
MAHMUT EKREM KARADENİZ'İN TÜRK MUSİKİSİNİN NAZARİYE VE ESASLARI ADLI KİTABINDA BASİT VE BİRLEŞİK UŞŞAK MAKAMI ÇEŞİTLERİ

The Basic and Combined Types of the *Makam Uşşak* in the book *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* by Mahmut Ekrem Karadeniz

Nihan ESKİTAŞ*

ÖZ

Bu makale, Mahmut Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* adlı kuram kitabında karşımıza çıkan Uşşak makamı çeşitlerinin basit ve birleşik makam başlıkları altına dağıtılmasının sebebine odaklanmaktadır. Karadeniz, söz konusu kitabında, birleşik makamı, “iki ve daha fazla makamın birlikte kullanılması ile meydana gelen makam (Karadeniz, 2013, s. 116)” olarak tanımlamış ve “Dügah perdesinde karar veren birleşik makamlar” başlığı altında Uşşak makamı çeşitlerini Muhelif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz isimleriyle tarif ederek, bu makamlara örnek verdiği eserlerin notalarını da kitabına eklemiştir (Karadeniz, 2013, s. 142-143). Bu makalenin sınırları, Karadeniz'in söz konusu kitabındaki Uşşak makam çeşitlerinin tarifleri ile bu makamlara örnek verilen eserlerin bu tariflere uygunluğu bağlamındadır.

“Eser İncelemeleri” başlığı altında, Karadeniz'in söz konusu birleşik Uşşak makamı çeşitlerine örnek verilen eserlerin incelemeleri yapılmış, makam tanımları ve eserlerin bu tanımlara uygunluğu karşılaştırılmıştır.

Sonuç bölümünde, Karadeniz'in bahsi geçen Uşşak makamı çeşitlerini “birleşik makam” olarak tanımlama ihtiyacına cevaplar verilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Notalama Sistemi, Kuram, Birleşik Makam, Basit Makam, Makam Tanımı.

ABSTRACT

This article focuses on the reason why Uşşak *makam* types we see in Ekrem Karadeniz's book titled *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, are handled under the basic and combined makams. Karadeniz, in his book, referred to the combined makam as “a makam that occurred with the use of two and more makams together (Karadeniz, 2013, p. 116)” and described “combined makams that finish on Dügah” under the titles as Muhelif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz (Karadeniz, 2013, s. 142). He added the notes of the works that he gave examples to these makams. This article is written in the context of the descriptions of the Uşşak makam types in the book of Karadeniz and the conformity of the works which are exemplary to these makams.

Under the title of *Eser İncelemeleri* (Work Analysis), the sample works of Karadeniz in combined Uşşak makam types were examined, the definitions of makam and the suitability of the works to these definitions were compared.

In the conclusion section, the answers to the need of Karadeniz to define Uşşak makam types as under combined makams category were tried to be given.

Keywords: Notation System, Theory, Combined Makam, Basic Makam, Definition of Makam.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 30.04.2019, Kabul Tarihi/Accepted Date: 12.06.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Arş. Gör., Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel Bilimler Anabilim Dalı, Türk Müziği Bölümü. nihan.viyola@hotmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4367-7663>

Atıf/Citation: Eskitaş, N.. (2019) Mahmut Ekrem Karadeniz'in *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları* Adlı Kitabında Basit ve Birleşik Uşşak Makamı Çeşitleri. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 89-130.

Extended Abstract

This article focuses on the reason why Uşşak makam types we see in Ekrem Karadeniz's book titled *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, are handled under the basic and combined *makams*. Karadeniz, in his book, referred to the combined makam as “a makam that occurred with the use of two and more makams together (Karadeniz, 2013, p. 116)” and described “Combined makams that finish on Dügah” under the titles as Muhalif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz (Karadeniz, 2013, p. 142). He added the notes of the works that he gave examples to these makams. This article is on the descriptions of the Uşşak makam types in Karadeniz's book and the conformity of the sample works to the given makam definitions.

The etymology of the term makam is given under the title “makam definition”. “Makam” is a word of Arabic origin, meaning “to stand up”. Since the 14th century, makam one of the basic concepts used in explaining and classifying the melodic route means “to stop” or “place to stop”. After Kantemiroğlu and his innovations in music theory are mentioned, information regarding contemporary music theory and theoreticians Arel-Ezgi-Uzdilek is given. Then, the makam definitions of the Republican theoreticians are given one by one and the differences between the definitions of makam in years and individuals are revealed.

Under the title of “Mahmut Ekrem Karadeniz Theory”, the school from which Karadeniz originates and how it describes the makam and the combined makam are explained. In his book, Karadeniz stated coma values according to cents and he gave different pitch names and coma values as cents adopting a string consisting of forty-two sounds, and mentioned forty-one unequal intervals. B flats and sharps, which do not exist in other theorists but in Karadeniz's theory, are presented in a table. Karadeniz, divided the makams into two groups as basic and combined, and he divided the makams into groups according to their tonic sounds. In addition, it's explained how Karadeniz handles Uşşak makam types in his book *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. When we look at the definitions of makams in Karadeniz' work, we find differences between the Uşşak makams in Arel's system and Karadeniz's book.

Karadeniz discussed Uşşak makam under the title of basic makams that “the makams that finish on Dügah”. Giving the definition of Uşşak makam and giving sample notes of that makam, Karadeniz has mentioned about other Uşşak makams under the title of “combined makams” and again “the makams finish on Dügah” as “Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Muhalif Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz, Araban Uşşak”. What we understand from this is that he referred to other makams including the word Uşşak, in the form of a new combined makam. In order to put forward the judgment of Karadeniz, which has influenced this grouping, and has been the definition of makam and combined makam criteria, it is necessary to first examine whether the works which are mentioned as examples of the makams containing the word Uşşak conform to the definition of makam. Karadeniz defines the combined makam as the merger of two different makams, while Arel states that the two ‘makam scales’ are combined. According to Karadeniz; the combined scales may also be obtained by sequencing or mixed use of said sequences of sounds.

Could Karadeniz be talking about various Uşşak makams in order to match his own definition of a combined makam? In order to answer this question, the works should be examined and compared to the descriptions and explanations of Karadeniz. Therefore; the aforementioned exemplary works have been subjected to a makam analysis and have been evaluated in terms of maqam elements.

Under the “Work Analysis” title the descriptions of the Uşşak makam types mentioned in the Karadeniz’s book are examined. The compatibility of the works, which are compared to the descriptions of Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Muhalif Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz, Araban Uşşak makams are presented in a table.

In the “Conclusion” section, the points didn’t comply with the afore-mentioned descriptions in the previous section were tried to be made into a rule. Why Mahmut Ekrem Karadeniz perceived and classified these works as different makams is elaborated. Then, the three possible reasons for this behavior are presented as a conclusion.

Türk müziği, yüzyıllardır çeşitli filozof, kuramcı, araştırmacı tarafından geliştirilen teorilerle açıklanmaya çalışılmıştır. (Farâbi, İbn-i Sina, El Kindi, Abdülkâdir Meragi, Safiyüddîn Urmevi, Ladikli Mehmet Çelebi, Abdülbâki Nasır Dede, Hızır Bin Abdullah, Kantemiroğlu, Rauf Yekta, İsmail Hakkı Özkan, Abdülkadir Töre vb.) Farklı ekollerde nesilden nesle aktarılan kuramlarla karşılaştığı gibi, birbirinden farklı kuramlarda farklı unsurlarla da karşılaşılır. Bu, makam tanımından, nota(lama) sistemlerine, makam icadından, terkibine kadar uzanan bir boyutta gerçekleşmiştir. Farklı türden nota(lama) sistemleri (Ebcad, Hamparsum vb.) içinde en yaygın kullanıma ulaşan nota(lama) sistemi, Arap harflerinden oluşan *ebced* notasıdır. Meşk sisteminde, icra esnasında yaygın olarak kullanılmayan ebcad notası, daha çok dönemin müzik nazariyatçıları tarafından kuram kitaplarında kullanılmış (Karamahmutoğlu, 2014, s. 757), müzisyenler tarafından yaygın olarak Hamparsum notası kullanılmıştır. Batı notası ise; II. Mahmud Dönemi’nde Giuseppe Donizetti idaresindeki Muzıka-yı Humayun çatısı altında kullanılmaya başlanmış, günümüze dek sürmüştür.

Uygurlar’dan bu yana farklı nota yazılarını kullanmış olan Türkler (Öztuna, 1974, s. 96-99), El Kindi ile müziği kuramsallaştırma girişimlerinde bulunmuş, 13. yüzyılda Safiyüddin ile *17’li perde dizgesi* ve *ebced* yazısıyla yazılmış *edvar* ile tanışmıştır. Safiyüddin’in öncülüğündeki “sistemci okul” olarak anılan bu ekol, matematik ve astrolojiye dayandırılarak çalışmalarını sürdürmüştür. 15. yüzyılda Meragi ile ilk defa “makam” kelimesininin kullanılması ve sistemci okula Meragi’nin de katılması ile Türk müziğinde *cinsler* (tam dörtlü aralık), perdeler, astrolojik açıklamalar geliştirilerek “makamsal” tariflere doğru bir değişim başlamıştır. Kantemiroğlu ile ilk defa basit (müfred) ve birleşik (mürekkeb) olarak adlandırılan makamlar, Abdülbâki Nasır Dede tarafından sayıca çoğaltılmış, birleşik makamlar da kendi içinde karma ve ekleme olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Nasır Dede, *Tedkik u Tahkik* adlı eserinde önceden kuramcılarca bahsedilmiş olan 24 terkihi 48’e çıkarırken, cinsleri ve avazeleri farklı şekillerde bir araya getirmiş ve bu şekilde sonsuz sayıda terkip makam oluşturulabileceğini iddia etmiştir (Kaçar, 2008, s. 149). Rauf Yekta Bey (1871-1935) batı notasının Türk müziğine adapte edilmesi ve bazı düzenlemelerin yapılması için ilk adımları atmıştır. Bir oktav içinde yirmi dört eşit olmayan aralıklı ses sisteminin temelini oluşturan Yekta’dan sonra, bu sistemi diyez ve bemol eklemesi yaparak geliştiren kişiler de, günümüz sisteminin temelini atmış olan Suphi Ezgi (1869-1962), Hüseyin Saadetin Arel (1880-1955) ve Salih Murat Uzdilek (1891-1967) olmuşlardır (Tohumcu, 2014, s. 796; Zeren, 2014, s. 744-745; Yavuzoğlu, 2014, s. 815-822; Kaygusuz, 2014, s. 823-828; Güney, 2014, s. 820-822; Karamahmutoğlu, 2014a, s. 755-773; Karamahmutoğlu, 2014b, s. 774-783).

Nota(lama) sistemlerinde, birinden diğerine nota aktarımı yapılırken, aynı zamanda icradan notaya aktarma yapılırken ortaya yeni bir müzik metni çıkar. Ortaya yeni bir müzik metni çıkmasının sebebi, notanın asla bir eseri birebir yansıtamaması, eseri simgeleme konumundan öteye gidememesidir. Doğal olarak, farklı nota(lama) sistemleri arasında yapılmış bir aktarımdan doğan yeni müzik metni, yeni kuramcıların bu eserler (bu yeni müzik metinleri) üzerinden makam tanımlaması yapmaya çalışmasıyla, makam tanımına da dolaylı bir etki etmiştir.

Tıpkı "kulaktan kulağa" oyununda olduğu gibi, bir eserin ilk işitilen hali ile son işitilen hali arasında büyük farklar vardır ve son işitilen eser üzerinden yapılan makam tanımı veya tarifi elbette ilk işitilen eserin makam tanımından farklılıklar içerecektir.

Makam Tanımı

Bilindiği gibi, XIX. yüzyılın sonlarına kadar kuram kitaplarında usul ve makamları kapalı daireler biçiminde göstermek bir gelenek olmuştur (Doğrusöz 2014, s.797). Arapça "kame (doğrulma, ayağa kalkma, ayakta durma, ayakta dikilme)" kelimesi, *kama* türevlerinden biri olarak, 14. yüzyıldan bu yana ezgi alanını kuramsal eksende açıklamakta ve sınıflandırmakta kullanılan temel kavramlardan biri olarak "makam (durak, durulacak yer)" ismiyle anılmaya başlanmıştır (Oransay, 1990, s. 56). Öztürk, Beşiroğlu ve Bayraktarkatal (2014), dört farklı makam tanımlama modelinin kullanıldığından bahseder (Öztürk, vd., 2014, s. 12-25). Geçmiş yüzyıllarda avaze, şube ve terkip olmak üzere sınıflandırılan makamlar, Kantemiroğlu ile birlikte basit (müfred) ve birleşik (mürekkeb) makamlar şeklinde ikiye ayrılır. Kantemiroğlu *Kitâbü'l-ilmü'l Musiki alâ Vechi'l-Hurûfat* adlı eserinde 12 makam, 7 avaze ve 4 şubeden bahsettikten sonra, kendinden önceki kuramcılardan farklı olarak makam sınıflandırmaları yapmış, yarım ve tam perdelerden bahsetmiştir. Basit makamları sekiz tam perdeden meydana gelen, birleşik makamları ise iki ,üç veya dört makamın birleşmesinden meydana gelen makamlar olarak tarif eden Kantemiroğlu:

1. Kalın ve tam perdelerden doğan makamlar (Irak, Rast, Dügah, Hüseyini, Neva),
2. Tiz sesli perdelerden doğan makamlar (Eviç, Gerdaniye, Muhayyer).

olarak ayrı bir sınıflama daha yapmıştır (Kantemiroğlu, 2001, s. 41). Ayrıca Kantemiroğlu makamları isimlerine göre yedi grupta incelemiştir; ilk altı gruba *makam*, son gruba ise *terkip* adını vermiştir (Doğrusöz, 2014, s. 800). Kantemiroğlu'ndan sonra da makamları, terkipleri, avaze ve şubeleri farklı sayıda gruplar halinde inceleyen bazı kuramcılar olmuştur.¹ Fakat; burada diğer kuramlardan ve yeniliklerden bahsetmek makalenin hacmini arttıracığından ve makalenin odağına yaklaşmak açısından günümüz kuramından bahse geçmek yerinde olacaktır. Günümüzde Arel-Ezgi-Uzdilek (Arel sistemi) sistemi yaygınlaşmıştır. Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından oluşturulan Arel sisteminin çağdaşı olan farklı görüşler de mevcuttur. Makam tanımlamaları, bu tanımlamalara etki eden faktörler, kullanılan nota(lama) sistemleri, benzer, farklı veya zıt ise de çeşitlilik arz etmektedir.

Cumhuriyet dönemi kuramcılarının bazılarının makam tanımlarına değinirsek, bu konu daha net bir şekilde anlaşılacaktır:

Aralık terimine ve diziye işaret eden Rauf Yekta Bey'e göre; "*Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nisbetlerle ve aralıkların düzenlenmesi ile vafşını belli eden musiki skalasının hususi bir şeklidir (Yekta, 1986, s. 53)*".

Başlangıç, bir seyir bir de karar seslerine vurgu yapan ve durak, güçlü, dizi terimlerini kullanan Suphi Ezgi'nin makam tanımı aynen şu şekildedir "*Makam, durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesler beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasıdır. ... Makamlar diziler gibi ya sâit veya nazil olur. Makamlarda bir ibtida, bir seyir, bir de karar mevcuttur (Ezgi, 1933, s. 49).*"

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: Kaçar, G. Y. (2008). Türk Musikisinde Makam, *İstem Dergisi*, Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü , ss. 145-158; veya Arısoy, M. (1988). Seydî'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma, (Basılmamış) Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün. Sosyal Bilimler Enst. İstanbul; Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*, İstanbul: Pan Yay.; Hızır Bin Abdullâh. *Kitabü'l Edvâr*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul: Revân Yazmaları, Nr.1728.

Hüseyin Sâdeddin Arel'e göre; "*Dizide veya lâhinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete "makam" denilir. Şu halde makam bir durakla bir güçlünün etrafında bunlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumî durumudur. Dizi makamın çatısını gösterir (Arel, 1991, s. 32)*". Bu tanıma göre, makam için vazgeçilmez olan özellikler durak perdesi, güçlü ve dizi boyutlarındadır.

Mahmut Ekrem Karadeniz'in makam tanımı; "*Türk müsikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan müsiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye "makam" denir*" şeklindedir (Karadeniz, 2013, s. 64). Karadeniz, seyir kuralına dikkat çekmektedir.

Gültekin Oransay'ın makam anlayışında, aralıkların birleşimi diziyi oluşturmaktadır. Aralıkların birleşimine ek olarak güçlü ses ve belirli motiflerin seyre etkisi de Oransay'ca makam tanımında önemlidir (Güray, 2006, s. 103).

Yakup Fikret Kutluğ, makamları tanımlarken makam, avaze, şube ve terkiş anlayışından bahsetmiştir. Bir sekizli dizinin kuruluşunu ayrı bir bölüm halinde vermiştir (Kutluğ 2000, s. 65). Durak, güçlü ve tiz durak gibi perdelerin görevlerinin açıklanması ile, dizilerin oluşumundaki ahengin sağlanacağını ifade etmiştir. Kutluğ'un seyir tanımı şöyledir: "*Genelde, makamın lâhni yapısı içinde veya gerektiğinde dizisi dışında yapılan icraya seyir (gezme, gezinme, yolculuk) diyoruz (Kutluğ, 2000, s. 91)*".

Cinuçen Tanrıkorur; "*Tek porteli müziklere mahsus ve belli dizilerin "seyir" adı verilen belirli ezgi dolaşım düzeni içinde kullanılmasından doğan bir özelliktir. Bu tarifimizde, seyir olmadan dizinin makamı anlatamayacağı vurgulanmıştır (Tanrıkorur, 2004, s. 26)*" şeklinde makamı tanımlamış, seyrin makam tanımına etkisine vurgu yapmıştır.

Onur Akdoğu, makam elde edilebilen dizilere *aşıt* diyerek; geleneksel Türk sanat müziği makamlarının ve geleneksel Türk halk müziği "ayak"larının on üç aşıttan elde edildiğini belirtir. Ana aşıtın Yegah perdesinden Tiz Neva perdesine kadar uzandığını ekleyen Akdoğu'nun makam tanımı; "*Bir aşıtta bir ya da birden fazla sesin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezginin, belirli bir seste bitirilmesiyle varolan duygudur*" şeklindedir (Akdoğu, 1987, s. 5-7).

Durak, güçlü, asma karar perdelerinin öneminden bahseden İsmail Hakkı Özkan; "*Dizinin bir dörtlü ve bir beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana geldiğini biliyoruz. Bir dizide en önemli perdeler durak, güçlü ve asma karar perdeleridir. İşte makam, bir dizide durak ve güçlünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir*" (Özkan, 1998, s. 77) şeklindeki makam tanımıyla, dizinin bir tam dörtlü ile bir tam beşli aralığın üst üste eklenmesiyle oluştuğunu belirtmiştir.

Zeki Yılmaz'a göre;

Bir makam için önce bir dizi gerektiğini öğrendik. Dizinin en önemli sesi Durak'tır. Makam dizileri daima bu seste biterler. Makam dizisinin ikinci önemli sesi Güçlü'dür. ... Makam dizisinin iki önemli sesi de Yeden ve Asma Karar'dır. ... Makam için, dizinin seslerinde dolaşılmasına seyir denir. Makamın karakterine göre, durak, güçlü veya başka bir perdeden seyrebaşlanılarak, icra edilecek makamın sesleri gösterilir. Güçlü'de kalış gösterilerek nakarata geçilir. Meyan seslerinde çeşitli geçkiler yapılabilir. Tekrar dizinin güçlü perdesinde kalış gösterilerek, ana dizinin sesleri kullanılmak suretiyle dizinin durak sesinde karar verilir (Yılmaz, 1988, s. 46-49).

Görüldüğü gibi, çok çeşitli makam tanımlarına rastlanmaktadır. Dizi, makam, seyir, çeşni, güçlü perde, karar veya durak perdesi gibi makam unsurlarının tanımlanmasında da pek çok farklı görüş mevcuttur. Bu çeşitlilik, makam icadında, makam terkişinde, basit-birleşik-şed kavramlarında değişikliğe yol açtığı gibi, bestecilikte ve

eserlerde de yansımalarını göstermektedir. Bir makamın tanımı ve makam unsurlarının nasıl açıklandığı, bunlara riayet eden bestecinin eserlerine etki etmektedir. Başka bir deyişle; bir eserde makamın nasıl işlendiği incelendiğinde, bestecinin kabul ettiği makam tanımına da ulaşılabilir.

Mahmut Ekrem Karadeniz Kuramı

M. Ekrem Karadeniz, Abdülkadir Töre'nin öğrencisidir². Töre ekolünden biri olarak (Töre-Karadeniz sisteminin de yaratıcılarından biri olarak), Töre'nin yazdığı kitaptan faydalanarak ve ona ithafen "Türk Musikisi Nazariye ve Esasları" adlı kitabı hazırlayan Karadeniz, kitabında sent (cent) hesabına göre koma değerlerini belirtmiş, farklı perde isimlerini ve koma değerlerini sent olarak vermiş, kırk iki sestem oluşan bir dizgeyi benimsemiş, kırk bir eşit olmayan aralıktan bahsetmiştir.

Rast dizisini ana dizi olarak kabul etmiş; Batının diatonik ıskalasındaki frekanslara aynen uymasını ve Rast perdesinin tam karşılığı olarak Batıdaki do notasına denk gelmesini gerekçe olarak göstermiştir. Makamın ıskalasındaki perdeler ve seyir özellikleri göz önünde bulundurularak basit makamları, iki veya daha fazla makamın birlikte kullanılmasından da birleşik makamları son dönem nazariyatçıları tarafından, frekans hesaplamalarındaki hatalar ve kullanılabilirliği olmadığı bakımlarından dolayı eleştirilmektedir (Kaçar, 2008, s. 151-152).

Töre-Karadeniz'in diyez-bemol işaretleri de kendilerine hastır (Bkz: Tablo 1).

Ekrem Karadeniz'in Bemol-Diyez İşaretleri ve Makalemdaki Karşılıkları				
Koma Değeri	Karadeniz'de Bemol	Makalemdaki Bemol Karşılığı	Karadeniz'de Diyez	Makalemdaki Diyez Karşılığı
1 Koma	♭	b ¹		
1,5 Koma			‡	# ^{1,5}
2 Koma	♭	b ²		
3 Koma			‡	# ³
3,5 Koma	♭	b ^{3,5}		
4 Koma			‡	# ⁴
5 Koma	b	b ⁵		
5,5 Koma			‡	# ^{5,5}

Tablo 1. Ekrem Karadeniz'in Bemol-Diyez İşaretleri ve Makalemdaki Karşılıkları

Karadeniz, makamları basit, birleşik olmak üzere ikiye ayırmış, duraklarına göre gruplara bölmüştür. Makam tanımını "Türk mûsikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşni" şeklinde yapan Töre, öğrencisi Ekrem Karadeniz'i

² Töre ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz: ÖZCAN, N. (2012). Töre, Abdülkadir. *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 41, İstanbul: TDV, s. 278-279.

de bu makam tanımıyla etkilemiştir. Ekrem Karadeniz çeşniyi şöyle açıklar: "Makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme veya gecikmelerden doğar ve makamların birbirlerinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü meydana getirir. Aralıkları ve seyirleri birbirlerine benzeyen iki makamı ancak çeşnilerini inceleyerek ayırt edebiliriz" (Karadeniz, 2013, s. 64).

Karadeniz'in kitabındaki makam tanımlarına bakıldığında, Uşşak makamı ile ilgili Arel sistemindeki Uşşak makamından farklılıklara rastlanır. Karadeniz, Uşşak makamını basit makamlar içinde "dügah perdesinde karar veren makamlar" başlığı altında ele almıştır. Karadeniz'in Uşşak makamı tanımı kısaca şu şekildedir: Rast ve Dügah perdelerinden seyre başlayan Uşşak makamı, çıkıcı seyir esnasında Eviç perdesini kullanır. İnici seyrinde Acem perdesi Eviç perdesinin yerine kullanır. Makamın donanımına bir işaret (değiştireç) konmasına gerek yoktur. Uşşak perdesi (Arel sistemindeki Segah perdesi), icracılar tarafından bilindiği ve yalnızca inici ezgilerde seslendirildiği için eserlerde Buselik perdesi ile karşılaşılır. Rast, Dügah veya Neva perdelerinden seyre başlanır ve Neva perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Çıkıcı ezgilerde Eviç perdesi, inici ezgilerde Acem perdesi kullanılarak Dügah perdesinde karar verilir. Karar esnasında bazen Yegah perdesinde Rast beşlisi kullanıldığı görülse de, bu makamın gereği değildir (Karadeniz, 2013, s. 93-94). Uşşak makamı tanımına örnek eser notası³ da gösteren Karadeniz, "birleşik makamlar" başlığı altında ve yine "dügah perdesinde karar veren makamlar" grubunda "Muhelif Uşşak, Dertli Uşşak, Dalpare Uşşak, Araban Uşşak, Uşşak Renk Gerdaniye, Uşşak Renk Hicaz" gibi isimler Uşşak kelimesini içeren diğer makamlardan yeni birer birleşik makam şeklinde bahsetmiştir. Bu gruplamaya etki eden Karadeniz'in makam tanımlaması ve birleşik makam kıstasları olmuştur yargısını ortaya koyabilmek için öncelikle bahsedilen Uşşak kelimesini içinde barındıran makamlara örnek verilen eserlerin, makam tanımına uyup, uymadığını incelemek gereklidir.

Uşşak makamı çeşitlerinin ve örnek eserlerin incelemesinden önce, Karadeniz'in "birleşik makam" anlayışını ele almak yerinde olacaktır. Karadeniz, birleşik makamı, iki farklı makamın birleşmesi olarak tanımlarken, Arel iki makam dizisinin birleştiğini belirtir. Karadeniz'e göre; söz konusu makamların ses dizilerinin birbiri arkasına sıralanmasıyla ya da karışık kullanılmasıyla da birleşik makam elde edilebilir. Birleşen makamlardan önce kullanılacak olan makam, birleşik makamın isminde önde kullanılır, sonra kullanılan makam da ilk makamın adının yanına yazılır. Bestenigar, Beyati Araban gibi istisnalara örnekler de veren Karadeniz, acaba kendi birleşik makam tanımına uydurmak amacıyla çeşitli birleşik Uşşak makamlarından bahsediyor olabilir mi? Bu sorunun cevaplanabilmesi için eserlerin incelenmesi ve eser üzerinde Karadeniz'in tanımlama ve açıklamalarıyla karşılaştırılması gerekmektedir. Karadeniz'in, farklı isimlendirmelerle, Uşşak makamını "birleşik makamlar" başlığı altına neden alma ihtiyacı duyduğu, söz konusu Uşşak makamı çeşitlerine verilen örnek eser notalarının incelenmesiyle anlaşılacaktır. Tutu (2014), makam terkihi ile ilgili makalesinde, Sürurefzâ makamının varlık koşulları taşıyıp taşımadığını ortaya koyabilmek için, eser incelemelerinde makamın işlenişini değerlendirmiştir. Bu incelemede, makamın farklı modüler yapıların bir araya gelmesiyle mi, makamsal etkilerin harmanlanmasıyla mı, makam tanımına etki eden katmanlarla mı oluştuğunu anlamaya çalışan Tutu'nun eser inceleme yolunu (Tutu, 2014, s. 38), makalemdeki eser incelemelerinde uygulamayı doğru buluyorum. Bu nedenle; bahsi geçen örnek eserler aşağıda makamsal incelemeye tabi tutulmuş, makamsal unsurlar açısından da değerlendirilmiştir.

³ Bkz: Ek-1: Karadeniz'de Uşşak makamı örnek eser

Eser İncelemeleri

Muhalif Uşşak Makamı

Örnek eser olarak Karadeniz'in belirttiği Sultan I. Mahmut'un *Çenber (yürük)* usûlündeki peşrevi incelediğimizde, Karadeniz'in bu makam için yaptığı tarif ile örnek eser arasında bazı tutarsızlıklarla karşılaşılmaktadır. Fakat öncelikle, makamın adı Muhalif Uşşak iken, örnek verilen eser *Aksak Semai* usûlündeki saz semainin adında ise makam Uşşak Muhalif şeklinde belirtilmiştir. Ayrıca Hamparsum defterinden notaya alınmış, yazılı aktarım esnasında bestesi Hamparsum'a aitmiş gibi yazılmış olan bu eserde iki problem tespit edilmektedir. Birincisi, Karadeniz'e göre; birleşik makamlarda ilk önce kullanılacak olan makamın adı da ilk önce yazılmalıdır. İki eserde de ilk önce kullanılan makam Uşşak makamı iken, Saz Semaisi'nde Muhalif kelimesi önce yazılmıştır. İkinci problem de, Türkiye Radyo ve Televizyon (TRT) kurumunun arşivinden alınmış olan Muhalif Uşşak Saz Semaisi'nin bestecisinin Hamparsum olduğunun yazılmasıdır. Bilindiği gibi, Hamparsum'a ait olan ve Hamparsum nota(lama) sistemiyle yazılmış Türk müziği eserlerinden oluşan altı adet defter vardır ve Hamparsum Limonciyan (1768-1839), bu defterleri III. Selim'e takdim etmiştir (Karamahmutoğlu, 2014a, s. 767). Bu sebeple tahminen şunu söyleyebiliriz: Eser, yazılı bir kaynaktan başka yazılı kaynağa aktarılırken (Hamparsum notası - Karadeniz'in nota(lama) sistemi), yanlış anlama doğuran bir durum oluşmuştur. Çünkü; bu eserin bestecisinin kesin olarak icat ettiği nota yazısı ile tutulan her defterin adı ile anıldığı Hamparsum olduğunu söylemek için yeterli delil yoktur.

Ayrıca; "Muhalif" kelimesi ile Kantemiroğlu'nun (2001) kitabında da karşılaşılmaktadır. Muhâlifek, Hicaz-ı Muhâlif, Muhâlif-i Irâk gibi birleşik makamlara rastlanan kitapta, Kürdi makamı eklemesi yapılmadığı, Muhalif kelimesinin Kürdi makamı anlamına gelmediği fark edilmiştir. Kantemiroğlu'nda Muhâlifek makamı: "Evc perdesinden hareket edip Hisâr üzerinden aşağıya iner ve Dügâh'da karar kılar" şeklinde tarif edilmiştir. Hicâz-ı Muhâlif: "Hicâz gibi hareket edip Acem yüzünden, Acem gibi karar verir" ve Muhâlif-i Irâk: "Sabâ gibi hareket edip Irâk gibi karar kılar" sözleriyle tarif edilmiştir (Kantemiroğlu, 2001, s. 155-156). Kantemiroğlu'nun "gibi hareket edip" sözleri, muhalif olma durumu ile açıklanabilir. Sanki başka bir makam gibi seyre başlayan birleşik makamlar için "muhalif" kelimesinin kullanılmış olduğu aşıkardır.

Karadeniz'in Uşşak ve Kürdi makamlarının birleşiminden oluştuğunu belirttiği makamdaki Kürdi makamı seyri Karadeniz'in kitabında şu şekilde tarif edilmiştir:

Çoğunlukla Neva ve Hüseyini perdesi civarından seyre başlanır ve Acem, Hüseyini, Neva, Çargah, Kürdi perdeleriyle inilerek Dügah perdesinde karar verilir. Karara giderken Hüseyini yerine Hisar perdesi kullanmak, makama has çeşnidir. Ayrıca Neva ve Çargah perdelerinde kısa duruşlar yaparak, Kürdi perdesi kullanarak Dügah perdesinde karar vermek de makamın hususi çeşnisidir. Acem perdesi çok kullanılırsa, Acem Kürdi makamı ile karıştırılabileceğinden, Acem perdesi üzerinde az duruşlar yapılmalıdır (Karadeniz, 2013, s. 104).⁴

Muhalif Uşşak Peşrev'i incelediğimizde⁵, Karadeniz'in makam tarifleriyle yine uyumsuzluklara rastlanmaktadır. Birinci hane boyunca iki kere Segah (Uşşak) perdesine rastlanır, Mülâzime'ye geçerken Kürdi beşlisi duyurulduktan sonra Mülâzime boyunca Nihavend dizisi Rast perdesinden Gerdaniye perdesine kadar gösterilmiştir. Yegah perdesinde Hicaz beşlisi ile genişlenmiştir ki, Mülâzime, bu Hicaz çeşni ile bitmektedir ve bu çeşni Kürdi makamına ait bir çeşni değildir. Arkasından hazırlanmamış bir geçiş ile Buselik perdesi

⁴ Ek-2: Karadeniz'de Kürdi makamı örnek eser

⁵ Ek-3: Karadeniz'de Muhalif Uşşak makamı örnek eser

kullanılarak Dügah perdesinde Buselik makamına geçilmiştir. İkinci hanenin hemen ikinci ölçüsünde ise (GTSM) Geleneksel Türk Sanat Müziği repertuarında birçok Uşşak eserde tam kalış aşamasında karşılaşılan do-si-si-la kalıp motifi kullanılmıştır. Bu kalıp motifte yer alan ikinci ve üçüncü perdeler geleneksel icrada pestleştirilen Segah perdesidir. Fakat; Karadeniz'in örneğinde bu perde için herhangi bir değiştirme işareti kullanılmamıştır.



Nota 1. *Muhalif Uşşak Peşrev - İkinci hane ikinci ölçü*

Ayrıca bu makam adındaki Muhalif kelimesi, "Uşşak makamına muhalif olan" anlamında kullanılmış olabilir. Kürdi ve Uşşak birleşimi olduğu düşünülen makamda, aslında olan peş peşe iki makamın seyrinin kullanılmasıdır. Kürdi makamının seyrinde bulunmayan Yegah perdesinde Hicaz beşlisi, Tiz Muhayyer perdesinde Saba özel dörtlüsüne de rastlanan örnek eser, 1. Hane'sinin Uşşak makamından, Mülâzime'nin de yerinde Kürdi dörtlüsü ve Rast perdesinde Buselik beşlisinden oluşması sebebiyle, bu ismi almış olabilir.

Dertli Uşşak Makamı

Karadeniz'in Dertli Uşşak makamına örnek verdiği Sultan I. Mahmut'a ait *Devr-i Kebir* usûlündeki Dertli Uşşak Peşrev incelendiğinde⁶, birleşik bir makam ile değil, bazı geçki, dörtlü ve beşli, çeşniler (yerinde Hicaz, Nişabur, Saba çeşnileri) ve birkaç altere perde ile karşılaşılmaktadır. Ayrıca; Arel ekolünde Uşşak makamının seyrinde 'peste genişleme' olarak adlandırılan, Yegah perdesine kadar Rast beşlisi ile inilmesi/çıkılması, Karadeniz tarafından "farklı bir çeşni oluşturulması" şeklinde ifade edilmiştir. Peşrevin serhanesi Uşşak makamında olup, diğer Hane'lerde söz konusu geçki ve çeşniler kullanılmıştır. Bu durum, geleneksel icrada ve bestecilikte kabul gören bir davranıştır. Türk sanat müziği Peşrev ve Saz Semai gibi türlerin bestelenme geleneğinde serhane, ilgili makamda (söz konusu türün makamında) bestelenmiş ve diğer hanelerde de ustalık göstergesi olduğu düşünülen geçki ve çeşnilere yer verilmiş olduğu, eser incelemelerinden görülmektedir. Dolayısıyla; Karadeniz'in örneğinde de aynı durum gözlenmekte olduğundan, bu eserin yaygın olarak bilinen Uşşak makamında olduğunu söylemek doğru olacaktır. Fakat "Dertli" kelimesinin başa eklenme sebebini açıklamak, aynı makamdaki başka bir eserle karşılaştırılmadığından mümkün görünmemektedir. Çünkü; Karadeniz, bu makama Dertli Uşşak ismini veren kişinin, bu makamda iki bestesi olan Sultan I. Mahmut olduğunu belirtir ve bu makamda iki örnek dışında örnek olmadığı bilgisini de verir (Karadeniz, 2013, s. 147). Dolayısıyla; "Dertli" kelimesi bir sıfat da olabilir. Söz konusu eserin "dertli bir yapıya sahip olduğunu" düşündüğü için, bestecisi tarafından betimleme ihtiyacına dayanarak "Dertli" adını almış olabileceği, yalnızca bir varsayımdan öteye gidemez.

Dalpare Uşşak Makamı

⁶ Ek-4: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser.

Karadeniz'in Uşşak ve Maye makamlarının birleşiminden oluştuğunu belirttiği Handan Ağa'nın bestelediği, *Çenber* usûlündeki *yürük* tempolu Dalpare Uşşak Peşrev'i incelediğimizde, Karadeniz'in bu birleşik makam için yaptığı tanımla uyuşmayan bazı noktalar karşımıza çıkar. Karadeniz'de Maye makamı tarifi şu şekildedir:

Çoğunlukla Neva perdesi civarından seyre başlanır ve Çargah, Segah, Nim Kürdi perdeleri gösterilerek Segah Çeşnisi yapılır ve Uşşak makamı seyri gibi inilerek Dügah perdesinde karar verilir. Makamın hususi çeşnisi, Neva makamının seyrini ve arada hafifçe Segah çeşnisi gösterilerek Dügah perdesinde Uşşak makamı gibi karar verilerek meydana getirilir (Karadeniz, 2013, s. 97).⁷⁻⁸

Örnek verilen esere baktığımızda⁹, Karadeniz'in tarifinin aksine, Maye makamındaki Neva makamı seyrinin duyurulmasının ardından, Çargah perdesinde Çargah, Segah perdesinde de Pest Nim Kürdi (la#)'li Segah kalışın eserde olmadığını, hatta Pest Nim Kürdi perdesinin eser boyunca hiç kullanılmadığını görmekteyiz. Halbuki Karadeniz, bu iki asma kalışı, "Dalpare Uşşak" makam tanımında belirtmiştir (Karadeniz, 2013, s. 142). Ayrıca; Uşşak makamının çıkıcı seyrinde Karadeniz'in duyurulduğunu söylediği Eviç (fa#) perdesine de çıkıcı ezgilerde hiç rastlanmamaktadır. Yine eserdeki Uşşak makamının içinde, Karadeniz'in tabiriyle Uşşak perdesi (segah perdesi) de yalnızca üç yerde kullanılmıştır. Eserin donanımında ve bahsedilen üç ölçü hariç eser boyunca hiçbir değiştireç almamış olan her si notası, natürel görünmektedir. Bu da, Uşşak olarak nitelenen bir eserde buselik perdesi ile segah perdesi arasında araştırmacı veya icracının ikilemde kalmasına sebep olmaktadır. Fakat Segah perdesinin değiştireçsiz yazımının Rauf Yekta'nın nota(lama) sisteminde bulunduğu bilinmektedir (1986) ve Töre-Karadeniz'in Yekta'dan etkilenmiş olabileceği de düşünülebilir (Zeren, 2014, s. 749). Buna karşın, bazı durumlarda Karadeniz'in Segah (uşşak) perdesi için değiştireç kullanmış olması, burada yazım hatası yapılmış olduğu ihtimalini güçlendirmektedir.

Araban Uşşak Makamı

Araban ve Uşşak makamlarının birleşiminden oluşan Araban Uşşak makamı, Karadeniz'e göre; önce Araban makamı seyri ile başlar ve Uşşak makamı seyri ile biter. Karadeniz'in Araban makamı seyrine baktığımızda ise; Hisarek perdesi (mi b¹) ve Acem perdesinin, Araban makamı seyrinde önemli perdeler olduğunu görmekteyiz. Hatta; makamın hususi çeşnisi olduğu söylenen Acem ve Hisarek perdeleri kullanılarak Neva perdesinde kısa duruşlar yapılır ve aynı Karcıgar makamında olduğu gibi karar verilir. Makamın seyri şu şekildedir: Gerdaniye ve Muhayyer perdelerinden seyre başlanır ve Tiz Neva perdesine kadar genişlenir. İnci ezgilerde Acem ve Hisarek perdeleri kullanılarak Neva perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır. Bundan sonra iniş ıskalasında Karcıgar makamı gibi Çargah ve Uşşak perdeleri kullanılarak Dügah perdesinde karar verilir (Karadeniz, 2013, s. 101). Karadeniz'in Araban makamına örnek gösterdiği esere bakınca¹⁰ bahsi geçen Hisarek ve Acem perdelerinin önemlendirildiğini ve eserin Karadeniz'in makam tanımına uygun olduğunu görmekteyiz. Ancak; söz konusu Araban Uşşak makamındaki eserde¹¹ hiç Hisarek perdesi kullanılmadığını görmekteyiz. Karcıgar makamının geleneksel icrasında var olan, "Hüseyni perdesinden Hisar perdesine ters glissando ile inilmesi" durumuna Karadeniz'in tıpkı Karcıgar makamı seyri gibi seyrettiğini söylediği Araban Uşşak makamındaki Araban'lı bölümlerde rastlanmamaktadır. Bunun yerine, Kürdi makamının karara giderken, geleneksel icrada

⁷ Karadeniz'de Neva makamı seyri: Seyir, Neva perdesinden başlar ve Neva üzerinde ısrarlı duruşlar yapılır. Ardından Eviç perdesi üzerinde kısa duruşlar yapılır (makamın hususi çeşnisi) ve iniş ıskalasında Acem, Hüseyni, Neva, Çargah ve karara doğru Uşşak perdesi kullanılarak Dügah perdesinde karar verilir (Karadeniz, 2013, s. 96).

⁸ Bkz: Ek-5: Karadeniz'de Maye makamı örnek eser

⁹ Bkz: Ek-6: Karadeniz'de Dalpare Uşşak makamı örnek eser

¹⁰ Bkz: Ek-7: Karadeniz'de Araban makamı örnek eser

¹¹ Bkz: Ek-8: Karadeniz'de Araban Uşşak makamı örnek eser

kullandığı Pest Hisar perdesi (mi b^{3.5}) sıkça kullanılmıştır. Bu perde, Arel sistemindeki Hisar perdesi ile Dik Hisar perdesi arasında bir perdeye tekabül etmektedir. İnsan kulağı, zaten birkaç komalık incelme veya pestleşmeyi duyamayacağından ve buradaki koma değerleri yalnızca matematiksel ifade amaçlı kullanılmış olduğundan, bahsi geçen Pest Hisar perdesi, Uşşak dörtlüsü üzerine Hicaz beşlisi duyumunu ve birleşimini yaratmakta ve bu da Karadeniz'in bahsettiği, aynı Karcıgar makamı gibi seyreden Araban makamı anlamına gelse de, geleneksel icrada var olan ve karara giderken sık sık duyurulan, "Hüseyni perdesinden Hisar perdesine ters glissando ile inilmesi" ile oluşan makama has duyuma sahip değildir.

Uşşak Renk Gerdaniye Makamı

Çifte Sofyan usûlündeki *yürük* tempolu, Dellalzade'ye ait *Şarkı*'nın, TRT arşivinde Uşşak makamında, *Çifte Sofyan* usûlünde ve Tanburi Ali Efendi'ye ait bir varyantı kayıtlıdır. Ayrıca; Karadeniz'in Uşşak Renk Gerdaniye makamı anlatımına bakarsak, kendisi bu makamın Uşşak ve Gerdaniye makamlarının birleşiminden oluştuğunu belirtmiştir. Uşşak makamının seyrinin ardından Gerdaniye makamının seyri gösterildikten sonra Dügah perdesinde karar verilir. Bu durumda, Karadeniz'de Gerdaniye makamının tarifini de buraya eklemek yerinde olacaktır. Karadeniz'de Gerdaniye makamı seyri Eviç veya Gerdaniye perdelerinden başlar. Çıkıcı ve inici seyrinde Gerdaniye makamı, Uşşak makamının ıskalalarını aynen kullanır. Makamın hususi çeşni Gerdaniye perdesini sık kullanmaktır. Tiz Segah, Tiz Çargah perdelerine kadar genişleyen makam, Hüseyni perdesinde kısa duruşlar yapar, Acem, Hüseyni, Neva, Çargah ve Uşşak perdeleriyle Dügah perdesinde karar verir (Karadeniz, 2013, s. 96).¹² Uşşak renk Gerdaniye makamına örnek verilen esere baktığımızda¹³ ise, Karadeniz'in makam tarifıyla uyumlu olduğunu görmekteyiz. Uşşak makamının güçlüsü civarından başlayan eser, Uşşak makamı seyrini içeren motifler ile karara gitmekte ve buradan da Gerdaniye perdesine yükselip, Gerdaniye makamı seyrini içeren motiflerle sürmektedir. Karadeniz'in Uşşak Renk Gerdaniye makamı tanımında 'makamın gerekliliği olmayan çeşni' olarak bahsettiği Neva perdesi üzerinde Hicaz dörtlüsü de eserde yedi ölçüde kullanılmıştır.

Bahsi geçen makama örnek verilen *Şarkı*, Karadeniz'in makam tanımıyla örtüşmekte olup, TRT arşivindeki versiyonuyla karşılaştırıldığında, Neva perdesi üzerinde Hicaz beşlisinin, TRT arşivindeki notada on bir ölçüde kullanıldığı görülür. TRT arşivindeki notada şarkıdaki usûl değişikliği 10/8'lik şeklinde yapılmış iken, Karadeniz'in örnek eserinin notasında ise 10/16'lık şeklinde yapılmıştır. İki eser arasındaki bu tip farkların oluşmasına getirilebilecek açıklama, metin tamiri esnasında oluşmuş olabilecekleri yönünde bir yorum olabilir. Metin tamirinden kasıt, farklı nota(lama) sisteminden yeni nota(lama) sistemine geçirme, sözlü kültür ortamından yazılı kültür ortamına taşınmış olan bir eserin yeniden yazılı kültürce yorumlanması şeklindedir (Tutu, 2016). Bu aktarımlar, mutlaka aktaran bireyin, bağlı bulunduğu epistemik cemaatin, yazılı kültür ortamının, ortak sağ duyunun, yetişilen ekolün etkilerinden nasibini almaktadır.

Uşşak Renk Hicaz Makamı

Karadeniz'in söz konusu kitabında, bu makam Uşşak ve Hicaz makamlarının birleşmesinden meydana gelmiştir. Önce Uşşak makamının seyri ile terennüme başlayan makam, Hicaz çeşni gösterdikten sonra tekrar Uşşak makamına döner ve Dügah perdesinde karar verir. Karadeniz'de Hicaz makamı tarifi ise şu şekilde özetlenebilir: Rast, Dügah veya Hicaz, Neva perdelerinden seyri başlanır. Hüseyni, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer perdelerine kadar çıkıldıktan sonra, inici ıskalada Acem, Hüseyni, Neva, Hicaz, Kürdi perdeleriyle Dügah perdesinde karar verilir. Neva perdesinde çok durulursa Humayun makamıyla karıştırılabilir. Bu

¹² Bkz: Ek-9: Karadeniz'de Gerdaniye makamı örnek eser

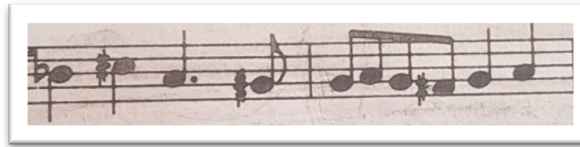
¹³ Bkz: Ek-10: Karadeniz'de Uşşak Renk Gerdaniye makamı örnek eser

sebeple makamın hususi çeşnisi, Hüseyini perdesini güçlendirmektedir (Karadeniz, 2013, s. 104).¹⁴ Karadeniz'de örnek eser olan Uşşak Renk Hicaz Peşrevi'ni incelediğimizde¹⁵, 2. Hane'nin 11. ölçüsünde Pest Hisar perdesinin kullanılmasıyla, hazırlanmamış bir geçiş yapılmış ve Neva perdesi üzerinde Kürdi dörtlüsü/beşlisi oluşturulmuştur. Söz konusu Neva ve Pest Hisar perdelerinin aralığı hesaplandığında 5,5 komalık bir aralık hesaplanmaktadır. Bu aralık, Arel sisteminde var olan, kürdi dörtlüsündeki/beşlisindeki La- Si b⁴ aralığını anımsatmaktadır. Bu hazırlanmamış geçiş, Karadeniz'in eserin bestecisi olan Çömlekçi Bedros Efendi'nin eserinin notasını, kendi nota(lama) sistemine göre yazıya alırken, aktarımda meydana gelen bir hata veya bir bozulmayla açıklanabilir (Karadeniz, 2013, s. 143).



Nota 2. Pest Hisar perdesinin kullanılmasıyla oluşan Neva'da Kürdi dörtlüsü/beşlisi (2. Hane)

Eserin 1. Hane'sinin 18. ölçüsünde Zirgüleli Hicaz dörtlüsünün sonunda, nim Zirgüle perdesinin kullanılmış olması ve 19. ölçüde hazırlanmamış bir geçişle Rast perdesi ve ardından Eviç perdesinin kullanılması ile oluşan Uşşak dörtlüsü, yazılı aktarımda oluşmuş bir hata olma ihtimalini güçlendirmektedir. Üstelik bu dörtlüler, Karadeniz'e göre makamın gereği değildir.



Nota 3. 2. Hane - 18 ve 19. Ölçüler: Zirgüleli Hicaz dörtlüsü ve Uşşak dörtlüsü

Kısaca; Karadeniz'in Uşşak makamı çeşitlerini nasıl tanımladığı ve örnek eserlerin bu tanımlamayı karşılayıp karşılamadığına bakacak olursak ortaya şöyle bir tablo çıkar:

¹⁴ Bkz: Ek-11: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

¹⁵ Bkz: Ek-12: Karadeniz'de Uşşak Renk Hicaz makamı örnek eser

Tablo 2. Uşşak makamı çeşitlerinin Karadeniz'de makam özellikleri ve tarif- örnek eserlerin Arel sisteminde karşılama durumu

Ekrem Karadeniz'in Uşşak Makamı Türevleri	Karadeniz'de Durak	Karadeniz'de Güçlü	Karadeniz'de Genişleme	Karadeniz'de Çeşni	Karadeniz'de Seyir	Tarif-Örnek Eser Uyumluluğu
Dertli Uşşak	Dügah	Neva	-	Yegah perdesi üzerinde Rast beşlisi	Çargah ve Segah perdeleri üzerinde durularak, Yegah perdesine kadar inilir ve düğah perdesinde Uşşak dörtlüsüyle karar verilir.	Karadeniz'in örnek verdiği eserde Neva perdesi üzerinde durulmuştur. Çeşni olarak bahsedilen Yegah perdesindeki Rast beşlisi, zaten geleneksel Uşşak makamı pest genişlemesidir.
Dalpare Uşşak	Dügah	Neva	-	Pest Nim Kürdi perdesini yeden alarak Segah dörtlüsü ve Eviç perdesinde Segah dörtlüsü	Uşşak ve Maye makamlarının seyirlerini yapar, Segah perdesinde sık sık kalışlar yaparak, Düğah perdesinde karar verir.	Örnek eserde Pest Nim Kürdi perdesi hiç kullanılmamış, Eviç perdesi bir defa kullanılmıştır.
Muhelif Uşşak	Dügah	Neva	-	Neva, Çargah ve Kürdi perdeleriyle karara varmak, kürdi makamının özel çeşnisidir.	Uşşak makamı seyrinin ardından Kürdi makamı seyri ile Düğah perdesinde karar verir.	Örnek eserde yerinde gerdaniye dizisi vardır. Ayrıca Yegah perdesinde Hicaz beşlisi, Tiz Muhayyer perdesinde Saba özel dörtlüsü de kullanılmıştır.
Uşşak Renk Gerdaniye	Dügah	Neva	Tiz Segah ve Tiz Çargah perdelerine kadar genişler	Gerdaniye Eviç ve Hüseyini perdeleri Gedaniye makamına geçildiğinde güçlendirilir.	Uşşak makamının seyri ile başlanır ve Gerdaniye makamının seyrine geçilir. Düğah perdesinde Uşşak dörtlüsü ile karar verir.	Örnek eserde Uşşak ve Gerdaniye makamları iç içe kullanılmıştır. Bahsi geçen çeşnilere ve perdeler de rastlanmaktadır.

Uşşak Renk Hicaz	Dügah	Neva	-	Hüseyni perdesinde Hicaz dörtlüsü ile çeşni yapılır.	Uşşak makamının seyri ile başlanır ve Hüseyni perdesinde Hicaz dörtlüsü gösterildikten sonra tekrar Uşşak makamına dönülerek, Dügah perdesinde karar verilir.	Neva perdesinde Kürdi dörtlüsü/beşlisi kullanılmıştır. Tiz genişleme eserin üçüncü hanesinde kürdi ve uşşak dörtlüleri ile yapılmıştır. Dördüncü hanede Uşşak makamı seyri ile devam eden eserde sık sık Acem perdesinin kullanılmasıyla Beyati makamı etkisi yaratılmıştır.
Araban Uşşak	Dügah	Neva	Muhayyer'd e Uşşak dörtlüsü ile Tiz Neva perdesine kadar genişler.	Önce Acem ve Hisarek perdelerini, sonra da Gerdaniye ve Muhayyer perdelerini kullanarak Neva perdesinde kısa duruşlar yapmak.	Gerdaniye ve Muhayyer perdeleri civarından, tiz genişleme (Uşşak dörtlüsü) ile başlayan seyir, inici Karcığar makamı seyri ile devam eder, Neva perdesinde kısa duruşlar yapılır, Acem ve Hisarek perdeleri sık kullanılarak Neva'da durulduktan sonra, Uşşak makamı seyri yapıp, Dügah perdesinde karar verilir.	Eserde Tiz Neva perdesi hiç kullanılmamıştır. Yalnızca Tiz pest kürdi perdesine kadar genişleme yapılmıştır. Hisarek perdesi hiç kullanılmamıştır, dolayısıyla makamın çeşnisi yapılmamıştır. Pest hisar perdesinin karara geçerken Kürdi makamında kullanılması gibi, burda da karara giderken kullanımı söz konusudur. 1. Hane ve Teslim Uşşak makamında olup, Teslimin yalnız bir yerinde pest Hisar perdesi kullanımıyla Neva perdesinde Hicaz çeşni oluşmuştur. Donanımda Eviç perdesine ait diyez kullanılmıştır.

SONUÇ

Karadeniz, Uşşak makamına "birleşik makamlar" başlığı altında yer vermiş, bu kapsamda; Uşşak makamının altı çeşitini açıklayarak örneklendirmiştir. Karadeniz'in bu başlıklardaki makam tariflerinde (asma kalışları,

kararı, güçlüsü, seyri, çeşnisi... vs.) yer verdiği unsurlar ile örneklerin örtüşmediği görülmüştür. Buna bağlı olarak, Karadeniz'in bu makam adlarını ve tariflerini eserlerin incelenmesi suretiyle oluşturmadığı ortaya çıkmaktadır. O halde, Karadeniz'in makam adlandırma ve tarifi davranışı üç temel gerekçeyle açıklanabilir:

- 1- Gelenekte ve kendi dönemlerinde, bahsi geçen eserler bu isimlerle anılmış olabilir ve bu sebeple de bu isimler değiştirilmeksizin kullanılmış olabilir.
- 2- Karadeniz, kendi ekolünde kabul görmek, saygınlığını korumak, öğretileriyle ters düşmemek için bu makamlar üzerinde sağlanan mutabakat sebebiyle söz konusu ekolün görüşlerini sürdürmek istemiş olabilir.
- 3- Bu makamların isimlerinde birden fazla makamsal terimin yer alması, bahsi geçen eserlerin içerisinde var olan makamsal unsurların neler olduğunu hatırlatmak amacıyla icracılara kullanılmış birer sıfat olabilir.

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1- Ekrem Karadeniz'in bemol-diyez işaretleri ve makaledeki karşılıkları	94
Tablo 2- Uşşak makamı çeşitlerinin Karadeniz'de makam özellikleri ve tarif- örnek eserlerin Arel sisteminde karşılama durumu	101

NOTALAR LİSTESİ

- Nota 1:** Muhalif Uşşak Peşrev- İkinci hane ikinci ölçü
- Nota 2:** Pest Hisar perdesinin kullanılmasıyla oluşan Neva'da Kürdi dörtlüsü/beşlisi (2. Hane)
- Nota 3:** 2. Hane- 18. ve 19. Ölçüler: *Zirgüleli Hicaz dörtlüsü ve Uşşak dörtlüsü*

EKLER LİSTESİ

Ek-1/1: Karadeniz'de Uşşak makamı örnek eser

91/1 UŞŞAK HALK TÜRKÜSÜ
(Memo)

Usûlü : Curcuna
(Hafif)

Bestekârı : ?

HEY

(SAZ)

ŞUDE RE DEN GECE GEÇ DİM A MAN A MAN A MAN ME MO

CA NİM ME MO (SAZ) E ĞİL DİM SU YUN DAN İÇ TİM

A MAN A MAN ÖM RÜM ME MO HEY

(ARANAĞMESİ)

332

Ek-1/2: Karadeniz'de Uşşak makamı örnek eser

91/2

HEY

(KARAR)

(SAZ)

) NAZ LI YAR DAN AY RI DÜ Ş DÜ M

A MAN A MAN

(SAZ)

O ĞUL O ĞUL A NANÖ LE A NANÖ LE BA CİN GÜ LE

YAR DA Bİ LE GÜ LÜM ME MO A MAN ME MO CA NİM MEMO

KU ZUM ME MO HEY HEY DERT Lİ ME MO HEY

333

Ek-1/3: Karadeniz'de Uřsak makamı örnek eser

(Uřsak Trk'nn Gftesi)

řu dereden gece geçtim
Eęildim suyundan içtim
Nazlı yardan ayrı düştüm
Oęul oęul anan le
Bacın gle yar da bile

Aman Memo, canım Memo
mrm Memo, gülüm Memo
Kuzum Memo, dertli Memo, hey

UřSAK Makamının Iskalaları



Ek-2: Karadeniz'de Kürdi makamı örnek eser

113

KÜRDÎ AĞIR SEMÂÎ

HACI FÂİK BEY

Usûlü : Aksak Semâî
(Hafif)

AH GÜ ZEL SİN BÎ BE DEL SİN NÂZ
 PER VER SİN DÎ LÂ RÂ SİN
 E EEN DİM YOK TUR EM SÂ LİN
 MEYAN KE REM KIL BEN DENE EY YAR DE NE EY YAR
 AH NE MA' NÎ DİR U ZAT SAN DES
 Tİ NÎ BÛS ET SE Â ŞIK LAR
 E FEN DİM YOK TUR EM SÂ LİN
 KE REM KIL BEN DE NE EY YAR

Güzelsin, bi-bedelsin, nâz-perversin, dil-ârâsın
 Değilsin bi-vefâ ammâ ki gayet bi-mahâbâsın
 Ne mânîdir uzatsan destinî, bûs etse âşıklar
 Bu kemter kûlunâ bir dilsitân-i âlem-ârâsın
 Efendim yoktur emsâlin, kerem kıl bendenê ey yâr

KÜRDÎ Makamının Iskalaları

Çıkış

İniş

374

Ek-3/1: Karadeniz'de Muhâlif Uşşak makamı örnek eser

223/1

MUHÂLİF UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Çenber
(Yürük)

SULTAN I. MAHMUD

The musical score is written in a single system with 10 staves. It begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a '1-' marking. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A double bar line is present after the fourth staff. The sixth staff begins with a '2-' marking. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

Ek-3/2: Karadeniz'de Muhalif Uşşak makamı örnek eser

223/2

Musical score for Muhalif Uşşak makamı, Ek-3/2. The score consists of ten staves of music in a single system. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a 7/8 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (flats) throughout the piece. A fermata is placed over the final note of the fifth staff. A 3-measure rest is indicated in the sixth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

548

Ek-3/3: Karadeniz'de Muhalif Uşşak makamı örnek eser

223/3

4-

549

Ek-4/1: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser

224/1

DERTLİ UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Devri Kebîr
(Yürük)

SULTAN I. MAHMUD

The musical score is presented in two systems, each with five staves. The first system begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). It starts with a first ending bracket labeled '1-'. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The second system begins with a second ending bracket labeled '2-'. The notation continues with similar rhythmic and melodic patterns, ending with a final cadence. The score is written in a style typical of traditional Turkish music notation, with a focus on rhythmic complexity and melodic ornamentation.

Ek-4/2: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser

224/2

The musical score is presented in a single system with ten staves. The first staff is a melodic line in a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a rhythmic accompaniment in a treble clef with a 3/4 time signature. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic lines. The fifth staff is a melodic line in a treble clef with a key signature of one flat. The sixth staff is a rhythmic accompaniment in a treble clef with a 4/4 time signature. The seventh, eighth, and ninth staves continue the melodic and rhythmic lines. The tenth staff is a melodic line in a treble clef with a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Ek-4/3: Karadeniz'de Dertli Uşşak makamı örnek eser

225/2



Ek-5/1: Karadeniz'de Maye makamı örnek eser

100/1

MÂYE YÜRÜK SEMÂÎ

Usûlü : Yürük Semâî
(Yürük)

BEKİR AĞA

BİR ÂH İ LE ÜF TÂ DE Lİ ĞİM YÂ RE DU YUR
RU HI

DUM YÂ RE DU YUR
LE TÂ BI RU HIY

DUM RÂ ZÎ Dİ Lİ AÇ DIM HE LE BİR PÂ RE DU YUR
LE SÛ ZÎ Dİ Lİ HEM VÂ RE O DİL DÂ RE DU YUR

DUM BİR PÂ RE DU YUR
DUM DİL DÂ RE DU YUR

DUM TÂ KÎ BU TE GÂ FÛL NE DİR EY KÂ Şİ KEMÂ
DUM (Söz)

NİM TÂ KÎ BU TE GÂ FÛL NE DİR EY RÛ Hİ RE VÂ

NİM CA NİM YE LE LEL LEL

LEL LEL LE LE LEL Lİ ÖM RÛM TE RE LEL

LEL LEL LEL LEL LE LE LEL

Ek-5/2: Karadeniz'de Maye makamı örnek eser

100/2

Lİ RÂ ZÎ Dİ Lİ AÇ DIM HE LE BİR PÂ RE DU YUR
(İKİNCİDE BURASI AĞIR OKUNACAKDIR)
DUM BİR PÂ RE DU YUR DUM SÎ
NEM ŞE RE RÎ ŞÛ LE LE NİP TÂ BI RU HIY
LE SÎ NEM ŞE RE RÎ ŞÛ LE LE NİP TÂ BI

Bir âh ile üftâdeliğim yâre duyurdum
Râz-i dili açtım hele bir pâre duyurdum
Sînem şererî şûlelenib tâb-ı ruhiyle
Sûz-i dil-i hem-vâre o dildâre duyurdum

Ek-6/1: Karadeniz'de Dalpare Uşşak makamı örnek eser

225/1

DALPÂRE UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Çenber
(Yürük)

HANDAN AĞA

The musical score is written in a single system with three systems of notation. The first system starts with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The first system contains four staves of music. The second system contains three staves of music. The third system contains three staves of music. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative symbols like a star-like symbol and a double bar line with a repeat sign.

Ek-6/2: Karadeniz'de Dalpare Uşşak makamı örnek eser

225/2



Ek-7/1: Karadeniz'de Araban makamı örnek eser

109/1

ARABAN PEŞREVİ

Usûlü : Düyek
(Hafif)

NEYZEN İSMAIL DEDE

The musical score is presented in two systems. The first system, marked '1', consists of six staves of music. The second system, marked '2-', consists of three staves. The notation includes treble clefs, a 4/4 time signature, and various accidentals (flats and sharps). The piece concludes with the word '(Son)' at the end of the first staff in the second system.

Ek-7/2: Karadeniz'de Araban makamı örnek eser

109/2

The musical score consists of eight staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes various ornaments such as trill , b , and \# . The second staff has a $3-$ ornament above it. The third staff has a $4-$ ornament above it. The fourth staff has a trill ornament above it. The fifth staff has a $4-$ ornament above it. The sixth staff has a trill ornament above it. The seventh staff has a trill ornament above it. The eighth staff has a trill ornament above it. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

ARABAN - I Makamının Iskalaları

Çıkış

İniş

The musical notation for the Çıkış and İniş sections is shown on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various ornaments such as trill , b , and \# .

368

Ek-8/1: Karadeniz'de Araban Uşşak makamı örnek eser

226/1

ARABAN UŞŞAK PEŞREV

Usûlü : Çifte Düyek
(Yürük)

TABÎT MUSTAFA EF.

The musical score is written in a single system with three distinct parts, each starting with a measure rest and a first ending bracket. The notation is in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The first part (1.) consists of four staves of music. The second part (2.) consists of two staves. The third part (3.) consists of two staves. The score includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative symbols like a treble clef and a key signature change.

Ek-8/2: Karadeniz'de Araban Uşşak makamı örnek eser

226/2



Ek-9: Karadeniz'de Gerdaniye makamı örnek eser

104

GERDÂNİYE ŞARKI

Usûlü : Çifte Sofyan
(Yürük)

DEDE

SA BA HIN SE HER VAKTİN DE A MANGÖRE BİL SEM
 YÂ RI MI GÖ RE BİL SEM
 YÂ RI MI GÜLDALIN DA BÜL BÜL KON MUŞA
 MAN ÇEKERÂ HU ZÂ RI NI SAZ GÜL DA LIN DA
 BÜL BÜL KON MUŞA MAN ÇEKERÂ HU ZÂ RI NI ZÂ RI NI

Ek-10/1: Karadeniz'de Uşşak Renk Gerdaniye makamı örnek eser

227/1

UŞŞAK RENK Gerdâniye ŞARKI

Usûlü : Çifte Sofyan
(Yürük)

DELLÂLZÂDE

BE NİM YÂ RİM GÜ ZEL LER SER VE RÎ DİR

BE NİM YÂ RİM GÜ ZEL LER SER VE RÎ DİR

ME LÂ HET BUR CU NUN BİR AH TE RÎ DİR

ME LÂ HET BUR CU NUN BİR AH TE RÎ DİR

YO LU NÂ CÂ Nİ MÎ VER SEM YE RÎ DİR

YO LU NÂ CÂ Nİ MÎ VER SEM YE RÎ DİR

BE Nİ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR

BE Nİ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR

NÂ ZE NİN DİR DİL RÜ BÂ DİR(SAZ ---

Ek-10/2: Karadeniz'de Uşşak Renk Gerdaniye makamı örnek eser

227/2

SEV ME SÎ CÂ NÂ SA FÂ DIR (SAZ---
 Â Şİ KÎ ÜF TÂ DE GÂ NE
 ET Tİ Ğİ LÜT FU VE FÂ DIR
 BE NÎ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR
 BE NÎ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR
 ARANAĞMESİ
 BE NÎ Â DEM DE ĞİL DİR BİR PE RÎ DİR

Benim yârim güzeller serveridir
 Melâhet burcunun bir ahteridir
 Yolûnâ cânımı versem yeridir
 Benî âdem değildir, bir perîdir

Nâzenindir dilrübâdır
 Sevmesi cânâ safâdır
 Âşık-î üftâdegâne
 Ettiği lûtf ü vefâdır
 Benî âdem değildir, bir perîdir

Ek-11/1: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

114/1

HİCAZ BESTE

Usûlü : Zencîr
(Yürük)

HACI SÂDULLAH AĞA

CÂ MI AŞ KIN LA
HE MAN
ŞÜ ŞÜ RÎ DE SER
BİR BEN Mİ YİM E FEN DİM
TERENNÜM
AH YEL LE LEL LEL Lİ YE LE LEL LE LE LE
LE LEL Lİ AH TE RE LEL Lİ YEL LEL Lİ YE LE LE
LE LE LE LE LE LE LEL Lİ VAY YAR YAR
SER BİR BİR
MEYAN BEN Mİ YİM HEY CÂ NİM HEYCÂ NİM
GÜ GÜL ŞE Nİ

Ek-11/2: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

114/2

KÛ YUN DA DA HER
ŞEB SUB HA DEK FER YÂ
YÂ O LUR E FEN DİM
TERENNÛM
AH YELLE LEL LEL Lİ YE LE LEL LE LE LEL Lİ AH TERE
LEL Lİ YEL LEL Lİ YE LE LE LELELELELELE LEL Lİ
VAY YAR YAR FER YÂ
YÂ O LUR
HEY CÂ NİM (Başa)

Câm-ı aşkınla heman şûrîde-ser bir ben miyim
Dâne-i hâlin havâsiyle gezer bir ben miyim
Gülşen-î kûyunda her şeb subhadek feryâd olur
Nâşad-âsâ ağlayan, ey verd-i ter, bir ben miyim

(Terennüm : Ah yel le lel le li ye le le le le
le li ah te re le li yel le li ye
le le le le le le le le le li vay
yar yar ser bir bir ben miyim, hey cânım)

HİCAZ Makamının İskalaları

Çıkış

İniş

Ek-11/3: Karadeniz'de Hicaz makamı örnek eser

115

(UZZAL KISIM)

sülû : Ağır Düyek
(Hafif)

A. AVNİ KONUK

NAĞ ME Tİ UZ ZÂ Lİ AZL ET
MİŞ İ Dİ EH Lİ MA KÂM
KÂ RI MIZ DÂ YER BU LUP VER
DİK O MA' ZÜ LĒ Nİ ZÂM

Nağme-i Uzzâl'i azletmiş idî ehl-i makam
Kâr'ımızda yer bulup verdik o ma'zûlê nizâm

UZZAL Makamının Iskalaları

Çıkış

İniş

Ek-12/1: Karadeniz'de Uşak Renk Hicaz makamı örnek eser

228/1

UŞAK RENK HİCAZ PEŞREVİ

Usûlü : Devri Kebir
(Yürük)ÇÖMLEKÇİ
BEDROS EF.

1-

2-

Ek-12/2: Karadeniz'de Uşşak Renk Hicaz makamı örnek eser

228/2

The musical score is written in a single system with 12 staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are several fermatas and repeat signs throughout the piece. The notation is in a standard Western staff with a treble clef.

Kaynakça/References

- AKDOĞU, O. (1987). *Lise Türk Müziği*, İzmir.
- AREL, H. S. (1991), *Türk Müsıkîsi Nazariyatı Dersleri*, Haz: Onur Akdoğu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- AYDAR, D. (2018). Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış, *Bilig Dergisi*, Sayı: 84, Ankara: Ahmet Yesevi Üniversitesi, 179-196
- DOĞRUSÖZ, N. (2014). Geleneksel Türk Müziğinde Makam ve Unsurları, *Yeni Türkiye*, 57, 797-805.
- EZGİ, S. (1933). *Nazarî ve Amelî Türk Müsıkîsi*, İstanbul.
- GÜNEY, Ş. K. (2014). On Beşinci Yüzyıldan On Dokuzuncu Yüzyıla Kadar Yazılı Kaynaklarda Saba Makamı. *Yeni Türkiye*, 57, 820-822.
- GÜRAY, C. (2006). *Makam Yapılarını Yansıtan Bir Model Önersi İçin Yapay Zekâ Tekniklerinin Kullanımı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Başkent Üniversitesi, Ankara.
- KAÇAR, G. Y. (2008). Türk Musıkisinde Makam, *İstem Dergisi*, 145-158.
- KARADENİZ, M. E. (2013), *Türk Müsıkîsinin Nazariye ve Esasları*, Tıpkıbasım, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2014a). Türk Müziğinde Kullanılan Notalama Sistemleri. *Yeni Türkiye*, 57, 755-773.
- KARAMAHMUTOĞLU, G. (2014b). III. Selim Dönemi'nde Geliştirilen İki Farklı Müzik Nota(lama) Sistemi: Abdülbaki Nasır Dede'nin "Ebced" ve Hamparsum Limonciyan'ın "Khaz" Nota(lama) Sistemleri Üzerine Karşılaştırmalı İnceleme. *Yeni Türkiye*, 57, 774-783.
- KAYGUSUZ, N. (2014). Türk Müziğinde Tenkitli Yazımın Gerekliliği. *Yeni Türkiye*, 57, 823-828.
- KUTLUĞ, Y. F. (2000). *Türk Müsıkîsinde Makamlar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- ORANSAY, G. (1990). Makam Kelimesinin Sekiz Küğsel Anlamı. *Belleten* (Prof. Dr. Gültekin Oransay Derlemesi 1) İzmir: DD Yayını.
- ÖZKAN, İ. H. (1998), *Türk Müsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri – Kudüm Velveleleri*, İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- ÖZTUNA, Y. (1974). Türkler'de Nota Yazısı. *Türk Musıkîsi Ansiklopedisi*, C. 2, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ÖZTÜRK, O. M., BEŞİROĞLU, Ş. Ş., BAYRAKTARKATAL, M. E. (2014). Makamı Anlamak: Makam Nazariye Tarihinde Başlıca Modeller, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 10, 9-36.
- TANRIKORUR, Ç. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musıkîsi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TOHUMCU, A. (2014). Osmanlı-Türk Müziği'nde Makam Kavramı ve Teorisi. *Yeni Türkiye*, 57, 792-805.
- TURA, Y. (1998). *Türk Müsıkîsi'nin Mes'eleleri*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- TUTU, S. B. (2014). Türk Sanat Müziği Geleneğinde Yeni Bir Makam: Sürurefza, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 1, 35-48.
- TUTU, S. B., Küçükgökçe, Ö., Aydın, E., Uslu, L., & Devrim Küçükebe, H. (2016). *Sözlü ve Yazılı Kültür Ortamlarının Etkileşimi Çerçevesinde 19. Yüzyıldan 20. Yüzyıla 53 Geleneksel Türk Sanat Müziği Eseri*. (Yayımlanmamış Bilimsel Araştırma Projesi Raporu), Ege Üniversitesi Devlet Türk Musıkîsi Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü. İzmir: Ege Üniversitesi.
- YAVUZOĞLU, N. (2014). Türk Makam Müziği'nde Motif İşleme-Melodi Sanatı. *Yeni Türkiye*, 57, 815-819.
- YEKTA, R. (1986). *Türk Musıkîsi*, Çev: Orhan Nasuhioğlu, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- YILMAZ, Z. (1988) *Türk Müsıkîsi Dersleri*, İstanbul.
- ZEREN, M. A. (2014). Modern Türk Müziği Kuramı. *Yeni Türkiye*, 57, 744 -745.

