

III. SELİM VE ABDÜLBÂKÎ NÂSİR DEDE’NİN ESERLERİ BAĞLAMINDA SÛZİDİLÂRÂ MAKAMINDA KLASİK KEMENÇE ALIŞTIRMALARININ OLUŞTURULMASI

The Creation of Classical *Kemençe* Exercises in the Maqam *Sûzidilârâ* within the Context of Selim III and Abdülbâkî Nâsir Dede’s Works

Emrah TUNCEL *

ÖZ

Klasik Türk Müziği’ne 19. yüzyılda dahil olan klasik kemençe, icrası zor, öğrenme süreci diğer çalgılara kıyasla daha uzun bir zamana yayılabilen bir çalgıdır. Bu çalışma, çalgının eğitiminde karşılaşılan teknik zorluklardan ziyade, makamların seslendirilmesi konusunu ele alarak, Sûzidilârâ makamının çalgının eğitim sürecine dahil edilmesi bağlamında yapılmıştır. Bu doğrultuda, Sûzidilârâ makamını terkip eden III. Selim’e ait eserler temel alınarak alıştırmalar oluşturulmuştur. Klasik Türk Müziği’ne ait çalgıların eğitimi, sadece teknik zorlukları aşmakla sınırlı değil, aynı zamanda müziği oluşturan makamların ses dünyasının algılanmasıyla da doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda klasik kemençe için çalgıyı öğrenme aşamasında olan icracı adaylarına yönelik hazırlanmış alıştırmaların, makamın karakteristik ses dünyasıyla tanışılması sürecinde önemli bir rol oynaması hedeflenmiştir. Klasik Türk Müziği’nin en önemli ve kendine özgü yanının, barındırdığı makamlar ve onlara özgü sesler yani perdeler olduğu düşünülürse, klasik kemençeyi öğrenmekte olan bir icracının özen göstermesi gereken öncelikli konular, perdeler ve onların doğru bir şekilde seslendirilmesidir. Çalışma kapsamında hazırlanan alıştırmaların hem öğretici olacağı hem de öğrenci açısından sürece olumlu yönde katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: III.Selim, Sûzidilârâ Makamı, Metot, Nazariyat, Klasik Kemençe.

ABSTRACT

Classical *kemençe*, which was introduced to classical Turkish music in the 19th century, is an instrument that is difficult to perform and whose learning process can spread over a longer period of time compared to other instruments. This study was conducted in the context of the inclusion of the *Suzidilara* maqam in the training process of the instrument by addressing the issue of vocalizing the maqams rather than the technical difficulties encountered in the training of the instrument. In this direction, exercises were created based on the works of Selim III, who composed the *Suzidilara* maqam. The training of instruments belonging to classical Turkish music is not only limited to overcoming technical difficulties but is also directly related to the perception of the sound world of the maqams that make up the music. In this context, it is aimed that the exercises prepared for the performer candidates who are at the stage of learning the instrument for classical kemençe will play an important role in the process of getting acquainted with the characteristic sound world of the maqam. Considering that the most distinctive and essential aspect of classical Turkish music lies in its maqams and the specific pitches it encompasses, one of the primary areas of focus for a performer learning the classical kemençe should be the accurate production of these pitches. It is thought that the exercises prepared within the scope of the study will be both instructive and will contribute positively to the process for the student.

Keywords: Selim III, Sûzidilârâ Maqam, Method, Theory, Classical Kemençe.

EXTENDED ABSTRACT

The classical kemençe, which was introduced to classical Turkish music in the 19th century, is an instrument that is extremely difficult to perform, requires a great deal of technical finesse and the learning process can take longer than many other instruments. The classical kemençe, which belongs to the stringed instrument family, shows distinct differences from other stringed instruments in terms of pitch system and sound production. In this fretless instrument on which the pitches are voiced by the contact of the fingernails with the strings, ensuring the correct intonation and making the sounds sound clear and clean requires great attention and experience. This makes the training process of the instrument very difficult and sensitive.

In classical Turkish music, maqams are of great importance as they constitute the main structure of the music. Each maqam has its own melodic route, its own pitches and sound world. In this context, in the training process of the classical kemençe, it is of great importance not only to make the instrument technically playable, but also for the performer to perceive and correctly vocalize the maqams.

This study focuses on the vocalization of maqams on the instrument rather than the technical difficulties encountered during the training of the classical kemençe. Within the scope of the study, especially the inclusion of Sûzidilârâ maqam in the classical kemençe education process was focused on. Sûzidilârâ maqam has an important place in classical Turkish music with its unique course and pitches. In addition to this importance, the process of perceiving the Sûzidilârâ maqam has come to the present day under the shadow of debates between performers and theoreticians, with different points of view. Learning the maqam in question is a very important and sensitive situation for performers, both in terms of performing and comprehending the sound world of the maqam.

In this direction, exercises that will enable the maqam Sûzidilârâ to take place more effectively in kemençe education have been prepared based on the works of Selim III, one of the most prominent composers of classical Turkish music, also the composer of the maqam. Selim III's compositions are among the leading examples that contribute to a better understanding of the character of the maqam by providing students with a rich repertoire in terms of maqam structure.

Instrument training in classical Turkish music should not be limited to the development of technical skills. In addition to technical skills, it is of great importance for the performer to perceive the maqams, to interpret them correctly and to transfer the concept of maqam, which forms the basis of music in this process, to his/her performance with the instrument in the most accurate way. Especially for students learning a fretless instrument such as the classical kemençe, which does not have a fixed fret system, the correct vocalization of maqams becomes a matter of priority as much as technical skill.

Maqams are not only orders formed by a series of notes or a scale, they are also musical structures that carry emotional and aesthetic meanings, have been formed through long changes and transformations in the historical process and are shaped within the framework of certain rules. Therefore, the student of classical kemençe must not only solve the technical difficulties of the instrument, but also grasp the rules and structures of the maqams.

The aim of this study, which is specific to the Sûzidilârâ maqam, is to help classical kemençe students discover and understand how to perform the characteristic sound world of this maqam on their instruments. The study also aims to enable students to play the pitches that make up the maqam with correct intonation, to comprehend the

movement characteristics of the piece and to develop an appropriate interpretation in performance by understanding the pitches of the maqam.

Since the progression of the elements of classical kemençe performance that enrich the expression such as bow technique and ornaments in accordance with the character of the maqam will increase the musical expression power of the performer, it is also important that the maqams are performed correctly. The exercises prepared for kemençe students to adapt to this process faster are designed in accordance with the basic structure of the Sûzidilârâ maqam and in a way that will help the sounds of the makam to be transferred to the instrument in the most accurate way.

Since there are no fixed pitches on the classical kemençe, each note is sounded as the performer has learned, heard and felt over time. This requires great care in terms of correct vocalization, especially in maqam music. The exercises created in this study have been prepared to support the education and training stages for both the instructor and the student. The exercises aim to introduce the pitches specific to the Sûzidilârâ maqam, how to provide transitions between these pitches, and how to perform the unique phrases and movement of the maqam in the most accurate way. Especially in the early stages of classical kemençe education, the student's ability to perceive and start performing the maqams correctly will be an important stage in terms of his/her musical development.

As a result, the development of maqam perception in the process of classical kemençe education is as important as the technical training. In this context, more effective handling of Sûzidilârâ maqam in classical kemençe education will increase students' control of maqam music. Acquaintance with and mastery of maqams and the sound world that makes them up is also an indicator of a musician's proficiency in music. The exercises prepared based on the works of Selim III will contribute to students' understanding of this maqam, performing it with correct pitch usage and improving their musical expression. In classical Turkish music, the correct performance of the maqams and their specific sounds is one of the most important elements of music, and it is thought that the studies carried out in this context will contribute to the process of classical kemençe education and the literature.

Klasik Türk Müziği'nin icrası zor çalgılarından biri olan klasik kemençe, teknik zorluklarının yanında makamların seslendirilmesi aşamasında da farklı güçlükleri bünyesinde barındıran bir çalgıdır.

Osmanlı döneminde ilk olarak 18. yüzyıla ait kaynaklarda Yunanca adıyla lira olarak geçen ve günümüzde fasıl kemençesi veya klasik kemençe olarak da bilinen armudî kemençe, Yunan kökenli olduğu düşünülen ve Orta çağ boyunca da Avrupa'da çeşitli isimlerle yaygın şekilde kullanılan bir yaylı çalgının ardılı olarak kabul edilmektedir (Sachs, 1968; Blainville, 2003; And, 2002, Akt. Soydaş, Beşiroğlu, 2007:6). 18. yüzyılda Rum etkisiyle Türk müziği ortamına girerek lavta ile birlikte raks müziği icrasında kullanılmaya başlamış ve kemençe adını almıştır (Feldman, 2006; Gazimihal, 1958, Akt. Soydaş, Beşiroğlu, 2007:6)

Makamları oluşturan seyirler ve bu seyirlerin barındırdığı, azami icra hassasiyeti gerektiren perde baskıları, oldukça kısa bir klavyeye sahip, tınakların tellere temasıyla ses elde edilen klasik kemençede farklı güçlükleri beraberinde getiren bir boyut kazanmaktadır. Bu güçlüklerin aşılma sürecinde rol oynayan başlıca yöntemlerden biri ise Klasik Türk Müziği'ni oluşturan makamlardan üretilmiş, nitelikli eserler ile çelişmeyen alıştırmaların oluşturulmasıdır.

Günümüzde yazılan alıştırma, metot vb. çalışmalar incelendiğinde, Hicaz, Buselik, Rast, Nihavend, Kürdi gibi yaygın kullanılan makamlar arasında sıkışmış bir çeşitlilik ile karşılaşılmalıdır. Kadim ve zengin bir hafızaya sahip bu müziği oluşturan makamsal unsurların, birkaç makamın içine sığdırılamayacak kadar geniş ve derin olduğu açıktır. Eğer Klasik Türk Müziği bir kimliğe sahipse, bu kimliği oluşturan yapı, kendine özgü ses dünyası ve makam zenginliği ile bir bütündür. Başka müziklerde ve müzik kültürlerinde karşılaşılmayan müzikal unsurların, bu kadim müziği var ettiği ve bu müziğe kendine has özellikler kazandırdığı düşünülmektedir. Klasik Türk Müziği'ne ait herhangi bir çalgının eğitime yönelik bir çalışma yapılacaksa, burada tercih edilecek makam çeşitliliği içinde mutlaka, Dügâh, Nihavend-i Kebir, Vech-i Arazbar, Nühüft, Gerdaniye, Buselik Aşirân, Büzürg, Nişaburek, Sûzidilârâ gibi sayısı daha da arttırılabilecek makamların bulunması büyük önem arz etmektedir.

Bu gibi makamların tercih edilmesinin, söz konusu çalışmalara kazandıracak birtakım özellikler vardır. Söz konusu makamlarda yazılmış eserlere bakıldığında, verilmiş eserlerin birçoğunun, kâr, beste, ağır semai, yürük semai, peşrev, saz semaisi gibi formlarda olduğunu görmek mümkündür. Küçük formlara ait eserlerin bu gibi makamlarda sayısının son derece az olduğu, basit ve yüzeysel bir arşiv taramasıyla bile anlaşılacaktır. Küçük formlarda yazılmış eserler üzerinden makam tahlili ve öğrenimi birçok yönüyle problemli bir durumdur. Makamlar hakkında bilgi sahibi olmak için öncelikle bakılacak eserler, büyük formlarda yazılmış sözlü ve sözsüz musiki eserleridir. Dolayısıyla çalgılara yönelik bu makamlardan oluşturulacak alıştırma, metot vb. çalışmalar, bunları ortaya koyan eğitimcilerin söz konusu makamlar hakkında yeterli bilgiye sahip olduğu varsayılarak değerlendirilirse, bu çalışmaların nitelik bakımından yüksek bir seviyede olacağı öngörülmektedir. Bu yöntem ile çalgı eğitimi almış bir öğrencinin ise çalgısına yönelik yeterliliği ile kadim musikiye olan algısının ve ilgisinin birlikte gelişmesi, doğal bir süreç olarak ortaya çıkacaktır. “Klasik Türk Müziği'nde genel bir üslup anlayışı olduğu gibi her sazın da kendine ait bir üslubu olmuştur” (Demirdirek, 2025:1050) bu doğrultuda klasik kemençe için de bir üslup oluşturulması sürecinde makamların hem iyi anlaşılması hem de doğru aktarımı hassasiyet gerektiren bir konudur.

Klasik Türk Müziği'ni var eden makamların anlaşılmasına dair problemler, tarihsel süreç içinde karşılaşılan ciddi bir meseledir. Bu durum sadece teori ile sınırlı değil, aynı zamanda icra pratiklerini de direkt etkilemektedir. Pratikteki uygulamalar, yüzyılları aşkın süredir aktarılan geleneksel öğelerinde de değişim ve dönüşümlere yol açmaktadır. Tarihin belirli zamanlarında etkin bir biçimde kullanılan fakat artık eskiye nazaran daha az rağbet gören makamların zaman içinde hem teori hem de icra anlamında nazariyat ve seyir bakımından gösterdiği değişim, makamların anlaşılabilmesi sorununun temelinde yatan nedenini oluşturmaktadır.

Bu sorunun ortaya çıkışında yer alan en önemli faktörlerden biri ise icra ile teori arasında zamanla ortaya çıkan görüş ayrılıkları ve durumun giderek daha da içinden çıkılmaz bir hal almasıdır. Geçmişte meşk usulü ile aktarılan ve icracıların ortaya koydukları pratikler ile günümüze kadar gelen makamlar, teori ile icranın çatıştığı durumlarda büyük ölçüde kayıplara uğrayarak bugüne ulaşmıştır. Son dönemde nazariyat çalışmalarının icra pratiğinden farklı bir çizgi benimsemiş olması, bazı makamların, sadece icracılar arasında bilinirliğini sürdürürken, teori kitaplarında, anlaşılabilen, muallak tarifler arasına sıkışmış bir hale dönüşen unsurlar olarak kalmasına neden olmuştur.

Söz konusu makamlar, zaman içinde, eser üretilmeyen, besteciler tarafından tercih edilmeyen, hatta okullarda dahi teoriyi ilgilendiren derslerde kendine yer bulamaz hale gelmiş ve unutulmaya yüz tutmuştur.

Problemlerden biri de makam nazariyatının, gün geçtikçe, tabiri caizse olmayan bir müziği yazar hale gelmiş olmasıdır. Teori alanında çalışan bilim insanlarının, zaman zaman hatta çoğunlukla, icrayı değil kendi fikirlerini ve kendi teorilerine uygun olduğunu düşündükleri fakat olmayan bir müziğin nazariyatını yazmaya, dikte etmeye çalışmaları, bu sorunun kaynağında yatan en önemli nedenlerdendir.

Bu bağlamda, Klasik Türk Müziği'nin güzide makamlarından biri olan, Sultan III. Selim'in terkibi Sûzidilârâ (Tura, 2006:38) makamı, bu çalışmada, yukarıda bahsedilen bir perspektifle ele alınmış olup; birbirinden uzaklaşan icra ile nazariyat, klasik kemençe için yazılan alıştırma ve öğretme kitaplarında tekrar yaklaştırılarak, çelişmeyen bir biçimde uygulanmıştır.

Nâsır Dede'nin "Makam asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir" (Tura, 2006: 35) tarifinden yola çıkılarak yazılan klasik kemençeye yönelik alıştırma ve öğretme kitapları, bu çalışmanın ana yapısını oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, klasik kemençe için Sûzidilârâ makamında oluşturulacak alıştırma ve öğretme kitapları ile, hem çalgının teknik zorluklarına yönelik hakimiyetin kazandırılması hem de icracıların üzerinde fikir ayrılıklarına düştükleri Sûzidilârâ makamının algılanması konusuna katkı sağlanmasıdır. Aynı zamanda klasik kemençe öğrencileri için oluşturulacak alıştırma ve öğretme kitapları, makam müziğine yönelik hakimiyetle teknik gelişime yönelik hakimiyeti bir arada karşılayacak biçimde hazırlanması ise bu çalışmanın bir diğer amacıdır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, klasik kemençeye yönelik sayısı az olan çalışmalara eklenecek yeni bir çalışma olarak literatüre katkı sağlayacaktır. Hasan Esen'in yazdığı "Klasik Kemençe Metodu"(Esen, 2006) Mehmet Yalın ve Beril Çakmakoglu'nun "Kemençe Metodu 1" (Çakmakoglu, Yalın, 2006) isimli çalışmaları, Nevaz Özgen'in "Klasik

Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler” (Özgen, 2006) sanatta yeterlilik tezi, Nermin Kaygusuz’un “Dört Telli Kemençe Metodu” (Kaygusuz, 2024), Hatice Doğan Sevinç’in “Üç Telli Klasik Kemençe İçin Tek Tel Üzerinde Pozisyon Geçiş/İniş Alıştırmaları” (Doğan Sevinç, 2023), Aslıhan Eruzun Özel’in “Üç Telli Klasik Kemençe Eğitimine İlişkin Bir Yöntem” (Eruzun Özel, 2006) isimli sanatta yeterlilik tezi, alanda yapılmış yayınlardandır. Teknik açıdan sağlayacağı katkının yanında, çalışma Sûzidilâra gibi bir makam ekseninde yapıldığından dolayı, içerdiği nazari bilgiler açısından da önem arz etmektedir. Klasik Türk Müziği çalgılarının öğrenim sürecini sadece teknik açıdan düşünmemek, çalgının teknik zorluklarının yanında aynı zamanda, icra edilen makamın perdelerinin doğru seslendirilmesi konusunda da yeterli bir durumda olmak gerekmektedir. Bu çalışmada, bahsi geçen amaç doğrultusunda yazılmış alıştırmaların, öğrenciye Klasik Türk Müziği’nin üslup ve tavrını çalgı eğitimiyle birlikte eşzamanlı olarak kazandırması gerektiğinin önemi de vurgulanmaktadır. Teknik açıdan yazılmış alıştırmaların, mutlaka makamların seyirlerini ve barındırdıkları perdeleri de en hassas ve doğru noktada aktarması gerektiği düşünülmektedir.

Günümüzde, sadece nota üzerinde yazan müziği değerlendirmenin ne derece sağlıklı olacağı tartışmaya açık bir konudur, çünkü makam müziği henüz icrası yapıldığı şekliyle yazıya aktarılabilmiş değildir. Behar’ın da ifade ettiği gibi: “Ne var ki, bugün dahi birçok hânende ve sâzende notayı eserin bizzat kendisi olarak görmez, onu eseri icra etmek için yardımcı bir unsur, henüz ete kemiğe bürünmemiş basit bir iskelet ya da basit bir hatırlatma aracı olarak telâkki eder” (Behar, 2006: 22). Sesli ya da hem ses hem de görüntülü olmayan kaynaklar, müziğin icra açısından eğitimine dair süreçte ne derecede etkin bir rol oynayabilmektedir tartışılır. Müzik ve çalgı eğitimi, geçmişte, bugünkü anlamda yani yüksek öğretim kurumları çatısı altına girmeden önce hoca-öğrenci ilişkisi yani meşk sistemi ile gelişen ve ilerleyen bir sürece dahildi. Behar’a göre, meşk bazen de müziğe meraklı insanların bir araya geldiği hem usta hem de yeni yetişen öğrencilerin aynı ortamda olabilme şansı bulabildikleri meclislerde yapılırdı. Bu mekanlar aynı zamanda eğitim yeri, bir nevi okul olarak da düşünülebilirdi (Behar, 2020:74). Bugün ise birçok eğitim kurumunun olduğu bir zamanda bile, yazılı kaynaklar, kitaplar, metotlar ve sayıları artırılabilen birçok yayının olmasına rağmen bunlar tek başlarına makam müziğinin öğretim araçları olarak eksik kalmaktadır. Makam müziği eğitiminin geçmişten bugüne en önemli aktarım aracı meşk olduğundan, talebenin mutlaka hocanın yaptıklarını bizzat görmesinin gerekliliği olmazsa olmaz bir niteliktedir. Bu durumun, çalgı eğitiminde tartışılmaz derecede bir ihtiyaç olduğu da açıktır. Aksüt, metotsuz yapılan bir eğitim yönteminin taklitten öteye gidemeyeceğini ve eksik kalacağını düşünmekte, meşkin mutlaka yazılmış sistemli bir metotla desteklenmesi gerektiğini belirtmektedir (Aksüt, 1998: 45). Çalışmada bu ihtiyaçlardan dolayı, Sûzidilâra makamında üretilmiş alıştırmaların kayıtları, kare kodlar oluşturularak ilgili bölümlere yerleştirilmiştir. Bu çalışmanın, söz konusu unsurları içeriğinde barındırmasından dolayı alana önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, nitel araştırma çerçevesinde betimsel model kullanılarak hazırlanmıştır. Yazılan alıştırmaların her birinin klasik kemençe ile icrası yapılarak, teknik açıdan uygun olup olmadığı, çalgıya uygulanabilirliği defalarca denenmiştir. Çalışmada makam isimleri cümle içinde büyük, perde isimleri küçük harflerle yazılmıştır.

Araştırmanın Problemi

Makalede, klasik kemençenin öğretim sürecinde sadece teknik becerileri geliştirmeye yönelik bir yöntem izlenmesinin, çalgıyla seslendirilecek makamlara ait hassasiyet ve birikim gerektiren perdelerin doğru bir biçimde aktarılmasına fayda sağlayıp sağlamayacağı bir problem olarak belirlenmiş, konu Sûzidilârâ makamı örneği üzerinden değerlendirilmiştir.

Alt Problemler

- Teori ve icra konuları nazariyat bağlamında irdelenirken, öncelikler neler olmalıdır?
- Klasik kemençe için alıştırılmalarda tercih edilecek makamlar belirlenirken kriterler neler olmalıdır?
- Klasik kemençe ile bir eserin icrasından önce öğrencinin geçmesi gereken süreçler nelerdir?

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Sultan III. Selim’e ait Sûzidilârâ makamında yazılmış eserler ve Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Tedkîk u Tahkîk isimli eserinde geçen söz konusu makama dair bilgiler çerçevesinde yazılmıştır. Ayrıca başvuru nazariyat kaynakları, Anadolu Edvâr geleneği ile yazılmış eserler ve günümüz kaynaklarıyla sınırlandırılmıştır.

Sultan III. Selim’de Sûzidilârâ Makamı

Makamı terki eden Sultan III. Selim’in hem klasik formdaki sözlü eserlerine hem de Mevlevî Âyin-i Şerîf’i formunda verdiği eserlere bakıldığında makam hakkında belirli bir tarifi ortaya çıktığı görülmektedir. Söz konusu eserlerde, Buselik makamına dair seyir özellikleri göze çarpmaktadır. Hüseyinî, çargâh ve rast perdesi arasında gelişen seyir, III. Selim tarafından belirleyici bir özellik olarak fazlaca kullanılmıştır. Eserlerde görülen Buselik makamına dair seyirler, Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Tedkîk u Tahkîk’inde yer verdiği Buselik tarifi ile de örtüşmektedir (Tura, 2006: 37). XVII. yy. nazariyatçısı Kantemiroğlu da, Kitab-ı İlmü’l-Musiki ala Vechi’l-Hurufat’ta yer verdiği tarifte, Buselik makamına dair benzer özelliklere vurgu yapmaktadır (Tura, 2001: 81). Buselik makamında yaygın olarak kullanılan nim zirgüle perdesi olmadan da Buselik makamı yapılabileceğine dair izler, III.Selim’in eserlerinde açık bir şekilde görülmektedir (Tura, 2006: 37). Dolayısıyla, söz konusu teori kitaplarında verilen bilgiler bağlamında Sûzidilârâ makamında verilen eserlerde görülen seyrin Buselik makamına ait olduğu görülmektedir. İrden’a göre makam seyri, Buselik ile başladıktan sonra, Rast ile karar eden genel bir seyir özelliğine sahiptir. Bunların dışında eserlerinde Nikriz geçkilerine de sıklıkla rastlandığı görülmektedir (İrden, 2021: 28). Eserlere bakıldığında, makam, Buselik+Rast başlayabildiği gibi, zaman zaman tam tersi bir seyir hareketi de gösterebilmektedir. Ayrıca Sûzidilârâ makamında yer alan Bûselik yapısı, XVII. yüzyıldan sonra karşılaşılan kullanımından ziyade, daha önce yazılmış eserlerde karşılaşılan yedensiz karar kullanımlı şekildedir (İrden, 2020: 41).

Abdülbâkî Nâsır Dede’nin Tedkîk ü Tahkîk’inde Sûzidilârâ Makamı

Nâsır Dede Sûzidilârâ makamını şöyle tarif etmektedir: “Buselik perdesinden başlayıp Çargâh perdesine çıkar; oradan yine Bûselik’e, Dügâh’a, Râst’a ve Gevâşt’a inip ardından Râst perdesi göstererek karar verir. Çargâh’dan yukarı Nevâ, Hüseyinî, Acem, Gerdâniye ve Muhayyer perdesine dek ve Gevâşt’dan aşağı Irâk, Aşîrân ve Yegâh perdesine dek gezinebilir” (Tura, 2006: 38).

Hüseyin Sâdeddin Arel Nazariyatında Sûzidilârâ Makamı

“Çargâh makam ile Mahur makamının (yani rast perdesindeki Çargâh makamının) birbirine karıştırılmasından hasıl olmuştur. İnici-çıkıcıdır. Notası yazılırken donanımına hiçbir işaret konulmaz ve perde değişiklikleri lâhin arasında icap ettikçe yapılır” (Akdoğan, 1993: 189). Arel'in makam tarifini çalışmanın içerisine dahil etmekteki amaç, Klasik Türk Müziği eğitimi veren kurumların birçoğunda halen etkin bir biçimde nazariyat kaynağı olarak kullanılıyor olmasıdır. Çalışmayı inceleyen araştırmacıların bu tarifi göz önünde bulundurmalarının, yazının genelini algılama ve anlamaları konusunda kendilerine bir ışık tutacağı düşünülmüştür.

Haşim Bey Nazariyatında Sûzidilârâ Makamı

Haşim Bey'in edvârında Sûzidilârâ makamını tarifi şu şekildedir:

İbtidâ rast, buselik, nevâ göstererek hüseyinî, ev'ç, gerdâniye ile muhayyer basarak dönüp bu üslûp üzere nevâ'ya kadar inip, ba'dehu nevâ, buselik, segâh, dügâh, rast, 'ırak-'aşirân perdesine kadar inip dönüp 'ırak, rast, dügâh açarak 'ırak ile rast perdesinde karar eder. Alafranga'da bu makâma sol ton ta'bir ederler (Tırışkan, 2000:23).

Bu tarifi çalışmada verilmesinin sebebi, makamı Batı Müziği ile ilişkilendiren tarafının da olmasıdır. Bu durum dikkat çekici bir unsur olarak, araştırmacıların dikkatine sunulmak istenmektedir.

Ekrem Karadeniz Nazariyatında Sûzidilârâ Makamı

“Bu makam Rast çeşnisi ile terennüme başlar ve arada Mâhur makamına geçerek Mâhur ve Hüseyini perdelerini kullanır. Hüseyini perdesi üzerinde kısa duruşlar yaparak bu makama mahsus çeşniyi meydana getirip yine Rast makamına döner ve Rast perdesinde karar verir” (Karadeniz, 2013:131). Karadeniz'in tarifine, çalışmaya konu olan alıştırmaların yazılması sırasında, makamı algılama ve diğer tariflerle kıyaslar yapılırken araştırmacılara faydalı olacağı düşünülerek bu yazıda yer verilmesi gerektiği düşünülmüştür.

Teori ve İcra Arasında Makam

Çalgılara yönelik alıştırma, etüt, metot vb. birçok çalışma ve araştırma günümüze kadar yapılmış olup bundan sonra da yapılacaktır. Bu yayınlar kuşkusuz Türk Müziği'ni oluşturan makamlar ekseninde çerçevesi oluşturulmuş, farklı bakış açıları ve kuramlara dayandırılarak meydana getirilmiş çalışmalardır. Birçoğunda karşılaşılan ve kafa karışıklıklarına sebebiyet veren ana unsur, icra-teori çatışmasıdır. Bu çatışma, aslına bakıldığında kesinlikle olmaması gereken bir durum olarak görülmektedir. Bir konunun teorisinin yazılması için öncelikle uygulamanın ortada varlığını sürdürüyor olması gerektiği, bilimin her alanında değişmez bir gerçektir. İcrası olmayan bir konunun teorisinin önceden var olması kabul edilebilir bir durum olamayacağı gibi, mantıksal bir çerçeveye de oturtulması mümkün değildir. Dolayısıyla uygulama üzerine bir çalışma yapılacağı zaman, birinci sırada icranın olması, teorisinin ise çalışmanın kaynağını oluşturan unsurlar içinde en azından ikinci sırada gelmesi, sonuçlar açısından daha sağlıklı, tutarlı ve mantıklı olacaktır.

Bunun gayet pratik ve bir sebebi de var. Bir makamın esas tayin edici öğelerinden biri -belki de en önemlisi- olan seyir'in inceliklerinin teorik düzeyde tarifi zordur, neredeyse imkânsızdır. Bu incelikler ancak bestelenen ve fiilen icra edilen eserlerde kendilerini belli ederler, zamanlar oluşur ve gelişirler (Behar, 2017:124).

Usûl: Yürük Semâî Besteci: Emrah Tuncel

Şekil 1. Suzidilârâ Alıştırma 1

Usûl: Türk Aksağı

Besteci: Emrah Tuncel



Şekil 2. Suzidilârâ Alıştırma 2

Alıştırmanın Makamsal Açıdan Değerlendirilmesi

Alıştırma, çalışmanın amacı doğrultusunda III. Selim ve Nâsır Dede'nin Sûzidilârâ makamı anlayışlarına göre üretilmiştir. Bundan dolayı alıştırmanın, makamın seyrinin gereği olan unsurların gösterildiği bir yapısının olması zorunludur.

Usûl: Yürük Semâî



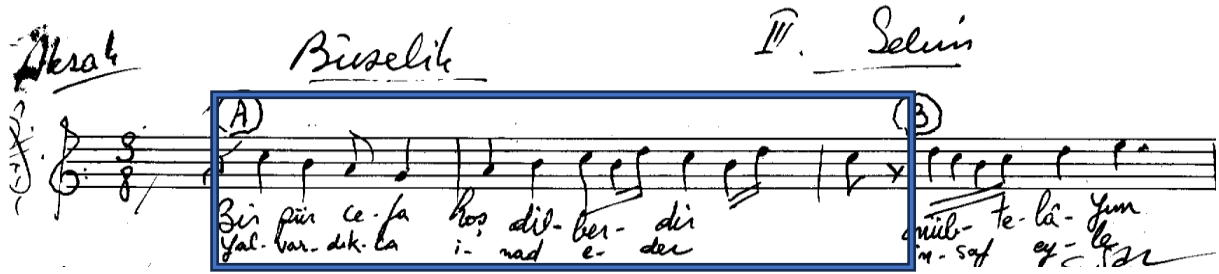
Şekil 3. Alıştırma 1'den Nigâr çeşnisi örneği.

Şekil 3'te verilen Alıştırma 1'in ilgili bölümünde, Bûselik makamının özelliklerinden biri olan Nigâr (İrden, 2015: 36) örneği görülmektedir. Nigâr çeşnisi, Bûselik makamının belirleyici ve karakteristik seyr özelliklerinin başında gelmektedir. Sûzidilârâ makamı Bûselik makamını içinde barındırdığından dolayı bu yapı, III. Selim'in söz konusu makamda verdiği eserlerin tümünde yer almaktadır. Sûzidilârâ makamında verilen alıştırma örneklerinde de bu yapının yer almasına önem verilmesinin nedeni, Nigâr çeşnisinin makamın içindeki öneminden kaynaklanmaktadır.



Şekil 4. Alıştırma 2'den Nigâr çeşnisi örneği

Alıştırma 2'de Nigâr çeşnisi örneği, şekil 4'teki gibi verilmiştir.



Şekil 5. III. Selim'in Bûselik şarkısında Nigâr çeşnisi kullandığı kısmı, Alaeddin Yavaşca'nın yazdığı nüsha (İnternet 1: devletkorosu.com, t.y.)

Şekil 5'te verilen örnekte, III. Selim'in Bûselik makamında Nigâr kullanımlarını ne derecede önemseydiğini görmek mümkün olacaktır.



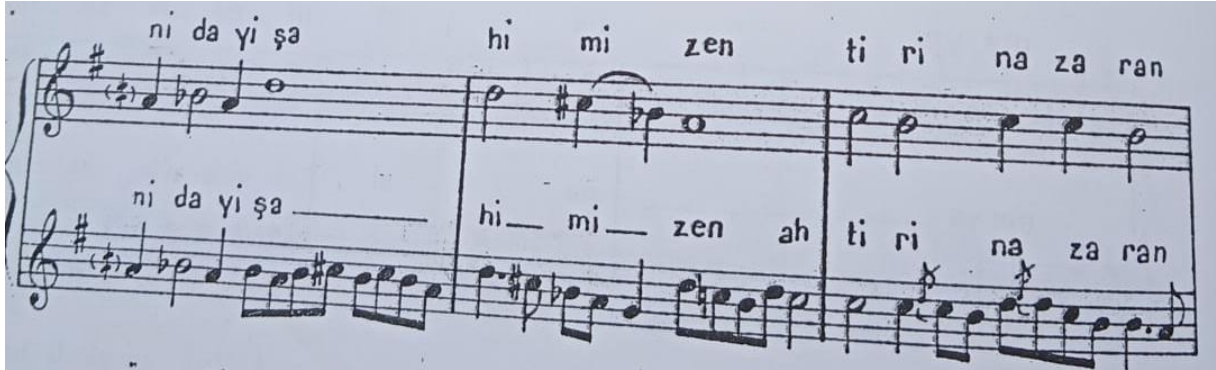
Şekil 6. Alıştırma 1'den, Bûselik makamında Hüseyini kullanımı örneği

Süzidilârâ makamında Bûselik makamının önemi, hem III. Selim hem de kendisinden önce ya da aynı dönemde yaşamış besteciler tarafından, yazdıkları eserler üzerinden ortaya konmuştur. Çalışma kapsamında yazılan alıştırmalarda bu hususa önem verilmesinin nedeni de bundan kaynaklanmaktadır. Klasik kemençe için yazılmış alıştırmalarda, ilgili makamın seyrini olması gerektiği şekliyle yansıtmak öncelikli hedefler arasında yer almaktadır.



Şekil 7. Süzidilârâ Murabba Beste (nota kaynağı: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı)

Şekil 7'de III. Selim'in kendi terkihi olan Sûzidilârâ makamında Bûselik makamına dair unsurları aynı şekilde alıp kullandığı görülmektedir. Murabba Beste'nin işaretli bölümünde Hüseyini kullanımı açık bir şekilde yer almaktadır.



Şekil 8. III. Selim'in Sûzidilârâ Mevlevî Âyin-i Şerîf'i, Nikriz geçkisi (Nota Kaynağı: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı, no:160)

Şekil 8'de görülen Nikriz geçkisi, Sûzidilârâ makamı yapısının içinde yer alan bir seyir özelliği olarak makamı terkip eden III. Selim tarafından sıklıkla kullanılmış bir bileşendir. Bu kullanım, aynı makamda eser vermiş birçok bestecinin de takip ettiği, makamın karakteristiği olarak benimsenmiş bir yapıdır. Şekil 9'da Tanburi Cemil Bey'in eserinde, söz konusu geçkinin yapıldığı bölümünün kaydı, İhsan Özgen tarafından icra edilmektedir.



Şekil 9. Tanburi Cemil Bey'in Sûzidilârâ Saz Semaisi, İcra eden: İhsan Özgen (İnternet 2: youtube.com, t.y.).

Tanburi Cemil Bey'in Rehber-i Mûsikî isimli eserinde, makamların bir gam içinde değerlendirilmesinin hatalı olacağına dair fikir beyan ettiği görülmektedir. Cemil Bey, bir gam içerisinde makamların kimliğinin anlaşılmasına çalışıldığı takdirde, bunun birçok makamı sırf dizileri birbirleri ile aynı olduğu için, özelliklerinin de yani seyirlerinin de aynı olacağı gibi düşüncenin, bakış açısının, icracıyı bir yanı sıra sürükleyebileceğini belirtmiştir (Cevher, 1992: 29).

Alıştırmaların Teknik Açıdan Değerlendirilmesi

Klasik Türk Müziği çalgı eğitiminde geçmişten bugüne tercih edilen en önemli eğitim ve aktarım metodu meşktir. Bu sistem, öğrencinin hocasını taklit etmesi üzerine şekillenen bir süreci içermektedir. Hem çalgıdaki ilerleme hem de repertuar kazanımının bir arada verildiği meşk, günümüz dünyasında bilim ve teknolojinin ilerleme hızına ve materyallerin gelişmesine rağmen çalgı eğitiminde ilk sırada yer almaktadır. Dijital teknolojiler her ne kadar gelişse de çalgı eğitiminde yüz yüze eğitimin yerine, öğrencinin hocadan fiziki şartlar bağlamında ayrıldığı bir sistem benimsenmemekte ve tercih edilmemektedir. Behar'a göre: "Meşkle yazılı metodları birleştirmekten olsa olsa meşke bazı pedagojik ve teknik destekler sağlanmaktadır" (Behar, 2019: 221). Eğitim

materyalleri, dijital ya da diğerleri, ancak meşke eşlik eder pozisyonunu korumakta ve bu şekilde çalgı eğitiminde sürece dahil edilmektedirler. Fakat sadece ezbere ve eski yönteme dayalı bir meşk silsilesi ile çalgı eğitiminin devam ettirilmeye çalışılmasının beraberinde birtakım sorunlar ve gecikmelerin yaşanmasına neden olacağı da aşikardır. Behar’a göre, çalgı eğitiminde meşk, herhangi bir sözlü eserin meşki ile aynı değildir çünkü öğrencinin henüz bir eseri icra edebilmesi için, öncesinde uzunca bir süre farklı çalışmaları bitirip, saz eseri meşk etmeye hazır hale gelmesi gerekmektedir (Behar, 1993: 21).

Çalgı öğrenme sürecinin içinde yer alan, eser icra etmeye hazırlık diyebileceğimiz, hassasiyet gerektiren bu aşama için metot kullanımının önemli bir yer kapladığı gerçeği yadsınamaz niteliktedir. Günümüz dünyasında hem dijital teknolojileri hem de fiziki kaynakları etkili bir biçimde kullanmak bir gereklilikten öte adeta zorunluluk halini almıştır. “Buna göre yeni kuşakların toplum yaşamındaki yerlerini alabilmeleri için gerekli sanatsal bilgileri, becerileri, anlayışları edinmelerine ve kişiliklerini geliştirmelerine ancak sistematik yöntemlerle hız kazandırılabilir” (Eruzun Özel, 2006: 1).

Çalışmada yer alan Sûzidilârâ makamında yazılmış alıştırma, meşk sistemi sürecine dahil edilebilecek bir içerik barındırmaktadır. Alıştırmalarda özellikle nüans işaretleri yoğun olarak kullanılmamıştır çünkü öğrenci, icrasının tavrını, icra alışkanlıklarını, üslûbunu belirleyecek birtakım özellikleri hocası üzerinden alacağı için alıştırmalara bu gibi nüansların bizzat hoca tarafından konulması gerektiği düşünülmektedir. Klasik Türk Musikisi’nde çalgı üslup ve tavrı icracılar arasında zaman zaman farklılıklar gösterebildiğinden dolayı, alıştırmalarda bu uygulamaları her hocanın kendi tavrı, icra alışkanlıkları çerçevesinde yapması daha uygun olacaktır. Örneğin çarpma, glissando vb. nüanslar, aynı çalgıyı çalan iki ayrı icracıda farklılıklar gösterebilir, bu farklılıklar icracıların takip ettikleri ekollere göre zaman içinde şekillenir. Alıştırmalarda uygulanacak parmak pozisyonları notaların üzerine yazılmış olmakla birlikte diğer nüansların öğretici tarafından, uygulanması gerekmektedir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Klasik Türk Müziği’nin eğitim aşamasında ilerlemesi oldukça güç olan çalgılarından biri olan klasik kemençe, diğer çalgılara nazaran eşine az rastlanan icra tekniğine ve geleneğine sahip bir çalgıdır. Klasik kemençe eğitimine yönelik metot, alıştırma vb. çalışmalar yapılmaya başlanmış olsa da bunlara yenilerinin eklenmesine her zaman ihtiyaç vardır. Bu çalgının eğitimine yönelik Tanburi Cemil Bey’den günümüze, İhsan Özgen, Hasan Esen, Mehmet Yalçın, Beril Çakmakçıoğlu, Hatice Doğan Sevinç gibi icracıların çok kıymetli çalışmaları bulunmaktadır. Bu çalışmaların ortak bir yönünün de yazarlarının aynı zamanda yetkin birer icracı olmalarıdır. Bu çalışmalar dışında, çalgının önde gelen icracılarından Derya Türkan’ın uzun yıllardan beri hem yurt içi hem de yurt dışında gerçekleştirdiği, klasik kemençe eğitimine yönelik workshop vb. çalışmaları bulunmaktadır. Bunlar, klasik kemençe çalgısının eğitimi açısından çok önemli ve kıymetli bir yer teşkil etmektedir.

Klasik Türk Müziği çalgılarına yönelik eğitim materyallerinin içeriği genel itibarıyla daha çok teknik konulara ve söz konusu çalgıya özgü zorlukları aşmaya yöneliktir. İçerikte yer alan icraların ne yönde şekilleneceği hocaya bağlı bir durumdur. Hocanın bilgi birikimi, geldiği çevre, takip ettiği meşk silsilesi gibi durumlar, aktarılan bilgiyi direkt etkileyecek ve öğrencinin çalgısıyla yapacağı icralara yön verecektir. Öncelikle hocanın, makamların ses dünyasını içselleştirmesi ve bu bilgiyi de öğrencisine aktarması beklenir. Bu durum, olması gereken doğal bir süreçtir. Klasik Türk Müziği’nde eğitim, sadece teknik yönden gerçekleşmez, aynı zamanda makamların seslerinin

nasıl icra edileceği konusunu da kapsar ve kapsamalıdır. Bir çalgıda makam müziği üzerine hâkimiyet kazanmak, söz konusu çalgıda sadece teknik açıdan başarı sağlamakla inşa edilmesi mümkün olmayan bir durumdur. Teknik konulara ağırlık verilen bir eğitim sistemi eksik kalır ve makam müziğini anlama yönünde ihtiyaç duyulan gelişimden öğrenciyi mahrum bırakabilir. Tarihi yüz yıllar öncesine dayanan bu kadîm müziğin icrasında bir noktaya gelebilmek, yine kadîm makamların seslerine olan aşinalık ve farkındalık ile mümkündür.

Sonuç olarak makam müziği üzerine hakimiyetin, bir çalgıda sadece parmakların sistemli bir şekilde hangi durumda nereye hareket etmesi gerektiğini bilmekle kazanılması pek mümkün değildir. Söz konusu makamların kendine özgü ses dünyalarının inceliklerine olan duyarlılık, icrada yakın seslerin farklarını algılama ve ifade edebilme gibi durumlar, makam müziğine hâkim olma yolunda önemli unsurların başında gelmektedir.

Klasik Türk Müziği'nin makamlarının icrasını herhangi bir makam müziği çalgısında standart düzeyde yapabilmek, çalgıda ulaşılabilecek teknik kabiliyetten önce bu sesleri anlama noktasında ulaşılmış “olgunlukla” bağlantılıdır. Bu olgunluk ise öncelikle birçok makamdan yazılmış müzikleri bilmekle ve onları hassasiyetle içselleştirmek suretiyle kazanılabilen bir olgudur. Repertuarı hem sözlü hem de saz musikisi ile zenginleştirip geliştirmek bu aşamada önemlidir. Çalgı ile sadece teknik alıştırmaalar üzerinde mesai harcanmak suretiyle bu bilgiye sahip olmak neredeyse imkansızdır. Bu nedenle kadîm makamları içinde barındıran alıştırmaalar ve metotların teknik çalışmalara mutlaka eşlik etmesi, önem arz etmektedir. Çalışmanın sonucunda, teknik unsurların yanında makamların seslendirilmesi konusunun eğitimde daha aktif olarak yer alması gerektiği öne çıkarılarak çalgı eğitimine yeni bir öneri sunulmaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akdoğan, O. (1993). *Hüseyin Sâdeddin Arel Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksüt, S. (1998). *1. Müzik Kongresi, Türk Musikisi Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Behar C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musik'i Makamları*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Behar C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneginin Oluşumu*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik Klasik Türk Musikisinde Eğitim (Meşk), İcra ve Aktarım*. İstanbul: Afa Yayıncılık,
- Behar, C. (2019). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, H. (1992). *Tanbûri Cemil Bey ve “Rehber-i Mûsikî*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı, İzmir.
- Çakmakoglu B., Yalçın M. (2006). *Kemençe Metodu 1*. İzmir: Sade Matbaacılık.
- Demirdirek, S. B. (2024). 20. Yüzyılın İlk Yarısında Klasik Türk Müziği Keman İcrasında Üslup ve Tavır. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(4), 1033-1056. <https://doi.org/10.51576/ymd.1579400>
- Doğan Sevinç, H. (2023). *Üç Telli Klasik Kemençe İçin Tek Tel Üzerinde Pozisyon Geçiş/İniş Alıştırmaaları*. İstanbul: İtü Yayınevi.

- Eruzun Özel, A. (2006). *Üç Telli Klasik kemençe Eğitime İlişkin Bir Yöntem*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Esen, H. (2006). *Klasik Kemençe Metodu*. İstanbul: Eyüp Vakfı Yayınları.
- İnternet 1. <https://www.devletkorosu.com/>
- İnternet 2. <https://youtu.be/dTkMjEU159w?t=32>
- İrden, S. (2015). *Makam Uygulamaları*. Konya: Aybil Yayınevi.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen-Perde-Makam-Terkib Uygulamaları*. İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2021). *Makamlar-Maqams Albümleri Nota Kitabı*. İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Karadeniz, M.E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaygusuz, N. (2024). *4 Telli Kemençe Metodu*. İstanbul: İtü Yayınevi.
- Özgen, N. (2006). *Klasik Kemençede Eğitim Yöntemleri ve Modern İcra İçin Etütler*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Soydaş, E., Beşiroğlu, Ş.Ş., (2007) Osmanlı Saray Müziğinde Yaylı Çalgılar, *İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi*. Cilt: 4, Sayı: 1
- Tırışkan, A.G. (2000). *Hâşim Bey Edvârı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Tura, Y. (2001). *Kantemiroğlu Kitabı 'İlmi'l Musık'ı alâ vechi'l-Hurûfat Mûsikîyi Harflerle Tesbât ve İcrâ İlminin Kitabı*, 2.Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâki Dede İnceleme ve Gerçeği Araştırma (Tedkik ü Tahkik)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.