



## ONLINE JOURNAL OF MUSIC SCIENCES

### Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi

#### KEMAL İLERİCİ'NİN “MAYA” ADLI ESERİNİN MAKAMSAL ANALİZİ

#### MAQAMIC ANALYSIS OF KEMAL İLERİCİ'S PIECE OF “MAYA”

#### Atıf/Citation

Sağlam, G. E. ve Tuğcular, E. (2021). Kemal ilerici'nin “Maya” adlı eserinin makamsal analizi. *Online Journal Of Music Sciences*, 6 (2), 172-194. <https://doi.org/10.31811/ojomus.997630>

**Göktuğ Ege SAĞLAM** 

*Doktora Öğrencisi, Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri  
Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı,  
goktugesaglam@gmail.com*

<https://orcid.org/0000-0002-7516-7513>

**Erdal TUĞCULAR** 

*Prof., Gazi Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Müzik  
Eğitimi Anabilim Dalı, etugcular@yahoo.com*

<https://orcid.org/0000-0002-2526-5473>

Cilt/Volume: 6

Sayı/Issue: 2

Aralık/December 2021

Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 20.09.2021

Kabul Tarihi/Accepted: 27.12.2021

Yayım Tarihi/Published: 31.12.2021



<https://doi.org/10.31811/ojomus.997630>

\* Bu çalışma, “Kemal İlerici'nin Obua ve Piyano İçin Yazdığı 'Maya' Adlı Eserin Yapısal ve Eğitsel Açından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinin bir bölümünden üretilmiştir.

## **ÖZ**

Bu araştırmanın konusunu, Kemal İlerici'nin Türk Halk Müziği'nde bir uzun hava türü olan mayadan esinlenerek obua ve piyano için yazmış olduğu "Maya" adlı eserin makamsal açıdan analizi oluşturmaktadır. İlgili literatür tarandığında, İlerici'nin dörtlü armoni sisteminin ve bazı eserlerinin incelendiği çalışmalar bulunmakla birlikte, bu eserin ele alındığı başka bir çalışmaya rastlanmamıştır. Durum tespitine dayalı nitel bir araştırma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Literatür taraması doküman inceleme yoluyla yapılmış, analiz yöntemiyle ise eser makamsal açıdan incelenmiştir. Eserin incelenmesine ilişkin izlenecek yolun ve kullanılacak şekillerin uygun olup olmadığının tespiti için uzman görüşleri alınmış ve eser makamsal açıdan çözümlenerek yorumlanmıştır. Elde edilen veriler sonucunda eserin Hüseyini makamında yazıldığı saptanmıştır. Hüseyini makamının geleneksel yapıda olduğu gibi iniçikçik bir seyir izlediği, Karcığar ve Hicaz makamlarına kısa modülasyon, Eviç ve Segâh makamlarına ise alterasyon yapıldığı, bu kapsamda dizi dışı sesler ve uzun hava dâhilinde çeşitli tartım kalıpları ile renklendirilerek işlendiği, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin genellikle şarkı formunda kullanılan; zemin, meyan ve karar bölümünün eserin seyir yapısı içinde kullanıldığı sonuçlarına varılmış ve gerekli önerilerde bulunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Maya, Kemal İlerici, Türk halk müziği, Hüseyini makamı, Obua.

## **ABSTRACT**

The issue of this research is maqamic analysis of Kemal İlerici's piece named "Maya", which he wrote for oboe and piano, inspired from the maya, a non-measured folk song genre in Turkish Folk Music. When the relevant literature is scanned, there are studies that examine the quartal harmony system and some works of İlerici's, but there is no other study that deals with this piece. In this article, which is qualitative research based on due diligence, descriptive research methods and techniques have been used. The literature review was made through document analysis, and the piece has been examined from the point of maqamic by analysis method. To determine whether the way to be followed and the forms to be used regarding the examination of the piece are appropriate, specialist opinions were taken and the piece by solved and interpreted in terms of maqamic. As a result of the data obtained, it was determined that the piece was written in Hüseyini maqam. It has been determined that Hüseyini maqam follows down-and-up cruising as in the traditional structure, brief modulations are made to Karcığar and Hicaz maqams, and alterations are made to Eviç and Segâh maqams. In this context, the piece has been coloured processing with non-scale notes in the scope maqamic and with various rhythm patterns in the extent non-measured folk song. It has been observed that the ground, development and decision parts of Traditional Turkish Art Music, which are generally used in the song form, are used in the cruising structure of the piece. Necessary suggestions were made in line with the results obtained.

**Keywords:** Maya, Kemal İlerici, Turkish folk music, Hüseyini maqam, Oboe.

## 1. GİRİŞ

Eğitim, en genel ifadesiyle gelişimdir. İnsanoğlunun sahip olduğu yetileri geliştirme, ileriye taşıma amacı güder. Beden, akıl ve düşünceler eğitilebilir. Ancak insan beden ve akıl olmanın ötesinde, aynı zamanda bir duyu varlığıdır; duyarlık taşır. Bu, hem bir yeti, hem de bir yaşam alanıdır ve diğer tüm yetiler gibi geliştirilmeye, eğitime ihtiyacı duyar. Bu bağlamda sanat eğitimi de, insan duyarlılığının gelişimi için yapılan etkinlikleri kapsayan bir gelişim yoludur (Tunalı, 1983). Sanat eğitiminin temel parçalarından biri olan müzik eğitimi ise, fonetik sanatlar eğitimi kapsamında yer alan bir bilim dalıdır. Müzik eğitiminde amaç, bireyi bilişsel, duyuşsal ve devinışsel açıdan geliştirmek ve bireyin davranışlarında bu açıdan farklı istendik değişimler oluşturmaktır (Şendurur ve Akgül, 2002).

Müzik, verilen eğitimler ve ele alınan konular doğrultusunda farklı başlıklara ayrılmakta, içerisinde farklı türler barındırmaktadır. Bu araştırmadaki eser Türk müziği çerçevesinde bestelenmiş olup, bu kapsamda makamsal açıdan incelenecektir. Türk müziği, Geleneksel Türk Müziği ve Çağdaş Türk Müziği olmak üzere iki ana başlık altında incelenmektedir. Geleneksel Türk Müziği ise, Dünyasal ve İnançsal müzikler olarak ikiye ayrılmaktadır. Dünyasal başlığı altında farklı alt başlıklar olmakla beraber, Geleneksel Halk Müziği de bu başlık altında yer almakta ve ele alınmaktadır (Akdoğan, 1995).

### 1.1. Geleneksel Türk Halk Müziği

“Bir toplumu ulus yapan en önemli faktörlerden biri, hiç şüphesiz ki kültürdür. Kültürü oluşturan en önemli unsurlardan biri uluslararası literatürde Folklor olarak bilinen Halk Bilimi, bunun da en önemli dallarından biri de Halk Müziği’dir” (Emnalar, 1998, s. 523). Halk müziği, bir sanat amacı gütmeyen yalın ezgilerle oluşturulabilen, doğa, sevinç, aşk, ayrılık, göç, yiğitlik gibi insani duyguları ve toplumsal olayları konu edinen, halkın ortak ürünü olan bir müzik türü olarak tanımlanır (Arseven, 2000). Konu bakımından sosyal ve tabii olayları bünyesinde bulunduran halk müziği, çeşitli hisleri konu edinen insani duyguları estetik bakımdan canlandırarak ifade eder. Bu bağlamda bestelenen ezgilerin çeşitli örnekleri, farklı halk müziği literatürleri içerisinde yer alır (Sarısozen, 1962). Halk müziği çevreden gözlemlenen alışkanlıklar ile, sezgiyle, içgüdüyle, dürtüyle yapılan bir müzik türü olduğundan, ‘ulusal nitelikler’in bir ifade ediliş biçimi olarak sayılır (Mimaroglu, 2014). Geleneksel Türk Halk Müziği ise, kendi kültürüne özgü çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, biçimleri, türleri ve geniş dağarı ile ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin farklı dalları ile etkileşim halinde olan, kültürel müziklerin bir araya gelerek oluştuğu bir müzik türüdür (Emnalar, 1998).

Geleneksel Türk Halk Müziği’nin genel olarak diğer müzik türlerinden farkı, gösterişten uzak, sade, içten ve alçak gönüllü bir karakter taşıyan yalın müziklerden oluşmasıdır. Bir halk oyunu

havasında ya da halk türkülerinin sözlerinde kabalık, ikiyüzlülük, yapmacıklık gibi izlenimler veren söyleyiş ve davranışlar gözlemlenmez. Halkın içinden gelen duygulanımlar, yöresel çalgılar ile estetiklik katılarak ezgisel bir hal alır ve tekrar halka yansır.

Coşkun'a göre "Yörelere, seslendirme ortamlarına, söz ve ezgi yapılarına göre çeşitli özellikler gösteren Türk Halk Müziği örneklerinden bir kısmı yalnız çalgısal, bir kısmı sözlü bir kısmı ise hem çalgısal hem sözlüdür" (Aktaran Emnalar, 1998, s. 27). Araştırma kapsamında incelenen eser ise, hem çalgısal hem sözlü yapı kapsamında, Kemal İlerici tarafından obua ve piyano için bir Türk Halk Müziği uzun hava türü olan *maya* dan esinlenilerek yazılmıştır.

### 1.1.1. Uzun Havalalar

Bestelenen müziğin; amacı, konusu, seslendirildiği yeri, çalgıları, kullanıldığı dizgeleri, ezgisel ve sözel anlayışı, tek sesli ya da çok sesli oluşu, türü belirleyen faktörler arasındadır (Akdoğu, 1995). Genel olarak ritimsiz ve serbest bir şekilde doğaçlayarak üretilen ve uzun hava olarak adlandırılan türler ise, söyleniş biçimlerine ve yöresel üsluplarına göre belirli özellikler göstermektedir.

Uzun havalar, usulsüz olmaları kapsamında serbest bir biçimde seslendirilmeleri nedeniyle diğer müzik türlerinden kolaylıkla ayırt edilebilir. Fakat serbest bir biçimde seslendirilmeleri, kendi biçimsel özelliklerden bağımsız bir öznellik çerçevesinde değildir. Bir uzun hava doğaçlama yoluyla yapılsa da, kuramsal boyutları anlaşılmadan ya da kurallar göz ardı edilerek seslendirilemez. Bu tür de genel ve özel olarak, kendi içindeki türlerine özgü kurallara bağlıdır (Kaynar, 1996).

Sarısözen'in ifadesine göre Uzun Hava; "halk mûsikîsi içinde serbest ölçülü ve serbest ritimli olan, bunun yanında belli bir dizisi olup bu dizi içindeki seyir yapısı belirli kalıplara bağlı sözlü eserlere verilen isimdir" (1962, s. 5). Bartok ise Uzun Hava'yı "En geniş tanım olarak Avrupa müzik terminolojisinde parlando denilen kümeler içindeki güfteli, güftesiz bütün serbest düzenli ezgilerdir. Dar anlamda ise yapı olarak karma olup, uzun seslerin ve süslemelerin serpiştirildiği daha büyük boyutlu parlando ezgilere verilen isimdir." şeklinde ifade etmiştir (Bartok'tan çeviren, Aksoy, 1991, s. 221).

#### 1.1.1.1. Maya

Mayanın kelime anlamına bakıldığında, bir şeyin oluşması için gerekli madde, bir şeyin özü şeklinde ifade edilmektedir. Bu anlamın, Geleneksel Türk Halk Müziği'nde uzun hava türü olarak kullanılan maya kelimesi ile ilişkisinin ne olduğu belirsizliğini korumaktadır. Dolayısıyla bu türe verilen ismin nereden geldiğine dair açık bir kanıt bulunmamaktadır. Maya uzun havalar, Türkiye'de Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaygın olarak görülen bir türdür (Emnalar, 1998). Maya uzun havalar Erzurum, Erzincan, Sivas, Elazığ, Diyarbakır başta olmak

üzere çevre illerde de görülebilmektedir. Genel olarak ezgi yapısıyla birbirine benzemekle birlikte yörelere göre farklı dizilerde icra edilebilmektedirler (Ersen, 2019).

Erzincan, Sivas ve Erzurum mayaları genellikle bir oktav içinde yer alır. Hatta ses aralığı daha az olan, bir beşli içinde yer alanları da gözlemlenmektedir. Ancak Elazığ mayalarında *Cılgalı* ya da *Cığalı Maya* olarak ifade edilen uzun havaların ses genişlikleri bir oktavdan fazla ses genişliğindedir. Elazığ mayaları da diğer yörelerde olduğu gibi *Hüseyni* ya da *Muhayyer* makamındadır. Elazığ'da aynı makama sahip olan türküler ayak yerine koyularak türkünün bölümleri arasında da maya seslendirmek gelenek olmuştur (Emnalar, 1998).

Mayaların konuları genellikle aşk, sevgi, sevgili, ayrılık, gurbet, ve benzeri konular üzerinedir. Sözleri çoğunlukla anonim olmasına karşın saz şairlerine ait olanları da vardır. Genellikle 4+7 duraklı 11'li hece ölçüsünde olan mayaların sözlerinde "Oh", "Yavri yavri", "Oğul", "Of", "Ağam" gibi katma sözler de kullanılmıştır. Mayalarda türü belirleyen temel öge Hüseyni makamında olmalarıdır.(Emnalar, 1998, s. 366-367)

Hoşsu (1997), mayanın Geleneksel Türk Halk Müziği'ndeki Hüseyni ayağı olarak ifade edilen *la* ve *mi* notaları arasında icra edildiği, *la* notasından *mi* notasına gelinip *re* ve *do* notalarını güçlendirerek, *sib 2* kullanıldıktan sonra *la* notasında karar yaptığı ve bu şekilde Hüseyni beşlisi ile inici bir seyir gösterdiğini ifade etmekte, daima Hüseyni makamında olması gerektiğini vurgulamaktadır.

## 1.2. Makam

Makam kavramının kökeni, kıyam ve kâma anlamlarını taşıyan Arapça kökenli bir sözcüğe dayanır. Bu sözcükler, doğrulma, dikilme, ayağa kalkma anlamlarını ifade etmektedir (Özgür ve Aydoğan, 2015). Makam, yer, durum, konum, konumlanış, yerleşim bildiren Arapça kökenli bir kelimedir. Müzik diline önceleri mahal, mevki, yer, mevzi gibi aynı veya benzer anlama gelen kelimelerle birlikte girmiş; ancak zaman içerisinde daha yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmış ve diğerlerinden farklılaşarak müzik alanı içerisinde teknik bir terim olmuştur (Öztürk, 2014).

Belirli aralıklarla birbirine uyumlu seslerin kurulu bir dizi içerisinde bir araya gelerek özel bir seyir kuralı olan müzik cümleleri kurması ve bu cümlelerin bir araya gelerek bir renk oluşturmasına makam adı verilmektedir (Karadeniz, 1979). Bir dizide durak ve güçlü perdesinin ilişkisini ortaya koyacak şekilde ezgiler oluşturulup seyir yapılması makam olarak ifade edilir (Emnalar, 1998). "Bir dizinin kültürel yapıya uygun olarak işleniş biçimine makam denir" ifadesi ise Demirsipahi'nin tanımlamasıdır. (Aktaran Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 72)

İlerici (1981) ise makamı şu şekilde açıklamıştır:

Geleneğimizde, bildiğiniz gibi, bir dizinin işleniş biçimine (MAKAM) denilmektedir. (...) Bu, geleneksel, makam anlayışının, dizileri işleme biçimleri bakımından, bizi aydınlatacağına; yol gösterip, güç kazandıracığına kuşku yoksa da, bunlara, özgür besteci yaşamınızda, elbet, tutsak kalacak değilsiniz. Bizim için, bundan böyle, önemli olacak olan (Dizi) dir. (Makam) ise, diziyi işlerken, bize yol göstericilik yapacak olan bir yöntem olup, uyup uymamak elimizdedir. (s. 2)

Yukarıda bahsedilen makam tanımlarından da anlaşılacağı gibi, bir makam belirlenirken sadece verilen bir dizi üzerinden çıkarım yapılması yetersiz kalmaktadır. Karar, güçlü ve asma kalış perdeleri, seyrin nasıl işlendiği, hangi çeşnilerin hangi perdeler üzerinde kullanıldığı makama belirleyen önemli etkenler arasında yer almakta ve makam kavramı bu çerçevede anlam bulmaktadır.

Türkler, Orta Asya'da oldukça geniş bir alanda yayılarak yüzyıllar boyunca farklı ülkeler kurmuştur. İlk zamanlar davul çalıp ilahiler söyledikleri, zaman içerisinde Türklerin pentatonik müzik eşliğinde en eski çalgısı olarak bilinen kopuz ile dans edip eğlendikleri bilinmektedir. Sonraları Türklerin İslamiyet'i kabul etmesi ile Arap ve İran kültürünün etkisinde kalınmış ve pentatonik müzik yerini zamanla makamsal müziğe bırakmıştır (Özgür ve Aydoğan, 2015). Türk müziğinde makamlar basit, göçürülmüş ve bileşik olmak üzere üçe ayrılır. Bir dizide farklı seslerin önemlendirilmesiyle farklı makamlar oluşabileceği gibi, aynı dizinin çıkıcı yerine inici ya da inici-çıkıcı kullanılmasıyla da farklı makamlar oluşturulabilmektedir (Aydoğan, 1998).

### 1.2.1. Hüseyni Makamı

"Hüseyni makamı, Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar oldukça geniş bir coğrafyada, çok uzun yıllardır kullanılan bir makamdır" (Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 91). Durağı *Dügâh*, güçlüsü Hüseyni, yedeni ise *Rast* perdesidir. İnci-çıkıcı bir seyir izleyen bu makam, *Dügâh* perdesinde Hüseyni beşlisine, Hüseyni perdesinde *Uşşak* dördlüsünün eklenmesiyle meydana gelmiştir. Genişlemesi tiz kısmında olup, Muhayyer perdesine *Buselik* beşlisinin eklenmesi ile gerçekleşir (Özkan, 2010).



Şekil 1. Hüseyni makamı dizisi 1 (Özkan, 2010, s. 179-180)



Şekil 2. Hüseyni makamı dizisi 2 (Özkan, 2010, s. 179-180)

Şekil 1 ve Şekil 2'de görüldüğü üzere, Hüseyni makamı dizisi ifade edilirken Hüseyni beşlisi üzerinde hem Uşşak hem de *Kürdi* dörtlüsünün yer aldığı görülmektedir. Bu dörtlülerin kullanımı seyrin işleniş biçimine bağlı olmakla birlikte, genellikle çıkıcı seyirde Uşşak, inici seyirde ise Kürdi dörtlüsü tercih edilmektedir. Notaların arasında yer alan ve altında belirtilen büyük harfler, aralıkları ifade eden koma değeri simgeleridir. Belirtilen koma değerleri sırasıyla; *K* harfi sekiz komaya karşılık gelen *büyük mücennep*, *S* harfi beş komaya karşılık gelen *küçük mücennep*, *T* harfi dokuz komaya karşılık gelen *tanini*, *B* harfi ise dört komaya karşılık gelen *bakiye* aralıklarıdır.

Kantemiroğlu, Hüseyni makamından şu şekilde bahsetmiştir:

Makam tarifi kanununa göre, sesleniş hareketine Dügâh perdesinden başlar, *Segâh*, *Çargâh* ve *Nevâ* perdelerinden geçerek kendi perdesine gelip kendini gösterir ve gene tam perdelerle inilip Dügâhta karar ve istirahat eder. *Yegâh* perdesinden *Tiz Hüseyni* perdesine dek hükmü vardır ve öteki bütün makamları ve terkipleri kendine bağlamıştır. (Aktaran Özgür ve Aydoğan, 2015, s. 71)

Özgür ve Aydoğan (2015) ise Hüseyni makamının işleniş hakkında şu açıklamalarda bulunmuşlardır:

Hüseyni, inici-çıkıcı özellikte bir makamdır. Yardımcı durak basamağındaki mi perdesinin başlangıç ve bitişlerde duyurulması Hüseyni makamının oluşumunda önemli bir rol oynar. Bu makamdaki ezgiler genellikle yardımcı durak çevresinden başlar. Hüseyni 5'li tümü duyurularak V. basamaktaki mi perdesinde ilk kalış yapılır. Bu basamakta genellikle mi Uşşak tümü ya da dizisi işlenir. Daha sonra bestecinin seçimine göre dizinin diğer perdelerinde kalışlar görülür. Bu kalışlarda genellikle II. basamakta *Segâh* veya *Ferahnak*, III. basamakta *Çargâh* ya da *Pençgâh*, IV. basamakta *Rast* ya da *Buselik* etkileri görülür. Halk ezgilerinde Hüseyni 5'li tümündeki mi perdesinin pesleşerek, *Karcıgar* 5'li tümüne dönüştüğüne sıkça rastlanmaktadır. (s. 93)

Bazı çalgılar, seslendirilme amaçlarına göre 12 eşit aralıklı tampere sistem dışında kalan koma değerlerini içermektedir. Bu sistem dışında kalan sesler barındırıp, bu komaların icra edildiği çalgılar genellikle geleneksel halk müziği ve geleneksel sanat müziği kapsamında kullanılmaktadır. Koma değerlerini karşılayacak perdelerin olmadığı çalgılarda ise frekans olarak en yakın deyiştirici işaretler seslendirilir. Bu duruma örnek olarak Hüseyni makamı dizisinde

Geleneksel Türk Halk Müziği'nde kullanılan II. derece *si bemol 2* ve VI. derece *fa diyez 3* komaları, 12 eşit aralıklı tampere sistem içerisinde *si doğal* ve *fa diyez* kabul edilip seslendirilmektedir.

Yukarıda bahsedilen değiştirici işaretlere koma sayıları verilerek ifade edilme biçimi, Türk Halk Müziği sanatçısı, araştırmacısı ve derleyicisi Muzaffer Sarısözen tarafından ortaya koyulmuştur. Bu anlayışa göre doğal, diğer deyişle bekar olmayan sesler, tizleşme ve pesleşme durumlarına göre değiştirici işaretlerinin yanında sayı değeri almaktadır. Bir dizideki toplam nota sayısı, yani bir tam sekizli içerisindeki sesler ise, Geleneksel Türk Halk Müziği ses sisteminin bir aynası olan bağlama çalgısının perde sayısı esas alınarak oluşmaktadır. Bağlamadaki perdeler, kırsal yörelerde ve kentlerde, farklı dönemlerde sayı bakımından birbirine yakın farklılıklar gösterse de, on yedi perde olarak müzik çevrelerinin çoğunluğu tarafından kabul edilmiştir.

İlerici, başta uzun ve kırık havalar olmak üzere çeşitli halk ezgilerini yapısal olarak incelemiştir. İncelediği eserlerin genellikle Hüseyini makamında bestelendiğini gözlemlemiştir. Bu nedenle Hüseyini makamını ana makam olarak seçtiğini ve diğer makam dizilerinin bu makam üzerinden elde edilebileceğini belirtmiştir (İlerici, 1981).



Şekil 3. İlerici'ye göre Hüseyini makamı dizisi (İlerici, 1981, s. 1)

Şekil 3'te görüldüğü üzere, İlerici'nin Hüseyini makamı dizisini tanımlamasında çıkıcı ve inici dizide farklılıklar gözlenmektedir. Çıkıcı dizide ikinci ve altıncı derecelerin koma değerleri daha tiz, inici dizide ise daha pes ifade edilmiştir. Bu bakımdan İlerici, Hüseyini makam dizisi içerisinde seyrin çıkış ve iniş durumuna göre belirli notalar üzerinde koma değeri değişikliğinin gerekliliğini belirtmiştir.

İlerici (1981), Hüseyini makamının Türk'e ve Türklüğe ait bir nitelik olarak görülmesini şu şekilde açıklamıştır:

Her çeşit sanat ürününün psikolojik inceleniminden kesinlikle anlaşıldığı gibi, ruhla, her çeşit ürünü arasındaki benzerlik su götürmez olduğundan, biz (Türk ruhunun ürünü ve şaşmaz aynası) olan Hüseyinî makamını anadizi olarak seçtik. Çünkü, Hüseyinî makamı, Türk ruhunun bütün yüceliği ve inceliğiyle ulu varlığını gösterebilecek, yansıtabilecek yaratılıştaki bütün yurdun en ücra köşelerine kadar yayılmış uzun tarihlerinden beri ulusumuzun candan benimsediği, genellikle, Köroğlu, Erzurum yıldızı, mayalar ve hemen hemen her çeşit kırık ve uzun havalar gibi ulusal armağanı, halk ezgilerinin kendisiyle seslendirildiği, kendi iç kurallarıyla, bildiğiniz gibi, kendi yöresinde, Türk makamlarının



kuruluşunu anlatmaya en elverişli bir varlıktır. Kısacası, görüldüğü gibi Hüseyin çok önemli bir makam olup Türk ruhunun şaşmaz aynasıdır. Şaşmaz aynasıdır çünkü: Türk ruhunun özü olan şu psikolojiyi en gösterişli biçimde ancak, onunla aydınlatabiliriz. Yüce ulusumun bir teki olarak, onun yüce ruhundan ruhuma yansıttığına ve sezdiğime göre, şanlı tarihimizin de tanık olduğu gibi Türk olabilmek için, ilk önce EFE RUHLU olmak gerekir. Korkak bir ruh bu toplumda barınamaz. Yalnız, yüce Türk'lüğün kahramanlığı iyi bakılırsa, kaba ve kör bir güç gösterisi değildir. Onda, ulusal çeşni olarak doğanın güzelliğini, ulusal ritm olarak rüzgâr ve suların akışındaki tutulması güç uçarı kıvrak ritmi, kendine örnek seçmiş ve herşeyinde onları özlediğin açıkça belli eden bir ince duygu kaynağı, bir CENTİLMEN EFELİK görmemek elde değildir. (s. 149-150)

### 1.3. Kemal İlerici

Geleneksel Türk müziğinin kuramsal boyutlarını inceleyerek çokseslendirilmesine ilişkin özgün bir yaklaşım ortaya koymuş, bu bağlamda Türk müziğini kapsayan bir armoni sistemi geliştirmiş ve bu sisteme özgü eserler vermiş müzik eğitimcisi, müzikolog ve bestecidir. 15 Ekim 1910 yılında Bolu'da doğan İlerici, 1926 yılında Kastamonu Muallim Mektebi'nden mezun olarak mesleki hayatına Bolu'da ilkokul öğretmenliği yaparak başladı. 1932 yılında İstanbul'a tayini çıkan İlerici, öğretmenlik yaptığı yıllarda ünlü Türk müziği kuramcıları Hüseyin Saadetin Arel ve Suphi Ezgi ile Türk müziği üzerine çalıştı. Günümüzde İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı adıyla bilinen İstanbul Belediye Konservatuarı'nda Hasan Ferit Alnar, daha sonra Ahmet Adnan Saygun gibi döneminin önde gelen Türk bestecilerinden armoni dersleri aldı. Öğretmeni Hasan Ferit Alnar'ın teşvikleri üzerine 1938 yılında Ankara Devlet Konservatuarı kompozisyon bölümünde eğitim almaya başladı ve 1945 yılında bu bölümden mezun oldu. Müzik öğretmenliğine 1949 yılında Atatürk Lisesi'nde devam etti. 1953-1954 yıllarında Fransa'ya burs kapsamında gönderilen İlerici, Darius Milhaud, Felix Raugel, Olivier Messiaen, Marc Pincherle, Tony Aubin gibi alanında uzman Avrupa'nın önde gelen akademisyenleri, bestecileri ve müzikologları ile görüşüp ortaya koyduğu dörtlü armoni sistemini anlattı ve olumlu geri bildirimler aldı. Geliştirdiği dörtlü armoni sistemi hakkında iletişim kurduğu bu insanların görüşlerine "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" kitabının giriş kısmında yer vermiştir. Türkiye'ye döndükten sonra ise Atatürk Lisesi'ndeki görevini 1969 yılında emekli olana kadar sürdürdü. Türk müziği makamlarından yola çıkarak yazdığı, çeşitli müzik türlerinde çoksesli ve geleneksel eserleri bulunan İlerici, 29 Eylül 1986'da Ankara'da vefat etmiştir. Eserlerinin el yazmalarının büyük bir kısmı, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Arşivi'nde bulunmaktadır.

İlerici, ezgisel (melodik) dilde dizilerin makamsal kullanılışlarını gelişim sırasına göre *Tek Bölge Çalışması* ve *Çift Bölge Çalışması* adını verdiği ezgi analiz yöntemleriyle kategorize etmiştir. Tek Bölge Çalışması, kendi içinde dört türe ayrılmaktadır:

1. Biri durak, diğeri yardımcı durak olmak üzere dizinin yalnızca birinci ve ikinci seslerinin kullanıldığı,
2. Dizinin üçüncü derecesinin yardımcı durak kabul edilip, dizinin birinci, ikinci ve üçüncü derecelerinin kullanıldığı,
3. Dizinin dördüncü derecesinin yardımcı durak kabul edilip, dört derecenin kullanıldığı,
4. Dizinin beşinci derecesinin yardımcı durak sayılıp, beş sesin kullanıldığı türlerdir.

Çift Bölge Çalışması ise kendi içinde Tek Bölge Çalışması'nı içermekle birlikte şöyle sağlanmaktadır:

1. Dizide yardımcı durak olarak belirlenen bir derece üzerinde (genellikle dizi derecelerinde değişme yapmadan) kurulan yeni dizide tek bölge çalışması yapılır. Bu yeni dizinin birinci derecesi, asıl dizinin yardımcı durağı kimliğindedir. Bu derecede ilk duruş yapıldığında ince bölgede bir soru unsuru *Yürüyücü bölüm (Antecedent)* oluşur.

2. (Asıl dizide) Birinci dereceye geçilip kalın bölge ince bölgeye benzeş olacak ve denge kuracak bir şekilde çalışılarak asıl dizinin birinci derecesinde kalınır. Böylece cevap unsuru *Durucu bölüm (Consequent)* kurulmuş, beraberlik sağlanmış ve makam var edilmiş olur.

İlerici (1981), seçtiği eser üzerinden bölümlerin biri yürüyen, diğeri duran iki kısımdan oluştuğunu belirterek, yürüyücü ve durucu bölümleri şu şekilde açıklamıştır:

Demek ki birinci dereceden başka bir yere gitmek uzaklaşmayı yürüyümü; birinci dereceye gelmek sonuçlanımı sağlıyor. Bu kısımlara, bütün kuran unsurlar oldukları için (BÖLÜM = Phrase) diyelim. Birinci derecede kalarak, anlamı kapayan, bitiren ve bir sonuca ulaştıran bölümlere (DURUCU BÖLÜM = Konsekan), birinci dereceden başka yerde kalan, anlamı açan, soru gibi ve asıntıda kalan bölümlere ise, (YÜRÜYÜCÜ BÖLÜM = Antesedan) diyelim. (s. 284)

İlerici, diğer derecelerin birinci derece dizisiyle karılmak yoluyla elde edilen çift bölge çalışmalarını, az iyiden çok iyiye (ideal olana) doğru şu şekilde sıralamıştır:

1. İkinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
2. Üçüncü dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
3. Dördüncü dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması
4. Beşinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması

Beşinci dereceden kurulan dizinin, birinci derece dizisiyle karılması; dizinin makamsal işlenişinde en gelişmiş tür olarak belirlenmiştir.

#### 1.4. Araştırmanın Amacı

Kemal İlerici'nin Maya adlı eseri, Geleneksel Türk Halk Müziği bir uzun hava türü olan mayadan esinlenilerek obua ve piyano için yazılmış ilk eserdir. İlgili literatür tarandığında bu eserin incelendiği bir çalışmaya rastlanılmamıştır. Buradan hareketle araştırmanın amacı, türü bakımından ilk örneği teşkil eden bu eserin makamsal açıdan incelemesini yaparak ortaya koymak ve tanıtmak, müzik eğitimcileri, öğrencileri ve ilgili araştırmacılara Türk Halk Müziği tür ve biçimlerinden esinlenerek yazılmış makamsal eserlerin analizi ile ilgili bilgiler sunarak, ele alınacak araştırmalara örnek teşkil etmek ve literatüre katkı sağlamaktır.

#### 1.5. Araştırmanın Önemi

Bu araştırmanın, Maya adlı eserin ve İlerici'nin makamsal bağlamda ezgisellik stiline tanınması, müzik eğitimcileri ve öğrencilerine, batı müziği çalgıları için makamsal ezgiler yazacak ve düzenleyecek bestecilere, müzikologlara 12 eşit aralıklı tampere sistem içinde yazılmış makamsal eserlerin analizine yönelik bir model oluşturması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

## 2. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın modeline, çalışma eserine, veri toplama araçlarına, veri toplama araçlarının geliştirilmesine, inceleme yönteminin geliştirilmesine ve verilerin çözümlenmesi ve yorumlanmasına ilişkin bilgilere yer verilmiştir.

### 2.1. Araştırmanın Modeli

Durum tespitine dayalı nitel bir araştırma olan bu çalışmada betimsel araştırma yöntem ve teknikleri kullanılmıştır. Literatür taraması doküman inceleme yoluyla yapılmış ve Kemal İlerici'nin obua ve piyano için yazdığı Maya adlı eser makamsal açıdan incelenmiştir. "Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir" (Karataş, 2015, s. 11).

### 2.2. Çalışma Eseri

Araştırmanın çalışma eseri olan Maya seçkisiz olmayan örnekleme yöntemlerinden amaçsal örnekleme yaklaşımı ile seçilmiştir. Bu eser, 1948 yılında bestelenmiş, ilk seslendirilişi obua sanatçısı Ali Kemal Kaya ve piyano sanatçısı Mithat Fenmen tarafından yapılmıştır. Literatür tarandığında, obua ve piyano için mayadan esinlenilerek yazılmış tek eser olarak görülmektedir. Ayrıca İlerici'nin de solo çalgı ve piyano için mayadan esinlenerek bestelediği tek eseridir.

### 2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırma verilerinin elde edilmesinde kaynak tarama ve literatür incelemesi gibi nitel veri toplama araçları kullanılmıştır. Makamsal analiz için nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz teknikleri ile veriler toplanmıştır. İlgili alan uzmanlarından izlenecek yolun uygun olup olmadığının tespiti için uzman görüşü alınmıştır.

#### 2.3.1 İnceleme Yönteminin Geliştirilmesi

Eserin besteci tarafından yazılmış el yazması notası, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Halk Kültürü Arşivi'nde bulunmaktadır. İlerici'nin Maya adlı eseri, araştırmacı tarafından talep edilmiş ve Melik Ertuğrul Bayraktarkatal tarafından Göktuğ Ege Sağlam'ın yüksek lisans tezi için temin edilmiştir. Nota yazımının ve yapılan analizin araştırma üzerinde net bir görüntü ile anlaşılması için, Maya araştırmacı tarafından bilgisayar üzerinde Finale adlı nota yazım programıyla yazılmıştır. Eserin makamsal analizi için ilgili alanyazın incelenmiş, şekiller oluşturulmuştur. Maya makamsal açıdan incelenirken ana ezginin olduğu obua partisi ele alınmış, olduğu fikirler çerçevesinde üç bölüme ayrılarak şekiller oluşturulmuş ve bu şekiller üzerinden incelenerek yorumlanmıştır.

Eserin incelenmesine ilişkin izlenecek yolun ve kullanılacak şekiller ve tabloların uygun olup olmadığının tespiti için uzman görüşleri alınmıştır. Uzmanlara eserin inceleme boyutlarına ilişkin bilgiler verilerek, "uygun, uygun değil, değiştirilmeli" ifadeleri ile inceleme yöntemini değerlendirmeleri talep edilmiştir. Eserin makamsal açıdan incelenmesine ilişkin ilgili alan uzmanlarından "uygun, uygun değil, değiştirilmeli" ifadeleri alınarak görüşlerine Tablo 1'de yer verilmiştir.

**Tablo 1.**

*Uzman Görüşleri*

	Uzman 1			Uzman 2		
	Uygun	Uygun Değil	Değiştirilmeli	Uygun	Uygun Değil	Değiştirilmeli
<b>Makamsal Analize İlişkin Görüşler</b>	X			X		

Tablo 1'de görüldüğü üzere araştırmanın makamsal analizine ilişkin uzmanlardan alınan görüşlerde iki uzman da araştırmanın makamsal analizini uygun bulduklarını ifade etmişlerdir.

## 2.4. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmada elde edilen veriler, araştırmacının makamsal bilgisi doğrultusunda çözümlenmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmanın konusu ile ilgili literatür taranmış, eserin makamsal boyutu betimsel veri çözümleme yöntemleri doğrultusunda analiz edilerek incelenmiştir. Çözömlenen eser, ayrılan bölümlerin sonunda elde edilen bulgular ışığında özet niteliğinde yorumlanmıştır.

## 3. BULGULAR

Bu bölümde Maya, makamsal açıdan analiz edilmiştir. Eser makamsal açıdan incelenirken Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Geleneksel Türk Halk Müziği kuramlarından faydalanılmıştır. Eser, 12 eşit aralıklı tampere sistem içinde yazılmış, ezgi çizgisini ise genel olarak obua partisi oluşturmuştur. Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde yazılan notalar (örneğin 4'lü, 5'li, ya da 6'lı aralık) aşağıdan duyulmaktadır. Obua do çalgı olduğu için, eser burada yerinden duyulmaktadır. Bu kapsamda, analiz yapılırken geleneksel perde adları kullanımı tercih edilmemiştir. Maya, Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi doğrultusunda, geleneksel makam analizi anlayışı ile incelenmiştir. Bu anlayışta, yapılan kalışlar; karar sesi üzerinde tam kalış, güçlü sesi üzerinde yarım kalış, diğer perdeler üzerindeki kalışlar ise asma kalış olarak adlandırılmaktadır.



Şekil 4. Obua partisinin birinci bölümü

Şekil 4'te görüldüğü üzere;

- Birinci bölüme, 3. ölçüde Hüseyini makamının güçlü derecesi olan V. derece mi perdesine yönelimle başlamıştır.
- 4. ölçüye III. derece do ve IV. derece re perdeleriyle bir geçiş gösterilip, güçlü V. derece mi perdesinde Hüseyini çeşnili yarım kalış yapılmıştır.
- 6. ölçüde ezgi tiz bölümde genişleyerek 7. ölçüde tekrar güçlüye düşülmüş ve bu yarım kalış 10. ölçüde kısa basamak notaları da katılarak 11. ölçünün sonuna kadar sürmüştür.
- 13. ve 14. ölçüde alt seslerden güçlüye yönelimler gösterilip, III. derece do perdesinde Çargâh çeşnili asma kalış yapılmıştır.

- 15. ölçüden 19. ölçüye kadar alt güçlü IV. derece re perdesinde asma kalış yapılmış, 18. ölçüde V. derece mi perdesi pesleştirilerek bir kısa basamak katılmış, I. derece la perdesi üzerinde *Karcıġar* çeşnisine hazırlık oluşmuştur.
- 20. ölçüye bir önceki ölçüden dizinin III. ve IV. derece perdeleriyle düşülerek II. derece *si* perdesinde *Hüzzam* çeşnili asma kalış yapılmış, daha sonra 21. ölçüde I. derece la perdesine *Karcıġar* çeşnili düşülüp tam kalış yapılmış ve VII. derece yeden *so*/perdesine *Buselik* çeşnili düşülmüştür.
- 22. ölçüde III. derece do perdesinden alt güçlü IV. derece re perdesine yönelmeyle bu perdede asma kalış gösterilip, 25. ölçüye VII. derece sol perdesini gösterip I. derece la karar perdesinde tam kalış sağlanmıştır.

Bu bölümde Hüseyini makamı dizisinde, oluştuğu tümler üzerinden seyir özelliği gösterilmiş, genel olarak IV. ve V. üzerinde uzun kalışlar yapılmış, V. derece kısa basamak notası içinde de olsa pesleştiği için II. derece üzerinde *Hüzzam* ve I. derece üzerinde *Karcıġar* çeşnileri oluşturulmuştur. 21. ölçüde II. derece si perdesinin pesleşmesi kısa basamak içinde zayıf zamana denk geldiği için geçici olarak düşünölüp, makam analizinde doğal hali ele alınmıştır. Ayrıca İlerici, Hüseyini makamının 12 eşit aralıklı tampere sistem içinde seslendirilmesini açıklarken, II. derece si perdesini inici seyirde kromatik olarak karar sesine getirilebileceğini belirtmiştir.

27  
f

37  
3 3 3  
ad. Libitum...  
3

42  
f f

51  
3 3  
f  
7

şekil 5. *Obua* partisinin ikinci bölümü

şekil 5'te görüldüđu üzere;

- İkinci bölümde 27. ölçüde VII. derece sol perdesi üzerinde başlayan asma kalış, IV. derece ve tiz durak VIII. derecenin gösterilmesiyle 33. ölçüye kadar devam etmektedir.
- 34. ölçüden 37. ölçüye kadar VI. derece üzerinde *Eviç* çeşnili asma kalış yapılmıştır.

- 37. ölçüde do diyez üzerinde *Hicaz* çeşnisi yapıp, II. derece si perdesine Kürdi çeşnili düşülüp asma kalış yapılmıştır.
- 38. ölçüde tiz durak VIII. dereceye çıkılıp, 39. ölçüde III. derecenin tizleşmesiyle do diyeze Segâh çeşnili düşülmüştür.
- 40. ölçü do diyezde Segâh çeşnili asma kalış ile başlayıp, 41. ölçüden 43. ölçüye kadar IV. derece re notası üzerinde asma kalış yapılarak sonraki ölçülerde meydana gelecek *Hicaz* makamına geçki hazırlığı oluşmuştur.
- 44. ölçüye geçilirken III. derece do diyez, II. derece *si bemol* olarak değiştirilerek I. derece üzerinde oluşacak *Hicaz* makamına geçki sağlanmış, 44. ve 45. ölçüde II. derece si bemol perdesi üzerinde asma kalış yapılmıştır.
- 46. ölçüye geçilirken *Hicaz* beşlisi gösterilmiş ve V. derece mi notasında, *Uzzal* çeşnili yarım kalış yapılmıştır.
- 47. ölçüye geçilirken *Hicaz* beşlisi gösterilmiş, 50. ölçüye kadar I. derece üzerinde *Uzzal* çeşnili tam kalış yapılmıştır.
- 50. ölçüde, pes tarafta durak perdesi altında genişleme gösterilmiş, mi perdesine Kürdi çeşnili düşülüp asma kalış yapılmıştır.
- 51. ölçüde pes tarafta genişleme devam edilerek tekrar durak perdesine dönülmüş ve I. derece durak perdesinde 52. ölçüye de kapsayan Kürdi çeşnili bir kalış sağlanmış, daha sonra VII. derece sol yeden perdesi üzerinde *Buselik* çeşnili asma kalış yapılmıştır.
- 53. ölçüde sol yeden perdesinden güçlü V. derece üzerindeki VI. derece fa diyez perdesine geçilmiş, IV. derece re perdesi üzerine *Buselik* çeşnisi gösterilerek düşülmüştür.
- 54. ölçüde III. derece do perdesi üzerinde *Nikriz* çeşnili asma kalış yapılmış, 55. ölçüde II. derece si perdesi üzerinde *Hüzzam* çeşnili asma kalış yapılmış ve 56. ölçüde I. derece la perdesi üzerine *Karcığar* çeşnili gelinip tam kalış yapılmıştır.
- 57. ölçüden 64. ölçüye kadar, obua partisinde kullanılan fikirler piyano partisinde genişletilerek tekrar edilmiş, I. derece üzerinde *Hüseyni* çeşnisi ile tam kalış sağlanmış ve *Hüseyni* makamı ana dizisine dönülmüştür.

Bu bölümde eserin seyri genel olarak inici bir özellik taşımıştır. Çeşitli tartım kalıpları ile renklendirilmiş, Eviç ve Segâh makamlarına alterasyon, *Hicaz* ve *Karcığar* makamlarına ise kısa modülasyon yapılmış, *Hüseyni* makamının işlenişinde gelişmeler gösterilmiştir. Bu gelişmeler kapsamında, işleniş ve uzunluk bakımından eserin en büyük bölümünü bu bölüm oluşturmuştur.



Şekil 6. Obua partisinin üçüncü bölümü

Şekil 6'da görüldüğü üzere;

- Üçüncü bölüme IV. derece re perdesinden V. derece güçlü mi perdesine gelinerek başlanmış, daha sonra güçlü altındaki III. ve IV. derece sesleri işlenip 66. ölçüde tekrar V. derece güçlüye dönülüp 68. ölçüye kadar yarım kalış yapılmıştır.
- 68. ölçüde eser tiz bölümde genişleyip, 69. ölçüde V. derece güçlü mi perdesine Hüseyini çeşnili düşülüp, daha sonra IV. derece re perdesine Rast çeşnili düşülmüştür.
- 70. ölçüde V. derece güçlü mi perdesi üzerinde Hüseyini çeşnisi devam ettirilip, daha sonra bu perdeye Kürdi çeşnili düşülmüş ve 74. ölçüye kadar yarım kalış yapılmıştır.
- 75. ölçüde V. derece güçlü mi perdesi, IV. derece ve III. derecelerden ezgisel hareketlerle gelip vurgulanmış, 76. ölçüde III. derece do perdesinde yedeni de katılarak Çargâh çeşnili asma kalış yapılmıştır.
- 77. ölçüde tekrar V. derece güçlü mi perdesine yönelme olmuş, 78. ölçünün başında III. derece üzerinde Çargâh çeşnili asma kalış yapılmıştır.
- 79. ölçüye geçilirken I. derece la perdesi diyez alarak Segâh makamının yedeni oluşmuş, II. derece si perdesi üzerinde Segâh çeşnisi gösterilmiştir. Daha sonra II. derece yeden sol perdesi gösterilip güçlü üzerindeki VI. derece fa diyaz perdesi doğal hale gelmiştir.
- 80. ölçüde güçlü V. derece üzerinde Kürdi çeşnisi gösterilip, tiz durak VIII. dereceye yönelme gösterilmiş ve bu perdede asma kalış yapılmıştır.
- 81. ölçüde VII. derece tiz durak la perdesinden I. derece la perdesine inilirken VI. derece fa diyaz perdesi doğal hale gelerek Acemli Hüseyini dizisi oluşmuş ve V. derece güçlü mi perdesine yönelme gösterilip yarım kalış yapılmıştır.
- 82. ve 83. ölçüde V. derece güçlü mi perdesinde yarım kalış devam edilmiş, 84. ölçüye geçilirken inici olarak Hüseyini beşlisi gösterilip, daha sonra I. derece la karar perdesine gelinmiş ve 85. ölçüde I. derece la karar perdesi sürdürülüp eser sonlanmıştır.

Bu bölümde ise, Hüseyini makamı içerisinde, oluşturduğu diziler üzerinden seyir özelliği gösterilmiş, genel olarak V. derecede uzun kalışlar yapılmıştır. Bu bakımdan birinci bölüm ile benzerlik



gösterdiği söylenebilir. Seyir genel olarak, dizinin ince kısmı gösterildikten sonra güçlü ses civarında gerçekleşmiştir. Hüseyini makamının geleneksel işleme şeklinde genel olarak kullanıldığı gibi, karar sesine Acemli Hüseyini dizisi elde edilerek varılmış ve eser bu şekilde sonlanmıştır.

#### **4. SONUÇ ve ÖNERİLER**

Eğitimci, besteci ve müzikolog Kemal İlerici, Türk müziğinin armonik açıdan kendi makamsal yapı ve özelliklerinin ele alınarak incelenmesi gerektiğini vurgulayarak, geliştirdiği dörtlü armoni sistemi ile çokseslendirme yaklaşımı ortaya koymuş ve bu sisteme özgü eserler vermiştir. Geleneksel Türk Müziği ve Klasik Batı Müziği kuramlarından yararlanarak, dörtlü armoni sistemi ile Maya adlı özgün bir eser bestelemiştir. Bu bakımdan, 12 eşit aralıklı tampere sistem içinde solo çalgı ve piyanonun birlikte kullanılarak çoksesli makamsal eser yazılmasına örnek teşkil etmiştir. Maya, araştırmanın giriş kısmında belirtilen İlerici'nin ezgi analiz sistemine göre, beşinci dereceden kurulan bir dizinin, birinci derece dizisiyle karılması esas alınarak bestelenmiştir.

Araştırma kapsamında incelenen eser, Geleneksel Türk Halk Müziği uzun hava türü olan mayadan esinlenilmiştir. Obua uzun havanın solo kısmını temsil etmiştir. Genellikle klasik batı müziğinde yer alan türler ve biçimler kapsamında solo eserler yazılan obua için, Türk müziğinde ölçüsüz sözlü yapıtlar içerisinde görülen bir uzun havadan esinlenerek bir eser yazılmıştır. Piyano ise, geleneksel olarak genellikle bağlamanın icra ettiği uzun havaya eşlik eden çalgının yerini almıştır. Bu durum, obua ve piyano için bestelenen eserler bakımından literatür tarandığında ender bir çalışma olarak görülmektedir. Eser, geleneksel maya uzun hava türünü kapsayan eserlere göre makam geçkileri ve tartım kalıpları çeşitliliği bakımından zenginlik göstermektedir. Hüseyini makamının geleneksel yapıda olduğu gibi inici-çıkıcı bir seyir izlediği, Karcığar ve Hicaz makamlarına kısa geçki, Eviç ve Segâh makamlarına ise alterasyon yapıldığı, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin genellikle şarkı formunda kullanılan; zemin, meyan ve karar bölümünün, eserin seyir yapısı içinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yukarıda belirtilen sonuçlar doğrultusunda aşağıdaki öneriler sunulmaktadır:

- Kemal İlerici'nin Maya adlı eserini çalışacak veya çalıştıracak müzik eğitimcilerinin ve öğrencilerinin, araştırma kapsamında yer alan analizler doğrultusunda eseri makamsal olarak tanımaları,
- Obua eğitiminde, bu tür eserlerin dizi dışı seslerini kuramsal çerçevede kavramak ve icra etmek açısından, obuanın ses genişliği ve 12 eşit aralıklı tampere sistem kapsamında makamsal dizilerin seslendirilmesine yönelik çalışmalar yapılması,
- Obua partisindeki ezginin ses genişliği benzerlik gösteren çeşitli çalgılarla seslendirilmesi,
- Uzun hava hakkında bilgi sahibi olmak için yörelere göre değişiklik gösteren türlerinin dinlenilmesi,

- Uzun hava türlerinin icra ediliş biçimi hakkında fikir sahibi olmak için yöresel sanatçıların icralarının dinlenilmesi,
- Türk Halk Müziği'nde icra edilen maya, *hoayat*, *barak*, *bozlak* gibi uzun hava türlerinden esinlenilerek, solo çalgı ve piyano için 12 eşit aralıklı tampere sistem içinde daha fazla makamsal eser yazılması,
- Maya adlı eserin makamsal açıdan incelenmesinin yapıldığı bu araştırmada izlenen yöntemin, Türk Halk Müziği tür ve biçimlerinden esinlenerek yazılmış eserlerin makamsal analizi ile ilgili ele alınacak araştırmalara örnek teşkil etmesi,
- Türk müziğinin evrensel boyutta çoksesli olarak da tanınması ve gelişmesi için bu tür eser çalışmalarının artırılması,
- İlerici'nin Türk müziği hakkındaki görüşlerini ve oluşturduğu dörtlü armoni sistemini öğrenmek, bu konuda farklı ve kapsamlı kompozisyonlar çalışmak isteyen ilgili araştırmacıların, İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" kitabını incelemesi önerilmektedir.

#### **Araştırmanın Etik Beyanı**

Bu çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde etik kurallara uyulduğunu yazarlar beyan eder. Aksi bir durumun tespiti halinde Online Journal of Music Sciences'in hiçbir sorumluluğu olmayıp, tüm sorumluluk çalışmanın yazarlarına aittir. Ayrıca ULAKBİM TR Dizin 2020 ölçütlerine göre çalışmada etik kurul onayını gerektiren herhangi bir veri toplamaya ihtiyaç duyulmamıştır.

#### **Araştırmacıların Makaleye Katkı Oranı Beyanı:**

1. yazar katkı oranı: %65
2. yazar katkı oranı: %35

#### **Çıkar Çatışması Beyanı:**

Yazarlar arasında herhangi bir kişisel ve finansal çıkar çatışması bulunmamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziği'nde türler ve biçimler*. Can.
- Arseven, V. (2000). *Türk halk müziğinin ezgisel yapısı üzerine* (2. Baskı). Kültür Bakanlığı.
- Aydoğan, S. (1998). *Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda müziksel işitme okuma öğretimi*. (Yayın No: 76419) [Doktora tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Bartok, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi* [Turkish Folk Music from Asia Minor]. (B. Aksoy, Çev.). Pan (Orijinal eserin basım tarihi 1976).
- Emnalar, A. (1998). *Tüm yönleriyle Türk halk müziği ve nazariyatı*. Ege Üniversitesi.
- Ersen, M. (2019). *Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olan "maya"nın müzikal açıdan incelenmesi* (Yayın No: 580637) [Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=vjszP7PzV0HebcjFEvDfwCXHLXG5qjs2aUHB1-7oBnyvjjJ12Eo3vUAcqaleaGda>
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk halk müziği nazariyatı*. Peker.
- İlerici, K. (1970). *Bestecilik bakımından Türk müziği ve armonisi*. Milli Eğitim.
- İlerici, K. (1981). *Bestecilik Bakımından Türk müziği ve armonisi*. Millî Eğitim.
- Karadeniz, E. (1979). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür.
- Karataş Z. (2015). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 62-80.  
<https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/kokdener/123091/13f.pdf>
- Kaynar, Ü. (1996). *Türk halk kültürü ve halk müziği*. Ege.
- Mimaroğlu, İ. (2014). *Müzik tarihi*. Varlık.
- Özgür, Ü., Aydoğan, S. (2015). *Gelenekten geleceğe makamsal Türk müziği*. Arkadaş.
- Özkan, İ. H. (2010). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. (10. Baskı), Ötüken.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam müziğinde ezgi ve makam ilişkisinin analizi ve yorumlanması açısından yeni bir yaklaşım: perde düzenleri ve makamsal ezgi çekirdekleri*. [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi, 381924. Erişim adresi  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/TezGoster?key=sY7m19PfcL6F1NUw-cr80PsawSAunY-n96UBGEQ26zS6mhHXvepRJ0GUwm6Nf17E>
- Sarısözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi usulleri*. Resimli Posta.
- Şendurur, Y., Akgül B.D. (2002). Müzik eğitimi ve çocuklarda bilişsel başarı. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 22(1) 165-174.  
<https://dergipark.org.tr/en/article-file/77443>
- Tunalı, İ. (1983). *Estetik beğeni*. Say.
- Yekta, R. (1986). *Türk musikisi* [Encyclo-pédie le da Musique et Dictionnaire du Conservatoire, Histoire de la Musi-que, 2945-3064]. (O. Nasuhioğlu Çev.). Pan (1922).

## EXTENDED ABSTRACT

### 1. Introduction

Kemal İlerici's piece of *Maya* is the first piece written for oboe and piano, inspired from the *maya*, the Traditional Turkish Folk Music non-measured folk song genre. When the relevant literature was scanned no study has found that examined this piece. From this point of view, the research aims to reveal and introduce this piece, which is the first example in terms of its genre, by examining it in terms of maqamic. To set an example for the researches to be handled and is to contribute to the literature by providing information about the analysis of maqamic pieces written inspired by Turkish Folk Music genres and forms to music educators, students and relevant researchers. It is thought that this research is important in terms of recognizing the piece of Maya and the melodic style of İlerici in the maqam context. It is thought to be important in terms of creating a model providing music educators and students, composers who will write and arrange maqamic melodies, musicologists related to the analysis of maqamic pieces written in 12-tone equal temperament system.

### 2. Method

This section contains information about the research model, study piece, data collection tools, the development of data collection tools, the development of the analysis method, and the analysis and interpretation of the data.

#### 2.1. Research Model

In this article, which is a qualitative research based on due diligence, descriptive research methods and techniques have been used. The literature review has been made through document analysis, and Kemal İlerici's piece named Maya, written for oboe and piano, has been analyzed in terms of maqamic. "The analysis of written documents containing information about the facts and events related to the subject examined within the scope of the research is called document analysis" (Karataş, 2015, p. 11).

#### 2.2. Study Piece

Maya, which is the study piece of the research, was chosen with the purposive sampling approach from non-random sampling methods. This piece was composed in 1948 and was first performed by oboist Ali Kemal Kaya and pianist Mithat Fenmen. When the literature is scanned, it is seen as the only piece for oboe and piano inspired by maya. In addition, it is the only piece of İlerici that he composed inspired by maya for solo instrument and piano.

### 2.3. Data Collection Tools

Qualitative data collection tools such as resource scanning and literature examining were used to obtain the research data. For maqamic analysis, data have been collected with descriptive analysis techniques, one of the qualitative research methods. In this research, specialist opinions was taken from the relevant field specialists to determine whether the path to be followed is appropriate or not.

#### 2.3.1. Development of Method of Analysis

The manuscript note of the piece written by the composer is in the Republic of Turkey, Folk Culture Archive of the Ministry of Culture, General Directorate of Research and Development of Folk Cultures. The piece of İlerici named Maya was requested by the researcher and provided by Melik Ertuğrul Bayraktarkatal for Göktuğ Ege Sağlam's master's thesis. Maya was written by the researcher with the Finale note-writing program on the computer to have a clear view of the notation writing and the analysis made on the research. For the maqamic analysis of the piece, the relevant literature was examined and figures were created. While examining Maya in terms of maqamic, the oboe part in which the main melody is formed was handled, shapes were formed by dividing into three parts within the framework of the ideas that occurred and interpreted by examining these shapes. Specialist opinions was taken to determine whether the way to be followed regarding the examination of the piece and the shapes and tables to be used are appropriate or not. In the opinions received from the specialists regarding the maqamic analysis of the research, both specialists stated that they found the maqamic analysis of the research appropriate.

### 2.4. Analysis and Interpretation of the Data

The data obtained in the research have been analyzed and interpreted in line with the researcher's maqamic knowledge. The literature on the subject of the research was scanned, and the maqamic dimension of the piece has been examined by analyzed in line with descriptive data analysis methods. The analyzed piece has been interpreted as a summary in the light of the findings obtained at the end of the separated sections.

## 3. Findings, Discussion and Results

In this section, Maya has been analyzed in terms of maqamic. While examining the piece in terms of maqamic, Traditional Turkish Art Music and Traditional Turkish Folk Music theories have been used. The piece was written with 12-tone equal temperament system, and the oboe part generally formed the melody line. Notes, written in Traditional Turkish Folk Music and Traditional Turkish Art Music is heard from below (for example, 4th, 5th or 6th interval). Since the oboe is a *C*

instrument, the piece is heard from its place here. In this context, the use of traditional pitch names has been not preferred during the analysis. Maya has been studied in line with the Arel-Ezgi-Uzdilek system, using the traditional maqamic analysis mentality. Standstills in this comprehension; the stay on the tonic note is called a exact stay, on the dominant note is called a half stay, the stay on the other notes is called a hanging stay.

In the first part, within the *Hüseyni* maqam, the cruise feature is shown over the scales of which it was formed, long stays have been made on the IV. and V. degrees in general. Since the V. degree lowers even if within the ornament note, the colours *Hüzzam* on the II. degree and *Karcığar* on the I. degree has been formed. Since the lowering of the II. degree note in the 21st measure coincides with the slight time in the ornamentation note, it is considered as temporary and its natural state is handled in the maqam analysis. In addition, İlerici, while explaining to be voiced the *Hüseyni* maqam in 12-tone equal temperament system, was stated that the II. degree *B* note can be brought chromatically to the tonic note in the down cruise.

In the second part, the processing of the piece has a lowing feature in general. By colouring the piece with various rhythm formworks, alterations made to *Eviç* and *Segâh maqams*, brief modulations made to *Hicaz* and *Karcığar* maqams, and developments were shown in the processing of *Hüseyni* maqam. Within the scope of these developments, this section has formed the largest part of the piece in terms of processing and length.

In the third part, within the *Hüseyni* maqam, the cruise feature is shown over the scales of which it was formed, long stays have been made on the V. degree in general. In this respect, it can be said that it is similar to the first part. In general, the processing took place around the long-sounding dominant note after showing the high part of the scale. As is generally used the traditional style *Hüseyni* Maqam, to tonic note was reached by obtaining the *Acemli Hüseyni* scale and the piece was terminated in this way.

Educator, composer and musicologist Kemal İlerici emphasized that Turkish music should be examined harmonically by considering its own maqamic structure and features, and he put forward a polyphonic approach with the quartal harmony system he developed and produced pieces specific to this system. He composed an original piece called *Maya* with the quartal harmony system, making use of traditional Turkish music and western classical music theories. In this respect, it set an example for writing a polyphonic maqamic piece by using a solo instrument and piano together in 12-tone equal temperament system. *Maya* was composed on the basis of mixing a fifth-degree scale with a first-degree scale, according to the melody analysis system of İlerici, which is stated in the introduction part of the research.

It has been seen that the piece examined within the scope of the research, was inspired by the Traditional Turkish Folk Music a non-measured folk song genre *maya*, the oboe represented the

solo part of the non-measured folk song. For the oboe, generally, which is written solo pieces within the scope of genres and forms in classical western music, a piece was written inspired by a non-measured folk song that is seen within non-measured vocal works in Turkish music. The piano, on the other hand, has traditionally replaced the instrument that accompanies the non-measured folk song, usually performed with the baglama. This situation has been seen as a rare study when the literature is reviewed in terms of pieces composed for oboe and piano. It has been observed that the piece shows richness in terms of maqam alterations and rhythm patterns compared to the pieces containing the traditional maya non-measured folk song genre. In the piece, the Hüseyini maqam followed a down-and-up course, as in the traditional structure, brief modulations made to Karcıgar and Hicaz maqams, alterations made to Eviç and Segâh maqams. It has been determined that the ground, development and decision parts of Traditional Turkish Art Music, which are generally used in the song form, are used in the musical structure of the piece.

The following suggestions may be proposed for the research:

- Music educators and students who will study or practice Kemal İlerici's piece of Maya can recognize the piece as maqamic in line with the analyzes included in the research.
- In oboe education, he/she can work on performing maqamic scale studies within the notes range of the oboe and in the 12-tone equal temperament system in terms of comprehending and playing the out-scale notes of such pieces in a theoretical framework.
- The melody in the oboe part can be performed with various instruments with a similar range.
- To have information about the non-measured folk songs, genres that vary according to the regions can be listened to.
- It may be listened to the performances of local artists to have an idea about the vocalizing of the non-measured folk song genres.
- Inspired by the non-measured folk song genres such as maya, *hoirat*, *barak*, *bozлак* performed in Turkish Folk Music, more maqamic pieces can be composed in 12-tone equal temperament system for solo instrument and piano.
- The method followed in this research, in which the piece of Maya is analyzed in terms of maqamic, can be an example for the researches to be handled about the maqamic analysis of pieces written inspired by Turkish Folk Music genres and forms.
- Studies on such pieces can be increased for Turkish music to be universally polyphonic also recognized and developed.
- Interested researchers who want to learn about the visions of İlerici on Turkish music and the quartal harmony system he created, and who want to study different and comprehensive compositions on this subject, can review his book "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi".