



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 31.08.2023
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.09.2023
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2023
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1353487>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KEMENÇEVÎ BESTECİLERİN HİCAZKÂR MAKAMI KULLANIMLARININ KARŞILAŞTIRILMASI

İŞILDAK, Cevahir Korhan¹

ÖZ

Türk müziği, vezinler, makamlar ve usuller olarak üç temel öge vasıtasıyla varlığını devam ettirmiştir. Bu üç öğeden özellikle makamlar, zaman içerisinde değişime uğramıştır. Bu değişimin sebepleri kimi zaman icracı, kimi zaman besteci kimi zaman nazariyeci olmuştur. Türk müziğinin nazari ifadelerine bakıldığında makamların değişimleri ve bu değişimlerin hangi yönde olduğu netlik kazanmaktadır. Ancak bu şekilde bir incelemeyle makamların değişimlerindeki asıl etkenler göz ardı edilmektedir. Makamların evrimlerinin tam anlamıyla ortaya konabilmesi açısından besteci ve icracıların, eser ve icralarının incelenmesi zorunluluğu doğmaktadır. Bu bağlamda çalışma, kemençevî bestecilerin Hicazkâr makamı algısını ve bu algıdaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla yapılan literatür taraması neticesinde kemençevî besteci olan Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamında bestelemiş olduğu toplamda beş eser makam kullanımı, çeşni ve

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, cevahirkorhan.isildak@gop.edu.tr  <https://orcid.org/000-0002-0167-9356>

geçki açısından incelenmiştir. Bestecilerin eserlerinin notalarına “TRT Türk Sanat Müziği Arşivi” ve Aytaç Ergen’e ait “Notam” nota koleksiyonu kullanılarak ulaşılmıştır. Eserler betimsel analiz ile incelenmiş ve bu inceleme sonucunda dört bestecinin de eserlerinde ortak olarak Haşim Bey’in makam tariflerinin yer aldığı, yine bu dört bestecinin de genel olarak benzer çeşni ve geçkileri kullandığı, bu geçki ve çeşnileri Kemençeci Nikolâki ve Tanburî Cemil Bey’in farklı ezgilerle oluşturduğu tespit edilmiştir. Kemençevî bestecilere yönelik yapılan bu çalışmanın aynı yöntemle tüm bestecilerin eserlerine uygulanması önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Kemençevî, besteci, Hicazkâr makamı, çeşni, geçki, nazariye.

A COMPARISON OF THE COMPOSERS PLAYING KEMENCHE' USES OF THE HICAZKAR MAQAM

ABSTRACT

Turkish music has maintained its existence through three basic elements as prosodies, maqams and rhythms. Of these three elements, maqams have particularly changed. The reasons for this change were sometimes the performer, sometimes the composer, sometimes the theorist. When we look at the theoretical articulations of Turkish music, it becomes clear the changes in maqams and the direction in which these changes occur. However, with such an analysis, the main factors in the change of maqams are ignored. In order to fully reveal the evolution of maqams, it becomes necessary to study the compositions and performances of composers and performers. In this context, the study was conducted to reveal playing kemenche composers' perception of the Hicazkâr maqam and the similarities and differences in this perception. As a result of the literature review conducted for this purpose, a total of five works composed in the Hicazkâr maqam by playing kemenche composers Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun and Ruşen Ferit Kam were examined in terms of maqam usage, flavor and transition. The notes of the composers' composes were reached by using TRT (Turkish Music Archive) and the "Notam" note collection belonging to Aytaç Ergen. The works were examined with descriptive analysis and as a result of this analysis, Hasim Bey's maqam descriptions are common in the works of all four composers, and these four composers generally used similar flavors and transitions, and it has been determined that Kemençeci Nikolâki and Tanburî Cemil Bey Incorporated distinct melodies into

these transitions and nuances. It is recommended that this study on Playing kemenche composers be applied to The Works of all composers.

Keywords: Playing kemenche, composer, Hicazkar maqam, flavor, transition, theory.

GİRİŞ

Türk müziği, özellikle XIII. yüzyılda (yy.) Safiyyuddin Urmevî'den başlamak üzere makam tarifleri açısından oluşum sürecine girmiştir. Önceleri yapılan tariflerde dizi temelli bir anlatım hâkimken özellikle XV. yy. sonrasında bu dizi temelli tarifler yerini perde ve seyir temelli bir anlatıma devretmiştir. Makamlar her ne şekilde tarif edilirse edilsin çoğunlukla süreç içerisinde değişime uğramıştır. Makamların değişiminde kimi zaman nazariyeciler², kimi zaman besteciler kimi zamansa icracılar rol oynamıştır. Bu bağlamda icracı-bestecilerin eserlerinin incelenmesi Türk müziğinin nazari evrimi açısından önem kazanmaktadır. Başta Kemeñçeci Nikolâki (ö.1915) olmak üzere Kemeñçeci Vasilâki (d.1845-ö.1907), Tanburî Cemil Bey (d.1871-ö.1916), Anastas (ö.1940), Sotiri (ö.1939), Kemal Niyazi Seyhun (d.1885-ö.1967), Aleko Bacanos (d.1888-ö.1950), Fahire Fersan (d.1900-ö.1997), Ruşen Ferit Kam (d.1902-ö. 1981), Mesut Cemil (d.1902-ö.1963), Hadiye Ötügen (ö.1963), Haluk Recai (d.1912-ö.1972), Cüneyd Orhon (d.1926-ö.2006), Nihat Doğu (d.1930-ö.2018), İhsan Özgen (d.1942-ö.2021) Türk müziğinde kemeñçevî olarak yer alan icracılardır. İsmi anılan bu kemeñçevîler arasında Kemeñçeci Nikolâki, Kemeñçeci Vasilâki, Tanburî Cemil Bey, Aleko Bacanos, Kemal Niyazi Seyhun, Fahire Fersan ve Ruşen Ferit Kam'ın ortak özellikleri ise icracılıklarının yanında eser bestelemiş yani icracı-besteci olmalarıdır. Çalışma dâhilinde seçilen Hicazkâr makamı açısından var olan repertuar incelendiğinde Kemeñçeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamında eser besteledikleri tespit edilmiştir. İsmi anılan icracı-bestecilerden Kemeñçeci Nikolâki hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Rum asıllı kemeñçe sanatçısı olan Kemeñçeci Nikolâki'nin 1915 yılı civarında öldüğü tahmin edilmektedir (Öztuna, 2006: 120). Kemeñçe icrasında önemli bir yeri olan Vasilaki'den önce yetişmiş en önemli kemeñçe icracısı olarak tanınmaktadır. İracı-besteci olarak gerek taksim gerekse eser icralarını doğrudan dinleyebildiğimiz Tanburî Cemil Bey, bu

² Kanar ve Umuzdaş (2023), yaptıkları çalışmada Türk müziği kaynaklarını inceleyerek, Türk müziği bilgisi ile ilgili veri veya kaynak ortaya koyan kişilerin eski kaynaklarda nazariyeci veya nazariyatçı olarak yer aldığı sonucuna ulaşmışlar ve bu bağlamda çalışmada nazari bilgi veren kişiler nazariyeci olarak anılmıştır.

anlamda önemli örneklerden biri olma özelliği taşımaktadır. Müzik ile dolu bir çevrede yetişen ve “12 yaşlarından itibaren harika çocuk hüviyeti gösteren Cemil, 18 yaşlarına doğru, emsâli gelmemiş bir sâzende olarak kendisini kabul ettirdi” (Öztuna, 2006: 185). Sazendeliğe tanbur sazı ile başlayan Tanburî Cemil Bey, tanbur dışında klasik kemençe, lavta, yaylı tanbur ve viyolonsel icracısı olarak da Türk müziğinde yer almıştır. “Türk mûsikisinde, tanbûr tavrını esâsından değiştirmiş, kemençe ve başka sâzların çalınış tarzlarına yaratıcı bir yenilik, canlılık, hareket ve renk getirmiştir” (Mes’ud Cemil, 2012: 221). Hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunmayan Kemal Niyazi Seyhun ise önce keman ile başladığı saz eğitimine kısa süre sonra klasik kemençe çalarak devam etmiştir. İstanbul Konservatuvarı ve TRT İstanbul Radyosu’nda uzun yıllar çalışan Kemal Niyazi Seyhun’un taş plaklarda kayıtlı taksimlerinin haricinde bir saz semai ve bir de şarkısı mevcuttur. Ruşen Ferit Kam ise Tanburî Cemil Bey gibi klasik kemençe dışında tanbur, lavta, ud ve viyolonsel icracılığı da yapmıştır. Klasik kemençeyi Tanburî Cemil Bey’in taksimleri vasıtasıyla öğrenen icracının, Tanburî Cemil Bey’i yorumlamaktan beste yapmaya zaman ayıramadığı belirtilmektedir (Özcan, 2001: 274).

Mezkûr kemençevîler de dâhil olmak üzere Türk müziğinde eser bestelemiş besteciler, eserleri monoton olmaktan çıkarmak ve bestecilikteki maharetlerini gösterebilmek adına genellikle eserler içerisinde geçki kullanımını tercih etmişlerdir. Geçki; “Eser içerisinde, eserin ait olduğu makamdan başka bir makama geçme işlemine denilir” (Akdoğan, 2003: 33). Bestecilerin eserler içerisinde kullandıkları bu geçkileri, nazariyatçılar geçki teknikleri bakımından yakın geçki ve uzak geçki olarak ikiye ayırmışlardır. (Arel, 1993: 114; Kutluğ, 2000: 97). Yine kullanılan bu geçkiler zaman içerisinde makamlara yeni kimlikler kazandırarak makamın değişiminde veya başka bir makam oluşumunda etken olabilmekte ve bu açıdan bestecilerin eserlerinin makam analizlerine yönelik incelemeler önem kazanmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın konusu “Kemençevî bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarının karşılaştırılması” olarak belirlenmiştir.

Problem Durumu

Türk müziğinde makam tarifleri açısından nazariyeciler, yy.’lar boyunca makamları açıklamakta ve bu açıklamalarda bazı makamların zaman içerisinde değiştiği açıkça görülmektedir. “Nazariyecilerin yaşadıkları dönemin ya da kendinden önce var olan müziği anlatmış olabilecekleri göz önünde bulundurulduğunda bu değişimlerin bir sebebinin de kendi dönemlerinde var olan icranın ve eserlerin olması kaçınılmaz bir gerçektir” (Işıldak, 2023: 110).

Bu bağlamda Türk müziğinde bestelenmiş eserlerin incelenmesi, makamların evriminin daha net bir şekilde görülebilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu açıdan çalışmanın problem cümlesi “Kemençeî bestecilerin eserlerinde Hicazkâr makamı kullanımları nasıldır?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın alt problemleri;

- 1- Kemençeci Nikolâki'nin Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 2- Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 3- Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 4- Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamı kullanımını nasıldır?
- 5- Kemençeî bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarında benzerlik veya farklılıklar nelerdir?

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, kemençeî bestecilerin Hicazkâr makamı algılarını belirleyip karşılaştırmak ve bestelerinde benzerlik olup olmadığı ve birbirlerinden etkilenip etkilenmediklerini ortaya koymaktır. Ayrıca bestecilerin, Hicazkâr makamı algılarını makam içerisinde yer verdikleri geçki ve çeşniler aracılığıyla tespit etmek çalışmanın genel amacını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Türk müziği alanında icracı, besteci veya icracı-bestecilerin eserlerinde makam analizlerine yönelik çalışmalar bulunmaktadır. Ancak kemençeî bestecilerin makam kullanımlarına yönelik bir çalışma bulunmaması ve alanda ilk olması açısından önem arz etmektedir.

Çalışma Grubu ve Sınırlılıklar

Araştırmanın çalışma grubunu dört kemençeî bestecinin Hicazkâr makamında besteledikleri toplamda beş eser oluşturmaktadır. Çalışma, Türk müziğinde kemençeî olarak bilinen Kemençeci Nikolâki'nin bir adet şarkı, Tanburî Cemil Bey'in birer adet peşrev ve saz semai, Kemal Niyazi Seyhun'un bir adet saz semai ve Ruşen Ferit Kam'ın bir adet şarkı formunda olmak üzere Hicazkâr makamında besteledikleri toplamda beş eser ile sınırlandırılmıştır.

YÖNTEM

Nitel olan bu çalışmada veriler, betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılarak elde edilmiştir. “*Tarama, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır*” (Karasar, 2016: 77).

Çalışmada literatür taraması yapılarak öncelikle kemençeî olan besteciler tespit edilmiştir. Ardından Türk müziği repertuarı incelenerek Hicazkâr makamında bestesi olan kemençeîler ve eserleri belirlenmiştir. Eserlerin belirlenmesinde TRT “Türk Sanat Müziği Arşivi” ve Aytaç Ergen’e ait “Notam” programı kullanılarak Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam’a ait bir peşrev, iki saz semai ve iki şarkı formunda olmak üzere toplamda beş eserin notasına ulaşılmıştır. Ulaşılan notaların var olan tüm nüshaları incelenerek en eski yazım olan nota, araştırma için kullanılmıştır. Türk müziğinde şarkı formu, genellikle dört dizeden oluşmakta ve birinci dizeye “zemin”, ikinci ve dördüncü dizelere “nakarat, üçüncü dizeye ise “meyan” adı verilmektedir (Yahya K., 2012: 317). Kemençeci Nikolâki ve Ruşen Ferit Kam’a ait şarkı formundaki eserler de bu tanımda verildiği gibi bestelenmiş ve bu eserlerin zemin, nakarat ve meyan bölümleri incelemeye dâhil edilmiştir. Genellikle dört hane ve bir mülazime (teslim) bölümünden oluşan peşrev formunun “...bilhasaa ikinci, üçüncü ve dördüncü hanelerinde uzak veya yakın makamlara ustalıklı geçkiler yer alır” (Yavaşca, 2002: 59). Saz semai formu da peşrev formu ile kısmen benzerlik göstermektedir. Saz Semai, genellikle dört hane ve teslim de denilen mülazime bölümünden oluşmaktadır. İkinci, üçüncü ve dördüncü hanelerde farklı makamlara geçilir (Yahya K., 2012: 317). Buna ek olarak saz semailerin dördüncü hanesinde usûl geçkisi de kullanılmaktadır. Tanburî Cemil Bey’e ait peşrev formundaki eser, genellemenin dışında üç hane ve bir mülazime bölümünden oluşmaktadır. İkinci ve üçüncü haneler geçki yapılan bölüm olarak kabul edilmiş ve bu bölümler de Hicazkâr makamından farklı kullanılan makamların tespiti için incelemeye alınmıştır. Tanburî Cemil Bey ve Kemal Niyazi Seyhun’a ait saz semai formundaki eserlerde de her hane ve mülazime bölümü, bölüm isimleri verilerek açıklanmıştır.

Çalışma dâhilinde belirlenen tüm bu eserler betimsel analiz ile incelenmiştir. “*Bu tür analizde amaç, elde edilen bulguları düzenlenmiş ve yorumlanmış bir biçimde okuyucuya sunmaktır. Bu amaçla elde edilen veriler, önce sistematik ve açık bir biçimde betimlenir. Daha sonra yapılan bu betimlemeler açıklanır ve yorumlanır...*” (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 256). Eserler, bestecilerin doğum yılına göre kronolojik sıra ile açıklanmış ve makam kullanımı, geçki ve çeşni açısından

incelenmiştir. Eserlerin incelenmesinde çeşniler, Arel nazariyatındaki dörtlü ve beşliler kullanılarak isimlendirilmiştir. Eserlerde kullanılan çeşni ve geçkiler “Finale2014” programı ile yazılarak ilk kullanıldıkları yerlerde dizi olarak gösterilmiş, devamında aynı çeşni veya geçki yeniden şeklen belirtilmemiştir. Çeşniler ve makam dizileri, bestecinin eserlerde kullandığı kısımları esas alınarak yazılmıştır. Eserler içerisinde anlık değıştirici işaret sebebiyle bir çeşni oluşturan veya oluşturmeyen değışiklikler altere ses olarak açıklanmıştır.

İlgili Araştırmalar

Makamların değışimlerinde rolü olduğu düşüncesiyle, bestecilerin eserlerine yönelik makamsal analiz çalışmalarının özellikle XXI. yy.’da artış gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar kronolojik sırayla açıklanmıştır.

Levendoğlu ve Şengün tarafından (2005) yılında Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi’nde yayımlanan “Selahattin Pınar Bestelerinde Hicaz Makamının İşlenişi ve Çağdaş Bestekârlarla Karşılaştırılması” isimli makalede Selahattin Pınar ve çağdaş bestecilere ait toplamda 48 eser incelenmiştir. Bu inceleme doğrultusunda bestecilerin Hicaz makamı kullanımları karşılaştırılmıştır.

Sühan İrden tarafından (2011) Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanan “Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin Makam-Geçki-Çeşni Analizi” isimli makalede Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin âyîn-i Şerîf'i özelinde Sabâ makamı kullanımını ortaya koymakta ve ayrıca bu form için yeni bir analiz yöntemi önermektedir.

Özçimen ve İrden tarafından (2012) yılında Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi’nde yayımlanan “Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması” isimli makalede Çargâh makamında bestelenmiş 37 eser makam kullanımı açısından incelenmiş ve bestecilerin makam kullanımları nazari tariflerle karşılaştırılmıştır.

Özakalın ve Avcı Akbel (2017) tarafından hazırlanan ve Sanat ve Tasarım dergisinde yayımlanan “Tanburî Ali Efendi'nin Sûz'i-Dil ve Sipihir Makamlarındaki Klasik Takımlarının Çok Boyutlu İçerik Analizi” isimli makalede bestecinin iki eseri, usûl vezin unsurlarının yanında makam kullanımını açısından da incelenmiştir.

Akgün ve Zahal tarafından (2021) hazırlanan ve Journal of History School dergisinde yayımlanan "Hacı Arif Bey'in Bestelediği “Elâ Yâ Eyyühe’s-Sâkî Edir Ke’sen Nâvilhâ” Eserinin Form Ve

Makam Bakımından İncelenmesi" isimli makalede bestecinin eseri makam ve form açısından incelenerek bestecinin Rast makamı algısı ve form kullanımı ortaya konmuştur.

Çubukçu ve Akeniz tarafından (2022) Akademik Sanat Dergisi'nde yayımlanan "Rast Makâmı Örneğinde Tevşihlerin Makâm Analizi (18-21. YY.)" isimli makalede, Rast makamında bestelenmiş 33 Tevşih makamsal olarak incelenmiş ve nazari tariflerle karşılaştırılmıştır.

Özcan Çetik tarafından (2022) Rast Müzikoloji Dergisi'nde yayımlanan "Cemil Bey'in bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlîli" isimli makalede Tanburî Cemil Bey'in iki farklı enstrümanda Bestenigâr makamı uygulamasını ve icra tekniklerini karşılaştırmıştır.

Şakir Orçun Akgün tarafından (2022) UlakBilge Sosyal Bilimler Dergisi'nde yayımlanan "Dellâlzade İsmail Efendi'nin Buselik Eserlerinin Tarihsel Süreçteki Buselik Makamı Anlatımları İle Karşılaştırılması" başlıklı makalede Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Buselik makamında bestelediği eserler makam açısından analiz edilmiş ve makamın nazari tarifleriyle bestecinin makam kullanımı karşılaştırılmıştır.

BULGULAR

Bu bölümde öncelikle Hicazkâr makamının nazariyeciler tarafından yapılan tariflerine yer verilmiştir. Ardından, Kemençeci Nikolâki'ye ait bir şarkı, Tanburî Cemil Bey'e ait bir saz semai ve bir peşrev, Kemal Niyazi Seyhun'a ait bir saz semai ve Ferit Ruşen Kam'a ait bir şarkı incelenmiştir. İncelemede Hicazkâr makamı kullanımları ve makam içerisindeki çeşni ve geçkiler gösterilmiştir. Son olarak bu dört bestecinin Hicazkâr makamı kullanımları karşılaştırılmıştır.

Nazariyecilerin Hicazkâr makamı tarifleri

Türk müziği repertuarındaki eserler incelendiğinde Hicazkâr makamına ait en eski eserlerin XVIII. yy.'da bestelendiği görülmektedir. Ancak XVIII. yy. edvarlarında makama ait bilgi bulunamamaktadır. Hicazkâr makamının ilk tariflerine Haşim Bey edvarında rastlanmaktadır.

Haşim Bey'e göre Hicazkâr makamı, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Sünbüle, Tiz Çargâh perdelerini kullanarak başlamaktadır. Devamında Sünbüle perdesi kullanılarak Nevâ perdesine düşer, Nevâ perdesinden aşağı Çargâh ve Segâh perdelerini kullandıktan sonra Dügâh perdesi yerine Zirgüle perdesini kullanarak Rast perdesinde karar eder (Tırışkan, 2000: 22).

Haşim Bey'den sonra Kazım Uz, makama dair bilgi vermektedir. Uz'a göre Hicazkâr makamının Eviç, Gerdaniye perdeleriyle Muhayyer perdesine oradan da Hicaz perdesine dek çıktığını

belirtmektedir. Ardından Çargâh perdesinden Eviç bazen de Acem perdesi ile Muhayyer ve Tiz Segâh perdesine dek çıktığını ve Hicaz, Çargâh, Segâh, Dügâh ve Zirgüle perdelerini kullanarak Rast perdesinde karar verdiğini açıklamıştır (Uz, 1964: 30).

Tanburî Cemil Bey'e göre Hicazkâr makamı, Rast perdesinde karar etmektedir. Zeminde, Eviç, Şehnaz, Gerdaniye perdeleri kullanılarak Tiz Çargâh-Çargâh aralığı, meyanda Tiz Çargâh-Çargâh aralığı bazen de Gerdaniye-Tiz Gerdaniye aralığı, kararda ise Acem perdesiyle birlikte Gerdaniye-Yegâh aralığı kullanılmaktadır (Cemil Bey, 1993: 50).

Rauf Yekta Bey, makamın tarifi yerine makamın kullandığı sesleri gösterdiği semai usulünde bir etüt yazmıştır. Rauf Yekta Bey'e göre makam, Kaba Hisar ve Tiz Çargâh aralığını kullanmaktadır. Etüt incelendiğinde ise, girişte Eviç, Gerdaniye, Muhayyer ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesi vurgusu, devamında Tiz Çargâh-Çargâh perdeleri aralığı kullanılarak Nevâ perdesi vurgusu, sonunda Hisar-Kaba Hisar perdeleri aralığı kullanılarak Rast perdesi vurgusu yapılmış ve makam Rast perdesinde sonlandırılmıştır (Nasuhioğlu, 1986: 72).

Ezgi, Hicazkâr makamını, Zirgüleli Hicaz dizisinin şeddi olarak tanımlamış ve iki tür Hicazkâr kullanımından bahsetmiştir. Ezgi'ye göre makamın dizisi, Rast perdesinde Hicaz beşlisine, Nevâ perdesinde bir hicaz dörtlüsünün eklenmesinden oluşur. Birinci kullanımda makamın tiz durak perdesi olan Gerdaniye perdesinde Buselik beşlisi, ikincisinde ise Gerdaniye perdesinde Hicaz beşlisi yer almaktadır (Ezgi, 1933: 255).

Arel de Hicazkâr makamını, Ezgi gibi, Zirgüleli Hicaz makamının Rast perdesindeki şeddi olarak açıklamış ve yalnızca dizisini bildirmiştir. Arel'e göre makamın dizisi, Rast perdesinde Hicaz beşlisine, Nevâ perdesinde Hicaz dörtlüsünün eklenmesinden oluşmaktadır (Arel, 1993: 312).

Ekrem Karadeniz, makamın Mahur ve Gerdaniye perdeleriyle başlayıp, Rast perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Makamın kullandığı perdeleri ise tizden peste doğru şöyle sıralamaktadır; Tiz Segâh, Şehnaz, Gerdaniye, Mahur, Hisar, Nevâ, Çargâh, Segâh, Zengüle ve Rast. Karadeniz, Hicazkâr makamında Muhayyer ve Sünbüle perdelerinin kullanıldığını ancak bu kullanımın doğru olmadığını açıklamıştır (Karadeniz, 1965: 91).

Kemençevî bestecilerin eserlerinin analizi

Bu bölümde Kemençeci Nikolâki'ye ait bir şarkı, Tanburî Cemil Bey'e ait birer peşrev ve saz semai, Kemal Niyazi Seyhun'a ait bir saz semai ve Ruşen Ferit Kam'a ait bir şarkı olmak üzere toplamda beş eser Hicazkâr makamı kullanımındaki geçki ve çeşniler açısından incelenerek

sunulmuştur.

Kemençeci Nikolâki'ye ait şarkının analizi

Eser, zemin, nakarat ve meyan bölümlerinden oluşmaktadır. Gerdaniye perdesi ile zemin bölümüne başlayan besteci, Segâh-Muhayyer aralığını kullanarak önce Gerdaniye perdesini vurgulamıştır. Ardından Nevâ perdesini vurgulayarak bu perde üzerinde Hicaz çeşnisini gösteren besteci, ezgiyi tekrar Gerdaniye perdesine taşımış ve bu perdeyle ezgiyi nakarat bölümüne bağlamıştır.



Dizi 1. Nevâ'da Hicaz çeşnisi

Besteci nakarat bölümünde Eviç perdesi yerine Acem perdesini kullanmıştır. Acem perdesi kullanımıyla Nevâ perdesini vurgulayan Nikolâki, bu perde üzerinde Kürdi çeşnili kalış yapmıştır.



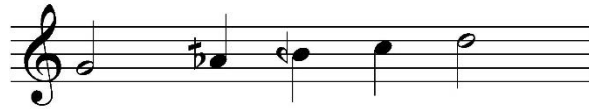
Dizi 2. Nevâ'da Kürdi çeşnisi

Bu çeşninin ardından Kürdi (la#) perdesini kullanarak Segâh üçlüsü ile birlikte Segâh perdesinde Segâh çeşnisini vurgulamış ve bölümü Rast'ta Hicaz çeşnisi ile sonlandırmıştır.



Dizi 3. Segâh'ta Segâh çeşnisi

Meyan bölümünde sırasıyla Rast'ta Hicaz, Çargâh'ta Nikriz çeşnilerini kullanmıştır.



Dizi 4. Rast'ta Hicaz çeşnisi



Dizi 5. Çargâh'ta Nikriz çeşnisi

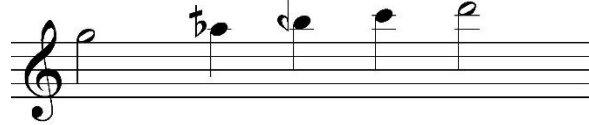
Bestecinin meyan bölümünde makamın orta bölgesini sıklıkla kullanmış olması, Sûzinâk makamına geçki olarak değerlendirilebilir.



Dizi 6. Sûzinâk makamı dizisi

Tanburî Cemil Bey'e ait peşrevin analizi

Eser, üç hane ve bir teslim bölümünden oluşmaktadır. Eserin ilk dört ölçüsünde Nevâ-Tiz Segâh perdeleri aralığını kullanan Tanburî Cemil Bey, Gerdaniye'de Hicaz çeşnili kalış yapmıştır.



Dizi 7. Gerdaniye'de Hicaz çeşnisi

Beşinci ve 12. ölçüler arasında Hicazkâr makamı dizisinin seslerini göstermiş ve Çargâh perdesinde Nikriz çeşnili kalış yapmıştır. Hanenin son dört ölçüsünde Tiz Segâh perdesi yerine Sünbüle perdesini kullanmış ve Nevâ perdesinde Hicaz (Araban) çeşnisi ile haneyi sonlandırmıştır. Araban dizisini teslim bölümünün ilk ölçüsünde de sürdüren besteci, bölümün ikinci ölçüsünden itibaren Hicazkâr makamı dizisini yineleyerek bölümü, Rast perdesinde Hicaz çeşnisiyle sonlandırmıştır. Eserin ikinci hanesine Nevâ perdesi vurgusuyla başlayan Tanburî Cemil Bey, ikinci hanenin ikinci ölçüsünde Hisar perdesi yerine Dik Hisar perdesini kullanmış ve Nevâ'da Uşşak (Arazbar) çeşnisini göstermiştir.



Dizi 8. Nevâ'da Uşşak (Arazbar) çeşnisi

Bu çeşninin ardından üçüncü, dördüncü ve beşinci ölçülerde Gerdaniye'de Buselik çeşnisini de kullanan besteci, Nevâ perdesinde Uşşak makamı dizisini göstermiştir.



Dizi 9. Gerdaniye'de Buselik çeşnisi



Dizi 10. Nevâ'da Uşşak makamı dizisi

Altıncı ve yedinci ölçülerde Sünbüle, Kürdi ve Nim Zirgüle perdelerini kullanarak ezgiyi Rast perdesine taşımıştır. İlk yedi ölçüde kullanılan çeşni ve perdeler birleştiğinde Kürdilihicazkâr makamına geçki yapmıştır.



Dizi 11. Kürdilihicazkâr makamı dizisi

Bu geçkiyi takiben sekizinci ölçüden itibaren Hicazkâr makamı sesleri kullanımını yinelemiş ve bölümü, bu makam ile sonlandırmıştır.

Tanburî Cemil Bey'e ait saz semainin analizi

Eser, dört hane ve bir teslim bölümünden oluşmaktadır. Birinci hane boyunca Tiz Segâh perdesi yerine Sünbüle, Şehnaz perdesi yerine Muhayyer perdesi kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmış ve Araban dizisi gösterilmiştir. Teslim bölümünde, Hisar perdesi yerine Dik Hisar perdesi, Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılarak Arazbar geçkisi yapılmıştır. Bu geçkiyi takiben Hicazkâr makamı sesleri kullanılarak Çargâh'ta Nikriz çeşnisi gösterilmiştir. Bölüm, Hicaz perdesi kullanılarak Rast'ta Eksik Hicaz çeşnisiyle sonlandırılmıştır.



Dizi 12. Rast'ta Eksik Hicaz çeşnisi

İkinci hanede, Hicazkâr makamı dizisi kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmıştır. Hicazkâr makamı ile Sûzinâk makamının kullandığı perdelerin aynı olması ve hanede, makamın orta bölge seslerinin sıklıkla duyurulmuş olması sebebiyle, ikinci hanede Sûzinâk makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Üçüncü hanede sırasıyla Arazbar, Çargâh'ta Buselik ve Nevâ'da Kürdi çeşnileri kullanılmıştır.



Dizi 13. Çargâh'ta Buselik çeşnisi

Bu çeşniler birleştiğinde Kürdilihicazkâr makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Dördüncü hanenin ilk altı ölçüsünde Hicazkâr makamı sesleri kullanılmıştır. Yedinci ve 11. ölçülerde Arazbar çeşnili kalış yapılmıştır. 12. ölçüde ise Çargâh'ta Nikriz çeşnisi gösterilmiştir. 13. ve 16. ölçülerde

ise Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılarak Rast perdesinde Hicaz Hümayun makamı dizisi gösterilerek hane sonlandırılmıştır.



Dizi 14. Rast'ta Hicaz Hümayun makamı dizisi

Kemal Niyazi Seyhun'a ait saz semainin analizi

Eser, dört hane ve bir teslim bölümünden oluşmaktadır. Eserin birinci hanesinin ilk iki ölçüsünde Muhayyer ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmış ve Araban geçkisi yapılmıştır. Üçüncü ölçüde Çargâh'ta Nikriz çeşnili, dördüncü ölçüde Hisar perdesinde çeşnisiz ve altıncı ölçüde Nevâ perdesinde Hicaz çeşnili kalışlar yapılmıştır.



Dizi 15. Hisar perdesinde çeşnisiz kalış

Teslim bölümünde Eviç perdesi yerine Acem perdesi, Şehnaz perdesi yerine Nim Şehnaz perdesi kullanılarak Nevâ perdesi vurgulanmış ve bölümün ilk üç ölçüsünde kısa bir Kürdilihicazkâr makamı geçkisi yapılmıştır.



Dizi 16. Kürdilihicazkâr makamının eserde kullanılan bölümü

Dördüncü ölçüden itibaren Hicazkâr makamı sesleri kullanılarak bölüm, Rast perdesinde sonlandırılmıştır. İkinci hanede Sûzinâk makamı sesleri kullanılarak makamın orta bölge sesleri vurgulanmış ve hane boyunca Sûzinâk makamına geçki yapılmıştır. Üçüncü hanenin ilk üç ölçüsünde Nim Şehnaz ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesinde Kürdi çeşnisi vurgulanmış ve Kürdilihicazkâr makamına kısa bir geçki yapılmıştır.



Dizi 17. Gerdaniye'de Kürdi çeşnisi

Hanenin dördüncü ölçüsünde Nim Şehnaz perdesi yerine Muhayyer perdesi kullanılmış ve Gerdaniye'de Buselik çeşnisi gösterilmiştir. Bu çeşninin ardından Hicazkâr makamı sesleri

kullanılarak hane sonlandırılmıştır. Dördüncü hane boyunca Hicazkâr makamı kullanılmıştır. Yalnızca hanenin 10. ve 15. ölçülerinde Dik Hisar ve Acem perdeleri kullanılarak Arazbar geçkisi yapılmıştır.

Ruşen Ferit Kam'a ait şarkının analizi

Eser, iki kıtanın bestelenmesiyle oluşmaktadır. Birinci kıtanın ilk dizesinde, Muhayyer ve Sünbüle perdeleri kullanılarak Gerdaniye perdesi vurgulanmış ve bu perde üzerinde Buselik çeşni gösterilmiştir. Aynı perdelerin kullanımı ikinci dizede de sürdürülerek ezgi, Nevâ perdesine dek devam etmiş ve Araban geçkisi yapılmıştır. Üçüncü dizede Acem perdesi kullanılarak Çargâh'ta Buselik çeşniyle Kürdilihicazkâr makamına kısa bir geçki yapılmış ve bu geçki dördüncü dizinin ilk ölçüsünde de kullanılmıştır. Dördüncü dizinin ikinci ölçüsünde Çargâh'ta Nikriz çeşnili kalışın ardından Rast'ta Hicaz çeşni ile ilk kıta sonlandırılmıştır. İkinci kıtanın ilk iki dizesinde Hicazkâr makamı dizisi sesleri kullanılmış ve Nevâ perdesi vurgulanmıştır. Ancak dizinin orta bölge seslerinin vurgulanmasıyla oluşturulan ezgiler göz önünde bulundurulduğunda Sûzinâk makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Kıtanın üçüncü ve dördüncü dizesinde Hicazkâr makamı kullanılmış ve eser, aynı makam ile sonlandırılmıştır.

Kemençevî bestecilerin eserlerinin karşılaştırılması

- Hicazkâr makamının nazari olarak tarifleri göz önünde bulundurulduğunda, öncelikle Gerdaniye perdesinin vurgulandığı görülmektedir. Kemençevî bestecilerin eserleri seyir açısından incelendiğinde Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamına Gerdaniye perdesini, Kemal Niyazi Seyhun'un ise Nevâ perdesini, vurgulayarak başladığı görülmektedir. Bu üç besteci, Gerdaniye perdesinden sonra Nevâ perdesini vurgulamayı tercih etmiştir. Ayrıca Tanburî Cemil Bey, Hicazkâr makamında bestelediği peşreve Gerdaniye'de Hicaz çeşnisini kullanarak başlamıştır.

- Dört bestecinin eserinde de Hicazkâr makamı içerisinde ortak olarak Nevâ'da Hicaz, Çargâh'ta Nikriz, Rast'ta Hicaz çeşnileri kullanılmıştır. Kemençeci Nikolâki dışında üç bestecinin eserlerinde Gerdaniye'de Buselik çeşni kullanımı yer almaktadır. Tanburî Cemil Bey ve Kemal Niyazi Seyhun, eserlerinde Nevâ'da Uşşak (Arazbar) çeşnisine yer verirken, Kemençeci Nikolâki ve Ruşen Ferit Kam bu çeşniyi eserinde kullanmamıştır.

- Geçki açısından incelendiğinde, dört bestecinin de Hicazkâr makamında bestelediği eserlerinin içerisinde ortak olarak Sûzinâk makamına geçki yapılmıştır. Ayrıca Tanburî Cemil Bey, Kemal

Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam, Kürdilihicazkâr makamına da geçki yapmışlardır.

- Kemeñçevî besteciler, eserlerinde genel olarak benzer çeşni ve geçkileri kullanmışlardır. Bu çeşni ve geçkileri kısmen benzer kısmen de farklı ezgilerle göstermişlerdir.

Gerdaniye'de Buselik çeşnisi:

Kemal Niyazi Seyhun ve Ferit Ruşen Kam, bu çeşniyi benzer ezgilerle kullanırken, Tanburî Cemil Bey farklı bir ezgiyle kullanmayı tercih etmiştir. Kemeñçeci Nikolâki, Muhayyer perdesini kullanmasına rağmen Sünbüle perdesini hiç kullanmamıştır. Bu sebeple bestecinin, eserinde bu çeşniye yer verdiği söylenememektedir.



Dizi 18. Tanburî Cemil Bey'in Gerdaniye'de Buselik çeşnisi kullanımı



Dizi 19. Kemal Niyazi Seyhun'un Gerdaniye'de Buselik çeşnisi kullanımı



Dizi 20. Ruşen Ferit Kam'ın Gerdaniye'de Buselik çeşnisi kullanımı

Nevâ'da Hicaz çeşnisi:

Nevâ'da Hicaz çeşnisini Kemeñçeci Nikolâki farklı ezgiyle işlerken, diğer üç besteci benzer ezgilerle kullanmıştır.



Dizi 21. Kemeñçeci Nikolâki'nin Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 22. Tanburî Cemil Bey'in Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 23. Kemal Niyazi Seyhun'un Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 24. Ruşen Ferit Kam'ın Nevâ'da Hicaz çeşnisi kullanımı

Çargâh'ta Nikriz çeşnisi:

Kemal Niyazi Seyhun'un Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı, Tanburî Cemil Bey'in peşrevdeki kullanımıyla benzerlik gösterirken, Ruşen Ferit Kam'ın kullanımı ise yine Tanburî Cemil Bey'in saz semaideki kullanımıyla benzerlik göstermektedir. Kemençeci Nikolâki'nin Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı ise diğer bestecilerin kullanımlarıyla benzerlik göstermemektedir.



Dizi 25. Kemençeci Nikolâki'nin Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı



Dizi 26. Tanburî Cemil Bey'in Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı – 1



Dizi 27. Tanburî Cemil Bey'in Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı – 2



Dizi 28. Kemal Niyazi Seyhun'un Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı



Dizi 29. Ruşen Ferit Kam'ın Çargâh'ta Nikriz çeşnisi kullanımı

Rast'ta Hicaz çeşnisi;

Kemençeci Vasilâki'nin Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı, Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam'ın kullanımlarıyla benzerlik göstermektedir. Tanburî Cemil Bey'in kullanımları ise diğer bestecilerden farklıdır. Özellikle saz semai formundaki eserinde besteci, Hicaz perdesi kullanımıyla diğer bestecilerden farklılık göstermiştir.



Dizi 30. Kemençeci Nikolâki'nin Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 31. Tanburî Cemil Bey'in Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı - 1



Dizi 32. Tanburî Cemil Bey'in Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı - 2



Dizi 33. Kemal Niyazi Seyhun'un Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı



Dizi 34. Ruşen Ferit Kam'ın Rast'ta Hicaz çeşnisi kullanımı

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Kemençevî bestecilerin eserleri aracılığıyla Hicazkâr makamı algısını ve bu makamda kullandığı geçkileri tespit etmek amacıyla yapılmıştır. Ayrıca bu bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarındaki benzerlik veya farklılıkların da ortaya konması hedeflenmiştir. Çalışma dâhilinde incelenen eserlerin analizi doğrultusunda varılan sonuçlar alt problemlere uygun şekilde açıklanmıştır.

Birinci alt problem “Kemençeci Nikolâki'nin Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Hicazkâr makamına dair yapılan tüm nazari açıklamalarda makamın, Gerdaniye perdesinden daha tiz perdeleri de kullandığı ifade edilmiştir. Kemençeci Nikolâki'nin eserinde ise Muhayyer perdesine kadar olan kısım kullanılmıştır. Bu açıdan bakıldığında bestecinin makam kullanımı hiçbir tarifile örtüşmemektedir. Ancak bestecinin, diğer perde kullanımları göz önünde bulundurulduğunda Haşim Bey'in ifadeleriyle uyum gösterdiğinden, Haşim Bey'in makam anlatımını benimsediği düşünülmektedir.

İkinci alt problem “Tanburî Cemil Bey'in Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Haşim Bey, Uz, Tanburî Cemil Bey ve Rauf Yekta Bey'in Hicazkâr makamı anlatımlarında makamın kullandığı perdeler açıklanırken, Ezgi, Arel ve Karadeniz'in tariflerinde dizi ve/veya çeşni temelli bir anlatım hâkimdir. Tanburî Cemil Bey'in eserlerindeki Hicazkâr makamı kullanımı göz önünde bulundurulduğunda, peşrev formundaki eserinde kendi tanımındaki perdeleri, saz semai formundaki eserinde ise yoğunlukla Haşim Bey ve Uz'un tanımındaki perdeleri kullandığı görülmektedir. Tanburî Cemil Bey'in saz semai formundaki eserinin sonunda kullandığı ve daha önceki tanımlamalarda yer almamasına rağmen Uz'un tanımında yer alan Hicaz perdesinin, Tanburî Cemil Bey gibi bestecilerin kullanımlarıyla makam dâhil edildiği sonucuna varılmıştır. Yine Tanburî Cemil Bey'in her iki eserinde de Ezgi ve Arel'in tariflerinin yer aldığı görülmüştür. Gerek perde kullanımı gerekse de dizi-çeşni kullanımı açısından düşünüldüğünde Tanburî Cemil Bey'in kendi dönemine kadar olan tüm nazari ifadelerden yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Üçüncü alt problem “Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Kemal Niyazi Seyhun'un Hicazkâr makamı kullanımında Gerdaniye perdesi vurgusu ve girişte kullanılan Şehnaz perdesi bulunmamaktadır. Bestecinin Hicazkâr makamı algısı incelendiğinde tamamıyla Haşim Bey'in tarifleriyle benzerlik gösterdiği ve Haşim Bey'den yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Dördüncü alt problem “Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamı kullanımı nasıldır?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Ruşen Ferit Kam'ın şarkı formundaki eserinde, Hicazkâr makamı tariflerinin çoğunda yer alan Şehnaz perdesi, makamın asıl duyurulması gereken bölüm olan zemin ve nakarat bölümlerinde bulunmazken yalnızca geçki yapılan bölüm olan meyan bölümünde yer almaktadır. Bu sebeple

bestecinin Hicazkâr makamı algısında Şehnaz perdesinin bulunmadığı ve yine bestecinin perde kullanımını açısından Haşim Bey ve Rauf Yekta Bey'den etkilendiği sonucuna varılmıştır.

Beşinci alt problem “Kemençevî bestecilerin Hicazkâr makamı kullanımlarında benzerlik veya farklılıklar nelerdir?” sorusuna ilişkin sonuçlar;

Her dört bestecinin de eserleri incelendiğinde ortak olarak Haşim Bey'in tarifini kullandığı, Ruşen Ferit Kam'ın ayrıca Rauf Yekta'nın tarifinden, Tanburî Cemil Bey'in ise kendi dönemine kadar olan tüm nazari tariflerden yararlandığı sonucuna varılmıştır.

Kemençeci Nikolâki, Tanburî Cemil Bey ve Ruşen Ferit Kam'ın Hicazkâr makamı kullanımlarında önce Gerdaniye perdesini vurgularken, Kemal Niyazi Seyhun'un önce Nevâ perdesini vurguladığı görülmüştür.

Dört bestecinin de ortak olarak Nevâ ve Rast perdelerinde Hicaz ve Çargâh'ta Nikriz, çeşnilerini kullandığı, Kemençeci Nikolâki dışındaki üç bestecinin Gerdaniye'de Buselik çeşnisini kullandığı, Tanburî Cemil Bey ve Kemal Niyazi Seyhun'un bu çeşnilere ek olarak Nevâ'da Uşşak çeşnisini kullandığı görülmüştür.

Yine dört bestecinin Hicazkâr makamı içerisinde ortak olarak Sûzinâk makamına geçki yapmayı tercih ettiği görülmüştür. Ayrıca Kemençeci Nikolâki haricindeki üç bestecinin ortak olarak Kürdilihicazkâr makamına da geçki yaptığı tespit edilmiştir.

Çeşni kullanımında oluşturdukları ezgiler göz önünde bulundurulduğunda Kemal Niyazi Seyhun ve Ruşen Ferit Kam ezgi benzerliklerinin sıklıkta olduğu, Kemençeci Nikolâki ve Tanburî Cemil Bey'in ise çeşnileri genellikle diğer iki besteciden farklı ezgilerle kullandığı sonucuna varılmıştır. Kemençevî besteciler için yapılmış olan bu çalışmanın aynı yöntemle diğer saz icracılarının eserleri için de yapılması,

Bestecilerin makam algısı üzerine yapılan çalışmaların arttırılarak makamların tariflerinde yeni bakış açıları oluşturulması,

Bestecilerin makam kullanımları incelenerek, makamların değişim çizgilerindeki etkilerinin ortaya konması önerilir.

KAYNAKLAR

Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset.

Akgün, E. & Zahal, O. (2021). Hacı Arif Bey'in Bestelediği “Elâ Yâ Eyyühe's-Sâkî Edir Ke'sen Nâvillâ” Eserinin Form ve Makam Bakımından İncelenmesi. *Journal of History School*,

54, 3487-3505

- Akgün, Ş. O. “Dellalzade İsmail Efendi’nin Buselik Eserlerinin Tarihsel Süreçteki Buselik Makamı Anlatımları İle Karşılaştırılması”. *Ulakbilge*, 74 (2022 Temmuz): s. 739–748. doi: 10.7816/ulakbilge-10-74-04
- Arel, H. S. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri* (Hazırlayan: Onur Akdoğu). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Cemil Bey (1993). *Rehber-İ Mûsikî* (M. H. Cevher, Çeviri). İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Mûsikîsi Konservatuvarı Yayınları.
- Çetik, Ö. (2022). Cemil Bey’in bestenigâr makâmındaki kemençe ve viyolonsel taksimlerinin karşılaştırmalı tahlili. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10 (2), 311-328. DOI: 10.12975/rastmd.20221029
- Çubukcu, M. S. & Akdeniz, A. (2022). Rast Makâmı Örnekleminde Tevşihlerin Makâm Analizi (18-21. YY.) . *Akademik Sanat Dergisi* , (17) , 113-128.
- Ezgi, S. (1933). *Nazarî Ve Amelî Türk Mûsikîsi*, C.I, Türkiye: Milli Mecmua Matbaası.
- Işıldak, C. K. (2023). Saadettin Kaynak’ın Nihavend Makamındaki Eserlerinin Makam Ve Geçki Açısından İncelenmesi. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 6 (1) , 107-137. DOI: 10.51576/yemd.1307940
- İrden, S. (2011). Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin Makam-Geçki-Çeşni Analizi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* , (30) , 553-600.
- Kaçar, G. Y., (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Ankara: Maya Akademi.
- Kanar, B. & Umuzdaş, S. (2023). “Nazari, Nazariye, Nazariyat” Kavramlarının Türk Müziğindeki Kullanımına İlişkin Bütünleştirici Araştırma. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 6 (1) , 188-204. DOI: 10.51576/yemd.1307959
- Karadeniz, M.E., (1981). *Türk Mûsikîsinin Nazariye Ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara Nobel Yayıncılık.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar (İnceleme)*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Levendoğlu, O. & Şengün, N. (2005). Selahattin Pınar Bestelerinde Hicaz Makamının İşlenişi ve Çağdaş Bestekarlarla Karşılaştırılması. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (19) , 239-252.
- Mes’ud Cemil (2012). *Tanbûrî Cemil’in Hayatı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 221.
- Nasuhioğlu, O., (1986). *Türk Musikisi Rauf Yekta Bey*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Özakalın, M. U. & Avcı Akbel, B. (2017). Tanburî Ali Efendi'nin Sûz'i-Dil ve Sipihr Makamlarındaki Klasik Takımlarının Çok Boyutlu İçerik Analizi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7 (2) , 146-163. DOI: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.394025

Özçimen, A. & İrden, M. (2012). Türk Musikisinde Nazariyatçılara ve Bestekârlara Göre Çargâh Makamının Karşılaştırılması. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (31), 419-443.

Öztuna, Y. (2006). *Akademik Klasik Türk Sanat Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt I-II*. Orient Yayınları.

Tırışkan, A., G. (2000). *Hâşim Bey'in Edvâr'ı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuarı Arşivi.

Uz, K. (1964). *Musiki İstılâhatı*, Türkiye: Küğ Yayını.

Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîs'nde Kompozisyon Ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*.

Seçkin Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Özcan, N. (2001). "KAM, Ruşen Ferit", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kam-rusen-ferit> (Erişim Tarihi: 07.09.2023).

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Turkish music, especially in the XIII.th century, Began its formative process in terms of maqam descriptions, starting with Safiyyuddin Urmevi. While a scales-based narrative was dominant in the previous recipes, especially afterwards 15th century, these scales-based descriptions were replaced by pitch-based narratives. Regardless of how the maqams are described, they have mostly changed in the process. Sometimes theorists, sometimes composers and sometimes performers played a role in the change of maqams. In this context, examining compositions of performer-composers gains importance in terms of the theoretical evolution of Turkish music. Kemenceci Nikolaki (d.1915), Kemenceci Vasilaki (d.1845-d.1907), Tanburi Cemil Bey (d.1871-d.1916),

Anastas (d.1940), Sotiri (d.1939), Kemal Niyazi Seyhun (b.1885-d.1967), Aleko Bacanos (d.1888-d.1950), Fahire Fersan (b.1900-d.1997), Rusen Ferit Kam (b.1902-d. 1981), Mesut Cemil (b.1902-d.1963), Hadiye Otugen (d.1963), Haluk Recai (b.1912-d.1972), Cuneyd Orhon (b.1926-d.2006), Nihat Dogu (b.1930- d.2018), Ihsan Ozgen (b.1942-d.2021) are performers who take part as playing kemenche in Turkish music. The common features of Kemenceci Nikolaki, Kemenceci Vasilâki, Tanburi Cemil Bey, Aleko Bacanos, Kemal Niyazi Seyhun, Fahire Fersan and Ruşen Ferit Kam among these named playing kemenches are that they composed Not only performed but also composed, that is, they are performers-composers. When the existing repertoire in terms of the Hicazkar maqam selected within the study is examined, it has been determined that Kemenceci Nikolaki, Tanburi Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun and Ruşen Ferit Kam composed composes in the Hicazkar maqam. There is not much information about Kemenceci Nikolaki, one of the aforementioned performer-composers. It is estimated that Kemenceci Nikolaki, a kemenche artist of Greek origin, died around 1915. He is known as the most important kemenche player who was trained before Vasilaki, who had an important place in the performance of kemenche. Tanburi Cemil Bey, whose performances as a performer-composer we can directly listen to both taksim and composes, is one of the important examples in this sense. Tanburi Cemil Bey, who started playing instrument with the tanbur instrument, also took part in Turkish music as a classical kemenche, lute, stringed tanbur and cello player besides to the tanbur. Kemal Niyazi Seyhun, who does not have much information about his life, started his instrument training first with the violin, and soon continued by playing the classical kemenche. Kemal Niyazi Seyhun, who worked at Istanbul Conservatory and TRT Istanbul Radio for many years, has a saz semai and a song in addition to the taksims recorded on stone records. Ruşen Ferit Kam, like Tanburi Cemil Bey, also performed tanbur, lute, oud and cello in addition to classical kemenche. It is stated that the performer, who learned the classical kemenche through Tanburi Cemil Bey's taqsims, could not spare time for composing, focusing instead on interpreting Tanburi Cemiy Bey's pieces. Composers who composed works in Turkish music, including the aforementioned kemençe vîs, generally preferred the use of transitions in order to prevent their composes from being monotonous and to show their skill in composition. Transition; It is the process of moving from the maqam to which the compose belongs to another maqam with in the compose. Theorists have divided these transitions used by composers in their works into two, in terms of transition techniques, as close transition and distant transition. Again, these transitions used can be a factor in the change of the maqam or the formation

of another maqam by giving new identities to the maqams over time, and in this respect, studies on maqam analyzes of composers' works gain importance. In this context, the subject of the research was determined as "Comparison of Playing kemenche composers' use of the Hicazkar maqam".

METHODOLOGY

In this qualitative study, data were obtained using the scanning model. In the study, firstly, composers who were kemenchevi were determined by scanning the literature. Afterwards, the Turkish music repertoire was examined and the kemenchevi who's had compositions in the Hicazkar maqam and their works were determined. Utilizing Aytac Ergen's "Notam" program to determine the works, the notes of five works in total, including one pesrev, two saz semai and two songs by Kemencheci Nikolaki, Tanburi Cemil Bey, Kemal Niyazi Seyhun and Rusen Ferit Kam, were obtained. All existing copies of the reached notes were examined and the oldest writing, the note, was used for research. All these works identified within the study were examined with descriptive analysis. The composes are explained in chronological order according to the composer's birth year and examined in terms of maqam using, transition and flavor. In the examination of the composes, the flavors were named using the quadruplets and quintuplets from Arel's theory. The flavors and transitions used in the composes were written with the "Finale2014" program and shown as a scales where they were first used, and the same flavor or transition was not specified again in the following. The flavors and makam scales were written based on the parts used by the composer in the composes. Changes that may or may not create a flavor due to the immediate modifying sign in the works are explained as altered sound.

RESULTS AND SUGGESTIONS

In all theoretical explanations about the Hicazkâr maqam, it is stated that the maqam also uses pitches higher than the Gerdaniye pitch. In Kemenceci Nikolaki's compose, the part up to the Muhayyer pitch was used. From this perspective, the composer's use of maqam does not correspond to any description. However, it is thought that the composer adopted Hasim Bey's maqam expression, as it is compatible with Hasim Bey's expressions when other pitch uses are taken into consideration.

Considering the use of Hicazkar maqam in Tanburi Cemil Bey's composes, it is seen that he uses the pitches in his own definition in his pesrev form, and the pitches in the definition of Hasim Bey

and Uz in his saz semai compose. It has been concluded that the Hicaz pitch, which is used by Tanburi Cemil Bey at the end of his compose in the form of saz semai and is incorporated into in the definition of Uz, although it is not included in the previous definitions, is included in the makam by the use of composers such as Tanburi Cemil Bey.

In Kemal Niyazi Seyhun's use of the Hicazkar maqam, there is no emphasis on the Gerdaniye pitch and the Sehnaz pitch used at the entrance. When the composer's perception of the Hicazkar maqam was examined, it was concluded that it was completely similar to Hasim Bey's description and that he benefited from Hasim Bey.

In Rusen Ferit Kam's compose in song form, the Sehnaz pitch, which is included in most of the Hicazkar maqam descriptions, is not found in the ground and chorus sections, which are the parts where the maqam should be established, but only in the meyan section, which is the transitional part. For this reason, it was concluded that the Sehnaz pitch was not present in the composer's perception of the Hicazkar maqam and that the composer was influenced by Hasim Bey and Rauf Yekta Bey in terms of pitch use.

This study, which was carried out for playing kemenche composers, should be carried out with the same method for the composes of other instrumentalists

Creating new perspectives in the descriptions of maqams by increasing studies on composers' perception of maqam,

To examine composers' use of makams and reveal their effects on the lines of change is recommended.