



**TÜRK MÛSİKÎSİ DEVLET KONSERVATUARI**  
Turkish Music State Conservatory

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

**AYALGU**  
**DİSİPLİNLERARASI**  
**TÜRK MÛSİKÎSİ**  
**ARAŞTIRMALARI DERGİSİ**  
AYALGU INTERDISCIPLINARY  
TURKISH MUSIC  
RESEARCH JOURNAL

ISSN

Ekim/October 2023

Cilt/Volume 01

Sayı/Issue 1

<b>Editör</b>	Doç. Dr. İsmail Hakkı GERÇEK
<b>Yardımcı Editör</b>	Öğr. Gör. Dr. Derya EROĞLU
<b>Production Editor</b>	Öğr. Gör. Feyzi Berat KAPLAN Öğr. Gör. Orhan ALKAN
<b>Editör Kurulu</b>	Prof. Dr. Abdullah AKAT, İstanbul Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ, Marmara Üniversitesi Prof. Dr. Ali UTKU, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Alimcan İNAYET, Ege Üniversitesi Prof. Dr. Bahadır GÜCÜYETER, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Barış DEMİRCİ, Ankara Müzik Ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Prof. Dr. Fazlı ARSLAN, İstanbul Üniversitesi, Prof. Dr. Hüseyin BAYDEMİR, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Kubilay KOLUKIRIK, Ahi Evran Üniversitesi Prof. Dr. M. Hilmi BULUT, Cumhuriyet Üniversitesi Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Necdet ÇAĞIL, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Sühan İRDEN, Kocaeli Üniversitesi Prof. Dr. Turan SAĞER, Yıldız Teknik Üniversitesi Prof. Dr. Ünal İMİK, İnönü Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Prof. Cihangir TERZİ, İstanbul Teknik Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Prof. Yalçın ÇETİNKAYA, İstanbul Teknik Üniversitesi Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Ilgar İMAMVERDİYEYEV, Gaziantep Üniversitesi Doç. Dr. Onur Güneş AYAS, Yıldız Teknik University Doç. Dr. Özgen KÜÇÜKGÖKÇE, Ege Üniversitesi Doç. Dr. Özgür EROĞLU, Atatürk Üniversitesi Doç. Dr. Recep USLU, İstanbul Medeniyet Üniversitesi Doç. Dr. Sinan HAŞHAŞ, Atatürk Üniversitesi Doç. Dr. Ünsal DENİZ, İnönü Üniversitesi Doç. Dr. Yavuz Selim KAFKASYALI, Kafkas Üniversitesi Doç. Dr. Yılmaz KAHYAOĞLU, Atatürk Üniversitesi Doç. Dr. Zinnur GEREK, Gaziantep Üniversitesi
<b>Yayın Kurulu</b>	Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU, Atatürk Üniversitesi Prof. Dr. Muhsine BÖREKÇİ, Atatürk Üniversitesi, Prof. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ, Atatürk Üniversitesi Doç. Dr. İsmail Hakkı GERÇEK, Atatürk Üniversitesi Doç. Dr. Murat Kamil İNANICI, Atatürk Üniversitesi
<b>Türkçe Dil Editörü</b>	Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU
<b>İngilizce Dil Editörü</b>	Doç. Dr. Özgür EROĞLU, Öğr. Gör. Dr. Gökhan YÜKSEL
<b>Tasarım</b>	Atatürk Üniversitesi Kurumsal İletişim Direktörlüğü Marka Yönetimi Müdürlüğü
<b>Sahibi</b>	Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU Atatürk University Communication Faculty
<b>Adres</b>	Atatürk University Türk MüsİKİsi Devlet Konservatuarı Yakutiye 25040 Erzurum
<b>Yayın Tarihi</b>	30.10.2023

## İçerik

**İsmail Hakkı Gerçek**

**1**

*Editörden...*

## Makaleler

**Recep Uslu**

**2**

*Amasya Âşık Paşa Hankahında 1317 Yılı  
Mevlevî Ayininin Perde Arkası*

**Kadir İnan**

**Nesrin Feyzioğlu**

**9**

*Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin  
Eserlerinde Sus (Es) Kullanma Tercihleri ve  
Buna Etki Eden Faktörler*

**Orhan Alkan**

**27**

*Girift Sazının Yapısı, Çeşitleri ve Ney Sazı  
ile Karşılaştırılması Üzerine Bir İnceleme*

**Koray Ateş**

**35**

*Bağlama İcrasında Bir Uyarlama Alanı  
Olarak Klasik Türk Müziği İçerisindeki  
Çalgısal Formlar*

**Tolgahan Bay**

**53**

*Türk Müziğinde Kürdî Makamının Tarihsel  
Değişim ve Dönüşümü Üzerine Bir İnceleme*



## Editörden...

Ayalgu Disiplinlerarası Türk Müsıkîsi Dergisi, ilk sayısını yayınlıyor!

Ayalgu, disiplinlerarası Türk müsıkîsi çalışmalarının süreli bir yayın kapsamında değerlendirilmesi amacıyla 2023 yılının Ekim ayında yayın hayatına girmiştir.

Yüksek Türk kültürü ve medeniyeti üzerinde şekillenen, köklü bir gelenekten beslenerek günümüze gelen Türk müsıkîsi, Türkiye (Anadolu) ve Türk Dünyası müsıkî varlığı üzerine ilmî çerçevede yapılacak araştırmaları yayınlamayı ilke edinmiştir. Buna bağlı olarak dergide, Türk müsıkîsinin hem kendi kapsamı hem de tarih, edebiyat, antropoloji, sosyoloji, etnoloji, felsefe, estetik, fizik, matematik, ilahiyat... vb disiplinlerle münasebetleri ve Türk Dünyası müsıkîleri ile ilgili çalışmalara, ilmî tanıtım yazılarına yer verilmektedir.

Kapalı olarak yayınlanan bu ilk sayıda, Türk müsıkîsinin çeşitli konuları ve kültürel zenginliğine dair beş makale yer almaktadır.

Türk müsıkîsi çalışmalarına yer veren kapsamı hem sınırlı hem de disiplinlerarası niteliğe sahip olduğu için oldukça geniş bir bilimsel dergidir. Dergimiz Ayalgu'nun, Türk müsıkîsi alanında çalışan akademisyenler için ilk akla gelen başvuru kaynağı olması değişmeyen önceliğimizdir.

Doç. Dr. İsmail Hakkı Gerçek

Editör



## Amasya Âşık Paşa Hankahında 1317 Yılı Mevlevî Ayininin Perde Arkası

Recep USLU\*<sup>1</sup>

\* Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat, Tasarım Ve Mimarlık Fakültesi, Türk Musikisi Bölümü, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgileri	Özet
<b>Makale Türü</b> Araştırma Makalesi	<p>Makale başlığında belirtildiği gibi konu 13.yüzyıl Amasya'sında yapılmış bir Mevlevî ayini ile ilgilidir. Çeşitli bibliyografyalardan elde edilen sonuca göre konuyla ilgili özel bir araştırma yapılmadığı ve makale yayınlanmadığı anlaşılmıştır. Makalede önce 13.Yüzyıl Amasyanın durumu ortaya konulmuştur. Siyasi olarak Amasya bir tarafta Trabzon Komnenoslarının, diğer tarafta Moğol İlhanlıların, diğer tarafta Anadolu Selçuklularının etkisi ve mücadelesi altında idi. Selçuklular Sinop ve Samsun'u fethettiler ve Amasya topraklarına katarak genişlettiler ve sonra gönderdikleri valilerle kontrol altında tutmaya çalışıyorlardı. Fakat yerli halkın inançlarını suistimal eden Babailer isyanı çıkınca, buraya hâkim olmanın önemi ortaya çıktı. Burada faaliyet yürüten başka sufi grupları da vardı. Bunlardan ikisi önemlidir: Mevlevîlik ve Rifailik. Anadolu Selçukluları Amasya bölgesinde Mevlevîliği 12.yüzyıldan itibaren teşvik ettiler. Sultan Mes'ud (salt.510/1116- ö.550/1155) tarafından Amasya'da Hankah-ı Mesûdî bu sebeple Horasan erenleri için inşa edilmişti. Fakat bir taraftan Hüsameddin Çelebi zamanından itibaren Mevlevîler de faaliyete başlamıştı. Amasya'da faaliyet gösteren Babailer isyana sebep olunca, Hankah-ı Mesûdî kapatılmış ve bölgenin daha sıkı kontrol edilmek ihtiyacı ortaya çıkmıştı. Bölgede 13. yüzyılın sonlarından itibaren Moğol ve ilhanlıların sevdikleri sufi Rifailer de faaliyet göstermeye başlamıştı. Hankah-ı Mesûdî 1300 yıllarında tekrar açılmış ve idaresini varislerden Âşık Paşa'ya verilmişti. İşte tam bu sırada Rifailerden Ahmed-i Kuçek, Âşık Paşa'nın damadı oldu. Sonra Âşık Paşa, Ahmed-i Kuçek'i Hankah-ı Mesûdî'ye bırakıp Mısır'a gitti. Ahmed-i Kuçek'in ilhanlılar tarafından destek verilmesi Selçukluları düşündürmekte idi ve sonunda durumu anlamak için Konya'dan Ulu Ârif Çelebi Mevlevî'yi (ö.1320; Ambrosio 2012: 292) Amasya'ya gönderdiler. Ârif Çelebi 1371 yılında geldiği Amasya'da bir Mevlevî ayini düzenledi ve tanıştığı Ahmed-i Kuçek'i de ayine davet etti. Ahmed-i Kuçek'in müritleri de davete katıldılar ve Mevlevî ayininde sema ettiler. Makalenin sonucunda bu Mevlevî ayininin nasıl yapılmış olabileceği, bir taraftan zamanın siyasi durumu diğer taraftan nevbet-i müretteb müzik biçimiyle Mevlevî ayininin benzerliği ortaya konmuştur.</p>
<b>Geliş Tarihi</b> 14 Ağustos 2023	
<b>Kabul Tarihi</b> 26 Eylül 2023	
<b>Yayın Tarihi</b> Ekim 2023	

**Anahtar Kelimeler:** *Amasya, Âşık Paşa, Ârif Çelebi, Mevlevî ayini, Rifailer, Ahmed-i Kuçek.*

<sup>1</sup> Sorumlu Yazar E- posta: recep.uslu@medeniyet.edu.tr ORCID: 0000-0002-3849-2982



## Behind the Scenes of the 1317 Mevlevi Ritual at the Amasya Âşık Pasha Khankah

Article Info	Abstract
<b>Article Type</b> Research Article	<p>Behind the scenes of the Mevlevi ritual, which was performed in Aşık Paşa Hankah in Amasya in 1317 As stated in the article title, the issue is related to a Mevlevi ritual made in the 13th century Amasya. According to the result obtained from various bibliographies, it was understood that no special research was conducted and the article was published. In the article, the status of the 13th century Amasya was first written. Politically, Amasya was under the influence and struggle of the Trabzon Komnenos on one side, the Mongol Ilkhanians on the other, and the Anatolian Seljuks on the other. The Seljuks conquered Sinop and Samsun and expanded them by adding them to the territory of Amasya, and then they were tried to keep them under control with the governors they sent. But when the Babailer rebellion in Amasya, which abused the beliefs of the indigenous people, emerged, the importance of dominating it emerged. There were other Sufi groups operating here. Two of them are important: Mevlevi and Rifailik. The Anatolian Seljuks encouraged Mevlevi sufism in Amasya from the 12th century. By Sultan Mes'ud (reign 510/1116- d.550/1155), Hankah-ı Mesudi was built for the Khorasan saints in Amasya. But on the one hand, the Mevlevi began to operate from the time of Hüsameddin Çelebi. When the Babais operating in Amasya caused the rebellion, Hankah-ı Mesudi was closed and the need to be firmly controlled by the region had emerged. Since the end of the 13th century in the region, the Sufi Rifais, the loved by the Mongol and Ilkhanians, began to operate. Hankah-ı Mesudi was re-opened in 1300 and his administration was given to Âşık Pasha, one of the heirs. At this time, Ahmed-i Kuçek, one of the Rifai, became the son-in-law of Âşık Pasha. Then Âşık Pasha left Ahmed-i Kuçek to Hankah-ı Mesudi and went to Egypt. The support of Ahmed-i Kuçek by the İlhanlılar made the Seljuks think and they finally sent Arif Çelebi from Konya to Amasya to understand the situation. Arif Çelebi organized a Mevlevi ritual in Amasya, where he came in 1371, and invited Ahmed-i Kuçek to the ritual. The followers of Ahmed-i Kuçek also attended the invitation and performed the whirling dervish in the Mevlevi ritual. As a result of the article, how this Mevlevi ritual could be made, on the one hand, the political status of the time on the other hand, the similarity of the Mevlevi ritual with Nevbet-i Müretteb music form.</p>
<b>Arrival Date</b> August 14, 2023	
<b>Acceptance Date</b> September 26, 2023	
<b>Publish Date</b> October 2023	

**Keywords:** *Amasya, Ashik Pasha, Ârif Çelebi, Mevlevî ayini, Rifailer, Ahmed-i Kuchek.*

### Giriş

Amasya tarihi denilince Osmanlı'nın son, Cumhuriyetin ilk dönem tarihçilerinden Hüseyin Hüsameddin'in (Yasar) eseri akla gelir. Şüphesiz bu eser çok haklı bir şöhrete sahiptir. Ancak tarihteki Amasya günümüz Amasya şehri ile kıyaslanamayacak kadar geniş bir sancaktır ve bu yüzden Hüseyin Hüsameddin'in Amasya tarihi tam dört cilttir. Bu eser, 2000 yılında yeni harflere çevrilmiş ve Amasya Belediyesi tarafından sekiz cilt olarak çevrimiçi yayınlanmıştır.

Bu makalenin konusu Eflâkî'de yer alan bir Mevlevî ayini anektodunu müzik tarihi açısından incelemek olup, Mevlevî ayinini oluşturan sebepleri ve 14.yy başında nasıl bir Mevlevî ayinin gerçekleşmiş olduğunu tespit etmeyi amaçlamaktadır. Makalede yazılı kaynaklar üzerinden fişleme ve sınıflandırarak bilgi sunumunu şeklinde nitel araştırma ve sistematik müzikoloji yöntemi kullanılmıştır.



Konu hakkında herhangi bir araştırma yapılmadığı mevcut müzik ve konuyla ilgili bibliyografyalar; isam makaleler, yöktez gibi çevrimiçi yayın arşivleri üzerinden tespit edilmiştir. Araştırmanın sürdürülebilir bir müzik tarihine katkıda bulunacağı düşünülmektedir.

### **Amasya 13.Yüzyıl ve Hankah-ı Mesûdî**

Bahsedeceğimiz Amasya yaklaşık 13.yy sonu, 14.yy başındaki Amasyadır. Bu sırada Amasya Anadolu Selçukluların elinde idi. 600/1203 yılı civarında Trabzon Rumları (Komnenos) Amasya'yı elde etmeğe çalışıyorlardı. Rum çeteleri destekliyor, çeteler müslüman Türklerin köylerine baskınlar düzenleyip, soygunlar yapıp, zulm ediyorlardı.

13.Yüzyıl başlarında Rum çetelerle mücadele eden kişi Amasya'da Selçukluların valisi Sencer Şah idi. Bu mücadeleler sırasında 605/1208 yılında şehit oldu (Hüsameddin, 2022: c.7, s. 280) ve yerine oğlu Süleyman Şah geçti. Süleyman küçük olduğundan Beylerbeyi Bedreddin Ebubekir Amasya bölgesini koruyordu. Konya hükümdarı Sultan İzzeddin Keykubad'ın 610/1214 yılında gönderdiği kuvvet yardımıyla Rum çeteleri, Samsun ve Sinop'tan def eylediler ve bu bölgeleri de Amasya valisi Süleyman Şah'ın idaresine bıraktılar. 634/1237 yılında Konya Selçuki Sultanı Alaeddin Keykubad ölünce, Amasya'da fitne ve huzursuzluk çıkmaya başladı. Fitne'nin sebebi "İlyas Baba" diye tanınan riyakardı (637/1240).

Babaî çeteler, Amasya ulemasını birbirlerine düşürmeye ve beylerbeylerini öldürmeye ve korkutmaya başladılar. Bu fitne hareketinin büyümesi üzerine Gıyaseddin Keyhüsrev, 638/1241 yılında Armağan Şah Bey'i Amasya valisi atadı. Gönderilen kuvvetler önce İshak Baba denilen riyakarı astılar ve Amasya'yı fitne şerrinden kurtardılar.

Amasya'da Babaî fitnessini bastıran Selçuklu beyleri ve valileri, Çatbükü'ne çekilen Cüneydi tarikat asıllı Baba İlyas Horasanî'nin, kendisine intisap etmiş dedikodusu yayan Babaî isyanını çıkaran İlyas Baba'yı daha başından beri tekfir ettiğini duyunca, sünni âlimlere ve sufilere daha çok değer vermeye başladılar. Ancak Çatbükü'nde kalan Baba İlyas Horasanî'nin faaliyetleri kısıtlandı ve Amasya'da Babaîler tarafından ele geçirilmiş olan Hankah-ı Mesûdî kapatıldı. Hankah-ı Mesûdî, Selçuklular zamanında Sultan Mes'ud (salt.510/1116- ö.550/1155) tarafından Horasan Yesevî tarzı sufilere için yaptırılmıştı. Hüseyin Hüsameddin Amasya'da olduğunu belirtmiş olsa da gerçek Sultan Mesud'un türbesi Konya'dadır. İsyandan sonra Hankah, uzun süre kapalı kaldıktan sonra açıldı. Bu makalede yazdıklarımız çoğunlukla Hüseyin Hüsameddin'in yazdıklarına göredir.

### **Âşık Paşa ve Amasya**

Ansiklopedilerde (Msl. Giese, 1987: c.1, 482; Kut, 1991: c.4, s.1-3; Köksal 2021) Âşık Paşa'nın hayatı kısmen aydınlatılmıştır. Amasya tarihçisinin yazdıklarına göre Baba İlyas Horasanî'nin küçük oğlu Muhsin, 1241 yılında küçük yaşta Mısır'a götürüldü, orada eğitim gördü. Anadoluya gelince hapsedilen Muhsin Paşa, hapisten kurtulduktan sonra 1273 yılında Konya'ya gelip orayı ele geçirdi, 6 ay hükümdarlıktan sonra, hapsedilmemek ve eski davaları düşmek kaydıyla şehri Karamanoğullarına terketti ve kendisi sufi hayata yöneldi. Muhsin Paşa ölmeye yakın, 1272'de Kırşehir'de doğan tek oğlu Alaeddin Ali'yi (daha sonra ilk evlat olduğu için paşa, sufilikte âşıklık özelliklerinden dolayı Âşık Paşa diye tanındı) has adamlarından Şeyh Osman'a emanet etti. Kırşehir'de Âşık Paşa bir süre Şeyh Osman'dan daha sonra 1272'de İlhanlılar tarafından yaptırılan Cacabey Medresesinde Türkmen asıllı Süleyman-i Kırşehri Mevlevî'den dersler aldı. Şeyh Osman, Muhsin Paşa'nın vasiyeti üzere kızını eğitimi tamamlamış olan Âşık Paşa ile evlendirdi. Âşık Paşa, burada bir süre eğitim verirken, dedesinin mülkünü



varislerin paylaşacaklarını haber alan Âşık Paşa, Amasya'ya gelip son şeyh Ahmed Baba'dan sonra Hankah-ı Mesûdî'ye yerleşti. Bu yerleşme muhtemelen 700/1300-1305 yılları civarında gerçekleşmiş olmalıdır.

Âşık Paşa, Amasya'da damadı Ahmed-i Kuçek'i bırakarak Mısır'a gitti. Daha sonra Mısır'dan Amasya'ya dönmek üzere yola çıktı, Kırşehir'e geldiği zaman, kısa bir süre Osmanlıların idaresine geçmiş olan Kırşehirde bulunan Anadolu valisi genç Timurtaş Paşa'nın (ö. 806/1404) vezir/katiblik teklifini kabul etti (729/1329). 1330 (730) yılında ünlü Garibname eserini yazdı, diğer eserlerinden Vasef-i Hal, Hikâye-i Yahudi, Risale fi beyanı's-sema (sema ve müzik dinlemenin caiz olup olmadığı hakkında kitapçık) adlı eserleri de Garibname nüshalarının eklerinde yer almaktadır. Bunların dışında Fakrname adlı bir eseri daha vardır. Âşık Paşa 732/1332'de Kırşehir'de öldü. Oğlu Elvan Çelebi ise babasının ölümünden sonra büyük dedesinin mülkünü idare etmek üzere Çorum ile Amasya arasındaki Meçitözü'ne yerleşti.

#### Ahmed-i Kuçek

Âşık Paşa'nın damadı olan Ahmed-i Kuçek-i Rifai, Ahmed Rifainin soyundan Şeyh Taceddin Rifai'nin (ö.744/1343) oğludur. Babası da Anadolu'daki sufi faaliyetleri sayesinde tanınıyordu. Ahmed-i Kuçek, Sinop'ta, yaklaşık 679/1280 yıllarından sonra doğmuş olmalıdır. Dini eğitim için Basra'ya babasının yanına gönderildi. 705/1305 yılında ilim ve tarikat derslerini Basra'da tamamlayan Ahmed-i Kuçek, Ahmed Rifai'nin Vasit-Ümmü Abide'deki kabrini ziyaret ederek Mekke ve Medine'de birer yıl kaldı, bir kısım yerleri ziyaret ederek Anadolu'ya döndü. Amasya, Sinop, Erzurum gibi dolaştığı yerlerde bir hayli mürid edindi. İlhanlıların Anadolu nazırı İşboğa Noyan müridleri arasında idi, dolayısıyla Moğol beyleri tarafından da seviliyordu. Ahmed-i Kuçek, 712/1313 sonlarında Amasya'ya gelince Hankah-ı Mesûdî'ye yerleşti. O sırada hankah Şeyh Alaeddin Ali Âşık Baba bir diğer namıyla ünlü Âşık Paşa'nın idaresinde idi. Ahmed-i Kuçek, Âşık Paşa'nın kızıyla evlendi (Hüseyin Hüsameddin, 2022: c.6, s.112).

#### Amasya Semasında Mevlevîler ve Rifailer

Amasya bir taraftan Trabzon Komnenosların, bir tarafta İlhanlı Moğolların, bir tarafta Anadolu Selçuklularının vaz geçemedikleri gizliden gizliye kontrol etmeye çalıştıkları bir gözde beldeydi. Bölgede faaliyet gösteren İlhanlıların Anadolu nazırı İşboğa Noyan Ahmed-i Kuçek'in müridi olmuştu. Anadolu Selçukluları Konyadan Amasya'ya Mevlevîleri göndermişler, onların faaliyetlerini destekliyorlardı. Amasya valiliği çoğunlukla Selçuklular tarafından atanıyordu. Selçukluların Babai isyanı gibi bir tecrübeleri olmuştu, kontrol etmek istiyorlardı. Bu sebeple 657/1258'de Hankah-ı Mesûdî'ye şeyh olan ve İlhanlı Moğollarından yana siyaset güden Behlul Baba'ya karşı, Selçuklu devlet adamı Süleyman Pervane Bey (ö. 676/1277), Mevlevî faaliyetleri yapması için Amasya'ya Mevlevî şeyhi Veliyyüddin Ahmed Dede'yi göndermişti. Nitekim bu faaliyetler etkisini göstermiş Mevlana Alaeddin, eğitimini tamamladıktan sonra sufilikten etkilenip, Amasya kadılığını bırakıp, Hüsameddin Çelebi'nin (ö. 683/1284) etrafında yer almış, daha sonra Amasya'ya Mevlevî olarak dönmüştü (Eflâki, 1973: c.1, s.264). Pervane Bey'den beri Selçuklular bölgede Mevlevî faaliyetlerini destekliyorlardı. Selçuklular 1313 yılında Âşık Paşa'nın damadı olup Hankah-ı Mesûdî'ye diğer bir adlandırma ile Âşık Paşa Hankahına yerleşen Ahmed-i Kuçek'in faaliyetleri ve İlhanlılara yakınlığından dolayı endişe duyuyorlardı. Konya Mevlevîhanesinde uzun süredir meşihatte olan Ârif Çelebi'yi, Amasya'nın sufilik hareketinde gittikçe adı yükselen Ahmed-i Kuçek'in niyetini öğrenmek üzere Amasya'ya göndermeye karar verdiler.





Konya'dan Tebriz'e doğru yola çıkan Ârif Çelebi (ö.720/1320), 716/1317 yılında Amasya'ya uğramış, Ahmed-i Kuçek onunla görüşmüştü. Bu tanışıklıktan sonra Ârif Çelebi, Ahmed-i Kuçek'i düzenleyeceği Mevlevî ayini semaya davet etti. Ahmed-i Kuçek ve müridleri yanlarında kabaklarla gelip, semaya katıldılar, bir hayli divanelik yani coşkulu haller içinde sema ve zikir etmişlerdi. Müritler içi boş kabaklara vurarak çıkan sesler eşliğinde sema etmiş ve kendilerinden geçmişlerdi. Ahmed-i Kuçek, "Ârif-i Çelebim, kusura bakmasın, bizim dervişler böyle, boş kabak sesine sema ederler" deyince; Ârif Çelebi, Ahmed-i Kuçek'e "dervişlerin halleri hoş görülür, şaşılacak şey şudur ki sizin dervişler boş kabakla, bizim yaranımız ise dolu kabakla ancak sema edebiliyorlar, iki sema arasında büyük fark var" diyerek Ahmed-i Kuçek ve dervişlerine iltifat etmişti. Seyyid Ahmed, Tebriz'e yola çıkan Ârif Çelebi'yi uğurlarken bir at ve bir Mısır imalatı elbise hediye etmişti (Eflâkî, 1973: c.2, s.287; Uzunlar, 2000: s.368).

Ahmed-i Kuçek (veya "Ahmed-i Kebir") hakkında inceleme yapan Uzunlar (2000: 353), 726/1326 yılında müritleriyle hacca gittiği zaman, İbn Battuta'nın onunla görüştüğünü belirtir. Ahmed-i Kuçek'in babası Seyyid Taceddin Rifai (ö.744/1343) de Basra-Ümmü Abide'de yaşamış olmakla beraber, sık sık Suriye ve Anadolu'da dolaşmıştır. Anadolu seyahatlerinden birinde Amasya'da düzenlenen bir sema meclisine katıldığından söz edilen Seyyid Taceddin, Moğollardan Hulagu Han ve daha sonra Gazan Han ile de görüşmüş, onların saygısını kazanmıştır. Mısır Memluk Sultanı Baybars'ın ikamet davetini kabul etmemiş, kendisinin kalmayı tercih ettiği yer olarak gösterdiği Ümmü Abide'de vefat etmiştir.

Ahmed-i Kuçek için Eflâkî (1973: c.2, s.287), Amasya'daki bu görüşmenin sonucunda Ulu Ârif Çelebi'ye bağlandığını yazmış olsa da, ikisi arasındaki iltifatkar konuşmaların yanlış değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Doğrusu yine Eflâkî'nin ifadesiyle hediyeleri kabul eden "(Ârif) Çelebi hazretleri de sırtındaki elbiseleri Seyyid Ahmed'e giydirdi, arkadaş ve kardeş oldular" şeklinde olmalıdır. Ahmed-i Kuçek, Anadolu'da Rifai faaliyetlerine devam etmiş, 759/1358 yılında öldüğü zaman, 752/1351 yılında Ladik'te (Şimdi Samsun'a bağlı olan) inşa ettiği caminin haziresine defnedilmiştir (Uzunlar, 2000: s.365, 370).

Mevlevî ayinin yapıldığı tarihlerde Amasya bölgesi Ahmed-i Kuçek'e büyük bir muhabbet besleyen Anadolu nazırı İşboğa Noyan'ın emrinde idi. Onun tanınmış hakimiyeti 717/1318 yılında kesinleşmiş ve İşboğa'nın 720/1321 yılında ölümüne kadar sürmüştür (Hüseyin Hüsameddin, 2022: c.2, s.383).

#### **Tartışma: Nasıl Bir Mevlevî Ayini?**

Mevlevî geleneğinin en güvenilir kaynaklarından Eflâkî'ye göre Ârif Çelebi'nin Amasya Âşık Paşa Hankahı'nda Mevlevî ayini yaptırdığı kesindir. Fakat ne Mevlevî ne de müzik tarihi kaynaklarında o günlerin "Mevlevî ayinleri"nin nasıl yapıldığı konusunda yeterli bilgi yoktur, elde edilen bilgiler sınırlıdır. Eflâkî'nin eserinde ayrıntılar olmadığı gibi Konya'da Mevlevî Emir Âlim Çelebi'nin (ö.1395) yanında yetişen Yusuf Kırşehri (d.1360?-ö.1420?) bile Mevlevî olduğu halde, edvar eserinde müzik biçimi olarak "Mevlevî ayini"nden söz etmez. Ancak verdiği bilgiler içinde dikkat çeken müzik biçimi olarak "Nebet-i müretteb", Selçuklu zamanının en gözde sanat eseridir. Anadolu Selçukluları ve ilk dönem Osmanlı müzik yazarları bunu belirtirler. Anadolu'nun ilk edvar yazarlarından biri olan Yusuf Kırşehri Mevlevî, Nebet-i müretteb'in dört bölümden olduğunu, fakat başlangıcında "zemin, peşrev, nakış nakarat" adları verilen saz eserleri ve terennümlerle girişten sonra gelen sözlü kavli, gazel, terane, furudaşt bölümleri olarak anlatır. Bu anlatış biçimi ile Mevlevî ayini arasında ilgi olduğu uzun yıllar ilk bakışta anlaşılammıştır. O günlerden kalma güfte mecmualarında kayıtlı Urmevi'nin üç, Ali Sitai'nin bir, Ahmed



Sühreverdî'nin bir Nevbet-i mürettepleri bize nasıl oldukları ve Mevlevî ayinlerine benzerlikleri konusunda önemli ipuçları vermiştir. Güfte mecmualarında kayıtlı Nevbet-i Müretteb bestelerin incelenmesi sayesinde günümüzde olduğu gibi 14.yy başında da Mevlevî ayinlerinin dört selamdan ibaret olduğunu anlayabiliyoruz (Uslu 2017a: s.190). Buna günümüzde bilinen üç adet kadim Mevlevî ayinlerini de ekleyebiliriz.

### Sonuç Ve Öneriler

Makalenin amacı 1317 yılında Amasya'da yapılan Mevlevî ve Rifailerin katıldığı sema ayininin nasıl oluştuğunu, tarihi ayrıntılarıyla ortaya çıkarmak ve sufi ve siyasi tarih açısından Mevlevî ayininin ne anlama gelebileceğini belirlemeye çalışmak olmuştur.

Müzik tarihi açısından kaynaklarda Amasya'da gerçekleşen Mevlevî ayininin hangi makamda ve nasıl icra edildiği ile ilgili bir şey nakledilmemiştir. Ancak neyzensiz ve kudumsüz/defsiz olmadığını, vurmali çalgıyı ima eden kabak anektodundan anlayabiliriz. Zamanın en önemli müzik sanatını gösteren Nevbet-i Müretteb formuna benzerliği sebebiyle Mevlevî ayininin peşrev benzeri saz eserinin ardından dört bölümlü/dört selamlı icra edildiğini söyleyebiliriz.

Makalenin sonuçlarından biri de ilki 1280 yıllarından sonra ve ikincisi 1317 yılında Mevlevî ve Rifailerin bir araya geldikleri Amasyada Mevlevî ayini sema meclisleri yapıldığını tespit etmektedir. Ansiklopedilerde Ârif Çelebi'nin "Tebri'ze iki kere seyahat ettiği, ancak hangi tarihlerde bulunduğu belli değildir" (Önkaş, 2020) ifadesine en azından ikincisi için Amasya'da kesinlikle bulunduğu bilinen 1317 tarihi eklenebilir.

Yapılan araştırma Amasya'da yapılan bu karma sema meclisinin, birbirine rakip İlhanlılar ve Selçuklular (hatta Karamanlılar) arasında faaliyet gösteren Rifailer ve Mevlevîlerin 1317 yılında bir araya gelmelerini sağlamış, bölgenin İslamlaşması adına manevi bir mühür atılmasına sebep olmuş demektir. Bu aynı zamanda bölgede bir toplumsal ittifak anlaşması olmuştur.

Makalenin sonuçlarından biri ünlü Âşık Paşa'nın hayatı hakkında bazı bilinmeyen tarihlerin ve olayların ortaya çıkarılması olmuştur.

Müzik tarihi ile siyasi olaylar arasında çoğunlukla bir ilişki olduğu anlaşıldığından, müzik tarihi araştırmalarında siyasi olayların da gözden kaçırılmaması makalenin önerisidir.

### Kaynaklar

Ambrosio, A. (2012). *Bir Mevlevinin Hayatı*. (Çev. Ayşe Meral). İstanbul Kitap yayınevi.

Bruijn, J. T. P. de (?). 'Ârif Çelebi'. Encyclopedia of Islam 2 Suppl. (İng.), 83.

Eflâkî (1973). *Menâkıbü'l-ârifin*. (Çev. Tahsin Yazıcı). C.1-2, İstanbul Hürriyet yayınevi.

Emecen, F. (2012). *Timurtaş Paşa*. Diyanet İslam Ansiklopedisi, (41), 185-186.

Giese, F. (1987). *Ashik Pasha*. First Encyclopedia of Islam. Leiden E.J.Brill yay. (1), 482

Hüsameddin, H. (2022). *Amasya Tarihi*. C.1-8, Amasya Belediyesi yayınevi.

Köksal, M. F. (2021). *Âşık Paşa*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, çevrimiçi (Er. Tar.08.08.2023). <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/asik-pasa>.

Kut, G. (1991). *Âşık Paşa*. Diyanet İslam Ansiklopedisi, (4), 1-3.

Açık Önkaş, N. (2020). *Ulu Ârif Çelebi*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü, çevrimiçi (Er. Tar.09.08.2023). <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ulu-arif-celebi-mehammed-celaledin>.



Uslu, R. (2009). *Müzik Bibliyografyası-2 Makaleler*. İstanbul Çengi yayınevi.

Uslu, R. (2017a). *Nevbet-i Müretteb: XI-XV. Yüzyılların Gözde Musiki Biçimi Nasıldı? Müzikolojik değerlendirme*. *Tidsad*, (4/15), 176-204.

Uslu, R. (2017b). *Yusuf Kırşehirli Mevlevî'nin Türk Müzik Tarihindeki Yeri: Yeni Sistemcilerin Kurucusu Müzik Teorisyeni*. *Researcher*, (5/4), 655-679.

Uzunlar, Aliye (2000). *Rifâîliğin Anadolu'daki Tarihine Bir Katkı*. Amasya İlahiyat Dergisi, (14), 353-373.

Kırşehirli, Y. (2012), *Yusuf Kırşehirli Müzik Teorisi*, haz. Nilgün Doğrusöz, Kırşehir Valiliği yayınevi.



## Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin Eserlerinde Sus (Es) Kullanma Tercihleri ve Buna Etki Eden Faktörler

Kadir İNAN<sup>\*2</sup>

Nesrin FEYZİOĞLU<sup>\*\*3</sup>

\* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Türk Din Musikisi Doktora Programı, İstanbul, Türkiye

\*\*Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Erzurum, Türkiye

Makale Bilgileri	Özet
<p><b>Makale Türü</b> Araştırma Makalesi</p> <p><b>Geliş Tarihi</b> 14 Eylül 2023</p> <p><b>Kabul Tarihi</b> 02 Ekim 2023</p> <p><b>Yayın Tarihi</b> Ekim 2023</p>	<p>Bu makalede, Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde, "Sus (Es)" kullanımına dair tercihlerinin, 'sus'ların vezin, usûl, nefes ve vurgulara göre kullanılışlarının ve 'artistik sus' tercihlerinin seçilen üç eser üzerinde incelenmesi amaçlanmıştır. Hamamîzâde İsmail Dede Efendi bestekârlıktaki kudreti ve mûsikî nazariyesine olan hâkimiyeti ile Türk Müsiki'sinde klasik dönemin son büyük temsilcisi olarak kabul edilir. Sözlü eserlerinin söz varlığını, hem klasik hem de halk şiirinden seçen Dede Efendi'nin, heceyi başarı ile kullanmanın yanında aruzlu güfteleri de ustalıkla bestelediği görülmektedir. Eserlerinde güftenin diline, Türkçenin estetik yapısına, dil inceliklerine, kelimelerin mana yüküne hâkimiyeti de dikkatleri çekmektedir. Bu makalede, Klasik mûsikî geleneğinin taşıdığı meşk zincirinin önemli bir halkası olan Dede Efendi'nin Sultâniyegâh Nakış Beste, Sultâniyegâh Ağır Semâî ve Sultâniyegâh Yürük Semâî isimli eserleri, mûsikî prozodisi bağlamında ele alınmış olup 'sus' tercihleri ve bu tercihlerin eserin estetiğine katkıları, dönemin mûsikî beğenileri çerçevesinde değerlendirilmiştir.</p>

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Müsiki'si, Dede Efendi, Mûsikî Prozodisi, "Sus (Es)".*

<sup>2</sup> Sorumlu Yazar [f.kadirinan@gmail.com](mailto:f.kadirinan@gmail.com) ORCID: 0000-0002-2016-6935

<sup>3</sup> nesrinf@atauni.edu.tr ORCID:0000-0002-6037-363X



## The Preferences To Use Rest In The Works Of Hammamîzâde İsmail Dede Efendi And The Factors Affecting It

Article Info	Abstract
<p><b>Article Type</b> Research Article</p> <p><b>Arrival Date</b> September 14, 2023</p> <p><b>Acceptance Date</b> October 02, 2023</p> <p><b>Publish Date</b> October 2023</p>	<p>In this article, it is aimed to examine Hammamîzâde İsmail Dede Efendi's preferences regarding the use of "Rest" in his works, the use of 'rest' according to meter, rhythm, breath and stress, and his 'artistic rest' preferences on three selected works. Hammamîzâde İsmail Dede Efendi is considered to be the last great representative of the classical period in Turkish Music with his power in composing and his command of musical theory. It is seen that Dede Efendi, who chose the vocabulary of his oral works from both classical and folk poetry, masterfully composed aruz lyrics as well as using the syllable successfully. In his works, his command of the language of the lyrics, the aesthetic structure of Turkish, the subtleties of the language, and the semantic load of the words also attracts attention. In this article, Dede Efendi's works named Sultâniyegâh Nakış Beste, Sultâniyegâh Ağır Semâî and Sultâniyegâh Yürük Semâî, which are an important link in the "meşk chain" in which the classical musical tradition is carried, are discussed in the context of musical prosody, and the 'rest' preferences and the contributions of these preferences to the aesthetics of the work are discussed in the musical style of the period, evaluated within the framework of their tastes.</p>

**Keywords:** *Turkish Music, Dede Efendi, Musical Prosody, "Rest"*

### Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve Türk MüsİKİSİ

Hem klasik üslupta hem de Batılı tesirlerle yeniden şekillenen müsikimize verdiği eserlerle müsikimizin kendi temelleri üzerinden özünü kaybetmeden, geleneğin dinamiklerinden uzaklaşmadan yenileşmesinde etkin bir rol sahibi olan Hammâmîzâde İsmail Dede Efendi (1778-1846), 18. yüzyılın ikinci yarısında doğup, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar yaşamış büyük bir bestekârdır. Buhûrîzâde Mustafa İtrî'den sonra, klasik üslûbun en önemli temsilcisi olarak kabul edilen Dede, 19. yüzyılın ilk yarısından itibaren başlayan Batılılaşmanın, müsikîde



kurumsallaşmaya başlaması ile birlikte meydana gelen kültürel değişim neticesinde, mûsikîmiz, klasik dönemin etkisini sürdürmekle birlikte, gerek biçim ve gerekse müzikal açıdan uğradığı değişimle henüz tam tanımlanamayan yeni bir yapı ile karşı karşıya kalmıştır. 19. yüzyılda klasiğin üretildiği kültürel zeminde yaşanan değişikliklerden biri olan dilde sadeleşmenin zorunlu bir sonucu olarak bestekârlar, Divan edebiyatından ziyade Halk edebiyatı ve hece vezniyle yazılmış güftelere yönelmiş bu güftelerin tematik yapılarına uygun makam ve usûllerle eserlerini bestelemeye başlamışlardır. Bu bestekârlardan biri de Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'dir.

“18. yüzyılın sonlarında III. Selim (1761-1808), klasik kuralları zorlayan bir mûsikî akımını teşvik etmiştir. Bu dönemde Lâle Devri'ndeki yenilik hareketlerinin esintisi ile Türk mûsikisinde yaygınlaşmaya başlayan “Şarkı” formu ön plana çıkmıştır” (Körükçü, 1998, s. 44). Bu akım, klasik dönemden Romantik döneme geçişin habercisi olmuştur. III. Selim ekolü ile klasik kuralların zayıflamaya başlamasıyla birlikte, büyük formlar yerini yavaş yavaş küçük formlara özellikle şarkı formuna bırakmaya başlamıştır. Fakat yine de bazı bestekârlar, klasik dönemin kurallarına bağlı kalarak klasik üslûpta eserler vermeye devam etmişlerdir. Dede Efendi, İtrî'den sonra, klasik üslûbun en büyük temsilcisi olarak kabul edilmiş olmanın yanında şarkı biçiminde de mahir bestekârlar arasında kabul edilmektedir.

Dede Efendi, yaşadığı dönemde meydana gelen sosyo-kültürel değişimlere göre mûsikîde bir tavır almıştır. Gerek güfte ve vezin/usûl geçişleri, gerek biçime dair değişiklikler ve gerekse tüm bunlara bağlı olarak değişen müzikal kabuller hususunda köprü niteliğinde bir varlık sergiler.

Türk mûsikîsinin âyin, durak, tevşîh, savt, ilâhi, peşrev, saz semâisi, kâr, kârçe, kâr-ı nâtık, murabba, semâi, şarkı, türkû, köçekçe gibi dinî ve din dışı sahadaki hemen her formunda eser veren Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'de klasik üslûbun korunmuş olduğu mûsikî sanatındaki bütün estetik değerlerin yer aldığı ve bilhassa melodik çeşitlilikle akıcılığın gözlendiği eserlerinde geleneğe bağlılığın yanında yeni arayışlar dikkati çeker.

Dede Efendi, klasik üslûbun hâkim olduğu büyük formdaki eserlerinin yanında mûsikîyi daha geniş kitlelere yaymak amacıyla şarkı ve köçekçe gibi küçük formlarda da eserler bestelemiş, ayrıca türkülerıyla halk zevkine ve sanatına verdiği değeri ortaya koymuştur. Şarkılarında hüznün ve coşkunun ruh âleminde meydana getirdiği akisler ve farklı bir melodik yapı anlayışı açıkça hissedilmektedir. Kendisinden sonra gelen sanatkârları etkileyen, mûsikîye yeni bir üslûp ve kimlik kazandıran ve Arabankürdî, Hicaz-bûselik, Neveser, Sabâ-bûselik ve Sultânîyegâh makamlarını terkip ederek mûsikî nazariyatı sahasında da kudretini gösteren İsmail Dede 500'ün üzerinde eser bestelemiş, bazılarının güfteleri de kendisine ait olan bu eserlerin çoğu günümüze ulaşmamıştır.

Modern olanla, geleneği birlikte işleyen ve onu mûsikîmizin sürekliliğine yayararak değişebilen Dede, modernleşmeci gelenekle arasına mesafe koyan, dolayısıyla değiştiğini düşündükçe kendiliğini kaybeden bir bestekâr değildir. Batı modernizmi ile Türkiye modernleşmesini mûsikîmiz bağlamında uyuşturabilmiş yaşadığı zaman diliminde yeni, revaçta iken klasiği de yaşatmak çabası ile sayısız beste yapan önemli bir bestekârdır (Feyzioğlu, 2017, s.631).



Türk mûsikisinde klasik dönem mûsikîmizin zirvesi olarak kabul edilir. Bu dönemde yaşayan bestekârlar ve dönemin mûsikî anlayışına genel olarak bakıldığında bestekârların geleneğe bağlı kaldıkları ve sözlü mûsikîde söze olan hâkimiyetleri dikkat çekmektedir. Bu dönemin birçok bestekârı aynı zamanda şairdir. Kendi güftelerini bestelemelerinin yanı sıra özellikle Dîvan şairlerinin eserlerine vakıf olmaları, bu şiirleri kendi sanat anlayışları ve zevkleri doğrultusunda eserlerine nakşetmeleri sonucu Türk Mûsikîsi dağarına zengin bir repertuar kazandırmışlardır. Dede Efendi de şair bestekârlar arasında önemli bir bestekârdır. (Öztuna, 1990, s. 396).

Dede Efendi, şiire ve edebiyata da vâkıf bir bestekâr olarak eserlerinde Türk mûsikîsi prozodisi kurallarını en üst düzeyde uygulamıştır.

Daha çok bir saz mûsikîsi olma özelliğine sahip mûsikîmiz Dede Efendi döneminde bir söz mûsikîsi olmaya evrilmiştir. Bu bağlamda, makalemize temel teşkil eden konuyu, Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde sözün ezgiyle buluşmasında etkin olan müzikal unsurlardan sus ve kullanım işlevleri oluşturmaktadır. Bugün geleneğin devam etmemesi ve meşk sisteminin yok olması dolayısıyla ne yazık ki mûsikî eserlerinin dönemlerin değişen şartlarına ve mûsikî kabullerine göre besteleme teknikleri konusundaki mevcut bilgiler sınırlıdır. Bestekârların eser içerisinde belli bir süre susulması gereken kısa zaman aralıklarını kullanma tercihleri elbette gelişi güzel seçilmemiştir ve bunların ilmi bazı gerekçeleri vardır. Öyle ki zaman zaman prozodik olarak hata gibi görünen ancak bestekârların bazen vezin, usûl, metrik zorunluluğu gereği veya artistik gereklilikle değişiklik gösteren sus işaretlerini kullanma tercih ve biçimleri karşımıza çıkmaktadır. Klasik dönem bestekârları içerisinde son büyük temsilci olarak kabul edilen Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin eserlerinde de buna uygun örnekler bulunmaktadır. Makale, Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin Sultâniyegâh makamında bestelediği Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî formlarından seçilmiş üç eser üzerinde sus kullanımları kullanım tercihlerinin analizini esas almaktadır.

### **Türk Mûsikîsinde Sus (Es)**

*Tahrîriyye*'nin "Şürû" adlı giriş bölümünde Abdülbâki Nâsır Dede mûsikî yazımının, nağmelerin işareti olan harflerin yazımıyla bu harflerin altına vuruş sayısını rakamla ve sözlerini hecelere taksim ederek yazmaktan ibaret olduğunu söyler. Daha sonra yegâhtan tiz hüseyîne kadar otuz yedi perdeden oluşan harf mûsikî yazısı bir tablo halinde verilir, ardından bu yazının nasıl kullanılacağı örneklerle anlatılır ve bu sistemde yer alan "sus" işareti üzerinde durulur. Bu arada Nâsır Dede'nin "teneffüs" adını verdiği, nokta ile gösterilen sus işaretinin Türk mûsikîsi tarihinde ilk defa bu nota sisteminde kullanıldığını ifade etmek gerekir. Bu notanın bir diğer özelliği de harflerin noktasız yazılmış olmasıdır (Uslu & Dişiaçık, 2009, s. 108).

Sus İşaretleri: Bir mûsikî eserinde susulması veya durulması gereken yerlerde kullanılan, özel şekildeki işaretlere denir. Bunlar yedi tanedir.

1'lik, 2'lik, 4'lük, 8'lik, 16'lık, 32'lik, 64'lük





İcrada farklılık arayışı ya da nota yazım farklılığı şeklinde karşımıza çıkması mümkündür. Sus işaretlerinin nota ile doldurulması melodiyi zenginleştirirken; melodiye susların eklenmesi ritmik yapıyı zenginleştirir. Bununla birlikte melodik fonksiyon amacı taşıyarak var olan notanın başka bir nota yâda es ile değiştirilmesi nota yazım farklılıklarından doğacağı gibi icracının isteği ile de ortaya çıkan ve eserin değişiklik yoluyla süslenmesine katkı sağlayan bir durum olarak kabul edilmektedir. Asıl notanın yerine bir tam ses altındaki / üstündeki notanın geçmesi ya da daha uzak notaların melodide yer alması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur.

“Vakfe Dinî müzikte kullanılan kıraat ilimlerinden bir olan vakfe muhakkak durmak anlamına gelir. Bu duruş müziğin akısı içinde tamamen icracının yorumuna bağlı olarak gerçekleşir. Nota yazısında yukarıdan virgülle (,) gösterilir” (Sezgin, 1996, s. 13).

“Müzikte sessiz süreler susma ile gösterilir ve işaretlenir. Türkçede “susma”, “susku” ve “es” gibi benzer kelimelerle de belirtilir. Sesli notalar gibi sessiz notalarda da yedi susma işareti vardır. Sessiz (es) notalarda isminden de anlaşıldığı gibi müzik partisinde işaretlerin olduğu yerde ses kesilir (susturulur)” (Yener & Çiçek, 2016, s. 5).

Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'nin seçtiğimiz eserlerde susların kullanılış biçimi, tercihleri ve işlevleri “Vezin-usûl gerekliliği, metrik gereklilik, nefes susları ve artistik sus kullanımı” başlıkları altında incelenip değerlendirilecektir. Türk Müsîkîsi geleneğinde susların kullanımı konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır.

#### **Vezin-usûl uyumu bağlamında “sus” kullanımı**

Türk Müsîkîsî'nin sözlü eserlerinde çoğunlukla Aruz ve Hece vezni kullanılmıştır. Aruz vezni “nazımda uzun veya kısa, kapalı veya açık hecelerin âhenkli dizilerine dayanan bir vezin sistemi olup Arap edebiyatında doğmuş, dil yapısına, edebî an'ane ve zevke göre değişikliklere uğrayarak, başta Fars ve Türk edebiyatları olmak üzere, İslâm medeniyeti çevresine giren diğer milletlerin kendi dillerindeki edebiyatlarına da geçmiş” sistematik bir vezin şeklidir (Çetin, 1991, s. 424).

Aruz vezninde yer alan tef'ilelerin açık ve kapalı hecelere göre dağılımlarındaki sistematik yapı ile mûsîkîdeki usûl darpları, sözlü mûsîkîde prozodiyle ortak bir paydada buluşturulmuştur. Mûsîkî usullerinde yer alan “kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf” zaman darpları Aruz tef'ilelerinde yer alan açık ve kapalı hecelere göre düzenlenmiştir. Bilindiği üzere kapalı hecelere kuvvetli ya da yarı kuvvetli darplar denk getirilmiş, açık hecelere de zayıf zamanlı darplar getirilerek Aruz'daki ritim mûsîkîdeki ritim ile kuvvetli bir isnada dayandırılmıştır. Ancak bu uyum her güftede kusursuz bir şekilde uygulanamayacağı içim bestekârlar bu gibi durumlarda vezin-usûl uyumu için gerektiği yerlerde mûsîkîde belirli bir süre susulması gereken bir terim olan susu kullanarak veya söz hecesinin nota değerini uzatarak ya da kısaltarak estetik bir çözüm üretmişlerdir.

#### **Metrik bağlamda sus kullanımı**

Mûsîkîde metrik kavramı hakkında Terzi (2015) “müzik eserlerinin ritmik periyodlarını, bu periyodlar içerisinde yer alan birim zaman sayısını, birim zamanın değerinin (mertebesi) matematiksel oranı olan ölçü belirteç





rakamlarını ve birim zaman akışının hızını ifade eden, metronomik hızı ölçüp rakamlardan veya hız alanlarını kavramsal olarak belirten ölçüm kurallarının bütünüdür” (s. 86) şeklinde tanımlamıştır. Bir usulün bileşenleri olan mertebe, darp, birim zaman, düzum gibi elemanların o usulü oluşturan sistematik birleşimine metrik denilmektedir. Her usulün mertebeleri, kuvvetli-yarı kuvvetli-zayıf darpları, birim zaman ve mertebeleri birbirinden farklıdır. Bu sistematik elemanların kendi aralarındaki bağımlı veya bağımsız değişkenleri ile farklı usuller türetilmiştir. Sözlü mûsikîde bir usûlün metriği gereği bestekârlar güftenin de manasına aykırı düşmeyecek şekilde sus kullanımı yapabilirler. Metrik gereği olan suslar bazen kuvvetli darpların belirtilmesinde, bazen zayıf darpların bitiminde kullanılabilir. Bu şekilde bu darplara gelen hecelerin ve hatta kelimelerin vurguları da metrik olarak vurgulanır veya vurgusu hafifletilebilir.

### **Nefes Susları**

Türk mûsikîsi nin icrası meselesi geçmişten beri üzerinde durulan ciddi bir meseledir. Osmanlı döneminde henüz nota sistemi ile eğitimin yapılmadığı dönemlerde meşk sistemi denilen öğretile mûsikî eğitimi verilmekteydi. Behar (2012) "Meşk, Osmanlı mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı "yazı örneği", "yazı alıştırmaları" ya da "yazı karalaması" anlamına gelen bir terimdir" (s. 15) demektedir. Meşk, bir eserin tekrar ve taklit yoluyla "fem-i muhsin"den yani güzel ve doğru icra yapan bir ağızdan öğrenilmesi temeline dayanmaktadır. Bu öğretilerde vurgu, tonlama gibi nüanslar ustalardan öğrenildiği şekilde ve sözün manasına uygun olarak yapıldı. Bestekârlar da eserlerinde söz varlığına uygun olacak şekilde susları kullanmışlar, bazen de icracının sınırlarını zorlamamak ve icra güzelliğinin bozulmaması için susları nefes almak amacıyla gerekli yerlere yerleştirmişlerdir.

### **Artistik sus kullanımı**

Türk mûsikîsi geleneği içerisinde bestekârlar usta-çırak ilişkisi olarak bilinen "meşk" silsilesi ile yetişmişlerdir. Meşk sisteminde "fem-i muhsin" denilen yani güzel ve doğru bir ağızdan öğretilen eserlerle, talebelerin mûsikî kabiliyetleri geliştirilmiş ve onların da aynı yöntem ile yeni talebeler yetiştirmesi sağlanmıştır. İşte bu gelenek içerisinde mûsikî üstatları talebelerine sadece repertuarında olan eserleri ve nazari bilgileri değil, aynı zamanda bazı teknik mevzuları da nakletmişlerdir. Bunların en önemlisi de batı mûsikîsinde "prozodi" denilen ve kısaca "güfte-beste uyumu" olarak açıklanabilen bir teknik bahistir. Bu mevzu üzerine son yüz yıllık zaman diliminden önce yazılı kaynak olarak net bilgiler mevcut olmasa da yapılan eser incelemeleri sonucunda bazı teknik hususların bilinçli bir şekilde yapıldığı ve bu bilgilerin de meşkte yeni talebelere aktarıldığı görülmektedir.

Bilindiği üzere mûsikî eserleri, sadece nota kâğıdı üzerinde yazılan nota değerlerine uygun sürelerde ve doğru perdelerde çalınarak icra edilmezler. Bunun yanında gerek saz mûsikîsinde gerekse sözlü mûsikîde nüans denilen, eserin duygu durumunu kuvvetlendirmede ve vurguların gösterilmesinde kullanılan bir takım işaretler de mevcuttur. Bestekârlar bazı durumlarda bu vurguları ve tonlamaları söz manasına uygun nitelikte nağmelerle veririrken bazen de manaya uygun gelecek şekilde sus kullanarak bu nüansları esere yerleştirirler. Çalışmamızda

bu bahis ayrı bir madde olarak ele alınmış ve bestekârın söz varlığına uygun olarak manayı güçlendirme düşüncesi ile sus kullanımı “artistik sus kullanımı”<sup>4</sup> terimi ile karşılanmıştır.

## HAMMAMÎZÂDE İSMÂİL DEDE EFENDİ’NİN SEÇİLEN ÜÇ ESERİNDE SUS KULLANIMI

### Sultanî Yegâh Nakış Yürük Semâî “Şâd eyledi cân-ü dilimi rûh-i revânım”

#### Vezin-Usûl Gereği Sus kullanımı:

Eserin vezni “ Mefûlü / Mefâîlü / Mefâîlü / Feûlün ” şeklindedir.

- - . / . - - . / . - - . / . - -

Dede Efendi’nin Nakış Yürük Semâî formundaki bu eserinde, Yürük Semâî usulünün, gerek eserin metrik açısından niteliği ve vezin-usûl ilişkisi uyumu ve gerekse söz, ezgi, duygu işleniş bağlamında başarı ile uygulandığı görülmektedir. Eserin vezninde yer alan açık ve kapalı heceler, usulün “kuvvetli (+), yarı kuvvetli (/) ve zayıf (-)” zamanlı darplarına uygun gelecek şekilde kusursuz olarak yerleştirildiği görülmektedir. Şair ya da güftekar, döşeyeceği söz varlığı ve inşa edeceği mana yüküne uygun vurgu unsurlarını kullanarak gerekli gördüğü hece ve kelimeleri en estetik biçimde kurgulayarak veznini belirler. Güftenin tanzim edildiği aruz kalıbıyla ifade edilen duygu ve hissiyatın bestekâr tarafından da doğru kavranması, anlaşılması ve buna bağlı olarak en münasip usul ile bütünleştirilmesi eserin kusursuz bir prozodiye sahip olmasını sağlamak adına kaçınılmazdır.

6  
4  
Şâd  
Mef  
ey le di câ nü di li mi  
ü lü me câ i lü me fâ

6  
4  
şâ şâ hı ci hâ nım  
i lü fe ü lüm

6  
4  
Kur ban e de yim râ hı na nak

<sup>4</sup> Feyzioğlu, Nesrin, Klasik Türk Müsıkisinde Artistik Sus ve Kullanım Biçimleri, Basılmamış Ders Notları, Erzurum.



## Artistik sus Kullanım

Beste aşamasında prozodik hâkimiyet oldukça önemlidir. Bestekâr, besteleyeceği güfteyi seçtikten sonra, öncelikle güftenin mânâsını çok iyi anlamalı, Türkçenin dil özelliklerini bilmelidir. Güftedeki manaya uygun şekilde durgu ve durakları belirlemeli, manayı zenginleştirip derinleştirecek estetik etkiyi sağlamak üzere mana ile uyumlu ezgilerin dizilerini (makam) seçmeli ve usulü dilin imkânları ile de mütenasip biçimde oturtup taksim etmeli. Güftenin temasını ortaya çıkaran kelimeleri belirleyip, bu kelimeleri melodik yapıyla belirtmeli, mânânın ortaya çıkmasında önemli rolü olan kelimelerdeki hece vurgularını uygun kullanarak ve kelimelerdeki hecelerin çeşitlerine ve vurgularına uygun değerlerdeki notalarla yerleştirmek suretiyle, güfteyi prozodik açıdan doğru şekilde bestelemelidir. Türk mûsikîsi ilmî kriterleri olan bir mûsikî olup bestelenmiş hazır bir melodi üzerine güftenin tanzimi değil, güfteye uygun melodiler üretilerek beste yapılmalıdır. Ayrıca hânendeler de eserleri icra ederken, yukarıda aktarılmaya çalışılan prozodinin temel unsurlarını birinci derecede değerlendirip, güftenin mânâsını ön plana çıkarmak ve prozodik açıdan uygun olmayan bir eseri de deforme etmeden olabildiğince prozodiye uygun hale getirmek suretiyle icra etmelidirler.

Bestekârlar eserdeki güfte-mâna-makam uyumunu prozodi kuralları çerçevesinde vermenin yanı sıra eser içerisinde bazen kişisel tercihlere bağlı olarak ve estetik olarak gerekli gördükleri yerlerde artistik suslar kullanabilirler. İncelenen eserde “1, 3 ve 6” numara ile gösterilen eserin artistik olarak da kullanıldığı düşünülmektedir. Ayrıca terennüm bölümündü kullanılan suslar da birer artistik sus olduğu düşünülmektedir. Bu kullanımdan maksat, usulün vurgusunun gösterildiği yerlerde müzikal vurguların da birbiriyle uyumlu olduğunu göstermektir.

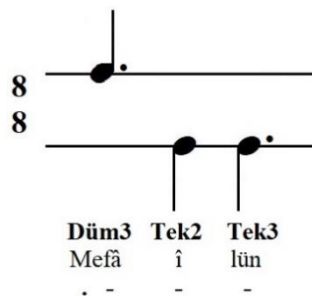
### “Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın”

#### Vezin-Usûl Gereği Sus kullanımı

Eserin vezni Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün / Mefâîlün

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

Dede Efendi, Ağır Semâî formundaki eserinde Aksak Semâî usulünü tercih etmiştir. Bu eserde suslar ve terennümler eserden çıkarıldığında veznin “müsemmen” usulüne rahatlıkla denk gelebileceği görülmektedir.



Ancak güftedeki mananın ve duygu durumunun en iyi şekilde ifade edilebilmesi için bestekâr hem form hem de söz gereği Aksak Semâî usulünü tercih etmiştir. Aksak Semâî usulünde “Ah” terennümü ile ilk darbı kullanıp her ölçünün son darbına denk gelen heceyi de bir sonraki ölçünün ilk darbına denk gelecek kadar uzatmıştır. Bazı ölçülerde ise ilk darpta dörtlük sus kullanmış ve bu şekilde vezindeki uzatmayı sus ile sağlamıştır.

### Metrik bağlamında Sus Kullanımı

Ah Ni han et tim se ni sı nem  
Me fâ î lün Me fâ î lün

de ey meh pâ re câ nım sın  
Me fâ î lün Me fâ î lün

Usûl-vezin-söz dağılımı tabloda Aksak Semâî usûlünün şemasına göre gösterilmiştir. Dede Efendi'nin bu eserinde aruz veznindeki kapalı ve açık hece nispetlerinin yine usûl ile doğru orantılı olarak ilişkilendirildiği görülmektedir. Açık heceler çoğunlukla bir sekizlik nota değerine denk getirilirken kapalı heceler ise bir veya daha çok dörtlük nota süresince ölçülmüştür. Eserin hemen tüm ölçülerinde kullanılan suslar metrik yapı gereği devam ettirilmiştir. Güftenin diğer mısralarında da usûl-vezin-söz dizilimi aynı şekilde işlenmiştir.

### Nefes susları

#### SULTÂNÎ YEGÂH AĞIR SEMÂÎ Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın

Usûl: Aksak Semâî Hamamîzâde İsmail Dede Efendi

Ah ni hân et tim se ni sı nem 1  
Ah be nim râ zı de rû num sev  
Ah be nim câ nü ci hâ nım rû

2 de ey meh pâ re câ nım sın 3  
di ğim dil ber ni hâ num sın  
zü şeb vir di ze bâ nım sın

4 Ca nm ye le lel le lel le lel li 5 mî rim te re lel le

“Nihân ettim seni sînemde ey mehpâre cânımsın” adlı eserin nefes vurguları için seçilen bölüm resimdeki gibidir.



Eserde numara ile gösterilen susların nefes ve vurgu anlamındaki gereklilikleri aşağıdaki gibi gösterilmiştir.

1. ve 2. “sus”: Güfthenin ilk mısraında vurgulanan “nihân” kelimesi “gizlemek, saklamak” anlamlarına gelmektedir. Bu kelimenin manası itibariyle sevgili, âşğın sinesinde gizlenmiştir. Manada vurgulanan sinede sevgilinin gizlenmesi eylemi nağme yapısında da “sînem-de” kelimesinin son hecesi ayrılarak ve bu kısma sus eklenerek belirtilmiştir. Prozodik olarak kelimenin sus ile bölünmesi ve burada nefes alınması bir hata olarak kabul edilmektedir. Ancak eserin icrası esnasında “sînemde” kelimesi nefes alınmadan, suslara dikkat edilerek okunmalıdır.

İkinci mısra da bulunan “râz-ı derûn” tamlaması “içteki gizli şey, yüreğın sırrı” anlamına gelmektedir. Bu mısra da gizlenen ve dışarı vurulmak istenmeyen âşğın sevgisi, “sev-diğim” kelimesinin ilk hecesinden sonra gösterilen sus ile bir tereddüt hâli olarak yansıtılmıştır. Bu kısımda da icra esnasında nefes alınmadan, vurgu yapılmadan suslara dikkat edilerek yorumlanması gerekmektedir.

Üçüncü mısra da “rûz ü şeb” kelimeleri “gece ve gündüz” anlamına gelmektedir. Bu kısımda da yine önceki mısralarda yapılan mana vurgusu gece ile gündüzün birbirinden ayrılması şeklinde sus kullanılarak gösterilmiştir.

3. ve 4. “sus”: Söz bitimi ve terennüm başlangıcı olan bu kısımda suslar nefes almak için kullanılan suslar olarak belirtilmiştir.

5. “sus”: Burada ölçü sonu ve diğeri ölçünün başında gösterilen suslar terennüm bölümünde nefes susu olarak kullanılmıştır.

### **Artistik sus Kullanımı**

Eserin birinci ikinci ve dördüncü mısralarında sözdeki mananın suslar yardımı ile vurgulandığı, 1. ve 2. suslar bestekârın sanat kudretini de yansıtan artistik suslar olarak tespit edilmiştir.

### **“Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür”**

#### **Vezin-Usûl Gereği Sus Kullanımı**

Eserin vezni “ Mefâilün / Feilâtün / Mefâilün / Fâ'lün ” şeklindedir.

. - - - / . . - - / . - - - / - -

Dede Efendi, Beste formundaki eserinde ezgi taksimatını Zencir usulü ile döşemiştir. Bileşik büyük usullerden biri olan Eksik Zencir usulü, yani 120 zamanlı olan zencirin “Berefşân” bölümünün eksik olduğu 88 zamanlı zencirle bestelemiştir. Bu bilgiler ışığında eserin usulü “Eksik Zencir” olarak yeniden notaya alınmıştır.

Eserin 16/4 Çifte Düyek bölümünde kullanılan birinci sus, usulün ilk kuvvetli darbından sonra “sâ” hecesindeki vurguyu hafifletmek için kullanılmıştır. İkinci sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Çifte Düyek)

16  
4

Mi sâ sâ li ni ni  
Me fâ i lün

20/4 Fahte bölümünde kullanılan üçüncü sus, usulde yarı kuvvetli darba denk getirilmiş ve “misâlini” kelimesinin bitişi vurgulamak için kullanılmıştır. Dördüncü sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Fahte)

20  
4

ne ze mî mî nü  
Fe i lâ tün

24/4 Çember bölümünde kullanılan beşinci sus “zemân” kelimesini vurgulamak ve tekrar eden “mân” hecesindeki vurguyu kuvvetlendirmek için kuvvetli darbin bitiminde kullanılmıştır. Altıncı sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Çember)

24  
4

Ze mâ mân gör müş tür  
Me fâ i lün Fâ' lün

Eserin meyanında yer alan 16/4 Çifte Düyek bölümünde yedinci sus ilk mısradaki kullanıma benzer şekilde simetrik olarak usulün aynı darplarına gelecek şekilde ve aynı sistemde kullanılmıştır. Burada da kuvvetli zamana denk gelen “mih” hecesindeki vurgu hafifletilmek için sus kullanılmıştır. Sekizinci sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.



(Çifte Düyek)

16  
4

O mi mih ri bur  
Me Fâ i lün

Meyanda yer alan 20/4 Fahte bölümünde dokuzuncu ve onuncu sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Fahte)

20  
4

cu a dâ let  
Fe i lâ tün

Meyanın son bölümü olan 24/4 Çember kısmında kullanılan on birinci sus "adâletsin" kelimesindeki vurguyu kuvvetlendirmek için yine yukarıdaki gibi simetrik olarak kuvvetli zamanın bitiminden sonra kullanılmıştır. On ikinci sus nefes almak için kullanılan sus olarak belirlenmiştir.

(Çember)

24  
4

sin ey şe hi dev rân  
Me Fâ î lün Fâ' lün

### Metrik bağlamda Sus Kullanımı

Dede Efendi'nin Eksik Zencir usulünde bestelediği bu eserinde usul-vezin-söz dağılımı "a." maddesinde şema halinde gösterilmiştir. Eserin vezni "Mefâilün / Feilâtün / Mefâilün / Fâ'lün" şeklindedir. Aruz veznindeki kapalı ve açık hece nispetlerinin eserde titizlikle usul ile ilişkilendirildiği görülmektedir. Açık heceler çoğunlukla bir dördlük nota veya sekizlik nota değerine denk getirilirken kapalı heceler ise iki veya daha çok dördlük süresince ölçülmüştür. Güfte sahibinin tespit edilemediği bu eserde "zemân, mekân ve cihân" nadiren karşılaşılan bir aruz kusuru bulunmaktadır. Bu kelimelerin ikinci heceleri olan "mân, kân ve hân" heceleri bir buçuk hece sayılarak tef'ilede yer alan "fâ i" taktisine denk getirilmiştir ve bu durum sıklıkla karşılaşılmayan ama vezin gereği kabul edilebilen bir aruz kusuru olarak kabul edilmiştir. Dede Efendi karşılaşılan bir aruz kusurunu, eserin 24/4 Çember bölümünde "mân" hecesini tef'iledeki "fâ" hecesine denk getirmek için "mâ" olarak kesmiş ve sekizlik bir sus ile heceyi bitirmiştir. Devamında "mân" hecesini vezindeki "fâ i" taktisini göstermek ve bu hecenin aruz gereği bir



buçuk hece gibi okunmasını göstermek için “mân” hecesini beş buçuk dördlük süreye dağıtmıştır. Aynı bölümde “mekân ve cihân” kelimeleri de aynı şekilde işlenmiştir.

## Nefes susları

**SULTANİYEĞÂH NAKİŞ BESTE**  
**MİSÂLİNİ NE ZEMİN Ü ZEMÂN GÖRMÜŞTÜR**

Beste: Hamamizâde İsmail Dede Efendi

Eksik Zencir

Çifte Düyek

1. Yâr Mi sâ sâ li ni ni  
2. Yâr Na zî zî ri ni ni  
3. Yâr Ne bir bir a dil di

Fahte

3 4 5  
ne ze mi mi nü  
ne me ki ki ni  
li ni çe çeş mi

Çember

6 7  
Yâr Ze mâ mân gör müş tür  
Yâr Me kâ kân gör müş tür  
Yâr Ci hâ hân gör müş tür

Devr-i Kebîr

AhCânım yâ le lel li ye le lel lel lel le lel li te re lel lel lel lel li Son

Çifte Düyek

8 9  
Yâr O mi mih ri bu bur

Fahte

10 11  
cu a dâ dâ let

Çember

12 13  
sin ey ey şe hi dev rân

Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür  
Nazîrini ne mekîn ü mekân görmüştür  
O mihr-i burc u adâletsin ey şeh-i devrân  
Ne bir âdilini çeşm-i cihân görmüştür

“Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür” adlı eserde kullanılan suslar nota üzerinde numaralandırılmıştır. Eserin terennüm bölümündeki suslar güftedeki manadan farklılık arz ettiği için prozodik olarak değerlendirilmeye alınmamıştır. Terennüm bölümü bu eserde ikâî terennüm niteliğindedir.

Eserde numara ile gösterilen susların nefes ve vurgu anlamındaki gereklilikleri aşağıdaki gibi gösterilmiştir.

2. “sus”: “misâlini” kelimesinin bittiği yerde bir sekizlik sürede nefes alınması için kullanılmıştır.

3. “sus”: nefes alınması için kullanılmıştır.

4. “sus”: “zemîn” kelimesinin manasına uygun olması bakımından nevâ perdesinden düğâh perdesine inilerek asma kalış yapıp burada aynı zamanda bir dörtlük sus ile nefes alınması için uygun bir zemin oluşturulmuştur.

5. “sus”: önceki sustaki kararlılık burada makamın karar perdesine inilerek daha kuvvetlendirilmiş ve yine nefes alınması için kullanılmıştır.

7. “sus”: “görmüştür” kelimesi aslında anlam olarak “görmemiştir” manasında kullanılır ve burada kullanılan sus nefes alınması için kullanılmıştır.

10. 11. ve 13. “sus”: eserin meyan bölümünde kullanılan bu suslar nefes alınması için kullanılmıştır.

### Artistik sus Kullanımı

İncelenen eserde “1, 6, 8, 9 ve 12” numara ile gösterilen suslar icra esnasında nüans kullanılması bakımından uygun olan suslardır. Buralarda hecelerin uzatılmasından kaynaklanan tekdüzelik artistik suslar kullanarak duraklatılmış sonrasında aynı hece devam ettirilmiştir.

### SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu’nun önce askerî açıdan yöneldiği Batı ile etkileşim; daha sonra kültür unsurlarına da sirayet etmiştir. Batılılaşma ile karşılaşılan yeni, en çok mûsıkîmizde tesirini göstermiştir. Sürekliliği olan Türk mûsıkîsi geleneği, üzerinde düşünülmeden, yeni tedbirler alınmadan ‘eskilik’ kavramı altında bir yere hapsedilmiştir. Geleneğin geçmişe hapsedilip, sabit bir olgu olarak kabullenilmeye başlandığı, karşılaşılan ancak tam olarak ne olduğu bilinmeyen yeninin ise yegâne kurtuluş yolu olarak görülmeye başlandığı dönemde, mûsıkîmizi özünü bozmadan yeni eserler üreterek yaşatma gayreti içinde olan en mühim isimlerinden biri Hammamîzâde İsmail Dede Efendi’dir.

Kendinden önceki dönemin klasik üslubunu bilen ve kendi zamanının mûsıkî temayüllerine de hâkim olan Dede Efendi’nin eserleri, bu iki dönem arasında âdeta bir köprü vazifesi görmüştür.

Makaleye temel teşkil eden eserler, Dede Efendi’nin terkîb ettiği Sultâniyegâh makamından Nakış Yürük Semâî, Ağır Semâî ve Beste formlarından seçilmiştir. Dede Efendi’nin icad ve ibdâ ettiği bu makam, oldukça geniş bir diziye sahip olması sebebiyle makamın karakteristiklerinin zengin bir biçimde işlenmesine uygun bir makamdır. İncelenen eserlerde de Dede Efendi’nin güftelerdeki manayı güçlendirecek şekilde ve eserin duygu yoğunluğunu kuvvetlendirecek şekilde makam geçkileri yaptığı görülmektedir.

Türk mûsıkîsinde prozodi terimi ilk olarak Cumhuriyet döneminde bahsedilmeye başlanılan bir mevzu olmuştur. Bu konu üzerine ilk çalışmaları Hüseyin Saadettin Arel başlatmış ve günümüze kadar çeşitli bilimsel çalışmalar yürütülmüştür. Ancak Osmanlı Dönemi’ne ait kaynaklarda prozodi terimine pek rastlanılmaz. Bu dönemde prozodinin bilinmediğine ve prozodi kurallarına dikkat edilmediğine dair çeşitli çalışmalar da yazılmıştır. Ancak özellikle Türk mûsıkîsini klasik dönemi olarak adlandırılan Hafız Post’tan Dede Efendi’ye kadar olan zaman diliminde bestelenen eserler bu iddiaları çürütmektedir. Klasik dönem mûsıkî sanatının eşsiz ve yüksek sanatlı eserlerinin



bestelendiği, büyük bestekârların yetiştiği bir dönemdir. Bu dönemin eserlerine bakıldığında kabaca güfte-beste uyumu diye adlandırılan prozodi kurallarının çok iyi seviyede bilindiği ve eserlerde bu kurallara dikkat edildiği görülmektedir.

Dede Efendi'nin bestekârlığının yanında şair olması, eserlerinde bir mûsikî-edebiyat bağlamı geliştirmesini sağlamıştır. Aruz vezinleri ve usul arasındaki münasebetin güfte varlığı ile doğru şekilde ilişkilendirilmesi, seçilen makamın güfthenin manası itibarıyla doğru nispette ilerlemesi muhakkak alana vakıf olmayan bir bestekârın yapabileceği bir iş değildir. Bir bestekârın mûsikî nazariyatı ve ameli bilgilerinin yanı sıra mutlaka edebiyat sanatının da inceliklerine vakıf olması gerektiği Dede Efendi eserlerinden açıkça anlaşılmaktadır.

Dede Efendi eserlerinin söz varlığında, manayı sürükleyen, derinleştiren prozodik unsurlara hâkim olup bestelerini bu bilinçle başka bir ifadeyle prozodi kurallarına riayet ederek bestelediği her eserinden izlenebilmektedir. Aynı zamanda şair bir bestekâr olan Dede, aruz vezni ile yazılmış şiirleri de başarıyla bestelemiştir. Hatta aruza has bazı kusurları dahi seçtiği usul ve nağme yapısıyla eserlerinde kusursuz hale getirmiştir. İncelenen eserlerde kullanılan susların, Dede Efendi tarafından güfthenin veznine, seçilen usulün darplarına ve güfthenin manasına uygun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Dede Efendi, nefes ihtiyacı ya da usûlü tamamlama işlevlerinin dışında, özellikle mana derinliğini artırmak, mananın kuvvetine dikkat çekmek, vurgu yapmak üzere artistik susları oldukça estetik kullanmıştır. 'Misâlini ne zemîn ü zemân görmüştür' zemin cümlesi ile başlayan Sultaniyegâh Beste, adlı eseri, kullanılan artistik suslar bakımından bu anlamda belki de Türk mûsikîsindeki en başarılı ve ilk sayılabilecek örnek eserlerden biridir.

Dede Efendi'nin Sultaniyegâh makamında bestelediği ve makalemize temel teşkil eden eserlerinde, diğer müzikolojik öğelerin tesisinde olduğu gibi sus kullanımında da Türkçenin gramatik yapısına ve dolayısı ile prozodik unsurlara hâkimiyeti açıkça görülmüştür.

#### KAYNAKÇA

Akdoğan, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. Meta Basım.

Aksüt, S. (1993). *Türk Mûsikîsinin 100 Bestekârı*. İnkılâp Kitabevi.

Arel, H. S. (1992). *Prozodi Dersleri*. Pan Yayınları.

Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldaş'ın Arşivindeki Mûsikî Sohbetleri*. Kubbealtı

Başer, F. A. (1996). *Türk Mûsikîsinde Abdülbâkî Nâsır Dede (1765-1821)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Behar, C. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. Afa Yayıncılık.

Belviranlı, A. K. (1965). *Aruz ve Ahenk*. Selçuk Yayınları.

Çetin, M.N. (1991). "Aruz". İslâm Ansiklopedisi. (III, 424-437). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.



- Çıpan, M. (1999). Güfte İncelemesi I (Notalar, Güfteler, Şekil özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve Mûsikî bilgileri). Sel-Ün Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2006). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Aydın Kitabevi.
- Dilçin, C. (2013). Yeni Tarama Sözlüğü. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Ergun, S. N. (1942). *Türk Mûsikîsi Antolojisi*. Rıza Coşkun Matbaası.
- Ezgi, S. (1953). *Nazarî-Amelî Türk Musikisi*, İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Feyzioğlu, N. (2017). Türk Mûsikîsinin Modernleşmesi Bağlamında Hammamîzâde İsmail Dede Efendi ve Ferahfezâ Makamı, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21(2): 625-646.
- Feyzioğlu, N. Klasik Türk Mûsikîsi Eserlerinde Artistik Sus ve Kullanım Biçimleri, Basılmamış Ders Notları.
- Fonton, C. (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği. (Çev.: Cem Behar). Pan Yayıncılık.
- Güldaş, S. (2003). *Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Mûsikîsinde Prozodi*. Kurtiş Matbaacılık.
- İhsanoğlu, E. ve dğr. (2006). *Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi*. İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (2019). *Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikînasları*. Ketebe Yayınları.
- Kanar, M. (2012). *Arap Harfli Alfabetik Osmanlı Türkçesi Cep Sözlüğü*. Say Yayınları.
- Kaplan, M. (2002). "Divan Şiirinde Mûsikî". Köprü Dergisi, 79, (52-62).
- Körükçü, Ç. (1998). "Türk Sanat Müziği", Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık A.Ş.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Özalp, N. (1992). *Türk Mûsikîsi Beste Formları*. TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi, I-II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Özpekel, O. N. (2019). *Dârü'l-Elhân Külliyyâtı*, Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, I- II. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (1998). *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*. Ötüken Neşriyat A. Ş.
- Tanrıkörur, C. (2011). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, C., (2003), "Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi", Dergâh Yayınları.
- Uslu, R. & Doğrusöz Dişiaçık, N. (2009). *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı "Tahrîriye"*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Uysal, R. Selçuk, *Mûsikî Edebiyatı*, Doğu Kitabevi, 2010.



Yahya Kaçar, G. (2012). *Klâsik Türk Müsikîsi Güftelerinde Osmanlıca Kelime ve Terkîbler*. Maya Akademi Yayınevi.

Yahya Kaçar, G. (2020). *Türk Musikisinde Eser ve İcra Tahlili Yöntemleri (Kavramlar-Semboller ve Örnekleriyle)*. Gece Kitaplığı.

Yeğın, A. (1973). *Yeni Lûgat*. Yeni Asya Yayınları.

Yener, S. ve Çiçek, V. (2016) *Adım Adım Uygulamalı Müzik Teorisi Ve Armoni*. Pegem Yayınları.

### **Nota Arşivi**

Cumhurbaşkanlığı Devlet Korosu Nota Arşivi.

TRT Nota Arşivi.



## Girift Sazının Yapısı, Çeşitleri ve Ney Sazı ile Karşılaştırılması Üzerine Bir İnceleme

Orhan ALKAN\*<sup>5</sup>

\*Öğr. Gör., Atatürk Üniversitesi Türk MüsİKİSİ Devlet Konservatuvarı, Temel Bilimler Bölümü,  
Erzurum, Türkiye

Makale Bilgileri	Özet
<b>Makale Türü:</b> Araştırma Makalesi	İnsanlığın evrimsel süreci boyunca, insanın çevresindeki doğal unsurlardan ilham alarak, iletişim kurarak ve çeşitli ifade biçimlerini geliştirmek amacıyla kemikler, kuru ağaç dalları ve ağaç lifleri gibi doğal malzemeleri kullandığı bilinmektedir. Bu nedenle, müziğin icrası için insan sesi ve enstrümanlara duyulan ihtiyaç, kaçınılmaz bir gerçek olarak ortaya çıkmaktadır.
<b>Geliş Tarihi:</b> 11 Ağustos 2023	Bu çalışmada, geleneksel Türk müziğinin önemli enstrümanlarından biri olan ve unutulmuş "Girift" sazının yapısı, çeşitleri ve ney sazı ile karşılaştırılması incelenmiştir. Girift sazının, Türk müziğinin geçmişte bir dönem icrası olduktan sonra unutulmuş üflemeli saz ailesinden olduğu kabul edilmektedir. Girift sazı yapısı itibari ile Ney sazına benzemektedir fakat boğum, perde açkısı yönünden değişkenlik göstermektedir. Çalışmada, girift sazının yapısı detaylı bir şekilde açıklanmış, perdeleri ve yapısı üzerinde durulmuştur. Girift sazı, Türk müziğinin unutulmuş hazinelerinden biri olarak kabul edilirken, bu çalışma Girift sazının yeniden keşfedilmesi ve tanıtılması amacı taşımaktadır. Girift sazının yapısındaki değişkenlik, bu enstrümanın çeşitli icra tarzlarını ve müzik türlerini destekleyebilme yeteneğini göstermektedir. Dolayısıyla, bu çalışma sadece Girift sazının geçmişini ve yapısal karşılaştırılmasını anlatmakla kalmayıp, aynı zamanda onun gelecekteki potansiyelini de vurgulamaktadır. Çalışmanın bir diğer odak noktası ise girift sazının ney sazı ile karşılaştırılmasıdır. Ney sazı, Türk müziğinin temel sazlarından biridir. Girift sazı ise ney sazına zahiri olarak benzeyen bir enstrüman olmasına rağmen, ney sazı ile farklı özelliklere sahiptir. Çalışmada, bu iki sazın tarihsel, yapısal ve müziksel farklarına değinilmiştir. Bu incelemenin amacı, girift sazının özelliklerini anlatmak, çeşitlerini tanıtmak ve ney sazı ile karşılaştırarak farklılıklarını vurgulamaktır. Bu çalışma, geleneksel Türk müziği sazı olan Girift sazını tanımak isteyenler için bilgi sağlamayı amaçlamaktadır. Sonuç olarak bu çalışma; girift sazının yapısı, çeşitleri ve ney sazı ile karşılaştırılmasına dair kapsamlı bir inceleme sunmaktadır.
<b>Kabul Tarihi:</b> 14 Eylül 2023	
<b>Yayın Tarihi:</b> Ekim 2023	

**Anahtar Kelimeler:** *Girift, ney, perde*

An Investigation on The Structure, Varieties, and Comparison with The Ney Saz of The Girift Saz

<sup>5</sup> Sorumlu Yazar E- posta: alkanorhan08800@gmail.com ORCID: 0000-0002-4393-1847



Article Info	Abstract
<p><b>Article Type</b> Research Article</p> <p><b>Arrival Date</b> August 11, 2023</p> <p><b>Acceptance Date</b> September 14, 2023</p> <p><b>Publish Date</b> October 2023</p>	<p>Throughout the evolutionary process of humanity, it is known that humans have utilized natural materials such as bones, dry tree branches, and tree fibers, drawing inspiration from their surroundings and developing various forms of expression through communication. Consequently, the need for human voice and instruments to perform music becomes an inevitable reality. In this study, the structure, types, and a comparison with the "Ney" instrument, another important traditional Turkish musical instrument, are examined, focusing on the "Girift" instrument, which has been forgotten over time. The Girift instrument is considered part of the family of wind instruments that were used in Turkish music in the past but have been neglected. Structurally, the Girift instrument resembles the Ney, yet it varies in terms of nodes and fret spacing. The study provides a detailed explanation of the Girift instrument's structure, emphasizing its frets and construction. While the Girift saz is considered one of the forgotten treasures of Turkish music, this study aims to rediscover and introduce it. The variability in the structure of the Girift saz illustrates its ability to support various performance styles and music genres. Therefore, this study not only narrates the history and structural comparison of the Girift saz but also emphasizes its potential for the future. Another key aspect of the study is the comparison between the Girift instrument and the Ney. The Ney is one of the fundamental instruments in Turkish music. While the Girift instrument may appear similar to the Ney, it possesses distinct characteristics. The study delves into the historical, structural, and musical differences between these two instruments. The aim of this analysis is to describe the features of the Girift instrument, introduce its variations, and highlight the differences by comparing it with the Ney. This study aims to provide information for those interested in understanding the traditional Turkish musical instrument, the Girift. In conclusion, this study offers a comprehensive examination of the structure, types, and a comparison with the Ney instrument, providing valuable insights into the Girift instrument.</p>

**Keywords:** *Girift, ney, fret*

## Giriş

Geleneksel Türk Müziği'nin köklü geleneği içerisinde, üflemeli çalgılar her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle tasavvuf müziği geleneği içerisinde, üflemeli çalgılar derin bir manevi anlam taşırlar ve bu çalgılar olmadan tam anlamıyla ifade edilemez bir zenginliğe sahiptirler. Bu nedenle, "tasavvuf müziği üflemeli çalgısız icra edilemez" düşüncesi, toplumun genelinde kabul görmüş bir anlayış olarak var olmuştur.

Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, üflemeli çalgılara büyük bir sevgi beslemiş ve saz icracılarını yakınında tutmuştur. Özellikle ünlü eseri Mesnevî'de üflemeli çalgılara özel bir yer ayırmıştır. Ney, Mevlâna'nın manevi dünyasının bir ifadesi olarak öne çıkmış ve insanların içsel duygusal dünyalarına dokunmuştur. Neyin nağmeleri, manevi derinliği ve ruhsal deneyimleri ifade etmek için güçlü bir araç haline gelmiştir.





Üflemeli çalgılar arasında en önemli yere sahip olan "ney"e ek olarak, unutulmuş ve Giriftzen Âsım Bey ile öne çıkan "girift" sazı da büyük bir rol oynamıştır. Girift sazı, ney sazından farklı bir tını ve yapıya sahiptir. Bu tını farklılığı nedeniyle, bazı icracılar özellikle Girift sazını tercih etmiştir. Bu bağlamda, birçok Girift sazı icracısından da bahsedilebilir, zira Girift sazı da Türk müziğinin zengin ve çeşitli enstrümanlarından biridir.

Müziğin gelişimi ve değişen kimlikleri içinde, üflemeli çalgılar Türk müziğinin temel taşlarından birini oluşturur. Ney ve girift gibi özel enstrümanlar, sadece müziğin araçları değil, aynı zamanda manevi bir derinliğin ifadesi olarak da öne çıkmaktadır.

### Bir Hoş Sadâ Olarak Ney Sazı

Geleneksel Türk Müziği'nin temel yapı taşlarından biri kabul edilen ney sazı, hem kültürel hem de manevi bağlamda özel bir konumda bulunmaktadır. Üflemeli çalgılar, farklı mitolojilerde tanrıların çalgıları olarak kabul edilmiş ve ney sazı da bu anlamda önemli bir pozisyona sahip bulunmaktadır. İslam tasavvuf geleneği içerisinde ise ney, özellikle büyük bir değer taşımakta olup, insanların manevi deneyimlerini ifade etmek ve derin duygusal dünyalarına hitap etmek amacıyla kullanılmıştır.

Ney sazının kökenleri Mezopotamya'ya kadar uzanmaktadır. M.Ö. 5000 yıllarından itibaren Sümerler tarafından kullanıldığı düşünülen bu nefesli çalgı, Sümer dilinde "Ni" veya "Na" olarak adlandırılmış ve o dönemde yüksek bir itibara sahip olmuştur (Kaya, 2011, s. 3). Ney, içi boş kamıştan yapılmış olup, üflenilen kısmına boynuzdan yapılmış bir ağızlık olan başpare takılarak çalınır. Neyin üst yüzeyinde 6, alt yüzeyinde ise 1 adet olmak üzere toplam 7 delik bulunur. Bu delikler parmaklar yardımıyla açılıp kapatılarak çeşitli ses tonları elde edilir. Neyin rengi sıcak iklimlerde yetişen kamışlardan üretildiği için doğal olarak sarıdır ve üzerine boya veya cila gibi maddeler sürülmez. Zaman içinde kullanıma bağlı olarak ney sazının rengi koyulaşır, bu da sazın değerini artıran bir özelliğe dönüşür.

Türklerin İslam'ı kabulünün ardından ney, özellikle dini müzik alanında büyük bir ilgi görmüştür. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, müziğin insan ruhunu yüceltmedeki rolüne dikkat çekmiş ve eserlerinde ney sazına özel bir yer vermiştir (Açın, 1994, s. 61). Mevlânâ'ya göre neyin yapısı insanı, üflenilen nefesi ise ruhu simgeler. İbn Sînâ ise neyi ucundan üflenerek icra edilen kamıştan bir boru olarak tanımlamıştır. Ney sazı, İslam düşünce dünyasında derin bir sembolizmi ifade ederken, Türk müziği ve edebiyatının da temel bir bileşeni olarak öne çıkmıştır.

Ney çalan sanatçıya genellikle "neyzen" veya nadiren "nâyî" adı verilir. Neyzen terimi, ney çalmak anlamına gelir ve genellikle ney çalan kişiler için kullanılır. Ney aynı zamanda günümüzün flütünün atası olarak kabul edilir. Bu özel enstrüman; edebiyatçıları, ressamı ve şairleri etkileyerek onlar üzerinde büyüleyici bir etki bırakmıştır.

Ünlü şairlerden Nedîm, neyin içindeki duygusal halleri şu şekilde ifade eder:

Olmakta derûnunda hevâ âteş-i sûzân

Nâyın diyebilmem ki ne hâlet var içinde

Türk müziğinde birçok ünlü neyzen ve bestekâr bulunmaktadır. Tarihte III. Selim gibi neyzen padişahlar da yer almıştır. Günümüzde ise birçok yetenekli neyzen ney sazını ustalıkla icra etmektedir.

### Unutulan Bir Türk Çalgısı: Girift





Girift, Ney'e benzeyen kamıştan yapılmış bir sazdır. "Birbirinin içine geçmiş", anlamında Farsça bir kelimedir. Halk arasında ise; karışık ve içinden çıkılması zor mânâsındadır (Kaya, 2011, s. 12). Türkçe kullanımda, halledilmesi zor olan konular ve işler için "girift mevzu", "girift iş" gibi ifadeler kullanılır. "Girift sazına" bu ismin verilmesi de, üflenmesi zor ve karmaşık sesler içermesinden kaynaklanmaktadır.

Girift bir flüt türü veya boyu olmayıp, çeşitli büyüklükte bir küçük flütler ailesinin genel ismidir. Bunların yedi parmak deliği ve bir başparmak deliği vardır, fakat parmaklarla nây'dan ayrımlı olarak çalınırlar (Farmer, 1999, s.21).

Aynı dudak ve baş pozisyonunu koruyarak, ney gibi yan tutularak üflenir. Girift, boğum sayısı Ney'de olduğu gibi sadece 9 boğum değildir yani boğum sayısı değişim göstermektedir. Girift sazının 4,5,6,7 ve 9 boğumlularına da rastlanmaktadır. Boynuzdan ve çeşitli plastik malzemelerden başpâre yapılarak, sazın boğaz boğumu veyahut ses kutusu tabir edilen baş tarafa takılıp daha sonra nefes sazın içine üflenir. Ney ve Girifti başpâreli üflemek Türk neyzenlerine mahsus bir usûldür. Girift sazı, ney sazına kıyasla daha sınırlı bir ses alanına sahiptir ve seslerin çıkışı için gereken parmak pozisyonları oldukça zordur. Ney sazı, üflenmesi kolaylığı ve geniş ses alanı bakımından girifti geride bıraktığı için daha fazla tercih edilen bir sazdır. Özellikle derin seslerde, girift ney'e göre daha güçlüdür ve bu özelliğiyle bir zamanlar tercih sebebi olduğuna inanılmaktadır.

Girift, uzun bir süredir üfleyen bulunmaması nedeniyle günümüzde neredeyse unutulmuş bir saz olarak sadece bazı müze ve özel koleksiyonlarda korunmaktadır. Ancak, son zamanlarda bazı neyzenler tarafından Girift yapımına başlanmış ve sazın Türk Müziği repertuarına yeniden kazandırılması için çaba gösterilmektedir.

#### Girift'in Çeşitleri

##### Amasya Girifti

Kültür Bakanlığı Amasya Müzesi envanterinde kayıtlı olan girift, defterde Giriftzen Âsım Bey'e ait olduğu belirtilmiştir. Âsım Bey'in Amasya'da bulunduğu dönemi göz önüne alarak, giriftin muhtemelen 1903 ile 1928 yılları arasında yapıldığı düşünülebilir. Girift, altı boğumlu bir kamıştan yapılmıştır. Kamışın üst kısmının dış çapı 2.13 cm, iç çapı 1.42 cm iken, alt kısmının dış çapı 2.20 cm, iç çapı 1.45 cm'dir. Boğum ölçüleri şu şekildedir: 1. boğum 7.30 cm, 2. boğum 9.50 cm, 3. boğum 10.00 cm, 4. boğum 10.20 cm, 5. boğum 2.20 cm'dir. (Uygun, 2015, s.116).

##### Aynalıkavak Girifti

İstanbul-Aynalıkavak Kasrı Türk Müziği Sazları Müzesi, Muammer Karabey Armağanı Sazlar Bölümü'nde yer almaktadır. Girift, altı boğumlu bir kamıştan yapılmıştır. Boğum ölçüleri şu şekildedir: 1. boğum 5.5 cm, 2. boğum 11.5 cm, 3. boğum 10.5 cm, 4. boğum 11 cm, 5. boğum 10 cm, 6. boğum 4.5 cm. Giriftin üstünde 2 cm yüksekliğinde bir başpâre bulunmakta ve 2. boğum üzerinde kamışın ön yüzünde Arap harfleri ile "(girift)" yazısı yer almaktadır. Başpâre boynuzdan yapılmış olup üflenilen kısımdaki üst çapı 1.47 cm'dir. Kamışın üst taraftaki 1. boğumun dış çapı 2.75 cm iken, alt taraftaki son boğumun bitiş noktasında iç çapı 1.81 cm, dış çapı ise 2.51 cm'dir. (Uygun, 2015, s.117).

##### Konya Girifti



Konya Mevlânâ Müzesi'nde iki farklı akorda sahip girift bulunmaktadır. Konya Girifti altı boğumlu olup üstteki iç çapı 1.75 cm, alttaki iç çapı ise 1.35 cm'dir. Başpâre bulunmayan giriftin alttan itibaren boğum ölçüleri şöyledir: 1. boğum 4 cm, 2. boğum 8.5 cm, 3. boğum 8 cm, 4. boğum 7.5 cm, 5. boğum 7.5 cm, 6. boğum 5 cm. (Uygun, 2015, s.119).

#### **Mısır Girifti**

Mısır Girifti ile ilgili bilgileri Fransız araştırmacı Andre Villoteau'un yazdığı eserden öğreniyoruz. Guillaume Andre Villoteau (1759-1839) adlı bu Fransız araştırmacı, 1798-1800 yılları arasında Mısır'da bulunmuş ve bu süre zarfında Mısır'ın tarih, sanat ve sosyoloji alanlarında araştırmalar yapmıştır. Villoteau, Mısır'ı "Description del Egypte" (Mısır'ın Tasviri) adlı eserinde detaylı bir şekilde anlatmıştır. Bu eser 20 ciltten oluşurken, yayınlanması tam 17 yıl sürmüştür. XIII. ve XIV. ciltler müzikle ilgili konuları içermektedir ve Mısır'daki Türk Müziği sazlarına dair bilgiler içermektedir. Eserde girift saziyle ilgili bilgiler de bulunmaktadır; yazar, gözlemlediği bir giriftin ölçülerini kaydetmiş ve deliklerden çıkan seslerin notalarını yazmıştır (Aksoy, 1994a, s. 106-107).

Giriftin kamış uzunluğu 46.8 cm'dir. Başpârenin kamışın üstünden yüksekliği 2 cm olarak ölçülmüştür; ancak başpâre kamıştan çıkarıldığında tam yüksekliği 26 mm'ye ulaşır. Kamışın üst çapı 25 mm, alt çapı ise 23 mm'dir. Alt kısımda, kamışın iç çapı 20 mm olarak belirlenmiştir. Bu girift, kısa ve kompakt bir kamıştan üretilmiştir. Alt kısmında pirinçten yapılmış ve kamışın üstünden 2 mm tıraşlanarak aynı yüzeye takılan bir paravâne bulunmaktadır. Kamış altı boğumludur ve tasarımında özenli bir yapı kullanılmıştır ( Villoteau, 1826a, s. 445-450).

#### **Çalışmanın Amacı ve Önemi**

Bu çalışma, Girift sazının yapısı, çeşitleri ve ney sazı ile karşılaştırılmasını incelemek ve bu iki önemli üflemeli çalgının özelliklerini aydınlatarak Türk müziği ve kültürel bağlamdaki rolünü anlamayı amaçlamaktadır.

Geleneksel Türk Müziği'nin zengin enstrümantal geleneği içerisinde, üflemeli çalgılar özel bir yer tutmaktadır. Ney sazının yanı sıra, Girift sazı da bu çerçevede önemli bir yere sahiptir ancak Girift sazının yapısı, çeşitleri ve özellikleri hakkında yeterli bilgi eksikliği bulunmaktadır. Bu makale, Girift sazının yapısını detaylı bir şekilde açıklamak, farklı çeşitlerini tanımlamak ve ney sazı ile karşılaştırarak bu iki enstrümanın özelliklerini vurgulamak suretiyle, üflemeli çalgıların geleneksel Türk Müziği içerisindeki önemini daha iyi anlamada katkı sağlayacaktır.

#### **Yöntem**

Araştırmanın yürütülmesinde betimsel ve karşılaştırmalı araştırma modeli kullanılmıştır. Bu bağlamda iki saz hakkında literatür taramasından elde edilen bilgiler aktararak ve bu iki saz arasında karşılaştırma yapılarak farklılıkları, benzerlikleri ve perde açıları yönünden incelenmiştir.





perdesi 5/18 birime ve çargâh perdesi 6/18' e açılır. Nevâ perdesi 2 birim (8/18) daha üstten açılır. Nim Hisâr Perdesi 9/18' e açılır. Hüseyinî perdesi ise 10/18' e açılır. Eviç perdesi arka yüzündeki 12/18 noktasına delik açılır.

### Şekillere İlişkin Karşılaştırmalar

Şekil 1. ve Şekil 2. deki bilgiler incelendiğinde, her iki sazın yapımında kullanılan malzemeler kamış, parazvâne ve başpâre olarak görülmektedir. Ney sazı; ön yüzünde 6, arka yüzünde 1 delik olmasıyla toplamda 7 perde deliğine sahipken, Girift sazı 8 perde deliğine sahiptir. Ney sazı toplam 9 boğumdan oluşmaktadır. Şekil 2. de görüldüğü üzere Girift sazı 5 boğuma sahiptir ve boğum sayısı değişim arz etmektedir. Bu durum Girift sazının Ney sazından daha tiz bir sese sahip olduğunu göstermektedir. Şekillere bakıldığında ikisinin de perde açığı ölçümlerinin farklı olduğu görülmektedir.

### Ney ve Girift Sazlarının Genel Karşılaştırma Tablosu

#### Ney

- Ney kargı kamışı ile yapılır. Kamış sarı renkte olup, sert ve içi lifli yapıya sahiptir.
- Tüm perdeler kapalı iken sol/rast perde sesine tekâbul eder.
- Ney dokuz boğumludur.
- Boynuz veya delrin malzemesinden yapılan üfleme aparatı olarak başpâre kullanılır. Darbelerde çatlamaması için metalden yapılan yüzük formunda parazvâne takılır.
- Ney'de arkada 1, önde 6 tane perde deliği bulunmaktadır.
- Ses sahası 2 oktav, 5 sekizliden oluşur.
- Ney boyu 50 ile 95 cm arasında uzunlukları seslere göre değişkendir.
- Ses tınısı yumuşak ve açıktır.

#### Girift

- Girift kargı kamışı ile yapılır. Kamış sarı renkte olup, sert ve içi lifli yapıya sahiptir.
- Tüm perdeler kapalı iken sol/rast perde sesine tekâbul eder.
- Girift 4,5,6,7,8,9 boğumdur. Seslere göre değişim göstermektedir.
- Boynuz veya delrin malzemesinden yapılan üfleme aparatı olarak başpâre kullanılır. Darbelerde çatlamaması için metalden yapılan yüzük formunda parazvâne takılır.
- Girift'te arkada 1, önde 7 tane perde deliği bulunmakta ve alt sol/rast perdesi sol veya sağ tarafa açılmaktadır.
- Ses sahası 2 oktav, 2 sekizliden oluşur.
- Girift boyu 39,5 ile 52 cm arasında uzunlukları seslere göre değişkendir.
- Ses tınısı sert ve boğuktur.

### Sonuç

“Girift Sazı Yapısı, Çeşitleri ve Ney Sazı ile Karşılaştırılması” adlı bu çalışmadaki bulgular ve yorumlardan elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir;

Arkeolojik bulgulara bakıldığında Girift sazının tarihselliğinin Ney sazının ortaya çıkışı ile paralellik gösterdiği,



Girift ve Ney sazının yapısal olarak aynı malzemeden yapıldığı fakat perdelerin aralıkları ve açkı sayısının aynı olmadığı,

Girift sazının boğum sayısının değişiklik gösterdiği ve Ney sazının ise sadece 9 boğumla sınırlı olduğu,

Boyut olarak Girift sazının Ney sazına göre daha kısa olduğu,

Girift sazının ön yüzünde 7 ve arka yüzünde 1, Ney sazının ise ön yüzünde 6 ve arka yüzünde 1 perde deliğine sahip olduğu,

Tınsal olarak Girift sazının Ney sazına göre boğuk ve sert olduğu

Her iki çalgının, ilk bakışta aynı olarak görülse de yapısal ve tınsal olarak tamamen farklılık gösterdikleri sonuçlarına ulaşılmaktadır.

### **Kaynaklar**

Açın, C. (1994). *Enstrüman Bilimi*. Yeni doğan Yayın.

Aksoy, B. (1994). *Avrupalı Gözüyle Osmanlı*. Pan Yayıncılık.

Farmer, H. G. (1999). *On Yedinci Yüzyılda Türk Çalgıları*. Çev. M. İlhami Gökçen. Hagem.

Kaya, A. (2011). *Ney Metodu*. Kitabevi Yayıncılık.

Uygun, M. (2015). *Girift Sazı ve Deliklerinin Açkısındaki Sayısal Değerler*. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1 (2), 111-128.

Villoteau, G. A. (1826). *Description de'l Egypte*. (C: I-XX). Paris.



## Bağlama İcrasında Bir Uyarlama Alanı Olarak Klasik Türk Müziği İçerisindeki Çalgısal Formlar

Koray ATEŞ<sup>\*6</sup>

\* Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Bölümü İstanbul, Türkiye

Makale Bilgileri	Özet
<b>Makale Türü</b> Araştırma Makalesi	<p>Türk Halk Müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan bağlamanın, çalgısal repertuarında kendi repertuarına ek olarak farklı müzik kültürlerinden de yararlanılmaktadır. Klasik üslubu yansıtan Türk müziği repertuarının çalgısal formlarından ise büyük ölçüde yararlanılmıştır. Çalışmada buradan hareketle çalışmada; uyarlama çalışmalarının yapılmasına etki eden sebepler, yapılan çalışmaların bağlama icrasına etkileri ve uyarlama çalışmalarının bağlama için yapılan çalgısal eserler üzerindeki etkileri incelenip ilgili konularda açıklamalarda bulunmak amaçlanmıştır. Araştırmada sonuca ulaşmak için konu ile ilgili daha önceden yapılan çalışmalar, makamsal Türk müziği çalgısal formlarından bağlamaya yapılan eser uyarlamaları ve bağlama için bestelenen eserler incelenmiştir. Ayrıca konu ile ilgili olarak uzman kişiler ve bu alanda uyarlama çalışmaları yapan icracılar ile görüşmeler yapılmıştır. Çalışma içerisinde yer alan veriler, literatür incelemesi ve nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniği kullanılarak elde edilmiştir.</p>
<b>Geliş Tarihi</b> 14 Eylül 2023	
<b>Kabul Tarihi</b> 02 Ekim 2023	
<b>Yayın Tarihi</b> Ekim 2023	

**Anahtar Kelimeler:** *Bağlama, Uyarlama, Çalgısal Form*

<sup>6</sup> Sorumlu Yazar E- posta: korayates@gmail.com ORCID: [0009-0005-7945-8907](https://orcid.org/0009-0005-7945-8907)



## Instrumental Forms In Classical Turkish Music As A Field Of Adaptation In Bağlama Performance

Article Info	Abstract
<p><b>Article Type</b> Research Article</p> <p><b>Arrival Date</b> September 14, 2023</p> <p><b>Acceptance Date</b> October 02, 2023</p> <p><b>Publish Date</b> October 2023</p>	<p>In the instrumental repertoire of the bağlama, which has an important position in Turkish Folk Music, different musical cultures are utilised in addition to its own repertoire. In the bağlama repertoire have been utilised to a great extent in which the instrumental forms that reflecting the classical style of Turkish Music. From this point of view, the aim of the study is to examine the reasons affecting the adaptation studies, the effects of the adaptations on the bağlama performance and the effects of the adaptation studies on the instrumental compositions made for the bağlama and to make explanations the on related issues. In order to reach a conclusion in the research, have analysed previous studies on the subject, adaptations of works, which made from instrumentalm forms of Turkish Music to bağlama and instrumentalm composed for bağlama. In addition, interviews have conducted with experts on the subject and performers who carried out adaptation works. The data in the study have obtained through literature review and interview technique from qualitative research methods.</p>

**Keywords:** *Bağlama, Adaptation, Instrumental Form.*

### Giriş

Türk kültürünün ve paralelinde Türk Halk Müziği'nin önemli elemanlarından birisi olan bağlama, geçmişten bugüne kadar farklı form yapılarıyla, repertuarıyla, icra biçimleriyle birlikte değişim göstererek varlığını sürdürmektedir. Bağlama, Cumhuriyet döneminin ulus devlet anlayışı ile yürütülen müzik politikasının ve Yurttan Sesler Topluluğu'nun da etkileri ile Türk Halk Müziği'nde önemli bir yere sahip olmuştur. Kırsal kesimdeki mevcudiyeti ile içerisinde bulundurduğu yöresel üslubu, radyo (TRT) geleneği içerisindeki toplu çalma anlayışı/gerekliliği, köyden kente göç, farklı müzik kültüründeki icracıların etkileşimi, bireysel çalışmalar vb. sebeplerle bazı değişimlere uğramıştır.



Çalgıların icra kapasitelerinin ve repertuarlarının gelişmesinde eser uyarlama çalışmalarının büyük bir önemi vardır. Doğal olarak bu durum bağlama için de geçerlidir. Bağlama çalgısında yeni repertuarların oluşumunda ve icranın teknik açıdan gelişiminde, diğer çalgılardan ve müzik kültürlerinden yapılan çalgısal eser uyarlamalarının önemli bir yeri vardır. Söz konusu uyarlama çalışmaları içerisinde klasik üslubu yansıtan Türk müziği repertuarının çalgısal formlarından büyük ölçüde yararlanmışlardır. Etkin şekilde kullanılmasından dolayı çalışmada makamsal Türk müziği içerisindeki çalgısal formlardan bağlamaya yapılan eser uyarlama çalışmaları üzerinde durulacaktır. Ek olarak, yapılan uyarlama çalışmalarının bağlama icrasına ne gibi etkilerinin olduğunun ve bağlama için üretilen eserlerin üzerinde bir etkisinin olup olmadığının da cevapları aranacaktır. Dolayısıyla çalışmanın kapsamını, makamsal Türk müziği içerisindeki çalgısal formlardan bağlamaya yapılan eser uyarlama çalışmaları oluşturmaktadır. Avrupa ve dünya müzikleri içerisinde yapılan uyarlama eserler çalışma içerisinde yer almamaktadır. Araştırmada sonuca ulaşmak için konu ile ilgili daha önceden yapılmış çalışmalar, yapılan uyarlama çalışmaları ve bağlama için yapılmış olan eserler incelenmiştir. Ayrıca uzman kişiler ve bu alanda çalışmalar yapan icracılar ile görüşmeler yapılmıştır. Çalışma içerisinde yer alan veriler, literatür incelemesi ve nitel araştırma yöntemlerinden görüşme tekniği kullanılarak elde edilmiştir.

#### **Uyarlama Kavramı ve Bağlamada Uyarlamaya Etki Eden Faktörler**

Mercan Erzincan, yapmış olduğu çalışmada uyarlamaları “doğal uyarlama” ve “yapay uyarlama” olarak iki başlıkta ele almıştır. Doğal uyarlamalarda eser, temel özelliklerini koruyarak yeniden bir üretim sürecine girer ve varlığını sürdürür. Doğal uyarlamalar kendiliğinden olmalıdır. Uyarlama, eserin zamanına, içinde bulunduğu kültüre, yaşayış biçimine, coğrafyaya ve ihtiyaçlara paralel bir şekilde gelişmektedir. İnsan ilişkileriyle ortaya çıkan sosyal ve kültürel etkileşimler, doğal uyarlamaya altyapı hazırlayan faktörlerdir.

Yapay uyarlama ise sanat ile profesyonel olarak ilgilenen kişiler tarafından özel bir anlayış içerisinde meydana gelmektedir. Sanatçı, sahip olduğu sanat anlayışı, kültürel bakış açısı, icrasında kullandığı teknik gibi bireysel özelliklerini eser üzerine yansıtır (Erzincan, 2006; 4-5).

Günümüzde bağlama icrasındaki geniş kapsam düşünüldüğünde, bağlamanın çalgısal repertuarı için bir sınıflandırma yapılması, konunun anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Ali Kazım Akdağ ve Turan Sağer (2021) yapmış oldukları çalışmada, çalgıda sanatsal yaratı şekillerini kısmi sanatsal yaratı ve tümünden sanatsal yaratı olarak iki ana başlık altında ele almışlardır. Kısmi sanatsal yaratı çalgı edisyonlarını kapsamaktadır. Çalgı edisyonları ise diğer müzik türlerinden veya çalgılardan yapılan uyarlamaları ve var olan geleneksel eserlerin yeniden yapılandırılması başlıklarını kapsamaktadır. Tümünden sanatsal yaratılar ise yeni çalgısal eserlerin üretilmesini kapsamaktadır. Konunun temelini oluşturan, makamsal Türk müziği içerisindeki çalgısal formlardaki eserlerin bağlamaya aktarılması, kısmi sanatsal yaratılar başlığı altına dahildir (s. 236).

Gelenek içerisinde köklü bir geçmişe sahip olan bağlama ailesi çalgıları; farklı ebatları, tel sayıları, akort sistemleri, çalım teknikleri ve repertuarları ile geçmişten günümüze kadar varlığını sürdürmektedir. Ramazan Güngör'den Kocaoğlu Zeybeği, Yağcıoğlu Fehmi Efe'den Şeker Oğlan, Ali Ekber Çiçek'ten Haydar Haydar eserleri bağlama ailesinin geleneksel repertuarına örnek olarak verilebilir. Geleneksel repertuarlarının yanı sıra uyarlama çalışmaları da çalgıların teknik gelişimi açısından önemli bir yer tutmaktadır. Bağlama repertuarı göz önüne alındığı zaman, diğer müzik türlerinden ve çalgılardan yapılan eser uyarlamalarının oldukça etkin bir şekilde





kullanıldığı görülmektedir. Bağlama icrasındaki uyarlamalar öncelikle geleneksel çalgılardan tespit edilmiş eserler ile başlamıştır. Genellikle davul ve çift zurna (bir zurna dem tutar, diğer zurna ezgiyi icra eder) ile icra edilen zeybeklerin bağlamaya uyarlanması farklı çalgılardan yapılan uyarlamalara örnek verilebilir (Akdağ ve Sağer, 2021, s. 236).

Gelenek içerisinde değişik yörelerde, yörenin müzik kültürü doğrultusunda ortaya çıkmış yerel müzik toplulukları görülmektedir. Bu topluluklarda kullanılan çalgılar da doğal olarak o yörede kullanılan çalgılardan oluşmaktadır. Şehirlerde ise örneğin radyo yayınlarıyla başlayan halk müziği programlarının yapılmasının hem halk müziğinin hem de halk çalgılarının kurumsal bir yapıya girmesinin başlangıcı olduğunu söyleyebiliriz. Sadi Yaver Ataman, Ankara Radyosu'nda kendisinin hazırladığı ve sunduğu programlarda halk müziğini açıklamalı olarak tanıtmaya başlamıştır. Bunun dışında “Bir Halk Türküsü Öğreniyoruz” programı ile Türk halk müziği eserleri canlı olarak icra edilmiştir. Program, Muzaffer Sarısözen’in şefliği ile gerçekleşmekteydi. Koro ise Mesut Cemil yönetimindeki makamsal Türk müziği korosunun elemanlarından oluşmaktaydı (Aslanca, 2020, s. 21). Koroya, Muzaffer Sarısözen ve Sarı Recep bağlamalarıyla eşlik etmekteydi (Güney, 2010, s. 43). Bu program, koronun Türk halk müziği icracılarından oluşmamasından dolayı daha sonrasında “Yurttan Sesler” adı ile yapılan Türk halk müziği programının ve “Yurttan Sesler Topluluğu”nun kurulmasında etkili olmuştur (Alpyıldız, 2012). Hem Yurttan Sesler Topluluğu hem de daha sonrasında İzmir, İstanbul, Erzurum Radyo’larında ve Kültür Bakanlığı Türk Halk Müziği Korolarına bakıldığında bağlamanın yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir (Güney, 2010, s. 52-86). Halk müziği topluluklarında bağlamanın merkezde yer alması ve farklı yörelerden, çalgılardan alınmış eserleri icra etmesiyle birlikte eser uyarlamalarının ilk olarak halk müziği çalgılarından yapıldığı düşünülebilir.

Bağlamanın bu topluluklar içerisinde merkezde yer almasıyla birlikte çalgı bazı yapısal değişikliklere de uğramıştır. Repertuarın genişlemesiyle birlikte farklı yörelerin eserlerinin icra edilmesi ve solistlerin eserleri farklı tonlardan okumasından kaynaklı oluşan transpoze çalimler gibi nedenlerle bağlamanın perde sayılarında bir artış olmuştur (Parlak, 1998, s. 96; Parlak, 2016, s. 217,218). Ek olarak; Adnan Ataman, Ferruh Arsunar ve Kenan Şavklı bağlamadaki perde sayısının artışında halk müziği ve makam müziği çalgılarının etkileşiminin de etkili olduğunu belirtmiştir (Parlak; 1998, s. 98). Bir diğer değişiklik olan bağlamanın sap uzunluğunun artması ile ilgili olarak ise Erol Parlak şu açıklamayı yapmıştır;

Yurttan Sesler içerisinde, gelişen ezgi dağarcığı ve solistlerin icrasına yönelik transpoze olgusu sonrası beliren gereksinim ile ilk zamanlar kısa saplı sazların göğüs kısmına kamış perdeler yapıştırılarak giderilmeye çalışılmış; ancak, çalım zorluğu vb. nedenlere bağlı olarak bundan sonuç alınamaması dolayısıyla sapın uzatılması yoluna gidilmiştir. (Parlak, 2016, s. 215)

Bağlamada meydana gelen bu değişiklikler aynı zamanda çalgıyı da makamsal Türk müziği içerisinde yapılacak uyarlama çalışmalarına daha uygun hale getirmiştir.

1960’lı yıllarda sanayileşmenin etkisiyle köyden kente yoğun bir göç hareketi olmuştur. Dolayısıyla bu göçler neticesinde kültürel etkileşimler de meydana gelmiştir. Bağlama bu etkileşimlerden hem yapısal hem de icra tekniği açısından etkilenmiştir. Bir dönem bağlamaya karşı olumsuz bir bakış açısı olsa da bağlama zamanla müzik sektörü içerisinde yer edinmiştir. Bu yer edinme ile bağlama farklı müzik türlerinde de kullanılabilir olmuştur. Konu ile ilgili olarak İlhan Ersoy’un (2009) düşünceleri şu şekildedir; “Bağlama, Türkiye’de kentleşmeye ayak



uydurabilen ilk halk çalgısıdır. Bunu sadece mekânsal olarak kentlerde de kullanılıyor olduğu için değil, kentlerdeki müziklerin içinde de yer bulduğu için söylüyorum. Kentleşmeyle sağlanan bu uyum, çalgıdaki kimi teknolojik ve yapısal değişimlere de borçludur.” (s.69)

Sosyo-kültürel nedenlerden ortaya çıkan ve merkezinde bağlamanın bulunduğu bir tür olan arabesk müzik de bağlamanın icra bakımından değişiminde etkili olmuştur. Bu değişimde farklı müzik türleri ile ilgilenen, farklı enstrümanlar çalan ve bağlama üzerinde kişisel bir tarz oluşturan Orhan Gencebay etkili olmuştur. Orhan Gencebay, kendisini bağlama üzerinde farklı arayışlara iten nedenleri şu şekilde açıklamıştır.

Benim Samsun’da müziğe başladığımdan itibaren bağlama çaldığım yıllarda en ağırıma giden huşu, bağlamanın hor görülmesiydi. Halk müziğinin yeterli ilgi görmemesiydi. 50’li yıllar döneminde Türk sanat müziği asil bir görünümdeydi. Batı müziği asil bir görünümdeydi. Bağlamanın haricinde rock müzikçiye ya da sanat müzikçiye kaliteli adam gözüyle bakılıyordu. Bu benim zoruma giderdi. Bu yüzden bağlamayı bağlama gibi çaldıktan sonra bağlama ile her şeyin çalınacağını anlatmak için, bu enstrümanın bir suçu yoku ifade etmek için sanat müziği parçaları, batı müziği parçaları çaldım. (Özbek, 2008, aktaran Kurubaş, 2021, s. 169-170)

Bağlamanın bir eşlik çalgısından ziyade solo bir çalgı olarak da kullanılmaya başlanması hem bir değişim hem de ileride yapılacak çalışmaları da etkileyecek olan önemli bir uygulamadır. Burada en önemli isimlerden birisi Arif Sağ’dır. Adnan Koç’un verdiği bilgilere göre; Arif Sağ’ın 1982 yılında Şan Tiyatrosu’nda verdiği konser bu açıdan bir dönüm noktasıdır. Konserin ikinci kısmı tamamıyla çalgısal icraya ayrılmıştır ve bağlamanın solo çalgı kimliği de ön plana çıkarılmıştır (Koç, 2016, s. 116).

Bağlamanın çalgısal müzik literatüründe makamsal Türk müziği içerisindeki çalgısal formlardan da yararlanılmaktadır. Bu uyarılma çalışmalarının tam olarak ne zaman başladığı bilinmemektedir. Ancak, bağlamanın kırsal kesimden şehirlere göç ile birlikte kente taşınmasının akabinde, farklı müzik türleriyle etkileşiminin bir altyapı hazırlamış olması olasıdır. Uğur Doğan ve Mehmet Serkan Çakır’ın (2021) birlikte yapmış oldukları çalışma kapsamında görüşme yapılan Güngör Ayık şu bilgileri vermiştir;

Orhan Gencebay’ın bu ofisine fırsat buldukça ben de giderdim, özellikle Özer Şenay ve Burhan Tonguç’un musiki bilgilerinden oldukça istifade ettim. Öte yandan gazino sahnelerinde ve müzik stüdyolarında yaylı gruplarıyla, Türk sanat müziği sazlarıyla bir arada çalışırdık. Farklı çalgı icracılarıyla aramızda etkileşimler olurdu, bu sayede ud, kanun, tanbur, keman ve gitar gibi farklı çalgıların icra tekniklerini bağlamada da kullanmaya başladık. Bu sayede batı müziği armonisinin yanı sıra Türk sanat müziğindeki longaları, sirtoları, saz semailerini ve makam taksimlerini de bağlama icrasında bir arada kullanmaya başladık. (s.154)

Mercan Erzincan (2006); Arif Sağ, Cemal Ünlü, Sarper Özsan ve Yücel Paşmakçı ile yapmış olduğu görüşmeler sonrasında, uyarlamaya çalışmalarını yapmada etkili olan düşüncelerden bazıları; sanatçının eseri kendi enstrümanına taşıma isteği, uyarılma sonrası eserin daha geniş kitlelere ulaşmasının düşünülmesi, eserin kaybolacağı düşüncesi, farklı müzik kültürleri içerisindeki eserlerin yerli enstrümanlara uyarlanarak enstrümana ve icra tekniğine yeni kazanımların getirilebileceği düşüncesi olarak aktarmıştır (s. 31-32).

#### **Bağlamada Uyarılma Üzerine Kişisel Görüşler**

Yapmış olduğumuz görüşmede Cihangir Terzi, yerel kesimde çalgıların kendi repertuarları ile icra edildiğini, şehirleşme ile beraber insanların yeni müziklerle tanışmaya başladığını ve bu tanışıklıkları müzik türlerini kendi



çalgılarında icra etmeye başladıklarını belirtmiştir. Radyo bünyesinde ise ilk kez bağlama, kemane, kaval gibi çalgıların yan yana gelmesiyle farklı çalgılardan derlenmiş eserlerin öncelikle halk çalgılarına uyarlandığını vurgulayan Terzi, bu doğrultuda bağlama için uyarlama sürecinin ilk olarak kendi geleneksel müzik türü içerisinde başladığını belirtmiştir. Ayrıca bu çalışmaların sadece radyo bünyesinde değil farklı müzik toplulukları içerisinde de yapıldığını belirtmiştir. Klasik Türk Müziği uyarlamasında ise yine şehirleşmenin ve sonrasında müzisyenlerinin bir arada olmasının, uyarlama sürecine etki ettiğini belirtmiştir. Konservatuar bünyesinde yapılan makam eğitimi derslerinde geçilen repertuarın da uyarlamalar üzerinde etkili olduğunu belirten Terzi, ayrıca uyarlanan eserlerin egzersiz amaçlı kullanıldığını da belirtmiştir. Uyarlama çalışmalarının, teknik açıdan bağlama icrasını etkilediğini ve bağlamanın sınırları içerisindeki imkanları ortaya çıkardığını belirtmiştir. Eğitim alanında ise bağlamanın icra tarzına uygun, gelenekten kopmadan uyarlanan eserlerin okul müfredatları ve icra içerisinde kullanılabileceğini belirtmiştir. Çalgıların kedilerini kabul ettirmesinde repertuarlarının önemli olduğunu belirten Terzi; bağlamanın üslubunu bozmadan, bağlamanın sunduğu olanakları da kullanarak yeni eserlerin yazılması gerektiğini de belirtmiştir. (C. Terzi, kişisel görüşme, 16 Aralık 2022)

Konu ile ilgili olarak Adnan Koç (2016), bağlamanın solo bir çalgı olarak kullanılmasının ardından çalgısal eser ihtiyacının ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu ihtiyaç sonrasında bağlamaya özgü eserlerin kısıtlı olmasından dolayı icracılar farklı müzik türleri içerisindeki eserleri bağlama ile icra etmeye yönelmişlerdir (s. 120). Ayrıca yapmış olduğumuz görüşmede Koç, uyarlama sürecinde, çalgılarını teknik açıdan iyi derecede çalan icracıların sayısının artmasını da bir etken olarak belirtmiştir. Yapılan uyarlamaların doğru amaçla kullanıldığı taktirde, bağlama icrasına teknik açıdan önemli desteklerinin olacağını belirtmektedir. Uyarlamaların sadece Klasik Türk Müziği içerisinde değil farklı müzik türlerinden de yapıldığını belirten Koç, bu çalışmaların bağlama için üretilen eserler üzerinde etkisi olup olmadığını şu şekilde cevaplamıştır. “Kesinlikle evet. Türk Müziği eserlerinde genel olarak bulunmayan müzik motif, cümlecik, cümle ile çalgının sınırlarını zorlayan müzik yazılarından örnekler, usta icracılar için yeni ufuklar açacaktır.” (A. Koç, kişisel görüşme, 19 Aralık 2022)

Yapmış olduğumuz görüşmede Çetin Akdeniz, TRT'nin tek kanal olduğu, denetimlerin sıkı olduğu ve nota harici bir icranın denetimden geçmediği dönemdeki bağlama icrasına ek olarak müzik piyasası içerisinde de bir bağlama icrası bulunduğunu ve makamsal formların bağlamaya uyarlanmasına da daha çok müzik piyasası içerisinde rastlandığını belirtmektedir. Konservatuar eğitimi süresinde hocası Nida Tüfekçi'den geleneksel bağlama icrasını disiplinli bir şekilde öğrendiğini buna ek olarak ise müzik piyasası içerisinde bağlamayı farklı bir tarzda icra etmeyi de öğrendiğini belirtmiştir. Burada bağlamanın geleneksel icrasını da koruduğunu ayrıca vurgulamıştır. Aranjörlerin bağlamaya karşı olan ön yargısal bakışından dolayı Çetin Akdeniz yaptığı çalışmalarda, bağlamanın farklı müzik türleri içerisindeki eserleri ve hızlı pasajları icra edebilecek bir çalgı olduğunu göstermeyi amaçlamıştır. Kendisinin ve diğer icracıların çalışmalarının etkisiyle bağlamanın farklı müzik türleri içerisinde de icra edilmeye başladığını belirtmiştir. Ayrıca Klasik Türk Müziği içerisindeki çalgısal formlardan bağlamaya yaptığı uyarlamalarda, makamları ve makamları bağlamada icra etmeyi sevmesine ek olarak bu çalışmaların teknik açıdan gelişimi desteklemesinin etkili olduğunu belirtmiştir. Bunun yanı sıra bağlama eğitiminde geleneksel bağlama icrasını yansıtan repertuvara ek olarak bu çalışmalardan da yararlandığını belirtmiştir. (Ç. Akdeniz, kişisel görüşme 26 Aralık 2022)



Yapmış olduğumuz görüşmede Sinan Haşhaş, uyarlama çalışmalarına bağlamada teknik becerileri gösterme isteğinin etkili olduğunu belirtmiştir. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte kaynaklara ulaşımın kolaylaşmasından dolayı icracıların; sağ ve sol el hakimiyeti, pozisyon sistematığı, akor kullanımı gibi teknikler açısından güçlü ve hızlı bir şekilde ilerlediğini belirtmiştir. Bununla birlikte bağlama repertuarında üslup ve tavır açısından çok önemli eserlerin bulunmasının yanı sıra enstrümantal repertuarın icracıların kendilerini göstermesinde yeterli olmamasının da uyarlama çalışmalarında etkili olduğunu belirtmiştir. Uyarlanan eserlerin bağlama icrasına teknik açıdan etkilerini şu şekilde açıklamaktadır;

Bu eserler teknik olarak icraya çok güzel beceriler katıyor, güzel bir renk oluyor. Yani şu var, -da ekini unutmamak lazım. Bağlama böyle de çalınabilir, böyle çalınır denilmemesi lazım. Böyle de çalınabilir, böyle eserler de var... Longaların, sirtoların veya buna benzer farklı müzik türlerindeki eserlerin çalınmasının çok ciddi bir zenginlik olduğunu söylemek mümkün.

Ayrıca Haşhaş, uyarlama çalışmalarının solo bağlama icracılığında önemli bir yer kapsadığını ve bunun devam edeceğini belirtmiştir. (S. Haşhaş, kişisel görüşme 20 Aralık 2022)

Yapmış olduğumuz görüşmede, geleneksel müziklerimizi makam çerçevesinde bir bütün olarak görmek gerektiğini vurgulayan Atilla Özdek, böyle bir anlayış doğrultusunda bu müziğin farklı tarz, üslup ve tavırlara sahip olan enstrümanlar ile icra edilmesinin de yanlış kabul edilemeyeceğini belirtmiştir. Ayrıca halk müziği içerisinde çalgıya yönelik performansa dayalı eserlerin az olmasından dolayı bağlamada performans alanını zorlamak ve yetkinliği arttırmak amacıyla eğitim alanında; parmak egzersizleri, Klasik Türk Müziği ve batı müziği içerisindeki çalgısal eserlerden yararlandığını belirtmiştir. Bu çalışmaların icra alanında teknik ve müzikal açıdan etkilerinin olduğunu belirtmiştir. Bağlamanın bağlı bulunduğu halk müziği geleneği içerisindeki icra tarzına ek olarak bu çalışmalardan yararlandığını ayrıca vurgulamıştır. Uyarlama çalışmalarının teknik açıdan etkilerinin yanı sıra saz semaisi gibi uzun eserlerin tamamının ezbere çalınmasının müzikal hafızayı da olumlu yönden etkilediğini belirtmiştir. Ek olarak bağlama ile Klasik Türk Müziği eserleri üzerinde fazla çalışan icracıların, bağlama çalma üsluplarının da etkilendiğini, bunun iyi veya kötü olup olmadığının tartışılmasının yanı sıra bir yenilik ve değişiklik olarak düşünülmesi gerektiğini belirtmiştir (A. Özdek, kişisel görüşme, 22 Aralık 2022).

Soner Alçı (2013), çalışması dahilinde sekiz öğretim elemanı ile Klasik Türk Müziği içerisindeki çalgısal eserlerden bağlama eğitiminde faydalanma durumları üzerine görüşmeler yapmıştır. Görüşmelerde her öğretim elemanı bağlama eğitiminde Klasik Türk Müziği içerisindeki çalgısal eserlerden faydalandıklarını belirtmişlerdir. Yapılan uyarlama eser çalışmalarının, bağlama icrasında acelite, pozisyon kullanımı, üç tel grubunun aktif kullanımı gibi konularda öğrenciye fayda sağlayabileceği düşünülmektedir. Aynı zamanda öğrencinin makam, usul bilgilerine de olumlu katkılarda bulunabileceği düşünülmektedir. Bunlara ek olarak, saz eserlerinin form yapısını kavramada da öğrenciye artı katkılar sağlayabileceği de düşünülmektedir. Ayrıca görüşme yapılan öğretim elemanları diğer müzik kültürleri içerisindeki eserlerden de yararlanılabileceğini belirtmişlerdir (s. 64-66).

#### **Bağlamaya Uyarlanan Eser Örnekleri**

Bağlama üzerinde icra edilen uyarlama eserlerden, bestesi Kemani Sebuha'ya ait olan "Kürdiliicazkar Longa"nın Çetin Akdeniz ve Erkan Çanakçı tarafından yapılan icrasının bir bölümü aşağıda incelenmiştir. İki icracı da eseri "La" perdesi üzerinde ve bağlama düzeninde icra etmiştir.

Şekil 1: Kürdilihiczkar Longa, Çetin Akdeniz ve Erkan Çanakçı İcrası

Asıl

Ç.A.

E.Ç.

Ç.A.

E.Ç.

Yukarıda ilk dört ölçüsü verilen eserde üst portede Çetin Akdeniz'in, alt portede ise Erkan Çanakçı'nın icrası gösterilmiştir. Çarpma ve çekme teknikleri nota üzerinde nota bağı ile gösterilmiştir. Çetin Akdeniz eserin ilk dört ölçüsünü genel olarak II. pozisyon (kromatik pozisyon yaklaşımına göre) üzerinde icra etmiştir. İcra üçleme kalıpları üzerinden şekillendirilmiştir. Aynı bölümün Erkan Çanakçı tarafından icrasına bakıldığı zaman icra, VI. pozisyon üzerinde üç tel grubunun da aktif şekilde kullanımı ile şekillenmiştir. Aynı zamanda çarpma ve çekme teknikleri kullanılarak hem teknik açıdan hem de duyum açısından iki icracı arasında farklı bir icra ortaya çıkmıştır. Ayrıca Çanakçı, ikinci ölçünün ikinci üçleme kalıbında "Do" ve "Sol" seslerini tek tel grubu üzerinde tel ayırma tekniği ile aynı anda duyurmuştur.

Şekil 2: Kürdilihiczkar Longa, Çetin Akdeniz ve Erkan Çanakçı İcrası

Asıl

Ç.A.

E.Ç.

Ç.A.

E.Ç.

Ç.A.

E.Ç.

Eserin beşinci ve on ikinci ölçülerinin icralarına bakıldığında, Çetin Akdeniz II. pozisyon içerisinde icrayı devam ettirmiş, eserin ezgisinin çıkıcı olarak hareket ettiği yedinci ölçüde “Sol” perdesine geçişte beşinci pozisyona geçmiştir. Ayrıca beşinci ve sekizinci ölçüleri kapsayan cümleyi dokuz ve on ikinci ölçülerde bir oktav aşağıdan icra etmiştir. Erkan Çanakçı'nın icrasına bakıldığında, çarpma ve çekme teknikleri yine çokça kullanılmıştır. Ayrıca beşinci ölçüde, ikinci ve dördüncü üçleme kalıplarının ilk notaları arasında kromatik bir icra gözükmemektedir. Yedinci ölçüde ise icra V. ve VI. pozisyonlar arasında gerçekleştirmiştir. Dokuzuncu ölçüde, beşinci ölçüde görülen üst telde görülen kromatik icra orta tele taşınmıştır.

Şekil 3: Kürdilihiczkar Longa, Çetin Akdeniz ve Erkan Çanakçı İcrası



Asıl

②

③

Ç.A

1 2 4 1 1 0 1 2 4 1 1 0 1 1 3 4 3 1 3 1 1 2 2 0

② ③ ② ① ② ③ ② ① ② ③ ② ③ ② ③ ①

E.Ç

1 2 5 1 1 3 1 2 5 1 1 3 1 2 5 3 5 2 5 2 1 2 1 3

2 2 2 2

Ç.A

① ③ ② ③ ② ③

1 1 3 4 3 1 1 1 3 5 5 2 2 2 1 1 1 1 1 0 1 1 0

② ③ ① ③ ② ② ③

E.Ç

1 2 5 3 1 2 4 3 1 1 3 5 2 0 1 1 2 2 0 0

On üç ve on altıncı ölçü arasındaki icralara baktığımızda, Çetin Akdeniz on üç ve on dördüncü ölçüleri orta tel üzerinde icra ederken Erkan Çanaklı ise icrayı üç tel grubu üzerinde gerçekleştirirken, tel ayırma tekniğinden yeniden faydalanmıştır. On beş ve on altıncı ölçülerde ise “Mi bemol” ve “Fa diyez” sesleri arasındaki artmış ikili aralığı her iki icracı da V. pozisyon üzerinde icra etmişlerdir. Ayrıca on beşinci ölçüde iki icracı arasında farklı motifler kullanıldığı görülmektedir.



Şekil 4: Kürdili Hicazkar Longa, Çetin Akdeniz ve Erkan Çanakçı İcrası

The musical score is presented in a multi-staff format. At the top, the 'Asıl' (Main) melody is shown in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. Below it, the score is organized into two systems. Each system contains two staves: the upper staff is labeled 'Ç.A.' (Çetin Akdeniz) and the lower staff is labeled 'E.Ç.' (Erkan Çanakçı). The 'Ç.A.' staves use a treble clef, while the 'E.Ç.' staves use a bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets, and is accompanied by detailed fingering numbers (1, 2, 3, 4) and circled numbers (1, 2, 3) indicating specific techniques or positions. The score is divided into two systems, each with a Ç.A. and E.Ç. part.

On yedi ve yirmi dördüncü ölçüler arasına bakıldığında Çetin Akdeniz, on yedi ve yirminci ölçüler arasındaki cümleyi ilk olarak alt tel üzerinden yatay bir şekilde icra ettikten sonra aynı cümleyi bir alt oktavından icra etmiştir. Erkan Çanakçı ise VII. pozisyonda içerisinde üç tel grubu üzerinde, çarpma ve çekme tekniklerinden yararlanarak icrasını devam ettirmiştir. Daha sonrasında icrasını XI. pozisyon üzerine taşıyan geçiş notaları kullanarak motiflerini şekillendirmiştir. Burada icrasını yine üç tel üzerinde dikey bir şekilde gerçekleştirmiştir.

Şekil 5: Kürdili Hicazkar Longa, Çetin Akdeniz ve Erkan Çanakçı İcrası

Asıl

Ç.A.

E.Ç.

Ç.A.

E.Ç.

Yirmi beş ve yirmi sekizinci ölçüler arasına bakıldığında, Çetin Akdeniz icrasını V. ve II. pozisyonlar içerisinde gerçekleştirmiştir. Erkan Çanakçı ise icrasına V. pozisyon üzerinde başlamış ve yirmi altıncı ölçüde icrasını VII. pozisyon üzerine taşımıştır ve üç tel grubunu da aktif şekilde kullanmıştır. Çanakçı, burada yine iki sesi aynı anda duyurmuştur. Daha sonrasında üç tel grubu üzerinde devam ettirdiği icrasını karara giderken II. pozisyona taşımıştır.

Şekil 6: Sadi Işıl Sultaniyegah Sirto Asıl Nota

Sultaniyegah Sirto



Şekil 8: Göksel Baktagir Sultaniyegah Sirto Asıl Nota

## Sultaniyegah Sirto



Şekil 9: (Özdek, 2014: 68)

## SULTANİYEGÂH SİRTO

Beste: Göksel BAKTAGİR  
Yorum: Hasan Hüseyin GENÇ-Atilla ÖZDEK  
Nota: Dr. Atilla ÖZDEK

♩ = 176



4 3 1 4 3 1 3 1 2 1 0 2 1 0 1 0

1 3 1 3 1 3 1 2 1 2 1 1 1 3 1 3 1 5 0 4 3 2 1

1 4 3 4 3 4 1 1 3 1 3 1 1 2 1 2 1 1 2 1 2 1 0

3 1 3 1 1 4 1 3 1 1 3 1 1 4 1 1 4 1 4 1 1

Bestesi Göksel Baktagir'e ait olan ve yorumlamasını Atilla Özdek ve Hasan Genç'in yaptığı "Sultaniyegah Sirto" nun Özdek (2014) tarafından notaya alınmış bir bölümü gösterilmiştir. Üçlemelerin oldukça yoğun görüldüğü eserin icrasında çarpma kullanımı da fazlaca kullanılmıştır. Ayrıca dördüncü ölçüde eser içerisinde olmayan bir motif ve 2. dolapta ise Dm (Re minör) akorunda arpej icraların yorumunda görülmektedir.

Zeki Atagür'ün 2013 yılında yayınlanan "Bağlama Egzersizleri" isimli kitabında mahur ve nihavend makamlarında bestelediği eserleri bulunmaktadır.

Atilla Özdek'in 2014 yılında yayınlanan "Bağlama İçin Etüt, Egzersiz ve Eserler" isimli çalışmasında hem makamsal Türk müziğinin çalgısal formlarından eserlere hem de farklı müzik türleri içerisindeki eserlere genel olarak yer verilmiştir.

Sinan Haşhaş'ın 2017 yılında yayınlanan "Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni)" isimli kitabında Haşhaş'ın kendi bestesi olan "Medhal, Mandıra, Kapris, Saz Semaisi, Sirto, Köçekçe" gibi formlarda eserleri yer almaktadır.



Kubilay Yılmaz'ın "Coşku" isimli nikriz makamında ve sirto formunda bestelediği eseri de bu çalışmalara başka bir örnektir.

Erol Parlak'ın 2005 yılında yayınlanan "Şelpe Tekniği Metodu 2" isimli çalışmasında tezenesiz çalma tekniği ile düzenlenerek bağlamaya uyarlanmış olan "Nihavend Longa" ve "Kürdilihiczkar Longa" eserlerine yer verilmiştir. Sinan Ayyıldız'ın 2021 yılında yayınlanan "Modern Şelpe Repertuarı 1" isimli çalışmasında ise yine tezenesiz çalma tekniği ile düzenlenen ve bağlamaya uyarlanan "Şehnaz Longa" eserine yer verilmiştir.

Buradan da anlaşılacağı üzere makamsal Türk müziği çalgısal formlarından uyarlama çalışmaları içerisinde yararlanmanın yanı sıra hem bağlama eğitiminde hem de bağlama için eser üretim sürecinde yararlanılmaktadır.

### Bağlama Metotlarında Yer Alan Uyarlama Eserler

Eserin Adı	Eserin Bestecisi	Eserin İcracısı/Uyarlayan
Yalnız Sen	Göksel Baktagir	Atilla Özdek
Nihavend Sirto	Göksel Baktagir	Atilla Özdek
Sultaniyegâh Sirto	Göksel Baktagir	Atilla Özdek/Hasan Genç
Nihavend Longa	Göksel Baktagir	Atilla Özdek/Hasan Genç
Mendil Havası	Göksel Baktagir	Atilla Özdek
Harman	Göksel Baktagir	Atilla Özdek
Çocuk Havası	Şerif Muhittin Targan	Atilla Özdek
Kürdilihiczkar Longa (Tezenesiz)	Kemani Sebuğ	Güven Türkmen
Nihavend Longa (Tezenesiz)	Kevser Hanım	Erkan Çanakçı
Şehnaz Longa (Tezenesiz)	Santuri Ethem Efendi	Sinan Ayyıldız

Tablo 1

### Bağlama İçin Bestelenen Eserler

Eserin Adı	Eserin Bestecisi
Çargah Medhal	Sinan Haşhaş
Nihavend Medhal	Sinan Haşhaş
Hicaz Mandıra	Sinan Haşhaş
Nihavend Mandıra	Sinan Haşhaş
Hicazkar Mandıra	Sinan Haşhaş
Nikriz Karşılama	Sinan Haşhaş
Nihavend Saz Semaisi	Sinan Haşhaş
Kürdilihiczkar Saz Semaisi	Sinan Haşhaş
Kürdili Hicazkar Kapris	Sinan Haşhaş
Nihavend Sirto	Sinan Haşhaş
Köçekçe	Sinan Haşhaş
Mahur Üvertür	Zeki Atagür
Nihavend Üvertür	Zeki Atagür
Coşku (Nikriz Sirto)	Kubilay Yılmaz

Tablo 2





Eser Adı	Eserin Bestecisi	Eserin İcracısı	Eserin Linki
Hicaz Peşrevi	Neyzen Salim Bey	Tamburacı Osman Pehlivan	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=P50RnvqgLco">https://www.youtube.com/watch?v=P50RnvqgLco</a>
Sultaniyehag Sirtö	Sadi İřilay	Hasan Genç	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=4cFoE5d6III">https://www.youtube.com/watch?v=4cFoE5d6III</a>
Çargah Sirtö	Meçhul	Bengi Bağlama Üçlüsü	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=n634ldPaE4s">https://www.youtube.com/watch?v=n634ldPaE4s</a>
Nihavend Sirtö	Hasan Özçivi	Bengi Bağlama Üçlüsü	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=6NRs-myUhAE">https://www.youtube.com/watch?v=6NRs-myUhAE</a>
Nikriz Oyun Havası	Meçhul	Bengi Bağlama Üçlüsü	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=WBTFJ5ng-o&amp;list=PLOP8MwvFE7nPZ29xTrRJndzgDKUc-IM72&amp;index=12">https://www.youtube.com/watch?v=WBTFJ5ng-o&amp;list=PLOP8MwvFE7nPZ29xTrRJndzgDKUc-IM72&amp;index=12</a>
Kürdili Hicazkar Sirtö	Kemani Sebuħ	Çetin Akdeniz	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=pgSrVZiYAPM">https://www.youtube.com/watch?v=pgSrVZiYAPM</a>
Şehnaz Longa	Santuri Ethem Efendi	Erkan Çanakçı	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=AWdwuf1QHag">https://www.youtube.com/watch?v=AWdwuf1QHag</a>
Hicazkar Sirtö	Kadı Fuat Efendi	Bengi Bağlama Üçlüsü	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=VfxKWcygJms">https://www.youtube.com/watch?v=VfxKWcygJms</a>
Suzinak Sirtö	Göksel Baktagir	Eray Ateş, Koray Ateş	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=q8SZXhOygVo">https://www.youtube.com/watch?v=q8SZXhOygVo</a>
Nikriz Sirtö	Tanburi Cemil Bey	Baransel Özcan, Barış Şahin	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=rJGwz7Xqmvw">https://www.youtube.com/watch?v=rJGwz7Xqmvw</a>
Nihavend Longa	Göksel Baktagir	Hasan Genç	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Srvkn23X3oQ">https://www.youtube.com/watch?v=Srvkn23X3oQ</a>
Muhayyerkürdi Saz Semaisi	Sadi İřilay	Çetin Akdeniz	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=XB5zh_27fjM">https://www.youtube.com/watch?v=XB5zh_27fjM</a>
Kürdilihicazkar Saz Semaisi	Göksel Baktagir	Hasan Genç	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5J2frRgH2vY">https://www.youtube.com/watch?v=5J2frRgH2vY</a>
Hicaz Saz Semaisi	Göksel Baktagir	Ali Yılmaz	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=omezuxJvYMQ">https://www.youtube.com/watch?v=omezuxJvYMQ</a>



Kürdilihiczkar Saz Semaisi	Kemani Tatyos	Orhan Özgür Turan	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LAOriGv4qo8">https://www.youtube.com/watch?v=LAOriGv4qo8</a>
Nihavend Saz Semaisi	Mesut Cemil Bey	Hasan Genç	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ONncxqArEQ">https://www.youtube.com/watch?v=ONncxqArEQ</a>

### Sonuç ve Öneriler

Makamsal Türk müziği içerisindeki çalgısal formlardan bağlamaya yapılan uyarlama çalışmalarının ne zaman başladığı ile ilgili net bir tarih verilmesi mümkün olmasa da bağlamanın şehirleşme ile birlikte kentlere taşınması ve burada farklı müzik türleri ile girdiği etkileşimin ve bağlamanın müzik piyasası içerisinde yer edinmesinin etkili olduğu düşünülmektedir. Bunun yanı sıra konservatuvarların açılması ve bağlama icracılarının makam eğitimi alması da uyarlama çalışmalarını etkileyen nedenler arasında yer almaktadır. Bir diğer sebep çalgısal repertuarın yeterli olmaması ve teknik gelişim için icracıların makamsal Türk müziği içerisindeki çalgısal formlardan faydalanmasıdır. Ayrıca teknolojinin gelişmesiyle birlikte kaynaklara erişim imkanının artması ve bağlama icracılarının hızlı bir gelişim göstermesi de etkili bir sebeptir. Bağlamaya karşı olan ön yargı ve icra sınırlarının belli olduğu düşüncesinin etkisiyle icracılar, bağlamanın her türlü müzik türündeki eserleri ve zorlu melodileri icra etmeye elverişli bir enstrüman olduğunu göstermek istemesi hem makamsal Türk müziği hem de farklı müzik türlerinden yapılan uyarlama çalışmalarını etkilemiştir. İrcacıların makamlara olan kişisel ilgileri ve eserleri bağlamaya yansıtma istekleri de uyarlama çalışmalarını etkileyen sebeplerdendir.

Uyarlama çalışmalarının icracıları; teknik açıdan (acelite, pozisyon kullanımı, tel hakimiyeti vb.), makam bilgisi ve form bilgisi açısından ve müzikal hafızayı geliştirmesi açısından olumlu yönde etkilediği düşünülmektedir.

Makamsal Türk müziği içerisindeki çalgısal formlardan eğitim alanında, geleneksel bağlama üslubunu yansıtan repertuar dışında yararlanılmaktadır. Ayrıca bağlama metotları içerisinde de bu çalışmalara yer verilmiştir.

Uyarlama çalışmaları bağlamada kullanılan tezeneli ve tezenesiz çalgı tekniklerinin her ikisi için de yapılmaktadır. Bağlama için çalgısal eser üreten besteciler makamsal Türk müziği içerisindeki formlardan ve makamlardan yararlanmaktadırlar.

Bağlamanın çalgısal repertuarında makamsal Türk müziğinin çalgısal formlarından etkin bir şekilde yararlandığı görülmektedir. Bağlamanın kendi içerisinde bulundurduğu icra tarzına ek olarak yapılacak olan bu çalışmalar icracılara farklı bir çalgısal repertuar sunduğu gibi icracıların müzikal bakış açısında da olumlu etkiler yapacaktır. Uyarlama yapılan eserler içerisinde bulunan arpej, akor, tercih edilen pozisyon kullanımları gibi nedenler teknik açıdan gelişim sağlarken bağlamada klavye (sap) hakimiyetine de olumlu etkileri olacaktır. Bilinçli ve bağlamaya uygun (icra tarzına, yapısına vb.) şekilde yapılacak olan uyarlama çalışmaları icracıları olumlu yönde etkileyecektir. Bu gibi sebeplerden dolayı yeni yetişen icracıların repertuarlarına eklenecek olan uyarlama eserler, icracıların müzikal bakış açısını genişletirken çalgıları üzerindeki düşünce şekillerini de olumlu etkileyecektir.

### Kaynaklar

Akdağ, Ali Kazım ve Sağer, Turan. 2021. *Sanatsal Yaratım Süreci ve Bağlama Müziğinde Çalgısal Yaratıların Sınıflandırılması*. İdil Sanat ve Dil Dergisi 10(78), 232-243.





- Alpyıldız, Eray. 2012. *Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler*. Milli Folklor Dergisi 24(96), 84-93.
- Aslanca, Nesrin. 2020. *Türk Halk Müziğinin Halka Ulaşmasında Radyo Programlarının Katkısına Yönelik Tespitler*. Yüksek Lisans Tezi. İnönü Üniversitesi, Malatya.
- Atagür, Zeki. 2013. *Bağlama Egzersizleri*. Sonsöz Gazetecilik Matbaacılık, Ankara.
- Ayyıldız, Sinan. 2021. *Modern Şelpe Repertuarı 1*. Kitapol Yayınları
- Doğan, Uğur ve Çakır, Mehmet Serkan. 2021. *Türkiye'deki Popüler Müziklerde Bağlamanın Kullanımı*. Akademik Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Cilt:14, 141-161.
- Ersoy, İlhan. 2009. *Türkiye'de Uluslaşma Süreninde Bir Simge Olarak 'Bağlama'*. Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı, Halk Müziğinde Çalgılar Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, 268-278.
- Erzincan, Mercan. 2006. *Türk Halk Müziğinde Uyarlama Kavramı ve Bağlamaya Uyarlanan Dört Zeybek Ezgisi Üzerinde Müzikal Analiz*. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi, İstanbul.
- Güney, Emre. 2010. *Türk Halk Müziğinde Koro Uygulamalarının İncelenmesi (TRT ile Kültür ve Turizm Bakanlığı Örneği)*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Haşhaş, Sinan. 2017. *Uzun Sap Bağlama Metodu (Bozuk Düzeni)*. Gece Kitaplığı, Ankara.
- Koç, Adnan. *Teknolojik Gelişmeler ve Sosyokültürel Değişimler Sarmalında Günümüzde Bağlama İcracılığı*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, 112-123.
- Kurubaş, Burak. 2021. *Üstadlar Harmanında Bağlamanın İcrâ Serüveni*. Efe Akademik Yayıncılık, İstanbul.
- Özdek, Atilla. 2014. *Bağlama İçin Etüt, Egzersiz ve Eserler*. Plaka Matbaacılık, Ankara.
- Parlak, Erol. 1998. *Türkiye'de El İle (Tezenesiz) Bağlama Çalma Geleneği ve Çalış Teknikleri*. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Parlak, Erol. 2005. *Şelpe (El İle Bağlama Çalma) Tekniği Metodu II*. Motif Matbaacılık, Ankara.
- Parlak, Erol. 2016. *Cumhuriyetin Kuruluşundan Günümüze Sosyokültürel Gelişmeler Bağlamında Yöntem ve Yaklaşımlar Açısından Bağlama İcrası ve Eğitimi*. 1. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu, 211-236.
- Akdeniz, Çetin. Kişisel Görüşme, 26/12/2022
- Haşhaş, Sinan. Kişisel Görüşme 20/12/2022
- Koç, Adnan. Kişisel Görüşme 19/12/2022
- Özdek, Atilla. Kişisel Görüşme, 22/12/2022
- Terzi, Cihangir. Kişisel Görüşme, 16/12/2022
- <https://www.youtube.com/watch?v=nf-ervj7A04>
- [https://www.youtube.com/watch?v=0J8nyfx\\_c48](https://www.youtube.com/watch?v=0J8nyfx_c48)
- <https://www.youtube.com/watch?v=qMLZfHACSOg>
- <https://www.youtube.com/watch?v=GZ95hPXjapM>



## Türk Müziğinde Kürdî Makamının Tarihsel Değişim ve Dönüşümü Üzerine Bir İnceleme

Tolgahan BAY\*<sup>7</sup>

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

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

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Müziği, Kürdi Makamı, Makam, Karşılaştırmalı Analiz*

<sup>7</sup> Sorumlu Yazar E- posta: bytolgahanbay@gmail.com ORCID: 0000-0003-3630-4973



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

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

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

### Giriş

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

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

Türk müziği, başlangıç noktası net olarak ifade edilememekle birlikte çok uzun zamanlardan beri var olan köklü bir müziktir. Notanın henüz kullanılmadığı zamanlarda usta-çırak ilişkisiyle nesilden nesile aktarıldığı bilinmektedir(Koroğlu & Karaman, 2020).Türk müziğinde nazariyat çalışmaları XIII. yüzyılda Safiyyüddin Urmevî tarafından sistematik bir hâle getirilmiş olup, zaman içinde değişimlere uğrayarak günümüzdeki hâlini almıştır.



Bu süre zarfında yetişen birçok nazariyatçı da makamları tarif etmişlerdir. Nazariyat tarihi incelendiğinde, makamların tarifi noktasında nazariyatçılar tarafından farklı görüşlerin olduğu görülebilir (Gebeloğlu, 2018, s.33). Nota arşivleri incelendiğinde Kürdî makamının Türk müziği içerisinde çok fazla rağbet görmeyen ve klasik formlarda çok az sayıda eser bestelenen bir makam olduğu anlaşılır. XVI. yüzyıldan önceki kaynaklarda adının geçmemesi, makamın bu tarihten sonra terkip edildiğini göstermektedir. Türk müziğindeki diğer makamlar gibi kürdî makamı da farklı dönemlerdeki bestekârlar tarafından farklı şekillerde kullanılmış, makam ilk terkip edildiği gibi kalmayıp zaman içerisinde değişime uğramıştır.

#### **Araştırmanın amacı**

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

#### **Araştırma problemi**

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

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

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

#### **Araştırmanın yöntemi**

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

#### **Verilerin analizi**

Araştırmada toplanan veriler doküman analizi yöntemi kullanılarak betimlenmiştir.

#### **Kürdî Makamının Tarihçesi**

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

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

*Makam-ı mekûm, düğâh perdesinden hareket etmeyip rast perdesinden hareket-i ağazesini şürû edip düğâh, nihâvend, çargâh, nevâ, hüseyinî perdeleri ile tize çıkıp ondan acem perdesine basıp ve evci aşıp, gerdaniye perdesine varır; ondan cümle tiz perdeleri acem yüzünden gezip, gene ol yoldan rast perdesine denk iner ve dönüb düğâh perdesinde karar kılar. Âgâh ol ki, kürdî makâmının kararı sa'ir makamların kararına benzemez, zira gerçi düğâh perdesinde karar-ı istirahat eder, lâkin nihâvend perdesini bir mertebede tidiredir ki nihâvend perdesi gûyâ düğâh perdesiyle bir olur. Makâmın iki karargâhı var: Biri düğâh perdesi ki bizzat kürdî makâmıdır ve biri rast*

perdesidir ve öyle perdede karar kıldığı zamanda nihâvend terkihi, ki makam nâmı ile tesmiye olunmağa ruhsat bulmuşdur, icra olunur. Ol ecluden bir hoş nazar kıl ki terkihatın ekseri bu makûle iki karargâh sahibi olan makâmlardan peydâ olunub, makam nâmı ile zikr olunmak galat-ı meşhûriyedir.(Harmancı, 2013, s.55)

### Kürdî Makamı Nazariyatı

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

Şekil 1: Kürdî Makamı (2002)



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

Şekil 2: Kürdî Makamı (2002)



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



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

Şekil 3: Türk Müziğinde Dörtlü ve Beşliler.

<p>Çârgâh Dörtlüsü</p>	<p>Çârgâh Beşlisi</p>
<p>Bûselik Dörtlüsü</p>	<p>Bûselik Beşlisi</p>
<p>Kürdi Dörtlüsü</p>	<p>Kürdi Beşlisi</p>
<p>Uşşâk Dörtlüsü</p>	<p>Hüseyni Beşlisi</p>
<p>Hicaz Dörtlüsü</p>	<p>Hicaz Beşlisi</p>
<p>Rast Dörtlüsü</p>	<p>Rast Beşlisi</p>

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

- 1- Rast perdesinde(yeden) buselik dizisi

Rast'da Buselik 5'lisi

- 2- Çârgâh perdesinde çârgâh dizisi

Çârgâh'da Çârgâh

- 3- Neva perdesinde buselik dizisi

Neva'da Buselik

- 4- Hüseyni perdesinde kürdî dizisi

Hüseyni'de Kürdi



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

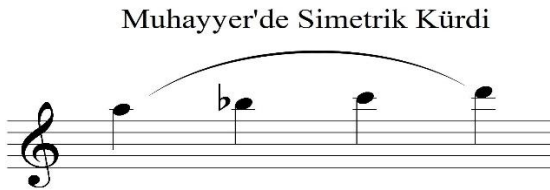
5- Acem perdesinde çargâh dizisi



6- Gerdaniye perdesinde buselik dizisi



7- Muhayyer perdesinde simetrik kürdî dizisi



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

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



Rast'da Buselik 5'lisi

Neva'da Kürdi 4'lüsü

Rast'da Buselik 5'lisi

Neva'da Hicaz 4'lüsü

Nihavend makamı dizisinden kaynaklı görülebilecek asma kalıplar şunlardır.

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

Kürdi'de Çargah

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

Çargâh'da Buselik

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

Neva'da Kürdi

- 11- Nihavend makamının 2. kullanımından kaynaklı Neva perdesinde Hicaz çeşnisi

Neva'da Hicaz

- 12- Nihavend makamının 2. kullanımından kaynaklı nevadaki hicaz dizisinin bir tanini altında Çargâh'da Nikriz çeşnisi

### Çargâh'da Nikriz

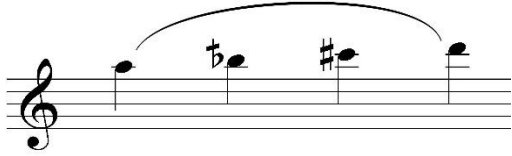


Aşağıda kürdî makamı dizisinde doğal olarak bulunan neva perdesindeki buselik dizisinden dolayı oluşabilecek asma kalış perdeleri belirtilmiştir.

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

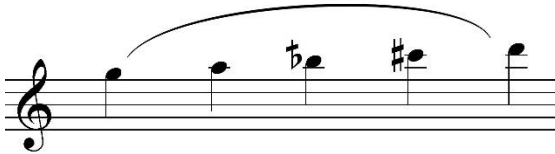
- 13- Neva perdesindeki buselik makamı dizisinin 2. Kullanımından kaynaklı Muhayyer perdesinde hicaz çeşnisi

### Muhayyer'de Hicaz



- 14- Neva perdesindeki buselik makamı dizisinin 2. Kullanımından kaynaklı Muhayyer'de hicaz dizisinin bir tanini altında Gerdaniye perdesinde nikriz çeşnisi

### Gerdaniye'de Nikriz



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

### Kürdî Makamı Şedleri

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

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

#### Kürdîli Hicazkâr Makamı

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

Şekil 4: Kürdîli Hicazkâr Hicazkârlı Çeşni

Şekil 5: Kürdîli Hicazkâr Arazbarlı Çeşni

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

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

#### **Aşk'efza Makamı**

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



Aşk'efza makamı incelendiğinde Dr Suphi Ezgi'nin kendi içinde bir çelişkide olduğu gözlenebilir. Zira Arel-Ezgi sistemi bir makamın şeddinin, makamdan ayrı yeni bir makammış gibi kabul edilemeyeceğini söylemektedir. Dolayısıyla Ezgi'nin şed makam olarak terkip ettiği makama *Hüseyniaşiran'da Kürdî* yerine Aşk'efza makamı adını vermesi kendi içinde bir çelişkiye düştüğünün açık ifadesidir. Makam analiz edildiğinde makamın aslında kürdî makamının bir şeddi olmasından ziyade Hüseyni Aşiran perdesi üzerinde bir kürdî dizisinden başka bir şey olmadığı, batı müziğindeki tonalite kavramının Türk Müziği'nde sistematik olarak uygulanmak istenmesi sonucunda makamın ortaya çıktığı anlaşılmaktadır(Harmancı, 2013, s.58).

#### **Ferahnüma Makamı**

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



Yegâh'da Kürdi 4'lüsü Rast'da Buselik 5'lisi Neva'da Naziri Kürdi 4'lüsü

Yerinde Ferahnümâ Makamı Dizisi Genişlemiş Kısım

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

#### Yerinde Kürdî Dizisi ile Karar Eden Makamlar Makamlar

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

Yukarıda belirtilen sonu kürdî ile biten makamları tek tek incelemek bu çalışmanın konusu değildir. Çünkü bu makamlar Kürdî makamının şedleri olmayıp başlı başına mürekkeb makamlardır. Bu çalışma içerisinde bulunmalarının nedeni bu makamları oluşturan dizilerin sonunda kürdî çeşnilerinin kullanılıyor olmasıdır ve çalışmanın amacında da söylenildiği gibi Kürdî makamı ile ilgili tespit edilebilen hemen her şeyin bir arada bulunmasını sağlamaktır. Bundan dolayı bahsi geçen makamların yalnızca dizilerinin gösterilmesinin, konunun anlaşılması açısından yeterli olacağı düşünülmektedir.

#### Acem Kürdî Makamı Dizileri



Acem'de Çârgâh 5'lisi

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

Yerinde Beyatî Dizisi

Yerinde Kürdi 4'lüsü

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

### Arabân Kürdî(Zevk-u Tarab) Makamı Dizileri

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

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

Yerinde Kürdî 4'lüsü

Beyâti Araban Makamı Dizileri

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

### Muhayyer Kürdî Makamı Dizileri

Yerinde muhayyer makamı dizisi

Muhayyerde simetrik hüseyinî beşlisi

Hüseyinîde uşşâk dördlüsü

Yerinde hüseyinî beşlisi

Yerinde kürdî beşlisi

Yerinde kürdî dördlüsü

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



### Nevâ Kürdî Makamı Dizileri



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

### Sabâ Kürdî (Sabâ Zemzeme) Makamı Dizileri



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

### Kantemiroğlu Kürdi Saz Semaisi İle Refik Fersan Kürdi Saz Semaisi Karşılaştırmalı Analizi

#### Kürdî Saz Semaisi (Kantemiroğlu) Analizi

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



## Kürdî Saz Semâî

Aksak Semâî ♩ = 120

Kantemiroğlu (Prens Dimitrios Cantemir)  
(26.10.1673 – 21.08.1727)



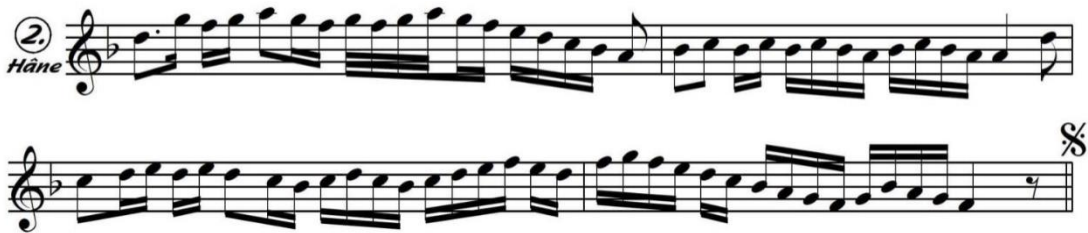
Şekil 6'da bestekârın kürdî makamındaki eserine makamın dizisinde bulunan yerinde kürdî çeşnişiyle başladığı ve ilk iki ölçüde bu çeşniyi işlediği görülmektedir. Ardından üçüncü ölçüde neva perdesinde buselik çeşnişi de gösterilerek kürdî makamı dizisinin tamamı işlenmiştir. İlk hanenin son ölçüsünde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

Şekil 7: Kürdî Saz Semaisi (Kantemiroğlu) Teslim



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

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



Şekil 8'de bestekârın ikinci hâneye güçlü neva perdesinden başladığı ve güçlü perdesinden önce tiz durak muhayyer perdesine, sonrasında ise karar düğâh sesine kadar tüm bölgeleri işleyerek geldiği görülmektedir. İkinci

hânedede de makamın kendi dizisindeki sesler kullanılarak yerinde kürdî, nevâda buselik gibi asma kalışlar gösterilmiş ve yine acemaşiran perdesinde çargâh çeşni ile karar edilerek bu bölüm sonlandırılmıştır.

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



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

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



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

## Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan ) Analizi

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

**Kürdî Saz Semâî**

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

*Aksak Semâî* ♩ = 112

*Hâne*

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

Şekil 12: Kürdî Saz Semâisi (Refik Fersan) Teslim

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

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

Şekil 13’de, ikinci hâne de makamın donanımında bulunmayan dik kürdî ve nim hicaz perdeleri kullanılarak ilk iki ölçüde bir hicâz çeşni işlenmiş, üçüncü ölçüye gelindiğinde tekrar makamın doğal seslerine dönülerek sırasıyla

çargâhta çargâh ve kürdîde çeşnisiz asma kalışlar gösterilmiş ve acemaşiran perdesindeki çargâh çeşniyle bu hâne sonlandırılmıştır.

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



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

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

### *Kürdî Saz Semâî*

*Ceng-i Harbî* ♩ = 328

4.  
Hâne

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



### Sınırlılıklar

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

### Sonuç

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

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

- Kantemiroğlu esere(birinci hâne) durak civarından yerinde kürdî dörtlüsü ile başlayıp nevâ perdesindeki buselik dizisini göstermiş, bu hânenin tamamında dizinin doğal seslerini kullanmıştır. Bunun yanında Refik Fersan, Kantemiroğlu'nun klasik yaklaşımının aksine esere güçlü bölgesinden başlamış, öncelikle hüseyinde kürdî çeşnisini işlemiş ardından makamın doğal dizinde bulunmayan buselik perdesini kullanmış ve buselikte kürdî çeşnisini işlemiş, yine makamın doğal dizisinde bulunmayan segâh ve nim hisar perdelerini kullanarak önce yerinde uşşak ardından yerinde nihavend çeşnilerini işlediği görülmektedir.
- Teslim bölümü incelendiğinde Kantemiroğlu'nun yine makamın doğal seslerini kullanarak yalnızca ikinci bölümde ifade edilen çeşnileri işleyerek karara geldiği görülmektedir. Refik Fersan'ın ise ilk bölümde olduğu gibi yine makamın doğal dizisinde bulunmayan segâh, buselik, eviç perdelerini kullandığı, kürdî makamındaki eserlerde çok sık rastlanmayan uşşak, rast gibi çeşnileri işlediği ve ardından kürdî dizisiyle karara geldiği görülmektedir.
- İkinci hâneye bakıldığında XVII. yüzyıl bestekâri Kantemiroğlu'nun bu bölüme güçlü civarından başlayıp makamın doğal seslerinden ortaya çıkan tiz durak ile durak perdeleri arasındaki asma kalışları işledikten sonra karara geldiği fakat Refik Fersan'ın bu bölümün hemen başında makamın doğal dizisi dışındaki dik kürdî ve nim hicâz perdelerini kullanarak Kürdî makamında çok sık rastlanmayan hicâz çeşnisini kullandığı ve ardından tekrar makamın doğal sesleriyle karara geldiği görülmektedir.



- Üçüncü hânedeki Kantemiroğlu'nun muhayyer perdesinde simetrik kürdî dizisini kullanarak, saz semâisi formunda bestekârların sıklıkla kullandığı tiz bölgede genişleme durumunu işlemiştir. Bunu yaparken yine önceki bölümlerde olduğu gibi makamın doğal seslerini kullanmış ve ikinci bölümde bahsedilen çeşnileri kullanmıştır. Refik Fersan ise bu bölüme yine alışılmışın dışında, makamın doğal dizisinde bulunmayan şehnaz, hisar ve sagâh seslerini kullanarak sabâ çeşniyle girdiği ve son kısımlara doğru makamın doğal sesleriyle karara geldiği görülmektedir.
- Eserin son bölümü olan dördüncü hânedeki Kantemiroğlu daha önceki bölümlerde olduğu gibi makamın doğal dizisindeki seslerden oluşabilecek çeşnileri işlemiş ve acemaşiran perdesindeki çargâh çeşniyle bölümü sonlandırmıştır. Refik Fersan dördüncü hânedeki yine makamın doğal dizisi dışındaki sesleri kullanarak Nişaburek, Nikriz, Rast gibi çeşnileri işledikten sonra tekrar makamdaki doğal sesler ile karara gelmiştir.

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

#### Kaynaklar

Akdoğan, F. N. (2013). *Müziğin iletişimdeki rolü* (Doctoral dissertation, Yüksek lisans tezi). <https://tez.yok.gov.tr> sayfasından erişilmiştir).

Arel, H. S. (1991). *Türk mûsikîsi nazariyatı dersleri* (Vol. 1347). Kultur Bakanlg.

Aydemir, M. (2010). *Turkish music makam guide*. Pan Yayıncılık.

Cevher, M. H. (1992). *Tanburi Cemil Bey ve rehber-i musiki. Yayımlanmamış yüksek lisans*

Erdoğan, E. (2014). *Kanun icrası tekniği bakımından Erol Deran'ın acemkürdi makamındaki taksimi üzerine bir çalışma*. *Erciyes Sanat*, (3), 38-48.

Erişim Adresi: *Kürdîli Hicazkar Makamı*. (Erişim Tarihi: 13.11.2022) <https://islamansiklopedisi.org.tr/kurdili-hicazkar>

Erişim Adresi: *Türk Müziğinde Dörtlü ve Beşliler*. (Erişim Tarihi: 07.12.2022) [http://web.hitit.edu.tr/dersnotlari/omercansatir\\_01.04.2015\\_9N6Z.pdf](http://web.hitit.edu.tr/dersnotlari/omercansatir_01.04.2015_9N6Z.pdf)

Gebeloğlu, B. (2018). *Mesud Cemil Bey'in saz eserlerinin makamsal analizi*. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 13(2), 305-315.





- Güray, C., & Tokaç, M. S. (2013). *XVII. Yüzyıl Osmanlı Müzik Geleneği ve Buhurizade Mustafa İtri Efendi. Folklor/Edebiyat*, 19(75), 193-210.
- Harmancı, B. İ. (2013). *Şed Makam mı Şed İcra mı? . Rast Müzikoloji Dergisi*, 1(1) , 22-77. DOI: 10.12975/rastmd.2013.01.01.0003
- İşal, K. (1995). *Kürdîlihiczkar makamı* (Doctoral dissertation, Sosyal Bilimler Enstitüsü).
- Karakaya, O., & Hamit, Ö. N. A. L. (2010). *Türk halk müziğinde bir uzun hava türü olarak bozlak. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (27), 709-726.
- Köroğlu, G. N., & Karaman, S. (2020). *Zekâî Dede'nin lenk fahte usûlündeki nakış bestesinin usûl-arûz vezni ilişkisi açısından incelenmesi ve makamsal analizi. Fine Arts*, 15(1), 32-43.
- Kürdî Makamı*. (2002). *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde (26. Cilt. S. 563-564). Ankara
- Özkan, İ. H. (1994). *Türk mûzikîsi nazariyatı ve usûlleri: kudüm velveleleri*. Ötüken Neşriyat.
- Şenses, B. (2013). *Investigation of makam correlation between Turkish Art Music and Turkish Folk Music* (Doctoral dissertation).
- Tahsin, H., & Kaçar, G. Y. (2011). *Gülzar-ı musiki*. Maya Akademi yayınevi. Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.