

YEGÂH

e-ISSN: 2636-8838

Mûsikî Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga Karaca

Cilt III. Sayı 1.

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA

Tokat/Türkiye

Haziran

2020

Yayıncı

Tolga Karaca

Yegâh Mûsikî Dergisi

Uluslararası Mûsikî Dergisi

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

e-ISSN:2636-8838

Cilt III. Sayı 1 (2020), 30 Haziran 2020

Tokat / Türkiye

Yayıncı

Tolga Karaca

Yegâh Music Journal

International Music Journal

Editor-In-Chief an Founder

Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

e-ISSN:2636-8838

Volume III. Issue 1 (2020), 30 June 2020

Tokat / Turkey

Publisher

Tolga Karaca

SAYIMIZ HAKKINDA

Kapak tasarımı, web tasarımı, çevrimiçi baskı hazırlığı: Kurucu ve Baş Editör Dr. Tolga KARACA.

Editör ve ön inceleme: Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA.

Sekreteryaya: Öğr. Gör. Turgay AKDAĞOĞLU.

Website adresi: www.yegahmd.com ve <https://dergipark.org.tr/yegah>

Yayınlanma Tarihi: 30 Haziran 2020, Tokat / Türkiye.

Yayın Türü: Online.

Yayın sayısı: Makale sayılarımız yılda iki kez olmak üzere, haziran ve aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel Sayı: Dergimiz haziran ve aralık aylarının dışında olmak koşuluyla, dergi yönetiminin alacağı karar ile özel sayılara yer verme yetkisine sahiptir.

Makale incelemeleri: Makalelerimiz intihal raporları sonucunda editör onayından geçtikten sonra, en az iki alan uzmanı hakem tarafından incelemeye alınarak tarafımızdan yayına hazır hale getirilmektedir.

Dergimizin tüm telif hakları ve sorumluluğu Yegâh Mûsikî Dergisine aittir. Atıf yapılmadan ve izinsiz hiçbir yerden alıntı yapılamaz ve yayınlanamaz.

ABOUT OUR ISSUE

Cover design, web design, online print preparation by: Founder and Editor-in-Chief
Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

First Check and Print Editor: Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA.

Secretariat: Turgay AKDAĞOĞLU.

Website address: www.yegahmd.com and <https://dergipark.org.tr/yegah>

Publish Date: June 30, 2020, in Tokat / Turkey.

Publication Type: Online.

Number of publications: Our Journal are published twice a year in June and December.

Special Issue: Our Journal has the authority to include the private number with the decision taken by the magazine's management, provided that it is out of June and December.

Article reviews: Our articles are prepared for publication by at least two experts.

All copyright and responsibility of our journal belongs to Yegâh Mûsikî Magazine. Citation and publication cannot be made from anywhere without citation and permission.

Editörün Notu

Dergimizin bu sayı beşinci sayıdır. Üçüncü yılımıza girdik. Bu süreçte birçok indekste taranıyor olmanın gururunu yaşamaktayız. Birkaçını örnek verecek olursak, EBSCO hosta bağlı “Music Index with Full Text’te” taranmaya başladık. Bunu takip eden DOAJ, Türk Eğitim İndeksi, Google Scholar gibi veri tabanlarında da dergimiz artık taranmaktadır. Dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz sonucunda en önemli indekslerde taranması için her türlü yasal başvuru yapılmaya devam edilmektedir.

Doi atamaları için dergimiz minimum yayın limitini beklemek zorunda olduğundan şu an için bu hizmet halen verilememektedir.

Dergi sadece çevrimiçi bir e-dergi olduğundan, basım zorunluluğu olmayıp, Yayıncı “Tolga Karaca” olarak basılmasında bir sakınca görülmemiş ve gerekli izinler Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğüne alınmıştır.

Saygılarımla...

Uluslararası Yegâh Mûsikî Dergisi

Kurucusu ve Baş Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA

Yegâh Mûsikî Dergisi Yayın Kurulu

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)
Prof. Dr. Hakan CEVHER (Türkiye)
Doç. Dr. Fikri SOYSAL (Türkiye)
Doç. Dr. Serpil UMUZDAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK (Türkiye)
Doç. Dr. Üyesi Yavuz DEMİRTAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. Recep USLU (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ (Türkiye)

Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)
Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)
Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Prof. Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)
Prof. Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)
Doç. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)
Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)
Doç. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)
Doç. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Kurucu ve Baş Editör

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

Sayı Editörü

Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi – Devlet Konservatuvarı

e-ISSN:2636-8838

Cilt III. Sayı 1. (2020), Tokat / Türkiye

Yayıncı

Tolga Karaca

YEGÂH MUSIC JOURNAL EXECUTIVE AND ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Gülçin Yahya Kaçar (Türkiye)
Prof. Dr. Hakan CEVHER (Türkiye)
Doç. Dr. Fikri SOYSAL (Türkiye)
Doç. Dr. Serpil UMUZDAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. M. Serkan UMUZDAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. Seher Tetik IŞIK (Türkiye)
Doç. Dr. Üyesi Yavuz DEMİRTAŞ (Türkiye)
Doç. Dr. Recep USLU (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Sedat TAMAY (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA (Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Gamze KÖPRÜLÜ (Türkiye)

Prof. Dr. Süreyya AĞAYEVA (Azerbaycan)
Prof. Dr. Gülnaz ABDULLAZADE (Azerbaycan)
Prof. Dr. Roin Kavrelishvili (Gürcistan)
Prof. Dr. Remzi Devletov (Kırım)
Prof. Dr. Batır Matyakubov (Özbekistan)
Prof. Dr. Babek QURBANOV (Azerbaycan)
Prof. Dr. Ilgar IMAMVERDİYEV (Azerbaycan)
Doç. Dr. Yalçın ABDULLA (Azerbaycan)
Assoc. Prof. Dr. Zuleyka ABDULLA (Azerbaycan)
Doç. Dr. Tamilla Aliyeva (Azerbaycan)
Doç. Dr. Culpan Zaripova Çetin (Rusya)
Doç. Dr. Ranetta Gafarova (Kırım)

Editor-In-Chief and Founder

Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

Issue Editor

Asst. Prof. Dr. Tolga KARACA
Tokat Gaziosmanpaşa University

e-ISSN:2636-8838

Volume III. Issue 1 (2020), Tokat / Turkey

Publisher

Tolga Karaca

İÇİNDEKİLER

Araştırma Makaleleri

Cinuçen Tanrıkorur'un gözüyle Muzaffer Sarısözen: Müzikolojik bir değerlendirme..... 1-8

Uslu, R.

Konstantinos Psahos'un 1908'de Bizans Notasyonunda Çeçen Kızı Notalaması.....9-41

Andrikos N., (İngilizce'den Türkçe'ye Çev.: Söylemez M.)

Klasik Türk Müziğinde Nâreftte Makamının İncelenmesi.....42-54

Kanar, B., Destegül A., Karaca T.

Âşık Müziğinde Makam Kavramı ve Anlayışı: Kars Örneği.....55-85

Aras, İ.

Osmanlı Müzik Kaynaklarında Bozuk - Karadüzen çalgıları ve Buzuki Çalgısının

Karşılaştırılması86-101

Güneygül, G.

TABLE OF CONTENTS

Research Articles

Cinucen Tanrıkorur’s view on Muzaffer Sarısözen: Musicological Evaluation	1-8
<i>Uslu, R.</i>	
The transcription of Çeçen Kızı in Byzantine notation by Konstantinos Psahos in 1908.....	9-41
<i>Andrikos N., (translate from English to Turkish: Söylemez M.)</i>	
Examination of Nârefte Maqam in Classical Turkish Music.....	42-54
<i>Kanar, B., Destegül, A., Karaca, T.</i>	
The Concept and Understanding of Makam in Âşık Music: The Example of Kars.....	55-85
<i>Aras, İ.</i>	
Comparison of Bozuk – Karadüzen instruments in Ottoman Music Sources and Bouzouki instrumentntation	86-101
<i>Güneygül, G.</i>	

Taradığımız İndeksler / Indexes we Scanned



EBSCOhost

DOAJ
DIRECTORY OF
OPEN ACCESS
JOURNALS



türk eğitim indeksi

Google Akademik



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 06.01.2020
Kabul Tarihi / Date Accepted : 15.06.2020
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <http://www.yegahmd.com>.

CİNUÇEN TANRIKORUR'UN GÖZÜYLE MUZAFFER SARISÖZEN: MÜZİKOLÖJİK BİR DEĞERLENDİRME

USLU Recep ¹

ÖZ

Muzaffer Sarısözen'in (1899-1963) hayatından, eserlerinden, derlemelerinden ve radyo programlarından; hakkında yazılanlardan, müzik yazımına getirdiği yeni görüşlerinden, halen devam eden halk müziği araştırmacıları üzerindeki etkisinden söz eden yazılar ve bazı bildirimler, araştırmalar yayınlanmıştır. Onun adı, yaptığı faydalı çalışmalar sonucunda genel ansiklopedilerde yerini almıştır. Müzik ansiklopedilerinden ise ilk olma özelliği taşıyan Yılmaz Öztuna'nın müzik ansiklopedisinin ne eski baskısında ne de son baskısında yer almamaktadır. Ahmet Say ve Vural Sözer'in müzik ansiklopedisinde Sarısözen'e kısaca yer verilmiştir. Öte taraftan hem Batı müziği hem de Türk müziği eserleri ile bilinen Prof. Yalçın Tura'nın eserinde M. Sarısözen'in eserinden yararlandığını görebiliyoruz. Başlığımızda andığımız Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000), Klasik Türk müziği ve Türk halk müziğini de içeren birçok makale yazmıştır, makaleleri daha sonra kitap

¹ Doç. Dr. Ü.Recep USLU İstanbul Medeniyet Üniversitesi, STMF Müzikoloji ABD, recep.uslu@medeniyet.edu.tr,
<https://orcid.org/0000-0002-3849-2982>

halinde basılmıştır. Bu makalede M. Sarisözen'in görüşleri hakkında bir ud virtüozu olarak anılan C. Tanrıkorur'un fikirleri ortaya konulmuştur.

Anahtar sözcükler: M. Sarisözen, Türk Halk Müziği, Makam, Usul, Ses Sistemi, Müzikoloji.

ABSTRACT

CINUCEN TANRIKORUR'S VIEW ON MUZAFFER SARISOZEN: MUSICOLOGICAL EVALUATION

Muzaffer Sarisözen's (1899-1963) life, Works, compilations and radio programs, his new views on music writings and influences on folk music researchers and some papers were published. His name, as a result of his useful work, has taken place in the general encyclopedias. But his name is no place in first music encyclopedia, it is neither in the old edition nor the last edition of Yılmaz Öztuna's music encyclopedia. Only in the music encyclopedia of Ahmet Say and Vural Sözer, Sarisözen was briefly mentioned. We can also see that Prof.Yalcin Tura, who is known for both Western music and Turkish music, has benefited from the work of M. Sarisözen. C. Tanrıkorur (1938-2000), which is mentioned in our title, has written many articles including classical Turkish music and Turkish folk music and his articles were then published in a book. In this article, the ideas of C.Tanrıkorur, who is referred to as ud virtuosus about M.Sarisözen's views, was put forwarded.

Keywords: Muzaffer Sarisözen, Turkish Folk Music, Makam, Usul, Music Theory, Musicology.

GİRİŞ

Takip edebildiğim kadarı ile Sivas Belediyesi uzun yıllardır birçok defa M. Sarısözen anısını yaşatan faaliyetler yapıyor. Milli Kütüphane arşivinde belediyenin onun hatırasına yapılan konser afişlerinden bazıları var. Bu bir yörenin kendi bilim adamına sahip çıkması, onun adını yaşatması, çalışmalarını canlı tutması adına tebrik edilecek bir davranış. Bu kadar bilim adamını bir araya getiren belediye ve organizasyon yapanlar bu anlamda tebrik edilir.

Yöntem

M. Sarısözen hakkında değerli çalışmalarıyla Fatma Reyhan, Süleyman Şenel, Murat Öztürk gibi yaşayan bilim adamlarının çalışmaları 2015 yılında Sivas Belediyesi tarafından kitap olarak sunuldu. Bu makale ise M.Sarısözen hakkında Türk sanat musikisinin önemli isimlerinden biri olan C. Tanrıkorur'un fikirleri ile sınırlıdır. Müzikoloji için alandaki değerli insanların birbirleri hakkında ne düşündüklerini bir araya getiren araştırmalar aynı zamanda yol gösterici olmaları açısından önem arz ederler. Makalede, nitel araştırma yöntemi ve bilgi fişleme tekniği kullanılmıştır.

Amaç

Niçin C. Tanrıkorur? Ben C. Tanrıkorur'u 1988 yılında yüksek lisans eğitimime başladığım yıllarda kısa bir süreliğine tanıdım. O sıralarda Aksiyon dergisinde başlayan yazı serüveni daha hayatta iken "Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler" (1998) adını taşıyan bir kitaba dönüştü. Bilindiği üzere 2000 yılında vefat etti ve ardından adına birkaç kitap daha yayınlandı "Osmanlı Dönemi Türk Müziği, Türk Müzik Kültürü" gibi. Tanrıkorur, aynı zamanda Klasik Türk müziği alanında kendini sanatıyla ve yazılarıyla kabul ettirmiş bir sanatçı-yazardır. Bu özellikleri, M. Sarısözen'in fikirleri hakkındaki onun bir araya getirmediği değerlendirmelerini incelemeyi müzikoloji adına gerekli kılmaktadır.

1-M. Sarısözen'in Türk Müzikolojisindeki Yeri:

M. Sarısözen'in Türk müzikolojisindeki yerini tespit için araştırmacılar önce ansiklopedilere bakarlar. İlk soru Türkiye'deki genel kültür bilgisi içinde yeri nedir? Çalıştığım alanımı temsilen üçüncü bir gözlemci olarak ben ansiklopedilerin onu nasıl aktardıklarına baktım. Onun yaptığı

faydalı çalışmalarının sonucu genel ansiklopedilerde yerini aldığı ilk bakışta görülmektedir. Bunlar içinde, ölümünden on yıl sonra, 1973'de basılan Meydan Larousse'da (ML, XI, 1973, s. 11) M. Sarısözen adını kısa bir biyografiyle görüyoruz.² Ana Britannica gibi ünlü ansiklopediler yanında İhsan Işık'ın Türkiye Edebiyatçıları ve Kültür Adamları Ansiklopedisi (2011) gibi bir-iki yıl önce basılan ansiklopedide adını ve çalışmalarını görebiliyoruz.

Gelelim müzik ansiklopedilerine. Her halde bir müzikoloğun ilk bakacağı ansiklopedilerden biri Yılmaz Öztuna'nın Türk Musikisi Ansiklopedisi'dir. M. Sarısözen adı, 1969'da yayınlanan ne ilk baskısında ne de yazarın bazı fikirlerini değiştirdiği gözlemlenen, farklı adlarla bir kaç baskısında, ne de 2006 yılında bastırıldığı ansiklopedisinin³ son baskısında yer almamaktadır. Türkiye'de müzik ansiklopedisi yayınlayan iki isim daha var: Vural Sözer ve Ahmet Say. Her ikisinin müzik ansiklopedilerinde Sarısözen maddesine yer verilmiştir.⁴ Ancak hiçbiri Nida Tüfekçi'nin Türk Ansiklopedisi'nde yazdığı Sarısözen maddesi kadar etkili ve yeterli değildir.⁵

Bu makalede fikirlerine yer vereceğimiz C. Tanrıkorur'un Müzik Kimliğimiz Üzerinde Düşünceler (1998) kitabı başta olmak üzere ölümünden sonra adına yayınlanan kitaplardan da istifade edilmiştir. C. Tanrıkorur, halk müziği-sanat müziği konuları içinde zaman zaman M. Sarısözen'den bahsetmiştir. Sınıflandırma yaparsak Sarısözen'in adı üç konu içinde anılmıştır: 1- halk müziği terimi, 2-makam konusu, türkü derlemeleri ve ses sistemi, 3-usul konusu.

2-Halk Müziği-Sanat Müziği Terimleri:

“Halk müziği-sanat müziği” terimleri konusunda C. Tanrıkorur, “Radyoculuğumuzda aynı müzik topluluğunun söylediği klasik şarkılarla folklorik türküleri, sonradan kadrolar genişleyip uzmanlık artınca yönetim kolaylığı açısından Türk Sanat müziği (TSM)” ve Türk Halk Müziği (THM) diye

² Tüfekçi, “Sarısözen”, Türk Ansiklopedisi, c. XXVIII, 1980, s. 161.

³ Öztuna, *Türk Musikisi Akademik Klasik Türk Sanat Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü*, İstanbul 2006 yılında; Burada, Yılmaz Öztuna'nın daha hayatta iken bir müzikolog sıfatıyla adına 60 sayfalık bir kitap yayımlandığını da hatırlayalım (Onur Akdoğu, *Tarihçi, Müzikolog Yılmaz Öztuna*, İzmir: Reform Matbaası, 1990)

⁴ Say, *Müzik Ansiklopedisi*, III. C., 2005, 227-228

⁵ Nida Tüfekçi, “Sarısözen” maddesi, Türk Ansiklopedisi, XXVIII, 1980, s. 161-162. Neyse ki arkadaşlarımız akademik çalışmalarda onu ele alarak tez konusu halinde incelemeleriyle daha ayrıntılı yaklaşımlarla ele almaktadırlar. Burada birkaç eleştirime dile getirerek bu konularda çalışmalar yapanların dikkatini çekmek istiyorum. Birincisi “kitap isimleri, özel isimlerdir”, yazar tarafından konulmuştur; müzikoloji bilimi, bilimsellik, araştırma teknikleri, kütüphanecilik kurallarına göre kitap isimleri değiştirilmemelidir. Muzaffer Sarısözen'in “Seçme Köy Şarkıları” (1941) kitabının adı “Seçme Köy Türküleri” (Elçi, tez, s. 40, 42'deki gibi); “Türk Halk Musikisi Usuller” (1962) kitabının adı “Türk Halk Müziği Usulleri” gibi ne tanımlarda ne de bibliyografyalarda değiştirilmemelidir (Elçi, tez, s. 46'da “müziği” olmuş).

iki şubenin iktidarına bıraktık”⁶ diyerek ayrımı, bunun ardından Batının “art music” deyiminden çevrilen “Türk sanat müziği” terimini doğru bulmadığını belirtir. “Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi” başlıklı makalesinde⁷ Türk müziğinin TSM ve THM’nin her ikisinin de “gelişmiş bir musiki” olduğunu, aralarında köken bakımından farkı bulunmamakla birlikte, makam ve usul açısından tavır farkı bulunduğunu söyler⁸. Aslında kullandığı fikirlere bakılırsa bazen açıkça adını anmasa da M. Sarısözen’in fikirlerinden yararlandığı⁹ ve etkilenmiş olduğu çok net bir şekilde belli olmaktadır. Sadece genel olarak sosyo-politik sebeplerle “halk müziği-sanat müziği” teorisini ayıranları eleştirirken M. Sarısözen’in adı da eleştiri içinde anılmaktadır¹⁰. M. Sarısözen’le ilgili eleştirdiği konulardan biri de Ankara radyosunda kurulan ve 1947-1963 yıllarında Sarısözen’in başlattığı, “Nida-Neriman Tüfekçi ikilisiyle devam eden ekip tarafından halk müziğimizi sadece Bağlama’dan ibaret görülmesidir”¹¹ der.

3-Makam Dizisinde Türküler ve Ses Sistemi:

Tanrıkörur, “Türk halk müziği, klasik müziğimiz gibi makam esasına dayanır, bu komalı ses sistemini kullanmanın tabii sonucudur” diyerek,¹² Türk halk müziğinde rastlanan makamların bir listesini verir¹³. Fakat onun “halk müziğinde makamların kullanışı ‘kural umursamazlığı’ veya ‘kendi koyduğu kurallara bağlılık’ prensibine dayalıdır” cümlelerine her yerde rastlayamazsınız. Konuya devam ederek makam bilen icracılar parçanın makam dizisine uygunluğuna “yaklaşık olarak demeyi ihmal etmezler”, ayrıca “bütün özellikleriyle görülen makam örnekleri de vardır. Bayati-araban seyri gösteren merhum Sarısözen tarafından derlenmiş ‘Vardım ki yurdundan ayağ göçürmüş’, karcıgar seyri gösteren ‘Dudu dudu dilli kız’, örneklerine yer vererek “klasik makam seyri kurallarına harfiyen uyan türküler de az değildir”¹⁴ der ve hüseyini türkülerden örnekler verirken¹⁵ “Havada bulut yok”, “Köşküm var deryaya karşı”, “Demirciler demiri nasıl döverler”,

⁶ Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, İstanbul 2011, s. 66

⁷ Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 188-198

⁸ Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 72. Bu yazıya daha sonra Tanrıkörur, adına üretilen Türk Müzik Kimliği, Osmanlı Dönemi Türk Müziği (İstanbul 2011) yayınları içinde de yer verilmiştir

⁹ Tanrıkörur, zaten zaman zaman bibliyografyada adını vermektedir, hem tarihinde hem de Müzik Kimliğimiz adlı eserlerinde yayınlanan terennüm makalesinin bibliyografyası bunlardan biridir: Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 138

¹⁰ Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 46; aynı usul/ritm konusu Tanrıkörur, Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, s. 194

¹¹ Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 301

¹² Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 68

¹³ Ayaklarla karşılaştırmalı bir liste, Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 69

¹⁴ Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 70

¹⁵ Tanrıkörur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 36

“Ayva çiçek açmış yaz mı gelecek”, Hüzzam makamına örnek türkü “Yemenimin uçları” gibi M. Sarısözen’in derlediklerinden örnekler verir. Ancak “Türk halk müziğinde mürekkep makamlara yaygınlıkla rastlanmaz”¹⁶ diyerek böyle bir araştırma yapmanın gereksizliğine işaret ederken, “halk müziği bir edebi birikim sonucu ortaya çıkar ve bazı eserlerini anlamak için, tıpkı klasik müzik gibi edebi birikim gerektirir”¹⁷ diyerek okuyucunun dikkatini çeker. C. Tanrıkorur’un üzerinde önemle durduğu terennüm konulu makalesinde de halk müziğinden verdiği örnekler arasında yine M. Sarısözen’in derlediği Isparta türküsü vardır: Gıcır gıcır gelir yarin kağnısı¹⁸.

C. Tanrıkorur, “Türk Musikisi Ses Sistemi” başlıklı (İTÜ TMDK), 1984 tarihli bildiri - yazısında bir sistem önerirken son sözü “arıza işareti olarak sadece 1 diyez ve 1 bemol kullanmak ve bu işaretlerin üzerine kesinlikle hiçbir bilimsellik iddiasında bulunmadan ve bunu bir eksiklik olarak görmeden, makamın gerektirdiği aralığın en yaklaşık koma sayısını o işaretin üzerinde donanımda yazma”yı¹⁹ kabul edip önermekte ve Sarısözen’in adını da vermektedir.

4-Usul

C. Tanrıkorur’un Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler (1998) adlı eserinde ele aldığı konulardan biri de usullerimiz ve özellikleri hakkındadır. Bu yazıda “makam gibi usul konusu da klasik ve halk müziğimizde aynı özelliklere sahiptir”²⁰ diyerek usullerin farklı oldukları şeklinde anlaşılmasını istemez. Böyle anlaşılmasının ve anlatılmasının karşısındadır. Buna örnek olarak “halk musikimizi klasikten ayrı bir kökten geliyormuş gibi gösterme hevesi içinde sofyan yerine “4 vuruşlu”, aksak yerine “9 vuruşlu”, curcuna yerine “karma onlu” gibi terimler kullanmayı tercih edilmesini doğru bulmamaktadır. Buna cevap olarak “oysa aksak ve curcuna usulündeki bir şarkıyı daire çalan nasıl vuruyorsa, aynı usullerdeki türkü veya oyun havasını darbuka çalan sanatçı da aynı şekilde vurur” diyerek belirtir. Bu farklı adlandırmanın temelini “Gökalp tesirindeki kök ayrılığı tezine ters düşmemek için apayrı terminoloji arama arzusu”²¹ olarak görür. Okan Murat Öztürk, Sarısözen’in müzikte ölçü/usul konusundaki görüşlerini Türk Sanat müziğindeki karşılıklarıyla, bir çizelge halinde Zeybek çalışmasının (2006) sonunda bir bütün olarak vermiştir.

¹⁶ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz*, s.149

¹⁷ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 75

¹⁸ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz*, s.135

¹⁹ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz*, s.27

²⁰ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 46

²¹ Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz*, s. 71

SONUÇ

Bu konu birkaç amaçla ele alınmıştır: öncelikle M. Sarısözen'in fikirleri bir ud ve klasik müzik ustası C. Tanrıkorur'u etkilemiş olduğunu göstermek ve bu etkileşimin olumlu yönlerine dikkat çekmek. C. Tanrıkorur'un daha sonra Türk Müzik Kimliği (2004) adıyla ikinci baskısı yapılan eserin ilk baskısı Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler (1998) baskısında derlediği makaleler üzerinden yaptığı değerlendirmelerin Türk müzikolojisi için çok önemli olduğunu herkes takdir eder. Çünkü burada verilen bilgileri bendeniz zaman zaman nazariyatla uğraşan arkadaşlarımla paylaşmış, her seferinde "eğer makam ya da usul konusunda bir nazariyat eseri yazacaksanız, Türk popüler müziğinin (diğer deyişle halk müziği) örneklerini ihmal etmeyiniz" demekteyim. Bu endişeyi ilk defa paylaştığım merhum hocamız Yakup Fikret Kutluğ'a açıklamış ve Türk Musikisinde Makamlar (2000) kitabına bu konuyu açıklayan makaleler yerleştirmesini sağlamıştım. Nazariyat ve usul eserleri yazacak teorisyenler M. Sarısözen'in fikirlerini ihmal etmemeli ve türkülerden örnekleri eserlerinde yer vermelidirler. Nitekim Türk musikisi alanında araştırmalar yapanların son zamanlarda türkülerini makam dizileriyle analiz ettikleri görülür.

M. Sarısözen gibi Türk müzikolojisinin kahramanlarını "etnomüzikoloji" içinde ele almak, "geleneğin inşası"nın düzenleyen adam olarak nitelendirmek; Sarısözen gibi Meragi'nin müzik teorisi üzerinden yaptığını, çalgılar üzerinden yaparak yeniden keşfetmeye çalışan önemli bir insanı, gerçekleştirmeye çalıştığı gelişmiş bir halk müziği referans çalgısı üzerinden bugün yaygınlaşan Bağlama çalgısını görmezden gelmek veya Batı sosyolojik bakış açısıyla Türk toplumunu okumaya çalışmak anlamına gelecektir. Bu yaklaşım ve bakış açısının yanlış değerlendirmelere sebep olacağı ortadadır.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1990), *Tarihçi, Müzikolog Yılmaz Öztuna*, İzmir: Reform Matbaası yay.
- Öztuna, Y. (2006), *Türk Musikisi Akademik Klasik Türk Sanat Musikisinin Ansiklopedik Sözlüğü*, İstanbul Kültür Bakanlığı yay.
- Öztürk, O. M. (2006), *Zeybek Kültür ve Müziği*, İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Sarı, M.C. – Ö. D. Varlı (2019), “Ulusal Devlet Modellerinin Kültür Kahramanlarından Biri Olan Muzaffer Sarısözen Yapıtlarının Eşiksellik-Liminality Kavramı Işığında Eleştirisi”, *Etnomuzikoloji Journal*, sy. 2, 2019, s. 245-252.
- Sarısözen, M. (1941), *Seçme Köy Şarkıları*, İstanbul.
- _____ (1962), *Türk Halk Musikisi Usuller*, İstanbul.
- Say, A. (2005), *Müzik Ansiklopedisi*, III. C., Ankara.
- Tanrıkorur, C. (2011), *Müzik Kimliğimiz*, İstanbul.
- _____ (2011), *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul.
- Tüfekçi, N. (1980), “Sarısözen” maddesi, *Türk Ansiklopedisi*, XXVIII, Ankara, s. 161-162.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
 Geliş Tarihi / Date Received : 30.04.2020
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 16.06.2020
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KONSTANTİNOS PSAHOS'UN 1908'DE BİZANS NOTASYONUNDA ÇEÇEN KIZI NOTALAMASI

ANDRİKOS Niko ¹
 ÇEV.: SÖYLEMEZ Mehmet²

ÖZ

Çeçen Kızı, kentsel Osmanlı müziğinin repertuarındaki en popüler oyun havalarından biridir. Tamburi Cemil Bey'e ait eser kaydı, *Çeçen Kızı*'nın geniş bir dinleyici kitlesi tarafından kabul görmesine olanak sağladı. İlginç bir şekilde Midilli adasında ve Preveze'de (Batı Yunanistan anakarasında) çeşitli *Çeçen Kızı* versiyonları bulunmaktadır³. Bu çalışma, Tamburi Cemil Bey'in kaydından önce, daha 1908 yılında, Atina'da yayınlanan *Asias Lyra* koleksiyonunda yer alan, Konstantinos Psahos'un Bizans notasyon sisteminde⁴ yazdığı, *Çeçen Kızı*'nın daha önce bilinmeyen bir notalaması üzerine odaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tamburi Cemil Bey, *Çeçen Kızı*, Konstantinos Psahos, Türk Müziği.

¹ Assistant Prof. Niko Andrikos. Ministry of Education, Research and Religion, University of Ioannina, nikoandr@uoi.gr (Popular Music of the Greek World, International Conference, British School at Athens-Kings' College London. 17-18 May 2019).

² Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SÖYLEMEZ, Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, msoylemez@gantep.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4117-8257>.

³Bu yazıda Preveze konusu sunulmayacaktır. Bu konunun analizi bu çalışmanın çerçevesinin dışındadır. *Çeçen Kızı*'nin Preveze'de *Plevna* veya *Plevra* olarak bilinen versiyonunun varlığı ile ilgili olarak, bkz. League 2012.

⁴*Bizans notasyon sistemi* ya da *Parasimantiki* ve *Bizans Parasimantiki*, Yunan-Ortodoks Kilise müziğinin yeni notasyon sistemine atıfta bulunan konvansiyonel terimlerdir. Yukarıda bahsedilen sistem 1814 yılında Maditoslu Hrisantos, Rum Patrikhasinin Baş Mugannisi Grigoriyos ve Hourmouzios Hartofylax tarafından icat edilmiş ve tesis edilmiştir.

ABSTRACT

Çeçen Kızı is one of the most popular tunes in the repertoire of urban Ottoman music. The recording of the piece by Tamburi Cemil Bey contributed to its acceptance by a wide audience. Interestingly a variety of *Çeçen Kızı* versions exist on the island of Lesbos and in Preveza (mainland Western Greece)⁵. This paper focuses on a previously unknown transcription of *Çeçen Kızı* in the Byzantine notation system⁶ by Konstantinos Psahos, included in his collection *Asias Lyra*, published in Athens in 1908, preceding Cemil Bey's recording.

Keywords: Tamburi Cemil Bey, *Çeçen Kızı*, Konstantinos Psahos, Turkish music.

GİRİŞ

Tamburi Cemil Bey'in Çeçen Kızı Kaydı

Tamburi Cemil Bey'in sanatsal kariyerinin en ilginç yanlarından biri de diskografi yapımıyla olan ilişkisiydi. Besteci ve birçok farklı enstümanın icracısı olan büyük sanatçı 1905 ve 1915 yılları arasında Favorite Record, Gramophone Concert Record ve Orfeon Record⁷ için 78 devirli taş plaklar kaydettiği bilinmektedir. Gramofon kayıtlarında *peşrev* ve *saz semaisi* gibi Osmanlı klasik müziğinin önemli formlarına ait enstrümantal eserler icra etmiştir. Bunların yanı sıra, aynı zamanda kendi bestelerini ve Osmanlı şehir müziğinde en standart yerleşik doğaçlama tür olan çok sayıda *taksim* icra edip kayda almıştır. Ayrıca, Hafız Osman Efendi, Hafız Sabri Efendi, Hafız Yakub Efendi, Hafız Aşir Efendi, Hafız Yaşar Bey gibi hafızlara *gazel* (vokal doğaçlama türü) ve *şarkı* (standart yapı ve biçimde güfteli eserler) türünde eserlerde eşlik etti. Cemil Bey, kayıtlarında *tambur* dışında *kemençe*, *lavta*, *yaylı tambur* ve *çello* çaldı. Ayrıca, kendisine eşlik eden müzisyenler arasında *ud* ile Nevres Bey, Şevki Efendi ve Fethi Bey; *keman* ile Bülbüli Salih Efendi; *tambur* ile Kadı Fuat Efendi ve *kanun* ile Şemsi Efendi yer alır.⁸

⁵In this paper, the case of Preveza will be not presented. The analysis of this case is beyond the frame of this study. Regarding the existence of *Çeçen Kızı*'s version in Preveza as *Plevna* or *Plevra*, see League 2012.

⁶*Byzantine notation system*, *Parasimantiki* and *Byzantine Parasimantiki* are conventional terms referring to the new notation system of Greek-Orthodox Ecclesiastical music. The aforementioned system was invented and established in 1814 by Chrysanthos ek Madyton, Gregorios Protopsaltes and Chourmouzios Hartofylax.

⁷Diskografide Cemil Bey'in eylemi hakkında, bkz. Ünlü 2016, Strötbaum 2016, Mes' ud Cemil (2012) 201-207, Karakaya 2017, Özden 2013 ve Seltuğ (2017) 182-189.

⁸Ünlü-Filiz (2016) 28-38.

Tamburi Cemil Bey, şehir müzisyeni olarak Türk klasik müziği repertuarına ait eserler icra etmesine rağmen, Anadolu halk müziği kültüründen gelen geleneksel müzik türlerine çok ilgi duymuştur.⁹ Kaynaklara ve özellikle oğlu Mesud Cemil Bey'in yazdığı biyografiye göre, Tamburi Cemil halk ezgilerine aşinaydı ve halk müziği bilgisini, Osmanlı topraklarının kırsal bölgelerinden gelen halk müziği yapan müzisyenlerinin İstanbul ziyaretlerinde onlarla tanışması sayesinde elde etti.¹⁰ Ayrıca Cemil Bey'in Anadolu halk müziği alanında önemli bir konuma sahip olan *çöğür*¹¹ ve *zurna*¹² çaldığı da bilinmektedir. Cemil Bey'in kırsal ve kentsel halk müziği ile ilişkisi, aynı zamanda *lavta* çalan ve Ege Bölgesi adalarından gelen müzisyenlerle olan etkileşimine dayanır.¹³ Ayrıca, anlatılanlara göre Cemil Bey, Rum Müzisyenler¹⁴ ve özellikle Kemeçeci Vasilaki¹⁵ ile çok yakın bir ilişkiye sahipti. Osmanlı Devleti'nin Rum çevresine -bazıları muhtemelen Çingene olan¹⁶ ait olan bu müzisyenler *oyun havaları*, *sirtolar*, *köçekçeler*, *koşmalar*, *destanlar*, *tavşanlar* vb. ¹⁷ gibi halk repertuarına çok aşinaydı. Cemil Bey'in halk müziği kadirşinaslığı, ona diskografisinde, Anadolu ve Balkanların kırsal müziğinin deyimisel tarzlarına göndermelerde bulunan ezgiler, doğaçlamalar ve taklit "ses manzaralarını" (*soundscape*s) dahil etmesine sebebiyet verdi. Örneğin *kemeçe* ile *Çoban Taksim*, *Gayda Havası* ve *Zeybek Havası*¹⁸, *kaba kemeçe* ile *Yanık Ninni*, *tambur* ile *Kürdi Taksim* ve *Gülizar Taksim*, *yaylı tambur* ile *Hüseyini Taksim* ve *Ninni* kaydetti. Bu nedenle, tüm bu örneklerde

⁹Bu konu hakkında, bkz. Güray-Levendoğlu Öner 2017, Karahasanoğlu-Çolakoğlu Sarı 2016 ve Öztürk (2017) 74-86.

¹⁰Mes' ud Cemil (2012) 117-119.

¹¹Mes' ud Cemil (2012) 52, 198. Yılmaz Öztuna'ya göre, *çöğür* dışında Cemil Bey *cura*, *bağlama*, *tanbura*, *bozuk* ve *divan sazı* gibi *bağlama* ailesine ait çeşitli enstrümanları da çaldı. Öztuna (2006) 187.

¹²Mes' ud Cemil (2012) 165, 166. Bu sayfalarda Mes' ud Cemil, Cemil Bey'in *zurna*'yı öğrenmesi ve çalması hakkında Fahri Kopuz'un anılarını anlatıyor.

¹³Mes' ud Cemil (2012) 166-169.

¹⁴Cemil Bey'in Rum Ortodoks Osmanlı müzisyenleri ile ilişkisi için, bkz. Mes' ud Cemil (2012) 129, 130, 144 ve Pappas 2017.

¹⁵Cemil Bey'in çıraklığında Vasilaki'ye yakınlığı hakkında, bkz. Mes' ud Cemil (2012) 148-151 ve Pappas (2017) 119-128.

¹⁶Cemil Bey'in çingene müziği eğlenceleri hakkındaki deneyimleri hakkında, bkz. Mes' ud Cemil (2012) 137, 138. Karadeniz'den Laz çevresi ile ilgili anlatılar için, İnal (1958) 127, Öztürk (2017) 80, 81.

¹⁷Mes' ud Cemil (2012) 130.

¹⁸Cenk Güray ve Oya Levendoğlu Öner, Ege Bölgesi'nin zeybeklerinin yerel ağzına ait birkaç parçada bu melodinin kalıplaşmış cümlelerini bulmaya çalıştı. Güray-Levendoğlu Öner (2017) 102-104. Aslında, Cemil Bey'in yorumundan sonra bu yorumlamaya atıfta bulunan birkaç parça kaydedildi. Örneğin, *Mandalio kai Mandalena*, Marika Papagika (vokal), ABD 1926, *Mandalena*, Harilaos Piperakis (Girit kemeçesi, vokal), ABD 1926, *Coşkun Zeybek*, Marhume Handan Hanım (vokal)-Hasan veya Fuat Bey (tambur), İstanbul 1932 – Enstrümantal giriş olarak parçanın sadece ilk bölümünde kullanılır-, *Mysterio Zeybekiko*, Ioannis Chalikias "Jack Gregory" (buzuki), New York 1932, *Mysterio Zeybekiko* (2. yorum), Spyros Peristeris (?), Atina 1932. Bkz. <http://rebetiko.sealabs.net/> (son erişim_5/2/2019).

Cemil Bey'in yaşadığı dönemde çevresinin halk müziği için sadece teknik alanında değil, estetik-üslup tutumu açısından da etkisini kanıtlayan birçok unsurun tespit edilmesi mümkündür.

Cemil Bey'in halk müziğiyle ilişkisini gösteren bir diğer unsur ise *Çeçen Kızı* Oyun havasının kaydedilmesidir. Cemil Bey, 78 devirli taş plağı (Orfeon Record, Matris Numarası: 10521) *kemençe* ile -1912-1915 yılları arasında- kaydetmiştir.¹⁹ Bu icrada, ilk olarak giriş taksim motifleri daha sonra kemençe ile parçanın ezgisini çalarken, Kadı Fuat Efendi *tambur* ile “ritimli dem” tutarak eşlik eder. Parçanın ritmik yapısı *Nim Sofyan* usulünü takip ederken, melodik ilerleme *Hüseyni* makam kalıbının halk müziğinde bir versiyonunu sergilemiştir. Cemil Bey'in *Çeçen Kızı* yorumu, Türkiye'de çağdaş repertuarında da çalındığı üzere sadece canlı icralarda değil, diskografik üretim alanında da örnek kabul edilmiştir. Söz konusu kaydın etkisi sadece müzisyenler üzerinde değil, Türk Müziği musikişinaslarında da büyük oldu. Bu nedenle, eserin Türkiye'deki çağdaş icraları, Tamburi Cemil Bey'in kaydına mutlak referansta bulunur. Böylelikle, her ne kadar *Çeçen Kızı*'nın kendi bestesi olduğu şüpheli olmasına rağmen, Tamburi Cemil Bey genellikle parçanın bestecisi olarak anılmıştır. Dolayısıyla, bu durum özelinde, bir müzik parçasının özel bir icra ile tanımlanması olgusunun yanı sıra, icracının eserin bestecisi olarak kabul edilmesi de söylenebilmektedir.

Midilli'deki Çeçen Kızı Versiyonu

Çeçen Kızı "macerası" Tamburi Cemil Bey'in kaydından önce başlamış gibi görünüyor.²⁰ Midilli'de *Ta Ksila* veya *Ta Tabania* veya *Kiourtiko* (Kürt Havası) olarak bilinen *oyun havası*²¹, her etkinlikte oynanan, *sirto* olarak dans edilen ve en bilinen yerel eserlerden biridir. Yöresel repertuarda parçanın adı, kökeni ve yerleşmesi ile ilgili birçok rivayet vardır²². Genellikle askeri

¹⁹Kayıt KALAN'ın (2016) yeni sürümü olarak internette mevcuttur. <https://www.youtube.com/watch?v=jH95J48swk4> (son erişim_5/2/2019). Ayrıca bkz. Bu yazının EK'indeki bu kaydın eski notası.

²⁰League 2012.

²¹*Ta tsamia* (Çamlar), *Ta kslarelia*, *Kiourtiko âlem havası*, *Skopos tou Osman Paşa*; parçanın Midilli'deki diğer isimleridir. Bkz. Dionysopoulos (1997) 94, Nikolakakis (2000) 251, League 2012.

²²Bkz. Dionysopoulos (1997) 93, 94, Papageorgiou (2000) 152, Kolaxizellis (1950) 320-321, Anastasellis (1981) 2-4, Xatzivasileiou 1985, League 2012. Bu anlatılar her ne kadar ilgi çekici olsa da tarihsel olarak kanıtlanması çok zordur. Eserin kökeni ve yerel repertuvara dahil olması hakkında bir çok rivayet vardır. Bu nedenle, Tamburi Ali Efendi'nin Midilli'den geldiğini düşündüğümüzde, tüm mesele daha karmaşık bir hal alır. Bu makalenin yazarı, Tamburi Cemil Bey'in hayranlık duyduğu ustalardan birinin Midilli'den geldiği bilgisini Theofanis Soulakellis ile paylaştığında, Soulakellis -belki aşırı coşkudan dolayı- kitabında, bu makalenin yazarına göre Tamburi Cemil Bey'in *Çeçen Kızı* ezgisini Ali Efendi'den öğrendiğini aktardı. ed. Soulakellis (2009) 58. Böyle bir bilgi, bu

repertuvarla ve Midilli'de yaygın olan *fysera* (bakır üflemeli çalgılardan oluşan grup) olarak bilinen bandolarla ilişkilendirilir²³. Ayasos'un eski müzisyenlerine göre bu parça, törenler ve kutlamalar sırasında köyün ana yollarında *fysera* ile bir yürüyüş havası olarak çalınırdı²⁴. Bu bilginin doğruluğu, Midilli'nin müziği hakkında şu andaki en eski yazılı kaynak tarafından ispat edilmiştir. Bu kaynak, Ayasos'taki Anagnostirio arşivine ait olan, mahalli klarnetçi Panayotis Sousamlis'in elle yazılmış koleksiyonudur²⁵. 1904 yılında Ayasos'ta yazılan söz konusu koleksiyon, sadece yerel melodileri ve şarkıları değil, aynı zamanda bu dönemde Midilli'de çalınan geniş bir repertuvarı da içerir. *Ta Ksila* transkripsiyonunda, *Kiourtiko* (Kürt Havası) *marşı* diye geçer ve notalama *Si bemol* klarnete göredir. Bu nedenle transkripsiyonunda klarnet, keman ve bas trombon gibi enstrümanlardan söz eden düzenleme hakkında notlar vardır.²⁶

Konstantinos Psahos ve onun Asias Lyra'daki Çeçen Kızı Notalaması

Konstantinos Psahos, 20. yüzyılın ilk yıllarında Yunanistan'daki müzik hayatı için simgesel birisiydi. İstanbul'da doğdu ancak 1904 yılında Atina Konservatuvarı'nda Bizans-Kilise Müziği okulunu kurmak için Atina'ya geldi. Buna ek olarak Psahos, Bizans ve Batı notasyonunda kırsal parçaların²⁷ toplanması ve notalanması, kompozisyonu²⁸; teorik ve paleografik çalışma ve yazma; öğretim prosedürü²⁹ ve müzikolojik artoğrafi³⁰ vb. gibi çeşitli alanlarda çok aktifti. Ayrıca, kentsel Osmanlı müziğinin nazariyatı (makam sistemi) ve repertuvarı üzerine uzmandı. Böylece, İstanbul'dayken, 1896 yılı için Yunan-Ortodoks Kilise müziği türünde kendi bestelerini içeren bir müzik günlüğünün baskısını hazırladı. Bunların birçoğunda, *İhos*'un (Kilise Müziğinde melodik fenomenleri tanımlamak ve kategorize etmek için kullanılan teorik model) yazılması dışında, Osmanlı makamının sisteminin paralel fenomenini de tanımlar³¹. Buna ilaveten, söz konusu koleksiyon kentsel Osmanlı müziği türünde Psahos'un bazı bestelerini içerir. Bunlardan

makalenin yazarı tarafından Soulakellis'e asla verilmedi. Böylece, bu not sayesinde belki de gerçeği yeniden tesis etme şansı ortaya çıkar.

²³Dionysopoulos (1997) 94, League 2012.

²⁴Dionysopoulos (1997) 94.

²⁵Bkz. EK Bölümü.

²⁶Bkz. Sousamlis'in düzenlemesinin yer aldığı EK Bölümü.

²⁷Chaldaiaki (2018) 65-97, Polumerou-Kamilaki 2013.

²⁸Chaldaiakis 2013.

²⁹Balageorgos (2013), Chaldaiaki (2018) 55-63.

³⁰Chaldaiaki (2018) 116, 121-132.

³¹*Hemerologion* 2016. *İhos* hariç "*Psahos'un Axion estin*" bölümünde Osmanlı müziğinin ilgili olgusu da şu şekilde aktarılıyor: Türkçe Hicazkar Kürdi'de *İhos Dördüncü Plagal* "chromatikos" ve Türkçe Hüseyini Aşiran'da *İhos Birinci Plagal*.

ikisi, *Pesendide* ve *Şedaraban* makamında bestelenen *peşrev* formundadır. Müzik günlüğünde yer alan Psahos'un bestelerinden bir diğeri de *Uşşak* makamında *taksim* etüdüdür.

Müzik günlüğü, *beste* ve *şarkı* formlarında Hammamızade İsmail Dede Efendi, Sultan Selim III, Hacı Arif Bey, Şevki Bey, Asdik Ağa, Rıfat Bey gibi ünlü bestecilere ait çok sayıda kompozisyon içermektedir. Tüm transkripsiyonlar Kilise müziğinin notasyon sistemine göre yazılır ve şarkı sözleri için Yunan alfabesi kullanılır. Ayrıca, bu transkripsiyonların birçoğu Konstantinos Psahos'a aittir. Bu kolektif çalışma yakın zamana kadar yayınlanmadı.³² Ayrıca, Konstantinos Psahos'un kişisel kütüphanesinde kentsel Osmanlı müziğinin repertuarına ilişkin birçok el yazması, koleksiyon ve kitap bulunmuştur.³³ Kuşkusuz Psahos, Osmanlı müziğiyle ilgili sanatı bakımından tarihsel zirvesine 1908'de Atina'da *Asias Lyra*'yı yayınlamasıyla ulaşır.³⁴ Dimitrios Peristeris'e cevap verdiği *Asias Lyra*'nın önsözünde vurguladığı gibi, Doğu müziği uzmanlarının yanında çıraklık yaptı ve onların tavsiyeleri sayesinde, Asya müziğinin “girift” - karmaşık yapısından kaçmayı başardı³⁵.

Kitabın başında Psahos, - giriş olarak - “*Asias Lyra*'da bulunan tüm makamların kısa bir yorumunu” ve bundan sonra “*Usuller hakkında izah edici notlar*” başlığı altında bir metin sunuyor. Kitapta, Hacı Arif Bey, Kanuni Garbis Efendi, Rıza Efendi, Civan Ağa, Şevki Bey vb. bestecilere ait *Beste* ve *Şarkı* biçimlerindeki vokal parçalarının Bizans notasyon sistemindeki notaları ve Psahos tarafından bestelenen *Hicazkar Kürdi Makamı gazel* için bir etüt sunulmaktadır. Koleksiyonun sonunda, ilki *Melos Aravikon* (Arap havası) başlığı altında, ikincisi ise *Melos Kourdikon* (Kürt havası) başlığı altında iki enstrümantal parçanın Psahos tarafından notası alınmıştır. *Asias Lyra*'da yer alan *Melos Kourdikon* (Kürt havası)³⁶, *Çeçen Kızı*'nın bilinmeyen bir versiyonundan başka bir şey değildir. Psahos, melodiye kilise müziğinin notasyon sistemini aşırı analitik bir şekilde kullanarak uyarlar. Buna ek olarak, kilise müziği çevresinden gelen Rum müzisyenleri tarafından enstrümantal parçaların transkripsiyonları için genellikle uygulanan anlamsız *le*, *lle* ve *lei* hecelerini kullanır. Bu uygulama, *parallagiye* (yeni *Parasimantiki* notasyon sistemi için *solfeje* muadil uygulama) ihtiyaç duymadan, ondan bağımsız ezgilerin söylenmesini kolaylaştırmak için tesis edilmiştir.

³²Bu günlük, Atina Ulusal Kapodistrian Üniversitesine ait Müzik Eğitimi Bölümü tarafından 2016 yılında yayımlandı.

³³https://pergamons.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/browse.html?p.id=col_psachos (son erişim 8/2/2019).

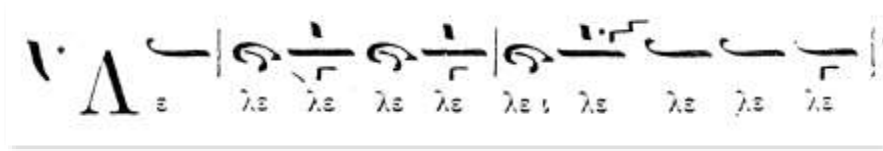
³⁴*Asias Lyra* ile ilgili, Plemmenos 2013 ve Katsiklis 2008.

³⁵*Asias Lyra* 1908.

³⁶*Asias Lyra* (1908) 55-58. Bu nota, yazının EK Bölümünde mevcut.

Yukarıda belirtildiği gibi, Psahos, notasında melodinin ritmik yapının grafik baskısına göre çok analitik bir model uygular. Bu nedenle, ana “ritmik birim” (zaman ölçüm birimi) olarak vurgunun süresinin toplamını değil, yarısını kullanmayı tercih eder. Bu metodolojiye göre, nota çok analitik çünkü ritmin birçok alt bölümünü kullanması gerekiyor. Bu çalışmanın ihtiyaçları için Psahos'un notalamasının Parasimantikisinde stenografik bir transkripsiyon adaptasyonu denenmiştir.³⁷ Bu nedenle, önemli olan nokta, notanın ritmik “materyalini” iki katına çıkarmak (ikiyle çarpmak) ve notanın anlaşılmasını kolaylaştırmaktır. Bundan sonra Bizans *Parasimantiki*'den Batı notasyon sistemine aktarılan bir transkripsiyon da denenmiştir.³⁸ Buna ek olarak, bu makalenin yazarı tarafından bu çalışmanın ihtiyaçları için *lavta* ile bu versiyonun icrası kaydedildi. Bu yorum “Çeçen Kızı-Konstantinos Psahos’ version (1908)” başlığı altında internette mevcuttur: https://youtu.be/rlh_mM7S_w (son erişim 25/5/2019).

Morfolojik olarak Psahos'un notalamasındaki en ilginç unsur ritmik kalıpların kullanılmasıdır. Böylece, nota, *Nim Sofyan* ritmik türüne (*Usul Nim Sofyan*) atıfta bulunan ana ritmik formun tekrarı (üç kez) ile başlar. Buna ek olarak, Konstantinos Psahos, bu kalıpların alternatif versiyonlarını, özellikle bu şekilde parçanın değişik bölümlerini birbine birleştirme amacıyla kullanıp, melodinin ana yapısına yerleştirir.



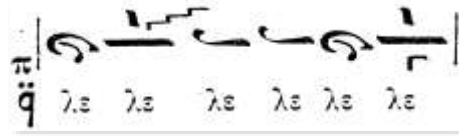
Şekil 1. Bizans kilise notası.



Nota 1. Eserin başında kullanılan ritmik motifler.

³⁷Bu nota, yazının EK Bölümünde mevcut.

³⁸Bu nota, yazının EK Bölümünde mevcut.

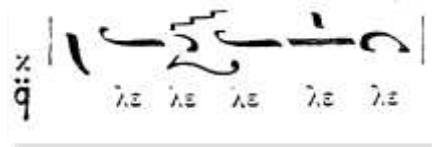


Şekil 2. Bizans kilise notası.



Nota 2. Parçanın bölümlerini birleştiren ritmik motif.

Ayrıca, Psahos'un notası, parçanın başlangıcındaki ilk melodik temanın yorumuna göre başka bir versiyon verir.



Şekil 3. Bizans kilise notası.



Nota 3. Psahos'un versiyonundaki melodik tema.



Nota 4. Tamburi Cemil Bey'in icrasının kaydındaki melodik tema.



Nota 5. Performans uygulamalarına göre melodik tema ve Midilli'deki notalar.

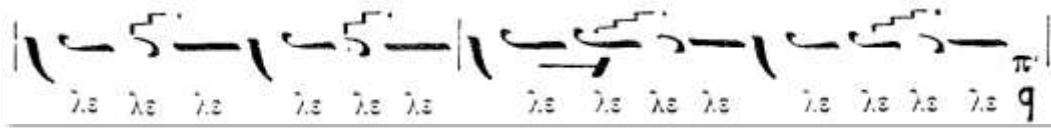
Notadaki bir diğer ilginç özellik, önde gelen tondan başlayan ve *Muhayyer* derecesinde biten cümleden sonra gösterimin analitik kullanımınıdır. Psahos, herhangi bir analiz yapılmadan iki ölçü kullandıktan sonra, bu tipik hareketin ritmik ve melodik boyutunu boşluklarla ve daha sonra iki farklı analitik süslemeyle devam etmiştir.



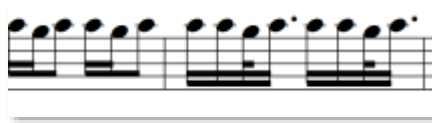
Şekil 4. Bizans kilise notası.



Nota 6. Cümlelerin ritmik yönetimi.

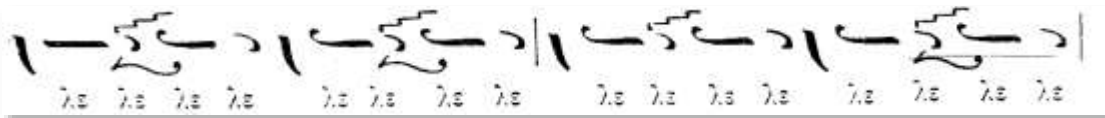


Şekil 5. Bizans kilise notası.



Nota 7. Cümlelerin ikinci bölümünün süsleme kullanarak analitik notalaması.

Bundan sonra La (*Muhayyer Perdesinden*) temel tonal merkez (karar) La *Dügah Perdesine* inen bir cümle ortaya çıkar. Cümlelerin ilk vurgusu, Midilli'den müzisyenler tarafından bu melodik temanın ortak yorumunu cümle eden *tiz Segah Perdesi*'nin derecesidir.



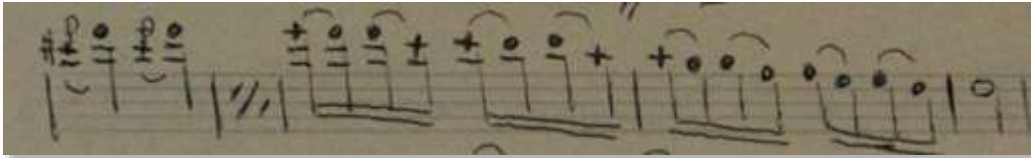
Şekil 6. Bizans kilise notası.



Nota 8. Psahos'un notasından gelen cümle.




Nota 9. Sousamlis'in notasından gelen cümle.

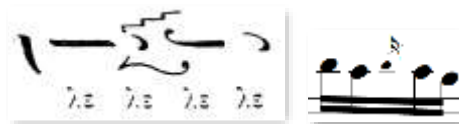


Nota 10. Harilaos Rodanos'un notasından birinin cümlesi.



Nota 11. Ayasos'tan Stratis Kazantzis'in arşivinin anonim koleksiyonundan gelen cümle.

Bu cümlede, Psahos, dereceleri aynı anda *appoggiatura* (*çarpma*) gibi belirli bir süslemenin kullanılmasını gerektiren bir mikro temaya birleştiren Syndesmos 'un karakterini kullanır. Yani asıl dereceden sonra daha yüksek derece de vurgu yapılmadan kullanılır.



Şekil 7. Karakteristik süsleme kullanımı ile tekrarlayan inici mikroformül

Dahası, Psahos'un notasında, Midilli'nin müzisyenleri arasında çok popüler olan çok karakteristik bir cümle yer alıyor. Böylece, önceki inen tema, ana vurgu notasından sonra üçlü tekrarlanması nedeniyle ritmik ve Melodik olarak genişletilir.



Nota 12. Motifin birincil "şekli".



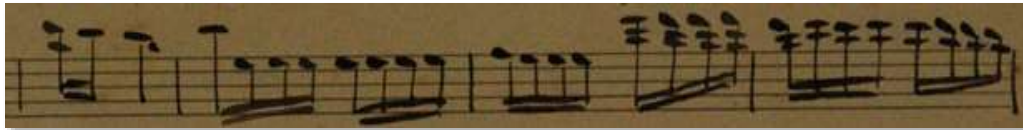
Motifin ikinci notu üçlü kullanılır

Nota 13. Motifin genişletilmiş versiyonundaki "şekli".

Ayrıca, bu temanın transkripsiyonuna göre, Psahos Anadolu halk müziği sanatçıları arasında çok yaygın bir uygulama yapmayı tercih ediyor: Aynı cümlenin veya alternatif versiyonunun ikinci kez bir oktavın verso olarak daha düşük-pest olması. Midilli'deki müzisyenler, *Çeçen Kızı* "Ta Ksila"nın yerel versiyonunu icra ederken, bu tür yorumları sıklıkla kullanırlar. Bu gerçek, sadece Midilli'deki parçanın kayıt performanslarına erişmekle değil, aynı zamanda bu uygulamayı gösteren Ayasos'tan Sousamlis ve Rodanos'un transkripsiyonlarını inceleyerek de gözlemlenebilir.



Nota 14. Belirli bir cümlenin alternatif tekrarı bir oktav daha düşük (Psahos'un notası).



Nota 15. Sousamlis transkripsiyonunda tespit edilen aynı uygulama.



Nota 16. Ta Ksila' nın Harilaos Rodanos notalarından birinden aynı uygulama.

Dahası, Psahos bu tekniği başka bir cümlenin tekrarının transkripsiyonunda da kullanır.



Nota 17. Ana tonal bölgedeki cümle.



Nota 18. Aynı cümle tekrarı bir oktav daha düşük.

Bu uygulama Cemil Bey'in yorumunda da bulunabilir. Her ne kadar bu kayıta üst bölgede bir cümlenin tekrarlanmasını tercih etse de -bir oktav daha yüksek- bu uygulamanın ana fikri, Türkiye ve Yunanistan'da modal halk müziği çalan sanatçıların çevrelerinde benzer ve aynı zamanda yaygındır.

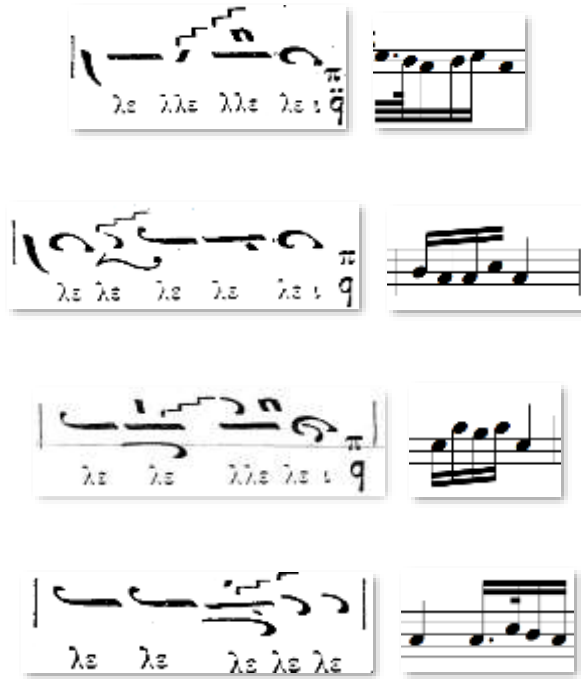


Nota 19. Cemil Bey'in yorumuna göre cümle ana planı.



Nota 20. Cemil Bey'in yorumuna göre aynı cümle bir oktav daha yüksek.

Ayrıca, bu sürümleri çerçevesinde tespit edilir karar sesi, ritimli cümlelerin çeşitliliği ile ilgili bir unsurdur.



Nota 21. Psahos'un transkripsiyonunda tespit edilebilen ritimli cümlelerin sürümleri.

Psahos'un transkripsiyonunun bir diğer yapısal özelliği, melodinin son bölümündeki tekrarlayan melodik modeldir. Parçanın bu bölümünde, yüksek dereceden tam aşağıdaki dereceye inen melodik bir ilerleme yoluyla herhangi bir değişiklik yapılmadan tekrarlanan belirli bir melodik ve ritmik desen ortaya çıkmaktadır³⁹.



Nota 22. Stereotipik-tekrarlayan melodik ve ritmik motifleri içeren azalan cümle (Psahos'un notası).



Nota 23. Her motifin ikinci bölümünün melodik analizi ile aynı tema (Psahos'un notası).

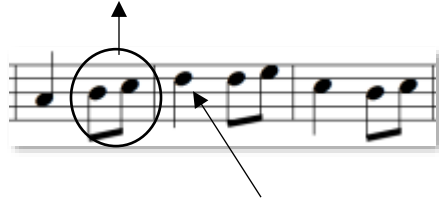
³⁹Bu uygulama *Mutatis mutandis*, Batı müziğinden *melodik zincirin* kompozisyon tekniğini ve Yunan Ortodoks Kilise müziğinden *palillogia* şemasının paralel fenomeni olarak kabul edilebilmektedir.

Parçanın bu son bölümü ile ilgili olarak, Midilli versiyonunda ilginç bir fark tespit edilir. Bununla birlikte, melodik malzeme aynı olmasına rağmen, yönetimi ritmik olarak farklıdır.



Böylece, Si'den başlayan ve Re'yle biten melodik motif iki kısma ayrılmıştır. Birincisi (Si-Do) bir önceki ölçüye dahil edilir ve ikincisi (Re) aşağıdaki ölçünün ana vurgusu olarak kullanılır ve bu şekilde *levare* duygusunu yaratır.

Bir önceki ölçüye dahil edilen cümlelerin ilk kısmı



Nota 24. İkinci ölçünün ana vurgusu olarak "Re".

Önceki ölçüden melodik cümlelerin başlangıcı, giriş notasının vurgulamasını "hazırlar". Bu uygulama, cümlelerin ritmik yükselmesine katkıda bulunur ve dans için daha uygun bir atmosfer yaratır.

Parçanın morfolojik analizini sonuçlandırmak, *Asyas Lyra*'daki *Çeçen Kızı* versiyonunun Cemil Bey'in kaydının bir derlemesi ve Midilli'de çalınan melodinin bir versiyonu gibi görüldüğünden bahsetmek yararlıdır. Aslında, söz konusu notada bu iki kaynaktan gelen deyimsel motifler birleştirilmiştir.

Aslında, hiç kimse Psahos'un notalamasının gerçekleştiği koşullardan emin olamaz. Muhtemelen melodiyi canlı bir performanstan veya hafızadan notaya almıştır. Alternatif olarak, *Hamparsum* veya Batı notasyon sistemi gibi başka bir sistemden *Parasimantiki*'ye transfer olan nota, şu anda bizim için bilinmeyen eski bir notaya sahip olabilir. Son olarak, en önemlisi, Psahos'un transkripsiyonun, Sousamlis'in notasıyla birlikte, Tamburi Cemil Bey'in kaydının kronolojik bağımsızlığı nedeniyle değerli kaynaklar olarak kabul edilebilmesidir.

Sonuç olarak, Konstantinos Psahos'un *Çeçen Kızı* notalaması, bu çok değişkenli melodinin karşılaştırmalı yaklaşımı açısından çok yararlı "tarihsel materyal" olarak düşünülebilir. Böylece, eski bir nota olarak, Sousamlis'in transkripsiyonu, Tamburi Cemil Bey'in kaydı ve tüm yazılı olmayan materyaller (kayıtlar, canlı performanslar) ile bilimsel bir "tartışma" oluşturabilir.

Bu nedenle, bu kaynağa erişim, *Çeçen Kızı*'nın dikkat çeken serüveninin çeşitli tarihsel boşluklarını dolduruyor gibi görünüyor. Aynı zamanda, Psahos'un "*Kourdikon Melos*"u, melodinin yapısı ve yorumlayıcı boyutu ile ilgili bir miktar bilgi sunmaktadır. Böylece, bu versiyon, Türkiye ve Yunanistan'daki bu popüler parçanın çağdaş performansları için alternatif bir "çalışma" fikri kaynağı haline gelebilir

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın araştırma, yazma ve düzenleme gibi farklı aşamalarında değerli yardımlarını esirgemeyen Cemal Ünlü, İsak Eli, Mehmet Söylemez, Metin Kodalak, Dimitris Papageorgiou, Panagiotis Poulos, Markos Skoulios, Panagiotis League, Antonis Ververis, Gianna Maistrelli, Anastasia Pipi, Lia Kanellis, Panagiotis Kaitatzis, Stefanos Fevgalas, Dimitris Koromilas, Stavros Sarantidis, Asineth-Fotini Kokkala, Fulya Özlem, Dimitris Kofteros, Stratis Kazantzis, Theodora Voutsas'a en derin teşekkürlerimi dile getirmek istiyorum.

KAYNAKLAR

- Anastasellis, S. (1981). "Kai dihgontas ta": *Agiasos*, 5, Athens.
- Andrikos, N. (2018). "Heirotographes sylloges-Arheia mousikon tis Lesvou, (periehomeno-zitoumeno epistimonikis diaheirisis)", *Epistimoniki Himerida: Mousika tekmiria tou Plomariou*, 12/8/2018, Leshi Plomariou "Veniamin o Lesvios".
- Ayangil, R. (2016). *100. ölüm yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey'e armağan*, ed. Ruhi Ayangil, Istanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Balageorgos, D. (2013). "I didaktiki drastiriotita tou Konstantinou Psahou stin sholi byzantinis mousikis tou Odeiou Athinon": *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios -praktika himeridas-*, s. 79-100, Athens: Academy of Athens.
- Bara, K. E, Zadurian, O. (1919). *Tanburi Cemil Bey*, Istanbul.
- Chaldaiaki, E. (2018). *O K. A. Psahos kai i symvoli tou stin karagrafi kai meleti hellinikon dhmotikon tragoudion*, Odeion Athinon, Athens: Edition ORPHEUS.
- Chaldaiakis, A. (2013). "O K. A. Psahos os melopoios": *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios -praktika himeridas-*, s. 185-216, Athens: Academy of Athens.
- Dionysopoulos, N. (1997). *Lesvos Aiolis: Tragoudia kai Horoi tis Lesvou*, Irakleio: University of Crete Press.
- Güray, C.-Levenoğlu Öner, O. (2017). "Cemil: Bin Yıllık Sesin Hafızası": *Tanburi Cemil Bey - Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 101-115, Istanbul: Küre Yayınları.
- Hatzivasileiou, G. (1985). "Ena polithrio tou 1879": *Agiasos*, 30, Athens.
- Himerologion 2016*. (2016). "Mousikon Himerologion Konstantinou Psahou (1896)", Athens: School of Philosophy, Department of Music Studies-National and Kapodistrian University of Athens.
- İnal, İ. M. K. (1958). *Hoş Sâda: Son Asır Türk Mûsikîsinaşları*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- İskender, Ş. Kazmanı Zade (t.y). *Külliyat-Merhum Tanburi Cemil bey*, 2nci baskı, İstanbul: Galata, Feniks Maatbaası.
- Kallimopoulou, E. (2017). "Measuring Intervals between European and 'Eastern' Musics in the 1920s: The Curious Case of the Panharmonion or 'Greek Organ'", in: *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright*, edited by Rachel Harris and Martin Stokes, p. 144-168, London and New York: Routledge.
- Karahasanoğlu, S.-Çolakoğlu Sarı, G. (2016). "Geleneğin dönüşümde yerel icranın etkisi: Tanburi Cemil Bey": *100. ölüm yıldönümünde "Üstâd-ı Cihân" Tanbûrî Cemil Bey'e armağan*, ed. Ruhi Ayangil, s. 55-66, Istanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

- Karakaya, F. (2017). “Kovanlar ve Tanburi Cemil Bey”: *Tanburi Cemil Bey-Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 23-27, İstanbul: Küre Yayınları.
- Katsiklis, P. (2008). “*Asias Lyra*”-*Perigraphiki kai ermineutiki proseggisi*, School of Art Studies, Department of Popular and Traditional Music, Technical Insitute of Epirus, Arta.
- Kolaxizellis, S. (1950). *Thrylos kai historia ths Agiasou ths nisou Lesvou*, vol: 4, Mitilini.
- League, P. (2012). “*Çeçen Kızı: Tracing a Tune Through the Ottoman Ecumene*”, in: Portfolio of the Department of Musicology and Ethnomusicology at Boston University, Boston University Department, of Musicology and Ethnomusicology, Volume 1. <http://www.bu.edu/pdme/59-2/> (son erişim: 7/1/2016) Boston.
- League, P. (2017). *Echoes of the Great Catastrophe: Re-Sounding Anatolian Greekness in Diaspora*, Ph. D. Dissertation, Harvard University, School of Arts and Sciences, Department of Music, Cambridge, Massachusetts.
- Mes’ ud Cemil. (2012). *Tanburî Cemil’ in hayâtı*, 3ncü baskı. İstanbul: Kubbealtı.
- Mousiki apo to Voreioanatoliko Aigaio-Mousikos Hartis tou Hellinismou*, (2009), ed. Theofanis Soulakellis, Athens: The Hellenic Parliament Foundation.
- Nikolakakis, G. (2000). “Prosopografies ‘Laikon’ Mousikon”: *Mousika Stavrodromia sto Aigaio: Lesvos (19-20 aionas)*, ed. Sotiris Htouris, Ministry of Aegean-University of Aegean, s. 243-310, Athens: Exantas.
- Özden, E. (2013). *Mûsikîşinas-ı Şehir Tanbûrî Cemil Bey’in Artistik Plaklarının Husûsî Kataloğu ve Cemil Bey’in Tuttuğu Notlar*, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 13 (1) 211-227.
- Öztüna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2017). “Tanburi Cemil Bey’in ‘Medeniyet Ufku’nu Halk Musikisiyle Olan Bağı Üzerinden Anlamaya Çalışmak”: *Tanburi Cemil Bey -Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 63-99, İstanbul: Küre Yayınları.
- Papageorgiou, D. (2000). “I mousikes praktikes”: *Mousika Stavrodromia sto Aigaio: Lesvos (19-20 aionas)*, ed. Sotiris Htouris, Ministry of Aegean-University of Aegean, s. 103-172, Athens: Exantas.
- Pappas, M. (2017). “Tanburi Cemil Bey ve Rum Müzisyenlerin Karşılıklı Etkileşimleri”: *Tanburi Cemil Bey -Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 117-129, İstanbul: Küre Yayınları.
- Plemmenos, I. (2013). “I thelxithumos mousa tis Anatalis. I *Asias Lyra* tou Konstantinou Psahou kai to koinoniko-ideologiko tis plaisio”: *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios - praktika himeridas-*, s. 101-134, Athens: Academy of Athens.

- Polymerou-Kamilaki, A. (2013). "Stoixeia gia tis katagrafes dimotikon tragoudion apo ton Konstantino Psaho sto Arheio tou Kentrou Herevnis tis Hellinikis Laographias": *Konstantinos Psahos, o mousikos, o logios -praktika himeridas-*, s. 11-28, Athens: Academy of Athens.
- Poulos, P. (2006). *Inheriting innovation: a study of taksim within a 20th Century lineage of Turkish tanbur players*. Department for Music Studies School of Oriental and African Studies. Ph. D. *Dissertation*, University of London.
- Pratsos, P. (1963). *Mousiko Tetradio*, -handwritten collection including Charilaos Rodanos' transcriptions-, Agiasos: Archive of Anagnostirio of Agiasos.
- Psahos, K. (1908). *Asias Lyra, itoi Syllogi diaforon melon tis Asiatikis mousikis*, Athens: ek tou Typografeiou Spyridonos Kousoulinou.
- Seltuğ, D. (2017). "Cemil Bey Tanıklığında Türk Müziğindeki Sosyokültürel Dönüşümler ve Taş Plak": *Tanburi Cemil Bey -Sempozyum Bildirileri-*, ed. Hasan Baran Fırat-Zeynep Yıldız Abbasoğlu, s. 177-191, Istanbul: Küre Yayınları.
- Sousamlis, P. (1904). *Tetradion-Mathimata Evropaikis Mousikis*, -handwritten collection-, Agiasos: Archive of Anagnostio of Agiasos.
- Strötbaum, H. (2016). "Tanburi Cemil Bey'in dünyasına hoş geldiniz": *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, ed. Cemal Ünlü-Şenol Filiz, s. 66-94, Istanbul: KALAN.
- Tanburi Cemil Bey'in Hazinesi*. (2017), ed. Mehmet Bitmez, Istanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür A.Ş.
- Ünlü, C. (2016). "Külliyyatta yer alan plaklar": *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, ed. Cemal Ünlü-Şenol Filiz, s. 20-41, Istanbul: KALAN.
- Ünlü, C. (2016). "Yüzüncü yıl 1914-2014/Tanburi Cemil Bey Orfeon Record Kayıtları": *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*, ed. Cemal Ünlü-Şenol Filiz, s. 6-19, Istanbul: KALAN.
- Yüz yıllık metinlerle Tanburi Cemil Bey* (2017). ed. Hüseyin Kıyak, İstanbul: Kubbealtı.
- İnternet*:https://www.academia.edu/39255457/The_transcription_of_%C3%87e%C3%A7en_K%C4%B1z%C4%B1_in_Byzantine_notation_by_Konstantinos_Psahos_in_1908. (erişim tarihi: 20.06.2020).

EKLER



Şamlı İskender koleksiyonu'nun (Külliyat), *Çeçen Kızı*'nın bir transkripsiyonunu içeren kapağı.
İskender (t.y) (Panagiotis Poulos'un arşivinden)



Orfeon Record'un 78 devirli taş plağın etiketi, Tamburi Cemil Bey tarafından yapılan *Çeçen Kızı*'nın kaydını içeriyor. (Isak Eli'nin arşivinden. Cemal Ünlü'nün aracılığıyla)

EĞİN HALAYLARI-17
ÇEÇEN KIZI

SÜRESİ:

Anadolu Bölgesi'deki *Eğîn* (*Kemaliye* bölgesinin eski Ermeni adı)'den *Çeçen Kızı* başlığı altında bir halk ezgisi. Bu versiyonda Cemil Bey'in yorumunda tespit edilmesi mümkün olan melodik malzeme bulunmaktadır. Nota bu adreste mevcuttur:

<http://www.devletkorosu.com/index.php/nota-arsivi/nota-arsivi/turkuler> (son erişim 8/3/2019)



Cemil Bey'in kaydına göre *Çeçen Kızı*'nın notası. "Çeçen Kızı Merhum Tamburi Cemil Bey" notanın en üstünde Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır. Bu bilgiler belgenin tarihi konusunda katkıda bulunmaktadır. Yani bu nota 1916'dan sonra yazılmıştır (Cemil Bey'in ölüm yılı).

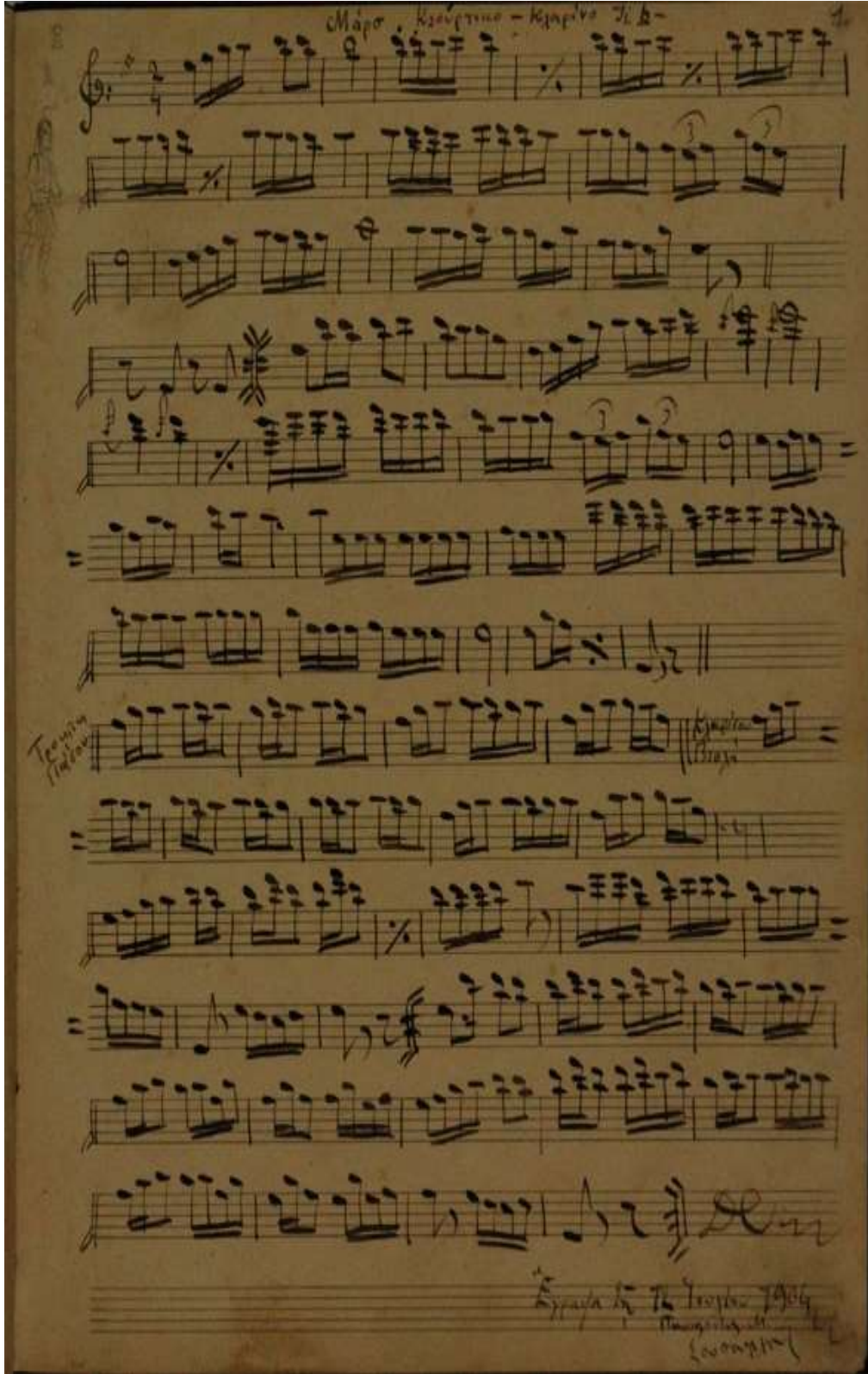
İskender (t.y), Bara-Zadurian (1919) 39 ve League (2012)



Panagiotis Sousamlis'in el yazısı nota koleksiyonunun kapağı (1904). Ayasos Anagnostirio arşivi



Panagiotis Sousamlis (1886-1940). Klarinetçi ve Ayasos'taki Anagnostirio müzik koleksiyonun parçalarını notaya almış müzisyen (1904). Panagiotis Sousamlis arşivinden



Sousamlis tarafından "Kiourtiko-March" notalaması. Ayasos 1904.

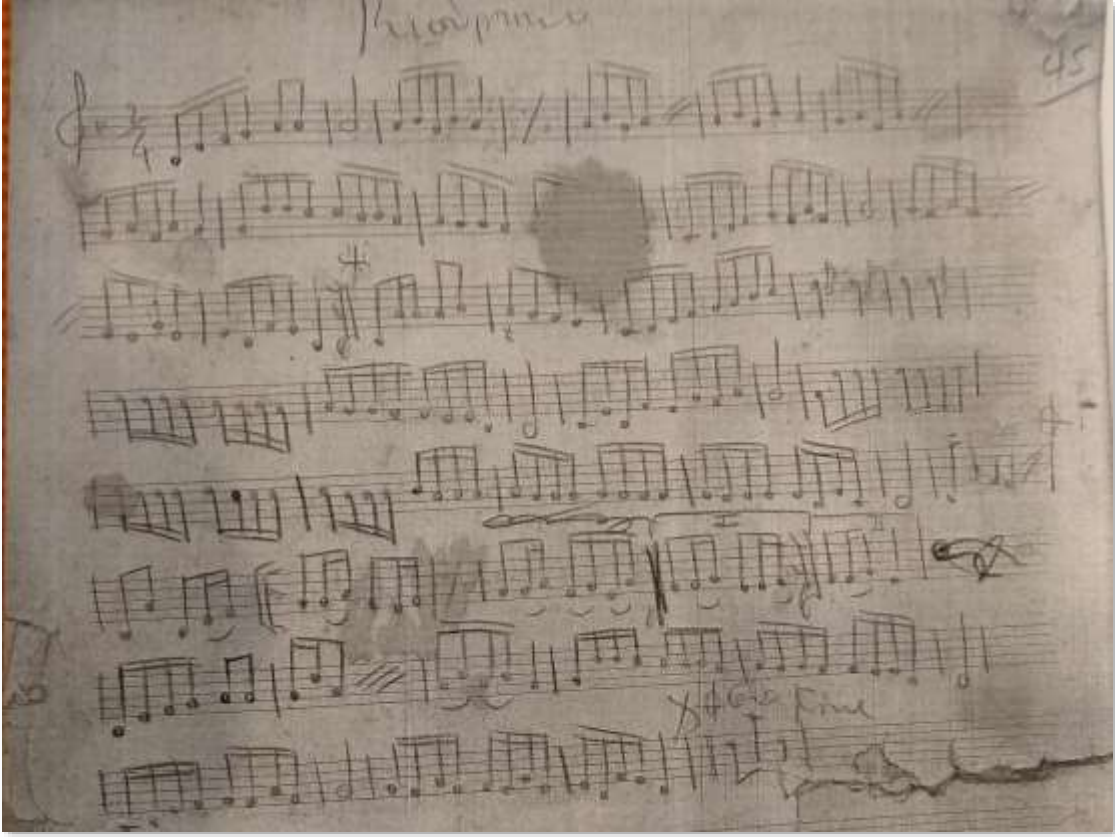
227 TA ΞΥΛΑ - Ta Tapania
Κιούρτικο

Handwritten musical score for 'Ta Ksila' (Kiourtiko). The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with many notes marked with a '+' sign. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

269 Zi Sura

Handwritten musical score for 'Zi Sura'. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F-sharp), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with many notes marked with a '+' sign. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Kemani Harilaos Rodanos'un "Ta Ksila" ("Kiourtiko", "Ta Tapania") transkripsiyonları, Pratsos (1963) 101, 121



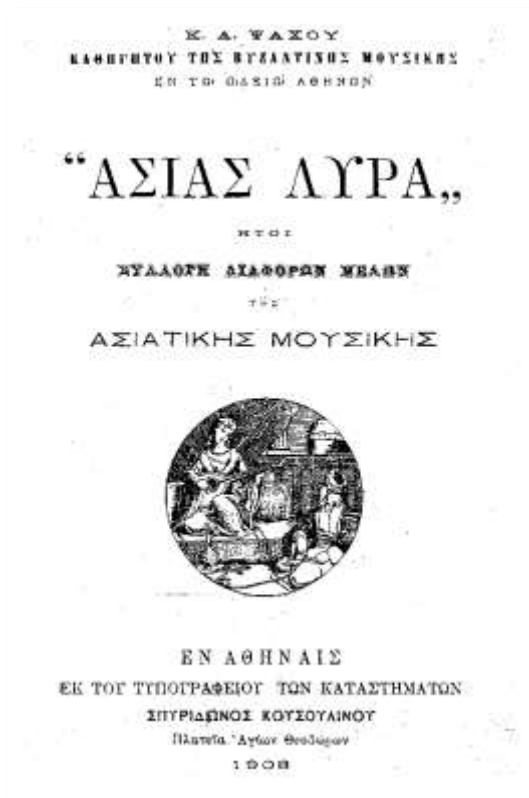
Stratis Kazantzis'in arşivinden (Ayasos) anonim "Ta Ksila" transkripsiyonu



Ayasos'taki *fysera* Grubu. Ayaktaki kemanlı kişi Harilaos Rodanos



Konstantinos Psahos (1869-1949), Atina Akademiyası 2013



“Asias Lyra” Kapağı, Atina 1908.

ΜΕΛΟΣ ΚΟΥΡΔΙΚΟΝ

Χρόνος γοργός μέτριος. Ήχος λ̣̣ ḡ Πα

Λ ε | λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε λ ε

λλε λε λε λε λε ḡ | λε λε λε λε λε λε

λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε

λε λε λε λε ḡ | λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε

λε λε ḡ | λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε

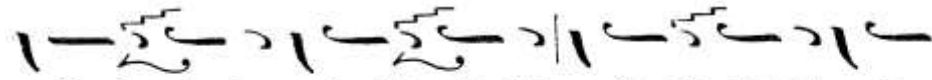
λε λε ḡ λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε

λε λε ḡ | λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε


λε λε ḡ λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε

λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε


λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε ḡ



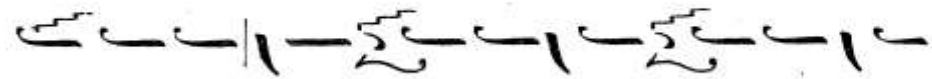
λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



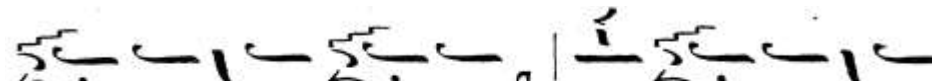
λε λε λε λε λε λε λλε λε ι ρ λε λε λε λε λε




λε λε λε λε λε λε λε λε ι ρ λε λε λε λε λε



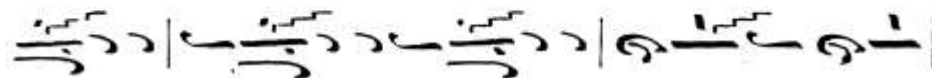
λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



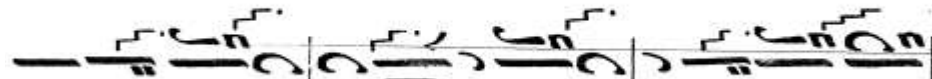
λε λε λε λε λε λε λε λε ρ λε λε λε λε λε



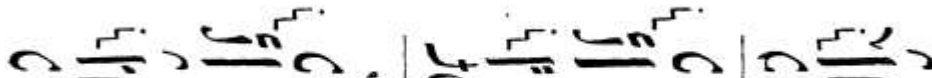
λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε λε



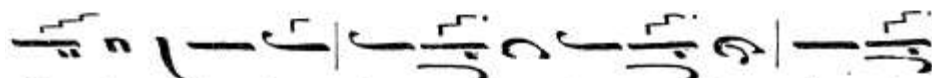
λε λλε λλε λε λε λε λε λε λλε λε λε λλε λλε λλε



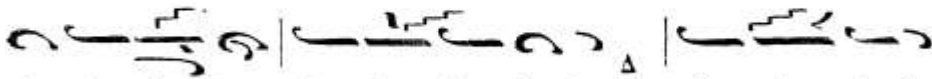
λε λε λε λλε λε κ λε λλε λλε λε λε λε λε



λλε λε λε λλε λλε λλε λε λε λε λλε λε θ λε



λλε λε λε λε ι λε λε λε λε λε ι λε λε



λε λε λε λε ι λε λε λε λε λε ρ λε λε λε λε

Ηχοσπ^λ α⁹ Πα

1

Niko Andrikos tarafından Psahos'un "Melos Kourdikon" transkripsiyonunun Stenografik adaptasyonu.

Çeçen kızı

Makam: Hüseyini
Usul: Nim Sofyan

Konstantinos Psahos' version

The musical score is written in a single system with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/4 time signature. The score consists of eight staves of music, each starting with a measure number: 1, 7, 13, 19, 25, 31, 37, and 43. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The piece concludes with a final cadence on the eighth staff.

2

Çeçen kıızı

The image displays a musical score for the piece 'Çeçen kıızı'. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is organized into five systems, each starting with a measure number: 49, 55, 61, 67, and 73. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Niko Andrikos tarafından Psahos'un notasının *Parasimantiki*'den Batı notasyon sistemine aktarma transkripsiyonu.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
 Geliş Tarihi / Date Received : 08.05.2020
 Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.06.2020
 Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

KLASİK TÜRK MÜZİĞİNDE NÂREFTE MAKAMININ İNCELENMESİ

KANAR Bora ¹, DESTEGÜL Aziz ², KARACA Tolga ³

ÖZ

Klasik Türk müziğinde birçok makam bulunmasına rağmen bazı makamlarda eser örnekleri sayıca fazla iken bazılarında ise azdır. Özellikle bazı makamların zaman içerisinde, bestekârlar ve icracılar tarafından nadir kullanılmasından dolayı nazari özelliklerinin incelenmediği ve buna bağlı olarak nazari kaynaklarda pek yer verilmediği tespit edilmiştir. Bu sebepten bu çalışmada, Klasik Türk müziğinde iki eser örneği bulunan Nârefte makamı incelenmiştir. Makamda bulunan eserlerin nazari açıdan analiz edilmesi, makamın yapısal özelliklerinin tespit edilmesi ve bundan hareketle makamın açıklanarak tanımının yapılması amaçlanmıştır. Çalışmada betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. Eserler makamsal açıdan analiz edilmiştir. Analiz sonucunda Nârefte makamının, Acemaşiran perdesine göçürülmüş Nigâr makamı dizisinde, Nârefte'ye özgü, özel ezgi dolaşımının tamamlanmasının ardından, yine bu dizi içerisinde yer alan Kürdî perdesinde Çargâh çeşni ile karar verdiği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nârefte makamı, Klasik Türk müziği, bestecilik.

¹ Ar. Gör. Bora KANAR, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, bora.kanar@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6800-6041>.

² Öğr. Gör. Aziz DESTEGÜL, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, aziz.destegul@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0040-6089>.

³ Dr. Öğr. Üyesi Tolga KARACA, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği ABD, tolga.karaca@gop.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6579-3465>.

EXAMINATION OF NÂREFTE MAQAM IN CLASSICAL TURKISH MUSIC

ABSTRACT

Although there are many maqams in classical Turkish music, in some maqams, the number of works is high and in others it is less. In particular, some maqams are rarely used by composers and performers over time and their theoretical characteristics are not examined and therefore, it is determined that the theoretical sources are not given much attention. For this reason, in this study, Nârefte maqam which has two examples of classical Turkish music is examined. The aim of this course is to analyze the works of maqam in theoretical terms, to determine the structural properties of maqam and to explain and define the maqam. In this study, descriptive research method was used. The works were analyzed in terms of maqam. As a result of the analysis, it is believed that the Nârefte maqam has decided with the Çargâh flavor on the Kürdî curtain in this series, after the completion of the special melody circulation in the series of Nigâr maqamı, immigrated to the Acemaşîran curtain.

Keywords: Nârefte, maqam, Classical Turkish music, composer.

GİRİŞ

Klasik Türk müziğinde makam yüzyıllardır varlığını sürdüren bir kavramdır. Türkçe’de pozisyon, durum, ayağın basıldığı yer, rütbe gibi manaları vardır. Arapça kâma fiilinden gelmektedir. Kâma ise ayakta durmak, üstünde durmak, kalkmak, dikilmek, yükselmek gibi mânâlar taşımaktadır. Makam; önceleri manalara uygun olarak bir müzik parçasında, üzerlerinde daha uzun kalışların yapıldığı perdeler için kullanılmıştır. Sonra daha karmaşık müzik konularını içinde barındıracak şekilde anlam bakımından genişlemiştir. Osmanlı döneminde müzik nazariyatı ile ilgili ilk Türkçe eserlerde görülen bu kavram en az XIV. yüzyıldan bu yana Türkiye Türkçesi’nde kullanılmaktadır (Can, 1993: 1).

21. yüzyıla kadar birçok makam tanımı yapılmıştır. Bunların içinden bir tanesinin kullanılması bu çalışmada uygun görülmüştür. Makam: “Kendine has perde ve aralıklardan meydana gelen müzik dizilerinin özel bir ezgi dolaşımı (seyir) içinde meydana getirdiği yapıdır.” (Kaçar, 2002: 71).

Klasik Türk Müziğinde 21. yüzyıla kadar birçok tanımının bulunduğu makam, nazariyatçılar tarafından, yorumlanmış ve açıklanmıştır. Makam sayısının fazla olmasına karşın, bu makamlar farklı nazariyatçılar tarafından çeşitli şekillerde anlatılmış ve sınıflandırılmıştır.

Bu çalışmada Nârefte makamı incelenmiştir. Nârefte Farsça bir birleşik sıfattır. Refte kelimesi Farsça bir sıfat olup “gitmiş, geçmiş” anlamlarına gelirken Nârefte kelimesi kelime anlamı bakımından “gidilmemiş, geçilmemiş, kimsenin geçmediği yer” anlamına gelmektedir (Develioğlu, 2017: 945). Nârefte makamında iki eser tespit edilmiştir. Araştırmada makamın nazariyatçılar tarafından Türk müziği kaynaklarında yeterince konu edilmediği saptanmış ve sadece 3 kaynakta makama ulaşılmıştır. Bu kaynaklar bulgular ve yorumlar bölümünde verilmiştir. Kaynaklarda makam hakkında yazılan tanımlar değerlendirilmiş, eserlerin Arel Nazariyatına uygun bir şekilde makamsal açıdan analizi gerçekleştirilmiş, bulgular ve yorumlar bölümünde makamın çözümlemesi yapılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Nârefte makamında bulunan iki eserin nazari açıdan analiz edilmesi, makamın yapısal özelliklerinin tespit edilmesi, nazariyatçıların verdikleri tanımların değerlendirilmesi ve bundan hareketle makamın açıklanarak Arel nazariyatına uygun bir şekilde tanımının yapılması, 21. yüzyılda Klasik Türk müziğinde nazari olarak en çok Arel nazariyatının kullanılması sebebiyle amaç edinilmiştir.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın; Nârefte makamının incelenmesi, önceden makam hakkında yapılan tanımların değerlendirilmesi, eserlerin makamsal açıdan analiz edilmesi, bunların sonucunda Arel nazariyatına uygun bir tanımın yapılması ve daha önceden yapılmamış bir çalışma olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

Problem Durumu

“Klasik Türk Müziğinde Nârefte Makamının İncelenmesi Sonucu Nedir?” cümlesi bu araştırmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma; Türk müziğinde yer alan Nârefte makamı ve bu makamda bestelenmiş iki eser ile sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Araştırmada, betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır ve araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. (Karasar, 1984: 80). Nârefte makamı ile ilgili ulaşılabilen kaynaklar taranmıştır. Bu makam için yazılmış tanımlar değerlendirilmiştir. Eserlerin makamsal analizi yapılırken makam içerisinde bulunan çeşnilere göre bir analiz gerçekleştirilmiştir. Çeşni *“Makamı oluşturan dörtlü ve beşlilerin dışında makamın yapısı içerisinde bulunan ve artık o makamın hüviyetiyle bütünleşmiş, farklı makama veya makamlara ait, üçlü, dörtlü ve beşlilerin kullanılmasıyla oluşan nağmelerdir.”* (Kaçar, 2012: 61). Ayrıca yapılan analizde Arel nazariyatına bağlı kalınmıştır.

Veri Toplama Araçları

Verilerin toplanmasında Nârefte makamı hakkında tanım için klasik Türk müziği nazariyatı ile ilgili ulaşılabilen XIX. veya XX. yüzyılda yazılmış kaynaklar taranmıştır. Bu makamdaki eserlerin notalarının bulunmasında TRT ve Kültür Bakanlığı nota arşivlerine bakılarak birisi Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1927)'e ait diğeri ise Neyzen İsmail Dede (Deli Dede) (1808? -1860?)'ye ait olmak üzere iki adet esere ulaşılmıştır. Bulunan nüshâlar Muallim İsmail Hakkı Bey'in kendi el yazısıyla yazılmış notalardır.

Verilerin Analizi

Bu çalışmada, Nârefte makamındaki eserler Arel nazariyatına göre incelenmiştir. Eserler içerisindeki çeşniler tespit edilmiş ve makamın çözümlemesi yapılmıştır. Bu incelemeden sonra ulaşılan sonuç ile daha önce yapılan tanımlar ile karşılaştırılmış, bunların sonucunda makamın genel yapısı Arel nazariyatına uygun bir şekilde tanımlanmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Nârefte makamında iki örnek eser bulunmaktadır. Bunlar; Muallim İsmail Hakkı Bey'e ait bir saz semâisi ve Neyzen İsmail Dede (Deli Dede) olarak bilinen klasik Türk müziği bestekârlarına ait Muhammes usûlünde bir peşrevdir. İncelenen bu eserlerin notaları İsmail Hakkı Bey'in el yazısı ile yazmış olduğu notalardır. Muallim İsmail Hakkı Bey'in doğumundan altı yıl önce Neyzen İsmail Dede (Deli Dede)'nin vefat etmesi ve bu iki eserin Muallim İsmail Hakkı Bey tarafından notaya alınmasından dolayı bu makamda bulunan peşrevin gerçekten Neyzen İsmail Dede'ye ait olup olmadığı bilinmemektedir. Bu sebepten Narefte makamının XIX. veya XX. yüzyılda terkîb edilmiş olabileceği düşünülmektedir. Makamı terkîb eden kişi bilinmemektedir.

Taranılan kaynaklar içinde Nârefte makamından bahsedilen üç kaynak bulunmuştur. Birincisi M. Ekrem Karadeniz'e ait "Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları" kitabı, ikincisi Yakup Fikret Kutluğ'a ait "Türk Mûsikîsinde Makamlar" kitabı, üçüncüsü Yılmaz Öztuna'ya ait "Türk Mûsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt II" kitabıdır.⁴

Ulaşılan Kaynaklara Göre Nârefte Makamı:

1. Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları

M. Ekrem Karadeniz'in bu kitabında Nârefte makamı, Nim Kürdî perdesinde karar veren birleşik makam olarak sınıflandırılmıştır.

Nârefte makamında İsmail Dede tarafından bestelenmiş bir peşrevden başka eser olmadığı, Neyzen Halil Can'dan alınan bu peşrev üzerinde yapılan inceleme sonucunda bu makamın Acem ve Nihâvend makamlarını karışık olarak kullandıktan sonra bu iki makamdan hiçbirinin karar perdesine bağlı kalmayarak Nim Kürdî perdesi üzerinde karar verdiği yazılmıştır. Bu eserin Acem perdesinden seyre başladığı ve Nihavend makamı çeşnisinin tiz tarafta kısaca gösterildikten sonra Acem makamına geçildiği, sonra her iki makamı karışık bir şekilde kullanarak Nim Kürdî perdesinde karar verildiği yazılmıştır. Yapılan inceleme sonunda peşrevin, Acemaşîran makamının dört perde tiz tarafına aktarılarak notaya alındığı, tiz tarafa doğru yapılan bu dörtlü transpozisyon sonunda da Nim Kürdî perdesinde de karara bağlandığı, kısaca Acemaşîran

⁴ KARADENİZ, M. E., *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları* (1965), (Birinci Baskı) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

KUTLUĞ, Y., F., *Türk Musikisinde Makamlar* (2000), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÖZTUNA, Y., *Türk Mûsikîsi; Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü* (2006), (Birinci Baskı Cilt I). Orient Yayınları, Ankara.

makamının bir şeddi olduğu vurgulanmıştır. Bu makamda gösterilen seyir ve çeşnilerin Acemaşîran makamına çok benzediği yazılmıştır (Karadeniz, 1965: 153).

2. Türk Müsikisinde Makamlar

Yakup Fikret Kutluğ'un bu kitabında Nârefte makamı Kürdî perdesinde karar veren mürekkebe makam olarak sınıflandırılmıştır. Kürdî perdesi üzerinde kurulu Nârefte makamının bugün bilinmeyen makamlardan olduğu, makamın 19. yüzyılda bulunduğu, nota olarak Neyzen Hacı İsmail Dede'nin (Veli Dede) Muhammes usulündeki bir peşrevi ile Muallim İsmail Hakkı Bey'in bir saz semâisi bulunduğu yazılmıştır. Kürdî perdesinde kurulu Nârefte makamının, dizi itibariyle Nigâr dizisini kapsadığı ifade edilmiş, fakat şemada Kürdî makamının dizisi gösterilmiştir.

Şeması şöyledir:



Şekil 1. Kürdî makamı dizisi.

Makamın Acemaşîran ve Kürdî perdelerine göçürülen Nigâr makamını Kürdî perdesinde karar veren makamlar kısmında incelenmesi bilimsel açıdan uygun bulunmuştur.

Nârefte'nin, Acemaşîran üzerinde kurulu Nigâr makamının tiz durağı olan Acem perdesinden seyre başladığı, Acemaşîran üzerindeki Nigâr'ın güçlü perdesi olan Kürdî'de asma kararlar vererek Acemaşîran'a kadar pestleştiği, bu perde üzerinde karara varacakmış gibi bir seyir ve çeşni gösterdiği, fakat tizleşerek Kürdî perdesinde karara vardığı ifade edilmiştir.

Nârefte'nin iki ayrı perdeye göçürülmüş Nigâr makamının, evvelâ Acemaşîran perdesi üzerinde ilk seyrini gösterdikten sonra, bu seyirlerin Kürdî perdesi üzerindeki seyirlere göçürüldüğü, tekrar Acemaşîran üzerindeki Nigâr makamı dizisine geçildiği ve karara doğru tekrar Kürdî perdesi üzerinde kurulu Nârefte'ye geçildiği saptanmıştır. Ancak, bütün bu seyirler sırasında Acemaşîran üzerindeki Nigâr makamının daha egemen durumunu muhafaza ettiği belirtilmiştir. Nigâr makamını bestekârların iki ayrı perdede çok ustaca kullandıkları, Kürdî perdesinde görev değişikliğinin yapıldığı, aynı makamın şed yollarını kullanarak karara Kürdî perdesinde varılmasının çok rahat bir şekilde sağladıkları ifade edilmiştir. Nârefte'nin donanımında Kürdî ve Nim Hisar arıza işaretleriyle gösterildiği saptanmıştır (Kutluğ, 2000: 405).

3. Türk Mûsikisi Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü Cilt II

Yılmaz Öztuna'nın bu kitabında Nârefte makamı Türk mûsikisinde iki örnekli mürekkeb makam olarak gösterilmiş, İsmail Hakkı Bey'in koleksiyonunda bu mürekkeb makamdan Deli Dede'nin Muhammes peşrevi ve İsmail Hakkı Bey'e ait bir saz semâisinin bulunduğu ifade edilmiştir (Öztuna, 2006: 96).

SONUÇ

Bulunan Nazarî Tanımların Sonucunda İncelenen Nârefte Makamı

M. Ekrem Karadeniz'e göre Nârefte makamının Acem ve Nihâvend makamlarını karışık olarak kullandıktan sonra bu iki makamdan hiçbirinin karar perdesine bağlı kalmayarak Nim Kürdî perdesi üzerinde karar vermesi durumu ve Nârefte makamının Acemaşîran perdesinin bir şeddi olma durumu, yapılan incelemelerin sonucunda düşünülmektedir. Makamın Nim Kürdî perdesinde karar verme durumu Karadeniz'in makamları anlatırken kullandığı perde isimlerine göre tanımlanmıştır.

Yakup Fikret Kutluğ'a göre Nârefte makamının, Acemaşîran perdesindeki Nigâr makamına Kürdî perdesi üzerinde yine Nigâr makamı eklemesi durumu, yapılan incelemelerin sonucunda ulaşılabilir olarak görülmüş, fakat makam içerisindeki bazı durumların farklı olduğu düşünülmektedir. Bu durumlar "Yapılan Analizlerin Sonucunda Nârefte Makamı" bölümünde konu edilmiştir.

Eser İncelemeleri:

Neyzen İsmail Dede'nin Muhammes Usûlündeki Peşrevi

Bu eserin birinci hanesinde Acem perdesinden seyre başlanarak öncelikle makamın karar sesi olan Kürdî perdesinde Çargâh çeşnisi duyurulmuştur. Sonrasında Acemaşîran perdesinde kurulu Nigâr makamı dizisinin sesleri kullanılarak Acem perdesinde Buselik çeşnisi yapılmıştır. Buradaki Nim Şehnaz perdesi Acemaşîran'da kurulu Nigâr dizisinde bulunmayan bir perdedir. Sonrasında makamın tiz kararına gelinip Sünbüle perdesinde Acem perdesindeki Çargâh çeşnisi sesleri kullanılarak çeşnisiz bir kalış yapılmıştır. Makamın genişlemesi Kürdî perdesinde Çargâh çeşnisi sesleriyle gösterilmiş ve bu çeşni içerisinde bulunan Muhayyer perdesinde Kürdîli bir asma kalış

yapılmıştır. Ardından Acem perdesinde Çargâh çeşnisi ile yarım karar yapılmıştır. Mülâzime bölümünde Nârefte makamının kalıp motif olarak kullandığı Nevâ, Nim Hisar, Hüseyinî perdelerinin ardışık bir şekilde kullanımıyla Acem perdesinde durulmuş fakat Kürdî perdesinde Buselik çeşnisi gösterilmiştir. Ardından Acemaşîran'daki Nigâr makamı dizisinin sesleri (Acemaşîran, Rast, Dügâh) devamlı bir şekilde kullanılarak Kürdî perdesinde Çargâh çeşnisi ile tam karar verilmiştir. İkinci hanede Çargâh perdesinde Hicaz çeşnisi ile başlanan seyirde, Nevâ perdesinde Uşşak makamı dizisi seslerini kullanarak Gerdaniye'de çeşnisiz kalış yapılmıştır. Acem perdesinde Buselik çeşnisi ile bu hane sonlanmıştır. Üçüncü hanede Kürdî perdesinden başlayan ve Tiz Nevâ'ya kadar giden ve buradan Nevâ perdesine kadar inen Uşşak makamı dizisi kullanılmıştır. Ardından hane Acem perdesinde Çargâh çeşnisi ile sonlanmıştır. Dördüncü hane Acemaşîran perdesinde Çargâh çeşnisi ile başlamıştır. Ardından Acem perdesinde Buselik çeşnisi gösterilmiş, Acemaşîran perdesinde Çargâh dizisi ile kalış yapılmıştır. Bu kalıştan sonra Neva perdesinde Rast perdesinde Buselik çeşninin sesleri kullanılarak çeşnisiz bir kalış yapılmış, hanenin sonu ise Rast perdesinde Buselik çeşnisi ile bitmiştir.

Nârefte Peşrev

Neyzen İsmail Dede (Delî Dede)

I. Hane
Usûl: Muhammes

Kürdî Perdesinde Çargâh Çeşniyiyle Kalış

Acemaşîran Perdesi Üzerine Kurulu Nigâr Makamı Dizisi Seslerinden Başlayan, Acem perdesinde Buselik Çeşniyiyle Asma Kalış

Acem Perdesindeki Çargâh Çeşni Sesleri Kullanılarak Sünböl'e Yapılan Çeşnisiz Asma Kalış

Muhayyer Perdesinde Kürdî Çeşniyiyle Asma Kalış

Muhayyer Perdesinde Kürdî Çeşniyiyle Yutım Karar

Mülâzime

Kürdî Perdesinde Buselik Çeşni

Acemaşîran Perdesindeki Nigâr Makamı Dizisi Seslerinin Kullanımı ve Kürdî Perdesindeki Çargâh Çeşnili Tam Karar

Nota 1. Neyzen İsmâil Dede - Nârefte Peşrev.

Muallim İsmail Hakkı Bey'in Saz Semâisi

Birinci hanede Kürdî perdesinden Çargâh çeşniyiyle seyre başlanmıştır. Ardından Acem perdesinde Buselik çeşni gösterilmiş ve Acemaşîran perdesinde Nigâr dizisi ile kalış yapılmıştır. Mülâzime bölümünde Acemaşîran perdesi üzerine kurulu Nigâr makamı dizisi duyurulmuş ve Kürdî perdesinde sırasıyla Acemaşîran, Rast, Dügâh sesleri kullanılarak Çargâh çeşni ile tam karar yapılmıştır. İkinci hane Kürdî perdesinde Çargâh çeşni ile başlamıştır. Bundan sonra Kürdî perdesinde Nikriz çeşni ile bir kalış yapılmış, ardından Acemaşîran perdesinde Çargâh çeşnili

kalış yapılmıştır. Üçüncü hanede Acem'de Çargâh çeşnisi ile başlamıştır. Sonrasında Acem üzerindeki Çargâh sesleri kullanılarak Sünbüle perdesinde çeşnisiz bir kalış yapılmış, ardından Acemaşîran perdesindeki Nigâr makamı dizisi ile Acemaşîran perdesinde hane sonlanmıştır. Dördüncü hanede Acemaşîran üzerindeki Nigâr dizisi sesleri ile Acem perdesine kadar çıkılmış, Acemaşîran'da Nigâr makamı ile kalış yapılmadan Kürdî perdesinde sırasıyla Acemaşîran, Rast, Dügâh sesleri kullanılarak Kürdî perdesinde Çargâh çeşnisi ile tam karar yapılmıştır.

Nârefte Saz Semaisi

Muallim İsmail Hakkı Bey

Uşul: Aksak Semai
I.Hane

Kürdî Perdesinde Çargâh Çeşnisi

Acem Perdesinde Husulîk Çeşnisiyle Aşma Kalış

Acemaşîran Perdesinde Kurulu Nigâr Makamı Dizisi Kullanımı

Mülazime

Acemaşîran Perdesinde Kurulu Nigâr Makamı Dizisi Kullanımı

Acemaşîran Perdesindeki Nigâr Makamı Dizisi Seslerinin Kullanımı ve Kürdî Perdesindeki Çargâh Çeşnisiyle Tam Karar

Nota 2. Muallim İsmail Hakkı Bey- Nârefte Saz Semâisi.

Yapılan Analizlerin Sonucunda Nârefte Makamı

Karar: Kürdî

Yeden: Dügâh

Yarım Karar: Acem

Donanım: Kürdî ve Nim Hisar

Peste Doğru Genişleme: Acemaşîran perdesinde Çargâh çeşnisi

Tize Doğru Genişleme: Sünbüle perdesinde Çargâh Çeşnisi

Dizisi: Nârefte makamı Acemaşîran perdesi üzerine kurulu Nigâr makamı dizisini kullanmaktadır. Hüseyin Sadettin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri isimli kitabında Nigâr makamından bahsetmemiştir. Yakup Fikret Kutluğ'a göre Nigâr makamı dizisi şöyledir;



Şekil 2. Yakup Fikret Kutluğ'a göre Nârefte makamı dizisi (Kutluğ, 2000: 301).

Arel nazariyatına göre aralıkları bakımından Çargâh dördlü ve beşlilerine Yakup Fikret Kutluğ Nigâr dördlüsü ve beşlisi olarak adlandırmıştır. Nigâr dizisini Arel nazariyatına göre yazımı aşağıdaki şemada gösterilmiştir.



Şekil 3. AEU istemine göre Nigâr makamı ana dizisi.

Arel nazariyatına göre Nigâr dizisinin bir Çargâh dördlüye bir beşlinin eklenmesinden meydana geldiği düşünülmektedir. Buna göre Acemaşîran perdesindeki Nigâr makamı dizisi (Nârefte Makamı Dizisi) aşağıdaki şemada gösterilmiştir.



Şekil 4. Eldeki veriler sonucunda ortaya çıkan Nârefte makamı dizisi.

Nârefte makamının, Acemaşîran perdesine göçürülmüş Nigâr makamı dizisinde, Nârefte'ye özgü, özel ezgi dolaşımının tamamlanmasının ardından, yine bu dizi içerisinde yer alan Kürdî perdesinde Çargâh çeşnisi ile karar verdiği düşünülmektedir. Yakup Fikret Kutluğ'a göre Nârefte makamının

Kürdî perdesinde Nigâr makamı ile karar vermesi durumunda bu dizide Nim Şehnaz perdesi olacaktır. İncelenen iki eserde de öncelikle Acem perdesinden seyre başlanıp Kürdî perdesinde Çargâh çeşnisinin duyurulduğu saptanmıştır. Sonrasında Nevâ, Nim Hisar ve Hüseyînî perdelerinin (kromatik şekilde) duyurulup ardına Nim Şehnaz perdesinin kullanıp Acem perdesi üzerinde bir asma kalış yapıldığı tespit edilmiştir. Bu kalış her ne kadar Kürdî üzerinde kurulu Nigâr makamı içinde oluşan bir Nim Şehnaz perdesi olarak düşündürse de Kürdî üzerinde Nigâr makamının yapılması Nim Hisar perdesinde bir Çargâh çeşnisinin yapılmasını gerektirmektedir. Eserler içerisinde Nim Hisar perdesinde herhangi bir kalış bulunmamaktadır. Bu bakımdan Nevâ, Nim Hisar ve Hüseyînî perdelerinin (kromatik şekilde) duyurulup ardına Nim Şehnaz perdesinin kullanımı ve buna müteâkiben Acem perdesindeki asma kalış, donanım esas alınıp bir çeşni olarak düşünülürse Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre Acem perdesinde Buselik çeşni olarak görülmektedir.

Makamın Seyri: İnici-Çıkıcı

Makamın seyrine daha çok Acemaşîran perdesine göçürülmüş Nigâr makamı dizisi hakimdir. Acem perdesinden seyre başlanarak Kürdî perdesinde Çargâh çeşni duyurulur. Buradan sonra Acem perdesinde Nevâ, Nim Hisar, Hüseyînî perdelerinin ardışık bir şekilde kullanılmasıyla Buselik çeşni yapılır. Ardından Acemaşîran perdesinde kurulmuş Nigâr makamı dizisi sesleri kullanılarak tiz bölgede Sünbüle perdesinde Çargâh çeşni duyurulur. Sonrasında Acem perdesinde Çargâh çeşni ile yarım karar yapılır. Acemaşîran perdesindeki Nigâr makamı dizisi gösterilir. Bu dizi içerisinde Nevâ perdesinde Kürdî çeşnili, Rast perdesinde Buselik çeşnili (yarım yedensiz) kalışlar yapılabilir. Acemaşîran perdesinde Nigâr makamı dizisinin tamamlanmasının ardından, makamın tam kararı sırasıyla Acemaşîran, Rast, Dügâh ve Kürdî perdeleri kullanılarak Kürdî perdesinde Çargâh çeşni ile yapılır.

The image displays three staves of musical notation in G-clef, with a key signature of one flat (B-flat). The notation is annotated with Turkish text describing the makam and its components:

- Staff 1:**
 - Acem Perdesinden Başlayan Kürdî Perdesinde Çargâh Çeşni
 - Acem Perdesinde Buselik Çeşni
 - Acem perdesindeki Çargâh çeşni Sesleri Kullanılarak Sünbül'de Çeşnisiz kalır
- Staff 2:**
 - Sünbül'de Çargâh Çeşni
 - Acem perdesinde Çargâh Çeşni (Yarım Kanar)
- Staff 3:**
 - Acemaşiran Perdesindeki Nigâr Makamı İçerisinde Rast Perdesinde Buselik Çeşni (Yedensiz)
 - Acemaşiran'daki Nigâr Dizinin Bitişi
 - Sırasıyla Acemaşiran, Rast, Dügâh Perdeleri Art Arda Kullanılarak Yapılan Kürdî'de Çargâh Çeşni (Tam Kanar)

Nota 3. Nâreft Makamı Seyir Örneği.

KAYNAKLAR

- DEVELİOĞLU, F., (2017), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, (33. Baskı) Aydın Kitabevi yayınları Ankara.
- KAÇAR, G.Y., (2002), *Ud Metodu*, Yurt Renkleri Yayınları Ankara.
- KAÇAR, G.Y., (2012), *Türk Mûsikîsi Rehberi*, (2.Baskı), Maya Akademi, Ankara.
- KARADENİZ, M. E., (1965), *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*, (Birinci Baskı) Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- KARASAR, N., (1984), *Bilimsel Araştırma Yöntemi*, Hacettepe Taş Kitapçılık, Ankara.
- KUTLUĞ, Y., F., (2000), *Türk Musikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ÖZTUNA, Y., (2006). *Türk Mûsikîsi; Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*, (Birinci Baskı Cilt I). Orient Yayınları, Ankara.
- TRT Nota Arşivi.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 14.05.2020
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.06.2020
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

ÂŞIK MÜZİĞİNDE MAKAM KAVRAMI VE ANLAYIŞI: KARS ÖRNEĞİ

ARAS İnanç ¹

ÖZ

Türk halk müziğinin aktarımında önemli bir role sahip olan âşıkların bir kısmı, çıraklık döneminden itibaren ustalarından öğrenmiş oldukları ezgileri kendi aralarında makam olarak adlandırmaktadır. Yörelere ve âşıklara göre farklı isimlerle adlandırılan bu makamların hem ezgilerine hem de Türk edebiyatı türlerine göre sınıflandırıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada, âşık müziğinde kullanılan makam anlayışının açıklanması amaçlanmaktadır. Yapılan literatür taraması sonucunda, bu konuya ilişkin, yeteri kadar araştırma yapılmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma, âşık müziğinde makam anlayışının incelenmesi ve ileride bu konu üzerine araştırma yapacak olan akademisyenlere kaynak olması bakımından önem arz etmektedir.

Makam anlayışının Kars civarında yoğun olarak görülmesi ve halen canlılığını koruması nedeniyle, bu çalışma Kars yöresinde kullanılan âşık makamlarıyla sınırlandırılmıştır. Ayrıca bu

¹ Doktora Öğr. İ.Aras, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği ABD, Ses Eğitimi Bölümü, inancaras7@gmail.com,  <https://orcid.org/0000-0003-3886-080X>.

çalışmada, nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Kars yöresinde tespit edilen yüz atmış sekiz makam çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışmanın örnekleme ise bu makamların içerisinden derlenmiş olan yetmiş makamdan oluşmaktadır. Makamlar, âşıklar arasında eserlerin konularına göre ağır, orta ve yüngül olmak üzere üç ana başlıkta toplanmıştır. Elde edilen veriler sonucunda Kerem, Köroğlu, Mehmet Bağır, Meşedi Rüstem, Merdanoğlu, Sümmani, Nuri Seyyah ve Mine Geraylı gibi makamların âşıkların kullanmış olduğu tavır, ezgiler ve yaşadığı olaylar üzerinden, muhammes, güzelleme, şikeste ve dübeyit gibi makamların ise âşık edebiyatı türlerine göre tanımlandığı görülmektedir. Ayrıca Türk halk müziğinin geleneğinde var olan ancak Cumhuriyet Dönemi'nden sonra anlam değiştirerek makam yerine kullanılan ayak kavramının âşıklar tarafından ayak olarak adlandırıldığı da tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Müziği, Makam, Türk Halk Müziği, Âşık Makamları, Kars.

THE CONCEPT AND UNDERSTANDING OF MAKAM IN ÂŞIK MUSIC: THE EXAMPLE OF KARS

ABSTRACT

Some of the âşıklar, who have an important role in the transfer of Turkish folk music, call the melodies they learned from their masters since the apprenticeship period. These authorities, which are named with different names according to the regions and âşıklar, are classified according to both their melodies and the types of Turkish literature.

In this study, it is aimed to explain the understanding of makam used in âşık music. As a result of the literature review, it is seen that there is not enough research on this subject. Therefore, this study is important in terms of examining the understanding of makam in âşık music and being a resource for academicians who will research on this subject in the future.

This study has been limited to the minstrel maqams used in the region of Kars since the understanding of the authority is seen intensely around Kars and it still maintains its vitality. In addition, the descriptive survey model of the qualitative research method was used in this study. Eight hundred and six authorities in the Kars region constitute the universe of the study. The sample of the study consists of seventy makams compiled from these makams. The authorities were gathered under three main titles, namely heavy, medium and woolly, among the âşıklar. As

a result of the data obtained, Kerem, Köroğlu, Mehmet Bağır, Meşedi Rüstem, Merdanoğlu, Sümmani, Nuri Seyyah and Mine Geraylı, the attitudes, melodies and events that the âşıklar used, according to the types of âşık literature by muhammes, beauties, complaints and couples appears to be defined. In addition, it was determined that the concept of foot, which exists in the tradition of Turkish folk music, but was used as a substitute after the Republican Period, was called rhyme by âşıklar.

Keywords: Minstrel Music, Maqam, Turkish Folk Music, Minstrel Maqams, Kars.

GİRİŞ

Âşıklık geleneğinde makam kavramı, müzikal bir olgunun yanı sıra forma da ilişkindir. Dolayısıyla makamlar, yöreden yöreye ve kişiden kişiye değişebilmektedir. Bu makamlar edebi türlere, kalıplaşmış müzik cümlelerine ve âşıkların sık kullandığı ezgilere göre divani, karaçi, sümmani, tecnis, kerem... gibi isimlerle adlandırılmaktadır. Örneğin tecnis Elazığ'da okunan bir uzun hava, kerem Türk halk müziği geleneğinde ayak, sümmani Erzurum yöresinde kullanılan bir tavır, divani ise Türk halk müziğinin en büyük büyük formlarından biri olan divan yerine kullanılan bir kavram olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu durum Türk halk müziği nazariyatına zenginlik katmaktayken bir yandan da terminolojide karışıklıklara neden olmaktadır. Ayrıca âşıkların makam yerine farklı terimler kullanmaları da konuyu iyice içinden çıkılmaz bir hale getirmektedir. Nitekim Âşık Şeref Taşlıova makam yerine “hava”, Âşık Reyhani ise gaide / gayde (Erdener, 2019: 80) terimini kullanmaktadır. Bunlara ilaveten Melih Duygulu, âşıkların hava ve gayde dışında âşık hecevatı (hacavat) (2014: 51) terimini de kullandıklarını dile getirmektedir.

Âşıklar tarafından “âşık makamları” olarak adlandırılan kavram, hem ezgi anlamında bir ses gurubuna, hem de güftenin konusuna ve hece veznine bağlı olarak farklı adlar almaktadır. Makamların seyirleri incelendiğinde, genellikle Türk sanat müziği makam anlayışına göre hüseyini, uşşak, segâh ve hicaz makamlarında seyrettikleri görülmektedir. Ancak Türk sanat müziğinde kullanılmakta olan makam kavramının oluşumu ile âşıklık geleneğindeki makam kavramının oluşumu birbirinden farklıdır². Türk sanat müziğinde makamlar seyir özelliklerine göre belirlenirken, âşık makamlarında sözlerin ön planda tutulduğu anlaşılmaktadır. Nitekim âşık makamlarına verilen adlar göz önüne alındığında sözlerin ezginin önüne geçtiği açıkça

² Cınuçen Tanrıkorur, âşık makamlarının çok az bir kısmının Türk sanat müziği makamlarıyla benzerlik gösterdiğini dile getirmektedir (Özarlan, 2001: 166).

görülmektedir. Ezgi ise âşıkların sözleri düzmesinde araç görevi görmektedir. Âşıkların atışma esnasında ezgi olmadan söz düzmede zorlanmaları, ezgi ile sözlerin bir bütün olduğunu gösterse de ezginin sözleri hatırlatmada aracı olduğunu ispatlar niteliktedir. Ayrıca atışma sırasında verilen ezginin üzerine düzülen sözler müziği de somutlaştırmaktadır.

Âşık makamlarında söz unsurunun önemini gösteren diğer bir husus ise atışma sırasında sözleri özenle seçen âşıkların hece vezinlerini ustalıklı kullanmaya çalışmalarıdır. Örneğin divani makamında atışan bir âşık, on beş hece veznini kullanmışsa, diğer âşığın kazanabilmesi için on altı hece veznini kullanması gerekmektedir. Ayrıca âşık makamlarının hece vezinlerine göre belirlenmesi de söz unsurunun ön planda olduğunu kanıtlamaktadır. On bir hece vezni ile söylenen şiirlere karaçi makamı, sekiz hece vezni ile söylenenlere muhammes makamı adı verilmektedir. Ancak on bir heceli her şiire karaçi makamı diyebilir miyiz? yoksa diyemez miyiz? Karaçi makamını oluşturan başka özellikler de var mıdır? bilinmemektedir. Karaçilerin söylemiş olduğu ezgilere verilen bu isim ağıt özelliği taşıması haricinde herhangi bir açıklaması bulunmamaktadır. Bu özelliklerin yeteri kadar bilinmemesi âşıklık geleneği içerisindeki makam kavramının anlaşılmasına ket vurmaktadır. Yapılan araştırmalar incelendiğinde de makamlar hakkında yeteri kadar verinin olmadığı görülmektedir.

Âşık makamlarını ele alan çalışmaların sayısı oldukça azdır. Nitekim bu çalışmaların ilki Fahrettin Kırzioğlu tarafından kaleme alınmıştır. “Kars İlinde Halk Saz ve Oyun Havalarının Adları” adlı makalesinde makamlar, “hava” olarak ele alınmış, ağır havalar, orta havalar ve yüngül havalar olarak üç ana başlıkta toplanmıştır. Burada makamların / havaların konularına göre tasnif edildiği görülmektedir. Ağır havalar ayrılık, ölüm ve acı; orta havalar övme, yerme ve öğüt; yüngül havalar ise sevinç, güzelleme ve oyun olmak üzere sınıflandırılmıştır. Konu üzerine kaleme alınmış bir diğer çalışma Eckhard Neubauer’e aittir. Şeref Taşlıova tarafından yapılan bir çalışmada ise yüz elli yedi adet makamın var olduğu belirtilmektedir. Makamlar, ağır sesli divani makamlar, tecnis havalar, güzellemeler, orta ve yürük sesli havalar, yanık sesli havalar ve yüksek sesle söylenen havalar olarak sınıflandırmıştır. Kurt Reinhard ise Sivas bölgesinde derlenen âşık ezgilerinde ezgi ile güfte arasında bir bağlantı olduğunu dile getirmektedir.

Konuya ilişkin bir diğer çalışma da Hasan Kartarı tarafından yapılmış olup yetmiş adet makamdan söz edilmesine rağmen sadece on sekiz adet makam adına yer vermiştir. Benzeri bir çalışma yapan Ensar Aslan, yetmiş iki ana makamın varlığından bahsederek Kars yöresinde elli yedi adet makam tespit etmiştir. Bu makamları divani makamları, yanık ve uzun makamlar, güzelleme ve hareketli

makamlar olarak sınıflandırılmıştır. Nida Tüfekçi tarafından yapılan bir çalışmada ise âşık makamlarının nota değerleri hakkında bilgi ve notalara yer verilmiştir (Oğuz, 1992; 179-199).

Yapılan çalışmalar incelendiğinde âşık makamlarının kaç adet olduğu net olarak belirtilemese de makamların genellikle Kars ve Erzurum civarında kullanıldığı görülmektedir. Pertev Naili Boratav, âşık hikâyecilerin makamların sayısını yetmiş ikiye çıkardıklarını ancak her makamın birden fazla çeşidinin olması dolayısıyla bu sayının iki yüz civarına ulaşabildiğini belirtmektedir. Ayrıca makamları konularına göre tasnif eden Boratav, sevda ve neşeli türküleri “güzelleme” olarak sınıflandırmakta ve örnek olarak Kars güzellemesi, Şavşat güzellemesi ve Acem güzellemesini vermektedir. Matem havalarının lelinci, zarinci, lelemendi; yalvarma türkülerinin derbeder ve Acem Şikestesini; ağır ve feryatlı türkülerin Tatyana makamı; kavga ve döğüş konulu türkülerin ise Köroğlu makamı olduğunu belirtmektedir. (Erdener, 2019, s.81). Verilen bilgiler sonucunda lelinci, zarinci, lelemendi, derbeder, Acem Şikestesini, tatyana ve köroğlu makamlarının konularına göre adlandırıldığı görülmektedir.

Âşık Gurbeti (Mustafa Akbaş), dört adet makam bildiğini, bu makamların bozlak, ağıt, ağırlama / uzun hava ve kırık hava adlarını taşıdığını, Âşık Emine de dört adet makam bildiğini bu makamların hicaz, ağıt, müstezat ve divani makamları olduğunu dile getirmektedir (Oğuz, 1992, s.200). Verilen bu makam adları incelendiğinde Türk halk müziği türleri ile makamların aynı adı taşıdığı örneklere rastlandığı görülmektedir. Burada adı geçen hicaz makamı için örnek türkü adı verilmediğinden Türk sanat müziği makam anlayışıyla aynı olup olmadığı bilinmemektedir.

Âşık atışmalarında verilen ayaklar da âşık makamlarının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu ayak kavramı Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Türk halk müziğinde makam karşılığı olarak kullanılan ayak kavramıyla aynı değildir. Âşıklarda atışma sırasında bir ayak verilir ancak burada ayak: uyak olabileceği gibi kalıp bir ezgi de olabilir. Bu uyak veya ezgi bütünü belirli kurallar çerçevesinde oluşturulduğu için güzelleme, divani, muhammes, kerem, sümmani gibi birçok makamın temelini oluşturmaktadır.

Problem Durumu

Âşıkların makamları adlandırırken kullanmış oldukları kelimeler her ne kadar geniş bir terminolojiye sahip oldukları kanısını uyandırır da söz konusu terimlerde bir birlik olmadığı görülmektedir. Ancak âşık makamlarının sadece âşıklar arasında bilinmesi, her ne kadar usta çırak ilişkisi içerisinde bir eğitim almış olsalar da nota bilgilerinin olmaması ve dönem şartlarına göre

kayıt cihazlarının sağlıksız olması, âşık ezgilerinin gelecek nesillere aktarılmasına engel teşkil etmektedir. Ancak güftelerinin yazılmış olduğu günlükler ve çırakların eğitim sırasında tutmuş olduğu defterler³ sayesinde birçok âşığın şiirleri günümüze kadar ulaşabilmiştir. Bu şiirler vezinlerine, konularına ve âşık edebiyatı türlerine göre sınıflandırılarak çeşitli makam adlarıyla anılmaktadır. Bazı makamların şiirlerden, bazı makamların ise âşıkların en çok kullandığı ezgilerden yola çıkarak adlandırıldığı görülmektedir. Nitekim kimi ezgilerin âşıkların ismi ile adlandırıldığı tespit edilmiştir. Ancak tespit edilen makamların içeriği hakkında yeteri kadar bilgi olmaması nedeniyle yapılan çalışmalarda örnek eserler verilemeyerek sadece makamların isimleri anılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, âşık müziğinde kullanılan makam kavramının açıklanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Yapılan literatür taraması sonucunda konu hakkında yeterli veri olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu çalışma âşık müziğinde makam anlayışının incelenmesi ve ileride bu konu üzerine araştırma yapacak olan akademisyenlere kaynak olması bakımından önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Kars yöresinde tespit edilen yüz altmış sekiz makam çalışmanın evrenini, tespit edilen makamların içerisinden derlenmiş olan yetmiş makam ise çalışmanın örneklemini oluşturmaktadır.

Sınırlılıklar

Âşıklar arasındaki makam anlayışının genellikle Kars civarında görülmesi ve halen canlılığını koruması nedeniyle bu çalışma Kars yöresinde kullanılan âşık makamlarıyla sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Bu çalışmada betimsel tarama modeliyle elde edilen bilgiler, fişleme yöntemiyle not edilip daha sonra yazıya geçirilmiştir.

³ Bu defterlere cönk adı verilmektedir. Cönkler, ulaşılabilen en ezki yazılı kaynaklardan biri olup, tarihin incelenmesi ve açıklanması bakımından önem arz etmektedir.

Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yönteminin betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

Kars Yöresi Âşıklarının Kullandığı Makamlar

Kars yöresi, âşıklık geleneğinin canlı olarak sürdürüldüğü bir yöredir. Birçok usta âşığa ev sahipliği yapan Kars, ayrıca âşıklık geleneğinde yer alan terminolojiye de hâkim olan yörelerden biridir. Nitekim âşık makamlarının yoğun olarak Kars yöresinde kullanılması bu görüşü destekler niteliktedir.

Kars yöresinde âşık havaları / makamları “âşık hacavatları (hecevat) olarak da bilinmekte ve Azerbaycan etkisinde olan bölgelerde ise ezgi kalıpları için makam terimi kullanılmaktadır (Özarslan,2001: 163). Kars yöresi âşıkları bu makamları oluştururken söz unsurunu ön plana çıkartmaktadır. Müziği ise sözlere eşlik ederken kullanmaktadır. Karşlı âşıklar makamların sayı olarak yüz yirminin üzerinde olduğunu ancak icra ettikleri eserlerde sadece yirmi tanesini kullandıklarını dile getirmektedir (Sümbüllü, 2007: 51).

1.Kerem / Keremî Makamı (Havaları): Kerem makamı, Âşık Kerem hikâyelerindeki koşmaların söylendiği ezgilerdir (Özbek, 2014: 107). Sözlük anlamı itibariyle soyluluk, ululuk, büyüklük, asalet; bağış olarak verme, iyilik ve lütuf anlamlarına gelmektedir (Evin, 2002: 55). Türk halk müziğinde ayak olarak da bilinen kerem makamı, Türk Sanat Müziğinde uşşak, hüseyini, bayati, gerdaniye, gülizâr, muhayyer, muhayyer kürdi, tahir, neva, karcığâr, araban (inici karcığâr seyirinde olan araban tarifi), gibi birçok makamla örtüşebilmektedir. Mehmet Özbek, Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yöresi âşıklarının on bir heceli koşma biçimindeki şiirlerle seslendirmiş oldukları makama Keremî makamı demektedir (2014: 108). Kerem havaları, yöreden yöreye farklılık gösteren ses örgüsü, üslûp, müzikal biçim özellikleri taşıyan ezgilerdir. Söz konusu ezgiler Âşık Kerem’in ezgileri olabileceği gibi farklı âşıklara da ait olabilmektedir. Kerem havaları serbest tartımlı veya ritmik ezgilerden de oluşabilmektedir (Duygulu, 2014: 282).

Hasan Tahsin Sümbüllü, Kars yöresi âşıklarıyla yapmış olduğu röportajda “Kerem” kavramı hakkındaki düşünceleri sorduğunda, âşıklar bu kavramın makam – hava olduğunu söylemişlerdir (2007: 51).

Süleyman Şenel, kerem makamının âşıklar arasında Keremî olarak da bilindiğini ve kesik kerem, yanık kerem, kandilli kerem, kalpaklı kerem, açık kerem, hicranî kerem, antep keremi, guba (kuba)

kerem, yedekli kerem, zencirli kerem, yahyalı kerem, tatyân kerem, düz kerem, nuri kerem, dik kerem, kerem güzellemesi, keremî, kerem zarıncısı (zarıncı kerem), kerem göçtü (Aslı keremi), kerem gurbeti (gurbetî kerem), sallama keremi, at üstü keremi (yorgun keremi), döğme keremi, yüğrük kerem, kerem şikeste (ehmedî kerem) gibi birçok kerem çeşidinin olduğunu dile getirmektedir (1991: 553-556).

Kerem makamının karar sesi düğâh (la) perdesi, donanımında ise uşşak (si bemol 2) perdesi yer almaktadır. Türküler içerisinde eviç perdesi (fa dört koma diyez) yer alabilmektedir. Seyri kerem çeşitlerine göre çıkıcı, inici veya inici-çıkıcı olabilmektedir.

Aya Baktım Ay Hani, Bu Dağlar Kömürdendir, Yaylalarda Üç Atım Var, Bağa Girdim Üzüme, Can Maral Can, Dağdan Kestim Dirgenlik, Bayırda Gezen Bacılar, Beğim Gözün Aydın Olsun, Saraydan İndi Yeridi, Garsa Giderim, Başına Döndüğüm Kurban Olduğum, Yaylasından inmişler, Dağdan Küze İndirdim, Dağda Kırarlar Cevizi, Ana Beni Gönder Dedim Ormana, Gine Bahar Oldu, Ölüm İle Ayrılık, İki Döne, Gemiler Gelende, Bahçalara Geldi Bahar, Ay Dağlar Vay Dağlar, Ana Meni Yaz Ağla, Sarıkamış Yaylaları, Senemi Gördüm Yayla Yolunda adlı türküler Kars yöresinde kerem makamında okunan türkülere örnek olarak gösterilebilmektedir. Ancak bu türkülerin hepsi âşıklardan alınmamıştır. Nitekim âşıkların kullanmış olduğu ezgiler aynı zamanda yörenin ezgilerini de oluşturduğu için türkülerin kaynak kişilerinin, yöredeki âşıklardan etkilenme ihtimali oldukça yüksektir.

2.Kesik kerem: Araştırmalarda bu makamın seyri ile ilgili farklı görüşler yer almaktadır. Bu görüşlerden ilki, makamı Türk sanat müziğinde kullanılan makamlarla ilişkilendirmektedir. Örneğin kesik kerem hakkında yapılan tanımlamalardan birinde makamın nikriz makamını (Duygulu, 2014:284), bir diğerinde ise hüseyini aşiran makamını andıran bir ezgi seyrine sahip olduğu belirtilmektedir (Aldemir, 1995:121). Bunlara ilaveten herhangi bir makam adı anmaksızın gerdaniye ile rast perdeleri arasında seyreden ve hüseyini aşiran perdesinde karar eden bir makam olduğunu belirten açıklamalara da rastlanmaktadır. Ancak her ne kadar makam ismi belirtilmesi de perde isimlerinin kullanılması, kesik kerem açıklanmaya çalışılırken kullanılan terminolojinin diğer örneklerde kullanılan terminoloji ile ortak olduğunu göstermektedir (Hoşsu, 1997:34)

Bir diğer görüş ise kesik kerem makamını kerem dizisi üzerinden açıklamaktadır. Nitekim kesik kerem, kerem dizisinin çargâh perdesinde kesilmiş ya da dört ses göçürülmüş hali (Yücel, 2011: 12) olarak açıklandığı gibi, kerem dizisinin sofyan usulüyle bestelenmiş kıtalarına kesik denildiği

ve her satırın sonunda bir veya iki usûl devam eden ara nağmelerin çalınmasından dolayı güftelerin arasının kesilmesi üzerine bu adla anıldığı (Evin, 2002: 57) yönündeki açıklamalar da kesik kerem makamı hakkında verilen bilgiler arasında yer almaktadır.

Bu açıklamalara ilaveten kesik keremi yöresel ağız üzerinden tanımlayan görüşlere de rastlanmaktadır. Örneğin kesik keremin urfa ağız ve barak ağız olmak üzere iki farklı yöresel ağızla okunduğu (Türk Ansikolpedisi, 1983: 189) konusunda bilgilere rastlanması bu duruma verilebilecek örnekler arasında yer almaktadır.

Kesik kerem makamı hakkında yapılan açıklamalara göre kesik kerem üç farklı dizi üzerinden tanımlanmaktadır. Karar perdesi olarak da iki farklı perdenin adı geçmektedir. Bu perdelerden ilki hüseyini aşiran perdesidir. Nitekim yapılan açıklamalarda nikriz makamının ve kerem dizisinin hüseyini aşiran perdesinde karar etmesi bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Diğerisi ise çargâh perdesi olup kerem dizisinin çargâh perdesinde karar ettiği yönündeki açıklama bu duruma işaret eder.

Ancak TRT repertuarı tarandığında yukarıdaki tanımlara uyacak şekilde hüseyini aşiran perdesinde karar eden bir türküye rastlanmamaktadır. Bu nedenle konu ile ilgili olarak bir tek Özbek'in yapmış olduğu tanım dikkate alınmıştır. Nitekim yöre ezgilerinden olan Dost Bağında Gül Açılıp, Asker Olup Vatana Hizmet Eylerem Men, Ayrı Düşeli Senden, Akşam Ezan Vakti, Gelin Gelir Karşıya ve Kağızmanda Tuz Dağı adlı türküler, Özbek'in yapmış olduğu tanıma uymaktadır. Fakat türkülerin birçoğunda si bemol iki ve fa diyez (eviç) perdeleri kullanılmamaktadır. Dolayısıyla bu durum derleme esnasında ezgilerin, derlemecinin o anki akord düzenine uygun olması bakımından çargâh perdesi üzerine yazılmış olma ihtimalini düşündürmektedir.

3.Zencirli (Zincirli) Kerem: Kars, Erzurum, Artvin, Ağrı illeri ve çevrelerinde yaygın olan bir âşık makamıdır. Zencirli kerem, özel ezgisiyle yanık bir üslupla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 209). Hasan Tahsin Sümbüllü, zencirli kerem makamını yanık sesli havalar içerisinde sınıflandırmıştır (2006: 30). Yanık havalar, acıklı, duygu yoğunluğu fazla olan ezgilere verilen isimdir. Bu ezgiler sözlerin anlamıyla uyumlu bir şekilde seçilmektedir. Yanık havalar deyimi ayrıca Kars âşıklarının makamları içinde de ayrı bir sınıf oluşturmaktadır (Duygulu, 2014: 464). Güfteler birbirine zincir gibi bağlandığı için zencirli kerem adını almıştır (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 96).

Makamın zincir halinde birbiri içine geçen güftelerden oluştuğu ve türkünün yanık sesle okunmasından dolayı içerisinde hicaz çeşnilerinin var olduğu tahmin edilse de dizisi bilinmemektedir.

4.Yanık Kerem: Yanık kerem makamı, Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde yaygın olarak kullanılan bir makamdır. Kendisine özgü bir ayağı yoktur ancak dört + dört + üç ölçüsüyle ve yedekli koşmayla uzun hava biçiminde okunmaktadır. Yanık kerem makamının seyri hakkında iki farklı görüş vardır. Bunlardan ilki makamın segâh makamını andırdığı (Özbek, 2014: 198), diğeri ise “yanık” adının, içinde hicâz çeşnisi bulunduran makamlara verildiğidir.

Yüzün Dönder Bana adlı türkü bu makama örnek olarak gösterilmektedir. Örnek verilen türkünün segâh makamında olması dolayısıyla ilk yapılan tanımla örtüştüğü anlaşılmaktadır.

5.Guba Kerem: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde seslendirilen bu makam yedekli koşma biçimindeki kendisine özgü şiirlerle yanık bir biçimde seslendirilmektedir. İsminin ise Azerbaycan’ın Guba şehriyle ilişkili olduğu düşünülmektedir (Özbek, 2014: 82).

Âşık Şevki Halıcı, bu makamın ustası Âşık Müdami tarafından sıklıkla seslendirdiğini söylemektedir (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 95).

6.Hicranî Kerem: Âşık Kerem türkülerinin yanık bir şekilde seslendirildiği bu makam Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerine aittir (Özbek, 2014: 92).

Makam hakkında yeteri kadar bilgi edinilememiştir ancak hicrani aynı zamanda Bayburtlu bir âşığın adıdır. Dolayısıyla birçok ezginin, ezgiyi kullanan âşık adıyla makam olarak adlandırılması, hicrani kerem makamının Âşık Hicrani tarafından seslendirilen kerem makamı olabileceğini düşündürmektedir.

7.Kerem Güzellemesi: Âşık Kerem’e düzülen güzellemelere verilen bu makam, koşma biçiminde olup Kars yöresi âşıkları tarafından bu forma özgü bir ezgiyle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 108).

Âşık Şeref Taşlıova tarafından seslendirilen “Güzel senin gözlerini görende bayram ederem” adlı kerem güzellemesi bulunmaktadır.

8.Divan / Divanî: Divan; büyük meclis, divan edebiyatı şairlerinin şiirlerini topladıkları eser, beylerin meclisi, kurultay (Evin, 2002: 36), Türk halk müziğinde on sekiz perdelik ses alanı, bağlama ailesi çalgılarından büyük boyda olanı, halk edebiyatı şiir biçimi ve Türk halk müziğinde uzun hava türü olarak birçok anlama tekabül etmektedir.

Araştırmacılar divanları ikiye ayırmaktadır. İlki Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde canlılığını korumakta olan bir türdür. Bu türler kendi içerisinde Yerli Divanisi, Osmanlı Divanisi, Yüğrük Divani, Mereke Divanisi gibi çeşitlere ayrılmaktadır. Bir diğeri ise, makam fikrine dayalı olup klasik müzik biçimindedir. Divan türü geçmişten günümüze kadar eğitim görmüş kişiler arasında kullanılmakta ve kültürlü çevrelerin zevk ve anlayışına seslenmektedir. Dolayısıyla beylik yönetim ve kültür merkezi olarak görev yapmış olan Urfa, Elazığ, Konya, Kastamonu ve Erzurum gibi yörelerde görülmektedir (Özbek, 2014: 61 – 62).

Divanlar aruz vezninin failâtün – failâtün – failâtün – failûn kalıbıyla yazılmaktadır. Başta, arada ve sonda “ayak” adı verilen usullü çalgısal bölümler bulunmaktadır. Bu çalgısal bölümler genellikle iki zamanlı (nim sofyan) veya dört zamanlı (sofyan) usullerinde çalınmaktadır. Konya Divan Ayağı ve Urfa Divan Ayağı gibi yörelere özel icra edilen divanların ayak bölümünün tek başına enstrümantal olarak icra edildiği de görülmektedir. Divanların gazel, murabba, muhammes, müseddes biçiminde yazılan şiirleri mevcuttur. Gazel biçimindeki divanlar aa / xa / xa / xa..., Murabba biçimindeki divanlar Aaba / ccca / ddda / eeea ayak düzenindedir. Gazel biçimindeki divanların dizelerinin sonuna fa’ilatün fa’ilatün kalıbı eklendiğinde yedekli divan oluşmaktadır ve uyak düzeni a(a) a(a) / b(b) a(a) / c(c) a(a) şeklindedir (Emnalar, 1998: 342-343).

Divanlar, Kars ve Erzurum âşıkları tarafından bu forma özgü bir ezgiyle kırık hava olarak seslendirilmektedir. Nitekim Çıldır Divanisi ve Karabağ Divanisi örnek olarak gösterilebilir (Emnalar, 1998: 343). Ayrıca divanlar Kars yöresi âşıkları tarafından “Divanî” olarak adlandırılmakta olup, Terekeme Divanisi, Erzurum Divanisi, Merekeme Divanisi ve Ömer Divanisi olmak üzere beş adet divani seslendirilmektedir (Halıcı, 2001: 83).

Kars yöresinde seslendirilen divanların saz bölümü genellikle ritmiktir. Nadir de olsa saz bölümü ritmik olmayan yani serbest ritimli olan divanlar da mevcuttur. Fakat söz kısmı serbest yani uzun hava formundadır. Her divanın kendisine ait ezgi kalıpları bulunmaktadır (Duygulu, 2014: 158). Divanların zemin, meyan ve karar şeklinde ezgi seyri vardır. Geniş ve gür sesle icra edildiği için erkek edasıyla okunduğu söylenmektedir (Özgül, Turhan, Dökmetaş, 1996: 40).

Âşıklar tarafından seslendirilen ve Behri Divani adıyla bilinen “Bayram Günleri” adlı eser bu makama örnek gösterilmektedir. Ancak bu divani Kars yöresinde seslendirilen divaniden farklı olarak söz kısmı da saz kısmı gibi ritmiktir.

9. Erzurum Divanisi: Bu divani her ne kadar yöre adıyla bilinse de Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından ağır bir biçimde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 75). Aşkın Ezeli Aşık İlham-ı Hüdadır adlı divan bu makama örnek eser olarak gösterilebilir.

10. Terekeme Divanisi: Karapapak Divanisi olarak da bilinen bu divani, Kars yöresinde sıklıkla seslendirilmekte olup (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 83) ağır bir biçimde okunmaktadır (Özbek, 2014: 182).

11. Mereke Divanisi: Mereke, âşıkların yaptığı toplantıya verilen isimdir. Çıldır yöresine ait olan bu divani, âşıklar tarafından karşılıklı atışarak yedi zamanlı usulün sekizlik mertebesinde on beşli hece vezniyle seslendirmektedir (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 83). Ağır bir biçimde seslendirilen bu makamın iki zamanlı nim sofyan usulünde bir ayağı bulunmaktadır. Divaninin güfte kısmı da bu usulde seslendirilmeye başlar daha sonra altı zamanlı usule dönüşüp tekrar iki zamanlı usulle karar eder (Özbek, 2014: 128-129).

Âşıklar tarafından seslendirilen “Derdim Ondur” adlı divan, mereke divani makamına örnek olarak gösterilmektedir.

12. Osmanlı Divanisi: Doğu Anadolu’nun yerlilerine Osmanlı adı verildiğinden ve bu divanın de yöre halkı tarafından icra edilmesinden dolayı Osmanlı Divanisi olarak adlandırılmaktadır (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 83). Osmanlı divanisi ağır biçimde icra edilen divaniler arasında olup, düğün, şölen gibi toplantılarda önemli ve değerli kişileri karşılarken seslendirilmektedir. Beş zamanlı usulde olan bu makamın kendisine özgü bir ezgi ayağı vardır. Kanatlar serbest bir tartımla ve hece ölçüsüyle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 143 – 144).

“Gönül Aşkın Şarabı Eyledi Mestan Seni ve Ey Gönlüm Uyan Gafletten” adlı divanlar Osmanlı Divanisi makamına örnek olarak gösterilmektedir.

13.Kağızman Divanisi: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı çevresinde âşıklar tarafından ağır biçimde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 99). Makam hakkında başka bir bilgi bulunamamıştır.

14. Çıldır Divanisi: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde yaygın olan bu makam, halk hikâyelerinde sıklıkla söylendiği için şenlik divanisi olarak da bilinmekte olup ağır bir biçimde seslendirilmektedir. (Özbek, 2014: 46-47).

“Ey Felek Senin Elinden” adlı divan Çıldır Divanisi makamına örnek gösterilmektedir.

15.Kağızman Bozuğu: Kağızman Bozuğu, yöre âşıkları tarafından yüksek sesle ve bu forma özgü bir ezgiyle söylenen âşık makamlarından biridir (Özbek, 2014: 99). Ancak türkü örneği olmadığı için ezginin özellikleri bilinmemektedir.

16.Şahnazî / Şehnazî: Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından ağır biçimde seslendirilen bir divan türüdür (Özbek, 2014: 167).

17.Destani: Destani, uzun anlatımlarda ve destan havasında söylenen makamdır (Cemiloğlu&Atalay, 2001: 111). Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde seslendirilen bu makam orta ve yürük bir hızla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 57).

18.Şikeste: Şikeste, Azerbaycan kültürünün hâkim olduğu sahada kullanılan ezgileri ve ritmini ifade eden bir terimdir. Kelime anlamıyla Farsçada kırılmış – kırık anlamına gelmektedir. Şikestelerin makamsal seyrinden daha fazla ritmine vurgu yapılmaktadır. Şikesteler iki zamanlı (nim sofyan) olup ve bölümlerinin oyun havası olarak da adlandırılması Anadolu’da yaygın olarak seslendirilen kırık havalarla yakından ilişkilidir. Başka bir görüşe göre on birli hece ölçüsüyle icra edilen kalıplaşmış bu ezgiler serbest tartımlı olup genellikle Alevi âşıklar arasında kullanılmaktadır (Duygulu, 2014: 408-409).

Mehmet Özbek bu makamın Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde yaygın olduğunu, bu forma özgü bir ezgisel seyrinin olduğunu ve “yanık bir biçimle” seslendirildiğini söyleyerek aynı zamanda Azerbaycan halk müziğinde iki zamanlı usulün dörtlük mertebesinde seslendirilen zerbi makam olduğunu dile getirmektedir (Özbek, 2014: 170). Konusu bakımından hüzn ve

duygusallık içermekte olup, Mehmet Bağır, Yeddi Yol ayrımı, Bala Memmed, Civan Öldüren, Yedekli Şikast, Bayatı ve Diligam önemli şikestelerdendir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 80).

Şikestelerin âşık sanatı bünyesinde XIX. Yüzyılda Keşiyolu⁴, Köroğlu, Kesme Şikeste, Şirvan Şikestesini ile birlikte toplam otuz beş adet şikeste türü bulunmaktadır (İmrani, 2017: 13).

Şikestelerin birçok çeşidi bulunmaktadır. Bunlardan birisi Garabağ Şikestesidir.

19.Garabağ (Karabağ) Şikestesini: Segâh faslı gurubunda icra edilen ritmik mugamlardan biridir. Dört mısradan ibaret olup her mısradan sonra usullü ara sazı çalınmaktadır (Özgül, Tuhan, Dökmetaş, 1996: 41). Bu makam yüksek havaların çeşitlerinden birisidir (Cemiloğlu& Atalay, 2001: 102). Yüksek hava, tiz perdelerden başlamakta olup bir oktav ses sahasından daha geniş bir ses alanına sahiptir. Genellikle serbest tartımlıdır (Duygulu, 2014: 481). Konusu bakımından Karabağ Şikestesini, 1980 yıllarının sonunda Azerbaycan'da Ermenistan tarafından yaratılan "Karabağ problemi"nin daha sonra savaşa çevrilmesinden, "20 Ocak" ve "Hocalı" soykırımlarından etkilenmiştir (Asgerov, 2014: 14).

"Azizinam Qarabağ" adlı şikeste Garabağ Şikestesini olarak seslendirilmektedir.

20.Yedekli Şikeste: Diğer şikesteler içerisinde "en ağır" söylenen şikestedir ve diğerleri gibi yüksek makamda yani tiz perdelerden seyretmektedir.

21.Diligam / Dilgem Şikeste: Hayatıyla ilgili hikâye tasnif etmiş olan Yahya Bey'in hikâyesi olarak bilinmektedir (Cemiloğlu &Atalay, 2001: 94). Bu makam Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde âşıklar tarafından yanık bir biçimde bu forma özgü bir ezgiyle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 60).

22.Bala Memmed / Bala Memmed Şikeste: Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin illerinde yaygın olan bu âşık makam bu forma özgü bir ezgiyle yanık bir şekilde okunmakta olup kanatlar serbest, bağlantılar ölçülü ve düzümlü seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 24). Âşık Şevki Halıcı bu makamı "yaralı söz" olarak adlandırmaktadır. Bala Memmed, zengin olduğu dönemde ağa olarak adlandırılırken fakirliğinde sadece Bala Memmed olarak seslenilmiştir. Bu durumun eşinden

⁴ Kaynaklarda geçen Keşişoğlu yanlış yazılmıştır

dolayı olduğunu anlayan Bala Memmed bir türkü yakmıştır. Böylece türkü makam adı olarak Bala Memmed adıyla anılmıştır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 93). “Gezdiğim Yerde” adlı eser bu makama örnek olarak gösterilebilir.

23.Bayatı (Ağıt): Bayatı ise bir halk şiiri türüdür. Ağlamaklı okunup bir bendi dört mısradan oluşan sözlü halk müziği çeşididir. Her mısrası aaba şeklinde kafiyeli olan yedi heceden oluşmaktadır. Bayatı, Azerbaycan’da yaşayan Türk Bayat halkıyla ilişkilidir. Zerbi muğamlardan olan Karabağ şikestesini de bayatıdan etkilenmektedir. Başına bayatı terimini alan Bayatı Isfahan ve Bayatı Acem gibi birçok muğam şubesi bulunmaktadır (Soysal & Toker, 2014: 8). Kars yöresi âşıkları haricinde yöre halkının kadınlarının da bu makamı kullandıkları bilinmektedir. Nitekim kadınlar ölüm olayı üzerine bayatı makamında ağıt yakmaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 94).

24.Güzelleme: Genellikle erkekler tarafından karşı cinsi öven, güzel olan vasıflarını ayrıntılarıyla ortaya koyan türkü çeşididir. Âşıklar aşk, sevda gibi karşı cinsi övmenin yanında at, silah ve tabiata da güzelleme düzmektedir (Duygulu, 2014: 215). Güzellemeler ne üzerine düzülüyorsa onun adıyla anılmaktadır. Nitekim Azerbaycan Güzellemesi, Yörük Güzellemesi, Göğçe Güzellemesi ve Köroğlu Güzellemesi örnek olarak gösterilebilir.

Âşık Şenlik’ten alınan “Gezdim Gurberteli” adlı türkü, güzelleme makamına örnek gösterilmektedir.

25.Göğçe / Gökçe Güzellemesi: Gökçe, Âşık Elesker’in memleketidir ve bu güzelleme Elesker Güzellemesi olarak da bilinmektedir. Gökçe Güzellemesi bazen Terekeme Güzellemesi olarak da karşımıza çıkabilmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 86-105). Bu makam koşma biçimindeki şiirlerle Kars yöresinde kendine özgü ezgilerle seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 82).

26.Şöregel Güzellemesi: Bu makam koşma türünde olup, Kars yöresi âşıkları tarafından serbest bir ağızla söylenmektedir. Şöregel Güzellemesinin kendisine özgü düzümlü bir ayağı yoktur. Âşık serbest gezintiyle ayak tutmaktadır (Özbek, 2014: 170).

Dur Yerinde Ğanım adlı türkü, Şöregel güzellemesine örnek türkü olarak gösterilebilir.

27.Kocanene Güzellemesi: Kars yöresi âşıkları tarafından kendisine özgü bir ezgiyle koşma biçimindeki şiirlerle icra edilmektedir (Özbek, 2014: 115).

28.Koçaklama: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde yaygın olan bu makam, yiğitçe bir edayla seslendirilmektedir. Koçaklamaların kendisine özgü bir ara nağmesi vardır. Âşık sazıyla gezinerek ayak tuttuktan sonra “bir kanat okumakta” ve beş zamanlı usulde ara nağmeyi çalmaktadır. Daha sonra gelen sözler daima askıda kalarak bitmekte ve sazla makamın durak seyrine gidilmektedir (Özbek, 2014: 115). Koçaklamalar, koşma tarzı şiirlerden oluşmakta olup genellikle aksak usullerde seslendirilmektedir. Koçaklama türünün en güzel örneklerinin Köroğlu tarafından verildiği söylenmektedir (Halıcı, 1992: 12).

Âşık Şenlik’ten alınan “Ehl-i İslâm Olan Eşitsin Bilsin” ve “Vurun Evlatlarım” adlı türküler koçaklama makamına örnek olarak gösterilmektedir.

29.Köroğlu Makamları: Köroğlu’na ait ilk bilgiler Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesinde yer almaktadır. Evliya Çelebi, Köroğlu’nu ilk olarak saz ve çöğür çalan ünlü usta ve ozan olarak tanımlamaktadır (Atmaca, 2016: 361). Köroğlu kahramanlığı ve yiğitliğiyle Türk boyları arasında ün salarak destanlaşmıştır. Ferit Ragıp Tuncer, âşık olan Köroğlu ile destan kahramanı olan Köroğlu’nun aynı kişi olduğu söylenmektedir (Yakıcı, 2017: 107). Destanlar genellikle nazım veya nazım ile nesrin birlikte kullanılmasıyla düzenlenen epik şiirlerdir (Çınar, 1996: 353).

Âşıklarda destan ve hikâye atlatma geleneği oldukça yaygındır. Köroğlu’nun hem âşıklar arasında yer alması ve hem de destanının Kars yöresinde oldukça yaygın olması, o yörenin âşıkları tarafından ilgi görmesine neden olmuştur. Kars yöresi âşıkları Köroğlu Destanı’nı gelenek içerisindeki ritüelleri gerçekleştirirken sıklıkla anlatmıştır. Köroğlu’nun kahramanlıklarını, yiğitliğini anlatan türküler de Köroğlu Ezgileri olarak adlandırılarak âşıklar tarafından seslendirilmiştir. Bu ezgiler kendi içerisinde Köroğlu Güzellemesi, Köroğlu Koçaklaması, Köroğlu Solağı, Köroğlu Cirit Havası olarak türlerine ve konularına göre ayrılmaktadır. Kars yöresine ait Köroğlu ezgileri incelendiğinde hemen hemen hepsinin âşıklar tarafından seslendirildiği ve TRT repertuarında bulunan Köroğlu ezgilerine bakıldığında ise kaynak kişilerin genellikle âşıklar olduğu görülmektedir. Bunun nedenlerinden birisi de Köroğlu ezgilerinin âşıklar tarafından makam olarak adlandırılmasıdır. Kars yöresi kahvehanelerinde Köroğlu ezgileri Hüseyini makamında (Özarslan, 2001: 404) seslendirilmektedir. Köroğlu makamları kendi içerisinde ayrılmaktadır.

30.Köroğlu Ağır Havası: Bu makama Köroğlu ağırlaması da denilmektedir. Köroğlu başı sıkıştığında, dara düştüğünde bu havayı söylemektedir. Makam girişte ağır başlayıp yedeği yürük söylemektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 97).

31.Köroğlu Koçaklaması: Koçaklamalar genellikle on birli hece ölçüsüyle söylenmekte ve kahramanlık ve yiğitlik konularını ele almaktadır. Köroğlu kahramanlığını anlatan ezgiler Köroğlu Koçaklaması olarak âşıklar tarafından seslendirilmektedir. Köroğlu Koçaklamaları genellikle beş zamanlı usullerde seyretilmektedir. Beş zamanlı usul “Türk Aksağı” olarak bililmektedir. Ancak Köroğlu koçaklamalarında son darpların yer değiştirmesi nedeniyle “zafer” usulünde olduğu görülmektedir.

“Mert Dayanır Namert Kaçar ve Tan Yeri Atanda Şafak Sökende” adlı türküler Köroğlu Koçaklamalarına örnek olarak gösterilmektedir.

32.Köroğlu Yürük Havası: Yürük Köroğlu olarak da bilinen bu makam Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illeri çevresinde görülmekte olup yüksek sesle yani tiz perdelerden seyreterek seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 204). Yürük terimi, bir ezginin hızını belirtmek için kullanılmaktadır. Yürük Köroğlu makamı hareketli ve coşkulu seslendirilmektedir (Duygulu, 2014: 482).

33.Köroğlu Cirit Havası: Cirit, Anadolu’nun birçok yöresinde oynanan bir oyundur. Bu oyuna davul ve zurna eşlik etmektedir. Özel bir repertuvara sahip olan cirit havaları serbest olabildiği gibi ritmik bir ezgiyle de başlayabilmektedir. Davulun sert ve keskin ritmik vurgularıyla dört zamanlı (sofyan) veya iki zamanlı (nim sofyan) usulünde icra edilmektedir (Duygulu, 2014: 103). Bu makama cirit gaydası ve atlı gaydası adı da verilmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 99). Gayda halk arasında makam ve ezgi kalıbı anlamına gelmektedir (Özbek, 2014: 78). Cirit havası genellikle at üstünde oynanmaktadır. At, davulun verdiği ritme göre oynanmaktadır. Bu oyun kültürel bir gelenek olup günümüzde Kars yöresi ve çevresinde hala sürdürülmektedir.

34.Köroğlu Güzellemesi: Bu makam, Köroğlu’nun aşk ve sevda gibi duygularıyla birlikte Kırat, Ayvaz, silah ve bazen de rakiplerini övdüğü şiirlere verilen isimdir (Duygulu, 2014: 305). Kars yöresine ait olan “Ayvaz Gelir Otağından” adlı türkü Köroğlu güzellemesine örnek verilebilir.

35.Cırıtlama Köroğlu: Bu makam genellikle Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından bu forma özgü bir ezgiyle ve yüksek sesle söylenmektedir (Özbek, 2014: 37). Buradan da anlaşılacağı üzere bu makam tiz perdelerde seyretmektedir. Âşık Murat Çobanoğlu'ndan alınan “Kiziroğlu” adlı türkü, Cırıtlama Köroğlu Havasına örnek olarak gösterilmektedir. Kiziroğlu türküsünün ezgisel seyri incelendiğinde basit gülizâr makamında olduğu görülmektedir.

36.Tecnis: Cinaslı şiirlere tecnis adı verilmektedir. Kars ve Ardahan'dan Adıyaman'a kadar uzanan bir sahada kullanılan Tecnis, şiirin yapısına ve yörelere göre farklı adlandırılabilir (Duygulu, 2014: 420). Her ne kadar cinaslı kafiyelerle yazıldığı söylense de Elazığ'da cinaslı kafiyede olmayan birçok ezgi tecnis olarak adlandırılmaktadır.

Tecnisle ilgili birçok tanım bulunmaktadır. Nitekim cinas yapmak, bütün uyakları cinaslı olan on birli koşma biçimindeki halk şiiri, hece ölçüsünün altı + beş kalıbıyla yazılmış olup uyak düzeni aaab olan ve dizeler arasında cinas bulunan dört dizeli tek kanatlı halk şiiri biçimi, tek kanatlı tecnis biçimindeki şiirlere ve bu forma özgü bir ezgiyle kendine has ayağıyla söylenen ayrıca kulakta uşşakta bırakan bir halk makamı veya uzun hava türü (Özbek,), Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde söylenen yaygın bir âşık makamı (Evin, 2002: 62) gibi açıklamalar, tecnis üzerine yapılan tanımlamalardan birkaçıdır.

Âşık makamlarında tecnise geçmek için öncesinde divan seslendirilmektedir. Başta divan olmak üzere tecnis; nevrüz, hüseyini, uşşak ve müstezat makamlarıyla da yakından ilişkilidir. Nitekim tecnisten hemen sonra nevrüz makamında bir gazel okunabilmektedir (Sunguroğlu, 2013: 73). Bu bilgilere ilaveten ecnisin “Neva makamının bütün seyir özelliklerini gösterdiği” (Ekici, 2009: 37) söylenmektedir.

Tecnisin güftesi koşma dörtlüklerinden oluşmaktadır ve üç + üç + beş veya altı + beş lik duraklarla hece ölçüsüyle yazılmaktadır. Son dize haricinde diğer dizeler ikişer defa okunmaktadır. Girişlerde genellikle “ah ağam”, “of” gibi doldurma sözcükler bulunmaktadır (Abacı, 2013: 83).

“Eser Hiddetine Dolan Aşığın” adlı eser tecnis makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

37.Ciğalı (Ciganı) Tecnis: Ciğa /Cığa halk şiiri biçimlerinde dizelere eklenen ve o dizeleri süsleyen kısa dizelere verilen addır (Özbek, 2014: 36). Âşık edebiyatının şiir türlerinden olan ciğalı tecnis ise on birli hece ölçüsüyle söylenen tecnislerin arasına cinaslı maninin getirilmesiyle oluşmaktadır (Duygulu, 2014: 100-101).

“Kadir Mevlam Budur Senden Dileğim” adlı eser ciğani tecnis makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

38.Muhannes / Muhammes: Muhammes, kelime anlamıyla beşli demektir. Azerbaycan kültürünün hâkim olduğu sahada yaygın olan bu nazım şekli aynı zamanda bir âşık makamıdır. On altılı hece ölçüsüyle yazılmış olan muhammesler bazen ortadan ikiye bölünerek sekizli hece ölçüsüne dönüşmektedir (Cemiloğlu & Atalay,2001: 107). Bu nedenle Kars yöresinde muhannes olarak bilinen bu makam bazı yörelerde semai adını alabilmektedir. Muhannes makamı âşıklar tarafından yürük ve orta olmak üzere sekizli hece ölçüsüyle seslendirilmektedir (Oğuz, 1992: 205). Bu makam âşık meclislerinin sonunda, özellikle halk hikâyelerinin bitiminde söylenmektedir (Özbek, 2014: 135). Muhammes kendi içinde beşe ayrılmaktadır.

“Allah’tan Devlet İsterem ve Divana Gelsen Çıldır’a” adlı eserler muhammes makamına örnek olarak gösterilmektedir.

39.Ağır Muhammes: Âşıklar arasında yapılan atışma bu makamla yapılmaktadır. Muhammes makamının ritmik olarak ağır seslendirilmesi nedeniyle bu adı aldığı düşünülebilir.

40.Yürük Muhammes: Muhammesin bu türü kırık hava olup, mutlu sonla biten hikâyelerin sonunda yer alan eğlenceler / toylar bu makamla söylenmektedir.

41.Zencirli Muhammes: Uzun olan destan türü muhammesler bu makamla seslendirmektedir. Bu makam da diğer muhammesler gibi toyda söylenmektedir.

42.Sicilleme Muhammes: Hikâye sonunda toya gelenlerin adlarının ve özelliklerinin sayıldığı muhammes türüdür (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 107-108).

43.Satranç: Aruz kalıbının müfteilün müfteilün müfteilün müfteilün kalıbı ile söylenen bu şiir türü halk şairleri tarafından kullanılmaktadır. Hece vezninin sekiz+sekiz kalıbın uyan bu şiirler âşıklar tarafından kullanılmış olsa da rağbet görmemiştir (Duygulu, 2014: 377). Her mısra uyaklı olarak iki eşit parçaya bölünerek parçalar alt alta yazılmaktadır. Bu dörtlüklerden yeni bir şekil

elde edilmektedir (Özbek, 2014: 155). Musammat gazel biçiminde yazılan şiirlere satranç adı verilmektedir (Halıcı, 1992: 13).

44.Sümmani: Âşık Sümmani'nin asıl adı Hüseyin olup, çocukluk dönemi köy imamından menkıbe ve cenk hikâyeleri dinleyerek geçmiştir. Erzurum'da yetişen âşık, babasıyla birlikte Erzurum ve çevresindeki meclislerde bulunmuştur. XIX. Yüzyılda yaşayan âşık deyişlerinin ve makamlarının büyük bir kısmını kendisi bestelemiştir (Günay, 1992: 131-133). Bu ezgiler âşığın tavrını ortaya koymaktadır. Kendisine has bir tavrı ve ezgilerinde karakteristik özellikler barındırdığı için bu ezgiler Sümmani Ağzı, Sümmani tavrı, Sümmani Makamı olarak adlandırılmaktadır. Sümmani ezgilerinin söze giriş kısımları genellikle serbest ritimlidir. Makamsal seyrine baktığımızda ise ezgilerin genellikle hüseyni makamında olduğu görülmektedir. “Duldalanma Yar Mevlayı Seversen” adlı türkü Sümmani Makamına örnek eser olarak seslendirilmektedir.

45.Seyyah (Segâh): Segâh makamı, segâh (si bir koma bemol) perdesi üzerinde segâh beşlisine, eviç (fa dört koma diyez) perdesi üzerinde hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır. Makamın güçlüsü neva perdesidir. Yedeni ise kürdi perdesidir. Donanımında si, mi bir koma bemol ve fa dört koma diyez perdeleri bulunmaktadır. Makamın seyri çıkıcıdır. Durak perdesi civarından seyre başlayıp güçlü perdesinde yarım karar verir ve segâh perdesinde karar eder (Kaçar, 2012: 246 - 247).

Âşık Şevki Halıcı'ya göre bu makam “Azari'nin Divanisi” sayılmaktadır ve ağır bir havadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 88).

Makam genellikle Azerbaycan kültürünün yaygın olduğu yörelerde görülmektedir. Kars yöresi de bu yörelerden biridir.

46.Mehmet Bağır / Seyyah Mehmet Bağır: Bu makam bir âşığın bestesidir ancak Âşık Şevki'ye göre Mehmet Bağır, daha önce yaşamış olan aynı yörenin âşığıdır. Bu makam, uzun hava ile başlayan âşığın türkünün sonuna mani kıtaları eklenmesiyle oluşmaktadır. Manilerin kıtalarına yedek ya da çiçek adı verilmektedir. Kıtalar yürük havada çalınmaktadır. Âşık Şevki Halıcı sonunda yedek bulunan makamların / havaların hepsinin şikeste olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 80-92).

47.Garaçi / Karaçi: Güneydoğu Anadolu’da yaşayan Karaçiler’in kullanmış oldukları kalıplaşmış ezgilerden oluşan bu makam Karaçi’ler dışındaki topluluklar tarafından da kullanıldığı gibi Kars yöresi âşıkları tarafından da kullanılmaktadır (Duygulu, 2014: 266). Karaçi makamı segâh makamında olup uzun hava formunda seslendirilmekte ve yanık havalar içerisinde yer almaktadır (Özbek, 2014: 101). Âşık Şevki Halıcı garaçinin yalvarış, ağlama ve boyun eğmek olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 89).

“Hicran Alayları” adlı eser Karaçi makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

48.Sefil Bayguş: Bu makam, adını bir âşığın yaşadığı olaydan almıştır. Nişanlısının mezarının üstüne baykuşun tündüğünü gören Kağızmanlı Âşık Hıfzı “Sefil Bayguş” adlı bir türkü yakmıştır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 111). Bu türkü ölüm karşısındaki çaresizliği, sefilliği anlatmaktadır. Şairin “Sefil Baykuş” şiiri genel anlamda dünyayı tanımlamaktadır. Öznel anlamda ise içten kopuşu yani mezarı anlatmaktadır. Âşık bu ağıtı özel bir kavrayışla dile getirmektedir. Mezar virane bir mesken, göçüp konan insan ise sefildir ve acınası baykuşa benzemektedir (Şahin, 2018: 113).

Âşık Hıfzı’dan alınan “Ah Hele Sefil Bayguş Ne Gezersin Bu Yerde” adlı türkü bu makama örnek olarak gösterilmektedir.

49.At Üstü: Sefil Baykuş makamı gibi adını yaşanmış bir olaydan almıştır. At üstünde göç ve ayrılık konularını işlemekte ve özel ezgisiyle yüksek sesle söylenmektedir. At üstü makamı yedili ve on birli yedekli koşmalarla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 18). Âşık Şevki Halıcı bu makamın Rusya’dan kaçıp malını, mülkünü ve çocuklarını geride bırakıp Türkiye’ye sığınanlar tarafından at üstünde ayrılık acısını anlatmak için söylenen ezgiler olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 91). Bazı kaynaklarda bu makamın adı At Üstü Şikeste olarak geçmektedir.

Âşık Diligam’dan alınan “Şad Olan Dağlar” adlı türkü ve “Kaldı” adlı türkü bu makama örnek olarak seslendirilmektedir.

50.Civan Öldüren: Civan mert ve yiğit anlamına gelmektedir. Halk arasında “civanca” tabiri mertçe, kahramanlık edasıyla türkü söylemek (Duygulu, 2014: 103) anlamına gelmektedir. Bu makam Erzurum, Kars, Artvin ve Ağrı illerinde yüksek sesle yani tiz perdelerden başlayarak

seslendirilmektedir. Kimi kaynaklarda ise bu makamın ağlamak havası olduğu söylenmektedir (Cemiloğlu & Aydın, 2001: 93).

51.Meşedi Rüstem / Meşt-i Rüstem: Meşedi Rüstem bir âşıktır. Rusya’da idama götürüleceği sırada âşık olduğunu ve radyoevine gitmek istediğini dile getirmektedir. Söylediği türküler Meşedi Rüstem makamı / havası olarak adlandırılmaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 109).

“Gezdim Alemi” adlı eser Meşt-i Rüstem makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

52.Süsenberi: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerinde seslendirilen bu makam orta ve yürük bir hızla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 167). Süsenber bir çiçek adı olup, bu makam tabiat güzelliklerini konu edinmektedir. Çıldır Süsenberi ve Gökçe Süsenberi gibi çeşitleri vardır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 104).

“Aylar İller” ve “Gadan Alım” adlı eserler Süsenberi makamına örnek olarak seslendirilmektedir. Ezgiler Azerbaycan ezgileriyle benzerlik göstermektedir. Ezgisel seyrin ise segâh makamında olduğu görülmektedir.

53.Behmanî: Orta ve yürük bir hızla seslendirilen bu makam Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından seslendirilmektedir. Behmanî on birli hece ölçüsüyle söylenmektedir. Uşşak makamında seyreden ve bir beşli içerisinde dolanan saz girişinden sonra beş zamanlı usulle söz kısmı seslendirilmektedir. Behmanî aynı zamanda bir perde ismidir. Alt teli do perdesine göre düzenlenen Azerbaycan sazının onuncu sesi olan la perdesine Behmanî perdesi adı verilmektedir (Özbek, 2014: 27). Bir başka görüşe göre bu makam Behmanî adında bir âşığın seslendirdiği ezgilere verilen isimdir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 99).

54.Bey Usulü: Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı illerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makamın konusu edep ve terbiyenin erdemidir. Bu makam on bir heceli koşma türünde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 29).

55.Derbeder: Bu makam âşıklar arasında olduğu gibi halk arasında da bilinmektedir (Duygulu, 2014, s.141). Derbeder Türk halk müziğinde ayak olarak bilinmekte olup hicaz makamında seyretilmektedir. Derbeder aynı zamanda Kalenderi olarak da bilinmektedir.

56.Dübeyt / Dübeyti: İki beyitten oluştuğu için âşıklar arasında dübeyt olarak anılan bu makam sekizli veya on birli hece ölçüsüyle söylenmektedir. Dübeyt, koşma türündeki deyişlerden meydana gelmektedir. Genellikle âşık edebiyatında kullanılan bu makam anonim halk edebiyatında az da olsa kullanılmakta olup, Divan şiirine öykülenerek yazılan “vezn-i âher’e” de bu ad verilmektedir. Ayrıca İran edebiyatında ve Ermeni âşık geleneğinde de bu terim kullanılmaktadır. Fakat Türk âşıkların kullanmış oldukları terimden farklı anlamda kullanılmaktadır. Dübeytin kendisine özgü karakteristik bir ezgisinin olmadığı söylene de (Duygulu, 2014: 168). Özbek, dübeyti anlatırken kendisine özel ezgisinin olduğunu ve yüksek sesle söylendiğini dile getirmektedir (Özbek, 2014: 69).

Âşık Şenlik’ten alınan “Geçen Günler” adlı eser dübeyti makamına örnek olarak gösterilmektedir.

57.Hoş Damak / Demah (Hoş Dimah): Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam koşma türünün on birli hece ölçüsüyle söylenmektedir. Yanık bir biçimde seslendirilen makam, bir tür güzelleme çeşididir (Özbek, 2014: 93). Âşıklar, coşkulu, akıcı ve eğlenceli deyişleri hoş damak makamı olarak adlandırmaktadır. Ayrıca bu makam âşıklar arasında edilen sohbetlere gelen dinleyicilere “hoş geldiniz” demek için söylenen deyişleri içermektedir (Duygulu, 2014: 239).

58.Üç Kollu: Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam, yedekli koşma türünde olup, uzun hava tarzındadır (Özbek, 2014: 192). Bu makamın seyri ve kullanım yerlerine dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır.

59.Yıldız: Yıldızla ilgili birçok farklı tanımlamalar mevcuttur. Bunlardan ilki İstanbul’daki semâî kahvehanelerindeki fasıllarda icra edilen ezgi türlerinden birine verilen ad olmasıdır. Ara nağmeleri yani saz bölümleri iki, dört veya sekiz zamanlı usullerden meydana gelen bu ezgilerin güfteleri ise genellikle serbest tartımlı kalıp ezgilerden oluşmaktadır. Bu güfteler on bir heceli koşma türüyle aynı yapıya sahiptir. Diğer bir görüşe göre ise yıldız, kervancıların yıldız vasıtasıyla yönünü bulmaya çalışırken yanılması sonucunda yaşanan dramatik olayı anlatan hikâyeyi temsil etmektedir. Bu hikâye ayrılık ve bu ayrılığın yıldızlarla ilişkisi üzerine kuruludur. Hikâyeyi konu edinen türküler genellikle serbest tartımla başlamaktadır. Bu türküler hikâyeden dolayı “Kervankıran” adıyla da bilinmektedir (Duygulu, 2014: 476).

60.Zarınca: Zarınca, “feryat eden, sızlayan, yakınan” anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam, yanık bir biçemle söylenmektedir. Zarınca makamı uzun hava türünde olup her kanattan sonra bağımsız bir bayatı eklenmektedir. Böylece yedekli birer koşma elde edilmektedir. Ölenin ardından okunabildiği gibi aynı zamanda gelinin baba evinden çıkarıldığı zaman âşıklar ve erkekler tarafından icra edilmektedir. Halk arasında bu gelenek “ağlatma gaydası” olarak yer edinmiştir. Bu makam sadece erkekler tarafından değil, davul zurna eşliğinde kadınlar tarafından da seslendirilebilmektedir. Ancak kadınların seslendirdiği zarınca, ağıt niteliğinde olup, âşıkların seslendirdiği makam anlayışından farklıdır. Kars yöresinde seslendirilen bu makamın kendisine özgü bir düzumlenmiş ayağı bulunmamaktadır. Âşık çargâh beşlisi içerisinde ağır gezinirken zarınca makamını seslendirmektedir. Kanatlardan önce “deyir bele” gibi dolgu sözcüklerin kullanılması zarınca makamının özelliklerinden birisidir (Özbek, 2014: 205).

Melih Duygulu, zarınca makamının mahur ve rast çeşnileriyle örüntülü olduğunu dile getirmektedir (Duygulu, 2014, s.486). Bir başka görüşe göre zarınca, çingene demektir. Çingenelerin dilenirken kendilerine acınmalarını sağlayacak yakınmalarını âşık bu makamlarla sağlamaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 20001: 80).

Âşık Murat Çobanoğlu’ndan alınan “Geçirdim Ömrümü Neden Boşuna” adlı eser ve “Kesildi Nişanım” adlı eser zarınca makamına örnek teşkil etmektedir.

61.Erdiş Makamı: Erdiş makamı, koşma türünde olup Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yöresi âşıkları tarafından yüksek sesle icra edilmektedir. Kars yöresinde kullanılan bu makamın kendisine özgü bir ayağı bulunmamaktadır. Makamı seslendirecek olan âşık, hüseyini beşlisi içerisinde ayak tutarak divanı seslendirmektedir (Özbek, 2014: 74).

“Ben Deyim Derdimi Sen Al Kaleme” adlı eser, erdiş makamına örnek olarak seslendirilmektedir.

62.Geraylı: Kars yöresinde âşıklar tarafından seslendirilen bu makam, sekiz heceli olup dörderli mısralardan oluşan kalıplaşmış ezgilerden meydana gelmektedir (Duygulu, 2014: 201). Yüksek avazla seslendirilen bu ezgiler, kıvrak ve coşkulu bir edayla seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 80). Ezgilerin ayak düzeni xaxa bbba ccca şeklindedir. Ezgilerin güftesinde ise tabiat sevgisi, aşk, töre, özlem, ağıt ve taşlama konuları işlenmektedir (Özbek, 2014: 80).

Âşık Elesker'den alınan “Küsmeye A Bi – Müret Gözel” adlı eser bu makama örnek olarak seslendirilmektedir.

63.Mine Geraylı: Bu makam yüksekten söylenmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 106). Geraylı makamından ne gibi farklılık veya benzirliklerinin olduğu bilinmemektedir. Makama ait yeteri kadar bilgiye ulaşılamamıştır.

64.Gevherî / Gevharî: Gevheri ile ilgili birden fazla tanım bulunmaktadır. Bu tanımların ilki “Çiçekdağı” ezgisinin Ankara yöresindeki diğer adı, ikinci olarak ise Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yöresi âşıklarının bu forma özgü bir ezgiyle yüksek sesle icra ettiği makam olduğu, diğer bir görüşe göre ise (Özbek, 2014: 80) XVII. yüzyıl âşıklarından biri olan Gevheri'nin deyişlerinden oluşan güftelerle söylenen kalıp ezgiler olduğu ve Alevi – Bektaşî topluluklarında “dışarı muhabbetlerinde” çalınan deyişlere verilen ad olduğudur (Duygulu, 2014: 201 – 202). Yapılan tanımlamalara ilaveten başka bir görüşe göre ise Çıldır havalarından biri olup Gevheri adını taşıyan âşığın makamıdır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 103).

65.Merdanoğlu: Kars yöresinde kullanılan bu makam, yöre düğünlerinde icra edilmektedir. Ağır ve yürük olmak üzere iki farklı türü olan bu makam, Âşık İsmail Merdanoğlu tarafından bestelenmiştir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 87). A Terlan Gözel adlı türkü bu makama örnek olarak gösterilmektedir. Ezgi segâh makamında olup, Azerbaycan mahnılarını andırmaktadır. Dolayısıyla bu makamın Kars yöresi âşıklarına Azerbaycan âşıkları tarafından taşındığı söylenebilir.

66.Aşıroğlu: Bu makam yalvarmalarda ve üzüntülerde söylenen bir makam olmasından dolayı Diligam makamıyla benzerlik göstermektedir. Âşık Şevki Halıcı, Aşıroğlu'nun bir âşık olduğunu dile getirmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 91). Ancak Âşık Aşıroğlu ile ilgili bir bilgiye ulaşılamamıştır.

67.Gülebeyi / Güle Beyi: Orta ve yürük bir hızla seslendirilen bu makam, Kars, Erzurum, Ağrı ve Artvin yörelerinde âşıklar tarafından seslendirilmektedir. Bu makam koşma biçimindeki şiirlerle söylenmektedir. Kendisine özgü bir ayağı bulunan güle beyi makamı, altı zamanlı usulle sekizlik mertebede icra edilmektedir. Ancak sözü edilen ayak kalıp ezgi anlamında mı yoksa âşıkların

kullandığı biçim olan uyak anlamında mı bilimemektedir. Makamın ezgisel seyri segâh makamında dolaşır segâh (si bir koma bemol) ve çargâh (do) perdelerinde seyrettikten sonra la (dügâh) perdesinde karar etmektedir (Özbek, 2014: 83). Yapılan bu tanımdan yola çıkılarak Türk sanat müziği makam anlayışına göre ezginin maye makamında olduğu söylenebilir.

Gülebeyi makamı genellikle Âşık Gülistan Çobanoğlu tarafından sevgili güzelliğini ifade eden şiirlerde kullanılmaktadır (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 100).

“Âşık İslamî Erdener”den alınan “Sabahtan Uğradım Ben Bir Güzele” adlı eser, Gülebeyi Makamına örnek olarak seslendirilmektedir. Ancak türkü yukarıda tarif edilen maye makamının özelliklerini taşımamaktadır.

68.Sultanî: Yedekli koşma biçimindeki şiirlerle seslendirilen bu makam segâh makamında olup, Kars, Erzurum, Artvin ve Ağrı yörelerindeki âşıklar tarafından uzun hava türünde seslendirilmektedir (Özbek, 2014: 166).

69.Revan Çukuru: Ermenistan’ın başkenti olan Revan’ın adını alan bu makam Ermeni âşıkları tarafından bulunmuştur. Revan Çukuru makamı genellikle neşeli havalarda icra edilmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 102). Kars yöresine göç eden Ermeni âşıklar tarafından Kars âşıklarına taşındığı düşünülebilir.

70.Mugana Ceylan: Neşeli duyguları ifade etmekte kullanılan bu makam, Azerbaycan havası olarak bilinmektedir (Cemiloğlu & Atalay, 2001: 100). Ezginin seyrine dair bir bilgiye ulaşılamasa da Azerbaycan’dan alınan ezgilerinin birçoğunun segâh makamında olması nedeniyle, mugana ceylan makamının da segâh makamında olduğu düşünülebilir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Âşıkların geçmişten günümüze kullanmış olduğu terminolojinin ve icra ettikleri eserlerinin Türk halk müziği nazariyatı ve repertuarında önemli bir konumda olduğu açıkça görülmektedir. Elde edilen bulgular sonucunda tanımlanmaya çalışılan yetmiş adet makamın ezgiler, olaylar, âşıklar, şehir adları ve âşık edebiyatı nazım şekilleri ve formları üzerinden adlandırıldığı tespit edilmiştir. Bu adlandırmalar sonucunda bir tablo oluşturulduğunda;

kerem, kesik kerem, yanık kerem, hicrani kerem, şahnazî, köroğlu makamı, seyyah, derbeder, sümmani, gevheri, merdanoğlu, aşiroğlu gülebeyi, sultanî, mugana ceylan, erdiş, makamlarının ezgilerine ve âşıkların kullanmış olduğu ezgi kalıplarına göre, zincirli kerem, divani, şikeste, yedekli şikeste, bayatı, güzelleme, tecnis, cigalı tecnis, muhammes, dübeyit satranç, zincirli muhammes'in güfte ve edebi türlerine göre, guba kerem, erzurum divanisi, çıldır divanisi, terekeme divanisi, merkememe divanisi, osmanlı divanisi, kağızman divanisi, kağızman bozuğu, garabağ şikestesî, göğçe güzellemesi, şöregel güzellemesi, karaçi, revan çukuru adlı makamların seslendirildiği yöre ve seslendiren topluluklara göre adlandırıldığı, kerem güzellemesi, destani, kocanene güzellemesi, koçaklama, köroğlu koçaklaması, diligam şikeste, köroğlu cirit havası, Bala Memmed şikeste, köroğlu güzellemesi, cırtlama köroğlu, sicilleme muhammes, Mehmet Bağır, sefil bayguş, at üstü, civan öldüren, meşt-i rüstem, süsenber, bey usulü, hoş damak, üç kollu, yıldız, zarıncı, geraylı, mine geraylı makamlarının olay örgüsü ve konusuna göre adlandırıldığı, Köroğlu ağır havası, Köroğlu yürük havası, ağır muhammes, yürük muhammes makamlarının eserin usulüne göre adlandırıldığı tespit edilmiştir.

Bu makamlar sadece yetmiş adet makamla sınırlı kalmamaktadır. Birçok âşık, makamların iki yüzün üstünde olduğunu dile getirirse de zamanla unutulmuştur. Ayrıca makamlar hakkında yeteri kadar bilgi edinilememesi nedeniyle her birinin dizisi belirlenememiş olsa da genel olarak bakıldığında dügâh, segâh ve hüseyinî aşîran perdesinde karar eden makamların dizilerinde seyrettikleri görülmüştür. Kars yöresi âşıkların söylediği âşık makamları incelendiğinde ise genellikle segâh makamında seyrettiği görülmektedir.

Ayrıca Türk halk müziği geleneğinde var olan ancak Cumhuriyet Dönemi'nden sonra anlam değiştirerek makam yerine kullanılan ayak kavramının âşıklar tarafından uyak olarak adlandırıldığı tespit edilmiştir. Bunun nedeni ise âşık atışmalarında verilen ayağın uyak olarak verilmesinin yanı sıra yer yer kalıp ezgi olarak da verilmesi olabilir. Verilen kalıp ezgiler atışmanın ayağını belirlemektedir. Bu ezgiler, sözleri farklı birçok âşık deyişlerinde karşımıza çıkmaktadır. Köroğlu makamı / havaları olarak adlandırılan köroğlu ezgileri içerisindeki “Benden Selâm olsun” ile “Ben Bir Köroğlu'yum” adlı türkülerin, sözleri farklı olsa da ezgilerinin aynı olması örnek olarak verilebilir. Diğer bir örnek ise, “Güzelliğin On Par'etmez” , “Eşref Oğlu Al Haberi” ve “Özkanoglu Bundan Sonra” adlı türkülerdir. Üç türkünün de ezgileri aynı ancak sözleri farklıdır. Türkülerin yörelerinin farklı olmasında ise âşık kahvehanelerinin, âşık şenliklerinin ve gezgin âşıkların rolü büyüktür. Bir diğer etken ise savaş ve iskân politikalarıdır. Nitekim Kars ve Rus

savaşı sırasında Karslı âşıkların Sivas'a göçmesi âşık ezgilerinde benzerlik göstermesine neden olmuştur. Bu ezgiler her ne kadar benzese de Kars yöresi âşıkları icra tavırlarıyla diğer âşıklardan kolayca ayırt edilebilmektedir.

Âşıklar arasında kullanılan Kerem makamı / havaları, Türk halk müziğinde ayak olarak adlandırılmaktadır. Her ne kadar benzer tanımlarla anlatılsa da aralarındaki fark, Kars yöresi âşıklarının genellikle Kerem ile Aslı destanını anlatırken aralarda duraksayarak Kerem makamında türkü seslendirmeleridir. Destan anlatım sırasında türkü seslendirme geleneği sadece Kars yöresi âşıklarında değil, diğer yörelerdeki âşıklarda da görülmektedir. Ayrıca destanın âşıklar tarafından "destani" olarak adlandırılarak makam / hava olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Aynı durum divanlar için de geçerlidir. Divanlar âşıklar arasında "divani" olarak adlandırılmaktadır. Âşık edebiyatı nazım türleri olan divanlar, genellikle saz kısmı ritmik, söz kısmının ise serbest tartımlı olduğu görülse de Kars yöresinde icra edilen Çıldır Divansinin sözleri de ritmik icra edilmektedir. İncelenen birçok makamın birbirinin türevi olarak yer aldığı görülmektedir. Nitekim kesik kerem, zencirli kerem, guba kerem, hicrani kerem ve kerem güzellemesi kerem makamının türevleri olarak adlandırılabilir. Şahnazi, Erzurum, Terekeme, Mereke, Osmanlı, Kağızman ve Çıldır divanilerinin ise divani makamın örnek eserlerin olduğu ancak ayrı bir makam adı olarak anıldığı görülmektedir. Aynı şekilde Garabağ, yedekli, diligam ve Bala Memmed şikesteleri de şikeste makamının türevleridir. Diğer bir örnek ise Köroğlu, güzelleme ve muhammes makamlarıdır. Nitekim Köroğlu ağır havası, Köroğlu koçaklaması, Köroğlu yürük havası, Köroğlu cirit havası ve Köroğlu güzellemesi Köroğlu makamının; Göğçe, şöregel, hoş damak ve kocanene güzellemeleri güzelleme makamının, ağır, yürük, zencirli ve sicilleme muhammesler ise muhammes makamının türevleridir. Türevlerin usullerine, türlerine, konularına göre birbirinden farklı adlar aldığı tespit edilmiştir.

Birbirlerinin türevi olmasına rağmen farklı adlarla anılan diğer makamlar ise diligâm, bayatı ve karaçi makamlarıdır. Bu makamlar ağıt, yalvarış ve yakarış olarak alarak tanımlanmaktadır. Diligam ve bayatı kullanılan hece ölçüsü ile birbirinden ayrılırken, karaçi makamının ise Karaçiler tarafından seslendirilen ağıt olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. Çalışmanın başında sorulan "her on bir heceli şiire Karaçi diyebilir miyiz?" sorusuna cevaben yapılan bu açıklama sonucunda bazı makamların hece ölçüsüne göre ayrıldığı görülse de şiirlerin konusu ve ezgiyle birlikte seslendiren topluluğun da dikkate alındığı görülmektedir. Dolayısıyla her on bir heceli şiirlere karaçi makamı

diyemeyiz ancak Karaçiler tarafından icra edilen her on bir heceli şiirle seslendirilen ezgilere karaçi makamı diyebiliriz.

Bahsi geçen yetmiş makam içerisinde birçoğu hakkında yeterli veri elde edilememiştir. Her ne kadar makamlar Kars yöresinde icra edilse de makamlar hakkında elde edilen veriler genel olup Kars yöresine uyarlanamamaktadır. Örnek olarak veriler eserlerde de aynı durum söz konusudur. Makam Kars yöresine ait olsa da verilen türkü örnekleri başka yörelere ait olabilmektedir. Bunun nedeni ise Kars yöresi âşıklarının çevre illerde âşıklarla etkileşiminden kaynaklanmaktadır.

Âşık müziği hakkında yapılan çalışmaların birçoğunun edebiyat alanında olduğu, müzikal anlamda ise yeterince veri olmadığı görülmektedir. Müzisyenlerin ve edebiyatçıların bir araya gelerek âşık müziği alanında daha detaylı bir çalışma yürütmesi, geleneğin tam anlamıyla olması da belirli bir kısmının gelecek nesillere aktarılmasında kaynaklık edeceği düşüncesiyle alanında uzman olan akademisyenlerin bir araya gelerek bu konu üzerine çalışmalar yapması önerilmektedir.

KAYNAKLAR

- Abacı, T. (2013). Harput / Elazığ Türküleri (2. Baskı). İstanbul: İkaros Yayınları.
- Aldemir, M. (1995). Türk Halk Müziğinde Dizi Problemleri. İstanbul Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Asgerov, M. (2014). Türkiye ve Azerbaycan İlkokullarında Müzik Derslerinde Nota Öğretiminin Karşılaştırılması. Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Eğitim Anabilim Dalı Sınıf Öğretmenliği Bilim Dalı. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ağrı.
- Atmaca, S. (2016). Azerbaycan ve Türkiye’de Köroğlu Destanının Karşılıklı Analizi. KSÜ Sosyal Bilimler Dergisi. 13(2). 353-370.
- Cemiloğlu, M. Atalay, A. (2001). Âşık Şevki Halıcı’da Âşık Makamları. Erdem. 13(17). 73-116.
- Çınar, A. A. (1996). Türkmenistan Halk Edebiyatı Türleri. Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi (2). 353-370.
- Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü. Ankara: Pan Yayıncılık
- Ekici, S. (2009). Elazığ – Harput Müziği. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniveristesi Basımevi
- Erdener, Y. (2019). Kars’ta Çobanoğlu Kahvehanesi’nde Âşık Karşılaşmaları. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Evin, A. (2002). Uzun Havalar. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Günay, U. (1992). Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi. Akçağ. Ankara.
- Hoşsu, M. (1997). Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı. İzmir.
- İmrani, R (2017). Kafkasda Medeniyet ve Kültürün Oluşması ve Gelişesinde Türk Halklarının Önemi. I. Uluslararası Kafkasya Halk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı. (9-11 Ekim 2017). Kars.
- Soysal, F. Toker, H. (2014). Üzeyir Hacıbeyli’nin Maarif ve Medeniyet Mecmuasındaki Beş Makalesinin İncelenmesi. Diyarbakır.
- Sunguroğlu, İ. (2013). Harput Yollarında (3. Baskı). İstanbul: Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- Sümbüllü, H. T. (2006). Türkiye’de Ayak Kavramının Geleneksel Türk Halk Müziği Kaynağında Ne Ölçüde Kullanıldığının İncelenmesi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı. Müzik Öğretmenliği Bilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Sümbüllü, H. T. (2007). Geleneksel Türk Halk Müziği Kuramı Açısından Âşıklık Geleneğinde Kullanılan “Ayak” Kavramı. Sanat Dergisi (12). 45-59.
- Şahin, V. (2018). Kağızmanlı Recep Hıfzı’nın Şiirlerinde Tabiat ve Mekâna Dönüş. Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. 1(1) 108-122.
- Şenel, S. (1991). Âşık Mûsikisi. TDV İslam Ansiklopedisi (3). İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası
- Oğuz, M.Ö. (1992). “Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme”. Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler. (Der. T. Salih). Ankara: Kültür Bakanlığı 1414.
- Özarslan, M. (2001). Âşıklık Geleneği İçinde Âşık Müziği ve Kimi Problemler. Erdem. 13-38.
- Özarslan, M. (2001). Erzurum Âşıklık Geleneği. Ankara. Akçağ.
- Özbek, M. A (1992). Türk Halk Musikisinde “Ayak” Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine. Türk Halk Musikisinde Çeşitli Görüşler. (Der. T. Salih) Ankara: Kültür Bakanlığı 1414.
- Özbek, M. A. (2014). Türk Halk Müziği Terim Kitabı 1 Terim Sözlüğü (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özgül, M. Turhan, S. Dökmetaş, K. (1996). Notalarıyla Uzun Havalarımız. Ankara: Cem Veb Ofset Ltd. Şti.
- Türk Ansiklopedisi (1983). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Yahya Kaçar, G. (2012). Türk Mûsikîsi Rehberi. Ankara: Maya Akdemi Yayınları
- Yakıcı, A. (2017). Türkiye’de Köroğlu Çalışmalarının Tarihi Boyutu / Tarihi Bölgelerde Köroğlu Konusunda Yapılan Çalışmaların Dünü, Bugünü ve Yarını. Bolu’dan Türk Dünyasına

Köroğlu alışmalarının Dünü, Bugünü ve Yarını Uluslararası alıştayı Bildiri Kitabı. AİBÜ Bolu Halk Kùltürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi (BAMER) Yayınları no:19.

Yücel, H. (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme. Akademik Bakış Dergisi (26), 1 -13.



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 15.05.2020
Kabul Tarihi / Date Accepted : 18.06.2020
Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2020

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

OSMANLI MÜZİK KAYNAKLARINDA BOZUK - KARADÜZEN ÇALGILARI VE BUZUKİ ÇALGISININ KARŞILAŞTIRILMASI

GÜNEYGÜL Gökçe¹

ÖZ

Türk Musikisi'nde bozuk çalgısı ve Yunan kültüründeki buzuki çalgısı birbirleriyle tarihi bağları bulunan müzik enstrümanlarıdır. Her ikisi de bağlama / saz çalgı ailesi grubunda sınıflandırılmakta olan tezene/ mızrap ile çalınan çalgılar arasında yer almaktadır. Her iki çalgı form açısından da eşleşmektedir. Saz ailesine mensup uzun saplı müzik enstrümanlarının tarihi kökenleri genellikle Antik uygarlıklardaki ilk çalgı örneklerine veya Anadolu'da yaşamış olan Hitit Uygarlığı'ndaki betimlemelere dayandırılmaktadır (Elbaş, 2011; 11). Bu konuda farklı varsayımları içeren araştırmalar mevcuttur. Bu makale; dört kısa bölümde bozuk/ büzürg-karadüzen-buzuki sazları arasındaki benzer özellikleri karşılaştırmalı ve temel olarak inceleyen bir çalışmadır. Çalışmanın birinci bölümünde bozuk çalgısının kelime kökeni üzerinde durulmuş olup, saz/bağlama ailesinin form ölçüleri sunulmuştur. Ayrıca bozuk sazının sosyal yaşam içinde nerede icra edildiği hakkında kısa açıklamalar yapılmıştır. İkinci bölümde 18. yüzyıl bozuk

¹ Müzik Öğretmeni, Enstrüman yapımcısı, İstanbul Alaeddin Gövsa Ortaokulu, gguneygul@gmail.com,
<https://orcid.org/0000-0002-9309-2877>

çalgısının perde düzenleri tespit edilmiştir. Üçüncü bölümde; sözel bulgular dahilinde tarihi 17.yy. olarak belirlenebilen bozuk sazıyla, aynı sazı tarif eden “Karadüzen” sazı hakkında bilgi verilmektedir. Dördüncü bölüm; bozuk sazının farklı ölçülerdeki çeşitlerini tablolaştırarak, buzuki çalgısının tarihine değinilmiştir. Bu çalışma; bozuk sazının buzuki sazına dönüşmesine dair varsayımları temel alarak, üç yüz yıllık periyodu eski müzik kaynakları üzerinden somutlaştırmaya çalışması nedeniyle önem taşımaktadır. Karadüzen sazının zaman zaman bozuk sazıyla eşleşmesi nedeniyle, çalgının tarihini 17. yy.’a götürebilecek izleri dikkate almaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bozuk, Buzuki, Evliya Çelebi, Müzikoloji, Çalgı Bilimi.

COMPARISON OF BOZUK – KARADÜZEN INSTRUMENTS IN OTTOMAN MUSIC SOURCES AND BOUZOUKI INSTRUMENT

ABSTRACT

The bozuk instrument in Turkish Music and the bouzouki instrument in Greek culture are musical instruments with historical ties. Both of them are among the instruments played with the pick/plectrum, which are classified in the baglama/saz instrument family. Both instruments also match in terms of form. The historical roots of the long-necked musical instruments belonging to the saz family are usually based on the first instrument samples in ancient civilizations or the descriptions of the Hittite Civilization that lived in Anatolia. (Elbaş,2011;11). There are studies involving different assumptions on this subject. This article is a study that comparatively and fundamentally examines the similar characteristics among the bozuk/buzurg-karadüzen-bouzouki instruments in four short sections. In the first section of the study, the word origin of the bozuk instrument was discussed and the forms and dimensions of the saz/baglama family were presented. In addition, brief explanations were made about where the saz instrument is played in social life. In the second section, the pitch arrangements of the 18th century bozuk instrument were determined. In the third section, information is given about the "Karadüzen" instrument, which describes the same instrument with the bozuk instrument, whose history can be determined as the 17th century within the framework of the verbal findings. In the fourth section, the history of the bouzouki instrument was discussed by tabulating the varieties of the bozuk instrument in different dimensions. This study is important because it tries to embody the three-century period with the help of the old musical sources, based on the assumptions about the

transformation of the bozuk instrument into the bouzouki instrument. Since the karadüzen instrument occasionally matches with the bozuk instrument, it takes into account the traces that could lead the history of the instrument to the 17th century.

Keywords: Bozuk, Bouzouki, Evliya Çelebi, Musicology, Organology.

GİRİŞ

Bozuk sazı; bağlama/saz ailesinin üyesi olan çalgılardan biri olarak sınıflandırılmaktadır. Telli-tezeneli sazlar gruplamasında yer almaktadır. Kelimenin ve çalgının ne zaman ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir. Günümüzde müzikal açıdan kelime anlamı hem çalgı adını hem saz düzenlerini ifade etmektedir (Bozukdüzen-karadüzen) (Artun, 2009; 224).

18. yy. Osmanlı müzik kaynaklarında bozuk sazının üç ayrı çeşidi tespit edilmiştir. (TSMK 1793. v.24a; ÖNB 389, v.1a; Description Del Egypte, Etat Moderne Planches Tome Premier PL.AA). Bu kaynakların çözümlenmesine dair konu başlığı taşıyan bir çalışmaya tesadüf edilmemiştir (Uslu, 2006). Sözkonusu araştırmalar buzuki ve bozuk çalgılarının tarihinde, bozuk sazının buzuki sazına evrildiğiyle ilgili bulgu ve varsayımlar üzerinde durmaktadır. Kimi çalışmalar ise; buzuki sazının tarihini daha önceki dönemlere atfetmekte ve “Pantura” sazıyla bütünleştirmektedir (Pennanen,1999;122).

Oysa buzuki sazının çalgı müzelerindeki ve bir kısım araştırmalardaki somut varlığı yaklaşık 19. yy.’a tarihlendirilmektedir. Bozuk sazına bakıldığında, 17. yy.’daki edebî metinlerde adının anılmasının yanısıra, aynı yy.’da Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nde anılan “Karadüzen” sazıyla aynı isimle özdeşleşmeleri konusu üzerinde durulmamıştır. Bu ana problem etrafında temel bir araştırma oluşturulmuş olup, temel olarak bu bahsedilen benzerliklerin somut kökenini incelemektedir.

Bu makale; bozuk sazının kökenini ve tarihini 17.-18. yy.’da yazılmış olan müzik kaynakları temelinde inceleyen, buzuki ve karadüzen sazlarıyla karşılaştıran bir çalışmadır (TSMK 1793. v.24a; ÖNB 389, v.1a; Description Del Egypte, Etat Moderne Planches Tome Premier PL. AA). Bu çalışmanın sınırlandırılmış çerçevesi; 17. yy.’da yazılan Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi, 18. yy.’daki Hızır Ağa Edvârı ve Tanbur Risalesi’nin Viyana Nüshası, Description Del’Egypte ansiklopedisinin müzik bölümünü eksenindedir (Description Del Egypte, Etat Moderne Planches Tome Premier PL. AA; TSMK 1793. v.24a; ÖNB 389, v.1a). 19 ve 20. yy.’da Anadolu’daki halk

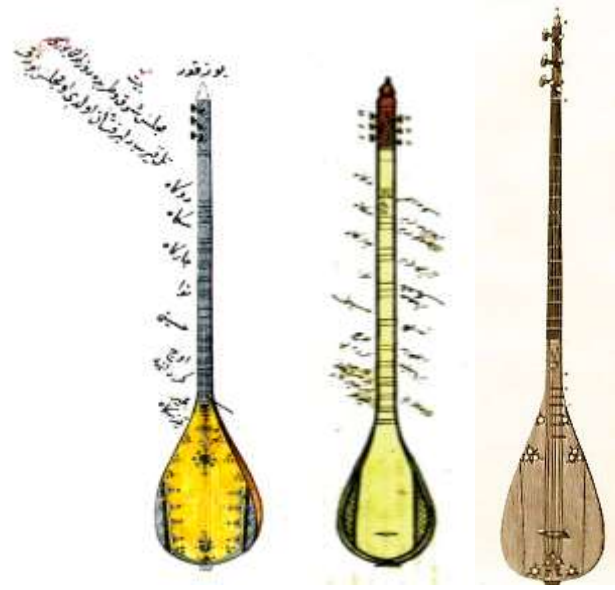
müziği derleme araştırma ve çalışmaları esnasında rastlanılan çalgıların ölçülerini ve kelime kökenlerini, benzerliklerini içermektedir (Usbeck, 1967; 22-89; Ataman,1938; 12; Reinhard, 2007; 86; Gazimihal, 2001;113).

Yöntem

Bu çalışmada nitel yöntem kullanılmıştır. Metolojik olarak eski müzik kaynaklarından oluşan örnek gruptaki temel üç bozuk çalgısı çizimi ve perde düzeni esas alınmıştır. Bozuk-buzuki-karadüzen sazları için temel ve kısa bir bilgi tarama, sınıflama ve gruplandırma çalışmaları yapılmıştır.

Bu çalışmalar sonucunda kelime kökenleri hakkında ikincil kaynaklardan da faydalanılarak birinci bölümde incelenmiştir. Sazların 19. ve 20. yy.'daki durumları ve gelişimleri karşılaştırılmıştır. İkinci bölümde bozuk sazının perde düzenleri çözümlenmiştir. Üçüncü bölümde 17. yy.'daki karadüzen sazının temel ölçüleri ve sosyo-kültürel tarihi hakkında bilgi verilmektedir. Dördüncü bölüm buzuki-bozuk ve karadüzen sazlarının genel karşılaştırılmasına ayrılarak, konu bulguları özetlenmiştir.

Çalışmanın sınırı; 17.-20. yy.'daki tanımlamaların etrafındaki, çerçeve bir araştırma mahiyetinde tutulmuştur. Çalışmanın yönetsel amacı; bozuk-buzuki-karadüzen çalgılarının form ve ölçüsel benzerlikleri ve farklarını somutlaştırarak, yorumlamak ve yordamaktır. Çizilen çerçeve ve sınırdaki bulgular sonuç bölümünde tekrar ele alınmıştır. Bu kısımda çalgıların sosyal yaşam içinde hangi zümreler tarafından sıklıkla icra edildikleri, form benzerlikleri, farklılıkları tekrar gözden geçirilerek, makale çalışmasının neticeleri sıralanmıştır.



Şekil 1: Bozuk Sazı: Hızır Ağa TSMK 1793. v.24a

Şekil 2: Bozuk Çizimi: Tanbur Risalesi ÖNB 389 v.1a

Şekil 3: Tanbur-ı Buzurg: Description Del Egypte (1789) Etat Moderne Planches Tome Premier PL.AA.

1. Bozuk/ büzürg sazı

Bozuk kelime kökeninde büzürg/büzürk kelimelerinden galatlaşarak “Bozuk-buzuk-bozok” gibi imlalarla yazılan bir sözcük haline dönüşmüştür. Aslen “Büzürg” kelimesi büyüklük ve ululuk anlamındadır. (Eren,1997;43) Türk Musikisi’nde büzürg kelimesi 15. yy.’da yazılan Kırşehrî Edvârı’nda bir terkibe verilen isim olmasının yanısıra, aynı zamanda bir perde ismini de tanımlamaktadır (MK.131/1; v.36).

Bozuk; bağlama ailesi çalgılarından tamburaya benzeyen telli-tezeneli çalgıdır. Bazı yerlerde sazın küçüğüne bağlama, biraz büyüğüne bozuk denilirken, boyu 100-105 cm olan, kolunda bir sekizli içinde oniki perde bağı bulunan bozuk en yaygın olanıdır. (Özbek, 1998; 32) Sazların orta boyda çeşidine verilen ad olmakla birlikte bazı yörelerde “Karadüzen” adı verilmektedir. Aynı zamanda bugün sazların akord düzenleri bozuk düzen diğer adıyla kara düzen olarak adlandırılmaktadır (Artun, 2009; 224).

Müzikolog Curt Sachs’a (1881-1959) göre hala Arnavutluk civarında “Karadüzen ve Düzen” isminde mızraplı sazlar mevcuttur. Türkiye’de Batı Anadolu bölgesinde, Kayseri bölgesinde, Güney Anadolu bölgesi ve Kütahya’da bulunur. Suriye’de “Bizuk”, Yunanistan’da “Bouzuki” ve Arnavutluk’ta “Buzuk” adlarıyla mevcuttur. Sonraları saz şairlerinin kullandıkları “Buzuk”

benzeri muhtelif sazlar tamamıyla eski Türk kopuzunun değişik şekilleridir(Usbeck,1967; 22-89).

Saz Ebatları Tablosu				
Saz adı:	Toplam Uzunluk: (mm. cinsi)	Gövde Uzunluğu: (mm. cinsi)	Gövde Genişliği: (mm. cinsi)	Batı Akord :
Cura	740	210	130	a-d-g
Bağlama	760	260	140	a-d-e
Tanbura	950	270	150	d-g-c
Bozuk	1180	360	200	a-d-g
Divan Sazı	1350	450	280	d-G-c
Meydan Sazı	1400	465	235	d-G-c

Tablo 1: Saz/Bağlama Ailesi Ebatları (Reinhard,2019; 202; Picken,1975;210).

Sadi Yaver Ataman'ın (1906-1994) Anadolu Halk Sazları kitabında bozuk sazının tanımı daha farklıdır. Bozuk 80-90 santimetre boyunda olan on beş – on sekiz perde bağından oluşan dokuz telli bir çalgıdır (Ataman,1938; 12). Kaşgarlı Mahmud (1008-1102) ve Kırgız ve Radloff sözlüklerinde “Buzuk” şeklindeki söylenişle sözlüklerinde mevcuttur (Gazimihal, 2001; 111). Saz ailesinin tipleri, Osmanlıların yeni ülkeler alması ve yayılması neticesinde, Yunanistan, Arnavutluk, Yugoslavya, Bulgaristan, Irak ve Mısır'a kadar yayılmıştır. Bu yayılıma örnek olarak Türklerdeki “Bozuk”un Yunanlılarda “Bouzoiki” adını alması gösterilebilmektedir (Reinhard,2007;86). Diğer bir tanımlamada bağlama ve curaya benzeyen “Büzürg” kelimesinden galatlaşmış olan sekiz telli çalgıya verilen isimdir (Öztuna, 1990; 163). Müzikolog ve Çalgıbilimci M.Ragıp Gazimihal (1900-1961), Ahmet Vefik Paşa'nın Lehçe-i Osmani sözlüğünde bulunan tarihin düşündürücü olduğunu ekleyerek, Paşa'nın bozuğun bir nevi perdesiz tanbura, çöğür, kopuz olarak tanımladığını, perdesiz altı telli bozuk tanburası olduğunu belirtmektedir. Ankara'da altı tür bozuk düzen tespit edildiğini, bu durumun “Bozuk Düzen” adlı sazdan kaynaklandığını söylemektedir (Gazimihal, 2001;113). 20. yy.'da Müzikolog Laurence Picken'in (1909-2007) ve Ursula Reinhard'ın (1915-2005) Anadolu'da yaptığı müzik araştırmalarının ses kayıtlarında iki saz düzeni dikkat çekmektedir. La-re-sol şeklindeki bozukdüzen olarak da anılan karadüzen dikkate değerdir (Bkz: Tablo.1), (Reinhard,2019;203). Bununla birlikte bazı yerlerde sazın küçüğüne “Bağlama”, biraz büyüğüne “Bozuk” da denilmektedir. Kütahya, Uşak yöresinde sekiz veya on iki telli bağlama ailesine bozuk denildiği

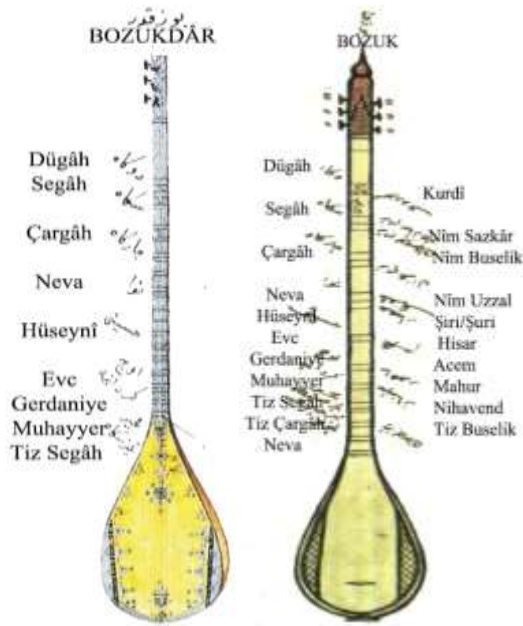
gibi, sazla çalınıp söylenen âşık havaları da mevcuttur. Bu havalara “Osmanlı Bozuğu, Köroğlu Bozuğu, Kağızman Bozuğu” adları verilmektedir (Özbek, 1998; 32). Bağlama tipi çalgılardan birine verilen isim olarak, Gaziantep’ten başlayıp İç Ege’ye kadar Kastamonu, Malatya, Çanakkale’ye uzanan bölgede aynı isimle farklı boylarda bağlamalara rastlanmaktadır. Bulgaristan Türkleri arasında “Bozuk” adlı çalgı Alevî topluluklar arasında kullanılmakta, çalgının boyutları ve çalım teknikleri yöreden yöreye, zümreye göre değişiklik göstermektedir. Aynı zamanda bağlama ailesinden gelen tekne boyu 40-45 cm olan “Bozok” adlı çalgı da bulunmakta, sazın “Bozuk” sazıyla bir ilgili olup olmadığı kesinleşmemektedir (Duygulu,2014;91). Tezeneli sazlarımızın büyükten küçüğe dizilmesine göre üçüncü sırada “Karadüzen–Bozokdüzen” sazı yer almaktadır. Orta Anadolu Bölgesi’nde Ankara ve civarında devamlı icra edilen saz bağlama türleri “Bozuk, Divan Sazı, Cura-Saz ve Bağlama” olarak belirlenmiştir (Ataman, 2009,92-123). Yerel müzisyenler, saz ailesi çalgılarını altı telli, yedi telli, (Bağlama için) dokuz telli grubunda tanbura, bozuk, çövrür ve saz yavrusu için sınırlandırmaktadır. Gaziantep ilinde Haşve Hanı yakınında yaşayan, saz yapımcı Mıstık Ağa, onun ustası Vartonunoğlu ve onun babası ve büyükbabası “Bozukçu” olarak anılmakta, bozuk sazı imâl etmektedir (Picken, 1975; 210).

Bozuk sazı; 18 yy. müzik edvârlarında ve Napolyon Bonapart’ın (1769-1821) hazırlattığı Description Del’Egypte ansiklopedisinde görülmektedir. 18. yy.’da birbirine yakın dönemlerde yazılan Hızır Ağa Edvârı ve Es-Seyyid Derviş Mehmed Emin’in Tanbur Risalesi’nde “Bozuk” sazı çizimi bulunmaktadır. Hızır Ağa Edvârı’nda başlık olarak “Bozukdar” olarak ve bozuk sazı çiziminin üst sol köşesinde “Meclis-i şevk u tarabda düzülürken bozuk, tel kırıp Dilberefşan oldu bu meclis bozuk” mısralarıyla tanımlanan çalgıdır (TSMK H 1793; v.24a). Tanbur Risalesi’nde sazın çiziminin üst kısmında “Bozuk” ibaresi yer almaktadır (ÖNB 389; v.2a). Aynı yüzyıla ait bir başka eserde, bozuk çalgısı tanbur ailesinin bir ferdi olarak “Tanbur-ı büzürg” olarak kayıtlıdır (Villoteau,1809; Thome I.) (Bkz: Şekil 1-2-3.).

17. yy.’ın saz şairi Gevherî “Çalınsın bozuklar, santurlar, neyler/ Kurulsun meclisler, dolansın meyler” beyitlerinde bozuk sazının musiki meclislerinde santur ve ney sazlarına eşlik ettiğinden bahsetmektedir (Köprülü, 1962; 204; Özdemir, 2011;138). 18. yy.’da yaşamış olan Emir Mustafa’nın sazlar, helvalar, turşular başlığındaki kısımda “Getirecek ney i tanbur / Girift, keman, bozuk, santur” mısralarında bozuk sazını da anmaktadır (Tulum, 2018; 404).

19. yy.'da Âşık Fevzi Efendi'nin anlatımıyla âşık fasıllarında icra edilmek için semaî kahvehanelerinin duvarlarında gün boyu altı telli bozuk (Bozok) çalgısı asılı durmaktadır (Şenel, 2001; 30). 20. yy. başlarında bozuk sazı; halen çengiler arasında revaçta olan bir çalgıdır. Seyirlik gösteriler esnasında çalınan musiki aletleri üç adet def, iki adet keman, iki adet santur, gerektiğinde çalınmak üzere iki adet dümbelek ve bir adet bozuktan meydana gelmektedir. Oysa önceki yüzyıllarda yer alan çengi takımlarında anasazlar çeng, çalpara ve def sazları olarak görülmektedir (Abdülaziz Bey, 1995; 389).

2. 18. yy. müzik kaynaklarında bozuk / büzürg sazının perde düzeni



Şekil 4: Hızır Ağa Edvârı Bozuk Sazı Perde Düzeni.

Şekil 5: Bozuk Sazı: Es Seyyid Derviş Mehmed Emin Tanbur Risalesi Bozuk Sazı Perde Düzeni.

Hızır Ağa Edvârı'nda "Bozokdâr" başlığındaki mızrapla çalınan sazın altı teli, dügâh perdesinden itibaren sayılınca otuz beş perde bağı ve sadece dokuz tam perde adı bulunmaktadır. Bu sazın akord düzeni hakkında malumat verilmemiştir. Tekne kapağı üzerindeki ek dört perdeyle birlikte toplamda otuz dokuz perde bulunmaktadır. Ek perdelerin başlangıcı muhayyer perdesinin isminin bulunduğu yer ile, tiz segâh perdesi son perde aralığında iki perde daha bulunmaktadır. Bozuk sazının dügâh, segâh, çargâh, neva, hüseyinî, evc, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh perdeleri yazılmıştır. Bozuk sazı üzerinde sol yana yazılan perdeler tam perdeler, ana perdelerdir. Hızır Ağa'nın Edvârı'ndaki bozuk sazı üzerinde dügâh- muhayyer perdeleri

aralığında bulunan perde bağı otuz beş adet, rast–gerdâniye aralığında yaklaşık otuz altı perde, gayr-ı müsavî otuz beş aralığın oluşması söz konusudur. Bu durumda bir sekizli mesafesinde yaklaşık otuz beş perde otuz dört aralığı oluştuğu görülmüştür (TSMK H 1793; v.24a). Hızır Ağa Edvârı nazariyatındaki temel perde düzeninde aralıklı olarak sayılan perdeler ve “Nimeyn” perdeler de eklendiğinde iki sekizli mesafesinde yaklaşık yirmi dokuz perde düzeni oluşmaktadır (Uslu,2014:186-188; Yücel, 2013:13; SK. HEB. 291: v.16a -16b).

Müzikolog Onur Akdoğu'nun (1947-2007) teorisine göre Hızır Ağa edvarında burguların yazıldığı yerdeki ilk perde düğâhtır. En alt telin sol yani rast perdesi olması gerekir. Gerdâniye perdesi ise klavyenin bittiği yerdedir. Bir sekizli içinde on altı perdenin adını vermiştir. Dolayısıyla bir buçuk oktav içinde otuz üç-otuz dört perde bulunduğu yaklaşımı sağlıklı olmayacağından dolayı, bir buçuk oktav içinde on yedi-on sekiz perde bulunduğu, bundan ötürü bir oktav içinde on iki perde bulunduğu yargısının daha sağlıklı bir yaklaşım olacağını savunmaktadır (Akdoğu, 1999; 29).

18. yy.'da Derviş Mehmed Emin tarafından yazılan Risale-i Fenn-i Musiki/Tanbur Risalesi Viyana nüshasında saz çiziminin üst kısmında “Bozuk” kelimesiyle sazın adı tanımlanmaktadır. Bozuk sazı Hızır Ağa Edvârı'nda olduğu gibi altı burgulu bir sazdır. Burguların kenarlarında harf notalarla akordları yazılmıştır (ÖNB.389; v.2a). Çizimdeki bozuk sazı, altı telli bir çalgıdır ve sap üzerinde toplamda yirmi dokuz perde bağı bulunmaktadır. Bozuk sazının sol tarafında düğâh, segâh, çargâh, neva, hüseyinî, evc, gerdâniye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva tam perdeleri bulunurken, sağ tarafta kürdî, nerm sazkar, nerm bûselik, nerm uzzâl, şiri/şûri, hisar, acem, mahur, tiz şehnaz, tiz bûselik perdeleri yazmaktadır. Sazın çizimini farklı kılan bir özelliği ikinci ve üçüncü perde bağları arasında segâh perdesinin bulunduğu aralıkta arak perdesinin ayrıca yazılması ve üstündeki iki perde aralığında aşirân perdesinin sembolü olarak “An” harflerinin işaretlenmesidir. Bir diğer dikkat çekici husus; aynı aralıkta nîm sazkar perdesinin de yer almasıdır (ÖNB, 389; v.2a). Rast-Gerdâniye aralığında on bir ana perde, sekiz ara perde on yedi perde on altı eşit olmayan aralık bulunmaktadır. Perde düzeni Safiyuddin Urmevî'nin (v.1294) kurduğu on sekiz ses on yedi aralık düzeninden farklıdır (Bkz: Şekil 5).

18. yy.'ın sonlarında Fransız Komutan Napolyon Bonapart'ın (1769-1821) 1789 yılında Mısır'a gönderdiği bilim ekibinde yer alarak sadece müzik üzerine incelemelerde bulunan Villoteau'nun (1759-1839) tanbur çeşidi olarak tasnif ettiği sazların arasında “Tanbur-ı Büzürg” isminde bugünkü bağlama / saz formuna benzer bir sazı da anmasının yanısıra çizimini de vermektedir.

Villoteau'nun (1759-1839) resmettiği “Tanbur-ı büzürg” altı telli bir çalgıdır (Villoteau ,1809; Thome I.). Sapı kestane, teknesi, göğsünü oluşturan üç parça ve köprüsü ladin, telleri dip bağlantı yeri selvi, akord burgularının dördü limon, ikisi pelesenk ağacındandır ve altı tellidir. Yirmi beş perdeli olan sazın perdelerinin on dokuzu sapın, altısı tekne üzerindedir, o halde toplam yirmi beş perde yeri oluşmaktadır. Akord düzeni Batı notasına göre yazılmış, üç tel dügâh/la, çift tel segâh/si bemol, tek tel mi bemol sesine denk gelirken, son iki grupta farklı değiştirme işareti sembolü kullanılmıştır. Oluşturulan nota dizisinde bir sekizli mesafesinde yirmi bir perde yirmi aralık düzeni oluşmaktadır (Aksoy, 2003; 220).



Şekil 6: 18. Yüzyıl (1767 yılı) Karadüzen Sazı, C.H. Blainville; (1711-1769).

3. 17. yy. karadüzen sazı

Bazı bölgelerde bozuk sazla aynı çalgıyı betimleyen “Karadüzen” hem akort düzenine hem de sazın adı olarak tanımlanmaktadır. 17. yy.’da Seyyâh Evliyâ Çelebi’ye (d.1611) göre karadüzen sazı; elli kişinin çaldığı, Şehzade Beyazıt’ın (Yıldırım Beyazıt) (1360-1403) Kuduz Ferhad’ı tarafından icat edilen bir sazdır. Şehzade Beyazıt Acem’e kaçıp, gurbet diyarıdır diye tanbura şekilli karadüzen sazını Isfahan’da icat etmiştir. Üç kirişli sürahi gövdeli ve perdeli garip bir

sazdır. Çoğunlukla pabuççu bekarlarına mahsus bir çalgıdır(Dağlı ve Yücel,2014;641). Rivayete göre Padişah Yıldırım Beyazıd'ın (1360-1403) komutanlarından biri olan Kuduz Ferhad sazın mucidi olarak konu alınmaktadır. 18. yy.'da, 1767 yılında C.H. Blainville; (1711-1769) tanbur, çöğür, bağlama, karadüzen gibi tellerinin parmakla çekilerek yahut tellere küçük bir şeritle parmaklarla yahut bir çubukla çalınan sazların, tellerinin çelikten olduğunu tarif etmiştir. Ek olarak karadüzen sazının dört teli, saplarının çok uzun ve perde bağlı olduğunu belirtmiştir (Aksoy, 2003; 309-310).

Seyyâh Evliyâ Çelebi'nin (d.1611) bahsettiği karadüzen çalan pabuççu bekarlarının işyerleri adeti üçbin dört yüz mekândan oluşmaktadır. Çalışan sayısı dört bin kişidir ve Mercan Çarşısı'nda sekiz bin silahlı pabuççu bekarının yaşadığı yedi bekarhane daha vardır. Karadüzen çalan pabuççu bekarları yalın ayak, başı kabak, silahlı olup tahtırevanlar üzere çeşit çeşit zergerdan, miyane, merdane, lorta, saray, kurtağzı, paşmaklar ile dükkanlarını süsleyip, pabuç içinde bir pabuç, çizme içinde bir çizme, dört pabuç taban tabana bir yerde, beş paşmak bir yerde, adam boyu içine iki adam sığar çizmeleri ve başka eşyaları dükkanlarında sergileyerek silahlı ellerinde tunç, cam, billur muştalar ile "Dikiciler, çekiciler, çekişçiler bekarlarız" diye bağırarak alaydan geçmektedirler(Dağlı ve Kahraman, 2014; 602-603). Karadüzen çalan pabuççu bekarlarının yaşadığı yerlerden birinde, Kırkçeşme civarındaki bir kasap dükkanında, üç kapılı bekar odası bulunmaktadır. Yine aynı bölgedeki on iki odalı Peştimalciler Karhanesi'nde ise otuz iki kişi kalmaktadır. Büyük Karaman' da ise, aşçı dükkanı üstündeki dört odalı bekar odasında pabuççu esnafından on iki kişi yatmaktadır (Çokuğraş, 2016;89). Seyyâh Evliya Çelebi (d.1611) gezileri esnasında Merzifon civarında Köprü beldesine gittiğinde Kocakalesi menzilineki halkın boduç diye tabir ettikleri çam ağacından bu sazları yaptıklarından, Van ilindeki Çanlıkilise'de toplanan müzisyenlerin karadüzen sazını çaldıklarından, Rumeli'deki Karasu kasabasında kadın çengilerin karadüzen saziyle gezdiklerinden, Kethüda Kara Mehmed'in Topkapı Sarayı Divanhanesi'nde beşyüz tüfekçiyle nöbet beklerken Karadüzen sazını çalıp sohbet ettiklerinden bahsetmektedir(Dağlı ve Kahraman, 2014;52-482-484). Genellikle âşıkların ve Alevî dedelerinin ellerinde görülmeleri nedeniyle "Dede sazi, âşık sazi" olarak adlandırılan sazlara kimi yöreler de "Karadüzen" adı verilmektedir. Büyük boy ve teknesi balta formlu cura sazların her ikisinin de adı olarak karadüzen, büyük boyların bağlama düzeni çalınıyor olması ve bağlama olarak adlandırılması nedeniyle, sonraları bu tanımlama yalnızca cura balta sazlar için söylenmeye devam etmiştir (Parlak, 2000; 128).

4. Buzuki ile bozuk–karadüzen çalgılarının karşılaştırılması

Buzuki sazının tarihi, farklı formlardaki kısa ve uzun kollu çalgılardan oluşan bir yelpazede en erken çalgı prototiplerine (M.Ö. 2370-2110 yıllarında Akkad Dönemi mühürlerinde bulunan kısa saplı ud tipi çalgılar vb.) dayandırılmaktadır. Bir diğer varsayım ud ve tanbura, saz gibi iki ayrı kökenden mandoline uzanan, sonrasında buzukiye dönüşen tablo halindedir (Pennanen,1999;121-150).

Bozuk Sazının Görüldüğü Yerler	Bozuk Sazı Tel Sayıları	Bozuk Form Ölçüleri (Tam boy)	Bozuk Perde Bağı-Perde Düzeni (Bir sekizli)
18. yy. Hızır Ağa Edvârı	6 tel	-----	35 perde bağı
18. yy. Tanbur Risalesi	6 tel	-----	17 perde
18. yy. Description Del’Egypte: Tanbur-ı Büzürg	6 tel	104.9 cm	21 perde 20 aralık düzeni
Arnavutluk, Bulgaristan, Çanakkale,Gaziantep, Irak, Kastamonu, Kayseri,Kütahya, Mısır,Suriye , Uşak,Yugoslavya, Yunanistan...	-----	100-105 cm	12 perde bağı
	-----	80-90 cm	15-18 perde bağı
	8-12 telli bağlama ailesi : Bozuk	-----	-----
	-----	Bozok adı : 40-45 cm	-----
	9 telliler saz grubu	-----	-----

Tablo 2: Bozuk / Bozok / Büzürg sazlarının perde ve formlarının karşılaştırılması.

Buna rağmen değişik müzik kaynaklarındaki tanımlamalar; Türklerde kullanılan bozuk sazından türetilen ve Türk sazıyla, Asya tanburuyla ilişkili olduğu yönünde, geleneksel olarak eğlence müziğinde icra edilmekte olduğu varsayımından yola çıkmaktadır. Bununla birlikte 20. yy. başlarında buzuki çalgısı Rebetika müziğiyle özdeşleşmiş ve daha da popülerleşmiştir. <https://www.britannica.com/art/bouzouki> (çevrimiçi erişim tarihi: 13.5.2020).

19. yy. esas alındığında tanburanın buzuki hâline evrilmesine örnek teşkil eden son formu General Yannis Makriyannis’in (1797-1864) Atina Ulusal Tarih Müzesi’ndeki müzik bölümünde bulunan tamburasıdır (Bkz: Şekil.6). 19. yy. sonlarına doğru, 20. yy. başında metal mandolin burgu düzeni ve perdelerinin kullanılmaya başlanması buzukinin gelişimi aşamalarını

görebilmek açısından önemlidir. Buzuki'nin en eski çeşidi ve asıl hâli üç telli “Trikordo Buzuki”dir ve akordu re-la-re şeklinde düzenlenmişken, karadüzen akordu denilen çeşidi re-sol-la olarak tertip edilmiştir(Akay, 2015; 5-10).



Şekil 7: Bozuk/Büzürg'den tanburaya , uzun kollu tanburadan buzukiye çalgı formları (Hızır Ağa Edvârı (TSMK 1793)18.yy. Tanbur Risalesi (ÖNB.389)18. yy. Description Del' Egypte ansiklopedisi, Atina Ulusal Tarih Müzesi 19. yy. Y.Makyinannis tanburası, Eski üç çift telli buzuki çeşitleri.

Diğer yandan Yunanistan'da “Baglama” ailesine mensup çalgıların yayılımının 1923 mübadelesi sonrasında da nüfusun yer değiştirmesinden kaynaklanmış müzikal etkileşimden de bahsedilmektedir. Örneğin Yiannis Eitziridis (or Etseidis) Yiovan Tsaous/Yovan Çavuş (1884 - 1942) tarafından icra edilen buzukinin atası olarak varsayılan tamburanın uzunluğu 64 cm olarak kaydedilmiştir (Pennanen,1999; 130).

Buzuki; ud şekilli çalgılar sınıflamasında sayılan, modern Yunan müziğinin en popüler çalgısı olmasının yanısıra, geleneksel hâliyle üç çift tellidir. Günümüzdeki hâli 1950'lerde eklenen dördüncü çift tel vasıtasıyla, dört çift tellidir. Mikis Theodorakis 'in “Zorba the Greek ” filmi için bestelediği müzik ile dünyada daha da popülerleşen buzuki çalgısı, Yunanistan'ın turistik sembolü haline gelmiştir. Benzer formlarıyla Ortadoğu ve Yakındoğu'da görülen çalgı; Türklerde saz, Fas'ta buzuk, İran'da tar olarak da anılmaktadır (Mitsuı,2003;411).

Bozuk ve buzuki sazları arasında üç çift telli olmaları ve tekne formları bakımından benzerlikler bulunmaktadır. Bozuk sazına verilen diğer adla karadüzen sazı 17. yy.'daki halinde üç telli ve sürahi gövdeli/ tekneli olarak tanımlanmıştır ve halk arasında pabuççu bekarları tarafından icra edilen bir saz olarak anlatılmaktadır (Dağlı ve Yücel,2014;641). Seyyah ve Musikişinas Evliya Çelebi'nin (d.1611) karadüzen sazı tanımlamasıyla bozuk sazı tanımları tel sayısı bakımından

eşleşmektedir. Karadüzen sazında çift bağlanmış üç telin olabileceği varsayılmıştır. Fakat ilerleyen yy.'larda verilen tanımlamalarda bu sazın farklı formlardaki çeşitleri de bulunmakta ve hepsi de aynı ismi almaktadır. Örneğin buzuki sazının uzunluğu çeşitleriyle 60-100 cm civarında değişiklik göstermektedir. Buzukiye sonradan dördüncü bir tel daha eklenmiş ve form üzerinde değişikliğe gidilmiştir. Bozuk sazı ise; 80-105 cm aralığında altı, sekiz, dokuz, on iki telli çeşitleriyle varlığını sürdürmüştür. 18. yy.'daki bozuk sazının perde düzenleri kendi içinde bile farklılık arz etmektedir. Bir sekizlide otuz beş, on yedi, yirmi bir düzenleri oluşmuştur. İlerleyen yy.'larda (19.-20.yy.) Anadolu'da görülen bozuk sazlarının bağları ve düzenleri on iki ve on sekiz perde düzeni aralığında değişiklik göstermektedir (Bkz: Tablo.2: Bozuk sazlarının form ölçülerinin karşılaştırılması).

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bozuk kelime köken bakımından “Buzuk-bozok-büzürg-büzürk” çeşitlemeleriyle Anadolu sahasında, çoğunlukla buzuki olarak galatlaştığı varsayımıyla Yunanistan'da görülmektedir. Bununla birlikte Arnavutluk, Bulgaristan, Mısır, Irak, Suriye, Yugoslavya'da da benzer ve aynı adlarla anılan çalgının çeşitlerini görmek mümkündür. Bozuk sazının yayıldığı saha; Osmanlı Devleti'nin hakimiyetinde olan bölgelerden de oluşmaktadır. Çalgının kültürel etkileşim sonucunda yayılması söz konusudur.

Bozuk; Anadolu'da Çanakkale, Gaziantep, Kastamonu, Kayseri, Kütahya, Uşak ve Ankara civarında görülmektedir. Anadolu'da 19. yy.'da yapılan araştırmalar esnasında bozuk sazının isminin karadüzen sazına dönüşmesi ve günümüzde “Karadüzen ve Bozuktur” olarak anılan saz düzenlerinin bulunması da eşleşen bulgular arasındadır. Anadolu'da altı tür bozuk düzen görülmesinin yanısıra “Bozuk tanburası” deyimiyile anılması, 19. yy. içinde Yunanistan'da görülen üç çift telli buzuki sazının, 19. yy. tanbura modelinden evrilmesi teorisine dair varsayımlar da benzeşmektedir. 20. yy.'da yaygınlaşan buzuki; çalgı yapım özellikleri bakımından dört çift telli ve mandolin burğu sistemiyle bütünleşmiştir.

17. yy.'da üç telli tanbura benzeri bir çalgı olarak kayda geçen karadüzen sazının üç çift telli olması ihtimali üzerinde de durulmalıdır. Karadüzen sazı 18. yy.'a geldiğinde dört telli, mızraplı ve uzun sap boyuna sahip bir çalgı olarak tarif edilmiştir. 18. yy.'da görülen bozuk sazı altı tellidir. 19.-20. yy. aralığındaki Anadolu saha araştırmalarında bozuk sazı çeşitleri altı tel, sekiz tel, dokuz tel ve on iki telli çeşitleriyle icra edilmektedir. Bu da sazın farklı modellerinin

oluştığı yahut farklı sazların tek isimle anılması ihtimalini de doğurmaktadır. Anadolu’da Bozok sazı olarak isimlendirilen çalgının bir örneği, boyut olarak bozuk sazından farklı ebatlardadır. Ve daha küçük formdadır. Anadolu’da 20.yy.’da tespit edildiği kadarıyla bazı bölgelerde karadüzen ve bozuk sazları aynı isimle anılmaktadır.

18. yy.’daki bozuk sazının perde düzenleri birbirinden farklı yapılara işaret etmektedir. Aynı yy.’ın içinde yer alan üç çalgı üzerinde bir sekizli içinde yaklaşık on yedi perdeden yirmi bir perde düzenine, otuz beş perde düzenine değin farklı perde yapıları bulunmaktadır. Sazlardaki pes ve tiz bölgelere simetrik çiftler olarak bağlanan perde karşılıklarıyla sabit, standart bir perde düzeni yoktur. Bu durum Sistemci Okul’un on yedili perde teorisinden farklılık arz etmektedir.

Ara perdeler arasında farklılıklar da mevcuttur. Örneğin 18. yy. Tanbur Risalesi’nde yer alan şûri, sazkar, kürdî ve nihavend perdeleri diğer çizimlerde aynı adlarla yer almamaktadır. Ayrıca bu tip perdelerin eski terkiplerden kaynaklanması da dikkate alınmalıdır. Bugün halk sazları sınıflamasında incelenen bağlama ailesine mensup bozuk sazının tarihinde, eski makam ve terkip icralarına eşlik edebileceği de görülmektedir. 17. ve 18. yy’daki müzik kaynaklarında halk musıkisi ve klasik musiki/ sanat musıkisi gibi bir sınıflandırma bulunmadığından dolayı, bozuk gibi sazlar makamları icra edebilecek, makam fasıllarının içinde yer alan türkü, varsağı, semai gibi eserlere eşlik edecek nitelikte düzenlenmektedir. Bugün halk müziğinde kullanılan çeşitli makamları da içeren “Ayak” kavramı 20. yy.’da müzik teorisine eklenmiş bir tanımlamadır.

Bozuk sazının sosyo-kültürel tarihinde musiki meclislerinde icra edildiği, mızraplı bir saz olduğu, semaî kahvehanelerinde sıklıkla çalındığı için altı telli bozuk sazının duvarda asılı bulunduğu görülmektedir. İlginç olan bir diğer husus, 17. yy.’da Rumeli Karasu çengilerinin gezerken ellerinde karadüzen sazının görülmesidir. 20. yy.’da Abdülaziz Bey de seyirlik oyunları oynayan çengi takımlarının ellerinde bozuk sazı olduğunu söylemektedir.

Karşılaştırmalar neticesinde Anadolu’daki bozuk sazının buzuki sazına dönüşmüş olma ihtimali kuvvetle muhtemel olmakla birlikte, adı eşleşen karadüzen sazının Anadolu’daki varlığı ve formları yeni araştırma soruları doğurmaktadır. Buzuki sazının üç tel örneği için tespit edilen yaklaşık tarihin 19.yy. olması ve bozuk sazının tarihinin sözel bulgularda 17.yy.’a, somut çiziminin ise 18.yy.’a dayanması sazın tarihi kökeninin daha eski olduğuna dair izler barındırmaktadır. Bu izleri yordamak, yeni bulgular yoluyla güncellenen tarihi bilgilerin doğrultusunda oluşacak yeni araştırmaların konusu olacaktır.

KAYNAKLAR

- Abdülaziz Bey, (1995). Osmanlı Âdet, Merasim ve Tâbirleri Toplum Hayatı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Akay, S. (2015). Türk ve Yunan Müziğinde Buzuki Çalgısı ve Yaylı Buzuki Önerisi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Programı, İstanbul.
- Akdoğu, O. (1992). Türk Müziğinde Perdeler, İzmir.
- Aksoy, B. (2003). Avrupalı Gezinlerin Görüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayınevi, İstanbul.
- Ankara Millî Kütüphane No: 131.
- Artun, E. (2009). Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı, Kitabevi, İstanbul.
- Ataman, A. (2009) . Bu Toprağın Sesi Halk Musikimiz, (Yay.Haz. S. Şenel), Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Britannica Ansiklopedisi. <https://www.britannica.com/art/bouzouki> (çevrimiçi erişim tarihi: 13.5.2020).
- Dağlı, Y. ve Kahraman, A. (2014). Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi : İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Description De'l'Egypte, (1817) Etat Moderne Thome II: PI.AA/ E.M.Vol II.
- Duygulu, M. (2014). Türk Halk Müziği Sözlüğü, Pan Yayınları, İstanbul.
- Elbaş, O. (2011). Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- Eren, B. (1997). Osmanlıca –Türkçe Sözlük, Türkiye Kalkınma ve Dayanışma Vakfı, Ankara.
- Gazimihal, M.R. (2001). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Gazimihal, M.R. (1975). Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Köprülü,F. (1962). Türk Saz Şairleri I-IV. Milli Kültür Yayınları, Ankara.
- Mitsui,T. (2003). Populer Music Of The World, Volume II, Continuum Press, London.
- Mustafa, E. (2018). 18.Yüzyıl İstanbul’u, (Yay.haz. M.Tulum) Ketebe Yayınları, İstanbul.
- Österiche National Biblioteck No: 389.
- Özbek, M. (1998) Türk Halk Müziği Terimler Sözlüğü, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.

- Özdemir, C. (2011). *Âşık Tarzı Türk Şiirinde Osmanlı Toplum Hayatı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1990). *Türk Musikisi Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Pennanen, R. (1999). *Westernisation and Modernisation in Greek Populer Music*, Institute of Folk Tradition, University of Tampere, Finlandiya.
- Picken, L. (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*, Oxford Univercity Press, Newyork.
- Reinhard, K. (2007). *Türkiye’nin Müziği*, (Çev. S.Sun), Sun Yayınevi, Ankara.
- Reinhard, U. (2019). *Türk Âşık ve Ozanları*, (Çev. E.D.Yavuz), Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul.
- Şenel, S. (2001). *İstanbul Çevresi Alan Araştırmaları I-II*, İstanbul Kültür Başkenti Ajansı, İstanbul.
- Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H 1793.
- Usbeck, H. (1967). *Türklerde Musiki Âletleri*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, İstanbul.
- Uslu, R. (2014). *Saraydaki Kemancı Hızır Ağa ve Görüşleri 1777*, Çengi Yayınları, Ankara.
- Uslu, R. (2006). *Müzikoloji ve Kaynakları*, İstanbul Teknik Üniversitesi Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Yücel, H. (2013). *Kemanî Hızır Ağa ve Tefhîmü’l-Makamât fi Tevlîdi’n-Nagamât Çevisinde Perdeler*, Akademik Bakış Dergisi, Sayı.37, (s.1-16).

YEGÂH MÛSİKÎ DERGİSİ

Dergimiz Ulusal ve Uluslararası olmak üzere, Hakemli Akademik bir dergi olup, tüm mûsikî severlerin akademik hayatında yapacakları paylaşımları buradan duyurmak için yola çıkmış, Lisansüstü, Doktora, Sanatta Yeterlilik, Doçentlik ve Profesörlük aşamalarında ve aynı zamanda akademik teşvik yasasının kriterlerini sağlamış bir dergi olmayı hedef edinmiştir.

Dergimizdeki yıllık makale sayısı iki kez olmak üzere, Haziran ve Aralık aylarında yayınlanmaktadır.

Özel durumlar nedeniyle, ihtiyaç halinde, özel sayılara da yer verilecektir.

Makalelerimiz öncelikle intihal raporundan geçmekte olup, editör onayından sonra, en az iki alan uzmanı tarafından inceleme sonrasında yayına hazırlanır.

Dergimiz varlığını sürdürdüğü süre zarfında ve birikimlerimiz sonucunda önemli indekslerde taranması için her türlü yasal başvuru yapılmıştır. Bununla ilgili halen yazışmalarımızı sürdürmekteyiz.

Doi atamaları için dergimiz minimum yayın limitini beklemek zorunda olduğundan şu an için bu hizmet verilememektedir.

Dergi sadece çevrim içi bir e-dergi olduğundan, basım zorunluluğu olmayıp, Yayıncı Tolga Karaca, Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü tarafından verilen izinle yayın hayatına başlamıştır.

Cilt III, Sayı 1 (2020)

Tokat / Türkiye

e-issn

2636-8838

