ İnternet Kaynağı: Araştırmada incelenen eserler (<http://www.alaeddinyavasca.com>) adresinden alınmıştır.

- a) Bir dörtlü ile beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana gelmiş bir dizi olmalı,
- b) Dörtlü ve beşliler tam dörtlü ve tam beşli olmalı,
- c) Güçlü perdeleri dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün ek yerinde olmalı,
- d) Sekiz sesli bir dizi olmalı ve bu dizi makamın bütün özelliklerini taşımalıdır” (zkan, 2013: 116).

2. **şed (gçrme) Makamlar:** “şed, herhangi bir dörtlü veya beşliyi yahut bir makam dizisini kendi yerinden, yani durağından alıp başka bir perde üzerine; yani başka bir perdeyi durak kabul ederek, aralıkların bozmadan ve gerekli işaret değişikliklerini yaparak gçrmektir” (zkan, 2013: 211).

3. **Mürekkeb (Bileşik) Makamlar:** “Değişik eşni ve dizilerin birbirine gekisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar halinde tesbitinden, yani bir kişilik kazanıp makam olarak kabul edilmesinden mürekkeb (bileşik) makamlar doğmuştur. Mürekkeb makamların esası gekidir” (zkan, 2013: 291).

Durak: Bir makamın seyrinin sonlandığı noktaya durak veya karar sesi denilmektedir.

Güçlü: Makamın oluşturan bir tam dörtlü ve bir tam beşlinin birleştiği nokta olarak tanımlanmaktadır. Makamın seyrinin yapıldığı anda en fazla gezinilen perdedir (zkan, 2006: 94).

Yeden: Yeden sesi, karar perdesinden hemen bir ses önce bulunmaktadır. Karar sesini güçlendirmek ve bitiş hissini vermek için kullanılan bir perdedir.

Seyir: Makamı oluşturmak amacıyla perdeler arasında gezinti yapmaya seyir denir. Seyir üç kısma ayrılır (zkan, 2000: 77).

- a) **ıkıcı Seyir:** Durak perdesi ve civarındaki seslerden başlayan ve tiz bölgelere doğru çıkılan seyirlerdir (zkan, 2000: 77).
- b) **İnici Seyir:** Tiz durak veya civarındaki seslerden başlayarak pest’e doğru inilen seyirlerdir (zkan, 2000: 77).
- c) **İnici-ıkıcı Seyir:** Güçlü sesinin çevresinden başlayan seyirlerdir. Bu özellikteki seyir türü çıkıcı olmanın yanında incidir (zkan, 2000: 77).

Zemin: Türk Mûsikîsinin din dışı sözlü eserlerinin bütününde bulunan başlangıç bölümüne verilen isimdir (Yavaşca, 2002: 29).

İKİNCİ BÖLÜM

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın amacı ve alt problemlerine yönelik uygulanan yöntemle alakalı olarak bilgiler verilmiştir. Buradan hareketle araştırmanın modeli, kullanılan kaynak ve materyalleri, evren ve örnekleme, araştırma verilerinin derlenmesi ve verilerin tahlili açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Yöntem ve Modeli

Araştırmanın amacı doğrultusunda nitel verilerin toplanılmasında kaynak taraması yöntemi ile elde edilen Alâeddin Yavaşca'ya ait medhal formundaki eserler incelenmiştir. Bu eserler seyir ve makam yönünden analiz edilip, kendinden önceki ve kendi dönemindeki makam kuramları ile karşılaştırılmıştır.

Alâeddin Yavaşca'nın makam anlayışının ve tavrının, Türk Musîkisinde değişik seyir örneklerinin tespit edilmesinin ve de bir sonraki kuşaklara bu üslubun aktarılmasını amaçlayan bu araştırmada nitel araştırma modeli içerisinde yer alan durumun tespitine yönelik doküman incelemesi/doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Karasar, doküman analizinde hali hazırda bulunan kayıt ve belgelerin analiz edilerek verilere erişildiğini, analizin belirli bir hedefe yönelik olarak kaynakları tespit etme, yorumlama ve not alma işlemlerini kapsadığını ifade etmektedir (Karasar, 2005).

Ayrıca araştırmada makam ve seyir analizi yapılan eserler nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi yöntemi uygulanarak analiz edilmiştir. İçerik analiz yönteminde hedef, derlenen verileri izah edebilecek bağlantılara ve kavramlara erişebilmektir. Bu yöntemle bilgiler daha detaylı bir işlemde geçer ve betimsel bir yaklaşımla anlaşılabilen kavram ve konular bu analiz yöntemiyle bulunabilir (Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 227).

2.2. Kaynak ve Materyaller

- Alâeddin Yavaşca'nın Alaeddin Yavaşca'nın adına açılmış olan web sitesinde yer alan medhal formundaki 27 eserinin araştırmanın konusu olan kısımları bilgisayar ortamında Mus2 nota yazım programı kullanılarak, farklı nüshaları ile karşılaştırılarak tekrar yazılmıştır.

- Çeşitli nazariyat kitapları, tez ve makalelerden araştırmada ulaşılan bulguların yorumlanması için oluşturulan kuramsal çerçeve bölümü için faydalanılmıştır.
- Çalışmada araştırılan alan doğrultusunda terminoloji açısından sözlük ve ansiklopedilerden faydalanılmıştır.

2.3. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, Alâeddin Yavaşca'nın Alâeddin Yavaşca'nın adına açılmış olan web sitesinde bulunan, medhal formunda olan 27 saz eseri oluşturmaktadır.

2.4. Verilerin Toplanması

Verilerin toplanması sürecinde, nitel araştırma metotlarından biri olan doküman incelemesi/doküman analizi yöntemine bağlı olarak yapılan incelemede öncelikle araştırmanın esas olgusunu meydana getiren seyir ve makam kavramları hakkında ihtiyaç duyulan verilere erişilmiş ve bu verilerden yola çıkılarak araştırmaya yön verecek biçimde yorumlamalar yapılmıştır. Araştırmanın kuramsal çerçeve kısmında, Alâeddin Yavaşca'nın hayatı ve eserleri ile ilgili olarak doküman ve literatür taraması yapılarak konuya yönelik bilgiler edinilmiştir. Yine bu kısımda Türk Mûsikisindeki form yapısı ve araştırmanın temelini oluşturan medhal formu hakkında da doküman taraması yapıp, dergi, kitap, makale, ansiklopedi, tez ve internet kaynaklarından konuya dair verilere ulaşılmıştır. Araştırmanın problem cümlesine bağlı olarak bulguların bulunduğu doküman incelemesi ve doküman analizi bölümünde de Alâeddin Yavaşca'nın adına açılmış olan web sitesinde yer alan ulaşılabilen medhal formundaki 27 saz eserinden yararlanılmıştır.

2.5. Toplanan Verilerin Analizi

Araştırmada içerik analizi yöntemine bağlı olarak analiz edilmiş olan, Alâeddin Yavaşca'nın adına açılmış olan web sitesinde yer alan ulaşılabilen medhal formundaki 27 saz eseri çalışmanın bulgular ve yorum kısmında makamsal incelemelere tabi tutulmuştur. İncelenen bu 27 saz eseri farklı makamlardan oluşmaktadır. Bu eserlere ismini veren makamlar şunlardır; Acem, Acemaşîrân, Bayati, Eviç, Gerdâniye Buselik, Ferahnâk, Hicâz, Hicâzkâr, Hüseyni, Hüzûzâm, Karcığâr, Kürdilihicazkâr, Mâhûr,

Muhayyer, Nihavent, Rast, Sabâ, Segâh, Sultan-ı Yegâh, Suzinâk, Şevkefza, Uşşâk, Tahir Bûselik.

Araştırmada alt problemlerden yola çıkılarak bulgulara ulaşabilmek amacıyla, medhal formundaki 27 saz eseri üzerinden makamsal analizler yapılmıştır. Medhal formundaki eserlerin makamsal analizlerinin ardından ulaşılan bulgulara yönelik yorumlar bölümünde, Alâeddin Yavaşca'nın makam tavrı ortaya çıkarılmaya çalışılmış ve buradan hareketle makamsal analizlerden elde edilen sonuçlar, tarihi süreçte yapılmış olan nazari ifadelerle karşılaştırmalı bir biçimde yorumlanmıştır. Alâeddin Yavaşca'nın Medhal formundaki eserlerine yönelik yazılmış olan makamsal ifadeleri, tekrardan eserlere yönelik türetilen seyirler ile örneklendirilmiştir.

Eserlerde yapılan makamsal analizlerde bugünkü Arel-Ezgi-Uzdilek nazari sisteminden ayrı olarak perde üzerinden uygulanan bir ifade ve seyir düşüncesi tercih edilmiştir. Nazari ifadelerin en kadim zamanlarına uzanan XIII. yüzyıldaki kaynaklara göre; El-Kindi ile meydana gelip Abdulkadir Merâgi ve Safiyüddin Urmevi ile süren “sistemci okul” geleneğinin otorite gösterdiği görülebilir. Bu gelenekte “temel öge perde olmakla beraber, bu perdelerin çalgılardaki meydana çıkışı parmak eylemleri ile biçimlenerek, perdeler arasındaki bağlantı, ses olgusuna indirgenmiş ve tekrardan bu sesler perde ile aralık anlamını karşılayan türler ve tabakalar biçiminde isimlendirilmiştir” (Aydar, 2018: 186).

Yeni Çağ'ın başlarında (15.yy.) varlığı ile daha çok ön plana çıkan edvarlarda, Türk Müziği teorilerinin anlatım biçimlerinin zenginleştiğini ve kavramsal olarak birçok faktörü kapsadığını ifade edebiliriz. Bu zengin anlatım ve faktörler Türk müziği teorilerinin elemanları olan makamsal kavramların ifade üslubunu değiştirerek “aralık ve dizi” ifadelerinden çok perde odaklı bir “seyir” kavramı çerçevesinde tanımlanmaya başlanmıştır. Bu dönemi izleyen XVII. ve XVIII. Yy. da makam ifadeleri, bilhassa o zamanın nazariyatçıları olan Abdülbâki Nâsır Dede ve Kantemiroğlu ile daha ayrıntılı olarak seyir kavramının açıklığa çıktığı anlaşılmaktadır (Akgün, 2022: 12). Dönemler süresince çeşitli üsluplar, çeşitli bakış açıları ve kuramsal düşünceler ele alındığında “perde” doğrultusunda yapılan bir ifade biçiminin makam tanımları üzerinde oluşturduğu duyarlılık ile perde odaklı bir bakış açısının daha açık olduğu kanısına varılmaktadır. Edvar geleneğinden de aşına olunan perde temelli anlatım tarzından bahsedilecek olunursa;

- “Zemin” olarak incelenen eserler,
- Her kısımda seyir yönünden başlangıç perdesi, kalış yapılan perdeler, merkez perdeler, pest ve tiz kısımlarda varılan perdeler, karar perdeleri biçiminde cümle yahut cümlecik olarak saptama yapılacaktır. Şöyle ki makam seyri, bahsedilen bu ifadeler ele alınarak tarif edilmeye çalışılacaktır. Bu seyir anlatımlarının yanı sıra makama has geçki ve çeşniler de ayrıyeten açıklanacaktır.

Analiz anlatımlarında bulunan makam adlarını ayırt edebilmek amacıyla perde isimleri küçük, makam isimleri ise büyük harfle başlamıştır.

Eserlerin diğer bölümlerinde makam geçkileri kullanıldığı için bu bölümler meyan olarak tespit edilmiş olup, incelemelere dahil edilmemiştir. Makamın kendine has özelliklerini anlayabilmemiz açısından sadece “zemin” kısmı incelenmiştir. Zemin; makamı tanıtan, makamın seyrini açıkça ortaya koyan ve karar perdesinde sonlandıran bölüm olarak belirlenmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KAVRAMSAL VE KURAMSAL ÇERÇEVE

Kavramsal ve kuramsal bilgiler ve ilgili yayınlar bölümünde Türk Mûsikîsinin tarihsel gelişimine yönelik görüşlere, Türk Mûsikîsinde form ve medhal formuna, Alâeddin Yavaşca'nın hayatına ve eserlerinde kullandığı makamların tarihsel süreçteki nazarî anlatımlarına yer verilmiştir.

3.1. Kavramsal ve Kuramsal Bilgiler ve İlgili Yayınlar

3.1.1. Türk Mûsikîsinin Tarihsel Gelişimine Yönelik Çeşitli Görüşler

Türk Mûsikîsinin tarihsel gelişimi ile alakalı olarak müzik bilimciler tarafından bugüne kadar çeşitli dönemler ve sınıflandırmalar yapılmıştır. Bu sınıflandırmaların birçoğu önemli derecede kabul görmüş olsa da bazı sınıflandırmalar ile ilgili tartışmalar halâ süregelmektedir. Bu alanda yapmış oldukları tespitler ile öne çıkan kimi müzik tarihçilerinin Türk Mûsikîsi tarihinin ana hatlarını belirlemiş olduklarına rastlanılmaktadır. Aşağıda yapılmış olan bu tespitlerden bazılarına yer verilmiştir.

3.1.1.1. Ali Uçan Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Uçan, Altaylar döneminde başlayan Türk kültür tarihinin paraleli doğrultusunda, Türk Mûsikîsinin tarihini, müziksel oluşumunu-gelişimini, değişim ve dönüşümünü beş ana safhada ele almıştır. Dönemsel sınıflandırma aşağıdaki tabloda verildiği şekildedir (Uçan, 2000: 14-15).

Tablo 1. Ali Uçan Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Ali Uçan Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
Hunlar Öncesi Altaylılar Döneminde Türk Müzik Kültürü
Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar),
Orta-Batı Asya Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (Karahanlılar, Gazneliler ve Büyük Selçuklular),
Ön Asya (Avrasya) Türk Devletleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (Türkiye Selçukluları, Osmanlılar ve Türkiye Cumhuriyeti),
Avrasya Bağımsız Türk Cumhuriyetleri Döneminde Türk Müzik Kültürü (Kkctc, Azerbaycan, Kazakistan, Özbekistan, Kırgızistan ve Türkmenistan)

3.1.1.2. Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Öztuna, Türk Mûsikîsi tarihini, Türklerin tarihsel süreçte mûsikî ile olan her türlü bağlantısının ve Türk Mûsikîsi modeli ile bu kalıba az çok dahil olan her çeşit mûsikînin teknik değişikliklerinin analiz edilmesi olarak ifade etmiştir. Mûsikî tarihinin kültür tarihi ile kültür tarihinin ise medeniyet tarihi ile bağlantılı olduğunu aktarmıştır. Bu bakış açısına göre Y. Öztuna Türk Mûsikîsinin dönemsel sınıflandırmasını aşağıdaki tablodaki gibi ele almıştır (Öztuna, 1987: 39-114).

Tablo 2. Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Yılmaz Öztuna Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
XIII. Asırdan Önce Türk Mûsikîsi
XIII. Asırda Türk Mûsikîsi
XIV. Asırda Türk Mûsikîsi
XV. Asrın İlk Yarısında Türk Mûsikîsi
XV. Asrın İkinci Yarısında Türk Mûsikîsi
XVI. Asırda Türk Mûsikîsi
XVII. Asırda Türk Mûsikîsi
XVIII. Asırda Türk Mûsikîsi
XIX. Asırda Türk Mûsikîsi
XX. Asırda Türk Mûsikîsi

3.1.1.3. Ercüment Berker Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Berker, Türk Mûsikîsinin tarihsel gelişim evrelerini sistemli bir şekilde analiz edebilmek için periyotlara bölmenin daha uygun olacağını ifade etmiş ve yetkili şahsiyetlerin ve kurumların da yardımlarını alarak Türk müziği tarihini altı kısma ayırmıştır. Berker'in dönemsel sınıflandırmaları aşağıdaki tabloda verildiği şekildedir (Berker, 1985: I/149-166).

Tablo 3. Ercümen Berker Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Ercümen Berker Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
Başlangıcından, Meragalı Abdülkadir'e (1360? -1435) Kadar Uzanan Hazırlık veya Oluşma Dönem
Meragalı Abdülkadir'den (1360-1435) İtrî'ye (1640-1712) Kadar Uzanan Klâsik Öncesi veya Preklâsik Dönem
İtrî'den (1640-1712) Dede Efendi'ye Kadar Uzanan Klâsik Dönem
Dede Efendi'den (1778-1846) Hacı Arif Bey'e (1831-1884) Kadar Uzanan Neoklasik Dönem
Hacı Arif Bey'den (1831-1884) Hüseyin Sadeddin Arel'e (1880-1955) Kadar Uzanan Romantik Dönem
Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955) İle Başlayan ve Devam Eden Reform Dönemi

3.1.1.4. Feridun Öney Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Öney, Türk Mûsikîsinin tarihsel sınıflandırmasında Berker ve Öztuna'da olduğu gibi başlangıç noktası olarak Türk tarihinin başlangıcı ile ele almıştır. F. Öney tarihsel bakış açısını ortaya koyarken Türk Mûsikîsi tarihini günümüze kadar erişen şiir/güfte geleneğiyle ve belgelenmiş olan nota yazılarının tarihiyle açıklama yoluna gitmiştir. Bu konu hakkında da düşüncelerini şu şekilde ifade ettiği görülür;

Tablo 4. Feridun Öney Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Feridun Öney Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
A. Türk Mûsikîsi tarihini Türk tarihi ile başlatmak: En eski Türk sazları hakkındaki bilgilerimiz bizi bu görüşe götürür. M.Ö. 119'da Hunlarda, M.S. VII. yy.'ın başında Tardu Kağan zamanında Göktürklerde Türk ordusunda davul, boru kullanıldığı bilinmektedir
B. Türk Mûsikîsi tarihini, zamanımıza gelen en eski güfteden başlatmak: Zamanımıza gelen en eski Türk şiiri bir ilahi olup M.S. VIII. yy.'dan kalmadır. Bunu başlangıç almak Türkler ilk 1000 yıl mûsikîsiz yaşamışlardır demektir.
C. Türk Mûsikîsi tarihini, zamanımıza gelen en eski notadan başlatmak: Zamanımıza gelen en eski nota XIII. yy.'dan kalan 'Nevruz Beste'dir. Bunu başlangıç almak Türkler ilk 1000 yıl mûsikîsiz yaşamışlardır gibi yanlış anlama ve yorumlara sebep olabilir. Türk Mûsikîsi tarihi, dönemler dışında; Türk Mûsikîsi sazları tarihi, makamları tarihi, usûlleri tarihi, nazariyat çalışmaları tarihi gibi bölümlere de ayrılır ve zamanımıza gelen ilk nota ise ancak, Türk Mûsikîsi repertuarı gelişim tarihine başlangıç olabilir. ²

² İnternet Kaynağı: ([http:// www.muzikdersi.com](http://www.muzikdersi.com)) Erişim Tarihi: 15.09.2022, 20:30.

3.1.1.5. Nazmi Özalp Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Özalp, Türk Mûsikîsinin tarihsel açıdan sınıflandırmasını, Türklerin Orta Asya'da kurdukları medeniyetlerden itibaren bir başlangıç noktası belirleyerek ve Öztuna'nın yaklaşımıyla paralel olarak hem yüzyıllara göre gelişim aşamalarını hem de dönemlerin yetişmiş olan mûsikîşinasları ile ifade etmiştir. Sınıflandırma aşağıdaki tablolarda görüldüğü şekildedir:

Tablo 5. Nazmi Özalp Türk Mûsikîsi Dönem ve Mûsikîşinas Sınıflandırması

Nazmi Özalp Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
1. Hazırlık dönemi
2. Klâsik dönem
3. Romantik edebiyat dönemi
4. Son dönem (Özalp, 1986: 5)
Nazmi Özalp Türk Mûsikîsi Musikîşinas Sınıflandırması
Başlangıcından XVI. Yüzyıl Sonuna Kadar Türk Mûsikîsi (Dönemin yetişmiş olan mûsikîşinasları)
- XVII. Yüzyıl Türk Mûsikîsi (Dönemin yetişmiş olan mûsikîşinasları)
- XVIII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi (Dönemin yetişmiş olan mûsikîşinasları)
- XIX. Yüzyılda Türk Mûsikîsi (Dönemin yetişmiş olan mûsikîşinasları) (Özalp, 2000: 7).

3.1.1.6. Onur Akdoğu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Türk Mûsikîsi tarihi ile ilgili birçok sınıflandırma önerisi verilmiş olup, kültürel coğrafyalar ve uygarlıklar yönünden diğerlerine nazaran daha kapsamlı bir sınıflandırma da araştırmacı Akdoğu tarafından yapılmıştır. Akdoğu'nun Türk müziği tarihini 'ana hatlarıyla'tasvir ettiği sınıflandırma aşağıdaki tabloda verildiği gibidir (Akdoğu, 1998: 2-4).

Tablo 6. Onur Akdoğu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Onur Akdoğu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
1- Oluşum Dönemi: İnsanlığın Ortaya çıkışından, 1453 İstanbul'un fethine kadar olan dönemdir kendi arasında belirli evrelere ayrılır. a) Birinci Evre: İnsanın ilk ortaya çıkışından Türklerin kurduğu ilk devlet olan Hun Devlet'inin kurulduğu M.Ö. 3. yüzyıla kadar geçen zaman dilimini içerir. b) İkinci Evre: Hun Devleti'nin kurulduğu M.Ö. 3. yüzyıldan Türklerin büyük bölümünün İslamiyet'i kabul ettikleri 10. yüzyıla kadar geçen zaman dilimini kapsar. c) Üçüncü Evre: İslamiyet'in Türkler tarafından kabul edildiği 10. yüzyıldan Osmanlı Devleti'nin kurulduğu 1299 yılına kadar geçen zaman dilimini içerir. d) Dördüncü Evre: Osmanlı Devleti'nin kurulduğu 1299 yılından, İstanbul'un Türkler tarafından alındığı 1453 yılına kadar geçen zaman dilimini içerir.
2. Gelişim Dönemi: 1453 yılından, Lale Devrinin bitimi olan 1730 yılına kadar geçen zamanı kapsar.
3. Doruk Dönemi: 1730 yılından, mehterhanenin kaldırılarak, yerine, batılı anlamda boru takımının kurulduğu 1826 yılına kadar geçen zaman dilimini içerir.
4. Değişim Dönemi: 1826 yılından Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulduğu 1923 yılına kadar geçen zaman dilimini kapsar.
5. Atılım Dönemi: 1923 yılından, Hüseyin Sadeddin Arel'in İstanbul Belediye Konservatuvarına atandığı 1943 yılına kadar geçen zaman dilimini içerir.
6. Yeni Dönem: 1943 yılından günümüze kadar geçen zaman dilimini kapsar.

3.1.1.7. Recep Uslu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Recep Uslu Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtilen şekilde ele almıştır (Uslu, 2015: 106).

Tablo 7. Recep Uslu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Recep Uslu Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
Arkeolojik Müzik Dönemi MÖ-MS 732
Paleografik Müzik Dönemi (8-13. Yüzyıl)
Sistemciler Dönemi (13. Yüzyıl-16. Yüzyıl sonu)
Klasik Türk Müziği Dönemi (17-19. Yüzyıl)
Sanatta Popülerleşme Dönemi (1850'den başlayarak halen devam etmekte olan dönem)

3.1.1.8. Yalçın Tura Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Tura, Türk müziği dönem sınıflandırmasını aşağıdaki tabloda belirtildiği biçimde ele almıştır (Tura, 1988: 37-39).

Tablo 8. Yalçın Tura Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması

Yalçın Tura Türk Mûsikîsi Dönem Sınıflandırması
1- Doğu'da Herat Mûsikî Mektebi ve Hüseyin Baykara Devri
2- Batı'da Sultan II Murad'dan, II. Bayezid'e kadar geçen dönem (parlak dönem)
3- Sultan III. Ahmet'in, Sultan IV. Murat'ın, Sultan İbrahim'in, Sultan IV. Mehmet'in ve Sultan III. Selim Han'ın devirleri

3.2. Türk Mûsikîsinin Oluşumu Ve Gelişimi

Türk müziği, Orta Çağ'dan bu zamana kadar süregelen ve Orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına, oradan da Avrupa ve de Mezopotamya'ya kadar genişleyen bir kültürün yaşantı tarzının ve yaşamış olduğu hadiselerin bir yansımasıdır. Zengin ve geniş bir alana hükmetmesi açısından önemli bir konuma sahip olan Türk müziği'ni, belli başlı bir oluşum ve değişim içerisinde meydana gelen tarihsel süreçten ayırarak analiz etmek mümkün değildir. Tarihsel olayların yansıması olarak önümüze çıkan ve dizgesel bir sistemde bulunan Türk müziğinin oluşum ve gelişimi bu araştırmada Yılmaz Öztuna'nın dönemsel tasnifi ile ele alınmıştır.

3.2.1. XIII. Yüzyıl Öncesinde Türk Müziği

Y. Öztuna (1987: 70-71) XIII. yy.'dan önceki Türk müziği ile ilgili kâfi derecede kaynak bulunmadığını fakat XIII. yy. öncesinin de görmezden gelinemeyeceğini ifade etmiştir. Sonuç olarak Orta Asya'da bir kavim olan Türklerin İslamiyet'in kabul edilmesiyle, Türk Mûsikîsinin Arap ve Fars müziğiyle etkileşim haline girdiğini aktarmıştır. Buradan yola çıkılarak Türk Mûsikîsinin tarihsel açıdan oluşum ve gelişimini daha net kavrayabilmek adına XIII. yy. öncesindeki müzik olgusundan kısaca bahsedilmiştir.

3.2.1.1. Altaylar Döneminde Türk Müziği ve Şaman Müziği

Türklerin kendilerine has kültür geçmişleri genel itibariyle “Altay dönemi” ile oluşmaktadır. M.Ö. III. binden beri Altay/Türk medeniyeti, bununla birlikte Altay/Türk müzik kültürünün de belirleyici faktörüdür (Ak, 2014: 42).

Altayların zengin bir coğrafyanın içinde bulunmaları, müzik kültürü açısından da başka kültürler ile daima etkileşim hâlinde olmalarını sağlamıştır. Günay Sibirya ile sıkı bir ilişkisi bulunması sebebiyle ortak bir kültür meydana gelmiştir (Ögel, 1991: 2). Meydana gelen bu ortak kültürden kaynaklı olarak müziklerinin benzerliği de olasıdır.

Altay dönemindeki müziğin o zamanki koşullara bağlı olarak ilkel olduğu varsayılmaktadır. İlk zamanlarda perde sayısının çok az ve ezgilerin de belirli aralıklarda, iki ses arasında gidip geldiği bilinmektedir. İlerleyen dönemlerde ise perde sayıları giderek üçe, dörde yükselmiş, dört veya daha az perdeli bir müzik olan “mod öncesi müzik” kavramının ileri bir adımı olan dört perdelik (tetratonik) bir yapıya gelinmiştir. Bu dönemin saygın bir işi olarak ön planda bulunan Şamanlıkta, Şamanların müziğine bakılırken, ezgiler sade, ritimler daha çeşitli bir yapıdadır. Bu da Şamanın hareketlerine bağlı olarak oluşmaktadır. İnsan sesi müziğin temelini oluşturmuştur. Mûsikî aletleri hafif bir şekilde ritme eşlik etmiştir. Destanlarda ve dualarda da yine esas ses insan sesi olmuştur. Davul ve def insan sesine eşlikte kullanılan öncelikli enstrümanları olmuştur. Boru (borguy) ve kopuzun da (kubuz) ilk örneklerine bu dönemde ulaşılmıştır (Ak, 2014: 43).

“Şaman müziği” adı verilen dinsel tören özelliğindeki bu müzik, bir büyüleme vasıtası olarak kullanılmıştır. Kişileri ve toplumları kötülüklerden korumak, hastalıkları iyi etmek, vahşi ve yırtıcı hayvanları uzaklaştırmak, cansız maddeler üzerinde etki yaratmak, ölüleri davet etmek gibi amaçlarla da kullanılmıştır (Ataman, 1947: 8).

Farklı topluluklarda farklı isimlerle anılan büyücüler, Tonguzlarda şaman, Altaylarda kam, Oğuzlarda ozan, Kırgızlarda baksı, Yakutlarda oyun olarak adlandırılmıştır (Budak, 2000: 29).

Zaman içerisinde Kamlar büyücü çalgıcılık, ozanlar ise şair çalgıcılık vazifesini üstlenmişlerdir. Şamanizmde toplumun dini lideri olan Kam, coşkuya gelen, raks eden, şiir okuyan ve gizli ruhlarla ilişki kuran insanlardır. Bu güç sadece Şamanlar soyundan olan çok az nesilde bulunur ki, onlar şahsi kudretlerini babadan oğula bir dış işareti olarak

Şaman davulu ile intikal ettirirler. XIX. yy. da Şaman'ın transa girmek amacıyla kullandığı davulun yerini, telli bir enstrüman olan kopuz almıştır (Ak, 2014: 44).

Altaylardan itibaren tarımsal kültüre giren Türklerin müziği, işlevsel yönden yeni bir oluşumu da meydana getirir. Tarım ile uğraşan toplumda, toplu olarak çalışma, belirli bir planı oluşturur ki bu topluca çalışma “süreci düzenleyici bir iş ritmi”ni ortaya çıkarır. Bu iş ritmi ise, hep bir ağızdan zikredilerek ezgi ile desteklenir. Bu da toplumsal yapı ve müzik olgusu arasında kesin olarak bir alaka olduğunu göstermektedir (Budak, 2000: 35).

3.2.1.2. Hunlar Döneminde Türk Müziği

M.Ö. III. ve IV. yüzyıla kadar ulaşan bir tarihsel geçmişe sahip oldukları düşünülen Hunların tarihinin, “Hun” isminin “Kun” biçiminde telaffuz edildiği M.Ö. VII. yüzyıla kadar uzandığı, bundan da öte “Kwan” ve “Gun” şeklinde söylenildiği M.Ö. I. bin yılına kadar ilerletilebileceği de düşünülmektedir (Tekin, 1991: 53). Tarihsel geçmişleri bu kadar derin olan Hunlar, birçok kültür ile etkileşim hâlinde olup, bünyesinde birçok medeniyeti barındırma imkanına sahip olmuştur.

Hun hakanlığında askeri anlamda ilk müzik topluluğu olan “tuğ takımı” kurulmuştur. Müzik yapısına büyük bir güç verilmiş olup, sancak ve askeri müzik birbirinden ayrılmaz bir bütün olmuştur (Ak, 2014: 44).

Tuğ takımında vurmali ve üflemeli çalgılar bulunmaktadır. Orhun yazıtlarında tuğ çalgı anlamında kullanılan bir kelimedir. Bunun yanında tümrük (davul), Yurağ-Yırağ (zurna), küvrüğ, küvrük (kös), borguy, burguv, bur (nafir-boru), çeng (zil) tuğ takımında kullanılan çalgılardır. Tuğ takımında icra edilen çalgıların çalınması sırasında kaç tane olması gerektiğine dair bazı kriterler bulunmaktadır. Bu çerçevede dokuz sayısı Türk hükümdarlarına göre uğurlu olarak vasıflandırılmıştır. Bunun yanında tuğ takımını her sazdan dokuz adet olacak biçimde oluşturmuşlardır (Budak, 2000: 36-37).

Tuğ takımında sancak ve davul ayrı bir öneme sahip olmuştur. Say (1985: 807), tahta çıkan hükümdarlara sancak ve davul verildiğini ve bu adetin İslamiyet'in kabulüyle Selçuklu ve Osmanlıda da süregeldiğini, sancak ve davulun kişilere yalnızca hükümdar tarafından verilebildiğini belirtmiştir. Ak (2014: 44), bir şahsa beylik verilirken diğer alâmetler ile davul ve sancağın da verileceğini, beyliğin geri alınacağı zamanda ise bunların da geri alınacağını, bunların devletin kendi malı olduğunu ve hükümdar

tarafından verilmediği takdirde kimsenin kullanamayacağını aktarmıştır. Türk müziği ses sisteminin de bu dönemde pentatonik yapıya ulaştığını ifade etmiştir.

Dönemin bir başka özelliği, İran ve Çin müzik kültürleri ile etkileşim içerisinde olmasıdır ki bunda ve başka kültürlerle olan ortak etkileşimde bilhassa İpek Yolu etkin ve ehemmiyetli bir rol üstlenmiştir. İpek Yolu bir ticaret yolu olmasının yanı sıra insanlar arasındaki iletişimin, karşılıklı anlayışın ve aydınlanmanın da sağlanması yönünden önemli bir konuma sahip olmuştur. Bu bağlamda Türk müziğinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında etkin bir görevi olan ozanların İpek Yolunda “gezginci ozan” kimlikleri ile Türk kültür müziklerinin karşılıklı etkileşiminde ciddi rolü olmuştur (Ak, 2014: 44-45).

3.2.1.3. Göktürkler Döneminde Türk Müziği

Göktürkler döneminde modal müzikte gelişmeler olmuş olup, Hunlar döneminde de kullanılmış olan pentatonik yapı daha da belirginleşmiştir. Ezgilerdeki perdeler geniş aralıklar ile kullanılmıştır. Kopuzun yanında ıklığ adı verilen yaylı kopuz geliştirilmiştir. İsimleri ve yaptıkları, yazılı Çin kaynakları aracılığı ile günümüze kadar gelen ilk Türk müzik kuramcıları yetişip kalıcı faaliyetlerde bulunmuştur (Ak, 2014: 45). Bunların en önemlilerinden biri olan Sucup Akari 12 perdeden oluşan ses sistemini icat ederek Çinlilere tanıtmış ve açıklamıştır (Uçan, 1997: 2).

Bu dönemde, göçebe müzik kültüründen yarı göçebe müzik kültürüne geçilmiştir (Budak, 2000: 41).

Yine bu dönemde, Hun İmparatoru Attila'nın Burgondiya düküne bir saz ve ses heyetini yollaması önemli bir olay tarihe geçmiştir (Ak, 2014: 45).

3.2.1.4. Uygurlar Döneminde Türk Müziği

Göktürklerden sonra gelen Uygur dönemindeki müzik, her açıdan çok daha ilerlemiş, daha da çeşitlenip verimli olarak gerek devlet, toplum ve bireyin hayatının gerekse de bayramların, eğlencelerin, şenliklerin ve gündelik hayatın vazgeçilmez bir unsuru olmuştur (Ak, 2014: 45).

Bu dönem, Türk toplumunun İslamiyet'in kabulünden önceki en saltanatlı dönemi olmuştur (Turan, 1990: 75). Uygurların yaşam tarzı yerleşik şekilde olduğundan dolayı diğer konar göçer Türk topluluklarına nazaran daha çağdaş olup, müzikte, kültürde ve sanatta onlardan daha gelişmişlerdir. Türk müziğinin ses sistemi pentatonik açıdan

verimli bir hâle gelip, beraberinde altı perdeli ve yedi perdeli bir biçimde ilerleyerek 7 ve 8 perdeli olan modal müzik seviyesinde daha gelişmiş bir aşamaya ulaşmıştır (Ak, 2014: 46).

Uygurlar döneminde perde sayısındaki artış durumu, Uygur makamları olarak nitelendirilen on iki tane makamın meydana gelmesine temel hazırlamıştır. Bu makamlar Geleneksel Türk Mûsikîsindeki makam anlayışının tersine bir fasıl anlayışını çağrıştırmaktadır. Bahsi geçen makam kavramı, belli kurallara göre ayırt edilen eserlerin oluşturduğu gruplar olarak tanımlanabilir (Harris, 2008: 1). Değinilen on iki makamın adları Türk Sanat Mûsikîsindeki makam adları ile birebir aynı olmakla beraber bu makam adları; Rak (Rehavi), Çebayyat (Hüseyni), Çehargah (Çargâh), Pencigah (Büzürg), Müşavirek (Rast), Acem (Acemaşirân), Uşşâk (Uşşâk), Bayat (Bayati), Özhal (Uzhal), Neva (Neva), Segâh (Segâh), Irak (Irak) dır. Buradaki makamlar büyük nağme, destan ve meşrep adı verilen kısımlardan oluşmakta, bu kısımlar arasında da üç ile on adet şarkı icra edilmektedir (İnayet, 2007: 367-370).

Uygur medeniyetinin müziğini icra ederken kullandığı enstrümanlara minyatürler aracılığı ile rastlanılabilmektedir. Orta Asya'nın kültür merkezlerinden önemli bir yere sahip olan Hoçu'da karşılaşılan bir minyatürde ağız orgu, harp, ney ve ud'u andıran bir çalgının yanında duvar resimlerinde bu çalgılara ek olarak flütün de yer aldığına ulaşılmaktadır (Budak, 2000: 45-46). Zengin ve gelişmiş bir müzik kültürüne sahip olan Uygurların, kuşkusuz bu enstrümanlar dışında başka enstrümanlarının olmadığı olanaksızdır. Uygurlarda, sekiz ve dokuzuncu yüzyıllarda kopuz, davul, def, pipa, burga, surnay, ağız çengi, adlı enstrümanların kullanıldığı da düşünülmektedir (akt. Arslan ve Öger, 2008: 10).

Uygurlar, ticari açıdan İran ve Hint toplumlarıyla da sıkı bağlantılarda bulunmuşlardır. Bu bağlantılar bağlamında bu toplumların müziklerinin ve Türk müziğinin birbirinin tesiri altında kalmış olmaları olağandır (Ak, 2014: 46).

Yine bu dönemde doğaçlama metodu varlığını korumakla birlikte, besteleme yöntemi de hızla önem kazanmıştır. Belirli kurallara ve yöntemlere bağlı olarak müzik yapma ve oluşturma düşüncesi benimsenmiş ve yaygınlaşmıştır. Yalnızca meşk yöntemi ile değil yazarak ve okuyarak da müzik yapılmıştır (Ak, 2014: 46).

3.2.1.5. Karahanlılar Döneminde Türk Müziği

Hakimiyeti IX. asrın ikinci yarısından, XIII. asrın başlarına kadar süregelen Karahanlılar Devleti zamanında Türkler X. yüzyıl itibariyle İslamiyet'i kabul etmişlerdir. İslamiyet'ten evvel büyük göç hareketleriyle Batıya doğru taşınan bu kadim kültür, gittikleri yerlerde bulunan kültürler ile kaynaşmış, sanat ve müzik alanında farklı türlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İslamiyet ile Türklerin Fars ve Arap toplumlarıyla etkileşmesi dile çokça aksetmiş, bununla birlikte klasik Türk Mûsikîsi terminolojisinde aşırı bir biçimde Farsça ve Arapça kelimeler kullanılmıştır (Levendoglu, 2005: 255).

Bu dönemde Türk askeri müziği gitgide Tuğ Müziğinden Tabıl Müziğine, Tuğ Takımı da tabılhâneye çevrilmeye başladı. Bilhassa sanat maksatlı müzikler makamsal bir özellik kazanmaya başladı (Ak, 2014: 47).

Karahanlılar döneminin önemli gelişmelerinden biri ise bu dönemde yaşamış olan ilk Türk müziği kuramcısı olan Farabi'nin Türk müziği nazariyatı adına yazdığı önemli bir eser olan “Kitabü'l Mûsikîü'l Kebir” adlı eseridir. Bu eserinde, Horasan tanburu üzerinde ifade ettiği, bir sekizlinin 17 aralığa ayrıldığı ve ilk sesin sekizlisi ile beraber 18 perdeden meydana geldiğini açıklamıştır (Uçan, 1997: 2).

3.2.1.6. Gazneliler Döneminde Türk Müziği

Karahanlılar döneminden neredeyse bir asır sonra 962 yılında kurulmuş olan Gaznelilerin başkenti Gazne'dir. Bugünkü Afganistan coğrafyasında kurulmuş olan Gazneliler aynı zamanda tarihteki ilk Müslüman Türk devletidir (Roux, 2015: 196).

Bu dönemde Türk müzik kültürü, sanatın ve müziğin merkezi durumunda olan başkent Gazne şehrinde değişken bir gelişim göstermiştir. Fars ve Arap müzik kültürlerinin yanı sıra Hint müzik kültürü ile de yoğun bir etkileşim içinde bulunmuştur. Makamsal müziğin belirli özelliklerini edinerek, kaside formundaki şiirler doğaçlama olarak ve serbest bir usûl ile ezgilendirilmiştir. Klasik Türk Mûsikîsi ortaya çıkmaya başlayarak, Hint Müziğini etkilemiştir. Hint müziği kuramcıları Türk müziği sistemine çok iyi vakıf olmuşlardır ve “truşka” adı ile anmışlardır (Budak, 2000: 51).

3.2.1.7. Selçuklular Döneminde Türk Müziği

Selçuklu Devleti ile birlikte Türk müziği aynı hatlar çerçevesinde Fars ve Arap müzikleri ile etkileşimine devam ederek gitgide daha da kaynaşmıştır. Abbasilerin

kazandırdığı pozitif ortamın ardından Türk müziği, Karahanlı ve Gaznelilerin hakimiyetleriyle birlikte İslam dünyasına yayılırken, Büyük Selçuklu hakimiyetiyle ve bu hakimiyetten dolayı oluşan Büyük Türk göçü ile İslam dünyasına tam anlamıyla dahil olmuştur. Bununla birlikte merkezinde yer alarak çeşitli yenilikler ve zenginliklerle bu dünyanın en aktif müziği haline gelmiştir (Ak, 2014: 50).

Türk Mûsikîsi Oğuz boyları aracılığıyla Anadolu'ya yayılmıştır. Mûsikînin en güzel misalleri, gündelik hayatta, resmî törenlerde ve yabancı devlet büyüklerinin karşılanması sırasında sergilenmiştir (Özalp, 2000: 287). Hunlardan beri devam eden askeri müzik, bu dönemde de “Nevbet” kavramı adı altında ehemmiyetini korumuştur. Kesinliğin olmamasının yanında resmî törenlerde, bayram aktivitelerinde ve devlet büyüklerinin düğün törenlerinde nevbetten yararlanılmıştır (Vural, 2012: 447).

Bu dönemde Sarayda erkeklerin yanı sıra kadınlar da hem sesleriyle hem de çalgılarıyla yer almışlardır. Çalgı çalan kadınlarla alakalı olarak Köymen, eğlencelerde cariyelerin kopuz sazını çaldıklarını ve bunun yanında yaşları küçük olan cariyelerin de danslarıyla eğlenceleri renklendirdiğini ifade etmiştir (akt. Türk, 2016: 17).

Yine bu dönemde bir taraftan geniş toplumların bünyesi içinde niteliğini kollayan ve nesilden nesile iletilen halk mûsikîsi, aydın ve üst düzey sınıf ile her gün daha da işlenerek geliştirilen sanat mûsikîsi, kuvvetli bir devlet düzeni içerisinde ve bununla ilişkili olarak devamlı, disiplinli bir ordu geleneğinin oluşmasından meydana gelen Mehter Mûsikîsi ortaya çıkmıştır. Böylelikle her kolda gelişimini devam ettiren Türk Mûsikîsi bilimsel açıdan analiz eden, kuramlar oraya koyan ilim adamları yetiştirmiştir (Ak, 2014: 50).

3.2.2. XIII. Yüzyıl Öncesinde Yaşamış Olan Kuramcılar

Türk Mûsikîsinin kaynaklarına bakıldığında, bilimsel çalışmalara, bu çalışmaları yapanların yaşamlarına ve ortaya koymuş oldukları eserlere de bakmak gerekir. Çünkü Türk müziği ses sisteminin işlenerek ilerlemesindeki ve sağlam bir zemine oturtulmasındaki en büyük etken bu kişiler olmuşlardır.

3.2.2.1. El Kindî

IX. asırda yaşamış ve Türk Mûsikîsinin ilk İslam filozofu olan Ebû Yûsuf Ya'kûb b. İshâk el-Kindî 796 yılında Kûfe şehrinde doğmuş ve 874 yılında da Bağdat'ta ölmüştür (Turabi, 2003: 65). El Kindî'nin harflere bağlı olarak oluşturduğu ve bu tür notaların ilki

olan “Ebced Notası” misalleri Risâle Fî Khubr Te’lîfî’l-Elhan isimli yapıtında kullanılmıştır (Ak, 2014: 30). Turabi (2003: 66-67) mûsikî nazariyatı ile alakalı kitapları bulunan Kındî’nin 10 eseri olduğunu ve bunlardan yalnızca 4 tanesinin bugüne kadar geldiğini belirtmiştir.

3.2.2.2. Farâbî

Asıl ismi Ebu Nasr Muhammed olan Farâbî, 870-950 yılları arasında yaşamıştır. Türkistan’ın eski bir yerleşim alanı olan Farab’da doğmuştur. Batı literatüründe adı Alpharbius veya Alfarabi olarak geçmektedir. (Ak, 2014: 53). Farâbî, İslam felsefesini oluşturan kişidir. Farâbî, fikirlerinin Orta çağda bu kadar kabul görmesi ve Aristo’nun tüm eserlerini açıklayıp analiz etmesinden dolayı ikinci hoca (Hâce-i Sâni) sıfatını almıştır (Can, 2004: 205). Farâbî’nin mûsikîdeki önemi, Türk Mûsikîsi nazariyatını kapsamlı bir biçimde ele aldığı Orta çağ İslam dünyasının en kıymetli mûsikî kaynaklarından biri olan “Kitâbü’l Mûsikî ül Kebir” (Büyük Mûsikî Kitabı) adındaki eseri yazmış olmasıdır. Bu yapıt Türk Mûsikîsinin teferruatlı olarak anlatıldığı ilk eserdir (Başer, 2006: 7). Bu önemli kitabın ilk kısmında mûsikînin etkilerini ifade etmiş, ikinci kısmında da kendisinden önceki mûsikî nazariyatçılarının öne sürmüş olduğu düşüncelerden bahsetmiştir (Özalp, 2000: 1/306). Bu yapıtın yanı sıra Kitâbü’l İhsâi’l İkâat, Kitâb fi’l-İkâat adındaki iki eser de Farâbî’nin mûsikî ile alakalı olarak yazdığı eserlerdir. Bu eserlerde usûller ve usûllerin sınıflandırılması gibi hususlara değinilmiştir (Can, 2004: 205-206).

3.2.2.3. İbn-i Sînâ

Farâbî’nin vefatından 30 sene sonra dünyaya gelmiş olan İbn-i Sina, Skolastik çağın önde gelen temsilcilerinden biridir (Özalp, 1986: 121). On sekiz yaşında zamanının tıp, geometri, astronomi ve felsefe gibi ilim dallarının hepsiyle alakadar olmuş ve büyük çoğunluğunu öğrenmiştir. Mûsikîyi bir ilim, bunun yanı sıra sanat ve bir kültür dalı olarak kabul etmiştir. Farâbî’nin ilerlettiği bilimsel zemine oturan mûsikî, İbn-i Sina’nın “Cevâm’ilmi’l-Mûsikî” isimli eseri ile devrinin en doruk noktasına varmıştır. Mûsikî ilmini iki bölümde analiz etmiştir. Eserinin ilk kısmında nağmelerin uyum ve uyumsuzluk durumlarını anlattıktan sonra, mûsikînin konusunun nağmeler olduğunu ifade etmiştir. İkinci kısımda ise usûllerden bahsederek bunların nağmeler ile olan alakasını anlatmıştır. Bahsi geçen bu eserin bir kısmı ile “Kitabü’ş-Şifa”nın riyazî ilimler (Matematik bilimi)

kısımının on ikinci bölümünü mûsikî ilmine ayırmıştır. İbn-i Sina'nın mantık, fizik ve metafiziği konu aldığı eseri “Kitabü'n-Necat” ve “Danışname” isimli eserlerinde de mûsikî ile alakalı kısımlar yer almıştır (Ak, 2014: 55).

3.2.3. XIII. Yüzyılda Türk Müziği

XIII. Yüzyıl hem siyasi hem de kültürel manada Türk dünyasında ilerlemelerin olduğu bir yüzyıl olmuştur. XIII. Yüzyılda Doğu Avrupa ve Orta Asya'da daimî olmayan bir Moğol hükümlanlığı başlamış olup, Türkler Doğu ve Batı Türkleri olmak üzere iki kısma ayrılmıştır. Meydana gelen bu olumsuz olaylar karşısında edebiyatta ciddi gelişmeler yaşanmıştır. Yunus Emre, Hacı Bektâşi Velî, Mevlânâ gibi mutasavvıflar Türk kültürünün korunmasında ve yayılmasında büyük rol oynamıştır (Öztuna, 1987: 72).

Türk müziğinin edebi yönde şekillenip genişlemesinde önemli katkıları olan mutasavvıfların yanında, Türk Mûsikîsinin nazari, bestecilik ve icrasal açıdan şekillenip yayılmasında Doğu mûsikîsinin de ciddi anlamda katkısı olmuştur. Herat, Horasan, Türkistan, Semerkant ve Azerbaycan Türk Mûsikîsinin zemininin oluşması açısından önemli yaşam alanlarıdır. Buralarda icra edilen, Doğu mûsikîsi adı verilen mûsikî de saray mûsikîsidir (Çolakoğlu Sarı, 2014: 33). Bu dönemin yetişmiş önemli kuramcılarından ilki de Safiüddin Urmevî'dir.

3.2.3.1. Safiüddin Urmevî

Türk Mûsikîsi Tarihi ile ilgili kaynaklarda Urmiyeli Safiüddin, Safiüddin Abdülmümin bin Yusuf bin Fâhir, Safiüddin Abdülmümin Urmevi gibi isimlerle anılan Türk Mûsikîsinin büyük kuramcısı Safiüddin Urmevî, doğum tarihi net olarak bilinmemekle birlikte, ölüm tarihi 28 Ocak 1294 İsfahan olarak bilinmektedir (Ak, 2014: 59). Safiüddin Urmevi, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled ile neredeyse aynı çağda yaşamıştır ve Türk makam müziğinin daimî temelleri bu zamanda atılmıştır (Akdoğan, 2003: 368). Tura (1988: 115), On yedili perde sistemini Safiüddinin oluşturduğunu ve bu sistemin on beşinci yüzyılda kullanıldığını ifade etmiştir. Bu dönemde Türk Mûsikîsi adına yapılmış olan önemli gelişmelerden biri de dörtlü ve beşlilerin art arda eklenmesiyle günümüzdeki makam kavramına denk gelen devirlerin Safiüddin ile beraber âvâze, şed ve mürekkeb adı altında gruplandırılmasıdır (Özalp, 2000: I/314).

Bestekâr yönü de bulunan Safiüddin, Kindî'nin ortaya çıkarmış olduğu ebced notasını ilk defa kullanmış olan kuramcı ve bestekârdır (Ak, 2014: 60). Yaşadığı zamanda

Türk Mûsikîsini klasik, bilimsel ve teknik bir kalıba koyarak Türk Mûsikîsini sistemleştirmiş ve bugüne kadar ulaşmasını sağlamıştır (Özalp, 1986: 123-124).

Safiyüddin Urmevi, yaşadığı çağın ilim dili Arapça olduğundan dolayı eserlerini Arapça olarak yazmıştır. Hemen hemen bu eserlerin hepsinin Batı dillerine çevirisi yapılarak yayınlanmıştır. Yüz otuz kadar bestesi olduğu tahmin edilse de yalnızca bir tanesi bugüne kadar ulaşabilmiştir. Elde bulunan ilk nota niteliğini taşıyan bu eser Nevruz makamında ve Remel usûlünde bestelenmiştir (Berker, 1986: 119). Safiyüddin Urmevi mûsikîye yönelik Kitâbü'l Edvar ve Şerefiyye adında iki eser yazmıştır. Kitâbü'l Edvar'da, tellerin boyutuna göre elde edilen seslerin değişimini analiz etmiş ve tellerin niteliklerinden bahsetmiştir. İlk olarak “ney” ve “mizmar” olmakla beraber birçok çalgı ile ilgili bilgi vermiştir. Bilhassa “ud” çalgısından uzunca bahsetmiştir. Safiyüddin Urmevî, mûsikî ile alakalı olarak yazmış olduğu Risalât-ı Şerefiyya fi'l-Nisab al Tâlifiya adlı diğer kitapta ise ses fiziğini, ses yüksekliğinin tellere olan oranını, mûsikî aletlerinin uzun veya kısa olmasını, tellerin titreşimini geniş bir biçimde ele almıştır (Ak, 2014: 61).

3.2.3.2. Sultan Veled

Mevlânâ Celaleddin Rûmî'nin oğlu olan Sultan Veled, Türk makam mûsikîsinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Acem makamında bestelemiş olduğu peşrev ve Irak makamındaki saz semaisi, Safiyüddin Urmevinin Nevruz makamındaki eseri gibi günümüze kadar ulaşmış olan en eski saz eserlerine birer örnektir (Ak, 2014: 57). Buradan hareketle Türk makam mûsikîsinin ilk misallerinin XIII. yüzyıldan itibaren günümüze erişmeye başladığı bariz bir biçimde anlaşılmaktadır.

Türk makam mûsikîsinde saz eseri ve sözlü eser bestekârlığının XIII. yüzyılda önde olmasında, gelişim ve yayılım göstermesinde şüphesiz en etkili kurum “mevlevihâneler” olmuştur. Yüksek seviyede mûsikî öğrenimi yapan mevlevihâneler, XIII. yy. da Mevlânâ Celaleddin Rûmî'nin düşünce ve hayat biçiminin, Sultan Veled aracılığıyla sistematize edilmesi neticesinde oluşturulmuş olan öğrenim müessesesidir. Burada yalnızca Mevlevi Mûsikîsi olmamakla beraber, dini ve dini olmayan mûsikî her çeşit çalgı, dil ve edebiyat gibi birçok yardımcı ilim ile birlikte öğretilmiştir (Ak, 2014: 36).

3.2.3.3. XIV. Yüzyılda Türk Müziği

XIV. yüzyıl, mûsikî tarihi bakımından epeyce ehemmiyetli bir çağdır. Arap ve Fars bölgelerinde gelişip ilerleyen mûsikînin yanında, Anadolu ve Orta Asya'da ilerleyen

mûsikî, estetik ve dizgesel yönden ciddi basamaklardan geçmiş, doğunun medeniyet ve sanat geçmişinde ciddi bir yere varmıştır. Bu yüzyılda siyasi eşiklerin sıkça değişmesi, sanatla uğraşanların bilinçli yahut bilinçsiz olarak yer değiştirmesine veya sanatın odağı konumundaki illerin çeşitli otoriteler altında olmasına sebebiyet vermiştir. Böylesine bir ortamda, mûsikînin siyasi eşikler ve uluslar kapsamında ayrıştırılması (Türk Mûsikîsi, İran mûsikîsi vb.) pek olası görünmemektedir. Hiç değilse bu dönemde sözü edilen bölgede mûsikî sanatının İslam toplulukları tarafından kolektif olarak ilerlediğini ve bu toplumların müşterek bir mûsikî kişiliği kazandığını söylemek muhtemeldir. Bunda kuşkusuz mûsikînin bir sanat olarak sayılmasından çok, riyaî ilimler bünyesinde bulunan bir ilim alanı olarak değerlendirilmesinde tesiri de büyüktür. Bazı ilimler (Matematik ve Astronomi vb.) değişmez kaidelere bağlıdır ve ortaktır. Bu ilimlerde yeni şeyler bulan bir âlimin buluşları, şüphesiz diğer bilginler yönünden de siyasi ya da millî bir fark olmaksızın kullanılacaktır. Mûsikî de aynı bu ilimler gibi o zamanın ilim insanları tarafından önemli çalışmalarla yeni buluşlara imkân vermiş, riyaî (hesaba dayalı) bir ilim alanı olarak görülmektedir (Çetinkaya, 1995, s. 21).

3.2.3.4. Abdülkâdir Merâgî

Birçok yerli ve yabancı kaynakta Farabi ve İbni Sina birinci ve ikinci üstad olarak kabul edildikleri için Üstad-ı Salis, Meragalı Abdülkadir, İbni Gaybî, Hoca Abdülkadir, Meragalı olarak bilinen bu Türk âlimi ve mûsikîşinası Azerbaycan'ın Meraga ilinde dünyaya gelmiştir. Doğduğu tarih net olarak bilinmemekle beraber tahmin edilen tarihler 1353-1360 tarihlerine dayandırılır (Özalp, 1986: 128).

Abdülkadir Merâgî, babasının vefat etmesiyle birlikte Meraga şehrinden ayrılıp Tebriz'e gitmiştir (Yektâ, 2000: 115). Bu şehirde mûsikî bilgisi ve yeteneği ile kısa sürede nam salmış olup, Celâyir hükümdarı olan Sultan Şeyh Üveys'in (1356-1374) sarayına alınmıştır. Şeyh Üveys'in vefatından sonra tahtına oturan oğlu Sultan Celâleddin Hüseyin (1374-1382) döneminde de sarayda yer almıştır ve hükümdardan yakın alaka görmüştür (Özcan, 1999: 242). Merâgî ile ilgili olan neredeyse bütün kaynaklarda değinilen bilhassa kendisinin de eserlerinde şahsen sözünü ettiği, mûsikîde besteleme yönünden çok zor bir form olan “nevbet-i müretteb” den bir ramazan ayı süresince otuza yakın eserin bestesini yaptığı hadise yine bu hükümdarın döneminde gerçekleşmiştir (Karabaşoğlu, Marmara Üniversitesi, İst., 2010: 15).

Meragalı Abdülkâdir mûsikîye ilişkin olarak Makasidü'l Elhân, Zübdetü'l Edvâr, Fevâid-i Aşere, Kenzû'l Elhân, Şerh-i Kitâbü'l Edvar ve Câmiü'l Elhân isimli kitapları yazmış ve bu yapıtlardan Makasidü'l Elhân'ı Sultan II. Murad'a adamıştır (Demir, 2010: 209). Merâgi bu esnada Herat'ta bulunmaktaydı ve eser söylendiği gibi yazarın kendi el yazması ise Herat'ta kaleme alınmış ve II. Murad'a yollanmıştır (Uslu, 2015: 20). Kendi icat ettiği enstrümanlardan ve mûsikînin kıymetinden Makasidü'l Elhan isimli eserinde söz etmiştir (Akdoğan, 1999: 142). Merâgi'nin Fevâid-i Aşere isimli eserinde ise Akdoğan (1999: 142), eserin on bölümden oluştuğunu ve ilk kısımda makamlar hakkında, ikinci kısımda makamların sınıflandırmaları ve incelemelerinden, üçüncü kısımda tabakaların analiz edilmesinden, dördüncü kısımda ud çalgısındaki parmak pozisyonlarından, beşinci kısımda ud çalgısının nasıl icra edildiğinden, altıncı kısımda mûsikînin formlarından ve bu form yapılarının aktarımından, yedinci kısımda usûllerden, sekizinci kısımda makamların birbirleriyle olan bağlantısından, dokuzuncu kısımda çalgılardan ve bunlara ek olarak onuncu kısımda ise icracı ve teorisyenlerden söz edildiğini aktarmıştır.

3.2.3.5. XV. Yüzyılda Türk Müziği

XV. yüzyıl Türk Mûsikîsi hem mûsikî kaynakları yönünden hem de Türk Mûsikîsi bünyesinde eserler üreten mûsikî uzmanları yönünden aydınlık bir dönemi yansıtmaktadır. Bu dönem boyunca Türk dünyası, Doğu'da ve Batı'da siyasi bakımdan gelişme gösterirken, diğer yandan bilim ve sanatta da gelişmiştir. Bu dönemde, bilim alanında pek çok bilim adamı yetişmiş, mûsikî sahasında da pek çok bilim adamı ortaya çıkmış ve kıymetli eserler yazmıştır. Sanatsal faaliyetlerin ilerleme katettiği bu dönem, II. Murad'ın sultanlık dönemine denk gelmiştir.

3.2.3.6. II. Murad Döneminde Mûsikî

II. Murad devlet adamı ve ordu komutanı olmasının yanı sıra şair ve bestekâr kimliği de taşıyan bir padişah olmuştur. Edebiyat, sanat ve ilim alanını büyük ölçüde desteklemiştir. Türk Mûsikîsi ile alakalı çok kıymetli kitapların kaleme alınmasında da yine destekte bulunmuştur. Hızır b. Abdullah'a el-Edvâr isimli eseri yazdırmış olup, bu eserde pek çok sayıda birleşik makam oluşturmuştur. Bedr-i Dilşad'a XV. yüzyıl döneminin ehemmiyetli kaynakları arasında olan Muradname adındaki eseri yazdırmıştır. Eserin otuz dördüncü kısmında mûsikî nazariyatını ele almıştır (Çolakoğlu Sarı, 2014:

53). Aynı zamanda bu yapıtta Safüyiddin'in meydana getirdiği ses sisteminden de söz etmiştir (Akdoğan, 1999: 137-139).

Yüzlerce birleşik makamın oluşturulmasını sağlayan II. Murad, her türlü makam birleşimini pratiğe döktürmüştür (Ak, 2014: 71).

3.2.3.7. Hızır Bin Abdullah

Türk Mûsikîsi nazariyatı üzerine en ehemmiyetli çalışmalardan birisi olan “Kitabü'l-Edvâr” Hızır bin Abdullah tarafından yazılmıştır. Hızır bin Abdullah bu yapıtını II.Murad'ın isteğiyle 1441'de telif etmiştir. Eser İstanbul, Konya, Ankara, Paris ve Berlin kütüphanelerinde bulunmaktadır. Dili Türkçe olarak yazılmıştır (Ak, 2014: 73).

3.2.3.8. Ahmedoğlu Şükrullah

Öğrenim hayatı hakkında pek bir bilgiye ulaşılamamıştır. Eserlerinden iyi bir eğitim aldığı neticesine varılabilir. Safiyüddin Abdülmümin'in "edvarını tercüme ettirip, tercüme ederken de bazı eklemeler ve elemeler yapmıştır.

Edvâr-ı Mûsikî kitabı, otuz beş bölüm olarak yazılmıştır. Elde edilen bilgiler ışığında ehil bir çalgı yapımcısı olduğu neticesine varılabilir. Eser oldukça kapsamlıdır. Ses fiziği, ses aralıkları, ünlü edvârların adları, göçürülmüş makamlar, mûsikî hakkında bilgiler, çalgıların tekniği, mûsikî ve astrolojinin alakasına dair açıklamalar yer alır (Ak, 2014: 72).

3.2.3.9. Ladikli Mehmed Çelebi

XV. Yüzyıl mûsikîsinin nazariyatçılarından birisi olan Ladikli Mehmed Çelebi adından da anlaşılacağı üzere Lâdiklidir. Genel olarak günümüze kadar yapılan çalışmalarda doğum tarihine yönelik net bir ifadeye rastlanılamamıştır. Hayatı hakkında da yaygın bir malumat elde edilememiştir. Kendi döneminin mûsikîsinin değerini kavramak açısından yazdığı eserler önem arz etmektedir. Eserleri; Zübdetü'l-Beyân, Zeynü'l-Elhân fi ilmi't-Te'lif ve'l-Evzân, er-Risaleletü'l-Fethiyye, Zeynü'l-Elhân (Pekşen, 2002: 11).

3.2.3.10. XVI. Yüzyılda Türk Müziği

Bu yüzyılda Osmanlı Devleti, Yavuz Sultan Selim ve Kanunî Sultan Süleyman'la birlikte zirveye yükselmiş ve yüzyılın sonlarına doğru en üst hudutlara erişmiştir. XVI.

yy., Türk Mûsikîsinde bestecilik ve icra kapsamında ciddi gelişmelerle belirginleşen, özellikle dini alanda parlak eserlerin üretildiği, mûsikî yoğunluğunun Türkistan, Kuzey Hindistan ve Azerbaycan'dan Osmanlıya doğru gidişinin daha da hız kazandığı bir dönemdir. Nazariyat bakımından geçmiş yüzyıllardaki oranlarda olmasa da bazı Edvarlar'ın kaleme alındığına rastlanılmaktadır. Dönemin kayda değer çalışmalarından bazıları şunlardır; Zeynelâbidin el-Hüseynî (ö.1512)'ye ait *Kânûnu İlmî ve Ameliyyi'l-Mûsikî*, Necmeddîn Kevkebî Buharî (ö.1532)'ye ait *Risâle-i Mûsikî*, Sultan II. Bâyezid Han döneminde yaşayan Seydî'ye ait *el-Matla*, Âdî Derviş Mahmûd'a ait *Makâsıdu'l-Edvâr*.

3.2.3.11. Sultan II. Bâyezid Hân

Sultan II. Bâyezid Hân, döneminin önemli mûsikîşinaslarından biridir. Her zaman sanatı ve sanatçıyı destekleyen biri olmuştur. Bu tutumunda bestekâr yönünün bulunmasının rolü büyüktür. Kantemiroğlunun kaleme aldığı “Kitâbü'l İlmi Mûsikî âlâ Vechil Hurûfat” isimli yapıtta II. Bayezid'in Nişâbur ve Nevâ makamlarında peşrevlerinin bulunduğu vurgulanmış bunun yanı sıra II. Bayezid'in şiir kaleme alıp, beste yapan ilk padişah olduğu da dile getirilmiştir (Akgün, 2021: 47).

Evliyâ Çelebi *Seyâhatnâme*'sinde, II.Bâyezid tarafından tertiplenen vakıfnâme hasebiyle hastaların, bilhassa akıl hastalarının tedavisi amacıyla haftada üç kere mûsikî faslı düzenlenmesinden, bu faslı icrâ eden topluluğun da üç hânende, santûrî, birer kemânî, çengî, çeng-santûrî, mûsikârî, ve ûdîden oluştuğunu aktarmıştır (bkz. Evliyâ Çelebi, *Seyahatnâme*, İstanbul 1317, III., s.469-70.)

3.2.3.12. Kânûnî Sultan Süleyman Döneminde Mûsikî

Kânûnî Sultan Süleyman devrinin, Yavuz Sultan Selim devrinde olduğu gibi fetih ve seferler ile yoğun geçmesi, kuvvetli ihtimalle padişahın mûsikî ile yakından ilgilenmesine engel oluşturduğunu düşündürmektedir. Kânûnî Sultan Süleyman zamanında, Batı müziği ile Türk makam müziğinin ilk etkileşimleri de görülmeye başlanmıştır. Gazimihal, Kânûnî zamanında Fransa Kralı I. Francois'in Osmanlıya bir orkestra yolladığını fakat bu orkestranın yeteri kadar ilgi görmediğini Fransaya tekrar gönderildiğini aktarmıştır (akt. Levendoğlu, 2005: 260).

Çolakoğlu Sarı (2014: 55), Kânûnî'nin kaleme aldığı şiirlerde “muhibbî” mahlasını kullandığını ve birtakım şiirlerinin Sadeddin Arel ve Alâeddin Yavaşca tarafından bestelendiğini aktarmıştır.

3.2.3.13. II. Gazi Giray Han

Seçkin bir devlet adamı olan Gazi Giray Han Kırım'ın Hanıdır. Genel olarak ‘Tatar’ adı altında, güfte mecmualarında eserleriyle karşılaşılan Gazi Giray Hân bununla birlikte dîvân ve mesnevî sahibi bir şair olarak bestelediği saz eserleri ile bilinmiştir. Günümüzde halihazırdaki saz eserlerinden yola çıkılarak iyi bir sazende olduğu düşünülmektedir. Hâzâ Mecmua-i Saz ü Söz, Mandoli, Kantemiroğlu, Hamparsum mecmualarında kayıtlı ve bugüne kadar ulaşan eserleri arasında 11 adet peşrev ve saz semaisi bulunmaktadır (Ak, 2014: 77).

3.2.3.14. XVII. Yüzyılda Türk Müziği

Türk Mûsikîsinin önemli derecede gelişme kaydettiği bu dönemde bestekârlık ve icra ciddi bir seviyeye ulaşmıştır. Kuramsal eserler tekrardan artmaya başlamıştır. Üretilen besteler bakımından oluşan artış, yeni tür ve üslupların oluşumuna önayak olmuş ve bu durum çok coşkulu bir müzik alanını ortaya çıkarmıştır. Osmanlı'nın kültürel açıdan zengin yapısı da bu canlı oluşumu desteklemiş, toplumu meydana getiren ögeler kendi kültürlerine özgü nitelikleri imparatorluk kültürüne aksettirmiş ve İstanbul asıllı, kültürel spektrumdan beslenen bir şehir müziği kültürü tüm Osmanlı hudutları dahilinde yayılmıştır (Güray, 2012: 89-91).

XVII. Yüzyıl Türk Mûsikîsinde bazı mûsikîşinaslar iz bırakmıştır. Bunların başta gelenleri şunlardır: Sütçü zade İsa, Mevlevi Yusuf Dede, Mahmut Hüdayî, Amâ Kadri Bey (Çelebi), Hatip Zakirî Hasan Efendi, Ali Şirugani, Benli Hasan Ağa, Hatip-zade Osman Efendi, Saatçi Mustafa Efendi, Solakzâde, Şeştari Murad Ağa, Kûçek Derviş Mustafa Dede (Ak, 2014: 85).

3.2.3.15. Kantemiroğlu

1673-1727 yılları arasında yaşayan Prens Dimitrius Cantemir'in önemli eseri Kitab-ı İlmü'l-Mûsikî Alâ Vechü'l Hurufat, II. Ahmet'e takdim edilmiştir. Mükemmel bir Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınmış ilk bölümü alışlagelen edvâr kitaplarını andırır. Detaylı olarak perdeleri, makamları ve kısaca usûlleri konu almıştır.

Mûsikî hocalarının Bestekâr ve Kemanî Ahmet Çelebi ile Tanbûri Anjeliki oldu yönünde görüşler vardır. Mûsikî hakkında önemli derecede bilgi sahibi olmasından kaynaklı o yıllarda yetkin biri olarak kabul görmüştür. Eski edvarları analiz etmiş olup, ciddi bir kuramsal bilgiye ulaşmıştır (Eugenia Popescu, 2000: 38).

Eserlerinin ciddi bir bölümünü Rusya’da kaldığı 12 yıllık zaman diliminde yazmıştır (Özalp, 1986: 213). Eserleri:

1. **Kitab-ı İlmü’l-Mûsikî Alâ Vechü’l Hurufat:** İki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde, geleneksel edvârlarda görüldüğü gibi makamlar, usûller, perdeler ile ilgili malumatlara yer verilmiştir. Bu kısımda kendinden evvel yazılmış olanları analiz etmiş olup yeni sentezler ortaya koyduğu görülür. İkinci kısımda ise XVI.- XVII. yy. da bestelenmiş olan farklı bestekârlara ait 315 peşrev ve bunun yanında 40 saz semaisini notaya almıştır. Sözlü eserlere yer vermemiştir.
2. Osmanlı İmparatorluğu Tarihi
3. Mûsikî Eserleri: Bilinen eserleri farklı makam ve usûllerde bestelediği 21 tane peşrev, 9 tane saz semaisi ve iki tane sözlü eserden meydana gelmiştir.
4. Osmanlı İmparatorluğunun siyasi ve askeri yapıları ile alakalı bir eseri
5. Babasının hayat hikayesi
6. Romen kültürünü anlattığı bir eseri
7. Divan veya Bilgenin Âlemle çekişmesi

3.2.3.16. Ali Ufki Bey

Polonya yani “Leh” kökenli olan Ali Ufki Bey, Latince kaleme alınan kitaplarda Albertus Bobovius olarak anılır. XVII. yy.’ın mûsikîye yönelik çalışmalar yapmış önemli kişilerindendir. XVI. yy.’dan XVII. yy.’a kadar bestelenmiş çoğu eserin bugüne ulaşmasına liderlik ederek Türk Mûsikîsi bestelerini Batı notası ile yazan ilk isim olmuştur.

Ali Ufkî Bey hayatından bahsedilecek olunursa, 1610 yılında Galiçya’nın “Lwow” şehrinde dünyaya gözlerini açmıştır. İstanbul’a geldiği vakit net olarak bilinmemektedir. On dokuz yıl Enderun’da aldığı eğitim neticesinde erbaş ve santur icracısı olmuştur. Ali Ufkî Bey’in sarayda baş tercümanlık vazifesi yaptığına ilişkin düşünceler olsa da iki ay süresince tercümanlık yaptığına ilişkin dokümanlar bulunmuş olup, baş tercümanlığıyla

alakalı bir bilgiye rastlanılmamıştır. Lehçe, Fransızca, Türkçe, Latince, İngilizce, Farsça, İtalyanca, Yunanca, Arapça ve Almanca lisanlarını bildiğini ve bu lisanlarda eserler kaleme aldığı bilinmektedir (Cevher, 1995: 7-10). Ali Ufkî Bey'in bu denli geniş bir yabancı dil yelpazesine sahip olması onun nitelikli bir eğitim aldığı ispatlamaktadır.

Ali Ufkî Bey, İstanbul'da bulunduğu zaman diliminde İtrî, Hafız Post, Seyyid Nûh, Derviş Gedâ, Yahya Nazim Çelebi gibi önemli mûsikîşinaslarla çalışma imkânı yakalamıştır (Ak, 2003: 63). Buradan yola çıkarak dini mûsikî ile ilgili de bilgi sahibi olduğu düşünülmektedir.

Mûsikî ile ilgili eserlerine bakıldığında Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz ve Saray-ı Enderun bulunmaktadır. Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz isimli eserinde peşrev, şarkı, Türkî, İlâhî, Savt, Semâî, Methiye, Murabbâ, Varsağı, Nakş, Tekerleme, Raksiyye, Tesbih, Yeltme formlarında beş yüz kırk dört adet eser vardır (Çolakoğlu Sarı, 2014: 57). İçeriğinde yirmi iki tane makam bulunmasıyla beraber bu makamlar derece denen fasıl sırası ile kaydedilmiştir. Bahsi geçen bu fasıllar: Hüseyinî, Muhayyer, Nevâ, Uşşâk, Bayâtî, Acem, Sabâ, Çargâh, Segâh, Rast, Mâhur, Evç, Irâk, Nihavent, Uzzâl, Nişâbur, Sünbûle, Şehnâz, Nikriz, Bûselik, Aşîran Bûselik ve Hisar'dır (Ayangil, 2014: 474).

Saray-ı Enderun'da Saraydaki mûsikî yaşamı ile alakalı olarak ehemmiyetli bilgiler verilmiştir. Bu eserde Ali Ufki, mûsikînin ezber aracılığıyla öğrenildiğini, Enderun meşkhânesinde öğrendiği eserleri notaya aktardığını, devrin mûsikîşinaslarının şahsını takdir ettiklerini ve meşk esnasında hatırlanamayan yerleri Ali Ufki'ye danıştıklarını ve bununla beraber bu nota sistemini öğrenmek istediklerini anlatmıştır (akt. Ayangil, 2014: 472).

3.2.3.17. Hafız Post

İstanbullu olan Hafız Post'un asıl adı Mehmed, mahlası Hafız, lâkabı ise Post'tur. Bazı mûsikî kaynaklarında adı Tanburî Mehmed yahut Hânende Mehmed Çelebi olarak anılır. İyi bir eğitim aldığı, genç yaşında Hâfız ve Hacı olduğu bilinmektedir. IV. Mehmed devrinin ve mûsikîmizin bu önemli üstadının Klasik mûsikîmizi ciddi bir muvaffakiyet ile İtrî'ye ulaştırdığı söylenilebilir (Ak, 2014: 86). Dönemin ünlü şairlerinden olan Nâilî'den edebiyat, yine ünlü hattatlardan olan Tophaneli Mahmud Efendi'den hüsnûhat ve mûsikî eğitimini de Kasımpaşalı Koca Osman Efendi'den almıştır. Bulunduğu devirde

ve sonrasında yazılmış olan birçok tezkirede sanatındaki seçkin mahareti methedilen Hafız Post, padişahın ve saray topluluğunun ilgisini toplamıştır (Karagöz, 2018: 22).

Hâfız Post dinî ve dindışı niteliğinde olan pek çok eser bestelemiştir. Murabba Beste, Semâi, Nakış, Şarkı formunda binden fazla eser bestelemiş olduğu bilinse de bunlardan pek azı günümüze kadar erişebilmiştir. Klasik Türk Mûsikîsinin en parlak eserlerinden olan bu eserleri, onun ne kadar maharetli, naif bir duyguya sahip bir bestekâr olduğunun ve edebiyat yönünün ne kadar iyi olduğunun en bariz göstergesidir. Klâsik mûsikînin biçimlenmesinde ve formlaşmasında da önemli derecede pay sahibi olmuştur (Ak, 2014: 87).

Hâfız Post'un günümüze kadar ulaşmış olan pek az sayıdaki beste ve şiirlerinden ayrı olarak güfte mecmuaları da vardır. Bu mecmualardan aşına olunan ilki Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan 1724 (HPM-R) numarasında olan fasıl mecmuasıdır. İçerisinde Rast, Pençgâh, Nişâbûr, Nikriz, Mâhûr, Rehâvî, Sabâ, Çargâh, Hüseyinî, Muhayyer, Kûçek Sünbûle, Nevâ, Uşşâk, Beyâtî, Arazbâr, Nihâvend, Acem, Acem Aşîrân, Kürdî, Bûselik, Aşîrân, Irâk, Evc, Segâh, Bestenigâr, Uzzâl, Şehnâz, Hicaz ve Hisar makamlarında besteleri yapılmış güfteler, fasıl sırasına göre düzenlenmiştir (akt. Karagöz, 2018: 22). Bir diğer mecmua ise Halil Ethem Arda'nın arşivinden sonra birçok elden geçerek en nihayetinde Murat Bardakçı'ya ulaşmış olan, pek güzel tezhipli 204 yapraklı bir mecmuadır. 31 tane makamdan oluşan birçok bestenin yer aldığı mecmua, fasıl sıralamasında düzenlenmiştir. Mecmuanın içerisinde İtri'ye ait eklemeler yer almaktadır. Tanıtımını ise Murat Bardakçı yapmıştır (Karagöz, 2018: 22).

3.2.4. XVIII. Yüzyılda Türk Müziği

Osmanlı Devleti için, XVIII. yy.'ın başları önemli bir dönem oluşturuyordu. Bu dönemde Karlofça Antlaşması'nın ağır şartları sonucunda Avrupa devletleri arasında kaybedilen toprakların paylaşımına başlanmıştır. Avrupa'nın güçlenen ordularıyla Osmanlı devletine yönelen tehditlerine rağmen, Osmanlı'da sanat hareketleri olumlu bir ivme kazanmış; sanatçılar, önceki dönemlerde olduğu gibi emsalsiz eserler ortaya koymaya devam etmişlerdir.

XVIII. yy. Aksoy'a göre,

18.yüzyıl Osmanlı toplumunda mûsikîni geliştirdiği bir çağdır. Doğu mûsikîsinin olgun bir sentezi sayılabilecek olan Osmanlı-Türk üslubunun vazgeçilmez örneklerinden birçoğu bu yüzyılda ortaya

çıkıştır. Osmanlı Mûsikîsinin pek çok üstat bestecisi bu dönemde yaşamış sanatçılardır. Mûsikîyle uğraşan insanların sayısı bu dönemde artmıştır. Osmanlı şehirlerine artarak gelen Avrupalı gezginlerin kolayca dinleme imkânı bulabilecekleri ölçüde toplumda yaygınlaşmıştır (Aksoy, 2003: 87).

Bu yüzyılda bestekâr Itri'nin kişiliğinde “Klasik Çağ” doruk noktasına ulaşmıştır. Büyük bestekârlar klasik okulun bütün gereklerini yerine getirmekle birlikte geleneksel değerlere tabi olurken, bestelerine de bazı yenilikler katarak eser üretmeyi sürdürmüşlerdir.

Dönemin ünlü bestekârları arasında Itri, Nâyî Osman Dede, Dilhayat Kalfa, Tanbûrî Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, Yahya Nazım Çelebi, Tab'i Mustafa Efendi gibi ekol isimler yer almıştır (Ak, 2014: 98).

Bu dönemde Enderun, giderek akademikleşirken önemli müzik eğitimi ve öğretimi sağlanmış, tanınmış ustalar burada öğretmen olarak vazifelendirilmiştir. Dini ve dini olmayan mûsikînin öğrenimi, tekkeye gelmesi sağlanan sanatında ehil şeyhler ile desteklenmiştir. Bilhassa Mevlevihâneler güzel sanatlar akademisi yerindeydi. Bu zaman aralığında cami mûsikîsi daha da ilerlemiş, din dışı mûsikîde eserler üreten bestekârlar dini mûsikîde de emsalsiz eserler üretmiştir. Böylelikle tarikat üyelerinin yanında diğer sanatkârlar, çeşitli eserler üretmeyi de aksatmamışlardır (Özalp, 1986: 157).

Bu dönemde Divan edebiyatı ve şiiri, Türk Mûsikîsinin büyük besteleri ve bu bestelenmiş şiirleri çeşitli kültürlere seslenmiştir. Bununla birlikte halk arasında anlaşılabilir ve sade bir lisanla yazılmış olan şiirler ve besteler halkın belleğinde kolayca yer alabiliyordu. Edebiyatımızın şairleri halk şiiri düşüncesi ile aruz ve hece kalıplarından yararlanarak eserler üretmeye başlamışlardır. Buradan kaynaklı olarak farklı biçimlerde müzikler üretilmiştir. Klasik Türk Mûsikîsi ile halk mûsikîsinin arasında bulunan “Aşık Mûsikîsi” çeşidi türemiştir. Bu mûsikî türü 19. yüzyılda da tesirini devam ettirmiştir. Klasik Türk Mûsikîsi dağarcığında koşma, mâni, kerem, divan, kalenderi, destan, kayabaşı, müstezad gibi biçimler oluşmuştur. Halk müziği, ölçütleri dahilinde ismi bilinmeyen bestekârlar aracılığıyla bestelenmiş, kendine has çalgılar eşliğinde çalınıp söylenen, oyun takımlarına eşlik eden “köçekçe, tavşancalar” da oluşmuştur. Mevlevî ayinleri de bu dönemde bestelenmiştir. Bazı bestekârlar tarafından sultan II. Murad ile II. Ahmed'in şiirleri bestelenmiştir (Somakçı, 2018: 48).

Yine bu yüzyılda mûsikî teorileri ile alakalı olarak birçok eser yazılmıştır. Türk Mûsikîsinin tıp sahasında işlenmesi geleneği de devam ettirilmiştir. İbni Sina'nın *Tıp Kanunu* eserinin Türkçe çevirisini yapan Tokatlı Mustafa Efendi ve onun öğrencisi Gevrekzâde Hasan Efendi, eserinin bir kısmında Türk Mûsikîsi makamlarının hangi çocuk hastalıklarına iyi geldiğinden bahsederken şunu der;

“...ve bunun gibi eserlerinin nefs-i hayvanî ile şiddetle ilişkisi olduğundan zevk alması ile kendilerinde ferahlık, huzur, neş'e vererek yaratılışları sağlamlaştırır, ruhları rahatlar, keder ve hüznüleri yok olur, uyku ve istirahatlerini düzenleyerek nefes almalarının düzeltir, iyi gelişmelerinin sağlar...”
“...Rast makamı; bu makamın nağmeleri ve söylenişi ile beyin hastalıklarından ileri gelen bağırsak bozuklukları ve yarım felçleri önlenir, tedavi edilir. İsfahan Makamı; Makamın nağmeleri zihin açıklığı veriri, çocuğun zekasını geliştirir, gücünü tazeler, ateşli hastalıklardan korur. Hicaz makamı; Çocuklarda idrar zorluklarının düzeltir. Uşşâk makamı; Yetişkin erkeklerde ayak ağrılarına karşı çok yararlıdır. Küçük çocukların rahat uyumalarının ve uyku sayesinde dinlenmelerine etkisiyle olgunluk düzeyine çıkmasının sağlar...” (Özalp, 1986: 158).

1718'de sanatsal çerçevede üretkenlik ve canlılığın arttığı, Damat İbrahim Paşa'nın hükümdarlığı ile başlayan Lale Devrinde de bilim sanat ve kültüre verilen destek, ciddi ilerlemelere ve birçok nazari eserin yazılmasına sebep olmuştur. Konuyla ilgili olarak Tanrıkorur (2016: 38-39), bu dönemde ilk matbaanın kurulduğunu, Nâyî Osman Dede'nin *Rabt-ı Tâbîrat-ı Mûsikî* adlı nazari eserini yazdığını, ayrıyeten Tanbûrî Mustafa Çavuş'un şarkı formunda bestelerini yaptığı eserlerin, klasik besteler arasında hareketliliği ve parlaklığı ile dönemde iz bıraktığını ifade etmiştir.

Aşağıda XVIII. yüzyıl padişahlarının tahtta kaldığı süre zarfında müziğe dair yaptıkları gelişmelere kısaca yer verilmiştir.

Tablo 9. XVIII. Yüzyıldaki Padişahlar ve Tahtta Kaldıkları Sürede Yaşanan Müziksel Gelişmeler

SIRA	HÜKÜMDAR	TAHTA ÇIKIŞ - İNİŞ	MÜZİKAL GELİŞMELER
1.	II. Mustafa	1695-1703	Şiirlerinin besteleri yapılmıştır.
2.	III. Ahmed	1703-1730	Şiirlerinin besteleri yapılmıştır. Şahsen cariyelere mûsikî dersleri vermiştir. Sanat ehli olan mûsikîşinaslara destek olmuştur. Saz takımı kurmuştur.
3.	I. Mahmud	1730-1754	Sanatı ve sanatçıyı kayıran, mûsikîden anlayan, şair, tanbûri ve bestekâr bir hükümdardır. Enderun'a ve saraya sanatkâr kadrosu alınmıştır. Cariyeler ile gençler eğitilmiştir.
4.	III. Osman	1754-1757	Saraydaki mûsikîşinasların sarayla olan bağlantıları kesilmiştir. Sanat ve sanatçı pek desteklenmemiştir.
5.	III. Mustafa	1757-1774	III. Osman dönemine kıyasla sanatta ilerlemeler olmuştur. Dönemle alakalı önemli bir mûsikîşinas yetişmemiştir.
6.	I. Abdülhamid	1774-1789	Sanatı ve sanatçıyı koruyan bir hükümdardır. Kızına mûsikî dersleri aldırılmıştır. Saraya ney, tanbur, def ve kemençe dersleri için hocalar çağırılmıştır.
7.	III. Selim	1789-1807	Bestekârlığı, sazandeliği ve şairliği ile birlikte sanatı ve sanatçıyı koruyan, hayatını mûsikîye adayan bir hükümdardır. Abdülbâkî Nâsır Dede ve Hamparsum Limonciyan'dan farklı iki nota yazım sistemi geliştirmelerini talep etmiştir. İsfahânek-i Cedit, Hicâzeyn, Şevk-i Dil, Arzbar-Buselik, Hüseyinî Zemzeme, Rast-ı Cedit, Pesendîde, Neva-Kürdi, Gerdâniye-Kürdi, Suzidilârâ, Şevkefzâ onun oluşturduğu birleşik makamlardır. Birçok formdan oluşmak üzere 64 eseri bilinmektedir.

3.2.4.1. Itri

Doğum tarihi 1630 ile 1640 yılları arasında sanılan Buhurîzade Mustafa Itri Efendi, İstanbul'da doğmuş olup, yine burada vefat etmiştir. Asıl ismi Mustafa, Itri ise mahlasıdır. Kendi dönemine göre iyi bir tahsil görmüştür. Nasrullah Vâkıf Halhalî, Kasımpaşalı Koca Osman Efendi, Derviş Ömer Efendi gibi XVII. yy. bestekârlardan istifade etmiş olmasının yanı sıra net olan ustalarından bir diğerinin de Hâfız Post olduğu bilinmektedir.

Çağına ait kaynaklar Mevlevî olduğunu belirtmektedirler. Tekkelerde okunması amacıyla bir âyin ve bir naat bestelemesi de bunun bir ispatı olmuştur.

Sultan IV. Mehmed döneminde tanınmış olan İtrî bestelediği eserler ile padişahlardan büyük ilgi toplamıştır. Bu alakanın bir neticesi olarak, padişahın şahsına “Esirciler Kethüdalığı” vazifesinin verilmesi talebinde bulunmuş, bu talebi de yerine getirilmiştir. Bazı kaynaklarda onun bu isteği, İstanbul’a getirtilen esirlerin vatanlarının müziği ile alakalı olarak bilgi edinmek ve müziğe kabiliyetleri olanları da eğitip, yetiştirmek istemesine bağlanmaktadır. Enderun’da müzik eğitmenliği ve hânendelik yaptıktan sonra, ellili yaşlarına doğru saraydan ayrılmıştır. Fakat mûsikîdeki şöhreti Lale Devrinde daha da yükselerek devam etmiştir.

Bestelediği eserlerde şiirlerinin pek az kısmını güfte olarak işlemiş, Nazîm, Nâbî, Naili, Nef’î, Bâkî gibi üstadların şiirlerini bestelemeyi tercih etmiştir. İtrî’nin müziği “Klâsik” olarak nitelendirilebilecek özelliktedir. Eserleri kendine özgüdür. Herhangi bir makamda başka bir eser ile karşılaştırıldığında, o makamı taklit olmadan, farklı bir tarzda işlediği görülmektedir. Başlıca eserleri:

Segâh Bayramı Tekbiri, Segâh Salat- ı Ümmiye, Segâh Mevlevî Ayini, Rast Darb- ı Türkî Naat ve Sofyan Tevşih, Dilkeşhâveran Gece Salâtı, Nühüft Durak, Mâye Cuma Salâtı, Nühüft İlâhi, Nevâ Kâr (Ak, 2014: 104).

3.2.4.2. Nâyî Osman Dede

Çok erken çağlarından beri güzel sanatların mûsikî, şiir ve hat gibi dalları ile uğraşmıştır. 1672 yılında Galata Mevlevihâne’sinde Mevlevî olmuştur. Ney icrasını üç senelik “çile” süresince geliştirdiği anlatılır. Şair olarak döneminin şiir düşüncesi çerçevesinde güzel misaller vermiştir. Ney üflemedeki ustalığını, o zamandan bu zamana kadar “Kutb-î Nâyî” sıfatıyla zikredilmesi ve neyzen başı olarak vazifesini on sekiz sene boyunca başarıyla ifa etmesi ile kanıtlamıştır. Kendisinin geliştirdiği bir nota yazısı bulunmaktadır (Özalp, 1986: 175). Eserleri:

1. Mevlevî Âyinleri (Rast, Çargâh, Hicâz, Uşşâk).
2. Rabt-ı Tabirat-ı Mûsikî
3. Miraciye
4. Gazeller, nazireler, naatlar, saz eserleri.

5. Bulmuş olduğu nota yazısı ile alakalı olarak yazmış olduğu kitap (Ak, 2014: 111).

3.2.4.3. Dilhayat Kalfa

Türk Mûsikîsindeki kadın bestekârlar arasında önemli bir yere sahip olan Dilhayat Kalfa, adından da anlaşıldığı üzere sarayda yetişmiş ve “Kalfa” derecesi edinecek bir vazifede bulunmuş olduğu kesindir. Günümüzde bestelerine bakıldığında harika bir tekniğe ve yüksek bir estetiğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Makam bilgisi mükemmeldir. Bilhassa Evcara Peşrev ve Saz Semaisi bestekârlığının gücünün yüksek olduğunu gösterir niteliktedir (Öztuna, 1976: 167). Bazı eserleri:

Büzürg Peşrev, Evcara Peşrevi, Çifte Düyek Evcara Saz Semaisi, Sipihir Peşrevi, Muhammes Mahûr Saz Semaisi, Hüseyini Peşrevi, Hüseyini Saz Semaisi (Ak, 2014: 116).

3.2.5. XIX. Yüzyılda Türk Müziği

Osmanlı toplumunda, Batı kültürünün etkisinin en belirgin olduğu ve neredeyse zirveye ulaştığı bir yüzyıl olan XIX. yüzyılda, Klasik çağ kapanmış yeni düşünce ve geleneklere göre sanat için yeni akımlar gelişmiş, mûsikî, edebiyat, heykel, resim gibi güzel sanat alanlarında farklı eserler ortaya konmaya başlanmıştır. Türk kültür yaşamına yaklaşık 30-40 yıl gecikmeli olarak gelen bu akım en seçkin biçimde Türk Mûsikîsinde tesirini göstermiş, derin izler bırakmış ve yüzyılın ortalarından sonra mûsikî sanatında “Romantik Edebiyat” oluşmuştur. Romantik akımın Türk Mûsikîsi sözlü eser bestekârlığı çerçevesinde özellikle form, beste ve güfte düşüncesine önemli yankıları olmuştur. İtri’den başlayarak süregelen “şarkı” formunun ilk misalleri Hacı Arif Bey ve Şevki Bey ile doruk noktasına ulaşmıştır. Ağır Semâi, Kâr, Murabba gibi büyük formlardaki beste biçimlerine yer vermişlerse de evvelki senelere oranla sayıları nadirdir (Ak, 2014: 135).

Bu yüzyılda sosyokültürel manada değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişimlerin hissedildiği konumların en başında İstanbul yer almıştır. Bu başkalık bilhassa mûsikî yaşamına tesir etmiştir. Lâle Devrindeki gibi konaklarda, köşklere, yalılarda mûsikî eşliğinde birtakım eğlenceler sürse de saraya çağrılan yabancı müzisyenler mûsikî yaşamındaki farklılığı daha net bir biçimde ortaya koymuşlardır. Çağın ünlü Batı Müziği icracıları konser verecekleri konumlar arasına İstanbul’u da almışlardır. Leopold de Meyer, Alvars, Franz Liszt, August D’Adelburg gibi sanatçılar saraylarda konserler

vermişler, bununla birlikte Osmanlı Batı Mûsikîsini daha dikkatle izleme imkânı bulmuşlardır (akt. Akgün, 2021: 70).

Batı Müziğine karşı gösterilen bu alaka Enderun'daki mûsikîşinasları gücendirmiş, Padişaha gizlice sitemde bulunmuşlardır. Sultan Abdülmecid'in sarayda Batı müziğine bu denli kıymet vermesi Dede Efendi gibi bir sanatkârı bile gücendirmiştir. Türk Mûsikîsi de bu dönemde sanatsever varlıklı kişilerin, devlet adamlarının himayesi altında varlığını devam ettirmiştir. Bu dönemde Enderûni ve Enderûnlu tanımlamaları da "Mızıkalı" olarak değiştirilmiştir (Ak, 2014: 136).

Dönemin başlıca bestekârları arasında Abdülbâki Nâsır Dede Dede, Hammamizâde İsmâil Dede Efendi, Dellâl-Zâde İsmâil Efendi, Neyzen Salih Dede Efendi, Neyzen Yusuf Paşa, Hacı Arif Bey, Hoca Zekâi Dede Efendi, Tanbûrî Ali Efendi, Neyzen Aziz Dede gibi isimler yer almıştır.

Aşağıdaki tabloda XIX. yüzyıldaki padişahlar ve tahtta kaldıkları sürede yaşanan müzikal gelişmelerden kısaca bahsedilmiştir.

Tablo 10. XIX. Yüzyıl Padişahlarının Tahtta Kaldığı Süre Zarfında Yapılmış Olan Müzikal Gelişmeler

SIRA	HÜKÜMDAR	TAHTA ÇIKIŞ -İNİŞ	MÜZİKAL GELİŞMELER
1.	IV. Mustafa	1807-1808	Hükümdarlığı süresince mûsikî ile alâkalı çalışmalar durmuştur ve sarayda durgunluk hâkim olmuştur.
2.	II. Mahmud	1808-1839	Yeniçeri Ocağı ve Mehterhâne kapatılmış, Mızıka-i Hümayun kurulmuştur. İyi bir bestekâr ve icracı olan II. Mahmud'dan bugüne bir dîvân, bir tavşanca, bir marş ve yirmi üç tane şarkı ulaşmıştır (Öztuna, 1987: 99).
3.	I. Abdülmecid	1839-1861	Tanzimatın beraberinde oluşan Batılılaşma neticesinde İstanbul'da gazino, cafe gibi müzikli mekânlar açılmış ve bu yerlerde vals, foxtrot gibi türler icra edilmiştir (Tohumcu ve Doğrusöz,

			2013: 26). Batı müziği ile çok fazla alakadar olunmuştur.
4.	Sultan Abdülaziz	1861-1876	Batı müziğinin desteklendiği kadar Türk Mûsikîsi de desteklenmiştir. Sultan Abdülaziz'in Şevkefzâ, Evcârâ, Muhayyer makamında ve şarkı formunda üç tane eseri, Sirto formunda da bir tane eseri bulunmaktadır (Öztuna, 1990: II/68).
5.	V. Murad	1876-1876	Bu dönemde Türk Mûsikîsine yönelik bir gelişme yaşanmamıştır. Fakat V. Murad'ın şairlik, bestakârlık ve icracılık özellikleri bulunmaktadır. Hem Batı müziğine hem de Türk Mûsikîsine alaka duymuştur (Akgün, 2021: 74).
6.	II. Abdülhamid	1876-1909	Hükümdar Türk Mûsikîsinden ziyade Batı müziğine alaka gösteren bir hükümdardır. Piyano ve Keman icra etmiştir. Bu dönemde nota sistemlerine göre meşk sisteminin önemi üslup ve tavrı aktarma açısından daha net anlaşılmıştır. Türk Mûsikîsinin en fazla bestelenen formu Şarkı formu olmuştur (Akgün, 2021: 76).

3.2.5.1. Abdülbâki Nâsır Dede Dede

Öğrenimini Mevlevîhâne'de gören Nasır Dede, babasının vefatından ve ağabeyinin Postnişin oluşundan sonra Mevlevîhâne'de kendisini çalışmaya adanmıştır. Tasavvufa ve edebiyata vakıf olmasının yanı sıra Ali Nutkî Dede'nin şeyh olduğu zamanda dergâhın neyzen başıydı. Türk Mûsikîsinin yüzyıllar boyunca eksik bırakılan taraflarına eğilerek eski edvârları analiz etmiş, buradakileri birbiri ile kıyaslamıştır (Ak, 2014: 147).

Bu dönemde nağme, makam ve üsul incelemelerini “Tetkîk-ü Tahkîk” başlığı altında toplamış olduğu eseriyle III. Selim’e takdim etmiştir. Eserde on iki temel makam on dörde çıkartılmış, yüz otuz altı tane terkîb hususunda da bilgi vermiştir (Tura, 1997: 3). Sonrasında bu çalışmasına eklemeler yapıp daha da genişleterek “Tahririye” eserini kaleme almıştır. Bu eserde dedesi Nâyî Osman Dede’nin buluşu olan nota sistemini geliştirerek Padişah’ın birçok eserini notaya almıştır (Ak, 2014: 147).

Eserleri: İki adet Mevlevî Âyini (İsfahan ve Acembûselik makamlarında), “Dilâviz, Ruh Fezâ, Gül Rûh, Dil Dâr, Nâz, Niyâz, Hisar- Kürdi” isimlerindeki makamlar, “Şirin” adı verdiği usûl kalıbı (Özalp, 1986: I/205).

3.2.5.2. Hammamizâde İsmâil Dede Efendi

Türk Mûsikîsinde Dervîş İsmâil Dede, Dede Efendi, Hammâmî-zâde İsmâil Dede Efendi, İsmâil Dede’ gibi adlarla bilinen Dede Efendi, 9 Ocak 1778 (10 Zilhicce 1191) tarihinde İstanbul’un Şehzadebaşı semtinde dünyaya gelmiştir. Babası “Acem oğlu” hamamını satın alıp işletmeye başlamıştır. Dede Efendinin “Hammami” sıfatı da buraya dayanmaktadır (Öztuna, 1990: 394).

Dede Efendi ilk mûsikî öğrenimini “Şişman Hoca” lakaplı Uncu-zâde Mehmed Emin Efendiden görmüştür (Çıpan, 2002: 238). Hocası aile geçimine destek olma düşüncesi ile onu Maliye Nezareti Başmuhasebe Kalemine “Kâtip Muavini” olarak yerleştirmiştir. Bir taraftan memuriyetine devam ederken bir taraftan da Yenikapı Mevlevihâne’sinde Ali Nutkî Dede’nin derslerini dinlemeye gitmiştir. Burada âyinler dinleyip sanatta kendini geliştirmeye çabalamıştır. Burada aldığı dersler ve memuriyeti yedi sene sürmüştür. 1797’de Mevlevî olmuştur (Ak, 2014: 155).

Ali Nutkî Dede’nin şahsi el yazısıyla yazdığı hususi defteri olan Defter-î Dervîşân’da, “Zaman-ı meşihatımızda dergâh-ı aliyeye çile çıkarıp dervîş olmaya gelen canlar” başlığı altındaki isimler listesine 1212 Zilhicce 18 (1797) İsmâil adı girmiştir (Yekta, 1979: 74). 29 Temmuz 1798’de semâ meşkini sonlandırmış ve 27 Mart 1799’da Sultan III. Selim’in Dede’yi saraya davet etmesi ve fasıllara dahil olmasını buyurması üzerine, Ali Nutkî Dede’nin izniyle, 1001 günlük “Çile” süresini bitirmeden “Dedeler” safına iştirak etmiştir (Öztuna, 1990: 394).

Dede Efendi, “Dede” ünvanını resmi olarak aldığından dolayı Yenikapı Mevlevihânesi’nde hücre sahibi olmaya hak kazanmıştır. Bundan sonra bilhassa

Mukâbele (Semâ) günleri, semâdan sonra Dede Efendi'nin hücresi, mûsikîyle ilgilenen ziyaretçilerin odak noktası olmuştur. Özellikle: Hicaz Makamında bestelediği,

Ey çeşm-i ahu hicr ile tenhalara saldın beni

Çün nafe bağrım hun edüb sevdalara saldın beni

Ey kamet-i serv-i semen salınmada ellerle sen

Haşrolamam dedikçe ben ferdalara saldın beni

güftesinden oluşan bestesinin ardından ünü daha da yayılmıştır (Gargun vd., 1999: 12). Bu eserinden haberdar olan saraydaki mûsikîşinaslar eseri III. Selim'e takdim etmişlerdir. Bunun üzerine Dede Efendi tekrardan saraya davet edilmiş, bestesi şahsından dinlenmiş, iltifat ve armağanlar almıştır. Bununla birlikte yapılan Küme Fasıllarında yer alması buyurularak Enderun'da hocalık yapmaya başlamıştır. III. Selim'in gösterdiği bu kıymetten dolayı teşekkür mahiyetinde Padişah'a Sûznak makamında bir beste yapmıştır (Özalp, 2000: 533).

Dede Efendi dinî ve din dışı birçok beste yapmıştır. Eserlerini sadece bir formdan değil birçok formdan yapmıştır. Eserleri ile çığır açmış ve bir "ekol" olmuştur. Türk Mûsikîsine yeni bir üslûb ve kimlik kazandırmıştır.

Dede Efendi Sultân-ı Yegâh, Neveser, Sâbâ-Bûselik, Hicaz-Bûselik, Araban-Kürdî makamlarını tertip etmiştir. Farklı formlardan ve makamlardan bestelediği 287 eseri günümüze ulaşabilmiştir.

3.2.5.3. Hacı Ârif Bey

1831 yılında II. Mahmud döneminde dünyaya gelen Hacı Ârif Bey, 1885'te vefat etmiştir. İleri seviyedeki müzik belleği ve kabiliyeti ile zamanının İsmâil Dede, Zekâî Dede, Eyyûbî Mehmet Bey, Hâşim Bey gibi yüksek derecede başarı elde eden mûsikî üstadlarından öğrenim görme şansına erişmiş ve beğenilerini toplamıştır. Çok küçük yaşlarda kuvvetli hafızasıyla okulun ilahiciler topluluğunda Zekâî Dede'nin dikkatini çekmiştir. Zekâî Dede de Ârif Bey'i tıpkı kendisi gibi İsmâil Dede'nin öğrencisi olan Eyyûbî Mehmed Bey'e götürmüştür. Mehmed Bey'de Ârif Bey ile yaptığı çalışmalarda talebesinin bu denli kolay ezber yaptığına şahit olunca aşına olunmayan böyle bir yetenek karşısında hayrete düşmüştür (Salgar, 2011: 22-23).

Mûsikîdeki yeteneği ile Abdülmecîd Hân'ın beğenisini kazanan Hacı Ârif Bey, henüz on dokuz yaşında iken yüksek bir mertebeye gelmiş ve “mâbeynci” olarak atanmıştır (Öztuna, 1986: 18).

Böylelikle sarayda yer edinmiş olan Hacı Ârif Bey, saray hânendeliğinin beraberinde haremde de eğitim vermeye başlayarak artık üslûbunu ve yeni şarkılarını öğretip duyurabileceği bir hoca mertebesine de ulaşmıştır (Salgar, 2011: 26).

Hacı Ârif Bey'in bine yakın eser bestelediği rivayet edilse de günümüze bunların sadece 337'si ulaşabilmiştir. 337 eserin 327'si şarkı formunda, altısı ilâhî, bir tanesi durak, bir tanesi tevşih, bir tanesi beste, bir tanesi de yürük semâiden oluşmuştur. Bu eserlerin yanı sıra “Mecmû'a-i Ârifî” ismini taşıyan bir şarkı mecmuası da bulunmaktadır (Biçer, 2007: 11).

3.2.5.4. Hoca Zekâi Dede Efendi

Dönemin en önemli bestekârlarından birisi olan Zekâi Dede, Klâsik Türk Mûsikîsinin son temsilcisidir. Kur'ân-ı Kerîm'i Hafız İbrahim Zühtü Efendi'den öğrenip, 1843 senesinde hâfız olmuştur. Mûsikî ile ilgili faaliyetleri de bu döneme tekabül etmektedir. Mûsikîde göstermiş olduğu başarılar ve yapmış olduğu besteler ile hocalarının beğenisini kazanmış ve ünü yayılmaya başlamıştır. Bununla birlikte Dede Efendi'nin meşklerinde yer almaya başlamıştır. Zekâi Dede, Batı mûsikîsinin sarayda hakimiyet kurmaya başladığı bir zamanda Dede Efendi'nin yolundan ilerleyerek klâsik düşüncesinden taviz vermeyen, makam, usûl ve klâsik kaidelere olan bağlılığı ile eserler üreten bir bestekârdır. Dede Efendi'nin isteği üzerine büyük formda bestelediği Sûz-î Dil Ağır Semâîsi ve bu kıymetli eserinden sonra bestelemiş olduğu çeşitli makam ve formlardan oluşan eserleri, Klâsik Türk Mûsikîsi repertuvarına önemli ölçüde zenginlik katmıştır (Salgar, 2005: 237-238).

3.2.6. XX. Yüzyılda Türk Müziği

XX. yüzyıldan bu yana Türk Mûsikîsi ile alakalı birçok olumlu veya olumsuz durum gelişmiştir. Bu yüzyıl, Türk toplumunun bulunduğu tüm bölgelerde kültür ve sanatın Batıya doğru bir gidişat izlediği ve Batılılaşma sürecinden geçmesinin bir neticesi olarak, Türk Mûsikîsi ile alakalı yapılmış olan tahlil yanlışlarının iyileştirilmesi adına yüzyılın ilk yarısından Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955) ile başlayan ve günümüze değin süren bir reform dönemidir.

Reforma;

- II. Mahmud döneminde (1808-1839) bir askeri okul olan Mehterhânenin kapatılıp onun yerine batı ülkelerindeki bandolardan esinlenerek “Mızıka-yı Humâyûn” un kurulması, Batılılaşmanın gitgide devlet yönetiminde etkinleştiğini göstermesi,
- İçerisinde Türk Mûsikîsinin yer aldığı resmî kurumlar olarak 1913-1914 yılları arasında İstanbul Belediyesi tarafından kurulmuş olan, Batı Mûsikîsi, Türk Mûsikîsi ve tiyatro bölümlerini kapsayan Darülbîdâi’nin, I. Dünya savaşının olumsuz koşulları arasında istenen ilerlemeyi gösteremeyerek 1916’da mûsikî alanlarını kapatması,
- 1917’de yine İstanbul’da Türk Mûsikîsi ve Batı Mûsikîsi alanlarını içeren tek mûsikî okulu olarak açılan Darüelhan’da Türk Mûsikîsi alanının 1926 yılında kapatılması,
- 1927’de Türk Mûsikîsinin resmî olarak öğretimine Maarif Vekâleti eliyle son verilmesi,
- En sonunda 1936-1940’da açılan ilk Devlet Konservatuarı’nda Türk Mûsikîsine yer verilmemesi gerekçe olarak gösterilebilir.

Tüm bunların yanı sıra Türk Mûsikîsinin üretimden, disiplinden ve denetimden uzak düşmesi, çağdaş Türk Mûsikîsine erişmek için birlik içinde faaliyet göstermesi gereken Batı Mûsikîsi ve Türk Mûsikîsi çevrelerinde faydasız ve tutarlı olmayan zıtlıklara sebep olmuş ve Türk Mûsikîsinde dejenere olma ve seviyesizleşme riskini doğurmuştur (Berker, 1985: I/162).

Bu riske karşın, Arel ekolündeki Hüseyin Sadeddin Arel, Dr. Suphi Ezgi, Prof. Salih Murad Uzdilek ve öğrencileri Türk Mûsikîsine yönelik tahlil yanlışlarının iyileştirilmesi, tekrardan devletin denetiminde olması ve çağdaşlaştırılması adına bir akımı başlatmış ve devam ettirmişlerdir. Bu akımın yöntemi Türk Mûsikîsine ait bilgileri çağdaş metodlar ile bilhassa toplumun genç bölümüne aksettirmek ve Türk Mûsikîsinin tahlil hatalarının bilimsel verilerini ortaya dökmek, çağdaş bir bilimin ışığında sistemleşmesini sağlamak biçiminde özetlenebilir.

Türk Mûsikîsinin bilgilerini ilk derlemeye başlayan kişi saygın müzikolog Rauf Yekta Bey olmuştur. Sonrasında Dr. Suphi Ezgi 1933-1953 seneleri arasında Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi isimindeki Türk Mûsikîsi nazari bilgilerinden oluşan beş ciltlik

eserini yayınlamıştır. Ardından Hüseyin Sadeddin Arel, ileri düzey Batı ve Doğu dillerine hâkim olması ve Batı Müziği eğitimi alması bilhassa Türk Mûsikîsi Nazariyatını oluşturmak için Rauf Yekta ve Dr. Suphi Ezgi ile uzunca süre birlikte çalıştıktan sonra eserlerini çıkarması ve Reform hareketini başlatmasıyla önemli bir müzikolog olmuştur. Türk Mûsikîsi Ders Notları ve Türk Mûsikîsi Kimindir adlı eserleriyle Türk Mûsikîsinde Batılılaşmaya karşın çağdaşlaşma akımını başlatan öncü olarak kabul edilmiştir. Vefatından 22 yıl sonra zamanının ilk ve tek kuruluşu olarak Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarının kuruluşu, doğrudan ve dolaylı öğrencileri; Ercümen Berker, Dr. Alâeddin Yavaşca, Cüneyd Orhon, Cahit Atasoy, Nevzat Sümer, Yalçın Tura, Halil Aksoy ve arkadaşları aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Böylelikle bu Reform döneminde Türk Mûsikîsi devlet adı altında kurumsallaşmıştır (Berker, 1985: I/163).

XX. yüzyılın ve reform döneminin ünlü mûsikîşinasları ve kuramcıları olarak Leon Hancıyan, Vasilaki, Leyla Hanım, Giriftzen Âsım Bey, Santuri Edhem Bey, Tatyos Efendi, Şevki Bey, Udi Şekerci Hâfız Cemil Efendi, Ahmet Avni Konuk, İsmâil Hakkı Bey, Rahmi Bey, Lemi Atlı, Dr. Suphi Ezgi, Hacı Arif Bey, Ali Rıfat Çağatay, Zekâizâde Hâfız Ahmed Irsoy, Bimen Şen, Neyzen Tevfik, Udi Nevres Bey, Tanbûrî Cemil Bey, Raûf Yekta Bey, Mısırlı İbrahim Efendi, Refik Talât Bey, Hüseyin Sâdeddin Arel, Şerif Muhiddin Targan, Refik Fersan, Faize Ergin, Sâdeddin Kaynak, Zeki Ârif Ataerkin, Sadi Işılay, Şerif İçli, Haydar Tatlıyay, Dramalı Hasan, Yılmaz Öztuna, Yalçın Tura, Alâeddin Yavaşca, Mutlu Torun, Cahit Atasoy, Necdet Varol, Cinuçen Tanrıkorur, Selâhattin İçli, Şerif Muhiddin Targan, Ferit Alnar, Neveser Kökdeş, Mesut Cemil, Avni Anıl, Erol Sayan, Arif Sami Toker, Şekip Ayhan Özışık gösterilebilir.

3.3. Türk Mûsikîsinde Form

Müzik türlerinin hepsinde olduğu gibi Türk Mûsikîsinin de biçim ve yapı bakımından çeşitli unsurları bulunmaktadır. Bu unsurlar ezginin “dinî ve din dışı” müzik olarak genel türüne, “enstrümantal ve vokal müzik” olarak icra şekline, “askeri müzik, klasik müzik, eğlence müziği” olarak işlendiği alana, “şehir müziği, tekke müziği, oda müziği” olarak işlendiği mekâna, “serbest veya usûllü” olarak icra edildiği türe göre sınıflandırılmaktadır.

Tanrıkorur (2011: 74), “Osmanlı Mûsikîsinde Türler” başlığı ile şematik olarak tasnif etmiştir. İlgili şema ilk başta dinî mûsikî (cami mûsikîsi, tekke mûsikîsi) sonrasında

dindışı mûsikî (askeri mûsikî, klasik mûsikî ve halk mûsikîsi) olarak iki başlık altında sınıflandırılmıştır. Klasik mûsikî başlığı “saz ve söz mûsikîsi” olarak ikiye bölünmüş, bu başlıklar da usûllü ve usûlsüz olarak iki bölümde analiz edilmiştir. Usûllü ve usûlsüz bölümlerde büyük formlar ve küçük formlar olmak üzere iki başlıkta incelenmiştir.

Özkan (2006: 96), “Türk Mûsikîsinde Formalar (Biçimler)” başlığı altında saz mûsikîsi ve sözlü mûsikî olarak iki kısma ayırmış, sözlü mûsikîyi de kendi arasında dinî formalar (biçimler) ve din dışı formalar (biçimler) olmak üzere iki kategoride analiz etmiştir.

Tablo 11. Türk Mûsikîsi Formları

TÜRK MÛSİKİSİ FORMLARI				
Saz Mûsikîsi (Enstrümantal müzik)		Sözlü Mûsikî (Vokal müzik)		
Peşrev		Dinî Mûsikî		Din Dışı (Lâ-Dinî) Mûsikî
Taksim		Câmi Mûsikîsi	Tekke Mûsikîsi	Kâr
Medhal		Ezan	Mevlevi Ayini	Kârçe
Saz Semaisi		Tevşih	İlahi	Kâr-ı Nâtık
Longa		Tekbir	Durak	Beste
Sirto		Temcid	Na't	Ağır Semai
Oyun Havası		Tesbih	Şugûl	Yürük Semai
Ara Nağme, Koda		Salâ	Nefes	Şarkı
		Münacaat		Türkü
		Mevlid		Köçekçe
		Miraciye		Gazel
		Mahfel Sürmesi		

3.3.1. Türk Mûsikîsi Formları

3.3.1.1. Saz Mûsikîsi (Enstrümantal müzik)

3.3.1.1.1. Peşrev

Köken olarak Farsçadan gelmesinin yanı sıra “Piş-rev” kılavuz, önde giden manalarını taşımaktadır. Osmanlı zamanında da fasıllarda icra edilen bu saz mûsikîsi formu, Cumhuriyet ile de etkinliğini devam ettirmiştir (Akdoğan, 2010:25).

Peşrev, saz eserleri içerisinde bulunan en büyük formdur. İçerisinde birçok geçki yapmasına rağmen yalnızca bir makam için bestelenir ve sadece o makamın adını alır. Genel itibariyle peşrevler dört hâne ve bir teslim bölümünden meydana gelmektedir. Her hânenin sonuna gelindiğinde teslim bölümü icra edilir ve dördüncü hânedan sonra tekrar teslimin icra edilmesiyle eser son bulur. Üç hânedan oluşan peşrevler de bulunmaktadır.

3.3.1.1.2. Taksim

Türk Mûsikîsinin saz mûsikîsi formları içerisinde ana konusu “irticalen icra” olan taksim formu, bir eserin icrasından önce yahut eserin içerisinde, bağlı bulunduğu makamın özelliklerinin aktarıldığı ve icra eden kişinin kendi müzikalitesini geniş bir hareket sahası içerisinde aktarabildiği önemli bir formdur.

Sözlerin ezgi içerisinde bölünmeleri neticesinde oluşmuş “taksim” terimi, XIII. yy. da nehavt eylemek, XV. yy. da nehavt ve makam gösterme şeklinde, XVII. yy.’dan itibaren ise taksim olarak Geleneksel Türk Sanat Müziği’ne tam manasıyla yerleşmiş ve bugüne değin mevcudiyetini devam ettirmiştir (Akdoğan, 1989: 43).

Taksimler icra amacına göre farklı isimlerle adlandırılmaktadır. Bu konuyla alakalı olarak Yavaşca (2002:105), fasılların orta kısmında geleneksel olarak icra edilen taksimlerin, solo veya toplu icraların orta kısmındaki taksimlerin, makam geçkisi gereken durumlarda yapılan taksimlerin “Ara taksimi” veya “Geçiş Taksimi, fasılın son kısmında, oyun havalarında diğer enstrümanların tempo tuttuğu sırada bir enstrümanın taksim yapmasına meyan taksimi, çok sayıda makamın peş peşe olan geçkilerle birbirine bağlandığı taksimlere de Fihrist Taksim denildiğini aktarmıştır.

3.3.1.1.3. Medhal

XIX. yüzyıl mûsikî muallimi, bestekâr ve ud icracısı Ali Rıfat Çağatay’ın ilk kez kullanmış olduğu medhal formu, “peşrev formunu andıran, fakat daha küçük usûllerden oluşmuş kısa bir peşrev şeklinde olan form” olarak anlatılabilir (Yavaşca, 2002: 76). Bazı peşrevlerin bir kısmı da medhal olarak icra edilmektedir.

Çalışmanın ilerleyen kısımlarında medhal formuna daha geniş olarak yer verilecektir.

3.3.1.1.4. Saz Semaisi

Fasılların son kısmında genel itibariyle Yürük Semailerden sonra icra edilen ve faslın son kısmını oluşturan saz eserleridir. Saz Semaileri, tıpkı peşrevler gibi dört hânedan ve her hânenin sonunda teslimin tekrar edilmesinden oluşmaktadır. Sadece üç hânesi ve teslim kısmı Aksak Semâi usûlünde, dördüncü hânesi ise çoğunlukla Yürük Semâi, bazen Semâi yahut Curcuna usûlünde bestelenmektedir. Çeşitli makamlardan saz semâisi bestesi bulunmaktadır (Karadeniz, 2012: 159).

3.3.1.1.5. Longa

Latince kökenli olan Longa kelimesinin Türk Sanat Mûsikîsine Romen mûsikîsinden girdiği düşünülmektedir. Oyun havalarının içerisinde sayıldığı düşünülse de tıpkı sirtolar gibi, Türk Mûsikîsinde raks ögesi olarak işlenmemiştir. Fasılların son kısmında yahut saz eserleri icrasında, oyun havalarının arasında canlı besteler olarak icra edilmektedir (Özalp, 1992:7-8).

3.3.1.1.6. Sirto

Sirto formu, Türk Sanat Mûsikîsinde fasılların son eseri olarak seslendirilmek amacıyla 19. yy. da bestelenmeye başlanmıştır. Fasıllarda son eser görevinde olan saz semailerine alternatif olan sirto formu, tempo niteliği bakımından öne çıkmıştır (Doğruöz, 2020: 48).

Üç yahut dört hânedan oluşan sirto formunun ilk hânesi çoğunlukla teslim işlevindedir. Sirtoların besteleri nim sofyan usûlünde yapılmaktadır. Eser bütünü ile icrâ edildikten sonra ritimli biçimde bir ara taksim yapılır. Sonrasında ise ikinci defa başından sonuna kadar tekrardan icra edilerek bitirilir. Kimi zaman taksim yapılmadan da iki defa peş peşe icra edilerek esere son verilir (Özalp, 1992: 7).

3.3.1.1.7. Oyun Havası

Türk Sanat Mûsikîsinde dansa eşlik etmek amacıyla bestelenmiş olan eserlere çoğunlukla “oyun havası” denilmektedir. Yürük bir tempoda olup, genel olarak Anadolu ve Rumeli kökenli olan bu enstrümantal eserler küçük usûller ile bestelenmektedir (Yahya Kaçar, 2012: 299).

Oyun havalarının köçekçe, çiftetelli, zeybek, tavşanca gibi enstrümantal veya sözel çeşitleri bulunmaktadır (Akdoğu, 1996: 310).

3.3.1.1.8. Ara Nağme / Koda

Aranağme, sözlü bir tür olan şarkı içerisinde bulunan enstrümantal kısımlar ile fasıllarda şarkıları birbirine bağlayan enstrümantal bölümlerin adıdır. Bu bakımdan türün en önemli belirleyici ögesi olarak, aranağme türünün köprü vazifesi ön plana çıkmaktadır.

Aranağmeler kimi zaman yalnızca bir şarkıya özgü kullanılırken bazen de “beylik aranağmeler” olarak bilinen ve bilhassa fasıllarda çoğu şarkının birbirine bağlanması amacıyla kullanılmaktadır (Öncel, 2021: 12).

3.3.1.2. Sözlü Mûsikî (Vokal müzik)

3.3.1.2.1. Dinî Mûsikî

3.3.1.2.1.1. Câmî Mûsikîsi

Câmilerde hem ibadet esnasında hem de ibadetin öncesinde ve sonrasında çoğunlukla doğaçlama olarak icra edilen ses mûsikîsine genel olarak Câmî Mûsikîsi denilmektedir.

Câmî Mûsikîsinde güfte olarak isimlendirilmiş metinler, dinî zorunluluklar gereği genel olarak Arapça olup, Türk Din Mûsikîsi kurallarına göre bestelenmişlerdir (Özcan, 2000: 566).

Câmî Mûsikîsinde herhangi bir enstrüman icra edilmediğinden dolayı câmilerde yapılan mûsikî yalnızca insan sesine bağlı olmuştur (Tanrıkorur, 2003: 48).

3.3.1.2.1.2. Ezan

Kelime manası “bildirme” olan Ezanın terim anlamı ise 'Cuma ve beş vakit namaza Müslümanların davet edilmesi amacıyla, istenilen makamda ve olabildiği kadar sade ve geçki olmadan, mûsikî usûlleri kullanılmadan doğaçlama olarak okunan bir tür Câmî Mûsikîsi formudur (Öztuna, 1990: 237). Sözleri Arapça olarak okunmaktadır.

3.3.1.2.1.3. Tevşih

Kelime manası “süslemek” olan Tevşih, "Peygamber Efendimizin dünyaya gelişinden ve onun mahiyetlerinden bahseden, Mevlid ve Mi'raciyye'nin okunduğu esnada, onların aralarını süsleyen ve cumhûr tarafından okunan eserler anlamına gelmektedir (Ezgi, 1945: 4). Çoğunlukla büyük usûllerle ölçülen birçok Tevşih bestelenmiştir.

3.3.1.2.1.4. Tekbir

Câmi Mûsikîsi formları içerisinde bulunan Tekbir, Cenâb-ı Hakk'ın kudretini belirtmek ve büyüklüğünü ifade etmek anlamına gelmektedir. Terim manâsı ise özellikle câmilerde bayram namazlarından önce ve hutbe sözleri arasında, vakit namazlarının farz olan rekâtlarından sonra, mevlidlerde herkes tarafından “Allahu Ekber Allahu Ekber La ilahe illallahu Allahu Ekber Allahu Ekber ve li'l-lâhi'l-hamd” şeklinde çokça okunan bir formdur (Kaplan, 1991: 55). Segâh makamında usûlsüz bir şekilde bestelenmiş olan Tekbir'in bestekârının Hatip Zâkirî Hasan Efendi (ö.1623) olduğu düşünülse de (Ezgi, 1933: 66) Buhurîzâde Mustafa İtrî (ö.1712) tarafından bestelendiği görüşü yaygın ve baskın olmuştur.

3.3.1.2.1.5. Temcid ve Münâcât

Kelime anlamı olarak Temcid Allah'ın ululuğunu belirtmek manasına gelmektedir. Kutsal gecelerde genel olarak sabaha doğru, ramazan aylarında ise sahurdan sonra, birkaç müezzin ile, minarelerde, kimi yeri solo, kimi yerleri koro olarak icra edilen, çoğunlukla Arapça sözlerden oluşan, Allah'ı yücelten kısa ve açık anlatımlarla dolu olan bir Câmi Mûsikîsi formudur (Öztuna, 1990: 388). Temcîd'den sonra Türkçe şiirlerin bestelenmesi ile meydana gelen Münâcât okunmaktadır. Münâcât Allah'a yalvarma ve ondan af dileme manalarını karşılamaktadır (Kaplan, 1991: 54). Yavaşca, (2002: 624), Temcid ve Münâcât formunun Ramazan ayında, perşembe geceleri yatsı ezanından evvel ve cuma günü öğlen ezanından evvel okunduğunu ifade etmiştir.

3.3.1.2.1.6. Tesbih

Tesbih, kelime olarak, "Sübhanellâh diyerek Allah'ı yüceltmek, O'nu noksan sıfatlardan uzak tutmak" manalarını karşılamaktadır. Terimsel olarak da "Sübhanellâh

lafzıyla başlayan Arapça tesbih sözlerinin, İlahi formunda besteye alınmasından oluşmuş eserler" anlamını taşımaktadır (Uzun, 2000: 67).

3.3.1.2.1.7. Salâ (Salât)

Kelime anlamı olarak dua ve namaz anlamlarını karşılayan Salâ (Ünkan, 1984: 104), terim anlamı olarak da “Peygamber Efendimize, Allah’ın rahmet ve Selâm duasını kapsayan dinî eserler" anlamını taşımaktadır. Salânın Sabah Salâtı, Cuma Salâtı, Bayram Salâtı, Cenaze Salâtı ve Salât-ı Ümmiyye gibi okunduğu zamana ve konuya göre çeşitleri vardır (Ezgi, 1933: 63).

3.3.1.2.1.8. Mevlid

Kelime anlamı olarak "doğum yeri, doğum zamanı” manasını taşıyan Mevlid, terimsel olarak "Hz. Muhammed'in doğumunu, peygamberliğini kısacası vefatına kadar geçen süreci konu edinen mesnevî türündeki şiirlerin, doğaçlama beste ile seslendirilmesinden oluşan bir formdur. Mevlid, "bahir" adındaki bölümlerden meydana gelir. Bu bölüm araları Sûre, Tevşih, İlâhî ve Kasîdeler ile doldurulur. Bahirlerde, mevlidhânın mûsikî düzeyi ve zevkine göre türlü makam geçkileri yapılır (Özkan, 2013: 103).

Günümüze kadar ulaşan tanınmış mevlidler arasında Süleyman Çelebi ve Şemsi efendinin mevlidleri verilebilir (Yavaşca, 2002: 643). Süleyman Çelebi’nin mevlidi XIII. yüzyılda yazılmıştır. Bahir sayısı daha fazladır. İlerleyen süreçte altı bahire indirilmiştir (Tüfekçi, 2001: 45).

3.3.1.2.1.9. Miraciye

Hz. Peygamber’in miraç mucizesini tasvir eden manzum şiirlerin bestelenmesinden oluşmuş, serbest olarak icra edilen, usûlsüz mûsikî formudur.

Günümüze kadar ulaşmış olan tek Mirâciye, “Kutb’in Nâyi” olarak bilinen, Osman Dedeye ait olan eserdir (Özcan, 1982: 26-27). Birçok makam ve usûl geçkilerini içeren bu eser, yaklaşık olarak 40 sayfalık bir notayı kapsamaktadır (Ezgi, 1933: 143).

3.3.1.2.1.10. Mahfel Sürmesi

Câmi mûsikîsinin formlarından biri olan Mahfel Sürmesi, namazdan sonra namaz kıldıran kişinin öncülüğünde, cemaate tesbih çektilmesi sırasında, irticalen

(doğaçlama), serbest ve Arapça olarak söylenen dörtlüklerden oluşmaktadır (Karadeniz, 2013: 169).

3.3.1.2.1.11. Tekke Mûsikîsi

İslam Dini içerisinde yapılanmış olan çoğu tarıkatta ayakta veya oturmak üzere farklı şekillerde, yürük veya ağır usûller ile yapılan âyinlerde, hem raks için, hem de net bilgiye erişmek ve dünyayı hatırlamamak amacıyla bestelenmiş eserlerin tümünden meydana gelen mûsikîye Tekke Mûsikîsi adı verilmektedir (Özalp, 2000: 111).

Tekke Mûsikîsinin icrasında Klâsik Türk Mûsikîsi enstrümanları yer alır ki bu Tekke Mûsikîsinin en ayırt edici niteliğidir.

Tekke Mûsikîsine ait eserlerin pek çoğu solo olarak icra edilmektedir. Fakat yerine ve vaktine göre kimi eserler koro şeklinde de icra edilmiştir (Özalp, 2000: 111). Tek sesli koronun icra etmesi için bestelenmiş olan bu eserler "Cumhûr İlâhi, Cumhûr Durak" şeklinde adlandırılmıştır (Öztuna, 1990: 187).

Tekke Mûsikîsinde belirli bir sınırlama bulunmamaktadır. Bir İlâhi yahut farklı formlardaki eserler Mevlevî Âyinleri hariç başka tarikatların âyinine kullanılabilmektedir. Örneğin; Mevlevî Mûsikîsinin çok tanınmış bir eseri olan Na't-ı Mevlâna, bir kıyâm zikri esnasında bir Kâdirî veya Rûfâî âyinine icra edilebildiği gibi, Sa'dî ilâhîsi diye tanınan bir eser de bir Halvetî devrânında icra edilebilmiştir (İnançer, 2000: 240).

3.3.1.2.1.12. Mevlevî Âyini

Mevlevîlerin, mukabele denilen dini törenleri esnasında icra ettikleri büyük besteler "Mevlevî Âyini" olarak adlandırılmaktadır (Uz, 1964: 10). Mevlevîlerin sema törenlerine "âyin" adı verildiği için, törenin en önemli ögesi olan mûsikî eserine de bu isim verilmiştir (Ezgi, 1933: 85).

Mevlevî Âyinleri melodi ve ritim açısından Klâsik Türk Sanat Mûsikîsi ile aynı anlayış içerisinde. Fakat amaç olarak tamamen tasavvufî hissiyatın ses olarak ifade edilmesine araç olan en önemli formdur.

Mevlevî Âyini, bir kere bestelenmiş olan Mi'râciyye formunun haricinde gerek Türk Mûsikîsinin en büyük formu, gerekse de belirli hareketler uygulamak için özel olarak bestelenen tek formdur. Âyinlerin güftesi Farsça olmasının yanı sıra Mevlâna

Celaledin Rumi (ö.1273)'nin, "Mesnevi" ve "Divan-ı Kebir" isimli yapıtlarındaki şiirlerinden ayırt edilir. Yani asıl güfthenin Mevlâna'ya ait olması koşulu bulunmaktadır (Öztuna, 1990: 130).

3.3.1.2.1.13. İlâhi

Dinî mûsikî formları arasında en çok kullanılan İlâhi formu hem tekkeler de hem de câmilerde okunmaktadır. İlâhiler tekke ve câmilerde, zikir ilâhileri ise yalnızca tekkelerde okunmaktadır (Yavaşca, 2002: 649). Dinî mûsikî formları arasında en parlak olan form şüphesiz ilâhi formudur. İlâhiler koro şeklinde icra edilmek için bestelenmişse onlara "Cumhur İlâhi" denilmektedir (Özalp, 2000: 111).

3.3.1.2.1.14. Durak

Tekkelerde uygulanan, zikre ara verildiği sırada zâkirler tarafından mûsikînin beraberinde terennüm edilen ilâhi eserlere “Durak” denilmektedir. Bilindik mutasavvıf kişilerin Türkçe ilâhi şiirlerinden alınmıştır. Güfteleri Allah’ın yüceliğinin, kudretinin ve ilâhi niteliklerinin üzerine durmaktadır. Duraklar her makamdan ve sadece "Durak Evferi" usûlünden bestelenmişlerdir (Ezgi, 1933: 60). Durak formu Mevlevilik ve Bektaşilik dışında tüm tarikatlarda okunur ve ilâhi formuna yakındırlar. Sadece ilâhilerden daha ağır ve ihtimamlı eserlerdir (Öztuna, 1990: 232).

3.3.1.2.1.15. Na’t

Kelime anlamı olarak “bir şeyi nitelemek, medh etmek” olan Na’t, Peygamber Efendimizi medh eden ve güzel niteliklerini anlatan Türkçe, Arapça ve Farsça güftelerden çeşitli makamlarla bestelenmiş dinî eserlerdir. Hem câmi hem de tekke mûsikîsinde icra edilen bir form olan Na’t, câmilerde, namaz öncesinde bir na'than, tekkelerde ise zikir aralarında bir zâkir ile yalnız olarak icra edilmektedir. Tek bir kişi ile okunması, Durak Evferi ve Türkî Darb usûllerinde bestelenmiş olmaları ve ağır olmaları yönüyle diğer ilâhiler’den farklılardır (Öztuna, 1990: 99).

3.3.1.2.1.16. Şugûl

Güfteleri Arapça olan, tekke mûsikîsinde zikrin arasında ve sonlarına doğru icra edilen ilâhilere “Şugûl” denilmektedir. Güftesi Arapça olsa da okunuş tarzı olarak Türk Mûsikîsi üslubundadır (Ezgi, 1935: 85). Şugûller çoğunlukla zikir sırasında icra

edildikleri için, zikrin ritmine uygun olan Nim Sofyan, Sofyan, Düyek gibi usûllerle bestelenmişlerdir (Oransay, 1976: 39).

3.3.1.2.1.17. Nefes

Bektaşî tekkelerinde icra edilmek için Bektaşî şairlerinin yazdığı, birçok makamda ve usûlde bestelenmiş olan şiirlere “Nefes” denilmektedir. Besteler hece vezninde yazılmış manzumelerden seçilir. Şiirler, net ve yalın bir üsluptadır (Karadeniz, 2012: 167). Nefesler özellikle bestelenme amacıyla söylenmişlerdir. Akdoğan (2003: 365), bestelenmemiş olanlarına “Nutuk” denildiğini aktarmıştır. Koro veya solo biçiminde icra edilen Nefesler sırasında, mûsikî eşliğinde yapılan dinî danslara “Semâh” denilmektedir. Semâhlar sadece erkekler ve sadece kadınlarla yapılabildiği gibi karışık bir biçimde de uygulanabilmektedir (Turan, 1990: 120).

Nefeslerin sözleri çoğunlukla Pir Sultan Abdal ve Kaygusuz Abdal’ın kaleme almış olduğu dörtlüklerden alınmıştır (Ünkan, 1984: 104).

3.3.1.2.2. Din Dışı (Lâ-Dinî) Mûsikî

3.3.1.2.2.1.Kâr

Türk Mûsikîsinin sözel ve büyük usûllü formlarından olan Kâr formu, Klâsik Türk Mûsikîsi fasıllarında Peşrevlerin ardından icra edilmektedir. İçerisinde terennüm kısımlarını kapsayan Kâr formu genel olarak terennüm ile başlayıp terennüm ile sonlanmaktadır. Her dize sonrasında ise terennümler tekrarlanmaktadır.

Yavaşca (2002: 403), güfte ile başlayan kârların da bulunduğunu ifade ederek buna örnek olarak Buhûri-Zâde İtrî’nin Nevâ Kârını vermiştir.

Öztuna (1988: 80), Kârların; Türk Mûsikîsinin en itinalı, büyük güftelerden oluşan formu olduğunu, Beste ve Semâî de olduğu gibi güfte ile değil, terennüm ile başladığını, güftenin 4 mısradan fazla olduğunu, terennüm bölümlerinin çok uzun olduğunu, Beste ve Semâîdeki kompozisyon kurallarının Kârlarda geçerli olmadığını aktarmıştır.

Yahya Kaçar (2012: 307), Kârların, makamına, bestelenmekteki gayesine, içerisinde işlenen makam sayısına göre Kâr-ı Muhteşem, Kâr-ı Murassa, Kâr-ı Nev, Kâr-ı Şeşavaz, Kâr-ı Lâlezâr gibi isimleri olduğunu belirtmiştir, ayrıyeten birkaç bestekârın toplu olarak bestelediği kârlara da Kâr-ı Müşterek denildiğini aktarmıştır.

3.3.1.2.2.2. Kârçe

Kâr formunun daha küçük hâli olan Kârçeler, Kârlara oranla daha kısaldır. Terennümlü yahut terennümsüz bir şekilde olabilirler. Kârçe formunda bulunan terennüm bölümleri, formun ilerleyişi bakımından oldukça ehemmiyetli kısımlardır. Yavaşca (2002, 468), terennümlü olan Kârçelere örnek olarak Şeştâri Murad Ağa'nın Bûselik Muhammes kârçesi “Sünbül-i sünbül-i, sünbül-i siyeh” ve Dede Efendi'nin Hisâr Bûselik Devr-i revân kârçesi “Rûy-i tü âm-ı tarab-ı gülgûn bad”ı vermiştir. Bu formda genel olarak Fahte, Muhammes, Devr-i revân, Nim hafif ve Devr-i hindî usûllerinin kullanıldığını ifade etmiştir.

3.3.1.2.2.3. Kâr-ı Nâtık

Türk Mûsikîsinin yapısal temel niteliklerini ve birçok unsurunu bünyesinde barındıran Kâr-ı Nâtıklar yapısal ve işlevsel yönden önemli bir yere sahiptir. İş, güç manasındaki Kâr ve konuşan, söyleyen, bildiren manasındaki Nâtık kelimesinin birleşiminden oluşan Kâr- ı Nâtık, genel itibarıyla “konuşan kâr, söyleyen eser” olarak tanımlanmaktadır.

Kâr-ı Nâtıkların özelliklerinden birisi de kendilerine özgü bir güftelerinin olmasıdır. Çoğunlukla gazel veya mesnevi biçiminde yazılmış bu güftelerin her beyit ve mısrasında cinas, tevriye gibi edebi sanatlar bağlamında bir veya daha fazla makam ve usûl adları bulunmuştur. Güftelerde ismi olan makam ve usûl bir yandan lügatteki anlamlarıyla şiiri manalandırmış, bir yandan da bunların geçtiği bölümler ismi geçen makam ve usûlle bestelenmiş ve ölçülmüştür (Özkan, 2001: 356-357).

Kâr-ı Nâtıklar bilhassa meşk yönteminin önemli bir vasıtası olmakla beraber, Türk Mûsikîsini gelecek kuşaklara devretmekte faydalanılan önemli bir öğretim aracı olmuştur. Özkan (2001: 356-357), eski bestekârların makam seyirlerini ve geçki yöntemlerini, usûllerin nasıl kullanıldığını öğrenciye öğretmek, kendi dönemlerinde bilindik makam ve usûllerin hafızadan silinmesinin veya zaman içerisinde yanlış uygulanmasının önüne geçmek gayesiyle bestelenmesinin yanı sıra bestekârların sanattaki yetkinlik ve kudretini kanıtlayan eserler olduğunu ifade etmiştir.

3.3.1.2.2.4. Beste

Türk Mûsikîsinin din dışı sözel formlarından olan Beste formu, klâsik fasıllarda kâr formunun ardından icra edilmektedir. Kelime anlamı olarak sözlükte “bağlanmış” anlamına gelen Beste formu, icra edilen makamda kâr formu bulunmuyorsa peşrevin ardından en başta gelir. Genel olarak îkâî ve lâfzî terennümlerin fazla olduğu ve çoğu zaman büyük usûllerden oluşan bir kompozisyon biçimidir (Yavaşca, 2002: 474).

Sözleri Divan edebiyatının Gazel formunun matla beyti ile herhangi bir beyitten yahut nazım biçiminden alınan Beste formu dört mısradan oluşmaktadır. Bu sebeple bu forma “Murabbâ Beste” veya “Murabbâ” da denilmektedir. Mısraları Mef‘ûlü / Fâ‘ilâtü / Mefâ‘îlü / Fâ‘ilün, Mefâ‘ilün / Fe‘ilâtün / Mefâ‘ilün / Fe‘ûlün, Mef‘ûlü / Mefâ‘îlü / Mefâ‘îlü / Fe‘ûlün gibi vezinlerle yazılmış olan nağmelerden meydana gelmektedir (Çıpan 2001: 67).

Beste formu, “Murabbâ Beste” ve “Nakış Beste” olmak üzere ikiye ayrılmaktadır.

Murabba besteler dört hânenen meydana gelmektedir. Her hânenin son kısmında terennüm bulunmaktadır. Kısmen terennümsüz bestelere denk gelinmiştir. Murabbâ bestelerde 1., 2. ve 4. mısralar, terennümleri de ilave olmak üzere aynı ezgiden oluşurlar, bu mısraların sözleri ayrıdır. 3. hâne meyân kısmıdır ve farklı makamda bestelenmektedir (Yavaşca, 2002: 474; Akdoğu, 1996: 295). Murabbâ bestelerin bestesi “Zencîr”, “Darbeyn”, “Hafîf”, “Devr-i Kebîr”, “Çenber”, gibi büyük usûllerden yapılmaktadır.

Nakış bestelerde dört mısralı güftelerin 1. ve 2. Mısralarının ardından terennüm kısmı gelmektedir. 3. ve 4. mısralar meyân kısmında kullanılır ve terennüme bağlanıp karara doğru gider. Nakış bestelerde çoğunlukla mısralar kısa, terennümler ise süslü ve uzundur bir biçimdedir (Yavaşca, 2002: 489). Nakış bestelerin “Devr-i Revân”, “Lenk Fahte”, “Ağır Düyek” ve “Düyek” usûllerinden bestelenmesi bir geleneğe dönüşmüştür (Öztuna, 1990: 155).

3.3.1.2.2.5. Ağır Semâî

Ağır Semâî, klâsik takımı meydana getiren eserler içerisinde beste formunun ardından ve yürük semâî formundan önce icrâ edilen formdur.

Ağır semâîlerde kullanılan usûller; aksak semâî (10/8), ağır aksak semâî (10/4) ağır sengin semâî (6/4), ağır-ağır sengin semâî (6/2) usûlleridir. Bir eser içerisinde bu usûllerden birkaç tanesi birlikte kullanılabileceği gibi birtakım ağır semâî formunda da

curcuna ve yürük semâî usûlleri gibi usûller de görülebilmektedir. Güfteleri 4 mısra murabba şiirlerden seçilen Ağır Semâî formu, Murabba Ağır Semâî ve Nakış Ağır Semâî olmak üzere iki çeşittir (Yavaşca, 2002: 502).

Murabba Ağır Semâîler, 10/4'lük ve 10/8'lik aksak semâî usûlü ile bestelenmektedirler. Her açıdan murabba bestelere benzemelerinin yanında terennüm kısımları bulunmaktadır.

Murabba Ağır Semâîlerde ilk mısra ve terennüm bölümü icrasından sonra başa dönülür. Aynı ezgiler ile ikinci mısra ve terennüm icra edildikten sonra “meyân” bölümüne geçilir. “Meyân” bölümünde üçüncü mısra okunur ve tekrardan eserin başına gidilir. Dördüncü mısra ve terennüm okunarak eser sonlandırılır.

Biçim Şeması

Birinci mısra + Terennüm A + B

İkinci mısra + Terennüm A + B

Üçüncü mısra + Terennüm C + B (Meyân)

Dördüncü mısra + Terennüm A + B

A + B + A + B + C + B + A + B

Ağır Semâînin diğer türü olan Nakış Ağır Semâî 10/4'lük ve 10/8'lik aksak semâî usûlü ile bestelenmektedir. Güfteleri murabba ağır semâîlerde olduğu gibi dört mısralı şiirlerden meydana gelmektedir. Meyân ve terennüm kısımlarında, yürük semâî, sengin semâî ve curcuna gibi usûl türleri kullanılabilmektedir.

Nakış Ağır Semâîlerde birinci mısra ile ikinci mısra okunduktan sonra, terennüm bölümü icra edilmektedir. Bu bölümde, okunan ağır semâî'nin asıl makamı gösterilmektedir. Makamın tüm özellikleri bu bölümde aktarılmaktadır.

Nakış Ağır Semâîlerde, üçüncü ve dördüncü mısralar meyân kısmına aittir. Bu kısımda farklı makam geçkileri icra edilerek, eser daha zengin bir duruma getirilir. Bu bölümün icrasının ardından, aynı terennümle karara gidilir ve eser bitirilir.

Biçim Şeması

Birinci mısra + Terennüm A+A₁

Terennüm B

Üçüncü mısra + Terennüm C + C₁ (Meyân)

Terennüm B

A + A₁ + B + C + C₁ + B (Kaçar, 2009: 316).

3.3.1.2.2.6. Yürük Semâî

Türk Mûsikîsinin din dışı sözlü formlarından olan Yürük Semâî formu, klâsik fasıllarda Ağır Semâînin ardından icra edilir ve terennüm kısmını içerir. Yürük Semâîler 6/8'lik Yürük Semâî, 6/4'lük Sengin Semâî usûl çeşitleri ile bestelenmektedir.

Özkan (2006: 107), Yürük Semâî formunun; Beste ve Ağır Semâî'ye benzemesinin yanı sıra tek farkının Yürük Semâî usûlünde ölçülmüş olma zorunluluğunun olduğunu, usûl adının bununla birlikte forma da adını verdiğini, ezgi ve güfte örgüsünün tümüyle Beste gibi olduğunu ifade etmiştir. Ayrıyeten Ağır Semâî'lerde olduğu gibi kimi Yürük Semâî formunda bestelenen eserlerin de meyânsız bir yapıda olduklarını ve bazılarında terennümün vezinli kafiyeli bir şekilde olduğunu aktarmış, bu duruma da genel olarak Nâkış Yürük Semâî olan misallerinde denk gelindiğini belirtmiştir (Özkan, 2006: 107).

3.3.1.2.2.7. Şarkı

Türk Mûsikîsinin din dışı sözlü formlarından olan Şarkı formu diğer sözlü formlar arasında en çok kullanılmış olan formdur. Şarkıların yapısında terennüm bölümü bulunmamaktadır. Terennüm bölümünün bulunmaması şarkı formunun küçük soluklu olmasına yarayan etkenlerdendir. Genel olarak besteleri küçük usûl olarak adlandırılan ve on beş zamanlının altındaki 9/8 Aksak, 10/8 Aksak Semâî, 10/16 Curcuna, 8/8 Düyek ve Müsemmen, 7/8 Devr-i Hindî, 5/8 Türk Aksağı, 4/4 Sofyan usûllerinden oluşmaktadır. Günümüze kadar gelen şarkı formundaki eserlerin hemen hemen yarısı 9/8 Aksak usûlünde bestelenmiştir (Öztuna, 1990: 332). Eski mecmualarda Muhammes, Hafif, Berefşan gibi büyük usûllerde bestelenmiş şarkılar da bulunmaktadır. Fakat hiçbirinin notası mevcut değildir. Sadece yirmi altı zamanlı Evsat usûlünde bestesi Seyyid Nuh'un olan Şehnaz makamındaki "Nice Sevmeyeyim Dostlar Bir Acâip Hâli Var" adlı eserin notası bulunmaktadır (Yavaşca, 2002: 134).

Şarkılar genel olarak aşk, sevgi, ayrılık, keder, karamsarlık gibi konuları içermektedir. Güfteleri çoğunlukla dört dizeden (Murabba) meydana gelmekle beraber Türk Mûsikîsi repertuarında güftesi sekiz dizeye kadar olan şarkılar da mevcuttur ve her biri çeşitli isimler almaktadır. Üç dizeden oluşan şarkılara "Müselles", dört dizeden oluşanlara "Murabbâ", beş dizeden oluşanlara "Muhammes", altı dizeden oluşanlara "Müseddes", yedi dizeden oluşanlara "Müsebbâ" ve sekiz dizeden oluşanlara "Müsemmen" adı verilmektedir (Yahya Kaçar, 2012: 317).

Genel olarak Murabbâ biçiminde bestelenen şarkıların ilk mısrası: Zemin, ikinci mısrası: Nakarat, üçüncü mısrası: Meyan ve dördüncü mısrası: Nakarat olarak adlandırılmakta ve biçim taslağı A+B+C+B şeklinde oluşmaktadır (Akgün, 2021: 96).

3.3.1.2.2.8. Türkü

Türkü sözcüğünün birkaç kelimedenden oluştuğu düşünülmektedir. Bunlardan ilki “Türki” Türk’e ait olan manasındadır. Diğer bir fıkre göre “türemek” fiilinden oluşmuş olduğudur. Bunların yanı sıra derlenme, toplanma, bir yere yerleşme, bir yerin kendine ait olduğunu düşünmek manalarına geldiği düşünülmektedir (Altunsaray, 2008: 15).

Öztürk (2014: 20), Türkü formu için; kendine has ve belirli bir nağme ile icra edilen, hece ölçüsüyle yazılan ve zaman içerisinde anonim bir hâl alan bir nazım şekli olduğunu, meydana geldiği yörenin coğrafî, tarihî, kültürel ve dil nitelikleri ile ilişkili olarak kendine has ritim, usûl, ezgi yapılarının ve içerisinde olduğu lehçeye ait olarak yöresel ağızlarının olduğunu ifade etmiştir.

3.3.1.2.2.9. Köçekçeler

Türk Müsikîsinin sözlü formlarından olan Köçekçeler, köçek ve çengilerin rakslarına eşlik sebebiyle icra edilen türlerdir. Genel olarak küçük usûllerden oluşan köçekçeler aynı makamda, hareketli şarkı ve türkülerin uzun aranağmelerle birbirine bağlanmasından oluşmuş, köçekçe takımlarının oyun oynamaları amacıyla tertip edilmiş bir türdür.

Yavaşca (2002: 385), Köçekçe takımlarında aranağmelerin çok ritmik ve ahenkli bir yapıda olduğunu, bu ritmik kısımların içerisinde serbest veya ağırca icra edilen “ağırlama” kısımlarının bulunduğunu ve serbest kısımların bir solist tarafından icra edildiğini belirtmiştir.

3.3.1.2.2.10. Gazel

Türk Müsikîsinde Gazel formu tıpkı Taksim formu gibi doğaçlama bir şekilde, usûl olmadan serbest hâlde, bir enstrümanla birlikte okunan sözlü bir formdur. İki, dört veya daha fazla mısralı belirli bir makam düşüncesi içindeki melodilerle okunmaktadır. Sözleri Divan Edebiyatı şiirlerinden alınır.

Okunacak olan her mısranın öncesinde bir sazende taksim yapmaktadır. Bu sırada belirli yerlerde kalışlar yapılır ve hânende zemin, nakarat ve meyan bölümlerine yönlendirilir. Dördüncü mısranın ardından yapılan son taksim ile gazel icrasının sonuna gelinmektedir (Yahya Kaçar, 2012: 318).

3.3.2. Medhal Formu

“Medhal” edebiyat ve müzikteki anlamı açısından TDK (03.04.2024) tarifinde, “giriş” olarak tarif edilmektedir. İlk olarak XX. yüzyılın başlarında Ali Rıfat Çağatay’ın (1967-1935) ele aldığı (Yavaşca, 2002: 76) medhal formu, peşrev yerine kullanılmak amacıyla fasılların başında peşreve oranla daha kısa bir enstrümantal giriş sağlamak için oluşturulan bir saz mûsikîsi eser biçimidir.

Medhal formu kısa olması, daha serbest bir biçimde kullanılabilirliği, belirli hane ve teslim kısımlarının zaruri olmaması, usûlsüz olabilmesi ve usûl geçkilerinin yapılabilmesi gibi yönleriyle peşrevlerden farklıdır.

Kimi zaman bazı peşrevlerin bir kısmı da medhal olarak icra edilmektedir. Buna örnek olarak mûsikî icracıları tarafından genel olarak bilinen Refik Fersan’a ait olan Musahabât-ı Mûsikîye eseridir. Dört hâne bir teslim şeklinde olan peşrev yapısında bestelenmiş olsa da ilk hânesi ve teslim kısmı Rast medhal olarak icra edilmektedir.

Özalp (1992: 7) medhal formunun “giriş” manasına geldiğini, tıpkı peşrevlerdeki gibi bu formun da teslim ve hanelerden oluştuğunu, Batı Müziğindeki uvertürleri andıran bir yapısının olduğunu ifade etmiştir.

Özkan (2013: 99) medhal formu için peşrev yerine kullanılabilen ve bir nevi “kısa peşrev” de denilebilecek bir biçim olduğunu, iki bölümlü olduğunu, şemasının A+B şeklinde olduğunu, peşrevden daha serbest bir yapıda olup genellikle aksak olmayan, küçük usûllerle ölçülen bir form olduğunu ifade etmiştir.

Öztuna’ya (2000: 245) göre “giriş” anlamına gelen “medhal” (hı ile), Ali Rıfat Çağatay’ın Peşrev formu yerine geçmesi suretiyle fasılların başında icra edilmesi için oluşturduğu bir saz eseri biçimidir. Peşrevlerden farklı olarak, serbest şekilde kullanılabilmekte olup, belli hâne ve teslim kısımları yoktur. Ayrıca usûlsüz olabilmekle beraber peşrevlere göre kısa bir yapıdadır ve usûl geçkisi yapılabilir. Günümüzde kimi zaman birkaç şarkı okunduğunda taksim yahut bir hâne peşrev yerine ilk başta icra edilmektedir. Ama yerleşmiş olan bir Türk Mûsikîsi formu değildir. Rast,

Nikriz, Sultan-ı Yegâh, Mahûr, Hicâz, Sûz-i Dil, Dilkeş-Hâverân, Yegâh ve farklı makamlarda da bestelenmiş medhaller bulunmaktadır.

3.4. Alâeddin Yavaşca'nın Hayatı

1 Mart 1926 yılında Kilis'te hayata gözlerini açmış olan Alâeddin Yavaşca, 23 Aralık 2021 tarihinde vefat etmiştir. Babası, Kilisli Şair Yavaşcazâde Sezai Efendi'nin oğlu olan Hacı Cemil Efendi, annesi ise Kınoglu Kadri Efendi'nin kızı Enver Hanım'dır.

Yavaşca, Kilis Kemaliye İlkokulunu ve Kilis Ortaokulunu bitirdikten sonra lise öğreniminin ilk yılını Konya Lisesinde başlayıp ikinci ve üçüncü sınıfını İstanbul Erkek Lisesinde tamamlayarak 1945 yılında mezun olmuştur. Sonrasında 1951 yılında İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesinden mezun olup, 1955 yılında Kadın Doğum Uzmanı olmuştur.



Fotoğraf 1. Alâeddin Yavaşca³

Şen (1998: 23), kitabında Alâeddin Yavaşca'nın çocukluk yıllarından söz ederken, duyduğu ilk sesin, ilk makamsal ezginin babası Hacı Cemil Efendi'nin sesi olduğunu, abisinin şarkı söylediğini ve ablasının da ud icra ettiğini belirtmiştir. O dönemde Zihni Çelikalp'ten Batı Müziği ve Türk Mûsikîsi eğitimi aldığını, ilk enstrümanı olan keman ile onun vesilesiyle tanıştığını ve nota eğitimini aldığını aktarmıştır.

³ İnternet Kaynağı: (<https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzigin-altin-girtlagi-alaeddin-yavasca-401>) Erişim Tarihi: 29.09.2025, 13:50.

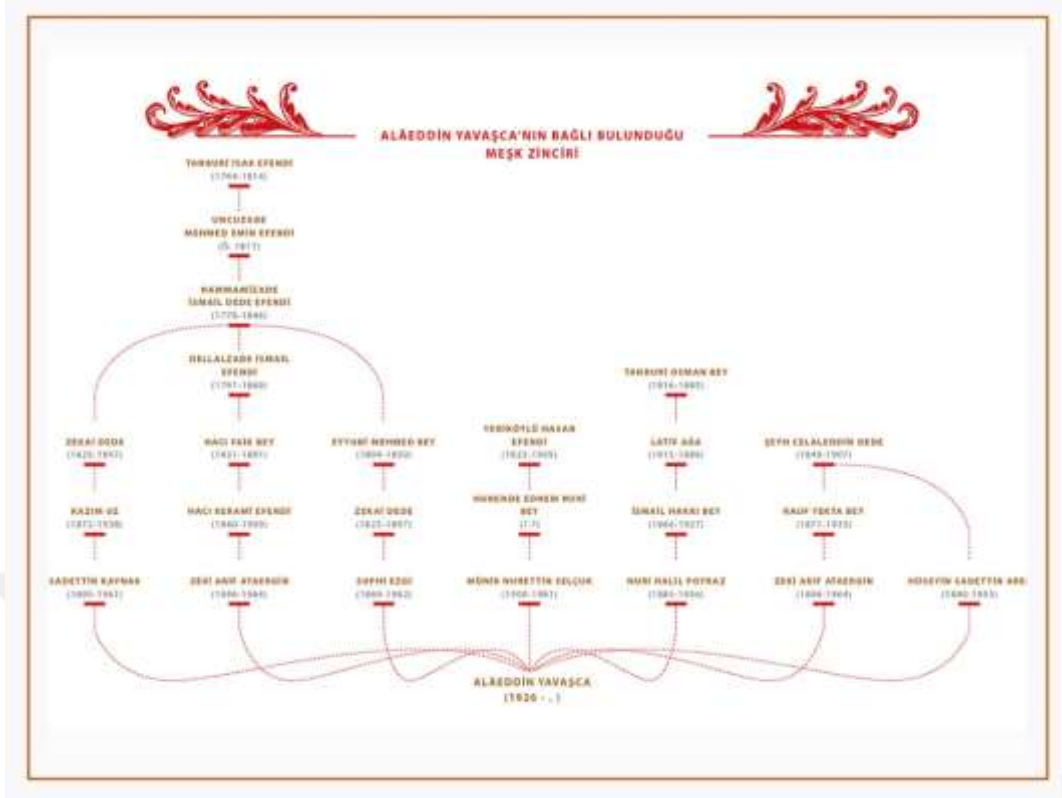
Mûsikîye olan yönelimi İstanbul Lisesine girdiği dönemde dönüm noktasını yaşamıştır. Edebiyat hocası Neyzen Hakkı Süha Gezin ve Artaki Candan ile mûsikî sohbetleri yapmış, onların ilminden faydalanarak bilgilenmiştir. Ayrıyeten bu zaman içerisinde Artaki Candan'dan kanun dersleri de almıştır. Hakkı Süha Hoca aracılığıyla akşam yapılan fasıllara katılma imkânı bulmuştur (Şen, 1998: 344). Ercüment Berker, Dr. Nevzar Atlığ, Zeki Arif Ataergin, Sadeddin Kaynak, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk, Fehmi Tokat gibi üstadlar ile iletişim kurarak bilgilerinden istifade etmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Türk Mûsikîsinde faydalandığı bir başka önemli isim ise Hüseyin Sadeddin Arel'dir. Üniversitenin korosuna dahil olduğu dönemlerde Hüseyin Sadeddin Arel'in Nazariyat derslerinde bulunarak hocanın bilgilerinden istifade etmiştir (Şen, 1998: 344).

İstanbul Radyosunun 1950 senesinde açmış olduğu sınavı başarıyla icrâcı olan Yavaşca, bu kurumda programa çıkmış, koro şefliği yapmış ve bu kuruma birçok eser kazandırmıştır (Sönmez, 2001: 3). Bu zaman içerisinde Yavaşca, Refik Fersan ile de meşk yapma imkânı bulmuştur ve Refik Bey'in eşi Fahriye Hanım da bu meşklere kemençesi ile yer almıştır (Sipahi, 2000: 345).

Alâeddin Yavaşca son halkasını oluşturduğu meşk silsilesi ile alakalı olarak şunları ifade etmiştir:

Özetle; Sadeddin Kaynak'ın hocası Kazım Uz'dur (1872- 1938). Kazım Uz'un hocası Zekâi Dede'dir (1825-1897); Zeki Arif Ataergin'in hocası Rauf Yekta'dır, Rauf Yekta'nın (1871-1935) hocası Zekâi Dede'dir. Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) hocamdır, onun direkt hocası Zekâi Dede'dir (1825-1897), Zekâi Dede'nin hocası Hamâmizâde İsmâil Dede Efendi'dir (1778-1846), Hammâmizâ- de'nin hocası Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'dir. Uncu Emin Efendi'nin de hocası III. Selim'in de tambur hocası olan Tanbûrî İsak (1744-1814)'tır. Bir hamlede size nerden başlayıp nereye geldiğini anlatmış oluyorum (Sipahi, 2011: 53).



Fotoğraf 2. Alâeddin Yavaşca'nın Meşk Zinciri⁴

“Geleneğin aktarıcısı” olarak anılan Alâeddin Yavaşca, icra tavrı ve esaslılık anlayışı kapsamında Türk Mûsikîsi meşk geleneğine bağlı kalarak geçmişin izlerini taşımış ve bu çerçevede bir köprü vazifesi üstlenmiştir. Güçlü ve tesirli bir ses kalitesinin yanı sıra perdelere, usûllere, makamlara ve klâsik formlara olan hakimiyeti ile başlı başına bir ekol olmayı başarmıştır.

Hasan Oral Şen, Alâeddin Yavaşca'nın icrâ tavrı ile alakalı olarak şunları ifade etmiştir:

Mûsikîmizde önem verilen hususlardan biri de “Doğru İcra”dır. Yani eserin sâdık kalınarak, Türk Mûsikîsi perdelerini sağlam ve doğru bir şekilde basmak suretiyle gerçekleştiren icradır. Ancak, her “Doğru İcra”; alınan, insanın yüreğini titreten, gönlünü mûsikî sanatının pırıltıları ile dolduran ve manevî hazlara gark eden bir icrâ olamamaktadır. Özellikle dinleyici ve musıkîseverler için makbul olanın, doğrunun güzele ulaşmasıdır. Alâeddin Yavaşca Türk Mûsikîsi câmiâsında güzel ve etkileyici bir erkek sesi olarak tanınmıştır. Yıllardan beri, sahip olduğu bu sesle, musıkîseverlere “doğru ve güzel” icrayı sunabilen nadir ses sanatkârlarından biri olmayı başarmış ve hak etmiştir (Şen, 1998, 134).

⁴ İnternet Kaynağı: (<https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzigin-altin-girtlagi-alaeddin-yavasca-401#images-2>) Erişim Tarihi: 29.09.2025, 14:10.

Alâeddin Yavaşca, Türk Mûsikîsine icrâsı ile kıymetli ölçüde katkısı bulunmasının yanı sıra plak, cd, kitap vb. birçok çalışması ile de önemli derecede katkı sağlamıştır. 654 adet bestesi, bir uzun çaları (LP), 25 adet 78’lik taş plağı, 15 adet 45’lik plağı, belirli eserlerden oluşan 200’den fazla CD kaydı bulunmaktadır. Aynı zamanda “Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri” adlı bir adet de kitabı bulunmaktadır.

3.4.1. Alâeddin Yavaşca’nın Medhal Formundaki Eserlerinde İşlediği Makam Yapılarının Tarihsel Süreçteki Nazâri Anlatımları

3.4.1.1. Acem Makamı

Kadioğlu’nun Mûsikî Risâlesi’nde Acem makamı: “Acem oldur ki Hüseyinî hânesi üstündeki Segâh hânesin Hüseyinî hânesine karîb idüb ol hânedan ağaz idüb inüb aşğa Dügâh hânesinde karâr ider...” şeklinde ifade edilmiştir (Küçükgökçe, 2010, 75).

Kantemiroğlu Acem makamını;

Makamın seyrine düğâh perdesinden başlanılıp, makam tam seslerle hüseyinî perdesine kadar çıkıp, oradan kendi perdesi olan acem perdesine gelerek kendi karakterini ortaya koyar. Acem perdesinden, evç sesine atlayıp, gerdâniye perdesine geçer. Oradan tiz hüseyinîye kadar çıkar ve yine aynı şekilde geri dönerek, düğâha gelir ve karar eder. Dügâhtan daha pestlere inmek isterse, yegâha kadar düşebilir. Oradan sonra yine tam seslerle, yukarı doğru çıkar ve düğâh perdesine gelip karar kılar şeklinde ifade etmiştir (Tura, 2001, 75-76).

Tanbûrî Küçük Artin’e göre Acem makamının seyir perdeleri şu şekilde sıralanmıştır: “Bir mızrap acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyinî, acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, acem, hüseyinî, nevâ, çargâh, segâh, düğâh” (Judetz, 2002, 40). Bu sıralamada dikkat çekilecek husus seyre acem perdesi ile başlanmış olmasıdır.



Şekil 1. Tanbûrî Küçük Artin'in Acem Makamı Seyri

Abdülbâki Nâsır Dedeye göre Acem makamı; Makama Gerdâniye sesinden Nihavent yapmaya başlayıp çargâh perdesine gelindiğinde dönüp Uşşâk karar eder. Bu bileşimin bizden öncekilerin buluşu olduğuna varılabilir şeklinde ifade edilmiştir (Tura, 2006).

Kâzım Uz (1964: 7) Acem makamını; Öncelikle hüseyini, acem başlayıp sonrasında perde perde hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, dügâha kadar inerek yeniden Çargâh ve Uşşâk makamı gibi karar yapar şeklinde tanımlamıştır.

Hızır Ağa Acem makamını; “Acem oldur ki, düğâh gösterip ve gerdâniye ve nevâ ve hüseyini nim acemden inip, hüseyini ve nevâ ve çargâh ve segâhı aşikâr ve düğâh karar itibar eder” (Kutluğ, 2000, s. 354), şeklinde anlatmıştır.

İsmâîl Hakkı Bey Acem makamını; Bayâtî makamının acem perdesinden başlamasıyla beraber aynı seyir ile düğâh perdesinde karar yapması şeklinde ifade etmiştir (Kaygusuz, 2006).

Suphi Ezgi (1933: 155) Acem makamını; Acem makamı Uşşâk dizisi ile onun altıncı perdesinden itibaren tize doğru mevzu Acemaşîrân dizisinin birbirine katılmasından meydana gelir şeklinde ifade etmiştir.



Şekil 2. Suphi Ezgi'ye Göre Acem Makamı Dizisi

Ezgi (1933: 155), makamın güçlüsünün acem, kararının düğâh olduğunu, makamın bazen karardan başladığını ve Uşşâk dörtlüsü yahut her iki dizide ortak perdelerden faydalanarak Uşşâk dizisinde dolaştığını ve arada acem perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsünü gösterdiğini belirtmiştir. Bazen de acem sesinden başlanılıp onun etrafında

Acemaşîrân makamının tize doğru icra ile ya acem yahut nevâ ve ardından çargâhta asma kalış yaptıktan sonra Uşşâk dörtlüsü veya dizisi ile durakta karar yaptığını ifade etmiştir.

3.4.1.2. Acemaşîrân Makamı

Acemaşîrân makamı ile ilgili en eski tanıma XV. yüzyıl sonunda Kadıoğlu'nun Mûsikî Risâlesi'nde rastlanmıştır. Tanıma göre Acemaşîrân makamı: “Acem temâm âğâz idüb Uşşâk karâr idersin” şeklinde verilmiştir (Küçüköğkçe, 2010, 77).

Tanbûrî Küçük Artin'e göre Acemaşîrân makamı seyir perdeleri şu şekilde verilmektedir: “Acemaşîrân oldur ki bir mızrap acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, düğâh, nevâ, düğâh, rast, acemaşîrân, yegâh, hüseyiniaşîrân, acemaşîrân” (Judetz, 2002, 42).



Şekil 3. Tanbûrî Artin'in Acemaşîrân Makamı Seyri

Hâşim Bey'e göre Acemaşîrân makamı: “İbtidâ hüseyini, acem gösterip üslûp Acem üzere ağâze ederek kendi mukabili olan aşîrânda karar eder” (Tırışkan, 2000, 37), şeklinde tanımlanmıştır.

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

Abdûlbâki Nâsır Dede Acemaşîrân makamını; Acem yapmaya başlayarak düğâh perdesine varıldığında rast perdesine inip ırak perdesini atlayarak acemaşîrân perdesini gösterir ve orada karar eder şeklinde ifade etmiştir (Tura, 2006).

İsmâil Hakkı Bey Acemaşîrân makamını; İlk önce Acem makamını icra edip düğâh perdesine gelinir ve nevâ, çargâh, nihâvend, düğâh, rast, acemaşîrân, hüseyiniaşîrân sesleri ile acemaşîrân perdesinde karar yapar şeklinde ifade etmiştir (Oransay, 1964).

Kâzım Uz (1964: 81) Acemaşîrân makamını; Makam Acem makamı şeklinde başlayıp sonrasında segâh yerine kürdî alarak Aşîrân makamı gibi acemaşîrân perdesinde karar yapar. İlk önce çargâh, nevâ, hüseyini perdelerinden Acem makamı gibi başlanıp, sonrasında Nihâvend kürdîsi ile acemaşîrân sesinde karar yapar şeklinde açıklamıştır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân makam tarifi;

Acemaşîrân makâmının hüseyini, gerdâniye, acem perdelerinde başlayan zemini; Tiz çargâh- segâh arasındaki perdelerde, meyân Şevkefzâda olduğu gibi Sabâ halinde ve yâhut Ferahfezânın nevâ-tiz nevâ oktavında, kararı dahî acem- yegâh perdeleri arasında icrâ olunur (Cevher, 1992, 42).

Rauf Yektâ Bey Acemaşîrân makamını; Çargâh makamının acemaşîrân perdesine göçürülmüş olan bir şed halidir şeklinde yorumlamıştır (Kutluğ, 2000).

Rauf Yektâ, Acemaşîrân makamının dizisini aşağıdaki gibi göstermiştir (Nasuhioğlu, 1986: 71).



Şekil 4. Rauf Yektâ Acemaşîrân Makamı Dizisi

Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Acemaşîrân makamı şed bir makam olup, Çargâh makamı dizisinin acemaşîrân perdesine göçürülmüş hali olarak açıklanmıştır.



Şekil 5. Arel-Ezgi-Uzdilek'e göre Acemaşîrân Makamı

Ekrem Karadeniz'e göre Acemaşîrân makâmı;

Çoğunlukla hüseyini, acem ve çargâh perdelerinden terennüme başlayıp gerdâniye, muhayyer ve yerine göre nim sünbüle perdesi kullanıldıktan sonra aynı şekilde acem perdesine inilir. Burada acem ve çargâh perdeleri üzerinde duruşlar yapılarak makâmın kendine mahsûs çeşnisi meydana getirilir. Bundan sonra nim kürdî, dügâh, rast perdeleriyle acem aşîrân perdesinde karar verilir. Karara doğru hüseyini yerine bazen nim hisâr perdesinin kullanıldığı ve karar esnasında hüseyini aşîrân perdesinin de gösterildiği olur. Makâmın asıl şartlarından olmayan bu nağmeler seyre ayrı bir revnâk verir (Karadeniz, 1983, 81).

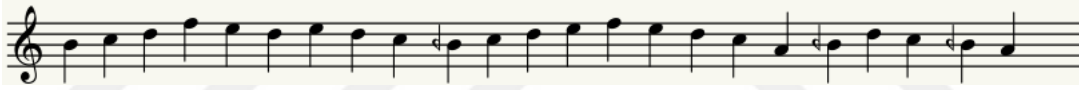
3.4.1.3. Bayâti Makamı

Kantemiroğlu Bayâti makamını şu biçimde tarif etmektedir:

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

Tanbûri Küçük Artin, Bayâti makamının seyrini şu şekilde göstermektedir:

“Bir mızrap segâh, çargâh, nevâ, acem, hüseyni, nevâ, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyni, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, düğâh, segâh, nevâ, çargâh, segâh, düğâh” (Judetz, 2002, 43).



Şekil 6. Tanbûrî Küçük Artin’in Bayâti Makamı Seyri

Hızır Ağa’ya göre Bayâti makamının perdeleri Artin ile aynı şekildedir. Fakat Hızır Ağa seyrin başlangıcını düğâh perdesinden yapmıştır (Tekin, 2003).

Hâşim Bey Bayâti makamını; Makamın başlangıcı çargâh, nevâ, hüseyni, acem, gerdâniye perdeleriyle tekrardan nevâyâ kadar gelinip bâ’dehu nevâdan çargâh, segâh, düğâh açarak bir rast yapıp tekrar gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh belirterek düğâhta karar yapar şeklinde tarif etmiştir (Tırışkan, 2000).

Tanbûrî Cemil Bey Bayâti makamını şöyle tarif etmiştir: “Nevâ, hüseyni perdeleri ile başlar, zemîni; Muhayyer-düğâh, meyânî; Nevâ- tiz nevâ fâsılalarında, karârı dahî; Tiz çargâh ile düğâh arasındadır” (Cevher, 1992, 55).

İsmâil Hakkı Bey Bayâti makamını; Öncelikle çargâh perdesinden bade’ile nevâ, hüseyni, acem, gerdâniye, muhayyer perdeleriyle tekrardan dönüp nevâ ve çargâh perdelerinde şûri perdesi ile asma kalış yaptıktan sonra gerdâniye, acem, nevrüz, hüseyni, nevâ, çargâh perdeleri ile düğâh perdesine gelip karar yapar şeklinde ifade etmiştir (Kaygusuz, 2006).

Abdülbâki Nâsır Dede Bayâti makamını; Makam Nevâ ve Uşşâk'ın sentezidir ama nevâdaki hicâz perdesinin daha da hafifletilmesi ve nevâ perdesine de sıkça bayâti perdesinin katılması kaideleri arasındadır. Nevâ yapmaya başlayıp Uşşâk ile karar verir. Bu bileşimi sonraki kişiler çıkarmıştır şeklinde açıklamıştır (Tura, 2006).

Kâzım Uz (1964: 12) Bayâti makamını; İlkönce çargâh, nevâ ile başlar. Sonrasında segâh, çargâh, nevâ perdeleri ile hem hüseyini hem acem perdelerini göstererek tekrar hüseyini, nevâ, çargâh, segâh ile rast perdelerini göstermeksiniz dügâha giderek karar yapar şeklinde açıklamıştır.

Hüseyin Sadeddin Arel Bayâti makamını: Uşşâk makamının inici-çıkıcı bir çeşidi vardır ki güçlü perdesinden başlar ve dizinin tiz kısmındaki Bûselik bölümünde gezindikten sonra tıpkı Uşşâk gibi aşağıya doğru gelerek dügâh perdesinde karar yapar. Bu makama da 'Bayâti'denilmiştir şeklinde açıklamıştır (Akdoğan, 1993).



Şekil 7. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Bayâti Makamı Dizisi

3.4.1.4. Eviç Makamı

Abdülkâdir Merâgi'ye göre Eviç makamı, yirmidört şûbe içerisinde bulunmaktadır ve sekiz perdeden meydana gelen bir dizi olarak gösterilmektedir (Bardakçı, 1986). Bu perdeler şu şekildedir:

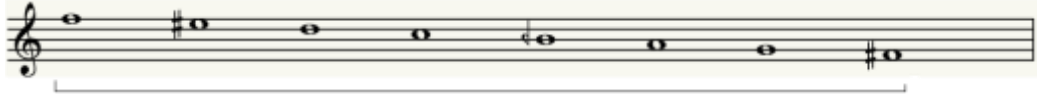


Şekil 8. Abdülkâdir Merâgi'ye Göre Eviç Makamı Dizisi

Tanbûri Küçük Artin Eviç makamının seyrini şu şekilde göstermektedir:

Bir mızrap evç, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyini, nevâ, çargâh, nevâ, hüseyini, evç, gerdâniye, muhayyer, evç, gerdâniye, hüseyini, evç, hüseyini, evç, gerdâniye, evç, hüseyini, nevâ, çargâh, çargâh, segâh, dügâh, rast, hüseyini, evç, gerdâniye, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyini, nevâ, çargâh, çargâh, segâh, çargâh, segâh, dügâh, dügâh (Judetz, 2002, 52).





Şekil 11. Hüseyin Sadeddin Arel’e Göre Eviç Makamı Dizisi

Arel, Irâk makamının tiz durağı olan evç perdesinden başlanılarak dizinin tiz kısımlarında gezindikten sonra düğâh perdesindeki Uşşâk dörtlüsüne geçiş yapıp ardından ırâk perdesindeki Segâh dörtlüsünde dolaşılıp ırâkta karar yapıldığını, yeden olmak üzere çoğunlukla dizinin tiz kısmında acem ve pest kısmında acemaşîrân perdelerinin kullanıldığını ifade etmiştir (Akdoğan, 1993).

Karadeniz’e (1983: 83) göre Eviç makamı; Genellikle acem ve evç seslerinden terennüme başlanıp bazı yerlerde gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerinde gezindikten sonra aynı biçimde evç perdesine kadar düşüldüğünü, bu perdede yapılan kısa kalıpların ardından hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, düğâh ve rast perdeleriyle ırâk perdesine gelinerek burada karar yapıldığını, bazı zaman da acemaşîrân perdesi gösterilerek karar yapıldığını söylemiştir. Makamın özel çeşnisinin evç perdesinde yapılan kalıplardan oluştuğunu ifade etmiştir.

3.4.1.5. Ferahnâk Makamı

Abdülkâdir Merâgi, Câmî’ü’l- Elhân isimli mûsikî kitabında adını vermediği isimsiz bir diziden bahsetmiştir. Bunun yanı sıra bu dizinin ebced notası ile perdelerini göstermektedir. Bu perdeler şu şekildedir: (A) Yegâhtan, (YH) Nevâya kadar olan bir daire içindeki sesler: A- Yegâh, B- Pest Hisâr, V- Irâk, T- Nim Zirgüle, YB- Kürdî, YC- Segâh, YV- Nim Hicâz, YH- Nevâ. Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde bu dizi, asıl perdelerine, karar perdesi ırâktan itibaren göçürüldüğünde şeması şu şekilde olmaktadır (Kutluğ, 2000, 263):



Şekil 12. Abdülkâdir Merâgi’ye Göre Ferahnâk Makamı Dizisi

İsmâil Hakkı Bey'e göre Ferahnâk makamı: "Evvelâ nevâ perdesi üzerinde Sazkâr makâmını icrâ edip bâ'de kendi perdesinde dahi Nişâburek makâmının seyri ile düğâh perdesine gide gide Yegâh makâmının karar seyri ile ırâk perdesinde karar eder" (Kaygusuz, 2006, 127).

Hâşim Bey'e göre Ferahnâk makamı: "İptida nevâ, acem, evç, gerdâniye, muhayyer göstererek tiz çargâh, tiz segâha çıkıp, bâ'dehu bu üslûp üzere nevâyâ kadar inip, isterse hicâz ile isterse çargâh ile segâh, düğâh, rast, ırâk ile aşîrân ile bir yegâh açıp, dönüp tekrar ırâkta karar eder" (Tırışkan, 2000, 35).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Ferahnâk makamı: "Ferahnâk makâmının zemîni; Nevâ, hüseyini, evç perdeleriyle başlayarak (Tiz Çargâh- Düğâh) arasındaki perdelerde, meyânî; (Nevâ- Tiz Nevâ) oktavında, karârı dahî; (Muhayyer- Yegâh) perdeleri arasında terennüm olur" (Cevher, 1992, 44).

Karadeniz (1983: 83-84) Ferahnâk makamı ile ilgili olarak; Genel olarak nevâ, acem, evç perdelerinden terennüme başlanıldığını, nağmelerin durumuna göre gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine kadar çıkıldıktan sonra aynı biçimde evç perdesine kadar düşüldüğünü; buradaki kısa kalışlardan sonra peste doğru inilirken acem perdesi yerine hüseyini perdesinin kullanılarak nevâ, nim hicâz, segâh perdeleri ile düğâh perdesine düşüldüğünü, burada da çok durulmayıp çargâh ve segâh perdelerini kullanıp düğâh ve rast sesleriyle ırâk perdesine düştükten ve hüseyiniaşîrân ile yegâh perdesini de belirttikten sonra ırâk perdesinde karar yapıp karar sırasında bitişe elverişli olarak acemaşîrân perdesinin de kullanıldığını ifade etmiştir. Makamın dikkat çeken perdesinin evç ve düğâh perdelerinde kısa kalışlar yapıp karar sırasında hüseyiniaşîrân perdesi ile yegâh perdesine düşülmek kaydıyla oluştuğunu belirtmiştir.

Kâzım Uz'a göre Ferahnâk makamı şöyledir: "Yegâhtan başlayıp Bûselikli ve Hicâzlı özaşıtı kullanan, evç ve yegâhta asma kalıp ırâkta karar eden makâm" (Uz, 1964, 24).

Rauf Yektâ Ferahnâk makamını şu şekilde ifade etmiştir; Makam Irâk perdesinde bulunan Ferahnâk beşlisine tizdeki nim hicâz sesinden başlayan bir Segâh dörtlüsünün ilavesiyle oluşmuştur (Nasuhioğlu, 1986).



Şekil 13. Rauf Yektâ Bey'e Göre Ferahnâk Makamı Dizisi

Makamın gezinimi esnasında evç perdesinden Segâh icra edilirken, çargâh perdesi yerine gerdâniyenin bir koma pest basılması gerektiğini ifade eden Rauf Yektâ, bu icrâ geziniminde nevâ perdesine göçürülmüş olan Sazkâr makamına dikkat çekmiştir. Bilindiği gibi Sazkâr makamının icrası esnasında Segâh geçkisi uygulanırken, çargâh perdesinin dik buselik şeklinde basılması gerekmektedir (Kutluğ, 2000: 265).

Suphi Ezgi'ye göre Ferahnâk makamı:

Ferahnâk dizisi iki türlü olup mümtazicen kullanılmıştır:

1. Pest tarafta bir Ferahnâk beşlisine tiz tarafta bir Hicâz dörtlüsünün ilavesinden
2. Pest tarafta bir Ferahnâk beşlisine tiz tarafta bir Segâh dörtlüsünün katılmasından teşekkül etmiştir (Ezgi, 1933, 133).



Şekil 14. Suphi Ezgi'ye Göre Ferahnâk Makamı Dizileri

Makâm tiz duraktan veya altıncı dereceden başlar, dizinin müteşekkil olduğu Hicâz veya Segâh dörtlülerinde veya Ferahnâk dizisinin tiz tarafındaki nazirinde dahi seyir ile ya tiz durak ya altıncı seste veyahut güçlüde (dügâh perdesi) muvakkat bir karar yapar sonra pest taraftaki Ferahnâk beşlisinde dahi gezinerek durakta kalır (Ezgi, 1933, 133).

Suphi Ezgi aynı kitabın IV. Cildinde eski tanımını bütünüyle değiştirerek yeni bir tanım vermiştir. Bu tanıma göre;

Bu dizi mürekkeptir. Çünkü Ferahnâk dizisi yegâh sesi üzerine konulmuş Rast dizisinin 3. Sesinden (ırâk perdesi) tiz tarafa nevâ nağmesi üzerine mevzu diğer Rast dizisinin 3. Sesine (evç perdesine) kadar ulaşan bir merdivendir (Kutluğ, 2000, 266).

Hüseyin Sadeddin Arel'e göre Ferahnâk makamı;

Nevâ perdesindeki Rast beşlisinin, segâh perdesindeki Ferahnâk beşlisinin, düğâh perdesindeki Rast beşlisinin, ırâk perdesindeki Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesinden hâsıl olmuştur. Çok kere bunlara bir de nim hicâz perdesindeki Hicâz dörtlüsü karıştırılır.



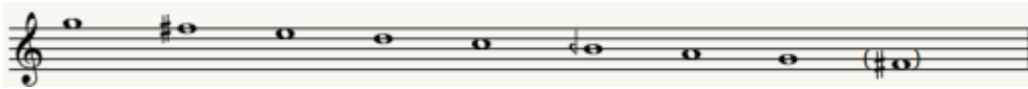
Şekil 15. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Ferahnâk Makamı Dizileri

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

3.4.1.6. Gerdâniye Bûselik

Gerdâniye Bûselik makamı adından da anlaşılacağı üzere Gerdâniye makamını bünyesinde bulunduran ve çoğunlukla Gerdâniye makamı seyrini gösteren bir makamdır. Buna bağlı olarak Gerdâniye Bûselik makamının seyrinin kavranıp tanımlanabilmesi için öncelikle Gerdâniye makamı sonrasında da Gerdâniye Bûselik makamı ile alakalı nazarı ifadeler yer verilmesinin münasip olacağı düşünülmüştür.

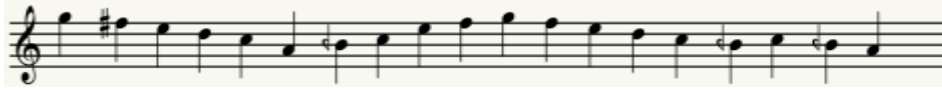
Hızır bin Abdullah Gerdâniye makamının inici bir seyir karakterine sahip olduğunu ifade ederken, perde isimlerini şöyle vermektedir: “Evvel gerdâniye, segâh hisâr evi, düğâh hüseyini evi, yekgâh pençgâh evi, çargâh hemân, segâh hemân, düğâh hemân, yekgâh rast evi, segâh hisâr evi bu tizden kopar nerm karar ider” (Çelik, 2001, 51).



Şekil 16. Hızır bin Abdullah'a Göre Gerdâniye Makamı Dizisi

Hızır Ağa'ya göre Gerdâniye makamı; Makamın seyrine gerdâniye perdesinden başlanıp evç, hüseyini ve yeniden evç perdesiyle gerdâniyede bir asma karar yapılarak tam seslerle rast perdesine düşülür. Tekrardan bu sestten başlanıp gerdâniye ve muhayyer perdesine çıktıktan sonra aynı seslerle inilerek düğâhta karar yapılır (Tekin, 2003).

Tanbûrî Küçük Artin Gerdâniye makamının seyrine yönelik şu gezinimi vermiştir: “Bir mızrap gerdâniye, evç, hüseyini, nevâ, çargâh, düğâh, segâh, çargâh, hüseyini, acem, gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, segâh, düğâh” (Judetz, 2002, 51).



Kadioğlu'nun Mûsikî Risâlesi'nde Gerdâniye Bûselik makamı şöyle ifade edilmiştir: “Gerdâniye gibi Tiz Râst hânesinden âgâz idüb inüb aşağı Bûselikte karar idersin” (Tezel, 1996, 41).

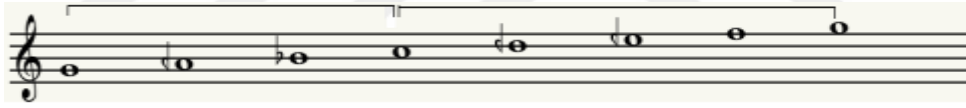
Hızır bin Abdullah'a göre Gerdâniye Bûselik makamı: “Gerdâniye Buselik oldur ki Gerdâniye âgâze, çıka Segâh ziyadeliği ile Buselik karar ede” (Kutluğ, 2000, 486).

Ekrem Karadeniz Gerdâniye Bûselik makamını şöyle açıklamıştır:

Bu makam Gerdâniye ve Bûselik makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Önce Gerdâniye makamının seyrini icra edip Nevâ perdesinde kısa bir duruş yaptıktan sonra buradan uygun nağmelerle Bûselik makamına geçer ve bu makamın seyrini de kısaca icra ettikten sonra karar esnasında Zengûle perdesini kullanarak Dügâh perdesinde karar verir (Karadeniz, 1983, 151).

3.4.1.7. Hicâz Makamı

Safiyüddîn Urmevî'ye göre Hicâz makamı dizisi, Hicâzî adı altında verilmiş olup, Uşşâk dörtlüsü ve Hicâz beşlisinin bir araya getirilmesiyle oluşan bir dizidir. Bu dizi günümüzde kullanılan “Karcıgâr” makamı dizisidir (Uygun, 1999).

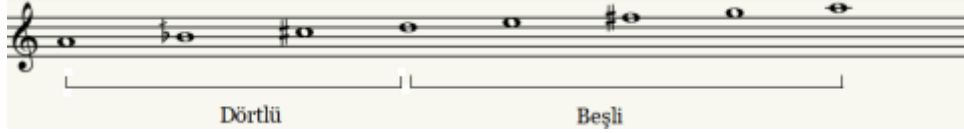


Şekil 18. Safiyüddîn Urmevî'ye Göre Hicâz makâmı dizisi

Levendoglu (2002: 82), Safiyüddîn'in ardından, Merâgî, Şîrvânî ve Alişâh bin Hacı Bûke'nin de Hicâz dizisinde aynı perdeleri kullandığını, ancak Alişâh'da Hicâzî isminde iki dizi olduğunu; Bunlardan ilkinin Safiyüddin ve Merâgî'nin dizileri ile aynı olurken, ikincisinin eskilerin Hicâzî olarak bilinen dizi olduğunu ve bu dizide diğer diziden ayrı olarak üçüncü perdenin daha tiz gösterildiğini ifade etmiştir.

Hızır bin Abdullah'a göre Hicâz makamı perdeleri şu şekildedir: “Dügâh hemân, segâh hemân, dügâh hüseyini hemân, segâh hisâr evi serâgaz, dügâh hüseyini evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, dügâh mukayyer evi hemân”. Kırşehirî'nin Hicâz makamı ile alakalı vermiş olduğu tanım da buna denk gelmektedir. Ayrıca Kırşehirî makamın pest tarafa doğru genişlediğini de ifade etmiştir (Çelik, 2001, 34).

Arel, Hicâz makamının çıkıcı bir seyir yapısında olduğunu, Dügâh perdesinde bir Hicâz dörtlüsünün, tiz kısmına da bir Rast beşlisinin eklenmesinden oluştuğunu ifade etmiştir.



Şekil 20. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Hicâz Makamı Dizisi

Arel, dörtlü ile beşlinin birleştiği noktada bulunan perdenin (dördüncü derece) güçlü görevini gördüğünü, makamın esas yerinin yani karar sesinin dügâh perdesi olduğunu belirtmiştir (Akdoğan, 1993).

Karadeniz'e göre Hicâz makamı şöyle açıklanmıştır:

Rast, dügâh veya hicâz, nevâ perdelerinden terennüme başlayıp hüseyini, evç, gerdâniye ve muhayyer perdelerine kadar yükseldikten sonra dönüşte acem perdesiyle inip hüseyini 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. Hicâz makâmını, aynı ıskalayı kullanan Hümâyûn makâmından ayırt edebilmek için, nevâ perdesinde pek durmamak gerekir. Hicâz makâmının hususî çeşnisi seyir esnasında hüseyini perdesi üzerinde durmak, Hümâyûn makâmının hususî çeşnisi de hüseyini yerine nevâ perdesi üzerinde durmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz, 1983, 105).

3.4.1.8. Hicâzkâr Makamı

Hâşim Bey Hicâzkâr makamını şöyle açıklamıştır: “İptida evç, gerdâniye, muhayyer, sünbüle, tiz çargâh, yine sünbüleden bu üslûp üzere nevâyâ kadar inip, bâ’dehu çargâh, segâh ile dügâh açmayarak zirgüle ile rastta karar eder” (Tırışkan, 2000, 22).

Rauf Yektâ Bey’in örneğine göre Hicâzkâr makamının seyri gerdâniyeden başlamış, nevâ perdesinde günümüzdeki Hümâyûn seslerinde dolaşarak gerdâniye ve nevâda kalış yapmıştır. Sonrasında nevâ perdesinde Kürdî gösterip rast perdesine Hicâzlı inmiş, ırâk ve dik hisâr (hisâr) perdelerini gösterdikten sonra da rast perdesinde tam karar yapmıştır (Nasuhioğlu, 1986).

Kâzım Uz Hicâzkâr makamını şu şekilde ifade etmiştir:

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

Suphi Ezgi'ye (1933:255) göre bu makam iki türlü kullanılmıştır: İlki Hicâz-Zirgüle dizisinin rast perdesinde bulunan şeddidir. İkincisi Hicâz-Zirgüle dizisinin tiz durak perdesine bir Bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir; yani Şehnâz makamının şeddidir.



Şekil 21. Suphi Ezgi'de Hicâzkâr Makamı Dizisi

Hicâz-Zirgülenin dizisi pest taraftan tize doğru bir Hicâz beşlisine bir Hicâz dörtlüsünün eklenmesinden oluşmuştur. Bu makam nazildir ve genellikle Şehnâz makamının şeddi olan çeşit kullanılmıştır. Güçlü perdesi nevadır ve makam tiz durak olan Gerdâniye'den başlar. Bûselik beşlisi ile Hicâz dörtlüsünde dolaşır. Öncelikle tiz durakta ve sonra güçlüde yarım kalış yapar. Sonrasında pestteki Hicâz beşlisi ile karar yapar. İkinci çeşit de tiz duraktan başlar. Hicâzkâr dizisinin tiz tarafındaki Hicâz dörtlüsü ile o dizinin daha tiz kısmındaki naziri Hicâzkâr dizisinin bir bölümünde dolaşır. İlk başta tiz durakta sonrasında güçlüde veya dördüncü seste asma kalış yapıp daha sonra da Hicâz beşlisi ile karar yapar.

Arel'e göre Hicâzkar makamı şed makamlar sınıfında olup, Hicâz-Zirgüle dizisinin rast perdesindeki şed halidir (Akdoğan, 1993).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Hicâzkâr makamı:

Hicâzkâr makâmının karârgâhı rast perdesidir. Hicâzkârın zemîni; Evç, şehnâz, gerdâniye perdeleriyle başlayıp, tiz nevâ, çargâh arasındaki seslerde, meyânı; Tiz çargâh, çargâh ve eğer sadâ ve alât-ı mûsikîye müsâit ise gerdâniye- tiz gerdâniye oktavlarında, karârı dahî; Evç yerine acem perdesi ikamesiyle, gerdâniye-yegâh fâsılasında icrâ edilir (Cevher, 1992, 50).

İsmâil Hakkı Bey'e göre Hicâzkâr makamı şöyle ifade edilmiştir: "Evvelâ çargâh perdesi üzerinde Nîkrîz makâmını icrâ bâ'de yine çargâh perdesi üzerinde dahi Nihâvend

makâmının seyri ile rast perdesi üzerinde Hümâyûn-Zirgüle makâmının karar seyri ile perde-i rastta karar eder” (Kaygusuz, 2006, 57).

3.4.1.9. Hüseyî Makamı

Safiyüddin Urmevi’ye göre on iki temel makamdan biri olan Hüseyî makamı, Hüseyî dörtlüsü ve Hüseyî beşlisinin bir araya getirilmesiyle oluşan elliüçüncü daireye karşılık gösterilmiştir. Dizinin günümüzdeki Hüseyînaşîrân dizisine benzediği görülmektedir (Uygun,1999).



Şekil 22. Safiyüddîn Urmevî’ye Göre Hüseyî Makamı Dizisi

Şîrâzî’ye göre Hüseyî dizisi şu şekilde verilmiştir (Levendoğlu, 2002, 105):



Şekil 23. Şîrâzî’ye Göre Hüseyî Makamı Dizisi

Merâgî’nin Hüseyî makamı ile alakalı olarak gösterdiği dizi Safiyüddin ile aynı dizidir (Bardakçı, 1986).

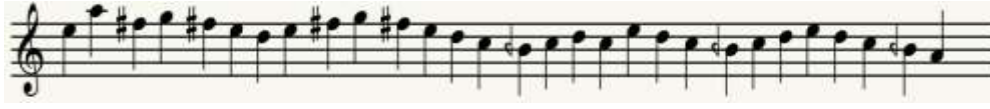
Şîrvânî ve Lâdikli de Safiyüddin ile aynı dizileri vermiştir (Levendoğlu, 2002).

Kantemiroğlu’na göre Hüseyî makamı; Seyrine düğâh perdesinden başlar, segâh, çargâh ve nevadan geçerek kendi perdesine gelip kendini belli eder ve yine tam seslerle inerek düğâhta karar yapar. Kantemiroğlu, ayrıyeten makamın ses alanının yegâh ve tiz hüseyî perdeleri arasında genişlediğini de belirtmiştir (Tura, 2001).

Abdûlbâkî Nâsır Dede’ye göre Hüseyî makamı; Hüseyî perdesinden başlayarak neva, çargâh, segâh ve düğâh perdesine kadar inip orada karar yapar. Hüseyînden yukarıya doğru eviç, gerdâniye, muhayyer perdelerine gidebilir; Düğâhtan aşağı da ise rast perdesine düşebilir (Tura, 2006).

Tanbûri Küçük Artin, Hüseyî makamı ile ilgili seyri şöyle göstermektedir: *Hüseyî oldur ki bir mızrap hüseyî, muhayyer, evç, gerdâniye, evç, hüseyî, nevâ, hüseyî, evç, gerdâniye, evç, hüseyî, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, nevâ, çargâh,*

hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyni, nevâ, çargâh, segâh, düğâh (Judetz, 2002, 51)



Şekil 24. Tanbûrî Küçük Artin’e Göre Hüseyni Makamı Seyri

İsmâil Hakkı Bey’e göre Hüseyni makamı şöyledir; Öncelikle nevâ, hüseyni, acem, gerdâniye perdeleri ile hüseyni perdesinde asma kalış yapar sonrasında tekrar gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, bûselik sesleriyle çargâh perdesinde de asma kalış yapıp, hüseyni, nevâ, çargâh, bûselik perdeleriyle inerek düğâh perdesinde tam karar yapar (Kaygusuz, 2006).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre Hüseyni makamı şöyledir: “Nevâ, hüseyni perdeleri ile başlar, zemini; Muhayyer- düğâh, meyânı; nevâ- tiz nevâ fâsıllarında, kararı dahi; Tiz çargâh ile düğâh arasındadır” (Cevher, 1992, 55).

Hâşim Bey’e göre Hüseyni makamı; Seyre başlarken neva, hüseyni, evç, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh perdelerini alarak yine bu üslûpla, nevâ, çargâh, segâh ile düğâha gelerek karar yapar (Tırışkan, 2000).

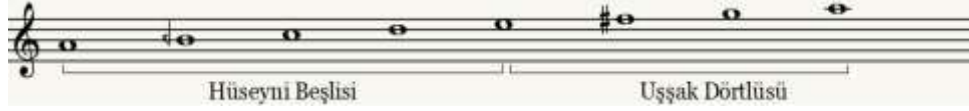
Suphi Ezgi’ye (1933:177) göre Hüseyni makamının dizisi, pest kısımda bir Hüseyni beşlisine tiz kısımda bir Uşşâk dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 25. Suphi Ezgi’ye Göre Hüseyni Makamı Dizisi

Makamın güçlü perdesi beşinci derecedeki hüseyni perdesidir. Öncelikle pest kısımdaki Hüseyni beşlisindeki durak yahut güçlüden başlar, onda dolaşarak güçlü yahut durakta geçici kalır, sonra tiz kısımdaki Uşşâk dörtlüsünde dahi dolaşarak kararda durur; Makam tiz kısımdaki Uşşâk dörtlüsünden de seyre girebilir, güçlüde asma kalış yapar ve daha sonra Hüseyni beşlisi ile kararda durur.

Arel’e göre Hüseyni makamı çıkıcı seyir özelliğine sahiptir. Dizisi; Hüseyni beşlisinin tiz kısmına bir Uşşâk dörtlüsü ilavesiyle oluşmuştur. Beşli ile dörtlünün bir araya geldiği noktada bulunan perde (beşinci derece) güçlü görevindedir. Makamın kendi yeri düğâh perdesidir (Akdoğu, 1993).



Şekil 26. Hüseyin Sadeddin Arel’e Göre Hüseyin Makamı Dizisi

3.4.1.10. Hüzûm Makamı

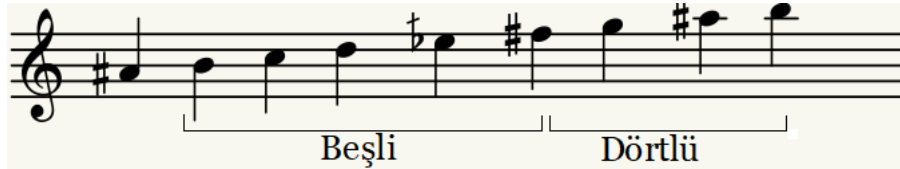
Abdûlbâkî Nâsır Dede’ye göre Hüzûm makamı şöyledir: “Gerdâniye perdesinden eski Hicâz ile başlayıp nevâyâ gelir. Nevâdan segâh perdesine dek Irâk karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur” (Tura, 2006, 49).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre Hüzûm makamı şu şekildedir:

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

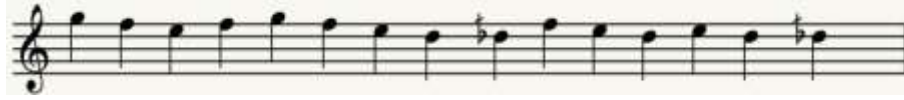
Hâşim Bey’e göre Hüzûm makamı başlangıçta çargâh, nevâ, şuri, evç, gerdâniye, muhayyer, sünbûle perdelerine basarak bu tavır ile perde perde şuri ile nevâyâ düşerek sonrasında çargâh, segâh, kürdî perdeleri ile yine segâh perdesinde karar yapar (Tırışkan, 2000).

Rauf Yektâ Bey Hüzûm dizisini şöyle göstermiştir (Nasuhioğlu, 1986, 79):



Şekil 27. Rauf Yektâ Bey’e Göre Hüzûm Makamı Dizisi

Tanbûrî Küçük Artin, Hüzûm makamının seyrini gösteren perdeleri şöyle sıralamaktadır: gerdâniye perdesi, acem perdesi, hüseyin perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesi, acem perdesi, hüseyin perdesi, nevâ perdesi, hicâz perdesi, acem perdesi, hüseyin perdesi, neva perdesi, hüseyin perdesi, neva perdesi, hicâz perdesi (Judetz, 2002).



Şekil 28. Tanbûrî Küçük Artin’e Göre Hüzûm Makamı Seyri

İsmâil Hakkı Bey’e göre Hüzûm makamı; öncelikle neva perdesinde

Hümâyûn ve çargâh perdesinde Nikrîz makamının seyrini yapıp, makamın karar sesi olan segâh perdesinde karar yapar (Kaygusuz, 2006).

Suphi Ezgi’ye (1933:127) göre bestekârlar Hüzûm dizisini iki türlü kullanmışlardır: İlki pest kısımda bir Hüzûm beşlisine tiz kısımda bir Segâh dörtlüsünün eklenmesi, ikincisi ise pest kısımda bir Hüzûm beşlisine tiz kısımda bir Hicâz dörtlüsünün eklenmesinden oluşmuştur.



Şekil 29. Suphi Ezgi’ye Göre Hüzûm Makamı Dizisi

Güçlü sesi neva perdesidir. Makam öncelikle Hüzûm beşlisinde üçüncü yahut birinci dereceden başlayıp dolaştıktan sonra ya güçlüde veya durakta geçici olarak kalır, gerekirse tizdeki Segâh veya Hicâz dörtlülerinde dahi dolaşıp tekrar dönerek segâhta genel olarak yedenli ve bazen yedensiz karar yapar.

Kâzım Uz’a göre Hüzûm makamı şöyledir: “Evvelâ şûri, nevâ bazen nevâ, şûri başlar ve sonra çargâh, segâh, kürdî ile segâh karar eder. İşbu makâmın hisâr, hüseyinî, gerdâniye, muhayyer perdelerine seyri caizdir” (Uz, 1964, 33).

Hüseyin Sadeddin Arel’e göre Hüzûm makamı Hüzûm beşlisinin tiz kısmına bir Hicâz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 30. Hüseyin Sadeddin Arel’e Göre Hüzûm Makamı Dizisi

Makamın seyir karakteri çıkıcıdır. Çoğunlukla durak veya güçlü perdelerinden başlanır. Dizinin her bölümünde gezindikten sonra dönülerek segâh perdesinde karar yapılır (Akdoğu, 1993).

Ekrem Karadeniz’e göre Hüzûm makamı şöyledir:

Çoklukla çargâh, nevâ ve uygun başka bir perdeden terennüme başlayıp hisâr, evç, gerdâniye, muhayyer perdeleri üzerinde seyrederek aynı şekilde dönüşte nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve segâh perdesi üzerinde nim kürdî perdesi kullanarak karar verir. Makâmın hususî çeşnisi nevâ ve segâh perdeleri üzerinde yapılan duruşlarla meydana getirilir (Karadeniz,1983, 112).

3.4.1.11. Karcığâr Makamı

Kantemiroğlu’na göre Karcığâr makamının seyrine gerdâniye perdesinden başlanır. Bu perdenin ardından eviç perdesini yapmadan acem perdesi gösterilir ve sonrasında hüseyini perdesini vermeden bayati perdesi gösterilir. Bayati perdesinden nevaya ve çargâh perdesine gelindikten sonra yine nevaya gidilip orada karar yapar. Mûsikî kuramcıları arasında bu tarif hakkında uyuşmazlıklar bulunmaktadır (Tura, 2001).

Tanbûri Küçük Artin, Karcığâr makamının seyrini şu perdelerle göstermektedir: neva perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, nevâ perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, nevâ perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, nihâvend perdesi, segâh perdesi (Judetz, 2002).



Şekil 31. Tanbûrî Küçük Artin’e Göre Karcığâr Makamı Seyri

İsmâil Hakkı Bey’e göre Karcığâr makamı; öncelikle Hüzûm makamının seyrini yapar ve makamın karar perdesi olan dügahta karar yapar (Kaygusuz, 2006).

“Rauf Yektâ Bey, sistemci okuldan aldığı görüşe uyararak, iki mülayim dörtlü ve bir taniniden oluşan bir Karcığâr dizi vermektedir” (Nasuhioğlu, 1986:74).



Şekil 32. Rauf Yektâ Bey’e Göre Karcığâr Makamı Dizisi

“Tizde bulunan Hicâz dörtlüsüdür ve fasıla ile kendisine bir tanini içinde muhayyer perdesi eklenmektedir” (Kutluğ, 2000:88).

Kâzım Uz’a göre Karcığâr makamı şu şekildedir;

Evvelâ çargâh, nevâ başlar, sonra şûri, çargâh, segâh ile eğer tabir caiz ise nâgâmat-ı karcığâr ile düğâhta karar eden bir makâmıdır. Makâm-ı mezkûrun tiz segâh, muhayyer, gerdâniye perdelerine kadar seyri caizdir (Uz, 1964, 38).

Suphi Ezgi’ye (1933:124) göre Karcığâr makamı dizisi yerinde Uşşâk dörtlüsüne Hicaz beşlisinin eklenmesinden oluşmaktadır.



Şekil 33. Suphi Ezgi’ye Göre Karcığâr Makamı Dizisi

Makamın güçlü perdesi dördüncü derecedeki neva perdesidir. Karcığâr makamının seyri genel olarak neva perdesinden başlar ve diziyi meydana getiren Uşşâk dörtlüsü ve Hicâz beşlisi seslerinde gezindikten sonra neva perdesinde geçici olarak kalış yapar. Ardından yine bu dörtlü ve beşlinin seslerinde gezindikten sonra düğâh perdesine gelerek karar yapar. Makamın seyrine zaman zaman düğâh perdesinden başlandıktan sonra neva perdesinde geçici olarak kalış yapar ve dizideki Uşşâk dörtlüsü ile karar yapar.

Tanbûrî Cemil Bey’e göre Karcığâr makamı şu şekildedir; Karcığâr makamının karar sesi düğâhtır. Makamın seyrine düğâh ve neva perdelerinden başlanır. Zemin kısmı ve kararı muhayyer perdesi ve rast perdesi arasında gezinilir. Meyanı için ise neva ve tiz neva perdeleri arasında gezinilir (Cevher, 1992).

Arel’e göre Karcığâr makamı şu şekildedir; makamın seyir karakteri inici-çıkıcıdır. Karcığâr makamının dizisi düğâh perdesinde bir Uşşâk dörtlüsüne neva perdesinde bir Hicaz Beşlisinin eklenmesinden meydana gelmektedir. Güçlü sesi dördüncü derecedeki neva perdesidir. Karar sesi ise düğâh perdesidir (Akdoğan, 1993).



Şekil 34. Hüseyin Sadeddin Arel’e Göre Karcığâr Makamı Dizisi

Karadeniz’e (1983:101) göre; makam seyri çargâh ve neva perdelerinden başlayıp, hisar perdesi, evç perdesi, gerdâniye perdesi, muhayyer perdesi ve az da olsa tiz segâh perdesi ve tiz neva perdelerine kadar çıkar. Ardından bu perdelerden neva perdesine dek düşer ve burada kısaca bir kalış yapar. Karara doğru giderken çargâh perdesi ve Uşşâk perdesini kullanır ve düğah perdesine gelerek karar yapar. Bazen karar verdiği esnada rast perdesi de kullanılır.

3.4.1.12. Kürdilihicazkâr Makamı

Kürdilihicazkâr makamı bestekâr ve hânende Hacı Ârif Bey tarafından terkip edilmiştir.

Tanrıkörur kürdilihicazkâr makamı ile ilgili olarak:

Mûsikîmize Hacı Ârif Bey (1831-1884) tarafından kazandırılmış olan bu son derece parlak ve renkli makam, bestekârlarca çok tutulmuş ve son 150 yıldır en fazla şarkı bestelenmiş olan bir birleşik makamdır (Tanrıkörur, 2015, 135) demiştir.

Tanbûri Cemil Bey’e göre Kürdilihicazkâr makamının durağı rasttır. İkinci aralıkta, ‘la bemol’ üçüncü aralıkta, ‘si bemol’, altıncı aralıkta da ‘mi bemol’ yarım seslerini alır. Anahtara ‘la bemol’, ‘si bemol’ değiştirici işaretleri yazılır. La bemol anahtarda işaret edilmeyip eser içerisinde de gösterilebilir evç ve ırak yerine, acem ve acemaşîrân perdeleri, segâh ve tiz segâh perdelerinin yerine de kürdî ve sünbüle perdelerinin icra edilmesi kaidesiyle Hicazkâr makamının zemini, meyan ve kararı, kürdilihicazkâr makamına da uygulanabilir. Fakat Kürdilihicazkâr makamının meyan kısmına ait olan ve neva söyleyişinde hüseyinî şivesinden oluşan çeşitlerinden hisâr, mi bemol yerine hisârek perdesinin kullanılması zaruridir. Hisârek koması hisâr ile hüseyinî arasında ve birincisine daha yakın konumdadır (Cevher, 1992).

Suphi Ezgi’ye (1933:262) göre Kürdilihicazkâr makamı kürdinin rast perdesi üzerindeki şeddidir. Dizideki perdeler; rast perdesi, nim zirgüle perdesi, kürdi perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi, nim hisar perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesidir. Nota isimleri ise sol, küçük mücennep bemollü la, küçük mücennep bemollü si, do, re, küçük mücennep bemollü mi, fa, sol notalarıdır.



Şekil 35. Suphi Ezgi’ye Göre Kürdilihicazkâr Makamı Dizisi

Makamın güçlü perdesi dördüncü derecedir. Seyir karakteri inicidir ve dizinin tiz kısmındaki buselik beşlisi ve daha tiz taraftaki simetrik olan kürdi dörtlüsüne tiz duraktan başlar. Karışık olarak dolaştıktan sonra tiz durakta veya güçlüde geçici olarak kalış yapar, daha sonra dizinin pest tarafındaki kürdi dörtlüsüyle durak perdesinde verir.

Arel'e göre Kürdilihicazkâr makamı kürdi makamının rast perdesindeki inici şeddinden oluşmaktadır. Rast perdesindeki kürdi dörtlüsüne çargâh perdesinde bir buselik dizisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Si, mi ve la perdeleri için küçük mücennep bemolleri kullanılır (Akdoğan, 1993).

Karadeniz'e (1983:92) göre; makam genel olarak acem ve gerdâniye perdelerinden başlar. Karar sesi rast perdesidir. Ses dizisindeki nim zirgüle perdesine rağmen tiz kısımda nim şehnaz perdesinin yerine muhayyer ve nim sünbüle perdeleri kullanılarak gerdâniye sesinde kısa kalışlar yaptıktan sonra aynı biçimde neva perdesine düşer. Burada kısaca bir kalış yaptıktan sonra çargâh, nim kürdi ve nim zirgüle perdesi ile rast perdesine gelerek karar eder. Gerdâniye ve neva perdelerinde yaptığı kalışlarla kendine has çeşniyi oluşturur. Bazen nağmenin durumuna göre başlangıçta neva perdesine düşerken nim hisar yerine hisârek perdesi de alınabilir. Ama ondan sonra karara doğru giderken mutlaka nim hisar perdesi alınır. Birçok eserde tiz kısımda Hicazkâr makamının tiz segâh ve şehnaz perdelerini kullandığına rastlanılmışsa da bütün bu diziye uymayan perdelerin kullanılması makamın seyir yapısına uygun değildir. Önceden bulunmayan makamın seyri birçok değişim geçirerek günümüzdeki halini almış ve kendi başına bir makam haline gelmiştir. Önceki zamanlarda Hicazkâr gibi başlanarak kararda farklı bir çeşni oluşturulmuş ve bu şekliyle Muhayyer Sünbüle makamının şeddi olarak anlaşılmış olsa da günümüzdeki şekli bütünüyle değişip, Hicazkâr makamındaki mahur perdesinin yerine acem perdesi verilmiştir.

İsmâil Hakkı Özkan (2013:245) Kürdilihicazkâr makamının hem Kürdi dizisinin rast perdesindeki basit Şeddi olarak kullanıldığından hem de yine aynı perdede Kürdi dizisi başta olmak üzere farklı diziler ve çeşnileri kapsadığından Şed ve Mürekkeb (Bileşik) olarak iki grupta incelenmesi gerektiğini ifade etmiştir.



Şekil 36. İsmâil Hakkı Özkan'da Şed Kürdilihicazkâr Makamı Dizisi

Birinci çeşit bileşik Kürdilihicazkâr, Hicazkâr makamının tiz ve orta bölgelerine yahut bütün dizisine rast perdesindeki inici kürdî dizisinin ilave edilmesiyle meydana gelmiştir. Dizi rasttaki bu kürdi dizisi ile karar verir. Güçlü perdesi gerdâniyedir.

1. Çeşit Bileşik (Mürekkap) Kürdilihicazkâr Makamı Dizileri

İkinci çeşit bileşik Kürdilihicazkâr, Arazbar makamının tiz ve orta bölgelerine yine rast perdesi üzerindeki inici kürdi dizisinin ilavesiyle kullanılmıştır. Bu dizi, neva perdesindeki inici Uşşâk-beyatî dizisiyle çargâh perdesindeki rast beşlisinden oluşan arazbar makamının tiz ve orta bölgesine rasttaki inici kürdi dizisinin ilavesi ve bu diziyle karar verilmesinden meydana gelmiştir. Bu biçimdeki dizide de diğerlerinde olduğu gibi güçlü perdesi gerdâniyedir. Yedeni acemaşîrân perdesidir. Donanımında ise si, mi ve la için küçük mücennep bemolü almaktadır (Özkan, 2013).



2.Çeşit Bileşik (Mürekkap) Kürdilihicazkâr Makamı Dizileri

Şekil 37. İsmâil Hakkı Özkan'da Mürekkep (Bileşik) Kürdilihicazkâr Makamı Dizileri

3.4.1.13. Mâhûr Makamı

“Merâgi’de Mâhûr makamı iki tür olarak gösterilmiştir. Birincisinde beş ses bulunmaktadır ve çargâhtan gerdâniyeye kadar olan seslerden oluşan bu makama Mâhûr-ı Sagîr (Küçük Mâhûr) denilmektedir” (Bardakçı, 1986, 72).



Şekil 38. Abdülkâdir Merâgi’ye Göre Mâhûr-ı Sagîr Makamının Perdeleri

“Mâhûr-ı Kebîr (Büyük Mâhûr) olarak adlandırılan ikinci tür Mâhûr sekiz sestten oluşmaktadır” (Bardakçı, 1986, 72).



Şekil 39. Abdülkâdir Merâgi’ye Göre Mâhûr-ı Kebîr Makamı Dizisi

aşağıya doğru hareket etmek istenildiğinde rehâvi ve ırâk perdelerini belirtir ve aynı seslerle geriye doğru dönerek rast perdesinde karar kılar (Tura, 2001).

Kâzım Uz (1964: 42) Mâhûr makamını şöyle tarif etmektedir; Öncelikle gerdâniye perdesinde bir Rast makamı göstererek başlar. Buradan mâhûr perdesi ile beraber neva ve rast perdesine doğru gelir. Makamın seyrine başlarken az da olsa neva ve hüseyini perdelerinden başlanabilir. Seyir esnasında tiz çargâh perdesine dek çıkılması uygundur.

Seyyid Mehmed Emin'e göre Mâhûr makamı şöyledir; makamın seyrine mâhûr sesi ile başlanır, gerdâniye ve muhayyer perdesine gidip, tekrar aşağı doğru gelerek rast perdesinde karar yapılır. Makam tiz çargâh perdesine dek genişleme yapabilir (Daloğlu, 1993).

Karadeniz'e göre Mâhûr makamı;

Başlangıçta gerdâniye perdesi çevresinde dolaşarak bu perde üzerinde fazlaca durduktan sonra Rast makâmı çeşnisiyle karar verir. Rast makamından farkı, rast perdesi yerine tiz tarafta gerdâniye perdesi üzerinde fazla durarak makâmın hususî çeşnisini meydana getirmek ve Rast makamındaki evç ve hisârek perdeleri yerine mâhûr ve hüseyini perdelerini kullanmaktır. Mâhûr makâmı segâh perdesine inişte temas etmesi ve Rast ıskalasıyla karar vermesi yüzünden Rast makâmı gibi segâh perdesi kullanır, bûselik kullanmaz (Karadeniz,1983, 86).

Arel, Mâhûr makamının şed bir makam olduğunu, Çargâh makamının rast perdesine göçürülmesinin neticesinde ortaya çıktığını, bu makamın seyrine tiz duraktan başlayıp, inici bir seyir karakteri olduğunu ifade etmektedir (Akdoğu, 1993).

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933:235-236) göre Mâhûr makamı; Mâhûr makamı şed yapıda bir makamdır. Rast perdesi üzerine göçürülmüş olan Çargâh makamından meydana gelmiştir. Dizisi rast perdesi üzerindeki bir Çargâh beşlisine neva perdesi üzerinde bir Çargâh dörtlüsünün ilavesinden meydana gelmektedir.



Şekil 41. Suphi Zühtü Ezgi'de Mâhûr Makamı Dizisi

Mâhûr makamının seyrine gerdâniye perdesi yahut neva perdesinden başlanır. Çargâh dörtlüsünün seslerinde ve gerdâniye sesi üzerindeki Mâhûr dizisini meydana getiren beşlisinde karışık olarak dolaşır. Öncelikle tiz durakta ardından da neva

perdesinde yarım karar yapar. Daha sonra rast perdesindeki Çargâh dörtlüsünde dolaştıktan sonra rast perdesine gelerek karar kılar (Ezgi, 1933).

3.4.1.14. Muhayyer Makamı

Kantemiroğlu'na göre Muhayyer makamı;

Hükm-i Muhayyer: Kendü perdesinden tiz hüseyniye dek çıkar ve aşıra değin iner ve gene avdet idüb düğahda karar istirahat kılar. Muhayyer makamının iki fasl-ı mahsusu vardır: Biri budur ki, hareket-i âgâzesinin da'ima hüseyni perdesinden şürû'ider; ikincisi budur ki, tiz perdeler ile tamam hareket eyledikten sonra hüseyni perdesine gelüb ve tamam hüseyni perdesini göstedikden sonra neva perdesini ansızın aşûb birdenbire çargâh perdesine düşer ve biraz saba perdesini okşayub düğah kararına gider ve anda bi't-temam kendüyi icra vü beyan ider (Tura, 2006, 71).

Hâşim Bey'e göre Muhayyer makamı; "İbtida gerdaniyye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva ile şed yolunda Saba icra ederek muhayyere kadar inip ba'dehu muhayyerdan perde perde neva, çargâh, segâh açarak cüz'i Saba çeşnisi belli belirsiz icra ederek düğahda karar eder" (Tırışkan,2000:29).

Seyyid Mehmed Emin'e göre Muhayyer makamı şöyledir; Makam seyre tiz çargâh perdesinden başlayıp, muhayyer perdesi, gerdâniye perdesi, evc perdesi ve hüseyni perdelerinde dolaştıktan sonra çargâh ve segâh perdelerini alarak düğah perdesinde karar kılar (Daloğlu, 1993).

Marmarinos Muhayyer seyrine, kendi yeri olan muhayyer perdesinden başlayıp tiz çargâha kadar gider ve tekrar muhayyere doğru düşer. Gerdâniye perdesini göstererek evc perdesinde bir asma karar yapmanın ardından muhayyer ve hüseyni arasında inici çıkıcı bir seyir özelliği gösterir. Kantemiroğlu ve Hızır Ağa'da olduğu gibi Sabâ çeşnisi ile düğâha gelerek karar yapar (Levendoğlu, 2002).

Artin Muhayyer makamının seyrini şöyle ifade etmektedir;

Bir mızrap tiz çargâh, tiz segâh, muhayyer, tiz segâh, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyni, muhayyer, gerdâniye, evç, hüseyni, çargâh, sabâ, segâh, düğâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh, sabâ, düğâh, segâh, çargâh, sabâ, çargâh, segâh, düğâh (Judetz, 2002, 32).



Şekil 42. Tanbûrî Küçük Artın'e Göre Muhayyer Makamı Seyri

Hızır Ağa Muhayyer makamını şöyle ifade etmektedir; Muhayyer makamı seyrine öncelikle Tiz çargâhtan hareket ederek başlar ve hüseyni perdesine gider. Hüseyni perdesinden de tiz durak perdesi olan muhayyer perdesini belirttikten sonra hüseyni perdesine düşer. Saba makamı seyri gibi dolaşarak düğah perdesinde karar kılar (Tekin, 2003).

Nâyi Osman Dede, Rabt-ı Tâbirât-ı Mûsikî'de Muhayyer makamını değişik bir sınıflamada vermiş ve on iki makamdan dokuzuncusu olarak vermiştir. Tanımı bulunmamaktadır (Levendoglu, 2002).

Tanbûrî Cemil Bey Muhayyer makamını şu şekilde tarif etmiştir; makamın karar perdesi düğah sesidir. Seyrine başlarken gerdâniye ve muhayyer perdesini kullanır. Muhayyer makamının zemin ve meyan bölümleri evç perdesi ve neva – tiz neva perdeleri arasında icra edilir. Karara giderken ise acem perdesini alarak tiz çargâh ve düğah perdeleri arasındaki perdeler gösterilir (Cevher, 1992).

Uz'a (1964) göre Muhayyer makamı tarifi şöyledir; Makamın seyrine öncelikle gerdâniye perdesi, muhayyer perdesi, tiz segâh perdesi, tiz çargâh perdesi verilerek başlanır. Ardından hüseyni perdesine varıldığında Çargâh makamı ve Saba makamının gösterilmesi ile düğah perdesinde kılar.

Arel Muhayyer makamını şöyle tarif etmiştir; Hüseyni makamının inici şekli olan Muhayyer makamı seyre tiz durak olan muhayyer perdesinden başlar. Muhayyer makamının tiz kısmındaki seslerde gezinip, ardından güçlü perdesinde bir yarım karar yapar. Sonrasında Hüseyni makamının seyrinde olduğu gibi iniş yaparak düğah perdesine gelip karar kılar (Akdoğan, 1993).



Şekil 43. Hüseyin Saadeddin Arel'e Göre Muhayyer Makamı Dizisi

Ekrem Karadeniz (1983:100) Muhayyer makamı tarifini şu biçimde anlatmaktadır; Makamın seyrine gerdâniye perdesi ve muhayyer perdesinden başlanılıp, tiz çargâh

perdesi, tiz neva perdesi ve ender olarak tiz gerdâniye perdesine dek çıkabilir. Ardından muhayyer perdesine gidilir ve bu perdede ısrarlı kalışlar yapar. Sonrasında gerdâniye perdesi ve eviç perdesini alarak hüseyini perdesinde bir asma kalış yaptıktan sonra eviç perdesi yerine acem perdesini alarak hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi ve Uşşâk perdelerini gösterir. En sonunda da düğah perdesine gelerek karar yapar.

3.4.1.15. Nihavent Makamı

Nihaventin ilk tanımına Hızır bin Abdullah'ta rastlanılmaktadır. Hızır bin Abdullah Nihavent makamını şöyle ifade etmektedir: “Nihavend oldur kim, Hicâz âgâze ede, nerm yüzünden yine Hicâz karar ede” (Kutluğ, 2000, 451).

Kantemiroğlu Nihavent için şu tanımlı yapmıştır;

Kürdi makamının iki karargâhı vardır. Biri, Düğâh perdesidir ki, onunla asıl Kürdi makamı meydana gelir. Öteki ise, Rast perdesidir ve o perdede karar kıldığında, makam adı ile anılmaya ruhsat kazanmış bulunan Nihavend terkibi icra edilmiş olur (Kutluğ, 2000, 452).

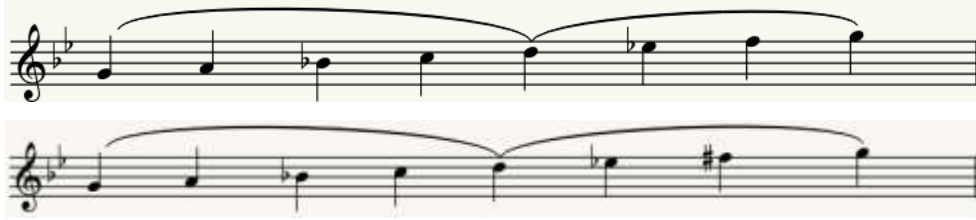
Abdûlbâki Nâsır Dede'ye göre Nihavent makamı Neva'dan başlayıp sırasıyla Çargâha, Nihavente, Düğâha ve Rast perdesine düşerek orada karar yapar. Neva'nın yukarısında Bayatı, Hüseyini, Acem ve Gerdâniye perdesine kadar gidebilir. Makamın ismi konusunda fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Bu makam esasında eskilere göre Neva makamıdır (Tura, 2006).

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Nihavent makamının karar perdesi Rasttır. Makamın üçüncü derecesinde si bemol ve altıncı derecesinde mi bemol sesleri bulunmakla beraber anahtarında mi bemol ve si bemol değiştirici işaretleri yer alır (Cevher, 1992).

Tanbûrî Cemil Nihavent makamı ile ilgili şu ifadeleri kullanmıştır; *Nihâvendîn zemîni, Çârgâh Nevâ perdeleri ile bi ibtidâr Gerdâniye Rast oktavında, miyânı; Evc perdesi ve Nevâ karârı ile Hicâz veyâhud Hisârek koması ve yine Nevâ kararı ile Sabâ makamları gibi Nevâ-Tîz Nevâ fâsılasında, karârı dahî; Gerdâniye Yegâh arasında icrâ olunur* (Cevher, 1992, 45).

Suphi Ezgi'ye (1933:264) göre Nihavent makamı; Buselik makamının rast perdesi üzerine göçürölmüş halidir. Dizinin sesleri pesten tize doğru gidildiğinde rast perdesi, düğâh perdesi, kürdi perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi, nim hisar perdesi, acem yahut eviç perdesi, gerdâniye perdesidir. Makamın güçlü sesi beşinci derecedir. Makam

duraktan ya da güçlüden başlayabilir. Pestteki buselik beşlisinde yahut tiz kısımdaki hicâz ya da kürdi dörtlüsünde karışık bir biçimde dolaşır, güçlüde yarım kalış yapar. Gerekirse tiz bölgedeki hicâz veya kürdi beşlisinde de dolaşarak kararda kalır.



Şekil 44. Suphi Ezgi'ye Göre Nihavent Makamı Dizisi

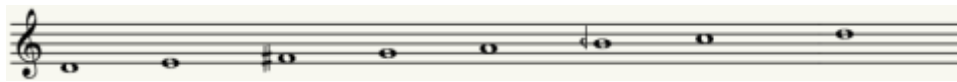
Hüseyin Sadeddin Arel'e göre Rast perdesine göçürülmüş olan Bûselik makamına Nihavent denilmektedir. Bu durumda karar sesi rast perdesi olan Nihavent makamının seyir karakteri hem çıkıcı hem de inici olarak kullanılabilir. Donanımında si ve mi için küçük mücennep bemolleri alır. Yeden olarak ise ihtiyaç duyuldukça fa bakiye diyezi kullanılmaktadır (Akdoğan, 1993).



Şekil 45. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Nihavent Makamı Dizisi

3.4.1.16. Rast Makamı

Safiyüddin Urmevî'de yedi adet dörtlüden dördüncü dörtlü ile on iki adet beşliden dördüncü beşlinin birleşmesiyle meydana gelen Rast, kırkinci daireye denk gelmektedir. Diziyi meydana getiren perdeler günümüz notasıyla aşağıdaki gibidir (Levendoğlu, 2002):



Şekil 46. Safiyüddin Urmevî'ye Göre Rast Makamı Dizisi

Fethullah Şirvânî ve Alişâh bin Hacı Büke'ye göre de Rast makamı dizisi Safiyüddin ile aynıdır (Levendoğlu, 2002).

Abdülkâdir Merâî'de devirler arasında “Şedd”ler bünyesinde bulunan Rast makamının dizisi Safiyüddin'in dizisi ile aynıdır. Sayıları on iki olan şedd'ler, tamamıyla bir dizi karakteri taşır ve her biri bir niteliğe sahip olacak şekilde özel adları vardır (Bardakçı, 1986).

Hızır bin Abdullah’a göre Rast makamını meydana getiren perde isimleri şöyledir: “Evvel yekgâh hemân, dügâh hemân, segâh hemân, çargâh hemân, yekgâh ısfahân evi, dügâh hüseyini evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi” (Çelik, 2001, 26).



Şekil 47. Hızır bin Abdullah’a Göre Rast Makamı Dizisi

Bu diziye göre makam; rast perdesiyle başlar ve gerdâniye perdesine kadar gidip geri dönerek rast perdesinde karar kılar.

Kantemiroğlu’na göre Rast makamı şu şekildedir; Rast makamının karar sesi Rast perdesidir. Seyri kendi yeri olan Rast perdesinden başlar ve pestten tize yahut tizden peste doğru giderken üç tam perdede asma kalış yaparak kendi yeri olan Rasta gelir. Orada dolaştıktan sonra tam perdelerde gezinerek Rast perdesinden tiz hüseyiniye kadar çıkar ve tekrardan geriye doğru dönerek yegâh perdesine kadar düşebilir. Ardından tekrar dönerek kendi yeri olan Rast perdesine gelerek karar kılar (Tura, 2001). Kantemiroğlu bu tarifiye göre Rast makamının ses alanını genişletmiş ve yegâh perdesinden tiz hüseyiniye kadar yeni bir dizi oluşturmuştur.

Tanbûrî Küçük Artin, Rast makamının seyrini şu şekilde göstermektedir; neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, dügâh perdesi, rast perdesi, dügâh perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, dügâh perdesi, rast perdesi, segâh perdesi, dügâh perdesi, rast perdesi (Judetz, 2002).



Şekil 48. Tanbûrî Küçük Artin’e Göre Rast Makamı Seyri

Abdûlbâki Nâsır Dede’ye göre Rast makamı;

“Rast perdesinden başlayıp dügâh, segâh ve çargâh perdesine çıkıp aşağı döner; segâh ve dügâh ile rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâhtan yukarı nevâ, hüseyini, acem ve gerdâniye perdesine kadar, rast perdesinden aşağı ırâk, aşîrân ve yegâh perdesine dek gezinebilir. Sonrakilerin, sonrakilerin eskilerinin ve eskilerin bu makama bakışlarında görüş ayrılıkları vardır. Eskilere göre, (Rast’dan) Gerdâniyeye dek bir daire varsayılmıştır. Sonrakiler ve sonrakilerin eskileri ise böyle düşünmüşlerdir” (Tura, 2006, 36).

İsmâil Hakkı Bey’e göre; “Bu makam dört şubeden biri olan Arap Çargâhının şeddinden alınmıştır” (Kaygusuz, 2006, 37).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre;

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

Hüseyin Sadeddin Arel’e göre Rast makamı bir Rast beşlisinin tiz kısmına bir Rast dörtlüsünün ilavesiyle oluşmaktadır. Beşinci derecedeki Neva perdesi güçlü görevini taşır. Makamın kendi yeri Rast perdesidir (Akdoğan, 1993).



Şekil 49. Hüseyin Sadeddin Arel’e Göre Rast Makamı Dizisi

3.4.1.17. Sabâ Makamı

Abdûlbâki Nâsır Dede’ye göre Sabâ makamı; çargâh perdesinden seyre başlayarak onun üzerinde bulunan sabâ perdesine gidip tekrar oradan çargâh perdesine, segâh perdesine ve oradan da düğâh perdesine gelerek karar kılar. Fakat sabâ perdesinden yukarıda bulunan hüseyini perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesi ve muhayyer perdesine kadar ve düğâh perdesinden aşağıda da rast perdesine kadar dolaşabilir. Bu makamın ismi konusunda fikir ayrılıkları bulunmaktadır. Makam esasen eskilerin ve sonrakilerin eskilerinin Kûçek ve Zirefkend diye adlandırdıkları makamdır (Tura, 2006).

Kantemiroğlu’na göre Sabâ makamı şu şekildedir; sabâ perdesi, çargâh ile neva arasında bulunan yarım perdelerdendir. Sabâ makamının seyrine düğâh perdesinden başlanır. Makam segâh ve çargâh perdesine doğru gidip, çargâhta yarım kalış yapar, ardından sabâ perdesini gösterir. Oradan aşağı doğru gelerek de üç perde de asma kalış yapar ve düğâha gelerek tam karar yapar (Tura, 2001).

Hızır Ağa’ya göre Sabâ makamı şöyledir; seyre düğâh perdesinden başlayarak segâh perdesi, çargâh perdesi, nim sabâ perdesi ve hüseyini perdesini gösterip tekrar hüseyiniden dönerek neva, nim sabâ, çargâh ve segâh perdelerinin ardından düğâh perdesine gelerek karar yapar (Kutluğ, 2000).

Hâşim Bey’e göre Sabâ makamının seyri şu şekildedir; Seyre başlarken segâh perdesi, çargâh perdesi, uzzâl perdesi ile hüseyini perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesi, şehnâz perdesine dek gidip, sonrasında bu tavır ile tekrar sırasıyla çargâh perdesine kadar düşüp segâh ile dügâh perdesinde karar yapar (Tırışkan, 2000).

İsmâil Hakkı Bey’e göre Sabâ makamı; dügâh perdesinde karar veren bu makam on iki makamdan bir tanesi olan Kûçek makamından alınmıştır. Seyri ise Türk Çargâhı denilen günümüzde eski Çargâh olarak bilinen ve çargâh perdesi üzerinde karar yapan Sabâ makamının seyri ile dügâh perdesinde karar kılar (Kaygusuz, 2006).

Kâzım Uz (1964: 60) Sabâ makamını şu şekilde tarif etmiştir; Öncelikle dügâh perdesinden başlayıp, segâh ve çargâh perdesi ile sabâ perdesini gösterip hüseyini perdesi ile geriye dönüp nevasız sabâ, çargâh, segâh perdesi ile dügâha gelerek karar yapar. Sabâ makamının hüseyini perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesi, muhayyer perdesi ve daha çok kullanılmak üzere şehnâz perdeleri ile rast perdesine dek seyri uygundur.

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

Rauf Yektâ, Sabâ makamının dizisini şu şekilde göstermektedir (Nasuhioğlu, 1986, 70).



Şekil 50. Rauf Yektâ Bey’e Göre Sabâ Makamı Dizisi

Suphi Ezgi’ye (1933:136) göre Sabâ makamının dizisi iki çeşittir: Birinci dizi, pest kısımda bir Sabâ eksik dörtlüsüne, tiz kısımda adsız artık bir beşlinin birbirine katılmasından, ikinci dizi ise pest kısımda bir Sabâ eksik dörtlüsüne, tiz kısımda adsız tam bir beşlinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 51. Suphi Ezgi'ye Göre Sabâ Makamı Dizileri

Ekrem Karadeniz'e (1983, 108) göre Sabâ makamı genel olarak çargâh perdesinden seyre başlar. Sabâ perdesini alarak çargâh perdesinde vurgulu kalışlar yapar. Dizideki perdelerle tize doğru dolaştıktan sonra aynı perdelerle peste doğru düşüp dügâhta karar kılar. Tiz kısımda Çargâh makamı gibi dik şehnâz perdesinin gösterilebilmesiyle birlikte Çargâh makamına özel olan bu çeşni Sabâ makamının seyrinin esas kaidelerinden değildir. Makamın özel çeşnisi sabâ perdesiyle çargâhta vurgulu kalışlar yaparak oluşturulur.

3.4.1.18. Segâh Makamı

Kantemiroğlu'na göre Segâh makamı;

Hükm-i Segâh: Kendü perdesinden tamam perdeler ile tiz hüseyini perdesine dek çıkmak ve yegâh perdesine dek inmek hükmî vardır. Bu makamın iki karargâhı vardır: biri kendü perdesi ve kendü perdesinde karar kıldığı zamanda sâfî ve mücerred (yalnız) Segâh makamı icra olunur. İkinci karargâhı dügah perdesidir ve öyle karar kıldığı zamanda terkîbât-ı müsta'melden (kullanılan terkîblerden) Mâye didikleri terkîb icrâ olunur (Tura, 2006, 58).

Tanbûrî Artin Segâh makamının seyrindeki perdeleri şu şekilde ifade etmektedir; segâh perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, dügah perdesi, rast perdesi, dügah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, dügah perdesi, segâh perdesi (Judetz, 2002).



Şekil 52. Tanbûrî Artin'e Göre Segâh Makamı Seyri

Abdûlbâki Nâsır Dede Segâh makamını şöyle anlatmıştır;

Arel'e göre Segâh makamı seyri şöyledir; makamın seyrine durak perdesi veya güçlü perdesinden başlanır. Dizinin seslerinde gezdikten sonra karar perdesi olan segâh perdesinde karar kılar (Akdoğu, 1993).

Ekrem Karadeniz'e (1983: 111) göre Segâh makamı; bu makam çoğunlukla segâh perdesi veya dizinin başka bir perdesi ile seyre başlayabilir. Ardından çargâh perdesi, neva perdesi, hisârek perdesi, eviç perdesi, gerdâniye perdesi, muhayyer perdesi, tiz segâh perdesine kadar gider. Bu perdelerden tekrar geri dönerken eviç perdesinin yerine acem perdesini alarak segâh perdesine varır. Segâh perdesinde sıkça kalış yapar. Nim kürdi perdesi ve rast perdesini de belirterek segâh perdesine gelip karar kılar.

3.4.1.19. Sultan-ı Yegâh Makamı

Hüseyin Sadeddin Arel'e göre Sultan-ı Yegâh makamı genel olarak inici, kimi zaman da çıkıcı bir seyir özelliği taşımaktadır. Donanımında si için küçük mücennep bemolü alırken, do için de bakiye diyezi alır (Akdoğu, 1993).



Şekil 54. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Sultan-ı Yegâh Makamı Dizisi

Suphi Ezgi'ye (1933: 267) göre Sultan-ı Yegâh makamı Bûselik makam dizisinin yegâh perdesi üzerindeki şeddidir. Dizinin perde isimleri pestten tize doğru: yegâh, hüseyinî aşiran, acemaşîrân, rast, düğâh, kürdi, nim hicâz veya çargâh, nevadır.



Şekil 55. Suphi Ezgi'ye Göre Sultan-ı Yegâh Makamı Dizisi

Seyir karakteri inicidir. Güçlü perdesi beşinci derecedir. İlk başta Sultan-ı Yegâh dizisinin tiz kısmındaki inici dizinin buselik beşlisi ile, sultan-ı yegâh dizisinin tiz kısmındaki hicâz dörtlüsünde karışık bir biçimde dolaşıp önce tiz durakta daha sonra güçlü perdesinde yarım kalış yapar. Ardından pest kısımdaki beşlide de dolaşarak durakta karar kılar.

Rauf Yekta'ya göre Sultan-ı Yegâh dizisi aşağıdaki gibi verilmiştir (Nasuhioğlu, 1986, 81).



Şekil 56. Rauf Yekta'ya Göre Sultan-ı Yegâh Dizisi

Ekrem Karadeniz'e (1983: 77) göre Sultan-ı Yegâh makamı şu şekildedir; makamın seyrine genel olarak neva perdesinden başlanılıp, muhayyer perdesine dek çıkılıp, aynı biçimde nevaya düşer ve burada yarım kalış yaptıktan sonra nim hicâz ve nim kürdi perdeleri ile dügâh perdesine dek düşerek burada da asma kalış yapar. Ardından neva, çargâh, nim kürdi, perdeleri ile karara doğru gelir ve karar esnasında pest nim hicâz perdesini de alır. Makamın dizisi, ilk başta neva perdesi üzerinde sonrasında nim hicâz ve nim kürdi perdeleri ile dügâh perdesine düşüp biraz kalış yaptıktan sonra karara doğru inerken nim hicâz yerine çargâh perdesini kullanıp karar sırasında pest nim hicaz perdesi de gösterilerek oluşur.

3.4.1.20. Suzinâk Makamı

Abdûlbâki Nâsır Dede Dede'ye göre Suzinâk makamı şu şekildedir; makam seyrine Hüzâm makamının seyri ile başlar ve segâh perdesine gelir. Segâh perdesine geldiğinde çargâh perdesine doğru çıkarak aşağı doğru bir Hicaz makamı yönelimi ile rast perdesinde karar yapar. Bahsettiğimiz bu bileşik yapıdaki diziye Türk müziği nazariyat kaynaklarında ve edvârlarda hiç denk gelinmemiş ve eserlerde hiç duyulmamıştır. Bu diziye yeni bir buluş denilmesi olasıdır (Tura, 2006).

Hâşim Bey'e göre Suzinâk makamı şöyledir; öncelikle çargâh perdesi, neva perdesi, şûri perdesi, evç perdesi, gerdâniye perdesi ve muhayyer perdesi ile seyre giriş yapılmaktadır. Ardından sünbûle perdesini gösterdikten sonra şûri perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi ve dügâh perdesini gösterir. Karara giderken ise zengûle perdesini almadan rast perdesinde karar yapar (Tırışkan, 2000).

Suphi Ezgi'ye (1933: 121) göre Suzinâk makamı şöyle tanımlanmaktadır; Makamın dizisi rast perdesindeki Rast beşlisine neva perdesi üzerinde bir Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir. Makamın güçlüsü neva perdesidir. Seyrine genellikle neva perdesinden başlar ve diziyi meydana getiren dörtlü ve beşlilerde gezindikten sonra güçlü perdesinde yarım kalış yapar. Dizinin bulunan seslerde tekrar gezindikten sonra durak perdesine gelerek karar yapar.



Şekil 57. Suphi Ezgi’ye Göre Suzinâk Makamı Dizisi

Tanbûrî Cemil Bey’e göre Suzinâk makamı şöyledir; makamın karar perdesi rasttır. Öncelikle makamın seyrine zemin kısmında çargâh perdesi ile başlanılır ve çargâh-tiz çargâh perdeleri arasında gezinilir. Meyan kısmında bazen sünbûle perdesi ile hisârek perdelerini yahut mi bemol ve fa diyez perdelerini alarak neva ve tiz neva perdeleri arasında dolaşılır. Karara varıldığında ise gerdâniye perdesi ile rast perdesi arasındaki seslerde gezinilir (Cevher, 1993).

Hüseyin Sadeddin Arel de Suphi Ezgi’nin tarifine benzer bir tanım kullanmıştır; Diziyi Rast beşlisine Hicaz dörtlüsünün eklenmesi meydana getirmektedir. Dörtlü ile beşlinin birleşme noktası güçlü perdesidir. Karar perdesi rast sesidir (Akdoğu, 1993).



Şekil 58. Hüseyin Sadeddin Arel’e Göre Suzinâk Makamı Dizisi

İsmâil Hakkı Bey’e göre karar perdesi rast olan bu makam; “Dört şûbeden biri olan Segâh kolundan Hüzââm makamını icrâ edip segâh perdesine geldikten sonra segâh perdesini hicâz perdesi ittihaz edip rast perdesi üzerinde Hümâyûn-Zirgüle makâmının seyri ile rast perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, 48).

3.4.1.21. Şevkefza Makamı

Hâşim Bey’e göre Şevkefza makamı şu şekilde anlatılmıştır;

İbtidâ 'arazbâr çeşnisi gibi ağâze ederek nevâ'ya kadar inüb ba'dehu neva'dan 'acem yolundan 'asiran karar eder. Bu, 'âdi yol olup bir kavî daha; ibtidâ gerdâniye muhayyer, sünbûle, tîz çargâh basarak dönüp bu üslûb zere cüz'i sabâ gibi 'uzzâl perdesiyle çargâh'a inüb, ba'dehu çargâh'dan nevâ, hüseyni, 'acem, basarak tekrar perde perde yegâha kadar inüb, yegâhdan 'aşiran ile rast zirgüle okşayarak 'aşîranda karar eder. Bu makâm, alafranga'da isti'mâli yoktur (Tırışkan, 2000, 36).

Suphi Ezgi'ye (1933: 186) göre Şevkefza makamı şöyledir; çargâh perdesi üzerinde tize doğru giden bir zirgüleli hicâz dizisi ile çargahın şeddi olan yerinde acemaşîrân dizisinin ve bir de acemaşîrânda tize doğru eklenmiş bir nikriz beşlisinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 59. Suphi Ezgi'ye Göre Şevkefza Makamı Dizisi

Makamın birinci derece güçlüsü gerdâniye perdesi, ikinci derece güçlüsü çargâh perdesidir. Karar sesi acemaşîrân perdesidir. Makam birinci derece yahut ikinci derece güçlüden seyre başlar. Zirgüleli Hicâz dizisinde dolaşır, ilk başta birinci derece daha sonra ikinci derece güçlü perdesinde ve ara sıra da acemaşîrân dizisinin tiz durağı olan acem perdesinde yarım kalış yapar. Ortak ezgilerin uygun olan noktalarından faydalanarak acemaşîrân dizisine geçiş yapar ve onun pest beşlisinde dolaşır. Sonunda da nikriz beşlisi ile karara gelir. Donanımında küçük mücennep bemollü si (kürdi), bakiye bemollü re (hicâz) işaretlerini alır. Bakiye bemollü la (şehnâz) eser içerisinde gerekli yerlerde gösterilir.

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Şevkefza makamı şu şekildedir; Makamın karar sesi acemaşîrân perdesidir. Dördüncü derecede si bemol ve altıncı derecede re bemol nim sesleri bulunsa da donanımına yalnızca re bemol yazılır. Si bemol ise makam Segâh ve Zengüle ile karar etmesi durumunda eser içerisinde gösterilir. Makamın zemini; Acem, Gerdâniye seslerinden başlayarak, Şehnâz nim sesi bulunduğu hâlde Tiz Çargâh- Kürdî arasındaki seslerde, meyanî; Sabâ gibi Muhayyer ve Dügâh ya da Ferahfezâ da olduğu gibi Neva ve Tiz Nevâ oktavlarında, kararı dahi Acem-Yegâh arasındaki seslerde icra edilir. Karara yakın nağmelerde, Dügâh yerine la bemol perdesi kullanılır (Cevher,1993).

Arel'e göre Şevkefza makamı şu şekildedir; Çargâh perdesindeki Zirgüleli Hicâz makamının, Acem Aşîran perdesindeki Çargâh makamının (Acem Aşîran Makamı) ve acem aşîran perdesindeki Nikriz beşlisinin birbirine ilavesinden meydana gelmiştir. Kimi zaman acem aşîran perdesindeki Nikriz beşlisinin kullanılmadığı da görülebilir (Akdoğan, 1993).

Karadeniz’e (1983: 124) göre Şevkefza makamı şu şekildedir; Makam Çargâh ve Acem Aşîrân makamlarının birbirine eklenmesinden oluşmuştur. Seyre acem ve gerdâniye perdelerden başlanılıp, Dik Şehnâz, Tiz Segâh ve gerektiğinde Tiz Çargâh perdesine kadar çıktıktan sonra aynı biçimde Çargâh makamı çeşnisi ile dünya kadar düşer. Ardından Acem Aşîrân makamına geçiş yaparak Acem Aşîrân perdesinde karar yapar.

3.4.1.22. Tahir Bûselik Makamı

Tahir bûselik makamı seyrinde, Tahir makamı seyrinin önemli bir yer tuttuğu göz önüne alınarak, ilk başta Tahir makamı ile ilgili nazarî anlatımlara yer verilmesinin uygun olacağı düşünülmüştür.

Kantemiroğlu Tahir makamını şu şekilde anlatmaktadır; makamın seyrine muhayyer perdesi ile başlanır. Muhayyer makamının seyrinin ardından Bayati makamıyla neva perdesine kadar gelir. Burada bir yarım kalış yaptıktan sonra Bayati makamının niteliklerini tamamen belli eder. Ardından neva perdesi, çargâh perdesi ve segâh perdesini alarak düğâh perdesine gelip tam kalış yapar (Tura, 2001).

İsmâil Hakkı Bey’e göre şu şekildedir; “Düğâh perdesinde karar eden bu makam evvelâ Muhayyer makamının seyri esnasında neva perdesi üzerinde Rast makamının karar seyrini icra edip bâ’de kendi perdesinde Bayâtî makamının seyri ile düğâh perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006, 83).

Suphi Zühtü Ezgi’ye göre;

Tahir makamı, Nevâ makamından başka bir şey değildir; ekseriya tiz duraktan başlar, nevâ dizisinin tiz tarafındaki nazirî dizinin Uşşâk dörtlüsünde ve onu müteakip Nevâ dizisinin Rast beşlisinde gezinmek sureti ile ya tiz durakta ve yâhut güçlüde veya altıncı seste muvakkat bir karar yaptıktan sonra Uşşâk dörtlüsü ile karargâhta durur (Ezgi, 1933, 5).

Tanbûrî Cemil Bey’e göre Tahir makamı şu şekildedir; Makam, seyri ve karar perdesi açısından Muhayyer makamına benzemektedir. Tahir makamı Muhayyer makamından değişik olarak neva perdesi üzerinde yaptığı rast kalış ile ayrılmaktadır (Cevher, 1993).

Ekrem Karadeniz’e göre Tahir makamı şöyle ifade edilmiştir;

Gerdâniye ve muhayyer perdelerinden terennüme başlayıp tiz segâh ve tiz çargâh, bazen de tiz nevâ perdesine kadar seyrederek aynı şekilde muhayyer perdesine iner ve burada duruşlar yapar. Bundan sonra gerdâniye, evç ve hüseyini perdeleriyle nevâ perdesine iner ve burada çargâh ve nevâ perdeleri üzerinde de duruşlar yaptıktan sonra hüseyini, acem, nevâ, çargâh, uşşâk perdeleriyle düğâh perdesine inerek karar verir. Makâmın hususî çeşnisi çargâh ve nevâ perdelerini ısrarlı şekilde kullanıp muhayyer perdesi üzerinde duruşlar yapmak, inişte evç yerine acem, segâh yerine uşşâk perdesi kullanmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz,1983, 96).

Arel, Tahir makamını şöyle anlatmaktadır; Neva makamının inici şekli olan Tahir makamın seyrine tiz durak etrafından başlanır. Buradaki seslerde gezindikten sonra güçlü perdesinde bir yarım kalış yapar. Ardından Neva makamı seyrinde olduğu gibi düğah perdesinde karar yapar. Bu şekilde tanımlanan makam “Tahir” yahut “Baba Tahir” adıyla ifade edilmektedir (Akdoğan, 1993).

Arel, Tahir Bûselik makamından da Tahir makamının sonuna Bûselik makamının eklenmesiyle mürekkepleşmiş bir makam olarak bahsetmektedir (Akdoğan, 1993).

Hâşim Bey’e göre Tahir Bûselik makamı şu şekildedir; “Yine bâlâda zakrolunduğu veçhile tâhir makamını bi’l-icrâ buselik icrâ ederek düğâhta karar eder” (Tırışkan, 2000, 32).

Suphi Ezgi’ye (1933: 208) göre Tahir Bûselik makamı Tahir dizisine bir bûselik beşlisinin yahut tam dizisinin eklenmesinden oluşmuştur.



Şekil 60. Suphi Ezgi’ye Göre Tahir Bûselik Makamı Dizisi

Güçlü sesi neva perdesidir. Karar sesi düğâhtır. Makam öncelikle Tahir makamını yapıp güçlü perdesinde yarım kalış yapar. Bûselik beşlisi veya tam dizisiyle karar yapar. Donanımında Neva dizisinin işaretleri yazılır. Bûselik dizisinin ikinci sesi olan si naturel (bûselik) ve yedinci sesi olan sol bakiye diyezi (şehnaz) işaretleri gerekirse eser içerisinde gösterilir.

Karadeniz’e (1983:151) göre Tâhir Bûselik makamı Tâhir ve Bûselik makamlarının birbirine eklenmesinden oluşmuştur. İlk başta Tâhir makamını seyrini icra edip ardından neva perdesinde yarım kalış yaptıktan sonra uygun ezgilerle Bûselik makamına geçilir. Bu makamda da kısaca dolaştıktan sonra esas olarak zengûle perdesi ile düğâha gelerek karar yapılır.

3.4.1.23. Uşşâk Makamı

Abdulbâki Nâsır Dede’ye göre Uşşâk makamı şu şekildedir; Makam seyrine neva sesinden başlayıp Çargâh, Segâh ve Dügâh perdesine kadar düşer ve orada karar eder. Fakat neva perdesinden yukarıda Hüseyinî perdesi, Acem perdesi, Gerdâniye perdesi ve Muhayyer perdesine kadar çıkabilir. Bu makam esasen eskilerin Nevâ dediği makam ve çok eskilerin de Nevrûz dediği âvâzedir (Tura, 2006).

Hâşim Bey’e Göre Uşşâk makamı şu şekildedir;

İbtidâ rast, düğâh, segâh, çârgâh, nevâ, hüseyinî perdeleriyle ağâze ederek rasta kadar inip, ba'dehu gerdâniye, 'acem, hüseyinî, nevâ, çârgâh, segâh, düğâh, rast açarak düğâhta karar eder. Ancak, bu makâmın nevâdan yukarısı beyâtî ve aşağısı uzzâl perdesiyle ağâze olunur ise de düğâh makâmına müşâbeheti cihetiyle, fakir bu makâma ne beyâtî ve ne düğâh diyebiliyorum. Müşterek olduğu cihetle düğâh makâmına ziyâde meyyâl olduğu cihetiyle düğâh dahi itlâk olunabilir. Ve bu makâma alafranga'da her ne kadar lâ kalırsa da yine sol tonaya müşâbeheti olduğundan sol ton ta'bir olunur (Tırışkan, 2000, 25).

Kantemiroğlu da Dügâh makamı diyerek Uşşâk makamının niteliklerinden şu şekilde bahsetmektedir;

Mûsikî ile uğraşanlar, bugüne değin Dügâh makamını hangi fasla koyacaklarını münakaşa edip dururlar ve makamın ne olduğunu da açıklayıp göstermezler. Bazısı, Dügâh makamı yoktur der, bazısı da maddesiz bir şubedir, çok dar olduğundan, bu perde ve makamda bestelenmiş bir şey yoktur, buyurur. Bunun gibi, gereksiz ve akil almaz pek çok söz söylerler. Onun için, biz, bu tür kimselerin dolambaçlı, karma karışık sözlerine çok şaşar, bu büyük ve kıymetli makamın özünü ve tarifini bilmeyenlere hayret ederiz. Çünkü çocukların bile bildiği anayol gibidir, kılavuz istemez... Yukarıda söylenen şekilde, sekiz perdelik daire ve kutup olarak düğâh perdesi alınıp seslendirildiği ve gerek kalından inceye ve gerek inceden kalına doğru hareket ettikten sonra belirttiğimiz kutba doğru

gelinip karar verildiği takdirde, Uşşâk makamının meydana geleceği ve icra edilmiş olacağı gün gibi açıktır. Öyle ki, başka bir makamdan şüphelenmek için en ufak bir ihtimal yoktur.

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Uşşâk makamı şöyle ifade edilmiştir;

Uşşâk, Beyâtî, Hüseyinî makamları Dügâh karargâhındadırlar. Esvat-ı tabiyyeden müteşekkil olduklarından, sernâmeleri tağyîr işâretini muhtevî değildir. Ancak bu makâmların menşei olan fihrist-ül elhânin ikinci fâsilasındaki Segâh perdesi, Segâh tabii olmayıp, bununla Kürdi perdesi arasındaki vâka ve birincisine karîb olan, nîm Segâh komasındadır ki, notada Segâh tabîi gibi yazılabilir. Uşşâk makamının zemîni; medhalde Râst, Dügâh perdeleriyle Gerdâniye, Râst veyâhud Gerdâniye Yegâh fâsilasında miyânî; Evc perdesi ile Nevâ Tiz Nevâ oktavında karanî dahî; Muhayyer ile Râst perdeleri arasındadır (Cevher, 1993, 47).

Suphi Ezgi'ye (1933: 211) göre Uşşâk makamı şu şekilde ifade edilmiştir; Makam dizisi pest kısımda bir Uşşâk dörtlüsüne tiz kısımda bir bûselik beşlisinin eklenmesinden oluşmuştur. Karar sesinin altında bulunan yeden perdesi rast (sol) ile güçlü bir kalış hissiyatı verilir. Güçlü perdesi dördüncü derece olan Neva perdesidir.



Şekil 61. Suphi Ezgi'ye Göre Uşşâk Makamı Dizisi

Arel'e göre Uşşâk makamının seyir karakteri çıkıcıdır. Karar sesi dügâh perdesi olan makam, bir Uşşâk dörtlüsünün tiz kısmına bir bûselik beşlisinin ilave edilmesinden oluşmuştur. Dörtlü ve beşlinin birleştiği noktadaki ses makamın güçlüsüdür. Makam donanımına si için bir koma bemolü alır (Akdoğu. 1993).



Şekil 62. Hüseyin Sadeddin Arel'e Göre Uşşâk Makamının Dizisi

Karadeniz'e göre Uşşâk makamı (1983:93) genel olarak Rast ve Dügâh perdesinden seyre başlayıp, dizideki seslerde dolaşarak neva perdesinde kısa kalışlar yapar ve inerken eviç yerine acem, segâh yerine de uşşâk perdesini alarak dügâhta karar yapar. Makamın

çeşnisi düğâh perdesinde yapılan belirli kalışlarla ve inişte Uşşâk perdesini kullanma suretiyle oluşturulur.

3.5. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Sönmez (2001), yüksek lisans tezinde "Prof. Dr. Alâeddin Yavaşca'nın Çeşitli Formlardaki Eserlerinden Birer Örneğin Müzikal Analizi" başlı altında Alâeddin Yavaşca'nın on bir eserinin müzikal tahlilini yapmıştır. Değişik formlardaki bu on bir eser, ölçü ölçü analiz edilmiş ve bestekârın kompozisyon anlayışı yorumlanmaya çalışılmıştır.

Atalay (1997), "Prof.Dr. Alâeddin Yavaşca ve Türk Müziğindeki Yeri" başlıklı yüksek lisans tezinde Alâeddin Yavaşca'nın hayatını, eserlerini ve müzikal kimliğini araştırmıştır.

Özçelik (2022), "Yürüksemâî formunda icrâ ettiği eserler örnekleminde Alâeddin Yavaşca'nın tavır analizi" başlıklı yüksek lisans tezinde öncelikle Klâsik Türk Mûsikîsini anlatmış olup, ardından Yürüksemaî formu ve Alâeddin Yavaşca'nın mûsikî hayatı, dâhil olduğu meşk zincirinden bahsetmiştir. Ses kaydında icrâcının eserleri seslendirirken nasıl bir tavırla icrâ ettiğini ortaya çıkarmak amacıyla nitel araştırma ile tarama modeli kullanılmıştır. Elde edilen bulgulardan yola çıkılarak, eserlerde güfte unsurunu göz önüne alarak icrâ ettiği, süsleme tekniği olarak en çok; değerini kendisinin ardından gelen notadan alan çarpma Vibrato ve Glissando süsleme tekniğini ve en çok Piyano ifade ögesini kullandığı saptanmıştır. Alâeddin Yavaşca'nın icrâ ettiği eserlerde kelime bölmeyi esas aldığı, tartımsal çeşitleme ve müzikal ifade ögesine nazaran süsleme tekniklerini daha fazla kullandığı sonucuna varılmıştır.

Akgün (2011), "Alâeddin Yavaşca'ya Ait TRT Repertuarında Yer Alan Kürdîlihiczâkâr Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Analizi" başlığı altında Alâeddin Yavaşca'nın TRT repertuarında yer alan Kürdîlihiczâkâr makamındaki 35 adet eserin makamsal analizini yapmıştır. Araştırmada tarama yöntemini kullanmıştır.

Güleç (2015), "Medhâl Türünün İncelenmesi" konulu yüksek lisans tezinde Türk Mûsikîsi formlarından medhal formunu incelemiş ve tezde diğer enstrümantal formlara yer verip, aralarındaki benzerlik ve farklılıkları saptamış, bu türdeki diğer eserleri tür, usûl ve makam yönünden incelemiş ayrıyeten tablo ve grafiklerle kullanım biçimleri ve sıklıklarını saptamıştır. Ali Rifat Çağatay'ın hayatı ve tüm eserlerini incelemiştir. Yapılan

istatistiksel çalışma neticesinde Ali Rifat Çağatay ile medhal formunda eser besteleyen diğer bestecilerin eserleri arasından belirlenen eserleri analiz etmiş ve mukayese etmiştir.

Akgün (2021), doktora tezinde öncelikle Türk Müzik kültürünün XIII. Yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar olan gelişimi incelenmiştir. Ardından Türk makam müziğinde icra edilen sözlü formlardan söz edilerek, Hatip Zâkirî Hasan Efendi, Hafız Post, İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Muallim İsmâil Hakkı Bey'in hem makam hem de kullanılan formlara olan yaklaşımları tahlil edilmiştir.

Çiftçi (2014), doktora tezinin birinci kısmında araştırmanın problem ve alt problemleri sorularak, araştırmanın önemi ve ilgili çalışmalarla alakalı bilgi vermiştir. Araştırmacı tezinin ikinci kısmında Mehmet Zekâî Dede Efendi'in hayatı, mûsikî eğitimi, Dede Efendi ile tanışması, Mevleviliğe intisâbı ve hocalık niteliklerinden bahsetmiştir. Yani bölümde Mehmet Zekâî Dede Efendi'ye ait bestelerden söz edilirken, bestekârın eserlerinde işlediği makamların tarihsel süreç içerisindeki nazari tanımları alfabetik sıra ile açıklanmıştır. Araştırmanın üçüncü kısmında araştırmanın modeli, çalışma grubu, verilerin toplanması ve analizleri yer almıştır. Araştırmanın sonucunda, Mehmet Zekâî Dede Efendi'ye ait olan beste formundaki eserler makam yönünden kendi zamanı, kendisinden önceki zamanların nazari anlatımları ile karşılaştırılarak yeni makam düşüncelerini meydana getirecek nitelikte sonuçlara varılmıştır.

Akgün (2022), doktora tezinde Dellâlzâde İsmâil Efendi'nin Dârül-elhan Arşivinde bulunan eserleri üzerinde makam seyri analizleri yapmış, incelenen eserlere yönelik yeni makam seyri ifadeleri geliştirerek, bu ifadeler kapsamında makam seyir örnekleri elde edilmeye çalışmıştır. Eser analizler neticesinde ortaya çıkarılan bulgular kuramsal çerçeve düzeninde açıklanarak Dellâlzâde İsmâil Efendi'nin makam seyri düşüncesi ortaya çıkartılmıştır. Bununla birlikte Dellâlzâde İsmâil Efendi'nin gerek yaşamış olduğu döneme ait gerekse de kendinden önceki ve sonraki dönemlerin makam anlayışlarını içeren bilgilere ulaşılmıştır. Araştırmanın bu kısmında nitel araştırma yöntemlerinden olan tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgular neticesinde Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam düşüncesinin kendi dönem anlayışına uygun biçimde olduğu belirlenmiştir. Kendinden sonraki dönemin makam tanımlarına göre bir analiz yapıldığında; özellikle Arel-Ezgi nazariyatına göre kıyaslama

yapıldığında; eserlerdeki seyir özelliklerinin, verilen tanımlara göre açıklanmasında yetersiz kalındığı sonucu doğmaktadır.

Alanda yapılan ilgili araştırmalara bakıldığında, Alâeddin Yavaşca'ya ait medhal formundaki eserlerin makam tahliline yönelik bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir. Alâeddin Yavaşca'ya ait eserlerin tahlilini kapsayan bu çalışma alandaki eksikliği gidermesi niteliğinde de büyük önem taşımaktadır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Hafif Usulündeki Acem Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Çargâhta ve acemde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



(*) Esere çargâh ve acem perdeleri tutulup bu perdeler etrafında ilk gezinimler yapılarak ilk kalış çargâh ve acem perdelerinde olmak suretiyle giriş yapılmıştır. Acem

perdesindeki kalıŖta snble perdesi ve hatta tiz argh perdesine kadar ilerlemeler olmuŖ, snble perdesi ve Ŗehnaz perdesi ile acem perdesine vurgu yaparak acemde kalıŖlar tamamlanmıŖtır. (*) Muhayyer perdesi merkez alınarak snble perdesi vurgulanmıŖtır. Ardından tiz argh perdesine kadar ıkılmıŖ ve aŖağılara doğru önce acem perdesinde sonra argh perdesinde kalınmıŖ ve ardından da düğâh perdesinde UŖŖk'lı kalıŖ yapılmıŖtır. Burada YavaŖca özellikle gerdaniye perdesinden itibaren hisâr ve eviç perdelерinin kullanımı ile düğâh perdesine Araban'lı iniŖ yapmıŖtır. (*) Tekrar argh perdesi vurgulanarak bu perde civarında Saba eŖnisi gsterilmıŖ olup, özellikle argh ve acem perdeleri yine vurgulanmıŖ, neva, argh ve segâh perdeleri olmak üzere UŖŖk sesleri ile karar verilmiŖtir. Eser özellikle usûl geekisinin olduğu semâi bölümünden itibaren tekrar kendi Acem seyrinde devam etmiŖ olup acem, argh ve düğâh perdelерinin çok sık vurgulanması ile seyrini tamamlamıŖ, tekrar düğâh perdesinde UŖŖk sesleri ile karar etmiŖtir.

Alâeddin YavaŖca'nın Acem Eserine Göre Seyir rneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserine göre Acem makamı seyri şöyledir; Makamın karar perdesi düğâh perdesidir. Makamın seyrine acem perdesi civarından başlanılır. Bu perde etrafındaki dolaşımlar esnasında acem perdesine sık sık vurgu yapılır. Acem perdesine yapılan bu vurguların ardından çargâh perdesinde bir kalış yapılır. Ardından karar sesine kadar düşülerek bayati makamı seslerinde karar yapılır. Yukarıdan aşağıya doğru bir yönelimle hüseyini ve acem perdeleri yerine hisar ve eviç perdeleri alınarak Araban'lı bir şekilde karara varılır. Bu perdelerin makamın asli yapısında bulunmayıp perde geçkisinden ibaret olduğu anlaşılmalıdır. Makamı oluşturan çeşnilerde gezinildikten sonra düğâhta Uşşâk sesleri ile tam karar yapılır. Makam seyri tiz çargâha dek genişleme gösterebilir ve bu genişleme esnasında sünbüle perdesi kullanılmaktadır.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Acemaşîrân Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Çargâh ve acemde kalışlar. Acemaşîrân perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine acem perdesi civarındaki seslerden giriş yapılmış olup, ilk kalış acemaşîran perdesinde tamamlanmıştır. (*) Çargâh perdesinden başlanılıp hicâz ve segâh perdeleri kullanılarak düğâh perdesine Sabâ çeşnisi ile gelinmiş ve Sabâ seslerinde gezinilerek çargâh perdesi tutulmuştur. (*) Şehnâz perdesinin kullanımı ile birlikte tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve ardından şehnâz ve hicâz perdeleri ile hüseyîni perdesine gelinmiştir. (*) Acem perdesinden kürdi perdesine gelinerek burada kalış gösterilmiştir. (*) Bu kalışların ardından acemaşîrân perdesine kadar gelinerek Şevkefza makamına geçki yapılmıştır. (*) Acem perdesi tutularak Acemaşîrân makamı seyrine tekrar giriş yapılmış ve tiz çargâh perdesine kadar sünbûle perdesi kullanılarak çıkılmış ve tiz çargâh perdesinden de acem perdesine kadar gelinerek bu perde vurgulanmıştır. (*) Neva ve hüseyînaşîrân arasındaki seslerde gezinilmiş olup, eserin son kısmında hüseyînaşîran perdesinden muhayyer perdesine atlanılmış ve aşağıya doğru gelinerek acemaşîrân perdesinde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Acemaşîrân Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserine göre Acemaşîrân makamı seyri şu şekildedir; makamın kararı acemaşîrân perdesidir. Makamın seyrine acem perdesinin çevresinden başlanmıştır. Acemaşîrân makamı seslerinde dolaşarak karar perdesine varılmıştır.

Ardından Sabâ makamı perdeleri kullanılarak, Acemaşîrân makamı için acem perdesinden sonra önemli ikinci perde olan çargâh perdesinde kalınmıştır. Segâh, hicaz, şehnâz ve tiz segâh sesleri kullanarak gezinimler yapılmıştır. Segâh yerine kürdi, dügâh yerine de zirgüle sesi alınıp, ardından kürdi perdesi yerine buselik perdesi alınarak acemaşîrân perdesinde kalış yapılmıştır. Bu kalış ile birlikte Şevkefza makamına makam geçkisi gösterilmiştir. Makamın karar seyrine girildiğinde tekrar acem, hüseyini, neva, çargâh ve kürdi perdeleri kullanılarak Acemaşîrân'ın kendi seyrinde dolaşarak karar verilmiştir. Makam seyrinde tizlerde tiz çargâh, pestlerde ise hüseyiniaşîrân perdesine kadar genişleme yapılmıştır.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Bayati Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Nevada kalışlar. Dügâhta karar.



(*) Eserin zeminine neva perdesi ile başlanılmış olup, dügâh perdesine inilmiştir. Bayati makamının seslerinde dolaşarak çargâh perdesine kadar gelinmiştir. Ardından muhayyer perdesine atlanılmış ve buradan neva perdesine kadar gelinerek ilk kalışını tamamlamıştır. Bu kalış sırasında eviç ve hisar perdeleri kullanılmıştır. (*) Neva perdesindeki kalıştan sonra acem perdesi ile devam edilerek tekrar tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterilmiş, tiz çargâh ve neva perdeleri arasında bir gezinim

sürdürülmüştür. Bu gezinim esnasında sünbüle⁷, eviç ve hisâr (bayati) perdeleri birlikte kullanılarak Araban sesleri ile neva perdesinde kalınmıştır. (*) Neva perdesindeki kalıktan sonra makamın seyrinde önemli bir yer tutan acem perdesi sıklıkla vurgulanmıştır. Acem perdesi ve düğâh perdesi arasında tam perdeler ile gezinimler sürdürülerek düğâh perdesinde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Bayati Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın Bayati eserine göre makam seyri şu biçimdedir; makamın karar sesi düğâh perdesidir. Makamın seyrine neva perdesi civarından başlanılmıştır. Neva perdesi ve acem perdesi arasında dolaştıktan sonra ilk kalış neva perdesinde yapılmıştır. Neva perdesi merkez alınarak yapılmış olan seyirden sonra muhayyer perdesine atlanılıp eviç ve hisar perdeleri kullanılarak neva perdesine Araban'lı bir şekilde gelinmiştir. Ardından tekrar acem perdesi gösterilerek perde perde düğâh perdesine kadar gelinmiş ve karar verilmiştir.

⁷ Nota üzerinde görülen dik sünbüle perdesinin notasyon yazımı bu şekildedir. Fakat uygulamada çıkarken bu perdenin daha dik, inerken de sünbüle şeklinde basılması öngörülmektedir.

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Muhammes Usûlünde Eviç Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Eviçte ve düğâhta kalışlar. Irak perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine neva perdesinden başlanılmış olup, eviç perdesinde Eviç makamı sesleri ile kalış sağlanmıştır. Bu gezinim esnasında nim hicâz perdesi sıklıkla kullanılmıştır. Ardından gerdâniye ve yegâh perdesi arasındaki seslerde gezinim yapılmış ve ırak perdesinde Irak'lı kalınmıştır. (*) Gerdaniye ve düğâh perdesi arasındaki seslerde dolaşmış ve acem perdesi kullanılarak düğâh perdesinde Uşşâk'lı kalış sağlanmıştır. (*) Düğâh perdesindeki vurgulardan sonra acem perdesinin kullanımı tercih edilerek Uşşâk seyri ile düğâh perdesine gelinmiştir. Yegâh perdesi ve tiz çargâh perdeleri arasında gezinim yapılarak eviç perdesinde Eviç'li kalış yapılmıştır. (*) Eviç perdesinden düğâh

perdesine gelinerek bu perde vurgulanmıştır. (*) Neva perdesinden tekrar seyre başlayıp, gezinim yaparak ırak perdesine gelinmiş ve ırak perdesinde yarım yedenli bir şekilde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Eviç Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın Eviç eserine göre makamın seyri şu biçimde ifade edilmiştir; makamın karar sesi ırak perdesidir. Makamın seyrine eviç perdesi civarından başlanılarak Eviç makamı seslerine vurgular yapılmıştır. Eviç perdesinden sonra gerdâniye ve ırak perdesi arasındaki seslerde gezinim yapılmış ve ırak perdesinde kalış gösterilmiştir. Bu kalışın ardından acem perdesi kullanılarak düğâh perdesinde Uşşâk'lı kalış yapılmıştır. Düğâh ve tiz çargâh perdeleri arasında dolaşım yapıp, nim hicâz ve eviç perdelerinin kullanılması ile eviç perdesinde Eviç'li kalış yapılmıştır. Muhayyer perdesinden itibaren ırak perdesine doğru perde perde gelinip yarım yedenli karar yapılmıştır. Makam seyri pest kısımlarda yegâh perdesine, tiz kısımlarda da tiz çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Hafif Usûlünde Ferahnâk Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva ve eviç perdesinde kalışlar. Irak perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine neva ve eviç perdeleri ile başlanılmış olup, tiz çargâh perdesine kadar çıkıldıktan sonra neva perdesinde Rast sesleri ile kalış yapılmıştır. Yine aynı seslerle muhayyer perdesine kadar çıkılmış, sonrasında da perde perde dolaşarak Rast sesleri ile yegâh perdesinde kalış sağlanmıştır. (*) Yegâh perdesinden neva perdesine bir atlayış yapıldıktan sonra önce düğâh perdesinde, sonra rast perdesinde kısa kalışlar yapılmıştır. Bu kalışlar yine Rast'lı kalışlardır. Rast perdesindeki kalışta çargâh perdesi kullanılmıştır. Rast perdesinden ırak perdesine gelinerek buradan perde perde eviç perdesine kadar çıkılmış ve eviç perdesi tutulmuştur. (*) Eviç perdesinden muhayyer perdesine bir atlayış yapıldıktan sonra önce düğâh perdesine gelinmiş olup, ardından yegâh perdesine Rast'lı gelinmiş ve yegâh perdesindeki Rast sesleri ile tamamlanıştan sonra ırak perdesinde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Ferahnâk Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserine göre Ferahnâk makamı seyri şöyledir; makamın kararı ırak perdesidir. Makamın seyrine eviç yahut neva perdesi ile başlanılmıştır. Neva perdesi ile tiz çargâh perdesi arasında dolaşım yapıldıktan sonra ilk kalışlar neva perdesinde Rast sesleri ile sağlanmıştı. Neva perdesine sık sık vurgu yapıldıktan sonra yegâh perdesinde Rast sesleri ile kalış gösterilmiştir. Bu kalışın ardından tiz neva perdesine kadar çıkılıp tekrar neva perdesine çargâh ve tiz çargâh perdeleri kullanılarak gelinmiştir. Neva perdesinden eviç perdesine eviç perdesinden de düğâh perdesine Rast'lı bir şekilde gelinmiştir. Muhayyer perdesinden yegâh perdesine kadar Rast'lı olarak inilip ırâk perdesinde karar verilmiştir. Makam tiz kısımda tiz neva perdesi, pest kısımda ise yegâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Gerdâniye Bûselik Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Gerdâniye, neva, tiz çargâh perdelerinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine tiz çargâh perdesine yapılan bir vurgu ile giriş yapılmış ve gerdâniye perdesine doğru gelinerek burada ilk kalış gösterilmiştir. (*) Gerdâniye perdesinden neva perdesine gelinmiş ve burada da Rast'lı bir kalış yapılmıştır. (*) Çargâh ve tiz eviç perdeleri arasında gezinim yapıp, tiz çargâh perdesinde kalış sağlanmıştır. (*) Tiz çargâh perdesinden dügâh perdesine kadar düşülmüş ve neva perdesine Rast sesleri ile gidilerek vurgulu bir kalış yapılmıştır. (*) Eviç perdesinden itibaren perde perde gelinerek çargâh perdesi gösterilmiş ve çargâhtan itibaren Bûselik sesleri ile devam edilip dügâh perdesinde Bûselik'li karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Gerdâniye Bûselik Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserine göre Gerdâniye Bûselik makamı şu şekildedir; makamın kararı düğâh perdesidir. Makamın seyrine gerdâniye perdesi civarından başlanılır. Tiz kısımda dolaşım yaptıktan sonra gerdâniye perdesine sık sık vurgu yapar ve neva perdesinde Rast'lı kalış yapılır. Tiz kısımlarda tiz eviç perdesine kadar dolaşım yaptıktan sonra tiz çargâh perdesinde kalış yapılır. Karara doğru gidilirken bûselik perdesi kullanılır ve düğâh perdesinde Bûselik'li karar verilir. Makam tiz kısımda tiz eviç perdesi, pest kısımda ise rast perdesine kadar genişleme gösterir.

4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Hicâz Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva perdesinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine Rast gösterilerek düğâh perdesi civarından başlanılmış, düğâh ve hüseyini perdesi arasında Hicâz sesleri ile gezinip ve en son yegâh perdesine kadar düşölüp düğâh perdesinde Hicâz sesleri ile ilk kalış tamamlanmıştır. (*) Neva perdesine atlanılıp Hicâz sesleri ile devam eden seyir gerdâniye perdesine kadar çıkmış, gerdâniye perdesinden de tekrar Hicâz sesleri ile neva perdesine gelinerek burada kalış gösterilmiştir. (*) Dik acem perdesinden muhayyer perdesine oradan da perde perde Hicâz sesleri ile gezinim yaparak rast perdesine kadar gelinip düğâh perdesinde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Hicâz Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserine göre Hicâz makamı şöyledir; makamın karar sesi düğâh perdesidir. Makamın seyrine düğâh perdesi civarından başlanılmıştır. Düğâh perdesine seyir esnasında sıkça vurgu yapılır. Düğâh merkezli bir seyirden sonra gerdâniye perdesine kadar çıkılır ve gezinim yapıp Hicâz sesleri ile neva perdesine gelinir. Seyir esnasında ırak ve dik acem perdeleri zaman zaman kullanılır. Karara doğru gidilirken düğâh perdesinde karar verilir. Makam pest kısımlarda yegâh perdesine kadar genişleme gösterir.

4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Hicazkâr Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Gerdâniye ve neva perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine eviç perdesi gösterilip gerdâniye perdesi tutularak başlanılmış ve gerdaniye perdesinin aşağısında Hicâz sesleri ile gezinim yapılmış ve tiz neva perdesine kadar çıkmış ve tekrardan gerdaniye perdesi vurgulanarak perde perde rast perdesine Hicâz'lı bir şekilde gelinerek ilk kalış tamamlamıştır. (*) Acem perdesinin kullanımı ile birlikte neva perdesinde Uşşâk sesleri kalış yapılmıştır. (*) Çargâh perdesine

geçilerek hisâr perdesinden aşağıda rast perdesine kadar kürdi perdesinin kullanımı ile gelinmiş ve acemaşîrân perdesine doğru inilmiş, oradan da rast perdesi tutularak Hicâz sesleri ile perde perde gerdâniye perdesine kadar çıkılarak burada kalış sağlanmıştır. (*) Gerdâniye perdesinden acem ve muhayyer perdeleri tutularak devam edilmiştir. Neva ve muhayyer perdesi arasında Uşşâk sesleri ile gezinilip neva perdesinde Uşşâk kalış gösterilmiştir. (*) Neva perdesinden devam edilerek hisâr ve acem perdelerinin kullanımı ile segâh perdesine gidilmiş ve segâh perdesinden aşağıda Hicâz sesleri ile rast perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Eviç perdesi ve muhayyer perdesi ile sürdürülen seyirde önce hisâr sonrasında da neva perdeleri vurgulanarak seyir sürdürülmüş, hicâz perdesi ile karara gelinmiş ve rast perdesinde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Hicazkâr Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserine göre Hicazkâr makamı şöyledir; makamın karar sesi rast perdesidir. Makamın seyrine gerdâniye perdesi civarından başlanılmıştır. Gerdâniye perdesi ile rast perdesi arasında bir gezinim yapıldıktan sonra rast perdesinde Hicâz'lı bir kalış yapılır. Bu gezinimin ardından tiz neva perdesine kadar çıkılıp aşağıya doğru bir yönelimle neva perdesine kadar gelinip burada bir kalış yapılır. Neva perdesinden acem perdesine kadar iniş yapılarak tekrar gerdâniye perdesine doğru çıkılarak gerdâniyede bir kalış yapılır ve bu dolaşım esnasında kürdi, acemaşîrân, hüseyini ve acem perdeleri

kullanılır. Sünbüle perdesinden dolaşım yapılarak neva perdesine gelinir. Bu gezinim esnasında muhayyer, acem ve dik hisar perdeleri kullanılır. Neva perdesinden itibaren gezinim yapılarak yegâh perdesine kadar gelinip Hicâz sesleri ile rastta karar verilir. Makam tiz kısımlarda tiz neva, pest kısımlarda ise yegâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Hüseyini Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Hüseyini perdesinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine rast perdesinden başlanılmış ve dügâh perdesi vurgulanmıştır. Ardından hüseyini perdesi tutulmuştur. Dügâh ve tiz çargâh perdeleri arasında Hüseyini

makamının sesleri ile dolaşım yapılmıştır. Bu esnada hüseyni perdesi vurgulanarak kalış sağlanmıştır. (*) Hüseyni perdesinden devam edilerek muhayyer perdesine kadar çıkılmış ve eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak neva perdesinde kalış gösterilmiştir. (*) Hüseyni perdesinden çargâh perdesine gelinerek çargâh perdesi tutulmuştur. (*) Çargâh perdesinden devam edilerek rast perdesine ardından da muhayyer perdesine kadar gelinmiş, muhayyer ve düğâh perdeleri arasında gezinilerek ve acem perdesi kullanılarak düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. Seyirde Vecd-i Hüseyni (Acem’li Hüseyni) gösterilerek tekrar düğâh perdesine gelinmiştir. (*) Hüseyni perdesi ısrarla vurgulanmış ve tiz çargâh perdesine kadar genişlenmiş, ardından hüseyni perdesine doğru gelinip bu perdede kalış sağlanmıştır. (*) Gerdâniye perdesinden muhayyer perdesine doğru gelinip muhayyer ve düğâh perdeleri arasında dolaşım yapılarak ve muhayyer-düğâh, düğâh-hüseyni perdeleri ile karakteristik atlayışlar yapılarak düğâh perdesinde Hüseyni’li karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Düyek Usûlünde Hüseyini Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

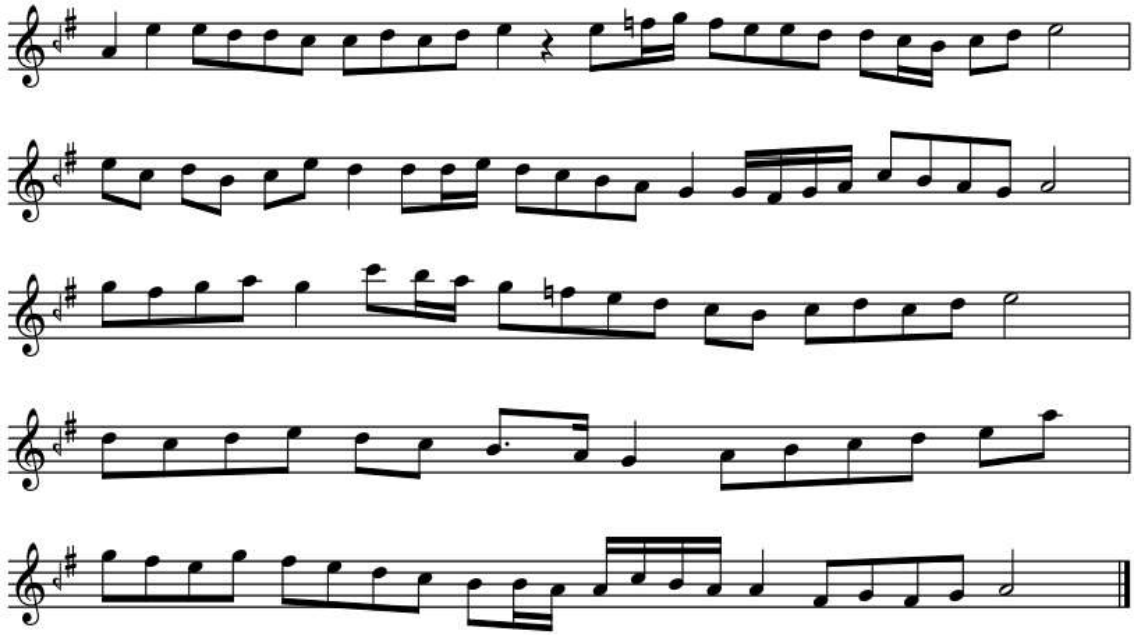
Zemin: Hüseyini perdesinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine hüseyini ve dügâh atlaması ile başlanmıştır. (*) Hüseyini perdesinden muhayyer perdesine kadar çıkılmış ve acem perdesinin kullanımı ile Vecd-i Hüseyini seyri sürdürülerek neva perdesinde kalınmıştır. (*) Neva perdesi ve ırak perdesi arasındaki seslerde perde perde dolaşılmış ardından hüseyini perdesi vurgulanarak dügâh perdesine gelinmiş ve kalış yapılmıştır. (*) Gerdaniye perdesi tutularak tiz çargâh perdesine kadar genişleme yapılmış, muhayyer perdesinden itibaren tekrar acem perdesi ile devam edilmiş, kısa bir Uzzal çeşnisi ile hüseyini perdesi vurgulanmıştır. Ardından

Dilkeşhâveran çeşnisi ile ırak perdesine gelinmiş ve kısa bir kalıştan sonra Sabâ makamı ile düğâh perdesine gelinmiştir. (*) Devamında Şîvenüma makam geçkisi gösterilerek yegâh perdesine gelinmiştir. (*) Çargâh ve hüseyni perdeleri vurgulanarak Hüseyni makamı seyrine geçiş yapılmış ve düğâh perdesinde Hüseyni sesleri ile karar yapılmıştır.

Alâeddin Yavaşca'nın Hüseyni Eserlerine Göre Seyir Örneği

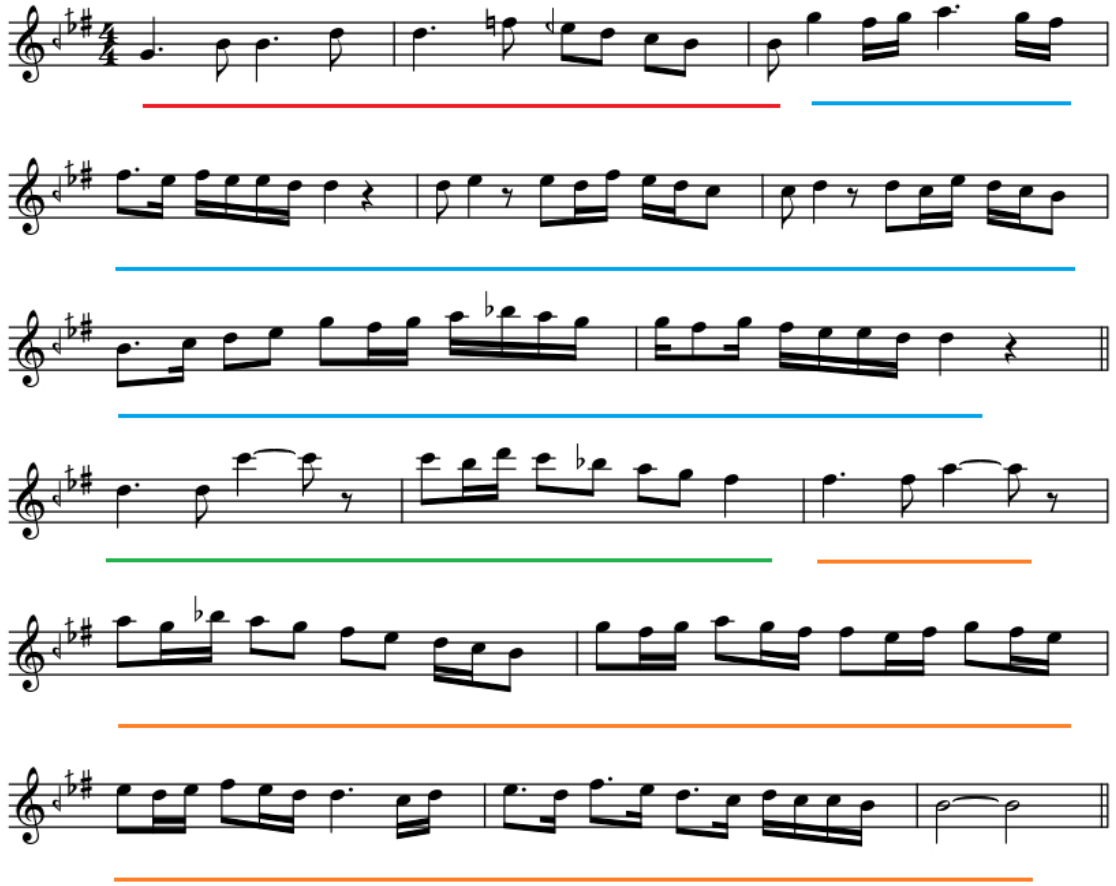


Alâeddin Yavaşca'nın eserlerine göre Hüseyni makamının seyri şöyledir; makamın seyrine hüseyni perdesi civarından başlanılmıştır. Gerdâniye perdesine kadar olan seslerde dolaşıldıktan sonra ilk kalış hüseyni perdesinde yapılır. Hüseyni perdesinden ırak perdesine kadar gelinip düğâh perdesine gidilerek düğâh perdesinde kalış yapılır. Makam seyri tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterdikten sonra acem perdesi kullanılarak hüseyni perdesinde kalış gösterilir. Hüseyni sesleri ile düğâh perdesine gelinerek burada karar verilir. Makam tizlerde tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterir.

4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Hûzzâm Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva perdesinde kalışlar. Segâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine rast perdesi gösterilip segâh perdesi tutularak başlanmış ve segâh perdesinden acem perdesine, acem perdesinden de segâh perdesine Segâh sesleri ile gelinmiştir. (*) Gerdâniye perdesi tutularak devam eden seyirde gerdâniye ve neva perdeleri arasındaki seslerde Hicâz sesleri ile gezinim yapılmış, neva perdesinde Hicâz'lı kalış yapılmıştır. Ardından neva perdesinden devam edilmiş ve sünbûle perdesine kadar çıkılıp tekrar neva perdesine gelinerek burada kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinden tiz neva perdesine kadar çıkılmış ve sünbûle perdesi ile eviç perdesine gelinip bu perde vurgulanmıştır. (*) Eviç perdesinden sünbûle perdesine kadar çıkılmış ve perde perde gezinim yapılarak segâh perdesine gelinip burada karar yapılmıştır.

Alâeddin Yavaşca'nın Düyek Usûlünde Hüzûm Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva perdesinde kalışlar. Segâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine neva perdesi gösterilip eviç perdesi tutularak başlanılmış, eviç ve rast perdeleri arasında Hicâz sesleri ile gezinim yapıp neva perdesine gelinerek bu perde vurgulanmıştır. (*) Neva perdesinden tiz neva perdesine kadar çıkılmış ve Hicâz çeşnisi ile neva perdesinde tekrar kalış yapılmıştır. (*) Eviç perdesinden itibaren aşağıya doğru bir hareketle Hüzûm sesleri ile segâh perdesine gelinerek Hüzûm'lı kalış yapılmıştır. (*) Rast ve neva perdeleri arasındaki seslerde gezinim yapıp neva

perdesinde kalış sağlanmıştır. (*) Acem perdesinden tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve sünbüle, acem ve dik hisar perdelerinin kullanımı ile neva perdesine gelinmiştir. (*) Gerdâniye perdesinden itibaren Hüzâam sesleri ile perde perde gezinilip neva perdesine vurgu yapılarak segâh perdesine gelinmiş ve segâh perdesinde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Hüzâam Eserlerine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserlerine göre Hüzâam makamının seyri şu şekildedir; makamın karar sesi segâh perdesidir. Makamın seyrine neva perdesi civarından başlanılır. İlk kalış Hicâz sesleri ile neva perdesine gelinerek yapılır. Neva perdesinden tiz neva perdesine sünbüle perdesi kullanılarak kadar genişleme yapılıp eviç perdesinde kalış yapılır. Eviç perdesinden itibaren dolaşım yapılarak neva perdesine sonrasında da segâh ve eviç perdelerine gelinerek kalışlar yapılır. En sonunda da Hüzâam sesleri ile segâh perdesine gelinerek karar verilir. Makam tizlerde tiz neva perdesine kadar genişleme gösterir.

4.11. On Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Karcıgar Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva ve çargâh perdelerinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.

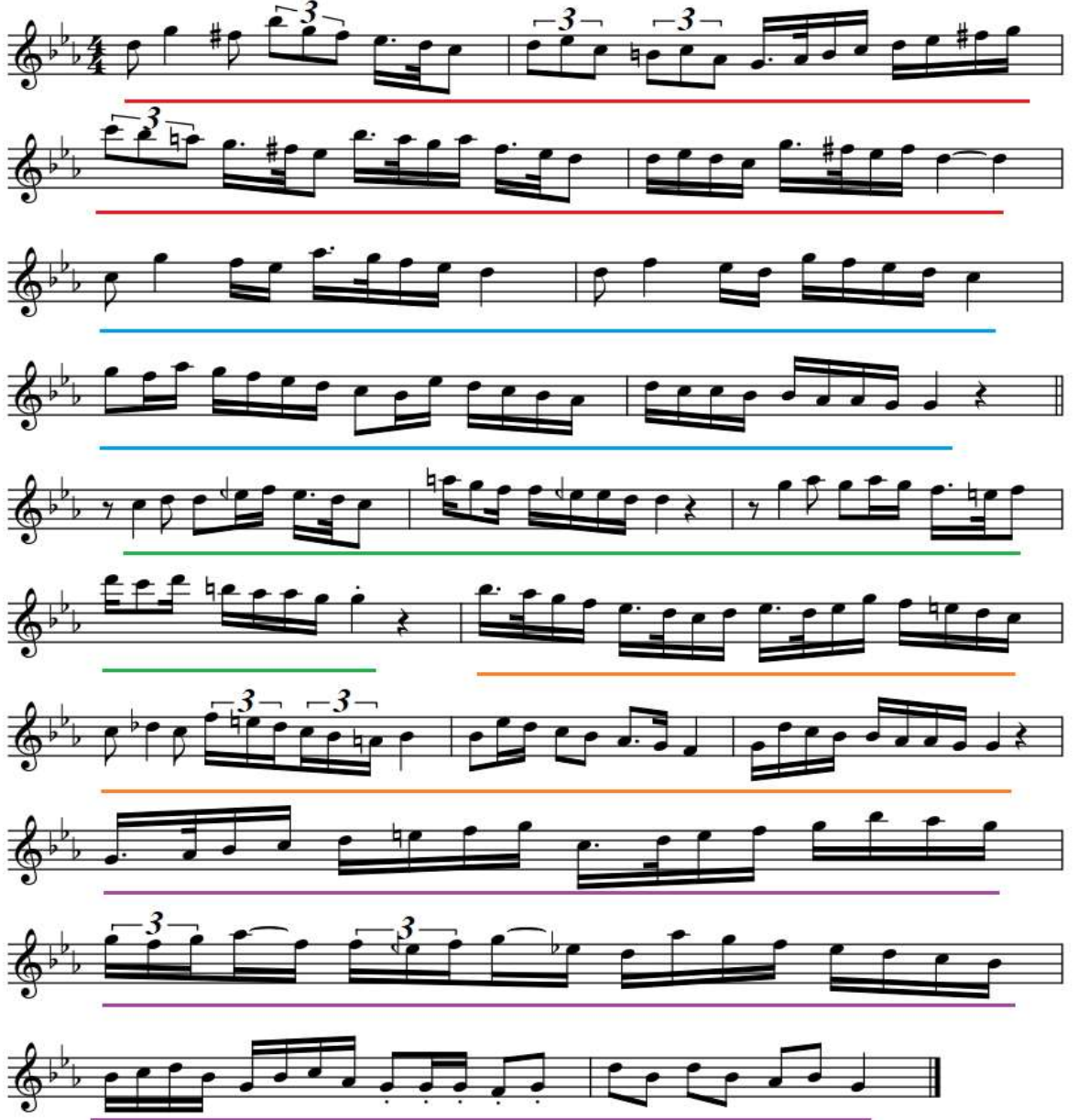


(*) Eserin zeminine gerdâniye perdesinden başlanılmış ve rast perdesinden tiz çargâh perdesine kadar olan perdelerde sünbüle perdesinin de kullanımı ile bir gezinim sağlanmış ve neva perdesinde Hicâz'lı kalış yapılmıştır. (*) Acem perdesinden muhayyer perdesine kadar gelinmiş ve buradan çargâh perdesine gelinerek kalış yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden gerdâniye perdesine çıkılmış ve buradan da dügâh perdesine Uşşâk sesleri ile gelinerek kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinden sünbüle perdesine kadar çıkılmış ve perde perde gezinim yapıp tekrar neva perdesine gelinerek burada kalış gösterilmiştir. (*) Yegâh perdesine gelinmiş ve buradan hüseyनियाşîrân perdesinin

4.12. On İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Kürdilihicazkâr Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Gerdâniye perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.

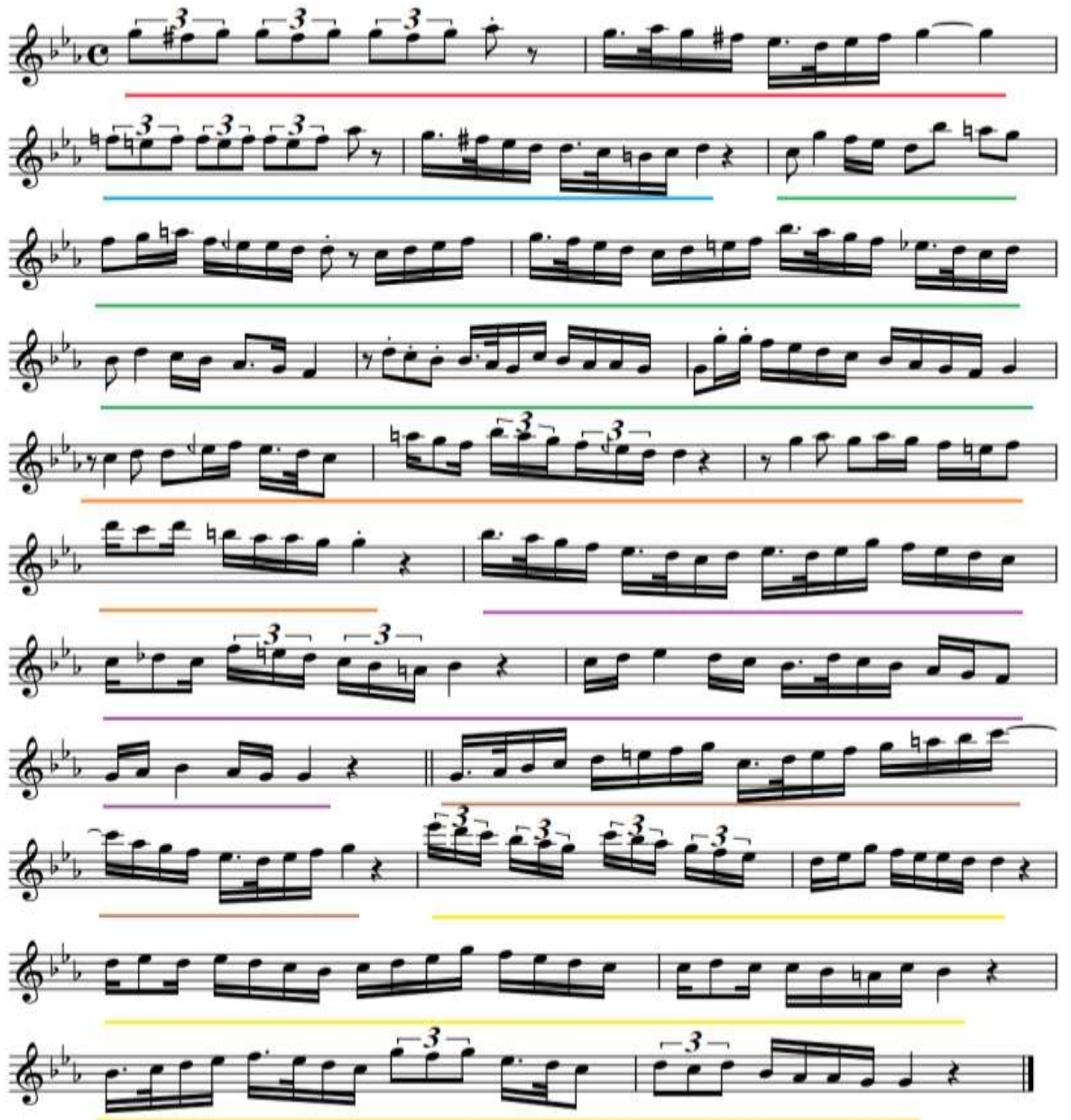


(*) Eserin zeminine neva-gerdâniye atlaması ile başlanılmış, tiz çargâh perdesine kadar olan seslerde gezinim yapıldıktan sonra Hicâz sesleri ile neva perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden gerdâniye perdesine atlama yapılmış, muhayyer perdesi ve rast perdesi arasındaki seslerde Kürdi sesleri ile gezinim yapıp rast perdesinde kalış sağlamıştır. (*) Çargâh ve muhayyer perdesi arasındaki seslerde dolaşım yapıp

neva perdesine Uşşâk'lı gelinmiştir. Bu gezinim sırasında dik hisar perdesi kullanılmıştır. Neva perdesinden sonra tiz neva perdesine kadar çıkılmış ve gerdâniye perdesine Hicâz'lı bir şekilde gelinerek burada kalış yapılmıştır. (*) Sünbüle ve acemaşirân perdeleri arasında gezinim yapıp nim zirgüle ile rast perdesine gelinerek rast perdesinde Hicâz'lı kalış yapılmıştır. (*) Kürdi sesleri ile rast perdesine gelinmiş ve burada karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Kürdilihicazkâr Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Gerdâniye perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine gerdâniye perdesinden başlanılmış ve nim şehnâz perdesi gösterildikten sonra Hicâz sesleri ile gerdâniye perdesine gelinmiştir. (*) Acem perdesinden hareket edilip nim şehnâz perdesi tutulmuştur. Gerdâniye perdesinden Hicâz sesleri ile neva perdesine gelip burada kalış sağlanmıştır. (*) Çargâh perdesinden sünbüle perdesine kadar çıkılıp Uşşâk sesleri ile neva perdesine gelinmiş, sünbüle ve acemaşîrân perdeleri arasında gezinim yapıp rast perdesinde Hicâz'lı kalış yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden hareketle neva perdesine Uşşâk'lı gelinmiş ardından tiz neva perdesine kadar genişleme yapıp gerdâniye perdesinde Hicâz'lı kalış yapılmıştır. (*) Sünbüle ve acemaşîrân perdeleri arasında dolaşım yapıp nim zirgüle ile rast perdesine gelinerek rast perdesinde Hicâz'lı kalış sağlanmıştır. (*) Rast perdesinden tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve gerdâniye perdesine gelinip burada Kürdi sesleri ile kalış yapılmıştır. (*) Tiz nim hisar perdesinden neva perdesine Kürdi sesleri ile gelinmiş ve buradan rast perdesine kadar perde perde gezinim yapıp Kürdi sesleri ile rast perdesine gelinmiş ve burada karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Kürdilihicazkâr Eserlerine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın eserlerine göre Kürdilihicazkâr makamı şu biçimdedir; makamın kararı rast perdesidir. Makamın seyrine gerdâniye perdesi ve civarından başlanılır. Gerdâniye perdesi merkez alınıp eviç ve muhayyer perdeleri kullanılarak

yapılmış olan bir gezinimin ardından muhayyer ve dik hisar perdeleri kullanılarak neva perdesinde Uşşâk'lı kalış yapılır. Tekrar neva perdesinde Hicâz'lı kalış yapılır. Kürdi perdesinde yapılan kalışlarda hicaz, hüseyini ve dügâh perdeleri kullanılmıştır. Seyrin sonunda makamın seslerinde gezinim yapıp rast perdesinde karar verilmiştir. Makam tizlerde tiz nim hisar, pestlerde ise acemaşîrân perdesine kadar genişleme gösterir.

4.13. On Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Mâhûr Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Gerdâniye ve neva perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine gerdâniye perdesinden başlanılmış, Mahûr sesleri ile rast perdesine kadar gelinmiş ve ilk kalış burada sağlanmıştır. (*) Gerdâniye perdesinden tiz buselik perdesinin kullanımı ile tiz çargâh perdesine kadar ilerlenmiş ve aynı perdelerle

gezinim yapılarak neva perdesinde gelinmiş ve burada kalış gösterilmiştir. (*) Gerdâniye perdesi tutulmuş ve neva perdesine gelinmiş, acem perdesi de gösterilip önce Segâh çeşnisi sonra da Nikriz çeşnisi uygulanmıştır. Ardından segâh perdesinin kullanımı ile rast perdesine Rast çeşnisi gösterilerek gelinmiştir. (*) Gerdâniye perdesinden tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve mahûr perdesinin kullanımı ile neva perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Muhayyer perdesinden itibaren perde perde gezinim yapılarak rast perdesine doğru gelinmiş ve burada karar verilmiştir. Bu gezinim esnasında acem ve nim hicâz perdeleri kullanılmıştır.

Alâeddin Yavaşca'nın Mâhûr Eserine Göre Seyir Örneği



Yavaşca'nın eserine göre Mâhûr makamı şöyledir; makamın karar sesi dügâh perdesidir. Makamın seyrine gerdâniye perdesinden başlanılmıştır. Mahûr sesleri ile Rast perdesi merkezli bir gezinimin ardından neva perdesinde bir kalış yapılır. Neva perdesinden sonra acem perdesi tutulup Segâh çeşnisi gösterilir. Çargâh perdesinden muhayyer perdesine kadar çıkılır ve Nikriz çeşnisi de gösterildikten sonra neva perdesine gelinip burada bir kalış sağlanır. Neva perdesinden itibaren segâh perdesi ile rast perdesine kadar Rast çeşnisi ile gelinip, gerdâniye perdesine bir geçiş gösterilerek burada kalış yapılır. Tiz çargâh perdesine kadar çıkılıp acem perdesi ve nim hicaz perdeleri

kullanılarak bir gezinim yapılır ve rast perdesinde karar verilir. Makam tiz bölgelerde tiz çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.14. On Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Muhayyer Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Muhayyer ve hüseyni perdesinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine muhayyer perdesi tutularak başlanmış ve hüseyni perdesinden itibaren Hüseyni sesleri ile dügâh perdesine gelinip ilk kalışını tamamlamıştır. Tiz çargâh perdesine kadar genişleme yapılmış ve sonrasında Muhayyer açış yapılmıştır. (*)

Muhayyer ile devam edilmiş ve acem perde geçkisi yapılmıştır. Sonrasında neva perdesinde Hicâz sesleri ile gezinim yapıp çargâh perdesinde kalış gösterilmiştir. (*) Muhayyer ve düğâh perdeleri arasında acem perde geçkisi yapılarak düğâh perdesinde Uşşâk sesleri ile ısrarlı bir kalış yapılmıştır. (*) Düğâh perdesinden tiz neva perdesine kadar genişleme yapıldıktan sonra gezinim yapıp, Hüseyni sesleri ile hüseyni perdesi tutulmuştur. Bu gezinim esnasında sünbüle perdesi kullanılmıştır. (*) Neva perdesinden muhayyer perdesine kadar çıkılmış ve acem perdesi kullanılarak Uşşâk sesleri ile düğâh perdesine gelinmiştir. (*) Hüseyni ve düğâh perdesinde vurgulu kalışlar yapılmış, tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve hüseyni perdesine doğru gelinerek burada bir kalış daha sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesinden düğâh perdesine doğru perde perde gelinmiş ve ardından tiz çargâh perdesine kadar çıkılıp tekrar Hüseyni sesleri ile düğâh perdesine kadar gelinerek burada bir kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer ve tiz neva perdeleri vurgulanmış, tiz hüseyni perdesine kadar çıkılmış ve tekrar aynı sesler ve perde kalışları ile düğâh perdesine gelinmiş ve burada karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Muhayyer Eserine Göre Seyir Örneği



Yavaşca'nın eserine göre Muhayyer makamı şu şekilde oluşmuştur; makamın karar sesi düğâh perdesidir. Makamın seyrine muhayyer perdesinden başlanılmıştır. Muhayyer perdesi merkez alınarak yapılan bir gezinimden sonra çargâh perdesinde bir kalış gösterilmiştir. Çargâh merkezli gezinim esnasında acem perdesi ve hisâr perdeleri kullanılmıştır. Ardından acem perdesi kullanılarak düğâh perdesinde Uşşâk seslerinde

kalış gösterilmiştir. Dügâh perdesinden muhayyer perdesine atlanılıp tiz neva perdesine kadar olan seslerde gezinim yapıldıktan sonra hüseyini perdesine gelinip Hüseyini sesleri ile kalış yapılmıştır. Hüseyini perdesinden tiz hüseyini perdesine kadar tekrar bir genişleme gösterilip, muhayyer merkezli bir gezinim daha yapıldıktan sonra, muhayyer perdesinden önce hüseyini perdesine hüseyini perdesinden de Hüseyini sesleri ile dügâh perdesine kadar inilerek burada karar verilmiştir.

4.15. On Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Nihavent Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine rast perdesi vurgulanarak başlanılmış ve Nihavent perdesinin vurgulanarak yapıldığı gezinimde rast perdesi merkez alınmıştır. Ardından rast perdesinden gerdâniye perdesine oradan da neva perdesine gelinerek kalış gösterilmiştir. (*) Çargâh ve kürdi perdelerinin vurgulandığı bir seyir ile düğâh perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Kabâ çargâh perdesine kadar genişleme gösterilmiş ve neva perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Rast perdesi ve sünbüle perdesi arasında aynı seslerle gezinim yapılırken düğâh perdesinde sıkça kalış gösterilmiştir. (*) Nihavent perdesinin kullanımı ile birlikte ırak perdesi yeden alınarak rast perdesinde Nihavent’li karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca’nın Nihâvent Eserine Göre Seyir Örneği



Yavaşca’nın eserine göre Nihavent makamı şu biçimde olmuştur; makamın karar perdesi rast perdesidir. Makamın seyrine rast perdesinden başlanılıp bu perde vurgulandıktan sonra ilk kalış neva perdesinde yapılmıştır. Ardından gerdâniye perdesine kadar çıkılıp yine aynı seslerle düğâh perdesine gelinerek burada kalınmıştır. Neva perdesine geçilerek kaba çargâh perdesine kadar gezinim yapıp acem perdesine bir atlama yapılmış ve buradan neva perdesine gelinerek kalış yapılmıştır. Rast perdesinden sünbüle perdesine kadar çıkılıp aşağıya doğru bir yönelimle ırak perdesine kadar gelinmiş, düğâh perdesine gidilerek burada bir kalış daha yapılmıştır. Neva perdesinden ırak perdesine kadar ırak perdesi kullanılarak gelinmiş ve ırak perdesi ile rast perdesinde

karar verilmiştir. Makam pest kısmında kaba çargâh, tiz kısmında da sünbüle perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.16. On Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Rast Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva ve segâh perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine rast perdesi vurgulanarak giriş yapılmış ve yegâh perdesine düşülüp buradan neva perdesine doğru çıkılarak ilk kalış neva perdesinde yapılmıştır. (*) Neva perdesinden perde perde gezinim yapılarak rast perdesine gelinmiş ve burada bir kalış sağlanmıştır. (*) Segâh perdesi vurgulanarak muhayyer perdesine kadar çıkılmış ve acem perdesi kullanılarak neva perdesine gelinip burada kalış gösterilmiştir. (*) Neva perdesinden Müstear çeşnisi gösterilerek segâh perdesine kadar gelinmiş burada bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim esnasında nim hicâz ve kürdi perdeleri kullanılmıştır. (*) Çargâh perdesinden dügâh perdesine doğru gelinmiş ve burada Uşşâk sesleri ile kalış yapılmıştır. (*) Hüseyini perdesinden yegâh perdesine kadar gelinmiş ve buradan çargâh perdesine atlanılıp perde perde gezinerek rast perdesine gelinip Rast sesleri ile karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Rast Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine rast perdesi vurgulanarak başlanılmış, yegâh perdesine kadar genişleme gösterilip Rast sesleri ile rast perdesine gelinerek ilk kalış yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden muhayyer perdesine, muhayyer perdesinden de neva perdesine kadar olan seslerde gezinim yapıp burada kalış gösterilmiştir. (*) Çargâh perdesinden kaba

nim hicâz perdesine kadar gelinmiş ardından Rast sesleri ile perde perde gezinim yapıp tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve oradan da neva perdesine gelinerek burada bir kalış daha yapılmıştır. (*) Tiz neva perdesine kadar seyir genişletilmiş olup, tiz neva ve neva perdeleri arasında Rast perdeleri ile ilerlenmiştir. Neva perdesinde Rast sesleri gösterilmiş, gerdâniye ve rast perdeleri arasında acem perdesinin kullanımı ile gezinim yapılmıştır. Rast sesleri ile rast perdesine gelinerek burada kalış yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden muhayyer perdesine kadar çıkılıp sırasıyla önce neva perdesinde sonra düğâh perdesinde en sonunda da rast perdesinde kalış sağlanmıştır. (*) Gerdâniye perdesinden itibaren Rast seslerinde karışık gezinilip rast perdesine gelinmiş ve ırak perdesi alınarak rast perdesinde karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Rast Eserlerine Göre Seyir Örneği



Yavaşca'nın eserlerine göre Rast makamı şöyledir; makamın karar perdesi rast perdesidir. Makamın seyrine rast perdesinden başlanılmıştır. Rast perdesinden başlanılıp bu perde civarında gezinim yapıldıktan sonra ilk kalış rast perdesinde Rast sesleri ile yapılır. Ardından muhayyer perdesine kadar çıkılıp dönüşte acem perdesi alınarak neva perdesinde kalış gösterilir. Neva perdesinden kaba nim hicâz perdesine kadar genişleme yapıp tekrar neva perdesine gidilir. Tiz çargâh perdesine oradan da tiz neva perdesine kadar çıkılıp sünbüle perdesi alınarak tiz segâh perdesi vurgulanır. Ardından tiz neva perdesine tekrar gidilip muhayyer perdesi ile neva perdesine gelinip kalış yapılır. Neva perdesinden segâh perdesine doğru Müstear çeşnisi ile gezinim yapılarak gelinir. Segâh

perdesinden rast perdesine kadar gezinim yapıp ırak perdesi ile rast perdesinde karar verilir. Makam tizlerde tiz neva perdesi pestlerde ise kaba nim hicâz perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.17. On Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

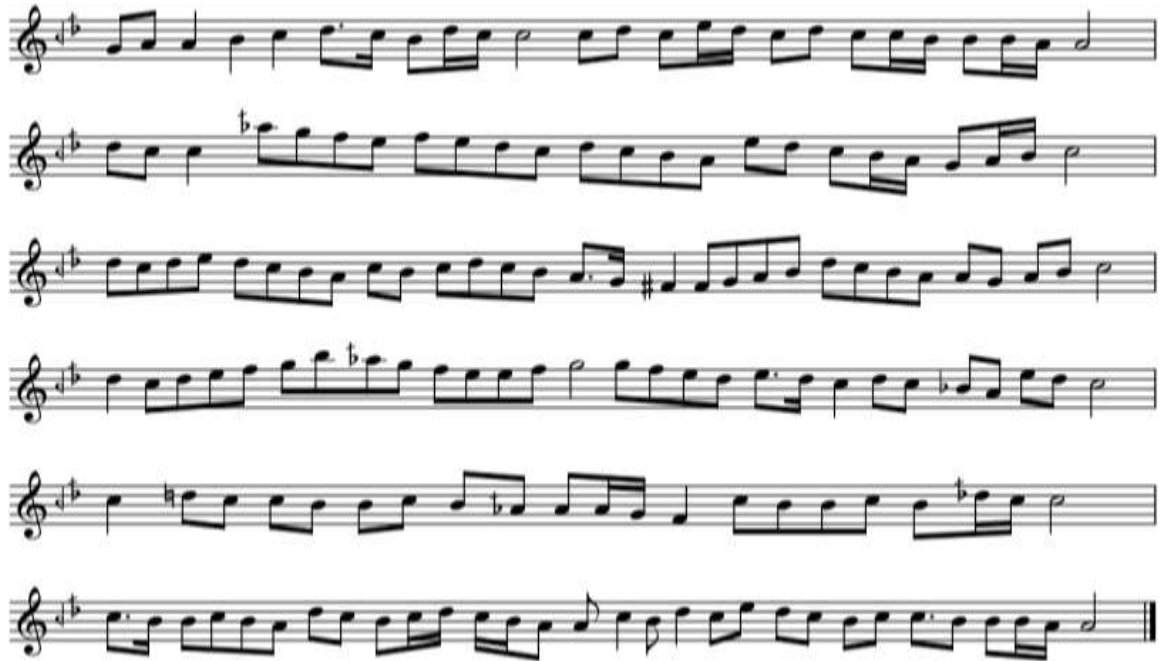
Alâeddin Yavaşca'nın Düyek Usûlünde Sabâ Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Çargâh perdesinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.

The image displays a musical score for the Sabâ Medhal piece in the Düyek style. The score is written on 12 staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The score is divided into sections by colored underlines: red, blue, green, orange, purple, and yellow. The final staff ends with a double bar line and the word "SON" above it.

(*) Eserin zeminine çargâh perdesi merkez alınarak Sabâ sesleri ile giriş yapılmıştır. (*) Çargâh perdesi civarında gezinilip düğâh perdesinde kalış gösterilmiştir. (*) Kullanılmış olan sabâ perdesi ile devam edilmiş ve yukarı kısımda şehnâz perdesi gösterilerek şehnâz perdesinden itibaren yine Sabâ sesleri ile gelinmiş ve çargâh perdesi tutulmuştur. (*) Çargâh perdesi vurgulanarak devam eden seyirde hüseyini perdesinden itibaren Sabâ sesleri ile düğâh perdesine gelinmiş ve düğâh perdesinden aşağıda ırak perdesine gelinmiş, ırak-sabâ atlaması gösterilerek seyir sürdürülmüş, ırak ve hüseyini perdeleri arasındaki Sabâ seslerinde olan gezinimden sonra çargâh perdesine gelinmiş ve burada kalış sağlanmıştır. Burada Bestenigâr geçkisi olduğu görülmektedir. (*) Gerdâniye perdesinden Hicâz sesleri ile tiz segâh perdesine kadar çıkılmış ve şehnâz perdesi kullanılarak gerdâniye perdesinde Hicâz'lı kalış sağlanmıştır. (*) Gerdâniye perdesinden Hicâz sesleri ile devam edilmiş ve çargâh perdesine kadar gidilerek bu perdede bir kalış daha yapılmıştır. Ardından segâh ve zirgüle perdelerinin de kullanımı ile acemaşirân perdesine kadar gelinerek burada Şevkefza makamına geçki gösterilmiştir. (*) Çargâh perdesinden şehnâz perdesine kadar çıkılıp perde perde dolaşım yapılarak düğâh perdesine gelinmiş ve Sabâ sesleri ile burada karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Sabâ Eserine Göre Seyir Örneği



Yavaşca'nın Sabâ eserine göre makamın seyri şu şekildedir; makamın karar perdesi düğâh perdesidir. Makamın seyrine rast perdesinden başlanılmıştır. Hicâz perdesine

kadar olan seslerde dolaşım yapıldıktan sonra ilk kalış argâh perdesinde Sabâ sesleri ile yapılmıştır. Ardından hüseyini perdesine kadar gidildikten sonra gezinim yapılarak düğâh perdesine Sabâ sesleri ile gelinip burada kalış yapılmıştır. Şehnâz perdesine kadar gidilip perde perde dolaşım yapılarak argâh perdesinde kalış yapılmıştır. Bu esnada Bestenigâr makam geçkisi yapılmıştır. Tiz segâh perdesine kadar çıkılıp şehnâz ve kürdi perdeleri kullanarak argâh perdesi vurgulanmıştır. Segâh ve zirgüle perdelerinin de kullanımı ile acemaşirân perdesine kadar gelinerek burada Şevkefza makamına geçki gösterilmiştir. argâh perdesinden perde perde gezinim yapılarak düğâh perdesine kadar gelinip burada Sabâ sesleri ile karar verilmiştir. Makam tizlerde tiz segâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.



4.18. On Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Segâh Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva ve eviç perdesinde kalışlar. Segâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine Segâh sesleri ile giriş yapılmış ve ilk kalış segâh perdesinde tamamlanmıştır. (*) Segâh-neva ve neva-eviç atlamaları yapıldıktan sonra tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve eviç perdesine gelinip burada kalış yapılmıştır.⁸ (*) Muhayyer perdesinden itibaren hisâr perdesinin kullanımı ile Hûzzâm çeşnisi gösterilmiş ve neva perdesine gelinmiştir. Ardından düğâh perdesinde Uşşâk'lı, rast perdesinde de Rast'lı

⁸ Buradaki seyir esnasında kullanılmış olan sünbûle perdesi uzman görüşü dahilinde tiz segâh perdesine revize edilmiştir.

kalış yapılmıştır. Devamında da segâh perdesinde kalış gösterilmiştir. (*) Neva perdesi vurgulu bir şekilde gösterildikten sonra dik hisâr perdesi tutulmuş ve acem perdesi ile ilerlenmiş, sonra tekrar segâh perdesine gidilmiş ve en son karara doğru gidilirken acem perdesi kullanılarak perde perde gezinim yapıp kürdi perdesi ile segâh perdesinde Segâh sesleri ile karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Segâh Eserine Göre Seyir Örneği

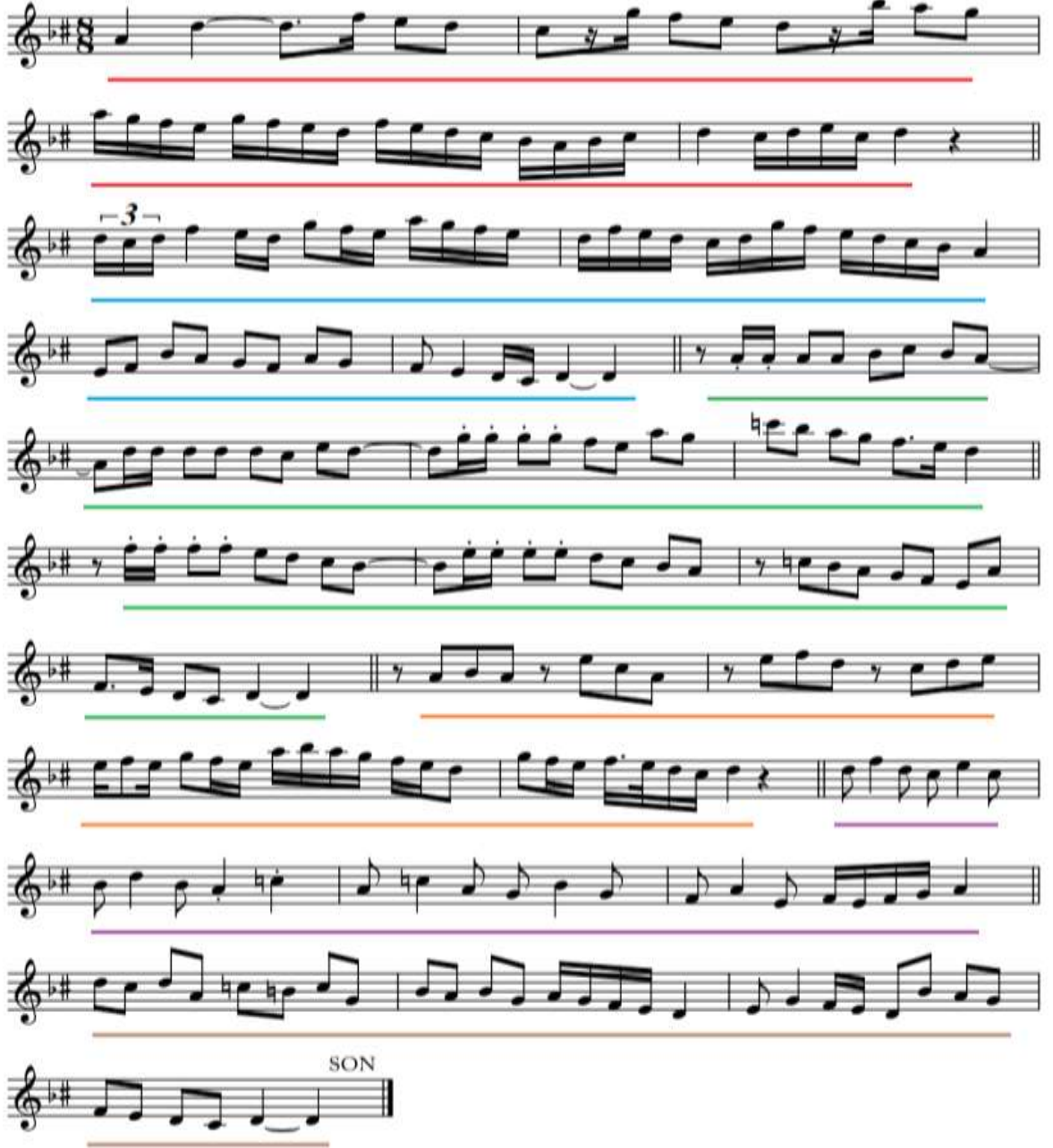


Alâeddin Yavaşca'nın Segâh eserine göre makamın seyri şu şekildedir; makamın seyrine segâh perdesi civarından başlanılmıştır. Seyir esnasında ilk kalışlar segâh perdesinde Segâh sesleri ile yapılmıştır. Eviç merkezli kalışlar, segâh perdesinden tiz çargâh perdesine kadar çıkılıp yapılmıştır. Muhayyer perdesinden segâh perdesine kadar hisâr, sonrasında da acem ve dik hisâr perdeleri ile gezinim yapılarak gelinmiştir. Segâh ve neva perdeleri vurgulanıp yegâh perdesine kadar perde perde gezinim yapıp kürdi perdesi de kullanılarak segâh perdesinde Segâh sesleri ile karar verilmiştir. Makam tiz kısımda tiz çargâh, pest kısımda ise yegâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.19. On Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Düyek Usûlünde Sultan-ı Yegâh Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

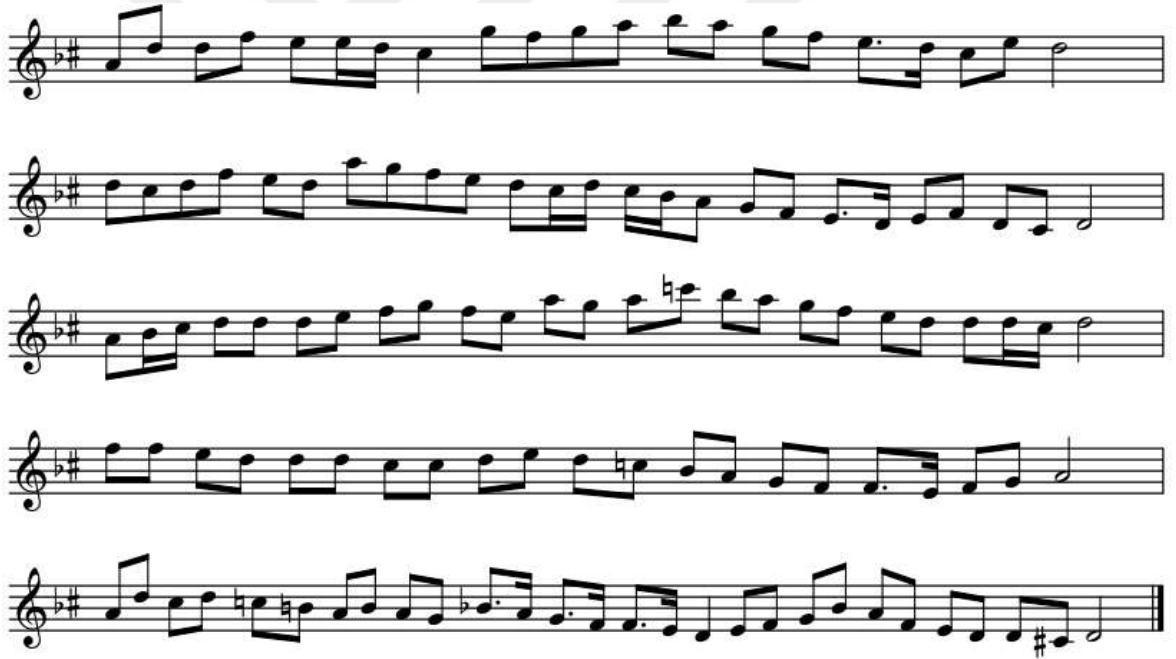
Zemin: Dügâh ve neva perdesinde kalışlar. Yegâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine neva perdesi tutularak giriş yapılmış, bu civarda Bûselik sesleri ile gezinim yapıp sünbüle perdesine kadar çıkılmıştır. Buradan aşağıya doğru gezinim yapıp dügâh perdesi üzerindeki Hicâz sesleri ile dolaşım yapılmış ve neva perdesinde

kalış sağlanmıştır. (*) Bûselik sesleri ile muhayyer perdesine kadar gidilip düğâh perdesine Hicâz sesleri ile gelinmiştir. Ardından yegâh perdesinde Bûselik’li kalış yapılmıştır. (*) Düğâh perdesinden Hicâz sesleri ile gezinim yapılarak, neva ve gerdaniye perdelerine yapılan sıkça vurguların ardından tiz çargâh perdesine kadar çıkılmıştır. Tiz çargâh perdesinden itibaren iniş hareketi ile neva perdesine gelinmiştir. Acem perdesinden de yine aynı sesler kullanılarak düğâh perdesine sonra da Bûselik sesleri ile yegâh perdesine gelinerek kalış yapılmıştır. (*) Düğâh perdesindeki Hicâz sesleri ile neva perdesine gelinerek kalış gösterilmiştir. (*) Acem perdesi tutulmuş çargâh perdesi kullanılarak perde perde düğâh perdesine doğru gidilmiş ve bu perdede Kürdi’li kalış yapılmıştır. (*) Neva perdesinden perde perde dolaşım yapılarak kaba nim hicâz perdesi ile yegâh perdesine gelinerek burada Bûselik sesleri ile karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca’nın Sultan-ı Yegâh Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca’nın Sultan-ı Yegâh eserine göre makamın seyri şöyledir; makamın karar perdesi yegâh perdesidir. Makamın seyrine düğâh perdesinden başlanılmıştır. Neva perdesi merkez alınarak başlanılan seyrde sünbüle perdesine kadar çıkılmıştır. Karışık olarak dolaşım yapıldıktan sonra Bûselik sesleri ile yegâh perdesine gelinerek burada kalış yapılmıştır. Tiz çargâh perdesine kadar çıkılıp neva perdesine gelinmiştir. Düğâh merkezli dolaşım Kürdi sesleri ile yapılmıştır. Çargâh perdesi ve buselik perdesi ardından da kürdi perdesi kullanılmış, ardından da yegâh perdesinde

Bûselik’li karar verilmiştir. Makam tiz tarafta tiz çargâh, pest tarafta ise kaba nim hicâz perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.20. Yirminci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca’nın Düyek Usûlünde Suzinâk Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

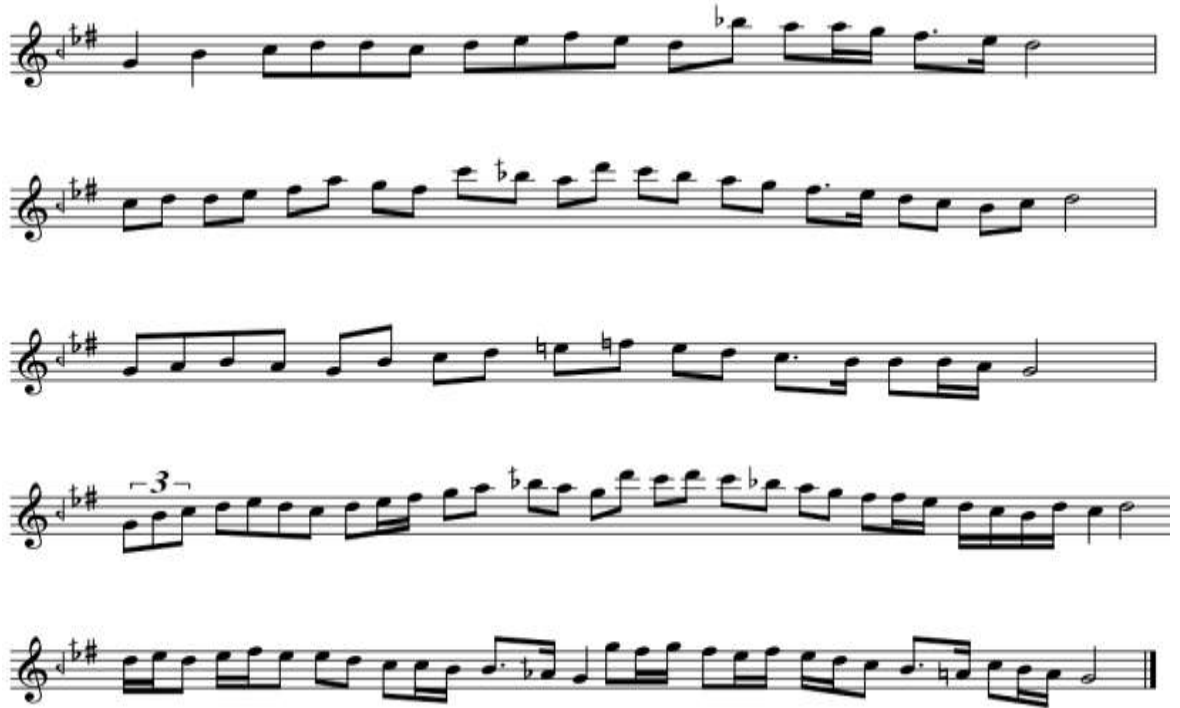
Zemin: Neva perdesinde kalışlar. Rast perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine rast perdesine yapılan vurgular ile başlanılmıştır. Sünbüle perdesine kadar perde perde gezinim yapılmış ve neva perdesine gelinerek burada Hicâz’lı kalış sağlanmıştır. (*) Çargâh perdesinden, yukarı bir çıkış hareketi ile tiz neva

perdesine kadar gelinmiş daha sonra aşağıya doğru bir yönelimle segâh perdesine kadar gelinerek neva perdesi vurgulanmıştır. Bu gezinim esnasında dik sünbüle perdesi kullanılmıştır. (*) Rast perdesinden gerdâniye perdesine kadar dolaşım yapılmış ve perde perde gezinim yapılarak tekrar rast perdesine Rast sesleri ile gelinmiştir. (*) Rast perdesinden Hicâz sesleri ile perde perde gezinim yapılmış ve tiz neva perdesinden aşağıya doğru Hicaz Hümayun sesleri ile neva perdesi üzerine gelinmiştir. (*) Neva perdesinden Hicâz sesleri ile rast perdesine gelinmiş ardından gerdâniye perdesine atlanılıp bu perdeden rast perdesine doğru Rast'lı gelinip karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Suzinâk Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın Suzinâk eserine göre makamın seyri şu şekildedir; makamın karar perdesi rast perdesidir. Makamın seyrine başlangıç sesi rast perdesidir. Makam seyri esnasında neva perdesinde sık sık Hicâz'lı kalışlar yapılmıştır. Tiz kısımlarda dolaşım yapılırken sünbüle ve dik sünbüle perdeleri zaman zaman kullanılmıştır. Karara doğru gidilirken Hicâz sesleri ilerast perdesine gelinmiştir. Ardından Rast perdesinde Rast'lı karar verilmiştir. Makam tizlerde tiz neva perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.21. Yirmi Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Şevkefza Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Gerdâniye ve çargâh perdesinde kalışlar. Acemaşîrân perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine tiz çargâh ve tiz segâh perdesindeki vurgular ile başlanılmıştır. Hicâz sesleri ile gerdâniye perdesine gelinmiş ve ilk kalış burada yapılmıştır. (*) Yine aynı seslerle çargâh perdesine gelinmiş ve burada kalış sağlanmıştır. (*) Çargâh perdesinden tiz segâh perdesine kadar çıkılmış ve perde perde gezinim yapılarak kürdi perdesine gelinip burada Nikriz sesleri ile kalış yapılmıştır. (*) Kürdi perdesinden neva perdesine atlama yapıp perde perde dolaşım yapılarak acemaşîrân perdesine Acemaşîrân çeşnisi ile gelinmiştir. Ardından çargâh sesinden itibaren yine acemaşîrân perdesine Nikriz sesleri ile gelindikten sonra çargâh perdesinde kalış sağlanmıştır. (*) Çargâh

perdesi vurgulanarak gösterilmiş ve gerdâniye perdesinden itibaren gezinim yapıp segâh perdesi alınarak çargâh perdesine Hicâz sesleri ile gelinmiştir. (*) Gerdâniye perdesinde ısrarla kalınmış, Hicâz sesleri ile perde perde gezinim yapılarak çargâh perdesine, ardından Acemaşîrân sesleri ile acemaşîrân perdesine en sonda da Nikriz çeşnisi ile acemaşîrân perdesine gelinerek burada karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Şevkefza Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın Şevkefza eserine göre makamın seyri şöyledir; makamın karar perdesi acemaşîrân perdesidir. Makamın seyrine tiz çargâh perdesinden başlanılmıştır. Gerdâniye merkezli gezinimde Hicaz çeşnisi kullanılmıştır. Şehnâz perdesinden buselik perdesine kadar gelinip çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. Çargâh perdesinden tiz segâh perdesine kadar çıkılıp ardından kürdi perdesine gelinerek burada Nikriz sesleri ile kalış yapılmıştır. Bu gezinim sırasında şehnâz ve tiz segâh perdeleri kullanılmıştır. Kürdi-neva atlaması yapıp acemaşîrân perdesine sonra da çargâh perdesine gelinerek bu perdelere vurgu yapılmıştır. Ardından çargâh perdesine Hicâz sesleri ile gelinerek bu perde vurgulanmıştır. Nikriz sesleri ile acemaşîrân perdesine gelinerek burada karar verilmiştir. Makam tizlerde tiz çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.22. Yirmi İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Sofyan Usûlünde Tahir Bûselik Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Muhayyer ve neva perdesinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine muhayyer perdesi tutularak başlanılmış ve tiz neva perdesine kadar genişleme yapıp muhayyer perdesine Bûselik sesleri ile gelinmiş ve ilk kalış burada sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesinden tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve neva perdesinde Rast'lı kalış yapılmıştır. (*) Neva perdesinden hüseyini perdesine geçilmiş ve dügâh perdesine kadar düşülmüş ardından çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Buselik perdesinden hüseyini perdesine kadar çıkılmış ve nim zirgüle perdesi kullanılarak dügâh perdesinde Bûselik'li karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Tahir Bûselik Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın Tahir Bûselik eserine göre makamın seyri şu şekildedir; makamın karar sesi düğâh perdesidir. Makamın seyrine muhayyer perdesinden başlanılmıştır. Muhayyer merkezli gezinimde tiz neva perdesine kadar olan seslerde Bûselik sesleri ile gezinim yapılmıştır. Neva ve tiz çargâh arasındaki perdelerde dolaşım yapıp neva perdesinde Rast'lı kalış yapılmıştır. Hüseyini perdesinden dolaşım yapıp çargâh perdesine Çargâh sesleri ile gelinmiştir. Bûselik perdesinden rast perdesine kadar iniş yapıp hüseyini perdesine kadar çıkılmış ve perde perde gezinim yapılarak düğâh perdesine Bûselik sesleri ile gelinerek karar verilmiştir. Makam pest kısımlarda rast perdesine kadar genişleme göstermiştir.

4.23. Yirmi Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Alâeddin Yavaşca'nın Düyek Usûlünde Uşşâk Medhal Eserinin Makam İncelemeleri

Zemin: Neva perdesinde kalışlar. Dügâh perdesinde karar.



- (*) Eserin zeminine çargâh perdesinden başlanılmış olup, yegâh perdesine Rast'lı gelinmiş ve dügâh perdesine gidilerek burada karar sağlanmıştır. (*) Çargâh perdesinden segâh perdesine Segâh sesleri duyurulduktan sonra çargâh perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Hüseyin perdesinden dügâh perdesine kadar Uşşâk sesleri ile gelinmiş, ardından yegâh perdesinde Rast sesleri duyurulup, dügâh perdesinde Uşşâk'lı kalış sağlanmıştır. (*) Dügâh perdesinden acem perdesine kadar çıkılmış ve neva perdesi vurgulandıktan sonra perde perde Uşşâk sesleri ile gezinim yapılarak dügâh perdesinde kalış yapılmıştır. (*) Yegâh perdesinden Rast sesleri ile hareket edilip neva perdesinde de Rast sesleri ile

gezinim yapıldıktan sonra muhayyer perdesinden dönüşte acem perdesi kullanılarak perde perde düğâh perdesine gelinmiş ve kalış yapılmıştır. (*) Neva-eviç atlaması yapıp muhayyer perdesi vurgulanmış ve tiz çargâh perdesine kadar çıkılıp perde perde gezinim yapılarak yegâh perdesine Rast'lı gelinmiş ve burada kalış yapılmıştır. (*) Acem perdesinden perde perde gezinim yapılarak düğâh perdesine kadar Uşşâk sesleri ile gelinmiş ve burada karar verilmiştir.

Alâeddin Yavaşca'nın Uşşâk Eserine Göre Seyir Örneği



Alâeddin Yavaşca'nın Uşşâk eserine göre makamın seyri şöyledir; makamın karar sesi düğâh perdesidir. Makamın seyrine çargâh perdesinden başlanılmıştır. Çargâh perdesinden yegâh perdesine kadar Rast sesleri ile genişleme yapılmıştır. Ardından çargâh perdesinden Segâh sesleri ile segâh perdesine gelinmiştir. Sonrasında neva perdesinden çargâh perdesine gelinerek bu perde vurgulanmıştır. Yegâh perdesinden Rast sesleri ile hareket edilip neva perdesinde de Rast sesleri ile gezinim yapıldıktan sonra muhayyer perdesinden itibaren acem perdesi kullanımı ile düğâh perdesine kadar gelinmiş ve kalış gösterilmiştir. Tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterilip düğâh perdesine perde perde gelinerek Uşşâk'lı karar verilmiştir. Makam pestlerde yegâh perdesine, tizlerde ise tiz çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. TARTIŞMA- SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışmalar

“Alâeddin Yavaşca’nın Medhal Formundaki Eserlerinin Makam ve Seyir Açısından Analizi” konulu bu araştırmada cevap aranan sorulara ilişkin olarak şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Alâeddin Yavaşca Acem makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
BENZERLİK									
Kadioğlu	+		+			+	+		
Kantemiroğlu		+	+			+	+		+
Tanbûrî Küçük Artin	+		+		+		+		
Abdûlbâki Nâsır Dede		+	+			+		+	+
Kâzım Uz	+		+		+		+		
Hızır Ağa	+		+			+	+		
İsmâîl Hakkı Bey	+		+		+		+		
Suphi Ezgi	+		+		+		+		

Kadioğlu’nun vermiş olduğu Acem makamı tarifinde makamın karar sesi düğâh perdesidir. Makama acem perdesi ile başlanılmakta olup, bu perdenin segâh perdesine yakın olduğu ifade edilmektedir. Yavaşca’nın eserinde kullanmış olduğu makam seyri ile mukayese yapıldığında; seyir açısından uyum bulunmasa da başlangıç sesi, karar perdesi ve perde bakımından örtüşme bulunmaktadır.

Kantemiroğlu’nun Acem makamı tarifine göre; makamın seyrine düğâh perdesinden başlanılmaktadır. Karar perdesinin ise düğâh perdesi olduğu ifade edilmektedir. Makam seyri acem perdesine kadar tam seslerle ilerlemektedir. Yavaşca’nın eserlerinde uygulamış olduğu makam tarifinde ise başlangıç sesinin acem perdesi olduğu, acem perdesine kadar segâh perdesi kullanılarak ilerlendiği ve karar perdesinin de düğâh perdesi olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu’nun tarifi ile Yavaşca’nın seyri karşılaştırıldığında; karar perdesi ve acem perdesinin vurgulanması gibi bilgiler önemlidir. Bu bilgilere yönelik seyir Yavaşca’nın eserinde görülmektedir.

Ancak Yavaşca daha fazla makam çeşnisine ve perdelere değindiği için tarif ile tam olarak örtüşme bulunmamaktadır.

Artin, makamın seyrine acem perdesi ile başladığını, muhayyer perdesine atlama yapıp çargâh perdesine kadar gelindiğini sonrasında acem perdesine doğru gidip segâh perdesini kullanarak düğâh perdesine gelindiğini ve burada karar verildiğini ifade etmiştir. Artin'in vermiş olduğu bu makam anlatımıyla Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında; tam olarak benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Nâsır Dede'nin Acem tarifinde, Nihâvent makamı seyrinden söz edilmiştir. Nâsır Dede'nin Nihâvent makamı tarifine bakıldığında; makamın günümüzde kullanılan hâinden pek farklı olmadığı görülmektedir. Yani Acem makamı seyri içerisinde Nihâvent makamı seyrinin gösterilmesi, anlaşılması ve tanımlanması güç bir durumdur. Buna göre; Nâsır Dede'nin Acem makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu seyir özellikleri arasında örtüşme bulunmamaktadır.

Kazım Uz, makama hüseyini veya acem perdesi ile başlayıp perde perde segâh perdesini de kullanarak düğâh perdesine kadar gelinerek burada karar verdiğini ifade etmiştir. Uz'un vermiş olduğu tarif ile Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında; tam benzerlik gösterdiği neticesine varılmıştır.

Hızır Ağa'nın Acem makamına ilişkin tanımı, makamın seyrini her ne kadar karar perdesi olan düğâh perdesinden başlatsa da melodik hareketin hemen başında makamın karakteristiğini veren acem perdesi civarındaki notalara odaklanıldığını ortaya koymaktadır. Bu tarif günümüzdeki detaylı makam açıklamalarına kıyasla yeterli gelmeyebilir; ancak Hızır Ağa'nın yaşadığı dönemdeki icra geleneğini ve makamın pratik kullanımını günümüze taşıması açısından büyük önem taşımaktadır. Hızır'ın vermiş olduğu makam tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam seyri karşılaştırıldığında; genel olarak uyum gösterdiği neticesine varılmıştır.

İsmâil Hakkı Bey'in makam tarifine göre; makam acem perdesinden Bayatî makamı ile başlayıp aynı seyir ile düğâh perdesine gelerek burada karar yapmaktadır. İsmâil Hakkı Bey'in bu tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam özellikleri karşılaştırıldığında; verilen tarifi uyum gösterdiği neticesine varılmıştır.

Suphi Ezgi'nin vermiş olduğu tarifte Acem makamı, Uşşâk makam dizisi ile makamın altıncı derecesi olan acem perdesinden tiz kısma doğru Acemaşîrân dizisinin

birbirine eklenmesinden oluşmuştur. Ezgi, makamın karar sesinin düğâh olduğunu, makamın seyrine bazen karardan bazen de acem perdesinden başladığını ifade etmiştir. Ezgi'nin makam tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlediği makam uygulamaları mukayese edildiğinde; tam benzerlik gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

2. Alâeddin Yavaşca Acemaşîrân makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kadioğlu	+		+		+		+		
Tanbûrî Küçük Artin	+		+		+			+	
Hâşim Bey	+		+		+		+		
Kantemiroğlu	+		+		+		+		
Abdûlbâki Nâsır Dede		+	+			+		+	
İsmâil Hakkı Bey	+		+		+			+	
Kâzım Uz	+		+		+			+	
Tanbûrî Cemil Bey	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		
Suphi Ezgi		+	+		+			+	+
Saadettin Arel		+	+		+			+	+
Rauf Yektâ		+	+		+			+	+

Kadioğlu'nun Acemaşîrân makam tarifine göre; makam düğâh perdesinde Uşşâk makamı ile karar vermiştir. Kadioğlu'nun bulunduğu döneme bakıldığında günümüzdeki sistemde bulunan Çargâh makamının perdeleri ile Uşşâk makamının perdelerinin aynı olduğuna birçok kaynakta rastlanılmaktadır. Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu makam seyrinde hicâz, şehnâz ve nim zirgûle perdeleri önem kazanmaktadır. Fakat Kadioğlu'nun tarifinde bu perdelerden bahsedilmemiştir. Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam özellikleri Kadioğlu'nun ifade etmiş olduğu tarif ile mukayese edildiğinde; verilen tarifi ele alınmış olan seyir nitelikleriyle tamamen örtüştüğü görülmektedir.

Tanbûrî Artin, makam seyrinin başlangıç perdesinin acem perdesi olduğunu, acem perdesinden muhayyer perdesine atlama yapıp bu perdeden düğâh perdesine kadar gelindiğini ve düğâh neva atlaması yapıp rast perdesine gelindiğini, acemaşîrân perdesi

de alınıp yegâh perdesine kadar iniş yapıldıktan sonra tekrar acemaşîrân perdesine gelinip burada karar verildiğini ifade etmiştir. Artin'in verilen tarifinin, kullanılan perdeler bakımından, başlangıç sesi ve karar sesi bakımından genel hatlarıyla benzerlik gösterdiği neticesine varılmıştır.

Hâşim Bey'e göre Acemaşîrân makamının seyrine hüseyini ve acem perdeleri ile başlanılıp, Acem makamının seyri bittikten sonra acemaşîrân perdesi ile karar verilmektedir. Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam seyri ile Hâşim Bey'in verilen tarifinin, ele alınmış olunan seyir özellikleriyle örtüştüğü görülmektedir.

Kantemiroğlu Acemaşîrân makamının seyrinin Acem makamı gibi başladığını yani acem perdesinin çevresinden başladığını, acemaşîrân perdesinin ise karar perdesi olduğunu izah etmiştir. Ancak eski edvarlarda ifade etmiş olduğu makam tarifinde karar perdesi olarak hüseyinâşîrân perdesinden bahsetmiştir. Yavaşca'nın kendi eserlerinde işlemiş olduğu makam tanımında ise karar perdesinin acemaşîrân sesi olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu'nun ifade etmiş olduğu makam tanımı ile Yavaşca'nın eserindeki makam nitelikleri karşılaştırıldığında; genel olarak örtüşme sağlanmaktadır.

Nasır Dede, Acemaşîrân makam seyrine acem perdesinden başlangıç yapıldığını, gerdâniye perdesine gelerek neva perdesine doğru Nihavent'li bir iniş yaptığını, sonrasında düğâh perdesine ardından da acemaşîrân sesine gelinerek karar kılındığını anlatmıştır. Nasır Dede'nin ifade etmiş olduğu makam tanımı ile Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu Acem makamı seyri mukayese edildiğinde; eldeki tarifi uygulanmış olan seyir nitelikleriyle tam olarak örtüşmediği görülmektedir.

İsmâil Hakkı Bey, makamın seyrinin Acem makamı ile başlayıp düğâh perdesine gelindiğini, ardından neva, çargâh, nihavend, düğâh, rast, acemaşîrân, hüseyinâşîrân perdeleri ile acemaşîrân perdesine gelinerek burada karar verildiğini ifade etmiştir. Bundan dolayı İsmâil Hakkı Bey'in Acemaşîrân makamına ait olan tarifi ile Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu makam niteliklerinin benzerlik gösterdiği görülmektedir.

Kâzım Uz, Acemaşîrân makamının Acem makamı gibi başlangıç yaptığını, ardından Nihavent kürdisi ile acemaşîrân perdesinde karar kıldığını ifade etmiştir. Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam seyri ile karşılaştırılma yapıldığında tarifi benzerlik gösterdiği neticesine varılmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey, Acemaşîrân makamının seyrinin hüseyini, gerdâniye ve acem perdeleri ile başlangıç yaptığını, tiz çargâh ve segâh perdeleri arasında dolaşım yaptığını, meyan bölümünde Sabâ makamında ya da Ferahfeza makamında olduğu gibi neva-tiz neva perdelerinde dolaşım yaptığını, kararda ise acem ve yegâh perdeleri arasında gezinim yaptıktan sonra acemaşîrân perdesinde karar kıldığını ifade etmiştir. Acemaşîrân eserlerde sıklıkla karşılaşılan Sabâ makamı seyri veya Şevkefza makamına olan yakınlık tıpkı Yavaşca'nın eserinde de gösterildiği gibi Cemil Bey'in tarifinde de zikredilmiştir. Bu bakımdan tarif ve seyir genel olarak benzerlik göstermektedir.

Karadeniz, makamın seyrine hüseyini, acem ve çargâh perdeleri ile başlanıldığını, gerdâniye, muhayyer ve bazı zamanlarda nim sünbûle perdesi kullanılarak acem perdesine kadar gelindiğini, acem ve çargâh perdelerinde kalışlar yapıldığını ve ardından kürdi, düğah ve rast perdeleri ile acemaşîrân perdesine doğru gelinip karar yapıldığını, makam seyri esnasında hüseyini perdesi yerine bazen nim hisar perdesinin alındığını ifade etmektedir. Karadeniz'in bu tarifi ile Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu makamın nitelikleri başlangıç sesi, karar sesi ve seyir bakımından genel olarak örtüşmektedir.

Geçmiş zamanlardaki anlatımlardan şu anki zamana doğru gelindiğinde Ezgi, Arel ve Yektâ Acemaşîrân makamını şed türündeki bir makam olarak tarif etmektedir. Acemaşîrân makamı acemaşîrân perdesinde karar veren Çargâh makamının şeddi olarak kabul edilen bir makamdır. Fakat Çargâh makamı burada bahsedildiği gibi kullanılmadığı için Yavaşca'nın eserindeki seyir nitelikleriyle örtüşmemektedir.

3. Alâeddin Yavaşca Bayâtî makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu		+	+		+		+		
Tanbûrî Küçük Artin		+	+			+		+	
Hızır Ağa		+		+		+		+	
Hâşim Bey	+		+		+		+		
Tanbûrî Cemil Bey	+		+			+		+	
Kâzım Uz	+		+		+		+		
İsmâil Hakkı Bey	+		+			+	+		
Abdülbâki Nâsır Dede		+	+		+		+		

Hüseyin Sadeddin Arel	+		+			+		+	+
--------------------------	---	--	---	--	--	---	--	---	---

Kantemiroğlu, Bayâti makamının karar sesinin düğâh perdesi olduğundan, makamın seyrinde, bayâti (hisâr) ve evç seslerini kullandığından, makamın seyrine ise düğâh perdesinden başlandığından bahsetmiştir. Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu makam tarifinde ise başlangıç perdesi neva perdesi olup, karar perdesi de düğâh perdesidir. Makam içerisinde kullanmış olduğu önem teşkil eden perdeler de eviç, hisâr ve dik sûnbûle perdeleridir. Yavaşca'nın vermiş olduğu makam seyri Kantemiroğlu'nun tarifi ile mukayese edildiğinde; verilen tarifi, başlangıç sesi dışında uygulanan diğer özellikler ile örtüştüğü neticesine varılmıştır.

Artin, makamın seyrine segâh perdesinden başlanıldığını, neva-acem atlaması yapıp ardından gezinim yapılarak segâh perdesine kadar inildiğini, acem perdesine kadar çıkılıp çargâh-düğâh geçişi yapılarak segâh perdesini kullanıp tekrar neva perdesine gidildiğini ve düğâh perdesine gelinerek karar yapıldığını ifade etmiştir. Artin'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam tarifi mukayese edildiğinde; verilen tarif ile uygulanan seyir özellikleri bakımından bir benzerlik bulunmadığı görülmektedir.

Hızır Ağa'nın makam tarifi de tıpkı Artin'in tarifi ile aynı olup yalnızca başlangıç sesi farklıdır. Hızır Ağa makama düğâh perdesinden başlamıştır. Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam uygulamaları ile bir benzerlik bulunmamaktadır.

Hâşim Bey, Bayâti makamının başlangıç perdesini çargâh perdesi, karar perdesini de düğâh perdesi olarak ifade etmiştir. Yavaşca'nın eserinde ele olmuş olduğu makam uygulamaları ile Hâşim Bey'in makam tarifi karşılaştırıldığında; genel olarak benzerlik bulunmaktadır.

Tanbûrî Cemil Bey'in makam tarifinde başlangıç perdesi neva perdesi, karar perdesi ise düğâh perdesidir. Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu makam özellikleri ile Cemil Bey'in makam tarifi yalnızca başlangıç perdesi ve karar perdesi yönünden benzerlik taşımaktadır.

Kâzım Uz, Bayâti makamının başlangıç perdesinin çargâh perdesi veya neva perdesi olduğunu, karar perdesinin de düğâh perdesi olduğunu ifade etmiştir. Yavaşca'nın

eserinde işlemiş olduğu makam özellikleri ile Uz'un makam tarifi genel olarak örtüşmektedir.

İsmâil Hakkı Bey, Bayâtî makamının başlangıcında çargâh perdesini, karar sesinde de düğâh perdesini kullanmıştır. Makam içerisinde şûrî ve nevruz perdelerini kullanmış olup, o dönemin tariflerinden ayırım yaratmıştır. Bu perdelerin kullanımı, hisâr ve eviç perdelerinin makam içerisindeki rolüyle paralellik göstermekte olup geçki niteliğindedir. Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları ile mukayese yapıldığında; genel olarak benzerlik göstermektedir.

Nâsır Dede Bayâtî makamı için; Neva ve Uşşâk makamının karışımı olduğunu fakat nevadaki hicâz perdesinin biraz daha hafif bir şekilde kullanıldığını ve neva perdesine de sıkça bayâtî (hisâr) sesinin eklendiğini ifade etmiştir. Makama Neva makamı ile başlanıldığından ve Uşşâk makamı ile karar verildiğinden bahsetmiştir. Nâsır Dede'nin Neva makamı tarifinde başlangıç evç perdesinden, Uşşâk makamı tarifinde ise karar düğâh perdesinden yapılmaktadır. Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu makam uygulamaları ile Nâsır Dede'nin tarifi mukayese edildiğinde ise başlangıç sesi bakımından benzerlik olmasa da makam içerisinde kullanılan diğer özellikler açısından benzerlik bulunmaktadır.

Hüseyin Sadeddin Arel, Bayâtî makamını Uşşâk makamının inici-çıkıcı hâli olarak tarif etmiştir. Seyre başlangıç sesinin güçlü perdesi olan neva perdesi olduğunu, karar sesinin ise düğâh perdesi olduğunu ifade etmiştir. Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam nitelikleri yönünden başlangıç sesi ve karar sesi benzerlik göstermiş olup, diğer makam uygulamalarına ise tarifte yer verilmediği için örtüşme bulunmamaktadır.

4. Alâeddin Yavaşca Eviç makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Abdülkâdir Merâgi									+
Tanbûrî Küçük Artın	+			+		+		+	
Abdülbâki Nâsır Dede	+		+		+		+		
Tanbûrî Cemil Bey		+	+		+		+		
Hâşim Bey		+	+		+		+		

Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Hüseyin Sadeddin Arel		+	+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+			+	

Merâî'nin Eviç makamıyla alakalı olarak yalnızca kullanılan perdelerine rastlanılabilmektedir. O zamanda verilen dizi, makam ve âğâze özelliğinde olmadığı için makamın seyir niteliklerinin kavranılıp açıklanması pek mümkün olamamaktadır.

Artin'in makam seyrinde eviç perdesi ile başlanılmış, muhayyer perdesinden rast perdesine kadar eviç ve segâh perdeleri kullanılıp, perde perde gezinim yapılarak gelinmiştir. Makam seyri düğâh perdesinde karar vermiştir. Yavaşca ise makama neva perdesi ile başlamış olup, ırak perdesi ile karar vermiştir. Artin'in vermiş olduğu bu perdeler ile Yavaşca'nın eserinde kullanmış olduğu makam uygulamaları karşılaştırıldığında; bir benzerlik göstermediği görülmüştür.

Nâsır Dede, Eviç makamının başlangıç sesinin eviç perdesi olduğunu, karar sesinin ise ırak perdesi olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca zaman zaman hüseyini perdesinin yerine acem perdesini kullandığından, neva perdesine hicâz perdesinin eklenmesinden bahsetmiştir. Nâsır Dede'nin tarifi ile Yavaşca'nın makam uygulamaları karşılaştırıldığında; genel olarak uyum sağlandığı görülmektedir.

Tanbûrî Cemil Bey, Eviç makamını tarif ederken, Ferahnâk makamının seyir niteliklerinden bahsetmiştir. Fakat Eviç ve Ferahnâk makamında kullanılan perdeler ve seyir özellikleri birbirinden epey farklıdır. Cemil Bey'in söz konusu tarifinde çargâh ve hicâz perdelerinin çokça kullanımı, bu makamlar arasındaki olan farklardan sadece biridir. Yavaşca'nın Eviç eseri ve Cemil Bey'in tarifi mukayese edildiğinde; genel olarak başlangıç sesi dışında örtüşme bulunmaktadır.

Hâşim Bey, Eviç makamının acem perdesinden başladığını, eviç perdesine geçip ardından da gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve oradan da tiz çargâh perdesine gidildiğini daha sonra da nevaya kadar gelip çargâh, segâh ve düğâh perdeleriyle devam edip, kararın da ırâk perdesinde olduğunu ifade etmiştir. Yavaşca'nın Eviç makamındaki eseri ile Hâşim Bey'in makam seyri karşılaştırıldığında; genel olarak uyum sağlandığı görülmüştür.

Ezgi'nin vermiş olduğu makam seyrinde karar perdesi ırak perdesidir. Makam seyrine tiz durak olan eviç perdesinden başlanılıp, üst bölümdeki dörtlünün perdelerinde gezinilmektedir. Tiz kısımdaki güçlü perdesinde yahut tiz durakta yarım kalış yapılmaktadır. Ardından dizinin bütün kısımlarında dolaşım yapıp karar perdesinde karar verilmektedir. Seyirde önem arz eden perdeler nim hicâz, acem ve eviç perdeleridir. Yavaşca'nın Eviç makamındaki eseri Suphi Ezgi'nin makam tarifi ile mukayese edildiğinde; söz konusu tarifi, makam seyrinin anlaşılmasında genel olarak örtüşme olduğu anlaşılmaktadır.

Arel'e göre Eviç makamı; Irak makamının inici halinden meydana gelmiştir. Makamın başlangıç perdesi eviç perdesidir. Eviç perdesinden başlanılıp dizinin tiz bölgelerinde dolaşım yapıldıktan sonra düğâh perdesindeki Uşşâk dörtlüsüne geçiş yapılmış ardından da ıraktaki Segâh dörtlüsünde gezinim yapıp ırak perdesine gelinerek burada karar verilmiştir. Genel olarak dizinin tiz bölgelerinde acem, pest bölgelerinde ise acemaşîrân perdeleri kullanılmıştır. Yavaşca ile Arel'in makam uygulamaları karşılaştırıldığında; genel olarak uyum sağlandığı tespit edilmiştir.

Karadeniz'in vermiş olduğu Eviç makamı tarifine göre; makam acem veya evç perdelerinden seyre başlamaktadır. Karadeniz, bazı kısımlarda gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh seslerinde dolaşım yaptıktan sonra benzer şekilde evç perdesine kadar inildiğini, bu perdede yapılan kısa kalışlardan sonra hüseyini perdesinden ırak perdesine kadar gelinip burada karar yapıldığını ifade etmiştir. Yavaşca'nın eserinde uygulamış olduğu makam tarifi ile Karadeniz'in tarifi mukayese edildiğinde; genel olarak uyum sağlandığı görülmektedir.

5. Alâeddin Yavaşca Ferahnâk makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Abdülkâdir Merâgi									+
İsmâil Hakkı Bey		+	+		+		+		
Hâşim Bey	+		+		+		+		
Tanbûrî Cemil Bey	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		
Kâzım Uz		+	+			+		+	

Rauf Yektâ					+				
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Hüseyin Sadeddin Arel	+		+		+			+	

Merâgi'nin Ferahnâk makamı tarifinde yalnızca perdelerin isimleri aktarılmış, makamın seyrini anlatan sözlü bir tanımlama yapılmamıştır. Dolayısıyla kullanılan perdeler Yavaşca'nın Ferahnâk eserinde bulunmasına rağmen, bu anlatım eserin seyir niteliklerini açıklamak için yeterli gelmemektedir.

İsmâil Hakkı Bey'in Ferahnâk makamı tarifinde, neva perdesi üzerinde Sazkâr makamı icra edilip, yerinde bir Nişaburek seyri yapılmış ve Yegâh makamının seyri de yapıldıktan sonra ırâk perdesinde karar yapılmıştır. İsmâil Hakkı Bey'in bu tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam nitelikleri mukayese edildiğinde; tam olarak örtüşme sağlandığı görülmektedir.

Hâşim Bey, makam seyrine neva perdesi ile başlanıldığını, makam seyrinde tiz çargâh perdesine kadar çıkıldığını ardından neva perdesine kadar inilip, hicâz veya çargâh perdesi kullanılarak segâh perdesine geçildiğini ve yegâh perdesine kadar iniş yapıp tekrar ırâk perdesine gelinerek burada karar verildiğini ifade etmiştir. Yavaşca, Ferahnâk eserinde seyre neva perdesi ile başlamış ve bu perdede ısrarlı kalışlar yapmıştır. Eser içerisinde önem kazanmış olan perdeler, çargâh ve acem perdeleridir. Makamın karar perdesi ise ırâk perdesidir. Hâşim Bey'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; makam uygulamaları açısından uyum sağladığı tespit edilmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey'in vermiş olduğu Ferahnâk makamı tarifine göre, makamın kararı ırâk perdesidir. Makamın seyrine neva perdesinden başlanılmış olup, tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ardından neva perdesinde kalış yapılmıştır. Neva sesindeki bu kalışın ardından tiz neva ya kadar olan perdelerde gezinim yapılmış, karar ise yegâh perdesine kadar gelinip sonrasında ırâk perdesine çıkılarak burada verilmiştir. Cemil Bey'in bu tarifi ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu makam uygulamaları karşılaştırıldığında; genel hatlarıyla örtüşme sağlandığı görülmüştür.

Karadeniz'in Ferahnâk makamı tarifinde, makamın seyrine neva perdesinden başlanılmıştır. Neva perdesinden sonra acem veya eviç perdeleri kullanılarak gerdâniye

perdesine kadar gezinim yapıldığı ve eviç perdesinde bir kalış sağlandığı ifade edilmiştir. Ardından düğâh perdesine kadar gezinim yapıp, burada kısa bir kalış sağlanmıştır. Segâh perdesi kullanılarak yapılan bu dolaşımın ardından nim hicâz perdesinin yerine çargâh perdesi kullanılarak segâh perdesi ile düğâh ve rast perdesine gelinmiş ardından ırâk perdesine düşülmüş ve hüseyनियाşîrân ile yegâh perdesini de vurguladıktan sonra ırâk perdesinde karar yapılmıştır. Bitişe uygun olunarak acemaşîrân perdesinin de kullanılabilirdiği ifade edilmiştir. Karadeniz'in vermiş olduğu Ferahnâk tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam nitelikleri karşılaştırıldığında; tarif ile eserlerde işlenen makam seyrinin genel itibariyle uyumlu olduğu neticesine varılmıştır.

Yekta'ya göre makam seyri dörtlü-beşli/dizi kavramları ile tarif edilmiştir. Makam, neva perdesi üstünde bir Sazkâr makamı dizisine Ferahnâk beşlisinin ve Segâh dörtlüsünün eklenmesi ile meydana geldiği şeklinde anlatılmıştır. Genel olarak makamın seyri tarif edilirken bir dörtlü yahut beşli kavramları ile anlatılmasından çok eserdeki perdelere yapılan vurgular makamın seyir niteliğini anlamamız bakımından daha çok önem taşımaktadır. Makam, söz konusu dörtlü-beşli kavramları ile ifade edildiğinde makamın seyir nitelikleri bakımından önem arz eden başlangıç ve bitiş seslerine de değinmek gerekmektedir. Yekta'nın tarifi ve Yavaşca'nın eserlerindeki makam seyri mukayese edildiğinde; eviç perdesindeki Segâh, hüseyni perdesindeki Uşşâk ve neva perdesindeki Rast çeşnileri eserde mevcuttur. Dolayısıyla bu ezgisel hareketin Sazkâr olarak değerlendirilmesi tarif ile uyum sağlandığını göstermektedir. Fakat Yekta'nın bahsettiği dik buselik perdesi medhal eserde bulunmamaktadır. Eserde nim hicâz perdesinin hâkimiyeti yerine neva perdesinin hakimiyeti görülmektedir. Dörtlü-beşli/dizi kavramına uygun bir seyir görülmemesi, sadece Sazkâr makamından bahsedilmesi yönüyle söz konusu tarif değerlendirildiğinde örtüşme sağlanmaktadır.

Ezgi'ye göre Ferahnâk makamının dizisi, ırâk perdesindeki Ferahnâk beşlisine, nim hicâz perdesinde bir Hicâz yahut Segâh dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir. Makama eviç perdesinin çevresinden başlanılmış, tiz çargâh sesine kadar olan seslerde dolaşım yapıldıktan sonra eviç perdesinde bir kalış yapılmıştır. Ardından perde perde düğâh sesine kadar gelinmiştir. Nim hicâz perdesi değil de çargâh perdesi alınarak yegâh perdesine değin gelinmiş ve ırâk perdesinde karar sağlanmıştır. Ezgi'nin Ferahnâk makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam özellikleri mukayese

edildiğinde; söz konusu tarif ile eserde uygulanmış olan makam seyrinin genel olarak uyumlu olduğu neticesine varılmıştır.

Arel'in Ferahnâk makamı tarifinde makamın seyrine eviç yahut neva sesleri ile başlanılmıştır. Neva perdesinin üzerinde bulunan perdelerde gezinim yapıldıktan sonra bu perdede bir kalış yapılmıştır. Bu dolaşımın ardından segâh perdesindeki Ferahnâk beşlisinin perdelerinde gezinim yapıldıktan sonra dügâh perdesinde bir kalış sağlanmış ve makama ırâk perdesinde karar verilmiştir. Arel'in bu tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam nitelikleri karşılaştırıldığında; verilen tarif ile eserde işlenmiş olan makam seyri genel hatlarıyla örtüşmektedir.

6. Alâeddin Yavaşca Gerdâniye Bûselik makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Ahmedoğlu Şükrullah	+			+					+
Kırşehirli Yusuf	+			+					+
Bedri Dilşâd	+			+					+
Abdûlbâki Nâsır Dede	+				+				
Kadioğlu		+			+				
Hızır bin Abdullah		+			+				
Ekrem Karadeniz			+		+				

Ahmedoğlu Şükrullah'ın Gerdâniye Bûselik tarifinde başlangıç sesinin gerdâniye perdesi, karar perdesinin ise rast perdesi olduğundan bahsedilmektedir. Makamın seyrinden ve seyir içerisinde kullanılan önemli perdelerden bahsedilmemesi, karar seslerinin farklı olmasından dolayı Yavaşca'nın eserindeki makam seyri ile tarif arasında bir örtüşme olmadığı tespit edilmiştir.

Kırşehirli Yusuf'un Kitâbü'l Edvârında da Bedri Dilşâd'ın Gerdâniye Bûselik makamı tarifinde de Şükrullah'ın tarifinde olduğu gibi makamın başlangıç sesi için gerdâniye perdesi, karar perdesi için de rast perdesi olduğu belirtilmektedir. Yavaşca'nın eserinde uygulanan makam seyri ile karşılaştırılma yapıldığında tarifi karar sesi bakımından örtüşmediği neticesine varılmıştır.

Abdülbâki Nâsır Dede'nin makam tarifinde başlangıç gerdâniye perdesinden olup, Rast makamı ile giriş yapılmaktadır. Muhayyer ve gerdâniye perdelerinde bolca gezinim yapıp, gerdâniye perdesinde kalış yapılmaktadır. Ardından neva perdesine doğru iniş yapılarak Rast makam seyrine geçiş yapıp nihayetinde Buselik makamı ile karar verilmektedir. Verilmiş olan bu tarif, Yavaşca'nın eserinde uygulamış olduğu makam seyri ile mukayese edildiğinde, genel hatlarıyla uyum gösterdiği görülmüştür.

Kadıoğlu ve Hızır bin Abdullah'a göre Gerdâniye makamına gerdâniye perdesinden başlanılıp, Buselik makamı ile karar verilmektedir. Bu tarif Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları ile karşılaştırıldığında; başlangıç ve seyir hareketi bakımından örtüşme olduğu tespit edilmiştir.

Karadeniz, Gerdâniye makamını tarif ederken, makamın Gerdâniye ve Bûselik makamlarının birbirine eklenmesiyle meydana geldiğini belirtmiştir. Makama ilk başta Gerdâniye makamının seyri ile başlanılıp, neva perdesinde yapılan kısa bir kalışın ardından elverişli nağmeler ile Buselik makamına geçilmektedir. Bu makamın seyri de kısa bir biçimde yapıldıktan sonra karar sırasında zengûle perdesi alınıp, düğâh perdesinde karar verilmektedir. Karadeniz'in bu tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam seyri karşılaştırıldığında; genel itibarıyla uyum sağlandığı görülmektedir.

7. Alâeddin Yavaşca Hicâz makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Safiyüddîn Urmevî									+
Seydî		+	+				+		
Tirevî		+	+				+		
Abdülbâki Nâsır Dede		+	+			+		+	
İsmâil Hakkı Bey		+	+			+	+		
Kantemiroğlu		+	+			+	+		

Hâşim Bey		+	+			+		+	+
Tanbûri Küçük Artin		+	+		+		+		
Tanbûrî Cemil Bey			+				+		
Hüseyin Sadeddin Arel			+						+
Ekrem Karadeniz	+		+					+	

Urmevî'ye göre Hicâz makamı Hicâzî makamı olarak verilmiş olup, Uşşâk dörtlüsü ve Hicâz beşlisinin birleştirilmesi ile meydana gelmiştir. Günümüzdeki Karcıgar makamı dizisiyle benzerlik göstermektedir. Verilmiş olan tarif ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu seyir karşılaştırıldığında; örtüşme olmadığı neticesine varılmıştır.

Seydî ve Tirevî'ye göre makama pençgâh perdesi ile başlanılmıştır. Makamın karar perdesi ise düğâh perdesidir. Makama pençgâh ile giriş yaptıktan sonra düğâh perdesine doğru iniş yapılırken çargâh perdesi pençgâh perdesine yakınlaştırılır ve segâh perdesi alınarak düğâh perdesinde karar verilir. Günümüzde kullanılan Hicâz perde ve aralıkları ile yakın olduğu görülmektedir. Verilmiş olan bu tarif ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu makam uygulamaları karşılaştırıldığında; bu dönemde makam seyri ile alakalı olarak tam bir açıklama yapılmadığından dolayı, sadece kullanılan perdeler açısından karşılaştırma yapılabilmektedir. Perde bakımından da genel olarak uyumlu olduğu sonucuna varılmıştır.

Abdûlbâki Nâsır Dede'ye göre Hicâz makamının başlangıç sesi nevâ perdesi, karar sesi ise düğâh perdesidir. Nâsır Dede makama nevâ perdesinden başlayıp, hicâz perdesi, segâh perdesi ardından da düğâh perdesine gelinerek burada karar verildiğini belirtmiştir. Nevâ perdesinin üst kısmından hüseyini, evç, gerdâniye ve muhayyer perdesine kadar çıkıldığından, düğâh perdesinin aşağı kısmında ise rast perdesine kadar gelindiğinden bahsetmiştir. Nâsır Dede'nin bu tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam nitelikleri mukayese edildiğinde karar perdesi dışında diğer perdelerin tam olarak örtüşmediği tespit edilmiştir.

İsmâil Hakkı Bey'e göre Hicâz makamı nevâ perdesi ile seyre başlar ve hüseyini perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesi ile hüseyini perdesine doğru gelinip burada kısa bir kalış yapıp, ardından düğâh perdesi, kürdi perdesi ile hicâz perdesine gelip burada

da kısa bir kalış yapıldıktan sonra düğâh perdesinde karar yapılmasından meydana gelmektedir. Verilmiş olan bu makam tarifi ve Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam nitelikleri karşılaştırıldığında; başlangıç perdesi dışında diğer makam uygulamaları benzerlik taşımaktadır.

Kantemiroğlu, Hicâz makamına hicâz, ardından da nevâ perdesi ile başlangıç yapıp, düğâh perdesi ile karar vermiştir. Kantemiroğlu'na göre Hicâz makamı Uzzâl makamı ile ilişkilidir. Hicâz makamı seyrinde, seyrin tiz kısımlara kadar genişlediği öngörülmektedir. Çünkü Uzzâl makamı seyrinde, tiz hüseyini perdesine dek genişleme gösterilmiştir. Sadece tiz perdelerde acem perdesi ile seyir yapılması yönünden Uzzâl makamından biraz farklıdır. Kantemiroğlu'nun makam uygulamaları ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu seyir nitelikleri karşılaştırıldığında; verilen tarif karar perdesi ve kullanılan perdeler yönünden benzerlik göstermiş olup, başlangıç perdesi ve seyrin genişlediği kısım bakımından örtüşmemektedir.

Hâşim Bey'e göre Hicâz makamının başlangıç sesi hicâz perdesidir. Hicâz perdesi, nevâ perdesi, hüseyini perdesi, evç perdesi ve şehnâz perdesi gösterilerek makama giriş yapıp, nevâ perdesine doğru iniş yapılır ve ardından nevâ, hicâz, kürdi perdeleri ile karar perdesi olan düğâh perdesine gelinip karar verilir. Hâşim Bey'in makam tarifi ve Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam uygulamaları mukayese edildiğinde; karar sesi bakımından örtüşme olduğu fakat perde bakımından evç ve şehnâz perdelerinin Yavaşca'nın eserindeki seyir karakterinde olmamasından ve başlangıç perdesinin farklı bölgede olmasından dolayı uyum görülmediği tespit edilmiştir.

Tanbûri Küçük Artin, Hicâz makamının seyrine nevâ perdesinden başladığını ve devamında hicâz, segâh, düğâh, rast, düğâh, segâh, hicâz, nevâ, hüseyini, nevâ, hicâz, segâh perdeleri ile gezinim yapıp düğâh perdesinde karar verdiğini belirtmiştir. Artin'in makam seyri ile Yavaşca'nın Hicâz medhal eserinde uyguladığı makam uygulamaları mukayese edildiğinde; başlangıç perdesi dışında diğer özelliklerin genel olarak uyum gösterdiği görülmektedir.

Tanbûrî Cemil Bey, Hicâz makamının karar perdesinin düğâh perdesi olduğunu, makam seyrinin zemininin rast, düğâh perdeleriyle düğâh ve muhayyer perdeleri arasında icra edildiğini ifade etmiştir. Cemil Bey'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş

olduğu makam nitelikleri mukayese edildiğinde; Cemil Bey'in seyrin zemini için kullandığı perdelerin genel hatlarıyla benzerlik taşıdığı sonucuna varılmıştır.

Hüseyin Sadeddin Arel, makamın karar sesinin düğâh perdesi olduğunu ifade etmiştir. Makam dörtlü ve beşli kavramları ile ifade edilmiş ve güçlü perdesi olarak neva perdesi önem kazanmıştır. Arel'in tarifi ve Yavaşca'nın eserinde ele olmuş olduğu makam özellikleri karşılaştırıldığında; karar perdesi ve eser içerisinde önem arz eden perdeler açısından benzerlik bulunduğu fakat makam seyrinin anlaşılabilmesinde önemli olan diğer bilgilerden bahsedilmemesi yönü ile örtüşme sağlanamadığı belirlenmiştir.

Karadeniz, Hicâz makamına rast-düğâh veya hicâz-neva perdeleri ile başlanıldığını, hüseyni perdesi, eviç perdesi ve gerdâniye perdesi ile muhayyer perdesine kadar çıkılıp ardından dönüşte acem perdesini kullanarak hüseyni perdesinde kalışlar yapıldığını düğâh perdesinde de karar verildiğini belirtmiştir. Karadeniz'in tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam uygulamaları mukayese edildiğinde; başlangıç perdesi ve karar perdesi yönünden benzerlik bulunduğu fakat Yavaşca'nın eserinin zemininde çıkıcı nağmelerde Karadeniz'in aksine acem perdesini kullanmasından dolayı tam bir örtüşme oluşmadığı belirlenmiştir.

8. Alâeddin Yavaşca Hicâzkâr makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Hâşim Bey	+		+				+		
Rauf Yektâ	+		+		+		+		
Kâzım Uz	+		+			+		+	
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Hüseyin Sadeddin Arel			+						+
Tanbûrî Cemil Bey	+		+		+		+		
İsmâil Hakkı Bey			+						+

Hâşim Bey, Hicâzkâr makamının eviç perdesinden başladığını, seyr sırasında tiz çargâh perdesine kadar çıkıldığını ve kararın rast perdesinde zirgüle ile verildiğini ifade

etmiştir. Hâşim Bey'in tarifi ve Yavaşca'nın eserindeki makam özellikleri mukayese edildiğinde; genel hatları itibariyle uyum sağlandığı belirlenmiştir.

Rauf Yektâ, makamın seyrine gerdâniye perdesinden başlamış ve rast perdesinde karar vermiştir. Seyir esnasında gerdâniye ve nevâ perdelerinde kalışlar yapmıştır. Yektâ'nın makam tarifi ve Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri başlangıç perdesi, karar perdesi ve kullanılan perdeler ve makam sesleri itibariyle uyumlu bulunmuştur.

Kâzım Uz, Hicâzkâr makamına eviç perdesinden başlanıldığından, tiz kısımda tiz segâh perdesine kadar genişleme yapıldığından ve kararın rast perdesinde verildiğinden bahsetmiştir. Uz'un makam tarifi ve Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri mukayese edildiğinde; başlangıç perdesi ve karar perdesi açısından benzerlik bulunduğu, makam için önem arz eden diğer bilgilerin uyum göstermediği tespit edilmiştir.

Suphi Ezgi, makamı iki şekilde ele almıştır. İlk biçimi Hicâz-Zirgüle dizisinin rast perdesindeki şeddidir. Arel'e göre de makam bu şekildedir. Ezgi'ye göre makamın başlangıç sesi gerdâniye perdesidir. Tiz durak üzerindeki Bûselik beşlisinde gezinim yapıp, tiz durakta ve güçlüde yarım kalışlar yapılır. Pest kısımdaki Hicâz beşlisi ile rast perdesinde karar yapılır. İkinci şekilde de tiz durak olan gerdâniye perdesinden seyre başlanıp, rast perdesinde karar verilmektedir. Ezgi'nin iki biçimde ele olmuş olduğu Hicâzkâr makam uygulamaları ve Yavaşca'nın eserindeki makam nitelikleri karşılaştırıldığında; genel itibariyle bilgilerin örtüştüğü belirlenmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey, Hicâzkâr makamının giriş seyrini gerdâniye üzerinde Hicâz sesleriyle göstermektedir. Karar perdesinin rast perdesi olduğundan, makamın seyrine de eviç perdesi ile başlanıldığından bahsetmiştir. Makamın tiz neva perdesine kadar genişleme yaptığını ifade etmiştir. Cemil Bey'in Hicâzkâr makamında ele almış olduğu önem arz eden bilgiler ile Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; genel olarak bilgilerin örtüştüğü görülmektedir.

İsmâil Hakkı Bey, Hicâzkâr makamının karar perdesinin rast perdesi olduğundan bahsetmiştir. İsmâil Hakkı Bey'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları karşılaştırıldığında; İsmâil Hakkı Bey çargâh perdesinden başlattığı seyrinde çargâh perdesi üzerinde bir Nikriz ve Nihavent seyirlerinden bahsetmiştir. Dolayısıyla bu perdenin etrafında bu sesler ile gezinip kalış yapılması gerekirken, Yavaşca'da önemli olan perde ilk etapta başlangıç sesi olması sebebiyle gerdaniye

perdesi, ardından da asıl önemli olan perde neva perdesidir. Neva perdesinde sıklıkla kalışlar gösterilmiştir. Bu kalışların çoğu da neva perdesinde Uşşâk'lı olarak uygulanmıştır. Karar perdesi üzerinde bulunan Hicâz seslerindeki kalışın dışında tarif ve eser seyri birbiriyle uyumlu değildir.

9. Alâeddin Yavaşca Hüseyini makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Safiyüddin Urmevi									+
Kantemiroğlu	+		+			+		+	
Abdülbâki Nâsır Dede	+		+				+		
Tanbûri Küçük Artin	+		+		+		+		
İsmâil Hakkı Bey		+	+			+		+	
Tanbûrî Cemil Bey	+		+		+				
Hâşim Bey	+		+		+				
Suphi Ezgi	+		+		+				
Hüseyin Sadeddin Arel			+						

Urmevî'ye göre Hüseyini makamı, Hüseyini dörtlüsü ve Hüseyini beşlisinin birbirine eklenmesiyle oluşmuştur. Dizinin, günümüzdeki Hüseyiniaşîrân dizisine benzediği görülmektedir. Verilmiş olan tarif ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu olduğu seyir mukayese edildiğinde; tarifin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Kantemiroğlu'nun Hüseyini makam tarifinde makam seyri düğâh perdesi civarından başlamıştır. Makamın karar perdesi de düğâh perdesidir. Makam seyri yegâh perdesi ve tiz hüseyini perdesi arasında genişleme göstermektedir. Kantemiroğlu'nun tarifi ile Yavaşca'nın Hüseyini eserlerinde ele almış olduğu makam uygulamaları karşılaştırıldığında; başlangıç ve karar sesleri uyumlu bulunsun da makam seyrinde önem teşkil eden diğer özellikler tam olarak örtüşmemektedir.

Abdülbâki Nâsır Dede'nin Hüseyini makamı tarifinde makamın seyrine hüseyini perdesinden başlanılıp neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi ile düğâh perdesine kadar gelinmiş ve burada karar verilmiştir. Makamın tizlerde eviç perdesi kullanılarak muhayyer perdesine, pestlerde ise rast perdesine kadar genişleme yapılabildiği

belirtilmiştir. Nâsır Dede'nin makam tarifi ile Yavaşca'nın Hüseyini medhal eserlerinde ele almış olduğu makam uygulamaları mukayese edildiğinde; genel hatlarıyla uyum olduğu tespit edilmiştir.

Tanbûri Küçük Artin, Hüseyini makamının seyrine hüseyini perdesinden başlayıp, kararı segâh sesleri ile düğâh perdesinde vermiştir. Makam seyri muhayyer perdesine kadar genişleme göstermiştir. Artin'in Hüseyini makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu makam seyri karşılaştırıldığında; genel olarak uyumlu olduğu tespit edilmiştir.

İsmâil Hakkı Bey, Hüseyini makamının seyrine neva perdesi ile başlayıp, hüseyini perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesi ile hüseyini perdesine gelerek burada kısa kalış yapmaktadır. Ardından gerdâniye perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi ve buselik perdesi ile çargâh perdesinde de kısa bir kalış yapıp, hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, buselik perdesi ile düğâh perdesine iniş yaparak burada karar vermiştir. İsmâil Hakkı Bey'in Hüseyini makamı tanımı ile Yavaşca'nın eserlerindeki makam nitelikleri arasında karşılaştırma yapıldığında; karar sesi bakımından uyum bulunsa da diğer makam uygulamaları yönünden tam olarak benzerlik olmadığı neticesine varılmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Hüseyini makamı tarifinde makamın seyir özelliklerini tarif eden pek fazla bilgiye yer verilmemiştir. Makam seyrinin zeminine, kararına ve meyanına ilişkin olarak verilmiş olan bilgilerin, önceden verilen bilgilerden farklı olmadığı ve Yavaşca'nın eserlerinin seyir yapısıyla karşılaştırıldığında uyum göstermiş olduğu belirlenmiştir.

Hâşim Bey'in Hüseyini makamı tarifinde makam seyrine neva perdesinden başlanılıp, tiz çargâh perdesine kadar genişleme yapılmış ve düğâh perdesinde karar verilmiştir. Hâşim Bey'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserlerindeki seyir özellikleri mukayese edildiğinde; genel olarak örtüşme olduğu belirlenmiştir.

Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'in Hüseyini makamı tarifinde Hüseyini makamının dizisini göstererek dizinin; Hüseyini beşlisi ve Uşşâk dörtlüsünden oluştuğunu, seyrine durak perdesi olan düğâh yahut güçlü perdesi olan hüseyini perdesinden başlanıldığını ifade etmiştir. Seyir içeriği hakkında başka bir bilgiye yer

verilmemiştir. Sadece verilen bu bilgiler ile Yavaşca'nın eserlerindeki seyir özellikleri arasında bir karşılaştırma yapıldığında; tarifteki bilgilerle örtüşme olduğu görülmektedir.

10. Alâeddin Yavaşca Hüzzâm makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Abdülbâki Nâsır Dede		+	+		+				
Tanbûrî Cemil Bey	+		+		+				
Hâşim Bey		+	+			+		+	
Tanbûri Küçük Artin		+		+		+		+	
İsmâil Hakkı Bey			+				+		+
Suphi Ezgi	+		+						+
Kâzım Uz	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Hüzzâm makamının başlangıcı gerdâniye perdesinden yapılmış olup, kararı da segâh perdesinde verilmiştir. Nâsır Dede'nin makam tarifindeki bilgiler ile Yavaşca'nın eserlerinde ele olmuş bilgiler karşılaştırıldığında; genel olarak benzerlik olduğu tespit edilmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey, Hüzzâm makamının karar sesinin segâh perdesi olduğunu, makamın seyrine segâh perdesinden başlanıldığını ve makamın tiz nevâ perdesine kadar genişleme gösterdiğini ifade etmiştir. Cemil Bey'in verilmiş olan makam uygulamaları ile Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu seyir uygulamaları mukayese edildiğinde; genel hatlarıyla örtüştüğü sonucuna varılmıştır.

Hâşim Bey, Hüzzâm makamına çargâh perdesinden başlandığından, neva perdesi, şuri perdesi, evç perdesi, gerdâniye perdesi, muhayyer perdesi ve sünbüle perdesine sırasıyla basıp, perde perde şuri ile neva perdesine gelip ardından çargâh perdesi, segâh perdesi ve kürdi perdesi ile segâh perdesine gelinerek burada karar verildiğinden söz etmiştir. Hâşim Bey'in makam uygulamaları ile Yavaşca'nın eserlerinde ele almış olduğu seyir nitelikleri karşılaştırıldığında; büyük ölçüde örtüşme olduğu görülmektedir.

Tanbûri Küçük Artin, Hüzûm makamının seyrine gerdâniye perdesi ile başlayıp, perde perde acem perdesi, hüseyini perdesi, acem perdesi, gerdâniye perdesine gidilip, neva perdesine ardından hicâz perdesine kadar iniş yapıp gerdâniye-hicaz perdeleri arasında bir dolaşım yapılmıştır. Artin'in seyir uygulamaları ile Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu seyir özellikleri mukayese edildiğinde; herhangi bir uyum bulunmadığı tespit edilmiştir.

İsmâil Hakkı Bey, Hüzûm makamının seyri için neva perdesinde Hümâyûn ve çargâh perdesinde Nikriz makam seyrinin yapıldığını ve kararın segâh perdesinde verildiğini ifade etmiştir. İsmâil Hakkı Bey'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserlerindeki seyir uygulamaları verilen bilgiler çerçevesinde karşılaştırıldığında; örtüşme olduğu görülmüştür.

Suphi Ezgi, bestekârların Hüzûm makam dizisini iki çeşit olarak kullandığını ifade etmiştir. İlk türü pest taraftaki Hüzûm beşlisine tiz bölümdeki bir Segâh dörtlüsünün ilave edilmesi ile, ikinci türü ise pest bölümde bir Hüzûm beşlisine tiz bölümde bir Hicâz dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmuştur. Ezgi, makamın seyrine üçüncü derece olan neva yahut birinci derece olan segâh perdesinden başladığından bahsetmiştir. Ardından güçlü sesi olan neva perdesinde veya karar sesi olan segâh perdesinde kısaca kalış yaptığını, istenilirse tiz kısımdaki Segâh veya Hicâz dörtlülerinde gezinim yapıp segâh perdesine gelinerek karar yapıldığından söz etmiştir. Ezgi'nin makam tarifi ile Yavaşca'nın eserlerindeki seyir nitelikleri arasında karşılaştırma yapıldığında; karar perdesinin ve başlangıç perdesinin uyum gösterdiği fakat özellikle eviç perdesi üzerinden tiz segâh perdesine kadar uzanan bölgede oluşturulan Hicâz çeşnisi ve bu çeşni ile yapılan kalışlar, Hüzûm eserlerde hiç kullanılmamıştır. Bundan dolayı tariflerin tam olarak örtüşmediği tespit edilmiştir.

Kâzım Uz, Hüzûm makamına ilk başta şûri yahut neva perdeleri ile başlanıldığını, karar sesinin ise segâh perdesi olduğunu ifade etmiştir. Uz'un makam uygulamaları ile Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu seyir özellikleri arasında mukayese yapıldığında; genel olarak uyum sağlandığı sonucuna varılmıştır.

Ekrem Karadeniz, Hüzûm makamının başlangıcının genel olarak çargâh ve neva perdelerinden, karar sesinin ise nim kürdi perdesi kullanılarak segâh perdesinde yapıldığından söz etmiştir. Karadeniz'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserlerindeki

makam seyri arasında karşılaştırma yapıldığında; büyük ölçüde uyum sağlandığı sonucuna varılmıştır.

11. Alâeddin Yavaşca Karcığâr makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu	+			+					+
Tanbûrî Küçük Artin		+		+		+		+	+
İsmâil Hakkı Bey			+			+			+
Kâzım Uz		+	+			+		+	+
Tanbûrî Cemil Bey	+		+			+			+
Ekrem Karadeniz	+		+			+	+		
Suphi Ezgi									+
Hüseyin Sadeddin Arel									+

Kantemiroğlu'nun Karcığâr makamı tarifinden neva perdesi üzerinde kurulmuş olan Kürdî dizisinin mevcut olduğu düşünülmektedir. Makamla alakalı olarak bu bilgi verildikten sonra, "Karcığâr hakkında mûsikîciler arasında anlaşmazlık vardır" diyerek, günümüzde kullanılan Karcığâr makamının seyrinden farklı başka seyirler olabileceğini düşündürmüştür. Buna göre Yavaşca'nın eserindeki seyir, Kantemiroğlu'nun tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifteki seyir özelliklerinin, eserlerde uygulanmış olan seyir özelliklerinden farklı olduğu, örtüşme olmadığı görülmektedir.

Tanbûrî Küçük Artin, Karcığâr makamının seyrine neva perdesi ile başlangıç yapıp, segâh perdesi ile karar verildiğinden söz etmiştir. Artin, seyir içerisinde hicâz, segâh ve nihavend perdelerinin kullanıldığını ve hüseyini perdesine kadar genişleme yapıldığını belirtmiştir. Artin'in tarifinde o dönemde kullanılan Karcığâr makamının farklı seyir özellikleri gösterdiği görülmektedir. Yavaşca'nın Karcığâr eserindeki seyir özellikleri ile karşılaştırıldığında; örtüşme olmadığı sonucuna varılmıştır.

İsmâil Hakkı Bey, Karcığâr makamında ilk başta Hüzâzâm makamının seyrinin yapıldığını ve kararın düğâh perdesinde verildiğini ifade etmiştir. Hakkı Bey'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; seyir özellikleri açısından birbirleriyle örtüşmediği belirlenmiştir.

Kâzım Uz, Karcığâr makamına çargâh perdesi ve neva perdesinden başlanıldığını, hisar perdesi alınarak segâh perdesine kadar gelindiğini, ardından düğâh perdesinde karar verildiğini ve makamın tiz segâh perdesine kadar genişleme yapılmasının uygun olacağını ifade etmiştir. Uz'un Karcığâr makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam seyri karşılaştırıldığında; karar perdelerinin uyumlu olduğu fakat diğer makam uygulamalarının tam olarak örtüşmediği sonucuna varılmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Karcığâr makamı seyrinde, makama neva perdesi yakınlarından başlangıç yapıldığı, seyrin tiz neva perdesine kadar genişleme yaptığı ve karar perdesinin düğâh perdesi olduğu ifade edilmektedir. Cemil Bey'in Karcığâr makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam seyri arasında mukayese yapıldığında; başlangıç ve karar perdeleri bakımından örtüşme olmadığı sonucuna varılmıştır.

Hüseyin Sadeddin Arel ve Suphi Ezgi makam seyrinden dörtlü-beşli dizi kavramı şeklinde bahsetmektedir. Buna tariflere göre makam seyir karakteri inici-çıkıcıdır. Makamın dizisi Uşşâk dörtlüsüne neva perdesinde Hicaz beşlisinin ilavesi ile oluşmaktadır. Makam seyrinde perde bakımından önem teşkil edecek perdelerden bahsedilmemiştir. Bundan dolayı makam tariflerinde sözü edilen bilgilerin, makam seyrinin anlaşılabilmesinde önemli olduğu kadar yeterli olmadığı sonucuna varılmıştır.

12. Alâeddin Yavaşca Kürdilihicazkâr makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Tanbûrî Cemil Bey			+						+
Suphi Ezgi			+						+
Hüseyin Sadeddin Arel			+						+
Ekrem Karadeniz	+		+			+	+		

Tanbûrî Cemil Bey, Kürdilihicazkâr makamının karar sesinin rast perdesi olduğunu ve donanımında la bemol, si bemol ve mi bemol aldığını, bazen la bemol işaretinin anahtarda olmayıp eser içerisinde de verilebildiğini ifade etmiştir. Aynı zamanda eviç ve irak yerine, acem ve acemaşîrân, segâh ve tiz segâh perdelerinin yerine de kürdî ve sünbûle perdelerinin icra edilmesi şartıyla Hicazkâr makamının zemininin, meyan ve kararının, kürdilihicazkâr makamına da uygulanabileceğinden bahsetmiştir. Cemil Bey'in Kürdilihicazkâr tarifi ile Yavaşca'nın Kürdilihicazkâr medhal eserleri arasında karşılaştırma yapıldığında; karar seslerinin uyumlu olduğu fakat Yavaşca'nın eserinde önem teşkil eden ve esere girişte gösterilen eviç perdesinin yerine acem perdesinin verilmesinden ve başlangıç perdesinin verilmemesinden kaynaklı tarifin örtüşmediği sonucuna varılmıştır.

Ezgi ve Arel, Kürdilihicazkâr makamından, Kürdi makam dizisinin rast perdesindeki inici şekli olarak bahsetmişlerdir. Dolayısıyla makam seyri dörtlü-beşli dizi kavramı biçiminde anlatılmıştır. Makam dizisinin rast perdesindeki bir kürdi dörtlüsüne çargâh perdesinde bir buselik dizisinin ilave edilmesi ile oluştuğunu ve donanımda ise si, mi, la perdeleri için küçük mücennep bemollerinin kullanıldığını belirtmişlerdir. Ezgi ve Arel'in tariflerinde makam seyri sırasında önem teşkil eden perdeler ile Yavaşca'nın eserlerindeki perdeler benzerlik gösterse de tam olarak uyuşmamaktadır. Ayrıca makam tariflerinde bahsi geçen bilgilerin, makam seyrinin kavranabilmesinde önemli bir yere sahip olduğu kadar yeterli olmadığı tespit edilmiştir.

Karadeniz, Kürdilihicazkâr makamına çoğunluk olarak acem ve gerdâniye perdelerinden başlangıç yapıldığını ve karar perdesinin de rast perdesi olduğunu ifade etmiştir. Makam dizisinde nim zirgüle perdesi bulunmasına rağmen tiz kısımlarda nim şehnaz perdesi değil de muhayyer ve nim sünbûle perdeleri alınarak gerdâniye perdesinde kısa duruşlar yapıp ardından aynı şekilde neva perdesine düşüldüğünden bahsetmiştir. Karadeniz'in Kürdilihicazkâr makam seyri için vermiş olduğu tarif ile Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu makam uygulamaları mukayese edildiğinde; seyrin genişlediği perde dışında tarif tamamen örtüşmektedir.

13. Alâeddin Yavaşca Mâhûr makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Tanbûrî Küçük Artin	+		+			+		+	
Hâşim Bey	+		+		+				
İsmâil Hakkı Bey	+		+			+			+
Abdûlbâki Nâsır Dede	+		+					+	+
Kantemiroğlu	+		+		+		+		
Kâzım Uz	+		+		+			+	
Seyyid Mehmed Emin	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+					+	+
Suphi Ezgi	+		+						+
Hüseyin Sadeddin Arel	+		+						+

Tanbûrî Küçük Artin, Mâhûr makamının seyrine gerdâniye perdesi ile başlayıp, mâhûr perdesini kullanarak rast perdesine kadar gezinim yapıp burada karar vermiştir. Artin'in makam seyri ile Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri arasında karşılaştırma yapıldığında genel itibariyle örtüşme olduğu tespit edilmiştir.

Hâşim Bey, Mâhûr makamının seyrine evç ve gerdâniye perdeleri ile başlangıç yapmıştır. Mâhûr seyrinde büyük rol oynayan mâhûr ve bûselik perdelerinin, zaman zaman evç ve segâh olarak kullanılmış olduğu ve bu perde kullanımlarının kuramcıların görüş açlarına göre farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır. Makamın karar sesinin rast olduğunu, makam seyrinin ise tiz çargâh perdesine kadar genişlediğini ifade etmiştir. Hâşim Bey'in Mâhûr makamı seyrinde kullandığı nitelikler ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu seyir nitelikleri mukayese edildiğinde; genel olarak örtüştüğü görülmektedir.

İsmâil Hakkı Bey, Mâhûr makamının seyrine gerdâniye perdesinde Rast çeşnisini göstererek başlamış olup, kararı ise rast perdesinde Rast makamı ile vermektedir. İsmâil Hakkı Bey'in Mâhûr makam seyrinde kullandığı özellikler ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu seyir uygulamaları arasında mukayese yapıldığında; İsmâil Hakkı Bey'de hem Tebriz makamı seyrinden hem de Nişabur kalıplardan bahsedilse de Yavaşca'nın

eserinde bu iki makamın seyrinden söz etmek mümkün değildir. Tebriz makamı seyri ve Nişabur kalırlar gösterilmemiştir. Dolayısıyla Yavaşca'nın eseri ile tarif bu yönden örtüşmemekte olup, sadece makamın karar perdesi ve başlangışta rast sesleri ile gerdaniye perdesinde kalması bakımından uyum gösterdiği tespit edilmiştir.

Nâsır Dede, Mâhûr makamını iki şekilde vermiştir. Birinci şekil olan Mâhûr-ı Sagîr tarifine göre; seyre başlangış gerdâniye perdesinde yapılmaktadır. Sonrasında neva perdesine gelip çargâh perdesi gösterilerek burada karar verilmektedir. İkinci şekil olan Mâhûr-ı Kebîr makamı seyrinde de Mâhûr-ı Sagîr seyri ile başlayıp, Rast şeşnisi ile karar verilmiştir. Bu tariften Mâhûr-ı Kebîr makamının, gerdâniye perdesi üzerinde Rast şeşnisinin sesleriyle seyre başladığı, yine Rast sesleriyle neveya geldiği, neva ve çargâhta durduktan sonra Rast sesleriyle rast perdesine gelip karar verdiği anlaşılmaktadır. Nâsır Dede'nin bu tarifleri ile Yavaşca'nın Mâhûr medhal eserindeki makam uygulamaları karşılaştırıldığında; başlangış ve karar seslerinin uyumlu olduğu fakat seyir içerisinde kullanılan önemli perdeler bakımından tarifen örtüşmediği belirlenmiştir.

Kantemiroğlu, Mâhûr makamının seyrine gerdâniye perdesinden başlangış yapıp, mâhûr perdesi, hüseyni perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi ve buselik perdesini gösterip düğâh perdesine ulaşmaktadır. Düğâh perdesinin ardından rast perdesine doğru gidip burada karar vermektedir. Kantemiroğlu'nun Mâhûr makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki seyir karakteri karşılaştırıldığında; genel olarak örtüşme olduğu tespit edilmiştir.

Kâzım Uz ve Seyyid Emin'in makam tarifleri birbirleri ile benzerlik taşımaktadır. Uz, Mâhûr makamına gerdâniye perdesinde Rast makamı ile başlangış yapıldığını ve mâhûr perdesi alınarak neva ve rast perdesine doğru gelinip rast perdesinde karar verildiğini ifade etmiştir. Makamın seyrinin tiz çargâh perdesine kadar genişlemesinin de uygun olacağını belirtmiştir. Seyyid Emin'in makam tarifinde ise yalnızca başlangış perdesi Uz'un tarifinden farklı olarak mâhûr perdesidir. Uz ve Emin'in tarifleri ile Yavaşca'nın eserindeki seyir uygulamaları mukayese edildiğinde; seyir içerisinde kullanılan özelliklerin örtüştüğü tespit edilmiştir.

Ekrem Karadeniz, Mâhûr makamının seyrinin gerdâniye perdesi çevresinden başladığını ve gerdâniye perdesinde çokça kalış yaptıktan sonra Rast makamı ile rast perdesinde karar verildiğini ifade etmiştir. Makamın zel şeşnisini oluşturmak için mâhûr

ve hüseyini perdelerinin kullanıldığını, Rast makamında olduğu gibi segâh perdesinin kullanıldığını belirtmiştir. Karadeniz’in Mâhûr makamı tarifi ile Yavaşca’nın eserindeki seyir karakteri karşılaştırıldığında; başlangıç perdesi ve karar perdesi açısından benzerlik olduğu, seyir içerisindeki önem arz eden perdeler bakımından uyumsuz olduğu sonucuna varılmıştır.

Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel, Mâhûr makamının rast perdesine göçürülen şed bir makam olduğunu, Çargâh dörtlüsüne neva perdesinde Çargâh beşlisinin eklenildiğini, makamın seyrine gerdâniye perdesinden başlanılıp, rast perdesinde karar verildiğini ifade etmişlerdir. Ezgi ve Arel’in tariflerinde mâhûr ve bûselik perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Sözü edilen tarifler ile Yavaşca’nın Mâhûr eserindeki seyir özellikleri karşılaştırıldığında; genel itibariyle uyumlu olduğu sonucuna varılmıştır.

14. Alâeddin Yavaşca Muhayyer makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu		+	+			+		+	+
Hızır Ağa		+	+			+		+	+
Tanbûrî Küçük Artin		+	+			+		+	+
Marmarinos	+		+			+		+	+
Hâşim Bey		+	+			+		+	+
Seyyid Mehmed Emin		+	+			+		+	+
Tanbûrî Cemil Bey	+		+			+			+
Kâzım Uz		+	+			+			+
Hüseyin Sadeddin Arel	+		+						+
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Kantemiroğlu, Muhayyer makamının seyrine hüseyini perdesinden başlangıç yapıp, kararı ise düğâh perdesinde vermiştir. Makamın seyri tiz hüseyini perdesine kadar genişleme göstermiştir. Karar seyrinde düğâh perdesinde Sabâ çeşnisi gösterildiği anlaşılmaktadır. Kantemiroğlu’nun makam tarifindeki seyir uygulamaları ile Yavaşca’nın eserindeki seyir uygulamaları karşılaştırıldığında; başlangıç seslerinin uymamasından ve Yavaşca’da Sabâ çeşnisi verilmediğinden örtüşme olmadığı sonucuna varılmıştır.

Hızır Ağa, Muhayyer makamının seyrine tiz çargâh perdesinden başlangıç yapıp, makamın kararını ise düğâh perdesinde vermiştir. Makam karara doğru giderken Sabâ makamının seyri gibi dolaşım yapar. Hızır Ağa'nın Muhayyer makam seyrindeki uygulamalar ile Yavaşca'nın Muhayyer eserindeki seyir özellikleri mukayese edildiğinde; karar perdesinin uyum gösterdiği, makam seyri açısından önem arz eden diğer uygulamaların uyumlu olmadığı belirlenmiştir.

Artin, Muhayyer makamının seyrine tiz çargâh perdesi ile başlangıç yapıp, seyir genişlemesini de tiz çargâh perdesine kadar gösterip, düğâh perdesinde karar yapmıştır. Artin'in Muhayyer makamı seyir uygulamaları ile Yavaşca'nın Muhayyer eserindeki seyir uygulamaları arasında karşılaştırma yapıldığında; karar perdesi dışında bir uyum olmadığı tespit edilmiştir.

Marmarinos, Muhayyer makamının seyrine muhayyer perdesi ile başlangıç yapıp, kararı ise Sabâ çeşnisi ile düğâh perdesinde yapmıştır. Makamın seyri ise tiz çargâh perdesine kadar genişleme göstermiştir. Marmarinos'un Muhayyer makamı seyir özellikleri ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu seyir özellikleri mukayese edildiğinde başlangıç ve karar perdelerinin uyum gösterdiği fakat diğer önem arz eden seyir uygulamalarının uyumlu olmadığı sonucuna varılmıştır.

Hâşim Bey, Muhayyer makamının seyrine gerdâniye perdesinden başlayıp, genişlemesini tiz neva perdesine kadar yapmış olup, kararı da Sabâ çeşnisi ile düğâh perdesinde vermiştir. Hâşim Bey'in Muhayyer makamı seyir nitelikleri ile Yavaşca'nın eserinde uygulamış olduğu seyir özellikleri arasında bir mukayese yapıldığında; karar perdesi ve başlangıç perdesi dışında bir örtüşme olmadığı görülmüştür.

Seyyid Mehmed Emin, Muhayyer makamının başlangıcını tiz çargâh perdesinden yapmış olup, kararı da düğâh perdesinde vermiştir. Mehmed Emin'in Muhayyer makamı seyir uygulamaları ve Yavaşca'nın Muhayyer medhal eserinde işlemiş olduğu seyir özellikleri mukayese edildiğinde; karar perdesi dışında bir uyum olmadığı sonucuna varılmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey, Muhayyer makamının başlangıcını gerdâniye ve muhayyer perdelerinden yapmış olup, makamın tiz neva perdesine kadar genişlediğini ve düğâh perdesinde karar verildiğini aktarmıştır. Cemil Bey'in Muhayyer makamı için verdiği seyir tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki seyir nitelikleri karşılaştırıldığında; başlangıç ve

karar perdelerinin uyum gösterdiği seyrin genişlediği perdenin uyumsuz olduğu, makam içerisinde kullanılan önemli perdelerden yeteri kadar bahsedilmediği için verilmiş olan tarifi örtüşmediği belirlenmiştir.

Kâzım Uz, Muhayyer makamının tarifinde başlangıç perdesinin gerdâniye perdesi olduğundan, Sabâ makamı gösterilerek düğâh perdesinde karar verildiğinden söz etmiştir. Uz'un makam tarifi ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu seyir nitelikleri mukayese edildiğinde; karar perdesi dışında diğer seyir özelliklerinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Hüseyin Sadeddin Arel, Muhayyer makamının Hüseyini makam dizisinin inici şekli olduğundan, seyir başlangıcının tiz durak muhayyer perdesinde olduğundan, karar perdesinin ise düğâh perdesi olduğundan bahsetmiştir. Arel'in Muhayyer makamı tarifi ile Yavaşca'nın Muhayyer medhal eserinde uygulamış olduğu seyir özellikleri arasında mukayese yapıldığında; başlangıç ve karar seslerinin benzerlik gösterdiği fakat diğer makam nitelikleri ve çeşniler ile ilgili olarak yeteri kadar açıklama yapılmadığı için tarifi tam olarak örtüşmediği sonucuna varılmıştır.

Karadeniz, Muhayyer makamı tarifinde makamın seyrine gerdâniye ve muhayyer perdeleri ile başlanıldığından, makam seyrinin tiz çargâh, tiz neva ve az da olsa tiz gerdâniye perdesine kadar genişleme gösterebildiğinden, kararın da düğâh perdesinde verildiğinden bahsetmiştir. Eviç perdesi, bazen acem perdesi ve uşşâk perdelerinin de seyrinde kullanıldığını ifade etmiştir. Karadeniz'in Muhayyer makamı tarifi ve Yavaşca'nın eserindeki seyir nitelikleri arasında karşılaştırılma yapıldığında; genel olarak benzerlik gösterdiği görülmüştür.

15. Alâeddin Yavaşca Nihavent makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu			+						+
Abdülbâki Nâsır Dede		+	+						+
Tanbûrî Cemil Bey		+	+			+	+		
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Hüseyin Sadeddin Arel			+		+		+		

Kantemiroğlu, Nihavent makamının rast perdesinde karar veren Kürdi makamı olduğundan söz etmiştir. Kantemiroğlu'nun Nihavent makamı tarifi ile Yavaşca'nın Nihavent eserinde ele almış olduğu makam uygulamaları mukayese edildiğinde; karar perdesinin uyumlu olduğu fakat makam seyrinin tamamen anlaşılıp tanımlanabilmesi bakımından verilmiş olan bilgilerin yeterli gelmediği tespit edilmiştir.

Nâsır Dede, Nihavent makamının neva perdesinden başladığından ve çargâh, nihavent, dügâh ile rast perdesinde karar verdiğiinden söz etmektedir. Üst kısımlarda da bayati, hüseyini, acem ve gerdâniye perdelerine kadar gidilebildiğini ifade etmektedir. Nâsır Dede'nin Nihavent makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları arasında karşılaştırma yapıldığında; karar perdesinin uyum sağladığı, başlangıç perdesinin ve makamın seyrinde kullanılan perdeler bakımından örtüşme olmadığı belirlenmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey, Nihavent makamının seyrinin çargâh ve neva perdelerinden başladığını ve rast perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir. Makam donanımında si bemol ve mi bemol işaretlerini almaktadır. Cemil Bey'in Nihavent makam tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki seyir nitelikleri arasında mukayese yapıldığında; başlangıç perdesi bakımından uyum bulunmadığı, karar perdesi ve seyir içerisinde önem arz eden perdeler yönünden tarifi uyumlu olduğu tespit edilmiştir.

Suphi Ezgi, Nihavent makamının seyrine durak perdesi olan rast perdesinden yahut güçlü perdesi olan neva perdesinden başlangıç yapıldığını, pestteki Bûselik beşlisinde veya tiz bölümdeki Hicâz yahut Kürdi dörtlüsünde karışık bir şekilde gezinim yapıldığını ve rast perdesinde karar verildiğini ifade etmiştir. Ezgi'nin makam tarifi ve Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam uygulamaları mukayese edildiğinde; genel olarak örtüşme sağlandığı görülmektedir.

Hüseyin Sadeddin Arel, Nihavent makamının rast perdesine göçürülmüş olan Bûselik makamı olduğunu, si ve mi perdeleri için küçük mücennep bemolü aldığını, yeden sesi olarak da gerektiğinde fa bakiye diyezi kullanıldığını ifade etmiştir. Arel'in makam tanımı ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam özellikleri karşılaştırıldığında; genel itibarıyla örtüştüğü tespit edilmiştir.

16. Alâeddin Yavaşca Rast makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Safiyüddin Urmevi		+			+		+		
Fethullah Şîrvânî		+			+		+		
Alişâh bin Hacı Büke		+			+		+		
Abdülkâdir Merâgî		+			+		+		
Hızır bin Abdullah	+		+		+		+		
Kantemiroğlu	+		+		+		+		
Abdûlbâki Nâsır Dede	+		+		+		+		
Tanbûri Küçük Artin		+	+		+		+		
Tanbûrî Cemil Bey	+		+				+		
Hüseyin Sadeddin Arel	+		+						+

Safiyüddîn, Şîrvânî, Alişâh bin Hacı Büke, Merâgî, Rast makamı ile alakalı olarak aynı makam dizilerini vermişlerdir. Bu dönemde, on iki temel makam içerisinde verilmiş olan ve dizisi tam bir dizi karakterinde olan Rast makamının başlangıç yaptığı perde, yegâh perdesi olarak görülmektedir. Hızır bin Abdullah Rast makamını yegâhtan alarak rast perdesine göçürmüş ve Rast dörtlüsü+Fâsıla+Rast dörtlüsü biçiminde dizisini vermiştir. Bu tarifler Rast makamı ile alakalı olarak ortak bir özelliği de ortaya çıkarmaktadır. Verilen tarifler, makam dizisinin Rast dörtlüsü ve Rast dörtlüsü şeklinde birleşimini ifade etmektedir. Yani bu durumda makama başlangıç seyri Rast dörtlüsü yani rast ve çargâh perdeleri arasında meydana gelmektedir. Sonraki dönemlere bakıldığında bu durum yerine makamın ilk seyirleri rast ve neva perdeleri arasında devam ettirilerek neva perdesi önem kazanmıştır. Bahsedilen tariflerdeki özellikler ile Yavaşca'nın Rast medhal eserlerinde ele almış olduğu makam uygulamaları karşılaştırıldığında; genel hatlarıyla örtüşme sağlandığı görülmektedir.

Kantemiroğlu ve Abdûlbâki Nâsır Dede'nin, Rast makamı ile alakalı olarak verdikleri tariflerde makam seyrine rast perdesinden başlanılmış olup, rast perdesinde

karar verilmiştir. Makamın ilk baştaki seyir ve çeşnilerinin, rast ve çargâh perdeleri arasında, yani karar sesi üzerinde düzenlenmiş olan Rast dörtlüsü bünyesinde meydana geldiği görülmektedir. Ayrıca Kantemiroğlu Rast makamının seyrinin tizlerde tiz hüseyini perdesine pestlerde ise yegâh perdesine kadar genişlediğini, Nâsır Dede de tizlerde gerdâniye perdesine, pestlerde de yegâh perdesine kadar genişlediğini ifade etmiştir. Seyir anlayışı yönünden bu iki tarif de önceki seyir bilgileri ile uyum sağlamaktadır. Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu makam özellikleri ile Kantemiroğlu ve Nâsır Dede'nin makam tarifleri karşılaştırıldığında; örtüşme sağlandığı belirlenmiştir.

Artin'in Rast makamı ile alakalı olarak vermiş olduğu seyir dolaşımında karar perdesi rast perdesi, seyre başlangıç perdesi de neva perdesidir. Makam seyri neva perdesine kadar genişlemektedir. Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu seyir özellikleri Artin'in makam seyri ile karşılaştırıldığında; seyir tarifinin benzerlik taşıdığı görülmüştür.

İsmâil Hakkı Bey'in, makam tanımında bahsettiği Arap Çargâhı hakkında yeterli bilgiye ulaşılmadığından dolayı makam seyri konusunda bir değerlendirme yapılamamıştır.

Tanbûrî Cemil Bey, Rast makamına ırak ve rast perdelerinden başlangıç yapıldığını, fa diyez işaretinin kullanıldığını, makamın meyanının tiz gerdâniyeye kadar genişleme gösterebileceğini ve karar perdesinin de rast perdesi olduğunu ifade etmiştir. Cemil Bey'in makam tarifi ve Yavaşca'nın eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; genel olarak örtüşme sağlandığı sonucuna varılmıştır.

Arel'in Rast makamı tarifinde, rast perdesi makamın başlangıç ve karar perdesidir. Bu perde üzerinde bir Rast beşlisine neva üzerinde bir Rast dörtlüsünün kurulmasıyla makam dizisi oluşmuştur. Önceki dönemlerden ayrı olarak makam, ilk dolaşımlarını Rast beşlisi içinde yani rast ile neva perdeleri arasındaki kısımda devam ettirmektedir. Arel'in Rast makamı tarifi ile Yavaşca'nın Rast medhal eserlerinde uygulamış olduğu seyir özellikleri arasında mukayese yapıldığında; başlangıç perdesi, karar perdesi bakımından uyum sağlandığı, makam seyrinin tamamıyla anlaşılabilmesi açısından tarifi yeterli gelmediği düşünülmektedir.

17. Alâeddin Yavaşca Sabâ makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Abdülbâki Nâsır Dede		+	+					+	+
Hâşim Bey		+	+				+		
Kantemiroğlu		+	+						+
Hızır Ağa		+	+						+
İsmâil Hakkı Bey			+						+
Kâzım Uz		+	+			+	+		
Tanbûrî Cemil Bey		+	+					+	+
Rauf Yektâ									+
Suphi Ezgi			+				+		
Ekrem Karadeniz		+	+				+		+

Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Sabâ makamının seyri; çargâh perdesinden başlangıç yapıp düğâh perdesinde karar vermektedir. Seyir esnasında çargâh perdesi önem kazanmaktadır. Makam seyri tiz kısımda muhayyer perdesine, pest kısımda da rast perdesine kadar genişleme gösterebilir. Hâşim Bey'in Sabâ makamına ilişkin açıklaması, genel hatlarıyla Nâsır Dede'nin tarifine paralellik göstermektedir. Hâşim Bey, makam seyrini anlatırken özellikle uzzâl ve şehnâz perdeleri üzerinde durur. Burada bahsi geçen uzzâl perdesi, Nâsır Dede'nin tarifinde geçen sabâ perdesiyle aynı işlevdedir. Nâsır Dede'nin de belirttiği üzere, bu perde önceki dönemlerde Zirefkend ve Küçek makamlarında farklı bir adla kullanılmaktaydı. Şehnâz perdesi ise Sabâ makamında bestelenmiş pek çok eserde, özellikle gerdâniye üzerinde yapılan Hicâz kalıplarında karşımıza çıkan önemli bir perdedir. Yavaşca'nın Sabâ medhal eserinde işlemiş olduğu makam uygulamaları ile Hâşim Bey'in tarifinin genel olarak örtüşmekte olduğu, Nâsır Dede'nin tarifinde ise karar perdesinin ve başlangıç perdesinin uyumlu olup, şehnâz perdesinin bulunmamasından dolayı uyum sağlanmadığı belirlenmiştir.

Kantemiroğlu ve Hızır Ağa'nın Sabâ makamı tarifleri birbirine yakındır. Tariflerden seyrin düğâh perdesinden başlangıç yaptığı, çargâh perdesinin önem teşkil ettiği ve düğâh perdesine gelinip burada karar verildiği anlatılmaktadır. Kantemiroğlu'nun ve Hızır Ağa'nın tarifleri ile Yavaşca'nın eserindeki seyir nitelikleri

karşılaştırıldığında; karar perdelerinin uyum gösterdiği, çargâh perdesinin her ikisinde de önemli bir konumda olması, fakat makam seyri açısından önem arz eden diğer niteliklerin karşılaştırmada yeterli gelmediği tespit edilmiştir.

İsmâil Hakkı Bey, Sabâ makâmı ile alakalı olarak vermiş olduğu tarifte Türk Çargâhı olarak adlandırdığı bir makam dizisinin seyrini anlatmaktadır. Farklı kaynaklarda “Eski Çargâh” olarak bilinen bu makam çargâh perdesi üzerinde karar kılıp, sonrasında Sabâ makamı seyri ile düğâh perdesine gelerek burada karar vermektedir. İsmâil Hakkı Bey’in makam tarifi ile Yavaşca’nın eserindeki makam uygulamaları arasında karşılaştırma yapıldığında; eser Eski Çargâh makamı seyri ile başlamamaktadır. Eserde yalnızca düğâh perdesi üzerindeki Sabâ sesleri uygulanmıştır. Sıklıkla çargâh perdesi gösterilmiştir. Fakat çargâh perdesi üzerinde Çargâh seyri kurulumu bulunmamaktadır. Bu bakımdan örtüşme sağlanmamıştır.

Kâzım Uz ve Tanbûrî Cemil Bey’in Sabâ makamı için verdikleri tarifler de Nâsır Dede’nin tarifi ile benzer şekildedir. Kâzım Uz Sabâ tarifinde, Hâşim Bey’in tarifinde söz ettiği şehnâz perdesini belirtmiştir. Bunun dışında Yavaşca ile karşılaştırma yapıldığında; başlangıç sesleri benzer olmayıp, karar sesleri yönünden benzer bulunduğu, perde bakımından ise Kâzım Uz’un tarifinin daha uyum sağladığı görülmüştür.

Rauf Yektâ, Sabâ makamı ile alakalı olarak şematik bir dizi vermiş olup, makamın seyrine yönelik ayrı bir anlatım yapılmamıştır. Söz konusu diziye bakıldığında, dizinin rast perdesinden başladığı ve makamın tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterdiği görülmektedir. Dizide rast perdesi, çargâh perdesi, acem perdesi ve tiz çargâh perdesinin makamın seyrinde önemli bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Rauf Yekta’nın söz konusu dizisi ile Yavaşca’nın Sabâ eserinde ele almış olduğu makam nitelikleri arasında bir karşılaştırma yapıldığında; sadece makam dizisinin verilmesinden ve bu dizide Yavaşca’nın eserinin seyrindeki perdeler ile tam olarak uyuma olmamasından dolayı benzerlik olmadığı tespit edilmiştir.

Ezgi, Sabâ makamı için iki farklı dizi tarifi vermiştir: İlk dizi pest bölümünde bir Sabâ eksik dürtlüsüne, tiz bölümde adı olmayan artık bir beşlinin birbirine eklenmesinden, ikinci dizi de pest bölümde bir Sabâ eksik dürtlüsüne, tiz bölümde adsız bir tam beşlinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir. Şematik olarak da verilmiş olan bu makam dizisinin karar sesinin düğâh perdesi olduğu ve makamın tiz kısımda

genişleme gösterdiği perdenin tiz çargâh perdesi olduğu anlaşılmaktadır. Ezgi'nin Sabâ makam tarifi ile Yavaşca'nın Sabâ eserinde işlemiş olduğu makam uygulamaları arasında bir karşılaştırma yapıldığında; seyir bakımından genişleme yapılan perdenin uyumlu olmadığı, karar ve makam seyri bakımından önem teşkil eden diğer perdelerin de birinci dizide uyum gösterdiği belirlenmiştir.

Karadeniz, Sabâ makamının seyrine çoğunlukla çargâh perdesinden başlangıç yapıldığını, çargâh perdesinin seyir esnasında sık sık vurgulandığını, karar perdesinin düğâh perdesi olduğunu ifade etmiştir. Tariften tiz bölgede pek fazla genişleme yapılmadığı, şehnâz perdesinin de bu makam için kullanımının pek gerekli olmadığı anlaşılmaktadır. Karadeniz'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri arasında mukayese yapıldığında; karar perdelerinin uyumlu olduğu, seyir esnasında çargâh perdesinin her ikisinde de önemli konumda olduğu, başlangıç sesinin ve şehnâz perdesinin ise seyir içinde kullanılmamasından dolayı uyum sağlanmadığı sonucuna varılmıştır.

18. Alâeddin Yavaşca Segâh makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu	+		+			+		+	
Tanbûrî Küçük Artın	+		+			+		+	
Abdûlbâki Nâsır Dede	+		+			+		+	
Seyyid Mehmed Emin	+		+			+			
Hâşim Bey	+		+					+	
Tanbûrî Cemil Bey	+					+			+
Suphi Ezgi									+
Hüseyin Sadeddin Arel	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Kantemiroğlu, Segâh makamının seyrinin segâh perdesinden başlayıp, tam sesler ile tiz hüseyni perdesine kadar genişleme gösterdiğini ifade etmiştir. Kantemiroğlu makamın iki karar perdesi olduğunu ve ilkinin kendi perdesi olan segâh perdesinde yalnızca Segâh makamı ile olduğu, ikincisinin de karar perdesinin düğâh perdesi olup, bu şekilde karar yaptığında Mâye olarak adlandırıldığını belirtmiştir. Kantemiroğlu'nun

Segâh makamı tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları karşılaştırıldığında; karar ve başlangıç seslerinin uyum gösterdiği, seyrin genişlediği perde ve dik hisâr perdesinden de bahsedilmediğinden dolayı uyum sağlanmadığı belirlenmiştir.

Artin, Segâh makamının seyrini segâh perdesinden başlanılıp, neva perdesine kadar genişleme yapan ve karışık gezinim yapılp segâh perdesinde karar verilen bir seyir olarak göstermiştir. Artin'in Segâh makam seyri ile Yavaşca'nın eserindeki seyir nitelikleri karşılaştırıldığında; başlangıç perdesi ve karar perdesi bakımından benzerlik bulunduğu fakat seyir genişlemesi ve perde bakımından söz konusu tarif ile örtüşme olmadığı görülmüştür.

Abdülbâki Nâsır Dede, Segâh makamının tarifinde makamın seyrine segâh perdesi ile başlangıç yapıldığını ve karar perdesinin de yine segâh perdesi olduğunu, makamın tiz segâh perdesine kadar genişleme gösterdiğini anlatmıştır. Nâsır Dede ve Yavaşca'nın makam uygulamaları mukayese edildiğinde; başlangıç ve karar perdeleri açısından benzerlik olduğu ama seyrin genişlemesinin yapıldığı nokta ve seyirde önem kazanan perdeler açısından söz konusu tarif ile bir uyum sağlanmadığı sonucuna varılmıştır.

Seyyid Mehmed Emin, Segâh makamı tarifinde makamın seyrine segâh perdesi ile başlangıç yapıp, kararı da segâh perdesinde yapmıştır. Tarife göre seyir en fazla muhayyer perdesine kadar genişleme göstermiştir. Mehmed Emin'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki makam nitelikleri arasında karşılaştırma yapıldığında; başlangıç ve karar perdelerinin benzerlik taşıdığı, seyrin genişlediği nokta ve kürdi perdesinden bahsedilmemesi yönüyle bahsi geçen tarifi örtüşmediği belirlenmiştir.

Hâşim Bey, Segâh makamı seyrinde segâh perdesinden başlangıç yapılp, gerdâniye perdesine kadar genişleme yapıldığını ve karışık gezinim yapılp kürdi perdesi ile segâh perdesinde karar verildiğini ifade etmiştir. Dik hisâr perdesinden bahsetmemiştir. Hâşim Bey'in Segâh makam seyri ile Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri karşılaştırıldığında; başlangıç perdesi ve karar perdesi bakımından benzerlik olduğu, makam içerisinde önem teşkil eden perdeler bakımından söz konusu tarif ile uyum sağlanmadığı neticesine varılmıştır.

Tanburi Cemil Bey, Segâh makamının segâh perdesi, kürdi perdesi ve rast perdesi ile seyre başladığını ve makamın zemininin gerdâniye ve rast perdeleri arasında olduğunu ifade etmiştir. Cemil Bey ve Yavaşca'nın makam seyirleri arasında karşılaştırma

yapıldığında; başlangıç perdelerinin uyum gösterip, zemininin uygulandığı aralıkların uyum sağlamadığı, makam seyrinde önem arz eden diğer özelliklerden de yeteri kadar bahsedilmediği için bahsi edilen tarif ile uyum olmadığı görülmüştür.

Suphi Ezgi, Segâh makamını dörtlü-beşli/dizi tanımlamasıyla iki çeşidinin olduğundan söz etmektedir. İlk dizinin Segâh beşlisine Hicaz dörtlüsünün ilave edilmesi ile, ikinci dizinin ise Segâh dörtlüsüne Ferahnâk beşlisinin ilave edilmesi ile meydana geldiği anlatılmaktadır. Makam seyrinde perde yönünden önem arz edecek perdelerden söz edilmemiştir. Bu bakımdan tariflerde sözü edilen bilgilerin, makam seyrinin kavranabilmesinde önem arz ettiği kadar yeterli olmamasından tarifen örtüşmediği tespit edilmiştir.

Arel, Segâh makamını dörtlü-beşli/dizi temelli anlatmış olup, makam dizisinin Segâh beşlisine Hicaz dörtlüsünün ilave edilmesinden meydana geldiğini, makamın seyir karakterinin çıkıcı, güçlü perdesinin ise neva perdesi olduğunu ifade etmiştir. Makamın donanımına si ve mi perdeleri için koma bemolü, fa perdesi için bakiye diyezi yazıldığından bahsetmiştir. Makamın seyrine segâh veya neva perdeleri ile başlandığından, makam dizisinin seslerinde dolaşım yaptıktan sonra segâh perdesinde karar verildiğinden, tiz kısımlarda da gerdâniye üzerinde bir Buselik dörtlüsünün kullanıldığından söz etmiştir. Arel'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu makam uygulamaları mukayese edildiğinde; başlangıç seslerinin, karar perdelerinin, seyrin genişleme yaptığı noktanın, eser içerisinde kullanılan bazı perdeler dışında diğerlerinin büyük ölçüde uyumlu olduğu neticesine varılmıştır.

Karadeniz'in vermiş olduğu Segâh makamı tarifi, Arel'in makam tarifi ile uyum göstermektedir. Karadeniz, makamın donanımına eviç perdesi ve dik hisâr perdesinin konulduğunu, makamın seyrine segâh perdesi çevresinden başlangıç yapıldığını, makamın seyrinin tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterdiğini, karar perdesine doğru hareket ederken eviç perdesi yerine acem perdesinin kullanıldığını, karara gelindiğinde ise kürdi ve rast perdelerini alarak segâh perdesinde karar yapıldığını anlatmıştır. Karadeniz'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu makam özellikleri karşılaştırıldığında; tam olarak benzerlik bulunduğu belirlenmiştir.

19. Alâeddin Yavaşca Sultan-ı Yegâh makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Hüseyin Sadeddin Arel			+				+		
Suphi Ezgi			+						+
Rauf Yektâ			+				+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Arel, Sultan-ı Yegâh makamı için makamın karar perdesinin yegâh perdesi olduğunu, seyir karakterinin inici olduğunu, bazı zaman da çıkıcı karakterde bir seyri olduğunu, donanımında si perdesi için küçük mücennep bemolü, do için de bakiye diyezi kullandığını ifade etmiştir. Arel'in makam tarifi ve Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları arasında bir mukayese yapıldığında; örtüşme sağlandığı düşünülmektedir.

Suphi Ezgi, Sultan-ı Yegâh makamı için, Bûselik makam dizisinin yegâh perdesi üzerinde kurulmuş şeddi olduğundan bahsetmiştir. Makamın seyir karakterinin inici olduğunu ve seyre öncelikle Sultan-ı Yegâh makam dizisinin tiz bölümündeki inici dizinin Bûselik beşlisi ve yine tiz bölümdeki hicâz dörtlüsünde karışık bir şekilde gezinim yapıp, tiz durakta ardından da güçlü perdesinde kısa bir kalış yapıldığını sonrasında da durak perdesine gelerek karar verildiğini ifade etmiştir. Ezgi'nin Sultan-ı Yegâh tarifi ile Yavaşca'nın medhal eserindeki makam nitelikleri karşılaştırıldığında; uyum sağlandığı tespit edilmiştir.

Rauf Yektâ, Sultan-ı Yegâh makamını şematik bir biçimde göstermiştir. Makamın seyri ile alakalı ayrı bir bilgi verilmemiştir. Dolayısıyla makam dizisinin gösterildiği şemanın, makam seyrinin anlaşılmasında yeterli olmadığı, şemanın da Yavaşca'nın eserindeki seyir ile benzerlik gösterdiği neticesine varılmıştır.

Karadeniz, Sultan-ı Yegâh makam seyrinin çoğunlukla neva perdesinden başladığını, muhayyer perdesine kadar çıkılıp, aynı şekilde neva perdesine inildiğini ve buradaki kısa kalışın ardından nim hicâz ve nim kürdi perdelerinde de kalışlar yapıp, dügâh perdesine doğru gelip burada da asma kalış yapıldığını ifade etmiştir. Sonrasında nevâ perdesi, çargâh perdesi, nim kürdi perdesi ile karar perdesine kadar gelinip, kabâ

nim hicâz perdesi alınarak yegâh perdesinde karar verilmektedir. Karadeniz'in makam seyri ile Yavaşca'nın eserinde ele almış olduğu makam uygulamaları karşılaştırıldığında; örtüşme sağlandığı görülmüştür.

20. Alâeddin Yavaşca Suzinâk makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Abdûlbâki Nâsır Dede			+						+
Hâşim Bey		+	+		+		+		
Tanbûrî Cemil Bey		+	+			+	+		
Suphi Ezgi		+	+						+
Hüseyin Sadeddin Arel			+						+
İsmâil Hakkı Bey			+			+			+

Abdûlbâki Nâsır Dede'nin Suzinâk makamı ile alakalı tarifinde, segâh perdesi üzerinde bulunan Hüzzâm makamı seyri ile rast perdesi üzerinde yer alan Hicâz makamı seyrinden bahsedilmektedir. Karar perdesi rast perdesidir. Bu tarifte, rast perdesi merkezli bir Rast makamı seyri bulunmamaktadır. Bu nedenle Nasır Dede'nin burada Süznâk makamının ikinci nevisi olan Zirgüleli Sûznâk'tan söz ettiği anlaşılmaktadır. Öte yandan Yavaşca, Sûznâk bestelerinde rast perdesindeki Hicâz çeşnisinin yanı sıra karar seyrinde rast perdesi üzerinde Rast makamı seyrine başvurmuştur. Dolayısıyla Yavaşca'nın Sûznâk eserinde uygulanan seyir özellikleri ile verilen tarifin birbiriyle tam olarak örtüşmediği görülmektedir.

Hâşim Bey, Suzinâk makamının seyrine çargâh perdesi, neva perdesi, şuri perdesi, eviç perdesi, gerdâniye perdesi ve muhayyer perdesi ile başlangıç yapıldığını, sünbüle perdesini kullanarak aynı perdeler ile zirgüle perdesi kullanmadan rast perdesine Rast çeşnisiyle gelinerek karar ettiğinden bahsetmektedir. Hâşim Bey'in seyir tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki seyir uygulamaları mukayese edildiğinde; karar perdesinin ve eser içerisinde kullanılan perdelerin ve çeşnilerin uyum sağladığı belirlenmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey, Suzinâk makamının seyrine çargâh perdesi ile başlangıç yapıp, ilk başta tiz çargâh perdesine kadar olan seslerde gezinim yapıldığını ardından

meyan bölümünde sünbûle veya hisârek perdesini yahut nim hisar ve eviç perdeleri kullanılarak neva ve tiz neva bölgelerinde seyrettiğini, karara geldiğinde ise gerdâniye ve rast perdeleri arasında dolaşıldığını ifade etmiştir. Cemil Bey'in makam tarifindeki bilgilerin yeteri kadar verilmemesinden dolayı Yavaşca'nın eserindeki seyir uygulamaları ile tam olarak bir karşılaştırma yapılamamaktadır.

Ezgi ve Arel'in Suzinâk makamı için verdikleri makam tarifleri birbirleri ile uyum göstermektedir. Ezgi ve Arel makam dizisini dörtlü-beşli/dizi kavramıyla anlatmış olup, rast perdesi üzerindeki Rast beşlisine, neva perdesi üzerinde bir Hicâz dörtlüsünün ilave edilmesi ile oluştuğunu, güçlü perdesinin neva olduğunu, makamın seyrine neva perdesi ile başlangıç yapıldığını ve dizinin seslerinde gezinim sağlandıktan sonra rast perdesinde karar yapıldığını ifade etmişlerdir. Ezgi ve Arel'in makam tarifleri ile Yavaşca'nın medhal eserindeki seyir nitelikleri arasında mukayese yapıldığında; karar perdelerinin benzerlik taşıdığı fakat seyir içerisindeki çeşnilerin benzemesinin yanı sıra Yavaşca'nın seyrindeki farklı perde ve çeşni kullanımlarından Ezgi ve Arel'de bahsedilmediği tespit edilmiştir.

İsmâil Hakkı Bey, Suzinâk makamının karar perdesinin rast perdesi olduğundan, Hüzûzâm makamının icrasının ardından rast perdesi üzerinde Hümayûn-Zirgüle makamının seyri ile karar verildiğinden söz etmiştir. İsmâil Hakkı Bey'in vermiş olduğu makam tarifi Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri ile mukayese edildiğinde; karar perdesinin benzerlik taşıdığı fakat medhal eserin karar seyrinin farklı olmasından dolayı uyum sağlanmadığı sonucuna varılmıştır.

21. Alâeddin Yavaşca Şevkefza makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Hâşim Bey		+	+					+	
Suphi Ezgi		+	+		+		+		
Hüseyin Sadeddin Arel		+	+		+		+		
Tanbûrî Cemil Bey		+	+		+		+		
Ekrem Karadeniz		+	+		+			+	

Hâşim Bey, Şevkefza makamı için iki farklı seyir tarifi yapmaktadır. İlk seyir başlangıçta Arazbar çeşnisi gibi başlangıç yapıp neva perdesine kadar inmektedir. Ardından neva perdesinden acem yolu izlenerek, aşiran perdesinde karar verilmektedir. Bu tarifi makamın aşına olunan seyri olduğu ifade edilmiştir. İkinci seyir anlatımında ise gerdâniye perdesinden başlangıç yapıp, muhayyer perdesi, sünbüle perdesi, tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve tekrar dönüş yapılmıştır. Hâşim Bey, bu üslubun biraz Sabâ makamı ile benzer biçimde “uzzal perdesi ile çargâh perdesine iniş yapılarak” devam ettiğini, sonrasında çargâh perdesi, neva perdesi, hüseyini perdesi ile acem perdesine kadar gidilip, perde perde yegâh perdesine kadar gelindiğini, yegâh perdesinden sonra aşirân perdesi ile rast ve zirgüle perdelerine temas edilip aşiran perdesinde karar verildiğini anlatmıştır. Hâşim Bey’in her iki tarifi Yavaşca’nın Şevkefza medhal eseri ile karşılaştırıldığında; ilk tarifi seyrin anlaşılabilmesi bakımından yeterli olmadığı, ikinci tarifi ise seyrin genişlediği perde ve karar perdesi bakımından uyumlu görüldüğü, seyir içerisindeki önem arz eden perdeler ve başlangıç sesi bakımından örtüşmediği sonucuna varılmıştır.

Ezgi ve Arel’in Şevkefza makam tarifleri birbirine benzerlik göstermektedir. Makam tarifi dörtlü-beşli/dizi temelli anlatıma dayanmaktadır. Makam tarifinde, çargâh perdesi üzerinde bulunan Zirgüleli Hicâz makamının, acemaşirân perdesindeki Çargâh makamının ve acemaşirân perdesi üzerinde bulunan Nikriz beşlisinin birbirine eklenmesi ile oluştuğu verilmiştir. Ayrıca Ezgi, makamın karar perdesinin acemaşirân perdesi olduğunu, seyre başlangıcın birinci derece güçlü olan gerdâniye perdesinden veya ikinci derece güçlü olan çargâh perdesinden yapılabileceğini, donanımında kürdi (si) ve hicâz (re) işaretlerini aldığını, şehnâz (la) perdesinin de gerekli yerlerde gösterilebileceğini ifade etmiştir. Ezgi ve Arel’in verdikleri makam tarifi ile Yavaşca’nın eserindeki seyir uygulamaları kıyaslandığında; karar perdelerinin, eser içerisinde önem arz eden perdelerin ve seyrin genişlediği perde bakımından tarifi uyumlu görüldüğü belirlenmiştir.

Tanbûrî Cemil Bey, Şevkefza makamı tarifinde makamın karar perdesinin acemaşirân perdesi olduğunu, donanımına yalnızca re bemol işaretinin yazıldığını, si bemol perdesinin ise makamın Segâh ve Zengüle perdesi ile karar etmesi anında eser içerisinde gösterildiğini, makama acem ve gerdâniye perdeleri ile başlangıç yapıldığını, meyanın neva ve tiz neva oktavlarında icra edildiğini ve karara yakın nağmeler

olduğunda, düğâh perdesi yerine la bemol perdesinin kullanıldığını ifade etmiştir. Cemil Bey'in makam tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri karşılıklı olarak incelendiğinde; başlangıç perdesi dışında, karar perdesinin, seyrin genişlediği noktanın ve seyir içerisindeki önem teşkil eden perdelerin genel olarak uyumlu bulunduğu sonucuna varılmıştır.

Karadeniz, Şevkefza makamının Çargâh ve Acem Aşîrân makamlarının birleşmesi ile meydana geldiğini, seyre acem yahut gerdâniye perdelerinden başlanıldığını, dik şehnâz, tiz segâh ve gerektiği zaman tiz çargâh perdesine kadar çıkıldığını ardından da aynı şekilde Çargâh makamı çeşnisi ile beraber düğâh perdesi kadar düştüğünü ve buradan Acem Aşîrân makamına geçiş yapıp acemaşîrân perdesinde karar verildiğini ifade etmiştir. Karadeniz'in tarifi ile Yavaşca'nın seyir nitelikleri mukayeseli olarak ele alındığında; başlangıç perdesinin uyumlu olmadığı, karar perdesinin ve seyrin genişleme yaptığı perdenin uyumlu olduğu, seyir içerisinde önem arz eden perdelerden bahsedilmemesi yönü ile de tarifi yeterli olmadığı anlaşılmıştır.

22. Alâeddin Yavaşca Tahir Bûselik makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Hâşim Bey					+		+		
Suphi Ezgi			+				+		
Hüseyin Sadeddin Arel					+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Tahir Bûselik makamı ile alakalı olarak, tarihi süreçte verilmiş olan tariflerin hepsi birbirine uyumlu görünmektedir. Verilen tariflerden, makamın Tahir makamı seyrini tamamladıktan sonra Bûselik makamının karar seyri ile düğâh perdesinde karar verdiği anlaşılmaktadır.

Hâşim Bey ve Arel, Tahir Bûselik makamı için birbirine benzer tarifler vermişlerdir. Makam tarifinde, Tahir makamının Bûselik makamı dizisiyle birlikte icra edilmesiyle oluşan bir makam olduğu ifade edilmiştir. Yavaşca'nın eserindeki seyir özellikleri ile karşılaştırıldığında genel olarak örtüştüğü tespit edilmiştir.

Suphi Ezgi, Tahir Bûselik makamının, Tahir makam dizisine bir Bûselik beşlisinin ya da tam makam dizisinin birbirine ilave edilmesiyle oluştuğundan bahsetmiştir. Ayrıca

güçlü perdesinin neva perdesi, karar perdesinin de düğâh perdesi olduğunu ifade etmiştir. Ezgi'nin verdiği bu tarif ile Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam özellikleri karşılaştırıldığında; karar perdesi uyumludur. Yavaşca Tahir makamının kendi karar seyri gösterilmeden Bûselik seslerine geçildiğini ve doğrudan Bûselik makamıyla karar verildiğini eserinde göstermiştir. Fakat Ezgi'de Tahir makamının tam makam dizisinin eklenmesinden bahsetmesi yönüyle uyum sağlanmamaktadır. Onun dışında genel olarak örtüşme olduğu sonucuna varılmıştır.

Karadeniz, Tahir Bûselik makamının Tahir ve Bûselik makamlarının birbirine ilave edilmesiyle oluştuğunu, makamın seyrinde ilk önce Tahir makamının seyrinin icra edildiğini sonrasında da neva perdesinde kısaca kalış yaptıktan sonra seyre uygun ezgilerle Bûselik makamına geçildiğini, bu makam dizisinde de kısaca seyrettikten sonra zengûle perdesi ile düğâh perdesine gelinip karar verildiğini ifade etmiştir. Karadeniz'in bu tarifi ile Yavaşca'nın Tahir Bûselik medhal eserinde işlemiş olduğu makam seyri karşılaştırıldığında; karar perdesi ve başlangıç perdesi uyum göstermiştir. Alâeddin Yavaşca eserinde Tahir makamının kendi karar seyrini göstermeden Bûselik seslerine geçmiş ve doğrudan Bûselik makamıyla karar vermiştir. Karadeniz ise bu durumun tam aksini ifade etmiştir. Mukayesenin bu noktada uyum sağlamamasıyla birlikte genel hatlarıyla örtüştüğü sonucuna varılmıştır.

23. Alâeddin Yavaşca Uşşâk makamını nasıl kullanmıştır?

	Başlangıç perdesi		Karar Perdesi		Seyir Açısından		Perde Açısından		Örtüşme Yok
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
BENZERLİK									
Abdûlbâki Nâsır Dede		+	+			+		+	
Hâşim Bey		+	+			+		+	
Kantemiroğlu									+
Tanbûrî Cemil Bey			+			+			+
Suphi Ezgi			+						+
Hüseyin Sadeddin Arel			+						+
Ekrem Karadeniz		+	+				+		+

Abdûlbâki Nâsır Dede, Uşşâk makamının seyrine neva perdesi ile başlangıç yapıp, çargâh perdesi, segâh perdesi ile düğâh perdesine gelinerek burada karar verildiğini,

seyrin muhayyer perdesine kadar genişleme yapabildiğini ifade etmiştir. Abdülbâki Nasır Dede'nin vermiş olduğu makam tarifi ile Yavaşca'nın eserlerinde işlemiş olduğu makam özellikleri karşılaştırıldığında; karar perdesinin uyum gösterdiği fakat diğer özellikler bakımından örtüşme olmadığı belirlenmiştir.

Hâşim Bey'in Uşşâk makamı seyri başlangıçta rast, düğâh, segâh, çargâh, neva ve hüseyni perdeleri kullanılarak başlamakta ve rast perdesine kadar iniş yapıp ardından, gerdâniye, acem, hüseyni, neva, çargâh, segâh, düğâh ve rast perdelerinde gezinim yapılmakta ve en nihayetinde düğâh perdesine gelinerek burada karar verilmektedir. Her ne kadar bu makam neva perdesinin üst bölgesinde beyâtî, alt kısmında ise uzzal perdesi ile başlangıç yapabiliyor olsa da düğâh makamına olan benzerliği nedeniyle, bu yapının tam olarak beyâtî ya da tam olarak düğâh makamı olarak adlandırılabilmesinin bilinmediği ifade edilmiştir. Bu nedenle, söz konusu makamın her iki makamla ortak özellikler taşıdığı, ancak düğâh makamına daha fazla meylettigi için düğâh adıyla da anılabileceği belirtilmiştir. Bahsi geçen bu tarif ile Yavaşca'nın eserindeki makam uygulamaları karşılaştırıldığında; karar perdelerinin uyum sağladığı fakat seyir uygulamalarının tam olarak benzerlik göstermediği anlaşılmıştır.

Kantemiroğlu kendi zamanında kullanılmış olan Düğâh makamının aslen Uşşâk makamı olduğundan bahsetmektedir. Makamın seyrinin düğâh perdesinden başlangıç yaptığından, düğâh perdesinin merkez alındığı bir seyrinin olduğundan, tüm bu dolaşımların ardından düğâh perdesinde karar kılındığından bahsetmektedir. Kantemiroğlu, tarihsel zamanda bir nazarî yanlışlığı ortaya çıkarmış, fakat Uşşâk makamının seyir karakteri ve nitelikleri ile alakalı net bir anlatım yapmamıştır. Bundan dolayı Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu makam seyri ile karşılıklı değerlendirilmesi bakımından bilgilerin yeterli olmadığı sonucuna varılmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey, Uşşâk makamının karar perdesinin düğâh perdesi olduğunu, seyrin genişlemesinin tiz neva perdesine kadar yapılabildiğini ifade etmiştir. Cemil Bey'in seyir tarifi ile Yavaşca'nın eserindeki uygulamaların karşılıklı değerlendirilmesi yapıldığında; karar perdelerinin uyum sağladığı, seyrin genişleme yaptığı perde açısından benzerlik bulunmadığı, verilmiş olan tarifi seyrin anlaşılabilmesi yönünden yeterli olmadığı neticesine varılmıştır.

Arel ve Ezgi'nin verdikleri makam tarifi benzerlik taşımaktadır. Makam tarifi dörtlü-beşli/dizi kavramlarıyla anlatılmaktadır. Tarifte, makamın seyrine Uşşâk dörtlüsü ile başlandıktan sonra güçlü üzerine kurulan bir Bûselik beşlisi sesleri ile ilerlenir, tekrar neva perdesine ve perde perde dügâh perdesine gelinerek karar verilir. Verilmiş olan bu tariflerin Yavaşca'nın eserinde işlemiş olduğu seyir özellikleri ile mukayese edilebilmesi bakımından eksik olduğu görülmüştür.

Karadeniz, Uşşâk makamının seyrine rast perdesini gösterip dügâh açarak başlanılabileceği gibi argh perdesini gösterip neva açarak da mümkün olduğunu ifade etmiştir. Ardından neva perdesine gelinerek kısa kalışlar yapıldığını, aşağı doğru iniş yapılırken eviç yerine acem perdesinin, segâh perdesi yerine de Uşşâk perdesinin alınarak dügâh perdesinde karar verildiğini ifade etmektedir. Bu tarif ile Yavaşca'nın Uşşâk medhal eseri arasında mukayeseli bir değerlendirme yapıldığında; başlangıç perdesinin, karar perdesinin ve seyir açısından önem arz eden perdelerin benzerlik gösterdiği, seyrin genişleme yaptığı perde ve diğer eşnilerden bahsedilmemesi bakımından tarifi uyum sağlamadığı belirlenmiştir.

5.2. Sonuçlar

Bu araştırmanın sonuçları, problem cümlesi ve alt problemler esas alınarak, elde edilen veriler ışığında ortaya konmuştur. Klâsik Türk müziği meşk sisteminin son temsilcilerinden birisi olarak bilinen Alâeddin Yavaşca, müzikal kimliği bakımından kendi döneminden önceki müzik kuramcılarının etkilendiği gibi yaşadığı dönemin makam teorisyenlerinden de etkilenerek eserlerini ortaya çıkarmıştır. Geçmiş dönem ve kendi dönemindeki makam kuramcılarının makam ve seyir tarifleri dikkate alınarak, bestekârın eserlerindeki makam ve seyirleri ele alış biçimi analiz edildiğinde; söz konusu kuramcıların makam ve seyir tarifleri ile Alâeddin Yavaşca'nın perde kullanımlarının ve özellikle başlangıç seslerinin farklılıklar gösterdiği, karar sesi bakımından da belirli makamlarda ve büyük çoğunlukla uyum grldğu neticesine varılmıştır. Dolayısıyla dönem kuramcılarının makam ve perde kullanımı bakımından vermiş olduğu tarifleriyle, Yavaşca'nın medhal formundaki eserlerinin seyir işleyişinin belirli eserlerde farklı olduğu tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Yavaşca'nın medhal formundaki eserlerinde gözlemlenen seyir özelliklerinin bazı eserlerde makamları kendi tasarrufunda değerlendirdiği, kendi anlayışı

içerisinde perde kullanımları sergilediği, hatta henüz giriş seyrinde farklı makam geçkileriyle makamı farklılaştırdığı tespit edilmiştir. Bu durum, her müzik eserinin, öncelikle ait olduğu dönemin teorik çerçevesi içerisinde ele alınması gerektiğini göstermektedir. Ardından, eserin hem önceki hem de sonraki dönemlerin makam ve seyir anlayışlarıyla karşılaştırmalı bir yaklaşımla incelenmesi, daha kapsamlı ve doğru yorumlara ulaşılmasını mümkün kılacaktır.

Makam tariflerinde, özellikle Arel-Ezgi nazariyatı dikkate alınarak yapılan değerlendirmelerde dizi, dörtlü-beşli, güçlü gibi kavramlar dışında bir anlayış ile seyirler analiz edildiği için örtüşmenin sağlanamadığı noktalar bu kavramlar dahilinde verilmiş olan tariflerin olduğu kısımlardır. Her ne kadar Arel-Ezgi nazariyatının makam ve seyir yaklaşımı perde ve aralıklar bakımından uyumlu bir yapı arz etse de seyrin işleyişine ve makamların karakteristik özelliklerinin ortaya konmasına ilişkin seyre yaklaşımı sınırlı düzeydedir. Bu yaklaşıma göre; Yavaşca'nın eserlerine yansıyan seyir özelliklerinin, sonraki dönem makam anlayışlarıyla büyük ölçüde örtüşmediği ortaya çıkmaktadır.

Bu araştırma her ne kadar makam ve seyir ekseninde ortaya konulmuş olsa da elde edilen bulgular medhal formunun Alâeddin Yavaşca tarafından kullanılmasına ilişkin olarak önemli ipuçları sunmuştur. Bestekârın bazı eserlerini giriş-gelişme-sonuç şeklinde çok bölümlü, bazılarını ise meyan ve sonuçtan böyle bir ayırım olmadan tek bölümlü olarak meyan ve sonuçtan oluşan tek bölümlü bir yapı içinde yazdığı tespit edilmiştir. Bu durum, literatürde tanımlanan medhal formunun işleyişinden belirli açılardan farklılık gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Klâsik Türk müziği repertuvarında dönemsel farklılıklar taşıyan eserler üzerine yapılacak kapsamlı araştırmalar, Türk müziği teorisinin gelişimine önemli katkılar sağlayacaktır. Özellikle makam tarifleri ile seyir özellikleri arasındaki ilişkileri ortaya koyan karşılaştırmalı çalışmaların artırılması, kuramsal yaklaşımların daha net anlaşılmasına ve alanyazında bütüncül bir perspektifin oluşmasına zemin hazırlayacaktır.

5.3. Öneriler

Klâsik Türk müziğinde nazari çerçevelerin büyük ölçüde mevcut eserlerden hareketle şekillendiği görülmektedir. Bu bakımdan, özellikle klasik repertuvarın, nazariyatın oluşumunda temel bir referans noktası teşkil ettiği söylenebilir. Her ne kadar eserlerin, Türk müziği nazariyatına bağlı olarak bestelenmesi zorunlu olmasa da nazari

bilgilerin bizzat eserlerde gözlemlenen makam ve seyir özelliklerine dayalı olarak geliştirilmesi, teorik açıdan esaslı bir gereklilik olarak ortaya çıkmaktadır.

Makam teorisine ilişkin çalışmalarda, nazariyatın yalnızca perde düzeni ve aralık temelli bir çerçeveye indirgenmeden, eserlerdeki makam seyrine ilişkin özelliklerin de dikkate alınması, hem makam analizinde yeni yöntemlerin geliştirilmesini hem de alana katkı sağlayacak daha bütüncül yaklaşımların benimsenmesini mümkün kılacaktır. Tarihsel süreç incelendiğinde, makam tanımlarının çoğunlukla perde merkezli nazari yaklaşımlar üzerinden inşa edildiği; buna karşın meşk sistemiyle aktarılan uygulamalı makam anlatımlarının gerek açıklayıcılık gerekse icra bağlamında daha belirleyici bir nitelik taşıdığı görülmektedir.

Literatür incelendiğinde, Klâsik Türk müziğinde nazari anlatımları doğrudan eserler üzerinden ele alan araştırmaların oldukça sınırlı olduğu dikkat çekmektedir. Özellikle Alâeddin Yavaşca'nın ulaşılabilen tüm medhal formundaki eserlerinin makamsal analizine yönelik kapsamlı bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu durum, söz konusu araştırmayı alan için önemli kılmaktadır. Araştırmanın, yalnızca Klâsik Türk müziğinde makam ve seyir konularına ilişkin yeni bakış açıları geliştirmeye katkı sağlaması değil, aynı zamanda Yavaşca'nın eserlerinden hareketle oluşturulacak makam anlatımları ve seyir örnekleriyle Türk müziği solfej ve nazariyat dersleri için özgün bir kaynak işlevi görmesi de beklenmektedir.

Bu çerçevede, çoğunlukla sözlü eser bestelemiş olan bestecilerin herhangi bir saz eseri bestelemişlerse, bu eserlerin de incelenmesi önem taşımaktadır. Zira bestecinin saz eserinde benimsediği form kurgusu, eseri bölümlere ayırma biçimi, makamlara yaklaşımı ve kompozisyon yöntemleri; onun genel üslubuna ve makam anlayışına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Dolayısıyla Yavaşca'nın medhalleri üzerinden gerçekleştirilecek makamsal ve biçimsel çözümlemeler, hem bestecinin eserlerindeki form kullanımına ilişkin özgün yaklaşımları ortaya koyacak hem de sözlü-sözsüz formlar bağlamında bestecilik tavrının daha derinlikli bir şekilde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş., (2014), Türk Musikîsi Tarihi (3. Baskı), Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akgün, E., (2011), Alâeddin Yavaşca'ya Ait TRT Repertuarında Yer Alan Kürdîlihiczâkâr Makamındaki Sözlü Eserlerin Makamsal Analizi, (Yüksek Lisans Tezi), Atatürk Üniversitesi Sos.Bil. Enst., Erzurum.
- Akgün, E., (2021), Türk Makam Müziği Sözlü Eser Besteciliğinin 17-19. Yüzyıl Arasındaki Değişiminin Form ve Makam Açısından Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi, (Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sos.Bil. Enst., Malatya.
- Akgün, Ş.O., (2022), Dârül-Elhan Arşivinde Bulunan Dellâlzade İsmâil Efendi'nin Eserlerinin Makam ve Seyir Açısından İncelenmesi, (Doktora Tezi), İnönü Üniversitesi Sos.Bil. Enst., Malatya.
- Akdoğan, B., (1999), XV. Yüzyıl Osmanlı Döneminde Türk Mûsikîsi. *Diyanet İlmi Dergisi* (35), 135-170.
- Akdoğan, B., (2003), Türk Din Mûsikîsinin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihî Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XLIV (1), 345- 371.
- Akdoğan, B., (2010), Örneklerle Türk Mûsikîsinde Formlar, Bilge Ajans & Matbaa, Ankara.
- Akdoğan, O., (1989), Taksim nedir, nasıl yapılır? İhlas Basımevi, İzmir.
- Akdoğan, O., (1993), Hüseyin Sâdettin Arel “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Akdoğan, O., (1996), *Türler ve Biçimler* (2. Baskı), Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Akdoğan, O., (1998), Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler. *İzmir'den Anadolu'ya Müzikoloji Dergisi* (2), 2-4.
- Aksoy, B., (2003), Avrupalı Gezginleri Gözüyle Osmanlılarda Mûsikî, İstanbul: Pan Yayınları 29.
- Altunsaray, İ., (2008), Meslek Türküleri ve Meslek Türkülerinde İnceleme Prensipleri, Yüksek Lisans, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Arslan, M., Öger, A., (2008), Uygur Türklerinde Bazı Çalgılar ve Çin Kültürüne Etkisi. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* (8), 9-16.
- Ataman, A. M., (1947), Mûsikî Tarihi (1. baskı), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Atalay, Ü., (1997), Prof.Dr. Alâeddin Yavaşca ve Türk Müziğindeki Yeri, [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Ayangil, R., (2014), XVII. Yüzyılda Türk Mûsikîsi. *Yeni Türkiye* (57), 468-480
- Aydar, D., (2018), Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış, bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 84. Ordu.
- Bardakçı, M., (1986), Maragalı Abdülkadir, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Başer, F. A., (2006), Türk Halk ve Klâsik Müziklerinin Oluşum ve İlişkilerine Tarihten Bakmak-I. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 3(1), 1-20.
- Başer, F.A., (2013), “Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede”, Fatih Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Berker, E., (1985), Türk Mûsikîsinde Dönemler. *Erdem Dergisi*, 1(1), 149-166.
- Berker, E., (1986), Türk Mûsikîsinin Dünü Bugünü ve Yarını. F. Halıcı içinde, *Türk Mûsikîsinin Dünü Bugünü Yarını* (s. 115-138). Ankara: Konya Kültür ve Turizm Derneği Yayınları.
- Biçer, F., (2007), Kürdilihicazkâr Makamını Terkîb Eden Bestekâr Hacı Ârif Bey'in Hayatı ve Kürdilihicazkâr Eserlerinin Makamsal Olarak İncelenmesi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü., İstanbul.
- Budak, O. A., (2000), Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme) (1. baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Can, M. C., (2001), Türk Müziği Yazılı Kaynakları, Doktora Ders Notları.
- Can, N., (2004), Osmanlı Dönemi Türkçe Müzik Yazmalarında Ünlü Türk Bilgini Fârâbi. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2(24), 203-215.

- Cevher, M. H., (1992), Tanbûrî Cemil Bey, Rehber-i Mûsikî (Çev: M. Hakan Cevher), Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Cevher, M. H., (1995), Ali Ufkî Bey ve Hâzâ Mecmû'a-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme). Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. İzmir.
- Ceyhan, Â., (1997), Bedr-i Dilşad'ın Murâd-Nâmesi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Çelik, B. B., (2001), Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi. Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çetinkaya, Y., (1995), İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi, İnsan, İstanbul.
- Çıpan, M., (2001), Güfte İncelemesi Notalar, Güfteler, Şekil Özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Mûsikî Bilgileri, S.Ü.Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, Konya.
- Çıpan, M., (2002), “Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi'nin Bestelenmiş Eserlerinin Güfteleri Üzerine Bir Değerlendirme”, *X. Millî Mevlânâ Kongresi, Tebliğler I*, (C. I), Konya, 2-3 Mayıs, 238-240.
- Çiftçi, K.K., (2014), Türk Mûsikîsi Makâm Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi, Doktora Tezi, Konya.
- Çolakoğlu Sarı, G., (2014), 19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 1(18), 31-50.
- Çolakoğlu Sarı, G., (2014), Osmanlı Türk Müziğinde Padişahların İzleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 35(7), 52-65.
- Daloğlu, Y., (1993), Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinden Alınan Perdeler ve Makamlar, Doktora Tezi, İzmir.
- Demir, S., (1985), “Kırşehirli Edvârı”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Demir, A., (2010), Sultan II. Mehmed Han'a Sunulan Anonim Mûsikî Risalesi (Fatih Anonimi) ve XV. Yüzyıl Türk Mûsikîsi Nazariyatındaki Yeri. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(10), 207-232.

- Doğruöz, M. D., (2020), Türk Sanat Müziği Geleneğinde Sirtolar, (Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sos.Bil. Enst., İzmir.
- Doğrusöz, N., (1997), “AGK131 Numarada Kayıtlı Risâle-i Mûsikîdeki Makaleler”, (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Eugenia Popescu, J., (2000), Prens Dimitrie Cantemir (Çev:Selçuk Alimdar), Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Ezgi, S., (1945), Türk Mûsikîsi Klasiklerinden Temcîd - Na't – Salât - Durak, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yay., İstanbul.
- Ezgi, S., (1933), Nazarî ve Amelî Türk Mûsikîsi, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul.
- Ezgi, S., (1935), Nazarî ve Amelî Türk Musikisi, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı, (C.III), İstanbul.
- Gargun, Aslı, Karaman, Sibel, “Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni Yönünden İncelenmesi’”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Konya 2012, S. 32, s. 357- 360.
- Güleç, D., (2015), Medhâl Türünün İncelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Güray, C., (2012), Bin Yılın Mirası-Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Harris, R., (2008), The Making of a Musical Canon in Chinese Central Asia: The Uyghur Twelve Muqam (1. Edition), Ashgate Publishing, London.
- İnançer, Ö. T., (2000), Osmanlı Mûsikîsi Tarihinde Tasavvuf Mûsikîsine Bir Bakış, (C. IV), *Yeni Türkiye Dergisi* Osmanlı Özel Sayısı (Osmanlının 701. Kuruluş Yıldönümüne Özel), İstanbul.
- İnayet, A., (2007), Uygur On iki Makamı ve Edebiyatı, *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi* (2), 365-382.
- Judetz, E. P., (2002), Tanbûrî Küçük Artin, A Musical Treatise Of The Eighteenth Century, Pan Yayıncılık, İstanbul.

- Kamiloğlu, R., (2007), “Ahmedoğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karabaşoğlu, C., (2010), Abdülkâdir-i Merâgî'nin Makâsidü'l-Elhân Adlı Eseri, (Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karadeniz, M. E., (1983), Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Karadeniz, M.E., (2012), Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Karadeniz, E., (2013), Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Karagöz, E., (2018), Bestekâr Hâfız Post'un Bilinmeyen Bir Mecmuası. Journal of Turkology, 28(1), 21-44.
- Karasar, N., (2005), Bilimsel araştırma yöntemi (15. Baskı), Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.
- Kaplan, Z., (1991), Dini Mûsikî Dersleri (1. baskı b.), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Kaygusuz, N., (2006), Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri, İTÜ Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kutluğ, Y. F., (2000), Türk Musikisinde Makamlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Küçüköğke, Ö., (2010), XV. Yüzyılda Makâmlar, Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Levendoğlu, N. O., (2002), XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri, Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Levendoğlu, N.O., (2005), Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 19(2), 253- 262.
- Nasuhioğlu, O., (1986), Türk Musikisi “Rauf Yekta Bey”, Pan Yayıncılık, İstanbul.

- Oransay G., (1976), Türk Din Mûsikîsi 'ne Giriş Ders Notları, Ank. Üniv. İlahiyat Fakültesi, Ankara.
- Oransay, G., (1990), "Belleten" Türk Küğ Araştırmaları, (1.Baskı), Güven Ofset, İzmir.
- Ögel, B., (1991), Türk Kültür Tarihine Giriş (1. baskı), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Öncel, M., (2021), Medeniyet değerlerimiz: Mûsikî. Evrensel Değerler, İstanbul.
- Özalp, N., (1986), Türk Mûsikîsi Tarihi – Derleme, (1. Cilt), TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayın No: 34, Ankara.
- Özalp, N., (1992), *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Özalp, N., (2000), Türk Mûsikîsi Tarihi (1. baskı b., Cilt 1), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Özcan, N., (1982), XVIII. Asırda Osmanlılarda Dini Mûsikî, (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, N., (1999), Abdülkâdir-i Merâgî, D.İ.A, (Cilt I), İstanbul.
- Özcan N., (2000), XVII ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılar ‘da Dini Mûsikî (C. IV), Yeni Türkiye Dergisi Osmanlı Özel Sayısı, Ankara.
- Özçelik, E., (2022), Yürüksemâî Formunda İcrâ Ettiği Eserler Örnekleminde Alâeddin Yavaşca'nın Tavır Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzik Ve Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Özçimi, M. S., (1989), “Hızır Bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ. H., (2001), İslam Ansiklopedisi, 24. Cilt, Türk Diyanet Vakfı, İstanbul.
- Özkan, İ. H., (2006), Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, İstanbul.
- Özkan, İ. H., (2013), Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, (12.Baskı), Ötüken Neşriyatı, İstanbul.
- Öztuna, Y., (1976), Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi (1. cilt), Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

- Öztuna, Y., (1986), Hacı Ârif Bey, Kùltür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- Öztuna, Y., (1987), Türk Mùsikîsi Teknik ve Tarih (1. Baskı.), Türk Petrol Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Öztuna, Y., (1988). *Abdülkaadir Merâgî*, Türk Büyükleri Dizisi 83 Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Öztuna, Y., (1990), Büyük Türk Mùsikîsi Ansiklopedisi (2. Cilt), Kùltür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Öztuna, Y., (2000), Türk Mùsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi (1. Cilt), Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Öztürk, S., (2014), Ses Eğitiminde Türkü Söylemeye Yönelik Öğretim Modeli ve Değerlendirmesi, (Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Elazığ.
- Pekşen, A., (2002), *Zeynül-Elhan isimli eserin metin ve sözlük çalışması: Ladikli Mehmed Çelebi* (Yüksek Lisans Tezi, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Roux, J. P., (2015), Türklerin Tarihi Pasifik'ten Akdeniz'e 2000 Yıl (11. baskı). (A. Kazancıgil, & L. Arslan Özcan, Çev.). Kabcı Yayınevi, İstanbul.
- Salgar, F., (2005), 50 Türk Müziği Bestekârı, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Salgar, F., (2011), Hacı Arif Bey (Hayatı-Sanatı-Eserleri). Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Sekizli, U., (2000), “Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mùsikî Adlı Eseri”, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sipahi, S., (2011), Alâeddin Yavaşca, Kùltür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Sipahi, S., (2020), Müziğin Altın Gırtladı: Alâeddin Yavaşca, Z Dergisi, (4), 345.
- Somakçı, P., (2018), 18. Yüzyılda Türk Müziği ve Bu Dönem Padişahlarının Müziğe Olan Yaklaşımları. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kùltürlerarası Sanat.
- Sönmez, C., (2001), Alâeddin Yavaşca'nın Çeşitli Formlardaki Eserlerinden Birer Örneğin Müzikal Analizi [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi], İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

- Şen, H. O., (1998), Alâeddin Yavaşca, Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Tanrıkörur C., (2003), Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanrıkörur C., (2015), Müzik Kültür Dil, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanrıkörur, C., (2016), Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, (4. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanrıkörur, C., (2011), Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi (3. Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tekin, A., (2003), Hızır Ağa'nın Mûsikî Risâlesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi, Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Tırışkan, A. G., (2000), Hâşim Bey'in Edvârı, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tohumcu, A., Doğrusöz, N., (2013), Gelenekselden Popülere 20. Yüzyıl Türk Makam Müziği Üretiminde Değişimin İzleri. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi* (8), 22-37.
- Tura, Y., (1988), Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri (1. baskı b.), Pan Yayınları, İstanbul.
- Tura, Y., (1997), *Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Araştırma Nâsır Abdülbâkî Dede* (1. baskı b.), Pan Yayınları, İstanbul.
- Tura, Y., (2001), Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (1. Bs., C.I), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tura, Y., (2006), *Tedkîk ü Tahkîk, Abdülbâkî Nâsır Dede*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Turabi, A. H., (2003), Ebû Ya'kûb b.İshâk el Kindî'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Terimler. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* (2), 65-78.
- Turan, Ş., (1990), Türk Kültür Tarihi (1. Baskı), Bilgi Yayınları, Ankara.
- Tüfekçi, S., (2001), Dini Türk Mûsikîsi Formları. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

- Türk, B., (2016), XII-XVI. Yüzyıllarda Anadolu'da Mûsikî ve Eğlence Kùltürü. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Bölümü Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi*. Elâzığ.
- Uçan, A., (1997), Geçmişten Günümüze-Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kùltürü. 4. *Uluslararası Türk Kùltür Kongresi bildiri* (s. 1-7). Ankara: 4. Uluslararası Türk Kùltür Kongresi Yayınları.
- Uçan, A., (2000), Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kùltürü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Uslu, R., (2015), Merâgî'den Sultan II. Murad'a Müziğin Maksatları Makasıdu'l-Elhan, Atatürk Kùltür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Uygun, M. N., (1999), Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Uz, K., (1964), Mûsikî Istılâhatı, (Haz: Gültekin Oransay), Küğ Yayınları, Ankara.
- Uzun, M., (2000), "İlahi ", Diyanet İslam Ansiklopedisi, (C. XXII), İstanbul.
- Ünkan, E., Ünkan, B., & Ünkan, H., (1984), 1000 Yıllık Türk Sanat Mûsikîsi, Türk Sanat Mûsikîsinde Temel Bilgiler (1. baskı b.), Genel Kùltür Yayınları, İstanbul.
- Vural, T., (2012), Türkiye Selçuklular Dönemi Nevbet Geleneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* (23), 445-454.
- Yahya Kaçar, G., (2009), *Türk Mûsikîsi Rehberi*, Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitim Danışmanlık, Ankara.
- Yahya Kaçar, G., (2012), *Türk Mûsikîsi Rehberi (2.Baskı)*, Maya Akademi, Ankara.
- Yavaşca, A., (2002), Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. Türk Kùltürüne Hizmet Vakfı Yayınları, Mart Matbaacılık Sanatları, İstanbul.
- Yekta, R., (1979), Ölmez Bestelerin Yaratıcısı Dede Efendi'nin Hayat Hikâyesi, *Tarih ve Edebiyat Mecmuası*, (1), (74).
- Yekta, R., (1986), Türk Mûsikîsi (O. Nasuhioğlu, Çev.) Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yekta, R., (2000), Esâtiz-i Elhân (haz. Nuri Akbayar), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011), Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri, Seçkin Yayıncılık, Ankara.

İnternet Kaynakçası

Cinuçen Tanrıkorur, 25.11.1976. (Feridun Öney'in Ders Notlarından alınmıştır.)
<http://www.muzikdersi.com/md/index.php?option=com_content&view=article&id=180:tuerk-mûsikîsi-tarihi&catid=58:tarih&Itemid=181> 15.09.2022.

<<http://www.muzikdersi.com>> Erişim Tarihi: 15.09.2022, 20:30.

<<https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzigin-altin-girtlagi-alaeddin-yavasca-401>> Erişim Tarihi: 29.09.2025, 13:50.

<<https://www.zdergisi.istanbul/makale/muzigin-altin-girtlagi-alaeddin-yavasca-401#images-2>> Erişim Tarihi: 29.09.2025, 14:10.

EKLER

EK 1. Acem Eserin Notası

Usûl: Hafif **ACEM METHAL** *Dr. Alâeddin YAVAŞCA*
♩ = 84 (Beste tar.: 09.05.1979 - Haseki Hast.)

mf *pp* *mf*

p

mf

Semâi ♩ = 84

mf *pp* *mf*

Ağırlaşarak

Hafif

mf *pp* *mf*

Ağırlaşarak **SON** Dr. S. Özgün Mar-2002

Ek 2. Acemaşiran Eserin Notası

ACEMAŞIRAN METHAL

Usûlü : Sofyan
♩ = 60

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beste tar.: 8.12.1962 - Taksim)

Dr. Semra
Özgün

Ek 3. Bayâti Eserin Notası

BAYÂTÎ METHAL

Usûl: Sofyan Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beste tar.: 11.11.1962 - Taksim)

♩ = 60

SON

Dr. Semra Özgün
Mart-2002

Ek 4. Eviç Eserin Notası

EVÇ METHAL

Usûl: Muhammes

"Hayatımın çiçeği"

Dr. Alâeddin YAVAŞCA

♩ = 64

(Beste tar.: 18.06.1961-Beşiktaş)

Dr. S. Özgün
Mart-2002

Ek 5. Ferahnâk Eserin Notası

FERAHNÂK METHAL

Usûl: Hafif Prof. Dr. Alâeddin YAVA b CA
Beste tar.: 28. Şubat 2002
(Konservatuar)

= 88

mf *p* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

S. Özgün

ADIRLA b AÇAK (Mertebe farkı) SÖN

Ek 6. Gerdâniye Bûselik Eserin Notası

GERDÂNIYE BÛSELİK
METHAL

Usûl: Sofyan Dr. Alâeddin YAVAŞCA
♩ = 64 (Beote tar.; 09.Nisan.1964-Taksim)

Dr.S.Özgün
Nisan-2002

Ek 7. Hicâz Eserin Notası

HİCAZ METHAL

Usûl: Sofyan

♩ = 60

Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.: 23.07.1961-Beşiktaş)

Dr. Semra Özgün
Haziran-2004

Ek 8. Hicazkâr Eserin Notası

Rep. no.: E 1061

HİCAZKÂR METHAL "Rüya"

Usûl: Sofyan - Semâi

Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.: 07.09.1962 - Taksim)

♩ = 68 ♩ = 120

Semâi

Dr. S. Özgün
Mart-2002

Ağır laş

Ek 9. Hüseyin Eserlerin Notası

Rep. no.: E1201

HÜSEYİNİ METHAL -1

Usûl: Sofyan
♩ = 64

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beste tar.: 11.02.1963 - Taksim)

Dr. S. Özgün
Mar-2002

Ağır olarak

SON

HÜSEYİNİ METHAL - 2

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beste tar.: 06.01.1964
Şişli Hast.)

Usûl: Düyek

♩ = 110

The musical score is written on eight staves in G major (one sharp) and 11/8 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The piece concludes with a double bar line and the word "SON" below it.

Dr. S. Özgün
Mart-2002

SON

Ek 10. Hüzûm Eserlerin Notası

Rep. no.: E1358

HÜZZAM METHAL - 1

Usûl: Sofyan Beste: Dr. Alâeddin YAVAŞCA
♩ = 60 (Beste tar.: 14.08.1965 - Harbiye)

The musical score is written on nine staves. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 2/4. The tempo is marked as ♩ = 60. The piece is titled 'HÜZZAM METHAL - 1'. The composer is Dr. Alâeddin YAVAŞCA, and the date of the composition is 14.08.1965, Harbiye. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, mf, f). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Dr. Semra Özgün
Mart-2002

Usûl: Düyek
♩=120

HÜZZAM METHAL - 2

Dr. Alâeddin YAVABCA
(Beste tar.: 21.03.1976-Vîgnezeade)

SON

Dr. S. Özgün
Mart-2002

Ek 11. Karcığar Eserin Notası

Rep. no.; E1521

Usûl: Sofyan

KARCIĞAR MEDHAL

Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beeste tar.: 07.10.1964-Şiğli Etfal Hast.)

♩ = 56

Dr. S. Özgün
Mart-2002

Ek 12. Kürdilihicazkâr Eserlerin Notası

KÜRDÎLİHİCAZKÂR METHAL - 1

Usûl: Sofyan

♩ = 76

Beste: Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.: 28.05.1963- Şişli)

(Ağır)

Dr. Semra Özgün
Mayıs-2006

KÜRDÎLÎHÎCAZKÂR METHAL-2

Usûl: Sofyan

♩ = 60

Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.: 09.12.1963

-Şigî Etfal Has.)

Dr. S. Özgün
Mar-2002

SON

Bir misli ağır

Ek 13. Mahûr Eserin Notası

Rep. no.; E1683

MAHUR METHAL

Usûl: Sofyan
♩ = 60

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
Beste tar.: 15.Ekim.1961-Beyiktaş

SON

Dr. S. Özgün
Mar-2002

Ek 14. Muhayyer Eserin Notası

Rep. no.; E3581

MUHAYYER MEDHAL

Usûl: Sofyan

♩ = 62

Beste: Prof. Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.: 13.02.2007 - Vişnezâde)

Dr. Semra Özgün
Mayıs-2007

AĞIRCA SON

Ek 15. Nihavent Eserin Notası

Rep. no.; E2068

Usûl: Sofyan
♩ = 64

NIHÂVEND MEDHAL

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beste tar.: 05.12.1961-Begiktaş)

The musical score for Nihâvend Medhal consists of nine staves of notation. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The score is written in a style typical of traditional Turkish music notation.

Dr. S. Özgün
Nisan-2002

Ek 16. Rast Eserlerin Notası

Rep. no.;E 2431

Usûl: Sofyan

♩ = 64

RAST MEDHAL -1

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beşte tar.: 05.06.1962-Taksim)

pp

pp

SON

Dr. S. Özgün
Nisan 2002

RAST MEDHAL - 2

Usûl: Sofyan

♩ = 78

Prof.Dr.Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.:24.02.2006 - Viğnezâde)

The musical score is written on 11 staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The tempo is marked as 78 beats per minute. The score includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like 'Ağırlaşarak' and 'SON'. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and triplets. There are also some diamond-shaped symbols (◊) and less-than/greater-than symbols (<>) used as ornaments or breath marks. The piece concludes with the word 'SON'.

(Ağırlaşarak) SON

Dr.Semra Özgün
Mart-2008

Ek 17. Sabâ Eserin Notası

SABÂ MEDHAL

Usûl: Düyek
♩ = 66

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beste tar.: 20.06.1961 -
Sıraşerviler)

SON
Dr. S. Özgün
Nisan-2002

Ek 18. Segâh Eserin Notası

SEGÂH MEDHAL

Usûl: Sofyan

♩ = 60

Dr. Alâeddin YAVABCA
(Beste tar.: 28.01.1963-Taksim)

Dr. S. Özgün
Nisan-2002

A ô y r SON

Ek 19. Şevkefza Eserin Notası

Rep. no.: E 3191

Usûl: Sofyan

♩ = 60

ŞEVKEFZA MEDHAL

Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.: 11.03.1964-Şişli)

SON

Dr. S. Özgün
Nisan-2002

Ek 20. Sultan-ı Yegâh Eserin Notası

SULTANİ YEGÂH MEDHAL

Usûl: Düyek

♩ = 120

Beste: Dr. Alâeddin YAVAŞCA

(Beste tar.: 03.10.1967 - Taksim)

(Ağır)

SON

Dr. Semra Özgün
Mayıs-2008

Ek 21. Suzinak Eserin Notası

SÛZ'NÂK MEDHAL

Usûlü : Düyek
♩ = 120

Dr. Alâeddin YAVAŞCA
(Beste tar.: 22. 11. 1966-Taksim)
tr

Dr. S. Özgün
Nisan-2002

Ağırlaşarak

Ek 22. Tahir Bûselik Eserin Notası

TAHİR BUSELİK MEDHAL

Usûl: Sofyan Dr. Alâeddin YAVAŞCA
♩ = 62 (Beste tar.: 14.07.1961-Begiktaş)

SON

§
Dr. S. Özgün
Nisan-2002

Ek 23. Uşşâk Eserin Notası

Rep. no.: E 3290

Usûl: Düyek
♩ = 118

URPAK MEDHAL

Dr. Alâeddin YAVARCA
(Beste tar.: 25.10.1960-Begiktaş)

SON

Dr. S. Özgün
Nisan-2002