

T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



**DÂRÜL-ELHAN ARŞİVİNDE BULUNAN DELLÂLZADE
İSMAİL EFENDİ'NİN ESERLERİNİN MAKAM VE SEYİR
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN **HAZIRLAYAN**
Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN **Şakir Orçun AKGÜN**

MALATYA 2022

TC
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA BİLİM DALI
MÜZİK BİLİMLERİ VE TEKNOLOJİSİ BİLİM DALI

**DÂRÜL-ELHAN ARŞİVİNDE BULUNAN DELLÂLZADE
İSMAİL EFENDİ’NİN ESERLERİNİN MAKAM VE SEYİR
AÇISINDAN İNCELENMESİ**

Şakir Orçun AKGÜN

Danışman

Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN

**Malatya
2022**

ONUR SÖZÜ

Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN danışmanlığında, doktora tezi olarak hazırladığım **Dârül-Elhan Arşivinde Bulunan Dellâlzade İsmail Efendi'nin Eserlerinin Makam ve Seyir Açısından İncelenmesi** başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün yapıtların hem metin içinde hem de kaynakçada yönetimine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Şakir Orçun AĞGÜN

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın gerçekleşmesinde bilgi ve birikimleri ile beni yönlendiren değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Derya KARABURUN DOĞAN' a fikirleri ve tecrübesi ile tezimde bana yol gösteren Sayın Doç. Dr. Onur ZAHAL hocama, akademik ve teorik açıdan bu çalışmanın gelişmesine katkıda bulunan Sayın Doç. Dr. Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ ve Dr. Öğr.Üyesi Emre AKGÜN' e, kaynak araştırmasında ve bilgi birikimleri ile yol gösteren Sayın Prof.Dr. Ünal İMİK' e ve tezimin her aşamasında emeği olan Sayın Damla YILDIZ' a teşekkürlerimi sunarım.

Hayatımın her adımında yanımda olan sevgili ailem ve arkamdaki desteğini hiç esirgemeyen sevgili annem Maksude AKGÜN' e sonsuz teşekkür ederim.

ÖZET

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin, Dârül-Elhan arşivinde bulunan eserleri esas alınarak makamların seyir karakteristiklerinin ortaya çıkarılmasını sağlamak, Dellâlzâde'nin makam seyri anlayışının, makam öğretimine yönelik elde edilebilecek çalışmalara nasıl ve ne şekilde etki sağladığını tespit edebilmek amacıyla yapılan bu araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinden durum saptamaya yönelik doküman incelenmesi ya da diğer bir ifadeyle doküman analizi kullanılmıştır.

Araştırmada Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Dârül-elhan Arşivinde bulunan eserleri üzerinde makâm seyri incelemeleri yapılmış, incelenen eserlere göre yeni makâm seyri anlatımları geliştirilerek, bu anlatımlar çerçevesinde makam seyri örnekleri elde edilmeye çalışılmıştır. Eser incelemeler sonucunda ortaya çıkarılan bulgular kuramsal çerçevede düzeninde yorumlanarak Dellâlzâde İsmail Efendi'nin makâm seyri anlayışı ortaya çıkartılmıştır. Bununla birlikte Dellâlzâde İsmail Efendi'nin hem yaşamış olduğu döneme ait hem de kendinden önceki ve sonraki dönemlerin makâm anlayışlarını kapsayan bilgilere ulaşılmıştır. Araştırmanın bu bölümünde nitel araştırma yönteminden tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Bu kaynaklar doğrultusunda; nazari tariflerin eksik kalmış veya doğru olmayan yönlerinin tamamlaması açısından Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerinin önemli bir kaynak teşkil ettiği görülmüştür.

Araştırmada elde edilen bulgulara göre; Dellâlzâde İsmail Efendi'nin bestelerindeki makâm anlayışının özelliğinin, makâm ve seyir kavramları açısından anlaşılmayan yönlerine yol göstereceği, eserlerdeki makâm işleniş şekillerinin makâmın hem anlaşılabilir hem de tanımlanabilir olmasına yarar sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmada; problem ve alt problemlere ilişkin elde edilen bulgular ile bulguların değerlendirilmesi şeklinde oluşan sonuçlar sunulmuştur. Dellâlzâde'nin kendi dönemi öncesindeki nazari anlayışların çerçevesinde makamlardaki perde kullanımlarının, özellikle karar perdelerinin farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir.

Kendi dönemi ve makam tarifleri ile eserlerin seyir özellikleri arasında bir mukayese yapıldığında ise daha büyük ölçüde örtüşme sağlandığı ve buna göre;

Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam anlayışının kendi dönem anlayışına uygun olduğu belirlenmiştir. Kendinden sonraki dönemin makam tariflerine göre bir değerlendirme yapıldığında; özellikle Arel-Ezgi nazariyatına göre mukayese edildiğinde; eserlerdeki seyir özelliklerinin, verilen tariflere göre açıklanmasında yetersiz kaldığı görülmüştür. Dellâlzâde'nin eserleri üzerinde uygulanan seyir özelliklerinin kendinden sonraki dönemin makam anlayışıyla çok da örtüşmediği kabul edilebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dellâlzâde İsmail Efendi, Darül-elhan, Makam, Seyir, Makam ve Seyir Analizi.



ABSTRACT

In this research, which was conducted in order to reveal the progressing characteristics of the maqam based on the works of Dellâlzâde İsmail Efendi in the Dârül-Elhan archive, and to determine how and in what way Dellâlzâde's understanding of the maqam progression had an impact on the studies that could be obtained for the teaching of maqam; document examination or in other words, document analysis was used to determine the situation from qualitative research methods.

In the research, maqam progressing examinations were made on the works of Dellâlzâde İsmail Efendi in the Dârül-elhan Archive, and according to the examined works, new maqam narratives were developed and examples of maqam narrations were tried to be obtained within the framework of these narratives. The findings revealed as a result of the investigations were interpreted in the theoretical framework order and Dellâlzâde İsmail Efendi's understanding of the narration of the maqam was revealed. However, information belonging to the period in which Dellâlzâde İsmail Efendi lived and the maqam understandings of the periods before and after him was reached. In this part of the study, historical research method from qualitative research method was used. In line with these sources; It has been seen that the works of Dellâlzâde İsmail Efendi constitute an important source in terms of completing the incomplete or inaccurate aspects of theoretical information.

According to the findings obtained in the research; It is thought that the characteristic of the understanding of makâm in Dellâlzâde İsmail Efendi's compositions will guide the aspects that are not understood in terms of the concepts of maqam and progressing, and that the way the maqam is processed in the works will benefit both to understand and to be defined.

It is more comprehensive if it is a comparison of its own time and mode descriptions and navigational features; It is that the understanding of makam in Dellâlzâde's works is in accordance with his understanding of the period. A self-assessment according to the relevant authorities; especially in comparison according to Arel-Ezgi theory; The cruise in children can be made in the open according to the

descriptions given. It can be accepted that Dellâlzâde's understanding will not come much due to the course over the products.

Keywords: Dellalzade İsmail Efendi, Darul-Elhan, Maqam, Progressing, Melodic Progression



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
TABLolar LİSTESİ	xiv

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu	2
1.2. Araştırmanın Amacı	2
1.3. Araştırmanın Önemi.....	2
1.4. Problem Cümlesi	3
1.5. Alt problemler	3
1.6. Sınırlılıklar	4
1.7. Tanımlar ve Terimler	4

İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM VE METODOLOJİ

2.1. Araştırmanın Yöntemi ve Modeli	8
2.2. Kaynak ve Mataryeller	9
2.3. Evren ve Örneklem	9
2.4. Verilerin Toplanması	9
2.5. Toplanan Verilerin Analizi.....	10
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	14
KURAMSAL ÇERÇEVE	14
3.1. Kuramsal Bilgiler ve İlgili Yayınlar	14
3.1.1. Müzik Kültürü ve Müzik Kültürünü Meydana Getiren Etkenler.....	14
3.1.2. Türk Müzik Kültürü	15

3.1.3. 18. ve 19. Yüzyıl Türk Müzik Kültürü	18
3.2. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Hayatı.....	23
3.2.1. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Bestekârlığı ve Eserleri.....	26
3.3. Dârül-Elhan	33
3.4. Türk Mûsîkisinde Form	34
3.4.1. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Eserlerinde Kullandığı Formlar	35
3.4.1.1. Kâr.....	35
3.4.1.2. Beste	36
3.4.1.3. Ağır Semâî	38
3.4.1.4. Yürük Semâî.....	38
3.4.1.5. Şarkı	39
3.4.1.6. İlâhi	40
3.4.1.7. Teşvih	40
3.5. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Eserlerinde Kullandığı Makamların Tarihsel Süreçteki Nazâri Anlatımları	41
3.5.1. Acemaşîrân Makamı	41
3.5.2. Arazbar Buselik Makamı.....	43
3.5.3. Buselik Makamı	46
3.5.4. Beste Isfahan Makamı.....	48
3.5.5. Büzürg Makamı	49
3.5.6. Dügâh Makamı	51
3.5.7. Ferahnâk Makamı	53
3.5.8. Isfahan Makamı.....	57
3.5.9. Karcığar Makamı	59
3.5.10. Mâhûr Makamı.....	61
3.5.11. Mâhûrbuselik Makamı	64
3.5.12. Muhayyerbuselik Makamı.....	65
3.5.13. Muhayyer Sünbüle Makamı.....	69
3.5.14. Müstear Makamı	71
3.5.15. Nevabuselik Makamı.....	73
3.5.16. Revnâknüma Makamı.....	78
3.5.17. Segâh Makamı	79

3.5.18. Suzidil Makamı.....	81
3.5.19. Suzinâk Makamı.....	83
3.5.20. Şehnâz Makamı	84
3.5.21. Şehnâzbuselik Makamı	88
3.5.22. Tahir Makamı.....	90
3.5.23. Uşşak Makamı	92
3.5.24. Uzzâl Makamı.....	96
3.5.25. Yegâh Makamı.....	97
3.6. İlgili Yayın ve Araştırmalar	99

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	105
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	109
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	110
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	113
4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	119
4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	121
4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	123
4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	129
4.9. Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	133
4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	139
4.11. On Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	143
4.12. On İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	150
4.13. On Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	157
4.14. On Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	160
4.15. On Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	162
4.16. On Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	165
4.17. On Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	168
4.18. On Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	170
4.19. On Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	171
4.20. Yirminci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar.....	174

4.21. Yirmi Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	176
4.22. Yirmi İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	178
4.23. Yirmi Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	180
4.24. Yirmi Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	182
4.25. Yirmi Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar	184

BEŞİNCİ BÖLÜM

TARTIŞMA- SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışmalar	196
5.2. Sonuçlar	250
5.3. Öneriler	251
KAYNAKÇA	253
EKLER	260

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Eserlerinin Form Analizi	31
Şekil 3.2. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Eserlerinin Makam Analizi	32
Şekil 3.3. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Eserlerinin Usul Analizi	33



TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Kâr Formundaki Eserler	28
Tablo 3.2. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Beste Formundaki Eserler	28
Tablo 3.3. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Ağır Semai Formundaki Eserler	28
Tablo 3.4. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Yürük Semai Formundaki Eserler	29
Tablo 3.5. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Şarkı Formundaki Eserler	29
Tablo 3.6. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Mevlevi Âyini Formundaki Eserler	30
Tablo 3.7. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin İlâhi Formundaki Eserler	30
Tablo 3.8. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Teşvih Formundaki Eserler	31
Tablo 3.9. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Saz Eseri Formundaki Eserler	31

BİRİNCİ BÖLÜM

GİRİŞ

Dönemin önde gelen bestekârları Hacı Ârif Bey, Şevki Bey gibi musikişinaslar şarkı formu akımında kendilerini daha çok geliştirirken Mehmet Zekâi Dede, Muallim İsmail Hakkı Bey, Dellâlzâde İsmail Efendi gibi bestekârlar ise yansıtılan bu akımın aksine klâsik üslubu uygulamaya devam etmişlerdir. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserleri incelemeye alınarak, Dellâlzâde İsmail Efendi' nin yaşadığı döneme ait mûsikî özellikleri hakkında genel bir fikir sahibi olabilmek bu çalışma büyük bir önem teşkil etmektedir. Tarihsel bir süreçte önemli bir dönemde yaşayan ve birçok çok eser besteleyen bir bestekârın Türk mûsikîsine yansıtmış olduğu değerler yalnızca eserlerin repertuar zenginliğinden ibaret olmadığı ifade etmek doğru olacaktır. Bir sonraki dönemler için üslûp örneği taşıyabilmesi ve yine o döneme ait nazarî çalışmalara kaynak olabileceği düşüncesi ile Dellâlzâde İsmail Efendi'nin bestecilik ve makâm anlayışı üzerine çalışılmasının ilgili alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Türk müziği sözlü eser besteciliğinin tarihsel süreç içerisinde geçirmiş olduğu aşamaların ayrıntılı şekilde görülmesi, çalışmanın konservatuarlarda Mûsikî Tarihi-Müzik Tarihi adı altında verilen derslere kaynak oluşturması, Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerindeki makam ve seyir anlayışının analiz edilmesi ile adı geçen bestekârın yaşadığı dönem içerisinde eser besteciliğinde yaşanan değişimden ne şekilde etkilendiğini gözler önüne sermek ile konuya ilişkin yazılacak olan tez ve yayınlara kaynak oluşturacağı söylenebilir.

Ayrıca Bestecinin eserlerinde kullanmış olduğu makam ve seyir yapıları Konservatuarların Türk Müziği bölümlerinde, Türk Sanat Müziği ana sanat dallarında özellikle Türk müziği Solfej ve Nazariyatı, Türk Sanat Müziği Repertuarı, Eser Analizi ve Form Bilgisi derslerinde incelenerek öğrencilerin mûsikîde yaşanan değişimi daha somut biçimde görmelerini sağlamak, çalışmanın ilgili anabilim dalına sağlayacağı yararlarıdır.

1.1. Problem Durumu

Kültürel etkileşimlerin içerisinde yansımalarını geniş bir sahaya taşıyan Türk Musikisi yüzyıllar boyunca kendine özgü müziksel özelliklerini bugüne kadar birçok etkileşim ve değişim ile karşımıza çıkarmaktadır. Kendi yapı ve formu ile zengin bir alana sahip olan Türk Musikisinin makamsal özellikleri ile diğer müzik yapılarından ayrılmaktadır. Türk Musikisinin ortaya çıkan farklılıkları bu alanın makam ve seyir açısından ele alınıp incelenmesine zemin hazırlamıştır. Bu açıdan düşünüldüğünde 54 eser ile Türk Musikisi alanında Dârül-elhan arşivlerinde yer alan Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine ulaşılmıştır. Makam ve seyir açısından incelemeye alınan bu eserler tarihsel süreçteki nazari anlatımlarla kıyaslanarak Dellâlzâde'nin eserlerinde kullandığı makam yapısı ve seyir bakımından nasıl farklılıklar ve benzerlikler gösterdiği açısından incelenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel ve öncelikli amacı, doktora tezi standartlarında, Klâsik Türk musikisi alanında kaynak eksikliğinin giderilmesi konusunda olabildiğince katkı sağlamaya çalışmaktır. Makam ve seyir kavramlarının, genel kuram bilgileri dışında eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılabilirliğini ve tanımlanabileceğini ortaya koymaya çalışmak, araştırmanın bir diğer amacını oluşturmaktadır. Bu amaç doğrultusunda Delalzade İsmail Efendi'nin eserleri temel olarak seçilmiş, Dellâlzâde İsmail Efendi'nin yetiştiği dönemin özelliklerinden ve özellikle o dönemin makam anlayışından bahsederek Dellâlzâde İsmail Efendi'nin ve geleneksel makam anlayışının daha sonraki kuşaklara etkileri ile makamla ilgili her türlü uygulamalı çalışmaya katkıları belirlenmeye çalışılmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Hacı Ârif Bey, Şevki Bey gibi önemli bestekârlar şarkı formu özelliğinde eserler verirken, Mehmet Zekâi Dede, Muallim İsmail Hakkı Bey, Dellâlzâde İsmail Efendi gibi bestekârlar ise bu akımın aksine klâsik musiki tarzına yönelik eserler vermeye devam etmişlerdir. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserleri incelenerek, kendi döneminin yansıtmış olduğu mûsikî özelliklerine yönelik genel bir fikir sahibi olabilmek büyük bir önem arz etmektedir. Musiki açısından önemli bir dönemi temsil ederek bu dönemde

yaşayan ve birçok eser veren bir bestekârın Türk mûsikîsine katkılarının sadece repertuvara sağlayacağı katkılardan oluşmayacağını söylemek mümkündür. Genel bir üslûp örneği taşıması ve döneme ait nazarî çalışmalarının sonraki dönemler için kaynaklık oluşturabileceği düşüncesi ile Dellâlzâde İsmail Efendi'nin bestecilik ve makam anlayışı üzerine çalışılmasının ilgili alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Türk müziği sözlü eser besteciliğinin, tarihsel süreç içerisinde geçirmiş olduğu aşamalarının ayrıntılı şekilde görülmesi ile çalışmanın konservatuarlarda Mûsikî Tarihi-Müzik Tarihi adı altında verilen derslere kaynak oluşturması düşünülmektedir. Konu ile ilgili alanda yapılacak her türlü araştırma ve yayınlar için, Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerindeki makam ve seyir anlayışının analiz edilmesi sonucunda; adı geçen bestekârın yaşadığı dönem içerisinde eser besteciliğinde yaşanan değişimden ne şekilde etkilendiğinin somut bir şekilde ortaya konulmasına da fayda sağlanması beklenmektedir.

Ayrıca Bestecinin eserlerinde kullanmış olduğu makam ve seyir yapıları Konservatuarların Türk Müziği bölümlerinde, Türk Sanat Müziği ana sanat dallarında özellikle Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı, Türk Sanat Müziği Repertuarı, Eser Analizi ve Form Bilgisi derslerinde incelenerek öğrencilerin mûsikîde yaşanan değişimi daha somut biçimde görmelerini sağlamak, çalışmanın ilgili anabilim dalına sağlayacağı yararlarıdır.

1.4. Problem Cümlesi

Dârül-elhan arşivinde bulunan Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerindeki makam uygulamaları nasıldır?

1.5. Alt problemler

1. Dellâlzâde İsmail Efendi Acemaşîrân makamını nasıl kullanmıştır?
2. Dellâlzâde İsmail Efendi Arazbar Buselik makamını nasıl kullanmıştır?
3. Dellâlzâde İsmail Efendi Beste Isfahan makamını nasıl kullanmıştır?
4. Dellâlzâde İsmail Efendi Buselik makamını nasıl kullanmıştır?
5. Dellâlzâde İsmail Efendi Büzürg makamını nasıl kullanmıştır?
6. Dellâlzâde İsmail Efendi Dügah makamını nasıl kullanmıştır?

7. Dellâlzâde İsmail Efendi Ferahnâk makamını nasıl kullanmıştır?
8. Dellâlzâde İsmail Efendi Isfahan makamını nasıl kullanmıştır?
9. Dellâlzâde İsmail Efendi Karciğar makamını nasıl kullanmıştır?
10. Dellâlzâde İsmail Efendi Mâhûr makamını nasıl kullanmıştır?
11. Dellâlzâde İsmail Efendi Mâhûr Buselik makamını nasıl kullanmıştır?
12. Dellâlzâde İsmail Efendi Muhayyer makamını nasıl kullanmıştır?
13. Dellâlzâde İsmail Efendi Muhayyer Sünbüle makamını nasıl kullanmıştır?
14. Dellâlzâde İsmail Efendi Müstear makamını nasıl kullanmıştır?
15. Dellâlzâde İsmail Efendi Neva Buselik makamını nasıl kullanmıştır?
16. Dellâlzâde İsmail Efendi Revnâknüma makamını nasıl kullanmıştır?
17. Dellâlzâde İsmail Efendi Segâh makamını nasıl kullanmıştır?
18. Dellâlzâde İsmail Efendi Suzidil makamını nasıl kullanmıştır?
19. Dellâlzâde İsmail Efendi Suzinâk makamını nasıl kullanmıştır?
20. Dellâlzâde İsmail Efendi Şehnâz makamını nasıl kullanmıştır?
21. Dellâlzâde İsmail Efendi Şehnâz Buselik makamını nasıl kullanmıştır?
22. Dellâlzâde İsmail Efendi Tahir makamını nasıl kullanmıştır?
23. Dellâlzâde İsmail Efendi Uşşak makamını nasıl kullanmıştır?
24. Dellâlzâde İsmail Efendi Uzzâl makamını nasıl kullanmıştır?
25. Dellâlzâde İsmail Efendi Yegâh makamını nasıl kullanmıştır?

1.6. Sınırlılıklar

Araştırmada incelenecek eserler Darül-elhan Arşivin’de bulunan Dellâlzâde İsmail Efendi’ ye ait ulaşılabilen 54 sözlü eseri ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Tanımlar ve Terimler

Makam: Arapça bir kökene ait olan Makam kelimesi “kâme” fiilinden türemektedir. Kâme, fiilin etimolojisine baktığımızda “ayaküstünde durmak, kalkmak, dikilmek,

yükselmek, kaldırmak, dikmek” gibi tanımlar ile karşımıza çıkmaktadır. Türkiye Türkçesi'nin dışında birçok Türk topluluklarında da karşılaştığımız makamın kelime anlamına baktığımızda bir ayağın bastığı nokta veya yer olarak ifade edilmesinin yanı sıra bir toplumsal durumun alanı ya da bir şeyin mertebesi olarak karşımıza çıkmaktadır. “Eski zamanlardan bu yana makam farklı anlamlara karşılık gelecek şekilde ifade edilmektedir. Genişleyen tanım sahası makam kavramı XIV. yüzyıldan bu yana Türkiye Türkçesi'nde yer almakta ve kullanılmaktadır” (Can,1993:1). Makam kelimesine farklı tanımlar ile ele aldığımızda; bir durumdan başka bir duruma geçişte karşımıza çıkan bir tarzı ortaya çıkararak makam çeşitli oran ve musiki açıdan anlamları değişebilmekte veya farklılaşabilmektedir. Türk müziğinde “belli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam” denir (Karadeniz,1983: 64).

Durak: “Bir müziği meydana getiren seslerin bir araya gelmesiyle birlikte oluşan müzik cümlesinin son kısmını yani bitiş noktasına durak denilmektedir” (Özbek,1998:106).

Güçlü: “Makam dizisini meydana getiren bir tam dörtlü ile bir tam beşli veya bir tam beşli ile bir tam dörtlünün bileşim yeri olarak ifade edilir. Makam seyir esnasında en fazla güçlü perdesi çevresinde gezinmeler ile duyurulur” (Özkan,2006: 94).

Yeden: “Tam yeden; karar sesinin tam ses (tanini) altındaki perdeye tam yeden denir (Özkan,2000:74).

Seyir: “Dizide makam meydana getirmek üzere gezinmeye seyir denir. Üç türlü seyir vardır” (Özkan, 2000: 77).

Çıkıcı Seyir: “Durak perdesinden, durak civarından veya durağın altındaki seslerden başlayan ve tiz'e doğru çıkıcılık gösteren seyirlerdir” (Özkan, 2000: 77).

İnici Seyir: “Tiz durak veya civarından başlayıp pest'e doğru incilik gösteren seyirlerdir” (Özkan, 2000: 77).

İnici-Çıkıcı seyir: “Güçlü civarından başlayan seyirlerdir. Bu seyirler hem çıkıcılık hem de incilik gösterirler” (Özkan, 2000: 77).

Türk müziğinde makamlar üç temel başlık adı altında incelenmektedir.

1. Basit (ana) Makamlar: “Bir makamın basit makam olabilmesi için, bir dörtlü ile beşliden veya bir beşli ile bir dörtlüden meydana gelmiş bir dizi

olmalı, dörtlü ve beşliler tam dörtlü ve tam beşli olmalı, güçlü perdeleri dörtlü ile beşlinin veya beşli ile dörtlünün ek yerinde olmalı, Sekiz sesli bir dizi olmalı ve bu dizi makamın bütün özelliklerini taşımalıdır” (Özkan, 2000: 94).

2. Şed (göçürme) Makamlar: “Şed, herhangi bir dörtlü veya beşliyi yahut bir makam dizisini kendi yerinden, yani durağından alıp başka bir perde üzerine; yani başka bir perdeyi durak kabul ederek, aralıklarını bozmadan ve gerekli işaret değişikliklerini yaparak göçürmektir. Şed makamlar bir makam dizisinin kendi yerinden başka bir perde üzerine göçürülmesi ile oluşmaktadır” (Özkan, 2000: 189).

3. Mürekkeb (bileşik) Makamlar: “Değişik çeşni ve dizilerin birbirine geçkisinden ve bu geçkilerin özel kalıplar halinde tesbitinden, yani bir kişilik kazanıp makam olarak kabul edilmesinden mürekkeb (bileşik) makamlar doğmuştur” (Özkan, 2000: 271).

Perde: “Eski nazariyat kitaplarında bazan “makam” manasında kullanılmıştır. Türk Musikisi’ nin “bir sekizli de 24 gayr-ı müsavi perde” sistemi, tabiatın alınmıştır. Öyle ki, Batı Musikisi tabii kulakla kullanıldığı halde, Türk Musikisi’ ndeki perde sistemi, tabiat mahsulü ve falsodan aridir” (Öztuna,2000: 351-352).

Geçki: Karl Signell, “geçki” kavramını Türk makâm sisteminin beş temel karakteristiği içinde göstermektedir. Signell’e göre; “*Türk müziği sözlü repertuarı, yeni bir makama veya aynı makamın farklı bir kısmına geçki yapılan bir miyânı içeren, zemîn-miyân yapısı üzerine kuruludur*” (2006:77,85).

Çelikkol’ a göre geçki; “Bir makam veya dizide dolaşırken, ayrı kurallara bağlı, bir başka makama veya çeşniye geçmeye geçki denir” şeklinde ifade edilmiştir (Çelikkol, 2000: 118).

Çiftçi geçkiyi; “Temelinde önceden hazırlanmış bir yapının olmayışına dayanmakta ve besteciler bu özgürlükten faydalanarak eser içerisinde kendilerine ifade alanları yaratabilmektedirler” şeklinde ifade etmektedir (Çiftçi,2020).

Zemin: Yavaşca’ ya (2002) göre; Türk musikisinin din dışı sözlü eserlerinin hepsinde bulunan başlangıç kısmına verilen ad olarak ifade etmektedir (Yavaşca,2002:29).

Çeşni: “Eser içinde, bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme veya birden fazla alterasyon ardarda gerçekleştirme ile elde edilen işitsel değişim’ e denilir” (Akdoğu,1996:35).

Terennüm: “Kar, Beste, Semai gibi güfteli eserlere mahsus Türk Musikisi’ nde klasik ve büyük formlarda, mülazime veya nakarat’ a tekabül eden kısmı ki, ya manasız, ya yarı manalı veya bazan tam manalı bir takım hecelerden, kelimelerden veya mısra parçalarından ibaret olur. Aruz’ daki vezin sembolleri gibi merteye de ölçülüdür. Başlıcaları şöyledir; ten nen ni, tir ya la, ya lelli, terelel, ta ni vs.” (Öztuna,2000:480).



İKİNCİ BÖLÜM

YÖNTEM VE METODOLOJİ

2.1. Araştırmanın Yöntemi ve Modeli

Araştırmada Dârül-elhan Arşivinde bulunan Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserleri makam ve seyir bakımından incelenip, kendinden önceki ve kendi dönemindeki makam teorileriyle karşılaştırılmış, nitel araştırma yöntemlerinden tarihsel araştırma metodu kullanılmıştır.

Tarihsel yöntem, geçmiş dönemlerde gelişen veya yaşanan olayların ve bu olayların yaratmış olduğu nedenlerin etkilerini ortaya çıkarmak amacıyla tarihsel araştırma yapan araştırmacılar açısından oldukça önemli ve daha çok tercih edilen bir araştırma yöntemidir. Bu yöntemin asıl amacı araştırmanın teorik açıklama yönünden ele alınmasıdır (Berg, Lune, 2015; Başol,2016).

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin makâm anlayışının, gelecek nesillere aktarımı ve Türk mûsikisinde farklı makam ve seyir yapılarının ortaya çıkarılması; Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerinin incelenerek bestekârın makam seyri anlayışını tespit edilmesini hedefleyen bu çalışmada nitel araştırma modeli içerisinde bulunan durum saptamaya yönelik "Doküman İncelemesi/Doküman Analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Corbin ve Strauss, Doküman analizi, eletronik ortamda ya da kaynak teşkil edecek şekilde yayınlanmış bütün materyalleri değerlendirip incelemek amacı ile araştırmacıların kullandığı sisteme dayalı bir yöntem olduğunu ifade etmektedir. Bu yöntem diğer yöntemlerde kullanıldığı gibi araştırmanın analizinden bir anlam çıkararak konu hakkında bir yaklaşım sunup deneysel bilgi ve verilerin incelenip yorumlanmasının gerektiğini savunmaktadır (Corbin, Strauss, 2008).

Doküman İncelemesi/Doküman Analizi yöntemi esas alınarak olarak;

- Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserleri üzerinde yapılacak makam incelemeleri konusunda öncelikli olarak çalışmanın ayrı bir bölümünü kuramsal çerçeve oluşturmaktadır. Oluşturulan kuramsal çerçevede Dellâlzâde' nin kendinden

önceki dönemde, kendi döneminde ve kendinden sonraki dönemde yazılmış ve ulaşılabilen nazari kaynaklar kullanılmıştır.

- Araştırmanın bulgular ve yorum bölümünde yapılacak makam incelemelerinden önce kuramsal çerçevede sunulan nazari makam tarifleri kendi aralarında öncelikli olarak mukayese edilmiştir. Buna göre makam tarifleri bir bütün olarak değerlendirilmiştir. Dönemin nazari anlayışı bu değerlendirmeye göre yorumlanmıştır.

2.2. Kaynak ve Mataryeller

- Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Dârül-Elhân' da bulunan ulaşabilen 54 sözlü eserinin araştırmanın konusu olan bölümleri bilgisayar ortamında nota yazım programı kullanılarak, farklı nüshaları ile mukayese edilerek yazılmıştır.
- Tarihsel süreçte ulaşılabilen ve her dönemin farklı nazari anlayışlarını ortaya koyduğu düşünülen tüm Edvâr, Risâle, Nazariyat kitapları, tez ve makaleler araştırmada elde edilen bulguların yorumlanması için oluşturulan kuramsal çerçeve bölümü için kullanılmıştır.
- Araştırmada kullanılan alana yönelik terminoloji için sözlük ve ansiklopedilerden yararlanılmıştır.
- Araştırmada incelenecek olan notaların doğruluğunun tespitine yönelik dijital ortamda ulaşılabilen her türlü ses ve görüntü kayıtları da araştırmanın kaynak ve mataryelleri içerisinde yer almaktadır.

2.3. Evren ve Örneklem

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin 2 adet Saz Eseri, 1 adet Mevlevi Ayini, 73 adet farklı formlarda sözlü eseri bulunmaktadır. Bu araştırmanın evrenini, Dârül-elhân arşivinde bulunan Dellâlzâde İsmail Efendi'nin ulaşabilen 54 sözlü eserleri oluşturmaktadır.

2.4. Verilerin Toplanması

Nitel Araştırma Yöntemlerinden biri olan Doküman İncelemesi/Düküman/Analizi yöntemine bağlı kalınarak:

1. Araştırmada ilk olarak araştırmanın temel olgusunu oluşturan makâm ve seyir kavramları hakkında gerekli bilgilere ulaşılmış ve bu bilgiler ışığında araştırmaya yön verecek şekilde değerlendirmeler yapılmıştır.
2. Kuramsal çerçeve bölümünde, Dellâlzâde İsmail Efendi'nin yaşamı ve eserleri ile ilgili doküman ve ilgili literatürler taranarak konu ile ilgili bilgiler elde edilmiştir. Aynı bölümde, Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerinde kullandığı formlar, kaynak notalar ile ilgili bilgilere ulaşılmıştır. Kullanılan nazari kaynaklar ulaşılabilen en eski dönemlerden başlayacak şekilde kronolojik sırayla yazılmıştır.
3. Araştırmanın problem cümlesine ilişkin bulguların yer aldığı Doküman incelemesi ve doküman analizi bölümünde Dellâlzâde İsmail Efendi'nin ulaşılabilen 54 sözlü eseri kullanılmıştır.
4. Araştırmanın temel kaynağını oluşturan Dârül-elhân arşivindeki notaların analiz edilecek bölümleri, nota yazım programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

2.5. Toplanan Verilerin Analizi

1. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Darül-elhan' da ulaşılabilen 54 sözlü eseri araştırmanın bulgular ve yorum bölümünde makam incelemelerine tabi tutulmuştur. İncelenen 54 sözlü eser farklı form ve makamlardan oluşmaktadır.
2. Dellâlzâde' nin eserlerine ismini veren makamlar şunlardır; Acemaşîrân, Arazbar Buselik, Beste Isfahan, Buselik, Büzürg, Dügah, Ferahnâk, Isfahan, Karcığar, Mâhûr Buselik, Mâhûr, Muhayyerbuselik, Muhayyer Sünbüle, Müstear, Neva Buselik, Revnâknüma, Segâh, Suzidil, Suzinâk, şehnâz, şehnâz Buselik, Tahir, Uşşak, Uzzâl, Yegâh.
3. Araştırmanın birinci alt probleminden yola çıkılarak bulguların elde edilebilmesi için 54 sözlü eser üzerine yapılan makam incelemelerinde eserlerin meyanı dışında kalan zemin ve zemini takip eden terennüm bölümleri incelenmiştir.

4. Eserler üzerinde yapılan makam incelemelerinde günümüz Arel-Ezgi-Uzdilek nazari sisteminden farklı olarak perde üzerinden yapılan bir anlatım ve seyir anlayışı tercih edilmiştir. Araştırmamıza bu anlamda yön verecek çalışmalarını tek başlık altında inceleyen Çiftçi (2021), makam incelemeleri üzerine yapılan 48 çalışmayı incelemiştir. Yapılan bu incelemeler; amaç, üzerinde çalışılan eser, yöntem, bulgular ve sonuçlar olarak tasnif edilerek ortak tema başlıklar altında değerlendirmiştir. Bu değerlendirme sonucunda iki ana başlık ortaya çıkmıştır.

A) Eser Odaklı Makam Analizi

B) Besteci Odaklı Makam Analizi. Çalışmamız her iki başlık altında belirlenen yöntem açısından kullanılan bazı maddeleri içermektedir. Bunlar;

- “Eser notalarının bölümlere ayrılarak her bölümün ayrı ayrı incelendiği çalışmalar
- Eser içindeki her bölümün, analizi sonrasında ortaya çıkan sonuçlara göre yorumlandığı çalışmalar
- Analiz öncesinde, kullanılan makamların tarifine yer veren çalışmalar (Bu çalışmalarda makam tarifleri; geçmişten günümüze edvârlardaki anlatımlar).
- Makam seyirinde; perde odaklı, perde üzerinden bir anlatımın tercih edildiği çalışmalar
- Makam geçkilerini içine alan analiz çalışmaları” (Çiftçi,2021:60).

Türk müziği dönemleri arasında zamanla oluşan değişimin, bu değişime neden ve etken olan olguların, makamların işleyiş biçimleri ve kavranması açısından, önemsenen konu ve gelişen olayların farklılaşmasından dolayı olduğu düşünülebilir. Nazari anlatımların en eski dönemlerine dayanan XIII. Yüzyıldaki kaynaklara bakılacak olursa; El-Kindi ile başlayıp Safiyüddin Urmevi ve Abdulkadir Merâgi ile devam eden “sistemci okul” geleneğinin hakimiyet gösterdiği görülebilir. Bu sistemci okul geleneğinde, “ana unsur perde olup, bu perdelerin çalgılardaki keşfi parmak hareketleri ile şekillenerek, perdeler arasındaki ilişki, ses olgusuna indirgenmiş ve bu sesler yine perde kimliği ile aralık anlamına gelen cinsler ve tabakalar şeklinde adlandırılmıştır” (Aydar,2018:186). Bu dönemde yazılmış olan nazari kaynaklar makamı kavram

açısından ses, aralık, dizi, frekans gibi konuları esas alarak bir anlatım üslubu ortaya koymuşlardır. XV. Yüzyılda varlığını daha çok belirginleştiren edvarların makam ve makam seyrine yönelik anlatım şekillerinin zenginleştğini, kavram olarak da “makam” ifadesinin birçok farklı unsuru içerisinde barındırdığını söyleyebiliriz. Bu zengileşme ve unsurlar makam anlatım dilini değiştirerek, aralık ve dizi anlatımlarından ziyade perde merkezli “seyir” kavramı üzerinden tarif edilmeye başlanmıştır. Bu dönemi takip eden XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda makam anlatımları, özellikle dönemin önemli nazariyatçıları Kantemiroğlu ve Abdülbâki Nasır Dede ile birlikte daha detaylanarak “seyir” kavramının öne çıktığı hissedilmektedir. “XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda makama yönelik yeni oluşumların hızlandığı, teori ve uygulama arasında daha üst seviyede bir uyumun arandığı, makama yönelik oluşturulan anlatımlarda daha fazla unsurun dahil olması ile birlikte yeni anlatım üsluplarının geliştirildiği görülmektedir” (Çiftçi,2021:69,70). Dönemler arasındaki farklı yaklaşımlar, farklı ifade ve nazari anlayışlar göz önünde bulundurularak “perde”ye yönelik bir anlatım şeklinin makam tarifleri üzerinde yarattığı hassasiyetle perde merkezli bir yaklaşımın daha doğru olduğu düşünülmektedir. Buna göre; Edvâr geleneğinde de sıklıkla karşılaştığımız perde üzerinden anlatım yöntemi şu şekilde açıklanabilir: zemin ve terennüm olarak iki bölüm halinde incelenen eserler, aynı zamanda her bölüm içerisinde, seyir açısından başlangıç perdesi, kalınan perdeler, merkez perdeler, pest ve tiz bölgelerde ulaşılan perdeler, karar perdeleri şeklinde cümle veya cümlecik şeklinde tespit edilecektir. Yani eserlerin makam seyri; hangi perdeden başladığı, hangi perdelerle devam ettiği, hangi perdelerde kalındığı, hangi perdelerdek ulaşıldığı ve son olarak hangi perdede kalış yapıldığı şeklinde ifadelere yer verilerek anlatılmaya çalışılacaktır. Perde üzerinden hareketle yapılan bu seyir anlatımlarında makama özgü çeşni ve geçkiler de ayrıca belirtilecektir.

5. Anlatımlarda yer alan aynı isme mensub perde ve makam isimlerini ayırt edebilmek için perde isimleri küçük, makam isimleri ise büyük harfle yazılmıştır.
6. Makam incelemeleri sonunda elde edilen bulgulara ilişkin yorumlarda Dellâlzâde’ nin makam anlayışı ortaya çıkartılmaya çalışılmıştır. Dellâlzâde’ nin makam anlayışına yönelik ortaya çıkan bu bilgiler araştırmanın kuramsal çerçeve bölümünde sunulan makam tarifleri ile mukayese edilerek yorumlanmıştır. Böylelikle Dellâlzâde’ nin kendinden önceki döneminde var

olan nazari anlayışın eserler üzerindeki etkisi, kendi dönemindeki nazari anlayışın eserler üzerindeki etkisi veya eserlerin sistem üzerindeki etkisi, son olarak da eserlerin kendinden sonraki dönemde ortaya çıkan nazari anlayışın üzerindeki etkileri tespit edilmeye çalışılmıştır.

7. Bu tespitler doğrultusunda bazı makamların geçmişten günümüze ulaşıncaya dek geçirmiş oldukları değişim süreçleri de ortaya konulmaya çalışılmıştır.
8. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserleri üzerinde yapılan makam incelemeleri sonucunda ortaya çıkan makam ve seyir anlayışının “Dellâlzâde’ ye göre İsfahan makamı tarifi”, “Dellâlzâde’ ye göre buselik makamı tarifi” vb. şeklinde küçük başlıklar altında bir anlatıma yer verilmiş ve bu anlatım doğrultusunda örnek seyirler oluşturulup bilgisayar ortamında yazılmıştır.
9. Problem cümlesinin alt problem cümlelerine ilişkin elde edilen bulgu ve yorumlar maddeler halinde sonuç bölümünde gösterilecektir.
10. Tüm bu inceleme, değerlendirme ve yorumlar neticesinde Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserleri bir repertuvar zenginliğinden ibaret görülmeyip makam ve seyir kavramlarının içinde yer aldığı her türlü çalışmaya kaynaklık edecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE

Kuramsal bilgiler ve ilgili yayın araştırmalar bölümünde müzik kültürü ve onu meydana getiren etkenler ile Türk Müziği kültürünün içeriğine yer verilmiştir.

3.1. Kuramsal Bilgiler ve İlgili Yayınlar

3.1.1. Müzik Kültürü ve Müzik Kültürünü Meydana Getiren Etkenler

Kültürel açıdan müziğin oluşum ve değişim süreçleri tarih ile sınıflandırılmakta ve toplumların yaşamlarından bu yana varlığını koruyabilmektedir. Müziğin tarihsel aktarımında veya tarihsel sınıflandırılmasını kapsayan araştırmalarda kültür olgusu karşımıza çıkmaktadır. Var olan toplum ve toplulukların ortaya koyduğu değerler bir bütün halinde kültürün oluşumuna yön vermektedir. Kuşaktan kuşağa aktarım ile geniş kitlelere ulaşabilen müzik alanının kültür ile olan ilişkisi dikkat çekmektedir. Varlığını sürdüren herhangi bir toplumun geçmişten bugüne sergilemiş olduğu birikimler göz önünde bulundurulduğunda müzik kültürünün baskın rolü ile karşılaşmaktadır.

Kültür kavramının kendi içerisinde yaşadığı tanımsal tartışmaları müzik kültüründe de karşımıza çıkmaktadır. Kültürün birçok bilimsel çalışma sahasında kullanılmasını sağlayan kavramı açıklayacak olursak; kültürü dizgeli bir şekilde ele alıp değerlendiren Ziya Gökalp göre; kültür, bir toplumun içerisinde yer edinmiş tüm bireyleri bir arada tutabilen ve onları her türlü koşula karşı bir çatı altında toplayan, onları birleştiren bir kurum olduğunu dile getirmektedir. Medeniyetler arası milli oluşum duygularına tercüman olan kültürün çeşitli yönlerine dikkat çekmek istemiştir. Gökalp, kültürü, "yalnız bir milletin dinî, ahlakî, hukuki, akli, estetik, lisanî, iktisadî ve fennî hayatlarının ahenkli bir bütünüdür" şeklinde tanımlamaktadır. Bu alanların bir araya gelmesiyle birlikte kültürün oluşumundaki toplumsal kesimin yanına dikkat çekmek istemiştir (Gökalp,1994).

Kültür'e, biyolojik bir kalıtsal bir içerik yüklemek yerine kültürün sosyal ve tarihsel kalıtım ile şekillendiğini göz önünde buldurmak gerekmektedir. Kendi içerisinde farklı özellikleri bir araya getiren etkenlerden biri olan müzik kültürüdür.

Müzik Kültürü, bir medeniyeti temsil eden toplumun müzik alanında yapmış olduğu, ortaya çıkardığı tüm eylemler, üretimler ve tüketimlerin geçmişten bugüne aktarılmasında maddi ve manevi değerlerin müziksel bir görünümünün kültürleşmesi alanını kapsamaktadır. Erdener'in yaklaşımı ile konuyu daha da açacak olursak; bir bireyin doğuşundan başlayan süreci kapsayan kültür gelişimini bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde edinme yoluyla ulaştığımızı ve bu bilgi birikimini zaman içerisinde benimsediğimizi ifade etmektedir. Bireylerin kendi benliklerinde meydana gelen ve şekillenen kültürün aktarımı davranışlarımızın birer parçası olmakta ve belli materyaller ile dışı vurumu gerçekleştirilmektedir. Davranış şekli olarak nitelendirilen müzik alanı da bu tanımlama içerisinde yer almaktadır (Erdener, 2002). Kültürü bir araya getiren etkenlerden biri olan müzik kültürünün de aktarım olayının gözlenebilmesi veya yorumlanabilmesinde sözlü ve yazılı kültür aktarımları önemli bir yeri teşkil etmektedir.

Müzik kültürünü oluşturan ve meydana getiren etmenlerin başında bir toplumun coğrafyası, iklim koşulları, yaşadığı göçler, tarımı, ekonomik alandaki yapılanmaları gibi buna benzer oluşumların etkileri görülmektedir. Toplumun yaşadığı bu öğelerin yanı sıra müzik alanında yapılan değişim ve gelişmelerde bu faktörlerin arasında yer almaktadır. Bir müziğin oluşumuna katkı sağlayan çalgılar, icracılar dikkat çekmektedir. Bunların kattığı anlam ile ortaya çıkan geleneksel değerler, ahlaki oluşumlar ve kurallar da müzik kültürünü meydana getiren etmenlerin başında sayılabilmektedir (Günay,2006).

3.1.2. Türk Müzik Kültürü

Sanat dalları arasında bireye büyük ayrıcalıklar sağlayan ve etki alanı geniş bir yelpazede oldan müzik seslerden ibaret düşünülmemelidir. Müzik yaşam özelliklerini bünyesinde barındıran ve toplumların şekillenmesine yön veren, insana ait gelişimleri yansıtabilen bir görünümde olması açısından önemli bir noktadadır. Sanat alanının yaşamsal aktarım yönünü ortaya çıkaran, müzik alanında göze çarpan en önemli özellik insan olgusu ve insan varlığının işlevselliğidir. Müzik, matematiksel bir yapıdan uzaklaştırılmadan yaşamsal etkinlikleri ortaya çıkarması ve belli bir kategoriye yerleştirilmesi olarak tanımlanmaktadır. Doğanın içerisinde konumlanmış seslerin bir sanat özelliğini yansıttığı düşüncesi karşımıza çıkmaktadır. Dünyanın varoluşundan bu yana müziğin hep var olduğu düşüncesi ile insan varlığına kattığı değer ve yargılar yine bireyin yaşantısına ait toplumsal gelişmeleri göstermektedir.

Belli bir oluşum ve değişim içerisinde meydana gelen kültürel yapılanmaların tarihsel süreçten ayrı olarak ele alınıp incelenmesi mümkün değildir. Bir toplumun, bir medeniyetin geçmişten bugüne devam ettirdiği tüm süreçler kültür olgusunu karşımıza çıkartmaktadır. Tarihsel yansımalar ışığında karşımıza çıkan ve belli bir sistematik düzende yer alan Türk Müzik Kültürü kendi içerisinde üç başlık altında ele alınıp incelenmektedir. Üretim ncesi Dönem (paleolitik), retim Dönemi (neolitik) ve Yoğun retim Dönemi (endüstri) şeklinde sınıflandırılmaktadır (Uçan, 2005).

Orta ağdan bugüne kadar varlığını devam ettiren ve Orta Asya' dan Anadolu' ya, oradan Avrupa' ya hatta Mezopotamya' ya kadar uzanan bir toplumun kültürel yansımalarını ortaya çıkaran etki Türk Müzik Kültürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Zengin ve geniş bir sahayı etki alanı içerisine alması yn ile önemli bir yeri teşkil etmektedir. Türk Müzik Kültürü etki alanında ilk göze arpan Orta Asya ve Anadolu' da İslamiyetin baskın bir rol oynaması ile Osmanlı Devleti' nin geniş bir alana yayılması başka toplumlarla olan ilişkileri aktarması birçok zenginliliği ve çeşitliliği yansıtmaya olanak sağlamıştır. Kültürel gelişim süreci Cumhuriyet Dönemi ile başlayarak bugüne kadar gelmesine büyük katkı sağlamıştır. İlk müzik bilgilerine bakıldığında Orta ağ döneminde varlığını sürdüren Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar göze çarpmaktadır. Kendi yaşam faaliyetlerini yansıtan bu devletlerin dini inanışları da müziğin gelişimine ve aktarılmasına yön vermektedir. şamanizm' i benimseyen Hunlar, Göktürkler Manihaizm' i ve Budizm' i benimseyen Uygurlar' ın ortak noktalarından biri müzik kültürleridir (Akdoğdu, 1999).

Türk toplumunda İslamiyetin kabul ile Türk Müziği' nde önemli değişimler görülmektedir. Arap kültürünün baskın hissedildiği bu süreçte müzik alanında büyük etkileşim ve değişimler yaşanmıştır. Klasik Türk Müziği' nde bir yapı olarak karşımıza çıkan Cami Müziği İslamiyet ile birlikte yayılmaya başlamıştır. Arap kültürüne ait tüm faaliyetler 19. yüzyıla kadar Türk Müzik Kültürü ve Klasik Türk Müziği alanında baskın bir şekilde rol oynamıştır (Akdoğdu, 1999).

XI. yüzyıldan itibaren Anadolu' ya başlayan gler, kültürel etkileşimleri daha da geniş bir sahaya taşımaktadır. Osmanlı Devleti' nin kurulması ile birlikte bu geniş saha alanının Avrupa ve Mezopotamya' ya kadar uzandığı, Osmanlı Tarihi' nde yer alan Türk Müzik Kültürü' ne baktığımızda ise Klasik Türk Müziği etkileri görülmektedir.

Açılan kurumlar, Padişah'ların teşvikleri ile Klasik Türk Müziği gelişerek yayılmaya başlamıştır. Özellikle Lale Devri (1718-1730) yıllarında Batı'ya olan yönelim dikkat çekmektedir. Ortaya çıkan bu yönelim ile birçok yenilik ve gelişme hayata geçirilirken müzik alanındaki yavaşlama da göze çarpmaktadır. Klasik Türk Müziği' nin şuanadaki konumuna ulaşmasını sağlayan III. Selim ve II. Mahmud (1789-1839) dönemleri karşımıza çıkmaktadır. Türk Müzik Kültürü' ne büyük katkıları olan III. Selim' in yönetimdeki otoritesini müzik çalışmalarına yansıtarak besteleri ile ortaya çıkardığı ve kuramsal çalışmalara kattığı değer ön plana çıkmaktadır (Thema Larousse, 1993).

II. Mahmud dönemine kısaca baktığımızda besteci kimliği ve müziği destekleyen Padişah görünümü karşımıza çıkmaktadır. Avrupa Müziği' ni Türk Müziği alanına taşımak isteyen II. Mahmud, Askeri Müzik Kültürü alanına yeni bir kavram getirerek bu müziğin yansımalarını başlatmıştır. 1826 yılına kadar "Mehterhane" olarak adlandırılan bu müzik anlayışını kaldırarak "Mızıkai-i Hümayun" u kurarak Batı Müzik Kültürü' ne olan ilgisini göstererek saray bandosunu oluşturmuştur (Thema Larousse, 1993).

Mızıkai-i Hümayun dönemi "Giuseppe Donizetti" nin İstanbul' a gelmesi ile başlayan, modern bando görünümünü ortaya çıkarması amacını taşımaktadır. Donizetti' nin verdiği konser ile Klasik Müziğin Osmanlı' da yer alamaya başladığı görülmektedir. Batı' ya olan ilgi Osmanlı' da büyük gelişim ve değişimlerin basamağı olmuştur. Nota yazımı düzeni ile birçok kuram bu etkileşim ile Türk Müziği alanında yer almıştır. Saray anlayışındaki yaşam farklılıklarının, halk ile olan ilişkilerini olumsuz etkilemesi Müzik Kültürü alanına da yansımıştır. Kullanılan dil sade bir görünüme sahip olurken icra edilen eserler de halkın yaşayışını yansıtan ve duygularına yön veren Türk Halk Müziği formunun ortaya çıkmasını sağlamıştır (Say, 2002).

Anadolu' da Türk Müzik Kültürü' ne değindiğimizde ise Türk Halk Müziği' nin baskın rolü ile saz şairleri geleneği göze çarpmaktadır. Gelişen ve değişen Osmanlı Devleti bu etkinliklerden ayrı olarak toplumların değer yargılarına, beğenilerine, fikirlerine yön veren Türk Halk Müziği' nin bilimsel ve sanatsal kaygılardan uzak bir şekilde oluştuğu görülmektedir. Geleneksel özelliği ile toplumdan topluma aktarılan usta-çıkar ilişkisini bugüne kadar taşıyan yapısı ile karşımıza çıkmaktadır (Say, 2002).

Bugüne baktığımızda Türk Müziği gelişen teknoloji ile daha da geniş bir sahaya taşınarak bilimsel bir görünüm kazanmıştır. Teknolojik gelişmeler ışığında arşivlemenin

önem kazanması Türk Müziği Kültürü' nün günümüze kadar olan etkisini ortaya çıkartmaktadır.

3.1.3. 18. ve 19. Yüzyıl Türk Müzik Kültürü

Çalışmamızda 18. ve 19. Yüzyıldaki gelişmelere yer verdiğimiz amaç, Dellâlzâde İsmail Efendi' nin bu dönemler arasında bir geçiş süreci yaşamış olmasındandır. Dellâlzâde' nin gelişen olaylara rağmen Klasik tavrını sürdürmesi ve meşk sisteminden gelmiş olması hem kendi döneminde hem de kendinden sonraki dönemlerdeki musiki gelişmeleri açısından önemli bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bestecinin bu dönemlerde gelişen olayların çerçevesinde müzikal kimliğinin nasıl etkilendiği bakımından da önemlidir.

Birbirini takip eden yüzyıllara bağlı kalmak şartı ile müziğinde kendi içerisinde bir bağ oluşturarak kendi içerisindeki gelişmelerin de birbirlerinden kopuk olamayacağını söyleyebiliriz. Müzikteki bu gelişmeleri tarihsel süreçte ele aldığımızda, yüzyıl itibariyle bir önceki yüzyılın etki ve gelişimlerini alıp diğer yüzyıllara taşıdığını görebiliriz.

18.yüzyıl Osmanlı toplumunda musikini geliştirdiği bir çağdır. Doğu musikisinin olgun bir sentezi sayılabilecek olan Osmanlı-Türk uslubunun vazgeçilmez örneklerinden birçoğu bu yüzyılda ortaya çıkmıştır. Osmanlı Musikisinin pek çok üstad bestecisi bu dönemde yaşamış sanatçılardır. Musikiyle uğraşan insanların sayısı bu dönemde artmıştır. Osmanlı şehirlerine artarak gelen Avrupalı gezginlerin kolayca dinleme imkânı bulabilecekleri ölçüde toplumda yaygınlaşmıştır (Aksoy, 2008: 87).

Araştırılan kaynaklar sonucunda 18. yüzyılda müzik alanındaki gelişmeleri, daha net bir şekilde ifade etmek gerekirse;

- 1) İtri ile birlikte “Klasik Çağ” ın en üst seviyeye ulaştığı bu yüzyıl klasik okulun en büyük bestekarları ile geleneğe bağlı kalmak üzere eserler üzerinde küçük eklemeler yaparak beste üretmeye devam etmişlerdir. “Bu dönemde yaşamış önemli bestekarlara örnek olarak: İtri, Nayi Osman Dede, Tanburi Mustafa Çavuş, Ebubekir Ağa, Neyzen Ali Dede, Kemani Hızır Ağa, Mustafa Kevseri, Enfi Hasan Ağa, Tanburi Zaharya, Dilhayat Kalfa verilebilir” (Uslu, 2001:8).

- 2) Dönemin padişahları başta olmak üzere sanatı seven ve kollayan devlet adamları, o dönemin varlıklı insanları, kısacası toplumun kültürlü kesimi, musikî ile uğraşan herkesi korumuşlardır.
- 3) Akademik anlamdan iyice yol alan Enderun'da ciddi bir müzik eğitimleri alınarak, bu eğitimler dönemin önden gelen ustaları tarafından öğrencilere aktarılmıştır.
- 4) Dini ve lâ-dini musiki alanından verilen eğitimler üzerinde daha özen gösterilerek geliştirilmiş ve repertuar açısından zenginleştirilmiştir. Dönemin eğitim kurumlarından olan Tekkelerde sanatkâr şeyhler görevlendirilerek dini ve dindışı musiki öğrenimi açısından musikişinaslar teşvik edilmiştir. Camî musikisi açısından bu dönemde oldukça önem kazanarak din dışı eserler veren bestekarlar lâ-dini musiki alanında da eserler vermeye başlamıştır.
- 5) Bu dönemde Türk musikisindeki büyük formlarda Divan edebiyatı ve divan şiirlerinin kullanıldığı eserler yapılmaktaydı. Bu eserler daha çok kültür seviyesi yüksek kesime hitap ediyordu. Bu kesimin aksine halkın daha kolay anlayabileceği sade bir dille yazılmış şiirlerle yapılan besteler hafızalara daha kolay yerleşebiliyordu. Şairlerimiz halk şiiri anlayışı içerisinde hem hece hem de aruz kalıplarını kullanarak eserler vermeye başlamışlardır. Böyle bir yaklaşımla müzikte yeni türlerinde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu yüzyılda ortaya çıkan “Âşık Musikisi” 19. Yy. da da etkisini göstermiştir. Klasik Türk Müziği repertuarında kalenderi koşma, divan, kerem, mâni, kayabaşı, destan, müstezad gibi şekiller ortaya çıkmıştır. Halk müziği içerisinde anonim diyebileceğimiz kendine has enstürümanlarla icra edilip söylenen oyun takımlarına eşlik eden “köçekçe, tavşancalar” da bu dönemde gelişme göstermiştir. “Âyin, na't, durak” gibi formlar dini musiki açısından geliştirilerek yeni besteler üretilmiştir. Ayrıca Mevlevî ayinleri de bu yüzyılda bestelenmiştir. Birçok şair bu dönemde birçok ilahi sözü yazmışlardır. Hatta bazı padişahlar da bu ilahi sözü yazımı akımına kapılmışlardır. Bazı bestekarların eserlerinde sultan II. Murad ve II. Ahmed' in şiirlerini görmemiz mümkündür.
- 6) Musikisi nazariyatı ile ilgili birçok eser bu dönemde kaleme alınmıştır. Tıp alanında Türk Musikisinin kullanılması geleneği de sürdürülmüştür. Gevrek-

zâde Hasan Efendi Neticetü'l Fikriyye ve Tedbir-i Velâdetü'l Bikriye adındaki eserinde Türk Musikisinin tıp alanındaki etkileri hakkındaki bilgilere değinmiştir. İbni Sina'nın Tıp Kanunu eserini Türkçe'ye çeviren Tokatlı Mustafa Efendi ile bunun öğrencisi Gevrekzâde Hasan Efendi, eserinin bir bölümünde makamlarımızın hangi çocuk hastalıklarına iyi geldiğinden söz ederken şöyle der;

Bunun gibi eserlerinin nefis-i hayvanî ile şiddetle ilişkisi olduğundan zevk alması ile kendilerinde ferahlık, huzur, neş'e vererek yaratılışları sağlamlaştırır, ruhları rahatlar, keder ve hüznüleri yok olur, uyku ve istirahatlerini düzenleyerek nefes almalarının düzeltir, iyi gelişmelerinin sağlar. Rast makamı; bu makamın nağmeleri ve söylenişi ile beyin hastalıklarından ileri gelen bağırsak bozuklukları ve yarım felçleri önlenir, tedavi edilir. İsfahan Makamı; Makamın nağmeleri zihin açıklığı verir, çocuğun zekasını geliştirir, gücünü tazeler, ateşli hastalıklardan korur. Hicaz makamı; Çocuklarda idrar zorluklarının düzeltir. Uşşak makamı; Yetişkin erkeklerde ayak ağrılarına karşı çok yararlıdır. Küçük çocukların rahat uyumalarının ve uyku sayesinde dinlenmelerine etkisiyle günlük düzeyine çıkmasının sağlar (Özalp, 1986:158).

- 7) Mehter musikisi alanında önemli isimler bu yüzyılda yetişmiştir. Hem geçen yüzyılda yaşayıp bu yüzyılda da hayatta olan bestekarların eserlerinin dışında yeni eserler de ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılda ilim ve sanat açısından önemli biri olan Hekimbaşı Abdülaziz Efendi Mehter Musikisinin anlaşılması açısından büyük önem arz eden bir kaynağı olan mecmuâyı yine bu dönemde yazmıştır.

18. Yüzyılda ülkemize gezgin olarak gelen Avrupalı gezginlerden Fransız hukukçu M. Guer bir kaynağında "Türklerin Mehter musikisinden çok hoşlandığını, toplu icrada bütün sazlar çalındığı zaman çok başarılı ortalama 200-300 sazdan tek ses çıktığını ifade eder. Bir başka gezgin Toderini ise Mehteri "gerçekten görkemli, saltanata özgü bir şey" olarak tasvir eder. Yine Romantik Alman şairi Schubart ise, mehteri övgülere boğar (Aksoy,2008:88).

- 8) Bu yüzyılda yeni nota sistemleri icat edilerek Tür Müziği repertuarı eser olarak daha da zenginleşmiştir. Bu yeni sistemleri ortaya çıkaran isimlerin başında Kantemiroğlu, Kevsrî, Abdülbaki Nasır Dede ve Nayî Osman Dede gibi önemli nazariyatçılar gelmekteydi (Tura, 1988). Osmanlı Türk Musikisinin en kapsamlı nota kaynağı olan Kevseri Mecmuası yeniden incelenerek arşivimize kazandırılmıştır.

- 9) “Yine 18. Yüzyılın ortalarında Şeyhülislam Esad Efendi’nin yazmış olduğu Atrâbu’l Âsâr adlı kitap, ünlü musikişinastları ve meşhur eserlerini içermektedir” (Paçacı, 2010:23).
- 10) Bu yüzyıl içerisinde kısa süren “lale devri” nin yerini alan huzur ve sulh dönemi ile birlikte musikimizde yeni zevk anlayışları belirmeye başlamıştır. III. Ahmed ve Damad İbrahim Paşa başta olmak üzere padişahlar şair ve musikişinastları koruyarak onlara sanat yapmaları için ortam hazırlamıştır.

XIX. yy “Klasik Çağ” ın kapanıp yeni gelenek ve anlayışlara göre yeni sanat akımlarının başlaması açısından hem doğu hem de batı dünyası için büyük önem arz etmektedir. Bu yeni anlayış içinde resim, heykel, müzik gibi sanat dallarında bambaşka yaklaşım oluşturularak bambaşka yeni sanat eserleri ortaya konmaya başlanmıştır. Bu akımların Türk Kültür hayatına geç gelmesi Türk müziğinde de etkisini göstermiştir. Bu nedenle ancak bu yüzyılın ortalarına doğru Türk musikisinde “Romantik Edebiyat” ortaya çıkmaya başlamıştır.

Şarkı formu bu yüzyılda ilk olarak İtri Efendi başlamış, Yahya Nazım Çelebi ile devam etmiş, Hacı Arif Bey ve Şevki Bey ile dönemin zirvesine ulaşmıştır. Bu dönemde divan edebiyatının ağır diliyle bestelenmiş büyük formdaki eserler üretilse de sayıları önceki yüzyıllara göre daha azdır.

“III. Selim’in musikişinaslığı, müziğe verdiği değer, bu sanatı ve sanatkârlarını korumuş olması Türk müziğinin ilerlemesini sağlamıştır. Ancak batı etkisi, Sultan II. Mahmut’un saltanat yıllarında artmış, ünlü sanatkârlarımız bile az çok bu etkinin tesiri altında kalmışlardır” (Ak, 2009:135).

Bu dönemde Sultan Abdülmecid Batı müziğine değer çok değer vermiş Türk musikisini ise kendi kaderine terk etmiştir. Bu duruma başta Dede Efendi olmak üzere birçok büyük bestekar çok üzümüştür. Kaderine terk edilen Türk müziği dönemin sanatseverleri ve varlıklı kişileri tarafından korumaya alınarak varlığı sürdürebilmiştir. Bestekarlar eserlerini nota ile bestelemeye başlamışlardır. Bu durum geleneksel meşk sisteminin ve beste tekniğinin unutulmasına yüz tutmuş ve bestelerde akıcılığın kalmadığı görülmüştür. Meşk sisteminin göz ardı edilmesi ile nota sisteminde nüans işaretleri olmadığı için birçok icra tekniğide unutulmaktaydı.

“Enderuni ve Enderunlu sıfatı Mızıkalı sıfatı ile değiştirilmişti fakat eski tarz müzik eğitimi ve öğretimi sürdürülmekteydi” (Ak, 2009:136).

Bu dönemde Batı müziğine önem verilmesi, padişahların dışardan batılı müzisyenleri getirtmesi gibi birçok neden ile Türk Müziği daha geride kalmış olsada Dönemin büyük bestekârları Dede Efendi, Şakir Ağa ve Dellâlzâde İsmail Efendi’ nin yetiştirdiği öğrenciler Türk müziği için önemli başarılar ortaya çıkarmıştır. Birkaç istisna dışında XIX. yy’ın sonuna kadar sadece şarkı bestecisi yetişmiştir denebilir. Padişahların Mevleviliğe olan bağlılıklarından dolayı Mevlevi Ayini besteciliği bu dönemde daha da önem kazanarak yeni eserlerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Dini formdaki eserlerin bestelenmesinde azalma görülürken ilahi formunda eserlerin sayısında da artış görülmüştür.

Bu dönemin en önemli olaylarında biri de Tanzimat Fermanı’ nın ilandır. Osmanlı da ıslahat hareketlerinin başlaması imparatorluğun askeri alandaki başarısızlıkları diğer Avrupa ülkeri olan ilişkileri ile başlayan Batı özenimleri sonucunda ortaya çıkmaya başlamıştır. Sırasıyla II. Osman, I. Mahmut, I. Abdülhamit, III. Selim ve ardından II. Mahmut ıslahat hareketlerini devam ettirmişlerdir. II. Mahmut ıslahat hareketleri doğrultusunda yeniçeri ocağını kaldırarak yerine, “Asakiri Mansure-i Muhammediye” adında yeni bir ordu kurmuştur. Buda subay yetiştirmek amacı “Mekteb-i Harbiye” adlı okulu açmıştır. Islahat hareketlerinde yer alan bilim, kültür sata, eğlencei siyaset gibi konular gelişme gösteremeyerek sadece taklitten öteye gidememiştir.

“Diğer devletlerin Osmanlının karşısına gayrimüslimlerle ilgili taleplerle çıkması sonucu Osmanlı, tedbir almaya yönelmiş, bu da 3 Kasım 1839’ da ilan edilecek olan Tanzimat Fermanını hazırlamıştır” (Bavatır, 2004:10).

Osmanlı İmparatorluğu batılılaşma hareketi ile ik olarak III. Selim ile başlamıştır. III. Selim’ nin batı müziğindeki denemeleri ile birlikte Türk Müziğinde batı etkisini görmüş ve Tanzimat Fermani le birlikte Osmanlı İmparatorluğunda bir batılılaşma politikası iyiden iyiye hissedilmeye başlanmıştır. Bu dönemde Türk müziği insan sesine dayalı, makamsal ve Türk, Arap, Acem kültürlerinin bir sentezi olan tek sesli olarak nitelendiriliyordu. Bu müzik Tanzimata Dönemi’ ne kadar sadece “musiki” olarak adlandırılmıştır.

Tanzimat öncesi Osmanlı toplumunun merkezi kültüründe tek musiki türü vardı; bu da bugün “klasik” denilen okumuş çevrenin müziği olan Osmanlı şehir musikisi’ydi. Yerel nitelikteki halk müziği ile gayrimüslim cemaatlerin dini ve dindışı müzikleri birer “çevre musikisi” niteliğindedi. “Osmanlı şehir musikisi” bu çevre musikilerin üzerinde, daha yüksek bir düzeyde oluşan, toplumun çeşitli kesimlerini ortak bir dilde birleştiren merkezi bir musikiydi (Bavatur, 2004:3).

XVIII. yy’ın sonlarında sosyal ve ekonomik hayatla birlikte müzik alanındaki gelişmeler padişahların batılılaşma politikası etkisi ile kültür ve sanat anlayışı da yeniliklerin etkisi altında kalmıştır. III. Selim dönemi ile zirveye ulaşan müzik alanındaki değişimler, klasik dönemin geleneksel yapısının tamamen dışına çıkılmadan yeni bir bakış açısı yakalanarak, form ve makamlar geliştirilerek pek çok yeni eserler ortaya çıkmasını sağlamıştır.

III. Selim bestkârlığı, şairliği, Neyzenliği, tanbur çalması ve hattat sanatıyla ilgilenmesi ile birlikte sanat camiasında yenilikçi bir sahne yaratmıştır. III. Selim’in başlattığı bu yenilikçi akımı dönemin önde gelen sanatkârları, Tamburi Emin, Numan Ağa, Zeki Mehmet Ağa, Abdülbaki Nasır Dede, Hamparsum, Küçük Mehmet Ağa, Şehla Hafız, Kemani Ali Ağa, Zekai Dede, Şakir Ağa, Kemani Rıza Efendi de kendilerini geliştirerek takip ettiler. Bu bestekârların aksine Dellâlzâde İsmail Efendi ve Sadullah Ağa Türk musikisindeki yenilikçilik yerine klasik tavrılarını korumuşlardır.

III. Selim’ in başlayıp, II. Mahmut’ un tamamladığı yenilik hareketleri ortamı, İsmail Dede, Şakir Ağa, Zeki Mehmed Ağa, Dellâlzâde, Kazasker Osman Bey, Yusuf Paşa gibi son klasikleri yaratmış, ama aynı zamanda klasik formlardaki eserlerin yerlerini şarkı formundaki hafif eserlere bırakmasına da zemin hazırlamıştır (Bavatur, 2004:14).

3.2. Dellâlzâde İsmail Efendi’ nin Hayatı

1797 yılında İstanbul’ da Fatih’ in Sarıgözel semtinde dünyaya gelen Dellâlzâde İsmail Efendi Saray dellâllarından Mustafa Ağa’ nın oğludur. Öğrenimin ilk yıllarının kendi mahallesindeki okulda tamamladıktan sonra, sesinin güzelliği ve olağanüstü yeteneği çevresindeki herkesin dikkatini çekmiştir. Bu yeteneği ile dönemin en büyük musikişinaslarından Dede Efendi’ ye takdim edildi. Dede Efendi karşısında gördüğü bu olağanüstü yetenek karşısında kayıtsız kalamadı. Yaşı küçük olduğu için 18 yaşına kadar Çilingirzâde Ahmet Ağa eğitim hayatı ile ilgilenmesi için emanet edildi.

İsmail Efendi, Dede Efendi' nin aracılığıyla 1816' larda hanende olarak sarayın fasıl heyetine alındı. Aynı zamanda Enderun' da musiki bilgisini geliştirdi. Klasik musikimizin birçok parçasını meşk etti. Bu arada sahip olduğu müzikalite ve etkileyici tiz sesi ile huzurda okuduğu Muhayyer-Sünbüle faslı sayesinde Padişah II. Mahmud' un dikkatini çekti. Çavuş ünvanı ile saray müezzinleri arasına girdi (Salgar, 2005:193).

Araştırdığımız kaynaklarda Hamamızâde İsmail Dede Efendi ve Şakir Ağa Enderûn' da hoca olarak görev yaptığı belirtilmektedir. Dellâlzâde İsmail Efendi, yeteğini çok beğenen ve onunla yakından ilgilenen Dede Efendi ile yaklaşık on yıl kadar kendisiyle meşk yapma fırsatı bulmuştur. Hocasıyla derslerine devam ederken bir yandan da saraydaki küme fasıllarına katılmıştır. Kendisine has bir uslûbu ve çok parlak bir sesi olan Dellâlzâde II. Mahmud'un da dikkatini çekmiş ve övgüler aldığı söylenmektedir.

II. Mahmud' un yaptığı gezintiler sırasında Dellâlzâde İsmail Efendi' nin sesinin izlerine sıkça rastlanır olmuş. Hızır İlyas Ağa Göksu' da yapılan bir fasılda bu izlerden birini şu şekilde anlatmaktadır:

Müezzinbaşı Şakir Ağa' nın kardeşi Çavuş Mustafa Ağa keman taksimi yaptı. Hanende çavuşlardan Dellâlzâde İsmail Ağa da, sesinin tonu keman gibi tiz ve çıkardığı nağmeler ney gibi temiz olarak Şair Rasih Efendi' nin ;

Bir naktı ki sermest-i gazâb çeşm-i siyehle
Deldi ciğerimi hançer-i hûnrîz-i nighle

güftesini ustaca okuduktan sonra Bayâti makamından;

Ey gonca söyle zahm-ı dilimden zebânım ol
Ey çâk-sîne nüsha-i şerh-i beyânım ol

Bestesini ahenk ile öyle bir okuduki... (Salgar, 2005:193).

Dellâlzâde' nin genç yaşta dönemin önemli hanende, sazende ve bestekârlarından olan Kômürcüzâde Hâfız Efendi, Basmacı Abdi Efendi, Muhâsib Said Efendi, Keçi Ârif Ağa gibi isimlerle bu fasıllara katılması, onun ne kadar yetenekli ve iyi bir icracı olduğunun göstergesidir. Bu denli mûsîki birikimi yüksek mûsîkişinaslarla aynı ortamda yetişmesi Dellâlzâde' nin musiki anlamında kendini geliştirmesi için önemli bir adım olmuştur.

Enderûn'da eğitimler devam ederken Hâşim Bey Enderun'a alınarak Dellâlzâde ile musiki eğitimlerine başlamıştır. Fakat bir süre sonra Haşim Bey Dellâlzâde' nin himayesinden alınarak Şâkir Ağa' nın yanına verilmiştir. Bu durum karşısında çok üzülen Dellâlzâde İsmail Efendi uzun süredir yaşadığı saray hayatından ayrılmıştır (Gargun, 2011).

Özalp (2000), Yeniçeri ayaklanmasını şu şekilde anlatmıştır; ordu içerisinde yaşanan sıkıntılar nedeniyle Yeniçeri ayaklanması 15 Haziran 1826 başladı. İsyanı başlatan zorbaları kontrolü artık sağlayamıyordu. Padişah Sancak-ı Şerîf' i çıkartarak durumu bastırmaya çalışsada sarayda görev yapan dellâllar bile isyan karşısında korkmuş, bu nedenle de isyan halka da duyurulamamıştır.

“O dehşetli günde İsmail Ağa, pervasızca ta zorbaların yanına kadar gidip orada bağırarak Dellâl-zade' liğini kanıtladı ve sesi çıktığı kadar bağırması, namuslu kişilerin dayanmalarına neden olduğundan herkesin koruyucusu Padişahın başkaldıranları yenmesini sağladı” (Salgar, 2005:94).

Dellâlzâde Haşim Bey'in himayesinden alınması ile saraydan ayrılmıştı. Fakat Vak'a-i Hayriye günü yeniçeri ayaklanması başlaması ile birlikte isyanı çıkaran zorbaların arasına girmiş ve padişaha karşı olan bu başlarmayı sona erdirmelerini, Sultan Ahmet'te Sancak-ı Şerîf altında toplanmaları için onlara çağrıda bulunmuştu. Bir müzisyen olarak bu kadar cesaretli olmasına hayran kalan padişah II. Mahmut saraydaki görevine dönmesi için tekrar emir vermişti. II. Mahmud ayrıca, 29 yaşında Musâhib-i Şehryâri ünvanı ile Dellâlzâde' yi ödüllendirmiştir (Öztuna, 1987).

Sarayda yaşanan başkılma olaylarından sonra yeniçeri ocağı ve Mehterhâne kaptılmıştır. Padişah Batı musikisine daha çok önem vererek İtalya' dan yeni müzisyenler getirmiştir. Dolayısı ile Türk müziği geri planda kalarak Enderûn da eski önemini kaybetmiştir. Osmanlı Sarayı'nda küme fasılları azalarak eski ihtişamını kaybederek Endrûndaki en yetenekli öğrenciler Donizetti' nin himayesi altına vermiştir. Bu olaylar karşısında Dede Efendi ve Dellâlzâde hem kayıtsız kalıyor hem de çok üzülyorlardı. Olayların bu safhaya gelmesiyle birlikte Dede Efendi padişahın izin alarak öğrencisi Dellâlzâde İsmail Efendi ile birlikte Hac' ca gitmiştir. Dede Efendi' nin Hac yaptığı sırada vefat etmesiyle derin bir üzünyüye boğulan Dellâlzâde tekrar İstanbul'a dönüş yapmıştır (Özalp, 2000).

“Dellâlzâde İsmâil Efendi, Enderûn’da ve Muzikâ-i Hümâyun’da meşk hocası olarak mûsikî öğretmeye, Dede Efendi’den ezberlediği eserleri öğrencilerine geçmeye devam etti. 1862’de Sultan Azîz tarafından, arkadaşı Çilingirzâde Ahmet Efendi ölünce boşalan müezzinbaşı’lığı görevine getirildi” (Öztuna, 1987:63).

Salgar (2005), Dellâlzâde’nin 1869’ ta İstabuldaki evinde vefat ettiğini ve kalabalık bir cenaze töreni ile Yahya Efendi Dergâhı’ nda defnedildiğini ifade etmiştir.

Dellâlzâde İsmâil Efendi’nin mezar taşında “hâfız” mahlaslı bir şâirin söylediği şu tarih manzumesi vardır;

Şahı devrâna müezzinbaşı iken nagehân,
Hacı İsmâil Efendi eyledi azm-i bekâ,
Şöhreti Dellâlzâde kendisi âlicenâb,
Hakkında her dem Büzürg-ü Kûçek eylerdi senâ,
Kendisi bir perdede üstâd idi kim, etmeye,
Kâdir idi zühreye talim-i esvât-ı Sabâ,
Gûş edince nağme-i emr-i celîl-i ircîi,
Eyledi tekmiîl nevâyı ömrünü ol bînevâ,
Bezmi Ukbâ’da İlâhi rû ‘siyah etme ânı,
Güft-ügûy-i ehl-i mahşer ola mûsikâr âna,
Dâne-i eşkimle Hâfız bir düşürdüm tarihin;
Huldü Dellâlzâde’ye dâim mekân ide hüdâ (1286) (İnal, 1958:172).

3.2.1. Dellâlzâde İsmail Efendi’ nin Bestekârlığı ve Eserleri

Dellâlzâde Klasik Türk müziğinin temel yapı taşlarından meşk sisteminin en büyük ustalarından biridir. Yaşadığı dönemde kendine has üslubu ile bestelemiş olduğu eserlerle adından sıkça söz ettirmiştir. Eserlerinde kullandığı farklı seyir yapıları, kullandığı makamlardaki geçkiler, usul ve güfte açısından farklı bir yaklaşım sergilemesiyle dönemine göre çok farklı bir üslup ortaya koymuştur. Türk müziğinde kullanılan hemen hemen her fordan “kâr” dan “şarkı” formuna kadar birçok eser bestelemiştir. Deha ürünü sayılabilecek Yegâh ve Mahûrbuselik takım, Ferahnâk kâr en önemli eserleri arasındadır. Dellâlzâde Yegâh faslı seslendirdikten sonra bazı müzisyen dostları Dede Efendi’ ye Yegâh faslı bestelemesini tavsiye etmişlerdir. Fakat Dede

Efendi, “*Ben Dellâlzâde’nin Yegâh faslı üstüne başka beste yapmam*” ifadesi ile karşılaşmışlardır. Bu söylenti ile Dede Efendi, Dellâlzâde’ nin Yegâh makamını kullandığından ne kadar usta olduğunu ifade etmiştir. (Salgar, 2005).

Eserlerinin çoğu sanat değeri yüksek denilebilecek nitelikte olan Dellâlzâde, makam anlayışı ve kullandığı melodik yapılar ile bestekârlıkta bir çığır açmış, Türk Musikisi’ nin hemen hemen bütün formlarında eserler vererek bunu tescil etmiştir.

Dellâlzâde’ nin üslûbunun, bestelerindeki yaklaşım ve edâsının hocası Dede Efendi’ e yakın olduğunu söylemek mümkündür. Sadeddin Arel “*şiiimizde zarafet ve belagat (kusursuz söz söyleme), harikası olan Nedim gibi, Dellâlzâde de eserlerinde zarafet ve güzellik yaratmıştı*” sözleri ile Dellâlzâde’ nin bestelerinde göstermiş olduğu ustalığı dile getirmiştir

Dellâlzâde, Karciğâr makamının yok olmaya yüz tuttuğu dönemde “İki turnam geliyor allı, karalı” güfteli şarkısı ile bu makama tekrardan hayat vererek unutulmamasını sağladığını söylemek mümkündür. Daha sonrasında bu makamda iki murabba ve iki semai eser bestelemiştir. Birçok makam, usûl ve formda eser veren besteci Yegâh makamında bestelediği iki murabba, ağır ve yürük semai formundaki eserleri ile besteciliğinde farklı bir üslup ortaya koymuştur.

“Dellâlzâde, fevkalâde bestekârlık kabiliyeti, son derece güzel sesi ve okuyuşundaki benzersiz üslûbuyla şöhretini Sultan Abdülaziz zamanına kadar devam ettirmiştir. Zamanımızda ve bundan sonra ise, Türk mûsikîsi yaşadığı müddetçe devam edecek şöhretini oya gibi işlediği eserleri koruyacaktır” (Aksüt, 1993:148).

Eski ekolün büyük temsilcilerinden olan Dellâlzâde döneme hâkim olan siyasi elitin batılı musiki duyduğu ilgiden dolayı eserlerinde bu tınıları hissettirmişti. Bu durum Türk mûsikîşinaslarının kabul görmediği, Türk musikisinin geri plana atılma politikalarını ortan kaldırmak amacı ile onlara yaklaşmalarını gerektirmiştir. Dellâlzâde 1847 yılında Mızıkâ-i Hümayun’ da hanendelerin başına getirilmiştir. Bu topluluk sayesinde Dellâlzâde’ ye ait birçok eser notaya alınıp günümüze kadar ulaşmıştır.

Özalp (2000), usta bestekâr Dellâlzâde’ nin klasik türk müziğinin yanı sıra türk halk müziğinde de eserler verdiğini, şiirlerinde halk edebiyatı formunu kullandığını ve bu şiirlerini halk musikisi beste formuna benzeyen bir üslup tavrı ile bestelediğini ifade

etmiştir. “Nikoğos Ağa, Enderûnî Ali Bey, Hacı Fâik Bey, Hâşim Bey, Dellâlzâde İsmâil Efendi’nin başlıca talebeleridir” (Salgar, 2005:194).

Tablo 3.1. Dellâlzâde İsmail Efendi’nin Kâr Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
“Resm-i sur oldu müheyya”	“Ferahnâk”	“Muhammes”

Tablo 3.2. Dellâlzâde İsmail Efendi’nin Beste Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
“Aya ne edem ol şeh-i hubana”	“Mâhûr Buselik”	“Zencir”
“Bir haber gelmedi aram-ı dil ü”	“Yegâh”	“Hafif”
“Çekme zahm-ı dil için”	“Muhayyer Buselik”	“Zencir”
“Gönül ki aşk ile pür-sinede”	“Yegâh”	“Zencir”
“Hayatın cümleye sur-u sürur-u”	“Acemaşîrân”	“Zencir”
“İksir-i gına hak-i der-i”	“Karcığar”	“Hafif”
“Kamet-i yâre nazar kıl nahl-i”	“Muhayyer Buselik”	“Hafif”
“Kimseyi dil-teng-i azar etme”	“Mâhûr Buselik”	“Hafif”
“O dil ki ne gam ü enduh ne”	“Revaknûma”	“Zencir”
“Sinede bir lahza aram eyle gel”	“Suzinâk”	“Devr-i Kebir”
“Sünbülü sünbülü sünbülü siyeh”	“Rehavi”	“Muhammes”
“Şeh-i genç-i sahavetsin sen”	“Acemaşîrân”	“Hafif”
“Yıkıldı aşk ile abad gördüğün”	“Karcığar”	“Zencir”

Tablo 3.3. Dellâlzâde İsmail Efendi’nin Ağır Semai Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
“Cefa-yı tali-i na-sazı karı”	“Yegâh”	“Aksak Semai”
“Kimlerle meyan-beste-i”	“Nühüft”	“Ağır Aksak Semai”
“Kul olurum halk-ı âlem”	“Muhayyer Buselik”	“Aksak Semai”
“Manend-i ah kimse bana”	“Mâhûr Buselik”	“Sengin Semai”
“Ne dane vü ne dam ü ne”	“Karcığar”	“Aksak Semai”
“Piyale elde ne dem bezmime”	“Yegâh”	“Aksak Semai”

Tablo 3.4. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Yürük Semai Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
“Bülbülüm bir güle kim”	“Yegâh”	“Yürük Semai”
“Cefası vefa değil de nedir?”	“Buselik”	“Yürük Semai”
“Cevher gibi rızan olayım”	“Muhayyer Buselik”	“Yürük Semai”
“Ne dane vü ne dam ü ne”	“Muhayyer”	“Yürük Semai”
“Nihani ol büt-i şirin-sühanle”	“Karcığar”	“Yürük Semai”
“O güzel gözlerine hayran”	“İsfahan”	“Yürük Semai”
“Sana dil mah-i tabanım”	“Müstear”	“Yürük Semai”
“Taht-gâh eyleyeli gülşeni”	“Mâhûr Buselik”	“Yürük semai”
“Zehi safa ki yanımda o”	“Mâhûr”	“Yürük Semai”

Tablo 3.5. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Şarkı Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
“A benim gözüm nuru cilveli”	“Yegâh”	“Aksak”
“Al yanına bir dil-nevaz”	“Mâhûr”	“Evfer”
“Andelib-i sahn-ı aşka”	“Rast”	“Düyek”
“Aşka düştüm çaresiz ben”	“Beste İsfahan”	“Aksak”
“Bana ol şuh gör neyledi”	“Buselik”	“Ağır Evfer”
“Ben olurum sana bülbül”	“Yegâh”	“Aksak”
“Ben sana mecbur olmuşum”	“Tahir”	“Aksak”
“Benim afet-i cihanım”	“Yegâh”	“Aksak Semai”
“Bilmiyorum noldu bu dem”	“Dügâh”	“Sengin Semai”
“Çok kıldı harab dilleri”	“Segâh”	“Aksak Semai (Ağır)”
“Dedim “Ey gönül Sultanı”	“Sûzinâk”	“Aksak”
“Etmedin bir lahza ihya”	“Şehnâz”	“Devr-i Hindi”
“Ey gülistan-ı letafet içre kaddin nevnihal”	“Büzürg”	“Ağır Aksak”
“Ey kadd-i bala aladan ala”	“Şehnâz Buselik”	“Sofyan”
“Ey menba-i ihsan ü ata şah-ı”	“Neva Buselik”	“Aksak Semai (Ağır)”
“Ey merdüm-i çeşm-i cihan”	“Arazbar Buselik”	“Evfer”
“Ey servi-kamet nazik edasın”	“Büzürg”	“Aksak”
“Ey şehenşah-ı melek-haslet”	“Acemaşîrân”	“Ağır Aksak”
“Ey şah-ı (şahan/cihan) vey”	“Eviç Buselik”	“Aksak Semai”
“Geldi eyyam-ı bahar-ı”	“Neva Buselik”	“Ağır aksak”
“Gönül adı bülbülüm var”	“Mâhûr”	“Aksak”
“Gönül burcunda ol mendir”	“Suzidil”	“Aksak”

“Gücenmiş ol gül-i gülzar”	“Suzidil”	“Ağır Düyek”
“Gülzara gel ey gül-izar zevk”	“Buselik”	“Aksak Semai (Ağır)”
“Hayalin didede medhin”	“Muhayyer Sünbüle”	“Aksak”
“İşte geldi nevbahar erişti yar”	“Büzürg”	“Aksak”
“Keremkârın cemalidir cihani”	“Süzidilara”	“Düyek”
“Künc-i (Günc-i) gamda ruz u”	“Ferahnâk”	“Ağır Aksak”
“Meseldir söylenir dilde”	“Hicaz”	“Ağır Aksak”
“Muntazır sana uşşak gel”	“Uşşâk”	“Aksak”
“Olmadım ben dest-res”	“Ferahnâk”	“Aksak”
“Ruy-i âlemdir kulub-ı nası”	“Acemaşîrân”	“Devr-i Hindi”
“Sanırdım ey meh-i nâzım”	“Buselik”	“Düyek”
“Sen ettin kendine efkende”	“Yegâh”	“Ağır Evfer”
“Seni ben gördüğüm anda gönüm aldirdım”	“İsfahan”	“Ağır Aksak”
“Seninle neşeyabım ben”	“Rast”	“Ağır Evfer”
“Şah azizi meh-rika (sözsüz)”	“Hicazkâr”	“Ağır Aksak”
“Şehenşahın cemalidir cihani”	“Süzidilara”	“Düyek”
“Şema-i maksudu yak”	“Segâh”	“Aksak”
“Zülfünü ruhsara dök sünbül”	“Ferahnâk”	“Ağır Aksak”

Tablo 3.6. Dellâlzâde İsmail Efendi’nin Mevlevî Âyini Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
“Sûzinâk Mevlevî Ayini”	“Sûzinâk”	-

Tablo 3.7. Dellâlzâde İsmail Efendi’nin İlâhi Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
“A sultanım sen var iken”	“Bestenigâr”	“Düyek”
“Bilirim bende sensin”	“Rast”	“Sofyan”
“Buyruk senin ferman senin”	“Şehnâz”	“Ağır Düyek”
“Güruh-i enbiyanın serverisin”	“Şehnâzhaveran”	“Nim Evsat”
“İnile ey derdli gönül inile”	“Hicaz”	“Düyek”
“Nideyim sabredebilsem dil ü”	“Dügâh”	“Çifte Düyek”
“Serdar-ı Rûsul nur-i sübül”	“Beste İsfahan”	“Devr-i Hindi”

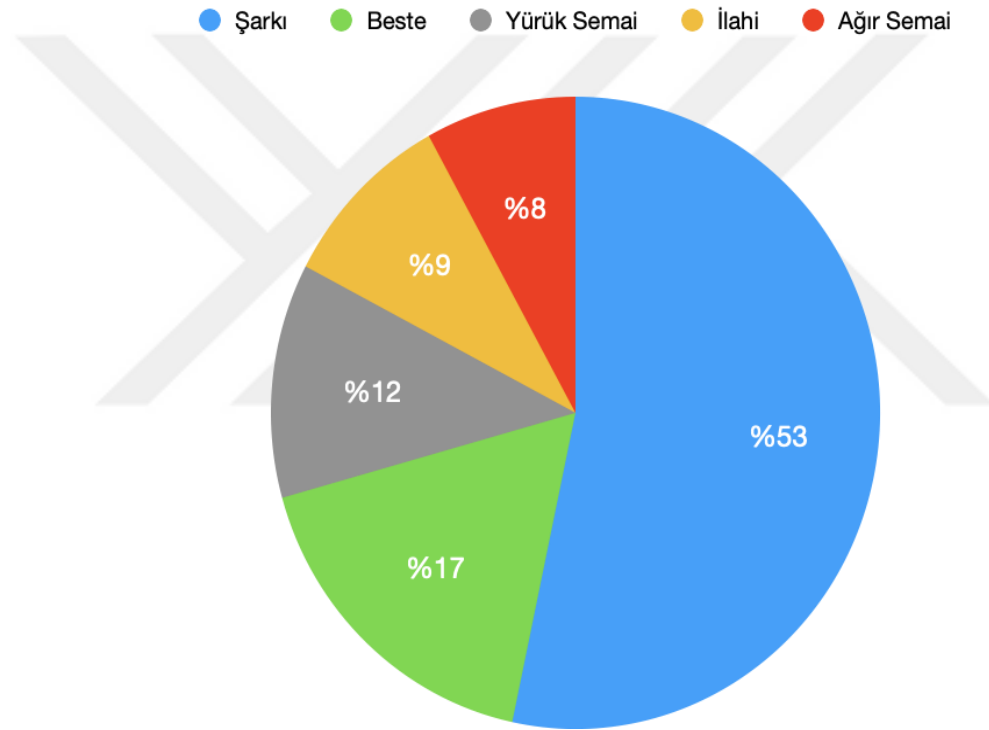
Tablo 3.8. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Teşvîh Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
"Sultan-ı rûsul şah-ı"	"İrâk"	"Evsat"

Tablo 3.9. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Saz Eseri Formundaki Eserler

Eserin Adı	Makam	Usûl
"Tarz-ı Nevîn Peşrev"	"Tarz-ı Nevîn"	"Hafif"
"Tarz-ı Nevîn Saz Semaisi"	"Tarz-ı Nevîn"	"Aksak Semai"

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Eserlerinin Form Analizi

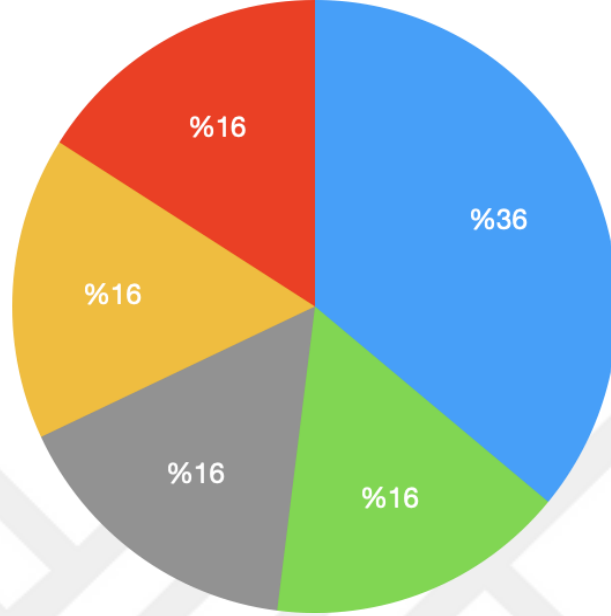


Şekil 3.1. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Eserlerinin Form Analizi

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerinin forma analizine bakıldığında Şarkı formu %53 oranında yoğunluk göstermektedir. Eserlerinde kullanmış olduğu diğer formlar %17 Beste, %12 Yürük Semai, %9 İlahi, %8 Ağır Semai şeklinde dağılım göstermektedir. Bunların dışında Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Kâr, Mevlevî Âyini, Teşvîh ve Saz Eseri formunda da eserleri bulunmaktadır. Dellâlzâde İsmail Efendi eserlerinde Türk Musikisinde kullanılan 9 farklı formu kullandığını görmekteyiz.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Eserlerinin Makam Analizi

● Yegâh ● Ferahnâk ● Mahur Buselik ● Karcıġar
● Muhayyer Buselik

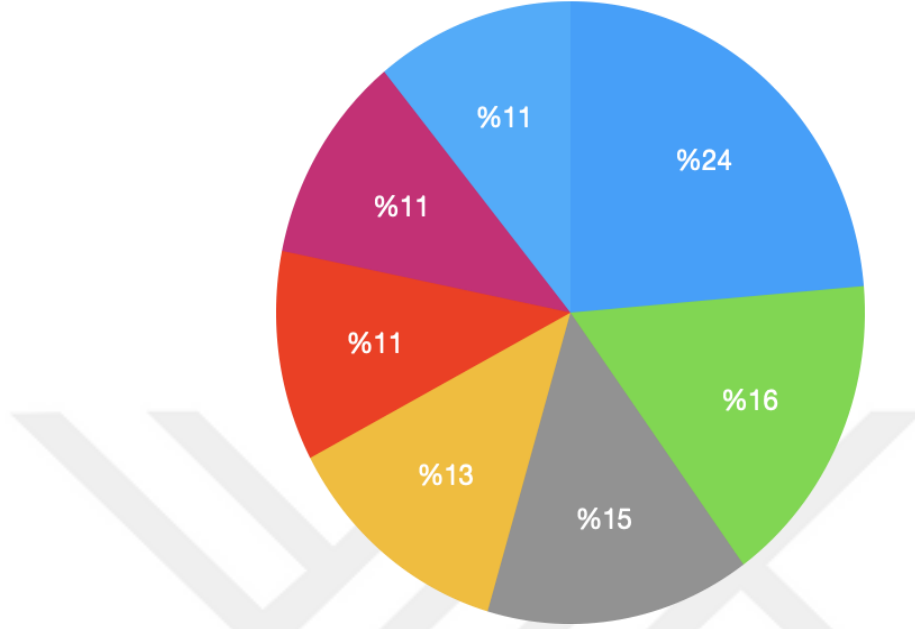


Şekil 3.2. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Eserlerinin Makam Analizi

Şekil 3.2' ye bakıldığında Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserlerinde en fazla %36 oranında Yegâh makamını kullandığını görmekteyiz. %16 oranında ise Ferahnâk, Mâhûr Buselik, Karcıġar ve Muhayyer Buselik makamlarını kullanmıştır. Dellâlzâde İsmail Efendi ayrıca eserlerinde Muhayyer, Acemaşîrân, Revnâknüma, Sûzinâk, Rehâvi, Nühüft, Buselik, Isfahan, Müstear, Nahur, Rast, Beste Isfahan, Tahir, Dügâh, Segâh, Şehnâz, Büzirg, Şehnâz Buselik, Nevâ Buselik, Arazbar Buselik, Eviç Buselik, Sûzidil, Muhayyer Sünbüle, Sûzidilara, Hicaz, Uşşak, Hicazkâr, Bestenigâr, Şehnâzhaveran, Irâk, Tarz-ı Nevin makamlarını kullanmıştır. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserlerinde 36 farklı makamı kullandığı görülmektedir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Eserlerinin Usul Analizi

● Aksak ● Yürük Semai ● Ağır Aksak ● Aksak Semai ● Düyek
● Hafif ● Zincir



Şekil 3.3. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Eserlerinin Usul Analizi

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserlerine usul açısından bakıldığında %24 oranında Aksak usulünün, %16 oranında Yürük Semai, %15 oranında ise Ağır Aksak usulünün ağırlıkta olduğunu görmekteyiz. Bu usullerin yanı sıra %13 oranında Aksak Semai, %11 oranında ise Düyek, Hafif ve Zincir usullerinin kullanıldığı görülmektedir. Dellâlzâde İsmail Efendi eserlerinde ayrıca Muhammes, Devr-i Kebir, Ağır Aksak Semai, Sengin Semai, Evfer, Ağır Evfer, Devr-i Hindî, Sofyan, Ağır Düyek, Nim Evsat, Çifte Düyek ve Evsat usullerini de kullanmıştır.

3.3. Dârül-Elhan

Meşk sistemi adı altında köklü bir eğitim anlayışı ile günümüze kadar gelen Türk Müziği, daha sonraları kendini yazılı kaynaklara dayatan bir eğitim sistemi ile hala sürmektedir. Meşk sistemini hoca-öğrenci çalışmaları ile ezbere dayalı bir eğitim sistemi olarak adlandırabiliriz.

Arapça bir kelime olan meşk, klasik Türk -İslam sanatlarında bir hocanın talebeye, taklit ederek öğrenmesi için verdiği ders ve örnekler hakkında kullanıldığı gibi meşk etmek

şeklinde öğretmek ve öğrenmek için yapılan dersi ve araştırmayı, birlikte çalışmayı da içine almakta olup meşk vermek “ders vermek”, meşk almak ise “ders almak” manasına gelmektedir (Serin,1995:372).

Osmanlı saraylarında Enderun-i Hümayûn, Merterhâne-i Hümayûn, Musika-i Hümayûn ve Osmanlı'nın ilk resmi okulu olan Dârül-elhan gibi birçok eğitim okulu olduğu bilmekteyiz. Osmanlı döneminin ilk resmi müzik eğitimi veren kurum olan Dârül-elhan' da hem Türk müziği hem de batı müziği eğitimleri verilmekteydi.

Musiki hocası yetiştirmeye yönelik bir eğitim ve öğretim programının uygulanması hedeflenen Dârülelhan tâlimatnâmesinde Garp musikisine de yer verilmekle beraber Türk mûsikisinin ağırlıklı olarak ele alındığı anlaşılmaktadır.bu programda nazariyat, solfej, Türk dini mûsikisi, Türk mûsikisi usulleri, Türk mûsikisi aletleri, gınâ (şan) gibi derslerin yanı sıra viyolonsel, piyano, kompozisyon ve mûsiki tarihi de yer almaktadır. Öğrenim süresi ilk mektepten sonra dört yıl olarak belirlenen Dârülhan'ın ayrıca ilmi çalışmalar yapmak değerli mûsiki eserlerini notaya alarak tesbit etmek ve yayımlamak, folklor araştırmaları yapmak gibi görevleri de vardı (Özcan,1993:519).

“Halk musikisiyle ilgili derleme gezileri ve klasik Türk musikisi eserlerinin tesbiti, bu faaliyetlerin ilk çalışmalarını teşkil etmesi bakımından olduğu kadar neticesi itibariyle de önemlidir” (Özcan,1993:519). Türk musikisinde yapılmış olan eserlerin yazılı kaynaklarına ulaşmamız ve ilk Konservatuvar olma niteliği açısından önemli bir yere sahip olan Dârül-elhan ve Dârül-elhan arşivi araştırmamıza kaynaklık edecek eserlerin notalarını içerisinde barındırmaktadır.

Dârül-elhan' da basılı olarak yayınların yapıldığı ve Dârülelhan Mecmuası adı ile bir dergi yayınlandığı bilinmektedir. Bu dergi sadece yedi sayı yayınlanabilmiştir. Türk musikisi eserlerinin notaya alımı ise Dârülehan Külliyyatı adı altında yayınlanmıştır (Özcan,1993).

3.4. Türk Mûsikisinde Form

“Bir eserin kurgusal bütünlüğünü sağlamak amacıyla, eseri oluşturan bölümlerin belli kurallar ve sanatsal değerler içinde düzenlenmesi formu oluşturur” (Akdoğan, 1996:67). Formun sözlük anlamı biçim (şekil) demektir. Biçim veya şekil olgusunu güzel sanatların her bir dalında görmek mümkündür. Mimariden heykele, şiirden musikiye, musikiden resme farklı boyut ve karakterlerde form olgusunu subjektif olarak görmek mümkündür.

“Mûsikî, “iç yapı” ve “dış yapı” olmak üzere iki yapıya sahiptir. İç yapı, mûsikînin temel öğeleri olan “ritim” ve “melodi” den oluşan müzikal fikirlerin tümüdür. Dış yapı ise, bu fikirlerin koordinasyonunu sağlayan disiplin tarzı, yani formudur. İç yapıdaki melodik ve ritmik ifadelerin güzelliği ancak dış yapının mükemmelliği ve organizasyonu sayesinde ortaya çıkabilir” (Gargun, 2011:42).

Türk mûsikisinde formlar tür, yapı, tarz olarak farklı yapılar göstererek önce kendi arasında ikiye ayrılmıştır. Daha sonra kendi aralarında farklı özelliklerinden dolayı birkaç dala ayrılmıştır.

1. Saz mûsikîsi formları

2. Söz mûsikîsi formları

1. Saz mûsikîsi formları: Peşrev, Medhal, Saz Semâîsi, Longa, Sirto, Oyun Havası, Zeybek, Mandra, Çifte Telli, Aranağme, Taksim olarak sıralayabiliriz.

2. Söz mûsikîsi formları: Söz mûsikîsi formları kendi aralarında ikiye ayrılırlar;

1. Dinî formlar: Mevlevî Âyinleri, Nâ't, Durak, Mirâciye, İlâhi, Şuğul, Salât, Kasîde, Münâcat, Mersiye, Mevlîd, Savt, Ezan, Tekbîr, Nefes.

2. Din dışı formlar: Kâr, Kârçe, Kâr-ı Nâtık, Beste, Ağır Semâî, Yürük Semâî, Şarkı, Türkü, Köçekce, Tavşanca olarak söyleyebiliriz.

3.4.1. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Eserlerinde Kullandığı Formlar

Araştırmamızda yer verdiğimiz Dellâlzâde İsmail Efendi'ye ait 54 sözlü eserinde kullandığı formlar şunlardır; Kâr, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai, Şarkı, İlâhi, Teşvih.

3.4.1.1. Kâr

Bu formun biçim açısından en eski tanımı, Dimitrie Cantemir tarafından kaleme alınan ve yazılı kaynaklar arasında önemli bir yer tutan “Kitâbu İlmî'l-Mûsikî 'alâvechi'l Hurûfât” adlı eserde yer almaktadır. 18. yy. da yazılan bu kaynakta Kâr formu üç başlıkta ele alınmış ve şu şekilde tarif edilmiştir: “Kâr'lar üç türlü olur. Biri iki beyitli, yâni dört mısra'lı; biri üç beyit'li, altı mısra'lı ve (Zeyl'li, Ek'li); biri de (üç beyit'li altı mısra'lı, fakat) Zeyl'siz (Ek'siz) dir (Tura, 2001:177).

Yavaşça, kâr formunu şu şekilde ifade etmektedir; diğer formlardan ayıran en önemli özelliği terennüm ile başlamasıdır. Terennüm güfteye dahil değildir. Fakat İtrî'

nin Neva Kâr' ı terennümle başlamayan bir istisna olarak gösterilebilir. Güftelerde belli düzen veya özellikle bir yapı aranmayıp, güfteler dörtlü dize, altılı dize, sekizli dize olabilir. Kâr 'ların güfte bakımından geniş bir yapıya sahip olması bestekârların eser içerisinde daha zengin makam ve usul geçkileri yapmasına olanak vermektedir. (Yavaşca, 2002).

Kâr, usûl bakımında büyük usullerle yazılsa da aksak olmayan bazı küçük üsûllerle de yazılan kârlar vardır. Meragi' nin kâr bestelerinde genellikle Farça sözler kullanması diğer bestekârları da yaptıkları bestelerde Farsça sözler kullanmaya teşvik etmişse de Türkçe olan kârlar da vardır. Güfteleri farklı sayılarda (4, 6, 8 veya daha fazla) dizelerden oluşabilir. Meragi' nin kâr bestelerinde bir deha olması ve kârlarda kullandığı terennümle başlama geleneği diğer bestekârlara da ilham olmuştur. Fakat bunun yanı sıra söz ile başlayan kârlar da bulunmaktadır. Terennüm kâr formu için çok önemli bir yere sahiptir. Zeyilli veya zeyilsiz kârlar da vardır. Kâr peşrevden sonra ciddi bir üslup içinde, ağır başlı ve ihtişamlı yapısı ile klasik fasılda ilk sözlü eser olarak yerini almaktadır (Özkan, 2006).

Kârların onbeş zamanlıdan büyük usuller olan Hafif, Muhaammes, Sakiyl, Devr-i Kebir, Evsat gibi usullerle bestelendiği gibi çok nadir de olsa küçük usullerle de bestelendiği görülmektedir.

Yahya Kaçar, “Kârların adına, makamına, besteleniş amacına, içerisinde kullanılan makam adedine göre Kâr-ı Muhteşem, Kâr-ı Nev, Kâr-ı Şeşevaz, Kâr-ı Murassa, Kâr-ı Lâlezâr gibi isimler aldığını, birkaç bestecinin biraraya gelerek yaptıkları kârlara Kâr-ı Müşterek” denildiğini söylemiştir (2012:307).

Kâr formunun en önemli temsilcileri Abdülkadir Meragi, Buhûri Zâde Mustafa İtrî, III. Selim, Dede Efend, Dellâlzâde İsmail Efendi, Hacı Fâik Bey, Hacı Sadullah Ağa, Cinuçen Tanrıkorur ve Ahmet Avni Konuk'tur.

3.4.1.2. Beste

Türk mûsikîsi'nin din dışı güfteli eserlere ait, kâr'dan sonra gelen büyük bir formudur. Türkçe sözlükteki karşılığı “bağlanmış” olan beste formu fasıl sıralanışında kâr'ı takip eder. İcrâ edilecek makamda kâr yoksa peşrev'den sonra en başta yer alır. Çoğu zaman ikâf ve lâfzî terennümlerle donatılmış, çoğu zaman büyük usûllerle ölçülen bir kompozisyon şeklidir (Yavaşca, 2002:474).

Bazı klâsik fasıllarda iki beste aynı anda bulunabilir. Bu durumda usûlü büyük olan Birinci Beste, usulü küçük olan ise İkinci Beste olarak adlandırılır.

Güfteleri genellikle gazel nazım şeklinin matla beyti ile başka herhangi bir beyitten veya diğer nazım şekillerinden seçilen dört mısradan oluşur. Bu nedenle beste formuna, “Murabbâ Beste” veya “Murabbâ” dendiğine görülür. Mısralar ağır ve çok hecelerden, arûzun:

Mef'ûlü/Fâ'ilâtü/Mefâ'ilü/Fâ'ilün,

Mefâ'ilün/Fe'ilâtün/Mefâ'ilün/Fe'ülün,

Mef'ûlü/Mefâ'ilü/Mefâ'ilü/Fe'ülün

gibi vezinleriyle yazılmış tekellüflü nağmelerden oluşur (Çıpan, 2001:67).

Beste formundaki eserler daha çok on beş zamanlıdan büyük olan usullerle bestelenmiştir. Örnek olarak Muhammes, Hafif, Remel, Hâvi, Devr-i Kebir usullerini verebiliriz.

Beste formunda kullanılan sözler her zaman dört mısra olup gazel tarzından alınan güftelerdir. Güftelerinde işlediği konular gazel formunun işlediği konulardır. Mutlaka her mısradan sonra değişmeyen bir terennüm yer alsa da bazı bestelerde terennüm bulunmamaktadır. Terennümlerin bazıları vezin ölçülü ve kafiyelidir (Özkan, 2000).

Beste formunda yazılmış olan eserlerin birinci, ikinci ve dördüncü dizeleri aynı makam ve yapıdaki ezgiyle seslendirilirken, üçüncü dize meyan (miyanhâne) genellikle farklı bir ezgiyle seslendirilir. Biçimleri AT+AT+BT+AT şeklindedir. Bu biçimde aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeler “A” harfiyle, farklı ezgiyle seslendirilen terennüm ise “T” harfi ile gösterilmiştir (Akdoğan,1996:294)

Beste formu “Murrabba Beste” ve “Nakış Beste” olarak ikiye ayrılır. Özkan, (2000) “Murabba” ismini “Dörtlü” olarak ifade etmiştir. Form olarak Beste formundan farklı bir yapıya sahip değildir.

Nakış beste formunda terennümler, Murabba beste formundan farklı olarak iki dizeden sonra icra edilmektedir. Bu durum Murabba beste formundan daha kısa soluklu eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

AA+T+BA+T biçimine sahip olan Nakış bestelerde, A harfi aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeleri, B harfi farklı ezgiyle seslendirilen meyan bölümünü (üçüncü dize), T harfi ise terennüm bölümünü temsil etmektedir.

3.4.1.3. Ağır Semâî

Klasik Türk musikisinin lâ-dini formlarından olan Ağır Semâî formu klasik fasıllarda Beste formundan sonra icra edilmektedir. Güftelerinin içinde her dizeden sonra tekrarlanan terennümler vardır.

Genellikle on zamanlı 10/8 (Aksak Semâî), 10/4 (Ağır aksak Semâî), 10/4 (Lenk Fahte) ve daha küçük usullerle bestelenmişlerdir

Güftelerinde dört dizeli şiirler bulunan Ağır semâî formu genellikle aruz vezninin dört mefâilünlü olarak oluşturulan klasik edebiyatın gazel formundaki beyitlerini barındırmaktadır.

Biçim olarak AT+AT+BT+AT şeklinde ifade ettiğimiz bu formda Aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeler “A” harfi ile daha farklı ezgilerle seslendirilen üçüncü dize ise T harfi ile ifade edilmiştir.

3.4.1.4. Yürük Semâî

Klâsik fasıl sıralamasında usullü sözlü eserlerin en sonunda yer alan Yürük Semâî formu; mûsikîmizi zirveye taşıyan bestekârlar tarafından rağbet görmüş olması ve örneklerinin üzerinde araştırmaya yapmaya değer sayıda olması bakımından önemlidir. Özelliği: Aruzun Hezec bahrine ait vezinlerde yazılmış gazellerin iki beytinin Yürüksemâî (6/4) usulüyle Terennümlü olarak bestelenmesidir (Tanrıkorur, 2011:50).

Biçim olarak AT+AT+BT+AT şeklinde ifade edilmektedir. Güftelerinde kullanılan sözler genellikle dörtlüklerden oluşmaktadır. Yürük Semâî formunun biçim açıklamasını yapacak olursak, aynı ezgi ile seslendirilen bir, iki ve dördüncü dizeler “A” harfi, meyan kısmını oluşturan üçüncü dize “B” harfi ve terennüm kısmı ise “T” harfi ile ifade edilmektedir.

Özkan (2000), Yürük semâîlerin her bakımdan Beste ve Ağır Semâî formlarına benzediğini, tek farkının sadece Yürük Semâî usulü ile bestelendiğini, melodi ve söz yapısının tamamen Beste gibi olduğunu ve Nakış Yürük Semâî şekillerinin de olduğunu ifade etmiştir.

6/8 Yürük Semâî, 6/4 Sengin Semâî usulleri ile bestelenen Yürük Semâî formu, 6/2’ lik usûl ile bestelendiğinde Ağır Sengin Semâî adını alırlar.

Yürük Semaî formunda genel de her dizeden sonra terennüm tekrarlanırsa da iki dizede bir terennüm tekrarı yapan Yürük Semaîler de bulunmaktadır. Bu şekilde icra edilenlere “Nakış Yürük Semâî” denilmektedir. Nakış Yürük Semâîlerinin terennümleri, Yürük Semâîlere göre daha uzun ve süslüdür” (Tanrıkorur, 2016).

3.4.1.5. Şarkı

Güftelerinde terennüm olmayan, genelde dört-altı mısralı şiir ile yapılan ezgilere şarkı denilmektedir. Usul bakımında genellikle küçük usuller olan Semai, Nim Sofyan, Türk Aksağı, Aksak gibi ritim kalıpları ile ölçülendirilmişlerdir. Fakat eski mecmualarda daha büyük usuller ile yapılmış şarkıların da olduğunu söyleyebiliriz.

“10 zamanlıya kadar küçük usûllerle ve nadiren de; bazı büyük usûllerle ölçülmüş olan şarkılar; Beste, Ağır Semâî ve Yürük Semâî”lerden uslûp ve gidişat bakımından oldukça farklıdır” (Özkan, 1998:87)

“Her makamdan Şarkılar bestelendiği gibi, Şarkıların ölçüldüğü usûllerde; icrânın nasıl olması gerektiğini ifade eden “yürük, orta, ağır” gibi hareketlilik unsurları da kullanılmıştır” (Ezgi, 2004:221).

Yavaşca (2002), Türk musikisinin büyük bestekârları olan Koca Osman, Hafız Post, Seyyid Nuh, Tanbûri Mustafa Çavuş, Küçük İmam, Tanbûri İshak, Dede Efendi, II. Mahmud, İbrahim Ağa, Dellâlzade İsmail Efendi, Latif Ağa’ nın kâr, beste, ağır semai gibi büyük formlarda eserlerinin yanında şarkı formunda en güzel örneklerini verdiğini ifade etmiştir. Ayrıca şarkı formunu bu dönem içinde zirveye çıkaran bestekârları da Hacı Ârif Bey, Şevkî Bey, Lem’î Atlı olarak söylemiştir.

Şarkılar, Aruz Vezni” nin çeşitli kalıpları ile söylenmişlerdir. Bestelenmek üzere genellikle dört mısralı şiirler seçilmiş olsa da; üçlü (Müselles), dördü (Murabba), beşli (Muhammes), altılı (Müseddes), yedili (Müsebba), sekizli (Müsemmen) şiirlerle yapılmış şarkılar pek çoktur. Eski Şarkılar nispeten büyük usûllerden Evsat ve Şarkı Devrirevânî gibi usûllerle; ancak XIX. Yüzyıldan sonra Şarkılar genellikle “Aksak” usûlünün değişik mertebeleri ile Devri Hindi, Türk Aksağı, Curcuna, Müsemmen, Düyek, Sofyan, Nim Sofyan ve Semâî gibi küçük usûllerle bestelenmişlerdir. Hacı Ârif Bey”den itibaren ise Şarkılarda hep küçük usûller kullanılmıştır (Altınel, 2010:14).

Biçim olarak A+B+C+B olarak ifade edilen Şarkı formunun, birinci dizesi Zemin, ikinci dizesi Nakarat, üçüncü dizesi Meyan ve dördüncü dizesi de Nakarat bölümünü

oluşturmaktadır. Bu form biçimine göre “A” harfi ilk diyezi, “B” harfi ikinci dizeyi, “C” harfi ise üçüncü dizeyi sembolize etmektedir.

“Aranağme” diye isimlendirdiğimiz çalgısal kısımları içinde buldurduğu gibi, bu bölümler eserin başında veya sonunda yer alabilir.

3.4.1.6. İlâhi

“Kelime manası "Allah'a ait" demek olan İlâhi, Türk Din Musikisi 'nde; "Dini ve tasavvufi duyguları dile getirmek amacıyla, hece vezniyle yazılmış şiirlerin, çeşitli makam ve usullerde bestelenmesinden meydana gelmiş Dini Musiki eserleri" anlamında kullanılmıştır” (Özkan, 2000:83)

Kaçar (2012), ilâhilerin genel olarak Sofyan, Yürük Semâi gibi küçük usullerle bestelendiğini, aynı zamanda Devr-i Kebir ve Evsat gibi büyük usullerle de bestelenmiş ilâhilerin de olduğunu söylemektedir.

3.4.1.7. Teşvih

“Teşvih kelimesi bezeme, süs, tezhip manâsına gelmektedir (Özalp, 2000:125). Mirâciye ve Mevlidlerin içerisinde yer alan bölüm (bahir)’ lerin arasında okunan ilâhilerdir” (Karadeniz, 2013:167).

“Cami Musikisi formlarından olan Tevşih 'in kelime anlamı, "süslemek" demektir. İstilah olarak da, "Peygamberimiz' in doğumundan ve onun vasıflarından bahseden, Mevlid ve Mi' raciyye okunurken, onların aralarını süsleyen ve cumhûr tarafından okunan eserler" demektir” (Ezgi, 1945:76).

Teşvihlerin sözleri Hz. Muhammed’ i ve Tanrıyı öven sözlerden oluşmaktadır. Bu yapıyla dini formlardan biri olan Na’ t özelliği de taşıdığını söyleyebiliriz. Na’ tlardan farkı toplu şekilde icra edilmesidir. Ayrıca Mevlid ve Miraziye aralarında okunması da Na’ tlardan ayrılan diğer bir özelliğidir. Genellikle büyük usullerle bestelendiği, fakat küçük usullerle bestelenen teşvihlerin de günümüzde icra edildiği bilinmektedir.

3.5. Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Eserlerinde Kullandığı Makamların Tarihsel Süreçteki Nazâri Anlatımları

3.5.1. Acemaşîrân Makamı

“Acemaşîrân makâmının en eski tarifine, XV. yüzyıl sonunda Kadızâde'nin Mûsikî Risâlesi'nde rastlanmıştır. Buna göre Acemaşîrân makamı; “Acem temâm âğâz idüb Uşşâk karâr idersin” şeklinde ifade edilir” (Küçükgökçe, 2010:77).

Kantemiroğlu Acemaşîrân makamını; Acem makamı gibi icra edildiğini, seyir sırasında tiz perdeler ve pest perdelerde gezinimler yaparak hüseyniâşîran perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir (Tura, 2001).

Tanbûrî Küçük Artin'de Acemaşîrân makâmının seyrini gösteren perdeler şu şekilde sıralanmaktadır: “acem, muhayyer, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, çargâh, düğâh, nevâ, düğâh, rast, acemaşîrân, yegâh, aşîrân, acemaşîrân” (Judetz, 2002).



Tanburi Artin' e göre Acemaşîrân Makamı Seyri

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre Acemaşîrân makamı; makama Acem makamı ile başladıktan sonra düğah perdesine gelinir. Daha sonra rast perdesine vurgu yaparak aradaki ırâk perdesini göstermeden acemaşîrân perdesinde karar eder şeklinde ifade etmektedir (Tura, 2006).

Hâşim Bey'de Acemaşîrân makamı; “İbtidâ hüseyni, acem gösterip üslûp Acem üzere ağâze ederek kendi mukabili olan aşîrânda karar eder” (Tırışkan, 2000:37), şeklinde tarif edilmiştir.

Kâzım Uz'a göre Acemaşîrân makamı; “Acem makamı gibi başlayıp sonradan segâh yerine kürdî kullanarak Aşîrân makamı gibi acemaşîrân perdesinde karar eden makamdır. Makâm evvelâ çargâh, nevâ, hüseyni perdelerinden Acem makamı gibi âğâz eder, sonra Nihâvend kürdîsi ile acemaşîrân perdesinde karar eder” (Uz, 1964:7).

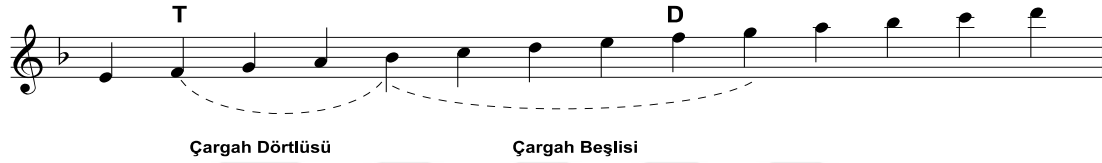
Tanbûrî Cemil Bey'in Acemaşîrân tarifine göre; “Acemaşîrân makâmının hüseyni, gerdâniye, acem perdelerinde başlayan zemini; Tiz çargâh- segâh arasındaki perdelerde, meyân Şevkefzâda olduğu gibi Sabâ halinde ve yâhut Ferahfezânın nevâ-tiz

nevâ oktavında, kararı dahî acem- yegâh perdeleri arasında icrâ olunur” (Cevher, 1993:42).

Oransay (1964) Muallim İsmâil Hakkı Bey’in Acemaşîrân makâmı tarifini; makamın seyrine Acem makamı ile başladıktan sonra düğah perdesine gelinir. Daha sonra sırasıyla nevâ, çargâh, nihâvend, düğah, rast, acemaşîrân, hüseyniaşîrân perdelerini göstererek acemaşîrân perdesinde karar eder şeklinde anlatmıştır.

Rauf Yektâ Bey Acemaşîrân makâmını Çargâh makamının acemaşîrân perdesindeki şeddi olarak ifade etmektedir. (Kutluğ, 2000)

Rauf Yektâ, Acemaşîrân makâmının dizisini şöyle göstermektedir (Nasuhioğlu, 1986:71).



Rauf Yektâ’ ya göre Acemaşîrân Makamı Dizisi

Acemaşîrân makamı Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde şed bir makam olarak tarif edilmiştir. Çargâh makamının acemaşîrân perdesine göçürülmüş hali aşağıda dizi olarak gösterilmiştir.



Hüseyin Saadeddin Arel’ e göre Acemaşîrân Makamı Dizisi

Dr. Suphi Ezgi de Rauf Yekta’nın söylemini destekleyerek bu makamın Çargâh makamının acemaşîrân perdesine göçürülmüş şed bir makam olduğunu ifade etmektedir. (Kutluğ, 2000).

Ekrem Karadeniz’e göre Acemaşîrân makâmı;

Çoğunlukla hüseyni, acem ven çargâh perdelerinden terennüme başlayıp gerdâniye, muhayyer ve yerine göre nim sünbüle perdesi kullanıldıktan sonra aynı şekilde acem perdesine inilir. Burada acem ve çargâh perdeleri üzerinde duruşlar yapılarak makâmın kendine mahsûs çeşnisi meydana getirilir. Bundan sonra nim kürdî, düğah, rast

Hızır Ağa' ya göre Arazbar makamı;

Arazbar oldur ki gerdaniyye kopup acem gösterüp ve hüseyniyi cüz'i pes idüp göstere, ba'dehu hüseyniden neva ve çargâhı göstere. Ba'dehu yine gerdaniyeden târik-i mezkûr üzre (aynı yolla) düğaha inüp karar ide. Temsil-i şed terkib-i mezkûr (adı geçen terkib) şedd-i şinasana mefhum ve manzurdur ki (şedden anlayan kişilerce anlaşılmiş ve görülmüştür ki) aşiran perdesi düğah i'tibar olunup neva perdesi dahi gerdaniyye olmak i'tibariyle eczası ehl-i saza es'ab (cüzleri saz ehline zor) ve erbab-ı nefese (nefes ehline, okuyana) eshel idügi bi-şübhedir (kolay olduğu şüphesizdir) (Tekin, 2003:167).

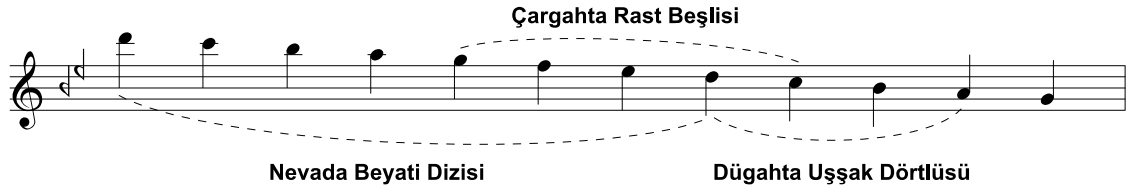
Abdülbaki Nasır Dede Arazabar makamını şu şekilde tarif etmiştir. “Muhayyer perdesinden Pençgah-ı asl âgâze idüb, neva perdesinde biraz aramdan sonra hüseyni ve acem ve gerdaniyye yine acem ve hüseyni perdesi gösterüp Uşşak karar eder. Bu dahi müte'ahhirinin ihtira'idır” (Tura, 2006:46).

Haşim Bey' e göre Arazbar makamı; öncelikle acem ve gerdaniye perdelerini göstererek sünbüle perdesinden itibaren muhayyer, gerdaniye, acem, hüseyni ve nevâya kadar iner. Daha sonra çargâh, neva, hüseyni, acem, gerdaniye, muhayyer perdelerini gösterdikten sonra sesleri sırasıyla tekrar inerek çargâh, segâh, düğah şeklinde karar eder (Tırışkan, 2000).

Kazım Uz' a göre (1964) Arazbar makamı; ilk önce gerdaniye perdesinde başlayarak neva perdesine gelir. Bu perde üzerinde biraz durduktan sonra acem perdesini gösterir ve hüseyni, neva ve çargâh perdeleri ile gerdaniye perdesine kadar çıkar. Gerdaniye perdesinden itibaren inerek Acem makamı gibi karar verir.

Arel' e göre Arazbar makamı;

Neva perdesindeki Bayati dizisi ile çargâh perdesindeki Rast beşlisinin ve düğah perdesindeki Uşşak dörtlüsünün birbirine karıştırılıp eklenmesinden hasil olmuştur. İnicidir... Arazbar makamının Seyri; Neva perdesindeki batayi makamıyla çargâh perdesindeki Rast beşlisinde dolaşıldıktan sonra düğah perdesindeki Uşşak dörtlüsüne geçilerek karar verilir. Bu çerçevede içinde başka geçici geçkilerin yapılmasına mâni yoktur (Akdoğan,1993:214).



Hüseyin Saadeddin Arel'e göre Arazbar Makamı Dizileri

Ekrem Kazım Karadeniz' e göre Arazbar makamı;

Seyir ve Çeşni; Çoğunlukla acem ve gerdaniyye perdelerinden terennüme başlanıp gerdaniyye perdesi fazlaca kullanılmak suretiyle tiz tarafta seyrettikten sonra ıskaladaki perdelerle peste doğru inilerek çargâh perdesi üzerinde de kısa duruşlar yapılır ve iniş ıskaladaki perdelerle karara inerken uşşak perdesi kullanılmak suretiyle düğaj perdesinde karar verilir. Makamın hususi çeşnisi, gerdaniyye ve çargâh perdeleri üzerinde duruşlar yapmak ve karara doğru uşşak perdesi kullanarak düğah perdesinde karar vermek suretiyle meydana getirilir (Karadeniz,1983:102-103).

Abdülbaki Nasır Dede Arazbarbuselik makamını şu şeklide tarif etmiştir; Çargâh perdesine hiç uğramadan neva perdesinde Arazbar makamını gösterdikten sonra Buselik makamı ile karar verir (Başer,2013).

Haşim bey' e göre Arazbar Buselik makamı; “Bu dahi arazbar makamını bi'l-icra yegâh açıp tekrar yegâhdan dönüp hüseyini perdesiyle buselik icra ederek düğah karar eder” (Tırışkan, 2000:31).

Kazım Uz (1964) Arazbar Buselik makamını; seyri Arazbar makamı gibi başlar. Karara giderken segâh perdesi yerine buselik perdesini kullanarak Buselik makamı ile biter şeklinde tarif etmiştir.

Ezgi' ye (1933) göre; Arazbarbuselik makamı Arazbar makamının önemli perdesi olan gerdaniye perdesi ile başlar. Daha sonra diziyi oluşturan pest taraftaki rast dizisi ve tiz taraftaki buselik dörtlüsünde karışık gezinildikten sonra ilk olarak gerdaniyede bir kalış yapar. Daha sonra çargâh perdesini göstererek makamı buselik beşlisi veya buselik makamının tam dizisini göstererek durakta karar verir.

Arel' e göre Arazbar Buselik makamının tarifi ayrıca verilmemiştir. Buselik'li ve Kürdi'li zümrelere mensup olan mürekkeb makamlar şeklinde sınıflandırılıp; asıl makamın dizisine Buselik'lerde Buselik, Kürdi'lilerde Kürdi dizisinin eklenmesi şeklinde açıklama yapılmıştır. Seyir olarak hepsi için; “İlkin asıl makamın dizisinde

gezinilir sonra Buselik’li zümrelerden olanlarda Buselik dizisine ve Kürdi’li zümrelerden olanlar da Kürdi dizisine geçilip düğahda karar verilir. Arada başka geçici geçkiler yapılmasına mâni yoktur” şeklinde belirtilmiştir” (Akdoğu,1993:236).

Ekrem Karadeniz’e (1983) göre Arazbarbuselik makâmı; ilk olarak Arazbar makamının seyri ile başlar. Düğah ve çargâh perdelerinde kısa duruşlar yaptıktan sonra Buselik makamına geçki yapar. Buselik makamının seyrini de icra ettikten sonra zengûle perdesini kullanıp düğah perdesinde karar eder.

3.5.3. Buselik Makamı

Kantemiroğlu’ na göre Buselik makamı;

Çargâh ile segâhın arasındaki yarım perdeye buselik perdesi denir. Makam ses verme hareketine düğah perdesinden başlar ve segâh perdesine atlayıp kendi perdesine bastıktan sonra çargâh perdesine çıkarak kendini ortaya koyar. Kendi perdesinden sonra yukarıya doğru tıpkı hüseyini makamı gibi tam perdelerle ta tiz hüseyini perdesine dek hareket edebilir ve aynı yoldan geri dönüp kendi perdesine geldikten sonra segâhı atlayarak düğah perdesinde karar kılar. Oradan daha aşağıya inmek isterse gene hüseyini şeklinde yegâh perdesine dek uzanabilir ve aynı yoldan dönüp karar yerine düğaha gelir (Tura, 2006:81-82).

Artin Buselik makamı seyir perdelerini şu şekilde sıralamıştır; hüseyini, acem, hüseyini, neva, çargâh, buselik, düğah, rast, düğah, buselik, çargâh, düğah, buselik, rast, düğah” (Judetz, 2002).



Tanburi Artin’e göre Buselik Makamı Seyri

Abdülbaki Nasır Dede’ ye göre Buselik makamı; seyre hüseyini perdesinden başlar. Daha sonra bu perdeyi neva, çargâh, buselik, düğah ve zirgüle perdesi takip ederek düğah perdesinde karar eder. Seyir sırasında hüseyini perdesinden yukarıya doğru acem, gerdaniye ve hatta muhayyer perdelerine kadar çıkabilir (Tura, 2006).

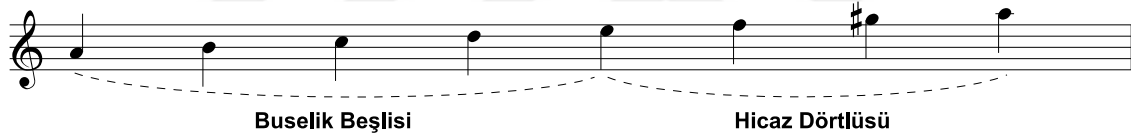
Haşim Bey’ e Buselik makamı; “İbtida rast gösterip saba, uzal, hüseyini, acem, gerdaniye, şehnâz basarak yine bu üslub sabaya kadar inüb segâh, düğah, zirgüle, perdesiyle düğahda karar eder” (Tırışkan, 2000:30).

Uz (1964) Buselik makamı seyrinin ilk olarak hüseyini perdesinden başladığını, daha sonra neva, çargâh, buselik, düğah ve zengüle perdeleri karar ettiğini, ayrıca seyrin hüseyini perdesinden muhayyer perdesine kadar devam ettiğini ifade eder.

Tanburi Cemil Bey' e göre Buselik makamı;

Buselik makamı düğahta karar eder. Esvat-ı tabiiyeden müteşekkil olmakla, ser nağmesinde tağyir işareti bulunmaz. Fakat ikinci fasılasındaki segâh perdesi segâh tabii olmayıp, bununla çargâh arasında vaka birinciye karib olan (buselik) perdesidir. Savt-ı mezkûr, notada segâh tabii gibi yazılır. Buselik makamının mebdei; karargâhı olan düğah ve buselik perdeleridir. Zemini; düğah ve gerdaniyye, miyanı; neva-tiz neva, kararı dahi; muhayyer ile zengüle perdesi arasında icra olunur (Cevher,1993:599).

Arele göre; Buselik makamı çıkıcı seyir özelliği göstermektedir. Dizisi buselik beşlisine hicaz dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmaktadır. Güçlü sesi diziyi oluşturan dörtlü ve beşli sesin birleştiği noktadaki ses olarak ifade edilir. Karar sesi ise düğah perdesidir (Akdoğan, 1993).



Hüseyin Saadeddin Arel'e göre Buselik Makamı Dizisi

Ezgi; Arel'den farklı olarak makamın ikinci dizisini belirtmiştir. O da buselik beşlisine kürdi dörtlüsünün eklenmesidir. Makamın diğer kuralları Arel' le aynıdır. Makam için verilen her iki dizide de güçlü sesi hüseyini perdesidir. Dizilerden bir tanesinde yeden sesi olan bakiyye diyezli sol kararı kuvvenlendirici bir his vermektedir. Makamın seyri buselik beşlisi, güçlü sesi ya da karar sesi civarındaki gezinimle başlar. Buselik beşlisindeki ezgileri gösterdikten sonra karar eder. Bazen diziyeye ek olan kürdi veya hicaz dörtlülerinde gezindikten sonra durak sesinde karar verir (Ezgi,1933)

Ekrem Karadeniz'e göre Buselik makâmı;

Çoklukla çargâh veya rast, perdelerinden terennüme başlayıp çargâh perdesi üzerinde hafifçe Acem makamının çeşnisini meydana getirir. Bu esnada büselik perdesi üzerinde de hafif duruşlar yapıp zengüle perdesini kullanarak düğahta karar verir. Bundan sonra tıpkı Hüseyini makamı gibi hüseyini perdesi üzerinde bu makama mahsus çeşniyi hafifçe meydana getirdikten sonra karara doğru büselik perdesi üzerinde duruşlar yaparak zengüle perdesiyle düğah perdesinde karar verir. İcabında çıkış ıskalasıdaki perdelerle

tize doğru da Şahnaz makamı çeşniyle seyrettikten sonra iniş ıskaladaki perdelerle karar verir (Karadeniz,1983:109).

3.5.4. Beste Isfahan Makamı

Beste Isfahan makamının seyrinde Isfahan makamı seyrinin önemi büyük olduğu için öncelikli olarak Isfahan makamı tariflerine yer vermek daha uygun olacaktır. Bu makam tarifleri Isfahan makamı bölümünde yer almaktadır.

Kantemiroğlu Beste Isfahan makamını eski edvarlarda verilen bilgilere göre seyrinin Isfahan makamı gibi, karar sesisinin irâk perdesi olduğu ifade etmektedir (Tura,2001).

Hızır Ağa da Kantemiroğlu gibi Beste Isfahan makamının Isfahan makamı gibi seyrederek irâk perdesinde karar ettiğini ifade etmektedir (Tekin, 2003)

Abdülbaki Nasır Dede Beste Isfahan makamını; Isfahan makamının seyir özelliklerini göstererek irâk perdesinde karar eder şeklinde anlatmaktadır (Tura,2006).

Tanburi Cemil Bey' e göre; “Medhal ve zemini Isfahan, kararı dahi, Bestenigâr üslûbundadır” (Cevher,1993:65).

Ezgi, Beste Isfahan makamını şu şekilde anlatmaktadır;

Bu makam, Isfahan ve Irâk dizilerinin birbirleriyle imtizacından hasil olmuştur. (Neva-re) sesi makamda Küçlü (irâk-bakiye diyezli fa) nağmesi de duraktır. Makam, Isfahan makamı gibi ya neva yahut dügahtan naşlar, ısfahan makamı icra ve arada Irâk dizisinin tiz taraflarında gezinerek evvela neva sonra dügahta muvakkat kararlar yapar ve her iki dizide müşterek seslerden istifade etmek suretile Irâk dizisinin bir kısmile veya pest tarafındaki segâh dörtlüsile durakta kalır (Ezgi,1933:193).

Arel Beste Isfahan makamını şu şekilde anlatmaktadır; Makamın dizisi Isfahan makamı dizisine Irâk makamı dizisinin içinde yer alan irâk perdesindeki segâh dörtlüsünün eklenmesinden oluşmaktadır. Makamın seyri, ya Bayati makamı dizisinin seyri ile ya da dügahta rast dörtlüsü ile başlamaktadır. Bu seslerde dolaşıldıktan sonra Isfahan makamı dizisinin sesleri gösterilir ve Irâk dörtlüsüne geçiş yapılır. Bütün bunlar tamamlandıktan sonra irâk perdesinde karar edilir. (Akdoğan, 1993).

Yerinde Uşşak Dörtlüsü Nevada Buselik Beşlisi Muhayyerde Kürdi Dörtlüsü

Nevada Buselik Dizisi

Dügahta Rast Dörtlüsü

Irakta Segah Dörtlüsü

Hüseyin Saadeddin Arel'e göre Beste Isfahan Makamı Dizileri

Ekrem Karadeniz (1983) Beste Isfahân makâmı şu şekilde anlatmaktadır; Beste Isfahan makamı Isfahan makamı gibi hareket ettikten sonra rast perdesine kadar iner. Daha sonra Arâk makamına geçki yaparak bu makamın seyri özelliğini gösterir ve arak perdesinde karar eder.

3.5.5. Büzürg Makamı

Kantemiroğluna göre;

Büzürg terkininin açıklanışı hakkında bir takım şüpheler vardır. Fakat bütün sazende ve hanendelerce doğru diye kabul edilen tarif budur: ses verme hareketine Buselik yüzünden başlayıp dügaha ve aşırana iner. Oradan geri dönüp, Rehavi yüzünden rast perdesinde karar kılar. Eskilere göre Büzürg makamı çargâh perdesinde ses vermeye başlar oradan segâha, dügaha ve rasta inip, nermsegâhta (yani ırakta) karar kılar. Fakat bazı kere çargâhtan, segâhı atlayarak inip dügah perdesinde karar verir (Tura,2001:103,143).

Artin Büzürg makamı seyrini şu perdelerle ifade etmektedir; hüseyini perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, buselik perdesi, rast perdesi, geveşt perdesi, aşiran perdesi, yegâh perdesi, aşiran perdesi, geveşt perdesi, rast perdesi, dügah perdesi, dügah perdesi (Judetz,2002).

Tanburi Artin'e göre Büzürg Makamı Seyri

Hızır Ağa'ya göre Büzürğ makamının tarifi; “Hüseyniden düğaha buselik nimi ile inilip düğahtan aşirana dek gösterilir. Düğah açık bir şekilde gösterildikten sonra rast perdesinde karar kılınır” (Tekin,2003:153).

Abulbaki Nasır Dede Büzürğ tarifini şu şekilde ifade etmiştir; “Saba âgâze idüb, Irâk karar ider. Bu terkîb kudemâ-i selfin makam addeyledikleridir. Lâkin Bestanigâr ile farkı hafifçe (pek gizli saklı) olur” (Başer,2013:179).

Haşim Bey' e göre Büzürğ makamı; ilk olarak neva perdesi, hüseyini ya da buselik perdesi ve çargâh perdesini gösterdikten sonra neva perdesinden başlayarak hüseyini, evç, gerdaniye perdelerini gösterir. Daha sonra bu yoldan tekrar inerek neva perdesi ile başlayıp, çargâh, segâh, düğah, rast, ırâk, aşiran ve yegâh perdelerini gösterir. Irâk perdesinden rast ve düğah perdelerine gelerek rast perdesinde karar eder (Tırışkan,2000).

Tanburi Cemil Bey' e göre Büzürğ makamı; başlangıcında ve onu takip eden zemininde Hüseyini makamını içerir. Karar da ise rast makamı nağmeleri ile karar eder (Cevher,1993).

Arel, makamın dizisinin yerinde bir Buselik beşlisi ile hüseyini perdesinde Hüseyini beşlisinin ayrıca bunlara ek olarakta rast perdesi üzerinde bir çargâh beşlisinin eklenmesi ile oluştuğunu ifade etmektedir. Makamın seyrine ya hüseyini perdesi üzerindeki Hüseyini beşlisi ile ya da düğah perdesi üzerindeki buselik beşlisi ile başlanır. Bu seslerde dolaşıldıktan sonra diğer dörtlü ya da beşlilerde gezinimler yapar. Karar da ise Mâhûr makamının beşlisini kullanarak rast perdesinde karar eder. (Akdoğu,1993).

Ezgi'ye göre;

Nigâr, Büzürğ, Suzidilara makamları birbirinin aynıdır. Muhtelif zamanlarda ayrı ayrı musikiciler tarafından verilmiş isimlerdir. Bunlar kendi mevkiinde bir Çargâh dizisine bir Buselik ve hüseyinde Buselik ve Mahur dizilerinin birbirlerine karıştırılmasından doğmuşlardır. Bunların üçünde dahi güçlü sesi çargâh ve durak nağmesi rasttır. Makam çargâhtan başlar. Çargâh makamını ve mensubu Buselik makamını ve onu müteakib hüseyiniaşîrândan Buselik makamını icra eder. Mahur dizisinin pest kısmı ile durakta kalır (Ezgi,1933:179).

Ekrem Karadeniz (1983), makamın Hüseyini makamı ve Rast makamı dizilerinin birleşmesinden meydana geldiğini ifade eder. Seyir olarak önce Hüseyini makamının

seyrini yaparak hüseyنياşîrân perdesinde karar ettiğini, daha sonra da Rast makamının seyrini yaparak rast perdesinde karar verdiğini anlatmaktadır.

3.5.6. Dügâh Makamı

Kantemiroğlu' na göre Dügâh makamı tarifi Uşşâk makamı tarifi ile aynı olduğunu ifade etmektedir. Makamın ana perdesinin dügah perdesi olduğu, bu perdeden itibaren tam aralıklarla ister pest isterse tiz taraftan başlasın bu seslerde dolaşıldıktan sonra dügah perdesinde karar verdiğini söylemektedir (Tura, 2001).

Seyyid Mehmed Emin göre Dügâh makamı şu şekildedir; Makamın seyrine ilk olarak zengûle ve dügah perdesi ile başlanır. Buradan nağmeler yaparken asla hüseyni ve acem perdelerini göstermez. Saba perdesinden geri dönerek dügah, zengûle ve ırâk perdelerini duyurduktan sonra dügah perdesinde karar verir. Ezgilerin daha lezzetli olması için neva ve nişabur perdelerini gösterdikten sonra yine neva perdesinden başlayarak evc, gerdaniye ve muhayyer perdelerini gösterir. Buradan perde perde indikten sonra çargâh perdesinden itibaren Saba makamı gibi seyre devam eder ve segâh, dügah ve zengûle perdeleri ile dügah perdesinde karar verir (Bardakçı,2000)

Tanburi Artin' e göre Dügâh makamının tarifi yoktur. Sipihr makamını anlatırken makamın seyrini şu perdelerle ifade eder; çargâh perdesi, saba perdesi, çargâh perdesi, dügah perdesi, segâh perdesi, gerdaniye perdesi, acem perdesi, hüseyni perdesi, saba perdesi, hicaz perdesi, neva perdesi, hicaz perdesi, nihavend perdesi, dügah perdesi, zengûle perdesi, dügah perdesi (Judetz,2002).



Tanburi Artin'e göre Dügah Makamı Seyri

Hızır Ağa' ya göre Dügâh makamı; “Dügah ismi-i perde ve şu'be olub imtizaç-ı nâgâmatı budur ki zengûle nimi ile dügah ve segâh ve çargâh ve hüseyni gösterüb tiz çargâh ve neva ve nevadan çargâh ve segâhly beyan ve zengûle ile makam dügah perdesinde ayan ide” (Tekin,2003:109).

Abdükbaki Nasır Dede Dügah makamı tarifini şu şekilde anlatmıştır; seyre dügah perdesinde başlayıp, zengûle ve ırâk (dik acem aşiran) perdesine kadar iner. Daha sonra

zengûle ve düğah perdelerine çıkar. Düğah perdesinde Saba icra eder ve karara giderken yine zengûle, ırâk ve düğah perdelerini gösterir. Düğah perdesinde karar eder. Meyanında düğah, zengûle ve ırâk perdelerini göstermesi bu makamın şartında vardır (Başer, 2013).

Haşim Bey Düğah makamını şu şekilde ifade etmektedir; makamın seyri ilk olarak segâh, çargâh ve uzzâl perdeleri ile Saba çeşnisi gibi başlar, daha sonra zengûle ve düğah perdesini birkaç kez gösterir. Bunu takiben uzzâl perdesiyle hüseyini perdesine kadar çıkar ve bu yol üstünden iner ve zengûle perdesi ile birlikte düğah perdesinde karar verir (Tırışkan, 2000).

Kazım Uz' a (1964) göre Düğâh makamı; Makamın seyri zengûle ve düğah perdesi ile başlar. Daha sonra kürdi ya da segâh perdeleri ile çargâh, saba, hüseyini, acem ve kürdi perdelerini gösterir. Bu takiben saba perdesini kullanarak çargâh perdesine düşer ve segâh perdesi yerine kürdi perdesini kullanarak zengûle ve düğah perdelerini gösterip makamın karar sesi olan düğahta karar verir.

Tanburi Cemil Bey' e göre Düğâh makamı; Makamın başlangıcı ve onu takip eden zemin bölümü Saba makamı özelliğini gösterir. Karara giderken kürdi, zengûle ve acemaşîrân perdelerini gösterdikten sonra düğah perdesinde karar verir (Cevher,1993).

Hüseyin Saadeddin Arel' e göre Düğâh makamı;

Saba dizisinin perst tarafına yegâh perdesindeki Neveser dizisinin bir kısmının karıştırılmasıyla hasil olmuştur. Ya Saba makamının dizisiyle yahut yegâh perdesindeki Neveser dizisinden alınan kısımla başlanılarak bunda gezinildikten sonra ötekine geçilir ve orada da dolaşp nihayet Neveser dizisinden alınan kısımla düğah perdesinde karar verilir (Akdoğu,1993:220).

Suphi Ezgi' ye göre Düğâh makamı; makamın seyrinin başında, orta kısmında ve sonunda Hicaz Zengûle dizisinin bir kısmı ile Saba makamı dizisinin birleşmesi ile oluşan bir makamdır (Ezgi,1933).

The image displays two musical staves. The first staff, titled 'Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi', shows a sequence of notes on a treble clef staff. Above the staff, three sections are labeled: 'Yerinde Hicaz Beşlisi' (covering the first five notes), 'Hseynde Hicaz Dörtlüsü' (covering the next four notes), and 'Muhayyerde Hicaz Beşlisi' (covering the final five notes). A dashed line underlines the entire sequence, with the label 'Zirgüleli Hicaz Makamı Dizisi' centered below it. A second dashed line underlines the last five notes, labeled 'Genişleme Bölgesi'. The second staff, titled 'Saba Makamı Dizisi', shows a sequence of notes on a treble clef staff, with a dashed line underlining the entire sequence and the label 'Saba Makamı Dizisi' centered below it.

Suphi Ezgi'ye göre Dügah Makamı Dizileri

Karadeniz (1983) Dügah makamını şu şekilde anlatmaktadır; Makamın dizi Hicaz Zengüle makamı ve Saba makamı dizilerinin birleşmesi ile oluşmaktadır. Terennüme çargâh ve saba perdeleri ile başlanmaktadır. Bu perdeler ile birlikte Saba makamı seyrini yaparak düğah perdesinde kısa bir durak yapılır. Daha sonra kürdi ve hicaz perdelerini kullanarak Zengüle makamına geçiş yapılır, düğah perdesi, zengüle perdesi ve ırâk perdesini gösterip makamın karar sesi olan düğah perdesinde karar verilir.

3.5.7. Ferahnâk Makamı

Abdülkâdir Merâgi, Câmî'ü'l- Elhân adlı mûsikî kitabında adlandıramadığı bir diziden bahsetmiştir. Bu dizi oluşturan sesleri de ebced notası ile vermektedir. “Bu perdeler şöyledir: (A) Yegâhtan, (YH) Nevâya kadar olan bir daire içindeki sesler: A- Yegâh, B- Pest Hisâr, V- Irâk, T- Nim Zirgüle, YB- Kürdî, YC- Segâh, YV- Nim Hicâz, YH- Nevâ. Arel sisteminde bu dizi, asıl perdelerine, karar perdesi olan ırâktan itibaren transpoze edildiğinde şeması şu şekilde olmaktadır” (Kutluğ, 2000:263).

The image shows a single musical staff on a treble clef, representing the Ferahnâk Makamı Dizisi. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F5 (quarter), G5 (quarter).

Abdülkâdir Merâgi'ye göre Ferahnâk Makamı Dizisi

Hâşim Bey Ferahnâk makamından bahsederken şu ifadeleri kullanmıştır; Makamın seyrinde neva, evç, gerdaniye ve muhayyer perdelerini gösterir ve oradan tiz çargâh ve tiz segâha çıkar. Daha sonra yine bu seslerle neva perdesine kadar perde

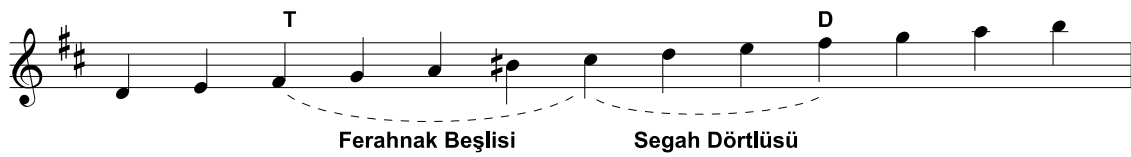
perde iner. Buradan itibaren ya hicaz perdesi ya da çargâh perdesini kullanarak segâh, düğah, rast, ırâk ve aşiran perdeleri ile yegâh perdesine gelir. Daha sonra ırâk perdesine tekrar dönerek burada karar verir (Tırışkan,2000)

Muallim İsmail Hakkı Bey göre Ferahnâk makamı; Öncellikle neva perdesinde Sazkâr makamını gösterir. Daha sonra yerinde (düğah perdesinde) bir Nişâburek makamı icra ederek, Yegâh makamı seyrini geçer ve ırâk perdesinde karar verir (Kaygusuz, 2006).

Kâzım Uz'da Ferahnâk makâmı, “Yegâhtan başlayıp Bûselikli ve Hicâzlı özaşıtı kullanan, evç ve yegâhta asma kalıp ırâkta karar eden makâm” (Uz,1964:24).

Tanbûrî Cemil Bey Ferahnâk makamını şu şekilde tarif eder; makamın karar perdesi ırâk perdesidir. Makamın giriş seyri Tiz çargâh ve düğah perdeleri arasında neva, hüseyini, evç perdelerini kullanarak başlar. Meyan kısmında neva ve tiz neva perdeleri arasında seyrederek. Kararında ise muhayyer ve yegâh perdeleri arasındaki gezinimlerle seyrini tamamlar. Ayrıca makamın tarifinde Eviç makamında çargâh perdesi, Ferahnâk makamında ise hicaz perdelerinin kullanılmasının bu iki makam arasında önemli bir fark yaratacağını ifade etmektedir (Cevher, 1993).

Rauf Yektâ'ya göre Ferahnâk makâmı; Dizi olarak makam ırâk perdesinde bir Frahnâk beşlisine, nim hicazda segâh dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmaktadır (Nasuhioğlu, 1986).



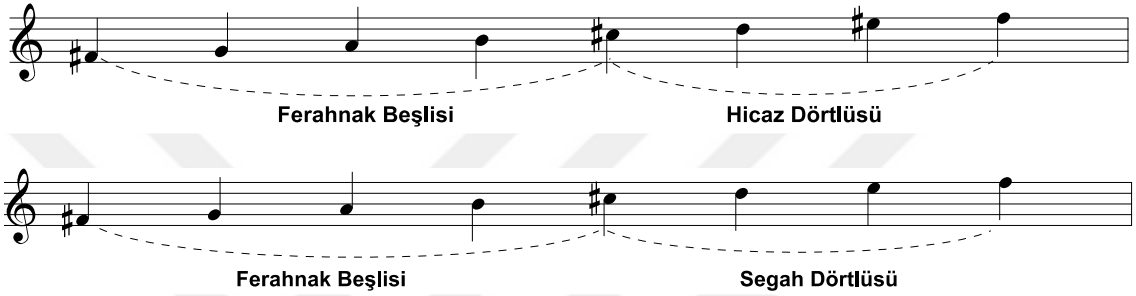
Rauf Yektâ Bey' e göre Ferahnâk makamı dizisi

Rauf Yekta, bu makamın seyrinde dikkat edilmesi gereken diğer bir husus evç perdesinde Segâh makamı icra edilirken çargâh perdesinin yerine gerdaniye perdesinin 1 koma kadar pest icra edilmesi neva perdesi üzerinde bir Sazkâr makamı seyrinin yapılmış olduğunu dikkat çekmektedir. (Kutluğ, 2000).

Suphi Zühtü Ezgi'ye göre;

Ferahnâk dizisi iki türlü olup mümtezicen kullanılmıştır:

1. Pest tarafta bir Ferahnâk beşlisine tiz tarafta bir Hicâz dörtlüsünün ilavesinden
2. Pest tarafta bir Ferahnâk beşlisine tiz tarafta bir Segâh dörtlüsünün katılmasından teşekkül etmiştir (1933:133).

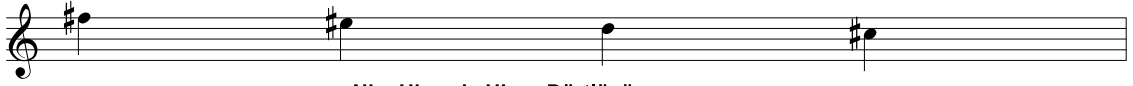


Suphi Ezgi'ye göre Ferahnâk makamı dizileri

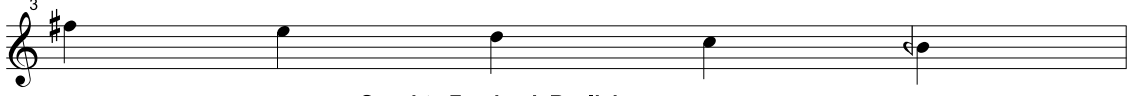
Ezgi (1933) makamın seyri şunu anlatmaktadır; Makamın seyri tiz durak olan evç ya da neva perdesi ile başlar. Daha sonra diziyeye ek olan Hicaz ve Segâh dörtlülerinde gezindikten sonra evç, neva ya da düğah perdesinin birinde mutlaka bir kalış yapar. Daha sonra dizinin temelindeki Ferahnâk beşlisinde gezindikten sonra ırâk perdesinde karar eder.

Dr. Suphi Ezgi aynı kitabın IV. Cildinde kendisinin daha önce ifade ettiği tarifin aksine farklı bir yaklaşım getirerek yeni bir makam tanımı sunmuştur. Buna göre; “Bu dizi mürekkeptir. Çünkü Ferahnâk dizisi yegâh sesi üzerine konulmuş Rast dizisinin 3. Sesinden (ırâk perdesi) tiz tarafa nevâ nağmesi üzerine mevzu diğer Rast dizisinin 3. Sesine (evç perdesine) kadar ulaşan bir merdivendir” (Kutluğ, 2000:266).

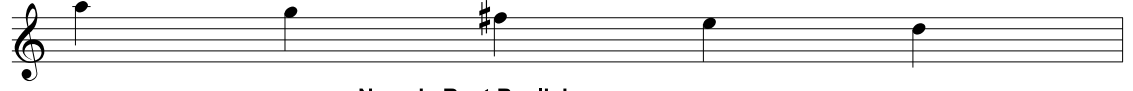
Hüseyin Sadettin Arel Ferahnâk makâmı ile ilgili; birkaç tane dörtlü ve beşlinin birbirlerine eklenmesi ile oluştuğunu, bu dörtlü ve beşlilerin neva üzerindeki Rast beşlisi, segâh perdesi üzerindeki Ferahnâk beşlisi, düğah perdesi üzerindeki Rast beşlisi ve ırâk perdesi üzerindeki Ferahnâk beşlisi olduğunu, ayrıca bunlara ek olarak çoğu zaman nim hicaz perdesi üzerinde bir Hicaz dörtlüsünün eklendiğini söylemektedir.



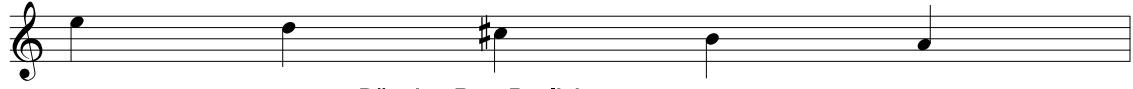
Nim Hicazda Hicaz Dörtlüsü



Segahta Ferahnak Beşlisi



Nevada Rast Beşlisi



Dügahta Rast Beşlisi



Irakta Ferahnak Beşlisi

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Ferahnâk Makamı Dizileri

Arel makamın seyrini şu şekilde anlatmıştır; makam seyrine hicaz dörtlüsünün içinde yer alan evç perdesi ya da neva perdesi üzerindeki Rast beşlisinden başlar. Daha sonra segâh perdesi üzerindeki Ferahnâk beşlisi ve dügâh perdesi üzerindeki Rast beşlilerinde gezinimler yapar. Irâk perdesindeki Feranâk'ı gösterdikten sonra makamın karar perdesi olan irâk perdesinde karar eder (Akdoğan, 1993).

Ekrem Karadeniz'e göre Ferahnâk makâmı;

Çoğunlukla nevâ, acem, evç perdelerinden terennüme başlar, nağmelerin icabına göre gerdâniye, muhayyer, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerine kadar yükseldikten sonra aynı şekilde evç perdesine kadar iner; burada kısa duruşlar yaptıktan sonra peste doğru inişte acem yerine hüseyini perdesi kullanarak nevâ, nim hicâz, segâh perdeleri ile dügâh perdesine iner. Burada fazla kalmayıp çargâh ve segâh perdelerini kullanıp dügâh ve rast perdeleriyle irâk perdesine indikten ve hüseyiniaşîrân ile yegâh perdesini de gösterdikten sonra irâk perdesinde karar verip karar esnasında çıkış ıskalasına uygun olarak acemaşîrân perdesi de kullanır. Makâmın hususî çeşnisi evç ve dügâh perdeleri üzerinde kısa duruşlar yapıp karar esnasında hüseyiniaşîrân perdesi ile yegâh perdesine inilmek suretiyle meydana getirilir (1983:83-84).

3.5.8. Isfahan Makamı

Hızır Ağa' ya göre Isfahan makamı seyrini şu perdeleri ile sıralayabiliriz; hicaz, neva, hüseyni, acem, hüseyni, neva, nim hicaz, neva, çargâh, düğah (Tekin, 2003).



Hızır Ağa' ya göre Isfahan Makamı Seyri

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre Isfahan makamı; makam seyrine neva perdesi ile başlar ve hicaz perdesine gelir. Daha sonra tekrar neva perdesine çıkar oradan bu sefer çargâh perdesini kullanarak segâh perdesini gösterir ve düğah perdesinde karar verir. Seyir sırasında hüseyni, acem, gerdaniye ve dahi muhayyer perdesine kadar da çıkabilir. Ayrıca düğah perdesi ile birlikte rast perdesine kadar da inebilir (Tura, 2006).

Haşim Bey Isfahan makamını şu şekilde anlatmaktadır; bu makam seyrine ilk olarak hicaz perdesi, neva perdesi, hüseyni perdesi, acem perdesi, gerdaniye perdesi ve muhayyer perdesini göstererek başlar. Daha sonra buradan aynı seslerle neva perdesine kadar iner. Hicaz ve segâh perdelerini gösterdikten sonra düğah perdesinde karar eder. Isfahan makamının Beyati makamından farkı ise hicaz ve acem perdeleri üzerinde kalış yaptıktan sonra yine düğah perdesinde karar etmesidir (Tırışkan,2000).



Haşim Bey'e göre Isfahan Makamı Seyri

Tanburi Cemil Bey'e göre Isfahan makamı;

Düğah karargâhındadır. Esvât-ı tebiyyeden mütekevvin olmakla, sernamesinde tağyir işareti bulunmaz. Mebdei; segâh, hicaz, neva perdeleridir. Zemini; hicaz perdesiyle gerdaniye-düğah arasında, miyanı; Evç, Ferahnak, Yegâh miyanları gibi neva-tiz neva oktavında, kararı dahi; çargâh, savt-ı tabiiyesiyle muhayyer-rast fasılasındadır (Cevher,1993:58).

Kazım Uz' a göre Isfahan makamı; “Nevadan başlayıp özaşıtı kullanan ve düğahta karar veren makam. Neva makamından ayrılığı çıkıcı olarak çargâh yerine

hicazı da kullanmasındadır. Evvela hicaz, neva başlar ve sonra hicaz çeşnişiyle rast ve neva gösterip çargâh, segâh perdeleriyle dügahta karar eder” (1964:34).

Arel’e göre;

Basit ve mürekkebe olmak üzere iki türlü kullanılır: Basit olanı segâh ile acem arasındaki perdeler üzerinde sıkça inip çıkarak bazan segâh perdesinde bir asma karar yapan bir Bayati makamından ibarettir. Mürekkebe olan Isfahan makamına gelince neva perdesindeki Buselik dizisinin bir kısmı ile dügaha perdesindeki Rast dörtlüsünün Bayati dizisine katılmasından hasıl olmuştur. Neva perdesindeki Buselik dizisinin bir kısmıyla dügah perdesindeki Rast dörtlüsünün ve Bayati dizisinin herhangi birinden başlanılarak onda dolaşıldıktan sonra ötekine geçilir ve nihayet Bayati makamı ile karar verilir (Akdoğan, 1993:199).

Nevada Rast Beşlisi

Dügahta Rast Dörtlüsü

Yerinde Bayati Dizisi

Uşşak Dörtlüsü

Buselik Beşlisi

Hüseyin Saadeddin Arel’e göre Isfahan Makamı Dizileri

Ezgi (1933), Isfahan makamını şu şekilde ifade etmektedir; Makamın dizisi, Uşşak makamının herhangi bir yerine dügah perdesinde bir Rast dörtlüsünün eklenmesi ile meydana gelir. Makamın güçlü sesi Uşşak makamının da güçlü sesi olan neva perdesidir. Makamın seyrine ya güçlü ya da durak sesinden başlanır. Seyrin devamında Uşşak dörtlüsünde ve tiz durak üzerindeki Buselik beşlisinde gezinimler yaparak devam edilir. Bu gezinimler sırasında arada dügah perdesindeki rast dörtlüsü de gösterilir. Güçlü sesinde ve ikinci derece olan seste kalışlar yaptıktan sonra yine Uşşak dörtlüsü ve Buselik beşlisinin seslerinde gezinir. Son olarakta karar perdesinde kalır

Ekrem Karadeniz (1983), Isfahan makamının iki çeşit seyri olduğunu belirtmektedir. Bu seyir farklılığının çıkıcı seyir özelliklerinin farklı olup, inici seyir özelliklerinin aynı olduğunu ifade etmektedir.

İsfahan makamı seyri neva perdesi ve çargâh perdesi ile başlar. Daha sonra tiz perdelere giderken hüseyini, eviç, gardaniye ve muhayyer perdelerini kullanır. Bu seslerden geriye dönerken eviç perdesi yerine acem perdesini kullanır. Neva perdesi civarında gezinimler yapar ve bu perdede kalış yapar. Daha sonra çargâh ve uşşak perdelerini gösterir ve karar perdesi olan dügahta karar verir (Karadeniz,1983).

Karadeniz ikinci seyri ise şu şekilde ifade etmektedir; bu makam seyri hicaz perdesi ve neva perdesi ile başlar. Makamın seslerinde tiz perdelere kadar çıkar. Seyir sırasında tiz perdelere çıkıp inerken neva perdesi üzerinde kalış yapar. Karar giderken İsfahan-I gibi karar eder (Karadeniz,1983).

3.5.9. Karcığâr Makamı

Kantemiroğlu'nda Karcığâr makamı şu şekildedir; makam seyri gardaniye perdesinde başlar. Bu perdeden sonra eviç perdesini göstermeden acem perdesini gösterir ve buradan da hüseyini perdesine basmadan beyati perdesine gelir. Beyati perdesinde aşağıya doğru veya ve çargâh perdesine gelir, tekrar neva perdesine dönerek bu perdede karar eder. Musiki nazariyatçıları arasında bu anlatım hakkında uyuşmazlıklar vardır (Tura, 2001).

Tanbûri Küçük Artin, Karcığâr makamının seyri ile ilgili hareketi şu perdelere ifade etmektedir: nevâ perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, nevâ perdesi, hüseyini perdesi, nevâ perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, nevâ perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, nihâvend perdesi, segâh perdesi (Judetz, 2002).



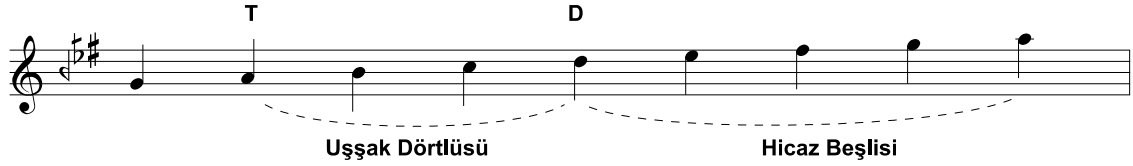
Tanbûri Küçük Artin'e göre Karcığâr Makamı Seyri

İsmail Hakkı Bey'e göre Karcığâr makâmı; ilk olarak Hüzaam makamının seyri yapar ve makamın karar sesi olan dügaht perdesinde karar verir (Kaygusuz, 2006).

Kâzım Uz'a göre Karcığâr makâmı; "Evvelâ çargâh, nevâ başlar, sonra şûri, çargâh, segâh ile eğer tabir caiz ise nâgâmat-ı karcığâr ile dügâhta karar eden bir makâmıdır. Makâm-ı mezkûrun tiz segâh, muhayyer, gardâniye perdelerine kadar seyri caizdir" (Oransay, 1964:38).

Tanburi Cemil Bey Karcıġar makâmını Őu Őekilde ifade eder; Karcıġar makamının karar perdesi dūġahtır. Makamın seyri dūġah ve neva perdelerinden baŐlar. Zemin bölgesi ve kararı muhayyer perdesi ve rast perdesi arasındaki gezinimlerden oluŐur. Meyanı ise neva ve tiz neva perdeleri arasında icra (Cevher, 1993).

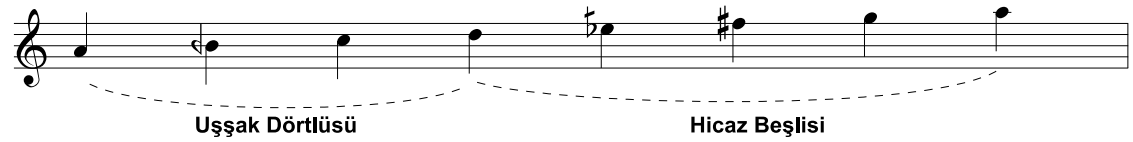
“Rauf Yektâ Bey, sistemci okuldan aldıġı gürüŐe uyarak, iki mûlayim dörtlü ve bir taniniden oluşan bir Karcıġâr dizi vermektedir” (Nasuhioġlu, 1986:74).



Rauf Yektâ Bey'e göre Karcıġâr Makamı Dizisi

“Tizde bulunan Hicâz dörtlüsüdür ve fasıla ile kendisine bir tanini içinde muhayyer perdesi eklenmektedir” (Kutluġ, 2000:88).

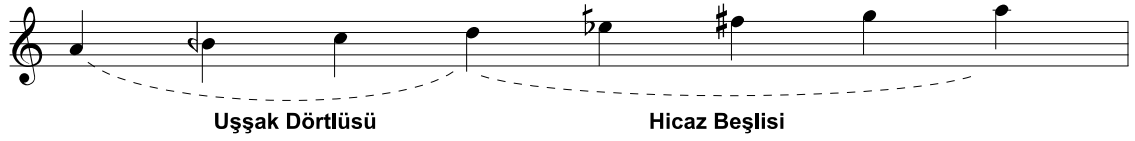
Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Karcıġâr makamının dizisini yerinde UŞŞak dörtlüsüne Hicaz beşlisinin eklenmesi meydana getirmektedir.



Suphi Ezgi'ye göre Karcıġâr Makamı Dizisi

Makamın güçlü sesi neva perdesidir. Karcıġar makamının seyri genellikle neva perdesinden baŐlar ve diziyi oluŐuran UŐŐak dörtlüsü ve Hicaz beŐlisi seslerinde dolaŐtıktan sonra neva perdesinde bir kalıŐ yapar. Daha sonra yine bu dörtlü ve beŐli seslerinde dolalaŐtıktan sonra dūġah perdesinde karar eder. Makamın seyrine bazende dūġah perdesinden baŐlandıktan sonra neva perdesinde bir kalıŐ yapar ve dizideki UŐŐak dörtlüsü ile karar eder (Ezgi,1933).

Hüseyin Sadettin Arel Karcıġar makamını Őu Őekilde ifade eder; makamın seyri inici-çıkıcı bir yapıdadır. Karcıġar makamının dizisi dūġah perdesinde bir UŐŐak dörtlüsüne neva perdesinde bir Hicaz BeŐlisinin eklenmesi ile oluŐmaktadır. Güçlü sesi neva perdesidir. Karar sesi ise dūġah perdesidir (Akdoġu, 1993).

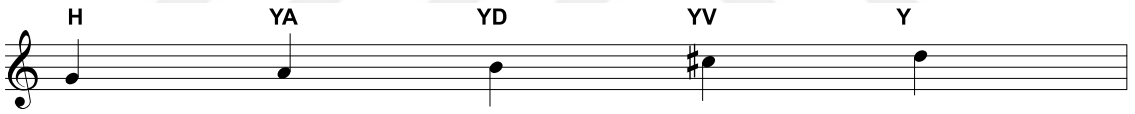


Hüseyin Sadettin Arel'e göre Karacığâr makamı dizisi

Karadeniz (1983); makamın seyrine çargâh ve neva perdelerinden başlanır. Buradan hareketle hisar perdesi, evç perdesi, gerdaniye perdesi, muhayyer perdesi ve nadir olarak da tiz segâh perdesi ve tiz neva perdesine kadar çıkar. Daha sonra bu perdelerden neva perdesine kadar iner ve burada bir kısa kalış yapar. Karara giderken çargâh perdesi ve uşşak perdesini kullanır ve düğah perdesinde karar eder. Bazen karar verdiği sırada rast perdesi de kullanılır.

3.5.10. Mâhûr Makamı

“Merâgî’de Mâhûr makâmı iki tür olarak gösterilmiştir. Birincisinde beş ses bulunmaktadır ve çargâhtan gerdaniyeye kadar olan seslerden oluşan bu makâma Mâhûr-ı Sagîr (Küçük Mâhûr) denilmektedir” (Bardakçı,1986:72).



Abdülkâdir Merâgî’ye göre Mâhûr-ı Sagîr Makamı Perdeleri

“Mâhûr-ı Kebîr (Büyük Mâhûr) olarak adlandırılan ikinci tür Mâhûr sekiz sestem oluşmaktadır” (Bardakçı,1986:72).



Abdülkâdir Merâgî’ye göre Mâhûr-ı Kebîr Makamı Dizisi

Kantemiroğlu’na göre Mâhur makamı; makamın seyrine gerdaniye perdesinden başlanır ve oradan mâhûr perdesine gelinir. Buradan hareketle eviç perdesine dokunmadan hüseyini, neva, çargâh ve buselik perdelerini gösterir. Segâh perdesini göstermeden buselik perdesi ile düğah perdesine gelir. Düğah perdesinden sonra rast perdesine gelerek burada karar eder. Pest seslerden tiz seslere doğru çıkarken az da olsa acem perdesini gösterebilir ve buradan buselik perdesi ile birlikte rast perdesinde karar

kılar. Karar perdesinden aşağı doğru hareket etmek istenirse rehâvi ve ırâk perdelerini gösterir ve aynı selerle geri dönerek rast perdesinde karar eder (Tura, 2001).

Seyyid Mehmed Emin' e göre Mâhûr makamı; makamın seyrine mâhûr perdesi başlanır, gerdaniye ve muhayyer perdesine çıkılarak tekrar aşağı doğru inerek rast perdesinde karar verilir. Makam tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterebilir (Daloğlu,1993).

Tanbûrî Küçük Artin'de Mâhûr makâmı seyri şu perdeler ile verilmiştir: gerdâniye, hüseyini, mâhûr, gerdâniye, mâhur, hüseyini, nevâ, çargâh, bûselik, dügâh, rast” (Judetz,2002).



Tanbûrî Küçük Artin'e göre Mâhur Makâmı Seyri

Hızır Ağa Mâhûr makâmını şöyle tarif etmektedir:

Mâhûr budur ki, gerdâniyeden kopup ol veçhile gerdâniye beynindeki nim (Mâhûr perdesi) ile hüseyini, nevâ ve çargâhı gösterip, bâde çargâhta tam bûselik nimi (Bûselik perdesi) ile rasta inip ve rasttan yine çargâh ve segâh ve dügâhı beyan ve perde-i rastta ayan ede (Kutluğ, 2000:439).

Abdülbâki Nâsır Dede, Merâgi'nin vermiş olduğu tarif gibi Mâhûr'u iki farklı şekilde göstermiş ve makam tariflerini yapmıştır. Buna göre:

Mâhûr-ı Sagîr (Küçük Mâhûr): Makamın seyri gerdaniye perdesinden başalar ve burada bir Rast gösterir. Buradan hareketle neva perdesine gelir ve çargâh perdesini göstererek burada karar eder.

Mâhûr-ı Kebîr (Büyük Mâhûr): Makamın seyri Küçük Mâhûr gibi başalar. Daha sonra Rast yapıp karar verir (Tura, 2006).

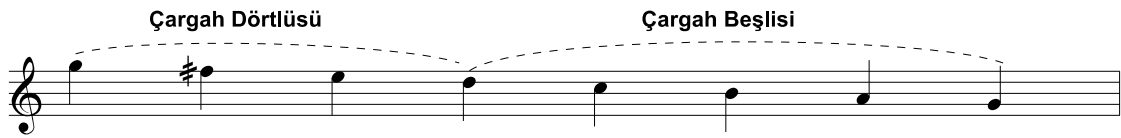
Hâşim Bey'e göre Mâhûr makâmı; İlk olarak evç ve gerdaniye perdelerini gösterir ve buradan hareketle muhayyer perdesi, tiz segâh perdesi, tiz çargâh perdesini icra eder. Daha sonra bu perdelerden geri dönerek buselik perdesini gösterir ve rast perdesinde karar verir (Tırışkan, 2000).

Muallim İsmâil Hakkı Bey'e göre Mâhûr makâmı iki tarifte anlatmaktadır. Makam seyrine gerdaniyede rast yaparak başlar. Rast' ı icra ederken dik hüseyini (nevrûz) perdesinde bir Nişabur nakamı yapar ve gerdaniye perdesinde bir kalış sağlar. Bu kalıştan sonra Tebrîz makamını gösterir ve Rast makamı seyri ile rast perdesinde karar verir. Bir diğer tarif ise; Mahûr makamının icrasından sonra Buselik makamı yaparak düğah perdesinde karar kılar (Kaygsuz, 2006).

Kâzım Uz (1964) Mâhûr makâmını şu şekilde anlatmaktadır; gerdaniye perdesi üzerinde bir Rast makamı ile başlar. Buradan mahûr perdesi ile birlikte neva ve rast perdesine gelir. Makamın seyrine nadiren neva ve hüseyini perdelerinden de başlanılabilir. Seyir sırasında tiz çargâh perdesine kadar çıkması makbuldür.

Tanbûrî Cemil Bey'e göre Mâhûr makâmı; Makamın karar sesi rast perdesidir. Dizinin yedinci dercesi mâhur perdesi olup evç perdesi ve gerdaniye perdesi arasında yer alır. Makamın seyri yapılırken zemininde ve meyan kısmında mâhur perdesi, gerdaniye perdesi, tiz çargâh perdesi ve tiz perdeleri civarındaki sesler gösterilir. Kararda ise muhayyer perdesi ile hüseyiniaşîrân perdeleri arasında gezinimler yapılır (Cevher, 1993).

Suphi Zühtü Ezgi' ye (1933) göre Mâhûr makâmı; Mâhûr makamı şed bir makamdır. Rast perdesi üzerine göçürülmüş Çargâh makamından oluşmaktadır. Dizisi rast perdesinde bir Çargâh beşlisine neva perdesinde bir Çargâh dördlüsünün eklenmesinden meydana gelmektedir.



Suphi Ezgi'ye göre Mâhur Makamı Dizisi

Mâhûr makamının seyri gerdaniye perdesi ya da neva perdesinden başlar. Çargâh dördlüsü seslerinde ve gerdaniye perdesi üzerindeki Mâhûr dizisini oluşturan beşlisinde karışık gezinimler yapar. İlk olarak tiz durak üzerinde daha sonra da neva perdesinde kalış yapar. Daha sonra rast perdesi üzerindeki Çargâh dördlüsünde gezindikten sonra rast perdesinde karar eder (Ezgi, 1933).

Hüseyin Sadettin Arel, Mâhûr makâmının şedd bir makam olarak tarif etmektedir. Çargâh makamının rast perdesine göçürülmesi sonucunda ortaya çıkan bu makamın seyrine tiz duraktan başladığını ve inici bi seyir izlediğini ifade etmektedir (Akdoğan, 1993).

Karadeniz'e göre Mâhûr makâmı;

Başlangıçta gerdâniye perdesi çevresinde dolaşarak bu perde üzerinde fazlaca durduktan sonra Rast makâmı çeşniyle karar verir. Rast makamından farkı, rast perdesi yerine tiz tarafta gerdâniye perdesi üzerinde fazla durarak makâmın hususî çeşnisini meydana getirmek ve Rast makamındaki evç ve hisârek perdeleri yerine mâhûr ve hüseyni perdelerini kullanmaktır. Mâhûr makâmı segâh perdesine inişte temas etmesi ve Rast ıskalasıyla karar vermesi yüzünden Rast makâmı gibi segâh perdesi kullanır, bûselik kullanmaz (Karadeniz,1983:86).

3.5.11. Mâhûrbuselik Makamı

Seyyid Mehmed Emin' e göre Mâhûrbuselik makamı seyri şu şekilde ifade edilmektedir;

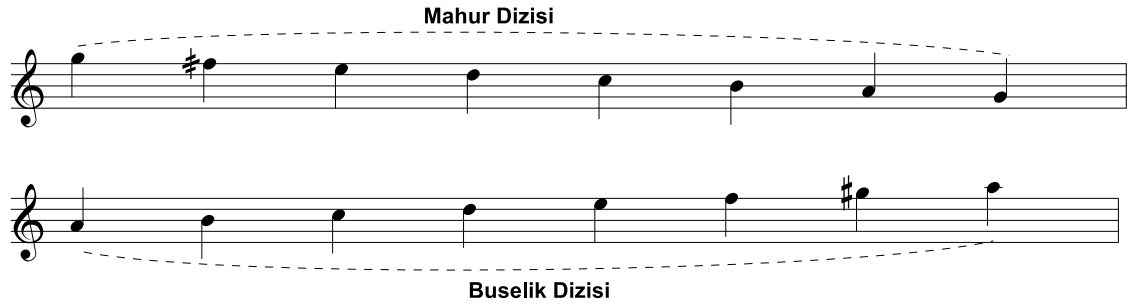
İmdi hareket-i evveli min-i mezkûrdan (mahur) şürû idüb, gerdaniyye ve muhayyerden gerü avdet idüb nim-i merkûmdan hüseyni, dahi neva ve çargâh, dahi tarifi geçen buselik perdesinden düğah ve rast perdesinde karar ider. Lakin makam-ı merkûma letâfet virmek için gine bu perdeler ile hareket idüb kendiye mahsus olan nim-i mezkûra geldikde cüz'i meks idüb, tiz çargâh perdesinden âgâze idüb gerdaniyye perdesine geldikde nim-i mezburdan târifî üzre idüb rast perdesinde karar iderse makam-ı Mahur icra olunur. Dahi dilerse cümle hareketi bu tavr üzre olub düğah perdesinde karar iderse Mahur – Buselik olunur (Daloğlu,1993:22-23).

Haşim Bey' e göre Mâhûrbuselik makamı; Mâhûr makamı icrası yapıldıktan sonra rast perdesine gelir ve bunu takiben Buselik makamı ile düğah perdesinde karar verir (Tırışkan, 2000).

Kâzım Uz (1964) Mâhûrbûselik makâmını; Bu makamın icrasına Mâhûr makamı ile başlanır. Dizi içindeki segâh perdesi yerine buselik perdesini göstererek Buselik makamı icrası ile Düğah perdesinde karar eder, şeklinde tanımlanmaktadır.

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; Bu makam Çargâh makamı dizisinin rast perdesindeki şeddi olan Mâhûr makamına Buselik beşlisi ya da dizinin tamamının eklenmesi ile meydana gelmiştir. Güçlü sesi neva perdesi, karar sesi ise düğah

perdesidir. Makamın seyrine Mâhûr makamının icrası ile başlanır. Güçlü sesine ya da durak senine geldikten sonra Buselik beşlisi ya da dizinin tamamı ile karar verir.



Suphi Ezgi'ye göre Mâhurbuselik Makamı Dizileri

Hüseyin Sadettin Arel, Mâhûrbuselik makamını, Mâhûr makamının sonuna Bûselik makâmını alarak mürekkepleşen makâmların sınıfında olduğundan bahsetmektedir. Buna göre; “İlkin asıl makâmın dizisinde gezinilir, sonra Bûselik dizisine geçilip düğâhta karar verilir” (Akdoğan, 1993:236).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Mâhûrbûselik makâmı şu şekilde anlatılmaktadır; Makamın seyrine öncelikle Mâhûr makamının icrası ile balanır. Neva perdesi ya da hüseyni perdesi üzerinde kısa bir kalış gösterdikten sonra makamın diğer dizisi olan Buselik makamının icrasına geçilir. Karar esnasında zengüle perdesini kullanarak düğah perdesinde karar verir.

3.5.12. Muhayyerbuselik Makamı

Muhayyerbuselik makam seyrinde Muhayyer makamının önemli bir yer tuttuğunu düşünürsek, Muhayyerbuselik makamını anlatmadan önce Muhayyer makamının bugüne kadar ki nazari anlatımlarımdan bahsedilmesi makamı kavrama açısından daha doğru olacağı düşünülmektedir.

Kantemiroğlu' na göre Muhayyer makamı;

Hükm-i Muhayyer: Kendü perdesinden tiz hüseyniye dek çıkar ve aşıra değin iner ve gene avdet idüb düğahda karar istirahat kılar. Muhayyer makamının iki fasl-ı mahsusu vardır: Biri budur ki, hareket-i âgâzesinin da'ima hüseyni perdesinden şürû'ider; ikincisi budur ki, tiz perdeler ile tamam hareket eyledikten sonra hüseyni perdesine gelüb ve tamam hüseyni perdesini göstedikten sonra neva perdesini ansızın aşüb birdenbire çarğâh perdesine düşer ve biraz saba perdesini okşayub düğah kararına gider ve anda bi't-tamam kendüyi icra vü beyan ider (Tura,2006:71).

Artin Muhayyer makamını şu şekilde tarif etmektedir; Tiz çargâh perdesi, tiz segâh perdesi, muhayyer perdesi, tiz segâh perdesi, muhayyer perdesi, gerdaniyye perdesi, evc perdesi, hüseyni perdesi, muhayyer perdesi, gerdaniyye perdesi, evc perdesi, hüseyni perdesi, çargâh perdesi, saba perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, saba perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi, saba perdesi, düğah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, saba perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi” (Judetz,2002).



Artin'e göre Muhayyer Makamı Seyri

Seyyid Mehmed Emin' e göre Muhayyer makamı şu şekildedir; Makamın seyrine tiz çargâh perdesinde başlayarak, muhayyer perdesi, gerdaniye perdesi, evc perdesi ve hüseyni göstererek başlar. Buradan hareketle çargâh ve segâh perdelerini bastıktan sonra düğah perdesinde karar verir (Daloğlu,1993).

Hızır Ağa Muhayyer makamını şu şekilde ifade etmektedir; Muhayyer makamı seyrine Tiz çargâhtan hareketle başlar ve hüseyni perdesine gelir. Hüseyni perdesinden tiz durak olan muhayyer perdesini gösterdikten sonra hüseyni perdesine iner. Saba makamı seyri gibi yaparak düğah perdesinde karar eder (Tekin, 2003).

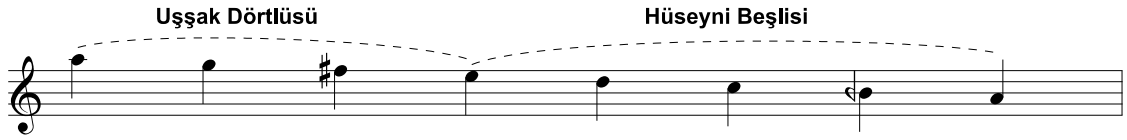
Abülbaki Nasır Dede Muhayyer makamını; Hüseyni perdesi üzerinde muhayyer perdesi ile paşlayark bir Uşşak gösterdikten sonra Hüseyni makamı gibi karar verir, şeklinde ifade etmektedir (Başer,2013).

Haşim Bey' e göre Muhayyer makamı; “İbtida gerdaniyye, muhayyer, tiz segâh, tiz çargâh, tiz neva ile şed yolunda Saba icra ederek muhayyere kadar inip ba' dehu muhayyerden perde perde neva, çargâh, segâh açarak cüz'i Saba çeşnisi belli belirsiz icra ederek düğahta karar eder” (Tırışkan,2000:29).

Uz' a (1964) göre Muhayyer makamı tarifi şu şekildedir; Makamın seyrine ilk olarak gerdaniye perdesi, muhayyer perdesi, tiz segâh perdesi, tiz çargâh perdesi gösterilerek başlanır. Daha sonra hüseyni perdesine gelindiğinde Çargâh makamı ve Saba makamı icrası ile düğah perdesinde karar verir

Tanburi Cemil Bey aynı makamı şu şekilde ifade etmiştir; makamın karar sesi düğah perdesidir. Seyrine gerdaniye perdesi ve muhayyer perdesi ile başlar. Muhayyer makamının zemin ve meyan kısımları evç perdesi ve neva – tiz neva perdeleri arasında icra edilir. Karara gider ike ise acem perdesini kullanarak tiz çargâh ve düğah perdeleri arasındaki sesler icra edilir (Cevher, 1993).

Hüseyin Sadeddin Arel Muhayyer makamını; Hüseyini makamının inici şeklindedir. Seyre tiz durak olan muhayyer perdesinden başlar. Muhayyer makamının tiz tarafındaki seslerde dolaştıktan sonra güçlü sesinde bir kalış yapar. Daha sonra Hüseyini makamının seyri gibi inerek düğah perdesinde karar verir (Akdoğan,1993).



Hüseyin Sadeddin Arel'e göre Muhayyer Makamı Dizisi

Ekrem Karadeniz (1983) Muhayyer makamı tarifini şu şekilde anlatmaktadır. Makamın seyrine gerdaniye perdesi ve muhayyer perdesinden başlanır. Tiz çargâh perdesi, tiz neva perdesi ve hatta nadir olarak tiz gerdaniye perdesine kadar çıkabilir. Buradan hareketle muhayyer perdesine gelir ve bu perdeye vurgular yapar. Gerdaniye perdesi ve eviç perdesini kullanarak hüseyini perdesinde bir kalış yaptıktan sonra eviç perdesi yerine acem perdesini kullanarak hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi ve uşşak perdelerini kullanır. Son olarak düğah perdesinde karar kılar.

Seyyid Mehmed Emin' e göre Muhayyerbuselik makamı;

Muhayyer, tiz çargâh perdesinden şüru agaze idüb muhayyer, gerdaniyye, evc ve hüseyini perdesinde cüz'i meks idüb sonra perde-i çargâh indikde segâh ve düğah perdesinde karar ider. Ve bu makama mensub olan makamın biri dahi budur ki, muhayyer perdesiyle sünbüle perdesiyle hareket idübi çargâh perdesine indikde buselik perdesinden düğah perdesine inüb Buselik tavrı gibi karar iderse Muhayyer – Buselik icra olunur (Daloğlu,1993:23).

Tanburi Artin Muhayyerbuselik makamı tarifini sırasıyla şu perdelerle göstermektedir; tiz çargâh perdesi, tiz segâh perdesi, muhayyer perdesi, tiz segâh perdesi, muhayyer perdesi, gerdaniyye perdesi, evc perdesi, hüseyini perdesi, neva

perdesi, çargâh perdesi, buselik perdesi, düğah perdesi, rast perdesi, çargâh perdesi, buselik perdesi, düğah perdesi” şeklinde anlatmıştır (Judetz, 2002).

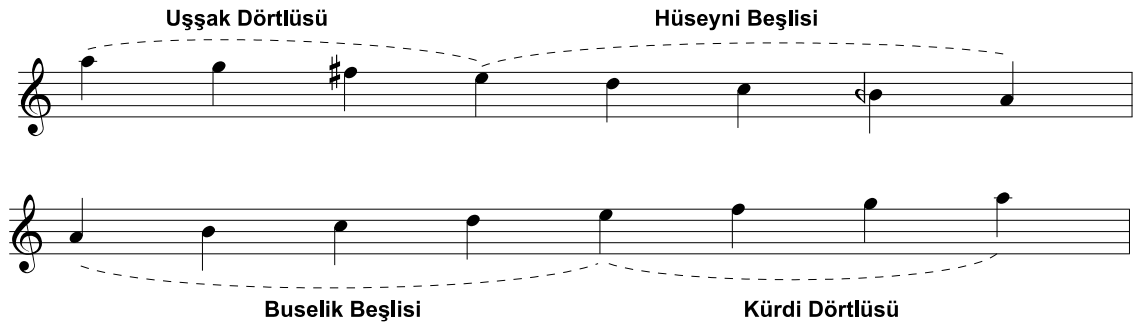


Tanburi Artin'e göre Muhayyerbuselik Makamı Seyri

Hızır Ağa'ya göre Muhayyerbuselik makamının tarifi; Makamın seyrinde öncelikle tiz çargâh perdesinden hüseyini perdesine kadar inip tekrar hüseyini perdesinden muhayyer perdesi gösterilir. Bunu takiple beraber tekrar hüseyini perdesine gelinerek sırasıyla neva perdesi, çargâh perdesi, nim buselik perdeleri gösterilir ve düğah perdesinde karar edilir, ifadesi anlatılmaktadır (Tekin, 2003).

Haşim Bey Muhayyerbuselik makamını şu şekilde tarif etmektedir; Muhayyer makamı icrası yapıldıktan sonra Buselik makamı ile karar veren makamdır (Tırışkan, 2000).

Suphi Ezgi'ye (1933) göre Muhayyerbuselik makamı; Muhayyer makamı dizisine ya buselik beşlisi ya da dizinin tamamının eklenmesi oluşmaktadır. Makamın güçlü perdesi hüseyini, karar perdesi ise düğah perdesidir. Muhayyerbuselik makamının seyri ise Muhayyer makamının seslerinin icrası ile başlar ve güçlü sesinde bir kalış yapar. Daha sonra Buselik sesleri ile ya da dizinin tamamı ile durak sesinde karar verir.



Suphi Ezgi'ye göre Muhayyerbuselik Makamı Dizileri

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Muhayyerbuselik makâmı; Seyir olarak ilk önce Muhayyer makamının seyrini icra eder. Hüseyini perdesi veya düğah perdesinde kalış yaptıktan sonra makamı mürekkepleştiren Buselik makamının seyrini tamamlar ve zengüle perdesini alarak düğah perdesinde karar kılar.

3.5.13. Muhayyer Sünbüle Makamı

Muhayyer Sünbüle makam seyrinde Sünbüle makamının önemli bir yer tuttuğunu düşünürsek, Muhayyer Sünbüle makamını anlatmadan önce Sünbüle makamının bugüne kadar ki nazari anlatımlarımdan bahsedilmesi makamı kavrama açısından daha doğru olacağı düşünülmektedir.

Kantemiroğlu Sünbüle makamını şu şekilde anlatmıştır;

Teşrih-i Makâm-ı Sünbüle; Sünbüle makamı perde sahibidir ki muhayyer ile tiz segâh'ın arasında olan nîm perdedir. Makam-ı merkum üç nîm perdeden ve üç makamdan mürekkep olur. İptidâ olan nîm perde kendü perdesidir. İkinci olan, acem perdesidir. Üçüncü olan saba perdesidir. Makam-ı evvel, Muhayyer'dir. Makam-ı sâni, Acem'dir. Makam-ı sâlis, Saba makamıdır. Hareket- i âgâzesi muhayyer perdesinden sürû'idüb temâm tîz perdeler ile tîz hüseyni perdesine dek çıkar; andan avdet idüb diler ise kendü perdesi ile, diler ise tîz segâh perdesi ile gerdâniyye perdesine iner; andan evc perdesini aşub acem perdesine düşer; acem'den hüseyni perdesine gelüb Küçük terkibi yüzünden, birden çargâh perdesine sıçrar ve anda sabâ perdesini ohşayub gene çargâh perdesine döner; andan segâh'a, segâh'dan düğah perdesine gelüb karâr (u) istirahat kılar (Tura, 2006:84).

Eski edvarlara göre Sünbüle; Muhayyer perdesinden hareket ederek hüseyni perdesine gelindikten sonra, Küçük makamı yüzünden çargâh perdesine gelir ve düğah perdesinde karar verir (Tura, 2006).

Tanburi Artin makamı şu perdelerle ifade etmektedir; muhayyer perdesi, sünbüle perdesi, muhayyer perdesi, gerdaniye perdesi, acem perdesi, hüseyni perdesi, saba perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, saba perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi (Judetz, 2002).

Hızır Ağa Sünbüle makamını şu şekilde ifade etmektedir; muhayyer, sünbüle, muhayyer, gerdaniye, acem ve hüseyniyi gösterdikten sonra Saba makamı seyri ile düğahta karar veren bir makamdır (Tekin, 1999).

Abdülbâki Nasır Dede Sünbüle makamını, şu şekilde anlatmaktadır; muhayyer perdesi civarından seyre başladıktan sonra sünbüle perdesini gösterir ve muhayyer perdesinden itibaren Nihavend icrası gibi hüseyni perdesine gelir. Hüseyni perdesinde durak yaptıktan sonra Saba makamı icrası gibi karar verir (Başer, 2013).

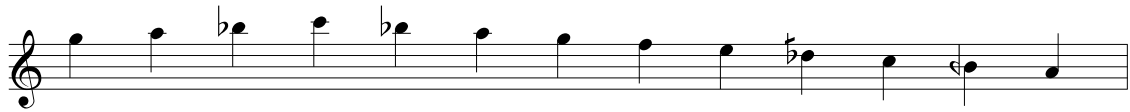
Arel Sünbüle makamının acem perdesinde bir çargâh dizisine düğah perdesinde bir Saba dizisinin bir parçasının eklenmesi ile oluştuğunu ve makamın inici olduğunu ifade etmektedir. Makamın donanımına si için komam bemolü, re için bakiye bemolü bulunduğunu, seyrinin acem perdesi üzerindeki çargâh dizisinde gezinim yapıldıktan sonra Saba makamı dizisindeki seslerde dolaşarak düğahda karar verdiğini söylemektedir. Ayrıca Arel, Sünbüle makamının son zamanlarda Muhayyer-Sünbüle adı ile tarfi edildiğini belirtmektedir (Akdoğan, 1993).

Seyyid Mehmed Emin' e göre Muhayyer Sünbüle makamı;

Düğah perdesini aksi olup hareket-i evveli kendi perdesinden şüru edip tiz çargâh ve tiz neva ve tiz hüseyni perdesinden avdet edip dahi nerm hüseyni perdesinde meks edip ba'dehu çargâha inip Saba gibi düğahda karar eder dahi dilersen muhayyer ile tiz segâh ile muhayyer perdelerinin beyninde olan nim ile şüru olunur ise Sünbüle-i Muhayyer olur (Bardakçı,2000:25).

Nasır Dede'ye göre Muhayyer Sünbüle makam tarifi şu şekildedir; Makamın seyri tiz çargâhtan itibaren başlayıp Saba makamının icrası ile başlar. Karara ise Sünbüle makamı yaparak iner (Başer, 2013).

Haşim Bey makamı şu perdelere ifade etmektedir; Gerdaniye perdesi, muhayyer perdesi, sünbüle perdesi, tiz çargâh perdesi, sünbüle perdesi, muhayyer perdesi, gerdaniye perdesi, acem perdesi, hüseyni perdesi, uzzâl perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi ve saba çeşni ile düğah perdesinde karar verir (Tırışkan, 2000).



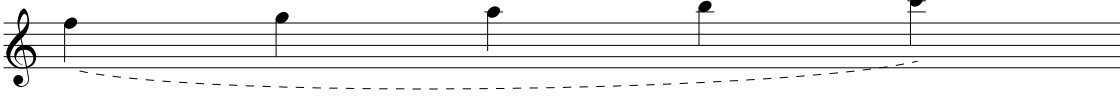
Haşim Bey'e göre Muhayyer Sünbüle Makamı Seyri

Suphi Ezgi' ye göre Muhayyer Sünbüle makamı;

Saba dizisine onun altıncı (acem-fa) sesinden tize doğru mevzu acem aşiran (çargâh dizisinin şetti) ilavesinde vücade gelmiştir. Makamda birinci merteye güçlü (muhayyer-la) ikinci merteye güçlü (do-çargâh) ve durak (düğah-la) dır. Makam tiz duraktan başlar, acem aşiran dizisine ait nağmeleri dolaştıktan sonra evvela orada ve sonra acemde muvakkaten durur ve müteakiben saba dizisinin nağmelerine geçerek çargâhda dahi bir asma kiraz yapıp saba dörtlüsünde veya dizisinde gezinerek durakta kalır (Ezgi,1933:156-157).



Saba Makamı Dizisi



Çargah Beşlisi

Suphi Ezgi'ye göre Muhayyer Sünbüle Makamı Dizileri

Ekrem Karadeniz' e (1983) göre Muhayyer Sünbüle makamı; Seyrine sünbüle perdesini alıp gerdaniye perdesi muhayyer perdesi ile başlar. Tiz seslerde tiz çargâh perdesine kadar çıkabilir ve bu perdeden itibaren inici bir şekilde seyrederek. Muhayyer makamını kısaca icra eder ve buradan Saba makamına geçer. Saba makamı seyrine geçtiği zaman acem perdesi, gerdaniye perdesi ve dik şahnâz gösterir. Saba makamı seyri sırasında hisârek perdesi, sabâ perdesi, çargâh perdesini göstererek karar perdesi olan dügahta karar verir.

3.5.14. Müstear Makamı

Seyyid Mehmed Emin' e göre Müstear makamı;

Segâhın altındaki nim perde ile segâhdan neva ile çargha mâ-beynindeki (arasında) olan nim-i mezbûrun ismine uzzâl dinur ve bu nim ile kâti vafir (bol, çok) terkiib zuhûr eder. Dahî mezbûr nimden segâh ile bu nime çıkub badehu neva ve hüseyini evc gerü avdet ve nim-i mezbûr ile segâh perdesinde karar iderse makam-ı Müstear zâhir olur. Lakin kendüye hüsn-i letâfet virmek için evvelen acem perdesin saniyen evc, salisen şehnâz perdesine çıkar. Perde-i mezbûr budur ki muhayyer ile gerdaniye beynindeki nime dirler ve bu perdeler ile hoşça nağmeler idüb, avdetinde acem perdesinden neva ve uzzâl segâh dahi kendüyle lezzet vire nim-i mezbûrdan rast ve ırâk perdesinden sıçrayup nim-i mezbûr ile segâh perdesinde karar iderse Müstear icra olunur (Daloğlu,1993:16).

Tanburi Artin' e göre Müstear makamı tarifi şu perdelerle ifade edilmiştir; “neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi, hüseyini perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, hicaz perdesi, segâh perdesi, neva perdesi, hicaz perdesi, segâh perdesi, dügah perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, hüseyini

perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, düğah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi” (Judetz, 2002).



Tanburi Artin’e göre Müstear Makamı Seyri

Hızır Ağa Müstear makamını şu şekilde tarif etmiştir; Makamın segâh ve nim hicaz perdeleriyle başlayıp neva perdesini göstererek başlar. Neva perdesinden sonra tekrar nim hicaz ve segâh perdeleri ile inerek evc perdesini kullanıp bir iniş yapar. Bu iniş sırasında nim kürdiyi kullanmak şartıyla nim hicaz ve segâh perdelerini göstererek segâh perdesinde karar verir (Tekin, 2003).

Nasır Dede makamı şu şekilde anlatmıştır; “Hicaz âgâze idüb segâh perdesinde karar ider. Bu terkiib kudema-i müt’ahhirin ihtira’ ıdır. Amma te’liflerde segâh perdesine kürdi perdesinin ittisali (birleştirilmesi) ve hüseyini perdesinin yerine acem perdesinin iltizamı mesmû’dur (gerekliliği duyulmuştur)” (Başer,2013:153).

Haşim Bey’ e göre Müstear makamı; Makam seyrine kürdi perdesi, segâh perdesi, hicaz perdesi, neva perdesi, hüseyini perdesi, acem perdesi, gerdaniye perdesini göstererek neva perdesine kadar inmesi ile başlar. Daha sonra hüseyini perdesi, neva perdesi, hicaz perdesi, segâh perdesi, kürdi perdesi ile düğah perdesini göstermeden segâh perdesinde karar kılar (Tırışkan, 2000).



Haşim Bey’e göre Müstear Makamı Seyri

Tanburi Cemil Bey’ e göre Müstear makamı şu şekildedir;

Esvât-ı tabiiyeden müteşekkil olmakla, sernamesinde tağyir işareti bulunmayan Müstear makamı dahi, biaynihil Segâh makamı karargâh ve seyrindedir. Farkları, segâh makamında çargâh savt-ı tabiiyesine aaleb olmasına (daha çok kullanılmasına) mukabil Müstear’da bil’akis do diyez hicaz perdesinin ziyade kullanılmakta olmasından ibarettir. Segâh’da hicaz perdesi, zemin nağmelerinde, Müstear’da çargâh perdesi karar nağmelerinde, fakat nadiren kullanılırlar (Cevher,1993:62).

Uz (1964), Müstear makamını şu şekilde tarif etmektedir; bu makamın seyri kürdi ve segâh perdeleri başlar. Daha sonra hicaz perdesi, neva perdesi, tekrar hicaz perdesi ile segâh perdesine gelir ve burada bir Evç gösterir. Yine bu yolla hicaz perdesi ve segâh perdesini kullanarak kürdi perdesini gösteriri ve düğah perdesini göstermeden karar verir.

Suphi Ezgi, Müstear makamını şu şekilde ifade etmektedir;

Müstear makamı, her iki segâh dizilerinin dördüncü derecesinden peste doğru evvela bir büyük mücennep, sonra küçük mücennep ve onu müteakip bir tanini buutlerinde müstear namındaki dörtlünün inzimamından hadis olmuştur. Küçlü sesi (neva-re) durak sesi (segâh-fazla benollü si) dir. Makam ekseriya müstear dörtlüsünü göstermek suretile küçlüden veya duraktan başlar, sonra birinci ve ikinci segâh dizilerinin dörtlü veya beşlisinde gezinip küçlüde veyahut durakta muvakkat kalır, sonra yine müstear dörtlüsünü göstermek suretile her iki segâh dizisinde gezinerek durakta yedenli yedensiz karar eder (Ezgi,1933:184-185).

Hüseyin Saaddin Arel' e göre Müstear makamı;

Segâh makamında birinci ikinci üçüncü dereceleri arasındaki T-S aralıklarının getirilmesi suretiyle bir geçki yapılmasından hasil olmuştur. Şu hâlde Müstear makamı geçkili Segâh makamından ibarettir. Çıkıcıdır. Segâh makamı dizisinin birinci, ikinci, üçüncü dereceleri arasındaki S T aralıklarının yerine arasıra T S aralıkları konulup dizinin her tarafında dolaşıldıktan sonra yine T S aralıkları gösterilerek ya bunlarla yahut S T aralıklarıyla segâh perdesinde karar verilir (Akdoğan,1993:296).

Karadeniz (1983), Müstear makamı dizisinin Hicaz perdesi kullanan Isfanhan makamı ile Segâh makamının birleşmesi meydana geldiğini söylemektedir.

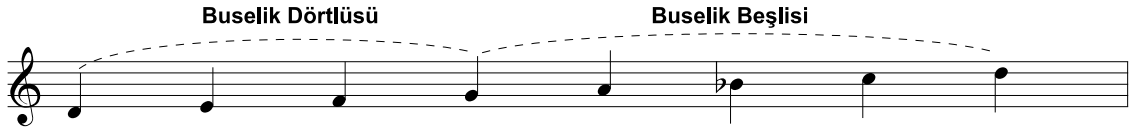
Ekrem Karadeniz' e (1983) göre Müstear makamı; Seyrine Isfahân II makamının seyri gibi, neva perdesi, hicaz perdesi ve buselik perdeleri ile başlar. Isfahan II makamının seyrini yapar ve Segâh makamının seyrine geçiş sağlar. Segâh makamının seyrini yaptıktan sonra nim kürdi perdesini kullanarak segâh perdesinde karar eder.

3.5.15. Nevabuselik Makamı

Nevabuselik makam seyrinde Neva makamının önemli bir yer tuttuğunu düşünürsek, Nevabuselik makamını anlatmadan önce Neva makamının bugüne kadar ki

nazari anlatımlarımdan bahsedilmesi makamı kavrama açısından daha doğru olacağı düşünülmektedir.

Safiyüddîn Urmevi’de Neva makamı, on iki ana makâmıdan ikincisidir. Makamın dizisi yegâh perdesinde Buselik dörtlüsüne rast perdesinde Buselik beşlisinin eklenmesi ile oluşmaktadır (Uygun, 1999).



Safiyüddîn Urmevî’ye göre Nevâ Makamı Dizisi

Yukarıda porte üstüne gösterdiğimiz dizilime göre makamın dizisinde kullanılan aralıkların Buselik makamında kullanılan aralıklarla aynı olduğunu söyleyebiliriz.

Abdülkadir Merâği de, bu makamı on iki ana makam arasında saymaktadır. Dizi ve aralık olarak da aynı dizi ve aralıkları göstermektedir (Bardakçı, 1986).

“Fethullah Şirvânî, Lâdikli Mehmet Çelebi, Alişâh Hacı bin Büke de Nevâ makâmı tariflerinde aynı diziyi vermişlerdir” (Levendoğlu, 2002:136). “Ancak Lâdikli ve Alişâh, makâmın ismi “Muhayyer” olarak geçmektedir “(Kutluğ, 2000:173).

Hızır bin Abdullah, Neva makâmının perdelerini şu şekilde sıralayarak söylemiştir: “Dügâh perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, pençgâh (Neva) perdesi, dügâh perdesi, hüseyini perdesi, segâh perdesi, Hisâr (Evç) perdesi, yegâh perdesi, gerdâniye perdesi, dügâh perdesi, muhayyer perdesi” (Kutluğ, 2000).

Seydî ve Kadızâde Tirevî, Neva makâmının seyrine pençgâh (neva) perdesinden başlayıp, dügâhta karar verdiğini söylemişlerdir (Levendoğlu, 2002:136).

Kantemiroğlu’na göre Neva makâmı; makamın seyrine dügâh perdesinde başlanılmaktadır. Buradan itibaren segâh perdesi ve çargâh perdesine çıkarak neva perdesi gösterilir. Neva perdesinden başlayarak tam perdelerle tiz seslerde tiz hüseyini perdesine kadar çıkabilir, pest tarafta ise yegâh perdesine kadar inebilir. Dügâh perdesinde karar eder (Tura, 2001).



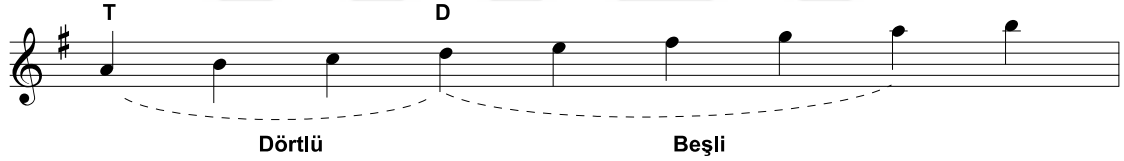
Haşim Bey'e göre Neva Makamı Seyri

İsmâil Hakkı Bey'e göre Neva makamı; ilk olarak neva perdesi üzerinde Rast makamının özelliklerini gösterir. Hemen ardından Muhayyer makamının seyrini icra ederek düğah perdesinde karar kılar (Kaygusuz, 2006).

Kâzım Uz'a göre Neva makamı; Makamın seyri neva perdesi ile başlar. Daha sonra Evç makamını gösterir ve buradan hareketle çargâh perdesi, segâh perdesi ile düğah perdesinde karar verir (Oransay, 1964).

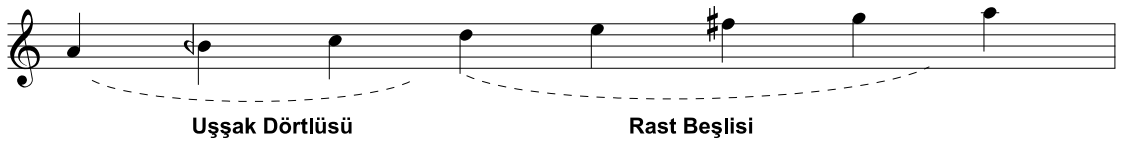
Tanbûrî Cemil Bey'de Neva makamı şöyle tarif edilmiştir: "Esvât-ı tabîiyye ile nevâ-tiz nevâ fâsılasında seyreyledikten sonra, Isfahân üslûbuyla düğâh mukarrîye avdet eder" (Cevher, 1993:64).

Rauf Yektâ Bey Neva makamı dizisini şu şekilde göstermiştir (Nasuhioğlu,1986):



Rauf Yektâ Bey'e göre Nevâ Makamı Dizisi

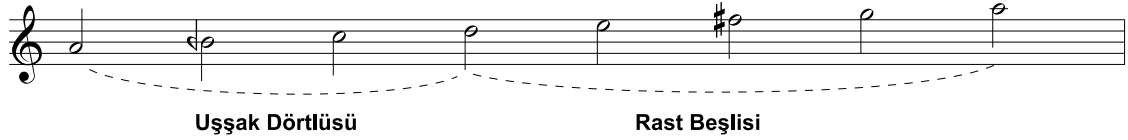
Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Neva makâmının dizisi; pest tarafı olan düğah perdesinde bir Uşşak dörtlüsüne, tiz tarafında neva perdesinde bir Rast Beşlisinin eklenmesi ile oluşmaktadır.



Suphi Ezgi'ye göre Nevâ Makamı Dizisi

Güçlü sesi dördüncü derece olan nevâ perdesidir. Makâm güçlü veyâ duraktan başlar; pestteki Uşşâk dörtlüsünde seyrettikten sonra güçlüde muvakkat karar yapar; sonra tiz tarafta Rast beşlisinde dahi gezinip gelir durakta kalır. Güçlüden başladığında ise; dizinin tiz tarafındaki beşli ve pest tarafındaki dörtlüde karışık bir surette gezinerek güçlüde muvakkat karar yaptıktan sonra yine dörtlü ile karargâhta durur (Ezgi, 1933:105)

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Neva makâmı; makamın seyir özelliği çıkıcıdır. Dizisini düğah perdesinde bir Uşşak dörtlüsüne, neva perdesinde bir Rast beşlisinin eklenmesi oluşturmaktadır. Güçlü sesi dizinin tam ortasında kalan neva perdesidir. Karar perdesi ise düğah perdesidir (Akdoğu, 1993).



Hüseyin Sadettin Arel'e göre Neva Makamı Dizisi

Karadeniz'e göre Neva makamı;

Nevâ perdesinden terennüme başlar ve bu perde üzerinde ısrarlı duruşlar yapar. Bu esnada evç perdesi üzerinde de kısa duruşlar yaparak makâmın hususî çeşnisini meydana getirdikten sonra inişte hüseyini, acem, nevâ, çargâh ve karar esnasında uşşâk perdesi kullanarak düğâh perdesinde karar verir. Bu makâmı İsfahân ve Bayâti makamlarının çeşnilerinden kurtarmak için acem, çargâh ve segâh perdelerini fazla kullanmamak ve bu perdeler üzerinde durmamak gerekir (Karadeniz,1983:96).

Abdülbaki Nasır Dede'de Nevabuselik makamı; makamın seyrine Neva makamının seyri yapılarak başlanır. Daha sonra hüseyini perdesini göstererek Buselikli bir hareketle karar eder (Tura, 2006).

Hâşim Bey'e göre Nevabuselik makamı; "Nevâ makâmını bilicrâ yegâh açıp ba'dehu hüseyini perdesiyle Bûselik icrâ ederek düğâhta karar verir" (Tırışkan, 2000:31).

Muallim İsmail Hakkı Bey'e göre Nevabuselik makamı; Makamın seyrinde öncelikle Neva makamının seyri ica edilir. Daha sonra Buselik makamı icrası ile düğah perdesinde karar kılar (Kaygusuz, 2006).

Kazım Uz'a (1964) göre Nevabuselik makamı; Neva makamının seyrini yaptıktan sonra segâh perdesi yerine buselik perdesini kullanır. Buradan hareketle Buselik makamının icrası ile düğah perdesinde karar veren bir makamdır.

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre; bu makam Neva makamının devamına Buselik beşlisinin ya da dizinin tamamının eklenmesiyle oluşmaktadır. Seyrine güçlü sesi olan neva perdesinden başlar. Neva makamının icrasını yapar ve güçlü sesinde bir durak yapar. Daha sonra Buselik beşlisi ile ya da dizinin tamamını göstererek karar verir.

Uşşak Dörtlüsü **Rast Beşlisi**

Buselik Beşlisi **Hicaz Dörtlüsü**

Buselik Dizisi

Suphi Ezgi'ye göre Nevabusek Makamı Dizileri

Hüseyin Sadettin Arel Nevabusek makamının sonuna Buselik eklenmesiyle mürekkepleşen veya mürekkepliği artan makâmlar sınıfında göstermiştir. Buna göre; ilk olarak neva makamının seslerinde dolaşılır, daha sonra Buselik makamı dizisine geçilir ve düğah perdesinde karar eder, şeklinde ifade etmektedir (Akdoğan, 1993).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Nevabusek makamı; makamın seyrine Neva makamının seyri ile başlanır ve neva perdesinde bir kalış yapar. Neva makamından sonra Buselik makamının seslerini kısaca gösteriri ve zengüle perdesini göstererek düğah perdesinde karar kılar.

3.5.16. Revnâknüma Makamı

Haşim Bey Revnâknüma makamını; İlk olarak kürdi perdesi ve segâh perdesi ile Müsteâr makamının seyri gibi başlar. Daha sonra segâh perdesi ve kürdi perdesini gösterip düğah perdesini almadan rast perdesi ile ırâk perdesinde karar verir, şeklinde ifade etmektedir (Tırışkan, 2000).

Kazım Uz' a (1964) göre Revnâknüma makamı; seyrine kürdi perdesi ve segâh perdesi ile başlar. Bu perdelerle Müsteâr makamı çeşni yapılarak rast perdesini gösterir ve ırâk perdesine gelerek bu perdede karar eder.

Hüseyin Saadeddin Arel' e göre Revnâknüma makamı;

Müsteâr makamının, duraktan itibaren peste doğru bir dörtlü daha uzatılıp ırâk perdesinde durdurulmasıyla hâsıl olmuştur. Revnâknüma makamının seyri; Müsteâr makamının bütün alanında dolaşıldıktan sonra durağından itibaren geriye doğru aynı dizinin sesleriyle inilerek ırâk perdesinde karar verilir (Akdoğan,1993:194).

Karadeniz’ e göre Reknâknüma makamının tarifi şu şekildedir;

Bu makam Müsteâr ve Irâk makamlarının birleşmesinden meydana elmiştir. Müsteâr makamı da hicaz perdesi kullanan Isfahan makamı ile Segâh makamından meydana geldiğine göre, Revnâknüma makamına, Isfahan, Segâh ve Irâk makamlarından meydana gelmiştir demek daha uygun olur. Önce Müsteâr makamının seyrini icrâ ettikten sonra, kürdi perdesiyle rast perdesine iner, buradan düğah, segâh, çargâh perdeleri kullanarak Irâk makamına geçer ve bu makamı seyrini de icrâ ettikten sonra irâk perdesinde karar verir (Karadeniz,1983:126).

3.5.17. Segâh Makamı

Kantemiroğlu’ na göre Segâh makamı;

Hükm-i Segâh: Kendü perdesinden tamam perdeler ile tiz hüseyini perdesine dek çıkmak ve yegâh perdesine dek inmek hükmü vardır. Bu makamın iki karargâhı vardır: biri kendü perdesi ve kendü perdesinde karar kıldığı zamanda sâfi ve mücerred (yalnız) Segâh makamı icra olunur. İkinci karargâhı düğah perdesidir ve öyle karar kıldığı zamanda terkîbât-ı müsta’melden (kullanılan terkîblerden) Mâye didikleri terkîb icrâ olunur (Tura,2006:58).

Seyyid Mehmed Emin’ e göre Segâh makamı tarifi şu şekildedir; makamın seyri ilk olarak segâh perdesi ile başlayıp daha sonra çargâh perdesi ve neva perdesi ile segâh perdesine gelir. Daha sonra evç perdesi ile gerdaniye perdesi ve muhayyer perdesine çıkar. Eğer istenirse düğah perdesi ve rast perdesi ile irâk perdesine gelip segâh perdesinde karar eder (Daloğlu,1993).

Tanburi Artin Segâh makamı gezinimini şu perdelerle ifade etmektedir; segâh perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi, rast perdesi, düğah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, düğah perdesi, segâh perdesi (Judetz,2002).



Tanburi Artin’e göre Segâh Makamı Seyri

Nasır Dede Segâh makamını şu şekilde anlatmıştır;

Perde-i segâhdan âgâze idüb, düğah ve rast perdesi yine avded idüb, düğah ve segâh ve çargâh ve neva perdesine su'ûd, ba'dehu nevan çargâh ve segâh ve kürdi perdeine hübüd idüb, kürdi perdesinden döner. Segâh perdesi gösterüb anda karar ider. Amma neva perdesinden yukarı hüseyni ve evc ve gerdaniyye ve muhayyer ve tiz segâh perdesine dek ve rast perdesinden aşağı ırâk ve aşiran ve yegâh perdesine dek seyri vardır (Başer,2013:115).

Haşim Bey Segâh makamını şu şekilde tarif eder; makamın seyrinde ilk olarak kürdi perdesi, segâh perdesi gösterilir ve buradan çargâh perdesi, neva perdesi, hüseyni perdesi, gerdaniye perdesine gelinir. Buradan hareketle aşağı perdelere kadar inerek rast perdesi, kürdi perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi ve hüseyni perdesini gösterir. Tekrar dönerek düğah perdesini göstermeden kürdi perdesini alarak segâh perdesinde karar verir (Tırışkan,2000).



Haşim Bey'e göre Segâh Makamı Seyri

Kazım Uz (1964) Segâh makamı seyrini şu şekilde ifade etmektedir; İlk olarak kürdi perdesi ve segâh perdesi ile başlar. Buradan düğah perdesi ve rast perdelerini göstererek tekrara düğah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi ve perdesine kadar gelir. Buradan hareketle pest seslere doğru perde perde inerek düğah perdesini göstermeden kürdi perdesini alarak segâh perdesinde karar verir. Tiz tarafta tiz segâha, pest tarafta ise yegâh perdesine kadar genişlemesi kabul edilir.



Kazım Uz'a göre Segâh Makamı Seyri

Tanburi Cemil Bey' e göre Segâh makamı şu şekildedir; makam seyrine segâh perdesi, kürdi perdesi ve rast perdesi ile başlar. Zemin kısmını gerdaniye perdesi ve rast perdesi arasındaki seslerin icrası oluşturmaktadır. Meyan kısmı gerdaniye perdesi ile segâh perdesi veya tiz segâh perdesi ile neva perdesi arasındaki seslerin icrası ile

meydana gelmektedir. Karar ise acem perdesi ve hisar perdesi alınarak gerdaniye perdesi ile rast perdesi arasındaki sesler icra edilerek yapılmaktadır (Cevher,1993).

Hüseyin Saadeddin Arel' e göre Segâh makamı; makamın seyrine durak perdesi ya da güçlü perdesinden başlanır. Dizinin seslerinde dolaşıldıktan sonra karar perdesi olan segâh perdesinde karar eder (Akdoğu,1993).

Ezgi (1933) Segâh makamı seyrini şu şekilde ifade etmektedir; İlk olarak durak perdesi ya da güçlü perdesi ile seyre başlanır. Diziyi oluşturan pest taraftaki segâh dörtlüsü veya beşlisinin selerinde dolaşıldıktan sonra segâh perdesinde ya da neva perdesinde bir kalış yapar. İstenirse dizinin diğer tarafındaki Hicaz dörtlüsü ya da Ferahnâk beşlisi seslerinde gezinilebilir. Daha sonra yeden ya da yedensiz bir şekilde segâh perdesinde karar verir.

Ekrem Karadeniz' e (1983) göre Segâh makamı; bu makam daha çok segâh perdesi veya dizinin başka bir sesi ile seyre başlayabilir. Buradan hareketle çargâh perdesi, neva perdesi, hisârek perdesi, eviç perdesi, gerdaniye perdesi, muhayyer perdesi, tiz segâh perdesine kadar çıkar. Bu perdelerden dönüşte eviç perdesi yerine acem perdesini alarak segâh perdesine gelir. Segâh perdesi üzerinde sık sık kalışlar gösterir. Nim kürdi perdesi ve rast perdesini göstererek segâh perdesinde karar kılar

3.5.18. Suzidil Makamı

Tanburi Artin Suzidil makamı ile ilgili gezinimi şu şekilde ifade etmektedir; muhayyer perdesi, şehnâz perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, acem perdesi, şehnâz perdesi, muhayyer perdesi, sünbüle perdesi, muhayyer perdesi, şehnâz perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, hicaz perdesi, nihavend perdesi, düğah perdesi, nihavend perdesi, hicaz perdesi, neva perdesi, hicaz perdesi, nihavendi düğah perdesi, zengûle perdesi, düğah perdesi (Judetz, 2002).



Tanburi Artin'e göre Suzidil Makamı Seyri

Abdlbaki Nasır Dede'ye göre Suzidil makamı;

Hüseyini perdesinden başlayıp Hisar Ev Gerdaniye perdelerine inip çıkararak ve Hisar gibi gezinerek Buselik şeklinde Dügah perdesine inip Zirgle perdesi ile Aşıran perdesine dek Hicaz yapıp karar eder ve Ev ve Gerdaniye perdelerinde gezinirken Hüseyini perdesinden Muhayyer perdesine dek çıkıcı ve inici şeklinde Hicaz gösterilmesi kuraldandır (Beşiroğlu,1993:72).

Haşım Bey' e göre Suzidil makamı tarifi şu şekildedir; ilk olarak hisr perdesi, hüseyini perdesi, şehnz perdesi ve muhayyer perdesi gösterilir. Daha sonra acem perdesi, hüseyini perdesi, hisr perdesi, argh perdesi, segh perdesi, dügah perdesi ve zengle perdesini göstererek aşıran perdesinde karar kılar (Tırışkan,2000).

Kazım Uz, Suzidil makamını şu şekilde tarif etmektedir;

Evvela hisr, hüseyini perdesinden başlar, sonra Buselik çeşnisi ile dügah, zengle perdesinden Hicaz tarzı aşırnda karar eder. Makam-ı mezkrun evc, gerdaniyye, muhayyere dek seyri cazip olup tekrar indiğinde Hicaz çeşnisi ile başlamak da kaidesindedir. Halim Ağa' nın buluşudur (Uz,1964:64).

Tanburi Cemil Bey' e göre Suzidil makamı; makamın karar sesi hseyiniaşırn perdesidir. Zemin bölgesindeki seyre hisr ve hüseyini perdeleri başlanır. Daha sonra tiz argh perdesi ve zengle perdesi arasındaki seslerde gezinilir. Meyan kısmını tiz hüseyini perdesi ve hüseyini perdesi arasındaki seslerin icrası oluşturur. Kararı ise hisr perdesinden neva perdesine gelinerek hüseyini perdesi ile hseyiniaşırn perdesi arasındaki seslerden oluşur (Cevher,1993).

Hüseyin Saadeddin Arel Suzidil makamını; Hicaz Zengle makamının hseyiniaşırn perdesindeki şeddi olarak ifade etmektedir (Akdoğu,1993).

Suzidil Makamı Dizisi

Hicaz Dörtlüsü Hicaz Beşlisi

Hüseyin Saadeddin Arel'e göre Suzidil Makamı Dizisi

Suphi Ezgi' ye göre Suzidil makamı;

Sûzidil zirgülelihicaz dizisinin (Hüseyniaşiran-mi) üzerinde şettidir. Sûzidil dizisi pest tarafta br hicaz beşlisi ve tiz tarafta biir hicaz dörtlüsünün katlanmasından tevellüt etmiştir. Güçlü beşinci (puselik-si) sesi durak (hüseyniaşiran-mi) nağmesidir. Makam tiz duraktan başlar. Dizinin hicaz dörtlüsüle onun daha tizindeki naziri dizinin hicaz dörtlüsünde karışık olarak gezinir. Evvela tiz durakta muvakkat kalır sonra dizide tamamen gezinerek durakta karar eder. Makam ekseriya tiz duraktan inerken (hicaz-bakiyye diyezli-re) yerine (neva-re) nağmesi ile tiz duraktan bir puselik beşlisi e hicaz dörtlüsünden müteşekkil hümayun dizisile karar eder (Ezgi,1933:246).

Ekrem Karadeniz' e (1983) göre Suzidil makamı; Seyrine nim hisar perdesi ve hüseyini perdesi ile başlar. Daha sonra nevrûz (dik acem) perdesi ve şehnâz perdesi ile muhayyer ve tiz buselik perdesine kadar çıkabilir. Buradan hareketle hüseyini perdesi ve neva perdesine kadar inildikten sonra nevrûz perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, buselik perdesi, düğah perdesi ve zengûle perdesini alarak Buselik çeşnisi yapar. Karar giderken düğah perdesi, zengûle perdesi ve suz-i dil (dik acemaşîrân) perdesini alır ve hüseyiniaşîrân perdesinde karar eder.

3.5.19. Suzinâk Makamı

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre Suzinâk makamı; Seyrine Hüzam makamı seyri ile başlar ve segâh perdesine gelir. Segâh perdesine geldiği zaman çargâh perdesine çıkarak aşağı doğru bir Hicaz makamı hareketi ile rast perdesi üzerinde karar kılar. Bahsettiğimiz bu bileşik diziye Türk müziği nazariyat kitaplarında ve edvârlarda hiç rastlanmamış ve eserlerde hiç duyulmamıştır. Bu diziye yeni bir buluş denmesi mümkündür (Tura, 2006).

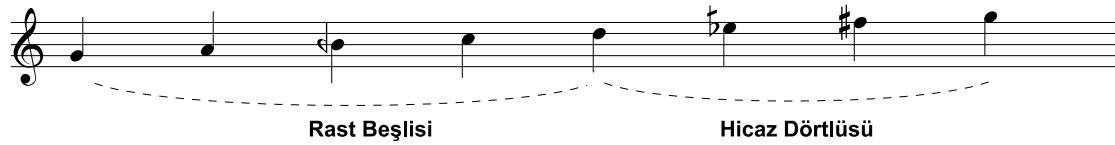
Haşim Bey'e göre Suzinâk makamı; ilk önce çargâh perdesi, neva perdesi, şûri perdesi, evç perdesi, gerdaniye perdesi ve muhayyer perdesi ile seyre başlar. Buradan hareketle sünbüle perdesine dokunduktan sonra şûri perdesi, neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi ve düğah perdesini kullanır. Kararda ise zengûle perdesini kullanmadan rast perdesinde karar verir (Tırışkan, 2000).

Muallim İsmail Hakkı Bey'e göre rast perdesinde karar eden bu makam; “Dört şûbeden biri olan Segâh kolundan Hüzâm makâmını icrâ edip segâh perdesine geldikte

segâh perdesini hicâz perdesi ittihaz edip rast perdesi üzerinde Hümâyûn-Zirgüle makâmının seyri ile rast perdesinde karar eder” (Kaygusuz, 2006:48).

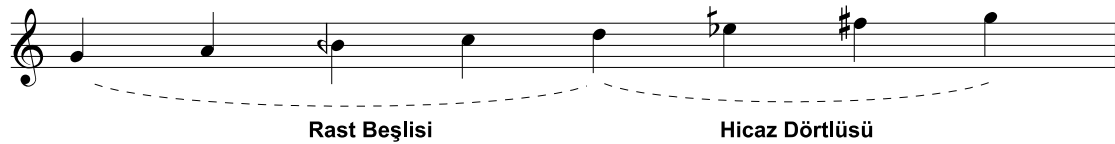
Tanburi Cemil Bey’e göre Suzinâk makamı; makamın karar sesi rast perdesidir. Makamın seyrine zemin bölgesinde çargâh perdesi ile başlar ve çargâh-tiz çargâh perdesleri arasında dolaşır. Meyan bölümü bazen sünbüle perdesi ile hisârek perdelerini ya da mi bemol ve fa diyez perdelerini kullanarak neva ve tiz neva perdeleri arasında seyrederek. Karar gelindiğinde ise gerdaniye perdesi ile rast perdesi arasındaki seslerde gezinim sağlar (Cevher, 1993).

Suphi Zühtü Ezgi’ye (1933) göre Suzinâk makamı tarifi şu şekildedir; Makamın dizisi rast perdesinde Rast beşlisine neva perdesi üzereinde Hicaz dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmaktadır. Makamın güçlü sesi neva perdesidir. Seyrine daha çok neva perdesi başlar ve diziyi oluşturan dörtlü ve beşlilerde dolaştıktan sonra güçlü sesinde ve kalış yapar. Dizinin seslerinde tekrar dolaştıktan sonra durak sesinde karar verir.



Suphi Ezgi’ye göre Suzinâk Makamı Dizisi

Hüseyin Sadettin Arel’de Suphi Ezgi’nin vermiş olduğu tarife benzer bir ifade kullanmıştır; Diziyi Rast beşlisine Hicaz dörtlüsünün eklenmesi oluşturmaktadır. Dörtlü ile beşlinin birleşme yeri güçlü perdesidir. Karar sesi rast perdesidir (Akdoğan, 1993).

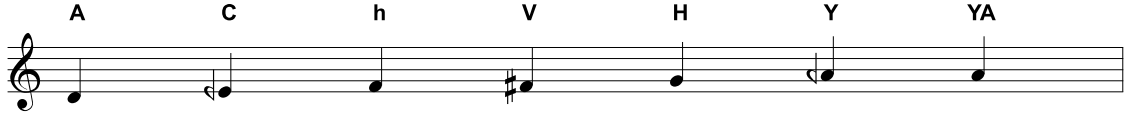


Hüseyin Sadettin Arel’e göre Suzinâk Makamı Dizisi

3.5.20. Şehnâz Makamı

Şehnâz makamı, “Kutbüddîn Şirâzî’de şübeler içerisinde, Abdülkâdir Merâgi’de altı âvâze içerisinde gösterilmektedir. Şirâzî, Merâgi ve Lâdikli makâma ilişkin aynı dizileri göstermişlerdir. Lâdikli, makâm seyrinin tiz taraftan başladığını da ayrıca

belirtmiştir” (Levendoğulu, 2002:183). Verilen diziye göre Şehnâz makamı, bir beşli içerisinde yedi sestten meydana getirilmiştir:



Merâgi, Şirâzi ve Lâdikli'ye göre Şehnâz Makamı Dizisi

“Bu dizi, hüseyini perdesine göçürüldüğünde mücennep aralıkları da hesaba katılarak şu şekli almıştır” (Kutluğ, 2000:361)



Merâgi, Şirâzi ve Lâdikli'ye göre Şehnâz Makamı Dizisi

Tirevî, Şehâz makamı dizisinin Hicaz makamı ve Kûçek makamının birleşmesi ile meydana geldiğini söylemiştir. Bu makamın seyrine hüseyini perdesi başlanır, daha sonra pençgâh perdesi, uzzâl perdesi ve segâh perdesini alarak makamın karar sesi olan düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir (Levendoğlu, 2002).

Hızır bin Abdullah, Şehnâz makamı için; “Büzürk ile Zirefkend'den doğduğunu bildirir ve perde isimlerini şöyle sıralar: Segâh düğâh evi, segâh hemân, segâh çargâh evi, segâh kûçek evi, segâh ısfahân evi, segâh hüseyini evi, segâh hisâr evi, çargâh gerdâniye evi, düğâh muhayyer” (Çelik, 2001:41)



Hızır bin Abdullah'a göre Şehnâz Makamı Dizisi

Kantemiroğlu Şehnâz makamını şöyle tarif etmiştir; makamın seyrine muhayyer perdesinden başlayarak şehnâz perdesine gelir. Şehnâz perdesinden gerdaniye perdesine gelerek eviç perdesine düşer, daha sonra hüseyini ve neva perdelerine gelerek uzzâl perdesini gösterir. Uzzâl perdesinden çargâh perdesini göstermeden segâh perdesine oradan da düğah perdesine gelerek karar verir. Düğah perdesinden pestlere inmek

isterse ya zengûle perdesi ile ya da rast perdesi ile yegâh perdesine kadar iner ve tekrar düğah perdesine gelir karar eder (Tura, 2001).

Seyyid Mehmed Emin'in Şehnâz makamı tarifi şu şekildedir;

Düğah perdesinden hareket idüb ve mukaddem (önce) zikr olunan perde-yi uzzâl ve neva ile şürû (başlayıp) hüseyini, evc (dik acem), gerdaniyye ile avdet idüp neva ve uzzâl perdesinden segâh (dik kürdi) dahi (ilave olarak) düğah ile zergüle ile şive (tarz) idüp dahi ırâk ve aşîrân gösterirse Müberka nağmesi olur. Ve yine gelüp zergüle ile düğah'da karar iderse Hicâz olur. Dahi dilerse muhayyer ile hareket ve altındaki nîm-i merkum zengüle perdesine mukâbirdür ki, bu mahalde harekeri sebebiyle Şehnâz olur. İmdi muhayyer ve nimle şürû olundukça evc ve hüseyini dahi neva ile uzzâl ve segâh (dik kürdi) ve perde-yi düğah ile karar virdikde makam-ı Hicâz edâ olunur (Daloğlu,1993:20).

Tanburi Küçük Artin, Şehnâz makamının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: muhayyer perdesi, şehnâz perdesi, evç perdesi, hüseyini perdesi, nevâ perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, düğâh perdesi, zirgüle perdesi, düğâh perdesi (Judetz, 2002).



Tanbûrî Küçük Artin'e göre Şehnâz Makamı Seyri

Hızır Ağa Şehnâz makamını şöyle tarif etmiştir: “Şehnâz, mümtaz-ı safâ demsaz oldur ki, tiz düğâhtan kopup ve nim şehnâz ile nevâyâ inip, nevâdan dahi hicâz ve segâhı göstere, bâde düğâhta karar eder” (Kutluğ, 2000:362).

Marmarinos'a göre Şehnâz makamı şu şekildedir; makamın seyrine muhayyer perdesinden başlanır. Daha sonra buradan itibaren şehnâz perdesi, evç perdesi, neva perdesi, uzzâl perdesi, segâh perdesi ve düğah perdesini kullanarak humayûna kadar gelir. Burdan tekrar düğah perdesi ile segâh perdesine gelir ve burada bir kalış sağlar. Uzzâl perdesini alarak neva perdesine çıkar ve uzzâl perdesini kullanarak segâh perdesi, düğah perdesi ve humayûn perdesi ile karar sesi olan düğah perdesinde karar eder (Levendoğlu, 2002).

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre Şehnâz makamını; seyrine muhayyer perdesinden başlayarak bir Hicaz yapar ve Uzzâl makamı şeklinde karar eden bir makam olarak ifade etmiştir (Tura, 2006).

Haşim Bey'e göre Şehnâz makamı gezinimi şu şekildedir; şehnâz perdesi, muhayyer perdesi, tiz segâh perdesi, tiz çargâh perdesi, tiz segâh perdesi, muhayyer perdesi, şehnâz perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, nevâ perdesi, hicaz (uzzâl) perdesi, kürdii perdesi, düğâh perdesi (Tırışkan, 2000).



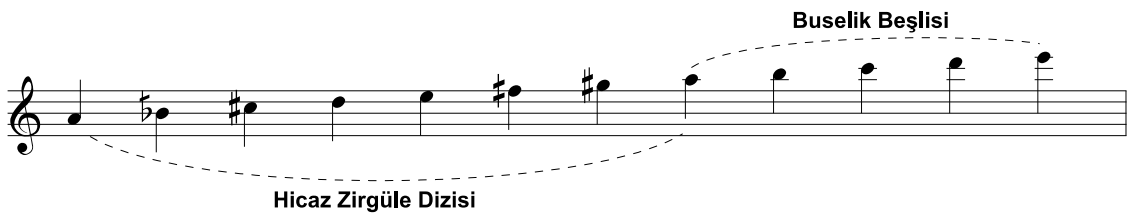
Haşim Bey'e göre Şehnâz Makamı Seyri

Muallim İsmail Hakkı Bey'e göre Şehnâz makamı tarifi şu şekildedir; Makamın seyrine hüseyini perdesinde Humayûn makamı seyri le başlar. Daha sonra Uzzâl makamı seyrini icra ederek düğah perdesinde karar kılan bir makamdır (Kaygusuz, 2006).

Kazım Uz'a göre Şehnâz makamı; “Evvelâ muhayyer başlar, sonra şehnâz ve evç kullanarak nevâya indiğinde tekrar nevâdan hicâz gösterip Hicâz kürdîsi ile düğâhta karar eder” (1964:67).

Tanburi Cemil Bey'e göre Şehnâz makamı; seyrine şehnâz perdesi ve muhayyer perdesi ile başlar. Buradan hareketle hicaz perdesi, kürdi perdesi ve nim zirgüle perdelerini kullanarak makamın karar sesi olan düğah perdesinde karar verir. Ayrıca bu makamı Hicâzkâr makamının şeddi olarak da ifade etmektedir (Cevher, 1993).

Suphi Zühtü Ezgi (1933) Şehnâz makâmını; makamın dizisini hüseyini perdesi üzerindeki Hicaz Humayûn makamı dizisine düğah perdesi üzerine bir Hicaz beşlisinin eklenmesi meydana getirmektedir. Başka bir deyişle Zirgüleli Hicaz makamı dizisine muhayyer perdesi üzerinde Buselik beşlisinin eklenmesi ile oluşmaktadır şekilde ifade etmiştir.



Suphi Ezgi'ye göre Şehnâz Makamı Dizisi

Ezgi (1933) makamın tarifine şu şekilde devam etmektedir; Makamın karar sesi düğah perdesi, güçlü sesi ise hüseyini perdesidir. Seyrine muhayyer perdesinden

başlayarak genişleme kısmındaki Buselik beşlisi ve Hicaz dörtlüsünde gezinerek ya da Nikriz beşlisi seslerinde dolaşarak başlar. İlk olarak muhayyer perdesinde daha sonra hüseyini perdesinde bir kalış yapar. Hicaz beşlisi seslerinde gezinim sağladıktan sonra düğah perdesinde karar verir.

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Şehnâz makamının dizisi; makamın güçlüs sesi olan hüseyini perdesindeki Hicaz Humayûn makamı dizisine hicaz ailesinden Uzzâl makamı, Hicâz makamı ya da Hicaz Humayûn makamı dizilerinden birinin eklenmesi oluşmaktadır. Makamın seyir karakteristiği inici şeklindedir. Makamın seyri, hüseyini perdesi üzerindeki Humayûn makamı dizisinde gezinim yapıldıktan sonra Uzzâl makamı Hicâz makamı ya da Hicaz Humayûn makamı dizilerinde dolaşıldıktan sonra makamın karar sesi olana düğah perdesinde karar vermesi ile sona erer (Akdoğan, 1993).

The image shows two musical staves. The first staff is titled "Hüseyini Perdesinde Hümayun Makamı Dizisi" and contains a sequence of notes: F4, F4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The second staff is titled "Düğah Perdesinde Uzzal, Hicaz, Hümayun Makamı Dizisi" and contains a sequence of notes: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.

Hüseyin Sadettin Arel'e göre Şehnâz Makamı Dizisi

Ekrem Karadeniz'e göre Şehnâz makâmı;

Çoğunlukla şehnâz ve muhayyer perdelerinden terennüme başlar, icabına göre tiz nevâ perdesine kadar yükselir ve sonra muhayyer, şehnâz ve nevrûz perdeleri kullanarak hüseyini perdesine iner. Burada kısa duruşlar yaptıktan sonra bazen Hicâz makâmı gibi evç ve gerdâniye perdeleri ve çok defa bunun yerine Hümâyûn makâmı gibi gerdâniye, acem, hüseyini, nevâ, hicâz ve kürdî perdelerini kullanarak aynen Hicâz makâmı gibi düğâh perdesinde karar verir. Bazen karar esnasında zengüle perdesi kullanıldığı dahi olur. Makâmın hususî çeşnisi başlangıçta şehnâz ve nevrûz perdeleri kullanarak muhayyer perdesi üzerinde durmak, sonra aynı şekilde hüseyini perdesi üzerinde de durduktan sonra Hicâz makâmı gibi karar vermek suretiyle meydana getirilir (Karadeniz,1983:107).

3.5.21. Şehnâzbuselik Makamı

Hızır bin Abdullah'da Şehnâzbuselik makamını hüseyini perdesinde Şehnâz makamını icra ettikten sonra Buselik makamı ile karar eder, şeklinde tarif edilmektedir (Çelik, 2001).

Tanburi Küçük Artin, Şehnâzbuselik makamının seyrini şu perdelerle ifade etmektedir; muhayyer perdesi, şehnâz perdesi, evç perdesi, hüseyini perdesi, nevâ perdesi, hicâz perdesi, segâh perdesi, düğâh perdesi, hüseyini perdesi, evç perdesi, gerdâniye perdesi, evç perdesi, hüseyini perdesi, nevâ perdesi, çargâh perdesi, bûselik perdesi, düğâh perdesi, çargâh perdesi, bûselik perdesi, düğâh perdesi, rast perdesi, düğâh perdesi (Judetz, 2002).



Tanburi Küçük Artin'e göre Şehnâzbuselik Makamı Seyri

Hızır Ağa'ya göre Şehnâzbuselik makamı; seyrine muhayyer perdesi civarından başlar ve hüseyini perdesine geldiğinde Buselik makamı ile karar verir (Kutluğ, 2000).

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre Şehnâzbuselik makamı; “Muhayyer perdesinden Hicâz yapmaya başlayıp hüseyini perdesine geldiğinde Bûselik (yaparak) karar verir; ama hüseyini perdesine geldiğinde Hisâr gibi (nağmelerle) beslenmesi, sevimliliğini artırır. Bunun, gecikenlerin buluşu olması uygun görülmüştür” (Tura, 2006:56).

Haşim Bey'e göre Şehnâzbuselik makamını öncelikle Şehnâz makamının seyrini icra ettikten sonra Buselik makamı düğâh perdesinde karar eden bir makam olarak ifade etmiştir (Tırışkan, 2000).

Muallim İsmail Hakkı Bey' de Haşim Bey'in Şehnâzbuselik makamı tarifine benzer bir ifade kullanmıştır; Şehnâz makamı seyrinin icrasından sonra Buselik makamı seyri icrasına geçer ve düğâh perdesinde karar kılar (Kaygusuz, 2006).

Kazım Uz'a (1964) Şehnâzbuselik makamı tarifini şu şekilde anlatmaktadır; makamın seyrine ilk olarak muhayyer perdesinden başlar. Daha sonra Şehnâz gibi evç perdesi, hüseyini perdesi, neva perdesi, çargâh perdelerini gösterdikten sonra buselik perdesi ve zirgüle perdesini alarak düğâh perdesinde karar eder. Seyir sırasında hüseyini perdesi yerine hisâr perdesi de kullanılabilir.

Suphi Zühtü Ezgi'ye (1933) göre Şehnâzbuselik makamı;

Birinci bûselik dizisinin tiz durağından başlayarak nazil bir surette icrâ olunan Bûselik makâmından başka bir şey değildir; Şehnâzbûselik makâmı tiz durak olan muhayyer sesinden başlar, Bûselik dizisinin tiz tarafına mevzu nazirî dizinin Bûselik dörtlü veya beşlisi ile Bûselik dizisinin tizindeki Hicâz dörtlüsünde karışık bir surette gezinir, güçlü olan hüseyni nağmesinde muvakkat karar eder; sonra pestteki Bûselik beşlisinde dahi seyri ile durakta yedenli yedensiz kalır (Ezgi, 1933:81).

Hüseyin Sadettin Arel Şehnâzbuselik makamını şöyle tarif etmektedir; Buselik makamının inici şeklidir. Seyrine tiz duraktan başlar. Tiz durak seslerinde dolaştıktan sonra güçlü sesinde bir kalış sağlar. Bu gezinimden sonra Buselik makamı seyri ile karar sesi olan dügahta karar eder (Akdoğan, 1993).

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Şehnâzbuselik makamı şu şekildedir; makama öncelikli olarak Şehnâz makamı seyri ile başlanır. Hüseyni perdesi ve dügah perdelerine geldikten sonra Buselik makamı seyrini icra eder ve zirgüle perdesini kullanarak dügahta karar eder.

3.5.22. Tahir Makamı

Kantemiroğlu Tahir makamını şu şekilde anlatmaktadır; makamın seyrine muhayyer perdesi ile başlanır. Muhayyer makamı seyrini icra ettikten sonra Bayati makamı hareketiyle neva perdesine kadar gelir. Burada bir kalış sağladıktan sonra Bayati makamının özelliklerini tamamen gösterir. Buradan hareketle neva perdesi, çargâh perdesi ve segâh perdesini kullanarak dügah perdesinde karar verir (Tura, 2001).

Tanburi Küçük Artin, Tahir makamının seyri ile ilgili gezinimi şu perdelerle ifade etmektedir; evç perdesi, gerdâniye perdesi, muhayyer perdesi, tiz çargâh perdesi, sünbüle perdesi, muhayyer perdesi, gerdâniye perdesi, evç perdesi, hüseyni perdesi, evç perdesi, gerdâniye perdesi, evç perdesi, hüseyni perdesi, nevâ perdesi, bayâti perdesi, nevâ perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, dügâh perdesi, rast perdesi, geveşt perdesi, rast perdesi, hüseyni perdesi, evç perdesi, gerdâniye perdesi, muhayyer perdesi, gerdâniye perdesi, evç perdesi, hüseyni perdesi, nevâ perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, dügâh perdesi, segâh perdesi (Judetz, 2002).

gelinerek neva perdesine kadar iner. Neva perdesinde kalış sağladıktan sonra Uşşak makamı icrası ile düğah perdesinde karar verir.

Tanburi Cemil Bey'e göre Tahir makamı; Makamın seyri ve karar perdesi bakımından Muhayyer makamına benzerlik göstermektedir. Tahir makamı Muhayyer makamından farklı olarak neva perdesi üzerinde yaptığı rast kalış bakımından farklılık göstermektedir (Cevher, 1993).

Suphi Zühtü Ezgi'ye göre;

Tahir makâmı, Nevâ makâmından başka bir şey değildir; ekseriya tiz duraktan başlar, nevâ dizisinin tiz tarafındaki nazirî dizinin Uşşâk dörtlüsünde ve onu müteakip Nevâ dizisinin Rast beşlisinde gezinmek sureti ile ya tiz durakta ve yâhut güçlüde veya altıncı seste muvakkat bir karar yaptıktan sonra Uşşâk dörtlüsü ile karargâhta durur (Ezgi,1933:5).

Hüseyin Sadettin Arel Tahir makamını şöyle tarif etmektedir; Neva makamının inici şeklidir. Makamın seyrine tiz durak civarından başlanır. Buradaki seslerde dolaşıldıktan sonra güçlü perdesinde bir kalış yapar. Daha sonra Neva makamı icrası gibi düğah perdesinde karar eder. Bu şekilde tarif edilen makam Tahir ya da Baba Tahir adıyla söylenmektedir (Akdoğan, 1993).

Ekrem Karadeniz'e göre Tahir makamı;

Gerdâniye ve muhayyer perdelerinden terennüme başlayıp tiz segâh ve tiz çargâh, bazen de tiz nevâ perdesine kadar seyrederek aynı şekilde muhayyer perdesine iner ve burada duruşlar yapar. Bundan sonra gerdâniye, evç ve hüseyini perdeleriyle nevâ perdesine iner ve burada çargâh ve nevâ perdeleri üzerinde de duruşlar yaptıktan sonra hüseyini, acem, nevâ, çargâh, uşşâk perdeleriyle düğâh perdesine inerek karar verir. Makâmın hususî çeşnisi çargâh ve nevâ perdelerini ısrarlı şekilde kullanıp muhayyer perdesi üzerinde duruşlar yapmak, inişte evç yerine acem, segâh yerine uşşâk perdesi kullanmak suretiyle meydana getirilir (Karadeniz,1983:96).

3.5.23. Uşşak Makamı

“Safiyüddin Urmevî’de birinci devir olarak gösterilen Uşşak dizisi, ard arda iki Uşşak dörtlüsüne bir tanini eklenerek meydana gelmektedir. Uşşak ismi verilen bu devir, bugün için “Acemli Rast” dizisi olarak isimlendirilebilir. “Uşşak dörtlüsü” bugün “Çargâh dörtlüsü” olarak anılmaktadır” (Uygun, 1999:171). Perdeleri şu şekilde ifade edilmektedir:

Son A D Z H YA YD Yh YH Başlangıç

T T B T T B T

Ebced notasına göre ifade edilen bu dizi günümüzde şu şekilde aktarılabilir:



Safiyüddîn Urmevî'ye göre Uşşak Makamı Dizisi

“Abdülkâdir Merâgi, Fethullah Şirvâni ve Alişâh bin Hacı Büke’de de Uşşak, makâmı arasında sınıflanmıştır ve aynı diziyeye sahiptir” (Levendoğlu, 2002:189).

Lâdikli Mehmet Çelebî, Uşşak makamı için yeni görüşlere dayanarak makamın seyrinin tiz perdelerden başladığını ifade etmiş ve buna uygun bir tarif vermiştir. “Lâdikli makamın tanımında sadece T- T-B (son-A-D-Z-H-başlangıç) aralıklarını vermiştir” (Tekin,1999:190). Burada ifade edilen T-B-T dörtlüsü günümüzde kullanılan Çargâh dörtlüsü ile aynı aralıklara sahiptir.

Hızır bin Abdullah Uşşak makamını şu şekilde târif edilmektedir: “Yegâh hemân, dügâh hemân, dügâk uşşak evi, yekgâh çargâh evi, yekgâh ısfahân evi, dügâh nevâ evi, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi” (Çelik, 2001:37).

Kantemiroğlu’ndan itibaren daha sonra nazariyat çalışması yapmış müzikologlarda günümüzde kullanılan Uşşak makamını oluşturan sesler göze çapmaktadır. Kantemiroğlu, Uşşak makamının dügâh perdesi üzerine kurulmuş ve bu sesler üzerinde icra yapılan bir Uşşak makamı olduğu ifade etmektedir (Tura, 2001).

Tanburi Küçük Artin, Uşşak makamının seyrini şu perdelerle ifade etmektedir; geveşt perdesi, rast perdesi, dügâh perdesi, rast perdesi, dügâh perdesi, rast perdesi, dügâh perdesi, geveşt perdesi, rast perdesi, acem perdesi, hüseyini perdesi, nevâ perdesi, hüseyini perdesi, nevâ perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, dügâh perdesi, rast perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, dügâh perdesi, segâh perdesi, rast perdesi, dügâh perdesi (Judetz, 2002).



Tanburi Küçük Artin'de Uşşak makamı seyri

Marmarinos Risâlesine göre; Makam seyrine, düğah perdesinden başlayarak rast perdesine gelir. Daha sonra buradan hareketle rehâvi perdesini alarak rast perdesine gelir ve çargâh perdesine kadar çıkar. Segâh perdesi ve çargâh perdelerini gösterdikten sonra iniş hareketiyle rast perdesine gelir. Rast perdesinden sonra düğah perdesine gelerek acem perdesine bir atlama yapar. Acem perdesinden itibaren neva perdesine gelerek burada bir kalış yapar. Neva perdesinden perde perde rast perdesine kadar gelir ve burada durur. Buradaki kalıştan sonra düğah perdesin çargâh perdesine çıkar ve segâh perdesi ile düğah perdesinde karar eder (Levendoglu, 2002).

Abdülbaki Nasır Dede'ye göre Uşşak makamı;

Nevâ perdesinden başlayıp çargâh, segâh ve düğâh perdesine iner ve orada karar verir; ama nevâ perdesinden yukarı hüseyini, acem, gerdâniye ve muhayyer perdesine dek çıkabilir. Bu makâm, aslında, sonrakilerin eskilerinin Nevâ dedikleri makâm, eskilerinse Nevruz dedikleri âvâzedir. Dairesi konusunda da görüş ayrılıkları vardır (Tura, 2006:39).

Haşim Bey'e göre Uşşak makâmı; Seyre ilk olarak rast perdesi, düğah perdesi, segâh perdesi, çargâh perdesi, neva perdesi ve hüseyini perdesini göstererek başlar. Buradan hareketle rast perdesine kadar gelir. Daha sonra gerdaniye perdesine gelir ve buradan perde perde düğah perdesine gelerek karar eder (Tırışkan, 2000).

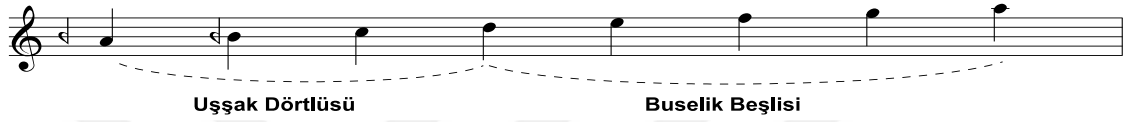
Muallim İsmail Hakkı Bey'e göre düğâh perdesinde karar eden kendi başına bir makâm olup makamı şu şekilde anlatmaktadır; Makama rast perdesinden başlayarak düğah perdesi, uşşak perdesi, çargâh perdesi, neva perdesini gösterir. Buradan geriye dönerek rast perdesinde bir kalış sağlar. Daha sonra çargâh perdesine gelerek perde perde irâk perdesine kadar iner. Kararda ise rast perdesini de göstererek düğah'ta kalır. (Kaygusuz, 2006).

Kazım Uz'a (1964) göre Uşşak makâmı; seyrine neva perdesinden başlar. Buradan hareketle çargâh perdesi, segâh perdesi ve düğah perdesini gösterdikten sonra rast perdesini de alarak düğah perdesinde karar veren bir makamdır. Makam tiz çargâh ve tiz neva perdelerine kadar genişleyebilir. Ayrıca seyrine rast perdesi ve düğah perdesi civarından da başlayabilir.

Tanburi Cemil Bey Uşşak makamını şu şekilde ifade etmektedir;

Uşşak, Bayâti ve Hüseyini makâmı dügâh karargâhındadır. Esvat-ı tabîyyeden müteşekkil olduklarından, sernâmeleri tağyir işaretini muhtevi değildir. Segâh perdesi, Segâh tabîi olmayıp, bununla kürdî perdesi arasındaki vâka ve birincisine karîb olan, nim segâh komasındadır ki, notada segâh tabîi gibi yazılabilir. Uşşak makâmının zemini; medhalde rast, dügâh perdeleriyle gerdâniye, rast ve yâhut gerdâniye yegâh fasılasında, meyânî; evç perdesi ile nevâ-tiz nevâ oktavında kararı dahi; muhayyer ile rast perdeleri arasındadır (Cevher, 1993:54).

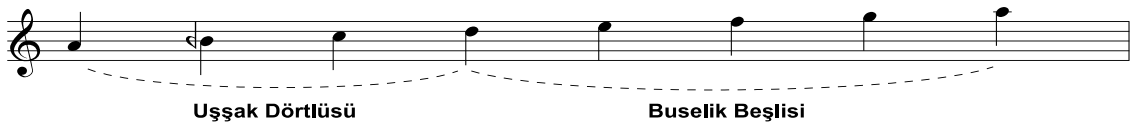
Suphi Zühtü Ezgi'ye göre; “Uşşak dizisi pest tarafta bir Uşşak dörtlüsüne tiz tarafta bir Bûselik tam beşlisinin inzimamından tevellüt etmiştir” (Ezgi,1933:57).



Suphi Ezgi'ye göre Uşşak Makamı Dizisi

Makamın güçlü sesi neva perdesidir. Makamın seyrine dügâh perdesi ya da neva perdesinden başlanır. Diziyi oluşturan Uşşak dörtlüsü seslerinde dolaşıldıktan sonra durak perdesinde veya güçlü perdesinde bir kalış yapar. Daha sonra neva perdesi üzerindeki beşlide gezinilir. Kararda ise rast perdesini gösterere ya da rast perdesini göstermeden dügâh perdesinde karar eder (Ezgi, 1933).

Hüseyin Sadettin Arel'e göre; makamın seyir yapısı çıkıcıdır. Diziyi Uşşak dörtlüsüne neva perdesinde Buselik beşlisinin eklenmesi oluşturmaktadır. Güçlü sesi neva perdesidir. Karar perdesi ise dügâh perdesidir (Akdoğan, 1993).



Hüseyin Sadettin Arel'e göre Uşşak Makamı Dizisi

Ekrem Karadeniz'e (1983) göre Uşşak makâmı;

Rast, dügâh bazen de çargâh, nevâ perdelerinden terennüme başlayıp ıskaladaki perdelerle seyrederek nevâ perdesi üzerinde kısa duruşlar yapar ve inişte evç yerine acem, segâh yerine de uşşak perdesi kullanarak dügâh perdesinde karar verir. Makâmın çeşnisi dügâh perdesi üzerinde yaptığı belirli duruşlarla ve inişte uşşak perdesini kullanmak suretiyle meydana getirilir. Karar esnasında bazen rast perdesi kullanıldığı ve pest tarafta yegâh perdesine kadar inildiği de olur (Karadeniz,1983:94).

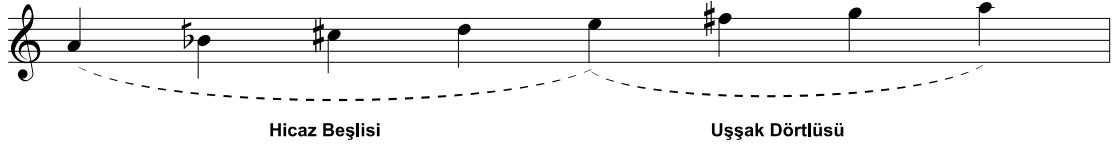
3.5.24. Uzzâl Makamı

Kantemiroğlu' na göre Uzzâl makamı; makamın seyrinin düğah perdesinden başladığını ve dik kürdi, hicâz, nevâ ve hüseyni ve eviç perdesi ile gerdaniye perdesine kadar çıkıldığını söylemiştir. Bu perdeden itibaren istenirse şehnâz perdesi ile birlikte tiz uzzâl ve tiz hüseyniye kadar çıkılabileceğinden bahsetmiştir. Bu perdelerden itibaren aşağı bir hareketle perde perde inerek düğah perdesinde karar verdiğinin belirtmiştir. Ayrıca makamın pest tarafta kaba nim hicaza kadar genişleme gösterebileceğinden bahsetmiştir. Eski edvârlara göre makamın hüseyni perdesinden başlayabileceğide ifade edilmiştir (Tura, 2006).

Tanburi Artin' Uzzâl makamı seyrini şu perdelerle anlatmıştır; hüseyni perdesi, evc perdesi, gerdaniye perdesi, evc perdesi, hüseyni perdesi, nevâperdesi, hicaz perdesi, neva perdesi, gerdaniye perdesi, evc perdesi, hüseyni perdesi, evc perdesi, gerdaniye perdesi, evc perdesi, hüseyni perdesi, neva perdesi, hicaz perdesi, segâh perdesi, hicaz perdesi, düğah perdesi, düğah perdesi” (Judetz, 2002).



beşinci derecesi olan hüseyni perdesi makamın güçlü perdesini oluşturmaktadır. Makam düğah perdesinde karar vermektedir (Akdoğu,1993).



Hüseyin Saadeddin Arel' e göre Uzzâl Makamı Dizisi

Ekrem Karadeniz' e (1983) göre Uzzâl makamı; makam seyrinde inişte ve çıkışta Hicaz makamının ıskalalarını kullanır. Seyre daha çok hicaz ve neva perdesi ile başlanır ve Hicaz makamı gibi seyrederek. Bu seyir sırasında evc ve acem perdelerini kısa bir şekilde birlikte kullanır. Neva, hicaz ve hüseyni perdelerini sık kullandıktan sonra düğah perdesinde karar eder.

3.5.25. Yegâh Makamı

Kantemiroğlu' na göre Yegâh makamı; “Rast perdesinin hareketsiz duran âvâzeye dirler. Anınçün, her kangı perdenin üzerinde hareket-i âvâv dursa, ol perde yegâh perdesi olur” (Tura,2006:148).

Tanburi Artin Yegâh makamı gezinimi şu perdelerle ifade etmektedir; neva perdesi, çargâh perdesi, segâh perdesi, düğah perdesi, rast perdesi, ırâk perdesi, âşiran perdesi, rast perdesi, ırâk perdesi, aşiran perdesi, yegâh perdesi, ırâk perdesi, aşiran perdesi, ırâk perdesi, yegâh perdesi, pes hicaz perdesi, yegâh perdesi” (Judetz,2002).



Tanburi Artin'e göre Yegâh Makamı Seyri

Hızır Ağa' ya göre Yegâh makamı; “Yegâh oldur ki eczâsı bî-aynihi tam (cüzleri doğrudan tıpkı) Neva gibi olup lâkin düğaha geldikde rastla ırâk ve âşiranı gösterüb ve yegahda karar ide” (Tekin,2003:136).

Nasır Dede Yegâh makamını şu şekilde ifade etmektedir;

Kudemâ-i müte'ahhirîn ve kudemâ indide Yegâh iki oerdeden yani bir düğah perdesi ve rast perdeleri nisbetinde olan iki perdenin evvelen ehad (tiz) tarafını sâniyen eskal (pest) tarafını göstermekden ibarettir. Pes şimdi aşiran ba'dehu yegâh perdesi göstermekden ibaret olabilir. Amma zemm-ı negamâtda bazı te'lifde (eklemelerin oluşturduğu bazı ezgilerden oluşan) bu âgâze Yegâh terkîbidir deyu mesmû'um olduğu (işittiğim) bu resm üzeredir ki beyan olunur: neva perdesinden âgâz idüb, hüseyini yine neva ve hicaz ve çargâh perdesi, ba'dehu yine hicaz ve neva perdesinde geldikde düğah ve kürdi perdesi, ba'dehu yine düğah perdesi gösterüb Aşirân şeklinde yegâh perdesine varub anda karar ider (Başer,2013:175).

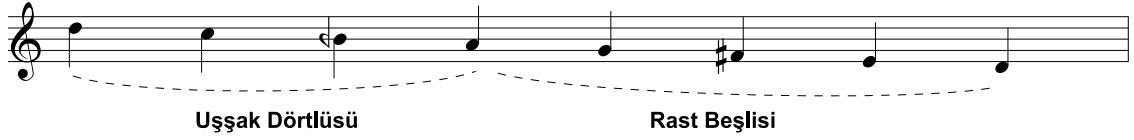
Haşim Bey' e göre Yegâh makamı şu şekildedir; Makam Nevâ makamı gibi seyre başlar. Daha sonra düğah perdesinden aşağı doğru rast perdesi, ırâk perdesi, aşiran perdesini göstererek yegâh perdesinde karar kılar (Uz,1964).

Tanburi Cemil Bey Yegâh makamını şu şekilde anlatmaktadır; makamın karar sesi yegâh perdesidir. Zemin kısmı, çargâh perdesi veya neva perdesinden başlar ve hicaz perdesi dahil olmak üzere düğah perdesi ile muhayyer perdesi arasında gezinilir. Meyan kısmını neva perdesi ve tiz neva perdeleri arasındaki sesler oluşturmaktadır. Karar bölgesini ise hüseyini perdesi dahil olmak üzere yegâh perdesinde karar eder (Cevher, 1993).

Arel Yegâh makamını şu şekilde ifade etmektedir; makam inici bir seyir özelliğine sahiptir. Nevâ makamı ile Rast makamının birleşmesinden oluşan mürekkep bir makamdır. Seyrine Nevâ makamının icrası ile başlanır ve düğah perdesine gelinir. Daha sonra Rast makamı icrası ile yegâh perdesinde karar eder (Akdoğan, 1993).

Suphi Ezgi' ye göre Yegâh makamı tarifi şu şekildedir;

Neva makamının dizisinin aksine olarak pest tarafta bir rast beşlisie tiz tarafta bir uşşak dörtlüsünün katılmasından teşekkil etmiştir. Güçlü nağme beşinci derece ola (düğah – la) dır. İptida, ekseriya tiz duraktan olur; dizinin tiz tarafındaki naziri olan yegâh dizisindeki rast beşlisile, dizinin tiz tarafındaki uşşak dörtlüsünde karışık bir surette gezinerek ya tiz durakta veyahut güçlüde muvakkar karar yapar; bundan sonra dizinin rast beşlisinde dahi gezinerek durakta kalır. Bu karar ya yedensiz veyahut rast dizisinin yedenile yapılmaktadır (Ezgi,1933:114).



Suphi Ezgi'ye göre Yegâh Makamı Dizisi

Ekrem Karadeniz' e (1983) göre Yegâh makamı; makam seyrine çargâh perdesi ve neva perdesini kullanarak başlar. İlk olarak Nevâ makamı seyri ile giriş yaptıktan sonra nim hicaz perdesi ile İsfahan gibi düğah perdesine gelir. Burada kısa bir kalış yaptıktan sonra hüseyini perdesinden itibaren aşağı doğru perde perde inerek yegâh perdesinde karar eder. Karar esnasında nim hicaz perdesini kullandığı bazı eserlerde vardır.

3.6. İlgili Yayın ve Araştırmalar

Gargun (2011), yüksek lisans tezinin üçüncü bölümünde Dellâlzâde' nin hayatı ve sanatı hakkında bilgiler verilerek, eserlerinin makamlarının alfabetik sıralanmasına göre listesi yer almaktadır. Tezin onuncu bölümünde, Dellâlzâde' ye ait incelemeye alınan eserlerin notaları, aruz-usul vezni bağlantısını gösteren tablolar, eserlerin içindeki güftelerin açıklamaları ve özellikleri anlatılmaktadır. Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Acemaşîrân, Karcığar, Mâhûrbûselik, Muhayyerbûselik, Revnâknümâ, Yegâh makamındaki Besteleri incelenmiş, Dellâlzâde İsmail Efendi' nin, Dede Efendi' den edinmiş olduğu musiki eğitimi doğrultusunda zencîr usûlünde yer alan usûl-aruz vezni ilişkisi bakımından tutarlı ve uyum içerisinde eserler ortaya koyduğu görülmüştür.

Yücebıyık (1992), yüksek lisans tezinin ikinci bölümünde yer alan Dellâlzâde İsmail Efendi' nin hayatına ilişkin bilgiler verilerek üçüncü bölümde şarkıların güfteleri incelenmiştir. Araştırmanın dördüncü bölümünde şarkıların form açısından incelenip sınıflandırılmasına yer verilirken beşinci bölümde şarkıların melodik, altıncı bölümde ise şarkıların ritm açısından incelendiği görülmektedir. Bu araştırma sonucunda herhangi bir icracı veya dinleyicinin sezgileri ile fark ettiği ve Dellâlzâde' ye ait olduğunu söylediği bir şarkıda, ne gibi bir farklılığın bu yargıya esas teşkil ettiğinin somutlaştırmaya çalışıldığı ifade edilmektedir.

Çoban (2020), araştırmasının giriş bölümünde meşk sistemi ve meşk modelinin aktarımı hakkında bilgi verildikten sonra, Dellâlzâde İsmail Efendi' nin hayatından kısaca bahsedilmiştir. Yürük semai formu ve bu formada görülen biimler tablo halinde verildikten sonra aruz vezni, aruz-usul ilişkisinden bahsedilerek Dellâlzâde' ye ait Mâhûr Buselik, İsfahan, Mâhûr, Buselik, Karcığar, Yegâh, Müstear makamlarında bestelenmiş olan Yürük Semailerinin aruz – usul ilişki açısından incelendiği görülmektedir. Araştırmanın sonucunda, meşk sisteminin önemli temsilcilerinden olan Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai formundaki eserleri aruz–usûl âhenki açısından örnek gösterilebilecek düzeyde olduğu, Bestecinin Klasik Türk müziği beste teknikleri açısından kayda değer bir bilgiyi günyüzüne çıkardığı, aynı zamanda da Yürük Semai formunda eser bestelemesi yönünden iyi bir klavuz olma özeliği taşıdığı kanısına varılmıştır.

Özer (1994), yüksek lisans tezinin üçüncü bölümünde Dellâlzâde İsmail Efendi'ye ait Rast, Suzinâk, Mâhûr, Hicazkâr makamlarındaki eserlerinin metinlerine yer verilmiştir. Araştırmanın sonucunda, repertuvarımızda bulunmayan eserler ile bunun yanında mevcut güftelere ilave bölümler bulunması açısından, bugünkü repertuvarımıza, önemli bir katkı sağlayacağı düşüncesi ortaya çıkmıştır.

Karamahmutoğlu (1995), çalışmasının beşinci bölümünde Dellâlzâde İsmail Efendi'ye ait saz eserleri, Acemaşîrân Arazbarbuselik, Bayati, Buselik, Beste İsfahan, Büzürg, Dügâh, Acv Buselik, Ferâhnâk, Hicaz, Hicazkâr, İsfahan, Karcığar, Mâhûr, Mâhûr Buselik, Maye, Muhayyer Buselik, Muhayyerkürdî, Neva Buselik, Nühüft, Rast, Rehavi, Revaknûma, Segâh, Suzidil, Suzidilara, Suznak, Şehnâzbuselik, Tahir, Uşşak ve Yegâh makamındaki eserlerine liste halinde yer verilmiştir. Tanzimat' a Türk müziğimizde Divan şiiilerinin yer almasının Divan şiiirinin halka ulaştırılması yönünden önem teşkil ettiği kanısına varılmıştır.

Güney, Karadeniz ve Çoban, (2019), araştırmalarının ikinci bölümünde Dellâlzâde İsmail Efendi'ye ait olan Dügâh makamındaki “Bilmiyorum Ne Oldu Bu Dem Ey Gönül” isimli Yürük Semai usulündeki eserinin çeşni bakımında incelenmesine yer verilmektedir. Araştırmanın sonucu olarak, Günümüzde yer alan icracı ve teorisyenlerinin Dügâh makamının içerisinde bulunan Dügâh perdesi üzerinde yapılan

çeşninin segâhli mı hicazlı mı olduğu konusunda iki farklı görüşün ortaya çıktığı söylenmektedir.

Yılmaz ve diğerleri, (2019), araştırmalarında Buselik makamının nazari bilgilerini Arel öncesi dönemde bestelenmiş eserler ile karşılaştırılmıştır. Araştırma sonucunda buselik makamının Arel ve geleneksel kullanımının arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya konulmuştur. Araştırmada Dellâlzâde İsmail Efendi' ye ait buselik makamında bestelediği “Bana ol şuh neyledi” ve “Gülzara gel ey gül-izar zevk edelim” isimli eserlerine yer verilmiştir.

Karaduman (2011), doktora tezinde Zekâi Dede Efendi'nin yaşadığı dönemin özelliklerinden bahsederek, en fazla eser verdiği makamlardaki dini musiki eserlerinin makamlarını belirlenen eserler ile karşılaştırılmıştır. Araştırmanın sonunda Zekâi Dede Efendi' nin kendisine ulaşmış olan makam bilgilerinin daha sonraki dönemlere nasıl ulaştırdığı bu çalışmada ortaya konmaya çalışılmıştır.

Çiftçi (2014), doktora tezinin birinci bölümünde araştırmanın problem ve alt problemleri sorularak, araştırmanın önemi ve ilgili çalışmalar hakkında bilgi vermiştir. Araştırmacı tezinin ikinci bölümünde Mehmet Zekâi Dede Efendi' in hayatı, mûsikî eğitimi, Dede Efendi ile tanışması, Mevleviliğe intisâbı ve hocalık vasıflarından bahsetmiştir. Aynı bölümde Mehmet Zekâi Dede Efendi' ye ait bestelerden bahsedilirken, bestekârın eserlerinde kullandığı makamların tarihsel süreçteki nazari anlatımları alfabetik sıraya göre açıklanmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde yer alan araştırmanın modeli, çalışma grubu, verilerin toplanması ve analizlerine yer verilmiştir. Araştırmanın sonucunda, Mehmet Zekâi Dede Efendi' ye ait beste formundaki eserler makam açısından kendi dönemi, kendisinden önceki dönem nazari anlatımlar ile karşılaştırılarak yemi makam anlayışları ortaya çıkaracak nitelikte sonuçlara ulaşılmıştır.

Levendoğlu ve Şengün (2005), makalesinde Selahattin Pınar' a ve aynı dönemde yaşamış olan bestecilere 48 adet ait hicaz makamı ve aksak usulünde bestelenmiş eserler karşılaştırılmıştır. Araştırmanın sonucunda Hicaz makamı başta olmak üzere yoğun bir şekilde icra edilen makamların işleyişlerindeki değişimler geçmişten bugüne devam etmektedir. Bu bağlamda bestekarların önemli görülen yetek ve yaratıcılıklarının baskın bir ortam dışında daha özgür bir şekilde ortaya çıktığı kanısına varılmıştır.

Hatipoğlu (2010), doktora tezinde Mevlevîhânelerin etkin olduğu dönemde bestelenmiş, Türk Mûsikîsinin en önemli sanat eserleri arasında kabul edilen 46 Mevlevî Âyini, belli bir sınıflandırma yapılarak olarak makâm ve geçki açısından incelenmiştir. Çalışmada, ayinleri meydana getiren dört selam arasında makam ve geçki açısından farklılıklar olup olmadığı, ayinlere adını veren 42 makam dışından kullanılan makamların yer alıp almadığı, ayinlerde kullanılan makamların bestekârlara göre farklılık gösterip göstermediğı, aynı makamla yapılmış ayinlerde yapılan geçkiler bakımından farklılıkların ortaya çıkarılması konusunda bilgiler yer almaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde Mevlevî Ayinlerinin güfte, form, dört selam ve Mevlevî Ayini bestekârlığı hakkında bilgiler verilerek, Mevlevî Musikisinin Türk musikisi için öneminden bahsedilmiştir. İkinci bölümde 17. yüzyıldan önce bestelenmiş Mevlevî Ayinleri makam ve geçki bakımından incelenmiştir. Daha sonraki bölümlerde 17. Yüzyılda 18.yüzyılda, 19. Yüzyılda ve 20. yüzyılda bestelenmiş olan Mevlevî Ayinlerinin makam ve geçki bakımından incelenmesine yer verilmiştir.

Tokaç (2018), doktora tezinde ilk olarak İtrî öncesi, dönemi ve sonrası Osmanlı dönemi kent müziğı, nazariyatı ve bestecilik yönünden gelişmelerden bahsedilmiştir. Bu dönemleri ele alan en iyi altı bestekârın Rast makamına yönelik farklı formlardaki eserleri müzikal açıdan karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Araştırmanın sonucunda Rast makamındaki repertuarın, “İtrî” den Dede Efendi’ ye” giden değışim çizgisinde müzikal olarak önemli bir rol üstlendiğı sonucuna varılmıştır.

Levendoğlu (2004), araştırmasında XIII. Yüzyıldan günümüze kadar varlığını sürdüren yirmiki makamın var olduğu tespiti yapılmış, makamların yapılarında oluşan değışimlerin XV. ile XVII. yüzyıllarda daha belirleyici bir şekilde meydana geldiğı ve günümüze ait en yakın makam ifadelerinin XVII. yüzyıldan itibaren verilmeye başlandığı ortaya çıkarılmıştır.

Güngördü (2000), sanatta yeterlilik tezinde Abülbâkî Nâsır Dede’ nin yaşamı ve besteleri hakkında bilgi verilerek, döneme ait bestekârların günümüze kadar gelen eserlerinin repertuar incelemesi yapılmıştır. Araştırmaya tabi tutulan makamlar “Rast, Segâh, Nevâ, Nişâbûr, Hüseyini, Râhevi, Bûselik, Sûzidilârâ, Hicâz, Sabâ, İsfahân, Nihâvend, İrâk ve Uşşâk” tır. Döneme ilişkin makam anlayışı ve makamlarda kullanılan isimler karşılaştırılarak farklılıklar ortaya çıkarılmıştır. Abülbâkî Nâsır Dede döneminde

yer akan makamlar ile tekr bler, Tedk k’de ismi yer alan bestek rların ortaya çıkardığı eserler ile karşılaştırılmıştır. Araştırmada, N sır Dede’ nin neyzen olmasından dolayı perdelerdeki kullanım şekli ve bilgisi, kendi döneminde kullanılan perdeler ile günümüzde kullanılan perdeler makamlardaki çeşitli perdelerdeki değişikliklerin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sahil (2019), yüksek lisans tezinde Zek i Dede ye ait 51 ilahi formundaki eserler makam, us l ve güfte bakımından inceleniştir. Bu eserlerin farklı nüshalarına ulaşılıp bu nüshalardaki farklılıklar ortaya çıkarılarak, dönemin ilahi formu anlayışının değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın sonucunda Zeka  Dede tarafından bestelenmiş ilahi formundaki eserlerdeki genel müziksel özelliklerine bakıldığında notalarına ulaşılan 51 adet ilahide 27 farklı makam, 9 adet geçki, 8 farklı us l, 6 adet farklı form şeması kullanıldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Korkmaz (2020), yüksek lisans tezinin birinci bölümünde Abd lbaki Nasır Dede’ nin yaşamını devam ettirdiği dönem musiki açısından incelenerek dönemin musikişinaslarının musikiye olan yaklaşımlarından bahsedilmiştir. Hemen ardından Neyzen Salih Dede ve Abd lbaki Nasır Dede’ nin hayatına ve musikiye olan yaklaşımlarına yer verilmiştir. Araştırmada Abd lbaki Nasır Dede’ nin döneminde yaşamış Neyzen Salih Dede’nin 21 bestesi makamsal açıdan değerlendirilmiş ve Abd lbaki Nasır Dede’ nin makam teorisi özelliğine uygun olup olmadığı ele alınmıştır.

Gönülay (2019), yüksek lisans tezinde T b’ i Mustafa Efendi’ nin hayatı hakkında bilgiler verilerek, Bestek r’ ın D g h, Eviç, Hüseyini, Kürdi, Nühüft, R hatu’l Erv h, Rast, Sazk r, Yeg h makamındaki Beste formunda dokuz eseri melodi, geçki ve makam yönünden analizleri yapılmıştır.

Akgün (2021), doktora tezinde ilk olarak Türk Müzik kültürünün 13. Yüzyıldan 19 yüzyıla kadar olan değişimi incelenmitir. Daha sonra Türk makam müziğinde icra edilen sözlü formlardan bahsedilerek, Hatip Z kir  Hasan Efendi, Hafız Post, Itr , Dede Efendi, Hacı Arif Bey ve Muallim İsmail Hakkı Bey’ in gerek Rast makamına gerekse kullanılan formlara olan yaklaşımları incelenmiştir.

Alanda yapılan ilgili araştırmalara bakıldığında, Dell lz de İsmail Efendi’ ye ait eserlerin tamamının makam analizine yönelik bir çalışmanın olmadığı tespit edilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' ye ait eserlerin analizini kapsayan bu çalışma alandaki boşluğu doldurması niteliğinde de büyük önem taşımaktadır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

BULGULAR VE YORUMLAR

4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Zencir Usulünde Acemaşîrân Nakış Bestesinin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin + Nakarat)
- B) 2. Mısra (Zemin + Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Zemin + Nakarat)

Zemin: Çargâh ve dügahta kalırlar. Acemaşîrânda perdesinde karar.

The musical score consists of 16 measures in 12/4 time signature. The melody is written in treble clef with a key signature of one flat. The score is divided into four measures, each with a colored underline: red, blue, green, and orange. The first measure is marked with a '16' and a '12/4' time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter rest. The second measure starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter rest. The third measure starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter rest. The fourth measure starts with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a quarter rest.

(*) Eserin zeminine çargâh gerdaniye atlaması ile başlanılmıştır. Gerdaniye perdesinden aşağı bir hareketle perde perde düğaha gelinerek bir kalış sağlanmıştır. Düğah perdesindeki kalıştan sonra muhayyer perdesine atlayarak acem perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Acem merkezli gezinim sırasında çargâh perdesine vurgular yapılmıştır. Çargâh perdesindeki bu vurgular Nigâr çeşnisi ile yapılmıştır. Bu gezinim sırasında kürdi perdesi yerine buselik perdesi kullanılmıştır. (*) Tiz çargâh perdesinden itibaren perde perde inerek acemaşîrân perdesine kadar gelinilmiştir. (*) Acemaşîrân perdesinden acem perdesine oradan da tiz neva perdesine gelinerek neva perdesine kadar olan seslerde dolaşarak neva perdesine vurgular yapılmıştır. Bu gezinim sırasında nim hicaz perdesi, mâhûr perdesi ve buselik perdesi kullanılmış, çargâh perdesine vurgular yapılmıştır. (*) Neva perdesinden acem perdesine gelinilmiş ve hisar perdesi alınarak düğah perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Bu gezinimin ardından çargâh perdesinden tiz neva perdesine kadar çıkmış ve acem perdesine gelinerek bu perde üzerinde ¹ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Gerdaniye ve düğah perdesi arasındaki seslerde dolaşıldıktan sonra acemaşîrân perdesinde karar verilmiştir. Bu seslerdeki dolaşım sırasında nim hisar ve hisar perdeleri kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Hafif Usulünde Acemaşîrân Nakış Bestesinin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin + Nakarat)
- B) 2. Mısra (Zemin + Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Zemin + Nakarat)

Zemin: Çargâhta ve acemde kalışlar. Acemaşîrân perdesinde karar.

¹ Bt̂selik makamındaki pest beşlisinin sesleri -Rast da d`hil olmak t̂zere- rast, dt̂g`h, buselik, barg`h, nev` ve ht̂seynidir. Bu perdeler aynı zamanda rast üzerine kurulmuş Nigâr dörtlüsünün de perdeleridir. Bûselik makâmı icrâ edilirken bu seslerde de dolaşımlar yapılmaktadır. Nigâr makâmının güçlüsü çargâhtır ve Nigâr makâmı çargâh açarak seyre başlar. Karar perdesi rasttır ve segâh perdesi kullanmaz. Bkz. Kutluğ, a.g.e., s. 156.

The image shows a musical score for a piece in 3/2 time. It consists of seven staves of music. The first two staves are marked with red horizontal lines, the next two with green, the fifth with orange, the sixth with yellow, and the seventh with purple. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat).

(*) Eserin zeminine acem perdesine vurgularla başlanılmıştır. Acem perdesine yapılan vurgulardan sonra çargâhta bir kalış sağlanmıştır. Çargâh perdesinden muhayyere bir geçiş yapılarak acem perdesine yine bir vurgu yapıldıktan sonra çargâh perdesine gelinmiştir. Çargâh perdesi üzerinde yapılan bu kalışlar Nigâr çeşnisi ile yapılmıştır. Bu gezinim sırasında kürdi perdesi yerine buselik perdesi kullanılmıştır. (*) Gerdaniye perdesi ile düğah arasındaki seslerde dolaşılmış ve hüseyini perdesi yerine dik hisar perdesi kullanılmıştır. Bu dolaşım tamamlandıktan sonra yegâh perdesine kadar inilmiş ve acemaşîrân perdesine ısrarlı vurgular yapılmış ve bir kalış sağlanmıştır. Acemaşîrân perdesinden acem perdesine oradan da muhayyer perdesine gelinilmiş, çargâh perdesine kadar olan seslerde dolaşıldıktan sonra çargâh perdesinde yine bir kalış sağlanmıştır. Bu sırada kürdi perdesi yerine buselik perdesi kullanılmıştır. (*) Gerdaniye ile yegâh perdesi arasındaki seslerde dolaşım sağlanırken hüseyini perdesi yerine hisar perdesi kullanılarak acemaşîrân perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Acemaşîrân Eserlerine Göre Seyir Örneği



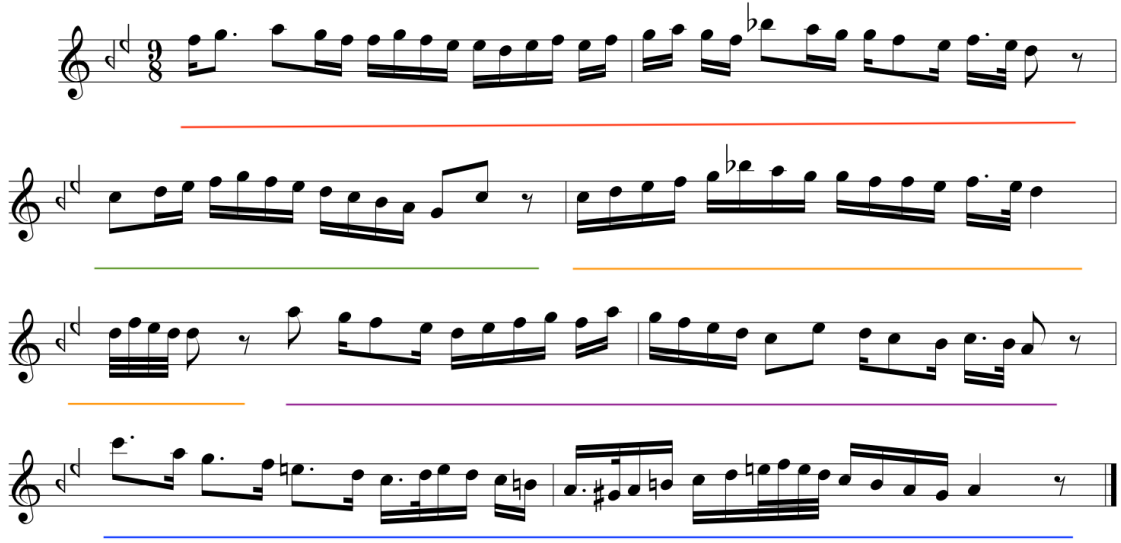
Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre Acemaşîrân makamı seyri şu şekilde anlatılabilir; makamın karar sesi acemaşîrân perdesidir. Makamın seyrine acem perdesi civarından başlanabilir. Acem perdesi merkezli dolaşımarda acem perdesine yapılan vurgulardan sonra ilk kalışlar çargâh perdesinde sağlanabilir. Bu perde Acemaşîrân makamında, makam seyrindeki önemi açısından acem perdesinden sonra üzerinde sıklıkla kalış yapılan önemli bir perdedir. Bu perde üzerinde yapılan kalışlarda buselik perdesi kullanılır. Acem perdesi üzerinde yapılan kalışlar Nigâr çeşnisi ile yapılmış kalışlardır. Bu Nigâr makamı çeşnisi acem perdesinden sonra çargâh perdesi üzerinde de gösterilerek Nigâr makamının dizisi içerisindeki seslerde bir dolaşım yapılabilir. Çargâh perdesindeki kalışlar tamamlandıktan sonra acemaşîrân perdesine kadar Nigâr sesleri ile gelinir. Bu dolaşım sırasında düğah perdesinde bir kalışlar gösterilebilir. Özellikle karar seyrinde hisar perdesi kullanılabilir. Makam pestte yegâh perdesine, tizde tiz buselik perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Arazbar-Buselik Şarkısının Makam İncelemeleri

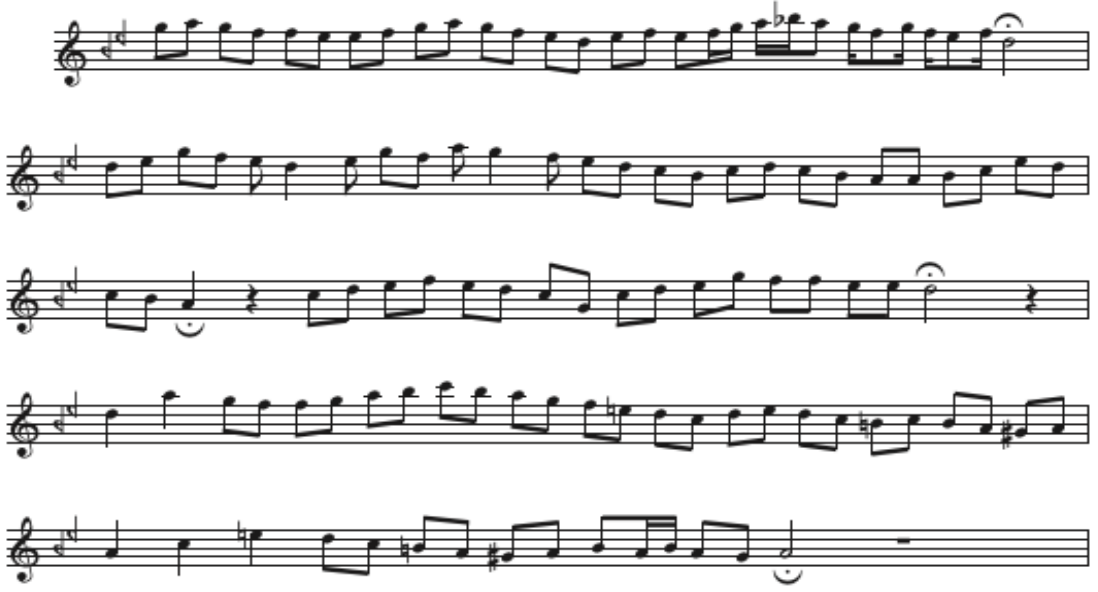
- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Nevada kalışlar. Buselik seyri ile düğah perdesinde karar.



(*) Eserin zemininde acem perdesi ile gardaniye perdesine vurgu yapılarak başlanmıştır. Neva perdesi ve tiz sünbüle perdesi arasında gezinimler yapılmıştır. (*) Daha sonra Buselik makamının gizli güçlü sesi diyebileceğimiz çargâh sesinden başlayarak gardaniye ve rast perdesi arasındaki seslerde dolaşmıştır. Bu gezinim sırasında Buselik makamının karakteristik atlayışı olan rast-çargâh atlayışını göstererek bir nevi Buselik makamına bir hazırlık yapılmıştır. (*) Çargâh perdesi ve sünbüle perdeleri arasındaki seslerde dolaşıldıktan sonra nevada bir kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesinden itibaren bir iniş hareketi ile düğah perdesine kadar gelinmiştir. (*) Tiz çargâh perdesinden gelinerek muhayyer perdesinde nim zirgüle perdesi alınarak düğah perdesinde karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında dik hisar yerine hüseyini perdesi, segâh perdesi yerine buselik perdesi kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Arazbar-Buselik Eserlerine Göre Seyir Örneği



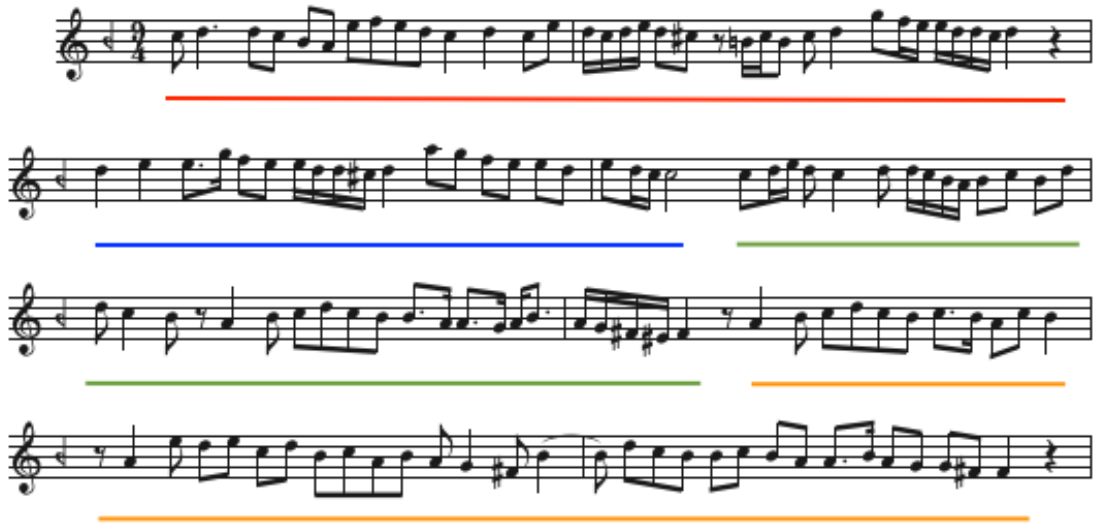
Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre Arazbar-Buselik makamı seyri şu şekilde anlatılabilir; Makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamına seyrine gerdaniye perdesi civarından başlanır. Bu perde civarındaki gezinimler sırasında gerdaniye perdesine sıklıkla vurgular yapılır. Gerdaniye perdesine yapılan bu vurgulardan sonra çargâh perdesine uğramadan neva perdesinde bir kalış sağlanır. Gerdaniye perdesine yapılan vurgular ve neva perdesindeki kalışlar tamamlandıktan sonra çargâh perdesi ve rast perdesi arasındaki seslerde gezinimler yapılır. Bu iki perdesi arasındaki münasebete vurgular yapılır ki bu münasebet buselik makamının karakteristik özelliklerinden biridir. Makam karara giderken dik hisar perdesi ve segâh perdesi yerine hüseyini perdesi ve buselik perdelerini kullanarak buselik makamı dizisi ile düğah perdesinde karar verir. Bu karar sırasında nim zirgüle perdesi kullanılır. Makam seyri tizlerde tiz çargâh, pestlerde ise rast perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Ağır Aksak Usulünde Beste İsfahan Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Düğah ve nevada kalışlar. Irâk perdesinde karar.



(*) Eserin zeminine neva perdesine bir vurgu yapılarak başlanılmıştır. Düğah ve acem perdesi arasındaki seslerde dolaşım yapıldıktan sonra Nişabur vurgusuyla neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu dolaşım sırasında nim hicaz ve buselik perdeleri kullanılmıştır. (*) Neva perdesinden muhayyer perdesine gelinerek neva üzerindeki kalıştan sonra çargâh perdesinde ısrarlı vurgular yapılmıştır. (*) Çargâh perdesi üzerindeki bu vurgudan sonra düğah perdesindeki kısa bir kalıştan sonra irâk perdesinde bir durak yapılmıştır. Düğah perdesinden başlayarak hüseyini perdesinden itibaren perde perde inilerek irâk perdesinde yedensiz karar verilmiştir. Bu iniş sırasında segâh perdesine vurgular yapılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Devr-i Hindi Usulünde Beste İsfahan İlahisinin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin + Nakarat)
- B) 2. Mısra (Meyan + Nakarat)
- C) 3. Mısra (Zemin + Nakarat)
- D) 4. Mısra (Meyan + Nakarat)

Zemin: Neva ve düğahta kalışlar. Irâk perdesinde karar.

(*) Eserin zeminine hüseyini perdesi ile başlanılmış ve rast perdesine kadar gelindikten sonra ilk kalış neva perdesinde sağlanmıştır. (*) Aynı seslerle düğah perdesinde bir kalış sağlandıktan sonra neva perdesinde nim hicaz perdesi kullanılarak bir durak sağlanmıştır. (*) Neva üzerindeki kalış sonrasında gerdaniye ile rast perdesi arasındaki seslerde dolaşmıştır. (*) Eserin son kısmında ırâk perdesinde yedenli karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Beste Isfahan Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre Beste Isfahan makamı seyri şu şekilde anlatılabilir; Makamın karar sesi irâk perdesidir. Seyrine neva perdesi ve civarından başlanır. Neva merkezli bu dolaşım sırasında, neva üzerindeki seslerde dolaşıldıktan sonra aynı perdede nim hcaz perdesi kullanılarak bir kalış sağlanılabilir. Bu kalıştan sonra çargâh perdesi kullanılarak düğah perdesi üzerinde kalış sağlandıktan sonra irâk perdesinde yedenli veya yedensiz karar verilebilir. Makam tiz muhayyer perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Ağır Evfer Usulünde Buselik Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Zemin)

Zemin: Çargâh ve acem perdesinde kalışlar. Buselik seyri ile düğah perdesinde karar.



(* Eserin zeminine çargâh perdesi tutularak giriş yapılmış, buselik perdesi ile çargâh ve acem perdesi arasında gezinilip düğah perdesine gelinmiştir. Düğah perdesinde yapılan kalışta nim zirgüle perdesi kullanılmıştır. (*) Düğah perdesine yapılan vurgulardan sonra neva perdesinden devam edilip neva ve gardaniye perdeleri arasında gezinilmiştir. Bu gezinimde çargâh ve acem perdesinde ısrarlı kalışlar gösterilmiş, sonrasında tizlerde muhayyer perdesine kadar çıkılıp aynı perdelerle çargâh perdesine gelinmiştir. (*) Çargâh perdesindeki kısa kalıştan hemen sonra nevadan muhayyere, muhayyerden de aynı perdelerle düğah perdesine gelinip karar seyrine girilmiştir. (*) Düğah ve neva perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra nim zirgüle perdesi ile düğahta tam karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Aksak Semai Usulünde Buselik Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Çargâhta kalışlar. Düğahta nim zirgüle perdesi ile tam karar.



(*) Eserin zeminine buselik perdesi gösterilip çargâh perdesi tutularak başlanılmıştır. Sonrasında çargâh-rast atlaması gösterilmiştir. Buselik makamının karakteristik özelliği olarak bilinen bu atlamadan hemen sonra rast ve gardaniye perdeleri arasında hisar ve eviç perdeleri ile birlikte gezinilmiş, aynı perdelerle çargâh perdesine gelinmiştir. (*) Çargâh perdesine yapılan vurgularla hüseyini perdesine çıkılıp hüseyiniden düğah perdesine gelinmiş, düğahdan da gardaniyeye atlama gösterilmiştir. Gardaniye perdesi civarında dolaşıldıktan sonra tekrar çargâh perdesine gelinip bu perdeye vurgu yapılmıştır. (*) Çargâh ve tiz çargâh perdeleri arasında gezinimler sürdürülmüş, önce neva perdesine sonra rast perdesine kadar gelinip rast-çargâh atlaması gösterilmiştir. Çargâhtan devam edilip bu perde civarında gezinildikten sonra düğah perdesine gelinmiş, nim zirgüle perdesi ile düğahda karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Nakış Yürük Semai Usulünde Buselik Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Nakarat)
- D) 4. Mısra (Meyan)
- E) 5. Mısra (Nakarat)

Zemin: Buselik perdesinde kalışlar. Hüseyini perdesinde kalışlar. Düğahta rast perdesi ile tam karar.



(*) Eserin zeminine Buselik makamının karakteristik atlayışı olan rast-çargâh atlaması ile başlanılmıştır. Buselik perdesinde kısa bir kalış yaptıktan sonra hüseyini perdesine atlayarak aşağıya doğru bir hareketle nim zirgüle perdesini kullanarak düğah perdesinde bir kalış yapılmıştır. (*) Düğah perdesindeki kalıştan sonra çargâh perdesi ile gerdaniye perdesi arasında gezinimler yapılmıştır. Bu gezinimler sırasında nim hisar ve eviç perdesleri kullanılmıştır. Bu gezinimden sonra nim hisar perdesi yerine hüseyini perdesini kullanarak bu perdes üzerinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Hüseyini perdesiyle devam edililerek acem perdesi ile rast perdesi arasında dolaşıldıktan sonra buselik ve hüseyini perdelerine vurgular yapılmıştır. Bu gezinim sırasında muhayyer perdesine kadar çıkmış aynı perdelerle düğah perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Düğah perdesindeki bu kalış sırasında ırâk perdesi kullanılmıştır. (*) Düğah perdesinde neva perdesine gelinmiş daha sonra rasa perdesine kadar bir iniş sağlandıktan sonra çargâh perdesine bir vurgu yapılmıştır. Daha sonra neva perdesi ile birlikte hüseyini perdesinde kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinden muhayyer perdesine gelinerek perde perde bir

gezinimle düğah perdesinde karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında eviç ve irâk perdeleri kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Semai Usulünde Buselik Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Zemin)

Zemin: Çargâh ve hüseyinde kalışlar. Düğahta nim zirgüle perdesi ile tam karar.

(*) Eserin zeminine çargâh perdesi ile başlanılmıştır. Çargâh ve rast perdesi arasındaki gezinimden sonra çargâh perdesine vurgu yapılarak düğah perdesine gelinilmiştir. (*) Düğah perdesinden hüseyini perdesine atlayış yaparak bu iki perdesindeki seslerde gezinilmiş ve hüseyini perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Rast perdesi ile hüseyini perdesi arasındaki seslerde gezinimler yapıldıktan sonra hüseyini perdesinde tekrar bir kalış sağlanmıştır. (*) Acem perdesi merkez alınarak çargâh perdesine kadar gelinip gerdaniye perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Gerdaniye perdesi ile devam edilerek muhayyer perdesinden düğah perdesine aynı perdelerle düğah perdesine kadar bir iniş sağlanmıştır. (*) Tekrar gerdaniye perdesi merkez alınarak tiz buselik perdesi ile rast perdesi arasında seslerde dolaşıldıktan sonra çargâh perdesine bir vurgu yapılmıştır. Bu gezinim sırasında acem perdesi yerine eviç perdesi de

kullanılmıştır. Buselik perdesi ile neva perdesi arasındaki seslerde dolaşım sağlandıktan sonra nim zirgüle perdesi ile dügahta tam karar sağlanmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Eserlerine Göre Buselik Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre Buselik makamı seyri şu şekilde anlatılabilir; Buselik makamının karar perdesi dügah perdesidir. Makam seyri çargâh perdesi ve civarından başlar. Seyir içerisinde çargâh perdesi merkez alınarak bu perde civarında dolaşılır ve sıklıkla bu perdeye vurgu yapılır. Rast ve çargâh perdeleri arasındaki münasebet önemlidir. Bu iki perde arasında sıklıkla yapılan atlamalar makamın karakteristik yapısını oluşturur. Bazı kaynaklarda; rast-çargâh arasındaki bu münasebet Nigâr makamı çeşnişi olarak ifade edilmektedir. Çargâha yapılan vurgular ile bu perde ve civarında yapılan gezinimler tamamlandıktan sonra ilk kalışlar dügah perdesinde tamamlanır. Dügah perdesindeki bu kalışlarda nim zirgüle perdesi kullanılabilir. Çargâh merkezli seyirde hüseyini ve acem perdeleri de önem kazanmakta ve bu perdelere vurgular yapılabilir. Hüseyini ve acem dışında hisar ve eviç perdeleri ile çargâh perdesinde kalışlar gösterilebilir. Bu perdelerin kullanımını makamın bünyesine dahil edilmeyip perde geçkisinden ibaret olduğu düşünülmelidir. Makam seyri tizlerde tiz çargâha, pestlerde rast perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Büzürg Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Dügahta ve hüseyniâşiranda kalışlar. Rastta Nikriz'li karar.



(* Eserin zeminine çargâh perdesi başlanılmış ve bu perdeye ısrarlı vurgular yapılmıştır. Bu vurguların ardından ilk kalışlar dügah perdesinde yapılmıştır. Bu kalış sırasında nim zirgüle perdesi kullanılmıştır. (*) Dügah perdesindeki bu kalıştan sonra rast perdesinden hüseyniaşîrân perdesine kadar gelinip burada kalış sağlandıktan sonra gardaniye perdesine atlanılmış ve hüseyni perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu kalışlar sırasında eviç ve ırâk perdeleri kullanılmıştır. (*) Neva perdesinde muhayyer perdesine bir atlayış yapılarak bu perdeler arasındaki seslerde dolaşmış, neva buselik perdelerinde kalışlar sağlanmıştır. (*) Buselik perdesinden hüseyniaşîrân perdesine kadar gelinmiş ve burada bir kalış daha yapılmıştır. Bu kalış sırasında yine ırâk perdesi kullanılmıştır. Hüseyniaşîrân perdesinden dik kürdi perdesine geçilmiş ve dügah-nim hicaz atlaması yapılarak perde perde inilmiş ve rast perdesinde karar verilmiştir. Bu karar sırasında ırâk perdesi yeden olarak kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Büzürg Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre Büzürg makamı seyri şu şekilde anlatılabilir; makamın karar sesi rast perdesidir. Makamın seyrine çargâh perdesi ve civarından başlanılabilir. Çargâh merkezli bir seyir yapılır ve bu perdeye sık sık vurgu yapıldıktan sonra düğah üzerinde nim zirgüle perdesi ile yedenli bir karar verilebilir. Daha sonra düğahтан hüseyniaşîrâna kadar olan seslere gelinerek burada bir durak yapılabilir. Bu kalış sırasında ırâk perdesi kullanılabilir. Hüseyniaşîrândan tiz tarafa bir atlayış yapılarak hüseyni üzerinde bir kalış sağlanılabilir. Bu kalış sırasında acem perdesi yerine eviç perdesi kullanılabilir. Neva perdesi ve buselik perdelerinde kalışlar sağlandıktan sonra hüseyniaşîrân perdesine kadar gelinilebilir. Bu perde de bir kalış sağlanır ve bu kalış sağlanırken ırâk perdesi kullanılabilir. Karara giderken dik kürdi ve nim hicaz perdeleri kullanılarak rast perdesinde karar verilir. Bu karar sırasında ırâk perdesi yeden olarak kullanılabilir. Makam tiz seslerde muhayyer, pest seslerde hüseyniaşîrân perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.6. Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Sengin Semai Usulünde Dügâh Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Nakarat)
- D) 4. Mısra (Zemin)
- E) 5. Mısra (Meyan)

Zemin: Çargâhta ve dügahta kalışlar. Dugahta Hicaz'lı karar.

(*) Eserin zeminine çargâh perdesine vurgular yapılarak başlanılmış ve hicaz ve dügah perdesi arasındaki seslerde dolaşarak dügah perdesinde kalış sağlandıktan sonra çargâh perdesinde yine bir durak yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden itibaren acem perdesine gelinerek bu iki perde arasındaki seslerde dolaşım sağlanılmış ve çargâh perdesinde ısrarlı kalışlar sağlanmıştır. (*) Çargâh perdesinden nim şehnâz perdesine bir atlaşı sağlandıktan sonra inici bir şekilde bu sesler arasında dolaşım sağlanmış ve çargâh perdesinde tekrar bir kalış sağlanmıştır. (*) Çargâh merkezli bu dolaşımdan sonra nim şehnâz perdesi yerine muhayyer perdesi kullanılarak muhayyer perdesi ile

dügah perdesi arasındaki seslerde dolaşım yapıp dügah perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Karara giderken segâh perdei yerine kürdi perdesi, çargâh perdesi yerine nim hicaz perdesi ve rast perdesi yerine nim zirgüle perdesi kullanılarak hüseyniaşîrân perdesine kadar gelinmiştir. Bu dolaşım yapıldıktan sonra dügah perdesinde nim zirgüle perdesi ile karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Dügâh Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre Dügâh makamı seyri şu şekilde anlatılabilir; makamın karar sesi dügah perdesidir. Makamın seyrine çargâh perdesi civarından başlanılarak bu perdeye sık sık vurgular yapılabilir. Çargâh merkezli bir dolaşım yapıldıktan sonra dügah perdesinde bir kalış sağlanır. Bu kalış sağlandıktan sonra nim şehnâz perdesine kadar çıkılıp aynı seslerle dügah perdesine kadar gelinir. Dügah perdesinden hüseyniaşîran perdesine kadar inilip tekrar nim zirgüle perdesi kullanılarak dügah perdesinde karar verilir. Bu dolaşım sırasında kürdi ve nim hicaz perdeleri kullanır. Makam tiz tarafta muhayyer perdesi, pest tarafta ise hüseyniaşîrân perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Muhammes Usulünde Ferahnâk Kâr'ının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Zemin)
- D) 4. Mısra (Zemin)
- E) 5. Mısra (Terennüm)
- F) 6. Mısra (Terennüm)
- G) 7. Mısra (Meyan + Terennüm)
- H) 8. Mısra (Meyan)

Zemin: Neva ve buselik perdelerinde kalış. Irâk perdesinde yedensiz karar.

The musical notation is presented in eight staves, each with a colored underline. The first staff has a red underline, the second a green underline, the third a purple underline, the fourth an orange underline, the fifth an orange underline, the sixth an orange underline, the seventh an orange underline, and the eighth an orange underline. The notation is in 3/4 time and D major. The piece begins with a 32-measure rest, followed by a series of notes and rests across the eight staves.

(*) Eserin zeminine neva perdesine yapılan bir vurgu ile başlanılmış, bu perdeden itibaren tiz buselik perdesine kadar gezinimler yapıldıktan sonra hüseyini perdesinde bir kalış yapılmıştır. (*) Hüseyini perdesinden muhayyer perdesine bir atlayış yapıldıktan sonra perde perde neva perdesine gelinmiş ve bu perdede ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Muhayyer perdesinden itibaren gezinimlere devam edilmiş ve buselik perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Bu gezinimlerden sonra nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanılarak yegâh perdesine kadar gelinmiş ve irâk perdesinde karar verilmiştir.

Terennüm: Nevâ ve eviçte kalışlar. Irâk perdesinde karar.

The musical score is written in 3/4 time and consists of eight staves. The key signature is two sharps (D major). The first staff is marked with a 32-measure rest. The music features various rhythmic patterns and melodic lines, with some staves having red, purple, green, and orange horizontal lines underneath them.

(*) Eserin terennüm kısmına irâk perdesi ile başlanılmış, neva perdesine vurgu yapıldıktan sonra tiz buselik perdesine kadar çıkılarak perde perde irâk perdesine kadar gelinmiş ve bu perdede ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Bu gezinimlerden sonra neva

perdesinden tiz buselik perdesine tekrar gelinilmiş ve eviç perdesinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Eviç perdesindeki ısrarlı kalışlar tamamlandıktan sonra nim şehnâz ve şehnâz perdelerini kullanarak gerdaniye perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu perdeden itibaren perde perde inilerek neva perdesine gelinilmiş oradan da buselik perdesine gelinip bu perde üzerinde kısa bir kalış yapılmıştır. (*) Buselik perdesinden hüseyini perdesine gelerek perde perde yegâh perdesine kadar bir gezinim yapıldıktan sonra irâk perdesinde karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında çargâh perdesi kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Aksak Usulünde Ferahnâk Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Neva ve buselikte kalışlar. Irâk perdesinde yedenli karar.



(*) Eserin zeminine eviç perdesi ile başlanılmış ve muhayyer perdesine kadar çıkıldıktan sonra neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesindeki bu kalıştan sonra neva ve tiz neva perdeleri arasındaki seslerde dolaşım sağlanmıştır. Bu dolaşım sırasında nim şehnâz ve tiz çargâh perdeleri kullanılmıştır. (*) Bu perdeler arasındaki gezinimin ardından buselik perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Hüseyini

perdesine gelinerek perde perde aşağıya doru bir hareketle irâk perdesinde yedenli karar verilmiştir. Bu kalış sırasında nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Ferahnâk Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Neva ve buselikte kalışlar. Irâk perdesinde karar.

(*) Eserin zeminine neva perdesi ile başlanılmış ve eviç perdesine kadar çıkıldıktan sonra buselik perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Bu kalışın ardından yukarıya doğru bir hareketle tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış ve bu seslerde gezinim sağlandıktan sonra buselik perdesinde tekrar bir durak yapılmıştır. (*) Buselik perdesindeki kalışın ardından neva perdesine bir vurgu yapıp, yegâh perdesine kadar inildikten sonra irâk perdesinde yedensiz karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Aksak Usulünde Ferahnâk Şarkısının Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Eviç ve nevada kalışlar. Irâk perdesinde yedensiz karar.



(*) Eserin zeminini eviç perdesi ile başlanılmış, muhayyer perdesine oradan da düğah perdesine kadar olan sesler de dolaşım sağlandıktan sonra neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinde itibaren muhayyer perdesine kadar gelinip gerdaniye perdesine bir vurgu yapılmıştır. Gerdaniye perdesine yapılan bu vurgunun ardından eviç perdesine vurgular yapılarak neva perdesinde bir kalış daha sağlanmıştır. (*) Tiz tarafta tiz buselik perdesine kadar gezinimler yapıldıktan sonra hüseyini perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Bu perdeden itibaren perde perde gezinimlerle yegâh perdesine kadar gelinip irâk perdesinde yedensiz karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Ferahnâk Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin eserlerine göre Ferahnâk makamı seyri şu şekildedir; makamın karar sesi ırâk perdesidir. Makamın seyrine neva veya eviç perdeleri ile başlanılabilir. Neva ya da ırâk perdesinden itibaren muhayyer perdesine kadar olan seslerde dolaşım yapıldıktan sonra neva perdesinde bir durak yapılır. Neva perdesindeki bu kalıştan sonra eviç perdesine gelinip bu perde üstünde vurgular yapılır ve buselik perdesinde bir kalış sağlanır. Makamın seyrinde neva ve buselik perdeleri önem kazanmaktadır. Bazı eserlere göre istenirse hüseyini perdesinde de bir kalış sağlanabilir. Bu kalışın ardından nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanılarak yegâh perdesine kadar gelinir. Makamın kararında ise yedenli veya yedensiz olarak ırâk perdesinde karar verilir. Makam tiz tarafta tiz neva, pesta tarafta yegâh perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.8. Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde İsfahan Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Terennüm)
- D) 4. Mısra (Terennüm)
- E) 5. Mısra (Terennüm)

Zemin: Nevada kalışlar. Dügahta karar.

The image displays three staves of musical notation in 4/4 time. The first staff is marked with a red line, the second with a green line, and the third with an orange line. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

(*) Eserin zeminine neva perdesine yapılan vurgular ile başlanılmış, muhayyer perdesine çıkılmış ve tekrar neva perdesine gelinerek ilk kalış bu perde üzerine vurgular yapılarak yapılmıştır. (*) Dügah perdesine gelinerek dügah-neva atlaması yapılmış, gerdaniye ve segâh perdeleri arasında gezinildikten sonra tekrar neva perdesi vurgulanmıştır. Dügah-neva atlaması makamın karakteristik bir özelliği olarak söylenebilir. (*) Nevadan hüseyini perdesine gelinilmiş ve perde perde dügah perdesine kadar inilmiş ve dügah perdesine bir vurgu yapılarak bu perdede karar verilmiştir.

Terennüm: Nevada ve hüseyini de kalışlar. Sünbüle perdesine vurgular ve düğahta karar.

The image displays a musical score for a piece titled "Terennüm". The score is written in 6/8 time and consists of 12 staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The score is divided into sections by horizontal lines of different colors: green, red, yellow, purple, and orange. The first staff has a green underline, the second and third have red underlines, the fourth and fifth have yellow underlines, the sixth and seventh have purple underlines, and the eighth, ninth, tenth, and eleventh have orange underlines. The twelfth staff has a red underline. The music features a mix of melodic lines and rests, with some staves containing more complex rhythmic patterns.

(*) Eserin terennüm kısmına gerdaniye perdesi ile başlanılmış ve ilk kalışlar neva perdesi vurgulanarak yapılmıştır. (*) Ardından neva ve civarında nim hicaz, eviç ve buselik sesleriyle gezinilmiş ve nim hicaz perdesi yeden sesi olmak üzere neva perdesi vurgulanmıştır. (*) Daha sonra muhayyer ve nim hicaz perdesi arasında şehnâz perdesi de kullanılarak hüseyini perdesine iniş yapılmış ve bu perde vurgulanmıştır. Ardından yine nim hicaz ve şehnâz perdeleri arasında dolaşarak hüseyini perdesi bir kez daha vurgulanmıştır. (*) Devamında çargâh ve tiz buselik arasında yapılan dolaşım esnasında neva perdesi ısrarla vurgulanmıştır. (*) Daha sonra gerdaniye ve civarında yapılan gezinim sırasında neva perdesi tekrar vurgulanarak düğah perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Isfahan Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Nevada kalışlar. Düğah perdesinde karar.

The image shows a musical score with eight staves. The first staff starts with a red line below it. The second staff has a green line below it. The third staff has a green line below it. The fourth staff has a blue line below it. The fifth staff has a blue line below it. The sixth staff has an orange line below it. The seventh staff has an orange line below it. The eighth staff has an orange line below it.

(*) Eserin zeminine neva perdesine yapılan ısrarlı vurgularla başlanılmış, neva gerdaniye atlama yapılarak ilk kalış nim hicaz perdesi ile neva perdesinde yapılmıştır. (*) Rast-gerdaniye atlama yapılarak hüseyini perdesinden itibaren neva perdesine vurgular yapılarak düğah perdesine gelinilmiş. (*) Düğah perdesinden muhayyer perdesine çıkılmış, bu sesler arasında gezinim sağlanmış ve neva perdesinden nim hicaz perdesi ile tekrar bir durak sağlanmıştır. Makamın seslerinde karışık bir şekilde dolaşıldıktan sonra düğah perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Isfana Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin Isfahann eserlerine göre makam seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine neva perdesi civarından başlanılabilir ve bu perdeye seyir sırasında sık sık vurgular yapılabilir. Neva perdesinden gerdaniye perdesine kadar gelinerek bu perde civarında gezinim sağlanabilir. Neva perdesindeki kalıŖlarda nim hicaz perdesi sıklıkla kullanılıp buselik perdesi ile bu kalıŖ güçlendirilebilir. Neva perdesinden itibaren gerdaniye perdesine kadar olan gezinimlerde eviç perdesi kullanılabilir. Tiz perdelerde gezinirken Ŗehnâz perdesi ve tiz buselik perdesi kullanılabilir. Bu perdelerin kullanımını makamın bünyesine dahil edilmeyip perde geçkisinden ibaret olduğu düşünölmelidir. Makam tizlerde tiz buselik perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.9. Dokuzuncu Alt Probleme İliŖkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Zencir Usulünde Karcığar Beste' nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Terennüm)
- C) 3. Mısra (Zemin)
- D) 4. Mısra (Terennüm)
- E) 5. Mısra (Zemin)

F) 6. Mısra (Terennüm)

G) 7. Mısra (Meyan)

H) 8. Mısra (Zemin)

Zemin: Nevada kalışlar. Dügahta karar.



(* Eserin zeminine çargâh ve neva perdeleri başlanılmış, eviç perdesine kadar çıkılmış ve perde perde rast perdesine kadar gelinilmiştir. Yukarı bir hareketle gerdaniye perdesine kadar gelinilmiş ve neva perdesine vurgular yapılarak bu perdede bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinden muhayyer perdesine bir atlayış yapılmış ve segâh perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlanmıştır.

Terennüm: Çargâh ve nevada kalışlar. Dügahta karar.



(* Eserin terennümüne çargâh perdesi ile başlanmış ve bu perdeye vurgular yapıldıktan sonra nim hisar perdesi ve eviç perdesine gelinip perde perde düğah

perdesine kadar inilmiştir. (*) Dügah perdesi ile muhayyer perdesi arasındaki seslerde gezinim sağlandıktan sonra neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva – tiz çargâh atlaması yapılarak tiz bölgelerdeki seslerde dolaşmış ve aşağı bir hareketle düğah perdesine kadar gelinip karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında sünbüle perdesi kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Semai Usulünde Karcıgar Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin)
- E) 5. Mısra (Zemin)
- F) 6. Mısra (Terennüm)

Zemin: Nevada kalışlar. Dügahta karar.

The image displays four staves of musical notation in G major (one sharp) and 10/8 time signature. The notation is written in treble clef and includes various rhythmic patterns and melodic lines. The staves are separated by horizontal lines of different colors: red, blue, green, and orange. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with a flat (b).

(*) Eserin zeminine nim hisar perdesi ile giriş yapılmış, neva ve gerdaniye perdeleri arasında gezinim yaparak perde perde düğâh perdesine gelinilmiştir. (*) Düğah perdesinden neva perdesine gelinip eviç perdesine kadar çıkılmış ve çargâh perdesine kısa bir vurgu yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden yukarı bir hareketle tiz neva perdesine kadar çıkılmış ve perde perde neva perdesine kadar gelinmiştir. Bu gezimin sırasında sünbüle perdesi kullanılmıştır. (*) Nim hisar perdesine yapılan kısa

vurgulardan sonra gerdaniye perdesinden düğah perdesine kadar gelinilmiştir. (*) Neva perdesinden tizlerde sünbüle perdesine kadar çıkılmış ve aynı yolla tekrar dönüş yaparak düğah perdesinde karar verilmiştir.

Terennüm: Gerdaniye ve hüseyini de kalışlar. Düğahta karar.



(*) Eserin terennümüne hüseyini perdesi ile giriş yapılmış, ilk olarak rast perdesine gelinilmiş, çargâh hüseyini atlamasından sonra düğah perdesine gelinerek kısa bir durak yapılmıştır. (*) Hüseyini perdesine yapılan vurguların ardından hüseyini muhayyer atlaması yapılarak çargâh perdesinde kısa bir kalış sağlanmıştır. (*) Çargâh perdesindeki kalıştan sonra gerdaniye perdesine sık sık vurgular yapılmış ve sünbüle perdesine çıkılarak perde perde düğah perdesine gelinilmiş ve bu perdede karar verilmiştir.

Dellâlâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde Karcığar Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Terennüm)
- D) 4. Mısra (Meyan)
- E) 5. Mısra (Zemin)
- F) 6. Mısra (Terennüm)

Zemin: Nevada kalışlar. Düğahta tam karar.



(* Eserin zeminine çargâh perdesi ile başlanmış, neva ve muhayyer perdeleri arasında gezinilmiş ve neva perdesine gelinmiştir. (*) Neva perdesinde yapılan vurguların ardından eviç perdesine gelinilmiş ve rast perdesine kadar inilerek tekrar neva perdesine bir vurgu yapılmıştır. (*) Neva perdesinden sünbüle perdesine kadar çıkılmış ve bu perdeler arasında bir gezinim sağlanmıştır. Bu gezinim esnasında nim hicâz perdesi vurgulanarak nevâ perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinden gerdaniye perdesine atlama yapılarak neva-gerdaniye perdeleri arasında gezinilmiş ve gerdaniye perdesi vurgulanmıştır. (*) Ardından eviç ve rast perdeleri arasında dolaşılıp tekrar neva perdesi vurgulanmıştır. (*) Eserin devamında neva ve sünbüle perdeleri arasında yapılan gezinimin ardından düğah perdesine gelinerek terennüme geçilmiştir.

Terennüm: Çargâh, tiz çargâh ve gerdaniyeye vurgular.

(*) Eserin terennümüne rast-çargâh atlamasıyla giriş yapılmış, çargâh ve gerdaniye perdeleri arasında nim hisar, hüseyini, acem ve mâhûr perdeleri ile birlikte gezinilmiş aynı perdelerle gerdaniye perdesine gelinmiştir. (*) Hüseyini perdesinden gerdaniye perdesine oradandan hüseyini-muhayyer perdesi atlaması yapılmış ve perde perde rast perdesine kadar gelinmiştir. Terennümün üçüncü ve dördüncü porteleri ilk iki portenin tekrarı niteliğinde olup dördüncü portenin sonunda çargâh perdesine gelinmiştir. (*) Tiz çargâh perdesine yapılan vurguların ardından sünbüle, acem ve hüseyini perdeleri ile gezinilmiş ve aynı perdelerle hüseyini perdesine gelinerek bu perde vurgulanmıştır. (*) Eserin sonunda ise neva civarında dolaşılarak gerdaniye perdesine çıkılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Karcıġar Eserlerine Göre Seyir rneġi



Dellâlzâde' nin Karcıġar eserlerine göre makam seyri Şu Şekildedir; makamın karar sesi dġah perdesidir. Seyre neva perdesi civarından baŐlanılabılır. Neva perdesi ile eviġ verdesi arasında gezinim saġlandıktan sonra ilk kalışlar neva perdesinde yapılabılır. Neva merkezli bir seyirden sonra dġah perdesine çıkılıp sünbüle perdesi kullanılarak dġah perdesine kadar gelinilebilir. Seyir sırasında hüseyini perdesi ve acem perdesi zaman zaman kullanılabılır. Rast ve argâh perdesi arasından yapılan dolaŐımda argâh perdesine vurgular yapılabılır. Makamın seyri sırasında mâhr perdesi kullanılabılır fakat bu perdenin kullanımı makamın bünyesine dahil edilmeyip perde geçkisinden ibaret olduġu dŐnlmelidir. Makam tizlerde tiz neva perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.10. Onuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Mâhr Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Gerdaniye ve çargâha vurgular. Rastta yedenli karar.

(*) Eserin zeminine gerdaniye perdesi ile başlanmış neva perdesine yapılan inişin ardından nevâ ve tiz çargâh perdeleri arasında gezinilip tekrar gerdaniye perdesinde bir durak yapılmıştır. (*) Muhayyer perdesinden neva perdesine kadar gelinilmiş ve hüseyini perdesinden buselik perdesine gelinerek yedenli bir kalış sağlanmıştır. (*) Rast perdesi ile hüseyini perdeleri arasındaki gezinimden sonra pest tarafta hüseyiniâşiran perdesine kadar gelinmiş ve rast perdesinde bir durak sağlanmıştır. (*) Gerdaniye perdesinden tiz çargâh perdesine bir çıkış sağlanılmış ve bu bölgedeki seslerde dolaşıldıktan sonra gerdaniye perdesine bir vurgu yapılmıştır. (*) Gerdaniyeden tiz buselik perdesine çıkılarak perde perde çargâh perdesine gelinilmiş ve vurgular yapılmıştır. Bu gezinim sırasında nim hisar perdesi kullanılmı ve geçici olarak hisar perdesine dönüştürülmüştür. (*) Çargâh perdesinden hüseyiniâşiran perdesine kadar bir iniş sağlanmış, bu iniş sırasında kürdi perdesi alınarak rast perdesinde yedenli karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Mâhûr Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Zemin)
- D) 4. Mısra (Zemin)
- E) 5. Mısra (Nakarat)
- F) 6. Mısra (Nakarat)

Zemin: Neva ve çargâha vurgular. Rastta yedenli karar.

(* Eserin zeminine gerdâniye perdesi ile başlanılmış, nevâ perdesine gelinerek vurgular yapıldıktan sonra çargâh perdesine kısa bir vurgu yapılmıştır. (*) Gerdaniye perdesine geçilmiş ve tiz çargâh perdesine gelinerek tiz bölgelerdeki sesler gezinim sağlanılmış ve gerdaniyede bir durak sağlanmıştır. (*) Gerdaniye perdesinden aşağı doğru perde perde rast perdesine gelinilmiş ve çargâh perdesine bir vurgu yapılmıştır. Bu gezinim sırasında hisar perdesi kullanılmıştır. (*) Çargâh perdesinden aşağı doğru bir inişle rast perdesine gelinerek bu perdeye ve ardından düğah perdesine vurgular yapılmıştır. (*) Rast perdesinden hüseyniâşiran perdesine gelinilmiş ve muhayyer perdesinden aşağı perde perde rast ve çargâh perdelerine vurgular yapılarak rast perdesinde yedenli karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde Mâhûr Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Neva, gerdaniye, düğah ve hüseyni de kalışlar. Rastta yedenli karar.

The musical score is presented in five staves, each with a different colored line underneath it. The first staff is marked with a red line, the second with a green line, the third with a purple line, the fourth with an orange line, and the fifth with a blue line. The music is written in G major (one sharp) and 6/4 time. The first staff begins with a quarter note G, followed by a quarter note A, a quarter note B, and a quarter note C. The second staff starts with a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The third staff begins with a quarter note A, a quarter note B, a quarter note C, and a quarter note D. The fourth staff starts with a quarter note E, a quarter note F#, a quarter note G, and a quarter note A. The fifth staff begins with a quarter note B, a quarter note C, a quarter note D, and a quarter note E. The score concludes with a final quarter note G.

(*) Eserin zeminine rast tiz çargâh atlaması ile başlanılmış, bu bölgelerdeki seslerde gezinim yaptıktan sonra neva perdesinde ısrarlı kalışlar yapılmış ve tekrar gerdaniyeye çıkılmış ve bir durak yapılmıştır. (*) Gerdaniye perdesine yapılan ısrarlı vurgulardan sonra muhayyer perdesine kadar çıkılmış ve perde perde neva perdesine gelinilmiş ve uzun kalışlar yapılmıştır. (*) Neva perdesinden acem perdesine gelinilmiş rast perdesine kadar olan seslerde gezinim yapıldıktan sonra rast perdesinde bir durak yapılmıştır. (*) Tekrar neva perdesine gelinilmiş ve çargâh perdesine yapılan vurgulardan sonra düğah perdesine gelinerek bir kalış yapılmıştır. (*) Hüseyni perdesine yapılan vurgudan sonra perde perde rast perdesine gelinerek yedenli bir kalış yapılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Mâhûr Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde'nin eserlerine göre Mâhûr makamı seyri şu şekildedir; makamın karar sesi rast perdesidir. Makamın seyrine gerdaniye perdesi civarından başlanılabilir. Gerdaniye perdesinden tiz çargâh perdesine kadar çıkıldıktan sonra ilk kalışlar gerdaniye perdesinde yapılabilir. Gerdaniye perdesinden neva perdesine gelinerek bu perdede kısa bir kalış sağlanabilir. Bu gezimin sırasında acem perdesi kullanılabilir. Neva perdesinden sonra buselik perdesinde kürdi perdesi kullanılarak bir kalış sağlanabilir. Çargâh perdesindeki kalışlarda bazen nim hisar ve hisar perdeleri kullanılarak bir kalış yapılabilir. Karara giderken kürdi perdesini kullanarak rast perdesinde yedenli karar verebilir. Nim hisar, hisar ve kürdi perdelerinin kullanımı makamın bünyesine dahil edilmeyip perde geçkisinden ibaret olduğu düşünülmelidir. Makam tizlerde tiz çargâh, pestlerde ise hüseyniâşiran perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.11. On Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Zencir Usulünde Mâhûr Buselik Beste'nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Nakarat)
- B) 2. Mısra (Zemin+Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Zemin+Nakarat)
- E) 5. Mısra (Zemin+Nakarat)

Zemin: Gerdaniye, neva ve çargâhta kalışlar. Dügahta yedenli karar.

The musical score consists of nine staves of music in G major. The staves are color-coded: green, red, orange, yellow, and purple. The first staff is in 12/4 and 16/4 time, the second in 2/4, the third in 2/4, the fourth in 2/4, the fifth in 2/4, the sixth in 2/4, the seventh in 2/4, the eighth in 3/4, and the ninth in 3/4. The music consists of various rhythmic patterns and melodic lines, including some complex passages with sixteenth notes and triplets.

(*) Esere gerdaniye perdesi civarından başlanılmış, tiz neva perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlandıktan sonra muhayyer perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesine yapılan ısrarlı vurgulardan sonra gerdaniye perdesine çıkılmış ve tiz çargâh perdesine kadar gelinerek gerdaniye perdesinde ısrarlı bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinden muhayyer perdesine atlama yapılmış, rast perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlanmış, rast ve gerdaniye perdelerine vurgular yapılmıştır. Bu gezinim sırasında acem perdesi kullanılmıştır. (*) Gerdaniye perdesinden başlayarak tiz çargâha oradan da perde perde çargâh perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlanılmış. Bu gezinim sırasında zaman zaman acem perdesi ve nim hisar perdesi kullanılmıştır. (*) Çargâh perdesinden acem âşiran perdesine, acemaşîrân perdesinden

de sünbüle perdesine gelinilmiş ve perde perde dügah perdesine kadar gelinerek nim zirgüle perdesi ile dügah perdesinde karar verilmiştir.

Delllzde İsmail Efendi' nin Hafif Usulünde Mhr Buselik Beste' nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Nakarat)
- B) 2. Mısra (Zemin+Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Zemin+Nakarat)
- E) 5. Mısra (Zemin+Nakarat)

Zemin: Gerdaniye, neva ve çargâhta kalılar. Dügahta yedenli karar.

The image shows a musical score for a single melodic line in G major (one sharp) and 3/2 time. The score is divided into ten measures, each marked with a horizontal line of a different color: red, green, orange, blue, purple, and magenta. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

(*) Esere gerdâniye perdesi ile başlanmış muhayyer perdesine kadar olan seslerde gezinim yaptıktan sonra muhayyer perdesinde bir kalış sağlanmış ve ardından neva perdesine gelinerek durak yapılmıştır. (*) Neva gerdaniye atlamasından sonra nim hicaz perdesinde bir durak yapılarak bu perde vurgulanmıştır. (*) Neva perdesinden tiz çargâh perdesine gelinerek gerdaniye perdesine kadar olan seslerde dolaşılmış ve gerdaniye perdesine sık sık vurgular yapılarak kalış yapılmıştır. Bu gezinim sırasında tiz buselik

yerine sünbüle perdesi kullanılmıştır. (*) Gerdaniye perdesi ile neva perdesi arasında gezinim sağlanırken acem perdesi alınarak neva perdesine vurgular yapılmıştır. (*) Muhayyer ile rast perdesi arasında gezinim sağlanmış, hüseyni perdesine yapılan vurgulardan sonra muhayyer perdesinden itibaren perde perde düğah perdesine gelinerek yedenli karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Sengin Semai Usulünde Mâhûr Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Nakarat)
- B) 2. Mısra (Zemin+Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan+Nakarat)
- D) 4. Mısra (Zemin+Nakarat)

Zemin: Hüseyni, neva ve segâhta kalışlar. Dügahta yedenli karar.



(*) Esere gerdaniye perdesi ile başlanılmış ve tiz çargâh perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlandıktan sorna neva perdesine bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında dik hicaz perdesi kullanılmıştır. (*) Gerdaniye perdesine çıkılmış ve hüseyni perdesine bir vurgu yapılmıştır. (*) Çargâhdan hüseyni perdesine geçilmiş ve rast perdesine kadar olan seslerde dolaşmış ve rast perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu

dolaşım sırasında buselik perdesine bir vurgu yapılmıştır. (*) Neva perdesinden tiz buselik perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlandıktan sonra düğah perdesinde yedenli karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında eviç, acem ve nim hisar perdeleri kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde Mâhûr Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Meyan+Terennüm)

Zemin: Gerdaniye, hüseyini ve çargâhta kalışlar. Düğahta yedenli karar.

The musical notation is presented in five staves, each with a different measure number (4, 7, 11, 15) indicating the start of a new section. The notation is in a single line and includes various rhythmic values and accidentals. The music is divided into measures by vertical bar lines. The first staff has 4 measures, the second has 4 measures, the third has 4 measures, the fourth has 4 measures, and the fifth has 4 measures. The music ends with a double bar line and a repeat sign.

(*) Esere gerdaniye ile başlanmış, gerdaniye ve tiz çargâh perdeleri arasında yapılan gezinimin ardından önce gerdaniye, daha sonra hüseyinî ve tekrar gerdaniye perdeleri kısa kalışlarla vurgular yapılmıştır. (*) Muhayyer perdesi ile tiz neva perdesine kadar olan seslerde gezinim yapıldıktan sonra gerdaniye perdesinde sıklıkla vurgular yapılarak kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesinden perde perde inilmiş, nim hisar perdesi alınarak, çargâh perdesinde bir durak yapılmıştır. (*) Çargâh perdesi ve düğah

perdesi arasındaki seslerde dolaşmış ve muhayyer perdesinden itibaren perde perde düğah perdesine kadar inilmiş ve nim zirgüle perdesi ile düğahta karar verilmiştir.

Terennüm: Muhayyer, hüseyni ve çargâhta kalışlar. Düğahta karar.



(*) Eserin terennümüne neva ve hüseyni perdeleri ile başlanılmış, muhayyer perdesine gelinerek bir durak yapılmıştır. (*) Neva ve tiz buselik arasındaki seslerde gezinim yapıldıktan sonra neva perdesine bir vurgu yapılmış ve tekrar muhayyer perdesine gelinmiştir. (*) Muhayyer perdesinden tiz buselik perdesine gelinilmiş ve perde perde hüseyni perdesine gelerek bu perdeye vurgular yapılmıştır. (*) Mâhûr perdesine yapılan vurgulardan sonra nim hisar perdesi alınarak çargâh perdesinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Çargâh perdesinden rast perdesine gelinilmiş, düğah perdesinde bir kalış yapılmıştır. Bu gezinim sırasında nüm zirgüle perdesi kullanılmıştır. (*) Muhayyer perdesinden karar giderken mâhûr perdesi yerine acem perdesi ve nim hisar perdeleri kullanılarak düğah perdesinde nim zirgüle perdesi ile karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Mâhûr Buselik Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde'nin eserlerine göre Mâhûr Buselik makamı seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makam seyrine gerdaniye perdesi civarından başlayabilir. Tiz tarafta gerdaniye merkezli bir gezinim yaptıktan sonra bu perdeye sık sık vurgular yapar ve neva perdesinde kalış sağlayabilir. Neva perdesindeki kalış sırasında nim hicaz perdesi kullanılabilir. Tiz bölgelerde tiz neva perdesine kadar gezinim sağladıktan sonra muhayyer perdesinde kalış yapabilir. Hüseyini perdesindeki kalışlarda acem perdesi kullanılabilir. Makam seyri sırasında çargâh perdesi üzerindeki kalışlarda nim hisar ve eviç perdelerini kullanabilir. Makam nim zirgüle perdesi ile düğah perdesinde karar verebilir.

4.12. On İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Zencir Usulünde Muhayyer Buselik Beste'nin Makam İncelemeleri

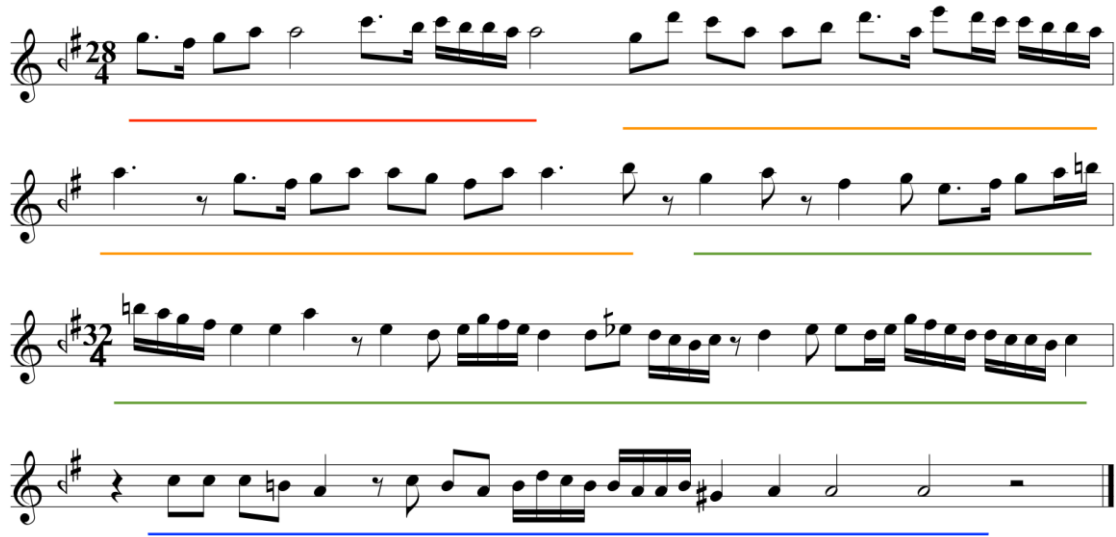
- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Muhayyerde kalışlar. Düğahta karar.



(*) Eserin zeminine tiz çargâh perdesinden başlanılmış, muhayyer perdesine gelinerek tiz neva perdesine kadar çıkılmış, sünbüle perdesi alınarak muhayyer perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesi ile tiz neva perdeleri arasındaki dolaşıma devam edildikten sonra muhayyer perdesinde tekrar bir kalış sağlanmıştır. (*) Bu kalışın ardından perde perde düğah perdesine gelinerek karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında tiz segâh perdesine bir vurgu yapılmıştır.

Terennüm: Muhayyerde ve çargâhta kalışlar. Düğahda yedenli karar.



(*) Eserin terennüm bölümüne gerdaniye perdesi ile başlanılmış, tiz çargâh perdesine kadar çıkılarak muhayyer perdesinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Gerdaniye perdesinden tiz neva perdesine bir atlayış yapılarak bu iki perde arasındaki gezinimden sonra tekrar muhayyer perdesinde bir durak yapılmıştır. (*) Gerdaniye perdesinden tiz

buselik perdesine gelinilmiş ve hüseyini perdesine vurgular yapılarak çargâh perdesinde kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında nim hisar perdesi kullanılmıştır. (*) Çargâh perdesinden karar gelinerek nim zirgüle perdesi ile dügahta karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Hafif Usulünde Muhayyer Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Nakarat+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Zemin+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Nakarat+Terennüm)

Zemin: Muhayyer ve nevada kalışlar. Dügahta yedenli kalış.

(*) Eserin zeminine gerdaniye ve muhayyer perdeleri ile başlanılmış, muhayyer perdesine yapılan ısrarlı vurguların ardından tiz çargâh perdesine gelinilmiş, eviç perdesine kadar inildikten sonra tiz neva perdesine kadar çıkılmış ve tekrar muhayyer perdesine gelinerek ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Muhayyer merkezli bir seyrin ardından hüseyni perdesine gelinilmiş perde perde acemaşîrân perdesine kadar gelindikten sonra düğah perdesine gelinerek bu perde üzerinde bir durak yapılmıştır. Bu gezinim sırasında buselik ve nim zirgüle perdeleri kullanılmıştır. (*) Tiz neva perdesine gelinerek bu bölgedeki seslerdeki gezinimden sonra neva perdesine gelinilmiş, tekrar muhayyer perdesine kadar çıkılıp ısrarlı vurguların ardından perde perde düğah perdesine kadar gelinip karar verilmiştir. Karar gelinirken segâh perdesi yerine buselik perdesi ve kararda nim zirgüle perdesi kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde Muhayyer Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Terennüm)
- D) 4. Mısra (Terennüm)
- E) 5. Mısra (Meyan)
- F) 6. Mısra (Meyan)

Zemin: Muhayyerde ve hüseynide kalışlar. Düğahta karar.

4

8

12

16

(*) Eserin zeminine muhayyer perdesine yapılan ısrarlı vurgularla başlanılmış, tiz buselik perdesinden perde perde hüseyini perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Hüseyini perdesinden yukarı bir hareketle muhayyer perdesine sık sık vurgular yapılarak tiz neva perdesine kadar gelinilmiş ve muhayyer perdesinde kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesinden hüseyini perdesine gelinerek vurgular yapılmış nim hicaz perdesini kullanarak tiz buselik perdesine kadar çıkılmış ve hüseyini perdesinde bir kalış yapılmıştır. (*) Muhayyer ve hüseyini perdelerine yapılan vurgulardan sonra segâh perdesi yerine buselik perdesi alınmış ve nim zirgüle perdesi ile düğah perdesinde karar verilmiştir.

Terennüm: Muhayyer, neva ve hüseynide kalışlar. Dügahta yedenli karar.



(*) Eserin terennüm bölümüne muhayyer perdesi ile başlanılmış, tiz hüseyni perdesine kadar gelinerek muhayyer perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesinden neva perdesine kadar olan sesler dolaşıldıktan sonra neva perdesinde bir durak yapılmıştır. (*) Gerdaniye perdesi ile tiz hüseyni perdesi arasındaki seslerde dolaşım sağlanırken tiz buselik perdesi alınarak hüseyni perdesinde bir kalış yapılmıştır. (*) Hüseyni perdesine sık sık vurgular yapılarak muhayyer perdesinden itibaren acem perdesi alınarak düğah perdesinde nim zirgüle perdesi ile karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Semai Usulünde Muhayyer Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Muhayyer ve hüseynide kalışlar. Dügahta karar.

(*) Eserin zeminine muhayyer perdesine yapılan vurgularla başlanılmış, tiz çargâh perdesine gelinilmiş, tiz buselik perdesi alınarak hüseyini perdesinde ilk kalış yapılmıştır. (*) Hüseyini perdesinde tiz neva perdesine kadar çıkılmış, muhayyer perdesine yapılan vurgulardan sonra bu perde de bir kalış sağlanmıştır. (*) ardından hüseyini perdesine gelinilmiş ve tiz segâh perdesinden itibaren hüseyini perdesine vurgular yapılarak perde perde düğah perdesine gelerek karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında tiz buselik, acem ve buselik perdeleri kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Muhayyer Buselik Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre Muhayyerbuselik makamı şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine muhayyer perdesi veya tiz çargâh perdesi ile başlanılabilir. Muhayyer perdesi merkezli bir gezinimden sonra hüseyni perdesinde bir kalış yapabilir ve bu perdeye sık sık vurgular yapabilir. Seyir sırasında çargâh perdesindeki kalışlarda nim hisar perdesi kullanılabilir. Bu perde seyir içerisinde sayılmayıp bir geçki olarak düşünebilir. Seyrin sonunda nim zirgüle perdesi ile düğahta karar verebilir. Makam tizlerde tiz hüseyni perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.13. On Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Aksak Usulünde Muhayyer Sünbüle Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Zemin)
- D) 4. Mısra (Zemin)

Zemin: Muhayyer, acem, gerdaniye ve çargâhta kalışlar. Dügahta karar.

(*) Eserin zeminine acem ve gerdaniye perdeleri ile başlanılmış, tiz buselik ve tiz çargâh perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlandıktan sonra muhayyer perdesinde kısa bir kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesinden sünbüle perdesine gelinilmiş ve acem perdesine kadar olan perdelerde gezinim sağlandıktan sonra tiz çargâh perdesinden itibaren segâh perdesine kadar olan seslerde dolaşım sağlanılmış ve acem perdesinde bir kalış yapılmıştır. Bu gezinim sırasında muhayyer perdesi yerine şehnâz perdesi, neva perdesi yerine hicaz, buselik yerine de segâh perdesi kullanılmıştır. (*) Acem perdesinde çargâh perdesine geçilerek çargâh ile hüseyini perdeleri arasında gezinim yapılmış, neva perdesi yerine hicaz perdesi kullanılmış ve çargâh perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Segâh perdesinden yukarı bir hareketle perde perde muhayyer perdesine gelinilmiş ve gerdaniye perdesinde şehnâz perdesi kullanılarak bir durak yapılmıştır. (*) Tekrar çargâh perdesine geçilmiş, neva yerine hicaz kürdi yerine segâh perdesi kullanılmıştır. Daha sonra dügaht ve kürdi perdeleri ile dügaht perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Muhayyer Sünbüle Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin eserlerine göre Muhayyer Sünbüle seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine tiz durak olan muhayyer perdesi ve civarından başlanılabilir. Muhayyer perdesi ile tiz çargâh perdeleri arasında bir gezinim yapıldıktan sonra muhayyer perdesinde bir durak yapılır. Bu gezinim ardından tiz çargâh perdesinden aşağı bir hareketle muhayyer perdesi yerine şehnâz perdesi ve sünbüle perdesi kullanılarak acem perdesine kadar gelinip burada bir kısa duruş yapılabilir. Acem perdesinden çargâh perdesine gelinerek buradaki seslerde dolaşım sağlandıktan sonra çargâh perdesinde bir kalış sağlanabilir. Gerdaniye perdesine çıkılarak bu perdeye bir vurgu yapılır ve bu gezinim sırasında şehnâz perdesi kullanılabilir. Gerdaniye perdesinden perde perde inilerek makamın karar sesi olan düğah perdesine bir geliş sağlandıktan sonra segâh perdesi yerine kürdi perdesi kullanılarak düğah perdesinde karar verilebilir.

4.14. On Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde Müstear Nakış Yürük Semai'nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Zemin)
- D) 4. Mısra (Terennüm)
- E) 5. Mısra (Terennüm)
- F) 6. Mısra (Terennüm)
- G) 7. Mısra (Zemin)
- H) 8. Mısra (Zemin)
- İ) 9. Mısra (Zemin)

Zemin: Neva ve segâhta kalışlar. Segâhta karar.

The musical notation consists of five staves, each representing a measure of the 14th problem. The notation is in treble clef and 4/4 time. The first staff (measure 1) has a blue underline. The second staff (measure 2) has a red underline. The third staff (measure 3) has a green underline. The fourth staff (measure 4) has an orange underline. The fifth staff (measure 5) has an orange underline. The notation includes various rhythmic values and accidentals, such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with sharps and naturals.

(*) Eserin zeminine neva perdesine vurgu yapılarak başlanılmış acem perdesine kadar olan bölümde gezinim yapıldıktan sonra ilk kalış segâh perdesi üzerinde yapılmıştır. Bu dolaşım sırasında nim hicaz perdesi kullanılmıştır. (*) Segâh ve acem perdesi arasındaki gezinimlere devam edildikten sonra tekrar segâh perdesinde bir kalış

sağlanmıştır. (*) Segâh perdesinden gerdaniye perdesine gelinerek bu iki perde arasındaki gezinimler yapılmıştır. Bu dolaşım sırasında zaman zaman eviç perdesi kullanılmıştır. (*) Segâh perdesinde neva perdesine gelinilmiş ve eviç perdesinden itibaren perde perde segâh perdesine gelinerek bu perde üzerinde karar verilmiştir.

Terennüm: Gerdaniye ve acemde kalışlar. Segâhta karar.



(*) Eserin terennüm bölümüne gerdaniye perdesindeki ısrarlı kalışlar ile başlanılmış ve segâh perdesine kadar olan perdelerde gezinim sağlandıktan sonra segâh perdesinde kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında acem perdesine sık sık vurgular yapılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Müstear Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin Müstear eserlerine göre makam seyri şu şekildedir; makamın seyrine neva perdesi civarından başlanılabilir. Acem perdesine kadar olan seslerde dolaşıldıktan sonra ilk kalış segâh perdesinde yapılabilir. Gerdaniye perdesine gelinerek eviç perdesi ve acem perdesi kullanılarak neva perdesinde kalışlar yapılabilir. Makamın seyri gerdaniye perdesine kadar genişleme gösterdikten sonra neva ve segâh perdesindeki kalışlardan sonra makam segâh perdesinde karar verebilir. Makam seyri sırasında nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi de kullanılabilir.

4.15. On Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Aksak Semai Usulünde Neva Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Neva ve gerdaniyede kalışlar. Dügahta yedenli karar.

(*) Eserin zeminine neva perdesine bir vurgu yapılarak başlanılmış ve muhayyer perdesine geçilmiştir. Muhayyer perdesi civarındaki seslerde dolaşım yapılmış ve eviç perdesine acem perdesi kullanılarak kısa bir vurgu yapılmıştır. Segâh perdesine perde perde gelinerek muhayyer perdesinden neva perdesi kadar olan seslerde dolaşım yapılmış ve neva perdesinde yedenli bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinde tiz segâh perdesine bir atlayış yapılmış ve neva perdesine kadar bir gezinim sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında eviç perdesi yerine bazem acem perdesi kullanılmıştır. Bu dolaşımın ardından gerdaniye perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Gerdaniye perdesi ile tiz çargâh perdesine gelinerek bu sesler arasında bir gezinimin ardından makamın karar sesinden bir durak yapılmıştır. (*) Karara gider iken segâh perdesi yerine buselik

eviç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak düğah perdesinde karar verilmiştir. Karar esnasında nim zirgüle perdesi ile yedenli bir karar sağlanmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Aksak Semai Usulünde Neva Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Neva ve muhayyerde kalışlar. Düğahta yedenli karar.

(*) Eserin zeminine neva perdesinde ısrarlı bir kalış ile başlanılmış, hüseyini perdesinden itibaren çargâh perdesi yerine nim hicaz perdesi kullanılarak ilk kalış düğah perdesinde sağlanmıştır. (*) Buradan yukarı bir hareketle eviç perdesi yerine acem perdesi alınarak neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesinden eviç perdesine geçiş yapılmış ve tiz çargâh perdesine kadar gelinilmiş ve bu perde civarında doşalım sağlanmıştır. (*) Buradaki gezinim tamamlandıktan sonra neva perdesine oradanda muhayyer perdesine gelinerek bu perde üzerinde ısrarlı bir kalış sağlanmıştır. (*) Tiz neva perdesinde çargâh perdesine kadar gelinerek çargâh perdesinde bir kalış sağlanılmış ve karara gidilerek düğah perdesinde nim hicaz perdesi ile düğah perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Neva Buselik Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde'nin eserlerine göre Neva Buselik makamı şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine neva perdesi ile başlanılabilir. Neva perdesinden yukarı bir hareketle muhayyer perdesine kadar olan seslerde dolaşım sağlandıktan sonra neva perdesinde bir kalış sağlanabilir. Neva perdesindeki kalışlarda nim hicaz perdesi kullanılabilir. Neva perdesinden eviç perdesine geçilerek vurgular yapılabilir. Seyir sırasında muhayyer, gerdaniye, eviç, acem ve çargâh perdelerine vurgular yapılabilir. Muhayyer perdesinden itibaren acem ve buselik perdeleri ile düğah perdesine gelinerek nim zirgüle perdesi ile düğah perdesinde karar verilebilir. Makam tiz bölgelerde tiz nevaya kadar genişleme gösterebilir.

4.16. On Altıncı Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Zencir Usulünde Revnâknümâ Beste'nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Segâh, nim hicaz, neva ve hüseyinde kalışlar. Irâkta karar.

(*) Eserin zeminine segâh ve neva perdelerini yapılan vurgular ile başlanılmış, gerdaniye perdesine kadar olan seslerde dolaşılmış, neva ve hüseyini perdelerine vurgular yapılarak nevada kısa bir kalış yapılmıştır. (*) Hüseyinden gerdaniyeye bir atlama yapıldıktan sonra muhayyer perdesine çıkılmış ve makamın sesleri ile düğah perdesine gelinilmiş tekrar muhayyere çıkıldıktan sonra nevada kısa bir kalış yapılmıştır. (*) Sünbüle ve muhayyer perdeleri ile tiz nim hicaz gelinilmiş perde perde nim hicaz perdesine gelindikten sonra segâh perdesine ısrarlı vurgular yapılmıştır. (*) Neva perdesinden perde perde aşağı inilmiş ve irâk perdesine gelinilmiştir. (*) Tekrar

neva perdesine çıkılarak muhayyer perdesine kadar olan seslerde dolaşım sağlandıktan sonra hüseyini perdeside ısrarlı bir kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer perdesi alınarak aşağı bir hareketle neva, nim hicaz ve segâh perdesine kısa vurgular yapılarak ırâk perdesine gelinilmiş ve karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Revnâknümâ Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin eserlerine göre Revnâknümâ makamı seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi ırâk perdesidir. Makam seyri segâh veya neva perdeleri ile başlayabilir. Gerdaniye perdesi ve segâh perdesi arasındaki seslerde dolaşım sağlandıktan sonra neva, nim hicaz, segâh ve hüseyini perdelerine sık sık vurgular yapılabilir. Seyir sırasında sünbüle ve muhayyer perdelerini sık sık kullanabilir. Karar giderken muhayyer perdesi ve makamın kendi sesleri ile inici bir şekilde ırâk perdesine gelip bu perdede karar verebilir. Makam tizlerde tiz nim hicaz perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.17. On Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Aksak Semai Usulünde Segâh Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Nevada ve segâhta kalışlar. Segâhta yedenli karar.

The image displays a musical score for a Segâh Şarkı (song) in the Ağır Aksak Semai Usulünde style. The score is written in 10/4 time and consists of eight staves of music. Each staff is marked with a number from 1 to 8, indicating the mısra (line) of the song. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 10/4. The score is divided into eight measures, each with a colored underline: 1 (orange), 2 (red), 3 (green), 4 (green), 5 (blue), 6 (purple), 7 (purple), and 8 (purple). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and accidentals. The final measure ends with a double bar line.

(*) Eserin zeminine rast perdesi ile başlanılmış, acem perdesine geçilerek segâh perdesine kadar olan seslerde perde perde gezinilmiş ve ilk durak segâh perdesinde yapılmıştır. (*) Bu gezinimin tamamlandıktan sonra acem perdesinden itibaren aşağı doğru bir hareketle yegâh perdesine kadar gelinilmiş ve tekrar segâh perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında kürdi perdesi, irâk perdesi ve hüseyنياşîrân perdesi kullanılmıştır. (*) Segâh perdesinden muhayyer perdesine doğru çıkılarak bu iki perde arasında bir gezinim sağlanmıştır. (*) Eserin devamında segâh-gerdaniye atlamasından sonra eviç perdesinde kısa bir vurgu yapılmış ve neva perdesinde bir durak yapılmıştır. (*) Neva perdesinden tiz çargâh perdesine çıkılmış ve perde perde neva perdesine vurgu yapılarak segâh perdesinde yedenli karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Segâh Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Segâh eserlerine göre makam seyri şu şekildedir; makamın karar sesi segâh perdesidir. Makamın seyrine rast perdesi veya acem perdesi civarından başlanılabilir. Makamın seyrinde segâh perdesi merkez perde olarak kabul edilip bu perde üzerinde sıklıkla vurgular yapılabilir. Segâh perdesine yapılan bu vurgular sırasında yeden olarak kürdi perdesi kullanılabilir. Seyir sırasında acem perdesi yerine eviç perdesi yerini alabilir. Eviç perdesinde yapılan kalış sırasında acem perdesi yeden olarak kullanılabilir. Ayrıca makamın üçüncü derecesi olan neva perdesi üzerinde kalış sağlanabilir. Makam tiz tarafta tiz çargâh, perst tarafta ise yegâh perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.18. On Sekizinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Düyek Usulünde Sûzidil Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Segâh, çargâh ve hüseyni de kalışlar. Hüseyniâşiranda yedenli karar.



(*) Eserin zeminine nim hisar ve hüseyni perdeleri ile başlanılmış, nim şehnâz perdesine kadar çıkıldıktan sonra perde perde buselik perdesine gelinilmiş ve ilk durak bu perde üzerinde yapılmıştır. (*) Nim hisar ve nim şehnâz perdeleri arasında gezinimler sağlandıktan sonra tiz buselik perdesine kadar çıkılmış ve hüseyni perdesinde kısa bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında çargâh perdesinde de kısa kalışlar yapılarak çargâh perdesine bir vurgu oluşturulmuştur. (*) Hüseyni perdesinden tiz buselik perdesine geçilerek buselik perdesine kadar olan seslerde bir dolaşım sağlanmış ve buselik perdesinde tekrar bir kısa durak yapılmıştır. Bu gezinim sırasında buselik perdesine gelinirken nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanılmıştır. (*) Nim zirgüle perdesinden itibaren aşağı bir hareketle hüseyniâşiran perdesine kadar olan seslerde gezinim yapıldıktan sonra hüseyniâşiran perdesinde yedenli karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Suzidil Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Sûzidil eserlerine göre makam seyri şu şekildedir; makamın karar sesi hüseyniâşiran perdesidir. Makamın seyrine nim hisar perdesi civarından başlanılabilir. Seyir sırasında ilk kalışlar buselik perdesinde olabilir. Tiz buselik perdesine kadar çıkılıp hüseyni ve çargâh perdesinde kalışlar yapılabilir. Makamın seyrinde buselik, çargâh ve hüseyni perdelerine yapılan vurgular önem teşkil etmektedir. Makam tiz tarafta tiz buselik, pest tarafta ise kaba nim hisar perdelerine kadar genişleme gösterebilir.

4.19. On Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Aksak Usulünde Sûzinâk Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Nakarat)
- B) 2. Mısra (Zemin+Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan+Nakarat)

Zemin: Neva, gerdaniye ve rastta kalışlar. Rastta karar.

(*) Eserin zeminine neva perdesi ile başlanılmış, rast perdesine gelindikten sonra neva perdesine çıkılarak bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva gerdaniye atlaması yapılmış, acem ve hüseyini perdeleri ile rast perdesine kadar perde perde gelinmiştir. (*) Muhayyer perdesine geçilerek sünbüle perdesi alınmış ve gerdaniye üzerinde bir kalış yapılmıştır. (*) Eviç perdesi ile gerdaniye perdesine gelinilmiş sünbüle perdesi ile önce çargâh perdesine kadar inilmiş ardından gerdaniye perdesine çıkılarak bir vurgu yapılmıştır. (*) Acem ve hüseyini perdeleri ile birlikte rast perdesine gelinilmiş ve karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Devr-i Kebir Usulünde Sûzinâk Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Zemin)
- E) 5. Mısra (Terennüm)

Zemin: Neva ve gerdaniyede kalışlar. Rastta karar.

The musical score is written on eight staves. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece starts on a G4 note and moves through various intervals, including a half step (G4 to F#4), a whole step (F#4 to G4), and a half step (G4 to F#4). The piece concludes with a final cadence on a G4 note.

(*) Eserin zeminine neva perdesi civarından başlanılmış, nim zirgüle perdesi ile rast perdesine kadar olan seslerde dolaşım sağlandıktan sonra neva perdesinde kısa bir durak yapılmıştır. (*) Neva eviç atlaması yapılmış ve muhayyer perdesine çıkılarak neva perdesinde tekrar bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında nim hicaz perdesi kullanılmıştır. (*) Neva perdesinden gerdaniye perdesine gelinerek bu perdeye vurgular yapılmış ve muhayyer perdesinden itibaren çargâh ve neva perdeslerine kısa vurgular yapılarak neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Gerdaniyeye sık sık yapılan vurgularla hisar perdesine gelinilmiş ve muhayyer perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlanmış, daha sonra tiz çargâh perdesine kadar çıkılmış, sünbüle perdesi alınarak gerdaniye perdesine vurgular yapılmıştır. Bu dolaşım sırasında neva, çargâh ve

buselik perdesine kısa vurgular yapılmış, niz zirgüle perdesi kullanılarak perde perde rast perdesine kadar gelinerek bu perdede karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Sûzinâk Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin eserlerine göre Suzinâk makamı seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi rast perdesidir. Makamın seyrine neva perdesi ile başlanabilir. Makam seyri sırasında neva ve gerdaniye perdelerine sık sık vurgular yapılabilir. Tiz bölgelerdeki gezinim sırasında tiz segâh perdesi yerini sünbüle perdesine bırakabilir. Karar sırasında ve makam seyrinde eviç ve nim hisar perdeleri yerine acem ve hüseyini perdeleri sık sık kullanılabilir. Ayrıca zaman zaman düğah perdesi yerine nim zirgüle perdesi seyir sırasında kullanılabilir. Makam istenirse neva, çargâh, segâh, düğah, rast istenirse düğah perdesi yerine nim zirgüle perdesi kullanılarak rast perdesinde karar verebilir. Makam tizlerde tiz çargâh perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.20. Yirminci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Düyek Usulünde Şehnâz İlahi' nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Muhayyer perdesinde kalışlar. Dügahta yedenli karar.

The image displays four staves of musical notation in 8/4 time, key of D major. The notation shows a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The notes are grouped into four staves, each with a colored underline: green, red, orange, and purple.

(*) Eserin zeminine nim şehnâz ve muhayyer perdeleri ile başlanılmış, tiz buselik perdesine kadar çıkılmış, muhayyer ve tiz buselik perdelerine vurgular yapılmıştır. (*) Muhayyer perdesinden tiz buselik perdesine geçilmiş, dik acem ve neva perdelerine kısa vurgular yapılarak tiz neva perdesine kadar çıkılmış ve muhayyer perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında tiz çargâh ve tiz buselik perdesi kullanılmıştır. (*) Eviç perdesi ile gerdaniye perdesine gelinmiş tiz buselik perdesine çıkılarak neva perdesine tam perdelerle gelinmiştir. (*) Neva perdesinden muhayyer perdesine çıkılarak perde perde düğah perdesine inilmiş, bu gezimin sırasında acem ve gerdaniye perdeleri kullanılmıştır. (*) Hüseyini perdesinden gerdaniye perdesine gelinerek düğah perdesine kadar olan seslerde gezinim yapılmış ve düğah perdesinde nim zirgüle ile karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Şehnâz Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde'nin eserlerine göre Şehnâz makamı seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine nim şehnâz ve muhayyer perdeleri ile başlanılabilir. Muhayyer perdesi merkezli bir seyir sırasında tiz buselik ve tiz çargâh perdeleri kullanılarak muhayyer perdesine kadar olan seslerde gezinim yapılabilir. Seyrin devamında eviç, gerdaniye ve tiz buselik perdeleri kullanılarak neva perdesine gelinebilir. Neva perdesindeki kalıştan sonra acem ve gerdaniye perdeleri alınarak hüseyini, nim hicaz ve dik kürdi perdeleri ile düğah perdesinde yedenli karar verilebilir. Makam tizlerde tiz neva perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.21. Yirmi Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Sofyan Usulünde Şehnâz Buselik Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Zemin)
- D) 4. Mısra (Nakarat)
- E) 5. Mısra (Zemin)
- F) 6. Mısra (Nakarat)

Zemin: Tiz buselik, muhayyer, neva ve acemde kalışlar. Dügahta karar.

The image displays four staves of musical notation in 4/4 time, each representing a different mode or scale. The first staff is red, the second is purple, the third is blue, and the fourth is orange. Each staff shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with accidentals (sharps and flats). The notation is in treble clef and includes a key signature of one sharp (F#).

(*) Eserin zeminine muhayyer ve tiz çargâh perdeleri ile başlanılmış, hüseyini perdesine kadar inilmiş ve tiz buselik perdesine çıkılarak bir kalış yapılmıştır. (*) Tiz çargâh perdesinden şehnâz perdesine kadar inilmiş ve muhayyer perdesine bir vurgu yapılarak durak yapılmıştır. (*) Şehnâz perdesinden sünbüle perdesine çıkılmış perde perde inerek nim hicaz perdesi ile neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Muhayyer ve gerdaniye perdeleri ile acemde kısa bir kalış yapıldıktan sonra sünbüle perdesi ile tiz neva perdesine kadar çıkılmış ve aynı perdelerle çargâh perdesine kadar gelinmiştir. (*) Daha sonra neva perdesinde acem perdesine çıkılarak tam perdelerle inilmiş ve nim zîrgüle perdesi ile dügah perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Şehnâz Buselik Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde'nin Şehnâz Buselik eserlerine göre makam seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine muhayyer perdesi civarından başlanılabilir. Tiz çargâh perdesine kadar olan seslerde dolaşım yapıldıktan sonra muhayyer perdesinde nim şehnâz perdesi bir kalış sağlanabilir. Bu gezinim sırasında tiz buselik perdesine vurgu yapılabilir. Muhayyer perdesinde sünbüle perdesine geçilerek perde perde neva perdesine gelinip nim hicaz perdesi kullanılarak neva perdesinde bir kalış sağlanabilir. Tekrar muhayyer perdesine çıkılarak nim şehnâz perdesi yerine gerdaniye alınarak sünbüle perdesi ve buselik perdeleri ile düğah perdesine gelinerek yedenli karar verilebilir. Makam tizlerde tiz neva perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.22. Yirmi İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Aksak Usulünde Tahir Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Eviç ve nevada kalışlar. Dügahta karar.

(*) Eserin zeminine eviç ve gerdaniye perdeleri ile başlanılmış, muhayyer perdesine yapılan kısa vurguların ardından tiz çargâh perdesine kadar gelinilmiş ve eviç perdesine gelinerek ısrarlı vurgular yapılarak bir kalış sağlanmıştır. (*) Hüseyinden muhayyere çıkmış ve acem perdesi alınarak perde perde neva perdesine gelinilmiş ve bir durak yapılmıştır. (*) Segâh ve çargâh ile neva perdesine gelinilmiş ve düğah perdesine kadar bir iniş sağlandıktan sonra gerdaniye perdesine bir atlayış yapılmıştır. (*) Bu atlayışın ardından acem perdesi alınarak muhayyer perdesinden itibaren perde perde düğah perdesine gelinerek tam karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Tahir Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin eserlerine göre Tahir makamı şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine eviç perdesi civarından başlanılabilir. Eviç perdesinden muhayyer perdesine gelinerek tiz çargâh perdesine kadar olan seslerde dolaşılabilir. Eviç perdesine sık sık vurgular yapıldıktan sonra neva perdesinde kalış sağlanabilir. Neva perdesinden acem perdesine gelinip daha sonra perde perde düğah perdesine inerek karar verilebilir.

4.23. Yirmi Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Uşşak Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Zemin)
- C) 3. Mısra (Nakarat)
- D) 4. Mısra (Nakarat)
- E) 5. Mısra (Nakarat)
- F) 6. Mısra (Nakarat)

Zemin: Segâh ve nevada kalırlar. Düğahta karar.



(*) Eserin zeminine rast ve düğah perdeleri ile başlanılmış, düğah perdesine ısrarlı vurgular yapılmış, çargâh perdesine gelinerek pest tarafta yegâh perdesine kadar gelindikten sonra düğah perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında ırâk perdesi kullanılmıştır. (*) Çargâh perdesine gelinmiş, rast perdesine kadar düşüldükten sonra hüseyini ve acem perdeleri ile birlikte perde perde segâha kadar gelinmiş, segâh perdesinde kürdi perdesini alarak bir kalış yapılmıştır. (*) Rast perdesi ile çargâh perdesine çıkılmış ırâk perdesine kadar iniş yapıldıktan sonra neva perdesine gelinerek bu sesler arasında bir gezinim sağlanmıştır. Bu dolaşım sırasında yine kürdi perdesi zaman zaman kullanılmıştır. (*) Çargâh perdesinden eviç perdesine gelinilmiş ve perde perde nim hisar, neva, çargâh, hüseyini ve gerdaniye perdeleri ile muhayyer perdesinde bir kalış yapılmıştır. (*) Muhayyer perdesinden düğah perdesine tam perdelerle gelinerek karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Uşşak Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde'nin eserlerine göre Uşşak makamı seyri şu şekilde olmalıdır; makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine rast ve düğah perdeleri ile başlanılabilir. Düğah perdesinden yegâh perdesine ırâk perdesi ile bir genişleme gösterebilir, ardından acem perdesinden itibaren segâh perdesine gelinerek kürdi perdesi ile segâhta bir kalış sağlanabilir. Neva perdesinden eviç perdesine geçilerek nim hisar perdesi ile birlikte bir gezinim sağlandıktan sonra tam perdelerle düğah perdesine karar verilebilir. Makam pestlerde yegâh perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.24. Yirmi Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Ağır Aksak Usulünde Uzzal Şarkı'nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Düğah ve hüseyini de kalışlar. Nim zirgüle perdesi ile düğahta karar.



(*) Eserin zeminine hüseyini ve acem perdesi ile başlanılmış, hüseyini ve neva perdesi ile nim hicaz perdesinde kısa bir kalış sağlandıktan sonra ilk durak karar perdesi olan düğah perdesinde yapılmıştır. (*) Düğah perdesinden aşağı doğru bir hareketle nim zigüle perdesi kullanılarak acemaşîrân perdesine kadar gelinmiş ve daha sonra hüseyini perdesine kadar olan seslerde gezinim sağlanarak bu perde üzerinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Hüseyini perdesinden itibaren muhayyer perdesine kadar gezinim sağlandıktan sonra düğah perdesine gelinmiş ve tekrardan hüseyini perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında nim şehnâz ve acem perdeleri kullanılmıştır. Bu kullanılan perdeler makam seyri içinde sayılmayıp geçici perdeler olarak değerlendirilebilir. (*) Hüseyini perdesindeki kalışın ardından nim hicaz perdesinden itibaren acemaşîrân perdesine kadar gelinilmiş ve nim zigüle perdesi ile birlikte düğah perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin elimizde bulunan bu eserin notasında Hicaz makamı yazmasına rağmen eserde hüseyini perdesine yapılan vurgular ve bu perde üzerinde yapılan Uşşak' lı kalışlardan dolayı bu eserin seyrinin Uzzal makamı seyrinin olduğu tespit edilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Uzzâl Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Uzzal eserlerine göre makam seyri şu şekildedir, makamın karar sesi düğah perdesidir. Makamın seyrine hüseyini perdesi civarından başlanılabilir. Acem perdesi kullanılarak ilk kalış düğah perdesinde yapılabilir. Buradan hareketle hüseyini perdesine sık sık vurgular yapıldıktan sonra muhayyer perdesine kadar gelinir. Perde perde inerek düğah perdesinde nim zirgüle perdesi ile karar verilir. Bu seyir sırasında acem perdesi ve eviç perdesi bir arada kullanılabilir. Ayrıca tiz perdelerde seyrederken nim şehnâz perdesi de kullanılabilir. Makam tizlerde muhayyer perdesi pestlerde ise acemaşîrân perdesine kadar genişleme gösterebilir.

4.25. Yirmi Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgu ve Yorumlar

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Zencir Usulünde Yegâh Beste' nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Neva ve hüseyinide kalışlar. Yegâhta karar.

The musical score is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music, each with a colored underline. The first staff has a 120-measure rest followed by 16 measures. The second staff has a 20-measure rest. The third staff has a 24-measure rest. The fourth staff has a 28-measure rest. The fifth staff has a 32-measure rest. The sixth staff has a 36-measure rest. The seventh staff has a 40-measure rest. The eighth staff has a 44-measure rest. The ninth staff has a 48-measure rest. The tenth staff has a 52-measure rest. The music is written in a treble clef and features various rhythmic patterns and melodic lines.

(*) Eserin zeminine çargâh ve neva perdeleri ile başlanılmış, rast perdesine kadar gelindikten sonra gerdaniye perdesine bir atlayış yapılmış ve nim hicaz perdesi ile neva perdesine vurgu yapılmıştır. (*) Çargâh perdesi gerdaniye perdesi arasında gezinim yapılmış, hüseyini perdesine vurgular yapıldıktan sonra bir kalış sağlanmıştır. Nevadan acem perdesine gelinilmiş ve segâh perdesine kadar gezinim yapıldıktan sonra nevada bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva-muhayyer atlamasından sonra eviç perdesine acem perdesi ile bir vurgu yapılmış, neva ve hüseyini perdesi ile gerdaniye gelinerek acem

perdesi ile nevada bir kalış yapılmıştır. Bu kalış sırasında nim hicaz perdesi kullanılmıştır. (*) Neva ve muhayyer perdesi arasındaki seslerde dolaşım yapıldıktan sonra perde perde yegâh perdesine gelinmiş ve yegâh perdesinde yedenli karar verilmiştir. Bu gezinim sırasında sık sık nim hicaz perdesi kullanılmıştır.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Hafif Usulünde Yegâh Beste' nin Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Neva ve çargâhta kalışlar. Yegâhta karar.

(*) Eserin zeminine düğah ve neva perdeleri ile başlanılmış, neva perdesine vurgular yapıldıktan sonra acem perdesi ile gardaniye perdesine çıkılmış ve çargâh perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Segâh eviç atlamasından sonra gardaniyeye gelinilmiş acem perdesi alınarak neva perdesinde ısrarlı bir kalış yapılmıştır. (*) Neva perdesine sık sık vurgular yapılmış, perde perde irâk perdesine gelindikten sonra buselik perdesi alınarak yegâh perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Nim hicaz ve neva perdeleri ile nevaya vurgular yapılmış, neva düğah atlamalarından sonra nim hicaz perdesi kullanılarak gardaniyeye gelinilmiş ve neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Eviç perdesi ile perde perde tiz çargâha çıkılmış dönüşte tiz buselik perdesi alınarak nim

hicaz perdesi ile neva perdesine gelinilmiştir. (*) Neva ve hüseyini perdeleri ile buselik perdesini alarak perde perde yegâh perdesine inilerek karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Yegâh Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Dügah ve nevada kalışlar. Yegâhta karar.



(*) Eserin zemine hüseyini ve neva perdeleri başlanılmış, perde perde düğah perdesine gelinilmiş ve bir kalış sağlanmıştır. (*) Dügah perdesinden muhayyer perdesine bir atlayış yapılmış ve neva perdesine kadar gelinerek bir durak yapılmıştır. (*) Irâk perdesinde düğah perdesine gelinerek düğah perdesine vurgular yapılmış, düğah gardaniye atlamasının ardından acem perdesi alınarak yegâh perdesine gelinilmiş ve karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Semai Usulünde Yegâh Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Zemin)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Nevada kalışlar. Yegâhta karar.

The musical score consists of five staves of music in 10/8 time, key of D major. The first staff begins with a whole rest, followed by a quarter rest, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melodic development with similar rhythmic structures. The fourth staff shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The fifth staff concludes the piece with a long note followed by a quarter rest and a final double bar line.

(* Eserin zeminine neva perdesi ile başlanılmış, nim hicaz ve buselik perdeleri ile nevaya bir bir yapıldıktan sonra, acem perdesine kadar çıkılmış ve hüseyni, neva, çargâh ve segâh perdeleri ile düğah perdesinde kısa bir kalış yapılmıştır. (*) Düğah perdesinden hüseyni perdesine gelinilmiş perde perde yegaha kadar inildikten sonra acemaşîrân perdesini alarak yegâhta karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde Yegâh Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+Terennüm)
- B) 2. Mısra (Zemin+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Meyan+Terennüm)
- D) 4. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Neva, hüseyni, eviç, çargâh, segâh ve ırâkta kalışlar. Yegâhta karar.

(*) Eserin zeminine neva perdesine yapılan ısrarlı vurgularla başlanılmış, muhayyer perdesine kadar gelinilmiş ve eviçte acem perdesini alarak bir kalış sağlanmıştır. (*) Hüseyniden gerdaniye perdesine gelinilmiş, hüseynide kısa bir kalış yapıldıktan sonra neva perdesinde nim hicaz perdesi ile ısrarlı kalışlar yapılmıştır. (*) Muhayyer perdesinden aşağı perde perde inilmiş, neva perdesine sık sık vurgular yapılmış ve düğah perdesindeki kısa kalışın ardından tekrar neva perdesinde bir durak yapılmıştır. Bu gezinim sırasında acem, buselik ve nim hicaz perdeleri kullanılmıştır. (*) Hüseyni ve acem perdeleri ile muhayyer perdesine gelinilmiş çargâh, rast ve segâh perdelerine yapılan vurguların ardından ırâk perdesinde ısrarlı bir kalış sağlanmıştır. (*)

Çargâh ve neva perdeleri ile hüseyini perdesine gelinilmiş ve perde perde yegâh perdesine inerek karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Usulünde Yegâh Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)
- C) 3. Mısra (Meyan)
- D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Nevada kalışlar. Yegâhta yedenli karar.

The image shows four staves of musical notation for the Zemin (Nevada) part of the Yegâh song. The notation is in 9/8 time and starts with a key signature of one sharp (F#). The first staff is marked with a red line, the second with a green line, the third with a purple line, and the fourth with a purple line. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a red line under the first staff, a green line under the second, a purple line under the third, and a purple line under the fourth.

(*) Eserin zeminine neva perdesi ile başlanılmış, yegâh perdesine perde perde gelinilmiştir. (*) Neva perdesinden eviç perdesine gelinerek nim hicaz perdesi ve segâh perdesi ile nevada terkak bir kalış sağlanmıştır. (*) Neva perdesi ile yegâh perdesi arasındaki seslerde dolaşım yapıldıktan sonra kaba nim hicaz perdesi ile yegâh perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Ağır Aksak Usulünde Yegâh Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
- B) 2. Mısra (Nakarat)

- C) 3. Mısra (Meyan)
D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Nevada kalışlar. Yegâhta yedenli karar.

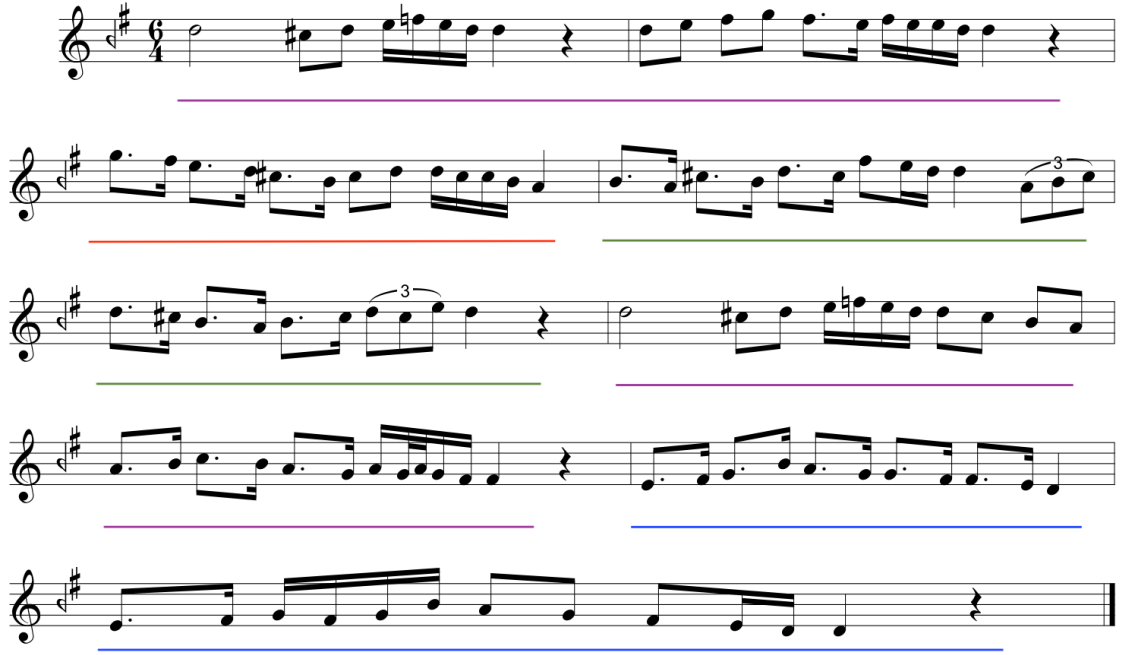


Eserin zeminine düğah ve neva perdeleri ile başlanılmış, hüseyini perdesine çıkılarak segâh ve çargâh sesleri ile nevaya ısrarlı bir vurgu yapıldıktan sonra muhayyer perdesine kadar gelinilmiş ve nevada bir kalış sağlanmıştır. Gerdaniye perdesinden aşağı doğru nim hicaz perdesi ile düğah perdesinde kısa bir kalışın ardından muhayyer perdesine çıkılmış ve nevada tekrar bir kalış yapılmıştır. Düğah neva atlamasından sonra perde perde yegâh perdesine gelinilmiş, kaba nim hicaz perdesi ile yegâh perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Yürük Semai Usulünde Yegâh Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin)
B) 2. Mısra (Nakarat)
C) 3. Mısra (Meyan)
D) 4. Mısra (Nakarat)

Zemin: Neva ve irâkta kalışlar. Yegâhta karar.



(*) Eserin zeminine neva perdesi ile başlanılmış, nim hicaz perdesi ile acem perdesine kadar gelindikten sonra gerdaniye perdesine gelinilmiş ve neva perdesinde kısa bir kalış sağlanmıştır. (*) Gerdaniye perdesinden aşağı doğru inilmiş ve düğah perdesinde kısa bir kalış yapılmıştır. Bu gezinim sırasında nim hicaz perdesi kullanılmıştır. (*) Segâh perdesinden itibaren nim hicaz perdesi ile birlikte eviç perdesine gelinilmiş, oradandan neva perdesine gelinerek bir kalış yapılmıştır. (*) Nevaya yapılan ısrarlı vurguların ardından nim hicaz perdesi ile acem perdesine kadar çıkmış ve irâk perdesine kadar olan seslerde dolaşım sağlandıktan sonra irâk perdesinde bir kalış yapılmıştır. (*) Hüseyinîâşîrân perdesinden segâh perdesine çıkmış ve perde perde yegâh perdesine gelinerek karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi' nin Aksak Semai Usulünde Yegâh Şarkı' nın Makam İncelemeleri

- A) 1. Mısra (Zemin+ Terennüm)
- B) 2. Mısra (Meyan+Terennüm)
- C) 3. Mısra (Zemin+Terennüm)

Zemin: Neva, gerdaniye, düğah ve irâkta kalışlar. Yegâhta karar.

(*) Eserin zeminine neva perdesi ile başlanılmış, neva düğah atlamasından sonra hüseyini perdesinden itibaren çargâh perdesi alınarak düğah perdesine gelinilmiş ve gerdaniye perdesine bir atlama yapıldıktan sonra acem perdesi ile neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. (*) Gerdaniye perdesine ısrarlı vurgulardan sonra tiz çargâh perdesine gelinilmiş, eviç perdesine kadar inilip gezinimler yapılmış ve acem perdesi ile neva perdesinde bir durak yapılmıştır. (*) Neva perdesinden çargâh perdesine gelinilmiş, acem perdesine kadar çıkılarak perde perde düğah perdesinde bir kalış yapılmıştır. (*) Rast ve düğah ile neva perdesine kadar çıkılmış çargâh perdesi alınarak irâk perdesinde yedenli bir kalış yapılmıştır. (*) Irâk perdesinden yegâh perdesine inilmiş ve düğah perdesine tekrar çıkılarak perde perde yegâh perdesinde karar verilmiştir.

Dellâlzâde İsmail Efendi'nin Yegâh Eserlerine Göre Seyir Örneği



Dellâlzâde' nin eserlerine göre Yegâh makamı seyri şu şekilde olmalıdır. Makamın karar sesi yegâh perdesidir. Makamın seyrine neva perdesi civarından ya da düğah-neva, neva-düğah atlaması ile başlanabilir. Neva perdesi civarında gezinim yapıldıktan sonra istenirse öncelikle düğah perdesine ya da muhayyer perdesine kadar çıkılabilir. Bu gezinimler sırasında nim hicaz perdesi sıklıkla kullanılabilir. Makamın kendi seslerinde gezinim yaparken eviç üzerindeki kalıflarda acem perdesi kullanılabilir. Makamın seyri sırasında düğah perdesindeki kalıflarda acem perdesi kullanılabilir. Bazı eserlerde karara giderken segâh yerine buselik, irâk yerine de acemaşîrân perdelerinin kullanıldığını görmekteyiz. Makamın seslerinde perde perde dolaşıldıktan sonra yegâh perdesinde yedenli ya da yedensiz karar verilebilir. Makam tizlerde tiz çargâh, pestlerde kaba buselik perdesine kadar genişleme gösterebilir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

TARTIŞMA- SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışmalar

“Dârül-Elhan Arşivinde Bulunan Dellâlzade İsmail Efendi'nin Eserlerinin Makam ve Seyir Açısından İncelenmesi”ni konu alan bu araştırmada cevap aranan sorulara ilişkin şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Dellâlzâde İsmail Efendi Acemaşîrân makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kadızzade		+		+		+		+	
Kantemiroğlu	+		+		+			+	
Artin	+		+		+		+		
Nasır Dede	+		+		+		+		
Haşim Bey									+
Kazım Uz									+
Tanburi Cemil Bey									+
İsmail Hakkı Bey	+			+	+		+		
Rauf Yekta		+		+	+		+		
Suphi Ezgi		+		+	+		+		
Saadettin Arel		+		+	+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Kadıızâde'nin Acemaşîrân tarifine göre makamın seyrinin düğâh perdesinde Uşşak makamı ile karar verdiği ifade edilmiştir. Kazdızâde'nin dönemine bakıldığında bugünkü sistemde yer alan Çargâh makamı seslerinin Uşşak makamı sesleri ile aynı olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Dellâlzâde'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinde hisar perdesi önem kazanmaktadır. Fakat Kadıızâde'nin vermiş olduğu tarifte bu bilgiye değinilmemiştir. Dellâlzâde'nin vermiş olduğu makam seyri Kadıızâde'nin tarifi ile karşılaştırıldığında; verilen tarifi uygulanan seyrin özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Kadıızâdenin vermiş olduğu Acemaşîrân makamı tarifi, o dönemin seyrin kullanımı açısından bilgi sahibi olmamız için büyük önem taşımaktadır. Kantemiroğlu'ndan itibaren daha yakın dönemlere bakıldığı zaman Acemaşîrân makamı tarifleri seyrin özellikleri bakımından birbirlerine benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz.

Kantemiroğlu'nun Acemaşîrân makamı tarifine göre; makamın seyri Acem makamı gibi başlar. Yani seyrine acem perdesi civarından başlar. Karar perdesinin ise acemaşîrân perdesi olduğunu ifade etmektedir. Fakat eski edvarlarda verdiği makam tarifinde karar sesinin hüseyniâşiran perdesi olduğunu ifade etmektedir. Dellâlzâde'nin eserlerinde uygulamış olduğu makam tarifinde ise karar perdesi acemaşîrân perdesi olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde karar sesi açısından eski edvarlarda verdiği tarife uymadığı tespit edilmiştir. Seyrin bakımından ise tam bezerlik gösterdiği görülmektedir.

Artin, makamın seyrinin acem perdesi ile başladığını, muhayyer perdesinden çargâha gelindikten sonra düğâh-neva atlaması yaparak rast perdesine geldiğini, acemaşîrân perdesini alarak yegâh perdesine kadar indikten sonra tekrar acemaşîrân perdesine gelerek karar verdiğini ifade etmiştir. Artin'in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Nasır Dede, makamın seyrinin acem perdesinden başladığını, gerdaniye perdesine gelerek neva perdesine Nihavend'li bir iniş yaptığını, daha sonra düğâh perdesine oradan da acemaşîrân perdesine gelinerek karar verdiğini anlatmaktadır. Nasır Dede'

nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Haşim Bey, makamın seyrine hüseyini ve acem perdeleri ile başlanıldığını, Acem makamı makamı seyrini tamamladıktan sonra acemaşîrân perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Haşim Bey' in vermiş olduğu tarifte makam seyrinde önem teşkil eden perdelerle değinilmemiştir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile mukayese yapılabilmesi için verilen tarifin yetersiz olduğu tespit edilmiştir.

Kazım Uz, makamın Acem makamı gibi başladığını, daha sonra Nihavend kürdisi ile acemaşîrân perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile mukayesesini bakımından verilen tarifin yetersiz olduğu tespit edilmiştir.

Tanburi Cemil Bey, makamın seyrinin hüseyini, gerdaniye ve acem perdeleri ile başladığını, tiz çargâh ve segâh perdeleri arasında gezinim yaptığını, meyan kısmında Saba makamı gibi ya da Ferahfeza makamında olduğu gibi neva-tiz neva perdelerinde dolaştığını, kararda ise acem ve yegâh perdeleri arasında dolaştıktan sonra acem aşîrân perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir. Tanburi Cemil Bey, makamın sadece hangi bölgelerde seyrettiğini ifade etmiştir. Makam seyrinde önem teşkil eden perdelerden bahsetmemiştir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin kullanmış olduğu makam seyri ile mukayesesini bakımında verilen tarifin yetersiz olduğu tespit edilmiştir.

İsmail Hakkı Bey, makamın seyrinin Acem makamı ile başlayıp düğah perdesine geldiğini, daha sonra neva, çargâh, nihavend, düğah, rast, acemaşîrân, hüseyiniaşîrân perdeleri ile acemaşîrân perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde hisar perdesinin kullanımının önemli olduğu görmekteyiz. Dolayısı ile İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin vermiş olduğu tarifile perde bakımından örtüşmediği sonucuna varılmıştır.

Karadeniz, makamın seyrinin hüseyini, acem ve gerdaniye perdeleri ile başladığını, gerdaniye, muhayyer ve bazen sünbüle perdesini kullanarak acem perdesine geldiğini, acem ve çargâh perdelerinde kalışlar yapıldıktan sonra kürdi, düğah ve rast perdeleri ile acemaşîrân perdesine gelinip karar verildiğini, makam seyri sırasında hüseyini yerine bazen nim hisar perdesinin kullanıldığını ifade etmektedir. Karadeniz' in

vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tarihsel süreçteki anlatımlarda günümüze gelecek olursak Yektâ, Arel ve Ezgi, Acemaşîrân makâmını şedd bir makam olarak ifade etmektedir. Çargâh makamının şeddi olarak ifade ettikleri Acemaşîrân makamı acemaşîrân perdesinde karar vermektedir. Fakat, Dellâlzâde' nin Acemaşîrân eserlerindeki makâm incelemelerinde, Acemaşîrân makâmın Acem ve Nigâr seyrilerini karışık bir şekilde seyrettiği görülmektedir. Şedd makamlarda, asıl makamın seyir ve çeşni bakımından özelliklerinin göz ardı edilebileceği düşünülürse, Rauf Yektâ, Hüseyin Saadeddin Arel ve Suphi Ezgi' nin vermiş olduğu Acemaşîrân makamı tariflerinin Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri özellikleri bakımından örtüşmediği sonucuna varılmıştır.

2. Dellâlzâde İsmail Efendi Arazbar Buselik makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Nasır Dede	+		+		+		+	
Haşim Bey	+		+		+		+	
Kazım Uz	+		+		+		+	
Suphi Ezgi	+		+		+		+	
Saadettin Arel	+		+		+		+	
Ekrem Karadeniz		+		+		+		+

Tarihsel süreçteki nazari anlatımlara baktığımızda Abdülbaki Nasır Dede, Haşım Bey, Kazım Uz, Suphi Ezgi ve Hüseyin Saadettin Arel' in Arazbar Buselik makamı tariflerine göre; makamın seyrine Arazbar makamının seyri ile başlandığını ve çargâh perdesine uğramadan neva perdesi üzerinde Arazbar gösterildikten sonra makamın Buselik makamı ile karar ettiği ifade edilmektedir. Dellâlzâde' nin tarifine göre; çargâh perdesine uğramadan neva perdesi üzerinde Arazbar makamı gösterildikten sonra Buselik makamı ile karar verdiği görülmektedir. Abdülbaki Nasır Dede, Haşım Bey, Kazım Uz, Suphi Ezgi ve Hüseyin Saadettin Arel' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüştüğü tespit edilmiştir.

Ekrem Karadeniz'in Arazbar Buselik makamı tarifine göre; makamın seyrine Arazbar makamı seyri ile başlanıldığı, çargâh ve düğâh perdelerinde kalışlar yapıldığı ifade edilmektedir. Dellâlzâde' nin tarifinde ise çargâh perdesindeki bir kalış sağlanmadığı görülmektedir. Ekrem Karadeniz'in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

3. Dellâlzâde İsmail Efendi Beste Isfahan makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Kantemiroğlu	+		+		+		+	
Hızır Ağa	+		+		+		+	
Nasır Dede	+		+		+		+	
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+	
Suphi Ezgi	+		+		+		+	
Saadettin Arel	+		+		+		+	
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+	

Kantemiroğlu, Hızır Ağa, Nâsır Dede, Tanburi Cemil Bey, Ezgi, Arel ve Karadeniz' in vermiş olduğu makam seyri tariflerinde makamın Isfahan makamı gibi seyrettikten sonra ırâk perdesinde Segâh' lı karar verdiği ifade edilmektedir. Tarihsel süreçteki nazari anlatımları bakıldığında, Dellâlzâdenin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile verilen tariflerin tam örtüştüğü söylenebilir.

4. Dellâlzâde İsmail Efendi Buselik makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu		+		+		+	+		
Artin		+	+			+	+		
Nasır Dede		+	+			+	+		
Haşim Bey	+		+		+		+		
Kazım Uz		+	+		+		+		
Tanburi Cemil Bey									+
Suphi Ezgi		+		+		+	+		
Saadettin Arel		+		+		+	+		
Ekrem Karadeniz	+			+	+		+		

Kantemiroğlu' nun Buselik makamı tarifinde; seyir düğah perdesinden başlatılmış sonrasında çargâh perdesine gelinerek makamın kendini gösterdiği ifade edilmiştir. Ayrıca tam perdelerle tiz hüseyini perdesine kadar çıkılıp aynı yoldan düğah perdesine gelinerek karar verdiği yazılmaktadır. Buna ilave olarak pestlerde yegâh perdesine dek inilebileceği söylenmektedir. Kantemiroğlu' nun vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tarif ile eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir. Dellâlzâde, Buselik makamındaki eserlerinde; makam seyrine çargâh ve civarından başlamış, rast ve çargâh perdeleri arasındaki münasebet önem kazanmıştır. Çargâh ve civarı gezinimlerde; acem

perdesi kullanılmış, tizlerde tiz argâh perdesine kadar çıkılmış, karar seyrinde nim zirgüle perdesi ile birlikte dügahta karar verilmiştir.

Artin’de Bselik seyri; hüseyini perdesinden başlamış, acem ve buselik perdeleri kullanarak rast perdesine kadar inilmiş, rast ve argâh perdeleri arasında dolaşıldıktan sonra rast perdesi kullanarak karar verilmiştir. Artin’in vermiş olduğu tarifte nim zirgüle perdesinin kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Delllzde’nin eserlerinde; makam seyrinin, argâh veya civarından başlamış olması da verilen tarifte eserlerin seyri arasında fark oluşturmaktadır. Bununla birlikte Artin’in seyir örneğinde göstermiş olduğu perdeler, Delllzde’nin eserlerinde kullandığı perdelerle aynıdır. Buna göre; Artin’in vermiş olduğu tarifte eserlerde uygulanan makam seyrinin, sadece kullanılan perdeler açısından örtüştüğü tespit edilmiştir.

Abdlbaki Nasır Dede de makam seyrini Artin’ de olduğu gibi hseyiniden başlatmış, buselik ve zengle (nim zirgüle) perdelerini kullanarak dügah perdesinde seyri sonlandırmıştır. Ayrıca makam seyrinin muhayyer perdesine dek genişlediğini ifade etmiştir. Delllzde’nin eserlerinde argâh perdesi büyük önem kazanmakta, argâh perdesi makam seyrinin merkezini oluşturmaktadır. Buna göre; Abdlbaki Nasır Dede’ nin vermiş olduğu tarif ile Delllzde’nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tarifi eserlerde uygulanan makam seyri ile sadece kullanılan perdeler açısından örtüştüğü sylenabilir.

Haşim Bey, seyri buselik perdesinden başlatmış, acem perdesi kullanıldığını ve bu perde ile gerdaniye perdesine kadar çıkıldığını ifade etmiş, aynı perdelerle zengle (nim zirgüle) perdesine kadar inilip dügahta karar verildiğini söylemiştir. Delllzde’nin eserlerinde Buselik seyri her ne kadar argâh ve civarından başlamış olsa da buselik perdesi önem kazanmış, bir eserinde de buselik gösterilip argâh tutularak seyre başlangıç yapılmıştır. Bunun dışında tarifte bahsedilen acem ve nim zirgüle perdeleri de eserlerde sıklıkla kendini göstermektedir. Dolayısıyla verilen tarifte buselik perdesine yapılan vurgu eser seyrinde de kendini göstermiştir. Buna göre özellikle hem seyir başlangıcı hem de kullanılan perdeler açısından; verilen tarifte eserlerde uygulanan makam seyrinin büyük oranda örtüştüğü tespit edilmiştir.

Uz ve Nâsır Dede'nin Buselik makamı tarifleri benzerlik göstermekte olup, verilen tarifin eserlerde uygulanan makam seyri ile sadece kullanılan perdeler açısından örtüştüğü söylenebilir.

Cemil Bey, makamın karar perdesinin düğah olduğunu söylemiş, tabii perdelerin yanında buselik perdesinin kullanıldığını, makam seyrinin düğah ve buselik perdeleriyle başladığını ifade etmiştir. Ayrıca tarifte pestlerde zengûle, tizlerde ise tiz neva perdelerine kadar seyir genişliği gösterilmiştir. Seyir özellikleri ile ilgili verdiği bilgiler önemlidir, ancak Dellâlzâde'nin Buselik bestelerinde uygulanan seyir özelliklerinin açıklanmasında yeterli olmadığı düşünülmektedir.

Arel'de makam seyri dörtlü-beşli ve dizi kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmış, makam dizisinin çıkıcı olduğu ifade edilmiştir. Buna göre; makam seyri düğah ve civarından başlamaktadır. Bunun dışında karar sesi üzerindeki Buselik beşlisinin tiz tarafına bir Hicaz dörtlüsü eklenmek suretiyle dizinin oluştuğu, hüseyni perdesinin güçlü olarak kullanıldığı söylenmektedir. Ezgi, Arel ile aynı tarifi vermiş, verilen tarife ek olarak ikinci bir Buselik dizisinden bahsetmiştir. Buna göre; karar üstüne kurulu Buselik beşlisine hüseynide Kürdî dörtlüsü eklenmektedir. Öncelikle Arel ve Ezgi'de bahsedilen Hicaz dörtlüsünün, dolayısıyla Şehnâz perdesinin eserlerde hiç kullanılmadığı tespit edilmiştir. Eserlerde, hüseyni üzerinde acem perdesi ile tizlere doğru ilerleyişin de Kürdî olarak isimlendirilmesinin yanlış olduğu, sadece acem perdesinin öneminden ve bu perdeye yapılan vurgudan bahsedilmesinin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Çünkü bir dörtlü veya beşliden bahsedildiğinde bunların başlangıç ve bitiş perdelerinin önem kazanması gerekmektedir. Ancak eserlerde görülen makam seyirlerine bakıldığında; bu durumdan farklı, başka perde ve çeşnilerin seyirde önem kazandığı görülmektedir. Dolayısıyla tariflerde bahsedilen bilgilerin, makam seyrinin anlaşılmasında önemli olduğu kadar yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

Ekrem Karadeniz'in, makam seyrinin çargâh veya rast perdesinden başladığını, çargâh perdesi üzerinde Acem çeşnisiyle vurgu yapıldığını, zengule perdesi kullanılarak düğah perdesinde kalındığını belirtmesi, verilen tarifin tam da eserlerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüştüğünü göstermektedir. Sonrasında verdiği bilgiler de makam seyrinin anlaşılması açısından önemlidir. Ancak verilen bilgilerden de anlaşıldığı üzere; bir dönem Buselik makamı seyri için önem kazanan perde ve çeşnilerin bir başka

dönemde yerini başka perde ve çeşnilere bıraktığı anlaşılmaktadır. Yani hüseyini perdesi ve bu perde üzerinde oluşan Hüseyini çeşnilerin başka besteci ve eserlerin sıkça görüldüğü bilinmektedir. Ancak Dellâlzâde eserlerinde çargâh ve rast perdeleri öne çıkmış, acem perdesi de seyir için önemli olmuştur. Karadeniz’ in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde’ nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

5. Dellâlzâde İsmail Efendi Büzürg makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Kantemiroğlu		+		+		+		+
Artin		+		+		+		+
Hızır Ağa		+		+		+		+
Nasır Dede		+		+		+		+
Haşim Bey		+		+		+		+
Tanburi Cemil Bey		+		+		+		+
Suphi Ezgi		+		+		+		+
Saadettin Arel		+		+		+		+
Ekrem Karadeniz		+		+		+		+

Kantemiroğlu’ nun Büzürg makamı tarifinde bazı şüpheler olduğunu fakat icra sanatçıları tarafından kabul edilen tarifi; makam seyrine buselik ile başladıktan sonra düğah ve aşiran perdesine indiğini, oradan da Rehavi makamı gibi rast perdesine

gelerek bu perdede karar verdiğini ifade edilmektedir. Eskilere göre ise; makamın seyrinin argâh perdesinden başlayarak segâh ve dügah perdeler ile rast perdesine gelerek ırâk perdesinde karar verdiği yazılmaktadır. Bazen de segâh perdesini kullanmadan dügah perdesinde karar verebilir şeklinde bir anlatımı söylenmektedir. Kantemiroğlu' nun vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Abdlbaki Nasır Dede' nin vermiş olduğu tarifte Bestenigâr makamı tarifinden cok az bir fark olduğu bahsedilmiştir. Buna göre Nasır Dede ile Kantemiroğlu' nun eski edvarlardaki vermiş olduğu tariflerle benzerlik göstermektedir. Dolayısı ile Abdlbaki Nasır Dede' nin vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Kantemiroğlu' nun vermiş olduğu makam tarif ile Artin, Hızır Ağa, Hâşim Bey, Ezgi ve Arel' in vermiş olduğu makam tarifleri birbirlerine benzerlik göstermektedir. Bu tariflere göre Buselik makamının seslerinde gezinimler yapıldıktan sonra rast perdesinde karar verilmiştir. Bu tariflerin arasında sadece Hâşim Bey' in karara giderken buselik perdesi yerine segâh perdesini kullandığını görmekteyiz. Bu verilen altı makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Karadeniz ve Tanburi Cemil Bey' in vermiş olduğu Büzürg makamı tariflerinde bu makamın Hüseyini ve Rast makamının seslerinden meydana geldiği ifade edilmektedir. Verilen bu iki makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Verilen tariflerin tamamına bakıldığında kullanılan perde bakımında bazı benzerlikler gösterse de makam uygulamaları bakımından Dellâlzâde' nin eserlerinde kullandığı makam uygulamalarından farklılıklar görülmektedir. Büzürg makamı yüzyıllar içerisinde birçok değişime uğramıştır. Bu değişim verilen tariflerde makamın değişik perdelere karar ettiğini göstermektedir. Dellâlzâde' nin eserlerinde verilen

tariflerden farklı olarak rast perdesinde Nikriz sesleri ile karar verdiği görülmektedir. Dolayısı ile verilen hiçbir tarifte benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

6. Dellâlzâde İsmail Efendi Dügah makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Kantemiroğlu		+		+		+	+	
Seyyid Mehmed Emin		+		+		+	+	
Artin	+		+		+		+	
Hızır Ağa		+		+		+	+	
Nasır Dede		+		+		+	+	
Haşim Bey		+		+		+	+	
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+	
Kazım Uz	+		+		+		+	
Saadettin Arel	+		+		+		+	

Kantemiroğlu' nun Dügah makamı tarifine göre; makam Uşşak makamı gibi seyrettiği, makamın seyrine düğah perdesinden başlayarak tiz taraftaki ve pest taraftaki seslerde dolaşım yapıldıktan sonra düğah perdesinde karar verdiği ifade edilmiştir. Dellâlzâde, Dügah makamındaki eserlerinde; makamın seyri çargâh perdesi civarından başlatılmış ve çargâh merkezli bir seyir yapılmıştır. Çargâh civarındaki bu dolaşımın ardından aynı perdelerde düğah perdesine gelinerek bir durak sağlanmıştır. Karara giderken kürdi ve nim hicaz perdeleri kullanılarak düğah perdesinde nim zirgüle perdesi

ile karar verilmiştir. Kantemiroğlu' nun vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Seyyid Mehmed Emin' nin Dügah makamı tarifine göre; makamın seyrine düğah perdesi ile başlayıp, düğah ve saba perdeleri arasında dolaşım yapıldıktan sonra zengûle (nim zirgûle) perdesi ile düğah perdesinde makamın seyrini sonlandırmıştır. Ayrıca makamın tiz taraflarında dolaşım sağlanırken eviç perdesi kullanıldığını ve tiz neva perdesine kadar çıkılabileceği söylenmektedir. Delâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam uygulamasında çargâh perdesi merkez perde olmuştur. Bunun yanı sıra makamın pest taraflarda genişlediği ve karar giderken kürdi ve nim hicaz perdeleri kullanılarak karar verdiği eserlerde görülmektedir. Seyyid Mehmed Emin' nin vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Artin, Dügah makamının tarifini vermemiştir. Sipihr makamı altında verdiği tariflerle Ezgi ve Karadeniz' in vermiş olduğu Dügah makamı tarifi benzerlik göstermektedir. Verilen bu tariflerde makamın seyrine Saba makamı gibi başlayıp düğah perdesinde bir kalış sağlanmış, ardından Zengûle makamı sesleri ile dolaşım yapıldıktan sonra düğah perdesinde karar verdiği ifade edilmiştir. Artin, Ezgi ve Karadeniz' in vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüştüğü tespit edilmiştir.

Hızır Ağa' nın vermiş olduğu tarifte düğahın hem perde hem de makam ismi olduğundan bahsetmektedir. Makamın seyrine zengûle ve düğah perdeleri ile başlanılmış, segâh ve çargâh perdeleri ile hüseyini perdesine gelerek tiz tarafta tiz çargâh perdesine kadar gelinilmiştir. Aynı perdelerde düğah perdesine kadar gelinilmiş ve zengûle perdesi ile düğah perdesinde karar verildiği ifade edilmiştir. Dellâlzâde, Dügah makamındaki eserlerinde; makam seyrine çargâh ve civarından başlamış, çargâh merkezli dolaşım önem kazanmıştır. Makamın pest tarafta hüseyiniâşiran tiz tarafta nim şehnâz perdelerine kadar genişlemiş, karar da ise Hicaz Zirgûle sesleri ile düğah perdesinde karar vermiştir. Hızır Ağa' nın vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin

eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Nasır Dede' nin vermiş olduğu tarfite makamın seyrine düğah perdesi ile başlanılmış, zengüle ve ırâk (dik acemaşîrân perdesi ile tekrara düğah perdesinde karar verilmiştir. Düğah üzerinde Saba makamı seslerini gösterdikten sonra zengüle perdesi ve ırâk perdeleri ile düğah perdesinde karar verdiği ifade edilmiştir. Dellâlzâde, Düğah makamındaki eserlerinde; makamın seyrine çargâh perdesinden başlanılmış ve bu perde üzerindeki ısrarlı kalışlar yapılmıştır. Makamın kararında ise kürdi ve nim hicaz perdeleri kullanılarak düğah perdesinde karar vermiştir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Haşim Bey'in vermiş olduğu tarfite makamın seyrine segâh, çargâh ve uzzâl perdeleri ile başlanılmış, Saba makamı gibi icra yapıldıktan sonra hüseyini perdesine kadar çıkmıştır. Bu perdelerle tekrar bir iniş yapılarak zengüle perdesi ile düğah perdesinde karar verilmiştir. Dellâlzâde, Düğah makamındaki eserlerinde; çargâh perdesi önemli bir yer edinmiştir. Ayrıca makamın kararına giderken nim hicaz ve kürdi perdeleri kullanılmıştır. Haşim Bey' nin vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir.

Kazım Uz ve Tanburi Cemil Bey' in vermiş olduğu Düğah makamı tarifi benzerlik göstermektedir. Makamın seyrine Saba makamı gibi başlanılmıştır. Bu dolaşım tamamlandıktan sonra kürdi perdesi kullanılmış ve zengüle perdesi ile birlikte düğah perdesinde karar verilmiştir. Uz ve Cemil Bey'in vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin örtüştüğü tespit edilmiştir.

Arel' in vermiş olduğu tarifte Saba makamının pest tarafındaki seslere Nevser dizisinin bir kısmının eklenmesiyle oluştuğu ifade edilmiştir. Makamının bu şekilde ifade edilmesi Artin' nin vermiş olduğu tarifteki Sipîhr makamı olarak da söylenmektedir. Dolayısıyla Arel' in vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüştüğü tespit edilmiştir.

7. Dellâlzâde İsmail Efendi Ferahnâk makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Haşim Bey	+		+		+		+		
İsmail Hakkı Bey	+		+		+		+		
Kazım Uz		+		+		+	+		
Rauf Yekta									+
Tanburi Cemil Bey		+		+		+	+		
Suphi Ezgi		+		+	+		+		
Saadettin Arel		+		+	+		+		
Ekrem Karadeniz		+		+	+		+		

Haşim Bey' in vermiş olduğu Ferahnâk tarzına göre, makam seyrine acem veya eviç perdeleri ile başlatılmış. Makamın seyrinde tiz çargâh perdesine çıkıldıktan sonra neva perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu kalış ardından yegâh perdesine gelirken istenirse hicaz istenirse çargâh perdesi kullanılmış ve ırâk perdesinde karar verilmiştir. Dellâlzâde Ferahnâk eserlerinde, seyre neva veya eviç perdeleri ile başlamış ve bu perdeler üzerindeki kalışlar ısrarla gösterilmiştir. Ayrıca buselik ve düğah perdesindelerindeki kalış makam için önemli bir yer edinmiştir. Haşim Bey' nin vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tarifle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüşmediği tespit edilmiştir.

İsmail Hakkı' nın vermiş olduğu Ferahnâk makamı tarzına göre, neva perdesi üzerinde bir Sazkâr gösterilmiş, yerinde bir Nişaburek seyri tamamlanmış, Yegâh

makamlarının seyirleri yapıldıktan sonra ırâk perdesinde karar verilmiştir. İsmail Hakkı Bey'in vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüştüğü tespit edilmiştir.

Kazım Uz' un vermiş olduğu tarife göre, makam seyrine yegâh perdesi ile başlatılmış, eviç ve yegâh perdeleri üzerinde kalışlar sağlanmıştır. Bu kalışlar sırasında buselik ve hicaz perdeleri kullanılmıştır. Makam bu gezimlerden sonra ırâk perdesinde karar verilmiştir. Uz' un vermiş olduğu Ferahnâk tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüşmediği tespit edilmiştir.

Rauf Yekta Bey' de makam seyri dörtlü-beşli ve dizi kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Makamın neva perdesi üzerinde bir Sazkâr dizisine Ferahnâk beşlisi ve Segâh dörtlüsünün eklenmesi ile oluştuğu ifade edilmiştir. Bir makam seyri ifade edilirken bir dörtlü veya beşliden bahsedilmesinden ziyade eser içerisinde perdelere yapılan vurgular makamın seyrini anlamamızda daha önem kazanmaktadır. Makamı dörtlü-beşli kavramı ile ifade ettiğimizde başlangıç ve bitiş perdelerinin makam seyri bakımından önemli perdeler olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Dellâlzâde' nin eserlerinde görülen makam seyirlerine bakıldığında; bu durumdan farklı, başka perde ve çeşnilerin seyirde önem kazandığı görülmektedir. Dolayısıyla tariflerde bahsedilen bilgilerin, makam seyrinin anlaşılmasında önemli olduğu kadar yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

Tanburi Cemil Bey'in vermiş olduğu Ferahnâk makamı tarifine göre, makamın karar sesi ırâk perdesidir. Makam seyrine neva perdesi civarından başlatılmış ve tiz çargâh perdesine kadar çıkıldıktan sonra neva perdesi üzerinde bir kalış sağlanmıştır. Neva perdesi üzerindeki bu kalışın ardından tiz neveya kadar olan sesler arasında bir gezim sağlanmıştır. Karar da ise yegâh perdesine kadar gelinilmiş ve ırâk perdesinde karar verilmiştir. Cemil Bey' in vermiş olduğu Ferahnâk tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayese edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüşmediği tespit edilmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu tarife göre eviç, buselik ve düğah perdelerine yapılan vurgular Cemil Bey' in vermiş olduğu tarifte ifade edilmediği tespit edilmiştir.

Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifine göre, makamın dizisi ırâk perdesinde Ferahnâk beşlisine nim hicaz perdesinde bir Hicaz ya da Segâh dörtlüsünün eklenmesi ile oluşmaktadır. Makamın seyri eviç perdesi civarından başlatılmış, tiz çargâh perdesine kadar olan perdelerde bir gezinim sağlandıktan sonra eviç perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Eviç perdesinde yapılan kalışın ardından perde perde düğah perdesine kadar elinilmiştir. Nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanılarak yegâh perdesine kadar gelinilmiş ve ırâk perdesinde karar verilmiştir. Ezgi' in vermiş olduğu Ferahnâk tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüşmediği tespit edilmiştir.

Arel' nin vermiş olduğu makam tarifine göre, makam seyrine eviç veya neva perdeleri ile başlanılmıştır. Neva perdesi üzerindeki seslerde dolaşım sağlandıktan sonra bu perde üzerinde bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinimin ardından segâh perdesi üzerindeki Ferahnâk beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra düğah perdesinde bir kalış sağlanmış ve ırâk perdesinde makam karar verilmiştir. Arel' in vermiş olduğu Ferahnâk tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüşmediği tespit edilmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerine göre buselik perdesi makam seyri açısından önem kazandığı halde Arel' in vermiş olduğu makam tarafında bu perdeden hiç bahsedilmediği tespit edilmiştir.

Karadeniz' in vermiş olduğu tarife göre, makamın seyri neva, acem veya eviç perdeleri ile başlatılmış, gerdaniye perdesine kadar gezinim yapıldıktan sonra eviç perdesinde bir kalış sağlanmıştır. Bu gezinimin ardından perde perde düğah perdesine gelinerek buraka kısa bir duruş sağlanmıştır. Bu gezinim sırasında segâh perdesi kullanılmıştır. Nim hicaz perdesi yerine çargâh perdesi kullanılarak buradaki gezinim ile birlikte yegâh perdesine kadar gelinilmiş ve ırâk perdesinde karar verilmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamalarında buselik perdesi önem kazandığı halde Karadeniz' in vermiş olduğu makam tarafında bu perdeye yer verilmediği tespit edilmiştir. Dolayısıyla ile Dellâlzâde' nin eserlerine göre verilen makam tarifi ile Karadeniz' in vermiş olduğu Ferahnâk makam seyri tarifi tam örtüşmemektedir.

8. Dellâlzâde İsmail Efendi Isfahan makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Seyyid Mehmed Emin	+		+		+		+	
Hızır Ağa	+		+		+		+	
Nasır Dede	+		+					
Haşim Bey	+		+		+		+	
Kazım Uz	+		+					
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+	
Saadettin Arel	+		+		+		+	
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+	

Seyyid Mehmed Emin, Hızır Ağa, Abdülbâki Nasır Dede, Hâşim Bey, Kazım Uz, Tanburi Cemil Bey ve Karadeniz makamın hicaz ve neva perdeleri seyre başladığını, neva üzerinde gezinirken sıklıkla acem perdesi, zaman zaman da eviç perdesini kullanarak bu perde üzerinde bir Rast çeşnisi yapıldığını, nim hicaz perdesinin sıklıkla vurgulanarak düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmişlerdir. Seyyid Mehmed Emin, Hızır Ağa, Abdülbâki Nasır Dede, Hâşim Bey, Kazım Uz, Tanburi Cemil Bey ve Karadeniz' in vermiş olduğu Isfahan tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Arel makamı Basit ve Mürekkep olarak değerlendirmiştir. Basit makam olarak, segâh ve acem perdeleri arasında çok sık gezinim sağlayan, bazen segâh perdesinde bir kalış sağlayan bir Bayati makamı olduğunu ifade etmiştir. Mürekkep şeklinde ise, neva üzerinde bir Buselik dizisine, Bayati makamının tamamına düğah perdesinde bir rast

dörtlüsünün eklenmesi ile meydana geldiğini ifade etmiştir. Seyre neva perdesi civarından başlanıldığını, buradaki Buselik çeşnisinden sonra Bayati makamı ile düğah perdesinde karar verdiğini söylemiştir. Arel' in vermiş olduğu vermiş olduğu Isfahan tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tarifle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

9. Dellâlzâde İsmail Efendi Karciğar makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu		+		+		+		+	
Artin		+		+	+			+	
İsmail Hakkı Bey	+		+		+		+		
Kazım Uz	+		+		+		+		
Rauf Yekta									+
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+		
Suphi Ezgi									+
Saadettin Arel									+
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Kantemiroğlu vermiş olduğu tarifte makam seyrinin gerdaniye perdesinden başladığını, acem ve bayati sesleri ile neva perdesine gelip neva perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Ayrıca eski edvârlara göre Buselik makamı seyrini yaptıktan sonra Rast makamı gibi karar verdiğini söylemektedir. Kantemiroğlu' nun vermiş olduğu vermiş olduğu Karciğar tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam

uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Artin' nin vermiş olduğu Karcığar makamı seyir tarifinde, makam seyri neva perdesinden başladığı, seyir sırasında hicaz ve segâh perdeleri ile neva perdesinde kalışlar yapıldığı, nihavend perdesini kullanarak segâhta verdiği ifade edilmektedir. Artin' in vermiş olduğu vermiş olduğu Karcığar tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu tarifte, makam seyrine önce Hüzam makamı gibi başladığı, bu seyri tamamladıktan sonra düğah perdesinde karar verdiği ifade edilmektedir. İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu vermiş olduğu Karcığar tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Kazım Uz' un vermiş olduğu Karcığar makamı tarifinde, makam seyrine çargâh ve neva perdeleri ile başladığı, hisar perdesini kullanarak segâh perdesine gelindiği, daha sonra düğah perdesine gelinerek burada karar verdiği ifade edilmektedir. Ayrıca makam seyrinin gerdaniye ve muhayyer perdelerine kadar çıkabileceği söylenmektedir. Uz' un vermiş olduğu vermiş olduğu Karcığar tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Karadeniz ve Tanburi Cemil Bey' in vermiş olduğu Karcığar makamı seyrinde, makam seyrine neva perdesi civarından başladığı, neva perdesinde sık sık kalışlar yapıldığı, seyir sırasında tiz neva perdesine kadar çıkıldığı ve düğah perdesinde karar verildiği söylenmektedir. Karadeniz ve Tanburi Cemil Bey' in vermiş olduğu vermiş olduğu Karcığar tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Arel, Ezgi ve Yekta makam seyrini dörtlü-beşli dizi kavramı ile ifade etmektedir. Buna göre makam seyri inici-çıkıcıdır. Makam dizisi Uşşak dörtlüsüne neva perdesinde Hicaz beşlisinin eklenmesi ile ifade edilmektedir. Makam seyrinde perde bakımında

önem arz edecek perdelere değinilmemiştir. Dolayısıyla tariflerde bahsedilen bilgilerin, makam seyrinin anlaşılmasında önemli olduğu kadar yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

10. Dellâlzâde İsmail Efendi Mâhûr makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Meragi		+		+		+		+	
Nasır Dede	+			+	+		+		
Seyyid Mehmed Emin		+		+		+	+		
Artin	+		+		+		+		
Hızır Ağa	+		+		+		+		
İsmail Hakkı Bey		+		+		+		+	
Kazım Uz	+		+		+		+		
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+		
Saadettin Arel									+
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz		+		+	+		+		

Meragi ve Abdûlbaki Nasır Dede vermiş olduğu tariflerde Mâhûr makamını Mâhûr-ı Sagîr ve Mâhûr-ı Kebîr-i Kadîm olarak iki şekilde ifade etmektedir. Mâhûr-ı Sagîr' in çargâh ve gerdaniye perdeleri arasındaki beş sestene meydana geldiğini, Mâhûr-ı Kebîr-i Kadîm' in ise sekiz sestene meydana geldiğini söylemektedir. Abdûlbaki Nasır Dede makamın Mâhûr-ı Sagîr ile başlayarak gerdaniye civarındaki seslerde gezinim

yapılıp, gezinim sırasında mâhûr perdesi yerine eviç perdesini kullanarak çargâh perdesine, oradan da buselik perdesi ile rast perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Meragi' de ise Mâhûr-ı Keb'ir-i Kadîm yegâh perdesi ile neva perdesi arasında seyreden seskiz sesten meydana geldiği ifade edilmektedir. Meragi' nin vermiş olduğu Mâhûr makamı tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin örtüşmediği tespit edilmiştir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu Mâhûr tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin perde bakımında örtüşmediği tespit edilmiştir.

Seyyid Mehmed Emin, makamın seyrine mâhûr perdesi ile başladığını, tizlere doğru gerdaniye ve muhayyer perdesine geldiğini ve aynı perdelerle rast perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Mehmed Emin' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayes edildiğinde perde bakımından benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Tanburi Artin ve Hızır Ağa, makamın gerdaniye perdesi başladığını, dizinin seslerinde gezinim yaptıktan sonra rast perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Tanburi Artin ve Hızır Ağa' nın vermiş olduğu Mâhûr makamı tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Muallim İsmail hakkı Bey, Mâhûr makamını iki şekilde tarif etmektedir. Birinci tarifte makam seyrinin gerdaniye perdesi ile başladığını, gerdaniye üzerindeki rast icrasını yaparken dik hüseyni perdesinin kullanarak Nişabur icra edildiğini, daha sonra Tebriz makamına geçildiğini, karar da ise rast makamı seyri ile rast perdesinde karar verdiği ifade edilmiştir. İkinci tarifte ise Mâhûr makamı icrasından sonra Buselik makamı icrası ile düğah perdesinde karar verdiği söylenmektedir. İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu tariflerle Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Kazım Uz' un verdiği tarifte Abdûlbaki Nasır Dede' nin vermiş olduğu tariften farklı olarak gerdaniye perdesinde Rast gösterdikten sonra mâhûr perdesini kullanarak rast perdesine geldiği ifade edilmiştir. Kazım Uz' un vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tanburi Cemil Bey, Mâhûr makamının karar perdesinin rast perdesi olduğunu, makam seyrinin mâhûr ve gerdaniye perdesi ile başladığını, makam seyrinin tizlerde tiz çargâh pestlerde ise hüseyنياşîrân perdesine kadar genişlediğini ifade etmektedir. Tanburi Cemil Bay' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Ezgi, Mâhûr makamını Çargâh makamının rast perdesindeki şeddi olarak söylemektedir. Dizinin Çargâh beşlisine Çargâh dörtlüsünün eklenmesi ile meydana geldiğini, makamın seyrine gerdaniye veya neva perdelerinden başladığını, gerdaniye üzerindeki seslerde gezinimler yaptıktan sonra neva perdesindeki kalıplardan sonra rast perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Suphi Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Hüseyin Sadettin Arel, makamın şed bir makam olduğunu söylemektedir. Makamın rast perdesine traspoze edilmiş Çargâh makamından olduğunu ve makamın seyrinin inici olduğunu belirtmektedir. Hüseyin Sadettin Arel' in vermiş olduğu tarifte makam seyrinde perde bakımında önem arz edecek perdelere değinilmemiştir. Dolayısıyla tariflerde bahsedilen bilgilerin, makam seyrinin anlaşılmasında önemli olduğu kadar yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

Karadeniz Mâhûr makamını anlatırken, Rast makamından farklı olarak gerdaniye perdesindeki sık yapılan vurgulardan bahsetmektedir. Ayrıca hüseyini ile hisârek perdelerindeki çeşnileri vurgulamaktadır. Karadeniz makam dizisi içerisinde buselik perdesi yerine segâh perdesinin kullanıldığını söylemektedir. Karadeniz'in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

11. Dellâlzâde İsmail Efendi Mâhûr Buselik makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Haşim Bey									+
Kazım Uz		+		+		+	+		
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Saadettin Arel									+
Ekrem Karadeniz	+			+		+	+		

Haşim Bey, Mâhûrbuselik makamını, Mâhûr makamı icrası yapıldıktan sonra Buselik makamı ile düğah perdesinde karar veren bir makam olarak ifade etmektedir. Tarihsel süreç içerisinde Haşim Bey' in Mâhûr makamı ile ilgili bir tarifine rastlanmamıştır. Dolayısıyla makam seyrinde önem arz edecek perdelere değinilmemiştir. Verilen eksik bilgilerden dolayı Haşim Bey' in vermiş olduğu makam seyri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin mukayesesinin yetersiz olduğu tespit edilmiştir.

Kazım Uz, makam tarifini, Mâhûr makamı icrasından sonra Buselik makamı icrası ile düğah perdesinde karar verdiğini, Buselik makamı icrası sırasında segâh perdesi yerine buselik perdesinin kullanıldığını ifade etmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrindeki çargâh üzerindeki kalıplardan bahsedilmemiştir. Kazım Uz' un vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayeses edildiğinde perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Ezgi, makamı, rast perdesine göçürülmüş Çargâh makamına Buselik beşlisinin veya dizinin tamamının eklenmesi ile meydana geldiğinden bahsetmiştir. Makamın seyrine Mâhûr makamı seyri ile başladıktan sonra neva perdesine ya da düğah gelinir, daha sonra Buselik beşlisi veya dizinin tatmı ile karar verilir şeklinde ifade etmiştir.

Ezgi' nin vermiş olduğu tariflerle Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde tam benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Arel, Mâhûrbuselik' i Mâhûr makamına eklenen Buselik makamına eklenmesiyle mürekkeb bir makam olduğunu söylemektedir. Makam seyri bakımından önemli perdelere değinilmemesinden dolayı Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile mukayesenin yetersiz kaldığı tespit edilmiştir.

Ekrem Karadeniz, makam seyrine Mâhûr makamı icrası ile başladığını, daha sonra neva perdesi ve hüseyni perdesinde kalışlar gösterdiğini, kararda ise Buselik makamı icrası ile düğah perdesinde zengüle perdesini kullanarak karar verdiğini ifade etmektedir. Karadeniz' in vermiş olduğu makam tarifi ile dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makamseyri mukayese edildiğinde perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

12. Dellâlzâde İsmail Efendi Muhayyer Buselik makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Seyyid Mehmed Emin	+		+		+		+	
Artin	+		+			+	+	
Hızır Ağa	+		+		+		+	
Haşim Bey		+		+		+	+	
Suphi Ezgi	+		+		+		+	
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+	

Seyyid Mehmed Emin, makamın seyrinin Muhayyer makamı seyri ile başladığını, tiz çargâh, muhayyer, gerdaniye, eviç perdeleri ile hüseyni perdesine gelindiğini, daha

sonra çargâh gelerek segâh ve düğah perdesi ile karar ettiğini söylemektedir. Bu seyir tamamlandıktan sonra muhayyer perdesinden sünbüle perdesine gelinerek perde perde çargâh perdesine inildiğini, buselik perdesini alarak Buselik makamı seyri gibi düğah perdesinden karar verdiğini ifade etmektedir. Seyyid Mehmed Emin' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Tanburi Artin' nin vermiş olduğu tarifte makamın seyrine tiz çargâh perdesinden başlanılmış, tiz segâh, muhayyer, gerdaniye, eviç, hüseyini, neva, çargâh, buselik ve düğah perdesi ile karar verildiği ifade edilmektedir. Tanburi Artin' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinden kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında perde bakımından benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Hızır Ağa, makamın seyrinin tiz çargâh perdesinden başladığını, bu perdeden aşağı bir hareketle hüseyini perdesine, hüseyini perdesinden muhayyer perdesine gelindiğini, karar giderken hüseyini, neva, çargâh ve buselik perdeleri ile düğahta karar verdiğini ifade etmektedir. Hızır Ağa' nın vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Haşim Bey, Muhayyerbuselik makamını Muhayyer makamı icrasından sonra Buselik makamı icrasını yaparak karar verdiğini ifade etmektedir. Haşim Bey Muhayyer makamının gerdaniye perdesinden başlayarak tiz neva perdesine kadar gelindiğini, bu perdelerde saba makamı icra edildikten sonra muhayyer perdesine gelindiğini, aşağı doğru bir hareketle neva, çargâh, segâh perdelerini göstererek Saba makamı çeşnisi ile düğah perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Buselik makamı tarifinde ise seyrin rast perdesinden başladığını, daha sonra saba, uzzâl, hüseyini, acem, gerdaniye, şehnâz perdelerini göstererek sabaya kadar indiğini, segâh, düğah ve zirgüle perdeleri ile düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir. Haşim Bey' in vermiş olduğu makam tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Suphi Ezgi ve Karadeniz' in vermiş olduğu tarif birbiri ile benzerlik göstermektedir. Ezgi ve Karadeniz Muhayyerbuselik makamının Muhayyer makamı dizisine Buselik beşlisi veya dizinin tamamının eklenmesiyle meydana geldiğini, karar

sesinin düğah, güçlü sesinin ise hüseyni perdesi olduğu söylemektedir. Makamın seyrine Muhayyer makamının sesleri ile başlanıldığını, güçlü sesinde bir kalış sağlandıktan sonra Buselik makamı sesleri ile karar verildiğini ifade etmektedir. Ezgi'nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

13. Dellâlzâde İsmail Efendi Muhayyer Sünbüle makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Seyyid Mehmed Emin		+		+		+	+	
Nasır Dede		+		+		+	+	
Haşim Bey		+		+		+	+	
Suphi Ezgi		+		+		+	+	
Ekrem Karadeniz		+		+		+	+	

Seyyid Mehmed Emin'in vermiş olduğu tarife göre makam seyrine muhayyer perdesi civarından başlar, tiz hüseyni perdesine kadar çıkabilir. Muhayyer makamı seyrini tamamladıktan sonra çargâh perdesine gelinerek Saba makamı gibi düğahta karar verir. Seyyid Mehmed Emin'nin vermiş olduğu tarifte makamın Saba makamı ile karar verdiği ifade edilmiştir. Saba makamı içerisinde kararda segâh perdesi ile karar vermesine rağmen Dellâlzâde'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinde makamın kürdi perdesi kullanılarak karar verdiği görülmektedir. Bu nedenle Seyyid Mehmed Emin'nin vermiş olduğu Muhayyer Sünbüle makamı tarifi ile Dellâlzâde'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin kullanılan perdeler bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Nasır Dede, makamı tiz çargâh perdesi üzerinde yapılan Saba makamı icrasından sonra Sünbüle icrası ile karar verdiğini ifade etmektedir. Nasır Dede'nin Sünbüle

tarifinde karar giderken Saba makamının icra edildiği belirtilmektedir. Dellâlzâde' nin eserlerine göre makam seyrinde karara giderken segâh perdesi yerine kürdi perdesi kullanıldığı görülmektedir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde'nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde kullanılan perdeler bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Haşim Bey, Muhayyer Sünbüle makamını perdelerle ifade etmiştir. Makamda kullanılan perdeler; gerdaniye, muhayyer, sünbüle, tiz çargâh, sünbüle, muhayyer, gerdaniye, hüseyini, uzzâl, çargâh, segâhtır. Bu seyrin devamında Saba makamı gibi düğah perdesinde karar verdiği belirtilmiştir. Haşim beyin vermiş olduğu tarifte nim şehnâz ve kürdi perdelerinden bahsedilmemiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde ise bu perdelerin önem kazandığını görmekteyiz. Dolayısı ile Haşim Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Suphi Ezgi, makamın Saba dizisine acem perdesinde bir Acemaşîrân makamının eklenmesi ile oluştuğunu söylemektedir. Seyrin muhayyer perdesinden başladığını, Acemaşîrân makamının seslerinde dolaşıldıktan sonra muhayyer ve acem perdelerinde bir kalış sağladığını, Saba makamı seslerine geçilerek çargâh perdesinde bir durak yapıldığını, karara da yine Saba dörtlüsü sesleri ile gelindiğini ifade etmektedir. Suphi Ezgi' nin vermiş olduğu bu tarifte karar gidilirken kürdi perdesinden bahsedilmemiştir. Bu yüzden Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile perde bakımından örtüşmediği tespit edilmiştir.

Karadeniz, makamın seyrinin sünbüle perdesi alınarak gerdaniye ve muhayyer perdeleri ile başladığını, Muhayyer makamının icrasından sonra Saba makamına geçildiğini, bu seyri sırasında dik şahnâz, acem ve gerdaniye perdelerinin kullanıldığını, ayrıca Saba makamı icrası sırasında hisârek, sabâ ve çargâh perdelerinin gösterildiğini, karara bu perdelerle gelindiğini ifade etmektedir. Karadeniz' in vermiş olduğu makam tarifinde hisârek perdesinden bahsedilmiş, kürdi perdesine hiç değinilmemiştir. Fakat Dellâlzâde' nin eserlerine bakıldığında hisârek perdesinin kullanılmadığı, kürdi perdesinin ise önemli perde görevi üstlendiği görülmektedir. Bu bakımdan Karadeniz' in vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde perde bakımından tam benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

14. Dellâlzâde İsmail Efendi Müstear makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Seyyid Mehmed Emin	+		+		+		+		
Artin		+		+		+		+	
Hızır Ağa	+		+		+		+		
Nasır Dede	+		+		+		+		
Haşim Bey	+		+		+		+		
Kazım Uz	+		+		+		+		
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Saadettin Arel									+
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Seyyid Mehmed Emin, makamın kürdi perdesi ile seyre başladığını, segâh, uzzal (hicaz), neva ve hüseyini perdeleri ile eviç perdesine çıktığını, eviç perdesinden geri dönerek segâh perdesinde karar verdiğini, ayrıca acem ve perdeleri ile şehnâz perdesine çıkarak burada gezinim yaptığını, geri dönerken acem, neva, uzzâl, segâh, kürdi ve rast perdeleri ile irâk perdesine kadar inebileceğini ifade etmektedir. Mehmed Emin' nin vermiş olduğu makam tarifi le Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Artin, makamın seyirinin neva perdesinden başladığını, neva perdesi merkez alınarak segâh ve acem perdeleri arasında gezinim yaptığını, hicaz perdesini kullanarak segâh perdesine vurgular yaptığını, düğah perdesinden acem perdesine atlayarak tam perdelere düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Artin' in vermiş olduğu

makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Hızır Ağa, makamın seyrinin segâh perdesinden başladığını, hicaz perdesini kullanarak neva perdesine gelindiğini, aynı perdelerle segâh perdesine gelinip eviç perdesine çıkıldıktan sonra perde perde segâh perdesine gelinerek kürdi perdesi ile segâh perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Hızır Ağa' nın vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Abdülbaki Nasır Dede, makamın Hicaz makamı ile başlayıp segâh perdesinde karar verdiğini, ayrıca kürdi ve acem perdelerinde kullanılabileceğini ifade etmektedir. Abdülbaki Dede' nin Müstear makamı tarifinde seyrin Hicaz başlaması şu analama gelmektedir; geleneksel sistemde düğah perdesi ile segâh perdesi arasında kürdi perdesi vardı. Bu perdeden başka bir perde yer alamamaktadır. Hicaz makamı tariflerinde bu perde pest kaldığı için kullanılmaz. Bundan dolayı segâh perdesi hem bugün kullanıldığı yeri hem de dik kürdi perdesini ifade eder. Hicaz makamı tariflerinde de segâh perdesinin kullanıldığını görmekteyiz. Abdülbaki Nasır Dede' nin Müstear makamı seyrini Hicaz başlatmasının nedeni de günümüzde kullanılan segâh ve hicaz perdelerinin kullanılası anlamına gelmektedir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırdığında benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Haşim Bey, Tanburi Cemil ve Kazım Uz' un vermiş olduğu tarifler benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerde makamın seyrine kürdi ve segâh perdeleri başlanıldığı, hicaz, neva, hüseyini, acem, eviç ve gerdaniye perdelerinin kullanıldığı, kürdi perdesini alarak segâhta karar verdiği ifade edilmektedir. Tanburi Cemil Bey makamın seyrinin Segâh makamı gibi olduğunu fakat çargâh perdesinden çok hicaz perdesinin kullanıldığını söylemektedir. Haşim Bey, Tanburi Cemil Bey ve Kazım Uz' un vermiş oldukları makam tarifleri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Ezgi, makamın seyrinin güçlü sesi veya durak sesinden başladığını, Segâh dörtlüsü veya beşlisi seslerinde dolaşıldıktan sonra güçlü veya durakta kaldığını, Müstear dörtlüsünü gösterdikten sonra Segâh dizilerinde dolaşıp yedenli ya da

yedensiz karar verdiğini ifade etmektedir. Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik göstermektedir.

Arel, makamını birinci, ikinci ve üçüncü derecelerine T-S aralıklarının gelmesiyle meydana geldiğini, seyir sırasında Segâh makamına geçkiler yapıldığını söylemektedir. Makamın seslerinde bu aralıklarda dolaşıldığı ve segâh perdesinde karar verdiği ifade edilmektedir. Makam seyrinde önemli olan perdeler değinilmediği için arel ve Dellâlzade' nin Müstear makamı seyirlerinin karşılaştırılması yetersiz kalmaktadır.

Karadeniz, Müstear makamını hicaz perdesini sık kullanan Isfahan 2 makamı ile Segâh makamının birlikte icra edildiği bir makam olarak söylemektedir. Makamın seyrine neva, hicaz ve buselik perdeleri ile başlandığını, daha sonra Segâh makamı icrası ile kürdi perdesini alarak segâhta karar verdiğini ifade etmektedir. Ayrıca zaman zaman Nişâbur çeşnisinin kullandığını, fakat bunun yapılmasının şart olmadığını söylemektedir. Karadeniz' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

15. Dellâlzâde İsmail Efendi Neva Buselik makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Nasır Dede	+		+		+		+	
Haşim Bey	+		+		+		+	
İsmail Hakkı Bey	+		+		+		+	
Kazım Uz	+		+		+		+	
Suphi Ezgi	+		+		+		+	
Saadettin Arel	+		+		+		+	
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+	

Abdülbâki Nasır Dede, Nevabuselik makamını Neva makamının seyri tamamlandıktan sonra hüseyni perdesini belirttikten sonra Buselik makamı seyri ile karar verdiğini ifade etmektedir. Abdülbâki Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullandığı makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Haşim Bey, makamı Neva makamının icrasından sonra yegâh perdesine kadar gelindikten sonra Buselik makamı icrası ile karar verdiğini ifade etmektedir. Haşim Bey'in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinden makam seyrinin başlangıç sesi ve kullanılan perdeler açısından büyük oranda benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Muallim İsmâil Hakkı Bey bu makamı, Neva makamın seyrinden sonra Buselik makamı icrası ile dügahta karar verir şeklinde ifade etmektedir. Muallim İsmâil Hakkı Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında seyir bakımından benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Ezgi ve Arel makamı, Neva makamına Buselik beşlisi veya dizinin tamamının eklenmesi ile oluştuğunu, güçlü sesinin neva perdesi, seyrini ise Neva makamının icrasından sonra Buselik beşlisi veya dizinin tamamı ile karar verir şeklinde ifade etmektedir. Ezgi ve Arel'in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında makam seyrinin başlangıç sesi ve kullanılan perdeler bakımından büyük oranda benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Kazım Uz ve Karadeniz makamı, Neva makamı seyri tamamlandıktan sonra segâh perdesi yerine Buselik perdesi kullanılarak Buselik makamı icrası karar verir şeklinde ifade etmektedir. Uz ve Karadeniz'in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde seyrin başlangıç sesi ve kullanılan perdeler bakımından büyük oranda benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

16. Dellâlzâde İsmail Efendi Revnâknüma makamını nasıl kullanmıştır?

	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
BENZERLİK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Haşim Bey									+
Kazım Uz									+
Saadettin Arel									+
Ekrem Karadeniz									+

Tarihsel süreçte verilen tüm tarifler benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerde makamının seyrine Müstear makamı gibi başladığı, daha sonra ırâk perdesi üzerine Hicaz sesleri ile gelinip karar verdiği ifade edilmektedir. Fakat sadece Karadeniz tarifinde karara Irâk makamı sesleri gelinip karar verdiğini söylemektedir. Seyir sırasında önem teşkil edecek perdelerden ve seyrin işleniş biçiminden bahsedilmemiştir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ve perdelerle karşılaştırılması açısından verilen tariflerin eksik olduğu düşünülmektedir.

17. Dellâlzâde İsmail Efendi Segâh makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu		+		+	+		+		
Nasır Dede		+		+	+		+		
Seyyid Mehmed Emin		+		+	+		+		
Artin		+		+	+		+		
Kazım Uz		+		+	+		+		
Tanburi Cemil Bey		+		+	+		+		
Saadettin Arel	+		+		+		+		
Suphi Ezgi									+
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Tarihsel süreçteki nazari anlatımlara bakıldığında kullanılan bazı perdeler dışında makam seyri hemen hemen aynı olduğu görülmektedir. Kantemiroğlu, Artin, Mehmed Emin' nin dışında diğer nazariyatçıların kürdi perdesini sık sık kullandığı tespit edilmiştir. Bu perdenin dışında dik hisâr perdesi de Kantemiroğlu, Mehmed Emin, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey ve Kazım Uz' un vermiş olduğu makam tarifinde bahsedilmemektedir. Tanburi Cemil Segâh makamının doğal seslerden oluştuğunu ifade etse bile hüseyini perdesinin pest icra edildiğinden bahsetmemiştir.

Kantemiroğlu, Seyyid Mehmed Emin, Artin, Abdülbaki Nasır Dede, Kazım Uz ve Tanburi Cemil Bey'in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde

kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Arel, makamı dörü-lü-beşli dizi kavramı içerisinde anlatmıştır. Makamın dizisi Segâh beşlisine Hicaz dörü-lüsünün eklenmesi olduğunu, makamın seyrinin çıkıcı, güçlü sesinin ise neva perdesi olduğunu söylemektedir. Makamın donanımına si ve mi sesleri için koma bemolü, fa için bakiye diyezi konulduğundan bahsetmektedir. Arel makamın seyrinin segâh veya neva perdelerinden başladığını, dizinin seslerinde gezinim yaptıktan sonra segâh perdesinde karar verdiğini, tiz perdelerde gerdaniye üzerinde bir Buselik dörü-lüsünün kullanıldığından bahsetmektedir. Arel' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinden kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Ezgi, makamı dörü-lü-beşli dizi kavramıyla iki şeklinin olduğundan bahsetmektedir. Birinci dizi Segâh beşlisine Hicaz dörü-lüsünün eklenmesi, ikinci dizi ise Segâh dörü-lüsüne Ferahnâk beşlisinin eklenmesi ile olduğunu söylemektedir. Makam seyrinde perde bakımında önem arz edecek perdeler değinilmemiştir. Dolayısıyla tariflerde bahsedilen bilgilerin, makam seyrinin anlaşılmasında önemli olduğu kadar yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

Karadeniz' in vermiş olduğu tarif Arel' in vermiş olduğu tarifle benzerlik göstermektedir. Karadeniz, makamın donanımına eviç ve dik hisâr perdelerinin yazıldığını, seyre segâh perdesi civarından başladığını, makamın seyrinin tiz çargâh perdesine kadar genişlediğini, karar doğru giderken eviç perdesi yerine acem perdesinin alındığını, karar da ise kürdi ve rast perdelerini kullanarak segâh perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Karadeniz' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

18. Dellâlzâde İsmail Efendi Suzidil makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Artin	+		+		+		+		
Nasır Dede	+			+	+		+		
Haşim Bey	+		+		+		+		
Kazım Uz		+		+	+		+		
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+		
Saadettin Arel									+
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Tanburi Artin'nin vermiş olduğu Suzidil makamı tarifine göre makam seyrine muhayyer perdesi civarından başlayabilir, sünbüle perdesi ile birlikte hüseyini ve düğah perdelerinde Hicaz gösterdikten sonra nim zirgüle perdesi ile düğah perdesinde karar verebilir şeklinde ifade edilmiştir. Suzinak makamı tarifi adı altındaki diğer tarifinde ise makam seyrinin hüseyini perdesinden başladığı, hüseyini üzerinde Zengüle perdelerini gösterdiğini, buselik ve zengüle perdeleri ile Buselik gibi gezinim yaptıktan sonra Hicaz sesleri ile aşîrân perdesinde karar verdiği söylenmektedir. Artin' in vermiş olduğu ilk tarif ile Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayase edildiğinde karar sesi ve başlangıç sesi bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Artin' nin vermiş olduğu ikicini tarif ile Dellâlzâde İsmail Efendi' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayase edildiğinde tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Abdlbaki Nasır Dede' nin vermiş olduğu Suzidil makam seyrinde, makam seyrine hüseyini perdesinden başlandığı, seyre hisar, eviç ve gerdaniye perdeleri kullanılarak Hisar gibi dolaşıldığı ve Buselik makamı seyri gibi dügah perdesine gelindiğini oradan da zengle perdesini alarak Hicaz sesleri ile aşırn da karar verdiği ifade edilmiştir. Ayrıca hüseyini perdesinden itibaren muhayyer perdesine kadar Hicaz sesleri ile gezinilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Delllzde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde, Delllzde' nin seyir sırasında eviç perdesinden hiç bahsetmediği görülmektedir. Dolayısıyla Nasır Dede ile Delllzde' nin Suzidil makam seyirleri perde bakımından benzerlik göstermediği düşünülmektedir.

Haşim Bey' in vermiş olduğu makam tarifinde, makamın seyrine hisar perdesi ile başladığı, şehnz ve muhayyer perdelerini kullanarak aşağı doğru acem perdesi, hisar perdesi, çargh perdesi, segh perdesi, dügah perdesi ve zengle perdeleri ile aşırnda karar verdiği ifade edilmektedir. Haşim Bey' in vermiş olduğu Suzidil makam tarifi ile Delllzde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde makam seyirlerinin benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Kazım Uz' un suzidil makam tarifinde, seyre hisar perdesi ve hüseyini perdesi ile başladığı, Buselik makamı gibi seyrederek dügah perdesine gelindiği ve zengle perdesi kullanılarak aşırn perdesinde karar verdiği ifade edilmektedir. Ayrıca makam seyrinin eviç, gerdaniye ve muhayyer perdelerine kadar çıkabileceği söylenmiştir. Uz' un vermiş olduğu makam tarifi ile Delllzde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında, Delllzde' nin seyir sırasında eviç perdesinden hiç bahsetmediği görülmektedir. Dolayısıyla Kazım Uz ile Delllzde' nin makam seyirleri perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Tanburi Cemil Bey Suzidil makamını; seyre hisar ve hüseyini perdeleri civarından başlayarak tiz çargh perdesi ve zengle perdesi arasındaki seslerde gezinim yapıldıktan sonra hüseyini ile tiz hüseyini perdeleri arasında dolaşıldığını, karara giderken hisar perdesi yerine neva perdesi alınarak hseyiniaşırn perdesinde karar verir şeklinde ifade etmektedir. Tanburi Cemil Bey' in vermiş olduğu tarif ile Delllzde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Arel, Suzidil makamını Hicaz Zengule makamının şeddi olarak ifade etmektedir. Makam seyrinde perde bakımında önem arz edecek perdelerle değinilmemiştir. Dolayısıyla tariflerde bahsedilen bilgilerin, makam seyrinin anlaşılmasında yetersiz kaldığı belirlenmiştir.

Ekrem Karadeniz, makamın seyrine nim hisar ve hüseyini perdeleri ile başladığını, tizlere doğru giderken dik acem ve şehnâz perdeleri ile tiz buselik perdesine kadar çıkılabileceğini, Buselik sesleri ile düğah perdesine gelindikten sonra zengule perdesini alarak hüseyiniaşrân perdesinde karar verdiği ifade etmektedir. Karadeniz’ in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde’ nin eserlerinde kullanmış olduğu makam tarifi karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

19. Dellâlzâde İsmail Efendi Suzinâk makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Nasır Dede	+		+		+		+	
Haşim Bey		+		+	+		+	
İsmail Hakkı Bey	+		+		+		+	
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+	
Suphi Ezgi		+		+	+		+	
Saadettin Arel		+		+	+		+	

Nasır Dede, makamın seyre Hüzzam makamı seyri ile başladığını, daha sonra seğâh perdesi ile çargâh perdesine gelinerek Hicaz makamı hareketi ile rast perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Nasır Dede, Dellâlzâde’ nin eserlerinde önemli bir yer edinen acem ve hüseyini hiç bahsetmemektedir. Dolayısı ile Nasır Dede’ nin vermiş

olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde seyir ve kullanılan perdeler bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Haşim Bey, makamın seyrine çargâh, neva, şuri, eviç, gerdaniye ve muhayyer perdesi ile başlanıldığını, sünbüle perdesini alarak aynı perdelerle rast perdesine gelinip karar verdiğini ifade etmektedir. Haşim Bey, Dellâlzâde' nin eserlerinde önemli olan acem, hüseyini ve nim zirgüle perdelerinden bahsetmemektedir. Haşim Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında perde bakımından örtüşmediği tespit edilmiştir.

İsmail Hakkı Bey, makamın rast perdesinde karar verdiğini, Hüzzam makamını icra ettikten sonra rast perdesi üzerinde Hümayûn ya da Zirgüle makamlarının seyri karar verdiğini ifade etmektedir. İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Tanburi Cemil Bey, makamın karar sesinin rast perdesi olduğunu, seyrine zemin bölgesindeki çargâh perdesi ile başlanıp tiz çargâh perdesine kadar olan seslerde dolaşarak başladığını, meyan kısmında sünbüle ya da hisârek perdesini veya nim hisar ve eviç perdelerinin kullanılarak neva ve tiz neva kısmında seyrettiğini, kararda ise gerdaniye ve rast perdesi arasındaki seslerde dolaşıldığını ifade etmektedir. Cemil Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Ezgi ve Arel' in vermiş olduğu makam tarifleri birbirleri ile benzerlik göstermektedir. Ezgi ve Arel makamın dizisinin rast perdesinde Rast beşlisine, nevada Hicaz dörtlüsünün eklenmesi ile olduğunu, güçlü sesinin neva olduğunu, makamın seyrine neva perdesi ile başlanıldığını, dizinin seslerinde dolaşım sağlandıktan sonra rast perdesinde karar verdiğini ifade etmişlerdir. Ezgi ve Arel, Dellâlzâde' nin eserlerinde önem arz eden acem, hüseyini ve nim zirgüle perdelerinden bahsetmemişlerdir. Bundan dolayı Arel ve Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

20. Dellâlzâde İsmail Efendi Şehnâz makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Tirevi	+		+			+	+		
Kantemiroğlu	+		+		+		+		
Marmorinos									+
Hızır Ağa									+
Seyyid Mehmed Emin									+
Nasır Dede		+		+	+		+		
Haşım Bey	+		+		+		+		
Artin									+
İsmail Hakkı Bey									+
Kazım Uz									+
Tanburi Cemil Bey									+
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Saadettin Arel	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Tirevî, Şehnâz makamının Hicaz makamı ve Kûçek makamlarının birleşmesi ile meydana geldiğini, makamın seyrinin hüseyni perdesinden başladığını, devamında ise pençgâh, uzzâl ve segâh (dik kürdi) perdeleri ile düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde makam seyrinin şehnâz ve muhayyer perdelerinden başladığını, muhayyer üzerinde tiz çargâh ve tiz buselik sesleri ile kalış yaptığını, şehnâz perdesinin makam seyri içerisindeki önemini ve karara giderken gerdaniye ve acem perdelerini alıp nim hicaz ve dik kürdi perdeleri ile düğah perdesinde karar verdiğini görmekteyiz. Tirevî' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında makam seyri ve kullanılan perdeler bakımından benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Kantemiroğlu, makamın seyrinin şehnâz ve muhayyer perdeleri ile başladığını, şehnâz, gerdaniye ve dik acem perdeleri ile hüseyni perdesine ve neva perdesine geldiğini, daha sonra uzzâl ve segâh (dik kürdi) perdeleri ile düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Pest tarafta genişleme yapmak istenirse rast ve zengüle perdeleri ile yegâh perdesine kadar gelinebileceğini söylemektedir. Kanetmiroğlu' nun vermiş olduğu tarifle Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Seyyid Mehmed Emin, makamın seyrinin muhayyer perdesi ile başlayıp şehnâz perdesini alarak Hicaz makamı icrası ile düğahta karar verdiğini ifade etmektedir. Seyyid Mehmed Emin' nin makamın tiz bölgelerindeki perdelerden ve seyir hareketinden bahsetmemiştir. Dolayısı ile makam seyri bakımından önem teşkil edecek perdeler değinilmemiştir. Mehmed Emin' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin karşılaştırılması için verilen tarifin perde ve makam seyri bakımından eksik kaldığı tespit edilmiştir.

Tanburi Artin, Marmarinos ve Hızır Ağa' nın vermiş olduğu makam tarifleri birbirleri ile benzerlik göstermektedir. Artin makamın seyrinin muhayyer perdesinden başladığını, şehnâz, eviç, hüseyni, neva, hicaz ve segâh (dik kürdi) perdeleri ile düğah perdesine gelindiğini, kararda ise yeden olarak nim zirgüle perdesinin kullanıldığını yazmaktadır. Hızır Ağa ve Marmarinos, Artin' in tarifinden farklı olarak nim zirgüle perdesini kullanmamıştır. Tanburi Artin' de Seyyid Mehmed Emin gibi tiz bölgelerdeki perdeler ve seyir hareketi ile ilgili bilgi vermemiştir. Tanburi Artin' nin vermiş olduğu

makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin karşılaştırılması için verilen tarifi perde ve makam seyri açısından eksik kaldığı tespit edilmiştir.

Nasır Dede, makamın seyrinin muhayyer perdesinden başladığını, bu perde üstünde Hicaz makamı seyrinden sonra Uzzal makamı seyri ile karar verdiğini ifade etmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde muhayyer üzerinde tiz çargâh ve tiz buselik perdelerini görmekteyiz. Nasır Dede muhayyer üzerinde hicaz yapıldığını söylemektedir. Dolayısıyla Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin perde bakımından bezerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Haşim Bey, makamın seyrinin şehnâz perdesi ile başladığını, tiz çargâh ve tiz segâh seslerine kadar çıkıldığını, dönerken aynı seslerle acem, hüseyini, neva, hicaz ve kürdi perdelerine dokunarak düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmiştir. Haşim Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri kullanılan perdeler ve makam seyri bakımından tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Muallim İsmail Hakkı Bey, makamın seyrinin hüseyini perdesinden başladığını, bu perde üzerinde Hümâyûn makamı seyrini yaptıktan sonra Uzzâl makamı seyri ile düğah perdesinde karar verdiğini anlatmaktadır. İsmail Hakkı Bey makam seyrinde kullanılan perdelerden bahsetmemektedir. Dolayısı ile İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu tarifi, Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile karşılaştırılmasının perde bakımından yetersiz olduğu sonucuna varılmıştır.

Kazım Uz ve Tanburi Cemil Bey'in vermiş oldukları tarif benzerlik göstermektedir. Uz ve Cemil Bey makamın seyrinin muhayyer perdesi ile başladığını, daha sonra şehnâz, eviç perdeleri ile neva perdesine gelindiğini, nevanın itibaren hicaz göstererek kürdi perdesi ile düğah perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Cemil Bey, Uz' dan farklı olarak nim zirgüle perdesini kullanmaktadır. Uz ve Cemil Bey'in vermiş olduğu tarifte tiz perdelerden ve seyirden bahsedilmemektedir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile karşılaştırılması açısından yetersiz olduğu tespit edilmiştir.

Ezgi, makamın dizisinin Zirgüleli Hicaz makamına muhayyer perdesinde Buselik beşlisinin eklenmesi ile oluştuğu söylemektedir. Ezgi, makamın karar sesinin düğah, güçlü sesinin hüseyini olduğunu, seyrinin muhayyer perdesinden başladığını, muhayyer üzerindeki Buselik beşlisi ve Hicaz dörtlüsünde gezindikten sonra ik olarak muhayyer daha sonra hüseyini de kalış sağladığını, daha sonra Hicaz beşlisi seslerinde gezinim yaparak düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde başlangıç sesi, kullanılar perdeler ve seyir açısından tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Arel, makamın dizisinin hüseyini perdesindeki Hümayun dizisine Uzzâl ya da Hicaz makamı dizilerinin eklenmesi ile meydana geldiğini belirtmektedir. Seyrin hüseyini perdesi üzerindeki Hümayun dizisi ile başladığını, daha sonra Uzzâl ya da Hicaz makamı seslerinde gezinim yaptıktan sonra düğah perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Arel' in vermiş olduğu tarif ile dizi içerisindeki perdeleri göz önüne alacak olursak Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Karadeniz, makamın seyrinin şehnâz ve muhayyer perdeleri başladığını, seyrin istenirse tiz neva perdesine kadar çıkabileceğini, tiz neva perdesinden aynı perdelerle hüseyini perdesine gelinerek bir durak yapılabileceğini, daha sonra Hicaz makamı seyri gibi eviç ve gerdaniye perdeleri ile ya da Hümayun makamı seyri gibi gerdaniye, acem, hüseyini, neva, hicaz ve kürdi perdelerini alarak düğah perdesinde karar verdiğini, ayrıca karar sırasında zengûle perdesinin de kullanılabileceğini ifade etmektedir. Karadeniz' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında perde ve seyir bakımından benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

21. Dellâlzâde İsmail Efendi Şehnâz Buselik makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Artin		+		+	+		+		
Hızır Ağa									+
Nasır Dede		+		+	+		+		
Haşim Bey		+		+		+	+		
İsmail Hakı Bey		+		+		+			
Kazım Uz		+		+	+		+		
Suphi Ezgi	+		+		+		+		
Saadettin Arel	+		+		+		+		
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Artin, makamın seyrinin muhayyer perdesinden başladığını, Şehnâz makamı perdeleri ile düğah perdesine kadar inildikten sonra hüseyini perdesine geldiğini, eviç ve gerdaniye perdeleri ile hüseyinde bir kalış sağlandığını, daha sonra buselik perdesi ile birlikte düğah perdesinde karar verdiğini, yeden perdesi olarak rast perdesinin kullanıldığını anlatmaktadır. Artin, Dellâlzâde' nin eserlerinde önemli bir perde olan sünbüle perdesine hiç değinmemiştir. Dolayısı ile Artin' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde kullanılan perdeler bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Hızır Ağa, makamın seyrinin muhayyer perdesi civarından başladığını, daha sonra hüseyini perdesine gelinerek Buselik makamı ile karar verdiğini söylemektedir.

Makamın seyrinde önemli yer edinen perdelere değinilmemiştir. Hızır Ağa' nın vermiş olduğu tarifi Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin karşılaştırılması açısından yetersiz olduğu tespit edilmiştir.

Nasır Dede, makamın seyrinin muhayyer perdesi ile başladığını, muhayyer üzerinde bir Hicaz icrasından sonra hüseyini perdesine gelindiğini ve Buselik icrası ile karar verdiğini ifade etmektedir. Ayrıca hüseyini perdesine gelindiğinde Hisâr makamı nağmeleri ile beslenmesinin makama zenginlik katacağını söylemektedir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifteki hüseyini üzerindeki Hicaz seyri Dellâlzâde' nin eserlerinde görülmemektedir. Bundan dolayı Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında kullanılan perdeler bakımından benzerlik göstermediği sonucuna varılmıştır.

Haşim Bey ve İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu tarifler birbirlerine benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerde Şehnâz Buselik makamı, Şehnâz makamı seyrinden sonra Buselik makamı seyri karar veren bir makam olarak tarif etmektedir. Haşim Bey ve İsmail Hakkı Bey' in Şehnâz makamı ve Buselik makamı tariflerinden daha önce bahsetmiştik. Bu nedenle Haşim Bey' in vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Kazım Uz, makamın seyrinin muhayyer perdesi ile başladığını, Şehnâz makamındaki gibi eviç, hüseyini, neva, çargâh perdelerini gösterdikten sonra buselik perdesi ve zirgüle perdesi ile dügahta karar verdiğini söylemektedir. Ayrıca seyir sırasında hüseyini perdesi yerine hisâr perdesi de kullanabileceğini anlatmaktadır. Uz' un vermiş olduğu Şehnâz tarifinde tiz bölgelerdeki seslerden ve sünbüle perdesinden bahsetmediğini daha önce dile getirmiştir. Dolayısı ile Uz' un vermiş olduğu makam seyri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde perde bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Ezgi ve Arel' in vermiş olduğu tarifler birbirleri ile benzerlik göstermektedir. Verilen tariflerde birinci Buselik dizisinin inici şekli olduğu, makamın seyrinin muhayyer perdesinden başladığı, tiz taraftaki seslerde gezinim yapıldıktan sonra güçlü sesinde bir kalış sağladığı, Buselik dizisinin tiz tarafındaki Hicaz dörtlüsünde karışık gezinim yapıldıktan sonra Buselik beşlisi ile durak perdesinde yedenli veya yedensiz

karar verdiği ifade edilmiştir. Ezgi ve Arel' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Ekrem Karadeniz' in vermiş olduğu tarifte makam seyrinin ilk olarak şehnâz makamı seyri ile başlandığı, hüseyini perdesi ve düğah perdelerine gelinerek Buselik makamı icrası ile zirgüle perdesini kullanarak karar verdiği belirtilmiştir. Karadeniz' in şehnâz ve Buselik makamı terkîblerine bakıldığında Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

22. Dellâlzâde İsmail Efendi Tahir makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAşLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Kantemiroğlu	+		+		+		+	
Artin	+		+		+			+
Hızır Ağa	+		+		+		+	
Nasır Dede	+		+		+		+	
Haşim Bey	+		+		+		+	
İsmail Hakkı Bey	+		+		+		+	
Kazım Uz	+		+		+		+	
Tanburi Cemil Bey	+		+		+		+	
Suphi Ezgi	+		+		+		+	
Saadettin Arel	+		+		+		+	
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+	

Kantemirođlu, Tahir makamının seyrinin muhayyer perdesinden başladığını, Muhayyer makamı icrasından sonra Bayati perdesi ve icrası ile neva perdesine geldiğini, Bayati makamı icrasını devam ettirerek dūgah perdesinde karar verdiğini belirtmektedir. Kantemirođlu' nun vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde karar sesi, makam seyri ve kullanılan perdeler bakımından tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tanburi Kūçük Artin, makamın seyrinin eviç perdesinden başaldığını, eviç perdesinden muhayyer perdesine oradan da tiz çargah perdesine ardından sūnbüle perdesi ile tekrar muhayyer perdesine geldiğini, gerdaniye ile hūseyni arasında gezinim yapıldıktan sonra neva perdesine geldiğini, bayati perdesi ile neva perdesine oradandan geveşt ve rast perdelerine gelerek bir kalış sağlandığını, ardından hūseyniden muhayyere kadar çıkılıp dūgaha inildikten sonra segah perdesinde karar verdiğini söylemektedir. Artin' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde başlangıç ve seyir bakımından benzerlik gösterdiği, fakat karar sesi bakımından benzerlik göstermediği sonucuna varılmıştır.

Hızır Ađa' nin vermiş olduğu tarifte makamın seyrinin eviç perdesi ile başladığı, gerdaniye perdesi ile muhayyer perdesine oradan da tiz çargâh perdesine geldiği, tiz çargâh perdesinden neva perdesine gelinerek gerdaniye perdesi ile perde perde dūgah perdesine gelinip karar verdiği ifade edilmektedir. Hızır Ađa' nin vermiş makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde başlangıç sesi, kullanılan perdeler ve makam seyri bakımından benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Nasır Dede, makamı Sagîr ve Kebîr olarak iki şekilde tarif etmektedir. Tahir-i Sagîr, seyrine muhayyer perdesinden başdıktan sonra neva perdesinde bir karar yapar, ardından Uşşak makamı icrası ile karar verir. Tahir-i Kebîr, seyre muhayyer perdesinden başlar, gerdaniye perdesi merkez olmak üzere seyre devam eder. Daha sonra neva perdesine gelir ve Tahir-i Sagîr ile karar verir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifleri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Haşim Bey' in Tahir makamı tarifinde, makamın seyrine gerdaniye perdesi civarından başlandıktan sonra muhayyer, tiz çargâh, tiz segâh, muhayyer, gerdaniye ve eviç şeklinde seyre girildiği, daha sonra eviç, hüseyini perdeleri ile nevaya gelindiği, neva perdesinden muhayyer perdesine geçilip acem perdesi ile perde perde düğaha gelip karar verdiği ifade edilmektedir. Haşim Bey' in vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri mukayese edildiğinde başlangıç sesi, makam seyri, karar sesi ve kullanılan perdeler bakımından tam benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

İsmail Hakkı Bey, makamın seyrinin Muhayyer makamı seyri ile başladığını, neva perdesinde Rast makamı icra ettikten sonra Bayati makamı seyri ile düğah perdesinde karar verdiği ifade etmektedir. İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu makam tarifleri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Kazım Uz, Tahir makamı seyrinin gerdaniye ve muhayyer perdeleri ile başladığını, tiz çargâh perdesine çıkıldıktan sonra neva perdesine gelindiğini, daha sonra Uşşak makamı icrası ile karar verdiğini söylemektedir. Kazım Uz' un vermiş olduğu makam tarifleri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında makam seyri ve kullanılan perdeler bakımından benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Tanburi Cemil Bey, Tahir makamının Muhayyer makamı ile benzerlik gösterdiğini, tek farkın Tahir makamı icrasında neva üzerinde Rast icra edildiğini ifade etmiştir. Tanburi Cemil Bey' in vermiş olduğu makam tarifleri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Ezgi ve Arel makamın Neva makamının inici şekli olduğundan bahsetmektedir. Makamın seyrinin tiz durak civarından başladığı, daha sonra güçlü sesinde bir kalış yapıldığını, karara ise Neva makamı icrası ile gidildiğini belirtmişlerdir. Arel ve Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifleri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında kullanılan perdeler ve makam seyri bakımından tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Karadeniz, makamın seyrinin gerdaniye ve muhayyer perdeleri ile başladığını, tiz neva perdesine kadar çıkıldıktan sonra tekrar muhayyer perdesine gelindiğini, muhayyer perdesinden neva perdesine gelinip çargâh perdesine kalışlar yapıldığını, daha sonra acem perdesini alarak Uşşak sesleri ile karar verdiğini ifade etmektedir. Karadeniz' in vermiş olduğu makam tarifleri ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında kullanılan perdeler ve makam seyri bakımından tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

23. Dellâlzâde İsmail Efendi Uşşak makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu									+
Artin		+		+		+	+		
Marmorinos	+			+	+		+		
Nasır Dede		+		+		+			
Haşim Bey									+
İsmail Hakkı Bey		+		+	+		+		
Kazım Uz		+		+		+	+		
Tanburi Cemil Bey									+
Suphi Ezgi									+
Saadettin Arel									+
Ekrem Karadeniz	+			+	+		+		

Safiyüddin, Merâgi, Şirvâni, Alişâh bin Hacı Büke Uşşak makamını aynı tariflerle ifade etmişlerdir. Verilen dizi ve aralıklar günümüzde kullanılan Nigâr makamı ile aynı olduğu söyleyebiliriz. İfade edilen diziye göre o dönem de Uşşak adı ile icra edilen

makamın günümüzde kullandığımız Uşşak makamı dizisiyle benzemediğini söyleyebiliriz.

Hızır bin Abdullah, Lâdikli Mehmet Çelebî, Kırşehirî, Tirevî ve Seydî' nin vermiş olduğu Uşşak makamı tariflerine göre kendi dönemlerinde icara edilen Uşşak makamının seyir özelliklerinin farklı şekilde işlendiği anlaşılmaktadır.

Kantemiroğlu kendi döneminde icra edilen Dügah makamının aslında Uşşak makamı olduğunu ifade etmektedir. Makamın seyrinin düğah perdesinden başladığını, düğah merkezli bir seyirin olduğunu, bütün bu gezinimler yapıldıktan sonra düğah perdesinde karar verdiğini anlatmaktadır. Kantemiroğlu tarihsel süreç içerisindeki bir nazârî yanlışı açığa çıkarmış, fakat Uşşak makamının seyir yapısı ve özellikleri ile ilgili net bir ifade kullanmamıştır. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile mukayesesi açısından eksik bilgiler olduğu sonucuna varılmıştır.

Artin, makamın seslerinin geveşt ile başlayıp pestlerden yukarı doğru düğah perdesine geldiğini, tiz bölgelerde acem perdesine kadar çıkıp tekrar perde perde düğah perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Pest bölgelerde irak perdesi yerine geveşt perdesi ile bir gezinim yapıldığı görülmektedir. Dellâlzâde' nin eserlerinde pest bölgelerde irâk perdesi, ayrıca tiz bölgelerde eviç ve nim hisar perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Artin' nin vermiş olduğu tariflerle Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ve perdelerine bakıldığında seyir özelliği bakımında yeterli olmadığı, kullanılan perdeler bakımından benzerlik göstermediği sonucuna varılmıştır.

Marmorinos' a göre makamın seyrine düğah perdesinden başlanılmış, daha sonra Rehavî gibi rast perdesine gelinilmiş, segâh ve çargâh perdelerine gelinerek aşağı doğru rast perdesine gelinilmiş, düğah acem atlamasından sonra nevada bir kalış sağlanmış, buradaki gezinimlerden sonra düğah perdesinde karar verilmiştir. Dellâlzâde' nin eserlerinde eviç, irâk ve nim hisar perdelerine yer verilmiş, ayrıca pest bölgelerde gezinimler yapılmıştır. Dolayısıyla Marmorinos' un vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ve perdeleri ile mukayese edildiğinde seyir bakımından benzerlik gösterdiği, fakat kullanılan perdeler bakımından benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Nasır Dede, makamın seyrine neva perdesi ile başlanıldığını, neva merkezli bir gezinimden sonra düğah perdesine gelindiğini ve bu perde karar verildiğini, makamın

tiz bölgelerde muhayyer perdesine kadar genişleyebileceğini ifade etmektedir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde uygulamış olduğu makam seyri farklılıklar göstermektedir. Bunun nedeni Uşşak makamının kendinden önceki dönemden kendi dönemine gelinceye kadar uğramış olduğu değişikliklerden kaynaklandığını söyleyebiliriz.

Haşim Bey, makamın seyrinin rast ve düğah perdeleri ile başladığını, hüseyini perdesine kadar gelinip buradan hareketle tekrar rast perdesine gelindiğini, rast gerdaniye atlaması yaparak perde perde düğaha gelip karar verdiğini anlatmaktadır. Verilen tarifte seyrin anlaşılmasını zor kılan perdelerden bahsedildiği için Dellâlzâde' nin eserlerinde kullandığı makam seyri ile karşılaştırmanın yetersiz olduğu sonucuna varılmıştır.

İsmal Hakkı Bey, makamın karar sesinin düğah perdesi olduğunu, seyre rast perdesi ile başlayarak sırasıyla, düğah, uşşak, çargâh, neva perdesini gösterdiğini, nevedan tekrar rast dönerek bir kalış sağladığını, daha sonra çargâha gelip irak perdesine kadar geldiğini, en sonunda rast ve düğah perdeleri ile karar verdiğini anlatmaktadır. İsmail Hakkı Bey' in vermiş olduğu makam tarifinde eviç ve nim hisar perdelerinden bahsedilmemiştir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri özelliği ve perdeleri ile benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Uz, makamın seyrinin neva perdesinden başladığını, istenirse rast ve düğah perdeleri ile başlanıldığını çargâh, segâh ve düğah perdeleri ile rast perdesine gelerek düğahta karar verdiğini, ayrıca makamın tiz neva perdesine kadar genişleyebileceğini ifade etmektedir. Uz' un vermiş olduğu tarif ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ve perdelerinin benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

Cemil Bey, makamı tarif ederken sadece makamın başlangıç, karar ve genişleme bölgesinden bahsetmektedir. Bu bilgiler dışında makamın seyir özelliklerinden ve kullanılan perdeler hakkında bir bilgi verilmemiştir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile karşılaştırılmasının yetersiz olduğu sonucuna varılmıştır.

Arel ve Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifi benzerlik göstermektedir. Makamı dizi kavramı içerisinde dörtlü ve beşlilerle anlatmaktadırlar. Tarife göre, makamın seyri Uşşak dörtlüsü ile başladıktan sonra güçlü üzerinde bir Buselik beşlisi sesleri devam

edilir, tekrar neva perdesine ve perde perde düğahda karar verilir. Verilen bu tariflerin Dellâlzâde’ nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile karşılaştırılması açısından eksik kaldığı tespit edilmiştir.

Karadeniz, makamın seyrinin rast ve düğah perdeleri ile başladığını, neva perdesine gelinerek kısa duraklar yapıldığını, aşağı doru inerken eviç yerine acem perdesinin, segâh perdesi yerine uşşak perdesinin kullanılarak düğah perdesinde karar verdiğini anlatmaktadır. Ayrıca karar esnasında bazen pest tarafta yegâh perdesine kadar inilebileceğini söylemektedir. Verilen tarifte Dellâlzade’ nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri karşılaştırıldığında seyir bakımından benzerlik gösterdiği fakat kullanılan perdeler bakımından farklılıklar olduğu tespit edilmiştir.

24. Dellâlzâde İsmail Efendi Uzzal makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ	
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK
Kantemiroğlu		+		+	+		+	
Artin		+		+		+	+	
Nasır Dede		+		+		+	+	
Haşim Bey		+		+		+	+	
Kazım Uz		+		+		+	+	
Suphi Ezgi		+		+		+	+	
Saadettin Arel		+		+		+	+	
Ekrem Karadeniz		+		+		+	+	

Kantemiroğlu’ nun vermiş olduğu tarife göre makamın seyri düğah perdesi civarından başlatılmış ve yukarıya doğru perde perde gerdaniye perdesine oradan da istenirse şehnâz perdesi ile tiz hüseyniye kadar çıkılabileceği ifade edilmiştir. Makamın seyrinin aynı yoldan geri dönerek düğah perdesinde tamamlandığı ve kararda ise zengule veya rast perdesinin kullanılabileceği ifade etmiştir. Kantemiroğlu’ nun vermiş

olduğu Uzzâl tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam örtüşmediği tespit edilmiştir. Dellâlzâde' nin vermiş olduğu tarifte makamın seyrinin hüseyini perdesi civarından başladığını, acem ve eviç perdelerinin birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Artin, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey, Kazım Uz, Arel ve Karadeniz' in vermiş olduğu Uzzâl makamı tarifleri birbirine benzemektedir. Verilen tariflere göre makamın karar sesi düğah perdesi, güçlü sesi ise hüseyini perdesidir. Makam seyrine hüseyini perdesi civarından başlayıp bu perde üzerindeki kalışları yaptıktan sonra perde pede düğah perdesine gelerek karar verdiği ifade edilmiştir. Artin, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey, Kazım Uz, Arel ve Karadeniz'in vermiş olduğu Uzzâl tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerindeki makam uygulamaları mukayase edildiğinde; verilen tariflerle eserlerde uygulanan makam seyrinin tam benzerlik göstermediği tespit edilmiştir.

25. Dellâlzâde İsmail Efendi Yegâh makamını nasıl kullanmıştır?

BENZERLİK	SEYİR BAKIMINDAN		PERDE BAKIMINDAN		BAŞLANGIÇ SESİ		KARAR SESİ		YETERSİZ
	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	VAR	YOK	
Kantemiroğlu		+		+		+		+	
Artin		+		+		+		+	
Hızır Ağa		+		+		+		+	
Nasır Dede	+		+		+		+		
Haşim Bey		+		+		+		+	
Tanburi Cemil Bey		+		+		+		+	
Suphi Ezgi		+		+		+		+	
Saadettin Arel		+		+		+		+	
Ekrem Karadeniz	+		+		+		+		

Kantemiroğlu Yegâh' ı makam olarak görmediğini, sadece bir perde olduğunu ifade etmektedir.

Artin, makamın seyrinin neva perdesinden başladığını ve bu perdeden itibaren yegâh perdesine kadar gelinip daha çok pest taraflarda gezinim yapıldığını ve kaba nim hicaz perde ile yegâhta karar verildiğini ifade etmektedir. Artin' nin vermiş olduğu perdeler Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu perdelerle kısmen benzemektedir. Fakat makam seyri açısından yeterli bir bilgi verilmemiştir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin karşılaştırılması bakımından verilen tarifin yetersiz kaldığı tespit edilmiştir.

Hızır Ağa, makamı Neva makamının yegâh perdesine kadar gidip orada karar veren bir makam şeklinde ifade etmektedir. Makamın seyri ve kullanılan perdelerden bahsedilmediği için Dellâlzâde' nin makam seyri ile karşılaştırılması bakımından verilen tarifin yetersiz kaldığı sonucuna varılmıştır.

Nasır Dede, makamın Neva makamı icrası ile başladığını, makamın seyrine neva perdesi ile başlanıldığını, zaman zaman Isfahan makamı gibi hareket edip nim hicaz perdesi ile düğah perdesinde kalışlar yapıldığını, düğah perdesinden Aşrân gibi hareket edip yegâh perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Nasır Dede' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin kullanmış olduğu makam tarifi tam benzerlik gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Haşim Bey, makamın Neva makamı gibi seyre başladığını, düğah perdesinden aşağı doğru bir hareketle rast, ırâk, aşrân perdeleri ile yegâhta karar verdiğini anlatmaktadır. Verilen tarifin makamın seyrini anlamamız açısından yetersiz kaldığı tespit edilmiştir.

Tanburi Cemil Bey, makamın yegâh perdesinden karar verdiğini, seyrine çargâh ve neva perdeleri başlanıldığını, hicaz perdesini kullanarak muhayyer ve düğah perdeleri arasında gezinim yaptığını, makamın tiz nevaya kadar çıktığını, karara ise hüseyini perdesinden itibaren yegâh perdesine perde perde gelindiğini ifade etmektedir. Verilen tarifte kullanılan perdelerin benzerlik gösterdiğini söyleyebiliriz. Fakat Cemil Bey, sadece makamın seyrinin hangi bölgelerde seyrettiğini ifade etmektedir. Makamın seyir özelliğini anlamamız açısından verilen tarifin yetersiz kaldığı sonucuna varılmıştır.

Arel, makamın inici bir seyir özelliğinin olduğunu, Neva makamı ve Rast makamının birleşmesi ile meydana geldiğini, seyrine Neva makamı ile başlayıp düğah perdesine gelindiğini, buradan da Rast makamı ile yegâh perdesinde karar verdiğini anlatmaktadır. Verilen tarifte sadece hangi makamlardan meydana geldiği ifade edilmektedir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile karşılaştırmada verilen tarifin yetersiz olduğu sonucuna varılmıştır.

Ezgi, makamın yegâh perdesinde Rast beşlisine düğah üzerinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesi ile meydana geldiğini, güçlü perdesinin düğah olduğunu, yegâhtaki Rast beşlisi ile daha sonrada düğahtaki Uşşak dörtlüsünden gezinim yapıldıktan sonra tiz durak ya da güçlü perdesinde kısa kalışlar yapıp yegâh perdesinde karar verdiğini ifade etmektedir. Makamın seyri hakkında yeterli bilgiler verilmemiştir. Dolayısı ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyri ile karşılaştırılması açısından verilen tarifin yetersiz olduğu sonucuna varılmıştır.

Karadeniz, makamın seyrinin Neva makamı ile başladığını, nim hicaz perdesini kullanarak Isfahan makamı çeşnisi ile düğah perdesine gelindiğini, daha sonra hüseyni, neva, çargâh, segâh, düğah, rast, ırâk, hüseyनियाşîrân perdeleri ile yegâhta karar verdiğin, kararda bazen kaba nim hicaz perdesinin kullanıldığını ifade etmektedir. Ezgi' nin vermiş olduğu makam tarifi ile Dellâlzâde' nin eserlerinde kullanmış olduğu makam seyrinin benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

5.2. Sonuçlar

Araştırmada; problem ve alt problemlere ilişkin elde edilen bulgular ile bulguların değerlendirilmesi şeklinde oluşan sonuçlar sunulmuştur. Ancak bunların dışında tespiti yapılan, özellikle de dönem makam anlayışları konusuna ilişkin ortaya çıkan sonuçlar da mevcuttur. Dönemler ve kendi makam anlayışları düşünülerek Dellâlzâde'nin eserleri ile bir mukayeseli değerlendirme yapıldığında; Dellâlzâde'nin kendi dönemi öncesindeki nazari anlayışların çerçevesinde makamlardaki perde kullanımlarının, özellikle karar perdelerinin farklılıklar gösterdiği tespit edilmiştir. Buna göre; birkaç makam ve perde kullanımı açısından verilen tariflerle eserlerdeki seyir işleyişinin farklı olduğu ortaya çıkmıştır. Kendi dönemi ve makam tarifleri ile eserlerin seyir özellikleri arasında bir mukayese yapıldığında ise daha büyük ölçüde örtüşme sağlandığı ve buna göre; Dellâlzâde'nin eserlerindeki makam anlayışının kendi dönem anlayışına uygun

olduğu belirlenmiştir. Kendinden sonraki dönemin makam tariflerine göre bir değerlendirme yapıldığında; özellikle Arel-Ezgi nazariyatına göre mukayese edildiğinde; eserlerdeki seyir özelliklerinin, verilen tariflere göre açıklanmasında yetersiz kaldığı görülmüştür. Arel-Ezgi nazariyatının makam ve seyir konusundaki sistematik yaklaşımı; kullanılan perde ve aralıklar itibari ile her ne kadar bir uyum gösterse de seyir işleyişi ya da makamların karakteristik özelliklerinin sergilenmesi anlamında sınırlı kalmaktadır. Buna göre; Dellâlzâde'nin eserleri üzerinde uygulanan seyir özelliklerinin kendinden sonraki dönemin makam anlayışıyla çok da örtüşmediği kabul edilebilmektedir. Sonuç olarak; her eser önce kendi döneminde var olan nazârî anlayışlar çerçevesinde değerlendirilmeli, sonrasında kendinden önceki ve sonraki dönemlerin makâm anlayışları çerçevesinde mukayeseli bir yöntemle değerlendirip yorumlanmalıdır. Klâsik Türk Müziğinde, dönemsel olarak farklılık gösteren eserler üzerinde yapılacak araştırmalar, Türk Müziği teorisi alanında bilgi boşluğunun doldurulmasına, makâm ve seyir tanımları ile ilgili hatalı yaklaşımların düzeltilmesine yardımcı olacaktır.

5.3. Öneriler

Klâsik Türk Müziğinde nazari anlatımlar var olan eserlere göre oluşturulmuştur. Dolayısıyla eserlerin özellikle de klâsik eserlerin, nazariyatın çıkış noktası olduğu söylenebilir. Bestelenen eserlerin Türk müziği nazariyatına göre oluşturulmasının zorunluluğu olmasa da, nazariyat bilgilerinin bestelenen eserlerde kullanılan makâm seyri özelliklerine göre oluşturulması gerekliliği esastır.

Alanda makam teorisi üzerine yapılan çalışmalarda; nazariyat bilgileri içerisinde, makâmın perde yapılarına göre kullanılan ifadelerle anlatımlarına yer verilmesi, makâm analizi konusunda yeni yöntemlerin geliştirilip denenmesini ve böylece alana katkıda bulunulmasını sağlayacaktır.

Tarihsel süreç içerisinde makâm tanımlarının, genel olarak perde üzerinden oluşturulan bir nazari anlatım sonucu olduğu görülmüştür. Bu nazari anlatımların usta-çırak ilişkisi (meşk) ile birlikte yürütüldüğünde uygulamalı makâm anlatımları bakımından daha açıklayıcı ve uygulama açısından da daha belirleyici olacağı düşünülmektedir. Klâsik Türk Müziği alanında, nazari anlatımlar üzerine yapılan çalışmaların incelenmesi sonucunda; tarihsel süreç içerisinde aktararak gelen klâsik

eserler üzerinde, inceleme konusu nazari anlatımlar olan araştırmaların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür.

Özellikle Dellâlzâde İsmail Efendi'nin ulaşılabilinen tüm eserlerinin makâmsal analizine yönelik bir araştırmanın olmadığı tespit edilmiştir. Bu nedenle bu araştırma; alandaki boşluğa katkı sağlaması yönünden önemlidir. Araştırmanın, Klâsik Türk Müziği alanında yapılacak olan makâm ve seyir ile ilgili çalışmalara yön vereceği; çalışma boyunca Dellâlzâde İsmail Efendi'nin eserlerine göre oluşturulan makâm anlatımları ve seyir örneklerinin, Türk müziği solfej ve nazariyatı dersleri için önemli bir kaynak oluşturabileceği düşünölmektedir.



KAYNAKÇA

- Ak, A. Ş. (2009). Türk Mûsikîsi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akdoğu, O. (1993). Hüseyin Sâdettin Arel “Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Akdoğu, O. (1996). Türk Müziği’nde Türler ve Biçimler, (2. Baskı), Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Akgün, E. (2021). Türk Makam Müziği Sözlü Eser Besteciliğinin 17-19. Yüzyıl Arasındaki Değişiminin Form ve Makam Açısından Karşılaştırılmalı Olarak İncelenmesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İnönü Üniversitesi Sos. Bil. Enst., Malatya.
- Aksoy, B. (2008). Geçmişin Mûsikî Mirasına Bakışlar. Pan Yayıncılık. İstanbul.
- Aksüt, S. (1993). Türk Mûsikîsi Güfteler Hazinesi, C.I.- İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Altinel Çoban, N. Yeşim (2010), Türk Müziği Formları Ders Notları. İstanbul.
- Aydar, D. (2018). Türk Müziği Nazariyatına Genel Bir Bakış, bilig, Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi Sayı 84. Ordu.
- Bardakçı, M. (1986). Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (2000). Derviş Es-Seyyid Mehmed Emin’in Tanbur Perdeleri Risalesi, Musikişinas, s.6-39.
- Başer, F.A. (2013). “Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede”. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Başol, G. (2016). Bilimsel Araştırma Süreci ve Yöntem, (Değerlendirme). Eğitim Alanında Yayımlanan Araştırma Makalelerinin Metodolojik Değerlendirilmesi, Kuram ve Uygulama Eğitim Bilimleri.
- Bavatr, E. (2004). Tanzimat’ tan Cumhuriyete Türk Müziği’ nin Seyri. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. İstanbul.

- Berg, B. L. Lune, H. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. (Çev. Ed. Aydın, H.), Eğitim Yayınevi, Konya.
- Beşiroğu, Ő. Ő. (1993). III. Selim Devrinin M¼zik ve M¼zisyenler Açısından İncelenmesi. San'atta Yeterlilik Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Can, M.C. (1993). Türk M¼ziđinde Makam Üzerine Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Sos. Bil. Enst., Kayseri.
- Cehver, M. Hakan. (1993). Tanb¼r¼ Cemil Bey, Rehber-i M¼sik¼ (Çev: M. Hakan Cevher). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Corbin, J. & Strauss, A. (2008), Basic Of Qualitative Research: Techniques And Procedures For Developing Grounded Theory. Thousand Oaks: Sage.
- Çelik, B. Başar. (2001). Hızır bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi. Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çelikkol, E. (2000). Türk Musikisi Bilgileri 1. F. Özsan Matbaacılık Ltd. Őti, Bursa.
- Çıpan, M. (2001), Güfte İncelemesi Notalar, Güfteler, Şekil Özellikleri, Açıklamalar, Edebiyat ve M¼sik¼ Bilgileri, S.Ü. Yaşatma ve Geliştirme Vakfı Yayınları, Konya.
- Çiftçi, K.K. (2014), Türk M¼sik¼si Makâm Eğitiminde Kullanılabilirliği Bakımından Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Beste Formundaki Eserlerinin Analizi, Doktora Tezi, Konya.
- Çiftçi, K.K. (2020), "Kanun Metotlarında Yer Alan Örnek Eserlerin İncelenmesi", Interbational Social Sciences Studies Journal, (eISSn:2587-1587) Vol:6, Issue:56; pp:644-656.
- Çiftçi, K.K. (2021). M¼zik K¼lt¼r¼ne Dair Çeşitli Görüşler VI, Eğitim Yayınevi, Konya.
- Çoban Altinel, N. Yeşim, Adnan (2020), Dellâlzâde İsmâil Efendi'ye Ait Yürük Semâî Formundaki Eserlerin Ar¼z-Us¼l İlişikisi Açısından İncelenmesi, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt:13, Sayı:70.

- Daloğlu, Y. (1993). Yazarı Bilinmeyen Bir Musiki Risalesinden Alınan Perdeler ve Makamlar, Doktora Tezi.İzmir.
- Erdener, Y. (2002). Kùltür ve Müzik. Türkùlerimiz Dergisi. İstanbul.
- Ezgi, S. (1945), Türk Musikisi Klasiklerinden Temcid- Na't- Salat- Durak, İstanbul Belediyesi Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- Ezgi, S. (2004), Amelî ve Nazarî Türk Musikisi. Cilt III, Bankalar Basımevi, 1933-1953, İstanbul.
- Gargun, A. (2011). Dede Efendi, Zekâî Dede ve Dellâlzâde'nin Beste Formunda, Zencîr Usûlündeki Eserlerinin Usûl-Arûz Vezni İlişkisi Yönünden İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Gökalp, Z. (1994). Türkçülüğün Esasları, İnkılap Yayınları, İstanbul.
- Gönülay, M. (2019). Tâb'i Mustafa Efendi'ye Ait Beste Formundaki Eserlerin Makamsal Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum.
- Günay, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi*, (1. Baskı b) Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Güney, Karadeniz, Ş., Çoban, Altınel, Y. (2019), Farklı Yüzyıllarda Bestelenen 10 Eser Üzerinde Dügâh Makamının İncelenmesi, Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi, Porte Akademik, Sayı:18/19, İstanbul.
- Güngördü, B. (2000), Abûlbâkî Nâsır Dede' Nin "Tedkîk U Tahkîk" İnde Geçen Makamlarla Dönem Bestekârlarının Eserlerindeki Makamların Mukayesesi, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul.
- Hatipoğlu, E. (2010). Mevlevihâneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makâm ve Geçki Açısından Tahlili, Doktora Tezi, Ankara.
- Hatipoğlu, E. (2021). Makamlar ve Terkibler. E-Kitap. Güncel Erişim Tarihi:31.05.2022.
- İnal, İbnülemin, M.K. (1958). Hoş Sadâ Son Asır Türk Musikişinasları, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Judetz, E. Popescu. (2002). Tanbûrî Küçük Artin, A Musıcal Treatise Of The Eighteenth Century. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Kaçar, Y. (2012). Türk Musikisi Rehberi, (2. Baskı), Maya Akademi Yayınları, Ankara.
- Karadeniz, M.E. (1983). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, İş Bankası Yay., Ankara.
- Karadeniz, M.E. (1983). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karadeniz, M.E. (2013). Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları, (1. Baskı), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Karaduman, İ. (2011). Mehmet Zekâi Dede Efendi' Nin Makam Anlayışının Türk Din Mûskisine Etkileri, Doktora Tezi, Ankara.
- Karamahmutoğlu, G. (1995). Tanzimat' ın Türk Müziğine Etkileri, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kaygusuz, N. (2006). Muallim İsmail Hakkı Bey ve Mûsikî Tekâmül Dersleri. İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.
- Korkmaz, E. (2020). Abdülbaki Nasır Dede Makam Teorisine Göre Neyzen Salih Dede Eserlerinin Makamsal Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Malatya.
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk Musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçükgökçe, Ö. (2010). XV. Yüzyılda Makâmlar. Yayınlanmamış doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Levendoğlu, N. O. (2002). XIII. Yüzyıldan Günümüze Kadar Varlığını Sürdüren Makamlar ve Değişim Çizgileri. Yayınlanmamış doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Levendoğlu, N.O. (2004). XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve Değişim Çizgileri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:17, Ss:131-138, Kayseri.
- Levendoğlu, N.O., Şengün, N. (2005). Selahattin Pınar Bestelerinde Hicaz Makamının İşlenişi ve Çağdaş Bestekârlarla Karşılaştırılması, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı:19, Ss:239-252, Kayseri.
- Nasuhioğlu, O. (1986). Türk Musikisi “Rauf Yekta Bey”. Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Özalp, N. (1986). Türk Musikisi Tarihi-Derleme. 1.Cilt. TRT Yayınları. Ankara.

- Özalp, M.N. (2000). Türk Mûsikîsi Tarihi, C. I. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Özbek, M.A. (1998). Türk Halk Müziği Elkitabı I Terimler Sözlüğü, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Özcan, N. (1993). “Dârülelhan”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı yayınları, c.8, Ankara.
- Özer, L. (1994). Nevzâd’ı Mûsikîde Bulunan İlk Beş Makamın Metin Çalışması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1998). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri Ötüken Neşriyatı. İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2000). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, (6. Baskı) İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2006). Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1987). Dede Efendi. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Öztuna, Y. (2000). Türk Musikisi Kavram ve Terimler Ansiklopedisi. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Paçacı, G. (2010). Osmanlı Müziğini Okumak, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Sahil, S. (2019). Zekâi Dede’nin Türk Din Mûsikîsi Tarihindeki Yeri ve İlahi Formundaki Eserlerinin Makamsal Analizi, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Salgar, M.F. (2005). 50 Türk Müziği Bestekârı, Ötüken, İstanbul.
- Say, A. (2002). Müzik Sözlüğü. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Serin, M. (1995). “Meşk”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Türk Diyanet Vakfı Yayınları, c.XXIX, Ankara.
- Signell, K., L., (2006). Türk Sanat Musikisinde Makam Uygulaması. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Tanrıkorur, C. (2011). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, (Üçüncü Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.

- Tanrıkorur, C. (2016). Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi, (4.Baskı), Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tekin, H. (1999). Lâdikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l- Fethiyye'si. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Tekin, A. (2003). Hızır Ağa' nın Mûsikî Risâlesi İsimli Yazma Eserinin Transkripsiyonu ve Dönemin Edvârları ile Mukayesesi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi. İzmir.
- Thema Larousse, (1993). Tematik Ansiklopedi. Milliyet Yayınevi, İstanbul.
- Tırışkan, A.G. (2000). Hâşim Bey'in Edvârı. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Tokaç, M., S. (2018). Buhûrizâde Mustafa Efendi (İtrî)'Nin Eserlerinin Dönemsel Olarak Müzikâl Kompozisyon ve Usûl Açısından Karşılaştırılarak İncelenmesi, Doktora Tezi, İstanbul.
- Tura, Y. (1988). Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (1. Bs., C.I). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tura, Y. (2006). Tedkîk ü Tahkîk, Abdûlbâki Nâsır Dede. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uslu, R. (2001). Mehmed Hafid Efendi ve Musiki, Pan Yayınları. İstanbul.
- Uygun, M. N. (1999). Safiyüddîn Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Uz, K. (1964). Mûsiki İstılâhatı. (G. Oransay, Dü.). Küğ yayını, Ankara.
- Yavaşça, A. (2002), Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, K., Başara, E., Çelik, S. (2019). Bûselik Makamında Bestelenmiş Klasik Türk Müziği Eserleri ile Bu Makama Ait Nazari Bilgilerin Bilgisayar Destekli Karşılaştırılması, Route Educational And Social Science Journal, Volüme 6(9).
- Yücebıyık, M.H. (1992). Dellâlzâde İsmail Efendi' Nin Şarkıları Üstünde Bir Üslub Araştırması, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

<https://www.notaarsivleri.com> (Güncel Erişim Tarihi: 25.06.2022)

<https://divanmakam.com> (Güncel Erişim Tarihi: 25.06.2022)

<https://www.neyzen.com> (Güncel Erişim Tarihi: 25.06.2022)



EKLER

Ek 1. Acemaşîrân Eserlerin Notaları

DELLAL ZADE HACI İSMAIL EFENDİ

Dellal zade Hacı İsmail efendi nin terceme-i halli birinci kitabın 83. cü sahifesinde yazılıdır. Birinci mertebede bestekarılarımızdan olan bu zatın eserlerinden ancak 45. kadar elimizde mevcuttur. Onun hiç bir kimsede bulunmayan Ferahâk Kârî ile Acem Aşiran birinci ve ikinci bestelerinin notaları ile kitabımızı gerektirdik. (Bu dördüncü Kitabın 83 üncü sahifesinde Dellal zadenin Mezar taşının resmi vardır.)

ACEM AŞIRAN NAKİŞ BESTE DELLAL ZADE HACI İSMAIL EFENDİ

(Nota 1)

Zincir Ha ya tin cum
cum le ye su su
ri ri ri
su ru ri seu ket ef za
za dir a man emia

410

zun Kal bin mem nun i de bi
cün a man aman a man su
rü rü sev sev
ket of za dir
hey ca nim hey canim küy cu dum a
a le me la la
la zim
dir a man el bet ru hi a
lem Sii a man a man a man

Güfte :

Hayatın cümleye sur-u sürür-ü şevket efzadır,
Şeha sayen cihana zev'u şevk'u rahet efzadır,
Yücüdün âleme lâzımdır elbet Ruh-u âlemsin,
Ki-zatın âleme zill-i huda hem nimet efzadır,

Aman ömrüm ezun, kalbin
Memnân ide biçün, aman aman
Aman sürür-u şevket efzadır.

ACEM AŞIRAN NAKİŞ BESTE DELLAL ZADE HACI İSMAIL EFENDİ

(Nota II)

Hafif *f* **A**
Se hi hi
Se ha uet sin
sen ey şa hi Ke
rem Kü rim *Terenüm* **B** Be li be li
be li şa be li be li ru yi
ma him sen ey şa him him *son* *f*
Ke rem Kü rim
C Se nim nın zev
i ün her güs be min
hey hey di mek Kü
D rim Be li be li

Cüneytkosul

be li şa — him be li be — li ru — yi
 ma him — be nim — hey
 hey — di mek — rim

Gâfte:

Şeh-i günc-i sahavetsin sen ey şah-ı kerem kârım,
 Senin vaktinde bir kimse demez ki ben de bızârım
 Senin zevkin için her gün benim hey hey demek
 kârım,
 Yürü meydan senindir çok yaşa şevketli bünkârım,

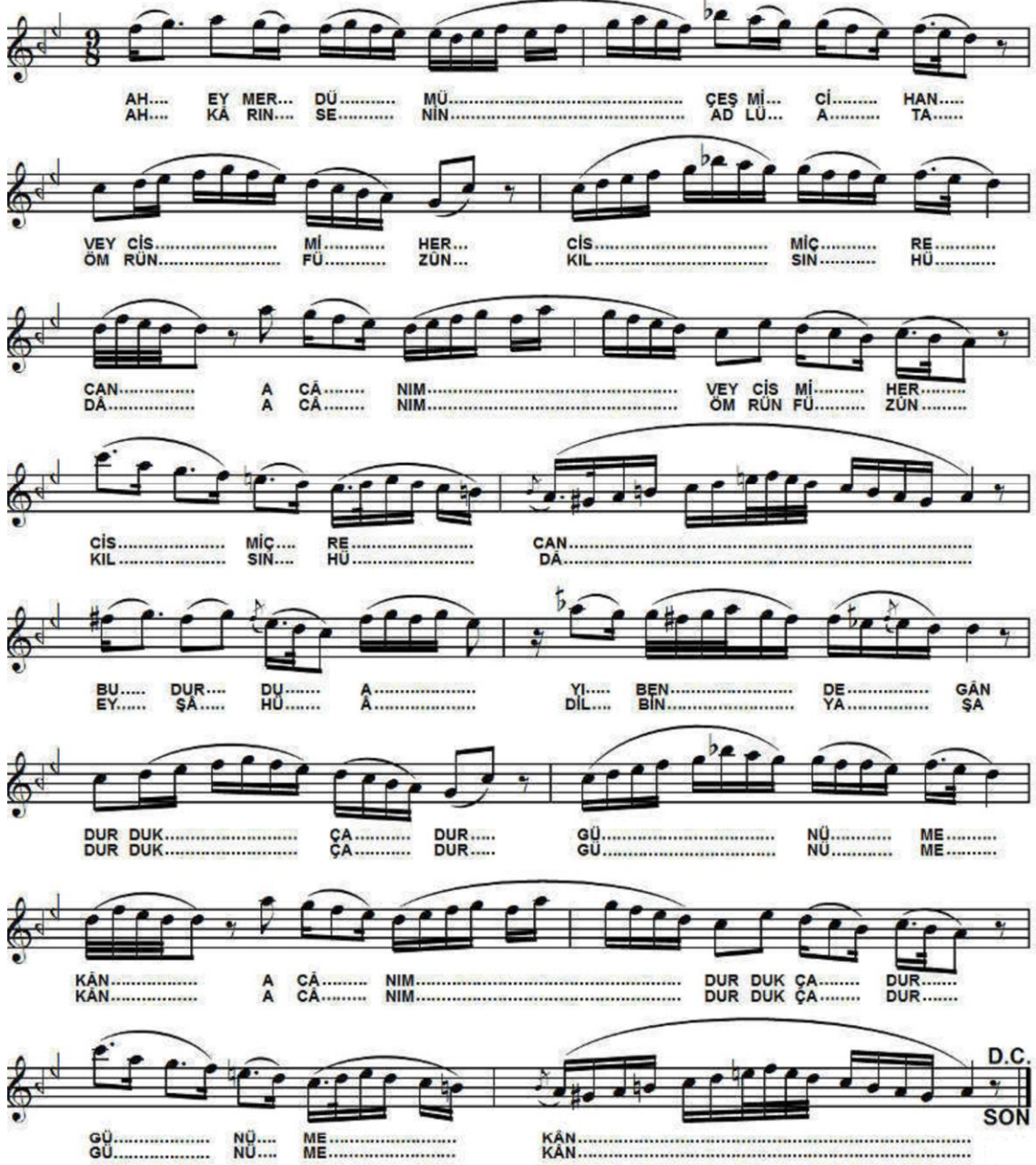
Beli, beli, beli şahım,
 Beli, beli ruy-i mahım,
 Sen ey şah-ı keremkârım.

Ek 2. Arazbar Buselik Eserlerin Notaları

ARAZBAR-BÜSELİK ŞARKI
EY MERDÜM-Ü ÇEŞM-İ CİHAN

USÛLÜ : AKSAK

MÜZİK : DELLÂLZÂDE İSMÂİL EFENDİ



AH... EY MER... DÜ... MÜ... ÇEŞ Mİ... Cİ... HAN...
AH... KÂ RİN... SE... NİN... AD LÜ... A... TA...
VEY CİS... Mİ... HER... CİS... MİÇ... RE...
ÖM RÜN... FÜ... ZUN... KİL... SIN... HÜ...
CAN... A CÂ... NİM... VEY CİS Mİ... HER...
DÂ... A CÂ... NİM... ÖM RÜN FÜ... ZUN...
CİS... MİÇ... RE... CAN...
KİL... SIN... HÜ... DA...
BU... DUR... DU... A... Yİ... BEN... DE... GÂN...
EY... ŞA... HÜ... A... DİL... BİN... YA... ŞA...
DUR DUK... ÇA... DUR... GÜ... NÜ... ME...
DUR DUK... ÇA... DUR... GÜ... ÇA... DUR...
KÂN... A CÂ... NİM... DUR DUK ÇA... DUR...
KÂN... A CÂ... NİM... DUR DUK ÇA... DUR...
GÜ... NÜ... ME... KÂN... SON

Ek 3. Beste Isfahan Eserlerin Notaları

BESTEİSFÂHAN ŞARKI

Usûlî Nâğârakşak

Yorgâki (Süvekişlu)

Ah Aşk da düş tüm gâ resiz
ben nâ ge han
Bir bakış La
Ey le mez mi
hâ lim ol du pek
ba na in sâf ol
ya man
ce nan
Ah Aşk da müşkil derd i miş bil
dim he mân
meallim İsmâil Hakkı Beyin TRT.deki
Koleksiyonundan yazıldı.
Df. 184-23/260-261 Çınar Koral

Aşka düştüm gâresiz ben nâgehan
Bir bakışla hâlim oldu pek yaman
Aşk da müşkil derd imiş bildim heman
Eylemez mi bana insâf ol cenan

Devrihinde

BESTEİSFAHAN İLÂHİ

Beste: Dellezâde İSMÂİL Ef.
Gülte: KÂZİM Ef.

GEN DA RI RÜ SÜL NÜ RI SÜ BİL
GEN CI NE İ KAL BİN DE SA KİN

HÜS RE Vİ BAT HA GİY SÜ
Dİ GE Rİ BUL MA DA MA

Yİ SE CA RÜ Yİ DU HÂ BÉD
Nİ Nİ YÂ Zİ Bİ RA KİP GÜL

RI MÜ CEL LÂ KAV SEY Nİ DE NÂ
Gİ Bİ SOL MA NÂZ MI DÜ Rİ NÂ

SİR RI FE EV HA FE TE DEL
SÜF TE İ LE GAY Rİ YÖ RUL

LÂ EY AH ME DÜ MAH MU
MÂ KÂ ZİM YE Tİ SİR KEN

DÜ E BUL KA Sİ MÜ TÂ HÂ
Dİ NE GEL Bİ E DEB OL MA

YÂ Sİ Nİ LÂ KAB MAZ HA Rİ TEB
ER BÂ Bİ KE MÂL EY LE MEZ ES

RI Fİ FE TER ZÂ D.C.
RÂ Rİ Nİ İF SÂ

Ömür

y. Ömürü C. 7 şif. 2'deki gülte taksimatı,
yanlış ve eksik yazılmış notadan .. 11. 11. 1930.

Ek 4. Buselik Eserlerin Notaları

BÜSELİK ŞARKI

"Bana ol şüh gör n'eyledi"

BESTE: Dellalzāde
İsmā'î Efendi

USÛLÜ: Ağır Evfer

1- Ba na ol şüh gör neyleydi ah
2- Ser de yok ken gör böy le sev di ah

Gön lüm a lıp cevrey le di
Ken di ne ey le din şey da

Gön lüm a lıp cevrey le di
Ken di ne ey le din şey da

di da ca ca nım De ru num da
Ak lı mi ey

yer le ey din yağ di ma Ney le din se

sen ey le din Ney le din se

sen ey le din ca nım

(ARANAGMESİ:)

oğuz

1- Bana ol şüh gör n'eyledi
Gönlüm alıp cevreyledi
Derünümde yer eyledi
N'eyledinse sen eyledin

Kerem_eyle beni yorma
İşler yapıp uzak durma
Hâlim gayri bana sorma
N'eyledinse sen_eyledin

2- Serde yokken böyle sevdâ
Kendine eyledin şeyda
Aklımı eyledin yağma
N'eyledinse sen_eyledin

Darılma sen iki gözüm
İşte sana doğru sözüm
Bu suç bende değil kuzum
N'eyledinse sen_eyledin

PUSELİK NAKIŞ YÜRÜK SEMAİ × DELLÂL ZADE İSMAİL EFENDİ

Orta ♩ = 130

düm tek tek düm tek

yürük semâi Ce fa sı a sı ka ya rin

ve fa de gil de ne dir gâzep le bir

ni gâ hi da sa fa de gil de ne dir

ga rep le bir ni gâ hi da sa fa de gil

de ne dir vay vay ta dir dir ten na tıl

lil len det de ne dil li ney vay

ta dir dir ten na tıl lil len det de ne dil li ney

vay ah sa na bu ca nü di li ver

dimey şu hi dev naz ah ah kur

ba nin o lâm yar hay na nimo lâm

sa na bu ca nü di li ver dim ey şu hi
dev ran ah ah kur ba nı no
lam yar hay ra nin o lam dost
ey şa hı mül ki hüs nü an bende i üf ta de ne
ra hi na kur ban vay gel gel
ben de i lut fun vay gel
gel lut fu na kur ban
vay gel gel lut fu
na kur ban *son*

Cefası aşika yârin vefa değilde nedir?
Gazele bir nigehi de safa değilde nedir?
Vay tadir dirten ten na til lillen detteredilli ney vay (mükerrer)
Ah sana bu canü dili verdim ey şuhi devran ah ah
Kurbanın olam yar, hayranın olam, sana bu canü dili verdim

LALAZADE'IN GUSELIE KAPAK

بوسه لك سرفى كلزاره كلای طغندار دلالا زار و نك

Gulsaré Ghél éy Gulsar

آه گول خا Ah gol xa
 رة غهل ré ghél
 گول لای gol lai
 زار عی xdr
 فا ذوق xevki
 ده ده dé lim
 دی گل ghéidi
 هار به bé har
 گور سور gour sor
 بو بوم bow yom
 یك رو rou ym
 هزاره hazaar
 فا ذوق xevki
 ده ده dé lim
 دی گل ghéidi
 هار به bé har
 آه نشسته
 CODA

بوسه لك سرفى

كلزاره كلای طغندار
 ذوق اید و لم كلدی بهار
 کور سور بر کور و رو بک کلزار
 ذوق اید و لم كلدی بهار

بوسه لك سرفى

سکا نیا اولو ای سر و سبوی زار و سر ککد -
 نهمی اید ملک قهر میور تر صا حب لهنر ککد -
 طرا ملک طرز و طردک هاشغه قهری عشق ککد -
 سناک اید کور و شمعک تا بختش و نکا اید ککد -

Bûselik Şarkı

Gülzâre gel ey gülizâr

Ağır Aksak semâî

Beste: Dellalzâde
Güfte: ?

Ah gül zâr re gel
ey gü li zâr
zev ki de lim
gel di ba har
gör sün bu gün
rû yin he zâr
zev ki de lim
gel di ba har

Aranağme

Gülzâre gel ey gülizâr *Çamlıca bir dilkeş-i mekân*
Zevk idelim geldi behâr *Sâyesâl ey serv-i revân*
Görsün bugün rûyîn hezâr *Uymaz bu vasla bir zaman*
Zevk idelim geldi behâr *Sâyesâl ey serv-i revân*

Pusulik makamında ve aksak semai usulünde ağır
semai Dellal Zade İsmail efendi

♩=120
A — ya — ne i dem ol — se hi hu — ba — ne

YÜRÜKÇE
Aksak semai

he di ye — ce — nan ah — ta dir dir — dir — dir — ten

na yel lel — lel — lel — li — ter dil — li ter dil — ten — ni — ten — ten — ten

ni — ca — nım — vay — öm — rum

vay ey ca nım gel hey ey ca nım

gel hey ey ca nım hak za ti hü ma: yu yu

nu nu da im i de a min

ce nan ah ta dir dir dir dir ten na yel lel lel

lel li ter dil li ter dil ten ni ten ten ten

ni ca nım vay vay öm

rüm vay ey ca nım gel hey ca nım

(GUFTEŞİ)

Âya ne idem ol şehi hübane hediye
 Bu tuhfe-i canım ola canane hediye
 Hak zati hümyanunu daim ide amin
 Bu dürri duadır hele şahane hediye

— TERENNÜN —

Tadır dir dir dir ten na yel lel lel li terdilli
 Terdil tenni ten ten nen canım vay ömrüm vay
 Ey canım gel hey canım

Ek 5. Büzürg Eserlerin Notaları

BÜZÜRG SARKI

Usul: Aksak

Dellalzade İsmail Ef.

Ey ser vi kâ met nâ zik e
dâ sın Cā nim e fen dim
pek bî ve fā sın Ger ği na
zî rin yok meh li kâ sın
Cā nim e fen dim pek bî ve
fā sın

Ey servi-kâmet nâzik-edâsun
Cânım efendim pek bî-vefâsun
Gerçi nazîrin yok mah-likâsun
Cânım efendim pek bî-vefâsun

Df. 230/38

Maallim İsmail Hakkı Beyin TRT. doku
kolleksiyonundan yazıldı. Çimenkoru

Ek 6. Dügah Eserlerin Notaları

Sengin Semai *DÜĞÂH ŞARKI* Dellâlzâde İsmail Ef.
« Bilmiyorum noldu bu dem... »

Bil mi yo rum nol du bu dem ey gö nül
a man fe lek sen den di lek
lut fu ke rem ey le mek vay (S a z....)
Gek di ğim mih ne tü aşk
ey gö nül a man fe lek
sen den di lek lut fu ke rem
ey le mek vay (S a z..) Gad ri fe lek
ba na mi dir ya lı nız
a man fe lek sen den di lek
lut fu ke rem ey le mek vay (S a z.....)

Bilmiyorum noldu bu dem ey gönül
Aman felek senden dilek lutfu kerem eylemek
Gekliğim mihnelü aşk ey gönül
Aman felek senden dilek lutfu kerem eylemek
Gadri felek buramıdır yalnız
Nakarant

Ek 7. Ferahnâk Eserlerin Notaları



Güfte:

Şeh-i günc-i sahavetsin sen ey şah-ı kerem kârim,
Senin vaktinde bir kimse demez ki ben de bızarım
Senin zevkin için her gün benim hey hey demek
kârim,
Yürü meydan senindir çok yaşa gevketli hünkârim,

Beli, beli, beli şahım,
Beli, beli ruy-i mahım,
Sen ey şah-ı keremkârim.

FERAHNÂK KÂR DELLAL ZADE İSMİL EFENDİ

(Nota III)

Muhammes Res mi sur ol di mü hey ya
Sa dâ han dan vak ti dir bez mi
zeu ka ha zir ol du
lar ki ih san vak ti dir
zeuhü beu ka pa di şa hi der ci
han şa kir ge rek bir te sek
Kür bez mi ne ha zir o
la in sü me lek

Tecennüm

Hey hey hey dost dost dost a ha ah ha ah ha
ya rim a— zi ba yi men ————— hey yi hey hey
dost dost dost ah ha ah ha ah ha ya rima zi ba yi
men ah ha ah ha ah ha ah ha ya— rim ah ha ah ha
ah ha ah ha mi rim bir te sek hür
bez — mi ne ho zir — a la —
in sü — me lek *Son*
ta dim — ta dim — dim — dim ta
dir ta — dir ta — dir ta dir ten — ta — dim
ta dim dim — dim — dim ta dir
ta — dir ta dir ta dir ten — da re til —
lil — let — let let let la — da re til lil —

le ne ta dir ten bir te sek kü
bez mi ne ha zir o
la in sü me lek

Güfte: 1. ci Hane:

Bezm-i sur oldu müheyya şad-ü handan vaktidir,
Bezm-i zevka hazır oldular ki ihsan vaktidir,
Zevk'î şevka padişah-i dercihan şakir gerek,
Bir teşekkür bezmine hazır ola ins'ü melek,
Hey, hey, hey, dost dost dost, aha aha aha, yarım
a zibay-imen.
Hey, hey, hey, dost dost dost, aha, aha aha, yarım
a zibay-imen.
Aha aha aha aha yarım, oho oho oho oho mirim,
Bir teşekkür bezmine hazır ola ins'ü melek, (Son).

ŞARKI FERAHNÂK

Dellâlzade Hacı İsmail Ef.

Çokca Ağır ♩ = 60 (A)

Ağır aksak — günci gam de — de — rû — zi şeb —

dil — bi — bi — bi — hu — zu

zu — zu — zur — der di aş — kı

— kim — çekme den — gel — di — di

di fu tu tu — tur — (SAZ) — Kendimet —

dim — bendedir — cür — mü — mü —

mü — ku su — su — su —

sur — söy le sem — der — der — di de

ru — nüm sö — sö — söz o lu —

(D) Aranağmesi

— lur — (SAZ)

1 2

Şiir

Günc-i gamba rû-ü şeb dü bihuzur:
Derd-i aşkın çekmeden geldi fütür:
Kendim ettim bendedir cür ü kusur:
Söylesem derd-i derânüm söz olur.

Kimlere ben hâl-i varım söyleyim;
Faş olunmaz derde düştüm neyleyim;
Çektğim cevri nice ketim eyleyim;
Söylesem derd-i derânüm söz olur.

F E R A H F İ K Ş A R K I

Dellâl Zade
İsmail Hıncı

V: Akşak

di ma..... di..... ma..... de.....
re ve

res ma nen..... di na..... ma mendine.....
fa..... güs..... ter me din gds termedin

Bir na..... zar la beñ de et din
Ba de i hüsnün le is lin

ken..... di ne ah ken di ne
ve ma din ah ver me din

Er me..... di ak lın se.....
ağ la di ben sırr ın

na..... hi..... g fe..... di
ağ g ka e..... me

ne..... ah fen di ne
di..... ah er me din

---A r a n a ğ m e ---

(1)
Olmadım ben dest res mahendine
Bir nazarla bende etdin kendine
Ermedi aklım senin hiç fendine
Bir nazarla bende etdin kendine.

(2)
Aşkı zâre vefa göstermedin
Bade-i hüsnünle lâlin vermedin
Ağladım ben sırrı aşka ermedin
Bade-i

FERAHNÂK SARKI

Usûl: Ağır aksak

Dellâl zâde İsmâil Ef.

Ah zül fû nü ruh sâ re dök
sün bül gül gi bi gi bi
SAZ Geş mi ni Hep ci hân süz mec
ner gi sü bür sa na fül bül fül bül
gi bi gi bi
SAZ AÇ ma dan gül ler a
gül gel

Zülfünü ruhsâre dök sünbül gibi
Geşmini süz nergis ü fülful gibi
Açmadan güller açıl gel gül gibi
Hep cihân mecbûr sana bülbül gibi

Hiç unutmam ben geçen yaz mehikâ
Fulya bağında koparıdın kaktaha
Gayri etme sevdiğim cevri cefâ
Hep cihân mecbûr sana bülbül gibi

Df 30/484

Muallim İsmail Hakkı Beyin TAT. daki
kolleksiyonundan yazıldı. Güfte ilâve
edildi.

İsmail Hakkı

Ek 8. İsfahan Esrerlerin Notaları

İSFAHAN NAKİŞ YÜRÜK SEMAİ Deftalazade İsmail ef.

Ağırca $\frac{8}{8}$ $\text{♩} = 92$ (A)

yürük semai ah o-ğü zei göz le ri
ah ne ya man a fet i

ne ha ra no la yim
miş a nu ni ğa hin

yar yar hay ra
yar yar hay hu

no la yim dost ah o şir in söz
ni ğa him dost ah o şe ker ieb

le ri ne kur ba ne la
le ri ne na la no la

yim yar yar kur
yim yar yar na

ba no la yim dost hey yar
lan no la yim dost

şu hi si tem kâr

beli be li ey gam ze si hun

har yar yar

şu hi si tem kâr dost
dost be li
ya ri men can ten de
gö nül sen de ne dir sen de he man ey
can ten de gö nül sen de ne dir
sen de he man ey a man
a man a man bir na zar kıl
şu vâ y bir na zar kıl şu der
di me vâ y

güfte
o güzel gözlerine hayran olayım:
o şirin sözlerine kurban olayım
yar kurban olayım dost hey yar
şühi sitemkâr, dost dost beli
yârimen; can sende, gönül
sende, nedir sende heman ey
aman aman aman ah
bir nazar kıl şu derdime vâ y.

2 inci bend
ne yaman afet imiş ahû niğâhın;
o şeker leblerine nalan olayım
(terennüm evvelki gibi)

Bu semâsinin hayalî şekli şu vechiledir : (1) Aaa birinci mısra (2) Aaa ikinci mısra (3) Bbb terennüm (4) CC terennüm (5) DDEÉÉ terennüm.

Ortaaksak

Toprak Sarık

Dellalgâden
(Reçik Serândan)

(AR) Se ni ben gör — du — gün — an — de
 göm — lüm al — du — dum — ca — nam
 Gel a — me le — gi — m — çok — den
 di — le — gün ^{3 say} Gönlü — mün — mün —
 Des — ge — ki — aş —
 ku — ni — bak — la — aş — na — dal — du — ru — du — m
 e — lim — kal — du — ru — du — m
 ca — nam — Gel a — me — le — gi — m — var — çok —
 di — le — gün (mıyana gün) (Nasaa)re ya (asama güne gün)
 se ni se ven — le ne miş — fak — ol — mat — l — k —
 — gün — ge la — me — le — gi — m
 çok — den di — le — gün ^{3 say}

aranajme

Seni ben gördüğüm anda gönlim aldım
 Gönlimün müğini baki aşka daldım
 Seni severem miçfik ölmeklik için
 Dergit i aşka açgile elim kaldırdım

2A
 Kapadokya 28.29/11/196
 imyıl ol S.M.
 (Hörmünde hisamoldün Beyden okuduğu gibi yazdım
 Nakarın 15. Eylül 1935 (1977)
 R. Serândan

Ek 9. Karcıgar Esrerlerin Notaları

BESTELER

Tarif ve tavsifi — Dörtlü bir şiir mısra'larının sonuna ikâi ve ya güftevi terennümler katılmak suretile inşa edilmiş ezgilerin ismine beste namı verilmiştir; Bestelerin şarkılardan başıuca farikeleri: mısra'larının nihayetlerinde terennümlü lahinlerin mevcudiyeti, büyük usullerle ölçümleri, ve usulularının hususiyetleridir. Besteler hane tesmiye edilen dört musiki cümlesinden müteşekkilirdir. Besteler zarbı fetih, sakil, nimsakil, hafif, muhammes, devrikebir, nimdevir ilahiri, gibi büyük usullerle yapılmış; hareketleri ağırca ağırdır; Bestelere katılan lazimelerde bazan usul geçkisi vardır;

Besteler ekseriya terennümlü nadiren terennümsüzdür (!); Bestelerin ezgileri ekseriya temsizdir. Bestelerin meyhanelerinin lahni başka makamda ilkhanenin motiflerle ve onların teşkil ettikleri unsur gruplarıyla inşa edilerek onun ezgisi taklid edilmiş olur. Besteler aşkın muhtelif hallerini mübellig bir ruhla tasnif edilmiştirler. Uslupları yüksek ve çok karışıktır.


Besteler iki şekilde olurlar: (1) terennümlü besteler (2) terennümsuz besteler. (1) terennümlü bestelerde (lazime-terennüm) ya şiir'in mısra'ına merbut olur yani mısra'ın lahni her hangi bir seste karar etmeden lazimenin ezgisile birleşmiş olur; yani mısra'ın lahni her hangi bir seste muvakkat karar yapar; sonra lazimenin lahni gelir ve dizinin durağında karar eder; mısra'ların son bir parçası ekseriya lazime güftesine terfik edilir.

Terennümler şiir'in mısra'larına merbut bestelerin umumî şeklini remzen şöyle gösteririz: (1) A (2) A (3) B (4) A. Terennümlerin şiir'in mısra'larına bağlı olmadığı hallerde bestelerin şeklini şöyle yazarız: (1) AB (2) AB (3) CD (4) AB.


Terennümleri mısra'lara bağlı bestelerc nümüne otmak üzere Dellalzade Hacı İsmail ef. dinine takriben (80) senelik Karcıgar, Zaharyanın tahminen (200) senelik Hıcazı humayun çok enfes bestelerini aşağıya yazdık:

KARCIGAR BESTE


Dellalzade İsmail et.

♩ = 60 

zarincir yar yı kıl ————— kıl — di — a —
 yar gu ba ————— ba — rı ka —
 yar fü nu ————— nu — ni a —



aş ————— aş ————— kı ia a ————— a —
 ka ————— kal ————— ma di bu ————— bün —
 a ————— aş ————— da ————— ü ————— üş —



————— bad —————
 ————— yad —————
 ————— tad —————

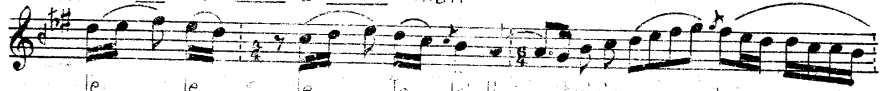
(1) Terennümler Kârlarda olduğu gibi tene nen ten, yelet gibi ikâi lafızlardan, ve yahud sen sevdim, canım, efendim gibi güftevi terkiblerden ibaret olur; ya yalnız biri ve yahud ikisi beraber kullanılır.



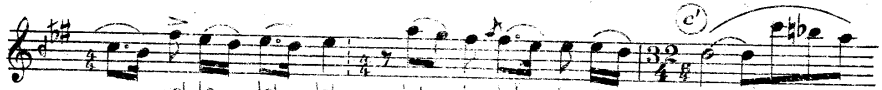
gör dü gün _____ göy _____ lü _____ lüm
gör dü gün _____ göy _____ lü _____ lüm
gör dü gün _____ göy _____ lü _____ lüm



a man a man yel le lel lel lel le
a man a man
a man a man



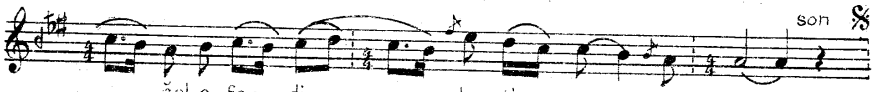
le le le le le li mirinya la



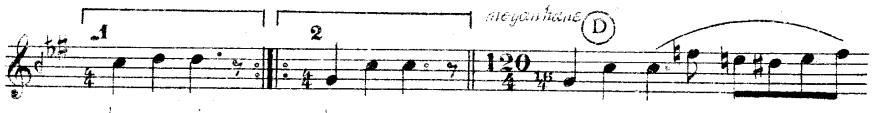
yel le lel lel lel le le li yar



Pa di şah ru yi mah



gel e fen dim be li ya ri men



hey ca nim hey ca nim yar ce ma



ma li ne me me mek



te bi ne ne ol



du bi bir bü

tün şa ki kind
a man a man yel le lei lei lei le le
le le lei li mi rim ya la
yel le lei lei le le lei le li yar
Pa di şah ru yi mah
gel e fen dim be li ya ri men heyecanım

Güfte

Yıkıldı askıla âbâd gördüğün göğlüm;
gubârı kalmadı bünyad gördüğün göğlüm;
Cemalî mektebine oldu bir bütün şakird;
fünûnî aşkıta ustad gördüğün göğlüm.

yel le lei lei le le le le lei li, nûrim;
yââ yel le lei lei le le lei li, yar Padişah;
rûyi mah. gel efendim l'eli Salmen.

Karçıgar Bestenin dahili bünyesini şu vechile gösterebiliriz:

- | | | | |
|----|----------------------|-----|-----------------------|
| I | (1) AB birinci mısra | III | (5) Dd üçüncü mısra |
| | (2) Cc terennüm | III | (6) Cc terennüm |
| II | (3) AB ikinci mısra | IV | (7) AB dördüncü mısra |
| | (4) Cc terennüm | IV | (8) Cc terennüm |

HİCAZİHUMAYUN BESTE

Zaharya

çok Ağır
Çember
an an an
düş me sün mis
ba şı na tel
ves ine çek me

KARCIĞAR AKSAK SEMAİ

Beste: Dellalzade İsmail ef.

Orta $\text{♩} = 116$ (A)

aksak semai Ah ne da ne vü ne da mü ne say

yad ge rek dir a man ah

ge rek dir ah mürgi di le bir ka me ti şim
ah fen ninde ki sen hak bu ki üs

sad ge rek dir a man ah
tad ge rek dir a

ge rek dir ah ah lut fey le sul ta nim

ah ah af fey le ca na nim ah ah

a man vay ge rek dir son

mezarhanı ahtarfi su ha nin gay re ki yas set me Na

zi nima man ah Na zi min

Ğüfte Nazım

Ne dâne vü ne damü ne sayyad gerektir :
Mürği dile bir kameti şimşad gerektir :
Tarfî suhanın gayre kiyasetme Nazimin ;
Fennin de ki hak bu kim üstad gerektir.

aman ah gerektir; ah ah lüfeyle Sultanım.
ah rahmeyle hunkarım, ah aman vay gerektir.

Bu semainin şeklini remzen gösterdik :

- (1) Aa birinci mısra (2) Aâ ikinci mısra (3) Bbb lazime terennüm.
(4) Ca üçüncü mısra (5) Aâ dördüncü mısra (6) Bbb lazime.

Karcıgâr makamına misal olarak, Dellâl zade Hacı İsmail efendinin şık ve çok hisli Karcıgâr nakış yürük semaisini takdim ettik:

Dellal zade Hacı İsmail efendi

* Karcıgâr Nakış Yürük Semaî

Agırca

yürük semai Ni ha ni o bu ti şi rin su hanle söy
le şi riz gel gel gel
gél li sa ni eh li di li biz bi lenle söy le şi
na zim o yu su fu gül pi re henle söy le şi
riz riz gel gel gel söy le şi
son *mülaxime teranüm*
riz vay gel gel gel gel ça
re sa zim gel gel gel
gel iş ve ba zim sevdi ö züm
se ni gö züm bu dur sö züm vay
meyanhanne
gi rer se da me ni na zin ke fi
ni ya zi di le gel gel
gel gel

Ek 10. Mahur Eserlerin Notaları

M A H U R (Al-Yanına)

DELLAL ZADE nin

A r a n a ğ m e :

Gök su yu at ma bir ya na
al ya nı na bir dil ni vez
yer me le ğim a men
yer me le ğim a men
kti çuk su pek â lâ sa na
gön lün ce gez zevk et bu yaz
yer me le ğim a men baştan ba şa
iş te bo ğaz yer me le ğim a men

GÖKSUYU ATMA BİR YANA
KUÇUKSU PEK ÂLÂ SANA
ÇUBUKLUDA EY DİL RUBA
GÖNLÜNCE GEZ ZEVKET BUYAZ...

imzalı

Aksak

Gönül adlı... bul bul lüm var...
Ma ya li aşk i için bul bul
... yar... ol... ma ça gül... ist... ti... yor...
fik ri zik ri hep gü lü mül
Ka şı ka... ra... çe ş mi si... yah... per çe mi sün...
Da i ma ya rı re fi. ki ge ce de gül
bul... is ti yor...
gün dü z sün bul
Gönül...dür bu ar... zu ey... ler... lât fu nu... zu
re... ca ey ler...

ARANAGME

Kayali aşk için bulbul
fikri zikri hep gü lü mül
Daima yar-ı refiki gece de
Gül gündüz sümbül
Gönüldür bu arzu eyler
Lâtfunuzu reca eyler

1
Gönül adlı bulbulüm var
Yor olmağa gül istiyor
Kaşı kara çamı siyah
Perçemi sümbül istiyor
Gönüldür bu arzu eyley
Lâtfunuzu reca eyler

(Makur) makamunda yürük semai
Tallal zade İsmail efendi'ni

[1.]

Ze hi sa fa ki ya ni m da
mi sa li a gi ne de sa f
ke ma n o da gi ne de sa f
o fit ne cu bi le di ri va y A hi be li ya
fi ru be ru bi le di ri va y
fi si ne ku pi le di ri va y
ri men be li dost be li sa hi men be li a h be li mi
ri me n be li dost a man a ma n a
ma n a ma n he le a ca nim bi le di ri
ki le di ri

1. va y sar 2. va y sar
va y sar

(mezan)

o be z mi ki m o la ka nu ni su zi nag
me i a s ki va y A hi be li ya ri men be li
do st be li so hi men be li a h be li mi ri men be li

dos - t a - ma - n a - ma - n a - ma - n a
 ma - n he le a ca nım na ğ me i - a - s ki
 I. va - y / 2. va - y (Son)

Zehi safâ ki yanımda o fitne cu biledir
 Misâli ayinede safıru beru biledir
 meyan
 O bezmi kim ola kanun-ı suzi nağme-i aşk
 keman o dağzede defî sine kupiledir
 terennüm
 Ah beli yarımın beli dost şahımın beli ah beli
 mirimın beli dost aman aman aman aman hele a cânım
 biledir vâ y

Ek 11. Mahur Buselik Eserlerin Notaları

Mahur puselik makamında ve zincir usulünde beste Dellal Zade İsmail

$\text{♩} = 75$ A ————— ya ————— ne i dem

AĞIR
ZİNCİR

çifte düyek
dem ————— ah o şe hi ————— hu

hu (FAHTE) ba ne

yar ————— he di ————— di (ÇEMBER) di

ye ah ————— a şı kama şık cüm i ye ————— yık

sin e fen (DEVRIKEBİR) dım a man

man ————— a man ————— a ————— man a ————— man a

yar ————— yar hu ————— ba ————— rie ————— he

di (BEREFSAN) di di di

ye ————— heyca nim ————— bu ————— tuh ————— fe i

(ÇİFTEDÜYEK)

ca _____ nim _____ ah o lu ca _____

(FAHTE)

na _____ na _____

ne _____ yar _____ he di _____

(CENBER)

di _____ di _____ di _____ ye ah _____ a şı kama şık _____

cümle ye fa _____ yık _____ sin e fen _____ dim a _____

(DEVRIKEBİR)

man _____ a _____ man _____ a man _____ a _____ man _____

a _____ man _____ yar _____ yar _____ na _____ da _____ ne he _____

(BEREŞAN)

di _____ di _____ di _____ di _____

ye _____ hey _____ ca _____ nim _____ hak _____ za _____

(MIYAN)

ti _____ hü ma _____ ma _____

(ÇİFTEDÜYEK)

yü _____ nü nü _____ da _____ da _____

(FAHTE)

da im yarı de

(CENBER)

a a a

a min ah a şı kama şık cüm leye fa

yık sin e fen (DEVRIKERİK) dim a man a man

a man a man yar yar yarı de

(BEREFSAN)

a a a

a min heyecanım bu dūr

ri dū a a

(FAHTE)

dir he le şa şa şa

ha ne yar he

di di di di

a şı kına şık cümle ye fa _____ yık sin e ten

di ma man _____ a man _____ a

man _____ a man a man _____ yar _____ yar _____

şa _____ ha _____ ne _____ he di _____

di _____ di _____ di _____ ye hey ca nım.

(GÜFTESİ)

Aya ne edem ol şehi hubana hediye
 Bu tuhfei canım ola canane hediye
 Hak zati hümayununu daim ede âmin
 Bu durri düadır hele şahane hediye
 Aşıkam aşık cümleye faksm efendim
 Aman aman aman aman aman yar
 Şahane hediye

Mahur puselik makamında ve hafif usulünde
Beste Dellal Zade

♩ = 42 Ah kim _____ kim _____ se kim _____ se yi _____
ÇOK AĞIR Hafif

dil _____ te _____ ten ki a _____ zar _____
_____ it me sul _____ tan _____
_____ lik _____ bu _____ dur _____
gel a man gel vay _____ hal _____ ye man _____ gel _____
(iki batota bir batota hafife mukabilu)
gel _____ gel _____ geç di ze man _____ gel _____
lüt fu mu rüv vel de mi dir şa hi ci ha _____ nım _____
_____ gel e fen _____ dim _____ gel _____ hey ca nım _____
ah ka _____ kal _____ bi kel _____ bi mu _____
ri _____ tā _____ tahtı gāh _____ ey _____

le sü ley man

lık bu dur

gel a man gel vay halı ye man gel

gel gel geç di ze man gel

lut fu mü rüv vet de mi dir , şa hi ci ha nim

gel e fen dim gel hey ca nim

(MİYAN) ah ge ger çi ger çi her

bir der de var dir

ah bir ta bi

bi ça ça re saz vay

gel a man gel vay hal ya man gel

gel geç di ze man gel

lut fu mü rüv vet de mi dir şa hi ci ha nım

gel e fen dim gel hey ca nım

ah na nab zi nab zi gi

ri ka kal bi mah zun

ol ki lok man

lik bu dur gel a man

gel vay hal ye man gel gel gel

geç di za man gel lut fu mü rüv vet de mi dir şa hi ci ha

nım gel e fen dim gel hey ca nım.

(GÜFTESİ)

Kimseyi dil tenki âzâr etme sultanlık budur
Kalbi müri tahtigâh eyle süleymanlık budur
Gerçi her bir derde vardır bir tabibi çaresaz
Nabzi giri kalbi mahzun olki lokmauluk budur
Gel aman gel vay hal yeman gel gel gel geçdi
Zeman gel lutfu mürüvvet demidir şahi cihânım
Gel efendim gel hey canım

Mahur puselik makamında ağır semai
Dellal Zade

COK
AĞIR

Ah ma nen di ah _____ kim se _____ bana _____
(sergin semai)
hemne _____ fes _____ de _____ gil _____ gil _____ gel _____ ce na ney _____
ey şa _____ hi _____ gül _____ şen şen _____ o la _____ sin _____ şen
hem bez _____ min _____ ol _____ sun _____ sün bü _____ li _____ se _____ men
gül za ri _____ hüs _____ nün _____ çün mür gi _____ am _____ ma _____

bül bü li — me — nem men hey ca — nim men hey — ca — nim

(MİYAN) ah — şık — o — ka — ri — geh de — de — şa —

bit — kat — dem ge — rek — a — ca nım

ey şa — hi — gül — şen şen — o la — şin — şen

hem bez — min — ol — sun — sün bü — li se — men

gül za ri — hüs — nün — çün mur gi — am — ma —

bül — bu li — me — nem — men hey — ca — nim.

(GÜFTESİ)

Manend alı kimse bana hem nefes değil
 Te'siri gibi ol dahi feryad res değil
 Aşık o kârighde sabit kadem gerek
 Ziraki aşkı sanat her bülheves değil
 Cenân ey ey verdi gülşen şen olasın
 Şen hem bezmin olsun sünbülü semên
 Gülzarı hüsnün çok mürgi amma bülbüli menem men

Mahur puselik makamında yürük semai
Dellal Zade Ismail

♩=160 A hı tãh ti gãh ey _____ ie _____ ye li gül şe ni sul

ORTA
(yürük semai)

ta _____ ni ne sim gel _____ gel _____ gel _____

gel _____ gel _____ ah ol di ez _____ hã ri çe men

tã bi i fer ma _____ ni ne sim _____ gel _____

gel _____ gel _____ fer ma _____ ni ne sim _____ vay _____

yar _____ yar _____ gel iş ve ba _____ zim _____

_____ yar _____ yar _____ gel sa re _____

sa _____ zim _____ ah az mi gül _____ za re sa na muntazir eh _____

li _____ ve fa _____ gel _____ gel _____ gel _____

fer ma _____ ni ne sim _____ vay _____ a hı his sa yab ol _____
(MIYAN)

sa ne zi ma di li a suf te nu la gel

gel gel

ah a le me fey zi ni tam ey le me dir şa ni

ne sim gel gel gel

ter ma ni ne sim vay yar

yar gel iş ve ba zım

yar yar gel ça re sa

zım ah az ni gül za re sa na mün ta zir eh

ve fa gel

gel gel ter

ma ni ne sim vay

Ek 12. Muhayyer Buselik Esrerlerin Notaları

Muhayyer puselik makamında yürük semai

Dellal Zade

$\text{♩} = 100$ Cev hergi bi ri _____ zan o la yım böy le ge rek

ORTA *Yürük semai*

dir _____ dir _____ böy le ge rek _____ dir dür cev

les sa ca at _____ ra fi na yem böy le gerek _____ dir _____

dir _____ dir _____ böy le ge rek _____ dir SAZ

a dümdere de re dir dir ten _____ na de re dir dir ten _____ vay

_____ a dil le re le re til lil len _____ na

de re til lil len _____ vay SAZ bende i şa hi _____

_____ hiz _____ sa _____ ye _____ pe na _____ hiz _____ a _____

şik _____ sa na _____ bez ley le di nak _____ di di lü ca _____ ni _____ a

(MIYAN)
şik sa na bez ley le di nak _____ di di lü ca _____ ni _____

yar _____ yar _____ yar di lü ca ni ey

şu hi ce fa _____ pi şe ke rem böyle ge rek dir

dir _____ dir _____ böyle ge rek dir

a dümde re de re dir dir ten _____ na de re dir dir ten

vay _____ a dil le re le re til lil len na

de re til lil len _____ vay _____ bende i şa hi

hiz _____ sa _____ ye _____ pe na _____ hız

(GÜFTESİ)

Cevher gibi rızan olayım böyle gerektir
Dürler saç a etrafına yem böyle gerektir

— TERENNÜM —

Adüm dere dere dir dir ten na dere dir dir
Vay adillere lere til lil len na dere til lil len
Vay bendei şahız saye penahız (MIYANHANE)
Aşık sana bezl eyledi nakdi dilü camı
Ey şuhi cefa pişe kerem böyle gerektir

— TERENNÜM —

MUHAYYER BUSELİK BESTE

Çekme zahm-ı dil için merheme zahmet cânâ

USÛL: ZENCİR

BESTE: DELLALZADE
HACI İSMÂİL EFENDİ

• ÇİFTE DUYEK

Çek me çek me zah me

• FAHTE

dil i çün çü çün mer

• ÇEMBER

he me he me zah

met câ nâ

• DEVR-İ KEBİR

ah yele lâ vah ye le lâ terdil lâ dil lâ dir dir ten

til lil len yâr yâr yâr yâr

• BEREFSAN

iz me has çâ re saz

gelefen dim le lişâ hi men heycânım heycânım

Başa Meyana

SON

Meyan

ÇİFTE DÖYEK
Gül şe ni kû kû
FAHTE
kû yi ne bî bî
gâ gâ ÇEMBER
ne o lan
bül bül bü li dil
DEVR-İ KEBİR
ah ye le lâ vah ye le ter dil lâ dil lâ dil lâ dir dir ten
til lil len yâr yâr yâr
BEREŞAN
yâr iz me has çâ re saz gelefen dim
gel e fen dim le li şâ hı men hey câ nım

Çekme zahm-ı dil için merheme zahmet cânâ
Benim ölmek yoluna cânıma minnet cânâ
Gülşen-i kuyine bigâne olan bülbül-i dil
Sen de âyâ bu mudur büy-i hakikat cânâ

Terennüm:

Ah ye le lâ vah ye le lâ ter dil lâ dil lâ dil lâ dir dir ten
til lil len yâr yâr yâr iz me has çâ re saz gel efendim
efendimleli şâh-ı men hey cânım

Muhayyer puseelik makamında ağır Semai
Dellal Zade

ORTA 108
(Aksak semai)

A hi kul o lur dum hal ki a
lem ol ma sa ku lun e ger
vay ca nim be li be li yar be li be li dost
ah ce na nim mih ri ba nim
o ol ma sa ku lun e ger
vay hey ca nim a hi can ve rir
dim cev he ri can ol sa ma
bu lun e ger vay ca nim
be li be li yar be li be li dost
ah ce na nim mih ri ba nim

ol — sa — mak bu — lun e ger —

vay — hey ca — nım (MİRAN) a hı — kuh — li — çeş —

mi — ca — nü — dil — dir ha — ha — ki pa

yın — dan ge tir — vay — ca — nım —

be — li be — li yar — be li be — li dost

ah ce na — nım — mih ri ba — nım —

ha — ha — ki pa yın — dan ge — tir —

vay — hey — ca — nım — a hı kü — yi — ca —

na ne dü şer — se — ey — sa — ba

yu — lun ee — ger — vay — ca — nım

be li be — li — yar be li be — li — dost

ah ce na nim mih ri ba
nim ha ha ki pa yın
dan ge tir vay hey ca nim

(GÜFTESİ)

Kul olurdum halkı âlem olmasa kulun eger
Can verirdim cevheri can olsa makbulün eger
Kühlü çeşmi canü dildir hakipayinden getir
Küyi canane düşerse ey saba yolun eger
Vay canım beli beli yar beli dost ah canım
Mihribanım olmasa kulun eger

MUHAYYER BÜSELİK BESTE

Kameti yare nazar kıl nahli mevzun böyledir

USÖL : HAFIF
(Değişmeli)

BESTE : DELLALZADE
HACI İSMÂİL EFENDİ

Ah Ka me ti ya re na
zar kıl na nah li mev zun
bö böy le dir gel ca nim
gel gö züm doğ ru bu sö züm
be li yar be li
dost ah na nah li mev zun
bö böy le dir ah gab ga
bi cil da ri sey ret
si bi gül gun bö böy le
dir gel ca nim gel gö züm

doğ ru bu sö züm be li
yar be li dost
ah si si bi gül gun bö böy le
dir ah şı ri ger dun
ol sa ey ler a a kı
bet rü zebun
gel ca nım gel gö züm doğ ru bu sö
züm be li yar
be li dost ah a a kı
bet za za rü ze bun

ah kuv ve ti ser pen çe
i bah ti hü ma yun
bö böy le dir gel ca nım
gel gö züm doğ ru bu sö züm
be yar be li
dost ah bah ti hü ma
bö böy le dir SON

Kameti yare nazar kıl nahli mevzun böyledir
Gagabi dildarı sey et sibi gülgün dediler
Seyri gerdun olsa eyler akıbet zarü zebun
Kuvveti ser pençei bahtı cenanım böyledir
Gel canım gel gözüm doğru bu sözüm beli yar
Beli dost ah nahli mevzun böyledir

Ek 13. Muhayyer Sünbüle Esrerlerin Notaları

Muhayyer-Sünbüle Şarkı
Hâyâlin dîdede medhin dilimde şâhım
(Medhiye)

Beste: İsmail Efendi (Dellalzâde)
(1797-1869)
Güfte: ?

Aksak

Ha yâ lin dî de de med hin di lim de şâ
hım ey pâ di şâ hım
sâ yen pe nâ hım Füzün kıl sın Hü dâ öm rün
bu dur mak sū dum ey pâ di şâ
hım sâ yen pe na hım

Hâyâlin dîdede medhin dilimde şâhım
Ey pâdişâhım sâyen penâhım
Füzün kıl sın Hüdâ ömrüm budur maksûdum
Ey pâdişâhım sâyen penâhım

Adîlin görememiştir çeşm-i âlem asla
Dilsîr-i lütfun oldu bu dünyâ
Hüdâ kıl sın senin düşmanların hep ifnâ
Ey pâdişâhım sâyen penâhım

Ek 14. Müstear Esrerlerin Notaları

MÜSTEAR NAKIŞ YÜRÜK SEMAİ

Dellalzade Hacı İsmail ef.

yürük semai ah sa na dil ma hi ta
ba nim
ah ya kış dı
dı dı dı
gö nül dür bu a sul ta
ni nim
ah ya kış dı
dı dı dı
o ya re men a

si — ki za — rem —
 men ey — pe ri — na — le — vü
 za — rem — men o —
 o — of —
 — ney le — ye yim — niş le ye
 yim — pür — ce — fa ğü
 zel — ney le ye yim — niş le ye
 yim — bi — ve — fa ğü
 zel — fer yad — e lin
 den — fe gan — e lin
 den — ah — di lin — de — de

de den
gö nül dür bu a sul
ta ni nim
ah ya kış dı dı
dı dı

Güfte

Sana dil mâhitbanım yakıştı ;
Gönüldür bu a sultanım yakıştı ;
O yare men aşığı zârem, men ey
perî nâle ü zârem of
neyleyeyim, nişleyeyim pürcefa
güzel ; neyleyeyim nişleyeyim bivefa
güzel ; feryad elinden fegan elinden
ah dilinden ; gönüldür bu a Sultanım ilah :

ikinci bend

O naz ü bu edâlarla efendim ;
Sözün sağrı sana canım yakıştı.

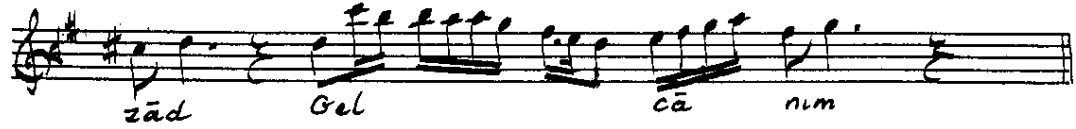
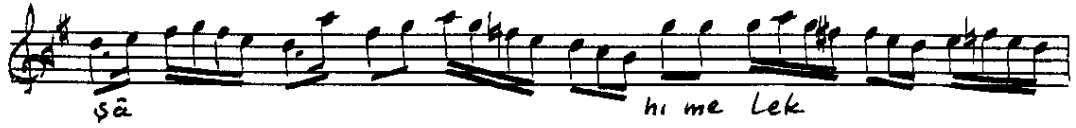
Terennüm evvelki gibi

Ek 15. Neva Buselik Esrerlerin Notaları

NEVÂ BÜSELİK ŞARKI

Ajvakkaksemâi

Beste: Dellâlzade
Güfte: Mîrî





T.R.T. 4694

NEVĀBÜSELİK ŞARKI

Dellalzāde

Usûl: Ağıraksak



Geldi eyyâm-ı bahâr-ı gulgüle
Geh Arabân geh Muhayyersünbüle
Gülsitânda söyleşirken gül güle
Hiç ağız mı açtırlar bülbüle

Df 54/7

Muallim İsmail Hakkı Beyin T.R.T. deki
kolleksiyonundan yazıldı.

C. Üneylioğlu

Ek 16. Revnâknümâ Esrerlerin Notaları

REVNÂKNÜMÂ BESTE

O dil ki ne gam ü enduhu ne melâl tutar

USUL: ZENCİR

BESTE: DELLALZADE+HACI
ISMAIL EFENDI

Yar o dil dil ki ne
ne ga mû e
e en dū
hu ne me lâ
lâ li tu tar a man a man
yel le lel lel lel lel le le le le
le li mi rim yâ lâ ye lel le lel le
le le lel lel lel lel li yâ ri e ri dū
hu ne me lâ
li tu tar hey ca nim hey ca nim

Yar ne de den lü be
bez lü ni sa
sar i ti se ah
ar ta tar e
ek sil mez a man a man
yei le lel lel le le le le le
le li mi rim yâ lâ ye lel le lel le
le le lel le lî yar ar ta
tar e ek
sil mez hey ca nım

O dil ki ne gam ü endühu ne melâl tutar
Elinde gül gibi cam-ı şerab-ı âl tutar
Ne denlü bezl ü nisar etse artar eksilmez
O kim (Nazîm) gibi bir gül-nihâl tutar

Bu eser Darülelhan Külliyyatı'ndan alınmıştır.

Ek 17. Segâh Esrerlerin Notaları

S E G A H Ş A R K I

AÇIR AKSAK SEMAİ (Çok kıldı harab dilleri, mahmur nigâhın) DELLÂL-ZÂDE

ÇOK KIL..... DIHA RAB

DİL DİL LERİ MAH

MUR MUR Nİ GÂ

HİN HI N

HEP OL DU Cİ HAN

LÜT LÜT Fİ LE MES

RUR RUR Nİ GÂ

(SON)

HİN HI N

BU NEŞ E E DİP

A A LEMİ MEC

BUR BUR Nİ GÂ

HI HI N E.B.

ÇOK KILDI HARAB, DİLLERİ MAHMÜR NİGÂHIN BU NEŞ'E EDİP ÂLEMİ MECBUR NİGÂHIN,
HEP OLDU CİHAN LÜTF İLE MESRÜR NİGÂHIN HEP OLDU CİHAN LÜTF İLE MESRUR NİGÂHIN

Ek 18. Sûzidil Esrerlerin Notaları

GÜCENMİŞ OL GÜLİ GÜLZAR

(♩ = 88) AGIR DÜYEN SUZİDİL ŞARKI *Dellalyade*

GÜ- CEN- NİS OL GÜ- Lİ- GÜL- ZAR- DİL- KÜ- OL ÇÜK DÜ- MÜS SÜ- DA TA NE NİB NA SİN GAA- BU- RÜ- BE VAR KEN- EF- KİR- VAR NODAYA

GÜCENMİŞ OL GÜLİ GÜLZAR
DİL OLDU MUSTARİB NÂÇÂR
BU RÜTBE VAR İKEN EFKÂR
HÜÇÜK SUDA NE İŞİN VAR

DAALMA EY GÜL-İ ZİBÂ
SENİN AŞKIN İLE ZİRÂ
GÖRÜNMEKEN BANA DÜNYÂ
HÜCÜKSUDA NE İŞİN VAR

KURULMUŞ HAYA DÖNDÜM BEN
CEFÂ-YI YARI GEKMEKDEN
DÜ-ÇEŞMİM GARK-I HÜN İKEN
HÜÇÜKSUDA NE İŞİN VAR

Umykosal

Ek 19. Sûzinâk Esrerlerin Notaları

SÜZİNÂK ŞARKI

Dellâlzade Hacı İsmail Ef.

♩ = 120

orLa

aksak

dedimey-gö nül sul-ta-nı a man-
 ey-ca-nı nım-ca-nı (saz)
 nı (saz) unut-ma ah-dü-pey-ma-
 nı a man-ey-ca-nı mın-ca-nı

260

(saz) si-nem-se-nin ya-ta-ğın
 dir göy-lüm-se-nin du-ra-ğın dir
 si-nem-se-nin ya-ta-ğın dir göy-lüm-
 se-nin du-ra-ğın dir teşrif ey-le ya-ta-
 ğın dir a-man-ey-ca-nı mın-ca-
 nı (saz)

Ğütte

Dedim ey gönül sultanı;
 Aman ey canımın canı;
 Unutma ahd-ü peymanı;
 Aman ey canımın canı;
 Lazime Sinem senin yatağındır;
 Gönülüm senin durağındır;
 Teşrif eyle otağındır;
 Aman ey canımın canı.

Aksak

SUZİNÂK ŞARKI

Dellalzade H. İsmail Ef.

Dedin ey gönlüm... nûl sul ta ni
a men... ey ca... ni... man ca...
ni... 1 ni... 2 ni...
U nut ma şh du pey ma ni... a men... ey ca...
ni... man ca ni... Saz ş nemsenin
ya ta şın dir... gön lüm se nin ...
du ra... şın dir... si nem se nin
ya ta... şın dir gön lüm senin...
dura şın... dir... Teş rif ey le o ta... şın dir
A men ey ca... ni... man ca... ni...

Dedin ey gönlüm sultânı -
Amen ey cânımın cânı
Sinen senin yatağındır

Gönlüm senin durağındır
Teşrif eyle otacağındır
Amen ey cânımla cânı...

DEVRIKEBİR
(♩ = 40)

Sinede bir lahxa

SUZİNÂK MURABBA

TELLAL ZÂDE



Sİ-NE-DE Yİ BİR R LA-
GE- ME E- RU- HI
LAH ZA Â- RÂ- M E- Y. LE GE-
HI RE- VA- M Ö- M- RÜ Şİ- TA-
L CA- BA- NI NİM Gİ- Bİ VA- Y
BA- NI NİM Gİ- Bİ VA- Y
TÂDIRTEN Nİ TİL LİL LENNEN NEN DİR TA NA YE LE LE- L LE-
L LE LE LEL LELİ VA- Y E- Y. LE GE-
L CA- BA- NI- M Gİ- Bİ VA- Y
NI- M Gİ- Bİ VA- Y
(MEYAN)
CÜ- CÜ- SÜ TŪ CÜ- E- T- Dİ-
DİM Yİ- NE CA- CA- NA NE Dİ-
MÂ BE- N. DE- NE VA- Y
TA DİR TEN Nİ TİL LİL LE NE NEN DİR TA NA YE LE
LE- L LE- L LE LE LEL LELİ VA- Y CA-

NA NE - Dİ - MA BE - N. DE -

NE VA - Y BI - BİR E - FE -

N - Dİ BU - BU L. HA - DI - M

DE - V LE - T - Lİ SU - L TA - Nİ -

NİM Gİ - Bİ VA - Y TA DİR TE N TİL LİL LİL LE

NEN DİR TA NA YELE L E - L LE - L LE LE LEL LELİ -

VA - Y DE - V LE - T - Lİ SU - L TA -

Nİ - M Gİ - Bİ VA - Y

SİNEDİ BİR LAHZA ÂRÂM EYLE GEL CÂNİM GİBİ
 GEÇME EY RÜHİ REVAN ÖMRÜ ŞİTABANIM GİBİ
 CÜSTÜCÜ ET TİN YİNE CÂNA (NEDİMÂ) BENDENİ
 BİR EFENDİ BULMADIM DEVLETLİ SULTANIM GİBİ
 TÂ DİR TEN TİL LİL LEN NENDİR TANA YELE LEL LEL LELE LEL LELİ VAY EYLE GEL CÂNİM GİBİ VAY

Devrihâbir

İkâat

Ek 19. Şehnâz Esrerlerin Notaları

Ağır düyek

SEHNÂZ İLÂHÎ-17

Devlizâde İSMÂİL Efendi
Söyleti: AZİZ MAHMUD HÜDÂT

BUY RUK SE NİN
EY VA HİD Ü

FER MAN SE NİN
FERD Ü E HAD

DERD EH LI NE
EY KA DIR Ü

DER MAN SE NİN
HAYY Ü SA MED

MÜZ NİB LE RE
EY LE HÜ DA

GUF RAN SE NİN
YE ME DED

YA RAB BE NA

YA RAB BE NA İ MA NİM

LÜTF U KE REM

İH SAN SE NİN

İnceyitirdi

merhum Halil San'ın el yazısı
bir notadan istifade ile... 3.10.1990

Ek 20. Şehnâz Buselik Esrerlerin Notaları

ŞEHNÂZ-BÜSELİK ŞARKI

Sofyân (Ey kadd-i bālâ, âlâdan âlâ) Dellâlzâde İsmâil Efendi (1797-1869)

Ey kad di bā lâ
 Ey ser vi nā zım.....
 Hüs ri me le ğim.....

â lâ..... ân a' lâ
 ey çâ..... re sâ zım.....
 söy le..... bi le..... yım.....

Af..... vey le... su çum
 Af..... vet ni... yâ zım
 Af..... vet di... le ğim
 küs dün se..... ba na.....

(Aranağme)

B. Sıdkı

Ey kadd-i bālâ, âlâdan â'lâ
 Afveyle suçum küsdünse bana
 Ey serv-i nâzım, ey çâre-sâzım
 Afvet niyâzım küsdünse bana
 Hüsn-i meleğim, söyle bileyim
 Afvet dileğim, küsdünse bana

Vezni: müstef'ilâtün müstef'ilâtün

Kelimeler

kadd-i bālâ	: uzun boylu
âlâ	: yükseklik, büyüklük
a'lâ	: (daha fazla, pek) daha yüksek
afv	: suçunu bağışlama
serv-i nâz	: nazlı yürüyen uzun boylu sevgili
çâre-sâz	: çare bulan
niyâz	: yalvarma, yakarma
hüsn-i melek	: melek gibi güzel yüzlü

Ek 21. Tahir Esrerlerin Notaları

TÂHİR ŞARKI
BEN SANA MECBUR OLMUŞUM DELLALZÂDE İSMÂİL EF. (1797-1869)

♩ = 194
Aksak

BEN SA-NA MEC-BUR OL-MU-ŞUM GEL YAV-RU-CA-ĞIM
GEL YAV-RU-CA-ĞIM GİM GİM
GİR SÜ-RÜ-YE KURT KAP-MA-SIN GELKU-ZU-CA-ĞIM
GİM GEL KU-ZU-CA-ĞIM GİM
GİM SA-NA YA-TAK İŞ-TE Sİ-NEM İŞ-TE
KU-CA-ĞIM İŞ-TE KU-CA-ĞIM GİM
GİM GİM
GİM GİM

BEN SANA MECBUR OLMUŞUM GEL YAVRUÇAĞIM
GİR SÜRÜYE KURT KAPMASIN GEL KUZUCAĞIM
SANA YATAK İŞTE SİNEM İŞTE KUÇAĞIM
GİR SÜRÜYE KURT KAPMASIN GEL KUZUCAĞIM

Ek 22. Uşak Esrerlerin Notaları

Ondördüncü şekil — Bunda şiir ikili olur; sonra uzun bir mulazime gelir; birinci mısra (A) ikinci (B) ve mulazemenin birinci mısrasına (C) ikinci mısrasına (C') üçüncü mısrasına (D) dördüncü mısrasına (E) ezgileri bağlanıp sonra bir (F) taksimi gelmiştir; müteakiben mulazemenin beşinci mısrasına (G) altıncısına (I) ezgileri bağlanmıştır; ve nihayetle mulazemenin ilk dört mısraı yine (C,C',D,E) ezgileriyle mevki alır. Onu mülazemen gösterdik: (1) A (2) B (3) C (4) C' (5) D (6) E (7) F (8) G (9) I (10) C (11) C' (12) D (13) E (14) H aranağme. Bu şekilde örnek olarak Dellâlzadenin (70) senelik güzel şarkısını musucilere sunduk:

UŞAK ŞARKI Dellâlzade Hacı İsmail Ef.

♩ = 176 (A)

yürük
akşak

mimtaşıdır sa-na-uş-şak gel gü-ze lim

ba-ğü sah-ra yibera-ber ge-ge-ze

lim e fen-dim gel göylün a çil sun

meleğim gel güller a çil sün yana-ğın-da

gü-ler-se-çil sün bez-mimi ze-se-fa

sa-çil sun (son) yar yar

ey me ded ey a

man a-man gel-ği de lim

sah ra la ra a

ah bağ-la ra bağ-la ra ye şil-kem
 ha-re ler dö-şen miş a ah
 dağ la ra bağ la ra e fen-dim gel göy-lün
 a çil sun meleşim-gel göy lün a çil sun
 yana-ğın-da gül-ler se-çil sün
 bez-mi mi-ze sa-fa sa-çil sun (saz)
 K aranağmesi

Ğüfte

Muntazırdır sana uşşak güzelim;
 Bâğ-i sahrayı beraber gezelim;
 Mülazime: Efendim gel gönün açılsun;
 Meleşim gel gönlün açılsun;
 Yanağında güller seçilsün;
 Bezmimize safa saçılson; (son)
 Taksim: Yar ey meded of yar yar;
 Lazime: Gel gidelim sahralara;
 Yeşil kemhalar döşenmiş dağla-
 ra bağlara:

Seninle meclis olmak emelim;
 Ne olursun bir araya gelelim.
 (Lazime sonuna kadar)

Onbeşinci şekil — Bu şekilde şiiir dört mısra'lı olup onu müteakib ğüfte terennümü gelir; birinci mısra' (A) ikinci mısra' (B) üçüncü mısra' (C) dördüncü mısra' (D) aranağmesine (E) terennümün bir kısmı (C) diğer parçası (B) son parçasıda (FB) ezgilerine bağlanmış olur, Onu topluca gösterdik: (1) A (2) B (3) C (4) D (5) E (6) C' (7) B' (8) F (9) Bu şekle misal olarak Tanburinin (215) senelik güzel şarkısını yazdık:

Ek 23. Uzzâl Esrerlerin Notaları

Hicâz Şarkı *Meseldir Söylenir dilde*

Ağır Aksak

*Beste: Dellâlzâde İsmâil Ef.
Güfte:?*

Me sel dir söy le nir dil de SAZ

De ğil yar sev me mek el
O lez zet bâ kî dir dil

de SAZ O lan ülfet
de

bu gün ler de Ah

Aranağme

*Meseldir Söylenir dilde
Değil yâr sevmemek elde
Olan ülfet bu günlerde
O lezzet bâkidir dilde*

Ek 24. Yegâh Esrerlerin Notaları

YEGÂH ŞARKI
BEN OLURUM SANA BÜLBÜL

AKSAK (♩=120) DELLAL ZÂDE

BEN O. LURUM SANA BÜL. BÜL BÜL BÜL E FEN. DİM A- MANA MAN
RU HUN ÜZ RE PER. ÇEMLİR RÂN SÜN. BÜL E - FEN. DİM
DİM CSAZ - LA. Lİ LE. BİN BU DİL İ. ÇİN KODAYA
GÜL MÜLE - FEN - DİM A- MAN DİM

BEN OLURUM SANA BÜLBÜL EFENDİM
RUHUN ÜZRE PERÇEMİN SÜNBÜL EFENDİM
LÂHİ LEBİN BU DİL İÇİN GÜL MÜL EFENDİM
NAKARAT

EY DİDEİ ŞAHÂNESİ MESTÂN EFENDİM
HÜSNÜN LİŞÂNİ NASDA DESTÂN EFENDİM
CÂNÜ DİLİM GİYSUNEDE BÜSTAN EFENDİM
NAKRAT

Ben olurum sana bülbül efendim
Ruhun üze perçemlerin sünbül efendim
Lâhî lebin bu dil için gül-mül efendim
Ruhun üze perçemlerin sünbül efendim

Ey dide-i şahânesi mestân efendim
Hüsnün lîşân-ı nas'da destân efendim
Cân ü dilim giysüne de kustân efendim
Ruhun üze perçemlerin sünbül efendim

1428

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TÜRK SAN'AT MÜZİĞİ No: 1435

YEGÂH ŞARKI
BENİM ÂFET-İ CİHÂNIM

USÛL: AKSAK SEMÂİ

MÜZİK: DELLÂLZÂDE İSMÂİL EF.

♩ = 116

BE- NİM Â- FE- Tİ Cİ- HÂ-
NİM A- MAN BE- NİM Â- FE- Tİ Cİ- HÂ-
NİM A- MAN YO- LU- NA FE- DÂ BU CÂ- NİM YO- LU- NA
FE- DÂ BU CÂ- NİM Dİ- Lİ DOST
KAL- Bİ DÜŞ- MA- NİM A- MAN Dİ- Lİ DOST
KAL- Bİ DÜŞ- MA- NİM A- MAN A- ĞAM ET-
ME BU E- DÂ- Yİ PA- ŞAM ET-
ME BU CE- FÂ- Yİ (SON)

BENİM ÂFET-İ CİHÂNIM
YOLUNA FEDÂ BU CÂNİM
DİLİ DOST, KALBİ DÜŞMANIM
AĞAM ETME BU EDÂYI
PAŞAM ETME BU CEFÂYI

ÂFET-İ CİHÂN: Güzelliği ile cihâni yakan, perişan eden
EDÂ: Naz, cilve, işve
CEFÂ: Eziyet

VEZNİ: 8 Lİ HECE (Son iki mısra 4+4, diğerleri duraksız)

Uslul: Hafif

YEGAH BESTE

Beste: Derralzadeh Ismail Ef.
Güfte: Yahya Nazim Ef.

BIR HA BER BEL ME DI A
CA NI MIN CA NI HA B?
KEŞ FE DEÄ HA Li Di Li

RA BİM CA RA MI DI LÜ CA
BİM DEN O CA NA
CA KI GI Rİ Rİ BÄ

NİM NİM NİM DAN AH
NİM DAN AH
NİM DAN AH

YÄ LE LEL Lİ YÄ LE LEL Lİ YÄ LE

LEL Lİ YEL LEL Lİ YE LE LÄ AH DI LÜ
AH O CA
AH G: Rİ

CA NÄ BÄ NİM NİM NİM

DAN HEY CA NİM HEY CA NİM ...

BAŞA MEYANA KARAR

NÄ ME LÄ ZİM DE ÇİL

1/.

YEGÂH BESTE (Devam.)



OL ŞUH Bİ LİR HÂ
ME Gİ Bİ
YÂ LE LEL Lİ YÂ LE LEL Lİ YÂ LE
LEL Lİ YEL LEL Lİ YELE LÂ ŞUH Bİ LİR
HÂ ME Gİ Bİ HEY CA NİM -BAŞI

Bir haber gelmedi ârâm-ı dil ü cânımdan
Cânımın cânı habîbimden o cânânımdan
Nâme lâzım değil ol şüh bilir hâme gibi
Keşfeder hâl-i dil-i çâk-i giribânımdan

Uç değişik nüshadan
25.9.2008
İn affoza

YEGÂH YÜRÜK SEMÂİ
Bülbülüm bir güle kim şevkimi efsûn eyler

USÛL: YÜRÜK SEMÂİ

GÜFTE: NAZİM
BESTE: DELLALZADE
HACI ISMAIL EFENDİ

Ah bül bülüm bir gü le kim şev ki mi ef zûn ey ler Be li be li
Ah has re ti lâ il le bi gonca yı dil hûn ey ler
Ah be ni hep vâ de i fer dâ i lem em nûn ey ler

dost ka me ti ar ar vec hi mü nev ver

per çe mi sün bül ru hu gül leb le ri mül dür a ca nim gel

gel gel gü lüm gel sa na bu ca nu di li ver

di me y şe hi dev ran ah ah

ey şe hi dev rân

Ah di li bir ahd şi ken yâ re dü şür dün ki nazım be li be li

dost ka me ti ar ar vec hi mü nev ver

per çe mi sün bül ru hu gül leb le ri mül dür a ca nim gel

Bülbülüm bir güle kim şevkimi efsûn eyler
Haster-i lâli lebi gonca yı dîhûn eyler
Dîli bir ahd-şiken yâre düşürdüm ki Nâzîm
Beni hep vâde-i ferdâ ile memnûn eyler

AKSAK

YEGÂH ŞARKI

SÜRE: 1,24"

A BENİM GÖZÜM NÛRU CİLVELİ YÂRİM

♩ = 260

A BE-NİM GÖ-ZÛM NÛ-RU CİL-VE-Lİ YÂ-
A BE-NİM GÖ-ZÛM NÛ-RU CAN İÇ-RE CÂ-

(SAZ.....) HAY-LI DEM-DİR E-FEN-DİM
RİM NİM SEN BE-NİM-SİN E-FEN-DİM

BEN SE-Nİ A-RA RİM RİM
DER-DE DER-MA-NİM NİM

HAS-RE-TİN-LE YOK CÂ-NÂ SAB-RA KA-RA-
HAS-RE-TİN-LE KAL-MA-DI TÂB-Ü TÜ-VÂ-

RİM HAS-RE-TİN-LE YOK CÂ-NÂ
NİM HAS-RE-TİN-LE KAL-MA-DI

(SAZ...) (KARAR...) SAB-RA KA-RÂ-RİM RİM
TAB-Ü TÜ-VÂ-NİM NİM

ARANAĞMESİ

1 2

VEZNİ: HECE 7+5 = 12

ZENCİR

YEGÂH MURABBA' BESTE

5 2 3 1 . 4

SÜRE: 7 16

GÖNÜL Kİ, AŞK İLE PÜR SİNEDE HAZİNE BULUR

♩ = 66

Çifte Düyek

YAR GÖ- NÜ- NÜL Kİ A- A-
YAR O MA- MAG- Rİ- Bİ- Bİ-
YAR BE- Nİ- NİM Gİ- Bİ- Bİ-

Fahte

AŞ- Kİ LE PÜ- PÜR
Bİ- Gİ- Bİ- Dİ- DİR
Bİ NE O ŞE- ŞEH

Cenber

Sİ- Sİ- NE- DE
GÜ- GÜ- YA Kİ
BE- BE- DE- İ

AH HA- Zİ- Zİ- NE BU-
AH DE- Fİ- Fİ- NE BU-
AH KE- Mİ- Mİ- NE BU-

Devr-i Kebir

LUR AH YE LE LEL LEL LEL LE LE
LUR
LUR

LEL LE LEL Lİ TE RE LEL LEL LE LE LEL LE LE LEL LE LE LEL

Berefsan

Lİ VAY Sİ- NE- DE AH HA- Zİ-
AH DE- Fİ-
AH KE- Mİ-

I **II**

Zİ- NE BU- LUR HEY CÂ-NİM HEY CA- NİM
Fİ- NE BU- LUR (SON)
Mİ- NE BU- LUR

5231

Çifte Düyek
YAR NE BE — BEN NA-ZI — ZİM

Fahte
O ŞE-Hİ — Hİ —

Çember
HÜ — HÜS — NE BE — BEN — ZE —

Rİ — RİN BU — LU — RAM

Devr-i Kebir
AH YE LE LEL LEL LEL LE LE LEL LE LEL Lİ

TE RE LEL LEL LE LE LEL LE LE LEL LE LE LEL Lİ

Berefşan
VAY HÜS-NE BE — BEN — ZE — Rİ —

RİN BU — LU — RAM BAŞA HEY CÂ-NİM

U

GÖNÜL Kİ, AŞK İLE PÜR SİNEDİ HAZİNE BULUR
 O MAGRİBİ GİBİDİR GÜYA Kİ, DEFİNE BULUR
 NE BEN "NAZİM, O ŞEH-İ HÜSNE BENZERİN BULURAM
 BENİM GİBİ NE O ŞEH, BENDE İ KEMİNE BULUR

VEZNİ: Mefâilün feilâtün feilâtün feilün

YEGAN ŞARKI
SEN ETTİN KENDİNE EFKENDE

AGIR AKSAK (♩=92)

DELLALZADE

SEN ET DİN KEN Dİ NE EF KEN
DE GÖN LÜM NE HA CET PER
CE MIN LE BEN OL DU GÖN
LÜM BE Nİ SEN MA HA KUL
E DEN DE GÖN LÜM
DE GİL Dİ SEN DE MA HİM SEN DE
DE GÖN LÜM
(KODAYA)

SEN ETTİN KENDİNE EFKENDE GÖNLÜM
NE HÂCET PERÇEMİNLE BENCE GÖNLÜM
BENİ SEN MAHA KUL EDENDE GÖNLÜM
DEĞİLDİ SENDE MAHİM SENDE GÖNLÜM

GEZERKEN KENDİ HÂLİMDE EFENDİM
SANA BEND OLDU GÖNLÜM DİLPESENDİM
GÜZELLERDEN SENİ GAYET BEĞENDİM
NAKARAT

Câhî Gözkân Külliyyâtı
Kânûnî Mehmet Bey el
yazması "KÛTÛK" den

YEGÂH ŞARKI

Neyle teskin eyleyem bilmem

Dellâlzâde İsmâîl Efendi

Yürüksemâî

Ney le teskin eyleyem bil
mem di li bî çâ re yi
Mür gi câ nım uç dı git di
boş rak dı lâ ne yi
-SAZ- Ye's i hic rân
ile böy le bek le rim vi
râ ne yi -SAZ-

Teskin : Teselli etme

Mürg : Kuş

Lâne : Ev, yuva

Ye's : Ümitsizlik

Dâd : İnsaf

Tesliyet : Avutma, teselli

Nâ-şâd : Kederli

Neyle teskin eyleyem bilmem dil-i biçâreyi

Mürg-i cânım uçtu gitti boş bıraktı lâneyi

Yes-i hicrân ile böyle beklerim virâneyi

Mürg-i cânım uçtu gitti boş bıraktı lâneyi

Kimseler dâd eyleyip gelmez benim imdâdına

Tesliyet bahş eyleyen hâtır-ı nâşâdına

Pek dokundu iftirâkı kalb-i hüzn âbâdına

Mürg-i cânım uçtu gitti boş bıraktı lâneyi

- 2 -
YEGAH

Cefa-yi tali-i na-sazkarı benden sor

Beste: Dellalzade İsmail Efendi
Güfte: Nedim

ah hey bi li rem vay (saz.....)

ah a nın reh dir de di ler men

men bi lü rem ta bib ge lir

dert ler se ma ye i öm re ser ma ye

dir reh gir yan dir sa na su zan dir

ya meh ru ah

ah ta bip ge lir vay

Cefa-yi tali-i na-sazkarı bende sor
Dertler semaye-i ömre sermayedir
Reh giryandır, sana suzandır
Ya mehru ah benden sor

Ah düşüb ümmide neler çekdiğimi bilürem
Dertler sermaye-i ömre sermayedir
Reh giryandır, sana suzandır
Ya mehru ah bilirem

Ah anın rehdır dediler men bilürem tabip gelir
Dertler semaye-i ömre sermayedir
Reh giryandır, sana suzandır.
Ya mehru ah tabip gelir vay

- 1 -
YEGAH

Cefa-yi tali-i na-sazkarı benden sor

Usûlü: Aksak Semai

Beste: Dellalzade İsmail Efendi
Güfte: Nedim

Ah ce fa yı ta li i na
saz ka rı ben den sor
dert ler se ma ye yi öm re ser ma ye
dir reh gir yan dır sa na su zan dır
ya meh ru ah
ah ben den sor (saz.....)
ah dü şüb üm mi de ne ler çek
di ği mi ben bi lü rem vay
dert le ser ma ye öm re ser ma ye
dir reh gir yan dır sa na su zan dır
ya meh ru ah