

**TANBURİ CEMİL BEY'İN SÖZLÜ ESERLERİNİN MAKAM
VE GÜFTE AÇISINDAN İNCELENMESİ (*)**

*An Investigation of the Songs Composed by Tanburi Cemil Bey by
Maqam and Lyrics*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2020.24

Çağhan ADAR¹
Büşra AY²

Özet

Bu araştırma 19. Yüzyılın ve Türk müziği tarihinin en büyük virtüözü olarak kabul edilen ve saz musikisi alanında Türk müziğinin en önemli bestekârlarından olan Tanbûrî Cemil Bey'in sözlü eserlerini makamsal açıdan analiz etmiş ve güfte yapılarını incelenmiştir. Çalışma, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla ön bilgilere ulaşılmış, veri toplama aracı olarak Tanbûrî Cemil Bey'in mevcut sözlü eserlerinin tümü kullanılmıştır.

Türk müziği tarihinin en büyük virtüözü olarak kabul edilen Tanbûrî Cemil Bey'in, enstrümantal eserlerinin yanı sıra büyük bir ustalıkta bestelediği 19 adet sözlü eserde bulunmaktadır. Çalışma sonucunda Tanbûrî Cemil Bey'in, üstün makam bilgisi ile birlikte eserlerinde kullandığı güftelere ne kadar hâkim olduğu ve güfte sözlerine göre eserleri nasıl şekillendirdiği ortaya çıkmıştır. Bu çalışmanın, Türk müziği sözlü eser repertuarına katkı sağlamayı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Tanbûrî Cemil Bey, Makam, Güfte.

Abstract

This research has analyzed the verbal works of Tanbûrî Cemil Bey, who is accepted as the biggest virtuoso of the 19th century and Turkish music history and is one of the most important composers of Turkish music in the field of instrumental music and analyzed the words structure. It is a descriptive research based on scanning model in terms of study purpose and method. Preliminary information was obtained by scanning various sources

¹ Doç., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, cadar@aku.edu.tr

² Yüksek Lisans Mezunlu, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik ASD, busraay1991@gmail.com

(*) Bu makale Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde yapılmakta olan, adlı "Tanburi Cemil Bey'in Sözlü Eserlerinin Makamsal Açısından İncelenmesi" sanatta yeterlik tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

Makalede kullanılan notalar, Tanburi Cemil Bey'in tüm plak kayıtlarının, alanında uzman akademisyen ve sanatçılar tarafından dinlenerek yeniden notaya alındığı ve yayınlandığı bir çalışmadan alınmıştır. [http://www.afyon.bel.tr/news/1/5428/sanat-dunyasinda-bir-ilk-\[video-haber\].aspx](http://www.afyon.bel.tr/news/1/5428/sanat-dunyasinda-bir-ilk-[video-haber].aspx)

on the subject, and all of the existing verbal works of Tanbûrî Cemil Bey were used as a data collection tool.

Considered as the biggest virtuoso of Turkish music history, Tanbûrî Cemil Bey has 19 lyrics that he composed as well as instruments. As a result of the study, it was revealed how Tanbûrî Cemil Bey dominated the words he used in his works with his good maqam knowledge and how he shaped the songs according to the words of the words. This study aims to contribute to the Turkish music oral repertoire.

Keywords: *Tanburi Cemil Bey, Maqam, Lyrics.*

GİRİŞ

Türk Müziğinde oldukça önemli bir yere sahip olan Tanbûrî Cemil Bey'in icracılığı ve saz eseri bestekârlığı ön planda tutulsa da fazla bilinmemesine rağmen sözlü eser bestekârı olarak da eserler, mevcuttur. Bir Romantik dönem (1880-1955) bestekârı olan Cemil Bey bu gün hâlâ kendinden söz ettirmeyi başarmakta, sanattaki yaratıcılığıyla birçok kişiyi kendisine hayran bırakmakta olan bir müzik dâhîsidir. Küçük yaştan beri müzik enstrümanlarına olan ilgisi ve becerisi ile virtüözlük seviyesine ulaşmış, ruhundan süzülenleri sazının tellerine yansıtmış, tecessüm eden nağmelerle de dinleyenin ruhuna adeta şifa sunmuştur. Başta tanbûr olmak üzere, klâsik kemençe, lavta, viyolonsel, yaylı tanbûr, zurna, bağlama gibi enstrümanları kendi geliştirdiği yeni çalış teknikleri ile icra etmiş ve enstrüman icracılığını üst seviyelere çıkarmıştır.

Türk Müziği

Müziğin doğuşunu düşünecek olursak; İnsanoğlunun varoluşundan bu yana günlük yaşamlarında birçok şeyi, örneğin: canlıların seslerini, yağmur, rüzgâr gibi doğa olaylarını taklit ederek ses çıkartmayı keşfedip şarkı söylemeye başladıkları düşüncesi hiç de mantıksız olmaz. Ruh ile beden arasında bir köprü olan müzik, insanların duygu aktarımlarında en etkili lisandır. Özalp, Mûsikî tanımını şöyle yapmıştır; “Uzay ve maddeyi zamana ve tasavvura (tasarıma) çeviren, gerçekleri bir hayâl âleminin rüyaları şekline sokan çok yönlü bir sanat dalıdır” (2000: 14).

Toplumların kültürlerini aktaran en önemli unsurlardan biri de müziktir. Türk Müziği de yüzyıllar boyunca Türk kültürünü yansıta gelmiştir.

Tanrıkorur'a göre Türk müziği; “Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya’da 7 (heptatonik), aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihî orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usüllü veya usülsüz, ama mutlaka bir makama bağlı çalıp söylediği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslup ve ifade müziğidir” (2011: 15).

“Türk müziği, Türk kültürünü yansıtan bir ayna gibidir. Türkiye, üzerinde yaşayan müzik türleri açısından çok zengin bir ülkedir. Müzik türlerindeki zenginlik, ülkenin kültürel zenginliklerinin bir göstergesidir. Türkiye’nin müzik hayatındaki zenginlik ve canlılığın kökleri Türk tarihinin binlerce yıllık derinliklerine ve Türklerin üç kıta üzerinde yayıldıkları geniş topraklara uzanır. Türkler Anadolu’ya yerleşmeden önce Asya’da Çin, Moğol, Hint ve Fars müzikleriyle karşılaşmışlar ve çeşitli etkileşimler yaşamıştır. İslamiyet’in kabul edilmesinden sonra çeşitli Müslüman toplumlarla olan yakınlaşmalar müzikte başka etkileşim ve oluşumlara zemin hazırlamıştır. Anadolu’ya gelen Türkler burada daha önceden yerleşmiş olan toplumların müzikleriyle karşılaşmışlardır. Türklerin tarihte kurduğu devletler içerisinde günümüz Türkiye’sinin müzik hayatı üzerinde en fazla etkisi olanı hiç şüphesiz Osmanlı Devleti’dir. Günümüzde yaygın olan müziklerin çoğunun kökleri Osmanlı Devleti’ndeki bazı müzik olay ve oluşumlarına uzanır. Türkiye’nin müzik yapısı Osmanlı dönemi incelenmeden yeterince anlaşılabilir. Osmanlı müzik mirası, kendisinden sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti’ne kalmıştır” (Can, 2009: 64).

Türk Müziği’nde Dönemler

Onur Akdoğanın, Türk müziğini tarihsel olaylara göre sınıflaması şu şekildedir: İnsanın ortaya çıkışından İstanbul’un fethine kadar geçen zamanı kapsayan Oluşum Dönemi, 1453 yılından Lale Devrinin bittiği 1730 yılına kadar Gelişim Dönemi, 1730 yılından mehterhanenin kapatıldığı 1826 yılları arasında Doruk Dönemi, 1826 yılı ile başlayıp Cumhuriyetin kuruluşuna kadar süren Değişim Dönemi, 1923 ile Hüseyin Sadedin Arel’in İstanbul Belediye Konservatuvarına atandığı 1943 yılları arası Atılım Dönemi ve 1943’ten günümüze kadar gelen Yeni Dönem (1998: 4).

Türk Müziği’nin tarihsel gelişimi hususunda, dönem anlayışı ile ilgili olarak, farklı görüşler, sınıflandırmalar ve adlandırmalar

mevcuttur. Bu çalışmada, Türk Müziği'nin tarihsel gelişim süreci Ercüment Berker'in sınıflandırması ile ele alınmıştır.

Berker (1986), Türk Müziği'nin tarihsel gelişim sürecini şu şekilde sınıflandırmaktadır:

Başlangıcından Meragalı Abdülkadir'e (1360?-1435) kadar Hazırlık ve Oluşma dönemi, Meragalı Abdülkadir'den (1360?-1435), Itri'ye (1640-1712) kadar Klâsik Öncesi veya Preklasik dönem, Itri'den (1640-1712), Hamamizade İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) Klasik dönem, Hamamizade İsmail Dede Efendi'den (1778- 1846), Hacı Arif Bey'e (1841-1884) kadar Neo-Klasik dönem, Hacı Arif Bey'den (1841-1884), Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar Romantik dönem, Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayıp devam etmekte olan Reform dönemi.

Türk Müziği'nde Formlar

Gelişmiş her müzik sanatı içerisinde bestecilerin uymak durumunda oldukları ve kullandıkları bir takım edebi kalıplar vardır. Bu kullanılan kalıpların geneline “form” denilmektedir. Form kelimesinin yanı sıra bu terim, bazı kaynaklarda “eser biçimleri” ya da “tür” olarak da tanımlanabilmektedir.

Form bilgisine yönelik yapılan kavramsal tanımlara yönelik Öztuna, “Bir şiir veya mûsikî parçasının yazılmasına esas teşkil eden kalıp” şeklinde formu tanımlamıştır (2006: 340). Hodeir ise “Form bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur. Bunun içine ne denli çok çeşitlilik girerse, biçim o denli zengindir; ele alınan çeşitli değişiklikler, bir bütün içinde ne denli düzenli iseler eser de o denli kusursuz olur” ifâdesi ile formu kavramsal olarak açıklamıştır (2002: 21). Bütün form tanımlarında yapılan ortak vurgu, daha sanatlı ve estetik bir müzik eseri elde edebilmenin baş koşulunun, formun oluşumundaki unsurların bütünüyle dengesine bağlı olduğu fikridir. Yavaşça alt unsur dengesine yönelik, ezgilerin devreleri, devrelerin ise cümleleri oluşturduğundan, cümlelerden oluşan bölümlerin ise eserin yapısal bütünlüğünü ortaya koyduğundan bahsetmektedir (2002: 1-9).

Formların tarih içinde, çeşitli sosyo-kültürel sebeplerden dolayı değişiklikler geçirmiş olduğu görülmektedir. Mevlevî kültüründe 16.yy. dan sonra geliştirilen mûsikî Âyin formu sabit kalmış, dindışı mûsikîde 15-17.yy'ın gözde formu olan Farsça güfteli, uzun terennümlü Kâr'lar. 17.yy. dan sonra yerlerini Türkçe klâsik

dîvan güfteli ve çok daha kısa terennümlü Beste ve Semâî'lere bırakmış, 19.yy.da lirik güfteli romantik Şarkı'lar beste ve semâîlerin yerine geçmiş, 20.yy.da da aruzlu şarkılar yerlerini, güfteleri hece veya serbest vezinlerle yazılmış Fantezi'lere bırakmıştır.

Türk Müziği'nde kullanılan formları kendi içerisinde Saz Eseri ve Sözlü Eser Formları olarak ikiye ayırmak mümkündür.

Saz Eseri Formları

Çeşitli enstrümanlar ile icra edilen saz müziği formlarıdır. Bunlar; Taksim, Peşrev, Medhal, Saz Semâisi, Longa, Sırto, Oyun Havası ve Aranağme (Koda) dır.

Sözlü Eser Formları

Bireysel ve toplu olarak enstrüman eşliğinde icra edilen sözlü müzik formlarıdır. Türk Müziği repertuarının büyük bir çoğunluğunu sözlü eserler oluşturmaktadır. Bu sebep doğrultusunda besteciler, gerek sanat kaygısı gerek değişiklik ve çeşitlilik yaratmak adına, kullanılabilir birçok form yaratmışlardır. Sözlü eser formları da kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlar dîni müzik formları ve din-dışı (lâ-dinî) müzik formlarıdır. Dîni ve Din-dışı diye sınıflandırılan formlar şunlardır:

Dîni Müzik Formları

Temcid Münacatı, Mi'raciyye, Na'ti Peygamberi, Ezan, Kâmet, Salât-u Selam, Salâtu Ümmiyye, Tekbir, Durak, İlahi, Tesbih İlahi, Nefes, Savt, Şuğul, Mevlîd-i Şerîf, Mersiye, Ayin-i Şerîf, Kaside

Din-Dışı (La-dini) Müzik Formları

Kâr, Kâr-ı Nâtık, Kârçe, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Gazel, Divan, Müstezâd, Şarkı, Fantezi, Türkü ve Köçekçe ve Tavşancalar.

Tanbûrî Cemîl Bey

Ailesi

1873 yılında İstanbul'da Molla Gürani semtinde doğmuştur. Babası Mehmed Tevfik Bey, annesi Zihniyâr Hanım'dır. Mesud Cemîl Bey, "Tanbûrî Cemîl'in Hayatı" isimli kitabında annesinden şöyle söz eder; Cemîl'in annesi Zihniyâr Hanım, Mustafa Reşid Efendi'nin kimsesiz cariyesiydi. Oniki yaşına kadar orada büyüdü. Fakat Mustafa Reşid Efendi'nin karısı Zihniyâr Hanımı kıskandığı için gizli emirlerle onu esir pazarına gönderdi. Orada Sultan 2. Mahmud'un kızı ve Sultan Mecid'in kız kardeşi Adîle Sultan Sarayın'a satıldı. Zihniyâr Hanım, Adîle Sultan'ın sarayında yetişti. Ardından Mustafa Reşid Efendi en büyük oğlu Tevfik Bey için Zihniyâr Hanımı istetti. Zihniyâr Hanım başlangıçta çekinse de Tevfik

Bey ile evlenmeyi kabul etti. Ardından hanımı ona Taşkasab'daki evi yaptırarak çeyiz ve halayıklar verdi (Cemil, 2016: 83-84).

Mesud Cemil Babasından şu şekilde bahsetmektedir; 1876'da üç yaşındayken babasını kaybeden Cemil, amcası Refik Bey'in yanında yaşamaya başladı. İlkokulunu bitirdikten sonra orta öğrenimine devam ederken Monsieur Gregoire'dan ve Monsieur Maurice'den Fransızca öğrendi. Amcasının ölümünden sonra Bakırköy kaymakamı, aynı zamanda amcasının oğlu olan, Mahmud Bey'in Bakırköy'deki çiftliğine gitti. Mahmud Bey'in Suriye'deki Humus şehrine tayin olmasıyla Taşkasab'daki annesinin evine döndü. Ortaokulu bitirdikten sonra lise öğrenimini de tamamlayan Cemil Bey Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne'ye gitti.

Bir yıl okuduktan sonra terk etti. Hariciye Nezareti Umûr-i Şehbenderiye dairesinde kâtiplik yaptı. 1901'de yirmisekiz yaşında Şerife Sahide Hanımla evlendi. Bu evlilikten doğan çocuk Mesûd Cemil Bey'dir.

Musiki Hayatı

Tanbûrî Cemil Bey, ortaokula giderken ağabeyi Ahmed Bey'den nazariyat, Kemani Aleksan'dan Hamparsum ve Batı nota yazım sistemini öğrenmiştir. Tanbûrî Ali Efendi ile tanışmış ve onun bulunduğu toplantılarda kendisinden mûsikî bilgisi, klasik ekolün yapısı ve karakteri gibi konularda ondan yararlanmıştır. Cemil Bey, yaklaşık on yaşlarındayken Tanbur ve Kemeçe ile tanışmıştır. Onsekiz yaşlarındayken Tanburda iyi bir seviyeye gelmiştir. Tanburun yanında özellikle Kemeçe sazında da virtüözite seviyesinde olduğu ortadadır (Cemil, 2016; akt. Ay: 2018: 32).

Mesud Cemil babasının musiki hayatından şu şekilde bahsetmektedir; Tanburi Cemil Bey'in şöhreti zamanla bütün Osmanlı ülkelerine yayılmıştır.

Meşrutiyet'den sonra Tepebaşı Tiyatrosunda, Tanbur, Kemeçe ve Yaylı Tanbur ile konserler vermiştir. Kanuni Hacı Arif Bey, Giriftzen Asım Bey, Musa Süreyya Bey, Udi Nevres Bey, Tanburi Kadı Fuat Efendi, Udi Fethi Bey, Tanburi Tahsin Bey, Kemani ve Tanburi Ömer Bey, Hanende Kaşıyarık Hüsamettin Bey, Hafız Osman Efendi, Hafız Mustafa Efendi beraber çalıştığı müzisyen arkadaşlarıydı.

Tanburi Cemil Bey'in bir çok formdan eseri ve taksimleri plaklara kaydedilmiştir. Bu plaklarda bireysel performansı dışında kendisine, Udi Nevres Bey, Kanuni Şehzade Ziyaeddin Efendi, Tanburi Kadı Fuat Efendi, Kemani Bülbülü Salih, Neyzen Rıza Bey, Piyanist Cemal Bey, Udi Şevket Bey, Klarnet İbrahim Efendi, Udi

Fethi Bey eşlik etmişlerdir. Kaydedilen plaklarda kendi eserleri dışında Asım Bey, Tanburi Büyük Osman Bey, Şehzade Seyfettin Efendi, Tatyos Efendi, Kemani Rıza Efendi, Kemani Ali Ağa, Gazi Giray Han, Tanburi Emin Ağa, Kemeçevi Nikolaki, Aziz Dede, Lavtacı Andon, Tanburi Zeki Mehmed Ağa, Kemeçevi Vasilaki, Numan Ağa, Neyzen Yusuf Paşa gibi bestekarların Peşrev ve Sazsemaillerini de icra etmiştir (Cemil, 2016; akt. Ay: 2018: 33).

Besteleri

Tanburi Cemil Bey üstün bir icra yeteneği ve taksim yeteneği sergilediği enstrümantal eserlerin yanı sıra 1 ninni ve 19 şarkıda bestelemiştir.

Tablo 1. Tanburi Cemil Bey'in Enstrümantal Eserleri

Muhayyer Peşrev	Hicâzkâr Peşrev	Nikrîz Longa 1
Muhayyer Sazsemâisi	Hicâzkâr Sazsemâisi	Nikrîz Longa 2
İsfahân Peşrev	Kürdîlihicâzkâr Peşrev	Nikrîz Zeybek
İsfahân Sazsemâisi	Nevâ Peşrev	Rast Zeybek
Ferahfezâ Peşrev	Mâhûr Peşrev	HüseynîOyunHavası
Ferahfezâ Sazsemâisi	Sûzidilârâ Sazsemâisi	
Şedarabân Peşrev	Bestenigâr Sazsemâisi	
Şedarabân Sazsemâisi	Nikrîz Sırto	

Tablo 2. Tanburi Cemil Bey'in Sözlü Eserleri

Var_iken zâtında böyle hüsn-ü ân_olma nihân	Feryâd(ı) ki feryâdîma imdâd edecek yok
Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-i aşkın âh	Gel ey sâkî bana sun bir piyâle
Def-i nâlîş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben	Sevdim senî ey işve-bâz
Görmek_ister gözlerim her dem senî	Beni bigâne-i hâb_etdi keder
Sen gül eğlen şâd(ı)kâm_ol dâimâ	Gül gonca-i ümmîd(i) gibî gel açıl ey gül
Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê	Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim
Mâtem-zedeyim külbe-i ahzânımı gel gör	Nihândır dîdeden gerçî cemâlin
Hep sâye-i vaslında gönül şâd olacakken	Hâtir-î nâ-şâdi gel gör bir nefes şâd et benî
Dağda tavşanlar uyur (ninni)	Bir perî-sîmâ güzelsin hüsnünê yokdur bahâ
Pür lerze olur rûyini gördükçe cenânım	

Bu çalışmada yer alan, sözlü 19 eserde Cemil Bey'in kullandığı makamlar şunlardır; Nihavend, Hicâz, Sûz(i)nâk, Sultânîyegâh, Kürdîlihicâzkâr, Şehnâz, Segâh, Mâhûr, Müsteâr, Hüseyinî, Muhayyer, Gülizâr, Ferahnâk, Eviç' dir.

Bulgular ve Yorumlar

Vâr_iken zâtında böylê hüsn ü ân_olmâ nihân" mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir; Mahûr makâmındaki eser ritmik olarak 9/4lük mertebede olan, şarkı, ilahi, türkü, oyun havası gibi hemen hemen bütün küçük formdaki eserlerde kullanılan Ağıraksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ'ilatün Fâ'ilatünFâ'ilatün Fâ'ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 3. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Va	i	ken	zâ	tı	da	bö	le	hüs	n	ân	ol	ma	ni	han
r				n		y		n	ü					
Se	r	çık	ref	tâ	e	dip	uş	şâ	kı	ey	le	şâ		ga
y	e			r				d				d		m
Se	k	mi	me	tû	n	sun	ma	zû	d	ru	sun	her	z	ma
n	i	n	f	u			h	n	u	r		a		n
Se	r	çık	ref	tâ	e	dip	uş	şâ	kı	ey	le	şâ		ga
y	e			r				d				d		m

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Gerdâniye, Nevâ, Hüseyinî ve Muhayyerdir. Eserin zemîni yani ilk mısrasına baktığımızda makâmın güçlü perdesi olan Gerdâniyede yarım karar yapıp, nakarat yani ikinci mısradaki güçlü perdelerde seyredip makâmın durağı olan Râst perdesinde tam karar yapılarak zemîn ve nakarat bölümlerinde Zavîl makâmına geçki yapıldığı, meyân kısmı incelendiğinde de makâmın asma kalışı olan Hüseyinî perdesinde Bûselik yapıldıktan sonra Muhayyer nağmeleri kullanılarak Mâhûr makamına bağlandığı, Mâhûr makâmının bütün özelliklerinin gösterildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-i aşkın âh” mısraı ile başlayan Ferahnâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Ferahnâk makâmındaki eser ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usulünün 9/4 lük mertebesiyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 4. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lün
Bir	ni	gâ	hn	gö n	l ü	mü	et	di	e	sî	ri	aş	kı n	âh
He r	z a	ma n	ka n	ağ	l a	rım	der	di n	l e	ey	çeş	mi	si	yâ h
Yâ	re	len	dî	tî	ri	mü j	gâ	nı n	l a	ka l	bi m	ga m	pe	nâ h
He r	z a	ma n	ka n	ağ	l a	rım	der	di n	l e	ey	çeş	mi	si	yâ h

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Eviç, Nevâ, Muhayyer ve Gerdâniye perdeleridir. Bu eserde de güçlü olarak Eviç perdesinin çokça kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Zemîn kısmını oluşturan birinci mısradaki Eviç'de Segâhla giriş yapıldığı, nakarat kısmında sırasıyla Nevâ'da Râst ve Dügâh'ta Râst kalıplar ile makâmı oluşturan dizilerde seyredildiği, meyân kısmında da Irak perdesinde Müsteâr ve yerinde Segâh çeşnilerini kullanıp Ferahnâk nağmeleriyle karara gidildiği belirlenmiştir. Eserde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Def’i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben” mısra ile başlayan Kürdîlihicâzkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Kürdîlihicâzkâr makâmındaki eserin ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilatün Fâ'ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 5. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Def	-i	nâ	liş	ey	le	ri m	he p	se y	ri	ru h	sâ	rın	la	be n
Ar	z -i	çe h	re	ey	le	gül	şen	şâ	tı r	ol	pî	şi n	d e	sen
Ga y	rı	kur	tul	su n	b u	kal	bi	pü r	e	nî	nî m	gir	y e	de n
Ar	z -i	çe h	re	ey	le	gül	şen	şâ	tı r	ol	pî	şi n	d e	sen

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye, Çargâh ve Acem perdeleridir. Bu makâmın en önemli asma karar perdesinin Çargâh olduğu bilinmektedir ve eserde de Çargâh perdesinde kalış cümleleri görülmüştür. Eserin zemîn kısmında Gerdâniye’de Bûselik, Nevâ’da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ’da Beyâtî dizisinde yarım kalışlar yapılmıştır. Meyân’da Gerdâniye üzerinde Bûselik ve Hicâz ile genişletilip Nevâ ve Râst’da karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey’in Kürdîlihiczâkârın Arazbârlı şeklini kullandığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eserde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir.

“Görmek_ister gözlerim her dem seni” mısraı ile başlayan Hüseyinî makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hüseyinî makâmındaki eseri ritmik olarak şarkılarda, ilahilerde, saz semailerinin dördüncü hanelerinde kullanılan 7 zamandan oluşan Devrihindî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilün* kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun bir şekilde yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 6. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lü n	fâ	i	lâ	tü n
Gö r	me k	is	ter	gö z	l e	ri m	he r	de m	s e	ni	gö r	me k	is	ter
Yâ d	et	al	lah	aş	k ı	na	se n	de	b e	ni	yâ d	et	al	lah
Çü n	ki	sö y	ler	ağ	l a	rı m	be n	hep	s e	ni	çü n	ki	sö y	ler
Yâ d	et	al	lah	aş	k ı	na	se n	de	b e	ni	yâ d	et	al	lah

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Nevâ, Muhayyer ve Gerdâniye perdeleridir.

Bu makâmının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi Çargâh olduğu bilinmektedir ve eserdeki müzik cümlelerinin kalış motiflerinde de Çargâh perdesinin asma karar olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu eserin Hüseyinî makâmının dizisinde bulunan Hüseyinî perdesinde ve yerinde Uşşâk nağmeleriyle bestelendiği bilgisine ulaşılmıştır ve içerisinde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Sen gül eğlen şâd(ı)kâm ol*” mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Mâhûr makâmındaki bu eser ritmik olarak 9/4lük mertebede, şarkı, ilahi, türkü, oyun havası gibi hemen hemen bütün küçük formdaki eserlerde kullanılan Ağıraksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilatün Fâ’ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 7. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lü	fâ	i	lâ	tü
Se n	gü l	eğ len	şâ d	ı	kâ m	ol	dâ	i	ma	se n	gü l	eğ len		
Ağ	la	yı p	âh	ey	le	me k	düş	sü n	b a	na	ağ	la	yı p	âh
He p	se	ni n	ol	su n	b ü	tün	zev k	u	s a	fa	he p	se	ni n	ol
Ağ	la	yı p	âh	ey	le	me k	düş	sü n	b a	na	ağ	la	yı p	âh

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Gerdâniye, Hüseyinî, Mâhûr ve Muhayyerdir.

Bu eserde de birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi çokça kullanılmıştır. Eser içerisindeki müzik cümlelerinin seyrinde Hüseyinî ve Mâhûr perdeleri de çokça vurgulanmıştır. Belirlenen bulguya göre, bestekâr eserin zemînin’de Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik’le kalış yaptıktan sonra yeniden Mâhûr’a dönmüş, Muhayyer makâmı ile başlanan nakarat bölümünde Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicâzla kısa bir Şehnâz hissi oluşturmuş ve Mâhûr’a dönerek yerinde Râst ile karara varmıştır. Meyân bölümünde ise Dügâh ve Hüseyinî perdelerinde Bûselik’le kalışlar yapıldıktan sonra Mâhûr makâmına dönülerek nakarâta bağlanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê*” mısraı ile başlayan Eviç makâmında ve Aksaksemâî/Curcuna usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Eviç makâmındaki bu eser ritmik olarak zemin ve nakarat bölümlerinde 10/8’lik mertebede olan, fasıllarda ağır semâîlerin mecburî iki usûlünden biri olarak bilinen, en fazla saz semâîlerde kullanıldığına rastlanan Aksak Semaî usûlü ile; meyân bölümünde ise usûl değişikliği yapıp 10/16’lı mertebede olan, şarkılarda, türkülerde, ilahilerde kullanılan Curcuna usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Hezec bahrinin *mefâ’ilün mefâ’ilün fe’ülün*

kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir.

Tablo 8. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Na	zi	rin	yok	se	nin	ey	mâh	ı	yer	de
A	rar	gön	lüm	se	ni	sey	yâ	re	ler	de
Ba	kar	bî	çâ	re	her	şeb	ah	e	der	de
A	rar	gön	lüm	se	ni	sey	yâ	re	ler	de

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdelerin: birinci sırada Eviç, ikinci sırada Nevâ olduğu, üçüncü sırada ise Gerdâniye ve Muhayyer perdelerinin eşit olarak kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Eserin zemin bölümünde Eviç üzerinde Segâh gösterip makâm genişlemesinde Tiz Nim Hicâz perdesi kullanılarak tiz bölgelerde seyredilip nakarat bölümünde Eviç nağmeleriyle karara gidilmiştir.

Bestekârın, usûl değişimi yaptığı meyân bölümünde ise Dügâh üzerinde Râst yapıp Ferahnâk nağmeleri kullanılarak ‘ah _eder de ‘ kısmında ‘ah’ hecesini tîz perdelerle kuvvetlendirip Eviç nağmeleriyle nakarata bağladığı görülmüştür. Eserde Eviç makâmının bütün özelliklerinin gösterilip, makâm dışı bir geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Mâtem-zedeyim, külb-e ahzânımı gel gör*” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hicâz makâmındaki bu eser ritmik olarak, şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Hezec bahrinin *Mef’ülü mefâ’ ilü mefâ’ ilü fe’ülün* kalıbında olduğu, usûlün de bu hecelere kusursuz bir şekilde yerleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 9. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Mâ	tem	ze	de	yim	kül	be	i	ah	zâ	nı	mı	gel	gör
Ey	çeş	mi	se	mâ	vî	di	li	gir	yâ	nı	mı	gel	gör
Yâ	dın	la	do	lan	dî	de	i	hic	râ	nı	mı	gel	gör
Ey	çeş	m-i	se	mâ	vî	di	li	gir	yâ	nı	mı	gel	gör

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dügâh perdeleridir. Hicâz’ın tüm çeşitlerinin gösterildiği bu eserde güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında Hüseyinî üzerinde Uşşâk yaparak Uzzâl nağmeleriyle esere giriş yapıp Nevâ üzerinde Rast kalışlarla devam

edildiği görülmüştür. Bu giriş kısmından sonra Acem perdesi kullanılarak ve Hicâz (Nîm Hicâz) perdesi vurgulanarak nağme, Dügâh'da yarım yedenli kalınarak Hümâyûn da duyurulmuştur. Bu kısımdan hemen sonra Dügâh perdesinin altında Zirgûle (Nîm Zirgûle) ve Dik Acem Aşîrân ile Zirgûle makâmı hissi oluşturulmuş ve Hicâz ile karara bağlanmıştır. Bestekârın bu eserde Hicâz makâmının bütün özelliklerini gösterip ve başka bir makâma geçki yapmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Hep sâye-i vasılınla gönül şâd_olacakken*” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hicâz makamındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4 lük mertebede olan Sengin semai usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Hezec bahrinin *meîâ'îlü meîâ'îlü meîâ'îlü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 10. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Hep	sâ	ye	i	vas	ln	da	gö	nül	şâd	o	la	cak	ken
Kim	dir	a	yı	ran	âh		e	fen	dim	se	ni	ben	den
Yıl	lar	ca	bu	hic	râ	na	ta	ham	mül	e	de	mem	ben
Kim	dir	a	yı	ran	âh		e	fen	dim	se	ni	ben	den

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseynî, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dügâh perdeleridir. Bu eserin güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında, Hicâz ailesinden Uzzâl makâmıyla bestelendiği görülmüştür

Uzzâl makâmının önemli asma kararlarından bir tanesi olduğu bilinen Nîm Hicâz perdesinin de bu eserde asma karar olarak fazlaca kullanıldığı görülmüştür. Eser içerisinde Nevâda Bûselik ve Nevâda Râstlı asma kararlar yapılarak Hicâz makâmın karakteristik özelliği olan, diğer Hicâz çeşitlerine yapılan geçkiler görülmüştür. Eserdeki müzik cümlelerine bakıldığında fazlaca geniş aralıklı perdeler ve oktavlar kullanılarak Cemîl Bey'in hüznü fakat dinamik uslûbu gözlemlenmiştir. Eserin meyân kısmında yani ‘Yıllarca bu hicrâne tahammül edemem ben’ güfteli bölümde Şehnâz makâmına geçki yapıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Pür-lerze olur rûyini gördükçe cenânım” mısraı ile başlayan Muhayyer makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Muhayyer makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4 lük mertebede olan Sengînsemâi usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Hezec bahrinin *Mef'ûlü mefâ' ilü mefâ' ilü fe'ûlün* kalıbında olduğu, usûlün de bu hecelere kusursuz bir şekilde yerleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 11. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Pür	ler	ze	o	lur	rû	yi	ni	gör	dük	çe	ce	nâ	nım
Her	an	se	ni	gör	mek	di	le	rim	rû	hi	re	vâ	nım
Tak	dis	e	de	rek	sev	mek	se	ni	mak	sa	dı	câ	nım
Her	an	se	ni	gör	mek	di	le	rim	rû	hi	re	vâ	nım

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Muhayyer, Gerdâniye, Hüseyinî, Eviç perdeleridir. Muhayyer makâmın'ın güçlüsü olan Muhayyer, perdesinin eser içerisinde çokça vurgulandığı görülmüştür. Zemîn bölümünde Muhayyer nağmeleri kullanılıp, Muhayyer üzerindeki Hicâz ile genişletilerek Hüseyinî üzerinde Uşşâk'a bağlanıp, nakarat bölümünde kuvvetli bir Muhayyer kararı oluşturulmuştur. Meyân bölümü Mâhûr ile açılıp yerinde Bûselik çeşnişiyle Mâhûrbûselik makâmı hissettirildikten sonra yapılan Hisâr-Hüseyinî-Acem-Mâhûr-Gerdâniye kromatik çıkışları ile yine Mâhûr yoluyla Muhayyer makâmına dönüldüğü görülmüştür. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Feryâd(i) ki feryâdıma imdâd-edecek yok” mısraı ile başlayan Şehnâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Şehnâz makâmındaki bu eser ritmik olarak 6/4'lük Sengînsemâi ve 10/8'lik Curcuna usûlleri kullanılarak, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *mef'ûlü mefâ' ilü mefâ' ilü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 12. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Fer	yâd		ki	fer	yâ	dı	ma	im	dâd	e	de	cek	yok
Ef	sûs		ki	gam	dan	be	ni	â	zâd	e	de	cek	yok
Te'	sî	ri	mu	hab	bet	le	yi	kıl	miş	mü	te	el	lim
Vî	râ	ne	dî	li	bir	da	hi	â	bâd	e	de	cek	yok
Yâ	rab	ne	i	çin	zâr		ni	gâ	rı	şu	ci	han	da
Nâ	şâd	e	de	cek	çok	sa	da	dil	şâd	e	de	cek	yok

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Muhayyer, Hüseyinî, Dik Acem ve Nevâ perdeleridir

Bu eserde de makâmın güçlülere Muhayyer ve Hüseyinî perdeleri çokça vurgulanmıştır. Esere Dügâh-Muhayyer aralığı gösterilerek giriş cümlesi kurulmuş, ikinci dönüşlerde Nevâ-Muhayyer aralığı kullanılarak Şehnâz makâmının dizilerinde seyredildiği görülmüştür. Şehnâz makâmının genişlemesi olarak bilinen Muhayyer üzerinde Bûselik ile genişleme yapılmış Hüseyinî üzerindeki Hicâz, dönüşlerde de Nevâ üzerinde Râst ile kalışlar yapıldığı görülmüştür. Usûl geçkisi yapılan Curcuna kısımda yani ‘Yâ Rab, ne için zâr(1) Nigâr’î şu cihânda’ cümlesinde, Dügâh üzerinde Râst makâmı geçkisi yapıldığı, onun dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâm’ın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê*” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Segâh makâmındaki bu eser ritmik olarak şarkı, türkû, ilahi ve köçekçe gibi küçük formdaki eserlerde kullanımına çokça rastlanan Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *me fâ ‘ilün me fâ ‘ilün fe ‘ülün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 13. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Gel	ey	sâ	kî	ba	na	sun	bir	pi	yâ	le
E	riş	ti	mev	si	mi	gül	fas	lı	lâ	le
He	zâ	r-1	nev	ba	hâr	er	di	vi	sâ	le
Gö	nül	has	ret	le	gir	di	bak	ne	hâ	le

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Segâh, Çargâh ve Dik Hisâr perdeleridir.

Bu eserde de Nevâ perdesinin çokça vurgulandığı görülmüştür. Eser, Segâh makâmı için öngörülme bir bölgeden başlasa da Acem perdesi kullanılarak oluşturulan nağmeler, özellikle çift olarak bestelenen zemîn bölümünün ikinci girişinde yapılan Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleriyle makâm Hüzâm hissinden uzaklaştırılıp nakarat bölümünde de yerinde Râst çeşnisi gösterip makâm güçlüsü olan Nevâ vurgulanıp Segâhta yarım kalış yapılarak karara gidildiği görülmüştür. Yine çift olarak bestelenen meyân bölümünün ilk girişi ‘Hezâr-î nev-bahâr_erdî visâlê’ cümlesinde,

Gerdâniye’de duran nağmeden sonra yeniden Nevâ üzerinde Uşşâk ve Hicâz nağmeleri duyurulup, ikinci meyân olan ‘Gönül hasretle girdi bak ne hâlê’ cümlesinde ise Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleri ile Segâh perdesinde yarım yedenli karara varıldığı görülmüştür. Eserde makâmın kendi içerisinde var olan çeşni ve geçkiler dışında makâm geçkisi yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Sevdim seni ey işve-bâz*” mısraı ile başlayan Nihâvend makâmında ve Yürüksâi usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Nihâvend makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı 6/8’lik mertebede olan Yürüksemâi usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Recez bahrinin *müstef’ilün müstef’ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 14. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Müs	tef’	i	lün	müs	tef’	i	lün
Sev	dim	se	ni	ey	iş	ve	baz
Çek	tik	le	rim	tâ	kat	gü	daz
Bun	ca	za	man	et	tim	ni	yaz
Bil	mem	ne	den	bu	ih	ti	raz
Ey	iş	ve	baz	ey	ser	vi	naz
Sen	de	be	ni	sev	sen	bi	raz
Ey	ruh	nü	vaz	ey	dil	nü	vaz
Hic	râ	na	ol	sen	çâ	re	saz

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Acem ve Acem Aşîrân perdeleridir.

Esere Çargâh’da Bûselik çeşniyle asma karar yapılarak giriş yapılmış, makâmın dizisinde bulunan Râst’da Bûselik çeşnileri gösterilmiş, meyân bölümünde de Nevâ’da Uşşâk’lı kalıplar yapılarak karara varıldığı görülmüştür. Makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Beni bigâne-i hâb_etti keder*” mısraı ile başlayan Sûz(i)nâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Sûz(i)nâk makâmındaki eser ritmik olarak şarkı, türkü, ilahi ve köçekçe gibi küçük formdaki eserlerde kullanımına çokça rastlanan Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Remel bahrinin *fe’ilâtün fe’ilâtün fe’ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 15. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lün
Be	ni	bi	gâ	ne	i	hâb	et	di	ke	der
Dü	şü	nür	âh	e	de	rim	tâ	be	se	her
Ar	tı	rır	der	di	mi	muz	lim	ge	ce	ler
Dü	şü	nür	âh	e	de	rim	tâ	be	se	her

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye ve Hisâr perdeleridir. Eserin karar bölümüne baktığımızda Arel Ezgi Uzdilek sisteminde Basit Sûz(i)nâk olarak adlandırılan haliyle yani Râst ile karar ettirilerek bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. Eserin zemîn ve karar bölümlerinde Acem ve pestçe Hüseyinî perdesi ile karara inışı, “tâ be seher” ifadesine yaptığı vurguyla beraber bitişteki Râst hissi kuvvetlendirilmiş, makâmın Zirgüleli Sûz(i)nâk duyusundan uzaklaştırılmıştır. Eserde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yaptığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Gül gonca-i ümmîd(i) gibi gel açıl_ey gül*” mısraı ile başlayan Gülizâr makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Gülizâr makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4'lük mertebede olan Sengînsemâi usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 16. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lü	me	fa	î	lü	me	fa	î	lü	fe	û	lün
Gül	gon	ca	i	üm	mîd	(i)	gi	bi	gel	a	çıl	ey	gül
Gül	gül	gü	ze	lim	sen	gü	le	gül	mek	ya	ra	şır	gül
Gül	han	de	ne	nis	bet	le	ka	lır	hiç	gül	ü	sün	bül
Gül	gül	gü	ze	lim	sen	gü	le	gül	mek	ya	ra	şır	gül

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Çargâh, Nevâ ve Gerdâniye perdeleridir.

Eserin son kısmına girerken, makâmın karakteristik özelliği gereği Nevâ üzerinde Arabân gösterilmiş ve yerinde Hüseyinî ile karâra varıldığı görülmüştür. Nevâ üzerindeki Hicâz, meyân bölümünde Muhayyer perdesi üzerinde de kısaca gösterilmiş ve nağme Hüseyinî üzerindeki Uşşâk'a bağlanmıştır. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Hicrinle füzûn olmada ahzân ü melâlim*” mısraı ile başlayan Kürdîlihicâzkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Kürdîlihicâzkâr makâmındaki eser ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formuyla bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *meġ'ûlü meġâ'îlü meġâ'îlü fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 17. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Mef	û	lû	me	fa	î	lû	me	fa	î	lû	fe	û	lün
Hic	rin	le	fû	zûn	ol	ma	da	ah	zân	û	me	la	lim
Câ	nm	be	ni	â	teş	le	re	sen	yak	dın	a	zâ	lim
Git	gît	ce	pe	ri	şan	o	lu	yor	hüzn	i	le	ha	lim
Câ	nm	be	ni	â	teş	le	re	sen	yak	dın	a	zâ	lim

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye, Acem ve Çargâh perdeleridir. Kürdîlihicâzkâr makâmının birinci mertebeye güçlüsü ve tîz durak perdesi Gerdâniyedir ve eser içerisinde de bu perdenin Nevâdan sonra en çok kullanılan perde olduğu görülmüştür.

Eserin zemîn kısmında Gerdâniye'de Bûselik, Nevâ'da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ'da Beyâti dizisinde yarım kalışlar yapıldığı, meyân bölümünde de Çargâh'da Bûselikli asma karar yapıp Nevâ'da Uşşâk'la karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey'in Kürdîlihicâzkârın Arazbârlı şeklini kullandığı görülmüştür. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğere geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Nihândır dideden gerçi cemâlin*” mısraı ile başlayan Müsteâr makâmında ve Yürüksemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Müsteâr makâmındaki eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4'lük mertebede olan Sengînsemâi usûlüyle şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin Hezec bahrinin *meġâ'îlün meġâ'îlün fe'ûlün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 18. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Ni	hân	dır	dî	de	den	ger	çî	ce	mâ	lîn
Gö	züm	den	gît	mi	yor	as	lâ	ha	yâ	lîn
Mü	yes	ser	ol	ma	dî	bir	dem	vî	sâ	lîn
Gö	züm	den	gît	mi	yor	as	la	ha	yâ	lîn

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Segâh, Dik Hisâr ve Gerdâniyedir. Esere eksik müsteâr 5'lisiyle giriş

yapılmış, zemîn ve nakarat bölümlerinde makâm kuvvetli bir karar hissi ile tamamlanmış, meyân bölümünde Tiz Segâh ve Eviç üzerinde Segâh ile sürdürülen nağmeler Segâh üzerindeki Hicâz ile renklendirilip, Nevâ üzerindeki Hicâz ile nakarâta bağlanmıştır. Müsteâr makâmının bütün özellikleri ile işlenen bu eserde başka bir makâma geçki yapıldığı bulgusuna ulaşılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“*Hâtr-î nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd et benî*” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Ağıraksak/Müsemmen usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Segâh makâmındaki eser ritmik olarak 9 zamanlı, 9/4'lük mertebede olan Ağıraksak ve son beyitinde usûl değişikliği yapıp 8 zamanlı Müsemmen usûlü kullanılarak, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin Remel bahrinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 19. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lü n
Hâ	tı	rî	nâ	şâ	dı	ge l	gör	bi r	ne	fe s	şâ d	et	b e	ni
Kay d	ı	hi c	rân	da n	a	zâ	lim	ar	tık	â	zâ d	et	b e	ni
Has	re	tin	le	pe k	h a	râ	bı m	bâ	ri	â	bâ d	et	b e	ni
Kay d	ı	hi c	rân	da n	a	zâ	lim	ar	tık	â	zâ d	et	b e	ni
Ey	ce	fâ	cû	ey	le	in	saf	â	ş k	î	bî	ç â	re	nê
Mer	he m	î	lût	fu n	la	im	dâ d	ey	le	ge l	â	v â	re	nê

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: birinci sırada Nevâ, ikinci sırada Segâh, üçüncü sırada ise Eviç ve Gerdâniyedir.

Segâh makâmı güçlüsü ve önemli asma kararının Nevâ perdesi olduğu bilinmektedir. Bu eserde de Nevâ perdesinin çokça kullanıldığı görülmüştür. Eserde Segâh makâmının bütün özellikleri gösterilmiş, Eviç ve Nevâ perdesinde durdurulan nağmelerde Hüzzâm makâmı hissi uyandırıldığı görülmüştür. Makâmın çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Bir peri sîmâ güzelsin hüsnüne yokdur bahâ” mısraı ile başlayan Sultânîyegâh makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Sultânîyegâh makâmındaki bu eser ritmik olarak şarkılarda, türkülerde, ilâhilerde, saz semaîlerinin dördüncü hanelerinde kullanımına rastlanan 7 zamanlı 7/4'lük mertebede olan Devrihindî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eserin güftesinin *fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün* olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 20. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

Fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tü n	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lü n
Bir	p e	rî	sî	mâ	g ü	ze l	sin	hü s	nü	nê	yok	dur	b a	hâ
Dû ş	o	lan	se v	dâ	yı	zû l	fû n	dü r	ba ş	al	ma z	bir	d a	ha
Tî	ri	ga m	ze n	de n	re	hî	aş	kı n	da	ki m	bul	mu ş	re	hâ
Dû ş	o	lan	se v	dâ	yı	zû l	fû n	dü r	ba ş	al	ma z	bir	d a	ha

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Yegâh ve Dügâh perdeleridir. Makâmın güçlüsü olarak bilinen Nevâ perdesinin eser içerisinde çokça kullanıldığı görülmüştür. Zemîn bölümünde Nevâ üzerinde Bûselik'le başlayan nağme, önce Nevâ'daki Bûselik'in yedeninde kalış yaparak, meyân bölümünde de Acem perdesinde daha sonra da geniş aralıklı bir Hicâz ile Dügâh'da kalınan nağmelerle muhteşem bir Sultânîyegâh hissi oluşturulmuştur. Nakarat nağmesi, makâmın karakteristik özelliği olan geniş aralıklı Hicâz'ın Nevâ üzerinde de gösterilmesi ile Dügâh'da bir kez daha kalış yaptıktan sonra Çârgâh perdesi kullanılarak Yegâh'da Bûselik'le karar ettirilmiştir. Nakarat nağmesi çift olarak bestelenerek makâmın karar hissini kuvvetlendirildiği görülmektedir. Acem perdesi ile başlayan meyân nağmesinin ise yine Bûselik ile Nevâ'da kaldığı görülmüştür. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmamıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

“Dağda tavşanlar uyur” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve sofyan usûlündeki *Ninni'nin* makâm ve güfte yapısı şu şekildedir;

Hicâz makâmındaki bu Ninni ritmik olarak 4 zamanlı, 4/4'lük ve 4/8'lik mertebeleri bulunan, şarkı, ilahi formlarında çokça kullanılan Sofyan usûlünün 4/4'lük mertebesiyle bestelenmiştir. Anonim Halk Şiiri Nazım Biçimlerinden olan, dörtlük ve nakarattan oluşan Ninni

türünün nasıl işlendiği gözlemlenmiştir.7 heceli güftenin son iki mısrasının 4+3 duraklı olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Cemîl Bey'in, amacı bebeğin uyumasını ya da rahatlamasını sağlamak olan bu türü son derece huzur verici ve sade müzik cümleleriyle, amacına uygun bir şekilde işlediği bulgusuna ulaşılmıştır. Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Dügâh, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dik Kürdî perdeleridir. Hicâz makâmının durağı olan Dügâh perdesi ve makâmın güçlüsü olan Nevâ fazlaca vurgulanıp, makâmın asma kararı olan Nîm Hicâz ve Dik Kürdî perdelerinde de fazlaca kalışlar yapıldığı görülmüştür. Eserdeki makâm geçki ve çeşnilerine bakıldığında, makâmın dizisinde bulunan geçki ve çeşnilerin dışında herhangi bir makâm geçkisi ve çeşnisi görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

SONUÇ

Elde edilen veriler yorumlandığında;

Cemîl Bey'in Mâhûr makamının bütün özelliklerini gösterildiği, zemîn ve nakarat bölümlerinde Zavîl makamına geçki yapıldığı, bunun dışında başka bir makama geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Cemil Bey'in Ferahnak makamı ile bestelediği eserinde, zemîn kısmını oluşturan birinci mısradaki Eviç'de Segâhla giriş yapıldığı, nakarat kısmında sırasıyla Nevâ'da Râst ve Dügâh'ta Râst kalışlar ile makâmı oluşturan dizilerde seyredildiği, meyân kısmında da Irak perdesinde Müsteâr ve yerinde Segâh çeşnilerini kullanıp Ferahnâk makâmı özelliklerini gösterdiği, başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Kürdilhicazkar makamı ile bestelediği eserinde, eserin zemîn kısmında Gerdâniye'de Bûselik, Nevâ'da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ'da Beyâti dizisinde yarım kalışlar yapıldığı, meyân'da Gerdâniye üzerinde Bûselik ve Hicâz ile genişletilip Nevâ ve Râst'da karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey'in Kürdilhicâzkâr'ın Arazbârlı şeklini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Cemil Bey'in Hüseyini makamı ile bestelediği eserlerinde makâmının dizisinde bulunan Hüseyinî perdesinde ve yerinde Uşşâk nağmeleriyle bestelendiği, Hüseyinî makamının bütün özelliklerinin gösterildiği ve başka bir makâm geçkisi yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Eviç, segah ve müsteâr makamları ile bestelediği eserlerinde, eserin zemîn bölümünde Eviç üzerinde Segâh gösterip makâm genişlemesinde Tîz Nîm Hicâz perdesi kullanılarak tîz bölgelerde seyredilip nakarat bölümünde Eviç nağmeleriyle karara gidilmiştir. Segâh makâmı için öngörülmeleyen bir bölgeden başlasa da

Acem perdesi kullanılarak oluşturulan nağmeler, özellikle çift olarak bestelenen zemîn bölümünün ikinci girişinde yapılan Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleriyle makâm Hüzûm hissinden uzaklaştırılıp nakarat bölümünde de yerinde Râst çeşnisi gösterip makâm güçlüsü olan Nevâ vurgulanıp Segâhta yarım kalış yapılarak karara gidildiği ve müsteâr makamında esere müsteâr 5'lisiyle giriş yapıldığı, zemîn ve nakarat bölümlerinde makâmın kuvvetli bir karar hissi ile tamamlandığı, meyân bölümünde Tîz Segâh ve Eviç üzerinde Segâh ile sürdürülen nağmelerin Segâh üzerindeki Hicâz ile renklendirilip, Nevâ üzerindeki Hicâz ile nakarâta bağlanılarak Müsteâr makâmının bütün özellikleri ile işlendiği sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Hicaz ve Şehnaz makamlarında bestelediği eserlerinde, Hicâz'ın tüm çeşitlerinin gösterildiği bu eserde güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında Hüseyinî üzerinde Uşşâk yaparak Uzzâl nağmeleriyle esere giriş yapıp Nevâ üzerinde Rast kalışlarla devam edildiği görülmüştür. Bu giriş kısmından sonra Acem perdesi kullanılarak ve Hicâz (Nîm Hicâz) perdesi önemlendirilerek nağme, Dügâh'da yarım yedenli kalınarak Hümâyûn da duyurulmuştur. Bu kısımdan hemen sonra Dügâh perdesinin altında Zirgûle (Nîm Zirgûle) ve Dik Acem Aşîrân ile Zirgûle makâmı hissi oluşturulmuş ve Hicâz ile karara bağlandığı görülmüştür. Şehnazda ise Nevâ-Muhayyer aralığı kullanılarak Şehnâz makâmının dizilerinde seyredildiği görülmüş, Şehnâz makâmının genişlemesi olarak bilinen Muhayyer üzerinde Bûselik ile genişleme yapıldığı, Hüseyinî üzerindeki Hicâz, dönüşlerde de Nevâ üzerinde Râst ile kalışlar yapıldığı görülmüştür.

Cemil Bey'in Muhayyer makamlarında bestelediği eserinde, Muhayyer üzerindeki Hicâz ile genişletilerek Hüseyinî üzerinde Uşşâk'a bağlanıp, nakarat bölümünde kuvvetli bir Muhayyer kararı oluşturulmuştur. Meyân bölümü Mâhûr ile açılıp yerinde Bûselik çeşnisiyle Mâhûrbûselik makâmı hissettirildikten sonra yapılan Hisâr-Hüseyinî-Acem-Mâhûr-Gerdâniye kromatik çıkışları ile yine Mâhûr yoluyla Muhayyer makâmına dönüldüğü başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Nihavend makamında bestelediği eserinde, esere Çargâh'da Bûselik çeşnisiyle asma karar yapılarak giriş yapıldığı, makâmın dizisinde bulunan Râst'da Bûselik çeşnileri gösterilip, meyân bölümünde de Nevâ'da Uşşâk'lı kalışlar yapılarak karara varıldığı ve makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey'in Sûzinak makamlarında bestelediği eserinde, eserin zemîn ve karar bölümlerinde Acem ve pestçe Hüseyinî perdesi

ile karara inişi, “tâ be seher” ifadesine yaptığı vurguyla beraber bitişteki Râst hissi kuvvetlendirilip, makâmın Zirgüleli Sûz(i)nâk duyusundan uzaklaştırıldığı ve makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey’in Gülizar makamında bestelediği eserinde, eserin son kısmına girerken, makâmın karakteristik özelliği gereği Nevâ üzerinde Arabân gösterildiği ve yerinde Hüseyinî ile karâra varıldığı görülmüştür. Nevâ üzerindeki Hicâz, meyân bölümünde Muhayyer perdesi üzerinde de kısaca gösterildiği ve nağmenin Hüseyinî üzerindeki Uşşâk’a bağlandığı, Gülizâr makamının kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Cemil Bey’in Sultaniyegâh makamında bestelediği eserinde, eserin zemîn bölümünde Nevâ üzerinde Bûselik’le başlayan nağme ile, önce Nevâ’daki Bûselik’in yedeninde kalış yapılarak, meyân bölümünde de Acem perdesinde daha sonra da geniş aralıklı bir Hicâz ile Dügâh’da kalınan nağmelerle muhteşem bir Sultânîyegâh hissini oluşturulduğu, makâmın bütün özelliklerini, derin duygusallık ve hüznü ruh hali yansıtılarak işlendiği ve makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

İncelenen 19 eser içerisinde sadece bir tanesi Anonim Halk Edebiyatı Nazım Biçimi olan Ninni diğer 18 eser ise şarkı formunda bestlenmiştir. Buradan ulaşılan sonuç şudur: Cemil Bey Şarkı formuna büyük rağbet göstermiş; kâr, kârçe, beste v.b. büyük formlardan eser vermemiştir. Dolayısıyla form/usûl münasebeti doğrultusunda küçük usûlleri kullanmıştır.

Cemil Bey’in güftelere göre makâm seçimi de harikuladedir. Güfteleri anlam yönünden inceleyerek her güftenin ruhuna uygun bir makâm kullandığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bazı müzik cümlelerinde görülen geniş aralıklı perdeler ve oktavlar Cemil Bey’in hüznü fakat dinamik uslubunu da ortaya koymaktadır. Makâma olan olağanüstü hâkimiyetiyle yaptığı geçkilerin her biri ders niteliğindedir. Hesaplanan perde yüzdeleriyle makamın güçlü ve asma karar perdelerinin ne derece kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Cemil Bey kullandığı bütün makâmlarda, makâma ait bütün özellikleri kendi derin duygusallığı ve ruh halini yansıtarak göstermiştir. Saz eseri bestekarlığı ile ön planda tutulsa da sözlü eser bestekârı olarak da çok başarılı olduğu sonucuna, incelenen bu 19 eser ile ulaşılmıştır.

KAYNAKÇA

- Ay, B. (2018). Tanburi Cemil Beyin Sözlü Eserlerinin Makamsal Açıdan İncelenmesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Akdoğu, O. (1998). Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler. İzmir'den Analolu'ya Müzikoloji Dergisi, 2, 2-4.
- Berker, E. (1986). Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını. Sevinç Matbaacılık, Ankara
- Can, M.C. (2009). Klasik Türk müziği. Ç. Özdemir (Ed.), Türk kimliği II içinde (s. 64-74) İstanbul: Ötügen
- Cemîl, M. (2016). Tanbûrî Cemil'in Hayâtı. (IV. Baskı, Haz. Uğur Derman) Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul
- Hodeir, A. (2011). Müzikte Türler ve Biçimler. (3.Basım) Yayıncılık, İstanbul
- Özalp, M. N. (2000), Türk Mûsikîsi Tarihi, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Özalp, M. N. (2000). Türk Musikisi Tarihi, c I-II İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü. Cilt I-II Ankara: Orient Yayınları
- Tanrıkörur, C. (2003). Müzik, Kültür, Dil, (1. Baskı). Dergâh Yayınları
- Tanrıkörur, C. (2003). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, Dergâh Yayınları, İstanbul
- Tanrıkörur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. (Haz. İsmail Kara, Rehâ Sağbaş, Barihüda Tanrıkörur, Başak İlhan), Dergah Yayınları, İstanbul
- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.