



## SEMAHAT ÖZDENSES'İN ESERLERİNDE HÜZZAM MAKAMI ALGISI\*

### THE PERCEPTION OF HUZZAM MAQAM IN THE WORKS OF SEMAHAT OZDENSES

Banu GEBOLOĞLU<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Doç. Dr., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, banu.gebologlu@gop.edu.tr, ORCID: 0000-0002-0589-3050

Geliş Tarihi / Date Applied 18.08.2025	Kabul Tarihi / Date Accepted 14.10.2025
<p><b>ÖZET</b></p> <p>Semahat Özdenes, Türk müziğinin önde gelen isimlerinden biri olarak yalnızca başarılı bir ses sanatçısı değil, aynı zamanda üretken bir besteci ve değerli bir eğitmandir. Hem eserleri hem de yetiştirdiği öğrenciler aracılığıyla Türk müziğine sağladığı katkılar, onun alanındaki önemini göstermektedir. Bu nedenle, araştırmada Özdenes'in bestelediği eserlerde hüzzam makamı kullanımı detaylı biçimde incelenmiştir. Bu araştırma, Özdenes'in bestelediği eserlerde hüzzam makamının nasıl kullanıldığını ve algılandığını kapsamlı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Türk müziğinde kadın bestecilerin eserlerine ilişkin yapılan araştırmaların sayısı sınırlıdır. Dolayısı ile, Özdenes gibi önemli bir bestecinin makam anlayışına dair yapılacak analiz, alandaki bilgi boşluğunu doldurmak açısından önem taşımaktadır. Araştırmanın, sadece makam kullanımını ortaya koymakla kalmayıp, aynı zamanda kadın bestecilerin müzik dünyasındaki rolüne dair farkındalığın artmasına ve literatürün zenginleşmesine de katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama deseni kullanılmıştır. Hüzzam makamında bestelenen ve şarkı formunda olan 11 eser araştırmanın örneklemini oluşturmuştur. Araştırmanın verileri, literatür taraması yoluyla toplanmıştır. Hüzzam makamında yer alan eserleri belirlemek amacıyla, TRT repertuarı ve Aytaç Ergen'e ait "Notam" programından yararlanılmıştır. Veriler betimsel analiz tekniğiyle analiz edilmiştir. Eserlerin, Arel nazariyatında yer alan hüzzam makamının temel yapısına büyük ölçüde benzediği, ancak bazı bölümlerde farklı çeşnilerin kullanıldığı görülmüştür. Bu durumun, bestecinin eserlerindeki anlatım gücünü artırdığı düşünülmektedir.</p> <p><b>Anahtar Kelimeler:</b> Semahat Özdenes, Hüzzam makamı, Türk müziği, Şarkı formu, Makam algısı.</p>	<p><b>ABSTRACT</b></p> <p>Semahat Ozdenses, one of the prominent figures in Turkish music, was not only a distinguished vocalist but also a prolific composer and an esteemed educator. Her contributions to Turkish music through both her compositions and the students she trained highlight her significance in the field. Accordingly, this study examines in detail the use and perception of the Huzzam maqam in Ozdenses's works. Given that studies focusing on female composers in Turkish music are relatively limited, analyzing the modal understanding of such an important composer holds particular value for filling a notable gap in the literature. It is anticipated that this research will not only shed light on the use of the Huzzam maqam in her compositions but also contribute to raising awareness of the role of female composers in Turkish music and enriching the existing body of scholarship. The study employed a descriptive survey design, one of the qualitative research methods. The sample consisted of eleven works composed in the Huzzam maqam and written in song form. Data were collected through a literature review. To identify the works composed in the Huzzam maqam, the TRT repertoire and Aytaç Ergen's <i>Notam</i> program were utilized. The data were analyzed using the descriptive analysis technique. The findings indicate that while the works largely conform to the fundamental structure of the Huzzam maqam as defined in Arel's theory, certain sections incorporate diverse variations that enhance the expressive power of Ozdenses's compositions.</p> <p><b>Keywords:</b> Semahat Ozdenses, Huzzam maqam, Turkish music, Song form, Maqam perception.</p>

\* Bu makale, 2025 yılı "III. Uluslararası Ayasofya Bilimsel Araştırmalar ve İnovasyon Kongresi" kapsamında sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

## 1. GİRİŞ

Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte, kadınların toplumsal hayattaki yeri giderek güçlenmeye başlamıştır. Bu gelişme, müzik ve sanat gibi alanlarda, kadınların daha görünür olmasına da temel oluşturmuştur. Türkiye'de kadınların toplumsal yaşama daha aktif biçimde katılması, Atatürk'ün ilke ve inklâplarıyla gerçekleşen planlı bir dönüşüm süreciyle sağlanmış, böylece Osmanlı'daki erkek merkezli yapıdan modern, kadınların da yer aldığı bir toplumsal yapıya geçilmiştir (Arıkan, 1998: 357). Bu toplumsal dönüşüm, sanat ve müzik alanında kadınların etkinliğini artırmıştır. Osmanlı döneminde kayıtlara geçmiş ilk kadın bestekâr olarak Reftar Kalfa, onu takiben ikinci kadın bestekâr olarak Dilhayat Kalfa öne çıkmaktadır (Yahya Kaçar, 2022: 197). Reftar ve Dilhayat Kalfa ile başlayan kadın bestecilik geleneği, Cumhuriyet dönemiyle birlikte daha görünür hâle gelmiş ve kadınların müzik alanındaki varlığı güçlenmiştir.

Kadınların müzik alanındaki görünürlüğünün artması, sadece bireysel başarılarla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda kurumsal düzenlemeler ve kültürel politikaların sağladığı destekle mümkün olmuştur. Cumhuriyet döneminde kadınların müzikte daha fazla yer almaya başlaması, o dönemde müziğin toplumda daha çok ilgi görmesiyle birlikte gelişmiştir (Şengül, 2023: 122). Bu gelişmelerin öne çıktığı kurumlardan biri de radyodur. Cumhuriyet döneminde kurulan ilk kamusal yapılar arasında yer alan radyo, kadınların kamusal alanda kendilerini en hızlı ve etkili şekilde gösterebildikleri alanlardan biri olmuştur (Tetik Işık, 2022: 108). Aynı dönemde, müzik eğitimi veren bazı kurumlar da kadınların sanat yaşamına dahil olmasını desteklemiştir. Cumhuriyet'in ilanından sonra Atatürk devrimlerinin sanat ve müziğe de yansısıyla birlikte, kadınların Dârülbeyt ve Dârülelhân gibi kurumlarda eğitim alarak bu alanlarda meslek sahibi olmalarının önü açılmıştır. 19. yüzyılda saray çevresinde kadınların aldıkları müzik eğitimi, sonraki dönemde kadın bestecilerin daha aktif bir şekilde müzik sahasında yer almalarını sağlamıştır (Yağcı ve Adar: 2021). Bu durum, kadınların sanat ve müzik alanında giderek daha görünür hâle gelmelerine yol açmıştır (Barutcu, 2019: 84-85). Kadın besteciliğinin tarihsel gelişimi yalnızca bireysel örneklerle değil, aynı zamanda kurumsal yapılarla da desteklenmiştir. Bu bağlamda, Cumhuriyet'ten önce kurulan ve uzun süre faaliyet gösteren bazı müzik kurumları ile topluluklarda kadınların icracı, eğitmen ve besteci olarak yer aldığı görülmektedir (Yağcı, 2019: 823). Bu kurumsal geçmiş, Cumhuriyet döneminde kadın bestecilerin sanat hayatına daha etkin biçimde katılmalarına zemin hazırlamıştır.

Kadın bestecilerin müzik tarihindeki temsili, yalnızca ulusal bağlamla sınırlı olmayıp uluslararası ölçekte de tartışılan bir konu olmuştur. "Where Are the Female Composers? Human Capital and Gender Inequality in Music History" başlıklı araştırmada, kadın bestecilerin erkeklere kıyasla daha az tanındığı ve bu eşitsizliğin aile desteği, öğretmenlerin tutumu ve konservatuvarlara erişim gibi etkenlerden kaynaklandığı belirtilmektedir. Özellikle müzisyen annelerin kadın bestecilerin yetişmesinde önemli bir rol oynadığı, buna karşılık öğretmenlerin kadın öğrencilere daha az destek olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca, kadınların geçmişte yeterince ciddiye alınmadıkları için erkek isimleriyle takma ad kullanmaya daha sık başvurdukları da ifade edilmektedir (Borowiecki, Kristensen ve Law: 2025). "Where Are the Female Composers? Evidence from Grove Music Online" başlıklı bir diğer araştırmada, kadın bestecilere ilişkin biyografik verilerin erkek bestecilere kıyasla daha kısa, yüzeysel ve sistematik olmayan biçimde aktarıldığı ortaya konmuştur. Bu durum, kadın bestecilerin tarihsel görünürlüğünün sınırlı kalmasına ve klâsik müzik alanındaki konumlarının yeterince öne çıkmamasına neden olmuştur (Borowiecki, Kristensen ve Law: 2024). Werner ve Kuusi (2023) araştırmalarında, klâsik müzik alanındaki yükseköğretim kurumlarında kadınların hâlâ yeterince temsil edilmediğini; bireysel çabalar ve kurumsal eşitlik politikalarıyla bu alanda sınırlı da olsa bir değişimin başladığını

göstermektedir. Ayrıca “A Century of Composition by Women” başlıklı kitap, farklı coğrafyalardan kadın bestecilerin eserlerini inceleyerek, onların üretimlerinin toplumsal engellere rağmen müzik dünyasında kalıcı bir etki yarattığını göstermektedir (Kouvaras, Grenfell ve Williams, 2022: 7). Batı merkezli bu tartışmalara ek olarak, Arap dünyası ve Ortadoğu’daki kadın bestecilerin karşılaştığı zorluklara dikkat çeken araştırmalar da bulunmaktadır. Örneğin Shihabi’ye göre (2021), Arap kadın besteciler tarih boyunca müziği toplumsal adaletsizliklere karşı bir ifade aracı olarak kullanmıştır. Araştırmalar, bireysel kadın bestecilerin başarılarına dair akademik araştırmaların yetersiz olduğunu göstermektedir. Benzer şekilde Baker ve Biggers’in (2018) ABD’de repertuar listeleri üzerine yaptıkları araştırma, kadın bestecilerin eserlerinin hem sayıca hem de programlama açısından yeterince temsil edilmediğini ortaya koymaktadır.

Ulusal ve uluslararası literatür, kadın bestecilerin eserlerinin araştırılmasının müzikoloji alanına önemli katkılar sunduğunu ve kadınların müzikteki görünürlüğünü artırdığını açıkça ortaya koymaktadır (Hennekam, Bennett, Macarthur, Hope, ve Goh: 2019; Baker: 2003; Bennett, Macarthur, Hope, Goh, ve Hennekam: 2018; Makal: 2020; Yağcı ve Adar: 2021; Ersoy Çak: 2023).

Bu tarihsel ve kuramsal çerçeve içerisinde, 20. yüzyılda hem besteci hem de icracı olarak öne çıkan Semahat Özdenes, dikkat çeken isimlerden biri olmuştur. 1913 yılında Üsküdar’da doğan Özdenes, şehit Yüzbaşı Ali İshak Bey’in kızıdır. Döneminin önemli musiki hocalarından istifade eden sanatçı, bir dönem Ankara Radyosu’nda ses sanatçısı olarak görev yapmıştır (Rona, 1960: 390). 20. yüzyılın önemli kadın bestecilerinden biri olan Özdenes, ses sanatçılığının yanında severek icrâ edilen ve dinlenen önemli eserlerin bestecisidir. Özdenes’in, Türk müziğine yeni isimler kazandırmak amacıyla öğreticilik yaptığı, Bedriye Hoşgör ve Lemi Atlı gibi isimlerle meşk ettiği bilinmektedir.

İlk eserleriyle plak piyasasında tanınan sanatçı, Odeon plak şirketiyle ün kazanmış; Refik Fersan ve Faize Fersan gibi hocalardan da eğitim almıştır. Ankara Radyosu’nda ses sanatçısı olarak görev yapmasının yanı sıra, “Akşam Oldu Hüzünlendim Ben Yine” adlı şarkısının 1976’da Milliyet Gazetesi’nin düzenlediği ankette yılın en sevilen şarkıları arasında yer alması, eserlerinin geniş bir dinleyici kitlesine ulaştığını göstermektedir (Geçe, 2023: 21).

Besteleri, dönemin önde gelen ses sanatçıları tarafından yorumlanmış; Altunizade Kültür ve Sanat Merkezi’nde çok sayıda öğrenci yetiştirmiştir. Ömrünün son dönemini Maltepe’de bir huzurevinde geçiren sanatçı, Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Kültür ve Sanat Hizmet Ödülü’ne layık görülmüştür (Kahraman, 2012: 312). Hayatının son yıllarını Üsküdar’da geçirerek öğrenci yetiştirmeye devam etmiş, 2008 yılında vefat ederek Kurtköy Şeyhli Mezarlığı’na defnedilmiştir (Yılmaz, 2022: 352).

Tüm bu bilgiler ışığında, Özdenes’in başarılı bir ses sanatçısı, üretken bir besteci ve değerli bir eğitmen olduğu söylenebilir. Eserlerinin geniş kitlelere ulaşmış olması ve birçok icracı tarafından yorumlanması, onun Türk müziğine ne ölçüde bir katkı sunduğunu göstermektedir. Bu araştırma, Özdenes’in bestelediği eserlerinde hüzzam makamı algısının nasıl olduğunu ortaya koymayı hedeflemektedir. Türk müziğinde kadın bestecilerin eserlerine yönelik araştırmalar sınırlıdır. Özdenes gibi önemli bir bestecinin makam algısı üzerine yapılan bu araştırma, kadın bestecilerin eserlerine yönelik farkındalığın artmasına ve alana dair literatürün zenginleşmesine katkı sağlayacaktır.

Türk müziğinde kadın besteciler üzerine yapılan araştırmalar sınırlı olup, çoğunlukla biyografik niteliktedir. Ancak Özdenes’in hüzzam makamına yönelik bestecilik anlayışını doğrudan ele

alan bir araştırmaya rastlanmamaktadır. Bu araştırmada söz konusu boşluk ele alınarak, Özdenses'in eserlerindeki hüzam makamı kullanımı incelenmiş ve böylece hem kadın besteciler üzerine literatüre hem de makam araştırmalarına katkı sağlamak amaçlanmıştır.

## 2. YÖNTEM

### 2.1. Araştırma Modeli

Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama deseni kullanılmıştır. Tarama, geçmişten günümüze hala var olan bir durumu mevcut haliyle tespit etmeyi amaçlayan araştırma modelidir. Bu modelde araştırmanın konusu olarak kişi, olay ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu haliyle betimlenmeye çalışılmıştır. (Karasar, 2016: 77).

### 2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmada öncelikle Özdenses'in bestelediği eserler incelenmiş ve en fazla hüzam makamında eser bestelediği tespit edilmiştir. Bu nedenle, bu makam üzerinde araştırma planlanmıştır. Özdenses'in farklı makamlarda bestelediği sözlü eserler araştırmanın evrenini, hüzam makamında bestelenen ve şarkı formunda olan 12 sözlü eser ise araştırmanın örneğini oluşturmuştur. Eserlerin bir tanesinin doğru notasının tespit edilememesi ve herhangi bir platformda ses kaydının bulunmamasından dolayı, bu eser araştırmaya dahil edilmemiştir. Dolayısı ile araştırmanın örneğini, hüzam makamında ve şarkı formunda olan 11 eser oluşturmuştur.

### 2.3. Verilerin Toplanması

Araştırmanın verileri, literatür taraması yoluyla toplanmıştır. Hüzam makamında yer alan eserleri belirlemek amacıyla, "TRT Türk Sanat Müziği Arşivi" ve Aytaç Ergen'e ait "Notam" programından yararlanılmış ve Özdenses'e ait 11 eser tespit edilerek incelenmiştir. Eserler, finale 2014 nota yazım programı ile meyan bölümleri hariç tutularak tekrar yazılmıştır.

### 2.4. Verilerin Analizi

Eserler betimsel analiz tekniğiyle analiz edilmiştir. Bu tür analizde amaç, elde edilen verileri okuyucuya anlaşılır ve düzenli bir şekilde sunmaktır. Bu doğrultuda önce veriler açık ve sistemli biçimde ortaya konur, ardından bu bilgiler açıklanarak değerlendirilir. (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 256) Eser analizleri, sözleri dikkate alınarak alfabetik sıraya göre yapılmış ve makam kullanımları açısından incelenmiştir. Türk müziğinde, şarkı formunun meyan bölümünde makamın dışında bir kullanım yani geğki yapılması geleneği yer almaktadır. Nitekim "Şarkı formunun biçim özelliği şöyledir. Birinci ve ikinci mısralarda ana makamın tüm özellikleri gösterilir. Nakarat bölümü en güzel nağmenin bestelendiği bölümdür. Meyan bölümünde ise farklı makamlara geğkiler yapılır" (Yahya Kaçar, 2023: 325). Bu nedenle, bestecinin makam algısını ortaya koymayı amaçlayan bu araştırmada, makam geğkileri barındıran meyan kısımları inceleme kapsamına alınmamıştır. Şarkı formunda yer alan aranağmeler, aynı makam içinde kalabildiği gibi, başka makamlara geğki yapılabilen bölümler de olabilmektedir (Yahya Kaçar, 2023: 313). Bu nedenle eserlerde yer alan aranağmeler de analize dahil edilmemiştir. Makam kullanımları, Arel nazariyatı temel alınarak değerlendirilmiştir.

### 3. BULGULAR

Bu bölümde, Özdenes tarafından hüzzam makamında bestelenmiş 11 şarkı, alfabetik sıra dikkate alınarak makam kullanımları açısından değerlendirilmiştir.

#### Şekil 1. Dile Yâdın Gelir

#### Hüzzam Şarkı Dile Yâdın Gelir

Usul: Curcuna

Güfte: Kemal Töze  
Beste: Samahat Özdenes

The musical score for 'Dile Yâdın Gelir' is presented in six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The second staff features a repeat sign with two endings, labeled '1.' and '2.'. The word 'Son' is written below the sixth staff.

Şekil 1'deki eserde, birinci portenin tamamında, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. İkinci portede yer alan birinci dolapta eviç, ikinci dolapta nevâ perdesine kadar olan kısmında ise, arabanın güçlüsü olan gerdâniye perdesinde asma kalış yapılmıştır. Üçüncü ve dördüncü portenin tamamında, eviç perdesinde çeşnısiz kalış yapılmıştır. Beşinci ve altıncı portenin tamamında ise, segâhta hüzzam çeşnisi kullanılmıştır.

## Şekil 2. Dün Gece Mehtâba Dalıp Hep Seni Andım

## Hüzam Şarkı

## Dün Gece Mehtâba Dalıp Hep Seni Andım

Usul: Düyek

Güfte: Nedim Güntel  
Beste: Semahat Özdenses

Şekil 2'deki eserde birinci portenin ilk iki ölçüsünde, segâhta yedenli hüzzam çeşni kullanılmıştır. Birinci portenin üçüncü, ikinci portenin ilk ölçüsünde, nevâda hicaz çeşni (araban) kullanılmıştır. İkinci portede yer alan birinci dolapta, segâhta yedenli hüzzam çeşni, üçüncü portede yer alan ikinci dolapta ise nevâda hicaz çeşni (araban) kullanılmıştır. Üçüncü portenin son ölçüsü ve dördüncü portenin ilk ölçüsü ile yarım vuruşluk susa kadar olan ikinci ölçüsünde, eviçte çeşnisiz kalış vardır. Dördüncü portenin ikinci ölçüsünde yer alan eviç perdesinden sonraki kısım ve üçüncü ölçüde, nevâda hicaz çeşni (araban) kullanılmıştır. Beşinci portenin rast perdesine kadar olan ilk iki ölçüsünde ise segâhta hüzzam çeşni kullanılmıştır.

Şekil 3. Gurbet Geçit Vermez Oldu Gelemiyorum

Hüzzam Şarkı

Gurbet Geçit Vermez Oldu, Gelemiyorum

Usul: Düyek

Güfte: Mustafa Sevilen  
Beste: Semahat Özdenes

1. 2.

3 3

3 3

Son

Şekil 3'teki eserde birinci portenin ilk iki ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmış, üçüncü ölçüde, segâhta segâh üçlüsüyle kalış yapılmıştır. İkinci portenin tamamında, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. İkinci portede yer alan birinci dolapta, segâhta segâh, ikinci dolapta ve üçüncü portenin ilk ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Üçüncü portenin ikinci ölçüsünde, eviçte çeşnisiz kalış yapılmıştır. Dördüncü portenin ilk ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban), ikinci ölçüsünde ise hisarda çeşnisiz kalış gösterilmiştir. Dördüncü portenin son ölçüsü ile beşinci portenin ilk iki ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Beşinci portenin son ölçüsünde ise, segâhta segâh çeşnisi kullanılmıştır.

## Şekil 4. Kader Ayırsa Bile Hayâlimden Gitmedin

Hüzam Şarkı  
Kader Ayırsa Bile Hayâlimden Gitmedin

Usul: Düyek

Güfte: Nemika Mürseloğlu  
Beste: Semahat Özdenses

Şekil 4'teki eserde birinci portenin ilk iki ölçüsünde, segâhta yedenli segâh çeşnisi kullanılmıştır. Birinci portenin ikinci ve üçüncü, ikinci portenin tamamı ve üçüncü portenin nevâ perdesine kadar olan ilk ölçüsünde, nevâda hicaz ve gerdâniyede bûselik çeşnileri bir arada kullanılmış ve böylece araban dizisi gösterilmiştir. Üçüncü portenin ikinci ölçüsünde, çargâhta nikriz, üçüncü ölçü ve birinci dolabın köprüye kadar olan kısmında ise nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Dördüncü portenin ilk ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban), ikinci ölçüsünde, hisarda çeşnisiz kalış ve üçüncü ölçüsünde yine nevâda hicaz çeşnisi (araban) gösterilmiştir. Dördüncü portenin geri kalan kısmında ise segâhta hüzam çeşnisi kullanılmıştır.

## Şekil 5. Mahzûn Kalbim Günden Güne Aşkınla Eriyor

Hüzam Şarkı  
Mahzûn Kalbim Günden Güne Aşkınla Eriyor

Usul: Düyek

Güfte: Mehmet Erbulan  
Beste: Semahat Özdenses

Şekil 5'teki eserin birinci portesinde, nevâda hicaz çeşnisi (araban), ikinci portesinde ise segâhta hüzam çeşnisi kullanılmıştır. İkinci portenin ilk ölçüsü ve birinci dolapta köprüye kadar olan kısmında, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Üçüncü portenin ilk ölçüsünde, araban

dizsinin güçlüsü olan gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır. Üçüncü portenin geri kalan kısmında ise, segâhta hüzzam çeşnisi kullanılmıştır.

### Şekil 6. Mızrabından Dökülen Nağmede Kaldı Bu Gönüm

#### Hüzzam Şarkı

#### Mızrabından Dökülen Nağmede Kaldı Bu Gönüm

Usul: Sofyan

Güfte: Meçhul  
Beste: Semahat Özdenses

Son

Şekil 6'daki eserde birinci portenin ilk iki ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Üçüncü ölçüde ise, hisarda çeşnısiz kalış yapılmıştır. Üçüncü portenin ilk ölçüsünde nevâda hicaz çeşnisi (araban), ikinci ölçüsünde ise çargâhta nikriz çeşnisi kullanılmıştır. Üçüncü portenin son iki ölçüsünde ise, segâhta hüzzam çeşnisi kullanılmıştır.

### Şekil 7. Öyle Bakma Güzel Gözlüm

#### Hüzzam Şarkı

#### Öyle Bakma Güzel Gözlüm

Usul: Düyek

Güfte: Meçhul  
Beste: Semahat Özdenses

Son

Şekil 7'deki eserde birinci portenin ilk üç ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Birinci portenin son ölçüsünde, segâhta hüzzam, ikinci portenin ilk üç ölçüsünde nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. İkinci portenin son iki ölçüsünde ise, segâhta hüzzam çeşnisi kullanılmıştır.

## Şekil 8. Sensiz Doğar Gün Batar

Hüzam Şarkı  
Sensiz Doğar Gün Batar

Usul: Sofyan

Güfte: Rauf Alanyalı  
Beste: Semahat Özdenses

The musical score is written in a single system with five staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first staff starts with a repeat sign. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The final staff ends with a double bar line and the word 'Son'.

Şekil 8'deki eserde ilk porte aranağme olduğu için değerlendirilmeye alınmamıştır. İkinci portenin ilk iki ölçüsünde, eviçte çeşnisiz kalış yapılmıştır. İkinci portenin son iki ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Üçüncü portenin ilk iki ölçüsünde, eviçte çeşnisiz kalış yapılmıştır. Üçüncü portenin son iki ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Dördüncü portenin tamamında, hisarda çeşnisiz kalış yapılmıştır. Beşinci portenin ilk iki ölçüsünde, hicaz çeşnisi (araban), son iki ölçüsünde ise, segâhta segâh çeşnisi kullanılmıştır.

Şekil 9. Sevgilim Sanma Seni Bir Ân Unuttum  
Hüzzam Şarkı  
Sevgilim sanma seni bir ân olsun unuttum

Usul: Düyek

Güfte: Onur Akay  
Beste: Semahat Özdenes

The musical score is presented in five staves. The first staff starts with a double bar line and a repeat sign. The second staff contains two first endings, labeled '1.' and '2.'. The fifth staff concludes with a double bar line and the word 'Son' written below it.

Şekil 9'daki eserde birinci portenin tamamında, segâhta hüzzam çeşnisi kullanılmıştır. İkinci portede birinci dolaptaki çargâh perdesine kadar olan kısımda, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Üçüncü portenin tamamında, eviçte çeşnisiz kalış yapılmıştır. Dördüncü portenin tamamında, hisarda çeşnisiz kalış yapılmıştır. Beşinci portenin ilk iki ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban), beşinci portenin son iki ölçüsünde ise, segâhta hüzzam çeşnisi kullanımı vardır.

## Şekil 10. Sevmiyorsan Söyle Bitsin Bu Çile

## Hüzam Şarkı

## Sevmiyorsan Söyle, Bitsin Bu Çile

Usul: Düyek

Güfte: Kenan Şavklı  
Beste: Semahat Özdenses

Şekil 10'da, ilk iki porte aranağme olduğu için değerlendirmeye alınmamıştır. Eserde üçüncü portenin ilk üç ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Üçüncü portenin dördüncü ölçüsünde, segâhta hüzam, beşinci ölçüsünde ise, eviçte segâh çeşnisi kullanılmıştır. Dördüncü portenin ilk ölçüsü ve eviç perdesine kadar olan ikinci ölçüsünde, eviçte çeşnisiz kalış yapılmıştır. Ölçünün devam eden kısmında ve nevâ perdesine kadar olan dördüncü portenin üçüncü ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban) kullanılmıştır. Dördüncü portenin ilk ölçüsünde yer alan ve nevâ perdesinden itibaren olan kısım ile beşinci portenin ilk ölçüsünde, hisarda çeşnisiz kalış yapılmıştır. Beşinci portenin ikinci ve üçüncü ölçüsünde çargâh perdesine kadar olan kısımda, çargâhta nikriz, bu kısımdan itibaren olan kısımda ise, segâhta hüzam çeşnisi kullanılmıştır.

## Şekil 11. Sonmuş Bu Gidiş Dönmedi Hicran Seferinden

### Hüzzam Şarkı

### Sonmuş bu gidiş dönmedi hicran seferinden

Usul: Düyek

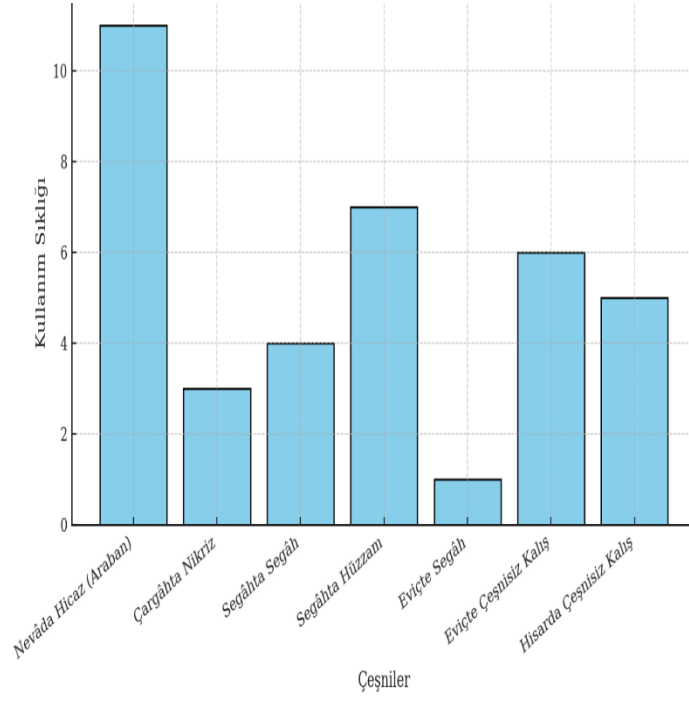
Güfte: Cevdet Kerim Kısarak  
Beste: Semahat Özdenses

The musical score is presented in five staves. The first staff starts with a double bar line and a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff has two first endings, labeled '1.' and '2.'. The fourth staff is marked with a section symbol (§). The fifth staff ends with a double bar line and the word 'Son'.

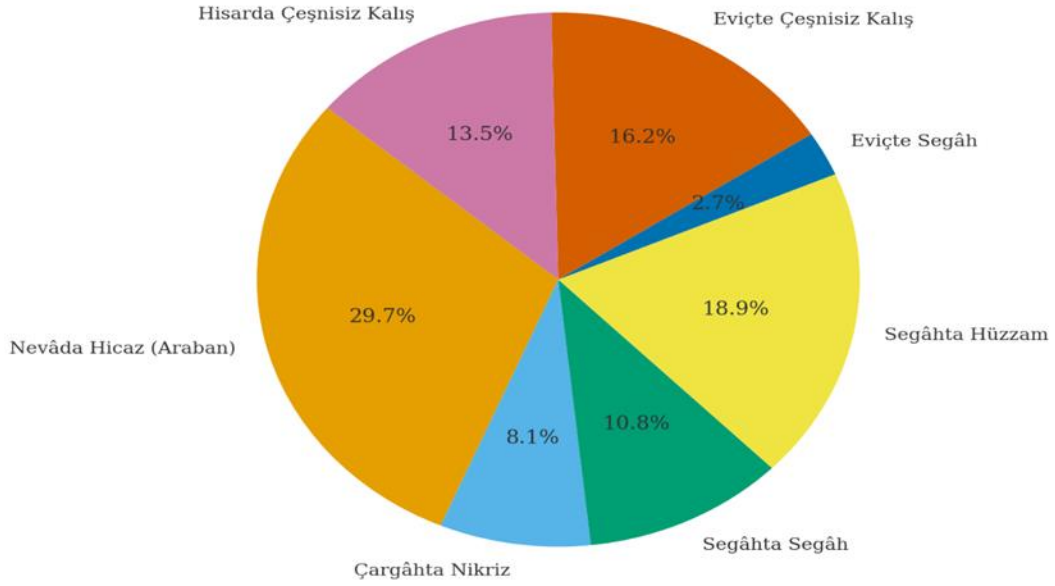
Şekil 11'deki eserde birinci portenin ilk ölçüsünde, nevâda hicaz çeşnisi (araban), ikinci ölçüsünde ise çargâhta nikriz çeşnisi kullanılmıştır. İkinci portenin tamamı ve üçüncü portenin ikinci nevâ perdesine kadar olan kısmında, nevâda hicaz (araban) çeşnisi kullanılmıştır. Dördüncü portenin tamamında, hisarda çeşniz kalış yapılmıştır. Beşinci portenin tamamında ise, segâhta segâh çeşnisi kullanılmıştır.

Araştırmada elde edilen veriler, çeşnilerin kullanım sıklığı ve dağılımını görsel olarak ortaya koymak amacıyla grafikler hâlinde düzenlenmiştir. Birinci grafik, eserlerde tespit edilen çeşnilerin hangi sıklıkla kullanıldığını göstermektedir. İkinci grafik, aynı çeşnilerin toplam içindeki oranlarını yüzde değerleriyle yansıtmaktadır. Üçüncü grafik ise, eserlerin bitişlerinde tercih edilen çeşnilere ilişkin dağılımı ortaya koymaktadır. Bu görsellerin, bulguların daha anlaşılır ve karşılaştırılabilir biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

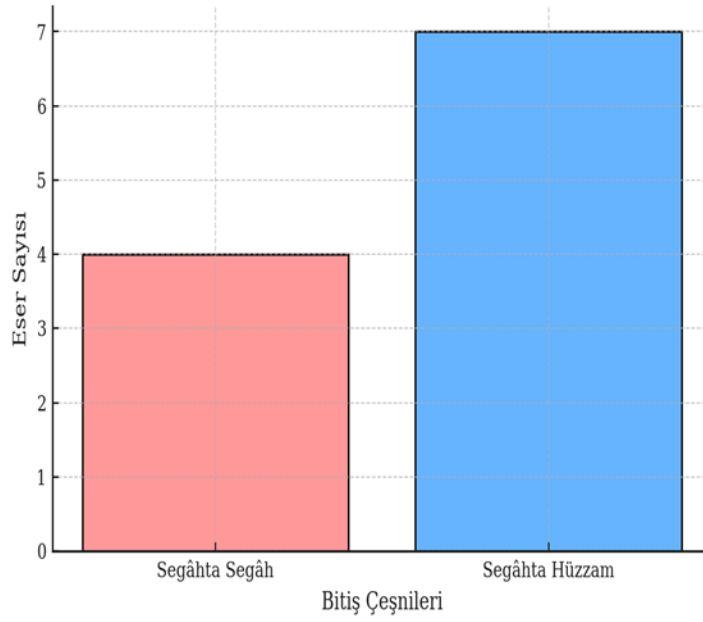
Grafik 1. Eserlerde Yer Alan Çeşnilerin Kullanım Sıklığı



Grafik 2. Eserlerde Yer alan Çeşnilerin Dağılımı



**Grafik 3. Eser Bitişlerinde Kullanılan Çeşniler**



#### 4. SONUÇ

Özdenses'in hüzzam makamında bestelediği 11 şarkı formundaki eser üzerinde yapılan analizler sonucu, bestecinin makamı kullanımı tespit edilmiştir. Türk müziğinde, eserlerin karar perdesinde ve ilgili makamın ses dizisi içerisinde sonlandırılması, geleneğin bir parçasıdır. Özdenses'in incelenen eserlerinden 4'ü segâh perdesinde segâh çeşniyle, 7'si ise segâh perdesinde hüzzam çeşniyle sona ermektedir. Bu bulgular, eserlerin Arel nazariyatında yer alan hüzzam makamının temel yapısına büyük ölçüde benzer olduğunu göstermektedir. Özdenses'in, hüzzam makamındaki eserlerinde toplam 7 farklı çeşni (nevâda hicaz, çargâhta nikriz, segâhta segâh, segâhta hüzzam eviçte segâh çeşnileri, eviçte çeşnisiz kalış, hisarda çeşnisiz kalış) kullandığı belirlenmiştir. Bu çeşnilerden, 11 eserin tamamında yer alan nevâda hicaz (araban) çeşni en fazla kullanılan çeşni olmuştur. En az kullanılan çeşni ise eviçte segâh çeşnidir. Özdenses'in hüzzam makamına özgü çeşnileri tercih etmesi, onun geleneksel makam anlayışına olan bağlılığını ve ifade derinliğini artırma çabasını göstermektedir.

Bazı eserlerde segâh perdesinde yedenli hüzzam çeşni kullanımı görülmektedir. Bu durum, nazarf yapının dışında olsa da bunun makam bütünlüğünü bozmadığı ve bestecinin ifade biçimini zenginleştirdiği anlaşılmaktadır. Genel olarak Özdenses hüzzam makamında bestelediği eserlerinde, geleneksel makam anlayışına bağlı kalmış; ayrıca farklı çeşniler ve asma kalışlar tercih etmiştir. Bu durumun bestecinin eserlerindeki anlatım gücünü artırdığı düşünülmektedir.

Bu eserler, kadın bestecilerin Türk müziği repertuarına yaptığı katkıyı ortaya koymaktadır. Araştırma hem hüzzam makamı hem de kadın bestecilik alanlarında literatüre özgün bir katkı sunmakta ve kadın bestecilerin müzikteki temsiline dair farkındalık yaratmaktadır.

Yağcı (2019) araştırmasında, kadın bestecilerin Cumhuriyet döneminde görünürlüğünün sınırlı kaldığını ve literatürde yeterince incelenmediklerini belirtmiştir. Bu bağlamda Özdenses'in hüzzam makamındaki eserlerine odaklanan bu araştırma, kadın bestecilerin repertuvarındaki yerini daha görünür kılmaktadır. Küçük ve Şahin (2017), Cumhuriyetle birlikte kadın bestecilerin Batı müziği eğitimi alma ve görünür olma olanaklarının arttığını; bu sürecin sosyal, kültürel ve politik reformlarla şekillendiğini vurgulamaktadır. Güloğlu (2006), Semiha

Berksoy'un ailesinden gördüğü baskılara rağmen konservatuvar eğitimine devam ettiğini; Tunçdemir (2010), Ferhunde Erkin'in Batı kalıplarını halk müziğiyle birleştirdiğini; Çakarlı (2017) ise Neveser Kökdeş'in Batılı tarzı nedeniyle İstanbul Radyosu'ndan uzak tutulduğunu belirtmektedir. Bu örnekler, kadınların müzik yaşamlarında karşılaştıkları engelleri ve mücadelelerini ortaya koyarken, Özdenses'in hüzam makamındaki eserlerini kadın besteci kimliğiyle üretmesinin özgünlüğünü pekiştirmektedir.

Yağcı ve Adar'ın (2021) araştırmasında, 19. yüzyılda yaşamış 28 kadın bestekârın eserlerinin çoğunun notaya alınmadığı veya dönemin toplumsal koşulları nedeniyle günümüze ulaşmadığı belirtilmiştir. Bu bağlamda bu durum, kadınların müzik üretiminde aktif olmalarına rağmen tarihsel süreçte göz ardı edildiklerini göstermektedir. Özdenses'in eserleri ise, bu tarihsel görünmezliğe karşı daha çok görünür olmakta ve 20. yüzyılda kadın besteciliğinin daha etkin biçimde temsil edilebildiğini göstermektedir.

Bu doğrultuda, iki araştırma arasındaki en önemli fark, kadın bestecilerin tarihsel süreçteki görünürlüğüdür. Yağcı ve Adar'ın (2021) bulguları, kadın bestecilerin eserlerinin büyük ölçüde günümüze ulaşmadığını ortaya koyarken, bu araştırma, Özdenses'in eserleri aracılığıyla kadın besteciliğinin hem korunabilir hem de analiz edilebilir bir düzeye ulaştığını göstermektedir.

Bu karşılaştırma, kadın bestecilerin Türk müziği tarihinde varlık göstermenin yanında, aynı zamanda makam algısının biçimlenmesinde de etkin bir rol oynadıklarını ortaya koymaktadır. Özdenses örneği üzerinden yapılan bu araştırma, Yağcı ve Adar'ın (2019) bulgularını tamamlayıcı niteliktedir ve kadın bestecilerin hem tarih boyunca müzikteki rollerini hem de makam anlayışına katkılarını ortaya koymaktadır.

Türk müziğinde makam algısı yalnızca perde düzeniyle değil, kullanılan çalgının ses rengiyle de ilişkilendirilebilmektedir. Karaosmanoğlu'nun (2015) araştırmasında, ney ile icra edilen taksimlerin MIDI ortamında flüt sesiyle oluşturulan versiyonları incelenmiş ve uzman dinleyicilerin makamları doğru biçimde ayırt edebildiği görülmüştür. Bu sonuç, tını değişikliklerinin makamın tanınmasında belirleyici bir rol oynamadığını, melodik yapı ve ifade biçiminin daha etkili olduğunu göstermektedir.

Bu bağlamda, Özdenses'in hüzam makamındaki bestelerini değerlendirirken ön plana çıkan unsurun icra tınısı değil, bestecinin kurduğu melodik yapı ve ifade biçimi olduğu söylenebilir. Eserlerdeki çeşni çeşitliliği ve anlatım özellikleri, makam algısına farklı bir derinlik kazandıran öğeler olarak değerlendirilebilir.

#### KAYNAKÇA

Arıkan, G. (1998). Atatürk, cumhuriyet ve kadın hakları. *Erdem*, 32, 357-366.

Baker, V. D. (2003). Inclusion of Women Composers in College Music History Textbooks. *Journal of Historical Research in Music Education*, 25(1), 5-19.

Baker, V. & Biggers, C. (2018). Research-to-resource: programming ensemble literature composed by women. *Applications of Research in Music Education*, 36(3), 51-54.

Barutcu, T. (2019). Taş plak geleneğinde Türk müziği kadın ses sanatçılarının müzikal kimlik ve rolleri. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 83-107.

Bennett, D., Macarthur, S., Hope, C., Goh, T., & Hennekam, S. (2018). Creating a career as a woman composer: Implications for music in higher education. *British Journal of Music Education*, 35(3): 237-253.

- Borowiecki, K. J., Kristensen, M. H., & Law, M. T. (2024). Where are the female composers? Evidence on the extent and causes of gender inequality in music history. *Association for Cultural Economics International*, 1-49.
- Borowiecki, K. J., Kristensen, M. H., & Law, M. T. (2025). Where are the female composers? Human capital and gender inequality in music history. *European Economic Review*, 171, 1-28.
- Çakarlı, G. (2017). Türk müziğinde Batılılaşma sürecinde bir kadın bestekâr: Neveser Kökdeş, (Yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Ersoy Çak, Ş. (2023). Müzikolojide feminizm ve toplumsal cinsiyet çalışmaları. Öztürk, O. M. (Ed.), Eleştirel boyutlarıyla müzikoloji (s. 186–217). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Geçe, E. (2023). Geleneksel Türk müziğinde hanende kadın bestekârlar üzerine bir inceleme (Yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon.
- Güloğlu, V. (2006). Atatürk dönemi Türk müziği politikalarının yansımaları: kadın ses sanatçıları. Özel Sayı, 165-179. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Özel sayı, 165-179.
- Hennekam, S., Bennett, D., Macarthur, S., Hope, C., & Goh, T. (2019). An International Perspective on Managing a Career as a Woman Composer. *International Journal of Arts Management*, 21(3), 4–13.
- Kahraman, Â. (Ed.) (2012). *Semahat Özdenses*. 1. Baskı, Üsküdar Belediye Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür Yayınları.
- Karaosmanoğlu, M. K. (2015). Makam algısında çalgı tınısının etkisi. VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu (28-30 Mayıs 2015, Kütahya) içinde (ss. 370-375).
- Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi*. 30. Baskı, Nobel Yayıncılık.
- Kouvaras, L., Grenfell, M., & Williams, N. (Eds.). (2022). *A Century of Composition by Women: Music Against the Odds*. Springer.
- Küçük, D. Şahin, E. (2017). Türkiye’de Batı müziği kadın bestecileri: Cumhuriyetle birlikte görünür olmak. Türkiye’de Batı Müziği Kadın Bestecileri: Cumhuriyetle Birlikte Görünür Olmak. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 9 (Kadın özel sayısı), 249-261
- Makal, A. (2020). Toplumsal cinsiyet açısından müzik ve kadın: dünyada ve Türkiye’de kadın müzisyenler ve cinsiyete dayalı ayrımcılık. *Çalışma ve Toplum*, 2 (65), 739 – 790.
- Rona, M. (1960). *50 yıllık Türk musikisi*. 2. Baskı, Türkiye Basımevi.
- Shihabi, Z. (2021). A brief historical and sociological examination of twentieth-century Arab women composers and performers in Egypt. Green, P. & Sadie, D. (Ed.). *The Routledge Handbook of Women’s Work in Music* içinde (s. 44–52). Londra: Routledge.
- Şengül, T. (2023). Türk modernleşmesi sürecinde müzik ve kadın. *Journal of International Management, Educational and Economics Perspectives*, 11(2), 108–126.
- Tetik Işık, S. (2022). Muhafazakâr modernleşme bağlamında kadın, kimlik ve mekân’ın inşası: Radyo’da kadın icracılar. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 5(2), 105–127.

Tunçdemir, İ. (2010). Cumhuriyet'in ilk yıllarında çoksesli müzik alanında bir öncü: Ferhunde erkin. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 1 (1),123-134.

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Türk Sanat Müziği Repertuarı Arşivi.

Werner, A., & Kuusi, T. (2023). Gender equality discourse in classical music higher education: Women, individualisation, and change. *International Journal of Music Education*, 43(2), 256-268.

Yağcı, S. (2019). Erken Cumhuriyet dönemi Türk müziği kadın bestekârlarından Melahat Pars'ın eserleri üzerine bir inceleme. *Turkish Studies*, 14(1), 819-831.

Yağcı, S. & Adar, Ç (2021). 19. Yüzyıl Türk müziği kadın bestekârlar üzerine bir inceleme. *Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (31), 62-80.

Yahya Kaçar, G. (2022, Mart 12-13). *Türk mûsikîsinin kadın bestekâri Dilhayat Kalfa ve peşrevlerindeki biçim anlayışı*. 8th International Istanbul Scientific Research Congress içinde (ss. 295-302).

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. 9. Baskı, Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, S. (2022). *Üsküdar'ın tarihi okulları*. 1. Baskı, Üsküdar MEM Yayınları.

\*\*\*\*\*

**Çatışma Beyanı:** Yazar, bu çalışma kapsamında herhangi bir çıkar çatışmasının söz konusu olmadığını beyan etmektedir.

**Destek ve Teşekkür:** Çalışmada herhangi bir kurum ya da kuruluştan destek alınmamıştır.

**Katkı Oranı:** Makale tek yazarlıdır.