

# MÜZİK

ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE DEĞERLENDİRMELER



EDİTÖR

Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU

ARALIK 2025

YAYLIK 3032

gece  
kitaplığı

**İmtiyaz Sahibi** / Yaşar Hız  
**Yayına Hazırlayan** / Gece Kitaplığı

**Birinci Basım** / Aralık 2025 - Ankara  
**ISBN** / 978-625-388-996-8

**© copyright**

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.  
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

**Gece Kitaplığı**

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak  
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA  
0312 384 80 40  
[www.gecekitapligi.com](http://www.gecekitapligi.com) / [gecekitapligi@gmail.com](mailto:gecekitapligi@gmail.com)

**Baskı & Cilt**

Bizim Büro  
**Sertifika No:** 42488

**MÜZİK**  
**ALANINDA ARAŞTIRMALAR VE**  
**DEĞERLENDİRMELER**

**ARALIK 2025**

**EDİTÖR**

**Prof. Dr. Hasan ARAPGİRLİOĞLU**

**gece**  
kitaplığı



## İÇİNDEKİLER

### BÖLÜM 1

#### 18. YÜZYIL TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE DEDE BESTEKÂRLAR

|                          |   |
|--------------------------|---|
| <i>Çağhan ADAR</i> ..... | 7 |
|--------------------------|---|

### BÖLÜM 2

#### BESTECİLİK PERSPEKTİFİNDEN ALÂEDDİN YAVAŞÇA'NIN MÜSTEAR, BÛSELİK VE HİSAR BÛSELİK PEŞREVLERİNDE MAKAM KULANIMININ İNCELENMESİ

|                                       |    |
|---------------------------------------|----|
| <i>Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN</i> ..... | 25 |
|---------------------------------------|----|

### BÖLÜM 3

#### TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TELLİ ÇALGI ÇEŞİTLERİ

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| <i>Mehmet Kürşad TÜRKAY, Attila ÖZDEK</i> ..... | 45 |
|-------------------------------------------------|----|



# BÖLÜM 1

---

## 18. YÜZYIL TÜRK MÜZİK KÜLTÜRÜNDE DEDE BESTEKÂRLAR

*Çağhan ADAR<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. Afyon Kocatepe Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Sanat Müziği Bölümü [cadar@aku.edu.tr](mailto:cadar@aku.edu.tr) orcid: 0000-0002-6096-9054

## Giriş

Türk müzik kültürü tarihi yüzyıllar öncesine dayanan kadim bir kültürdür. İslam öncesi dönemde başlayan bu kültür yüzyıllar içerisinde değişim ve gelişimlere uğrayarak günümüze kadar gelmiştir. Osmanlı öncesindeki dönemlerde Türk müzik kültürünü etkileyen başlıca unsurlardan biri Şamanizm'di. Başlangıçta daha dar bir çerçevede değerlendirilen Türk müzik kültürü, Şamanist inanç sisteminin etkisiyle yapısal bir dönüşüm geçirmiş ve bu doğrultuda gelişmiştir. Şamanist kültürde insan sesi merkezi bir konumda yer almış, sözlerin çoğunlukla doğaçlama olması melodik ve ritmik yapıların önemini artırmıştır. Bu dönemde davul ve tef gibi vurmali çalgılar insan sesine eşlik ederken, boru ve kopuz gibi üflemeli çalgılar da müzikal uygulamalarda yer almıştır. Müzik, özellikle bu dönemde dini ritüellerin ayrılmaz bir parçası olarak kullanılmıştır (Özdek, 2012). Orta Asya kökenli Türkler, İslamiyet'i kabul etmeden önce yaşadıkları coğrafyada Gök Tanrı inancını benimsemişlerdir. Bu inanç sistemi, Türk müzik kültüründe de etkisini göstermiş ve müzikal pratiklerde Gök Tanrı'ya ilişkin değerlerin sürdürülmesini sağlamıştır. Diğer pek çok kültürde olduğu gibi, erken dönem Türk topluluklarında da müzik öncelikli olarak dini amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır. Türkler arasında Kam, Baksı ve Şaman olarak adlandırılan dinî otoriteler, çeşitli ritüelleri icra ederken ilkel nitelikteki müzik aletlerinden yararlanmış ve bu ritüeller aracılığıyla toplulukların manevi yönelimlerini şekillendirmişlerdir (Ak, 2014). İslamiyet öncesi Türk müzik kültürü incelendiğinde, müziğin ağırlıklı olarak insan sesiyle icra edildiği, kullanılan ses yüksekliklerinin (perdelerin) başlangıçta daha düşük olduğu ve zamanla yükseldiği görülmektedir. Bu dönemde tef ve davul gibi vurmali çalgıların kullanıldığı, ayrıca kopuzun ilk örneklerine de rastlandığı belirtilmektedir (Budak, 2006, akt. Vural, 2011).

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte Arap ve Fars kültürlerinin etkisi özellikle dil alanında belirgin biçimde hissedilmiştir. Bu süreçte Türkçe ile diğer diller, özellikle de Arapça ve Farsça arasında önemli bir etkileşim gerçekleşmiştir. Günümüzde Geleneksel Türk Sanat Müziği terminolojisinde bu dilsel etkilerin somut izlerine rastlamak mümkündür. Orta Asya'dan gelip Anadolu'ya yerleşen Türkler, burada yurtlarını kurmuş; sınırlarını Avrupa, Asya ve Afrika'ya doğru genişletmişlerdir. Bu coğrafyalarda var olan farklı kültürleri İslam kültürüyle harmanlayarak yeni bir medeniyet inşa etme sürecine girmişlerdir (Levendoglu, 2005). Osmanlı imparatorluğunun kurulması ve Anadolu'dan birçok farklı coğrafyaya yayılması ile birlikte Türk müziği kültürü birçok kültürden etkilenmiş ve zengin bir kültürel içeriğe sahip olmuştur. Osmanlı döneminde özellikle sarayın Türk sanat müziğini desteklemesi bu alanda birçok yenilik getirmiş, yeni makamlar terkip edilmiştir. Osmanlı döneminde bilinen birçok Türk müziği bestekârı padişahın olması bu müziğin sevildiğini ve desteklendiğinin en önemli kanıtlarındandır. Bu padişahlara baktığımızda, II.Beyazıt, IV.Murat, I.Mahmut, III.Selim, II.Mahmut, Sultan Abdülaziz, V.Murat ve VI.Mehmet/Vahdettin olmak üzere 8 Padişahın bestekâr, müzisyen olduğu günümüze kadar gelen eserinden (bestelerinden) anlaşılmaktadır (Somakçı, 2019). Padişahlarında desteği ile haremde müzik dersleri verilmekte, fasıllar düzenlenmekte ve harem halkı bu yönde teşvik edilmiştir.

Türk müziği en önemli gelişimini Osmanlı döneminde yaşamış olup bu dönemde birçok bestekâr ve sanatçı yetişmiştir. Özellikle XVII ve XIX. yüzyıllarda günümüzde halen bestelediği eserlerle adından söz ettiren birçok bestekâr yaşamıştır. Bu bestekârların hem kendi terkip ettiği makamlarda bestelediği hem de farklı makamlarda bestelemiş olduğu eserlerin birçoğu saray tarafından desteklenmiş ve bu eserler notaya alınıp yazılı hale getirilerek günümüze kadar ulaşması sağlanmıştır. Günümüze kadar gelmeyip yok olan birçok beste olduğu da bilinmektedir.

## Türk Müziğinin Farklı Dönemlerinde Yaşamış Bestekârlar

Bu alanda yapılan en güzel çalışmalardan bir tanesini Bülent Savaş'ın (2021) yaptığı görülmektedir. Kaleme aldığı çalışmada dönemlere göre Türk müziği bestekârlarından bazılarını şu şekilde sıralamaktadır;

Farabi (870-950), Safiyüddin Abdülmümin Urmevi (?-1294), Abdülkadir Meragi (1353?-1435), Gazi Giray Han (1554-1607),

XVII. Yüzyılda Türk Musikisi ve Bestekarları: Hafız Post (1630?-1694), Reftar Kalfa (d.?-ö. 1700?)

XVIII. Yüzyılda Türk Musikisi ve Bestekarları: Itri (1640-1712), Nayi Osman Dede (1642?-1729), Zaharya Efendi (Mir Cemil) (?-1740?), Tanburi Mustafa Çavuş (1700?-1770), Tab'i Mustafa Efendi (1705?-1770?), Dilhayat Kalfa (1710-1780), Ali Nutki Dede (1762-1804),

XIX. Yüzyılda Türk Musikisi ve Bestekarları: Numan Ağa (1750?-1834), Hacı Sadullah Ağa (1760-1854), Sultan III. Selim (1761-1808), Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821), Kemanî Ali Ağa (1765-1770? - 1830), Abdürrahim Kühni Dede (1769-1831), Zeki Mehmed Ağa (1776-1846), Hammami-zade İsmail Dede Efendi (1778-1845), Şakir Ağa (1779-1840), Sultan II. Mahmud Han (1785-1839), Basmacı Abdi Efendi (1787-1851), Arif Mehmed Ağa (1794?-1843), Dellal-zade İsmail Efendi (1797-1869), Mustafa İzzet Efendi (Kazasker) (1801-1876), Suyolcuzaade Salih Efendi (1806-1862), Haşim Bey (1814-1868), Tanburi Büyük Osman Bey (1816-1885), Kömürcü-zade Hafız Mehmet Efendi (?-1885?), Rıfat Bey (1820-1888), Zekai Dede (1825-1897), Nevres Paşa (1826-1872), Neyzen Salim Bey (1829-1884), Hacı Arif Bey (1831-1885), Nikoğos Ağa (1836-1885), Hacı Faik Bey (?-1890), Tanburi Ali Efendi (1836-1902), Mahmut Celaledin Paşa (1839-1899), Neyzen Aziz Dede (1840?-1905), Medeni Aziz Efendi (1842-1895), Mehmet Celaledin Dede Efendi (1848-1907), Şevki Bey (1860-1891)

XIX. Yüzyılda Türk Musikisi ve Bestekarları: Kemani Tatyos Efendi (1858-1913), Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911), Rahmi Bey (1864-1924), Muallim İsmail Hakkı Bey (1865-1927), Ahmet Avni Konuk (1868-1938), Ahmed Efendi (Ahmed Irsoy) (1869-1943), Halid Lemî Atlı (1869-1945), Rakım Elkutlu (1869-1948), Suphi Zühdü Ezgi (1869-1962), Rauf Yekta Bey (1871-1935), Tanburi Cemil Bey (1873-1916), Bimen Şen (1873-1943), Hüseyin Sadeddin Arel (1880-1955), Mehmed Fahri Kopuz (1882-1968), Suphi Ziya Özbekkan (1887-1966), Sedat Öztoprak (1890-1947), Ali Rıza Sağman (1890-1965), Şerif Muhiddin Targan (1892-1967), Refik Fersan (1893-1965), Hafız Sadeddin Kaynak (1895-1961), Zeki Arif Ataergin (1896-1964), Şerif İçli (1899-1956), Münir Nureddin Selçuk (1899-1981), Neveser Kökdeş (1900-1962), Yesari Asım Arsoy (1900-1992), Selahaddin Pınar (1902-1960), Osman Nihat Akın (1905-1959), Ferit Alnar (1906-1978), Emin Ongan (1906-1985), Tanburi Ömer Altuğ (1908-1965), Mehmet Reşat Aysu (1910-1999), İsmail Baha Sürelsan (1912-1998), Selahattin İçli (1923-2006), Ferit Sıdal (1925-2001), Dr. Nevzat Atlığ (1925-2023), Alaeddin Yavaşca (1926-2021), Tarık Kip (1927-2000), Avni Anıl (1928-2008), Bekir Sıtkı Sezgin (1936-1996), Erol Sayan (1936-2019), Cinuçen Tanrıkorur (1938-2000), Selahattin Altınbaş (1939-2003).

Türk müziği bestekârlık geleneği, tarihsel süreç içerisinde hem kültürel çeşitlilik hem de estetik açıdan zenginlik gösteren köklü bir yapıya sahiptir olmuştur. Türk müziği bestekârları, sahip oldukları teorik bilgi, icra yetkinliği ve kültürel birikimle geniş bir repertuvar oluşmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Osmanlı saray kültürünün önemli bir parçası hâline gelen müzik, Enderun Mektebi gibi kurumlar aracılığıyla eğitilmiş bestekârların yetişmesini sağlamıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda İtrî (Buhurizade Mustafa İtrî), Dede Efendi (Hammamizade İsmail Dede) gibi isimler, Türk musikisinin klasik üslubunun şekillenmesinde belirleyici rol oynamışlardır. Bu bestekârlar, oluşturdukları büyük formlu eserler, farklı makamlar üzerinde yaptıkları yenilikler ve güçlü melodik anlayışlarıyla Türk müziği tarihinde bir dönüm noktası niteliği taşımaktadır. 19. yüzyılda, toplumsal ve kültürel dönüşümlerin etkisiyle birlikte Türk müziğinde yeni arayışlar ortaya çıkmış; Şevki Bey, Hacı Arif Bey gibi bestekârlar özellikle şarkı formuyla estetik bir dönüşüm yaratmışlardır. Bu dönem bestekârları, bireysel duyarlılıkları öne çıkaran eserleriyle klasik üsluptan modern duyarlılığa geçişi temsil ederler.

Cumhuriyet dönemine gelindiğinde ise Türk müziği bestekârlığı hem geleneksel mirası sürdürmüş hem de çağdaşlaşma hedefleri doğrultusunda yeni yönelimlere açılmıştır. Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Refik Fersan gibi bestekârlar, klasik tavrı koruyarak yeni form

anlayışları geliştirmiş ve geniş kitlelere hitap eden eserler üretmişlerdir. Bu dönem, Türk müziği repertuvarının hem çeşitlendiği hem de erişilebilirliğinin arttığı bir süreç olarak değerlendirilebilir.

### Türk Müziği Kültüründe “Dede” Bestekârlar

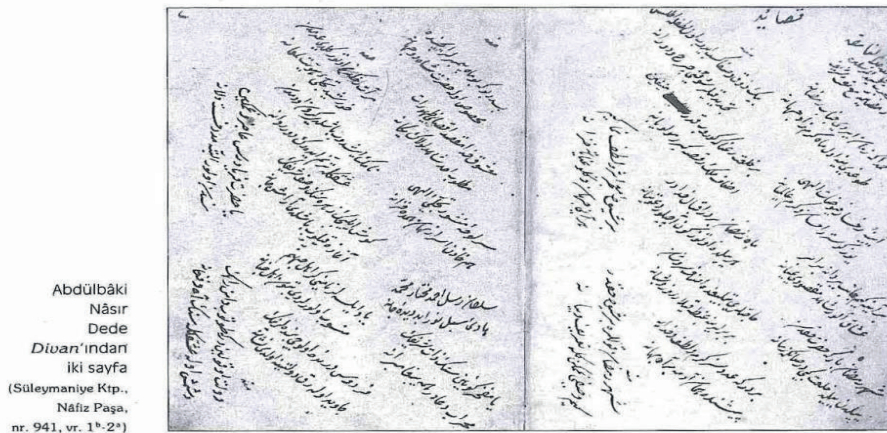
Türk müzik kültürüne yüzyıllar boyu bu şekilde birçok bestekâr hizmet etmiş ve günümüzde halen etmeye devam etmektedir. Müziğimizin önemli bestekârları arasında yer alan ve “Dede” ismini kullanan birçok bestekârında olduğu görülmektedir. Bu bestekârlar ya çile tamamlamış ya bazı dergâhların şeyhleri olduğu için bu unvanlar ile anılmaktadırlar. Günümüze kadar ulaşan bu bestekârların eserleri Türk müziği kültürümüzün önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu bestekârlardan 18. yüzyılda yaşamış olan bestekârların kısa hayatları, mesleki deneyimleri ve eserlerini şu şekilde sıralayabiliriz;

#### - Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821)

1765 yılında doğan Abdülbâki Nâsır Dede'nin babası Yenikapı Mevlevihane'si şeyhi Seyyid Ebûbekirdir. Arapça ve Farsça eğitimi almıştır. Müzik eğitimine Mevlevihane de başladığı düşünülmektedir. Dergaha gelen musikişinaslar ile bir arada bulunması musiki sevgisinin kazanmasına sebep olmuştur. Dede yazmış olduğu Tedkîk-u Tahkîk eserinden anlaşılacağı üzere, önce musikiyi icra yoluyla öğrenip sonra nazariyesine ilgi duyduğu anlaşılmaktadır. Mevlevihane de geçirdiği dönemde neyzenbaşı ve kudümzen başı gibi önemli görevler üstlenmiştir. Hatta bir süre İsmâil Dede Efendi (Hammâmîzâde)'ye bir dönem ney meşk ettiğine yazılı kaynaklarda rastlanmaktadır. Abdülbâki Nâsır Dede Ali Nutkî Dede'nin vefatından sonra Mevlevihane'ye şeyh olmuş ve bu dönemde musikiye büyük önem vermiştir (Başer, 1996).

Yetiştirdiği öğrenciler, telif ettiği eserler ve bestelediği müzikler, Hammamizade İsmail Dede'nin tasavvuf, edebiyat ve müzik alanlarında büyük bir otoriteye sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Aynı zamanda, ney hocalığı yapmış olması, onun bu alandaki derin bilgisini ve ustalığını yansıtmaktadır. Ayrıca, II. Mahmud dönemi sırasında padişahın huzurunda icra edilen küme fasıllarında yer alması, müzikteki yetkinliğini ve saraydaki önemli rolünü vurgulamaktadır. Acem-buselik ve İsfahan makamlarında bestelediği iki Mevlevi ayini, onun bestecilik alanındaki katkılarının birer örneği olarak öne çıkmaktadır; ancak, bu eserlerden ikincisi zamanla unutulmuş ve günümüze ulaşamamıştır. Musiki alanındaki önemli katkılarından biri, Tedkik u Tahkik adlı eseri olup, bu eser 136 makam ve yirmi bir usulün kısaca açıklandığı musiki nazariyatına dair kapsamlı bir çalışmadır. Eserin, müellifin kendi el yazısı ile yazılmış bir nüshası, Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Diğer bir önemli eseri ise Tahririyye olup, bu eser, kendi icat ettiği nota sistemini açıklamaktadır. Aynı zamanda, bu sistemle yazılmış dört besteyi de içermektedir. Tahririyye adlı eserin de müellif hattı ile olan bir nüshası yine Süleymaniye Kütüphanesi'nde mevcuttur (Özcan, 1988).

Yazmış olduğu eserleri: Acem-Buselik Mevlevi Ayini, İsfahan Mevlevi Ayini



Resim 1. Abdülbâki Nâsır Dede Divân'ı (Özcan, 1988)

**- Abdürrahim Dede (Hafız Şeyda) (1732-1800)**

Şeyda Hafız olarak tanınan Abdürrahim Dede'nin 1732 yılında (Berker, 1985) İstanbul'da doğduğu tahmin edilmektedir. Halveti tarikatına mensup bir şahsiyetin oğludur. Küçük yaşlarda hafızlık görevini yerine getirmiş, ancak kısa bir süre sonra görme yetisini kaybetmiştir. Tarikat adabı ve musikiye dair ilk bilgilerini, devam ettiği Mevlevihanelerinde edinmiştir. Bazı kaynaklarda, bir süre Yenikapı Mevlevihanesi'nde kudümzenbaşılık yaptığına dair bilgiler bulunmaktadır. Ayrıca, III. Selim'in yakın ilgisini gören Dede, padişah tarafından hacca gönderilmiştir. Subhi Ezgi'nin bildirdiğine göre, hayatının son yıllarında Üsküdar Mevlevihane'sinde de kudümzen başılık yapmıştır. Zamanımıza ulaşan eserlerinden, Dede'nin devrinin önde gelen bestekârları arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Kaynaklarda, onun dönemin ünlü simalarından olduğu ve dönemin Hafız Postu olarak kabul edildiği ifade edilmektedir. Eserleri, hem dini hem de din dışı bestelerden oluşmakta olup, bu çeşitlilik onun sanatsal genişliğini ve müzikteki derinliğini gözler önüne sermektedir. Dede, özellikle Mevlevi ayini, kâr-ı natık ve şarkılarıyla tanınmıştır. Irak, Isfahan ve Hicazeyn makamlarında üç Mevlevi ayini besteleyen Dede, bunlardan Irak Ayini'ni ilk kez 1785 yılında Yenikapı Mevlevihanesi'nde icra ettirmiştir. Ancak, diğer iki ayin zamanla unutulmuş ve günümüze ulaşamamıştır. Ayrıca, Hacı Sadullah Ağa, Küçük Mehmed Ağa ve Vardakosta Ahmed Ağa ile birlikte bestelediği Tahir makamındaki "Kâr" da unutulmuş eserleri arasında yer almaktadır. Abdürrahim Dede'nin aynı zamanda usta bir neyzen olduğu da kaynaklarda belirtilmektedir. Eserlerine çeşitli güfte mecmualarında rastlanmakla birlikte, bu eserlerden günümüze kadar ulaşanlar oldukça sınırlıdır. Bunlar arasında yalnızca bir Mevlevi ayini, bir saz eseri ve on sözlü eserin notaları günümüze kadar gelmiştir. Bu durum, onun müzikal mirasının büyük bir kısmının kaybolmuş olduğunu, ancak geriye kalan eserlerinin de dönemin müzik anlayışını ve Dede'nin sanatsal yetkinliğini yansıttığını göstermektedir (Özcan, 1988).

Yazmış olduğu eserleri: Irak, Isfahan ve Hicazeyn makamlarında üç Mevlevi ayini, Nihavend-i Kebir Beste "Bağda Meyler İçilir Naleler Eyler Neyler", Nihavend-i Kebir Ağır Semai "", Dil-i Aşüftemiz Şimdi Yine Bir Nev-Civan İster Rast Yürük Semai "Bir Yüzden İdi Yar ile Üslub-ı Muhabbet", Eviç Buselik Şarkı "Dilim Sad-çak-i Mihnettir", Hüzzam Kar-ı Nâtık "Evvela Başla Hüzzama Varalım Sonra Segâha", Hicaz Ağır Semai "Ser-Dağ-ı Gönül Taze Açılmış Gülümüzdür" ve Rehavi Beste "Zannetme Benim Gibi Sana Bende Bulursun".



Resim 2. Nihavend-i Kebir Beste: Bağda meyler içilir naleler eyler neyler

#### - Abdürrahîm Künhî Dede (1769-1791)

İstanbul'da doğan Abdürrahim Künhî Dede, Abdülbâki Nâsır Dede'nin kardeşidir. Üç erkek kardeşin en küçüğü olan Abdürrahim, Yenikapı Mevlevihane'sinde ağabeyi Şeyh Ali Nutkî Dede'nin himayesinde tasavvuf, edebiyat ve mûsiki eğitimi alarak yetişmiştir, sonrasında bu Mevlevihane'nin kudümzenbaşı olmuştur. Kudümzenbaşılık görevini sürdüren Veli Dede diğer ağabeyi Abdülbâki Nâsır Dede'nin oğlu Şeyh Receb Hüsnü Dede'nin 1245 (1830) Ramazan ayında vefatının ardından, Mehmed Said Hemdem Çelebi tarafından Yenikapı Mevlevîhânesi'ne şeyh olarak tayin edilmiştir. Bu atama, Veli Dede'nin yalnızca müzikteki yetkinliğini değil, aynı zamanda tasavvufi ve dini alandaki saygınlığını da pekiştirmiştir.

Güzel bir sese sahip olduğu bilinen Abdürrahim Dede, bestelediği dini ve din dışı eserler ile yetiştirdiği talebeler sayesinde dönemin müzik alanında önemli bir yer edinmiştir. Eserleri arasında en dikkat çeken ve en önemli olanı, yirmi bir yaşında iken, içinde başka makam geçkilerine yer vermeksizin bestelediği Hicaz Mevlevî Âyini'dir. Bu eser, onun genç yaşta sahip olduğu derin müzikal yetenekleri ve makam bilgisiyle ne kadar yetkin bir besteci olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, Nühüft Âyini zamanla unutulmuş ve günümüze ulaşmamıştır. Abdürrahim Dede, Anberefşan adıyla yeni bir makam terkip etmiş ve bu makamda bestelediği bir peşrev ile bir saz semâisi günümüze ulaşabilmiştir. Ancak bu üç eser dışında, başka bir eseri günümüze ulaşmamıştır. Abdürrahim Dede, aynı zamanda önemli bir musiki hocası olarak Galata Mevlevîhânesi kudümzenbaşısı Derviş Mehmed ve Musâhib Seyyid Ahmed Ağa (Vardakosta) gibi dönemin ünlü musikişinaslarını yetiştirmiştir. Bunun yanı sıra, şair kimliğiyle de tanınan Abdürrahim Dede, *Künhî* mahlasını kullandığı şiirlerinde genellikle tasavvufi temalar işlemiştir. Şiirleri, onun tasavvuf anlayışını ve derin düşünce dünyasını yansıtan önemli bir kültürel miras bırakmıştır (Özcan, 1988).

Yazmış olduğu eserleri: Hicaz ve Nühüft Mevlevi Ayini, Anberefşan peşrev ve saz semaisi.

## MEVLEVÎ ÂYÎN-İ ŞERÎF'İ

DEVİR-İ REVAN Abdürrahim Künhî Dede

MEN A ŞI KI AN HÜS NEM AŞ KES Tİ MÜ NA CA  
TEM HEY Yİ YA Rİ HEY SUL TA NI MEN  
VAY ( Saz ) EZ SAV MA A Bİ RU NEM DER KÜ  
Yİ HA RA BA TEM HEY Yİ YAR HEY SUL  
TA NI MEN VAY ( Saz ) YA Rİ YAR MEN BEN  
DE İ SUL TA NEM SUL TA NI Cİ HAN BA NEM  
HEY Yİ YA Rİ HEY SUL TA NI MEN VAY

Resim 3. Hicaz Mevlevi Ayini Abdürrahîm Künhî Dede

### - Ali Şîrûganî Dede (1640-1714)

Ali Şîrûganî Dede, birçok Osmanlı bestekârı gibi İstanbul'da doğmuş ve müzik dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte, dönemin diğer verileri göz önünde bulundurulduğunda, 1640'tan önce doğmuş olduğu tahmin edilmektedir. Ali Şîrûganî Dede'nin ailesi, öğrenimi ve hayatı hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Halvetîlik tarikatının kollarından biri olan Gülşenî tarikatına girdikten sonra, "Derviş Ali" olarak anılmaya başlamış, zamanla "Dede" unvanını almıştır. Ali Şîrûganî Dede'nin musiki alanındaki hocaları hakkında kesin bir bilgi olmamakla birlikte, mensup olduğu Gülşenî tarikatındaki tekkede bu ilmi öğrendiği ve dönemin önemli simalarından Hafız Post'un öğrencilerinden biri olduğu düşünülmektedir. Dede'nin sesi, okuyuş üslubu ve konuşma dili de büyük beğeni toplamıştır; bunlar onun sadece bir bestekâr değil, aynı zamanda bir sanatçı olarak da ne kadar yetkin olduğunu gösteren önemli özellikleridir. Ali Şîrûganî Dede, müzikal üretkenliğiyle dikkat çekmiş, 600'ün üzerinde farklı formlarda eser bestelemiştir. Dini musiki alanında savt, tesbih, nât, tevşih, durak ve ilâhi bestelemiştir. Bunun yanı sıra, ladini olarak 100'e yakın eser bestelemiş olması, onun hem dini müzikte hem de ladini müzikteki başarısını pekiştiren bir diğer unsurdur. Ali Şîrûganî Dede, Osmanlı dinî musikisi tarihinde en fazla eser besteleyen bestekâr olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple, genellikle en büyük

dinî eser bestekârı olarak nitelendirilir. Günümüzde 600'ün üzerinde dinî eseri olduğu bilinen Dede'nin eserlerinden 450 civarının makamı ve güftesi ile 36 tanesinin bestesi tespit edilmiştir. Bu eserlerin sayısı ve çeşitliliği, onun müzik dünyasındaki önemli yerini pekiştirmektedir. Ali Şîrûganî Dede, dinî bestelerinde en çok eviç, mâhur ve hüseyinî makamlarını kullanmıştır. Bu makamlar, onun müzikal dilini ve estetik anlayışını belirlemiş, aynı zamanda dinî müzikteki derinliğini ortaya koymuştur (Soydaş, 2007). Alî Şîrûganî, XVIII. yüzyılın başlarında Osmanlı müziğinin en önemli bestekârlarından biri olarak öne çıkmıştır ve ömrünün son on dokuz yılını bu dönemde geçirmiştir. Bu süre zarfında, müzik dünyasında büyük bir etki bırakmış ve dönemin önde gelen sanatçılarından biri olmuştur. Alî Şîrûganî, bestelemiş olduğu Savt, Tesbîh, Tevşîh, Murabba', Semâî ve İlâhî gibi farklı müzik formlarındaki eserleriyle tanınmaktadır. Bu eserlerine, özellikle güfte mecmualarında daha çok "Dede" ismi altında rastlanmaktadır. Ancak, bu eserlerden yalnızca 27 tanesi günümüze ulaşabilmiştir. (Tüysüz, 2023).

Yazmış olduğu eserlerinden bazıları şu şekildedir: Acem Durak: Tende cânım cânda cânânımdır Allâh Hû diyen, Acemaşîran 'Semâî' İlâhî: Bakıp cemâl-i yâre çağırırım dost dost, Bûselik İlâhî: Nice bir besleyesin sen bu kadd ü kâmeti, Eviç ilâhî: Allâhu Rabbî Lâyezâl yâ Vâhidu yâ Zel-celâl, Uşşâk İlâhî: Bu cân teşne visâl-i hazretine, Hisar Murabba Beste "Gönül Ol Gonçe-Femin Bülbül-i Aşüftesidir".

### ACEM DURAK

Bestekâr:DEDE ALİ ŞİR-Ü-GANİ  
Güftekâr:NİYAZİ MİSRÎ

Durak evfârî

DOST TEN DE CA NI NIM  
CAN DA CA NA  
NIM DIR AL LAH  
HU HU HU HU HU  
HU HU Dİ YEN  
DİL DE SIR RİM RİM

Resim 4. Acem Durak; Tende Canım Canda Cananımdır Allah Hu Diyen

#### - Ali Nutkî Dede (1762-1804)

Ali Nutkî Dede, 1762 yılında doğmuş ve Ebûbekir Dede'nin üç oğlundan en büyüğü olarak dünyaya gelmiştir. Müzik tarihinde en çok Şevkutarab Âyini ile tanınan Ali Nutkî Dede, bu eseri, değerli talebesi Hammâmîzâde İsmail Dede'ye hediye etmiş ve besteyi onun ismiyle kaydettirmiştir. Bu husus, Dede Efendi'nin şeyhine duyduğu derin saygı ve minnettarlığı gösteren bir örnek olarak, Âyin sözlerini kaydettiği defterinde de belirtilmiştir. Ali Nutkî Dede, aynı zamanda önemli bir musiki hocası ve şeyh olarak, Şeyh Gâlib, Hammâmîzâde İsmail Dede ve

Müşâhib Seyyid Ağa gibi önemli sanatkârların yetişmesine katkı sağlamıştır. Sanatsal mirası ve müziğe olan katkıları, Osmanlı dönemi müzik kültürünün şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Ali Nutkî Dede, 1804 yılının Ağustos ayında vefat etmiştir (Uygun, 2010). Ali Nutkî Dede'nin diğer kardeşleri Abdülbâki Nâsır Dede ve Abdürrahim Künhî Dede de musiki alanlarında önemli şahsiyetlerdir. Çeşitli kaynaklarda, Ali Nutkî Dede'nin önce babasının verdiği “*Memiş*” mahlasını, daha sonra ise “*Nutkî*” mahlasını kullanarak yazdığı manzumelere rastlanmaktadır. (Özcan, 1988). III. Selim'in Mevlevî şeyhlerinden olan Ali Nutkî Dede, otuz yıl boyunca şeyhlik makamında hizmet etmiştir. Mevlevîhânedeki dergâhında, hem tasavvufî öğretilerini hem de müzikle olan derin bağını sürdürerek önemli bir şahsiyet haline gelmiştir. Ali Nutkî Dede, 1219 (1804) yılında, sadece kırk üç yaşında iken dergâhındaki odasında vefat etmiştir.

Yazmış olduğu eserleri: Şevkutarab Mevlevî Âyini

## ŞEVKUTARAB MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERİF'İ

AĞIR DÜYEK Ali Nutkî Dede

HEY YAR EY HAS RE Tİ HU BA Nİ Cİ HAN  
RU Yİ HO ŞET HEY YAR HEY DOST  
BE Lİ YA Rİ MEN (Saz) VEY KIB LE İ ZA  
Hİ DAN DÜ EB RU Yİ HO ŞET HEY YAR  
HEY DOST BE Lİ YA Rİ MEN (Saz)  
EZ CÜM LE SI FA TI Hİ Şİ ÜR YAN GEŞ TEM (Saz)  
HEY YAR HEY DOST BE Lİ YA Rİ  
MEN (Saz) TA GAV TA HO REM Bİ REH NE DER

Resim 5. Şevkutarab Mevlevî Âyini

## - Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846)



Resim 6. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846)

İsmail Dede 9 Ocak 1778’de İstanbul Şehzadebaşı’nda dünyaya gelmiştir. Babası hamam işletmecisi olduğundan dolayı Hammamizade mahlasını kullanmaktadır. 8 yaşındayken güzel sesiyle dikkati çeken İsmail dede mektebin ilahici başı olmuştur. İsmail Dede’nin ilk musiki hocası Uncuzâde Seyyid Mehmed Emin Efendi olmuştur. Daha sonraları Yenikapı Mevlevihanesi’ne devam eden Dede burada Şeyh Ali Nutki Dede’den musiki dersleri almaya başladı. Mevleviliğe büyük bir sevgi duyan Dede Ali Nutki Dede’ye intisap ederek çileye girdi. Çilesinin ikinci yılında “Zülfündedir benim baht-ı siyahım” şarkısını Buselik makamında besteleyerek dönemin musiki camiasında büyük beğeni Selim Dede’yi çağırarak şarkıyı kendisinden dinlemiş ve takdirlerini

iletmiştir. İsmail Dede’nin dergahta ki odası musiki severler tarafından sık sık ziyaret edilmekteydi. Talebeleriyle meşkler yapar, musiki sohbetlerinde bulunurlardı. “Ey çeşm-i âhû” isimli hicaz nakış besteyi yazan Dede tekrar Sultan III. Selim tarafından saraya davet edilir ve sonrasında haftada iki defa düzenlenen Huzur Fasıllarında hanende olarak görev yapmaya başlar. Sultan II. Mahmud döneminde de sarayda yürüttüğü görevlerine devam etmiştir ve Padişah tarafından “Murassa İmtiyaz Nişanı” verilmiştir. Sultan Abdülmecid döneminde bir süre daha sarayda görev yaptıktan sonra 1842 yılında Ahırkapı semtinde bir konağa taşınmıştır. Dört yıl sonra orada talebeleri Dellâlzâde İsmâil Dede ve Mutfazâde Ahmed Efendi ile birlikte Hacca gitmişlerdir. O yıl Mekke’de çıkan kolera salgınına yakalanan İsmail Dede vefat etmiş ve 30 Kasım 1846 tarihinde Mekke’de ki Cennetü’l-mualla’da Hazreti Hatice’nin ayakucuna defnedilmiştir.

İsmail Dede Efendi kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı da etkileyerek musikiye yeni bir üslup ve kimlik kazandırmıştır. 5 Ocak 1837 tarihinde mukabelesi Mevlevihane de yapılan Isfahan ayinden sonra Sultan II. Mahmud’un talebi üzerine bestelediği Ferahfeza ayini bestelediği son ayini olmuştur. Dini ve Ladini formlarda birçok eseri bulunan Dede’nin eserlerinin çoğu günümüze ulaşmıştır. Birçok talebe yetiştiren İsmail Dede’nin talebelerinden bazıları şunlardır; Dellâlzâde İsmâil Dede, Mutfazâde Ahmed Efendi, Şakir Ağa, Hamparsum Limonciyan, Eyyubi Mehmed Bey, Hacı Arif Bey, Nikoğos Ağa, Haşim bey ve Zekai Dede’dir (Özcan,2019). Dede Efendi müzikte oluşan batılılaşma hareketlerine bir örnek olarak vals olarak bildiğimiz ¾’lük semai usulünde Rast makamında “Yine Bir Gülnihal” isimli şarkıyı bestelemiştir. İsmail Dede Efendi, Türk müziği tarihinde önemli bir besteci olarak tanınmaktadır. Yapmış olduğu yaklaşık 500 eserden özellikle ezbere dayalı bir öğretim sisteminin hâkim olması nedeniyle, bestelerinin büyük bir kısmı zamanla unutulmuştur. Eserlerinden yalnızca 267’si günümüze ulaşabilmiştir. Bu eserlerden 8’i enstrümantal, geri kalan 259’u ise sözlü eserlerdir. Sözlü eserlerin de kendi içinde bir ayrımı bulunmaktadır. Günümüze ulaşan sözlü eserlerinden 49’u dini, 218’i ise lâdini (din dışı) eserlerdir. Bu durum, İsmail Dede Efendi’nin müzik üretimindeki çeşitliliği ve farklı müzikal alanlara olan katkısını göstermektedir.

Eserlerinden bazıları şunlardır Nevâ, Sabâbuselik, Sabâ, Bestenigâr, Hüzzam, Isfahan Mevlevi Ayini, Hicâz-Bûselik “Açıl açıl gel efendim cihan bahar olsun” yürük semai, Şehnâz “Açıldı lâle-izârın ciğerde dağ-ı derûn” beste, Beyâtî “Ağlatma beni incitme aman” şarkı, Ferahfezâ “Bir dilber-i nâdide bir kâmet-i müstesna” ağır semai, Hicâz “Bir sevdâ geldi başıma” köçekçe, Sûz-i Dil “Ey padişâhım şâd ol efendim” methiye, Rast “Gözümde dâim hayâl-i cânâ” kâr, Hisâr-



1700'lı yılların sonunda Edirne'de dünyaya gelen Dede, eğitim hayatını burada tamamlamış; Arapça ve Farsça öğrenmenin ile birlikte musiki, tasavvuf, edebiyat alanlarında dersler alarak kendini bu konular üzerine geliştirmiştir. Mevlevilik tarikatına katılma amacıyla, Şemsi Dede ile birlikte Konya'ya gitmek için yola çıkmış ancak yolculuk sırasında Afyonkarahisar Mevlevîhânesi'ne uğradıklarında, arkadaşı orada kalmayı tercih etmiştir. Bunun üzerine yoluna tek başına devam ederek Konya'ya ulaşmış ve Mevlevihane'deki çile sürecini tamamlamıştır. Musiki ile uğraşan Dede, 1825 yılında Mısır'a seyahat etmiş ve burada Kahire Mevlevîhânesi'nde kudümzenbaşılık görevini üstlenmiştir. Döneminin tasavvufî şahsiyetleri arasında önemli bir yere sahip olan Nakşî Dede, aynı zamanda şairliği ve mûsikiye olan derin ilgisiyle de tanınmıştır. Nakşî Dede'nin birçok âyin bestelediğini söylemesine rağmen günümüze sadece şedd-i araban Mevlevî âyini ulaşmıştır. Bestelediği bu âyin nağme yapısı, yumuşak ve kıvrak üslûbuyla âyin repertuarının önemli eserleri arasında yer almıştır.

17

da yetkinlik göstermiştir. Özellikle, Şeydâ Hâfız olarak tanınan Abdürrahim Dede'nin bestelediği Hicâzeyn makamındaki Âyini'ni bilen son kişi olduğu söylenir, bu da onun müzikteki derin bilgisini ve önemli yerini gösteren bir özelliktir. Nakşî Dede aynı zamanda çok iyi bir hattat ve neyzen olarak da tanınmaktadır. Müzik alanındaki başarısının yanı sıra, bu diğer sanat dallarındaki yetkinliği, onu çok yönlü bir sanatçı yapmaktadır. Ayrıca, mûsikide pek çok talebe yetiştirmiştir. Bu talebeler arasında Şişman Ahmed Dede, Hidiv Abbas Hilmi Paşa'nın hizmetçisi Mehmed Suphi ve Şeyh Hüseyin Azmi Dede gibi önemli isimler bulunmaktadır. Nakşî Dede'nin yetiştirdiği bu sanatkârlar, onun müzik mirasını sürdüren ve genişleten önemli figürler olmuştur. 1854'te Kahire'de vefat eden Nakşî Dede mevlevîhânenin hazîresine defnedilmiştir (Özcan, 2006).

Eserlerinden bazıları şunlardır; Şedd-i Arâbân Mevlevî Âyini

## ŞEDARABAN MEVLEVÎ ÂYİN-İ ŞERÎF'İ

DEVİR-İ REVAN Mustafa Nakşî Dede

EY RE SU Lİ HAZ RE Tİ HAK VEY HA Bİ Bİ KİB Rİ YA  
EY Zİ YA Yİ AY Nİ A LEM VEY İ MA MI EN Bİ YA

YAR YAR DOST DOST

YA Rİ HEY SUL TA Nİ MEN YEK Pİ YA LE MEY Bİ DİH EY

SA Kİ İ BEZ Mİ E LEST YAR YAR

DOST DOST YA Rİ HEY SUL TA Nİ MEN

BER ME Nİ MİS KİN NA ZAR KÜN EY Sİ RA CI PÜR Zİ YA

YAR YAR DOST DOST

YA Rİ HEY SUL TA Nİ MEN HEY HEY SUL TA Nİ MEN

HEY HEY HÜN KÂ Rİ MEN HEY HEY RA NA Yİ MEN

YAR YAR YAR YÜ RE ĞİM YAR

Resim 8. Şedd-i Arâbân Mevlevî Âyini

**- Osman Dede Efendi (Kutb-ı Nâyî) (1642/1647 - 1729)**

1640'lı yıllarda İstanbul Vefa semtinde doğduğu tahmin edilmektedir. Neyzenlikteki üstün kâbiliyetinden dolayı “Kutbü'n-nâyî” yani “Neyzenlerin kutbu” olarak anılan Osman Dede'nin babası Hacı İbrahim Ağa, Süleymaniye Dârüşşifası Başhademesiydi. Genç yaşta Gavsî Ahmed Dede'ye intisap eden Osman Dede, ney üflemesini de ondan öğrenmiştir (Bayram, 2024). Gavsî Dede'ye intisabı ile beraber Galata Mevlevîhâne'nin neyzenbaşılık görevine atanan Osman Dede, ilerleyen yıllarda ve şeyhinin vefâtından sonra mevlevîhanenin şeyhi olmuştur. Dede *Rabt-ı Tağyîrât-ı* isimli bir çalışma yayınlamıştır.

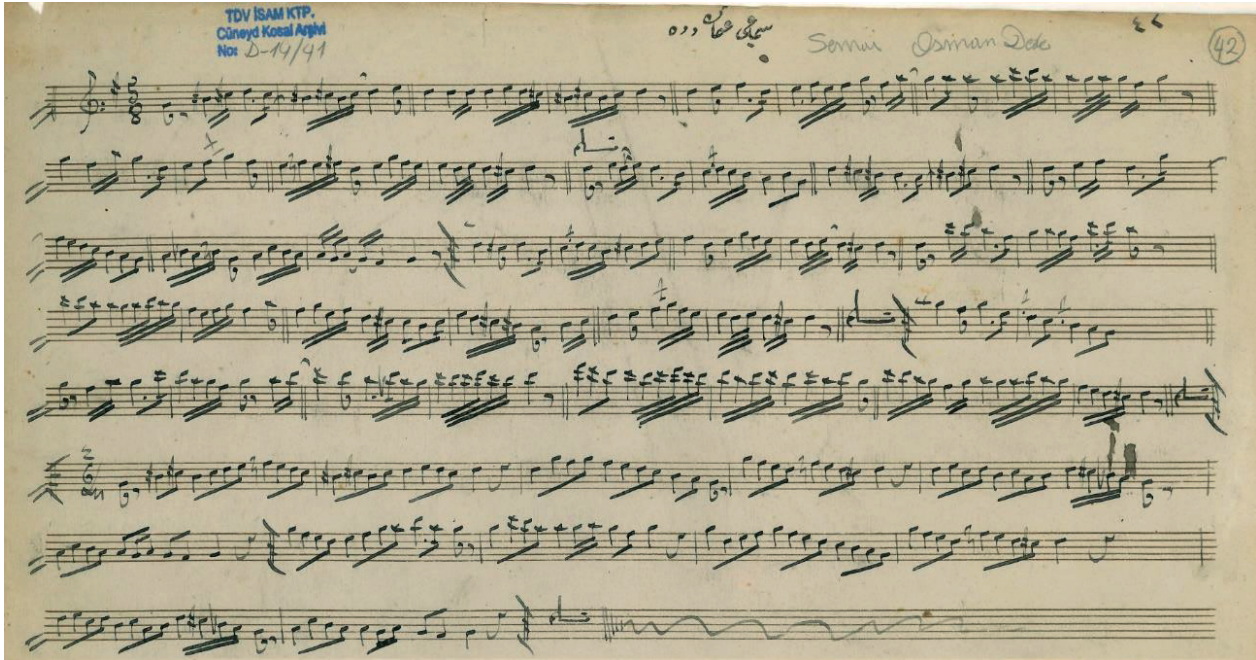
Bu çalışmada incelenen eserin dili Farsça olup, formu mesnevidir. Mevlânâ'nın ünlü Mesnevî-i Ma'nevî'sine benzer olarak, eser aruzun fâilâtün fâilâtün fâilün vezninde yazılmıştır. Eser, toplamda 277 beyit ve 14 bölümden oluşmaktadır. Söz konusu 14 bölüm ise 4 ana başlıkta sınıflandırılabilir: 1. Dîbâce veya önsöz, 2. Giriş, 3. Eserin ana konusu ve 4. Hâtîme veya sonsöz. Bu eser konu itibarıyla eski asırlarda ‘devr/edvâr’ olarak bilinen fakat XVIII. asırda ‘heftgâne’ veya ‘heft-destgâh’ denen makamları anlatmaktadır. Osman Dede ‘makam’ isimlerinin zamanla değiştirildiğini, aslında ‘makam’ olmayıp ‘terkip’ olan birçok yapıya yanlışlıkla ‘makam’ denemeye başladığını vurgulamaktadır. *Rabt-ı Tağyîrât*'ta geçen 12 ana makam ismi şunlardır: Rast, pencgah, nevâ, çargah, dügah, hüseyni, aşiran, acem, muhayyer, ırak, üzzal ve segah. Ayrıca, Osman Dede'nin 24 ‘şube’ olarak saydıkları ise Abdülkâdir Merâğî'nin (ö. 1435) saydığı şubelerden farklıdır. Osman Dede, eserinde ‘perde’, ‘makam’ ve ‘şube’ şube gibi ıstılah ve terimlerin (yani tâbirlerin) dönüşüm ve değişimlerini (yani tağyîrlerini) konu etmiştir (Salmani, 2023).

Osman Dede'nin Mûsikî nazariyatına dâir *Risâle-i Edvâr* isimli bir çalışması da bulunmaktadır (Çakır, 1998).

Neyzenlik yolunda hızla ilerleyen Derviş Osman, önemli bir dönüm noktasını Gavsî Ahmed Dede'nin misafiri olan Seyyid Halil Ruhâvî ile yaşadığı bir olayla geçmiştir. Bir gün, Seyyid Halil Efendi ney dinlemek istemiş, ancak o sırada mevlevîhânedeki neyzen bulunmadığı için Gavsî Ahmed Dede, Derviş Osman'dan ney üflemesini istemiştir. Derviş Osman'ın neyini çok beğenen Seyyid Halil Efendi, Gavsî Ahmed Dede'ye, onu dergâhın neyzenbaşısı olarak ataması için ricada bulunmuştur. Bu ricanın ardından, 1091 (1680) yılında Derviş Osman neyzenbaşılık görevine başlamıştır. Şeyhlik döneminin önemli bir kısmı, Osmanlı'da Lâle Devri olarak bilinen döneme denk gelir. Bu dönemde devlet erkânı, ilim, sanat, edebiyat ve mûsikiye büyük bir ilgi göstermiştir. III. Ahmed ve Sadrazam Damad İbrâhim Paşa'nın teşvik ve himayesini gören Derviş Osman, 33 yıl boyunca neyzenbaşılık görevini sürdürmüştür. Bu süre zarfında, Osman Dede'nin müziğe olan katkıları ve liderliği büyük takdir toplamıştır. Osman Dede, 33 yıl süren neyzenbaşılık görevini tamamladıktan sonra vefat etmiş ve Gavsî Ahmed Dede'nin mevlevîhânenin avlusundaki türbesine defnedilmiştir. Osman Dede, neydeki üstün yeteneği ve sanatsal başarısı sayesinde "Kutbünnâyî" olarak tanınmıştır. Osman Dede, sadece büyük bir neyzen olmakla kalmayıp, aynı zamanda kendi adıyla anılan nota sistemini bulan önemli bir bestekâr ve mûsiki nazariyatçısıdır. Sâkîb Dede, Osman Dede'nin nota yazma ve icra etme yeteneğini anlatırken, onun duyduğu yeni bir nağmeyi kendine has işaretlerle kolayca notaya aldığını ve hemen icra ettiğini belirtmiştir. Bir defa dinlediği kâr veya nakış besteyi noksansız bir şekilde kendi notasıyla kaydedebilmesi ayrıca, Osman Dede'nin hem tiz hem de pes nağmeleri hatasız bir şekilde yazıp okuyabilmesi, onun müzik teorisi ve pratiğindeki ustalığının bir diğer göstergesidir. Bu yetenek, sadece onun teknik becerilerini değil, aynı zamanda müziksel algısının ne kadar gelişmiş olduğunu da ortaya koyar (Sâlim, s. 637). Nâyî Osman Dede, sadece meşhur mi'râciyyesi ile değil, aynı zamanda zengin müzik repertuarı ile de

tanınmaktadır. Eserleri, dönemin müzik anlayışını ve geleneklerini derinlemesine yansıtan önemli örneklerdir. Osman Dede, rast, uşşak, çargâh ve hicaz makamlarında dört Mevlevî âyini, segâh, dügâh, sabâ, hüseyinî ve ırak makamlarında dört tevşîh, dügâh ve hüseyinî makamlarında iki ilâhî, bir hüseyinî nakış yürük semâî, yirmi sekiz peşrev ve yirmi beş saz semâisi bestelemiştir. Özellikle bazı peşrevlere isim koyma geleneği, ona has bir özelliktir ve müzik dünyasında kendine özgü bir imza atmıştır. Bu isimlendirmeler, onun bestelerinde hem anlam derinliği hem de estetik bir bütünlük yaratmaya çalıştığını gösterir. Bu sistemle yazdığı eserlerden biri de, Nota-i Türkî adlı defteridir. Osman Dede, bu defterde, kendi geliştirdiği nota sistemiyle yazdığı altmış beş peşrev ve birkaç semâinin notalarını toplamıştır. Defter, yaklaşık olarak 100 yapraklık bir koleksiyon olup, Osman Dede'nin müziksel dehasını ve nota sisteminin işleyişini açıkça gözler önüne serer. (Erguner, 2007).

Eserlerinden bazıları şu şekildedir; Rast, Hicaz, Uşşak ve Çargâh makamlarında bestelediği Mevlevî ayinleri, Segâh, Müstear, Dügâh, Neva ve Hüseyinî makamlarında beş bölüm olarak bestelenmiş Mirâciye, Pençgâh, Rast, Saba, Segâh, Sultanıyegâh makamlarında bestelediği peşrev ve saz semaileri.



Resim 9. Pençgah Saz Semaisi Osman Dede (Neyzen-şeyh)

#### - Veli Dede (Bursalı Neyzen) ( - ö.1768)

Bursa'da doğan Veli Dede, ilk ney eğitimine burada başladıktan sonra İstanbul'a giderek ney eğitimine burada devam etmiştir. Neyzenliğinin yanı sıra, Veli Dede aynı zamanda iyi bir bestekâr olarak da tanınmaktadır. Onun besteleri, özellikle peşrev ve saz semâisi formlarında önemli bir yer tutar ve bu eserler günümüze kadar ulaşmıştır (Çoban, 2023). Veli Dede'nin eserleri, onun hem müzikal yeteneğini hem de döneminin müzik geleneğiyle olan derin bağını yansıtır. Bu eserler arasında Dügâh Buselik Peşrev ve Saz Semâisi ile Hicaz Hümayun Peşrevi öne çıkmaktadır (Benlioğlu, 2018, akt. Çoban, 2023). Veli Dede'nin peşrev ve saz semâisi tarzındaki eserleri arasında Hicâz Hümayun Peşrev, Saz Semâisi ve Dügâh-Buselik Peşrevi özellikle meşhurdur ve günümüze ulaşan eserleri arasında yer almaktadır. Bu eserler, onun müzikteki ustalığını ve

geleneksel Osmanlı müziği formlarına katkılarını yansıtan önemli örneklerdir. (Mete, 2018, akt. Mete, 2018).

Eserlerinden bazıları şu şekildedir; Hicaz Hûmayun, Rast makamlarında peşrev ve saz semaileri



Resim 10. Hicaz Hûmayun Saz Semaisi

- Yümni Dede ( - ö.1800)

İyi bir bestekâr ve neyzen olan Dede'nin hayatı hakkında bilgiye ulaşılammıştır. Yümni dede Bayati, Dügâh Buselik, Evcara, Tebriz (Bazı kaynaklarda sehven Nikriz yazıldığı görülmekte/ Yörükçüoğlu, 2025) peşrevler ve Bayati, Dügâh Buselik, Evcara, Tebriz, Eviç ve Hicaz makamlarında saz semaileri bestelemiştir.



Resim 11. Evcara Saz Semaisi

### **Sonuç**

Türk müziği alanında geçmişten günümüze kadar gelen kültürel birikim ile farklı form, usûl ve makamlarda binlerce eser bestelendiği görülmektedir. Müzikal kültürümüzün oluşmasında öne çıkan Dede bestekârlar bu alanda birçok eser bestelemişlerdir. Mevlevi Ayini bestelediği görülen bu bestekârların Acem-Buselik, Isfahan, Irak, Hicazeyn, Hicaz, Nühüft, Şevkutarab, Nevâ, Sabâbuselik, Sabâ, Bestenigâr, Hüz zam, Şedd-i Arâbân, Rast, Uşşak ve Çargâh makamlarında Mevlevi Ayini bestelediği tespit edilmiştir. Bununla birlikte enstrümantal (peşrev, saz semaisi) yazan Dede bestekârların ise Anber efşan, Pençgâh, Rast, Saba, Segâh, Sultanıyegâh, Dügâh Buselik, Hicaz Hümayun ve Rast makamlarında besteler yaptıkları görülmektedir.

Sadece enstrümantal değil aynı zamanda Mevlevi Ayini dışında methiye, miraciye ve ilahi besteleyen Dede'lerin yanında ladini musiki alanında beste yapan bestekarlara da ulaşılmıştır. Beste, Kârçe, Ağır Semai, Yürük Semai, Kar-ı Nâtık, Şarkı ve Köçekçe besteleyen Dede bestekârların eserleri de günümüze kadar ulaşmıştır.

## Kaynakça

- Ak, Ahmet Şahin, Türk mûsikîsi Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014
- Başer, A. F. (1996), Türk Musikisi'nde . Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821), Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Bayram, F. (2024), XVIII. Yüzyılda Galata Mevlevîhânesi: Kutbünnâyî Osman Dede ve Şeyh Galib, Osmanlı İstanbullu Sempozyumu
- Benlioğlu, İ. (2018), Bursa'da Yetişen Mûsikîşinaslar. Bursa: Bursa Akademi Yayınları
- Berker, E. (19859, Türk Musikisinde Dönemler, Erdem Dergisi, Cilt: 1 Sayı: 1, s.147 – 168
- Budak, Atilla Ogün, Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi, Phoenix Yayınevi, Ankara, 2006
- Çakır, M. (1998). Nâyî Osman Dede Hayatı, Sanatı, Eserleri ve Ravzatü'l-İcâz fi'l-Mucizâtı'l-Mümtâz'ı. Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi
- Çoban, Ş. (2023), Bursa Tasavvuf Kültüründe Mevlevî Mûsikîşinaslar, Mîzânü'l-Hak: İslami İlimler Dergisi, Sayı: 17, 529-546, <https://doi.org/10.47502/mizan.1337010>
- Erguner, S. (2007), OSMAN DEDE, Nayi (ö. 1142/1729) Kutbünnayi diye tamnan neyzen, bestekar, ve şair. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/33/C33010983.pdf>, e.t.03.12.2025
- IX, <https://openaccess.29mayis.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12723/3863> (e.t. 05.12.2025)
- Levendoğlu, Oya, Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği Ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri, Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı : 19, 2005, s.253-262
- Mete, A. (2018), Mevlevî Mûsikîşinaslar (XVIII. Yüzyıl), Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 20 Sayı: 38, 165 – 199, <https://doi.org/10.17335/sakaifd.470936>
- Özcan, N. (1988), Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821) Mevlevî şeyhi, musikişinas ve şair, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Cilt 1, <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/1/C01000251.pdf> (e.t. 20.11.2025)
- Özcan, N. (1988), Abdürrahim Dede, Şeydâ Hâfız Mevlevî şeyhi, musikişinas ve şair, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Cilt 1, <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdurrahim-dede-seyda-hafiz> (e.t. 20.11.2025)
- Özcan, N. (1988), Abdürrahim Künhi Dede, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Cilt 1, <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdurrahim-kunhi-dede> (e.t. 18.11.2025).
- Özcan, N. (1988), Ali Nutkî.tr/abdurrahim-kunhi-dede (e.t. 18.11.2025).
- Özcan, N. (2006), Nakşî Mustafa Dede (ö. 1854) Mevlevî şeyhi, şair, hattat, bestekâr ve neyzen, <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/32/C32010577.pdf>, (e.t. 15.11.2025)
- Özcan, N. (2019), Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi, Türk Musikisi Atlası 4, Edt. Feyzan Göher Vural ve Timur vural, Yeni Türkiye Strateji Araştırmaları Merkezi, Ankara
- Özdek, Ali. Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 1 (1), 2012, s.29.
- Öztuna, Y. (1990),Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi, I-II, Ankara
- Öztuna, Y. (1999), Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Salmani, M. (2023). Osman Dede'nin Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî Mesnevîsi Hakkında Yeni Bulgular: Ta'bir mi Tağyîr mi?,Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 11, 600-610
- Savaş, B. (2021), Başlangıcından XVI. Yüzyıl Sonuna Kadarki Döneme Ait K.T.M. Bestekarları, <https://www.bulentsavas.com/kopyas%C4%B1-osmanli-musi-ki-si>, E.t. 20.11.2025
- Somakçı, P. (2019), Osmanlı Dönemi Padişahlarından Bestekar II. Beyazıt'ın Türk Müziği Üzerindeki Etkileri Ve Günümüze Olan Yansımaları, Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi, Cilt: 4 Sayı: 9, 179 – 187
- Soydaş, E. M. (2007), Unutulmuş bir Osmanlı bestekârı: Ali Şîrûganî Dede, Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, Cilt: 4 Sayı: 2
- Tekin, Ö. (2014), Yenikapı Mevlevîhânesi, (Konya Mevlânâ Müzesi Arşivi 165 Nolu Zarf Işığında), Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- Tüysüz, F. (2017), Türk Din Mûsikîsi Formlarında İlâhî ve TRT Repertuarındaki İlâhîlerin İncelenmesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas

- Tüysüz, F. (2023), İlâhî Formunun Tarihsel Süreç İçerisinde Doğuşu, Gelişimi Ve Türk Müsikisindeki Yeri, Güzel Sanatlar Alanında Gelişmeler, Edt. Kader Sürmeli, Platanus Publishing, Ankara
- Uygun, M.N. (2010), Kütahya Mevlevîhânesi'nin Müsikî Tarihimize Etkileri, İstem, yıl:8, Sayı:15
- Vural, Göher, Feyzan, İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik / Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri, Çizgi Kitapevi, Konya, 2011
- Yörükçüoğlu, İ. (2025). Bestekârı Yümnî Dede Olarak Kayıtlı Tebrîz Makâmında İki Kayıp Eser. Turkish Studies, 20(2), 1399-1417, <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.79226>

### Resim Kaynakça

- Resim 1. Abdülbâki Nâsır Dede Divân'ı: Özcan, N. (1988), Abdülbaki Nasır Dede (1765-1821) Mevlevî şeyhi, musikişinas ve şair, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi Cilt 1, <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/1/C01000251.pdf> (e.t. 20.11.2025)
- Resim 2. Nihavend-i Kebir Beste: Bağda meyler içilir naleler eyler neyler, <https://divanmakam.com/attachments/bagda-meyler-icilir-naleler-eyler-neyler-abdurrahim-dede-hafiz-seyda-nihavend-i-kebir-v2-pdf.5231/> (e.t. 05.12.2025)
- Resim 3. Hicaz Mevlevî Ayini Abdürrahîm Künhî Dede, <https://www.mutriban.com/mevlevi/ayin-i-serifler/hicaz-ayin-i-serif-3/> (e.t. 05.12.2025).
- Resim 4. Acem Durak; Tende Canım Canda Cananımdır Allah Hu Diyen, <https://divanmakam.com/attachments/tende-canim-canda-cananimdir-allah-hu-diyen-ali-sirugani-dede-acem-v1-pdf.53137/> (e.t. 05.12.2025)
- Resim 5. Şevkutarab Mevlevî Âyini, <https://dosyalar.semazen.net/ayinnotalar/Sevkutarab-Nota-.pdf>, (e.t. 04.12.2025)
- Resim 6. Hammâmîzâde İsmâil Dede Efendi (1778-1846), <http://adanamusikidernegi.com/?&Bid=536520>, (e.t. 05.12.2025)
- Resim 7. Şehnâz Beste; Açıldı Lale-izarın Ciğerde Dağ-ı Derun, <https://divanmakam.com/attachments/acildi-lale-izarin-cigerde-dag-i-derun-dede-efendi-sehnaz-v2-pdf.506/> (e.t. 05.12.2025)
- Resim 8. Şedd-i Arâbân Mevlevî Âyini, <https://dosyalar.semazen.net/ayinnotalar/Sedaraban-Ayin-M-Naksi-Dede.pdf>, (e.t. 05.12.2025)
- Resim 9. Pençgah Saz Semaisi Osman Dede (Neyzen-şeyh), <https://divanmakam.com/attachments/saz-semaisi-osman-dede-neyzen-seyh-pencgah-v2-pdf.67525/> (e.t. 05.12.2025)
- Resim 10. Hicaz Hûmayun Saz Semaisi, <https://divanmakam.com/attachments/saz-semaisi-veli-dede-neyzen-bursali-deli-dede-hicaz-humayun-v3-pdf.64280/> (e.t. 05.12.2025)
- Resim 11. Evcara Saz Semaisi, <https://divanmakam.com/attachments/saz-semaisi-yumni-dede-evcara-v2-pdf.63974/> (e.t. 05.12.2025)

# BÖLÜM 2

---

## BESTECİLİK PERSPEKTİFİNDEN ALÂEDDİN YAVAŞÇA'NIN MÜSTEAR, BÛSELİK VE HİSAR BÛSELİK PEŞREVLERİNDE MAKAM KULANIMININ İNCELENMESİ

*Neşe Yeşim ALTINEL ÇOBAN<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Doç. İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Bestecilik Bölümü, cobann@itu.edu.tr Orcid No: <https://orcid.org/0000-0002-5120-7330>

## 1.GİRİŞ

Türk müziğinde saz eserleri içerisinde büyük formlar arasında yer alan peşrev, Farsça “pişrev” kelimesi Türkçe’de “peşrev” şeklini almış ve Türk müziğinde “başta icra edilen eser” manasında kullanılmıştır. Forma bu ismin verilmesinin sebebi, peşrevlerin her çeşit mûsiki faslının (günümüzde Türk müziği program ve konserlerinin) en başında icra edilmesi geleneğidir. Peşrevlerde her haneden sonra nağmeleri hiç değişmeden aynen tekrar eden bölüme “mülâzime” denir. Zamanımızda mülâzime bölümüne yanlış olarak “teslim” ismi verilmiştir. Halbuki teslim, her hanenin sonunda bir motif veya cümle şeklinde farklı kısa ve uzunluklarda olabilen, haneyi mülâzimeye bağlayan nağmelere denilmektedir. Buna “terkîb-i intikal” adı verilir ve bu kısım haneleri mülâzimeye intikal ettirmek için kullanılır (Özkan, 2007:253).

Türk Müziğinde büyük formda eserlerin kompozisyonları, makamı meydana getiren çeşnilerin ve onların birleşiminden ortaya çıkan makam dizilerinin, makamın önemli kalış perdeleri ve seyir yapıları içerisinde formun gerektirdiği bölümlerinde belli kurallar çerçevesinde işlenmesiyle meydana getirilir. Bütün bu unsurlar en sanatlı ve en başarılı şekilde formların bölümlerine yerleştirilir. Bu özellikler sayesinde büyük formda bestelenmiş eserleri incelemek, makam tariflerine ulaşmak için önemli bir kılavuz olmaktadır. (Altinel ve Çoban, 2021:2).

Büyük formda saz eserlerinin en büyüğü ve en sanatlısı olan peşrev formu, içerisinde kullanılan zengin geçkilere rağmen sadece bir makam için bestelenip, bestelendikleri makamın ismi ile anılırlar. Genellikle dört hane ve bir mülâzimedan oluşurlar. Çoğunlukla büyük usuller ile bestelenirler. Ancak az da olsa küçük usullerde bestelenenleri de vardır. Peşrevlerin icrası bir fasıl programı veya bir konserin giriş bölümündedir. Aynı zamanda makam yapısının bütün unsurlarını açık, düzenli ve izlenebilir bir kompozisyon içinde sergileyen bir form olma özelliğine de sahiptirler. Makam dizileri, seyrin çıkıcı–inici hareketi, durak ve güçlü eksen etrafında gelişen melodik yapılar, asma kararlar, çeşni ilişkileri ve geçki uygulamaları peşrevde sistematik bir bütünlük içinde görünür. Böylelikle düzenli ve izlenebilir bir kompozisyon şeklinde oluşturulan peşrev hem teorik hem de analitik çalışmalarda ‘makam yapısını net olarak ortaya koyan bir form’ olarak da öne çıkmaktadır. Bu yönüyle de peşrevler, aynı zamanda makamın teorik çerçevesinin nasıl kullanıldığını incelemek isteyen araştırmalar için metodolojik açıdan en elverişli formlardan biridir. Makam; yalnızca belirli bir diziden ibaret değil, aynı zamanda seyir karakteri, karakteristik perdeleri ve çeşni ilişkilerinden oluşan çok katmanlı bir melodik bütünlüğü ifade eder. Bir makamın doğru ve tutarlı biçimde kullanılması, bu katmanların her birinin kompozisyona uyumlu biçimde yerleştirilmesini gerektirir. Bu çok katmanlı yapı peşrev formunda hem açık hem sistematik bir düzen içinde sergilendiği için makam kullanımının bestecilik bağlamındaki işleyişi bu form üzerinden incelendiğinde daha nesnel bir biçimde takip edilebilir. Hanelerinde değişik makam geçkileri kullansa da 1. hane ve mülâzime bölümü makamın tüm nazari özelliklerini göstermek zorundadır. Peşrevlerin 2.3. ve 4. hanelerinde ise yakın ve uzak makamlara geçkiler yapılır (Yavaşca, 2002:50-56).

20. yüzyıl Türk müziğinin hem klasik üsluba hâkimiyeti hem de kompozisyon disiplindeki titiz yaklaşımıyla öne çıkan bestecilerinden biri olan Alaeddin Yavaşca, aynı zamanda Geleneksel Türk müziğinin başlıca aktarım yöntemi olarak bilinen meşk sisteminin son temsilcilerinden biri olmuştur. “Gelenegin aktarıcısı” olarak anılan Alâeddin Yavaşca, gerek icra üslubu gerek bestecilik anlayışı ile Türk müziği meşk yapısına bağlı kalarak geçmişin izlerini günümüze taşımış ve bu yönüyle de önemli bir köprü rolü üstlenmiştir (Akdeniz, 2022:173-174). Yavaşca’nın eserlerinde; makam yapısının işlenişi, seyir yapılarına ve dizilere bağlılık, karakteristik perdelerin kullanılması, çeşnilerin ve yapılan uzak-yakın makam geçkileri kullanımındaki ölçü belirgin biçimde görülmektedir. Bu nitelikler, Yavaşca’nın bestelerini makamsal analiz açısından hem temsil değeri yüksek hem de metodolojik açıdan güvenilir bir konuma yerleştirir.

Bu çalışma kapsamında Yavaşca'ya ait Müstear, Bûselik ve Hisar Bûselik peşrevleri ele alınmaktadır. Yavaşca'nın bu peşrevlerinde, makam meydana getiren unsurların, seyir yapıları, dizi ve geçkiler, asma kalış perdeleri, çeşniler çerçevesinde hane ve mülâzime bölümlerine varsa teslim bölümleri içine nasıl yerleştirildiği incelenerek, bestecilik perspektifinden peşrev formunda makam işleyişi ortaya konulacaktır.

## 2.YÖNTEM

Bu çalışma, Alaeddin Yavaşca'nın Müstear, Bûselik ve Hisar Bûselik peşrevlerinde makam kullanımını bestecilik perspektifinden incelemektedir. İnceleme için ilk önce literatür çalışması yapılarak eserlerin notaları tespit edilmiştir. Tespit edilen eserler nota programında yeniden yazılmıştır. Notalarda büyük usullerle icra kolaylığı sağlaması sebebiyle yazılan ölçüleri ayırmak için kullanılan kırık çizgilerin kullanıldığı yerlere ölçü çizgisi kullanılmıştır. Her bir ölçüye numara verilerek porte başlarına numaralar yazılmıştır. Böylelikle bölümler içerisinde yapılan çeşni ve asma kalışların takibi kolaylaştırılmıştır. Ardından incelenecek makamlar hakkında genel bilgi verilmiş ve makam dizileri gösterilmiş, altına yeniden yazılan notalar konulmuştur. Daha sonra çalışmada her peşrev için makamı meydana getiren makam unsurları; seyir karakteri, dizi ve geçkiler, asma kalış perdeleri, çeşniler ve teslim bölümleri çerçevesinde bir inceleme yapılmıştır. Makamın peşrev formunun hane ve mülâzime bölümlerine nasıl yerleştirildiğini değerlendirilmek için peşrevi meydana getiren bölümler teker teker incelenmiştir. Her eser için bahsedilen makam unsurlarını içeren tablolar yapılmış ve elde edilen veriler tablo altına yazılarak anlatılmıştır. Sonuç bölümünde de bu yöntemle incelenen üç peşrevden elde edilen bulgular paragraflar halinde sunulmuştur. Bu yöntem, Yavaşca'nın peşrev formu içinde makamı nasıl düzenlediğini, bestecilik yaklaşımını ve birbirinden farklı üç makam kullanımını da peşrev formu içine nasıl yerleştirdiğini ortaya koyduğunu göstermektedir.

## 3.BULGULAR

### 3.1. Müstear Makamı Hakkında Genel Bilgi

Müstear makamı çıkıcı seyir karakterine sahiptir. Karar perdesi Segâh perdesidir. Güçlü perdesi Neva perdesidir. Dizisi: Segâh makam dizisine yerinde (Segâh perdesinde) Tam Müstear 5 'lisinin veya Eksik Müstear 5 'lisinin eklenmesinden meydana gelir. Yeden: Kürdi perdesidir (la diyez). Makam Segâh makamında olduğu gibi tiz bölgelere fazla çıkmaz. Segâh ve Müstear çeşnilerin birbirine geçki yapması şeklinde devam etmektedir. Segâh makamında yapılan asma kalışlar bu makamda da yapılır. Segâh veya Müstear çeşnisi ile karar yedenli olarak karar vermektedir. (Özkan, 2006:285). Müstear makamı Segâh perdesinden aşağıya inmez. Tizde genişleme ise bestekarın zevkine göre şekillenir. Çoğu zaman tizlere çıkmaz. Neva perdesi güçlü görevindedir ve birinci derece asma karar yeridir (Kutluğ, 2000:412).

Karadeniz' bu makamı farklı bir tarifle anlatmıştır. Hicaz perdesi kullanan Isfahan makamı ile Segâh makamının birleşmesinden meydana geldiğini belirtmiştir. Seyre Neva, Hicaz ve Bûselik perdelerinden başladığını bu makamı kısaca gösterdikten sonra Segâh makamına geçip Segâh perdesinde Kürdi perdesini de kullanarak karar verdiğini söylemiştir. Bazı eserlerde ise Hicaz ve Bûselik perdeleri de kullanılarak bir Nişabur çeşnisi gösterildiğini ancak bunun makamın yapısının şartı olmadığını da vurgulamıştır (Karadeniz, 1965: 153-154).

The image displays three staves of musical notation for the Segâh Makamı Dizileri. The first staff shows the sequence S T K T S A B, with intervals labeled 'Yerinde Segâh 5'lisi' (between S and T) and 'Eviç'te Hicaz 4'lüsü' (between T and K). The second staff shows the sequence S T K S T T B T T, with intervals labeled 'Nevâ'da Uşşak-Bayatî Dizisi' (between S and T), 'Nevâ'da Uşşak 4'lüsü' (between T and K), and 'Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi' (between S and T). The third staff shows the sequence T S K T T S K S, with intervals labeled 'Müstear 4'lüsü' (between T and S) and 'Eksik Müstear 5'lisi' (between K and T). A large bracket on the right side of the first two staves is labeled 'Segâh Makamı Dizileri'.

Şekil 1.Müstear Makamı Dizisi

### 3.1.1.Müstear Peşrevi Notası

## MÜSTEÂR PEŞREV

Devr-i Kebîr

Prof. Dr. Alâeddin YAVAŞÇA

**1. Hane**



**Mülâzime**



**2. Hane'ye** | **3. Hane'ye** | **4. Hane'ye** | **Karar**



**2. Hane**



34

37

3. Hane

40

43

46

49

4. Hane

52

55

58

61

Şekil 2. Müstear Peşrevi Notası

### 3.1.2. Müstear Peşrevi Makam Kullanım Tablosu

Tablo 1.

Müstear Peşrevi Makam Kullanım Tablosu

| <b>1.Hane</b>                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Seyir giriş:</b> Neva perdesinden                                                                                                                       |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Makam içerisindeki çeşniler kullanılmıştır. Tam bir dizi gösterilmemiştir.                                                     |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Segâh                                                                                                                                |
| <b>Çeşniler:</b> Tam Müstear- Segâh- Eksik Müstear- Nişabur                                                                                                |
| <b>Teslim:</b> Eksik Müstear                                                                                                                               |
| <b>Mülâzime</b>                                                                                                                                            |
| <b>Seyir giriş:</b> Segâh perdesinden                                                                                                                      |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Müstear dizisi- Nevada Uşşak dizisi                                                                                            |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Neva- Segâh                                                                                                                          |
| <b>Çeşniler:</b> Müstear- Segâh Segâh Hicaz- Nevada Uşşak-Gerdaniyede Bûselik- Eksik Müstear-Segâh-Eviçte Segâh-Tiz Segâhta Segâh                          |
| <b>2. Hane</b>                                                                                                                                             |
| <b>Seyir giriş:</b> Neva perdesinden                                                                                                                       |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Segâhta Hicaz Zîrgüle dizisi-Nevada Uşşak dizisi                                                                               |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Neva-Segâh                                                                                                                           |
| <b>Çeşniler:</b> Eviçte Hicaz-Segâhta Hicaz- Nim Hicazda Hicaz-Segâhta Tam Segâh- Eviçte Segâh- Gerdaniyede Bûselik – Nevada Uşşak- Müstear                |
| <b>Teslim:</b> Müstear                                                                                                                                     |
| <b>3. Hane</b>                                                                                                                                             |
| <b>Seyir giriş:</b> Tiz Segâh perdesinden                                                                                                                  |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Segâh Dizisi                                                                                                                   |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Tiz Segâh-Neva-Segâh                                                                                                                 |
| <b>Çeşniler:</b> Eviçte Hicaz -Tiz Segâhta Segâh-Segâhta Eksik Segâh-Müstear                                                                               |
| <b>Teslim:</b> Müstear                                                                                                                                     |
| <b>4. hane</b>                                                                                                                                             |
| <b>Seyir giriş:</b> Gerdaniye perdesinden                                                                                                                  |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Rastta (yerinde)Mahur makamı dizisi                                                                                            |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Segâh                                                                                                                                |
| <b>Çeşniler:</b> Hüseyinde Bûselik- Muhayyerde Bûselik-Nevada Çargâh- Rastta Çargâh-Segâhta Segâh- Bûselikte Nişabur(yerinde)-Nevada Bûselik-Eksik Müstear |
| <b>Teslim:</b> Eksik Müstear                                                                                                                               |

Yukarıdaki tabloda görüldüğü üzere birinci haneye giriş çıkıcı seyir yapısına uygun olarak karar perdesi ve civarından Neva perdesinden başlamıştır. Bu perde aynı zamanda makamın güçlü perdesidir. Makamın dizinde yer alan 1.ve 6. ölçünün yarısında Eksik Müstear, 6. ölçü yarısında Segâh çeşnisi, 7., 8. ve 9. ölçünün yarısında Tam Müstear, 9. ölçünün yarısından itibaren kullandığı fa bekar perdesi ile Eksik Müstear çeşnisi kullanmıştır. 11. ölçüde Nişabur çeşnisi ve 12. ölçü teslim bölümünde Eksik Müstear çeşnisi ile (teslim bölümü) asma kalış yapılarak birinci hane sonlanmıştır. Peşrev formunun gerektirdiği gibi birinci hanede makam dışında farklı bir çeşni kullanılmamıştır.

Mülâzime bölümüne 13. ölçüde Segâh perdesinden Müstear çeşnisi ile girilmiş, 14. ölçüde Irakta Hicaz çeşnisi kullanılmıştır. 16. ölçüde Nevada Uşşak 17. ve 18. ölçülerde Eksik Müstear çeşnisi kullanılmıştır. 19. ölçüde Nevada Uşşak makam dizisi kullanılmıştır. (Nevada Uşşak+ Gerdaniyede Bûselik) 20. ölçü ve 23. yarısına kadar Eksik Müstear çeşnisi kullanılmış ve 23. ölçünün yarısında segâh çeşnisi kullanılarak 24. ölçüde Segâh perdesinde karar verilmiş ve mülâzime sona ermiştir. Ancak 2. Haneye Eviçte Segâh çeşnisi kullanılarak, 3. Haneye Tiz Segâhta Segâh çeşnisi kullanılarak, 4. Haneye Gerdaniye perdesi açarak dolap yapılarak geçilmiştir.

İkinci haneye Neva perdesinden giriş yapılarak, 28. ve 31. ölçüler arasında Eviçte Hicaz, Segâhta Hicaz çeşnileri kullanılarak bir Hicaz Zirgüle dizisi kullanılmıştır. 31. ölçünün yarısından 33. ölçü sonuna kadar Nim Hicaz perdesinde Hicaz çeşnisi kullanılmıştır. 34. ve 36. ölçüler arasında Segâhta Tam Segâh çeşnisi kullanılmıştır. 37. ölçünün yarısında Eviçte Segâh, yarısında Gerdaniyede Bûselik ve Nevada Uşşak çeşnileri kullanılarak Neva perdesinde bir Uşşak makam dizisi kullanılmıştır. 38. ve 39. ölçülerde Tam Müstear çeşnisi kullanılarak teslim bölümü ile hane sona ermiştir.

Üçüncü haneye giriş Tiz Segâh ile başlamaktadır. Eviçte Hicaz çeşnisi 40. ve 42. ölçüler arasında kullanılmıştır. 43. ölçüde Tiz Segâhta Segâh çeşnisi ile asma kalış yapılmıştır. 44. ve 46. ölçüler arasında Tiz segâhta segâh ve segâhta eksik Segâh çeşnileri kullanılmıştır. 47. ve 49. ölçülerde segâhta Tam Segâh çeşnisi kullanılarak Neva perdesinde (güçlü) perdesinde kalış yapılmıştır. 50. ve 51. ölçülerde Müstear çeşnisi ile (teslim bölümü) hane sona ermiştir.

Dördüncü haneye Gerdaniye perdesinden 52. ve 54. ölçüler arasında Hüseyinde Bûselik çeşnisi kullanılmıştır. 55. ve 56. ölçülerde Nevada Çargâh, Rastta Çargâh çeşnileri kullanılarak Mahur makam dizisine geçki yapılmıştır. 57. ölçüde Segâhta Segâh, 58. ölçüde Bûselikte Nişabur ve Nevada Bûselik çeşnileri 59. ve 60. ölçülerde Nevada Bûselik çeşnileri devam etmiştir. 61. ve 63. ölçüler arasında Eksik Müstear çeşnisinde gezinilerek teslim bölümü ile hane sona ermiştir.

### 3.2. Bûselik Makamı Hakkında Genel Bilgi

Makamın Karar perdesi Dügah perdesidir. Seyri çıkıcı veya inici -çıkıcı olarak kullanılabilir. Makamın güçlüsü Hüseyini perdesidir. Bazı eserlerde Çargâh perdesi 1. derece güçlü Hüseyini perdesi 2. derece güçlü olarak kullanılmıştır. Dügah perdesinde (yerinde) Bûselik beşlisine Hüseyinde Hicaz dörtlüsü' nün eklenmesinden oluşan bir dizisi, Dügah perdesinde (yerinde) Bûselik beşlisine Hüseyinde Kürdî dörtlüsü ilâvesiyle meydana gelen iki çeşit dizisi vardır. Ayrıca bazı eserlerde Dügah perdesinde (yerinde) Bûselik beşlisine Hüseyinde Uşşak dörtlüsünün eklenmesinden oluşan bir 3. dizide karşımıza çıkmaktadır. Donanımına herhangi bir değiştirme işareti yazılmaz. Yeden Nim Zirgüle perdesidir. Nevada Hicaz, Çargahta Nikriz çeşnileri seyir esnasında sıklıkla kullanılır. Tiz bölgeye Nevadaki Kürdi çeşnisi üzerine bir Bûselik çeşnisi getirilerek Neva perdesinde Kürdi makam dizisi şeklinde genişleme ve Hüseyinde Hicaz çeşnisine Muhayyerde bir Bûselik çeşnisi ilavesiyle Hüseyini perdesinde Hicaz Hümayun makam dizisi şeklinde genişleme kullanılır (Özkan, 2006:98-99).

Buselik Makamı Dizisi

Yerinde Buselik 5'lisi Hüseyni'de Hicaz 4'lüsü

T B T T S A S

Buselik Makamı Dizisi

Yerinde Buselik 5'lisi Hüseyni'de Kürdi 4'lüsü

T B T T B T T

Hüseyni'de Uşşak 4'lüsü

K S T

Şekil 3. Bûselik Makam Dizileri

### 3.2.1.Bûselik Peşrevi Notası

# BÛSELİK PEŞREV

Hafif

Prof. Dr. Alâeddin YAVAŞÇA

## 1. Hane

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' and the meter is '3/4'. The score is divided into two main sections: the main melody and a 'Mülâzime' (rehearsal) section.

**Main Melody:**

- Measures 1-4: The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, C5-B4, and A4. The fourth measure contains a triplet of eighth notes G4-A4-B4.
- Measures 5-8: The melody continues with eighth notes C5-B4-A4, G4-F#4-E4, and D4. The eighth measure contains a triplet of eighth notes C5-B4-A4.
- Measures 9-10: The melody consists of a quarter note D4, followed by eighth notes C5-B4, A4-G4, and F#4.
- Measures 11-12: The melody consists of a quarter note E4, followed by eighth notes D4-C4, B3-A3, and G3. The twelfth measure contains a triplet of eighth notes E4-D4-C4.
- Measures 13-14: The melody consists of a quarter note F#4, followed by eighth notes E4-D4, C4-B3, and A3. The fourteenth measure contains a triplet of eighth notes F#4-E4-D4.
- Measures 15-16: The melody consists of a quarter note G4, followed by eighth notes F#4-E4, D4-C4, and B3. The sixteenth measure contains a triplet of eighth notes G4-F#4-E4.
- Measures 17-18: The melody consists of a quarter note A4, followed by eighth notes G4-F#4, E4-D4, and C4. The eighteenth measure contains a triplet of eighth notes A4-G4-F#4.
- Measures 19-20: The melody consists of a quarter note B4, followed by eighth notes A4-G4, F#4-E4, and D4. The twentieth measure contains a triplet of eighth notes B4-A4-G4.
- Measures 21-22: The melody consists of a quarter note C5, followed by eighth notes B4-A4, G4-F#4, and E4. The twenty-second measure contains a triplet of eighth notes C5-B4-A4.
- Measures 23-24: The melody consists of a quarter note D5, followed by eighth notes C5-B4, A4-G4, and F#4. The twenty-fourth measure contains a triplet of eighth notes D5-C5-B4.
- Measures 25-26: The melody consists of a quarter note E5, followed by eighth notes D5-C5, B4-A4, and G4. The twenty-sixth measure contains a triplet of eighth notes E5-D5-C5.
- Measures 27-28: The melody consists of a quarter note F#5, followed by eighth notes E5-D5, C5-B4, and A4. The twenty-eighth measure contains a triplet of eighth notes F#5-E5-D5.
- Measures 29-30: The melody consists of a quarter note G5, followed by eighth notes F#5-E5, D5-C5, and B4. The thirtieth measure contains a triplet of eighth notes G5-F#5-E5.
- Measures 31-32: The melody consists of a quarter note A5, followed by eighth notes G5-F#5, E5-D5, and C5. The thirty-second measure contains a triplet of eighth notes A5-G5-F#5.
- Measures 33-34: The melody consists of a quarter note B5, followed by eighth notes A5-G5, F#5-E5, and D5. The thirty-fourth measure contains a triplet of eighth notes B5-A5-G5.
- Measures 35-36: The melody consists of a quarter note C6, followed by eighth notes B5-A5, G5-F#5, and E5. The thirty-sixth measure contains a triplet of eighth notes C6-B5-A5.
- Measures 37-38: The melody consists of a quarter note D6, followed by eighth notes C6-B5, A5-G5, and F#5. The thirty-eighth measure contains a triplet of eighth notes D6-C6-B5.
- Measures 39-40: The melody consists of a quarter note E6, followed by eighth notes D6-C6, B5-A5, and G5. The fortieth measure contains a triplet of eighth notes E6-D6-C6.
- Measures 41-42: The melody consists of a quarter note F#6, followed by eighth notes E6-D6, C6-B5, and A5. The forty-second measure contains a triplet of eighth notes F#6-E6-D6.
- Measures 43-44: The melody consists of a quarter note G6, followed by eighth notes F#6-E6, D6-C6, and B5. The forty-fourth measure contains a triplet of eighth notes G6-F#6-E6.
- Measures 45-46: The melody consists of a quarter note A6, followed by eighth notes G6-F#6, E6-D6, and C6. The forty-sixth measure contains a triplet of eighth notes A6-G6-F#6.
- Measures 47-48: The melody consists of a quarter note B6, followed by eighth notes A6-G6, F#6-E6, and D6. The forty-eighth measure contains a triplet of eighth notes B6-A6-G6.
- Measures 49-50: The melody consists of a quarter note C7, followed by eighth notes B6-A6, G6-F#6, and E6. The fiftieth measure contains a triplet of eighth notes C7-B6-A6.
- Measures 51-52: The melody consists of a quarter note D7, followed by eighth notes C7-B6, A6-G6, and F#6. The fifty-second measure contains a triplet of eighth notes D7-C7-B6.
- Measures 53-54: The melody consists of a quarter note E7, followed by eighth notes D7-C7, B6-A6, and G6. The fifty-fourth measure contains a triplet of eighth notes E7-D7-C7.
- Measures 55-56: The melody consists of a quarter note F#7, followed by eighth notes E7-D7, C7-B6, and A6. The fifty-sixth measure contains a triplet of eighth notes F#7-E7-D7.
- Measures 57-58: The melody consists of a quarter note G7, followed by eighth notes F#7-E7, D7-C7, and B6. The fifty-eighth measure contains a triplet of eighth notes G7-F#7-E7.
- Measures 59-60: The melody consists of a quarter note A7, followed by eighth notes G7-F#7, E7-D7, and C7. The sixtyth measure contains a triplet of eighth notes A7-G7-F#7.
- Measures 61-62: The melody consists of a quarter note B7, followed by eighth notes A7-G7, F#7-E7, and D7. The sixty-second measure contains a triplet of eighth notes B7-A7-G7.
- Measures 63-64: The melody consists of a quarter note C8, followed by eighth notes B7-A7, G7-F#7, and E7. The sixty-fourth measure contains a triplet of eighth notes C8-B7-A7.
- Measures 65-66: The melody consists of a quarter note D8, followed by eighth notes C8-B7, A7-G7, and F#7. The sixty-sixth measure contains a triplet of eighth notes D8-C8-B7.
- Measures 67-68: The melody consists of a quarter note E8, followed by eighth notes D8-C8, B7-A7, and G7. The sixty-eighth measure contains a triplet of eighth notes E8-D8-C8.
- Measures 69-70: The melody consists of a quarter note F#8, followed by eighth notes E8-D8, C8-B7, and A7. The seventieth measure contains a triplet of eighth notes F#8-E8-D8.
- Measures 71-72: The melody consists of a quarter note G8, followed by eighth notes F#8-E8, D8-C8, and B7. The seventy-second measure contains a triplet of eighth notes G8-F#8-E8.
- Measures 73-74: The melody consists of a quarter note A8, followed by eighth notes G8-F#8, E8-D8, and C8. The seventy-fourth measure contains a triplet of eighth notes A8-G8-F#8.
- Measures 75-76: The melody consists of a quarter note B8, followed by eighth notes A8-G8, F#8-E8, and D8. The seventy-sixth measure contains a triplet of eighth notes B8-A8-G8.
- Measures 77-78: The melody consists of a quarter note C9, followed by eighth notes B8-A8, G8-F#8, and E8. The seventy-eighth measure contains a triplet of eighth notes C9-B8-A8.
- Measures 79-80: The melody consists of a quarter note D9, followed by eighth notes C9-B8, A8-G8, and F#8. The eightieth measure contains a triplet of eighth notes D9-C9-B8.
- Measures 81-82: The melody consists of a quarter note E9, followed by eighth notes D9-C9, B8-A8, and G8. The eighty-second measure contains a triplet of eighth notes E9-D9-C9.
- Measures 83-84: The melody consists of a quarter note F#9, followed by eighth notes E9-D9, C9-B8, and A8. The eighty-fourth measure contains a triplet of eighth notes F#9-E9-D9.
- Measures 85-86: The melody consists of a quarter note G9, followed by eighth notes F#9-E9, D9-C9, and B8. The eighty-sixth measure contains a triplet of eighth notes G9-F#9-E9.
- Measures 87-88: The melody consists of a quarter note A9, followed by eighth notes G9-F#9, E9-D9, and C9. The eighty-eighth measure contains a triplet of eighth notes A9-G9-F#9.
- Measures 89-90: The melody consists of a quarter note B9, followed by eighth notes A9-G9, F#9-E9, and D9. The ninetieth measure contains a triplet of eighth notes B9-A9-G9.
- Measures 91-92: The melody consists of a quarter note C10, followed by eighth notes B9-A9, G9-F#9, and E9. The ninety-second measure contains a triplet of eighth notes C10-B9-A9.
- Measures 93-94: The melody consists of a quarter note D10, followed by eighth notes C10-B9, A9-G9, and F#9. The ninety-fourth measure contains a triplet of eighth notes D10-C10-B9.
- Measures 95-96: The melody consists of a quarter note E10, followed by eighth notes D10-C10, B9-A9, and G9. The ninety-sixth measure contains a triplet of eighth notes E10-D10-C10.
- Measures 97-98: The melody consists of a quarter note F#10, followed by eighth notes E10-D10, C10-B9, and A9. The ninety-eighth measure contains a triplet of eighth notes F#10-E10-D10.
- Measures 99-100: The melody consists of a quarter note G10, followed by eighth notes F#10-E10, D10-C10, and B9. The hundredth measure contains a triplet of eighth notes G10-F#10-E10.

**Mülâzime (Rehearsal):**

- Measures 101-102: The melody consists of a quarter note A4, followed by eighth notes G4-F#4, E4-D4, and C4. The hundred-second measure contains a triplet of eighth notes A4-G4-F#4.
- Measures 103-104: The melody consists of a quarter note B4, followed by eighth notes A4-G4, F#4-E4, and D4. The hundred-fourth measure contains a triplet of eighth notes B4-A4-G4.
- Measures 105-106: The melody consists of a quarter note C5, followed by eighth notes B4-A4, G4-F#4, and E4. The hundred-sixth measure contains a triplet of eighth notes C5-B4-A4.
- Measures 107-108: The melody consists of a quarter note D5, followed by eighth notes C5-B4, A4-G4, and F#4. The hundred-eighth measure contains a triplet of eighth notes D5-C5-B4.
- Measures 109-110: The melody consists of a quarter note E5, followed by eighth notes D5-C5, B4-A4, and G4. The hundred-tieth measure contains a triplet of eighth notes E5-D5-C5.
- Measures 111-112: The melody consists of a quarter note F#5, followed by eighth notes E5-D5, C5-B4, and A4. The hundred-twelfth measure contains a triplet of eighth notes F#5-E5-D5.
- Measures 113-114: The melody consists of a quarter note G5, followed by eighth notes F#5-E5, D5-C5, and B4. The hundred-fourteenth measure contains a triplet of eighth notes G5-F#5-E5.
- Measures 115-116: The melody consists of a quarter note A5, followed by eighth notes G5-F#5, E5-D5, and C5. The hundred-sixteenth measure contains a triplet of eighth notes A5-G5-F#5.
- Measures 117-118: The melody consists of a quarter note B5, followed by eighth notes A5-G5, F#5-E5, and D5. The hundred-eighth measure contains a triplet of eighth notes B5-A5-G5.
- Measures 119-120: The melody consists of a quarter note C6, followed by eighth notes B5-A5, G5-F#5, and E5. The hundred-tieth measure contains a triplet of eighth notes C6-B5-A5.
- Measures 121-122: The melody consists of a quarter note D6, followed by eighth notes C6-B5, A5-G5, and F#5. The hundred-twelfth measure contains a triplet of eighth notes D6-C6-B5.
- Measures 123-124: The melody consists of a quarter note E6, followed by eighth notes D6-C6, B5-A5, and G5. The hundred-fourteenth measure contains a triplet of eighth notes E6-D6-C6.
- Measures 125-126: The melody consists of a quarter note F#6, followed by eighth notes E6-D6, C6-B5, and A5. The hundred-sixteenth measure contains a triplet of eighth notes F#6-E6-D6.
- Measures 127-128: The melody consists of a quarter note G6, followed by eighth notes F#6-E6, D6-C6, and B5. The hundred-eighth measure contains a triplet of eighth notes G6-F#6-E6.
- Measures 129-130: The melody consists of a quarter note A6, followed by eighth notes G6-F#6, E6-D6, and C6. The hundred-tieth measure contains a triplet of eighth notes A6-G6-F#6.
- Measures 131-132: The melody consists of a quarter note B6, followed by eighth notes A6-G6, F#6-E6, and D6. The hundred-twelfth measure contains a triplet of eighth notes B6-A6

The image displays a musical score for the Bûselik Peşrevi Notası. The score is written in treble clef and includes measures 27 through 45. It features two systems of first and second endings, each marked with a double bar line and a repeat sign. The first ending is marked with '1.' and the second with '2.'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into sections by measure numbers: 27, 30, 33, 36, 39, 42, and 45. The section starting at measure 30 is labeled '3. Hane' and the section starting at measure 39 is labeled '4. Hane'. The score ends with a double bar line and a repeat sign at measure 45.

27

1. 2.

3. Hane

30

33

36

1. 2.

4. Hane

39

42

45

1. 2.

Şekil 4. Bûselik Peşrevi Notası

### 3.2.2.Bûselik Peşrevi Makam Kullanım Tablosu

Tablo 2.

Bûselik Peşrevi Makam Kullanım Tablosu

| 1.Hane                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Seyir giriş:</b> Çargâh perdesinden                                                                                                                    |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Makam içerisindeki çeşniler kullanılmıştır. Tam bir dizi gösterilmemiştir.                                                    |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Dügah- Çargâh                                                                                                                       |
| <b>Çeşniler:</b> Dügahta Bûselik-Bûselikte Kürdi                                                                                                          |
| <b>Teslim:</b> Dügahta Bûselik                                                                                                                            |
| Mülâzime                                                                                                                                                  |
| <b>Seyir giriş:</b> Neva perdesinden                                                                                                                      |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Bûselik makamı dizisi (Hüseynide Kürdili)                                                                                     |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Hüseyni-Çargâh                                                                                                                      |
| <b>Çeşniler:</b> Çargahta Çargâh-Nevada Hicaz-Çargahta Nikriz-Rastta Çargâh-Bûselikte Kürdi- Dügahta Bûselik                                              |
| 2. Hane                                                                                                                                                   |
| <b>Seyir giriş:</b> Hüseyni Perdesinden                                                                                                                   |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Hüseynide Hicaz Hümayun dizisi -Dügahta Neveser dizisi                                                                        |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Muhayyer-Hüseyni                                                                                                                    |
| <b>Çeşniler:</b> Muhayyerde Bûselik-Hüseynide Hicaz-Nevada Nikriz-Dügahta Nikriz-Dügahta Bûselik                                                          |
| <b>Teslim:</b> Dügahta Bûselik                                                                                                                            |
| 3. Hane                                                                                                                                                   |
| <b>Seyir giriş:</b> Nim Şehnaz perdesinden                                                                                                                |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Nevada Bûselik dizisinin bir kısmı-Dügahta (yerinde) Hicaz Hümayun dizisi-Dügahta (yerinde) Bûselik makam dizisinin bir kısmı |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Neva – Muhayyer-Hüseyni                                                                                                             |
| <b>Çeşniler:</b> Nevada Bûselik-Muhayyerde Bûselik- Dügahta Hicaz-Dügahta Bûselik                                                                         |
| <b>Teslim:</b> Dügahta Bûselik                                                                                                                            |
| 4. hane                                                                                                                                                   |
| <b>Seyir giriş:</b> Rast perdesinden                                                                                                                      |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Dügahta (yerinde) Bûselik makam dizisi Hüseynide Kürdili                                                                      |
| <b>Asma Kalıplar:</b> Çargâh-Hüseyni-Dügah                                                                                                                |
| <b>Çeşniler:</b> Nevada Bûselik-Çargahta Çargâh-Dügahta Bûselik-                                                                                          |
| <b>Teslim:</b> Dügahta Bûselik                                                                                                                            |

Yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi birinci haneye giriş çıkıcı seyir yapısına uygun olarak karar perdesi ve civarından Çargâh perdesinden başlamıştır. Bu perde aynı zamanda makamın önemli

asma kalış perdesidir. Makamın dizinde yer alan Dügahta Bûselik çeşnisinden oluşan melodilerin kullanıldığı birinci hane 7. ölçüde Bûselikte Kürdi çeşnisi kullanılmış, 1. dolap olan 8. ölçüde yine Dügahta Bûselik çeşnisi kullanılarak Çargâh perdesinde asma kalış ile hane tekrar edilmiştir. 2. dolap olan 9. ölçüde ve aynı zamanda teslim bölümü olarak kabul edeceğimiz bölümde Dügahta Bûselik çeşnisi kullanılarak hane sonlandırılmıştır. Peşrev formunun gerektirdiği gibi birinci hanede makamı meydana getiren çeşniler dışında farklı bir çeşni kullanılmamıştır.

Mülâzime bölümüne 10. ölçüde Neva perdesinden girilmiş ve Çargahta Çargâh üçlüsü ile Hüseyini perdesi gösterilmiş ve 11.ve 13. ölçüler arasında Nevada Hicaz, Çargahta Nikriz çeşnileri kullanılarak Çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.14. ölçüde Rastta Çargâh çeşnisi kullanılmıştır.15. ve 16. ölçünün yarısında Bûselikte Kürdi, 17. Ölçü 1. dolap ve 18. ölçü olan 2. dolap aynı zamanda 2. haneye geçiş dolabıdır ve Dügahta Bûselik çeşnisi kullanılarak mülâzime sona ermiştir.19. ölçü üçüncü haneye geçiş dolabında Muhayyer perdesi yedenli olarak gösterilerek geçilmiştir.20.ölçü dördüncü haneye geçiş dolabında Dügahta Bûselik çeşnisi kullanılmıştır.

İkinci haneye Hüseyini perdesinden giriş yapılarak, 21. ve 26. ölçüler arasında Hüseyinde Hicaz, Muhayyerde Bûselik çeşnileri kullanılarak Hüseyini perdesinde Hicaz Hümayun dizisi kullanılmıştır.

27.ve 28. ölçülerde Dügahta Nikriz çeşnisi yedenli olarak gösterilmiş ve aynı zamanda 1. dolap olan 28. ölçü ile hane tekrar edilmiştir. 29. ölçü olan 2. dolap ve teslim olarak kabul edeceğimiz bölümde Dügahta Bûselik çeşnisi kullanılmış, Hüseyini perdesinde kalış ile hane sonlandırılmıştır.

Üçüncü haneye giriş Nim Şehnaz perdesinden yapılmıştır. 30. ve 31. ölçüde Nevada Bûselik makam dizisinin bir kısmı yedenli olarak kullanılmıştır. 32. ve 33. ölçülerde Muhayyerde Bûselik çeşnisi ve peste Hicazlı genişlemesi kullanılarak Muhayyer perdesinde kalış yapılmıştır. 34. ve 35. ölçülerde Nevada Bûselik- Dügahta Hicaz çeşnileri kullanılarak Dügahta (yerinde) Hicaz Hümayun makam dizisine geçilmiştir. 36. ölçüde Dügahta Bûselik çeşnisi yedenli olarak kullanılarak Bûselik dizisinin bir kısmı gösterilmiştir. 37. ölçü olan 1. dolapta yine Nim Şehnaz ve Muhayyer perdeleri gösterilerek hane tekrar edilmiştir.38. ölçü olan 2. dolap ve teslim olarak kabul edeceğimiz bölümde Dügahta Bûselik çeşnisi kullanılmış, Hüseyini perdesinde kalış ile hane sonlandırılmıştır.

Dördüncü haneye giriş Rast perdesinden klasik Bûselik makam melodileri ile yapılmış,39. ve 40. ölçülerde Çargâh ve Hüseyini perdelerinde kalış yapılmıştır. 41. ölçüde Nevada Bûselik, 42. ölçüde Çargahta Çargâh üçlüsü kullanılmıştır. 43. ve 45. Ölçüler arasında Dügahta Bûselik çeşnisi yedenli olarak kullanılmış ve Bûselik makam dizisinin bir kısmı gösterilmiştir.46. ölçü olan 1.dolapta Dügahta Bûselik çeşnisi ile Dügah perdesinde kalış yapılarak hane tekrar edilmiştir. 47. ölçü olan 2. dolap ve teslim olarak kabul edeceğimiz bölümde Dügahta Bûselik çeşnisi kullanılmış, Hüseyini perdesinde kalış ile hane sonlandırılmıştır.

### 3.3. Hisar Bûselik Makamı Hakkında Genel bilgi

Hisar Bûselik makamı karar perdesi Dügah, seyri inici -çıkıcıdır. Hisar makamı dizisinin sonuna Bûselik çeşnisi veya dizisinin eklenmesinden meydana gelir. Hisar makamı Hüseyini perdesindeki Hicaz Zirgüleli Hicaz dizisine, Hüseyini veya Acemli hüseyini denilen makam dizilerinin eklenmesinden oluşur. Bu dizilere Bûselik makam dizisi veya Bûselik 5'lisini eklersek Hisar Bûselik olmaktadır. Ancak eserleri incelediğimizde Hisar Bûselik makamının yapısının farklı şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Buna göre; Bazı eserlerde Hüseyindeki Zirgüleli Hicaz dizisinin bir kısmı gösterildikten sonra, Hüseyinde Uşşak çeşnisi kullanılmış ve ardından yerinde Bûselik çeşnisi gösterilip karar verilmiştir. Bazıların da ise Hüseyindeki Zirgüleli Hicaz dizisi gösterilip ardından Bûselik makam dizisine geçilmiştir. Yine bazı

eserlerde Dügah perdesinde bir Neveser dizisi gösterilip ardına Bûselik makam dizisi eklenmiştir. (Özkan, 2006:328).

Hüseyinî'de Zirgüleli Hicaz Dizisi

Buselik'de Hicaz 4'lüsü

Hüseyinî'de Hicaz 5'lisi

S A B T S A S

Hüseyinî'de Uşşak 4'lüsü

Yerinde Hüseyinî 5'lisi

T S K T S K T

Yerinde Buselik 5'lisi

T T B T

Hisar Makamı

Hisar-Bûselik Makamı Dizileri

Şekil 5. Hisar Bûselik Makam Dizisi

### 3.3.1.Hisar Bûselik Peşrevi Notası

## HİSAR BÛSELİK PEŞREV

Prof. Dr. Alâeddin YAVAŞÇA

Hafif

1. Hane



2. Hane



**3. Hane**

49

53

57

61

**4. Hane**

65

71

76

Şekil 6. Hisar Bûselik Peşrevi Notası

### 3.3.2.Hisar Bûselik Peşrevi Makam Kullanım Tablosu

Tablo 3.

Hisar Bûselik Peşrevi Makam Kullanım Tablosu

| 1.Hane                                                                                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Seyir giriş:</b> Nim Hisar perdesinden                                                                                                                      |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Dügahta Neveser Dizisi                                                                                                             |
| <b>Asma Kalışlar:</b> Muhayyer-Hüseyni-Nim Hisar -Dügaht                                                                                                       |
| <b>Çeşniler:</b> Hüseyinde Hicaz-Dügahta Nikriz -Bûselikte Hicaz                                                                                               |
| <b>Teslim:</b> Hüseyini perdesi                                                                                                                                |
| Mülâzime                                                                                                                                                       |
| <b>Seyir giriş:</b> Hüseyini perdesinden                                                                                                                       |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Dügahta Neveser Dizisi Hüseyini Aşıranda Hicaz Zirgüle Dizisi-Dügahta Bûselik Dizisi                                               |
| <b>Asma Kalışlar:</b> Dik Acem-Bûselik-Hüseyini-Gerdaniye-                                                                                                     |
| <b>Çeşniler:</b> Hüseyinde Hicaz- Bûselikte Hicaz-Hüseyini Aşıranda Hicaz-Nevada Bûselik-Çargahta Çargâh-Bûselikte Kürdi-Dügahta Bûselik                       |
| 2. Hane                                                                                                                                                        |
| <b>Seyir giriş:</b> Dügaht Perdesinden                                                                                                                         |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Hüseyinde Hicaz Hümayun Dizisi-Dügahta (yerinde) Bûselik makam dizisi (Hüseyinde Kürdili)                                          |
| <b>Asma Kalışlar:</b> Muhayyer-Nim Şehnaz-Hüseyini-Dügaht                                                                                                      |
| <b>Çeşniler:</b> Muhayyerde Bûselik-Hüseyinde Hicaz-Nevada Bûselik-Hüseyinde Kürdi-Dügahta Bûselik-Dügahta Nikriz-                                             |
| <b>Teslim:</b> Hüseyini perdesi                                                                                                                                |
| 3. Hane                                                                                                                                                        |
| <b>Seyir giriş:</b> Dügaht perdesinden                                                                                                                         |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Dügahta(yerinde)Nişabur Dizisi-Bûselikte Zirgüleli Hicaz Dizisi-Hüseyinde Zirgüleli Hicaz Dizisi                                   |
| <b>Asma Kalışlar:</b> Nim Hicaz -Hüseyini-Dügaht-Çargâh-Nim Hisar                                                                                              |
| <b>Çeşniler:</b> Nim Hicazda Segâh-Hüseyinde Bûselik- Dügahta Rast-Dügahta Bûselik- Bûselikte Hicaz- Muhayyerde Nikriz-Tiz Bûselikte Hicaz Hüseyinde Hicaz     |
| <b>Teslim:</b> Hüseyini perdesi                                                                                                                                |
| 4. hane                                                                                                                                                        |
| <b>Seyir giriş:</b> Gerdaniye perdesinden                                                                                                                      |
| <b>Diziler ve Geçkiler:</b> Nevada Rast Makam Dizisi (Bûselikli)Hüseyinde Uşşak makam dizisi bir kısmı -Hüseyini Aşıranda Hicaz Hümayun Dizisi                 |
| <b>Asma Kalışlar:</b> Muhayyer-Neva-Hüseyini-Çargâh-Bûselik-Hüseyini Aşiran                                                                                    |
| <b>Çeşniler:</b> Gerdaniyede Çargâh-Muhayyerde Bûselik- Nevada Rast -Hüseyinde Uşşak-Hüseyinde Hicaz-Bûselikte Hicaz-Dügahta Bûselik – Hüseyini Aşıranda Hicaz |
| <b>Teslim:</b> Hüseyini Perdesi                                                                                                                                |

Yukarıdaki tabloda olduğu gibi birinci haneye giriş inici-çıkıcı seyir yapısına uygun olarak Hüseyini perdesi ve civarından Nim Hisar perdesinden başlamıştır. 1. ve 2. ölçülerde Hüseyinide Hicaz çeşnisi kullanılmıştır. 3. ve 8. Ölçüler arasında Dügahta Nikriz çeşnisi kullanılmış hüseyinideki Hicaz çeşnisi ile birleşince Dügahta Neveser makamı dizisi meydana gelmiştir. 9. ve 10. ölçülerde Hüseyini Hicaz, 11. ve 13. ölçüler arasında Büselikte Hicaz, 14. ve 16. ölçüler arasında Dügahta Nikriz çeşnisi kullanılarak Hüseyini perdesindeki kalışla hane sona ermiştir. Peşrev formunun gerektirdiği gibi birinci hanede makamı meydana getiren çeşniler dışında farklı bir çeşni kullanılmamıştır.

Mülâzime bölümüne 17. ölçüden Hüseyini perdesinden girilmiş ve 21. ölçü sonuna kadar Dügahta Neveser dizisi içinde gezinip, Büselikte Hicazlı kalış yapılmıştır. 22. ölçü ve 24. ölçüler arasında Hüseyini Aşıranda Hicaz Zirgüle makam dizisi seslerinde gezinilerek Hüseyinide kalış yapılmıştır. 25. ölçüden 32. ölçü sonuna kadar sırasıyla, Nevada Büselik, Çargahta Çargâh, Büselikte Kürdi, Dügahta Büselik çeşnileri kullanılarak Büselik makam dizisine geçilerek Dügah perdesinde Büselikli karar verilmiştir.

İkinci haneye Dügah perdesinden giriş yapılarak, 33. ve 40. ölçüler arasında Hüseyinide Hicaz Hümayun Makam dizisinde gezinilerek hüseyini perdesinde kalış yapılmıştır. 41. ve 44. ölçüler arasında Büselik makam dizisi gösterilmiştir. (Hüseyinide Kürdili) 45. ve 46. ölçülerde Dügahta Nikriz kullanılmıştır. 47. ve 48. ölçülerde Hüseyinide Hicaz Hümayun dizisi kullanılarak hane Hüseyini perdesinde kalışla sonlandırılmıştır.

Üçüncü haneye giriş Dügah perdesinden yeden Nim Zirgüle kullanılarak yapılmıştır. 49. ve 51. ölçüler arasında Nim Hicazda Segah gösterilmiş ve Hüseyinide kalış yapılmıştır. 52. ve 53. ölçülerde Hüseyinide Büselik, 54. ve 56. ölçüler arasında Dügahta Rast çeşnisi kullanılarak Dügah perdesinde bir Nişaburek makam dizisi gösterilmiş ve Dügah perdesinde kalış yapılmıştır. 57. ölçüde dügahta Büselik, 58. ve 60. ölçüler arasında Büselikte Hicaz çeşnisi kullanılmış ve Çargah perdesinde kalış yapılmıştır. 61. ve 64. ölçüler arasında Hüseyinide Hicaz Zirgüle makam dizisi gösterilerek, Hüseyini perdesinde kalış ile hane sonlandırılmıştır.

Dördüncü haneye giriş 65. ölçüden Gerdaniye perdesinden Çargâh çeşnisi ile yapılmıştır. 66. ölçüde Nevada Rast, Muhayyerde Büselik çeşnileri ile Rast makam dizisi gösterilmiştir. 67. ve 68. ölçülerde Nevada Rast çeşnisi ile Muhayyerde kalış yapılmıştır. 69. ve 72. ölçüler arasında Muhayyerde Büselik, Hüseyinide Uşşak çeşnisi kullanılarak Hüseyini perdesinde Uşşak makam dizisi ile kalış yapılmıştır. 73. ölçüde Hüseyinide Hicaz gösterilmiştir. 74. ve 76. ölçülerde Büselikte Hicaz çeşnisi kullanılarak Büselik perdesinde kalış yapılmıştır. 77. ve 78. ölçülerde Dügahta Büselik, Hüseyini Aşıranda Hicaz çeşnileri kullanılarak Hüseyini Aşıranda bir Hicaz Hümayun makam dizisi gösterilmiştir. 79. ve 80. ölçülerde Büselikte Hicaz Çeşnisi kullanılarak Hüseyini perdesinde kalış yapıp hane sonlandırılmıştır.

#### 4. SONUÇ

Bu çalışmada, bestecilik perspektifinden Alâeddin Yavaşca'nın Müstear, Büselik ve Hisar Büselik peşrevlerinde makamın peşrev formuna nasıl yerleştirildiği incelenmiştir. Elde edilen bulgulara göre; Yavaşca'nın farklı makamlarda bestelemiş olduğu peşrevlerde, form-makam ilişkisini tutarlı, dengeli ve sistematik bir anlayışla ele aldığını ortaya koymaktadır. Her üç eserde de peşrev formunun yapısal gereklilikleri korunmuş, makamın teorik ve pratik unsurları bu yapı içinde bilinçli biçimde düzenlenmiştir.

İncelenen peşrevlerin, birinci hanelerinde makamın temel dizisi, seyir karakteri ve karakteristik çeşnilerin net bir şekilde kullanılarak bestelendiğini görülmekle birlikte, Yavaşca'nın kendine has üslubunu yansıtan peşrevler ortaya koyduğu dikkat çekmiştir. Büselik Peşrevinde birinci hanede peşrev formuna uygun olarak, makamın ana yapısı dışında başka bir çeşni kullanılmamıştır. Ancak yine makam tarifleri içinde yer alan farklı kullanım dizilerine sahip Hisar Büselik makamındaki peşrevinde, makamın daha yaygın olarak kullanılan yapısından farklı şekilde, nadir olarak kullanılan Dügah perdesinde Neveser dizisi esas alınarak birinci

hanenin bestelenip tamamlanması, bu esere makamın özgün yapısını yansıtan örnek bir peşrev olma niteliği kazandırmıştır. Bu yönüyle Yavaşça, Hisar Bûselik makamının yalnızca geleneksel yapılar içinde tekrar etmek yerine, daha az kullanılan diziyi bilinçli bir biçimde peşrev formunun merkezi olan birinci haneye yerleştirerek, makamın sınırlarını derinleştiren ve bestecilik vizyonunu ortaya koyan özgün bir yaklaşım sergilemektedir.

Müstear peşrevinde ise birinci hanede alışılmış makam icrası dışına çıkan, ancak literatürdeki tariflerde yer alan bir Nişabur çeşni kullanmıştır. Böylece Yavaşça, teorik bilgiyi icra geleneğiyle yeniden buluşturan ve makamın potansiyelini görünür kılan seçici bir bestecilik yaklaşımı ortaya koymuştur.

Yavaşça, Mülâzime bölümlerinde makam yapılarına bütünüyle uygun melodik örgüler kullanmış makam dışı herhangi bir çeşniye yer vermemiştir. Bununla birlikte, Hisar Bûselik ve Müstear peşrevlerinde geleneksel makam uygulamalarından farklı olarak pest taraftan genişlemelere başvurarak makamın ifadesini kontrollü bir şekilde genişletmiştir. Müstear ve Bûselik peşrevlerde mülâzime hanelere geçişi sağlayan dolaplar kullanarak, çeşni ve makam geçkilerine hazırlayıcı işlev gören köprüler oluşturmuştur. Böylece peşrevlerde haneler içindeki kompozisyon doğal bir süreklilik duygusu yaratan bağlantılar halinde sunulmuştur.

İkinci haneler makam yapılarına sadık kalarak bestelenmiştir. Üç peşrevde de tiz bölgelerde genişlemeler yapılmıştır. Böylelikle hem makamın seyir yapısı ve sınırları gösterilmiş, hem de form içinde dinamik bir genişleme alanı yaratılmıştır. Aynı zamanda tiz bölgelerle birlikte zengin bir çeşni çeşitliliği de kullanılması oldukça önemlidir.

Üçüncü ve dördüncü hanelerde de tiz bölgelerde gezinme genellikle sürdürülmüş, işlevsel açıdan şarkı formundaki meyan bölgesine benzer bir işleyiş ile bestelenmiştir. Bu manada çeşni ilişkilerinden hareketle yakın ve uzak makam dizilerine geçkiler yapılmıştır. Fakat hane sonlarına doğru ana makam yapılarına dönülerek mülâzimeye geçiş hazırlığı yapılarak bir melodik bütünlük sağlamıştır.

Hanelerin sonlarında ise mülâzime bölümüne haneleri intikal ettiren “teslim” bölümleri kullanılarak peşrev formunun geleneksel yapısı net bir şekilde ortaya konulmuştur.

Yavaşça peşrevlerinde makamları bilinçli, planlı ve teorik açıdan örnek teşkil edecek bir sistematik form içine yerleştirmiştir.

Yapılan incelemeler sonucunda, Alâeddin Yavaşça’nın bu üç peşrevinde makamların çok katmanlı yapısını ustalıkla yönettiğini görmekteyiz. Müstear, Bûselik ve Hisar Bûselik makamlarının unsurlarını; seyir, asma kalış, dizi, çeşni ve geçkileri peşrev formuna işlerken melodik yapıları, bilinçli biçimde kurgulayan bir bestecilik anlayışıyla ele alındığını ortaya koymaktadır. Yavaşça, makamsal geleneğe bağlı kalmakla birlikte, teoride tanımlanan ancak icra pratiğinde daha sınırlı kullanılan imkânları formun belirleyici noktalarına yerleştirerek makamın ifade alanını genişletmiş; bu yaklaşım, peşrevlerini yalnızca estetik değeri yüksek eserler hâline getirmekle kalmamış, aynı zamanda makam-form ilişkisini açıklayıcı, öğretici ve örnek teşkil eden yapılar olarak literatüre kazandırmıştır.

## KAYNAKÇA

- Akdeniz, A.ve Teke, Y. (2022). *Alâeddin Yavaşca'nın Tasvîri Saz Eserlerinin İncelenmesi "Kürdilihicazkâr Etüd" Örneği*, İstanbul, 15. Uluslararası Dil, Kültür ve Edebiyat Araştırmaları Kongresi Özet Metinleri,175. <https://dekak.org/tr/>
- Altinel Çoban, N.Y. ve Çoban, A. (2021). İsmâil Dede Efendi ve Zekâî Dede Tarafından Bestelenmiş Olan 6 Hisâr Bûselik Eserin Makam Analizlerinin Genel Makam Tarifleriyle Karşılaştırılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*,14, (76-3):331-351DOI:10.17719/jisr.11466
- Özkan İ. H. (2006). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. Ötüken Neşriyat: İstanbul.
- Özkan İ. H. (2007). Peşrev TDV İslam ansiklopedisi içinde (1. Baskı. Cilt. 34, s.253). İstanbul. TDV Yayınları.
- Karadeniz, M. E. (1965). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kutluğ Y.F. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar İnceleme*. 1. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları: İstanbul

# BÖLÜM 3

---

## TÜRK HALK MÜZİĞİNDE TELLİ ÇALGI ÇEŞİTLERİ

*Mehmet Kürşad TÜRKEY<sup>1</sup>, Attila ÖZDEK<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör. Dr., Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü Türk Halk Müziği Anabilim Dalı E-mail: mkturkey@sakarya.edu.tr

<sup>2</sup> Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi

Türk halk müziğinde yöreden yöreye zaman zaman farklılıklar görülmekle birlikte temel teşkil edecek çalgı yapısını telli çalgılar, nefesli(üfleme) çalgılar ve vurma çalgılar şeklinde üç başlık altında toplamak mümkündür. Bunlardan telli çalgıları da kendi içerisinde “elle veya mızrapla (tezene) çalınan telli çalgılar” ve “yayla çalınan telli çalgılar” şeklinde sınıflandırılabilir.

Bu kısımda araştırma doğrudan ya da dolaylı olduğu düşünülen yurt içinden ve yurt dışından çeşitli çalışmaların içerikleri hakkında kısa bilgilere yer verilmiştir.

Açın (1995) “*Organoloji*” adlı kitabında, denge ve oranlar, altın oranlar, ses sistemleri, frekans ve aralıklar, enstrümanlarda ivmelenme, gerilim ve basınç, ses aralıkları, Türk müziği ve dünya müziğinde Türk enstrümanları, Türk enstrümanlarının standartları, imalatı, tamir aletleri ve süs sanatı gibi konulara yer vermiştir. Kitap ayrıca Kanadalı müzikolog Irene Markoff ile gerçekleştirilmiş bir röportajı da içermektedir. Kitapta enstrüman imalatı ve onarımı ile ilgili bölümlerin yanında enstrümanların nasıl korunacağına dair önerilere de yer verilmiştir.

Tura (1998) “*Türk Musikisinin Mes’eleleri*” kitabında, ses sistemleri başta olmak üzere, Türk müziğini Batı Müziğinden ayıran özelliklere, Türk müziğinde çok seslilik, Arel-Ezgi-Uzdilek ses sistemi gibi konulara ve geleneksel birikimlerle çağdaş dönem bulgularına dair karşılaştırmalara yer vermiştir.

Erkan (2000) “*Türk Halk Oyunları Müziğinde Toplu Çalgılama*” adlı yüksek lisans tezinde, Muğla yöresi halk oyunları müzikleri üzerine çalışmış ve geleneksel icra örneklerinin toplu çalgılama için uyarlanmış deneme örneklerine yer vermiştir.

Gazimihal (2001) “*Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*” kitabında, Orta Asya’dan Çin kaynaklarına günümüze ulaşan kopuz ile ilgili bilgilere ve Yunus Emre’den Evliya Çelebi’ye kadar şairlerin ve gezginlerin dilinden kopuza dair bilgilere yer vermiştir.

Öztürk (2007) “*On Yedi’den Yirmi Dört’e Bağlama Ailesi Çalgılar ve Geleneksel Perde Sistemi*” konulu bildirisinde, bağlamalardaki ses sistemini oluşturan ve sekizlide 18 perde bulunduran aralıkların niteliği ve bunların sıralanış mantığı, ud-tanbur-bağlama gibi geleneksel ses sisteminin aynası durumunda olan çalgılar üzerinden tartışılması, Türk müziği çevrelerinde yaygın bir tartışma konusu olan 17 ve 24 aralıklı sistemler ve bunların birbirleriyle olan ilişkileri konusuna da yine bağlama perdelerinden hareketle getirilen açıklamalara yer vermiştir.

Akyürek (2009) hazırladığı “*Müzik Eğitimcisi Yetiştiren Kurumlarda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi ve Orkestra Yapılanmalarının İncelenmesi*” adlı doktora tez çalışmasında, müzik eğitimi sürecinde bireysel çalgı eğitiminde edinilen davranışların toplu çalgı eğitiminde geliştirilmekte ve ilerletilmekte olduğundan söz etmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen bulgulardan hareketle müzik eğitimcisi yetiştiren kurumlarda bireysel çalgı eğitimi ve orkestra/oda müziği eğitimi derslerindeki uyumluluk, paralellik ve program bütünlüğünün daha işlevsel hale dönüştürülmesi ve karşılaşılan problemlerin çözümüne ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

Kınık (2011) “*Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılanması ve Bağlama*” başlıklı makalesinde, çalgıların mevcut ses özelliklerinin yanında, bir çalgı topluluğunda bulunması gereken nitelikleri betimsel olarak belirtmeye çalışmıştır. Bunun yanında Türk halk müziği çalgı topluluklarında yer alacak çalgıların mevcut icra şekilleri, ses sınırları, topluluk içindeki uyumları, transpozisyonları, armonize ve orkestrasyon özelliklerinin yanı sıra, bağlama çalgısı ve ailesinin Türk halk çalgıları topluluğuna daha geniş katkı sağlaması adına çözüm önerilerine yer verilmiştir.

Dugushyns ve Dugushyns (2011) “*Popular Melodies, For Ensemble Russian Folk Instruments*” adlı kitaplarında Rus halk çalgıları topluluğu için düzenlenmiş popüler melodilere yer vermişlerdir. Düzenlemelerin hem karma topluluklara hem de geleneksel çalgı topluluklarına hitap ettiği ifade edilmektedir.

Akdağ (2011) yılında hazırladığı “*Yeni Müzikte Çalgı Toplulukları ve Çalgılama*” adlı yüksek lisans tezinde, çalgı toplulukları ve kullanılan çalgılama teknikleri açısından, günümüzün yeni müzik topluluklarındaki farklı çalgısal birleşimlere, etnik çalgılara, yeni- çalış tekniklerine, elektronik ve elektro akustik öğelerden meydana gelen çalışmalara yer vermiştir. Bu toplulukların, kendileri için yazılan yeni eserlerin yanı sıra, konserler, festivaller ve yarışmalar kapsamında günümüz bestecileriyle yakın iş birliği içinde çalışmalarına devam ettiğini aktarmıştır.

Wong, Wang ve Chow (2019) “*The Teng Guide To The Chinese Orchestra*” kitabının enstrümantasyon bölümünde, Çin müzik aletlerinin tarihçesi, fiziksel özellikleri ve performans tekniklerini ayrıntılı olarak özetlemişlerdir. Ayrıca besteciler, parmak numaraları ve akorlar için referans çizelgeleri ile pratik tavsiyelere de yer vermişlerdir. Orkestrasyon bölümü, Çin müzik aletlerinin bir orkestrada nasıl birlikte çalıştığını göstermek için son 60 yıla yayılan Çin orkestra parçalarından elde edilen partiyon örneklerinin, sistematik analizlerini içermektedir.

Sevsay (2019) “*Orkestrasyon: algılama ve Orkestralama Sanatı*” adlı kitabında, orkestrasyonla ilgili teknik ve estetik bilgilerin yanında bir partiyonu nasıl değerdendirip ondan nasıl zevk alınacağı noktasında, akademisyenlere, profesyonel müzisyenlere ve müzikseverlere yardımcı olacak teorik ve pratik bilgilere yer vermiştir.

Demirbaş (2020) yılında hazırladığı “*Enstrümantasyon Açısından Telli ve Yaylı Türk Halk Müziği algıları*” adlı yüksek lisans tez çalışmasında Türk halk müziğinde, geleneksel müziğin notaya aktarım sürecinde çalgılara özel nota yazım uygulamalarının çok sınırlı kaldığını, çalgıların teknik özellikleri ile çoğunlukla icracılar ve bestecilerin ilgilendiğini belirtmiştir. Türk halk müziği algılarının geleneksel repertuvar ve bağlamları dışında, gerek Batı müziği çalgılarıyla birlikte gerekse tek başlarına, Batı müziği besteciliği disiplini çerçevesinde yazılmış eserler içinde kullanımı söz konusu olmaya başlayınca, bu algılar ile ilgili çalgı bilgisi içeren yazılı çalışmalara da ihtiyaç doğduğunu belirten Demirbaş, tez çalışmasında, söz konusu ihtiyaca yönelik, bağlama ailesi, kemane ve Karadeniz kemençesi algılarının enstrümantasyon çalışmalarına yer vermiştir.

Dağlı (2020) yılında hazırladığı “*Zeybek Oyunlarının Sahne Sunumlarında Orkestrasyon ve Özgün Kompozisyon Denemeleri*” adlı sanatta yeterlik tezinde; oyun, müzik ve sahne etkileşimi bağlamında zeybek oyun ve müziklerinin sahneleme aşamalarını belirtmiş, elde edilen veriler ile orkestrasyon teknikleri bağlamında zeybek oyun ve müziği eşliğinde kullanılan Türk halk müziği algılarının, Çalgılama bilgileri oluşturulup, partitür ve orkestra modelleri için oturma düzeni önerileri getirilmiştir.

### **Elle veya Mızrapla alınan Telli algılar**

#### **Bağlama Ailesi**

Ataman’a (1947) göre Türk kökenli algıların Anadolu’da, Oğuz boylarının Anadolu coğrafyasını yurt edinmeleriyle birlikte, yaklaşık bin yıla dayanan bir geçmişi vardır. Ataman bağlama çalgısının varlığını; halk ozanları ve âşıklar aracılığıyla, Asya’dan Anadolu’ya, Rumeli’ye ve kısmen de Avrupa’da Türk kültürünün yansımaları görülen bazı bölgelerine kadar gözlemlemenin mümkün olduğunu ifade etmektedir.

“Bağlama” isminin sapa bağlanan perdelerden kaynaklandığı fikri bazı araştırmacılar tarafından ifade edilmekle birlikte, sap üzerine perde bağlanması yoluyla icra edilen çeşitli çalgılarda, bağlama ve/veya benzer kelimelerin kullanılmaması ve tarihsel buluntularla tespit

edilen sapına perde bağlı çalgıların tarihinin bu kelimenin yazılı kaynaklarda kullanım tarihçesiyle örtüşmemesi sebebiyle bağlama kelimesinin sapa bağlana perdelerle ilgili olduğu teorisi çok ikna edici görünmemektedir (Özdek,2005:17).

Parlak’a göre (2000:5), kopuz çalgısı, Türklerin Anadolu’ya gelişi sonrasında, yapısal değişimlere de uğrayarak “saz” adını almıştır. Anadolu’da XVII yy. sonu itibarıyla, dönemin ozan ve âşıklarınca “saz” ifadesinin kullanıldığını belirten Parlak, madeni tel kullanımı sonrasında, çalgının sesinin sazlık vızıltısına benzetilmesi nedeniyle, toplum tarafından çalgının “saz” olarak adlandırıldığını ifade etmektedir.

Yapısal özellikleri itibarıyla birbirinden farklılık gösteren bağlama ailesinin diğer örnekleri ise, meydan sazı, divan sazı, çöğür, bağlama, bozuk, âşık sazı, tambura ve cura bağlamadan oluşmaktadır.

### Meydan Sazı (On İki Telli)



Şekil 1. Meydan Sazı

Açın’a göre (1994:89), adını âşıklar meydanı olarak tanımlanan âşık atışmalarının yapıldığı gelenekten almıştır. Halk müziğinde bir gelenek olan tel sayısından yola çıkarak isimlendirme anlayışıyla Konya ve civarındaki türü on iki telli ismiyle de anılmıştır. Bağlama ailesinin en büyük sazıdır. Bas sesleri karşılayan bir sazıdır. Form (tekne) boyu 52,5 cm, sap boyu 70 cm, Tel boyu 112 cm, form eni ve derinliği 31,5 cm ebatlarındadır.

### Divan Sazı



Şekil 2. Divan Sazı

Açın (1994:89), Divan sazının, meydan sazından sonra en büyük bağlama olduğunu belirtmiştir. 7 ile 9 arasında değişen sayıda tel takılabilmektedir. Türk halk müziğinde bas sesleri karşılamaya yönelik kullanılmaktadır. Form (tekne) boyu 49 cm, sap boyu 65 cm, tel boyu 104 cm'dir. Form en ve derinliği ise 29,5 cm ölçülerindedir.

### Tanbura Bağlama



Şekil 3. Tanbura Bağlama

Açın (1994:89) tanbura bağlamayı, bağlama ailesi içerisinde aileye ismini de veren en temel çalgı olarak tanımlamaktadır. Bir oktavlık ses sahasında 17 perde bulunur. 6 (2+2+2+), 7 (3+2+2) veya 8 (3+2+3) adet tel takılarak kullanılabilmektedir. Bağlama ailesi içerisinde en bas sese sahip olan Meydan sazına göre bir oktav tiz sese akort edilmektedir.

Form boyu 42 cm, sap boyu 55 cm, Tel boyu 80 cm, form (tekne) eni ve derinliği 25 cm" (Açın, 1994, s. 91) olarak kayıtlara geçmiştir.

### Çöğür



Şekil 4. Çöğür Bağlama

Açın'a göre (1994:90), çöğürde 6 veya 9 tel ve 15 perde bulunur. Alevi-Bektaşî kültüründe deyişler, semahlar ve dualar (duaz) çöğürle çalınmaktadır.

### Cura Bağlama



Şekil 5. Cura Bağlama

Açın (1994:90), curayı bağlama ailesinin en küçük ebattaki örneklerinden olarak tanımlamaktadır. Tel sayısı genellikle 6 (2+2+2+)'dır. Tekne boyu 26 cm, sap boyu 35 cm, tel boyu 56 cm'dir. Tekne en ve derinliği 55.5 cm'dir.

### Nesimi Curası



Şekil 6. Nesimi Curası

Oral ve Deran’a göre (2018:53), Nesimi Çimen, icra ettiğı ikitelli curanın yapısı ve çalım tekniğı ile ilgili 11 perde 4 telden oluştuğunu, üç alt, bir üst tel şeklinde telleme yapıldığını ve şelpe adıyla bilinen elle çalım tekniğıyle icra edildiğini belirtmiştir. Nesimi’nin çaldığı ikitelli cura 11 perdeli, iki sıra telli ve iki seslidir. Ancak Nesimi, daha yüksek ses elde etmek amacıyla alt tele “üç”, üst tele “bir” tel takarak tel sayısını dört tele çıkarak icra etmiştir.

### Üç Telli



Şekil 7. Üç Telli Cura

Çine’ye göre (2003:146), ağırlıklı olarak Burdur yöresinde icra edilen, adını üzerinde bulunan tel sayısından alan çalgıdır. Parmakla çalınmaktadır. Burdur başta olmak üzere Teke yöresi olarak adlandırılan coğrafyada, genellikle bağlama düzeni olarak bilinen akort sistemiyle çalınmaktadır. Tekne boyu 21 cm ile 30 cm, sap uzunluğu ise 55 cm ile 60 cm. arasında değişmektedir.

Ekici (1993), üç telli bağlama üzerinde 11 perde bulunduğunu, “Re-Mi” ve “Sol-La” perdeleri tam, diğer perde aralıklarının ise yarım seslerden oluştuğunu belirtmiştir. İki oktavlık ses sahasına sahiptir.

### **Bozuk**



**Şekil 8.** Bozuk

Açın (1994), Akdeniz ve Ege bölgelerinde bağlamaya verilen diğer bir ismin “Bozuk” olduğunu belirtmektedir. Perde sayısı 15 ile 18 arasında değişen 3’erli gruplarda 9 teli bulunan çalgıda bam telleri çelik tellerin bir oktav pesine akort edilmektedir.

### **Bulgari**



**Şekil 9.** Bulgari

Facaros’a göre (2003:61), Bulgari diğer Orta Asya enstrümanlarından türeyen, altı ila sekiz tele sahip bir çalgıdır. Bulgari, 1920’de Anadolu’dan Girit’e göç eden mülteciler aracılığıyla, Yunan müzik kültüründe de kendisine yer bulmuştur.

Bulgari’nin teknesi, dut ağacı veya çam ve ladin türü ağaçlardan yapılmıştır. Sap kısmı, 16 ile 22 arasında değişkenlik gösteren perdelerle oluşturulmuştur. Genellikle altı ila sekiz telden oluşan bir tel dizilişine sahiptir.

### Irızva (İki Telli)



Şekil 10. Irızva

Anadolu’da ırızva, ruzva, ruzba, ravza gibi yöresel farklı söylenişleri olan sazlar genellikle 3 telli ve 13 perdeli olarak tanımlanmıştır.

gel’e göre (1985:165), ırızva dört burgulu, üç tellidir. stten aşağıya doğru, baş tel, orta tel ve sarı tel şeklinde adlandırılır. Burgulardan biri kullanılmaz. Irızvaların büyüğüne ‘Baz’, küçüğüne ‘Cura’ denir. Cura ırızvalarda, perdelerin genişlikleri biraz daralmaktadır. Ancak sayıları, yine on üçtür.

zbek (2014:85), ırızvanın Toros Türkmenleri arasında yaygın olarak çalınan, iki sıra teli bulunan bir cura çeşidi olduğunu ifade etmektedir.

### Tar

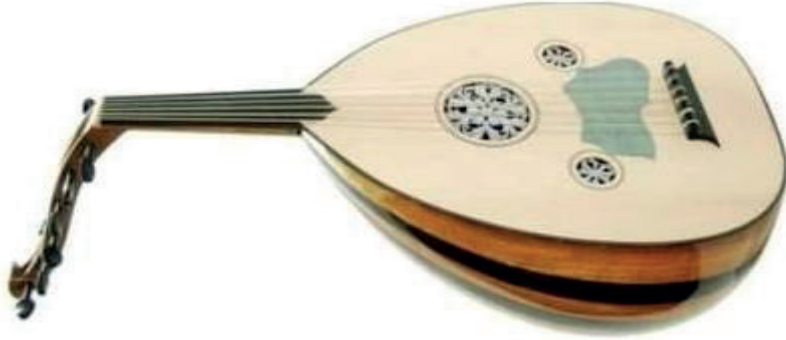


Şekil 11. Tar

Aslen Azerbaycan kökenli olup, İran, Özbekistan ve Türkmenistan’da da benzer çalgıların kullanıldığı görülmektedir. Kınık’a göre (2011:211), 11 tel üzerine kurulmuş olan Tar çalgısının kökenlerine, XI. yy’a ait yapılan kazılarda ilk kez rastlanılmaktadır. Azerbaycan’da göğüs üzerinde çalınan Tar çalgısının, İran’da (Güney Azerbaycan) dize konularak çalındığı da gözlenmiştir. Yenigün’e göre (1970:7), dut, ceviz ve abanoz tarzı ağaçlardan üretilmiş üç ayrı

bölümden meydana gelen Tar çalgısının kelime anlamı olarak karşılığı “tel” anlamına gelmektedir.

### Ud



Şekil 12. Ud

Öztuna’ya göre (1990:149), ud çalgısı oldukça büyük bir gövdeye sahip, perdesiz, mızrapla çalınan telli bir çalgıdır. Maun, ceviz ve gürgen gibi ağaçlardan, 19 veya 21 adet çember biçiminde ahşap malzemeden meydana gelen içi boş bir gövde yapısına sahiptir. Bu gövdeye montelenmiş ebat olarak kısa ve kalınca bir sap bölümü, 6 sıra teli(beşi çift) ve 3 oktavlık bir ses sahası vardır.

Sürelnan’a göre (1965:197), ud çalgısı, tarihi süreci İslamiyet öncesi dönemlerden günümüze kadar uzanan, yazılı kaynaklarda ud ve benzeri örneklerine Sümer medeniyetinden daha önceki dönemlere kadar rastlanan telli bir çalgıdır. Koç’a göre (2010:24), medeniyet coğrafyamıza dönük, ud çalgısı ile ilgili ilk yazılı kaynaklar, 8. ve 9. yüzyıl mûsikî risâlelerinde karşımıza çıkmaktadır. Batılıların bu sazla ilk tanışmaları ise haçlı seferleri dönemine denk gelmektedir.

Türk halk müziğine dair yöresel icralarda Harput, Şanlıurfa ve Kerkük yörelerinde çalgı çeşitliliğinde karşımıza çıkan Ud çalgısı, topluluk içerisinde eşlik saz olarak yerini almıştır.

### Cümbüş



Şekil 13. Cümbüş

İmİK'e göre (2016:93), tekne üzerinde kasnaklı bir ses tablasına sahip olan cümbüş, yapısal özellikleri bakımından 'Banjo' ve 'Ud' çalgılarıyla benzerlikler göstermektedir. Zeynel Abidin Cümbüş tarafından XX. yy. başlarında geliştirilmiş olan cümbüşün; Diyarbakır, Elazığ, Gaziantep, Mardin ve Şanlıurfa'da özellikle müzikli eğlence toplantılarında yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir.

### Kanun



Şekil 14. Kanun

Aliyeva'ya göre (2009:15), kanun çalgısının kökeni noktasında bazı kaynaklarda ünlü Türk bilgini Farabi (870-950) adı ön plana çıkarken, zaman zaman da antik çağdan Mısır ve Sümer medeniyetlerinde benzer özelliklere sahip çalgıların varlığından bahsedilmektedir. Yine Musul ve Erbil civarında yaşamış Horasan kökenli Bermek ailesine mensup, İbn-i Hallegan tarafından icat edildiği bilgisi de kimi Arap kaynaklarında geçmektedir.

Mutlu'ya göre ise (1998:11), Araplar kanun sazını, farklı kültürlerden aldıkları

çalgılara ait bilgileri de ekleyerek düzenlemişler ve Hakim-i Şehir Ebu Nasir Farabi tarafından düzenlenen bu çalgı günümüzde de bu şekliyle kullanılmaktadır. Kanun çalgısı 24-27 perde arasında değişen ses sitemine sahiptir. Her bir perdedeki ses aynı akorda sahip 3 tel aracılığıyla tınlamaktadır.

### **Yayla Çalınan Telli Çalgılar**

Anadolu’da yay ile çalınan telli çalgıların kullanım durumlarına bakıldığında; kabak kemane, kemençe, İstanbul kemençesi, keman, ıklığ, rebap, hegit ve Mardin kemençesi gibi çalgılara rastlanılmaktadır. Günümüzde bu çalgılar içerisinde en yaygın olanını ve bilinenini kabak kemane olarak zikretmek yanlış olmaz.

#### **Kabak Kemane**



**Şekil 15.** Kabak Kemane

Başlarda Anadolu’da Teke yöresi başta olmak üzere Ege Bölgesi’nde ağırlıklı olarak icra edilen kabak kemane çalgısı, günümüzde Türk Halk Müziğinin hemen her yöresinden eserlere eşlik eden temel yaylı çalgılardan biri haline gelmiştir. Kabaktan oyulmuş bir küre şekilli gövdeye badem veya abanoz ağacından bir sap yerleştirilerek üretilen çalgının ön bölümü, büyükbaş hayvanların yürek zarından yapılmış bir deri ile kaplıdır. At kılı veya misinadan üretilmiş bir yayın, tellere sürtünmesi ile ses elde edilmektedir. Günümüzde kullanılan çoğu yaylı çalgının kökeninin, Orta Asya’da “gıcek” adıyla bilinen çalgıya dayandığı düşünülmektedir (Çolakoğlu,2014:38).

### Kemençe



Şekil 16. Kemençe

TDK'ya göre, kemençe kelimesi köken olarak Farsça “kemae” sözcüğünden türemiştir. ‘Yay aracılığıyla diz üzerinde çalınan, kemana benzer, 3 teli olan küçük bir çalgı’ olarak tanımlanmaktadır. Karadeniz bölgesi çalgının yaygın olarak kullanımının görüldüğü alandır. Tuna'ya göre (2022: 27), yaklaşık 40 cm boyutlarında olup, sap, gövde ve boyun olarak tek bir ağacın oyulmasıyla elde edilmektedir.

### İstanbul Kemenesi



Şekil 17. İstanbul Kemenesi

Farsça'da küçük yay anlamına gelen kemāe kelimesinden türeyen bu kemençe türü ise “armud kemençe” veya “yrk kemençesi” olarak bilinmektedir. “D” şeklinde iki deliğin karşılıklı yer aldığı kapak bölümünde, bir adet eşik ve sap bölümünde üç adet uzun burgusu bulunan üç telli bir çalgıdır. Tek eşikli bir çalgı olup, eşiğin konumlanması kemeneden çıkan

tınıyı ve entonasyonu etkilemektedir. Gövde, eşik ve sap arasındaki ses iletimini sağlayan parçanın adı can direğidir (Karakaya, 2002:250).

Tuncel'e göre (2008:4), İstanbul kemençesi, başlarda 3 telli olarak kullanılsa da ses sahasını genişletmek adına yapılan çalışmalarla birlikte 4 telli olan kemençeler de üretilmiştir. Çolakoğlu ve Karahasanoğlu'na göre (2008:66) ise Türk halk müziğinde yerel bir çalgı olarak; Zonguldak, Bartın, Kastamonu, İstanbul ve Teke yöresi civarında da icra edilmektedir. Kastamonu'da icra edilen tırnak kemençe; düğün, eğlence, köçek oyunlarında, İstanbul'da icra edilen tırnak kemençe ise daha çok fasıl gibi eğlence müziklerinde kullanılmaktadır.

### **Keman**



**Şekil 18. Keman**

Keman çalgısının Türk halk müziğinde kullanımına dair bilgiler, Anadolu'da yapılan derleme çalışmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Yönetken (2006:131), 1940'larda, Teke yöresi olarak da adlandırılan, Antalya, Isparta, Burdur ve Muğla dolaylarında yaptığı araştırmalarda, Avrupa kökenli keman çalgısının, "gırbız kemane" adıyla dizde çalınan icra biçimine denk geldiğini ifade etmektedir. Şahin ve Parlak da(2013:212) araştırmasında, kemanın Abdallar arasında, bölgede yaşayan Ermeni kökenli vatandaşların etkisiyle yaygınlaştığını belirtmektedir.

### İklığ



Şekil 19. İklığ

Ana yurdunun Anadolu olduğu düşünülen İklığ; sözlüğümüzde “sürgeç” anlamında kullanılmaktadır. “Ak”, “ık”, “ok” ve “yık” kelimeleri aynı anlamları içermekte olup “ıklığ” okluğ yani oklu çalgı olarak keman ailesi atası olarak da bilinmektedir. İklığın rebaptan daha küçük boyutta, kabaktan yapılan bir çalgıdır ve teknesi; yarım bir küreyi andıran kayın ağacından bir gövde ile üzerine deri gerilmiş bir su kabağından oluşmaktadır ıklığ bir, iki ya da üç telli olabilmektedir. Bu teller genç atların kalın kuyruk kıllarından, hayvanların kurutulmuş ince bağırsaklarından veya ibrişimden yapılırken, küreye benzeyen ıklığın gövdesinin göğüs denen ön kısmı genellikle balık derisinden yapılmış ince bir deri ile kaplıdır (Gazimihal,1929:35; Ögel,1985:273).

### Rebap



Şekil 20. Rebap

Silindirik bir gövde ve uzun bir saptan meydana gelen çalgının gövde kısmı çoğunlukla Hindistan cevizi kabuğundan yapılırken, göğüs kısmı ise deridir. Rebap çalgısının

genellikle yayla çalınmakla birlikte ve mızrapla çalınan çeşitleri de mevcuttur. Gövdesi genellikle dut ağacından oyularak yapılmaktadır. Tel sayısı bir ile beş arasında değişebilmekle birlikte genellikle üç telli rebap kullanılmaktadır.

### Hegit



Şekil 21. Hegit

Gövdesi oldukça sert su kabağından yapılan ve su kabağının sapının da geriye doğru kıvrılmış biçimde olması tercih edilen bir çalgıdır. Su kabağına ince ve yumuşak bir derinin gerilip yapıştırıldıktan sonra sap kısmına burgular takılır. At kılı veya bağırsaktan 3 adet tel takılır. Bu teller inceden kalına olacak şekilde tasarlanır. Yay için ‘u’ şeklinde bir çubuk ile at kılı gereklidir. İcra edilmeye hazır hale gelen saz, icra açısından kabak kemane ve rebap gibi çalgılara benzemektedir. Klavye (sap) bölümü kısa olduğundan bu çalgıdan kişinin yeteneğine göre 1 veya 1,5 oktava yakın sesler elde edilebilir veya bu sazla sadece dem seslerle eşlik edilebilir. Akordu kabağın kaldırma durumuna göre istenilen sese ayarlanabilir. Hegitin ses yoğunluğu çok yüksek değildir. Söz konusu çalgı Anadolu’nun güney ve batı kesimlerinde icra edilmektedir. Özellikle Ege bölgesi ve Teke güzergâhına özgü özel bir çalgıdır.

### **Mardin Kemenesi**



**Şekil 22.** Mardin Kemenesi

 telli olup dikey biçimde tutularak icra edilen Mardin kemenesinin gövdesi, dut veya ceviz ağacının oyularak yapılmaktadır. Bir demir parçasının sap ve gövdenin birbirine tutunmasını sağladığı çalgıda gövdenin arka kısmında akustik ses deliği bulunmaktadır (Arslan, 2023:29).

## Kaynakça

- Açın, C. (1994). *Organoloji*. İstanbul: Açın Yayınları.
- Akdağ, Ö. (2011). *Yeni müzikte çalgı toplulukları ve çalgılama* (Yüksek lisans tezi). İzmir: Ege Üniversitesi.
- Akyürek, R. (2009). *Müzik Eğitimcisi Yetiştiren Kurumlarda Orkestra/Oda Müziği Eğitimi ve Orkestra Yapılanmalarının İncelenmesi* (Doktora tezi). Bolu: Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aliyeva, M. (2009). Azerbaycan'da makam sanatı. *Konservatoriya Dergisi*, 2, 15.
- Arslan, M. (2023). *Çalgı eşlikli dengbej geleneğinin önemli icracılarından Mirade Kine'nin sanatına bir bakış* (Yüksek lisans tezi). Batman: Batman Üniversitesi.
- Ataman, A. M. (1947). *Musiki Tarihi*. Ankara: Millî Eğitim Basımevi.
- Çine, H. (2003). *Burdur'dan Damlalar* (2. Baskı). Burdur: Burdur Valiliği Yayınları.
- Çolakoğlu, G. (2014). Asya'dan Avrupa'ya yaylı çalgılar: Tel üzerinde ses elde etme tekniğine göre sınıflandırma. *International Journal of Social Science*, 25(I).
- Çolakoğlu, G. & Karahasanoğlu, S. (2008). Armudî kemençe: Farklı toplumlar, farklı işlevler ve farklı sosyal kimlikler. *İTÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(2), 57–68.
- Dağlı, H. A. (2020). *Zeybek Oyunlarının Sahne Sunumlarında Orkestrasyon ve Özgün Kompozisyon Denemeleri* (Sanatta yeterlik tezi). İzmir: Yaşar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirbaş, T. (2020). *Enstrümantasyon Açısından Telli ve Yaylı Türk Halk Müziği Çalgıları* (Yüksek lisans tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dugushyns, A. & A., T. (2011). *Popular Melodies for Ensemble Russian Folk Instruments*. St. Petersburg: Compozitor Publisher.
- Ekici, S. (1993). *Ramazan Güngör ve Üçtelli Kopuzu*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erkan, T. (2000). *Türk Halk Oyunları Müziğinde Toplu Çalgılama* (Yüksek lisans tezi). İzmir.
- Facaros, D. (2003). *Girit*. London: New Holland Publishers.

- Gazimihal, M. R. (1929). *Şarkî Anadolu Türküleri ve Oyunları*. İstanbul: Evkaf Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (2001). *lkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İmîk, . (2016). Türk halk çalgı yapımcılığında yenilikçi denemeler: Cmba, yaylı bağlama, bas kabak kemane, kabak tekneli cura. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 93.
- Karakaya, F. (2002). Kemee. *TDV İslâm Ansiklopedisi*, 25, 250.
- Kınık, M. (2011). Türk Halk Müziği algı topluluklarının yapılanması ve bağlama. (s. 211–234).
- Koç, F. (2010). *Abdülaziz b. Abdülkadir Meragî ve “Nekâvet’l-Edvâr” isimli eserinin XV. yüzyıl msikî nazariyatındaki yeri* (Doktora tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Mutlu, . (1998). *Kanun Metodu*. İzmir: Ermat Matbaa.
- Oral, M. & Deran, E. (2018). İkitelli cura (Ruzba) icrası, aktarımı ve Âşık Nesimi imen’in yeri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 11(21), 53–68.
- gel, B. (1985). *Türk Kültür Tarihine Giriş* (C. 8, 165–170). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- zbek, M. (2014). *Türk Halk Müziği El Kitabı I – Terim Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- zdek, A. (2005). *Bağlama’nın İlköğretim II. Kademe Sınıflarındaki Müzik Eğitiminde Kullanımı* (Yüksek lisans tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- zkızıldaş, C. (2018). *Erzurum yöresi halk ezgilerinde ritim saz kalıplarının incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi–I*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2007). On yedi’den yirmi dört’e bağlama ailesi algılar ve geleneksel perde sistemi. *Türk Halk Müziğinde algılar Uluslararası Sempozyumu Bildirisi*. Kocaeli.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye’de El ile (Şelpe) Bağlama alma Geleneği ve alış Teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Saruhan, Ş. & Parlak, E. (2013). Orta Anadolu Abdal şarkıcılığında şarkıcı formantı bulguları. *Porte Akademik*, 8, 212.
- Sevsay, E. (2019). *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sürelsan, İ. (1965). Ud'a dair. *Mûsikî Mecmûası*, 197.
- Tuna, Ö. C. (2022). *Teknolojik Gelişmelerin Türk Halk Müziği Çalgıları Üzerindeki Etkileri* (Yüksek lisans tezi). Malatya.
- Tuncel, E. (2008). *Klasik kemençe sazında pozisyon ve yay bağlarının incelenmesi* (Yüksek lisans tezi). Konya: Selçuk Üniversitesi.
- Tura, Y. (1998). *Türk Musikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Wong, S., Chenwei, W., & Jun Yi, C. (2019). *The Teng Guide to the Chinese Orchestra*. Singapore: World Scientific Publishing.
- Yenigün, H. (1970). Târ. *Musiki ve Nota*, 1, 7–9.