



Türk Müziğinde Kürdî Makamının Tarihsel Değişim ve Dönüşümü Üzerine Bir İnceleme

Tolgahan BAY*¹

*Doktora Öğrencisi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Çalışmaları, Erzurum, Türkiye

Makale Bilgileri	Özet
Makale Türü Araştırma Makalesi	<p>Zengin bir kültürel mirasa sahip olan Türk müziği, tarihsel süreçlerin etkisiyle şekillenmiş bir müzik geleneğidir. Bu geleneğin önemli bir unsuru olan makamlar da tarihsel süreç içerisinde değişim ve dönüşüme uğramışlardır. Kürdî makamı da Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Türk Müziği'ndeki basit(temel) makamlardan biridir. Basit bir makam olmasının yanı sıra farklı perdelere göçürülmesiyle meydana gelen şedlerinin olduğu bilinmektedir. Bunun yanında makamın tüm unsurları gösterildikten sonra sonuna kürdî dizisi veya kürdî beşlisi eklenmesiyle meydana gelen, adında kürdî kelimesi geçen makamlar bulunmaktadır. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda Kürdî makamının Türk Müziği içerisinde büyük bir öneme sahip olduğu açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu araştırmanın amacı, Türk müziğinde Kürdî makamı ile ilgili daha önce yapılmış çalışmaları inceleyip, makam ile ilgili tespit edilebilen bilgilerin tek bir çatı altında bulunmasını sağlamaktır. Bununla birlikte çalışmada yapılan detaylı açıklamalarla Kürdî makamın, Türk müziği makam yapısı içerisindeki yerinin daha iyi anlaşılması hedeflenmektedir. Ayrıca kürdî makamının da Türk Müziği'ndeki birçok makam gibi zaman içerisinde değişime uğradığı eserlerin karşılaştırmalı analizi ile gösterilmeye çalışılmıştır. Araştırmada nitel bir veri analizi yöntemi olan doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Literatür taraması yapılarak konu ile ilgili bilgi içeren birincil ve ikincil kaynaklar incelenmiştir ve betimlenmiştir.</p>
Geliş Tarihi 18 Ağustos 2023	
Kabul Tarihi 25 Eylül 2023	
Yayın Tarihi Ekim 2023	

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Kürdî Makamı, Makam, Karşılaştırmalı Analiz

¹ Sorumlu Yazar E- posta: bytolgahanbay@gmail.com ORCID: 0000-0003-3630-4973



A Study on the Historical Change and Transformation of the Kurdî Mode in Turkish Music

Article Info	Abstract
<p>Article Type Research Article</p> <p>Arrival Date August 18, 2023</p> <p>Acceptance Date September 25, 2023</p> <p>Publish Date October 2023</p>	<p>Turkish music, which has a rich cultural heritage, is a musical tradition shaped by historical processes. Maqams, which are an important element of this tradition, have also undergone change and transformation in the historical process. According to the Arel-Ezgi-Uzdilek system, Kurdî maqam is one of the simple (basic) maqams in Turkish music. In addition to being a simple maqam, it is known that it has shadings that are formed by being transposed to different pitches. In addition, after all the elements of the maqam are shown, there are maqams with the word kurdî in the name, which are formed by adding a Kurdî scale or a Kurdî quintet at the end. When all these are taken into consideration, it is clearly understood that the Kurdî makam has a great importance in Turkish Music. The aim of this study is to examine the previous studies on the Kurdî maqam in Turkish music and to provide the information about the maqam under a single roof. In addition, with the detailed explanations made in the study, it is aimed to better understand the place of the Kurdî makam in the makam structure of Turkish music. In addition, it has been tried to show through comparative analysis of the works that the Kurdî makam, like many other modes in Turkish Music, has undergone changes over time. Document analysis method, which is a qualitative data analysis method, was used in the research. By conducting a literature review, primary and secondary sources containing information on the subject were examined and described.</p>

Keywords: *Turkish Music, Kurdi Makam, Makam, Comperative Analysis*

Giriş

Mûsikî, insanlık tarihinde konuşma eyleminden bile daha önce bireylerin yaşamında var olan bir unsurdur. İlkel toplumlarda bireyler gündelik yaşantılarında iş ve iletişimlerini konuşma becerisini öğrenmeden evvel ritim ve ritimlere basit düzeyde eşlik eden sesler vasıtasıyla yürütmüşlerdir(Özkan, 1994, s.17).

Mûsikî tarihi, insanlık tarihi kadar eskidir. İnsanı tarihten soyutlayarak ifade etmek nasıl mümkün değilse, mûsikîyi de kendi geçmişinden bağımsız bir şekilde değerlendirmek mümkün değildir(Akdoğan, 2013, s.44).

Türk müziği, başlangıç noktası net olarak ifade edilememekle birlikte çok uzun zamanlardan beri var olan köklü bir müziktir. Notanın henüz kullanılmadığı zamanlarda usta-çırak ilişkisiyle nesilden nesile aktarıldığı bilinmektedir(Köroğlu & Karaman, 2020).Türk müziğinde nazariyat çalışmaları XIII. yüzyılda Safiyyüddin Urmevî tarafından sistematik bir hâle getirilmiş olup, zaman içinde değişimlere uğrayarak günümüzdeki hâlini almıştır. Bu süre zarfında yetişen birçok nazariyatçı da makamları tarif etmişlerdir. Nazariyat tarihi incelendiğinde, makamların tarifi noktasında nazariyatçılar tarafından farklı görüşlerin olduğu görülebilir(Gebeloğlu, 2018, s.33).

Nota arşivleri incelendiğinde Kurdî makamının Türk müziği içerisinde çok fazla rağbet görmeyen ve klasik formlarda çok az sayıda eser bestelenen bir makam olduğu anlaşılır. XVI. yüzyıldan önceki



kaynaklarda adının geçmemesi, makamın bu tarihten sonra terkip edildiğini göstermektedir. Türk müziğindeki diğer makamlar gibi kürdî makamı da farklı dönemlerdeki bestekârlar tarafından farklı şekillerde kullanılmış, makam ilk terkip edildiği gibi kalmayıp zaman içerisinde değişime uğramıştır.

Araştırmanın amacı

Bu çalışmada, literatürde Türk Müziğinde Kürdî makamı ile ilgili daha önce yapılmış çalışmalar incelenerek bir bütün halinde değerlendirilmesi ve makamın zaman içerisindeki değişiminin anlaşılması amaçlanmaktadır.

Araştırma problemi

Problem: Kürdî makamının Türk müziğindeki değişim ve dönüşümü nasıl olmuştur?

Alt Problem: Kürdî makamında bestelenmiş saz semâisi formundaki eserlerde makamın kullanımı nasıl olmuştur?

Alt Problem: Kürdî makamında bestelenmiş saz semâisi formundaki eserlerde geçki kullanımı nasıldır?

Araştırmanın yöntemi

Türk Müziği'nde Kürdî Makamının ele alındığı bu çalışmada nitel araştırma yöntemi, doküman analiziyle dizayn edilmiştir. Öncelikle literatür taraması yapılarak konuya dair bilgi içeren birincil kaynaklar - makaleler, tezler, bilimsel toplantı bildirimleri, röportajlar ve özgün eserler - incelenmiştir. Daha sonra ikincil kaynaklar - derleme makale ve kitaplar, ansiklopediler, sanat dergi yıllıkları – incelenmiş ve bütün yönleriyle betimlenmiştir. Ardından XVII. YY'da klasik formda eserler besteleyen Dimitri Kantemiroğlu ile XX. YY'da yenilikçi formda eserler besteleyen Refik Fersan'a ait saz semâisi formunda iki eser karşılaştırılarak analiz edilmiştir.

Verilerin analizi

Araştırmada toplanan veriler doküman analizi yöntemi kullanılarak betimlenmiştir.

Kürdî Makamının Tarihçesi

Kürdî makamı biçim olarak eski bir makam olmasına karşın isim olarak farklı kaynaklarda farklı isimlerle gösterilmiştir. Sultan Üçüncü Murad döneminde yazılan Kitab-ı Musiki ve Edvar-ı Makamat da bu isimle anılan bir makamın olmaması, bu ismin daha sonraları alındığını göstermektedir. Bu kitaplarda makamın adı ebi-selik veya ebu-selik olarak geçmektedir. Kürdî makamı, bestekârlarca çok kullanılan bir makam olmamıştır(Karakaya ve Hamit,2010, s.306).

Kantemiroğlu Edvarı'nda Rast perdesinde karar eden Nihavend makamı dizisinin, düğah perdesinde karar ettiğinde Kürdî makamını meydana getirdiği söylenmekte ve makamın tanımı da şu şekilde yapılmaktadır.

Makam-ı mekûm, düğâh perdesinden hareket etmeyip rast perdesinden hareket-i ağzmesini şürû edip düğâh, nihâvend, çargâh, nevâ, hüseyinî perdeleri ile tize çıkıp ondan acem perdesine basıp ve evci aşış, gerdaniye perdesine varır; ondan cümle tiz perdeleri acem yüzünden gezip, gene ol yoldan rast perdesine denk iner ve dönüb düğâh perdesinde karar kılar. Âğâh ol ki, kürdî makâmının kararı sa'ir makamların kararına benzemez, zira gerçi düğâh perdesinde karar-ı istirahat eder, lâkin nihâvend perdesini bir mertebede tidiredir ki nihâvend perdesi gûyâ düğâh perdesiyle bir olur. Makâmın iki karargâhı var: Biri düğâh perdesi ki bizzat kürdî makâmıdır ve biri rast perdesidir ve öyle perdede karar kıldığı zamanda nihâvend terkibi, ki makam nâmı ile tesmiye olunmağa ruhsat bulmuşdur, icra olunur. Ol ecluden bir hoş nazar kıl ki terkiyatın ekseri bu makûle iki karargâh sahibi olan makâmlardan peydâ olunub, makam nâmı ile zikr olunmak galat-ı meşhûriyedir.(Harmancı, 2013, s.55)

Kürdî Makamı Nazariyatı

Kürdî makamının karar perdesi düğâh perdesidir. Makam düğâh perdesinde bir kürdî dörtlüsüne, neva perdesi üzerinde bir buselik beşlisinin eklenmesi ile oluşmaktadır(Kürdî Makamı, 2002; Şekil 1). Kürdî dörtlüsü ile buselik beşlisinin birleştiği neva perdesi makamın güçlü perdesidir. Yeden perdesi rast olup bazen de nim zirgüle perdesi kullanılır (Özkan,1994, s.111).

Şekil 1: Kürdî Makamı (2002)

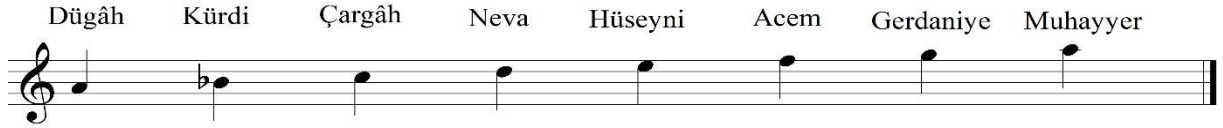


Makam çoğunlukla çıkıcı bazen de çıkıcı inici bir seyir karakterine sahiptir ki bundan dolayı seyre durak veya güçlü civarından başlanır. Seyir içerisinde diziyi oluşturan düğâh perdesindeki kürdî dörtlüsü, Muhayyer perdesi üzerine simetrik olarak taşınır(Kürdî makamı, 2002, Şekil 2) ve bu göçürme ile birlikte neva perdesi üzerinde bir buselik dizisi meydana gelmiş olur(Şensen, 2013, s.24).

Şekil 2: Kürdî Makamı (2002)



Makamın donanımında si perdesi için küçük mücennep bemolü bulunmakta ve makamda sırasıyla Dügâh, Kürdî, Çargâh, Neva, Hüseyni, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdeleri kullanılmaktadır(Özkan,1994, s.111).



Bu perdeler üzerinde yapılabilecek asma kalıplar incelenmeden, Türk mûsikisinde dizi oluşturmaya yarayan tam dörtlü ve tam beşlileri Şekil 3' te belirtilmiştir. Bunlar Çargâh dörtlüsü, Buselik dörtlüsü, Kürdî dörtlüsü, Rast dörtlüsü, Uşşak dörtlüsü, Hicaz dörtlüsü ve bu dörtlülerin üzerine bir tanini eklenerek oluşturulan beşlilerdir(Şensen, 2013, s.24).

Şekil 3: Türk Müziğinde Dörtlü ve Beşliler.





Aşağıda kürdî makamında kullanılan perdeler üzerinde yapılabilecek asma kalışlar sırasıyla belirtilmiştir.

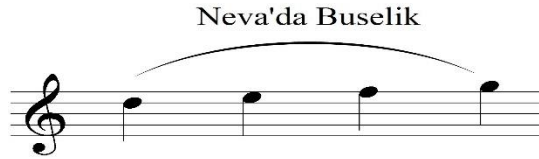
- 1- Rast perdesinde(yeden) buselik dizisi



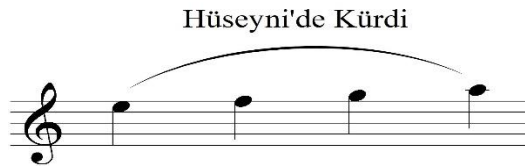
- 2- Çargâh perdesinde çargâh dizisi



- 3- Neva perdesinde buselik dizisi



- 4- Hüseyni perdesinde kürdî dizisi



Türk Musikisinde kürdî, buselik ve çargâh çeşnileri iç içe olduğu bilinmektedir. Bir kürdî dörtlüsünün bir tanini altında bir buselik beşlisi görülür(Özkan,1994). Hüseyni perdesindeki kürdî dizisi, neva perdesindeki buselik dizisi ve çargâh perdesindeki çargâh dizisi bu çeşnilerin iç içe olmasından kaynaklanmaktadır. Rast perdesindeki nihavend makamı dizisi de düğâh perdesindeki kürdî dizisinin bir tanini altındaki buselik dizisinden kaynaklanmaktadır ki zaten nihavend makamı, buselik makamının rast perdesindeki şeddidir.

- 5- Acem perdesinde çargâh dizisi



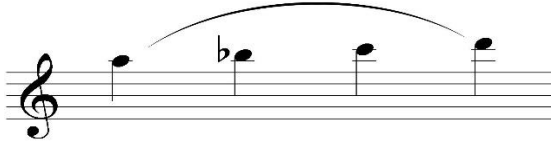
6- Gerdaniye perdesinde buselik dizisi

Gerdaniye'de Buselik



7- Muhayyer perdesinde simetrik kürdî dizisi

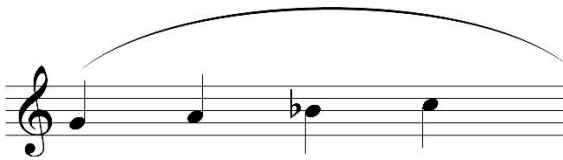
Muhayyer'de Simetrik Kürdi



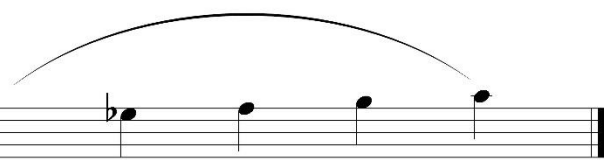
Yukarıda incelenen asma kalışlar, makamın doğal dizinde bulunan seslerden oluşmaktadır. Bundan dolayı kürdî makamında bestelenmiş birçok klasik eserde kullanılmış eşnilerdir. Bununla birlikte bu perdelerdeki asma kalışlar, dizilerin birleşiminden oluşan makamsal açıdan incelendiğinde kimisi çok sık kullanılmasa da bunlardan farklı asma kalışların da oluştuğu görülebilir.

İlk maddede rast perdesindeki asma kalış bir buselik dizisi Şeklinde gösterilmiştir. Buselik makamının rast perdesindeki Şeddi Nihavend makamını oluşturur. Aşağıda yeden perdesindeki buselik dizisinden oluşan nihavend makamı dizisinden kaynaklanabilecek asma kalışları incelenecektir. Bununla birlikte Nihavend makamının Türk Musikisi'nde 2 tip kullanımını olduğu bilinmektedir. İlk kullanımda neva perdesinde kürdî dizisinin kullanıldığı Şekli, 2. Kullanımda ise neva perdesinde hicaz dizisinden oluşan rast perdesindeki nihavend makamı dizilerini(zkan,1994, s.208) ve bu kullanımlardan kaynaklanabilecek asma kalışlar da aşağıda incelenecektir.

Rast'da Buselik 5'lisi



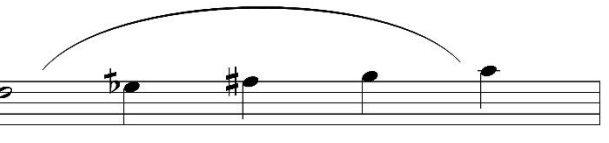
Neva'da Kürdi 4'lüsü



Rast'da Buselik 5'lisi



Neva'da Hicaz 4'lüsü





Nihavend makamı dizisinden kaynaklı görülebilecek asma kalışlar şunlardır.

8- Nihavend makamının 1. kullanımından kaynaklı Kürdî perdesinde Çargâh çeşnişi



9- Nihavend makamının 1. kullanımından kaynaklı Çargâh perdesinde Buselik çeşnişi



10- Nihavend makamının 1. kullanımından kaynaklı Neva perdesinde Kürdî çeşnişi



11- Nihavend makamının 2. Kullanımından kaynaklı Neva perdesinde Hicaz çeşnişi



12- Nihavend makamının 2. Kullanımından kaynaklı nevadaki hicaz dizisinin bir tanini altında

Çargâh'da Nikriz çeşnişi

Çargâh'da Nikriz

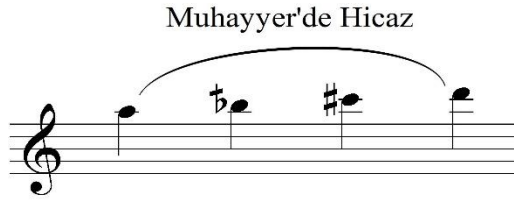


Aşağıda kürdî makamı dizisinde doğal olarak bulunan neva perdesindeki buselik dizisinden dolayı oluşabilecek asma kalış perdeleri belirtilmiştir.

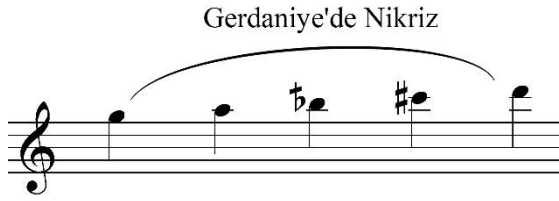


Neva perdesinde görülen buselik makamının, aynı nihavend makamında olduğu gibi Türk Müziği'nde 2 şekli vardır. Bunlardan birincisi 5. derecedeki sestem itibaren oluşan kürdî dizisidir ki bundan kaynaklanabilecek asma kalıplardan 4. 5. 6. ve 7. maddelerde bahsetmiştik. Buselik makamının 2. kullanımı 5. derecedeki sesin üzerinde bir hicaz dizisinin kullanılmasıdır. Bu durumdan kaynaklanabilecek asma kalıpları perdelere tiz perdeden pest perdeye doğru şu şekilde kullanılabilir:

13- Neva perdesindeki buselik makamı dizisinin 2. kullanımından kaynaklı Muhayyer perdesinde hicaz çeşnişi



14- Neva perdesindeki buselik makamı dizisinin 2. kullanımından kaynaklı Muhayyer'de hicaz dizisinin bir tanisini altında Gerdaniye perdesinde nikriz çeşnişi



Yukarıda da belirtildiği gibi farklı makamların perdelerinden kaynaklı gösterilen asma kalıpları dizileri çok sık kullanılmamıştır. Hatta kimileri kullanıldığı zaman makamın seyrini bozacak niteliktedir fakat farklı eserler ve seyirler esnasında makamlara geçişler yapıldığından bu asma kalıpları matematiksel olarak mümkündür. Kullanımı bestekârın duygusuna bağlıdır.

Kürdî Makamı Şedleri

Özkan(1994)'a göre "Şed, herhangi bir dörtlü veya beşliyi yahut bir makam dizisini kendi yerinden yani durağından alıp başka bir perde üzerine yani başka bir perdeyi durak kabul ederek, aralıklarını bozmadan ve gerekli işaret değişikliklerini yaparak göçürmektir. Fakat hemen ifade edelim ki, bütün diziler ve çeşniler Türk Müsikisi'ndeki bütün sesler üzerine göçürülemez. Her dizi veya çeşninin şed yapılabilme imkânı fazla ise de, bazı perdeler üzerinde herhangi bir dizi şed yapılamaz." Bununla birlikte "Şed makamlar, her ne kadar bir makam dizisinin başka perde üzerine göçürülmesi demek ise de, bunlar çok zaman kendilerini meydana getiren esas ana dizinin özelliklerine sâdik kalmayıp, bazen çeşni bâzan da seyir bakımından değişiklikler gösterip, ayrı birer hususiyet kazanmışlardır. Bu bakımdan

şed kelimesi “transposition” un tam karşılığı değildir. Hatta belki bu açıdan şed makamlar diye bir ayrım yapmak bile doğru olmayabilir (Özkan,1994, s.220).”

Kürdîli Hicazkâr Makamı

Hacı Arif Bey tarafından terkip edilmiş bir makamdır. Kısaca rast perdesi üzerinde kürdî dörtlüsüne, çargâh perdesi üzerinde bir buselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. Kürdî makamının rast perdesi üzerindeki inici şeddidir (Tahsin, H., & Kaçar, G. Y.,2011,).

Şekil 4: Kürdîli Hicazkâr Hicazkârlı Çeşni

Nevâda hümâyûn dizisi

Gerdaniyede buselik beşlisi Nevâda hicaz dörtlüsü

Gerdaniyede hicaz beşlisi Nevâda hicaz dörtlüsü

Hicazkâr makamının tiz ve orta bölgesi

Gerdaniyede simetrik kürdî beşlisi Cârgâhta buselik beşlisi Rastta kürdî dörtlüsü

1. şekil kürdîli-hicazkâr makamı dizisi
(Rastta inici ve genişlemiş kürdî dizisi)

Şekil 5: Kürdîli Hicazkâr Arazbarlı Çeşni

Nevâda uşşak-beyâtî dizisi

Gerdaniyede buselik beşlisi Nevâda uşşak dörtlüsü

Cârgâhta rast beşlisi

Gerdaniyede uşşak dörtlüsü

Gerdaniyede simetrik kürdî dörtlüsü Cârgâhta buselik beşlisi Rastta kürdî dörtlüsü

Rastta inici kürdî dizisi

Kürdîli hicazkâr makamını uzun uzadıya anlatmak yerine çalışmanın asıl konusu olan kürdî makamı ile arasında ne tür farklılıklar olduğunu anlatmanın daha doğru olacağı düşünülmektedir.

- Bu bağlamda öncelikle Kürdîli Hicazkâr makamının hem şed hem de mürekkep bir makam olduğunu belirtmek gerekir. Yani yalnızca Kürdî makamının rast perdesi üzerinde inici bir şeddi olduğunu söylemek doğru bir tabir olmayabilir. (İşal, 1995, s.22).
- Kürdî makamının dizisi basit makam olmasından ötürü bir sekizli aralık ile yani yerinde Kürdî dörtlüsüne Neva'da Buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur şeklinde ifade edilebilirken, Kürdîli Hicazkâr makamını yukarıda da belirtildiği gibi hem şed hem de mürekkep bir makam olarak incelenebileceğinden dolayı bir sekizli aralık ile ifade etmek doğru olmayacaktır. Şekil... ve şekil...de de belirtildiği üzere kürdîli hicazkâr makamı hicazkâr ve arazbar makamlarının tiz ve orta bölgelerine, Rast perdesi üzerinde inici bir kürdî dizisinin eklenmesinden oluşmuştur. Zaten makamın adı da buradan gelmekte ve bunu ifade etmektedir(Özkan,1994, s.220).
- Kürdî makamının seyir karakteri çıkıcı, bazen de çıkıcı-inici iken, Kürdîli Hicazkâr makamının seyir karakteri inicidir. Bundan dolayı kürdî makamının seyrine durak veya güçlü civarından başlanırken, Kürdîli Hicazkâr makamının seyrine tiz durak civarından başlanır (Cevher,1992, s.44).

Aşk'efza Makamı

Dr. Suphi Ezgi tarafından terkip edilmiş bir makamdır. Kürdî makamının Hüseyini Aşiran perdesi üzerindeki şeddidir. Durağı Hüseyini Aşiran perdesi olup Hüseyini Aşiran'da Kürdî dörtlüsüne, Dügâh perdesi üzerinde buselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur(Özkan,1994, s.233).



Aşk'efza makamı incelendiğinde Dr Suphi Ezgi'nin kendi içinde bir çelişkide olduğu gözlenebilir. Zira Arel-Ezgi sistemi bir makamın şeddinin, makamdan ayrı yeni bir makammış gibi kabul edilemeyeceğini söylemektedir. Dolayısıyla Ezgi'nin şed makam olarak terkip ettiği makama *Hüseyiniaşiran'da Kürdî* yerine Aşk'efza makamı adını vermesi kendi içinde bir çelişkiye düştüğünün açık ifadesidir. Makam analiz edildiğinde makamın aslında kürdî makamının bir şeddi olmasından ziyade Hüseyini Aşiran

perdesi üzerinde bir kürdî dizisinden başka bir şey olmadığı, batı müziğindeki tonalite kavramının Türk Müziği'nde sistematik olarak uygulanmak istenmesi sonucunda makamın ortaya çıktığı anlaşılmaktadır(Harmanlı, 2013, s.58).

Ferahnûma Makamı

Hüseyin Sâdeddin Arel tarafından bulunmuş bir makamdır. Kürdî makamının Yegâh perdesindeki şeddidir. Seyir karakteri inici-çıkıcıdır. Makamda kullanılan perdeler sırasıyla Yegâh, Kaba Nim Hisar, Acem Aşiran, Rast, Dügâh, Kürdî, Çargâh ve Neva perdeleridir. Yegâh'da Kürdî 4'lüsü'ne Rast perdesinde Buselik 5'lisi eklenmesiyle oluşur(Özkan,1994).



Arel'in makamı tarif ederken kullandığı "*Kürdî makamının Yegâh perdesine göçürülmesiyle Ferahnûmâ makamı meydana gelir(Arel, 1991).*" ifadesi Arel'in, Aşk'efza makamında Dr. Suphi Ezgi'de görülen çelişki ile benzer bir durumu yaşadığını göstermektedir. Aşk'efza makamında olduğu gibi Ferahnûmâ makamında da makam seyir anlayışı düşünülerek düzenlenmemiş, Batı müziği tonalite anlayışı ile ortaya çıkmıştır(Harmanlı, 2013).

Yerinde Kürdî Dizisi ile Karar Eden Makamlar Makamlar

Türk Müsikisi'nde kararı Dügâh perdesi olan kimi makamların sonuna Kürdî dizisi veya kürdî beşlisi eklenmesiyle meydana gelen makamlar bulunmaktadır. Bu makamlara "kürdîliler" adı da verilmektedir(HAKKI, İ) Bu makamların donanımına asıl makamın değiştirici işaretleri yazılır ve son kısımda kürdî çeşnesine geçildiğinde perdelerdeki değişiklikler eser içinde gösterilir. Bu makamların seyir karakterleri de asıl makama bağlı olarak başlangıçta asıl makam seyredilir, ardından kürdî beşline geçilir ve dügâh perdesinde bu beşli ile karara edilir. Bu makamların adlandırılması ise asıl isimlerinin sonuna "Kürdî" eklenerek yapılır. Bunlar Acem Kürdî, Araban Kürdî, Muhayyer Kürdî, Neva Kürdî ve Sabâ Kürdî makamlarıdır(Özkan,1994, s.234).

Yukarıda belirtilen sonu kürdî ile biten makamları tek tek incelemek bu çalışmanın konusu değildir. Çünkü bu makamlar Kürdî makamının şedleri olmayıp başlı başına mürekkebe makamlardır. Bu çalışma içerisinde bulunmalarının nedeni bu makamları oluşturan dizilerin sonunda kürdî çeşnilerinin

kullanılıyor olmasıdır ve çalışmanın amacında da söylenildiği gibi Kürdî makamı ile ilgili tespit edilebilen hemen her şeyin bir arada bulunmasını sağlamaktır. Bundan dolayı bahsi geçen makamların yalnızca dizilerinin gösterilmesinin, konunun anlaşılması açısından yeterli olacağı düşünülmektedir.

Acem Kürdî Makamı Dizileri

Acem'de Çârgâh 5'lisi

Nevâ'da Buselik 5'lisi Yerinde Uşşâk 4'lüsü

Yerinde Beyatî Dizisi

Yerinde Kürdî 4'lüsü

Yukarıdaki şekilde de görüldüğü gibi Acem Kürdî makamı Acem'de Çârgâh beşlisine yerinde Beyâtî makamı dizisi ve bununla birlikte yine yerinde Kürdî 4'lüsü veya Kürdî 5'lisi eklenmesiyle oluşur. Seyir esnasında tüm çeşniler gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Kürdî çeşniyle tam karar yapılır(Erdoğan, 2014).

Arabân Kürdî(Zevk-u Tarab) Makamı Dizileri

Muhayyer'de Hicaz 4'lüsü Nevâ'da Hicâz 5'lisi

Nevâ'da Buselik 5'lisi Yerinde Uşşâk 4'lüsü

Yerinde Kürdî 4'lüsü

Beyâtî Arabân Makamı Dizileri

Arabân Kürdî makamı Zevk-u Tarab ve Şevk-i Cedîd makamları olarak da bilinmektedir. Arabân Kürdî makamı, Beyâtî Arabân makamı seyrinin icra edilmesinin ardından Nevâ'daki Zirgüleli Hicaz dizisi gösterilip dügâh perdesinde kürdî dizisi ile karar edilmesiyle meydana gelir(Özkan,1994).



Muhayyer Kürdî Makamı Dizileri

Yerinde muhayyer makamı dizisi

Muhayyerde simetrik hüseyinî beşlisi

Hüseyinîde uşşâk dördlüsü

Yerinde hüseyinî beşlisi

Yerinde kürdî beşlisi

Yerinde kürdî dördlüsü

Makam, yerinde Muhayyer makamı dizisine yine yerinde Kürdî dördlüsü veya beşlisinin eklenmesiyle oluşur. İnci seyir karakterine sahip olan Muhayyer Kürdî makamı seyrine tiz durak olan Muhayyer perdesi civarından başlanır. Makama ait olan dizilerin ve diğer asma karar çeşnilerinin gösterilmesinin ardından kürdî dizisi ile karar edilir(Aydemir, 2010)

Nevâ Kürdî Makamı Dizileri

Yerinde Uşşâk 4'lüsü

Nevâ'da Râst 5'lisi

Yerinde Kürdî 5'lisi

Yerinde Kürdî 4'lüsü

Zaman içerisinde yapısı değişse de Nevâ makamı Türk Müziği'ndeki en eski makamlardan biridir. Günümüzde kullandığımız Arel-Ezgi sistemindeki Nevâ makamı yapı itibarıyla 15. YY'dan beri bugünkü şekliyle kabul edilmektedir. İnci-çıkıcı seyir karakterine sahip olan neva makamının seyrine güçlü civarından başlanır. Diziyi meydana getiren çeşniler ve asma kararlar gösterildikten sonra yerinde Uşşâk dizisiyle tam karar yapılır. İcra tamamlandıktan sonra yerinde Kürdî dördlüsü veya beşlisiyle tam karar yapılırsa Nevâ Kürdî makamı meydana gelmiş olur(Güray ve Tokaç, 2013).

Sabâ Kürdî (Sabâ Zemzeme) Makamı Dizileri

Çargâh'da Zirgûleli Hicâz Dizisi

Yerinde Sabâ 4'lüsü

Yerinde Kürdî Dizisi

Abdulbâki Nâsır Dede tarafından “Zemzeme” makamı adıyla kullanılmıştır. Makamın donanımı Sabâ makamının donanımı ile aynıdır. Seyir karakteri aynı Sabâ makamı gibi çıkıcı veya çıkıcı-inicidir. Sabâ makamı dizilerindeki çeşniler gösterildikten sonra yerinde Sabâ çeşnili yarım karar yapılır ve ardından Kürdî makamı dizisi, Kürdî dördlüsü veya beşlisi gösterilerek tam karar yapılır(Özkan, 1994).

Kantemiroğlu Kürdî Saz Semaisi İle Refik Fersan Kürdî Saz Semaisi Karşılaştırmalı Analizi

Kürdî Saz Semaisi (Kantemiroğlu) Analizi

Şekil 6: Kürdî Saz Semaisi (Kantemiroğlu) 1. Hâne

Kürdî Saz Semâi

Aksak Semâi ♩ = 120

Kantemiroğlu (Prens Dimitrios Cantemir)
(26.10.1673 – 21.08.1727)

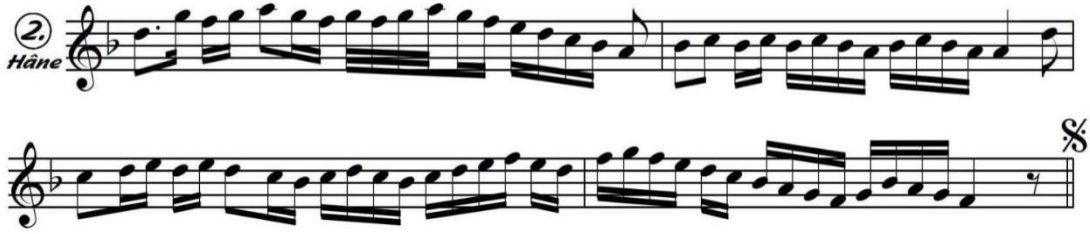
Şekil 6'da bestekârın kürdî makamındaki eserine makamın dizisinde bulunan yerinde kürdî çeşnisiyle başladığı ve ilk iki ölçüde bu çeşniyi işlediği görülmektedir. Ardından üçüncü ölçüde neva perdesinde buselik çeşnisi de gösterilerek kürdî makamı dizisinin tamamı işlenmiştir. İlk hanenin son ölçüsünde acem ve acemaşiran perdeleri arasında gezinilmiş ve nihayetinde birinci hanede, durak veya güçlü perdelerinde değil alışılmışın dışında bir şekilde acem aşiran perdesinde bir çargâh çeşnisiyle karar edildiği görülmektedir.

Şekil 7: Kürdî Saz Semaisi (Kantemiroğlu) Teslim



Şekil 7’de, teslim bölümüne yine durak veya güçlü perdesinden değil acemaşiran perdesiyle başlandığı görülmektedir. Son ölçü hariç kürdî makamı dizisi sesleri kullanılarak sırasıyla ilk ölçüde kürdî perdesinde çeşnisiz, ikinci ölçüde neva perdesinde buselikli ve yerinde kürdîli, üçüncü ölçüde acemaşiran perdesinde çargâhlı ve yine kürdîde çeşnisiz asma kalışlar gösterilmiştir. Son ölçüde de nim hisar perdesi kullanılarak rast perdesinde nihavend çeşnisinin işlendiği ve teslim bölümünün durak perdesinde sonlandırıldığı görülmektedir.

Şekil 8: Kürdî Saz Semaisi (Kantemiroğlu) 2. Hâne



Şekil 8’de bestekârın ikinci hâneye güçlü neva perdesinden başladığı ve güçlü perdesinden önce tiz durak muhayyer perdesine, sonrasında ise karar düğâh sesine kadar tüm bölgeleri işleyerek geldiği görülmektedir. İkinci hânedede de makamın kendi dizisindeki sesler kullanılarak yerinde kürdî, nevâda buselik gibi asma kalışlar gösterilmiş ve yine acemaşiran perdesinde çargâh çeşnisi ile karar edilerek bu bölüm sonlandırılmıştır.

Şekil 9: Kürdî Saz Semaisi (Kantemiroğlu) 3. Hâne



Şekil 9'da, saz semâilerinin üçüncü hânelerinde sıklıkla görüldüğü gibi genişlemiş bölgenin işlendiği görülmektedir. İlk ölçüde güçlü neva perdesi ile tiz durak muhayyer perdesi arasındaki bölüm işlendikten sonra ikinci ölçüde muhayyer perdesinde simetrik kürdî dizisinin kullanıldığı ve ardından acem perdesinde çargâhlı yarım karar yapıldığı görülmektedir. Üçüncü ölçüde nevada buselik ve kürdîde çeşnisiz asma kalıplar gösterildikten sonra son ölçüde tekrar acemaşiran perdesinde çargâhlı bir şekilde üçüncü hane tamamlanmıştır.

Şekil 10: Kürdî Saz Semâisi (Kantemiroğlu) 4. Hâne

Yürük Semâî ♩ = 144
4. Hâne

Şekil 10'da, saz semâisi formunun en belirgin özelliklerinden biri olan dördüncü hânedeki daha yürük bir usulün kullanılması kuralına, bestekârın yürük semâî usulünü kullanarak riayet ettiği görülmektedir. Bununla birlikte makamsal açıdan yine kürdî makamı dizisi perdelerini kullanarak sırayla kürdî perdesinde çeşnisiz, düğâh ve hüseyni perdelerinde kürdîli, nevâda buselikli kalıpları göstererek, acemaşiran perdesinde çargâhlı çeşni bu bölümü tamamlamıştır.

Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan) Analizi

Şekil 11: Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan) 1. Hâne

Kürdî Saz Semâî

Refik Fersan
(Tanbûri, Refik Şemseddin)
(1893 – 13.06.1965)

Aksak Semâî ♩ = 112
1. Hâne

Şekil 11’de, bestekârın esere Kürdî makamında yazılmış diğer klasik eserlerde çok sık rastlanmayan çeşnilerle giriş yaptığı söylenebilir. Birinci hâneye durak sesiyle başlamasının ardından hüseyini perdesinde kürdî çeşnisini işlediği, ardından ikinci ölçüde buselik perdesinde kürdî, üçüncü ölçüde yerinde hüseyini ve son ölçüde yerinde nihavend çeşnileri kullanıp tekrar karara kürdî dizisiyle geldiği görülmektedir.

Şekil 12: Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan) Teslim



Şekil 12’de, teslim bölümünde makamın donanımında bulunmayan ve bestekârlar tarafından kürdî makamındaki eserlerde çok sık kullanılmayan segâh, buselik, eviç perdeleri kullanılarak oluşturulan asma kalışlar görülmektedir. Buselikte kürdî çeşnisiyle başlayıp ardından segâh perdesi kullanılarak yerinde uşşâklı çeşni gösterilmiş ve tekrar buselik perdesiyle rastta çargâh dizisinin işlendiği görülmektedir. Son ölçüde makamın doğal dizisindeki perdeler kullanılarak yerinde kürdî dizisi ile bu bölüm tamamlanmıştır.

Şekil 13: Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan) 2. Hâne



Şekil 13’de, ikinci hânede makamın donanımında bulunmayan dik kürdî ve nim hicaz perdeleri kullanılarak ilk iki ölçüde bir hicâz çeşnisi işlenmiş, üçüncü ölçüye gelindiğinde tekrar makamın doğal seslerine dönülerek sırasıyla çargâhta çargâh ve kürdîde çeşnisiz asma kalışlar gösterilmiş ve acemaşiran perdesindeki çargâh çeşnisiyle bu hâne sonlandırılmıştır.

Şekil 14: Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan) 3. Hâne



Şekil 14'de, üçüncü hâneye şehnaz, hisar ve segâh perdeleri kullanılarak sabâ çeşnisinin işlendiği görülmektedir. Üçüncü ölçünün son kısmında tekrar kürdî perdesi kullanılarak sabâ zemzeme dizisi gösterilmiş ve son ölçüde nim zirgüle perdesi ile acemaşıranda çeşnisiz kalış yapılarak düğâh perdesinde karar edilmiştir.



Şekil 15: Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan) 4. Hâne

Kürdî Saz Semâî

Ceng-i Harbî ♩ = 328

4.
Hâne



Şekil 15’de, bestekârın eserin son hanesini Ceng-i Harbî usulünde bestelediği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte makamsal analizi incelendiğinde dördüncü haneye durak civarından başlanmasının ardından nevâda buselik, yerinde buselik, yerinde kürdî, buselikte kürdî, yerinde nişaburek, rastta buselik, yerinde nikriz, yegâhta rast, rastta çargâh çeşnileri gösterilerek yine durak perdesinde karar edilmiştir.

Sınırlılıklar

1. Araştırma Saz Semâisi formunda yazılmış eserler ile sınırlandırılmıştır.
2. Araştırma XVII. YY ve XX. YY bestekârları ile sınırlandırılmıştır.
3. Eserlerin makam unsurları bağlamında karşılaştırılması ile sınırlandırılmıştır.

Sonuç

Bu çalışmada Türk müziğindeki basit(temel) makamlardan biri olan Kürdî makamı ile ilgili kaynaklar taranmış olup, makamın tarihçesi, nazari bilgileri, makamın şedleri ve bu dizi ile biten makamlar tek tek incelenmiştir. Yapılan araştırma sonucunda bestekârların Kürdî makamında çok fazla sayıda eser vermediği, bu dizinin makamların sonunda zemzeme çeşnisi şeklinde daha sık kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunun yanında nota arşivleri incelendiğinde Kürdî dizisinin şeddi olan Kürdîli hicazkâr makamında çok sayıda eser bestelendiği anlaşılmıştır.

Türk müziğindeki diğer pek çok makam gibi zaman içinde değişimlere uğrayan Kürdî makamının bu değişiminin anlaşılması amacıyla XVII. yüzyılda Dimitri Kantemiroğlu tarafından ve XX. yüzyılda Refik Fersan tarafından bestelenmiş olan saz semâisi formundaki iki eser analiz edilmiştir. Bu analizlerin karşılaştırılması sonucunda şu farklılıklar görülmüştür:

- Kantemiroğlu esere(birinci hâne) durak civarından yerinde kürdî dörtlüsü ile başlayıp nevâ perdesindeki buselik dizisini göstermiş, bu hânenin tamamında dizinin doğal seslerini kullanmıştır. Bunun yanında Refik Fersan, Kantemiroğlu’nun klasik yaklaşımının aksine esere güçlü bölgesinden başlamış, öncelikle hüseyinde kürdî çeşnisini işlemiş ardından makamın doğal dizinde bulunmayan buselik perdesini kullanmış ve buselikte kürdî çeşnisini işlemiş, yine makamın doğal dizisinde bulunmayan segâh ve nim hisar perdelerini kullanarak önce yerinde uşşak ardından yerinde nihavend çeşnilerini işlediği görülmektedir.
- Teslim bölümü incelendiğinde Kantemiroğlu’nun yine makamın doğal seslerini kullanarak yalnızca ikinci bölümde ifade edilen çeşnileri işleyerek karara geldiği görülmektedir. Refik Fersan’ın ise ilk bölümde olduğu gibi yine makamın doğal dizisinde bulunmayan segâh, buselik,



evîç perdelerini kullandığı, kürdî makamındaki eserlerde çok sık rastlanmayan uşşak, rast gibi çeşnileri işlediği ve ardından kürdî dizisiyle karara geldiği görülmektedir.

- İkinci hâneye bakıldığında XVII. yüzyıl bestekârı Kantemiroğlu'nun bu bölüme güçlü civarından başlayıp makamın doğal seslerinden ortaya çıkan tiz durak ile durak perdeleri arasındaki asma kalışları işledikten sonra karara geldiği fakat Refik Fersan'ın bu bölümün hemen başında makamın doğal dizisi dışındaki dik kürdî ve nim hicâz perdelerini kullanarak Kürdî makamında çok sık rastlanmayan hicâz çeşnisini kullandığı ve ardından tekrar makamın doğal sesleriyle karara geldiği görülmektedir.
- Üçüncü hânedeki Kantemiroğlu'nun muhayyer perdesinde simetrik kürdî dizisini kullanarak, saz semâisi formunda bestekârların sıklıkla kullandığı tiz bölgede genişleme durumunu işlemiştir. Bunu yaparken yine önceki bölümlerde olduğu gibi makamın doğal seslerini kullanmış ve ikinci bölümde bahsedilen çeşnileri kullanmıştır. Refik Fersan ise bu bölüme yine alışılmışın dışında, makamın doğal dizisinde bulunmayan şehnaz, hisar ve sagâh seslerini kullanarak sabâ çeşniyle girdiği ve son kısımlara doğru makamın doğal sesleriyle karara geldiği görülmektedir.
- Eserin son bölümü olan dördüncü hânedeki Kantemiroğlu daha önceki bölümlerde olduğu gibi makamın doğal dizisindeki seslerden oluşabilecek çeşnileri işlemiş ve acemaşiran perdesindeki çargâh çeşniyle bölümü sonlandırmıştır. Refik Fersan dördüncü hânedeki yine makamın doğal dizisi dışındaki sesleri kullanarak Nişaburek, Nikriz, Rast gibi çeşnileri işledikten sonra tekrar makamdaki doğal sesler ile karara gelmiştir.

Genel itibarıyla hem Kantemiroğlu'nun hem de Refik Fersan'ın beslediği Kürdî makamındaki saz semailerinde makam unsurlarının (güçlüsü,yedeni,seyir karakteri) yerinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda her iki eserde saz semâisi formunun tüm unsurlarının kullanıldığı görülmektedir. XVII. YY bestekârı Dimitri Kantemiroğlu eserin tamamında makamın doğal seslerini kullanmış ve yalnızca ikinci bölümde bahsedilen asma kalışları kullanmış, makamın dışına çıkmamıştır. XX. YY bestekârı Refik Fersan'ın eserine genel olarak bakıldığında, makamın XVII. YY kullanımının aksine makam özelliklerini belirgin bir şekilde kullanılmış bunun yanında makamın doğal dizisindeki perdelerin dışındaki perdeler kullanılarak diğer makamlara geçkiler yapılmıştır. Tüm bu bulgular bir arada incelendiğinde, Kürdî makamının XX. Yüzyılda, terkip edildiği dönemdeki gibi sade bir biçimde kullanılmadığı saptanmıştır.



Kaynaklar

- Akdoğan, F. N. (2013). *Müziğin iletişimdeki rolü* (Doctoral dissertation, Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir).
- Arel, H. S. (1991). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri* (Vol. 1347). Kultur Bakanlg.
- Aydemir, M. (2010). *Turkish music makam guide*. Pan Yayıncılık.
- Cevher, M. H. (1992). *Tanburi Cemil Bey ve rehber-i musiki*. Yayımlanmamış yüksek lisans
- Erdoğan, E. (2014). *Kanun icrası tekniği bakımından Erol Deran'ın acemkürdi makamındaki taksimi üzerine bir çalışma*. *Erciyes Sanat*, (3), 38-48.
- Erişim Adresi: *Kürdîli Hicazkar Makamı*. (Erişim Tarihi: 13.11.2022)
<https://islamansiklopedisi.org.tr/kurdili-hicazkar>
- Erişim Adresi: *Türk Müziğinde Dörtlü ve Beşliler*. (Erişim Tarihi: 07.12.2022)
http://web.hitit.edu.tr/dersnotlari/omercansatir_01.04.2015_9N6Z.pdf
- Gebelöglü, B. (2018). *Mesud Cemil Bey'in saz eserlerinin makamsal analizi*. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 305-315.
- Güray, C., & Tokaç, M. S. (2013). *XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhurizade Mustafa İtri Efendi*. *Folklor/Edebiyat*, 19(75), 193-210.
- Harmancı, B. İ. (2013). *Şed Makam mı Şed İcra mı?* . *Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1) , 22-77. DOI: 10.12975/rastmd.2013.01.01.0003
- İşal, K. (1995). *Kürdîlihicazkar makamı* (Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Karakaya, O., & Hamit, Ö. N. A. L. (2010). *Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olarak bozlak*. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 709-726.
- Köroğlu, G. N., & Karaman, S. (2020). *Zekâî Dede'nin lenk fahte usûlündeki nakış bestesinin usûl-arûz vezni ilişkisi açısından incelenmesi ve makamsal analizi*. *Fine Arts*, 15(1), 32-43.
- Kürdî Makamı*. (2002). *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (26. Cilt. S. 563-564). Ankara
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk mûzikîsi nazariyatı ve usûlleri: kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Şenses, B. (2013). *Investigation of makam correlation between Turkish Art Music and Turkish Folk Music* (Doctoral dissertation).
- Tahsin, H., & Kaçar, G. Y. (2011). *Gülzar-ı musiki*. Maya Akademi yayınevi. *Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir*.