

**TANBURI CEMİL BEYİN SÖZLÜ
ESERLERİNİN MAKAMSAL AÇIDAN
İNCELENMESİ**

Büşra AY

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Dr. Öğr. Üy. Çağhan ADAR

2018

Afyonkarahisar

**T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TANBURI CEMİL BEYİN SÖZLÜ
ESERLERİNİN MAKAMSAL AÇIDAN
İNCELENMESİ**

**Hazırlayan
Büşra AY**

**Danışman
Dr. Öğr. Üy. Çağhan ADAR**

AFYONKARAHİSAR 2018

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Tanburi Cemil Beyin Sözlü Eserlerinin Makamsal Açıdan İncelenmesi” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere ayrı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Büşra AY

.../.../2018

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ

Tez Danışmanı : Dr. Öğr. Üyesi Çağhan ADAR
Jüri Üyeleri : Dr. Öğr. Üyesi Yavuz TUTUŞ
: Dr. Öğr. Üyesi Kadir GÜLER

İmza



Müzik Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans programı öğrencisi Büşra AY' ın "**Tanburi Cemil Beyin Sözlü Eserlerinin Makamsal Açıdan İncelenmesi**" başlıklı tezi, 30.03.2018 günü saat 11.00' da Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Celal DEMİR
MÜDÜR

ÖZET

TANBURİ CEMİL BEYİN SÖZLÜ ESERLERİNİN MAKAMSAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Büşra AY

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

Nisan 2018

Danışman: Dr. Öğr. Üy. Çağhan ADAR

Bu araştırma Tanbûrî Cemîl Bey'in sözlü eserlerini makâm ve geçkileri yönünden inceleyip, yorumlamak suretiyle Türk müziği sözlü eser repertuarına katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Çalışma, genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır. Konuyla ilgili çeşitli kaynakların taranmasıyla ön bilgilere ulaşılmış, veri toplama aracı olarak örnekleme yer alan Tanbûrî Cemîl Bey'in mevcut sözlü eserlerinin tümü kullanılmıştır.

Türk müziği tarihinin en büyük virtüözü olarak kabul edilen Tanbûrî Cemîl Bey'in, saz eserlerinin yanı sıra büyük bir ustalıkta bestelediği 19 adet sözlü eseri elde bulunmaktadır. Bu çalışmada, Tanbûrî Cemîl Bey'in 19 adet sözlü eseri makâm ve geçkileri yönünden incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Tanbûrî Cemîl Bey, Makâm Analizi

ABSTRACT

VOCAL WORKS OF TANBURÎ CEMİL EXAMINATION TO AS THE MAQAM

Büşra AY

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

April 2018

This is Advisor: Assistant Professor Çağhan ADAR

This research aims to contribute to the repertoire of Turkish music vocal work by examining and interpreting the vocal works of Tanbûrî Cemîl Bey in terms of maqam and transition. The study is a descriptive research based on the screening model in terms of general framework, purpose and method. The preliminary information was obtained by scanning various sources related to the subject, and all the vocal works of Tanbûrî Cemîl Bey, who took place in the sample as a data collection tool, were used.

Tanbûrî Cemîl Bey, considered as the greatest virtuoso in the history of Turkish Music, has 19 vocal works he composed with the great mastery besides the instrumental works. In this work, 19 vocal works of Tanbûrî Cemîl Bey are examined in terms of their maqam and transition.

Keywords: Tanbûrî Cemîl Bey, Analysis of Maqam

ÖNSÖZ

Araştırmam süresince benden yardımlarını esirgemeyip, destek vererek beni yönlendiren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üy. Çağhan Adar'a, tez yazımı ile ilgili konularda benimle bilgilerini paylaşarak bana destek veren değerli hocalarım Dr. Timuçin Çevikoğlu'na, Öğretim Görevlisi Burak Kaynarca'ya, Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Öğretim Görevlisi kıymetli arkadaşım Kenan Savaş'a, bu araştırmada incelenen 19 sözlü eserin notalarına ulaşmamı saylayıp, araştırma içerisinde kullanılmasına müsaade eden Elhân müzik topluluğuna ve gerekli maddi, manevi desteği benden esirgemeyen aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Büşra AY

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar LİSTESİ.....	x
GRAFİK LİSTESİ	xi
EKLER DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK MÜZİĞİ.....	2
2. TÜRK MÜZİĞİNDE DÖNEMLER.....	6
2.1. HAZIRLIK VE OLUŞMA DÖNEMİ.....	7
2.2. KLÂSİK ÖNCESİ (PREKLÂSİK) DÖNEM.....	8
2.3. KLÂSİK DÖNEM.....	9
2.4. NEO-KLÂSİK DÖNEM	10
2.5. ROMANTİK DÖNEM.....	10
2.6. REFORM DÖNEMİ.....	11
3. TÜRK MÜZİĞİNDE FORMLAR	12
3.1. SAZ ESERİ FORMLARI.....	13
3.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI.....	13
3.2.1. Dîni Müzik Formları	14
3.2.1.1. Temcid Münacatı	14
3.2.1.2. Mi'raciyye	14
3.2.1.3. Na'ti Peygamberi.....	14
3.2.1.4. Ezan	14
3.2.1.5. Kâmet	15
3.2.1.6. Salât-u Selam	15
3.2.1.7. Salâtu Ümmiyye	15

3.2.1.8. Tekbîr	15
3.2.1.9. Durak.....	16
3.2.1.10. İlahi.....	16
3.2.1.11. Tesbih İlahi	16
3.2.1.12. Nefes	16
3.2.1.13. Savt	17
3.2.1.14. Şuğul.....	17
3.2.1.15. Mevlîd-i Şerîf	17
3.2.1.16. Mersiye	17
3.2.1.17. Ayin-i Şerîf.....	17
3.2.1.18. Kaside	18
3.2.2. Din-Dışı (La-dini) Müzik Formları	18
3.2.2.1. Kâr	18
3.2.2.2. Kâr-ı Nâtık.....	18
3.2.2.3. Kârçe	18
3.2.2.4. Beste.....	19
3.2.2.5. Ağır Semâi.....	19
3.2.2.6. Yürük Semâi	19
3.2.2.7. Gazel	19
3.2.2.8. Dîvan.....	19
3.2.2.9. Müstezâd	20
3.2.2.10. Şarkı	20
3.2.2.11. Fantezi	21
3.2.2.12. Türkü.....	21
3.2.2.13. Köçekçe ve Tavşanca	22
4. MAKÂM KAVRAMI	23
4.1. DİZİ, GÜÇLÜ PERDESİ, KARAR PERDESİ, GEÇKİ, ÇEŞNİ, SEYİR KAVRAMLARI.....	27
5. TANBÛRÎ CEMÎL BEY	29
5.1. HAYATI/AİLESİ (1873-1916).....	29
5.2. MUSİKÎ HAYATI	32
5.3. BESTELERİ	34

5.3.1. Saz Eserleri.....	34
5.3.2. Sözlü Eserleri	35
5.4. SÖZLÜ ESERLERİNDE KULLANDIĞI MAKÂMLAR.....	36
6. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	48
7. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ	48
8. ARAŞTIRMANIN AMACI.....	50
9. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ.....	50
10. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI	50
11. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI	50

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ.....	51
2. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ	51
3. VERİLERİN TOPLANMASI	52

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	53
2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	56
3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	60
4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	64
5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	68
6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	72
7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	76
8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	80
9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	84
10. ONUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	87
11. ONBİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	91
12. ONİKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	95
13. ONÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	97
14. ONDÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	101
15. ONBEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR	104
16. ONALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	110

17. ONYEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	113
18. ONSEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	117
19. ONDOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR.....	121
SONUÇ.....	124
KAYNAKÇA	131

TABLULAR LİSTESİ

	Sayfa
Tablo 1. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	53
Tablo 2. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	56
Tablo 3. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	60
Tablo 4. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	64
Tablo 5. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	68
Tablo 6. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	72
Tablo 7. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	76
Tablo 8. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	80
Tablo 9. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	87
Tablo 10. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	91
Tablo 11. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	95
Tablo 12. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	99
Tablo 13. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	102
Tablo 14. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	106
Tablo 15. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	110
Tablo 16. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	113
Tablo 17. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	117
Tablo 18. Eser Güftesinin Vezin Tablosu	121

GRAFİK LİSTESİ

Sayfa

Grafik 1. Mâhûr Şarkı (Vâr_ iken zâtında...) Perdelerinin %lik Oranları.....	54
Grafik 2. Ferahnâk Şarkı (Bir Nigâhın Gönlümü Etdî...) Perdelerinin %lik Oranları	57
Grafik 3. Kürdîlihiczâkâr Şarkı (Def-i nâliş-eylerim...) Perdelerinin %lik Oranları	61
Grafik 4. Hüseyinî Şarkı (Görmek_ İster Gözlerim...) Perdelerinin %lik Oranları ...	65
Grafik 5. Mâhûr Şarkı (Sen gül_ eğlen...) Perdelerinin %lik Oranları	69
Grafik 6. <i>Eviç Şarkı (Nazîrin yok...) Perdelerinin %lik Oranları</i>	73
Grafik 7. Hicâz Şarkı (Mâtem-zedeyim...) Perdelerinin %lik Oranları	77
Grafik 8. Hicâz Şarkı (Hep sâye-i vaslınla...) Perdelerinin %lik Oranları.....	81
Grafik 9. Hicâz Ninni (Dağda tavşanlar uyur) Perdelerinin %lik Oranları	85
Grafik 10. <i>Muhayyer Şarkı (Pür-lerze Olur...) Perdelerinin %lik Oranları.....</i>	88
Grafik 11. Şehnâz Şarkı (Feryâd ki feryâdîma...) Perdelerinin %lik Oranları.....	92
Grafik 12. Segâh Şarkı (Gel _ey sâkî...) Perdelerinin %lik Oranları	96
Grafik 13. Nihâvend Şarkı (Sevdim senî ey İşve-bâz...) Perdelerinin %lik Oranları	100
Grafik 14. Sûz(i)nâk Şarkı (Beni bîgâne-i...)Perdelerinin %lik Oranları	103
Grafik 15. Gülizâr Şarkı (Gül gonca-i ümmîd(i)...)Perdelerinin %lik Oranları.....	107
Grafik 16. Kürdîlihiczâkâr Şarkı (Hicrinle füzûn _olmada...) Perdelerinin %lik Oranları.....	111
Grafik 17. Müsteâr Şarkı (Nihândır dîdeden...)Perdelerinin %lik Oranları.....	114
Grafik 18. Segâh Şarkı (Hâtır-î nâ-şâdı gel gör...)Perdelerinin %lik Oranları	118
Grafik 19. Sultânîyegâh Şarkı (Bir perî sîmâ güzelsin...) Perdelerinin %lik Oranları	122

EKLER DİZİNİ

Sayfa

EK- 1. Mâhûr Şarkı (Vâr_ iken zâtında...)	55
EK- 2. Ferahnâk Şarkı (Bir nigâhın gönlümü etdî...)	58
EK- 3. Kürdîlihîcâzkâr Şarkı (Def-i nâliş-eylerim...)	62
EK- 4. Hüseyinî Şarkı (Görmek_ ister gözlerim...)	66
EK- 5. Mâhûr Şarkı (Sen gül_ eğlen...)	70
EK- 6. Eviç Şarkı (Nazîrin yok...)	74
EK- 7. Hicâz Şarkı (Mâtem-zedeyim...)	78
EK- 8. Hicâz Şarkı (Hep sâye-i vaslınla...)	82
EK- 9. Hicâz Ninni (Dağda tavşanlar uyur)	86
EK- 10. Muhayyer Şarkı (Pür-lerze Olur...)	89
EK- 11. Şehnâz Şarkı (Feryâd ki feryâdîma...)	93
EK- 12. Segâh Şarkı (Gel _ey sâkî...)	97
EK- 13. Nihâvend Şarkı (Sevdim senî ey İşve-bâz...)	101
EK- 14. Sûz(i)nâk Şarkı (Beni bîgâne-i...)	104
EK- 15. Gülizâr Şarkı (Gül gonca-i ümmîd(i)...)	108
EK- 16. Kürdîlihîcâzkâr Şarkı (Hicrinle füzûn _ olmada...)	112
EK- 17. Müsteâr Şarkı (Nihândır dîdeden...)	115
EK- 18. Segâh Şarkı (Hâtır-î nâ-şâdı gel gör...)	119
EK- 19. Sultânîyegâh Şarkı (Bir perî sîmâ güzelsin...)	123

GİRİŞ

Türk Müziğinde oldukça önemli bir yere sahip olan Tanbûrî Cemîl Bey'in icracılığı ve saz eseri bestekârlığı ön planda tutulsa da sözlü eser bestekârı olarak da çok başarılı olduğu görülmektedir. Bir Romantik dönem bestekârı olan Cemîl Bey günümüzde hâlâ kendinden söz ettirmeyi başarmakta, sanattaki yaratıcılığıyla birçok kişiyi kendisine hayran bırakmakta olan bir müzik dâhîsidir. Küçük yaştan beri müzik enstrümanlarına olan ilgisi ve becerisi ile virtüözlük seviyesine ulaşmış, ruhundan süzülenleri sazının tellerine yansıtmış, tecessüm eden nağmelerle de dinleyenin ruhuna adeta şifa sunmuştur. Başta tanbûr olmak üzere, klâsik kemençe, lavta, viyolonsel, yaylı tanbûr, zurna, bağlama gibi enstrümanları kendi geliştirdiği yeni çalış teknikleri ile icra etmiş ve enstrüman icracılığını üst seviyelere çıkarmıştır.

Bestelediği saz eserleri gibi sözlü eserleri de nakış gibi işlemiş, icracılığın yanı sıra bestecilikte de bir ekol sahibi olmuştur.

Yaşadığı dönemde müzik alanında yapılan bazı değişikliklerden ötürü sıkıntılar yaşamış olsa da özgün ruhundan bir şey kaybetmemiş, dönemin zirvedeki sanatçılarından biri olmuştur.

Ölümünün 100. yılında büyük bir özlem ve saygıyla anılmakta, hakkında birçok kıymetli çalışma ve yayınlar yapılmaktadır. Bu da, Cemîl Bey'in Türk Müziğinde sonsuza kadar bir sanat abidesi olarak anılacağına göstergesidir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. TÜRK MÜZİĞİ

Müziğin doğuşunu düşünecek olursak: İnsanoğlunun varoluşundan bu yana günlük yaşamlarında birçok şeyi, örneğin: canlıların seslerini, yağmur, rüzgâr gibi doğa olaylarını taklit ederek ses çıkartmayı keşfedip şarkı söylemeye başladıkları düşüncesi hiç de mantıksız olmaz. Ruh ile beden arasında bir köprü olan müzik, insanların duygu aktarımlarında en etkili lisandır. Müzik hayatın her evresinde insana eşlik etmektedir. Özalp, Mûsikî tanımını şöyle yapmıştır: “Uzay ve maddeyi zamana ve tasavvura (tasarıma) çeviren, gerçekleri bir hayâl âleminin rüyaları şekline sokan çok yönlü bir sanat dalıdır” (2000: 14).

Toplumların kültürlerini yansıtan en önemli unsurlardan biri de müziktir. Türk Müziği de yüzyıllar boyunca Türk kültürünü yansıtagelmiştir.

Tanrıkorur’a göre Türk müziği: “Kuzey ve Doğu Asya’da 5 (pentatonik), Güney ve Batı Asya’da 7 (heptatonik), aralık üzerine kurulu, genellikle tizden peste doğru sönerek inen ses dizilerine dayalı; tarihi orijininde tek kişinin (ozan tarzına uygun) usûllü veya usûlsüz, ama mutlaka bir makama bağlı çalıp söylediği; müziğin sadece ritm ve melodi unsurlarını kullanıp insan sesine ağırlık veren ve nihayet, nesilden nesile aktarımı Batı müziğindeki gibi nota yoluyla değil, meşk yoluyla sağlanan bir şahsî üslup ve ifade müziğidir” (2011: 15).

Türklerin insanlık tarihi boyunca dünya medeniyetine büyük katkı sağladıkları bilinmektedir. Bu sadece askerlik ve teşkilatlanma başarılarıyla değil, kültürleriyle de dünya tarihine çeşitli alanlarda katkılarda bulunmuşlardır. Bunlardan biri, savaş meydanlarından saraylarına Türklerin yaşamlarının her evresine dahil olmuş, yüzlerce yıldır birçok coğrafyanın müziğini etkileyerek ve birçok coğrafyanın müziğinden de etkilenerek varlığını sürdüren Türk Müziğidir.

Yurga’ya göre Türk Müzik tarihi: Türk kültür tarihin bir parçasıdır. Müzik tarihini bilmeden, müziğin içinde yaşamak, onu izlemek olanaksızdır (1995: 3).

Can’a göre: Türk müziği, Türk kültürünü yansıtan bir ayna gibidir. Türkiye, üzerinde yaşayan müzik türleri açısından çok zengin bir ülkedir. Müzik türlerindeki zenginlik, ülkenin kültürel zenginliklerinin bir göstergesidir. Türkiye’nin müzik hayatındaki zenginlik ve canlılığın kökleri Türk tarihinin binlerce yıllık

derinliklerine ve Türklerin üç kıta üzerinde yayıldıkları geniş topraklara uzanır. Türkler Anadolu'ya yerleşmeden önce Asya'da Çin, Moğol, Hint ve Fars müzikleriyle karşılaşmışlar ve çeşitli etkileşimler yaşanmıştır. İslamiyet'in kabul edilmesinden sonra çeşitli Müslüman toplumlarla olan yakınlaşmalar müzikte başka etkileşim ve oluşumlara zemin hazırlamıştır. Anadolu'ya gelen Türkler burada daha önceden yerleşmiş olan toplumların müzikleriyle karşılaşmışlardır. Türklerin tarihte kurduğu devletler içerisinde günümüz Türkiye'sinin müzik hayatı üzerinde en fazla etkisi olanı hiç şüphesiz Osmanlı Devleti'dir. Günümüzde yaygın olan müziklerin çoğunun kökleri Osmanlı Devleti'ndeki bazı müzik olay ve oluşumlarına uzanır. Türkiye'nin müzik yapısı Osmanlı dönemi incelenmeden yeterince anlaşılmaz. Osmanlı müzik mirası, kendisinden sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti'ne kalmıştı (2009: 64).

Tanrıkorur Türk Müziğinin tarihi ile ilgili şunları söylemektedir: Türk Müziği'nin tarihsel akışı ve gelişimi, çeşitli Türk devletlerinin birbirinin ardı sıra kurulan merkezlerinde varlığını sürdüren kültürel yaşamla doğrudan ilişkilidir. 10. yüzyılın büyük bilgini Türkistanlı Farâbi'den 17. yüzyılın en büyük bestecisi İstanbullu İtrî'ye dek uzanan zaman diliminin Balasagun, Farab, Kaşgar, Gazne, Belh, Herat, Urûmiye, Merâga, Bağdat, Konya, Bursa, Edirne ve İstanbul gibi kültür merkezi olma görevinden şaşmayan bir sırayla bir sonrakine aktaran kentlerde yaşanmış olması kuşkusuz bir rastlantı değildir. Doğudan batıya doğru, coğrafi bir hattı izleyen bu başkentlerin sanat tarihi bakımından sahip oldukları nitelik, genellikle kendileri de iyi birer sanat adamı olan hükümdarların saray çevresinde topladıkları sanatçıların sayesinde bir kültür dairesi durumuna gelmiş olmasıdır. Müziğin de çeşitli sanatlar arasındaki bilimsel yönü ile uygulama alanı, ortaya koyulan çalışmaları büyük ihsanlarla ödüllendiren ve kısmen bu nedenden ötürü birbirleriyle rekabet halinde bulunan sanatçıların aracılığıyla geliştirilmiştir (2011: 34).

Türk müziği tarihi birçok müzikolog tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır.

Onur Akdoğanın, Türk müziğini tarihsel olaylara göre sınıflaması şu şekildedir: İnsanın ortaya çıkışından İstanbul'un fethine kadar geçen zamanı kapsayan Oluşum Dönemi, 1453 yılından Lale Devrinin bittiği 1730 yılına kadar Gelişim Dönemi, 1730 yılından mehterhanenin kapatıldığı 1826 yılları arasında Doruk Dönemi, 1826 yılı ile başlayıp Cumhuriyetin kuruluşuna kadar süren Değişim Dönemi, 1923 ile Hüseyin Sadedin Arel'in İstanbul Belediye Konservatuvarına

atandığı 1943 yılları arası Atılım Dönemi ve 1943'ten günümüze kadar gelen Yeni Dönem (1998: 4).

Türk Müziğini tarihsel olaylara göre sınıflandıran bir diğer isim Cinuçen Tanrıkorur, “Osmanlı Dönemi Türk Musikisi” adlı kitabında Türk müziği dönemlerini “İslam'dan Önce Türk Müziği ve İslam'dan Sonra Türk Müziği” ile “Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Dönemi” olmak üzere iki ana başlıkta incelemiştir (Karadeniz, 2007: 20).

Türk Müziği'nin oluşmasını sağlayan ve temelini teşkil etmekte olan üç önemli unsur vardır. Bunlar makâmsal yapı, ritmik özellik ve güftedir. Bu üç önemli unsurun yanı sıra, bir de bestekâr ve icracıların kabiliyetleri doğrultusunda, eserlere kendilerinden ve zevklerinden katmış oldukları üslup ve tavırlar da Klâsik Türk Müziği'nin olgunlaşmasını ve zenginleşmesini sağlamaktadır. Türk Müziği'nin makâmsal bir yapıya sahip olması, icrasında perde kavramını oldukça önemli kılmıştır.

Cinuçen Tanrıkorur bu konu ile ilgili şunları belirtmiştir:

“Zira bizim müziğimiz, her zaman söylediğim gibi, nota musikisi değil, perde musikisidir. Notadan öğrenilmez, notalara bakılarak icra edilmez. Türk musikisi bir meşk ve ezberden icra musikisidir” (2003a: 150).

“İslâmdan önce Türklerin millî bir mûsikîleri vardı. İbtidâî bir mahiyette olmakla beraber bu mûsikînin tabîî bir güzelliği mevcuttu. Yabancı unsurlarla karışmamış sâf bir mahallîlik arz ediyordu. Bu mahsuller Ozanlar tarafından ibda ediliyordu. Mûsikînin şairlerden ayrılmadığı bu ilk devirlerde Ozan, Bahşi, Kam... gibi adlarla anılan şairler, aynı zamanda mûsikîşinas idiler. Bu şahsiyetlerin bilhassa dinî âyinlerde mühim rolleri görülüyordu” (Ergun, 1942: 7).

“Türklerin İslam'dan önceki mûsikî uygulamalarında dini müzik, din-dışı müzik diye bir ayırım bulunmadığı görülmektedir” (Banarlı, 1971:37, 40.Akt. Akdoğan, 2010:83). “Dolayısıyla Türkler'in din-dışı müzikleri de kendi ahlâkına, örf ve geleneklerine uygundu. Kısaca normal yaşamlarındaki müzikleri de ahlâki bir yapıya sahip olduğundan böyle bir ayırım yapılması gereği oluşmamıştır.

Ancak daha sonraki dönemlerde Türkler'in değişik milletlerle teması, din ve tasavvuf anlayışında farklı düşünce ve görüşlerin çoğalmasıyla daha sonraları böyle bir ayırım yapılması gereği ortaya çıkmıştır" (Banarlı, 1971: 118.Akt. Akdoğan, 2010: 83).

Türk müziğinin en çok gelişim gösterdiği dönem Osmanlı dönemi olarak bilinmektedir. Bu dönemde müzik toplumun vazgeçilmez bir unsuru olarak görülmüştür. Osmanlı döneminde devlet adamları müzik ile yakından ilgili oldukları için egemen olduğu topraklarda Türk müziğinin büyük ilgi gördüğü söylenebilir. Osmanlı Devletinin topraklarını genişletmesi ile fethettiği ülkelere müziğini de bir miras olarak bıraktığı düşünüldüğünde, Türk müziğinin Osmanlı döneminde hızlı ve etkili bir şekilde yayıldığı söylenebilir. Geçmişte meşk yolu ile aktarılan Türk müziği, Osmanlı döneminde çeşitli kurumlar tarafından eğitimi sürdürülmekteydi.

Türklerin Osmanlı döneminde müzik eğitimi için çeşitli isimler altında kurdukları eğitim kurumları şunlardır:

- Enderûn-ı Hümayûn
- Tekkeler
- Mevlevihâneler
- Camiler
- Mehterhâne-i Hümayûn
- Özel dersaneler ve ev toplantıları
- Dârülelhan

Dârülelhan'dan başka İstanbul'da birçok özel Türk Mûsikîsi Okulu açılmış ve ünlü mûsikîşinasları bu okullarda öğretim yaptırmışlardır. (Ak, 2002: 30).

O dönemdeki bu okulları şu şekilde sıralayabiliriz:

Dârülelhan

- Terakki-i Mûsikî Mektebi
- Gülşen-i Mûsikî Mektebi
- Darü't-tali-i Mûsikî
- Darü'l Feyz-i Maiki
- Üsküdar Mûsikî Cemiyeti

- Darü'l Mûsikî-i Osmanî
- Beşiktaş Mûsikî Kulübü
- Darü'l Mûsikî

“Aynı dönemde yine bazı okullarda ve özel meşkhanelerde müzik eğitimi verilmeye devam etmiştir.”(Tanrıkorur, 2003b: 22)

Bilindiği üzere, nota yazısının olmadığı dönemlerde Türk müziği meşk yoluyla aktarılmaktaydı. Behar, Meşk hakkında şunları söylemektedir:

“Meşk yalnızca müzik bilgisi ve repertuarı, çalgı teknikleri veya belirli bir çalgının öğretilmesini içermiyordu. Meşk aynı zamanda dini ve dindışı, sözlü veya enstrümantal eldeki tüm müzik birikim ve repertuarının da bir sonraki nesle aktarılmasının aracıydı. Meşk sırasında yüz yüze ilişki içinde olan hoca öğrenciye repertuardaki eserleri önce kısım kısım sonra da bir bütün olarak ezberletir ve ezberlediği eseri tekrar etmesini isterdi. Dolayısıyla da müzikte üstat olmak mümkün olduğu kadar çok eserin ezberlenmesi gerekiyordu ki, yaygın nota kullanımının uzun yıllardır devreye girmiş olmasına rağmen bu durum bu gün dahi bir ölçüde hâlâ öyledir”(2015: 20).

Anadolunun dünya coğrafyası üzerinde doğu-batı kültürlerinin merkezindeki konumu kültürel etkileşimi diğer bölgelere oranla daha da artırmıştır. Topraklarımız üzerinde yaşamış veya herhangi bir şekilde iletişim kurup etkileşim gösterdiğimiz bütün medeniyetlerden az ya da çok izler taşıyan ve genel itibâri ile “Türk Mûsikîsi” diye tanımlanan müzik anlayışı, gelişim sürecinde diğer toplumların mûsikîleri ile de etkileşim içerisinde olmuştur. Bu etkileşim sâyesinde zenginleşen Türk mûsikîsinde zaman içerisinde pek çok gelişmeler görülmüştür. Bu etkileşimlerle birlikte Tarihsel süreç içerisinde, yaşanılan coğrafya, içinde bulunulan mânevî ortam, sosyo-kültürel durumlardan ötürü kendi içinde her biri birbirinden farklı ve sanatsal bakımdan üst seviyede olan Türk mûsikîsi ailesine mensup çeşitli mûsikî formları ortaya çıkmıştır.

2. TÜRK MÜZİĞİNDE DÖNEMLER

Türk Müziğinin tarihsel gelişimi hususunda, dönem anlayışı ile ilgili olarak, farklı görüşler, sınıflandırmalar ve adlandırmalar mevcuttur. Bu çalışmada, Türk

Müziğinin tarihsel gelişim süreci Ercüment Berker'in sınıflandırması ile ele alınmıştır.

Berker (1986), Türk Müziğinin tarihsel gelişim sürecini şu şekilde sınıflandırmaktadır:

Başlangıcından Merâgalı Abdülkâdir'e (1360?-1435) kadar Hazırlık ve Oluşma dönemi, Merâgalı Abdülkâdir'den (1360?-1435), Itri'ye (1640-1712) kadar Klâsik Öncesi veya Preklasik dönem, Itri'den (1640-1712), Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) Klasik dönem, Hamamîzâde İsmail Dede Efendi'den (1778-1846), Hacı Arif Bey'e (1841-1884) kadar Neo-Klasik dönem, Hacı Arif Bey'den (1841-1884), Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar Romantik dönem, Hüseyin Sadettin Arel (1880-1955) ile başlayıp devam etmekte olan Reform dönemi.

2.1. HAZIRLIK VE OLUŞMA DÖNEMİ

Orta Asya devletleri olan Altaylılar, Hunlar, Avarlar, Göktürkler, Uygurlar dönemlerinde müzik, dinsel, törensel ve askeri olarak gelişim göstermiş olup, çeşitli enstrümanların, özgün bir nota sisteminin ve geniş bir müzik repertuarının var oluşu bu dönemde gelişmiş bir müzik kültürünün olduğu fikrini vermektedir. Hunlar ve Göktürklerin “Şamanizm” olarak adlandırılan dine mensup oldukları bilinmektedir. Şaman, kam olarak adlandırılan kişiler ise ilkel ezgiler söyleyerek aynı zamanda büyü ve sihirle uğraşarak kötü ruhları ve hastalıkları tedavi etmişlerdir. Törenlerde müzik yapan bu şamanlar daha sonra yerlerini saz şairi olarak adlandırılan kişilere bırakmışlardır. Saz şairleri av ziyafetleri ile ilgili eğlencelerde savaş sonrası kazanılan zaferleri kutlama amacıyla yapılan tüm törenlerde günün özelliği ile ilgili olan tüm sözel ezgileri, iki telli olan ve “kopuz” olarak adlandırılan çalgı eşliğinde seslendirmişlerdir. “Kam” adı verilen şamanlar da “yuğ” denilen cenaze törenlerinde sagu olarak adlandırılmış bir tür ağıtı davul eşliğinde ezgili olarak söylemişlerdir. Sanata ve müziğe çok önem veren hakanın ordusunda mutlaka saz şairleri ve müzikçiler mevcut olmuştur. Saz şairlerinin şöenlerde ve “toy” denilen törenlerde söyledikleri ezgilere sözel açıdan “koşuk” denildiği ve bu koşukların haricinde saz şairlerinin yine kopuzları eşliğinde “destan” adı verilen efsanevi şiirsel anlatımları da seslendirmiş oldukları bilinmektedir.

Doğu ve Orta Asya Türklerine ait müzik ve müzikçiler Çin saraylarında rağbet görmüş, hatta bu saraylarda Siyempi Türkleri “polo hvet” denilen türküleri seslendirmişlerdir. Çalgıların çeşitliliği bu evrede Göktürklerden başlamak üzere sanat müziğinin oluşmaya başladığının bir göstergesi olmaktadır. Sanat müziğinin oluşmasının önemli kanıtı olan makam olgusunun 7.yüzyıldan başlamak üzere ortaya çıkmış olması dikkati çekmektedir. Göktürk egemenliği altında yaşamış olan Hitayların müzik yaşamları hakkındaki bilgilere ise Merâgalı Abdülkâdir sayesinde dolaylı da olsa ulaşılabilmektedir. Hitaylılar çalgısal eserleri “kök”, sözel eserleri ise “ır” ya da “düle” olarak adlandırmışlardır.366 adet köklere sahip olan Hitaylılar, hakanın huzurunda senenin her günü için bir kök seslendirmişlerdir. Bu köklerde dokuz adedi çok önem taşımış ve “bisun kök” olarak adlandırılmıştır.Köklerin seslendirilmesiyle ilgili törene “nevbet vurma” denilmiştir. Dokuz bisun kökün her birinin bir eseri ya da sesi veya diziyi anlattığı hakkında görüşler mevcuttur (Akdoğan, 1999a: 2-5).

Uygurlular ise Manihaizm dinine inanmış ve “mani” olarak da adlandırılan bu din, Uygurluların medenileşmesini ve müzik ve resim sanatına önem vermelerini sağlamıştır. Uygur destanları olan “türeyiş” ve “göç” destanları da bu dönemde saz şairleri tarafından kopuz eşlikli söylenmiş olup, Uygurlulara ait türkülerin sözlerinin bulunduğu yazmalar Turfan bölgesinde yapılan kazılar da ele geçirilmiştir. Uygurluların dinleri gereği dini törenlerinde ise rahipler tarafından ilahiler seslendirilmiştir. Sanat müziği de daha bir gelişmiş olarak Uygur müzik yaşamı içerisinde devam etmiştir (Akdoğan, 1999b: 2-3).

Öztuna, Hazırlık ve oluşma dönemi hakkında şu bilgiyi vermektedir:

13. yüzyılın, Türk müziğini nazari yönü ile ele alan Azeri Türkü müzikolog ve besteci Safiyüddin Abdülmümin Urmevî (?-1294) ile karakterlendiğini söylemek mümkündür. “Kitabu'l Edvar” ve “Şerefiye” isimli eserleri ile Türk müziğini sistemleştirmiş ve esaslarını ortaya koymuştur (Öztuna, 1987: 72).

2.2. KLÂSİK ÖNCESİ (PREKLÂSİK) DÖNEM

Bu dönem Meragâlî'dan İtrî (1640-1712)'ye kadar uzanan dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde besteciliğin gelişme gösterdiği bilinmektedir.

Öztuna bu dönemle ilgili şu bilgileri vermektedir: Özellikle Azerbaycan asıllı hanende, bestekâr, sâzende ve müzik bilgini Abdülkâdir Merâgi'nin (1360?-1435) yüzlerce klâsik Türk müziği yapıtını içeren ve ebced notası ile yazmış olduğu Kenzü'l Elhân'ın kayıp olması ve günümüze ulaşamaması bugün II. Murad ekolünün canlı örnekleri hakkında fikir sahibi olunmamasına sebep olmuştur. Bu dönemde II.Murad'ın ayrıca yüzlerce mürekkep makam yaptırmış olması, diğer dönemlerde böylesine bir faaliyete ve makam çeşitliliğine tesadüf edilmediğini göstermektedir.(Öztuna, 1987: 76).

2.3. KLÂSİK DÖNEM

Bu dönem Itrî'den (1640-1712), Hammamîzâde İsmail Dede Efendi'ye (1778-1846) kadar olan zaman süreci olarak görülmektedir. 16. asrın parlaklığının devam ettiği bir zaman dilimidir. Müsbet ilimlerde durgunluk olsa da güzel sanatlarda aynı parlaklık görülmektedir. Bu dönemin, Klâsik Türk Müziği'nin gelişim gösterdiği, icracılığın ve bestekârlığın ileri seviyede olduğu bir dönem olduğu bilinmektedir. Edvarların da bu dönem itibari ile yazıldığı görülmekle birlikte, ebced notası ile yazılmış yüzlerce saz eseri bu dönemde mevcut olmuştur. Asrın ortalarında da Santûri Ali Ufki Bey (1610-1685), eski Batı notası ile yüzlerce saz ve sözlü eserleri notaya almıştır. Bundan dolayı 17.asırdan, zamanımıza gelen eser sayılarının, önceki asırlara nazaran daha fazla olduğu görülmektedir. Bu dönem içerisinde göze çarpan en önemli bestekâr olan Mustafa Itrî Efendi'dir (1640-1712).Her formda dini ve dindışı eser veren bestekârın ulaştığı seviyeye, başka bestekârların ulaşamadığı bilinmektedir. Bu dönem içerisinde, Klâsik Türk Müziği ile Halk Müziği'nin birbirlerine çok yakın oldukları görülmektedir. Bu dönemde III.Selim'in (1761-1808) varlığı Klâsik Türk Müziği tarihi açısından oldukça önemli olmuştur. III. Selim ekolünün Klâsik Türk Müziği tarihinde bir devre ve musiki ekolü olması göze çarpmaktadır. Devir içerisinde, yeni makamlar ve bestekârlık bakımından yeni yollar aranmıştır. III. Selim, müzik ilminin ortadan kalktığını farkederek, nota ihtiyacının olduğu kanısına varmıştır. Şeyh Abdülbaki ve Nasır Dede de kendisinin emri ile ebced notası uyarlamış ve yüzlerce eseri notaya almışlardır. Aynı zamanda Hamparsum (1768-1839) da bu dönem içerisinde bestekâr ve icracılar tarafından ilgi görmüş ve yoğun biçimde kullanılmış bir nota sistemi geliştirmiştir. III. Selim'in

“Nizâm-ı Cedid” (Yeni Düzen) adını verdiği imparatorluğu, her açıdan yenileştirme çabaları görülmüştür. Bu durum Klâsik Türk Müziği'ni de derinden etkilemiştir. Bu durumun yanısıra, “Vak'a-ı Hayriye” denilen ıslahat hareketleri de Türk müziğine yansımıştır. Osmanlı toplumunun batı medeniyetini benimsemeye kesin olarak başladığı, yani batı üstünlüğünün zirvesini bulduğu dönemdir (Öztuna, 1987: 82-89).

2.4. NEO-KLÂSİK DÖNEM

Dede Efendi (1778-1846) ile başlayan bu dönemin Hacı Ârif Bey'e (1841-1884) kadar uzandığı bilinmektedir. Batı üstünlüğünün zirvede olduğu görülmekle birlikte, batı medeniyetinin Osmanlı toplumu tarafından benimsendiği bir zaman dilimidir. Gerek musikide gerekse edebiyatta bu tesirlerin etkileri görülmektedir. Her ne kadar Osmanlı devleti bu kaderi yenme çabası içerisinde olsa da batı emperyalizmi buna izin vermemiştir. Müzikte klâsik ekol, Dede Efendi ve Dellalzâde (1797-1869) ile devam etmektedir. Asrın en büyük bestekârı olarak III. Selim ekolünün genç dehâsı Dede Efendi yer almaktadır. Birçok formda yapmış olduğu besteler ile Klâsik Türk Müziği'ne zenginlik getirmiş, büyük bir miras bırakmıştır. Dellâlzade ve Zekâi Dede (1825-1897) de kendisinin en iyi talebeleri olarak onun izinden gitmiştir. Bu dönemde ünlü besteciler, klâsik kurallardan yavaş yavaş uzaklaşarak, büyük formlarda eserlerin yanı sıra, yerine küçük formda eserler vermeye yönelmişlerdir. Dönemin diğer önemli bestecileri ise, II. Mahmud, Numan Ağa, Tanburi Ali Efendi ve romantik dönemi başlatan Hacı Ârif Bey olarak anılabilir (Öztuna, 1987: 94-95).

2.5. ROMANTİK DÖNEM

Hacı Arif Bey'den (1841-1884), Hüseyin Sadettin Arel'e (1880-1955) kadar ve yaklaşık yarım yüzyılı kapsayan bir süreçtir. Bu süreçte Hacı Ârif Bey ile birlikte şarkı ekolünün hâkim olmaya başladığı görülmektedir. Dönem içerisindeki uygarlığın, insanların beğenilerinin ve beklentilerinin sonucu olarak, halka daha yakın olan büyük formlu eserlerin yanı sıra, küçük formda eserlerin bestelenmeye ve kullanılmaya başladığına tanık olunmaktadır (Öztuna, 1987: 95).

Düşünce ve politika dünyasında yayılan dinamizm bütün sanat dallarında etkisini göstermeye başlamıştır. Orta sınıfın kalkınmaya başlaması ile birlikte, yeni

bir dinleyici kitlesi oluşmaya ve bu dinleyiciye daha zengin, daha çeşitli repertuvar sunma hevesleri doğmuştur. Klâsik dönemin aksine lirizm ön plana çıkararak, melodik yapı kararsızlaşmış, renklendirilmeye ve sürekli değişime özenilmiştir. Armoninin öz yapısı bozularak formlar küçülmeye başlamıştır (Körükçü, 1998: 62).

2.6. REFORM DÖNEMİ

Hüseyin Saadettin Arel'den (1880-1955) günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine doğru başlamakta olan Batılılaşma istekleri, Tanzimat sonrası çıkan kültür ikileşmesi ve polemikleri açısından Enderûn'un kapanması ile sonuçlanmıştır. Bu sebeple Klâsik Türk Müziği, devlet desteğinden mahrum kalarak, kendi haline bırakılmıştır. Siyasal olarak karmaşık, kültür bakımından ilkesiz bu çöküş dönemi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Klâsik Türk Müziği açısından yeni bir boyut kazanmıştır. Bir kısım aydın tarafından, Türk müziğinin tamamen terkedilmesi gerektiğini savunulmuştur. Bu zaman dilimi içerisinde “Darülelhân” olan kurumdan Türk müziği tedrisatı kaldırılarak, bu kurumun ismi “Konservatuvar” olarak değiştirilmiştir. Bunu takiben, Ziya Gökalp'in (1876-1924) başlatmış olduğu bir hareketle, Klâsik Türk Müziği aleyhinde olan çalışmalar giderek yoğunlaşmış ve Klâsik Türk Müziği'nin radyolarda çalınması yasaklanmıştır. Bu şekilde yozlaştırılan Klâsik Türk Müziği, yurdun her tarafında kurulan cemiyetler ve musikişinasların katıldığı ev toplantıları sayesinde bir ölçüde gelişmeye devam etmiştir. Bunu takiben, 1976 yılında, çabalar doğrultusunda “Devlet Türk Musikisi Konservatuarı” ve “Kültür Bakanlığı Devlet Klâsik Türk Musikisi Korosu” kurulmuştur. Bu şekilde bu kurumların zaman içerisinde sayıları artmıştır. Konservatuvarların üniversitelere bağlanmasından sonra ise, yurdun her köşesinde üniversiteler bünyesinde konservatuvarlar açılmaya başlamıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında her ne kadar klâsik ekole bağlı olarak klâsik üslûbu sürdürmeye çalışan besteciler görülse de, bu bestecilerin sayısının az olduğu görülmektedir. Hacı Ârif Bey'in devamı olan üslûbun hâkim olduğu ve yaygınlaştığı söylenebilir. Fasil tarzının yanı sıra, solistlerin ustalıklarını sergileyebilecekleri şarkıların yapıldığı görülmektedir. Zaman içerisinde plak sanayisinin devreye girmesi, halkın beğenisinin zamanla sanat kaygısının önüne geçmesine sebep olmuştur. Fanteziler bestelenmeye başlanmıştır. Evvelki dönemde var olan fasıl

musiki anlayışının devam etmesi ile birlikte, icraya sadelik ve anlaşılır bir üslûp getirmek adına klâsik koro teşkil edilmiştir. Bunu takiben yine sade ve anlaşılır bir üslûp ile solo konser verme geleneği başlamış ve gelişmiştir. Zaman içerisinde ise, düzgün, sade ve anlaşılır olan bu üslûp giderek dejenere olmuş, eğlenceye dönük ve show ağırlıklı konser ve icralar oluşmaya başlamıştır. Sonuç olarak bugün Klâsik Türk Müziği'nin, Devlet Konservatuvarları, Devlet Koroları, müzik dernekleri ve belirli bir ölçüde TRT'de yetişen gençler ve onların yetişmesinde katkı sağlayan hocalar tarafından icra edilmekte olduğu görülmektedir. Bütün bu kültürel birikimin aktarımı bu şekilde devamlılığını sürdürmektedir (Körükçü, 1998: 198-223).

3. TÜRK MÜZİĞİNDE FORMLAR

Gelişmiş her müzik sanatı içerisinde bestecilerin uymak durumunda oldukları ve kullandıkları bir takım edebi kalıplar vardır. Bu kullanılan kalıpların geneline “form” denilmektedir. Form kelimesinin yanı sıra bu terim, bazı kaynaklarda “eser biçimleri” ya da “tür” olarak da tanımlanabilmektedir.

Form bilgisine yönelik yapılan kavramsal tanımlara yönelik olarak Öztuna, “Bir şiir veya mûsikî parçasının yazılmasına esas teşkil eden kalıp” şeklinde formu tanımlamıştır (2006: 340).

Hodeir ise “Form bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yoludur. Bunun içine ne denli çok çeşitlilik girerse, biçim o denli zengindir; ele alınan çeşitli değişiklikler, bir bütün içinde ne denli düzenli iseler eser de o denli kusursuz olur” ifâdesi ile formu kavramsal olarak açıklamıştır (2002: 21).

Akdoğu, Form'u: yapısal öğeleri, en küçük müzik fikri olan “motif” den başlayarak, cümlecik, cümle, söylem, dönem ve zaman zaman iki cümlecğin veya cümleyi ya da dönemi birbirine bağlayan köprü olarak nitelendirmektedir (2003: 51).

Bütün form tanımlarında yapılan ortak vurgu, daha sanatlı ve estetik bir müzik eseri elde edebilmenin baş koşulunun, formun oluşumundaki unsurların bütünüyle dengesine bağlı olduğu fikridir. Yavaşça alt unsur dengesine yönelik, ezgilerin devreleri, devrelerin ise cümleleri oluşturduğundan, cümlelerden oluşan bölümlerin ise eserin yapısal bütünlüğünü ortaya koyduğundan bahsetmektedir (2002: 1-9).

Say ise eser bütünlüğüne vurgu yaparak “Form, oluşturduğu bütünlükle bir müzik eserine estetik yapı özellikleri kazandıran kompozisyon modelidir. Genel tanımıyla bestecinin belirli bir müzikal içeriği yansıtmak üzere, zihinsel düzenleme ilkelerine göre biçimlendirdiği, bu alandaki gelenek ve deneyimlerle bağlantılı olarak tasarımıladığı inşâ planı” olarak ifâde etmektedir (2002: 72).

Formların tarih içinde, çeşitli sosyo-kültürel sebeplerden dolayı değişiklikler geçirmiş olduğu görülmektedir. Mevlevî kültüründe 16.yy.dan sonra geliştirilen mûsikî Âyin formu sabit kalmış, din-dışı mûsikîde 15-17.yy.ın gözde formu olan Farsça güfteli, uzun terennümlü Kâr'lar. 17.yy. dan sonra yerlerini Türkçe klâsik dîvan güfteli ve çok daha kısa terennümlü Beste ve Semâî'lere bırakmış, 19.yy.da lirik güfteli romantik Şarkı'lar beste ve semâîlerin yerine geçmiş, 20.yy.da da aruzlu şarkılar yerlerini, güfteleri hece veya serbest vezinlerle yazılmış Fantezi'lere bırakmıştır.

Türk Müziği'nde kullanılan formları kendi içerisinde Saz Eseri ve Sözlü Eser Formları olarak ikiye ayırmak mümkündür.

3.1. SAZ ESERİ FORMLARI

Çeşitli enstrümanlar ile icra edilen saz müziği formlarıdır.Bunlar; Taksim, Peşrev, Medhal, Saz Semâisi, Longa, Sirto, Oyun Havası ve Aranağme (Koda) dır.

Bu çalışma gereği sadece Türk Müziği Sözlü Eser formları incelenmiştir.

3.2. SÖZLÜ ESER FORMLARI

Bireysel ve toplu olarak enstrüman eşliğinde icra edilen sözlü müzik formlarıdır.Türk Müziği repertuarının büyük bir çoğunluğunu sözlü eserler oluşturmaktadır. Bu sebep doğrultusunda besteciler, gerek sanat kaygısı gerek değişiklik ve çeşitlilik yaratmak adına, kullanılabilir birçok form yaratmışlardır. Sözlü eser formları da kendi içerisinde ikiye ayrılmaktadır. Bunlar dîni müzik formları ve din-dışı (lâ-dînî) müzik formlarıdır. Dîni ve Din-dışı diye sınıflandırılan formlar şunlardır:

3.2.1. Dîni Müzik Formları

Temcid Münacatı, Mi'raciyye, Na'ti Peygamberi, Ezan, Kâmet, Salât-u Selam, Salâtu Ümmiyye, Tekbir, Durak, İlahi, Tesbih İlahi, Nefes, Savt, Şuğul, Mevlîd-i Şerîf, Mersiye, Ayîn-i Şerîf, Kaside

3.2.1.1. Temcid Münacatı

Temcid kelime olarak, yüceltme, Cenab-ı Hakk'ın büyüklüğünü bildirme anlamına gelmektedir. Arapça olarak yazıldığı bilinmektedir. Ramazan aylarında ve diğer mübarek gecelerde müezzin tarafından camilerde okunmaktadır. Münacat ise kelime olarak, yakarma, dilekte bulunma anlamına gelmektedir. Temcid'den sonra da genellikle Münacaat okunarak Cenab-ı Hakk'tan dilekte bulunulmaktadır. Bu nedenle Temcid ve Münacat Dîni müzik formu olarak birarada kullanılmaktadır.

3.2.1.2. Mi'raciyye

Edebiyatımızda, Hz. Peygamberin Mirac mucizesini anlatan mesnevi şeklinde yazılmış eserlerdir.

Dîni Müziğimizin en sanatlı eser olarak kabul edilen, Nayî Osman Dede tarafından bestelenen Mi'racciye, mirac gecelerinde okunmaktadır. Bu Mi'raciyye altı bölümden oluşmaktadır ve her bölümü farklı makâmdan bestelenmiştir.

3.2.1.3. Na'ti Peygamberi

Na't, Hz. Peygamberi anmak ve övmek için, Arapça, Farsça ve Türkçe sözlerden yazılmış edebi eserlerdir. Na'ti Peygamberi, Mevlevi ayinleri ve ya diğer ibadet meclislerinde Cenab-ı Hakk'ı ve Hz. Peygamberi öven, usulsüz bir şekilde okunan bir formdur. Na't-hân tarafından okunmaktadır. Okuyanın sesi ne kadar güzelse bu formun tesiri de o kadar çok olmaktadır.

3.2.1.4. Ezan

Ezan kelime olarak, bildirme anlamına gelmektedir. Gün içinde namaz vakitlerinde müslümanları namaza davet etmek için okunmaktadır. Ezan, namaz

vakitlerine göre farklı makamlarda ve usulsüz olarak okunur. Sözleri Arapçadır ve müezzin tarafından okunmaktadır.

Vakitlere göre ezanlarda genellikle şu makâmılar kullanılmaktadır: Sabah Ezanı (Saba veya Dilkeşhâveran Makâmı), Öğle Ezanı (Râst veya Hicâz Makâmı), İkinci Ezanı (Hicâz Makâmı), Akşam Ezanı (Segâh veya Evç Makâmı), Yatsı Ezanı (Uşşk, Bayati veya Nevâ Makâmı).

3.2.1.5. Kâmet

Namazın sünneti kılındıktan sonra müezzin tarafından cemaatin farz namazına davet edilmesine kamet adı verilir. Ezanın sözlerine ikinci “Hayya-al-el-felâh” dan sonra iki defa “Kad-kametissalât” sözlerinin ilave edilmiş şeklidir ve ezandan daha hızlı okunur.

3.2.1.6. Salât-u Selam

Hiz. Peygamberi yüceltme, O’na saygı gösterme görevimizi yerine getirmek için söylenmiş olan sözdür. Salât-u Selam, Allahümme salli ala seyyidina Muhammedin ve ala ali Muhammedin ve sellim şeklinde okunur.

3.2.1.7. Salâtu Ümmiyye

İbadet meclislerinde, Hiz. Peygamberin mukaddes emanetlerini ziyaret esnasında okunan Salât-u Selam çeşitidir. Üçer defa okunmasının gelenek haline geldiği belirtilmektedir. Türk müziği bestekârı Itrî tarafından segâh makamında bestelenmiştir. Güftesi şu şekildedir:

Allâhümme salli ‘alâ seyyidinâ Muhammedini’n Nebiyy’il-ümmiyyi ve ‘alâ alihî ve sahbihî ve sellim.

3.2.1.8. Tekbîr

Allah’ın ululuğunu ve büyüklüğünü dile getiren “Allahü Ekber” sözünün içinde bulunduğu sözlerin, usulsüz ve doğaçlama ezgilerle okunmasıyla oluşan bir türdür.

İtrî tarafından segâh makamında bestelendiği bilinmektedir. Güftesi şu şekildedir:

Allahu ekber, Allahu ekber, LailaheillAllah-u-vallah-u ekber, Allah-u ekber vel-illah-il-hamd.

3.2.1.9. Durak

Allah'ın büyüklüğünü ve yüceliğini anlatan şiirlerdir. Usûllü veya usûlsüz olarak bestelenebilirler. İbadet meclislerinde Kasidehanlar tarafından okunmaktadır. Durak okuyabilmek için güzel ve pürüzsüz bir sese sahip olunması gerektiği belirtilmektedir.

3.2.1.10. İlahi

Cenab-ı Hak, Hz. Peygamber ve ayrıca din adamlarının meziyetleri hakkında yazılmış ve her makâmından çeşitli usullerle kendine mahsus bir tavırla bestelenmiş eserlerdir. İlahiler bir veya birkaç kişi tarafından camilerde, tekkelerde vb. yerlerde okunabilir. Büyük ve küçük usullerle bestelenmiş pek çok ilahi örnekleri Türk musikisinin değişmez bir parçasını oluşturmaktadır.

3.2.1.11. Tesbih İlahi

Ünver Tesbih İlahi formunu şu şekilde ifade etmektedir: “Allah'ı O'nun niteliklerine ve yüceliklerine yakışmayan benzetmelerden uzak tuttuğumuzu, O'na kusur bulunamayacağını belirten sözlerin bestelenmesiyle oluşturulmuş ilahilerdir. Büyük usûller kullanılmıştır, diğer ilahilere göre daha geniş soluklu ve sanatlıdır” (2011: 93).

3.2.1.12. Nefes

Bektaşî şairleri tarafından, Bektaşî tekkelerinde okunmak amacıyla yazılırlar. Çeşitli makamlarla, büyük ve küçük usuller kullanılarak bestelenirler. Bektaşî tarikatlarında okunan ilahilere verilen addır.İlahiden farkı, Nefeslerde Hz. Ali'yi öven sözler bulunmaktadır.

3.2.1.13. Savt

İlahi güftelerin aynı makam ve usulle, birbirine benzemeyen çeşitli nağmelerle bestelenmiş çeşitli şekilleridir.

Savt Arapçada kelime anlamı olarak, ses, sâdâ anlamına gelmektedir. Tekkelerde zikir esnasında okunduğu bilinmektedir.

3.2.1.14. Şuğul

Güfteleri Arapça yazılmış olan akıcı ritmik ilahilere şuğul denilmektedir. Tekkelerde zikir esnasında okunurlar ve genellikle Düyek ve Sofyan usulleriyle bestelendikleri bilinmektedir. Şuğul, ilahiye göre daha basit ve hareketlidir.

3.2.1.15. Mevlîd-i Şerîf

Hz. Muhammed'in doğumunu, peygamberliğini, miracını, mucizelerini ve vefatını konu alan şiirlerdir. Değişik makâmlarda ve usûlsüz olarak okunurlar. İbadet meclislerinde, doğum ve ölümlerde okunması gelenek haline gelmiştir.

3.2.1.16. Mersiye

Ölen kişinin ardından onu yad etmek için yazılırlar. Çeşitli makmlarla, usûllü veya usulsüz olarak bestelenen bir formdur.

3.2.1.17. Ayin-i Şerîf

Türk müziğinin en sanatlı eserleridir. Mevlevilikte sema adı verilen dini tören sırasında okunmaktadır. Ayin-i Şerîf dört bölümden oluşmaktadır ve bu bölümlere de selam adı verilmektedir. Her selam farklı usullerle bestelenmektedir. Ayin-i Şerîflerde kullanılan usûller şu şekilde sıralanabilir: I. Selâm : Devr-i Revân, Devr-i Hindî, Düyek, II. Selâm : Evfer, III. Selâm : Devr-i Kebîr, Düyek, Frenkçin, Aksak Semâî ve Yürük Semâî, IV. Selâm : Evfer. Mevlevî zikri (semâ'sı) kıyamî (ayakta), devranî (dönerek) ve hafî (sessiz) yapılan bir zikir türüdür. Müzik eşliğindeki sadece devran eden semazenlerin çıplak (veya mestli) ayak hışırtılarının duyulduğu bu sessiz zikirde sağa-sola, öne-arkaya baş veya vücudu döndürmek "Yâ Allah!" veya

“Allah Hû!” nidaları çıkarmak veya hançereyi ritmik nefes alış verişlerine zorlamak yoktur (Tanrıkorur, 2003b:111).

3.2.1.18. Kaside

Divan edebiyatı şiiridir. Din ve devlet büyüklerini övmek amacıyla yazılmaktadır. Kasideleri okuyan kişilere ise kasidehan denilmektedir. Cami, tekke ve bunların dışında ibadet meclislerinde okunmaktadır.

3.2.2. Din-Dışı (La-dini) Müzik Formları

Kâr, Kâr-ı Nâtık, Kârçe, Beste, Ağır Semâi, Yürük Semâi, Gazel, Divan, Müstezâd, Şarkı, Fantezi, Türkü ve Köçekçe ve Tavşancalar.

3.2.2.1. Kâr

Din-dışı müziğimizin en büyük ve en sanatlı formudur. Merâgalı Abdülkadir’e ait olduğu söylenen mevcut, 15 civarında Kâr olduğuna göre bu formun yaklaşık 550 yıllık bir geçmişi olduğu söylenebilir. Terennümler Kârların en önemli yapı taşlarıdır, uzunca bir terennümle esere girilir. Hane veya bend ismi verilen bölümlerden oluşmaktadır. Genellikle büyük usûllerle bestelendikleri bilinmektedir.

3.2.2.2. Kâr-ı Nâtık

Genellikle Türk Müziğini, makâm seyirlerini ve makamlar arasındaki uyumu bilen şairler tarafından yazılmaktadır. Güftelerin her beyitinde bir makâm adı ve bazende bir usûl adı zikredilmiştir. Bestekâr bu makâm ve usûlleri, müziğin gerektirdiği şekilde donatarak Kâr-ı Natığı inşa etmektedir. Bu özelliklerinden dolayı öğretici bir formdur.

3.2.2.3. Kârçe

Yapı bakımından Kârların küçüğüdür. Bestekârlarımız bu forma fazla itibar etmedikleri bilinmektedir. Kârçe formunda genellikle Muhammes, Fahte, Devr-i revan, Nim hafif ve Devr-i hindi usûllerinin tercih edildiği görülmektedir.

3.2.2.4. Beste

Kelime anlamı bağlanmış demektir. Klâsik fasılda Kâr türünden sonra yer alan bir formdur. Güfte (söz düzeni olarak) dört dizeli ya da iki beyitlik şiirler kullanmakta ve her dize bir kez okunmaktadır. Dize sonları ise terennüm ile bitmektedir. Dizeleri arka arkaya iki kez okunuyorsa bu türüne ise "Nakış Beste" adı verilmektedir. Türk müziğinin genel yapısına uygun olarak, zemin, nakarat, meyan, nakarat bölümleri mevcuttur. Birinci, ikinci ve dördüncü dizelerdeki melodi birbirinin aynıdır.

3.2.2.5. Ağır Semâi

Klâsik fasıl sıralamasında Beste formundan sonra, Şarkılardan önce yer almaktadır. Çok rağbet görmüş bir form olarak Klâsik Türk Müziği'nde Semâi formunun birinci şeklidir. Aksak Semâi ve Sengin Semâi usûlü ile bestelenmektedir. Ağır semâilere güfte olarak murabba şiirler seçilmektedir.

3.2.2.6. Yürük Semâi

Klâsik Türk Müziği büyük formdaki eserlerin sonunda yer almaktadır. Adından da anlaşılacağı gibi 6/4lük olan Yürük semâi usûlüyle bestelenmektedir. Melodik yapısı akıcı ve coşkuludur.

3.2.2.7. Gazel

İnsan sesiyle yapılan taksim türüdür. Belli bir makam çerçevesi içinde o anda doğaçlama farklı makâmlara geçki yapılarak süslenen usulsüz okunan bir türdür.

3.2.2.8. Dîvan

Körükçü bu form hakkında şunları söylemektedir:

Kafiye ve biçim düzeni bakımından divan edebiyatındaki gazele benzeyen bir halk şiiri türü olarak tanımlanabilir. Güftesi bu şiirlerden seçildiği için, bestenin formuna da "divan" denilmektedir. Düyek usûlü ile bestelenen divanlarda esere mutlaka aranağme ile girilmekte ve bunu şiirin ilk mısrası izlemektedir. Bu icra şekli her bendden sonra, aranağmelerle devam etmektedir. Arada bir solistin ritimsiz

okuduğu serbest bölümler mevcuttur ve genellikle bestelendikleri makamın adı ile anılmaktadırlar (1998: 183).

3.2.2.9. Müstezâd

Divan formunda olduğu gibi, aranağme ile eserlere girilir ve her mısradan sonra tekrar aranağme ve ikinci mısra gibi bestelenmektedir. Arada ritimsiz okunan serbest bir bölüm vardır. Müstezadlar aksak usûlü ile bestelenmektedirler. Bu beste formuna müstezad denmesi, divan edebiyatındaki müstezad şeklinde olmasından kaynaklanmaktadır (Körükçü, 1998: 184).

3.2.2.10. Şarkı

Türk Klasik Müziği'nde XIX.yy. başlarından itibaren, Hacı Arif Bey'le birlikte yaygın olarak kullanılmaya başlanan şarkı formu, genellikle 10 ya da 15 zamanlıya kadar küçük usullerle bestelenmiş bir formdur. Bu konudaki genel tanım ve isimlendirmeler şu şekildedir:

Dr. Suphi Ezgi'ye göre şarkı: “Dört, beş, altı mısralı şiirlerin ekseriya terennümsüz olarak yapılan ezgilerine şarkı adı verilmiştir. Eski zamanlarda Zincir, Türkîdarb, Bereşan, Sakîl, Devrikebir, Darbıfetih gibi büyük ölçülerde şarkılar yapılmış olduğu mecmualarda görülmüş ise de bu gün elimizde mevcut şarkılar Sofyan, Aksak, Türkaksağı, Aksak semai gibi ufak usullerle ölçülmüştürler”(1933: 221).

Feridun Darbaz'a göre şarkı: “Dört mısralı bentlerden kurulmuş murabba'ya benzer. Koşma'dan türemiştir. Aruz kalıpları ve özellikle bestelenmek için yazılmış, edebi bir biçimdir.

Şarkılar iki bentten beş bente kadar olabilir. Ezgilenişlerinde basit biçimler ile küçük ve büyük ölçüler kullanılmıştır” (1973: 243-244).

Ferit Sıdal şarkı formu için şu bilgiyi vermektedir: “4-5-6 ve daha fazla mısralı şiirlerin, terennümsüz olarak bestelenmişlerine şarkı ismi verilmiştir. Şarkıların bölümleri zemin- nakarat- meyan adları ile birbirlerinden ayrılırlar, bu bölümler arasında veya sonlarında aranağmeler de olabilir.Şarkılar genellikle küçük usullerle bestelenmişlerdir” (1985: 233).

Nazmi Özalp'e göre şarkı: "Aruz ve hece vezninin çeşitli kalıpları ile söylenmiş şiirlere yapılan bestelerdir" (1992: 22).

Alâeddin Yavaşca'ya göre şarkı: "Türk mûsikisinde küçük formdaki eserlerin en önemlisidir. Genellikle küçük usullerle ölçülen şarkı formu Türk Musikisi repertuarının en büyük kısmını içerir. Şarkılarda en çok on zamanlıya kadar olan küçük usuller kullanılmıştır" (2000: 122–23–24).

Sözer'e göre şarkı: "Türk müziğinde aşk üzerine bestelenen ve söylenen, nakaratı ve aranağmesi olan parçalara şarkı denilmektedir. En yaygın ses müziği formu olarak bilinen şarkı, geleneksel fasıl yapısı içerisinde peşrev kâr ve ağır semaiden sonra yer almaktadır. Makam ve usûl sıralaması olmadan, hafiften yürüğe kadar her ölçüde bestelenebilmesinin yanı sıra, genellikle küçük ölçüler kullanılmaktadır. Terennümsüz eserlerdir. Genellikle dört bölümden oluşmaktadır: Zemin, Nakarat, Meyan, Karar. III. Selim döneminden başlayarak ilgi gören şarkıya, klâsik formunu kazandıran Hacı Ârif Bey olmuştur" (Sözer, 2005: 672).

Bu tanımlardan hareketle şarkı, genellikle on zamanlıya kadar olan küçük usüllerle bestelenen, dört veya daha fazla mısralı, parlak bir melodi seyri olan ve yoğun olarak tercih edilen bir Türk Müziği formudur.

3.2.2.11. Fantezi

Türk müziğindeki bağımsız formdaki şarkılara Fantezi denmektedir. Şarkı formuna nazaran daha zengin içeriği olan bir form olduğu söylenmektedir

3.2.2.12. Türkü

Şehir dışında köy ve kasabalarda yaşayan halkın halk müziğine ait sazları ile seslendirdikleri kendine has yöresel tavır ve özelliklere sahip olan bir sözlü müzik türüdür. Sözleri halk edebiyatından alınmış, hece vezni ile yazılmış edebi değer taşıyan şiirler olarak, bestecileri belli olmayan anonim eserlerdir (Özkan, 1990: 89).

"Türk'e ait" anlamına gelen bu kelime genel olarak bütün kırık havalar (ritimli ezgiler) için kullanılmaktadır. Halk şarkıları olarak türküler, çoğunlukla hece vezni ve az olarak da aruz vezni ile yazılmışlardır. Tek cümleli ve bir bölümlü olmaları haricinde, bezekli ve sekileme göstermeleri türkülerin önemli

özellikleridir. Genel olarak on zamanlıya kadar olan usûller kullanılmıştır (Emnalar, 1998:243).

3.2.2.13. Köçekçe ve Tavşanca

19. yüzyılın sonuna kadar saray, konak ve halk eğlenceleri içerisinde çengi ve köçek takımlarının oynamaları için düzenlenmiş sözlü ve sözsüz müzik eserlerinden meydana gelmiş bir müzik türüdür. Genel olarak halk müziği üslubu ile yakın benzerlik göstermektedir. Makam ve usûl geçkileri barındıran taksimleri ve aranağmeleri ile birbirine bağlı olarak icra edilen uzun fasıllar olarak açıklanabilir (Körükçü, 1998: 179-182).

Genellikle aynı makamda olan hareketli şarkı ve türkülerin birbirine bağlanmasından oluşmaktadır. Tavşancalar da yine geçmişteki tavşan takımlarının tavşanca denilen oyunlarını oynamaları için hazırlanmış türdür (Özkan, 1990:89).

Türk Müziği, sahip olduğu Dîni ve Din-dışı (La-dîni) müziğin bu çeşitli formları ile değişim gösterip gelişmiş ve güçlü bir kültür mirası haline gelmiştir.

Cemil Bey'in sözlü eserlerinin içerisinde bir tane de Anonim Halk Edebiyatı nazım biçimi olan Ninni bulunmaktadır. Ninni hakkında ulaşılan bilgiler şöyledir:

NİNİNİ

Türk halk kültüründe “ninni” anonim halk şiiri ürünü olup çocuklar emzirilir veya uyutulurken söylenen yahut söylendiği varsayılan manzumelere verilen addır. Bir başka ifadeyle, ninniler başta çocukların anneleri olmak üzere çocukları büyüten nine, anneanne, babaanne, teyze, abla, yenge vb. gibi yakınların çocukları uyutmak için belli bir ezgiyle söyledikleri manzum veya mensur sözlerdir. Genellikle bir dörtlük veya bir mâniden ya da değiştirilip adapte edilerek yahut aynen bir türküden alınan ninniler kendilerine özgü ezgilerle söylenirler.

Tarihsel olarak da, Dîvânu Lugâti't-Türk'te “ninni” karşılığı olarak “balu balu” ifadesi kullanılmaktadır.

Ninni karşılığındaki Dîvân u Lugâti't-Türk'te geçen bu kullanım Türkçede bilinen en eski kullanımdır. Başka dillerde de benzerleri kullanılan “ninni” sözcüğünün XI.yüzyıldan itibaren Türkçede kullanıldığı düşünülmektedir.

Ninnilerin sonunda nakarat olarak söylenen “Uyusun da büyüsün ninni; E, e, e, eh” ve “Ninni yavrum ninni” gibi sözlerin uyku getirici müzikal tesirlere de sahip olduğuna inanılır.

Biçim açısından bakılacak olursa ninnilerde çoğunlukla yedili hece ölçü kullanıldığı ve ninnilerin mâni tipinde kafiye yapısına sahip olduğu görülmektedir.Âşıklar tarafından söylenmiş mâniler arasında sekiz ve on bir heceli ninniler de vardır. Ninniler dize sayılarına göre “İkilik, Üçlük, Dörtlük Ninniler”, “Bentlerden Meydana Gelen Ninniler” ve “Beşten On sekiz Heceye Kadar Uzayabilen Ninniler” şeklinde de tasnif etmek mümkündür. <http://www.edebiyatogretmeni.org/ninni/> (5.6.2017).

4. MAKÂM KAVRAMI

Türk müziğinde yaklaşık olarak adları belli olmayan 600 makâm bulunmaktadır. Hüseyin Sadettin Arel, 498 Klâsik Türk Müziği makâmının adlarını belirlemiştir. Makâm hakkında çeşitli kaynaklardan edinilen bilgiler şunlardır:

Makam kelimesinin kökü Arapçaya dayanmaktadır. “Kame-yekûmu” kalkma, ayakta durma fiil kökünden gelen maqam veya maqame kelimesi, durulan yer anlamına gelmektedir. Kur’an okuyanların durdukları yer olarak kullanılan kelime, sonrasında “sohbet edilen ve müzik yapılan yer” için de karşılık olmuştur. Tanrıkorur, Osmanlı Dönemi Türk Musikisi adlı eserinde, makam kelimesinin musikideki bugünkü anlamı bakımından kullanımının VIII.Yüzyılın büyük Arap nazariye ve icracısı Mansur Zalzal’dan başladığının tahmin edildiğini vurgulamaktadır (2003b :139).

Makâm, kelime anlamı olarak, Arapça kökenli bir kelime olup yer, mevki gibi anlamlara karşılık gelmektedir (Say, 2005a: 404).

Öztuna’ya göre makâm; Bir durak ile bir güçlünün etrafında onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslere verilen addır (1974: 11).

Levendoglu, yayımlanmış doktora tezinde makam kavramının tarihsel gelişiminden şöyle bahsetmektedir: “Günümüzdekine benzer bir makam terminolojisinin en eski şekline ilk defa XIII. yüzyıl yazarlarından Safiyyuddin Abdülmü’min Urnevîde (1217-1294) rastlanmaktadır. Safiyyuddin tarafından

yazılmış olan Kitâbü'l Edvâr ve şerefiyye isimli eserlerde ilk olarak yer alan makam isimlerinin tamamı günümüze kadar varlığını sürdürmüştür” (2002: 2).

Osmanlı'nın ilk dönemlerinde bilim ve sanatın gelişmesine bizzat dönemin padişahları öncülük etmiş, kurulan eğitim okullarında bilim ve sanatın gelişmesi için imkân sağlamıştır. Bu dönemde Azerbaycan ve Batı Türkistan'da gelişmeler olmuştur. Musiki tarihine bestekâr ve kuramcı olarak çok değerli hizmetleri bulunan Merâgalı Abdülkâdir dönemin en parlak simalarından biridir.

Küçükgökçe yayımlanmış doktora tezinde bu çalışmalarla ilgili şu vurguyu yapmaktadır: “Maragalı, eserlerinde makamları açıkladığı bölüme gelmeden, dörtlü ve beşliler üzerinde durmuş, yedi adet dörtlü ve on üç adet de beşli tanımlamıştır. XV. yüzyılda dörtlü, beşli ve diğer bazı aralıkların ardı ardına eklenmeleri devir adı verilen dizileri oluşturmuştur. Urmiyeli tarafından ilk olarak, “şedd”, “âvâze”, ve “mürekkabât” olarak üç grupta sınıflandırılan devirler, daha sonraki dönemlerde değişikliklere uğramıştır. Maragalı bu üç sınıflandırmayı devam ettirmiş ancak makâm, âvâze ve şûbe adlarını kullanmıştır.

Eserlerinde oniki makâm, altı âvâze ve yirmidört şûbe tanımlamıştır. Urmiyeli“de “şedd”, daha sonraki dönemlerde “makâm”, “nağme”veya “lahn” olarak adlandırılan makâmların, tam bir dizi özelliği taşıdıkları ve her birine de özel adlar verildiği dikkati çekmektedir” (2010:2).

Abdülkadir Merâgî'ye gelinceye kadar, eski mûsikîciler hep “devir”den söz etmişler, makam yerine bazen “şed” bazen “devir” sözcüklerini kullanmışlardır. Abdülkadir Merâgî Türk müziğinde “makam” adını kullanan ilk müzikolog olarak görülmektedir (Kutluğ 2000: 73). Özellikle 20.yüzyıl müzikologları bu tariften yararlanmışlar, makamda bütünlüğün (ahengin) varlığını tariflerinde açık ve dolaylı olarak tespit etmişlerdir (Kutluğ 2000: 74).

Müzikte makâm kavramı, tarihsel süreç içerisinde pek çok müzik adamı tarafından açıklanmıştır. Yapılan araştırmada görülmüştür ki, mevcut tanımlar birbirini desteklemeye ve tamamlamaya yöneliktir. Müzik kuramımızın sistemleşmesi çalışmalarında önemli bir isim olan Arel, mâkam tanımında, durak ile güçlünün öneminden bahsetmiş ve bunlara bağlı olarak toplanan seslerin aralarındaki

ilişkiler sonucu doğan etkileşimin makâm kavramı olarak açıklanabileceğini belirtmiştir (1991: 32).

19. yüzyıl basım olanaklarının da yardımıyla, makale, kitap ve notalarla birlikte müzik alanında birçok çalışmanın yayıldığı bir üretim dönemi olarak ifade edilebilir.

Makâmlar üzerine araştırmalar yapanlar arasında Mevlevihanelerden, Ataullah Dede Efendi, Celaleddin Dede Efendi ve Hüseyin Fahreddin Dede Efendi sayılabilir. Bu kişiler birikimlerini öğrencilerine aktararak yeni araştırmaların

önünü açmışlardır. Bu öğrencilerden üçü; Rauf Yekta, Dr. Suphi Ezgi ve Hüseyin Sadeddin Arel'dir. Birlikte yaptıkları çalışmaları H.Sadeddin Arel'in "Şehbal" adlı dergisinde yayınlayan bu üçlü sonrasında her biri kendi müzikal fikri doğrultusunda çalışmalarını yürütmeye başlamıştır.

Rauf Yekta'nın kuramsal çalışmaları, Albert Lavignac'ın hazırladığı Encyclopedie de la Musique et Dictionarie du Conservatoire adlı müzik ansiklopedisinde yayınlanmıştır. Bu çalışmada 17'li ses sisteminin 24'lü hale getirildiği ve makam dizilerinin oluşumunda dörtlü ve beşlilerin rolü açıklanmıştır.

Suphi Ezgi ise, makam dizilerinin tümünü sekizli dizi olarak göstermiş ve makamlar ile ilgili tezini "Nazari ve Ameli Türk Musikisi" adı altında beş cilt olarak 1933-1953 yılları arasında yayınlamıştır. Arel ise ilk dergisi Şehbal ile yayınlamaya başladığı çalışmalarını sonrasında "Türk Müziği Nazariyatı Dersleri" adı altında Musiki Mecmuası adlı dergide okuyucularıyla paylaşmıştır. Bu yazılar daha sonra İleri Türk Musikisi Konservatuvar Derneği tarafından kitap haline getirilip basılmıştır (Arel, 1993:XIII).

Arel-Ezgi ortak çalışmasında makamların var olma şartları aşağıdaki gibi sıralanır:

1. Bir tam dörtlü ve bir tam beşli veya bir tam beşli ve bir tam dörtlüden oluşması,
2. Kararda tam bir dinlenme duygusunun meydana gelmesi,
3. Güçlünün, iki küçük dizinin (dörtlü ve beşlinin) birleştiği perdede bulunması,

4. Birinci ve dördüncü dereceler arasında tam bir dörtlü aralığı bulunması.

Rauf Yekta, makâmı özel bir skala olarak tanımlamıştır. Makâmın oluşabilmesi için, bazı şartların gelişmesi gerektiğini, bu şartlar ortaya konmaz ve gelişmezse, makâmın eksik veya sıralanmış bir ses dizisinden öte gitmeyeceğini ifade eder. Bu tespitle birlikte Yekta, bir ses dizisinin makâm özelliğini taşıyabilmesi için şu şartları taşıması gerektiğini ortaya koymuştur:

- Teşkil edici unsurlar
- Ses Genişliği
- Başlangıç
- Güçlü Perdesi
- Karar Perdesi
- Seyir ve tam karar (1985: 67).

Cumhuriyet sonrası dönemin önemli müzikologlarından Karadeniz, makâm kavramını; birbirine uyumlu seslerden kurulu bir dizide, seyir kurallarına uyarak oluşturulan müzik cümlelerinin meydana getirdiği çeşni olarak ifade etmiştir (1965:64).

Değerli müzikolog Akdoğu, makâmı açıklarken işitsel etki kavramı üzerinde durmuştur. Bir dizide bir veya birden fazla perdenin güçlendirilmesiyle ortaya çıkan ezgiler bütünü, bir karar perdesinde sonlanmasıyla beliren işitsel etkiyi makâm olarak tanımlamıştır (2003: 12). Şüphesiz bu tanım işitsel etki gibi kişiden kişiye değişiklik gösterebilecek bir kavramı makâm tanımına dahil ederek ayrı bir bakış açısı kazandırmıştır.

Müziğimizdeki kuramlaşma çalışmalarında yakın dönemin temsilcilerinden olan Özkan, bir dizideki en önemli perdelerin durak, güçlü ve asma karar perdeleri olduğunu belirterek, makâmı, bir dizide durak ve güçlülünün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak şartıyla nağmeler meydana getirerek gezinmek olarak tanımlamıştır (2006: 94).

4.1. DİZİ, GÜÇLÜ PERDESİ, KARAR PERDESİ, GEÇKİ, ÇEŞNİ, SEYİR KAVRAMLARI

Dizi: Makâmı oluşturan en önemli öğedir.

Müzikolog Say, dizi kavramını, belirli kurallara göre birbirlerine yanaşık biçimde ardı ardına gelen sesler grubu olarak tanımlamıştır (2005: 462). Dizi kavramı hakkında Özkan ise şu tanımlı yapmaktadır:

Herhangi bir notadan başlayıp inici veya çıkıcı olarak sekiz komşu notanın hiç kopmadan sıralanmasına dizi denir. Diziler pestten başlayıp tize doğru sıralanıyorsa çıkıcı, tizden başlayıp peste doğru sıralanıyorsa inicidir (2006: 39).

Güçlü perdesi: Eser icra ederken üzerinde en fazla durulan perdedir.

Say, bu terimin geleneksel sanat müziğimizde Hüseyin Saadettin Arel ve Dr. Suphi Ziya Ezgi tarafından önerilerek yaygınlaştığını belirtmiş, bir dizide durak perdesinden sonra en önemli perde olduğunu savunmuştur (2005: 705).

Öztuna güçlü perdesi hakkında şunları söylemektedir: Bir makam veya dizide durak perdesinden sonra en fazla ehemmiyet arzeden perdedir. Makamın seyrinde geçici (asma) kararlar çok defa güçlü perdesinde olur. Batı musikisinde diatonik dizinin 5. derecesidir. Türk musikisinde, basit makamlarda dörtlü ile beşlinin bittiği sesdir ki, 4. veya 5. derece olabilir (1990: 311).

Karar perdesi: Bir eserin bitiş sesine verilen addır.

Herhangi bir eserin en sonunda bulunan ve mutlaka eserin makâm dizisinin 1. derecesi olan perdeye denilmektedir (Özkan, 2006: 91).

Suphi Ezgiye göre asma karar/kalış perdesi tanımlı şu şekildedir: Başlıca iki çeşit karâr yani kalış vardır. Birincisi tam karâr'dır ki ekseriya mûsikî cümlesinde mânânın bittiğini duyurur. İkinci çeşit karâr ise, bir cümlede muhtelif kısımlarında yapılanlardır. Dinleyici de bekleme hissini doğururlar; bunlar da güçlüdeki asma karârlar ve isimsiz kalışlardır (Ezgi 1933: 60).

Geçki: Herhangi bir makamdan başka bir makama geçmeye "geçki" denir. Makâmın seyrinde, kendi melodik yapıların dışına çıkarak, başka bir makamın melodik yapısına geçmektir. Her geçki ezgisel bir yürüyüşün ifadesidir.

Geçkiden önceki ilk makâma “asıl makâm” adı verilir. Yapılan geçki asıl makâmın konumunu değiştirmez eserin makâmı yine geçkiden önceki asıl makâmdır. Genel olarak geçki, eserdeki tek düzeliği ortadan kaldırır. Öğelerinin doğru kullanılması bir makâm geçkisinin başarısını artırır. Bu geçiş sonraki makâma yapılan ezgisel yürüyüşün, yine uygun ezgisel öğelerle gerçekleştirilmesini öngörür. Arel'e göre geçkinin iki yolu vardır. Birinci yol, dizideki seslerin görevlerini değiştirmektir. İkinci yol ise, dizideki seslerin birinin veya birkaçının kimliğinin değişmesidir. İki çeşit geçki vardır:

1. Yakın Geçki

2. Uzak Geçki

Akdoğu geçkiyi şöyle tanımlamaktadır: Eserin içinde, eserin ait olduğu makamdan bir başka makama geçme işlemine denilir. Genel olarak geçici amaçlı geçki yapılmasına karşın, çok sık olmasa da sürekli geçki de yapılmıştır. Geçkide, geçilen makamın durak ve güçlü sesleri mutlaka belirtilir. Yerinde yapıldığı sürece, eserin renkli ve değişken olması, sağlandıktan başka, duyumsal haz da geçki sayesinde artar (1996: 34).

Yakın makamlar arası geçkiye “yakın geçki”, uzak makamlar arası geçkiye de “uzak geçki” denir. Eğer bir geçkiden hemen sonra asıl makama dönölüyorsa o geçkiye “geçici geçki” eğer geçki uzunca bir süre devam ederse ona da “kesin geçki” adı verilir (Akdoğu 1993: 113-119).

Çeşni: Çeşni, eser içerisindeki havayı bir anda değiştiren, esere farklı bir his katan ezgi motifleri denilebilir.

Akdoğu Çeşniyi şöyle tanımlamaktadır; Eser içinde, bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme veya birden fazla alterasyonu ardı ardına gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişim'e denilir. Yerinde yapıldığı sürece çeşni monotonu'yi ortadan kaldırır, dinleyenin ilgisinin yeniden tazelenmesine yol açar (1996: 35).

Seyir: Tanrıkorur seyir kavramını şöyle açıklamaktadır: Türk müziğinde ezgiler (nağmeler/melodiler); girişi, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde

kullanılırlar. Ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara “seyir” adı verilir. Makamlara kişilik, lezzet, kokusunu veren, işte bu hayati önemdeki bestecilerin değiştiremeyeceği seyir kurallarıdır. Makamın sırrı seyirdedir; makamları anlamının yolu da önce seyri anlamaktan geçer (2003b: 30).

Türk Musikisi üzerine önemli araştırmalar yapmış olan Amerikalı müzikolog Karl Signell’e göre seyir: “bir makamın gidişinin ayrıntılı, fakat yine de genelleştirilmiş olarak sergilenmesidir”. Seyrin makâm için önemini ise şu cümlelerle ifade eder:

“Salt bir makam dizisi cansız bir iskelet gibidir. Ona can veren güç, ezgiyi ileri iten kuvvet, seyir ile sağlanır. Makam sistemiyle yapılan bir musiki parçası yahut doğaçlama, bu seyri yeniden yaratmaya gayret edecektir”.(2006: 61).

Seyir kavramı hakkında Akdoğu, geleneksel makâm anlayışı içinde hangi perdeden sonra, hangi perdenin kullanılması gerektiği anlayışının seyri oluşturduğu şeklinde oldukça kısa ve açık bir tanımlama yapmıştır (2003: 44).

Türk müziğinde seyir üçe ayrılmaktadır:

1. **Çıkıcı seyir:** Durak perdesinden, durak civarından veya durağın altındaki seslerden başlayan ve tiz seslere doğru çıkıcılık gösteren seyirlerdir. Mesela Rast makâmı. Eğer seyir durak civarından başlamamışsa bile hemen durağa yönelir.
2. **İnici-Çıkıcı seyir:** Güçlü civarından başlayan seyirlerdir. Bu seyirler hem çıkıcılık, hem de incilik gösterirler. Mesela Sûz’nâk makâmı. Eğer seyire güçlü civarından başlanmamışsa hemen güçlüye yönelir.
3. **İnici seyir:** Tiz durak veya civarından başlayıp peste doğru incilik gösteren seyirlerdir. Eğer seyire tiz durak civarından başlanmamışsa, hemen tiz durak civarına yönelir. Mesela Mâhur makâmı (Özkan, 2006: 94).

5. TANBÛRÎ CEMÎL BEY

5.1. HAYATI/AİLESİ (1873-1916)

1873 yılında İstanbul’da Molla Gürani semtinde doğmuştur. Babası Mehmed Tevfik Bey, annesi Zihniyâr Hanım’dır. Oğlu Mesud Cemîl Bey, “Tanbûrî Cemîl’in

Hayatı'' isimli kitabında annesinden şöyle söz eder; Cemîl'in annesi Zihniyâr Hanım, Mustafa Reşid Efendi'nin kimsesiz cariyesiydi. Oniki yaşına kadar orada büyüdü. Fakat Mustafa Reşid Efendi'nin karısı Zihniyâr Hanımı kıskandığı için gizli emirlerle onu esir pazarına gönderdi. Orada Sultan 2. Mahmud'un kızı ve Sultan Mecîd'in kız kardeşi Adîle Sultan Sarayın'a satıldı. Zihniyâr Hanım, Adîle Sultan'ın sarayında yetişti. Ardından Mustafa Reşit Efendi en büyük oğlu Tefvik Bey için Zihniyâr Hanımı istetti. Zihniyâr Hanım başlangıçta çekinse de Tefvik Bey ile evlenmeyi kabul etti. Ardından hanımı ona Taşkasab'daki evi yaptırarak çeyiz ve halayıklar verdi (Cemîl: 83-84).

Tanbûrî Cemîl Bey'in en büyük kardeşi Reşat Bey'dir. Bektaşî veya Melami tarikatından bir derviş, bir saz şairi idi. Mesud Cemil (2012: 84), ''Birdenbire ortadan kaybolur, aylarca, hatta senelerce Anadolu'da, Rumeli'nde dolaşır. Hanlarda, kahvelerde, tekkelerde yatar kalkar, tekrar evine döner, odasında sazını çalarak oturur, ansızın yine kimseye haber vermeden çıkar giderdi.'' demiştir. Gidişlerinin bir tanesinde ne ölüsünden ne dirisinden bir daha haber gelmemiştir.

Beyhan Hanım, Cemîl Bey'in ablasıdır. Zekî, nüktedan ve yaradılıştan sanatkâr bir kadındı. Bunun dışında hakkında pek fazla bilgi bulunmamaktadır.

Cemîl Bey'in bir diğer ağabeyi Ahmed Bey'dir. Tahsilinden sonra Tekaüd sandığına girmiş, ölümüne kadar (1912) orada çalışmıştır. Cemîl Bey gibi Ahmed Bey de mûsikî ile ilgilenmiş, tanbur, lavta, ud ve keman çalmıştır.

1876'da üç yaşındayken babasını kaybeden Cemil, amcası Refik Bey'in yanında yaşamaya başladı. İlkokulunu bitirdikten sonra orta öğrenimine devam ederken Monsieur Gregoire'dan ve Monsieur Maurice'den Fransızca öğrendi. Amcasının ölümünden sonra Bakırköy kaymakamı, aynı zamanda amcasının oğlu olan, Mahmud Bey'in Bakırköy'deki çiftliğine gitti. Mahmud Bey'in Suriye'deki Humus şehrine tayin olmasıyla Taşkasab'daki annesinin evine döndü. Ortaokulu bitirdikten sonra lise öğrenimini de tamamlayan Cemil Bey Mekteb-i Mülkiye-i Şâhâne'ye gitti ve bir yıl okuduktan sonra terk etti. Hariciye Nezareti Umûr-i Şehbenderiye dairesinde kâtiplik yaptı. 1901'de yirmisekiz yaşında Şerife Sahide Hanımla evlendi. Bu evlilikten doğan çocuk Mesûd Cemîl Bey'dir. Mesud Cemîl Bey kendi doğumunu şu sözlerle dile getirmiştir: Saide Hanım, 1902 senesinde karın

pencerelere kadar yükseldiği bir kış gününde, kırkbeş sene sonra bu satırları yazacak çocuğu büyük acılarla dünyaya getirdiği zaman, kocası yatağının kenarına oturmuş ve sormuştu: *Saide, sana biraz tanbur çalayım mı?* Doğum ızdırabından bîtâb düşen genç anne, lohusalık ateşi ile yanan gözlerini dehşet içinde açtı: *Hayır! İstemiyorum!* Adam hafifçe kızardı; dalgın, karla örtülü pencereye doğru yürüdü. Yeni doğmuş çocuk ağlıyordu. Kadın endişe ve saadetle, tapınır gibi bu sese uzandı. Adam yavaşça kapıya baktı. Bu ses yaldızlı aynanın önünde duran şu tarçınlı lohusa şerbeti kadar tatsızdı.

Mesud Cemîl, babasının ölümünden sonra onun çok seçkin öğrencilerinden Kadı Fuat Efendi ve Refik Fersan ile tanbur üzerinde çalıştı. Refik Talat Alpman'dan genel mûsikî bilgileri konusunda yararlandı. Makam, usûl bilgilerini artırırken Hamparsum notasını öğrendi. On yedi yaşına geldiğinde bir tanburî olarak tanınıyordu. Şerif Muhittin Targan'ın viyolonsel çalışını dinledikten sonra zamanının büyük bir bölümünü bu saz üzerindeki çalışmalarına ayırmaya başladı. 1927'de Türk Telsiz ve Telefon Şirketi'ne bağlı olarak ilk radyo yayınları başlatılınca İstanbul radyosuna girdi. Bundan sonra radyoculuk mesleğinin her alanında, spikerlik, programcılık, müzik yayınları şefliği, Ankara ve İstanbul radyoları müdürlüğü, baş müşavirlik görevlerini üstlenirken, oda orkestrası çellisti ve tanburî olarak da yayınlara katıldı. Mesut Cemil ilk kez Ankara radyosunda "Klasik Koro"yu kurdu. Halk mûsikîsinin değerlendirilmesi için, bu alandaki çalışmalara önyak oldu. Yarıda bıraktığı yüksek öğrenimini de aynı yıllarda, Ankara'da bulunduğu sırada Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü bitirerek tamamladı.

Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde viyolonsel, Ankara Devlet Konservatuar'ında klasik Türk mûsikîsi tarihi ve viyolonsel, İstanbul Belediye Konservatuar'ında mûsikî folkloru dersleri verdi, liselerde de mûsikî derslerini okuttu.

Mesut Cemil 1932'de Kahire'de düzenlenen Arap Mûsikîsi Kongresi'nde Rauf Yekta Bey ile birlikte Türkiye'yi temsil etti. İstanbul Belediye Konservatuarı Tasnif ve Tespit Heyeti'nin klasik eserlerinin notalarının tespiti çalışmalarına katkıda bulundu.

1955'te Irak hükûmetinin davetlisi olarak gittiği Bağdat'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin mûsikî bölümünde dört yıl çalıştı. 1960'da emekliye ayrıldıysa da, İstanbul radyosundaki koro yöneticiliğini sürdürdü.

Mesud Cemîl soyadı kanunu ile birlikte Tel soyadını almıştır. Meşrutiyet zamanında kendi isteği ile memuriyetten ayrılan Cemîl Bey sekizyüz altın tazminat almıştır. Sultan Reşat'ın, Mızıkay-ı Hümâyûn'a alma teklifini kabul etmeyen Cemîl Bey 2.Abbas Hilmi Paşanın İstanbul'a özel yat göndererek binbir rica ve yalvarışla kendisini Kâhire'ye davetini de reddetmiştir. Son derece melankolik ve duygusal bir yapıya sahip olan Cemîl Bey'in zaman zaman evine günlerce uğramadığı oluyordu. Plaklarından aldığı paralar ile geçiniyordu. Mesud Cemîl Bey, verem ile mücadele eden babasının, hayatının son yıllarını şu şekilde aktarmıştır: “Babam hastalığı süresince zaten mevcut olmayan bir yatağa yatmak istemedi ve yatmadı. Kodein haplarını, yardımcı ilaçları hep yastıklarla desteklenen geniş, eski koltuğunda aldı. O zamanlar vereme karşı hekimliğin şimdiki bazı faydalı tedavi usulleri de yoktu. Hastalık eski İstanbul yangınları gibi aman vermeden seyrediyordu.”

1916 yılı Temmuz'unun yirmisekizinci gününü yirmidokuzuna bağlayan gece yarısından sonra Tanbûrî Cemîl Bey karısı ile helalleşti. Hatalarından dolayı özür diledi, güçlkle: *Vakit geldi!* dedi. *Yirmibeş sene rindâne yaşadım. Öldüğüme teessüf etmiyorum. Lâkin sizin için bâdî-i ıstırab oldum. Afvediniz! Kendinize ve Mesud'a iyi bakınız...* Sabaha karşı, bir iç nefesden sonra öteki dünyaya doğdu. Vefatının ertesi günü öğle vaktinde Fatih Camii'ndeki cenaze merasimine az sayıda kişi katılmıştır (Cemîl: 2016).

5.2. MUSİKÎ HAYATI

Tanbûrî Cemîl Bey, ortaokula giderken ağabeyi Ahmed Bey'den nazariyat, Kemani Aleksan'dan Hamparsum ve Batı nota yazım sistemini öğrenmiştir.

Tanbûrî Ali Efendi ile tanışmış ve onun bulunduğu toplantılarda kendisinden mûsikî bilgisi, klasik ekolün yapısı ve karakteri gibi konularda ondan yararlanmış. Cemil Bey, yaklaşık on yaşlarındayken Tanbur ve Kemeçe ile tanışmıştır. Onsekiz yaşlarındayken Tanburda iyi bir seviyeye gelmiştir. Tanburun yanında özellikle Kemeçe sazında da virtüozite seviyesinde olduğu ortadadır.

Tanbûrî Cemil Bey'in Batı Müziğine olan ilgisini oğlu Mesûd Cemil kitabında, "Cemil Bey'in Garp Mûsikîsine karşı alakasının ilk delilini Kemani Rıza Efendinin Tahir Bûselik Peşrevi üzerinde kullanmış olduğu melodik kurgudan açıkça görmek mümkündür. Kendi el yazısı ile kağıtları arasında bulduğum küçük bir not defteri, Lavinyak, Dökudre, Fetiz, Marmontel'in eserlerinden alınmış ve bizim makamlarla Batı Majör-Minörüne ve iki mûsikînin ses sistemine ait notlar mukayeseli neticeler inceleme hûlasaları ve bütün bunlardan çıkan sorular ve meselelerle doludur." şeklinde bahseder.

Türk müziği tarihi boyunca Tanbûrî Cemil Bey gibi bir müzik dehası ile pek az karşılaşmıştır. Bestekarlığı ve icracılığı ile her zaman bir ekol olmuştur. Duygularını aktarmada müziği oldukça etkili kullanmış ve bunu dinleyicilere başarılı bir şekilde aktarmıştır. Her ne kadar saz eseri bestekarlığı ve icracılığı açısından ön planda görülse de sözlü eser bestekarlığında da oldukça başarılı olduğu bilinmektedir. Cemil Bey saz mûsikîsi formlarından taksim formunu ileri bir düzeye çıkararak duygularını herkesten daha etkili iletmeyi başarmıştır. Bestelediği bütün formlarda alışlagelmiş makam anlayışını çok daha farklı yorumlamıştır. Başta tanbûr, klâsik kemençe, lavta, viyolonsel, yaylı tanbûr, zurna, bağlama gibi enstrümanlara yeni teknikler ekleyerek icra etmiş olduğu müziği üst seviyelere çıkarmıştır.

Tanbûrî Cemil Bey'in şöhreti zamanla bütün Osmanlı ülkelerine yayılmıştır.

Meşrutiyet'den sonra Tepebaşı Tiyatrosunda, Tanbur, Kemençe ve Yaylı Tanbur ile konserler vermiştir. Kanuni Hacı Arif Bey, Giriftzen Asım Bey, Musa Süreyya Bey, Udi Nevres Bey, Tanburi Kadı Fuat Efendi, Udi Fethi Bey, Tanburi Tahsin Bey, Kemani ve Tanburi Ömer Bey, Hanende Kaşyarak Hüsamettin Bey, Hafız Osman Efendi, Hafız Mustafa Efendi beraber çalıştığı müzisyen arkadaşlarıydı.

Tanbûrî Cemil Bey'in bir çok formdan eseri ve taksimleri plaklara kaydedilmiştir. Bu plaklarda bireysel performansı dışında kendisine, Udi Nevres Bey, Kanuni Şehzade Ziyaeddin Efendi, Tanburi Kadı Fuat Efendi, Kemani Bülbülü Salih, Neyzen Rıza Bey, Piyanist Cemal Bey, Udi Şevket Bey, Klarnet İbrahim Efendi, Udi Fethi Bey eşlik etmişlerdir. Kaydedilen plaklarda kendi eserleri dışında

Asım Bey, Tanburi Büyük Osman Bey, Şehzade Seyfettin Efendi, Tatyos Efendi, Kemani Rıza Efendi, Kemani Ali Ağa, Gazi Giray Han, Tanburi Emin Ağa, Kemeñevi Nikolaki, Aziz Dede, Lavtacı Andon, Tanburi Zeki Mehmed Ağa, Kemeñevi Vasilaki, Numan Ağa, Neyzen Yusuf Paşa gibi bestekârların Peşrev ve Sazsemailerini de icra etmiştir.

Tanbûrî Cemîl Bey, bestekârlık ve sazendeliğın yanısıra yetiştirdiğı öğrencileri ile de bilinmektedir. Kadı Fuat Efendi, yeğeni olan Tanburi Hikmet Bey, Refik Fersan, Tahsin Bey, Samiye Hanım, Nahide Hanım, Satıa Hanım, Zühti Hanım, Ziya Hüsni Bey, Fahire Fersan, Faize Ergin, Kadıköylü Fuat Sorguç, Murat Öztoran öğrencilerinden bazılarıdır.

Cemil Bey, bütün bu uğraşlarının dışında *Kaamûs-ı Mûsikî* adlı bir müzik ansiklopedisi yazmaya başlamış fakat tamamlayamamıştır. Türk mûsikîsi bilgileri bulunan *Rehber-i Mûsikî* adlı kitabı 1901 ve 1924 yıllarında iki kere basılmıştır. Kemeñe metodu da yazmaya başlamış ancak onu da tamamlayamamıştır. Bazı gazetelerde Mûsikî makaleleri de yazmıştır. Bütün bunlardan başka basılmamış iki tane roman tecrübesi vardır (Cemîl: 2016).

5.3. BESTELERİ

5.3.1. Saz Eserleri

1. Muhayyer Peşrev
2. Muhayyer Sazsemâisi
3. Isfahân Peşrev
4. Isfahân Sazsemâisi
5. Ferahfezâ Peşrev teknik
6. Ferahfezâ Sazsemâisi
7. Şedarabân Peşrev
8. Şedarabân Sazsemâisi
9. Hicâzkâr Peşrev

10. Hicâzkâr Sazsemâîsi
11. Kürdîlihicâzkâr Peşrev
12. Nevâ Peşrev
13. Mâhûr Peşrev
14. Sûzidilârâ Sazsemâîsi
15. Bestenigâr Sazsemâîsi
16. Nikrîz Sirto
17. Nikrîz Longa 1
18. Nikrîz Longa 2
19. Nikrîz Zeybek
20. Rast Zeybek
21. Hüseyinî Oyun Havası

5.3.2. Sözlü Eserleri

1. Var_iken zâtında böyle hüsn-ü ân_olma nihân
2. Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-i aşkın_âh
3. Def-i nâlîş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben
4. Görmek_ister gözlerim her dem seni
5. Sen gül eğlen şâd(1)kâm_ol dâimâ
6. Nazîrin yok senin ey mâh(1) yerdê
7. Mâtem-zedeyim külbe-i ahzânımı gel gör
8. Hep sâye-i vaslında gönül şâd_olacakken
9. Dağda tavşanlar uyur (ninni)
10. Pür lerze olur rûyini gördükçe cenânım
11. Feryâd(1) ki feryâdîma imdâd_edecek yok
12. Gel ey sâkî bana sun bir piyâle

13. Sevdim senî ey işve-bâz
14. Beni bigâne-i hâb_ etdi keder
15. Gül gonca-i ümmîd(i) gibî gel açıl_ey gül
16. Hicrinle füzûn_ olmada ahzân_ü melâlim
17. Nihândır dîdeden gerçî cemâlin
18. Hâtir-î nâ-şâdi gel gör bir nefes şâd_ et benî
19. Bir perî-sîmâ güzelsin hüsnünê yokdur bahâ

5.4. SÖZLÜ ESERLERİNDE KULLANDIĞI MAKÂMLAR

Bu çalışmada yer alan, sözlü 19 eserde Cemîl Bey'in kullandığı makamlar şunlardır; Nihavend, Hicâz, Sûz(i)nâk, Sultânîyegâh, Kürdîlihicâzkâr, Şehnâz, Segâh, Mâhûr, Müsteâr, Hüseyinî, Muhayyer, Gülizâr, Ferahnâk, Eviç' dir. Bu makamları İsmail Hakkı Bey şöyle tarif etmektedir:

NİHÂVEND MAKÂMI

Durağı: Râst perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcıdır. Bazen çıkıcı, bazen de inici gibi seyre başlasa da, hemen çıkıcı-inici hâle dönmektedir.

Dizisi:Bûselik makamının Râst perdesindeki şeddidir. Râst perdesinde Bûselik beşlisine, Nevâ perdesinde Kürdî ve Hicâz dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmaktadır.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Nîm Hisâr perdesi üzerinde Çargâh çeşnişiyle, Çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnişiyle asma kararlar yapılır. Dügâh perdesinde Kürdî çeşnili asma karar yapılabilir.

Donanımı: Si için bakiye bemolü, mi için küçük mücenneb bemolü donanıma yazılır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Râst, Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Nîm Hisâr, Acem, Gerdâniye'dir. Nevâ'da Hicâz olduğu zaman Nevâ, Hisar, Eviç, Gerdâniye perdeleri kullanılır.

Yedeni: Irak perdesidir.

Genişlemesi: Nihâvend makâmı hem tiz durağın üstünden, hem de durak perdesinin altından genişleyebilir. Makâm, hem tizlerden hem de pestten genişleme yapabilmektedir. Gerdâniye perdesinde Bûselik beşlisi ve yEgâh perdesinde Hicâz dörtlüsüyle genişlemektedir.

Seyir: Güçlü civarından seyre başlanır.

Makâmın genel seyri şöyledir: Seyre güçlü olan Nevâ perdesinde Kürdî ve Hicâz dörtlüsü gösterilerek başlanır. Burada yapılan yarım kalışın ardından Râst perdesinde Bûselik beşlisi ile tam kalış yapılır. Daha sonra Nevâ perdesindeki Kürdî ve Hicâz hümâyun makâmı dizileri gösterilerek asma kalışlara geçilir. Asma kalışlar gösterildikten sonra Nihâvend makâmı dizisine geçilir ve Râst'da Bûselik beşlisi ile karar verilerek seyir tamamlanır.

HİCÂZ MAKÂMI

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnici- çıkıcı bazen de çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Hicâz dörtlüsüne, Nevâ'da bir Râst beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Yerinde Nikriz'li, Nîm Hicâz, Dik Kürdî perdelerinde çeşnisiz asma kararlar Hicâzda da aynen yapılmaktadır. Ayrıca Nevâda Bûselik'li, Hüseyinîde Uşşâk'lı ve Hicâz'lı asma kararlar yapılmaktadır.

Donanımı: Si için bakiye bemolü, fa ve do için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Perdelerin Türk müziğindeki isimleri: Dügâh, Dik Kürdî, Nîm Hicâz, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdaniye ve Muhayyer'dir.

Yedeni: Râst perdesidir.

Genişlemesi: Makâmın şu şekillerde genişlediği görülmektedir:

Yegâh perdesinde Râst beşlisi,

Muhayyer perdesinde Hicâz dörtlüsü,

Nevâ perdesinde acemli Râst dizisini meydana getirmek için, Muhayyer perdesinde Bûselik dörtlüsünü kullanarak genişlemektedir.

Seyir: Hicâz makâmının seyrine Nevâ perdesinde Râst beşlisi gösterilerek başlanır. Hicâz dörtlüsünün sesleri verilerek güçlü olan Nevâ perdesinde kalış yapılır. Tiz duraktan, Güçlüye doğru inilirken genellikle Fa diyez (Evç perdesi) natürel hale getirilerek Acem perdesi haline getirilir. Bu şekilde inici olarak Nevâ'da bir Bûselik beşlisi meydana gelmiş olur. Güçlü perdesinde kalış yapılarak, karışık seslerle Hicâz dörtlüsünde gezinilerek Dügâh perdesinde karar verilir.

SÛZ(İ)NÂK MAKÂMI

Durağı: Râst perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcıdır.

Dizisi: Zirgüle'li Hicâz makamı dizisinin Râst perdesindeki şeddidir. Yani Râst perdesinde bir Hicâz beşlisine Nevâ perdesi üzerinde bir Hicâz dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Çargâh'ta Nikriz çeşnili, Segâh'da Hüzzam çeşnili, Dügâh perdesinde Karcığâr'lı asma kararlar yapılmaktadır.

Donanımı: Si için koma bemolü, mi ve la için bakiye bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Râst, Dügâh, Segâh, Çargâh, Hisâr, Eviç, Gerdâniye'dir.

Yedeni: Irak perdesidir.

Genişlemesi: Dizi Gerdaniye perdesi üzerinde Hicâz veya Bûselik beşlisi ile genişletilmektedir.

Seyir: Özkan bu makâmın seyrini şöyle anlatmaktadır:

Sûz-nâk makamının seyrine Nevâ perdesi civarından başlanır. Dizinin orta seslerinde dolaşarak, Nevâ perdesinde asma kalış yapılır. Nevâ perdesi üzerindeki Hicâz dörtlüsünün sesleri, bazen Râst dörtlüsü halinde de kullanılarak, Tiz durak üzerindeki genişleme seslerinde geçilir. Tiz durak üzerindeki Hicâz veya Bûselik beşlisi halinde genişleme seslerinde dolaşılır. Tekrar ana dizinin seslerine inilir. Çargâh perdesinde Nikriz’li Segâh perdesinde Hûzzam’lı kalışlar yapılabilir. Ana dizinin seslerine geçilerek Hicâz beşlisinin sesleriyle Râst perdesinde karar verilir (2006).

SULTÂNÎ YEGÂH MAKÂMI

Durağı: Yegâh perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Bu makâm Bûselik makamının Yegâh perdesindeki inici şeddidir. Yegâh perdesinde Bûselik beşlisine Dügâh perdesinde hem Kürdî hem de Hicâz dörtlülerinin eklenmesinden meydana gelmektedir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Nevâ’da Bûselik beşlisi ile yarım karar yapılmaktadır. Dügâh perdesinde Hicâz çeşnişiyle asma karar yapılmaktadır. Karara giderken yine bu perde üzerinde Kürdî çeşnili asma karar yapılabilir. Ayrıca Dügâh’da Hicâz’lı ve Râst’ta Nikriz’li asma kalışlarda kullanılmaktadır.

Donanım: Si için bakiye bemolü, do için bakiye diyezi yazılır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Yegâh, Hüseyinî Aşîrân, Acem Aşîrân, Râst, Dügâh, Kürdî, Çargâh veya Nîm Hicâz ve Nevâ’dır.

Yedeni: Kaba Nîm Hicâz perdesidir.

Seyir: Birinci derece güçlü olan Nevâ perdesinde Bûselik beşlisi gösterilerek seyre başlanır. Buradaki yarım kalışın ardından ikinci derece güçlü kabul edilen Dügâh perdesinde Hicâz dörtlüsü ve Kürdî dörtlüsü gösterilerek Yegâh perdesinde Bûselik beşlisi ile tam kalış yapılır. Seyir esnasında Râst perdesindeki Nihâvend ve Neveser makâmı dizileri gösterilebilir. Bu iki dizinin gösterilmesinin ardından

makâmın ana dizisine dönülerek Yegâh perdesindeki Bûselik beşlisi ile karar yapılı ve seyir tamamlanır.

KÜRDİLİHİCÂZKÂR MAKÂMI

Durağı: Râst perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Bu makamın dizisi şed ve bileşik olarak 2 şekilde görülmektedir.

Şed Kürdilihicâzkâr Makâmı Dizisi: Kürdî makâmının Râst perdesindeki inici şeddidir. Râst perdesinde Kürdî dörtlüsüne, Çargâh perdesinde Bûselik beşlisinin eklenmesiyle oluşur.

Bileşik Kürdilihicâzkâr Makâmı dizisi: Hicâzkâr makâmı ve Nevâ perdesindeki Beyâti makâmı dizisine (Arazbar), Şed Kürdilihicâzkâr makâmı dizisinin eklenmesiyle oluşur.

Güçlüsü: Birinci derece güçlüsü tiz durak Gerdâniye perdesidir. İkinci derece güçlüsü Çargâh perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Çargâh perdesinde Bûselik çeşnişiyle, Nevâ perdesi üzerinde kürdî çeşnişiyle asma karar yapılmaktadır. Acem Aşîrân perdesi hem yeden, hem de asma karar perdesidir. Bu perde üzerinde Bûseli çeşnişiyle asma karar yapılmaktadır. Kürdî de Çargâhlı kalınabilir.

Donanımı: Si, mi, la için küçük mücenneb bemolü donanımına yazılmaktadır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Râst, Nim Zirgûle, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar, Acem, Gerdâniye'dir. Tiz tarafta, Gerdâniye, Nim Şehnaz, Sünbûle ve Tîz Çargâh'dır.

Yedeni: Acem Aşîrân perdesidir.

Genişlemesi: Gerdâniye perdesinde Kürdî, Bûselik ve Hicâzla genişler.

Şed Kürdilihicâzkâr Makâmı Dizisi Seyri: Seyre birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesinde Kürdî dörtlüsüyle başlanır. Burada yapılan yarım kalışın ardından Çargâh perdesinde Bûselik beşlisi gösterilir ve Râst perdesinde Kürdî dörtlüsü ile karar verilir.

Bileşik Kürdîlihicâzkâr Makâmı dizisi Seyri: Seyre Hicâzkâr makâmı dizisiyle başlanacaksa, birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesinde Bûselik beşlisiyle giriş yapılır. Burada yapılan yarım kalışın ardından tekrar Gerdâniye perdesindeki Hicâz beşlisi, Nevâ perdesinde Hicâz dördlüsü ve Çargâh perdesinde Nikriz beşlisi gösterilir. Ardından Şed Kürdîlihicâzkâr makâmı dizisine geçilir ve Râst perdesinde Kürdî ile karar yapılır.

ŞEHNÂZ MAKÂMI

Durağı: Dügâh perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Hüseyinî perdesindeki Hicâz hümayûn makâm dizisine, Dügâh perdesinde Hicâz eklenmesiyle oluşur.

Güçlüsü: Birinci derece güçlüsü tiz durak Muhayyer perdesidir. İkinci derece güçlüsü Hüseyinî perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Muhayyer perdesinde Bûselik çeşnili, Nevâ'da Nikriz çeşnili, Sonra yerindeki Hicâz ailesini meydana getiren dizilere geçki yapılmaktadır. Hicâz dizilerinde kullanılan asma kalışların bu makamda da kullanıldığı görülmektedir.

Donanımı: Si için bakiye bemol, do için bakiye diyez donanıma yazılır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Pestten tize doğru; Dügâh, Dik Kürdî, Nîm Hicâz, Nevâ, Hüseyinî, Acem veya Dik Acem, veya Eviç, Gerdâniye, Muhayyer, Hüseyinî'de Hümayûn dizisi; Hüseyinî, Dik Acem, Nîm Şehnâz, Muhayyer, Tîz Bûselik, Tîz Çargâh, Tîz Nevâ, Tîz Hüseyinî'dir.

Yedeni: Râst veya Nim Zîrgûle perdeleridir.

Genişlemesi: Makâm yapısı gereği oldukça geniş bir seyir alanına sahip olduğu için ayrıca genişletilmemiştir.

Seyir: Şehnâz makâmının seyrine Tîz durak olan Muhayyer perdesinde Bûselik beşlisiyle başlanır. Burada yarım kalış yapılır ve Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicâz hümayûn dizisinin sesleri kullanılarak dolaşılır. Tîz durak olan Muhayyer perdesi üzerinde kalışlar yapılır ve yine Muhayyer perdesi üzerinde Bûselik Beşlisi

halinde genişleme seslerinde gezinilerek tekrar Muhayyer perdesinde gelinir. Hicâz dörtlüsünün sesleri kullanılarak Hüseyî perdesine gelinir ve bu perdede gerekli asma kalış yapılarak Hicâz ailesinin sesleri kullanılarak Dügâh perdesinde karar yapılır.

SEGÂH MAKÂMI

Durağı: Segâh perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.

Donanım: Si ve Mi için koma bemolü, Fa için bakiye diyezi yazılır.

Dizisi: Segâh perdesi üzerindeki Segâh beşlisine, Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Nevâ perdesi en önemli asma karar perdesidir. Bu perde de Bûselik’li ve Uşşâk’lı asma kararlar yapılmaktadır. Dik Hisâr perdesinde Segâh veya Ferahnâk çeşnişiyle asma karar yapılabilir. Çargâh’ da Rast’lı kalış da yapılabilmektedir.

Donanımı: Si ve mi için koma bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Segâh, Çargâh, Nevâ, Dik Hisâr veya Hüseyî, Eviç veya Acem, Gerdâniye, Sünbüle veya Muhayyer, Tiz Segâh, veya Sünbüle, Tiz Çargâh ve Tiz Nevâ’dır.

Yedeni: Kürdî perdesidir.

Genişlemesi: Segâh perdesindeki Segâh beşlisi simetrik olarak Tiz Segâh perdesine aktarılır.

Seyir: Seyre Segâh perdesinde Segâhla giriş yapılır. Burada yapılan tam kalışın ardından Nevâda Râst beşlisiyle yarım kalış yapılarak makâmın dizisi gösterilir. Daha sonra asma kalışlara geçilir. Eviç perdesinde Segâh ve Hicâz dörtlüsü gösterilir. Karara giderken Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılır. Acem perdesinin kullanılmasından dolayı eksik Segâh ile karar verilmiş olunur.

MÂHÛR MAKÂMI

Durağı: Râst perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Râst perdesindeki Çargâh beşlisine, Nevâ perdesindeki Çargâh dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir.

Güçlüsü: Birinci derece güçlüsü Gerdâniye perdesi, ikinci derece güçlüsü Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Çargâh perdesinde Çargâh, Hüseyinî perdesinde Uşşak, Nevâ perdesinde Bûselik ve Râst, Segâh perdesinde Segâh, Dügâh perdesinde Uşşak, Râst perdesinde Çargâh gibi asma kalıplar yapılmaktadır.

Donanımı: Fa için küçük mücennep diyezi donanıma yazılır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Râst, Dügâh, Bûselik, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Mahûr, Gerdâniye'dir.

Yedeni: Geveşt perdesidir.

Genişlemesi: Durak perdesindeki Çargâh beşlisi simetrik olarak tîz durak üzerine aktarılarak genişletilmektedir.

Seyir: Seyre tîz durak Gerdâniye perdesinde Çargâh beşlisiyle başlanılır. Bu tîz bölgede gezinildikten sonra, Gerdâniye perdesinde Çargâh çeşnisiyle yarım karar yapılır. Daha sonra Nevâ perdesinde bir asma karar yapılarak Nevâ perdesinde Çargâh gösterilir. Bu arada Hüseyinî perdesinde Bûselik'li ve Çargâh perdesinde de Çargâh'lı asma kararlar gösterilir. Son olarak Râst perdesinde Çargâh çeşnisiyle yedenli tam karar yapılır.

MÜSTEÂR MAKÂMI

Durağı: Segâh perdesidir.

Seyri: Çıkıcıdır.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Donanım: Si ve Mi için koma bemolü, Fa için bakiye diyezi yazılır.

Dizisi: Yerinde Segâh beşlisi, Yerinde Müsteâr beşlisi, Yerinde Eksik Müsteâr beşlisinin birbirine eklenmesiyle meydana gelmektedir.

Yedeni: Kürdî perdesidir.

Genişlemesi: Tiz Segâh perdesinde Segâh dörtlüsü ile genişler.

Seyir: Seyre Segâh perdesinde Segâh'la giriş yapılır. Burada yapılan tam kalışın ardından Nevâ2da Râst beşlisiyle yarım kalış yapılarak makâmın dizisi gösterilir. Daha sonra asma kalışlara geçilir. Eviç perdesinde Segâh ve Hicâz dörtlüsü gösterilir. Karara giderken Eviç perdesi yerine Acem perdesi kullanılır. Segâh makâmında yapılan asma kalışlar bu makamda da yapılabilir. Gereken yerlerde Segâh çeşnileri yapılarak Müsteâr beşlisi ile karar yapılır.

HÜSEYNÎ MAKÂMI

Durağı: Dügâh perdesidir.

Yedeni: Râst perdesidir.

Seyri: İnici-çıkıcıdır.

Dizisi: Yerinde Hüseyinî beşlisine Hüseyinî'de Uşşâk dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Hüseyinî beşlisi veUşşâk dörtlüsü ile oluşur.

Asma Karar Perdeleri: Hüseyinî makâmının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi Çargâh perdesidir. Hüseyinî perdesinde Kürdî, Nevâ perdesinde Râst ve Bûselik, Segâh perdesinde Segâh ve Hüseyinî perdesinde Hüseyinî kalışları yapılmaktadır. Bu makamda Hüseyini-Tiz Bûselik atlayışı önemlidir.

Donanımı: Si için koma bemolü, fa için bakiye diyezi donanımına yazılmaktadır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç veya Acem, Gerdâniye, Muhayyer'dir.

Yedeni: Râst perdesidir.

Genişlemesi: Muhayyer perdesinde Hüseyinî beşlisiyle genişletilmektedir.

Seyir: Seyre güçlü olan Hüseyinî perdesi civarından başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra güçlü Hüseyinî perdesinde Uşşâk çeşnili yarım karar yapılır. Gerekli yerlerdeki asma kalışlar da gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Hüseyinî beşlisiyle karar yapılır.

MUHAYYER MAKÂMI

Durağı: Dügâh perdesidir.

Yedeni: Râst perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Yerinde Hüseyinî beşlisine Hüseyinî'de Uşşâk dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Birinci derece güçlüsü Muhayyer perdesi, ikinci derece güçlüsü Hüseyinî perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: En önemli asma karar perdesi Nevâdır. Nevâ perdesinde Râst ve Bûselik, Çargâh perdesinde Çargâh, Segâh perdesinde eksik Segâh, Râst perdesinde Râst gibi asma kalışlar yapılmaktadır.

Donanımı: Si için koma bemolü, fa için bakiye diyezi yazılmaktadır.

Yedeni: Râst perdesidir.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, Eviç, Gerdâniye, Muhayyer'dir.

Genişlemesi: Dügâh perdesindeki Hüseyinî beşlisi simetrik olarak Muhayyer perdesine aktararak genişletilmektedir.

Seyir: Tîz durak Muhayyer perdesi civarından seyre başlanır. Tîz bölgede gezinildikten sonra, Muhayyer perdesinde yarım karar yapılır. Daha sonra Hüseyinî perdesindeki asma karar gösterilir. Diğer perdeler üzerindeki asma kalışlar da gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Hüseyinî dizisiyle tam karar yapılır.

GÜLİZÂR MAKÂMI

Durak: Dügâh perdesidir.

Güçlüsü: Hüseyinî perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Yedeni: Rast perdesidir.

Donanım: Si için koma bemolü ve Fa için bakiye diyezi yazılır.

Dizisi: Bu makâmda Basit ve Bileşik olarak 2 dizi şekli görülmektedir.

Basit Gülizâr Makâmı Dizisi: Hüseyinî makâmının inici şeddidir.

Bileşik Gülizâr Makâmı Dizisi: İnci Hüseyinî dizisine zaman zaman yerinde Karcığâr makâmı dizilerinin eklenmesiyle oluşur.

Seyir: Muhayyer makâmı gibi seyre başlanır. Muhayyer perdesindeki Uşşâk beşlisini gösterip Hüseyinî perdesinde Uşşâk çeşnisi ile yarım kalış yapılır. Nevâ ve Tiz Çargâh arasında dolaşıldıktan sonra Karcığâr makâmının Vevâ perdesinde tize doğru uzantısı olan Hümevûn ile seyreder. Bu dizinin asma karar perdelerini kullandıktan sonra Hüseyinî dizisine geçerek Hüseyinî makâmının asma kalışları gösterilip bu dizide karar yapılır.

FERAHNÂK MAKÂMI

Durağı: Irak perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Nevâ'da Râst beşlisinin, Nîm Hicâz'da Hicâz dörtlüsünün, Segâh'da Ferahnâk beşlisinin, Dügâh'da Râst beşlisinin, Irak'ta Ferahnâk beşlisinin birbirine eklenmesinden meydana gelmiştir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Eviç perdesinde Ferahnâk çeşnili, Nevâ perdesinde Râst çeşnili, Hicâz perdesinde Hicâz çeşnili, asma karar; Segâh perdesinde Ferahnâk çeşnili asma karar; Bûselik perdesinde Uşşâk- Nişâbur veya Acem'li Hüseyini dizisiyle karar; Dügâh perdesinde Râst çeşnili asma karar; Yegâh perdesinde Râst çeşnili asma karar; Irak perdesinde Ferahnâk çeşnisiyle tam karar yapılmaktadır.

Donanımı: Fa ve do için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Irak, Râst, Dügâh, Bûselik, veya Segâh, Nîm Hicâz veya Çargâh, Nevâ, Hüseyinî, veya Acem, Eviç, Gerdaniye, Muhayyer, Tiz Bûselik, Tiz Nîm Hicâz'dır.

Yedeni: Bakiye diyezli Acem Aşîrân perdesidir.

Genişlemesi: Eviç'de Ferahnâk beşlisi ve Yegâh'da Râst beşlisi ile makâm tiz taraftan ve pest taraftan genişler.

Seyir: Genellikle güçlüsü olan Nevâ perdesi civarından seyre başlanmaktadır. Makâmın tiz ve orta bölgelerinde karışık gezinildikten sonra, güçlü Nevâ perdesinde Râst çeşnisiyle yarım kalış yapılır. Sonra sırasıyla makamın asma kalış perdeleri ve çeşnileri gösterilmektedir. Yegâh perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra, Irak

perdesinde Ferahnâk beşlisi ile tam karar yapılır. Bu karar bazen eksik Ferahnâk beşlisiyle yapılmaktadır.

EVİÇ MAKÂMI

Durağı: Irak perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Dügâh perdesinde Uşşâk makâmı dizisine, Irak perdesinde Segâh dörtlüsünün eklenmesi ile oluşur.

Güçlüsü: Birinci derece güçlüsü Eviç perdesi, ikinci derece güçlüsü Nevâ perdesidir.

Asma Karar Perdeleri: Nîm Hicâz perdesinde Hicâz, Nevâ perdesinde Bûselik çeşnili asma karar yapılmaktadır. Ayrıca Uşşâk makâmının asma kalış perdeleri, Eviç makâmının da asma kalış perdeleridir. Bu sebeple Segâh perdesinde Segâh, Ferahnâk veya Eksik Ferahnâk çeşniyle, Dügâh perdesinde Uşşâk çeşniyle; Râst perdesinde Râst çeşniyle asma kalışlar yapılmaktadır.

Donanımı: Si için koma bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır. Gerekli değişiklikler eser içerisinde gösterilebilmektedir.

Perdelerin Türk Müziğindeki İsimleri: Pestten tize doğru; Irâk, Râst, Dügâh, Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseyinî veya Acem, Eviç veya Acem, Gerdâniye, Muhayyer, Tiz Segâh, Tiz Çargâh'tır.

Yedeni: Mi bakiye diyezli Acem Aşirân perdesidir.

Genişlemesi: Eviç perdesinde Segâh dörtlüsüyle genişletilmektedir.

Seyir: Seyre güçlü olan Eviç perdesinde Segâh dörtlüsü gösterilerek seyre başlanır. (Burada önemli bir detay şudur: Girişte Eviç perdesinde Segâhı gösterirken, Do bakiye diyez alınarak Nîm Hicâz perdesinde Hicâz dörtlüsü gösteriliyor. Eviç makâmını bu yönüyle Ferahnâk makâmından ayrıldığını görüyoruz). Burada tiz bölgede gezinildikten sonra Eviç perdesinde Segâh çeşnisi yapılır ardından Nevâ perdesinde Bûselik çeşnili kalışla Uşşâk makâmı dizisine geçilmiş olur. Yerinde Uşşâk dizisinde gerekli asma kalışlar yapılır daha sonra Dügâh perdesinde Uşşâk kalışı yapılır ve Irâk perdesinde Segâh çeşniyle karara gidilir.

6. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Araştırmanın problemini, “Tanbûrî Cemîl Bey, sözlü eserlerinde makâmı (ve geçkileri) nasıl uygulamaktadır?” sorusu oluşturmaktadır.

7. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Güftesi, “Vâr_iken zâtında böylê hüsn_ü ân_olmâ nihân” mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
2. Güftesi, “Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-î aşkın_âh” mısraı ile başlayan Ferahnâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
3. Güftesi, “Def’i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben” mısraı ile başlayan Kürdîlihicâzkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
4. Güftesi, “Görmek_ister gözlerim her dem seni” mısraı ile başlayan Hüseyinî makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
5. Güftesi, “Sen gül_eğlen şâd(1)kâm_ol” mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
6. Güftesi, “Nazîrin yok senin ey mâh(1) yerdê” mısraı ile başlayan Eviç makâmında ve Aksaksemâî/Curcuna usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
7. Güftesi, “Mâtem-zedeyim, külbe-i ahzânımı gel gör” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
8. Güftesi, “Hep sâye-i vaslınla gönül şâd_olacakken” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
9. Güftesi, “Dağda tavşanlar uyur” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve sofyan usûlündeki Ninni'nin makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

10. Güftesi, “Pür-lerze olur rûyini gördükçe cenânım” mısraı ile başlayan Muhayyer makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
11. Güftesi, “Feryâd(ı) ki feryâdıma imdâd-edecek yok” mısraı ile başlayan Şehnâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
12. Güftesi, “Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
13. Güftesi, “Sevdim senî ey işve-bâz” mısraı ile başlayan Nihâvend makâmında ve Yürüksâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
14. Güftesi, “Beni bîgâne-i hâb_etti keder” mısraı ile başlayan Sûz(i)nâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
15. Güftesi, “Gül gonca-i ümmîd(i) gibi gel açıl_ey gül” mısraı ile başlayan Gülizâr makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
16. Güftesi, “Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim” mısraı ile başlayan Kürdîlihicâzkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
17. Güftesi, “Nihândır dideden gerçi cemâlin” mısraı ile başlayan Müsteâr makâmında ve Yürüksemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
18. Güftesi, “Hâtır-î nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd_et benî” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Ağıraksak/Müsemmen usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?
19. Güftesi, “Bir peri sîmâ güzelsin hüsnüne yokdur bahâ” mısraı ile başlayan Sultânîyegâh makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

8. ARAŞTIRMANIN AMACI

Bu araştırmanın amacı; Tanbûri Cemîl Bey'in sözlü eserlerinin incelenerek makâm ve geçki açısından analiz edilmesidir.

9. ARAŞTIRMANIN ÖNEMİ

Tanbûrî Cemîl Bey'in sözlü eserlerindeki makâm özelliklerini belirleyip, sözlü eser formunu nasıl iŐlediđini tespit etmek açısından önemlidir.

10. ARAŞTIRMANIN SAYILTI LARI

Bu araştırmada;

1. Seçilen veri toplama yöntemlerinin, araştırmanın amacına, konusuna ve problemin çözümüne uygun olduğu,
2. Araştırma için görüŐüne baŐvurulan kiŐilerin alanlarında uzman oldukları,
3. Kullanılan yöntemler ile elde edilen bilgilerin geçerli ve güvenilir olup araŐtırmayı desteklediği, sayılıtlarından hareket edilmiştir.

11. ARAŞTIRMANIN SINIRLILIK LARI

Araştırma;

1. Tanbûrî Cemîl Bey'in mevcut olan sözlü eserleri ile,
2. AraŐtırmacının konu hakkında ulaŐabildiđi kaynak ve dokümanlar ile,
3. Lisansüstü çalışmalara ayrılan süre ve araŐtırmacının sağlayabileceği maddi olanaklar ile sınırlandırılmıŐtır.

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM

1. ARAŞTIRMANIN MODELİ

Araştırma genel çerçevesi, amacı ve yöntemi bakımından tarama modelini esas alan betimsel bir araştırmadır.

Karasar'a göre, "Tarama modelleri geçmişte, ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır" (2009: 77).

Cebeci'ye göre, "Betimleme yöntemi, olayların olguların, nesnelerin, kurumların veya çeşitli durumların ne olduklarını veya belli özelliklerin neler olduğunu ortaya çıkarma işlemleridir" (2010: 7).

Karasar, Tarama araştırmacısı hakkında şunları söylemektedir: "Tarama araştırmacısı nesnenin ya da bireyin doğrudan kendisini inceleyebileceği gibi, önceden tutulmuş çeşitli kayıtlara (yazılı belge ve istatistikler, resimler, ses ve görüntü kayıtları vb.) eski kalıntılar ve alandaki kaynak kişilere başvurarak, elde edeceği dağınık verileri, kendi gözlemleri ile bir sistem içinde bütünleştirerek yorumlamak durumundadır. Araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır. Onları, herhangi bir şekilde değiştirme, etkileme çabası gösterilmez. Bilinmek istenen şey vardır ve oradadır. Önemli olan, onu uygun bir biçimde gözleyip belirleyebilmektir" (2009: 77).

2. ARAŞTIRMANIN ÇALIŞMA EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Evren, en genel anlamıyla araştırmanın yapılacağı alanı genellemek amacıyla kullanılan bir terimdir. Evrende yapılan incelemeler çok geniş kapsamlı, maliyetli, oldukça uzun zaman kaybına neden olur.

Karasar'a göre, "Evren, araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü elemanı içerebilir" (2009: 109).

Evren geniş kapsamlı, maliyetli ve uzun zaman alacağından dolayı, araştırmanın evrenini daha da sınırlandırmak için araştırmanın örnekleme çıkarılır. Örneklem, araştırmanın evreninin bir bölümünün alınıp, yalnızca seçilen kısmın incelendiği bölümdür. Araştırılmasına imkân olmayan evrenler kendi içinde örneklemelere ayrılırlar ve farklı farklı incelenebilirler.

“Örneklem, bir evrenden, belli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümelerdir” (Karasar, 2009: 110). Örneklem araştırma yöntemleriyle ilgili önemli bir konu olarak ele alınmaktadır. Kimi zaman araştırmaların, evrenin tamamında yapılması mümkün değildir. Bu nedenle evrenin yerine örneklem üzerinde çalışılır ve evrenin geneline ilişkin genellemelere ulaşılması tercih edilir (Erkılınç, 2011 :5).

Gökçe'ye göre araştırmanın örnekleme, “Evrenin içindeki birimleri temsil etmek üzere seçilen parçadır”(2007: 110).

Cebeci'ye göre Araştırma evreni, “bir alan araştırmasında araştırma yapılacak problem alanının tamamına denir” (2010:49).

Bu araştırmanın çalışma evrenini Tanbûrî Cemîl Bey, örneklemini ise Tanbûrî Cemîl Bey'in sözlü eserleri oluşturmaktadır.

3.VERİLERİN TOPLANMASI

Bir sonuca ulaşmak için belirli çalışmalar sonucunda toplanan bilgiye veri denilmektedir.

Bu araştırma, nitel ve nicel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı betimsel bir çalışmadır. Araştırmaya veri sağlamak amacıyla ikincil kaynaklardan (Yayınlanmış kitap, dergi ve CD'ler, web siteleri, yayınlanmış yüksek lisans ve doktora tezleri, vb.) yararlanarak veri toplanmıştır.

Araştırma sürecinde şu esaslar gerçekleştirilmiştir:

Araştırma konusuna ilişkin bilgilerin elde edilebilmesi için öncelikle yazılı ve elektronik kaynak taraması yapılmış, araştırmanın konusu olan Tanbûrî Cemîl Bey'in sözlü eserleri analiz edilip yorumlanarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

Çalışmanın bu bölümünde alt problemler doğrultusunda bulgulara yer verilmiş ve elde edilen veriler yorumlanmıştır.

1. BİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

1. Güftesi, “Vâr_iken zâtında böylê hüsn_ü ân_olmâ nihân” mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Mahûr makâmındaki eser ritmik olarak 9/4lük mertebede olan, şarkı, ilahi, türkü, oyun havası gibi hemen hemen bütün küçük formdaki eserlerde kullanılan Ağıraksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Remel bahrinin fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilün kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 1. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

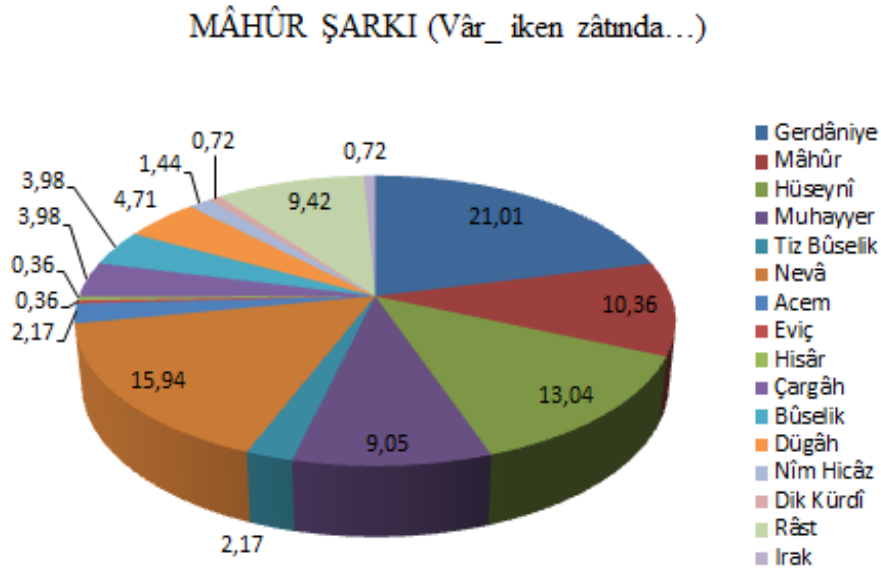
fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Var	i	ken	zâ	tın	da	böy	le	hüs	nü	ân	ol	ma	ni	han
Sey	re	çık	ref	târ	e	dip	uş	şâ	kı	ey	le	şâd		gam
Sen	ki	min	mef	tû	nu	sun	mah	zûn	du	rur	sun	her	za	man
Sey	re	çık	ref	târ	e	dip	uş	şâ	kı	ey	le	şâd		gam

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Gerdâniye, Nevâ, Hüseyini ve Muhayyer'dir. Kaynaktan edinilen bilgilere göre (Özkan, 2006): Mâhûr makâmının birinci derece güçlüsü Gerdâniye, ikinci derece güçlüsü Nevâ olduğu bilinmektedir. Bu eserde de Gerdâniye ve Nevâ perdelerinin çokça kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Eserde inici seyir izlenmiştir.

Eserin zemîni yani ilk mısrasına baktığımızda makâmın güçlü perdesi olan Gerdâniyede yarım karar yapıp, nakarat yani ikinci mısrada güçlü perdelerde

seyredip makâmın durağı olan Râst perdesinde tam karar yapılarak zemîn ve nakarât bölümlerinde Zavîl makâmına geçki yapıldığı, meyân kısmı incelendiğinde de

makâmın asma kalışı olan Hüseynî perdesinde Bûselik yapıldıktan sonra Muhayyer nağmeleri kullanılarak Mâhûr makâmına bağlandığı, Mâhûr makâmının bütün özelliklerinin gösterildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisinde bulunan tüm perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile eser içerisindeki bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Mâhûr eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 1'de gösterilmiştir.



Grafik1. Mâhûr Şarkı (Vâr_ iken zâtında...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 1. Mâhûr Şarkı (Vâr_iken zâtında...)

Mâhûr Şarkı
Vâr_iken zâtında böylê hüsn-ü ân_olmâ nihân

Ağıraksak

Tanbûrî Cemîl Bey

Vâr_ i - ken zâ -
tın - da böy - lê
hüsn_ ü ân_ ol
mâ ni - hân (SAZ
) Sey - re çık ref -
târ_ e - dip uş -
şâ - kı ey - lê
şâd kâm 1 2 (SAZ
) Sen ki - min mef -
tû - nu - sun mah -
zûn du - rur - sun
her za - mân (SAZ *Tanfîh*)

2. İKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

2. Güftesi, “Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-î aşkın_âh” mısraı ile başlayan Ferahnâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

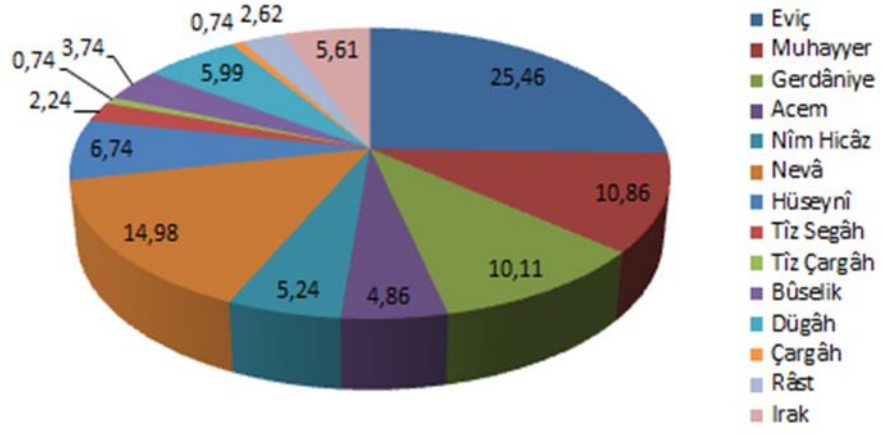
Ferahnâk makâmındaki eser ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usulünün 9/4 lük mertebesiyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Remel bahrinin fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilün kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 2. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Bir	ni	gâ	hın	gön	lü	mü	et	di	e	sî	ri	aş	kın	âh
Her	za	man	kan	ağ	la	rım	der	din	le	ey	çeş	mi	si	yâh
Yâ	re	len	dî	tî	ri	müj	gâ	nın	la	kal	bim	gam	pe	nâh
Her	za	man	kan	ağ	la	rım	der	din	le	ey	çeş	mi	si	yâh

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Eviç, Nevâ, Muhayyer ve Gerdâniye'dir. Kaynaktan edinilen bilgilere göre(Özkan,2006): Ferahnâk makâmının güçlüsünün genel olarak Nevâ perdesi olduğu, fakat bazı bestekârların bu makâmı daha parlak hale getirmek için güçlü olarak Eviç perdesini kullandıkları bilinmektedir. Bu eserde de güçlü olarak Eviç perdesinin çokça kullanıldığı ortaya çıkmıştır. Zemîn kısmını oluşturan birinci mısradaki Eviç'de Segâhla giriş yapıldığı, nakarât kısmında sırasıyla Nevâ'da Râst ve Dügâh'ta Râst kalıplar ile makâmı oluşturan dizilerde seyredildiği, meyân kısmında da Irak perdesinde Müsteâr ve yerinde Segâh çeşnilerini kullanıp Ferahnâk nağmeleriyle karara gidildiği belirlenmiştir. Eserde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeleri oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Ferahnâk eser için perdelerin yüzdeleri oranları grafik 2'de gösterilmiştir.

FERAHNÂK ŞARKI (Bir nigâhın gönlümü etdi...)



Grafik 2. Ferahnâk Şarkı (Bir Nigâhın Gönlümü Etdi...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 2. Ferahnâk Şarkı (Bir Nigâhın Gönlümü Etdi...)

Ferahnâk Şarkı
Bir nigâhın gönlümü etdi esîr-i aşkın_âh

Aksak Tanbûrî Cemîl Bey
Eviç'de Segâh çeşnisi

Bir ni - gâ - hın (SAZ)
gön - lü - mü et -
di e - sîr - î
aş - kın_âh (SAZ)
Her za - man kan
ağ - la - rım der -
din - le ey çeş - mi si -
yâh (SAZ) yâh (SAZ)
İrak'ta Müstear çeşnisi
Yâ - re - len - di

Ferahnâk Şarkı / Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-i aşkın_âh
Tanbûrî Cemîl Bey / 2
Yerinde Segâh çeşnisi

tîr - i müj - gâ -
nîn - la kalb - î
gam - pe - nâh (SAZ)

Bir nigâhın gönlümü etdî esîr-i aşkın_âh
Her zaman kan ağlarım derdinle ey çeşmî siyâh
Yârelendî tîr-i müjgânınla kalb-î gam-penâh
Her zaman kan ağlarım derdinle ey çeşmî siyâh

Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

3. ÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

3. Güftesi, “Def’i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben” mısraı ile başlayan Kürdîlihiczâkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı’nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Kürdîlihiczâkâr makâmındaki eserin ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Remel bahrinin fâ’ilatün fâ’ilatün fâ’ilatün fâ’ilün kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 3. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

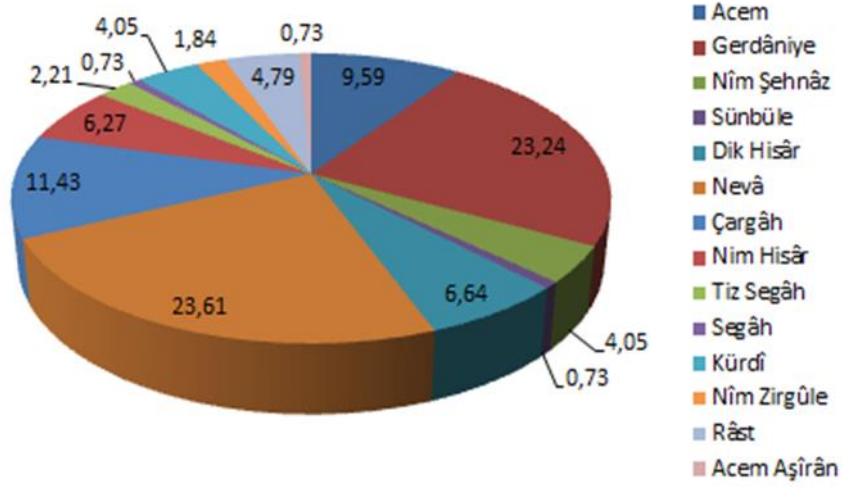
fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Def	-i	nâ	liş	ey	le	rim	hep	sey	ri	ruh	sâ	rın	la	ben
Ar	z-1	çeh	re	ey	le	gül	şen	şâ	tır	ol	pî	şin	de	sen
Gay	rı	kur	tul	sun	bu	kal	bi	pür	e	nî	nim	gir	ye	den
Ar	z-1	çeh	re	ey	le	gül	şen	şâ	tır	ol	pî	şin	de	sen

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye, Çargâh ve Acem’dir. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Kürdîlihiczâkâr makâmının birinci mertebe güçlüsü ve tîz durak perdesi Gerdâniye olduğu bilinmektedir ve eser içerisinde de bu perdenin Nevâdan sonra en çok kullanılan perde olduğu ortaya çıkmıştır. Bu makâmın en önemli asma karar perdesinin Çargâh olduğu bilinmektedir ve eserde de Çargâh perdesinde kalış cümleleri görülmüştür. Eserin zemîn kısmında Gerdâniye’de Bûselik, Nevâ’da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ’da Beyâti dizisinde yarım kalışlar yapılmıştır. Meyân’da Gerdâniye üzerinde Bûselik ve Hicâz ile genişletilip Nevâ ve Râst’da karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey’in Kürdîlihiczâkârın Arazbârlı şeklini kullandığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

Eserde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8’lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdellik oranları hesaplanarak bu eser

içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Kürdîlihiczâkâr eser için perdelerin yüzdelik oranları grafik 3’de gösterilmiştir.

KÜRDİLİHICAZKÂR ŞARKI (Def-i nâliş-eylerim...)



Grafik 3. Kürdîlihiczâkâr Şarkı (Def-i nâliş-eylerim...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 3. Kürdîlihiczâkâr Şarkı (Def-i nâliş-eylerim...)

Kürdîlihiczâkâr Şarkı
Def-i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben

Aksak Tanbûrî Cemîl Bey

Def-i nâ - liş - ey - le - rim
hep seyr - i ruh - sâ -
rın - la ben (SAZ)
Arz - ı çeh - rê
ey - le gül - şen
şâ - tır - ol pî - şim - de
sen (SAZ) sen (SAZ) sen Karâr
Gay - rı kur - tul - sun bu kalb -
i pür - e - ni - nim
gir - ye - den (SAZ)

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

**Kürdilihicâzkâr Şarkı / Def'-i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2**

**Def'-i nâliş_eylerim hep seyr-i ruhsârınla ben
Arz-ı çehrê eyle, gül, şen şâtır_ol pîşimde sen
Gayrı kurtulsun bu kalb-î pür-enînim giryeden
Arz-ı çehrê eyle, gül, şen şâtır_ol pîşimde sen**

Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün



4. DÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

4. Güftesi, “Görmek_ister gözlerim her dem seni” mısraı ile başlayan Hüseyinî makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

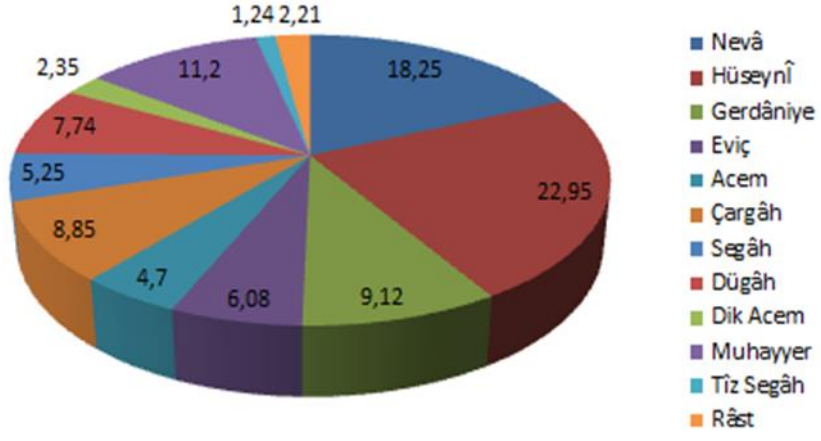
Hüseyinî makâmındaki eseri ritmik olarak şarkılarda, ilahilerde, saz semailerinin dördüncü hanelerinde kullanılan 7 zamandan oluşan Devrihindî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Remel bahrinin fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilün kalıbında olduğu ve güftesinin usûle uygun bir şekilde yerleştirildiği görülmüştür. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 4. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	la	tün	fa	i	lün
Gör	mek	is	ter	göz	le	rim	her	dem	se	ni	gör	mek	is	ter
Yâd	et	al	lah	aş	kı	na	sen	de	be	ni	yâd	et	al	lah
Çün	ki	söy	ler	ağ	la	rım	ben	hep	se	ni	çün	ki	söy	ler
Yâd	et	Al	lah	aş	kı	na	sen	de	be	ni	yâd	et	al	lah

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Nevâ, Muhayyer ve Gerdâniye'dir. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Hüseyinî makâmı güçlüsünün Hüseyinî perdesi olduğu bilinmektedir ve eser içerisinde de bu perdenin çokça kullanıldığı görülmüştür. Yine kaynaktan edinilen bilgilere göre bu makâmının en önemli ve karakteristik asma karar perdesi Çargâh olduğu bilinmektedir ve eserdeki müzik cümlelerinin kalış motiflerinde de Çargâh perdesinin asma karar olarak kullanıldığı görülmüştür. Bu eserin Hüseyinî makâmının dizisinde bulunan Hüseyinî perdesinde ve yerinde Uşşâk nağmeleriyle bestelendiği bilgisine ulaşılmıştır ve içerisinde başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdelik oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Hüseyinî eser için perdelerin yüzdelik oranları grafikte 4'de gösterilmiştir.

HÜSEYNÎ ŞARKI (Görmek_ister gözlerim...)



Grafik 4. Hüseyinî Şarkı (Görmek_İster Gözlerim...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 4. Hüseyinî Şarkı (Görmek_ister gözlerim...)

Hüseyinî Şarkı
Görmek_ister gözlerim her dem seni

Devrihindî Tanbûrî Cemîl Bey

Gör - mek_is - ter göz - le-rim her dem se - nî (her)

(dem) (se) - (nî) (SAZ) (dem) (se) - (nî) (SAZ)

Yâd_et_Al - lâh_aş - kı-nâ sen dê be - nî (sen)

(dê) (be) - (nî) (SAZ)

Yâd - et_Al - lâh_aş - kı - nâ sen

dê be - nî (sen) (dê) (be) - (nî) (SAZ)

Çün - ki söy - ler ağ - la-rım ben hep

se - nî (SAZ) se - nî (SAZ)

Yâd - et_Al - lâh_aş - kı-nâ sen - dê be - nî (sen)

(dê) (be) - (nî) (SAZ)

Hüseyinî Şarkı / Görmek_ister gözlerim her dem senî / Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Yâd - et Al - lâh aş - kı - nâ sen
dê be - nî (sen) (dê) (be) - (nî) *Tanfîh*

Görmek_ister gözlerim her dem senî
Yâd_et_Allâh_aşkınâ sen dê benî
Çünkü söyler ağlarım ben hep senî
Yâd_et_Allâh_aşkınâ sen dê benî

Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münasebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

5. BEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

5. Güftesi, “Sen gül_eğlen şâd(ı)kâm_ol” mısraı ile başlayan Mâhûr makâmında ve Ağıraksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

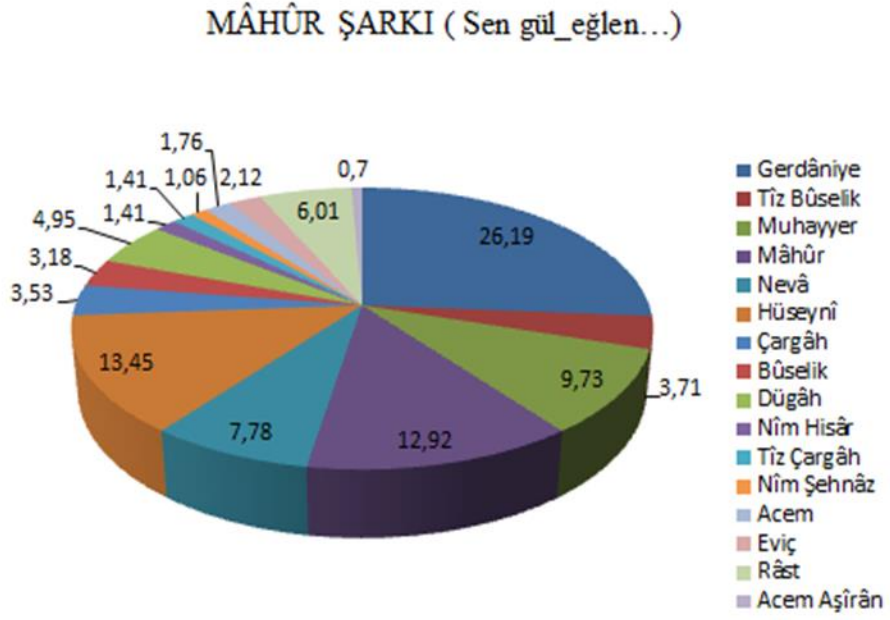
Mâhûr makamındaki bu eser ritmik olarak 9/4lük mertebede, şarkı, ilahi, türkü, oyun havası gibi hemen hemen bütün küçük formdaki eserlerde kullanılan Ağıraksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Remel bahrinin fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilatün fâ'ilün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 5. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün	fâ	i	lâ	tün
Sen	gül	eğ	len	şâd	ı	kâm	ol	dâ	i	ma	sen	gül	eğ	len
Ağ	la	yıp	âh	ey	le	mek	düş	sün	ba	na	ağ	la	yıp	âh
Hep	se	nin	ol	sun	bü	tün	zevk	u	sa	fa	hep	se	nin	ol
Ağ	la	yıp	âh	ey	le	mek	düş	sün	ba	na	ağ	la	yıp	âh

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Gerdâniye, Hüseyinî, Mâhûr ve Muhayyer'dir. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006):Mâhûr makâmının birinci derece güçlüsü Gerdâniye, ikinci derece güçlüsü Nevâ olduğu bilinmektedir. Bu eserde de birinci derece güçlü olan Gerdâniye perdesi çokça kullanılmıştır. Eser içerisindeki müzik cümlelerinin seyrinde Hüseyinî ve Mâhûr perdeleri de çokça vurgulanmıştır. Belirlenen bulguya göre, bestekâr eserin zemînin'de Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik'le kalış yaptıktan sonra yeniden Mâhûr'a dönmüş, Muhayyer makâmı ile başlanan nakarât bölümünde Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicâzla kısa bir Şehnâz hissi oluşturmuş ve Mâhûr'a dönerek yerinde Râst ile karara varmıştır. Meyân bölümünde ise Dügâh ve Hüseyinî perdelerinde Bûselik'le kalışlar yapıldıktan sonra Mâhûr makâmına dönülerek nakarâta bağlanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak

bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Mâhûr eser için perdelerin yüzdeler oranları grafikte 5’de gösterilmiştir.



Grafik 5. Mâhûr Şarkı (Sen gül_eğlen...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 5. Mâhûr Şarkı (Sen gül_eğlen...)

Mâhûr Şarkı
Sen gül_eğlen şâd(i)kâm_ol dâimâ

Hüseyinî de Bûselik

Tanbûrî Cemil Bey

Ağıraksak

(âh) Sen gül_eğ len (SAZ) şâd - kâm_ol

dâ (dâ) - i - mâ - (mâ) (e)(fen) - (dim)

) Ağ - la-yıp âh ey - le-mek düş -

sün (âh) ba - nâ (a) (câ) - (nım) (SAZ

nâ (a) (câ) - (nım) (SAZ nâ (a) (câ) - (nım)

Hüseyinî de Bûselik

) Hep se-nin ol - sun bü - tün zevk

û (û) sa - fâ (fâ) (e)(fen) - (dim)

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemil Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

**Mâhûr Şarkı / Sen gül_eğlen şâd(ı)kâm_ol dâimâ /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2**

**Sen gül_eğlen şâd(ı)kâm_ol dâimâ
Ağlayıp âh_eylemek düşsün banâ
Hep senin olsun bütün zevk_û safâ
Ağlayıp âh_eylemek düşsün banâ**

Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün



6. ALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

6. Güftesi, “Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê” mısraı ile başlayan Eviç makâmında ve Aksaksemâî/Curcuna usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

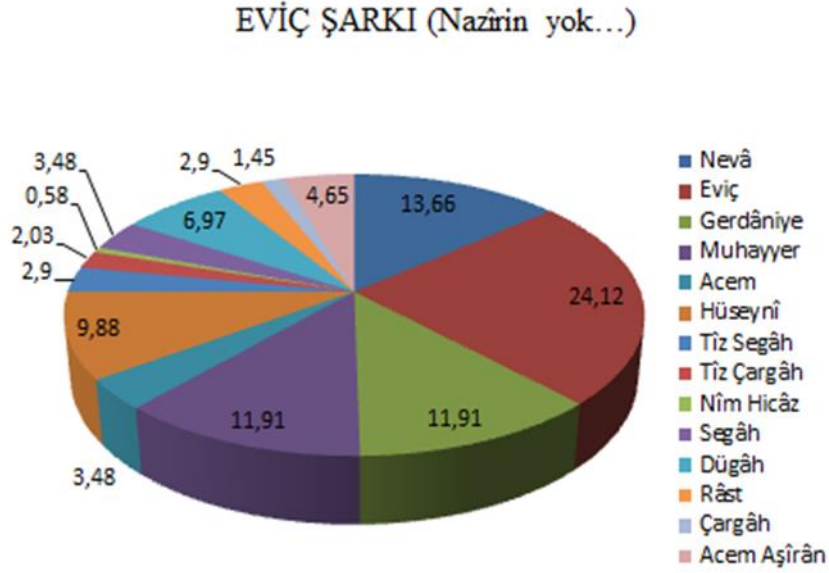
Eviç makâmındaki bu eser ritmik olarak zemin ve nakarat bölümlerinde 10/8'lik mertebede olan, fasıllarda ağır semâilerin mecburî iki usûlünden biri olarak bilinen, en fazla saz semâilerde kullanıldığına rastlanan Aksak Semaî usûlü ile, meyân bölümünde ise usûl değişikliği yapıp 10/16'lık mertebede olan, şarkılarda, türkülerde, ilahilerde kullanılan Curcuna usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 6. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Na	zi	rin	yok	se	nin	ey	mâh	ı	yer	de
A	rar	gön	lüm	se	ni	sey	yâ	re	ler	de
Ba	kar	bî	çâ	re	her	şeb	ah	e	der	de
A	rar	gön	lüm	se	ni	sey	yâ	re	ler	de

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdelerin: birinci sırada Eviç, ikinci sırada Nevâ olduğu, üçüncü sırada ise Gerdâniye ve Muhayyer'in eşit olarak kullanıldığı bilgisine ulaşılmıştır. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Eviç makâmı güçlününün Eviç perdesi olduğu bilinmektedir ve eser içerisinde çokça kullanıldığı görülmüştür. Eserin zemin bölümünde Eviç üzerinde Segâh gösterilip, makâm genişlemesinde Tîz Nim Hicâz perdesi kullanılarak tiz bölgelerde seyredilerek nakarât bölümünde Eviç nağmeleriyle karara gidildiği görülmüştür. Bestekârın, usûl değişimi yaptığı meyân bölümünde ise Dügâh üzerinde Râst yapıp Ferahnâk nağmeleri kullanarak, “ah _eder de” kısmında “ah” hecesini tîz perdelerle kuvvetlendirip Eviç nağmeleriyle nakarâta bağladığı görülmüştür. Eserde Eviç makâmının bütün özelliklerinin gösterilip, makâm dışı bir geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde

sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Eviç eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik6'da gösterilmiştir.



Grafik 6. Eviç Şarkı (Nazîrin yok...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 6. Eviç Şarkı (Nazîrin yok...)

Eviç Şarkı
Nazîrin yok senin ey mâh(ı) yerdê

Aksaksemâî

Mehmed Rüşdî Bey / Tanbûrî Cemîl Bey

Na - zî - rin yok se - nin ey - mâh
yer - dê mâh yer - dê (a) -
(mân) (SAZ

) A - rar gön - lüm se - nî sey - yâ -
re - ler - de (sey) - (yâ) - (re)(ler) - (dê) (a) -
(mân) (SAZ (yâ) - (re)(ler) - (dê)

Curcuna

Ba - kar bî - çâ - re her şeb (âh)
(âh) (âh) e - der dê (SAZ)
A - rar gön - lüm se - nî sey - yâ -

Eviç Şarkı / Nazîrin yok senin ey mâh(i) yerdê
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

re - ler - dê (sey) - (yâ) - (re)(ler) - (dê) (SAZ)

Aksaksemâî

A - rar gön - lüm se - nî sey - yâ -

re - ler - dê (sey) - (yâ) - (re)(ler) - (dê) (a) -

(mân) (SAZ) (yâ) - (re)(ler) - (dê)

Tarfih

Nazîrin yok senin ey mâh(i) yerdê
Arar gönlüm senî seyyârelerdê
Bakar bî çâre her şeb âh eder dê
Arar gönlüm senî seyyârelerdê

Şükûh-î hüsnünû sormaktayım ben
Utârid'den, Sühâ'dan, Müşterî'den
Zühâl mî, Zühre mî bilmem nesin sen
Arar gönlüm senî seyyârelerdê

Hezec, mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün

7. YEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

7. Güftesi, “Mâtem-zedeyim, külbe-i ahzânımı gel gör” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Hicâz makâmındaki bu eser ritmik olarak, şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mef'ûlü mefâ' îlü mefâ' îlü fe'ûlün kalıbında olduğu, usûlün de bu hecelere kusursuz bir şekilde yerleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

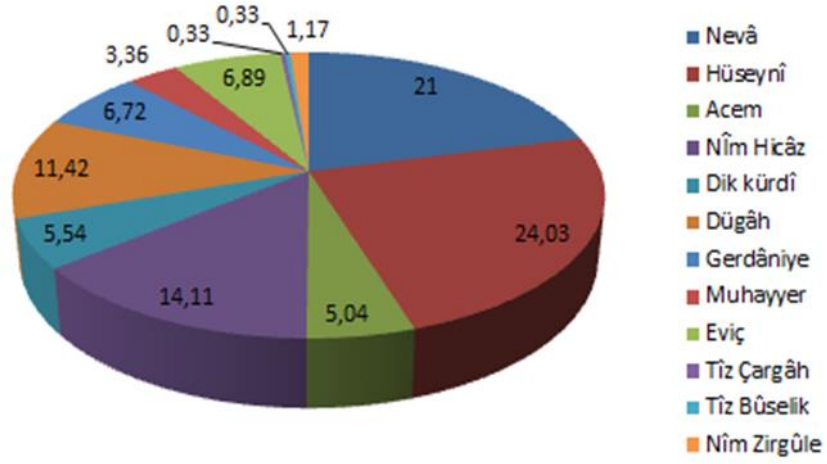
Tablo 7. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Mâ	tem	ze	de	yim	kül	be	i	ah	zâ	nı	mı	gel	gör
Ey	çeş	mi	se	mâ	vî	di	li	gir	yâ	nı	mı	gel	gör
Yâ	dın	la	do	lan	dî	de	i	hic	râ	nı	mı	gel	gör
Ey	çeş	m-i	se	mâ	vî	di	li	gir	yâ	nı	mı	gel	gör

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dügâh'dır. Hicâz'ın tüm çeşitlerinin gösterildiği bu eserde güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında Hüseyinî üzerinde Uşşâk göstererek Uzzâl nağmeleriyle esere giriş yapıp Nevâ üzerinde Rast kalışlarla devam edildiği görülmüştür. Bu giriş kısmından sonra Acem perdesi kullanılıp, Hicâz (Nîm Hicâz) perdesi önemlendirilen nağmede, Dügâh'da yarım yedenli kalınarak Hümâyûn da duyurulmuştur. Bu kısımdan hemen sonra Dügâh perdesinin altında Zirgûle (Nîm Zirgûle) ve Dik Acem Aşîrân ile Zirgûle makâmı hissi oluşturulduğu ve Hicâz ile karara bağlandığı görülmüştür. Bestekârın bu eserde Hicâz makâmının bütün özelliklerini gösterip ve başka bir makâma geçki yapmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün

perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Hicâz eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 7’de gösterilmiştir.

HİCÂZ ŞARKI (Mâtem-zedeyim...)



Grafik 7. Hicâz Şarkı (Mâtem-zedeyim...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 7. Hicâz Şarkı (Mâtem-zedeyim...)

Hicâz Şarkı
Mâtem-zedeyim, külbe-i ahzânımı gel gör

Aksak

Tanbûrî Cemîl Bey

Mâ - tem - ze - de - yim

kül - be - i ah - zâ -

nı - mı gel gör (SAZ

) Ey çeşm - i se - mâ -

vî dil - i gir - yâ -

nı - mı gel gör (SAZ

) Ey çeşm - i se - mâ -

vî dil - i gir - yâ -

nı - mı gel gör (SAZ

) Yâ - dın - la do - lan

Hicâz Şarkı / Mâtem-zedeyim, külbe-i ahzânımı gel gör /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

dî - de - i hic - râ -
ni - mi gel gör (SAZ
) Ey çeşm - i se - mâ
vî dil - i gir - yâ
ni - mi gel gör (SAZ
) Ey çeşm - i se - mâ
vî dil - i gir - yâ
ni - mi gel gör

Mâtem-zedeyim, külbe-i ahzânımı gel gör
Ey çeşm-i semâvî, dil-i giryânımı gel gör
Yâdımla dolan dîde-i hicrânımı gel gör
Ey çeşm-i semâvî, dil-i giryânımı gel gör

Baktıkça bu sahillere kalbim seni gözler
Dâmânına yüz sürmeyi çoktan beri özler
Kâfi değil_ekdârımı tasvire bu sözler
Ey çeşm-i semâvî, dil-i giryânımı gel gör

Hezec, mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münasebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

8. SEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

8. Güftesi, “Hep sâye-i vaslınla gönül şâd_olacakken” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Hicâz makamındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4 lük mertebede olan Sengin semai usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mefâ'îlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

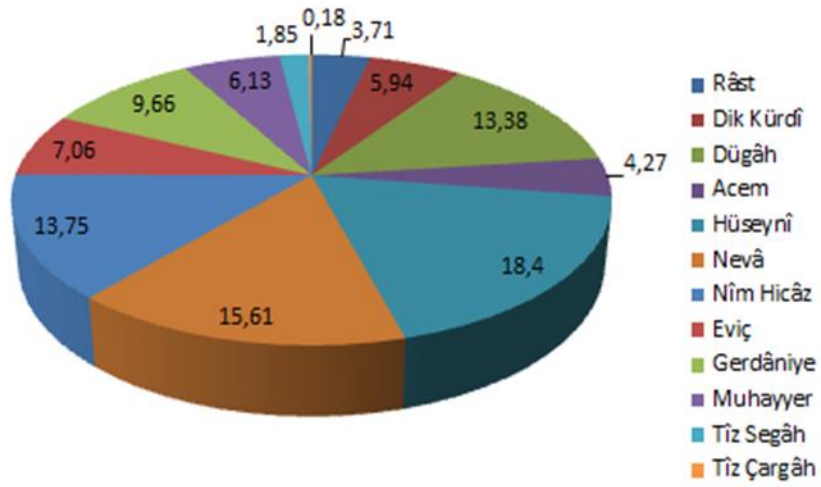
Tablo 8. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Hep	sâ	ye	i	vas	lın	da	gö	nül	şâd	o	la	cak	ken
Kim	dir	a	yı	ran	âh		e	fen	dim	se	ni	ben	den
Yıl	lar	ca	bu	hic	râ	na	ta	ham	mül	e	de	mem	ben
Kim	dir	a	yı	ran	âh		e	fen	dim	se	ni	ben	den

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyî, Nevâ, Nîm Hicâz ve Dügâh'dır. Bu eserin güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında, Hicâz ailesinden Uzzâl makâmıyla bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Uzzâl makâmı güçlüsünün Hüseyî perdesi olduğu bilinmektedir, bu eserde de en çok Hüseyî perdesinin kullanıldığı görülmüştür. Uzzâl makâmının önemli asma kararlarından bir tanesi olduğu bilinen Nîm Hicâz perdesinin de bu eserde asma karar olarak fazlaca kullanıldığı görülmüştür. Eser içerisinde Nevâ'da Bûselik ve Nevâ'da Râst'lı asma kararlar yapılarak Hicâz makâmın karakteristik özelliği olan, diğer Hicâz çeşitlerine yapılan geçkiler görülmüştür. Eserdeki müzik cümlelerine bakıldığında fazlaca geniş aralıklı perdeler ve oktavlar kullanılarak Cemîl Bey'in hüznü fakat dinamik uslûbu gözlemlenmiştir. Eserin meyân kısmında, yani “Yıllarca bu hicrâne tahammül edemem ben” güfteli bölümde Şehnâz makâmına geçki yapıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik

birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Hicâz eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 8’de gösterilmiştir.

HİCÂZ ŞARKI (Hep sâye-i vaslınla...)



Grafik 8. Hicâz Şarkı (Hep sâye-i vaslınla...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 8. Hicâz Şarkı (Hep sâye-i vashlnla...)

Hicâz Şarkı
Hep sâye-i vashında gönül şâd_olacakken

Sengînsemâi

Tanbûrî Cemîl Bey



Hep sâ - ye - i vas - lın - da gö - nül



şâd o - la - cak - ken (SAZ)



Kim-dir a - yı - ran âh e - fen -



dim se - ni ben - den (SAZ)



Kim - dir a - yı - ran âh e - fen -



dim se - ni ben - den (SAZ)



Yıl - lar - ca bu hic - râ - ne ta - ham -



mül e - de - mem ben



Yıl - lar - ca bu hic - râ - ne ta - ham -



mül e - de - mem ben (SAZ)

Şehnaz Makamı Geçkisi

Hicâz Şarkı / Hep sâye-i vashında gönül şâd_olacakken
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Kim - dir a - yı - ran âh e - fen -
dim se - ni ben - den (SAZ)
Kim - dir a - yı - ran âh e - fen -
dim se - ni ben - den (SAZ)

Hep sâye-i vashında gönül şâd_olacakken
Kimdir ayıran âh(ı) efendim seni benden
Yıllarca bu hicrâne tahammül edemem ben
Kimdir ayıran âh(ı) efendim seni benden

Ben yerde, sen_ eflâk(ı)de bir hüsn-i münevver
Mümkün mü yetişsin sana, mümkün mü bu eller
Lâkin yine gönlüm seni ister, seni bekler
Kimdir ayıran âh(ı) efendim seni benden

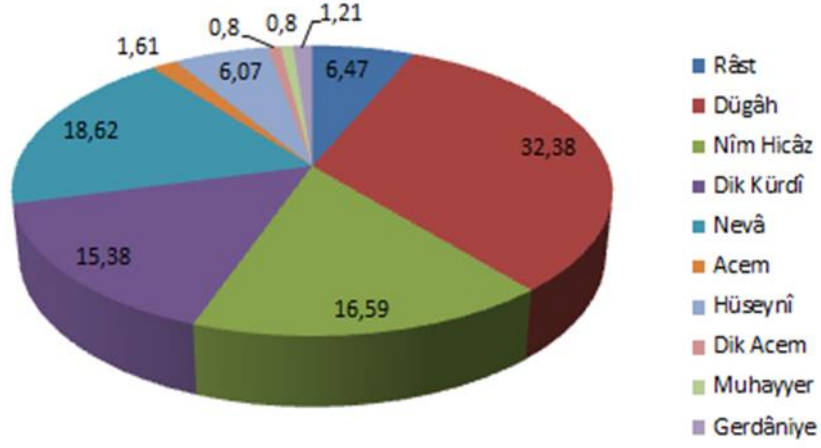
Hezec, mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

9. DOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

9. Güftesi, “Dağda tavşanlar uyur” mısraı ile başlayan Hicâz makâmında ve sofyan usûlündeki Ninni'nin makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Hicâz makâmındaki bu Ninni ritmik olarak 4 zamanlı, 4/4lük ve 4/8lik mertebeleri bulunan, şarkı, ilahi formlarında çokça kullanılan Sofyan usûlünün 4/4lük mertebesiyle bestelenmiştir. Anonim Halk Şiiri Nazım Biçimlerinden olan, dörtlük ve nakarattan oluşan Ninni türünün nasıl işlendiği gözlemlenmiştir.7 heceli güftenin son iki mısrasının 4+3 duraklı olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Cemîl Bey'in, amacı bebeğin uyumasını ya da rahatlamasını sağlamak olan bu türü son derece huzur verici ve sade müzik cümleleriyle, amacına uygun bir şekilde işlediği bulgusuna ulaşılmıştır. Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Dügâh, Nevâ ,Nîm Hicâz ve Dik Kürdî'dir. Hicâz makâmının durağı olan Dügâh perdesi ve makâmın güçlüsü olan Nevâ fazlaca vurgulanıp, makâmın asma kararı olan Nîm Hicâz ve Dik Kürdi perdelerinde de fazlaca kalışlar yapıldığı görülmüştür. Eserdeki makâm geçki ve çeşnilere bakıldığında, makâmın dizisinde bulunan geçki ve çeşnilerin dışında herhangi bir makâm geçkisi ve çeşnisi görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Ninni içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Hicâz Ninni için perdelerin yüzdeler oranları grafik 9'da gösterilmiştir.

HİCÂZ NİNNİ (Dağda tavşanlar uyur)



Grafik 9. Hicâz Ninni (Dağda tavşanlar uyur) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 9. Hicâz Ninni (Dağda tavşanlar uyur)

Hicâz Ninni

Sofyân

Tanbûri Cemil Bey



Dağda tavşanlar uyur
Evde koşanlar uyur
Benim yavrum uyumaz
Uyusun da büyüsün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûri Cemil Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

10. ONUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

10. Güftesi, “Pür-lerze olur rûyini gördükçe cenânım” mısraı ile başlayan Muhayyer makâmında ve Sengînsemâî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

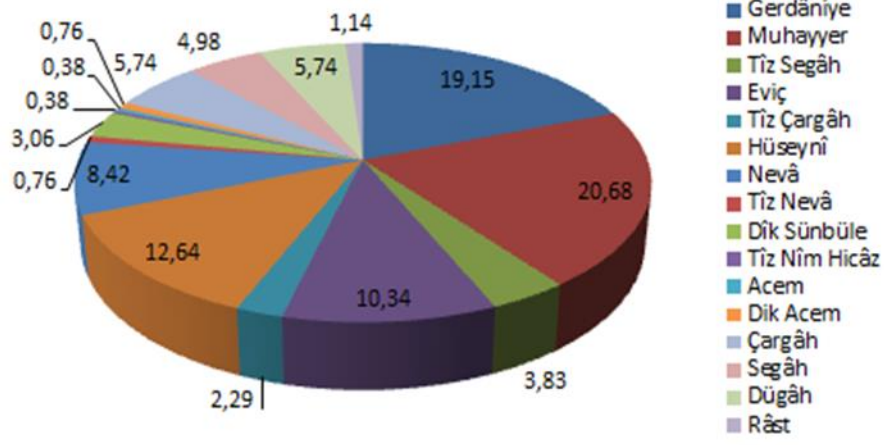
Muhayyer makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4 lük mertebede olan Sengînsemâî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mef'ûlü mefâ' îlü mefâ' îlü fe'ûlün kalıbında olduğu, usûlün de bu hecelere kusursuz bir şekilde yerleştirildiği bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 9. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Pür	ler	ze	o	lur	rû	yi	ni	gör	dük	çe	ce	nâ	nım
Her	an	se	ni	gör	mek	di	le	rim	rû	hi	re	vâ	nım
Tak	dîs	e	de	rek	sev	mek	se	ni	mak	sa	dı	câ	nım
Her	an	se	ni	gör	mek	di	le	rim	rû	hi	re	vâ	nım

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Muhayyer, Gerdâniye, Hüseyî ve Eviç'dir. Muhayyer makâmının güçlüsü olduğu bilinen Muhayyer perdesinin eser içerisinde çokça vurgulandığı görülmüştür. Zemîn bölümünde Muhayyer nağmeleri kullanılıp, Muhayyer üzerindeki Hicâz ile genişletilerek Hüseyî üzerinde Uşşâk'a bağlanıp, nakarât bölümünde kuvvetli bir Muhayyer kararı oluşturulmuştur. Meyân bölümü Mâhûr ile açılıp yerinde Bûselik çeşniyle Mâhûrbûselik makâmı hissettirildikten sonra yapılan Hisâr-Hüseyî-Acem-Mâhûr-Gerdâniye kromatik çıkışları ile yine Mâhûr yoluyla Muhayyer makâmına dönüldüğü görülmüştür. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Muhayyer eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 10'da gösterilmiştir.

MUHAYYER ŞARKI (Pür-lerze Olur...)



Grafik 10. Muhayyer Şarkı (Pür-lerze Olur...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 10. Muhayyer Şarkı (Pür-lerze Olur...)

Muhayyer Şarkı
Pür lerze olur rûyini gördükce cenânım

Sengînemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Pür - ler - ze o - lur rû - yi - ni gör -
dük Gerdamîvede Nîkrîz nâ - nım
(âh) (ce) - (nâ) - (nım) (SAZ)
Her an se - ni gör - mek di - le - rim
rûh - i re - vâ - nım
(rûh) - (î) (re) - (vâ) - (nım) (SAZ) (nım) (SAZ)
Tak - dîs e - de - rek sev - me se - nî
Yerinde Hîcaz
mak - sad - tî câ - nım
(mak) - (sad) - (tî) (câ) - (nım)
Tak dîs e - de - rek sev - me se - nî

Muhayyer Şarkı / Pür lerze olur rûyini gördükce cenânım
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

mak - sad - i - câ - nım
(mak) - (sad) - (i) (câ) - (nım) (SAZ)
Her an se - ni gör - mek di - le - rim
rûh - i re - vâ - nım
(rûh) - (i) (re) - (vâ) - (nım) (SAZ)

Pür lerze olur rûyini gördükce cenânım
Her an seni görmek dilerim rûh-i revânım
Taktîs ederek sevme seni maksad-ı cânım
Her an seni görmek dilerim rûh-i revânım

Hezec, mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

11. ONBİRİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

11. Güftesi, “Feryâd(1) ki feryâdîma imdâd-edecek yok” mısraı ile başlayan Şehnâz makâmında ve Sengînsemâi usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Şehnâz makâmındaki bu eser ritmik olarak 6/4'lük Sengînsemâi ve 10/8'lik Curcuna usûlleri kullanılarak, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

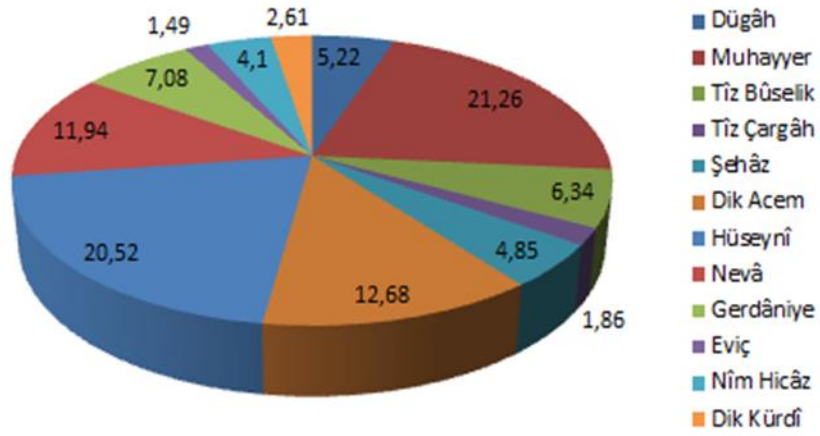
Tablo 10. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Fer	yâd		ki	fer	yâ	dı	ma	im	dâd	e	de	cek	yok
Ef	sûs		ki	gam	dan	be	ni	â	zâd	e	de	cek	yok
Te'	sî	ri	mu	hab	bet	le	yı	kıl	mış	mü	te	el	lim
Vî	râ	ne	dî	li	bir	da	hi	â	bâd	e	de	cek	yok
Yâ	rab	ne	i	çin	zâr		ni	gâ	rı	şu	ci	han	da
Nâ	şâd	e	de	cek	çok	sa	da	dil	şâd	e	de	cek	yok

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Muhayyer, Hüseyinî, Dik Acem ve Nevâ'dır. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Şehnâz makâmının birinci derece güçlünün Muhayyer, ikinci derece güçlünün Hüseyinî perdesi olduğu bilinmektedir. Bu eserde de Muhayyer ve Hüseyinî perdeleri çokça vurgulanmıştır. Esere Dügâh-Muhayyer aralığı gösterilerek giriş cümlesi kurulduğu, ikinci dönüşlerde Nevâ-Muhayyer aralığı kullanılarak Şehnâz makâmının dizilerinde seyredildiği görülmüştür. Şehnâz makâmının genişlemesi olarak bilinen Muhayyer üzerinde Bûselik ile genişleme yapıldığı, Hüseyinî üzerindeki Hicâz, dönüşlerde de Nevâ üzerinde Râst ile kalışlar yapıldığı görülmüştür. Usûl geçkisi yapılan Curcuna kısımda yani “Yâ Rab, ne için zâr(1) Nigâr'î şu cihânda” cümlesinde, Dügâh üzerinde Râst makâmı geçkisi yapıldığı, onun dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün

perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdellik oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Şehnâz eser için perdelerin yüzdellik oranları grafik 11'de gösterilmiştir.

ŞEHNÂZ ŞARKI (Feryâd ki feryâdîma...)



Grafik 11. Şehnâz Şarkı (Feryâd ki feryâdîma...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 11. Şehnâz Şarkı (Feryâd ki feryâdıma...)

Şehnâz Şarkı
Feryâd(ı) ki feryâdıma imdâd_edecek yok

Sengînsemâî

Nigâr (Osmân) Hanım / Tanbûrî Cemîl Bey



Fer-yâd ki fer - yâ - dı - ma im - dâd



(im)(dâd) (im)(dâd)_e - de - cek yok (SAZ)



Ef - sûs ki gam - dan be - ni (âh) â - zâd (â)(zâd)



(â)(zâd)_e - de - cek yok (gü)(ze)(lim) (yok) (SAZ)



Te' - sîr - i mu - hab - bet - le yı - kıl -



mış mü - te - el - lim (yâr) (SAZ)



Vî - râ - ne di - li bir da - hi (âh) â - bâd (â)(bâd)



(â)(bâd)_e - de - cek yok (gü)(ze)(lim) (yok)

Curcuna

Dügâh'ta Rast Makâmı Geçkisi



Yâ Rab ne i - çin zâr (ı) Ni - gâr'

Şehnâz Şarkı / Feryâd(ı) ki feryâd(ı)ma imdâd_edecek yok /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Dügâh'ta Rast Makâmı Geçkisi

î şu ci - hân - dâ Yâ Rab
ne i - için zâr (ı) Ni - gâr' - î şu ci - hân -
dâ (SAZ) Nâ - şâd_e - de - cek
çok - sa da dil - şâd_e - de - cek yok (SAZ)
Sengînsemâî
Nâ - şâd_e - de - cek çok - sa da (âh) dil - şâd (dil)(şâd)
(dil)(şâd)_e - de - cek yok (gü) (ze) (lim) (yok)

Feryâd(ı) ki feryâd(ı)ma imdâd_edecek yok
Efsûs(ı) ki gamdan beni âzâd_edecek yok
Te'sîr-i muhabbetle yıkılmış müteellim
Vîrâne dilî bir dahi âbâd_edecek yok

Yâ Rab, ne için zâr(ı) Nigâr'î şu cihândâ
Nâ-şâd_edecek çoksa da dil-şâd_edecek yok

Hezec, mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

12. ONİKİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

12. Güftesi, “Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Segâh makâmındaki bu eser ritmik olarak şarkı, türkü, ilahi ve köçekçe gibi küçük formdaki eserlerde kullanımına çokça rastlanan Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

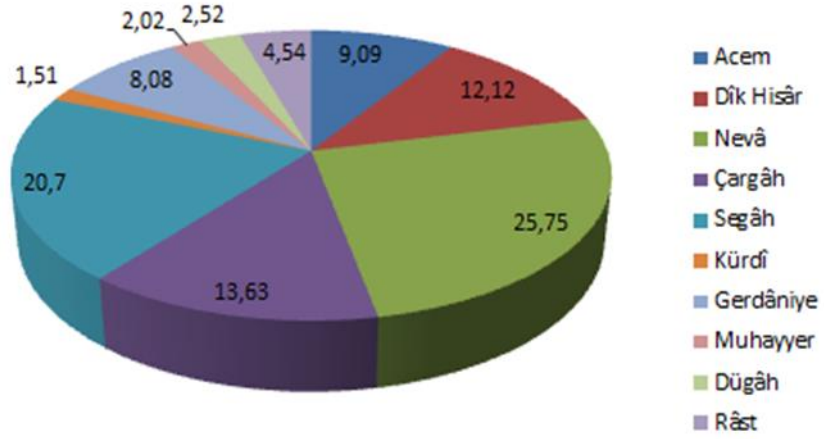
Tablo 11. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Gel	ey	sâ	kî	ba	na	sun	bir	pi	yâ	le
E	riş	ti	mev	si	mi	gül	fas	lı	lâ	le
He	zâ	r-1	nev	ba	hâr	er	di	vi	sâ	le
Gö	nül	has	ret	le	gir	di	bak	ne	hâ	le

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Segâh, Çargâh ve Dik Hisâr'dır. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Segâh makâmı güçlüsünün ve önemli asma kararının Nevâ perdesi olduğu, diğer önemli asma kararının da Dik Hisâr perdesi olduğu bilinmektedir. Bu eserde de Nevâ perdesinin çokça vurgulandığı görülmüştür. Eser, Segâh makâmı için öngörülmeleyen bir bölgeden başlasa da Acem perdesi kullanılarak oluşturulan nağmeler, özellikle çift olarak bestelenen zemîn bölümünün ikinci girişinde yapılan Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleriyle makâm Hüzzâm hissinden uzaklaştırılıp nakarât bölümünde de yerinde Râst çeşnisi gösterip, makâm güçlüsü olan Nevâ vurgulanıp Segâh'da yarım kalış yapılarak karara gidildiği görülmüştür. Yine çift olarak bestelenen meyân bölümünün ilk girişi “Hezâr-î nev-bahâr_erdî visâlê” cümlesinde, Gerdâniye'de duran nağmeden sonra yeniden Nevâ üzerinde Uşşâk ve Hicâz nağmeleri duyurulup, ikinci meyân olan “Gönül hasretle girdi bak ne hâlê” cümlesinde ise Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleri ile Segâh perdesinde yarım yedenli karara varıldığı görülmüştür. Eserde makâmın kendi içerisinde var olan çeşni ve geçkiler dışında makâm geçkisi yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Segâh eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 12'de gösterilmiştir.

SEGÂH ŞARKI (Gel _ey sâkî...)



Grafik 12. Segâh Şarkı (Gel _ey sâkî...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 12. Segâh Şarkı (Gel_ey sâkî...)

Segâh Şarkı
Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê

Aksak

Tanbûrî Cemil Bey



Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemil Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

Segâh Şarkı / Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Gel_ey sâkî banâ sun bir piyâlê
Erişî mevsim-î gül, fasl-ı lâlê
Hezâr-î nev-bahâr_erdî visâlê
Gönül hasretle girdî bak ne hâlê

Hezec, mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün



13. ONÜÇÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

13. Güftesi, “Sevdim senî ey işve-bâz” mısraı ile başlayan Nihâvend makâmında ve Yürüksâî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

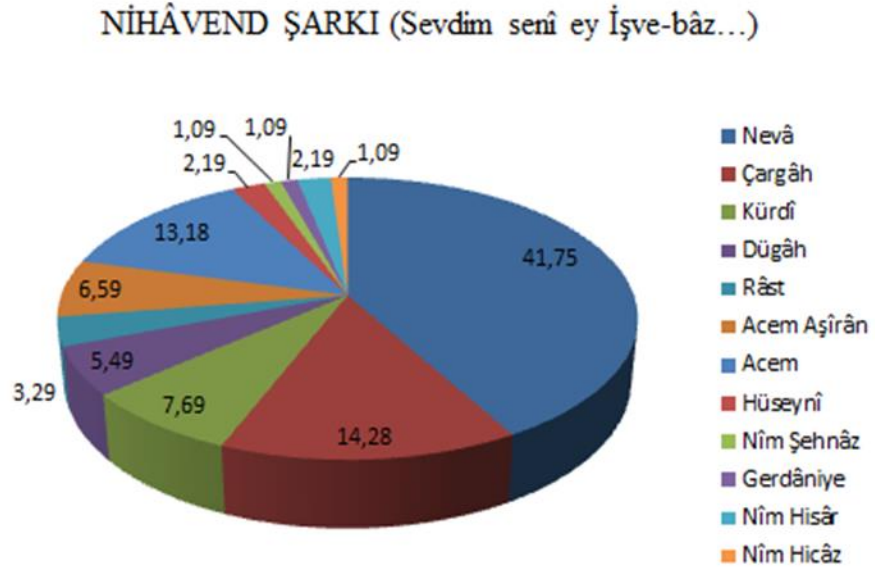
Nihâvend makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı 6/8'lik mertebede olan Yürüksemâî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Recez bahrinin müstef'ilün müstef'ilün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 12.Eser Güftesinin Vezin Tablosu

müs	tef'	i	lün	müs	tef'	i	lün
Sev	dim	se	ni	ey	iş	ve	baz
Çek	tik	le	rim	tâ	kat	gü	daz
Bun	ca	za	man	et	tim	ni	yaz
Bil	mem	ne	den	bu	ih	ti	raz
Ey	iş	ve	baz	ey	ser	vi	naz
Sen	de	be	ni	sev	sen	bi	raz
Ey	ruh	nü	vaz	ey	dil	nü	vaz
Hic	râ	na	ol	sen	çâ	re	saz

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Acem ve Acem Aşîrân'dır. Kaynaktan elde edilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Nihâvend makâmı güçlünün Nevâ perdesi olduğu bilinmektedir ve bu eserde de Nevâ'nın çokça kullanıldığı görülmüştür. Esere Çargâh'da Bûselik çeşniyle asma karar yapılarak giriş yapılmış, makâmın dizisinde bulunan Râst'da Bûselik çeşnileri gösterilerek, meyân bölümünde de Nevâ'da Uşşâk'lı kalışlarla karara varıldığı görülmüştür. Makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdellik oranları hesaplanarak

bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Nihâvend eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 13’de gösterilmiştir.



Grafik 13. Nihâvend Şarkı (Sevdim senî ey İşve-bâz...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 13. Nihâvend Şarkı (Sevdim seni ey işve-bâz...)

Nihâvend Şarkı
Sevdim seni ey işve-bâz

Yürüksemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Sev - dim se - nî ey iş - ve - bâz
Ey rûh - nü - vâz ey dil - nü - vâz

Çek - tik - le - rim tâ - kat gü - dâz
Hic - râ - ne ol sen çâ - re - sâz

Bun - câ za - mân et - tim ni - yâz
Ey rûh nü - vâz ey dil - nü - vâz

Bil - mem ne - den bû ih - ti - râz (SAZ)
Hic - râ - ne ol sen çâ - re - sâz

Ey iş - ve - bâz ey serv - i nâz

Sen - dê be - nî sev - sen bi - râz (SAZ) râz

Sevdim seni ey işve-bâz Ey işve-bâz, ey serv-i nâz Lâyık mıdır, ey gül-beden
Çektiklerim tâkat-güdâz Sen dê benî sevsen birâz Bû âşık-î mihnet-zeden
Buncâ zamân_ettim niyâz Ey rûh-nüvâz, ey dil-nüvâz Çeksin de aşıklâ mihen
Bilmem neden bû ihtirâz Hicrâne ol sen çâre-sâz Rahm_etme sen, lûtf_etme sen

Recez, müstef'ilün müstef'ilün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münasebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

14. ONDÖRDÜNCÜ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

14. Güftesi, “Beni bîgâne-i hâb_etti keder” mısraı ile başlayan Sûz(i)nâk makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

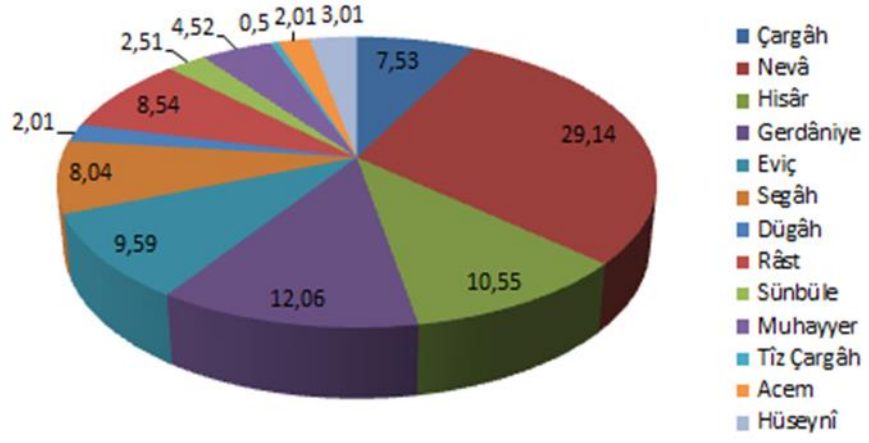
Sûz(i)nâk makâmındaki eser ritmik olarak şarkı, türkü, ilahi ve köçekçe gibi küçük formdaki eserlerde kullanımına çokça rastlanan Aksak usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Remel bahrinin fe‘ilâtün fe‘ilâtün fe‘ilün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 13.Eser Güftesinin Vezin Tablosu

fe	i	lâ	tün	fe	i	lâ	tün	fe	i	lün
Be	ni	bi	gâ	ne	i	hâb	et	di	ke	der
Dü	şü	nür	âh	e	de	rim	tâ	be	se	her
Ar	tı	rır	der	di	mi	muz	lim	ge	ce	ler
Dü	şü	nür	âh	e	de	rim	tâ	be	se	her

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye ve Hisâr'dır. Eserin karar bölümüne baktığımızda Arel Ezgi Uzdilek sisteminde Basit Sûz(i)nâk olarak adlandırılan haliyle yani Râst ile karar ettirilerek bestelendiği bulgusuna ulaşılmıştır. Eserin zemîn ve karar bölümlerinde Acem ve pestçe Hüseyinî perdesi ile karara inişi, “tâ be seher” ifadesine yaptığı vurguyla beraber bitişteki Râst hissi kuvvetlendirilmiş, makâmın Zirgüleli Sûz(i)nâk duyusundan uzaklaştırıldığı görülmüştür. Eserde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Sûz(i)nâk eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 14'de gösterilmiştir.

SÛZ(İ)NÂK ŞARKI (Beni bîgâne-i...)



Grafik 14. Sûz(i)nâk Şarkı (Beni bîgâne-i...)Perdelerinin %lik Oranları

EK- 14. Sûz(i)nâk Şarkı (Beni bîgâne-i...)

Sûz(i)nâk Şarkı
Beni bîgâne-i hâb_ etdi keder

Aksak

Tanbûrî Cemîl Bey

Be - ni bî - gâ - ne - i hâb_ et - di ke - der (âh)
(âh) (et) - (di) (ke)(der) (SAZ)
) Dü - şü - nür âh_ e - de - rim
tâ be se - her (tâ) (be) (se) -
(her) (SAZ) (her) (SAZ)
) Ar - tı - rır der - di - mi muz -
lim ge - ce - ler (âh)
(âh) (âh) (âh) (ge) - (ce) (ler) (SAZ)
) Dü - şü - nür âh_ e - de - rim

Sûz(i)nâk Şarkı / Beni bîgâne-i hâb_ etdi keder /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

tâ be se - her (tâ) (be) (se) -
(her) (SAZ) (her) (SAZ)

Beni bîgâne-i hâb_ etdi keder
Düşünür âh_ ederim tâ be seher
Artırır derdimi muzlim geceler
Düşünür âh_ ederim tâ be seher

Firkat-î yâr_ ile kaldım nâ-çâr
Oldu bin derd_ ile gönlüm bî-mâr
Etdi gam hâtırımî pek âzâr
Düşünür âh_ ederim tâ be seher

Remel, fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

15. ONBEŞİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

15. Güftesi, “Gül gonca-i ümmîd(i) gibi gel açıl_ey gül” mısraı ile başlayan Gülizâr makâmında ve Sengînsemâî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

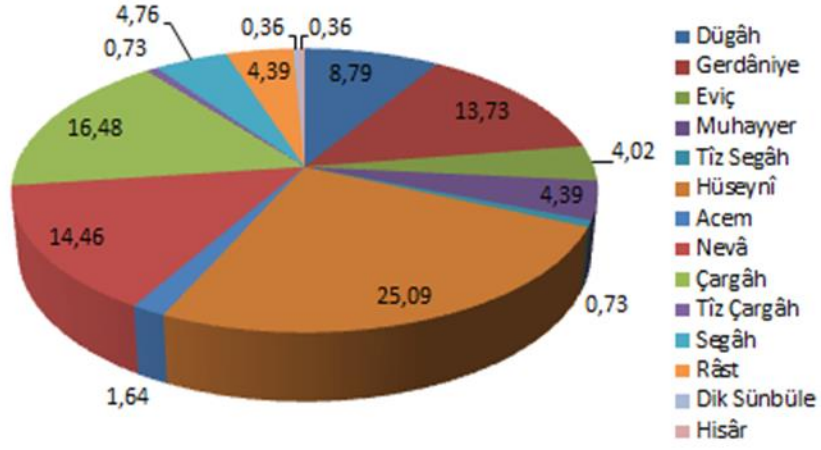
Gülizâr makâmındaki bu eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4'lük mertebede olan Sengînsemâî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 14. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

mef	ü	lü	me	fa	î	lü	me	fa	î	lü	fe	û	lün
Gül	gon	ca	i	üm	mîd	(i)	gi	bi	gel	a	çıl	ey	gül
Gül	gül	gü	ze	lim	sen	gü	le	gül	mek	ya	ra	şır	gül
Gül	han	de	ne	nis	bet	le	ka	lır	hîç	gül	ü	sün	bül
Gül	gül	gü	ze	lim	sen	gü	le	gül	mek	ya	ra	şır	gül

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Hüseyinî, Çargâh, Nevâ ve Gerdâniye'dir. Kaynaktan edinilen bilgilere göre (Özkan, 2006): Gülizâr makâmı güçlüsünün Nevâ perdesi olduğu bilinmektedir, bu eserde de güçlü olan Nevâ perdesi çokça kullanılmıştır. Eserin son kısmına girerken, makâmın karakteristik özelliği gereği Nevâ üzerinde Arabân gösterilmiş ve yerinde Hüseyinî ile karâra varıldığı görülmüştür. Nevâ üzerindeki Hicâz, meyân bölümünde Muhayyer perdesi üzerinde de kısaca gösterilmiş ve nağme Hüseyinî üzerindeki Uşşâk'a bağlanmıştır. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Gülizâr eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 15'de gösterilmiştir.

GÜLİZÂR ŞARKI (Gül gonca-i ümmîd(i)...)



Grafik 15. Gülizâr Şarkı (Gül gonca-i ümmîd(i)...)Perdelerinin %lik Oranları

EK- 15. Gülizâr Şarkı (Gül gonca-i ümmîd(i)...))

Gülizâr Şarkı
Gül gonca-i ümmîd(i) gibî gel açıl_ey gül

Sengînsemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Gül gon - ca - i üm - mîd gi - bî gel
(gel) a - çıl_ey
gül (SAZ) gül (SAZ)
Gül gül gü - ze - lim sen gü - le gül
(gül) - mek ya - ra - şır gül
Gül gül gü - ze - lim sen gü - le gül
(gül) - mek ya - ra - şır gül (SAZ)
Gül han - de - ne nis - bet - le ka - lır
hiç gül - ü sün -
bül (SAZ) bül (SAZ)

Gülizâr Şarkı / Gül gonca-i ümmîd(i) gibî gel açıl_ey gül /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Gül gül gü - ze - lim sen gü - le gül
(gül) - mek ya - ra - şır gül
Gül gül gü - ze - lim sen gü - le gül
(gül) - mek ya - ra - şır gül (SAZ)

Gül gonca-i ümmîd(i) gibî gel açıl_ey gül
Gül gül güzelim sen güle gülmek yaraşır gül
Gül handene nisbetle kalır hiç gül_ü sünbül
Gül gül güzelim sen güle gülmek yaraşır gül

İsmin gibi cismin de letâfette müzeyyen
Aşkım gibi parlak yüzün_ey mihr-i melek-ten
Ben aşkın_ilê ağlamadan lezzet_alırken
Gül gül güzelim sen güle gülmek yaraşır gül

Hezec, mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

16. ONALTINCI ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

16. Güftesi, “Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim” mısraı ile başlayan Kürdîlihicâzkâr makâmında ve Aksak usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

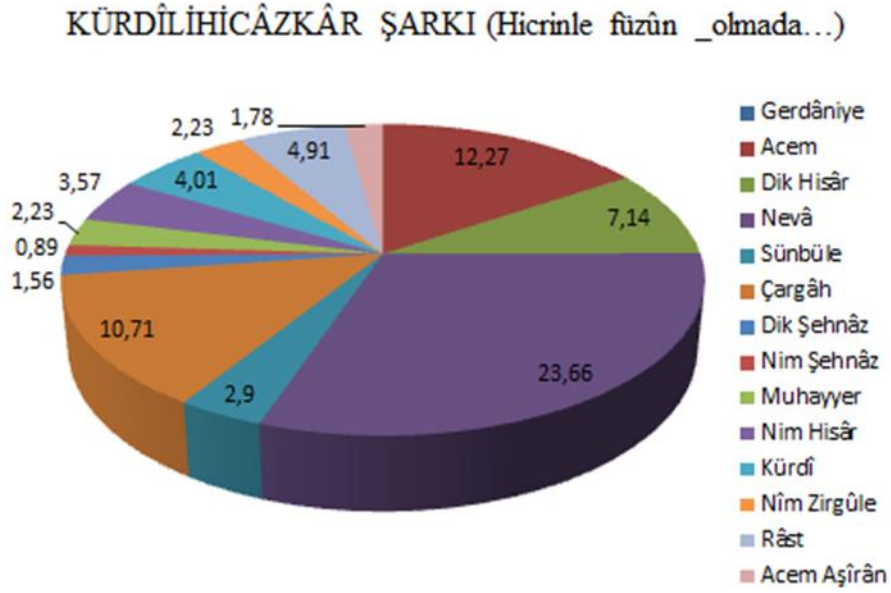
Kürdîlihicâzkâr makâmındaki eser ritmik olarak şarkı formunda çokça kullanılan 9 zamanlı Aksak usûlüyle, şarkı formuyla bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 15. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

mef	û	lü	me	fâ	î	lü	me	fâ	î	lü	fe	û	lün
Hic	rin	le	fü	zûn	ol	ma	da	ah	zân	ü	me	la	lim
Câ	nım	be	ni	â	teş	le	re	sen	yak	dın	a	zâ	lim
Git	git	ce	pe	ri	şan	o	lu	yor	hüzn	i	le	ha	lim
Câ	nım	be	ni	â	teş	le	re	sen	yak	dın	a	zâ	lim

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Gerdâniye, Acem ve Çargâh'dır. Kürdîlihicâzkâr makâmının birinci mertebeye güçlüsü ve tîz durak perdesinin Gerdâniye olduğu bilinmektedir ve eser içerisinde de bu perdenin Nevâdan sonra en çok kullanılan perde olduğu görülmüştür. Kaynaktan edinilen göre (Özkan, 2006):bu makâmın en önemli asma kararının Çargâh perdesi olduğu bilinmektedir ve eser içerisinde bu perdede kalış cümleleri kullanılmıştır. Eserin zemîn kısmında Gerdâniye'de Bûselik, Nevâ'da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ'da Beyâti dizisinde yarım kalışlar yapıldığı, meyân bölümünde de Çargâh'da Bûselikli asma karar yapıp Nevâ'da Uşşâk'la karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey'in Kürdîlihicâzkârın Arazbârlı şeklini kullandığı bulgusuna ulaşılmıştır. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapıldığı görülmemiştir. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Kürdîlihîcâzkâr eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 16'da gösterilmiştir.



Grafik 16. Kürdîlihîcâzkâr Şarkı (Hicrinle füzûn _olmada...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 16. Kürdîlihicâzkâr Şarkı (Hicrinle füzûn_olmada...)

Kürdîlihicâzkâr Şarkı
Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim

Aksak Tanbûrî Cemîl Bey

(âh) Hic - rin le fû - zûn
ol - ma - da ah - zân
(zân) ü me - lâ - lim (SAZ
) Câ - nım be - ni â -
teş - le - re sen (sen) yak - dın_a zâ -
lim (SAZ) lim (SAZ
) Git - dik - ce pe - rî
şân o - lu - yor hüzn i - le
hâ - lim (SAZ) hâ - lim (SAZ

Hicrinle füzûn_olmada ahzân_ü melâlim
Cânım beni âteşlere sen yakdın_a zâlim
Gidikce perîşân_oluyor hüzn_ile hâlim
Cânım beni âteşlere sen yakdın_a zâlim
Hezec, mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümü münasebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

17. ONYEDİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

17. Güftesi, “Nihândır dideden gerçi cemâlin” mısraı ile başlayan Müsteâr makâmında ve Yürüksemâî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

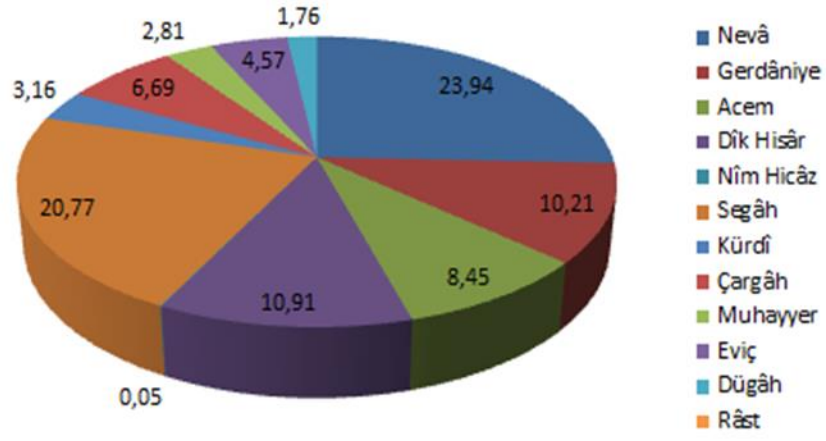
Müsteâr makâmındaki eser ritmik olarak 6 zamanlı, 6/4'lük mertebede olan Sengînsemâî usûlüyle şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Hezec bahrinin mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

Tablo 16. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

me	fâ	î	lün	me	fâ	î	lün	fe	û	lün
Ni	hân	dır	dî	de	den	ger	çî	ce	mâ	lin
Gö	züm	den	git	mi	yor	as	lâ	ha	yâ	lin
Mü	yes	ser	ol	ma	dî	bir	dem	vi	sâ	lin
Gö	züm	den	git	mi	yor	as	la	ha	yâ	lin

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Segâh, Dik Hisâr ve Gerdâniye'dir. Esere eksik müsteâr 5'lisiyle giriş yapılmış, zemîn ve nakarât bölümlerinde makâm kuvvetli bir karar hissi ile tamamlanmış, meyân bölümünde Tîz Segâh ve Eviç üzerinde Segâh ile sürdürülen nağmeler Segâh üzerindeki Hicâz ile renklendirilip, Nevâ üzerindeki Hicâz ile nakarâta bağlanmıştır. Müsteâr makâmının bütün özellikleri ile işlenen bu eserde başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Müsteâr eser için perdelerin yüzdeler oranları grafik 17'de gösterilmiştir.

MÜSTEÂR ŞARKI (Nihândır dîdeden...)



Grafik 17. Müsteâr Şarkı (Nihândır dîdeden...)Perdelerinin %lik Oranları

EK- 17. Müsteâr Şarkı (Nihândır dîdeden...)

Müsteâr Şarkı
Nihândır dîdeden gerçî cemâlin

Sengînsemâî

Tanbûrî Cemîl Bey

Ni - hân - dır dî - de - den
Ne - dir bû çek - ti - ğim

ger - çî ce - mâ - lin
sen - den ve - fâ - sız

ce - mâ - lin
ve - fâ - sız

Gö - züm - den git - mi - yor
Ba - nâ gös - ter - me - din

as - lâ ha - yâ - lin (SAZ)
bir - gün ce - fâ - sız

Gö - züm - den git - mi - yor
Ba - nâ gös - ter - me - din

as - lâ ha - yâ - lin (SAZ)
bir - gün ce - fâ - sız

Mü - yes - ser ol - ma - dî
Ge - çip git - mek - te - òm

bir dem vi - sâ - lin (SAZ)
rüm hep se - fâ - sız

Müsteâr Şarkı / Nihândır dîdeden gerçî cemâlin /
Tanbûrî Cemîl Bey / 2

Mü - yes - ser ol - ma - dî
Ge - çip git Nevâda Hicaz mek - te öm -
bir dem vi - sâ - lin
rüm hep se - fâ - sız
Gö - züm - den git - mi - yor
as - lâ ha - yâ - lin (SAZ)
Gö - züm - den git - mi - yor
as - lâ ha - yâ - lin

Nihândır dîdeden gerçî cemâlin
Gözümden gitmiyor aslâ hayâlin
Müyesser olmadî bir dem visâlin
Gözümden gitmiyor aslâ hayâlin

Nedir bû çektiğim senden vefâsız
Banâ göstermedin bir gün cefâsız
Geçip gitmekte ömrüm hep sefâsız
Gözümden gitmiyor aslâ hayâlin

Hezec, mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümünü münâsebetiyle yaptığı "Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayın için hazırlanmıştır.

18. ONSEKİZİNCİ ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

18. Güftesi, “Hâtır-î nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd_et benî” mısraı ile başlayan Segâh makâmında ve Ağıraksak/Müsemmen usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Segâh makâmındaki eser ritmik olarak 9 zamanlı, 9/4'lük mertebede olan Ağıraksak ve son beyitinde usûl değişikliği yapıp 8 zamanlı Müsemmen usûlü kullanılarak, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, Remel bahrinin fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün kalıbında olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

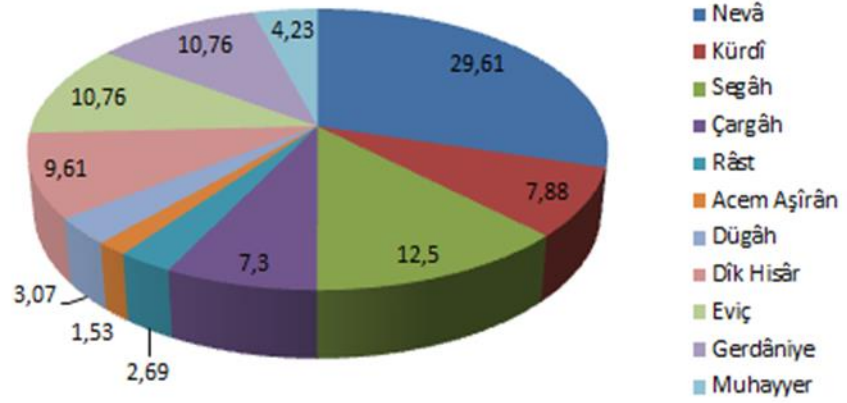
Tablo 17. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Hâ	tı	rî	nâ	şâ	dı	gel	gör	bir	ne	fes	şâd	et	be	ni
Kayd	ı	hic	rân	dan	a	zâ	lim	ar	tık	â	zâd	et	be	ni
Has	re	tin	le	pek	ha	râ	bım	bâ	ri	â	bâd	et	be	ni
Kayd	ı	hic	rân	dan	a	zâ	lim	ar	tık	â	zâd	et	be	ni
Ey	ce	fâ	cû	ey	le	in	saf	â	şık	î	bî	çâ	re	nê
Mer	hem	î	lût	fun	la	im	dâd	ey	le	gel	â	vâ	re	nê

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: birinci sırada Nevâ, ikinci sırada Segâh, üçüncü sırada ise Eviç ve Gerdâniye'dir. Kaynaktan edinilen bilgiye göre (Özkan, 2006): Segâh makâmı güçlüsü ve önemli asma kararının Nevâ perdesi olduğu bilinmektedir. Bu eserde de Nevâ perdesinin çokça kullanıldığı görülmüştür. Eserde Segâh makâmının bütün özellikleri gösterilmiş, Eviç ve Nevâ perdesinde durdurulan nağmelerde Hüzzâm makâmı hissi uyandırıldığı görülmüştür. Makâmın çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir. Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdellik oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin

sayısal değerleri tespit edilmiştir. Segâh eser için perdelerin yüzdelik oranları grafik 18’de gösterilmiştir.

SEGÂH ŞARKI (Hâtr-î nâ-şâdı gel gör...)



Grafik 18. Segâh Şarkı (Hâtr-î nâ-şâdı gel gör...)Perdelerinin %lik Oranları

EK- 18. Segâh Şarkı (Hâtur-î nâ-şâdı gel gör...)

Segâh Şarkı
Hâtur-î nâ-şâdı gel gör bir nefes şâd_ et benî

Ağıraksak

Tanbûrî Cemîl Bey

(âh) Hâ - tur - î nâ - şâ - dı gel gör
bir ne - fes şâd
et be - nî (SAZ
) Kayd - i hic - rân - dan a zâ - lim
ar - tk â - zâd
et be - nî (SAZ
) Has - re - tin - lê
pek ha - râ - bım
bâ - ri â - bâd

Segâh Şarkı / Hâtır-î nâ-şadı gel gör bir nefes şâd_et benî /
Tanbûrî Cemil Bey / 2

et be - nî (SAZ
) Kayd - ı hic - rân
dan a zâ - lim
ar - tık â - zâd
et be - nî
Müsemmen
Ey ce-fâ - cû ey - le in - sâf â - şık - î bî -
çâ - re - nê çâ - re - nê (SAZ)
Mer - hem - î lût - fun - la im - dâd
ey - le gel â - vâ - re - nê

Hâtır-î nâ-şadı gel gör bir nefes şâd_et benî
Kayd-ı hicrândan a zâlim artık_âzâd_et benî
Hasretinlê pek harâbım bâri âbâd_et benî
Kayd-ı hicrândan a zâlim artık_âzâd_et benî
Ey cefâ-cû eyle insâf âşık-î bî-çârenê
Merhem-î lûtfunla imdâd_eyle gel âvârenê
Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümünü münasebetiyle yaptığı
"Tanbûrî Cemil Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

19. ONDOKUZUNCU ALT PROBLEME YÖNELİK BULGULAR

19. Güftesi, “Bir peri sîmâ güzelsin hüsnüne yokdur bahâ” mısraı ile başlayan Sultânîyegâh makâmında ve Devrihindî usûlündeki Şarkı'nın makâm ve geçki uygulamaları nasıldır?

Sultânîyegâh makâmındaki bu eser ritmik olarak şarkılarda, türkülerde, ilâhilerde, saz semaîlerinin dördüncü hanelerinde kullanımına rastlanan 7 zamanlı 7/4'lük mertebede olan Devrihindî usûlüyle, şarkı formunda bestelenmiştir. Eser güftesinin, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün olduğu bilgisine ulaşılmıştır. Güftenin vezindeki şekli şöyledir:

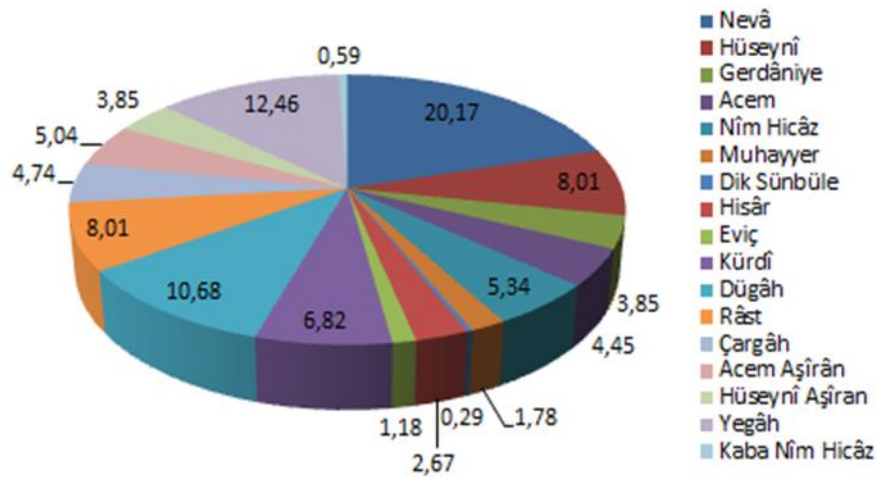
Tablo 18. Eser Güftesinin Vezin Tablosu

fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lâ	tün	fâ	i	lün
Bir	pe	rî	sî	mâ	gü	zel	sin	hüs	nü	nê	yok	dur	ba	hâ
Düş	o	lan	sev	dâ	yı	zül	fün	dür	baş	al	maz	bir	da	ha
Tî	ri	gam	zen	den	re	hî	aş	kın	da	kim	bul	muş	re	hâ
Düş	o	lan	sev	dâ	yı	zül	fün	dür	baş	al	maz	bir	da	ha

Eser içerisinde sırasıyla en çok kullanılan perdeler: Nevâ, Yegâh ve Dügâh'dır. Makâmın güçlüsü olarak bilinen Nevâ perdesinin eser içerisinde çokça kullanıldığı görülmüştür. Zemîn bölümünde Nevâ üzerinde Bûselik'le başlayan nağme, önce Nevâ'daki Bûselik'in yedeninde kalış yapılarak, meyân bölümünde de Acem perdesinde daha sonra da geniş aralıklı bir Hicâz ile Dügâh'da kalınan nağmelerle muhteşem bir Sultânîyegâh hissi oluşturulmuştur. Nakarât nağmesi, makâmın karakteristik özelliği olan geniş aralıklı Hicâz'ın, Nevâ üzerinde de gösterilmesi ile Dügâh'da bir kez daha kalış yaptıktan sonra Çârgâh perdesi kullanılarak Yegâh'da Bûselik'le karar ettirilmiştir. Nakarat nağmesi çift olarak bestelenerek makâmın karar hissini kuvvetlendirildiği görülmektedir. Acem perdesi ile başlayan meyân nağmesinin ise yine Bûselik ile Nevâ'da kaldığı görülmüştür. Eser içerisinde makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır. Nota üzerinde makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri gösterilmeyip yapılan diğer geçki ve çeşniler gösterilmiştir.

Eser içerisindeki bütün perdeler 8'lik birimle sayılmış, bütün perde sayıları toplanmıştır. Çıkan toplam perde sayısı ile bütün perdelerin tek tek yüzdeler oranları hesaplanarak bu eser içerisinde en çok kullanılan perdelerin sayısal değerleri tespit edilmiştir. Sultânîyegâh eser için perdelerin yüzdeler oranları i grafik 19'da gösterilmiştir.

SULTÂNÎYEGÂH ŞARKI (Bir perî sîmâ güzelsin...)



Grafik 19. Sultânîyegâh Şarkı (Bir perî sîmâ güzelsin...) Perdelerinin %lik Oranları

EK- 19. Sultânîyegâh Şarkı (Bir perî sîmâ güzelsin...)

Sultânîyegâh Şarkı
Bir perî sîmâ güzelsin hüsnünê yokdur bahâ

Devrihindî

Tanbûrî Cemîl Bey

Bir pe - rî sî - mâ gü - zel - sin hü - s - nü - nê yok -
dur ba - hâ Nevâda Hicaz dur ba - hâ
Düş - o - lan sev - dâ - yı zül - fün -
dür baş - al - maz bir da - hâ
Düş - o - lan sev - dâ - yı zül - fün -
dür baş - al - maz bir da - hâ
Tîr - i gam - zen - den reh - î aş - kın - da kim bul -
muş re - hâ müş - re - hâ müş - re - hâ

Bir perî sîmâ güzelsin hüsnünê yokdur bahâ
Düş olan sevdâ-yı zülfündür baş almaz bir dahâ
Tîr-i gamzenden reh-î aşkında kim bulmuş rehâ
Düş olan sevdâ-yı zülfündür baş almaz bir dahâ

Azm-i gülzâr_eyledikce gül-sitân handân_olur
Makdemin tebrîke bülbüller nagâm-efşân_olur
Sünbül_û gül, serv_ü ar'ar dâ sanâ hayrân_olur
Düş_olan sevdâ-yı zülfündür baş almaz bir dahâ

Remel, fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı ve Afyonkarahisar Belediyesi'nin, vefâtının 100. yıldönümünü münâsebetiyle yaptığı
"Tanbûrî Cemîl Bey Besteleri" adlı yayını için hazırlanmıştır.

SONUÇ

Araştırmada elde edilen bulgulardan şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Birinci alt problemin elde edilen bulguları ile, Cemîl Bey'in bu eserde kullandığı Mâhûr makamının bütün özelliklerini gösterildiği, zemîn ve nakarât bölümlerinde Zavîl makâmına geçki yapıldığı, bunun dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

İkinci alt problemin elde edilen bulguları ile, zemîn kısmını oluşturan birinci mısradaki Eviç'de Segâh'la giriş yapıldığı, nakarât kısmında sırasıyla Nevâ'da Râst ve Dügâh'da Râst kalışlar ile makâmı oluşturan dizilerde seyredildiği, meyân kısmında da Irak perdesinde Müsteâr ve yerinde Segâh çeşnilerini kullanıp Ferahnâk makâmı özelliklerini gösterdiği, başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü alt problemin elde edilen bulguları ile, eserin zemîn kısmında Gerdâniye'de Bûselik, Nevâ'da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ'da Beyâti dizisinde yarım kalışlar yapıldığı, meyân'da Gerdâniye üzerinde Bûselik ve Hicâz ile genişletilip Nevâ ve Râst'da karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey'in Kürdîlihicâzkâr'ın Arazbârlı şeklini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Dördüncü alt problemin elde edilen bulguları ile, Hüseyinî makamının dizisinde bulunan Hüseyinî perdesinde ve yerinde Uşşâk nağmeleriyle bestelendiği, Hüseyinî makamının bütün özelliklerinin gösterildiği ve başka bir makâm geçkisi yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Beşinci alt problemin elde edilen bulguları ile, eserin zemîn'inde Hüseyinî perdesi üzerinde Bûselik'le kalış yaptıktan sonra yeniden Mâhûr'a dönüldüğü, Muhayyer makamı ile başlanan nakarât bölümünde Hüseyinî perdesi üzerindeki Hicâzla kısa bir Şehnâz hissi oluşturulup, Mâhûr'a dönülerek yerinde Râst ile karar verilip, meyân bölümünde ise Dügâh ve Hüseyinî perdelerinde Bûselik'le kalışlar yapıldıktan sonra Mâhûr makamına dönülerek nakarâta bağlandığı, başka bir makâm geçkisi yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Altıncı alt problemin elde edilen bulguları ile, eserin zemîn bölümünde Eviç üzerinde Segâh gösterip makâm genişlemesinde Tîz Nim Hicâz perdesi kullanılarak tiz bölgelerde seyredilip nakarât bölümünde Eviç nağmeleriyle karara gidilmiştir.

Bestekârın, usûl değişimi yaptığı meyân bölümünde ise Dügâh üzerinde Râst yapılıp Ferahnâk nağmeleri kullanılarak “ah _eder de” kısmında “ah” hecesini tîz perdelerle kuvvetlendirip, Eviç nağmeleriyle nakarâta bağladığı görülmüştür. Eserde Eviç makâmının bütün özelliklerinin gösterilip, makâm dışı bir geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Yedinci alt problemin elde edilen bulguları ile, Hicâz’ın tüm çeşitlerinin gösterildiği bu eserde güçlü perdesi ve güçlü perdesi üzerindeki çeşnilere bakıldığında Hüseyinî üzerinde Uşşâk yaparak Uzzâl nağmeleriyle esere giriş yapılıp Nevâ üzerinde Rast kalışlarla devam edildiği görülmüştür. Bu giriş kısmından sonra Acem perdesi kullanılarak ve Hicâz (Nîm Hicâz) perdesi önemlendirilerek nağme, Dügâh’da yarım yedenli kalınarak Hümâyûn da duyurulmuştur. Bu kısımdan hemen sonra Dügâh perdesinin altında Zirgûle (Nîm Zirgûle) ve Dik Acem Aşîrân ile Zirgûle makâmı hissi oluşturulmuş ve Hicâz ile karara bağlanmıştır. Bestekâr’ın bu eserde Hicâz makâmının bütün özelliklerini gösterip ve başka bir makâma geçki yapmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sekizinci alt problemin elde edilen bulguları ile, Uzzâl makâmının önemli asma kararlarından bir tanesi olduğu bilinen Nîm Hicâz perdesinin de bu eserde asma karar olarak fazlaca kullanıldığı görülmüştür. Eser içerisinde Nevâda Bûselik ve Nevâ’da Râstlı asma kararlar yapılarak Hicâz makâmın karakteristik özelliği olan, diğer Hicâz çeşitlerine yapılan geçkiler görülmüştür. Eserdeki müzik cümlelerine bakıldığında fazlaca geniş aralıklı perdeler ve oktavlar kullanılarak Cemîl Bey’in hüznü fakat dinamik uslûbu gözlemlenmiştir. Eserin meyân kısmında ,yani “Yıllarca bu hicrâne tahammül edemem ben” güfteli bölümde Şehnâz makâmına geçki yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Dokuzuncu alt problemin elde edilen bulguları ile, bu eserde Anonim Halk Şiiri Nazım Biçimlerinden olan, dörtlük ve nakarattan oluşan Ninni türünün nasıl işlendiği gözlemlenmiştir. Hicâz makâmının durağı olan Dügâh perdesi ve makâmın güçlüsü olan Nevâ fazlaca vurgulanıp, makâmın asma kararı olan Nîm Hicâz ve Dik Kürdî perdelerinde de fazlaca kalışlar yapılarak, amacı bebeğin uyumasını ya da rahatlamasını sağlamak olan bu türü son derece huzur verici ve sade müzik cümleleriyle, amacına uygun bir şekilde işlendiği ve makâmın dizisinde bulunan

geçki ve çeşnilerin dışında herhangi bir makâm geçkisi yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onuncu alt problemin elde edilen bulguları ile, zemîn bölümünde Muhayyer nağmeleri kullanılıp, Muhayyer üzerindeki Hicâz ile genişletilerek Hüseyinî üzerinde Uşşâk'a bağlanıp, nakarât bölümünde kuvvetli bir Muhayyer kararı oluşturulmuştur. Meyân bölümü Mâhûr ile açılıp yerinde Bûselik çeşnisiyle Mâhûrbûselik makâmı hissettirildikten sonra yapılan Hisâr-Hüseyinî-Acem-Mâhûr-Gerdâniye kromatik çıkışları ile yine Mâhûr yoluyla Muhayyer makâmına dönüldüğü başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onbirinci alt problemin elde edilen bulguları ile, esere Dügâh-Muhayyer aralığı gösterilerek giriş cümlesi kurulmuş, ikinci dönüşlerde Nevâ-Muhayyer aralığı kullanılarak Şehnâz makâmının dizilerinde seyredildiği görülmüş, Şehnâz makâmının genişlemesi olarak bilinen Muhayyer üzerinde Bûselik ile genişleme yapıldığı, Hüseyinî üzerindeki Hicâz, dönüşlerde de Nevâ üzerinde Râst ile kalışlar yapıldığı görülmüştür. Usûl geçkisi yapılan Curcuna kısımda yani “Yâ Rab, ne için zâr(1) Nigâr'î şu cihânda” cümlesinde, Dügâh üzerinde Râst makâmı geçkisi yapıldığı,onun dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onikinci alt problemin elde edilen bulguları ile, eser, Segâh makâmı için öngörülmeleyen bir bölgeden başlasa da Acem perdesi kullanılarak oluşturulan nağmeler, özellikle çift olarak bestelenen zemîn bölümünün ikinci girişinde yapılan Nevâ üzerindeki Uşşâk nağmeleriyle makâm Hüzzâm hissinden uzaklaştırılıp nakarât bölümünde de yerinde Râst çeşnisi gösterip makâm güçlüsü olan Nevâ vurgulanıp Segâh'da yarım kalış yapılarak karara gidildiği, makâmın genel karakteri içerisinde var olan çeşni ve geçkiler dışında başka bir makâm geçkisi yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onüçüncü alt problemin elde edilen bulguları ile, esere Çargâh'da Bûselik çeşnisiyle asma karar yapılarak giriş yapıldığı, makâmın dizisinde bulunan Râst'da Bûselik çeşnileri gösterilip, meyân bölümünde de Nevâ'da Uşşâk'lı kalışlar yapılarak karara varıldığı ve makâmın kendine özgü geçki ve çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ondördüncü alt problemin elde edilen bulguları ile, eserin karar bölümüne baktığımızda Arel Ezgi Uzdilek sisteminde Basit Sûz(i)nâk olarak adlandırılan haliyle yani Râst ile karar ettirilerek bestelendiği, eserin zemîn ve karar bölümlerinde Acem ve pestçe Hüseyinî perdesi ile karara inişi, “tâ be seher” ifadesine yaptığı vurguyla beraber bitişteki Râst hissi kuvvetlendirilip, makâmın Zirgüleli Sûz(i)nâk duyusundan uzaklaştırıldığı ve makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onbeşinci alt problemin elde edilen bulguları ile, eserin son kısmına girerken, makâmın karakteristik özelliği gereği Nevâ üzerinde Arabân gösterildiği ve yerinde Hüseyinî ile karâra varıldığı görülmüştür. Nevâ üzerindeki Hicâz, meyân bölümünde Muhayyer perdesi üzerinde de kısaca gösterildiği ve nağmenin Hüseyinî üzerindeki Uşşâk’a bağlandığı, Gülizâr makamının kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onaltıncı alt problemin elde edilen bulguları ile, eserin zemîn kısmında Gerdâniye’de Bûselik, Nevâ’da Uşşâk dörtlülerinden oluşan Nevâ’da Beyâtî dizisinde yarım kalışlar yapıldığı, meyân bölümünde de Çargâh’da Bûselikli asma karar yapıp Nevâ’da Uşşâk’la karar ettirilen bu eserde Cemîl Bey’in Kürdîlihicâzkârın Arazbârlı şeklini kullandığı ve makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onyedinci alt problemin elde edilen bulguları ile, esere eksik müsteâr 5’lisiyle giriş yapıldığı, zemîn ve nakarat bölümlerinde makâmın kuvvetli bir karar hissi ile tamamlandığı, meyân bölümünde Tîz Segâh ve Eviç üzerinde Segâh ile sürdürülen nağmelerin Segâh üzerindeki Hicâz ile renklendirilip, Nevâ üzerindeki Hicâz ile nakarâta bağlanılarak Müsteâr makâmının bütün özellikleri ile işlenen bu eserde başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Onsekizinci alt problemin elde edilen bulguları ile, eserde Segâh makâmının bütün özellikleri gösterilip, Eviç ve Nevâ perdesinde durdurulan nağmelerde Hüzzâm makâmı hissi uyandırıldığı ve Segâh makâmın çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ondokuzuncu alt problemin elde edilen bulguları ile, eserin zemîn bölümünde Nevâ üzerinde Bûselik’le başlayan nağme ile, önce Nevâ’daki Bûselik’in yedeninde

kalış yapılarak, meyân bölümünde de Acem perdesinde daha sonra da geniş aralıklı bir Hicâz ile Dügâh'da kalınan nağmelerle muhteşem bir Sultânîyegâh hissini oluşturulduğu, makâmın bütün özelliklerini, derin duygusallık ve hüznü ruh hali yansıtılarak işlendiği ve makâmın kendi çeşnileri dışında başka bir makâma geçki yapılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmada yer alan 19 alt problemden elde edilen bulguların geneli incelendiğinde: Tânbûri Cemîl Bey'in 19 eseri içerisinde sadece 3 eserinde makâm geçkisi yapıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu eserler ve yapılan geçkiler şunlardır:

- Mâhûr “**Vâr_iken zâtında böylê hüsn_ü ân_olmâ nihân**” eserinde yapılan Zavil makâmı geçkisi,
- Şehnâz “**Feryâd(ı) ki feryâdına imdâd-edecek yok**” eserinde yapılan Dügâh'da Râst makâmı geçkisi,
- Ve Hicâz “**Hep sâye-i vashnla gönül şâd_olacakken**” eserinde yapılan Şehnâz makâmı geçkisidir.

Cemîl Bey'in bestelediği 2 Kürdilhicâzkâr eserinde de makâmın Arazbârlı şeklini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. İncelenen 19 eser adeta makâmı tarif eden ders niteliğindedir.

İncelenen 19 eser içerisinde sadece bir tanesi Anonim Halk Edebiyatı Nazım Biçimi olan Ninni diğer 18 eser ise şarkı formunda bestelenmiştir. Buradan ulaşılan sonuç şudur: Cemîl Bey Şarkı formuna büyük rağbet göstermiş; kâr, kârçe, beste vb. gibi büyük formlardan eser vermemiştir. Dolayısıyla form/usûl münasebeti doğrultusunda küçük usûlleri kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

Bazı müzik cümlelerinde görülen geniş aralıklı perdeler ve oktavlar Cemîl Bey'in hüznü fakat dinamik uslûbunu da ortaya koymaktadır. Makâma olan olağanüstü hâkimiyetiyle yaptığı geçkilerin her biri ders niteliğindedir. Hesaplanan perde yüzdeleriyle makâmın güçlü ve asma karar perdelerinin ne derece kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır.

Cemîl Bey'in bestelediği bu 19 eserde, makâma ait bütün özellikleri kendi derin duygusallığı ve ruh halini yansıtarak işlediği; saz eseri bestekarlığı ile ön

planda tutulsa da sözlü eser bestekârı olarak da harikulade bir sanatkâr olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

İncelenen 19 eserde kullanılan vezin ve bahirler aşağıdaki tablolarda gösterilmiştir. Cemîl Bey'in 8 eserinde **remel** bahrini, 10 eserinde **hezec** bahrini ve 1 eserinde de **Recez** bahrini kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

MAKÂM	VEZİN	BAHİR
Mahûr (vâr_iken...)	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Remel
Ferahnâk (Bir nigâhın...)	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Remel
Kürdîlihicâzkâr (Def'-i nâlîş...)	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Remel
Hüseynî (Görmek_ister...)	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Remel
Mahûr (Sen gül_eğlen...)	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Remel
Sûz(i)nâk (Beni bigâne-i...)	fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün	Remel
Segâh (Hâtır-î nâ-şadı...)	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Remel
Sultânîyegâh (Bir perî-sîmâ...)	fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün	Remel

MAKÂM	VEZİN	BAHİR
Eviç (Nazîrin yok...)	mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün	Hezec
Hicâz (Hep sâye-i...)	mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün	Hezec
Hicâz (Mâtem-zedeyim...)	mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün	Hezec
Hicâz (Dağda tavşanlar...)	7'li hece ölçüsü	Hezec
Muhayyer (Pür-lerze...)	mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün	Hezec
Şehnâz (Feryâd(1) ki...)	mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün	Hezec
Segâh (Gel-ey sâkî...)	mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün	Hezec
Gülizâr (Gül gonca-i...)	mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün	Hezec
Kürdîlihicâzkâr (Hicrinle füzûn...)	mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün	Hezec
Müsteâr (Nihândır dîdeden...)	mefâ'îlün mefâ'îlün fe'ûlün	Hezec

MAKÂM	VEZİN	BAHİR
Nihâvend (Sevdim seni...)	Müstef'îlün müstef'îlün	Recez

KAYNAKÇA

- Ak, A. B. (2002). Türk Mûsikîsi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara
- Akdoğan, B. (2010). Türk Din Mûsikîsi Dersleri. Bilge Ajans ve Matbaa, Ankara
- Akdoğu, O. (1993). Hüseyin Sâdeddin Arel Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları
- Akdoğu, O. (1998). Türk Müziği Tarihi'nde Dönemler. İzmir'den Analolu'ya Müzikoloji Dergisi, 2, 2-4.
- Akdoğu, O. (1999a). Aylık Ulusal Müzikoloji Dergisi, (3. Sayı). Selen Yayıncılık, İzmir
- Akdoğu, O. (1999b). Aylık Ulusal Müzikoloji Dergisi, (4. Sayı). Selen Yayıncılık, İzmir
- Akdoğu, O. (2003). Türk Müziğinde Türler ve Biçimleri . Meta Basım, İzmir
- Arel, H. S. (1968). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri. İstanbul: Hüsnü tabiat Matbaası
- Arel, H. S. (1991). Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri. Kültür Bakanlığı Yayınları
- Behar, C. (2015). Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi, Ankara
- Berker, E. (1986). Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını. Sevinç Matbaacılık, Ankara
- Can, M.C. (2009). Klasik Türk müziği. Ç. Özdemir (Ed.), Türk kimliği II içinde (s. 64-74) İstanbul: Ötüken
- Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri. (3. Basım), Alfa Yayınevi, İstanbul
- Cemîl, M. (2016). Tanbûrî Cemil'in Hayâtı. (IV. Baskı, Haz. Uğur Derman) Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul
- Darbaz, F. (1973). Türk ve Batı Müziği, Musiki Kültür Derneği Yayınları, İstanbul
- Emnalar, A. (1998). Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Ergun, S. N. (1942). Türk Mûsikîsi Antolojisi. Rıza Koşkun Matbaası, İstanbul
- Erkiliç, C. (2011). Bilimsel Araştırmalarda Evren Ve Örneklem, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Edirne

- Ezgi, S. (1933-1953). Nazari ve Ameli Türk Musikisi (5 Cilt), İstanbul Belediye Konservatuvarı Neşriyatı, İstanbul
- Gökçe, B. (2007). Toplumsal Bilimlerde Araştırma. Savaş Yayınevi, Ankara
- Hodeir, A. (2011). Müzikte Türler ve Biçimler. (3.Basım) Yayıncılık, İstanbul
- Karadeniz, E. (1965). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara
- Karadeniz, Ş. (2007). Türk Müziğinde Dönem Anlayışı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Karasar, N. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemi, (19. Basım). Nobel Yayın Dağıtım, Ankara
- Körükçü, Ç. (1998). Türk Sanat Müziği. Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk Mûsikîsinde Makâmlar. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Küçükgökçe. Ö. (2010). XV. Yüzyılda Makamlar Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul
- Levendoglu. O. (2002). XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri. Ankara: Gazi Üniversitesi
- Özalp, M. N. (2000). Türk Musikisi Tarihi, c I-II İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, N. (1992). Türk Mûsikîsi Beste Formları. TRT Genel Sekreterlik Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara
- Özkan, İ. H. (1990). Türk Musikîsi Nazariyatı ve Usulleri, (3. Baskı). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Özkan, İ. H. (2006). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri. Ötüken Neşriyat A.Ş, Ankara
- Öztuna, Y. (1969). Türk Müziği Ansiklopedisi Cilt I, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Öztuna, Y. (1974). Türk Müziği Ansiklopedisi Cilt II, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul
- Öztuna, Y. (1987). Türk Mûsikîsi Teknik ve Tarih. Türk Petrol Vakfı Lale Mecmuası Yayınları, İstanbul

- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
- Öztuna, Y. (2006). Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü. Cilt I-II Ankara: Orient Yayınları
- Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Say, A. (2005). Müzik Ansiklopedisi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Sıdal, F. (1985). Türk Musikisi Nazariyatı, TRT Yayınları, Ankara
- Signell, K.L. (2006). Makam: Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Sözer, V. (2005). Müzik Ansiklopedik Sözlük, (5. Basım). Remzi Kitabevi, İstanbul
- Tanrıkorur, C. (2003a). Müzik, Kültür, Dil, (1. Baskı). Dergâh Yayınları
- Tanrıkorur, C. (2003b). Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, İstanbul, A Ajans Tesisleri, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi. (Haz. İsmail Kara, Rehâ Sağbaş, Barihüda Tanrıkorur, Başak İlhan), Dergah Yayınları, İstanbul
- Yavaşca, A. (2002). Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri. Türk ,
- Yekta, R. (1985). Türk Musikisi. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yurga, C. (1995). Müzik Tarihinde Türler ve Ülkeler. Malatya: Özmert Ofset Matbaacılık.
- <http://www.edebiyatogretmeni.org/ninni/> (5.6.2017) Tarihinde ulaşılmıştır.
- Afyonkarahisar Belediyesi, Afyon Kocatepe üniversitesi Devlet Konservatuvarı. (2016) “Tanbûrî Cemîl Bey besteleri” Albümü.