



OSMANLI DÖNEMİ TÜRK MÜZİĞİNDE EKOL GELENEĞİ “HAMMÂMİZÂDE İSMÂİL DEDE EFENDİ EKOLÜ”

School Tradition In Turkish Music In The Ottoman Period “Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi School”

Çağhan ADAR¹ ve Özkan ÖZKOÇ²

¹Doç. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Sanat Müziği Bölümü, cadar@aku.edu.tr, orcid.org/0000-0002-6096-9054

²Öğr. Gör., Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü, ozkocozkan@gmail.com, orcid.org/0000-0002-8933-0609

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:
04.06.2021
Kabul/Accepted:
08.12.2021

DOI:

10.18069/firatsbed.947902

Anahtar Kelimeler

Türk makam müziği, ekol, bestecilik

Keywords

Turkish maqam music, school, composition

ÖZ

Kökene yüzlerce yıl öncesine dayanan Türk müziği, Orta Asya'dan başlayıp Anadolu'ya kadar gelen bir süreç geçirmiştir. Osmanlı ile birlikte Türk makam müziğinin tam anlamıyla yükselişe geçmeye başladığı dönem ise 18. yüzyıl olarak görülmektedir. Bu dönemden itibaren birçok bestekâr ve icracı yetişmeye başlamıştır. Özellikle İtri, Dilhayat Kalfa ve Ali Nutki Dede gibi bestekârlar ile yükselişe geçen bu müzik türü 19. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Bu dönemin en büyük bestekârlarından biride Hammami-zade İsmail Dede Efendi'dir. Hem kendi döneminde iz bırakan hem de sonraki dönemlerde yapmış olduğu bestelerle etkisini gösteren bir bestekârdır. Bu büyük besteciler tarafından verilen müzik eğitimi Osmanlı döneminde Türk makam müziğinin aktarılmasında en önemli vasıta olan meşk sistemi ile yapılıyordu. Sonrasında bu tavrı alan öğrenci kendi öğrencilerine bunu aktarır ve süreç devam ederdi. Bu sisteme de Türk makam müziğinde ekol sistemi denilmekteydi. Bu çalışmada Türk müziği ekol geleneği incelenmiş, Hammami-zade İsmail Dede Efendi'den Lemi Atlı'ya kadar olan ekolün besteleme teknikleri, varsa değişimleri ve benzerlikleri ortaya çıkarılmıştır. Çalışmada, bu ekolün ortak olarak bestelediği olduğu karcıgar makamından seçilen eserler incelenmiş ve bulgulara ulaşılmıştır. Çalışmanın, alanında özgün olduğu ve bu alanda çalışma yapacaklara kaynak teşkil edeceği düşünülmektedir.

ABSTRACT

Turkish music, whose origins date back hundreds of years, has gone through a process starting from Central Asia to Anatolia. The period when Turkish maqam music started to rise fully with the Ottoman Empire is seen as the 18th century. Since this period, many composers and performers have been trained. This type of music, which rose especially with composers such as İtri, Dilhayat Kalfa and Ali Nutki Dede, reached its peak in the 19th century. One of the greatest composers of this period was Hammami-zade İsmail Dede Efendi. He is a composer who left a mark in his own period and showed his influence with the compositions he made in the following periods. The musical education given by these great composers was being done out with the meşk system, which was the most important means of transferring Turkish maqam music in the Ottoman period. Later, the student who took this attitude would convey it to his own students and the process would continue. This system was called the school system in Turkish maqam music. In this study, the tradition of the Turkish music school was examined, and the composition techniques of the school from Hammami-zade İsmail Dede Efendi to Lemi Atlı, if any, and its similarities were tried to be revealed. In the study, the works selected from Karcıgar maqam, which was composed jointly by this school, were examined and findings were reached. It is thought that the study is original in its field and will be a resource for those who will work in this field.

Atıf/Citation: Adar, Ç. ve Özkoç, Ö. (2022). Osmanlı Dönemi Türk Müziğinde Ekol Geleneği “Hammâmizâde İsmâil Dede Efendi Ekolü”. *Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 32, 1(133-143).

Sorumlu yazar/Corresponding author: Çağhan ADAR, cadar@aku.edu.tr

1. Giriş

Türk müziği tarihi kökeni yüzlerce yıl öncesine dayanan bir müzik türüdür. Orta Asya'dan başlayıp Anadolu'ya kadar uzanan bir kültür hazinesi olan Türk müziği, varlığını her dönemde hissettirmiş ve günümüze kadar gelişmeye devam ettirmiştir. “Osmanlı devletinden önceleri Türk müzik kültürünü etkileyen başlıca etkenlerden birisi de Şamanizm'di. Önceleri daha dar kapsamda ifade edilebilen Türk müzik kültürü, bu dönemle birlikte yapısal değişimini Şamanizm'e bağlı olarak değiştirmiş ve geliştirmiştir. İnsan sesini ön planda kabul eden Şaman kültüründe, sözler doğaçlama olup melodik ve ritmik yapılar önemli yere tutmuştur. Bu dönemde davul ve def gibi vurmali çalgılar insan sesine eşlik ederken, yine bu dönemde boru ve kopuz gibi nefesli çalgılar da görülmüştür. O dönemde müzik dini ritüellerde kullanılmıştır”(Özdek, 2012: 29).

Selçuklu döneminde müziğe verilen önemi özellikle nevbet uygulamasında görmekteyiz. Bu uygulamada, sultanın kapısında gün içerisinde belirli aralıklarla icra edilen bir müzik vardı ve bu müziği yapacakların yetiştirildiği nebethâneler vardı. Uslu (2010: 15), çalışmasında bu nevbet uygulamasını şu şekilde anlatmaktadır; nevbet uygulamasını, sultanın izin verdiği emirlerinden oluşan bir ekip yapardı ve günde üç vakit olarak uygulardı. Eğer bu uygulama beş vakte çıkarsa bu bir isyan olarak nitelendirilirdi. Uslu (2010: 23) Bu nevbet ritüelleri de o dönemde müziğe verilen önemi göstermektedir. Yine Selçuklular zamanında sufiliğin önemli bir yeri vardı, bu da dini ritüellerde ki müzik geleneğini ön plana çıkarıyordu. Selçuklular döneminin önemli sufilerinden olan “Ziyaeddin Sühreverdi'nin Âdâbu'l – murîdîn isimli eserinde dini müzik dinlemenin, semanın ve Kur'an okumanın öneminden çoğu zaman bahsettiği görülmektedir”.

Osmanlı dönemine geldiğimizde bugünkü şeklini almaya başlayan Türk müziği bu dönemde altın dönemini yaşamıştır. Tokel, bu müziği şu şekilde tanımlamaktadır; Bazılarına göre Osmanlı musikisi öncelikle Beylikler, Anadolu Selçukluları ve Büyük Selçuklular dönemi başta olmak üzere, Osmanlı öncesi tüm Türk devlet ve imparatorluklarına ait müzik kültürünün neredeyse tümünü içine alan bir bütün olarak kabul ediliyordu (Tokel, 2019: 25-26). 600 yıllık bir geçmişe sahip olan Osmanlı Hükümdarlığı, bu süreç içerisinde birçok kültürel kazanım sağlamıştır. Fethettiği topraklarda kazanmış olduğu kültürü her alana yansıtan Osmanlı bu durumu müziğine de yansıtmıştır. Bu müzik kültürü ve bu dönemler incelendiğinde birçok azınlığın bu alanda çok önemli eserler verdiği de görülmektedir. Osmanlı'nın müziğe verdiği önem, günümüzde Türk makam müziği olarak adlandırılan klasik Türk müziğinin sarayda sürekli olarak icra edilmesi, haremde ve sarayda buna yönelik eğitimler ile desteklenmiştir.

Osmanlı'nın yüzyıllar süren hâkimiyeti boyunca müzik alanında çok sayıda bestekar yetişmiş, müzik eğitim kurumları olan Enderûn-ı Hümâyûn, Musika-ı Hümâyûn, Mehterhâne-yi Hümâyûn, Mevlevihâneler, Tanzimat sonrasında açılan müzik okulları hatta Harem-i Hümayun'da da müzik eğitimleri verilmiştir. Bunun sonucunda klasik Türk müziği, bu dönemlerde en parlak yıllarını yaşamıştır. Bu dönemde müzik ile ilgilenen kişiler dışında şehzadeler de çok değerli hocalardan müzik eğitimleri almış ve bu şehzadelerden padişahlardan önemli besteciler çıkmıştır. Bu padişahları şu şekilde sıralayabiliriz;

- Sultan II. Bayezit
- Sultan IV. Murad
- Sultan I. Mahmud
- Sultan III. Selim
- Sultan II. Mahmud
- Sultan Abdülaziz
- Sultan IV. Mehmed Vahideddin

Sarayda yapılan müzik ve enstrüman eğitiminin Sultan II. Murat (1421-1451) zamanında başladığı belirtilmektedir. Bu dönemde Bursa ve Edirne saraylarında birçok değerli ve alanında yetkin müzisyenlerin olduğu ve talebe yetiştirdikleri ifade edilmektedir (Uzunçarşılı, 1977: 79-161; Akt. Adar, 2019: 511).

Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren müzikte yapılan reformlar ile müziğimizi daha ileri götürme çabaları başlamıştır. Özellikle açılan müzik eğitim kurumları ile bu alanda çalışmalar hızla devam etmiştir. Cumhuriyet'in ilan edilmesinden sonra İstanbul'da bulunan Mızıkâ-i Hümayun Orkestrası Ankara'ya çağırılmış ve Riyaset-i Cumhuriyet Musiki Heyeti ismiyle belirli aralıklarla konserler vermeye başlamıştır. Orkestra, daha sonra Riyaset-i Cumhuriyet Filarmoni Orkestrası ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ismini almıştır. Böylece, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın Mızıkâ-i Hümayun bandosundan başlayan öyküsü, Türkiye'de Batı müziğinin gelişimine koşut bir çizgi izlemiştir (İlyasoğlu, 1999: 70-87; Akt. Şahin

ve Duman, 2008: 263). Tarman (2013: 85), Atatürk, Milli Musiki ve Temsil akademisinin kurulmasını planlamış ve bütçeye 70.000 lira aktarılmış, bununla birlikte 1934 yılında akademi kurulmuş, takip eden sene ise Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü kurulmuştu. Akademinin başlıca amacının sadece müzik eğitimcisi yetiştirmek olmadığı, aynı zamanda sanatçı yetiştirerek milli müziğimizi geliştirerek ileriye taşıyacak bireyler yetiştirmeyi amaçladığı da dile getirilmiştir.

Sonraki yıllarda 1936 yılında Ankara devlet konservatuvarının açılması ve Türkiye’de üniversite bünyesinde Türk müziği eğitimi verilen ilk konservatuvarı olan İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarının açılmasıyla birlikte bu alandaki eğitim de hız kazanmıştır. Günümüze gelinceye kadar birçok Türk müziği eğitimi veren konservatuvar açılmış ve bugün de eğitimlerine devam etmektedirler.

2- Türk Müziği Geleneğinde Meşk

Geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan Türk müziği Osmanlı ile birlikte farklı yükselme dönemine girmiş ve saraydaki yerini almıştır. Birçok bestekâr padişahın da olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bu müziğe ne kadar çok önem verildiği görülebilir. O dönemlerde müzik eğitimi özellikle Enderun ve haremde yoğun olarak verilmekteydi ve bu eğitim meşk sistemi ile gerçekleştirilmekteydi. Osmanlı’da verilen Türk müziği eğitiminde “meşk” yöntemi kullanılmaktaydı, bu yöntem ile ses ve çalgı eğitimi yapılmakta, bununla birlikte icra ve üslup olarak öğrenciyi geliştirmektedir. Bu dönemde eser öğretilirken ritm ile öğretilmesi esastır. Usûl ile öğretilen eserlerin hafızada kalması ve tekrar edilirken hatırlanması daha kolay oluyordu (Behar, 2012: 20). Bu dönemde müzik hocalarının evlerinde ya da konaklarında ders vermeleri bir gelenektir ve saraydan cariyeler bu evlere ders almaya gitmekteydiler. On yedinci yüzyıldan itibaren bu ev eğitimlerinin arttığı görülmüştür (Tanrıkorur, 2003: 31).

Osmanlı ile başlayan meşk eğitimi günümüze kadar ulaşmış olup özel meşk hâneler, koro ve cemiyetler ile sayısı yaklaşık 20 olan konservatuvarlarda hâlen devam etmektedir. Özellikle repertuar, çalgı ve ses eğitimi gibi derslerde hocanın eseri icra etmesinden sonra öğrencinin bunu tekrar etmesi ile gerçekleşen bu eğitim süreci geçmişten gelen bir kültür olan meşk sistemi dediğimiz yöntem ile günümüzde devam etmektedir.

3-Türk Müziğinde Ekol Kavramı

Dilimize Fransızcadan geçmiş olan ekol kelimesi, kelime anlamı olarak “belirli bir alanda aynı nitelik ve özellikleri sergileyen” anlamında kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu ise ekol kelimesini şu şekilde tarif etmektedir; Bir bilim ve sanat kolunda ayrı nitelik ve özellikleri bulunan yöntem veya akım, okul (TDK:2021). Ekol, bir ülkede yaşayan sanatçıların aynı anlayış ve aynı yöntemlerle meydana getirdikleri okullardır. Bu okulların (ekollerin) anlayışları ülkelerin kültürel farklılıklarına göre çeşitlenmekte ve bu çeşitlilikte kendi içerisinde farklı okullar (ekoller) oluşturmaktadır. Oluşan bu ekol sistemiyle, bir ülke mevcut olmuş olan yöntemini ve müzik kültürünü sonraki nesillere aktarmıştır ve aktarmaya devam etmektedir (Şişman, 2018: 367).

Sanatın her alanında olduğu gibi, müzikte de belli başlı ekoller vardır. Bu ekoller ilk olarak buldukları bölgede varlığını sürdürmüş ve usta-çırak ilişkisi ile kendini geliştirerek gelenek ve bilginin aktarımı ile nesilden nesile devam etmiştir. Başlarda usta-çırak ilişkisi ile gerçekleşen bilginin aktarılması, daha sonraları bir sistem ve anlayış çerçevesinde devam ettirilmiştir; bunun sonucunda sistematik bir hal alan usta-çırak ilişkisi “Ulusal Okul”lu meydana getirmiştir. Bu okulun farklı anlayışlarını benimseyen temsilcileri de, kendi ekollerini oluşturarak ‘Ulusal Okul’larının gelişmesine ve ilerlemesine katkıda bulunmuştur (Weinstein, 2011: 1).

Türk müziğinde de büyük bir öneme sahip olan ekol geleneği varlığını yüzyıllar boyu devam ettirmiştir. Osmanlı döneminden başlayan ekol kavramı halen geçerliliğini sürdürmekte ve bu yönde eğitimler verilmektedir. Müziğimizin aktarılmasında en önemli kültür aracı olan ekol geleneği, özellikle Türk müziğinin sarayda altın çağını yaşadığı XVIII ve XIX. yüzyıllarda büyük önem arz etmiştir. Bu alanda çalışan sanatçılar öğrencilerini usta-çırak ilişkisi ve meşk sistemi ile yetiştirmiş, kendi üslup ve tavırlarını aktarmaya çalışmışlardır. Bunun neticesinde hocadan başlayıp öğrenci ile devam eden ve sonrasında öğrencinin hoca vasfına sahip olup kendi öğrencilerine aktarımı ile devam eden bu kültürde bir ekol silsilesi oluşmuş olmaktadır. Müziğimizin en önemli bestekârlarından biri de Hammami-zade İsmail Dede Efendi’dir. Dönemin en büyük bestekârlarından olan Dede Efendi, yapmış olduğu icra ve besteler ile kendi döneminde

önemli bir yer elde etmiş ve kendisinden sonra gelen musikişinaslara bir rehber olmuştur. Hammami-zade İsmail Dede Efendi ekolü olarak adlandırabileceğimiz bir ekol sistemi oluşmuş olup kendisinin öğrencileri ve onların da yetiştirmiş olduğu öğrencileri şu şekilde sıralanabilir:

- Hammami-zade İsmail Dede Efendi (1778-1845)
- Dellal-zade İsmail Efendi (1797-1869)
- Zekai Dede (1825-1897)
- Haşim Bey (1814-1868)
- Hacı Arif Bey (1831-1885)
- Halid Lemi Atlı (1869-1945)

Çalışmamızda Hammami-zade İsmail Dede Efendi'den, Halid Lemi Atlı'ya kadar devam etmiş ekol içerisinde, bestekârların aynı makamda (karcıgar) bestelemiş oldukları eserlerin incelemesi yapılarak, ekol geleneğinin hangi ölçüde yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır.

4. Bulgular Ve Yorumlar

4.1.-Belirlenen Eserlerin Makamsal (Seyir Olarak) Olarak Analiz Edilmesine Ait Bulgular ve Yorumlar:

Hamâmezâde İsmail Dede Efendi

Senin Aşkın Eleme Yakıyor Hep Âlemi

Güçlü civarından seyre başlanıp, rast perdesine düşülerek Basit Sûzinak dizisi gösterilmiştir. Eser devamında neva perdesinde Hicaz çeşnisi ile yarım kalış ve Çargâh perdesinde Nikriz çeşnili asma kalış gösterilip, karara gidilmiştir. Ayrıca Karcıgar Makamına ait mi bemol pestleşmesi kullanılmıştır. Meyan bölümünde eser tiz çargâha kadar genişletilmiştir. Bu bölümde tiz çargâh'tan başlanarak inici bir seyir ile hicaz humâyun dizisi kullanılarak neva perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Eserde makam geçkisi yoktur.

Gül Açıl Gel Aslı Ne Durgunluğun

Güçlü civarından seyre başlanmıştır. Seyrin devamında bayati-acem dizisi ile ilk karar yapılmıştır. Nakarat bölümünde bayati-acem dizileri devam ettikten sonra ana diziyeye dönülüp güçlü perdesinde hicaz çeşnili yarım karar yapılmıştır. Meyan bölümünde seyir muhayyer perdesinden başlayıp, tiz çargâha kadar genişletildikten sonra, önce çargâhta nikriz çeşnili, daha sonra neva perdesinde hicaz çeşnili yarım kalış yapılmıştır.

Girdi gönül aşk yoluna

Güçlü civarından seyre başlanmıştır. Seyir devamında inici bir seyir ile rast perdesine suzinak makamı dizisi ile düşülmüştür. Hemen ardından neva perdesi yakalanıp güçlü perdesinde yarım kalış yapılmıştır. İkinci sözlerde (nakarat) acem perdesi yakalanarak sözlerin bitimine kadar bayati acem makamı dizileri ile karara gidilmiştir. Meyan bölümü tiz çargâhtan başlamış olup, gerdaniye perdesi üzerinde buselik çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. Sonrasında tiz çargâhtan inici bir seyir ile neva perdesi üzerinde hicaz humayun makamı dizisi gösterilmiştir. Eser içerisinde benzer cümleler ile neveda hicaz ve çargâhta nikriz asma kalışları yapılmıştır.

Dellalzade İsmail Efendi

İksir-I Gınâ Hâk-I Der-I Uzletimizdir

Güçlü civarından seyre başlanmış, devamında çargâhta nikriz çeşnili yarım kalış ve güçlü neva perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Eser seyrinde bu kalışlar kullanılmaya devam edilmiştir. Evç ve hisar perdelerinde çeşnisiz asma kalış yapılmıştır. Eserin makam genişliği tiz çargâha kadar genişletilmiştir. Dede Efendi'de olduğu gibi tiz çargâhtan başlayarak inici bir seyir ile neva perdesinde hicaz humayun dizisi gösterilerek neva perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Eserde Hüseyini dizileri ile geçki vardır.

Nihâni Ol Büt-I Şirin-Sühanle Söyleşiriz

Güçlü civarından seyre başlanmış ve neva perdesinde ilk yarım kalış yapılmıştır. Seyir güçlü civarında devam edip suzinak çeşnisi gösterildikten sonra neva perdesinde hicaz makamı dizisi ile nim hicaz yedenli yarım karar yapılmıştır. Terennüm bölümünde hüseyini perdesi üzerinde segâh ve müstear geçkileri gösterildikten sonra inici bir seyirle rast perdesi üzerinde çargâh makamı dizisi gösterilmiştir. Yine aynı

ezgiler kullanılarak çargâh perdesi üzerinde çargâh çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. Meyana geçerken gerdaniyede nişabûr çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. Meyanda evç perdesinden başlanarak Tiz çargâha ulaşılmış ve inici bir seyir ile neva perdesinde hicaz hûmayun dizisi ile yarım kalış yapılmıştır. Devamında bayati-acem dizileri ile düğâh perdesine düşülmüştür.

Yıkıldı Aşk İle Âbâd Gördüğün Gönüm

Güçlü civarından seyre başlanmıştır. Seyir akışında önce rast perdesine düşülüp suzinak çeşnisi gösterildikten sonra neva perdesinde hicaz çeşnili yarım kalış ve çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Sözü edilen asma kalışlara bir süre devam edilmiştir. Terennüm bölümünde makamın karakteristik özelliği mi bemol pestleşmesi kullanılmıştır. Ardından rast perdesinde suzinak çeşnisi gösterildikten sonra hisar perdesinde çeşnısiz asma kalış yapılmıştır. Neva perdesinde hicaz çeşnisi gösterildikten sonra gerdaniye perdesinde buselik çeşnili asma kalış yapılmıştır. Yar cemalin ile başlayan dizede önce çargâhta çargâh, sonrasında rast perdesinde çargâhla asma kalışlar yapılmıştır.

Zekâi Dede Efendi

Gam Değil Bana Ceza İse Eğer Mutadin

Güçlü civarından seyre başlanıp, nevâ perdesinde hicaz çeşnisi gösterildikten sonra düğâh perdesinde tam karar verilmiştir. Seyrin devamında rast perdesine düşülüp, basit suzinak çeşnisi gösterildikten sonra, benzer ezgilerle tekrar karar gidilmiştir. Meyan bölümü tiz çargâha kadar genişletilmiş ve gerdâniye perdesinde buselik çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. (Meyan bölümündeki mi bemol pestleşmesi) olabilir diye yorumladım. Buraya kadar olan seyir, cümle yapıları eser devamında tekrarlanmıştır.

Dil Haste-i Muhabbet Dûçâr-ı Hicr-i Cânân

Güçlü civarından seyre başlanıp, civar perdelerde gezindikten sonra, güçlü nevâ perdesinde yarım kalış yapılmıştır. İkinci dizekte, hisar perdesinde çeşnısiz asma kalış, çargâh perdesinde nikriz çeşnisi gösterilmiş ve yine güçlü perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Benzer çeşniler ile seyre devam edilmiş, sonra rast perdesine düşülerek suzinak çeşnili asma kalış yapılmıştır. Eserin sonuna doğru küçük bir hüseyni dizisi kullanılmış ve ana diziyeye dönülmüştür.

Amade Olur Zevk-i Cem'e Cem'e Zümre-i Rindân

Esere evç perdesinden seyre başlanıp makamın ana dizisiyle ilk tam karar yapılmıştır. Eser içinde nevâ perdesinde hicâz ve çargâh perdesinde nikriz çeşnileri görülmektedir. Meyân bölümünde, râst perdesi üzerinde çargâh makamı geçkisi ve düğâh makamı üzerinde buselik makamı geçkisi yapılmıştır. Aynı çeşniler eser içinde yer yer görülmektedir.

Haşim Bey

Meded Ey Perî Gamından Ciğerim Kebab Olupdur

Güçlü perdesi civarından seyre başlanarak önce nevâ perdesinde hicaz çeşnili, sonra çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapıldıktan sonra ilk tam karar yapılmıştır. Seyre gerdaniye perdesi civarından tekrar başlanarak, aynı çeşnilerle eser sürdürülmüş, rast perdesinde neveser makamı geçkisi yapıldıktan sonra tam karar yapılmıştır. Meyan bölümün de eksik segâh makamı dizisi ile segâh geçkisi yapılmıştır.

Mevsim-I Gül Faslı-Bülbül Nev-Bahar Eyyâmıdır

Güçlü civarından seyre başlanarak nevâ perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Sonrasında çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Gerdaniye civarından seyre tekrar başlayarak, sünbüle perdesinden inici bir seyir ile neva perdesinde hicaz-hûmayun dizisi gösterilmiştir. Sonrasında tekrar çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Terennüm bölümünde nevâ perdesinde hicaz, çargâh perdesinde nikriz çeşnileri gösterildikten sonra süzinak çeşnisi ile rast perdesine düşülmüştür. Sonra seyir muhayyer civarından seyre başlayarak önce nevada uşşak ve sonrasında nevada hicaz çeşnili asma kalıp yapılarak düğâh perdesine inilmiştir. Meyanda muhayyer perdesi civarından açış cümlesiyle asma kalış yapılmış, gerdaniye perdesinde buselik ve hicaz çeşnileri gösterildikten sonra, çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır.

Dil-Beste Tâb-I Hüsnüne İns-ü Melek Senin

Gerdaniye civarından seyre başlanmıştır ve bu perde üzerinde buselik çeşnili asma kalış yapılmıştır. Sonra nevâ perdesi üzerinde hicâz-hûmayun dizisi gösterilmiş ve gerdaniye perdesi tekrar yakalanıp seyre devam edilmiştir. Eser seyri benzer cümlelerde devam etmiştir. Nevada hicaz ve çargâhta nikrizli asma kalış

yapılmıştır. Ayrıca hisar perdesinde çeşnisiz asma kalış kullanılmıştır. Terennüm bölümünün sonunda hüseyini dizisi kullanılmıştır. Meyan bölümünde hüseyini makam geçkisi yapılmıştır.

Hacı Arif Bey

Bir Goncaya bir Hare

Güçlü civarında seyre başlanmış ve rast perdesine düşülerek suzinak çeşnisi yapılmıştır. Güçlü neva perdesinde yarım kalış yapıldıktan sonra, çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Seyir aynı çeniler ile devam etmiştir. Meyan bölümünde gerdaniye civarından seyre başlayarak, neva perdesinde uşşak makamı geçkisi yapılmıştır. Eser aranağmede tiz çargâh perdesine kadar genişlemiştir.

Gönül Bezmi Harab

Gerdaniye perdesi civarından seyre başlanmıştır ve neva perdesinde hicaz-hûmayun dizisi ile yarım karar yapılmıştır. Acem perdesi yakalanarak, çargâh çeşnisi hissettirilip, tekrar ana diziye dönülerek, çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Meyan bölümündeki saz payı tiz nevaya kadar genişletilip sözlere bağlanmıştır. Muhayyer civarından seyre devam edip yine nevâ perdesinde hicaz çeşnili yarım kalış yapılmıştır. (Melodik kurgular farklı)

Dağda Tavşanlar Gezer

Gerdaniye civarından seyre başlayarak, neva perdesi üzerinde hicaz çeşnili asma kalış yapılmıştır. Sonra rast perdesine düşülerek basit suzinak çeşnisi hissettirildikten sonra karara gidilmiştir. Meyan bölümünün saz payı tiz nevâ perdesine kadar genişletilmiş, tiz çargâh perdesinde küçük bir kalıştan sonra nevada hicaz ve çargâhta nikriz çeşnili asma kalış gerçekleşmiştir.

Halid Lemi Atlı

İhtirazla Arz-I Hâl Eyler Gönül

Güçlü civarından seyre başlanmış ve dizi gösterilerek karara gidilmiştir. Sonrasında devam eden seyir, hicaz çeşnisini göstererek güçlü nevâ perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Sonrasında çargâh perdesinde asma kalışlar gösterildikten sonra tekrar karara gidilmiştir. Meyan bölümünün perde aralığı tiz hüseyini perdesine kadar genişletilmiştir. Muhayyer perdesi civarından başlayan seyir, sözü edilen perdede kürdi çeşnisiyle asma kalıp yapılmıştır.

Çeşmâni O Mehveşin Elâdır

Güçlü civarından seyre başlanmıştır. Çargâhta nikriz, nevâda hicâz çeşnisi gösterildikten sonra rast perdesine düşülerek Suzinâk makamı dizi gösterilmiştir. Tekrar nikriz ve hicaz çeşnileriyle güçlü perdesinde yarım kalış yapılmıştır. İkinci sözlerde makamın perde aralığı tiz nevaya kadar genişletilmiştir. Tekrar eden nağmelerle karara gidilmiştir. Meyân bölümünde; gerdaniye perdesinden seyre başlayıp, hüseyini perdesi üzerinde küçük bir segâh geçkisi yapılmıştır. Seyrin devamında nevâ perdesi üzerinde Hicâz Hümâyûn dizi ile yarım kalış yapılmıştır.

Hüsnüne Etvârî Nazm Şan Senin

Güçlü civarından seyre başlanmış, önce çargâh perdesinde nikriz, sonra neva perdesinde hicâz çeşnili yarım kalış yapılmıştır. Bu çeşnilere eser içinde sıklıkla rastlanmaktadır. Eser tiz nevâ perdesine kadar genişletilmiştir. Gerdaniye perdesinden inici bir seyir ile rast perdesine düşüldükten sonra, karara gidilmiştir. Meyan bölümünde muhayyer perdesinde kürdi çeşnili asma kalış yapıldıktan sonra, neva perdesi civarından seyre devam edilerek bu perdede yarım kalış yapılmıştır.

4.2. Belirlenen Eserlerin Makamsal Cümle Yapıları Olarak Analiz Edilmesine Ait Bulgular

Şekil 1: İsmail Dede Efendi Efendi

Girdi Gönül Aşk Yoluna



Şekil 2: Dellâlzade İsmail Efendi

İksir-i Gına Hâk-i



Her iki eserde de gerdaniye üzerinden başlayan ve çargâha kadar gelen bir hicazlı yapı görülmektedir ve nikrizli bir geçki yapılmıştır.

Şekil 3: İsmail Dede Efendi Efendi / Girdi Gönül Aşk Yoluna



Şekil 4: Dellâlzade İsmail Efendi /İksir-i Gına Hâk-i



Yine bu iki eser incelendiğinde, düğâh üzerinde yer alan uşşak dizisi ve beste trafiğinin yine aynı olduğu görülmektedir.

Şekil 5: İsmail Dede Efendi/ Girdi Gönül Aşk yoluna



Şekil 6: Dellâlzade İsmail Efendi / Nihanî Ol Bût-i Şirin Sühânle Söyleşiriz



Bu eserde ise, genişleme bölgesi olan gerdaniye üzerinde aynı dizilerin kullanıldığı belirlenmiş olup, yine İsmail Dede Efendi'den bir etkilenme olduğu görülmektedir.

Şekil 7: İsmail Dede Efendi

Girdi Gönül Aşk Yoluna



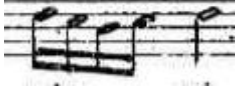
Şekil 8: Dellâlzade İsmail Efendi

Nihanî Ol Bût-i Şirin Sühânle Söyleşiriz



Bu eserler incelendiğinde, acem üzerinde aynı şekilde düğâh perdesine bir iniş yapısı olduğu belirlenmiştir.

Şekil 9: İsmail Dede Efendi
Girdi Gönül Aşk Yoluna



Şekil 11: İsmail Dede Efendi
Gül Açıl Gel Aslı Ne Durgunluğun



Şekil 10: Hoca Zekâi Dede Efendi
Dil Haste-i Muhabbet Dûcâr-ı Hicr-i Cânân

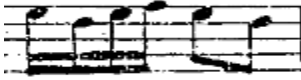


Şekil 12: Hoca Zekâi Dede Efendi
Dil Haste-i Muhabbet Dûcâr-ı Hicr-i Cânân



Bu 4 nota incelendiğinde ise, neva perdesi üzerinde ki asma kalıplar ve çargâh üzerinde ki asma kalıpların yine aynı olduğu ve Zekai Dede'nin İsmail Dede Efendi'den bir etkilenme yaşadığı görülmektedir.

Şekil 13: Dellâlzade İsmail Efendi
İksir-i Gına Hâk-i



Şekil 15: Dellâlzade İsmail Efendi
Nihâni Ol Büt-I Şirin-Sühanle Söyleşiriz



Şekil 14: Hoca Zekâi Dede Efendi
Gam Değil Bana Cefâ İse Eğer Mu'tâdın



Şekil 16: Hoca Zekâi Dede Efendi
Gam Değil Bana Cefâ İse Eğer Mu'tâdın



Bu eserlerde ise, neva perdesi üzerinde ki kalış ve gerdaniye üzerinde ki genişleme bölgeleri bestelenirken, benzer bir besteleme tekniği kullanıldığı görülmektedir. Buradan Zekai Dede'nin, hocası Dellalzâde'den etkilendiği ve ekolü devam ettirdiği görülmektedir.

Şekil 17: İsmail Dede Efendi
Girdi Gönül Aşk yoluna



Şekil 19: İsmail Dede Efendi
Senin Aşkın Elemi



Şekil 21: İsmail Dede Efendi
Senin Aşkın Elemi



Şekil 18: Haşim Bey
Meded Ey Perî Gamından



Şekil 20: Haşim Bey
Meded Ey Perî Gamından



Şekil 22: Haşim Bey
Dil-Beste Tâb-I Hüsnüne Ins Ü Melek Senin



Haşim Bey'in karcıgar eseri bestelerken hocasının ekolünü devam ettirdiği İsmail Dede Efendi'den etkilendiği söylenebilir. Eserlerinde çargâhlı kalış, segâhlı kalış ve düğâhta uşşaklı kalışlar benzerlik göstermektedir.

Şekil 23: Dellâlzade İsmail Efendi / Nihâni Ol Büt-I Şîrin-Sühanle Söyleşiriz



Şekil 24: Haşim Bey/ Dil-Beste Tâb-I Hüsnüne Ins-ü Melek Senin



Dellalzade'nin yapmış olduğu beste ile öğrencisi Haşim Bey'in yaptığı beste karşılaştırıldığında, yine Dellalzade'nin hocası İsmail Dede Efendi'den etkilendiği bir genişleme bölgesi bestelediği, öğrencisi Haşim Bey'in de kendi hocasından etkilenecek, genişleme bölgesinde aynı seyir trafiğini bestelediği görülmektedir.

Şekil 25: Hoca Zekâi Dede Efendi
Gam Değil Bana Cefa İse Eğer Mutadin



Şekil 26: Haşim Bey
Meded Ey Perî Gamından



Bu iki eser incelendiğinde, düğâh üzerindeki ve neva üzerinde ki asma kalıflarda yine aynı makamsal besteleme tekniği kullanıldığı görülmektedir.

Şekil 27: İsmail Dede Efendi
Girdi Gönül Aşk yoluna



Şekil 28: Hacı Arif Bey
Bir Goncaya bir Hare Nigâh Eyledi Bülbül



Şekil 29: Dellâlzade İsmail Efendi
İksir-i Gına Hâk-i



Üç eseri incelediğimiz de, İsmail Dede Efendi, öğrencisi Dellalzâde ve 3 kuşak sonraki bestekâr Hacı Arif Bey'in aynı beste kalıbını kullandığı ve çargâh üzerinde aynı şekilde nikrizli kaldıkları görülmektedir. Bu da İsmail Dede Efendi ekolünün sonraki nesillerde de devam ettiğini göstermektedir.

Şekil 30: Haşim Bey
Meded Ey Perî Gamından



Şekil 31: Hacı Arif Bey
Dağda Tavşanlar Geziyor



Şekil 32: Haşim Bey

Dil-Beste Tâb-I Hüsnüne Ins-ü Melek Senin



Şekil 33: Haşim Bey

Dil-Beste Tâb-I Hüsnüne Ins-ü Melek Senin



Şekil 34: Hacı Arif Bey

Gönül Bezmi Harab Abâdı Gamdır



Haşim Bey ve Hacı Arif Bey'in eserleri incelendiğinde, besteledikleri eserlerde genel itibari ile aynı makamsal seyir trafiğini izledikleri hüseyini ve neva perdelerinde aynı melodik yapı ile asma kalış yaptıkları bununla birlikte gerdaniye perdesi üzerinde buselikli genişlemelerinin de melodik olarak benzer özellikler taşıdığı bulgularına ulaşılmıştır.

Şekil 35: Hacı Arif Bey / Dağda Tavşanlar Geziyor



Şekil 36: Lemi Atlı/ İhtirazla Arz-ı Hâl Eyler Gönül



Hacı Arif Bey ve Lemi Atlı'nın eserleri incelendiğinde bu iki eserde, gerdaniye perdesinden başlayıp, neva perdesine kadar devam eden makamsal seyir trafiğinin aynı olduğu ve Lemi Atlı'nın da hocası Hacı Arif Bey'den etkilendiği ve ekolün burada da devam ettiği bulgusuna rastlanmıştır.

5. Sonuç

Hammâmizâde İsmail Dede Efendi'den başlayarak Lemi Atlı 'ya kadar olan bütün bestekârlar makamın seyir özelliklerini, çeşnilerini, asma kalışlarını eserlerinde işlemiştir. Eserlerdeki makam seyirleri Haşim Bey'in belli eserlerine kadar güçlü civarından başlamıştır. Neva perdesinde hicaz çeşnili yarım kalışlar, özellikle çargâh perdesinde nikriz çeşnili asma kalışlar belirgin bir şekilde gösterilmiştir. Sûzinak Makamı dizisini ve Hicâz Humayûn dizisini bestekârların hemen hepsinin eserlerinde görülmüştür. Bayati-Acem makamı dizilerini sadece Hammâmizâde İsmail Dede Efendi ile Dellâlzade İsmail Efendi kullanmıştır. Genellikle makam güçlü civarından seyre başlarken, Haşim Bey'in "Dil-Beste Tâb-I Hüsnüne Ins-ü Melek Senin" adlı eserinde makam seyri gerdaniye perdesiyle başlamıştır. Öğrencisi olan Hacı Arif Bey de "Gönül Bezmi Harab ve Dağda Tavşanlar Gezer" adlı eserlerinde makam seyrine gerdaniye perdesi üzerinden başlamıştır. Bestekârlar makam geçkilerinde farklı makamlar kullanmışlardır.

Hacı Arif Bey'e kadar olan bestekârlar eserlerinde çoğunlukla yürük semai, beste, ağır semai formunu kullanırken, Hacı Arif Bey ve Lemi Atlı eserlerinde şarkı formunu tercih etmiştir. Bestekârlarda geçiş noktası olan isim Haşim Bey'dir. Melodik yapılarda kullanılan üçlemeler, cümle kurguları farklılık göstermiştir. Eserlerin makam seyirindeki perde aralığı Haşim Bey'e kadar rast-tiz çargâh iken, Hacı Arif Bey'de bu aralık tiz neyaya, Lemi Atlı' da tiz hüseyini perdesine kadar ulaşmıştır. Yine Haşim Bey'e kadar olan eserlerde gerdaniye perdesinde buselik çeşnileri çokça görülmüyorken, Haşim Bey ile birlikte buselik çeşnilerinin yanında, meyandaki seyir bir üst ses olan muhayyer perdesinde kürdi çeşnileriyle asma kalışlar eserlere renk katmıştır. Muhayyerdeki kürdi çeşnili asma kalışlar Hacı Arif Bey ve Lemi Atlı'nın eserlerinde de

görülmektedir. Bestelenen eserlere genel olarak bakıldığında ise bestekârların bazı cümle yapılarının birbirlerine benzediği görülmektedir.

Sonuç olarak Türk müziğinde ekol geleneğinin devam ettiği, bu gelenek ile birlikte besteleme tekniklerinde ve makam kullanma tekniklerinde benzerlikler olduğu görülmektedir. Bu yolla yazılı ya da yazılı olmayan müzik kültürümüz nesilden nesile aktarılarak günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Bu çalışmadan yola çıkarak, günümüz bestekârlarının da eserleri incelenerek geçmiş dönemlere ait bestekârlardan etkilenip etkilenmedikleri ve varsa bir ekolden etkilenip etkilenmedikleri ortaya çıkarılabilir.

6. Materyal ve Metot

Araştırmada veri elde etmek amacıyla tarama modeli kullanılmıştır ve ulaşılabilen eserler taranarak sonuca ulaşılmıştır.

7. Araştırmanın Evreni ve Örnekleme

Evren, bir araştırmanın yapılacağı alanı genel olarak tanımlamak için kullanılan terimdir. Evrende yapılan çalışmalar kapsamlı, maliyetli ve çok zaman kaybına neden olduğundan dolayı, araştırmaları sınırlandırmak için, örneklemlerinin tespit edilmesi gerekmektedir. Bu çalışmada araştırmanın evreni Hammami-zade İsmail Dede Efendi'den Halid Lemi Atlı'ya kadar belirlenen ekolün bestelemiş olduğu eserler, örnekleme ise, bu eserlerden karcıgar makamında bestelenmiş sözlü ve ulaşılabilen eserler ile sınırlandırılmıştır.

Kaynaklar

- Adar, Ç. (2019). Türk Müziği Çalgılarından Ud Üzerine Yapılmış Lisansüstü Tezlerin İçerik Yönünden İncelenmesi: *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 12 (68), 510-520
- Akdağoğlu, T. (2020). Türk Müziği'nde Viyolonsel Ekolleri: *Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (4), 204-226
- Akın-Şişman, Ö. (2018). Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye'de Uygulanan Ekoller: *Eğitimde Kuram ve Uygulama Dergisi*, 14 (4), 361-375.
- Behar, C., (2012). Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal (4. Baskı): İstanbul: *Yapı Kredi Yayınları*.
- İlyasoğlu, E. (1999). Yirminci Yüzyılda Evrensel Türk Müziği, Cumhuriyet'in Sesleri: İstanbul, *Tarih Vakfı Yayınları*
- Karasar, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi, Ankara: *Nobel Yayınları*
- Özdek, A. (2012). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış: *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1 (1), 29-36
- Şahin, M, Duman, R. (2008), Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi, *ÇTTAD*,VII (16-17), 259-272
- Tarıkorur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, İstanbul: *Dergâh Yayınları*
- Tarman, S. (2013). Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik, Ankara: *Müzik Eğitimi Yayınları*
- TDK, <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 20.04.2021)
- Tokel, B.B. (2019). Sarayın Sesi Halkın Nefesi, Osmanlı'da Musiki Hayatı: İstanbul: *Kapı Yayınları*
- Ulucan Weinstein, S. (2011). Türk Keman Okulunun Oluşumu, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul Üniversitesi SBE, İstanbul
- Uslu, R. (2010). Selçuklu Topraklarında Müzik, Konya: *Konya Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayınları*
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. Ankara: *Türk Tarih Kurumu Yayınları*.

Etik, Beyan ve Açıklamalar

1. Etik Kurul izni ile ilgili;

Bu çalışmanın yazar/yazarları, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.

2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uydıklarını kabul etmektedir.

3. Bu çalışmanın yazar/yazarları kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.

4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.
