



T.C.

BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI

MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

MAKAMSAL ÇOKSESLİLİK ve GİTAR İÇİN UYGULAMALAR,

DOĞAÇLAMALAR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

ONUR AYMERGEN

TEZ DANIŞMANI

PROF. MELİK ERTUĞRUL BAYRAKTARKATAL

ANKARA - 2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 06/02/2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Onur Aymergen

Öğrencinin Numarası : 21210262

Anabilim Dalı : Müzik ve Sahne Sanatları

Programı : Müzik Bilimi Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Prof. Dr. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal

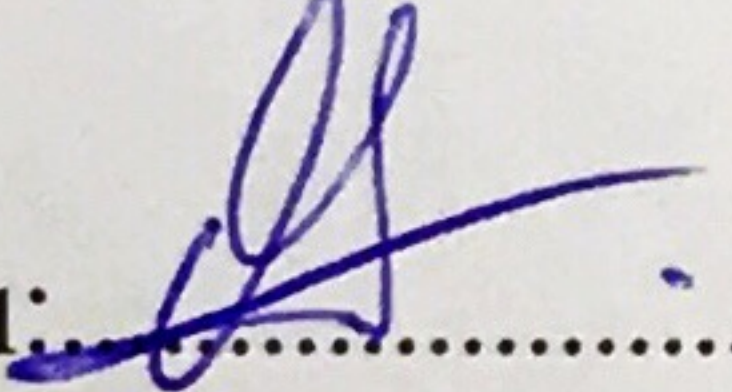
Tez Başlığı : Makamsal Çokseslilik ve Gitar İçin Uygulamalar, Doğaçlamalar

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 161 sayfalık kısmına ilişkin, 27 / 12 / 2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından TURNITIN adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

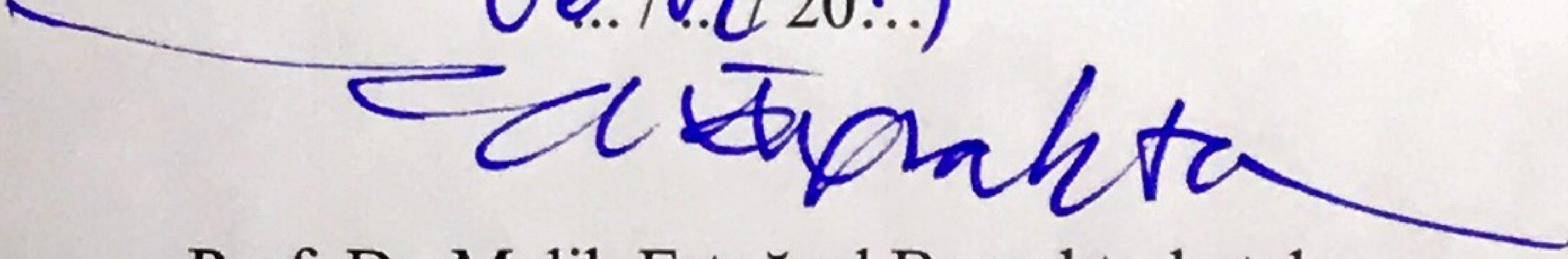
1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

“Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını” inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası: 

Onay

06/02/2019


Prof. Dr. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal

KABUL VE ONAY SAYFASI

.....Onur Aymergen.....tarafından hazırlanan
.....Makamsal Çakseslilik ve Gitar İcin Uygulamalar,
.....Doğaçlamalar.....
.....adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 23 / 01 / 2019

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):

İmzası Jüri Üyesi:

Jüri Üyesi:

Jüri Üyesi:

Prof. M. Şeyma Bayraktarlı - Başkent Üniversitesi
Prof. Ali Sevgi - Başkent Üniversitesi
Doç. Dr. Cenk GURAY C - Hacettepe Üniversitesi

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

06.02.2019

İpek Kalemci Tüzün
Prof. Dr. İpek KALEMCI TÜZÜN

Enstitü Müdürü

TEŐEKKÜR

Çocukken bana gitar alarak beni müzik dünyasıyla tanıştıran anneme, hep destekleyen babama ve aileme, tez sürecinde her zaman yanımda olan sevgili eşime ve kızıma; Müzik Bilimi eğitimi almak için başladığım bu yolculuğun Makamsal Armoni tezi yazmama vesile olan, hiç bilmediğim bir alanda beni aydınlatan, müzik ve estetik konularında geliştiren, hiçbir zaman bilgisini ve desteğini hiç eksik etmeyen çok değerli hocam Prof. M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

ÖNSÖZ

Son yarım yüzyılda yerel kültürlerin farklılığının, başkalığının daha ilgi çekmesiyle, bütün yerel müziklere karşı dünyada ilgi artmış, birçok sanatçı bu yerel kültürlerden beslenmiş ve etkilenmiştir. Kültürel farklılıkların sanatçılar tarafından keşfedilmesi ve bunun etkileriyle beraber, sanatçılar farklı tınısal ortamları deneyimleme olanağına kavuşmuştur. Böylece birçok müzik tarzında yerel-etnik eklemeler olmuş, farklı yorumlar ortaya çıkmıştır.

Bunun temel nedenlerinden biri ise teknolojinin ve iletişim ağlarının çok kısa bir sürede gelişmiş olması ve hızlanması; bu ağ sayesinde de kültürler arası iletişimin artmasıdır. Başka bir deyişle küreselleşme ve beraberindeki teknoloji, kültürleri birbirine daha da hızlı bir şekilde yakınlaştırmıştır.

İnternet ve sosyal ağlar üzerinden müziğin ve müzisyenlerin etkileşiminin artmasında online dersler, öğretici videolar, notalar, belgeler, müzik üzerine yazılmış tezler, Itunes ve Spotify gibi online müzik dinleme uygulamaları, Youtube ve Vimeo gibi video izleme siteleri ve daha sayılabileceğimiz birçok araç önemli bir rol oynamıştır. Bunlara internet üzerinden kolay ulaşılabilir olması, öğrenmek isteyen bir kişiye yeterince kolaylık sağlamıştır. Ayrıca birçok sanatçı farklı yerel kültürlerle karşılaşmak için, ilgilendikleri kültürlerin ülkelerine seyahat etmiş, öğrenmek istedikleri müzikleri yerinde öğrenme olanağını da kolayca bulmuştur. Öte yandan, Avrupa ve Amerika'daki bazı konservatuarlarda "Yerel Müzik" bölümlerinin çoğalması da kültürel iletişimi hızlandırmıştır.

Her yerel müziğin birbirinden farklı ezgisel, tınısal, ritmik ve biçimsel yapıları vardır ve bu farklılıkları anlamak isteyen müzisyenler, etkilendikleri kültürleri anlamak ve zenginliklerinden yararlanmak için de çaba harcamaktadırlar.

John Mc Laughlin'in Hindistan'da Zakir Hussain ve L.Shankar ile birlikte çaldıkları "Shakti" projesi buna örnek gösterilebilir. Grup provalara çok erken başlayıp uzun süreler birlikte çalışmalar yapmışlardır. Bu nedenle iki kültür birbirine yakınlaşmış olup ve Shakti'nin albümleri büyük kitlelere ulaşmış, turneleri de uzun yıllar sürmüştür.

Philip Glass'in Ravi Shankar ile, Dhaffer Youssef'in Kuzey Avrupa'lı müzisyenlerle, Jan Garbarek'in Ustad Fateh Ali Khan, Nguen Lee'nin sayısız yerel kültürle çalışmaları bunlara sadece küçük bir örnektir. Ayrıca Klasik Batı Müziği alanında da benzer oluşumlar gerçekleşmiştir. Kronos Quartet'in Alim Qasimov Ensemble ile gerçekleştirdikleri proje buna çok iyi bir örnektir. Dinleyici tarafından bakıldığında ise tamamen farklı bir tınısal ortamın ortaya çıkması dünya müziğinin çekici olan yönüdür. Yeni tınısal ortamlar dinleyicileri etkilemiş ve buna bağlı olarak dünya müziği de popüler olmaya başlamış, her tarz müzik festivallerinde yerlerini almışlardır. Sting'in Cheb Mami gibi popüler parça düetleri ile plak şirketleri de dünya müziği tarzında birçok albüm çıkartmaya başlamış ve bu nedenle yerel etkileşimli müzikler dünyaya yayılmıştır.

Dünya müziği içerisinde birçok farklı müzik tarzı birbirine eklemlenerek tınılar oluşturmuş, bu konuda birçok çalışma yapılmıştır. Bu çalışmada ise Geleneksel Türk Müziği'nden kaynaklanan tınıların armonik çalışmaları ele alınarak dünya müziğine bir katkı sağlamak amaçlanmaktadır. Başka bir deyişle bu tezin, Türk Müziği'nin dünya müziğine eklemlenmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yerel müziklerin perdesel dizge özelliklerinin farklılık göstermesi önemli bir zenginlik sağlamakta, öte yandan bu kültürlerin müziğini anlamakta da bir zorluk ortaya çıkarmaktadır. Bu perde dizgesinin farklılığından kaynaklanan zenginlikler müzisyenlerin, bestecilerin ilgisini çekmiştir. bunlarla ilgilenererek bunu dünyaya taşımaya yönelik çalışmalar, çok daha yaygın bir hale gelmiştir.

Her yerel kültürün farklı ses sistemleri vardır. Bu nedenle müzisyenin yetiştiği kültür dışında duyacağı başka bir kültürün tınıları, onun için farklı bir tınısal ortam olacaktır.

Türk Müziği'nin ilgilenen müzisyenler için makamsal zenginliğinin yanı sıra buradan kaynaklanan makamsal armonik yapıyla dünya müziğine katkı sağlayabilme özelliği taşıdığı dşnlmektedir.

ÖZET

Bu çalışma Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimi Anabilim Dalı'nda yüksek lisans tezi olarak hazırlanmıştır. Bu tezin konusu; Kemal İlerici'nin (1910-1986) makamların yapısal özelliklerinden kaynaklanarak ortaya koymuş olduğu ve "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabında yayınladığı makamsal armonik yapının incelenerek, gitar çalgısına uygulanması ve buna dayalı olarak yeni ve farklı bir müzikal dilin ortaya çıkarılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Makam, Makamsal Armoni, Kemal İlerici, Gitar

ABSTRACT

This study is prepared as a master thesis for Musicology Department of the Başkent University Social Sciences Institute. The subject of this thesis is to examine Kemal İlerici's (1910-1986) structure of maqam harmony which is explained in his book "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi"; and to apply on guitar in order to create a new and different musical language based on his system.

Keywords: Maqam, Maqam Harmony, Kemal İlerici, Guitar

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
Araştırmanın Amacı.....	1
Araştırmanın Önemi.....	1
Araştırmanın Problemi.....	1
Araştırmanın Alt Problemleri.....	2
Varsayımlar.....	2
Araştırma Evreni.....	2
Araştırma Örnekleme.....	2
Sınırlılıklar.....	2
Araştırma Yöntemi.....	3
Verilerin Toplanması.....	3
Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	3
Kemal İlerici.....	4
M. Ertuğrul Bayraktarkatal.....	5
Aralık Tanımlamaları ve Gitar Diyagram açıklamaları.....	6
BÖLÜM I. MAKAM KAVRAMI.....	7
1.1. Makam.....	7
1.2. Ezgi.....	7

1.3. Makam Kavramı.....	8
1.4. Makam ve Perde ilişkisi.....	9
1.5. Agaz.....	10
1.6. Seyir.....	10
1.7. Makamsal Ezgi.....	11
1.8. Makamsal Ezgi Çekirdeği.....	11
1.9. Ezgi Merkezli Yaklaşım.....	13
1.10. Makam Kavramının Hüseyinî Makamı Üzerinden Açıklanması.....	17
BÖLÜM II. MAKAMLAR.....	19
2.1. Hüseyinî Makamı.....	19
2.1.1. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	23
2.1.1.1. Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar	25
2.1.1.2. IV-I Bağlantısı.....	27
2.1.2. Nevruz Ezgi Çekirdeği ve Armonileri.....	32
2.1.3. Dügâh Ezgi Çekirdeği ve Armonileri.....	38
2.1.4. Hüseyinî Makamında Ezgi Çekirdeklerinin Birleşimi.....	43
2.2. Kürdî Makamı.....	50
2.2.1. Acem Kürdî Makamı.....	52
2.2.2. Kürdî İlerleyişleri ve Armonileri.....	58
2.3. Hicâz Makamı.....	75
2.3.1. Dügâh/A1 perdesi üzerinde kalıplar.....	79
2.3.2. Hicâz Makamı Seyir.....	92
2.3.3. Nevâ Ezgi Çekirdeği.....	92
2.3.4. Zirgüleli Hicâz.....	93

2.3.5. Uzzâl Makamı.....	97
2.3.6. Buselîk Kalış.....	99
2.4. Segâh Makamı.....	109
2.4.1. Segâh ilerleyişleri.....	114
2.5 Sabâ Makamı	123
2.5.1. Zîrgüleli Hicâz Ezgi Çekirdeği.....	135
2.5.2. Zîrgüleli Hicâz Kalış.....	140
2.5.3. Gerdaniye/G2 perdesi üzerinde kalış.....	144
2.5.4. Acem/F2 perdesi üzerinde kalış.....	145
2.5.5. Acem/F2 perdesi üzerinde Nikriz kalış.....	148
2.5.6. Sabâ Zenzeme.....	152
2.5.7. Sabâ Makamı Seyir.....	154
BÖLÜM III. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	158
KAYNAKÇA.....	161

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Besteci ve müzik bilimci Kemal İlerici'nin Geleneksel Türk Müziği makamları ve ezgilerini inceleyerek ortaya koyduğu ve "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı birinci kitabında yazdığı, öğrencisi Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal'ın geliştirdiği makamsal armoninin; gitar çalgısına uygulanması ve buradan kaynaklanacak yeni bir tınısal ortamın, üslûbun geliştirilerek, yeni deyişlerin ve yeni bir dilin oluşturulması bu tezin amacıdır.

Araştırmanın Önemi

Gitar, bir telli çalgı olarak Geleneksel Türk Müziği çalgılarına tınısal bir benzerlik göstermekte, sevilerek yaygın olarak kullanılmaktadır. Makamsal armoninin gitarda icra edilmesi, makamların bu sayede yeni bir işlevsellik kazanarak geleneğe bağlı yeni bir deyişin ortaya konabilmesi, aynı zamanda makamsal armoni alanında özellikle gitar çalgısı için bir kaynak oluşturabilmesi, Türk Müziği'nden ortaya çıkan bu armonileri kullanarak gitar çalgısında beste, doğaçlama ve eşlik yapılabilmesi, diğer müzik türleriyle etkileşim halinde olmasını sağlayabilecek bir çalışma olması ve gitar üzerinde yapılacak ilk çalışmalardan biri olması bu tezin önemidir.

Araştırmanın Problemi

Geleneksel Türk Müziği'nin en temel öğelerinden olan makamlar ve bu makamlardan kaynaklanarak üretilmiş ezgiler çok zengin bir müzikal dil ortaya çıkarmıştır. Bu çalışmada bu zengin müzikal dilin kaynaklarından biri olan makamların yapısal özelliklerinden yola çıkarak farklı bir tınısal ortam, başka bir deyişle yeni bir müzikal dil ortaya çıkarmak hedeflenmektedir. Bunun kaynağı ise makamlar ve makamsal armonik yapılar ve yaklaşımlardır. Bu tınıların gitara yansıtılabilirliği ve uygulanabilirliği öngörülmektedir.

Gitar çalgısında; makamlardan kaynaklanan bir armonik yapı üzerinden yeni bir dil, yeni bir deyiş ortaya çıkarılabilir mi? Bu soru bu tezin problemidir.

Araştırmanın Alt Problemleri

1. Makamsal armonik yapıdan kaynaklanan akorlar gitar çalgısında teknik olarak alınabilir mi?

2. Makamsal armonik yapıdan kaynaklanan akorlar makamın tınısal ortamını yansıtmakta mıdır?

3. Makamsal armonik yapının gitar çalgısına uygulanmasıyla yeni bir dil üretilebilecek midir?

Varsayımlar

Bu araştırma kapsamında Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı eseri ve öğrencisi Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın yaptığı katkıların geçerli ve güvenilir olduğu, bu kaynaklardan yola çıkarak önerilen makamsal armonik yapıdan yeni bir müzikal dil oluşturulabileceği varsayılmıştır.

Araştırma Evreni

Bu araştırmanın evreni, Türk Müziği'nde kullanılan makam bilgisi, Kemal İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı eseri ve öğrencisi Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Modal Makamsal Armoni ders notlarıdır.

Araştırma Örnekleme

Bu tezde Geleneksel Türk Müziği'nden seçilen beş makam araştırmanın örnekleme olarak seçilmiştir.

Sınırlılıklar

Gitar algısı, incelenmek için beş makamın seçilmesi, Kemal İlerici'nin ortaya koymuş olduğu "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı kitabı

ve Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın "Modal ve Makamsal Armoni" ders notları bu tezin sınırlılıklarıdır.

Araştırma Yöntemi

Bu yüksek lisans tezi betimlemeli ve uygulamalı bir tezdır. Bölümler içerisinde öncelikle makam tanımını yeni bir anlayışla; makamsal ezgi çekirdekleri ve onların birleşimi olarak ele alınmış, buradan ortaya çıkan makamsal armoni betimlenerek seçilmiş beş makam için gitara uygulanmıştır.

Verilerin Toplanması

Bu araştırmada İlerici'nin "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" adlı eseri, Bayraktarkatal'ın makamsal armoni ders notları ve konu ile ilgili yazdığı makaleleri, çeşitli kaynaklardaki makam tanımları, modal caz armonisi kitapları ve gitar uygulamalarına ilişkin veriler betimlenerek toplanmıştır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırmanın ilk kısmında "makam" kavramını incelenerek İlerici ve Bayraktarkatal'ın makam anlayışları betimlenmiştir. Araştırmanın ikinci bölümünde ise seçilmiş olan beş makam, makamsal ezgi çekirdekleri ve armonileriyle detaylı bir şekilde incelenmiştir. Makamsal armoni akorları nota ve diyagramlarıyla gösterilmiş ve makamsal armonik yapı ortaya çıkarılmıştır. Beş makamın herbiri için bir "kalıp/pattern" örneği oluşturulmuştur.

Kemal İlerici

Kemal İlerici 15 Ekim 1910'da Bolu'da doğdu. Küçük yaşlarda kendi kendine keman çalmaya başlayan İlerici, okuduğu kitaplar sayesinde müzik bilgisini elinden geldiğince geliştirmeye çalıştı. 1932 yılında İstanbul Belediye Konservatuari'na girdi, Hasan Ferit Alnar ile armoni çalışmaya başladı. Geleneksel Türk Müziği'ne hep ilgi duymuş olan İlerici, Hüseyin Saadettin Arel ile tanıştı ve sonrasında bu sayede . Suphi Ezgi ile de Klasik Türk Müziği üzerine çalışmalar yapma şansı bulmuştur. İlerleyen senelerde Ahmet Adnan Saygun ile çalışmaya başlamış ve armoni konusunda kendini geliştirmiştir. 1938'de Ankara Devlet Konservatuari sınavını kazanarak Hasan Ferit Alnar ile kontrpuan, kompozisyon ve füg çalışmıştır. Yolları ilerki senelerde Ahmet Adnan Saygun ile yeniden kesişmiştir. Seneler içerisinde birçok eser besteleyen sanatçı geleneksel tınıları ve makamları kullanarak çalışmalarına devam etmiştir. 1953-54'te bursla Fransa'da bir yıl boyunca, geleneksel Türk müziğinden kaynaklandığı armoni sistemini Olivier Messian, Darius Milhaud, Jacques Chailley gibi değerli bestecilere tanıtip görüşlerini almıştır. İlerici ortaya koyduğu armoni sistemini anlattığı ve 1949'da basılması için başvurduğu "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi" isimli kitabını ancak 1970 yılında bastırabilmiştir. İlerleyen senelerde kendisini beste yapmaya ve öğrencilerine adanmıştır. Kendisinin geliştirdiği bu armoni sistemi alanında kayda değer tek çalışmadır.

Prof. Melik Ertuğrul Bayraktarkatal

Kemal İlerici'nin son öğrencisi ve makamsal armoni konusunda en yetkin kişilerden biri olan Melik Ertuğrul Bayraktarkatal 1951 yılında doğdu. Gazi Eğitim Enstitüsü Müzik Bölümü'nü bitirdikten sonra 1975-1979 arasında Kemal İlerici ile Türk müziği ses sistemleri, makam ve formları, Türk müziği armonisi ve kompozisyon alanlarında çalıştı. Bayraktarkatal öğrendiği ve kendi yolunda geliştirdiği bu sistemi kullanarak farklı eserler yazdı. Bu çalışmalarda İlerici'den farklı olarak kendi armonik önermelerini de kullanarak yeni bir tını ve armoni sistemi ortaya koymaya çalışmıştır. Makamsal Ezgi Çekirdeği ve bununla ilişkili birçok yeni tanımını da oluşturmuştur. Makam kavramı üzerine de çalışmalar gerçekleştiren Bayraktarkatal, zamanında Türk müziğini Batı müziği form ve armoni kurallarına göre açıklamaya çalışan birçok besteci ve müzikologun aksine İlerici'den öğrendiği ve geliştirdiği sistemle başka bir bakış açısı ortaya koymaya çalışmıştır. Birçok yönüyle değerli bir müzik insanı olan Bayraktarkatal'ın felsefik açıdan Türk müziği ve bulunduğumuz coğrafyaya ilişkin müzik önermeleri, kendi tınısal ortamını oluştururken yararlandığı estetik ve sanat anlayışının bir farklılık yarattığı düşünülmektedir.

Aralık Tanımlamaları

Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın Makamsal Armonide kullandığı armonik simgelerdeki aralık tanımlamaları aşağıdaki gibidir. Bu tezde bu tanımlamalar kullanılmıştır.

The image displays two musical staves and a guitar fretboard diagram. The top staff shows intervals: 2⁻ (küçük ikili), 2 (büyük ikili), 3⁻ (küçük üçlü), 3 (büyük üçlü), 4 (dörtlü), 4⁺ (artık dörtlü), and 5⁻ (eksik beşli). The bottom staff shows intervals: 5 (beşli), 5⁺ (artık beşli), 6⁻ (küçük altılı), 6 (büyük altılı), 6⁺ (artık altılı), 7⁻ (küçük yedili), 7⁻ (eksik yedili), and 7 (büyük yedili). The guitar diagram shows a fretboard with notes E, B, G, D, A, E. Annotations include: 'sessiz teller' (silent strings) for the top two strings, 'çalınan boş teller' (sounding open strings) for the bottom four strings, 'sadece yazan aralıklar çalınıyor' (only written intervals are sounded), 'ince mi/E teli' (thin E string), 'kullanılan perdeler' (used frets), 'sol el parmak numarasıyla belirtiliyor (1,2,3,4), eğer 'i' veya 'm' yazılmışsa' (indicated by left hand finger numbers 1,2,3,4, if 'i' or 'm' is written), 'sağ el parmak harfi olarak çalınmalıdır.' (should be sounded as right hand letter), and 'perde numarası' (fret number).

I⁴₂₋

Şekil 1: Aralıklar ve gitar diyagram açıklaması

1. MAKAM KAVRAMINA BAKIŞ

1.1 Makam

Makam sözcüğünün kökeni Arapça'daki "kama" kelimesidir. 'Kalkma ve ayakta durma' anlamını taşıyan bu kelimeden türemiş olan makam, 'durulan, bulunulan yer' demektir. Anlamı açısından "yer", "konum", "durum", "yerleşim", "konumlanış" bildiren arapça bir sözcüktür¹.

Türkler XIV. Yy.a kadar makam sözcüğü yerine 'ezgi' anlamını taşıyan kök, küğ, küy gibi sözcükleri kullanmışlardır. XV. Yy.dan itibaren Türkçe/Osmanlı kaynakların gelişmesiyle beraber Türk müzik kültüründe yer etmeye başlar². Makam kavramını daha iyi anlatabilmek için öncelikle "ezgi" kavramını incelemek yararlı olabilir.

1.2 Ezgi

"Belirli ritim değerlerine sahip perde ardışıklarından meydana gelen müziksel unsurdur. Ezgi, perdeler-arası hareketin ve müziksel zaman içinde meydana gelen perdesel değişimin bir ifadesidir. Daha öz bir ifadeyle "zaman içinde hareket eden – dolayısıyla belli bir ritmi bulunan – perdeler", bir "ezgi" meydana getirir. Müziğin en temel unsurlarından biri olan ve kavranış olarak çoğu zaman müziğin bizzat kendisiyle ve aynı zamanda "şarkı" kavramıyla özdeşleşen ezgi³, aslında geometrik açıdan perdesel "nokta"ların birleştirilmesiyle elde edilen bir "çizgi"dir. Geleneksel makam nazariyesi açısından da ezgi, tipik başlama merkezi, hareketsel

¹ Konuyla ilgili daha detaylı bilgiler için Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal ve Okan Murat Öztürk'ün beraber kaleme aldıkları "*Ezgisel kodların belirlediği bir sistem olarak Makam kavramı: Hüseyinî makamının incelenmesi*" (1997) makalesine bkz. sayfa 2

² Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 2

³ Okan Murat Öztürk'ün "*Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri* (2014)" Doktora Tezi'ne bkz. sayfa 17

gelişme yönü, bitiş tarzı ve merkezine bağlı “hareket” esaslı çizgiselliğiyle, makamsal ilkenin gerçekleşme imkân ve çeşitliliğini temsil eder.”⁴

Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal ve Doç. Dr. Okan Murat Öztürk makamların açıklanmasında “*Makamsal Ezgi Çekirdeği*” kavramını ortaya koymuşlardır. Bu nedenle “ezgi”, *Makamsal Armoni* konusunun önemli unsurlarındandır.

1.3. Makam Kavramı

Okan Murat Öztürk’e göre “makam, ‘belirli’ özelliklere sahip bir perde veya ezginin, geleneksel perde sistemi içerisindeki yer, konum ve durumunu belirtir. Makamsal müzikte geleneksel perde sistemi üzerindeki perdeler, üzerlerinde belirli ezgiler gelişmesine olanak tanır”⁵. Bu sayede ezgiler oluşurken bazı perdelerin diğer perdelerle göre “merkezi” bir özellik kazanması ve diğerlerine göre de “bağlam” yaratması mümkün hale gelir.

“Makam, bu perdesel merkezleşmelerle; merkezler etrafında gelişme gösteren ezgisel oluşumlarla ve merkezlerin ezgi aracılığıyla birbirleriyle ilişkili hale gelişleriyle ilgilidir. Ayrıca tüm bu merkezleşme ve ilişkileneşlerin, başlangıç ve bitişleri itibarıyla geleneksel perde düzeni içindeki konumlanma ve yerleşimleri de “makam” sözcüğünün esas olarak gösterdiği temel özelliği ortaya koyar. Bir makam, “müfred” (fert, tek, tekil, yalnız, yegâne) karakterde bir perde-ezgi birliğidir ve bu “tek” veya “tekil” olma niteliğiyle, tamamen “kendine özgü”lük taşır.”⁶

⁴ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 17

⁵ Öztürk, O.M. Doktora Tezi s. 18

⁶ Öztürk, O.M. Doktora Tezi s. 18

1.4. Makam ve Perde İlişkisi

Maragalı Abdülkadir'in Camiü'l Elhan adlı eserinde: “*sanatkarlar... on iki makama, on iki perde derler ... Bu meşhur daireler eskiler şudud (şedler) da demişlerdir. Sonrakiler makamlar veya köşeler demişlerdir*” diye betimlemiştir⁷.

Bu nedenle makam sözcüğünün kullanımından önce Türkler; şed, köşe, daire gibi sözcükler kullanmışlardır. Bu sözcükler zaman içerisinde yok olurken, makam kavramı Türk, Arap, Azeri, Özbek, Tacik ve Afgan müziklerinde yerini korumaktadır⁸.

Perde-makam ilişkisini anlamak için iyi bir örnek de Yegâh ve Râst arasındaki değişimdir. Yegâh perdesi Râst makamının başlangıcı olan perdedir ve yine zaman içerisinde Yegâh perdesi Râst ile anılmaya başlamıştır. Buna ek olarak Uzzal perdesinin Hicâz makamıyla anılması da aynı nedendendir⁹.

Tarihsel kaynaklara göre makam kavramının incelenmesi iki görüşe ayrılmıştır. Ladikli, ilk görüşü ‘ilim erbabı’ olarak betimlemiş ve burada teorisyenlerin görüşünü ortaya koymuştur. Ona göre, teorisyenliği önde tutan ‘ilim erbabı’, okulun makam kavramını bir ‘aralık konfigürasyonu’ şeklinde incelediklerini ortaya koymuştur.

‘İş erbabı’ ise makamı, ‘agâz’ ve ‘karar’ perdeleri arasında seyir eden bir ezgi olarak, perde isimlerini belirterek anlatmaktadır. ‘İlim erbabı teorisyen-icracılar’ müzik matematiğine önem verirler ve makamları bu şekilde açıklarlar. Öte yandan ‘iş erbabı icracılar’ ise müziği daha pratik bir şekilde yani uygulamayla açıklarlar¹⁰. İki anlatım yönteminin en belirgin konusu ise makamın ‘başlangıç’ ve ‘bitiş’ine yapılan vurgudur.

⁷ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 2

⁸ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 3

⁹ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 4

¹⁰ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 3

Makamın özü ve alanını, mekan (sabit ve perde aralıkları) ve zaman unsurları oluşturur. Başka bir deyişle kullanılan seslerin yerleri, seyiri ve durakları makamın tanımlanmasında önemli rol oynar. Zaman ile ilgili konularda ortaya konan kurallar ise bestelerde daha bağımlı, **taksim**'lerde ise daha özgür ve açıktır. Bunlara ek olarak makamlar içerisindeki geçişler ve makam birleşimleri; icranın ana makama, yani karara bağlanması önemli bir husustur.

1.5. Agaz

Agaz sözcüğü tarihsel kaynaklarda “mebde / mahrec / serâgâz / evvel / kopma / doğma / çıkma” gibi sözcüklerle ifade edildiği görülür¹¹.

“Âgâz merkezi, makamsal ezgi çekirdeklerin başlangıçlarında şekillenen ezgilerin odağı durumundadır. Ezgiler ya doğrudan bu merkezî perdeyle veya ona doğru yönelen ve merkezî perdeyi belli eden diğer çevresel perdelerle başlarlar. Bu çevresel perdeler merkeze komşu perdeler olabileceği gibi, merkeze atlama veya sekmelerle yönelen perdeler de olabilmektedir. Özellikle kararlarına göre başlangıç merkezleri tizde olan makamsal ezgi çekirdeklerinde, karardan âgâza doğru yapılan atlamaların önemli bir gösterge meydana getirdikleri görülür.”¹²

1.6. Seyir

“Âgâz ve karar açısından iki merkez “arasındaki” hareketi tanımlar. Tarihsel kaynaklarda 15. yy.dan bu yana “yol / tarık / üslûb / eda / tavır / gezme / dolaşma / reviş” gibi sözcüklerle ifade edildiği görülür. Seyir, esas itibariyle; (i) bir merkezden kalkıp aynı merkeze geri dönme veya (ii) iki farklı makamsal merkez arasında hareket etme şeklinde gerçekleşir.”¹³ Başka bir deyişle *seyir*, iki merkez arasındaki ezginin hareketiyle ilgilidir. Bu nedenle makamların içerisinde ve farklı makamlar arasındaki hareket makamı tanımlarken önemlidir.

¹¹ Öztürk, O.M. Doktora Tezi s. 77

¹² Öztürk, O.M. Doktora Tezi s. 77

¹³ Öztürk, O.M. Doktora Tezi s. 81

1.7. Makamsal Ezgi

“Bir makam, merkezinde makamın başlangıcını simgeleyen sesin yer aldığı bir ezgi alanıyla başlar. Bu ezgi alanı, içerdiği seslere bir ezgisel gerilme ve çözülme işlevi yükler. Bu işlevlere bağlı olarak gelişen ezgide, makamın başlangıcını simgeleyen belirli çekirdek ezgi ilişkileri gelişir.”¹⁴

Buna ek olarak; “... her makamın, kimliğini ortaya koyan bir başlangıca sahip olduğu ve bu başlangıcın ezgisel olarak makama özgü belirli kodlar içermesi de ‘makam’ın bir gerekliliği olarak ortaya çıkmaktadır. Eldeki repertuarın yanı sıra çeşitli tarihsel kaynakların da gösterdikleri gibi makamın başlangıcı, onun tanınmasında anahtar bir rol oynar.”¹⁵

Her makamın kendine özgü bir başlangıç perdesi vardır ve ezgiler bu alanda oluşur. Makamı tanımlarken ve makam çekirdekleri incelenirken bu çok önem taşır.

1.8. Makamsal Ezgi Çekirdeği

Ezgisel alanları incelerken izlenen yöntem içerisinde ezgilerin nasıl başladıkları, devam ettikleri ve bittiklerine dair tespitler ve gözlemler esas alınmıştır.¹⁶ Bayraktarkatal ve Öztürk, eserlerin ezgisel özelliklerini (ezgilerin başlangıç, devam, bitiş ve kararlarına göre) esas alarak sınıflandırmışlardır ve bu şekilde **makamsal ezgi çekirdeği** terimini ortaya koymuşlardır. Onlar ‘ezgisel yönelimler’i inceleyerek ezgi kesitlerine ayırmışlardır.

“Gözleme dayalı olarak izlenen bu yöntemin uygulanmasında bazı yeni kavramlara gereksinim duyulmuştur. Bu amaçla ‘ezgi alanı’, ‘ezgisel işlev’, ‘merkez ve çevre sesler’, ‘ezgisel yönelim’, ‘gerilme merkezi’, ‘çözülme merkezi’, ‘tamlayıcı’ gibi terimlere başvurulmuştur. ‘Ezgi alanı’; oluşturulan ezgi kesitleri içindeki en kalın ve en ince sesler arasında kalan ses sahasıdır. ‘Ezgisel işlev’; çevre

¹⁴ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 20

¹⁵ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 21

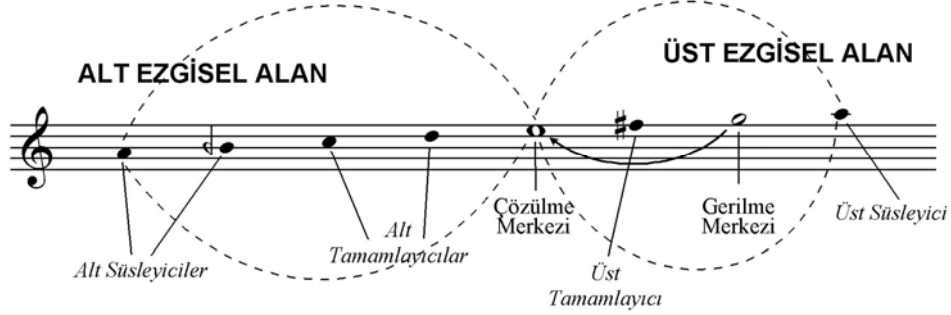
¹⁶ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 8

ve merkez sesler arasında gelişen ezgisel ‘gerilme-çözülme’ ilişkilerini tanımlar. ‘Merkez ses’; çevresindeki sesleri kendisine tabi kılan, ezgisel olarak merkezde olan sestir. ‘Çevre sesler’; merkez sesin etrafında yer alan ve merkeze doğru yönelen, ezgi oluşturuvcu seslerdir. ‘Ezgisel yönelim’; merkez ve çevre sesler arasında gelişen çıkıcı-inici- durucu niteliklerdeki hareketlerdir. ‘Gerilme merkezi’; ezgi alanı içinde, merkeze sese göre gerilme işlevinin gerçekleştiği, ‘yürüyücü’ nitelikteki perdeyi gösterir. ‘Çözülme merkezi’; ezgisel gerilmenin çözüme ve karara kavuştuğu, ‘durucu’ nitelikteki perde demektir. ‘Tamlayıcı’; tam karar hissini pekiştiren ve karar kesitlerinde kararın alt veya üstünde yer alabilen, gerilmeyi karara ‘götüren’, ‘taşıyan’ sestir. ‘Süsleyiciler’ ise çevre sesler arasında yer almadığı halde ezgi içinde kullanılan, ezgiyi ‘süsleyen’ seslerdir. Çoğunlukla merkez konumdaki sesin üst ve alt dörtlüsü veya beşlisi gibi aralıklarda yer alırlar. Bu kavramlar çerçevesinde ezgi analizi için izlenen yöntem, şu temel varsayıma dayandırılmıştır: Makam eğer ‘ezgiler tarafından belirlenen’ bir ‘sistem’ ise, birbirine benzeyen ezgiler, belirli ‘bir’ makama işaret edeceklerdir. Bu benzerlikler arasında yer alan başlıca iki unsur olan başlama ve bitişler ise, makamsal ezgilerin tanınmasında özellikle etkili olacaktır.”¹⁷

Kemal İlerici Hüseyinî Makamı’ndaki Hüseyinî perdesi merkezli ‘ezgisel alanlar’ ve perde işlevlerini aşağıdaki şekilde göstermiştir.¹⁸

¹⁷ Bayraktarkatal, M. E. , Öztürk, O.M. (2012) a.g.e. sayfa 8

¹⁸ Bayraktarkatal, M. E. (1997) a.g.e sayfa 8



Şekil 2: Alt ve üst ezgisel alan

Sonuç olarak makamlar, ezgi çekirdekleriyle ilişkilendirilerek anlatılacaktır. Makamsal armoniler, makamsal ezgi çekirdeklerinin içindeki seslerinin hiyerarşisine göre kurulmaktadır. Onun çıkış noktası kalıp ezgi çekirdekleridir ve bunların içerisindeki gerilim çözümlerden ortaya çıkmış armonik yapılarıdır. Artık makamlar ve armonileri buna göre incelenecektir.

1.9. Ezgi-Merkezli Yaklaşım

Gültekin Oransay makam sözcüğünün kavramsal olarak sekiz farklı kullanımını belirlemiştir, buna göre makam; “(i) karar perdesi, (ii) dizi, (iii) dizideki tüm perdeler, (iv) ‘edvar-ı meşhure’ (meşhur devirler/on iki makam), (v) perde bağı (destan, desatin), (vi) fasıl, (vii) fasıldaki ilk eser ve (viii) kalıp ezgi gibi anlamlarda kullanılabilir”¹⁹. Farklı kültürlerde de makamı açıklamak için kullanılan birçok anlatımın da ezgi anlamı taşıdığı görülür.

Oransay’a göre: “Doğu Anadolu'nun özellikle âşık geleneğinde değişik bir makam kavramı olmuştur: Bu halk ozanları hepsi de tartımlı (sözgelimi 11 heceli)

¹⁹ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

çeşitli koşukları (özellikle kendi deyişlerini) ırlarken kullandıkları kalıplaşmış geleneksel ezgilerin her birine makam adını vermişlerdir”²⁰.

Şenel (1997) makamın, halk ağzında ‘kalıp ezgi’ anlamında kullanıldığını belirterek, Oransay’ın vurguladığı gibi Doğu Anadolu âşık geleneğinde kullanılan makam kavramının farklılığına dikkat çeker: “... Âşık tarzı ezgiler için kullanılan ‘makam’ teriminin, Klasik Türk Müziğinde kullanılan tarihi makam terimiyle hiç bir münasebeti yoktur. Kısaca tanımlamak gerekirse, ‘makam’ adı ile bağlanan her isim, bir ‘kalıp ezgi’ anlamı taşır.”²¹

Bu örneklerden yola çıkarak, makam kavramında “ezgi”nin önemli bir rolü olduğu ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda icracılar için de makamın ezgi olarak da algılanması da bunu doğrular niteliktedir. Bayraktarkatal ve Öztürk’e göre bu algılama, makam - ezgi ilişkisini araştırılması bakımından önemli bir başlangı noktası oluşturmaktadır²².

Makamı ezgi olarak açıklayan ilk teorisyen XVIII. Yy. ‘da yaşamış olan Abdülbaki Nasır Dede’dir²³ ve şöyle belirtmiştir: “...**makam**, *asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir.*”

Kantemir, 1700’lerde kaleme aldığı ünlü eseri Kitabü İlmi’l-Musiki ala Vechi’l-Hurufat’ta ‘külli-külliyat’la ilgili açıklamalarında, ‘taksim nağmesi’nin özelliklerinden bahsederken, ezginin makamın belirleyiciliğini şöyle vurgular:

“taksim musikiyle uğraşanların ilim gücüne teslim, saz çalanın ve okuyucunun iradesine havale olunur ki onlar da makamları ve terkipleri diledikleri şekilde bir araya toplayıp, güzel ve tatlı nağmeler meydana getirsinler... diledikleri gibi hareket etmelerine ruhsat verilmiştir. Yeter ki makamdan makama geçerken

²⁰ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

²¹ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

²² Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

²³ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

*soğukluk belirmesin. Her makama güzelce girilsin ve her makamdan nezaketle incelikle çıkılsın. Taksimın nağmesi sevimli ve cana yakın, **makamların gerçekleştirilişi ise sağlam bir zincir gibi dayanıklı görünsün**”.*²⁴

Bayraktarkatal ve Öztürk’e göre ‘makamın gerçekleştirilmesi’ olarak nitelendirilen ‘ezgi’ bu anlamda makam-ezgi ilişkisinin en mükemmel ifadelerinden biridir ve bu şekilde makamın ‘soyut’ niteliğini ezginin ‘somut’laştırdığını belirtmişlerdir. Buna ek olarak Tanburi Cemil bey kaleme aldığı Rehber-i Musiki (1913)’de **“Bu (makama ait) hususiyetler ise tarif ile değil, belki de makamdan bestelenmiş asarı (eserleri) işitmek, tetkik etmek gibi mesai ile anlaşılacağı için ... makamdan bir pişrevin ilk hanesi ile makamın karakterini tetkik imkanının hasıl olmasını”** sağlamaya çalışmıştır²⁵. Makam kavramını açıklarken yazılanlara bakıldığında ortaya çıkan ortak özellik, teorisyenlerin makamı dizi veya diğer unsurlarla açıklamaya çalıştıktan sonra eserlerden örnekler vererek desteklemeleridir.

Buna ek olarak; “Modern Türk müziği teorisini kurarken, makamı ‘dizi merkezli’ bir anlayışla ele alan tüm teorisyenlerin tümü, makamı tanımlama yönündeki çabalarıyla yetinmeyip, sonuçta ‘mutlaka’ örnek eserler verme zorunluluğunu hissetmişlerinde de aynı sebep etkili olmuştur... Bu da göstermektedir ki teorik yanı nasıl açıklanırsa açıklansın, temelde ezgiler olmadan makamın tam olarak anlaşılabilmesi, öğrenilebilmesi mümkün değildir”²⁶.

Makamın ezgi merkezli anlaşılması ile ilgili araştırmalarda önemi olan Karl Signell, Makam isimli kitabında ‘kalıplaşmış motifler ve cümleler’ başlıklı bölümde şöyle belirtmiştir: *“Yerli bir Türk musikici bir parçanın makamını çoğu kez kararın duyulmasından çok daha önce, bazen sadece kısacık bir başlayıştan sonra tanıyabilir. Bu tanıma işleminin dolaysız olarak büyük ölçüde kalıplaşmış motifler ve*

²⁴ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

²⁵ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

²⁶ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 6

cümleler sistemine dayanmakta olduğu görülmektedir.”²⁷ Signell’in ‘kalıplaşmış motif ve cümleler’ ile ifade edilen ezgisel özellikler Ekrem Karadeniz’in ‘çeşni’ kavramı ile Bayraktarkatal’ın ‘çekirdek ezgi’ ve Öztürk’ün “makamsal ezgi çekirdeği” kavramıyla örtüşmektedir²⁸. Bundan sonra yazılacak makamsal armoni kısmında ‘ezgi-merkezli’ yaklaşım öne çıkacaktır.

“Ezgi merkezli yaklaşım, makamın anlaşılmasında, ezgilerden hareket edilmesi gerekliliğini ortaya koyar. Bu yaklaşıma göre makam; sabit olmayan, değişken ve göreceli işlevler yaratmakta, birer makamsal kod olarak anlaşılacak çekirdek ezgiler geliştirmekte ve başlangıç ve bitiş kesitleri dışında oluşturulabilecek çeşitli terkişmeler yoluyla da her tip yeni kullanılış veya ele alınışa açık bir sistem özelliği sergilemektedir. Makam, ‘ezgisel kodlar’ tarafından belirlenen bir sistemdir. Sistemin unsurlarını perdeler oluşturmaktadır. Bu perdeler arasında başlama, devam ve bitiş fonksiyonları içinde gelişen ezgisel hareket/sevir, makamın temel etmenidir. Ezgisel kodlar, belirli ezgi alanları içinde gelişme gösterirler. Bu alanlar belli ses merkezlerine bağımlıdır. Her ezgi alanı, makamı karakterize eden, özelliklerini açığa çıkaran çekirdek ezgilere sahiptir. Bu ezgiler, daima ezgisel gerilme ve çözümlerle gelişme gösterirler. Gerilme ve çözülme işlevleri, makam açısından sabit değil, değişken ve göreceli niteliktedir. Ezgi-merkezli yaklaşım, işlevlerin merkez ve çevre sesler arasındaki göreceli hareketlerle değişkenlik kazandığını ve mutlaka ezgisel yönelimle belirlenebildiğini ortaya çıkarmaktadır. Geleneksel ezgiler açıkça göstermektedir ki makamsal işlevler, sabit dizi işlevleriyle açıklanamazlar. Çünkü ezgisel yönelim aynı sesin, ezgi içinde hem gerilme hem de çözülme merkezi haline gelmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenle makamsal işlevler ancak ezgi alanları içinde ve ezgisel devinim dikkate alınarak belirlenebilirler.”²⁹

²⁷ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 7

²⁸ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 7

²⁹ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 3

1.10. Makam Kavramının Hüseyinî Makamı Üzerinden Açıklanması

Üç yüzyıl önce yaşamış olan Kantemiroğlu'nun Hüseyinî makamıyla ilgili değerlendirmesi şöyledir:

“Hüseyinî denen makam tam perdelerin makamları arasında üstünlüğü ve sözü geçerli oluşuyla mühim bir yer tutar ve benim gözümde öteki bütün makamlardan daha yüce, üstün, değerli, azametli ve büyüktür. Bu yüzden bütün makamlar ve terkibler ona uyup bağlanmaktan gocunmazlar, utanmazlar.”³⁰

Kantemir buna ek olarak; *“Dikkatle bakılacak olursa yarım perdelerden çıkan bütün makamların Hüseyinî makamından doğduğu görülür. Çünkü her yarım perde makamından yarım perde kaldırılır ve onun yerine tam perde konursa, Bayati makamından başka hepsinin Hüseyinî makamına dönüştüğü görülür”* diye betimlemiştir.

Kantemir'den iki yüzyıl sonra yaşamış olan Kemal İlerici için de Hüseyinî makamının çok önemli bir yeri vardır. Geleneksel makam ve armoni araştırmalarında Hüseyinî makamını 'ana dizi' olarak seçmesinin nedenleri şöyledir:

“1.) Bütün Türk dizilerini kendisinden üretebiliriz, 2.) Bütün aralıklarımız kendisinde ve değişik biçimlerinde vardır, 3.) Müziğimizle ilgili ezgisel ve uygusal... bütün sorunlarımızı kendisi ile çözebiliriz, 4.) Ulusumuz karakterinin bir aynası olup, ulusca beğenilmiş, sevilmiş uzun ve kırık havaların çokluğu, onunla seslendirilmiştir.”³¹

Hüseyinî makamı için inceden kalına doğru sıralanmış T T C C aralık dizisiyle ilgili olarak verilen Ladikli Mehmet Çelebi alıntısı dikkat çekicidir; *“bunun başlangıç noktasının görüş birliğiyle tiz olması gerekir”³²* Vurgu yapılan aralık

³⁰ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 7

³¹ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 3

³² Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 3

kalıbının Dügâh/A1 perdesi üzerindeki yerleşimi incelendiğinde, aralıkların tiz ucunda Hüseyinî perdesinin bulunduğu ortaya çıkar.

XV. Yy.da Hızır bin Abdullah Hüseyinî perdesini ‘Şeşgah’ olarak betimlemiştir. Bu değişim başka perde isimleri için de gerçekleşmiştir. İlim erbabı çevreler için Hüseyinî sadece bir ‘aralık sıralanışı’ veya ‘kalıbı’dır. Safiyüddin’den bu yana o ekol, Hüseyinî’yi beşli bir cins olarak tizden pes notalara göre dizilen T T C C aralıklarıyla anlatmaktadır. Bu kalıp devir anlayışının temel ses sistemini oluşturan ‘onsekiz tabaka’ üzerine yerleşebilir durumdadır.³³ Oysa iş erbablarına, özellikle de sazanelere göre “belirli cinsler, ancak ‘belirli’ yerlerde ve hatta daha çok ‘alışıldık/bilindik’ ‘konumlarda/pozisyonlarda’ icra edilmelilerdir³⁴. İşte bu nedenle Şeşgah’ın Hüseyinî olarak isimlendirilmesindeki etkenin ‘makam’ kavramı ve onu anlatmak için başvurulan bir yöntem olarak kullanılmasıdır. Başka bir deyişle makamın başlangıç noktasındaki perde, icra edilen makamı işaret eden önemli bir etkidir. Başlangıç noktasının öneminden ötürü zaman içerisinde Şeşgah perdesi adını Hüseyinî olarak değiştirmiştir. Makamı, onun başladığı perdeyle değerlendirmek, makamı aralık konfigürasyonu gibi betimlemekten farklıdır. Bu nedenle makamın başlangıç noktası dikkate alınmalıdır.

Hüseyinî makamı, içerisindeki makam ezgi ilişkisi açısından geleneği temsil kapasitesi yüksektir.³⁵ Makam kavramı ve makam-ezgi ilişkisini açıklarken çıkış noktası olarak Hüseyinî makamı alınacaktır.

³³ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 3

³⁴ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 3

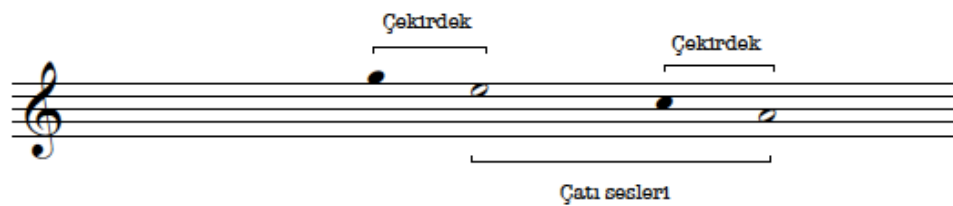
³⁵ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. (2012) a.g.e sayfa 8

2. MAKAMLAR

2.1. Hüseyinî Makamı

Bayraktarkatal Hüseyinî Makamını şöyle betimlemiştir:

“Tiz seslerden başlayan ezginin ilk duruş yeri dizinin 5 inci Basamağı olan E sesidir. Ezgisel gidiş, ezgisel gerilimin orta duruş yeri (orta durak) dediğimiz 5 inci basamağı E sesi üzerinde sona erer, çözülür. Buradaki duruştan sonra hareket eden ezgi 1 inci derece sesi üzerinde A sesinde sona erer. 1 inci ve 5 inci derece sesleri dizinin en durucu sesleridir ve makamın çatı sesleridir. En oynak perdeler ise 2 inci ve 6 ıncı derecelerdir. Tiz seslerden başlayan ezgisel gerilim 7 inci derece sesi üzerinde yoğunlaşır. 7 inci derece bir gerilim noktasıdır ve bu gerilim 5 inci derec üzerinde çözülür. Burada G ve E sesleri arasında bir küçük üçlü çekirdek oluşur. Benzer ezgisel hareket 1 inci derece (bitiş sesi) sesine ortaya çıkar. Dizinin tiz bölgesinde olduğu gibi kalın bölgesinde de gerilim duruş (bitiriş) sesinin bir küçük üçlü üstünde yoğunlaşır. 3 üncü derece üzerinde yoğunlaşan ezgisel hareket – gerilim 1 inci derece üzerinde son bulur.”³⁶.



Şekil 3: Çekirdek ve çatı sesleri

“Burada makamı belirleyen çatı seslerine bağlı olarak oluşan ezgisel gerilimlerdir, gidişlerdir. Bu üçlü çekirdeğin arasındaki perdeler ise en oynak olan, gerilimi çoğaltarak çözüme taşıyan perdelerdir. Makamı asıl belirleyen 5 inci ve 1 inci derece sesleridir. Geleneksel nota adlandırmasında 5 inci derece sesinin

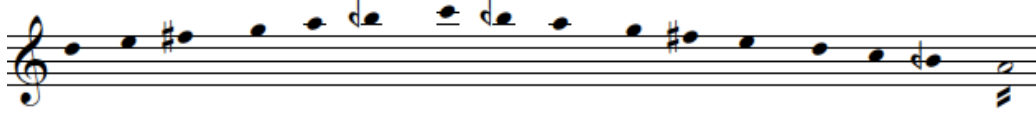
³⁶ Bayraktarkatal, M. E. (1997) a.g.e sayfa 2



Şekil 7: Kantemiroğlu'nun "Tanbur perdelerinde makam kurallarının açıklanması"
eserinden

Bayraktarkatal Haşim Bey Edvarı'nın tanımıyla devam eder:

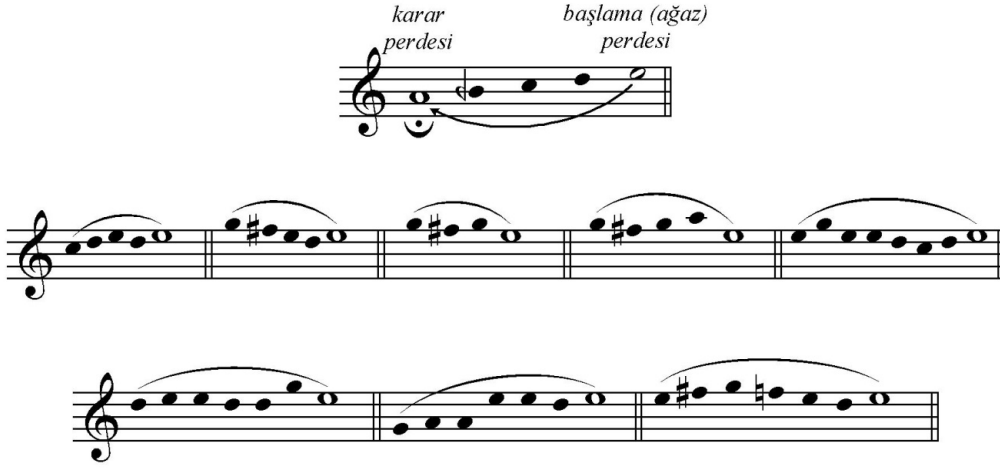
" Önce Nevâ/D2, Hüseyinî/E2, Eviç/F#2, Gerdaniye/G2, Muhayyer/A2, tiz Segâh/B1, tiz Çargâh/C2 çalarak yine bu şekilde geri dönüp Dügâh/A1 perdesinde sona erer"⁴²



Şekil 8: Haşim Bey Edvarı'nın Hüseyinî makamını anlatımı

Aşağıdaki şekilde Hüseyinî Makamı'ndaki tipik başlangıçlar özet olarak gösterilmiştir.

⁴² Bayraktarkatal, M. E. (1997) a.g.e sayfa 3



Şekil 9: Hüseyinî makamı başlangıç örnekleri

Bayraktarkatal'a göre makamın çoksenslendirilmesinde makam çekirdeklerini incelerken cevaplanması gereken en önemli soru ise bas notalar konusudur. Burada hangi makamın ezgi çekirdeğinin ağaz perdesinde hangi bas notaların kullanılacağı Bayraktarkatal'ın en çok önem verdiği husustur. Bu aşamadan sonra gösterilecek olan ezgi çekirdekleri ve armoniler M. E. Bayraktarkatal'ın ders notlarında kullandığı sistem esas alınarak anlatılacaktır.

2.1.1. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

Hüseyinî makamına ismini veren Hüseyinî/E2 perdesidir. Hüseyinî makamı, Hüseyinî/E2 perdesinden Hüseyinî Ezgi Çekirdeği ile âgaz eder (Şekil 10). Çargâh/C2 ve Nevâ/D2 perdesinden de Hüseyinî/E2 perdesine bir yöneliş yapılabilir. Gerdaniye/G2 ve Eviç/F#2 perdeleri kullanılarak Hüseyinî/E2 perdesinde kalışlar yapılır, böylece Hüseyinî makamını tanımlayan, tanıtan Hüseyinî Ezgi Çekirdeği oluşur. Ayrıca, Gerdaniye/G2'den Hüseyinî/E2 perdesine yönelişte acem/F2 perdesi de kullanılır (Şekil 11). Gerdaniye/G2, Eviç/F#2, Acem/F2, Nevâ/D2 ve Çargâh/C2 perdeleri ise yürüyücü perdelerdir. Gerdaniye/G2 perdesi üzerinden Hüseyinî/E2

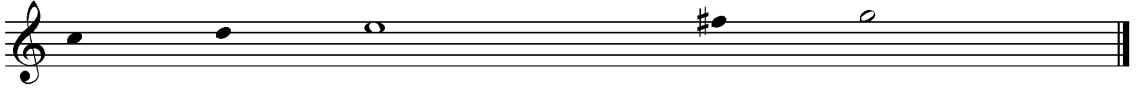
perdesine yönelirken Gerdaniye/G2 perdesi üzerinde bir gerilim merkezi yaratılır (Şekil 12).



Şekil 10: Hüseyinî ezgi çekirdeği 1



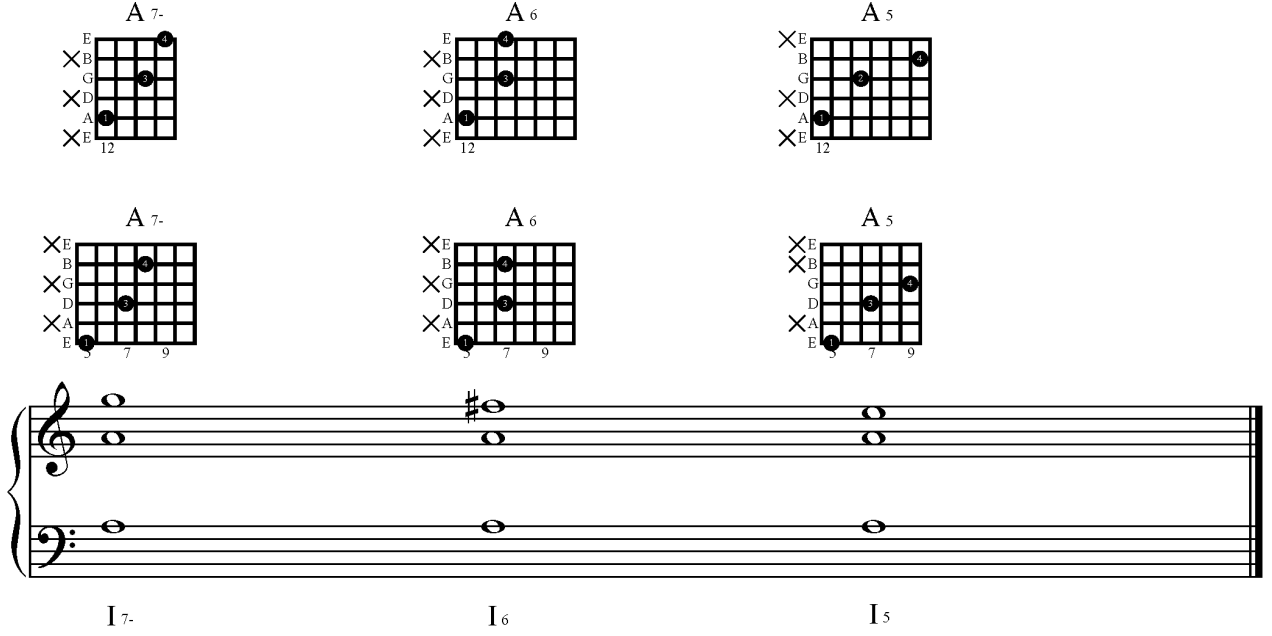
Şekil 11: Hüseyinî ezgi çekirdeği 2



Şekil 12: Hüseyinî ezgi çekirdeği 3

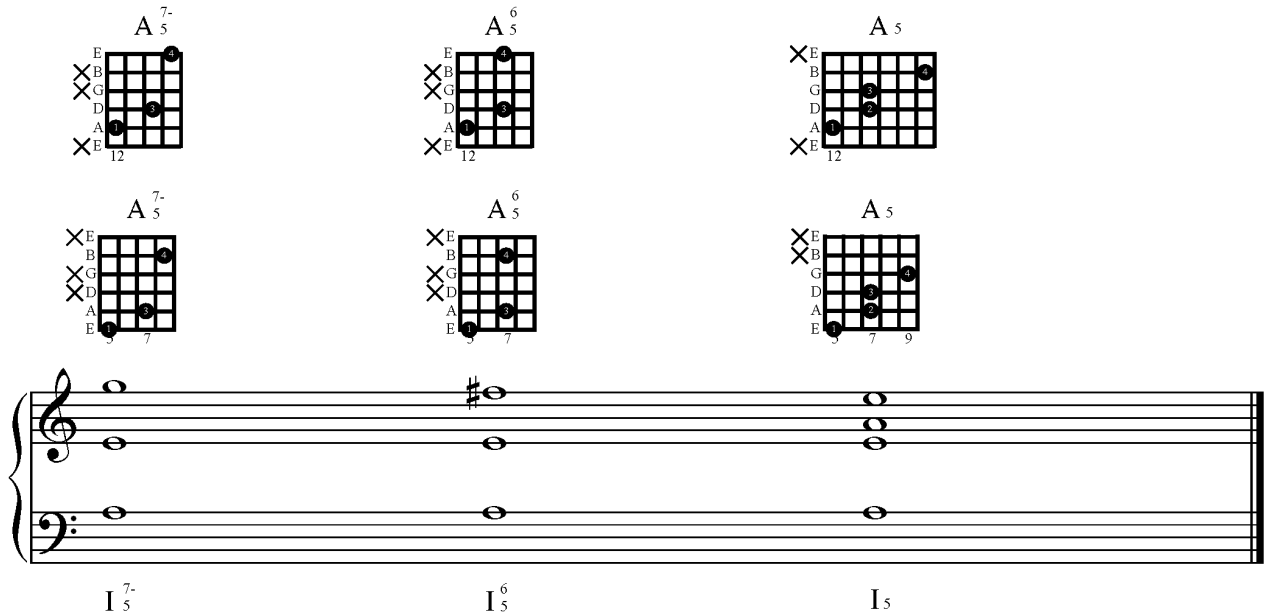
Hüseyinî Ezgi Çekirdeğinde, Hüseyinî/E2 perdesinde kalış yapılırken, Hüseyinî/E2 perdesi Dügâh/A1 perdesine tabidir. Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalışlarda, Dügâh/A1 perdesi Hüseyinî/E2 perdesi ile birlikte düşünülmelidir. Başka bir deyişle Hüseyinî/E2 perdesini Dügâh/A1 perdesi taşır. Halk çalgıcıları Hüseyinî Ezgi Çekirdeğinde Hüseyinî/E2 perdesini Dügâh/A1 perdesiyle birlikte kullanmaktadırlar. Dügâh/A1 perdesi Hüseyinî makamının karar sesi olması nedeniyle de Hüseyinî Ezgi Çekirdeğini iyi bir biçimde tanımlamaktadır. Hüseyinî/E2 perdesindeki kalışlarda, Hüseyinî/E2 perdesi I. derece Dügâh/A1 perdesinin V. derece sesi olarak düşünülmekte ve I. derece Dügâh/A1 perdesi üzerine kurulan akorlar kullanılmaktadır.

2.1.1.1. Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar



Şekil 13, Hüseyinî makamının Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıpları göstermektedir. Üst kısım, üç farklı kalıpla ilgili gitar fretboardları (E2 perdesi) ve bunların sesli notalarını göstermektedir. Her kalıp için iki farklı gitar kalıbı (A7-, A6 ve A5) sunulmuştur. Her kalıp için gitar kalıbı, sesli notaları ve gitar kalıbı (A7-, A6 ve A5) belirtilmiştir. Üst kısım, üç farklı kalıpla ilgili gitar fretboardları (E2 perdesi) ve bunların sesli notalarını göstermektedir. Her kalıp için iki farklı gitar kalıbı (A7-, A6 ve A5) sunulmuştur. Her kalıp için gitar kalıbı, sesli notaları ve gitar kalıbı (A7-, A6 ve A5) belirtilmiştir. Üst kısım, üç farklı kalıpla ilgili gitar fretboardları (E2 perdesi) ve bunların sesli notalarını göstermektedir. Her kalıp için iki farklı gitar kalıbı (A7-, A6 ve A5) sunulmuştur. Her kalıp için gitar kalıbı, sesli notaları ve gitar kalıbı (A7-, A6 ve A5) belirtilmiştir.

Şekil 13: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 1



Şekil 14, Hüseyinî makamının Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıpları göstermektedir. Üst kısım, üç farklı kalıpla ilgili gitar fretboardları (E2 perdesi) ve bunların sesli notalarını göstermektedir. Her kalıp için iki farklı gitar kalıbı (A5⁷⁻, A5⁶ ve A5) sunulmuştur. Her kalıp için gitar kalıbı, sesli notaları ve gitar kalıbı (A5⁷⁻, A5⁶ ve A5) belirtilmiştir. Üst kısım, üç farklı kalıpla ilgili gitar fretboardları (E2 perdesi) ve bunların sesli notalarını göstermektedir. Her kalıp için iki farklı gitar kalıbı (A5⁷⁻, A5⁶ ve A5) sunulmuştur. Her kalıp için gitar kalıbı, sesli notaları ve gitar kalıbı (A5⁷⁻, A5⁶ ve A5) belirtilmiştir. Üst kısım, üç farklı kalıpla ilgili gitar fretboardları (E2 perdesi) ve bunların sesli notalarını göstermektedir. Her kalıp için iki farklı gitar kalıbı (A5⁷⁻, A5⁶ ve A5) sunulmuştur. Her kalıp için gitar kalıbı, sesli notaları ve gitar kalıbı (A5⁷⁻, A5⁶ ve A5) belirtilmiştir.

Şekil 14: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 2

Figure 15 displays six guitar fretboard diagrams for the A₄ chord in the Hüseyinî makamı Hüseyinî/E₂ perdesi. The diagrams are arranged in two rows of three. The first row shows voicings labeled A₄⁷⁻, A₄⁶, and A₄⁵. The second row shows voicings labeled A₄⁷⁻, A₄⁶, and A₄⁵. Below the diagrams is a piano notation showing the corresponding chords in the right hand, with a sharp sign indicating the key signature. The chords are labeled I₄⁷⁻, I₄⁶, and I₄⁵.

Şekil 15: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E₂ perdesi üzerindeki kalıplar 3

Figure 16 displays six guitar fretboard diagrams for the A₄ chord in the Hüseyinî makamı Hüseyinî/E₂ perdesi. The diagrams are arranged in two rows of three. The first row shows voicings labeled A₄^{5/7-}, A₄^{5/6}, A₅, A₄⁷⁻³⁻, A₄⁶⁻³⁻, and A₄⁷⁻⁵. The second row shows voicings labeled A₄^{5/7-}, A₄^{5/6}, A₅, A₄⁷⁻³⁻, A₄⁶⁻³⁻, and A₄⁷⁻⁵. Below the diagrams is a piano notation showing the corresponding chords in the right hand, with a sharp sign indicating the key signature. The chords are labeled I₄^{5/7-}, I₄^{5/6}, I₅, I₃⁷⁻, I₃⁶⁻, and I₅⁷⁻.

Şekil 16: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E₂ perdesi üzerindeki kalıplar 4

2.1.1.2. IV-I Bağlanması:

Eviç/F#2 perdesinde Yegâh/D2 perdesinin de bas ses olarak seçilebileceğini belirtir.

The image displays six guitar chord diagrams arranged in two rows of three. The top row shows chords A⁷⁻₅, D⁷⁻₃, and A⁷⁻₅. The bottom row shows chords A⁷⁻₅, D⁷⁻₃, and A⁷⁻₅. Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of music, each with a whole note chord. The first measure is labeled I⁷⁻₅, the second is IV⁷⁻₃, and the third is I⁷⁻₅.

Şekil 17: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 5

The image displays six guitar chord diagrams arranged in two rows of three. The top row shows chords A⁷⁻₄, D⁷⁻₃, and A⁷⁻₅. The bottom row shows chords A⁷⁻₄, D⁷⁻₃, and A⁷⁻₅. Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of music, each with a whole note chord. The first measure is labeled I⁷⁻₄, the second is IV⁷⁻₃, and the third is I⁷⁻₅.

Şekil 18: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 6

Şekil 19: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 7

Şekil 19: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 7

Şekil 20: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 8

Şekil 20: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 8

Diagram 1: D⁴₃ (E, B, G, D, A, E) (3, 5, 7)

Diagram 2: D⁴₃ (E, B, G, D, A, E) (3, 5, 7)

Diagram 3: D⁴₃ (E, B, G, D, A, E) (3, 5, 7)

Diagram 4: A₅ (E, B, G, D, A, E) (3, 5)

Diagram 5: A₅ (E, B, G, D, A, E) (7, 9)

Diagram 6: A₅ (E, B, G, D, A, E) (7, 9)

Musical staff: IV₃ (E₂) and I₅ (E₄)

Şekil 21: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalışlar 9

Diagram 1: A⁷⁻₆ (E, B, G, D, A, E) (12)

Diagram 2: A⁷⁻₆ (E, B, G, D, A, E) (7, 9)

Diagram 3: A₅ (E, B, G, D, A, E) (12)

Diagram 4: A₅ (E, B, G, D, A, E) (7, 9)

Musical staff: I₆⁷⁻ (E₂) and I₅ (E₄)

Şekil 22: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalışlar 10

The image displays nine guitar chord diagrams and a musical staff. The diagrams are arranged in a 3x3 grid. The first row shows an A⁷⁻⁵ chord (E, B, G, D, A, E) and a D^{3/7-2} chord (E, B, G, D, A, E). The second row shows an A⁷⁻⁵ chord (E, B, G, D, A, E) and a D^{3/7-2} chord (E, B, G, D, A, E). The third row shows an A⁷⁻⁵ chord (E, B, G, D, A, E) and a D^{3/7-2} chord (E, B, G, D, A, E). The musical staff below shows the notes for these chords: I⁷⁻₅ (E, B, G, D, A, E), IV^{3/7-}₂ (E, B, G, D, A, E), and I⁷⁻₅ (E, B, G, D, A, E).

Şekil 23: Hüseyinî makamı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalıplar 11

Figure 24: Guitar chord diagrams and musical notation for the transition from Gerdaniye/G2 to Dügâh/A1. The top row shows four chord diagrams: A₄^{6/7-} (12), A₄⁵ (12), D₃₋^{6/7-} (9, 12), and A₅⁷⁻ (12). The bottom row shows four chord diagrams: A₄^{6/7-} (3, 5, 7), A₄⁵ (3, 7), D₃₋^{6/7-} (3, 5), and A₅⁷⁻ (3, 5, 7). Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains four measures of music, each corresponding to a chord diagram above it. The chords are labeled as I₄^{6/7-}, I₄⁵, IV₃₋^{6/7-}, and I₅⁷⁻.

Şekil 24: Hüseyinî: Gerdaniye/G2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 1

Figure 25: Guitar chord diagrams and musical notation for the transition from Hüseyinî/E2 to Hüseyinî/E2. The top row shows four chord diagrams: D₄⁵ (12), D₃₋⁷⁻ (12), A₄⁵ (12), and A₅ (12). The bottom row shows four chord diagrams: D₄⁵ (7, 9), D₃₋⁷⁻ (7, 9), A₄⁵ (5, 7), and A₅ (5, 7, 9). Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains four measures of music, each corresponding to a chord diagram above it. The chords are labeled as IV₄⁵, IV₃₋⁷⁻, I₄⁵, and I₅.

Şekil 25: Hüseyinî makâmı Hüseyinî/E2 perdesi üzerindeki kalışlar 12

Gerdaniye/G2 perdesinin Hüseyinî/E2 perdesine yönelişinde, Eviç/F#2 perdesinde Pençgâh akoru kullanılabilir. Çargâh/C2 perdesinde Pençgâh akoru oluşur.⁴³

The image displays six guitar chord diagrams and a musical staff. The diagrams are arranged in two rows of three. The first row shows: C₃⁴⁺, C₃^{4+/7}, and A₅⁷⁻. The second row shows: C₃⁴⁺, C₃^{4+/7}, and A₅⁷⁻. Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains three measures of music. The first measure has a bass line with a whole note G2 and a treble line with a whole note F#2. The second measure has a bass line with a whole note G2 and a treble line with a whole note G2. The third measure has a bass line with a whole note G2 and a treble line with a whole note G2. Below the staff, the chords are labeled as III₃⁴⁺ and I₅⁷⁻.

Şekil 26: Hüseyinî makamında Çargâh/C2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine yöneliş

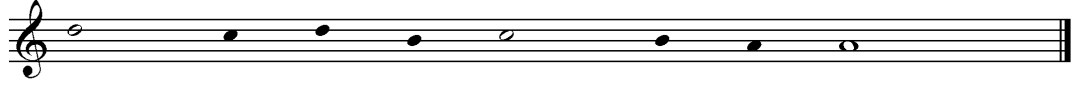
2.1.2. Nevruz Ezgi Çekirdeği

Nevruz Ezgi Çekirdeği, Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine Çargâh/C2 ve Segâh/B1 perdeleri üzerinden ulaşmaktadır. Nevruz Ezgi Çekirdeğini Yegâh/D1 perdesi taşır ve Dügâh/A1 perdesinde ise I. derece akoru ile karar eder.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3.

Şekil 27: Nevruz ezgi çekirdeği 1

⁴³ Ertuğrul Bayraktarkatal ders notları



Şekil 28: Nevruz ezgi çekirdeği 2

IV $\frac{8}{5}$ 7- 6 I $\frac{7-}{5}$

Şekil 29: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 1

Şekil 30: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 2

The diagram shows four guitar fretboard diagrams for the following chords: D_5 , D_7^- , D_2^{3-6} , and A_5^{7-} . Below the diagrams is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The bass line consists of four whole notes: D2, D2, A1, and A1. The treble line consists of four chords: D5, D7-, D2 3-6, and A5 7-.

IV₅⁸ 7- IV₂³⁻⁶ I₅⁷⁻

Şekil 30: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 2

Şekil 31: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 3

The diagram shows four guitar fretboard diagrams for the following chords: D_5 , D_4^{7-} , D_2^{3-6} , and A_5^{7-} . Below the diagrams is a piano accompaniment in treble and bass clefs. The bass line consists of four whole notes: D2, D2, A1, and A1. The treble line consists of four chords: D5, D4 7-, D2 3-6, and A5 7-.

IV₅ IV₄⁷⁻ IV₂³⁻⁶ I₅⁷⁻

Şekil 31: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 3

Şekil 32: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 4

The diagram shows four guitar chord diagrams and their corresponding piano accompaniment. The diagrams are labeled D_5 , D_{3-}^{7-} , $D_2^{3-/6}$, and A_5^{7-} . The piano accompaniment shows the chords in a grand staff with treble and bass clefs. The chords are labeled IV_5 , IV_{3-}^{7-} , $IV_2^{3-/6}$, and I_5^{7-} .

Şekil 32: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 4

Şekil 33: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 5

The diagram shows four guitar chord diagrams and their corresponding piano accompaniment. The diagrams are labeled D_5 , D_5^{7-} , $D_{3-}^{5/6}$, and A_5^{7-} . The piano accompaniment shows the chords in a grand staff with treble and bass clefs. The chords are labeled IV_5^8 , $7-$, $IV_{3-}^{5/6}$, and I_5^{7-} .

Şekil 33: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 5

Segâh/B1 perdesi kullanılırken armonik yapıda Eviç/F#2 perdesi yerine Acem/F2 perdesi kullanılmaktadır.

Diagram illustrating the progression of chords in the Hüseyinî makam - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 6. The diagram shows four guitar chord diagrams and their corresponding musical notation in a grand staff.

The four chords shown are:

- D_5 (IV₅)
- $D_2^{3-/7-}$ (IV₂^{3-/7-})
- $D_2^{3-/6}$ (6)
- A_5^{7-} (I₅⁷⁻)

The musical notation shows the progression of these chords in a grand staff, with the treble clef and bass clef staves.

Şekil 34: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 6

Diagram illustrating the progression of chords in the Hüseyinî makam - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 7. The diagram shows a 3x4 grid of guitar chord diagrams and their corresponding musical notation in a grand staff.

The chords shown in the grid are:

- Row 1: A_4^5 , $A_3^{6-/7-}$, $A_2^{6-/7-}$, A_5^{7-}
- Row 2: A_4^5 , $A_3^{6-/7-}$, $A_2^{6-/7-}$, A_5^{7-}
- Row 3: A_4^5 , $A_3^{6-/7-}$, $A_2^{6-/7-}$, A_5^{7-}

The musical notation shows the progression of these chords in a grand staff, with the treble clef and bass clef staves.

Şekil 35: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 7

Figure 36 shows four guitar fretboard diagrams and their corresponding musical notation. The diagrams are arranged in two rows of four. The first row shows diagrams for frets 7 and 9, and the second row shows diagrams for fret 12. The diagrams are labeled as follows: A_4^5 , $A_{3-}^{5/7-}$, A_2^{6-} , and A_5^{7-} . Below the diagrams is a musical staff with four measures, each corresponding to one of the diagrams. The chords are labeled as I_4^5 , $I_{3-}^{5/6}$, I_2^{6-} , and I_5^{7-} .

Şekil 36: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 8

Figure 37 shows four guitar fretboard diagrams and their corresponding musical notation. The diagrams are arranged in a single row of four. The diagrams are labeled as follows: A_4^5 , $A_{3-}^{5/6-}$, $A_2^{5/6-}$, and A_5^{7-} . Below the diagrams is a musical staff with four measures, each corresponding to one of the diagrams. The chords are labeled as I_4^5 , $I_{3-}^{5/6-}$, 2, and I_5^{7-} .

Şekil 37: Hüseyinî makamı - Nevâ/D2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine ilerleyiş 9

2.1.3. Dügâh Ezgi Çekirdeği ve Armonileri

“Hüseynî makamında karar bakımından en dikkat çekici çekirdek Çargâh/C2 - Dügâh/A1 aralığında yer alır. Daha önce K. İlerici (1981) tarafından da belirlenmiş olduğu gibi bu çekirdekte Dügâh/A1’deki karar öncesinde çoğunlukla Çargâh/C2 perdesi üzerinde bir ‘ezgisel gerilme’ gerçekleşir. Çözülmenin ve ‘son’ kararın gerçekleştiği Dügâh/A1 perdesi bakımından Çargâh/C2 perdesi, ezgisel gerilim merkezini oluşturur. Böylece Hüseynî makamı, belirtilen sesler arasındaki gerilme ve çözülme ilişkileriyle Dügâh/A1’de karar etmiş olur.”⁴⁴

Çargâh/C2 perdesindeki gerilimin Dügâh/A1 perdesine bağlanırken iki türlü düşünülür. Birincisi, Yegâh/D1 - Çargâh/C2 küçük yedili aralığının Segâh/B1 perdesi üzerinden Dügâh/A1 perdesi üzerine çözülmesi. İkincisi ise Çargâh/C1 perdesi üzerine kurulan Pençgâh akorunun Dügâh/A1 perdesi üzerindeki akora bağlanması.



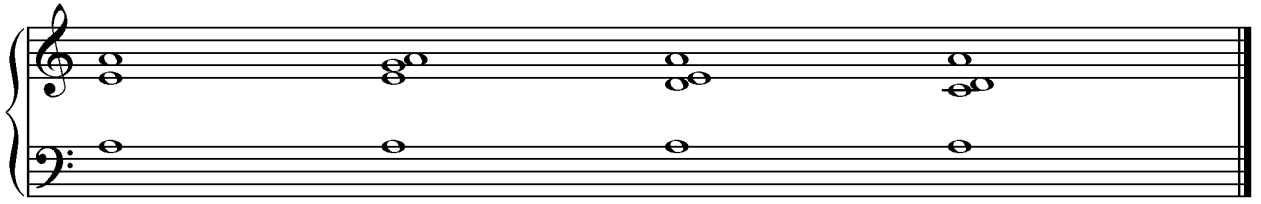
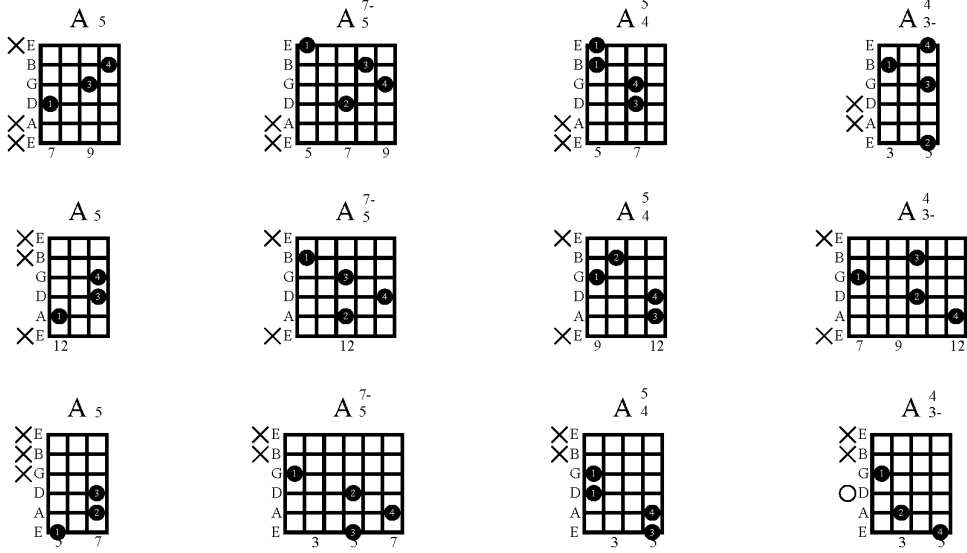
Şekil 38: Hüseynî makamı - Dügâh ezgi çekirdeği 1



Şekil 39: Hüseynî makamı - Dügâh ezgi çekirdeği 2

⁴⁴ Bayraktarkatal, E., Öztürk, O.M. a.g.e sayfa 20

I. derece akorları



A Sbâ: I⁵

I⁷⁻⁵

I⁵/₄

I₃₋

Şekil 40: Dügâh Ezgi Çekirdeği I. derece akorları

Diagram 1: D⁷⁻₃₋ (12 fret), D⁶₃₋ (12 fret), A⁷⁻₅ (12 fret)

Diagram 2: D⁷⁻₃₋ (3 fret), D⁶₃₋ (3 fret), A⁷⁻₅ (3 fret, 5 fret, 7 fret)

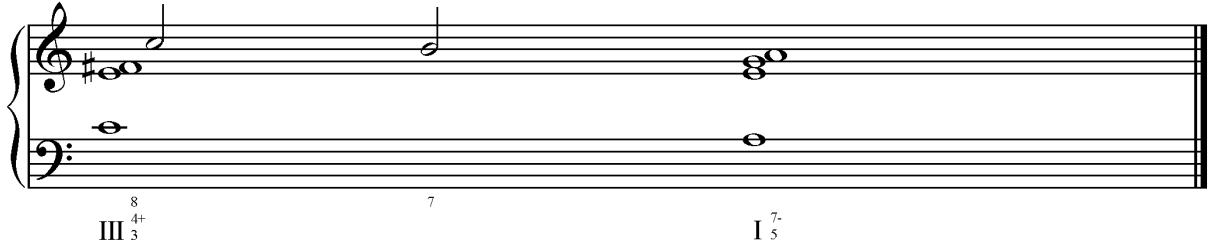
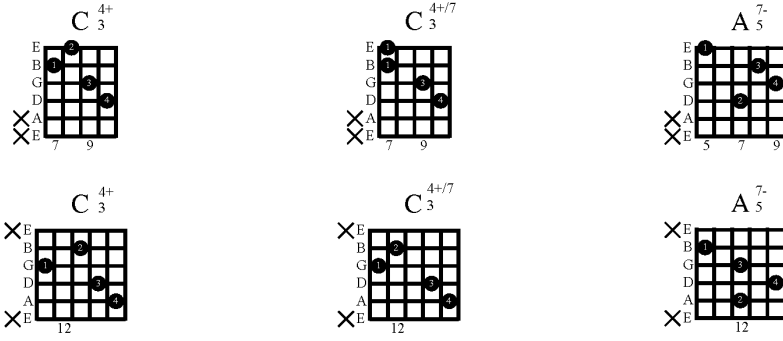
Musical notation: IV⁷⁻₃₋ (12 fret), 6 (12 fret), I⁷⁻₅ (12 fret)

Şekil 41: Hüseyinî makamı - Dügâh/A1 ilerleyişleri 1

Diagram 1: D^{3-/7-}₂ (12 fret), D^{3-/6}₂ (12 fret), A⁷⁻₅ (12 fret)

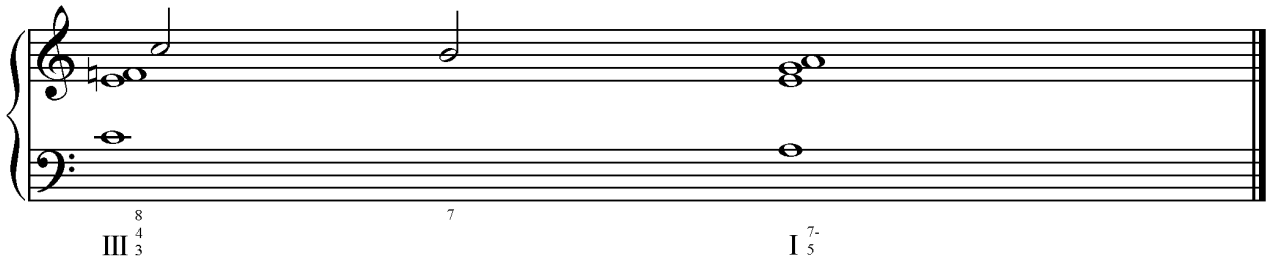
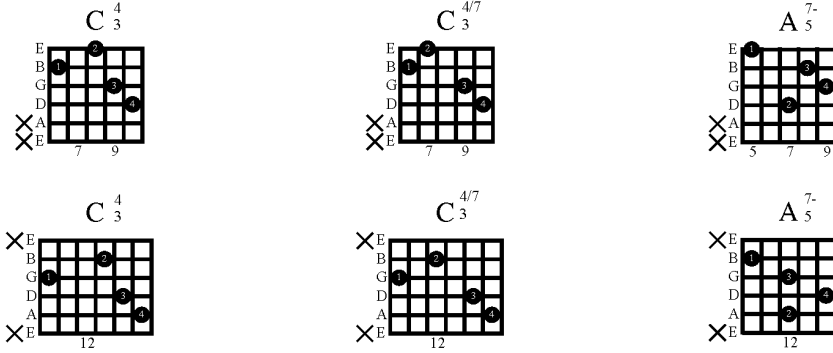
Musical notation: IV⁷⁻₃₋₂ (12 fret), 6 (12 fret), I⁷⁻₅ (12 fret)

Şekil 42: Hüseyinî makamı - Dügâh/A1 ilerleyişleri 2



Şekil 43: Hüseyinî makamı - Dügâh/A1 ilerleyişleri 3

Irak/F#2 perdesi yerine Acem aşiran/F2 perdesi kullanılabilir.



Şekil 44: Hüseyinî makamı - Dügâh/A1 ilerleyişleri 4

Şekil 46: Hüseyinî makamı - Dügâh/A1 ilerleyişleri 6

Şekil 46: Hüseyinî makamı - Dügâh/A1 ilerleyişleri 6

2.1.4. Hüseyinî Makamında Ezgi Çekirdeklerinin Birleşimi

Şekil 47: Hüseyinî ezgi çekirdeklerinin birleşimi 1

Şekil 47: Hüseyinî ezgi çekirdeklerinin birleşimi 1

Şekil 48: Hüseyinî ezgi çekirdeklerinin birleşimi 2

Şekil 48: Hüseyinî ezgi çekirdeklerinin birleşimi 2

Hüseyinî Ezgi Çekirdeği ile Nevruz Ezgi Çekirdeklerini Gerdaniye/G2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine kadar inici olarak birleştirirsek şöyle bir armonik yapı ortaya çıkar.

The diagram illustrates the combination of Hüseyinî and Nevruz ezgi çekirdekleri. It features two rows of guitar chord diagrams and a musical staff below them.

Row 1 Chord Diagrams:

- A⁷⁻₄: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 12)
- D⁷⁻₃: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 12)
- A⁷⁻₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 12)
- D₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 12)
- D⁷⁻₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 12)
- D⁶₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 12)
- A⁷⁻₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 12)

Row 2 Chord Diagrams:

- A⁷⁻₄: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 7)
- D⁷⁻₃: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 9)
- A⁷⁻₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 3)
- D₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 3)
- D⁷⁻₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 3)
- D⁶₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 3)
- A⁷⁻₅: E4, B4, G4, D4, A3, E2 (fret 3)

Musical Staff:

The staff shows a sequence of chords: I⁷⁻₄, IV⁷⁻₃, I⁷⁻₅, IV⁸₅, 7-, 6, I⁷⁻₅. The key signature is one sharp (F#).

Şekil 49: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 1

Segâh/B1 perdesinde Irak/F#2 perdesinin yerine Acem Aşiran/F2 perdesinin kullanılabilir.

The image displays two rows of guitar chord diagrams and a piano score below them. The first row shows chords A⁷⁻₅, D⁷⁻₃, A⁷⁻₅, D₅, D⁷⁻₅, D^{5/6}₃₋, and A⁷⁻₅. The second row shows chords A⁷⁻₅, D⁷⁻₃, A⁷⁻₅, D₅, D⁷⁻₅, D^{5/6}₃₋, and A⁷⁻₅. The piano score below shows a sequence of chords: I⁷⁻₅, IV⁷⁻₃, I⁷⁻₅, IV₅, IV⁷⁻₅, IV^{5/6}₃₋, and I⁷⁻₅.

Şekil 50: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 2

Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri ilerleyişinin tümünde bas nota olarak Dügâh/A1 da kullanılabilir.

Figure 51 displays eight guitar chord diagrams for A major and A minor chords in various voicings (A₄⁵, A₃₋^{5/7-}, A₂⁶⁻, A₅⁷⁻, A₄⁵, A₃₋^{5/6}, A₂⁶⁻, A₅⁷⁻) and a corresponding piano score with four chords: I₄⁵, I₃₋^{5/6}, I₂⁶⁻, and I₅⁷⁻.

Şekil 51: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 3

Bunlara ek olarak Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdeklerinde aşağıdaki armoniler de kullanılabilir.

Figure 52 displays six guitar chord diagrams for A major and D major chords in various voicings (A₅⁷⁻, A₃₋^{5/6}, A₅⁷⁻, D₄^{5/7-}, D₃₋^{5/6}, A₅⁷⁻) and a corresponding piano score with six chords: I₅⁷⁻, I₃₋^{5/6}, I₅⁷⁻, IV₄^{5/7-}, IV₃₋^{5/6}, and I₅⁷⁻.

Şekil 52: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 4

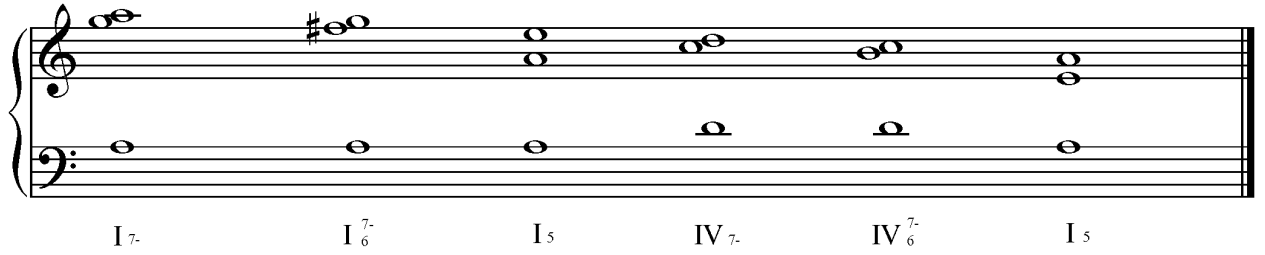
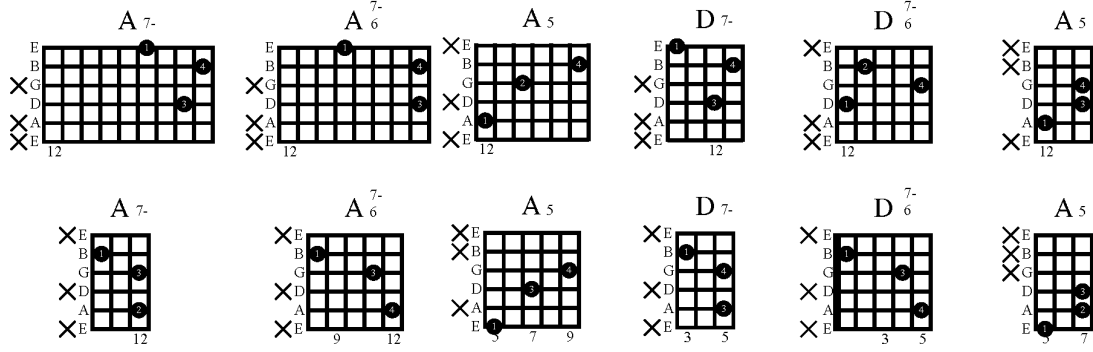
Şekil 53: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 5

Şekil 53: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 5

Şekil 54: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 6

Şekil 54: Hüseyinî ve Nevruz ezgi çekirdekleri birleşimi 6

Muhayyer/A2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine yönelik.



Şekil 55: Hüseyinî makamı - Muhayyer/A2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine yönelik

Hüseyinî Kalıp

The image displays two systems of musical notation for the Hüseyinî Kalıp. Each system consists of five measures. Above each measure, a guitar chord diagram is provided, showing the fretboard with fingerings and string muting (X for muted, O for natural). Below the diagrams is a piano accompaniment in treble and bass clefs.

System 1:

- Measure 1: Chord A⁷⁻⁵ (Fret 12). Piano accompaniment: Treble clef has G4 and B4; Bass clef has E2.
- Measure 2: Chord A^{5/6 3-} (Fret 12). Piano accompaniment: Treble clef has G#4 and B4; Bass clef has E2.
- Measure 3: Chord A⁷⁻⁵ (Fret 12). Piano accompaniment: Treble clef has G4 and B4; Bass clef has E2.
- Measure 4: Chord D³⁻² (Frets 7, 9). Piano accompaniment: Treble clef has D4 and F#4; Bass clef has D2.
- Measure 5: Chord D^{5/7-4} (Frets 7, 9). Piano accompaniment: Treble clef has D4 and F#4; Bass clef has D2.

System 2:

- Measure 1: Chord A^{4/6-2} (Frets 5, 7). Piano accompaniment: Treble clef has G4 and B4; Bass clef has E2.
- Measure 2: Chord A⁷⁻⁵ (Frets 5, 7, 9). Piano accompaniment: Treble clef has G4 and B4; Bass clef has E2.
- Measure 3: Chord C⁴⁺³ (Frets 5, 7, 9). Piano accompaniment: Treble clef has G4 and B4; Bass clef has E2.
- Measure 4: Chord C^{5 3} (Frets 5, 7, 9). Piano accompaniment: Treble clef has G4 and B4; Bass clef has E2.
- Measure 5: Chord A⁵ (Frets 5, 7). Piano accompaniment: Treble clef has G4 and B4; Bass clef has E2.

Şekil 56: Hüseyinî Kalıp

2.2. KÜRDÎ MAKAMI

Kürdî Makamı Dügâh/A1 perdesinden ortaya çıkar. Kürdî/Bb1 makamını belirleyen, tanımlayan en önemli perde Kürdî/Bb1 perdesidir sesidir. Genellikle Dügâh/A1 ve civarındaki perdelerden başlayıp özellikle Kürdî/Bb1 perdesini göstererek, Kürdî makamını belirleyen ezgi çekirdeği Dügâh/A1 perdesinde karar eder. İkinci ezgi çekirdeği ise Nevâ/D2 perdesi üzerinde Buselik kalışıyla ortaya çıkar.

Kürdî makamı; öncelikle Kürdî ezgi çekirdeği, sonra Nevâ/D2 perdesi üzerinde Buselik ezgi çekirdeği ve sonrasında özellikle Kürdî/Bb1 perdesi vurgulanarak Kürdî ezgi çekirdiği ile Dügâh/A1 perdesinde karar ederek tamamlanır.



Şekil 57: Kürdî ezgi çekirdeği 1



Şekil 58: Kürdî ezgi çekirdeği 2

Dügâh/A1 perdesinden Hüseyinî/E2 perdesine gidip, Dügâh/A1 perdesine yönelen seyirde ise Hisar/Eb2 perdesi kullanılabilir.



Şekil 59: Hisar/Eb2 perdeli Kürdî

Kürdî makamı çekirdeğinde zaman zaman Sabâ/Db2 perdesi kullanılarak Sabâ zenzeme gibi de karar edilir.



Şekil 60: Sabâ zenzeme

Nevâ/D2 perdesi üzerinde bir başlangıç ve kalış aşağıdaki gibidir.



Şekil 61: Kürdî makamı - Nevâ/D2 kalış

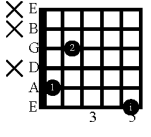
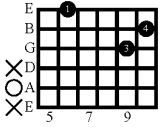
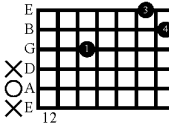
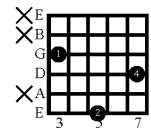
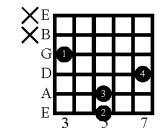
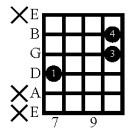
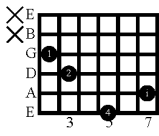
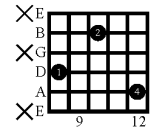
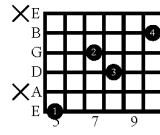
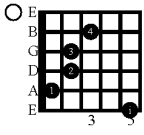
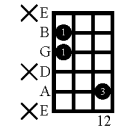
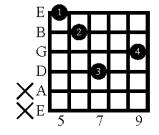
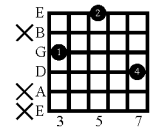
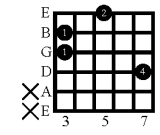
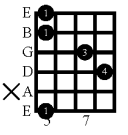
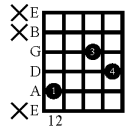
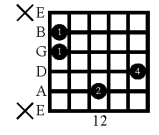
Çargâh/C2 Perdesi üzerindeki kalış da aşağıdaki gibidir.




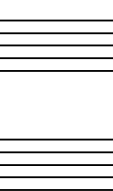
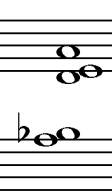

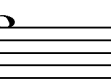
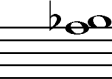
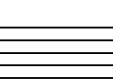



Şekil 62: Kürdî makamı - Çargâh/C2 kalış

Dügâh/A1 üzerinde başlayıp Hüseyinî/E2 perdesine, buradan da Muhayyer/A2 perdesine doğru seyredip Hüseyinî/E2 perdesinde ve sonra da Nevâ/D2 perdesinde asma kararlar yapılabilir.

I. derece akorları

				
				
I 2-	I 2- ⁴	I 2- ^{4/5}	I 6-	I 5- ⁶

Şekil 66: Kürdî makamı I. derece akorları

IV. derece akorları

The image displays 18 guitar chord diagrams for the IV degree of the Kürdî makam, arranged in three rows of six. Each diagram shows a 6-string guitar fretboard with fingerings and string muting (marked with 'X'). The chords are labeled as follows:

- Row 1: D_5^{6-} , D_2^{3-} , $D_2^{3-/6-}$, D_5 , D_6- , D_5^{6-}
- Row 2: D_5^{6-} , D_2^{3-} , D_5 , D_6- , D_5^{7-}
- Row 3: D_5^{6-} , D_2^{3-} , $D_2^{3-/6-}$, D_5 , D_6- , D_5^{7-}

Below the diagrams is a musical staff showing the chords in a sequence. The staff is divided into six measures, each corresponding to one of the chord diagrams above. The chords are labeled as follows:

- Measure 1: IV_5^{6-}
- Measure 2: IV_2^{3-}
- Measure 3: $IV_2^{3-/6-}$
- Measure 4: IV_5
- Measure 5: IV_6-
- Measure 6: IV_5^{7-}

Şekil 67: Kürdî makamı IV. derece akorları

V. derece akorları

Diagram illustrating the V. degree chords (V. derece akorları) for the Kürdî makam, showing 16 different chord voicings and their corresponding musical notation.

The chords are arranged in a 4x4 grid, with the following labels above each diagram:

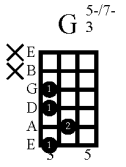
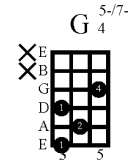
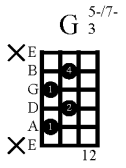
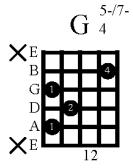
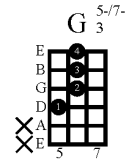
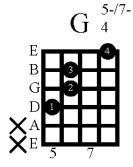
- Row 1: E⁵⁻, E⁵⁻, E⁵⁻, E^{5-/7-}
- Row 2: E⁵⁻, E⁵⁻, E⁷⁻, E^{5-/7-}
- Row 3: E⁵⁻, E⁵⁻, E⁷⁻, E^{5-/7-}
- Row 4: E⁵⁻, E⁵⁻, E⁷⁻, E^{5-/7-}

Below the diagrams is a musical staff with four measures, each corresponding to a chord. The staff is divided into two systems (treble and bass clefs). The notes are as follows:

- Measure 1: V⁵⁻ (E⁵⁻)
- Measure 2: V⁵⁻ (E⁵⁻)
- Measure 3: V⁷⁻ (E⁷⁻)
- Measure 4: V^{5-/7-} (E^{5-/7-})

Şekil 68: Kürdî makamı V. derece akorları

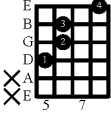
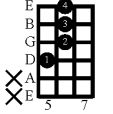
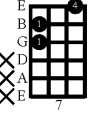
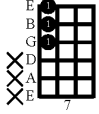
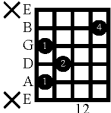
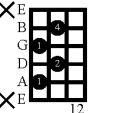
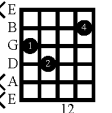
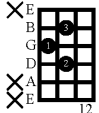
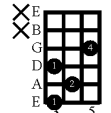
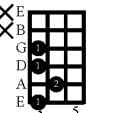
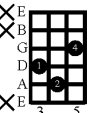
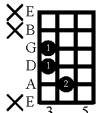
VII. derece akorları

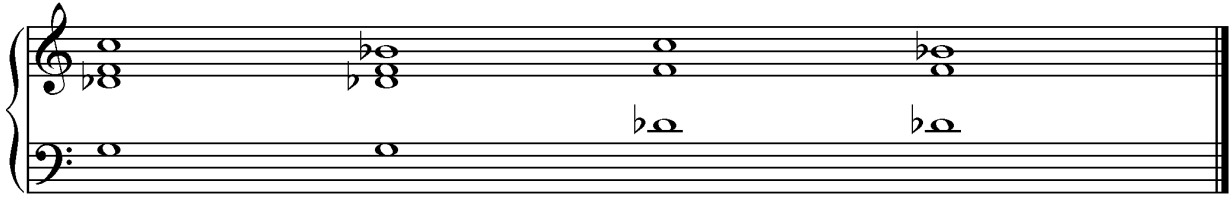


Musical notation for VII 4 5-/7- and VII 3 5-/7-. The notation is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first chord is VII 4 5-/7- and the second chord is VII 3 5-/7-. The notes are G, B, D, F#, and G.

Şekil 69: Kürdî makamı VII. derece akorları

bIV. Derece

$\text{Db}_3^{5-7} / \text{G}$ 	$\text{Db}_3^{5-6} / \text{G}$ 	Db_3^7 	Db_3^6 
$\text{Db}_3^{5-7} / \text{G}$ 	$\text{Db}_3^{5-6} / \text{G}$ 	Db_3^7 	Db_3^6 
$\text{Db}_3^{5-7} / \text{G}$ 	$\text{Db}_3^{5-6} / \text{G}$ 	Db_3^7 	Db_3^6 



bIV_3^7 bIV_3^6 bIV_3^7 bIV_3^6

Şekil 70: Kürdî makamı bIV. derece akorları

2.2.2. Kürdî İlerleyişleri ve Armonileri

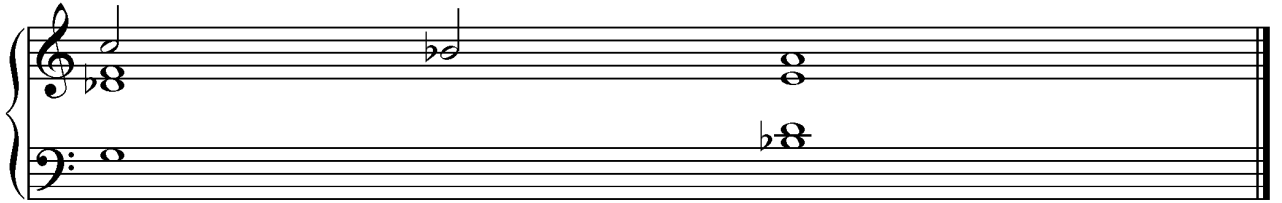
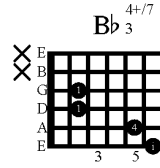
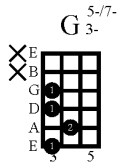
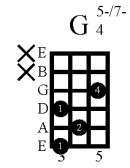
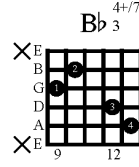
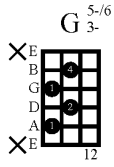
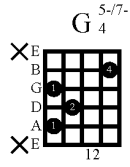
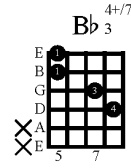
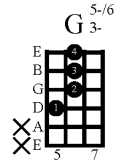
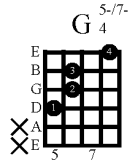
The diagram illustrates the VII-I connection in the Kürdî makam. It consists of six guitar chord diagrams and a musical staff with a piano accompaniment.

The guitar chord diagrams are:

- Top row: $G_4^{5-/7-}$ (5th fret, 4th string) and $G_3^{5-/7-}$ (3rd fret, 3rd string).
- Middle row: $G_4^{5-/7-}$ (12th fret, 4th string), $G_3^{5-/7-}$ (12th fret, 3rd string), and $A_2^{4/5}$ (2nd fret, 2nd string).
- Bottom row: $G_4^{5-/7-}$ (5th fret, 4th string), $G_3^{5-/7-}$ (5th fret, 3rd string), and $A_2^{4/5}$ (3rd fret, 2nd string).

The musical staff shows a piano accompaniment for the VII-I connection. The treble clef has a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature. The bass clef has a key signature of one flat (B-flat). The chords are labeled VII₄^{5-/7-}, 3-, and I₂₋^{4/5}.

Şekil 71: Kürdî makamı VII-I bağlantısı 1

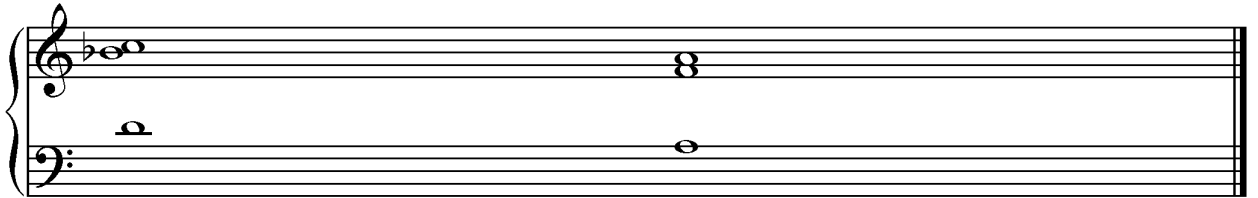
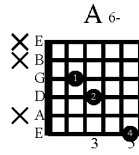
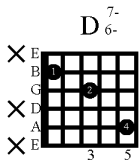


VII₄^{5-/7-}

3-

II₃^{4+/7}
(I)

Şekil 72: Kurdî makamı VII-II bağlantışı



IV₆₋⁷⁻

I₆₋

Şekil 73: Kurdî makamı IV-I bağlantışı

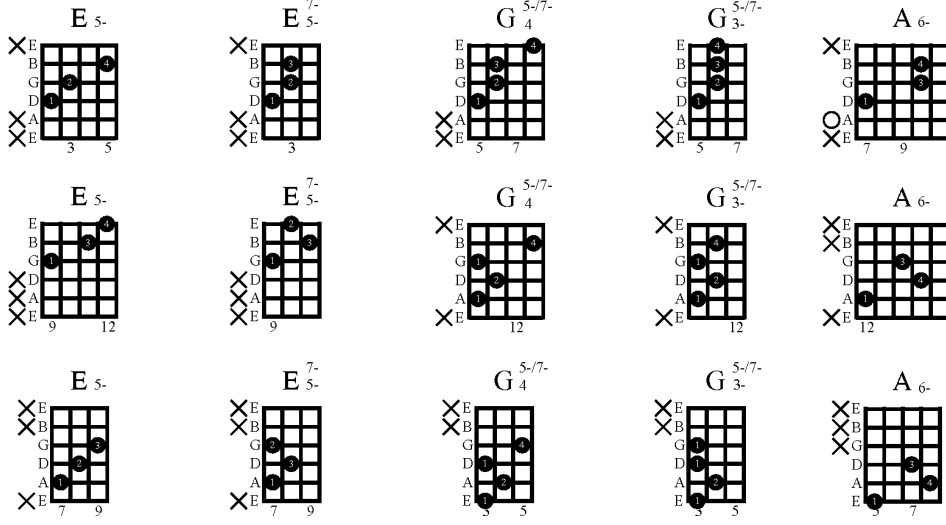
The diagram illustrates the Kurdî makam I-IV-VII-I progression. It consists of two rows of guitar fretboard diagrams and a corresponding musical staff. The first row shows the following chords: A₃^{6-/7-}, A₂₋⁵, D₅⁶⁻, G₄^{5-/7-}, G₃₋^{5-/7-}, and A₅⁶⁻. The second row shows: A₃^{6-/7-}, A₂₋⁵, D₅⁶⁻, G₄^{5-/7-}, G₃₋^{5-/7-}, and (A₅⁶⁻). The musical staff below shows the progression in piano style, with notes corresponding to the chords: I₃^{6-/7-}, I₂₋⁵, IV₅⁶⁻, VII₄^{5-/7-}, 3-, and I₅⁶⁻.

Şekil 74: Kürdî makamı I-IV-VII-I bağlantısı

III $\begin{matrix} 7- \\ 6- \\ 2- \end{matrix}$ 5 I $\begin{matrix} 7- \\ 6- \\ 2- \end{matrix}$ 5 IV $\begin{matrix} 6- \\ 5 \end{matrix}$ VII $\begin{matrix} 7- \\ 5- \\ 4 \end{matrix}$ 3- I $\begin{matrix} 6- \\ 5 \end{matrix}$

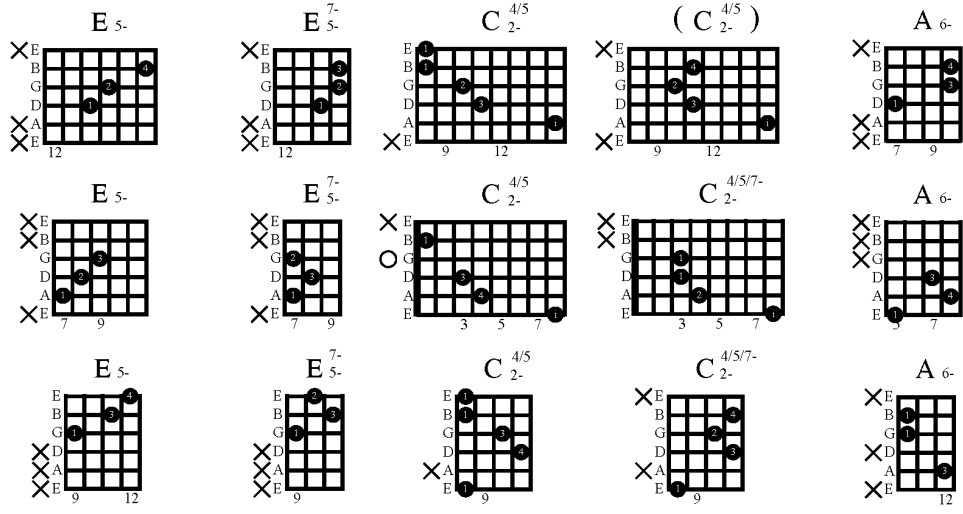
(Sabâ etkisi)

Şekil 75: Kurdî makamı III-I-IV-VII-I bağlanması



V $\frac{8}{5-}$ 7- VII $\frac{5-/7-}{4}$ 3- I 6-

Şekil 76: Kürdî makamı V-VII-I bağlantısı



V⁸₅₋ 7- III⁸_{4/5 2-} 7- I₆₋

Şekil 77: Kürdî makamı V-III-I bağlantısı 1

II ⁷₄₊ I ⁷₄₋ VII ⁷₄₊ VI ⁷₃ V ⁷₅₋ bIV ⁷₃ 6 I ₂₋

(I)

Şekil 78: Kürdî makamı II-I-VII-VI-V-bV-I bağlanması

The image displays six guitar chord diagrams and a piano-style musical staff. The guitar diagrams are arranged in two rows of three. The first row shows $D b_3^{5-/7}$, $D b_3^{5-/6}$, and A_5 . The second row shows $D b_3^{5-/7}$, $D b_3^{5-/6}$, and A_5 . The piano staff below shows the notes for $bIV_3^{5-/7}$, 6 , and I_5 .

Şekil 79: Kurdî makamı bIV-I bağlanışı

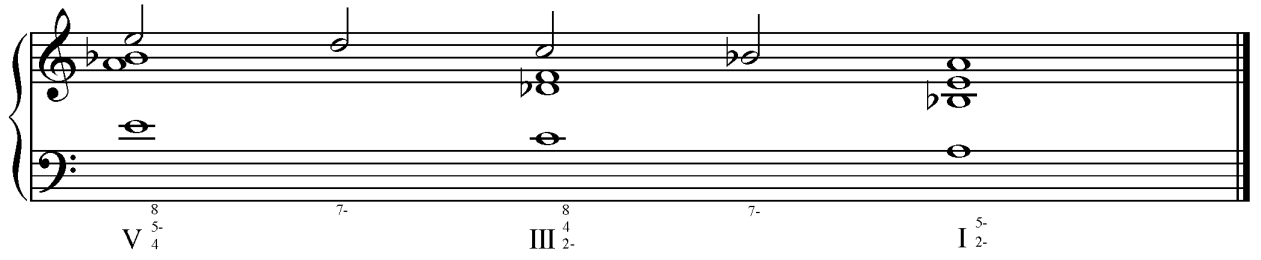
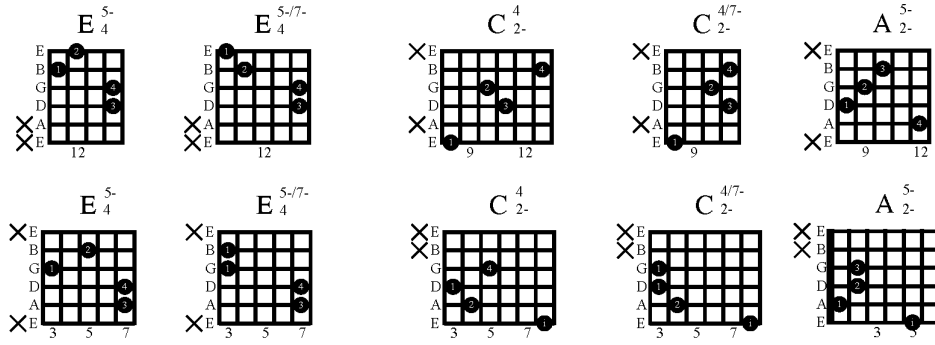
$G \frac{5-}{7-} 4$
 $G \frac{5-}{7-} 3-$
 $G \frac{5-}{7-} 12$
 $G \frac{5-}{7-} 12$
 $G \frac{5-}{7-} 4$
 $A \frac{4}{5} 2-$

$VII \frac{5-}{7-} 4$ $3-$ $I \frac{4}{5} 2-$

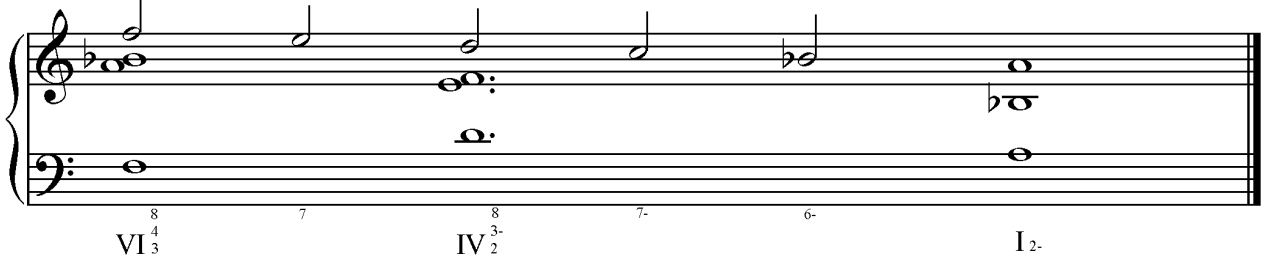
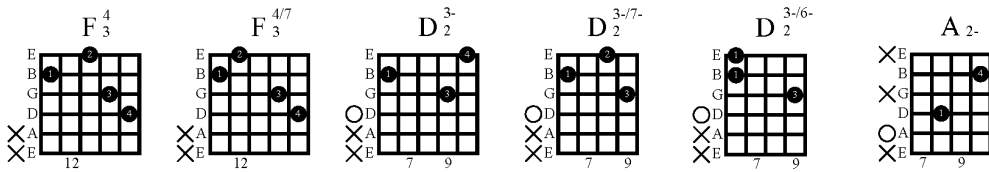
Şekil 80: Kürdî makamı VII-I bağlanması 2

Şekil 81: Kürdî makamı VI-IV-VII-I bağlanması

Şekil 82: Kürdî makamı VI-IV-VII-I bağlanması 2



Şekil 83: Kürdî makamı V-III-I bağlantısı 2



Şekil 84: Kürdî makamı VI-IV-I bağlantısı

G_2^{3-} $G_2^{3-/7-}$ E_4^{5-} $E_4^{5-/7-}$ C_2^4 $C_2^{4/7-}$ A_2^5
 G_2^{3-} $G_2^{3-/7-}$ E_4^{5-} $E_4^{5-/7-}$ C_2^4 $C_2^{4/7-}$ A_2^5
 VII₂³⁻ V₄⁵⁻ III₂⁴ I₂⁵

Şekil 85: Kürdî makamı VII-V-III-I bağlanış

Şekil 86: Kürdî makamı VI-IV-bIV-III-I bağlantısı

Şekil 86: Kürdî makamı VI-IV-bIV-III-I bağlantısı

Şekil 87: Kürdî makamı Muhayyer/A2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine la/A pedal sesinde bağlantısı

Şekil 87: Kürdî makamı Muhayyer/A2 perdesinden Dügâh/A1 perdesine la/A pedal sesinde bağlantısı

Şekil 88: Kürdî makamı I-IV-I bağlanış

Şekil 88: Kürdî makamı I-IV-I bağlanış

Şekil 89: Kürdî makamı I-V-bIV-VII-I bağlanış

Şekil 89: Kürdî makamı I-V-bIV-VII-I bağlanış

Şekil 90: Kürdî makamı I-IV-bIV-I bağlanış

Şekil 91: Kürdî makamı bIV-II bağlanış

Şekil 92: Kürdî makamı I-IV-VI-I bağlanış

Şekil 92: Kürdî makamı I-IV-VI-I bağlanış

Şekil 93: Kürdî makamı I-VII-IV-V-I bağlanış

Şekil 93: Kürdî makamı I-VII-IV-V-I bağlanış

$I \frac{5}{2-}$ $I \frac{7-}{4}$ $I \frac{6-/7-}{3}$ $I \frac{5/6-}{2-}$ $V \frac{6-/7-}{2-}$ $VII \frac{5-/7-}{4}$ $bIV \frac{6}{3}$ $VI \frac{7}{3}$
 (I)

Şekil 94: Kurdî makamı I-V-bIV-VI bağlanış

Kürdî Kalıp

The diagram shows the Kürdî Kalıp scale and its corresponding chord progression. The scale is represented by eight guitar fretboard diagrams, each with a chord name and a scale degree. The chords are: A⁴/₂₋, A⁷⁻/₂₋, A⁶⁻/₂₋, A^{5/6-}/₂₋, D⁷⁻/₃₋, F^{5/6-}/₂, Db^{4+/6}/₃, and A⁴/₂₋. Below the fretboard diagrams is a musical staff showing the corresponding chord progression: I⁴/₂₋, I⁷⁻/₂₋, I⁶⁻/₂₋, I^{5/6-}/₂₋, IV⁷⁻/₃₋, VI^{5/6-}/₂, bIV^{4+/6}/₃, and I⁴/₂₋.

Şekil 95: Kürdî kalıp

2.3 HİCÂZ MAKAMI

2.3.1. Hicâz Ezgi Çekirdeği

Hicâz makamına adını veren Hicâz/C#2 perdesidir. Hicâz ezgi çekirdeği Dügâh/A1 perdesinden agaz eder (Şekil 96). Nevâ/D2 perdesi Hüseyinî/E2 perdesine çıkıp, Hicâz/C#2 ve dikKürdî/Bb1 perdeleri kullanarak Dügâh/A1 perdesinde karar eder ve Hicâz ezgi çekirdeği oluşur. Burada Hüseyinî/E2, Nevâ/D2, dikKürdî/Bb1 Hicâz/C#2 perdeleri yürüyücü, Dügâh/A1 perdesi ise karar perdesidir.

The musical staff shows the Hicâz Ezgi Çekirdeği 1 scale, which consists of the notes: A1, B1, C#2, D2, E2, F#2, G#2, A2.

Şekil 96: Hicâz Ezgi Çekirdeği 1



Şekil 97: Hicâz Ezgi Çekirdeği 1



Şekil 98: Hicâz Ezgi Çekirdeği 2



Şekil 99: Hicâz Ezgi Çekirdeği 2



Şekil 100: Hicâz Ezgi Çekirdeği 3

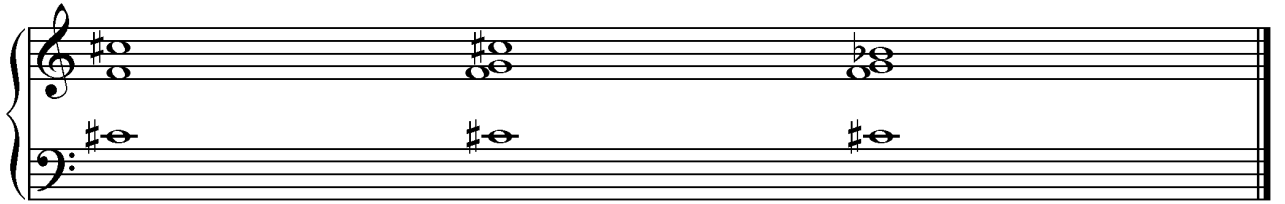
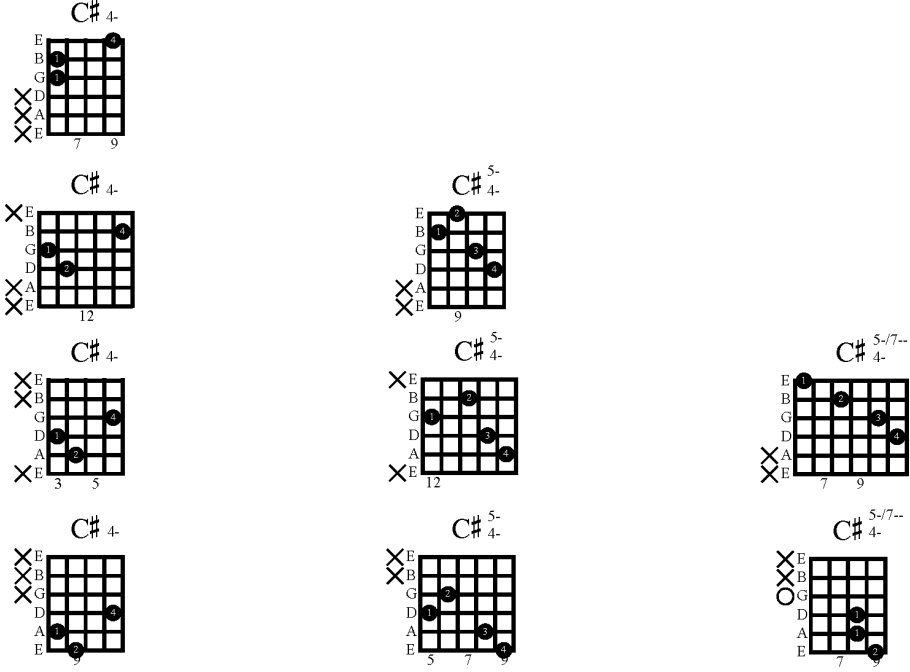
I. Derece

The diagram shows 20 guitar chord diagrams for the I. Derece of the Hicaz Makam. The chords are arranged in four rows of five. The labels for the chords are: A_5 , A_{5-7} , A_4 , A_{2-4} , and $A_{2-4/5}$. Each diagram shows a 6-string guitar fretboard with fingerings (1-5) and fret numbers (3, 5, 7, 9, 12). The diagrams show various voicings and fingerings for these chords, including some with open strings and some with muted strings (marked with an 'X').

The musical staff shows the I. Derece of the Hicaz Makam. The staff is divided into two systems, each with a treble and bass clef. The notes are: E4, A4, D5 (treble) and E3, A2, D3 (bass) for the first system; and E4, A4, D5 (treble) and E3, A2, D3 (bass) for the second system. The notes are grouped into chords and labeled as I_5 , I_{5-7} , I_4 , I_{2-4} , and $I_{2-4/5}$.

Şekil 101: Hicâz Makamı I. derece akorları

III. Derece Akorları



III 4-

III 5-4-

III 5-4-

Şekil 102: Hijaz Makamı III. derece akorları

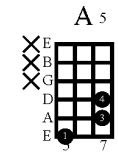
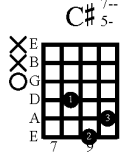
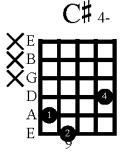
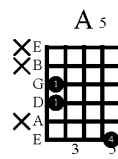
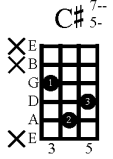
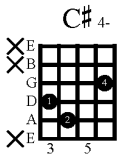
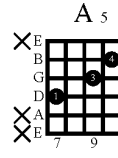
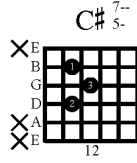
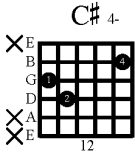
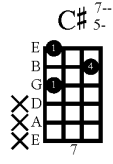
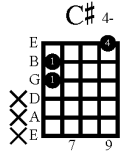
2.3.1. Dügâh/A1 perdesi üzerinde kalışlar

III-I Bağlanışı

III-I baęlanıřında II. derece dikKürdî/Bb1 perdesi, I. derece Dügâh/A1 perdesine giderken III. derece akoru üzerinde; Hicâz/C#2, dikKürdî/Bb1, Dügâh/A1 perdeleri içinde yedili (7- -) geit sesi olarak dűřünűlűr.

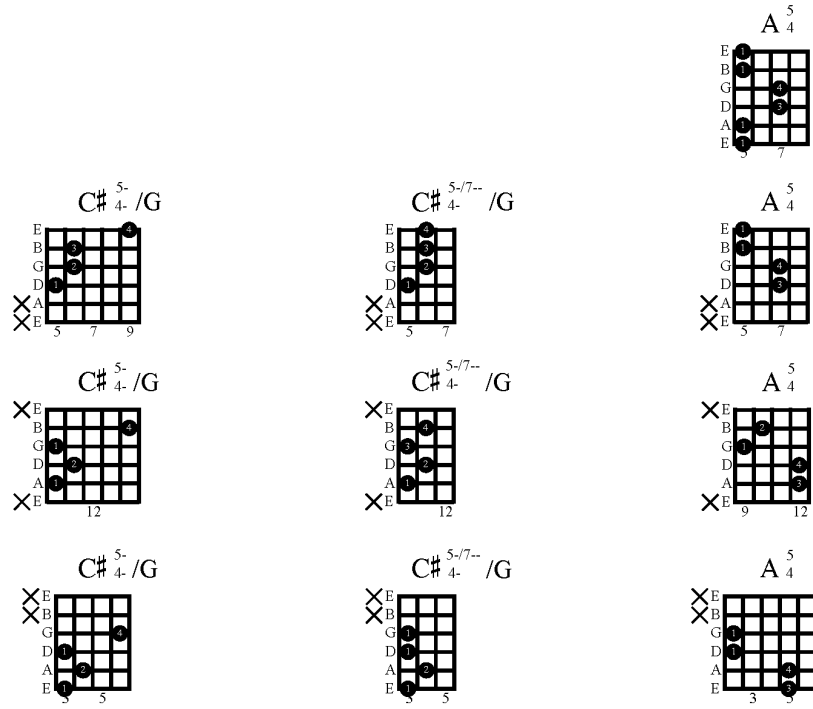
The image displays nine guitar chord diagrams arranged in a 3x3 grid. The top row shows C# chords with voicings 5-4- and 5-/7--4-. The middle row shows C# chords with voicings 5-4- and 7--4-. The bottom row shows C# chords with voicings 5-4- and 5-/7--4-. To the right of these diagrams are three A5 chords. Below the diagrams is a musical score for a III-I connection. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The first measure is labeled III 4- and the second measure is labeled I 5. The bass clef has a sharp sign on the first line.

şekil 103: Hicâz Makamı III-I bağlanışı 1



III 8
4-
III 7-
5-
I 5

Şekil 104: Hicâz Makamı III-I bağlantısı 2



III⁸₄₋
5-

7--

I⁵₄

Şekil 105: Hicâz Makamı III-I bağlantısı 3

The image displays a musical score and six guitar fretboard diagrams. The musical score consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#). The first measure shows a triad in the treble clef (E4, G4, B4) and a single note in the bass clef (E3). The second measure shows a single note in the treble clef (B4) and a single note in the bass clef (E3). The third measure shows a triad in the treble clef (E4, G4, B4) and a single note in the bass clef (E3). The diagrams above the score show the following fretboard configurations:

- Diagram 1 (top left): C# 5- 4- (E string: 9, B string: 9, G string: 9, D string: 9, A string: 9, E string: 9)
- Diagram 2 (top middle): C# 5-/7-- (E string: 7, B string: 7, G string: 7, D string: 7, A string: 7, E string: 7)
- Diagram 3 (top right): Bb 4+/7 (E string: 9, B string: 9, G string: 9, D string: 9, A string: 9, E string: 9)
- Diagram 4 (middle left): C# 5- 4- (E string: 9, B string: 9, G string: 9, D string: 9, A string: 9, E string: 9)
- Diagram 5 (middle middle): C# 5-/7-- (E string: 7, B string: 7, G string: 7, D string: 7, A string: 7, E string: 7)
- Diagram 6 (middle right): Bb 4+/7 (E string: 5, B string: 5, G string: 5, D string: 5, A string: 5, E string: 5)

Below the musical score, the following text is present:

III 8 5- 4- 7-- bII 4+/7 3 (I)

Şekil 106: Hicâz Makamı III-I bağlantısı 4

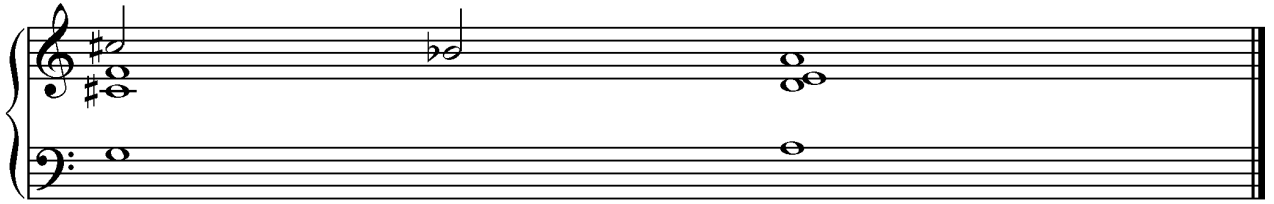
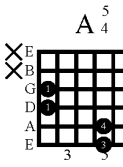
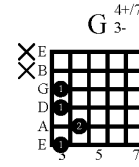
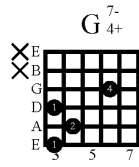
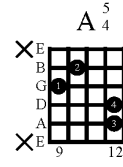
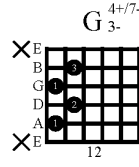
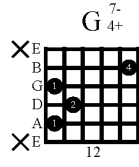
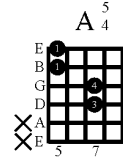
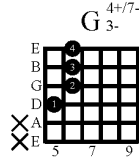
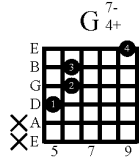
VII-IV Bağlanması

The image displays nine guitar fretboard diagrams arranged in a 3x3 grid, illustrating the VII-IV connection in the Hicaz Makam. The diagrams are organized as follows:

- Row 1:**
 - Diagram 1: G⁷⁻₄₊ (12th fret)
 - Diagram 2: G⁶₄₊ (12th fret)
 - Diagram 3: D₅ (7th and 9th frets)
- Row 2:**
 - Diagram 4: G⁷⁻₄₊ (5th and 7th frets)
 - Diagram 5: G⁶₄₊ (5th and 7th frets)
 - Diagram 6: D₅ (5th and 7th frets)
- Row 3:**
 - Diagram 7: G⁷⁻₄₊ (12th fret)
 - Diagram 8: G⁶₄₊ (9th and 12th frets)
 - Diagram 9: D₅ (12th fret)

Below the diagrams is a musical staff with two systems (treble and bass clefs). The first system shows a G⁷⁻₄₊ chord in the treble clef and a D₅ chord in the bass clef. The second system shows a G⁶₄₊ chord in the treble clef and a D₅ chord in the bass clef. The labels VII⁷⁻₄₊, 6, and IV₅ are placed below the staff to indicate the fret positions for the chords.

Şekil 107: Hicâz Makamı VII-IV bağlanması 1



VII $\begin{smallmatrix} 7- \\ 4+ \end{smallmatrix}$

3-

I $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix}$

Şekil 108: Hicâz Makamı VII-I bağılantısı

IV-VII-I Bağlanması

D_{2-}^{3-} 	G_{4+}^{7-} 	$G_{3-}^{4+/7-}$ 	
D_{12}^{3-} 	G_{12}^{7-} 	$G_{12}^{4+/7-}$ 	
D_{3-}^{3-} 	G_{5-}^{7-} 	$G_{5-}^{4+/7-}$ 	$A_{2-}^{5/6-}$

IV_{2-}^{3-} VII_{4+}^{7-} 3- $I_{2-}^{5/6-}$

Şekil 109: Hicâz Makamı IV-VII-I bağlanması

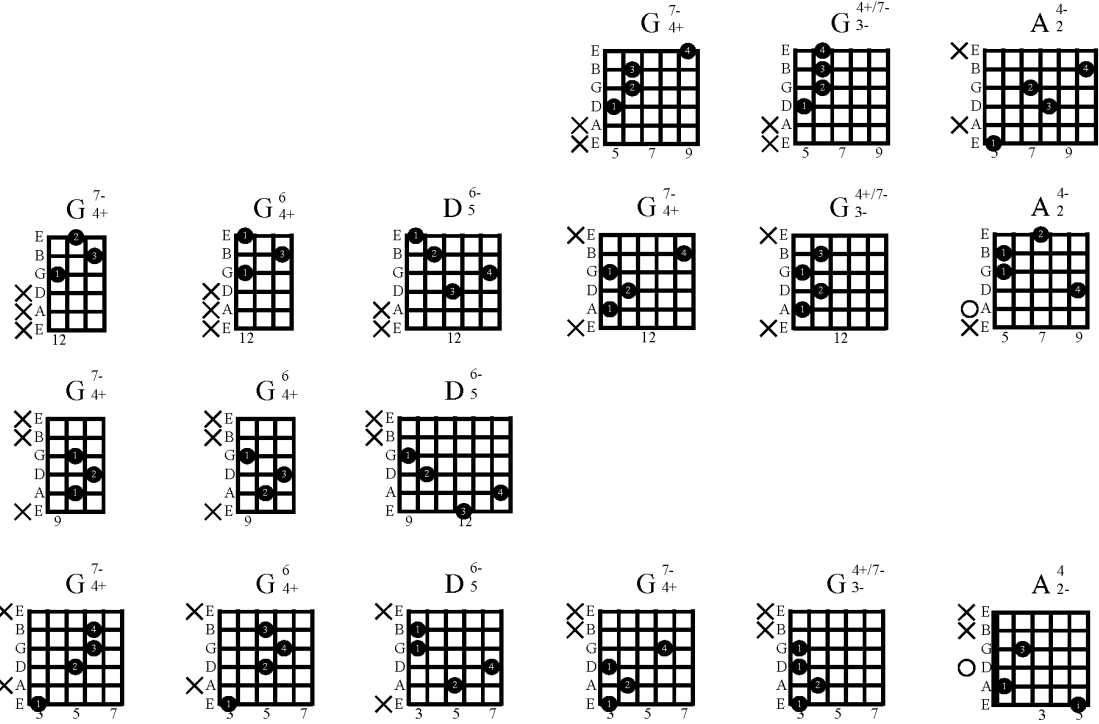
VII-IV-VII-I Bağlanması

The image displays 18 guitar chord diagrams arranged in three rows of six. Each diagram shows a 6-string guitar fretboard with fingerings and chord symbols. The symbols are: G_{4+}^{7-} , G_{4+}^6 , D_5 , G_{4+}^{7-} , $G_{3-}^{4+/7-}$, and A_4^5 . The diagrams are organized as follows:

- Row 1: G_{4+}^{7-} , G_{4+}^6 , D_5 , G_{4+}^{7-} , $G_{3-}^{4+/7-}$, A_4^5
- Row 2: G_{4+}^{7-} , G_{4+}^6 , D_5 , G_{4+}^{7-} , $G_{3-}^{4+/7-}$, A_4^5
- Row 3: G_{4+}^{7-} , G_{4+}^6 , D_5 , G_{4+}^{7-} , $G_{3-}^{4+/7-}$, A_4^5

Below the diagrams is a musical staff in grand staff notation (treble and bass clefs). The notes in the staff correspond to the chord diagrams above, showing the progression: VII $_{4+}^{7-}$, VII $_{4+}^6$, IV $_5$, VII $_{4+}^{7-}$, VII $_{3-}^{4+/7-}$, and I $_4^5$.

Şekil 110: Hicâz Makamı VII-IV-VII-I bağlanması 1



VII ⁷⁻₄₊ VII ⁶₄₊ IV ⁶⁻₅ VII ⁷⁻₄₊ VII ^{4+ / 7-}₃₋ I ⁴₂₋

Şekil 111: Hicâz Makamı VII-IV-VII-I bağlanması 2

Diagram illustrating the chord progressions for the Hicaz Makam II-I-VII-I-V-VI-III-II(I) sequence. The chords are shown in three rows of guitar fretboard diagrams, followed by a musical staff and Roman numeral notation.

Row 1 Chords: B \flat 7 $_{4+}$, A 7 $_{-}$, G 7 $_{-}$, A 5 $_{2-}$, E 7 $_{-}$, F 5 $_{2}$, C# 7 $_{5-}$, B \flat 7 $_{4+}$

Row 2 Chords: B \flat 7 $_{4+}$, A 7 $_{-}$, G 7 $_{-}$, A 5 $_{2-}$, E 7 $_{-}$, F 5 $_{2}$, C# 7 $_{5-}$, B \flat 7 $_{4+}$

Row 3 Chords: B \flat 7 $_{4+}$, A 7 $_{-}$, G 7 $_{-}$, A 5 $_{2-}$, E 7 $_{-}$, F 5 $_{2}$, C# 7 $_{5-}$, B \flat 7 $_{4+}$

Musical Staff: A staff showing the sequence of chords in Hicaz Makam, with notes in the treble and bass clefs.

Roman Numeral Notation: II $_{4+}$ 7, I 7 $_{-}$, VII $_{4+}$ 7 $_{-}$, I 5 $_{2-}$, V 7 $_{-}$, VI $_{2}$ 5 $_{+}$, III 7 $_{5-}$, II $_{4+}$ 7 (I)

Şekil 112: Hicaz Makamı II-I-VII-I-V-VI-III-II(I) bağlantısı

The image displays the I-VI-VII-IV-VII-I progression in Hicaz Makamı. It consists of two rows of guitar chord diagrams and a piano-style musical score below them.

Row 1 Chord Diagrams:

- A_{2-}^5 : E, B, G, D, A, E (12)
- A_{4-}^{7-} : E, B, G, D, A, E (12)
- F_{5+} : E, B, G, D, A, E (12)
- G_{4+}^6 : E, B, G, D, A, E (12)
- D_{5-}^{6-} : E, B, G, D, A, E (12)
- G_{4+}^{7-} : E, B, G, D, A, E (9)
- $G_{3-}^{4+/7-}$: E, B, G, D, A, E (12)
- A_{5-}^{7-} : E, B, G, D, A, E (12)

Row 2 Chord Diagrams:

- A_{2-}^5 : E, B, G, D, A, E (5, 7, 9)
- A_{4-}^{7-} : E, B, G, D, A, E (5, 7, 9)
- F_{5+} : E, B, G, D, A, E (5, 7, 9)
- G_{4+}^6 : E, B, G, D, A, E (9)
- D_{5-}^{6-} : E, B, G, D, A, E (3, 5, 7)
- G_{4+}^{7-} : E, B, G, D, A, E (5)
- $G_{3-}^{4+/7-}$: E, B, G, D, A, E (5)
- A_{5-}^{7-} : E, B, G, D, A, E (3, 5, 7)

Musical Score:

The piano score shows the progression on a grand staff. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a single bass note for each chord. The chord symbols below the score are:

- I_{2-}^5
- I_{4-}^{7-}
- VI_{5+}
- VII_{4+}^6
- IV_{5-}^{6-}
- VII_{4+}^{7-}
- $VII_{3-}^{4+/7-}$
- I_{5-}^{7-}

Şekil 113: Hicâz Makamı I-VI-VII-IV-VII-I bağlantışı

Şekil 114: Hicâz makamı I-VII-IV-VII-I bağlantısı

Şekil 115: Hicâz makamı I-VII-V-VII-I bağlanması 1

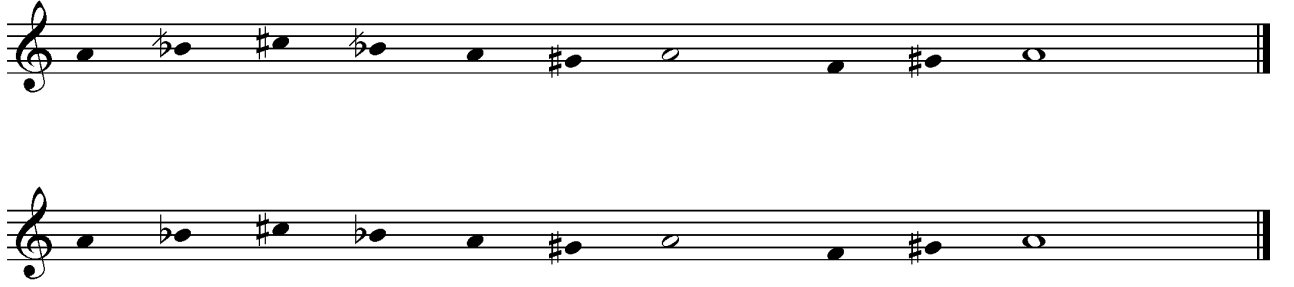
Şekil 115: Hicâz makamı I-VII-V-VII-I bağlanması 1

Şekil 116: Hicâz makamı I-VII-V-VII-I bağlanması 2

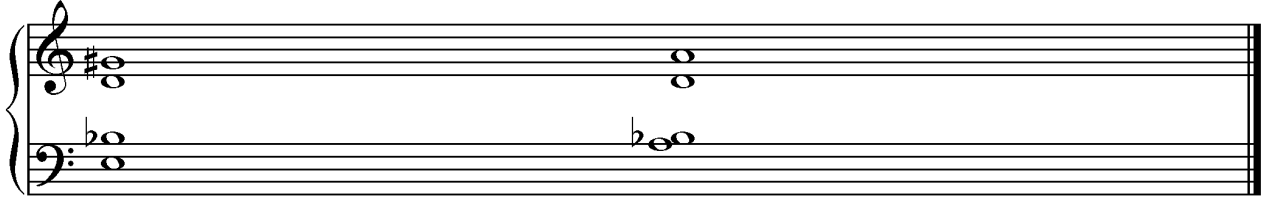
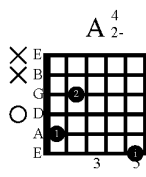
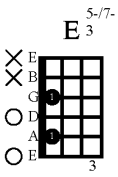
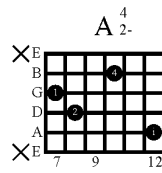
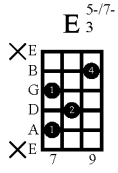
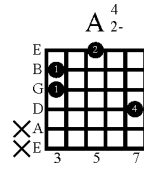
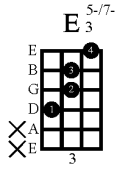
Şekil 116: Hicâz makamı I-VII-V-VII-I bağlanması 2

2.3.4. Zirgüleli Hicâz

Zirgüleli Hicâz makamında ise Hicâz ezgi çekirdeğinden sonra Zirgüle/G#1 perdesinden Dügâh/A1 perdesine bir yarım karar edip, yine Dügâh/A1 perdesinde karar eder.



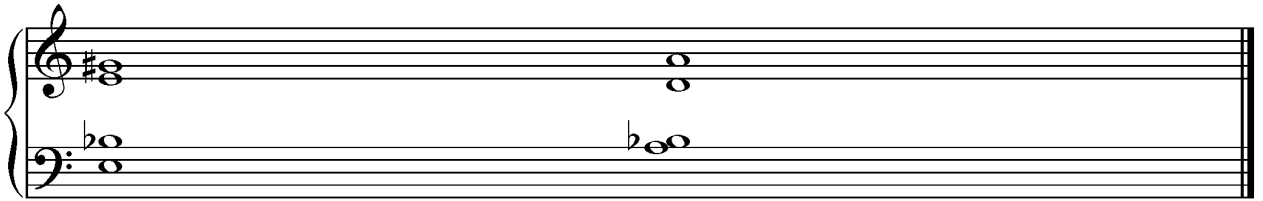
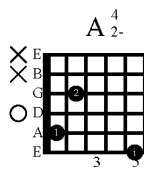
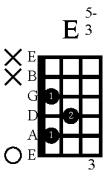
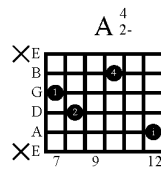
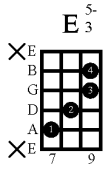
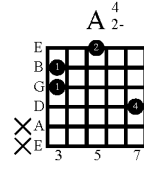
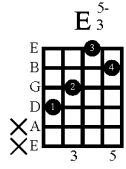
Şekil 119: Zirgüleli Hicâz ezgisi



V $\frac{5-/7-}{3}$

I $\frac{4}{2-}$

Şekil 120: Zirgüleli Hicâz 1 (V-I bağlantısı)



V₃⁵⁻

I₂₋⁴

Şekil 121: Zirgüleli Hicâz 2

The image displays ten guitar chord diagrams for the Zirgüleli Hicâz 3 scale. The diagrams are arranged in two rows of five. The first row shows E⁶₅₋, E₅₋, E⁵⁻₄, E⁵⁻₃, and A⁴₂₋. The second row shows E₅₋, E₅₋, E⁵⁻₄, E⁵⁻₃, and A⁴₂₋. Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains five notes: E4, D4, C4, B3, and A3. Below the staff, the notes are labeled with Roman numerals: V⁶₅₋, 5-, 4, 3, and I⁴₂₋.

Şekil 122: Zirgüleli Hicâz 3

The image displays the Zircüleli Hicâz 4 scale. It includes two rows of guitar chord diagrams and a piano score below them. The chords are labeled as follows:

- Row 1: E⁶⁻⁵⁻, E⁷⁻⁵⁻, E^{5-/7-} 4, E^{5-/7-} 3, A⁴ 2-
- Row 2: E⁶ 5-, E⁷⁻ 5-, E^{5-/7-} 4, E^{5-/7-} 3, A⁴ 2-

The piano score shows the scale in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notes are: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The bass line consists of sustained octaves for the notes E4, F#4, and G4.

Şekil 123: Zircüleli Hicâz 4

2.3.5. Uzzâl Makamı

Hicâz, Hicâz Humayun, Uzzâl ve Zircüleli Hicâz makamları birbirlerinden çok farklılık göstermedikleri için Hicâz makamı ailesi içerisinde yer almaktadırlar. Başka bir deyişle Hicâz makamı bu dört ezgi çekirdeği kullanılarak ortaya çıkmaktadır.

Uzzâl makamında ise Hicâz ezgi çekirdeği ile başlanıp Hüseyinî ezgi çekirdeği kullanılarak yine Hicâz ezgi çekirdeği bitiriş ezgisiyle karar eder.

The image shows the Uzzâl Makamı melodic line in treble clef. The notes are: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4. The scale is in a key signature of one sharp (F#).

Şekil 124: Uzzâl Makamı

The diagram illustrates the Hicaz makam I-III-I connection. It consists of three rows of guitar chord diagrams and a piano score below. The diagrams are labeled with chord names and fret numbers:

- Row 1: A₅ (fret 9), C#₄⁵⁻ (fret 9), C#₄^{5-/7--} (fret 7), A₅ (fret 7).
- Row 2: A₅⁷⁻ (fret 12), A₅⁶ (fret 12), A₂₋⁵ (fret 12), A₂₋^{4/5} (fret 12), C#₄⁵⁻ (fret 12), C#₄⁷⁻⁻ (fret 12), A₅ (fret 12).
- Row 3: A₅⁷⁻ (fret 7), A₅⁶ (fret 5), A₂₋⁵ (fret 5), A₂₋^{4/5} (fret 5), C#₄⁵⁻ (fret 5), C#₄^{5-/7--} (fret 7), A₅ (fret 7).

The piano score below shows the following notes in the treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. In the bass clef: E2, E2, E2, E2, E2, E2, E2. Roman numerals are placed below the notes: I 7-5, I 6-5, I 5-2, 4, III 8-5-4, 7--, I 5.

Şekil 125: Hicâz makamı I-III-I bağlantısı

Şekil 126: Hicâz makamı I-V-III-I bağlanması

2.3.6. Buselîk Kalış

Şekil 127: Hicâz makamı Buselîk kalış ezgisi

$A_3^{6-/7-}$ $A_3^{5/7-}$ D_5^{6-} $C\#_4^{5-}/G$ $C\#_4^{5-/7--}/G$ A_5^{7-}
 $A_3^{6-/7-}$ $A_3^{5/7-}$ D_5^{6-} $C\#_4^{5-}/G$ $C\#_4^{5-/7--}/G$ A_5^{7-}

$I_3^{6-/7-}$ 5 $IV_5^{6-/5}$ $III_4^{8/5-}$ $7--$ I_5^{7-}

Şekil 128: Hicâz makamı Buselik kalış 1 (I-IV-III-I)

F_4^{5+} $F_4^{5+/7}$
 F_4^{5+} $F_4^{5+/7}$ D_5^{6-}
 F_4^{5+} $F_4^{5+/7}$ D_5^{6-}

8 VI_4^{5+} 7 IV_5^{6-}

Şekil 129: Hicâz makamı Buselîk kalış 2 (VI-IV bağlantısı)

The image displays six guitar chord diagrams and a piano score for the Buselk kalış 3 (I-IV) connection in the Hicaz makam. The guitar diagrams are arranged in two rows of three. The first row shows chords A ^{5/6-}₃, A ⁵₃, and D ⁶⁻₅. The second row shows chords A ^{5/6-}₃, A ⁵₃, and D ⁶⁻₅. The piano score below shows the chords I ₃ ⁶⁻₅ and IV ⁶⁻₅.

Şekil 130: Hicâz makamı Buselk kalış 3 (I-IV bağlantısı)

Diagram illustrating the Buselik kalış 4 (V-I bağlanması) for the Hicaz makamı, showing guitar chord diagrams and a musical staff.

The diagrams show the following chord structures:

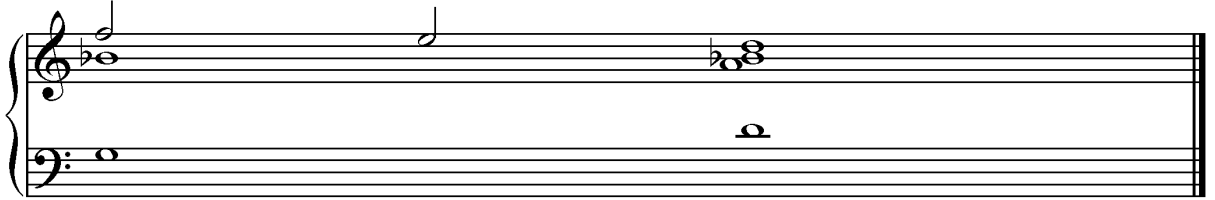
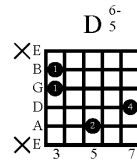
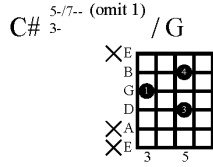
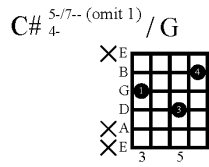
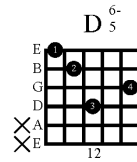
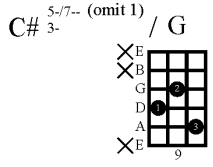
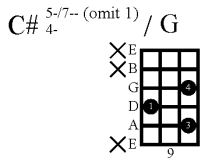
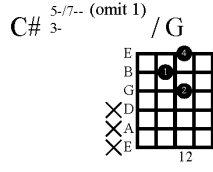
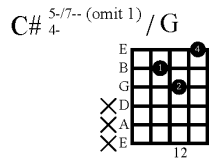
- Row 1: $A_3^{6-/7-}$, $A_3^{5/7-}$, D_2^{6-}
- Row 2: $A_3^{6-/7-}$, $A_3^{5/7-}$, D_2^{6-}
- Row 3: $A_3^{6-/7-}$, $A_3^{5/7-}$, D_2^{6-}

The musical staff shows the following notes:

- Staff 1 (Treble Clef): A_3 , A_3 , D_2
- Staff 2 (Bass Clef): A_3 , A_3 , D_2

Labels below the staff: D Bsl: V_3^{7-} , 5, I_2^{6-}

Şekil 131: Hicaz makamı Buselik kalış 4 (V-I bağlanması)



A Hz: III⁷⁻ / G₄₋
5-

3-

IV⁶⁻ / G₅

Şekil 132: Hicâz makamı Buselîk kalışı 5 (III-IV bağılanışı)

(C#⁵⁻⁷⁻⁻₄₋ / G)

(C#⁵⁻⁷⁻⁻₃₋ / G⁵⁻⁷⁻⁻₃₋)

C#⁵⁻⁷⁻⁻₄₋ / G

C#⁵⁻⁷⁻⁻₃₋ / G

D⁶⁻₅

C#⁵⁻⁷⁻⁻₄₋ / G

C#⁵⁻⁷⁻⁻₃₋ / G⁵⁻⁷⁻⁻₃₋

D⁶⁻₅

A Hz: III⁷⁻⁻₄₋
5-

3-

IV⁶⁻₅

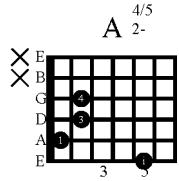
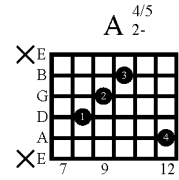
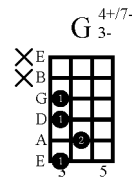
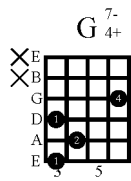
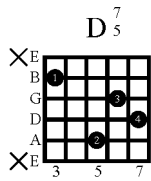
Şekil 133: Hicâz makamı Buselîk kalışı 6 (III-IV bağılanışı)

$D \begin{smallmatrix} 4+/7- \\ 3- \end{smallmatrix}$ 	$E \begin{smallmatrix} 5-/7- \\ 3 \end{smallmatrix}$ 	$A \begin{smallmatrix} 4 \\ 2- \end{smallmatrix}$
$D \begin{smallmatrix} 4+/7- \\ 3- \end{smallmatrix}$ 	$E \begin{smallmatrix} 5-/7- \\ 3 \end{smallmatrix}$ 	$A \begin{smallmatrix} 4 \\ 2- \end{smallmatrix}$
$D \begin{smallmatrix} 4+/7- \\ 3- \end{smallmatrix}$ 	$E \begin{smallmatrix} 5-/7- \\ 3 \end{smallmatrix}$ 	$A \begin{smallmatrix} 4 \\ 2- \end{smallmatrix}$

A Hez: IV $\begin{smallmatrix} 4+/7- \\ 3- \end{smallmatrix}$	V $\begin{smallmatrix} 5-/7- \\ 3 \end{smallmatrix}$	I $\begin{smallmatrix} 4 \\ 2- \end{smallmatrix}$

Şekil 134: Zirgüleli Hicâz Makamı IV-V-I bağlantısı

Hicâz Kalıp

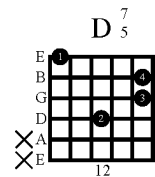
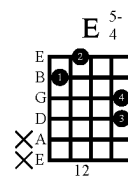
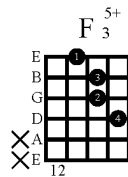
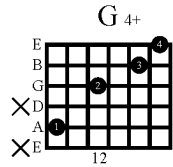
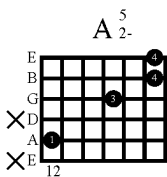
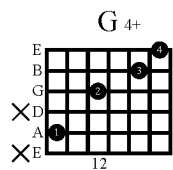
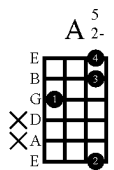


IV_5^7

VII_{4+}^{7-}

3-

$I_{2-}^{4/5}$



4

I_{2-}^5

VII_{4+}

VI_3^{5+}

V_{4-}^{5-}

IV_5^7

9

$C\#_3^{5-}$ $C\#_3^{5-/7--}$ A_5^{6-} $D_3^{4+/7-}$ $E_3^{5-/7-}$ A_5

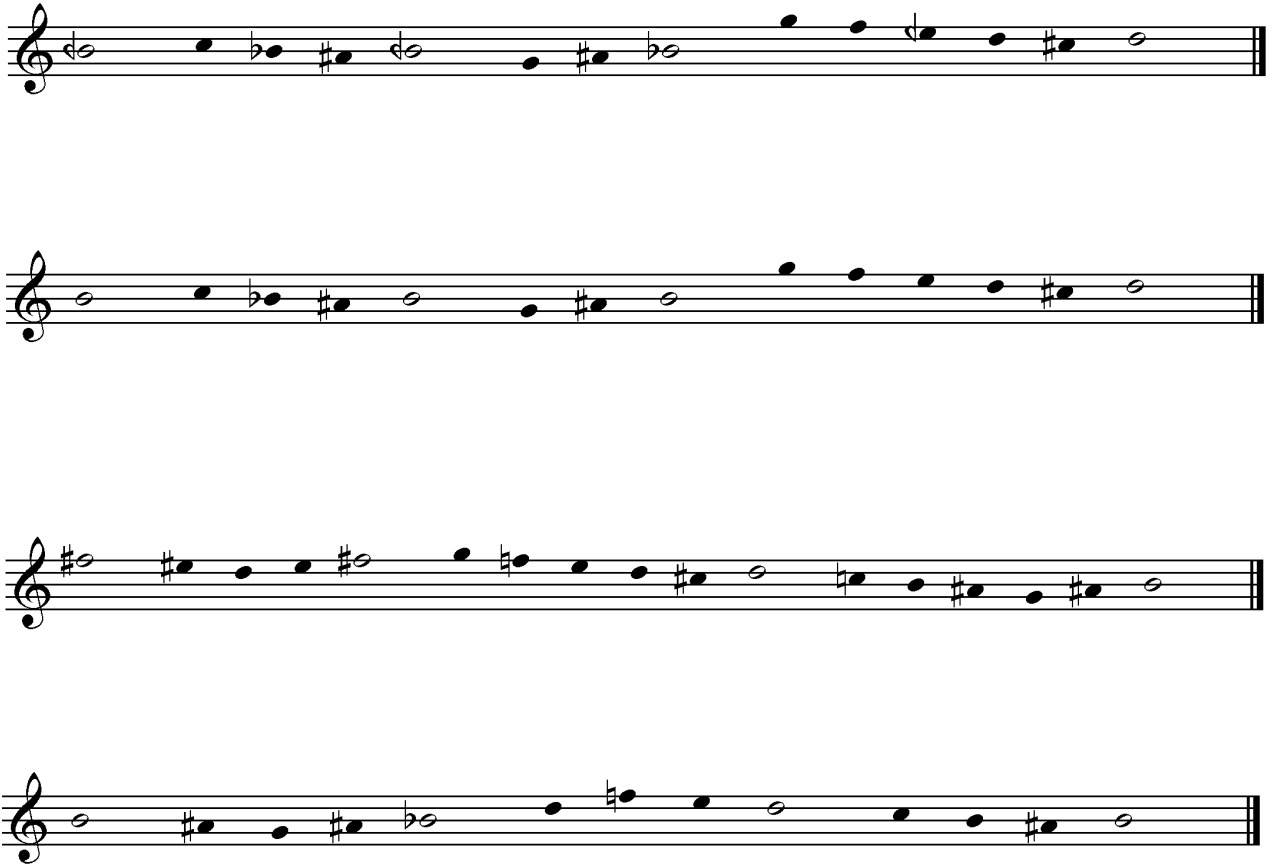
III $\begin{matrix} 8 \\ 5- \\ 3- \end{matrix}$ $7--$ I $\begin{matrix} 6- \\ 5 \end{matrix}$ $A\ Hez:$ IV $\begin{matrix} 4+/7- \\ 3- \end{matrix}$ V $\begin{matrix} 5-/7- \\ 3- \end{matrix}$ I $\begin{matrix} 5 \end{matrix}$

Şekil 135: Hicâz Kalıp

2.4. Segâh MAKAMI

Segâh Ezgi Çekirdeği

Segâh/B1 perdesi makama ismini veren perdedir. Segâh makamı, Segâh/B1 perdesinden Segâh Ezgi Çekirdeği ile agaz eder. Çargâh/C2, Kürdî/Bb1 ve Râst/G1 perdeleri kullanılarak Segâh/B1 perdesi etrafında kalışlar yapılır. Gerdaniye/G2, Acem/F2, Hüseyinî/E2, Nevâ/D2 ve Hicâz/C#2 perdeleri kullanılarak Nevâ/D2 perdesinde yarım kalış yapılır ve böylece Segâh ezgi çekirdeği ortaya çıkar.



Şekil 136: Segâh Ezgi Çekirdeği örnekleri. Son iki satır F# Segâh ezgilerini gösterir.

I. Derece Akorları

B_5 B_{2-} B_{2-}^4
 B_5 B_{2-} B_{2-}^4 B_{5-6} G_3 $B_{2-}^{4/5}$ $C_{3-}^{4+/7}$
 B_5 B_{2-} B_{2-}^4 B_{5-6} G_3 $B_{2-}^{4/5}$ $C_{3-}^{4+/7}$
 B_5 B_{2-} B_{2-}^4 B_{5-6} G_3 B_{2-} $C_{3-}^{4+/7}$

I_5 I_{2-} I_{2-}^4 I_{5-6} VI_3 $I_{2-}^{4/5}$ $II_3^{4+/7}$
(I)

Şekil 137: Segâh Makamı I. derece akorları

II. Derece Akorları

The diagram illustrates nine guitar chord shapes for the II degree of Segâh Makamı, arranged in a 3x3 grid. Each shape is labeled with a chord name and a fret number. Below the grid is a musical staff with three chords: II 4+ 3, II 4+7 3, and II 3/4+ 2.

Chord Name	Fret	Shape Description
C ⁴⁺ ₃	7, 9	Open strings, 7th fret on E, 9th fret on G.
C ⁴⁺⁷ ₃	7, 9	Open strings, 7th fret on E, 9th fret on G, 7th fret on B.
C ^{3/4+} ₂	7, 9	Open strings, 7th fret on E, 9th fret on G, 7th fret on B, 9th fret on D.
C ⁴⁺ ₃	12	Open strings, 12th fret on E, 12th fret on G, 12th fret on B.
C ⁴⁺⁷ ₃	12	Open strings, 12th fret on E, 12th fret on G, 12th fret on B, 12th fret on D.
C ^{3/4+} ₂	12	Open strings, 12th fret on E, 12th fret on G, 12th fret on B, 12th fret on D.
C ⁴⁺ ₃	5, 7	Open strings, 5th fret on E, 7th fret on G.
C ⁴⁺⁷ ₃	5, 7	Open strings, 5th fret on E, 7th fret on G, 5th fret on B.
C ^{3/4+} ₂	5, 7	Open strings, 5th fret on E, 7th fret on G, 5th fret on B, 7th fret on D.

Musical staff showing three chords: II 4+ 3, II 4+7 3, and II 3/4+ 2.

Şekil 138: Segâh Makamı II. derece akorları

III. Derece Akorları

The image displays 24 guitar chord diagrams arranged in three rows of eight. Each diagram shows a six-string guitar fretboard with fingerings (1-4) and muting (X) for the strings. The chords are labeled as follows:

- Row 1: D⁷⁻, D⁵⁺, D⁷⁻⁵⁺, D^{3 5+/7-}, D⁷⁻⁴, D^{3 4/7-}, D⁵⁺⁴, D^{3 5+/7-}
- Row 2: D⁷⁻, D⁵⁺, D⁷⁻⁵⁺, D^{3 5+/7-}, D⁷⁻⁴, D^{3 4/7-}, D⁵⁺⁴, D^{3 5+/7-}
- Row 3: D⁷⁻, D⁵⁺, D⁷⁻⁵⁺, D^{3 5+/7-}, D⁷⁻⁴, D^{3 4/7-}, D⁵⁺⁴, D^{3 5+/7-}

Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The bass clef staff contains a sequence of notes: D3, D3, D3, D3, D3, D3, D3, D3. Below the staff, the following labels are written: III⁷⁻, III⁵⁺, III⁷⁻⁵⁺, III^{3 5+/7-}, III⁷⁻⁴, III^{3 4/7-}, III⁵⁺⁴, III^{3 5+/7-}.

Şekil 139: Segâh Makamı III. derece akorları

IV. Derece Akorları

IV₄₊ IV₄⁷⁻ IV₂⁴⁺ IV₃₋⁴⁺ IV₃₋^{4+ / 7-} V₃^{5- / 7-} (IV)

Şekil 140: Segâh Makamı IV. derece akorları

Segâh İlerleyişleri

Segâh makamı IV-V-VI-I bağlanışında, V. derece akorda istenirse küçük 7'li aralık yerine büyük 7'li aralığı da kullanılabilir.

IV $\frac{4+/7-}{3-}$ V $\frac{5-/7-}{3}$ (V $\frac{5-/7-}{3}$) VI $\frac{7}{3}$ I $\frac{4}{2-}$

Şekil 141: Segâh Makamı IV-V-VI-I bağlanışı

VI₂₊⁴ I₅ III₃⁵⁺ VI₂₊^{3/7} III₄⁵⁺ III₄^{5+/7-} I₆

Şekil 142: Segâh Makamı bağlanış örnekleri (VI-I, III-IV ve III-I)

The image displays 18 guitar chord diagrams arranged in three rows of six. Each diagram is labeled with a chord name and a time signature. The first row shows F#₃^{5-/7-} and B₂₋⁴ in 5/7 and 4/5 time. The second row shows F#₃^{5-/7-} and B₂₋⁴ in 5/7 and 4/5 time, and B₂₋^{4/5} in 4/5 time. The third row shows F#₃^{5-/7-} and B₂₋⁴ in 5/7 and 4/5 time, and B₂₋^{4/5} in 4/5 time. Below the diagrams is a musical score for piano, consisting of two measures. The first measure contains the chords V₃^{5-/7-}, I₂₋⁴, and I₂₋^{4/5}. The second measure contains the chords V₃^{5-/7}, I₂₋⁴, and I₂₋^{4/5}.

Şekil 143: Segâh Makamı ilerleyişleri 3 (V-I bağlantışı)

E_{4+} E_{7-4+} E_{6-4+} B_5
 E_{4+} E_{7-4+} E_{6-4+} B_5
 E_{4+} E_{7-4+} E_{6-4+} B_5 G_3^7

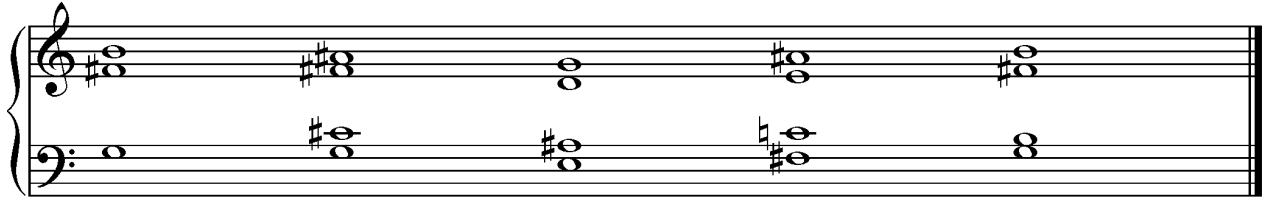
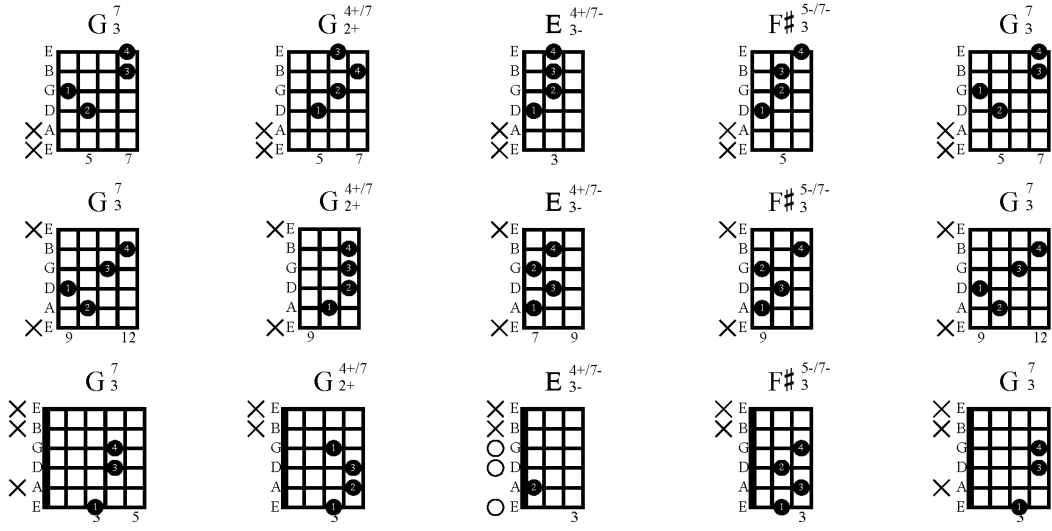
IV₄₊ IV₇₋₄₊ IV₆₋₄₊ I₅ VI₃⁷
 (I)

Şekil 144: Segâh Makamı ilerleyişleri 4 (IV-I bağlantısı)

IV ⁴⁺₃₋ IV ^{4+/7-}₃₋ IV ^{4+/6-}₃₋ I ₅ VI ⁷₃

(I)

Şekil 145: Segâh Makamı IV-I bağlantı 2



VI₃⁷

VI₂₊^{4+/7}

IV₃₋^{4+/7-}

V₃^{5-/7-}

VI₃⁷

(I)

Şekil 146: Segâh Makamı VI-IV-V-VI(I) bağlantısı

The image displays the progression of seven chords for the Segâh Makam. The first two rows show guitar fretboard diagrams for the following chords: A⁴₂₋, A^{4/7-}₂₋, F⁴⁺₃, F^{4+/7}₃, D⁷⁻₅, D^{3-/8}₂, D^{3-/7}₂, G⁷₃, G^{4/7}₃, and G⁷₃. The piano score below shows the harmonic progression in G major, with the following chord symbols: VII⁴₂₋, VII^{4/7-}₂₋, ♭V⁴⁺₃, ♭V^{4+/7}₃, III⁷⁻₅, III⁸₃₋₂, 7-, VI⁷₃, VI^{4/7}₃, and VI⁷₃. The Roman numerals are followed by the letter (I) in parentheses.

Şekil 147: Segâh Makamı ilerleyişleri 7

Segâh Kalıp

9

$F\# \frac{4}{2-}$ $A \frac{4}{2-}$ $A \frac{4/7-}{2-}$ $F \frac{4+}{3}$ $F \frac{4+/7}{3}$ $D \frac{7-}{5}$

$VII \frac{4}{2-}$ $VI \frac{8}{4-} \frac{2-}{2-}$ $VII \frac{8}{4+} \frac{3-}{3-}$ $III \frac{7-}{5}$

15

$C \frac{4+/7-}{3}$ $D \frac{4}{3-}$ $D \frac{4/7-}{3-}$ $G \frac{7}{3}$ $E \frac{4+/7-}{3-}$ $F\# \frac{5-/7-}{3}$ $G \frac{7}{3}$

$II \frac{4+/7-}{3}$ $III \frac{4}{3-}$ $III \frac{4/7-}{3-}$ $VI \frac{7}{3}$ $IV \frac{4+/7-}{3-}$ $V \frac{5-/7-}{3}$ $VI \frac{7}{3}$

Şekil 148: Segâh Kalıp

2.4. Sabâ Makamı

Sabâ makamına adını veren Sabâ/Db2 perdesi, Hicâz perdesi/C#2 ile Nevâ/D2 perdesi arasında bulunan bir nim perdedir. Sabâ makamına özgü olan bu perde yerine, günümüzde daha çok Hicâz/C#2 perdesi kullanıldığı görülmektedir.

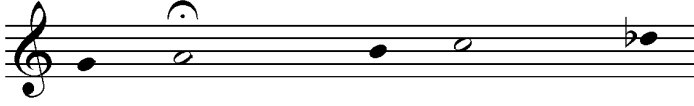
Sabâ makamı, Dügâh/A1 perdesinden Sabâ ezgi çekirdeğiyle agaz eder (Şekil 149). Dügâh/A1, Segâh/B1, Çargâh/C2 ve Sabâ/Db2 perdeleri kullanılarak Çargâh/C2 perdesi üzerinde yarım kalışlar yapılır, Segâh/B1 perdesi üzerinden Dügâh/A1 perdesinde karar edilerek Sabâ makamını tanımlayan, tanıtan, Sabâ ezgi çekirdeği oluşur.

Sabâ ezgi çekirdeğinde, Dügâh/A1 perdesi makamın karar perdesi olup durucu bir perdedir. Çargâh/C2 perdesi ise, üzerinde yarım kalışların yapıldığı ve Dügâh/A1 perdesine tabi bir perdedir. Râst/G1, Segâh/B1 ve Sabâ/Db2 perdeleri ise yürüyücü perdelerdir (Şekil 150).



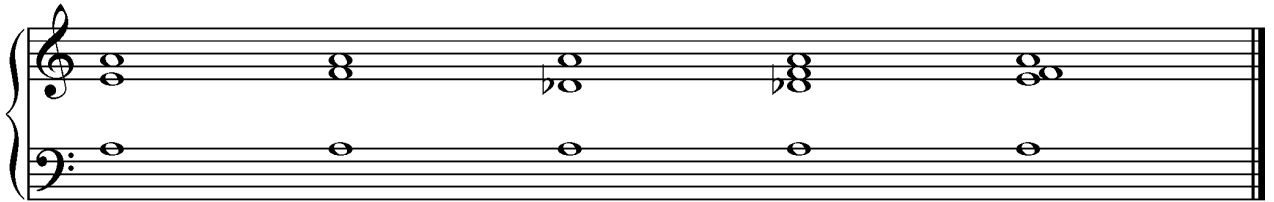
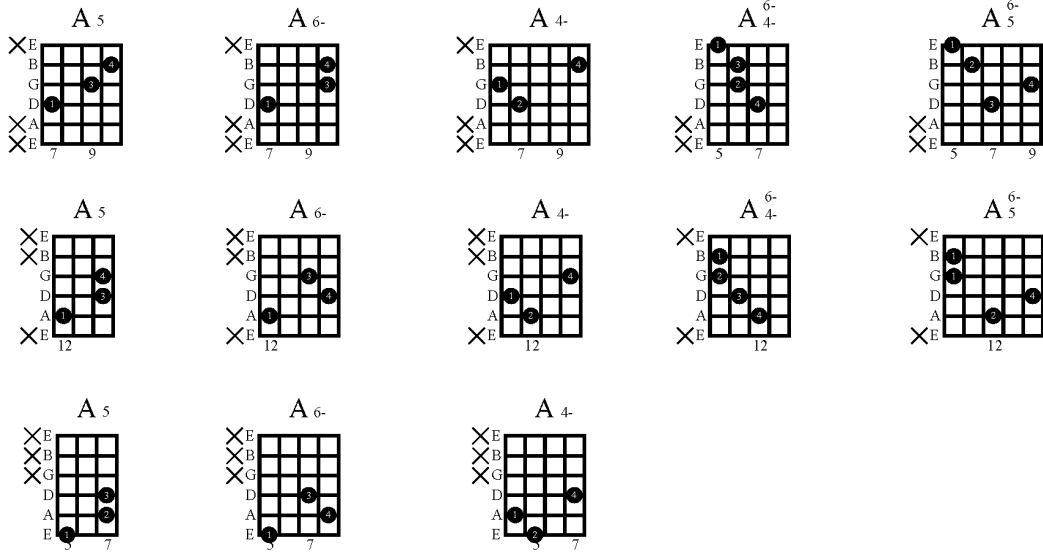
Şekil 149: Sabâ Makamı ezgi örneği

Sabâ Ezgi Çekirdeği



Şekil 150: Sabâ Ezgi Çekirdeği

I. Derece Akorları



I₅

I₆₋

I₄₋

I₄₋₆₋

I₅₋₆₋

Şekil 151: Sabâ Makamı I. derece akorları

III. Derece Akorları

The image displays 15 guitar chord diagrams for the III. degree chords of Sabâ Makamı, arranged in a 3x5 grid. Each diagram shows the fretboard with fingerings and muting instructions (X for muted strings, O for open strings). The chords are labeled as follows:

- Row 1: C_5 , C_4 , C_4^5 , C_{2-}^4 , $C_{2-}^{4/5}$
- Row 2: C_5 , C_4 , C_4^5 , C_{2-}^4 , $C_{2-}^{4/5}$
- Row 3: C_5 , C_4 , C_4^5 , C_{2-}^4 , $(C_{2-}^{4/5})$

Below the diagrams is a musical staff with five chords written in a grand staff (treble and bass clefs). The chords are labeled as follows:

- III_5
- III_4
- III_4^5
- III_{2-}^4
- $III_{2-}^{4/5}$

Şekil 152: Sabâ Makamı III. derece akorları

IV. Derece Akorları

Çargâh/C2 perdesi için IV. derecenin 7'lisi de düşünülebilir.

The diagram displays 12 guitar chord shapes for the IV degree in Sabâ Makamı, arranged in a 4x3 grid. The shapes are labeled with chord names and fret numbers. Below the grid is a musical staff with three chords: IV $\frac{7}{3}$, IV $\frac{7}{4+}$, and IV $\frac{4+/7}{3}$.

Chord Name	Fret	Shape Description
$\text{Db} \frac{7}{3}$	7	Standard 7th chord shape
$\text{Db} \frac{7}{4+}$	7	7th chord shape with 4+ extension
$\text{Db} \frac{7}{3}$	12	7th chord shape at 12th fret
$\text{Db} \frac{7}{4+}$	12	7th chord shape with 4+ extension at 12th fret
$\text{Db} \frac{4+/7}{3}$	9	7th chord shape with 4+ extension at 9th fret
$\text{Db} \frac{7}{3}$	9	7th chord shape at 9th fret
$\text{Db} \frac{7}{4+}$	9	7th chord shape with 4+ extension at 9th fret
$\text{Db} \frac{4+/7}{3}$	5, 7, 9	7th chord shape with 4+ extension at 5, 7, and 9 frets
$\text{Db} \frac{7}{3}$	3, 5	7th chord shape at 3 and 5 frets
$\text{Db} \frac{7}{4+}$	3, 5	7th chord shape with 4+ extension at 3 and 5 frets
$\text{Db} \frac{4+/7}{3}$	3	7th chord shape with 4+ extension at 3rd fret

IV $\frac{7}{3}$ IV $\frac{7}{4+}$ IV $\frac{4+/7}{3}$

Şekil 153: Sabâ Makamı IV. derece akorları

III-I Bağlıları

II. derece Segâh/B1 perdesi, III-I bağlanışında akorun 7'lisi geçit ses olarak düşünülür. I. derece durak akorunda I. derece için verilmiş diğer akorlar da seçilebilir.

The image displays 12 guitar chord diagrams arranged in a 4x3 grid. The first two columns show various voicings for C major (C⁴ and C^{4/7}), and the third column shows various voicings for A major (A⁶⁻). The diagrams are as follows:

- Row 1: C⁴ (12), C^{4/7} (12), A⁶⁻ (12)
- Row 2: C⁴ (7, 9), C^{4/7} (7, 9), A⁶⁻ (3, 5)
- Row 3: C⁴ (9, 12), C^{4/7} (9, 12), A⁶⁻ (7, 9)
- Row 4: C⁴ (3, 5, 7), C^{4/7} (3, 5, 7), A⁶⁻ (5, 7, 9)

Below the diagrams is a musical staff with two systems. The first system shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/8 time signature. The first measure contains a half note G4 (labeled '8') and a half note E4 (labeled '7'). The second system shows a bass clef with a half note E2 (labeled 'III 4/2-') and a half note G2 (labeled 'I 6-').

Şekil 154: Sabâ Makamı III-I bağlanışı 1

Çargâh/C2 perdesi üzerinde kurulan Hicâz ezgi çekirdeğinin III-I bağlanması da aşağıdaki gibidir.

The diagram illustrates the III-I connection in the Sabâ Makamı. It shows three rows of guitar chord diagrams. The first row shows C 4/5 /G (5-7), C 4/5/7 2- /G (5-7), and A 6- 4- (5-7). The second row shows C 4/5 /G (12), C 4/5/7 2- /G (12), and A 6- 4- (12). The third row shows C 4/5 /G (5-5), C 4/5/7 2- /G (5-5), and A 6- 4- (3-5). Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a single note on the G line (G4). The bass clef has a single note on the G line (G2). The staff is divided into two measures. The first measure is labeled with '8' above the treble clef and 'III 4 2- 5' below the bass clef. The second measure is labeled with '7' above the treble clef and 'I 6- 4-' below the bass clef.

Şekil 155: Sabâ Makamı III-I bağlanması 2

IV-I Bağlılıları

Çargâh perdesi/C2 IV. derece Hicâz perdesi/Db üzerine kurulan akorun 7'lisi olarak da düşünülebilir.

The diagram illustrates the IV-I bağlanışı in Sabâ Makamı. It shows 12 guitar chord shapes arranged in a 4x3 grid. The first two columns show Db 7/3 and Db 6+/3 chords, and the third column shows A 6-/4 chords. Below the grid is a musical staff with three chords: IV 7/3, 6+, and I 6-/4.

IV $\frac{7}{3}$ 6+ I $\frac{6-}{4}$

Şekil 156: Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 1

The diagram illustrates the Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 2. It consists of 12 guitar chord diagrams and a musical staff. The chords are arranged in three columns:

- Column 1 (IV⁷₄₊):** Four Db⁷₄₊ chords. The first three are standard 7⁺ chords with frets 7 and 9. The fourth is a 3⁺ chord with frets 3 and 5.
- Column 2 (I⁶⁺₄₊):** Four Db⁶⁺₄₊ chords. The first three are standard 6⁺ chords with frets 7 and 9. The fourth is a 3⁺ chord with frets 3 and 5.
- Column 3 (I⁶⁻₄₋):** Four A⁶⁻₄₋ chords. The first three are standard 6⁻ chords with frets 5 and 7. The fourth is a 3⁻ chord with frets 3 and 5.

Below the diagrams is a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a whole note chord with a flat sign (Bb) and a whole note chord with a flat sign (Bb). The bass clef has a whole note chord with a flat sign (Bb) and a whole note chord with a flat sign (Bb). The staff is labeled with IV⁷₄₊, 6⁺, and I⁶⁻₄₋ below it.

Şekil 157: Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 2

The image displays nine guitar chord diagrams and a musical score. The diagrams are arranged in a 3x3 grid. The first two rows show two different voicings for $D\flat_3$ (labeled $4+/7$ and $4+/6+$) and A_{4-} (labeled $6-$). The third row shows a $D\flat_3$ diagram with an open G string (labeled $4+/7$) and another $D\flat_3$ diagram with an open G string (labeled $4+/6+$). The musical score below shows a treble and bass clef. The treble clef has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A key signature change to one flat is indicated by a \flat symbol. Below the score, the chords are labeled $IV_3^{4+/7}$, $6+$, and I_{4-}^{6-} .

Şekil 158: Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 3

Yukarıdaki bağlanıştaki IV. derece akorunun bas notasını Râst/G1 perdesine alırsak bağlanış aşağıdaki gibi gerçekleşir. Burada IV. derece akorunun bas notası artık 4'lü sesidir.

IV₃⁷₄₊ 6+ I₄₋⁶⁻

Şekil 159: Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 4

Sabâ/Db2, Çargâh/C2, Segâh/B1, Dügâh/A1 ezgi yürüyüşünün çokseslendirilmesi aşağıdaki gibidir.

The image displays a musical score for Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 5. It is divided into two main sections: guitar tablature and piano accompaniment.

Guitar Tablature: This section contains 16 diagrams, each representing a specific chord shape on a guitar fretboard. The diagrams are arranged in a 4x4 grid. The chords shown are:

- Row 1:** Db_3 (frets 7, 9), Db_3^7 (frets 7, 9), Db_3^{6+} (frets 7, 9).
- Row 2:** Db_3 (frets 12), Db_3^7 (frets 12), Db_3^{6+} (frets 12), A_{4-}^{6-} (frets 5, 7).
- Row 3:** Db_3 (frets 9), Db_3^7 (frets 9), Db_3^{6+} (frets 9), A_{4-}^{6-} (frets 12).
- Row 4:** Db_3 (frets 3, 5), Db_3^7 (frets 3, 5), Db_3^{6+} (frets 3, 5), A_{4-}^{6-} (frets 3, 5).

Piano Accompaniment: This section is written for piano and consists of two staves (treble and bass clef). The time signature is 8/4. The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The chord changes are marked as IV_3^8 , 7 , 6^+ , and I_{4-}^{6-} .

Şekil 160: Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 5

The image displays 12 guitar chord diagrams and a musical staff. The diagrams are arranged in three rows of four. The first row shows four diagrams for Db_3^{4+} , $Db_3^{4+/7}$, $Db_3^{4+/6+}$, and A_{4-}^{6-} . The second row shows four diagrams for Db_3^{4+} , $Db_3^{4+/7}$, and $Db_3^{4+/6+}$. The third row shows four diagrams for Db_3^{4+} , $Db_3^{4+/7}$, $Db_3^{4+/6+}$, and A_{4-}^{6-} . Below the diagrams is a musical staff with two staves (treble and bass clef). The notes are: Treble clef: Bb_4 , Bb_4 , Bb_4 , Bb_4 ; Bass clef: Bb_3 , Bb_3 , Bb_3 , Bb_3 . Below the staff are the Roman numerals and their corresponding notes: $IV_{3}^{8\ 4+}$, 7 , $6+$, and I_{4-}^{6-} .

Şekil 161: Sabâ Makamı IV-I bağlantısı 6

Diagram 1: $D\flat_3^{4+}/G$

Diagram 2: $D\flat_3^{4+/7}/G$

Diagram 3: $D\flat_3^{4+/6+}/G$

Diagram 4: A^{6-}_{4-}

Diagram 5: $D\flat_3^{4+}/G$

Diagram 6: $D\flat_3^{4+/7}/G$

Diagram 7: $D\flat_3^{4+/6+}/G$

Diagram 8: A^{6-}_{4-}

Diagram 9: $D\flat_3^{4+}/G$

Diagram 10: $D\flat_3^{4+/7}/G$

Diagram 11: $D\flat_3^{4+/6+}/G$

Diagram 12: A^{6-}_{4-}

Musical staff: IV_3^{4+} I_{4-}^{6-}

Şekil 162: Sabâ Makamı IV-I bağlanışı 7

2.5.1. Zirgüleli Hicâz Ezgi Çekirdeği

Sabâ makamındaki ikinci ezgi çekirdeği Çargâh/C2 perdesi üzerindeki Zirgüleli Hicâz ezgi çekirdeğidir.



Şekil 163: Zirgüleli Hicâz Ezgi Çekirdeği

Çargâh/C2 perdesi üzerinde kalan Hicâz akorları aşağıdaki gibidir. III. derece üzerine kurulur. Sabâ makamındaki Zırgüleli Hicâz makamının I. derecesidir.

III. Derece Akorları

The image displays 20 guitar chord diagrams for the III. degree of Zırgüleli Hicâz in Sabâ makam. The diagrams are arranged in a grid and include a musical staff at the bottom showing the chords in a piano arrangement.

The chords are labeled as follows:

- Row 1: C⁵, C⁵, C⁵, C⁴, C⁴, C²⁻, C⁶⁻, C^{4/6-}, C^{2-/Ab}
- Row 2: C⁵, C⁵, C⁵, C⁴, C⁴, C²⁻, C⁶⁻, C^{4/6-}, C^{2-/Ab}
- Row 3: C⁵, C⁵, C⁵, C⁴, C⁴, C²⁻, C⁶⁻, C^{4/6-}, C^{2-/Ab}

The musical staff at the bottom shows the chords in a piano arrangement, with the treble clef on the top staff and the bass clef on the bottom staff. The chords are labeled as follows:

- A Sbâ: III₅, III₄⁵, III₂₋⁴, III₅⁶⁻, III₂₋⁴₆₋
- C Zrg: I

Şekil 164: Zırgüleli Hicâz III. derece akorları

V. Derece Akorları

Sabâ makamının V. derecesi olan Hüseyinî/E2 perdesi, Çargâh/C2 perdesi üzerine kurulan Hicâz makamının III. derece perdesidir. Sabâ makamındaki V-III bağılanışı aslında Çargâh/C2 perdesi üzerindeki Hicâz makamının III-I bağılanışı olup burada Zirgüleli Hicâz III-I bağılanışı olarak düşünölmelidir.

The image displays six guitar chord diagrams and a piano accompaniment for the Vth degree of the Hicaz makam. The diagrams are arranged in two columns and three rows. The left column shows three diagrams for the 5-4 interval (E 5-4), and the right column shows three diagrams for the 6-4 interval (E 6-4). The piano accompaniment at the bottom shows two chords: V 5-4 and V 6-4.

The guitar diagrams are as follows:

- Top-left: E 5-4, fret 12, notes E, B, G, D, A, E.
- Top-right: E 6-4, fret 12, notes E, B, G, D, A, E.
- Middle-left: E 5-4, fret 3, notes E, B, G, D, A, E.
- Middle-right: E 6-4, fret 5, notes E, B, G, D, A, E.
- Bottom-left: E 5-4, fret 7, notes E, B, G, D, A, E.
- Bottom-right: E 6-4, fret 9, notes E, B, G, D, A, E.

The piano accompaniment shows two chords: V 5-4 and V 6-4.

Şekil 165: Zirgüleli Hicâz V. derece akorları

V-III Bağlanması

The image displays a series of guitar chord diagrams and a musical staff illustrating the V-III connection in Zircüleli Hicâz. The diagrams are arranged in a grid, showing various voicings for E⁴, E⁷, and C⁴ chords. The musical staff at the bottom shows a sequence of notes: E⁴ (8), E⁷ (7), and C⁴ (III).

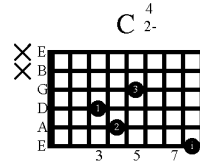
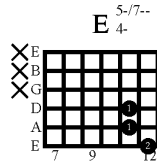
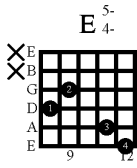
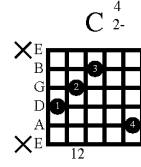
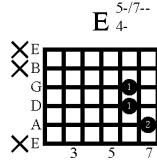
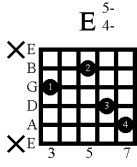
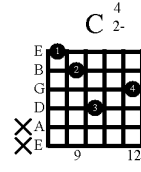
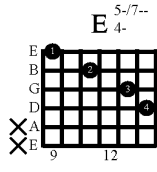
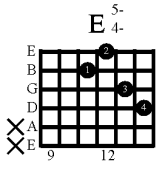
The diagrams are as follows:

- Row 1: E⁴ (9, 12), E⁷ (9), C⁴ (9, 12)
- Row 2: E⁴ (12), E⁷ (12), C⁴ (9, 12)
- Row 3: E⁴ (7, 9), E⁷ (7, 9)
- Row 4: E⁴ (12), E⁷ (12), C⁴ (3, 5, 7)

The musical staff shows the following notes:

- Staff 1: E⁴ (8), E⁷ (7), C⁴ (III)
- Staff 2: E⁴ (8), E⁷ (7), C⁴ (III)

Şekil 166: Zircüleli Hicâz V-III bağlanması 1



V ⁸ 5- / 4- 7-- III ⁴ / 2-

Şekil 167: Zircüleli Hicâz V-III bağlantısı 2

2.5.2. Zirgüleli Hicâz Kalışı

The diagram illustrates the Zirgüleli Hicâz kalışı through 18 fretboard diagrams and a musical staff. The fretboards are arranged in four rows of five, with the last diagram in the fourth row being partially obscured by the musical staff.

- Row 1: E_{4-} (frets 9, 12), E_{4-}^{7--} (fret 9)
- Row 2: E_{4-} (fret 12), E_{4-}^{7--} (fret 12), $C_{2-}^{4/5}/G$ (frets 5, 7), $C_{2-}^{4/5/7}/G$ (frets 5, 7), C_{2-}^4 (frets 7, 9)
- Row 3: E_{4-} (frets 7, 9), E_{4-}^{7--} (frets 7, 9), $C_{2-}^{4/5}/G$ (fret 12), $C_{2-}^{4/5/7}/G$ (fret 12), C_{2-}^4 (fret 12)
- Row 4: E_{4-} (fret 12), E_{4-}^{7--} (fret 12), $C_{2-}^{4/5}/G$ (frets 5, 5), $C_{2-}^{4/5/7}/G$ (frets 5, 5), C_{2-}^4 (frets 3, 5, 7, 9)

The musical staff shows the following sequence of notes and fingerings:

- Staff 1 (Treble Clef): E_4 (finger 8), E_4 (finger 7--), E_4 (finger 8), E_4 (finger 7)
- Staff 2 (Bass Clef): E_4 (finger 8), E_4 (finger 7--), E_4 (finger 8), E_4 (finger 7), E_4 (finger 8), E_4 (finger 7)

Şekil 168: Zirgüleli Hicâz kalışı

E_{4-}^{5-} $E_{4-}^{5/7--}$
 E_{4-}^{5-} $E_{4-}^{5/7--}$ $C_{2-/G}^{4/5}$ $C_{2-/G}^{4/5/7}$ C_{2-}^4
 E_{4-}^{5-} $E_{4-}^{5/7--}$ $C_{2-/G}^{4/5}$ $C_{2-/G}^{4/5/7}$ C_{2-}^4
 E_{4-}^{5-} $E_{4-}^{5/7--}$ $C_{2-/G}^{4/5}$ $C_{2-/G}^{4/5/7}$ C_{2-}^4

8 7-- 8 7 III 4
 V 5- III 2- III 4
 4- 5 2-

Şekil 169: Hicâz Makamı V-III bağlantısı 5

Sabâ Makamı V-III-I Bağlanması

Şekil 170: Sabâ Makamı V-III-I bağlanması 1

A Sbâ: V $\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \end{smallmatrix}$ 7-- III $\begin{smallmatrix} 8 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$ 7 I $\begin{smallmatrix} 6- \\ 4 \end{smallmatrix}$

Şekil 171: Sabâ Makamı V-III-I bağlantısı 2

2.5.3. Gerdaniye/G2 perdesi üzerinde kalış



Şekil 172: Sabâ Makamı - Gerdaniye/G2 perdesinde kalış

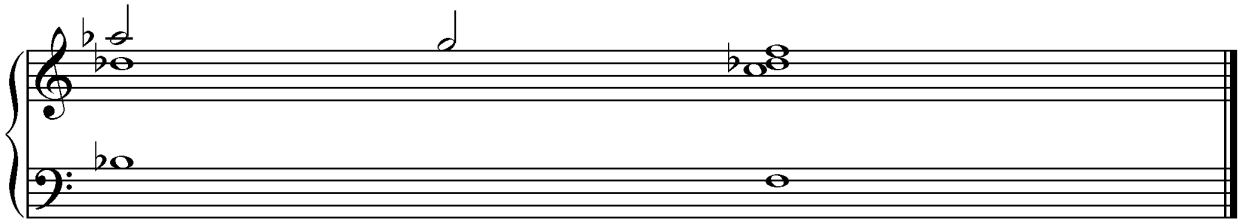
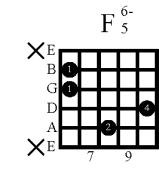
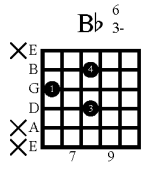
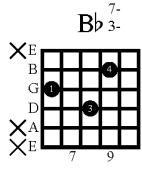
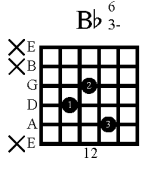
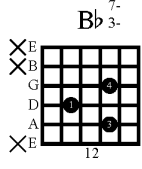
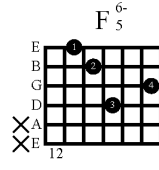
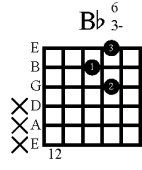
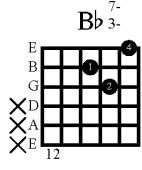
C Zirgüleli Hicâzın beşinci derecesi olan Gerdaniye/G2 perdesi üzerinde Hicâz ezgi çekirdeğinde olduğu gibi kalışlar yapılır. Beşinci derece üzerindeki Gerdaniye/G2 perdesinden C Zirgüleli Hicâza gider ve sonra Dügâh/A1 perdesinde Sabâ ezgi çekirdeği ile karar eder.

Diagram illustrating the chord shapes for Sabâ Makamı - Gerdaniye/G2 perdesinde kalış akorları. The diagram shows 12 chord shapes for B 5-4-, B 5-/7--4-, G 4 2-, B 5-4-, B 5-/7--4-, G 4 2-, B 5-4-, B 5-/7--4-, G 4 2-, and G 4/5 2-. Below the chord shapes is a musical staff with a treble clef and a bass clef. The staff shows the notes for each chord shape. The notes are: G Hz: III 8 5- 4-, 7-- III 4 2-, III 4 2-, III 4/5 2-.

Şekil 173: Sabâ Makamı - Gerdaniye/G2 perdesinde kalış akorları

2.5.4. Acem/F2 perdesi üzerinde kalış

Acem/F2 perdesi üzerinde C Zirgüleli Hicâzın dördüncü derecesinde kalış yapılır. Burada la bemol/Ab2, si/B1 sesinin 7- -'lisi olarak düşünülür.



CHez: VII ⁷⁻₃₋

6

IV ⁶⁻₅

Şekil 174: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde kalış 1

Şekil 175: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde kalış 2

C Hez: I $\frac{6-}{2-}$ 5 IV $\frac{6-}{5}$

Şekil 175: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde kalış 2

Şekil 176: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde kalış 3

CHez: VII $\frac{7-}{3-}$ 6 IV $\frac{6-}{5}$

Şekil 176: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde kalış 3

2.5.5. Acem/F2 perdesi üzerinde Nikriz kalış




Şekil 177: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde Nikriz kalış ezgisi

G Hez: III 8 5- 4- 7-- 8 4 2- 7- III 5+ I 5







F Nkz

Şekil 178: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde Nikriz kalış 1












F 5














F 5 E 6-4- E 6-/7-- C/G 4 2- C/G 4/7 2- A 6-4-

B 5-4- B 5-/7-- G/Ab 4 2- G/Ab 4/7- 2- G/Ab 4/6 2- F 5 E 6-4- E 6-/7-- C/G 4 2- C/G 4/7 2- A 6-4-

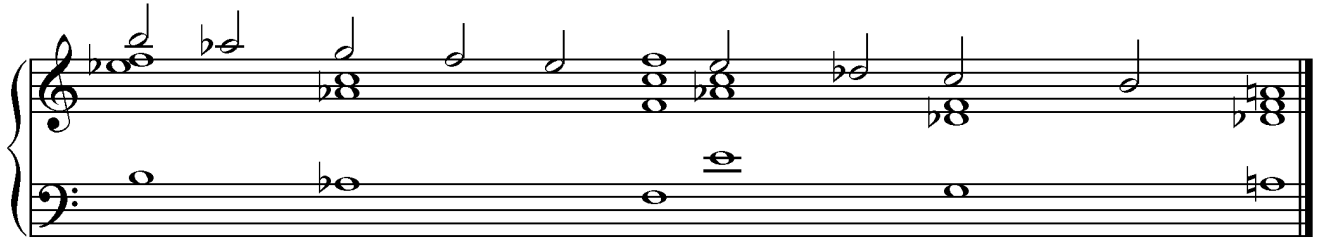












B 5-4- B 5-/7-- G/Ab 4 2- G/Ab 4/7- 2- G/Ab 4/6 2- F 5 E 6-4- E 6-/7-- C/G 4 2- C/G 4/7 2- A 6-4-

G Hz: III 4-⁵⁻ 7-- I 4 7- 6 I 5 V 4-⁶⁻ 7-- III 4 2-⁵ 7 I 4-⁶⁻

F Nkz: A Sbâ:



Şekil 179: Sabâ Makamı - Acem/F2 perdesi üzerinde Nikriz kalışı 2

VII-V-III-I Bağlanması

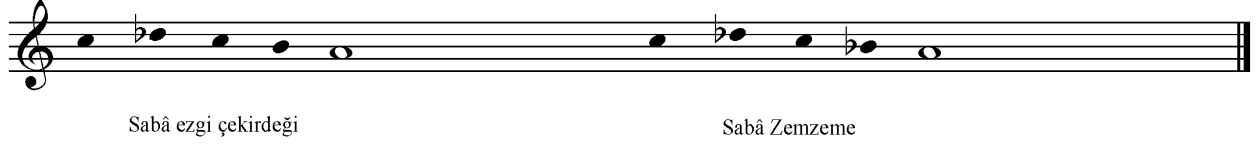
G Hz: III 4 I 2 V 5- 4 III 4 2- I 6- 4
 A Sbâ:

Şekil 180: Sabâ Makamı - VII-V-III-I bağlanması 1

8
 A Sbâ: VII $\frac{4}{2-}$
 7-
 8
 V $\frac{6-}{4-}$
 7--
 8
 III $\frac{4}{2-}$
 7
 I $\frac{6-}{4-}$
 5

Şekil 181: Sabâ Makamı - VII-V-III-I bağlantısı 2

2.5.6. Sabâ Zemzeme

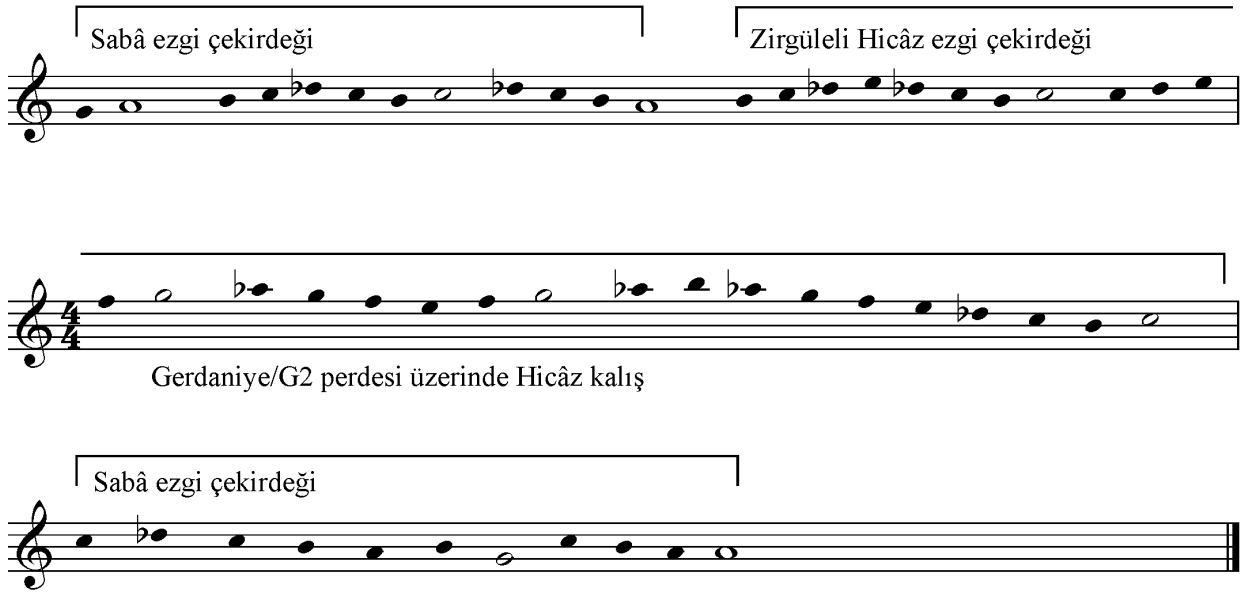


Şekil 182: Sabâ Zemzeme

Sabâ makamı karar ederken Segâh/B1 perdesi yerine Kürdî/Bb1 perdesi kullanılırsa Sabâ Zemzeme olur.

2.5.7. Sabâ Makamı Seyir

Makamın seyiri Sabâ ezgi çekirdeği ile başlar, Çargâh/C2 perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz ezgi çekirdeği kullanılır. Sonrasında Gerdaniye/G2 üzerinde Hicâz kalış yapılabilir, istenirse Acem/F2 perdesi üzerinde C Hicâz'ın 4. derecesi veya Acem/F2 perdesinde Nikriz kalış yapılabilir ve Sabâ ezgi çekirdeği ile karar edilir.



The image displays three musical staves illustrating the Sabâ Makamı Seyir. The first staff shows the Sabâ ezgi çekirdeği (Sabâ core melody) and the Zirgüleli Hicâz ezgi çekirdeği (Zirgüleli Hicâz core melody). The second staff shows the Hicâz kalış (Hicâz kalish) in the Gerdaniye/G2 perdesi. The third staff shows the Sabâ ezgi çekirdeği (Sabâ core melody) again.

Sabâ ezgi çekirdeği

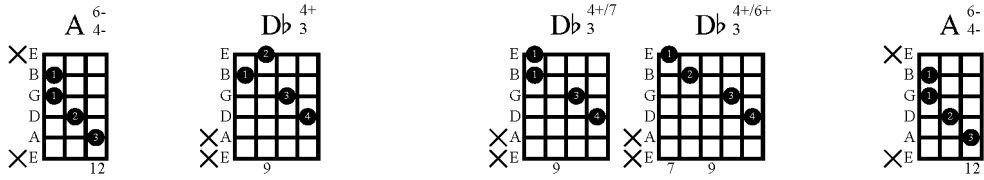
Zirgüleli Hicâz ezgi çekirdeği

Gerdaniye/G2 perdesi üzerinde Hicâz kalış

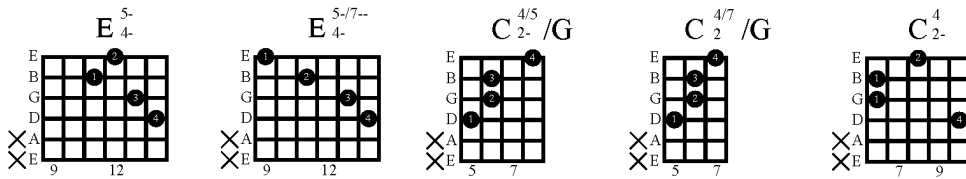
Sabâ ezgi çekirdeği

Şekil 184: Sabâ Makamı seyir

Sabâ Kalıp

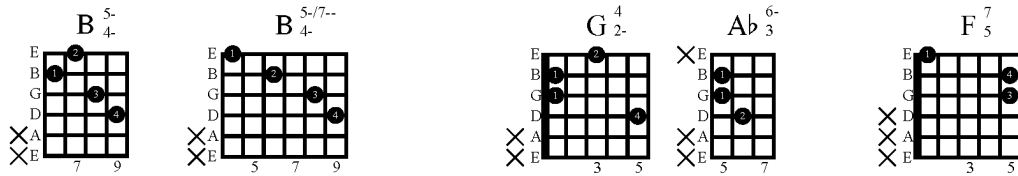


A Sba: I $\frac{6-}{4-}$ IV $\frac{4+}{3-}$ IV $\frac{4+/7}{3}$ IV $\frac{4+/6+}{3}$ I $\frac{6-}{4-}$ I $\frac{6-}{4-}$



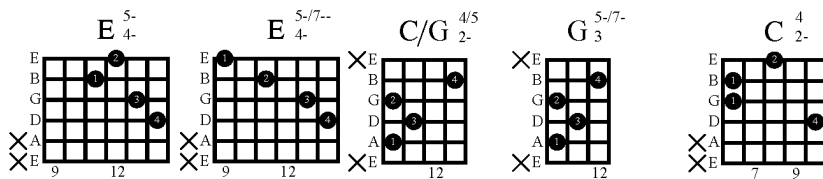
5

C Hez: III $\frac{5-}{4-}$ III $\frac{5-/7--}{4-}$ I $\frac{4}{2-}$ I $\frac{4/7}{2-}$ I $\frac{4}{2-}$



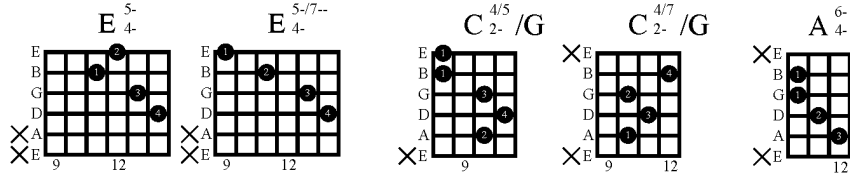
9

G Hz: III $\frac{5-}{4-}$ III $\frac{5-/7--}{4-}$ I $\frac{4}{2-}$ F Nkz: III $\frac{6-}{3}$ I $\frac{7}{5}$ I $\frac{7}{5}$



13

C Hz: III $\frac{5-}{4-}$ III $\frac{5-/7--}{4-}$ I $\frac{4}{2-}$ V $\frac{5-/7-}{3}$ I $\frac{4}{2-}$



17



C Hcz: III ⁵⁻/₄₋ III ^{5-/7--}/₄₋ I ⁴/₂₋ I ^{4/7}/₂₋ I ⁶⁻/₄₋
A Sba: III ⁴/₂₋ III ^{4/7}/₂₋ I ⁶⁻/₄₋

Şekil 185: Sabâ kalıp

3. SONUÇ VE ÖNERİLER

Türk Müziği'nin çökseslendirilmesi ile ilgili yazılmış çok kaynak yoktur. En önemli kaynaklardan birisi ise Kemal İlerici'nin, Türk Müziği'nde kullanılan makamların yapısal özelliklerinden kaynaklanarak oluşturduğu ve kendi makamsal armonik sistemini anlattığı “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı eseridir. Ortaya koyduğu bu armonik sistem öğrencisi Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal tarafından geliştirilmiş ve bu tezde Kemal İlerici'nin kitabı ile birlikte birincil kaynak olarak kullanılmıştır.

Bu çalışmada kullanılan makamsal armonik yapı, gitar çalgısının tınısal özelliklerine dikkat edilerek, notalar ve diyagramlar birlikte incelenerek örneklendirilmiştir.

Geleneksel Türk Müziği, makamlardan kaynaklanarak oluşmuş bir “ezgi” müziğidir. Bu müziğin en önemli yanı, kendine özgü çok farklı özgül ezgi kalıplarının / makamsal ezgi çekirdeklerinin olması ve bir ezgi oluştururken birbirleriyle uyumlu bu kalıpların estetik bir bütünlük içerisinde iç içe geçerek kullanılmasıdır. Bu çalışmada ezgi kalıplarının/ makamsal ezgi çekirdeklerinin yapısal özellikleri incelenerek ortaya çıkan makamsal armonik yapı temel alınmıştır. Her makamsal ezgi çekirdeği, ezginin oluşumundaki seyirden kaynaklanan bağlantılarındaki ‘yapı’ya uygun olarak armonize edilmiş ve bu ‘yapı’ oluşumunun önemine özellikle dikkat edilmiştir.

Geleneksel Türk Müziği makamlarında kullanılan sesler Batı müziği çalgılarında olduğu gibi, tampere olmayıp eşit bölünmeyen bir yapıya sahiptir. Gitar çalgısında da bu önemli bir yetersizlik olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak makamsal ezgi çekirdeklerindeki yapıya ilişkin özelliklere dikkat ederek oluşturulan bu çökseslilik dilinin makamı tanımladığı söylenebilir.

Gitarın bir telli çalgı olması ve kullanılan makamsal armonik yapı nedeniyle ortaya çıkan bu tınısal ortamın geleneksel üslubu yansıttığı düşünölmektedir.

Makamsal ezgi çekirdeklerinin iç içe geçerek oluşturduğu zengin ezgisel yapılar ve buradan kaynaklanan okseslilik dilinin besteciye ve icracıya büyük bir özgürlük alanı sağladığı görölmektedir. Özellikle caz müziğinin önemli bir ögesi olan “doğaçlama” için Geleneksel Türk Müziği üslubundan kaynaklanan bu materyallerin icracıya yeni, farklı, özgül ve özgür bir tınısal ortam sunduğu gözlemlenmektedir.

Birçok akor cluster şeklinde olup gitar çalgısında uygulanırken modern gitar armonilerindeki gibi sol el parmak pozisyonları değişik şekillerde oluşmuştur. Burada önemli olan, makamsal tınıları ortaya çıkarmaktır ve bu nedenle ortaya çıkan gitar pozisyonlarını uygulamak için sol elin daha açık pozisyonlarda hazır olması gerekmektedir.

Makamsal ezgi çekirdekleri üzerine doğaçlama çalışmaları yapılırken, ezgi çekirdeği sesleri dışına çok çıkılmadan, makamsal üsluba dikkat edilerek birçok deneme gerçekleştirilmiştir. Ezgi çekirdekleri ve makamsal armoni akorları arpejlerinin kullanılmasının zengin tınısal bir ortam yarattığı gözlenmiştir. Makamsal armoniler genellikle dört sesli olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın sonucunda incelenen beş makam ve bu makamları oluşturan ezgi çekirdeklerinden kaylanan makamsal armonik yapı, diğer makamlara da kolaylıkla uygulanabilir niteliktedir.

ÖNERİLER

1. Geleneksel Türk Müziği makamlarıyla çalışacak müzik insanlarının makam müziğinin her türlü teknik özelliklerini iyi bilmeleri önerilir.

2. Geleneksel Türk Müzik kültürünün üslûbunu ve estetik yapısını iyi anlamaları, mümkünse geleneksel Türk Müziği topluluğunda çalışmaları önerilir.

3. Gitar çalgısında kullanılan akor pozisyonlarından farklı olarak bu çalışmada ortaya çıkan makamsal armoni akor şekillerinin özümsemesi önerilir.

4. Benzer çalgılarda ya da çalgı gruplarında benzer tınların denenip araştırılması, ayrıca incelenen beş makamın dışında diğer makamlarda da uygulanıp çalışılması önerilebilir.

5. Makamsal armoniler gitarda ince perdelerde çalındığında cura ve bağlama tınlarına benzediğinden ve daha doğal tınladığından bu tür bir tını elde etmek isteyenlere önerilebilir.

KAYNAKÇA

Bayraktarkatal, E. (1997). Geleneksel Türk müziğinde makam kavramı, *IMS Sempozyumu*, London.

Bayraktarkatal, E. “Makamsal Armoni” ders notları.

Bayraktarkatal, E. ve Öztürk, O. M. (2012). Ezgisel kodların belirlediği bir sistem olarak makam: Hüseyinî makamının incelenmesi, *PAMDAD*, 4, 24-59.

<http://www.ertugrulbayraktar.com/#!/ezgisel-kodlarin-belirled-br-sstem-/c1pww>

Greene, T. (1971) Chord Chemistry. CA: Alfred Publishing Co. Inc.

İlerici, Kemal (1970). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi

Öztürk, O.M. (2014). Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi